ลินนีย์ได้ดัดแปลงให้ละครเรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 วางตัวละครกินท์วัยเด็กให้อยู่ที่นครัก แคโรไลนาในปี ค.ศ. 1917 และกินท์วัยชราไปไว้ที่ต่างประเทศในปี ค.ศ. 1957 เขายังปรับเปลี่ยนตัวละครบางตัวให้ทันสมัยขึ้น เปลี่ยนทรอยเป็นครอบครัวดั้งเดิมที่ยากจน และเปลี่ยนบัททอนไมเคลเคร์ (เป็นตัวละครที่พบเพียร์วัยชรา และทำให้เขาสำนึกบาป) ให้เป็นหมอผีอินเดียนแดงเชอโรกี เขายังทำให้ชีวิตของไพลเวจ ผู้เป็นรองดูมีความน่าเชื่อขึ้นอีกด้วย หลังจาก รอเพียร์ กินท์มา 40 ปี เธอก็มีเขามี 2 คน คู่รักหลายคนและลูกเป็นพวน ลินนีย์กล่าวว่า "เธอเป็นหญิงชรา แต่เธอก็ใช้ชีวิตมาอย่างโชกโชน"

บางที "กินท์" ที่น่าตื่นตาที่สุดอาจจะเป็น "กินท์" ที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือละครสัญจรของ National Theatre for the Deaf กำกับโดยวิล วีส (Will Rhys) ผู้อำนวยการทางศิลปะร่วมของคณะและจอบบี้ บาร์เน็ทท์ (Robby Barnett) ผู้อำนวยการทางศิลปะของ Pilobolus Dance Company และสัญญาณนี้ให้ทั้งความงามทางภาษาของดิบเซนที่พูดโดยนักแสดงปกติ 4 คน และทั้งความเรียบง่ายของแนวทางการแสดงของเขาโดยการใช้ภาษามือของนักแสดงหูหนวก

วีสกล่าวว่า เพลิกษณ์ความเป็นคนนอกของเพียร์นั้นเข้มข้นมาก "บุคลิกของเพียร์คือคนที่ดิ้นรนต่อสู้และนอกคอก ผมคิดว่าประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับคนหูหนวกและความสัมพันธ์ที่มีต่อโลกภายนอกของพวกเขา"

วีสและบาร์เน็ทท์เห็นพ้องกันว่าบทของดิบเซ่นมีแรงบันดาลใจมากพอสำหรับการแสดงแบบที่ใช้การเคลื่อนไหว เมื่อแสดงบนยกพื้นกว้างมาก การแสดงนั้นเปี่ยมพลังอย่างยิ่ง เสริมเน้นด้วยเสียงของเครื่องเคาะจังหวะต่างแทมโบริน กลองและการเคาะมือลงบนพื้นเวที เขาใช้หน้ากากเรียบๆ บดบังสภาพของความเป็นมนุษย์ และใช้หุ่นแทนตัวประกอบที่มีอยู่ทั่วไปในบทละคร

"ดิบเซนสร้างงานที่ยากเอาไว้ และผมก็ยอมรับว่ามันก็มีบางจุดเหมือนกันที่ผมต้องบอกนักแสดงว่า "ผมก็ไม่เข้าใจเหมือนกัน" วีสกล่าว "แต่ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงมีความคิดที่ดีมากกว่าผมและเราก็ตีความตามพวกเขา"

ตันที่จริงแล้ว ในทุกโปรดักชั่นที่สร้างขึ้นมาในระยะหลังนี้ สิ่งที่ดูจะช่วยให้เราคิดว่าการทำละคร "เพียร์ กินท์" เป็นการลงแรงที่คุ้มค่าก็คือ ความยืดหยุ่นของตัวบทที่เอื้อต่อการตีความ

หวังกล่าวว่า "ในระดับหนึ่ง บทละครเรื่อง "เพียร์ กินท์" มีความหลากหลายมากเสียจนทำให้เราต้องทุ่มตัวลงลงไปอย่างสุดใจในการทำกับบท มันก็เหมือนพระคัมภีร์ไบเบิล แต่ละคนก็ตีความต่างๆกันไปตามแนวคิดของนิกายตน และการตีความนั้นมาจากโลกทัศน์ของผู้ตีความมากกว่าเนื้อในของตัวงานเสียอีก"

บทวิจารณ์โดย เจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinley)
ผู้เขียนข่าวใน City Section ของ หนังสือพิมพ์ New York Times
แปลโดย *พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา*
บรรณาธิการโดย *เจตนา นาควัชระ*
ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของเจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinly) ชิ้นนี้ มีลักษณะที่แตกต่างจากบทวิจารณ์ที่พบเห็นทั่วๆไปหลายประการ ประการที่หนึ่ง เจซซี่ แมคคินลีย์ไม่ได้เจาะจง "วิจารณ์" ผลงานละครของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ หากแต่ได้ทำหน้าที่"ติดตาม" ชมผลงานละครเรื่อง "เพียร์ กินท์" (บทประพันธ์ของเฮนริค อิบเซ่น) ครบทั้ง 4 ผลงาน ซึ่งได้รับการจัดแสดงโดยคณะละครต่างกัน 4 คณะพร้อมกันภายในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ในต่างรัฐต่างเมืองในประเทศสหรัฐอเมริกา (ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยความบังเอิญ) และทั้ง 4 คณะนี้ก็มีการตีความที่แตกต่างกันอันก่อให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน ประการที่สอง ลักษณะการวิจารณ์ของแมคคินลีย์ในคราวนี้ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้วิเคราะห์เจาะลึกในรายละเอียดในเชิงเทคนิคของการนำเสนอ อีกทั้งไม่วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาในแง่ของความสำเร็จของผู้สร้างงานในแต่ละฝ่าย แต่ก็ไม่ได้ทำให้งานของเขาสูญเสียคุณค่าในฐานะ "บทวิจารณ์" ไป สาเหตุที่ทำให้งานชิ้นนี้ยังมีคุณค่าของงานวิจารณ์ก็คือ ความสามารถในการ "ถอยห่าง" ของผู้วิจารณ์จากประสบการณ์ในการชมผลงานทั้ง 4 ชิ้นแล้วนำเอาประสบการณ์นั้นมา "ประเมินคุณค่า" และ "เชื่อมโยงให้เห็นความหมายอันมีต่อมนุษย์ในสังคมอเมริกัน" จุดนี้ทำให้บทวิจารณ์ของแมคคินลีย์ทำหน้าที่ที่สำคัญในการส่องทางให้ผู้อ่าน(ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่ได้ชมละครเหล่านี้หรือไม่)ให้เห็นถึงความเข้มข้นทางปัญญา อันมีอยู่ในการตีความแต่ละชิ้น เพื่อท้ายที่สุดแล้ว ผู้อ่านอาจจะเข้าใจถึงบทบาทของละครเวที ที่มีต่อการเข้าใจตัวเองและสังคม

เจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinly) เริ่มต้นบทความของเขาด้วยการเสนอภูมิหลังของบทละครเรื่อง เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) ให้ผู้อ่านได้เข้าใจอย่างชัดเจนว่า ผู้ประพันธ์ (เฮนริค อิบเซ่น)[1] บทละครเรื่องนี้ไม่เคยคิดว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่มีความสำคัญหรือยิ่งใหญ่แต่อย่างใด[2] แต่

---

[1] เฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen) (ค.ศ.1828-1906) เป็นนักประพันธ์บทละครชาวนอรเวย์ ผู้ได้รับการขนานนามว่าเป็น "บิดาแห่งการละครสมัยใหม่" เนื่องมาจากการประพันธ์บทละครที่ซ่อนสารทางความคิดที่วิพากษ์สังคมได้อย่างแหลมคม เขาทำให้บทละครของเขาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนสภาพของมนุษย์ในสังคมอันเต็มไปด้วยปัญหาของความไม่ยุติธรรม และความไม่รู้จักตัวเอง ผลงานของเขาพัฒนามาจากงานที่เป็นร้อยกรอง มาเป็นงานร้อยแก้วที่ใช้ภาษาใกล้เคียงชีวิตจริง กล่าวคือเขาเริ่มต้นมาจากบทละครจากแนวค่อนข้างประโลมโลก เพ้อฝัน(เช่นเรื่อง Love Comedy, Peer Gynt) มาเป็นแนวสมจริง (เช่น A Doll's House, An Enemy of the People) มาเป็นแนวสัญลักษณ์นิยม (เช่น The Wild Duck, Hedda Gabler และ Ghost)

[2] แมคคินลีย์ถึงกับยกคำพูดของอิบเซนที่กล่าวว่า "ผมเขียนขึ้นตอนที่ผมเมา" อีกทั้งขยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ผู้อ่านทราบว่า (หลังจากที่มีการตีพิมพ์บทละครไปแล้ว) อิบเซนมีความไม่พอใจกับบทละครเรื่องนี้มากถึงกับมีการตำหนิตัวเอง ตัดองก์ที่ 4 ทิ้งทั้งหมดแล้วประกาศว่าจะเลิกเขียนบทละครที่ใช้ร้อยกรองต่อจากเรื่องนี้ อิบเซนคิดว่า บทละครเรื่องนี้ขาดความเป็นสากล และคงไม่สามารถกลายเป็นสมบัติของโลกได้ เขาประกาศว่า "แทบไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียที่จะสามารถเข้าใจบทละครเรื่องนี้ได้"
หมายเหตุ จากการค้นคว้าของผู้วิจัย พบว่าอิบเซนเขียนบทละครเรื่องนี้เพื่อเสียดสีกระแสสังคมของชาวนอรเวย์ในสมัยนั้น (ช่วงทศวรรษ 1860-70) ไม่ว่าจะเป็นกระแสชาตินิยม วัฒนธรรมนิยม หรือแม้แต่กระแสของเรื่องการ

ประสบการณ์การชมผลงานละครทั้ง 4 ชิ้น ที่เกิดขึ้น 131 ปี หลังจากที่บทละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์นั้น[3] กลับกลายเป็นประสบการณ์ที่อยู่เหนือความคาดคิดของผู้ประพันธ์ดั้งเดิมโดยสิ้นเชิง แม้แต่แมคดินลีย์เอง ก็ยังรู้สึกแปลกใจที่เหตุใดจึงมีการนำบทละครชิ้นนี้มาจัดแสดงด้วยคณะละครที่มีฝีมือ รวมทั้งนักเขียนบทและผู้กำกับที่มีชื่อเสียงในระดับประเทศต่างก็หันมาหยิบบทละครที่ถูกมองว่า เต็มไปด้วยความเพ้อฝันและความยึดยาด[4] นี้ขึ้นมาปัดฝุ่นและตีความกันใหม่ด้วยมุมมองและวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่และหลากหลาย และเมื่อแมคดินลีย์"ถอยห่าง" ออกจากประสบการณ์การชมละครทั้ง 4 ชิ้นนี้แล้ว เขาได้ค้นพบความยิ่งใหญ่ของบทละครชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศักยภาพมหาศาลที่บทละครเรื่องนี้ได้เก็บซ่อนตัวเองไว้ รอให้ "โอกาสที่บังเอิญ" เช่นนี้เกิดขึ้น เพื่อจะเผยความลี้ลับในระดับ "จิตใต้สำนึก" บางอย่างออกมา แมคดินลีย์เปรียบเทียบให้เห็นว่าผู้กำกับ(หรือผู้ดัดแปลงบท)ของแต่ละผลงานนั้นได้ "ตีความ" บทละครออกมาแตกต่างกัน (โดยหนีความเป็นตัวของตัวเองไม่พ้น) อย่างไร และได้นำการตีความเหล่านี้มาแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมบนเวทีด้วยความสำเร็จได้อย่างไร จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ดูเหมือนว่า แมคดินลีย์จะไม่ค่อยให้ความสนใจในแง่ของความสำเร็จในเชิงเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นด้านการแสดง การกำกับ หรือเรื่องของฉาก แสง เสียง เสื้อผ้า แต่น้ำเสียงในการเขียนของแมคดินลีย์นั้นทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ว่า ผลงานทุกชิ้นที่เขาเอ่ยถึงนั้น อยู่ในระดับมาตรฐานของ "มืออาชีพ" ทั้งสิ้น จึง "ป่วยการ" ที่จะวิจารณ์ลงในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากนัก[5] แต่เขากลับเห็นความจำเป็นที่จะบอกกล่าวกับผู้ชมชาวสหรัฐฯถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์นี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แม้ว่าผู้ดัดแปลงบททุกคนจะมีประเด็นสำคัญในการตีความที่แตกต่างกัน แต่เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว ภายใต้ความแตกต่างนี้กลับมีความเหมือนบางอย่าง ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นตัวตน หรือ แก่นของความเป็นชนชาติ

ปฏิรูปภาษา ที่กลุ่มชาตินิยมพยายามจะแยกโครงสร้างภาษาแบบนอร์เวย์ออกจากภาษาแดนิชที่ใช้มาแต่เดิม ทำให้"ภาษาใหม่"ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นภาษาที่มีความไม่ลงตัวและค่อนออกไปทางภาษาแบบชาวบ้าน จะเห็นได้ว่าท่ามกลางกระแสเหล่านี้ อิบเซนได้ทำให้เพียร์ กินท์แสดงความเห็นแก่ตัวด้วยการหนีจากชุมชนที่ใช้ภาษาแบบแปลก ๆและเป็นชุมชนโดด(หรือแปลกแยก)ไปอยู่ในดินแดนอื่นที่มีเสรีภาพและไม่บีบคั้น นอกจากนี้ เอดมันด์ กอส (Edmund Gosse)ยังได้ชี้ว่า ชื่อ เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) เป็นชื่อของตัวละครในตำนานพื้นบ้านของนอรเวย์ ซึ่งเป็นตำนานของชายหนุ่มจอมกะล่อน ที่ต้องการใช้ชีวิตอย่างเสรี กอสกล่าวว่า บทละครเรื่องเพียร์ กินท์อาจจะมีส่วนละม้ายกับเรื่อง เฟาส์ท (Faust) ของเกอเธ่ (Goethe) เพียงเฉพาะเรื่องของการใช้ร้อยกรองในการประพันธ์ แต่ในเรื่องของรูปแบบ และแนวในการประพันธ์นั้น อิบเซนมีแบบฉบับที่เป็นตัวของตัวเอง

[3] บทละครได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1867 และผลงานละครที่ถูกวิจารณ์ในฉบับนี้ ถูกจัดแสดงเมื่อช่วงต้นปี ค.ศ. 1998 ซึ่งไม่ได้เป็นปีที่มีความสำคัญเป็นพิเศษของผู้ประพันธ์แต่อย่างใด

[4] บทละครเรื่องนี้เป็นบทร้อยกรอง ภาษานอร์วีเจียน มีความยาวถึง 5 องก์ หนาประมาณ 200 หน้า เหตุการณ์เกิดขึ้นข้าม 2 ทวีป ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4 ชั่วโมง บทละครไม่ค่อยปะติดปะต่อ เข้าใจยาก ให้ความหมายที่คลุมเครือ

[5] คำวิจารณ์ที่มีการประเมินคุณค่าในแง่การเปรียบเทียบผลงานทั้ง 4 ชิ้นอย่างชัดเจน มีเพียงประโยคเดียว คือ "บางที "กินท์" ที่น่าตื่นตาที่สุด อาจจะเป็น"กินท์" ที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือ ละครสัญจร ของ National Theatre for the Deaf" นอกเหนือจากจุดนี้แล้ว ก็มักจะเป็นข้อสังเกตของ แมคดินลีย์ เอง ซึ่งเป็นการ "รายงาน" สิ่งที่เขาเห็นซึ่งดูเหมือนว่าจะสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของผู้สร้างงานเป็นอย่างดีทุกเรื่อง

อเมริกันได้อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ เขาเริ่มต้นจากผลงานที่สะท้อนความคิดเชิงอภิปรัชญาของคณะ Shakespeare Theatre ที่ผู้กำกับฯใช้รูปแบบ "จินตนิยาย" ที่หรูหรา ฟู่ฟ่า เพื่อที่จะตั้งคำถามในเชิงอัตถิภาวะนิยม (Existentialism)[1] กับผู้ชมว่า "แท้ที่จริงแล้ว เราเป็นใคร" ไปสู่การตีความของคณะ Trinity Repertory Theatre ที่ถามคำถามสืบเนื่องมาจากกลุ่มแรก โดยการใช้รูปแบบของละครที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมมหาชน (Popular Culture) ทำให้ผู้ชมชาวอเมริกันสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ในละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันในสังคมมหาชนอเมริกันได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นการถอดบทบางตอนให้เหมือนในเนื้อเพลงที่โด่งดัง หรือการให้ตัวละครใช้เครื่องแต่งกายและมีลักษณะคล้ายกับบุคคลหลายคนที่ดกเป็นข่าวหน้าหนึ่ง การดัดแปลงบทของคณะนี้ เดวิด เฮนรี่ หวัง ได้ทำให้เป็นเรื่องการผจญชีวิตของเด็กหนุ่มชาวอามิช[2] จากหนุ่มน้อยที่เคร่งศาสนามาเป็นชายเสเพลที่ไร้แก่นสาร เพื่อท้ายที่สุดแล้ว หัวใจสำคัญที่ผู้ดัดแปลงบทต้องการสื่อ ก็คือ *"ตัวตนเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน ภายใต้บริบทหนึ่งคุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนชนิดหนึ่ง แต่แล้วกลับพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงเมื่ออยู่ภายใต้อีกบริบทหนึ่ง"*[3] จากการตีความที่ใช้บริบททางสังคมของวัฒนธรรมแบบมหาชน (หรือแนวป๊อป)เป็นตัวตั้งของ"หวัง" ก็มีการตีความโดยคณะละครคณะถัดมาที่หันมาใช้ความเป็น "ครอบครัวคนอเมริกัน" ยุค 1917 - 1957 โดยจัดแสดงที่ Theatre for the New City ในเมืองนิวยอร์ก ภายใต้การกำกับฯของ โรมูลูส ลินนีย์ ซึ่งเน้นรูปแบบ "ความสมจริงและความเป็นไปได้" ในครอบครัวอเมริกัน แบบเด็มตัว ทำให้ เพียร์ กินท์ ดูเป็นเรื่องที่อยู่ภายในครอบครัวอเมริกันมากขึ้น[4] และจาก "การหาแก่นสารไม่พบ" หรือ "ความแปลกแยก" ในชีวิต

---

[1] แมคคินลีย์ ยกตัวอย่างสั้นๆให้เห็นภาพรวมของการตีความที่ออกไปในแนวจินตนิยาย เล่าให้เห็นจุดเด่นพิเศษ เช่น "ภาพของอาณาจักรภูตทรอลที่เต็มไปด้วยภูตน่าเกลียด น่าชัง ฯลฯ" และสรุปด้วยการยกคำพูดของผู้กำกับมาประกอบภาพบนเวทีที่ให้เห็น "สภาวะทางความคิด" ที่เป็นภาพหลอนในระหว่างที่เพียร์กำลังจะจมน้ำตาย เขากล่าวว่า *"ในความคิดที่เป็นผู้ใหญ่ขึ้นของผม นี่คือคำถามแห่งอัตถิภาวะนิยมที่ว่า บางที สิ่งที่คุณคิดว่าคุณเป็นนั้นอาจจะไม่ใช่สิ่งที่คุณเป็นจริงๆ" (การที่เพียร์ตัดสินใจไปแสวงหาตัวตนของเขาด้วยการดำเนินชีวิตแบบเสรีไร้จุดหมายนั้น ท้ายที่สุดแล้วกลับนำมาซึ่งความว่างเปล่าไร้ความหมาย นี่คือประเด็นทางปรัชญาในแนวอัตถิภาวะนิยม)*

[2] ชาวอามิช (Amish) เป็นชุมชนหนึ่งในสหรัฐฯที่เคร่งในศาสนาคริสต์นิกาย Mennonite ซึ่งใช้ชีวิตตามแบบในศตวรรษที่ 18 อย่างเรียบง่ายและเคร่งครัด

[3] หวัง ท้าทายผู้ชมให้ครุ่นคิดถึงความหมายของคำว่า "ตัวตนที่แท้" ของชาวอเมริกัน ซึ่งทุกวันนี้มักจะได้รับอิทธิพลจากบริบทแวดล้อมเช่นกระแสบริโภคนิยม กระแสของการเป็นผู้บริโภคสื่อต่างๆรวมทั้งการโฆษณา

[4] จากข้อมูลในบทวิจารณ์ โรมูลูส ลินนีย์กล่าวว่า "ผมว่านี่เป็นเรื่องแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งที่ดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริง ผมหมายความว่าคุณลองคิดดูสิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน"

หมายเหตุ ในที่นี้ลินนีย์หมายถึงกรณีของนาย บิล เกตส์ (Bill Gates) ผู้ก่อตั้งและผู้บริหารบริษัทไมโครซอฟท์ซึ่งสร้างบริษัทนี้ขึ้นมาจากเงินทุนจำนวนน้อยแต่สามารถบริหารและพัฒนาบริษัทอย่างรวดเร็ว และกลายเป็นอภิมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่มีสินทรัพย์ถึง 9 พันล้านบาท แต่ปัจจุบันนี้กลับมีปัญหาในเรื่องของการผูกขาดธุรกิจในการผลิตซอฟท์แวร์คอมพิวเตอร์บางชนิดจนทำให้เกิดการฟ้องร้องโดยรัฐบาล โดยกล่าวหาว่าบิล เกตส์ใช้ความไม่โปร่งใส และความไม่ยุติธรรมในการทำธุรกิจ ด้วยการจำกัดการแข่งขันอย่างเสรีในเวทีธุรกิจสินค้าประเภทเดียวกัน บิล เกตส์ได้กลายเป็นสัญลักษณ์แห่งความ

ของเพียร์ กินท์ในครอบครัวนี้ แมคดินลี่ได้โยงไปถึงการตีความของกลุ่มละครกลุ่มสุดท้าย คือกลุ่ม National Theatre for the Deaf ว่าสามารถที่จะเชื่อมโยงบุคลิกของเพียร์ กินท์ กับ คนหูหนวกได้โดยง่ายเพราะว่าบุคลิกของเพียร์ กินท์ นั้นคล้ายคลึงกับบุคลิกของคนหูหนวกกับความสัมพันธ์ต่อโลกภายนอกของพวกเขา สำหรับผลงานการตีความของกลุ่มสุดท้ายนี้ แมคดินลีย์ได้ให้ความชื่นชมเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในแง่ของรูปแบบในการนำเสนอว่าเรียบง่ายแต่มีคุณภาพสูง และที่สำคัญคือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่เหนือความคาดหมายที่จะนำเอาบทละครที่แลดูยากนี้มาทำเป็นละครที่เข้าถึงคนหูหนวกได้ด้วย

หากจะวินิจฉัยวิธีการประเมินคุณค่าละครเวทีทั้ง 4 เรื่องของแมคดินลีย์แล้ว อาจกล่าวได้ว่าสิ่งสำคัญที่สุดคือ เขาสามารถชี้ให้ผู้อ่านเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผลงานละครทั้ง 4 เรื่องนั้นสามารถสะท้อน "ความเป็นตัวตน" ของอเมริกันชนได้ในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับอภิปรัชญา ระดับสังคม ระดับครอบครัว และระดับปัจเจกชน แมคดินลีย์ไม่ได้ทำการ "สรุปความ" ว่าท้ายที่สุดแล้วเขา "จำกัดความ" คำว่า "คนอเมริกันร่วมสมัยอย่างไร" แต่เขาชี้ชวนให้เห็นถึงศักยภาพของการตีความ และมูลเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการตีความได้มากมายหลายระดับเช่นนี้ ก็คือ ศักยภาพที่มีอยู่ภายในตัวบท และ โลกทัศน์อันลึกซึ้งของผู้ตีความหรือผู้ดัดแปลงบทเอง(ซึ่งอาจจะมีมากกว่าในบทละครต้นแบบ) ผลงานการตีความที่หลากหลายทั้ง 4 ชิ้นนี้ น่าจะเป็นเครื่องพิสูจน์ได้ว่า บทละครเรื่อง เพียร์ กินท์ ได้ตกเป็นสมบัติของผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมต้นกำเนิดอย่างสมบูรณ์

ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้ ชวนให้คิดต่อไปว่า การตีความที่หลากหลายระดับอันเป็นการมองสภาพ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมอเมริกันนั้น น่าจะสามารถนำมาเปรียบเทียบกับ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมไทยยุคปัจจุบันได้ด้วย เพราะปัญหาที่เกิดขึ้นกับ เพียร์ กินท์ ก็เป็นปัญหาที่สามารถเกิดขึ้นกับใครก็ได้ ที่ดำเนินชีวิตด้วยไปตามความ "พอใจ" และ "ถูกใจ" และใช้ชีวิตตามข้อกำหนดของ"บริบท" เพียงเพื่อจะได้พบว่า ทั้งหมดที่คนมี ที่คนเป็นนั้น แท้จริงแล้วอาจจะไร้ความหมายและไร้แก่นสารที่แท้จริง คำถามอันเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตนั้น เป็นคำถามที่มนุษย์ได้ถามตนเองมาโดยตลอด ดังนั้นบทเรียนของเพียร์ กินท์ ก็น่าจะสามารถเป็นบทเรียนของมนุษย์ทุกคนได้เช่นกัน

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

สำเร็จทางธุรกิจในระบบทุนนิยมของชาวอเมริกัน แต่ในเวลาเดียวกันความสำเร็จของเขากำลังจะกลายเป็นสิ่งที่สร้างปัญหาให้กับเขามากที่สุด นอกจากการเทียบเคียงได้กับเรื่องของบิล เกตส์แล้ว ลินนีย์ยังมีการสร้างสรรค์ให้ตัวละครในโปรดักชั่นของเขาให้มีชีวิตอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1917 ที่รัฐนอร์ธ แคโรไลนา ในสหรัฐอเมริกาและทำตัวละครในเรื่องให้มีลักษณะใกล้เคียงลักษณะของผู้คนในยุคสมัยนั้น

ที่มา: Heiberg, Hans. (traslated by Joan Tate). **Ibsen: A Portrait of the Artist**. London: George Allen and Unwin Ltd. 1969.

Thomas, David. **Henrik Ibsen**. London : Macmiooion Press. 1983.

Egan, Michael. Ibsen: The Critical Heritage, Rouledge and Kegan Paul, London and Boston. 1972.

หวาด(วิ)ตก

หรือ การเข็น The Master Builder ไปยังปลายสุดของเอ็กเพรสชั่นนิสม์

เอลีเนอร์ ฟุคส์

"โอ้โห" ฉันกระซิบกระซาบกับเพื่อน "นี่มันต้องกลายเป็นอะไรคล้ายๆ "Solness on the Beach"[1] แน่เลย" ม่านยังไม่ได้เปิด แต่เราก็เห็นภาพยกพื้นจตุรัสสีขาวกับเก้าอี้ทรงหนักๆ สีมืดๆ ฉายอยู่บนนั้น นี่มัน โรเบิร์ท วิลสัน (Robert Wilson[2] ชัดๆ และเมื่อม่านเผยออก ความหวาดระแวงของฉันก็กลายเป็นจริง อิบเซน (Henrik Ibsen)[3] ถูกผู้กำกับ เคท วอริทสกี (Kate Whorisky) สาวกตัวกลั่นของวิลสัน จับมาแปลงกายเป็นวิลสันไปเสียแล้วในการจัดแสดงที่ American Repertory Theatre ที่เมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเสทท์นี้ แล้วที่เรียงกันอยู่ในตู้กระจกและนับเลขใส่ไมโครโฟนนั่นก็คือบรรดาลูกน้องของท่านนายช่างใหญ่โซลเนส ทั้งคายา (Kaja) นักบัญชีผู้เหงื่ยมหงิม แร็กเนอร์ (Ragner) สถาปนิกหนุ่มผู้อ่อนแอ และบิดาช่างเขียนแบบผู้อมโรคของแร็กเนอร์ ลูซินดา ไชลด์ส (Lucinda Childs) ในบทคายาหันหน้าด้านขวาที่ดูเย็นชาให้เราเธอพลิกหน้าสมุดบัญชีขวับๆ อย่างเป็นจังหวะ และนับซ้ำแล้วซ้ำเล่า "หนึ่ง-สอง-สาม-สี่-ห้า-หก-เจ็ด-แปด"

แต่ฉันอยากจะบอกอีกสักหน่อยว่า แม้แต่ในช่วงแรกๆ นี้ ฉันก็ยังยอมรับการบูชารูปแบบนิยมแบบวิลสันอย่างน่าละอายนี้ไม่ได้เต็มที่นัก ทำให้ความระแวงที่ฉันมีเมื่อยามพินิจละครของอิบ

---

[1] Solness on the Beach ในที่นี้เป็นการล้อเลียนรูปแบบการนำเสนอของละครเรื่อง The Master Builder นี้ว่า คล้ายคลึงกับเรื่อง Eistein on the Beach ของ Robert Wilson

[2] โรเบิร์ต วิลสัน (Robert Wilson) เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกันที่มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับนวัตกรรมในวิธีการนำเสนอละครเวทีในแนว Postmodernism ซึ่งเน้นการใช้องค์ประกอบทาง "ทัศนศิลป์" กับ "เสียงหรือดนตรี" เพื่อแสดงความรู้สึก หรือ ความขะงักงัน ซึ่งอยู่เหนือการใช้คำพูด วิลสันมีชื่อเสียงทางด้านการเป็นผู้นำในทางละครทดลอง โดยเน้นการใช้สื่อสัญลักษณ์เพื่อแสดงสภาวะของจิตไร้สำนึก วิลสันใช้เทคนิคหลายหลายในการนำเสนอ "สภาวะทางความคิด" ของละคร เช่น การใช้เคลื่อนไหวแบบซ้ำๆ การใช้ภาพยนตร์เรียบ การใช้คณะ Chorus ในการเปล่งเสียงตามจังหวะของคีตนิพนธ์ การใช้ฉาก แสง เงา ที่ชวนให้ผู้ชมต้องใช้จินตนาการในการตีความประสบการณ์การชมละคร แม้ว่าการนำเสนอบทพูดในละครของเขามักจะเป็นไปแบบไม่ปะติดปะต่อ แต่เมื่อผู้ชมได้สัมผัสประสบการณ์การชมทั้งหมดแล้ว (บางครั้ง) กลับสามารถทำการปะติดปะต่อเรื่องราวและสารที่ผู้กำกับการแสดงต้องการนำเสนอได้เอง ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเป็นอย่างมาก คือ การเขียนและกำกับการแสดงเรื่อง Eistein on the Beach ซึ่งเป็นอุปรากรยาว 4 องก์ ที่สร้างสภาวะคล้ายต้องมนต์สะกดให้กับผู้ชมด้วยการใช้แสง เสียง ดนตรีที่ทำให้ผู้ชมหลุดเข้าไปสู่โลกของสภาวะไร้สำนึก

[3] เฮนริค อิบเซ่น (Henrik Ibsen) (ค ศ.1828-1906) เป็นนักประพันธ์บทละครชาวนอรเวย์ ผู้ได้รับการขนานนามว่าเป็น "บิดาแห่งการละครสมัยใหม่" เนื่องมาจากการประพันธ์ที่พยายามสะท้อนชีวิตในแนวสัจนิยม (Realism) เพื่อวิพากษ์สังคม บทละครของเขามักสะท้อนปัญหาของสังคมที่เต็มไปด้วยความไม่ยุติธรรม ผลงานที่สร้างชื่อให้กับเขาได้แก่ เรื่อง A Doll's House, An Enemy of the People, The Master Builder, The Wild Duck, Hedda Gabler และ Ghost

เซนทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดแสดง The Master Builder ในแบบสัจจนิยม ยิ่งมีมากขึ้นไปอีก โซลเนสที่หลงตัวเองและสับสนเป็นปัญหาแรก ฮิลเด แวงเกิล (Hilde Wangel) แรงบันดาลใจแสนงามผู้เย่อหยิ่งแปลกประหลาดที่ก้าวออกมาจากอดีตของเขา นั่นก็เป็นอีกปัญหาหนึ่ง แต่ทั้งหมดนั้นก็ยังเทียบไม่ได้กับปัญหาใหญ่ในตอนจบขององก์สุดท้าย ตอนนั้น โซลเนสก้าวสู่จุดสูงสุดของอาชีพโดยการนำมาลามงคลที่ชาวเมืองอุทิศให้ขึ้นไปยังยอดหอคอยสูงเทียมฟ้าที่เขาเพิ่งสร้างเสร็จ ฮิลเดเฝ้ารบเร้าให้เขาปีนขึ้นไป แต่โซลเนสกลับดูราวกับว่าจะกลัวความสูง เขาทั้งสองมองเห็นการก้าวขึ้นครั้งนี้ เป็นเหมือน "ภาพหลอนร่วม" (folie a' deux - อาการที่ผู้ป่วยทางจิตซึ่งมีพื้นฐานจิตใจและประสบการณ์คล้ายกันเห็นภาพหลอนทำนองเดียวกัน) ที่กล่าวกันว่าฉากนี้ควรจะจัดแสดงอย่างจริงจังมากๆ อย่างละครโศกนาฏกรรมเยอรมัน และในขณะเดียวกันก็ต้องไร้รสนิยมอย่างเหลือทน (อย่างเช่นกลุ่มตัวละครที่กำลังกังวลเหลือบตามองออกไปนอกเวที แล้วร่ำร้องออกมาอย่างตระหนกว่า "และทันใดนั้น ทัน-ใด-นั้น...!") นั้นนับเป็นการลงโทษซ้ำสองอย่างไม่น่าให้อภัย ฉากนี้นับว่าจัดแสดงยากยิ่งกว่าฉากหิมะถล่ม (ถ้าทำได้จริงก็เถอะ) ที่เป็นฉากสุดท้ายในละครเรื่อง When We Dead Awaken อันเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายของอิบเซน และแม้แต่วิลสันเองก็ไม่สามารถทำออกมาได้ดี เมื่อครั้งที่เขากำกับที่เวทีเดียวกันนี้เมื่อ 8 ปีก่อน

