คงกล่าวได้ว่ายุคทศวรรษที่ 1960 จัดว่าเป็นช่วงที่กลุ่มละครเล็กน่าสนใจจำนวนมากได้อุบัติขึ้น แต่สภาพแวดล้อมที่แตกต่างไปของปัจจุบันนี้ ตลอดจนถึงปลายทศวรรษที่ 1970 คงจะเทียบกับทศวรรษก่อนไม่ได้ ภายในช่วงระยะที่ผ่านมานี้ หากไม่นับ Tsuka Kohei แล้วก็จัดได้ว่าจะหาศิลปินหน้าใหม่ที่มีฝีมือได้น้อยเต็มที

แต่เมื่อเดือนมกราคมที่ผ่านมา คณะละคร Transformation Theatre ภายใต้การนำของ Ota Shogo กับผลงานเรื่อง The Legend of Komachi ที่จัดแสดงที่เวทีละครโน แห่งหนึ่ง ในกรุงโตเกียว จัดได้ว่าสามารถพิสูจน์ตัวเองว่าเป็นงานของคนหน้าใหม่ฝีมือคุณภาพได้อีกครั้งด้วยผลงานที่จัดได้ว่าเยี่ยมยอด ซึ่งไม่ใคร่มีใครสามารถผลิตผลงานคุณภาพเช่นนี้ได้บ่อยครั้งนัก และไม่ต้องเป็นที่สงสัยเลยว่าผลงานชิ้นนี้จัดเป็นเรื่องที่ดีที่สุดในฤดูกาลละครช่วงนี้เลยทีเดียว

คงต้องบอกกล่าวไว้ก่อนว่าคณะละคร Transformation Theatre ของ Ota ไม่ได้เป็นคณะหน้าใหม่เสียทีเดียว คณะตั้งขึ้นมาในปี 1968 ภายใต้การกำกับของ Hodoshima Takeo ซึ่งถือได้ว่าเป็นคณะที่ผ่านอายุกว่าทศวรรษมาแล้ว แต่ก่อนหน้านี้ผลงานของคณะนี้จัดได้ว่าค่อนข้างจืดชืดและไม่สามารถเรียกความสนใจในระดับวงกว้างได้

เมื่อตอนที่ผมได้ชมผลงานของคณะนี้ครั้งแรกเมื่อเดือนมีนาคมปี1970 Ota ได้เป็นเสาหลักของคณะแล้ว ซึ่งตอนนั้นเขาได้เขียนบทและกำกับเรื่อง “เก้าฉากเกี่ยวกับรถประจำทาง” (Nine Scenes about Buses) ซึ่งผมก็ยังจดจำบทสนทนาที่แหลมคมในเรื่องนั้นได้ดี ซึ่งเป็นไปในทางของ Betsuyaku ต่อมาผมชมการแสดงของคณะนี้อีก ณ โรงละครแห่งหนึ่งย่าน Akasaka ของกรุงโตเกียว ในแต่ละปีประสบการณ์และความสามารถของคณะละครคณะนี้ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ แต่เมื่อมีความคิดสร้างสรรค์ตามแบบละครร่วมสมัยเป็นแนวทางแล้ว องค์ประกอบเรื่อง การผลิตงานที่จริงใจต่อตัวตนที่แท้จริงของพวกเขาก็ดูจะออกมาในทางติดลบมากกว่าได้คะแนนบวก ด้วยบริบทดังกล่าวจึงทำให้ Ota ผลิตผลงานเรื่อง The Scarlet Princess of Edo ที่ทำจาก บทละครคาบูกิคลาสสิกของ Tsuruya Namboku โดยใช้นักแสดงสมัยใหม่ใน

ปี1970 ออกมาดูน่าสนใจมากกว่าเรื่องก่อนๆ ที่เขากำกับละครจากบทละครของเขาเอง

อย่างไรก็ตาม ตอนนี้ ด้วยผลงาน The Legend of Komachi ตัว Otaสามารถก้าวกระโดดได้ไกลไปสู่อีกขั้นหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ทางการละครซึ่งถือได้ว่าเป็นการเสนอแบบใหม่อย่างสิ้นเชิงดูเหมือนว่าหลังจากผจญหนทางอันยากลำบากมานาน ตอนนี้ Ota กำลังยืนอยู่บนยอดเขาดูความสำเร็จของตัวเองแล้ว

ตามมุมมองของผมมีสองเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จครั้งนี้ ประการแรกแทนที่จะใช้พื้นที่การแสดงตามแบบที่คณะละครสมัยใหม่คณะเล็กๆ นิยมใช้กัน คราวนี้ได้ใช้โรงละครโนจริงๆ เป็นพื้นที่ในการแสดงเป็นครั้งแรก มีทฤษฎีเกี่ยวกับประสิทธิผลของพื้นที่ของเวทีละครโนอยู่หลายทฤษฎีแต่ก็มีน้อยครั้งมากที่จะสามารถใช้เวทีละครโนได้อย่างประสบความสำเร็จ มักจะกล่าวกันว่า เวทีละครโนเป็นพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของโลกโลกุตระแต่ด้วยการใช้พื้นที่เดียวกันนี้เล่าเรื่องราวของโลกโลกียะของมนุษย์ในเรื่อง The Legend of Komachi ทำให้เกิดการต่อสู้กันในระดับความคิดระหว่างการใช้เวทีละครเดียวกันเพื่อเล่าเรื่องราวของโลกสองแบบเกิดขึ้น

ประการที่สองบทสนทนาในเรื่องนี้ถูกจำกัดให้มีน้อยมาก สองในสามของละครความยาวสองชั่วโมง ครึ่งเรื่องนี้จึงดำเนินไปอย่างไม่มีบทสนทนา Ota ได้นำเสนอละครที่เน้นความเงียบเป็นหัวใจได้อย่างท้าทาย พวกเราที่อาจจะลืมไปแล้วว่าความเงียบทางการละครนั้น ช่างมีความหมายได้อย่างไร อาจจะได้พบอะไรใหม่ๆ ในผลงานชิ้นนี้ นักแสดงส่วนใหญ่ของ Ota ในเรื่องนี้ ซึ่งเทคนิคการแสดงใกล้เคียงกับเทคนิคการแสดงละครไบ้สามารถสะกดคนดูให้ติดตามดูการแสดงของพวกเขาได้อย่างไม่เกิดความรู้สึกน่าเบื่อหน่ายเลยตลอดจนจบการแสดง

เมื่อละครเริ่ม บริเวณเวทีก็สว่างให้เห็นอยู่แล้ว จากทางบริเวณเวทีส่วนที่เป็นสะพานทอดสู่บริเวณเวทีหลักจะเห็นตัวละครหญิงชราผู้หนึ่ง (แสดงโดย Sato Kazuyo) ผมเผ้ารุงรัง และสวมเสื้อผ้าที่ดูเหมือนจะทำจากผ้าตาข่ายกันยุง เดินเข้ามาอย่างช้าๆ แทนที่จะเดินเข้ามา ด้วยขนบ

แบบละครโน เธอกลับมีเทคนิคการเดินเข้ามาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว หัวแม่เท้าทั้งสองต่างย่ำทับซึ่งกันและกัน และซอยเท้ามาโดยตลอดเธอเคลื่อนไหวราวกับภาพยนตร์ที่ฉาย ด้วยจังหวะการ ฉายแบบช้ามาก ใช้เวลาทั้งหมดห้านาทีที่จะเดินจากสะพานความยาว 15 ฟุตกว่าจะถึงบริเวณเวที

แม้เมื่อเดินถึงเวทีแล้วเธอก็ยังคงท่าเดินประหลาดนั้นอยู่จวบจนกระทั่งเมื่อเธอเดินมาถึงใจกลางเวทีแล้ว เราในฐานะคนดูดูประหนึ่งว่าจะถูกอานุภาพของลีลาอันเชื่องช้านั้นพาก้าวข้ามผ่านภาวะความสมจริงใดใดไปสู่โลกแห่งความฝันที่ไม่สมจริง เธอยังคงยืนด้วยสีหน้าที่ดูคลุมเครืออย่างที่สุด แล้วเราก็เริ่มได้ยินลีลาความเคลื่อนไหวของเสียงลมที่อยู่ ณ ท้องฟ้าเบื้องบน ค่อยเคลื่อนตัวผ่านอย่างช้าๆ ผ่านความสลัวของแสงไฟ แล้วเราก็เริ่มได้ยินเสียงดนตรีที่อ่อนหวานจากบทเพลงของ Vivaldi ที่บรรเลงด้วยปิโคโล พร้อมกันนั้นกลุ่มของผู้แสดงซึ่งมีรูปโฉมแปลกประหลาด ก็ได้เข้ามายังเวทีผ่านทางสะพานพร้อมกับแบกอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นเครื่องใช้ไม้สอยในบ้านหลายชิ้นไว้บนหลัง สิ่งของต่างๆ เหล่านั้น ได้แก่ เครื่องแต่งกายแบบโบราณที่เทอะทะ เครื่องน้ำชา โต๊ะกินข้าวอย่างเตี้ยแบบญี่ปุ่น และบานฝาผนังเลื่อนได้ ซึ่งดูราวกับว่าบรรดานักแสดงเหล่านั้นกำลังยกสิ่งของที่มีเวทย์มนต์วิเศษบางอย่างเข้าในพื้นที่บริเวณแสดง ท่ามกลางความมืดสลัวสิ่งของต่างๆ เหล่านั้นก็ค่อยๆ มาติดตั้งรอบๆ ตัวหญิงชรา ซึ่งยังคงยืนนิ่งอยู่ แล้วฉากของห้อง ในอาคารชุดแห่งหนึ่งอันแสนทรุดโทรมก็ปรากฏขึ้นซึ่งในนาทีเดียวกันกับที่มิติของความจริงที่ภาพจำลองของห้องได้ปรากฏขึ้นความน่าขยะแขยง ไร้รสนิยมก็ได้ค่อยๆ โผล่ขึ้นอย่างรุกรานต่อพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของเวทีละครโนเช่นกัน

หญิงชราผู้ซึ่งแบกภาระของการเคลื่อนไหวอย่างช้ามากไว้ตลอดทั้งเรื่องจนจบเรื่องก็ได้เริ่มค่อยๆล้างใบหน้าของเธอต้มน้ำด้วยหม้อไฟฟ้าใช่แล้วเธอได้ต้มน้ำจริงๆ บนเวทีละครโน และทำชุดอาหารที่ทำจากบะหมี่กึ่งสำเร็จรูปเป็นอาหารเช้าของเธอ จากการแสดงอากัปกิริยา กินอาหารเช้าบะหมี่นี้เอง มิติของการกระทำที่จำลองการกระทำจากกิจวัตร

ในชีวิตจริงก็ได้เริ่มขึ้น ผ่านมิติของโลกแห่งความฝันและจินตนาการของหญิงชรา โดยมีเรื่องราวอันหลายหลากเกี่ยวข้องกับผู้คนต่างๆที่อาศัยอยู่อาคารชุดเดียวกันกับเธอหรืออยู่ใกล้เคียงอากัปกิริยากิจวัตรต่างๆ ซึ่งกินเวลาในโลกแห่งความจริงเพียงไม่กี่นาที ได้ถูกขยายออกเป็นสองชั่วโมงของเวลาการแสดงในโลกของความฝันของหญิงชรานั้น ราวกับว่าภาพที่เราได้เห็นเป็นการนำจิตสำนึกของเธอมาคลี่ขยายและพับจับกลีบอย่างปราณีตบรรจง โลกแห่งจินตนาการของเธอได้ถูกขยายให้ใหญ่ขึ้นด้วยกล้องขยาย ด้วยการดูอย่างผ่อนคลาย เราในฐานะผู้ดูการแสดงนี้จึงได้ตระหนัก อย่างคาดไม่ถึงว่าแท้ที่จริงชีวิตของเราช่างเต็มไปด้วยความเจ็บปวด ความงาม และความน่าขันอัน แสนโหดร้าย ซึ่งซ่อนอยู่ภายใต้คำพูดไม่กี่ประโยคของหญิงชราผู้อยู่ภายใต้ชุดเสื้อผ้าที่โกโรโกโสและดูน่าเวทนานั้น ที่จริงความนิ่งงันของละครเรื่องนี้ไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับรูปแบบ การนำเสนอของละครโนเลย แต่มาจากการใส่ใจในรายละเอียดของอัตราช้าเร็วของอากัปกิริยาของชีวิตปกติประจำวัน และจากทักษะในการดึงรายละเอียดของความรู้สึกของสิ่งที่ปรากฏอยู่ในเบื้องลึกของสำนึกของคนเรา รายละเอียดที่ว่านี้จะจับต้องได้ก็ต่อเมื่อถูกมองเห็นในรูปของการกระทำที่แสดงด้วยอัตราที่ช้ามากๆ เท่านั้น ซึ่งในกรณีนี้เทคนิคการแสดงละครโนที่เต็มไปด้วยความเชื่องช้าดูจะเป็นทางเลือกที่เหมาะสม

ในขณะที่หญิงชรารอบะหมี่ของเธอให้สุกนั้น ชายคนหนึ่ง (แสดงโดย Masuda Saiki) ได้ปรากฏต่อหน้าเธอโดยอยู่ในชุดของทหารของสมเด็จพระจักรพรรดิญี่ปุ่น ถ้าหญิงชราเป็นตัวแทนของ Komachi หญิงงามอันเป็นตำนานของสมัย Heian ชายคนนี้ก็ต้องเป็นแม่ทัพ Fukakusa ซึ่งตามบทละครโนแล้ว เขาได้มาเยี่ยมแม่นาง Komachi ทุกคืนเพื่อหวังว่าวันหนึ่งเขาจะได้รับรักจากนาง แต่ในละครเรื่องนี้ด้วยเสียงเพลง La Vie en Rose และ Dark Sunday จากเสียงขับร้องของ Edith Piaf ที่ฟังดูโหยหวนแตกพร่า ซึ่งมาจากเครื่องเล่นจานเสียงเก่าๆ ได้เป็นสัญลักษณ์ของวัยแรกรุ่นที่ได้ผ่านไปเลยลับไม่หวนกลับมานานแล้ว ฉะนั้นอาจจะตีความหมายได้สองอย่างได้อย่างไม่แน่ใจนักว่าแม่ทัพ Fukakusa ที่เรา

