"วิญญาณประชาธิปไตย" ไว้ในอดีตนั้น ไม่น่าจะหมายความว่ามันเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้หรือเป็นทางตัน ความเชื่อที่ว่า "ละครพูด" เท่านั้นที่จะเป็น "คู่แข่ง" ของรัฐสภา (ในการพูดความจริง) อาจจะเป็นเรื่องที่ผู้สร้างงานละครในยุคปัจจุบันนี้เห็นแย้งกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเดินทางสวนกับ "ขนบ" เดิมของละครไทยที่ไม่นิยมการแสดงในแนว "สมจริง" นั้น อาจจะเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาในการพัฒนาอีกมาก

อย่างไรก็ดี จุดเด่นของบทปาฐกถาฉบับนี้อยู่ที่การพิสูจน์ให้เห็นความเชื่อมโยง ความเกี่ยวพันระหว่างภารกิจของศิลปะการละคร กับการเป็นภารกิจเพื่อชาติ เพื่อประชาชน และเพื่อส่องทางให้กับสถาบันการบริหารประเทศระดับสูงอย่าง "รัฐสภา" นับว่าเป็นการแสดงพลังทางปัญญาเพื่อช่วยให้สังคมได้แลเห็นถึงภารกิจที่สูงส่งด้วยคุณค่าของ "ละครพูด" และ บทบาทสำคัญที่ "รัฐสภา" พึงมีต่อระบอบประชาธิปไตย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

การแสดงทัศนะเกี่ยวกับ "การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์"

(เนื่องในงานสัมมนาสาธิตนาฏศิลป์ไทย จัดโดย ไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับ วิทยาลัย นาฏศิลป์ กรมศิลปากร ณ.วันที่ 15 มี.ค. 2534)

อาจารย์ปัญญา นิดยสุวรรณ[1]

ผู้ดำเนินการอภิปราย[2] : การที่มีผู้นำเอานาฏศิลป์คลาสสิคไปพัฒนา เพื่อจะให้เข้าถึงประชาชนได้มากขึ้น ในฐานะที่เป็นผู้เชี่ยวชาญวิชาการละครและดนตรี อาจารย์ปัญญามีความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างไร และมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการพัฒนานาฏศิลป์ มีความคิดเห็นอย่างไรในเรื่องการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ว่าสอนเป็นโหล แต่ว่าไม่ได้มีการคัดเลือกคนที่จะมาเป็นศิลปิน

อาจารย์ปัญญา : "...พูดถึงการพัฒนานาฏศิลป์เราจะพัฒนานาฏศิลป์ให้ดีขึ้นหรือว่าพัฒนาแล้วมันดีในสายตาของเราแต่คนอื่นเขาบอกว่ามันไม่ดี การพัฒนานาฏศิลป์ คนแต่ละคน แต่ละคณะ แต่ละครูบาอาจารย์ ท่านก็มีความคิดเห็นของท่านไปต่าง ๆ นานา บางท่านก็คิดว่าถ้านาฏศิลป์ที่เขาเล่น ๆ กันอยู่นี้ ถ้าเรานำมาทำอีกรูปแบบหนึ่งแล้วดีขึ้นกว่าที่เขาเล่นอยู่ เราก็ภูมิใจว่าเราพัฒนา แต่พอคนที่เขารักษารูปแบบเดิมมาเห็นเข้าก็จะบอกว่ามันไม่ได้พัฒนา มันทำลายลง อย่างเช่น เต้นกำรำเคียว เต้นกำรำเคียวเป็นการแสดงพื้นบ้านของพี่น้องชาวอำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์ เป็นการแสดงที่พวกชาวนาเมื่อเสร็จจากการเก็บเกี่ยวแล้วเขามีความรื่นเริงบันเทิงใจเขาก็จะเล่นเต้นกำรำเคียว ออกมาจากบ้านใครจะแต่งกายมาอย่างไร สวมเสื้อหรือไม่สวมก็เล่นแบบนี้ เสื้อผ้าบางตัวอาจจะขมุกขมอมเปื้อนเปรอะโคลน เขาก็เล่นกันไปตามแบบที่เขามีมา ทีนี้เมื่อกรมศิลปากรไปนำเอาเต้นกำรำเคียวมาแสดงบนเวทีให้ชาวต่างชาติหรือแขกผู้มีเกียรติชม ก็นำมาพัฒนา การพัฒนานั้นก็พัฒนาตั้งแต่บทร้องซึ่งของเดิมบางทีฟังสองแง่สองง่าม หรือฟังแล้วไม่สุภาพก็นำมาแต่งให้สุภาพขึ้น หรืออย่างเครื่องแต่งกายเราก็ไม่ได้พัฒนากระทั่งผิดรูปแบบจนเสียหาย ผู้ชายก็ยังนุ่งกางเกงขาก๊วยสวมเสื้อกุยเฮงหรือม่อฮ่อมแล้วสวมหมวก ผู้หญิงก็ยังนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำสวมเสื้อแขนกระบอกคอปิดสีน้ำเงิน สวมงอบ เวลาแสดงผู้หญิงก็อาจจะแต่งหน้าให้นวล ๆ ขึ้นมาบ้าง ก็มีท่านที่จับผิดกรมศิลปากรบอกว่าเราทำลายเขาแทนที่จะเอามาพัฒนาเรากลับมาทำให้สวยงามไปหมด เป็นการพัฒนาที่มองจากสายตาคนอื่นแล้วคิดว่ามันไม่ดี แต่สายตาของเราคิดว่ามันดี

ทีนี้มีการพัฒนาบางชุดซึ่งอย่างไร ๆ มันก็ไม่ดี เป็นการพัฒนาผิดรูปแบบ อย่างดูการแสดงถ่ายทอดทางโทรทัศน์เมื่อเร็ว ๆ นี้ เป็นการแสดงระบำชุดกฤดาภินิหาร ระบำกฤดาภินิหารนี้ โดย

---

[1] นักวิชาการละครและดนตรี หัวหน้าฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร

[2] อาจารย์ ดร.คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา (เป็นผู้ดำเนินการอภิปราย)

ปกติแล้วเป็นระบำที่กรมศิลปากรกำหนดขึ้นทั้งเนื้อร้อง ทำนองเพลงว่าเป็นเทวดา นางฟ้าออกมาอวยชัยให้พรเนื่องในโอกาสที่ไทยเรามีกฤดาภินิหารหรือความยิ่งใหญ่ ผู้ที่ออกมาแสดงนั้นก็สมมติเป็นเทวดานางฟ้าซึ่งปกติเขาจะต้องแต่งกายแบบเครื่องพระนาง ผู้ที่เอาไปแสดงเขาอาจจะคิดว่าเขาพัฒนาหรือว่ารู้เท่าไม่ถึงการณ์ ก็ไปจัดให้ผู้แสดงซึ่งเป็นผู้หญิงล้วนนุ่งผ้าซิ่นแล้วสวมเสื้อแขนกระบอกคอปิดห่มสไบออกมาร่ายรำ มันผิดแบบนะครับเพราะระบำกฤดาภินิหารเป็นระบำมาตรฐานที่จะต้องแต่งยืนเครื่องพระนาง ถ้าราไปแต่งอย่างนั้นมันเป็นพื้นบ้าน ไม่ถูกต้อง

มีอีกตัวอย่างหนึ่งคือ การแสดงระบำหงส์เหิร ระบำหงส์เหิรนี่เป็นเพลงสมัยใหม่ที่เขาแต่งขึ้น ขึ้นต้นว่า หงส์เหมราชเอย... กรมศิลปากรก็เคยนำเอาระบำหงส์เหิรไปแสดงที่สหภาพพม่า ให้ผู้แสดงนุ่งกระโปรงจีบพองสีขาวสวมเสื้อรัดรูปแขนสั้นสวมมงกุฎรูปหงส์ท่ารำเป็นแบบกึ่งบัลเล่ต์เรียกว่ากึ่งสากลกึ่งไทย แต่ก็มีผู้ที่นำมาไม่น่าพัฒนา นำมาทำลาย ให้ผู้แสดงแต่งตัวเป็นระบำกินรีทั้ง ๗ คือ พี่นางทั้ง ๖ แล้วก็มโนห์รา ออกมาร่ายรำในเพลงหงส์เหิรแล้วตอนสุดท้ายยังอุตส่าห์ปล่อยให้พระสุธนออกมาเกี้ยวนางมโนห์รา อย่างนี้ไม่เรียกว่าพัฒนาต้องเรียกว่าทำลาย เพราะฉะนั้น การที่เราจะพัฒนานาฏศิลป์เราจะต้องพัฒนาในแง่ที่ว่าทำให้ดีขึ้นหรือถ้าไม่ดีขึ้นก็เท่าเดิม หากพัฒนาแล้วคนเขาเห็นว่ามันไม่ถูกต้องนั่นต้องเรียกว่าเป็นการทำลาย..."

ผู้ดำเนินการอภิปราย : นอกจากความเห็นที่เสนอมาในรูปแบบของท่านอาจารย์ปัญญาได้ให้ข้อมูลเรื่องพัฒนาการของโขน ซึ่งค่อนข้างจะเป็นวิวัฒนาการของการดัดแปลงจากของเดิม โดยเริ่มตั้งแต่เมื่อสร้างโรงละครแห่งชาติและมี อาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้รับผิดชอบการแสดงอยู่ เนื้อหาที่เล่ามีตั้งแต่เรื่องการทำบทโขน การบรรจุเพลง การแสดง และการแต่งตัว ทั้งนี้ได้เว้นที่จะนำตัวท่านเองไปวิพากษ์วิจารณ์ หรือเกี่ยวข้องโดยตรงกับคำวิพากษ์วิจารณ์ของสังคมที่มีต่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม

อาจารย์ปัญญา :"...ผมจะพูดถึงเกี่ยวกับผลงานที่ท่าน (อาจารย์เสรี หวังในธรรม) ทำให้กับกรมศิลปากรต่อจากที่ท่านได้พูดไปแล้ว และผลงานของท่านนั้นมันเป็นผลดี มันเป็นการพัฒนา แต่ใครจะคิดว่ามันไม่พัฒนานั้นก็เป็นนานาจิตตัง

อาจารย์เสรีท่านมีความสามารถอย่างหนึ่งในการพัฒนาโขน แต่ที่ท่านพัฒนามานี่ผมได้ฟังจากผู้รู้หลายคนบอกว่าท่านพัฒนาผิดรูปแบบ ไม่สมควร ไม่ถูกต้อง ทีนี้คำว่า "พัฒนา" นั้นเราเข้าใจกันอย่างไร บางท่านอาจจะบอกว่าการพัฒนานาฏศิลป์ก็คือการนำเอานาฏศิลป์ที่แสดงอยู่ในปัจจุบันไปดัดแปลงรูปแบบให้วิจิตรพิสดารหรือสวยงามขึ้น การประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้นใหม่เป็นความหมายของการพัฒนาจากความเข้าใจของคนทั่วๆไป เป็นนาฏศิลป์ที่ไม่ตาย มีการดิ้นรนอยู่ตลอดเวลา และเกิดขึ้นใหม่อยู่เรื่อย ๆ

การพัฒนานาฏศิลป์นั้นมีมาตั้งแต่ในสมัยโบราณแล้ว ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร หรือการฟ้อนรำต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนผ่านการพัฒนามาแล้วทั้งสิ้น ผมจะพูดถึงการพัฒนาเรื่องของโขนเสริมต่อจากอาจารย์เสรี ในสมัยโบราณการแสดงโขนนั้นเราจะแสดงกันตอนใดตอนหนึ่ง แล้วก็แสดงดำเนินเรื่องต่อไปเรื่อย ๆ โดยไม่มีการตัดทอน เสนาหรือเขน ออกมาเต้นก็จะเต้นครบตามท่าตาม

ที่อาจารย์เสรียกตัวอย่าง อย่างเช่น เสนายักษ์ ๕ ท่า ลิง ๖ ท่า เขน ๓ ท่า จนเขาพูดกันว่า ๓ ท่าสลึง หมายความว่าถ้าใครมาเล่นเป็นเขน พอออกราว ๓ ท่าเสร็จเรียบร้อย ก็จะได้รับเงินค่าตัว ๑ สลึง จึงเรียกว่า ๓ ท่าสลึง ในสมัยโบราณไม่มีการตัดทอน เล่นกี่ครั้งออกคราวกี่หนก็จะออกครบบริบูรณ์หมด แต่ในปัจจุบันออกท่าตัดอย่างที่อาจารย์ที่ท่านเสรีว่า

นอกจากนั้น การพัฒนาโขนจะต้องเริ่มตั้งแต่บทเสียก่อน ในสมัยโบราณจะไม่แต่งบทให้เป็นหลักฐานว่าการแสดงตอนใดตอนหนึ่งจะมีบทร้อง บทเจรจา หรือเพลงหน้าพาทย์อะไรบ้าง เวลาจะแสดงทีหนึ่งก็จะให้คนพากษ์เจรจาต้นไปแล้วก็แสดงไปแต่ละครั้งแต่ละคราว ถึงแม้ว่าต่อมาจะมีการทำบทแล้วก็จริง แต่บทนั้นก็จะเป็นบทที่ต่อเนื่องกันไปไม่มีการตัดทอน มาถึงสมัยที่กรมศิลปากรปรับปรุงโขนในระยะที่มีโรงละครแห่งชาติแล้วนั้น อาจารย์เสรีท่านมีความคิดว่าการที่เราแสดงโขนแต่ละครั้ง ๆ ถ้าแสดงตอนใดตอนหนึ่งติดต่อกันไป คนดูจะได้อรรถรสหรือทราบเรื่องราวน้อยมาก ท่านก็เลยไปหยิบเอาเรื่องสำคัญ ๆ ที่เกี่ยวกับประวัติของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มาตัดทอน ทำให้เป็นบทโขนชั่วเวลาแสดง ๒ ชั่วโมง หรือ ๒ ชั่วโมงครึ่ง แล้วก็ประสบผลสำเร็จ ที่ผมชื่นชมอีกอย่างหนึ่งก็คือว่า บางตอนนั้นไม่สามารถจะติดต่อให้คนชมชมได้ ท่านก็ให้ตัวตลกออกมาเล่าเรื่องพอตัวตลกเล่าเรื่องเชื่อมตั้งแต่ตอนที่จบฉากที่แล้วให้เนื้อเรื่องมันต่อเนื่องไปกับฉากต่อไป ก็เล่าเรื่องและแทรกตลกขบขันไปด้วยในตัว พอจบจากการเล่าเรื่องคนดูก็จะทราบว่าเรื่องรามเกียรติ์มันต่อกันยังไง ก็เป็นวิธีหนึ่งของการทำบทโขน และก็รู้สึกว่าคนที่ทำบทโขนในรุ่นหลังจะยึดถือแบบนี้

อีกอย่างหนึ่ง การทำบทโขนนั้นจะต้องมีการบรรจุเพลง ผู้ที่ริเริ่มในการนำเพลงหรือดนตรีมาประกอบในโขนและก็ใช้เครื่องดนตรีเดี่ยวก็คือ ท่านพลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ท่านนำโขนตอนพิเภกสวามิภักดิ์ แสดงที่เวทีหอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตอนที่พิเภกถูกทศกัณฐ์ขับออกจากกรุงลงกา ท่านก็ให้ซออู้เดี่ยวเพลงกราวใน ซึ่งปกติแล้วเพลงกราวในเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองคึกคักห้าวหาญ อุปมาคล้ายกับเพลงมาร์ชในสมัยปัจจุบันนี้ ทั้งนี้เมื่อบรรเลงด้วยซออู้มันก็ลดความห้าวหาญดุดันไป เพราะว่าเสียงของซออู้มันทุ้มและฟังเพลินดี แต่ว่าก็ยังมีความห้าวหาญอยู่ในตัว ต่อจากนั้นเวลาท่านอาจารย์เสรีหรือว่าผมเองก็ตามจะบรรจุเพลงในการแสดงโขนก็จะเลียนแบบท่าน มีการเดี่ยวระนาดเอกบ้าง ฆ้องวงใหญ่บ้าง ระนาดทุ้มบ้าง และก็นิยมกันสืบมาจนกระทั่งปัจจุบันนั่นคือเรื่องการทำบท และบทในประเทศนั้นเราก็ทำให้คนไทยฟัง เวลาเราจะไปต่างประเทศเราก็จะต้องวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง คือเราทำเป็นแบบมีคำเจรจาสั้น ๆ ร้องสั้น ๆ หรือบางครั้งก็เป็นแบบ Basic คือมีแต่ดนตรีแล้วก็รำประกอบดนตรีโดยตลอดไม่มีการพากย์เจรจา แต่แบบนั้นผมไม่ชอบ เวลาผมจะจัดทำบทไปต่างประเทศทีไรผมจะต้องใส่คำเจรจาเพื่อผมจะได้มีโอกาสไปด้วย

การแสดงโขนมีวิวัฒนาการมาเรื่อยจนกระทั่งในสมัยที่โรงละครแห่งชาติปรับปรุงการแสดงโขนในความควบคุมของอาจารย์เสรี เพลงหน้าพาทย์บางเพลงท่านคิดท่ารำ 2 เที่ยวแล้ว จะสมบูรณ์ ท่านก็ให้คำรงไว้ หรือว่าให้เพลงบางเพลงรำเที่ยวเดียวก็สุดแล้วแต่ความเหมาะสม แล้วปัจจุบันก็มีวิวัฒนาการการแสดงขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง ผมก็เพิ่งทราบ ทราบแล้วก็ดกใจ คือใน

สมัยโบราณนั้นตัวตลกที่รับลูกศรของทศกัณฐ์หรือของพระรามยกมาต่อสู้กัน เวลาเขาออกมาต่อสู้กันนั้นเขาก็จะใช้ลูกศรดีกันไปดีกันมา ฝ่ายชนะก็จะเอาลูกศรดีลูกศรของฝ่ายแพ้ให้หักลงไปหรือหล่นลงไปบนพื้น แล้วก็จะร่ายลูกศรตัวนั้นเข้าโรงไป หรือลูกศรที่ชนะก็ไปปักอกฝ่ายยักษ์อะไรทำนองนี้ แต่ปัจจุบันได้ทราบข่าวจากอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ซึ่งมาดูโขนที่สังคีตศาลาเป็นประจำ พบว่าตัวตลกมีการขึ้นลอกเลียนแบบตัวดีด้วย ก็เป็นวิวัฒนาการของการแสดงอีกขั้นหนึ่งเหมือนกัน

พัฒนาการทางด้านการแต่งตัวเป็นอย่างไร สิ่งแรกที่จะพูดถึงคือเรื่องพู่ ซึ่งปัจจุบันออกจะดูใหญ่โต ในสมัยโบราณอินทรชนูเรียวเล็กแล้วพู่ก็จะดูเล็ก ๆ สวยงามมาก การแสดงโขนที่โรงละครแห่งชาติเมื่อสองสามวันที่ผ่านมานี้ มีคนสังเกตว่าทำไมอินทรชนูใหญ่ ผมก็บอกสาเหตุซึ่งเคยมีประสบการณ์จากที่เคยเป็นกรรมการตรวจรับของกองการสังคีตกรมศิลปากร ว่ามีเรื่องการโกงเครื่องแต่งตัว เขาทำมาเล็กก็บอกว่าไม่ตรงกับแบบที่กำหนดให้จึงเลยกลายมาเป็นอันโตแล้วมีพู่อันเบ้อเริ่ม อันนี้ถ้าเผื่อเราจะคิดว่ามันเป็นการพัฒนาอีกขั้นหนึ่งของเครื่องแต่งตัวก็น่าจะได้ แต่ว่าจะเหมาะสมหรือไม่นั้นก็สุดแท้แต่เราจะคิด"

< *ผู้ดำเนินการอภิปราย :* อาจารย์ปัญญา นิดยสุวรรณ นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญวิชาการละครและดนตรี มิได้วิพากษ์วิจารณ์ประเด็นปัญหาที่เป็นโจทย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อเรื่องอ่อนไหวที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับบุคคลหรือหน่วยงานของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่ท่านสังกัดอยู่ หากแต่ได้เสนอและอภิปรายและเสนอความคิดเรื่องมองการพัฒนานาฏศิลป์ ว่าหากทำไปโดยไม่มีพื้นความรู้เดิมผลของการพัฒนานั้นจะเป็นการทำลายมากกว่าเป็นการปรับปรุงนาฏศิลป์ >

ที่มา: ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์[3]. "นาฏศิลป์ไทย" (เฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาส สมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ ครบ 3 รอบ)

[3] ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์. บรรณาธิการ. สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534

บทวิเคราะห์

เนื่องจากอาจารย์ปัญญา นิดยสุวรรณ เป็นนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญการละครและดนตรี ประจำกองการสังคีต สังกัดกรมศิลปากร การที่จะให้อาจารย์ปัญญาแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์โดยตรงต่อการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์นั้น น่าจะเป็นเรื่องที่น่าอึดอัดใจไม่น้อย เพราะฉะนั้น วิธีการตอบคำถามด้วยการ "เลี่ยง" ที่จะไม่วิจารณ์กันตรงๆ แต่ใช้วิธีการอภิปรายถึง "ความหมาย" ที่ถูกตีความไปได้หลายทางของคำว่า "พัฒนา" ซึ่งวิธีการแบบนี้เป็นวิธีการอภิปรายเพื่อ "กระตุกให้ไปคิดต่อเอง" มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์อย่างตรงประเด็น

การพูดถึงเส้นแบ่งที่ไม่ชัดเจนของคำว่า "พัฒนา" สำหรับการสร้างละครหรือนาฏศิลป์ไทยนั้น มีผลทำให้เกิดลักษณะของ "ความกระอักกระอ่วนใจ" ต่อผู้ต้องการจะพัฒนาและสร้างสรรค์ใหม่เป็นอย่างยิ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่า อาจารย์ปัญญาก็ยังคงใช้ "มาตรฐานกรมศิลป์" ในการวิจารณ์ความกระอักกระอ่วนใจตรงนี้อยู่ดี กล่าวคือหากมีการนำเอาการแสดง "พื้นบ้าน" มาดัดแต่งให้ "ดีขึ้น" (ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร) ก็ถูกวิจารณ์ว่าเป็นการทำลายศิลปะพื้นบ้าน แต่ถ้าพยายามจะคงรักษาไว้ซึ่งรูปแบบของละครไทยที่มีมาแต่โบราณก็ถูกวิจารณ์ว่า "ไม่พัฒนา" ให้สอดคล้องกับผู้ชม ดังนั้น จึงเกิดปัญหาว่าการพัฒนาที่แท้จริงนั้นจะใช้อะไรวัด

อาจารย์ปัญญา ยกตัวอย่างการพัฒนาที่ "ผิดรูปแบบ" (ที่กรมศิลปากรเป็นผู้คิดเอาไว้แต่เดิม) เพราะการให้เทวดานางฟ้านุ่งซิ่นห่มสไบนั้นไม่ "เหมาะสม" ต่อการเป็นเทวดานางฟ้าตามแบบกรมศิลปากรเคยวางเอาไว้ เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อกรมศิลปากรนำเอาศิลปะพื้นบ้านมา "พัฒนา" ผู้วิจารณ์กล่าวว่า *"แต่สายตาของเราคิดว่ามันดี"* ในขณะที่เมื่อมีผู้นำเอาผลงานที่เป็นของกรมศิลปากรไป "พัฒนา" ให้เป็นพื้นบ้านบ้าง ผู้วิจารณ์บอกว่าเป็นการ *"ไม่ถูกต้อง"* ในการนี้ ผู้วิจารณ์กำลังชี้เป็นนัยว่า "มาตรฐานของกรมศิลป์" กำลังถูกใช้เป็น "มาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์" สิ่งที่ถูก "สงวนลิขสิทธิ์" ว่าเป็นผลงานที่ออกมาจากกรมศิลปากรนั้น ผู้ใดจะนำไปละเมิดโดยการดัดแต่งมิได้ (เพราะถือว่าเป็นศิลปะขั้นสูง เป็นสุนทรียะขั้นสมบูรณ์) แต่สิ่งใดที่เป็นของ "พื้นบ้าน" อยู่แล้ว กรมศิลปากร "ถือสิทธิ์" ที่จะนำมา "พัฒนา" ให้ดีขึ้นนั้นย่อมได้ เพื่อให้ได้ "มาตรฐาน"ที่ดีขึ้น และหากใครที่คิดจะ "พัฒนา" ละครของไทยเช่น โขนแล้ว ก็น่าจะทำได้ (แต่ควรจะเป็นคนของกรมศิลปากร) เช่นกรณีของอาจารย์ เสรีหวังในธรรม ว่า *"เป็นผลดี เป็นการพัฒนา"*

เกณฑ์หนึ่งที่อาจารย์ปัญญาใช้ชี้ว่าเป็นการพัฒนาหรือไม่นั้น ก็ดูเหมือนว่าจะไม่พ้นการใช้อัตวิสัยของ "ผู้รู้" ดังคำกล่าวที่ว่า *"การที่เราจะพัฒนานาฏศิลป์ เราต้องพัฒนาในแง่ที่ว่าทำให้ดีขึ้นหรือไม่ ถ้าไม่ดีขึ้นก็เท่าเดิม หากพัฒนาแล้วคนเขาเห็นว่ามันไม่ถูกต้อง นั่นต้องเรียกว่าเป็นการทำลาย..."*

จะเห็นได้ว่า แม้ว่าอาจารย์ปัญญาจะไม่ได้แสดงการวิจารณ์แบบตรงไปตรงมา แต่ก็ได้แสดงจุดยืนของผู้มีความรู้ทางละครและนาฏศิลป์ไทยตามมารดรฐานกรมศิลปากรอย่างเห็นได้ชัดในการแสดงความคิดเห็นเนื่องในการสัมมนาครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า มีหลายประเด็นที่อาจารย์ปัญญา

ได้ยกขึ้นมาพูดแต่ก็ไม่ได้นำมาอภิปรายต่อ แต่เป็นประเด็นที่น่าจะมีการนำมาขบคิดเพื่อหาคำตอบกันต่อไป ประเด็นเหล่านี้ได้แก่

1. มาตรฐานทางนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรนั้นสามารถใช้เป็นมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยทั้งปวง(หรือส่วนใหญ่)ได้อย่างแท้จริงหรือ หรือว่าเป็นมาตรฐานที่พึงใช่เฉพาะองค์กรของกรมศิลปากรเท่านั้น
2. ในเมื่อมีการใช้ "มาตรฐานทางนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร" เป็นมาตรฐานประจำชาติ หากมีความจำเป็นต้องให้การศึกษาแก่ประชาชนทั่วไป กรมศิลปากรมีหลักเกณฑ์หรือทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ (อันเป็นที่ยอมรับโดยทางศิลปะและทางวิชาการ)ที่สามารถอธิบายโดยกระจ่างได้หรือไม่ ถ้ามี มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ไว้มากน้อยเพียงไร และมีการเผยแพร่ทฤษฎีเหล่านี้ให้เป็นที่เข้าใจแก่ผู้ศึกษาอย่างไร
3. เป็นไปได้หรือไม่ที่นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าที่จะมีการจัดตั้ง กรมศิลปากร นั้นบางส่วนไม่ได้ถูกนำมาอนุรักษ์โดยกรมศิลปากร และอาจจะได้รับการอนุรักษ์โดยคนไทยกลุ่มอื่นๆ ที่ไม่ใช่กลุ่ม "กรมศิลปากร"
4. การอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยที่กระทำโดยกลุ่มบุคคลอื่น ขาดมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ไทยจริงหรือ ถ้าหากขาดจริง มาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ที่ว่านี้คืออะไร ใช้เกณฑ์อะไรวัด และเกณฑ์ที่ว่านี้ มีความเป็นสากลอันเป็นที่ยอมรับได้ทั้งผู้เป็นศิลปินและผู้ชมได้จริงหรือไม่
5. "การพัฒนา" ของงานศิลปะโดยทั่วไปนั้นจำเป็นต้องให้เกิดความสมดุลระหว่างทักษะ ความคิดสร้างสรรค์ และวิธีการ ดูเหมือนว่า "มาตรฐานของกรมศิลปากร" จะเน้นในเรื่องของความถูกต้องตามรูปแบบเดิมที่มีคนแรกคิดขึ้นมา มากกว่าเรื่องของความคิดสร้างสรรค์ใหม่ใช่หรือไม่
6. กรมศิลปากร ให้นิยามของคำว่า "พัฒนา" "สุนทรียศาสตร์" "ศิลป" "นาฏศิลป์" และ "ความคิดสร้างสรรค์" ไว้อย่างไร และมองความสัมพันธ์ของสิ่งเหล่านี้ไว้อย่างไร เพราะท่าทีของการมอง ล้วนมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาและต่อการวิจารณ์

การทิ้งท้ายให้เห็นว่า บางครั้งการ "พัฒนา" นั้นก็เกิดจาก "ความบังเอิญ" ที่ไร้เหตุผลทางศิลปะ เช่น เพิ่มบทเจรจา เพื่อผู้แสดงจะได้มีบทพูด หรือว่า เพิ่มขนาดของฟูแต่งกายเพื่อกันดรหา นั้นสะท้อนให้เห็นว่า บางครั้ง กรมศิลปากรเองก็ย่อหย่อนในเรื่องของการพัฒนาและอนุโลมให้เกิดความไม่เหมาะสมทางศิลปะเกิดขึ้นอยู่เนืองๆ (ตรงนี้มีนัยให้คิดต่อไปว่าแล้วมาตรฐานกรมศิลปากรที่เข้มงวดนั้นจะมีความน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงไหน) และจากตัวอย่างเรื่องการแสดงระบำกิ่งบัลเล่ต์เรื่องหงส์เหิรนั้น ก็สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างงานกับผู้วิจารณ์มองงานสร้างสรรค์กันคนละมุม การนำตัวละครในวรรณคดีที่คนไทยรู้จักกันดี มาใส่ในระบำที่ผิดบริบทของ วรรณคดีนั้นย่อมเป็นที่ขัดใจผู้ที่มีความรู้อย่างยิ่ง แต่ในทางกลับกัน หากผู้ชมขาดความรู้เรื่องมโนราห์ก็อาจจะไม่รู้สึกอะไรกับการใส่ตัวละครผิดเรื่องเช่นนี้

และผู้สร้างงานอาจจะต้องการเพียงแค่ "ยืม" เปลือกนอกของกินรีมาใช้ในระบำ เพราะเห็นว่า "สวยดี" ตัวอย่างอันนี้ชี้ให้เห็นว่า ยังมีช่องว่างของความไม่รู้จริงอยู่อีกมากในการสร้างงาน "สร้างสรรค์" ที่ต้องใช้นาฏศิลป์ไทย แต่การ "รู้จริง" นั้น ก็ไม่น่าจะหมายความว่า รู้แต่เฉพาะมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ของกรมศิลปากรเท่านั้น แต่ผู้วิจารณ์และผู้สร้างงานจำเป็นต้องมีความรู้ในศิลปะแขนงอื่น (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วรรณศิลป์) ประกอบกับการมีวิธีคิดที่อยู่บนพื้นฐานที่กว้าง ไม่จำกัดอยู่แต่สำนักใดสำนักหนึ่งเพียงอย่างเดียวเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การสร้างงานใหม่ๆนั้นยืนอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้อง และเจตนาที่จะสร้างสรรค์จึงจะไม่ถูกมองว่าเป็นการทำลายไป

การแสดงทัศนะในเรื่อง "การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์" ของอาจารย์ปัญญา ในครั้งนี้ ได้ทำหน้าที่ "กระตุ้น" ให้เกิดการตั้งคำถามต่อไปอีกหลายข้อ การพยายามแสวงหาคำตอบที่ตามมานั้น คือกระบวนการที่ต้องใช้พลังทางปัญญาอีกอย่างมากมายมหาศาล

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

"คำวิจารณ์ของ ศ.พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต่อบทบาทของกรมศิลปากร"

ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์

ผู้ดำเนินรายการ[1] : " คำวิจารณ์ ของ ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ในช่วงนี้ก่อให้เกิดความสะท้านสะเทือนขึ้นในวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง ได้มีปฏิกิริยาตอบโต้ตามมาอย่างต่อเนื่องจากบุคคลในวงการ ณ สถานที่และโอกาสต่าง ๆ แต่นั่นดูจะเป็นเจตนาที่เจ้าของคำวิพากวิจารณ์ปรารถนาจะให้เกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เพราะว่าเมื่อ ๒๐ ปีที่แล้วมาเมื่อสถาบันไทยคดีศึกษาจัดสัมมนานาฏศิลป์ไทยครั้งที่ ๑ ท่านได้พูดถึงปัญหาการถ่ายทอดและความเข้าใจเรื่องนาฏศิลป์ไทยไว้ว่าจะมองไม่เห็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทยถ้ามีความคิดกันเรื่องจะเปลี่ยนแปลงของเก่าที่เป็นคลาสสิก ถ้าไม่มีความเชื่อมั่นว่าของนั้นควรอนุรักษ์ ถ้าไม่มีการสร้างกลุ่มคนรุ่นหลังมารองรับ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้ากรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานของรัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบต่อสิ่งของสิ่งนั้นไม่เคร่งครัดต่อหน้าที่และปฏิบัติตนทำนองเป็นบุคคลหรือเอกชนที่สามารถพัฒนาหรือทดลองของใหม่ได้อย่างชอบธรรมโดยไม่เข้าใจความหมายของการอนุรักษ์และไม่ยังของเก่านั้นให้ปรากฏสืบไป อย่างไรก็ตาม เวลาผ่านพ้นมา 20 ปี จนบัดนี้ประเด็นปัญหาดังกล่าวยังย่ำอยู่กับที่อย่างไม่มีวี่แววการขานรับจากกรมศิลปากร ดังนั้น ท่านจึงเกิดอาการอย่างที่ท่านวิจารณ์คนอื่นว่า "เขื่อนแตก" บริภาษกรมศิลปากรว่าเป็นตัวทำลายวัฒนธรรมของชาติ ประณามการยอมให้มีคนมาเหากินกับโรงละครแห่งชาติจนสถานที่แห่งนี้ไม่สามารถทำหน้าที่ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ นัยที่ท่านกล่าวถึงนิมิตและความศักดิ์สิทธิ์ของครู ซึ่งคนในวงการเดียวกันย่อมเข้าใจนัย อาจจะเป็นเสียยิ่งกว่าคำสาปแช่งหรือบทลงโทษสถานหนักจนรู้สึกได้ความกลัดกลุ้มและความทุกข์ท่วมทันที่ระบายออกหน้าพระที่นั่งในวันแรกที่บรรยายประกอบการสาธิต อาจตีความได้ว่าแบกรับเรื่องนี้อยู่ในใจตลอดมา เรื่องราวที่คณะกรรมการดำเนินงานมิได้เปิดเผยต่อผู้เข้าร่วมสัมมนาในขณะนั้นจนถึงวันนี้ เรื่องที่ท่านป่วยจนถึงกับต้องเข้ารักษาตัวในหออภิบาลผู้ป่วยหนัก (I.C.U.) ของโรงพยาบาลสมิติเวชหลังจากกลับลงมาจากบ้านริมปิงที่เชียงใหม่ ไม่มีสื่อมวลชนใดรู้เรื่องนี้นอกจากผู้ใกล้ชิดจนรู้สึกวิตกโดยทั่วกัน จนในที่สุดคืนก่อนวันเริ่มงานแพทย์ไม่อาจเหนี่ยวรั้งให้ท่านรักษาตัวที่โรงพยาบาลอีกต่อไปได้ และเช้าวันที่ ๑๔ มีนาคมท่านก็สามารถบรรยายได้อย่างคนปกติ เพียงแต่การประสานงานระหว่างตัวท่านกับผู้แสดงสาธิตจากวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยฝ่านผู้ประสานงานมิอาจกระทำได้ด้วยเหตุสุดวิสัยความแน่วแน่รับผิดชอบต่อปัญหาและความวิตกกังวลเรื่อง "ของมันใหญ่ มาดกอยู่ในมือเราเกรงจะรักษาไม่ได้" เป็นยาทำลังนำท่านมาเฝ้าฯสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และนำมาสู่วาทะที่น่าคิดต่อนานาทัศนะของการพัฒนาอันเป็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้ " :

---

[1] อาจารย์ ดร.คุณนิดอน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

ข.ร.ว. คึกฤทธิ์ : " ข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท เรื่องสักเรื่องหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นเมื่อวานนี้ แต่ว่าโอกาสที่จะกราบบังคมทูลนั้นไม่เหมาะและความรู้สึกในใจของข้าพระพุทธเจ้าเกี่ยวกับเรื่องนี้ก็มากเกินกว่าที่จะกราบบังคมทูลสิ่งใดได้

เมื่อวานนี้มีการบรรยายและสาธิตนาฏศิลป์ไทยที่หอประชุมใหญ่ และทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินมาเป็นองค์ประธาน ข้าพระพุทธเจ้ามีความปิติเป็นล้นพ้น และขณะที่นั่งอยู่บนเวทีก่อนที่จะได้บรรยายอะไรมากน้อย ข้าพระพุทธเจ้าได้ตั้งสติและอธิษฐานว่าขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งหลายมีเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ ได้แสดงให้เห็นประจักษ์ว่าถ้าหากนาฏศิลป์และดนตรีไทยนี้จะยังคงอยู่ต่อไปเพราะเดชะพระบารมีแล้ว ขอให้แสดงนิมิตให้ปรากฏ ต่อจากนั้นมาก็ได้มีการสาธิตมาตลอด ข้าพระพุทธเจ้าได้เรียกให้ปี่พาทย์ทำเพลงกลม เพื่อให้ตัวละครออกมารำพระอรชุน ซึ่งเป็นเทพยดาแห่งฟ้าฝน เสร็จการบรรยายสาธิตแล้ว ได้ฝ่าละอองพระบาทได้ขึ้นไปเสวย ขณะที่เริ่มจะเสวยนั้นฝนตกลงมาห่าใหญ่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระอรชุนมาอย่างใด เชื่อถือกันมาอย่างใดก็ได้ผลอย่างนั้น เพราะฉะนั้น สัตยาธิษฐานของข้าพระพุทธเจ้าเป็นผลสำเร็จ ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

ท่านผู้ฟังทั้งหลายครับ ฐานะของผมมันยาก ผมเป็นคนชอบพูดไม่ค่อยชอบฟัง ใครพูดผมก็ไม่ฟัง ใครพูดผมก็ไม่ค่อยฟัง วันนี้ถูกบังคับให้ต้องมานั่งฟังท่านอาจารย์ทั้งหลายแสดงความอัดอั้นในใจออกมาหมดเกิดความรู้สึกว่าเหมือนกับเขื่อนพัง เขื่อนพังน้ำก็ล้นพลั่กออกมาท่วมอะไรต่อมิอะไร วัวควายตายผมเองก็หวิดตาย อาจารย์นิออนความจริงเป็นเจ้าหน้าที่จัดงานแต่ไม่รู้ไปสร้างเขื่อนไว้ที่ไหนก็เอากับเขาเหมือนกัน ท่านนักวิชาการพูดจบทีท่านอาจารย์นิออนแสดงที กระผมก็นั่งรอที่จะสรุป เห็นจะต้องสรุปของอาจารย์นิออน คนอื่นไม่ทราบจะไปสรุปใคร ขึ้นต้นที่อาจารย์เสรีครับ น่าสังเกตว่าท่านอาจารย์ทั้งหลายนี่เป็นคนสมัยใหม่ ที่พูดมา ถึงจะไม่ทราบก็มาลงเรื่องเดียวกันทั้งนั้น ท่านอาจารย์เสรีพูดขึ้นก่อน เล่าประวัติของท่านให้ฟังว่า เริ่มตั้งแต่ตลกโขนมาจนเป็นใหญ่เป็นโตเดี๋ยวนี้ท่านเป็นอะไรเล่าท่านก็ไม่ทราบ แต่กระผมจะบอกให้ว่าท่านเป็นบุคคลที่ฝรั่งเรียกว่า Impresario แม่ยกคงรู้จัก คือเป็นผู้จัดการสรรหาผู้คนที่จะมาแสดงละคร หาวงดนตรี หาเครื่องเครา เป็นคนจัดการทั้งหมด ตัวละครตัวไหนจะดีหรือไม่ดี จะเหมาะหรือไม่เหมาะอยู่ที่ Impresario ทั้งสิ้น นี่คุณเสรีทุกวันนั้นเป็น Impresario นั่งหาละครมาเล่นเท่าที่นึกว่าจะถูกใจคนดู ในกระบวนการละครนั้น ศิลปินก็แค่นั้น นักดนตรีก็แค่นั้น ไม่ได้ร่ำรวยอะไร แต่คนที่ร่ำรวยที่สุดก็คือ Impresario

ท่านอาจารย์ที่มาจากกรมศิลปากร ท่านมาประชุมวิชาการจริง ๆ หรือท่านมา defend Thesis ของท่าน Thesis ของท่านคือกรมศิลปากรทำอะไรผิดมันก็มีเหตุ บางทีมันไม่ผิดแต่คนเข้าใจผิดไปเอง ผมจะประกาศในที่นี้นะครับ กรมศิลปากรนี่ละเป็นไอ้ตัวการทำลายการละเล่นพื้นเมืองของไทยจนหมดไปแล้ว จะเป็นภูไทย จะเป็นเต้นกำรำเคียว ในที่สุดจะมาลงมาตรฐานเดียวกันทั้งหมดคือ ของกรมศิลปากร คนป่าออกมาจากป่า หรือตัวมังออกมาจับระบำเผลอไปหน่อย เดียวขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา กรมศิลปากรครับ มังมันหายไปไหน ถูกกลืนหมดด้วย

ทางราชการอันไพศาลใหญ่โตมีอำนาจวาสนาของไทย ไม่มีอะไรจะรักษา นี่เป็นเรื่องที่ผมอยากจะพูดมานานแล้ว ขอพูดจริง ๆ วันนี้เสียที พูดหน้าพระที่นั่งนี่ละ จะเป็นอะไรก็ให้มันรู้กันไป กรมศิลปากรมีของดีที่จะรักษา เป็นของดีที่ต้องแสดงเป็นอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นดนตรี นาฏศิลป์ โขน ละครนอก ละครใน กรมศิลปากรจะไปคิดว่าแสดงแล้วขาดทุนไม่ได้ กรมศิลปากรเป็นหน่วยราชการที่มีหน้าที่ต้องทำความรู้เหล่านี้ให้แจ้งแก่ประชาชนชาวไทย แกจะมาดูหรือไม่ดูไม่เป็นปัญหา เราต้องแสดง ดูไม่รู้เรื่องช่างแก เราต้องแสดง เป็นหน้าที่ของเราเพื่อให้การต่อเนื่องเกิด อย่าไปคิดเอาง่าย ๆ ลวก ๆ ว่าเล่นทีไรเมื่อไรจะต้องได้กำไรเท่านั้นเท่านี้ กรมศิลปากรไม่ใช่ยี่เกครับ ไม่ใช่ยี่เกคณะนายเสรี เป็นหน่วยราชการเป็นของประชาชนทั้งชาติ กรมศิลปากรจะต้องมีสิ่งที่ฝรั่งเขาเรียกว่า repertoire หรือถ้าเปรียบเป็นทรัพย์สมบัติมีค่ามหาศาลจนดูไม่พอใส่ลันไหลออกมาอยู่กลางห้อง กรมศิลปากรไม่รู้จักใช้ ทำเฉย ๆ เสีย ทำเฉยไปเล่นมาลาภิรมย์[2] แปลว่าอะไรผมยังไม่รู้เลย เอาดอกไม้มาทำอะไร มาลาภิรมย์เรียกอย่างนี้จะเรียกว่าโขนไม่ได้ล้าสมัย จะเรียกละครก็ไม่ได้ทั้งนั้น จะต้องเรียกมาลาภิรมย์[2] เอาอย่างอาจารย์เสรีที่แกไปออกโทรทัศน์นั่นมันเป็นเรื่องของโทรทัศน์ช่างแก ผมคิดว่ากรมศิลปากรน่าจะตั้งแผนพัฒนาใหม่ว่าปีหนึ่งจะมีการแสดงเท่าไร ดนตรีกี่วัน ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี่พาทย์เครื่องน้อย ปี่พาทย์ไม้นวม ออกแสดงที่สังคีตศาลาโรงละครมีแล้วคุณเก็บเอาไว้ทำไมให้ตุ๊กแกจิ้งจกมันวิ่งเล่นบนเพดาน มีอะไรก็แสดง คนดูไม่ดูก็ช่างแก แกก็ราษฎรเท่านั้นเราราชการใหญ่โตจะเล่นละครจะทำไม ไม่รู้เรื่องก็กลับไปถามพ่อถามแม่ ไปศึกษามาเองคนไหนเกิดมาไม่รู้เรื่องพระราม พระลักษมณ์ ว่าเป็นใคร มันต้องวางมาดอย่างนั้นสิครับ จะขอเสนอแนะว่าจะต้องมีการแสดงเป็น season ปีละครั้ง จะแสดงหน้าฝนก็ได้เพราะคนเขาไม่มีที่ไปเขาจะมาดูละคร หรือหน้าอะไรก็แล้วแต่ แต่ต้องอย่างน้อย ๓ เดือน และใน ๓ เดือนให้ได้ปี่พาทย์สักกี่ครั้ง โขนกี่ครั้ง ละครในกี่ครั้ง ละครนอกกี่ครั้ง ไอ้ละครนอกมันไม่จำเป็นจะขาดเสียบ้างก็ได้ แล้วละครพันทางของกรมศิลปากรคนที่ทำไว้ไพเราะสวยงามก็ท่านอาจารย์มนตรีนั่นเหละครับท่านทำเอาไว้เรื่องสมิงพระราม เรื่องอะไรต่อมิอะไรสารพัดที่น่าดู อย่าไปดูถูกว่าเขาจะไม่สนใจทำไมคนชาวบ้านเขาถึงจะไม่สนใจสิ่งเหล่านี้ ผมคิดว่าที่บ้านข้าราชการกรมศิลป์ ฯ เองก็ไม่สนใจแล้วเลยมาเหมาเอาว่าคนอื่นเขาไม่สนใจด้วย นี่เป็นเรื่องที่ต้องศึกษากันให้ลึก ศิลปะเหล่านี้ในต่างประเทศนั้นโอเปร่าเขาอยู่ได้ด้วยเงินอุดหนุนของรัฐบาล เขาอยู่ได้ด้วยการสนับสนุนของบริษัทห้างร้านใหญ่อย่าง ถ้าจะเปรียบในเมืองไทยก็ต้องเปรียบการบินไทย ปูนซีเมนต์ไทย เขาซื้อตั๋วไว้เป็นประจำเลย ถ้าเรามีแขกมาจากไหนเขาก็พาไปดู ถ้าไม่มีก็แล้วไป พวกเราจะทำเช่นนั้นก็ได้แต่ไม่นึกไม่ทำ งอมืองอตีนอยู่ ทุกวันขึ้นกับท่านอธิบดี ขึ้นอยู่กับหัวหน้ากองงบประมาณ แล้วท่านก็ดูละครไม่เป็น ท่านชอบดูอื่น ๆ แล้วจะไปเอางบประมาณอะไรกัน พูดด้วยความเจ็บใจบวกความเห็นใจนะครับ

---

[2] มาลาภิรมย์ เป็นรายการโทรทัศน์ที่นำเสนอดนตรี นาฏศิลป์ และละครไทย ในแนวคล้าย ๆ กับ "วาไรตี้โชว์" ในปัจจุบัน

จากคุณเสรีก็มาถึงท่านอาจารย์สุรพล[3] ท่านพูดตรง ๆ เข้ากับของคุณเสรีเลย ท่านพูดเรื่องนาฏยพาณิชย์ เรื่องตลาดของละคร ท่านพูดไปจนในที่สุดเรารู้ว่าไม่มีใครสอนวิชานี้ จุฬา ฯ ก็ไม่สอน ผมอยากเสนอเดี๋ยวนี้ว่า นิเทศศาสตร์ ควรรับไว้ได้แล้ว เป็นวิชาของนิเทศศาสตร์โดยตรง ถ้าไม่ทำก็ไม่รู้จะทำอย่างไร นี่เป็นเรื่องของละครเอกชนที่จะสร้างต่อไป แต่ว่าละครหลวงคือศิลปากรนั้นไม่ต้องห่วง เล่นให้คนดู บังคับให้คนดู เอาโซ่ล่ามให้คนดู ไม่ดูก็ให้รู้กันไปว่าปล่อยของดีไว้ให้สูญ มีคนรู้เรื่องไม่กี่คน ผมจึงเห็นว่าอาจารย์สุรพลท่านพูดถูกว่าจำเป็นจะต้องคิดถึงเรื่องเงินทองทำมาหากิน เราจะไปเล่นฟรีนั้นเห็นจะไม่ได้ มันจะต้องมีวิธีที่เราจะเลี้ยงตัวเราเองได้อย่างไรต่อไป

ทีนี้ก็มาถึงเรื่องประเพณีต่าง ๆ ของละครโบราณกับที่เราจะมาทำกันใหม่ ถ้าเราสร้างละครขึ้นใหม่ อย่างละครคุณหลวงวิจิตร ฯ ของใครต่อใคร ซึ่งเล่นกันมาสารพัดสารพัน ทำไมเราจำจะต้องไปเกี่ยวข้องกันกับพิธีกรรมหรือความศักดิ์สิทธิ์ของละครเก่า เราเล่นไปเลยไม่ได้หรือทำไมจะต้องทำพิธีไหว้ครูใหญ่และต้องมาไหว้ที่โรงละครแห่งชาติ ทำไมถึงไม่ฟังคนแก่พูดบ้างว่าการไหว้ครูนั้นเขาไหว้เช้าก่อนเพล ทำไมจะต้องหักหาญกันมาที่โรงละครแห่งชาติและไหว้ครูกันตอนบ่ายสี่โมง พอรุ่งขึ้นพนักงานกรมศิลปากรตกจากเพดานโรงละครแห่งชาติปังลงมาตายกลางเวทีนั้นใครพูดถึง ใครทำอะไร ใครขนลุกขนพอง ใครกลัวใครเกรงบ้างไหม ละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราชนั้น ไม่ใช่เป็นคนใหญ่คนโต ผมก็ติดตามเที่ยวเดือน เดือนท่านผู้หญิงสุประภาดานี่แหละ ระนเรศวร ฯ นี่ท่านแรงเหลือเกิน ใคร ๆ ทำละครมา ท่านอาจารย์มนตรีท่านก็เคยทำ ... เอาพระองค์ออกมาแสดงเลย พระมหาราช พระมหากษัตริย์นี่ยกเอาไว้ พูดจาถึงได้แต่ ...เคยปรากฏพระองค์เลย พระนเรศวร ฯ นี่ปรากฏพระองค์ในละคร มิหนำซ้ำ พระนเรศวร ฯ นี่เป็นพระมหากษัตริย์ เป็นเทพที่รุนแรงเหลือเกิน อย่าประมาท ท่านผู้หญิงสุประภาดาก็เห็นด้วยแต่ไม่ทราบจะป้องกันอย่างไร แสดงได้ไม่กี่วัน บ้านเมืองลุกเป็นไฟ ๑๔ ตุลา ฯ นั่นไง จะไม่ถือกันเลยจะได้หรือ

มาถึงสมัยใหม่ จะมีแม่ยกกับเขาสักคนก็โอ้โฮ้ยแหม่มจัง ผมน่ะร้อนใจจริง ๆ เพราะเรื่องมันมีภัยอันตรายแทรกอยู่ อย่าไปนึกว่ามันปลอดภัย เล่นกับของพรรค์อย่างนี้ ละครธรรมศาสตร์เล่นเรื่องอะไรต่อมิอะไร เป็นละครพูดเป็นละครอะไรที่ทำท่ายังกับเป็นละครเพลงของอังกฤษ เสร็จแล้วอาจารย์มัทนี เองยอมรับกับผมว่าไม่ได้ไหว้ครู มันไม่มีครู แต่ทุกเรื่องมาไม่เผาผีกันสักเรื่อง ไปถามกันเถอะเสร็จแล้วเผาผีกันไหม แตกกันเป็นเสี่ยงไปทุกเรื่อง ๆ เอาเด็กมาแตกกัน ฉะนั้นอย่าประมาทในสิ่งที่เราไม่รู้ ผมอยากจะขอเตือนเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีไทย ว่ามีสิ่งหลายอย่างหลายประการที่ลึกซึ้งศักดิ์สิทธิ์แล้วเราไม่รู้จัก เมื่อเราไม่รู้จักเราอย่าไปลอง อย่าไปดูหมิ่น เอาไว้ในที่สูงจะดีกว่า นี่เป็นคำแนะนำไม่ใช่สุดท้ายแนะนำเรื่อย ๆ ไป

ทีนี้ถึงผู้ดำเนินการบริหาร ผมพูดแต่ละครหลวงนะเพราะเหตุว่าสำเร็จมากกว่าละครอื่น ละครเอกชนใครจะมาตั้งคณะแล้วละก็ไม่สำเร็จ ต้องที่ศิลปากรนี่ ขึ้นอยู่กับอธิบดี ถ้าอธิบดีกรมศิลป์ ฯ เป็นนักโบราณคดี ก็หนักไปทางโบราณคดี แต่ว่าท่านมานักทางนาฏศิลป์ด้วย มันก็ไหล

---

[3] รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เข้ามาโบราณคดีครูลมุลเป็นครูที่ประเสริฐสุด อธิบดีธนิตบอกให้ลองคิดท่ารำ ระบำโบราณคดี ระบำทวาราวดี แกผลิดออกมาได้ เสร็จแล้วก็มีระบำลพบุรี ระบำอะไรต่อมิอะไรออกมาอีกมากมาย เลยทีเดียว นอกจากครูลมุล หม่อมอาจารย์ (หม่อมแผ้ว) ก็สร้างระบำพระอิศวรขึ้นมา มาจากรูปเทวรูปพระอิศวรนั่นละ ระบำสัตว์ทั้งหลายทั้งปวง เช่น ระบำนกยูง ระบำม้า สารพัดสวยงามดี เพลงก็ไพเราะผมละนับถือเรื่องเพลงระบำต่าง ๆ ของกรมศิลป์ ฯ อย่างเพลงระบำม้านี่ก็เสียงเต้นเหมือนม้าตลอดทาง อันนี้น่าประทับใจมาก เสียงนกยูงก็ร้อง ก่อก...ก่อก...กระโต้งโฮง น่าประทับใจเป็นอย่างยิ่ง ก็ได้แต่สรรเสริญ ไม่ได้ว่าอะไรหรอกครับ อยากจะชี้ให้เห็นว่าจะทำอะไรกับเรื่องของการที่จะเอาคนมาใช้บริหารงานเหล่านี้ ความจริงกรมศิลปากรมีงานมากเหลือเกิน ซึ่งต้องการใช้บอร์ดหรือผู้เชี่ยวชาญบริหารทั้งสิ้นอย่างการนาฏศิลป์ ดนตรีนี่ต้องมีบอกหนึ่งแล้วที่จะปกครองดูแลวางแผนนโยบายโบราณคดีอีก ประวัติศาสตร์อีก เวลานี้ขึ้นกับคน ๆ เดียว แล้วคน ๆ นั้นทำอะไรมาก่อน เขียนฉากละครมา ก็อธิบดีแป๊ะ[4] นี่ละ อธิบดีแต่ละคนก็ไปตามทางของตน แต่ไม่ว่าจะแก่อะไรมาในที่สุดก็ต้องแก่นาฏศิลป์ทุกคน เมื่อกี้ใครก็ไม่ทราบเล่นตลกไม่เข้าทีพูดเรื่องพระเวตร ฯ ล้มแล้วคนฮาดึงทั้งโรง เรื่องนี้เป็นเรื่องน่าเศร้าสลดใจจริง ๆ ช้างหลวงเขาถือว่าเป็นของสำคัญเป็นของศักดิ์สิทธิ์เลี้ยงกันอย่างไรจนล้ม ซื้อหญ้าที่มียาฆ่าแมลงติดเข้าไปเลี้ยงช้าง อย่างนี้แล้วก็เห็นเป็นของตลกไปได้ นี่ผมพูดขึ้นมาอย่างนั้น ฟังติดหูเข้ามาก็เลยเอามาพูดเอามาเขื่อนแตก ผมอยากจะพูดอย่างเดียวว่า ดูเสียก่อนว่าคนเขาถืออะไร ไม่ถืออะไร เราจะทำอะไรใหม่ขึ้นไม่ใหม่นี่มันเรื่องของเรา ผมเข้าใจ ทุกวันนี้นาฏศิลป์ไทยคลาสสิกนั้นมันตายตัว ถ้าพูดอย่างโอเปร่ามันก็ตายตัว Swan Lake กันอยู่นั่น ใครมาแต่งใหม่ เขาก็เป็นแต่เพียงรักษาแล้วแสดงให้น่าดู ให้เต้นให้สวยงามมันก็เหมือนกัน แล้วเราจะมานั่งคร่ำครวญทำไมว่าตายแล้วโขนมีแต่เรื่องรามเกียรติ์ ทำไมไม่เล่นเรื่องลักษณวงศ์บ้าง หรือเรื่องอะไรก็ไม่รู้ละเล่นโขนมันเสียบ้าง ไม่ได้ โขนมันแปลว่าเรื่องรามเกียรติ์อยู่แล้ว ผมหมั่นไส้กรมศิลปากรมานานแล้ว ที่เขียนว่ากรมศิลปากรแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ คุณไปหาโขนเรื่องอื่นมาแสดงสิผมอยากดูนัก ทำไมไม่บอกแสดงโขนตอนอะไรก็ว่าไป โขนเรื่องรามเกียรติ์ก็ดูกันไว้เถอะ ผมว่าท่านที่มาพูดในวันนี้ ความจริงท่านพูดเรื่องเดียวกันมาว่าเรามีของเก่าอยู่เป็นคลาสสิก ประเทศอื่นถ้าเขามีอย่างนี้เขาเก็บแล้วเขาเอามาออกอวด เอามาแสดง ของเราก็มีเช่นเดียวกัน แต่เราคิดจะพัฒนา เราบ้าพัฒนา เราจะไปพัฒนาโขนซึ่งเป็นของซึ่งพัฒนาไม่ได้ คุณจะไปพัฒนาพระแก้วมรกตได้หรือ ของมันอยู่อย่างนั้นเป็นของที่นับถืออันศักดิสิทธิ์ ดนตรีไทยก็เหมือนกันจะพัฒนาอย่างไร เอาดนตรีฝรั่งเข้ามาแทรกแซงมาเล่นทดลอง แต่มันก็เป็นการทดลอง เป็นการเล่นสนุก ๆ เอาจริงเข้าก็ไม่ถูก ด้วยเหตุนี้นาฏศิลป์ ดนตรีไทย จึงเป็นสมบัติประจำชาติที่เราต้องรักษา เราต้องอนุรักษ์ จะเอามาคิดว่าจะเปลี่ยนแปลงแก้ไขอย่างไรนั้นตัวจริงเปลี่ยนไม่ได้ แต่เราสร้างใหม่ได้ เราสร้างอย่างละครอาจารย์สุรพลนี่ละ การสร้างก็ต้องมีแบบมีแผน ต้องดูแบบต้องรู้เก่า รำบาทสกุณีเป็นเรื่องของพระรามพระลักษมณ์สองคนรำ อย่าไปจับเอาผู้หญิงทั้งร้อยมารำเข้าแถว คนที่รู้เรื่องดูแล้วมันอึดอัดว่าทำไมถึงปล่อยกันมาอย่างนี้ เรื่อง

[4] รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขนละครดนตรีนี่แต่ก่อนอยู่ในรั้วในวัง อยู่ตามบ้านขุนนางผู้ใหญ่ที่มีฐานะพอ ท่านก็เลี้ยงโขนเลี้ยงละครไว้ ต่อมาท่านเหล่านั้นก็สาบสูญไป แม้แต่ของหลวงก็ไม่มีงบประมาณ จำเป็นต้องเลิก ผมเองเป็นคนคิดว่าแล้วจะเอาเข้าไปอยู่ที่ไหน ออกจากวังออกจากบ้านขุนนางแล้วจะเอาไปไว้ที่ไหน ผมจึงได้เอามาเข้าธรรมศาสตร์ จะอาศัยมหาวิทยาลัยนี่เป็นที่พึ่ง เพราะมหาวิทยาลัยเป็นแหล่งของคนมีคนมาก มีนักศึกษาผู้ที่สนใจมากมาย และความจริงเมื่อหัดโขนธรรมศาสตร์แล้ว เด็กที่นี่ก็สนใจจริง ๆ แล้วก็ออกเล่นโขนได้อย่างดีด้วย ไม่ว่าคุณเสรีจะว่าอย่างไร ผมว่าของผมดี ดีกว่าที่คุณเสรีจะไปหัดได้ในสถานที่เดียวกัน ลองเอาคุณเสรีมาหัดโขนที่ธรรมศาสตร์เถอะ ไม่ ๓-๔ วัน คุณเสรีก็ลงน้ำไปก็อย่างนี้มันแล้วแต่คน แล้วแต่สถานที่ แล้วแต่บุคคล ก็ในที่สุดผมเองก็ทำไม่สำเร็จ โขนธรรมศาสตร์มีอุปสรรคหลายอย่างหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแผนการสอนหนังสือที่นี่มันเปลี่ยนไป แต่ก่อนเราเคยเรียนกันแบบ ๖๐ % เดี๋ยวนี้มันกลายเป็นหน่วยกิต ผมก็ไม่รู้จะมาสอนหน่วยกิตได้อย่างไรกับโขน เวลาที่จะมาเรียนก็ไม่มี การเรียนหน่วยกิตนี่มันสอบเช้าสอบเย็นไม่มีเวลาเล่น จึงต้องเลิกโขน เลิกแล้วก็มานั่งคิด เป็นอันว่าเราหมดหนทางแล้ว วังเจ้า บ้านขุนนาง กรมศิลปากร มหาวิทยาลัย ก็ทำท่าโลเล ก็นึกมานะขึ้นมาว่าทุกวันนี้เราเป็นอะไร เราก็เป็นขุนนางผู้ใหญ่พอสมควร บ้านช่องรีก็ใหญ่โต ผู้คนบริวารก็มาก ทำไมไม่หัดโขนขึ้นในบ้าน มีปี่พาทย์สักวงอย่างที่เขาเคยมีมาก่อน เห็นจะต้องดำเนินตามนั้นครับ จะต้องเริ่มหัดโขน หัดละคร หัดดนตรีกันขึ้น เพื่อจะรักษาศิลปะเหล่านี้ให้ดำเนินต่อไปเท่าที่จะทำได้"

ผู้ดำเนินรายการ :

จบคำวิพากวิจารณ์จากศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช แด่คำตอบเรื่องอนาคตของนาฏศิลป์ไทยก็ใช่ว่าจะสำเร็จรูปออกมาเป็นหนึ่งเป็นสองเป็นสาม ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์เองใช่ว่าจะเป็นมากกว่าปุถุชนที่สามารถชี้ความถูกต้องของนาฏศิลป์ตัวท่านเองได้ยืนยันไว้ตั้งแต่วันแรกแล้วว่า "...อยากจะอธิบายความคิดเห็นหรือความคิดส่วนตัวเกี่ยวกับมาตราฐานของนาฏศิลป์ไทยไว้ด้วย ทั้งนี้ก็ขออย่าได้นึกว่ามากำหนดกฎเกณฑ์อย่างใดอย่าไปอ้างถึงทีหลังว่าท่านี้ต้องรำอย่างนั้นเพราะหม่อมคึกฤทธิ์บอกไว้ที่ธรรมศาสตร์..." แต่ท่านก็เป็นผู้หนึ่งที่ใช้เวลาอย่างน้อยร่วม ๒๐ ปีมาแล้วเรียกร้องให้อนุรักษ์มาตราฐานเก่าของนาฏศิลป์ให้คงอยู่และสืบทอดต่อไป โดยตอกย้ำอยู่เสมอว่านี่คือบทบาทหน้าที่หรืองานของกรมศิลปากร ซึ่งต่างจากบทบาทของเอกชนที่ยังอาจจะยืดหยุ่นได้กับเรื่องของการพัฒนานาฏศิลป์ไทย

อนาคตของนาฏศิลป์ไทยมิได้ขึ้นอยู่แต่เพียงกับเยาวชนไทยผู้จะสืบทอดต่อไปหรือไม่เท่านั้น หากขึ้นอยู่กับท่านทั้งหลายในปัจจุบันที่เป็นครูบาอาจารย์ ศิลปิน ผู้ปฏิบัติ ผู้บริหาร และผู้ทำธุรกิจในวงการนี้ซึ่งได้เข้าสัมมนาและรับรู้ถึงปัญหาร่วมกันอย่างมีระบบ ว่าโดยตัวเองจะให้คำตอบอย่างไรกับอนาคตของนาฏศิลป์ไทยซึ่งท่านมีบทบาทอยู่ด้วยแรงหนึ่ง

อาจารย์เสรี หวังในธรรม หลังจากถูกศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช วิจารณ์ในงานนี้ว่าเป็น "Impresario" ร่ำรวยกว่าใคร ๆ ประเด็นที่แท้จริงของการวิจารณ์