แต่หลังจากองก์หนึ่งผ่านไปไม่นาน ฝีมือในการกำกับของวอริสก็ค่อยๆ ปลดเปลื้องความวิตกเหล่านั้นออกไปจากใจฉัน นี่ไม่ใช่งานที่ลอกเลียนรูปแบบของวิลสันมาแบบเป๊ะๆ แต่กลับเป็นงานที่เปรียบเสมือนการหล่องานประดิมากรรมจากแก่นที่หลอมออกมาจากข้างใน อาจจะเรียกได้ว่าคล้ายๆ แนวแอสแตร็ก เอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (abstract expressionism) ตัวละคร "คายา" (แสดงโดย ไอแซน เซลิค-Aysan Celik) สั่นสะท้านแทบสิ้นสติเมื่อโซลเนสคุ้ยตะกอนราคะในใจเธอให้ฟุ้งขึ้นมา แต่ตลอดเวลาดังกล่าว เธอยืนตัวแข็งที่อราวแห่งโลหะ ชารอน สครัจส์ (Sharon Scruggs) แสดงเป็นเอลีน (Aline) ภรรยาผู้เย็นชาไร้ชีวิตของโซลเนส เธอตกอยู่ในภาวะโศกเศร้าไม่รู้คลายเพราะตุ๊กตาสะสมของครอบครัวถูกไฟไหม้เสียยิ่งกว่าเศร้าเพราะลูกสองคนของเธอได้ตายในกองเพลิงที่เผาคฤหาสน์ของครอบครัวเธอเมื่อหลายปีก่อน สครัจส์เคลื่อนไหวด้วยลีลาแบบหุ่นขี้ผึ้งมาดามทูโซด์ แต่พูดด้วยน้ำเสียงที่เหมือนดังจากหลุมศพจนน่าจะทำให้ปิศาจในละครเรื่องแฮมเล็ทดูสดใสร่าเริงไปได้ทีเดียว เครื่องแสดงความไร้ชีวิตของเธออย่างหนึ่งคือ กรงอัตโนมัติหรือลิฟท์ที่ไม่มีเครื่องกั้นที่ผู้ออกแบบฉาก คริสทีน โจนส์ (Christine Jones) ออกแบบมาให้บรรทุกเธอเข้าและออกจากฉาก

คริสโตเฟอร์ แม็คเคน (Christopher McCann) เป็นที่ชื่นชมของคอละครชาวนิวยอร์กจากหลากหลายบทบาทรวมถึง การรับบท เดอฟลอส์ ผู้ชั่วร้ายใน The Changeling ที่สร้างโดย โรเบิร์ท วูดรัฟฟ์ (Robert Woodruff) เมื่อไม่นานมานี้ คราวนี้เขาแสดงได้อย่างกับก๊าซอันตรายที่ถูกเก็บกักไว้ในที่อัดความดัน เขาเป็นตัวเลือกที่ยอดเยี่ยมสำหรับบทโซลเนส ลีลาเอ็กเพรสชั่นนิสม์ของวอริสก็เห็นได้ชัดตรงนี้ เช่นเมื่อโซลเนสบอกเอลีนว่า เขารู้สึกว่า "ความผิดบาปทั้งหลายกำลัง

กดทับผมอยู่" เราก็เห็นร่างของเขางองุ้มลงตามนั้นจริงๆ แน่นอนอยู่ว่า โซลเนสต้องการฮิลเด แวงเกิล ในฐานะคู่หูผู้มีพลังรุนแรงลึกลับ ซึ่งเราพอจะเชื่อได้ว่าจะไม่ลดตัวลงไปเป็นความกระดือรือร้นแบบ Brady Bunch (ละครโทรทัศน์ยอดนิยมของอเมริกา) ในกรณีของตัวละครนี้ ฉันอยากให้วอริสกีใช้วิสัยทัศน์แบบสตรินเบิร์ก (Strindberg) ของเธอให้เต็มที่กว่านี้

อย่างไรก็ตาม คริสทิน แฟลนเดอส์ (Christin Flanders) ในบทแวงเกิลนั้นดูตรงที่ออย่างมาก การแสดงของเธอจึงดูราวกับตัวละครที่ลอยออกมาจากการตีความที่อ่อนหัด คือความเชื่อที่ว่า สาวน้อยแห่งฤดูใบไม้ผลินี้ ถูกชักจูงโดยความฝันแบบสร้างวิมานในอากาศจนล่องลอยไปกับจิ้งจอกฤดูใบไม้ร่วงอย่างโซลเนสจริงๆ แม้จะฟังดูขัดแย้งกับอิบเซน แต่ฉันยังรู้สึกว่า เราสามารถดึงฮิลเด แวงเกิลที่อาจหาญกว่านี้ออกมาจากบทละครได้ เป็นไปได้ไหมว่า ฮิลเด แวงเกิล ผู้ซึ่งถูกโซลเนส "จุมพิตครั้งแล้วครั้งเล่า" เมื่อครั้งยังเป็นเด็กหญิง เมื่อครั้งที่เขาเคยเป็นแขกของบิดาเธอที่หมู่บ้านห่างไกลทางตอนเหนือ (และเหตุการณ์นี้เป็นความลับอันเร้าใจที่เชื่อมชาย-หญิงคู่นี้เข้าด้วยกัน) จะไม่ใช่ผู้เร่งเร้าความเพ้อฝันและพลังของวัยเยาว์ให้หวนคืนมาใหม่ แต่ว่าเธอกลับเป็นศัตรูตัวฉกาจที่มุ่งมั่นจะทำลายผู้ครอบงำเธอทางเพศนี้เสีย แม้จะโดยไม่รู้ตัว เป็นไปได้ไหมว่าเธออาจจะไม่ได้ "ดื่นเต้น" ในทางเพศหรือทางจิตวิญญาณอย่างที่ใครๆ ก็ชอบคิดความกัน กล่าวคือความดื่นเต้นของเธออาจจะไม่ได้มาจากการที่โซลเนสประสบความสำเร็จในสิ่งที่เขาต่อสู้ แต่อาจจะมาจากความตายของเขาก็เป็นได้ (เช่นเดียวกับฮิลเด แวงเกิล ในวัยรุ่นที่ปรากฏอยู่ใน The Lady From the Sea บทละครอีกเรื่องหนึ่งของอิบเซนรู้สึก) เธอรู้สึกดื่นเต้นไปกับด้วยจินตนาการถึงฉากที่โซลเนสจะร่วงหล่นลงจากหอคิวลึงค์นั้นนอกเวที และนั่นจะเป็นการชดเชยกับการที่เขาทำลายชีวิตปกติทางเพศของเธอไปตลอดกาล เพียงเพราะเขายอมตกเป็นทาสของอารมณ์หัวงูเพียงชั่วครั้งชั่วคราว ดังนั้น ฉันคิดว่าละครเรื่องนี้ ยังมีช่องโหว่ให้เติมความดั่งแค้นที่ลึกซึ้งกว่านี้ลงไปได้อีก

อย่างไรก็ตาม ฉากสุดท้ายซึ่งฉันหวาดวิตกว่าจะพังเสียไม่เป็นท่านั้น กลับกลายเป็นการประกาศสัจจธรรมที่น่าดื่นตะลึง วอริสกีกับไมเคิล ไชโบสกี (Michael Chybowski) ผู้ออกแบบแสงไม่ได้จับหอคอยไปไว้สุดขอบฟ้านอกเวทีจนมองไม่เห็นแล้วปล่อยให้เราคนดูเข้าใจเอาเองว่า ที่นักแสดงกระโดดขึ้นกระโดดลงนั่นแหละหอคอย แต่ทั้งสองจับมันมาวางไว้ต่อหน้าต่อตาเราเหมือนอนุสาวรีย์วอชิงตันโดยใช้การฉายภาพขนาดใหญ่ไปที่ฉากหลัง ท่านนายช่างใหญ่ "ปีน" หอคอยโดยที่ตัวแม็คแคน ก้าวเดินแข็งขาสั่นดรงมาหาเราหน้าเวที และมีแววหวาดวิตกในดวงตา ช่างเป็นฉากที่สะเทือนอารมณ์นัก เมื่อแสงเปลี่ยนขนาด หอคอยก็ค่อยๆ ขยายใหญ่โตขึ้นๆ ในขณะที่โซลเนสค่อยๆ หดเล็กลงๆ จากนั้นแสงและเสียงก็สะท้อนให้เห็นถึงการพังทลายในท้ายที่สุด

โรเบิร์ท บรูสไตน์ (Robert Brustein) ผู้อำนวยการด้านศิลปะของโรงละคร American Repertory เป็นผู้ดัดแปลงบทอย่างไว้ฝีมือ เขาดัดส่วนประกอบย่อยๆ ที่รบกวนโครงเรื่องใหญ่

อย่างเช่น ตอนกลุ่มแขกสตรีในองก์สุดท้ายออกทั้งหมด ในตอนแรก วอริสกี ซึ่งจบจากสถาบัน ART ของบรูสไดน์ (รุ่นถัดจากพีเทอร์ เซลเลอร์ (Peter Sellars) ผู้กำกับละครของ American Repertory ที่อายุน้อยที่สุด) ได้รับมอบหมายให้กำกับร่วมกับอาจารย์ของเธอ แต่บรูสไดน์ก็เหมือนกับโซลเนสที่เห็นว่า "พวกเด็กๆ กำลังรอโอกาส" เขาจึงมอบให้เธอดูแลละครทั้งเรื่องคนเดียว และความเชื่อมั่นของเขาก็ได้รับผลตอบแทนเป็นละครที่เข้มข้นน่าตื่นตาตื่นใจเรื่องนี้นั่นเอง

* เอลีนอร์ ฟุคส์ เป็นนักเขียน หนังสือเล่มล่าสุดของเธอคือ The Death of Character : Perspectives on Theatre After Modernism จัดพิมพ์โดย Indiana University Press

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก "Fear of Falling : Pushing Master Builder over the expressionism edge" : Elinor Fuchs. American Theatre (May / June 1999) : 42-43.

บทวิเคราะห์

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นบทละคร แก่นเรื่องของมันก็คงจะเป็นการต่อสู้ระหว่างอารมณ์และเหตุผล หรือระหว่างหลักวิชากับความดันทุรังแบบเด็กๆ โดยที่ฝ่ายเหตุผลเป็นผู้ชนะในตอนท้าย เอลีเนอร์ ฟุคส์ เล่าความผันผวนของจิตใจและกระบวนการทำงานของสมองของเธอให้ผู้อ่านได้ติดตามด้วยลีลาภาษาที่ชวนให้นึกถึงบทรำพึงบทเวที (Soliloquy) ของตัวละครที่กำลังมีความขัดแย้งในจิตใจและพยายามหาทางออกที่ดีที่สุดสำหรับทุกฝ่าย

โดยปกติแล้วสิ่งที่นักวิจารณ์เสนอต่อผู้อ่านมักจะเป็นบทสรุปของกระบวนการคิดวิเคราะห์ตีความงานศิลปะที่เขาได้ไตร่ตรองมาอย่างดี โดยมีเหตุผลที่คิดได้ในระหว่างนั้นและหลักวิชาอันเป็นพื้นฐานประจำตัวเป็นเครื่องรองรับบทสรุปนั้นๆ น้อยครั้งนักที่เราจะได้ติดตามกระบวนการทำงานของเขาไปทีละขั้นตั้งแต่ก่อนสัมผัสงานศิลปะจนถึงขั้นสรุปความคิดสุดท้าย ซึ่งเป็นขั้นตอนที่นักวิจารณ์จะเก็บไว้กับตัวและรับรู้เพียงผู้เดียว (ซึ่งอาจเป็นเพราะเหตุผลซึ่งจะสันนิษฐานต่อไป) และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นหนึ่งในน้อยครั้งนั้น

ฟุคส์ได้เขียนงานที่เสมือนหนึ่งชักชวนผู้อ่านเดินตามเธอเข้าไปในโรงละครก่อนการแสดงด้วยจิตใจที่หนักอึ้งและหงุดหงิด ใช้บทละครในความทรงจำสอบเทียบกับละครบนเวที รู้สึกเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับศิลปินสลับกันไปมา จนสุดท้ายกลับออกมาสู่โลกแห่งความเป็นจริงด้วยความปีติอิ่มสุข เธอได้แสดงการต่อสู้ระหว่างอดีตกับหลักวิชาและประสบการณ์ หรืออีกนัยหนึ่งระหว่างอัตวิสัยและภววิสัยในความ "พยายาม" จะวิจารณ์นั่นเอง

ในตอนต้นเธอได้กล่าวว่า เธอมีอคติกับการเลือกสไตล์ในการนำเสนอของผู้กำกับ โดยได้อนุมานว่าละครจะออกมาในสไตล์ใดจากภาพบนเวทีที่ได้เห็นทั้งๆ ที่ "ยังไม่ได้เปิดม่าน" ทั้งยังแสดงความหวาดวิตกว่าบทละครเรื่องที่กำลังจะแสดงนั้นยากมาก มีจุดอ่อนหลายจุดซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการสร้างภาพบนเวทีให้เหมาะสมและตรงตามความคิดของผู้เขียนบท (และของเธอ) เป็นอย่างยิ่ง และเมื่อประกอบกับการเลือกสไตล์ซึ่งไม่สอดคล้องกับที่เธอคิดไว้ล่วงหน้า เธอก็ถึงกับเอ่ยปากว่าแม้แต่ "อาจารย์" หรือ "เจ้าตำรับ" ของผู้กำกับคนนี้เองยังกำกับฉากที่ผู้เขียนบทคนเดียวกันเขียนไว้ง่ายกว่านี้ให้ดีไม่ได้เลย

ทั้งหมดนั้นนับเป็นคำปรามาสศิลปินอย่างร้ายแรงหากอยู่ตามลำพัง แต่ฟุคส์ก็ได้กล่าวตามในทันทีว่า แล้วที่สุดฝีมือการกำกับของศิลปินก็ทำให้เธอคลายใจ พร้อมกับยกย่องศิลปินด้วยการวิเคราะห์สไตล์ของศิลปินว่าไม่ใช่การทำงานลอกแบบอย่าง "เอาใจครู" อย่างที่เธอคิดไว้ในตอนแรก แต่ผู้กำกับได้คัดเลือกสไตล์ทางศิลปะทั้งของครูและสไตล์อื่นๆ มาใช้ในละครอย่างมีสัดส่วนพอเหมาะ คือมีทั้งฟอร์มาลิสม์ แบบของโรเบิร์ท วิลสัน ในฉากและเครื่องประกอบฉากบางส่วน

ทั้งเอ็กเพรสชั่นนิสม์แนวนามธรรมในลักษณะการแสดง ซึ่งส่วนหลังนี้เธอเห็นว่าเมื่อปรากฏบนเวทีแล้วมีความเหมาะสมมาก จนสละเนื้อที่ 2 ย่อหน้าเพื่ออธิบายการแสดงส่วนนี้ และในตอนหนึ่งถึงกับใช้คำว่า "เอ็กเพรสชั่นนิสม์ของวอริสกี"

แต่ฟุคส์ยังไม่จบบทความของเธอเพียงแค่นี้ ไม่ว่าจะเป็นเพราะอคติในใจเธอยังไม่ถูกทำลายหมดหรือเพราะเธอพยายามดำรงความเป็นกลางไว้ก็ตาม เมื่อถึงจุดที่เธอเห็นว่าการตีความของตนดีกว่า และละครที่ปรากฏบนเวทีมีข้อควรติ เธอก็ติ ก่อนจะจบลงที่การบรรยายฉากจบที่เธอกล่าวว่าเป็นฉากที่กลัวว่าจะออกมาไม่ดีมากที่สุด แต่ด้วยคำพรรณนาอย่างประทับใจ และคำสรุปว่าฉากนั้นเป็น "การประกาศสัจธรรมที่น่าตื่นตะลึง" ก็บ่งบอกถึงความสำเร็จของศิลปินที่สามารถชะล้างอคติของเธอได้สำเร็จ

เอลีเนอร์ ฟุคส์ ได้กล่าวถึงข้อควรตำหนิแล้วตามด้วยข้อควรชมสลับกันถึง 2 ครั้ง วิธีการเช่นนี้ดูเผินๆ อาจเป็นการ "ดบหัวแล้วลูบหลัง" ตามอย่างความคิดของนักวิจารณ์หรือนักดูละครบางคนว่า "ติมากๆ เดี๋ยวเขาจะเสียกำลังใจ ต้องหาอะไรมาชมเสียหน่อย" แต่ทว่าในกรณีของเอลีเนอร์ ฟุคส์ สิ่งที่เธอดบคือหน้าตนเอง คำชมของเธอลบล้างคำติก่อนหน้านั้นแทบจะโดยสมบูรณ์ เพราะสิ่งที่ควรชมนั้นสำคัญและยิ่งใหญ่กว่าสิ่งที่ควรติมาก นอกจากนั้นสิ่งที่ควรติส่วนมาก (หรือในความเป็นจริงคือ สิ่งที่ (เธอคิดว่า) ควรติ) ยังเป็นบุตรอัปลักษณ์ของอคติในใจเธอด้วย ดังนั้น นอกจากทำร้ายใบหน้าตนเองแล้ว เธอยังพยายามจะทำร้าย "หน้าตา" ในความหมายของอัตตาและอหังการ์ของนักวิจารณ์ด้วย

จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เราพอจะสรุปได้ว่า เอลีเนอร์ ฟุคส์ มีความรู้ทางการละครสูงพอสมควร โดยเฉพาะมีประสบการณ์การอ่านและตีความบทละครมาก ซึ่งข้อนี้ทำให้เธอมีละครฉบับของตัวเองอยู่ในสมองและหอบมันเข้าไปในโรงละครด้วย ซ้ำยังเปิดมันเทียบกับละครบนเวทีแบบฉากต่อฉาก หัวข้อต่อหัวข้อ เมื่อเห็นอะไรแตกต่างออกไปก็รีบตั้งข้อสงสัยไว้ก่อน แม้กระทั่งกับภาพบนเวทีก่อนละครจะเริ่มเล่น อันที่จริงการกระทำเช่นนี้ไม่ใช่เรื่องผิดปกติ นักวิจารณ์และคนดูที่มีประสบการณ์สูงแทบทุกคนหอบละครส่วนตัวเข้าไปดูละครด้วย ต่างกันแต่ว่าของใครจะมีรายละเอียดมากน้อยกว่ากันเท่านั้น บางคนกอดมันไว้แน่นไม่ยอมปล่อย บางคนหอบเข้าไปในโรงละคร แต่ไม่ได้หอบกลับออกมาด้วย The Master Builder ฉบับของฟุคส์ เป็นกรณีหลังนี้ เธอค่อยๆ โยนมันทิ้งทีละส่วน เมื่อยอมรับการตีความและการทำงานของผู้กำกับในส่วนนั้นๆ แต่ความพิเศษในกรณีของเธอคือ เธอออกมาบอกเล่าสาเหตุและกระบวนการโยน "The Master Builder ของข้าพเจ้า" ทิ้งอย่างละเอียดลออในพื้นที่สาธารณะ และการแสดงการเปรียบเทียบระหว่าง "ละคร" 2 ชิ้นนี้เองที่เป็นการค้อมศีรษะคารวะผู้กำกับอย่างต่ำที่สุดเท่าที่นักวิจารณ์คนหนึ่งจะพึงกระทำได้ เพราะนั่นแหละคือการประกาศถอดหัวโขน ละอัตตาความเป็นนักวิจารณ์ผู้ "กล่าวถูกเสมอ"

นักวิจารณ์ผู้ได้รับการยอมรับ ไม่ว่าจะน้อยเพียงใด คือนักวิจารณ์ผู้พิสูจน์ความถูกต้องของวิจารณญาณและความเที่ยงตรงในคำตัดสินมาด้วยระยะเวลาแล้ว การประกาศความผิดพลาดของตน แม้จะกำกับไว้ว่า "แก้ไขแล้ว" ก็ยังเป็นการทำร้ายความมั่นใจทั้งของตนและทั้งของผู้อ่านผู้ด้อยประสบการณ์ นี่คือเหตุผลสำคัญอย่างยิ่งที่แทบจะไม่มีนักวิจารณ์คนใดมากล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงและกระบวนการละอคติของตนต่อหน้าสาธารณะเลย ดังนั้น หากเอลีเนอร์ ฟุคส์ จะเขียนบทวิจารณ์นี้โดยมีเนื้อความเพียงแค่การชมเชยศิลปิน และวิเคราะห์สไตล์การนำเสนอของผู้กำกับและแสร้งทำเป็นลืมกล่าวถึงอคติของตนเสีย ก็ไม่มีใครตำหนิเธอได้ แต่เธอก็เลือกที่จะเป็นตัวแทนของคนดูจำนวนหนึ่งที่บางครั้งก็คิดว่าตนเก่งกาจและลึกซึ้งกว่าผู้กำกับ และส่งข่าวสารถึงผู้คนเหล่านั้นว่า หากยังมีใจเที่ยงธรรมพอจะถือหลักวิชาไว้ในมือหนึ่งให้มากๆ แล้ว อีกมือที่มีอคตินั้นก็ยังพอจะยื่นไปประสานความสัมพันธ์กับศิลปินได้เสมอ

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน

จะทำละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับทรราชสมัยใหม่ได้หรือ

ไนเจล ซอล (Nigel Saul)

ในบรรดาละครประวัติศาสตร์ของเชกสเปียร์ *ริชาร์ดที่ 2* (RICHARD II) เป็นละครที่เด่นสง่าที่สุด ไม่ใช่แต่เพียงว่าแก่นเรื่องมีลักษณะสูงส่งเท่านั้น นั่นก็คือเป็นเรื่องของทรราชที่ถูกลงโทษ เรื่องของความเป็นกษัตริย์และความรับผิดชอบของกษัตริย์ แต่ละครยังสื่อความเหล่านี้ด้วยอารมณ์และพลังที่เหนือชั้น ความเข้มข้นในเรื่องการเมืองจัดได้ว่าสูงมาก ไม่มีแนวเรื่องรองที่เป็นตัวสร้างความผ่อนคลาย การแข่งขันกันระหว่างพระราชากับผู้ที่ท้าทายทำให้เราต้องดื่นตาดื่นใจอยู่เสมอ...

ในยุคสถาปนากษัตริย์กลับมาใหม่ (Restoration) ละครเรื่องนี้ตกที่นั่งลำบาก แก่นเรื่องที่ว่าด้วยพระราชาที่ไม่ดีซึ่งถูกโค่นอำนาจ ดูจะสร้างความปั่นป่วนให้แก่กษัตริย์ในขณะนั้น ในศตวรรษที่ 19 เมื่อมีผู้นำละครเรื่องนี้มาแสดงอีก ก็มักจะมีการตีความให้เป็นโศกนาฏกรรมของพระราชาที่เป็นกวีมากเกินไป การตีความเช่นนี้เป็นที่นิยมกันต่อเนื่องกันมานาน...

การแสดงล่าสุดที่เมืองแสดรทฟอร์ด (Stratford) เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ที่เป็นชุด มีการตั้งชื่อชุดว่า "เมืองอังกฤษแห่งนี้ : ละครประวัติศาสตร์" ชื่อชุดละครก็สื่อนัยให้เห็นแล้วว่าการจัดแสดงนี้มีระเบียบวาระที่เป็นเรื่องสังคมร่วมสมัยอยู่มาก ข้อความในสูจิบัตรก็บอกเราเอาไว้ว่า ละครประวัติศาสตร์เหล่านี้ได้รับการนำมาแสดงก็เพราะเป็นเรื่องที่ผูกอยู่กับวาระของปัจจุบันกาล อันว่าด้วยรูปแบบแห่งความเป็นชาติ บุคลิกภาพที่เกี่ยวเนื่องกับเอกลักษณ์ รวมไปถึงบทบาทของสถาบันกษัตริย์ของเรา จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่าในการแสดงเรื่องริชาร์ดที่ 2 นั้น เราจะได้ยินเสียงสะท้อนที่ชวนให้คิดถึงข้อผูกพันกับสังคมร่วมสมัย...นี่คือการแสดงที่มุ่งมองไปสู่ปัจจุบัน และผู้ดูผู้ชมก็ถูกกำกับให้สำนึกเช่นนี้อยู่ตลอดเวลา...

แก่นเรื่องที่โยงไปหาสังคมร่วมสมัยได้รับการตอกย้ำอยู่ตลอดในการแสดงครั้งนี้ เรื่องราวของริชาร์ดที่ 2 ได้รับการนำเสนอในรูปของการกำจัดทรราชของยุคใหม่ คำถามที่นำมาตีแผ่ก็คือการลุกฮือขึ้นต่อต้าน(ทรราช)หมายความว่าอย่างไร เหตุใดประชาชนจึงร่วมขบวนการด้วย ความรุนแรง และความเจ็บปวดที่มากับเหตุการณ์เหล่านั้นได้รับการตีแผ่เป็นอย่างดี...

(ในเรื่องของการแสดงบนเวที) เชกสเปียร์สร้างบทให้มีการนำตัวละครชื่อ บุสซี (Bushy) และกรีน (Green) ออกไปประหารนอกเวที แต่ผู้กำกับการแสดงพิมลอต (Pimlott) จัดการประหารบนเวทีให้เห็นเสียเลยด้วยการยิงทะลุท้ายทอย การปรับเปลี่ยนของพิมลอตจัดได้ว่าเป็นขนบของศตวรรษที่ 20 นี่คือวิธีการที่จะจัดการกับระบบเผด็จการในยุคของเราเอง เราสามารถหวนคิดไปถึงเหตุการณ์ในอิหร่าน ในค.ศ. 1979 หรือในโรมาเนีย ในค.ศ. 1990 สำหรับพระเจ้าริชาร์ดที่ 2 นั้น เราอาจจะตีความว่าเป็นพระเจ้าชาห์ หรือนิโคไล ชาวเชสคู (Nicolae Ceausescu) แห่งโรมาเนียก็ได้

...สิ่งที่เราได้เห็นในละครเรื่องนี้นับเป็นปรากฏการณ์ที่รู้จักกันในทุกยุคทุกสมัย : นั่นก็คือการใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและการบิดเบือนบทบาทของอำนาจ การขจัดชนชั้นนำที่เลวร้าย และรวมไปถึงการสมยอมที่แสนจะปวดร้าวในหมู่ของผู้ที่จำต้องยืนอยู่ตรงกลาง แต่ถึงกระนั้น อะไรบาง

อย่างก็ขาดหายไปในขณะเดียวกัน เชกสเปียร์สร้างบทของริชาร์ดโดยเค้นเอาสารออกมาจากบริบททางประวัติศาสตร์ในยุคของเขาเอง เชกสเปียร์มิได้มุ่งเพียงแต่จะเขียนงานที่ว่าด้วยเผด็จการ การกดขี่ และกโลบาย ไม่ได้ต้องการจะเขียนถึงความทระนงอันมาจากการที่สามารถลงทัณฑ์ผู้ผิดได้อย่างหน้าใจ แต่เชกสเปียร์เขียนงานที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของกษัตริย์ ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างราชบัลลังก์ที่ดูจะศักดิ์สิทธิ์กับบุคคลที่ต้องรับหน้าที่นั้น ในการแสดงครั้งนี้แง่มุมที่กล่าวมานี้ถูกมองข้ามไปโดยสิ้นเชิง

ความเข้มข้นของละครขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์อันเขม็งตึงระหว่างบุคคลกับบทบาทหน้าที่ ริชาร์ดมีลักษณะ 2 ประการที่ทับซ้อนกันอยู่ คือ เป็นทั้งกษัตริย์ และเป็นทั้งมนุษย์ธรรมดาสามัญ ในตอนต้นเรื่องเขาเป็นกษัตริย์ที่เปี่ยมด้วยขัตติยลักษณ์... แต่แล้วพระราชาก็ค่อยๆถูกปลดออกจากตำแหน่งอันสำคัญทีละเล็กทีละน้อย คุณลักษณะที่เกื้อหนุนความสง่างามแห่งกษัตริย์ถูกปลดเปลื้องไปจากเขา เขาถูกกระทำให้เป็นมนุษย์ธรรมดา และข้อขัดที่น่าสนใจยิ่งก็คือ สถานะของเขากลับสูงส่งขึ้น ความเป็นปราชญ์และความสามารถในการครุ่นคิดพินิจนึกทำให้เขาค้นพบวิญญาณที่แท้จริงแห่งความเป็นกษัตริย์ โศกนาฏกรรมของริชาร์ดจึงเปรียบได้กับเส้นทางไปสู่จุดจบของพระไครสต์...

การมองข้ามหรือการจงใจสลัดทิ้งซึ่งนัยสำคัญของละครที่กล่าวมานี้ทำให้การแสดงที่แสตรทฟอร์ดไม่สามารถสื่อความหมายที่สำคัญออกมาได้อย่างชัดเจน ละครเชกสเปียร์เรื่องนี้เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสถาบันอันสำคัญที่สุด อันได้แก่สถาบันกษัตริย์ สถาบันนี้ในยุคของเชกสเปียร์ ยังเป็นสถาบันที่เป็นแกนกลางของสังคม กษัตริย์เป็นสัญลักษณ์แห่งเอกลักษณ์ของชาติ เป็นศูนย์รวมของความภักดีในระดับชาติ สถาบันกษัตริย์ยิ่งใหญ่ เร้นลับ โอ่อ่าไปพร้อมๆกัน ทั้งๆที่มีการเปลี่ยนแปลงไปหลายครั้งหลายคราว สถาบันที่ว่านี้ก็ยังคงลักษณะของมัธยสมัยอยู่ บางส่วนเป็นประดุจการแสดง บางส่วนเป็นพิธีกรรมเชิงศาสนา ในพระราชินีอลิซาเบธ เชกสเปียร์ มองเห็นผู้นำที่เข้าซึ้งถึงศิลปะในการเล่นบทบาทแห่งขัตติยะได้อย่างดียิ่งในหลายๆด้าน อลิซาเบธเปรียบได้กับริชาร์ดที่ 2... อลิซาเบธ เช่นเดียวกับริชาร์ดที่ 2 ในละครเชกสเปียร์ ทรงไว้ซึ่งความชาญฉลาดในการแสดงตนเป็นกษัตริย์ ละครเรื่อง*ริชาร์ดที่ 2* มักจะได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นละครที่ทรงความเป็นละครอย่างยิ่งยวด และก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ สำหรับริชาร์ดเองนั้นดูประดุจจะเป็นนักแสดงละครเวที... คือชอบกาพย์กลอนมากกว่าศึกสงคราม ปฏิกิริยาของเขาที่มีต่อสถานะของตนเองที่ทรุดลงในแง่หนึ่งดูราวกับจะเป็นละครในละคร การตีบทในเชิงละครเป็นจุดสำคัญที่ผูกอยู่กับการมองบทบาทของกษัตริย์ของริชาร์ดเอง มันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความขี้โอ่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ปัญหาที่เกิดขึ้นกับการแสดงที่มีพิมลอดเป็นผู้กำกับก็คือ ในเมื่อบทบาทของกษัตริย์ไม่สำคัญ ประเด็นที่ว่านี้ก็ขาดหายไป ลักษณะที่กระเดียดไปในทางของกาพย์กลอนของอารมณ์ก็สลายไปเช่นกัน ตัวบทสูญความหมายไปเสียก็มาก และกาพย์กลอนก็คลายพลังไปเช่นกัน ริชาร์ดกลายเป็นแค่คนพูดมาก ผู้แสดงเป็นตัวริชาร์ดคือ แซมมวล เวสต์ (Samual West) เข้าใจดีถึงความซับซ้อนในปฏิกิริยาของกษัตริย์ริชาร์ด แต่เขาก็จำต้องดกเป็นเหยื่อของความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งเกี่ยวโยงกับปัจจุบัน กลยุทธ์ของผู้กำกับการแสดงพิมลอดก็คือการทึกทักเอาว่า สถาบันกษัตริย์เป็นเรื่องของอดีตที่

หมดความหมายไปแล้วในการตีความของยุคใหม่ นั่นเป็นความคิดที่ผิด ทั้งนี้ก็เพราะสถาบันกษัตริย์เป็นหัวใจของสารที่มาจากละครเชกสเปียร์เรื่องนี้...