เห็นนั้นเป็นเพียงสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของเธอหรือเป็นเครื่องหมายของความปรารถนาของเธอกันแน่

และแล้วอาการฝันกลางวันของหญิงชราก็ถูกทำลายไปด้วยการมาเยือนของเจ้าของห้องเช่า (แสดงโดย Segawa Tetsuya) ซึ่งได้แต่เพียงตั้งความหวังว่าเมื่อไหร่หญิงชราที่ไร้ญาติขาดมิตร และขัดสนเงินผู้นี้จะตายเสียทีเขาจึงได้เพียรมาหาเธอทุกวันและพร่ำบ่นถึงเงินค่าเช่าที่ไม่ได้จ่าย เพื่อกดดันเธอ แต่เธอก็ไม่เคยที่จะอ้าปากพูดกลับ Sato Kazuyo ผู้รับบทหญิงชราเองก็ไม่ได้พูดสักคำขณะแสดงตามบทที่เจ้าของห้องเช่าพูด เธอเคยพูดเพียงแค่สามครั้งเท่านั้นตลอดสิบเจ็ดปีที่เธออาศัยที่นี่ ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าเมื่อไหร่และเพราะอะไรเธอถึงจึงยอมพูดในสามหนนั้น แต่คำถามนี้ก็ยังเป็นปริศนาจนจบเรื่อง

วิธีการในการแสดงออกทางอารมณ์ที่ Sato ได้เลือกใช้สำหรับการรับบทบาทครั้งนี้ดูไม่ธรรมดาเป็นอย่างมาก ไม่อาจชี้ชัดได้ว่าเป็นการแสดงอะไรกันแน่ระหว่างอาการของคนโง่ทึบหรืออาการของความสุขที่อยู่อย่างผิดที่ผิดทางบนใบหน้าของเธอ แต่ที่เห็นชัดก็คือเป็นการผสมผสานของอาการของคนชราที่ยังมักในกามราคะแม้ว่าจะอยู่ในสภาพที่ทุกข์ทนก็ตาม ฉะนั้น ละครเรื่องนี้จึงไม่ได้เกี่ยวกับเรื่องราวของคนชราผู้น่าสงสารเวทนานอนรอความตายแต่อย่างใด องค์ประกอบอย่างหนึ่งที่สำคัญมากก็คืออารมณ์ขันซึ่งมาจากการแสดงของ Sato ที่เลือกที่จะแสดงความขมขื่นของเธอออกมาด้วยกิริยาอันดูรื่นรมย์

เหตุการณ์ต่อไปเกิดขึ้นในเช้าหนึ่งซึ่งหญิงชราได้เผชิญหน้ากับครอบครัวเพื่อนบ้านครอบครัวหนึ่ง ซึ่งมีอาชีพเที่ยวเร่โฆษณาประกาศสรรพคุณของสินค้าพื้นบ้านต่างๆ ซึ่งมีชื่อเรียกในภาษาญี่ปุ่นว่าเป็นพวก chindon ซึ่งแปลว่าคนขายแซนด์วิช ในครั้งนี้หญิงชราได้จินตนาการไปว่าเธอได้มีสัมพันธ์กับชายหนุ่มของครอบครัวนี้ แต่ความฝันนี้ก็ได้ถูกรบกวนอีกครั้งด้วยการมาหาของเจ้าของห้องซึ่งคราวนี้มาพร้อมกับหมอและพยาบาล เจ้าของห้องบอกพวกเขาว่าหญิงชราผู้นี้กำลังใกล้ตายและตามด้วยคำถามคำตอบถึงอาการอันแท้จริงของสุขภาพของหญิงชราผู้นี้ ซึ่งดูทีท่าแล้วยังไม่มีวี่แววว่าจะป่วยใกล้ตายแต่อย่างใด ทันใดนั้นเอง

เสียงของเพลงเต้นรำพื้นเมือง Oklahoma Mixer ของอเมริกันก็ได้ดังขึ้น และด้วยจังหวะอันเร้าใจทั้งหมอและพยาบาล ผู้ช่วยของเขาก็ได้ตั้งแถวเต้นรำกันซึ่งก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่ภาพความฝันกลางวันของหญิงชราได้ปรากฏขึ้นโดยอาศัยเทคนิคการนำเสนอของการแสดงละครเวทีอย่างปัจจุบันทันด่วน

หลังจากนั้น เมื่อสายลมเริ่มพัดอีกครั้ง เหล่าบรรดานักแสดงประกอบก็ได้เข้ามาอีกครั้ง และค่อยๆยกอุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นห้องของหญิงชราออกไปทางสะพานจนลับตาไปแต่หญิงชรายังคงอยู่ท่าของการเต้นรำอันแสนยั่วยวนกับชายหนุ่มข้างห้อง และแล้วภาพนั้นก็หายไป และปรากฏว่าเธอก็ถูกทิ้งให้อยู่ตามลำพังบนเวทีอีก เธอค่อยๆคู้ตัวฟุบลงและละครก็จบ เรื่องจริงอยู่ที่การนำเสนอครั้งนี้ของ Ota มีอยู่หลายจุดที่ยังขบไม่แตกและบทบาทหลายตอนก็ยังต้องได้รับการปรับ แม้กระนั้นก็ตามผมไม่มีความลังเลใจที่จะกล่าวว่า คณะละครคณะนี้สามารถสร้างงานที่ได้บรรลุถึงจุดสูงสุดอย่างแท้จริงในประวัติศาสตร์การแสดง ซึ่งเคยมีผลงานมาบ้างก่อนหน้านี้อย่างการแสดง On the Dramatic Passions II ของคณะละคร Waseda Little Theatre ภายใต้การนำของ Suzuki Tadashi และเรื่อง The Atami Murder Case ของ Tsuka Kohei ผลงานเหล่านี้ไม่ได้แสดงอานุภาพเพียงแค่ช่วงขณะใดขณะหนึ่ง แต่วิสัยทัศน์จากงานเหล่านี้สามารถหยั่งลึกไปได้ถึงระดับที่ผู้เขียนบทเองก็ไม่คาดคิดมาก่อน และสามารถเป็นตัวแทนสูงสุดของพลังความคิดสร้างสรรค์ของละครที่มีแนวการนำเสนอแบบนี้อีกด้วย จากนี้ไป Ota และ Transformation Theatre ของเขาอาจจะตัดสินใจแสดงผลงานที่มีความหลากหลายด้วยแก่นเรื่องเดียวกันนี้ แต่ผมเชื่ออย่างยิ่งว่างานชิ้นแม่บทอย่างเรื่องนี้ได้ถึงจุดสุดยอดของมันแล้วและไม่สามารถพัฒนาได้อีกต่อไป

โดยสรุป Ota ควรจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เปิดอาณาบริเวณใหม่ให้ละครร่วมสมัยญี่ปุ่นได้ก้าวเดิน ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้พึ่งพาใดๆ ทั้งบทสนทนาและแนวการร่ายรำแบบไหน อีกทั้งมันก็ไม่ใช่เป็นเพียงแค่ภาพตัดแปะตามแบบของ collage play กลวิธีการนำเสนอที่เลือกใช้ใน

เรื่องนี้ มีเอกลักษณ์และสร้างสรรค์อย่างสูง ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลักษณะอารมณ์สุนทรีและการเคลื่อนไหวตามแบบศิลปะญี่ปุ่น เพื่อใช้ในการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันร่วมสมัยในญี่ปุ่นเองได้อย่างมีอารมณ์ขันและอย่างชาญฉลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้พื้นที่ของเวทีละครโนของเขา ซึ่งศิลปินร่วมสมัยหลายๆ คนปฏิเสธที่จะใช้แต่ Ota สามารถเสนอแนะวิธีใช้ได้อย่างเหมาะสมกับงานละครแนวทดลองของคณะละครของเขา

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล

ที่มา : Akihiko, Senda. Translated into English by J.Thomas Rimer. "The No Stage, Newly Activated The Legend of Komachi" (กำกับและเขียนบทโดย Ota Shogo ผลิตโดย The Transformation Theatre, 1977) **The Voyage of Contemporary Japanese Theatre.** Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, pp 71 -76.

บทวิเคราะห์

ความเป็นนักวิจารณ์ตามสื่อสิ่งพิมพ์ที่โดดเด่นแห่งยุคสมัย ทำให้ผู้เขียนกล้าที่จะเริ่มต้นบทความชิ้นนี้ด้วยการบอกว่าหน้าที่หนึ่งของนักวิจารณ์เช่นเขาคือการตรวจสอบว่าผลงานของศิลปินหน้าใหม่คนไหนบ้างที่น่าสนใจ และได้โยงประเด็นสู่การยกตัวอย่างผลงาน The Legend of Komachi ที่นำมาวิจารณ์ว่าเป็นละครเรื่องหนึ่งที่จุดดีของงานชิ้นนี้สามารถชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องของผลงานจากนักการละครหน้าใหม่ได้เป็นอย่างดี และยังใช้เป็นแนวทางในอนาคตได้อีกด้วย แม้ว่าเหตุผลหนึ่งที่ผู้วิจารณ์ใช้นำมาสนับสนุนความคิดของตนเอง คือการเป็นคนดูมากและติดตามพัฒนาการของคณะละครต่างๆ มามาก แต่ดูว่าข้อมูลที่ผู้อ่านบทความชิ้นนี้จะใช้ประกอบการมีความคิดคล้อยตามผู้วิจารณ์จะมาจากการบรรยายความงามของละครเรื่องนี้มากกว่า

จุดเด่นของบทวิจารณ์นี้คือ การพรรณนาภาพและเสียงที่ปรากฏขึ้นบนเวที เพื่อดึงพาคนอ่านที่ไม่ได้ชมการแสดงนี้เข้าไปสู่บรรยากาศของการแสดงจริงๆ ซึ่งแนวการเขียนแบบนี้ไม่ใช่เพื่อวัตถุประสงค์ในการเล่าเรื่อง เพราะสิ่งที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้นำเสนอก็ไม่ใช่การเล่าเรื่อง แต่เป็นการเล่าวิธีการนำเสนอ ที่จำเป็นต้องบรรยายการแสดงเพราะสุนทรียะของละคร The Legend of Komachi นี้ขึ้นอยู่กับบรรยากาศและความต่อเนื่องของการนำเสนอ วรรณศิลป์ของบทวิจารณ์ ทำให้ผู้ที่อ่านบทความชิ้นนี้สามารถเข้าใจการแสดงนี้ได้ดีแม้ว่าไม่ได้ไปชมก็ตาม และยังสามารถกระตุ้นให้เกิดความอยากไปชมด้วยซ้ำแม้ว่าจะทราบแล้วว่าละครเรื่องนี้มีเรื่องราวเกี่ยวกับอะไร เพราะจากการอ่านบทวิจารณ์นี้ผู้อ่านสามารถเกิดทัศนคติได้ว่าละครเวทีไม่ได้มีเพียงเรื่องราวอย่างเดียวที่จะนำเสนอ แต่ยังมีกลวิธีการนำเสนอซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของละครมากกว่าตัวเรื่องเสียอีก

อย่างไรก็ตาม ในแง่ของการประเมินคุณค่าทางวรรณศิลป์ของบทวิจารณ์นี้มีข้อต้องพึงสังวรว่า บทความที่ใช้วิเคราะห์เป็นภาษาอังกฤษที่แปลมาจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นอีกที ซึ่งอาจจะมีความคลาด

เคลื่อนของคำและความหมายของคำได้ในการแปล

แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ทฤษฎีวิชาการอะไรมาอ้างอิง แต่ตัวบทวิจารณ์นี้ก็แฝงเหตุผลทางสุนทรียะการละครเพื่ออธิบายจุดดีของละครเรื่องที่วิจารณ์ ซึ่งได้แก่หลักของมิติทางเวลาและสถานที่ The Legend of Komachi ใช้เวลาที่ช้ามากในการแสดงอากัปกิริยาอันสามัญผิดแผกจากโลกของความเป็นจริง และใช้สถานที่ในการแสดงซึ่งเป็นเวทีละครโนซึ่งมีรากฐานของการเสนอละครที่ผูกพันธ์กับศาสนาและแก่นเรื่องเชิงโลกุตตระ

ผู้วิจารณ์ได้กล่าวชื่นชมอย่างชัดเจนว่าผู้กำกับและผู้เขียนบท Ota Shogo สามารถเข้าถึงหัวใจและจิตวิญญาณของละครโนได้เป็นอย่างดี และนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างแยบคาย ผิดกับความพยายามก่อนหน้านี้ของศิลปินคนอื่น ที่แม้จะใช้เวทีโนแต่ก็ไม่สามารถใช้ได้อย่างชาญฉลาดและสร้างมิติทางความหมายของสถานที่มาได้ ละคร The Legend of Komachi ไม่ได้ช้าเพราะเพียงต้องการจะลอกรูปแบบจังหวะที่ช้าของละครโน แต่ช้าเพราะต้องการชี้ให้ผู้ชมมีวิจารณญาณต่อเรื่องราวปกติประจำวันที่อยู่รอบตัว และไม่ได้ใช้เวทีละครโนเพราะเพียงต้องการพื้นที่ในการแสดงที่แปลกใหม่ แต่ต้องการสร้างความหมายที่เสียดสีล้อกันระหว่างโลกอุดมคติระดับโลกุตตระของขนบเรื่องที่นำมาเสนอบนเวทีโนกับโลกโลกียะร่วมสมัยที่อยู่ในแก่นเรื่อง The Legend of Komachi ที่นำเสนอ