อาจารย์เสรีอยู่ตรงนี้ และยังกล่าวว่าถ้าอาจารย์เสรีโดยตัวท่านเองจะแสดงการพัฒนาแนวทางของท่านทางโทรทัศน์หรือสถานที่และเวทีอื่น ๆ ก็ตามทีนั้นย่อมได้ แต่ต้องไม่ใช่การปล่อยให้มายึดหัวหาดที่กรมศิลปากร ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ วิจารณ์กรมศิลปากรว่าไม่แสดงของดี ๆ ซึ่งเป็นมรดกวัฒนธรรมไทย กลับปล่อยเวทีและการจัดการให้อาจารย์เสรีทำนองว่าให้เป็นเจ้าของวิกเสียกระนั้น

เรื่องนี้อาจารย์เสรี ได้ตอบโต้อย่างน้อย ๒ ครั้ง ครั้งหนึ่งจากงานปัจฉิมนิเทศน์นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์และอีกครั้งหนึ่งจากงานสัมมนาสื่อมวลชนกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งสำนักเสริมศึกษาและบริการสังคมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดร่วมกับพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งไทย เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๒๙ สิงหาคม ๒๕๓๔ และอาจารย์เสรีรับเชิญมาบรรยายเรื่อง "วัฒนธรรมไทยในยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง" การตอบโต้ในระยะหลังอย่างน้อย ๒ ครั้งที่กล่าวถึงนี้ของอาจารย์เสรีนั้น สังเกตได้ว่าไม่เคยโต้ตอบตรงประเด็นว่าท่านถูกกล่าวหาว่าเป็น "Impresario" หากแต่บิดประเด็นไปว่าถูกวิจารณ์เรื่องแนวทางพัฒนาของท่าน ซึ่งขอยืนยันว่าไม่ใช่ประเด็นที่ถูกวิจารณ์จริง บรรณาธิการเห็นสมควรเพิ่มเติมข้อมูลดังกล่าวนี้เพื่อคนนอกเวทีและผู้สนใจเรื่องการพัฒนานาฏศิลป์ไทยทุกท่านจะได้มีความเข้าใจเจตนาของศาสตราจารย์ พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์, บทบาทหน้าที่ของกรมศิลปากร, และตัวอาจารย์เสรีอย่างชัดเจนและตรงประเด็นขึ้น เพราะว่าความเข้าใจที่ชัดเจนต่อเรื่องเหล่านี้มีผลต่อการกำหนดชะตากรรมของนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น

บทความนี้นำมาจาก : ม.ล. วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ " นาฏศิลป์ไทย เฉลิมพระเกียรติเนื่องในโอกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระชนมายุครบ 3 รอบ " (บันทึกการสัมมนาสถาบันไทยคดีศึกษา)

บทวิเคราะห์

จากบทนำและสรุปที่แนบมาพร้อมคำวิจารณ์ของ มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งกล่าวโดยผู้ดำเนินการอภิปรายนั้น จะเห็นได้ว่า ประเด็นสำคัญที่สุดที่ทำให้มรว.คึกฤทธิ์ จำเป็นต้องออกมาบริภาษบทบาทของกรมศิลปากรด้วยท่าทีที่ค่อนข้างรุนแรงก็คือความอ่อนแอต่อพันธกิจหลักของกรมศิลปากรในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงที่เป็นของดั้งเดิมของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งการอนุรักษ์ "ละครหลวง" หรือ ละครที่เกิดมาจากราชสำนักนั่นเอง การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ในครั้งนี้จึงเป็นการชี้ให้กรมศิลปากรและผู้เกี่ยวข้องได้เห็นถึง "เหตุ" หรือ "ปัจจัย" ที่ทำให้เกิดความไร้ประสิทธิภาพที่ว่านี้ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้เป็นประเด็นหลัก 3 ประเด็นคือ

1. ความผิดพลาดของระบบการบริหารจัดการ การที่ *"ถ้าอธิบดีเป็นนักโบราณคดี ก็หนักไปทางโบราณคดี"* (ซึ่งส่งผลให้เกิดนโยบายการผลิตนาฏศิลป์ใหม่ตามหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับสายโบราณคดี) เป็นตัวอย่างของ *"อธิบดีแต่ละคนก็ไปตามทางของตน แต่ไม่ว่าจะแก่อะไรมา ในที่สุดก็ต้อง(มา)แก่นาฏศิลป์กันทุกคน"* จะเห็นได้ว่า นโยบายของกรมศิลปากรที่เป็นระบบ "สั่งจากข้างบนลงมาข้างล่าง" ตามหลักการบริหารแบบ "สายบังคับและบัญชา" (ซึ่งเป็นธรรมเนียมการบริหารงานของรัฐบาลมาตลอดช่วง 40 ปีที่ผ่านมา) นั้นมีผลกระทบโดยตรงต่อทิศทางการทำงานของ "ผู้อยู่ใต้บังคับบัญชา" บุคคลซึ่งเป็นครูนาฏศิลป์ที่พึงจะทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์กลับต้องหันไปทำหน้าที่ "สนอง" นโยบายของ "ผู้บังคับบัญชา" ด้วยการ "สร้าง" งานนาฏศิลป์ชุดใหม่ๆตาม "หัวข้อ" ที่ได้รับการชี้แนะมา โอกาสที่จะได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจในการอนุรักษ์ศิลปะเดิมก็อาจจะลดลง แต่การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ก็ไม่ได้เน้นในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงระบบบริหาร อาจารย์เพียงแต่เสนอว่ากรมศิลปากรควรจะมี "คณะกรรมการเฉพาะทาง" ให้ครบกันไปในแต่ละฝ่าย ไม่ใช่ให้การตัดสินใจทุกอย่างมาตกแก่อธิบดีเพียงผู้เดียว ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ถึงแม้จะมีการแต่งตั้งคณะกรรมการที่ว่านี้ ก็ไม่อาจเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า การอนุรักษ์นาฏศิลป์และละครไทยยังจะเป็นไปได้ครบถ้วน (แม้ว่าอาจจะดีกว่าระบบเดิม) สาเหตุเนื่องมาจากปัจจัยต่างๆอีกมากมาย
2. การไม่ยึดมั่นในหน้าที่หลักของกรมศิลปากรในฐานะหน่วยราชการของชาติ คือการใช้และรักษาสมบัติทางศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมไว้ให้ได้ โดยไม่จำเป็นต้องสนใจว่าจะเข้าถึงประชาชนได้หรือไม่[1]

---

[1] ในแง่การแสดงให้เชื่อมโยงกับผู้ชมนั้น อาจารย์คึกฤทธิ์กล่าวว่า *"มีอะไรก็แสดง คนดูไม่ดูก็ช่างแก แกก็ราษฎรเท่านั้น เราข้าราชการใหญ่โตจะเล่นละครจะทำไม ไม่รู้เรื่องก็กลับไปถามพ่อแม่ ไปศึกษามาเอง คนอะไรเกิดมาไม่รู้เรื่องพระราม พระลักษณ์ ว่าเป็นใคร ต้องวางมาดอย่างนั้นสิครับ"*

ในความเห็นของผู้วิเคราะห์บทวิจารณ์ชิ้นนี้ แม้ว่าจะเห็นด้วยกับอาจารย์คึกฤทธิ์ในแง่ของ การอนุรักษ์ของเดิม แต่ก็ต้องไม่ลืมว่า ในเวลาเดียวกัน กรมศิลปากรก็มีหน้าที่นำเสนอผลงานเพื่อประชาชน ไม่ใช่ต่อประชาชนเท่านั้น หากผลงานอันเรียกว่าเป็นของดั้งเดิมนั้นไม่เป็นที่ต้องรสนิยมหรือเป็นที่เข้าใจของสามัญชน[2] กรมศิลปากรก็ยังจำเป็นต้องหาทางในการอนุรักษ์ของเดิมให้ได้อยู่ดี แต่ในที่นี้ อาจจะต้องยอมรับความจริงว่า นาฏศิลป์ต่างจากวัตถุโบราณอยู่มากมาย เพราะนาฏศิลป์แม้ว่าจะมีแบบแผนที่ตายตัวแต่ก็เป็นศิลปะที่มีชีวิตและสืบทอดกันด้วยการปฏิบัติและเคยสามารถเชื่อมโยงกับชีวิตของผู้ชมได้ การรักษาสภาพเดิมของศิลปะการแสดงจึงเป็นเรื่องที่ทำให้สมบูรณ์ได้ยากยิ่ง เนื่องจากปัจจัยแวดล้อมต่างๆรวมทั้งบริบททางสังคมและวิถีชีวิตก็ได้เปลี่ยนไปจากยุคก่อนมาก ในจุดนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่า อาจารย์คึกฤทธิ์ได้ใช้ท่าทีของ "ข้าราชการใหญ่โต" ในการ "ยัดเยียด" ให้คนดูรับ[3]ให้ได้ ในประเด็นนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่าผู้ชมในยุคประชาธิปไตยนั้น มีความแตกต่างจากยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์อยู่มาก การทำการแสดงโดยพยายามใช้การ "ยัดเยียด" สิ่งที่ห่างไกลชีวิตจริงให้กับผู้ชมนั้น ไม่น่าจะเป็นวิธีการในการผูกใจผู้ชมให้หันมาเข้าใจและสนับสนุนศิลปะดั้งเดิมได้ รังแต่จะทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายและอาจจะมีปฏิกิริยาต่อต้านเสียด้วยซ้ำ (ดังที่เห็นได้จากพฤติกรรมของผู้ชมทั่วไปในปัจจุบันที่ค่อนข้างเมินเฉยต่อศิลปะประจำชาติ) ดังนั้น ข้อเรียกร้องของอาจารย์คึกฤทธิ์นั้น แม้ว่าจะยืนอยู่บนพื้นฐานของความปรารถนาดีและมีความหวงแหนสมบัติประจำชาติอย่างยิ่งยวด แต่ก็เป็นท่าทีแบบชนชั้นสูงที่คาดหวังให้ผู้ชม "ปีนบันได" ขึ้นไปสัมผัส "สมบัติล้ำค่า" นี้ด้วยตัวเอง

3. ความผิดพลาดของกรมศิลปากรที่พยายามปรับตัวให้ "อยู่ได้" ด้วยการมุ่งความสัมฤทธิ์ผลไปที่การค้ากำไร[4]มากกว่าการพยายามหาทาง "จัดการ" กับปัญหาด้านการเงินด้วยตนเองให้ได้ ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์นำเสนอว่า ให้พึ่งพารัฐและบริษัทเอกชน อาจารย์คึกฤทธิ์คิดว่า การที่กรมศิลป์พยายาม "เอาใจ" ผู้ชมจนเกินไปนั้นเป็นอันตรายต่อการสูญเสียศิลปะดั้งเดิม หากกรมศิลป์สามารถหาเงินอุดหนุนได้เต็มที่ ก็จะไม่มีความจำเป็นที่จะต้องพยายามปรับเพื่อผู้ชม หรือพยายามทำให้ "ดูง่ายขึ้น" อย่างเช่น

---

[2] ดังที่อาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้ยกตัวอย่างว่าตนเคยแสดงโขนตอนสองทุ่ม แต่พอสามทุ่มคนดูก็หายหมด เพราะว่าภาพยนตร์เริ่มฉาย อาจารย์จึงพยายามศึกษาว่าประชาชนทำไมจึงชอบดูภาพยนตร์หรือดนตรีของฝรั่งมากกว่า แล้วจึงพยายามปรับวิธีการนำเสนอโขนให้กระชับขึ้นเพื่อให้คนดูสามารถรับได้ อาจารย์เสรีคิดว่า ถ้าหากเวลาจำกัดมากๆก็ไม่จำเป็นต้องมีรำหน้าพาทย์เลยก็ได้ ควรจะนำเสนอเฉพาะที่คนดูพอจะสัมผัสได้ อาจารย์เชื่อว่า "*แล้ววันหนึ่งก็คงจะไปถึงของเก่านั้นเอง*"

[3] เห็นได้จากคำกล่าวของอาจารย์คึกฤทธิ์ที่ว่า "*ละครหลวงคือศิลปากรนั้น ไม่ต้องห่วง เล่นให้คนดู บังคับให้คนดู เอาโซ่ล่ามให้คนดู ไม่ดูก็ให้รู้กันไปว่า ปล่อยของดีไว้ให้สูญ มีคนรู้เรื่องไม่กี่คน*"

[4] ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์เห็นว่ากรมศิลปากรไม่ควรจะสนใจเรื่องการขาดทุนมากนัก ควรจะตั้งใจในการผลิตผลงานแบบอนุรักษ์ให้เต็มที่แบบที่ไม่ต้องสนใจเลยว่าประชาชนจะมาดูหรือไม่ แต่ในขณะเดียวกันก็พยายามจัดระบบให้เกิดการแสดงที่มีความสม่ำเสมอและมีความถี่ที่จะทำให้ประชาชนเกิดความเคยชินที่จะมาดู

ที่อาจารย์เสรี หวังในธรรมพยายามจะปรับการแสดงของกรมศิลปากรด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อให้เข้ากับรสนิยมในการชมของผู้ชมในปัจจุบัน การให้ข้อเสนอแนะต่อกรมศิลปากรในจุดนี้ จึงมีนัยว่า ถ้าสามารถหาเงินสนับสนุนได้เพียงพอ กรมศิลปากรพึงมีการรักษาพันธกิจของการอนุรักษ์(ศิลปะการแสดงราชสำนัก)ให้เหนียวแน่นโดยไม่ต้องสนใจในเรื่องของการทำให้เป็นที่ต้องรสนิยมของประชาชน เพราะรสนิยมโดยพื้นฐานของประชาชนนั้นไม่ใช่รสนิยมแบบราชสำนัก

การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ในครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า สังคมไทยนั้นอนุญาตให้มีการวิจารณ์ที่เปิดเผยตรงไปตรงมาได้หากผู้วิจารณ์เป็นผู้มีคุณวุฒิ วัยวุฒิ และมีสิ่งที่เรียกว่า "อำนาจบารมี" มีข้อน่าสังเกตว่า อาจารย์คึกฤทธิ์มีความชัดเจนในความคาดหวังของท่านต่อบทบาทเชิงอนุรักษ์ของกรมศิลปากร และมีความชัดเจนต่อการแลเห็นคุณค่าของศิลปะของสามัญชนเช่นการแสดงพื้นบ้านด้วยเช่นเดียวกัน (แม้ว่าน้ำหนักในการเรียกร้องให้อนุรักษ์สิ่งที่เกิดขึ้นในประการหลังจะไม่ค่อยมี) ถึงกับเรียกร้องให้กรมศิลปากรเลิก "ทำลาย" ศิลปะเหล่านั้นด้วยการนำมา "ใส่มาตรฐาน" แบบราชสำนัก อาจารย์เห็นว่าการกระทำเช่นนั้นเป็นการ "กลืน" วัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อยซึ่งมีอยู่มากมายในประเทศไทย และในทางตรงกันข้าม อาจารย์คึกฤทธิ์ได้ทำหน้าที่เรียกร้องให้กรมศิลปากรหันมามุ่งทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์ของโบราณไว้ให้ได้ก่อน

แม้ว่าการทำศิลปะให้ "ดูง่าย" และเป็นที่ "ถูกใจ" ผู้ชมอาจจะเป็นวิธีการหนึ่งในการจูงใจให้ผู้ชมกันมาสนใจศิลปะประจำชาติมากขึ้นและเป็นกลยุทธ์หนึ่งในการแย่งชิงเวลามาจากสื่ออื่นๆที่หาเสพได้ง่าย แต่การอนุรักษ์ศิลปะประจำชาติที่บรรพบุรุษได้สร้างเอาไว้นั้นก็เป็นเรื่องสำคัญที่ไม่มีใครปฏิเสธได้ แต่จะมีใครที่จะสามารถแลเห็นถึง "กลยุทธ์" และ "ขั้นตอน" ในการทำให้ศิลปะดั้งเดิมนี้เป็นสิ่งที่ "เข้าถึงได้" โดยประชาชนทั่วไป (โดยที่ไม่ต้องปรับศิลปะเดิมให้ "ง่าย" ลง) ปัญหาหนักหน่วงที่กรมศิลปากรในยุค 2544 จะต้องเผชิญหนักยิ่งกว่าเดิม คือการคิดหาวิธีที่จะทำให้ศิลปะประจำชาตินั้นมีความหมายในชีวิตปัจจุบันของประชาชนในยุคทุนนิยม(ที่มักจะมองข้ามความสำคัญของงานศิลปะ)โดยที่ไม่ต้องรับใช้ระบบทุนนิยม กระบวนการในการเผยแพร่ความรู้ สร้างความเข้าใจ เชื่อมโยงชีวิตของผู้คนให้เข้าหาศิลปะนั้นล้วนเกี่ยวข้องกับผู้คนทุกฝ่ายไม่ว่าจะเป็นรัฐ ครอบครัว หรือชุมชน แต่หากกรมศิลปากรยังต้องการทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้ให้ได้จริงๆแล้ว เห็นทีจะต้องทบทวนบทบาทในการ "เชื่อมโยง" และ "อธิบาย" ให้ผู้ชมปัจจุบันได้เข้าถึงศิลปะอันไกลตัวให้ได้ ไม่ว่าจะต้องใช้กลยุทธ์ใดก็ตาม

และถ้าหากกรมศิลปากรประสบความสำเร็จในพันธกิจเบื้องต้นนี้แล้ว ในอนาคตข้างหน้า กรมศิลปากรอาจจะมีบทบาทเพิ่มเติมในการเป็นพันธมิตรที่สามารถให้การช่วยเหลือต่างๆเพื่อให้แต่ชุมชนเข้าใจกลยุทธ์ในการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านของตนเอง ด้วยตนเอง ก็เป็นได้

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย

สันติ จิตระจินดา

ไม่มีใครปฏิเสธว่า การวิจารณ์ละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการพัฒนาละครเวที อย่างน้อยที่สุดก็เกิดประโยชน์แก่ผู้ผลิตละครและผู้ชม คือ ผู้ผลิตละครจะมีโอกาสพัฒนาคุณภาพผลงานของตนและผู้ชมจะก้าวล่วงเข้าสู่ลำดับรสนิยมและความซาบซึ้งในศิลปะที่ละเอียดประณีตยิ่งขึ้น

นั่นคือ หลักการ แต่ในความเป็นจริงไม่ค่อยมีการวิจารณ์ละครให้เห็นกันสักเท่าใด

อุปสรรคประการแรก คือ บรรดาผู้ผลิตละครที่เขลาเกินกว่าจะเข้าใจว่าการรับฟังเสียงวิพากษ์วิจารณ์ของผู้อื่นนั้น เป็นแม่บทของการสร้างสรรค์ ผู้ผลิตละครประเภทนี้ให้นิยามการวิจารณ์ละครเป็นเพียงการสรรเสริญและสดุดีให้ภาพสถานการณ์ละครเวทีไทยว่าเปราะบางเดาะแดะ ต้องอุ้มชู โดยวอนให้ทุกคนละเลยการพูดความจริง โดยเฉพาะข้อด้อยของละคร เพราะจะเน้นรายได้จากการขายบัตร, สปอนเซอร์ และความอยู่รอดเป็นหลัก ทำให้ในหน้าหนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างๆ ปรากฏเพียงข่าวแจก (REVIEW) ไม่มีใครพูดอะไรตรงไปตรงมา บทวิจารณ์จึงมีน้อยชิ้นนับถ้วน

อุปสรรคประการที่สอง คือ ธรรมเนียมการวิจารณ์ส่วนใหญ่จะปรากฏในรูปปฏิทัศน์ละคร (REVIEW) หรือการประมวลเชิงประวัติ ดังที่พบบ่อยในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ที่เน้นลักษณะการสาธยายข้อมูลภูมิหลังของการผลิต และคณะทำงานมากกว่าการวิเคราะห์วิพากษ์วิจารณ์ในมิติอื่นๆ เช่น ทางจิตวิทยา, การเมือง หรือสังคม ธรรมเนียมการวิจารณ์แบบนี้ก่อให้เกิดความรับรู้ทั่วไปว่าการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นอยู่กับขนาดปริมาณของข้อมูล (DATA) มากกว่าคุณภาพของกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS) ซึ่งเป็นความหลงผิดประการสำคัญ

และอุปสรรคประการสุดท้าย คือ อุปสรรค 2 ข้อแรก ทำให้ทุกคนคิดว่าการวิจารณ์ โดยทั่วไปและการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องยาก เป็นเรื่องจำกัดเฉพาะผู้มีภูมิความรู้ ครูบาอาจารย์หรือศิลปินชื่อดังเท่านั้น

ข้าพเจ้ามีความเห็นตรงกันข้าม คือ เห็นว่าการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย และเป็นความสามารถของคนทุกคน ไม่ว่าผู้ใหญ่คร่ำโลกหรือเด็กหน้าใส

มนุษย์ทุกคนมีนิสัยวิพากษ์วิจารณ์ วันหนึ่งๆ เราวิพากษ์วิจารณ์กันหลายเรื่อง ดูยายนั่นซิหน้าตาน่ารัก เสียแต่ตัวเตี้ยม่อต้อ, เวลาขรึมๆ นายนั่นหล่อดี แต่พอยิ้มวงแตกทุกที

เรื่องเช่นนี้ถ้าใครวิจารณ์ได้สนุกปาก จริงใจ แถมมีเหตุผลประกอบความคิดเห็นที่เสนอมาด้วย ขอเชื้อเชิญท่านมาร่วมวงการวิจารณ์ละคร!

การวิพากษ์วิจารณ์ละครไม่ใช่เรื่องทางเทคนิควิธีการที่ลึกล้ำจนชาตินี้สามัญชนมิมีวันเข้าถึง ความจริงนั้นตรงกันข้าม การวิพากษ์วิจารณ์น่าจะเป็นกิจกรรมที่พึงกระทำให้เป็นปกติวิสัยในหมู่ชนผู้เจริญด้วยปัญญาแล้ว แน่นอนในการวิพากษ์วิจารณ์ ผู้ที่ศึกษามามากย่อมอาจมีข้อได้เปรียบทางความเข้าใจบริบทแห่งการละคร โดยเฉพาะในเรื่องของความรอบรู้ รู้กว้างและรู้ลึกในข้อมูลจำเพาะต่างๆ

แต่การวิจารณ์ละครมิใช่มีเพียงแต่เรื่องของข้อมูล หากยังมีเรื่องของกระบวนการมาเกี่ยวข้องอีกด้วย และข้าพเจ้าอยากจะเน้นว่า กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS) นั้น มีความสำคัญมากกว่าการสาธยายข้อมูล (DATA PRESENTATION) เพราะด้วยการเน้นกระบวนการนี้เอง ทำให้การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่ายที่ทุกคนทำได้

หลักเกณฑ์พื้นฐานเริ่มที่ความจริงใจต่อความรู้สึกของผู้วิจารณ์เองเป็นประการแรก ไปดูละครมาแล้ว ถ้าชอบก็บอกว่าชอบ ไม่ชอบก็บอกว่าไม่ชอบ ง่ายๆ สบายๆ จากนั้นค่อยหาเหตุผลต่อว่าทำไมถึงชอบหรือไม่ชอบ แล้วแสดงเหตุผลนั้นออกมา และถ้าผู้วิจารณ์ไม่ได้มาจากสังคมเผด็จการ หรือไม่รู้จักคำว่าประชาธิปไตย ก็คงเปิดกว้าง รับฟังเหตุผลอื่นๆ ในเรื่องที่ได้เสนอไปจากคนอื่น จากมุมมองอื่น ไม่ว่าจะเห็นเหมือนหรือเห็นต่าง เพื่อแสวงหาข้อสรุปของอารมณ์ความรู้สึกหรือความคิดเห็นต่างๆ ที่มีต่อละครเรื่องนั้นอย่างเป็นเหตุเป็นผล

ผลสุดท้ายอาจจะจบลงที่เป็นการยืนยันความรู้สึก และความคิดเห็นแรกอีกครั้ง หรือเป็นการพัฒนาความคิดต่อไป หรืออาจเกิดความเข้าใจใหม่กลับจากหน้ามือเป็นหลังมือก็ได้ แต่ไม่ว่าผลจะเป็นเช่นไร กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ก็ได้เคลื่อนที่ไปแล้วบนเส้นทางของการแสวงหาสิ่งที่ดี

ถ้าคุณเป็นวัยรุ่นที่ไม่เคยมีความรู้เกี่ยวกับการละครไปชมละครครั้งแรกแล้วประทับใจเพราะชอบดาราหน้าหล่อคนนั้น คุณก็มีสิทธิสมบูรณ์ที่จะยืนขึ้นอย่างสง่าผ่าเผยแล้วพูดได้ว่า "ฉันชอบละครเรื่องนี้มาก เพราะคนเล่นหล่อดี" แม้ว่าทันใดนั้นเองจะมีเสียงจากเซียนวงการละครเสนอค้านว่า "ฉันไม่ชอบเพราะเรื่องมันน้ำเน่า"

เหตุการณ์ต่อมาคงจะนึกภาพกันออกว่าจะเกิดอะไรขึ้น และไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ในกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ หากทั้งสองต่างจริงใจ ใช้เหตุผล และเปิดกว้าง ความแตกต่างจะมิใช่ปัญหา แต่เป็นสามัญลักษณะที่พบได้ทั่วไปในการเสนอความคิดเห็นของมนุษย์ ที่จริงกลับน่าจะ

เป็นประโยชน์เพราะจากความต่างนี้เอง ทั้งคู่จะได้เรียนรู้อะไรจากกันและกัน และผู้ผลิตละครก็คงได้เรียนรู้อะไรหลายประการจากการวิพากษ์วิจารณ์ของคนคู่นี้ด้วย

ในฐานะสัตว์โลกที่เรียนรู้ได้ วัยรุ่นท่านนั้นอาจก้าวล่วงไปสู่ข้อสรุปที่ซับซ้อนขึ้นในแง่ความคาดหวัง หรือหลักเกณฑ์การพิจารณาคุณค่าละครของคน เช่น "ละครดีถ้าคนเล่นหล่อและเรื่องไม่น้ำเน่า" เชียนแห่งวงการละครท่านนั้นก็อาจจะมีข้อสรุปใหม่ว่า "ถึงเรื่องจะน้ำเน่าแต่ถ้าคนเล่นหล่อก็มีคนนิยมได้เหมือนกัน" ผู้ผลิตละครอาจจะเห็นว่า "ถ้าใช้คนเล่นหล่อวัยรุ่นชอบแน่ แต่ศิลปะแห่งการแต่งเรื่องของเราจะต้องปรับปรุงให้ดีขึ้นกว่านี้ในครั้งต่อไป เพราะเราไม่ได้ตั้งใจขายดาราหล่ออย่างเดียว" ฯลฯ

คุณไม่มีความจำเป็นจะต้องไปอ่านตำราละคร 200 เล่มจบ แล้วจึงจะมาวิจารณ์ละคร ในอริยสัจสี่ของพระพุทธเจ้าก็ไม่ได้เน้นข้อมูล แต่กลับเน้นกระบวนการคือ มรรค อันเป็นทางไปสู่ความรู้แจ้งแทน หรือจะดูตัวอย่างคอมพิวเตอร์ก็ได้ ถ้าคุณไปคุยกับคนที่สนใจคอมพิวเตอร์ ดาต้า หรือข้อมูลมิใช่ตัวปัญหา แต่เราจะจัดการกับดาต้าหรือข้อมูลเหล่านั้นด้วยกระบวนการอย่างไร ที่จะประมวลมันออกมาใช้ประโยชน์อย่างที่เราต้องการได้ต่างหากที่เป็นปัญหา

หากเราละเลยข้อมูลจำเพาะทางการละครไปเสียบ้าง แล้วกุมกระบวนการวิจารณ์ให้มั่น การวิจารณ์ละครก็ยังคงดำเนินต่อไปได้ และในขณะเดียวกัน กระบวนการก็จะผลิตความรู้และข้อมูลออกมาสะสมเป็นองค์ความรู้ที่จะพัฒนาความสามารถ และทักษะในการวิจารณ์ละครและการวิพากษ์วิจารณ์โดยทั่วไปของตัวเราต่อไป

เพราะกระบวนการเป็นสิ่งที่เคลื่อนไหว เจริญเติบโตได้ราวกับมีชีวิต หากเรายึดกุมกระบวนการ ความรู้จะเป็นผลพลอยได้ที่สำคัญ แต่หากเราเกาะติดกับข้อมูล ไม่เข้าใจกระบวนการ ในเมื่อข้อมูลมีวันล้าสมัยได้ เสื่อมโทรมได้ การเกาะติดกับข้อมูลก็จะทำให้เราหลงอยู่กับอดีต ไม่ทันเหตุการณ์ ข้อมูลคงมีอยู่ท่วมหัวแต่ตัวคงจะไปไม่รอด คิดง่ายๆ ก็ได้ ข้อมูลเป็นเรื่องของปริมาณการจดจำ แต่กระบวนการเป็นวิธีการทางปัญญา ความจำหรือจะมาสู้ปัญญา

ละครไม่ใช่ของสูงสุด ไม่ว่าคนทำจะข่มขวัญคุณในสูจิบัตรด้วยดีกรีขันคลั่ก หรือประสบการณ์ 3 หน้ากระดาษไม่จบ การสร้างละครทุกเรื่องก็คือ ความใหม่สำหรับผู้ผลิตทุกคน จะออกหัวออกก้อยไม่มีใครรู้ได้ ผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ทุกอย่างก็เป็นเช่นนี้ แน่นอนมีบางครั้งที่มันอยู่ในมาตรฐาน บางครั้งอยู่สูงกว่ามาตรฐาน และบางครั้งที่มันต่ำกว่ามาตรฐานทั่วไป

ด้วยเหตุนี้แหละ ผู้สร้างสรรค์ที่แท้จริงจึงกระหายต่อคำวิพากษ์วิจารณ์ยิ่งนัก คำวิจารณ์เปรียบเสมือนกระจกเงาที่จะช่วยฉายความจริงแห่งผลงานสร้างสรรค์ให้แก่ผู้ผลิตละคร คนทำละคร

ต้องการกระจกหลายๆ บาน มิใช่จากบานของคนที่เรียกตัวเองว่าเป็นนักวิจารณ์เท่านั้น เพราะคนทำละครมิได้ตั้งใจทำละครให้แต่นักวิจารณ์ดูไม่กี่คน แต่มุ่งหวังที่จะสื่อสารกับผู้ชม คำวิพากษ์วิจารณ์ของผู้ชมจึงเป็นสิ่งที่คนทำละครสนใจ และต้องการมากกว่า ถ้าท่านผู้ชมทั้งหลายอยากจะอุ้มชูละครเวทีไทย ก็ช่วยกันวิจารณ์ละครกันด้วย ช่วยเป็นครูให้คนทำละครกันหน่อย เริ่มง่ายๆ ที่ความจริงใจ ใช้เหตุผล และเปิดกว้างต่อมุมมองต่างๆ จะวิจารณ์ในใจคนเดียว หรือคุยกับเพื่อน หรือส่งให้คณะละคร กระทั่งส่งมาให้ข้าพเจ้า อยากทำอย่างไรก็ทำเถิด เป็นประโยชน์ทั้งนั้น และที่สำคัญใครก็วิจารณ์ละครได้

เพราะการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่ายนิดเดียว ข้าพเจ้าขอยืนยัน

ที่มา: สันติ จิตระจินดา. "การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย" กรุงเทพธุรกิจ. 8 กุมภาพันธ์ 2538