ในการแสดงที่โรงละครอัลเมดา (Almeida) ละครดูจะเสียศูนย์ไปในช่วงที่สองของการแสดง ส่วนใหญ่เป็นเพราะความผิดพลาดของผู้แสดงนำ ราฟ ฟีนนส์ (Ralph Fiennes) กษัตริย์ ริชาร์ดในการแสดงครั้งนี้ไม่เปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาไปในทางใดเลย ไม่มีการแสดงให้เห็นว่าริชาร์ดมีความสำนึกที่ดีขึ้นเรื่อยๆในเรื่องของตัวเอง... ปฏิกิริยาของริชาร์ดที่มีต่อชะตากรรมที่เปลี่ยนแปลงไปก็ถูกมองข้าม แม้ว่าในตอนสุดท้ายจะมีการแสดงที่น่าประทับใจยิ่ง ฟีนนส์แสดงบทเดี่ยวในคุกด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้ง แต่มันก็สายเกินไปเสียแล้ว โอกาสที่จะทำให้การแสดงครั้งนี้มีความสง่างามได้สูญสลายไปเสียแล้ว เราก็ได้แต่ถามตนเองว่าโศกนาฏกรรมของริชาร์ดเป็นเรื่องอะไรกันแน่

...การตีความตัวละครบอลิงบรุค (Bolingbroke) ที่แตกต่างกันในการแสดงทั้งสองแห่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการตีความละครของเชกสเปียร์ที่อาจจะเดินไปคนละทาง การที่ได้ดูละครเรื่องเดียวกันที่โรงละคร 2 แห่ง ในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน ช่วยให้เราได้วินิจฉัยการแสดงชุดหนึ่งด้วยการเปรียบเทียบกับอีกชุดหนึ่ง การแสดงแต่ละชุดก็มีจุดเด่นของตัว...แต่การแสดงที่แสดรทฟอร์ดดูจะมีปัญหามากกว่า มันเป็นการแสดงที่จืดชืด คำถามที่เกิดขึ้นก็คือเป็นการสมควรหรือที่จะทำบทของริชาร์ดให้เป็นนิทานสอนใจอันว่าด้วยทรราชของยุคใหม่ ความเห็นคงจะแตกต่างกันไปในประเด็นนี้ แต่ไม่ว่าคำตอบที่ได้จะเป็นอย่างไร มีประเด็นหนึ่งที่เราจับได้มั่น นั่นก็คือ ละครเรื่อง*ริชาร์ดที่ 2* ยังมีความหมายสำหรับเรา ละครที่แต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉมังนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 2

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: ตัดตอนจากบทวิจารณ์ "With an eye to the present. Can *Richard II* be turned into a parable of modern tyranny?" โดย Nigel Saul ใน Times Literary Supplement, 12 May 2000.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์การแสดงละครเรื่อง*ริชาร์ด 2* ของเชกสเปียร์ โดย ไนเจล ซอล (Nigel Saul) เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการวิจารณ์การแสดง (ในที่นี้เป็นการแสดงละครเรื่องเดียวกัน พร้อมกัน ณ โรงละคร 2 แห่ง) ซึ่งขยายวงออกไปในรูปของการให้ข้อสรุปรวมทั่วไปที่เกี่ยวกับแนวโน้มของการแสดงละครเชกสเปียร์ในยุคปัจจุบัน ผู้กำกับการแสดงในโลกตะวันตกส่วนใหญ่พยายามที่จะสกัดเอาความหมายจากบทละครยุคเก่าออกมาให้ได้เพื่อที่จะส่งสารบางประการมาสู่ยุคปัจจุบัน โรคร้ายที่เข้ามากัดกินวัฒนธรรมการละครของยุคใหม่ก็คือ ถ้าตัวสารที่ต้องการไม่มีอยู่ในบทละครดั้งเดิม ผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ก็ไม่ลังเลที่จะเปลี่ยนบทเสียให้ตรงกับทิศทางที่ตัวต้องการ บางครั้งเป็นการปรับเปลี่ยนที่บิดเบือนแก่นอันแท้จริงของละครต้นแบบไปเลย ถ้าผู้กำกับคนใดยึดถือตัวบทมากเกินไปก็ถูกกล่าวหาว่าล้าสมัยหรือโง่เง่า (ดูบทวิจารณ์ละครเรื่อง*เฟาสต์* โดย ที.เจ. รีด ใน*สรรนิพนธ์*เล่มเดียวกันนี้)

ผู้วิจารณ์คือ ไนเจล ซอล เป็นนักวิชาการด้านมัธยสมัย จึงมีความสำนึกสูงมากในเรื่องของวัฒนธรรมต้นกำเนิดของงานวรรณกรรม เขาพยายามชี้ให้เห็นว่า ความเป็นสากลของเชกสเปียร์นั้นมีอยู่ในตัวงานแล้วโดยไม่จำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนหรือปรุงแต่ง หรือยัดเยียดความหมายจากจุดยืนของยุคปัจจุบันให้แก่ละครต้นแบบ บทวิจารณ์ของเขาจัดได้ว่าเป็นการดิเพื่อก่อ นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่ของพี่เลี้ยงช่วยเตือนสติผู้คนในวงการละครให้เดินสายกลางให้ได้ในการนำละครของเก่ามาขึ้นเวทีสมัยใหม่ สิ่งที่เขาตอกย้ำไว้อย่างหนักแน่นก็คือ ละครเชกสเปียร์นั้นโดยเนื้อแท้แล้ว สื่อความข้ามยุคข้ามสมัย ข้ามถิ่นที่ได้ ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนสุดท้ายของบทวิจารณ์ว่า ถึงจะแต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 แต่ละครเชกสเปียร์ก็ "ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉมังนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 2"

ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามเชิงหลักการเอาไว้ที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตีความใหม่ เขามิได้ต่อต้านการตีความใหม่ในเชิงหลักการแต่ประการใด แต่เขาชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องมากมายอันเกิดจากการตีความใหม่ที่ละทิ้งความหมายดั้งเดิม หรือไม่เข้าใจความหมายดั้งเดิม ณ จุดกำเนิด ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ต้องการจะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์เรื่อง*ริชาร์ด 2* ให้เข้ากับขบวนการโค่นล้มทรราชในศตวรรษที่ 20 อันเป็นช่วงที่ใกล้ตัวผู้ดูผู้ชมในปัจจุบัน แนวโน้มที่ว่านี้มิใช่เป็นสิ่งที่ผิดในตัวของมันเอง แต่ผู้กำกับการแสดงไม่ควรที่จะปฏิเสธแก่นแห่งความหมายของบทละครดั้งเดิม การแสดงละครเชกสเปียร์ที่ว่าด้วยกษัตริย์ โดยไม่ใส่ใจหรือไม่เข้าใจประเด็นปัญหาที่ว่าด้วยความรับผิดชอบและสถานะของสถาบันกษัตริย์ย่อมจะหนีไม่พ้นการบิดเบือนความหมายของเชกสเปียร์ นัยของบทวิจารณ์นี้ก็คือ ผู้กำกับการแสดงจำเป็นจะต้องมีความเข้าใจเชิงวิชาการในระดับที่สูงพอในเรื่องของระบบความคิดและวัฒนธรรม ณ จุดกำเนิดของตัวงาน ถ้าเข้าใจสิ่งเหล่านี้ดีแล้ว การตีความใหม่จึงจะดำเนินไปได้อย่างน่าเชื่อถือ ในยุคใหม่ซึ่งสถาบันกษัตริย์ดูจะปราศจากความหมายเสียแล้ว คนยุคใหม่จึงอาจจะเป็นผู้มักง่ายที่ชอบตีความตามอำเภอใจของตน ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์ไม่เขียนออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่เราพอจะอ่านความระหว่างบรรทัดได้ ก็คือ การบิดเบือน

เชกสเปียร์ก็เท่ากับการทำร้ายเชกสเปียร์ กระบวนการเล่นละครเชกสเปียร์พร้อมกับทำร้ายเชกสเปียร์ไปด้วยจึงลงเอยด้วยการที่วงการละครสมัยใหม่ทำร้ายตนเอง

บทวิจารณ์ของไนเจล ซอล เป็นการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าว่าการแสดงละคร ณ โรงละครทั้งสองไม่อยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจ และผู้วิจารณ์ก็สามารถให้เหตุผลที่ชัดเจนว่าเหตุใดการแสดงจึงด้อยคุณภาพ เราจะเห็นได้ว่า ในที่นี้ นักวิจารณ์ที่มีความรู้เชิงวิชาการที่หนักแน่นจะสามารถเขียนงานวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าได้อย่างหนักแน่นเช่นกัน การได้มีโอกาสดูละครเรื่องเดียวกันในเวลาที่ใกล้เคียงกัน แสดงโดยคณะละคร 2 คณะ เป็นโอกาสที่เอื้อให้นักวิจารณ์ได้ใช้ความคิดเชิงเปรียบเทียบมาเป็นตัวหนุนงานวิจารณ์ของเขา ถ้าได้ดูเพียงครั้งเดียว การแสดงทัศนะเชิงประเมินคุณค่าก็อาจจะกลายเป็นการด่วนสรุปไปได้ แต่การที่นักวิจารณ์ในที่นี้สามารถจับทิศทางของการแสดงยุคใหม่ได้ และก็พร้อมที่จะเดินสวนกระแส (เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ ที.เจ. รีด ในบทวิจารณ์ละคร*เฟาสต์*ที่อ้างมาแล้วข้างต้น) จึงเป็นการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความรับผิดชอบ คือ เมื่อติแล้วก็พยายามจะชี้ทางออกให้ด้วย ทางออกที่นักวิจารณ์เสนอตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อมั่นในความเป็นละครของเชกสเปียร์เอง นั่นก็คือมหากวีชาวอังกฤษผู้นี้สร้างตัวละครเอกที่มิได้อยู่คงที่ แต่เป็นผู้เรียนรู้จากประสบการณ์อยู่ตลอดเวลา ซึ่ง ณ จุดนี้ ทั้งผู้กำกับการแสดงและผู้แสดง ณ โรงละคร Almeida พลาดเป้าไปอย่างน่าเสียดาย นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นว่ากระบวนการเรียนรู้ของตัวละครเอกดำเนินไปพร้อมๆกับกระบวนการสูญเสียอำนาจ ยิ่งตกต่ำในพลังอำนาจเท่าใดก็ยิ่งหยั่งรู้ด้วยความเป็นปราชญ์ยิ่งขึ้นเท่านั้น นี่คือแง่มุมอันสำคัญของโศกนาฏกรรมเรื่องนี้ที่จับใจคนดูต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษ ถ้าวงการละครสมัยใหม่มองไม่เห็นพัฒนาการของตัวละครที่ว่านี้ เพราะไปหมกมุ่นอยู่กับขบวนการพิชิตทรราชและขบวนการมองข้ามสถาบันกษัตริย์ พวกเขาก็ไม่มีวันที่จะทำละครเชกสเปียร์ให้ประทับใจคนดูสมัยใหม่ได้ จะเห็นได้ว่าการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าที่เป็นไปในเชิงลบก็อาจเป็นการวิจารณ์ที่ทรงพลังทางปัญญาได้เช่นกัน เพราะผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดว่าการแสวงหาคุณค่าที่มาจากงานศิลปะจะต้องดำเนินไปบนรากฐานของความรู้และความสามารถในการตีความ อันย่อมจะต้องผูกอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกันให้ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ไม่มีลูกไม้ ไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย :

ความสัตย์ซื่อในการตีความของการแสดงเรื่อง *เฟาสต์* ของผู้กำกับการแสดง เพเตอร์ ชไตน์ ผู้คนชื่นชมนักเดินทางผู้ไม่รู้จักหยุด โดย ที. เจ. รีด

ความน่าตื่นเต้นของการแสดงเรื่อง*เฟาสต์*ซึ่งเพเตอร์ ชไตน์เป็นผู้กำกับการแสดงอยู่ที่การที่เขาปฏิเสธที่จะสร้างความตื่นเต้นในกรอบของวัฒนธรรมการละครที่คาดหวังว่าจะได้สิ่งนั้น สารของเขาชัดเจนมาตั้งแต่เริ่มแรก : คือ อย่าหวังว่าจะมีลูกไม้ หรือกลเม็ดเด็ดพราย หรือ มุมมองใหม่ที่มุ่งบิดเบือนหรือสร้างความปั่นป่วน สิ่งที่ท่านจะได้ก็เพียงแต่การท้าทายที่ตรงไปตรงมาของการที่ได้สัมผัสกับอธิวรรณกรรมของเกอเธ่ แสดงโดยครบถ้วนเป็นครั้งแรกด้วยคณะละครอาชีพเล่นทั้ง 2 ภาค โดยสมบูรณ์ งานร้อยกรองที่มีความหลากหลายอันน่าตื่นเต้นยาวถึง 12,111 วรรค บวกกับร้อยแก้วเชิงโศกสลดอีก 2 หน้า ซึ่งแม้แต่เกอเธ่เองก็ไม่สามารถที่จะลดความเข้มข้นลงได้ด้วยการพึ่งฉันทลักษณ์ ใช้เวลาเล่นถึง 15 ชั่วโมง ถ้านับช่วงพักด้วยก็รวมกันเป็น 21 ชั่วโมง เล่นวันเสาร์ตั้งแต่บ่าย 3 โมง ถึง 5 ทุ่ม วันอาทิตย์ตั้งแต่ 10 โมงเช้า ถึง 2 ยาม เป็นการประกาศตัวเองว่าเป็นมาราธอนแห่งการแสดง อันรวมไปถึงการใช้เวลาซ้อมแบบมาราธอนถึง 12 เดือน เคลื่อนไปจากปีที่ฉลองปีที่ 250 แห่งการเกิดของมหากวี โดยที่ก้าวล่วงมาถึงปีอันเป็นจุดเปลี่ยนแห่งสหัสวรรษ

ศาลานิทรรศการหมายเลข 23 ในงานมหกรรมโลกที่เมืองฮันโนเวอร์ (Hanover) เป็นสถานที่ที่ปราศจากบรรยากาศ คือเป็นที่ว่างซึ่งมีลักษณะเป็นกลาง ออกแบบเอาไว้สำหรับการแสดงผลผลิตทางอุตสาหกรรมที่ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันได้ สถานที่นี้ไม่มีจุดเด่นที่มีนัยทางศิลปะแต่มีทั้งความกว้างและความสูงที่เชื้อเชิญให้เราใช้จินตนาการได้ตามอัธยาศัย...

หลังการแสดงแต่ละช่วง ใช้เวลาตั้งแต่ 30 นาที ไปจนถึง 2 ชั่วโมง เราเปลี่ยนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง แต่ในจินตนาการนั้นเราถูกชักนำผ่านฉากที่ซับซ้อน กระโดดข้ามที่ว่างที่อยู่ตรงกลาง ขึ้นและลงตามบันไดเหล็กที่เคลื่อนที่ได้ ซึ่งนำไปสู่มุมมองของการแสดงที่เปลี่ยนไป บางครั้งก็มองจากข้างบน บางครั้งจากข้างๆ บางครั้งอยู่ท่ามกลางการแสดง โดยเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงชนที่ถกเถียงปะทะกันในเรื่องของมหาอาณาจักรที่ตกอยู่ในห้วงวิกฤต โดยที่พระจักรพรรดิและผู้แสดงอื่นๆยืนอยู่บนเวที ในขณะที่ฝ่ายก่อกวนแฝงตัวอยู่ท่ามกลางคนดู จากนั้นก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงคนที่มองดูปาหี่ที่แสดงอยู่เบื้องล่าง จากนั้นเขาก็จับเรานั่งเป็นแขกรับเชิญในงานเลี้ยงโดยมีแก้วเหล้าไวน์วางอยู่ในทุกตำแหน่ง ในขณะที่เฟาสต์ใช้มายาเรียกนางเฮเลนแห่งทรอย กลับมาสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่แขกผู้มีเกียรติที่นั่งอยู่ ณ โต๊ะวีไอพี

การปรับเปลี่ยนอันว้าวุ่นที่กล่าวมานี้มิได้ก่อให้เกิดความเครียดกับการแสดงมาราธอนครั้งนี้ แต่เป็นวิธีการที่ยอดเยี่ยมในการสร้างความอยากรู้อยากเห็น และในการสร้างสมาธิให้แก่ผู้ชมทุกอย่างดำเนินไปโดยไม่มีใครเสียอารมณ์ ไม่มีการแย่งที่กันหรือเหยียบเท้ากัน นับเป็นการสร้างอารมณ์ที่เอื้อในการชมการแสดงด้วยการเปลี่ยนรูปแบบแห่งความสัมพันธ์อยู่ตลอดเวลา เมื่อการ

แสดงดำเนินไปถึงช่วงตอนเย็นของวันอาทิตย์ คนดูก็เริ่มรู้ว่าจะเปลี่ยนที่นั่งของตัวให้เร็วขึ้นได้อย่างไร (มีใครคนหนึ่งพูดเปรยออกมาข้างหลังผมอย่างทีเล่นทีจริงว่า "แหม! ไม่รักษามารยาทกันเลย") เท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ในการดูละครเรื่อง*เฟาสต์*ได้กลายเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งซึ่งมีระบบการปรับปรนของตนเอง เทียบได้กับวิถีชีวิตที่ผู้ประพันธ์เรื่อง*เฟาสต์*จำต้องดำเนินตาม การแสดงครั้งนี้เป็นชัยชนะในเรื่องของการกำกับจังหวะและเทคนิคโดยที่ผู้จัดสามารถพาเราเข้าสู่กระบวนการในด้านการละครและในด้านของความสัมพันธ์ทางสังคมตามแผนที่กำหนดไว้โดยไม่มีอะไรติดขัดเลย...

อุบัติภัยอันเลวร้ายเกิดขึ้นก่อนการแสดงรอบปฐมทัศน์ ผู้กำกับการแสดงชไตน์เองเสียนิ้วไป 1 นิ้วจากอุบัติเหตุ ในขณะที่ซ้อมละคร เป็นการสูญเสียตามแบบฉบับของเฟาสต์เหมือนดังที่เมฟิสโตกล่าวเอาไว้ในฉากของการทำสัญญาเลือดกับเฟาสต์ว่า "เลือดเป็นเครื่องดื่มชนิดพิเศษ" และหลังจากนั้นผู้แสดงนำซึ่งได้รับการกำหนดให้แสดงเป็นเฟาสต์ตอนแก่ คือ บรูโน กันซ์ (Bruno Ganz) ก็ต้องถอนตัวออกจากการแสดงเพราะตกลงมาจากเวที ทำให้ผู้แสดงสำรองต้องรับบททั้งหมดแทน นักแสดงหนุ่มชื่อ คริสติอาน นิกเกล (Christian Nickel) เพิ่งจะจบจากโรงเรียนการแสดงมาได้ 3 ปี เขาแม่นบทอย่างน่าทึ่ง และไม่แสดงให้เห็นว่าได้รับความกดดันแต่ประการใด

ตัวละครทั้งหมดก็อยู่ในสภาพเดียวกัน มีนักวิจารณ์คนหนึ่งให้ทัศนะว่าละครคณะนี้ทำได้เพียงมาท่องอาขยาน เพราะกลัวว่าจะลืมบท การกล่าวเช่นนี้กลับกลายเป็นการให้คำชมไปโดยไม่ได้ตั้งใจ เพราะไม่มีใครลืมบทเลย แต่การแสดงทัศนะอย่างที่ว่ามานี้ก็บ่งบอกให้เห็นถึงความปรารถนาที่ไม่ดีนัก ทั้งนี้เพราะวิธีการของเพเตอร์ ชไตน์ไม่ตรงกับแนวคิดของพวกนักวิจารณ์ เพราะเขาไม่วางตัวอยู่เหนือตัวบทของเกอเธ่ และนักวิจารณ์เหล่านี้ก็ดูจะไม่เข้าใจว่าลักษณะที่แท้จริงของตัวบทเป็นอย่างไร และตัวบทที่ว่านี้เป็นตัวกำกับวิธีการแสดงได้อย่างไร ชไตน์เดินตามบทอย่างเต็มที่ ตามแม้กระทั่งบทกำกับเวทีของผู้แต่ง ไม่ยอมใช้เครื่องแต่งกายสมัยใหม่ และก็ยังปรับจินตนาการอันแปลกประหลาดของเกอเธ่ให้ออกมาเป็นละครจนได้ในกรอบของสถานที่แสดงที่ว่างเปล่า ปราศจากเครื่องมือเครื่องไม้ที่มักจะใช้กัน อันที่จริง ถ้าจะสร้างละครแบบเต็มรูปให้ได้พลังอย่างเต็มที่ก็คงจำเป็นจะต้องพึ่งกลวิธีแบบเสมือนจริง (virtual reality) หรือเทคนิคของผู้กำกับภาพยนตร์สปิลเบอร์ก ซึ่งก็สอดคล้องกับข้อสังเกตที่นักวิจารณ์ร่วมสมัยกับเกอเธ่ คือเอากุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกล (August Wilhelm Schlegel) ได้ตั้งเอาไว้ว่า ถ้าจะแสดงเรื่อง*เฟาสต์*ให้ได้ระดับ ก็จำเป็นจะต้องพึ่งมนตร์ขลังแบบที่เฟาสต์เองเป็นผู้ใช้

ชไตน์ยอมให้เสรีภาพกับตนเอง (ในไม่กี่ประเด็น)... นอกไปจากนั้นแล้ว ตัวบทคือตัวนำ

ความสัตย์ซื่อที่มีต่อตัวบทในลักษณะเช่นนี้อาจจะมากไปหรือน้อยไปสำหรับนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ ซึ่งคาดหวังว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องกระทำประทุษกรรมต่อบทละครที่ถือกันว่าเป็นแบบฉบับ โดยตัดบางฉากออกไปเสีย นำฉากมาต่อกันใหม่ให้ราบเรียบ แต่ก็จำต้องฉีกตัวงานออกเป็นส่วนๆ นำเอาองค์ประกอบของปัจจุบันสอดแทรกเข้าไป เพิ่มหรือตัดจำนวนตัวละคร (อาจจะใช้ผู้แสดงเฟาสต์ถึง 14 ตัว บางครั้งไม่มีตัวนางเอก เกรทเชน [Gretchen]) ไม่มีละครเรื่องใดที่ได้รับการปรับแต่งใหม่ในทศวรรษ 1990 มากกว่าเรื่อง*เฟาสต์*...หลักการก็คือว่า ผู้กำกับการแสดงใน

ยุคของเราจำจะต้องรู้ว่า อะไรเหมาะสำหรับผู้ดูผู้ชมยุคปัจจุบัน และจำจะต้องตัดสินใจว่าส่วนใดของบทที่เขียนขึ้นในอดีต (ถ้าจะยังยอมให้เหลือเอาไว้บ้าง) ยังสามารถสื่อความกับผู้ดูผู้ชมได้ ไม่ว่าบทนั้นจะเคยได้รับการยอมรับในบริบทดั้นกำเนิดในลักษณะใดก็ตาม ตัวงานมิใช่เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความเป็นหนึ่งอีกต่อไป แต่เป็นได้เพียงแค่ที่รวมของส่วนต่างๆของสรีระ รหัสที่ยึดกันเป็นหลักก็คือ "การทำให้เป็นนามธรรม" ซึ่งจัดได้ว่าเป็นหลักการที่แปลกประหลาดสำหรับกิจการละคร ซึ่งมีหน้าที่ที่จะต้องทำให้สภาพความเป็นจริงที่แปลกแยกจากตัวเราให้มีชีวิตขึ้นมาให้จนได้ และช่วยให้เราผละหนีไปจากความเชื่อในเรื่องการครอบงำของปัจจุบัน

ในบรรยากาศเช่นนี้ การให้ความเคารพหรือการเรียกสิ่งที่มีชีวิตนี้ให้กลับคืนถิ่นถือได้ว่าเป็นการทำหน้าที่ที่ล้าสมัยเสียแล้ว ปฏิกิริยาในสื่อสิ่งพิมพ์เต็มไปด้วยข้อขัดที่ไม่เข้าท่า การยอมให้ผู้แต่งส่งสารอันสมบูรณ์มาอย่างชัดเจนถูกตำหนิว่า "เป็นการลุ่มหลงกับตัวบท" หรือ "สิ่งที่ล้าสมัย" หรือแม้แต่ "ของเล่นของชนชั้นนำ" ความสัตย์ซื่อต่อตัวงานถูกลดฐานะให้เป็นแค่เรื่องแต่งเป็น "ความเคารพที่ไม่เกิดมรรคผล" อันเป็นการ "ทำลายตัวบทที่ยิ่งใหญ่" (แต่ก็อธิบายไม่ได้ว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น) แม้ว่าลักษณะวรรณศิลป์ที่มีอยู่ "ไร้ความหมายในตัวของมันเอง" ถ้ามิได้ถูกปรับเปลี่ยนด้วยน้ำมือของยุคใหม่ การที่ซไตน์สามารถใช้กลวิธีในการปรับเปลี่ยนฉากได้อย่างดีก็ถูกมองว่าไม่สำคัญ เพราะการที่ทำให้งานของเกอเธ่ฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ เท่ากับเป็นการ "จำกัด" จินตนาการของผู้ดูผู้ชม ข้อขัดเหล่านี้กลายเป็นความไม่คงเส้นคงวา ในเมื่อซไตน์ทำตัวให้เป็น "ผู้รับใช้ที่อ่อนน้อมถ่อมตนของมหากวี" ถูกตำหนิว่าเป็นความ "หยิ่งทระนง"

รากของปัญหาอยู่ที่สิ่งซึ่งเกอเธ่อธิบายเอาไว้เองว่า *เฟาสต์ ภาค 2* ใหญ่เสียจนคุมไม่อยู่ การแสดงส่วนใหญ่เป็นการเลือกอาหารจากเมนู บวกด้วยองก์สุดท้ายอันเป็นตอนที่เกอเธ่ย้อนกลับไปหาแก่นเรื่อง และแถมละครช่วงที่เป็นการยำใหญ่เข้าไปในรูปของปัจฉิมบทที่ต่อท้ายแนวเรื่องของเฟาสต์ - เมฟิสโต - เกรทเชน ในทางที่กลับกัน เมื่อเล่นโดยไม่มีการตัดตอน ภาค 2 จึงทำให้โศกนาฏกรรมที่เดินตามขนบ (ไม่ว่าจะชวนให้ปวดร้าวเพียงใด) ให้กลายเป็นปฐมบทอันนำไปสู่การเดินทางอันไม่รู้จบของเฟาสต์ในมิติของเวลาและสถานที่ ที่เป็นทั้งแนวนิยาย และทั้งที่เดินตามประวัติศาสตร์ การที่เกอเธ่หมกมุ่นอยู่กับจุดกำเนิดของโลกและองค์พยพทั้งหลาย หรืออารยธรรมเก่าแก่ของกรีก เป็นสิ่งที่นำไปสู่รายการแถมอันยาวยืด เช่นฉากที่ว่าด้วยราตรีอลเวงยุคคลาสสิก (classical Walpurgisnight) ซึ่งยาวถึง 2000 วรรค ประกอบด้วยฉากที่เฟาสต์แต่งงานกับเฮเลนแห่งทรอย เป็นไปได้หรือที่สิ่งเหล่านี้ถ้าแสดงอย่างเต็มรูปจะยังดึงดูดความสนใจของคนปัจจุบันได้... ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังมีเรื่องของตอนจบที่มักจะสร้างความงุนงงให้แก่เรา เพราะเป็นการกลับตาลปัตรของนิยายซึ่งลงเอยด้วยการให้อภัยเฟาสต์ซึ่งเป็นผู้ผิด และในท้ายที่สุดก็ยังมีปัญหาของรูปแบบร้อยกรองที่ทั้งชวนให้คิดรุ่นคิด ไม่ค่อยจะเดินตามเรื่อง และก็ดำเนินไปอย่างสบายๆจนเชื่องช้า หรือไม่ก็เป็นภาษาที่แน่นและเข้ม เช่นเดียวกับกวีนิพนธ์ยุคสุดท้ายของเกอเธ่ ด้วยเหตุนี้แหละที่ผู้ซึ่งขาดความคุ้นเคยจึงเกิดความรู้สึกว่า นักแสดงกำลังมาท่องอาขยานให้เราฟัง ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจเลยว่าผู้กำกับการแสดงทั้งหลายแหยงเรื่อง*เฟาสต์*ในแง่นี้กันไปหมด ดังเช่นที่หนังสือพิมพ์ "Neue Zürcher Zeitung" ระบุเอาไว้ว่า ภาค 2 "โด่งดังแต่ไม่มีคนรู้จัก"

แน่ละที่มันเคยเป็นเช่นนั้น มาบัดนี้ เพเตอร์ ชไตน์ได้ทำให้*เฟาสต์ 2* เป็นที่รู้จัก เผยแสดงถึงสัดส่วนที่เหมาะสมและไม่เหมาะสม ความประหลาด ความยืดยาด จุดบกพร่อง ความห่างไกลจากปฏิกิริยาระหว่างคนที่พูดกันในชีวิตจริง สรุปได้ว่าเป็นการเผยแสดงของจริงที่ถูกนำไปเก็บซ่อนไว้เป็นเวลาหลายทศวรรษด้วยการตัด และ ปะ ไม่มีใครคิดว่าเราเป็นหนี้บุญคุณเพเตอร์ ชไตน์ เขาเองก็คาดเอาไว้ว่าจะถูกถล่มโดยนักวิจารณ์ แต่ในบางกรณีคนพวกนี้โจมตีเขาด้วยความร้ายกาจที่ไร้รสนิยม เช่น หนังสือพิมพ์ *Frankfurter Allgemeine* ซึ่งไม่สมควรที่จะได้รับการปกป้อง ทั้งนี้เพราะการโจมตีเขา หรือเราอาจจะพูดให้ชัดว่าการโจมตีตรรกะในการทำงานของเขา เป็นการตั้งคำถามต่อมหากวีเกอเธ่เอง และนั่นก็คือสิ่งที่ควรจะเป็น และแน่นอนที่สุดที่ว่าไม่เห็นจะเป็นการกระทำที่เกินขอบเขตหรือแหวกแนวแต่ประการใด ที่จะนำเสนองานอันยิ่งใหญ่ของมหากวีแห่งชาติอย่างเต็มรูปและครงครามดันฉบับให้ผู้คนได้ตรวจสอบ ถึงจะทำได้ครั้งเดียวก็ยังดี

ผู้ดูผู้ชมในรอบแรกดูจะสุภาพ และไม่ใช่เป็นเพราะพวกเขาโล่งอกที่การแสดงแบบมาราธอนจบกันเสียที มันอาจจะเป็นการผจญภัยที่เราไม่อยากจะพลาด บัตรเข้าชมการแสดงที่ฮันโนเวอร์ทุกรอบขายหมดไปนานแล้ว คณะละครจะย้ายวิกไปแสดงที่เบอร์ลินและที่เวียนนาหลังจากนั้น น่าจะตามไปดู ประวัติศาสตร์เท่าที่เราได้เห็นมาจะไม่ให้โอกาสที่สองกับใคร

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ตัดตอนจากบทวิจารณ์ : "No tricks, no twists: the dazzling fidelity of Peter Stein's *Faust*, All hail the limitless wanderer โดย T.J. REED ใน Times Literary Supplement, 4 August 2000.