ผู้วิจารณ์ได้ใช้คำที่อธิบายได้ดีว่าการแสดงชิ้นนี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่ collage play คือการปะติดปะต่อลักษณะการนำเสนอของแนวละครหลากรูปแบบอย่างขาดเหตุผล แต่เป็นการนำมาผสมกลมกลืนอย่างเข้าใจถึงรากและธรรมชาติของศิลปะแต่ละรูปแบบ (ในกรณีนี้คือละครโน และละครทดลองเสียดสีสังคมร่วมสมัย) นอกจากนี้ยังไม่ลืมที่จะช่วยเสริมความรู้ของผู้ที่ไม่ได้คุ้นกับวัฒนธรรมวรรณกรรมการละครญี่ปุ่นอีกด้วยว่า นัยเสียดสีในละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงระดับกายภาพคือการใช้เวทีละครโนเท่านั้น แต่ยังหยั่งไปถึงรากเหง้าของวัฒนธรรมญี่ปุ่น ด้วยการเอาชื่อตัวละครจาก

บทละครโนที่เป็นหญิงงามชื่อ Komachi ที่สวยจนมีผู้ชายระดับนายพลมาง้องอน อันเป็นตัวแทนของคตินิยมสตรีเลอโฉมตามแบบฉบับญี่ปุ่น มาเปรียบเปรยอย่างประชดประชันกับตัวเอกในฉบับของ Ota Shogo ที่เป็นหญิงชราไร้ซึ่งทั้งความงามและคนมาหลงรักในยุคสังคมเสื่อมในปัจจุบัน

สำหรับผู้อ่านคนไทย บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีประโยชน์อย่างยิ่ง ถ้านักการละครไทยจะโยงสภาพของแวดวงละครเวทีสมัยใหม่ในญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษที่ 1970 ให้ได้กับสภาพละครเวทีไทยในปัจจุบัน ที่ขาดแคลนศิลปินการละครหน้าใหม่ที่มีฝีมือ และมีแนวโน้มในการผลิตละครเวทีเชิงทดลองที่ประยุกต์เอาองค์ประกอบการนำเสนอของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ บทวิจารณ์นี้อาจส่องทางให้กับศิลปินละครร่วมสมัยไทยให้ได้ข้อคิดบ้างว่า ด้วยกลวิธีและด้วยหลักการใด จึงจะนำเสนอละครเชิงนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ หรือละครที่มีลักษณะอิงกับนาฏศิลป์ไทยอย่างสร้างสรรค์ได้

แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะมุ่งพูดถึงประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ละครเวทีเป็นหลัก แต่ก็ไม่ได้มองข้ามมิติทางสังคมของชิ้นงานที่วิจารณ์ แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกโดยตรงว่าละครเรื่องนี้เป็นละครวิจารณ์สังคม แต่การที่พูดถึงตัวละคร และตัวประกอบอื่นๆ ที่มาจากสถานะต่างๆ ของสังคมประกอบกับการบรรยายสภาพที่ถูกทอดทิ้งของหญิงชราตัวเอก ก็สามารถเกิดภาพความคิดได้โดยไม่ยากว่าในสังคมร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ1970นั้น ปัญหาคนแก่ถูกทอดทิ้ง และปัญหาของสังคมอุตสาหกรรมที่ส่งผลกระทบต่อระบบครอบครัวนั้นสำคัญอย่างไร และยังแฝงให้ผู้อ่านได้เข้าใจได้เองอีกว่าละครเรื่องนี้สามารถนำเสนอประเด็นข้างต้นได้อย่างน่าสนุกสนานน่าติดตาม และเต็มไปด้วยความเสียดสี

ในแง่ความเป็นนักเขียนตามสื่อสิ่งพิมพ์ ผู้วิจารณ์สามารถเขียนได้กระชับใช้สอยเนื้อที่ที่จำกัดได้อย่างมีประสิทธิภาพ และกล้าพูดอย่างฟันธงตอกย้ำความคิดเห็นและมีน้ำเสียงในการนำเสนอความคิดอย่างชัดเจน ว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่ดีมาก จนกระทั่งไม่ต้องแก้ไขอะไรแล้ว (แต่ก็มิวายพลาด เขียนขัดแย้งตัวเอง ตรงประโยคที่ยอมรับว่างาน The

Legend of Komachi ชิ้นนี้มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน)

บทวิจารณ์ The No Stage, Newly Activated นับว่าเป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนธรรมชาติของผลงานที่มาจากนักวิจารณ์ที่มาจากทางสายสื่อสิ่งพิมพ์ (journalist critic) ได้ดี ซึ่งมักจะเป็นผู้ที่ให้ความสนใจกับการใช้ทักษะทางภาษามาโน้มน้าวความคิดมากกว่าที่จะใช้หลักทฤษฎีวิชาการ กล้าที่จะนำเสนออัตตวิสัยทางความคิดของตนเองโดยไม่กลัวผิดพลาด และใช้ประโยชน์และความได้เปรียบของความเป็นผู้ดูผลงานมามากตามประสาสื่อมวลชนในการสร้างข้อสรุปทางความคิดของตนเอง กระนั้นก็ตามผู้วิจารณ์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นแถวหน้าและเป็นผู้อาวุโสของวงการวิจารณ์ละครเวทีสมัยใหม่ของญี่ปุ่นก็ไม่ได้ใช้ธรรมชาติต่างๆ ที่ยกมาข้างต้นมาสร้างงานวิจารณ์ไปในแนวทางที่เต็มไปด้วยอคติ ในทางตรงกันข้ามสามารถนำเสนอไปในแนวทางที่สร้างสรรค์ โดยเฉพาะในอันที่จะสะท้อนบริบทของปัญหาละครเวทีร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ 1970 พร้อมทั้งแฝงหลักการทางสุนทรียะของศิลปะการละคร และซ่อนนัยของมิติทางสังคมไว้ได้โดยไม่ยัดเยียดอีกด้วย

นับว่าเป็นบทวิจารณ์ที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา สามารถนำตัวงานที่ถูกพูดถึงคือละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไปมองต่อได้หลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นด้วยหลักสังคมศาสตร์ จิตวิทยา สตรีศึกษา หรือโครงสร้างนิยม สำหรับผู้ที่จะใช้ทฤษฎีตามแนวตะวันตกมาจับ หรือมองด้วยหลักสุนทรียะตะวันออกสำหรับผู้ที่สนใจละครเอเชีย หรือมองด้วยมุมมองของการนำเสนอสำหรับผู้ที่เป็นนักปฏิบัติ หรือแม้แต่จะชื่นชมในฐานะที่เป็นคนดูธรรมดาคนหนึ่ง

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้วิเคราะห์

กติกาในโลกยุคใหม่
(New World Order)

เอ็ด โมราลีส

(หมายเหตุ ข้อความที่ปรากฏเป็นตัวเอนอยู่ภายในวงเล็บ เป็นการขยายความของผู้แปล)

ละครเวทีเรื่อง ชีวิตคือความฝัน (La Vida es Sueno หรือ Life is a Dream) ซึ่งเป็นบทละครที่ซูเอโน่ (Sueno) ดัดแปลงจากบทละครระดับคลาสสิคของ คาลเดอรอน เดอ ลา บาร์ค่า (Calderon de la Barca) เปิดฉากขึ้นได้อย่างค่อนข้างน่าทึ่ง เมื่อร่างกำยำเกือบเปล่าเปลือยของจอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz)*(นักแสดงชาย)* ที่ถูกแขวนตรึงอยู่กลางอากาศด้วยเชือกสีแดงฉาน ปรากฏขึ้นบนเวที ผู้ชมที่นั่งชมละครที่โรงละครฮาร์ทฟอร์ด สเตจ คอมปานี (Hartford Stage Company) ต่างก็ตกตะลึงจนแทบลืมหายใจ และพวกเขาก็เริ่มคาดหวังว่าละครเวทีเรื่องนี้คงจะให้ความรู้สึกสุดเหวี่ยงเป็นแน่

จอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz) รับบทเป็นเจ้าชายเซจิสมุนโด (Segismundo) องค์รัชทายาทของกษัตริย์แห่งสเปญ เจ้าชายถูกกักขังไว้ในตารางด้วยความผิดที่ติดตัวมาตั้งแต่แรกเกิด พระองค์เป็นสาเหตุ

แห่งการสวรรคตของพระมารดา พระราชินีทรงสวรรคตเนื่องจากให้การประสูติแก่พระองค์ และวาระที่เจ้าชายเซจิสมุนโดจะต้องขึ้นครองบัลลังก์สืบต่อจากพระบิดานั้นก็ใกล้เข้ามาทุกที ความแตกต่างระหว่างโลกภายนอกกับโลกในตารางคุมขังนั้นทำให้พระองค์เกิดความสับสนระหว่างโลกแห่งความฝันกับโลกแห่งความเป็นจริง จุดนี้นี่เองเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์บทดั้งเดิม -คาลเดอรอน- ได้นำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามเชิงปรัชญา *(การดำรงอยู่ของชีวิตคืออะไร ชีวิตเป็นความฝันหรือไม่ และถ้าเป็นเช่นนั้น พวกเราคือตัวละครในความฝันของใครกันล่ะ)* ซึ่งก็พอจะใช้เป็นเหตุผลในการทำให้เรานั่งชมละครเรื่องนี้ได้ แต่ก็เป็นที่น่าสงสัยว่าประเด็นแบบนี้ยังคงมีความหมายอะไรสำหรับผู้คนในยุคสมัยปัจจุบันหรือไม่ ในเมื่อผู้คนยุคนี้มีความคุ้นเคยกับ "ความเป็นจริง" ที่เกิดจากการสมมติหรือสร้างขึ้นมาด้วยคอมพิวเตอร์เสียแล้ว *(แล้วประเด็นอะไรแบบไหน อย่างไร จึงจะทำให้ละครเรื่องนี้สื่อความหมายมาถึงผู้คนในปัจจุบันได้ และหากเราต้องดัดแปลงบทละครเรื่องนี้ เราจะทำอะไรเพื่อให้เกิดความหมายใหม่และยังรักษาปรัชญาเดิมที่สำคัญไว้ได้ด้วย)*

ในตอนแรก ถ้าหากเราพิจารณาละครเรื่องนี้อย่างผิวเผิน เราอาจจะทึกทักเอาว่านี่เป็นละครเวทีในแนวของเทศกาลละครเชคสเปียร์ในนิวยอร์ก (New York Shakespeare Festival) ซึ่งมักจะมีลักษณะดังนี้ เช่น ตัวละครอาจมีลักษณะของความร่วมสมัยที่โฉบเฉี่ยว และมักจะใช้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 17 เพื่อดึงนัยทางบริบทของยุคปัจจุบัน และมักจะให้ตัวละครแสดงบทบาทที่ไม่เป็นไปตามขนบนิยมทั่วไป *(เช่น การใช้นักแสดงหลายเชื้อชาติ การสลับเพศระหว่างตัวละครเป็นต้น)* แต่หากมีการวินิจฉัยอย่างลึกซึ้ง ก็จะพบว่า ผลงานละครเรื่องนี้เป็นละครดัดแปลงที่แท้จริง ไม่ใช่ละครที่พยายามเล่นกับบริบท เราจะไม่พบเห็นเครื่องโทรทัศน์ หรืออุปกรณ์ต่างๆ ที่มักจะถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่หวือหวาในละครเรื่องนี้เลย การออกแบบเครื่องแต่งกายก็เป็นไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อความสมจริงของยุคสมัยของประเทศสเปน เพราะฉะนั้นเราคงจะกล่าวว่าความร่วมสมัยของละครเรื่องนี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบทางกายภาพไม่ได้ แต่สิ่งที่ทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมาย

สำหรับผู้คนร่วมสมัยกลับเป็นเรื่องของภาษาในละครต่างหาก ซึ่งได้ถูกดัดแปลงจากภาษาร้อยกรองแบบยุคบาโร้ค (Baroque) เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 มาเป็นภาษาแห่งท่วงทีจังหวะแบบอเมริกันในศตวรรษที่ 20

เราจะเห็นความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของภาษานี้นับตั้งแต่บทพูดคนเดียวของเซจิสมุนโดในตอนเริ่มเรื่องเลยทีเดียว ...เจ้าชายทรงกล่าวถึงตัวตนของพระองค์เองว่าเป็นเพียง "พายุแห่งปฏิกิริยาวิวาทะทางเคมีที่เสแสร้งว่ามีวิญญาณ" ผู้ดัดแปลงบท -ริเวียร่า (Rivera)- ได้สวมวิญญาณของคาลเดอรอนในการใช้อุปลักษณ์ที่เป็นตัวของตัวเองได้อย่างลื่นไหล เขาเพิ่มอรรถรสทางภาษาด้วยวิทยาศาสตร์ ด้วยคำประชดเหน็บแนม และด้วยคำที่อ่อนหวาน ริเวียร่า ผู้ซึ่งเป็นทั้งนักเขียนบทละครเวทีและนักเขียนบทโทรทัศน์ได้กล่าวผ่านการสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ว่า "ผมต้องการใช้ภาษาที่คาลเดรอนน่าจะใช้ หากเขาเกิดเป็นนักเขียนบทละครอายุ 42 ที่พำนักอยู่ในแคลิฟอร์เนียในวันนี้" การผสมผสานความร่วมสมัยและความโบราณเข้าไว้ด้วยกันสามารถทำให้เกิดผลที่น่าประหลาดใจได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อเจ้าชายเซจิสมุนโดทรงกล่าวว่า "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" เราจะรู้สึกได้ถึงโรคร้ายต่างๆ มากมายในยุคนี้ไปพร้อมๆ กับรู้สึกว่ามันล้วนแต่เกิดขึ้นด้วยพลังแห่งการครอบงำโลกใบนี้ของจักรวรรดิแห่งโลกยุคใหม่