บทวิเคราะห์

"การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย" คือหัวข้อในคอลัมน์ "กระจกมายา" ของสันติ จิตระจินดา ผู้อำนวยการสถาบันศิลปะวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ในหนังสือพิมพ์จุดประกายรายวัน ซึ่งอาจก่อให้เกิดข้อโต้แย้งสำหรับผู้อ่านเมื่อแรกเห็น ด้วยเพราะความคิดเห็นดังกล่าวนี้ มิได้อยู่ในมโนสำนึกของประชาชนชาวไทยส่วนใหญ่แต่อย่างใด โดยสังเกตได้จากปริมาณของนักวิจารณ์และผลงานที่ปรากฏสู่สาธารณชนซึ่งมีจำนวนที่น้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับงานวิจารณ์ในสื่อศิลปะแขนงอื่นๆ แต่ทั้งนี้ สันติได้เกริ่นนำถึงความเป็นจริงที่ว่า *"ไม่มีใครปฏิเสธว่า การวิจารณ์ละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการพัฒนาละครเวที อย่างน้อยที่สุดก็เกิดประโยชน์แก่ผู้ผลิตละครและผู้ชม คือผู้ผลิตละครจะมีโอกาสพัฒนาคุณภาพผลงานของตนและผู้ชมจะก้าวล่วงเข้าสู่ลำดับรสนิยมและความซาบซึ้งในศิลปะที่ละเอียดประณีตยิ่งขึ้น"* ในขณะเดียวกันเขาก็ได้กล่าวสรุปต่อท้ายว่า *"นั่นคือหลักการ แต่ในความเป็นจริง ไม่ค่อยมีการวิจารณ์ละครให้เห็นกันสักเท่าใด"* ซึ่งกลวิธีการแสดงให้เห็นถึงข้อเท็จจริงที่ขัดแย้งกันเองดังกล่าว ชวนให้ผู้อ่านเกิดความสงสัยใคร่รู้ต่อไปว่า ถ้าเช่นนั้นแล้ว อะไรคือสาเหตุที่ก่อให้เกิดช่องว่างระหว่างอุปสงค์ที่มีต่องานวิจารณ์ละครกับอุปทานที่ปรากฏในรูปของบทวิจารณ์ละคร ซึ่งจากคำถามดังกล่าวนี้ สันติได้ชี้แจงให้เห็นถึงคำตอบในรูปของอุปสรรคที่อยู่เบื้องหลังช่องว่างดังกล่าว อันเป็นสาเหตุให้การวิจารณ์ละครจำกัดอยู่ในวงแคบ โดยเขาได้สรุปอุปสรรคสำคัญเป็น 3 ประการ ซึ่งล้วนเกี่ยวข้องกับ "ความเชื่อ" ที่ปรากฏอยู่จริงในสังคมไทย นั่นคือ *"บรรดาผู้ผลิตละครที่เขลาเกินกว่าจะเข้าใจว่า การรับฟังเสียงวิพากษ์วิจารณ์ของผู้อื่นนั้น เป็นแม่บทของการสร้างสรรค์"*, *"ความรับรู้ทั่วไปว่าการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นอยู่กับขนาดปริมาณของข้อมูล (DATA) มากกว่าคุณภาพของกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS)"* และ *"ทุกคนคิดว่าการวิจารณ์โดยทั่วไปและการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องยาก เป็นเรื่องจำกัดเฉพาะผู้มีภูมิความรู้ ครูบาอาจารย์หรือศิลปินชื่อดังเท่านั้น"* ซึ่งทั้ง 3 ประการดังกล่าวนี้เองที่กลายเป็นพรมแดนกั้นระหว่างผู้ผลิตละครและผู้ชมมาเป็นเวลาช้านาน

ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะส่วนตัวจากการสังเกตลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ โดยสรุปได้ว่า มนุษย์ชอบที่จะวิจารณ์สิ่งต่างๆ รอบตัวเสมอ ดังนั้น การวิจารณ์ละครจึงไม่น่าที่จะเป็นเรื่องยากแต่ประการใด อีกทั้งเขาได้เน้นย้ำว่า การวิจารณ์ละครไม่ใช่เรื่องเทคนิคที่ซับซ้อน แต่ควรจะเป็น *"กิจกรรมที่พึงกระทำให้เป็นปกติวิสัยในหมู่ชนผู้เจริญด้วยปัญญาแล้ว"*

สันติไม่ได้ปฏิเสธว่า การมีข้อมูลความรู้ไม่ใช่ข้อได้เปรียบในการวิจารณ์ละคร แต่เขาแสดงทัศนะว่า ข้อมูลไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นที่สุด พร้อมทั้งกล่าวยืนยันให้เห็นว่า *"ความง่าย"* ของการวิจารณ์ละครย่อมจะเกิดขึ้นได้ เมื่อผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญที่ *"กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS)"* มากกว่า *"การสาธยายข้อมูล (DATA PRESENTATION)"* จากนั้น เขาจึงอธิบายถึง

กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ว่าจะเกิดขึ้นได้ในลักษณะใดบ้าง และเพื่อให้เกิดภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น สันติจึงแสดงตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นระหว่างมโนทัศน์ที่อาจเกิดขึ้นได้ของผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นกับ *"เขียนวงการละคร"* ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันเป็นธรรมดา หากแต่ความสำคัญกลับอยู่ที่ *"ความจริงใจ"*, *"การใช้เหตุผล"* และ *"การเปิดกว้าง"* ของแต่ละบุคคล โดยหากทั้งสองฝ่ายเล็งเห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับจากการเรียนรู้ระหว่างกัน นั่นย่อมจะส่งผลให้ผู้ผลิตละครได้เกิดการเรียนรู้โดยการผสมผสานข้อวิจารณ์จากทั้งสองฝ่ายเข้าด้วยกันอีกด้วย

จากนั้น สันติได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ "กระบวนการ" โดยใช้วิธีสื่อสารเพื่อให้เข้าถึงกลุ่มผู้อ่านหลายระดับหลากวัย ที่อาจมีความแตกต่างกันในแง่ของความสนใจและสภาพแวดล้อม กล่าวคือ เขาเลือกเปรียบเทียบความหมายและความสำคัญของ "กระบวนการ" กับหลักคำสอนทางพุทธศาสนาในเรื่อง อริยสัจสี่ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันกับระบบจัดการข้อมูลของคอมพิวเตอร์ และจากวิธีการดังกล่าวนี้เอง ทำให้ผู้อ่านต่างระดับและวัยสามารถมองเห็นภาพได้ชัดเจนตรงกันยิ่งขึ้นว่า *"กระบวนการ"* เป็นสิ่งที่สำคัญเพียงใด พร้อมกันนั้น เขายังได้แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับหากผู้วิจารณ์ยึดมั่นที่ *"กระบวนการ"* แทนการให้ความสำคัญกับข้อมูลจนมากเกินไป

ในช่วงท้ายของบทความ สันติได้แสดงทัศนะต่อ *"ธรรมชาติ"* ของละครเวทีอย่างเรียบง่าย แต่มีความเป็นสากลว่า *"แน่นอนมีบางครั้งที่มันอยู่ในมาตรฐาน บางครั้งอยู่สูงกว่ามาตรฐาน และบางครั้งที่มันต่ำกว่ามาตรฐานทั่วไป"* ซึ่งจากทัศนะในแง่นี้เองที่ช่วยให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่า ละครไม่ใช่ของสูงที่จะ *"สัมผัส"* หรือวิพากษ์วิจารณ์อีกต่อไป โดยสันติได้เปรียบเทียบการวิจารณ์กับกระจกเงาที่ช่วยส่องสะท้อนความเป็นจริง และชี้ให้เห็นว่า ผู้ผลิตละครไม่ได้ต้องการเฉพาะคำวิจารณ์จากนักวิจารณ์มืออาชีพเพียงด้านเดียวเท่านั้น หากแต่เสียงวิจารณ์จากผู้ชมทั่วไปก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกันที่บรรดาผู้ผลิตละครต้องการได้รับ โดยถึงแม้ว่าการวิจารณ์ดังกล่าวจะปรากฏในรูปแบบใดก็ถือได้ว่ามีประโยชน์ทั้งสิ้นต่อวงการละครเวทีไทย

ดังนั้น จึงนับได้ว่า บทความนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งทั้งในแง่ของการกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนักถึงอุปสรรคของการวิจารณ์ละครอันเนื่องมาจากความเชื่อ รวมทั้งเสนอแนะแนวทางที่เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนต่อการเริ่มต้นวิจารณ์สำหรับผู้ที่ไม่เคยเรียนหรือมีประสบการณ์ในด้านนี้มาก่อนโดยการเน้นที่สามัญสำนึกของแต่ละบุคคลเป็นหลัก และที่สำคัญคือการย้ำให้เห็นถึง กระบวนการที่เป็นขั้นตอนซึ่งอาจจะไม่ใช่เรื่องที่สามารถเกิดขึ้นได้โดยง่ายเสมอไป แต่ก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญต่อการพัฒนาการวิจารณ์ให้เกิด "พลังทางปัญญา" *อันจะช่วยเป็นแนวทางต่อไปสำหรับผู้สนใจในศาสตร์แขนงนี้ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ท่าทีของผู้เขียนบทความที่เป็นมิตรและปลุกเร้าความคิดให้ผู้อ่านเกิดความต้องการที่จะเริ่มต้น* "วิจารณ์" *ซึ่งจากจุดนี้เองที่อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสนับสนุนให้เกิดพลังทางปัญญาอย่างแท้จริง*

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

การหยั่งรู้จิตมนุษย์

ติแอริ โมนิเยร์

...ศิลปินผู้สร้างโศกนาฏกรรมมนุษย์มิได้กำหนดเส้นทางที่นำไปสู่ความเป็น แต่นำไปสู่ความตาย เขาสอดใส่ความรู้สึกไว้ในตัวมนุษย์ก็เพียงเพื่อที่จะช่วยให้มนุษย์ได้พบความตายหรือเป็นการกรุยทางไปสู่ความตาย อันที่จริง เขาไม่ได้วาดภาพมนุษย์เหล่านี้ เขาให้แต่คำพิพากษา ก็เหตุใดเล่าที่กวีอย่างราซีนจึงมีความโน้มเอียงไปทางความเร้นลับแห่งจิตมนุษย์มากกว่าการใช้เหตุผล... ราซีนในฐานะกวีที่แสดงออกซึ่งอารมณ์มนุษย์ไม่ต้องการเลือกที่จะเสนอภาพของอารมณ์ ณ จุดกำเนิดของมัน แต่ ณ จุดที่อารมณ์นั้นอยู่ในฐานะที่จะนำมาซึ่งความตาย เขาไม่ใช่จิตรกรที่วาดภาพจิตใจมนุษย์ เขาเป็นจิตรกรแห่งชะตากรรม และในบรรดาทิศทางแห่งจิตมนุษย์นั้น เขารู้จักแต่เพียงทางที่สำคัญอยู่ทางเดียว นั่นก็คือ ทางที่ผลักมนุษย์ลงสู่ห้วงแห่งชะตากรรม พระนิกายเจซูอิท (Jésuite) หรือนักจิตวิทยาสำนักซิกมันด์ ฟรอยด์ รู้จักหนทางเป็นเรือนพันที่จะเข้าถึงจิตมนุษย์ ราซีนรู้จักหนทางเพียงทางเดียว นั่นก็คือ ทางที่นำไปสู่เครื่องประหาร ความรู้รอบด้านที่เกี่ยวกับมนุษย์เป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับผู้ที่ต้องการจะเยียวยารักษา แต่ไม่จำเป็นสำหรับผู้ที่เรียกร้องจุดจบ แพทย์ต่างหาก ไม่ใช่ฆาตกร ที่จำเป็นต้องรู้ทางเดินทั้งหมดของเลือด รู้จักเส้นเลือดทุกเส้น รู้จักเนื้อหนังทุกชิ้น พระจำเป็นต้องรู้จักพลังขับเคลื่อนในส่วนลึก แต่สิ่งเหล่านั้นไม่จำเป็นสำหรับเพชฌฆาต ราซีนรู้จักแต่เพียงจุดที่สำคัญของเส้นเลือดใหญ่ ที่ซึ่งเขาทำหน้าที่ของผู้ประกอบพิธีบูชายัญมิใช่ที่อันศักดิ์สิทธิ์ที่จะมีการให้อภัยกันได้ หรือที่สิ่งมหัศจรรย์จะบังเกิดขึ้นได้ เขานำตัวละครเอกของเขาไปสู่เทวาลัย มิใช่เพื่อให้ได้รับอภัยโทษ แต่เพื่อนำไปประหาร

ราซีนเป็นนักจิตวิทยาได้ก็โดยผ่านการกระทำ แต่การกระทำมิใช่การแสดงออกด้วยท่าทาง ละครจึงดำเนินไปได้ด้วยการสร้างบทหรือสร้างความรู้สึกขึ้นมาทดแทนการแสดงออกทางกายภาพ ในขณะเดียวกับที่เขาลดความสำคัญของจิตวิทยาเพื่อเพิ่มความสำคัญให้แก่การกระทำ ราซีนก็พร้อมที่จะปรับการกระทำให้เป็นตัวหนุนจิตวิทยา ทั้งนี้ก็เพราะการกระทำจะดำเนินไปได้ก็ด้วยแรงหนุนจากอารมณ์มนุษย์เท่านั้น จิตมนุษย์เท่านั้นที่ทำให้เกิดโศกนาฏกรรม และความจริงที่มาจากจิตมนุษย์ก็เป็นเงื่อนไขแห่งความจริงของโศกนาฏกรรม เพราะอารมณ์โศกนั้นเป็นเรื่องภายใน การกระทำในละครของเชกสเปียร์ได้รับการหนุนเนื่องจากเหตุการณ์มากมาย อารมณ์โศกจึงยังผูกอยู่กับการแสดงออกทางกายภาพที่สัมพันธ์กับความรักและความตาย ในงานของกอร์เนย์ (Corneille) ซึ่งเป็นนักประพันธ์ฝรั่งเศสยุคคลาสสิกเช่นกัน จุดศูนย์กลางแห่งความสนใจผูกอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกจนหมดสิ้น แต่ในละครของกอร์เนย์ ความรู้สึกเกิดขึ้นจากละคร ในขณะที่ในงานของราซีนนั้นเขาทำละครขึ้นมาจากความรู้สึก ในแง่นี้ เหตุการณ์ในโศกนาฏกรรม ซึ่งเชกสเปียร์ชอบที่จะแสดงออกและแสดงออกด้วยพลังและความเข้มข้นนั้น ก็เริ่มอ่อนตัวลงแล้วในงานของกอร์เนย์ เพราะเหตุการณ์ภายนอกได้กลายเป็นเพียงข้ออ้างในการแสดงออกซึ่งความรู้สึก หรือข้ออ้างในการโอ่อวดวาทศิลป์ ราซีนนั้นปรับน้ำหนักและความรุนแรงของความรู้สึกให้เป็นเรื่องภายในของใจมนุษย์ ในขณะที่กอร์เนย์สร้างอารมณ์โศกเข้ามาห้อมล้อมตัวมนุษย์ และมักอดไม่ได้ที่จะตกเป็น

เหยื่อของวาทศิลป์อันเปี่ยมด้วยวีรกรรม หรือของการสร้างความสง่างามจากความทุกข์ระทมของมนุษย์ ราซีนมุ่งชี้ลักษณะโศกนาฏกรรมภายในตัวมนุษย์เอง ผลลัพธ์ก็คือ ละครซึ่งเป็นตัวหนุนความรู้สึกของมนุษย์ในงานของกอร์เนย์ กลับถูกกำกับด้วยความรู้สึกนั้นเองในงานของราซีน สำหรับกอร์เนย์นั้น ความเป็นจริงของอารมณ์ความรู้สึกมิใช่เงื่อนไขในการสร้างสถานการณ์ที่สมจริง สำคัญอยู่แต่เพียงว่า ความรู้สึกเหล่านี้งาม น่าประทับใจ และโดดเด่น ความรู้สึกจึงเป็นอาภรณ์ประดับการกระทำ ในขณะที่ในงานของราซีนนั้นความรู้สึกเป็นศูนย์รวมของระบบประสาทแห่งชีวิต กอร์เนย์ไม่ค่อยจะใส่ใจกับเรื่องสภาพความเป็นจริงของจิตมนุษย์นัก ถ้าเขาพูดกับเราในเรื่องของความเป็นจริง มันก็เป็นเพียงแต่ความเป็นจริงในประวัติศาสตร์หรือความเป็นจริงที่มาจากข้อเท็จจริง ละครของกอร์เนย์ ในฐานะที่ขึ้นอยู่กับสภาพการณ์ภายนอกก็ทำหน้าที่แต่เพียงกำกับให้เหตุการณ์ดำเนินไปอย่างสมจริง คือ กำกับให้เหตุการณ์เกิดขึ้นได้ และเดินไปในทางนั้นทางนี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะสภาพการณ์ภายนอกทำให้เป็นเช่นนั้น ในทางตรงกันข้าม โศกนาฏกรรมตามแบบของราซีนนั้นเป็นกระบวนการของการสร้างงานขึ้นมาจากสภาพที่เป็นศูนย์ และเหตุการณ์ต่างๆที่เขาสอดใส่เข้ามาในละครก็ทำหน้าที่เป็นแค่เครื่องช่วยให้เรื่องดำเนินไปได้หรือจบลง เหตุการณ์เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการกระทำ แต่มิใช่เป็นแก่นของการกระทำใดๆ การกระทำไม่ขึ้นอยู่กับข้อเท็จจริง "ไม่มีความจำเป็นใดๆที่โศกนาฏกรรมจะต้องหลั่งเลือดหรือทิ้งศพไว้เกลื่อนเวที"

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

แปลจาก Thierry Maulnier : Racine. Paris : Gallimard, 1947, Chapitre VIII : "Connaissance des coeurs." pp. 183-185.

บทวิเคราะห์

เป็นที่ยอมรับกันในวงการศิลปะตะวันตกว่า โศกนาฏกรรมเป็นจุดสุดยอดของวัฒนธรรมการละครของตะวันตก ต้นแบบที่ได้รับการยอมรับนับถือ และได้รับการนำมาเป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์ นับตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเป็นต้นมา ก็คือ โศกนาฏกรรมของกรีก นักวิจารณ์และนักวิชาการยุคใหม่ที่ต้องการจะสร้างความมั่นใจให้แก่คนร่วมสมัย ก็จำเป็นอย่างยิ่ง ที่ต้องการจะแสวงหาต้นแบบให้แก่ยุคใหม่ เพื่อที่จะยืนยันว่าโศกนาฏกรรมเป็นสิ่งที่สร้างใหม่ได้ ทั้งๆที่สภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมและความคิดเปลี่ยนแปลงไปมากแล้วจากยุคของกรีก ชาติยุโรปสองชาติ คือ อังกฤษและฝรั่งเศส แข่งขันกันเพื่อชิงเวทีความเป็นผู้นำในการสร้างโศกนาฏกรรมของยุคใหม่ และการต่อสู้แย่งชิงความเป็นเอกและเป็นหนึ่งก็ดำเนินต่อเนื่องมาบนเวทีแห่งการวิจารณ์เป็นเวลาหลายศตวรรษแล้ว ฝ่ายที่หนุนวัฒนธรรมการละครของอังกฤษ อันมีกลุ่มนักวิจารณ์โรแมนติกของเยอรมันเป็นหัวหอก ก็ยกให้เชกสเปียร์เป็นผู้นำแห่งการละครตะวันตกยุคใหม่ และมักจะตีค่าละครคลาสสิกของฝรั่งเศสว่าเป็นการลอกเลียนต้นแบบกรีกที่ปราศจากจิตวิญญาณของตัวเอง แนวคิดที่ว่านี้แผ่ขยายวงมาจนถึงประเทศฝรั่งเศสเอง นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา และการต่อสู้กันระหว่างราซีนกับเชกสเปียร์ในประเทศฝรั่งเศสเองก็ดูจะเป็นชนวนที่ทำให้เกิดการโต้แย้งในเชิงการวิจารณ์อันเผ็ดร้อนมาตลอด นับตั้งแต่นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสชื่อ สแต็งดาห์ล (Stendhal) ได้เขียนงานอันท้าทายชื่อ "ราซีนกับเชกสเปียร์" (Racine et Shakespeare) ขึ้นเมื่อปี 1823

Thierry Maulnier (1909-1988) เป็นนักปรัชญานักวรรณคดีและนักวิจารณ์ละครชาวฝรั่งเศสที่พยายามจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในงานของราซีน ซึ่งเขาถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แม้แต่นักประพันธ์ฝรั่งเศสอื่นๆก็หามีไม่ ผู้ที่ไม่เข้าใจวัฒนธรรมการละครของฝรั่งเศส มักจะมองไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของโศกนาฏกรรมของราซีน ด้วยเหตุที่งานของท่านผู้นี้นั้นดูจากภายนอกเป็นละครที่อาจจืดชืด เพราะเนื้อเรื่องขาดความดิ้นเต้น และการแสดงออกทางกายภาพก็ดูจะจืดชืดเช่นกัน ละครของราซีนอยู่ได้ด้วยบทที่แหลมคมที่สะท้อนปัญหาภายในของมนุษย์ซึ่งเอื้อให้ตัวละครผู้มีอารมณ์อันเปี่ยมล้นออกมาเชือดเฉือนกันด้วยคำพูด โมนิเยร์ พยายามจะชี้ให้เห็นว่าละครของราซีนเป็นโศกนาฏกรรมที่มีความรุนแรง และก็รุนแรงไม่แพ้ละครกรีก แต่ความรุนแรงที่กล่าวมานี้มิได้แสดงออกด้วยเหตุการณ์ภายนอก เช่นละครของเชกสเปียร์ หรือด้วยวาทศิลป์อันโอ่อ่าเช่นละครของกอร์เนย์ ความรุนแรงและเข้มข้นในงานของราซีนเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจากอารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละครทั้งสิ้น ในส่วนอื่นๆของหนังสือเล่มนี้ (ที่ผู้วิจัยมิได้คัดมาแปลนั้น) โมนิเยร์พยายามจะชี้ให้เห็นว่า ความเข้มข้นภายในที่กล่าวมานี้เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของวัฒนธรรมตะวันตก นั่นก็คือ ผู้เจริญแล้วย่อมไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงออกด้วยวิธีการเชิงกายภาพ แต่ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นเรื่องของจิตมนุษย์ทั้งสิ้น ราซีนจัดได้ว่าเป็นกวีที่เขียนโศกนาฏกรรมได้ยอดเยี่ยมที่สุด เพราะเขาพัฒนาเทคนิคของโศกนาฏกรรมไปจนถึงจุดสุดยอดอันเรียกได้ว่าทุกอย่างลงตัวหมดและลืมเรื่องเทคนิคไปได้เลย

ในส่วนของบทวิจารณ์ที่คัดมาข้างต้นนั้นจะเห็นได้ว่า ผู้วิจารณ์มิได้วางตัวเป็นกลางนัก และยกราซีนไว้เหนือกอร์เนย์ (ผู้เป็นนักประพันธ์รุ่นพี่ของราซีน) นอกจากนี้ ก็ยังสื่อความเป็นนัยว่าถ้าวัดกันด้วยความเข้มข้นแห่งอารมณ์แล้ว ราซีนก็เหนือเชกสเปียร์เสียด้วยซ้ำ ไม่ว่าเราจะเห็นด้วยกับวิชาการละครเปรียบเทียบของโมนิเยร์หรือไม่ก็ตาม เราคงจะต้องยอมรับว่าความสามารถในการใช้ความคิดเชิงวิจารณ์และความสามารถในการเขียนของเขาอยู่ในระดับที่สูงมาก เพราะเขามีวิธีที่จะอธิบายความโดยชักแม่น้ำทั้งห้าเข้ามาสนับสนุนความคิดของเขา เช่น ในกรณีที่เขากล่าวถึงความเข้าใจเชิงจิตวิทยาของราซีนนั้น เขาสามารถเปรียบเทียบวิธีการของศิลปินผู้สร้างโศกนาฏกรรมกับนักจิตวิทยาสกุลฟรอยด์ และพระคาทอลิก ผู้มีอำนาจให้ศีลล้างบาปได้อย่างน่าทึ่ง การวิจารณ์ในที่นี้จึงจัดได้ว่าเป็นการแสดงออกซึ่งพลังทางปัญญาของนักวิจารณ์เอง เพราะเขาเป็นผู้ที่มีความเชื่อมั่นในจุดยืนของตนเอง ซึ่งคงจะมิใช่จุดยืนในทางศิลปะเท่านั้น หากแต่เป็นจุดยืนในเรื่องของความคิดเชิงปรัชญาเสียด้วยซ้ำ การวิจารณ์จึงมิใช่การพิสูจน์ถูกผิด แต่เป็นการแสดงออกซึ่งศรัทธาในวัฒนธรรมที่เป็นตัวหล่อหลอมผู้สร้างงานศิลปะและนักวิจารณ์เอง งานของโมนิเยร์ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ในที่นี้จึงเป็นตัวอย่างอันดีที่ชี้ให้เห็นว่า ความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมอันมีศิลปะเป็นตัวหนุนเป็นเงื่อนไขที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา นอกจากนี้ ก็ยังพิสูจน์ให้เห็นว่าการย้อนกลับไปสัมผัสกับมรดกทางศิลปวัฒนธรรม เป็นหนทางที่จะสร้างความแข็งแกร่งทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัยของเราได้อีกโสดหนึ่งด้วย ในบทนำของหนังสือ (ซึ่งมิได้คัดมาวิเคราะห์ในที่นี้) โมนิเยร์ให้คำเตือนต่อเพื่อนร่วมชาติของเขาไว้อย่างหนักแน่นว่า สังคมร่วมสมัยตกอยู่ในห้วงแห่งอันตราย เพราะดูจะเหินห่างจากการที่ได้สัมผัสกับงานยิ่งใหญ่ของอดีต งานวิจารณ์ของเขาเองจึงดูจะมุ่งทำหน้าที่ในการกอบกู้สถานการณ์ด้านปัญญาความคิดเอาไว้ด้วย

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

มรณกรรมของละครโศก

จอร์จ ชไตเนอร์

ข้าพเจ้าขอจบงานเขียนชิ้นนี้ด้วยการระลึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับข้าพเจ้าเองมากกว่าที่จะให้ข้อคิดในเชิงวิจารณ์โดยตรง สำหรับปัญหาที่ข้าพเจ้าได้นำมาพิจารณานั้นไม่มีคำตอบที่แน่ชัด บ่อยครั้งที่การใช้ความเปรียบหรือการใช้อุทาหรณ์จะให้ความกระจ่างได้ดีกว่าการตอกย้ำความเชื่อ นอกจากนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าการวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งที่ตายตัวหรือต้องมีข้อพิสูจน์อย่างเด่นชัด การวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความสัตย์ซื่อก็คือ ประสบการณ์ส่วนตนที่เข้มข้นสามารถที่จะย้อมใจผู้อื่นได้...

ไม่นานมานี้ ข้าพเจ้าเดินทางด้วยรถไฟผ่านไปทางภาคใต้ของโปแลนด์ มีอยู่ช่วงหนึ่งที่ขบวนรถผ่านซากปรักหักพังบนยอดเนินแห่งหนึ่ง ผู้ร่วมทางชาวโปแลนด์ผู้หนึ่งบอกกับข้าพเจ้าว่าอะไรเกิดขึ้นที่นั่น ที่นั่นเคยเป็นที่ตั้งของวัดแห่งหนึ่งและพวกเยอรมันใช้เป็นคุกกักขังนายทหารรัสเซียในช่วงปีสุดท้ายของสงคราม(โลกครั้งที่ 2) เมื่อกองทัพเยอรมันจะต้องถอยร่นจากดินแดนตะวันออก การส่งเสบียงก็มาไม่ถึงค่ายเชลยศึกนั้นอีกต่อไป พวกทหารก็ปล่อนเสบียงกรังเท่าที่หาได้มาจากชุมชนรอบๆค่าย แต่ไม่ช้าไม่นาน แม้แต่สุนัขตำรวจที่หิวโหยก็เริ่มจะคุมไม่อยู่แล้ว หลังจากที่ลังเลอยู่สักพักหนึ่งพวกเยอรมันก็ปล่อยให้หมาเล่นงานเชลยศึก และเมื่อหิวถึงขนาดหมาเหล่านั้นก็กินเชลยทั้งเป็นไปหลายคน ในที่สุด พวกทหารก็ต้องถอยหนีโดยทิ้งนักโทษที่ยังมีชีวิตอยู่ไว้ในห้องใต้ดินที่ปิดตาย เชลยสองคนรอดชีวิตมาได้โดยที่ฆ่าและกินเพื่อนนักโทษด้วยกัน ในที่สุด เมื่อกองทัพโซเวียดมาพบเข้า เชลยทั้งสองก็ได้รับอาหารชั้นดีและก็ถูกจับไปยิงเป้าเพื่อไม่ต้องการที่จะให้ทหารอื่นๆ ได้เห็นภาพของนายทหารที่ต้องถูกกระทำย่ำยีถึงปานนั้น หลังจากนั้นทหารโซเวียดก็เผาวัดนั้นเสีย

ผู้ร่วมทางอื่นๆ เมื่อได้ฟังเรื่องที่เล่ามานั้น ต่างก็เล่าเรื่องของตนบ้าง บางเรื่องก็โหดพอกัน บางเรื่องโหดไปกว่านั้นเสียด้วยซ้ำ ผู้ร่วมทางสตรีคนหนึ่งเล่าให้ฟังว่า อะไรเกิดขึ้นกับน้องสาวของเธอในค่ายนรกที่เมืองมัทเฮาเซน (Matthausen) ข้าพเจ้าจะไม่บันทึกลงไว้ที่นี่ เพราะว่าเรื่องประเภทนี้ไม่มีภาษาใดๆ ในโลกที่จะเล่าได้ พวกเราทั้งหมดเงียบไปชั่วขณะหนึ่ง และแล้วชายชราผู้หนึ่งก็เอ่ยขึ้นมาว่า เขารู้จักนิทานสินใจจากยุคกลางที่น่าจะอธิบายได้ว่า เหตุใดสิ่งเลวร้ายเหล่านี้จึงเกิดขึ้นได้

ณ หมู่บ้านที่ห่างไกลแห่งในภาคกลางของโปแลนด์มีโบสถ์ยิวเล็กๆ อยู่โบสถ์หนึ่ง คืนวันหนึ่งพระ ยิวออกมาเดินตรวจตราตามปกติ เมื่อเข้าไปในโบสถ์ก็เห็นพระเจ้าประทับอยู่ ณ มุมอับมุมหนึ่ง จึงรุดเข้าไปเฝ้าและอุทานออกมาว่า "พระองค์ท่าน ท่านมาทำอะไรอยู่ที่นี่" พระเจ้าทรงตอบและครั้งนี้มิได้ตอบในรูปของฟ้าร้อง ฟ้าผ่าหรือพายุพัดแต่ประการใด แต่ทรงตอบออกมาเบาๆ ว่า "ข้าฯเหนื่อยหลวงพี่ ข้าฯเหนื่อยเจียนจะตายอยู่แล้ว"

นิทานสอนใจบทนี้ดูจะพอกับเรื่องของเรา ซึ่งข้าพเจ้าตีความว่าอย่างนี้... พระเจ้าทรงเหนื่อยหน่ายกับความโหดเหี้ยมของมนุษย์ เป็นไปได้ว่า พระองค์ไม่สามารถที่จะควบคุมมันได้อีกต่อไปและก็มองไม่เห็นว่าภาพของพระองค์เองยังสะท้อนกลับมาจากผลแห่งการสร้างของพระองค์ พระองค์จึงปล่อยให้โลกดำเนินไปตามวิถีของอมนุษย์และขณะนี้ทรงพำนักอยู่ ณ มุมใดมุมหนึ่งของจักรวาลอันไกลโพ้น ไกลเสียจนทูตสวรรค์ของพระองค์ไม่สามารถจะมาเยี่ยมเยือนเราได้... แต่โศกนาฏกรรมเป็นศิลปะประเภทที่เรียกร้องว่า เราจำเป็นจะต้องแบกภาระอันหนักหน่วงของการมีพระเจ้าเอาไว้ โศกนาฏกรรมตายไปแล้วก็เพราะว่า เงาของพระองค์ท่านมิได้ทอดทับเราอีกเช่นที่เคยทอดมาบดบังอะกาเมมนอน (Agamemnon) หรือแมคเบธ (Macbeth) หรือ อธาลี (Athalie)[1] หรือเป็นไปได้ว่าโศกนาฏกรรมเพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบหรือขนบเท่านั้น มีอยู่ตอนหนึ่งในละครเรื่องแม่คูราช (Mutter Courage) ของเบรคชท์ (Brecht) ซึ่งทหารนำร่างไร้วิญญาณของชไวเซอร์คาส (Schweizerkas) เข้ามาบนเวที พวกทหารสงสัยว่าเขาจะเป็นลูกของแม่คูราช แต่ก็ยังไม่แน่ใจจึงบังคับให้เธอบอกว่ารู้จักคนคนนี้ไหม ข้าพเจ้ามีโอกาสได้ดูเฮเลนเนอ ไวเกล (Helene Weigel) แสดงบทนี้ที่โรงละครในเบอร์ลินตะวันออก[2] แม้ว่าคำว่า "แสดง" จะไม่สามารถจับวิญญาณของศิลปะอันยิ่งใหญ่ของเธอได้ เมื่อทหารนำร่างของลูกชายของเธอมาวางไว้เบื้องหน้าเธอ เธอเพียงแต่สั่นหัวเพื่อบอกความว่า ไม่รู้จัก พวกทหารบังคับให้เธอมองอีกครั้งในครั้งที่สองนี้ เธอก็ไม่แสดงท่าทีที่บอกว่าเธอรู้จักผู้ตาย เธอเพียงแต่ทอดสายตาเหม่อลอยไปข้างหน้า เมื่อร่างอันไร้วิญญาณถูกนำออกไปแล้ว เธอจึงหันไปอีกทางหนึ่งและอ้าปากออกค้างไว้ ท่าที่ว่านี้เป็นเช่นเดียวกับภาพม้าที่เปล่งเสียงเจ็บปวดในจิตรกรรมของปิกัสโซ ชื่อแกรนิกา (Guernica)[3] เสียงที่เราควรจะได้ยินน่าจะเป็นเสียงที่แหบแห้งและรุนแรงเกินกว่าที่ข้าพเจ้าจะพรรณนาได้ แต่อันที่จริง ไม่มีใครได้ยินเสียงนั้นเลย ไม่มีอะไรเลย เสียงนั้นคือความเงียบอันสมบูรณ์ มันเป็นความเงียบที่แผดร้องซ้ำแล้วซ้ำอีกจนก้องไปทั่วโรงละคร ดังเสียจนผู้ดูผู้ชมต้องก้มหัวลงราวกับเป็นทาสของการหลบลมแรงที่มาปะทะและเสียงแผดร้องที่แฝงอยู่ในความเงียบนั้น สำหรับข้าพเจ้าแล้วก็คงเป็นเช่นเดียวกับเสียงคาส์ซันดา (Cassandra) เมื่อเธอหยั่งรู้ว่าตระกูลอาเทรอูส (Atreus) กำลังจะจ่มจมอยู่ในกองเลือด[4] นั่นคือเสียงร้องโหยหวนที่มากับจินตนาการโศกสลดอันเป็นเครื่องบ่งบอกความ

---

[1] อะกาเมมนอน (Agamemnon) เป็นตัวละครเอกของโศกนาฏกรรมของ Aeschylus และ Sophaces แมคเบธ(Macbeth) มาจากละครโศกนาฏกรรมของ Shakespeare และ Athalie จากโศกนาฏกรรมชื่อเดียวกันของ Racine

[2] เฮเลนเนอไวเกล (Helene Weigel) เป็นนักแสดงที่โด่งดังที่สุดของเยอรมนี ตั้งแต่ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 มาจนกระทั่งถึงยุคก่อตั้ง German Democratic Republic เธอคือภรรยาของเบรคชท์และเป็นผู้อำนวยการโรงละคร Berliner Ensemble ที่เบอร์ลินตะวันออก ซึ่งปัจจุบันก็ยังคงเป็นโรงละครชั้นนำของเยอรมนีอยู่

[3] ภาพจิตรกรรมอันเลื่องชื่อนี้เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความโหดร้ายของสงคราม โดยที่จิตรกรได้รับแรงกระตุ้นจากการทำลายล้างเมืองแกรนิกา (Guernica) ในสงครามกลางเมืองของสเปน

[4] คาส์ซันดา (Cassandra) ธิดาของกษัตริย์แห่งกรุงทรอยส์ถูกจับมาเป็นนางบำเรอของอะกาเมมนอน เธอมีญาณวิเศษให้เห็นเหตุการณ์ล่วงหน้า

หมายของชีวิต นั่นคือ เสียงโหยไห้ทั้งดิบและทั้งบริสุทธิ์ที่บ่งบอกสภาพของอมนุษย์และบ่งบอกความสูญเปล่าแห่งมนุษยชาติ สายโยงใยแห่งโศกนาฏกรรมอาจจะมิเคยขาดสะบั้นลงเลยก็ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: George Steiner. The Death of Tragedy. London: Faber and Faber, 1961. pp. 351-354.

