แล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะ หาไม่แล้ว "บทเรียน" ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น

สิ่งที่เราจะต้องนำมาพิจารณาก็คือ เมื่อละครเรื่องนี้เดินทางมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. 2519 เรารับ "บทเรียน" จากเบรคชท์อย่างไร ปัญหานี้เป็นปัญหาแบบที่เรียกกันในวงวิชาการว่า "การรับวรรณคดี" (literary reception) ซึ่งเราอาจจะต้องพิจารณากันจากหลายแง่มุม ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทความนี้ การแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เราจะอธิบายความสำเร็จนี้ว่าเป็นเพียงปรากฏการณ์เชิงการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้นหรือ เราจะเหมาเอาได้หรือว่าบรรยากาศทางการเมืองในยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบานเอื้อต่อการรับวรรณกรรมการละครแบบนี้ และก็เป็นเรื่องของความสนใจชั่วครู่ยามเมื่อวิถีทางการเมืองเปลี่ยนไป ความสนใจในเรื่องของศิลปะก็เปลี่ยนไปด้วย *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็เข้าสูตรนี้ เป็นเรื่องของ "วัยรุ่น" ทางศิลปะที่มิได้มีผลกระทบที่สำคัญอะไรต่อวงการศิลปะของไทย ความจริงเป็นเช่นนั้นหรือ

ความคิดที่จะทำละครพูดสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวา และมีความเข้มข้นเหนือละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยทั่วๆ ไปมีอยู่ในประชาคมการศึกษามานานแล้ว จะเห็นได้ว่าในแทบทุกสถาบันอุดมศึกษา ทั้งที่มีการสอนวิชาการละครและที่มิได้มีการสอน ก็มีการจัดแสดงละครพูดกันอยู่เป็นประจำ ซึ่งในบางครั้งก็เปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้าชมด้วย ความคิดที่ว่าศิลปะการแสดงควรจะมีบทบาทเกินกว่าการให้ความบันเทิงเริงรมย์ก็มิใช่เป็นความคิดใหม่อะไร "ละครสอนคน" เป็นสิ่งที่เราไม่เคยปฏิเสธ แม้ว่าเราอาจจะมิได้มีทฤษฎีแบบของเบรคชท์เป็นพื้นฐานสนับสนุน แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในช่วง 2516-2519 นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มเอาจริงเอาจังต่อเรื่องของการที่จะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้ "การศึกษา" แก่ประชาชน ละครของเบรคชท์เข้ามาสัมผัสกับบริบทไทยที่อาจจะเข้มข้นพอที่จะรับสาส์นของเขาได้ ถ้าพิจารณาเรื่องของ "เบรคชท์ในสังคมไทย" ในแง่ของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ เราก็อาจจะต้องยอมรับว่าผู้ที่เป็น "สื่อกลาง" (หรือเรียก

ตามภาษาของวรรณคดีเปรียบเทียบว่า "intermediary") เป็นผู้ที่เข้าใจบทบาทของ "ผู้ให้" และ "ผู้รับ" เป็นอย่างดี สื่อกลางในที่นี้ก็คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ซึ่งในขณะนั้น ดร.อันโทน เรเกนแบร์ก (Anton Regenberg) เป็นผู้อำนวยการ เรเกนแบร์กเป็นผู้ที่มีความสนใจสภาวะของวงการศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง และเป็นผู้ที่เล็งเห็นการณ์ไกลว่า ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรที่จะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อน จะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมิใช่เป็นการลอกแบบ หรือเลียนแบบ การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โดยมีวิทยากรจากเยอรมนีมาร่วมด้วยเป็นทางหนึ่งที่จะทำให้เกิดการประสานความคิดขึ้นได้ ทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันจึงได้ติดต่อเชิญ ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ (Norbert Mayer) ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมิวนิคให้มาเป็นวิทยากร และเลือกที่จะไปจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ เพราะชุมนุมการละครของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่และวิทยาลัยพายัพที่มีอยู่แล้ว เป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นที่มีความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์กันอยู่

ในส่วนของ "ผู้รับ" ชุมนุมละครของสโมสรมหาวิทยาลัยเชียงใหม่กำลังสนใจจะสร้าง "ละครเพื่อชนบท" โดยจะออกไปสัมผัสกับชีวิตชนบทเพื่อเรียนรู้จากสภาพความเป็นจริงพร้อมๆ กับที่จะได้สร้างละครขึ้นมาใหม่สำหรับชนบทโดยเฉพาะ "*โดยมีจุดมุ่งหมายให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้ให้การศึกษาแก่ชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนปัญหาหรือการให้แนวทางในการแก้ปัญหา*"[28] แนวทางของการสร้างละครใหม่ "เพื่อการศึกษา" ของประชาชนดูจะพ้องกับความสนใจของ "ผู้ให้" เป็นอย่างดี ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ เป็นผู้ที่มี

[28] "โครงการสร้างละครเพื่อชนบท" เอกสารอัดสำเนา พ.ศ. 2517 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ)

ความเชี่ยวชาญในการฝึกละครให้แก่กลุ่มเยาวชน และให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อเรื่องของ "ละครในฐานะที่เป็นปัจจัยในทางการศึกษา"[29] แต่ในช่วงที่ได้มีการเริ่มติดต่อกันระหว่างไมเออร์กับสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันนั้น ไมเออร์คงจะยังไม่ทราบว่ากลุ่ม "เยาวชน" ที่เขาจะมาช่วยฝึกซ้อมให้นั้นมีศักยภาพและวุฒิภาวะในเรื่องของสังคมและการเมืองมากน้อยเพียงใด! สิ่งที่ไมเออร์ต้องการจะถ่ายทอดให้คือเทคนิคการแสดงและความสามารถของกลุ่มนักแสดงเองที่จะ "ด้น" ละครเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้จากการฝึกซ้อม จากหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกับไมเออร์ก็ปรากฏชัดว่าเขาเน้นเรื่องของการ "ด้น" (improvisation)[30] มาก เช่น เขาเขียนชี้แจงมาในตอนหนึ่งว่า *"เป็นอันว่าทางฝ่ายท่านเข้าใจชัดแจ้งแล้วว่า กลุ่มนักแสดงที่เชียงใหม่จะไม่ใช่มาเตรียมแสดงละครที่เขียนบทมาเสร็จแล้ว แต่จะมาช่วยกันสร้างละคร คือมาทำละครเรื่องใหม่"*[31] การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 ดูจะให้ความพึงพอใจต่อทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายวิทยากรเยอรมัน แต่เป็นที่น่าสังเกตได้ว่าทางฝ่ายเยอรมันดูจะเน้นเรื่องความสำเร็จในด้านของเทคนิคการแสดงมาก ไมเออร์เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า "การทำงานกับกลุ่มละครเป็นไปด้วยดีและก็ประสบความสำเร็จ บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) ซึ่งรู้จักกลุ่มละครมานานบอกว่า คุณภาพการแสดงของกลุ่มนี้ดีขึ้นอย่างมากทีเดียว"[32] ซึ่งก็ตรงกับที่ฝ่ายผู้แสดงคิด ในเอกสาร "สรุป

---

[29] เอกสารอัดสำเนา Arbeitsprogramm ของ Dr. Norbert Mayer ในส่วนที่เกี่ยวกับ "Theater als Erziehungsfaktor im Bildungsgesamtplan" (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[30] คำว่า improvisation ในภาษาอังกฤษ หรือ die Improvisation ในภาษาเยอรมัน อาจจะไม่ตรงกับคำว่า "ด้น" ในภาษาไทยเสียทีเดียวเพราะด้นกินความหมายเฉพาะการด้นคำประพันธ์หรือร้อยกรอง แต่ "ด้น" แบบละครตะวันตกคือการช่วยกันสร้างบทหรือคิดบทขึ้นมาในลักษณะเล่นไปแต่งไป คือ ไม่มีบทที่นักประพันธ์เขียนให้มาก่อน

[31] ต้นฉบับภาษาเยอรมันของจดหมายลงวันที่ 25 เมษายน 2517 มีความว่า "... nicht ein fertiges Stück inszeniert, sondern ein Stück erarbeitet, also neu erstellt werden soll." (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

และวิเคราะห์เวิคชอพ ชุมนุมละคร สมช." กลุ่มละครลงความเห็นว่า ในด้านของการฝึกฝนเทคนิคการละคร *"ข้อนี้นับว่าได้ผลดีเกิน 100% เราไม่อาจถึงกับพูดว่าเกินความจำเป็น แต่ถ้าหากเราเชื่อว่ามีข้อบกพร่องด้านอื่น ก็น่าจะแบ่งความสมบูรณ์ไปให้ส่วนนั้นบ้าง"*[33] เป็นอันว่าฝ่าย "ผู้รับ" มีจุดประสงค์อื่นที่สำคัญนอกเหนือไปจากความสามารถในทางการแสดง ซึ่งฝ่ายผู้แสดงก็ระบุไว้ค่อนข้างจะชัดเจนว่าข้อบกพร่องยังมีอยู่ในด้านของ "การรวมกลุ่มผู้สนใจการละคร" และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง "การจัดทำละครเพื่อชนบท"[34] ซึ่งกลุ่มฯยังคิดว่าไปไม่ถึงจุดหมาย เพราะยังขาดความเอาจริงเอาจังกันอยู่มาก กลุ่มผู้แสดงวิจารณ์ตนเองไว้อย่างรุนแรงพอสมควรทีเดียว "เราอ้างไว้ว่าได้ออกสู่ชนบทเพื่อเก็บข้อมูล แต่ทุกคนก็รู้ดีว่าเรากำลังไปพักผ่อนสุดสัปดาห์" ในส่วนที่เกี่ยวกับตัวบทละครนั้น กลุ่มฯก็ได้วิจารณ์เอาไว้ว่า

"เนื่องจากละครสู่ชนบทจะต้องรับผิดชอบต่อความจริงอย่างถึงแก่นแท้ของปัญหา นอกจากความบันเทิง จึงควรพิถีพิถันในการเลือกบทละครอย่างยิ่ง และทุกคนก็รู้สึกต่อละครเรื่องที่เรากำลังทำกันอยู่นี้ดีแล้วว่ามันไม่ก่อศรัทธาแก่เราแค่ไหน และบันดาลใจที่จะทำบทละครที่ดี บทละครที่ก่อให้เกิดศรัทธาที่จะทุ่มเทกับงาน ก่อความสามัคคีและมีวินัย"[35]

เป็นที่น่าทึ่งว่ากลุ่มละคร "เยาวชน" ของไทยเรียกร้องมาตรฐานของละครที่จัดได้ว่าอยู่ในระดับอุดมคติ เรื่องของการ "ต้น" บทดูจะยังเป็นปัญหาอยู่ แต่ก็คงจะเป็นปัญหาที่วิทยากรชาวเยอรมันไม่อาจเข้าใจ

---

[32] จดหมายลงวันที่ 10 ตุลาคม 2517 Bruce Gaston ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีชาวอเมริกัน ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะคีตกวี และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย เป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยพายัพในขณะนั้น

[33] เอกสารอัดสำเนาเรื่องสรุปและวิเคราะห์เวิคชอพชุมนุมละคร สมช.15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 (จากแฟ้มสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[34] จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

[35] จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

ได้ถ่องแท้ เนื่องจากข้อจำกัดทางภาษาและปัญหาเรื่องบทนี้ จะยังคงเป็นปัญหาอยู่ในการแสดงละครของเบรคชท์ในอีก 2 ปีต่อมา สิ่งที่น่าประหลาดใจก็คือว่า เมื่อละคร *ชนบทหมายเลข 3* มาแสดงที่กรุงเทพฯ เมื่อเดือนธันวาคม 2517 ผลงานของกลุ่มดูจะอยู่ในระดับที่ผู้ดูเมืองกรุงพึงพอใจมาก แต่ก็อาจจะเป็นความพึงพอใจที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หนังสือพิมพ์ *ประชาชาติ* วิจารณ์ไว้ว่า

> "*ชนบทหมายเลข 3* จึงไม่เพียงแต่จะประสบผลสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการปลูกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่า *ชนบทหมายเลข 3* เป็นละครเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนจริง ๆ"[36]

ถ้า "บริบท" ทั่วไปในยุคนั้นเป็นอย่างที่ได้บรรยายมาแล้วข้างต้น เราก็เห็นจะต้องลงความเห็นว่าเบรคชท์เดินทางมาถึงประเทศไทยในขณะที่ดินฟ้าอากาศเอื้ออำนวยอย่างเต็มที่ทีเดียว บทวิจารณ์เกี่ยวกับชนบทหมายเลข 3 ที่คัดมาข้างต้นนี้เป็นสิ่งที่เบรคชท์ปรารถนานักที่จะได้ แต่โดยทั่วไปแล้วเขาอาภัพกว่ากลุ่มละครของไทยมาก!

จากผลสำเร็จของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ และจากการแสดงเรื่อง *ชนบทหมายเลข 3* ทำให้ "สื่อกลาง" คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเกิดกำลังใจที่จะทำงานด้านสนับสนุนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเช่นนี้ต่อไป ได้มีการเตรียมงานที่จะจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ 2 หลังจากที่สัมมนาครั้งแรกได้เสร็จสิ้นไปไม่นานนัก แน่นอนที่สุดที่ไมเออร์สนใจที่จะกลับมาร่วมสัมมนากับนักแสดงสมัครเล่นของไทยอีก เขาเอ่ยถึง "ความสำเร็จที่เชียงใหม่"[37] และรายงานให้เรเกนแบร์กทราบว่ามีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์สนใจจะเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องการทำละครสมัครเล่นไทย แม้ว่าโครงการ

---

[36] ประชาชาติ รายวัน วันที่ 26 ธันวาคม 2517

[37] จดหมายถึงผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ลงวันที่ 10 กันยายน 2518 เขาใช้คำภาษาเยอรมันว่า "Der Chiang Mai-Erfolg (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

เรื่องภาพยนตร์จะตกไปเพราะขาดการสนับสนุนในด้านทุน แต่ไมเออร์ได้เสนอความคิดเกี่ยวกับการจัดสัมมนาครั้งที่ 2 ไว้อย่างละเอียดพอสมควร เขาเสนอให้เล่นละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคซ์ และในขณะเดียวกันให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาทาบกับต้นเรื่องของเบรคซท์ นอกจากนั้นเขาได้แสดงความปรารถนาไว้ว่าอยากจะได้มีโอกาสทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงชุดเดิมซึ่งเขาเรียกว่า "กลุ่มคำรณ"[38] โดยที่เขาได้ยกย่องความสามารถของกลุ่มนี้ไว้ 2 ประการ คือ ในประการแรก กลุ่มนี้มีประสบการณ์อยู่แล้วในเรื่องของ "การวิจัย" ซึ่งเขาหมายถึงการออกไปสัมผัสกับชีวิตจริงในสังคม แล้วนำมาแต่งเป็นละครซึ่งเราก็ได้เห็นแล้วว่าเป็นวิธีการที่กลุ่มนักแสดงเองสนใจอยู่มาก ประการที่สอง กลุ่มนี้มีความสามารถเป็นเยี่ยมในการ "ด้น"

การนำละครของเบรคซท์ออกแสดงนั้นเป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดงและของนักแสดง เพราะเบรคซท์มิได้แต่งบทละครประเภทที่ใครที่ไหนจะนำไปแสดงได้ตามใจชอบ จริงอยู่ความสามารถในการแต่งละครของเบรคซท์นั้นเป็นที่ยอมรับกันอยู่ทั่วไป นักปราชญ์และนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ถึงกับกล่าวว่า เบรคซท์เป็นนักแต่งละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของยุค[39] แต่เบรคซท์มีความทะเยอทะยานที่จะแสดงตัวว่าเป็นนักคิดและนักทฤษฎีที่มีสุนทรียศาสตร์และกวีศาสตร์เป็นของตัวเอง เขาพยายามที่จะสร้างละครบนรากฐานของทฤษฎีที่ลึกซึ้งพอสมควร ผู้กำกับการแสดงที่เอาจริงเอาจังกับเบรคซท์จึงมักจะต้องศึกษาความคิดเชิงทฤษฎีของเขาให้ถ่องแท้ก่อนที่จะลงมือ "เล่น" ละครของเขา ไมเออร์ให้ความสนใจต่อ

---

[38] จดหมายฉบับเดียวกัน (จากแฟ้มของสถาบันเยอรมัน) คำรณ คุณะดิลก เป็นอาจารย์ภาควิชาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในขณะนั้นและเป็นผู้บุกเบิกตั้งกลุ่มละครสมัครเล่นดังกล่าวขึ้นมา ผู้รู้ทางการละครหลายท่านลงความเห็นว่าคำรณเป็นนักแสดงและผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถสูง และนอกจากนั้นก็ยังเป็นผู้ที่สามารถสร้างความเชื่อถือให้แก่นักแสดงรุ่นหนุ่มสาวได้อย่างดีเยี่ยม

[39] Sartre กล่าวไว้ในการสัมภาษณ์ที่เขาให้ต่อนักวิจารณ์ชาวอังกฤษ Kenneth Tynan ว่านักแต่งละครที่เขานับถือที่สุดคือ "Brecht, incontestably, although he is dead-and in spite of the fact that I do not use his techniques or share his artistic principles." (Kenneth Tynan : Tynan-Left and Right, London 1967, p. 307)

เรื่องนี้มาก เขาเตรียมตัวมาอย่างดีที่จะทำหน้าที่ "ครูวรรณคดี" ให้แก่กลุ่มนักแสดงในการสัมมนาครั้งที่ 2 ในปี 2519 แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าเขาศึกษางานด้านทฤษฎีชิ้นใดของเบรคซท์โดยเฉพาะ เราก็พอจะมองเห็นได้ว่าเขาให้ความสำคัญต่อข้อคิดที่เป็นทฤษฎีที่สำคัญ ๆ หลายประการ เขากล่าวไว้ในจดหมายฉบับแรกที่เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า "ผมได้ความคิดดังกล่าว (เกี่ยวกับเรื่องการทำ 'ฉากไทย') มาจากการศึกษาเบรคซท์ซึ่งผมเตรียมไว้สำหรับสอนที่มหาวิทยาลัย ผมจับความได้อย่างแน่ชัดว่าการนำเอาละครของเบรคซท์มาเสริมต่อเช่นนี้เป็นไปตามแบบแผนของละครแบบสั่งสอนที่เบรคซท์เองต้องการจะสร้างขึ้นมาให้ได้"[40] เรื่องนี้เป็นไปตามที่ไมเออร์ตีความ เพราะหลักฐานที่นักวิจัย ไรแนร์ ชไตนเวก (Reiner Steinweg) ค้นมาได้ก็ยืนยันว่าเบรคซท์ไม่คิดว่าละครแบบ "บทเรียน" (Lehrstück) เป็นบทละครที่สมบูรณ์แล้วในทุกประการ ในทางตรงกันข้ามเบรคซท์แสดงความเห็นไว้ว่า

"ละครบทเรียน...เขียนขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจให้แก่ตัวเอง สำหรับผู้แต่งและบุคคลอื่นที่เข้า มามีส่วนร่วมด้วย มิใช่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นประสบการณ์แก่กลุ่มบุคคล ละครแบบนี้ถือได้ว่ายังไม่เสร็จสมบูรณ์เสียด้วยซ้ำ"[41]

เรื่องของอุดมคติของ "ละครบทเรียน" ที่เบรคซท์อยากจะสร้างขึ้นมาในสังคมอุดมคตินั้น เป็นสิ่งที่ยังถกเถียงกันอยู่มาก เพราะเบรคซท์เองก็นำมาปฏิบัติไม่ได้เต็มตามแบบที่เขาปรารถนา ในที่สุดเบรคซท์ก็ต้องล้มเลิกความคิดที่จะสร้าง "การสอนเต็มรูป" (Die grosse Pädagogik) และหันมาใช้ "การสอนลดรูป" (Die kleine Pädagogik) ซึ่งยังคงแบ่งกลุ่มบุคคลออกเป็นกลุ่มผู้แสดงและกลุ่มผู้ชม คือยังมิใช่ละครที่ไม่มีคนดู หรือละครที่แต่งขึ้นสำหรับผู้เล่นเท่านั้น แต่ "การสอนลดรูป"

---

[40] จดหมายฉบับเดียวกันที่อ้างแล้ว

[41] Brecht Modell der Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg, Frankfurt, 1976, p. 51

ก็ยังมีลักษณะบางประการที่แตกต่างไปจากละครทั่วไป คือ เบรคชท์ต้องการจะเน้นกระบวนการ "ทำละครให้เป็นประชาธิปไตย" (Demokratisierung des Theaters) อันเป็นการแผ่ขยายวงการละครให้เกินขอบเขตของละครอาชีพออกไป ละครสอนคนที่ดีที่สุดก็คือละครที่ผู้ที่มิใช่ "นักละคร" ได้มีส่วนเข้ามาร่วมสร้าง เขาจึงกำหนดไว้ว่า *"การแบ่งคนออกเป็น 2 กลุ่ม (คือกลุ่มผู้แสดงกับกลุ่มผู้ดู) ยังคงอยู่ แต่ผู้แสดงควรจะเป็นนักแสดงสมัครเล่น"*[42] ในส่วนที่เกี่ยวกับการใช้นักแสดงสมัครเล่นในการแสดง "ละครบทเรียน" นั้น เบรคชท์ก็เคยให้คำแนะนำไว้ว่า ละครเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ เป็นเรื่องที่เหมาะสมที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น[42]

เราจึงอาจจะสรุปได้ว่า ผู้กำกับการแสดงไมเออร์ เตรียมการแสดงเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์เอง จะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะตีความต่อไปอีกว่าความสำเร็จของการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เมื่อปี พ.ศ. 2519 เป็นเครื่องพิสูจน์ว่า ทฤษฎีของเบรคชท์นั้นเป็นทฤษฎีที่นำไปปฏิบัติได้ ผู้เขียนมีความเห็นว่าถ้าจะด่วนตีความเช่นนั้นในตอนนี้ก็จะเป็นการมองข้ามประเด็นที่สำคัญอีกบางประการไป ซึ่งเราจำเป็นจะต้องนำมาพิจารณาด้วย

ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือ เราจะถือว่าบทละครของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมที่สมบูรณ์แล้ว โดยที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำตามที่เบรคช์กำหนดไว้ถ้วนทุกประการหรือไม่ คือเกินไม่ได้ขาดไม่ได้ ซึ่งปัญหานี้เป็นปัญหาที่ก่อความปวดเศียรเวียนเกล้าให้แก่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเป็นจำนวนมาก เพราะทายาทของเบรคชท์ และสำนักพิมพ์ที่พิมพ์งานของเขาถือว่า งานของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมคลาสสิกที่มีคุณค่าประดุจคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ และทายาทผู้ควบคุมลิขสิทธิ์ก็ใช้สิทธิตามกฎหมายห้ามการแสดงที่ไม่ตรงตามต้นฉบับไปหลายครั้งแล้ว กรณีล่าสุดเพิ่งจะเกิดขึ้นกับการเตรียมแสดงเรื่อง "คนดี

---

[42] เรื่องเดียวกัน หน้า 51

แห่งเสฉวน" ที่โรงละครเมือง ชตุทการ์ท (Stuttgart) เมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1981 นี่เอง[43] สำหรับการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งไมเออร์เป็นผู้กำกับนั้น สำนักงานกลางของสถาบันเกอเธ่ที่มิวนิค ก็ได้รับจดหมายเตือนจากสำนักพิมพ์ซูรคัมพ์ แฟร์ลาก (Suhrkamp Verlag) แห่งเมืองฟรังฟุร์ต (Frankfurt) มาเช่นกันว่า จะยอมให้มีการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงบทไม่ได้ นอกจากนั้นในเรื่องดนตรีก็จำเป็นจะต้องใช้คีตนิพนธ์ของเพาล์ เดสเซา (Paul Dessau)[44] แต่นับเป็นโชคดีที่ประเทศไทยอยู่ห่างจากเยอรมนีมาก ทายาทและสำนักพิมพ์จึงมิได้มาติดตามควบคุม และ*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ฉบับไทยนั้น เมื่อถึงเวลาแสดงจริงๆ ก็มิได้ตามบทของเบรคชท์อย่างเคร่งครัด เช่น มีการตัดตอนสุดท้าย คือฉากในศาลออก สำหรับดนตรีก็มีการ "ทำให้เป็นไทย" โดยใช้วงปี่พาทย์ นอกจากนั้นก็ยังมีการแทรกตัวละครจากวรรณคดีไทยเข้ามาเป็นตัวบรรยาย อันได้แก่ ศรีธนญชัย นางละเวง และจันทรโครพ เพื่อทำให้เกิดบรรยากาศที่เป็นไทย ส่วนที่สำคัญที่สุดก็คือการแทรก "ฉากไทย" สลับกับฉากของต้นเรื่อง ฉากต่อฉากซึ่งถ้าสำนักพิมพ์ได้ทราบล่วงหน้า ก็อาจจะมีการห้ามการแสดงก็ได้ คำถามที่นักวิจารณ์ควรจะถามก็คือ เราแน่ใจได้หรือว่าสิ่งที่ทายาทและสำนักพิมพ์เรียกร้องสอดคล้องกับความคิดของเบรคชท์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การที่ไมเออร์ตัดสินใจให้มีการเติม "ฉากไทย" ก็เป็นการตีความทฤษฎีของเบรคชท์ไปในแนวหนึ่งนั่นเอง

อันที่จริงการสร้าง "ฉากไทย" ขึ้นมานั้นเป็นส่วนหนึ่งของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งที่ 2 เป็นแบบฝึกหัดการละครตามที่ไมเออร์ต้องการ เพราะเขาเน้นถึงบทบาทของ "research" (เขาเลือกใช้คำภาษาอังกฤษนี้โดยตลอด) ซึ่งกลุ่มผู้แสดงก็สนใจอยู่แล้วเพราะเป็นสิ่งที่พวกเขาต้องการจะทำมาแล้วเมื่อตอนสร้าง "ละครสู่ชนบท" ในการ

---

[43] ดูหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ Die Zeit ฉบับวันที่ 10 กรกฎาคม ค.ศ. 1981 หน้า 33

[44] จดหมายจาก Suhrkamp Verlag ถึง Goethe-Institut, München ลงวันที่ 2 มีนาคม 2519 (สำเนาอยู่ในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

สัมมนาครั้งที่ 2 นี้ ได้มีการเข้าไปทำวิจัยในโรงงานอุตสาหกรรมจริงๆ และบทที่ผู้แสดงช่วยกันสร้างขึ้นมาก็เป็นไปในรูปของการเล่นไปเขียนไป เป็นไปตามทฤษฎีการ "ดัน" ที่ไมเออร์ต้องการอีกเช่นกัน เนื้อเรื่องของ "ฉากไทย" ก็เป็นเรื่องของชีวิตคนงานที่ถูกนายจ้างกดขี่ มีคนสามระดับเช่นเดียวกับในต้นเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* คือ นายทุน ผู้จัดการ และลูกจ้าง เนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่ "ใกล้ตัว" ผู้ดูผู้ชมในปี พ.ศ. 2519 มาก แต่การที่ผู้แสดงเองกล่าวเน้นต่อผู้ชมในตอนท้ายเรื่องว่าพวกเขาได้ไปทำ "วิจัยสนาม" มาจริงๆ โดยได้เข้าไปใช้ชีวิตในโรงงานอุตสาหกรรม และได้บันทึกเอาสภาพที่เลวร้ายต่างๆ ลงไว้ใน "ฉากไทย" ก็อาจจะเป็นการสร้างความสับสนระหว่าง "ความจริง" กับ "ความสมจริง"[45] และก็อาจจะเป็นการสนองตอบ "การสอน" แบบของเบรคซท์เกินกว่าที่เบรคซท์ต้องการก็ได้ เพราะเราจะต้องไม่ลืมว่าต้นเรื่องของเบรคซท์ที่ใช้ฉากที่ "ไกลตัว" สำหรับผู้ชมตะวันตกมาก ยิ่งไปกว่านั้น "ฉากไทย" จบลงด้วยดี เป็น "happy ending" เพราะคนชั้น 2 คือ ผู้จัดการ กลับใจไปเข้าข้างคนชั้นที่ 3 คือกรรมกร ในลักษณะที่เรียกว่าเป็นการกลับหน้ามือเป็นหลังมือ หรือที่เรียกกันในวงการละครว่าเป็น "coup de théâtre" จะขอคัดข้อความตอนสุดท้ายของฉากไทยมาดังนี้

"ผู้จัดการ : ยิง ยิงมันเลย มันจะฆ่าผม แน่ะมันชักปืนมาแล้ว
(ผู้จัดการชักปืนจากซองปืนของตำรวจยิงปั้ม ไม่ได้ยิง)
ปั้มพูดว่า : ผู้จัดการยิงพวกผมก็ได้แค่ 5-6 แต่ผู้จัดการ
ไม่สามารถฆ่าคนทั้งประเทศได้
(ผู้จัดการเปลี่ยนใจเดินกลับออกไป)
ปั้มพูดกับเพื่อนๆ : พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไป แต่คงจะมีผู้มีใจ
เป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ"[46]

แน่นอนที่สุดที่ว่าทฤษฎีการละครของเบรคซท์ที่ว่าละครไม่ควรจะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก แต่ควรจะกระตุ้นการใช้สติปัญญาและเหตุผล

---

[45] ดู : เจตนา นาควัชระ ; ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี บทที่ 5

[46] คัดจากเอกสารอัดสำเนาในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน

ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เขาพยายามนำมาใช้อย่างเต็มรูปในละครเรื่องท้าย ๆ ของเขา อาจจะนำมาใช้กับ "ฉากไทย" ในปี 2519 ไม่ได้ คงจะมีผู้ดูผู้ชมบางคนที่เกิดความประทับใจอย่างสุดซึ้งกับการต่อสู้ของปวงชนประวัติศาสตร์ไทยในช่วง 5 ปีที่ผ่านมาก็ดูจะยืนยันให้คำทำนายยังคงสภาพเป็นคำทำนายอยู่ อาจจะมีนักวิชาการบางคนที่ลงความเห็นว่าตอนสุดท้ายของฉากไทยขัดกับต้นเรื่องของเบรคชท์ในลักษณะที่เป็นการฝืนแก่นแท้ของเรื่องเดิม ซึ่งต้องการจะ "สั่งสอน" มหาชนด้วยการให้ภาพที่มืดสนิท เป็นไปได้หรือไม่ที่ว่าคณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ต้องการจะทำอะไรที่เป็นไทย ๆ โดยไม่พะวงกับแนวความคิดของเบรคชท์ ปัญหามีอยู่ว่า การ "สนองตอบ" เบรคชท์แบบไทยเช่นนี้ก่อให้เกิดความสับสน ดังจะเห็นได้จากข้อคิดเห็นของผู้ดูผู้หนึ่งที่ลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวัน *ประชาชาติ* ฉบับวันที่ 29 มิถุนายน 2519

"ฉากไทยนี้ดำเนินคู่ขนานไปกับฉากฝรั่ง นอกจากสะท้อนปัญหาชนชั้นแล้วยังชี้ให้เห็นถึงปัญหาจักรวรรดินิยมตัวการใหญ่ที่สร้างความขัดแย้งในหมู่ประชาชนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมไทยปัจจุบันด้วย

หากปราศจากฉากไทย *นี่แหละโลก* คงจะเป็นละครแบบปัญญาชนที่เข้าใจยากขึ้นอีกหลายส่วนเป็นแน่

ข้อที่ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เนื้อหาส่วนนี้สะท้อนมาจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ใช้แรงงาน จึงสามารถแสดงเนื้อแท้ของการต่อสู้ทางชนชั้นได้อย่างถูกต้อง โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าเมื่อกรรมาชีพยืนหยัดต่อสู้ในระดับหนึ่ง ก็ย่อมสามารถเรียกร้องความยุติธรรมกลับมาได้ระดับหนึ่งเช่นกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับทรรศนะยอมจำนนหดหู่สิ้นหวังดังที่เบรคชท์เสนอในตอนแรก

ดังนั้นฉากไทยจึงเป็นเนื้อหาต่อสู้วิพากษ์วิจารณ์ฉากฝรั่งอยู่ในตัว"[47]

การสรุปแบบนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการประเมินคุณค่างาน

[47] ประชาชาติวันที่ 29 มิถุนายน 2519

ศิลปะโดยยึดอุดมการณ์เป็นหลักแต่ถ่ายเดียว แต่เราก็ได้เห็นมาแล้วว่างานของเบรคชท์เป็นงานที่ค่อนข้างจะสลับซับซ้อนและลุ่มลึกอยู่ไม่น้อย และ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" กับผู้กำกับการแสดงไมเออร์ก็ได้ใช้ความพยายามอย่างมากในอันที่จะ "เข้าถึง" แก่นแท้ของเบรคชท์ และนำทฤษฎีของเขาสานต่อและเสริมต่อ แต่เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าบรรยากาศทางสังคมและการเมืองของไทยในช่วงก่อนตุลาคม 2519 อาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมบางคนพุ่งความสนใจไปสู่ประเด็นที่เป็นอุดมการณ์เท่านั้น

เรื่องของ "ฉากไทย" เป็นประเด็นที่เราอาจจะต้องนำมาพิจารณาในเชิงทฤษฎีศิลปะด้วย การที่ผู้แสดงออกไปทำ "วิจัย" และช่วยกัน "ดัน" บทขึ้นมาก็เป็นไปได้ตามวัตถุประสงค์ที่วิทยากรไมเออร์ได้ตั้งประเด็นเอาไว้แต่ต้น การสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งนั้นมีลักษณะที่เป็นการทดลอง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการฝึกความสามารถในการแสดง แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่า "วัสดุทดลอง" เป็นของ "แรงสูง" ที่ชี้ให้เห็นจุดอ่อนของสังคมไทยในขณะนั้น แต่เราจะพิจารณางานศิลปะแต่เฉพาะในแง่ของเนื้อหาเพียงเท่านั้นไม่ได้ ถ้าเรานำบทของ "ฉากไทย" มาวิเคราะห์ดู ก็จะเห็นว่ายังมีลักษณะเป็นบทที่ "ดัน" กันขึ้นมา และอาจจะไม่มีความประณีตในทางวรรณศิลป์เท่าใดนัก "ฉากไทย" คือละครพื้นเมืองในลักษณะหนึ่ง จะจับใจคนดูได้ก็ต่อเมื่อได้มีการแสดงกันจริงๆ บนเวที จะเอามาตรของวรรณคดีลายลักษณ์มาจับเห็นจะไม่ถนัดนัก นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างประเพณีไทยกับประเพณีตะวันตก "ละครพูด" ของตะวันตกที่จารึกไว้เป็นลายลักษณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี ซึ่งอริสโตเติลก็ได้จัดเอาไว้เป็นหนึ่งในสามประเภทใหญ่ๆ ของวรรณคดีใน "กวีศาสตร์" อันเลื่องชื่อของเขา เบรคชท์เป็นผู้กำกับการแสดง และก็ให้ความสำคัญต่อเรื่องของการแสดงมาก ซึ่งรวมไปถึงละครแบบทดลองหรือที่เรียกกันว่า *"experimental theatre"* แต่ในฐานะนักประพันธ์เขาก็ยังอยู่ในประเพณีของวรรณศิลป์ดังเดิม คือเขาสร้างบทที่เป็นลายลักษณ์อันนี้มีคุณค่าในเชิงวรรณศิลป์ ละครของเขาจึง "อ่าน" ออกรส แต่ "ฉากไทย" ของละคร นี่แหละโลก มิได้สร้างขึ้นมาสำหรับให้อ่าน แต่

เป็นบทสำหรับการแสดงเท่านั้น ซึ่งในแง่นี้ก็อาจจะอยู่ห่างจากต้นเรื่อง "Die Ausnahme und die Regel" พอๆกับที่อยู่ห่างจากวรรณกรรมที่เป็นทั้งบทละคร และวรรณคดีลายลักษณ์ เช่น "อิเหนา" ของไทยเราเอง !