บทวิเคราะห์

ผู้วิจารณ์คือ ที.เจ. รีด เป็นนักวิชาการด้านเยอรมันศึกษาระดับแนวหน้าของอังกฤษ จัดได้ว่าเป็นตัวแทนของวงวิชาการด้านเยอรมันศึกษาที่มิใช่เยอรมัน จึงสามารถวางตัวเป็นกลาง เพราะมิได้มีส่วนได้ส่วนเสียใดๆกับวงการละครหรือวงการวิชาการของเยอรมันเอง ในแง่หนึ่ง นักวิชาการและนักวิจารณ์ชาวต่างประเทศสามารถถอยห่างออกมาจากสภาพแวดล้อมของเยอรมันและให้ทัศนะที่หนักแน่นและตรงไปตรงมาได้อย่างมิต้องตะขิดตะขวงใจแต่ประการใด กล่าวอีกนัยหนึ่ง นักวิชาการชาวอังกฤษอาสาเข้ามาทำหน้าที่ "สอนมวย" ให้แก่วงการวิจารณ์เยอรมันว่าพวกเขาเหล่านั้นกำลังหลงทางไปในแนวใดบ้าง

โอกาสอันสำคัญที่ได้มีการแสดงละครเรื่อง*เฟาสต์*ของเกอเธ่ ทั้งภาค 1 และ 2 โดยสมบูรณ์นั้นก็จัดได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่มีลักษณะเป็นพิเศษอยู่แล้ว แต่รีดไม่ได้ดื่นเต้นไปตามความเป็นมหกรรมของการแสดงในครั้งนี้แต่ประการใด แต่สามารถใช้รากฐานความรู้อันกว้างขวางและลึกซึ้ง รวมทั้งความสามารถในการแสดงทัศนะอันเป็นเหตุเป็นผลออกมาได้อย่างน่าประทับใจ และถือได้ว่าเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง วงการวิจารณ์ วงการวิชาการ รวมไปถึงผู้ดูผู้ชมโดยทั่วไปด้วย เขาไม่ลังเลที่จะต่อต้านและโจมตีแฟชั่นการแสดงของยุคใหม่ในเยอรมนี ซึ่งรู้จักกันในนามของ "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) นั่นก็คือ การที่ผู้กำกับการแสดง (Regisor) และที่ปรึกษาฝ่ายวรรณศิลป์ ใช้เสรีภาพอย่างไร้ขอบเขตในการตีความใหม่ด้วยการบิดเบือน (Dramaturg) ดัดแปลง ดัดทอนหรือดกแต่งใหม่เพียงเพื่อจะสร้างความดื่นเต้นหรือเพื่อจะยั่วผู้ดูผู้ชมให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ เช่น ตะโกนโห่ร้องต่อต้านหรือเดินออกจากโรงไป ยังความสนุกสนานให้แก่ผู้กำกับการแสดงเป็นอันมาก รีดพยายามจะชี้ให้เห็นว่าการที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ต่อต้านการกำกับการแสดงเรื่อง*เฟาสต์* ของเพเตอร์ ซไตน์ ก็ด้วยเหตุที่ว่านักวิจารณ์เหล่านี้ตกอยู่ในห้วงแห่งมายาของ (ละครของผู้กำกับ) จนลืมไปว่ามีผู้ยิ่งใหญ่อยู่ในฐานะที่จะสร้างผลงานที่สื่อความและทรงคุณค่าข้ามยุคข้ามสมัยได้ และความหมายและคุณค่าเหล่านั้นจะเผยแสดงได้ก็ต่อเมื่อมีผู้กำกับการแสดงที่เข้าใจตัวบทอย่างลึกซึ้ง กล้าพอที่จะทวนกระแสโดยยึดตัวบทเป็นตัวชี้นำการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องตัด-ปะแต่อย่างใด บทวิจารณ์ของรีดชี้ให้เห็นประจักษ์แจ้งว่าเพเตอร์ ซไตน์ และนักแสดงของเขามิใช่เพียงเดินตามตัวบทอย่างไร้วิจารณญาณ สังเกตได้ว่าคำว่า "จินตนาการ" ปรากฏบ่อยครั้งในการพรรณนา การตีความของเพเตอร์ ซไตน์ นอกจากนี้รีดยังสามารถเข้าใจวิธีการสร้างงานของเพเตอร์ ซไตน์ ได้อย่างดียิ่ง ด้วยการชี้ให้เห็นว่าความสามารถทางเทคนิคกับจินตนาการสร้างสรรค์ประสมประสานกันเพื่อทำให้เกิดการแสดงที่ยิ่งใหญ่ได้อย่างไร รีดถึงกับกล้าบอกคนเยอรมันว่าพวกเขาไม่เข้าใจทั้งเกอเธ่และเพเตอร์ ซไตน์ กับคณะของเขาในเรื่องที่เกี่ยวกับการแสดงบทที่เป็นร้อยกรองอย่างน้อยใน 2 จุด รีดชี้ให้เห็นว่านักวิจารณ์ชาวเยอรมันขาดความรู้และความสำนึกในเรื่องของเอกลักษณ์แห่งวรรณศิลป์ของเกอเธ่ จนถึงกับกล่าวหาว่านักแสดงมาท่องอาขยาน นั่นคือความกล้าของนักวิจารณ์และนักวิชาการชาวต่างประเทศ ซึ่งพร้อมที่จะต่อสู้กับคนเยอรมันเองในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน

รีดมีคุณสมบัติที่เพียบพร้อมที่เอื้อให้เขาสร้างงานวิจารณ์ที่ทรงคุณค่าได้ นั่นก็คือ เขาได้ศึกษาตัวบทของเกอเธ่มาอย่างลึกซึ้งแล้วรู้ถึงลักษณะเฉพาะของละครของเกอเธ่ เข้าใจกลไกและเอกลักษณ์ของขนบการแสดงรวมไปถึงการใช้ภาษาของมหากวี รู้จักวัฒนธรรมต้นกำเนิด รู้จักวงการละครและวงการวิจารณ์ในยุคของเกอเธ่ (เช่น เขารู้ว่าจะอ้างเอากุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกลได้ในแบบใด) รีดรู้จักประวัติของการแสดงอันเชื่อมโยงมาสู่การตีความเรื่องเฟาสต์ในยุคปัจจุบัน โดยผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย เขาคุ้นกับประวัติการรับงาน (reception history) ของเรื่องเฟาสต์ เขาไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนของละครเรื่องนี้ เช่น ในเรื่องของการที่เกอเธ่ชอบออกนอกเรื่อง แต่ในขณะเดียวกันเขาก็อยู่ในฐานะที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดแข็งของทั้งตัวบทและของทั้งการแสดง แม้จะเป็นนักวรรณคดี แต่ก็ได้ดูละครมามากพอที่จะสามารถอธิบายเทคนิคการแสดงได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง เข้าใจที่จะชี้ให้เห็นว่าเพเตอร์ ซไตน์สามารถใช้สถานที่ที่งานมหกรรมเมืองฮันโนเวอร์ให้เอื้อต่อการตีความของเขาได้อย่างไร รีดวิเคราะห์โดยละเอียดถึงการที่ผู้กำกับการแสดงทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงด้วยและที่สำคัญที่สุด เขาพิสูจน์ให้เห็นได้ชัดว่าความยาวของการแสดงแบบมาราธอนครั้งนี้มิได้ทำให้ผู้ชมเบื่อหน่ายแต่ประการใด สรุปได้ว่าพื้นฐานทางความรู้เกี่ยวกับตัวบทและบริบทแน่นพอ ความเฉียบคมในการมอง หลักแหลมพอ และความสามารถในการแสดงออกด้วยภาษาก็โดดเด่นทัดเทียมกัน

การวิจารณ์จะสามารถทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาได้ก็ต่อเมื่อนักวิจารณ์จับมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับตัวงานและเกี่ยวกับการแสดงได้อย่างแม่นเหมาะ ซึ่งในกรณีที่ว่านี้ รีดใช้ตัวบทอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่กอปรกับความสามารถในการแสดงและการกำกับการแสดงของคณะละครมาเป็นเกราะกำบังการโจมตีที่ไร้เหตุผลของกลุ่มนักวิจารณ์ที่หลงเดินตามแฟชั่น คำตอบที่เขาให้อาจจะไม่เด่นชัดนัก แต่เป็นคำตอบที่แฝงอยู่ในเนื้อในของบทวิจารณ์เอง นั่นก็คือ ละครเริ่มต้นที่ตัวบท ละครเป็นวรรณกรรม แต่ละครจะเป็นสมบัติของมหาชนได้ก็ต่อเมื่อผู้ตีความลดอัตตาของตนเพื่ออาสาตนเข้าไปเสนองานอันยิ่งใหญ่ในกระบวนการของการตีความและสื่อความนั้น ผู้ที่เป็นตัวกลางจะต้องใช้ความสามารถอันมหาศาล จึงจะเข้าถึงจิตวิญญาณของตัวงานได้ ในขณะเดียวกัน เขาเหล่านั้นก็ต้องไม่ลืมว่าเขาดำรงอยู่ในยุคใหม่ ซึ่งมีเงื่อนไขในทางวัฒนธรรม สังคมและทางความคิดที่เป็นของตนเอง การจะสร้างงานแสดงที่ทรงคุณค่าได้จึงต้องการความสามารถในการเชื่อมโยงวิญญาณแห่งยุคที่ต่างกันนับเป็นร้อยๆปีเข้าหากันให้ได้ ในกรณีของการแสดงเรื่อง*เฟาสต์* ในการกำกับของเพเตอร์ ซไตน์ รีดมองเห็นว่าความสัตย์ซื่อในทางอาชีพเป็นเกราะกำบังมิให้ศิลปินหลงตนเองจนหลงทาง นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ของเขาแล้วในการชี้ทางให้แก่ศิลปินว่าทิศทางใดคือทางที่จะนำไปสู่การสร้างความหมายและคุณค่าในลักษณะที่ข้ามกาลเวลาและถิ่นที่ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

นี่ไม่ใช่ฉัน...

บทวิจารณ์แฮมเลต แสดงที่ Théâtre des Bouffes du Nord ปารีส

โดย รูธ มอส(Ruth Morse)

นี่ไม่ใช่เจ้าชายแฮมเลต และก็ไม่ต้องการให้เป็นเช่นนั้น[1] อันที่จริงนี่ไม่ใช่ละครเรื่องแฮมเลต มันเป็นเพียงการนำฉากมาเรียงกันอย่างง่ายๆ ซึ่งก็เป็นสิ่งซึ่งเรารู้จักแล้ว จำได้ หรือเคยได้ดูมาก่อน โดยที่ผู้กำกับการแสดงพีเตอร์ บรุค(Peter Brook) จับมาจัดลำดับเสียใหม่ให้อยู่ในกระแสของเรื่องเล่า นี่คือเรื่อง"แฮมเลตที่เล่าให้เด็กฟัง"(ตามข้อความภาษาฝรั่งเศส) จัดแสดงโดยเลียนแบบการนำเอาเรื่องที่รู้จักกันดีแล้วมาเสนอต่อมหาชน ดังเช่นการแสดงในเอเชียได้ หรือในแอฟริกา ไม่มีการปรุงแต่งใดๆ เวทีเกือบจะว่างเปล่า ไม่มีฉากใดๆนอกเสียจากหมอน 2-3ใบ เครื่องแต่งกายสีหม่นดูคล้ายกับเสื้อเชิ้ตที่ชาวอินเดียใส่สำหรับบทของนักแสดงชาย 6 คน หรือเสื้อคลุมยาวลากดินสำหรับนักแสดงหญิง 2 คน สีม่วงสำหรับผู้แสดงบทเกอร์ทรูด (Gertrude) พร้อมผ้าคลุมหนังและสีขาวนั้น แน่ละสำหรับผู้แสดงเป็นออฟีเลีย(Ophelia) และก็มาถึงเครื่องฉายคำบรรยายเหนือเวที(supertitles) เครื่องมือดังกล่าว ดูจะค้านจุดประสงค์ที่จะ "เล่าเรื่องให้เด็กฟัง" เพราะว่าคนดูจะต้องอ่านเรื่องราวไปพร้อมๆกัน พวกผู้ใหญ่ในหมู่คนดูใช้เวลาไปกับการอ่านคำบรรยายที่ว่านี้ซึ่งเป็นคำแปลภาษาฝรั่งเศส บรรยากาศอันเป็นกันเองของโรงละครบุฟส์(Bouffes)ช่วยให้เราทอดสายตาไปได้ในทุกทิศทาง ด้วยเหตุนี้การใช้แสงสลัวๆในการแสดงครั้งนี้เอื้อต่อการสร้างประชาคมละคร และผู้แสดงเองก็ดูจะพูดกับเราโดยตรง

ละครเรื่องนี้ขายบัตรหมดไปหลายเดือนแล้วก่อนเริ่มการแสดง สำหรับรอบการกุศลนั้นบัตรราคาถึง 800 ฟรังส์ นับเป็น10เท่าของราคาปกติที่ตั้งไว้ต่ำมาก สำหรับบรุคเองนั้นเขาผูกตัวเองอยู่กับมโนทัศน์ที่ว่าละครเป็นบริการที่ให้แก่ชุมชน เกือบจะตลอดชีวิตของการทำงานของเขา เขาได้พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะแสวงหาและให้นิยามแก่นขององค์ประกอบทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นตัวบทละครเองหรือการแสดง หรือไม่เขาก็พยายามจะดึงเอาวิญญาณแห่งความเร้นลับออกมาให้ได้ โดยให้น้ำหนักกับละครว่าเป็นประดุจการรับศีลมหาสนิทในโลกของฆราวาส เขาต้องการให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าพวกเขากำลังรู้สึกอะไรบางอย่าง พยายามจะสร้างสิ่งที่เทียบได้กับความสัมพันธ์กับโลกที่เรามองไม่เห็นดังเช่นในวัฒนธรรมอื่นๆ การใช้ไพรัชลักษณ์ เช่นเดียวกับในกรณีของปิกัสโซ(Picasso) ดำรงอยู่ได้ด้วยมนตร์ขลังของละคร ซึ่งเป็นทั้งภาวะอปกติ และไร้ความคงทนถาวร ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะปลุกทั้งความสำนึกรู้และความสำนึกในเรื่องผิดชอบชั่วดีในตัวเรา ละคร"ดิบ"ของเขา ถ้าจะกล่าวตามศัพท์แสงของวิชามานุษยวิทยา[2] มักจะมุ่งเน้นเรื่องเล่าที่เข้มผนวกกับการตั้งปัญหาเชิงปรัชญา โดยที่เนื้อหาสำคัญกว่าการปรุงแต่งในทางศิลปะ

---

[1] เป็นการอ้างถึงบทกวีของ T S Eliot ชื่อ The Love Song of J Alfred Prufrock

[2] มโนทัศน์เรื่อง "ดิบ" และ "สุก" มิใช่เป็นเกณฑ์ในการประเมินคุณค่า แต่นักมานุษยวิทยาใช้พฤติกรรมที่เกี่ยวกับอาหารเพื่ออธิบายความแตกต่างของวัฒนธรรม

แฮมเลต เช่นเดียวกับมหาภารตะซึ่งทำให้บรุคโด่งดังมาแล้วด้วยการรวบเรื่องมาแสดงได้ใน 6 ชั่วโมง มีจุดศูนย์กลางในเชิงวัฒนธรรม เช่นเดียวกับมหากาพย์ของอินเดีย แฮมเลตเป็นเรื่องที่ขยายวงออกไปสู่ความซับซ้อนซึ่งเรียกร้องให้เราต้องตั้งใจดูและพินิจนึกตามไปด้วย ลำพังแต่เรื่องเล่านั้นย่อมถือว่าเป็นแก่นไม่ได้ ทั้งละครและทั้งมหากาพย์ให้ความสนใจกับเรื่องของการเมืองการปกครอง โยงไปถึงครอบครัว มหาชน และตนเอง การนำเรื่องบางตอนของทั้งมหากาพย์และละครเชกสเปียร์ออกมาแสดงนั้น เท่ากับเป็นการเหมาเอาว่าเรากำลังชมการแสดงเป็นครั้งแรก แม้จะดูหลายครั้งก็ยังรู้สึกเหมือนเป็นครั้งแรก และนอกจากนั้นผู้ชมจำนวนมากก็คงจะเปรียบเทียบสิ่งที่เขากำลังได้ชมและได้ฟังในครั้งนี้กับสิ่งที่ฝังอยู่ในจินตนาการของพวกเขา การแสดงครั้งนี้เป็นฉบับย่อที่ให้ความสำคัญกับการสร้างความดื่นอารมณ์มากกว่าการเน้นความยากของละคร บรุคตัดบางตอนออกและก็นำเรื่องอื่นมาทดแทน คลอเดียส(Claudius)ตอนจะตายเปล่งคำพูดออกมา ซึ่งเป็นการอ้างคำของเบโธเฟนว่า "มันต้องเป็นเช่นนี้" หมายความว่าบรุคเลือกที่จะตัดเรื่องการเมืองภายในออก และก็ลบตัวละครฟอร์ดินบราส(Fortinbras)ออกเสียด้วย[3] ทั้งนี้ก็เพื่อจะทำให้เรื่องชะตากรรมของแฮมเลตเองโดดเด่นขึ้นมา ไม่มีสิ่งที่จะชี้ให้เห็นว่าเอลซินอร์(Elsinore)คือสถานที่แห่งการช่วงชิงอำนาจ แฮมเลตเองไม่เคยประกาศตัวเองดังที่เชกสเปียร์กำหนดไว้ว่า "เราแฮมเลต เจ้าชายแห่งเดนมาร์ก"

แต่บรุครักษาเครื่องเคราของการเป็นละครปรัชญาเอาไว้ สกอต แฮนดี(Scott Handy)ผู้เล่นบทเป็นฮอเรโช(Horatio)เปิดฉากและปิดฉากละครด้วยคำถามว่า"ใครอยู่ที่นั่น" เขาอยู่เพียงลำพังเมื่อวิญญาณ(พ่อของแฮมเลต)ปรากฏตัวเป็นครั้งแรก และเขาก็เป็นคนเดียวที่เห็นอะไรบางอย่างในตอนสุดท้ายเมื่อเขาเปล่งคำพูดที่ผู้กำกับการแสดงดึงมาจากฉากแรก ในระหว่างกลางเขาแทบจะไม่มีอะไรจะทำ เขามีความสัมพันธ์น้อยมากกับเพื่อนของเขาคือเจ้าชายแฮมเลตซึ่งแสดงโดยเอเดรียน เลสเตอร์(Adrian Lester) ไม่มีทหาร ไม่มีการเมือง ไม่มีเรื่องราชสำนักที่เหลวแหลก เมื่อนักแสดงคนหนึ่งจำเป็นต้องเล่นบทของวิญญาณพ่อของแฮมเลต ผู้แสดงก็คือเจฟฟรีย์ คิสซูน (Jeffrey Kissoon)ซึ่งเล่นบทของคลอเดียสด้วย แต่พวกเขาดูประหนึ่งจะซักซ้อมกันว่าไปตามบทเหมือนกับนักแสดงที่กำลังให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับตัวบทตอนที่สำคัญ นาเซอรุดดิน ชาห์ (Naseeruddin Sah)ผู้ซึ่งรับบทโรเซนครันทซ์(Rosencrantz)พระผู้ซึ่งทำพิธีฝังออฟีเลียและนัก

---

[3] Fortinbras เจ้าชายนอร์เวย์เดินทัพผ่านแดนเพื่อไปช่วงชิงดินแดนอันน้อยนิดในประเทศโปแลนด์เพียงเพื่อรักษาศักดิ์ศรีของชัดติยะ จึงทำให้แฮมเลตได้คิดว่า เขาจะต้องจัดการกับการเมืองของแผ่นดินเสียก่อนที่จะสายเกินไป และก็สายเกินไปจริงๆ ในตอนท้ายเรื่องเชกสเปียร์ให้บทกับ Fortinbrasว่าเป็นผู้ที่นำความสงบและสันติสุขกลับคืนมา และปกครองแผ่นดินต่อไป

แสดงคนที่หนึ่ง(Tho First Player)[4] ซึ่งถูกตัดบทไปมากก็แทบจะไม่มีอะไรจะทำเช่นกัน และพูดบทที่ว่าด้วยพีร์รุส(Pyrrhus)ราวกับว่าเชกสเปียร์เขียนละครเป็นภาษากรีก[5]

บทพูดที่แปลกประหลาดว่าด้วยเรื่องของความพินาศของกรุงทรอยส์และก็ทำให้ทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดงงุนงงตามๆกันเพราะยาวมากนั้น เต็มไปด้วยเนื้อหาอันคงแก่เรียน และสำนวนแบบเก่า บทนี้มักจะถูกตัดออกไปเสมอ แต่ในการแสดงครั้งนี้ บทดังกล่าวสนองวัตถุประสงค์หลายประการ อาจเป็นไปได้ว่า บรูคใช้ความไม่เข้าใจที่ว่านี้เพื่อว่าเตือนความจำเกี่ยวกับข้อพิพิจของเขาเองที่ว่าด้วยแฮมเลต ซึ่งเขาเขียนไว้ในละครเรื่อง "ใครอยู่ที่นั่น"(Qui est là?) เมื่อ 5 ปีก่อนโน้น หรือไม่เขาก็จงใจที่จะเน้นความเป็นละครของละคร หรือต้องการจะอ้างกลับไปถึงรากฐานโศกนาฏกรรมที่มาจากกรีก แต่การทำคำพรรณนาของการที่พีร์รุสฆ่าพระราชาพริอาม(Priam)บนแท่นบูชาของเทพให้กลายเป็นภาษากรีก(คือภาษาที่ไม่มีใครเข้าใจนั้น)เท่ากับเป็นการลบความเป็นละครที่มาจากรากเหง้าทางประวัติศาสตร์ของการแสดง ณ ขณะนั้นออกไป เพราะอันที่จริงบทพูดที่ว่านี้ทำหน้าที่อันสำคัญในการเปลี่ยนสไตล์ของละคร ยิ่งไปกว่านั้นพีร์รุสเป็นหนึ่งในบรรดาลูกชาย 5 คนที่จะต้องทำหน้าที่สืบแค้น และนักแสดง "คนแรก" (The First Player) ใช้บทเจราจาอันเลื่องชื่อนั้นกระตุ้นให้เราคิดถึงบทบาทอันสำคัญยิ่งของการสืบแค้น เอเดรียน เลสเตอร์ (ผู้รับบทแฮมเลต)จัดได้ว่ามีเสน่ห์และก็ดูจะไม่มีปัญหาอะไรเกี่ยวกับเรื่องที่ว่าเขาควรจะทำอะไร สำหรับวิธีการแสดงว่าเขาไม่ทำตะไคดูจะเป็นลีลาท่าทางของหนุ่มใหม่มากกว่าเจ้าชายผู้โดดเดี่ยวเดียวดายเขาดูจะมีความคิดดีๆคลุมหลายอย่าง แต่ความคิดเหล่านั้นกลับทำให้เขาเป็นเจ้าชายแฮมเลตผู้ขาดความมั่นใจ และการที่การแสดงครั้งนี้ตึงนักแสดงออกจากกันทำให้นักแสดงแต่ละคนติดอยู่กับมุมของตัวเอง ผู้แสดงเป็นแฮมเลตดูจะแสดงว่ารักพ่อผู้กลับมาเป็นวิญญาณ แต่ดูจะมีช่องว่างระหว่างเขากับแม่หรือกับเพื่อน

กลยุทธ์ในการปล่อยว่างนักแสดงที่ว่านี้เป็นเรื่องของความจงใจอย่างแน่นอน นักแสดงเหล่านี้มีความสามารถและมีความตั้งใจจริง และคงจะสามารถเล่นละครร้อยกรองได้ดี แต่พวกเขาคงได้รับคำสั่งให้มองข้ามไปเสียว่านี่คือบทละครวัยกลางคน ให้ทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ง่ายเพื่อที่คนดูจะได้เข้าถึง ก็ใครเล่าที่สั่งหรือคะยั้นคะยอให้นักแสดงผู้มีความสามารถหลายทาง เช่น บรูซ ไมเออร์ส (Bruce Moyers) เล่นบทของเจ้าเหว่อโดยวัดวงและเริงระบำแบบไดริชไปพร้อมกันด้วย สำหรับเพลงดนตรีส่วนเดียวที่จะกล่าวถึงได้ก็คือดนตรีประกอบที่ใช้เครื่องคีเล็คทรอนิคในสไตล์ตะวันออกของโตริ ซูชิทอริ (Toshi Tauchitori) โดยที่ลีลาท่าของดนตรีทำหน้าที่เป็นเครื่องบอกความของแต่ละฉาก

---

[4] ในเรื่องแฮมเลต เจ้าชายแฮมเลตเชิญนักแสดงมาเล่นละครให้ชม สำหรับเรื่องแรกที่นักแสดงนำมาซ้อมนั้น เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ ซึ่งผู้เขียนขอยกไม่ทราบว่าเชกสเปียร์ดัดมาจากละครเรื่องใด ของใคร สำหรับละครที่แฮมเลตกำหนดให้เล่นขึ้นใหม่เพื่อจับพิรุธคลอดเดียสและมารดาของตนนั้น เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

[5] สำนวนภาษาอังกฤษที่ว่า "It's all Greek to me" แปลว่า "ข้าพเจ้าไม่เข้าใจเลย" ในที่นี้นักวิจารณ์เล่นคำว่า Greek เป็น 2 นัย คือหมายถึงภาษาที่ไม่มีใครฟังออก หรือเป็นภาษากรีกจริงๆในบทของเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ที่มหากวีโฮเมอร์เขียนไว้

การแสดงที่ใช้เวลา 2 ชั่วโมงครึ่งผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไม่มีการหยุดพัก นับเป็นการแสดงที่เป็นการเล่าเรื่องใหม่อย่างเป็นเอกเทศ และในขณะเดียวกันก็อ้างถึงเรื่องนั้นเรื่องนี้อยู่ตลอดเวลา

พีเตอร์ บรุค ได้สร้างงานที่เหนือชั้นมาแล้วมากที่จัดได้ว่ายอดเยี่ยม เป็นการปฏิวัติการละคร ท้าทาย โอ่อวด และก็ตามใจตัวเอง ละครที่เขานำออกแสดงจัดได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งต่อเนื่องกันมาถึงกึ่งศตวรรษ เขาดูจะได้ทำหน้าที่ของผู้นำทางความคิดของยุค(Zeitgeist)มาแล้ว การดัดบทและจัดใหม่ชวนให้คิดถึงแฮมเลตฉบับเก่าซึ่งนักแสดงประเภทเดินสายใช้กันเมื่อสี่ร้อยปีมาแล้ว ซึ่งรู้จักกันในนามของ"ฉบับแปดหน้ายกที่เลว"(bad quarto)[6] นั่นก็คือเป็นการทำให้ง่ายด้วยการอัดการแสดงที่น่าตื่นเต้นเข้าไป การแสดงครั้งนี้คล้ายกับจะเป็นการเสนอแฮมเลตที่ปราศจากการหลั่งน้ำตา เป็นเรื่องแฮมเลตที่มีเสน่ห์ ชวนให้คนไปดูละครสบายๆในตอนเย็น แฮมเลตเช่นเดียวกับมหากาพย์มหาภารตะไม่ใช่ของง่าย และถ้าเรื่องมีธาตุแท้อยู่ ความยากก็เป็นส่วนหนึ่งของธาตุแท้นั้น แฮมเลตฉบับลดรูปให้ง่ายของบรุคช่วยให้ผู้ชมได้รับความหฤหรรษ์จากการเข้าใจได้ง่าย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการเสี่ยงที่จะทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างซึ่งความคิดกระแสหลักของยุคอีกเช่นกัน ให้คำบรรยายเอาไว้ว่า "เป็นการทำให้ซื่อบื้อ"[7]

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "This is not I..." โดย Ruth Morse: The Times Literary Supplement, December 15, 2000, p.17.

---

[6] งานของเชกสเปียร์ที่พิมพ์ออกมาในยุคของเขา มีบางฉบับที่ผู้เขียนเองมิได้รับผิดชอบการพิมพ์หรือที่ผู้อื่นขโมยเอาไปพิมพ์เล่มที่นักวิชาการตรวจสอบแล้วว่าเป็นต้นฉบับที่ดีหรือที่เลวจึงรู้จักกันในนามว่า good quarto หรือ bad quarto (อันบอกถึงรูปเล่มด้วยว่าเป็นหนังสือที่เย็บด้วยกระดาษพับสี่ หรือที่เรารู้จักกันว่า 8 หน้ายก)

[7] ภาษาอังกฤษใช้คำว่า "dumbing down"

บทวิเคราะห์

พีเตอร์ บรุค เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษที่โดดเด่นที่สุด ดังที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวเอาไว้ในตอนท้าย เขามีผลงานกำกับการแสดงต่อเนื่องกันมาร่วมกึ่งศตวรรษแล้ว บรุคเป็นผลผลิตของขนบการแสดงอันยิ่งใหญ่ของอังกฤษ นั่นก็คือการที่ผู้รักสมัครเล่นและนักแสดงอาชีพเสริมปัญญาและความแข็งแกร่งให้แก่กัน เช่นเดียวกับผู้กำกับการแสดงแนวหน้าของอังกฤษอีกหลายคน เช่น Peter Hall หรือ Trevor Nunn บรุคเริ่มต้นจากละครสมัครเล่นในรั้วมหาวิทยาลัย และสร้างตนเองขึ้นมาจนเป็นที่ยอมรับของนักแสดงอาชีพ แม้แต่ในช่วงที่ยังเยาว์วัยก็ได้รับงานที่สำคัญๆ เช่นการกำกับละครเรื่อง The Tempest ของ เชกสเปียร์ โดยมีนักแสดงแนวหน้าของอังกฤษ Sir John Gilgud เป็นผู้แสดงนำ ส่วนที่โดดเด่นมากในทศวรรษ 1960 คือละครเรื่อง King Lear ของเชกสเปียร์ ซึ่งได้รับการนำออกแสดงไปทั่วยุโรป เป็นการตีความที่เข้ากับยุคสมัยและเป็นการกระตุ้นให้ผู้กำกับภาพยนตร์ต่างประเทศนำเรื่อง King Lear ไปปรับให้เข้ากับกรอบวัฒนธรรมของตน (เช่นงานของผู้กำกับการแสดงชาวญี่ปุ่น คูโรซาวา) บรุคไม่ใช่ผู้กำกับการแสดงซึ่งเป็นตัวแทนของขนบอังกฤษแต่ถ่ายเดียว เขาเป็นตัวแทนของโลกาภิวัฒน์ในทางการละคร คือทำละครให้เป็นปรากฏการณ์ข้ามชาติได้ และในขณะเดียวกันก็สร้างคณะละครที่มีลักษณะพหุนิยมทางเชื้อชาติและทางภาษาได้เช่นกัน ในช่วงหลังนี้ เขาพึงพอใจที่จะสร้างงานในประเทศฝรั่งเศสมากกว่า เพราะชอบบรรยากาศอันอิสระและผู้ดูผู้ชมที่ใจกว้างพร้อมที่จะรับความเปลี่ยนแปลง เมื่อเป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัย ก็เป็นที่แน่ชัดว่า บรุคเป็นปัญญาชนที่มีความคิดเชิงปรัชญาอันลุ่มลึก มีความสามารถในการใช้ภาษาหลายภาษา และมีความคิดริเริ่มสูงมาก

เมื่อนักวิจารณ์จะต้องปะทะกับผลงานของผู้ทรงบารมีเช่นนี้ นักวิจารณ์จะทำอย่างไรถ้าเขาไม่เห็นด้วยกับวิธีการและการตีความของผู้กำกับการแสดงอาวุโสท่านนี้ ประเด็นโต้แย้งของผู้วิจารณ์จึงจำเป็นต้องมุ่งไปในเรื่องของหลักการและวิธีการ มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์โดยเอาความรู้สึกของนักวิจารณ์ในฐานะผู้รับเป็นตัวตั้ง หลักการใหญ่ก็คือการที่บรุคไม่ให้ความสำคัญต่อบทละครของเชกสเปียร์ในฐานะวัฒนธรรมลายลักษณ์ (แม้ว่าเธอจะมิได้ใช้คำนี้โดยตรงก็ตาม) ประเด็นมีอยู่ว่า การนำเชกสเปียร์มา "ยำใหม่" และ "ยำใหญ่" ดังที่บรุคทำนั้น เป็นการลดคุณค่าของงานต้นแบบ นัยของข้อโต้แย้งนี้ก็คือว่าเชกสเปียร์มิใช่เป็นแต่เพียงกวีที่เขียนงานเป็นลายลักษณ์เท่านั้น หากแต่เป็น "คนละคร" ที่เจนจัดในศิลปะของตนในทุกๆด้าน งานที่เชกสเปียร์มอบเป็นมรดกตกทอดมาจึงเป็นงานที่ได้ผ่านการทดลองอย่างจริงจังมาแล้วด้วยการแสดงจริง การนำการแสดงของบรุคไปเปรียบเทียบกับต้นฉบับแปดหน้ายกชนิดเลว(bad quarto) จึงเป็นการกล่าวหาบรุคว่าจงใจมองข้ามคุณค่าของงานต้นแบบไป

ประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งก็คือ การมองถึงแก่นของงานเชกสเปียร์ว่ามิใช่เป็นแก่นที่ผูกอยู่กับความหฤหรรษ์ของเรื่องเล่าง่ายๆ เช่น นิยายสำหรับเด็กเท่านั้น หากแต่ความยากและความซับซ้อนที่แฝงอยู่ในเนื้องานจัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบหลักของละคร งานศิลปะที่โดดเด่นระดับโลก เช่น แฮมเลตจึงมิใช่สิ่งที่ทำให้ง่าย (simplify) ได้อย่างง่ายๆ มิติที่สำคัญๆที่หลุดไปทำ