ในการดัดแปลงบทครั้งนี้ริเวียร่าต้องเผชิญกับอุปสรรคหลายอย่าง ไม่เพียงแต่เขาต้องพยายามสร้างภาษาของคาลเดอรอนขึ้นมาใหม่ แต่ว่าเขายังต้องเผชิญกับปัญหาความยาวของพลอทเรื่องเดิมและความ "อ่อน" หรือขาดมิติของตัวละคร เขาต้องพยายามทำให้ตัวละครในเรื่องมีความ "น่าแสดง" อีกด้วย เขาพยายามแก้ไขปัญหานี้ด้วยการทำกรณีศึกษาเกี่ยวกับบุคคลที่ผ่านประสบการณ์ของการถูกแยกให้อยู่โดยสันโดษเป็นเวลานานๆ ซึ่งการศึกษานี้ ทำให้ริเวียร่าสามารถสร้างลักษณะทางจิตวิทยาของเจ้าชายเซจิสมุนโดได้อย่างสมจริง และสามารถแสดงพฤติกรรมที่สอดคล้องกับตัวละครตัวนี้ออกมา จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการปะทะกันในฉากต้นๆ ระหว่างเจ้าชายเซจิสมุนโด กับ

โรซอร่า (Rosaura) หญิงสาวผู้จับจ้องอยู่กับการแก้แค้น แสดงโดย มิไค บารอล (Michi Barall) ริเวียร่าใช้บทสนทนาที่ฉับไว คมคาย และสั้น จนเกือบจะเหมือนบทโต้ตอบของละครตลกแบบซิทคอม *(Situation Comedy หรือ ตลกสถานการณ์)* ซึ่งอาจจะเป็นผลพลอยได้จากการที่ริเวียร่าเคยเขียนบทที่ฮอลลีวูด *(เขาสารภาพว่าเขาได้เลิกทำงานโทรทัศน์แล้ว สาเหตุนั้นอาจจะเนื่องมาจากการที่บทละครโทรทัศน์เรื่อง Erie และเรื่อง Indiana ของเขา ได้ถูกระงับการออกอากาศ มีบางคนให้เหตุผลว่า บทโทรทัศน์ของเขาทำให้คนดูต้องใช้สมองมากเกินไปจึงไม่เหมาะสมในการที่จะนำมาออกอากาศ)*

ดังนั้น จุดเด่นของการแสดงละครเรื่องนี้จึงมาตกอยู่ที่การเล่นคำ เช่นในตอนที่ลอร์ด แอสตอลโฟ (Lord Astolfo) (แสดงโดย Damian Young) แสดงคารมกับ เจ้าหญิงเอสเทรลล่า (Estrella) (แสดงโดย Alene Dawson) ผู้ซึ่งมุ่งหวังในการครองบัลลังก์เช่นเดียวกัน บทสนทนาในตอนที่เขาเกี้ยวพาเจ้าหญิงผู้สูงศักดิ์ที่กำลังจะได้ขึ้นครองบัลลังก์เป็นดังนี้ "มวลหมู่บุปผานั้นเปรียบได้เพียงเศษผ้าขี้ริ้วเมื่อต้องเทียบกับพระองค์," "เฮเลน*(แห่งทรอย)* นั้นน่ะหรือ หล่อนเป็นเพียงกล่องแพศยา....เทพอโฟรไดท์ (Aphrodite) น่ะหรือ ก็แค่ขี้แมลงวันเท่านั้น," นอกจากนี้ ตัวละคร แคลร์ริน (Clarin) คนใช้ของโรซอร่า เป็นตัวตลกที่ช่วยทำให้ในฉากที่เจ้าชายพยายามพิสูจน์ความสูงศักดิ์ของตัวเองด้วยอากัปกิริยาที่น่าเศร้านั้น มีจังหวะให้ผู้ชมได้คลี่คลายความเครียดและได้หัวเราะบ้าง ละครเรื่องนี้สามารถเคลื่อนย้ายสถานภาพจากที่เป็นโศกนาฏกรรมอันหนักอึ้งและมืดมนต์ขลังตามแบบฉบับของคาลเดอรอนไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งที่หลากมิติและสีสันด้วยการที่มีช่วงขณะสั้นๆที่เป็นแนวตลกเป็นระยะ แต่ถึงอย่างไรก็ดี ผลกระทบของความเป็นละครกลับไม่ได้จืดจางลงแต่อย่างใด และกลับมีชีวิตชีวามากขึ้นด้วยความมุ่งมั่นที่จะค้ำจุนความหมายที่ซ่อนอยู่ในบริบทของภาษาอย่างเอาจริงเอาจังของริเวียร่า ในยุคปัจจุบันที่เป็นยุค "หลังจากฟรอยด์" (Post Freud) เรายังคงเห็นริ้วรอยของ ปมอีดิปุส (Oedipus Complex) จากการโจมตีพระบิดาเพื่อแย่งชิงความเป็นกษัตริย์ และที่สำคัญยิ่งกว่านั้น ความสัมพันธ์ของพ่อ

ลูกคู่นี้มีส่วนคล้ายคลึงกันกับความสัมพันธ์ระหว่าง พรอสเพอโร (Prospero) กับคาลิบาน (Caliban) ในเรื่อง The Tempest เจ้าชายเซจิสมุนโด มีส่วนเหมือน คาลิบาน ตรงที่มีความสามัญ ไร้การศึกษา ความดิบเถื่อนเยี่ยงสัตว์ และมีจิตใต้สำนึกที่จดจ้องอยู่แต่กับการสร้างความเจ็บปวดไม่ว่าจะเป็นด้านกายภาพหรือด้านจิตวิทยา ส่วนกษัตริย์บาสิลิโอ (Basilio) ผู้เป็นพระบิดานั้นเล่า กลับไม่รู้สึกรู้สาอะไรกับการกระทำที่ไร้ศีลธรรมของตัวเองในการเข้ายึดครอง "โลกใหม่" (New World) ทั้งที่จริงแล้ว พระองค์ก็มีสัญลักษณ์ที่คอยแจ้งเตือนถึงการกระทำอันมิชอบทั้งหลายอยู่ตลอดเวลา เช่นในตอนที่พระองค์ทรงโปรดปรานสุริยคราส (อันเป็นลางร้ายบอกเหตุการมาเกิดของพระโอรส) นั้น ปฏิทินแอสเทค (Aztec) ก็ได้โคจรเป็นสัญลักษณ์ อยู่กลางเวทีอยู่แทบจะตลอดเวลา

ผลงานของริเวียร่าในเรื่องนี้เป็นเช่นกระจกส่องปรากฏการณ์ของชาวฮีสแปซ์นิก (Hispanic) ในอเมริกา ริเวียร่ากล่าวว่า แม้ว่าชาวฮีสแปซ์นิก ที่เกิดในอเมริกาอาจจะไม่รู้สึกเชื่อมโยงกับประเทศสเปนเท่าไรนักแต่พวกเขายังคงมีความรู้สึกของสายเลือดทางวัฒนธรรมอยู่ลึกๆ ริเวียร่าพูดแบบกึ่งเล่นกึ่งจริงว่า "พวกเรายังคงต้องต่อสู้กับความรู้สึกภายในเรื่องของเกียรติและศักดิ์ศรีอยู่เสมอ" "การเกิดเป็นเชื้อสายลาตินในอเมริกานั้น ก็เหมือนกับการตกอยู่ในที่นั่งกึ่งกลางระหว่างขนบธรรมเนียมดั้งเดิมและการไม่มีขนบธรรมเนียม แต่พวกเราก็คุ้นเคยกับความขัดแย้งข้อนี้เป็นอย่างดี"

ในขณะที่งานเขียนครั้งนี้อาจจะทำให้บทละครของคาลเดอรอนสามารถเข้าถึงผู้คนร่วมสมัยได้ แต่ละครเรื่องนี้ยังมีนัยอื่นอีกที่ลึกซึ้งมากกว่านั้น ในตอนหนึ่ง ตัวละครที่ชื่อ แคลร์ริน ประกาศว่า "ถ้าหากพระเจ้าจะเอาอะไรก็ต้องได้เสมอล่ะ" แทนที่จะกล่าวอย่างเป็นจริงเป็นจังว่า "หากชะตาชีวิตได้กำหนดว่าเวลาแห่งความตายของท่านได้มาถึงแล้ว ท่านก็จะไม่สามารถทำอะไรกับมันได้เลย" คำพูดของ แคลร์ริน ซึ่งเป็นบทพูดจากตัวตลกได้บ่งชี้ถึงการล้อเรื่องความเชื่อในการมีอยู่ของพระเจ้า บทพูดข้างต้นทำให้ริเวียร่าเกิดแนวคิดถึงเรื่องการมีอยู่จริง/หรือไม่จริงของพระเจ้านั้นคงจะต้องใช้การพิสูจน์ที่มากไปกว่าเพียง

ปรากฏการณ์ของชีวิตในโลกนี้ "ในบทละครฉบับเดิม เจ้าชายเซจิสมุนโดยึดติดอยู่กับความคิดที่ว่า หากทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่ในชีวิตคือความฝัน ดังนั้น คนที่ฝันจะต้องเป็นพระเจ้า" "แต่ในฉบับของผม ผมพยายามจะบอกว่า แนวคิดในเรื่องพระเจ้านั้นเป็นสิ่งที่เชื่อถือไม่ได้" ริเวียร่ากล่าว

ในการเปลี่ยนผ่านจิตวิญญาณของคาลเดอรอนให้เป็นของตนนั้น ริเวียร่าได้แสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงของชีวิตคนอเมริกัน นั่นก็คือสภาวะที่เกิดขึ้นระหว่างความแตกต่างของการคิดแบบ "โลกใบเก่า" กับ "โลกใบใหม่" ในละครฉบับใหม่นี้ การลงเอยของคู่ชายหญิงในตอนจบนั้นกลับตาลปัตรกับฉบับดั้งเดิมซึ่งลงเอยด้วยการจับคู่ที่เหมาะสมกันอย่างโรแมนติก -นั่นคือแอสตอลโฟ ลงเอยกับโรซอร่า และเจ้าชายเซจิสมุนโดลงเอยกับเจ้าหญิงเอสเทรลล่า- ในฉบับใหม่นี้ โรซอร่าปฏิเสธความสูงศักดิ์และชักชวนให้เจ้าชายเซจิสมุนโดร่วมกระบวนการพลิกคว่ำระบบศักดินาที่เข้มงวด และต่อสู้เพื่ออิสรภาพแห่งความต้องการของมนุษย์ ช่วงขณะที่ว่านี้ก็คือจุดสำคัญของการขุดเอาความคิดที่ถูกฝังกลบอยู่ในบทละครของคาลเดอรอนออกมาเป็นความคิดใหม่ และนั่นก็คือความคิดที่ว่า โลกใบใหม่ *(และความคิดแบบใหม่)* ได้เริ่มต้นขึ้นแล้ว บทละครฉบับดัดแปลงใหม่ที่เต็มไปด้วยความคมคายและจิตวิญญาณของโฮเซ ริเวียร่า (Jose Rivera) ฉบับนี้ คือนาวาที่ขนแบกนัยอันยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์โฉมหน้าใหม่ที่กำลังจะเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้แปล

แปลจาก Ed Morales. "New World Order : Jose Rivera's Sueno revitalizes Calderon at Hartford Stage". **American Theatre. "Critic's Notebook"** . May/June 1998. pp. 42-44.)

บทวิเคราะห์

คงมีนักวิจารณ์ไม่มากนักที่มีความสามารถในการวิจารณ์ผลงานละครได้อย่างรอบด้าน อีกทั้งสามารถขุดเจาะลงไปสู่รากเหง้าของผลงานชิ้นนั้นเพื่อหาเหตุผลที่อธิบายได้ด้วยตัวอักษรถึงผลกระทบหรือความหมายที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่ผู้ชมทั้งหลายได้ชมละครเรื่องนั้นบางทีอาจจะแลดูราวกับว่า เอ็ด โมราริส แสดงความชื่นชอบละครเรื่องชีวิตคือความฝันนี้ ค่อนข้างจะมากเกินไปเสียหน่อย แต่เมื่อเราศึกษาบทวิจารณ์ชิ้นนี้อย่างลึกซึ้งเมื่อไร เราก็จะพบว่า บทวิจารณ์ชิ้นนี้ไม่ใช่งานเขียนที่สักแต่ว่าทำไปตามอารมณ์ของปัจเจกบุคคล หากแต่เป็นงานเขียนที่ผ่านการศึกษา วิเคราะห์มาเป็นอย่างดี ผู้วิจารณ์ได้ทำการบ้านอย่างมากมายชนิดที่เรียกได้ว่าเกินขอบเขตของผู้ชมผลงานละครทั่วๆไป เขาได้ศึกษาบทละคร ทั้งฉบับเดิมและฉบับดัดแปลงใหม่โดยละเอียด อีกทั้งยังใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจากประสบการณ์ในการชมละครที่เรียกว่าแนว "ร่วมสมัย" มาประกอบคำอธิบายของเขาได้เป็นอย่างดี

เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า ละครเรื่องนี้สัมฤทธิ์ผลอย่างไร ผู้วิจารณ์จะต้องหาเหตุผลทั้งหลายมาประกอบแนวความคิดหลักของตัวเอง แนวความคิดที่ว่านี้ก็คือ *"ความคิดของคนในโลกยุคใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไปจากยุคเก่าแล้ว และประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของมนุษยชาติก็กำลังเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง"* คงจะเป็นการง่ายมากหากผู้ดัดแปลงบทจะใส่ประโยคข้างต้นลงไปในบทละครเพื่อแสดงจุดยืนของตน แต่เอ็ด โมราริสได้ใช้ความสามารถในการเป็นนักวิจารณ์ของเขาค่อยๆ พิสูจน์ด้วยเหตุผลทีละข้อ เพื่อที่จะบอกกับผู้อ่านว่า โฮเซ ริเวียร่า นั้นได้ให้จิตวิญญาณใหม่กับงานเก่าแก่อย่างประสบความสำเร็จที่สุด ทั้งในแง่ของผลงานที่แสดงออกมาและที่สำคัญที่สุดคือ ในแง่ของชัยชนะของตัวบทที่ได้ถูกดัดแปลงมา

ทุกครั้งที่เขาวิจารณ์ว่าอะไรดูดีหรือสัมฤทธิ์ผลดี เขาก็จะยกข้อมูลหรือเหตุผลมาประกอบเสมอ เช่น เขาคิดว่า การนำเสนอตัว "ความคิด" (ที่ได้กล่าวไปข้างต้น) ในละครนั้นเป็นการนำเสนอที่แยบคายมาก

เพราะว่าผู้กำกับฯเลือกที่จะนำเสนอด้วยองค์ประกอบทางเทคนิคที่นำเอาความแตกต่างมาเผชิญหน้ากัน เช่นการใช้เครื่องแต่งกายของยุคศตวรรษที่ 17 เคียงข้างกับการใช้ฉากที่เรียบง่ายและการใช้ภาษาของยุคปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ด้วยการดูและการฟังสิ่งที่ตรงกันข้ามกันแต่กลับดำรงอยู่ร่วมกัน เฉกเช่นการประคองโลกใบเก่าและโลกใบใหม่ของผู้คนในยุคปัจจุบันนั่นเอง เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้วิจารณ์สามารถมองทะลุได้ว่า องค์ประกอบทางกายภาพนั้นไม่ใช่เหตุผลหลักในการถ่ายทอดความคิดของผู้เขียนบท หากแต่เป็นการเล่นกับภาษาในบทต่างหาก ที่ช่วยเหนี่ยวนำให้ผู้ชมรู้สึก "ร่วมสมัย" ไปกับละคร ผู้วิจารณ์ยึดมั่นในแนวคิดหลัก (Concept) ได้ดีตลอดชิ้นงานและเลือกใช้ภาษาที่สื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึง "ความรู้สึก" ของผู้วิจารณ์ได้ด้วยการใช้อุปลักษณ์ การยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจน หรือการอ้างอิงข้อมูลที่ได้ศึกษามา ตัวอย่างเช่น เขาเปรียบผลงานชิ้นนี้โดยรวมว่าเป็นเสมือนการชุบจิตวิญญาณใหม่ให้กับซากที่ถูกฝังไว้ในหลุม การเลือกบทพูดบางตอนเพื่อแสดงให้เห็นตัวอย่างการเล่นคำของบท การอ้างถึงข้อสังเกตส่วนตัวของเขาเองเช่นที่มาของแนวการเขียนแบบตลกสถานการณ์ของริเวียร่า ว่าเป็นผลพวงส่วนหนึ่งจากการที่เขาเคยเขียนบทโทรทัศน์หรือการสังเกตเห็นสัญลักษณ์ (ปฏิทินแอสเทคที่ปรากฏในฉาก) และตีความสัญลักษณ์นั้น

แต่ที่สำคัญที่สุด คือการที่เขาสามารถจับ "แนวความคิด" (ที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าค่อนข้างเป็นนามธรรมเชิงอภิปรัชญา) ของผู้ดัดแปลงบทผู้กำกับฯ ผ่านการตีความประสบการณ์การชมของเขาเอง นักวิจารณ์ต้องมีความรู้และทักษะแบบไหนที่จะสามารถอ่านความคิดของผู้กำกับฯ และเชื่อมโยงการกำกับฯกับการเขียนบทได้ด้วย เพียงเพื่อที่จะดูว่าผู้กำกับฯสามารถสื่อ "แนวความคิด" ของเขาให้กับผู้ชมได้อย่างชัดเจนหรือไม่ เอ็ด โมราลีส ต้องประเมินคุณค่าของผลงานชิ้นนี้ด้วยภววิสัยให้มากแม้ว่าเขาจะได้มีโอกาสสัมภาษณ์ริเวียร่าผ่านทางโทรศัพท์แล้วก็ตาม เช่นในการวิจารณ์การแสดงนั้น โมราลีสไม่แสดงความคิดเห็นต่อนักแสดงโดยตรง แต่เขาเลือกที่จะพูดว่า "ตัวละคร....แสดงพฤติกรรมอัน

เป็นผลจากการศึกษาลักษณะทางจิตวิทยามาแล้วเป็นอย่างดี..." ซึ่งเป็นคำกล่าวที่ใช้ภววิสัยมากกว่าอัตวิสัย หรือจากประโยค "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" โมราลีส ตีความไปไกลถึงแนวความคิดในเรื่องของพระเจ้าในการครอบครองในโลกยุคใหม่ และเขาก็พยายามหาเหตุผลต่างๆมาประกอบความเชื่อนี้อีกหลายครั้ง

นอกจากการประเมินคุณค่าของผลงานโดยรวมตามที่กล่าวมาแล้ว โมราลีสยังต้องเปรียบเทียบถึงข้อดีข้อเสียของการดัดแปลงบทเพื่อสำรวจความสัมฤทธิ์ผลในการดัดแปลงใหม่ว่าทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ขยายออกจากความหมายเดิมหรือไม่ อย่างไร เขาเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการอธิบาย "ความหมายเดิม" ของบทฉบับเดิมว่า เป็นบทที่ตั้งใจจะพูดว่าชีวิตบนโลกนี้เป็นเสมือนความฝันของใครสักคน (ซึ่งเขาอธิบายในตอนท้ายบทความว่าเป็นเพียงความฝันของพระเจ้า) แต่ในบทดัดแปลงใหม่นั้น โมราลีสพยายามชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นถึงการขยายขอบเขตของความหมายในบทฉบับดัดแปลงใหม่ โดยเฉพาะนัยอันเกี่ยวกับการมีอยู่หรือไม่มีอยู่ของพระเจ้า ด้วยการชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า ตัวละคร (เจ้าหญิงเอสเทรลล่า) ได้ตัดสินใจที่จะแหวกประเพณีเก่า ด้วยการกระทำในสิ่งที่ล้มล้างความเชื่อเก่า (ต่อต้านระบบศักดินา) เพื่อสร้างโลกใหม่ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยกติกาแบบใหม่ (ที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของเสรีภาพของมนุษย์) และจุดนี้เองเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างผู้ชมกับละคร โมราลีสสามารถทำให้เราตั้งคำถามเชิงอภิปรัชญากับตัวเองได้ว่า "แล้วมนุษย์จะเขียนประวัติศาสตร์หน้าใหม่กันอย่างไรต่อไป หรือว่าเรายังต้องคอยให้พระเจ้าเป็นผู้ตัดสินชะตากรรมเช่นเดิม"

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ที่พยายามเป็นกระจกให้กับผลงานการแสดงที่มีแนวความคิดที่ซับซ้อน อีกทั้งเป็นแนวความคิดในเชิงตั้งคำถามมากกว่าการให้คำตอบอันเกี่ยวกับการก้าวเดินต่อไปในอนาคตของมวลมนุษยชาติ นับว่าโมราลีสได้กระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่านให้เกิดการขบคิดต่อไปอีกนานๆ ได้เป็นอย่างดี

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ใครคือเพียร์ กินท์ แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ

โดย เจซซี แม็คคินลีย์

ไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะทำใจรักเพียร์ กินท์ (Peer Gynt) บทละครชิ้นใหญ่ของเฮนริค อิบเซ่น (Henrik Ibsen) บทละครเรื่องนี้ก็มีเอกลักษณ์เหมือนการเดินทางของ เพียร์ กินท์ หนุ่มเลือดร้อนตัวละครเอกของเรื่องซึ่งมีการเดินทางอันยาวนานถึง 5 องก์ 200 หน้าและ 2 ทวีป (รวมถึงฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมอีกหนึ่งฉาก) แม้ในเชิงการวิเคราะห์แก่นเรื่อง บทละครเรื่องนี้ก็แสนจะเข้าใจได้ยาก เป็นทั้งหัสนาฏกรรม (Comedy) และเป็นทั้งคำถามเชิงปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) บทพูดในตอนขมวดปมของละครก็เกี่ยวกับการปอกหัวหอม ที่เมื่อปอกออกทีละชั้นแล้วไม่พบสิ่งใดเลย

บทละครเรื่องนี้มักถูกกลุ้มรุมด้วยชะตากรรมเหมือนตัวละครชื่อเดียวกันในเรื่อง นักวิจารณ์ยุคต้นคนหนึ่งเรียกบทละครเรื่องนี้ว่า "กลโกงทางปัญญา" และเมื่อไม่นานมานี้นักวิชาการบางท่านแนะว่าบทละครเรื่องนี้ท้าทายการนำมาผลิตเป็นการแสดงที่ดีบนเวที แม้แต่อิบเซ่นเองก็คิดว่าบทละครมีจุดบกพร่อง หลังการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1867 เขาเรียกร้องให้ตัดองก์ที่ 4 ออกทั้งองก์ และทอดทิ้งการใช้ร้อยกรองในการ

เขียนบทละคร เขากล่าวว่ากวีนิพนธ์เป็น "ศัตรูของการละคร"

"ตอนนั้นผมเมา!" มีรายงานว่านักประพันธ์ใหญ่ผู้นี้ได้กล่าวเช่นนี้เมื่อมีผู้ถามว่าทำไมเขาถึงเขียน เพียร์ กินท์ และยังเสริมด้วยว่าบทละครนี้จะ "ไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียเข้าใจได้"

ดังนั้นคุณปู่ช่างศิลป์ผู้ยิ่งใหญ่นี้อาจจะรู้สึกประหลาดใจเมื่อทราบว่าในฤดูหนาวที่แล้วหากคอละครหัวแข็งชาวอเมริกันคนใดมีรถซิ่งดีๆ สักคันก็อาจจะได้ดู "กินท์" ที่สร้างโดยคณะละครถึง 4 คณะได้ในสุดสัปดาห์เดียว ดังเช่นในกรุงวอชิงตัน ดี.ซี. Shakespeare Theatre จัดแสดง "กินท์" ในรูปแบบหรูฟู่ฟ่าที่ผู้คนชอบกัน มีทั้งหมูยักษ์สีเขียวและบรรดาภูตผีปีศาจมากมายเสียยิ่งกว่าที่ปรากฏในจินตนิยายของ เจ.อาร์.อาร์.ทอลคีน (J.R.R. Tolkien) เมื่อขึ้นไปทางเหนือนักเขียนบทและผู้กำกับโรมูลูส ลินนีย์ (Romulus Linney) ก็นำเสนอ "กินท์" ที่ถูกดัดแปลงให้มีรสชาติแบบดินแดนเทือกเขาแอพพาเลเชียน (ซึ่งเป็นเทือกเขาที่อยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหรัฐอเมริกา) ฉบับนี้แสดงที่ Theatre for the New City ในนครนิวยอร์ค

"กินท์" ฉบับลูกทุ่งก็แสดงที่ Trinity Repertory Company ในเมืองโพรวิเดนซ์ รัฐโรด ไอส์แลนด์ ครั้งนี้เป็นบทดัดแปลงโดย เดวิด เฮนรี่ หวัง (Divid Henry Hwang) โดยให้พระเอกเป็นหนุ่มอามิช (เป็นชุมชนเคร่งศาสนา ที่ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามแบบคนในสมัยศตวรรษที่ 18 ในประเทศสหรัฐอเมริกา) นิสัยเสีย โปรดักชั่นนี้สิ้นสุดในวันที่ 1 มีนาคม อีก 1 เดือนหลังจากนั้น National Theatre for the Deaf ในรัฐคอนเนคติกัตก็เริ่มโครงการละครสัญจร 5 เดือน ซึ่งรวมถึงการจัดแสดง "กินท์" ฉบับย่อที่โด่งดังในเมืองนากาโดช รัฐเทกซัสซึ่งไม่ได้มีชื่อในด้านคลั่งไคล้ละครนอร์เวย์มาก่อน

นี่เกิดอะไรขึ้นกันเล่า ? หรืออิบเซนผู้เสียชีวิตในปี ค.ศ.1906 เกิดได้สัมผัสกับจิตวิญญาณแห่งยุคสมัยของเราเข้า เมื่อพินิจให้แน่บทละครเรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับลักษณะทางวัฒนธรรมในปัจจุบันของอเมริกาอย่างน่าประหลาด การมดเท็จและการคบชู้สู่สาวล้วนมีส่วนสำคัญในพัฒนาการของเพียร์ กินท์ พอๆกับกรณีของบิล (หมายถึง บิล

คลินตัน ประธานาธิบดีของประเทศสหรัฐอเมริกา) หรือ เหตุการณ์ในละครโทรทัศน์ชื่อดังเรื่อง อีอาร์ (ER) นอกจากนี้ ในบทละครเรื่องนี้ยังมีการเอ่ยอ้างถึงตัวละครชื่อฮุสเซ็นหลายครั้ง และยังมีฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมเหมือนหนัง(ฮอลลีวูด)บางเรื่องอีก

ในเรื่องนี้ อิบเซ่นก็แตะทุกประเด็นนับตั้งแต่ประเด็นของพลังแห่งความรัก ไปจนถึงประเด็นทางการเมือง (ที่ไม่ค่อยโปร่งใส) ของนอร์เวย์ แต่เมื่อพิจารณาถึงแต่ละโปรดักชั่นแล้ว สิ่งที่ชัดเจนคือเสน่ห์ของละครเรื่องนี้ไม่ได้อยู่ที่การตีความตามแนวความคิดใดความคิดหนึ่งเพียงลำพัง แต่อยู่ในความกว้างขวางหลากหลายของฉาก, ลีลา, และโครงเรื่องย่อยต่าง ๆ