ความสำเร็จของ นี่แหละโลก หรือ ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ฉบับไทย คงจะมิได้จำกัดอยู่ที่แรงกระตุ้นในเชิงอุดมการณ์ ซึ่งเหมาะกับสภาพแวดล้อมทางสังคมในช่วงก่อนตุลาคม 2519 เท่านั้น ความจริงมีอยู่ว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" สามารถให้ประสบการณ์ต่อผู้ชมแบบที่หาที่เปรียบได้ยาก ซึ่งผู้เขียนทราบดีว่ามีผู้ที่ได้ชมละครเรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมากที่มีความเห็นเช่นนี้ สำหรับผู้กำกับการแสดงไมเออร์นั้น เขาพูดถึงความสามารถของนักแสดงกลุ่มนี้ไว้ด้วยความชื่นชม ไมเออร์ได้ร่วมฝึกละครกับกลุ่มนักแสดงหลายชาติหลายภาษา เขาเคยมีประสบการณ์ในประเทศอินเดีย และฟิลิปปินส์ เขาเขียนเล่าเรื่องถึงการทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงที่ Cultural Center of the Philippines ว่า

"กลุ่มนักแสดงที่นี่ดีพอใช้ และละครที่เราแสดงก็ประสบความสำเร็จดีมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม 'กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว' ก็ยังเป็นหนึ่งอย่างไม่มีใครทาบได้"[48]

อุทาหรณ์จากกรณี "เบรคชท์ในสังคมไทย" ก็คือการถ่ายทอดวัฒนธรรมต่างชาติมาสู่บริบทไทยนั้นต้องการความเอาจริงเอาจังเป็นอย่างมาก จากปากคำของผู้ที่ได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้[49] เป็นที่ประจักษ์ว่าคณะละครสมัครเล่นกลุ่มนี้ทำละครด้วยใจรัก และมีระเบียบวินัยอย่างที่กลุ่มนักแสดงทั่วๆ ไปอาจจะไม่เห็นว่าเป็นของสำคัญ นักแสดงจะมาซ้อมตรงเวลาโดยไม่ต้องมีการขอร้องกันแต่อย่างใด เขามิใช่เป็นแต่

---

[48] จดหมายจาก Dr. Mayer ถึง Dr. Regenberg เขียนที่ Seoul ลงวันที่ 20 พฤษภาคม 2520 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[49] ผู้เขียนได้มีโอกาสสนทนากับ นางสาววิลัดดา วนดุรงค์วรรณ ซึ่งได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้

เพียงผู้แสดงที่ทำตามคำสั่งของผู้กำกับการแสดงเท่านั้น เขาเข้าใจละครของเบรชคท์เป็นอย่างดี เขาเป็นทั้ง "ผู้แสดง" (actor) "ผู้ตีความ" (interpreter) เขาเข้าใจละครทั้งเรื่อง มิใช่แต่เพียงบทที่แต่ละคนจะต้องแสดง ผู้เขียนได้รับการบอกเล่ามาว่าพวกเขาได้ศึกษาทฤษฎีการละครของเบรคชท์อย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยผู้กำกับการแสดงไมเออร์ได้เตรียมเอกสารมาและมีผู้แปลออกเป็นภาษาไทยเพื่อให้ผู้แสดงได้ศึกษาดังที่ได้กล่าวมาว่าเบรคชท์เอาจริงเอาจังกับทฤษฎีของเขามาก ผู้แสดงจึงจำเป็นต้องใส่ใจในเรื่องของทฤษฎีด้วย จะยึดแต่เพียงตัวบทละครเท่านั้นไม่ได้ ในส่วนที่เกี่ยวกับ "ฉากไทย" ผู้แสดงเองเป็นตัวกำหนดผู้ที่ให้กำเนิดแก่ละครนี้เราจึงอาจจะสรุปได้ว่านับเป็นโชคของเบรคชท์ที่ได้ "ผู้ตีความ" ที่ไม่สุกเอาเผากิน เราอาจจะมีความเห็นแตกต่างจากกลุ่มนักแสดงในรายละเอียดบางประการ โดยเฉพาะในเรื่องของ "ฉากไทย" ที่อาจจะเกินเลยแบบแผนของเบรคชท์ไป โดยเฉพาะการที่พยายามจบเรื่องแบบ "happy ending" ซึ่งขัดกับฉากสุดท้ายของต้นเรื่อง คือฉากในศาล ที่ถูกตัดไป และก็ไม่มีการแสดงฉากศาลในแบบไทยอีกเช่นกัน เท่าที่ได้ทราบก็ด้วยเหตุที่ว่าไม่ต้องการให้เรื่องยาวเกินไป และไม่ต้องการแสดงฉากที่อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นการยั่วยุทางการเมือง อย่างไรก็ตามเราจะต้องยอมรับว่ากลุ่มนักแสดงตัดสินใจที่จะให้เรื่องเป็นเช่นนั้น หรือต้องการจะแสดงแบบนั้น มิใช่เป็นการทำไปโดยไม่รู้ ไม่มีการแสดงส่วนใดที่เป็นการ "ตีความผิด" (misinterpretation) แม้แต่การแสดงบางครั้งในประเทศตะวันตกเองก็ยังส่อให้เห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" หรือ "ไม่เข้าใจเบรคชท์"[50] ความสำเร็จของ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* บนเวทีละครไทย น่าจะให้กำลังใจต่อทั้ง "ผู้ให้" และ "ผู้รับ"

---

[50] ผู้เขียนได้เคยมีโอกาสชมการแสดงเรื่อง "Baal" ที่กรุงลอนดอน โดยมีดารา Peter O'Toole เป็นผู้แสดงนำ ซึ่งนักวิชาการและนักวิจารณ์ลงความเห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" เพราะ "ไม่เข้าใจเบรคชท์" สำหรับเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ผู้เขียนได้ชมเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณปี ค ศ.1960 ซึ่งเป็นการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ โดยชมรมการละครของ Fitzwilliam House มหาวิทยาลัย Cambridge ผู้เขียนจำได้ว่าการแสดงครั้งนั้นประทับใจไม่ยิ่งหย่อนกว่าการแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" โดยเฉพาะฉากในศาลแสดงได้เข้มและเรียบมากตรงตามทฤษฎีของเบรคชท์ นอกจากนั้นก็ยังใช้ดนตรีของ Paul Dessau

ในแง่ที่ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าที่แท้จริงนั้น มิได้ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและถิ่นที่ แต่เป็นเรื่องของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมในระดับสากล[51]

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคชท์ในสังคมไทย." **วารสารอักษรศาสตร์** มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (2524), หน้า 17-46.

---

[51] ผู้เขียนขอขอบคุณสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกรุงเทพฯ ที่อนุญาตให้ใช้เอกสารปฐมภูมิจากแฟ้มของสถาบันฯเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งใคร่ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ของสถาบันฯ คือ นางสาวนัยณี ศรีกัณทิมารักษ์ ผู้ค้นพบเอกสารดังกล่าว ซึ่งแต่เดิมเชื่อกันว่าได้สาบสูญไปแล้ว และก็ใคร่ขอขอบคุณนางสาววิลัดดา วนดุรงค์วรรณ สมาชิกของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เดิมซึ่งได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์เป็นอันมาก นอกจากนี้ ดร.สดชื่น ชัยประสาธน์ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ช่วยอ่านต้นร่างและให้ข้อวิจารณ์ที่น่าสนใจ ซึ่งผู้เขียนใคร่ที่จะขอใช้บทความนี้เป็นสื่อแสดงความระลึกถึง Dr. Anton Regenberg ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ในช่วง พ.ศ. 2511-2521 ซึ่งได้มีบทบาทสำคัญในการประสานวัฒนธรรมไทยกับเยอรมันได้อย่างดียิ่ง

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ แม้ว่าจะไม่ใช่บทวิจารณ์โดยตรงและเขียนในลักษณะที่เป็นบทความวิชาการ แต่ก็นับได้ว่า เป็นตัวอย่างงานวิชาการที่ใช้การ "ตีความเชิงวิจารณ์"[1] ได้อย่างชัดเจนและเข้มข้นมากที่สุดในจำนวนผลงานการตีพิมพ์บทความที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ละครของเจตนา นาควัชระ แม้ว่าจะมีผู้วิจารณ์ละครเรื่อง นี่แหละโลก หรือ ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ที่จัดแสดงโดยกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวในยุค พ.ศ. 2519[2] ไว้บ้าง แต่ก็คงไม่มีงานวิจารณ์ชิ้นใด ที่เขียนในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นทั้งงานวิจัย งานวิเคราะห์และงานวิจารณ์ได้ลุ่มลึกและรอบด้านได้เท่ากับงานชิ้นนี้ สำหรับบทวิเคราะห์ชิ้นนี้ ผู้วิเคราะห์จะใช้คำว่า "บทวิจารณ์" เมื่ออ้างอิงถึงบทความวิชาการชิ้นนี้

ผู้อ่านจะพบว่าก่อนที่ผู้วิจารณ์จะเริ่มวิจารณ์หรือแสดงความคิดเห็นโดยละเอียดอันเกี่ยวกับการแสดงละครเรื่องนี้ในประเทศไทยนั้น ผู้วิจารณ์ได้ "แนะนำ" ละครเรื่องนี้ด้วยการเล่าเรื่องย่อและอธิบายวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ (แบร์ทอลท์ เบรคชท์) ตลอดจนแนวความคิดทางการเมืองและสังคมของผู้ประพันธ์ที่แฝงอยู่ในตัวบทละคร[3] เพื่อปูพื้นความเข้าใจต่อการเชื่อมความคิดของผู้ประพันธ์ทั้งในแง่ของปรัชญาความคิดทางการเมืองและในแง่ของความคิดทางการละครมาสู่ผู้อ่าน เพื่อที่ว่าเมื่อผู้อ่านได้อ่านถึงส่วนของการนำละครเรื่องนี้มาจัดแสดงในประเทศไทย (แล้วพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับเดิม

---

[1] เจตนา นาควัชระ ได้ระบุวิธีการหลักในการศึกษางานของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ในคำนำของหนังสือ "วรรณกรรมละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์." กรุงเทพ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526

[2] หนังสือพิมพ์ ประชาชาติ วันที่ 29 มิ.ย. 2519.

[3] แนวคิด 5 ประการ ที่ทำให้ละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่างที่ดีของ "ละครบทเรียน" แนวคิดที่ว่านี้ล้วนสะท้อนมุมมองของเบรคชท์ที่มีต่อสังคมอันฟอนเฟะของมนุษย์ ที่เต็มไปด้วยการแบ่งชั้นวรรณะ การสร้าง "กฎเกณฑ์" โดยผู้มีอำนาจ ทำให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบผู้ที่ด้อยกว่า ซึ่งก็ไม่สามารถเรียกร้องอะไรจากผู้มีอำนาจได้ ตลอดจนการที่ผู้มีอำนาจนั้นก็มักจะไม่สามารถที่จะแลเห็นหรือเข้าใจปัญหาของผู้ที่ด้อยกว่าตนได้ จึงใช้ชีวิตตาม "กฎเกณฑ์" ที่ว่านี้อย่างตาบอด ฯลฯ

ค่อนข้างมาก) นั้น ผู้อ่านจะได้เกิดความเข้าใจถึงเหตุผลและความเป็นไปได้ในการนำบทละครที่มีต้นกำเนิดจากต่างประเทศ ต่างยุคสมัยมาทำให้คนไทยในสมัย พ.ศ. 2519 ได้เข้าใจและเข้าถึงได้โดยไม่เก้อเขิน บทความชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความสามารถในการวิเคราะห์บทละครได้อย่างแตกฉานนั้น เป็นคุณสมบัติขั้นพื้นฐานอันสำคัญยิ่งสำหรับ "นักวิจารณ์" ในกรณีนี้ นอกเหนือจากการที่ผู้วิจารณ์จะสามารถวิเคราะห์แนวความคิดต่าง ๆที่อยู่ในตัวบทละครได้โดยการรื้อโครงสร้าง (deconstruct) อย่างชัดเจนแล้ว ยังได้ชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนที่มีในตัวบทอีกด้วย[4] จึงเห็นได้ชัดว่าผู้วิจารณ์ได้ศึกษางานชิ้นนี้จากภาค "วรรณกรรมบทละคร" อย่างละเอียดมาก และแม้ว่าผู้วิจารณ์จะปูพื้นความเข้าใจแก่ผู้อ่านจากองค์ความรู้ที่เน้นด้านวรรณกรรมเป็นหลัก แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้ผู้วิจารณ์คิดว่าบทละครของเบรคชท์เป็นสิ่งที่ตายตัวและปรับเปลี่ยนไม่ได้ การที่ผู้วิจารณ์ "ย้อนรอยอดีต" ของกระบวนการสร้างงานระหว่าง ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ และกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นจากชุมนุมการละคร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ตั้งแต่การทำแบบฝึกหัดเชิงปฏิบัติการการจัดแสดงละครเพื่อชนบทในปี 2517 มาจนถึงการทำละครเรื่อง "นี่แหละโลก" ในปี 2519 นั้น เป็นเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มองข้าม "กระบวนการ" ในการสร้างงานละครของกลุ่มละครกลุ่มนี้เลย ในทางตรงกันข้าม ผู้วิจารณ์ได้เฝ้าติดตามผลงานการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการทำงานร่วมกันทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายเยอรมันโดยละเอียด ถึงขั้นอ้างอิงข้อความจากเอกสารและจดหมายต่าง ๆ เป็นหลักฐาน เพื่อที่จะได้ช่วยให้ผู้ชมชาวไทยและผู้อ่านในกาลต่อมาได้ตระหนักถึง "ความซับซ้อน" ในการ "รับ" วรรณคดีที่มีต้นกำเนิดจากต่างแดน

ประเด็นของ "ความซับซ้อน" ในการ "รับ" วรรณคดีนี้ ไม่ใช่เป็นเพียงเรื่องของการนำบทละครของเบรคชท์มาแปลและดัดแปลงให้เข้า

[4] ผู้วิจารณ์วิจารณ์การใช้เพลงที่วิภาษบทบาทของศาลในฉากสุดท้าย จากเนื้อเพลงที่กล่าวหาว่าตุลาการทำตัวเยี่ยงกลุ่มโจรต่าง ๆ นั้น เป็นวิธีการ "วิภาษ" ศาลที่ตรงไปตรงมาเกินไป ไม่แยบยล

กับผู้ชมชาวไทยได้เป็นอย่างดีเท่านั้น ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมอื่นๆ ที่เป็นบริบทแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ กล่าวคือ ผู้วิจารณ์ยอมรับว่า เนื้อหาของละครเรื่องนี้สอดคล้องกับบริบททางการเมืองและสังคมในยุค 2516-2519[5] พอดี แต่ผู้วิจารณ์ก็ได้พยายามย้ำเตือนในตอนท้ายให้เห็นถึงการประสานความคิดจากทฤษฎีของเบรคชท์ อุดมการณ์ทางการเมือง ผนวกกับเทคนิควิธีแบบตะวันตก ว่าเป็นรากฐานแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ในประเทศไทย และการที่ผู้แสดงชาวไทยสามารถดำเนินตาม "วิถี" ของเบรคชท์ นั้นก็ได้พิสูจน์ถึงความเป็นสากลในแนวละครแบบเบรคชท์ได้เป็นอย่างดี แต่อย่างไรก็ดี มีการแต่งเติมส่วนต่างๆ ที่เป็น "ฉากไทย" ล้อกันกับ "ฉากฝรั่ง" (หรือบทดั้งเดิม) ก็เพื่อให้ละครสามารถ "สื่อ" ได้ถึงผู้ชมจริงๆ นั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะที่ต่างจากนักวิจารณ์ท่านอื่น[6] เป็นนัยว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว "ถือวิสาสะ" ในการใส่ "ความเป็นคนไทย" เข้าไปมากเกินไปโดยไม่พะวงถึงความคิด(ที่อยู่เบื้องหลังบทละครเรื่องนี้)ของเบรคชท์เท่าที่ควร จึงส่งผลให้ผลของละครเรื่องนี้สร้างความสับสนต่อความเข้าใจของผู้ชม แทนที่ผู้ชมจะได้กลับบ้านไปคิดต่ออีกนานๆและพยายามหาทางออก (ซึ่งเป็นสิ่งที่เบรคชท์ต้องการมากที่สุด) แต่กลับกลายเป็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้ทำให้ละครเรื่องนี้จบด้วยดี (happy ending) และตอบสนอง "อารมณ์" และ "ความต้องการ" ของผู้ชมยุคก่อนตุลาคม 2519 เป็นอย่างดี ในจุดนี้ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวยังเดินไป "ไม่สุดปลายทาง" ตามความประสงค์ของเบรคชท์ และปล่อยให้บรรยากาศทางการเมืองในสมัยนั้น(หรือเหตุผลอื่น)มาชักจูงให้ฉีกออกไปจากบทดั้งเดิม นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นอีกว่า "ฉากไทย" อัน

---

[5] ยุค 2516-2519 นั้นเป็นยุคที่ นักศึกษาและประชาชน มีความตื่นตัวทางการเมืองสูง และตระหนักถึงความอยุติธรรมต่างๆ ระหว่างชนชั้น มีการเรียกร้องให้รัฐบาลบริหารประเทศด้วยระบอบประชาธิปไตยที่แท้จริง

[6] บทวิจารณ์ใน ประชาชาติ เข้าข้างผู้สร้างฝ่ายไทยอย่างเห็นได้ชัด และถึงกับบอกว่าการใช้ "ฉากไทย" นั้นเป็นความจงใจที่จะทำให้ "ตรงกันข้าม" กับบทดั้งเดิมของเบรคชท์ (อันน่าหดหู่) ด้วยซ้ำไป (หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการโจมตีว่าฝรั่งมองโลกในแง่ร้ายแต่จบอย่างไทยให้ความหวังมากกว่า)

เกิดจากการ "ดัน" ของมือสมัครเล่นนั้น ยังขาดความประณีตทางวรรณศิลป์ (ซึ่งเป็นสิ่งที่โดดเด่นในบทละครดั้งเดิมของเบรคชท์) ดังนั้น กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวจึงได้รับอุทาหรณ์อันสำคัญจากบทวิจารณ์ในคราวนี้ว่าการพยายามใช้ "ราก" ทางความคิดจากตะวันตกนั้นจะต้องใช้ความเอาจริงเอาจังในการศึกษาทฤษฎีของเขาให้มากกว่านี้มากจึงจะไม่หลงทาง อย่างไรก็ดีผู้วิจารณ์ก็สรุปให้เห็นชัดเจนว่าทฤษฎีและบทละครของเบรคชท์นั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นสากล ซึ่งหมายถึงการไม่ผูกติดอยู่กับถิ่นที่หรือกาลเวลา

นอกเหนือจากการวิจารณ์เชิงประวัติและการวิจารณ์เชิงสุนทรียะตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะ "ดีความ" "กระบวนการ" ในการฝึกละครของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวในคราวนี้ด้วย โดยเป็นการตีความจากการประมวลภาพประสบการณ์ของกลุ่มละครนี้จากเอกสารทางจดหมายของดร.ไมเออร์ เป็นส่วนใหญ่ ไปจนถึงการไปสัมผัสการแสดงจริงกล่าวคือผู้วิจารณ์มองว่าการทำสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) นั้น มิได้มีคุณประโยชน์แต่ในการสร้างผลงานละครแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีคุณูปการต่อ "กระบวนการสร้างประชาธิปไตยผ่านละคร" ด้วย ด้วยการยกแนวความคิดของเบรคชท์ที่ว่า *"กระบวนการทำละครให้เป็นประชาธิปไตย นั้นหมายถึงการแผ่ขยายขอบเขตของละครให้เกินเลยละครอาชีพออกไป...และ ละครเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ นี้ก็เหมาะที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น"* ผู้วิจารณ์เชื่อว่าการที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้มีกระบวนการสร้างละครเพื่อชนบทมาก่อนหน้านี้ก็ดี และการสร้าง "ฉากไทย" จากการดันสดในเรื่องหลังนี้ก็ดี ก็ล้วนเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่าทฤษฎีของเบรคชท์ที่ว่าด้วยบทบาทของการทำละครในฐานะของการมีส่วนร่วมแบบประชาธิปไตยนั้นเป็นไปได้อย่างแน่นอนในแผ่นดินอื่นที่ไม่ใช่แผ่นดินเกิดของเบรคชท์

อย่างไรก็ดี ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ผู้วิจารณ์อาจจะเน้นหนักในการยกหลักฐานจากจดหมายของดร.ไมเออร์ และจากการยึดทฤษฎีของเบรคชท์โดยที่อาจจะมองข้าม "พื้นภูมิ"[7] หรือ "ความสามารถเดิม" ที่ผู้แสดง

[7] หัวหน้ากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวนั้นมีการศึกษาด้านการละครมาจากประเทศฝรั่งเศส

ชาวไทยอาจจะมีมาก่อนที่จะได้มาสัมมนากับดร.ไมเออร์ ดังนั้น แนวความคิดของละครตะวันตกจึงอาจจะไม่ใช่สิ่งที่ใหม่สำหรับกลุ่มละครกลุ่มนี้เสียทั้งหมดก็ได้ การขาดมุมมองของฝ่ายนักแสดงและผู้กำกับฝ่ายไทย จึงอาจจะทำให้ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ไม่สมบูรณ์เสียทั้งหมด อย่างไรก็ดี จากการที่ผู้วิจารณ์ได้อ้างอิงบทวิจารณ์ เอกสารและจดหมายต่างๆก่อนที่จะแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ออกมานั้นสะท้อนให้เห็นถึงความเอาจริงเอาจังและความหนักแน่นในการหาเหตุผลประกอบความคิดเชิงวิจารณ์ของตน กระบวนการทำงานเช่นนี้ เป็นสิ่งที่พบได้ยากยิ่งในงานเขียนวิจารณ์ของนักวิจารณ์หรือนักวิชาการทั่วๆ ไป บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างที่ดีเยี่ยมของการให้ "พลังทางปัญญา" แก่ผู้ศึกษา ไม่ว่าจะเป็นในด้าน การวิจารณ์ตัวงาน การวิจารณ์ผลกระทบของการนำแนวคิดของคนไทยไปใช้กับทฤษฎีตะวันตก (ภายใต้การนำของผู้รู้ชาวตะวันตก) (หรือจะพูดว่าการพยายามใช้ทฤษฎีตะวันตกกับคนไทยอาจจะเหมาะกว่า) การวิจารณ์บริบท (ที่เกิดจากบรรยากาศทางการเมืองและความไม่เอาจริงเอาจังต่อทฤษฎีเท่าที่ควรของนักแสดงไทย) ที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยในตัวงานทำให้งานไม่สมบูรณ์แบบตามประสงค์ของผู้เป็นเจ้าของทฤษฎี และที่สำคัญบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึง ความพยายามของคนไทย (ภายใต้ความช่วยเหลือจากชาวตะวันตก) ที่จะทำให้ละครเวทีเป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงพลังทางความคิดที่มีสาระ และเป็นเครื่องมือในการพัฒนากระบวนการประชาธิปไตยในประเทศไทยทั้งต่อผู้สร้างงานและต่อผู้ชมในยุคนั้น

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง "กาลิเลโอ" ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์

เจตนา นาควัชระ

ผู้ดูผู้ชมที่คุ้นกับ "ละครตู้" คงจะประหลาดใจมากว่า กาลิเลโอ ฉบับไทยนี้ทำหน้าที่ "ชวนหัว" และ "ชวนคิด" ได้พร้อมๆ กัน การแสดงครั้งนี้ชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ เป็นนักประพันธ์ละครที่ยิ่งใหญ่สมกับที่มีผู้ยกย่องว่าเป็น "เชกสเปียร์ของยุคใหม่" และในขณะเดียวกันก็อาจสร้างความมั่นใจให้แก่วงการละครของไทยว่า รากฐานที่คณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ก็ดี ที่ "วิกจุฬา" ของอาจารย์สดใส พันธุมโกมล ก็ดี ที่ "วิกธรรมศาสตร์" ของอาจารย์มัทนี รัตนิน ก็ดี ได้ปูเอาไว้นั้นเป็นการถางทางที่นำมาสู่ความสำเร็จของ กาลิเลโอ ในครั้งนี้ได้ แม้ว่าจะมีการขาดช่วงขาดตอนไปบ้าง แต่นักแสดงสมัครเล่นของเราก็ได้สั่งสมประสบการณ์ในการแสดงละครของเบรคชท์มาแล้วไม่น้อย ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครเบรคชท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุดก็คงจะเป็นว่า *"เป็นการแสดงที่เบรคชท์เองคงจะพอใจ"* กลุ่มคนหนุ่มคนสาวที่ก่อตัวกันขึ้นเป็น "คณะละครสองแปด" นี้ เข้าถึง

เบรคชท์ได้อย่างดียิ่ง ตีบทแตก จับประเด็นหลักของละครเรื่องนี้ได้ และสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับผู้ที่ชื่นชมกับละครเบรคชท์หรือผู้ที่ศึกษาวรรณกรรมของเบรคชท์ก็คือ "คณะละครสองแปด" เดินตามเบรคชท์แล้วไม่หลงทาง ซึ่งผู้กำกับการแสดงและคณะละครในซีกโลกตะวันตกเป็นจำนวนไม่น้อยไม่ค่อยเต็มใจที่จะทำ

ที่ผู้เขียนจำเป็นจะต้องดึงเอาประสบการณ์ของการแสดงละครในประเทศตะวันตกบางประเทศเข้ามาอภิปรายในที่นี้ก็เพราะในบางครั้งวงการละครของตะวันตกอาจจะเป็นตัวอย่างที่เราไม่ควรเดินตาม ยิ่งในเยอรมนีตะวันตก ซึ่งคณะละครส่วนใหญ่ได้รับการสนับสนุนด้วย "เงินหลวง" แล้วก็ถลุงกันอย่างที่กะเหรี่ยงสยามอย่างเราเสียดายเงินแทนนั้น คณะละครที่โด่งดังมักจะมุ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับละครเก่า ในบางครั้งก็เล่นเพื่อจะยั่วโทสะคนดู ผู้เขียนเคยได้ประสบการณ์เช่นนี้มาแล้วจากโรงละครอันโด่งดังที่เมืองฟรังค์ฟุร์ท (Frankfurt) และเมืองโบคุม (Bochum) เคยได้ดูเบรคชท์ที่โบคุมครั้งหนึ่ง ซึ่งผู้เขียนอยากจะสรุปว่าเป็นการแสดงที่ต้องการชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงฉลาดกว่าทั้งเบรคชท์เองและคนดู การแต่งบทใหม่ การบิดเบือนความต้องการของผู้แต่ง จึงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้ จนกระทั่งในระยะหลังนี้ทายาทของเบรคชท์ต้องออกมาวุ่นวายกับวงการละคร โดยจะอนุญาตให้นำละครเบรคชท์ออกแสดงได้ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงยอมเดินตามบทที่เบรคชท์วางไว้เท่านั้น โรคระบาดใหม่ที่กำลังเข้ามากัดกร่อนวงการศิลปะการแสดงของเยอรมันเองก็คืออหังการของ ศิลปินผู้แสดง ที่วางตัวไว้เหนือ ศิลปินผู้สร้าง ละครเวทีจึงกำลังจะกลายรูปไปเป็นสิ่งที่เขาเรียกกันว่า "ละครของผู้กำกับ" แทนที่จะเป็น "ละครของผู้แต่ง" เช่นเดียวกับในวงการแสดงดนตรีมักจะมีผู้กล่าวถึง "Karajan's Fifth" ซึ่งถ้าเราไม่ได้อยู่วงการในก็คงจะงงๆ ว่าท่านวาทยากรบันลือโลก แฮร์แบร์ท ฟอน คารายาน (Herbert von Karajan) แต่งซิมโฟนีขึ้นเองกระนั้นหรือ ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ สิ่งที่เขาต้องการพูดถึงคือ ซิมโฟนี หมายเลข 5 ของเบโธเฟน (Beethoven) บรรเลงโดยวงดนตรีในความควบคุมของท่านคารายาน ในสังคมเช่นที่ว่านี้ คีตกวีเบโธเฟนก็เลยพลัดตกเวทีไปโดย

ปริยาย สภาพการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นได้และก็เกิดขึ้นมาแล้ว เพราะนักวิจารณ์หัวก้าวหน้าพร้อมที่จะเข้าร่วมขบวนการ และผู้ดูผู้ชมผู้ฟังจำนวนไม่น้อยก็มักกลัวจะถูกประณามว่าโง่ เข้าไม่ถึงความแปลกใหม่ของอัจฉริยศิลปินยุคใหม่ ก็เลยเอออออไปกับเขาด้วย ทั้งที่รู้เรื่องบ้าง ไม่รู้เรื่องบ้าง วงการศิลปะการแสดงจึงถอยห่างจากจุดกำเนิดของงานศิลปะไปทุกทีผู้เขียนแน่ใจว่าชาวเยอรมันหัวก้าวหน้าบางคนที่ได้มาชมกาลิเลโอฉบับไทยคงจะรำพึงออกมาด้วยความสมเพชว่า "ครำ่ครึอะไรเช่นนี้" หรือ "ล้าหลังไป 20 ปี"

ความคร่ำครึของ "คณะละครสองแปด" อยู่ที่ว่าเขาไม่พร้อมที่จะ "สู่รู้" และยังพร้อมที่จะมอบความไว้วางใจให้แก่เบรคชท์ ละครเรื่อง *กาลิเลโอ* มีข้อขัดแย้งภายในที่ดูประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ตก ผู้เขียนเองก็เคยได้กล่าวถึงปัญหานี้ไว้แล้วในหนังสือวรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ - การศึกษาเชิงวิจารณ์ (หน้า 111-117) และก็อยากจะขอบคุณ "คณะละครสองแปด" ไว้ ณ ที่นี้ว่า ได้ช่วยให้ผู้เขียนเข้าใจละครเรื่องนี้ขึ้นกว่าเมื่อได้อ่านเป็นวรรณกรรม หรือเมื่อได้ชมการแสดงเป็นครั้งแรกในเยอรมนีเมื่อ 20 ปีมาแล้ว ข้อขัดแย้งดังกล่าวมิได้ทำให้ละครอ่อนพลังลงไป ข้อขัดแย้งที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ยิ่งไปกว่านั้น ยังทำให้ละครมีรสชาติขึ้นเสียด้วยซ้ำ ประเด็นอยู่ว่าเบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้ขึ้นถึง 3 สำนวนในช่วงเวลาที่ต่างกัน (ซึ่งได้มีนักวิจารณ์หลายท่านอภิปรายประเด็นนี้ไปแล้ว) พอมาถึงสำนวนที่ 3 (ซึ่งเป็นฉบับที่ตีพิมพ์อย่างแพร่หลาย และก็เป็นฉบับที่ได้รับการนำมาทำเป็นพากย์ไทย) จึงดูราวกับว่าต้นเรื่องกับท้ายเรื่องจะตีกันเอง คือ ความคงเส้นคงวาในบุคลิกภาพของตัวกาลิเลโอเองออกจะขาดไป เมื่อได้ดูละครเวทีแล้วผู้เขียนก็อดที่จะสรุปไม่ได้ว่า นั่นแหละคือเสน่ห์ของกาลิเลโอในฐานะที่เป็นตัวละคร เราไม่ได้เห็นภาพบิดาของวิทยาศาสตร์แผนใหม่ในฐานะวีรบุรุษ กาลิเลโอในละครเรื่องนี้มีหลายมิติ เราชื่นชมกับสติปัญญาอันล้ำเลิศของเขากับผลงานการค้นคว้าของเขา แต่ความยิ่งใหญ่ของวิชามิได้ตั้งอยู่บนความยิ่งใหญ่ของบุคคลเสมอไป ในแง่หนึ่งเราเคลิ้มไปกับวิทยาการที่เบิกทางไปสู่ยุคใหม่ ซึ่งกาลิเลโอเหมาเอาว่าจะ

เป็นยุคที่น่าพิสมัย แต่ในขณะเดียวกันเราก็เห็นความกะล่อนของเขาในหลายๆ กรณี เช่น กรณีที่เขาผูกติดอยู่กับรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส หรือเอางานของผู้อื่นมาขาย (ในกรณีของกล้องส่องทางไกล) หรือการที่เขายอมสยบนบนอบต่อราชสำนักฟลอเรนซ์ อย่างไรก็ตาม เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า "ผู้ใหญ่ที่กะล่อน" ผู้นี้สามารถที่จะช่วยไม่ให้วิทยาการอันสูงส่งสูญสลายไป การที่เขาแอบทำสำเนาหนังสือ "Discorsi" เอาไว้แล้วมอบให้ศิษย์อันเดรอาลักลอบเอาไปเผยแพร่ในต่างประเทศนั้น อาจจะเป็นความกะล่อนที่น่าให้อภัยในเรื่องที่เขายอมถอนคำสอนก็เช่นกัน เราอาจจะเคลิ้มตามการประณามของลูกศิษย์ของเขาในฉากที่ 13 แต่เราก็ทราบดีอยู่ตลอดเวลาว่าเขาถูกข่มขู่จากศาสนจักร ซึ่งกาลิเลโอเองก็พูดความจริงออกมาในฉากที่ 14 ว่า เขากลัวจะถูกทรมานด้วย "เครื่องมือ" ที่ศาสนจักรนำมาขู่ เราจึงเกลียดเขาไม่ลง ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดสำหรับผู้กำกับการแสดงและนักแสดงก็คือ ในสำนวนที่ 3 เบรคชท์ต้องการที่จะเน้นประเด็นเรื่องภัยพิบัติที่อาจเกิดขึ้นต่อมนุษยชาติได้ ถ้านักวิชาการยอมสยบต่ออำนาจ และก็ได้เขียนบทที่ให้กาลิเลโอประณามตนเองอย่างรุนแรงมีหลักฐานปรากฏว่าในตอนที่เบรคชท์นำเรื่อง*กาลิเลโอ*มาซ้อมกับคณะละครของเขาเองที่เบอร์ลินตะวันออกนั้น ผู้ที่แสดงเป็นตัวกาลิเลโอคือแอร์นสท์ บุช (Ernst Busch) โต้เถียงกับเบรคชท์อย่างตรงไปตรงมาว่า เบรคชท์ขัดกับตัวเองที่ต้องการจะทำให้ภาพของกาลิเลโอออกมาในทางลบ แต่เบรคชท์ก็ยืนยันความประสงค์ของเขา (บังเอิญเขาถึงแก่กรรมเสียก่อนที่จะได้เห็น กาลิเลโอ ที่เขากำกับการแสดงเอง) "คณะละครสองแปด" ไม่มีโอกาสจะเถียงกับเบรคชท์ และดูจะยอมสยบต่อศิลปินผู้สร้าง พวกเขาคงจะคิดว่าเมื่อเบรคชท์แต่งมาอย่างนี้ก็ต้องเล่นอย่างนี้ และในท้ายที่สุดศิลปินไทยกลุ่มนี้ก็พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าเบรคชท์เป็นฝ่ายถูก แม้ว่าเขาจะไม่สามารถบีบให้เราเกลียดกาลิเลโอได้อย่างที่เขาต้องการ ผู้เขียนเองไม่มีความรู้สึกว่าฉากที่ 14 ออกนอกเรื่องหรือขัดแย้งกับตอนต้นเรื่องจนเสียรส การแสดงครั้งนี้ตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อในเรื่อง*ความหลายนัยของละครกาลิเลโอ* และความหลายนัยนี่เองที่เป็นเครื่องกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องกลับไปคิดต่อ

นอกเวที นอกโรงละคร นั่นคือแก่นของละครเบรคชท์ เมื่อเราได้ยินอันเดรกล่าวกับครูเก่าของเขาว่า "อาจารย์เอาความจริงไปซ่อนไว้ ซ่อนให้พ้นมือศัตรูในเรื่องของจริยธรรม อาจารย์ล้ำหน้าพวกเราเป็นศตวรรษทีเดียว" เราก็คงอดหัวเราะไม่ได้ (ผู้เขียนได้ดูละครเรื่องนี้แล้ว 2 รอบ และข้อความตอนนี้ก็เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้ทั้ง 2 วาระ) แต่มันก็เป็นการหัวเราะที่สะดุดหยุดอยู่กับเสียงหัวเราะนั้น ข้อความเชิงเสียดสีนี้ช่างแฝงด้วยความหมายที่ซับซ้อนเสียนี่กระไร เราอาจจะหัวเราะไม่ออกอีกแล้ว เบรคชท์กำลังจะชักชวนให้เราประณามกาลิเลโอกระนั้นหรือ แล้วเราจะยอมทำเช่นนั้นหรือเปล่า อันที่จริง ละคร ชวนหัว กับ ละคร ชวนคิด มันก็เรื่องเดียวกันนั่นแหละ

ผู้เขียนได้มีโอกาสคุยกับผู้ที่ได้ชมกาลิเลโอฉบับไทยนี้แล้วหลายคน ทุกคนลงความเห็นว่าฉากที่ 14 อันเป็นตอนที่กาลิเลโอประณามตัวเองนั้น ไม่ทำให้เราเกิดปฏิกิริยาในเชิงต่อต้านแต่ประการใด เราคิดพ้องกันว่าผู้แสดงเป็นตัวกาลิเลโอแสดงบทตอนนี้ได้ดีเยี่ยม ประทับใจกว่าในตอนต้นๆ เรื่องมาก เป็นอันว่าเรากำลังตกอยู่ในห้วงมายาที่เบรคชท์สร้างขึ้นมาครอบเรากระนั้นหรือเป็นอันว่าละครเบรคชท์เดินทางกลับไปหาระบบของอริสโตเติลที่เขาเองพยายามจะล้มล้างกระนั้นหรือ ผู้เขียนอยากจะคิดว่าทฤษฎีละครเอพิคนำมาใช้กับกาลิเลโอได้น้อยมาก และผู้กำกับการแสดงก็คงจะไม่พะวงกับเรื่องทฤษฎีนี้มากนัก ซึ่งก็อาจจะเหมาะแล้วสำหรับละครเรื่องนี้ ด้วยเหตุนี้เองเราจึงไม่รู้สึกว่าการประณามตนเองในตอนท้ายเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ไปทำลายแก่นของเรื่องเพราะถึงอย่างไรละครเรื่องนี้ก็ให้ความหลายนัยอยู่แล้วมาแต่ต้น อีกประการหนึ่งการตีความของ "คณะละครสองแปด" ดูจะเอื้อต่อการเดินตามสำนวนที่ 3 ของเบรคชท์ นั่นก็คือ ไม่ได้มีการเน้นบทบาทของกาลิเลโอในฐานะวีรบุรุษ จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม การที่ผู้กำกับการแสดงตัดสินใจตัดทอนฉากที่ 5 ออกไปนั้น เท่ากับเป็นการทอนบทบาทเชิงวีรบุรุษออกไปมากทีเดียว เพราะในฉากนี้กาลิเลโอไม่ยอมทิ้งงานค้นคว้าของเขาทั้งๆ ที่โรคระบาดอันร้ายแรงมาถึงตัวแล้ว (ซึ่งผู้เขียนเองมีความรู้สึกว่าทำให้ละครขาดความสมดุลไปบ้าง) ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ที่แสดง

เป็นกาลิเลโอก็ไม่ตีบทไปในทำนองที่ชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของยักษ์ใหญ่ทางวิทยาศาสตร์ผู้นี้เท่าใดนัก ซึ่งก็เท่ากับเป็นการปูทางไปสู่การที่กาลิเลโอจะประณามนักวิชาการขายตัวในฉากที่ 14 ผู้เขียนไม่แน่ใจว่าการตีความไปในแนวนี้เป็นไปโดยจงใจหรือเปล่า หรือเป็นไปเพราะนักแสดงสมัครเล่นไม่อาจจะตีบทวีรบุรุษนักวิชาการได้เท่ากับนักแสดงอาชีพที่มีชื่อเสียง เช่น ชาร์ลส์ ลอตัน (Charles Laughton) นักแสดงชาวอังกฤษ ซึ่งเบรคซท์ยกย่องและเขียนสำนวนที่ 2 เป็นภาษาอังกฤษให้แสดงโดยเฉพาะ หรือแอร์นสท์ บุช (Ernst Busch) ซึ่งเป็นนักแสดงชาวเยอรมันที่มีฝีมือระดับ "โปร" ไม่ว่าความจริงจะเป็นเช่นไร (ซึ่งผู้วิจารณ์อาจไม่จำเป็นจะต้องรู้) การตีความ *กาลิเลโอ* ของ "คณะละครสองแปด" ออกมาเหมาะเหม็งกับแนวทางที่เบรคซท์ต้องการในสำนวนที่ 3 ของเขา ว่าโชคเข้าข้าง "สองแปด" ก็ได้ แต่มันก็เป็นการตีความซึ่งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงอื่นๆ อาจจะไม่เห็นด้วย แต่ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นเบรคซท์เองคงจะเห็นด้วย แค่นี้ก็น่าพอใจแล้วมิใช่หรอ "พระเอกแหย" แต่ความแหยกลับทำให้เราเห็นว่าเขาเป็นมนุษย์ปุถุชนเราก็อดเห็นใจเขาไม่ได้ นักวิทยาศาสตร์และองค์กรทางวิทยาศาสตร์ทั้งหลายที่เข้ามาสนับสนุนการแสดงในครั้งนี้จะทราบหรือไม่ว่า ละครเรื่องนี้ที่แสดงในครั้งนี้ มิได้ฉายภาพที่สนับสนุนความยิ่งใหญ่ของบิดาแห่งวิทยาศาสตร์แผนใหม่เท่าใดดอก ใครหนอที่ไปหลอกให้นักวิทยาศาสตร์มาชมละครเรื่องใหม่ที่ชื่อว่า "Anti-Galiei" หรือ "จงระวังนักวิชาการขายตัว!"