ให้ละครเรื่องนี้หมดสภาพความเป็นงานชิ้นเอกของเชกสเปียร์ไปอย่างแน่นอน แฮมเลตที่ปราศจากอารมณ์โศกจึงไม่ใช่แฮมเลตของเชกสเปียร์อีกต่อไป แฮมเลตที่ขาดมิติเรื่องการเมืองจึงเป็นแฮมเลตลดรูป ยิ่งไปกว่านั้นการที่ผู้กำกับการแสดงจงใจทำละครเอกของเชกสเปียร์ให้ไร้คุณค่าทางภาษา(ดังที่กล่าวว่า ทำให้กลายเป็น"ภาษากรีก"เพื่อที่คนจะได้ไม่เข้าใจ) จึงเป็นการบิดเบือนมหากวีเชกสเปียร์อีกเช่นกัน

ในด้านของการแสดงนั้น ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าบรุคไม่ต้องการจะใช้ศักยภาพของนักแสดงเหล่านี้อย่างเต็มที่ หลายคนแทบไม่มีอะไรทำ และแม้แต่ตัวเอกคือแฮมเลตเองก็ถูกกำกับให้แสดงบทไปในลีลาของหนุ่มสมัยใหม่ ซึ่งไม่น่าจะสื่อความเชิงปรัชญาอันใดได้ ประเด็นที่สำคัญยิ่งซึ่งนักวิจารณ์ยกขึ้นมาติดิงพีเตอร์ บรุค ก็คือ การที่เขาจงใจฝืนธรรมชาติของการแสดงละครโดยที่ตัดความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครออกไปเสียจนหมด และให้ผู้แสดงแต่ละคนเล่นบทเดี่ยวที่เดียวดาย เธอใช้คำว่า "การปล่อยวาง"(leaving alone) ว่าเป็นกลวิธีที่ผิดพลาด เพราะทำให้ละครขาดความหมาย และการแสดงที่มุ่งสร้างความดื่นเต้นเร้าใจนั้นก็ดูจะเป็นการแสดงที่มิได้ผูกโยงกับธาตุแท้ของละครเชกสเปียร์เลย

ข้อวิจารณ์ในอีกลักษณะหนึ่งเป็นข้อวิจารณ์เชิงวัฒนธรรม นั่นก็คือบรุคใช้เวทีละครเป็นสถานที่ในการเล่าเรื่อง โดยอิงขนบของเอเชียตะวันออกและแอฟริกา ทั้งนี้เพราะในวัฒนธรรมดังกล่าว ศิลปะการแสดงคือการนำเรื่องอันเป็นที่รู้จักกันอย่างดีแล้วมาเล่าใหม่ในรูปของการแสดง ความหมายซ่อนเร้นในที่นี้ก็คือว่า ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงไม่จำเป็นต้องยึดตัวบทต้นแบบแต่สามารถนำแนวเรื่องมาเล่าใหม่มาแสดงใหม่ได้ ก็อีกนั่นแหละ นี่คือข้อท้วงติงจากแง่มุมของวัฒนธรรมลายลักษณ์ ซึ่งถ้าละครที่แสดงมิใช่เรื่องแฮมเลตของเชกสเปียร์ก็อาจจะพอผ่อนผันกันได้บ้าง แต่เมื่อละครที่นำมาแสดงนี้ คือยอดเขาเอเวอร์เรสต์แห่งองคนิพนธ์การละครตะวันตก การกระทำของบรุคจึงเป็นสิ่งที่รับได้ยาก

ในท้ายที่สุด ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะนำประเด็นเรื่องวุฒิภาวะของงานศิลปะเข้ามาทาบกับวุฒิภาวะของมหาชนหรือของผู้รับ ในความเห็นของเธอ แฮมเลตไม่ใช่ละครที่เหมาะสำหรับเด็ก ไม่ว่าจะปรับให้ง่ายอย่างไร ก็ทำไม่ได้ดีอยู่นั่นเอง เพราะแก่นของเรื่องเรียกร้องความเข้าใจและภูมิปัญญาของผู้ที่มีวุฒิภาวะ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเมือง เรื่องของความขัดแย้งในครอบครัว เรื่องของการแก้แค้น หรือเรื่องของการรักษาศักดิ์ศรี เช่นในกรณี ฟอร์ตินบราส เชกสเปียร์นำองค์ประกอบเหล่านี้มาบรรจุไว้ในละครโดยกำหนดลำดับการดำเนินเรื่องและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลไว้อย่างลงตัวแล้ว การจะทำแฮมเลตให้เล็กลงหรือง่ายขึ้นสำหรับเด็กจึงเป็นการออกแรงใจและแรงกายที่ไร้ประโยชน์ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อแสดงเป็นภาษาอังกฤษโดยต้องมีคำบรรยายเป็นภาษาฝรั่งเศสประกอบ ผู้วิจารณ์ก็ใช้แง่มุมนี้เป็นการดึกลับไปสู่วัฒนธรรมลายลักษณ์อีก โดยที่เธอชี้ให้เห็นว่าถึงอย่างไรก็ต้อง*อ่าน* และคนที่*อ่าน*ก็คือ*ผู้ใหญ่*เสียเป็นส่วนมาก การ*ไม่อ่าน*แฮมเลตก็คือการที่ไม่มีวันจะเข้าถึงแฮมเลตนั่นเอง

ผู้วิจารณ์ในฐานะที่เป็นชาวตะวันออกพอจะมองเห็นได้เลาๆว่า พีเตอร์ บรุค ต้องการจะสร้างละครอีกแนวหนึ่งซึ่งมิใช่ละครที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมลายลักษณ์ แต่พื้นทางวัฒน

ธรรมของเขาทำให้เขาสะดุดหยุดอยู่ครึ่งๆกลางๆ กล้าๆกลัวๆ นั่นก็คือไปไม่ถึงการใช้ความสามารถของนักแสดงในการค้นหาความหมายละคร เมื่อไม่กล้าผละหนีจากวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างเด็มรูป การจะทำละครเล่าเรื่องแนวใหม่จึงแทบจะเป็นไปไม่ได้ ยิ่งไม่กล้าผละหนีจากเชกสเปียร์ และไปท้ารบกับเชกสเปียร์ รวมทั้งท้ารบกับ "วัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน" เข้าด้วยแล้ว ผู้กำกับการแสดงเลื่องชื่อของตะวันตกก็ยากที่จะไปให้ถึงดวงดาว สำหรับผู้วิจารณ์นั้น เธอทำหน้าที่ของเธอได้ดีในกรอบอันจำกัดของวัฒนธรรมการละครตะวันตก บารมีของพีเตอร์ บรุคคงจะแก่กล้าเกินกว่าที่นักวิจารณ์ตัวเล็กๆจะล้มล้างได้ แต่ถ้าเขาไม่รับฟังข้อดิดิงจากนักวิจารณ์เสียเลย เขาก็คงจะแก่ไม่ได้อย่างสง่างาม นักวิจารณ์ดิงด้วยเหตุผล ด้วยความเคารพ ด้วยความจริงใจ ด้วยการวิเคราะห์ที่ละเอียดลึกซึ้ง งานวิจารณ์ชิ้นนี้จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการวิจารณ์ด้านศิลปิน

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพเตอร์ ชไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทางเป็นเวลา 2 วัน ไปกับละครเรื่อง*เฟาสต์ฉบับสมบูรณ์*

ผู้กำกับการแสดง(ชาวเยอรมัน)เป็นคนแรกที่จัดแสดงงานของเกอเธ่ฉบับสมบูรณ์: การแสดงมาราธอนใช้เวลา 21 ชั่วโมงโดยไม่ทำให้ท่านเบื่อ ให้ภาพของเฟาสต์ร่วมสมัยกับเรา นำแสดงโดย บรูโน กันซ์ โดยตีความว่าเฟาสต์คือมนุษย์ช่างสงสัยและเฝ้ากระวนกระวายผู้ผละหนีไปสู่อนาคตตามแบบฉบับของคนสมัยใหม่

...เบอร์ลิน จากบริกิตเดอ ซาลิโน (Brigitte Salino) ผู้สื่อข่าวพิเศษ

"ถ้าเช่นนั้นคุณก็รอดมาได้นะสิ" นั่นคือคำถามที่เรามักจะได้ยินเมื่อกลับมาจากเบอร์ลิน หลังจากที่ได้ชมเฟาสต์ของเกอเธ่ จัดแสดงโดย เพเตอร์ ชไตน์ (Peter Stein) ละครยาวใช้เวลาแสดง 21 ชั่วโมง ยังไม่มีใครทำมาก่อนในแวดวงการละครตะวันตก แม้แต่ 12 ชั่วโมงของละครเรื่องรองเท้าแพร (Soulier de satin)ผลงานของโกลแดล(Claudel) ซึ่งอองตวน วิเตส์(Antoine Vitez)นำออกแสดงเมื่อปี 1987 และยังอยู่ในความทรงจำของคนฝรั่งเศสในฐานะสุดยอดของละครยาว ก็ยังทาบไม่ได้กับเฟาสต์ ซึ่งกักคนดูไว้เป็นเวลา 2 วัน: เริ่มวันเสาร์บ่ายสามโมงไปจนถึงสี่ทุ่มครึ่ง และต่อวันอาทิตย์ตั้งแต่สิบโมงเช้าไปจนถึงห้าทุ่มกว่าๆ

มันก็สุดสัปดาห์หนึ่งละ เป็นมาราธอนชนิดหนึ่ง เพราะเหตุใดเล่า ก็เพื่อจะได้ชมงานอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่อย่างสมบูรณ์น่ะสิ นั่นก็คือละคร 2 เรื่อง ซึ่งความจริงเป็นเรื่องเดียว แต่ประวัติศาสตร์วรรณคดี คีตศิลป์ และการละคร กลับมาแยกออกเป็น 2 เสีย ใครๆก็รู้จักเฟาสต์ภาคหนึ่งซึ่งว่าด้วยสัญญากับเมฟิสโต และโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต[1] แม้แต่ในเยอรมนีเองเฟาสต์ภาคสองก็ไม่มีคนรู้จัก ถูกเก็บเอาไว้เป็นหนังสือในห้องสมุด ลงความเห็นกันว่าเล่นเป็นละครไม่ได้ ยังไม่เคยมีใครก่อนเพเตอร์ ชไตน์ที่กล้าเผชิญกับงานฉบับสมบูรณ์ จะมีก็แต่ความพยายามของกลุ่มผู้ฝักใฝ่ในเรื่องจิตวิญญาณ(ที่รู้จักกันในนามของ anthroposophists): พวกนี้แสดงละครเฟาสต์ทั้งสองภาคที่เมือง Dornach ประเทศสวิตเซอร์แลนด์มาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 แต่นั่นไม่ใช่การแสดงโดยนักแสดงอาชีพ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเชิดชูความคิดเชิงอุดมคติของผู้ก่อตั้งลัทธิ คือรูดอล์ฟ ชไตนเนอร์ [Rudolph Steiner](ดูหนังสือพิมพ์ *Le Monde*, 3 กันยายน 1999)

ประสบการณ์นี้เป็นอย่างไรเมื่อเราต้องใช้เวลาอยู่ในโรงละครถึง 21 ชั่วโมง มันเป็นประสบการณ์ที่ดี ดีมากเสียด้วย เพราะว่าทุกสิ่งทุกอย่างได้รับการจัดวางไว้อย่างเหมาะสมเพื่อที่ผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกว่าถูกกดดันด้วยความยาวของละคร เฟาสต์จัดแสดงในโรงละครชื่อ อาเรนา(Arena) ที่เขตเทรปโทว์(Treptow) ชานกรุงเบอร์ลิน ณ ที่ซึ่งแม่น้ำชเปร(Spree) กลายรูปไปเป็นลำน้ำใหญ่

---

[1] เฟาสต์ภาคหนึ่ง เป็นเรื่องของครูแก่ที่เก่งวิชา แต่โหยหาประสบการณ์ชีวิต เมื่อมีโอกาสได้พบสาวน้อย "มาเกอริต" ก็ได้เสียกับเธอ จนเกิดลูกนอกกฎหมาย อันนำมาซึ่งความพินาศของเธอ

ท่ามกลางเมืองอุตสาหกรรม อาเรนาตั้งอยู่ริมน้ำ เป็นตึกที่งามสง่า สร้างมาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 เดิมใช้เป็นอู่รถประจำทาง ต่อมาถูกดัดแปลงให้เป็นอาคารเอนกประสงค์สำหรับโครงการใหญ่ๆ และเคยเป็นที่แสดงละครเรื่อง *กลองเหนือทำนบ (Tambours sur la digue)* ในปี 1999 กำกับการแสดงโดย อาริอัน มนุชคิน(Ariane Mnouchkin) แต่โรงละครอาเรนาใหญ่กว่าสถานที่แสดงเดิมคือ ลา การ์ตุชเชอรี(La Cartoucherie) ที่เขตแวงแซนส์ (Vincennes) ในกรุงปารีส ในการแสดงเมื่อวันเสาร์ที่ 2 ผู้ชมหาทางเข้าไม่ได้ เพราะหลงเข้าไปที่ตลาดนัดซึ่งจัดไว้ที่อาคารที่ใกล้เคียงกัน

ค่าชม 1200 ฟรังส์

ถ้าจะพิจารณาจากการแสดงมาราธอนชุดแรก เมื่อเดือนธันวาคม 2000 ผู้ชมละครเรื่องเฟาสต์ครั้งนี้ไม่ใช่คนรุ่นเด็ก ค่าบัตรเข้าชมก็ราคา 1200 ฟรังส์เข้าไปแล้ว เพราะการจัดแสดงต้องลงทุนสูงมาก ผู้ชมมาจากทั่วเยอรมนี จองบัตรกันมาตั้งแต่เดือนมีนาคม เมื่อเริ่มเปิดให้จองบัตร ผู้ชมจำนวนมากนำหนังสือเฟาสต์ติดมือมาด้วย ซึ่งเขามีโอกาสที่จะได้ตรวจสอบในช่วงพักการแสดง พวกเขามีเวลาพอสำหรับการนี้ เพราะมีการพักการแสดงบ่อยครั้ง ทั้งสั้นและทั้งยาว

เวลาผ่านไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้นที่ผู้ชมจะถูกดึงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมอันเร้นลับ พวกเขาคือผู้รักสมัครเล่นซึ่งปลงใจจะมาเดินทางร่วมกัน โดยที่ความสำนึกเรื่องกาละสูญสลายไปพร้อมกับความสำนึกเรื่องระยะเวลาของการแสดง เฟาสต์ฉบับเยอรมันนี้ไม่มีใครรู้สึกว่ายาก ผู้ชมจำนวน 464 คนเท่านั้นที่มีสิทธิ์เข้าชมการแสดงมาราธอนครั้งนี้ เป็นกลุ่มผู้ชมที่เพเตอร์ ชไตน์คิดว่าเหมาะสมที่สุด คือเท่าๆกับขนาดโรงละครเชาบูห์เนอ(Schaubühne)ซึ่งเขาเป็นผู้อำนวยการจนถึงปี 1986 ที่ตั้งอยู่อีกทิศหนึ่งของกรุงเบอร์ลิน วันเสาร์ที่ 2 ธันวาคมก่อนเฟาสต์จะลงโรง ผู้ชมถูกกำกับให้ยืนดู วันอาทิตย์ที่ 3 เมื่อสิ้นสุดช่วงพักการแสดงครั้งสุดท้ายของเฟาสต์ภาคสอง เสียงปรบมือดังกึกก้องขึ้นมาเอง ไม่มีใครสักคนเดียวที่กลับบ้านไปก่อน

ในระหว่างการแสดงซึ่งกินเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ผู้ชมถูกกำกับมิให้นั่งชมการแสดงต่อเนื่องกันนานเกิน 2 ชั่วโมงครึ่ง พวกเขาต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา เพเตอร์ ชไตน์จัดห้องแสดงไว้สองห้องซึ่งเหมือนกันเพื่อที่จะช่วยในเรื่องเปลี่ยนฉาก ผู้ชมเดินจากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง เดินเป็นขบวนตามเฟาสต์ ในตอนที่เขาออกไปเดินเล่นในวันอีสเตอร์ ผู้ชมต้องยืนดูฉากครัวของแม่มดหรือขบวนแห่และก็กลับมานั่งที่โต๊ะขนาดใหญ่ในห้องซุมนุมอัศวิน การเดินทางผ่านอาณาจักรของละครเรื่องเฟาสต์ของเกอเธ่ เป็นการเดินทางไปสู่อาณาจักรศิลปะของเพเตอร์ ชไตน์เช่นกัน ขณะนี้เขาอายุ 63 แล้ว ผู้กำกับการแสดงผู้นี้ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาละครแหวกแนวอีกต่อไป เขาเสนอสิ่งซึ่งเขาทำได้ นั่นก็คือความสัตย์ซื่อของวิธีการแสดงที่ก่อตัวขึ้นด้วยปัญญา เขาต้องการจะทำหน้าที่ผู้อ่านก่อนสิ่งอื่นใด และการแสดงของเขามุ่งที่จะช่วยการอ่านละครเรื่องเฟาสต์ซึ่งเขาทำต่อเนื่องมาตั้งแต่อายุ 15 ปี เขาเลี่ยงการมุ่งสร้างความตื่นเต้นที่มาจากการแสดงเพราะมีอยู่ในเนื้อในของบทละครอยู่แล้ว แต่เขาไม่ละเลยคุณลักษณะทางทัศนศิลป์ของละคร ซึ่งเขารู้จักที่จะวางไว้ในกรอบโดยผ่านจากสิ่งใหญ่ไปหาสิ่งเล็ก

แน่ละ จะต้องมีบางช่วงที่เขาทำไม่สำเร็จอยู่บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่เป็นการรวมกลุ่มเช่นขบวนแห่อันเลื่องชื่อ ซึ่งดูจะช้าและแข็งทื่อ แต่ข้อบกพร่องเหล่านี้ไม่สลักสำคัญเท่าใดนักเมื่อเทียบ

กับเอกภาพในองค์รวมซึ่งความจริงก็มีลักษณะโอ่อ่าอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเฟาสต์ภาคสอง เราเดินทางข้ามกาลเวลาจากกรีกโบราณมาจนถึงศตวรรษที่ 18 เราพบกับตัวละครเรือนร้อย ทั้งเทพ ทั้งมนุษย์ ทั้งภูต และตัวละครจากนิยาย เราได้ชมการประดิษฐ์สมองเทียมและการทำลายสิ่งแวดล้อม เรากระโดดจากยอดเขาไปสู่ท้องมหาสมุทร จากเรื่องไร้สาระไปสู่อภิปรัชญา เราได้ฟังภาษาที่ปรับเปลี่ยนไปได้ตามแรงดึงดูดนานาชนิด ตั้งแต่ภาษาถิ่นไปจนถึงกวีนิพนธ์อันสูงส่ง กล่าวโดยย่อก็คือเราอาจจะเหนื่อยหน่ายได้ง่ายถ้าเพเตอร์ ซไตน์ มิได้กำกับเราด้วยความมั่นใจของมือโปร และก็ด้วยมือนี้อีกนั่นแหละที่ขับภาพของเฟาสต์แบบโรแมนติคออกไปจนพ้น โดยตัดขาดจากขนบที่ทำให้เฟาสต์เป็นผู้ที่ถูกชักนำไปในทางนั้นทางนี้โดยเมฟิสโต

เมฟิสโตกลายเป็นปีศาจในตัวเฟาสต์

แน่ละ เมฟิสโตเป็นปีศาจ แต่ก็เป็นปีศาจที่อยู่ภายใน เขาเป็นเสมือนเฟาสต์ที่สองที่เป็นตัวขับเคลื่อนสัญชาตญาณแห่งการทำลาย ถ้าเรายึดเฟาสต์ภาคหนึ่งเป็นต้นแบบ เราก็จะเห็นกระทาชายนายหนึ่งสิ้นหวังที่ได้เรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่าง แต่ไม่ได้สัมผัสกับชีวิตจริง และยอมเซ็นสัญญากับปีศาจเพื่อที่จะได้มาซึ่งความสดใสของวัยหนุ่มและความรักจากมาร์เกอริต

ถ้ามุ่งมองไปที่เฟาสต์ภาคสอง นั่นก็คือช่วงหนึ่งของเส้นทางอันแสนยาวที่นำเฟาสต์ไปจนสุดทางของป่าชัฏแห่งชีวิตและประสบการณ์ เฟาสต์ใช้ชีวิตบนผืนโลก เขาพยายามที่จะฆ่าตัวตายเหมือนกับคนที่ต้องการจะกระโดดข้ามลำธาร เขาต้องการเปลี่ยนชีวิตไปสู่การกระทำ ต้องการจะเป็นเจ้าของ พยายามจนสุดแรง โศกนาฏกรรมของเขาคือการผละหนีไปข้างหน้า และเพเตอร์ ซไตน์ก็มองว่านั่นคือโศกนาฏกรรมของมนุษย์สมัยใหม่

ถ้าเช่นนั้นเมฟิสโตก็มีหน้าที่ในการกระตุ้นความขัดแย้งภายในของเฟาสต์เอง นอกเสียจากบทของหมาพันธุ์พูดเดิ้ล(ซึ่งก็คือเมฟิสโตแปลงร่าง)ที่แสดงบทสั้นๆได้อย่างดี นักแสดงสองคนสลับกันแสดงบทของผู้ร้ายในที่นี้ คนที่หนึ่งคือโยฮันน์ อาดัม เอิสท์(Johann Adam Oest)ดีบทของคนที่มีประสบการณ์ชีวิต เป็นชาวบ้านที่ฉลาดแกมโกง อีกบทหนึ่งซึ่งแสดงได้อย่างยอดเยี่ยมโดยโรแบร์ท ฮุงเงอร์-บูลเลอร์(Robert Hunger-Bühler) เป็นคู่สนทนาที่ชอบเย้ยหยัน ซึ่งเฟาสต์พยายามที่จะกำจัดแต่ก็ไม่สำเร็จ เขาห่างไกลมากจากบทของเมฟิสโตหน้าขาวที่มีลักษณะของปีศาจ แสดงโดยกุสตาฟ กรุนด์เกนส์(Gustav Gründgens) ผู้ซึ่งเป็นตราประทับให้กับการแสดงกึ่งเทพปกรณัมเมื่อปี 1947 (ฉบับนี้มีขายเป็นวิเดโอภาษาเยอรมัน) สำหรับการแสดงที่เพเตอร์ ซไตน์กำกับ เมฟิสโตเกาะเกี่ยวเฟาสต์เอาไว้โดยมิได้ครอบงำเขาอย่างเต็มที่ สำหรับเฟาสต์นั้นผู้แสดงคือ บรูโน กันส์ (Bruno Ganz) นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดในโลกของละครภาษาเยอรมันในยุคปัจจุบัน ต้นแบบของเขาคือยูลิซิส (Ulysses) และเฟาสต์ก็คือนักเดินทางในชีวิตการแสดงของเขา เอกวัจน์(monologues)ของเขาจัดได้ว่าเป็นจุดสุดยอดของศิลปะการละคร

เพเตอร์ ซไตน์ได้จัดให้นักแสดงหนุ่มชื่อคริสติอาน นิเคิล(Christian Nickel)แสดงบทเฟาสต์ในส่วนของโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต ทั้งนี้เพื่อเลี่ยงมิให้เรื่องนี้กลายเป็นเรื่องของเด็กสาวถูกทำลายโดยชายแก่ เราจะพบนักแสดงผู้นี้อีกในตอนหลัง ในบทของออยฟอริออน (Euphorion) ลูกที่เกิดจากการแต่งงานของเฟาสต์กับเฮเลนออฟทรอย(แสดงโดย คอรินนา เคียร์ช

โฮฟ[Corinna Kirchhoff] นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่อีกเช่นกัน) แต่บรูโน กันส์ดีบทเฟาสต์ได้อย่างเยี่ยมยอด เมื่อเขาเปล่งวาจาออกมาว่า"สิ่งที่ประหลาดสุดสามารถเกิดขึ้นได้ ณ ที่นี้" สิ่งที่ประหลาดสุดก็กลายเป็นความจริงขึ้นมาได้ เขามีศิลปะในการที่จะปรากฏตัวอยู่ ณ ที่นั้น และในขณะเดียวกันก็ดูจะเป็นการปรากฏตัวที่หลบไปจากศูนย์กลาง ดร.เฟาสต์ของเขามิใช่วีรบุรุษแห่งโศกนาฏกรรม แต่เป็นคนช่างสงสัยและกระวนกระวาย นั่นก็คือผู้ร่วมสมัยกับเรา ที่เฟาสต์เป็นเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งที่ทำให้การแสดงเรื่องเฟาสต์ ณ นครเบอร์ลิน กลายเป็นความหฤหรรษ์อันสุดจะพรรณนา

บริกิดเดอ ซาลิโน (Brigitte Salino)
วันศุกร์ที่ 15 ธันวาคม (2000)

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "Peter Stein invite à deux jours de voyage dans l'intégrale de << Faust >>" โดย Brigitte Salino: Le Monde /Sélection Hebdomadaire, 23 décembre 2000, p.14.

บทวิเคราะห์

ในการสัมมนาของโครงการวิจัยฯในหัวข้อ "การเรียนการสอนการวิจารณ์วรรณกรรม" เมื่อวันที่ 17-18 มีนาคม 2544 วิทยากรท่านหนึ่งตั้งข้อสังเกตไว้ว่าหนังสือพิมพ์ไทยส่วนใหญ่ไม่ใส่ใจที่จะหาผู้มีความสามารถในการเขียน"รายงานศิลปวัฒนธรรม" ทั้งนี้อย่าว่าแต่จะคาดหวังการวิจารณ์ที่กว้างขวางและลุ่มลึกเลย เพียงแค่การเขียนรายงานก็ยังไม่อยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจเสียแล้ว ตัวบทที่แปลมาจากภาษาฝรั่งเศสในที่นี้ คัดมาจากหนังสือพิมพ์แนวหน้าของฝรั่งเศสคือ "Le Monde" เป็นการรายงานการแสดงละครเรื่องเฟาสต์ที่กรุงเบอร์ลินโดย"ผู้สื่อข่าวพิเศษ" ข้อสังเกตที่เราอาจจะให้ได้ในที่นี้ก็คือ แม้แต่การรายงานข่าวก็จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ที่มีคุณภาพอันน่ายกย่อง จึงไม่จำเป็นจะต้องดอกย้ำว่าการวิจารณ์กับกิจการหนังสือพิมพ์นั้นเป็นสิ่งที่อยู่คู่กันในสังคมอารยะ

บทบาทหน้าที่ของ"ผู้สื่อข่าว"ในขั้นแรกก็คือการให้ข่าวที่เป็นไปตามความจริง ในที่นี้เนื้อหาของข่าวเป็นงานศิลปะ เป็นการแสดงละคร ผู้สื่อข่าวจึงจำเป็นต้องรายงานสิ่งที่เป็นข้อเท็จจริงเอาไว้เป็นปฐม อาทิ เราได้รับทราบว่าการแสดงครั้งนี้จัดขึ้น ณ ที่ใด ณ โรงละครที่ดัดแปลงมาจากอู่รถประจำทาง วิธีการแสดงเป็นอย่างไร ลักษณะเฉพาะของการแสดงครั้งนี้ที่ใช้เวลายาวนานมากก็ได้รับการดอกย้ำ(เช่นเดียวกับงานวิจารณ์อื่นๆเกี่ยวกับการแสดงเรื่องเฟาสต์ในครั้งนี้) แต่สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ผู้รายงานส่งสารมายังผู้อ่านในประเด็นข้อเท็จจริงที่มีนัยในเชิงวิจารณ์ ในระดับที่สูงมาก กรณีของช่วงเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ถ้ารายงานไปโดยเป็นแค่"ข่าว" ผู้อ่านก็คงจะเพียงทึ่งในลักษณะของสถิติที่น่าจะนำไปลงไว้ในกินเนสบุ๊คออฟเรคคอร์ดได้ แต่ผู้รายงานพยายามชี้ให้เห็นว่า 21 ชั่วโมงที่กล่าวถึงนี้เป็นช่วงเวลาที่มิได้ก่อให้เกิดความน่าเบื่อแต่ประการใดเลย ถ้ากล่าวแต่เพียงเท่านั้นก็จะเป็นเพียงแต่การเสนอความรู้สึกหรือความเห็นส่วนตัว มิอาจถือได้ว่าเป็นงานเขียนที่ส่อแววพลังทางปัญญา แต่ผู้รายงานอธิบายต่อไปว่าผู้กำกับการแสดงมีความเจนจัดในศิลปะการแสดง โดยสามารถที่จะดึงผู้ดูผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ เช่นเมื่อมีการให้ผู้ชมยืนบ้างนั่งบ้าง ติดตามผู้แสดงไปบ้าง เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงบ้าง นอกจากนั้นก็ยังให้เหตุผลได้อย่างชัดเจนว่า การจัดห้องแสดงสองห้องเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ใดและได้ผลเพียงใด การเขียนในลักษณะนี้จัดได้ว่าเป็นปรับการรายงานขึ้นสู่ระดับของการวิจารณ์

ดังที่ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นแล้วในการวิเคราะห์บทวิจารณ์ละครเรื่องเดียวกันนี้โดย ศาตราจารย์ที. เจ. รีด(T.J. Reed) แห่งมหาวิทยาลัยอ๊อกฟอร์ด นักวิจารณ์เยอรมันส่วนมากตำหนิผลงานของเพเตอร์ ชไตน์ว่าน่าเบื่อเพราะเดินตามตัวบทโดยไม่ปรับเปลี่ยน แม้แต่การเปล่งเสียงของนักแสดงก็ถูกกล่าวหาเป็นการอ่านอาขยาน ศาตราจารย์รีดได้ปกป้องเพเตอร์ ชไตน์ไปแล้วด้วยเหตุผลเชิงวิชาการ แต่บริกิตเตอ ซาลิโนมีเหตุผลที่ดียิ่งไปกว่านั้น นั่นก็คือว่าผู้กำกับการแสดงมีวุฒิภาวะถึงขั้นที่มิจำเป็นจะต้องสร้างละครที่แหวกแนวเพื่อเรียกร้องความสนใจของมหาชนอีกต่อไปแล้ว ความสวามิภักดิ์ต่อตัวบทของเกอเธ่เป็นเครื่องแสดงความมั่นใจของเพเตอร์ ชไตน์เอง ในต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเธอใช้คำว่า "lecture" (การอ่าน)ว่าเป็นหลักของการแสดงในครั้งนี้ หมายความว่าละครที่แต่งขึ้นมาเมื่อหลายร้อยปีมาแล้วดำรงอยู่ได้ในฐานะตัวบทก่อนที่ผู้กำกับการแสดงจะดีบทออก

มาเป็นการแสดงละครเพื่อสื่อความไปยังผู้ดูผู้ชม ความเข้าใจในตัวบทจึงเป็นหลักประกันของคุณภาพการแสดง ซึ่งผู้รายงานพิเศษก็เน้นว่า เพเตอร์ ชไตน์ อ่านเฟาสต์ต่อเนื่องมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่อายุ 15 ปีเป็นต้นมา และในเรื่องของการอ่านนั้นเล่า ผู้ดูผู้ชมจำนวนมากก็คงเตรียมตัวอ่านมาแล้ว มิหนำซ้ำยังมีต้นฉบับติดมือมาอ่านในระหว่างช่วงพักซึ่งมีอยู่มากเสียด้วย ประชาคมของผู้อ่านเฟาสต์จึงเป็นประชาคมที่ไม่รังเกียจการเดินตามตัวบทของเพเตอร์ ชไตน์ และมิหนำซ้ำยังสามารถชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้ได้อย่างเต็มที่ นัยที่แอบแฝงของการวิจารณ์ในแง่นี้ก็คือเฟาสต์เป็นละครของผู้รู้หนังสือ(literate audience) นั่นคือการผนวกมโนทัศน์ของ "literature" กับ "literacy" เข้าด้วยกัน ถ้าเข้าใจเพเตอร์ ชไตน์อย่างนี้แล้วก็เท่ากับเป็นการปิดประตูใส่หน้าแนวโน้ม "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) อันเป็นที่นิยมกันมากในหมู่นักวิชาการหัวก้าวหน้าของเยอรมันเองซึ่งสนับสนุนการตีความแบบแหวกแนวโดยพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนตัวบทของผู้แต่ง