บทวิเคราะห์

จอร์จ ชไตเนอร์ (เกิด 1929) เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการด้านวรรณคดีและวัฒนธรรมที่มีความรู้และความแหลมคมอยู่ในระดับแนวหน้า เขามาจากครอบครัวชาวยิวแห่งเมืองเวียนนา เกิด ณ กรุงปารีสและลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกา แต่ได้ใช้ชีวิตการทำงานส่วนใหญ่ในยุโรป ณ มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์และมหาวิทยาลัยเจนีวา ชไตเนอร์มีความสำนึกในเรื่องชะตากรรมของชาวยิวอยู่ตลอดเวลาและพยายามจะอธิบายให้เห็นถึงสัญชาตญาณดิบของมนุษย์ ซึ่งศิลปะอันสูงส่งและศาสนาอันยิ่งใหญ่มิอาจลบล้างให้หมดสิ้นไปได้จากประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ชไตเนอร์มีความจัดเจนในทางภาษาเป็นเลิศจึงสามารถอ่านงานที่เขียนขึ้นในภาษาตะวันตกได้หลายภาษา และในขณะเดียวกันมีความสนใจอันลึกซึ้งในด้านของปรัชญาและวัฒนธรรมศึกษา งานเรื่องมรณกรรมของละครโศก (The Death of Tragedy) เป็นหนึ่งในงานรุ่นแรกๆ ของเขา แต่ก็ฉายแววให้เห็นถึงความลุ่มลึกและแหลมคมในทางปัญญาซึ่งจะได้รับการตอกย้ำจากงานรุ่นต่อๆ มาของเขา หนังสือเล่มนี้แม้จะมีลักษณะเป็นประวัติศาสตร์การละครยุคใหม่ของตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็มี "วาระ" ที่กว้างขวางกว่านั้น นั่นก็คือ การอธิบายให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของประเภทของละครอันยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตก คือ โศกนาฏกรรม โดยที่ชไตเนอร์พยายามจะไปอรรถาธิบายในเชิงปรัชญาว่าด้วยความเปลี่ยนแปลงในยุคหลังที่เกิดขึ้น อันจะนำไปสู่มรณกรรมของโศกนาฏกรรมนั้น ผูกโยงกับความเสื่อมถอยของบทบาทของพระเจ้า หรือเทพ หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์

วิธีการเขียนงานของชไตเนอร์จัดได้ว่าเป็นวิธีการวิจารณ์ที่น่าสนใจยิ่ง ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนต้น การวิจารณ์มิใช่เป็นการตอกย้ำหลักวิชาหรือแนวคิดอย่างเป็นทางการ แต่เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตนที่ผู้วิจารณ์คิดว่ามีความหมายต่อชีวิตของเขาเองและมีความหมายต่อผู้อื่นด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่ง การวิจารณ์อาจเริ่มต้นด้วยประสบการณ์ในระดับจุลภาค ซึ่งอาจช่วยอธิบายประสบการณ์ร่วมของสังคมหรือของมวลมนุษย์ในระดับมหภาคได้ การที่ชไตเนอร์นำเรื่องของการสนทนากับผู้ร่วมทางชาวโปแลนด์มาเล่าเอาไว้ ณ ที่นี้ ก็บ่งให้เห็นแล้วว่า ประสบการณ์ระดับจุลภาคมีความเข้มข้นและมีนัยที่สำคัญเกินกว่ากรอบของจุดกำเนิด เพราะผู้เขียนกำลังจะอธิบายให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างประสบการณ์ในชีวิตจริงกับประสบการณ์ของงานศิลปะ ความโหดเหี้ยมในชีวิตจริงที่ผู้โดยสารรถไฟนำมาเล่าสู่กันฟังนั้นอาจจะแตกต่างจากความโหดเหี้ยมที่แฝงมาในงานศิลปะซึ่งสร้างความภูมิใจให้แก่โลกตะวันตกต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาพันพันปี นั่นคือ "ความโหดเหี้ยมทางปรัชญาที่มากับโศกนาฏกรรม"[1] งานชิ้นนี้อาจจะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านที่มิใช่ชาวตะวันตกได้เป็นอย่างมาก เพราะชไตเนอร์ชี้ให้เห็นถึงเงื่อนไขที่สำคัญที่ยกระดับของประสบ

---

[1] สำหรับมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับความโหดเหี้ยมทางปรัชญาที่มากับมหากาพย์หรือกับโศกนาฏกรรมของตะวันตก ดู: เจตนา นาควัชระ. วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2538. หน้า 25.

การณ์จากชีวิตจริงขึ้นสู่ระดับของประสบการณ์ทางศิลปะ ความรุนแรงที่เขารับฟังมาจากเพื่อนร่วมทางนั้นอยู่ในระดับที่เขาต้องยอมรับว่า ทำให้เขาพูดไม่ออกบอกไม่ได้เลยทีเดียว หมายความว่า ประสบการณ์ดิบที่ยังไม่เป็นงานศิลปะในบางครั้งมิอาจถ่ายทอดออกมาเป็นสารที่สื่อไปยังผู้อื่นได้ เพราะภาษาเปราะบางเกินกว่าที่จะรับความรุนแรงเหล่านั้นได้ งานศิลปะเช่นโศกนาฏกรรมจึงเป็นงานที่ต้องการความสามารถเชิงสร้างสรรค์ในระดับที่สูงมาก แต่อันที่จริงชไตเนอร์มิได้เน้นความสามรถในทางศิลปะเท่าใดนักในงานเขียนชิ้นนี้ แต่กลับตอกย้ำความสำคัญของเงื่อนไขเชิงปรัชญาและความเชื่อ นั่นก็คือว่า โศกนาฏกรรมอันลึกซึ้งอันเป็นมรดกอันยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตกเกิดขึ้นมาได้ก็ด้วยความสำนึกที่ผูกอยู่กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพระเจ้า หรือเทพ ซึ่งอาจจะเรียกเป็นศัพท์รวมๆได้ว่า transcendence นัยของข้อสรุปที่ว่านี้ดูจะกินความเกินกว่าคำขยายของชไตเนอร์เอง และเราก็จะต้องเสริมความต่อไปว่า ในยุคที่พระเจ้าตายเสียแล้ว (คำที่ปราชญ์นีทซ์เชอ [Nietzsche] ได้เคยกล่าวเอาไว้) งานศิลปะยิ่งใหญ่เช่นโศกนาฏกรรมก็ย่อมจะเกิดขึ้นไม่ได้

อันที่จริง ชไตเนอร์จงใจที่จะให้เราตั้งคำถามต่อไปว่า เมื่อพระเจ้าทอดทิ้งเราไปแล้วนั้น ผลกระทบที่เกิดขึ้นเป็นเพียงเรื่องของ "มรณกรรมของละครโศก" เท่านั้นหรือ ช่วงแรกของงานชิ้นนี้ดูจะบ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า พระเจ้าทนความเลวร้ายของมนุษย์ไม่ได้จึงผละหนีไป แต่เราก็คงจะอดถามต่อไปไม่ได้ว่า ถ้าขาดความอดทนถึงปานนั้น ท่านจะยังดำรงสถานะเป็นพระผู้เป็นเจ้าได้อีกอย่างไร ข้อเขียนนี้จึงมิได้ให้คำตอบที่แน่ชัด หากเป็นงานเขียนที่เปิดประเด็นเอาไว้ให้เราได้ขบคิดทำการบ้านกันต่อไป สิ่งที่เรามิอาจมองข้ามได้ก็คือ ศิลปะเกี่ยวโยงกับชีวิต ศิลปะสะท้อนชีวิต ศิลปะคือชีวิต และศิลปะมีชีวิต

ในแง่นี้ การที่ชไตเนอร์นำประสบการณ์ของการได้ชมละครของเบรคซท์ที่เบอร์ลินตะวันออกมาอภิปรายด้วย ก็ดูจะเป็นการตอกย้ำความหมายของเบรคซท์เองที่จะสร้างศิลปะการแสดงขึ้นมา ซึ่งมิได้ย่อหย่อนกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีแต่ประการใด ทั้งๆที่ชไตเนอร์ได้หาเรื่องทะเลาะกับพระเจ้าไปแล้ว แต่เมื่อเขามาพบกับโลกที่ไร้พระเจ้าของละครของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ (Bertolt Brecht) เขาก็มีความสัตย์ซื่อต่อตัวเองพอที่จะต้องยอมรับว่า ไม่ว่าจะเรียกละครนี้ว่าเป็นโศกนาฏกรรมหรือไม่ก็ตาม ความประทับใจที่เกิดขึ้นนั้น มีความสลักสำคัญเกี่ยวกับสภาวะของความเป็นมนุษย์ไม่ด้อยไปกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีเลย ณ จุดนี้ ชไตเนอร์ดูจะยอมรับว่าศิลปะมิได้หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ก็คือ ผู้ที่แสวงหาทิศทางใหม่อยู่โดยไม่หยุดยั้ง แต่จุดหนึ่งที่เรามิอาจมองข้ามได้ก็คือ ศิลปะการแสดงคือละครที่ใช้ภาษาเป็นสื่อนั้นมาถึง ณ จุดหนึ่งก็ย่อมจะต้องยอมรับความจริงว่า สภาวะไร้ภาษาหรือความเงียบก็เป็นเงื่อนไขที่จะสื่อความอันลุ่มลึกที่เกี่ยวกับชะตากรรมของมนุษย์ได้เช่นกัน ชไตเนอร์เล่นกับคำว่า "ความเงียบ" (Silence) ในลักษณะที่เป็นปรัชญา นั่นก็คือ ยิ่งเงียบ ยิ่งกระตุ้นจินตนาการ ณ ที่นี้เขาได้ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดแล้วว่า งานศิลปะมีชีวิตขึ้นมาได้ก็ต่อเมื่อผู้สร้างงาน (และในที่นี้ ผู้แสดงงาน) สื่อความกับผู้รับได้อย่างมีประสิทธิผล คือกระตุ้นจินตนาการสร้างสรรค์ของผู้รับเอง จะเห็นได้ว่า ชไตเนอร์มองศิลปะการละครได้อย่างรอบด้าน

เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า ชไดเนอร์เป็นนักวิจารณ์ที่มีความสามารถในการเขียนงานในระดับสูงมาก เขารู้จักเลือกเฟ้นประสบการณ์ที่จะนำมาถ่ายทอด เขารู้จักเลือกเฟ้นคำที่จะกระตุ้นให้เราคิด เขารู้จักที่จะปลุกปัญญาเราด้วยการตั้งประเด็นที่กินใจ อันเป็นประเด็นที่เกี่ยวกับชะตากรรม (อันหมายถึงความผิดพลาด) ของมนุษยชาติ แม้จะเป็นนักวรรณคดีแต่ก็มิได้มองละครแต่เพียงว่าเป็นสมบัติทางวรรณศิลป์ หากแต่มองละครว่าเป็นประสบการณ์ชีวิต ความสามารถที่จะถ่ายทอดประสบการณ์เช่นนี้ได้ย่อมจะเป็นการตอกย้ำว่า การวิจารณ์ที่จะเป็นพลังทางปัญญาได้นั้นจำเป็นจะต้องฝากตัวไว้กับวัฒนธรรมลายลักษณ์

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ว่าด้วยละคร

บทนำ โดย แบรนารด์ ดอรท์

โลกปิดไม่มีอีกต่อไปแล้ว นั่นคือ โลกของละครไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกถึงผู้แต่งละคร นักแสดง หรือผู้กำกับการแสดงที่มุ่งจะครอบครองความเป็นจริงบางประการที่กำกับให้ผู้ดูผู้ชมต้องตกอยู่ในห้วงมายาโดยลืมตัวเองจนสิ้น ความจริงยังมีความร่วมมือกันระหว่างสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีละครและผู้ดูผู้อยู่ข้างล่าง โดยมีตัวเชื่อมในรูปของการแสดงที่สร้างโลกแห่งความเป็นจริงขึ้นมา มิใช่บนรากฐานของมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับละครหรือความปรารถนาที่จะสร้างความสัมพันธ์ทางใจที่แปรรูปเป็นความรักได้ แต่บนรากฐานของประสบการณ์ร่วมระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพละคร ซึ่งก็หมายถึงประสบการณ์ของสังคมนั่นเอง

สิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นบทเรียนที่เบรคซท์ (Brecht) ให้แก่เราก็คือโอกาสใหม่ที่จะพูดหรือเขียนในเรื่องของละคร ทั้งนี้ก็เพราะงานละครตามแบบฉบับของเบรคซท์ไม่มีวันที่จะสมบูรณ์ได้ถ้าผู้ดูผู้ชมไม่มีโอกาสได้ร่วมพูดด้วย ละครแบบของเบรคซท์เรียกร้องสิ่งนี้เสียด้วยซ้ำ ในกระบวนการที่ละครถูกท้าทายโดยผู้ดู งานละครถูกท้าทายด้วยประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์นั้น การครุ่นคิดพินิจนึกเกี่ยวกับละครเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แทนที่จะปฏิเสธการแสดงความคิดเห็น กิจกรรมการละครยอมรับสิ่งนี้ ทั้งนี้ก็เพราะละครเองก็เป็นการแสดงความคิดเห็นมิใช่หรือ แน่ละมโนทัศน์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงในรูปที่ว่านี้ยังไปไม่สุดทาง ผู้สร้างละครหรือผู้กำกับการแสดงทุกคนมีแนวโน้มที่จะผละหนีจากวิวาทะที่เขาเองเป็นผู้กระตุ้นให้เกิดขึ้นมา นอกเสียจากว่าเขาอยู่ในฐานะที่กำกับวิวาทะนี้ได้หรือไม่ก็ทดแทนมันเสียด้วยการพูดคนเดียวของเขา ความสำเร็จที่มาจากกิจประเภทนี้กลับทำให้เขาขยาดกลัวเสียด้วยซ้ำ เพราะว่าอันตรายอาจเกิดขึ้นได้ถ้ากิจกรรมการแสดงเช่นนี้ก่อตั้งเป็นสถาบันเร็วเกินไป โลกของการแสดงไม่หยุดยั้งที่จะฝันถึงสภาวะอิสระวิ่งก็เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้นั่นเอง

ถึงอย่างไรก็ตาม ในความเห็นของข้าพเจ้าความเปลี่ยนแปลงที่ได้เข้ามากระทบกิจกรรมการละครดูจะเป็นสิ่งที่หันหลังกลับไม่ได้เสียแล้ว ในปัจจุบันการทำละครไม่ได้หมายถึงการฝากตัวไว้กับความหฤหรรษ์ที่มาจากเวทีละครหรือการเล่นบทของนักแสดง หรือการนำบทละครออกแสดงด้วยความจัดเจนทางศิลปะอันเลอเลิศ หรือแม้ทำให้เกิดภาพของละครที่เปี่ยมด้วยเอกภาพหรือแหว่งๆ วิ่นๆ ก็ตาม อาณาจักรของกิจกรรมละครได้ขยายตัวออกไปแล้วทั้งในด้านกาละและเทศะ ในแง่หนึ่ง การตอกย้ำความคิดที่ว่าการแสดงเป็นการสื่อความหมายขั้นพื้นฐาน ก็เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่ากิจอันสำคัญมิใช่เป็นแต่เพียงการตีความตัวงานหรือตัวละคร แต่อันที่จริงเป็นการทำสิ่งเหล่านี้ให้มีชีวิตโดยผูกอยู่กับเวลาและสถานที่อีกเช่นกัน ละครไม่ทำกิจของการแปล จะทำก็แต่กิจของการสร้าง ทั้งๆที่ การสร้างที่ว่านี้ผูกติดอยู่เฉพาะกาลและไม่คงทนถาวร งานของละครคือการสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา ถูกทำลายแล้วก็ถูกสร้างขึ้นใหม่ได้อย่างไม่รู้จบ ในอีกแง่มุมหนึ่ง งานในลักษณะนี้จะต้องเป็นงานที่ต่อเนื่องโดยเฉพาะในเรื่อง

ของความสัมพันธ์ที่สม่ำเสมอกับมหาชน (และมหาชนเองก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา) ผู้สร้างละครในยุคปัจจุบันจึงจำเป็นต้องสำนึกถึงเงื่อนไขและลักษณะของบริบทที่เอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์ได้ ละครจึงกลายเป็นการศึกษาในความหมายที่ประเสริฐที่สุดของคำนี้ แน่ละ เป็นการศึกษาของมหาชน แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการศึกษาสำหรับวงการละครเอง กิจกรรมการละครสมัยใหม่สร้างสถานะของตนขึ้นมาได้ก็เพราะมหาชนที่ว่านี้ ด้วยการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมหาชนกับงานละคร ซึ่งมิได้หมายถึงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่ครอบคลุมถึงงานที่นำเสนออย่างต่อเนื่อง นั่นก็คือ องค์นิพนธ์แห่งละคร ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ ดังที่ข้าพเจ้าได้ตั้งข้อสังเกตไว้แล้ว เป็นการปฏิวัติโครงสร้างภายในของวงการละครในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ยุคของ "นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่" ก็ได้จบสิ้นไปแล้ว ไม่ต้องสงสัยเลยว่า บทบาทของทรราชในรูปของผู้กำกับการแสดงก็กำลังจะถึงที่สิ้นสุดเช่นกัน แต่เรายังไปไม่ถึงขั้นที่จะล้มล้างบทบาทของหัวหน้าคณะละครหรือผู้แสดงนำเสียทีเดียว ทั้งๆ ที่ นักแสดงบางคนเหมาเอาว่าเป็นเช่นนี้อย่างเร็วเกินไป หน้าที่อื่นๆ เพิ่มความสำคัญขึ้น เช่นหน้าที่ของผู้เชี่ยวชาญวรรณศิลป์ประจำคณะละคร[1] ตามแบบฉบับเยอรมัน และของผู้จัดการ คือผู้ซึ่งได้รับมอบหมายให้กำกับกิจการของโรงละครโดยองค์รวมและความร่วมมือที่มีประสิทธิผลระหว่างคนละครในรูปแบบใหม่นี้กับผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฉาก นักแสดง ไปจนถึงผู้เขียนบทเท่านั้น ... คือรากฐานของงานละครปัจจุบันที่เรียกได้ว่าไม่ตกยุค

ในแง่นี้ เราเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาถึงความพ้องกันของกิจกรรมละครยุคใหม่กับบทบาทของการวิจารณ์วรรณกรรม การทำละครเร่องหนึ่งออกแสดงก็คล้ายๆ กับการนำละครเวทีเรื่องนั้นไปวิจารณ์บทเวทีแสดง จากนั้นจึงให้โอกาสกับผู้ดูได้วิจารณ์ เป็นการตรวจสอบว่าละครเรื่องนั้นยังใช้ได้หรือไม่ในบริบทของปัจจุบัน ... เราอาจจะพูดถึงจุดบรรจบระหว่างงานของนักวิจารณ์ที่ประกอบด้วยการพรรณนาตัวงานให้เรารับฟังด้วยภาษาอีกแบบหนึ่งกับงานของผู้กำกับการแสดงและผู้ร่วมงานของเขา ซึ่งเป็นการแสวงหาภาษาอีกภาษาหนึ่งที่เท่าเทียมกัน (เราจะสามารถกล่าวถึงภาษาของละครได้หรือไม่) อย่างน้อยที่สุด ก็ในรูปแบบของการนำเสนอละครอันรวมถึงปัจจัยที่ว่าด้วยพื้นที่ของเวที สรีระและคำพูดของตัวละคร... ไม่ว่าในกรณีแรกหรือกรณีหลัง มันเป็นเรื่องของการให้ความหมายกับตัวงานโดยอาศัยรูปแบบใหม่หรือโดยอาศัยสิ่งที่เราอาจเรียกได้ว่าเป็น "ภาษาเฉพาะของละคร" โดยเอื้อให้เกิดความเข้าใจอันเป็นกระบวนการของการทำใหม่สร้างใหม่ได้เสมอ

จากนี้ไปการแสดงความคิดเห็นจึงสามารถปรับตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของละคร ซึ่งดำเนินไปได้ในรูปของการวิจารร์ตัวงานและการวิจารณ์ชีวิตประจำวันของเราเอง การเขียนงานที่ว่าด้วยละครสามารถเลี่ยงความสับสนที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงไว้แล้วในตอนต้น อันได้แก่ ความสับสนที่มาจากทั้งภายในและภายนอก ระหว่างละครกับการวิจารณ์ละคร เช่นเดียวกับระหว่างเวทีละครกับผู้ชมละคร ยังมีพื้นที่สำหรับวิวาทะที่ต่อเนื่องและมั่งคั่ง โดยมีเงื่อนไขว่าในกรอบของวิวาทะที่ว่านี้

---

[1] เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Dramaturg คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ประจำโรงละคร ผู้ซึ่งทำหน้าที่ในการคัดเลือกบทละครและให้คำแนะนำต่อผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในด้านของการตีความตัวบท

จะต้องมีการเว้นระยะห่างระหว่างกลุ่มทั้งสองนี้ไว้ เป็นทางเปิดที่เอื้อต่อการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความใส่ใจที่มีต่อกันและโอกาสของการเลือกอันเสรี สิ่งที่ข้าพเจ้าได้เขียนมาก็เป็นแต่เพียงบททดลองที่ทำให้เกิดวิวาทะที่ว่านี้

กันยายน 1966

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา : Bernard Dort. Théâtres. Paris : Éditions du Seuil, 1986. (p. 18-19).

บทวิเคราะห์

แบรนารด์ ดอรท์ (1929-1994) เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการละครที่โดดเด่นที่สุดของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 20 เขาเป็นผู้ที่มีความสนใจกว้างขวางมาก รอบรู้ทั้งละครของฝรั่งเศสเองและทั้งละครของต่างประเทศ ที่วงการละครและวิชาการของฝรั่งเศสยังดำเนินมาได้อย่างมีชีวิตชีวาและต่อเนื่องก็ด้วยการที่ฝรั่งเศสมีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ละครที่เข้มแข็ง ผู้วิเคราะห์เองได้รับแรงดลใจจากแบรนารด์ ดอรท์ ในส่วนที่เกี่ยวกับงานละครของกวีเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) และทำให้เขียนหนังสือวรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์[1] ก็ด้วยแรงกระตุ้นที่มาจากงานชื่อ Lecture de Brecht ของแบรนารด์ ดอรท์ นั่นเอง เขาเป็นผู้ที่เดินสายกลาง ใช้เหตุผลในการเสนอความคิดเห็นไม่เอียงไปทางซ้ายหรือขวา แต่มองละครว่าเป็นทั้งสมบัติและทั้งกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่มีความหมายต่อสังคมอารยะ ผู้วิเคราะห์ได้เคยฟังปาฐกถาของแบรนารด์ ดอรท์ และเคยได้สัมภาษณ์นักวิชาการและนักวิจารณ์ผู้นี้ที่กรุงปารีสเมื่อปี 1987 และต้องใคร่ที่จะเสนอข้อวินิจฉัยเอาไว้ว่า ท่านผู้นี้คือแบบฉบับของนักวิจารณ์ผู้ยิ่งใหญ่ นั่นก็คือ เป็นผู้ที่มีความอ่อนไหวทางอารมณ์ เมื่อได้สัมผัสกับงานแสดงก็สามารถรับสารของงานนั้นๆ ได้อย่างดี โดยที่มีจุดยืนของตัวเองเป็นหลักในการเสนอข้อคิดเชิงวิจารณ์ บทวิจารณ์อันหลากหลายของเขาได้รับการพิมพ์รวมเล่มเอาไว้ เป็นประโยชน์ต่อทั้งนักศึกษา อาจารย์ คนละครและผู้สนใจละครโดยทั่วไป แบรนารด์ ดอรท์ มีพรสวรรค์ในการพรรณนาประสบการณ์และในขณะเดียวกันก็สามารถเข้าซึ้งถึงแก่นของงานเหล่านั้นได้ และยิ่งไปกว่านั้น มักจะศึกษาเปรียบเทียบงานต่างๆ กันเพื่อแสวงหาทิศทางหรือแนวทางร่วมที่ชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงในกระแสประวัติศาสตร์ ในงานของ แบรนารด์ ดอรท์ เราจึงพบลักษณะที่โดดเด่นทั้งในเชิงประวัติการละคร บริบททางวัฒนธรรมและสังคม ข้อคิดเห็นเชิงประเมินคุณค่าเกี่ยวกับละครและที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การตอกย้ำถึงบทบาทของละครในฐานะสถาบันทางศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นสถาบันทางสังคมได้เช่นกัน อ่านงานของแบรนารด์ ดอรท์ แล้วทำให้เกิดความสำนึกว่าคุณค่าของละครคือ เป็นแหล่งหลอมรวมคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ผู้วิเคราะห์ยังจำปาฐกถาของแบรนารด์ ดอรท์ ที่แสดงไว้ในการสัมมนาว่าด้วยละครของเบรคชท์ ที่ฮ่องกง เมื่อปี 1986 ได้ดีเขาตั้งคำถามที่ท้าทายในตอนท้ายของปาฐกถาเอาไว้ว่า "ถ้าท่านไม่เชื่อว่าสังคมเปลี่ยนแปลงได้และจะเล่นละครเบรคชท์ไปทำไม"[2]

คำนำของหนังสือเรื่องว่าด้วยละคร ที่ได้คัดมาแปลเอาไว้ข้างต้นนี้มีลักษณะเป็นข้อสรุปรวมซึ่งมีความสำคัญมาก จริงอยู่แบรนารด์ ดอรท์ ให้น้ำหนักต่อละครของเบรคชท์ในระดับที่สูงมากว่าเป็นตัวบุกเบิกความเปลี่ยนแปลงของวงการละครตะวันตก ที่เขาเขียนเช่นนี้มิใช่เป็นผลของ

---

[1] เจตนา นาควัชระ. วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526.