ถ้าการตีความของ "คณะละครสองแปด" เป็นไปในทางที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ฉากที่ 16 อันเป็นฉากสุดท้ายจะต้องเป็นปัญหาแน่ เพราะดูราวกับจะเป็นส่วนที่ติ่งออกมาเพื่อเตือนผู้ชมก่อนจะจบเรื่องว่าอย่าเพิ่งสิ้นหวังเสียทีเดียว วิทยาศาสตร์ยังเป็นคุณต่อโลกได้อีกมากถ้าถูกนำมาใช้ในทางที่ชอบที่ควร คือ วิทยาศาสตร์ไม่จำเป็นจะต้องนำไปสู่สงครามนิวเคลียร์ ฉากนี้เล่นยาก แลผู้กำกับการแสดงบางคนที่ขบปัญหาไม่ออกก็ตัดทิ้งไปเสียเลย ผู้กำกับไทยที่ฝากตัวไว้กับเบรคซท์มาตั้งแต่ต้นแล้วตัดสินใจที่จะเดินตามเบรคซท์อีกครั้งหนึ่ง และดูจะหาทางออกได้ไม่

เลวนัก โดยเฉพาะในการแสดงรอบที่ 2 (ซึ่งได้แก้ไขการแสดงในรอบพิเศษสำหรับสื่อมวลชนไปบ้าง) นั่นคือการเน้นประเด็นเรื่องการลักลอบนำหนังสือ Discorsi ออกไปจากอิตาลี แทนที่จะเน้นบทตลกแบบแกนๆ เกี่ยวกับความงมงาย ในเรื่องแม่มดหมอผี เรื่องจบด้วยการตอกย้ำแง่คิดที่ว่า วิทยาศาสตร์จะอยู่รอดไม่ได้ในดินแดนที่ทรราชครองเมือง อันที่จริง แนวความคิดที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต่อต้านทรราช การที่เขาต้องแตกกับคู่หมั้นของลูกสาวก็ด้วยข้อขัดแย้งอันรุนแรงในทางความคิด ทางศาสนา และทางสังคม ถ้าเราคิดให้รอบคอบจะเห็นว่าฉากสุดท้ายเข้ากับห้องเรื่องได้เป็นอย่างดี เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงพลังอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไป เสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบใต้ดิน ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้นที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้ กว่าผู้ดูจะเชื่อมโยงความคิดเข้าหากันในทำนองที่กล่าวมานี้ได้ก็คงจะเดินทางกลับถึงบ้านแล้ว ละครไปเร็วมากเสียจนคนดูไม่มีเวลาได้หยุดคิด นั่นอาจจะเป็นข้อบกพร่องของเบรคชท์เองที่เขาใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งรู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า Verfremdung) น้อยเกินไปในเรื่องนี้ เมื่อเบรคชท์ลืมทฤษฎีของเบรคชท์เอง ปัญหาก็ย่อมจะเกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้ ในท้ายที่สุดคนดูต้องกลับไป *ทำการบ้าน* กันที่บ้านจริงๆ กว่าจะจับได้ว่าอะไรเป็นอะไร ละครชวนคิดแบบนี้อาจจะสร้างผลกระทบได้สองแบบ แบบหนึ่งคือชักนำให้คนที่ช่างคิดและชอบคิดอยู่แล้วคิดต่อไปได้อีกหลายตลบ แต่อีกแบบหนึ่งก็อาจจะทำให้ฝ่อไปเลยก็ได้ การนำละครแบบนี้ออกแสดงเป็นการเสี่ยงอย่างมหาศาลในด้านของกำไรขาดทุน ถ้าใจไม่ถึงจริงๆ แล้วคงไม่กล้า

ในทัศนะส่วนตัวของผู้เขียนซึ่งเคยได้ชมการแสดงละครเรื่อง *กาลิเลโอ* มาแล้วในเยอรมนีตะวันตก การแสดงของ "คณะละครสองแปด" มีชีวิตชีวามาก ไปได้เร็ว ไม่เนือย ไม่มีตอนใดที่น่าเบื่อเลย ข้อวินิจฉัยนี้ได้รับการยืนยันจากชาวเยอรมันผู้หนึ่งซึ่งชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้มาก (ทั้งๆ ที่ภาษาไทยของเขาอยู่ในระดับอนุบาล!) เขาบอกว่าเพิ่งจะได้ไปชมการแสดงของคณะละครเก่าของเบรคชท์เองที่เบอร์ลินตะวันออกมา เขาว่าที่นั่นเล่นไม่ถึงใจเท่าคณะละครของไทย ผู้เขียนไม่คิดว่าเขาโปรย

ยาหอม สิ่งที่เขาทึ่งมากคือเพลงร้องและดนตรีที่สุรชัย จันทิมาธรแต่งและแสดงเอง เขาถามผู้เขียนตรงๆ ว่า แต่งใหม่ตามใจผู้แต่งหรือยังยึดบทของเบรคชท์อยู่ ผู้เขียนตอบเขาไปว่าเป็นเพลงที่ครบถ้วนไปด้วยคีตลักษณ์และวรรณลักษณ์แบบไทยโดยไม่บิดเบือนเบรคชท์เลย ผู้เขียนอยากจะกล่าวเสียด้วยซ้ำไปว่า สุรชัยมิได้แปลงบทเฉพาะตอน แต่ดูจะเข้าใจความหมายของ *กาลิเลโอ* ทั้งเรื่อง ฉากที่ 10 อันมีลักษณะเป็นพิพิธทัศนา เป็นฉากที่ทำให้ผู้กำกับการแสดงชาวตะวันตกหลายคนยกธงขาวกันไปแล้ว เพราะไม่รู้จะแสดงอย่างไรจึงจะไม่เปิ่น และไม่กระแทกกระทั้นคนดูที่เป็นคริสตศาสนิกชนมากเกินไป ในแง่นี้ คนไทยได้เปรียบเพราะไม่ได้อยู่ในสังคมคริสต์ จึงไม่ต้องพะวงเรื่องปฏิกิริยาในทางลบของผู้ชม ฉากนี้แหละที่ชาวเยอรมันที่ผู้เขียนเอ่ยถึง ถูกอกถูกใจมาก เพราะถึงฟังเนื้อเพลงไม่ออก ก็จับความหมายจากสัญลักษณ์ต่างๆ ได้

ข้อบกพร่องของการแสดงครั้งนี้ที่เห็นได้ชัดคือเรื่องเสียงของผู้แสดงส่วนใหญ่ ซึ่งขาดพลัง ในเมื่อผู้กำกับการแสดงต้องการจะรักษาประเพณีของละครพูดแบบตะวันตกเอาไว้ คือ ไม่ยอมใช้เครื่องขยายเสียง ข้อบกพร่องที่กล่าวมานี้จึงแก้ได้ยาก ก็เห็นจะเป็นตรงนี้แหละที่นักแสดงสมัครเล่นเสียเปรียบนักแสดงอาชีพ เพราะนักแสดง*อาชีพ*อาจจะได้รับการฝึกฝนในเรื่องเสียงมาเป็นเวลาแรมปีกว่าจะออกโรงได้ ว่าตามจริงแล้วก็เห็นจะมีแต่ วิสรรค์ ฉัตรรังสิกุล ผู้แสดงเป็นซาเกรโดและบาร์เบรินิกับสมปอง จุลละทรัพย์ ผู้แสดงเป็นเลขาธิการมหาวิทยาลัยเท่านั้นที่มีเสียงที่ทรงพลัง บทละครเต็มไปด้วยคำคมมากมาย ซึ่งได้รับการแปลออกมาเป็นภาษาไทยที่ไพเราะเพราะพริ้ง จึงไม่ให้ความประทับใจในทางวรรณศิลป์เท่าที่ควร จะสังเกตได้ว่าฉากใดที่เป็นฉากที่กำหนดให้ผู้แสดงพูดด้วยเสียงที่อ่อนโยน จะเป็นฉากที่สร้างความประทับใจได้อย่างดีเยี่ยม จะขอยกตัวอย่างฉากที่ 8 อันเป็นฉากการสนทนาระหว่างกาลิเลโอกับนักบวชน้อย ในเรื่องของความจำเป็นที่จะต้องมีศาสนา ผู้กำกับการแสดงคงจะตระหนักในปัญหาดีจึงให้ตัวละครทั้งสองสนทนากันติดกับขอบเวทีด้านหน้าเลยซึ่งได้ผลมาก อีกตอนหนึ่งที่ประทับใจผู้

ชมทุกคนที่ผู้เขียนได้มีโอกาสพูดคุยด้วยคือ ตอนที่กาลิเลโอกล่าวประณามตัวเองในฉากที่ 14 พรศิล จันทนากร เล่นได้ถึงบทจริงๆ และต้องขอชมเชยว่านักแสดงสมุครเล่นที่รับบทบาทกาลิเลโออันหนักหน่วงโดยไม่ล่มกลางคัน แล้วยังสร้างความสง่างามที่แฝงอยู่ในบทตอนสุดท้ายนี้ได้เช่นนี้ ต้องนับว่าประสบความสำเร็จที่น่าพึงพอใจ แม้ว่าเสียงและการพูดในตอนฉากแรกๆ ดูจะหย่อนอยู่บ้าง ผู้เขียนคงจะไม่มีโอกาสได้กล่าวถึงการแสดงเป็นรายบุคคล แต่ใคร่ที่จะกล่าวสรุปรวมว่าการแสดงครั้งนี้มี*เอกภาพ* เล่นกันเป็นคณะ เล่นด้วยกันอย่างมีวินัย ในแง่นี้คงจะต้องชมเชยทั้งผู้แสดงและผู้กำกับการแสดง การที่สามารถใช้ผู้แสดงเพียง 20 คน เล่นบทที่เขียนไว้สำหรับตัวแสดง 50 ตัว นับว่าเป็นสิ่งที่ยากยิ่งอยู่แล้ว ถ้าผู้ดูเกิดจำได้ว่ายุทธนา มุกดาสนิท เล่นทั้งบทโดวิโกและบทอันเดนอาตอนหนุ่ม ก็คงจะต้องทำใจเพราะละครเบรคชท์เป็นละครที่ไม่ต้องการครอบครองเราให้ตกอยู่ในห้วง "มายาอันสมบูรณ์" เกี่ยวกับด้านเทคนิคเรื่องฉากและแสงนั้น ผู้เขียนขาดความสันทัดจึงคงจะไม่อาจกล่าวอะไรที่เป็นสาระได้มากนัก เพียงแต่รู้สึกว่าบางตอนสว่างเกินไป โดยเฉพาะฉากที่ 13 ในตอนที่กาลิเลโอพ่ายแพ้กลับมาหลังจากยอมถอนคำสอน สำหรับฉากส่วนบนนั้นอาจจะไม่เหมาะกับการแสดงบางตอนซึ่งไม่ต้องการลักษณะที่หรูหราของสถาปัตยกรรมยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ข้อปลีกย่อยเหล่านี้อาจปรับแก้ได้ด้วยการใช้แสงที่เหมาะสม

กล่าวโดยทั่วไปแล้ว *กาลิเลโอ* ของ "คณะละครสองแปด" เป็นการสร้างทานบารมีให้วงการละครของไทย เพราะนานๆ ครั้งเราจึงจะมีโอกาสได้ชมละครที่เป็นขุมทรัพย์ทางปัญญาอันลึกล้ำเช่นนี้กับเขาบ้าง เพื่อนร่วมงานคนหนึ่งถามผู้เขียนหลังจากที่ได้ชมการแสดงว่า มีการ "แต่ง" บทใหม่ให้เข้ากับสภาวะบ้านเมืองไทยในตอนนี้บ้างหรือเปล่า ผู้เขียนได้ตอบปฏิเสธแทนคณะละครและยืนยันว่าพวกเขาเพียงแต่เดินตามเบรคชท์ นั่นเป็นสิ่งที่บ่งชี้ให้เห็นว่างานศิลปะที่ยิ่งใหญ่นั้นย่อมจะต้องมีลักษณะสากลที่กระตุ้นสติปัญญาความคิดให้แก่คนต่างยุคต่างสมัยต่างถิ่นได้ หลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่กรรมไปแล้วหลายปี มีนัก

วิจารณ์คนหนึ่งถามฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) นักเขียนและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสว่า ท่านคิดว่าใครเป็นนักประพันธ์ละครร่วมสมัยที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ซาร์ตร์ตอบอย่างฉับพลันว่า "เบรคชท์" แสดงว่าเขายังถือว่าเบรคชท์ร่วมสมัยกับเขาอยู่ ทั้งๆ ที่เบรคชท์สิ้นไปแล้ว สำหรับบ้านเรานั้นความสนใจที่มีต่องานของเบรคชท์ดูจะเพิ่มขึ้นตามลำดับนับแต่ *นี่แหละโลก* ผ่าน *คนดีที่เสฉวน* ผ่าน *อุปรากรยาจก* มาสู่ *กาลิเลโอ* และการแสดงครั้งล่าสุดนี้ก็เป็นประจักษ์พยานให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ยังเป็นนักประพันธ์*ร่วมสมัย*กับเรา

เป็นสิ่งที่น่าประหลาดใจว่า ในเยอรมนีตะวันตกเอง เบรคชท์ได้ตกเวทีไปแล้ว ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะคนเยอรมันเอาเบรคชท์ไปผูกกับแฟชั่นบางประการรวมทั้งแฟชั่นทางการเมืองที่ผันผวนไปได้อยู่เสมอเมื่อการเมืองเปลี่ยนไป เมื่อลมซ้ายอ่อนแรง และลมขวาพัดเข้ามาแทนที่ เบรคชท์ก็เลยมีอันเป็นไป ที่น่าสมเพชยิ่งไปกว่านั้นคือ วงวิชาการก็ถูกครอบด้วยความผันผวนทางการเมืองไปด้วย ในขณะนี้นักวิชาการเยอรมันที่ค้นคว้าวิจัยเรื่องเบรคชท์อย่างจริงจังดูจะมีอยู่น้อยคน เพราะนักวิชาการต้องเดินตามแฟชั่นกับเขาเช่นกัน หาไม่ก็คงจะไม่ได้รับการสนับสนุนในด้านทุนวิจัย สภาพการณ์ภายนอกเยอรมนีกลับเป็นไปในทางตรงกันข้าม ทั้งวงการละครและวงการวิชาการกลับให้ความสนใจเบรคชท์เพิ่มมากขึ้นทุกที ได้มีการก่อตั้ง "สมาคมเบรคชท์นานาชาติ" (International Brecht Society) ขึ้น ในอเมริกาเหนือก็ดี ในตะวันออกกลางก็ดี ในเอเชียก็ดี คนที่ "แสวงหาความหมาย" ดูจะพบคำตอบในหลายรูปแบบจากงานของเบรคชท์ ซึ่งไม่ใช่คำตอบแบบสูตรสำเร็จ แต่เป็นคำตอบที่กระตุ้นปัญญาที่เตือนสติ เราคงจะต้องประกาศอิสรภาพให้แก่เบรคชท์ ปลดปล่อยเขาจากชาติกำเนิด เขาเกิดมาเป็นคนเยอรมันก็จริง เขาเขียนงานเป็นภาษาเยอรมันก็จริง แต่เขาไม่ได้เป็นสมบัติของคนเยอรมันอีกต่อไปแล้ว

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง 'กาลิเลโอ' ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์." **มติชนสุดสัปดาห์** ปีที่ 8 ฉบับที่ 2829 (6/274) (1 ธันวาคม 2528), หน้า 37-39.

บทวิเคราะห์

เนื่องจากผู้วิจารณ์เป็นนักวิชาการที่ได้ทำการศึกษาวิจัยทั้งประวัติชีวิต แนวความคิดและผลงานต่างๆ ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ไว้โดยละเอียด[1] ประกอบกับการมีประสบการณ์การชมละครของเบรคชท์ทั้งในและนอกประเทศ อีกทั้งยังได้แสดงจุดยืนในการสันบสนุนอุดมการณ์และทฤษฎีละครของเบรคชท์มาโดยตลอด จึงกล่าวได้ว่า การที่ผู้วิจารณ์เป็น "ผู้เชี่ยวชาญ" นี่เองมราส่งผลให้บทวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับละครของเบรคชท์แต่ละชิ้นไม่ใช่งานวิจารณ์ในเชิงประเมินคุณค่าของผลงานการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว แต่มีทีท่าที่จะ "ตรวจสอบ" ความสัตย์ซื่อต่อ "อุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคชท์" ด้วยไปโดยปริยาย

การตั้งเอา "ความพึงพอใจของเบรคชท์"[2] เป็นมาตรวัดนั้น สะท้อนให้เห็นว่า ผู้วิจารณ์ให้เกาะยึดอุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคชท์เป็นสำคัญ และแสดงจุดยืนในแง่ของการ "อนุรักษ์" ผลงานของเบรคชท์ไว้อย่างชัดแจ้ง โดยเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการติติงศิลปินผู้กำกับการแสดงในเยอรมนีในยุค 2528 ที่พยายามสร้างกระแส "ละครของผู้กำกับ" นั้นว่าเป็นพวก "อหังการ์" ที่จะแสดงว่าตนนั้นฉลาดกว่าทั้งเบรคชท์และคนดูแต่แสดงความ "ชื่นชมยินดี" ต่อ กลุ่มละครสองแปด ที่ "ไม่พร้อมจะ 'สู่รู้'" เกินเบรคชท์ ดูเหมือนว่า ผู้วิจารณ์จะมีความเชื่อใน "ความเป็นอัจฉริยะบุคคล" ของศิลปินผู้สร้างงาน เช่น เบรคชท์ และบีโธเฟ่นอย่างแรงกล้า และเห็นด้วยกับการที่ทายาทของเบรคชท์ต้องออกมาวุ่นวายกับการสงวนรักษาซึ่งบทดั้งเดิมและไม่ยอมให้ผู้กำกับรุ่นใหม่นำไปเปลี่ยนแปลง

แม้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะพาผู้อ่านเดินทางไปในรายละเอียดปลีก

---

[1] หมายถึงงานวิชาการของ เจตนา นาควัชระ ในหนังสือ "วรรณกรรมละครของแบร์ทอล์ท เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์" กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช. 2526.

[2] ผู้วิจารณ์กล่าวว่า "ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครของเบรคชท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุดก็คงจะเป็นว่าเป็นการแสดงที่เบรคชท์เองก็คงจะพอใจ กลุ่มคนหนุ่มสาวที่ก่อตัวขึ้นเป็น "คณะละครสองแปด" นี้เข้าถึงเบรคชท์ได้อย่างดียิ่ง

ย่อยต่างๆ อันว่าด้วย "ปัญหาภายในที่ประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ตก"[3] จนอาจจะทำให้ผู้อ่าน "เขว" ไปได้จากจุดประสงค์หลักของผู้วิจารณ์ก็ตาม แต่เมื่อได้เดินทางเลาะเลี้ยวไปตาม "เส้นทางปริศนา" ต่างๆ มากพอแล้ว ผู้วิจารณ์ก็มาเฉลยในตอนใกล้ถึงปลายทางว่า แท้ที่จริงแล้ว การเดินทางตามแผนที่ของเบรคชท์อย่างสัตย์ซื่อ (และไม่ใช้ความอหังการ์ที่จะทำตัวฉลาดเสมอเบรคชท์) จะช่วยให้ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จด้วยดีและได้ "ขยายความ" ในการแก้ปริศนาของละครว่า แท้ที่จริงแล้ว เบรคชท์พยายามที่จะใช้ละคร กาลิเลโอ ให้เป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต้านทรราชโดยการให้กาลิเลโอเป็นผู้ชายแหยที่สู้กับอำนาจทางการเมืองและศาสนาไม่ได้ และ "เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไปเสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบ *"ใต้ดิน" ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้น ที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้"* และดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะเข้าใจดีว่า อัน "ความหลายนัย" อันซับซ้อนของเบรคชท์นี่แหละที่อาจจะทำให้ผู้ชมไม่ทันได้คิดหรือคิดไม่ทัน หรือถ้าได้คิดก็คงจะเป็นตอนกลับถึงบ้านแล้ว เพราะฉะนั้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงทำหน้าที่ "ช่วยขยายความคิด" เป็น "พลังทางปัญญา" แทนผู้ชมด้วย

และเมื่อพิจารณาถึงนัยที่ผู้วิจารณ์แฝงมากับความชื่นชมยินดีต่อ "ความคร่ำครึ" ที่กลายมาเป็นการสร้าง "ทานบารมี" ต่อวงการละครในประเทศไทยของกลุ่มละครสองแปดแล้ว ผนวกกับการประกาศถึงการส่งมอบมรดกทางวัฒนธรรมจากเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทย ด้วยการประกาศว่า "เบรคชท์เป็นสมบัติของโลก" จึงจะพอเห็นเป็นชัดแจ้งว่า ผู้วิจารณ์ได้ยึดเอา "ความยิ่งใหญ่" ทั้งในทางความคิดและทางตัวตนของเบรคชท์เป็นตัวตั้งในการประเมินคุณค่าผลงานละครอย่างเหนียวแน่นที่สุด

---

[3] เช่น ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมของนักวิทยาศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่ ความจำเป็น "จอมกะล่อน" เพียงเพื่อที่ผลงานอันยิ่งใหญ่ชิ้นสุดท้ายจะตกแก่มนุษยชาติ และแม้แต่การ "รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี" นั้นเป็นสิ่งที่ขัดต่อจรยธรรมของกาลิเลโอเอง ปัญหาที่ยกมานี้เป็นปัญหาที่ "แก้ไม่ตก" เพราะมีความกำกวมว่า ตกลงแล้วผู้แต่งต้องการที่จะประณามความ "แหย" ของกาลิเลโอ**ใช่หรือไม่** และการแสดงของกลุ่มละครสองแปดนั้นก็ได้ให้คำตอบว่า"ใช่" (แต่ก็ยังมีความเห็นอกเห็นใจกาลิเลโออยู่เป็นล้นพ้น) แล้วแท้ที่จริงแล้วทำไมเบรคชท์ต้องทำให้กาลิเลโอประณามตนเองอย่างรุนแรงแล้วประเด็นสำคัญที่อยู่ "เหนือกว่า" วิทยาการของกาลิเลโอคืออะไร คือการใช้ "เล่ห์เหลี่ยม" ในการ "ต่อต้านทรราช" ใช่หรือไม่ จุดนี้เองที่ผู้วิจารณ์บอกว่าเป็น "ความหลายนัย" ของละครเรื่องนี้

และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นหลักฐานในการยืนยัน "จุดยืน" ของผู้วิจารณ์ในครั้งนี้ได้เป็นอย่างดี

แต่การที่ผู้อ่านทั่วไปจะ "จับ" ให้ได้ถึง "นัย" ที่ผู้วิจารณ์พยายามจะบอกกับทุกๆคนถึงสาระที่ว่าด้วยการต่อสู้แบบ "ใต้ดิน" (เหมือนอย่างที่กาลิเลโอได้รู้รักษาตัวรอดเพื่อส่วนรวม) สำหรับสังคมไทยนั้น นับว่าเป็นเรื่องที่ยากอยู่ เหตุคงเป็นเพราะการที่ผู้วิจารณ์ได้ให้น้ำหนักกับการเชิดชูเบรคชท์และผลงานของเขามากกว่าการชี้ทางที่จะเชื่อมโยงกับชีวิตในสังคมไทยให้ผู้อ่านอย่างชัดเจนนั่นเอง คงจะเป็นการดียิ่งกว่านี้ หากผู้วิจารณ์จะได้ยกตัวอย่าง "กาลิเลโอ" ตัวจริงในสังคมไทยบ้าง หรือไม่ก็สะท้อนให้เห็นเป็นชัดเจนกว่านี้ถึง "วิธีการต่อสู้" (แบบกาลิเลโอ) ที่เคยมีในประเทศไทย ก็อาจจะเป็นการทำ "วิทยาทาน" ให้กับผู้อ่านที่ยังไม่สามารถจับ "นัยแฝง" ของผู้วิจารณ์ได้ เพราะถึงอย่างไรก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ได้ให้น้ำหนักกับ "ความสำเร็จ" ของกลุ่มละครสองแปดเป็นรอง "อุตมการณ์อันยิ่งใหญ่" ของเบรคชท์อยู่แล้ว

ดังนั้นบทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงเป็นตัวอย่างงานวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์ได้วาง "วัตถุประสงค์" ในการเชิดชูเกียรติของนักคิด เช่น "เบรคชท์" ให้เป็นที่ยอมรับของวงการละครสมัยใหม่ และได้บรรลุวัตถุประสงค์นั้นด้วยการพิสูจน์ให้เห็นความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์ด้วยผลงานของกลุ่มสองแปด ทั้งหมดนี้ ผู้วิจารณ์พยายามจะแทรกแนวคิดให้ผู้อ่านยอมรับให้ได้ว่าเบรคชท์คือผู้วางรากฐานทางความคิดและสร้างบทละครอันถูกใช้เป็น "เครื่องมือ" ในการต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย ซึ่งถือได้ว่า เป็นแนวความคิดที่สำคัญของการนำ "ศิลปะละครเวที" ไปรับใช้สังคมและมนุษยชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ถือเป็นหน้าที่อันสำคัญของศิลปะ

เพียงการชี้ให้เห็นถึงการเดินทางของ "ความคิด" จากบทเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทยได้อย่างไรนั้นก็นับว่าเป็น "พลังทางปัญญา" แล้ว แต่ละทำอย่างไร ให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจใน "นัยแฝง" (ซึ่งสำคัญมากต่อชีวิตจริงของผู้อ่านและผู้ทำละครในประเทศไทย) นั้น นับว่าเป็นภารกิจที่ยากยิ่งอีกประการหนึ่งของนักวิจารณ์

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

"อีดิปุสจอมราชันย์": ความเป็นอื่นของปุราณคติตะวันตก

เจตนา นาควัชระ

การจัดแสดงละครกรีกโบราณเรื่อง *อีดิปุสจอมราชันย์* ของ *ซอเฟอคลีส** จัดได้ว่าเป็นก้าวสำคัญของวงการละครพูดตะวันตกในประเทศไทย ผู้จัดแสดง คือ ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้พิสูจน์ให้เห็นประจักษ์แล้วว่า ศิลปะที่ยิ่งใหญ่ย่อมไม่ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและสถานที่ อันที่จริง เราก็ไม่ทราบแน่ชัดว่า การแสดงละครของกรีกโบราณนั้นเป็นอย่างไร ไม่ว่านักแสดงก็ดีหรือนักวิชาการก็ดี ที่กล่าวว่าละครกรีกเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือแสดงอย่างนั้นอย่างนี้ ก็ได้ข้อสรุปมาจากหลักฐานเอกสารบ้าง หลักฐานทางโบราณคดีบ้าง ซึ่งก็เป็นหลักฐานที่ไม่สมบูรณ์นัก เป็นที่ทราบกันว่าการแสดงละครแบบกรีกโบราณมิได้มีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาจนถึงยุโรปปัจจุบัน หากแต่ได้ขาดช่วงไปนับได้เป็นพันๆ ปี เรื่องการขาดความต่อเนื่องในประเพณีการแสดงของตะวันตกนั้นเป็นสิ่งที่ชาวตะวันตกเองก็ยอมรับ เพราะแม้แต่การแสดงละครเชกสเปียร์ก็เพิ่งจะมา

---

* เนื่องจากผู้เขียนไม่มีความรู้ภาษากรีกโบราณ จึงขออนุญาตออกเสียงวิสามานยนามต่างๆ ตามแบบอังกฤษ

ปรับปรุงให้เข้ารูปของการแสดงอย่างที่เชกสเปียร์ต้องการเมื่อตอนต้นศตวรรษที่ 20 นี่เอง ในส่วนที่เกี่ยวกับละครกรีกนั้น ข้ออ้างของกวีและนักวรรณคดีฝรั่งเศสในยุคของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ว่า พวกเขาเป็นทายาทสายตรงของละครกรีกนั้น ก็ดูจะเป็นกระบวนการแสวงหาบรรพบุรุษที่คนรุ่นใหม่คิดว่าเป็นการสร้างใหม่มากกว่าเป็นการสืบทอด และการที่มีผู้ชอบอ้าง *กวีศาสตร์* ของอริสโตเติลว่าเป็นทฤษฎีศิลปะที่จับวิญญาณของวัฒนธรรมกรีกโบราณได้อย่างยอดเยี่ยมนั้น ก็หาได้เป็นที่ยอมรับกันในทุกวงการไม่

เมื่อมีการกล่าวว่า โศกนาฏกรรมย่อมกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมเกิดอารมณ์ประหวั่นพรั่นพรึง และเกิดความสงสาร หรือเมื่อได้ดูโศกนาฏกรรมแล้วจะเกิดความโล่งอารมณ์ (catharsis) นั้นก็คงเป็นการยากที่จะสรุปว่าความรู้สึกของผู้ดูในปัจจุบันตรงกับมโนทัศน์ที่กล่าวไว้ใน กวีศาสตร์ ของอริสโตเติล การพาตัวกลับไปสู่วัฒนธรรมกรีกที่แท้จริงคงเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก ในส่วนที่เกี่ยวกับทฤษฎีของปรมาจารย์อริสโตเติลนั้นก็ได้เคยมีผู้ตั้งข้อสงสัยไว้ว่าจะเชื่อถือได้สักเพียงใดนักวิจารณ์ชาวเยอรมันชื่อเอากุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกล (August Wilhelm Schlegel) ได้เคยกล่าวไว้ในปาฐกถาชุดที่ว่าด้วย *ศิลปะและวรรณกรรมการละคร* ว่า "อริสโตเติลไม่เข้าใจอัจฉริยภาพที่แท้จริงของละครกรีก" และนักคิดนักวิจารณ์ของยุโรปในศตวรรษที่ 19 เป็นจำนวนไม่น้อยก็เห็นพ้องกับชเลเกล การขาดประเพณีที่ตายตัว การขาดความต่อเนื่อง การขาดแนวทางการตีความอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไป อาจจะมิใช่สิ่งที่เสียหายเสมอไป ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงยุคใหม่สามารถที่จะตีความจากตัวบท โดยนำเอาความรู้ที่พอหาได้เกี่ยวกับประเพณีการละครของกรีกมาใช้เป็นประโยชน์เท่าที่จะทำได้ กล่าวโดยสรุปก็คือ ผู้แสดงไทยในประเทศไทยใน พ.ศ. 2529 อาจจะมิได้อยู่ห่างจากประเพณีการแสดงต้นกำเนิดของละครกรีกมากกว่าผู้แสดงชาวตะวันตกในโลกตะวันตกในปี ค.ศ. 1986 เท่าใดนัก Oedipus Rex (วงการแสดงตะวันตกชอบใช้ชื่อภาษาละตินชื่อนี้) อาจจะมีลักษณะ "เป็นอื่น" ต่อผู้ดู ผู้ชมในสังคมตะวันตกปัจจุบันก็ได้ ผู้กำกับการแสดงอาจจะมีเสรีภาพในการตีความ อีดิปุสจอมราชันย์

มากกว่า กาลิเลโอ ซึ่งเป็นของที่ใกล้ตัว ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือว่าจะใช้เสรีภาพนี้อย่างไรจึงจะสามารถนำเอาอัจฉริยภาพของศิลปะกรีกและของปุราณคติตะวันตกมาสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมยุคปัจจุบันในดินแดนอันไกลโพ้นได้

ผู้เขียนเองได้เคยเห็นตัวอย่างของการใช้เสรีภาพที่ว่านี้ในแบบแปลกๆมาแล้วในวงการละครตะวันตก จะขอยกตัวอย่างจากการตีความละครกรีกของคณะละครเชาบูเนอ (Schaubühne) อันเลื่องชื่อของกรุงเบอร์ลินตะวันตกมาให้พิจารณา ผู้เขียนได้มีโอกาสชมละครเรื่องอะกะเมมนอน *(Agamemnon)* ของอิสคิลุส (Aeschylus) เมื่อประมาณ 4 ปีมาแล้ว เท่าที่ทราบกันนั้นละครกรีกเล่นกลางแจ้งในเวลากลางวัน แต่คณะละครเยอรมันคณะนี้จงใจแสดงละครเรื่องนี้ในโรงละครที่มืดสนิท จะใช้ไฟก็แต่เฉพาะเวที ส่วนอื่นของโรงละครมืดหมด แม้แต่ทางเดินเข้าไปสู่ตัวโรงละครก็ปิดไฟมืด ผู้ดูต้องค่อยๆ คลำทางเข้าไป เมื่อเข้าไปถึงแล้วก็ต้องนั่งกับพื้น ทั้งหมดนี้เป็นการเตรียมใจผู้ดูว่าจะมารับประสบการณ์ที่ผิดจากธรรมดา อิสคิลุสเป็นกวีรุ่นก่อนซอเฟอคลีส ละครของเขาอาจจะรุนแรงกว่าละครซอเฟอคลีส แต่การแสดงที่เบอร์ลินใช้ความรุนแรงทางกายภาพที่ผู้จัดแสดงหวังว่าจะกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ที่รุนแรงตามไปด้วย เป็นการตีความมโนทัศน์เรื่องความประหวั่นพรั่นพรึงไปในแง่หนึ่ง ซึ่งสำหรับผู้เขียนแล้วต้องขอยอมรับว่าเกิดอารมณ์ขยะแขยงมากกว่าประหวั่นพรั่นพรึง เพราะฉากสังหารอะกะเมมนอนและคัสซันดรา(Cassandra) ทำได้อย่างสยดสยอง มีการปั๊มเลือดให้ไหลนองบนเวที แล้วไหลจากเวทีลงมาสู่พื้นที่ผู้ชมนั่งอยู่ ความโล่งอารมณ์จะเกิดกับผู้ดูคนอื่นหรือไม่ผู้เขียนไม่อาจทราบได้ สำหรับตัวผู้เขียนนั้นอยากจะกล่าวว่าเกิดความเครียดทางอารมณ์มากกว่าความโล่ง