ผู้รายงานพิเศษชี้ให้เห็นชัดว่า การตีความของเพเตอร์ ชไตน์เป็นการตีความซึ่งมุ่งเน้นความหมายของละครที่มีต่อสังคมร่วมสมัยของเรา เธอมีความรู้กว้างขวางพอที่จะเปรียบเทียบการแสดงครั้งนี้กับการตีความของผู้กำกับการแสดงอื่น เช่น กุสตาฟ กรุนด์เกนส์ เธอจับมโนทัศน์หลักของการตีความนี้ได้และก็สามารถชี้ให้เห็นว่า ทั้งๆที่มีข้อบกพร่องอยู่ การแสดงครั้งนี้ก็มิได้ขาดเอกภาพ ส่วนที่น่าสนใจยิ่งก็คือ การจับประเด็นหลักที่ว่าด้วยบทบาทของเมฟิสโตได้อย่างชัดเจน ว่าการทำให้เมฟิสโตเป็นคู่สนทนาหรือคู่โต้วาทีภายในตัวของเฟาสต์เองนั้น จัดได้ว่าเป็นการชี้ประเด็นที่สำคัญยิ่ง นอกจากนี้ผู้รายงานก็ยังชี้ให้เห็นว่าการใช้ตัวแสดงสองตัวทั้งในกรณีของเฟาสต์และในกรณีของเมฟิสโตเป็นไปตามมโนทัศน์หลักที่ผู้กำกับการแสดงตั้งไว้ ไม่มีการใช้ตัวแสดงเพียงเพื่อจะสร้างความดื่นเต้นของการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว ในแง่นี้ผู้รายงานก็จับวิธีการแสดงของตัวละครเอกได้เช่นกัน การแสดงครั้งนี้มิใช่ละครดาราแต่เป็นละครที่จำต้องใช้ดารา นั่นก็คือจำเป็นที่จะต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถสูงมาก จึงจะสื่อมโนทัศน์หลักอันเป็นไปตามการตีความของผู้กำกับการแสดงได้ ซาลิโนเน้นอยู่ตลอดเวลาว่า ละครเรื่องเฟาสต์เป็นละครของ"การเดินทาง" และการแสดงของตัวเอกคือบรูโน กันซ์ก็เป็นไปตามนั้น โดยที่เขายึดยูลิซิส(นักเดินทางผู้ยิ่งใหญ่ในมหากาพย์โฮเมอร์)เป็นต้นแบบ และในเมื่อการแสดงครั้งนี้ต้องการเน้น"ความขัดแย้งภายใน"ของตัวเฟาสต์เอง ลักษณะเชิงอภิปรัชญาจึงจำต้องโดดเด่น และลักษณะที่ว่านี้ก็แสดงออกมาได้อย่างดีเยี่ยมด้วยเอกวัจน์(monologues)ของบทละคร ซึ่งบรูโน กันซ์ทำได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง

คุณลักษณะของผู้รายงานที่ดีจึงเป็นเรื่องของการเน้นประสบการณ์ของการที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะ ในแง่นี้งานเขียนชิ้นนี้แสดงให้เห็นประจักษ์ชัดว่าผู้เขียนได้ไปอยู่ ณ ที่นั้น ได้สัมผัสกับตัวงาน ได้เข้าซึ้งถึงสาร ทั้งที่แอบแฝงและเปิดเผย ได้มีประสบการณ์ร่วมกับงานอันยิ่งใหญ่ นักเขียนที่ดีก็คือผู้ที่สามารถปลุกความสนใจให้แก่ผู้อ่านโดยวิธีการที่ว่า เขาได้รับประสบการณ์อันทรงคุณค่ามาแล้วจึงถ่ายทอดประสบการณ์นั้นมาสู่ผู้อื่นในทำนองที่จะชี้ชวนและชักชวนให้ผู้อื่นได้มีส่วนร่วมกับประสบการณ์เช่นนี้บ้าง อาจเรียกได้ว่าซาลิโนใช้หลักการวิจารณ์โดยการเอาตัวเข้าทาบ (เป็นกระแสที่รู้จักกันในวงวิชาการฝรั่งเศสว่า "critique d'identification") แต่เธอมิได้ถูกกลืน

ไปในประสบการณ์นั้นจนพูดไม่ออกบอกไม่ได้ หากแต่ยังครองสติเอาไว้ได้และสามารถวิเคราะห์ประสบการณ์ของคนออกมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้เราเข้าใจได้ด้วย ยิ่งไปกว่านี้ ความสามารถในการเขียนของเธออยู่ในระดับที่สูงมาก ข้อความบางตอนเป็นการสรุปรวมประสบการณ์ที่อาจจะสลับซับซ้อนออกมาเป็นคำพูดที่กระชับและชัดเจนได้ ดังเช่นในตอนที่นำเอาการเดินทางของยูลิซิสมาเป็นตัวตั้งเพื่ออธิบายการตีบทตัวละครเฟาสต์โดยนักแสดงบรูโน กันซ์ หรือตอนที่ว่าด้วยวุฒิภาวะของเพเดอร์ ชไตน์ที่มิจำต้องทำละครแหวกแนวใดๆอีกต่อไปแล้ว แน่นอนที่สุดว่าบทแปลของผู้วิเคราะห์มิอาจทาบได้กับต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส และก็ให้ได้แต่เพียงแนวความคิดหลัก เราคงจะต้องไม่ลืมว่าการวิจารณ์ที่ดีนั้น เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ซึ่งจำจะต้องทำหน้าที่สร้างพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ

โดย คีธ บราวน์ (Keith Brown)

อิงมาร์ แบร์กมันน์ (Ingmar Bergmann) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1918 และเริ่มงานกำกับการแสดงละครเมื่อยังเป็นนักศึกษาก่อนที่นายกรัฐมนตรีอังกฤษ เนวิล เชมเบอร์เลน (Neville Chamberlain)จะไปพบฮิตเลอร์[1] เมื่อตอนที่ฝรั่งเศสพ่ายแพ้(ต่อเยอรมัน) เขาได้ทำงานกับคณะละครอาชีพอยู่แล้ว เวลาผ่านไปร่วม 55 ปีแล้วที่ภาพยนตร์และละครที่เขานำออกแสดงเริ่มดึงดูดความสนใจของผู้ที่มีสายตากว้างไกลเพียงไม่กี่คนนอกประเทศสวีเดนในช่วงที่ยุโรปยังตกอยู่ในห้วงของสงครามอันเลวร้าย เมื่อถึงตอนที่ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นประมาณหนึ่งทศวรรษหลังจากนั้น[2] เขาก็เริ่มมีชื่อเสียงระดับนานาชาติด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่โดดเด่นต่อเนื่องกันหลายเรื่อง อาทิ Smiles of a Summer's Night, The Seventh Seal, Wild Strawberries.

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกดื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแสดงที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี้ แอเลน (Woody Allen)กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกอะไรเลยเพราะมัวแต่ดื่มด่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ่อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์"เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่า ภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆกับกวีนิพนธ์

สำหรับพวกเราส่วนใหญ่ แบร์กมันน์ที่เรารู้จักก็คือนักสร้างภาพยนตร์ชื่อแบร์กมันน์ซึ่งในขณะนี้ถือกันว่าเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต และก็เลยเหมากันเอาว่าท่านได้เกษียณตนเองไปแล้วอย่างมีเกียรติ ไม่มีอะไรที่ไกลความจริงไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องใหม่ซึ่งแบร์กมันน์เป็นคนเขียนบทแม้จะไม่ได้กำกับเองก็กำลังออกฉายอยู่ในขณะนี้ แต่ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือความผูกพันอันไม่เสื่อมคลายที่เขามีต่อรักครั้งแรกของเขา นั่นก็คือละครเวที ด้วยอายุ 82 เขายังทำหน้าที่ต่อไปในฐานะผู้กำกับการแสดงนำของโรงละครแห่งชาติสวีเดน และแม้ว่าเขาจะมีข้อผูกพันอื่นๆและความสนใจอื่นๆ แต่เขาก็ยังรับหน้าที่ปกติด้วยการกำกับละครเวทีอย่างน้อยปีละเรื่อง ผลงานกำกับการแสดงของเขาบ่งชี้ถึงการใช้ความคิดอย่างลึกซึ้ง อันเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นของ

---

[1] นายกรัฐมนตรี เนวิล เชมเบอร์เลน ไปเจรจากับฮิตเลอร์ที่เมืองมิวนิคเมื่อปี 1938 โดยยินยอมให้ฮิตเลอร์ผนวกดินแดนทางทิศตะวันตกของเชกโกสโลวาเกียเข้ามา ทั้งนี้ โดยหวังว่าฮิตเลอร์จะพอเพียงเท่านั้นและสงครามจะไม่เกิดขึ้น แต่ก็เป็นความผิดพลาดอย่างมหันต์

[2] ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลฮังการี ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวฮังการีจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก

แบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับการแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละเว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่งอาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

การที่ผู้กำกับการแสดงครุ่นคิดพินิจนึกอย่างต่อเนื่องในเรื่องของบทละครนั้นอาจจะเป็นได้ทั้งจุดอ่อนและจุดแข็ง ด้วยแรงกดดันที่มาจากการเพ่งมองอย่างไม่ลดละเช่นนี้ ความเสี่ยงอาจจะเกิดขึ้นได้ในทำนองที่ว่า สิ่งที่ถูกพินิจนั้นอาจจะสูญเสียอัตลักษณ์ที่แท้จริงไปบ้างโดยที่ถูกครอบงำด้วยความคิดของผู้ที่กระทำการเพ่งมอง และในกรณีของละครเรื่อง มาริอา สจ๊วต(Maria Stuart) อันเป็นละครที่เปี่ยมด้วยวาทกรรมแห่งความคิดอันสูงส่งนั้น เมื่อบทละครนี้ตกไปอยู่ในมือของผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ที่สร้างตัวมาด้วยภาพยนตร์โดยที่แรงดลใจที่เขาได้รับมักจะมาจากพื้นฐานทางอารมณ์ของเขาเองมากกว่าความสนใจที่มีต่อโลกแห่งความคิด การเปลี่ยนรูปจึงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้

การแสดงครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงการเตรียมงานอย่างละเอียดถี่ถ้วน โดยที่ฝ่ายผู้สร้างฝากใจไว้กับละครฉากที่ใช้ทั้งเรียบและทั้งลึกสื่อความได้ดี ในบางขณะงามงดโดยเหมือนกับจะไม่ต้องออกแรงอะไรเลย มิหนำซ้ำยังโดดเด่นด้วยฝีมือของผู้แสดงนำ คือ เลนา เอนเดรอ (Lena Endre) ในบทของพระนางเอลิซาเบธ (Elisabeth) คำถามเดียวที่เราอยากจะถามก็คือ นี่มันงานของชิลเลอร์ละหรือ แน่ละเราจะไม่ติแบร์กมันน์ ที่ตัดทอนตัวบทลงไปบ้าง ข้อมูลที่จำเป็นอันเกี่ยวกับภูมิหลังซึ่งเดิมชิลเลอร์บรรจุไว้ในบทเจรจาก็ถูกตัดไปและทดแทนด้วยกลวิธีอื่น อันได้แก่ แผ่นป้ายสองแผ่นที่บรรจุคำอธิบายเรื่องราวประวัติศาสตร์เอาไว้ และนำมาตั้งบนเวทีก่อนที่จะเริ่มการแสดง บทพูดไม่ว่าจะยาวมากหรือยาวน้อยถูกตัดไปประมาณเศษหนึ่งส่วนสาม แต่ก็ไม่ทำให้การดำเนินเรื่องขาดความชัดเจนแต่ประการใด ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะเน้นความชัดเจนและลดความยืดยาดของละครก็ได้มีการนำฉากบางฉากจากองก์ที่ 1 และที่ 2 มาเชื่อมโยงต่อกันได้อย่างดี ถ้าเราเพียงแต่ฟังบทละครเราก็จะรู้สึกว่านี่ยังเป็นละครของชิลเลอร์อยู่ อันที่จริงการเน้นบทของเอลิซเบธให้เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมน่าจะใกล้กับนัยของตัวบทของชิลเลอร์เองมากกว่าที่ผู้กำกับอื่นๆมักจะทำกัน

แต่ข้อกังขาก็ยังมีอยู่ มาริอา สจ๊วต เป็นข้ออภิปรายเชิงวิภาษวิธีที่ว่าด้วยเสรีภาพหรือการขาดเสรีภาพในรูปลักษณ์ต่างๆกัน และตัวแทนของข้อขัดที่ว่านี้ก็คือราชินีทั้งสอง ผู้ซึ่งแม้จะเดินไปในทางที่ต่างกัน แต่โดยตรรกของบทละครเองก็พบกับชะตากรรมอันโศกสลดเช่นเดียวกัน ซึ่งก็ถูกวางกรอบไว้แล้วในคำพูดคอนต้นเรื่องของพระนางเอลิซาเบธที่ว่าด้วย "กฎแห่งธรรมชาติ" ซึ่งครอบสตรีเพศทั้งหมด[3] (แต่แบร์กมันน์ก็จงใจตัดออกไปเสีย) ในการแสดงครั้งนี้ ชะตากรรมที่เดินไปเป็นคู่ขนานระหว่างเสรีภาพกับการไร้เสรีภาพถูกลดทอนลงไปด้วยการที่พระนางแมรี่ราชินีแห่งชาวสก็อตถูกกำหนดให้เล่นบทราวกับเป็นลูกสาวชาวนาที่ได้รับการศึกษาอันดีแบบชนชั้นกลางติดตัวมา

[3] พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสรยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระองค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง

เดินเท้าเปล่า ใส่หมวกทำงานแบบยุคพระนางเจ้าวิคตอเรีย และใส่เสื้อคลุมสีเทาหม่นแบบเรียบๆ การทำเช่นนี้เท่ากับเป็นการทำให้เสียศูนย์เมื่อถึงตอนที่ราชินีทั้งสองต้องเผชิญหน้ากัน โดยให้ภาพของพระนางแมรี่ที่น่าสมเพชเพื่อที่จะช่วยให้เธอในช่วงสุดท้ายของชีวิตได้กลายรูปเป็นโจน อ็อฟ อาร์ค ไปตามที่ผู้กำกับการแสดงตีความ ซึ่งอาจจะไม่ใช่เป็นวัตถุประสงค์ของกวีผู้สร้างสรรค์งาน แต่มันก็ออกมาเป็นละครที่ดีได้ ทั้งๆที่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนคนหนึ่งกล่าวไว้อย่างถูกต้องว่า แบร์กมันน์ได้สร้างละครอีกเรื่องหนึ่งขึ้นมาในกรอบของโศกนาฏกรรมของชิลเลอร์

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "Staring at fate and freedom" โดย Keith Brown: The Times Literary Supplement. January 5, 2001. p.18.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้แม้จะเป็นบทวิจารณ์การแสดงที่ผู้วิจารณ์ได้ไปชมมาด้วยตนเอง แต่ก็ให้ข้อคิดหลายประการที่จัดได้ว่ามีคุณค่าเกินกรอบของการวิจารณ์การแสดง ผู้วิจารณ์มีความสามารถในการเขียนงานที่ดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี บางครั้งก็มีกลเม็ดเด็ดพรายที่จะหลอกล่อผู้อ่านไปในทิศทางหนึ่ง แล้วจึงหันกลับมาจูงผู้อ่านไปในอีกทางหนึ่ง ดังเช่นในกรณีของผู้กำกับการแสดงชาวสวีเดน อิงมาร์ แบร์กมันน์ ที่กล่าวถึงในครั้งนี้ ผู้วิจารณ์เริ่มต้นราวกับจะเป็นการเขียนอาศิรวาท ยกย่องคุณความดีของแบร์กมันน์ว่าเป็นคนที่ทุ่มเทให้แก่งานศิลปะโดยไม่เห็นแก่อามิสสินจ้าง ทั้งที่ประสบความสำเร็จต่อเนื่องกันมาเป็นเวลากว่าครึ่งศตวรรษ แต่ก็ยังทำงานบุกเบิกต่อเนื่องไปอย่างไม่ลดละ จัดได้ว่าเป็นปูชนียบุคคลแห่งวงการศิลปะการแสดง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่ก็พลาดเป้าได้เช่นกัน ดังเช่นในกรณีของการตีความบทละครเอก เรื่อง มารีอา สจ๊วด (Maria Stuart) ของมหากวีชาวเยอรมัน ฟรีดริก ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ซึ่งไม่ใช่เพียงแต่ผู้วิจารณ์เองเท่านั้น แต่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนอีกคนหนึ่งก็ลงความเห็นพ้องต้องกันว่า แบร์กมันน์ตีความไปไกลจากความหมายของตัวบทต้นแบบ และเขาก็ชี้ให้เห็นว่าเหตุใดผู้อาวุโสจึงตีความไปในลักษณะเช่นนี้

ประเด็นที่น่าสนใจมากก็คือ ความสามารถของแบร์กมันน์ทั้งในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับละคร ซึ่งบทบาทหลังนี้ผู้คนโดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวต่างประเทศมิได้ทราบ การที่ผู้วิจารณ์เท้าความย้อนหลังไปไกลมาก โดยอ้างเหตุการณ์ประวัติศาสร์ที่สำคัญๆ ดังที่ระบุไว้ในตอนต้นของบทวิจารณ์ ก็เพื่อต้องการจะชี้ให้เห็นว่าแบร์กมันน์นั้น ยิ่งใหญ่ขึ้นมาได้ โดยมิได้เป็นผลผลิตของสังคมยุคใหม่ที่ขึ้นอยู่กับการโฆษณาและเทคโนโลยี แต่เขาต้องทำงานหนักและทำงานต่อเนื่องเพื่อสร้างบารมี สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ คุณภาพของภาพยนตร์ที่ทำให้เขาโด่งดังไปทั่วโลกนั้น มีความลึกซึ้งเชิงปรัชญาเทียบได้กับกวีนิพนธ์ทีเดียว เพราะภาพยนตร์สามารถสื่อสภาวะการดำรงอยู่ของมนุษย์บนผืนโลกนี้ได้ เรื่องของความสามารถในการสื่อความก็เช่นกัน เขาเน้นว่าภาพยนตร์สื่อความได้อย่างลึกซึ้งและตรงไปตรงมา โดยไม่ต้องมีการ "แปลซ้ำสอง" ในโลกปัจจุบันซึ่งภาพยนตร์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าแขนงหนึ่ง งานบุกเบิกของแบร์กมันน์จึงเป็นสิ่งที่ควรได้รับการยกย่อง และบราวน์ก็มีวิธีการเขียนที่ชวนประทับใจด้วยเช่นกัน ด้วยการอ้างคำคมของ วูดดี้ แอลเลน (Woody Allen) เอาไว้

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี "ละครของผู้กำกับการแสดง" (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีผลต่อการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจ

จะแตกต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง มโนทัศน์ที่ว่าด้วยวัตถุประสงค์ของผู้เขียนบทละครนั้นอาจจะเป็นมโนทัศน์ที่ล้าสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของทฤษฎีของมนุษยศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งถือว่าบทบาทของผู้รับสำคัญไม่น้อยกว่าบทบาทของผู้สร้าง และในบางกรณีก็เรียกร้องให้ลืมผู้สร้างไปเสียเลย ดังเช่นในบทความอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ ที่ว่าด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" ในที่นี้ คีธ บราวน์ (Keith Brown) โต้แย้งการตีความของอิงมาร์ แบร์กมันน์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งประเด็นที่นำมาอภิปรายนั้นก็เป็นประเด็นหลักที่โต้แย้งกันมาเป็นเวลา 2 ศตวรรษแล้ว นั่นก็คือ ภาพของราชินีทั้งสอง ว่าฝ่ายใดดำ ฝ่ายใดขาว หรือมีดำมีขาวหรือไม่ หรือจะสร้างความสมดุลระหว่างดำกับขาวอย่างไร นักวิจารณ์เห็นด้วยกับมโนทัศน์หลักของอิงมาร์ แบร์กมันน์เองที่ไม่ต้องการจะวาดภาพพระนางอลิซาเบธ ให้ดำหรือหม่นเกินไป โดยต้องการให้ผู้ดูผู้ชมให้ความเห็นใจต่อพระนาง แต่ในขณะเดียวกันความเป็นคนละครและการหมกมุ่นอยู่กับความเป็นละครผลักดันให้แบร์กมันน์สร้างบทของพระนางแมรี่ขึ้นมาที่กระเดียดไปในทางความเห็นอกเห็นใจมากเกินไป อันรวมไปถึงการสร้างภาพที่ทำให้เห็นถึงความตกต่ำของพระองค์ในเชิงกายภาพด้วย ข้อติติงของบราวน์ที่ว่าผู้กำกับการแสดงมุ่งจะทำให้พระนางแมรี่กลายเป็น โยน อ๊อฟ อาร์ค ไปนั้น เท่ากับเป็นการกล่าวหาว่าการแสดงครั้งนี้ขาดดุลยภาพที่ชิลเลอร์เองต้องการไปเสียแล้ว

ละครเรื่อง มารีอา สจ๊วต จัดได้ว่าเป็นละครเอกของยุคคลาสสิกเยอรมันที่โด่งดังและโดดเด่นในระดับ "นานาชาติ" ยิ่งกว่า เฟาสต์ ของเกอเธ่มากนัก เพราะ เฟาสต์ มีความเป็นเยอรมันสูง มีความซับซ้อนและไม่เดินตามแบบแผนของการละครใดๆ จึงเป็นละครเวทีที่แสดงยากมาก แต่มารีอา สจ๊วต เป็นละครที่หลอมรวมขนบอันยิ่งใหญ่ 2 กระแสของยุโรปเข้าด้วยกัน คือ ขนบที่มาจากเชกสเปียร์ ซึ่งให้อิสระในการแสดงมาก และขนบของละครคลาสสิกฝรั่งเศสซึ่งเน้นเอกภาพและลักษณะที่กระชับ ชิลเลอร์ประสบความสำเร็จมากในต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศซึ่งจัดได้ว่าเป็นสังคมที่มีแบบแผนการแสดงที่เคร่งครัด และกอปรด้วยรสนิยมอันดี คือ ฝรั่งเศส มารีอา สจ๊วต ได้รับการบรรจุเข้าไว้ในองคนิพนธ์แห่งละครของโรงละครแห่งชาติฝรั่งเศสมาตั้งแต่ปี 1820 และก็ได้รับการนำออกแสดงต่อเนื่องมาตลอด นอกจากนี้โรงละครระดับชาติในแทบทุกประเทศก็มักจะสนใจที่จะแสดงละครเรื่องนี้ เพราะเป็นละครที่มีเนื้อหาเข้มข้น มีบทที่ซาบซึ้งกินใจ มีการดำเนินเรื่องที่น่าตื่นเต้น และยิ่งไปกว่านั้น เปิดโอกาสให้นักแสดงได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทของราชินีทั้งสองพระองค์ ซึ่งผู้วิจารณ์ชาวอังกฤษเองก็ยกย่องการแสดงของ เลนา อันเดรอ (Lena Andre) ในบทของพระนางอลิซาเบธอย่างมาก (ได้เคยมีผู้นำละครเรื่องนี้มาดัดแปลงบทเป็นภาคไทย แต่เนื่องจากผู้แสดงเป็นเพียงระดับสมัครเล่น จึงไม่สร้างความประทับใจ) นอกจากนี้ก็ยังมีผู้นำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์หลายครั้ง จัดได้ว่าเป็นละครที่มีผู้รู้จักกันมากในกรอบของวัฒนธรรมการแสดงตะวันตก

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิ์ที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่า

เขาไม่ตีความอย่างยุติธรรมต่อตัวบทต้นแบบ ก็พร้อมที่จะติติง แม้ว่าเราจะไม่ทราบว่าผู้กำกับการแสดงวัย 82 ปี จะคิดอย่างไร แต่สิ่งที่แน่ชัดก็คือ สิ่งที่เขากระทำไปเป็นผลของการที่ได้ครุ่นคิดพินิจนึกมาอย่างดีแล้ว มิใช่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ การโต้แย้งระหว่างนักวิจารณ์กับผู้กำกับการแสดงจึงเป็นประเด็นที่หนักหน่วง เพราะมิใช่เป็นเรื่องของการวิจารณ์แต่เพียงว่าแสดงดีหรือไม่ดีเท่านั้น แต่เป็นการชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงอ่านงานต้นแบบอย่างขาดความเป็นกลาง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ยอมรับว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่จำต้องมีอัตลักษณ์ของตัวเอง เพียงแต่ว่าอัตลักษณ์ที่กล่าวมานี้จะสนองวัตถุประสงค์ของผู้สร้างงานได้อย่างไร ประเด็นเหล่านี้เป็นปัญหาโลกแตก การวิจารณ์มิได้มุ่งจะให้คำตอบสุดท้ายต่อปัญหาโลกแตกเหล่านี้ เพียงแต่ทำหน้าที่ชี้ให้เห็นปัญหาก็จัดว่าเป็นพลังทางปัญญาได้แล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ

คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
3 สิงหาคม 2528

บทละครเรื่อง กาลิเลโอ นั้นได้อ่านจบในเวลารวดเดียวเกือบจะในทันทีที่ได้รับ แต่น่าเสียดายที่หาเวลาเล่าความประทับใจกลับมาไม่ได้จนถึงบัดนี้ และนั่นก็นานพอควรทีดียวสำหรับการอ่านรวดเดียวโดยไม่มีการบันทึกสิ่งใดไว้

ที่จะคุยต่อไปนี้ก็เป็นเพียง "ปฏิกิริยา" ของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพินิจพิเคราะห์ ซึ่งอยู่พ้นความสามารถของผมจะทำได้

เท่าที่สติปัญญาจะอำนวยได้ ผมจับประเด็นหลักของบทละครนี้ได้ว่า วิทยาการนั้นมิได้เป็นแต่เพียงการเพิ่มพูนความรู้ในคลังข้อมูลของโลกเท่านั้น แต่ผลของความรู้ต่อทัศนคติของคนนั้นมีไพศาลกว่านั้นมากมาย ทั้งนี้เพราะวิทยาการเกิดขึ้นจากความสงสัยอันไม่มีขอบเขตจำกัด ทัศนคติของคนที่เกิดจากผลของความรู้ที่วิทยาการสร้างขึ้นจึงนำไปสู่ความสงสัยใน "ระเบียบ" ทุกอย่าง ไม่ว่า "ระเบียบ" ของจักรวาล หรือเศรษฐกิจ หรือสังคม หรือการเมือง หรือวัฒนธรรมและศาสนา ความคิดเช่นนี้ปรากฏในบทสนทนาหลายตอน และเห็นได้ชัดในบทสนทนาของลูกเขยกาลิเลโอที่เล่าถึงผู้เช่านาของตน บทสนทนาของกาลิเลโอที่กล่าวแก่อันเดรียในตอนท้าย (เช่น "ประชาชนจะหันกล้องโทรทรรศน์จากดวงดาวมาส่องดูผู้ปกครองของตน...") นอกจากนี้ โดยนัยแล้วการก่อรูปบุคลิกภาพของอันเดรียเองก็มาจากการสั่งสมความรู้จากวิทยาการที่กาลิเลโอถ่ายทอดให้มาตั้งแต่เด็ก ซึ่งทำให้อันเดรียไม่ได้มีทัศนคติของลูกคนใช้ทั่วไปอยู่เลย

และเพราะวิทยาการมีผลไม่ใช่แต่เพียงในวงนักวิชาการจำนวนแคบๆเช่นนี้ วิทยาการจึงไม่อาจตัดขาดจากมนุษยชาติได้ ดราบเท่าที่ยังจะดำรงคุณค่าของมันไว้ต่อไป การมีโอกาสได้สร้างเสริมวิทยาการในช่วงท้ายชีวิตของกาลิเลโอ โดยการสมยอมต่ออำนาจกดขี่ของพระ จึงเท่ากับยอมหยิบยื่นความรู้ให้แก่กลุ่มคนที่จะไม่มีวันแบ่งปันความรู้นั้นแก่ประชาชนและเท่ากับว่ากาลิเลโอยอมแยกความรู้ออกจากมนุษยชาติ นับเป็น "บาป" อย่างใหญ่แก่การทำงานทางวิทยาการ

---

* จดหมายฉบับนี้ นิธิ เอียวศรีวงศ์ เขียนถึง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง *กาลิเลโอ* ภายหลังจากได้อ่านเนื้อหาของบทละครที่เขียนโดย แบร์ทอลท์ เบรคชท์ จบลง และ *บานไม่รู้โรย* ขออนุญาตนำมาลง ณ ที่นี้ เพื่อเป็นการตั้งประเด็นบางประการต่อการชมละครเวทีเรื่อง *กาลิเลโอ* ของคณะละคร "ลองแปด" ซึ่งกำหนดการแสดงแล้วที่โรงละครแห่งชาติ - *โรงเล็ก* ในระหว่างวันที่ 14 พฤศจิกายน - 1 ธันวาคม ศกนี้ ตลอดในช่วงวันการแสดงจะมีการอภิปรายถึงแง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับ "ละครเวทีของไทย" ทั้งในอดีตและปัจจุบัน และการอภิปรายในแง่มุมของนักวิชาการและปัญญาชนด้านต่างๆ ทั้งในสาขาวิทยาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ ว่าด้วย "กาลิเลโอ: บทพิสูจน์ของวีรบุรุษ"

การอภิปรายเพื่อนักเรียน นิสิตนักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่สนใจในเชิงศิลปะการแสดงจะมีขึ้นที่หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ ส่วนในเชิงวิชาการและปรัชญาจะมีขึ้นที่ห้องประชุมเอที. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านผู้สนใจโปรดติดตามข่าวโดยละเอียดอีกครั้งในหน้าหนังสือพิมพ์ -บก.

ในบริบทของสังคมตะวันตก ประเด็นหลักอันนี้คงก่อให้เกิดการขบคิดได้มาก ในสภาพทางเศรษฐกิจและการเมืองดังที่เรารู้จักในโลกตะวันตก นักวิทยาการสมัครใจ (เพราะผลประโยชน์ส่วนตัว เพราะอุดมการณ์ทางการเมือง เพราะไม่ทันคิดอะไรเลย ฯลฯ ก็ตาม) ที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชน แต่ผมจะไม่ขอพูดถึงเรื่องสังคมตะวันตก

สิ่งที่น่าสนใจกว่าก็คงจะเป็นว่า ประเด็นนี้มีความหมายอย่างไรในบริบทของสังคมไทยปัจจุบัน?

ในแง่หนึ่ง ประเด็นดังกล่าวเป็นการท้าทายข้อสรุปของ "ผู้ใหญ่" ทางวิชาการของไทยโดยตรง ผมคิดถึงเรื่องนี้ก่อนซึ่งก็อาจเป็นเพราะผมสนใจประวัติศาสตร์ และได้พบในการทำงานเสมอว่า การสืบค้นความรู้บางประเด็นในวิชานี้ก่อให้เกิดความเคลือบแคลง ต่อต้าน หรือการเมินความสำคัญจากคนบางกลุ่มที่เป็น "ผู้ใหญ่" ในวงวิชาการด้านนี้ คำถามที่ได้ยินอยู่บ่อยๆก็คือจะศึกษาไปทำไมกัน เหมือนฟื้นฝอยหาตะเข็บที่รู้ๆกันอยู่ก็ดีแล้ว อะไรทำนองนี้ ดูเหมือนจะเห็นได้ชัดเจนว่า ความรู้บางอย่างในประวัติศาสตร์จะก่อให้เกิดความปั่นป่วนขึ้นใน"ระเบียบ" ทางสังคมและการเมืองที่ดำรงอยู่ และเพื่อรักษา "ระเบียบ" ดังกล่าว ความไม่รู้หรือไม่ใส่ใจจึงเป็น "กุศล" (แปลตามตัวว่า "ฉลาด") กว่า

กรณีของประวัติศาสตร์เป็นเรื่องที่น่าเศร้าเกินไป และตรงประเด็นของบทละครอย่างชัดแจ้ง แต่ผมคิดว่า อันที่จริงแล้วปัญหาอย่างเดียวกันได้เกิดขึ้นในวงวิชาด้านสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ทั้งหมด การศึกษาวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เท่าที่ผ่านมาเป็นเวลานานในประเทศไทย คือการสอนชุด "คำถามคำตอบสำเร็จรูป" ที่ตกทอดกันมาจากอดีตอย่างตายตัว ซึ่งสุดสิ้นลงที่การจบการศึกษาโดยไม่เหลือคำถามใดๆติดไว้อีกเลย เพราะฉะนั้นวิทยาการในด้านที่กล่าวจึงไม่เป็นกล้องโทรทรรศน์ให้ใครใช้ส่องสิ่งใด นอกจากส่องไปยังที่ซึ่งได้กำหนดไว้ให้แล้วว่าจะพบอะไร ยิ่งส่องมากเท่าใดความสงสัยซึ่งเป็นพื้นฐานของวิทยาการก็ยิ่งน้อยลงจนหมดไปโดยสิ้นเชิง ใครก็ตามที่เริ่มหันกล้องโทรทรรศน์ไปมองในจุดที่ไม่ได้กำหนดไว้ก่อน จึงเท่ากับพยายามสั่นคลอน "ระเบียบ" ของจักรวาล สังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ฯลฯ นักวิทยาการจึงเท่ากับขายตัวให้แก่ "พระ" เหมือนกาลิเลโอ อันที่จริงจะเรียกว่า "ขาย" ก็ไม่ได้ เพราะไม่มีสินค้าอะไรจะให้แก่ผู้ซื้อ ต้องถือว่าเป็นลูก เป็นหลาน ที่อยู่ในอุปการะของ "พระ" เลย ทีเดียวมากกว่า และในแง่นี้วิทยาการไม่ได้รับใช้ใครเลยนอกจากนักวิทยาการเองและญาติ "ผู้ใหญ่" ของนักวิทยาการเท่านั้น

ในประเด็นที่กล่าวถึงการแยกจากกันไม่ได้ระหว่างวิทยาการกับมวลชนนี้ ผมได้ยินอาจารย์ เสน่ห์ จามริก พูดถึงหลายครั้งหลายหนแล้ว (อาจจะไม่ใช่ในระดับที่ลึกเท่ากับที่บทละครนี้พูดถึง แต่ก็เป็นประเด็นเดียวกัน) และก็ทำให้คนฟังเห็นพ้องสนับสนุนเสมอมา แต่ผมไม่แน่ใจว่าความเข้าใจของผู้ฟังและผู้พูดจะตรงกันจริงๆ เพราะผมไม่คิดว่าอาจารย์เสน่ห์จะหมายความเพียงการประยุกต์เอาวิชาความรู้มาก่อให้เกิดประโยชน์สุขแก่มหาชนเฉยๆเท่านั้น ในขณะที่เราได้ยินเสียงสะท้อนความคิดเช่นนี้ในทบวงวิทยาศาสตร์ สภาวิจัยแห่งชาติ และสภาพัฒนาเศรษฐกิจ ฯลฯ ในรูปของการปราบยุงกรุงเทพฯด้วยวิธีการทางชีววิทยา การเพิ่มปริมาณเนื้อสัตว์ด้วยวิศวกรรมหน่วยต่อพันธุ์ ฯลฯ ไม่มีปัญหาว่าการกระทำเหล่านี้ย่อมเป็นความพยายามใช้วิทยาการให้เป็น

ประโยชน์ต่อคน แต่เพียงการกระทำเช่นนี้ไม่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในจิตสำนึกของคนได้ คนจึงไม่เป็นอิสระไปมากกว่าเดิม ไม่สามารถกำหนดชีวิตของตนเองได้เท่าเดิม บทละครเรื่องนี้คงมีปัญหาของ "การสื่อสาร" อย่างเดียวกับที่อาจารย์เสน่ห์ได้เผชิญมา กล่าวคือจะ "สื่อ" ข่าวสารเช่นนี้อย่างไรในวัฒนธรรมที่เน้นปรัชญาของสัมฤทธิคติอย่างสูง เช่น วัฒนธรรมไทย กาลิเลโอจะเป็นเพียงผู้ส่งเสริมให้ป้องกันน้ำท่วมกรุงเทพฯ ด้วยความรู้ของวิทยาการสมัยใหม่เท่านั้นเองหรือ?