ดูเหมือนว่าบทละครเรื่อง "เพียร์ กินท์" จะสื่อความหมายด้วยน้ำเสียงที่ต่างกันในการตีความที่แตกต่างกันทั้ง 4 รูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นสารแห่งความพยายามไถ่บาปและเรื่องราวของคนนอก ความยุ่งเหยิงของตัวบทยังเอื้อต่อความหลากหลายในแง่ของรูปแบบในการจัดแสดง นับแต่การใช้นักแสดงมากกว่า 1 คนรับบท เพียร์ กินท์ (ในกรณีของคณะละคร Trinity Repertory) ไปจนถึงการจัดแสดงบางตอนให้เป็นจินตนาการของคนตาย (ที่ Shakespeare Theatre)

"ถ้าจะใช้มาตร 1 ถึง 10 โดยกำหนดให้ 10 เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ และ 1 เป็นสิ่งที่ง่าย นับได้ว่าละครเรื่องนี้จะต้องอยู่ในระดับ 7 หรือ 8" หวังกล่าว เขาทำงานร่วมกับ สเตฟาน มูลเลอร์ (Stephan Muller) ที่ Trinity Rep "แต่เมื่อมองอีกด้าน นี่เป็นเรื่องที่น่าตื่นเต้นท้าทายอย่างยิ่ง บทละครสามารถให้นัยหรือความหมายแฝงที่โยงใยกับสังคมอเมริกันได้มาก (ราวกับลายแทงที่ให้รายละเอียดเต็มไปหมด) เราจะจัดการอย่างไรให้มันสื่อสารออกมาอย่างได้ผลล่ะ ถ้าคุณหาวิธีการสื่อความหมายที่อยู่ในการดำเนินเรื่องของละครได้พบ คุณจะดีใจเป็นที่สุด"

สำหรับท่านที่อาจจะไม่ได้พลัดหลงเข้าไปอยู่ในหมู่คนที่คลั่งละครเรื่องนี้ ต่อไปนี้คือเรื่องราวคร่าวๆ คุณเพียร์ กินท์คนนี้เป็นเด็กบ้านนอกยากจนอาศัยอยู่กับแม่ ชื่อ อาเซ (Ase) ในกระท่อมโกโรโกโสในแถบชนบทของนอร์เวย์ เขาไม่ใช่ลูกชายแสนดี กิจวัตรประจำวันของ

เขาประกอบด้วยการหลอกลวง ดื่มเหล้า ทะเลาะวิวาท แต่สาวๆชาวบ้านดูจะหลงเสน่ห์เขาโดยง่าย

หลังจากฉุดเจ้าสาวชาวบ้าน (อิงกริด) (Ingrid) ที่จำใจต้องแต่งงานออกไปจากงานแต่งงาน (เพียงเพื่อที่จะข่มขืนเธอแล้งทิ้งเธอไป) หลังจากนั้นเพียร์ก็พบตนตกอยู่ในหมู่ภูตทรอล (ซึ่งน่าเกลียดและน่าขยะแขยง และเพียร์ก็ได้รับข้อเสนอว่าถ้าเขายอมแต่งงานกับเจ้าหญิงทรอล เขาจะได้รับส่วนแบ่งดินแดนในอาณาจักรของภูตทรอล แต่มีข้อแม้ว่าเพียร์จะต้องยอมแลกกับเสรีภาพของเขา) เขาหนีจากเงื้อมมือของพวกมันเข้าไปอยู่ในป่า (ระหว่างนั้นหญิงสาวที่เคยหลงรักเขานาม โซลเวจ (Solveig) ซึ่งประกอบด้วยลักษณะของผู้หญิงที่บริสุทธิ์ไร้มลทิน ก็ได้พยายามที่จะใช้ชีวิตกับเขาแต่เขากลับไม่กล้าทำลายความบริสุทธิ์ของเธอ และเมื่อเขาถูกคุกคามโดยภรรยาชาวทรอลพร้อมลูกน้อยของเขาที่มีหน้าตาอัปลักษณ์ ก็ยิ่งทำให้เขารู้สึกถึงความบาปและกิเลสของตัวเอง) ภรรยาชาวทรอลได้ใช้วิธีขู่เข็ญเขาโดยใช้เด็กเป็นเครื่องมือ เขาจึงถูกกดดันจนต้องออกจากป่า และต้องละทิ้งสาวคนรักนามโซลเวจไปในที่สุด ทั้งหมดนี้ทำให้มารดาของเขาเศร้าเสียใจจนตาย

ครึ่งหลังของเรื่องเพียร์แก่ลง รวยขึ้นโดยไม่ได้ฉลาดขึ้นเลย เขาค้าทาส สูญเสียทรัพย์สิน และผจญภัยอีกมากมาย เขาเดินทางไปถึงโรงพยาบาลบ้าในโมรอกโค สวนอุ่นในภูเขา และกระโจมของชีคอาหรับ ท้ายสุดเขาเดินทางกลับบ้านเพื่อหวลกลับไปพินิจคุณค่าในชีวิตอันว่างเปล่าของตน (ตรงนี้จึงเกิดบทพูดที่เกี่ยวกับการปอกหัวหอมหัวนั้น) และพบว่าคนรักเก่า โซลเวจ (ซึ่งได้เข้าสู่วัยชราแล้ว) ยังคงรอคอยการกลับมาของเขาอย่างอดทน

โปรดักชั่นของ Shakespeare Theatre นั้นปราณีตที่สุด มีฉากอันมั่นคงโอ่อ่าจากฝีมือของ หมิง ชอ ลี (Ming Cho Lee) และนำแสดงโดย วอลเลซ แอคตัน (Wallace Acton) ซึ่งได้รับรางวัลเฮเลน เฮยส์ถึง 2 ครั้ง และนักแสดงอื่นๆ อีก 25 คน จุดที่โดดเด่นและมีชีวิตชีวาเป็นพิเศษก็คือภาพของอาณาจักรภูตทรอลที่เต็มไปด้วยบรรดาภูตน่าเกลียดน่าชังในรูปแบบต่างๆ มีหางทำด้วยหนัง ผมยุ่งเหยิง บางตัวยังมี

หลายหัวเสียด้วย ("ภูตทรอล 3 หัวตกกระแสแล้ว" ราชาทรอลซึ่งแสดงโดยเท็ด ฟาน เกร็ททอยเซ่น (Ted Van Griethuysen) กล่าว "และเจ้าก็ยังเห็นเหล่าทรอล 2 หัวไม่ถ้วนทั่ว")

ละครฉบับนี้กินเวลาทั้งสิ้นเกือบ 4 ชั่วโมง ซึ่งหมายความว่าผู้กำกับไมเคิล ข่าน (Michael Kahn) และผู้แปลบท เค็นเน็ท แม็คลีช (Kenneth McLeish) เดินตามตัวบทต้นแบบเกือบทั้งหมด "นี่คือบทละครที่เป็นความเปรียบ เป็นทั้งละครตลก ละครสมจริง และละครเสียดสีไปพร้อมๆ กัน" ข่าน ซึ่งทำหน้าที่ผู้อำนวยการด้านศิลปะของคณะด้วยกล่าวว่า "แล้วมันยังเยียหยัน, สะเทือนใจ, และสนุกด้วย นายเพียร์นี่ก็ไม่ใช่ตัวละครที่น่ารักน่าใคร่อะไรนัก การจะทำให้เรื่องของเขาเป็นที่ชื่นชอบนั้นมันยิ่งกว่าการรับคำท้าเสียอีก"

ข่านเคยกำกับ "กินท์" มาก่อนครั้งหนึ่ง ตอนนั้นเขาเป็นนักศึกษาอายุ 20 ปีที่ มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และอยากจะกลับมาจับงานชิ้นนี้มานาน แต่เขาก็ยังกล่าวว่าการทำงานกับ "กินท์" ครั้งนี้ทำให้เกิดผลอันไม่ได้คาดหมาย รวมทั้งความคิดที่ให้เพียร์จมน้ำตายก่อนจบเรื่องทีเดียว และสร้างภาพหลอนเป็นบทสรุปในช่วงเวลาแห่งความตาย เขากล่าวว่า "เมื่อผมแก่ตัวลง ผมก็ได้ความคิดว่า เราต้องเผชิญกับคำถามอันเป็นแก่นของชีวิตที่ว่า คุณคิดว่าคุณเป็นใคร เป็นคนละเรื่องกับคำถามที่ว่าคุณเป็นใคร"

คำถามเรื่องตัวตนนี้เป็นสิ่งสำคัญในความคิดของ เดวิด เฮนรี หวัง ผู้รับภาระดัดแปลงบทของ "กินท์" แม้ว่าไม่มีความรู้ภาษานอร์เวย์เลย (เขายึดฉบับที่มูลเลอร์แปลขึ้นใหม่) "ถ้าคุณพิจารณาจากสิ่งที่ผมได้ทำมาจนถึงบัดนี้ ซึ่งเป็นเรื่องของความไม่แน่นอนของตัวตน คุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนๆหนึ่งในสิ่งแวดล้อมหนึ่ง แล้วก็จะค้นพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงสิ้นเชิง เมื่อเข้าไปอยู่ในอีกสิ่งแวดล้อมหนึ่ง ผมคิดว่านี่คือหัวใจของบทละครเรื่องนี้ เพียร์เป็นภาพสะท้อนของเงื่อนไขของยุคใหม่อันรวมถึงประเด็นที่ว่าด้วยการซึมซับเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม"

บทละครของอิบเซ่นเองก็เป็นสิ่งที่ "หวัง" ซึมซับมาแล้วโดยเติมบทที่เต็มไปด้วยเรื่องของวัฒนธรรมป๊อปเซ่นเขาใส่วรรคทองจากเพลงดัง

Hotel California ของวง The Eagles ("You can check out any time you want [คุณจะไปเมื่อไรก็ได้]") และคำโฆษณาของกองทัพสหรัฐฯ ("Be all you can be [เป็นทุกสิ่งที่คุณอยากเป็น]" อันเป็นคำที่ราชาภูตทรอลสั่งเพียร์) การผจญภัยช่วงหลังๆ ของกินท์ละม้ายกับการแสดงโชว์ที่มีทั้งเต้นและร้อง

ในขณะที่ภูตทรอลของผู้กำกับข่านถูกนำเสนอในแบบสมจริง ผู้ดัดแปลงบท "หวัง" เลือกที่จะทำให้การประชุมภูตของเขาดูละม้ายการชุมนุมของชาวลัทธิสิ้นโลก (Waco) ผลจึงออกมาเป็นว่าภูตทรอลหน้าตาเหมือนกลุ่มคลั่งศาสนาเสียนี่กระไร (ลัทธิวาโก นำโดยเดวิด คาเรช ในรัฐเท็กซัสที่นำไปสู่การสังหารหมู่สาวกในค่ายของลัทธิในราวปี 1991 เป็นข่าวใหญ่ที่ชาวอเมริกันคุ้นเคย)

วิธีการที่น่าสนใจของหวังและมูลเลอร์อีกข้อคือใช้นักแสดง 2 คน รับบทกินท์ คนหนึ่งเป็นวัยหนุ่ม อีกคนเป็นนักเดินทางเปี่ยมด้วยประสบการณ์ ในช่วงปลายของละคร ตัวละครที่เล่นบทกินท์ทั้งคู่ได้พบกันขณะที่กินท์วัยเด็กกำลังจะออกเดินทางแต่กินท์วัยชรากลับมาจากการเดินทาง นี่คือจุดซ้อนทับของเวลาซึ่งเน้นย้ำความปรารถนารุนแรงของวัยหนุ่มและฝันที่สูญสลายไปแล้วของเพียร์ซรา "ข้าได้สดับมาว่าข้าจะพบวันเวลาแห่งอนาคตของข้าบนเส้นทางนี้" กินท์หนุ่มผู้สับสนงุนงงกล่าวกับกินท์วัยชราเช่นนั้น

ส่วนผู้ดัดแปลงบทอีกคนคือโรมูลูส ลินนีย์ นั้น เขาเลือกเสียงอันแจ่มชัดแห่งอเมริกาในการเสนอสารของอิบเซ่น โดยใช้สำเนียงแอพพาเลเชี่ยนอันยืดช้า และแม้ว่าบทพูดอย่าง "ไปเสีย นางตัวร้าย" จะไม่มีอะไรใกล้เคียงกับคำพูดเช่นนี้ในต้นฉบับ แต่ลินนีย์ก็กล่าวว่าเขามองเห็นสายใยที่เชื่อมโยงพระเอกนอร์เวย์ของอิบเซ่นเข้ากับคนอเมริกันยุคใหม่ของเขา

"ผมว่านี่เป็นเรื่องราวแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริงผมหมายความว่าคุณลองคิดดูซิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน" (บิล เกตส์

เป็นผู้ก่อตั้งบริษัทไมโครซอฟท์ เป็นมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่ถูกฟ้องร้องในเรื่องการผูกขาดทางธุรกิจ)

ลินนีย์กล่าวว่าเขาดู "กินท์" ครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ขวบ และเทียบเคียงชีวิตของตัวเอกเข้ากับชีวิตวัยเด็กของเขาในเมืองบูน เคาน์ตี้ รัฐนอร์ธ แคโรไลนา (โปรดักชั่นนี้แต่เดิมจัดแสดงที่ North Carolina School for the Arts ในปีที่แล้ว) ผู้เขียนบทยืนยันว่า "นี่เป็นเรื่องที่ผมคุ้นเคยที่สุด"