ละครโรงอักษรศาสตร์ จุฬาฯได้เลือกเอางานละครชิ้นเอกของซอเฟอคลีสมาแสดง ความรุนแรงด้านกายภาพในเรื่องนี้มีไม่มากนัก ส่วนที่รุนแรงเช่นตอนที่อีดิปุสลงทัณฑ์ตัวเองด้วยการที่มดาจนบอดก็มิได้เป็นการแสดงบนเวที แต่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นหลังฉาก ซึ่ง “มหาดเล็กผู้แจ้งข่าว” นำมาเล่าด้วยคำพูดที่ซาบซึ้งกินใจอันน่าจะทำให้เกิดความ

รู้สึกประหวั่นพรั่นพรึงและความรู้สึกสงสารไปพร้อมๆ กัน (ประเพณีการเล่าเหตุการณ์ที่รุนแรงแทนการแสดงบนเวทีนี้ละครฝรั่งเศสยุคคลาสสิกนำมาใช้อยู่เสมอ ในความหมายที่รู้จักกันในภาษาฝรั่งเศสว่า "récit" ซึ่งเป็นตอนที่กวีจะแสดงความสามารถในการประพันธ์อย่างสุดฝีมือ เพราะเป็นการใช้สื่อทางวรรณศิลป์มากกว่าศิลปะการแสดงอย่างเต็มรูป) การเลือกสถานที่และเวลาแสดงก็ดูจะเป็นไปในทางที่ไม่เน้นความรุนแรงทางกายภาพ เวทีกลางแจ้งระหว่างตึกอักษรศาสตร์ 1 กับตึกอักษรศาสตร์ 2 ด้านทิศตะวันตกให้บรรยากาศที่นุ่มนวล ซึ่งคงจะเทียบกับสถานที่แสดงกลางแจ้งของกรีกโบราณไม่ได้ สถาปัตยกรรมรอบเวทีละครอักษรศาสตร์ทั้ง 3 ด้านเป็นเทวาลัยเลียนแบบขอม เมื่อเริ่มแสดงก็เป็นเวลาโพล้เพล้ พอเล่นไปได้สักหน่อยบรรยากาศรอบด้านก็มืดลงพอดี (ในวันที่ผู้เขียนไปชมการแสดงละครเรื่องนี้ คือวันศุกร์ที่ 24 มกราคม 2529 พระจันทร์ขึ้นพอดี ให้ความรู้สึกชวนฝันที่คงจะห่างไกลจากประเพณีดั้นกำเนิดที่แสดงละครกันในตอนกลางวัน) อันที่จริงแล้วความมืดเป็นกรอบที่ช่วยสร้างสมาธิในการชม และการใช้ไฟเวทีสมัยใหม่ก็ช่วยเน้นความหมายของตัวบทได้อีกโสดหนึ่ง ในส่วนที่เกี่ยวกับเนื้อหาของละครนั้น ชาวตะวันตกอาจจะได้เปรียบเราในแง่ที่ว่าเรื่องของอีดิปุสฝังอยู่ในมโนสำนึกของเขาอยู่แล้ว (ซึ่งความรู้ด้านจิตวิทยาสมัยใหม่ที่มาจากฟรอยด์อาจจะทั้งช่วยตอกย้ำ หรือไม่ก็ช่วยทำให้เขวไปจากความรู้สึกดั้งเดิม) การมาชมละครสำหรับชาวตะวันตกจึงมิใช่มารับรู้เรื่องที่แปลกใหม่ แต่เป็นการมารับประสบการณ์ที่เป็นสุนทรียอารมณ์บนรากฐานของเรื่องปรัมปรา ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ในแง่นี้ผู้ชมไทยก็ใช่ว่าจะต้องเริ่มต้น ณ จุดศูนย์องศา เพราะตำนานพระปฐมเจดีย์ ที่เกี่ยวกับ "พญากง-พญาพาน" ก็เป็นที่รู้จักกันทั่วไป (ส่วนประเด็นที่ว่าอิทธิพลของปกรณัมเรื่องอีดิปุสเดินทางเข้ามาสู่สุวรรณภูมิได้อย่างไร ยังเป็นปมปัญหาที่นักวิชาการจะต้องค้นคว้าหาคำตอบกันต่อไป ซึ่งก็คงเดินทางผ่านมาทางตักสิลา) เรามีวิธีสร้าง "catharsis" ในแบบที่วัฒนธรรมกรีกต้นกำเนิดไม่รู้จัก ความสำนึกผิดของพญาพานที่นำไปสู่การสร้างเจดีย์สูงเท่านกเขาเหินเป็นการสร้างความผ่อนคลายด้วยแรงบุญที่

ผูกอยู่กับพระศาสนา อีดิปุส "ฉบับนครปฐม" ยอมให้แต่เพียงลูกฆ่าพ่อ แต่ไม่ยอมให้ลูกสมสู่กับแม่ เรารับความรุนแรงของต้นแบบอย่างเต็มรูปไม่ได้ อีดิปุสฉบับกรีกไปไกลกว่านั้นมาก เพราะนอกจากปิตุฆาตแล้วยังมีบาปอันมหันต์ที่มาจากการสมสู่กับมารดาเข้ามาทบอีกในตอนท้ายเรื่อง อีดิปุสได้กล่าวรำพันถึงความโหดร้ายแห่งชะตากรรมที่ทำให้เขากับลูกของเขาเองเกิดมาจากแม่เดียวกัน ละครของซอเฟอคลีสจึงเต็มไปด้วยความโหดเหี้ยม ซึ่งเกินเลยไปจากตำนานของไทย แต่เราก็จำเป็นจะต้องรับกติกาของประเพณีโศกนาฏกรรมกรีก ว่าความรุนแรงที่กล่าวถึงนี้เป็นไปในลักษณะของความโหดเหี้ยมทางปรัชญาด้วย

ชะตากรรมมีอำนาจเหนืออีดิปุสผู้ซึ่งกระทำผิดไปด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ แม้ว่าเรื่องจบลงด้วยความพินาศของตัวเอก แต่ความสง่างามและขัดติยลักษณ์ของอีดิปุสก็ฉายส่องมาสู่ผู้ชมข้ามยุคสมัยและถิ่นที่ได้ การตีความของละครจุฬาฯเป็นไปในเชิงปรัชญาที่ว่ามานี้ เป็นการแสดงที่ค่อนข้างจะราบเรียบ ถ้าจะพูดแบบไทยก็คงจะต้องกล่าวว่าเดินตามนิยายโศกกึ่งรูปของ "พญากง-พญาพาน" หรือถ้าจะพูดแบบตะวันตกก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการตีความโศกนาฏกรรมตะวันตกที่ใกล้มหากวีฝรั่งเศสราซีน (Racine) มากกว่ามหากวีอังกฤษเชกสเปียร์ (Shakespeare) ซึ่งอาจจะ "นุ่ม" เกินไปสำหรับผู้ชมบางท่าน แต่ผู้เขียนคิดว่าเหมาะแล้ว เหมาะกับทั้งท้องเรื่อง และเหมาะกับบรรยากาศการแสดง ตัวที่บ่งบอกถึงแนวทางการตีความที่ชัดเจนที่สุดคือบทภาษาไทย (ซึ่งผู้เขียนเข้าใจว่าคงแปลจากบทภาษาอังกฤษ แต่ก็ยังไม่มีโอกาสได้ตรวจสอบว่า ดัดแปลงไปจากของเดิมมากน้อยเพียงใด) บทภาษาไทยที่ราบเรียบและราบรื่น สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมที่เป็นไทยได้เป็นอย่างดี เป็นการใช้ภาษาไทยบนเวทีละครที่เปี่ยมด้วยสุนทรียลักษณ์ เป็นภาษาที่สื่อความได้ดี นุ่มนวลไพเราะ มีจังหวะที่งามราวกับเป็นกลอนเปล่าของไทยยุคใหม่ในบางครั้งชวนให้คิดถึงภาษาไทยใน*กามนิต-วาสิฏฐี* ของเสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป หรือ*มหากาพย์มหาภารตะ* ของกรุณา - เรืองอุไร กุศลาสัย ผู้แปลคงไม่ทราบว่าเธอได้ให้อะไรต่อวงการละครของไทย ผู้เขียนอยากจะกล่าวว่าเธอได้ให้ความมั่นใจต่อผู้ทำละครเวที

ว่าภาษาไทย ณ จุดหัวเลี้ยวหัวต่อใน ร.ศ. 205 นี้ มีพลังและศักยภาพที่จะแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดเกินเลยกรอบของเวลาและสถานที่ ในขณะที่ดู*อีดิปุสจอมราชันย์* ผู้เขียนเกือบจะลืมไปว่ากำลังดูละครแปลที่แปลมาแล้วสองทอด คือ จากกรีกโบราณมาเป็นอังกฤษ และจากอังกฤษเป็นไทย อยากจะขอแนะนำเพิ่มเติมว่าน่าจะนำบทแปลนี้ออกตีพิมพ์เผยแพร่ต่อไป

เมื่อกล่าวถึงภาษาของตัวบทแล้ว ก็จำจะต้องกล่าวถึงภาษาที่ตัวแสดงเปล่งออกมา ละครโรงนี้อาจจะได้เปรียบคณะละครอื่นๆ ในแง่ที่ว่าผู้แสดงส่วนใหญ่เข้าใจความหมายของตัวบท รู้ว่ากำลังพูดอะไร ไม่ใช่พูดออกไปตามที่ถูก "กำกับ" ผู้แสดงบางคนอยู่ในขั้นที่อาจกล่าวได้ว่ามีความจัดเจนในการเปล่งเสียงที่เทียบได้กับ "verse-speaking" ของละครพูดตะวันตก ซึ่งอาจจะหาได้ยากในวงการละครไทยปัจจุบัน ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น บทพากย์ไทยของอีดิปุสจอมราชันย์ อยู่ในระดับของ "ร้อยแก้ว" ในความหมายดั้งเดิมของคำนี้ (อันเป็นความหมายที่*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525* ยังใช้อยู่) โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นอีดิปุส ใช้เสียงพูด เปล่งคำ ได้เหมาะเจาะน่าประทับใจ ตัวแสดงนำฝ่ายหญิงในการแสดงวันที่ 24 มกราคม อาจจะยังไม่เข้าถึงประเพณีการแสดงละครพูดที่เปี่ยมด้วยวรรณศิลป์นัก และผู้แสดงเป็นครีออนอาจจะพูดรัวไปบ้างและจัดวรรคตอนได้ยังไม่เหมาะสม แต่ที่กล่าวมานี้เป็นข้อบกพร่องเพียงเล็กๆ น้อยๆ สิ่งที่น่าเสียดายก็คือความจำเป็นในด้านสถานที่ได้บีบบังคับให้คณะละครจุฬาฯต้องใช้เครื่องขยายเสียงเข้าช่วย โดยใช้ไมโครโฟนประเภทไม่มีสายติดตัวผู้แสดง และซ่อนไมโครโฟนอื่นไว้ในที่ต่างๆ ทั้งบนเวทีและขอบเวที ที่ว่าน่าเสียดายก็เพราะภาษาละครที่ไพเราะจับใจนั้นมักจะเป็นภาษาที่เปล่งออกมาด้วยเสียงธรรมชาติ จะหาเสียงอะไรที่ไพเราะเท่าเสียงมนุษย์ที่เปล่งกวีวัจนะออกมาโดยมิได้มีการปรุงแต่งนั้นไม่มี ละครดั้งเดิมของทุกชาติทุกภาษาสำนึกในพลังและเสน่ห์ของเสียงมนุษย์ด้วยกันทั้งนั้น เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า กรีกโบราณเลือกแสดงละครกลางแจ้ง ในสถานที่ที่ธรรมชาติอำนวยให้ผู้ชมที่นั่งรวมกันอยู่เป็นวงอัฒจันทร์บนเนินเขาได้รับรสของ

ตัวบทอย่างเต็มที่ ที่กล่าวมานี้ก็เป็นเพียงการพร่ำบ่นถึง "สวรรค์หาย" ในลักษณะหนึ่ง เพราะถ้าจะเรียกร้องให้ใช้เสียงธรรมชาติ ก็คงจะต้องฝึกกันเป็นแรมปี และก็อาจจะต้องกลับไปหาโรงละครปรับอากาศ ซึ่งก็จะต้องบีบบังคับให้เปลี่ยนระบบการแสดงทั้งหมด (บางทีนักแสดงไทยอาจจะต้องออกเสาะแสวงหาที่แสดงกลางแจ้งที่ตรงตามหลักอุโฆษวิทยาได้อย่างสมบูรณ์ ได้เคยมีผู้เอ่ยถึงหลุมกอล์ฟหลุมที่ 1 ของสนามกอล์ฟเขาใหญ่เอาไว้ อาจจะเป็นที่แสดงกลางแจ้งได้ดีมาก)

ในประเด็นที่เกี่ยวกับเสียงพูดในการแสดงนั้น บทบาทของคอรัส (chorus) ย่อมเป็นปัญหาที่เลี่ยงไม่ได้อย่างแน่นอน ผู้กำกับการแสดงตะวันตกเองก็ยังขบปัญหานี้ไม่สำเร็จ เพราะประเพณีต้นแบบของกรีกได้สูญสลายไปแล้ว การเปล่งเสียงกึ่งพูดกึ่งร้องเป็นสิ่งที่ทำให้พอเหมาะพอดีได้ยาก เพราะสัมพันธ์กับลักษณะของภาษาด้วย ภาษาไทยปัจจุบันไม่เอื้อต่อการนี้ นอกเสียจากจะดึงเข้าสู่ระบบแหล่หรือสวด ซึ่งก็ไม่เหมาะกับคอรัสของละครกรีก จะพูดออกมาเป็นเสียงพูดธรรมดาก็ขาดรส ผู้กำกับการแสดงเรื่อง *อีดิปุสจอมราชันย์* ตัดสินใจใช้วิธีการ 2 แบบกับคอรัส ส่วนหนึ่งใช้ร้องตามแบบของคีตนิพนธ์ทางศาสนาของตะวันตก ซึ่ง "ชมรมนักร้องประสานเสียงจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ทำได้ดีตามท่วงทำนองที่บรูส แกสตัน กำหนดมาให้ ซึ่งก็คงเดินตามประเพณีของ cantata หรือ oratorio ของตะวันตก และถ้าเดาไม่ผิด ก็คงได้รับแรงดลใจมาบ้างจาก *Oedipus Rex* ของคีตกวีชาวรัสเซีย สตราวินสกี้ (Stravinsky) โดยทั่วไป ดนตรีประกอบของบรูส แกสตัน เสริมความเข้มข้นของเรื่องได้อย่างดี แม้แต่เสียงกลองทัดก็จัดวางไว้เหมาะเจาะเท่ากับเป็นการตอกย้ำความรู้สึกเชิงประหวั่นพรั่นพรึงที่พึงมีต่อชะตากรรมของตัวละคร คอรัสอีกส่วนหนึ่งเป็น "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" ซึ่งใช้เสียงพูดแบบลากคำท้ายวรรคในลักษณะที่ขัดกับคีตลักษณ์ของภาษาไทยเป็นอย่างยิ่ง ทำให้เกิดอุบัติเหตุในการแสดงอยู่หลายครั้ง เพราะผู้ชมอดหัวเราะไม่ได้ในที่ที่ไม่น่าหัวเราะ ยิ่งท่าทางกึ่งบัลเลต์ กึ่งระบำตะวันตกสมัยใหม่ยิ่งเพิ่มความขัดเขินในรูปที่ทั้งขัดหูและขัดตาไปพร้อมๆ กัน ซึ่งก็คงไม่เข้ากับต้นแบบของกรีก (ซึ่งเราไม่ทราบแน่ว่าเป็นอย่างไร)

และไม่เข้ากับความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมที่เป็นไทย (ซึ่งเรารู้แน่ว่าเราไม่ชอบอะไร) โดยทั่วไปแล้ว ท่วงท่าของตัวแสดงยังมีบางตอนที่ขัดเขินอยู่ ซึ่งรวมถึงตัวแสดงบนเวทีด้วย ปัญหาใหญ่ที่ผู้กำกับการแสดงแก้ไม่ตกก็คือ เมื่อตัดสินใจไม่ใช้หน้ากากแบบกรีกแล้ว จะทำอย่างไรไม่ให้การแสดงมีลักษณะที่ใกล้ชีวิตจริงมากเกินไป การแก้ด้วยภาษาที่เปี่ยมด้วยรสกวีดูจะได้ผลดี แต่การแก้ด้วยท่วงท่าของผู้แสดงนั้นยังขัดเขินอยู่ไม่น้อย

เมื่อได้วิจารณ์การแสดงและผู้แสดงมาแล้ว ก็คงจะต้องวิจารณ์คนดูด้วย ผู้ชมส่วนใหญ่ในรอบแสดงวันที่ 24 มกราคม เป็นนิสิตนักศึกษา นับว่าเป็นนิมิตหมายที่ดีว่าละครเวทีของเรากำลังช่วยเสริมประสบการณ์ทางศิลปะและสร้างวุฒิภาวะทางปัญญาให้แก่กลุ่มคนหนุ่มสาว แต่ผู้ดูบางคนก็คงจะอดรำคาญไม่ได้ที่ผู้ดูส่วนใหญ่จงใจมาดูละครเพื่อรับความบันเทิงอย่างเต็มที่ และก็คงจะเหมาเอาด้วยว่าความบันเทิงที่แท้จริงที่เราท่านจะได้จากศิลปะการแสดงก็คือได้มีโอกาสหัวเราะกับละครชวนขัน ถ้าละครไม่ให้สิ่งนี้โดยตรงก็คงจะต้องเค้นกันออกมาให้ได้ เมื่อ "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" เปิดโอกาสให้ได้หัวเราะขบขันแล้ว ผู้ดูบางส่วนก็เลยช่วยหัวเราะกับส่วนอื่นๆของ *อีดิปุสจอมราชันย์* ให้เสียด้วย อันที่จริงก็น่าเห็นใจฝ่ายผู้ชมเช่นกันเพราะส่วนใหญ่เติบโตมากับละครโทรทัศน์ จึงย่อมจะต้องการเวลาอีกมากในการปรับตัวเข้าสู่ระบบของละครเวที ผู้ดูส่วนใหญ่ไม่สามารถมีสมาธิในการดูละครได้นานนัก ละครเวทีไม่มีโฆษณามาคั่นทุกๆ 10-15 นาที จึงทำให้วอกแวกและเบื่อหน่ายได้ง่าย ผู้ดูบางกลุ่มก็กินขนมไป ดื่มน้ำอัดลมไป คุยกันไป ทั้งๆ ที่ละครกำลังเข้าสู่ตอนที่ซาบซึ้งกินใจ น่าเห็นใจผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงทุกคนที่ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจในการสื่อนาฏกรรมของต่างวัฒนธรรมอย่างสุดฝีมือ แต่ก็ไม่ควรจะท้อ ถ้ามีละครเวทีที่ทรงคุณภาพเช่นนี้ให้ชมบ่อยๆ ผู้ดูก็จะเข้าใจวิธีการดูไปเองประเด็นอยู่ที่ว่าผู้จัดแสดงจะต้องมีความอดทนไม่โอนอ่อนผ่อนตามผู้ดูผู้ชมง่ายจนเกินไปนัก เพราะแม้แต่ละครประเพณีของไทยก็ปรับตัวเองให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมที่ขาดสมาธิไปมากแล้ว จนในบางครั้งก็ตัดตอนหรือแทรกบทตลกเข้ามามากเกินไปจนเสียรส ละครพูดไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำเช่นนั้น เพราะเป็นละคร

สมัครเล่นที่ไม่ได้มุ่งหากำไร เป็นละครของผู้ให้การศึกษาและของผู้รับการศึกษา เป็นละครเพื่อการศึกษา การที่วัฒนธรรมแห่งการแสดงอาจจะไม่พ้องกับวัฒนธรรมแห่งการดูการชมนั้น เป็นสิ่งที่ปรับแก้ไขได้ ถ้าเรายังไปไม่ถึงจุดที่ประชาคมการละครมีเอกภาพอันแท้จริง ก็มิได้หมายความว่าเราจะไปไม่ถึงจุดนั้น เราคงจะต้องสำนึกอยู่เสมอว่าจุดกำเนิดของละครส่วนใหญ่คือพิธีกรรมทางศาสนา ผู้ดูผู้ชมของเราใน พ.ศ. 2529 คงจะหมุนนาฬิกากลับไปสู่สภาวะดั้งเดิมเช่นนั้นไม่ได้อีกแล้ว แต่เราขาดอะไรไปมากมายนักหรือ

เราคงจะต้องยอมรับว่า ถึงอย่างไรความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมไทยที่มีต่อ*อีดิปุสจอมราชันย์* ก็คงจะแตกต่างไปจากความรู้สึกของชาวเอเธนส์ในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล แต่ชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องต่อสู้กับโลกที่เขาไม่อาจเข้าใจได้ยังเป็นสารที่เรารับได้ในช่วงไม่กี่เดือนมานี้ เราได้รับสารที่มีความลุ่มลึกทางปรัชญาจากละครตะวันตกที่ทรงคุณค่าถึง 2 เรื่อง ทั้ง *กาลิเลโอ* และ *อีดิปุสจอมราชันย์* เป็นละครที่กระตุ้นความคิดได้อย่างมหาศาล ถึงเวลาหรือยังที่นักเขียนร่วมสมัยของไทยจะหันมาให้ความสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง ประเพณีมิได้แปลว่าสิ่งที่เราสืบทอดมาเท่านั้น แต่ประเพณีเป็นสิ่งที่สร้างได้ คงจะไม่มีใครกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยขาดความลุ่มลึกทางปรัชญา ประเด็นอยู่ที่ว่าจะมีนักประพันธ์ร่วมสมัยสักกี่คนที่พร้อมที่จะแสดงออกซึ่งความเข้มข้นทางความคิดออกมาในรูปของละครเวที ประสบการณ์จาก "ความเป็นอื่น" ของปุราณคติตะวันตกน่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "อีดิปุสจอมราชันย์: ความเป็นอื่นของปุราณคติตะวันตก" **บานไม่รู้โรย** (เมษายน 2529), หน้า 58 - 63.

บทวิเคราะห์

จากตอนหนึ่งในคำนำของ "ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ซึ่งเจตนา นาควัชระได้ตั้งประเด็นเกี่ยวกับการวิจารณ์เอาไว้ว่า "*...เราคงจะต้องถามตัวเองว่า การพัฒนาการวิจารณ์สัมพันธ์กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ทางศิลปะหรือไม่เพียงใด หรืออีกนัยหนึ่ง งานวิจารณ์ที่มีคุณภาพจะเป็นตัวผลักดันให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพได้หรือไม่ เราจะให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์มากถึงเพียงนั้นเชียวหรือ นักวิจารณ์กล่าวอ้างได้หรือว่าทัศนะที่เขาแสดงออกสะท้อนทัศนะของมหาชนที่มีต่อศิลปะ ความจริงมีอยู่ว่าผู้มีอิทธิพลสูงพอที่จะกำกับให้ศิลปะเดินไปในทางใดก็คือมหาชนนั่นเอง ...การวิจารณ์จึงต้องพัฒนาไปในรูปของการศึกษาสำหรับประชาชน...*"[1] น่าจะเป็นทัศนะที่อธิบายได้ว่าทำไมงานวิจารณ์ละครเวทีของเจตนา นาควัชระจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากงานวิจารณ์ละครทั่วๆ ไป (ซึ่งอาจจะมีลักษณะของการวิจารณ์ตัวงานด้วยการประเมินคุณค่าผลงานเป็นหลัก) อย่างมากมาย ภายใต้งานเขียนที่แสดงความคิดเห็นที่รอบด้านต่อปรากฏการณ์ทางการละครและการให้ความรู้ทั้งในเชิงประวัติและในเชิงสุนทรียศาสตร์นั้น น่าจะเป็นสิ่งที่สะท้อนได้ดี ถึงการเป็นนักวิจารณ์ที่หลีกหนีหน้าที่ของผู้ให้การศึกษาแก่มหาชนและศิลปินผู้สร้างงานไปไม่พ้น

คงไม่มีสิ่งใดที่จะเป็นตัววัดได้อย่างชัดเจนว่า งานวิจารณ์ของเจตนา นาควัชระ นั้นเป็น "ตัวผลัก" ให้เกิดการสร้างสรรค์ได้อย่างมีคุณภาพหรือไม่ แม้แต่ศิลปินผู้ถูกวิจารณ์เองก็ไม่ได้ออกมาชี้แจงอย่างโจ่งแจ้งว่าได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เพื่องานสร้างสรรค์ชิ้นต่อไปแต่อย่างใด แต่สิ่งที่น่าจะเห็นได้โดยชัดเจนคือเจตนารมณ์อันยิ่งใหญ่ที่จะเป็นสะพานเชื่อมระหว่างงานศิลปะกับประชาชนที่เป็นผู้อ่านงานวิจารณ์ หากเรามีความเชื่อว่าผู้ชมแต่ละ

[1] เจตนา นาควัชระ. ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2530. หน้า 20 (คำนำ).

บุคคลนั้นมีพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจต่อการชมละครที่แตกต่างกัน นับตั้งแต่ที่เป็นผู้รู้ที่มีประสบการณ์ตลอดจนถึงบุคคลทั่วไป แต่ไม่ว่าผู้อ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะเป็นบุคคลกลุ่มใดก็ตาม ก็คงจะอดที่จะยอมรับไม่ได้ว่างานวิจารณ์ชิ้นนี้ ได้ทำหน้าที่เกินเลยการวิจารณ์ทั่วไปในหลายๆ ด้าน

นอกเหนือจากการปูพื้นฐานความเข้าใจด้านการแสดงละครเรื่องนี้ว่าเกิดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่โดยใคร และการปูพื้นฐานความเข้าใจในแง่ของมิติทางประวัติศาสตร์การละครของตะวันตกแล้ว ก็มีการปูพื้นฐานความเข้าใจในแง่ของความหมายของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมที่ข้ามภาษา ข้ามชาติอีกด้วย ละครเรื่อง อีดิปุส ฉบับนี้ แม้ว่าบทละครจะเป็นบทที่ผ่านการแปลมาแล้วหลายต่อ แต่การแสดงในครั้งนี้ก็เป็นผลงานอันเกิดจากการตีความที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของผู้สร้างฝ่ายไทย (ซึ่งแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากการลอกเลียนแบบในการแสดง) ความสามารถของผู้สร้างงานในการถ่ายทอด "ความหมาย" ที่อยู่ในบทละครให้สื่อได้กับชาวไทยในยุค 2529 นั้นเป็นความสำเร็จที่สำคัญก็จริงอยู่ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ความยิ่งใหญ่ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จนั้น อยู่ที่ตัววรรณกรรมบทละครต่างหาก ซึ่งเป็นที่งานถูกเขียนขึ้นมาตั้งแต่ยุคกรีกโบราณ (2500 กว่าปีที่แล้ว) การที่ละครเรื่องนี้ยังสามารถสื่อความหมายข้ามมิติของเวลาและสถานที่แสดงได้นั้น ย่อมเป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นถึงลักษณะที่พิเศษบางประการที่ซ่อนอยู่ในบทละครโบราณชิ้นนี้ (ซึ่งผู้วิจารณ์บอกว่าเป็น อัจฉริยภาพทางวรรณศิลป์) แม้แต่การขาดความต่อเนื่องในการสร้างละครเรื่องนี้อยู่นับพันปีก็ไม่อาจทำให้บทละครเรื่องนี้ลดคุณค่าลงไปได้ การบ่งชี้คุณลักษณะอันซ่อนอยู่ในผลงานละคร เป็นหน้าที่ที่สำคัญยิ่งของผู้วิจารณ์ เป็นการแสดงพลังทางปัญญาเพื่อสร้างการรับรู้อันมีขอบเขตที่กว้างขวางและลึกซึ้งแก่ประชาชน

การจับเอาประเด็น "เสรีภาพในการตีความ" ของผู้สร้างงานที่แตกต่างกันใน 2 ลักษณะมาเปรียบเทียบกันนั้น นับได้ว่าเป็นวิธีการที่ชาญฉลาดในการอธิบายเรื่องหลักแห่งเสรีภาพในการตีความ เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจว่า การตีความของศิลปินนั้น ใช่ว่าจะเป็นการตีความที่ถูก

ทางไปเสียทุกกรณี แม้แต่งานที่ห่างไกลจากต้นกำเนิดมามากถึงเพียงนี้แล้ว และเป็นงานที่ศิลปินมีสิทธิตีความได้อย่างเต็มที่ แต่ก็เป็นไปได้ว่าการตีความให้ความยิ่งใหญ่ทางวรรณศิลป์กลายเป็นความรุนแรงจ้วงจาบทางกายภาพนั้น อาจจะเป็นผลเสียมากกว่าผลดี การยกตัวอย่างประกอบโดยการเปรียบเทียบเช่นนี้เองเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้อ่านทั่วไปได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ เจตนา นาควัชระ ยังได้วิจารณ์การแสดง ผู้แสดง และเรื่องดนตรีประกอบ ไปจนกระทั่งท้าทายให้นักเขียนร่วมสมัยของไทยให้หันมาสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง โดยหวังว่า *"ประสบการณ์จาก 'ความเป็นอื่น' ของปุราณคติตะวันตก น่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้"* บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้สร้างวิวาทะ (dialogue) กับทั้งผู้ชม ผู้อ่าน และผู้สร้างงาน อย่างเข้มข้น เพียงท้ายที่สุดแล้ว ก็เพื่อจะฝากความหวังกับทุกๆ คนว่าความเข้าใจมรดกทางวัฒนธรรมจากดินแดนอื่นนั้น น่าจะเป็นการบีบให้เราต้องย้อนกลับมาดูตัวเอง เพื่อสร้างมรดกทางวัฒนธรรมที่ลุ่มลึกและยิ่งใหญ่ และมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง หลังจากที่ใช้ "พลังทางปัญญา" กับทุกๆ ฝ่ายในหลายๆ ด้านแล้ว ผู้วิจารณ์จึงได้สร้างข้อเรียกร้อง ซึ่งจะเรียกว่าเป็นข้อเรียกร้องระดับชาติ ก็ว่าได้

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภาณ์ : ผู้วิเคราะห์

"แม่ค้าสงคราม" ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย

พรสรรค์ วัฒนางกูร

"มึงรู้ไหมว่าสันติภาพน่ะมันทำให้ยุ่งยากยังไงกันมั่ง ไม่มีระเบียบเรียบร้อยกันเลย แล้วมึงจะไปหาไอ้ความเป็นระเบียบเรียบร้อยมาได้จากไหน ก็จากสงครามซีโว้ย... สันติภาพเป็นเรื่องที่มีแต่จะสูญเปล่าจริงๆ ใครจะทำอะไรกันก็ได้ตามใจชอบ...มีม้าอยู่กี่ตัวในเมือง มีคนหนุ่มๆ อยู่กี่คน หนอยเสือกไม่มีใครรู้ ไม่มีใครใส่ใจนับ นี่แหละสันติภาพที่มึงใฝ่หากูเคยอยู่ในที่ที่ไม่ได้ทำสงครามกันมาตั้ง 70 ปี แล้วไงรู้ไหม ลืมตั้งชื่อคนน่ะซิ...พอมีสงครามนะมึงทุกคนต้องไปขึ้นทะเบียน ทุกคนมีชื่ออยู่ในบัญชีเครื่องนุ่งห่มเก็บตุนกันพร้อม ข้าวปลาอาหารเตรียมกันไว้เพียบ..."

ข้อความข้างต้นนี้ ตัดตอนมาจากบทเจรจาระหว่างจ่ากับสัสดีในฉากแรกของละครเรื่องแม่ค้าสงคราม ผู้ชมที่ได้ฟังความตอนนี้ จะรู้สึกว่าตัวละครในเรื่องคือจ่า โฆษณาถึงคุณอนันต์ของสงครามด้วยความเชื่อมั่น แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมก็รู้สึกสะใจในลีลาเสียดสีประชดสงคราม ซึ่งเป็นประเด็นที่แท้จริงของข้อความ และนี่คือตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจนมากสำหรับแนวการแสดงในละครเอพิค ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ เป็นความสำเร็จของผู้กำกับฯ นพมาส ศิริกายะ และนักแสดงหน้าใหม่

อย่างวันชัย เผ่าวิบูล ผู้รับบทจ่า ที่สามารถตีความและดึงเอาประเด็นของข้อความที่นักประพันธ์ต้องการสื่อให้ผู้ชมออกมาได้อย่างชัดเจนและมีศิลปะ ทั้งที่ประเด็นเหล่านั้นมีลักษณะตรงข้ามกับเนื้อความและท่าทางการแสดงของตัวละครโดยสิ้นเชิง

ละครเรื่อง "แม่ค้าสงคราม" ของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ที่แสดง ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายนถึง 8 ธันวาคม 2529 ที่ผ่านมา นับเป็นละครที่น่าดูน่าชมมาก ทั้งในแง่การกำกับฯ เทคนิคประกอบการแสดงและความสามารถของนักแสดง ได้แก่ นลินี สีตสุวรรณ (แม่ห้าวหาญ) อรชุมา ยุทธวงศ์ (คัทริน) นุกูล บุญเยี่ยม (พ่อครัว) และวันชัย เผ่าวิบูล (จ่า)

การเล่นละครเอพิคของเบรคชท์ในเมืองไทยมีมาแล้วทั้งหมด 4 ครั้ง ก่อนหน้าเรื่องแม่ค้าสงครามคือเรื่อง "กฎเกณฑ์และข้อยกเว้น" (2519) โดยกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว "คนดีที่เสฉวน" (2522) กำกับการแสดงโดย สดใส พันธุมโกมล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย "โอเปร่ายาจก" (2527) โดยมัทนี รัตนิน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และเมื่อ 2 ปีที่แล้ว (2528) เรื่อง "กาลิเลโอ" ของกลุ่มละคร 28 กำกับฯโดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง เรื่องล่าสุดก็คือ "แม่ค้าสงคราม" ละครฉลองปีสันติภาพสากล เมื่อต้นเดือนธันวาคม (2529) นี้เอง กำกับการแสดงโดย นพมาส ศิริกายะ แห่งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตามทฤษฎีละครเอพิคของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ นักประพันธ์ชาวเยอรมันนั้น ผู้ชมไม่ควรจะดูละครเพื่อความบันเทิงใจเพียงอย่างเดียว เบรคชท์เสนอละครที่ให้การบ้านคนดูนำไปขบคิดเป็นบทเรียนด้วย และตรงจุดนี้เป็นประเด็นน่าสนใจที่จะมาวิเคราะห์ว่า ละครเรื่องแม่ค้าสงคราม หรือชื่อเต็มในภาษาเยอรมันว่า Mutter Courage und ihre Kinder (แม่คูราชและลูกๆ ของเธอ) สามารถให้ข้อคิดอะไรแก่ผู้ชมคนไทยหลังจากดูละคร นอกเหนือไปจากความบันเทิงที่เขาได้รับระหว่างชมละคร

เมื่อผู้เขียนได้ชมละครเรื่องแม่ค้าสงครามนี้แล้ว ต้องยอมรับ

ว่าการเสนอละครเรื่องนี้มีเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะตัวที่สูงมาก โดยเฉพาะเพลงประกอบของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงของ อาสา ซากอสกี้ ซึ่งถ้าผู้ชมติดตามผลงานของ อาสา ซากอสกี้ มาพอสมควรแล้ว จะสามารถจำสไตล์ของเธอได้ทันที การตีบทของอรชุมา ยุทธวงศ์ (คัทริน ลูกสาวไบ้) นั้นต้องยอมรับว่าเด่นเป็นพิเศษ แม้ว่าการแสดงของอรชุมาจะเป็นแนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามละครในแนวของ Stanislavski นักทฤษฎีละครชาวรัสเซียนมากกว่าที่จะทำให้ผู้ชมฉุกคิดในแนวละครเอพิคของเบรชต์ก็ตาม

ปัญหาของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงคราม สำหรับคนดูไทยนั้นเริ่มที่การเสนอ "ตัวบท" บทเวที สำหรับการแสดงครั้งนี้ นพมาส ศิริกายะ เป็นผู้ตัดต่อบทและเรียบเรียงจากฉบับแปลภาษาอังกฤษของ Bentley ถึงแม้ว่าผู้เขียนจะไม่ได้ร่วมอยู่ในทีมงานสร้างละครเรื่องนี้ก็ตาม แต่ได้ช่วยผู้กำกับฯเทียบบทละครภาษาไทยกับต้นฉบับภาษาเยอรมันในบางตอน ถ้าผู้ชมได้มีโอกาสได้อ่านต้นฉบับภาษาเยอรมันนั้นจะพบว่าฉากหลายฉากถูกตัดออกไป บทเจรจาและข้อความบางตอนที่อ้างอิงถึงบุคคล ข้อความในพระคัมภีร์หรือสถานที่ในประวัติศาสตร์ยุโรปสมัยสงคราม 30 ปี ก็เว้นไว้เสีย ถ้าเนื้อหาเหล่านั้นจะไม่สื่อความสำหรับผู้ชมคนไทย เช่นการเอ่ยชื่อพระเจ้ากุสตาฟที่ 2 กษัตริย์สวีเดน การอ้างนามพระเยซู หรือกษัตริย์โซโลมอน ในพระคัมภีร์ ทั้งนี้ ผู้กำกับฯตระหนักดีถึงปัญหาการเสนอละครเยอรมันสำหรับผู้ชมคนไทยจึงเลือกเสนอตัวบทเฉพาะส่วนที่เป็นหัวใจของเรื่องเป็นสำคัญ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับสงคราม มีการดัดแปลงชื่อตัวละครบ้างเพื่อที่นักแสดงไทยจะได้ออกเสียงได้สะดวกขึ้น[1] ส่วนฉากรักระหว่างแม่ห้าวหาญ สาธุคุณ และพ่อครัวซึ่งจะเสริมให้คนดูเข้าใจบุคลิกของตัวละครดีขึ้นนั้น ก็ถูกตัดออกไปเพื่อมิให้ละครยาวจนเกินควร