ขอออกนอกเรื่องตรงนี้นิดหนึ่งว่า ผมเคยสังเกตมานานแล้วว่านวนิยายเรื่อง กามนิต นั้น แม้ว่าเป็นที่ประทับใจของผู้อ่านไทยมาก แต่พุทธปรัชญาหลักของเรื่องรู้สึกจะพร่าๆไปในหมู่ผู้อ่านไทยด้วย ทั้งนี้ประเด็นหลักของเรื่องเน้นใน "หนทาง" ไปสู่จุดหมายปลายทางมากกว่าตัวจุดหมายปลายทางเอง และเพราะใช้ "หนทาง" ที่ผิดต่างหากที่ทำให้กามนิดไปไม่ถึงจุดหมายปลายทางเดียวกับที่พระพุทธเจ้าไป แต่ผมรู้สึกว่าผู้อ่านไทยไปประทับใจกับความ "ดื้อรั้น" ของกามนิด หรือความมืดบอดของกามนิดที่ไม่รู้จักพระพุทธเจ้ามากกว่าเข้าใจในเรื่อง "หนทาง" ที่ผิด (ซึ่งไม่เกี่ยวกับความมืดบอด หรือความดื้อรั้นเท่าใดนัก) บทละครเรื่องนี้อาจเป็น กามนิต อีกหนหนึ่งก็ได้ ตรงนี้แหละที่ผู้สร้างละครจะมีความสามารถในการสื่อข่าวด้วยศิลปะและเทคนิคที่สามารถข้ามกำแพงทางวัฒนธรรมได้ (หรือไม่?)

ผมสมควรจะยุติการคุยได้แล้ว ผมจะรอดูละครเรื่องนี้ด้วยใจระทึก

นับถือ
นิธิ เอียวศรีวงศ์

ที่มา: นิธิ เอียวศรีวงศ์. "จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ." บานไม่รู้โรย. ปีที่ 1 ฉบับที่ 10 [พฤศจิกายน 2528] หน้า 83-85.

บทวิเคราะห์

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะออกตัวว่างานเขียนชิ้นนี้เป็นเพียง *"ปฏิกิริยาของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าบันการวิจารณ์อย่างพินิจพิเคราะห์"* แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็น "ปฏิกิริยา" ที่จริงจังและเป็นปฏิกิริยา .นทำนอง "วางลูกระเบิด" เพื่อให้เกิดการถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์กันต่อๆไปเป็นลูกโซ่ มากกว่าที่จะเป็นปฏิกิริยาอันเกิดจากการประเมินคุณค่าจากแง่มุมของวรรณกรรมหรือแง่มุมของการละคร ตามวิถีของนักวิจารณ์วรรณกรรมหรือนักวิจารณ์ละครทั่วๆไป ผู้วิจารณ์เขียน "จดหมาย" ฉบับนี้หลังจากที่ได้อ่านบทละครเรื่อง กาลิเลโอ ไปแล้ว"นานพอควรทีเดียว โดยที่ไม่ได้บันทึกสิ่งใดไว้" ดังนั้น การเขียนจดหมายฉบับนี้ (แต่เดิมนั้นเขียนถึง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ผู้กำกับการแสดงละครเรื่องนี้ก่อนที่จะมีการนำมาตีพิมพ์) จึงเป็นการเขียนที่เกิดจากความประทับใจที่ติดแน่นและไม่อาจถูกลบเลือนด้วยกาลเวลา แม้ว่าในตัวบทละครจะสอดแทรกความคิดหรือสาระไว้มากมายหลายข้อ แต่ผู้วิจารณ์ก็เลือกจับความคิดหลักเพียงความคิดเดียวของบทละครเพื่อนำมาเป็นประเด็นในการ "ตั้งคำถาม" ต่อผู้สร้างละครและต่อผู้อ่านด้วย โดยพุ่งไปที่การตั้งประเด็นอันเกี่ยวกับความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เกริ่นนำด้วยการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการที่มนุษย์มีความสามารถในการสร้างวิทยาการที่ก้าวหน้า ต่อ การเปลี่ยนแปลงทัศนคติของมนุษย์คนนั้น ซึ่ง "ความสามารถในการเข้าใจในวิทยาการใหม่ๆ" นี้ ย่อมนำไปสู่ "ความสงสัยในระเบียบทุกอย่าง" และ "ความสงสัย" อันนี้เองที่จะนำไปสู่ความขัดแย้งกับระบบอำนาจ ซึ่งจะนำไปสู่การปะทะกันในที่สุด ดังนั้นผู้ที่เป็นเจ้าของอำนาจ ย่อมจะกระทำในทุกวิถีทางที่จะไม่เปิดโอกาสให้ประชาชนเกิด "ความสงสัย" ขึ้น ด้วยการ "หาคำตอบ" ให้ไว้ล่วงหน้าแล้ว ผู้วิจารณ์มองว่าการกระทำของกาลิเลโอไม่ได้มีศักดิ์ศรีอะไร เพราะถึงแม้ว่าเขาจะได้ค้นพบวิทยาการอันยิ่งใหญ่แต่เขากลับขาดจิตสำนึกและความกล้าหาญ การกระทำของเขานั้นไม่ต่างอะไรกับการ "ขายตัว" ให้กับผู้มีอำนาจ เพราะรับใช้แต่ตัวเองและผู้มีอำนาจเท่านั้น และไม่ได้สร้าง "วีรกรรม" อันน่ายกย่องตามอุดมการณ์ของคนเองแต่อย่างใด ดังนั้น ผู้วิจารณ์จึงตั้งคำถามต่อผู้สร้างละครว่าจะปล่อยให้กาลิเลโอเป็นเพียงผู้นำวิทยาการอันก้าวหน้าไปรับใช้ผู้มีอำนาจเพียงกลุ่มเดียวอย่างนั้นหรือ จะทำอย่างไรผู้ชมชาวไทยจึงจะตระหนักเห็นความ "บาป" ของกาลิเลโอ และ เข้าใจในประเด็นของความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เป็นห่วงว่า กลุ่มละครผู้สร้างงานอาจจะต้องประสบกับปัญหาของการถ่ายทอดแก่นความคิดของละครข้ามวัฒนธรรม และเปรียบเทียบการเดินทางที่อาจจะหลงทางได้นี้ว่า คงเป็นเหมือนการเดินทางของ กามนิต ที่เดินไปผิดทางจึงไม่สามารถบรรลุธรรมดามที่หวัง การแสดงความห่วงใยที่เกิดขึ้นนี้ เกิดขึ้นมาได้ก็ด้วย "พลังทางปัญญา" ที่ผู้วิจารณ์สามารถมองเห็น "แก่นแท้" ของบทละครว่า ไม่ได้สรรเสริญกาลิเลโอ (ผู้ยิ่งใหญ่แห่งวงการวิทยาศาสตร์) แต่กลับแสดงให้เห็นถึงภยันตรายที่เกิดจากการนำวิทยาการไปรับใช้คนผิดเสียด้วยซ้ำ

ในขณะที่ผู้วิจารณ์เข้าใจดีว่าทำไมนักวิทยาการบางคนก็อาจจะสมัครใจที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชนในสังคมตะวันตก และอาจจะขาดความรับผิดชอบต่อส่วนรวมไป แต่ผู้วิจารณ์สน

ใจประเด็นนี้ในบริบทของสังคมไทยมากกว่า เพราะว่าปัญหาเดียวกันนี้ อาจจะมีลักษณะที่แตกต่างกันในบริบทไทย ณ.จุดนี้เอง ผู้วิจารณ์ได้ใช้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับกาลิเลโอ มาเปรียบเทียบให้เห็นถึง "ความใจแคบ" และ "กลวิการสั่นคลอน " ของ "ผู้ใหญ่ในวงการวิชาการของไทย" ที่ส่งผลให้เกิดความเคลือบแคลงใจเมื่อมีใครลุกขึ้นมาตั้งคำถาม และแทนที่จะยินดีให้โอกาสผู้อื่นได้เดินทางเองในการแสวงหาคำตอบ "ผู้ใหญ่" เหล่านี้กลับพึงพอใจเพียงแค่ "คำตอบสำเร็จรูปทางวิชาการ" มากกว่าที่จะพยายามกระตุ้นให้อำนาจในการใช้วิทยาการนั้นไปอยู่ในมือของมวลชน

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะไม่ได้ยกตัวอย่างบทสนทนาจากละครมากนัก อีกทั้งยังไม่ได้วิเคราะห์ถึงอุดมการณ์และทฤษฎีต่างๆอันอยู่เบื้องหลังการสร้างงาน แต่ผู้วิจารณ์กลับสามารถ "จับแก่นความคิด" ที่สำคัญที่สุดของเบรคชท์ได้ และชี้ให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดกับบุคคลแบบกาลิเลโอในสังคมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

จดหมายถึงกาลิเลโอ แท้ที่จริงแล้วก็คือ จดหมายถึง ผู้มีวิทยาการในบ้านเมืองนี้ทุกคน แต่แทนที่ผู้วิจารณ์จะวิจารณ์ความเป็นไปต่างๆในการขาดจิตสำนึกของผู้มีวิทยาการ หรือในด้านตรงกันข้าม อาจจะเป็นการกุมเสรีภาพของมวลชนโดยผู้มีอำนาจทางวิทยาการด้วยซ้ำ ผู้วิจารณ์กลับเลือกที่จะใช้ละครเรื่องกาลิเลโอเป็นอุทาหรณ์ในการสะท้อนกลับให้เห็นถึงปัญหาของผู้ที่มีวิทยาการในเมืองไทย และตักเตือนให้ผู้สร้างละครอย่างตรงๆว่าอย่าได้ตกหลุมพรางแห่งอำนาจของการเป็นผู้มีวิทยาการนี้เสียเอง ในการณ์นี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้ใช้วรรณกรรมบทละครในการส่องทางไปสู่จริยธรรมของนักวิชาการ เพื่อประโยชน์สุขของส่วนรวมเป็นที่ตั้ง

แม้ว่าจะมิได้มีการพาดพิงถึงเบรคชท์ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนอุดมการณ์ทางความคิดที่สำคัญที่สุดในละครของเบรคชท์ได้อย่างยอดเยี่ยม และเชื่อมโยง "สาร" ที่แฝงเร้นในละครให้เข้ากับเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมไทยปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

จดหมายฉบับนี้ จึงไม่ใช่จดหมายธรรมดา แต่เป็นจดหมายที่พยายามจะสั่นคลอน "ระเบียบทางความคิด" ของผู้มีอำนาจในประเทศไทยนี้อีกด้วย

ความคิดลูกโซ่ที่ทุกคนจำต้องตั้งคำถามกับตัวเองก็คือ "แล้วเราจะยินยอมพร้อมใจที่จะให้มวลชนเป็นผู้ส่องกล้องโทรทัศน์เสียเองอย่างเป็นอิสระ หรือว่าจะเป็นผู้ให้คำตอบแก่พวกเขาไปเสียทุกครั้ง"

ในการนี้ การวิจารณ์บทละครซึ่งได้ก้าวล้ำไปยังการวิจารณ์ชีวิตและสังคมไทย จึงได้ทำหน้าที่ในการสร้างพลังทางปัญญาให้แก่ผู้อ่านในทุกระดับ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย*

เจตนา นาควัชระ

ในส่วนที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการละครที่จะบรรยายในวันนี้นั้น ผู้บรรยายใคร่ขอออกตัวเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่าจะพูดถึงโลกแห่งศิลปะการแสดงในแง่มุมหนึ่งเท่านั้น มิได้มุ่งที่จะให้ข้อคิดเป็นเชิงสรุปรวมว่าละครที่ดีจะต้องเป็นไปในรูปลักษณะเช่นนี้เท่านั้น ผู้บรรยายเพียงใคร่ขอวิงวอนให้เราร่วมกันพิจารณาว่า การให้ความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างละครพูดกับประชาธิปไตยอาจเป็นแนวทางที่จะช่วยให้เราสร้างละครร่วมสมัยที่มีคุณค่าขึ้นมาได้หรือไม่

เมื่อกล่าวถึง *ละครพูด* เราก็คงต้องกลับไปศึกษาประสบการณ์ของอังกฤษ นับเนื่องมาเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้วที่อังกฤษเป็นถิ่นที่ละครเวที โดยเฉพาะละครพูด รุ่งเรืองที่สุด แม้แต่ในยุคปัจจุบัน โทรทัศน์และภาพยนตร์ก็ไม่สามารถเบียดละครให้ตกเวทีแห่งการแสดงไปได้ดังเช่นในประเทศอื่นๆ เป็นไปได้หรือไม่ว่าความแข็งแกร่งของวัฒนธรรมแห่งการแสดงมิใช่เป็นปรากฏการณ์ที่เราจะอธิบายได้แต่เฉพาะในด้านของศิลปะ หากแต่มีปัจจัยอื่นที่เกื้อหนุนให้ประเพณีการแสดงที่ว่านี้ดำรงอยู่ต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษ ผู้บรรยายคิดว่าปัจจัยหนึ่งก็คือ *วิญญาณประชาธิปไตย* นั่นเอง ซึ่งแผ่ขยายแทรกตัวเข้าไปในวิถีชีวิตและในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ ถ้าเราจะหันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยอังกฤษอีกสถาบันหนึ่ง เราก็จำจะต้องยอมรับว่า *รัฐสภา* ของอังกฤษมิใช่เป็นสถาบัน "น้ำเน่า" ดังเช่นในบางประเทศ แต่เป็นเสาหลักที่แท้จริงของประชาธิปไตยอันเป็นที่พึ่งของประชาชนได้อย่างแท้จริง ผู้บรรยายใคร่ขออนุญาตตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมไว้ ณ ที่นี้ว่า ประเทศที่มีรัฐสภาที่น่าเคารพนับถือนั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นประเทศที่เศรษฐกิจและการค้ารุ่งเรืองเสมอไป อังกฤษในยุคหลังต้องฝ่าฟันอุปสรรคในด้านนี้มามาก ในทางที่กลับกันบ้านเมืองที่ไม่ใส่ใจในเรื่องของประชาธิปไตย หรือสร้างประชาธิปไตยที่จอมปลอมเอาไว้หลอกประชาชน อาจเป็นสังคมวาณิชที่ก้าวกระโดดไปได้อย่างรวดเร็วในทางเศรษฐกิจ เราคงไม่จำเป็นต้องยกตัวอย่างให้บาดใจกันโดยใช่เหตุ

ผู้บรรยายได้ให้สัมภาษณ์ไว้กับนิตยสาร *ปาจารยสาร* ในหัวข้อ "คำบอกเล่าของสามัญชน" ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสารฉบับนั้นเมื่อเดือนพฤษภาคม-มิถุนายน 2532 จะใคร่ขอยกข้อความที่เกี่ยวข้องมาให้พิจารณาดังนี้

> พื้นฐานดั้งเดิม (ของอังกฤษ) ที่ชัดเจนที่สุดก็คือว่า รัฐสภาเป็นที่โต้แย้งกันอย่างเปิดเผยในปัญหาที่มีความสำคัญสำหรับชีวิตของคนส่วนใหญ่ในชาติบ้านเมือง ขึ้นมาทะเลาะกันให้แหลกไปเลยในรัฐสภา โต้กันอย่างเผ็ดร้อนรุนแรงในบางครั้ง ทั้งนี้เพื่อที่ว่าจะได้หาทางออกที่เป็นทางแก้ปัญหาของสังคม ถ้ารัฐสภาไทยพัฒนาไปได้ไกลกว่านี้ ละครไทยจะพัฒนาตามรัฐสภา ผมคิดว่าละครผูกอยู่กับวิญญาณของประชาธิปไตย ถ้า

---

* ปาฐกถาช่างวรรณกรรม ครั้งที่ 1 แสดง ณ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2533

ยังมีบางสิ่งซึ่งเราพูดไม่ได้ ละครก็ไม่เจริญ ถ้าพูดความจริงแล้วติดตะราง ละครก็ไม่เจริญ[1]

ท่านผู้ฟังคงต้องการจะให้ผู้บรรยายชี้แจงว่าเหตุใดจึงนำเอาศิลปะแขนงหนึ่งไปเปรียบกับสถาบันหลักของชาติยุคใหม่ คำตอบก็คือว่า ถ้ามองกันในแง่ของศิลปะและของการแสดงออก สถาบันทั้งสองเป็นเวทีที่คนมาพูดกัน (ใคร่ขอเน้นว่า "พูดกัน") ไม่ใช่พูดคนเดียว แต่พูดให้คนอื่นฟัง พูดในเรื่องที่เป็นสาระ ในเรื่องที่มีความสำคัญต่อบ้านเมือง ทั้งรัฐสภาและทั้งโรงละครเป็นที่ที่คนแสดงออกซึ่งศิลปะในการจูงใจคนด้วยภาษา เป็นที่พัฒนาวาทศิลป์ (rhetoric) ในแง่นี้รัฐสภาจึงใกล้กับเวทีละครพูด ในหลายประเทศ นักประพันธ์ที่ดีจะคอยเฝ้าสังเกตและเรียนรู้จากนักการเมืองที่มีปัญญา มีความจริงใจ และมีวาทศิลป์ในการโน้มน้าวใจคน แม้แต่ในเวลาที่เขาโต้เถียงกันอย่างเผ็ดร้อน เขาก็ไม่ลืมหน้าที่อันแท้จริงของเขาในอันที่จะรักษาผลประโยชน์ของส่วนรวม รัฐสภาจึงเปรียบได้กับ*เวที* นักการเมือง*มีบท*ที่จะต้อง*เล่น* เช่นเดียวกับนักแสดงในโรงละคร สถาบันการละครบางสถาบันในประเทศไทยอาจกำลังเดินไปในทิศทางตรงกันข้าม เพราะกำลังทำละครให้เป็นอัตชีวประวัติของผู้แสดง เป็นคลินิกที่จะมาระบายความอัดอั้นตันใจ เป็นบทละครที่หนีไม่พ้นตัวเอง เมื่อสถาบันการศึกษาเป็นเช่นนี้ วงการละครของเรา โดยเฉพาะละครโทรทัศน์จึงหนีเรื่องปัญหาส่วนตัว ปัญหาครอบครัว ปัญหาเมียน้อย-เมียหลวงไปไม่พ้น เมื่อไม่มองปัญหาของสังคมและปัญหาของโลก ละครก็จะเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในเรื่องของตัวเราเอง ของวงศาคณาญาติ เมื่อไรเล่าละครจะเป็น*การเมือง*ในความหมายเชิงนิรุกติศาสตร์ของคำนี้ เมื่อไรเล่าละครจะสะท้อนปัญหาของประชาธิปไตย

การเล่น*บท* การตี*บท* เป็นกิจของรัฐสภาเช่นกัน นาย ก. เป็นผู้แทนของราษฎรเข้ามาเป็นสมาชิกของรัฐสภา เขาไม่ได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นนาย ก. แต่เขาเข้ามาเล่น *บท* ที่เขาได้รับมอบหมาย ผู้บรรยายไม่ค่อยจะสบายใจนักที่มีการเน้นบทบาทของผู้แทนราษฎรในฐานะตัวแทนของเฉพาะท้องถิ่นของตนเอง จนถึงกับมีการจัดสรรงบประมาณให้ผู้แทนราษฎรนำไปพัฒนาท้องถิ่นของตน บทบาทของพวกเขาควรจะเป็นบทบาท "สาธารณะ" ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะเขาเป็นตัวแทนของประชาชน ในด้านของศิลปะการแสดงก็เช่นกัน ละครที่ยิ่งใหญ่จะต้องสะท้อนความคิด สะท้อนปัญหาของคนหมู่มาก จึงต้องมีลักษณะเป็น "สาธารณะ" เช่นกัน คำว่า "public" ในภาษาอังกฤษเมื่อใช้เป็นคำนามก็มีความหมายว่า "มหาชน" หรือ "ประชาชน" ละครนั้นสร้างขึ้นมาสำหรับมหาชน ในขณะเดียวกัน ผู้สร้างและผู้แสดงละครก็ต้องคำนึงถึงประเด็นปัญหาใหม่ๆที่อาจเรียกได้ว่าเป็นส่วนได้ส่วนเสียของสาธารณชน (public interests) คำว่า "public" ในที่นี้ใช้เป็นคำคุณศัพท์ มีความหมายว่าเป็น "สาธารณะ" ถ้าพิจารณากันในแง่นี้ จะเห็นได้ว่าละครกับรัฐสภามีภารกิจและพันธกิจที่พ้องกันอยู่ไม่น้อย วงการละครของเราควรเบนความสนใจจากเรื่องปัญหาครอบครัวมาสู่ปัญหาใหญ่ๆที่มีลักษณะเป็น "สาธารณะ" มากกว่าที่เป็นมา

---

[1] *ปาจารยสาร* 18. 2 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2532) : 49 (เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ ภาษาที่ใช้จึงเป็นภาษาพูดที่ห่างไกลจากภาษาเขียนไม่น้อยเลยทีเดียว)

จะขอกลับมาอภิปรายเรื่องละครพูดในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่ง ละครพูดในลักษณะที่เคร่งครัดที่สุดจะเป็นละครที่ห้ามร้อง และห้ามรำ ซึ่งดูจะไม่เข้ากับประเพณีการแสดงของไทย ดังที่ผู้บรรยายได้ให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดารแล้วในบทความเรื่อง "ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก"[2] ในด้านนี้ละครคลาสสิกของฝรั่งเศสมีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวกว่าละครอังกฤษมากนัก กวีเอกของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 คือ Pierre Corneille ยังเคยถูกราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสตำหนิว่าขาดรสนิยมอันดี เพราะนำเอาฉันทลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับเพลงร้องมาบรรจุไว้ในละครเรื่อง *Le Cid* ของเขา นักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุคนั้นเชื่อว่าละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์ไม่จำเป็นต้องพึ่งสิ่งปรุงแต่งนอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ ไม่ต้องสงสัยเลยว่าวงการละครของไทยไม่สนใจที่จะรับอิทธิพลจากงานคลาสสิกที่เคร่งขรึมเช่นนี้ ปัญหาก็คือว่าถ้าจะสร้างละครพูดขึ้นมาใหม่ที่มีชีวิตชีวา เหมาะสำหรับยุคของเรา เราจะได้แรงกระตุ้นมาจากไหน จะกลับไปหาบทเจรจาในละครนอก-ละครใน ท่านก็มิได้บันทึกเอาไว้ เพราะแต่เดิมบทเจรจาใช้ด้นกันโดยไม่ต้องเขียนไว้ล่วงหน้า ทางที่ว่านี้เป็นทางด้นอย่างแน่นอน เราอาจจะต้องหยิบเอา *มัทนะพาธา* ขึ้นมาเป็นแบบฝึกหัดในการพัฒนาภาษากวีให้เป็นภาษาละครเวที แต่นั่นก็เป็นเรื่องของร้อยกรอง เป็นภาษาที่ห่างไกลจากภาษาที่เราใช้ในชีวิตประจำวัน ถ้าเป็นบ้านเมืองอื่นที่มีประชาธิปไตย "เดือดใบ" เขาก็คงหาทางออกได้ไม่ยากนักด้วยการหันไปหาแรงบันดาลใจจากรัฐสภา เพราะที่นั่นคือเวทีของการพูดที่เป็นแก่นสาร (โดยปราศจากการร้อง-รำ-ทำเพลง) จุดหมายปลายทางสำหรับไทยเราคงจะเป็นไปในทำนองของการทำเวทีละครให้เป็นคู่แข่งของรัฐสภา

ในขณะที่ละครของเชกสเปียร์สามารถสื่อความได้ด้วยกลอนเปล่าแบบอังกฤษ แต่กลอนไทยกลับมิได้มีไว้สำหรับพูด จึงเป็นที่น่าสงสัยอยู่ว่าจะสามารถดึงคนดูจำนวนร้อยได้อย่างเช่นในโรงละครสมัยเชกสเปียร์หรือไม่ หรือจะช่วยสร้างภาพมายาของ FORUM ROMANUM ที่มีผู้มาชุมนุมกันมากกว่านั้นได้อย่างน่าประทับใจเพียงใดหรือไม่ เพราะเสียงกลอนไทยที่ถูกรัดรึงด้วยสัมผัสในอันแพรวพราวอาจจะไม่ห้าวหาญได้เท่ากับเสียงของ blank verse ภาษาอังกฤษ ประเด็นที่เป็นปัญหาทั้งในเวทีการเมืองและเวทีละครก็คือว่า เราอาจจะยังมิได้พัฒนาภาษาไทยให้เป็น*ภาษาพูด* ที่ทรงพลังพอที่จะสื่อ "ความเมือง" ในที่สาธารณะ จริงอยู่สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรบางคนได้เบิกทางไว้บ้างแล้ว แต่ในระยะหลังนี้ท่านอาจจะคิดว่า การ "หลีกภัย" เป็นพฤติกรรมทางการเมืองอันพึงประสงค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของโอษฐภัย ภาษาแม่ของเราจึงยังรอที่จะได้รับการพัฒนาขึ้นมาให้เป็นสื่อของวิญญาณประชาธิปไตยอย่างเต็มภาคภูมิ ถึงอย่างไรก็ตาม บทเรียนจากเชกสเปียร์ก็ยังคงเป็นบทเรียนที่ทรงคุณค่า เพราะเห็นได้ว่า กวีผู้ยิ่งใหญ่ชอบที่จะ "เล่น" กับประเด็นทางการเมืองที่เป็นเรื่องความเป็นความตายของชาติ กวีผู้ยิ่งใหญ่ย่อมจะจับวิญญาณของประชาธิปไตยได้ และชอบที่จะตั้งปมปริศนาให้เราขบคิดว่า ทางที่จะสร้างหรือทางที่จะทำลายประชาธิปไตยนั้นเป็นไปในรูปลักษณะใด

---

[2] "ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก" ตีพิมพ์รวมเล่มใน *เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532. หน้า 516-519.