[2] Chetana Nagavajara. Wechselseitige Erhellung Der Kulturen. Bangkok : Silkworm Books, 1999

ความชื่นชมในระดับอัตวิสัย แต่เป็นผลของการไตร่ตรองมาอย่างดีแล้วว่าเบรคชท์เป็นตัวแทนของยุคใหม่ที่ก่อให้เกิดการขยายวงของกิจกรรมละครออกไปในลักษณะที่สร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะเบรคชท์มุ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างละครกับผู้ดูผู้ชม โดยไม่ถือว่าละครคือผลงานที่สำเร็จรูปแล้ว แต่ละครเป็นเพียงกิจกรรมทางปัญญาที่กระตุ้นให้เกิดการฉุกคิดและคิดต่อ มิติทางสังคมจึงเป็นมิติที่แบรนาร์ด ดอรท์ เน้นอยู่เสมอ แต่เราก็เห็นได้อย่างชัดเจนแล้วว่า การที่ละครจะสร้างอิทธิพลต่อสังคมได้นั้น มิใช่เป็นการสื่อสารที่เดินทางเดียวโดยที่ละครสร้างความประทับใจหรือปลุกอารมณ์โดยถือว่าละครจบแล้วก็จบกัน แต่เขามองว่าละครเป็นกิจของประชาคมที่มุ่งสร้างความสัมพันธ์ในแง่ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนละครกับผู้ดูผู้ชม คำว่าวิวาทะ (Dialoque) จึงเป็นมโนทัศน์ที่แบรนาร์ด ดอรท์ ดอกย้ำอยู่หลายครั้ง ด้วยเหตุนี้ เขาจึงไม่ให้ความสำคัญต่อละครที่มุ่งแต่เพื่อจะปลุกเร้าอารมณ์ แต่เขายกย่องเบรคชท์ในฐานะที่เป็นผู้สร้างการจราจรสองทางในโลกของละครขึ้นมาได้

ในแง่ของความเปลี่ยนแปลงของวงการละครเองนั้น เขาทำหน้าที่ในฐานะนักวิชาการด้านประวัติการละคร โดยชี้ให้เห็นว่ายุคของการเห่อดาราและยุคของผู้กำกับการแสดงซึ่งมีอำนาจเต็มได้มาถึงจุดจบแล้ว เขามองกิจกรรมการละครว่าเป็นงานของกลุ่มที่ต้องใช้คนที่มีความสามารถหลากหลายสาขาแตกต่างกันออกไป ที่เขากล่าวถึงบทบาทของผู้เชี่ยวชาญวรรณศิลป์ (Dramaturg) ตามแบบฉบับของเยรอมันนั้น ก็เท่ากับเป็นการชี้แนะหนทางใหม่ให้แก่วงการละครตะวันตก ซึ่งก็จะเห็นได้ว่าในปัจจุบันรคณะละครของเยอรมันเองก็ได้ให้ความสำคัญในด้านนี้เพิ่มมากขึ้น เขาพูดถึงการจัดการและผู้จัดการซึ่งก็เป็นแนวโน้มที่ทวีความสำคัญมากขึ้นในยุคต่อมาอีกเช่นกัน เรียกได้ว่า เขาเป็นผู้นำทางให้แก่วงการละครโดยที่เขาศึกษาประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการอย่างถ่องแท้ก่อนที่จะมองไปข้างหน้าและเสนอทางไปสู่อนาคต

ข้อคิดเห็นของเขาที่ว่าด้วยบทบาทของการวิจารณ์จัดได้ว่าเป็นแนวคิดที่บุกเบิก เพราะเรามักจะทึกทักเอาว่าการวิจารณ์คือกิจของผู้อยู่นอกคณะละคร คือเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมของตัวแทนกลุ่มผู้ดูผู้ชม แบรนาร์ด ดอรท์ สร้างมโนทัศน์ 2 ประการที่น่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการ นั่นก็คือว่า คนละครเองจะต้องมีความสามารถในการวิจารณ์ ซึ่งเขาเรียกมโนทัศน์นี้ว่า "การวิจารณ์ของเวทีละคร" (Critique de la scène) และอีกมโนทัศน์หนึ่งที่เรารู้จักกันดี ซึ่งเขาเรียกว่า "Critique de la salle" แปลตรงตัวว่า การวิจารณ์ของผู้ที่อยู่เบื้องล่างของเวที อันหมายถึงการวิจารณ์ของผู้ดูผู้ชม (อันรวมถึงงานวิจารณ์ของนักวิจารณ์อาชีพด้วย) กิจกรรมทั้งสองประเภทนี้สัมพันธ์กันและสร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน ในแง่นี้ ศิลปะสาขาอื่นๆ อาจจะได้รับประโยชน์จากแนวคิดของแบรนาร์ด ดอรท์ ได้ด้วย ดังเช่นในกรณีของทัศนศิลป์ ซึ่งศิลปินผู้สร้างสรรค์ก็จำจะต้องมีความสามารถในการวิจารณ์เช่นกัน จึงจะสร้างความเข้มแข็งให้แก่วงการของตนได้ ถึงอย่างไรก็ตาม แบรนาร์ด ดอรท์ ก็กล่าวไว้อย่างชัดเจนในตอนจบของบทนำว่าคนสองกลุ่ม คือ คนละครกับผู้ดูผู้ชมนั้น แม้ว่าจะอยู่ในประชาคมเดียวกันและน่าจะมีวิวาทะต่อกัน แต่แต่ละกลุ่มก็ทำหน้าที่เฉพาะของตน เขาจึงเรียกร้องว่า วงการจำเป็นต้องรักษาระยะห่าง (distance) ระหว่างสองกลุ่มเอาไว้ให้ได้เพื่อที่จะไม่ทำให้เกิดความสับสน เป็นอันว่าในฐานะผู้

ศึกษางานเบรคชท์ (Brecht Scholar) เขาได้ขยายมโนทัศน์เรื่อง "การทำให้แปลก" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันและภาษาฝรั่งเศสว่า distanciasion) อันเป็นวิธีการปลุกปัญญาของผู้ดูผู้ชมนั้นให้ครอบคลุมความสัมพันธ์ที่เดินสองทางระหว่างสิ่งที่เขาเรียกว่า "เวที" (scène) และผู้ดูผู้ชม ซึ่งเขาเรียกว่า salle เป็นการทำมโนทัศน์ของเบรคชท์ให้มีพลวัตยิ่งขึ้นด้วยการเน้นระยะห่าง (distance) ที่กระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ ในขณะที่เบรคชท์มองประเด็นในแง่ของคนละครที่มุ่งมองจากเวทีลงมาสู่เบื้องล่างแต่เพียงฝ่ายเดียว

งานที่อ้างมานี้ จึงเป็นงานของนักคิดที่มีความดื่มด่ำและจัดเจนในงานศิลปะ และในขณะเดียวกันก็ไม่ลืมว่าศิลปะอยู่ในสังคม อยู่ด้วยสังคม และน่าที่จะกระตุ้นสังคมได้ ในแง่นี้ เราคงจะต้องยอมรับว่าการวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

เสียงยี้ต่อนักวิจารณ์

เอเดรียน เดียร์นานเดอร์

นักวิจารณ์ละครเวทีมักจะได้รับการปะทะจากสองทิศทางอยู่อย่างต่อเนื่อง ด้านหนึ่งมาจากผู้ผลิตผลงานละครเวทีเจ้าของงานที่ถูกวิจารณ์ และอีกด้านคือจากนักวิชาการการละครผู้ซึ่งมักตราหน้านักวิจารณ์ว่าเป็นแค่ม้าผยอง ทัศนคติเหล่านี้ปรากฏอยู่ในทุกที่ของแวดวงละครเวที ไม่เว้นแม้แต่ที่การประชุมของสมาคมศิลปะการละครศึกษาแห่งออสเตรเลีย (The Australian Drama Studies Association) ประจำปี ค.ศ. 1993 บรรดาองค์ปาฐกในที่ประชุมซึ่งเป็นนักวิชาการต่างก็กล่าวประนามนักวิจารณ์อยู่หลายประการราวกับว่าพวกเขาเป็นผู้ร้าย ชื่อของนักวิจารณ์ผู้โดดเด่นคนหนึ่งในยุคก่อนถูกยกขึ้นมาเอ่ยในฐานะที่สามารถเรียกเสียงหัวเราะเล็กๆ และเสียงยี้ได้ตลอดกาล ในขณะที่นักวิจารณ์ร่วมสมัยอีกท่านถูกมองว่าเป็นเพียงจำอวดจำพวกพิเศษประเภทหนึ่งเท่านั้น

ไม่ว่าจะเป็นศิลปินละครเวทีแขนงไหนก็มักจะมีกระแสปะทะต่อนักวิจารณ์คล้ายๆกัน ผู้กำกับดังสองคนที่ผมรู้จักไม่ได้เพียงแต่ส่งกระแสของความไม่เห็นด้วยต่อบทวิจารณ์ไปยังนักวิจารณ์เจ้าของบทความเท่านั้น แต่ยังแอบฟ้องลับหลังต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะ บรรณาธิการและหรือบรรณาธิการอำนวยการอีกด้วย นักเขียนบทบางคนก็มีพฤติกรรมที่ไม่น้อยหน้า บ้างก็มีความพยายามที่จะมีอิทธิพลหรือโน้มน้าวนักวิจารณ์ทั้งก่อนหน้าและหลังรอบการแสดงปฐมทัศน์

ข้างผู้อำนวยการศิลป์ของคณะละครคณะหนึ่งก็ใช้ยุทธวิธีที่แยบยลไปกว่านั้นคือได้ให้ฝ่ายประชาสัมพันธ์สื่อมวลชนของคณะตนพยายามติดต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะของวารสารสิ่งพิมพ์ระดับชาติฉบับหนึ่งให้ส่งนักวิจารณ์จากอีกเมืองหนึ่งบินมาวิจารณ์งานชิ้นใหม่ของคณะละครของตน แทนที่จะเป็นนักวิจารณ์ท้องถิ่น โดยอ้างว่านักวิจารณ์ผู้ที่ถูกทาบทามมาเป็นผู้เดียวที่มีความเข้าใจอย่างแท้จริงต่องานของนักเขียนบทละครเรื่องที่แสดง ซึ่งข้างบรรณาธิการข่าวศิลปะก็มองออกถึงวัตถุประสงค์เบื้องหลังว่าต้องการให้ได้โอกาสในการได้บทวิจารณ์ไปในเชิงชื่มชมมากขึ้น บรรณาธิการผู้นั้นกล่าวว่าเหตุผลหนึ่งซึ่งเธออาจจะเข้าข้างเล่ห์กลครั้งนี้ก็คือว่าในเมื่อถ้าทางฝ่ายสื่อสิ่งพิมพ์สามารถเลือกว่าจะเขียนถึงผู้กำกับหรือทีมนักแสดงของเรื่องไหนได้บ้าง ทำไมทางฝ่ายคณะละครจะพยายามไม่ได้บ้างที่จะเลือกนักวิจารณ์มาวิจารณ์ผลงานของตน Jonathan Miller กล่าวไว้อย่างถูกต้องอย่างยิ่งว่ามีสิ่งเดียวที่ผู้ผลิตละครเวทีต้องการจากนักวิจารณ์ก็คือคำชื่มชมยกย่องอย่างล้นหลามท่วมทันเท่านั้น

บรรดานักวิชาชีพละครเวทีทั้งหลายคงไม่ใครได้นึกว่ายังมีอีกกระแสหนึ่งที่คอยปะทะนักวิจารณ์อยู่เหมือนกัน นั่นก็คือจากฝ่ายสาธารณชนคนดูนั่นเอง ตัวอย่างแรกมาจากผมเอง หลังจากที่ผมได้เขียนชื่นชมการแสดง Romeo and Juliet ของคณะ Queensland Theatre Company ที่เปิดแสดงเมื่อปลายปี 1993 ผมก็ได้รับจดหมายจากผู้อ่านบทวิจารณ์ของผมที่เขียนแนะนำให้ไปชมการแสดงนี้ เขาเขียนมาต่อว่าอย่างเกรี้ยวกราดว่าเขาเกลียดการแสดงนี้และดูได้เพียงแค่ครึ่งเรื่องเท่านั้น Michael Billington ได้บอกเล่าถึงประสบการณ์ที่เลวร้ายกว่าที่เกิดขึ้นกับเขาที่เมือง

Adelaide ในต้นปี 1992 ที่ผู้อ่านวิจารณ์ของเขาคนหนึ่งถึงที่ผิดหวังกับการแสดงละครเรื่องหนึ่งที่เขาเขียนแนะนำไป ได้ขอให้เขาจ่ายค่าตั๋วละครเรื่องนั้นคืน

เรื่องของการวิจารณ์ไม่ได้มีแค่เพียงแค่การปะทะจากผู้ผลิตหรือผู้อ่านที่คิดตรงกันข้ามเท่านั้น นักวิจารณ์บางคนก็เลือกที่จะเขียนอย่างประนีประนอมต่อผลงานที่เขาไม่ได้ชอบมันแต่อย่างใด และผมก็มักจะได้ยินเหตุผลนี้เป็นข้ออ้างอยู่บ้างบางครั้งว่ามันเป็นเรื่องของทางออกในการรักษาน้ำใจต่อศิลปินละครเวทีผู้ซึ่งอ่อนไหวและได้อุตส่าห์สู้กับอุปสรรคอย่างหนักต่อปัญหาแวดล้อมต่างๆ ในการผลิตผลงานแต่ละเรื่อง และยังเป็นการปกป้องวิชาชีพอันเปราะบางของประเทศนี้อีกด้วย มีข่าวคราวอยู่ว่าบทวิจารณ์ในเชิงดำหนิถูกกล่าวหาว่าเป็นต้นเหตุของการที่ศิลปินบางคนถึงกับฆ่าตัวตายหรือประสาทเสียไปแต่จริงๆแล้ว การเขียนอย่างประนีประนอมรักษาน้ำใจกันมากเกินไปก็ไม่ได้มีประโยชน์ต่อใครเลย ไม่ว่าจะเป็นตัวนักวิจารณ์เอง ผู้ชม และผู้ที่อยู่ในวิชาชีพผลิตละครเวที

ในฐานะที่เคยเป็นผู้หนึ่งที่เคยเขียนบทวิจารณ์ละครเวทีและได้หยุดเขียนแล้ว ผมต้องการให้ส่วนหนึ่งของบทความชิ้นนี้ ได้ปกป้องและยกย่องความสำเร็จของนักวิจารณ์ที่กล้าเขียนบทวิจารณ์ในเชิงติติง เขาเหล่านี้คือ ผู้ที่ทำงานที่สำคัญและถึงแม้ว่าจะแลดูเป็นเรื่องสนุก แต่มันก็เป็นอาชีพที่มีความขมขื่นไปพร้อมๆกัน และผมยังขอเสริมอีกจุดว่า เมื่อเปรียบเทียบกับประเทศอื่นแล้ว ออสเตรเลียเอง จากมุมมองของผม นับว่าเป็นประเทศที่มีนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีคุณภาพสูงทั้งในแง่ของความรู้และการมีใจที่เปิดกว้างต่อการยอมรับสิ่งใหม่ๆ

ก่อนอื่นผมต้องขอยกความดีความชอบให้กับ Deborah Jones บรรณาธิการข่าวศิลปะของหนังสือพิมพ์ The Australian ผู้ต่อสู้อย่างแสนลำบากต่อการแย่งชิงเนื้อที่ในการนำเสนอข่าวศิลปะ ท่ามกลางมรสุมของธุรกิจหนังสือพิมพ์ ทำให้เธอสมควรได้รับยกย่องว่าเป็นผู้มีคุณูปการที่แท้จริงต่อมิติใหม่ในการบันทึกข่าวสารและสนับสนุนวงการศิลปะการแสดงในประเทศนี้ เธอยังเป็นผู้ที่มีความเข้าอกเข้าใจเป็นอย่างดีต่อสภาวการณ์ที่บรรดานักวิจารณ์ต่างต้องประสบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการมีข้อจำกัดที่ต้องเขียนบทความอย่างเร่งรีบภายใต้เนื้อที่ที่จำกัดไม่เกิน400คำ อีกทั้งยังต้องเจอความยุ่งยากซับซ้อนของงานชิ้นใหม่ๆ โดยไม่มีเวลาพอที่จะคิดทบทวนหรือเตรียมข้อมูล ในอันที่จะต้องเขียนบทความที่จะกลายเป็นหลักฐานที่ถูกบันทึกลงบทแผ่นไมโครฟิลม์ไว้ให้คนรุ่นหลังได้อ่านค้นคว้า และยังถูกเก็บบันทึกไว้ในหนังสือ The Australian and New Zealand Theatre Record และในขณะเดียวกันบทความนั้นยังอาจกลายเป็นหลักฐานที่เหล่าผู้สร้างงานหรือนักวิชาการใช้รวบรวมเป็นหลักฐานอ้างอิงเพื่อจะใช้โจมตีกลับต่อตัวนักวิจารณ์ในปีถัดมา

ข้อใหญ่ใจความของผมไม่ใช่เรื่องของการพร่ำบ่นถึงสิ่งที่นักวิจารณ์ต้องเจอ แต่เป็นการปกป้องบทบาทของนักวิจารณ์ในฐานะที่เป็นผู้ให้ความคิดเห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อการให้มุมมองเชิงลบภายใต้สิ่งแวดล้อมที่จำเพาะเจาะจง ตัวผมเองเคยเป็นทั้งนักแสดงและยังคงทำงานเป็นผู้กำกับมาอย่างต่อเนื่อง ผมรู้ว่าบทวิจารณ์บทหนึ่งสามารถก่อให้เกิดความกังวลต่อผู้สร้างละครได้มากเพียงใด และมันจะยิ่งสร้างความเจ็บปวดหรือความโกรธได้มากเพียงไหนหากบทวิจารณ์นั้นๆพูดถึงงานละครออกมาในแง่ดำหนิ อย่างไรก็ตามควรจะต้องมีสำนึกอย่างกระจ่างชัดเสียก่อนว่า

ความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ไม่ได้หมายถึงการที่อดที่จะไม่เอ่ยถึงงานละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งไปในทางที่ไม่ดี หรือเพิกเฉยที่จะเขียนถึง ซึ่งมันต่างกันกับหลีกเลี่ยงการเขียนวิจารณ์ในเชิงตำหนิติติง

การมองไปถึงสถานะทางสังคมและบทบาททางการเมืองของแวดวงละครเวทีของตัวนักวิจารณ์อาจก่อให้เกิดมุมมองที่มีประโยชน์ ในประเด็นแรก นักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยในออสเตรเลียมีภูมิหลังทางการศึกษาเกี่ยวศิลปะการละคร หลายคนสอนหนังสือเกี่ยวกับวิชานี้ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ หนังสือพิมพ์ The Australian ได้มีนโยบายประกาศอย่างแน่ชัดว่าชื่นชอบที่จะให้มีนักวิจารณ์ที่มีภูมิหลังแบบนี้ ซึ่งนักวิจารณ์เหล่านี้ต่างก็สามารถที่จะมีโอกาสอ่าน ใช้เวลา และพูดคุยอภิปราย ต่อประเด็นทางละครเวทีที่ซับซ้อน และเกี่ยวกับทฤษฎีการละครร่วมสมัย ได้อย่างกว้างขวางและทันสมัยมากกว่านักวิชาชีพศิลปินผู้ผลิตงานละครเวทีเสียอีก ในอีกแง่หนึ่งนักวิจารณ์ก็มีโอกาสที่จะได้พบเห็นผลงานและวิธีการทางละครเวทีได้หลากหลายมากกว่าตัวศิลปินผู้ผลิตเอง ซึ่งพวกนักวิจารณ์ควรจะได้ใช้ผลของการได้อ่านมาก ดูมาก และพินิจพิเคราะห์มามากนี้ เพื่อจะได้เปรียบให้เห็นว่าผลงานชิ้นไหนหรือวิธีนำเสนออันไหนที่ล้าสมัยไปแล้ว หรือได้นำเสนอประเด็นทางสังคมต่างๆ (เช่นเรื่องปัญหาทางเพศ การแบ่งแยกเผ่าพันธุ์ หรือการเกลียดกลัวพวกรักร่วมเพศอย่างไม่เป็นธรรม) อย่างยัดเยียดเกินไป หรือไม่เช่นนั้นก็นำเสนอเรื่องราวที่มีบริบททางการเมืองที่เป็นแบบสูตรสำเร็จเกินไป จากประสบการณ์ของผม งานละครที่มีลักษณะเหล่านี้มักจะได้รับผลตอบรับที่ดีมากจากคนที่มักไม่ได้มีความคุ้นเคยต่อละครประเภทนี้

แต่ประเด็นหลักที่ผมประสงค์จะให้หันมามองก็คือ ประเด็นที่เกี่ยวกับการเมืองของแวดวงละครเวทีเอง ท่ามกลางสภาวการณ์ที่มีผู้คนในสายงานการละครหลายคนในประเทศนี้ โดยเฉพาะคนที่ยังตกงานอยู่ยังคนยืนยันที่จะทำงานในโรงละครที่อยู่ภายใต้การสนับสนุนของรัฐ ทำให้ปริมาณงานที่สามารถจ้างได้ในปีหนึ่งๆจะต้องถูกครอบครองไปโดยบุคคลากรที่มีประสบการณ์มากจำนวนหนึ่ง แต่การที่จะมอบหมายงานผลิตหรืองานแสดงให้ใครก็เป็นไปโดยระบบการติดต่อผ่านความสัมพันธ์ส่วนตัวโดยไม่มีการตรวจสอบจากสาธารณะ ตัวอย่างที่เด่นชัดก็คือผู้ที่อยู่ในตำแหน่งเก้าอี้ผู้คัดเลือกนักแสดง การที่จะทำหน้าที่โดยมีปล่อยให้ความสัมพันธ์ส่วนตัวเข้ามามีอิทธิพลไม่ใช้เรื่องที่สมควรประนาม และในบางสถานการณ์การที่จะร่วมงานละครกับใครสักคนที่รู้ว่าไว้ใจได้ก็ไม่ใช่เรื่องเสียหาย แต่ที่ผ่านมา บางครั้งการคัดเลือกนักแสดงก็ทำไปด้วยความเกียจคร้าน หรือเป็นไปด้วยความประสงค์ที่จะหางานให้กับบรรดาเด็กหนุ่มของตน

การแก่งแย่งของคณะละครหรือกลุ่มละครที่ต่างปรารถนาจะได้งบประมาณจากรัฐมาช่วยค่าใช้จ่ายในการผลิตผลงานใหม่ของตนเป็นไปอย่างดุเดือด นักวิจารณ์สามารถทำหน้าที่เป็นตัวแทนสาธารณชนได้ดีในการพิจารณาว่าการคัดเลือกจากทางองค์กรของรัฐเป็นไปอย่างสมเหตุผลและได้คนที่ดีจริงมารับงบนี้ไปหรือไม่ ในกรณีของการสนับสนุนจากภาคเอกชนก็เช่นกัน ทั้งนี้ตัวนักวิจารณ์เองจะต้องนำเสนอแง่มุมอย่างไม่ปิดบังกำกวมหากเห็นอะไรไม่ชอบมาพากล

เมื่อเกิดสิ่งที่ไม่สมควรกับคณะศิลปะการแสดงคณะใดก็ตาม นักวิจารณ์ก็ต้องแจ้งให้สาธารณชนทราบด้วยเหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นกรณีของคณะกรรมการของคณะขาดประสบการณ์ที่จะ

ตัดสินว่าใครเป็นผู้เหมาะสมที่จะมาดำรงตำแหน่งต่างๆในคณะ กรณีที่ผู้กำกับ ผู้ออกแบบศิลป์ หรือนักแสดง ทำงานไม่เต็มฝีมืออยู่เป็นนิสัย หรือในกรณีที่ผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่ได้รับสัญญาว่าจ้างระยะยาวไม่สามารถรักษามาตรฐานทางศิลปะของตนเองให้สูงได้ ปล่อยให้ความสามารถของตัวเองขึ้นสนิม แต่มีผู้ที่แม้ว่าอายุอาจจะอ่อนกว่าแต่มีความสามารถมากกว่า สมควรมาแทนที่ แม้การเขียนให้ข้อแนะนำอย่างนี้อาจจะให้ผู้ถูกตำหนิได้รับผลลัพธ์ที่เจ็บปวดอยู่บ้าง แต่ก็เป็นหน้าที่ที่นักวิจารณ์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ในฐานะที่เป็นผู้ที่ควรสนับสนุนเลือดใหม่

ถึงแม้ว่างานวิจารณ์จะจำเป็นต้องปะปนด้วยมุมมองส่วนตัวและการตำหนิบ้าง แต่ถ้ามันเหมาะสมที่จะต้องเขียนอย่างนั้นก็ต้องเขียนไป ในฐานะของนักวิจารณ์ผมสรุปอยู่เสมอว่าผู้อ่านไม่ได้มีมันสมองที่ว่างเปล่าต่อบุคคลที่ผมเขียนแสดงความคิดเห็นถึง ผู้อ่านบทวิจารณ์ละครเวทีก็มียุทธวิธีของพวกเขาที่จะวินิจฉัยบทวิจารณ์ได้เองเอง เฉกเช่นผู้อ่านบทวิจารณ์วรรณกรรมหรือศิลปะการแสดงอื่นๆ นักวิจารณ์อาจจะมีอิทธิพลอยู่บ้างต่อผลสำเร็จทางยอดผู้เข้าชมละครและยอดจำหน่ายตั๋ว แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมเองเขาก็มีรสนิยมเป็นตัวของตัวเองพอที่จะกำหนดความเชื่อหรือไม่เชื่อต่อบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ที่ผลิตงานเขียนมาอย่างยาวนาน มักจะพูดกันอยู่เสมอว่า "ถ้านักวิจารณ์คนนี้ไม่ชอบ ฉันอาจจะชอบ" ผมเองสามารถยกตัวอย่างงานแสดงจำนวนมากที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากทั้งๆที่ (หรือว่าอาจจะเป็นเพราะ) คำวิจารณ์ต่องานชิ้นเหล่านั้นเป็นไปในทางลบ

หนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างก็มีขนบและธรรมชาติของความเป็นสื่อที่ต่างกัน เมื่อผมเขียนให้กับ The Bulletin ซึ่งมีประวัติศาสตร์ของการมีบทความที่ทะนงตนและชอบกัดชาวบ้าน ผมก็จะเขียนไม่เหมือนกันกับที่ผมเขียนให้ The Australian ซึ่งผมจะเขียนวิจารณ์ด้วยลีลาที่สุขุมและรับผิดชอบมากขึ้น และผมจะละการเขียนปะทะกับผู้ผลิตงาน ทั้งๆที่ผมสามารถเขียนด้วยท่าทีที่กร้าวร้าว เหน็บแนม และบ่อนทำลาย อย่างที่นักวิจารณ์ชั่วร้ายคนหนึ่งพึงเขียนได้ หากผมรู้ว่าสิ่งที่ผมจะเขียนลงไปนั้นมันไม่สามารถเทียบได้เลยกับความคิดเห็นที่แพร่สะพัดกันอยู่ในหมู่บรรดาผู้ประกอบวิชาชีพผลิตละครเวที

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล

ที่มา: Kiernander, Adrian. "Hissing the Critic." Meanjin. Vol. 53 Spring 94, p. 455, 5p,1bw.

บทวิเคราะห์

ไม่บ่อยครั้งนักที่จะเห็นนักวิจารณ์ออกมาแสดงความคิดเห็นเพื่อปกป้องสิทธิของตนในฐานะของผู้วิจารณ์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากนักวิจารณ์ระดับอาวุโสที่เป็นที่รู้จักในวงกว้างด้วยแล้ว การกระทำดังกล่าวในข้างต้นอาจถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นหรือเป็นการ "ลดเกียรติ" ทั้งของตนเองและวิชาชีพที่ตนสังกัดอยู่ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากบทความเรื่อง *"เสียงยี้ต่อนักวิจารณ์"* (Hissing the Critic) ของ เอเดรียน เคียร์นันเดอร์ (Adrian Kiernander) นักวิจารณ์ละครเวทีผู้มีชื่อเสียงและมีประวัติผลงานอันยาวนานชาวออสเตรเลีย ใน Meanjin ฉบับ Spring ปี 1994 กลับปรากฏผลออกมาในทิศทางที่ตรงกันข้าม กล่าวคือ บทความฉบับนี้ถือได้ว่ามีความสำคัญและนับเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับทั้งผู้อ่านทั่วไปในวงกว้าง รวมไปถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการละครเวทีทั้งในและนอกประเทศออสเตรเลียที่จะทำความเข้าใจหรือเปลี่ยนทัศนคติของตนเสียใหม่เกี่ยวกับการวิจารณ์ละครเวที

ทั้งนี้ ผู้เขียนเลือกเปิดบทความด้วยความรู้สึกที่น่าจะตรงใจคนส่วนใหญ่ นั่นคือการกล่าวถึงภาพลักษณ์ในแง่เลวร้ายหรือน่าเย้ยหยันของนักวิจารณ์ซึ่งยังคงปรากฏอยู่นับจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วน่าจะเป็นเหตุผลที่เพียงพอต่อการยุติวิชาชีพดังกล่าวนี้ เท่านั้นยังไม่พอ ผู้เขียนยังแสดงให้เห็นแง่มุมอีกด้านหนึ่งของนักวิจารณ์ที่อาจไม่มีใครเคยรับรู้หรือใส่ใจมาก่อน ซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนภาพของนักวิจารณ์ที่ต้องเผชิญกับแรงกดดันจากหลายๆ ฝ่าย ทั้งคนทำละคร, นักวิชาการ, เจ้าของหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร รวมไปถึงผู้ชมละครเวทีที่มีความคาดหวังในระดับที่แตกต่างกัน และย่อมส่งผลถึงปฏิกิริยาสะท้อนกลับในแง่ลบต่องานวิจารณ์ใดๆ ที่ไม่อาจสนองความคาดหวังของทุกกลุ่มเป้าหมายในเวลาเดียวกันได้ แม้แต่นักวิจารณ์ที่ได้รับการยกย่องและยอมรับอย่างมาก เช่น ไมเคิล บิลลิงตัน จากประเทศอังกฤษ ก็ยังได้รับแรงสะท้อนกลับในแง่ลบจากงานของตนเองเช่นกัน ซึ่งทั้งหมดนี้ สะท้อนให้เห็นถึงความขมขื่นของการประกอบวิชาชีพนี้ว่าไม่ใช่สิ่งที่น่ารื่นรมย์แต่ประการใด

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าเนื้อหาข้างต้นที่กล่าวมานั้นจะเป็นไปในทางทำลายทั้งต่อตัวนักวิจารณ์เองรวมไปถึงวงการละครเวที แต่เหตุผลที่แท้จริงของผู้เขียนในการเขียนบทความฉบับนี้ขึ้นมาก็เพื่อต้องการที่จะปกป้องและชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นและความรับผิดชอบของวิชาชีพนี้ที่คนส่วนใหญ่ไม่เคยตระหนักถึง โดยในที่นี้ ผู้เขียนไม่ลังเลที่จะยืนยันในความเป็นอัตวิสัยของงานเขียนนี้ (ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของการวิจารณ์ที่มักจะถูกโจมตีจากผู้อื่นอยู่เสมอ) ว่า *"ย่อมจะต้องเข้าข้างและลำเอียงอย่างที่สุด"* แต่ในการ "เข้าข้างและลำเอียงอย่างที่สุด" ของผู้เขียนนั้น กลับอัดแน่นไปด้วยหลักการและเหตุผลอันน่าเชื่อถือ จนอาจกล่าวได้ว่า นี่คือ ตัวอย่างงานเขียนที่แสดงภาวะอัตวิสัยได้อย่างเป็นกลางและน่าเชื่อถือมากงานหนึ่ง

สำหรับเหตุผลที่ผู้เขียนนำมาใช้ประกอบการยืนยันในความจำเป็นและความรับผิดชอบของนักวิจารณ์นั้น ถูกชี้แจงออกมาในหลายแง่มุมและมีประเด็นที่น่าสนใจแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการที่บทวิจารณ์จะถูกนำไปใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ในอนาคตซึ่งแน่นอนว่าย่อมจะต้องถูกคาดหวังให้มีคุณภาพในระดับที่สามารถข้ามช่วงเวลาได้ ถึงแม้ว่าในความเป็นจริงนั้น นักวิจารณ์มีข้อจำกัดมากมายทั้งในด้านเวลาและเนื้อที่ในการตีพิมพ์สำหรับหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร ซึ่งเป็นอุปสรรคหนึ่งที่ส่งผลกระทบต่อคุณภาพของงาน ทั้งยังอาจรวมไปถึง "ชื่อเสียง" ที่สั่งสมมาเป็นเวลานาน แต่เมื่อเป็นหน้าที่และความรับผิดชอบโดยตรงแล้ว นักวิจารณ์ก็ไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงภาวะของการเสียสละและอุทิศตนดังกล่าวได้ ซึ่งนับว่าเป็นวิชาชีพที่สมควรได้รับการยกย่องเชิดชูที่น้อยคนนักจะได้ตระหนักถึง

นอกจากนั้น ความจำเป็นและความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ในฐานะ "ผู้วิจารณ์" ยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่ขยายผลออกไปในวงกว้าง ครอบคลุมทั้งในบริบทเชิงสังคม, การเมือง รวมไปถึงระบบอุตสาหกรรมของละครเวทีในระบอบประชาธิปไตยที่ประชาชนย่อมมีสิทธิเสมอภาค รวมทั้งมีเสรีภาพในการรับรู้ข่าวสารตามความเป็นจริง ซึ่งโดยสถานะและหน้าที่การงานของนักวิจารณ์จะเห็นได้ว่ามีความได้เปรียบในด้านความรู้เชิงทฤษฎี รวมทั้งปริมาณและความหลากหลายของผลงานที่ตนได้มีโอกาสชมมากกว่าคนทำละคร, ผู้บริหารในองค์กรที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละคร หรือประชาชนทั่วไป ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์ในการเป็นผู้ดูแลตรวจสอบความชอบธรรมเพื่อรักษาสิทธิของประชาชน รวมถึงคอยสอดส่องตรวจสอบ "ความไม่ชอบมาพากล" ที่อาจเกิดขึ้นได้ในวงการละคร ทั้งนี้ผู้เขียนได้แจกแจงบทบาทหน้าที่ของนักวิจารณ์ไว้โดยพิสดารอันเป็นแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับการดูแลรักษาผลประโยชน์ของประชาชนในบริบทต่างๆ เป็นสำคัญ ซึ่งจะเห็นได้ว่าล้วนเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งต่อความเติบโตและก้าวหน้าของวงการศิลปะการละครต่อไป

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากแนวความคิดของผู้เขียนข้างต้นจะพบว่า ผู้เขียนกำลังพยายามสร้างหลักการของสังคมที่เจริญด้วยศิลปะภายใต้เวทีประชาธิปไตย อันน่าจะเป็นสังคมในอุดมคติของชนทุกชาติ ถึงแม้ในความเป็นจริงที่ปรากฏนั้น อาจเป็นเรื่องยากที่จะสามารถทำได้ดังที่ว่า อันเนื่องมาจากปัจจัยหลายๆ อย่างที่หล่อเลี้ยงลักษณะทางสังคมที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ดี อาจกล่าวได้ว่า บทความฉบับนี้ คือ คัมภีร์สำหรับผู้ที่ต้องการประกอบวิชาชีพนักวิจารณ์เพื่อที่จะได้รู้ว่า หน้าที่ของตนนั้นยิ่งใหญ่และมีความสำคัญไม่ใช่แค่เพียงต่อวงการศิลปะที่ตนสังกัดอยู่ หากแต่รวมไปถึงสังคมระบบใหญ่ที่ทุกหน่วยย่อยย่อมส่งผลกระทบถึงกันเสมอ นอกจากนั้นยังเป็นการประกาศจุดยืนให้คนทำละครและนักวิชาการผู้ตั้งตนเป็นศัตรูกับนักวิจารณ์ได้เห็นว่า ภาระหน้าที่ที่แท้จริงของนักวิจารณ์นั้นยิ่งใหญ่และน่ายกย่องมากไปกว่าผู้ที่คอยทำลายล้างวงการละครให้ย่อยยับไปดังที่คนส่วนใหญ่เข้าใจ