[1] ชื่อลูกชายคนที่ 2 ในต้นฉบับภาษาเยอรมันเรียก Schweizerkas เป็นเนยแข็ง...ชนิดหนึ่ง ฉบับภาษาอังกฤษใช้คำว่า Swisscheese ผู้กำกับเปลี่ยนใหม่เป็น "ถุงเงิน" หรือชื่อโสเภณี อีเวตต์ แปลงเป็น ... เป็นต้น

การเสนอละครของเบรคชท์ในบริบทไทยไม่ใช่เรื่องง่าย นับตั้งแต่เนื้อเรื่องที่เป็นฝรั่งสมบูรณ์แบบบรรยายถึงสงครามศาสนาในยุโรป ซึ่งคนไทยส่วนใหญ่จะไม่ใคร่คุ้นเคยกับประวัติศาสตร์ส่วนนี้นัก การออกเสียงสำเนียงชื่อคน สถานที่และตัวละครที่เป็นฝรั่งย่อมจะทำให้กลมกลืนได้ยากอีกทั้งบทเจรจาเสียดสีคนที่ใช้ศาสนาและศรัทธามนุษย์เป็นเครื่องมือเพื่อหาประโยชน์ส่วนตนหรือประโยชน์ของกลุ่ม เช่น ผู้บัญชาการทหารยกย่องไอลิฟว่าเป็นทหารกล้าที่มีศรัทธาแรงกล้าต่อพระเจ้า ผู้ชมคนไทยอาจจะเข้าไม่ถึงแก่นทุกคน ในละครเรื่องนี้ เบรคชท์ใช้สงครามศาสนาซึ่งเป็นฉากการต่อสู้ทางการเมืองของกษัตริย์ฝ่ายคาธอลิคและโปรเทสแตนท์วิพากษ์วิจารณ์ต่อต้านสงคราม โดยเบรคชท์มิได้วิจารณ์ตรงๆ แต่ใช้วิธีเสนอเรื่องราวของมนุษย์ที่ต้องเสียความเป็นมนุษย์ไปเพราะสงคราม มีบทเจรจาประชดประชันทั้งเสียดสีและเปรียบเปรยว่าสงครามนั้นคือการค้าขายอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องมีทั้งกำไรและขาดทุนเท่ากับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ลัทธิทุนนิยมไปพร้อมๆ กันด้วย ข้อความที่เบรคชท์ต้องการสื่อให้ผู้ชมนั้นไม่ใช่ข้อความที่ตรงไปตรงมา เช่นให้ตัวละครพูดว่า สงครามก่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยในสังคมอย่างไร สงครามทำให้คนค้าขายดีมีกำไรอย่างไร สรุปแล้ว ส่วนดีที่มนุษย์จะได้รับจากสงครามคือเงินกำไรซึ่งเป็นรูปธรรม ส่วนเสียนั้นจะเป็นนามธรรม ได้แก่ความรู้สึกบอบช้ำ การสูญเสียความเป็นมนุษย์และการสูญเสียลูกของตัวเอกในเรื่องที่มัวแต่หลงค้าขายหากำไรจากสงคราม ข้อวิจารณ์เหล่านี้คือบทเรียนที่เบรคชท์ต้องการให้ผู้ชมได้เรียนรู้จากละครเพื่อที่จะนำข้อคิดจากบทเรียนดังกล่าวไปแก้ไขสังคม เป็นข้อความที่ผู้กำกับฯ จะต้องสื่อสารให้ถึงผู้ชมให้ได้

จุดที่ผู้กำกับฯทำได้สำเร็จงดงามในการละครเอพิคครั้งนี้ คือการเสนอละครที่ให้ความเพลิดเพลินซึ่งก็ตรงอย่างที่เบรคชท์ต้องการ ตลอดจนการสื่อความหมายของสงครามในแง่ของการค้าซึ่งทำได้ชัดเจนมาก ผู้เขียนในฐานะผู้ชมคนไทยคนหนึ่ง เชื่อว่าผู้ชมในหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะมีความคิดติดหัวอยู่ว่า สงครามนั้นคือการได้และเสียสำหรับมนุษย์เปรียบเสมือนการค้าขายซึ่งมีทั้งกำไรและขาดทุน

แต่การสื่อความหมายนี้ยังไม่ลึกซึ้งพอ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเพลง ซึ่งที่จริงก็มีลักษณะ "พื้นๆ" ตามแนวเบรคชท์คือ เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย แต่ลักษณะ "พื้น" ของเพลงที่บรูช แกสตัน เรียบเรียงนั้น มีทำนองเพราะน่าฟังแบบฮิตของฝรั่งซึ่งค่อนข้าง "ติดตลาด" สำหรับหูคนไทย เพลงฮิตของบรูชที่ควรจะสื่อข้อคิดในเนื้อร้องได้ชัดเจนกว่านี้ จึงถูกบดบังด้วยความเด่นของนักร้องและลีลาการร้องเพลงที่เพลิดเพลินใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนจึงมีความกังขาว่า บทเรียนจากสงครามและจากความประพฤติของแม่ห้าวหาญที่ไม่รู้จักเข็ดหลาบสงคราม อันเป็นบทเรียนที่เบรคชท์ต้องการให้ผู้ชมนำไปขบคิดเป็นการบ้านนั้น ผู้ชมละครเรื่องนี้จะได้รับหรือไม่ เพียงไร

จุดสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ข้อคิดจากละครไม่เด่นเท่าที่ควร คือ การแสดงของตัวละครสำคัญบางตัว เช่น ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (ไอลิฟ) กฤตย์ อัทธเสรี (สาธุคุณ) ที่ไม่สามารถทำให้ผู้ชมฉุกคิดได้อย่างที่เบรชคท์ต้องการเพราะนักแสดงเหล่านี้เล่นอย่างมีสไตล์ของตนเอง โดยเฉพาะไอลิฟซึ่งมีลีลาท่าแสดงที่ชี้ชัดในแนวละครโทรทัศน์เมืองไทย หรือสาธุคุณที่ยังไม่สามารถตีความและพูดสื่อสารข้อความในบทสนทนาเรื่องวีรบุรุษและความยาวนานของสงครามอันเป็นประเด็นสำคัญของเรื่องได้ชัดเจนพอ ตัวแสดงประกอบที่เป็นทหารหลายตัวใช้ความรุนแรงทางร่างกายเกินความจำเป็น ซึ่งไม่ใช่กิจกรรมทางปัญญาในลักษณะที่เบรคชท์ต้องการ ผู้ชมหลายคนจึงอาจพบว่า ตนเองดูละครด้วยความเพลิดเพลินดังจะได้เห็นจากบทวิจารณ์ละครดังต่อไปนี้ "ลีลาประกอบเพลงที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาทำให้ตามดูไปได้โดยไม่เบื่อ...นักร้องทั้งสามคน...ร้องเพลงประสานรับกันได้ดีเท่ากับท่าเต้น...ดนตรีและเพลงที่แสนวิเศษนี้ยังเปรียบเสมือนของแถมของการไปดูละครเรื่องนี้ ทำให้ผู้ชมผ่านเวลา 3 ชั่วโมงไปอย่างง่ายดาย[2]...ยังมีผู้ชมอีกมากรวมทั้งตัวผู้เขียนที่ไม่รู้สึกว่าตนเองได้เรียนรู้มากนักจากชีวิตของแม่ห้าวหาญ โดยเฉพาะในตอนจบ คนดูกลับไม่สะใจเท่าที่ควรว่า

[2] จากบทวิจารณ์ของ ระวิน วลี ในหนังสือมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันอาทิตย์ที่ 14 ธันวาคม 2529

แม่ห้าวหาญยังค้าขายต่อไปไม่เข็ดหลาบทั้งที่เสียลูกในสงครามไปแล้วทั้ง 3 คน[3] เพราะการตีความของนักแสดงและผู้กำกับฯชวนให้เห็นใจตัวเอกของเรื่องว่าไม่มีทางออกอย่างอื่น ในเมื่อเหลืออยู่แต่ตัวกับเกวียนอันเป็นสมบัติชิ้นสุดท้าย ก็ต้องกัมหน้ากัมตาหากินกับสงครามต่อไป เป็นการยอมจำนนรับความจริงของชีวิตซึ่งตรงอุปนิสัยของตัวเอกในเรื่อง และตรงจุดนี้เองที่มาแรงมากจนทำให้ประเด็นรองของเรื่องคือการยอมจำนนชีวิต เด่นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง อันได้แก่ข้อคิดจากสงครามและจากความประพฤติของแม่ห้าวหาญ

ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จสูงมากในบางด้าน แต่ในบางจุดก็ยังทำได้ไม่บรรลุผลตามเป้าหมาย ความสำเร็จใหญ่หลวงที่ว่านี้ก็คือเอกลักษณ์เฉพาะเทคนิคประกอบการแสดงบางด้าน ได้แก่ เพลงของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงลักษณะละครบรอดเวย์ ของ อาสา ซากอสกี้ แต่เอกลักษณ์ที่เด่นมากนี้เองที่ให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยืน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชมในแนวที่เบรคชท์ต้องการ ความยากของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงครามในบริบทไทยอยู่ที่การตีความของผู้กำกับการแสดงและนักแสดง ที่ต้องอาศัยแนวการแสดงแบบละครเอพิค ซึ่งมักจะมีลักษณะที่ขัดแย้งและคัดง้างกับบทสนทนา ตลอดจนอุปนิสัยของตัวละครบางตัว หรือมีลักษณะตรงข้ามกับประเด็นที่เป็นบทเรียนที่ต้องการสื่อให้ผู้ชม ผู้กำกับฯละครเรื่องนี้จะต้องตีความและเสนอเรื่องราวที่ ต่างวัฒนธรรม ต่างเวลา ให้กับคนดูไทย ที่ไม่คุ้นเคยกับรายละเอียดของคริสต์ศาสนา ความขัดแย้งทางการเมืองและความขัดแย้งของศาสนจักรในช่วงยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ แม้ว่าคนไทยจะคุ้นเคยกับละครที่มีลักษณะเป็น "ละคร" คือมีท่าทางการแสดงที่ชี้ชัดแบบละครไทยเดิม ละครนอก ละครใน โขน หรือลิเกก็ตาม แต่การแสดงของละครไทยในขนบประเพณีดั้งเดิมมีลักษณะการตีความที่ตรงไปตรงมา และแม้ว่าคนไทยจะชินกับละครที่เล่นให้เห็นว่าเป็น "ละคร" อันตรงกับลักษณะละครเอพิคของเบรคชท์

[3] ตามท้องเรื่อง แม่ห้าวหาญยังไม่รู้ว่าลูกชายคนโตถูกประหารชีวิตแล้ว

ก็จริง แต่ผู้ชมคนไทยส่วนใหญ่ยังดูละครโดยยึดอารมณ์ร่วม หากได้ดูละครแบบทำใจออกห่างและคิดในแนวที่เบรคชท์ต้องการ และนี่คือลักษณะเฉพาะของคนไทยที่อาจเป็นอุปสรรคประการหนึ่ง ในการที่จะเสนอละครเอพิคแบบเยอรมันในเมืองไทย

ส่วนความแตกต่างเรื่องกาลเวลา ได้แก่ เนื้อเรื่องที่ย้อนหลังไปในประวัติศาสตร์ยุโรปถึงกว่า 300 ปี ในจุดที่เบรคชท์นำมาเป็นเครื่องมือสื่อข้อความที่ทันสมัย วิจารณ์สงครามในสังคมปัจจุบันนั้น นับว่าทำใจได้ไม่ยากนักสำหรับผู้ชมไทย เพราะแนวคิดเรื่องต่อต้านสงครามเป็นแนวคิดสากลที่ทุกชาติเข้าใจได้

ละครเรื่องแม่ค้าสงครามยังเป็นละครที่ต้องทดลองต่อไป เพื่อพิสูจน์ให้ได้ว่า ข้อกำหนดเกี่ยวกับแนวการแสดงละครเอพิคตามที่แบร์ทอลท์ เบรคชท์ เขียนไว้นั้น เป็นได้จริงหรือไม่ นั่นก็คือ แนวการแสดงเหล่านั้นสามารถทำให้ผู้ชมเรียนรู้จากละครหรือไม่

ที่มา : พรสรรค์ วัฒนางกูร " 'แม่ค้าสงคราม' ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย" **บานไม่รู้โรย** (เมษายน 2530), หน้า 58-62.

บทวิเคราะห์

ไม่สามารถระบุแน่นอนลงไปได้ว่าผู้เขียนหรือบรรณาธิการเป็นผู้เลือกประโยค "การเสนอละครของเบรคชท์ในบริบทไทยไม่ใช่เรื่องง่าย" มาพิมพ์เป็นตัวเด่นนำเรื่องของบทความชิ้นนี้ แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าประโยคนี้สามารถอธิบายความคิดรวบยอดของบทความได้เป็นอย่างดี และจะอธิบายได้เป็นอย่างดีที่สุดหากเติมข้อความว่า "แต่ก็ควรพยายามทำ" ลงไปในตอนท้าย เพราะแม้ผู้เขียนจะแสดงความผิดหวัง (และบางครั้งเหนื่อยอ่อนก็ตาม) ต่อความ "ไม่ถึงจุดหมาย" ของการเดินทางข้ามวัฒนธรรมครั้งนี้ แต่ก็ไม่ได้กล่าวออกมาว่ามันล้มเหลวโดยสิ้นเชิงหรือมันไม่มีทางเป็นไปได้อย่างแน่นอน อีกทั้งยังแทรกการกล่าวชื่นชมในจุดดีของละครสลับเข้าไปอยู่ตลอดเวลา และประการสำคัญที่สุดคือเมื่อผู้เขียนได้ลงแรงวิเคราะห์ความผิดพลาดและเหตุแห่งความผิดพลาดของละครเรื่องนี้อย่างละเอียด นั่นก็แสดงว่าเธอยังมีความหวังว่าปัญหาทั้งหมดแก้ไขได้ รวมทั้งได้เสนอลายแทงไปยังหนทางแก้ไขนั้นด้วย

ในความคิดเห็นของผู้เขียน สาเหตุใหญ่ๆ ของความไม่สมบูรณ์ของละครที่สร้างจากบทของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ครั้งนี้มีสองประการ ข้อแรกคือความเข้าไม่ถึงความคิดในบทละครและวิธีการทางการละครของเบรคชท์อย่างลึกซึ้งของผู้ร่วมงานบางคน ซึ่งเป็นเหตุให้งานที่ออกมาคลาดเคลื่อนไปจากจุดประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์ อีกประการคือความแตกต่างของ "บริบทไทย" และบริบทเยอรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ ซึ่งอาจจะพอกล่าวได้ว่าเป็นต้นเหตุของสาเหตุข้อแรกนั่นเอง

สำหรับสาเหตุประการแรก ผู้เขียนได้แสดงความเป็นห่วงไว้มากว่ามีองค์ประกอบทางการจัดแสดงบางอย่างโดยตัวของมันเองมีคุณภาพดี แต่ไม่เป็นไปตามลักษณะการวางความขัดแย้งไว้ด้วยกันเพื่อสื่อความหมายตามแบบของเบรคชท์ดังที่โคทม อารียา กล่าวไว้ในบทวิจารณ์ "แม่ค้าสงคราม ละครเพื่อสันติภาพ?" ของเขา องค์ประกอบดีๆที่อยู่ไม่ถูกที่เช่น การแสดงที่ "เด่นเป็นพิเศษ" ของนักแสดงเอก

กลับอยู่ใน "แนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตาม" หรือเพลงที่มีลักษณะไพเราะสนุกสนานแบบร่วมสมัยนั้น บดบังข้อคิดความเห็นทางปรัชญาที่อยู่ในเนื้อเพลงไปเสียหมดนั้น "ทำให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยืนร่วมกัน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชม ซึ่งผู้เขียนได้ยกตัวอย่างให้เห็นว่าข้อผิดพลาดนี้มีผลต่อการรับสารของผู้ชมอย่างไร โดยใช้ข้อความจากบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นก่อนหน้ามาแสดงเป็นตัวอย่าง และยังสรุปความเห็นจากการพูดคุยกับผู้ชมคนอื่นๆ สำทับลงไปอีกชั้นหนึ่งว่าข้อคิดที่แต่ละคนได้จากการดูละครนั้นไม่เข้มข้นเท่าที่ควร หนำซ้ำ "ประเด็นรองของเรื่อง" ยัง "เด่นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง" ไปเสียอีก แม้ผู้เขียนจะไม่ได้เสนอแนะหนทางแก้ไขอย่างเป็นรูปธรรมไว้ให้ ซึ่งอาจเป็นเพราะไม่ได้เป็นผู้ปฏิบัติทางละครโดยตรง แต่การรวบรวมข้อบกพร่องดังกล่าวมาเสนอแนะให้ผู้สร้างและผู้อ่านได้เห็นประกอบกับประสบการณ์การอ่านบทละครและชมการแสดงเปรียบเทียบกันน่าจะทำให้ผู้สร้างและนักการละครอื่นๆ หาข้อสรุปและหนทางแก้ไขได้

แต่สำหรับสาเหตุประการที่สองนั้น ผู้เขียนค่อนข้างจะมีความคิดเห็นไปในเชิงประนีประนอมมากกว่า ทั้งยังเอ่ยชมการตัดสินใจตัดรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ในบทละครออกไป "ถ้าเนื้อหาเหล่านั้นจะไม่สื่อความสำหรับผู้ชมคนไทย" แต่เธอก็ยังกล่าวว่าเนื้อหาบางตอนที่ตัดออกไปไม่ได้ โดยเฉพาะในแง่มุมเกี่ยวกับความศรัทธาทางศาสนานั้นยังมีโอกาสจะขวางกั้นให้ผู้ชมชาวไทยบางส่วนไม่สามารถเข้าถึงละครเรื่องนี้ได้อย่างถึงที่สุด แต่ท้ายที่สุดแล้ว ผู้เขียนก็ยังสรุปอย่างเห็นว่าแก่นเรื่องสำคัญที่สุดที่ซ่อนอยู่ในละครเรื่องนี้ โดยเฉพาะการต่อต้านสงคราม (และน่าจะรวมถึงการตัดสินใจเลือกในระดับอภิปรัชญาดังที่โคทม อารียา ได้อภิปรายไว้ในบทความของเขาด้วย) นั้น เป็นสากลพอจะถ่ายทอดข้ามพรมแดนทั้งทางรูปธรรมและนามธรรมใดๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพียงแต่ผู้ที่จะทำหน้าที่ถ่ายทอดและ ผู้ที่จะทำหน้าที่รับความคิดนี้จะต้องร่วมมือกันขจัดอุปสรรคต่างๆ ที่ผู้เขียนได้อภิปรายเอาไว้ก่อนหน้าเท่านั้นเอง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย

เจตนา นาควัชระ

เพื่อนร่วมงานของผมคนหนึ่งที่ทับแก้วเพิ่งจะปรารภกับผมเมื่อไม่กี่วันมานี่เองว่า น่าเป็นห่วงละครเวทีไทย เพราะดูประหนึ่งว่าเส้นทางที่เพื่อนเราส่วนใหญ่กำลังเดินอยู่นั้นคือการตาม "นายฝรั่ง" คือแปลหรือแปลงละครตะวันตก (ซึ่งเราปฏิเสธไม่ได้ว่าบางรายทำได้ดีมาก) ยิ่งไปกว่านั้น สิ่งที่น่าวิตกอีกประการหนึ่งของละครเวทีไทยยุคใหม่ ก็คือการลงทุนที่สูงมากในด้านของ ฉาก แสง เสียง และโฆษณา คือถ้าค่าใช้จ่ายไม่เหยียบเลขหกตัวหรือเจ็ดตัวแล้วดูจะไม่น่าทึ่งเอาเสียเลย พูดไปทำไมมี อิทธิพลของการจัด "คอนเสิร์ต" วัยรุ่นในวันสุดสัปดาห์ดูจะแผ่ขยายเข้ามาถึงวงการละครเวทีเข้าด้วยแล้ว ผมมีเหตุผลอีกอย่างหนึ่งที่ทำให้ท้อแท้กับเรื่องของละครเวทีเพราะเพิ่งได้ไปเห็นสภาพของละครเวทีในเยอรมันตะวันตกมาเป็นเวลา 3 เดือน ผมอดคิดไม่ได้ว่าเขากับเรากำลังป่วยด้วยโรคเดียวกัน คือ โรคของผู้มั่งคั่ง หรือผู้ที่อยากจะแสดงตัวว่ามั่งคั่ง ละครเวทีในเยอรมันตะวันตกกำลังเสื่อมถอยไปเพราะผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่พุ่งความสนใจไปสู่เรื่องของ ฉาก แสง เสียง เครื่องแต่งกาย และจำนวนของตัวประกอบที่จับขึ้นมาอัดกันให้เต็มเวที

ผมได้มีโอกาสคุยกับนักแสดงอาวุโสผู้หนึ่งของคณะละคร Schiller-Theatre ที่กรุงเบอร์ลินเกี่ยวกับเรื่องนี้ และเขาพูดกับผมอย่างตรงไปตรงมาที่สุดว่า

"ทางรอดของละครเยอรมันตะวันตกมีอยู่ทางเดียว คือขอให้รัฐถอนเงินอุดหนุนเสียตั้งแต่พรุ่งนี้"

น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา

ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้จัดแสดง และ คำรณ คุณะดิลก เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง อาจจะจัดได้ว่าเป็นแสงสว่างนำทางให้แก่ละครเวทีร่วมสมัยของไทยได้ที่ ได้มีการเรียกร้องให้มีการสร้างบทละครของไทยขึ้นเองและยังมิได้รับการตอบสนองนั้น บัดนี้ *คือผู้อภิวัฒน์* ได้พิสูจน์ให้เห็นอย่างประจักษ์แจ้งแล้วว่า เรามีบทละครของไทยที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิดซึ่งสามารถนำมาแสดงเป็นละครเวทีได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง เราได้ยินได้ฟังกันมาซ้ำๆ ซากๆ ว่า ละครพูดต้องเริ่มต้นที่ *ตัวบท* และแล้วเราก็หาตัวบทซึ่งนักประพันธ์ไทยเขียนขึ้นเองที่ถูกใจเราไม่ได้ ต้องขอแสดงความยินดีต่อผู้สร้างบท *คือผู้อภิวัฒน์* ที่ได้ขจัดช่องว่างที่ว่านี้ให้หมดไป ปัญหาอันหนักหน่วงของผู้เขียนบทละครเวทีในปี 2530 ก็คือว่าภาษาไทยที่เราใช้สนทนากันในชีวิตประจำวันไม่เป็นพาหะที่จะสื่อความอันหนักหน่วงและลุ่มลึกได้อย่างเต็มที่ เราอาจจะขาดวาทศิลป์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของสัจจะ เพราะภาษาที่เรามักจะใช้โน้มน้าวจิตใจคนก็ชอบที่จะเป็นไปเพื่อการโฆษณา หรือโฆษณาชวนเชื่อ เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของเวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน ผมเองได้เคยกล่าวไว้ในการอภิปรายต่อท้ายละครเรื่อง *อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ* ที่หอศิลป พีระศรี เมื่อปีที่แล้วว่า ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้ *คือผู้อภิวัฒน์*พยายามที่

จะเดินไปในเส้นทางที่กล่าวมานี้ ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้พยายามจะอิงข้อเท็จจริงเชิงประวัติศาสตร์เท่าที่จะแสวงหามาได้ ภาษาที่ใช้ในบางตอนจึงเป็นภาษาที่ตรงไปตรงมาของสารคดี ไม่ดัดดิ้นด้วยกลเม็ดเด็ดพรายเชิงวรรณศิลป์นั่นคือจุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น "เวทีแห่งสัจธรรม" แต่ก็น่าเห็นใจผู้แสดงสมัครเล่นที่ขาดการฝึกปรือในด้านของการใช้เสียง การเปล่งคำ และการตีความ การแสดงจึงขาดรสในเชิงวรรณศิลป์ไปบ้าง และในบางครั้งผู้แสดงเน้นการปลุกเร้าอารมณ์มากเกินไปแทนที่จะกระตุ้นปัญญาความคิด สิ่งที่น่าทึ่งในการแสดงครั้งนี้ก็คือเรื่องของความพอเหมาะพอดีในด้านของฉาก แสงและเสียง เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่า บทละครที่ดีสามารถตรึงคนดูไว้ได้ด้วยสาส์นอันเปี่ยมด้วยสาระ *คือผู้อภิวัฒน์* แทบจะไม่ต้องลงทุนในเรื่องฉากเลย คือใช้เพียงพื้นหลังสีดำ และแท่นเตี้ยๆ 3 แท่น ที่สามารถจัดวางเปลี่ยนที่ไปตามการดำเนินเรื่องที่เปลี่ยนไป ในฉากสุดท้าย ซึ่งเป็นตอนที่ตัวเอกของเรื่องถึงแก่อนิจกรรม ก็มีการนำเอาแท่นทั้งสามมาตีกรอบรอบตัวผู้แสดง แล้วเอาโต๊ะเขียนหนังสือตัวเล็กๆ มาวางตรงหน้า ได้ภาพที่เข้ากับเนื้อเรื่อง สำหรับเครื่องแต่งกายก็ใช้สีดำเป็นพื้น เวลาที่ตัวละครต้องรับบทที่เปลี่ยนไปก็อาจสวมเครื่องแต่งกายบางอย่างเพิ่มเข้ามา เช่น เครื่องแบบทหาร หมวก หรือสไบ ตัวแสดงใช้เพียง 12 ตัว สับเปลี่ยนกันรับบทต่างๆ ทำหน้าที่เป็นตัวละคร เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) หรือเป็นนักร้องหมู่ (chorus) แสงที่ใช้ก็เป็นไฟธรรมดา ไม่จำเป็นต้องใช้ไฟสี ดนตรีประกอบใช้กลองทัดเป็นพื้น (เช่นเดียวกับในกรณีของ *อีดิปุสจอมราชันย์* ซึ่งได้ผลมาแล้ว) ข้อสรุปเบื้องต้น ณ ที่นี้ก็คือ *คือผู้อภิวัฒน์* สร้างความประทับใจได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทุนรอนอันมหาศาลดังที่นักแสดงบางกลุ่มคิดกัน

ในด้านของเทคนิคและกลวิธีการละคร *คือผู้อภิวัฒน์* เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นแบบฝึกหัดขั้นสูงที่สมบูรณ์ของศิลปะการละคร จะว่าเป็นละคร "เอพิค" ตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างตายตัวก็เห็นจะไม่ใช่ ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป แม้กระทั่งการเล่น

พื้นบ้านของไทยบางอย่างก็นำมาใช้ได้อย่างเหมาะเจาะ เช่นในฉากที่แสดงให้เห็นถึงการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาครองอำนาจทางการเมืองของคนบางกลุ่มในสังคมไทย ก็มีการนำการเล่น "รีรีข้าวสาร" มาสื่อความซ้ำซากจำเจของปรากฏการณ์ทางการเมืองได้อย่างดียิ่ง ในด้านของลักษณะที่เป็นละครแบบ "เล่าเรื่อง" ก็พัฒนาไปได้ไกลกว่าละครของเบรคชท์เสียอีก คือ มิได้ใช้ตัวละครที่รับหน้าที่เฉพาะเป็นผู้เล่าเรื่อง เช่นในละครเรื่อง*กาลิเลโอ* หรือ *วงกลมคอเคเซียน* แต่ให้ตัวแสดงผลัดเปลี่ยนกันทำหน้าที่นี้ บางครั้งก็ให้ตัวละครที่กำลังรับบทการแสดงละครอยู่เปลี่ยนจากการแสดงมาเป็นการเล่าเรื่องโดยฉับพลัน ซึ่งก็น่าประหลาดที่ว่ามิได้เป็นการทำให้เสียรสแต่ประการใด เพราะแทนที่เราจะเกิดความรู้สึกว่าการแสดงสะดุดหยุดลง เราก็เพียงแต่รู้สึกว่าเป็นการเปลี่ยนจังหวะเท่านั้น นับเป็นนวกรรมทางศิลปะการแสดงที่น่าจะได้มีการพัฒนากันต่อไป ในด้านของการใช้คนดูให้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า audience participation นั้น ก็เป็นไปในแบบที่เราในฐานะผู้ชมตั้งตัวรับไม่ทัน ตัวละครเดินลงจากเวทีมาแจก "ประกาศคณะราษฎร" ที่เป็นเอกสารอัดสำเนาให้แก่ผู้ชม (ขอตั้งข้อสังเกตว่า กระดาษที่ใช้อัดสำเนาคุณภาพเลวมาก คงจะเป็นไปตามทุนรอนอันจำกัดจำเขี่ยของผู้จัดแสดง ถ้าเป็นละครโรงอื่นคงใช้กระดาษอาร์ตชั้นดีเป็นแน่!) กลวิธีที่ว่านี้ไปได้ไกลกว่าละครของเบรคชท์ คือแทนที่จะฝากสาส์นจากตัวบทละครให้ผู้ชมกลับไปคิดที่บ้าน (เช่นในกรณีของปัจฉิมบทของ *คนดีที่เสฉวน*) ผู้ชมกลับได้สาส์นในรูปของเอกสารติดมือกลับไปอ่านที่บ้าน เป็นการให้โอกาสผู้ชมให้วินิจฉัยด้วยตัวเอง และก็มีผู้ชมจำนวนหนึ่งที่คิดค้านทัศนะของ "คณะราษฎร" นั่นคือการวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์ด้วยการให้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ "เปิดปากพูดด้วยตัวเอง" เป็นการปลุกวิจารณญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ในตอนจบเรื่องก็เช่นกัน ผู้แสดงนำกล่าวฝากไว้กับผู้ชมว่า เขาไม่สามารถที่จะเผยแสดงความจริงบางประการในขณะนี้ได้ และขอฝากไว้ให้เป็นเรื่องของอนาคต เป็นการเปิดทางไปสู่โลกแห่งความเป็นจริงที่อยู่นอกกรอบของงานศิลปะ

ละครจริงๆ อาจจะหยุดด้วยเงื่อนไขของเวลาเมื่อตัวผู้อภิวัฒน์ถึงแก่อสัญกรรม แต่ละครในจินตนาการและในความนึกคิดของผู้ดูยังดำเนินต่อไป ผู้ชมได้การบ้านอันหนักหน่วงติดตัวไปด้วย เป็นการเปิดประตูไปสู่ความหวังว่า โลกแห่งอนาคตจะเป็นโลกที่ดีกว่าปัจจุบัน เพราะจะเป็นโลกที่กล้าเผชิญกับความจริง ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก

ถึงอย่างไรก็ตาม *คือผู้อภิวัฒน์* ไม่ใช่งานศิลปะที่จะอ้างตัวเองว่าเป็นจุดเริ่มต้นหรือจุดกำเนิดของทิศทางใหม่ ละครเรื่องนี้หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน เราคงไม่จำเป็นจะต้องทำเชิงอรรถเพื่อชี้ว่าข้อความตอนใดหรือเนื้อเรื่องตอนใดถือกำเนิดมาจากที่ใด แต่ผู้ชมบางคนอาจจะได้ความหฤหรรษ์เพิ่มขึ้นถ้าได้ใส่เชิงอรรถตามไปด้วยแม้แต่คำกล่าวอ้างว่าเมืองไทยอุดมสมบูรณ์อย่างที่ "หมาไม่อดตาย" นั้น ถ้าได้รู้ต้นตอที่มาก็จะช่วยให้เราเข้าใจปัญหาที่ละครเรื่องนี้นำมาเสนอได้ดียิ่งขึ้น การที่ผู้กำกับการแสดงนำเทคนิคของการ "ตัดแปะ" (collage) มาใช้นั้นนับว่าทำได้อย่างน่าสนใจมาก เพราะในที่นี้เป็นการ "ตัด" เอาวรรณกรรมบางเรื่อง (ทั้งที่รู้จักกันแพร่หลายและไม่รู้จักกันแพร่หลาย) มาปะทับกันจนเกิดภาพใหม่ ในลักษณะหนึ่ง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นศิลปกรรมที่ใคร่จะฝากตัวเป็นทายาทของวรรณกรรมอันยิ่งใหญ่ ทั้งของไทยและของเทศ และก็มิใช่ทายาทของ "สกุล" ใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ เพราะทั้งแม่พลอยจาก *สี่แผ่นดิน* และ สาย สีมา จาก *ปีศาจ*ก็ปรากฏตัวในละครเรื่องนี้ การนำเอาวรรณกรรมที่คนดูส่วนใหญ่รู้จักมาสอดแทรกไว้ในละครเรื่องใหม่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชม "หยุดคิด" และ "ฉุกคิด" ในกรณีของสี่แผ่นดิน ผู้สร้างบทให้โอกาสแม่พลอยออกมาแสดงความฉงนสนเท่ห์ต่อความเปลี่ยนแปลงที่เธอรับไม่ได้ถึงสองครั้งสองครา และในครั้งที่สองนั้น แม่พลอยเดินออกจากบท ผละหนีออกจากกรอบของวรรณกรรมเรื่องสี่แผ่นดิน ไปร้องเรียนต่อ "คุณชาย"

แห่งซอยสวนพลูว่าเธอไม่อาจรับความเปลี่ยนแปลงอันแสนจะปวดร้าวได้ ผมต้องยอมรับว่ายังไม่เคยได้ชมละครเรื่องใด ทั้งไทยและเทศ ที่นำเอาเทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งเป็นมรดกของเทคนิคการแสดงที่เบรคชท์เรียกว่า "Verfremdung") มาใช้ในเชิงสร้างสรรค์ซึ่งสร้างทั้งความคิดและความบันเทิงได้ดีเท่านี้ในกรณีของนวนิยาย *ปีศาจ* ของเสนีย์ เสาวพงศ์นั้น ก็มีการตัดตอนมาจากฉากที่เจ้าคุณพ่อของรัชนีจัดงานเลี้ยงอันใหญ่โต และใช้โอกาสนั้นบริภาษ สาย สีมา และเมื่อสาย สีมาตอบโต้ว่า "ผมเป็นปีศาจที่กาลเวลาได้สร้างขึ้นมาหลอกหลอนคนที่อยู่ในโลกเก่า" ผู้ชมก็เข้าใจได้ทันทีว่า ปีศาจสัมพันธ์กับคือผู้อภิวัฒน์อย่างไรในแง่ของการแสดง ฉากนี้ออกจะกระเดียดไปทางภาพยนตร์ไทยมากอยู่ มีการให้แขกที่มาในงานเลี้ยงแสดงวาจาและท่าทีกระแนะกระแหนตามแบบฉบับของภาพยนตร์ไทยที่เรารู้จักกันดี ก็เพียงแต่หวังว่าผู้กำกับการแสดงจงใจให้เป็น "การทำให้แปลก" ในอีกรูปลักษณะหนึ่ง

กล่าวโดยทั่วไป บทตัดตอนจากวรรณกรรมที่ผมคิดว่าสร้างความประทับใจได้สูงสุดก็คือ ปฐมบท (prologue) ของเรื่อง ผู้แสดงคนหนึ่งรับหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่อง และเล่านิทานเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นเรื่องของเด็กกำพร้าที่อยู่โดดเดี่ยวเดียวดายอยู่บนผืนโลก เขาตัดสินใจหนีจากโลกไปยังดวงจันทร์ และก็พบว่า ดวงจันทร์เป็นแค่เศษไม้ผุๆ ชิ้นหนึ่ง เมื่อไปถึงดวงอาทิตย์ ก็พบว่าพระอาทิตย์คือดอกทานตะวันเหี่ยวๆ เมื่อไปถึงดาวก็พบว่าดวงดาวทั้งหลายเป็นแมลงสีทองที่ถูกเสียบติดไว้กับฟากฟ้า ในที่สุดเจ้าหนูนั่นก็กลับลงมาบนผืนโลกที่จ่อมจมไปแล้ว และยังนั่งร้องไห้อยู่คนเดียวจนบัดนี้ ผมจำได้ว่านิทานเรื่องนี้คัดมาจากบทละครเรื่อง*วอยเซค* (Woyzeck) ของนักประพันธ์เยอรมันในศตวรรษที่ 19 คือ เก-ออร์ก บูชเนอร์ (Georg Büchner) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นจุดยอดของละครแห่งความมืดปรัชญาของโลกตะวันตก เมื่อผู้กำกับการแสดงเริ่มเรื่องด้วยการปรับคลื่นอารมณ์ของผู้ชมให้เข้ากับกระแสของปรัชญา"สุญนิยม" (nihilism) เช่นนี้ ผมก็เกิดความกระวนกระวายใจขึ้นมาทันที คือเป็นห่วงว่าถ้าจงใจจะทำคือผู้อภิวัฒน์ให้เป็นคำรำพันแห่งความสิ้นหวังไปแล้วละก็ คนดูอาจจะเดินออกเสียกลางคันก็ได้ แต่พอติดตามละครเรื่อง

นี้ไปได้สักพัก ผมก็คลายกังวล ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้อาจเริ่มต้นที่ *สุญนิยม*ของบูชเนอร์ แต่เมื่อจบเรื่องนั้นเราได้ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่งไตรลักษณ์อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไปแล้ว

ผมไม่คิดว่าการที่ผู้สร้างบทละครของไทยได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกบ้างเป็นสิ่งที่เสียหายอะไร ถ้าเขาสามารถที่จะนำประสบการณ์จากต่างวัฒนธรรมมากลั่นกรองและใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ใหม่ของเขา ผมคิดยิ่งไปกว่านั้นว่า การที่ได้สัมผัสกับวรรณกรรมอันล้ำค่าของเก-ออร์ก บูชเนอร์มา อาจช่วยให้ผู้แต่งมองเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับประวัติศาสตร์ได้อย่างชัดเจน อาจเป็นไปได้ว่าคือผู้*อภิวัฒน์*ได้รับบทเรียนบางประการจากละครอีกเรื่องหนึ่งของบูชเนอร์ คือ*ความตายของดังตอง (Dantons Tod)* บทเรียนนั้นก็คือว่าผู้*อภิวัฒน์*ผู้มีส่วนร่วมในการเปลี่ยนโฉมหน้าประวัติศาสตร์ มักจะไม่สามารถควบคุมกระแสของประวัติศาสตร์ในช่วงต่อมาได้ *คือผู้อภิวัฒน์* มิใช่ละครประวัติศาสตร์แบบไทยๆ ที่เรารู้จักกันมาในรูปของละครสดุดีวีรบุรุษ “พระเอก” ของเรื่องนี้สร้างความประทับใจให้แก่เราได้ด้วยความอาภัพของเขาเอง แต่ความอาภัพนั้นกลับกระตุ้นสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวเรา เตือนสติเรามิให้ตั้งอยู่ในความประมาท จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม *คือผู้อภิวัฒน์*เป็นละครสอนคนที่ลึกซึ้งและแยบยล ถ้าจะพูดถึง “ความยิ่งใหญ่” อันเป็นองค์ประกอบหลักของละครประวัติศาสตร์ ก็คงจะพูดได้ในเรื่องของความยิ่งใหญ่ของความคิด ของอุดมการณ์ ของอุดมคติ มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ในระดับบุคคล ตัวละครที่เรารู้จักกันดีจากประวัติศาสตร์ชาติไทยยุคใหม่มิได้ก้าวขึ้นมาบนเวทีในคราบของวีรบุรุษ แต่เป็นปุถุชนที่กล้าเข้ามาแบกภาระอันหนักหน่วงที่ดูจะเกินกำลังของพวกเขา และข้อบกพร่องของพวกเขาเองเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์ของพวกเขา ถ้าละครเรื่องนี้ดูแล้วไม่เบื่อ (และผมยืนยันได้จากประสบการณ์ส่วนตัวว่าทุกๆ นาทีของช่วงเวลา 105 นาทีที่ละครเรื่องนี้ดำเนินไป ผมไม่เกิดความรู้สึกเบื่อเลยแม้แต่น้อย) ก็เป็นเพราะผู้สร้างบทสามารถนำเอาความขัดแย้งในระดับต่างๆ มาทำให้เป็นแก่นของละครที่น่าตื่นเต้นได้ ความขัดแย้งเป็นไปทั้งในระดับของค่านิยม

อุดมการณ์ และผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคล ถ้าภาพของ "พระเอก" มิได้ออกมาเป็นภาพของผู้ยิ่งใหญ่ในความหมายธรรมดาสามัญ เราก็คงจะต้องยอมรับความจริงว่า ละครเรื่องนี้ชี้ประเด็นที่อยู่เหนือความสำเร็จหรือความล้มเหลวในทางโลกในระดับบุคคล *คือผู้อภิวัฒน์*จึงมิใช่ละครที่นำเอาชีวประวัติของบุคคลหนึ่งมาขยายเป็นภาพที่ทาบได้กับความยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์ชาติไทย ละครเรื่องนี้ให้สัจธรรมที่บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่มันสมองอันปราดเปรื่อง ความตั้งใจดี ความตั้งใจจริง และความจริงใจก็มิอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้ เราอาจจะต้องยอมรับความพ่ายแพ้อันแสนปวดร้าวด้วยอุเบกขา และรำลึกถึงคำกล่าวของกาลิเลโอในละครอันเลื่องชื่อของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ที่ว่า "บ้านเมืองจะอับจน ถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"

ขอให้เรามีละครแห่งความคิดที่เข้มข้นเช่น *คือผู้อภิวัฒน์* ดูกันต่อไปอีกนานๆ เถิด

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" **ถนนหนังสือ**. ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (สิงหาคม 2530).