จะขออนุญาตอ้างตัวอย่างเยอรมันบ้าง กวีที่น่าศึกษา คือ Friedrich Schiller (1759-1805) ละครเรื่อง *มหาโจร* (Die Räuber) ของเขาได้ออกแสดง เมื่อวันที่ 13 มกราคม 1782 ซึ่งจัดได้ว่าเป็นวันประวัติศาสตร์ของวงการละครเยอรมัน เพราะผู้ชมคลั่งไคล้กับละครเรื่องนี้มากจนอาจเรียกได้ว่าเกิดการจลาจลน้อยๆขึ้น *มหาโจร*เป็นเรื่องของคนดีที่ถูกผลักไสให้ต้องเป็นโจรเพราะความอยุติธรรม แต่ก็เป็นโจรที่มีเกียรติเพราะปล้นคนชั่วมาให้คนดี ชิลเลอร์พูดแทนคนจำนวนมากที่ได้รับความกดดันทางสังคมและการเมืองมาช้านาน เขากลายเป็นคนของประชาชนไป เขาจับวิญญาณของประชาธิปไตยได้ (แม้ว่าจะไม่ได้ใช้คำๆนี้ในงานของเขา) แน่นอนที่สุด Karl Eugen เจ้าผู้ครองแคว้น Württemberg จะต้องตอบโต้อย่างรุนแรงด้วยการที่ทรงออกคำสั่งห้ามมิให้ชิลเลอร์เขียนวรรณกรรมออกมาเผยแพร่อีก สำหรับชิลเลอร์นั้น เขาตัดสินใจหนีจากบ้านเกิดเมืองนอนเพื่อไป "ก่อการ" อันเป็นประโยชน์ต่อมหาชนต่อไปในแคว้นอื่น เขาตัดสินใจเป็นนักเขียนอาชีพ และก็ได้งานเป็นนักเขียนบทละครประจำโรงละครที่เมือง Mannheim นั่นเอง ชิลเลอร์ไม่ลังเลใจที่จะแสดงอหังการของกวีออกมาให้ปรากฏ เขาเขียนบทความประกาศความเป็นไทให้แก่ตัวเองออกมาอย่างชัดแจ้ง

> นับแต่นี้ไป ข้าพเจ้าขอปลดปล่อยตนเองจากข้อผูกพันทั้งหลายทั้งปวง มหาชนเท่านั้นที่เป็นทุกสิ่งทุกอย่างสำหรับข้าพเจ้า เป็นผู้ที่ข้าพเจ้าจะต้องศึกษา เป็นนายข้าพเจ้า เป็นเพื่อนสนิท ข้าพเจ้าเป็นสมบัติของประชาชนเท่านั้น ข้าพเจ้าจะยอมสยบให้ก็แต่ศาลสถิตยุติธรรมแห่งนี้เท่านั้น ข้าพเจ้าจะยำเกรงก็แต่ศาลนี้ ข้าพเจ้ารู้สึกว่าได้รับแรงดลใจอันยิ่งใหญ่ เมื่อคิดขึ้นมาได้ว่า ข้าพเจ้าจะไม่ยอมอยู่ใต้พันธนาการใดนอกเสียจากคำพิพากษาของสังคมมนุษย์ ข้าพเจ้าจะไม่มีวันร้องอุทธรณ์ต่อบัลลังก์ใด นอกเสียจากจิตใจของมนุษย์[3]

ความคิดเช่นนี้แหละที่ทำให้งานของชิลเลอร์เป็นที่นิยมชมชอบทั่วยุโรปในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19

เมื่อกล่าวถึงวรรณกรรมสำคัญที่เกิดขึ้นก่อนการปฏิวัติฝรั่งเศสและที่แสดงออกซึ่งความคิดแนวประชาธิปไตย เราก็คงจะต้องไม่ลืมบทละครเรื่อง *Le Mariage de Figaro* ของนักประพันธ์ฝรั่งเศส Beaumarchais ซึ่งออกแสดงเมื่อปี 1784 คำพูดของตัวเอก คือ Figaro ซึ่งต่อต้านท่านเคานท์เจ้านายของตัวเองก็ดูจะยังคงความรุนแรงอยู่ไม่น้อยทีเดียว

> เป็นไปไม่ได้ ท่านเคานท์ คุณไม่มีวันที่จะได้เธอ (คู่หมั้นของฟิกาโรเอง) ไม่มีวันหรอก เพราะคุณเป็นเจ้าขุนมูลนาย คุณจึงคิดว่าคุณเป็นอัจฉริยะ ชาติกำเนิด ทรัพย์ศฤงคาร ความมีหน้ามีตา ตำแหน่งแห่งหน ไอ้ของเหล่านี้แหละที่ทำให้คนหยิ่งขึ้นมา คุณทำอะไรมาถึงได้รวยขนาดนี้ คุณเพียงแต่ออกแรงมาเกิดเท่านั้น ไม่มีอะไรมากกว่านี้หรอก พ้นจากเรื่องนี้แล้ว คุณก็คนธรรมดาๆเรานี่เอง แต่สำหรับผม ให้ตายสิ ผมจมปลักอยู่กับฝูงคนที่ไม่มีใครรู้จัก จึงต้องใช้ทั้งความรู้และความสามารถที่จะพาตัวรอดมาได้

---

[3] Friedrich Schiller. *Ankündigung der. Rheinischen Thalia' 1784*

มากกว่าที่เขาจะต้องใช้กันในการปกครองมหาอาณาจักรของสเปนในรอบร้อยปีที่ผ่านมาเสียอีก[4]

ละครพูดตะวันตกที่สามารถสร้างอิทธิพลได้ในวงกว้าง ดูจะเป็นละครที่ชอบเสี่ยงต่อโอษฐภัยอยู่เสมอ แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่า ละคร "ชวนหัว" ของเขาดูจะเอาจริงเอาจังต่อชีวิตและสังคมมากอยู่ ถ้าจะให้ละครพูดอยู่เคียงข้างประชาธิปไตย ละครพูดก็คงจะต้องกล้าพูดในสิ่งที่ควรพูดเพื่อประโยชน์สุขของคนหมู่มาก ผู้แต่งละครพูดในลักษณะนี้ระบายความอัดอั้นตันใจส่วนตัวออกมาเท่านั้นหรือ หรือเขามีอุดมคติบางอย่างที่เราน่าจะได้ร่วมรับรู้ ถ้าเราต้องการคำตอบในเรื่องเชิงอุดมคติ ก็คงจะไม่มีนักประพันธ์ผู้ใดที่จะให้คำตอบได้ดีไปกว่า Friedrich Schiller ผู้ซึ่งกล่าวไว้ว่า "ละครที่ดี" สามารถที่จะสร้างอิทธิพลต่อ "จิตสำนึกแห่งชาติได้" ก่อนหน้าที่เยอรมนีจะรวมชาติได้ร่วม 100 ปี ชิลเลอร์ได้ประกาศความเชื่อของเขาเอาไว้ว่า "ถ้าเรามีละครแห่งชาติ เราก็จะเป็นชาติ" เขาเชื่อจริงๆว่าละครเป็นศิลปะที่สามารถสะท้อนชีวิตและจิตมนุษย์ในทุกแง่ทุกมุม และในด้านของสังคม "ละครเป็นที่รวมของชนทุกชั้น"[5] เราคงจะต้องสังเกตว่าเขาพูดถึง "ละครแห่งชาติ" ในความหมายของการรวมพลังปัญญาและพลังแห่งประสบการณ์ของคนในชาติ "ละครแห่งชาติ" จึงมิใช่ "โรงละคร" แห่งชาติดังที่คนบางกลุ่มบางเหล่าคิดกัน

คำถามที่เราคงอดที่จะถามไม่ได้ก็คือ เรามีละครเช่นนี้หรือไม่ คำตอบก็คงจะเป็นว่าได้เคยมีความพยายามที่จะใช้ละครในการสร้างชาติมาแล้วในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าหลวงวิจิตรวาทการมีบทบาทสูงมากในการนี้ แต่เราก็คงจะต้องยอมรับว่างานเหล่านั้นมิใช่งานอมตะ ข้อด้อยของละครของหลวงวิจิตรวาทการเป็นข้อด้อยที่เราจะอธิบายได้ในแง่ของศิลปะเท่านั้นหรือ ผู้บรรยายมีความโน้มเอียงที่จะหาคำอธิบายในลักษณะอื่น ความจริงมีอยู่ว่าละครที่เกิดขึ้นในยุคที่เราได้ประชาธิปไตยมาแล้วนั้น กลับมิได้สะท้อนวิญญาณแห่งประชาธิปไตยที่แท้จริง บางครั้งเรารักชาติเสียจนลืมมนุษยชาติ บางครั้งเรานำเอาละครไปสนองผลประโยชน์ของคนบางกลุ่ม จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม บางครั้งละครปลุกความรักชาติเหล่านี้กลับหลงทางเข้าไปเป็นกลไกสนับสนุนระบอบเผด็จการ ผู้บรรยายมิได้ต้องการจะลบหลู่ผู้มีคุณูปการที่ล่วงลับไปแล้ว แต่ก็ใคร่ที่จะวิงวอนให้เราได้ใช้วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในโอกาสอันสมควร ผู้บรรยายได้มีโอกาสชมละครโทรทัศน์เรื่อง*เลือดสุพรรณ*เป็นบางตอน และไม่เกิดความประทับใจอันใด จึงไม่แน่ใจว่า ผู้สร้างยุคใหม่ดัดแปลงบทดั้งเดิมให้เสียรสไปหรือไม่ เมื่อได้ตรวจสอบบทละครดั้งเดิมแล้ว ก็จำต้องลงความเห็นว่า วรรณกรรมต้นแบบเห็นจะไม่อยู่ในระดับของงานอมตะเป็นแน่ จะขอคัดข้อความตอนจบของเรื่องมาให้พิจารณาดังนี้

---

[4] Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro*, acte V. scène III. ที่เราพูดถึงจักรวรรดิของสเปนนั้นก็เป็นเพียงการเลี่ยงโอษฐภัย ผู้อ่านชาวฝรั่งเศสย่อมเข้าใจดีว่าเขาหมายถึงอะไร

[5] Friedrich Schiller. "Was kann eine gut stehende Schaubuhne eigentlich wirken?" (1784) in *Schillers Werke* Vierter Band, Frankfurt : Insel Verlag 1966. p. 15

> เมื่อคนไทยตายหมดแล้ว แม่ทัพพม่าออกมาพูดว่า "เลือดไทยนี่ไม่เลวเลย กล้าหาญรักชาติ ไม่กลัวตาย หาคนชาติใดสู้ได้ยาก เสียอย่างเดียวแต่ไม่มีอาวุธ นี่แหละผลแห่งการต่อสู้โดยไม่มีอาวุธเพียงพอ การต่อสู้อย่างเลือดเดือด ต่อสู้โดยไม่มีอาวุธพรักพร้อมก็เหมือนกับแมลงเม่าบินเข้ากองไฟ น่าเสียดาย เลือดไทยเลือดดีเหลือเกิน ถ้าไทยมีอาวุธพร้อมดีจริงๆ เหมือนชาติอื่นๆแล้ว ก็จะไม่มีชาติใดในโลกนี้สามารถเอาชนะไทยได้ เป็นการแน่นอนว่า ชาติไทยจะต้องเป็นชาติที่เจริญยิ่งในภายหน้า ถึงแม้เราเป็นพม่า เราก็ยินดีจะร้องว่า ขอให้ชาติไทยเจริญ"[6]

จริงอยู่ *เลือดสุพรรณ* ไม่ใช่ละครพูด แต่เป็นละครที่มีลักษณะ "พันทาง" รวมทั้งการใช้ดนตรีสากลสมัยใหม่ การจบเรื่องด้วยการพูดในลีลาเช่นนี้ ย่อมชี้ให้เห็นแล้วว่า "ความเมือง" ที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบนี้คงจะไม่สามารถตรึงคนดูข้ามยุคข้ามสมัยได้ ถ้าจะมองจากจุดยืนของปัจจุบันเราก็คงจะต้องกล่าวว่าอุดมการณ์ (ideology) เข้ามาพัวพันกับศิลปะอย่างโจ่งแจ้งเกินไป (ข้อความบางตอนอาจจะฟังดูคล้ายข้อสนับสนุนงบประมาณซื้ออาวุธ ที่หน่วยราชการเสนอต่อกรรมาธิการงบประมาณของรัฐสภา !) ในท้ายที่สุด เราก็คงจะเลี่ยงข้อวินิจฉัยเชิงศิลปะไปไม่พ้น นั่นก็คือ ภาษาไม่คมพอสำหรับที่จะใช้พูดบนเวทีละคร

เรื่องของภาษาที่ใช้ในละครได้อย่างเหมาะสมนั้นเป็นปัญหาโลกแตกที่ไม่มีสูตรสำเร็จ ภาษาที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวันนั้นถ้าผู้แต่งละครไม่นำมาหลอมใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดงบนเวทีก็คงจะเป็นภาษาที่ขาดรส ซึ่งรวมไปถึงละครโทรทัศน์ด้วย เราก็คงต้องยอมรับว่าเรามีปัญหาในด้านภาษาทั้งในแง่ของผู้สร้างบท และในแง่ของผู้แสดง ที่ผู้เขียนกล่าวไว้ในตอนต้นของการบรรยายนี้ว่า เราควรจะกลับไปหา *มัทนะพาธา* นั้น ก็ด้วยต้องการจะเน้นความสำคัญของภาษาในการสร้างบทละคร ภาษาที่สุ่มลึกและเฉียบคมเป็นสิ่งที่ท้าทายทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงให้ใช้ความสามารถในการ*ตีความ*อย่างเต็มที่ ข้อตำหนิที่เรามักจะได้ยินได้ฟังอยู่เสมอเกี่ยวกับนักแสดงยุคใหม่ก็คือ "เขาไม่รู้ว่าเขากำลังพูดอะไร" ทางออกอีกทางหนึ่งที่จะเป็นตัวกระตุ้นให้ละครมีชีวิตชีวาขึ้นมาได้ก็คือการ*กลับไปหาชาวบ้าน* การเล่นพื้นบ้านในหลายรูปแบบเป็นการแสดงออกถึงอัจฉริยภาพทางภาษา ผู้เล่นจำต้องรู้ดีว่า "เขากำลังพูดอะไร" เพราะเขาต้องดันออกมาเป็นร้อยกรองด้วยตนเอง และต้องเอาชนะ "คู่ต่อสู้" ในด้านของความแหลมคมทางปัญญาและความเฉียบคมทางภาษา การเล่นจำพวกเพลงพื้นบ้านเปี่ยมด้วยวิญญาณแห่งประชาธิปไตยอยู่แล้ว หญิงและชายทัดเทียมกัน ออกมาโต้ตอบกันอย่างคนเสมอกัน และจะเอาชนะกันก็ด้วยปัญญาในด้านของภาษา ชาวบ้านจะใช้ภาษาในการเล่นของเขาได้ดีอย่างยิ่งใน 2 ระดับ ในระดับหนึ่งเป็นการใช้ภาษาสื่อความเฉพาะเรื่อง เฉพาะกาลเวลาเฉพาะถิ่นที่ ในอีกระดับหนึ่ง เป็นการใช้ภาษาที่สื่อความในลักษณะทั่วไป เป็นปรัชญาชีวิต เป็นคติสอนใจ เป็นสัจธรรม การได้สัมผัสกับชาวบ้านเป็นการสัมผัสกับขุมทรัพย์ทางปัญญาอันยิ่งใหญ่ เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินสร้างงานใหม่ขึ้นมาได้

---

[6] บทละครเรื่อง*เลือดสุพรรณ* ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ รองอำมาตย์เอก ระทรง ดุวรรณศร ณ เมรุวัดธาตุทอง วันจันทร์ 25 เมษายน 2509. หน้า 34.

อย่างไม่รู้จบ จริงอยู่ตัวอย่างที่กล่าวมานี้อาจมิใช่เรื่องของละครพูดโดยตรง แต่ผู้บรรยายเชื่อว่า ผู้เขียนและผู้แสดงละครพูดจะได้ประสบการณ์ที่ช่วยกระตุ้นให้ละครพูดของไทยตื่นตัวขึ้นมาได้มากกว่าที่เป็นอยู่ การฟังร้อยกรองที่ลึกซึ้งและคมคายอาจจะทำให้เราคิดและเขียนออกมาเป็นร้อยแก้วที่น่าประทับใจได้ ในท้ายที่สุดแล้ว เราจะต้องไม่ร้องไม่รำตามเขาไปมากนัก เพราะถ้าเรายังคิดว่าละครพูดจะเดินเคียงไปกับสถาบันหลักของประชาธิปไตยได้ เราคงจะต้องพูดและพูดด้วยเหตุผลต่อไปอีกนาน

ถ้าการพูดด้วยเหตุผลเป็นวิธีการหลักวิธีการหนึ่งของประชาธิปไตย การกล่าวสัจวาจาน่าที่จะมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ถ้าละครต้องการจะเดินเคียงข้างกับสถาบันหลักของระบอบประชาธิปไตย ละครจะต้องปรับตัวให้เป็นเวทีที่เราจะมาแสวงหาความจริง ผู้บรรยายมิได้ต้องการจะเรียกร้องให้ละครซึ่งเป็นงานศิลปะกลายเป็นหลักฐานประวัติศาสตร์ไป แต่นักเขียนละครที่ดีย่อมจะต้องสามารถหลอมงานของตนขึ้นมาในลักษณะที่เป็นตัวกระตุ้นให้ความจริงปรากฏ หรือให้เราใฝ่ใจที่จะแสวงหาความจริง มายาทางศิลปะไม่จำเป็นจะต้องเป็นตัวสื่อความเท็จ เรื่องสมมติ เรื่องแต่ง ก็สนับสนุนการแสวงหาความจริงได้เช่นกัน ในแง่ของภาษานั้น ภาษาที่สื่อสัจจะคือภาษาที่ทรงพลังและมั่งคั่งด้วยอรรถรส ในขณะที่ความเท็จคือตัวฆ่าภาษาคน ผู้บรรยายได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้แล้วในบทความเรื่อง "ประสบการณ์ทางภาษา"[7] จึงขอไม่อธิบายความซ้ำอีกในที่นี้ ประเด็นที่เกี่ยวโยงกับบทบรรยายนี้ก็คือว่าประชาธิปไตยผูกอยู่กับการพูดจริง พูดความจริง พูดอย่างจริงใจ มีละครยุคใหม่ที่ถูกใจผู้บรรยายมาก ซึ่งผู้บรรยายก็ได้เขียนวิจารณ์เอาไว้แล้ว[8] ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* (2530) ของคำรณ คุณะดิลก มีลักษณะหลายประการที่ผู้บรรยายคิดว่าเป็นละครที่จับวิญญาณประชาธิปไตยได้ ทั้งนี้มิได้หมายความว่าละครเรื่องนี้เป็นละครที่ดีเพราะผู้แต่งนำเอาชีวประวัติของ "ผู้ก่อการ พ.ศ. 2475" คนหนึ่งมาแต่งใหม่โดยอิงหลักฐานประวัติศาสตร์ แต่ทั้งนี้เพราะผู้แต่งเลี่ยงการเขียนแบบสดุดีวีรบุรุษ และมองปัญหาและข้อขัดแย้งของสังคมไทยหลัง พ.ศ. 2475 ด้วยภววิสัย อีกทั้งกระตุ้นให้ผู้ชมแสวงหาคำตอบด้วยตนเองอยู่ตลอดเวลา ราวกับจะเป็นการชักชวนให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการสร้างประชาธิปไตยด้วย อย่างน้อยก็ด้วยจินตนาการ สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับละครเรื่องนี้ก็คือ ละครทำหน้าที่เป็นเวทีในการแสวงหาความจริง ตอนท้ายของเรื่องน่าประทับใจยิ่งเป็นฉากที่ตัวเอกนั่งเขียนหนังสือ โดยมีเสียงจากหลังเวที กล่าวข้อความต่อไปนี้

> มีบางเรื่องที่ผมรู้ แต่บังเอิญเข้าลักษณะของคำพังเพยโบราณที่ว่า เป็นเรื่องที่พูดไม่ออกบอกไม่ได้ ผมก็ต้องขอผลัดไปในโอกาสที่สถานการณ์อำนวยให้พูดออกบอกได้ ถ้าโอกาสนั้นยังไม่เกิดขึ้นในอายุขัยของผม ก็ต้องเป็นเรื่องของประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมิได้หยุดชะงักลงภายในอายุขัยของคนใดหรือเหล่าชนใด

---

[7] เจตนา นาควัชระ. "ประสบการณ์ทางภาษา" ใน *เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532. หน้า 501-502.

[8] เจตนา นาควัชระ. *"คือผู้อภิวัฒน์ : ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย"* ใน ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2530. หน้า 134-145.

ประวัติศาสตร์จะดำเนินต่อไปในอนาคตโดยไม่สิ้นสุด ดังนั้น ขอฝากไว้แก่ท่าน และชนรุ่นหลังที่ต้องการสัจจะเป็นผู้ตอบให้ด้วย[๑]

เราอาจจะวิเคราะห์ข้อความข้างต้นได้ในหลายแง่มุม ในด้านของภาษา ผู้แต่งจงใจใช้สรรพนาม "ผม" ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิดเป็นกันเองกับผู้ชม "ผู้อภิวัฒน์" จึงเป็นปุถุชนธรรมดาคนหนึ่ง มิใช่วีรบุรุษ (คำสรรพนาม "ผม" ยังไม่เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแม้แต่ในเพลงไทยสากล !) ความตอนนี้เป็นบันทึกซึ่งตัวเองเขียนลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และในการแสดงจริง ผู้แสดงก็แสดงท่านั่งก้มหน้าเขียนหนังสือ แต่เราได้ยินเสียงผู้อื่นที่ดังมาจากข้างหลังเวที ข้อเขียนของ "ผู้อภิวัฒน์" เขียนไว้ให้ "ผู้อื่น" อ่าน เป็นการสืบทอดความคิดที่มิได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ ภาษาพูดกับภาษาเขียนรวมกันเป็นหนึ่งในที่นี้ ในกรอบของประชาธิปไตย คำพูดที่เกี่ยวกับ "ความเมือง" ย่อมมีน้ำหนักพอที่จะเป็นหลักฐานประวัติศาสตร์ ซึ่งควรแก่การบันทึกลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ในด้านของสำนวน ผู้แต่ง "กลับไปหาชาวบ้าน" โดยอ้างคำพังเพยโบราณ ซึ่งเป็นประโยคปฏิเสธความว่า "พูดไม่ออก บอกไม่ได้" จากนั้นก็พลิกสำนวนโบราณให้เป็นสำนวนสมัยใหม่ในรูปของประโยคบอกเล่าว่า "พูดออก บอกได้" ยุคใหม่เป็นยุคของประชาธิปไตย ซึ่งน่าที่จะเอื้อให้คนเราพูดความจริงได้ แต่ด้วยเหตุผลที่บ้านเมืองเรายังมิได้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์ การ "พูดออก บอกได้" จึงต้องได้รับการผัดผ่อนไปก่อนจนกว่าจะถึงเวลาอันสมควร เป็นการมองไปข้างหน้าด้วยความหวัง (บ้าง) การไม่ยึดติดกับตนเอง การที่สำนึกว่าชีวิต*ตน* (ซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะ) และชีวิต*คน* (ซึ่งเป็นเรื่องทั่วไป) ไม่ยั่งยืน เป็นวิสัยของชาวพุทธ การฝากภาระในการแสวงหาความจริงไว้กับ "ประวัติศาสตร์" เป็นการใช้ภาษาแบบตะวันตก ชวนพิศวงเล็กน้อย แต่ก็เท่ากับเป็นสิ่งที่ชวนให้เราหยุดคิดและฉุกคิด "ประวัติศาสตร์" ในที่นี้กลับกลายเป็นเรื่องของอนาคต เป็นการบอกความที่มีลักษณะเป็นสากล มีความหมายเชิงปรัชญา ละครเรื่องจึงปิดฉากลงด้วยการที่ "ผู้ก่อการ" ผู้หนึ่งมอบภาระหน้าที่บางประการเอาไว้แก่ "คนรุ่นหลัง" โดยที่เขาหวังว่าคนรุ่นหลัง "ต้องการสัจจะ" สัจจะนั้นคืออะไร เป็นสิ่งที่คนรุ่นหลังจะต้องแสวงหาคำตอบเอาเอง

ถ้าจะถามว่าประชาธิปไตยเป็นตัวทำให้ละครรุ่งโรจน์ หรือละครจะเป็นตัวนำทางให้แก่ประชาธิปไตย เราคงจะต้องตอบว่า เป็นการเร็วเกินไปที่จะให้คำตอบในเรื่องนี้ นอกจากนั้น ก็ดูจะเข้าทำนองปัญหาโลกแตก ว่าไก่เกิดก่อนไข่หรือไข่เกิดก่อนไก่ การบรรยายในวันนี้จึงมิใช่เป็นการมาแสดงความมั่นใจในพลังของสถาบันประชาธิปไตยของไทย หรือความมั่นใจในศักยภาพของละครไทย แต่เป็นการวิงวอนต่อผู้ที่อยู่ในวงการวรรณกรรมและในวงการศิลปะการละครของไทยให้หันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยให้มากกว่านี้ ถ้ามองแล้วแก้ไม่ได้โดยตรง เราก็จงมาสร้างมายาของเราที่นี่ ด้วยเวทีละครของเรา ถ้าสัจวาจา ถ้าความจริงไม่เป็นที่ยอมรับ *ณ ที่นั้น* ก็ขอให้เป็นที่ยอมรับ *ณ ที่นี้* ขอให้เวทีละครเป็นตัวส่งความอันเป็นสัจจะไปสู่สังคมหรือไปสู่สถาบันหลัง พระที่นั่งอนันตสมาคม จริงอยู่ศิลปะเป็นเรื่องสมมติ แต่มิใช่เรื่องสมมติที่ไกลจากความจริงเสียจน

---

[๑] บทละคร *คือผู้อภิวัฒน์*, คำรณ คุณะดิลก เขียน, กรุงเทพฯ: ปีซา, 2530, หน้า 93.

เราโยงเข้าสู่ประสบการณ์มนุษย์ไม่ได้ ถ้าเราทำละครให้เป็นเครื่องส่องทางปัญญาให้แก่สังคมได้ ละครอาจจะกลายเป็นเสาหลักของประชาธิปไตยซึ่งไม่มีรัฐธรรมนูญฉบับใดระบุไว้ก็ได้

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย." คือคู่มาลาสรรเสกคุณ. : ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย [จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศ. วัชรี รมยะนันทน์ และฉลองอายุครบ 5 รอบ ผศ. ดร. คมคาย นิลประภัสสร] 2536) : 9-26.

บทวิเคราะห์

แม้ว่าบทปาฐกถาชิ้นนี้จะไม่ใช่บทวิจารณ์ละครเวทีโดยตรง แต่ก็เป็นบทปาฐกถาที่แสดงให้เห็นว่าการใช้เหตุผลเชื่อมโยงปรากฏการณ์ต่างๆโดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ทางศิลปะนั้น มักจะเลี่ยงการวิจารณ์ไปเสียไม่ได้ บทปาฐกถาที่ได้ตัดตอนมานี้ มีลักษณะเด่นเป็นพิเศษตรงที่ผู้แสดงปาฐกถา (ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ) สามารถใช้การลำดับความคิดจากที่เรียบง่ายเป็นรูปธรรมไปสู่ความคิดเชิงปรัชญาที่เป็นนามธรรม เรียกได้ว่ามีศิลปะในการ "จูงมือ" ผู้ฟังให้ก้าวเดินไปด้วยกัน เพื่อให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงความสำคัญของละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย

อาจารย์เจตนาจับเอา "ลักษณะร่วม" ระหว่าง "รัฐสภา" กับ "ละครพูด" ในลักษณะที่คนทั่วไปอาจจะไม่ได้คาดคิด เพราะคำว่า "รัฐสภา" ในความเข้าใจทั่วๆไปนั้นย่อมเป็นคนละสถานที่ คนละบรรยากาศ คนละสถานการณ์ จาก "ละครพูด" ซึ่งเป็นสถานการณ์สมมติ แต่เนื่องจากอาจารย์เปรียบเทียบในความเหมือนของการเป็น "เวทีแห่งการแสดงศิลปะเพื่อจูงใจคน" และเป็นเวทีที่จะต้องนำพาไปสู่ "ความจริง" (truth) ดังนั้น อาจารย์จึงสามารถโยงทั้งสองสิ่งนี้เข้าด้วยกันด้วยภารกิจของ "รัฐสภา" และภารกิจของ "ละครพูด" ที่มีต่อประชาชน เพื่อที่ประชาชนจะได้รับรู้ความจริง และเพื่อการนำไปสู่การแก้ไขปัญหาต่างๆในสังคมในที่สุด อาจารย์พูดไว้อย่างชัดเจนว่า "วงการละครของเราควรเบนความสนใจจากเรื่องปัญหาครอบครัวมาสู่ปัญหาใหม่ๆที่เป็นสาธารณะมากกว่าที่เป็นมา" ด้วยการพัฒนา "ละครพูด" ให้มาใช้วรรณศิลป์เพื่อ "แก่นสาร" จุดนี้อาจารย์ได้ซ่อนนัยของการวิจารณ์ขนบละครไทยในปัจจุบันว่า ได้เน้นในเรื่องของการร้อง-รำ-ทำเพลงเพื่อความบันเทิงมากกว่าการใช้ละครในการพูดความจริงของสังคม

อาจารย์เจตนาพยายามพิสูจน์ความเชื่อที่ว่านี้ ด้วยการยกเอาตัวอย่างมากมายโดยเริ่มจากประวัติศาสตร์การปกครองของตะวันตก เปรียบเทียบให้เห็นตั้งแต่การปราศรัยในลานชุมนุมประชาชน ที่ Forum Romanum ตั้งแต่ยุคสมัยที่ประชาธิปไตยเบ่งบานในกรุงโรม ไปถึงบทบาทของกวี นักเขียนบทละครตะวันตกที่ยิ่งใหญ่ไม่ว่าจะเป็น William Shakespeare, Pierre Corneille, Friedrich Schiller, และ Beaumachais ที่ล้วนแต่ใช้เวทีละครพูด เป็นสถานที่ที่ *"กล้าพูดในสิ่งที่ควรพูดเพื่อประโยชน์สุขของคนหมู่มาก"* และเพื่อสร้างอิทธิพลต่อ *"จิตสำนึกแห่งชาติ"* ได้ ในการกล่าวถึงกวีหรือนักเขียนแต่ละท่านนั้น อาจารย์ก็จะยกตัวอย่างผลงานของแต่ละท่านเพื่อชี้ให้เห็นว่า กวีเหล่านี้ "พูดความจริง" ผ่านตัวละครของพวกเขาได้ต่างลีลากันอย่างไร หากจะเปรียบการพิสูจน์หลักการของความสูงส่งเชิงอุดมคติของ "ละครพูด" กับ "รัฐสภา" ให้เป็นเช่นการว่าความในศาลของทนายแล้ว ก็เรียกได้ว่าอาจารย์เจตนาเป็นทนายที่เตรียมพยานหลักฐานมาอย่างเพียบพร้อมจริงๆ และใครที่เคยคิดว่า บทบาทของละครพูดเป็นได้เพียงสิ่งบันเทิงทางอารมณ์หรือเป็นเพียงการสะท้อนปัญหาครอบครัวหรือปัญหาส่วนตัวเท่านั้น เห็นทีจะต้องเปลี่ยนความคิดเมื่อได้ฟังการ "ว่าความ" ของทนายปากเอกท่านนี้

เป็นที่น่าสนใจว่า ในขณะที่อาจารย์ได้ "เลือก" เอาตัวอย่างของ "วิญญาณประชาธิปไตย" จากซีกโลกตะวันตกมานำเสนอนั้น อาจารย์สามารถเปรียบเทียบให้เห็นเด่นชัดระหว่าง "เสรีภาพในการพูดความจริง" ที่เกิดขึ้นทั้งในรัฐสภาและในละครพูดของเขา แต่เมื่อมาถึงตัวอย่างของวิญญาณประชาธิปไตย" ภายหลังจากที่ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาแล้วนั้น อาจารย์ก็ "เลี่ยง" ที่จะไม่วิจารณ์ "รัฐสภาไทย" โดยตรง แต่อาจารย์ก็ประชดประชัน "เป็นนัย" ว่ารัฐสภาไทยนั้นเป็นสถาบัน "น้ำเน่า" และ "จอมปลอม" ที่ "หลอกลวงประชาชน" และเมื่อถึงคราที่จะต้องยกตัวอย่างละครพูดของไทย อาจารย์กลับชี้ให้เห็นว่าละพูดส่วนใหญ่ (รวมทั้งโทรทัศน์) แสดงให้เห็นถึงการที่สังคมไทยเรายัง "มีปัญหา" ในการใช้ละครเป็นเวทีแห่งการพูดความจริง อาจารย์ยกตัวอย่างเรื่อง "เลือดสุพรรณ" ว่าเป็น "ละครปลุกความรักชาติ" ที่ "หลงทางเข้าไปเป็นกลไกลสนับสนุนระบอบเผด็จการ" เป็นละครที่แสดง "ความรักชาติ" เสียจนลืม "มนุษยชาติ" ดังนั้น อาจารย์เจตนาได้ซ่อนนัยตรงนี้ไว้ว่า มิใช่ว่าประเทศไทยจะด้อยกว่าชาติอื่นในเรื่องของการมีอยู่ของ"ละครพูด" แต่ดูเหมือนว่าเราจะด้อยกว่าเขาก็ตรงที่ "ละครพูด" ของเรามักจะเป็นเพียงเครื่องมือของรัฐบาลเผด็จการมากกว่าที่จะเป็นเครื่องมือของประชาชน

ในเมื่อสังคมไทยยังมีประชาธิปไตย "ไม่เต็มใบ" อยู่เช่นนี้ และการเร่งรัดใน "กระบวนการพัฒนาประชาธิปไตย" ก็ยังเป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาอีกมาก และละครพูด (ส่วนใหญ่)ก็ยังกลายเป็นเครื่องมือที่ "หลงทาง" ดังว่านี้แล้ว ความหวังในระยะใกล้ก็คงหนีไม่พ้นการฝาก "ภารกิจ" ให้กับผู้สร้างงานละครเวที อาจารย์ได้ใช้การวิจารณ์ละครเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ในการเป็นตัวอย่างของละครพูดที่ใช้เวทีละครเป็นเวทีแห่ง "สัจวาจา" ที่ "ส่องปัญญา" ให้กับสังคมรวมทั้งรัฐสภาได้ด้วย ในจุดนี้ จะเห็นว่า อาจารย์เจตนาแสดงจุดยืนในอุดมคติทางการเมืองที่ต้องการเห็นสังคมที่มีประชาธิปไตยเต็มใบ ไม่ว่าจะเป็นด้วยการเปลี่ยนแปลงในรัฐสภา หรือการใช้บทบาทของศิลปะในการ "ผลักดัน" หรือ "ส่องทาง" ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ว่านี้

และจากการที่อาจารย์เจตนามีความเชื่อ (คล้ายกับความเชื่อของนักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุคศ.ที่17)ว่า การแสดงละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์นั้น "*ไม่จำเป็นต้องอาศัยสิ่งปรุงแต่งที่นอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ*" แต่การที่ผู้สร้างละครไทยจะพัฒนา "ภาษาพูด" ให้กลายเป็นภาษาที่ทรงพลังได้นั้น ยังต้องมีการพัฒนาต่อไปอีกมาก ในฐานะที่อาจารย์เป็นทั้งนักวรรณคดีเปรียบเทียบ และเป็นผู้มีประสบการณ์ทางศิลปะทั้งในและต่างประเทศ อาจารย์จึงแสดง "พลังทางปัญญา" ด้วยการชี้แนะให้ศิลปินผู้สร้างงานทั้งหลายให้หันกลับไปเรียนรู้จากชาวบ้าน เพราะศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้นมักจะซุกซ่อนวิญญาณประชาธิปไตยไว้อยู่

แต่อย่างไรก็ดี เมื่อมาถึงตรงนี้ อาจารย์ก็ยังคงมี "ความเชื่อ" ว่า "*กลอนไทยมิได้มีไว้สำหรับพูด*" และ "*เสียงกลอนไทยที่ถูกรัดรึงด้วยสัมผัสแพรวพราวอาจไม่ห้าวหาญเท่า blank verse ในภาษาอังกฤษ*" ดังนั้น อาจารย์จึงแนะว่าให้ผู้เขียนบท "ฟังร้อยกรองที่ลึกซึ้งคมคาย" "แล้วอาจจะทำให้เราคิดเราเขียนออกมาเป็นร้อยแก้วที่น่าประทับใจได้" ใน "ความเชื่อ" อันว่าด้วยพลังของกลอนไทย ตรงนี้ แม้ว่าจะเป็นข้อเสนอที่สร้างสรรค์และเป็นแนวทางที่น่านำไปปฏิบัติ แต่ก็อาจจะเป็นที่ต้องถกเถียงกันในหมู่ผู้ทำละครกันต่อไป เพราะการที่เราไม่มีบทละครร้อยกรองที่แสดง