ถึงแม้บทความฉบับนี้ อาจจะมีหนทางนำไปปฏิบัติใช้ต่อวงการละครเวทีไทยในปัจจุบันได้ยากอันเนื่องมาจากข้อจำกัดในหลายๆ ด้าน แต่ก็นับได้ว่า เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับวงการละครโดยทั่วไปให้หันมาตระหนักถึงภาระและความรับผิดชอบของตนที่มีต่อสังคมและประเทศชาติ โดยเฉพาะในเรื่องมาตรฐานของงานที่จะนำออกสู่สาธารณชนซึ่งควรอย่างยิ่งที่จะต้องมีคุณภาพในระดับที่เหมาะสม ทั้งนี้ แม้จะไม่มีนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพจำนวนมากพอมาช่วยให้คำวิพากษ์วิจารณ์ต่องานดังกล่าว แต่อย่างน้อยคนทำละครด้วยกันเองย่อมสามารถช่วยกันตรวจสอบได้เพื่อพัฒนาวงการละครเวทีไทยให้มั่นคงและยืนหยัดได้ในสังคมต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

บทสัมภาษณ์คู่กัดนักวิจารณ์

(Alison Richards Talks to Robyn Archer)

อาไลซัน ริชาร์ดส

(หมายเหตุ A.R. หมายถึง Alison Richards (ผู้สัมภาษณ์) และ R.A. หมายถึง Robyn Archer (ผู้ให้สัมภาษณ์) เป็นผู้กำกับการแสดงและนักประพันธ์บทละครเวที บทสัมภาษณ์ชิ้นนี้ เกิดขึ้นหลังจากที่ ผลงานละครเรื่อง See Ya Next Century ซึ่งประพันธ์โดย Robyn Archer ได้รับการวิจารณ์ที่แตกต่างและกว้างขวางมาก Robyn Archer ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างงานกับนักวิจารณ์ พลังของตลาดและกองบรรณาธิการที่มีผลต่อผู้สร้างงานละครเวทีในประเทศออสเตรเลีย)

A.R. - Robyn คุณเคยได้รับทั้งดอกไม้และก้อนหินจากนักวิจารณ์ด่องานของคุณ คำวิจารณ์ที่มีต่อผลงานล่าสุดของคุณ See Ya Next Century มีผสมผสานทั้งสองขั้ว คุณมองเห็นถึงเหตุผลที่มีเสียงตอบรับต่างกันต่อผลงานเดียวกันแบบนี้ไหม

R.A. - ประสบการณ์ของการได้รับเสียงวิจารณ์ที่หลากหลายเพิ่งได้รับการตอกย้ำอีกครั้ง ในละครเรื่อง Accidental Death of an Anarchist ที่ผมเพิ่งกำกับเสร็จให้กับ State Theatre of South Australia

ก่อนอื่น งาน See Ya Next Century ถูกตั้งใจให้เป็นงานที่ประสานความคิดสร้างสรรค์ของคนสี่คน คือผมในฐานะที่เป็นนักเขียนและนักแสดง Chrissie Parrott ในฐานะผู้ออกแบบลีลาเคลื่อนไหวและผู้กำกับ Cathy Travers ในฐานะเป็นผู้ประพันธ์ดนตรี และ Mary Moore ในฐานะเป็นผู้ออกแบบศิลป์ งานที่อาศัยความร่วมมือจากศิลปินหลายสาขาแบบนี้ก่อให้เกิดคำถามที่ว่าหนังสือพิมพ์จะส่งนักวิจารณ์แบบไหนมาวิจารณ์ ถ้าคุณมีนักวิจารณ์ที่มีประสบการณ์รอบด้านกับทุกสื่อสาขาศิลปะการแสดงคุณก็อาจจะส่งนักวิจารณ์พระเจ้าองค์นั้นมาได้ แต่ปัญหาก็คือว่าในออสเตรเลีย เราไม่มีนักวิจารณ์ที่เก่งกาจขนาดนั้น ยากที่จะมีคนที่เก่งรู้เรื่องมีประสบการณ์อย่างแท้จริงจริง ๆ กับทุกแขนงของสื่อศิลปะการแสดง อาจจะมีสองสามคนเท่าที่ผมพอจะนึกได้ อย่าง Jill Sykes ซึ่งวิจารณ์ทั้งdanceและละครเวทีมานาน หรือ Brian Hoad ที่วิจารณ์ละครและโอเปร่า แต่ก็ไม่ค่อยจะมีคนที่มีทักษะหลายด้านหรือความรู้รอบด้านจริง ๆ เกี่ยวกับรูปแบบของแต่ละสื่อศิลปะอย่างในกรณีที่ยกมา ผมไม่รู้ว่าอย่างJill หรือ Brian พวกเขาจะมั่นในว่าพวกเขามีคุณสมบัติเพียงพอที่จะวิจารณ์งานแสดงที่ผสมศิลปะหลายสาขาได้ด้วยซ้ำไป Jill ถนัดเรื่อง dance ซึ่งคงทำให้สัดส่วนการออกท่ารำเต้นของ Chrissie จะถูกมองเห็น Jill อาจจะพูดถึงอะไรบ้างเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านการออกแบบศิลป์ ซึ่งทำให้สัดส่วนงานของMaryอาจจะได้รับการพูดถึงบ้างไม่มากก็น้อย แต่ผมไม่คิดว่าJillจะมองว่าตัวเองเก่งพอที่จะวิจารณ์ความซับซ้อนทางดนตรีในงานประพันธ์ของ Cathy Travers ได้

A.R. - นักวิจารณ์จะเผชิญหน้ากับปัญหาแบบนี้บ่อยครั้งแค่ไหน

R.A. - มันกำลังเกิดบ่อยครั้งเข้าทุกที กรณีของพวกเราอาจจะเป็นตัวอย่างเล็ก ๆ แต่ปัญหานี้จะรุนแรงมากขึ้นมากในสองสามปีข้างหน้า ถ้าเป็นไปตามที่คณะกรรมการ Hybrid Arts Board (คณะ

กรรมการสนับสนุนศิลปะลูกผสมระหว่างสื่อศิลปะต่างสื่อ) ของ The Australia Council กล่าว ก็จะมีผลงานที่ผสมผสานระหว่างสื่อศิลปะอย่างเก่ากับเทคโนโลยีใหม่ ๆ ต่าง ๆได้รับการสนับสนุนเป็นลำดับต่อไป ซึ่งถ้าเป็นอย่างนั้นจริง ใครจะมีคุณสมบัติพอที่จะมาวิจารณ์ ถ้าไม่ได้พวกที่มีโต่งตังชนิดที่ขึ้นชื่อว่าซื่อสัตย์ต่อรสนิยมของตน อาจจะไม่ได้เชี่ยวชาญไปเสียทุกด้าน แต่ก็ประกาศตนว่าไม่ได้เป็นพวกล้าหลัง แต่แล้วก็ทำเป็นมองข้ามสิ่งที่ตนเองไม่ได้เชี่ยวจริง ก็คงจะต้องหาทางออกด้วยการส่งนักวิจารณ์มากกว่าหนึ่งมาช่วยกันวิจารณ์

A.R. - ที่ผ่านมาทั้งศิลปินผู้สร้างงานและนักวิจารณ์มักจะถูกฝึกให้เน้นความเชี่ยวชาญไปยังศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่ง ทั้ง ๆ ที่ศิลปะแต่แขนงล้วนเชื่อมโยงกัน

R.A. - ถูกต้องที่สุด แต่มันกำลังเปลี่ยนไปทีละน้อย ๆ ผมคิดว่าเรากำลังได้เห็นพัฒนาการของการสร้างสรรค์สิ่งที่แปลกใหม่ที่ต่างไปจากเดิม See Ya Next Century เป็นงานที่ผสมผสานศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน เป็นการร่วมมือกันทำงานอย่างแท้จริง ซึ่งไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนการทำงานแบบเก่า โดยเฉพาะการให้ผู้ออกแบบศิลป์มาร่วมทำงานตั้งแต่ต้น

A.R. - มีงานแสดงจำนวนมากที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการร่วมมือกันสร้างสรรค์งานของศิลปินต่างสาขาในระดับต่าง ๆ แต่ก็มีสมมุติฐานที่ว่าสำหรับนักวิจารณ์แล้ว การมีคลังความรู้เกี่ยวกับสื่อศิลปะแขนงใดด้านหนึ่งอย่างโดดเด่นก็เพียงพอแล้วที่จะสร้างกรอบการวิจารณ์ได้

R.A. - ถ้าคุณได้ศึกษาประวัติศาสตร์การวิจารณ์ของศตวรรษนี้ (ศตวรรษที่20) ในช่วงทศวรรษที่ยี่สิบในปารีส และช่วงทศวรรษที่ยี่สิบและสามสิบในนิวยอร์ค มันเคยมีการยอมรับถึงความจำเป็นที่หนังสือพิมพ์ชั้นนำจะต้องส่งนักวิจารณ์ทั้งทางสาย dance ดนตรี และ ละครเวที มาร่วมกันสร้างสรรค์บทวิจารณ์อย่างเยี่ยมยอด ตัวอย่างเช่น คณะของDiaghilev ซึ่งมีทั้งผู้รู้ไม่ว่าจะเป็นทั้งในด้านงานทัศนศิลป์ของ Picasso และ Miro งานประพันธ์ของ Stravinsky และงานออกแบบท่ารำเต้นของ Nijinsky จริง ๆ ซึ่งไม่เคยมีใครคิดจะไม่คิดที่จะส่งเหล่าบรรดานักวิจารณ์หลายสาขาเหล่านั้นมา แต่พวกนักวิจารณ์เหล่านั้นก็มาเพราะพวกเขาเองก็ไม่อยากพลาดการชมการแสดงงานใหม่ ๆด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพราะจะมาช่วยกันวิจารณ์ในจุดที่ตัวเองรู้ ถ้าจะให้เปรียบก็มีกรณีที่สวรรค์สาปตอนที่หนังสือพิมพ์ Sydney Morning Herald ส่งทั้งนักวิจารณ์ละครและนักวิจารณ์ดนตรีมาชมงานJonah ของ Alan John ผมจัดว่าAlan John เป็นนักประพันธ์ที่มีพรสวรรค์ที่สุดในประเทศและตามติดมาด้วย Cathy Travers ซึ่งมีศิลปินจำนวนมากอยู่ดามหลังเขา เราได้อยู่ในยุคที่การแต่งบทประพันธ์ขึ้นใหม่เฉพาะสำหรับละครได้รับการสนับสนุน แต่เรากลับไม่ได้เห็นว่าพวกสื่อซีมชมความพยายามนี้สักเท่าไหร่

A.R. - แล้วจะเอาชนะสถานการณ์นี้ได้อย่างไร

R.A. - พวกสื่อมักจะอยู่ช้ากว่าเพื่อนเสมอ บรรดาศิลปินจะมาก่อนเพื่อน ตามต่อด้วยพวกนักวิจารณ์ เหล่าบรรดาบรรณาธิการจะต้องคิดอย่างสร้างสรรค์ว่าจะตามทันเหตุการณ์ได้อย่างไรแทนที่จะเลือกใช้พวกนักวิจารณ์ที่ทำงานอย่างจมนิ่งกับที่มาตั้งห้า สิบ สิบห้า หรือยี่สิบมาแล้ว ก็ควรเปลี่ยนมุมมองไปหาว่าใครกันแน่ที่เชี่ยวชาญในแต่ละสาย และพวกนักวิจารณ์เหล่านั้นแต่ละคนมีความสามารถอย่างไร

A.R. - ดูขัดแย้งอย่างไรชอบกลเมื่อพลังทางการตลาดจากฝ่ายการบริหารและนโยบายของบรรณาธิกรดูจะสมคบกันไม่ยอมให้ผู้สร้างสรรค์ละครเวทีแนวใหม่ได้พบกับผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ทั้ง ๆ ที่ประสบการณ์ก็บอกว่ามีกลุ่มผู้ชมแบบนั้นอยู่ อย่างที่งาน See Ya Next Century และ Accidental Death of an Anachist เคยประสบมาแล้ว

R.A. - ใช่ ตอนที่ทำ See Ya Next Century ผมรู้สึกอายและเจ็บปวดมากที่ไม่มีนักวิจารณ์ดนตรีมาชมงานด้านเพลงของCathyเลย ผลงานของเธอยอดเยี่ยมมาก สมควรจะได้รับคำวิจารณ์สักสามย่อหน้าให้กับพรสวรรค์ที่รอบด้านของเธอ แต่ผมไม่ได้อ่านงานวิจารณ์สักชิ้นที่พูดถึงเรื่องดนตรีในละครเรื่องนี้ จริงอยู่ที่ Jeremy Eccles จากหนัง สือ Theatre Australasia ให้ความสนใจเรื่องดนตรีอยู่ แต่มันก็ไม่ใช่งานวิจารณ์ดนตรีจริง ๆ พวกบรรณาธิการหนังสือศิลปะจะไม่ใส่ใจต่อคำพูดของผู้สร้างงานที่ว่า "นี่คือความพยายามระหว่างสี่ศิลปินผู้นำในแต่ละสาขาศิลปะของประเทศได้มาร่วมมือกัน"

A.R. - หรือเพราะพวกบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สรุปเอาว่าผลงานที่มีลักษณะร่วมมือกันทำ หรือมีลักษณะผสมผสานข้ามสื่อศิลปะ หรือพวกงานทดลอง จะเป็นเพียงแค่ผลงานเล็ก ๆ ที่ไม่สมควรที่จะส่งนักวิจารณ์เก่ง ๆ มาวิจารณ์

R.A. - ผมไม่คิดว่าเป็นเพียงเพราะแค่เหตุผลนั้น เพราะอย่าง Sydney Morning Herald ก็ได้ส่ง Jill Sykes ซึ่งถือว่ามีชื่อเสียงมาวิจารณ์ ซึ่งเธอก็สามารถเขียนครอบคลุมแง่มุมทั้งทางด้านเพลงแบบ Cabaret และ ทางด้าน dance ได้ดีใช้ได้ แต่ในความคิดผม เขาควรจะต้องส่งนักวิจารณ์ดนตรีมาด้วย แต่หนังสือพิมพ์ฉบับนี้ก็ไม่มีนักวิจารณ์คนไหนที่รู้เรื่องดนตรีในแนวนี้ดีพอ

A.R. - คุณหมายถึงเฉพาะแนวดนตรีร่วมสมัยอย่างเดียวหรือเปล่า

R.A. – ใช่ ผมหมายความว่า Roger Covell ก็เก่งแค่ดนตรีศตวรรษที่สิบเก้า Peter McCallum ก็ยุ่งแต่พวกดนตรีสมัยใหม่แนวmodernist ยกตัวอย่างที่งานที่Pierrot Lunaireอำนวยการสร้าง และที่ Barrie Kosky กำกับผม ให้กับคณะSeymore Group ได้รับคำวิจารณ์ที่วิเศษจาก The Australian ในฐานะที่เป็นงานละครเวที แต่ Peter กลับรู้สึกเหมือนโดนดูถูกมาก เขาคิดว่าผมร้องเพลงและพวกเรานำเสนอดนตรีได้อย่างน่าละอายมาก ซึ่งทำให้ผมอดคิดไม่ได้ว่าเขายังคงใช้มุมมองของขนบการตีความแบบดนตรีคลาสสิกมาใช้กับสิ่งที่เรียกว่าดนตรีร่วมสมัย ผมจินตนาการว่าเขาคงจะชอบการร้องแบบที่Marilyn Richardsonร้อง ซึ่งผมไม่ได้ดู แต่ผมพอเดาออกว่าเธอคงจะร้องได้อย่างไพเราะอย่างที่ผมไม่สามารถร้องได้แน่ แต่ผู้คนก็จำเป็นที่จะต้องดูงานของผมด้วยสายตาที่ปราศจากอคติ ไม่ใช่ไปเอามาตรฐานแบบ Schoenbergมาเป็นมาตรวัด สิ่งเหล่านี้ทำให้ผมระบุได้ว่านักวิจารณ์ดนตรี ในขณะที่กำลังเขียนเกี่ยวกับงานเพลงศตวรรษที่ยี่สิบ แต่กลับไม่ค่อยจะยอมมองว่ามันเป็นงานร่วมสมัย ในขณะที่การตีความของพวกศิลปินอย่างเรากลับมองว่ามันเป็นแนวงานหลังสมัยใหม่ (postmodern) เหล่านี้ล้วนแต่เป็นเรื่องภาวะล้าหลังของการวิจารณ์ อาจจะมีใครบางคนก้าวกระโดดมาจับดนตรีแนวช่วงเปลี่ยนของศตวรรษ อาจจะไล่ไปถึงจำพวกดนตรีในทศวรรษที่ยี่สิบสามสิบ ไปจนถึงพวกเพลงjazz และrock n' roll แต่คนที่เขียนวิจารณ์งาน

ของ Carl Vince ที่ Opera House คงรู้ตัวว่าเป็นไปไม่ได้ที่จะมาเขียนวิจารณ์งานของ Alan John ที่Sydney Theatre Company

A.R. - มันเป็นเรื่องของพวกนักวิชาการที่ไม่ยอมไล่ตามแวดวงปฏิบัติด้วยใช่หรือไม่

R.A. - มีการแบ่งแยกบางอย่างที่สถาบันการศึกษายังต้องทุกข์ทนกับคุกของตัวเองอยู่ สมัยเมื่อคุณและผมเข้าโรงเรียนมัธยมปลายนั้น เราถูกฝึกฝนเพื่อให้แข่งขันกันสอบเข้ามหาวิทยาลัย เพียงให้ถูกคัดออกและเหลือเพียงกลุ่มคนที่อยู่บนสุดเพียงแค่สองเปอร์เซ็นต์ ที่เหลือก็เป็นเพียงสวะ การศึกษาในสาขาต่าง ๆ อาจจะเปลี่ยนแนวคิดไปได้บ้าง แต่โลกดนตรียังไม่เปลี่ยน โรงเรียนการดนตรีต่างก็ฝึกฝนคนเพียงเพื่อคัดเอาแค่คนแค่สองเปอร์เซ็นต์นั้น ซึ่งคนพวกนั้นก็จะไปเป็นนักแสดงเดี่ยวไม่ก็ไปเล่นวงออร์เคสตร้า ที่เหลือก็เป็นแค่สวะ แต่มีนักดนตรีและนักแต่งเพลงที่มีฝีมือไม่น้อยที่เข้าวงการละครเวที ในออสเตรเลียปัจจุบัน นักดนตรีที่มีพรสวรรค์ฝีมือดีหลายคนหากินอยู่กับการทำดนตรีให้กับงานละครอย่างละครเพลงของ Andrew Lloyd Webber หรืองานภาพยนตร์ แทนที่จะไปเล่นให้กับวงออร์เคสตร้า ซึ่งพวกไม่ได้รับการยอมรับแต่ถูกมองว่าเป็นแค่สวะ ซึ่งไร้สาระมาก ยุคนี้เป็นยุคที่คณะdanceและคณะละครนิยมใช้ดนตรีสดประกอบการแสดง ซึ่งต้องอาศัยคนพวกนี้ และเป็นไปไม่ได้ที่นักวิจารณ์ดนตรีจะรู้ไปหมด

A.R. - คุณแนะนำให้นักวิจารณ์ควรทำงานร่วมมือกันแบบที่ศิลปินทำหรือไม่

R.A. - ผมไม่รู้เกี่ยวกับการที่นักวิจารณ์จะมาร่วมมือกัน ถ้าคุณไม่ได้การผสมผสานของนักวิจารณ์หลายคนที่ลงตัวจริงๆ คุณก็ไม่สามารถไปเอาชนะนักวิจารณ์ประเภทว่าพหูสูตรได้ แน่ล่ะ แม้ว่านักวิจารณ์อย่าง Roberts Hughs และผม อาจจะไม่ได้มีความคิดเห็นเหมือนกันในทุกเรื่อง แต่ผมก็คงจะพอใจมากหากมีนักวิจารณ์ระดับเขามาวิจารณ์ผลงานของผม ผมไม่ทราบว่าเขามีฝีมือทางดนตรีหรือไม่ แต่เขาเป็นคนที่รู้จักจุดยืนของตัวเองในเรื่องของวัฒนธรรมเป็นอย่างดี และแม้ว่าบางครั้งผมอาจจะยืนอยู่กันคนละขั้วกับเขา มันก็ยังเป็นเรื่องที่น่าสนใจอยู่ดีว่าเขามีอะไรจะพูด ผมรู้สึกแบบเดียวกันนี้กับนักวิจารณ์อย่าง Brian Hodd นักวิจารณ์ควรมีความรับผิดชอบที่จะเขียนครอบคลุมทุกแง่มุมของผลงาน กลับมาที่งาน See Ya Next Century ของผมอีกครั้ง ประเด็นเกี่ยวกับการออกแบบศิลป์เป็นสิ่งที่พูดกันน้อยไป สิ่งที่Mary Moore ออกแบบควรจะได้รับการเขียนมากกว่าแค่ประโยค "ช่างเป็นงานออกแบบศิลป์ที่วิเศษ" ถ้าคุณส่งสถาปนิกหรือนักออกแบบมาวิจารณ์คุณจะได้บทความอีกแบบที่ต่างไปมาก

A.R. - งานออกแบบศิลป์ในเรื่องนั้นเรียกร้องการมองถึงมิติของการให้คำจำกัดความต่อองค์ประกอบการแสดงในฐานะที่เป็นสิ่งที่มีปฏิสัมพันธ์ การประดิษฐ์ท่าเต้นดูจะชัดเจนกว่าในการสนองต่อแนวคิดเรื่องการออกแบบโดยทั่วไป ที่นำเสนอมิติของรูปทรง มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของโครงสร้างด้านฉากและแสง

R.A. - โชคไม่ดีที่สิ่งที่คนดูชอบคิดอกคิดใจคือความคิดสร้างสรรค์ภายใต้กรอบของการทำตามแบบแผนที่เป็นที่ยอมรับไว้ก่อนแล้ว ศิลปินที่พยายามจะทำสิ่งใหม่ที่ออกนอกวงล้อมเดิมจริง ๆ จะถูกประนาม ยังมีนักวิจารณ์ออกเดรเลียที่ชอบมองหาแต่องค์ประกอบทางการเล่าเรื่องในงานละคร

การวิจารณ์เพียง "ตัวเรื่อง" เป็นการวิจารณ์ที่อ่อนหัดมาก ผมเลิกคิดเรื่องการเล่าเรื่องในงานของผมมานานแล้ว ผมชอบงานที่มีเรื่องที่ดี แต่มันไม่ใช่สิ่งที่งานของผมเกี่ยวข้อง

A.R. - มีบทวิจารณ์ชิ้นไหนบ้างไหมที่คุณคิดว่ามันเหมาะสม พยายามที่จะเข้าใจโครงสร้างของงานและเจตนาในการผลิตงานของคุณ

R.A. - น่าสนใจที่งานของผมสองชิ้น Accidental Death of an Anarchist และ See Ya Next Century ได้รับผลตอบรับที่ดีทั่วทุกเมืองในออสเตรเลียที่เราเปิดการแสดง บทวิจารณ์ออกมาในเชิงชื่นชมเยอะแยะไปหมด แต่ที่จริงผมได้บทวิจารณ์คุณภาพเพียงจำนวนนิดเดียวจากสื่อต่าง ๆ ในช่วงสองสามปีที่ผ่านมา ที่น่าสนใจมาจากนักวิจารณ์สองคน คือ Michael Billington จาก the Guardian และ Marilyn Tucker จาก San Francisco Chronicle ซึ่งได้มาชม See Ya Next Century ในเทศกาลละครที่Perth ตัวMarilyn เอง แม้จะเคยชมผลงานประเภทนี้บ่อยมาก แต่เธอก็บอกว่าไม่ค่อยมีงานแนวนี้บ่อยนักที่จะทำได้ลงตัวโดยไม่ปล่อยอีกศิลปะแขนงหนึ่งมามีบทบาทมากเกินหน้าแขนงอื่น ส่วนBillingtonก็บอกว่าส่วนใหญ่คนมักจะพูดถึงแค่องค์ประกอบทางรูปแบบ (form) ของงานแนวนี้ แต่มีใครเอ่ยถึงบ้างไหมว่ามันเป็นละครการเมืองที่เยี่ยมยอดด้วย

A.R. - ดูเหมือนจะคิดกันว่าการทำละครการเมืองเป็นเรื่องล้าสมัยไปแล้ว และนักวิจารณ์เองก็มักจะไม่แตะประเด็นทางการเมืองในละคร แต่ไปจับต้องประเด็นเรื่องรูปแบบมากกว่า เกิดปัญหาเดียวกันนี้ไหมใน Accidental Death of an Anarchist

R. A. - แน่นอนที่สุด พวกกลุ่มผู้กำกับละครเวทีด้วยกันเองรับไม่ได้ที่ผมไปเลือก Mick Molloy มาแสดง (พวกเขาคิดว่าผมเลือก Mick เพื่อการขายบัตร) ตอนที่มาเปิดการแสดงที่Sydney หลังประสบความสำเร็จที่Adelaide คำวิจารณ์ที่ออกมาจากสื่อก็ชอบกันอย่างมาก แต่กลับไปมองว่าเป็นละครที่ใช้ภาษาของแนวตลกstand-up comedy แทนที่จะมองเรื่องว่านักแสดงแสดงได้อย่างไร ตอนรอบปฐมทัศน์ที่มีแต่ผู้คนในอุตสาหกรรมละครเวที ก็มีแต่เสียงของคนที่เกลียดเรื่องนี้ ผู้คนไม่ชอบวิธีการนำเสนอ เราใช้บทละครแปลฉบับที่ใช้กับการแสดงที่โรงละครแห่งชาติที่อังกฤษเมื่อปี 1990 ซึ่งแปลมาจากฉบับดั้งเดิมของนักเขียนบทละคร Dario Fo[1] และผมก็ยึดตามที่หลักของ Fo ที่ต้องการให้บทละครพูดถึงปัญหาท้องถิ่น แต่การพูดความจริงแบบนี้กลับถูกปฏิเสธ ซึ่งผมเชื่อว่าสิ่งที่ถูกปฏิเสธคือความเป็นละครการเมือง ผู้คนไม่ชอบให้ดาราอย่างMick Molloy มาพูดเรื่องปัญหาสังคม แต่คนรุ่นหนุ่มสาวรับได้ พวกเขาชอบให้ใครมาพูดตรง ๆ ต่อหน้าเขา อย่างที่Mick Molloy ทำในละครผม

A.R. - คนที่ปฏิเสธอาจเป็นเพราะไม่มีความรู้เกี่ยวกับงานของDario Fo ต้องถูกนำเสนออย่างไรและละครการเมืองที่บทบาทหน้าที่อย่างไร ซึ่งนำมาสู่ประเด็นต่อมาว่าคุณคิดว่าใครอ่านบทวิจารณ์บ้าง

---

[1] Dario Fo คือนักเขียนบทละครชาวอิตาเลียนที่เคยได้รับรางวัลNoble Prize สาขาวรรณกรรม เขายึดมั่นในอุดมคติของลัมธิ Marxist บทละครตลกของเขามักจะสะท้อนปัญหาสังคมอย่างวิพากษ์วิจารณ์และตรงไปตรงมา โดยเฉพาะปัญหาของชนชั้นล่าง

R.A. - แน่นอนว่าไม่ใช่คนหนุ่มสาว แต่ผู้คนที่อยู่ในวัยผมที่เคยชอบละครที่ตื่นเต้นนำเสนอประเด็นทางการเมืองเขาก็ไม่ไปชมละครกันแล้ว แต่ไปดูหนังแทน ซึ่งผมไม่ไปต่อว่าหนังหรอก เพราะผมเองก็ทำแบบนั้นเหมือนกัน ไม่เพียงแต่ภาพยนตร์เท่านั้นที่ให้แง่คิดทางการเมือง แต่เพลงร็อคก็เหมือนกัน รวมทั้งจากงานทัศนศิลป์ด้วย

A.R. - ดูจะเป็นปัญหาวนเวียน ที่ศิลปะละครเวทีดูจะเริ่มด้วนขึ้น และก็เก่าขึ้น และก็เลยกลายเป็นหยุดนิ่งไป

R.A. - โดยส่วนตัว ผมค่อนข้างแน่ใจว่าภายในอีกห้าหรือสิบปี ผมจะประสบกับสภาวะขาลง ซึ่งผมก็ยังต้องคงประคองตัวฝ่ากระแสนั้นไปและได้แต่หวังว่ามันจะไม่ทำร้ายผมมากนัก ซึ่งผมมั่นใจว่ามันจะไม่เกิด ไหล่ผมตอนนี้กว้างกว่าเมื่อสิบห้าปีก่อน (เดี๋ยวนี้ผมอดทนกับความทุกข์เศร้าได้มากกว่าเมื่อก่อน) สมัยที่ผมยังร้องไห้ ทำลายข้าวของ และขับรถซิ่งด้วยความเร็ว ตอนแรกผมเข้าวงการด้วยการเป็นคนนอกที่น่าสนใจ แต่ถึงตอนนี้ผมก็ยังถูกมองว่าเป็นนักร้องเสียงเปิดอยู่ วันนี้ผมได้รับการยกย่องในฐานะเป็นมือใหม่น้อยลง และไม่ใช่คนที่ดูแปลกใหม่สะดุดตาอีกต่อไป แต่ผมก็ชัดขึ้นว่างานอย่างไรที่สามารถสนองคนดูรุ่นหนุ่มสาวได้

A.R. - ผู้คนดูจะลืมไปว่าการกลับมาฟื้นตัวของละครเวทีออสเตรเลียเป็นเพราะมันไปเกี่ยวข้องกับกระแสวัฒนธรรม เกี่ยวกับประเด็นทางสังคม ไม่นับปัจจัยเหล่านี้ ดูเหมือนเราจะยังขาดบรรยากาศการวิจารณ์และวัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างจริงจังเข้ามาเป็นตัวเสริม

R.A. - แน่นอนที่สุด ผมสังเกตุประเด็นนี้ได้จากเทศกาลละครแห่งชาติ (the National Festival of Australian Theatre) ปีที่แล้วบรรยากาศมันดูเต็มไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์และมีส่วนร่วมอย่างแท้จริง ทุกคนล้วนมีหน้าที่อยู่บนจุดเดียวกัน งานของคนออสเตรเลียหลายเรื่องเปิดโอกาสให้คนอื่นได้มองงานของเราอย่างเปิดเผยและวิพากษ์วิจารณ์อย่างสร้างสรรค์ ผมหวังว่าบรรยากาศแบบนั้นจะกลับมาอีกครั้งในปีนี้

A.R. - คุณมีคำแนะนำไหมเกี่ยวกับการให้การศึกษาให้กับนักวิจารณ์ จะมีวิธีที่ดีกว่านี้ไหมในการที่จะให้นักวิจารณ์ได้เข้าถึงเจตนารมณ์ของศิลปิน พร้อมไปกับยังคงการเปิดอกพูดและความอยากรู้อยากเห็นอย่างที่คุณแสดงร้องขอ

R.A. - ผมไม่รู้คำแนะนำเกี่ยวกับการให้การศึกษา ประเด็นคือที่ว่ามีผู้รู้อยู่อย่างเพียงพอในออสเตรเลียแต่ไม่สะดุดตาคนที่เจ้าของหนังสือพิมพ์และบรรณาธิการว่าจะไปจ้างผู้รู้จริงเหล่านั้นมาเขียนหรือไม่ เราควรจะผลักดันให้เกิดการวิพากษ์ถึงการจัดให้มีสถานที่และกิจกรรมสำหรับการถกเถียงและแลกเปลี่ยนความคิดในระดับชาติกันให้มากกว่านี้

ความเชื่อของผมก็คือว่าคุณควรจะซื่อสัตย์ต่อรสนิยมสุนทรียะของคุณ แน่นอนบางคนก็ทำเช่นนั้นอยู่ แต่บางคนไม่ คุณต้องการคนฉลาดเพื่อมาเป็นนักวิจารณ์ นักวิจารณ์ต้องเป็นพวกที่รับผิดชอบและตกลงกันได้ว่าคนไหนที่ควรต้องสนับสนุนให้คนมาดูละคร แต่ผมไม่มีปัญหาที่จะเป็นคนที่พูดตามความคิดของตัวเองว่าละครเรื่องไหนอย่างไรพร้อมกันกับผลักดันให้คนไปดูละครอยู่ ผมจะพูดว่า "ละครเรื่องที่ผมไปดูมาล้วนแต่มีแต่ตาจม ตามเกณฑ์ของผม ผมเกลียดมัน แต่ไปชมชะตูแล้วกลับมาบอกให้ผมรู้ว่าคุณคิดอย่างไร "

A.R. - คุณไม่ได้กำลังจะบอกว่าบทวิจารณ์ทั้งหมดจะต้องมีแต่การสรรเสริญ

R.A. - ไม่เลย มันอาจจะเหมือนกับวิธีที่Bill Collins หรือนักวิจารณ์หนังดี ๆ ใช้ John Hinde เป็นตัวอย่าง เขาไม่เคยหยุดที่จะปล่อยหมัดเด็ดออกมา แต่ก็ยังชวนคุณไปดู และพยายามให้คุณมีความคิดของตัวคุณเอง Peter Thompson จาก รายการ The Sunday Show และ David Stratton กับ Magaret Pomeranz จากช่อง SBS ซึ่งพวกเขาเป็นคนที่รักหนัง รอบรู้เกี่ยวกับหนัง และในขณะเดียวกันก็ได้มุมมองที่ขัดแย้งกัน ซึ่งวิเศษมาก มันชี้ให้เห็นถึงทัศนคติที่ถูกต้องในแวดวงภาพยนตร์ ซึ่งไม่ปรากฏในแวดวงละครเวที

A.R. - แต่มันอาจจะเกิดขึ้นได้ และคุณก็หวังให้มันเกิด

R.A. - ใช่ ผมก็หวังอย่างนั้นเหมือนกัน

ภัทร ด่านอุดรา : ผู้แปล

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : บรรณาธิการ

แปลจาก Alison Richards. "Alison Richards Talks to Robyn Archer" Meanjin. University of Melbourne. Spring 94. Vol 53. Issue 94. pp 507.