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ต่อละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ที่เปิดการแสดงในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน 2 ครั้งในปี พ.ศ. 2530 สะท้อนให้เห็นถึงจุดยืนที่เด่นชัดของผู้วิจารณ์ต่อกระบวนการวิเคราะห์และวิจารณ์ละครเวทีอย่างเป็นระบบและเป็นปัจเจก ซึ่งบทวิจารณ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ในที่นี้เป็นบทวิจารณ์การแสดงครั้งแรกของละครเวทีเรื่องดังกล่าว และตีพิมพ์ใน "ถนนหนังสือ" ฉบับเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2530

ทั้งนี้ สำหรับท่าทีและน้ำเสียงของผู้วิจารณ์ในคอลัมน์ "ทัศนะวิจารณ์" ต่อละครเวทีเรื่องดังกล่าว ซึ่งเปิดการแสดงเป็นครั้งแรกนั้น ปรากฏชัดถึงความสุขและความหวังที่มีต่อวงการละครเวทีไทยในขณะนั้น โดยถึงแม้ผู้วิจารณ์จะใช้สรรพนามแทนตนเองว่า "ผม" ซึ่งเป็นการเน้นย้ำบทบาทให้ผู้อ่านตระหนักว่า บทวิจารณ์ละครเวทีเรื่องนี้มีความเป็นอัตนัยค่อนข้างสูง กล่าวคือ เป็นความคิดเห็นจากบุคคลคนหนึ่งที่มีต่องานละครเวทีเรื่องหนึ่ง แต่จะสังเกตเห็นได้ว่า ทุกช่วงในการนำเสนอความคิดเห็นผ่านบทวิจารณ์ดังกล่าวนี้ ผู้วิจารณ์จะแสดงทัศนะด้วยการหาเหตุผลต่างๆ มาประกอบเพื่อที่จะสนับสนุนความคิดเห็นของตนให้มีคุณค่า ในขณะเดียวกันก็พยายามที่จะแสดงจุดยืนของตนเองอย่างชัดเจน

บทวิจารณ์เริ่มต้นด้วยการเกริ่นนำของผู้วิจารณ์ที่แสดงทัศนะในเชิงลบต่อวงการละครเวทีไทยในขณะนั้นถึงความฟุ้งเฟ้ออันไร้ประโยชน์ ซึ่งผู้วิจารณ์เรียกว่า "โรคของผู้มั่งคั่ง" โดยผู้วิจารณ์ได้นำปรากฏการณ์ดังกล่าวไปเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเยอรมันตะวันตก ซึ่งกำลังเผชิญปัญหาเหล่านี้ด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตาม น้ำเสียงของผู้วิจารณ์ที่มองต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นดังกล่าวนี้กลับมีลักษณะในเชิงประชดประชันมากกว่าจะเห็นเป็นเรื่องร้ายแรง โดยเฉพาะที่ว่า *"น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา"*

ดังนั้น จึงไม่ใช่เรื่องน่าประหลาดใจแต่อย่างใดที่ผู้วิจารณ์จะแสดงความรู้สึก "ชื่นชอบ" และ "ชื่นชม" เป็นอย่างมากต่อละครเวทีเรื่อง

"คือผู้อภิวัฒน์" ซึ่งสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นผู้จัดแสดง และคำรณ คุณะดิลกเป็นผู้เขียนบท-กำกับการแสดง โดยความรู้สึกดังกล่าวนี้ปรากฏแทรกให้เห็นเกือบทุกช่วงของการวิจารณ์

โดยความ "ชื่นชอบ" ประการแรกซึ่งผู้วิจารณ์มีต่อละครเวทีเรื่องนี้ คือ การที่บทละครเรื่องดังกล่าว สามารถลดช่องว่างของความต้องการในบทละครไทย (อันเป็นปัจจัยหลักสำหรับการผลิตละครพูด) กับปริมาณจริงของบทละครไทยที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงจุดดีที่บทละครเรื่องนี้มีอยู่นั่นคือ การใช้ภาษา *"ที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิด"* และบางครั้งมีลักษณะ *"ตรงไปตรงมาของสารคดี"* โดยผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะเกริ่นนำเพื่อสนับสนุนความคิดเห็นดังกล่าวว่า ในยุคนั้น (พ.ศ.2530) "ภาษา" มักจะถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อ ในขณะที่ *"เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของเวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน"* พร้อมกันนั้นผู้วิจารณ์ได้ยกคำอภิปรายที่เคยกล่าวไว้ ซึ่งเป็นข้อสมมติฐานที่น่าเชื่อถือว่า *"ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้"* และจากสมมติฐานดังกล่าวนี้เอง จึงเป็นข้อยืนยันที่ผู้วิจารณ์ใช้ในการยกย่องให้ละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" เป็น *"จุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น "เวทีแห่งสัจธรรม"*

ในด้านการแสดง ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะว่า ความอ่อนด้อยของนักแสดงบางประการสามารถกลายเป็นอุปสรรคต่อการนำเสนอบทละครที่ดีได้ พร้อมทั้งแสดงจุดยืนของตนเองอย่างเด่นชัดว่า การแสดงที่ดีควรจะ *"กระตุ้นปัญญาความคิด"* มากกว่าที่จะเป็น *"การปลุกเร้าอารมณ์มากเกินไป"* พร้อมกันนั้นก็ได้กล่าวชื่นชมองค์ประกอบการผลิตละครเวที อันประกอบไปด้วย ฉาก เสื้อผ้า แสง และดนตรีประกอบในแง่ที่มีความเรียบง่าย พอเหมาะพอดี และไม่ฟุ่มเฟือย ซึ่งเป็นลักษณะที่ผู้วิจารณ์คาดหวังว่าจะได้เห็นจากวงการละครเวทีของไทย

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ปรากฏชัดในบทวิจารณ์ละครเวที

เรื่องนี้ก็คือ ผู้วิจารณ์พยายามจะสื่อสารให้ผู้อ่านเห็นภาพของละครอย่างชัดเจนด้วยวิธีนำหลักทฤษฎีการละครแบบ "เอพิค" ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (นักทฤษฎีการละครชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียง) มาเป็นพื้นฐานในการเปรียบเทียบและพิจารณาคุณค่าของละครเวทีเรื่องนี้ โดยถึงแม้ว่าผู้วิจารณ์จะตั้งข้อสังเกตว่า *"ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป"* แต่ผู้วิจารณ์ก็ยังคงชี้ให้เห็นถึง "ความซ้ำกัน" บางประการระหว่างกลวิธีการนำเสนอของละครเรื่องดังกล่าวกับหลักทฤษฎีการละครแนวเอพิค ในขณะเดียวกันก็กล่าวยกย่อง และระบุให้เห็นถึง "ความเหนือกว่า" ในหลายๆ ด้านที่ละครเรื่องนี้มีเมื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่เบรคชท์ได้เคยทำเอาไว้ในอดีตอีกด้วย โดยเฉพาะในประเด็นของการเอื้อให้ผู้ชมกลับไปคิดต่อเองหลังจากที่ชมละครจบแล้ว ดังตัวอย่างของการแจกเอกสาร "ประกาศคณะราษฎร" ซึ่งผู้แสดงเดินลงมาแจกให้กับผู้ชม โดยผู้วิจารณ์แสดงทัศนะว่าเป็น *"การวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์"* และ *"เป็นการปลุกวิจารณญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์"* หรือกระทั่งตอนจบของเรื่อง ซึ่งผู้วิจารณ์มีความประทับใจมากที่ละครสามารถสะท้อนให้เห็นความหวังของมนุษยชาติ โดยถึงกับกล่าวยกย่องว่า *"ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก"*

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของละครในอีกแง่มุมหนึ่งซึ่งสามารถ *"หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน"* พร้อมกันนั้น ผู้วิจารณ์ก็ได้ใช้กลวิธีสังเคราะห์งานดังกล่าวและอรรถาธิบายเพื่อให้ผู้อ่านมองเห็นภาพอย่างเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างของการนำเอาเทคนิคทางทัศนศิลป์ คือ การ "ตัดปะ" (collage) มาใช้กับงานวรรณกรรม ซึ่งผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าดังกล่าว ในขณะเดียวกันก็นำเอาเทคนิคของทฤษฎีการละครแนวเอพิคมาเปรียบเทียบกับเทคนิคการนำเสนอของละครในบาง

ช่วงเช่นเคยเพื่อระบุให้เห็นถึงความ "ชื่นชม" ที่ผู้วิจารณ์มีต่อวิธีการดังกล่าวมากเป็นพิเศษ ถึงแม้จะมีบางช่วงที่ผู้วิจารณ์แสดงอาการไม่ยอมรับแต่ก็เป็นในระดับที่พร้อมจะเข้าใจมากกว่าจะเป็นการตัดสินลงไป

ทัศนะอันเป็นปัจเจกของผู้วิจารณ์ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดอีกครั้งหนึ่ง เมื่อผู้วิจารณ์กล่าวถึงความ "ชื่นชอบ" ที่มีต่อ "ปฐมบท" ของละคร ซึ่งคัดมาจากนิทานในบทละครเรื่อง วอยเซค (Woyzeck)[1] จากจุดนี้เอง แสดงให้เห็นถึงความรอบรู้อันกว้างขวางของผู้วิจารณ์ โดยเฉพาะในด้านวรรณคดีและปรัชญา ที่สามารถระบุถึง "แหล่งที่มา" และ "ปรัชญา" ที่แฝงอยู่ในงานดังกล่าวได้ นอกจากนั้น ผู้วิจารณ์ยังแสดงให้เห็นถึงความจริงใจต่อความรู้สึกตนเองอันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดี ด้วยการที่ผู้วิจารณ์ระบุถึงความกังวลใจอันเนื่องมาจากความกลัวที่ว่า การเปิดเรื่องด้วยนิทานดังกล่าว จะชักนำให้อารมณ์ของละครคล้อยไปในทิศทางที่หดหู่และสิ้นหวังเหมือนเช่นที่บทละครเรื่องวอยเซคนำเสนอ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ไม่เห็นด้วย แต่ถัดจากนั้นผู้วิจารณ์ก็แสดงท่าทีที่ผ่อนคลายและเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่"ชื่นชม" เช่นเคย เมื่อผลลัพธ์ของละคร *"ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่งไตรลักษณ์อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไป"*

จากนั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะต่อไปอีกถึงการที่ละครเรื่องดังกล่าวได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกว่าไม่ใช่สิ่งที่เสียหายประการใด โดยผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าที่อยู่เหนือพรมแดนทางวัฒนธรรมที่ละครสามารถนำเสนอ รวมทั้ง ผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของความคิดที่ปรากฏอยู่ในละครเรื่องดังกล่าวในหลายแง่มุม ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงความชื่นชมด้วยวิธีการทาง

---

[1] วอยเซค (Woyzeck) คือบทละครที่เขียนไม่จบของ เกออร์ก บูชเนอร์ ซึ่งภายหลังคีตกวีชาวออสเตรีย อัลบัน แบร์ก ได้นำไปใช้เป็นบทร้องในโอเปร่าเรื่อง Wozzeck ของเขา เนื้อเรื่องกล่าวถึงพลทหารไร้การศึกษาที่ถูกสังคมรอบข้างทำร้ายจนมีปัญหาทางจิตและสังหารภรรยาของตน และฆ่าตัวตายตามในที่สุด ละครเรื่องนี้อยู่ในกลุ่มเรื่องแรกๆ ที่แสดงความเห็นอกเห็นใจต่อตัวเอกที่เป็นชนชั้นแรงงาน จึงนับเป็นต้นธารของละครแนวสังคมในช่วงทศวรรษที่ 1890 รวมถึงละครแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ในด้านสไตล์และแนวแนเซอรัลลิสม์ในด้านเนื้อหา (อ้างอิงโดย พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.509).

ปัญญาที่ลึกซึ้ง และทำให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงสาระสำคัญที่อาจนึกไม่ถึงหรือมองข้ามไป

ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ได้สรุปสาระอันแสดงถึงสัจธรรมที่ว่า *"...ไม่มีบุคคลใดที่ยิ่งใหญ่เท่าชาติของตน ไม่มีบุคคลใดที่ใหญ่จนคับกรอบแห่งประวัติศาสตร์ ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่มันสมองอันปราดเปรื่องความตั้งใจดี และความจริงใจก็มิอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้..."* ซึ่งความจริงดังกล่าวนี้เองที่กระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านเกิดการยอมรับและเข้าใจถึงวิถีทางแห่งโลกซึ่งเป็นเจตนาสำคัญที่ผู้วิจารณ์ต้องการให้เกิดขึ้น และอาจกล่าวได้ว่า เป็นสิ่งที่แบร์ทอลท์ เบรคซท์ ซึ่งเป็นนักการละครที่ผู้วิจารณ์ให้การยอมรับและชื่นชมเป็นอย่างสูงให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน ดังที่ปรากฏในบทละครของเขาเรื่อง กาลิเลโอ (Galileo)[2] ซึ่งผู้วิจารณ์เลือกมาใช้เป็นตัวอย่างที่ว่า *"บ้านเมืองจะอับจนถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"*

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ผู้วิจารณ์จะใช้ความเป็นปัจเจกค่อนข้างสูงในการวิจารณ์ละครเรื่องนี้ แต่ในความเป็นปัจเจกดังกล่าวผู้วิจารณ์ได้ใช้ความรู้และประสบการณ์ส่วนตัวประกอบ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือและมีคุณค่า อีกทั้ง เมื่อพิจารณาถึงความมุ่งหวังในเชิงบวกของผู้วิจารณ์ที่มีต่อวงการละครเวที ตลอดจนสังคมและประเทศชาติที่ปรากฏอยู่ตลอดงานวิจารณ์นี้ ก็ยิ่งเป็นการส่งเสริมให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงคุณค่าของพลังทางปัญญาอันเกิดจากงานวิจารณ์ซึ่งเป็นส่วนสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาภูมิปัญญาของบุคคลในชาติต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

---

[2] กาลิเลโอ (Galileo) คือบทละครของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ ที่กล่าวถึงชีวิตของกาลิเลโอ (1564-1642) นักวิทยาศาสตร์ชาวอิตาลี โดยเรื่องเน้นที่ความพยายามธำรงศักดิ์ศรีของนักวิทยาศาสตร์ไว้ในยามเผชิญหน้ากับการไต่สวนของศาสนจักร แต่ภายหลังสหรัฐอเมริกาทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา เบรคซท์ได้ปรับปรุงบทละครเรื่องนี้ใหม่ โดยลดทอนความเป็นวีรบุรุษของนักวิทยาศาสตร์ลง (อ้างอิงโดย พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.185-186).

"ผู้มาเยือน: มนุษยธรรม ที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคณะละครสองแปด"

พรสรรค์ วัฒนางกูร

ตั้งใจขับรถออกจากบ้านด้วยกิจกรรมบันเทิงทางปัญญานี้โดยเฉพาะ จุดหมายปลายทาง คือ หอประชุมบริษัทเมืองไทย-ประกันชีวิต ถนนรัชดา ฯ ที่แปรสภาพมาเป็นโรงละครขนาดกลาง ในคืนวันพฤหัสที่ 11 พฤษภาคม ผู้คนค่อนข้างบางตาผิดความคาดหมาย ทำให้นึกสงสัยว่า ละครที่ลงโรงห่างใจกลางเมืองในย่านศูนย์การค้าโรบินสันที่การจราจรมักจะหนาแน่นเป็นพิเศษในช่วงเย็นถึงค่ำ มีส่วนสัมพันธ์กับจำนวนผู้ชมและละครฝรั่งพันทางเรื่อง"ผู้มาเยือน" หรือไม่

ดูละครแล้ว ก็มีคำตอบให้กับตัวเองหลายคำตอบ
คำตอบหนึ่งที่ชัดเจนก็ คือ "ละครดีแต่ยังไม่สะใจเท่าที่ควร"

เรื่องของ "เมืองรัตนโกสินทร์" เริ่มขึ้นเมื่อเมืองทั้งเมืองสิ้นเนื้อประดาตัวถึงขนาดต้องจำนำตัวเอง ชาวเมืองยากจนตกงานมีชีวิตซังกะตายอยู่กันไปวันๆ หนึ่งอย่างไร้จุดหมาย แล้วอยู่มาวันหนึ่ง ทุกอย่างก็เปลี่ยนไป ราวกับมีแม่พระมาโปรด เมื่อเศรษฐีนีเงินหลายพันล้าน

"คุณนายเสาวคนธ์" หรือ *"อีเสา"* ต้องการบริจาคเงินให้บ้านเดิมของตนเพื่อแลกกับชีวิตอดีตคนรักที่ทำให้เธอต้องเซซังออกจากเมืองด้วยเรื่องอัปยศชู้สาว เพราะเขาปฏิเสธไม่รับผิดชอบลูกในท้องและทรยศเปลี่ยนใจไปแต่งงานกับเงิน โดยอาศัยขบวนการของศาลยุติธรรมเป็นเครื่องมือนำพยานเท็จมาปรักปรำว่าเธอเป็นหญิงสำส่อน จน *"อีเสา"* ต้องกลายเป็นโสเภณีในชีวิตจริงไปในที่สุด ขบวนการล้างแค้นอดีตชายคนรักของเศรษฐีนีผู้หวนกลับมายังบ้านเดิมของตนน่าจะเป็นโครงเรื่องธรรมดาๆ ที่ติดตามได้จากละครฮิตเป็นตอนๆ ทางโทรทัศน์ของเมืองไทย ถ้า *เดือเรน-มัทท์* ผู้ประพันธ์เรื่องนี้ ไม่นำความแค้นส่วนตัวที่ต้องชำระมาผูกติดกับปัญหาจริยธรรมของมนุษย์ชาติในสังคมปัจจุบัน และถ้านายประสงค์จะเคยใช้ความยุติธรรมที่ซื้อหาได้ด้วยเหล้าสองกลมทำให้ *"แม่มดน้อยทรงเสน่ห์"* ของเขากลายเป็นหญิงขายตัวไปได้ แล้วทำไม "อีเสา" จะใช้เงินพันล้านทุ่มซื้อความยุติธรรมที่ต้องชำระด้วยมนุษยธรรมและจิตวิญญาณของคนทั้งเมืองไม่ได้ มันเป็นความทุเรศของนายประสงค์ที่พยายามปกป้องชีวิตตน โดยใช้ความยุติธรรมเป็นเครื่องมือในรูปของอำนาจกฎหมายให้จ่าตำรวจไปจับกุมเศรษฐีนีในข้อหาเจตนาก่อฆาตกรรม ในเมื่อตัวเองได้ใช้ความยุติธรรมที่ว่านี้ ทำลายหล่อนมาแล้วในอดีต

และนี่เอง คือ แง่มุมที่น่าสะพรั่นพรึงและน่าสังเวชในทำนอง "หมองูตายเพราะงู" ที่ เดือเรนมัทท์ นักประพันธ์ชาวสวิส-เยอรมัน ต้องการสื่อไปยังผู้ชม บวกกับความพิลึกพิลั่นที่ประมวลอยู่ในบทบาทท่าทางของตัวละคร การหว่านเงินซื้อทุกอย่างที่ขวางหน้า แม้กระทั่งมนุษยธรรมที่ไม่น่าจะตีราคาได้เป็นเงินตรา ประวัติชีวิตที่เหลือเชื่อของหญิงชรากับมิตรผู้มั่งคั่งด้วยอำนาจและเงินจากทุกมุมโลก รวมทั้ง ผู้คนน่าทุเรศที่ห้อมล้อมร่างกายจอมปลอมจากศัลยกรรมพลาสติกของคุณนายเศรษฐีนีไปจนถึงต้นไม้พูดได้ เหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคการแสดงในลักษณะ *โกรเทสท์ (grotesqe)* เป็นความสะใจที่ผู้ชมตั้งตาคอยดูจากละครเรื่องนี้

ผู้ที่เคยอ่านงานเขียนด้านทฤษฎีละครของเดือเรนมัทท์จะพบว่า

เขาไม่ได้ต้องการเสนอละครที่ชี้แนะทางออกแก้ปัญหาสังคมเชิงสังคมนิยมอย่าง *เบรคชท์ (Bertolt Brecht)* เขาไม่ได้สร้าง "โรงเรียนสอนศีลธรรม" อย่าง *ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller)* กวีเยอรมันยุคคลาสสิก-โรแมนติก ร่วมสมัยกับ *เกอเต้ (Johann Wolfgang von Goethe)* วรรณกรรมหรือละครสำหรับเดือเรนมัทท์คือ การเสนอโลกปัจจุบัน โดยนักประพันธ์เป็นผู้วิเคราะห์ตีแผ่ความจริงของชีวิต ไม่ใช่ผู้คัดค้าน เรียกร้อง อาจเป็นไปได้ว่าโลกหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ของเดือเรนมัทท์ในปี 1956 เมื่อเขาเขียนละครเรื่องนี้เป็นโลกที่เทคโนโลยีของมนุษย์ยังไม่ก้าวไกลถึงขั้นเยี่ยมชมดวงจันทร์หรือเริ่มสะสมอาวุธสงครามนอกโลก เป็นโลกของมนุษย์ที่ศีลธรรมยังไม่ตายด้านด้วยอำนาจเงินและความเจริญทางวัตถุ และถ้าผู้ดูละคร "ผู้มาเยือน" คนหนึ่ง จากการกำกับการแสดงของ ปีเตอร์ บรุค ผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษถึงแก่เกิดอาการหัวใจวายขณะนั่งชมการแสดง ด้วยว่าเขารู้สึกพรั่นพรึงกับขบวนการล้างแค้นส่วนตัวที่ทำลายมนุษยธรรมของคนทั้งเมือง แต่ผู้เขียนและผู้ชมอีกหลายคนใน "ผู้มาเยือน" ฉบับภาษาไทย กลับไม่ได้รู้สึกว่า การขายตัวของชาวเมืองรัตนโกสินทร์เป็นสิ่งที่น่าประหวั่นพรั่นพรึง เป็นไปได้หรือไม่ว่าการที่เราอ่านข่าว พ่อแม่ขายลูกให้เป็นโสเภณีเพื่อเงินเพียงไม่กี่หมื่น ข่าวนักการเมืองหรือนักธุรกิจขายหุ้นหรือขายผืนแผ่นดินไทยให้คนต่างชาติ และข่าวการฆ่าล้างผลาญอยู่ทุกวี่ทุกวัน เป็นเหตุการณ์คุ้นหูคุ้นตาชาวกรุงเทพฯที่ดูจะรุนแรงขึ้นทุกที ประเด็น "ขายตัว" ขาย "ศีลธรรม" และ "มนุษยธรรม" ได้กลายเป็นประเด็นทางเศรษฐกิจที่มีข้อแก้ตัวที่น่าฟังในสังคมไทยไปเสียแล้วว่า ทำเพื่อความเจริญก้าวหน้าของสยามประเทศ ทำนองเดียวกับที่ชาวเมืองรัตนโกสินทร์บิดเบือนตีความการบริจาคเงินเพื่อก่อฆาตกรรมที่ผิดทั้งในแง่ของศีลธรรมและกฎหมายว่าเป็นความยุติธรรมและความถูกต้องบนพื้นฐานของผลประโยชน์ที่ตนจะได้รับ มโนภาพของผู้ชมละครไทยตายด้านถึงขนาดไม่สะทกสะท้านกับภัยคุกคามทางจริยธรรมอันน่าสะพรึงกลัวนี้ หรือก้าวที่สี่ที่ไม่สู้จะมั่นคงของคณะละคร "สองแปด" ในแง่ของจำนวนผู้ชมจะไม่ได้ขึ้นอยู่กับความเฉยเมยต่อปัญหาจริยธรรมของคนกรุงเทพฯ แต่

อยู่ที่ปัญหาของการแสดงที่นักแสดงและเทคนิคทั้งหมดยังไม่สามารถดึงผู้ชมให้เข้าถึงแก่นของละครอย่างที่ผู้ประพันธ์หรือผู้กำกับการแสดงต้องการได้ กลุ่มผู้แสดงนำฝ่ายหญิงได้แก่ "คุณนายเสาวคนธ์" สามีตีเบอร์ คนรับใช้และผู้ติดตามทั้งหมดค่อนข้างจะได้เปรียบในเชิงการแสดง เพราะสามารถตีบทที่ถึงแม้จะยาก แต่ก็มีความคงเส้นคงวาตลอดเรื่อง โดยเฉพาะ "คุณนายเศรษฐีนี" ที่แสดงโดย *ดรุณี กลีบบัว* และสองตาบอดที่ถูกดอนนั้น สามารถตีความแก่นเรื่องและสื่อข้อความนั้นไปยังผู้ชมได้ดีเป็นพิเศษ ส่วนผู้แสดงนำฝ่ายชาย *พรศิล จันทนากร* หรือ "นายประสงค์" นั้น ต้องรับบทหนักที่เล่นยากเหลือหลาย เพราะตั้งแต่องค์ที่สอง เขาเป็นดารานำเดินเรื่องโดยตลอดและจะต้องถ่ายทอดความรู้สึกของชายที่ตกเป็นเป้าของการล้างแค้นและขบวนการเปลี่ยนแปลงของสภาพจิตใจ ตั้งแต่ความหยิ่งลำพองในตอนต้น เรื่องว่าตนจะเป็นผู้ทำให้คุณนายเศรษฐีนีใจอ่อนบริจาคเงินโดยอาศัยความสัมพันธ์ใกล้ชิดในอดีต แต่เหตุการณ์หาได้เป็นไปอย่างที่นายประสงค์และชาวเมืองคาดหวังไม่ ความหยิ่งลำพองได้กลับกลายเป็นอาการช็อคเมื่อคุณนายเสาวคนธ์ยื่นข้อแม้ของการบริจาค และต่อมาความมั่นใจในมนุษยธรรมและศีลธรรมของชาวเมืองก็เริ่มสั่นคลอนและถูกทำลายไปทีละน้อย เมื่อเขาเริ่มสังเกตว่าชาวเมืองจับจ่ายใช้สอยด้วยเงินเชื่ออย่างฟุ่มเฟือย แม้แต่ลูกเมียของเขาเอง อารมณ์หวาดกลัวตายนี้ค่อยๆคุกคามเขาจนถึงขีดสุดในฉาก "ไคลแม็กซ์" ที่นายประสงค์พยายามจะเดินทางไปให้พ้นจากเมืองด้วยรถไฟ ความกลัวตายต้องการเอาตัวรอด แต่ในขณะเดียวกันก็รู้ว่าตนเองนั้นหนีไปไม่รอด เพราะชาวเมืองจะต้องขัดขวางเหล่านี้ล้วนสร้างสภาวะบีบคั้นทางจิตอย่างรุนแรง ต้อนเขาให้จนมุมจนถึงแก่เป็นลมไปในที่สุด (ตามเนื้อเรื่องในต้นฉบับบทละครภาษาเยอรมัน - แต่ในละครของคณะ "สองแปด" พรศิลยังไม่รู้สึกบีบคั้นถึงกับเป็นลมไป)

และเมื่อคนเรากลัวจนถึงที่สุดแล้วความกลัวนั้นก็จะค่อยๆ กลายเป็นความ"ปลง"ชีวิต เมื่อรู้แจ้งแก่ใจว่า ชาวเมืองทั้งเมืองหรือแม้แต่ลูกเมียของตนก็ได้ "ขายตัว" ให้อำนาจเงินไปเสียแล้ว จึงไม่มีประโยชน์

อันใดที่จะดิ้นรนต่อสู้ ตรงจุดนี้เองที่นายประสงค์เริ่มเชื่อตามชาวเมืองว่าตัวเขานั้นสมควรตายเพื่อชดใช้บาปที่เคยก่อไว้ ฉากที่เขาได้พูดคุยกับ "อีเสา" ในป่ารื้อฟื้นความหลังในอดีต ย่อมแสดงภาวะ "ปลง" ของนายประสงค์อย่างชัดเจน ชะตากรรมของนายประสงค์ก็คือชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องตกอยู่ในภาวะจำยอมและสิ้นหวังต่ออำนาจบาตรใหญ่และอานุภาพเงินที่เหนือกว่า

ความเปลี่ยนแปลงของสภาวะจิตใจนี่เอง ที่พรศีลยังตีแผ่ออกมาให้ผู้ชมรู้สึกได้ไม่สะใจเท่าที่ควรผู้เขียนมิได้กังขาในฝีไม้ลายมือของพรศีล เพราะผลงานการแสดงของเขาจากเรื่อง "กาลิเลโอ" เป็นเครื่องประกันคุณภาพได้ดี เพียงแต่ใคร่ขอตั้งสมมุติฐานว่า พรศีลอาจมิได้มีเวลาให้กับการศึกษาบทละครและการฝึกซ้อมเพียงพอเท่าที่ควร และอาจเป็นด้วยเหตุผลเดียวกันนี้เอง ที่ผู้แสดงประกอบคนอื่นๆ เช่น ชาวเมือง, ต้นไม้พูดได้, ครู, จ่า, ตำรวจก็ยังไม่สามารถดึงสาส์นที่คมคายซ่อนเร้นในคำพูดและการกระทำของตัวละครออกมาสู่ผู้ชมได้ จะมีก็แต่ "ผู้ว่าฯ" ที่ สาธิต ชีวะประเสริฐ ดูจะเข้าใจบทบาทของตนและสามารถตีบทของนักการเมืองรอบจัดได้ดี ส่วนความพยายามของครู (อุดร ฐาปโนสถ) ด้วยลมหายใจของความเป็นมนุษย์เฮือกสุดท้ายที่จะกอบกู้มนุษยธรรมของชาวเมืองเอาไว้ ก็ค่อนข้างขาดพลังในการสื่อสารให้ผู้ชมสะเทือนใจได้ ถึงแม้ว่าการแสดงของเขาจะแลดูเป็นธรรมชาติก็ตาม

ผู้ที่ศึกษาการละครย่อมทราบดีว่า ความสำเร็จของละครแต่ละเรื่องไม่ได้ขึ้นอยู่ที่ผู้กำกับหรือนักแสดงฝีมือเยี่ยมเท่านั้น ความน่าดูของละครอยู่ที่ความกลมกลืนของการแสดงและเทคนิคการแสดงทั้งหมด จุดอ่อนของ "ผู้มาเยือน" น่าจะเป็นความบกพร่องเล็กๆ น้อยๆ ที่ทำลายเอกภาพที่กลมกลืนของเรื่อง เริ่มตั้งแต่ดนตรีและเสียงประกอบที่นอกจากจะฟังแปลกแยกไปจากประเภทของละครที่มีลักษณะ "โกรเทสท์" แล้ว บทเพลงแต่ละตอนยังมีลักษณะลักลั่นในตัวเอง เป็นเพลงแนว sentimental บ้าง absurd บ้าง ขาด tone ที่เป็นเอกลักษณ์ตลอดเรื่อง ยกเว้นดนตรีประกอบในฉากที่นายประสงค์หอบกระเป๋าจะหนีขึ้นรถไฟที่ให้บรรยากาศและอารมณ์ที่ตรงกับแนวเรื่องได้เยี่ยมมาก

แสงและฉากของละครมิได้ทำให้คนดูรู้สึก "กวน" แต่อย่างใด แต่ระยะห่างการเคลื่อนไหวของตัวละครในบางตอน เช่นในฉากสุดท้ายที่นายประสงค์ถูกฆ่า ชาวเมืองยืนเรียงกันหันหลังให้คนดูเป็นแถวเดียว ก็ไม่สื่อว่าเขาถูกกลุ้มรุมฆาตกรรม ความอึกทึกและบรรยากาศคึกคักของการทำข่าวของผู้สื่อข่าวในฉากสุดท้าย ก็ดูเฉื่อยๆ ไม่ได้ effect เท่าที่ควร รวมทั้งการแต่งกายของหญิงชราที่น่าจะเฟอะฟะพิลึกพิเรน ไม่เริดอย่างสาวสังคมสวมต่างหูเพชรดุ้งดิ้งก็ขัดความรู้สึก และที่สำคัญที่สุดก็คือบทพูดและท่าทางของตัวประกอบที่เป็นผู้ถือสารสำคัญไปสู่ผู้ชม และน่าจะเป็นเครื่องปรุงละครให้มีรสชาติถึงใจขึ้น ถ้าชาวเมืองตัวประกอบหรือต้นไม้ขานขับรับกันราวกับท่องบ่น เพราะไม่เชื่อหรือไม่เข้าใจในสารที่ตนเปล่งออกมา ละครเรื่องนี้ก็คงจะจืดกร่อยไปสักหน่อยเป็นธรรมดา

ความกลมกลืนของละครที่กล่าวถึงนี้ มิได้มาโดยง่ายเหมือนชีวิตสมรสที่สิ้นเปลืองของ "คุณนายเสาวคนธ์" แต่เกิดจากผู้ร่วมทีมงานละครที่มีวินัยในการฝึกซ้อมทุกคน ผลงานและพลังใจของผู้ร่วมงานทุกคนย่อมจะเสริมซึ่งกันและกัน เหมือนกับที่นักแสดงบนเวทีและทีมงานได้น้ำหล่อเลี้ยงกำลังใจจากผู้ชมละครที่อุ่นหนาฝาคั่ง ก้าวที่สี่ของคณะละคร "สองแปด" แม้จะไม่มั่นคงในแง่จำนวนผู้ดูสนับสนุน แต่ก็เป็นก้าวที่มั่นคงในแง่วิวัฒนาการของละครพูดสมัยใหม่ของไทยในยุค"ละครขึ้นโรงแรม" ของกรุงเทพฯปัจจุบันและถ้าจะมีเสียงวิจารณ์หนาหูขึ้นที่ตรงใจผู้เขียนว่า ละคร "สองแปด" หรือละครในวงการศึกษาของเมืองไทยมีแต่กลิ่น "นมเนย" ไปเสียหมด ผู้เขียนก็อยากตั้งข้อสังเกตว่า มิใช่ว่าผู้กำกับอย่างรัศมี เผ่าเหลืองทอง, นพมาส ศิริกายะ หรือ มัทนี รัตนิน จะไม่สนใจที่จะนำเรื่องไทยๆมาทำละคร แต่ขนบดั้งเดิมของละครไทยนั้นมีลักษณะเฉพาะตัว มิใช่สุนทรียะที่เป็นเอกเทศ แต่ผูกพันกับนาฏศิลป์และคีตศิลป์อย่างแน่นแฟ้นแตกต่างจาก "ขนบ" ละครพูดของฝรั่งที่เราไปลอกเลียนเขามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เหล่านี้ ทำให้การพัฒนาการเขียนบทละครเวทีในลักษณะของวรรณกรรมที่เป็นเอกเทศไม่เป็นไปอย่างใจของผู้ทำละครและนักวิจารณ์บางท่าน และการทำนวนิยายไทยขนาดยาวที่มีลักษณะเป็นเรื่องเล่า (epic) หรือ lyrical เช่นอย่าง *ตลิ่งสูง*

ซุงหนัก มาดัดแปลงเป็นละครเวทีก็ย่อมล่อแหลมเสี่ยงอันตรายเป็นอย่างมาก หรือในบางกรณีอาจทำไม่ได้เลย เรื่อง คำพิพากษา ที่เล่นเป็นละครโทรทัศน์ขนาดยาวเป็นตอนๆ (ทำให้ผู้คนหลงเข้าใจผิดว่า นั่นคือ "ละคร") ก็ขาดลักษณะเอกภาพของละครเวที ดังนั้น เลยทำให้ผู้กำกับอย่าง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ตกอยู่ใน "สภาวะจำยอม" ในแง่ของการเลือกบทละครลงโรง อย่างไรก็ตาม น่าชมเชยเธอที่สามารถนำ "นมเนย" เหล่านั้น มาดัดแปลงให้มีกลิ่นกระเทียม ผักชี ยี่หร่าปนบ้าง ไม่ใช่ "นำเข้า" เข้ามาทั้งดุ้นอย่างที่เคยเกิดกับหลายวงการของไทยหรือว่าแฟนละครเวทีของไทยจะดูละครเพียงเพื่อความบันเทิง โดยชื่นชมเพียงผลงานระดับ "ละครอ้วน" ของ ยุทธนา มุกดาสนิท "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่" ละครเพลงเรื่องที่แล้วของคณะละคร "สองแปด" เพียงเท่านั้นหรือ ทำไมไม่ลองชิมแนวละครเวทีระดับใหม่ๆ อีกบ้าง เพื่อรับรู้ในรสชาติแปลกๆ

ที่มา: พรสรรค์ วัฒนางกูร "ผู้มาเยือน: มนุษยธรรมที่ถูกเชื้อด้วยความยุติธรรมก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคนละคร สองแปด". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 35 ฉบับที่ 50 (พฤษภาคม 2532), หน้า 42-44.