ลินนีย์ดัดแปลงให้ละครเรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 วางตัวละครกินท์วัยเด็กให้อยู่ที่นอร์ธ แคโรไลนาในปี ค.ศ. 1917 และกินท์วัยชราไปไว้ที่ต่างประเทศในปี ค.ศ. 1957 เขายังปรับเปลี่ยนตัวละครบางตัวให้ทันสมัยขึ้น เปลี่ยนทรอลเป็นครอบครัวอัปลักษณ์ และเปลี่ยนบัท ทอน โมลเดอร์ (เป็นตัวละครที่พบเพียร์วัยชรา และทำให้เขาสำนึกบาป) ให้เป็นหมอผีอินเดียนแดงเชอโรกี เขายังทำให้ชีวิตของโซลเวจ ผู้เฝ้ารอดูมีความน่าเชื่อขึ้นอีกด้วย หลังจากรอเพียร์ กินท์มา 40 ปี เธอก็มีสามี 2 คน คู่รักหลายคนและลูกเป็นพรวน ลินนีย์บอกว่า "เธอเป็นหญิงชรา แต่เธอก็ใช้ชีวิตมาอย่างโชกโชน"

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

รีสกล่าวว่าภาพลักษณ์ความเป็นคนนอกของเพียร์นั้นคมชัดมาก "บุคลิกของเพียร์คือคนที่ดิ้นรนต่อสู้และนอกคอก ผมคิดว่าประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับคนหูหนวกและความสัมพันธ์ที่มีต่อโลกภายนอกของพวกเขา"

รีสและบาร์เน็ทท์เห็นพ้องกันว่าบทของอิบเซ่นมีแรงบันดาลใจมากพอสำหรับการแสดงแบบที่ใช้การเคลื่อนไหว เมื่อแสดงบนยกพื้นธรรมดา การแสดงนั้นเปี่ยมพลังอย่างยิ่ง เสริมเน้นด้วยเสียงของเครื่อง

เคาะจังหวะอย่างแทมโบริน กลองและการเคาะมือลงบนพื้นเวที เขาใช้หน้ากากเรียบๆ บอกสภาพของความเป็นภูตทรอล และใช้หุ่นแทนตัวประกอบที่มีอยู่ทั่วไปในบทละคร

"อิบเซ่นสร้างงานที่ยากเอาไว้ และผมก็ยอมรับว่ามันก็มีบางจุดเหมือนกันที่ผมต้องบอกนักแสดงว่า "ผมก็ไม่เข้าใจเหมือนกัน" รีสกล่าว "แต่ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงมีความคิดที่ดีมากกว่าผม และเราตีความตามพวกเขา"

อันที่จริงแล้ว ในทุกโปรดักชั่นที่สร้างขึ้นมาในระยะหลังนี้ สิ่งที่ดูจะช่วยให้เราคิดว่าการทำละคร "เพียร์ กินท์" เป็นการลงแรงที่คุ้มค่าก็คือความยืดหยุ่นของตัวบทที่เอื้อต่อการตีความ

หวังกล่าวว่า "ในระดับหนึ่ง บทละครเรื่อง "เพียร์ กินท์" มีความหลากหลายมากเสียจนทำให้เราต้องทุ่มตัวเองลงไปอย่างสุดใจในการกำกับบท มันก็เหมือนพระคัมภีร์ไบเบิล แต่ละคนก็ตีความต่างๆกันไปตามแนวคิดของนิกายตน และการตีความนั้นมาจากโลกทัศน์ของผู้ตีความมากยิ่งกว่าเนื้อในของตัวงานเสียอีก"

ที่มา
บทวิจารณ์โดย เจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinley)
ผู้สื่อข่าวใน City Section ของ หนังสือพิมพ์ New York Times
แปลโดย พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนนา
บรรณาธิการโดย เจตนา นาควัชระ
ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บทวิเคราะห์

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

เจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinley) เริ่มต้นบทความของเขาด้วยการเสนอภูมิหลังของบทละครเรื่อง เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) ให้ผู้อ่านได้เข้าใจอย่างชัดเจนว่า ผู้ประพันธ์ (เฮนริค อิบเซ่น)[1] บทละครเรื่องนี้ไม่เคยคิดว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่มีความสำคัญหรือยิ่งใหญ่แต่อย่างใด[2] แต่ประสบการณ์การชมผลงานละครทั้ง 4 ชิ้น ที่เกิดขึ้น 131 ปี หลังจากที่บทละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์นั้น[3] กลับกลายเป็น

ประสบการณ์ที่อยู่เหนือความคาดคิดของผู้ประพันธ์ดั้งเดิมโดยสิ้นเชิง แม้แต่แมคคินลีย์เอง ก็ยังรู้สึกแปลกใจที่เหตุใดจึงมีการนำบทละครชิ้นนี้มาจัดแสดงด้วยคณะละครที่มีฝีมือ รวมทั้งนักเขียนบทและผู้กำกับที่มีชื่อเสียงในระดับประเทศต่างก็หันมาหยิบบทละครที่ถูกมองว่า เต็มไปด้วยความเพ้อฝันและความยืดยาด[4]นี้ขึ้นมาปัดฝุ่นและตีความกันใหม่ด้วยมุมมองและวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่และหลากหลาย และเมื่อแมคคินลีย์ "ถอยห่าง" ออกจากประสบการณ์การชมละครทั้ง 4 ชิ้นนี้แล้ว เขาได้ค้นพบความยิ่งใหญ่ของบทละครชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศักยภาพมหาศาลที่บทละครเรื่องนี้ได้เก็บซ่อนตัวเองไว้ รอให้ "โอกาสที่บังเอิญ" เช่นนี้เกิดขึ้น เพื่อจะเผยความลี้ลับในระดับ "จิตใต้สำนึก" บางอย่างออกมา แมคคินลีย์เปรียบเทียบให้เห็นว่าผู้กำกับ (หรือผู้ดัดแปลงบท) ของแต่ละผลงานนั้นได้ "ตีความ" บทละครออกมาแตกต่างกัน (โดยหนีความเป็นตัวของตัวเองไม่พ้น) อย่างไร และได้นำการตีความเหล่านี้มาแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมบนเวทีด้วยความสำเร็จได้อย่างไร จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ดูเหมือนว่า แมคคินลีย์จะไม่ค่อยให้ความสนใจในแง่ของความสำเร็จในเชิงเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นด้านการแสดง การกำกับ หรือเรื่องของฉาก แสง เสียง เสื้อผ้า แต่น้ำเสียงในการเขียนของแมคคินลีย์นั้นทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ว่า ผลงานทุกชิ้นที่เขาเอ่ยถึงนั้น อยู่ในระดับมาตรฐานของ "มืออาชีพ" ทั้งสิ้น จึง "ป่วยการ" ที่จะวิจารณ์ลงในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากนัก[5] แต่เขากลับเห็นความจำเป็นที่จะบอกกล่าวกับผู้ชมชาวสหรัฐฯถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์นี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แม้ว่าผู้ดัดแปลงบททุกคนจะมีประเด็นสำคัญในการตีความที่แตกต่างกัน แต่เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว ภายใต้ความแตกต่างนี้กลับมีความเหมือนบางอย่าง ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนหรือ แก่นของความเป็นชนชาติอเมริกันได้อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ เขาเริ่มต้นจากผลงานที่สะท้อนความคิดเชิงอภิปรัชญาของคณะ Shakespeare Theatre ที่ผู้กำกับฯใช้รูปแบบ "จินตนิยาย" ที่หรูหรา ฟู่ฟ่า เพื่อที่จะตั้งคำถามในเชิงอัตถิภาวะนิยม (Existentialism)[6] กับผู้ชมว่า "แท้ที่จริงแล้วเราเป็นใคร" ไปสู่การตีความของคณะ Trinity Repertory Theatre ที่

ถามคำถามสืบเนื่องมาจากกลุ่มแรก โดยการใช้รูปแบบของละครที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมมหาชน (Popular Culture) ทำให้ผู้ชมชาวอเมริกันสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ในละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันในสังคมมหาชนอเมริกันได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นการถอดบทบางตอนให้เหมือนในเนื้อเพลงที่โด่งดัง หรือการให้ตัวละครใช้เครื่องแต่งกายและมีลักษณะคล้ายกับบุคคลหลายคนที่ตกเป็นข่าวหน้าหนึ่ง การดัดแปลงบทของคณะนี้ เดวิด เฮนรี่ หวัง ได้ทำให้เป็นเรื่องการผจญชีวิตของเด็กหนุ่มชาวอามิช[7]จากหนุ่มน้อยที่เคร่งศาสนามาเป็นชายเสเพลที่ไร้แก่นสาร เพื่อท้ายที่สุดแล้ว หัวใจสำคัญที่ผู้ดัดแปลงบทต้องการสื่อ ก็คือ "ตัวตนเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน ภายใต้บริบทหนึ่งคุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนชนิดหนึ่ง แต่แล้วกลับพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงเมื่ออยู่ภายใต้อีกบริบทหนึ่ง"[8] จากการตีความที่ใช้บริบททางสังคมของวัฒนธรรมแบบมหาชน (หรือแนวป๊อป) เป็นตัวตั้งของ "หวัง" ก็มีการตีความโดยคณะละครคณะถัดมาที่หันมาใช้ความเป็น "ครอบครัวคนอเมริกัน" ยุค 1917-1957 โดยจัดแสดงที่ Theatre for the New City ในเมืองนิวยอร์ก ภายใต้การกำกับฯของ โรมูลูส ลินนีย์ ซึ่งเน้นรูปแบบ "ความสมจริงและความเป็นไปได้" ในครอบครัวอเมริกันแบบเต็มตัวทำให้ เพียร์ กินท์ ดูเป็นเรื่องที่อยู่ภายในครอบครัวอเมริกันมากขึ้น[9] และจาก "การหาแก่นสารไม่พบ" หรือ "ความแปลกแยก" ในชีวิตของเพียร์ กินท์ในครอบครัวนี้ แมคดินลีย์ได้โยงไปถึงการตีความของกลุ่มละครกลุ่มสุดท้าย คือกลุ่ม National Theatre for the Deaf ว่าสามารถที่จะเชื่อมโยงบุคลิกของเพียร์ กินท์ กับคนหูหนวกได้โดยง่ายเพราะว่าบุคลิกของเพียร์ กินท์นั้นคล้ายคลึงกับบุคลิกของคนหูหนวกกับความสัมพันธ์ต่อโลกภายนอกของพวกเขา สำหรับผลงานการตีความของกลุ่มสุดท้ายนี้ แมคดินลีย์ได้ให้ความชื่นชมเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในแง่ของรูปแบบในการนำเสนอว่าเรียบง่ายแต่มีคุณภาพสูงและที่สำคัญคือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่เหนือความคาดหมายที่จะนำเอาบทละครที่แลดูยากนี้มาทำเป็นละครที่เข้าถึงคนหูหนวกได้ด้วย

หากจะวินิจฉัยวิธีการประเมินคุณค่าละครเวทีทั้ง 4 เรื่องของ

แมคคินลีย์แล้ว อาจกล่าวได้ว่าสิ่งสำคัญที่สุดคือ เขาสามารถชี้ให้ผู้อ่านเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผลงานละครทั้ง 4 เรื่องนั้น สามารถสะท้อน "ความเป็นตัวตน" ของอเมริกันชนได้ในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับอภิปรัชญาระดับสังคม ระดับครอบครัว และระดับปัจเจกชน แมคคินลีย์ไม่ได้ทำการ "สรุปความ" ว่าท้ายที่สุดแล้วเขา "จำกัดความ" คำว่า "คนอเมริกันร่วมสมัย"อย่างไร แต่เขาชี้ชวนให้เห็นถึงศักยภาพของการตีความและมูลเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการตีความได้มากมายหลายระดับเช่นนี้ ก็คือศักยภาพที่มีอยู่ภายในตัวบท และโลกทัศน์อันลึกซึ้งของผู้ตีความหรือผู้ดัดแปลงบทเอง (ซึ่งอาจจะมีมากกว่าในบทละครต้นแบบ) ผลงานการตีความที่หลากหลายทั้ง 4 ชิ้นนี้ น่าจะเป็นเครื่องพิสูจน์ได้ว่า บทละครเรื่องเพียร์ กินท์ ได้ตกเป็นสมบัติของผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมต้นกำเนิดอย่างสมบูรณ์

ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้ ชวนให้คิดต่อไปว่า การตีความที่หลากหลายระดับอันเป็นการมองสภาพ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมอเมริกันนั้น น่าจะสามารถนำมาเปรียบเทียบกับ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมไทยยุคปัจจุบันได้ด้วย เพราะปัญหาที่เกิดขึ้นกับ เพียร์ กินท์ ก็เป็นปัญหาที่สามารถเกิดขึ้นกับใครก็ได้ที่ดำเนินชีวิตด้วยไปตามความ "พอใจ" และ "ถูกใจ" และใช้ชีวิตตามข้อกำหนดของ "บริบท" เพียงเพื่อจะได้พบว่า ทั้งหมดที่ตนมี ที่ตนเป็นนั้น แท้จริงแล้วอาจจะไร้ความหมาย และไร้แก่นสารที่แท้จริง คำถามอันเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตนั้น เป็นคำถามที่มนุษย์ได้ถามตนเองมาโดยตลอด ดังนั้นบทเรียนของเพียร์ กินท์ ก็น่าจะสามารถเป็นบทเรียนของมนุษย์ทุกคนได้เช่นกัน