บทวิเคราะห์

แม้ว่าจะอยู่ในรูปของบทสัมภาษณ์แต่บทความชิ้นนี้ก็สามารถให้มุมมองทางการวิจารณ์ได้อย่างหลากหลาย และเป็นบทความที่มีเนื้อหาโดยตรงและชัดเจนเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมการวิจารณ์ในวงการละครเวทีออสเตรเลีย

บทสัมภาษณ์เริ่มต้นด้วยการโยงประสบการณ์และมุมมองส่วนตัวของ Robyn Archer ผู้ถูกสัมภาษณ์ที่เป็นนักเขียนบทละครและนักแสดงที่มีชื่อเสียงของออกเตรเลีย ที่มีต่อคำวิจารณ์ต่อผลงานละครของเขาสองเรื่องคือ See Ya Next Century และ Accidental Death of an Anarchist ซึ่งเขาก็แสดงอัตตาอย่างเต็มที่ โดยอวดอ้างคุณภาพของผลงานตัวเองและทีมงานของละครทั้งสองเรื่องในการเป็นปทัสถานพิจารณาคุณภาพของงานวิจารณ์และนักวิจารณ์ตลอดบทสัมภาษณ์ อย่างไรก็ตามผลลัพธ์ที่ได้ไม่ใช่เป็นเพียงแค่การอวดตัวตนอย่างทะนงตน แต่แฝงด้วยข้อคิดถึงจุดบกพร่องต่าง ๆ ที่แวดวงวิจารณ์ละครของออสเตรเลียอย่างน่าขบคิด และเต็มไปด้วยคำคมที่น่าสนใจ เป็นสากล และสามารถมองสะท้อนกลับแวดวงวิจารณ์ในประเทศไทยได้

ข้อบกพร่องประการสำคัญของนักวิจารณ์ละครเวทีในออสเตรเลียที่Archer คือความล้าหลังของนักวิจารณ์ อันได้แก่

หนึ่ง - แนวโน้มที่ศิลปินหลากหลายสาขาได้ร่วมกันสร้างสรรค์งานละครร่วมกันอย่างมีความเท่าเทียมกัน (เช่นในกรณีของ See Ya Next Century ของ Archer ที่ได้รวมเอานักเขียนบท นักแต่งเพลง นักออกแบบท่าเต้น และนักออกแบบศิลป์ มาร่วมงานกัน) ได้ก่อให้เกิดปัญหาว่าไม่สามารถหานักวิจารณ์ที่สามารถเขียนครอบคลุมงานละครแนวนี้ได้ทุกแง่มุมได้ นักวิจารณ์แต่ละคนก็มีความถนัดเฉพาะด้าน Archer ได้เรียกร้องให้นักวิจารณ์ต่างสาขามาสร้างสรรค์งานวิจารณ์ร่วมกันบ้างตามแบบศิลปิน (หมายถึงช่วยกันเขียน) ซึ่งไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่เกิดขึ้นมาแล้วในนิวยอร์คและปารีสเมื่อช่วงต้นศตวรรษ

สอง - นักวิจารณ์ส่วนใหญ่มักจะใช้กรอบมุมมองเก่า ๆ ตามแบบแผนมามองงานร่วมสมัย Archerข้ามไปพูดถึงวงการดนตรี ที่ยึดติดแต่แบบแผนดนตรีคลาสสิก ทั้งที่นักดนตรีและนักแต่งเพลงเก่ง ๆ หลายคนได้หันมาเข้าสู่งานดนตรีละครเวทีหรือdanceแล้ว เขาชี้ให้เห็นว่าแม้กระทั่งในสาขาเดียวกันเองอย่างเช่น ดนตรี ก็ต้องการนักวิจารณ์เฉพาะแนวดนตรีด้วย ไม่ใช่ให้นักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก มาวิจารณ์ละครเพลง

และเป็นการแย่ยิ่งไปอีกที่นักวิจารณ์อ่อนหัดที่พยายามเขียนงานวิจารณ์โดยมองเพียงมุมมองง่าย ๆ ในงานละคร เช่น มองแต่เรื่องราวที่นำเสนอ หรือรูปแบบที่นำเสนอ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายในการจับต้อง Archer เรียกร้องมุมมองที่กว้างกว่านี้ เช่นพูดถึงเนื้อหาทางสังคมการเมือง

สาม - วัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ด้อยในสายตาของArcher เกิดจากความร่วมมือกันของหลายองค์กร นอกเหนือไปจากกลุ่มนักวิจารณ์ อันแรกคือบทบาทของบรรณาธิการสื่อศิลปะ ซึ่งมักจะมีโลกทัศน์แคบ เช่นมองว่างานแนวทดลองเป็นเพียงแค่งานให้คนเฉพาะกลุ่มเล็ก ๆ ดู แต่ไม่

มองว่ามันจะเป็นการสร้างกระแสแนวการนำเสนอใหม่ และมักจะเพิ่งพิงแต่นักวิจารณ์หน้าเดิม ๆ แนวเดิม ๆ โดยไม่ยอมไปเสาะหานักวิจารณ์ที่รู้จริงมาเขียน ต่อมาคือฝ่ายการตลาดของวงการละครเวทีและตัวคนดูเองที่ติดยึดอยู่กับแบบแผนรสนิยมแบบเดิม ๆ ไม่ยอมเปิดใจกับแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ

สี่ - ดูArcher จะชื่นชมรสนิยมของคนหนุ่มสาว แม้ว่าพวกเขาจะเลิกไปดูละครเวทีแล้ว เพราะมีสื่ออื่นที่ตอบสนองได้ดีกว่า เช่นเพลงร็อคและภาพยนตร์ และเขาก็ชื่นชมสิ่งที่เกิดขึ้นกับแวดวงภาพยนตร์ ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์เป็นผู้รู้จริง สามารถสร้างศรัทธาให้กับกลุ่มคอหนังได้ กล้าที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา และในขณะเดียวกันก็ยังชักชวนคนให้ไปดูหนังได้อยู่ ซึ่งเขาเรียกร้องให้นักวิจารณ์ละครทำแบบเดียวกันบ้าง คือกล้าเขียนดำหนิแต่ก็ยังชวนคนไปดู เพราะสิ่งที่สำคัญในวัฒนธรรมการวิจารณ์คือผลักดันให้คนดูมีความคิดเป็นของตนเอง และนำมาแลกเปลี่ยนกัน

จากบทสัมภาษณ์ เห็นได้ว่า Archer ไม่ได้กล่าวถึงความด้อยคุณภาพของนักวิจารณ์ในฐานะเป็นศิลปิน ซึ่งเป็นฝ่ายตรงข้ามนักวิจารณ์ โดยเอาแต่เหตุผลส่วนตัวมาพร่ำบ่น แต่เขาเสนอแง่คิดในอย่างน่าสนใจ ข้อมูลที่ให้แสดงถึงความเป็นผู้รู้จริง เจาะลึก และเข้าใจภาพรวมของวัฒนธรรมการวิจารณ์ ติดตามประวัติศาสตร์การวิจารณ์ และสนใจในบริบทการวิจารณ์ในประเทศอื่น รวมทั้งมองข้ามไปถึงศิลปะสาขาอื่น เช่นดนตรี และภาพยนตร์

แต่แม้ว่าเขาจะวิเคราะห์ได้ดี แต่เขาก็ไม่ยอมแนะคำตอบว่าควรจะหาวิธีไหนมาแก้ไข เขาขอสงวนบทบาทการเป็นเพียงผู้ชี้จุด และตอบไปอย่างกำปั้นทุบดินว่าเป็นหน้าที่ของพวกกลุ่มนักวิจารณ์เองที่ต้องไปหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องเหล่านั้น เช่น จะให้นักวิจารณ์หลายคนที่มาจากต่างสาขามาช่วยกันเขียนบทความต่องานชิ้นเดียวกันได้อย่างไร และจะให้การศึกษาแก่นักวิจารณ์ได้อย่างไร

ผู้สัมภาษณ์ (Alison Richards) ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่ป้อนคำถามพื้น ๆ เท่านั้น แต่รู้จักตั้งประเด็นถามได้อย่างฉลาด และพยายามดึงประเด็นที่หลุดไปให้กลับมาพูดถึงให้ครบถ้วน ทำให้ได้ภาพรวมของความคิดของArcherได้อย่างครบถ้วน แม้ว่าน้ำเสียงเขาจะไปในทางที่เห็นด้วยกับArcherอยู่มาก

ประโยชน์ของบทความสัมภาษณ์ชิ้นนี้ต่อผู้อ่านคนไทย คือ สามารถนำมามองย้อนสะท้อนบริบทวัฒนธรรมการวิจารณ์ในประเทศไทยได้ดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณภาพของนักวิจารณ์ บรรณาธิการ ฯลฯ แม้ว่าวงการละครเวทีออสเตรเลียจะมีหลายอย่างมีก้าวหน้าไปกว่าเมืองไทย แต่ก็มีอุปสรรคอยู่หลายอย่าง ซึ่งสามารถนำมาพิจารณาว่าด้วยเหตุใดถึงยังมีปัญหาเหล่านั้นและทำอย่างไรถึงจะแก้ปัญหาเหล่านั้นได้ และหลายประเด็นวงการละครเวทีไทยก็กำลังจะประสบปัญหาเหล่านั้นอยู่ เช่นการผลิตงานที่สร้างจากความร่วมมือของศิลปินหลายแขนง ภาวะที่ศิลปะละครเวทีไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่เท่าละครเวที หรือ ความล้าหลังของนักวิจารณ์

ภัทร ด่านอุดรา: ผู้วิเคราะห์

สภาวะแห่งการวิจารณ์

"ผมหวังว่าการวิจารณ์ของผมจะไม่มีข้อผิดพลาดอื่นใดมากไปกว่าข้อบกพร่องอันเกิดจากความไม่ยุติธรรมซึ่งไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้"

ประโยคดังกล่าวเขียนขึ้นโดยGeorge Bernard Shaw ในบทความ "Our Theare in the Nineties" (การละครของเราในยุคทศวรรษที่เก้าสิบ) ทศวรรษที่เก้าสิบที่เขากล่าวถึงคือช่วงปีในยุคสมัยของเขา (ได้แก่ช่วงทศวรรษ 1890) มิใช่ช่วงยุคสมัยของเรา (ช่วงทศวรรษ 1990) แต่ก็เป็นน่าสังเกตุว่าขนบในการวิจารณ์หลายประการในยุคเราก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับช่วงยุคEdwardian (ของยุคสมัยของ Shaw) หรืออาจจะกล่าวได้ว่าแทบไม่มีอะไรเปลี่ยนไปเลย เว้นเสียแต่ว่าวิธีวิจารณ์อันเต็มไปด้วยความแจ่มแจ้งและเข้าถึงความรู้สึกของShaw พิถีพิถันและเจาะลึกมากกว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตามสื่อในปัจจุบันมากนัก[1]

ละครเวทีที่Shawเขียนถึงหมายถึงสิ่งที่เต็มไปด้วยความหลากหลายและบ้างก็ไร้รสนิยม ซึ่งกำลังจะสูญเสียความชื่นชมต่อภาพยนตร์ แต่มันก็ยังเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ได้รับความนิยมดึงดูดผู้คนทุกชนชั้นสืบเนื่องตั้งแต่ต้นศตวรรษที่สิบเก้า ในขณะที่ละครของยุคสมัยเรากลับเหมือนดอกไม้ที่ซีดเซียวและมีกลุ่มคนชมแคบเข้าลงไปทุกที ละครยุคเราอยู่รอดได้ด้วยความช่วยเหลือทางเงินทุน[2]และมีทิศทางการตลาดที่อ่อนไหว ละครเวทีไม่เพียงแต่มีภาพยนตร์เป็นคู่แข่งเท่านั้น แต่ยังต้องแข่งกับรูปแบบความบันเทิงที่ผ่อใจอีกนานาประเภท ไม่ว่าจะเป็นดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ กีฬา (ซึ่งเดี๋ยวนี้ได้พัฒนาสุนทรียะของมันจนกลายเป็นละครรูปแบบหนึ่งแล้ว) และการชมผ่านอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์อันสามารถสร้างความสุขจากเพียงปลายนิ้วสัมผัสเท่านั้น ซึ่งเป็นประดิษฐกรรมแห่งยุคสมัยศตวรรษที่ยี่สิบตอนปลายที่มีอยู่อย่างเกลื่อนกลาด ในช่วงจังหวะของชีวิตประจำวันที่ประสบการณ์การใช้เวลาต้องเป็นไปอย่างกำหนดกะเกณฑ์ได้ ละครเวทีมักเป็นกรณีปัญหา คุณไม่สามารถตั้งเวลาการชมได้ถ้าคุณไปไม่ตรงเวลาสองทุ่มที่เริ่มการแสดง คุณไม่สามารถกดปุ่มย้อนหลังหรือกดปุ่มข้ามไปดูข้างหน้าได้ และไม่มีการฉายให้ดูซ้ำเหมือนกับข่าวรอบเที่ยงคืน และคุณก็ไม่สามารถหาดูได้ในรูปแบบของเทปคาสเซ็ท ละครเวทีก็เหมือนกับการแข่งขันคริกเก็ตที่สนามAdelaide Ova ที่คุณต้องไปอยู่สถานที่ให้ถูกจุดถ้าคุณอยู่ผิดที่รับพลาดหรือวิ่งไล่ไม่ทันก็หมายความว่าคุณช้าไปและแพ้

ภาพยนตร์และหนังสือมีคุณสมบัติอยู่อย่างที่อาจจะไม่ได้ความนิยมเมื่อแรกออกจำหน่ายหรือออกฉายแต่จากการที่มีวางจำหน่ายหรือออกฉายเป็นเวลานานก็สามารถค่อย ๆเป็นที่รู้จักได้

---

[1] ผู้เขียนเล่นกับภาวิบทที่ว่าด้อยความที่Shaw นักการละครคนสำคัญชาวอังกฤษเขียนไว้นั้นหมายถึงยุคทศวรรษที่เก้าสิบในศตวรรษที่สิบเก้า (ช่วงทศวรรษที่1890) แต่ก็สามารถย้อนกลับมาสะท้อนยุคทศวรรษที่เก้าสิบในศตวรรษที่ยี่สิบ (ช่วงทศวรรษที่1990) ได้เหมือนกัน

[2] ละครในกลุ่มเวสเตรเลียจำนวนมากสามารถผลิตขึ้นได้ด้วยการสนับสนุนทางการเงินจากหน่วยงานของรัฐหรือเอกชน ไม่ใช่จากยอดจำหน่ายตั๋วชม

จากคำบอกเล่าปากต่อปาก ในปัจจุบันภาพยนตร์ก็ได้ถูกบรรจุให้อยู่ในรูปแบบของวีดิโอคาสเซ็ททีผู้ชมสามารถกลับไปเลือกดูเลือกชมเวลาไหนก็ได้ ภาพยนตร์นับพันเรื่องรอให้ดูอยู่ตามท้องตลาดไม่นับอีกนับโหลที่รอให้เลือกดูตามรายการโทรทัศน์ในแต่ละสัปดาห์ ทุกวันนี้เราดูหนังได้เหมือนกับอ่านหนังสือ สามารถดูหนังวิดีโอเรื่องหนึ่งได้อย่างซ้ำแล้วซ้ำเล่ายามว่าง พินิจพิเคราะห์มันและท่องจำมันได้อย่างขึ้นใจ

ประสบการณ์แบบนี้ล้วนต่างอย่างสิ้นเชิงกับประสบกาณ์ที่เกิดขึ้นกับละครเวที การแสดงละครเวทีเรื่องหนึ่งโดยปกติก็มีให้ได้ชมกันแค่สามอาทิตย์ (ยิ่งเป็นการแสดงของคณะที่ไร้ชื่อแล้วก็ยิ่งมีให้ชมสั้นเข้าไปอีก) เมื่ออายุขัยของการแสดงละครแต่ละเรื่อง นับจากช่วงซ้อมจนถึงการแสดงคืนสุดท้าย ช่างสั้นนักเช่นนี้ ศิลปะชนิดนี้ก็ดูจะเต็มไปด้วยความกำกวม อะไรเล่าคือสิ่งที่หลงเหลือเป็นหลักฐานของการแสดงละครเวที ความสุขที่ได้จากการชมละครก็คล้ายกับตอนที่เราได้กินอาหารหรือมีเพศสัมพันธ์เสร็จ หลังจากที่เสร็จสิ้นกิจกรรมไปแล้ว การแสดงละครก็กลายเป็นเรื่องของความหลังข่าวลือและเป็นเรื่องของประสบการณ์การรับรู้

แน่นอนว่ามีภาพถ่ายจากการแสดง แต่มันก็ให้ข้อมูลที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง หลายครั้งที่ภาพถ่ายออกมาดูดีแต่ตัวละครจริงกลับดูไม่ได้ การแสดงละครเวทีหลายเรื่องมีการบันทึกเทปวิดีทัศน์ไว้ให้คนรุ่นหลังดู แต่ก็อีกนั่นแหละ ถ้ามันไม่ได้ถูกบันทึกด้วยกล้องมากกว่าหนึ่งตัวและถูกตัดต่ออย่างพิถีพิถัน ผลลัพธ์ที่ได้คงไม่ต่างอะไรไปกว่าการฟังการแสดงดนตรีของวงซิมโฟนีผ่านสายโทรศัพท์

เราอาจจะกล่าวได้ว่าการแสดงได้ประทับอยู่ในหัวใจและจิตใจของเรา แต่ก็เกิดคำถามอีกว่าเป็นหัวใจและจิตใจของใครกันแน่ ของนักแสดง ของผู้กำกับ หรือของนักเขียนบท ต่างฝ่ายต่างก็เลือกที่จะมีมุมมองเป็นของตัวเอง หัวใจและจิตใจของนักออกแบบศิลป์คงจะเลือกมองตรงภาพที่ปรากฏบนเวที ในขณะที่คนดูก็คงเลือกที่จะจดจำตามแบบของตน ไม่มีระบบระเบียบที่แน่ชัด เพราะฉะนั้นสิ่งที่พอจะทิ้งไว้หลังการแสดงจบที่พอจะครอบคลุมรอบด้านมากที่สุดก็คือบทวิจารณ์ ถ้าอย่างนั้น อะไรเล่าคือสิ่งที่นักวิจารณ์กล่าวถึง เราถามคำถามนี้ราวกับว่าพวกนักวิจารณ์เป็นจักรพรรดิ์ที่รอที่จะยกนิ้วหัวแม่โป้งให้เราว่าจะชี้ขึ้นหรือชี้ลง เพื่อบอกว่าผลงานของเราควรถูกชื่นชมหรือถูกปฏิเสธ

บทวิจารณ์ให้หลักฐานที่เป็นบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรให้กับการแสดง แต่อะไรเล่าคือสถานะของการวิจารณ์ในฐานะที่เป็นสิ่งที่แสดงความคิดเห็น มีหลายตัวอย่างที่บทวิจารณ์สามารถทำให้งานละครเวทีชิ้นหนึ่งกลายเป็นงานอมตะได้ แต่ก็เป็นกรณียกเว้นที่มีอยู่น้อยมาก โดยส่วนใหญ่แล้วบทวิจารณ์เองก็จะจางหายไป แต่กระนั้นแม้มันจะเป็นเหมือนกับแมลงที่มีอายุขัยมันจะสั้นมันก็มีพิษสงที่รุนแรงแสบร้อน

บทวิจารณ์ละครเวทีดูจะมีผลกระทบอย่างทันทีทันใดเมื่อเปรียบเทียบกับบทวิจารณ์ศิลปะประเภทอื่น ๆ นักวิจารณ์ภาพยนตร์แทบจะไม่เคยได้พบปะโดยตรงกับนักแสดง นักเขียน และผู้กำกับ ยิ่งภาพยนตร์ที่มีสำเนาฉายเป็นพัน ๆ สำเนาส่งจัดหน่ายไปในวงกว้าง บทวิจารณ์ชิ้นหนึ่งก็เป็นเพียงแค่หนึ่งหยดน้ำในกระแสที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์เรื่องนั้นที่มีทั่วโลก ส่วนหนังสือที่ส่งไป

วางขายทั่วประเทศหรือทั่วโลกอาจจะเป็นไปได้ว่านักวิจารณ์และนักประพันธ์อาจจะรู้จักกัน แต่พวกเขาก็คงไม่ได้มีโอกาสมาพบกันตามห้องโถงห้องอาหารในโรงละคร เหมือนอย่างที่นักวิจารณ์ละครและนักทำละครมีโอกาสอยู่บ่อยๆ

การเผชิญหน้ากันเป็นเรื่องลำบาก เพราะว่าไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม การวิจารณ์ละครเวทีเป็นเรื่องของการที่คนจริง ๆ ถูกตรวจสอบขณะที่เขากำลังแสดงสดอยู่บนเวที ไม่ใช่เป็นภาพวาด หรือภาพลวงตาที่ฉายจากฟิลม์ภาพยนตร์ หรือตัวหนังสือที่พิมพ์อยู่ในกระดาษ ที่ถูกตรวจสอบ นักแสดงภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็กำลังอยู่ระหว่างโครงการเรื่องต่อไประหว่างที่ภาพยนตร์ที่เขาเล่นออกฉาย นักประพันธ์ก็อาจไปอยู่ที่เขาลูกใดสักลูกก็ได้ขณะที่บทวิจารณ์หนังสือเขาตีพิมพ์ แต่นักแสดงละครเวทีจะต้องกลับมาแสดงบทเวทีอีกครั้งในคืนนั้นและในคืนต่อ ๆ ไป จนกระทั่งหมดฤดูกาลแสดง หลายคนบอกว่าผลลัพธ์ที่ได้จากการอ่านบทวิจารณ์เหมือนกับกำลังช็อคตกใจหลานคนถึงกับบอกว่าไม่ขออ่านมันเสียเลยจะดีกว่า

คณะละครหลายคณะก็เป็นพวกนักฉวยโอกาสกับบทวิจารณ์ ดูจะเป็นธรรมเนียมของโรงละครย่ายบรอดเวย์และย่ายถนนแซฟทส์บูรี่ไปเสียแล้วที่จะเอาบทวิจารณ์ที่ชมงานแสดงที่กำลังลงโรงในทางชื่นชอบนำมาแปะประกาศไว้หน้าโรงราวกับเป็นคำโฆษณา แต่ในตามเมืองเล็ก การเอาคำวิจารณ์ในทางบวกมาแปะอย่างนี้อาจจะกลายเป็นเรื่องเสี่ยงที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นคำโฆษณาที่หน้าไหว้หลังหลอกก็เป็นได้ เมื่อมันมาจากนักวิจารณ์ที่ไม่ได้รับการยอมรับและจะยิ่งถูกเย้ยหยันหากตัวการแสดงละครมันไม่ได้เป็นจริงตามคำวิจารณ์ ช่างเป็นเรื่องที่น่ารำคาญยิ่งที่ พวกนักวิจารณ์ ที่เป็นพวกไม่ประมาณตนได้รับการต้อนรับเอาใจทันทีทันใดเมื่อพวกเขาเขียนบทวิจารณ์ในทางชื่นชมออกมา ราวกับว่าการมีนิสัยในทางการขาดการประมาณตนเป็นข้อพิสูจน์ของศักดิ์ศรีของพวกเขา และการที่พวกเขาชื่นชมละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นเรื่องของการให้มาตรฐานที่พิเศษยิ่ง แน่นอนมันเป็นธรรมชาติของคนเราที่คงไม่มีใครที่จะชอบบทวิจารณ์ที่พูดถึงงานของตนในทางแย่ และเป็นเรื่องปกติที่บทวิจารณ์ในทางชื่นชมย่อมเป็นที่ต้อนรับมากกว่า แต่การที่ไปให้การตอบรับต่อคำวิจารณ์ในทางบวกก็สามารถสร้างนิสัยให้นักวิจารณ์กลายเป็นคนที่ไม่จริงใจได้

ทั้งคณะละครและคนดูสามารถสร้างให้นักวิจารณ์กลายเป็นนักประชาสัมพันธ์ที่ไว้ใจไม่ได้ การที่นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่เพื่อเอาใจทั้งสองฝ่ายคือทั้งคณะละครและทั้งคนดูไม่ได้ช่วยอะไรจริงที่ว่าภาระของการวิจารณ์คือการที่ทำให้คนดูที่มีศักยภาพสามารถหยั่งได้ว่าสื่อต่าง ๆ กล่าวถึงงานละครชิ้นหนึ่งว่าอย่างไร แต่มันก็สำคัญเช่นกันที่จะต้องยอมรับว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดู นักวิจารณ์ของการวิจารณ์ก็ดูน่าขันหากเราได้ลองย้อนมองดูมัน คณะละครได้ให้ตั๋วการชมการแสดงฟรีแก่พวกนักวิจารณ์ และเป็นที่นั่งที่ดีที่สุดในโรงละครเสียด้วย ซึ่งพวกนักวิจารณ์นั้นมีสิทธิที่จะเขียนวิจารณ์อย่างไรก็ได้ ซึ่งอาจจะเป็นไปในทางที่สร้างความเจ็บปวดอย่างยิ่งต่ออัตตาที่ได้สั่งสมมาของทีมงานเลยก็ได้ นับเป็นความกล้าหาญอย่างหนึ่งของคนทำละครโดยแท้ที่ปล่อยให้ธรรมเนียมนี้ยังคงอยู่ คุณอาจจะตั้งคำถามได้ว่าธรรมเนียมนี้เป็นเรื่องของการเสี่ยงโชคเหมือนกับเล่นเกมส์โชว์ที่เราอาจจะได้รางวัลสองเท่าหากตอบถูกในข้อต่อไปหรือไม่ได้อะไรเลยกลับบ้านไปหากตอบผิด หากบทวิจารณ์พิพากษาว่าถูก คณะละครก็จะได้รายได้อย่างงามจากการขายตั๋วอย่าง

ถล่มทะลายแต่หากผลลัพธ์ออกมาในทางตรงข้ามก็เท่ากับยื่นแส้ไปให้เขาเฆี่ยนตี

ผมไม่เชื่อว่าสิ่งที่จะยกตัวอย่างต่อไปจะเกิดขึ้นบ่อยนักในออสเตรเลีย แต่มันเป็นกรณีของอำนาจของนักวิจารณ์ที่ในลอนดอนและในนิวยอรก์ บารมีของนักวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์New York Times อย่าง Frank Rich นั้นมีอยู่อย่างมหาศาล เป็นเรื่องจริงของธรรมเนียมของบรอดเวย์ที่งานดีนปาร์ตี้หลักการแสดงรอบแรกเป็นเรื่องของการรอคอยบทวิจารณ์ เพื่อให้ได้ผลกำไรอย่างสูงสุด ละครเรื่องหนึ่งจะประสบความสำเร็จได้ก็เมื่อได้มีระยะฤดูกาลแสดงเป็นเวลานานและมีคู่แข่งที่น้อย การที่โยนหน้าที่ในการคัดสรรว่าละครเรื่องไหนดีเด่นไปให้นักวิจารณ์สามารถถกเถียงได้ว่าทำให้วิถีอื่นในการที่จะสร้างการแข่งขันของละครแต่ละเรื่องนั้นหดหายไป ประเด็นของผมก็คือเมื่อนักวิจารณ์ได้มาซึ่งอำนาจดังว่านั้นแล้ว จุดมุ่งหมายอื่นของการวัดมาตรฐานของคุณภาพละครกำลังเข้ามาแทนที่จุดมุ่งหมายที่ควรจะเป็น ผมไม่เชื่อว่าผู้อ่านจะก้มหัวให้กับสิ่งที่นักวิจารณ์เขียนทั้งหมด เราถอดรหัสบทวิจารณ์ด้วยหนทางที่ซับซ้อน เราอาจจะเชื่อมโยงความน่าเชื่อถือของบทวิจารณ์จากชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์นั้น ว่าอะไรที่เราควรเชื่อและไม่ควรเชื่อจากนักเขียนคนนี้ ซึ่งผลลัพธ์อาจจะเป็นไปในทางลบก็ได้ ประวัติศาสตร์ได้บอกว่ามีตัวอย่างอยู่มากมายที่บทวิจารณ์ที่รุนแรงไม่สามารถพิชิตความสำเร็จทางการตลาดได้

บทวิจารณ์สามารถก่อให้เกิดความเสียหายได้อย่างแน่ชัด มันสามารถทำให้ความคาดหวังถูกแปรเปลี่ยน และขัดขวางพลังของคำบอกกล่าวปากต่อปาก ต่อมันไม่สามารถทำลายละครทั้งเรื่องลงได้หากการดูแลดันฉบับบทวิจารณ์นั้นไม่เป็นไปอย่างวิปริตเกินเหตุ ต้องยอมรับอย่างหนึ่งว่าวงการละครเวทีออสเตรเลียยังขาดบรรยากาศของการวิจารณ์ที่เหมาะสม นิตยสารคุณภาพ การเขียนบทความที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์ และความรื่นรมย์ที่ได้จากการอภิปรายยังไม่ใช่วัฒนธรรมที่ยั่งยืนของวิถีชีวิตคนออสเตรเลีย เราไม่มีสนามกลางที่มีคุณค่าเช่นนั้น อย่างที่มีในสิ่งพิมพ์คุณภาพต่าง ๆ ในต่างประเทศ เช่น The New Republic, The New Yorker, The New York, London Reviews of Books, Time Out, the Village Voice และอื่น ๆ แต่เราก็ยังพอมี Peter Browne's Editions, The Independent Monthly, 24 Hours, Meanjin, The Adelaide และ Sydney Reviews และไม่ควรลืมคอลัมน์บทวิจารณ์ที่สามารถประสานประโยชน์ได้ดีอย่างในหนังสือพิมพ์ The Australian และที่อื่น ๆ แต่สื่อคุณภาพเหล่านั้นก็ไม่สามารถทานทนต่อพลังของนิตยสารยักษ์ใหญ่และรายการโทรทัศน์ที่เอาบทวิจารณ์ศิลปะไปไว้ได้คอลัมน์ข่าวดาราได้ ลองหยิบนิตยสารอย่าง Vogue, Rolling Stone และ Vanity Fair มาดูก็ได้ มันเป็นเรื่องของการสร้างความเข้มแข็งของวัฒนธรรมการอ่าน ซึ่งทั้งประชาคมศิลปะและประชาคมนักวิชาการต้องช่วยกันเติมเชื้อเพลิง ซึ่งก็ไม่ใช่สมบัติของใครฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่เป็นไปเพื่อสร้างจุดการแลกเปลี่ยนการวิจารณ์ที่ยั่งยืน มันจะเป็นความอุดมสมบูรณ์ที่งานเขียนและงานวิจารณ์คุณภาพของเราจะผลิดออกมา ยิ่งมีมากเท่าไหร่ความเปราะบางของวัฒนธรรมการวิจารณ์ก็จะยิ่งหายไปเร็วเท่านั้น

มีความจริงอีกหลายอย่างที่ต้องใคร่ครวญถึง บทวิจาณ์ที่ทรงบทบาทมากที่สุดยังคงเป็นบทวิจารณ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน ซึ่งสามารถครอบคลุมกิจกรรมได้หลากหลายและมีความถี่ใน