---

[1] อาจารย์ประจำแผนกวิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทวิเคราะห์

นักวิจารณ์ที่สามารถทำหน้าที่ของตนได้ดีย่อมจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับตัวงานที่ตนเองกำลังวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการใช้ความรู้ดังกล่าวเป็นกรอบในการประเมินคุณค่า เพราะงานที่สร้างขึ้นจากแนวคิดหรือหลักการที่แตกต่างกันย่อมจะต้องเรียกร้องเกณฑ์เฉพาะบางอย่างที่เป็นเอกลักษณ์มาเป็นมาตรฐานในการวิจารณ์เพื่อเป็นการให้ความยุติธรรมต่อศิลปินผู้สร้างงาน ดังเช่นที่ พรสรรค์ วัฒนางกูร นำกรอบแนวคิดของเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์[1] ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวมาใช้เป็นเกณฑ์ในการวิจารณ์ละครเวทีเรื่อง "ผู้มาเยือน"[2] ของคณะละครสองแปด โดยในที่นี้ ผู้วิจารณ์พยายามอธิบายถึงปัจจัยที่ทำให้การแสดงดังกล่าว "ไม่สะใจ" เท่าที่ควร ทั้งที่มีองค์ประกอบคือบทที่ดีและนักแสดงที่มีความสามารถเป็นพื้นฐานก็ตาม

ทั้งนี้ เนื่องจากเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์นั้นจัดได้ว่ายังเป็นสิ่งใหม่สำหรับผู้ชมหรือผู้อ่านชาวไทย ผู้วิจารณ์จึงเริ่มต้นด้วยการเล่าเรื่องย่อ เพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจในการเชื่อมโยงไปสู่ "แก่นความคิด" ของละครที่อิงอยู่กับเทคนิคการแสดงดังกล่าว จากนั้นผู้วิจารณ์จึงเริ่มประเมินคุณภาพของละคร ซึ่งถึงแม้ว่าจะใช้วิธีการแบ่งสมมติฐานที่ทำให้ละคร "ไม่สะใจ" ออกเป็น 2 ประการ คือ จากตัวผู้ชมเองที่ไม่สะดุ้งสะเทือนต่อประเด็นทางศีลธรรมและจริยธรรมที่ละครพยายามนำ

---

[1] การแสดงแนวโกรเทสท์ (Grotesque) เป็นแนว (style) การแสดงที่ไม่มุ่งเน้นความสมจริงแบบสัจนิยม แต่เป็นการนำเอา "ความจริง" ที่อยู่ภายในตัวละครนั้นมาตีแผ่ด้วยการแสดงที่เกินจริง กอปรด้วยองค์ประกอบทางเครื่องแต่งกาย, แต่งหน้า, ฉาก, แสง, เสียง และอุปกรณ์ประกอบฉาก เพื่อจะแสดงให้เห็นด้านอัปลักษณ์ในจิตใจตัวละคร

[2] สร้างจากบทละครเวทีเรื่อง The Visit ของ Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) นักการละครชาวสวิสฯซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นนักเขียนบทชาวเยอรมันที่มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 สำหรับบทละครเรื่อง The Visit (Der Besuch der alten Dame: 1956) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการล้างแค้นของหญิงชราผู้ร่ำรวยต่อบ้านเกิดของเธอเองที่เคยสร้างตราบาปไว้กับชีวิตของเธอเมื่อหลายสิบปีที่ผ่านมา (อ้างอิงจาก The Cassell Companion to Theatre. Cassell Wellington House,London, 1999 : 151.)

เสนอ หรือจากคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครจริงๆ ที่ไม่สามารถสื่อ "แก่นความคิด" จากบทละครไปสู่ผู้ชมได้ แต่ในที่นี้จะเห็นได้ชัดเจนว่า น้ำเสียงของผู้วิจารณ์นั้นมุ่งเน้นมายังคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครมากกว่าการกล่าวโทษที่ผู้ชมเป็นสำคัญ โดยผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า อะไรคือสิ่งที่ผู้สร้างทำได้ดีแล้ว และอะไรคือจุดบกพร่องที่ไม่สอดรับกับเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์อันส่งผลให้ภาพรวมของละครไปไม่ถึง ณ จุดที่ต้องการ ซึ่งก็คือการแสดงให้เห็นถึงความวิปริตบิดเบี้ยวของมนุษย์นั่นเอง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะตั้งคำถามทางศีลธรรมและจริยธรรมต่อผู้ชม แต่วิธีการตั้งคำถามต่อปฏิกิริยาที่เฉยชาของผู้ชมต่อเหตุการณ์ในละครก็สามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ตระหนักและใส่ใจต่อสภาพความรู้สึกของผู้คนในสังคมปัจจุบันมากยิ่งขึ้น

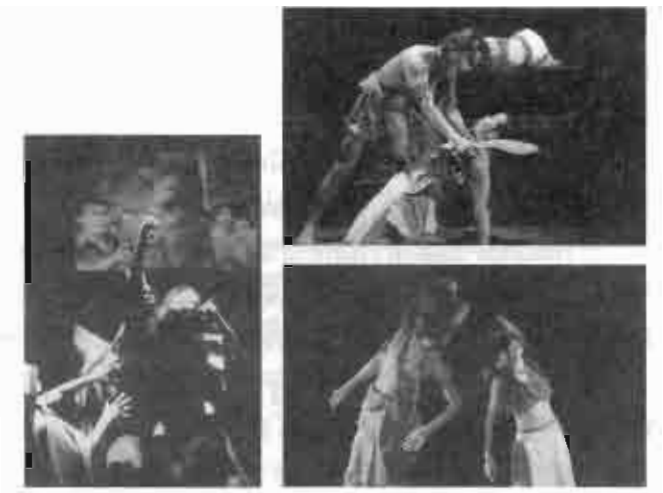
ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ยังได้ทำหน้าที่ปกป้องผู้สร้างงานที่มักจะถูกโจมตีว่าไม่ได้กำกับบทละครที่เขียนโดยคนไทยด้วยการแสดงความเห็นใจต่อผู้สร้างงานชาวไทยที่อยู่ในสภาวะจำยอมของการนำบทละครภาษาต่างประเทศมาดัดแปลงเป็นไทย เนื่องจากการที่ยังไม่มีบทละครไทยหรือวรรณกรรมต้นฉบับที่เหมาะสมสำหรับนำมาสร้างเป็นละครได้ รวมทั้งยังให้กำลังใจแก่ผู้สร้างงานให้ผลิตผลงานละครแนวใหม่ๆ ออกสู่สาธารณะเพื่อประโยชน์ของผู้ชมเป็นสำคัญ

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า บทวิจารณ์นี้คือตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่ดีในการประเมินคุณค่าตัวงานโดยอาศัยความรู้จริงในเรื่องที่ตนกำลังวิจารณ์ รวมทั้ง ยังกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความสนใจต่อรูปแบบการนำเสนอของละครแนวใหม่ๆ อันนับได้ว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่ย่อมจะส่งผลให้วงการละครเวทีของไทยขยายโอกาสในการนำเสนอรูปแบบที่หลากหลายออกสู่สาธารณชนได้มากยิ่งขึ้นต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

ความฝันกลางเดือนหนาว ตุลาฯปะติด

อนุสรณ์ อุณโณ



โครงการของพระจันทร์เสี้ยวการละครหนนี้ประกอบด้วยละครเวที 5 เรื่องด้วยกันคือ *"กูชื่อ...พญาพาน"* ซึ่งเปิดแสดงเป็นเรื่องแรกไปแล้ว และได้รับคำวิจารณ์ในแง่บวกมากกว่าแง่ลบ *"ความฝันกลางเดือนหนาว"* ซึ่งจะเขียนถึงต่อไป (ในฉบับนี้) *"มาดามเหมา"* จะลงโรงในวันที่ 12-21 ธันวาคมปลายปีนี้ กับ *"ดลิ่งสูงซุงหนัก"* และ *"กระโจมไฟ"* ซึ่งจะมีโปรแกรมในต้นปีหน้า

จากละคร 2 เรื่องแรก ผมคิดว่าคณะละครมีทิศทางและเป้าหมายค่อนข้างจะชัดเจนละครทั้งสองไม่เพียงแต่มีความท้าทายในหลายๆ ด้านในตัวของมันเอง ขณะเดียวกันยังท้าทายต่อวัฒนธรรมการชมละครเวทีของไทยอย่างอาจหาญ

ในฐานะศิลปะแขนงหนึ่ง ผมคิดว่าละครเวทีมีหน้าที่ต่อคนดูในหลายๆ มิติด้วยกัน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าสังคมไทยยังวางกรอบจำกัดบทบาทละครเวทีให้อยู่เฉพาะในส่วนของความสนุกสนานบันเทิง ละคร

เวทีมีฐานะเทียบเท่ากับมหรสพประเภทหนึ่ง ที่ทำหน้าที่ตอบสนองเสียงหัวเราะของคนดูเป็นสำคัญ ซึ่งสถานภาพและบทบาทที่จำกัดเหล่านี้ ผมคิดว่ามีรากฐานวางอยู่บนวัฒนธรรมการเสพศิลปะ ตลอดจนสุนทรียศาสตร์แบบไทยมากกว่า ส่วนข้ออ้างที่วางอยู่บนความเคร่งเครียดของชีวิตนั้น ผมว่าเป็นคนละประเด็น อีกทั้งยังไม่มีน้ำหนักมากพอที่จะอธิบายทิศทางของละครเวทีไทยได้ เพราะอย่างน้อยคนที่ดูละครเคร่งเครียดหรือ serious drama ก็มีชีวิตที่สาหัสและหนักหน่วงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าคนที่ดูละครขบขัน มิหนำซ้ำยังออกจะสาหัสสากรรจ์ยิ่งกว่าอีก เมื่อต้องเผชิญกับวิกฤติชีวิตแทบทุกเวลา

ทั้งหมดนี้ ก็คือ ความพยายามที่ต้องการจะบอกว่า สถานภาพและบทบาทที่จำกัดของละครเวทีไทยนั้นเป็นปัญหาทางวัฒนธรรมผนวกกับสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีความมโหฬารและซับซ้อนเกินไปกว่าที่จะนำมาถกเถียงในที่นี้ได้ หากแต่จะใช้เป็นฐานในการโยงไปสู่ข้อถกเถียงที่ว่าละครเวทีมีหน้าที่ต่อสังคมมากกว่าความสนุกสนานบันเทิงมากนัก อีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งพันธกิจที่ยิ่งใหญ่ของละครเวทีอีกด่างหากที่จะต้องทำหน้าที่สะท้อน ตีแผ่ ตั้งคำถาม รวมไปถึงวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาที่ดำรงอยู่ของปัญหา ยั่วยุให้เกิดการขบคิด และโต้เถียงอันจะนำไปสู่ความพยายามที่จะคลี่คลายปัญหาดังกล่าวในที่สุด ซึ่งผมคิดว่า **"ความฝันกลางเดือนหนาว"** ของพระจันทร์เสี้ยวการละครโดย **"คำรณ คุณะดิลก"** ในคำรบนี้ คืออีกหนึ่งความพยายามที่จะสนองตอบหน้าที่หรือพันธกิจดังกล่าว ที่ละครเวทีควรจะมีต่อสังคม ส่วนจะประสบความสำเร็จหรือไม่เพียงใดนั่นอีกเรื่องหนึ่ง

ทั้งจุดมุ่งหมาย และแก่นเรื่องของละคร คือการตรวจสอบ ทบทวน และตั้งคำถามกับเหตุการณ์เดือนตุลาคม ต่างแต่เพียงว่า 14 ตุลาคม 2516 นั้นเป็นเรื่องของอุดมคติและความใฝ่ฝัน ขณะที่ 6 ตุลาคม 2519 คือการฆาตกรรมหมู่ที่ถูกปกปิด บิดเบือนและทำให้เลือนลางไปกับกาลเวลา กระนั้นแม้ว่าเป้าหมายของละครจะอยู่กับเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าในระดับของการนำเสนอหรือโครงเรื่องนั้นหาใช่เป็นการจำลองลงไปบนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากเป็นการร้อยเรียงบางตอนของ

บทละคร 4 เรื่องเข้าด้วยกันพร้อมกับวางซ้อนทับเข้าไปบนเหตุการณ์เดือนตุลาฯ อีกที ทั้งนี้ก็มีการโต้ตอบ (correspondence) หรือสนทนา (dialogue) ระหว่างเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่กับเหตุการณ์ที่อ้างถึงตลอดเวลา

*จุดที่น่าสนใจจึงอยู่ที่ว่าละครได้พูดถึงเหตุการณ์เดือนตุลาคม โดยไม่ได้เดินเรื่องผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากแต่เป็นการนำเสนอภาพของเหตุการณ์ดังกล่าวในอีกมิติหนึ่ง และก็ไม่ใช่มิติที่เปรียบเทียบกันได้โดยหน่วยต่อหน่วยอย่างตรงไปตรงมา หากแต่เป็นมิติที่เกิดจากการปะติด (collage) ร้อยเรียงเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกันภายใต้กรอบและทิศทางของเหตุการณ์เดือนตุลาคม หรืออีกนัยหนึ่ง **"ความฝันกลางเดือนหนาว"** ก็คือเหตุการณ์เดือนตุลาคมที่เกิดจากการนำเอาเหตุการณ์อื่นๆ มาปะติดปะต่อและร้อยเรียงเข้าด้วยกัน โดยให้มีความหมายเท่าเทียมกันกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง*

อย่างไรก็ดี **"ตุลาฯปะติด"** ก็กินความหมายกว้างกว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เพราะมันมีลักษณะเป็นกระบวนการที่เริ่มตั้งแต่การมีอุดมคติและความใฝ่ฝันที่จะเห็นโลกที่ดีกว่าอันนำไปสู่การปฏิวัติ และเปลี่ยนแปลงสังคมได้ในระดับหนึ่ง (เหตุการณ์ 14 ตุลาฯ) แต่ชัยชนะดังกล่าวก็ดำรงอยู่ได้เพียงช่วงเวลาสั้นๆ เพราะหลังจากนั้นอำนาจเถื่อนก็เข้าครอบงำและเข่นฆ่าอุดมคติกับความใฝ่ฝันจนหมดสิ้น (เหตุการณ์ 6 ตุลาฯ) ละครจบลงด้วยการตั้งคำถามต่อความพ่ายแพ้ และการสูญเสียของอุดมคติ ขณะเดียวกันก็ทวงถามถึงความเป็นธรรมต่อการฆาตกรรมของอำนาจเถื่อนด้วย ซึ่งบางตอนของบทละครทั้ง 4 เรื่อง ก็สามารถรองรับขั้นตอนดังกล่าวนี้ได้เป็นอย่างดี

ละครอาศัยบทละครเรื่อง "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่" (Man of La Mancha) ของ เดล วาสเซอร์มัน ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของ **ดอน มิเกล เด เซรบานเตส** สื่อถึงความมีอุดมคติและความใฝ่ฝันของมนุษย์ สื่อถึงความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขโลกให้ดีขึ้น ไม่ใช่มีชีวิตอยู่อย่างที่มันเป็น แต่มีชีวิตอย่างที่มันควรจะเป็น ส่วนตอนการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงสังคม ละครอาศัยบทละครเรื่อง **"ผู้บริสุทธิ์"** (The Justice) *ของ*

อัลแบร์ กามูส์ ที่เนื้อเรื่องวางอยู่บนการปฏิวัติในประเทศรัสเซีย โดยนักปฏิวัติหนุ่มสาว ขณะที่ตอนอำนาจเถื่อนเข้าครอบงำนั้น ละครอาศัยบทละครเรื่อง *"หมอผีครองเมือง"* (The Crucible) ของอาเธอร์ มิลเลอร์ ที่เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองด้วยเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคหมอผีครองเมือง ที่คนถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มดและถูกกระทำทารุณกรรมอย่างน่าสงสาร ส่วนบทละครเรื่อง **"ความตายของหญิงสาว"** (Death and the Maiden) **เอเรียล ดอร์ฟแมน** ถูกนำมาใช้ในตอนการทวงถามของผู้ถูกกระทำต่อผู้กระทำว่าเราควรจะอยู่ร่วมกันอย่างไร สังคมจะอยู่ได้อย่างไร หากความจริงยังไม่ถูกทำให้ปรากฏ และคนชั่วยังไม่ได้รับการลงโทษ

แต่หากละครเพียงแค่ร้อยเรียงเหตุการณ์ของบทละครทั้ง 4 เรื่องเข้าด้วยกันตามขั้นตอนแค่นี้ ละครอาจจะประสบกับปัญหาที่ว่าจะสื่อสารให้คนดูรู้เรื่องได้หรือไม่ว่าบทละครดังกล่าวถูกร้อยเรียงขึ้นเพื่ออะไร และหมายความว่าอย่างไร เพราะถึงแม้คนดูจะรู้จักบทละครทั้งหมด และสามารถที่จะเข้าใจความหมายของมันได้โดยการกลับไปหาบริบท (Context) เดิมของมัน ทว่า ด้วยวิธีการ hermeneutics[1] เช่นนี้ ย่อมไม่พอเพียงที่จะทำให้รู้ได้ว่าแล้วมันเกี่ยวข้องกับเรื่องอื่นๆ อย่างไร เดินไปในทิศทางไหน และเมื่ออยู่ในบริบทใหม่แล้ว ความหมายมันจะคลาดเคลื่อนเลื่อนไหลไปจากเดิมหรือไม่อย่างไร

ประการแรก ละครยังคงความหมายในบริบทเดิมของบทละครแต่ละเรื่องเอาไว้และก็ใช้ความหมายที่มีอยู่แล้วดังกล่าวในบริบทใหม่โดยให้แต่ละขั้นตอนหมายถึงแต่ละส่วนของเรื่องราวเดือนตุลาฯดังกล่าว แต่ **ละครจะสร้างความหมายในเชิงขั้นตอนไม่ได้หากขาดกรอบหรือบริบทที่ชัดเจนมาคอยกำหนดขอบเขตและควบคุมทิศทาง** ในจุดนี้เองการตอบโต้และการสนทนาเพื่อสร้างความหมายให้แก่กันได้เกิดขึ้น

---

[1] ศาสตร์แห่งการตีความ แต่เดิมใช้ในวงการเทววิทยา ต่อมาขยายวงไปสู่นิติศาสตร์จากนั้นมีผู้นำไปใช้กับวงการ วรรณคดีศึกษา และการศึกษาศิลปะแขนงต่างๆ เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยหลักการและทฤษฎีของการตีความ โดยมิได้มุ่งวิเคราะห์เทคนิคโดยตรง

ทั้งนี้ การฉายภาพยนตร์บนจอที่ตั้งอยู่บนส่วนหนึ่งของเวที ซึ่งเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาฯต่อเนื่องด้วย 6 ตุลาฯ พร้อมๆ กันไปกับการแสดงบนเวทีที่เป็นเรื่องราวของบทละครทั้ง 4 จึงเป็นการกำหนดความหมายและทิศทางของเหตุการณ์บนเวทีให้อยู่ในบริบทของเหตุการณ์เดือนตุลาคม ขณะเดียวกันเหตุการณ์เดือนตุลาฯ (ในคราบของบทละคร 4 เรื่อง) ที่ได้ถูกแปรเป็นนามธรรมที่มีกระบวนการหรือขั้นตอนก็ได้ถูกทำให้เป็นรูปธรรมอีกหนด้วยเหตุการณ์บนเวที

กระบวนการสร้างความหมายให้แก่กันดังกล่าวน่าสนใจอยู่ไม่น้อย อีกทั้งยังไม่ค่อยมีคณะละครอื่นๆทำกัน ความพิเศษยังอยู่ที่ว่าถึงแม้มันจะเป็นการปะติด แต่ก็ต่างจากศิลปะกระดาษปะติด(collage) ที่ว่า มันได้พกพาความหมายเดิมเอามาไว้ด้วย แล้วยังผนวกรวมผสมผสานเข้ากับความหมายในบริบทใหม่ได้อย่างค่อนข้างจะลงตัว ผมคิดว่านี่ไม่ใช่ลักษณะ “ยำใหญ่” (eclecticism) อันเป็นตัวบ่งชี้ ยุคพ้นทันสมัย (postmodernism) หากแต่เป็นคุณลักษณะและศักยภาพเฉพาะตัวที่โดดเด่นของละครเวทีมากกว่า

แต่การสื่อสารความหมายในลักษณะดังกล่าวจะเสี่ยงต่อการล้มเหลวสูง หากว่าคนดูไม่คุ้นเคยกับวิธีการและไม่สามารถจะเข้าใจความหมายได้ ปัญหาของละครจึงอยู่ที่ว่า จะทำอย่างไรจึงจะสามารถสื่อความหมายในมิตินี้ถึงคนดูได้สำเร็จ โดยไม่ถึงกับขาดลูกเล่นชั้นเชิงในการนำเสนอ และอีกประการหนึ่งที่สำคัญก็คือว่า จะทำอย่างไรให้คนดูเคยชินกับสุนทรียศาสตร์ในลักษณะนี้ ทำอย่างไรคนดูจะพบความงามความสุนทรีและความบันเทิงควบคู่ไปกับศักยภาพที่จะขบคิด

ปัญหาอีกข้อหนึ่งที่ขยายขอบเขตออกมาจากละครก็คือ ขนาดและลักษณะของโรงละคร ทั้งนี้ความเล็กแคบอาจจะมีผลทั้งในแง่ของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับคนดูทั้งในทางอารมณ์ และความคิดการประชันหน้าก่อให้เกิดความสดและความสมจริง แต่ทว่าขณะเดียวกันมันก็ลดทอนและจำกัดศักยภาพในการเห็นหรือรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวที การไม่อาจรับรู้ละครให้มีลักษณะองค์รวม แต่เป็นลักษณะส่วนเสี้ยวอาจจะมีผลลบบางประการที่สำคัญต่อการชม ซึ่งเป็น

เรื่องที่จะต้องขบคิดกันอีกหนักทีเดียว

อย่างไรก็ดี "ความฝันกลางเดือนหนาว" ก็เป็นอีกหนึ่งของความพยายามที่น่าชื่นชมของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว เพราะคณะละครเปิดมิติใหม่ในการสื่อสารเหตุการณ์เดือนตุลาฯ สร้างความหมายของเดือนตุลาฯ ในลักษณะปะติด ซึ่งในเวลาเดียวกันก็เป็นการทดลองสร้างและ สื่อความหมายของละครเวทีที่มักจะไม่มีให้พบเห็นได้บ่อยนัก

หากเหนืออื่นใด ก็คือความพยายามที่จะผลักดันให้ศิลปะการเวทีทำหน้าที่ต่อสังคมอย่างที่มันควรจะทำอีกประการหนึ่งด้วย

ที่มา : อนุสรณ์ อุณโณ. "ความฝันกลางเดือนหนาว : ตุลาฯปะติด" **เนชั่นสุดสัปดาห์** (เวทีทรรศน์) ปีที่ 5 ฉบับที่ 232. (15-21 พฤศจิกายน 2535), หน้า 60.

บทวิเคราะห์

ไม่ใช่เรื่องง่ายสำหรับนักวิจารณ์ (ไม่ว่าจะเป็นใครก็ตาม) ที่จะวิจารณ์ละครเวทีที่อยู่ในแนวของละครทดลองที่เข้าขั้น "ดูเข้าใจยาก" เพราะว่าเป็นละครที่มีความซับซ้อนในระดับสูง จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ จะพบได้ว่า ละครเรื่อง "ความฝันกลางเดือนหนาว" เป็นละครที่มีการผสมผสานทั้งศักยภาพทางวรรณศิลป์(ด้วยการยืมบทละครมาจากละครชื่อดังถึง 4 เรื่อง) ศิลปะการแสดง (ด้วยการใช้สไตล์การแสดงที่จำเป็นต้องยืดหยุ่นปรับเปลี่ยนได้ง่าย) พร้อมๆกับการสร้างขนบการแสดงที่แหวกแนว (ด้วยการนำการแสดงบทละครตะวันตกมาปะทะกับการฉายภาพยนตร์เชิงสารคดีจากเหตุการณ์เดือนตุลาฯที่เกิดขึ้นจริงในประเทศไทย) ดังนั้น การที่ผู้ชมจะสามารถเข้าใจถึง "ความหมาย" หรือ "สาร" ของละครได้ ผู้ชมจึงจำเป็นต้องเข้าใจถึงข้อมูลภูมิหลังของบทละครทั้งสี่ประกอบกับมีความเข้าใจข้อเท็จจริงของเหตุการณ์เดือนตุลาเป็นอย่างดี หากผู้ชมสามารถเชื่อมโยงความหมายของบทละครแต่ละเรื่อง (ในฐานะบทละครทั้งเรื่อง) ให้เข้ากับ "ฉาก" ที่ถูกเลือกมาใส่ไว้ในละครเรื่องนี้ อีกทั้งเชื่อมโยง "ความหมาย" ที่สะกัดมาได้นี้กับเหตุการณ์เดือนตุลาทั้ง 14 ตุลา และ 6 ตุลา ได้อย่างแม่นยำ จึงจะเรียกว่ามีเครื่องมือที่จะช่วย "ถอดรหัส" ความหมายของละครเรื่องนี้ได้อย่างครบถ้วน แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น การที่จะสามารถทำการดังกล่าวได้อย่างประสบความสำเร็จนั้นย่อมขึ้นอยู่กับความสามารถในการแสดงออกของละครว่า ได้ทำให้ผู้ชมเห็นว่าบทละครในแต่ละเรื่องมาเกี่ยวข้องกันได้อย่างไร มีความหมายในแต่ละส่วนอย่างไร ไม่เช่นนั้น ละครก็ต้องประสบปัญหาในเรื่องการสื่อสารอย่างแน่นอน

จุดเด่นของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ อยู่ที่ความสามารถในการอธิบายถึงกระบวนวิธีที่จะเข้าถึงความหมายของละครเรื่องนี้ ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าผู้ชมจำเป็นต้องใช้ "กรอบอ้างอิง" มากำหนดขอบเขตและควบคุมทิศทางในการเชื่อมโยงความหมายอย่างไร จึงจะสามารถทำให้เกิดความเข้าใจในความหมายในแต่ละส่วนได้ แต่ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ละเลย

ประเด็นที่ว่า กระบวนวิธีดังว่านั้นไม่สามารถเกิดจากผู้ชมแต่ลำพังฝ่ายเดียวเท่านั้น หากแต่ผู้สร้างงานก็ต้องพยายาม "ช่วย" ให้กระบวนวิธีดังกล่าวเกิดขึ้นได้อย่างราบรื่นอีกด้วย

แม้ว่า ผู้วิจารณ์จะได้ชี้ให้เห็นถึงคุณลักษณะและศักยภาพอันยิ่งใหญ่ของละครเรื่องนี้ โดยใช้พื้นที่เกิน 70 % ของหน้ากระดาษทั้งหมด แต่ผู้วิจารณ์ก็สามารถแยกแยะให้ผู้อ่านได้เห็นว่า "ศักยภาพ" ของละครเรื่องนี้ กับ "การบรรลุวัตถุประสงค์" ของละครนั้น เป็นคนละเรื่องกัน ผู้อ่านจะพบว่า หลังจากที่ผู้วิจารณ์ได้อรรถาธิบายถึงคุณลักษณะและวิธีการในการเข้าสู่ความหมายของละครเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจารณ์ก็ตามติดด้วยการตั้งคำถามกับจุดอ่อนของละคร ก็คือวิธีการนำเสนอให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ หรือถามถึงวิธีการที่จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างไปจากการชมละครเรื่องอื่นๆ ได้

เพียงการที่ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามถูกจุดนั้น ก็เป็นพลังทางปัญญาทั้งต่อผู้สร้างและต่อผู้อ่านแล้ว และการทำให้เกิด "โจทย์" ที่ผู้สร้างงานต้องนำกลับไปขบคิดอีกมากมายนั้น ก็เป็นการกระตุ้นให้เกิดการใช้ "พลังทางปัญญา" อันเป็นลูกโซ่ ซึ่งน่าจะเรียกได้ว่า เป็นการแสดงให้เห็นถึงผลกระทบของงานวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะมีจุดอ่อนอยู่บ้าง ก็คงอยู่ที่การที่ผู้วิจารณ์พยายามที่จะอธิบายประเด็นอันซับซ้อนและอธิบายยากหลายประเด็นให้อยู่ภายใต้หน้ากระดาษอันจำกัดอย่างยิ่ง ทำให้ลักษณะการเรียบเรียงคำพูดนั้น เป็นไปอย่างอัดแน่นด้วยถ้อยคำที่ต้องตีความหมายอีกหลายชั้น ซึ่งหากผู้อ่านไม่มีโอกาสได้ชมละครเรื่องนี้ หรือไม่รู้จักบทละครต่างๆ ที่ถูกพาดพิงถึง ก็คงจะมีปัญหากับการทำความเข้าใจกับบทวิจารณ์ชิ้นนี้อย่างแน่นอน นอกจากนี้ การใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษ อย่างเช่น hermeneutics นั้น แม้ว่าจะเป็นวิธีการสื่อสารกับผู้อ่านที่มีพื้นความรู้ด้านทฤษฎีวรรณคดีได้ แต่ก็ไม่ได้เป็นการช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้อ่านทั่วไปแต่อย่างใด แต่เมื่อเทียบจุดอ่อนในส่วนนี้ กับคุณค่าของบทวิจารณ์ ก็จะเห็นได้ว่า บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นตัวอย่าง การทำงานของนักวิจารณ์ ที่พยายามจะเขียนบทวิจารณ์ เพื่อยังประโยชน์สู่ผู้อ่านและผู้

สร้างงาน เพื่อพิทักษ์คุณค่าและศักดิ์ศรีของงานศิลปะอย่างเอาจริงเอาจัง จึงเรียกได้ว่า เป็นตัวอย่างของการทำงานวิจารณ์ที่เกิดจากจิตสำนึกที่น่ายกย่องชิ้นหนึ่ง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครไทย ฝรั่งทำ
"คนนอกตาสดใส คนในตามัวซ้ำ"

สันติ จิตระจินดา

สามเดือนที่ผ่านมา (ก.ค.-ก.ย.) ฝรั่ง 3 คน 3 มุมมอง เสนอ "ปัญหาสังคมไทย" ในละคร 3 เรื่อง แม้จะจบลงและเลือนหายไปเงียบๆ จากสำนึกของสาธารณชน และ "คนทำละคร" แต่ด้วยความถี่ที่สูง ขนาดเดือนละเรื่อง ทำให้ละครเหล่านี้ก่อเกิดเป็น "ปรากฏการณ์ทางการละคร" ที่น่าสนใจ และสะท้อนสภาพละครเวทีไทยได้อย่างมีความหมาย สมควรแก่การวิเคราะห์โดยพิสดาร

ละครเรื่องแรก (ก.ค. 36) คือ อุปรากร "ฉันจะปลูกต้นไม้" โดยฝรั่งหน้าคุ้น นามอุโฆษ, คุณบรูซ แกสตัน แห่งวงฟองน้ำ

ที่จริงแล้วคุณบรูซไม่ได้ทำละครเรื่องนี้เป็นเรื่องแรก เรื่องดังๆ ที่ทำเอง เช่น "อุปรากรซูซก" และการแสดงประสมสองวัฒนธรรมชื่อ "พระสังข์กับเอฟิเกนี" ก็เป็นที่รู้จักกันดี ทั้งนี้ไม่นับเพลงประกอบละครอีกหลายสิบเรื่องของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ เรียกคุณบรูซเป็นฝรั่งก็ออกจะนิยามลำบากสักหน่อย เพราะแกพูดไทยปร๋อ แถมยังสนใจเรื่องราวมรดกวัฒนธรรมไทยเป็น

อย่างมาก ความรู้เหล่านั้นอาจจะมากกว่าคนไทยแท้ๆ บางคนเสียอีก แต่ก็ต้องจัดคุณบรูซเป็น "ฝรั่ง" เพราะแกเป็น "ฝรั่ง" จริงๆ

ละครเรื่องที่สอง (ส.ค. 36) คือ "แทงยู VERY มัด" โดยฝรั่งจริงๆ ที่พูดไทยไม่ได้นามว่า ดร.ลีออน รูบิน (DR. LEON RUBIN) จากประเทศอังกฤษ

"แทงยู VERY มัด" เป็นความพยายามร่วมกันระหว่าง ดร.รูบิน กับภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการ "ทำเทศให้เป็นไทย" ตามมโนทัศน์ที่ได้ประกาศไว้

ละครเรื่องสุดท้าย (ก.ย. 36) ที่จะกล่าวถึงในบทความนี้ คือ "วันอันตราย" หรือ "IMAGES FROM THE EDGE" โดยฝรั่งจากออสเตรเลียชื่อ คอลลิน ชูมัคเคอร์ (COLIN SCHUMACHER)

"วันอันตราย" เป็นผลงานของนักศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ที่ผ่านการฝึกอบรมกับคุณชูมัคเคอร์เป็นเวลาสามเดือน กับเทคนิคการแสดงของโกรโทฟสกี้ (GROTOWSKI) เมเยอร์โฮล (MEYERHOLD) ลาบาน (LABAN) และบูโตห์ ยุคหลัง (POST-BUTOH)

ละครทั้ง 3 เรื่อง เห็นได้อย่างชัดเจนว่า เป็นความพยายามที่จะ "แสวงหา" และเรียนรู้ "ศักยภาพการละคร" (EXPLORE) แม้บางท่านจะเรียกว่าเป็น "ละครแนวทดลอง" หรือ "EXPERIMENTAL THEATRE" ก็ตาม

โก เปา คุณ (KUO PAO KUN) นักการละครผู้มีชื่อเสียงแห่งสิงคโปร์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการใช้คำว่า EXPLORE กับEXPERIMENTAL ในละครสมัยใหม่ไว้ว่า "คนทำงานศิลปะย่อมมีจิตวิญญาณแห่งการแสวงหา, ทดลองและค้นพบเป็นสรณะ ด้วยมุ่งหวังที่จักประกาศ "เอกลักษณ์ของผลงาน" และสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นต้นแบบ (ORIGINAL) ออกมา แต่หากจะกล่าวเรียก "การแสวงหาครั้งใหม่" ใดๆ ว่าเป็น "งานทดลอง" (ดังที่ศิลปินรุ่นเยาว์ส่วนใหญ่อ้างกัน) ก็สุดที่จะยอมรับได้ เพราะการกระทำเช่นนั้นจะเป็นการทำลายความหมายที่แท้จริงของคำนี้ไปสิ้น

ศัพท์เทคนิค "ศิลปะแนวทดลอง" (EXPERIMENTAL ART) สมควรสงวนไว้ใช้เรียกโครงการที่เกี่ยวข้องกับธาตุพื้นฐานทางศิลปะโดยนัยสากลนิยม (ART ON CANPER, SEP, 93, PP.8)

"ละครแนวทดลอง" หรือ "ละครทดลอง" จึงไม่ใช่การทดลองทำละคร(ให้สำเร็จ) หรือความสำเร็จเชิงการผลิตละครหรือความสำเร็จเชิง PRODUCTION ในความหมายของงานละครที่ทำกันแพร่หลายขณะนี้ ซึ่งควรใช้คำเรียกขานว่า "ลองทำละคร" มากกว่าการค้นหาศักยภาพการละครของละครทั้ง 3 เรื่อง เริ่มต้นเหมือนกันคือ ผ่าน "กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" (WORKSHOP PROCESS) มีเพียงผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่มีบทบาทซ้อนกันอยู่คือ นักแสดงเป็น "ผู้เข้าร่วมการฝึกอบรม" (PARTICIPANT) และผู้กำกับการแสดงดำเนินบทบาทเป็น "ผู้อำนวยการฝึกอบรม" (FACILITATOR) ควบคู่กับ "เจตนาเชิงวิชาชีพ" ที่มีมาก่อนแล้ว

"กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" ทางการละคร ช่วยเพิ่มพูนทักษะการแสดงให้แก่ผู้เข้าร่วม และขยายโลกทัศน์-ชีวทัศน์ รวมทั้งช่วยพัฒนาบทการแสดงสำหรับการแสดง จากผู้เข้าร่วมฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ ดังนี้

"จุดประสงค์ของการแสดงมี 3 ประเด็นคือ หนึ่ง ทำให้เด็กมีโอกาสที่จะฝึกภาษาไทยและฝึกทักษะในการพูดและการแสดง ใช้การเคลื่อนไหว... อีกประเด็นหนึ่งทำให้ทั้งผู้แสดงและผู้ชมเกิดสติให้ตระหนักอย่างดีในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในยุคปัจจุบัน...จุดประสงค์ที่สามคือ ให้นักแสดงและผู้ชมเริ่มพิจารณาความหมายของศีลห้า ซึ่งเป็นหลักในการปฏิบัติชีวิต (บรูซ แกสตัน, สูจิบัตรหอบฝันมาสัญจร)

ละครเวทีเรื่องวันอันตรายมีจุดประสงค์ในการจัดทำเป็นละครแนวทดลอง เพื่อการศึกษาในรูปแบบละครร่วมสมัย โดยใช้การผสมผสานของทฤษฎี GROTOWSHI, MEYERHOLD, LABAN และ POST-BUTOH มาประยุกต์เข้าด้วยกัน และนักแสดงแต่ละคนสร้างสรรค์ออกมาเป็นการแสดงละครสด หรือ IMPROVISATION ภายใน THEME (แก่น

เรื่อง) เดียวกัน กอปรกับลีลาการเคลื่อนไหวที่ถ่ายทอดความรู้สึกที่แท้จริงเป็นหลัก รวมถึงบทเพลงที่สอดแทรกในเรื่องจะสามารถชักจูงให้ผู้ชมเข้าถึงจุดประสงค์ และ THEME (แก่นเรื่อง) ของละครได้ในที่สุด (สูจิบัตรวันอันตราย)

ดังนั้น... "เห็นคนอื่น เลยเห็นตนเอง... เรื่องนี้ต่างจากทุกเรื่องที่เคยเล่น นอกจากงานแสดงแล้ว ยังต้องเขียนบทและกำกับตัวเองในบางครั้ง... เป็นละครที่บทและภาพทั้งหมดเกิดจากพวกเราทุกคน" (ความรู้สึกของนักแสดง, สูจิบัตร แทงยู VERY มัด) จะเห็นได้ว่า "กระบวนการฝึกอบรม" เอื้อให้เกิดสภาวะการเรียนรู้ด้วยการลองผิดลองถูก และผู้เข้าร่วมกระบวนการฝึกอบรมมีบทบาทเป็น "ครูของกันและกัน" หรือต่างเป็น "บทเรียน" ให้แก่กัน

กระบวนการฝึกอบรมของการแสดงทั้ง 3 เรื่อง เน้นวิธีการ "สะท้อนประสบการณ์ส่วนบุคคล" (PERSONAL EXPERIENCE) ใน "โครงสร้างของการแสดงละครสด" (IMPROVISATION) แล้วเติมแต่งเทคนิคทางการละครต่างๆเข้าไปเพื่อสร้าง"การแสดงออกทางการละคร" (THEATRICAL EXPRESSION) ที่น่าสนใจออกมา จากนั้นจะมีการเลือกสรรตัดต่อ (MONTAGE) ซึ่งเป็นเทคนิคโครงสร้างดรามาติก (DRAMATIC STRUCTURE) สมัยใหม่ โดยผู้กำกับการแสดง ผู้เป็นเสมือน "บรรณาธิการบทการแสดง" คัดเลือกจัดวางเพื่อแสดง "นัยสำคัญ" ของละครเรื่องนั้น ซึ่งมาจากการเขียน การกำหนดขึ้นโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัวโดยประสบการณ์ส่วนบุคคลของนักแสดงที่เข้าร่วมการฝึกอบรม

บรูซ แกสตัน เล่าว่า "ใช้เวลากว่าสองเดือน ร่วมคลุกคลีตีโมงซึมซับความรู้สึกนึกคิดของเด็กๆ มาเรียบเรียงเป็นบทละคร... ช้างและชะนีเป็นจุดเริ่มต้นของตัวละครที่เกิดขึ้นในวงพูดคุยของเด็ก โดยที่ไม่มีใครรู้ว่ามาจากไหน ก่อนที่เรื่องราวต่างๆ จะหลั่งไหล ออกมาเป็นตัวละครอีกมากมาย เช่น ฤาษี ผู้ร้ายกับเทพเจ้าแห่งการพัฒนา"

สำหรับ "แทงยู VERY มัด" ประสบการณ์ชีวิตของนักแสดง อาทิ อุดม แต้พานิช, นาคร ศิลาชัย และอรอนงค์ ปัญญาวงศ์ ก็ปรากฏออกมาอย่างเป็นตัวของตัวเอง ในขณะเดียวกันก็สอดคล้องกับแก่นเรื่องคือ

"การสังสรรค์วัฒนธรรมไทย-เทศ ที่กรุงเทพฯ" ได้อย่างมีความหมายในขณะที่ "วันอันตราย" เสนอบทกวี 4 ประโยค ที่นักแสดงแต่ละคนประพันธ์ขึ้น เพื่อเสนอสาเหตุและวิธีการแก้ไขปัญหาต่างๆ อาทิ "งานอดิเรกคือเรียน แต่พากเพียรขายตัว" แล้วแสดงออกด้วย การเคลื่อนไหวแบบ BIO-MECHANICS หรือ "ชีวกล" ของเมเยอร์โฮล ปะปนกับคุณภาพการเคลื่อนไหวที่ศึกษาภายใต้ระบบของลาบาน และบูโตห์

เทคนิคในการสร้างบทการแสดงแบบนี้ เรียกว่า PLAYBUILT คือ สร้างละครขึ้นมาจากการกำหนดของทุกคนที่มาร่วมงานกัน ซึ่งบางทีก็เรียกว่าวิธี "กลไกกลุ่ม" (GROUP DEVICE) "กลไกกลุ่ม" เป็นวิธีการที่ใช้กันแพร่หลายในการแสดงสมัยใหม่ที่เชื่อว่า ศิลปินทุกคนต้องการสื่อสารและแสดงออกทางศิลปะ มิใช่จำกัดไว้เฉพาะผู้มีความสามารถทางประพันธศิลป์ หรือมีวิสัยทัศน์ยาวไกลกว่าผู้อื่น เช่นผู้เขียนบทละครเท่านั้น

วิธีการนี้ยังเหมาะกับภาวะที่ละครเวทีไทยขาด "บทละครต้นฉบับ" ที่พูดถึงชีวิตของคนร่วมสมัยในประเทศไทยเป็นอย่างมาก และเป็นพื้นฐานที่ดีสำหรับพัฒนาการบทละครที่มีความหมายและคุณค่า "ของไทย" ในอนาคต

ข้ออ่อนที่ควรคำนึงของวิธีการนี้ก็คือ การขาดการค้นคว้าวิจัย (RESEARCH) ที่ลึกซึ้ง เรื่องราวของละครอาจจะบางเบา วนเวียนอยู่กับ "พงศาวดารส่วนตัว" (PERSONAL ANECDOTES) เป็นเกร็ดเล็กเกร็ดน้อย เพราะในหลายกรณี "การสะท้อนของบุคคล" (PERSONAL REFLECTION) มีความเป็นส่วนตัวเกินกว่าผู้ชมวงกว้างจะรับรู้, เข้าใจ และเห็นความหมายความสัมพันธ์กับชีวิตของเขาได้

นอกจากนี้ยังต้องเสาะแสวงรูปแบบทางศิลปะ (ARTISTIC FORM) ที่เหมาะสมกับโครงสร้าง (STRUCTURE) และการเล่าเรื่อง(STORY-LINE) มิใช่หลงเข้าใจผิดว่า การรวบรวม "ความระลึก" ของบุคคล (PERSONAL RECOLLECTIONS) แล้วนำมาเรียงต่อกันได้จน "ดูดี" นั้น เพียงพอและเป็นจุดสูงสุดที่เป็นไปได้ของการพัฒนาบทการแสดงวิธีนี้

นั่นเป็นบทเรียนเรื่องกระบวนการสร้าง "บทการแสดง" หรือ "ทำละคร" (PLAYBUILT) จากกระบวนการฝึกอบรมโดยเทคนิค "การแสดงละครสด" (IMPROVISATION) ด้วย "กลไกกลุ่ม" (GROUP DIVICE)

จากนี้ลองมาดูกันว่า ละครทั้ง 3 เรื่อง "EXPLORE" รูปแบบและวิธีการนำเสนอละครอย่างไรกันบ้างใน 4 ประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นที่หนึ่ง การใช้ปริภูมิหรือพื้นที่ว่าง (THE USE OF SPACE) "แทงยู VERY มัด" จัดฉากแบบ "รูปนัย" (FORMAL) แม้จะมีรายละเอียดของฉากแนว STRUCTIVISM ในเชิงองค์ประกอบและระดับต่าง (LEVEL) แต่ก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์อย่างจริงจังเท่ากับ "พื้นที่ว่างเวทีล่าง" ที่มีการเคลื่อนอุปกรณ์ประกอบฉาก เข้า-ออก ประกอบการเคลื่อนไหวของนักแสดงให้เกิด "การแปลง" (TRANSFORMATION) ของ "สถานที่" (PLACE), "เวลา" (TIME) และ "ภาพบนเวที"(STAGE PICTURE) ที่น่าสนใจ

ส่วนการใช้ SPACE ของอีกสองเรื่องคล้ายคลึงกันคือ แบบ "เวทีรอบด้าน" (ARENA) ความต่างอยู่ที่ "ฉันจะปลูกต้นไม้" ดึงความคิดของ "ลานบ้าน-ลานการแสดง" เข้ามาพร้อมๆกับมุมมองแบบ "พิธีกรรม" (RITUALISTIC) ที่พบบ่อยในการแสดงละครพื้นบ้านซีกโลกตะวันออก

"วันอันตราย" ใช้ SPACE ที่ดูเป็น ARENA แต่รับโครงสร้างเวทีของโกรโทฟสกี้มาปรับปนเข้าไปกลายเป็น THRUST STAGE ปน ARENA STAGE กลายๆ ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานที่จัดแสดงซึ่งเป็น STUDIO รำไทยนั้น มีด้านยาวมากกว่าด้านกว้างก็เป็นได้ และทั้ง 3 เรื่องเน้นความสำคัญของ OPEN SPACE หรือพื้นที่ว่างที่เป็นกลางและเปิด นับเป็นการแสวงหาศักยภาพของการละคร ด้านการใช้พื้นที่ว่างที่น่าสนใจทีเดียว

ประเด็นที่สอง ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม (AUDIENCE-PERFORMER RELATIONSHIP)

ทั้งสามเรื่องพยายามเลี่ยงการทำให้ผู้ชมเป็นฝ่ายถูกกระทำ (PASSIVE) หรือเป็นเพียงผู้เฝ้าสังเกตการณ์ (OBSERVER) เหตุการณ์

บนเวทีและรับรู้ไปตามนั้น

"ฉันจะปลูกต้นไม้" ส่งเสริม "การมีส่วนร่วม" (PARTICIPATION) ของผู้ชมในการแสดง แม้จะยังมิได้พัฒนาจนถึงระดับ "การมีส่วนร่วมที่มีความหมาย" (MEANINGFUL PARTICIPATION) อย่างแท้จริง ยังคงเป็นเพียง "ปฏิกิริยาป้อนกลับ" (FEED-BACK) ที่ตรวจสอบกลับไปกลับมาระหว่างนักแสดงกับผู้ชมเท่านั้น

อีกสองเรื่องพยายาม "เผชิญหน้า" (CONFRONTATION) กับผู้ชมด้วย "การสื่อสารตรง" (DIRECT COMMUNICATION) โดย "แทงยู VERY มัด" ใช้เทคนิคตลกหน้าม่าน (STAND-UP COMEDY) และ "วันอันตราย" ใช้ข้อมูลเชิงข้อเท็จจริงและสถิติเป็นวิธีการท้าทายผู้ชม

ประเด็นที่สาม โครงสร้างการละครหรือโครงสร้างดรามาติก (DRAMATIC STRUCTURE) "ฉันจะปลูกต้นไม้" เป็น "เรื่องเล่าเชิงเส้น" (LINEAR NARRATIVE) เป็นเหตุเป็นผลต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบ สลับด้วยการร้องเพลงในท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน เพื่อขับเน้นความเป็นพิธีกรรม (RITUAL) แต่ความพยายามที่จะเล่าเรื่องให้ครบถ้วน ก็ทำให้เรื่องดูอืดและน่าเบื่อ

ในขณะที่ "แทงยู VERY มัด" เป็นการตัดต่อแบบการลำดับภาพของภาพยนตร์ (MONTAGE) หากแต่ให้ความสำคัญกับการปะติดปะต่อเชิง RECOLLECTION มากกว่ามุ่งเน้นความเข้มข้นใน "อรรถบท" (THEME) เรื่องราวในละครจึงวนเวียนอยู่กับ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ของบุคคล" (PERSONAL REFLECTION) และการสังสรรค์วัฒนธรรมต่างแบบไม่มีทิศทาง ทำให้เรื่อง "ไม่นำไปสู่ข้อสังเคราะห์ทางความคิดใด ๆ" (LEAD TO NO WHERE)

"วันอันตราย" แตกต่างออกไป แม้จะใช้เทคนิค MONTAGE เช่นกัน แต่การเรียงร้อยเรื่องราวดูเป็นวิพิธทัศนา (VARIETY) มากกว่า แม้จะมีการตัดสลับ (INTER-CUT) ระหว่างชุดกิจกรรมอยู่บ้าง แต่ก็เป็นเพียงโครงสร้างภายนอกเท่านั้น ปัญหาของการใช้เทคนิค MONTAGE ส่วนใหญ่ก็คือ มักจะคำนึงเฉพาะโครงสร้างภายนอกเสียเป็นส่วนมาก ทำให้โครงสร้างภายในและเรื่องราวถูกละเลย ซึ่งส่งผลให้การ MONTAGE

ไม่คมชัด ไม่สร้างความเครียดทางการละคร (DRAMATIC TENSION) ที่มากพอจะ "สะเทือนใจ" ผู้ชม และไม่ขับเน้น "อรรถบท" ของละครออกมา

ประเด็นที่สี่ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" (THEATRICAL/CULTURAL REFERENCE SYSTEM)

"แทงยู VERYมัด" มีกลิ่นอายของแบบฝึกหัดการละครและเกมการละคร (THEATRE GAMES) อยู่มาก เช่นการทดลองกับ SPACE ในช่วงเปิดการแสดงที่ใช้เทคนิค "เสียงและเพลงสร้างสรรค์" (CREATIVE SOUND AND MUSIC) เพื่อ "แปลง" บรรยากาศของ SPACE จากเงียบสงบเป็นสับสนวุ่นวาย จากความหลับเป็นความตื่นกลายเป็นยามเช้าอันสับสนของเมืองกรุง

จุดเด่นของเทคนิคการละครใน "แทงยู VERY มัด" คือ การดึงประสบการณ์ของบุคคลออกมาและใช้เป็นเนื้อหาการแสดง มุ่งหมายจะสื่อถึงโครงสร้างมหภาคของสังคม

"ฉันจะปลูกต้นไม้" เสนอ "ฟองน้ำการละคร" วัฒนธรรมเทศที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน อาทิ เครื่องดนตรีของชาวอะบอริจินในออสเตรเลียที่แกะจากไม้ แต่คุณบรูซใช้ท่อเอสลอน PVC แทน หรือเครื่องเคาะต่างๆ ประสมประสานกับวัฒนธรรมไทย คือเครื่องดนตรีไทยหรือท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน การเคลื่อนไหวของนักแสดงมีการประสมประสานทั้งของเก่าของใหม่ เสื้อผ้าก็เช่นกัน

ในเรื่องบทยิ่งน่าสนใจ เมื่อสัตว์ที่พูดภาษามนุษย์ในเทพนิยายจะเผชิญหน้ากับตัวละคร อาทิ "นายทุน" จากโลกของความเป็นจริง ละครเรื่องนี้เปิดไฟสว่าง ไม่อาศัยแสงสีสร้าง "มายาของการละคร" ในด้านบรรยากาศทำให้ระลึกถึงการละเล่นพื้นบ้านบนลานนวดข้าวและพิธีกรรม

"วันอันตราย" บอกไว้ชัดเจนว่าจะประสมประสานเทคนิคละครสมัยใหม่ของโลกตะวันตก และโลกตะวันออกเข้าด้วยกัน เริ่มที่การแต่งกายแบบไทยคล้ายตะเบงมานแต่ด้วยวัสดุ, สี, การแต่งหน้า และบรรยากาศของนักแสดงบูโตห์ การเคลื่อนไหวปะติดปะต่อแนวของบูโตห์, โกรโทฟสกี้, ลาบาน และ "ซีวกล" ของเมเยอร์โฮล เข้าด้วยกันอย่างละ

นิดอย่างละหน่อย

แต่เนื่องจากเป็นการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานและผู้กำกับการแสดงบอกว่า "ไม่ต้องการขัดขวางการแสดงออกตามธรรมชาติของนักแสดง" เทคนิคเหล่านั้นจึงยังไม่แน่นและคมชัดพอจะจำแนกโดยสายตาของผู้ชมได้ว่ามีความแตกต่างในคุณภาพการเคลื่อนไหว, แรงขับ (MOTIF) และลักษณะเฉพาะทางสุนทรียภาพของเทคนิคนั้นๆ อย่างไร

หลังจากพิจารณากระบวนการสร้างบท รูปแบบ และวิธีการนำเสนอของละครทั้ง 3 เรื่อง สุดท้ายคงต้องพิจารณาเนื้อหา

เนื้อหาของละครทั้ง 3 เรื่องเกี่ยวข้องกับ "ปัญหาสังคมไทย" อาทิ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ปัญหาทางจริยธรรมของมนุษย์ ปัญหาเมือง ปัญหาชนบท ปัญหากรุงเทพฯ ปัญหาโสเภณี ความแปลกแยก ปัญหาจากการสังสรรค์วัฒนธรรม

พิจารณาปัญหาเหล่านี้ซึ่งเป็นเนื้อหาในละครแล้ว ให้สงสัยในใจเป็นยิ่ง ฝรั่งมาเมืองไทยทำละครไทย เห็นแต่ปัญหา ในขณะที่ "คนทำละครไทย" ไม่เห็นปัญหา ทำแต่ละครหนีโลกหนีปัญหา หรือจะเข้าสุภาษิตที่ว่า "คนนอกตาสดใส คนในตามัว"

ทำอย่างไรที่จะทำให้ "สิ่งที่คุ้นเคย" (FAMILIAR) จนมองไม่เห็นอีกต่อไปกลายเป็น "สิ่งไม่คุ้นเคย" (UNFAMILIAR) เพื่อที่จะได้มองเห็น, ตระหนัก, เสริมสติให้เท่าทันสังคม และกระตือรือร้น เข้ากระทำการเปลี่ยนแปลงด้านเสื่อมของมันเสีย

ทำอย่างไรจึงจะประกอบภารกิจของละครได้เต็มกำลัง ดังที่ JOHN DRYDEN (1668) กล่าวไว้ว่า "FOR THE DELIGHT AND INSTRUCTION OF MANKIND - - เพื่อความจำเริญใจและแนะแนวทางแก่มนุษยชาติ"

คนทำละครไทยควรช่วยกันคิดว่าจะทำอย่างไรดี มิใช่เอาแต่ตีฉิ่งฉาบ รำโก้ หน้าแป้น อยากแต่ให้คนนิยมชมชอบ พอผลไม่เป็นดังใจก็โทษปี่โทษกลอง โทษม้องตะโพนทั่วไปหมด มิเคยจะหันมาดูตนเองว่าอาตมานี่แหละคือตัวปัญหาสำคัญ คือทำละครแต่ไม่เข้าใจภารกิจของละครเอาเสียเลย

อตตา สุทนโต ปุริสสส โชติ
ตนที่ฝึกดีแล้ว เป็นความรุ่งเรืองของตน

ที่มา : สันติ จิตระจินดา. "ละครไทยฝรั่งทำ คนนอกตาสดใส คนในตามัวซัว" **ผู้จัดการรายวัน.** (31 กันยายน 2536), หน้า 33.

บทวิเคราะห์

นักการละครมักจะมองว่าปัญหาสำคัญของบทวิจารณ์และนักวิจารณ์ละครในปัจจุบันคือการขาดความรู้และประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจัดแสดงละครจริง จึงไม่สามารถชี้แนะข้อดีข้อเสียของละครแต่ละเรื่องได้อย่างละเอียดลออและชัดเจนจนผู้สร้างสามารถนำไปปรับปรุงแก้ไขผลงานของตนได้อย่างจริงจัง นักวิจารณ์ส่วนหนึ่งก็ยอมรับว่าข้อสังเกตนี้ถูกต้อง แต่นักวิจารณ์รวมทั้งนักสื่อสารมวลชนที่ทำงานเกี่ยวกับละครก็ไม่มีโอกาสและไม่ได้อยู่ในสถานะที่จะพัฒนาองค์ความรู้นั้นได้อย่างเต็มที่ และนักการละครที่รู้จริงเองก็ไม่ได้ลงมือทำงานด้านการวิจารณ์อย่างจริงจัง ดังนั้น วงการละครเมืองไทยจึงตกอยู่ในสภาวะขาดแคลนบทวิจารณ์คุณภาพตลอดมา

แต่เมื่อให้นักปฏิบัติทำงานวิจารณ์แล้ว เราจะได้ผลงานที่มีคุณภาพจริงหรือ บทวิจารณ์ของสันติ จิตระจินดาบทนี้เป็นข้อพิสูจน์ที่ดี แม้จะเป็นส่วนเดียวและไม่อาจเป็นตัวแทนข้อเขียนทุกชิ้นของนักการละครได้

สันติ จิตระจินดาเป็นทั้งนักทฤษฎีและปฏิบัติทางละคร และเขาไม่ได้เก็บความรู้เหล่านั้นไว้เป็นสมบัติส่วนตัว แต่นำมาให้เป็นข้อมูลแก่สาธารณชนและใช้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์เพื่อเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ทำงานคนอื่นๆ ได้ศึกษาและปรับใช้

ในบทวิจารณ์นี้ สันติกล่าวถึงละคร 3 เรื่องที่มีจุดร่วมกันที่เป็นการทำงานของผู้กำกับชาวต่างชาติกับนักแสดงและทีมงานชาวไทยในบริบทไทย โดยมีจุดเริ่มต้นที่การฝึกอบรมหรือทำเวิร์คช็อพร่วมกันมาก่อน เขากล่าวไว้ในตอนท้ายของบทความว่าเขาแบ่งเนื้อหาของบทความออกเป็นสองส่วน คือส่วนที่กล่าวถึง “กระบวนการสร้างบทรูปแบบ และวิธีการนำเสนอของละครทั้ง 3 เรื่อง” และส่วนที่กล่าวถึงเนื้อหาของละคร แต่การแบ่งเช่นนี้ออกจะ “ลวงตา” คนอ่านอยู่บ้าง เพราะปัญหาแท้จริงที่สันติกำลังพยายามนำเสนอในบทวิจารณ์นี้คือ อาการ

มองไม่เห็นตัวเองของคนทำละครไทย ซึ่งเป็นปัญหาที่ครอบคลุมทั้งในส่วนของรูปแบบและเนื้อหา เราจึงพอจะกล่าวได้ว่าอันที่จริงแล้วเนื้อหาทั้งสองส่วนของบทวิจารณ์นั้นเกี่ยวเนื่องกันอยู่ โดยเนื้อหาการวิจารณ์ในส่วนรูปแบบมีผลต่อการสรุปปัญหาในส่วนเนื้อหา แม้ว่าปัญหาในส่วนหลังจะมองเห็นได้ง่ายกว่าก็ตาม

ในด้านการวิจารณ์รูปแบบ สันตินำความรู้ทางทฤษฎีมาใช้อย่างเต็มที่ โดยวิเคราะห์แนวทางการนำเสนอโดยใช้ศัพท์เฉพาะ (ซึ่งผู้เขียนได้ให้คำอธิบายไว้ในระดับที่ผู้อ่านทั่วไปพอจะเข้าใจได้) และอ้างอิงทฤษฎีต่างๆ จนแทบเป็นบทหนึ่งในตำราการละครไป ซึ่งการกระทำเช่นนี้นอกจากผู้ทำงานละครจะได้ประโยชน์แล้ว นักศึกษาและผู้สนใจด้านละคร หรือแม้แต่นักวิจารณ์ละครเองก็สามารถเรียนรู้ได้ด้วยเช่นกัน

แต่อย่างไรก็ตาม จุดสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์นี้คือ การบอกกล่าวไว้แต่ต้นว่าเบื้องหลังการคัดเลือกรูปแบบ (และเนื้อหา) ต่างๆ จนได้การนำเสนอที่ลงตัวและใช้บนเวทีจริงได้นั้นเกิดจาก "กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" (workshop process) ที่ผู้กำกับและนักแสดงมีบทบาทซ้อนกันอยู่ คือ นักแสดงเป็น "ผู้เข้าร่วมการฝึกอบรม" (participant) และผู้กำกับการแสดงดำเนินบทบาทเป็น "ผู้อำนวยการฝึกอบรม" (facilitator) โดยผู้เขียนได้อธิบายวิธีการไว้คร่าวๆ ว่าฝ่ายแรกเป็นผู้ให้ข้อมูล (และน่าจะรวมถึงความคิดเห็น) และฝ่ายหลังเป็นผู้เลือกใช้ข้อมูล ซึ่งเมื่อพิจารณาร่วมกับความคิดเรื่อง "สิ่งที่คุ้นเคย" และ "สิ่งที่ไม่คุ้นเคย" ที่ผู้เขียนกล่าวถึงในตอนท้ายแล้ว แม้แต่การเลือกใช้พื้นที่เวทีที่สันติให้เนื้อที่ในการวิเคราะห์ค่อนข้างมากก็ดูจะมีนัยสำคัญขึ้นมา โดยผู้อ่านอาจจะนึกถามตัวเองขึ้นได้ว่าความคุ้นเคยกับสถานที่มีโอกาสจะเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ ซึ่งคำถามทำนองนี้ยังเกิดกับเรื่องการเลือกใช้ "โครงสร้างการละคร" และ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" ด้วย แต่เป็นในทางกลับกัน คือเกิดคำถามว่าแล้วความไม่คุ้นเคยกับวิธีคิดเล่าสามารถเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ โดยเฉพาะการเลือกใช้รูปแบบทั้งของไทยและต่างชาติให้เข้ากับเนื้อหาของไทยหรือ

กล่าวอย่างเจาะจงกว่านั้นคือให้เข้ากับเนื้อหาส่วนตัวของผู้คนที่เติบโตมาในบริบทไทย

ในส่วนหลังของบทวิจารณ์ซึ่งกล่าวถึงเนื้อหาของละครทั้งสามเรื่อง สันติได้ตั้งคำถามถึงนักการละครไทยว่าเพราะเหตุใดจึงมองไม่เห็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและนำเสนอออกมาในบทละครไทยบ้าง แม้จะเป็นคำถามที่ค่อนข้างเห็นได้เด่นชัดเมื่อมองกรณีตัวอย่างของละคร 3 เรื่องดังกล่าว แต่ก็เป็นคำถามน่าคิด น่าไตร่ตรอง และน่าจะใช้ได้กับคนไทยในอีกหลายๆ วงการ สำหรับในบทวิจารณ์นี้สันติไม่ได้ให้คำตอบอันเป็นรูปธรรมใดๆ ไว้ โดยเฉพาะคำตอบสำหรับกรณีทั่วไป แต่สำหรับในกรณีของวงการละครแล้ว จะเป็นไปได้ไหมว่าเขาได้เสนอคำตอบไว้แล้วในส่วนของการวิจารณ์เนื้อหา เราพอจะอนุมานได้ไหมว่าการที่เขาชมเชยละครทั้ง 3 เรื่องมากกว่าตำหนิและเน้นย้ำถึงการฝึกอบรมร่วมกันที่เป็นที่มาที่ดูพิเศษของละครเหล่านั้นอย่างมากเพราะเขาต้องการจะบอกว่านักการละครไทยขาดการศึกษาจากผู้คนที่เป็นเจ้าของเนื้อหา (subject) และศึกษาซึ่งกันและกันอย่างจริงจัง แต่ไม่ว่าเขาตั้งใจจะให้คำตอบหรือไม่และเช่นไร ก็ยังคงเป็นหน้าที่ของนักการละคร (และนักดูละคร) อยู่นั่นเองที่จะหาคำตอบให้กับคำถามนั้น ทั้งนี้เพื่อจะได้ "ประกอบภารกิจของละครได้เต็มกำลัง...เพื่อความจำเริญใจและแนะแนวทางแก่มนุษยชาติ"

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร กับพิมพิลาไลย

มณฑนา ยอดจักร์

เมื่ออาทิตย์ที่ผ่านมาได้ไปชม "พิมพิลาไลย" ละครเวทีร่วมสมัยที่เป็นส่วนหนึ่งของโครงการสืสันวรรณกรรมในระดับอุดมศึกษา ซึ่งเป็นโครงการที่จัดขึ้นโดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

จากโครงการปีที่แล้วกับการนำเอาวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนามาสัมมนาทางวิชาการ ก่อนที่จะให้ละครเวทีเรื่อง "บุษบา-อุณากรรณ" แสดงศักยภาพในฐานะสื่ออีกตัวหนึ่ง เพื่อที่จะสร้างสรรค์สืสันให้แก่ตัววรรณคดี ด้วยความไพเราะของบทเพลง ความสวยงามขององค์ประกอบต่างๆ ในส่วนงานโปรดักชั่น ตลอดจนไปถึงการตีความในตัววรรณกรรมที่น่าสนใจ ทำให้เล็งเห็นถึงความน่าสนใจต่อการนำศิลปะการแสดงมาใช้เป็นตัวสื่อถึงเนื้อความในวรรณคดี

สำหรับโครงการในปีนี้ ได้มีการนำวรรณคดีเรื่อง "ขุนช้าง-ขุนแผน" มาสัมมนาเชิงวิชาการ ก่อนที่จะถูกดัดแปลงมาเป็นละครเวทีร่วมสมัยเรื่อง "พิมพิลาไลย" กำกับและดัดแปลงบทโดย อ.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

"พิมพิลาไลย" ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้น เป็นดวงวิญญาณที่ถูก

ปลุกขึ้นมาเพื่อเรียกร้องให้โลกได้รับรู้ถึงสิ่งที่เธอถูกประณามว่าเป็นหญิงชั่วกับสมัญญานาม "วันทองสองใจ" ที่ใช้เป็นคำเรียกหญิงสาวมากรักวิญญาณของเธอตื่นมาเพื่อที่จะให้โลกได้พิจารณาต่อคำพิพากษาที่เธอถูกตัดสินจนเป็นตราบาปข้ามยุคข้ามสมัย เรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ในความทรงจำถูกถ่ายทอดออกมาตามลำดับเหตุการณ์ จากวัยเยาว์จนถึงวันที่ชีวิตดับลง ความสัมพันธ์ของเธอกับมนุษย์เพศชายสองคนที่เข้ามาเกี่ยวข้องและเป็นต้นเหตุแห่งชะตากรรมที่เกิดขึ้นต่อเธอในอนาคต

ขุนแผนชายที่เธอมอบดวงใจให้ แต่เขาก็นำความปวดร้าวมาให้ไม่รู้จักหยุดจักหย่อน ขุนช้างชายอีกผู้หนึ่งที่ปักใจอยู่กับเธอ ถึงแม้ว่าเขาจะไม่เคยขัดใจนางพิมแม้แต่น้อย แต่ก็เป็นต้นเหตุสำคัญที่ทำให้นางพิมต้องถูกประณามเป็นหญิงสองใจมาจนบัดนี้

จำได้ว่าเรื่องราวของขุนช้าง-ขุนแผนและนางพิมเป็นวรรณคดีที่ได้เรียนสมัยมัธยม กับบทกลอนแปดที่อาจารย์ให้ท่องจนจำขึ้นใจ โดยเฉพาะตอนที่พลายแก้วต้องหนีหัวซุกหัวซุนไปกับนางทองประศรีเมื่อพ่อถูกประหารชีวิต เรื่องราวที่ดำเนินโดยหนึ่งหญิงสองชายนี้ที่นอกจากจะเป็นบทกลอนที่ถูกบังคับให้ท่องจำทุกๆ เช้าก่อนเข้าเรียนแล้ว ในสมัยนั้นก็ไม่ได้มีค่าอะไรมากไปกว่าวรรณคดีที่ถูกวางไว้ว่าต้องเรียนทุกคน ยังจำได้ถึงความสนุกสนานของบทกลอนที่พูดถึงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ ของวิถีชีวิตต่างๆ ในสมัยนั้น ไม่ว่าจะความขบขันที่เกิดจากความน่าเกลียดของขุนช้าง ความเป็นตามประสาหญิงชาวบ้านของบรรดาแม่ๆ ตัวเอกทั้งสาม โดยเฉพาะนางทองประศรีกับนางศรีประจัน

ความรู้สึกที่มีต่อหนึ่งหญิงสองชายนี้เข้มข้นขึ้น เมื่อได้กลับมาอ่านอีกทีตอนที่ได้เรียนมหาวิทยาลัยด้วยเรื่องของกิเลสของมนุษย์ โดยเฉพาะกับการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่า... ผิดด้วยหรือที่วันทองจะถูกประณามเป็นหญิงสองใจ ขุนช้าง-ขุนแผนจึงเริ่มมีบทบาทในส่วนหนึ่งของชีวิตมากกว่าที่จะเป็นเพียงอาขยานไว้ท่องเสมือนนกแก้วนกขุนทองในอดีต

"พิมพิลาไลย" ที่ อ.ปาริชาติ สร้างขึ้นมาเป็นมนุษย์ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้นได้บอกเล่าถึงเรื่องราวของคนที่ถูกข่มเหงโดยผู้ที่มีอำนาจ