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

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

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

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

---

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

[2] แมคคินลีย์ถึงกับยกคำพูดของอิบเซ่นที่กล่าวว่า "ผมเขียนขึ้นตอนที่ผมเมา" อีกทั้งขยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ผู้อ่านทราบว่า (หลังจากที่มีการตีพิมพ์บทละครไปแล้ว) อิบเซ่นมีความไม่พอใจกับบทละครเรื่องนี้มากถึงกับมีการตำหนิตัวเอง ดัดองก์ที่ 4 ทิ้งทั้งหมดแล้วประกาศว่าจะเลิกเขียนบทละครที่ใช้ร้อยกรองต่อจากเรื่องนี้ อิบเซ่นคิดว่า บทละครเรื่องนี้ขาดความเป็นสากล และคงไม่สามารถกลายเป็นสมบัติของโลกได้ เขาประกาศว่า "แทบไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียที่จะสามารถเข้าใจบทละครเรื่องนี้ได้"

หมายเหตุ จากการค้นคว้าของผู้วิจัย พบว่าอิบเซ่นเขียนบทละครเรื่องนี้เพื่อเสียดสีกระแสสังคมของชาวนอรเวย์ในสมัยนั้น (ช่วงทศวรรษ 1860-70) ไม่ว่าจะเป็นกระแสชาตินิยม วัฒนธรรมนิยม หรือแม้แต่กระแสของเรื่องการปฏิรูปภาษา ที่กลุ่มชาตินิยมพยายามจะแยกโครงสร้างภาษาแบบนอร์เวย์ออกจากภาษาแดนิชที่ใช้มาแต่เดิม ทำให้ "ภาษาใหม่" ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นภาษาที่มีความไม่ลงตัวและค่อนออกไปทางภาษาแบบชาวบ้าน จะเห็นได้ว่าท่ามกลางกระแสเหล่านี้ อิบเซ่นได้ทำให้เพียร์ กินท์แสดงความเห็นแก่ตัวด้วยการหนีจากชุมชนที่ใช้ภาษาแบบแปลกๆและเป็นชุมชนโดด(หรือแปลกแยก)ไปอยู่ในดินแดนอื่นที่มีเสรีภาพและไม่บีบคั้น นอกจากนี้ เอดมันต์ กอส (Edmund Gosse)ยังได้ชี้ว่าชื่อ เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) เป็นชื่อของตัวละครในตำนานพื้นบ้านของนอรเวย์ ซึ่งเป็นตำนานของชายหนุ่มจอมกะล่อน ที่ต้องการใช้ชีวิตอย่างเสรี กอสกล่าวว่า บทละครเรื่องเพียร์ กินท์อาจจะมีส่วนละม้ายกับเรื่อง เฟาสต์ (Faust) ของเกอเธ่ (Goethe) เพียงเฉพาะเรื่องของการใช้ร้อยกรองในการประพันธ์ แต่ในเรื่องของรูปแบบ และแนวในการประพันธ์นั้น อิบเซ่นมีแบบฉบับที่เป็นตัวของตัวเอง

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

[4] บทละครเรื่องนี้เป็นบทร้อยกรอง ภาษานอร์วีเจียน มีความยาวถึง 5 องก์ หนาประมาณ 200 หน้า เหตุการณ์เกิดขึ้นข้าม 2 ทวีป ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4 ชั่วโมง บทละครไม่ค่อยปะติดปะต่อเข้าใจยากให้ความหมายที่คลุมเครือ5คำวิจารณ์ที่มีการประเมินคุณค่าในแง่การเปรียบเทียบผลงานทั้ง 4 ชิ้นอย่างชัดเจน มีเพียงประโยคเดียว คือ "บางที" "กินท์" ที่น่าตื่นตาที่สุด อาจจะเป็น "กินท์" ที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือ ละครสัญจร ของ National Theatre for the Deaf" นอกเหนือจากจุดนี้แล้วก็มักจะเป็นข้อสังเกตของ แมคคินลีย์ เอง ซึ่งเป็นการ "รายงาน" สิ่งที่เขาเห็นซึ่งดูเหมือนว่าจะสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของผู้สร้างงานเป็นอย่างดีทุกเรื่อง

[5] แมคคินลีย์ ยกตัวอย่างสั้นๆ ให้เห็นภาพรวมของการตีความที่ออกไปในแนวจินตนิยาย เล่าให้เห็น

จุดเด่นพิเศษ เช่น "ภาพของอาณาจักรภูตทรอลที่เต็มไปด้วยภูตน่าเกลียด น่าชัง ฯลฯ" และสรุปด้วยการยกคำพูดของผู้กำกับมาประกอบภาพบนเวทีที่ให้เห็น "สภาวะทางความคิด" ที่เป็นภาพหลอนในระหว่างที่เพียร์กำลังจะจมน้ำตาย เขากล่าวว่า "ในความคิดที่เป็นผู้ใหญ่ขึ้นของผม นี่คือคำถามแห่งอัตถิภาวะนิยมที่ว่า บางที สิ่งที่คุณคิดว่าคุณเป็นนั้นอาจจะไม่ใช่สิ่งที่คุณเป็นจริงๆ" (การที่เพียร์ตัดสินใจไปแสวงหาตัวตนของเขาด้วยการดำเนินชีวิตแบบเสรีไร้จุดหมายนั้น ท้ายที่สุดแล้วกลับนำมาซึ่งความว่างเปล่า ไร้ความหมาย นี่คือประเด็นทางปรัชญาในแนวอัตถิภาวะนิยม)

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

[7] หวัง ท้าทายผู้ชมให้คร่ำคิดถึงความหมายของคำว่า "ตัวตนที่แท้" ของชาวอเมริกัน ซึ่งทุกวันนี้มักจะได้รับอิทธิพลจากบริบทแวดล้อมเช่นกระแสบริโภคนิยม กระแสของการเป็นผู้บริโภคสื่อต่างๆรวมทั้งการโฆษณา

[8] จากข้อมูลในบทวิจารณ์ โรมูลูส ลินนีย์กล่าวว่า "ผมว่านี่เป็นเรื่องแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆ คนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งที่ดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริง ผมหมายความว่าคุณลองคิดดูสิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน"

หมายเหตุ *ในที่นี้ลินนีย์หมายถึงกรณีของนาย บิล เกตส์ (Bill Gates) ผู้ก่อตั้งและผู้บริหารบริษัทไมโครซอฟท์ซึ่งสร้างบริษัทนี้ขึ้นมาจากเงินทุนจำนวนน้อยแต่สามารถบริหารและพัฒนาบริษัทอย่างรวดเร็ว และกลายเป็นอภิมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่มีสินทรัพย์ถึง 9 พันล้านบาท แต่ปัจจุบันนี้กลับมีปัญหาในเรื่องของการผูกขาดธุรกิจในการผลิตซอฟท์แวร์คอมพิวเตอร์บางชนิดจนทำให้เกิดการฟ้องร้องโดยรัฐบาลโดยกล่าวหาว่าบิลเกตส์ใช้ความไม่โปร่งใสและความไม่ยุติธรรมในการทำธุรกิจด้วยการจำกัดการแข่งขันอย่างเสรีในเวทีธุรกิจสินค้าประเภทเดียวกัน บิล เกตส์ได้กลายเป็นสัญลักษณ์แห่งความสำเร็จทางธุรกิจในระบบทุนนิยมของชาวอเมริกัน แต่ในเวลาเดียวกันความสำเร็จของเขากำลังจะกลายเป็นสิ่งที่สร้างปัญหาให้กับเขามากที่สุด นอกจากการเทียบเคียงได้กับเรื่องของบิล เกตส์แล้ว ลินนีย์ยังมีการสร้างสรรค์ให้ตัวละครในโปรดักชั่น ของเขาให้มีชีวิตอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1917 ที่รัฐนอร์ธ แคโรไลนา ในสหรัฐอเมริกาและทำตัวละครในเรื่องให้มีลักษณะใกล้เคียงลักษณะของผู้คนในยุคสมัยนั้น*

หวาด(วิ)ตก
หรือ การเข็น The Master Builder ไปยังปลายสุดของเอ็กเพรสชั่นนิสม์

เอลีเนอร์ ฟุคส์

"โอ้โห" ฉันกระซิบกระซาบกับเพื่อน "นี่มันต้องกลายเป็นอะไรคล้ายๆ "Solness on the Beach"[1] แน่เลย" ม่านยังไม่ได้เปิด แต่เราก็เห็นภาพยกพื้นจตุรัสสีขาวกับเก้าอี้ทรงหนักๆ สีมืดๆ ฉายอยู่บนนั้น นี่มันโรเบิร์ท วิลสัน (Robert Wilson)[2] ชัดๆ และเมื่อม่านเผยออก ความหวาดระแวงของฉันก็กลายเป็นจริง อิบเซ่น (Henrik Ibsen)[3] ถูกผู้กำกับเคท วอริสกี (Kate Whorisky) สาวกตัวกลั่นของวิลสัน จับมาแปลงกายเป็นวิลสันไปเสียแล้วในการจัดแสดงที่ American Repertory Theatre ที่เมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเสทท์นี้ แล้วที่เรียงกันอยู่ในตู้กระจกและนับเลขใส่ไมโครโฟนนั่นก็คือบรรดาลูกน้องของท่านนายช่างใหญ่โซลเนส ทั้งคายา (Kaja) นักบัญชีผู้เหงี่ยมหงิม แร็กเนอร์ (Ragner) สถาปนิกหนุ่มผู้อ่อนแอ และบิดาช่างเขียนแบบผู้อมโรคของแร็กเนอร์ ลูซินดา ไชลด์ส (Lucinda Childs) ในบทคายาหันหน้าด้านขวาที่ดูเย็นชาให้เรา เธอพลิกหน้าสมุดบัญชีขวับๆ อย่างเป็นจังหวะ และนับซ้ำแล้ว

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

ซ้ำเล่า "หนึ่ง-สอง-สาม-สี่-ห้า-หก-เจ็ด-แปด"

แต่ฉันอยากจะบอกอีกสักหน่อยว่า แม้แต่ในช่วงแรกๆ นี้ ฉันก็ยังยอมรับการบูชารูปแบบนิยมแบบวิลสันอย่างน่าละอายนี้ไม่ได้เต็มที่นักทำให้ความระแวงที่ฉันมีเมื่อยามพินิจละครของอิบเซ่นทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดแสดง The Master Builder ในแบบสัจนิยม ยิ่งมีมากขึ้นไปอีก โซลเนสที่หลงตัวเองและสับสนเป็นปัญหาแรก ฮิลเด แวงเกิล (Hilde Wangel) แรงบันดาลใจแสนงามผู้เยาว์หยิ่งแปลกประหลาดที่ก้าวออกมาจากอดีตของเขา นั่นก็เป็นอีกปัญหาหนึ่ง แต่ทั้งหมดนั้นก็ยังเทียบไม่ได้กับปัญหาใหญ่ในตอนจบขององก์สุดท้าย ตอนนั้น โซลเนสก้าวสู่จุดสูงสุดของอาชีพโดยการนำมาลามงคลที่ชาวเมืองอุทิศให้ขึ้นไปยังยอดหอคอยสูงเทียมฟ้าที่เขาเพิ่งสร้างเสร็จ ฮิลเดเฝ้ารบเร้าให้เขาปีนขึ้นไป แต่โซลเนสกลับดูราวกับว่าจะกลัวความสูง เขาทั้งสองมองเห็นการก้าวขึ้นครั้งนี้ เป็นเหมือน "ภาพหลอนร่วม" (folie a' deux - อาการที่ผู้ป่วยทางจิตซึ่งมีพื้นฐานจิตใจและประสบการณ์คล้ายกับเห็นภาพหลอนทำนองเดียวกัน) ที่กล่าวกันว่าฉากนี้ควรจะจัดแสดงอย่าง

---

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

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

จริงจังมากๆ อย่างละครโศกนาฏกรรมเยอรมัน และในขณะเดียวกันก็ต้องไร้รสนิยมอย่างเหลือทน (อย่างเช่นกลุ่มตัวละครที่กำลังกังวลเหลือบตามองออกไปนอกเวที แล้วร่ำร้องออกมาอย่างตระหนกว่า "และทันใดนั้น ทัน-ใด-นั้น...!") นั้นนับเป็นการลงโทษซ้ำสองอย่างไม่น่าให้อภัย ฉากนี้นับว่าจัดแสดงยากยิ่งกว่าฉากหิมะถล่ม (ถ้าทำได้จริงก็เถอะ) ที่เป็นฉากสุดท้ายในละครเรื่อง When We Dead Awaken อันเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายของอิบเซ่น และแม้แต่วิลสันเองก็ไม่สามารถทำออกมาได้ดี เมื่อครั้งที่เขากำกับที่เวทีเดียวกันนี้เมื่อ 8 ปีก่อน

แต่หลังจากองก์หนึ่งผ่านไปไม่นาน ฝีมือในการกำกับของวอริสกีค่อยๆ ปลดเปลื้องความวิตกเหล่านั้นออกไปจากใจฉัน นี่ไม่ใช่งานที่ลอกเลียนรูปแบบของวิลสันมาแบบเป๊ะๆ แต่กลับเป็นงานที่เปรียบเสมือนการหล่องานประติมากรรมจากแก่นที่หลอมออกมาจากข้างใน อาจจะเรียกได้ว่าคล้ายๆ แนวแอบสแตร็ก เอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (abstract expressionism) ตัวละคร "คายา" (แสดงโดย ไอแซน เซลิค-Aysan Celik) สั่นสะท้านแทบสิ้นสติเมื่อโซลเนสคุ้ยตะกอนราคะในใจเธอให้ฟุ้งขึ้นมา แต่ตลอดเวลาดังกล่าว เธอยืนตัวแข็งที่อราวแห่งโลหะ ชารอน สครัจส์ (Sharon Scruggs) แสดงเป็นเอลีน (Aline) ภรรยาผู้เย็นชาไร้ชีวิตของโซลเนส เธอตกอยู่ในภาวะโศกเศร้าไม่รู้คลายเพราะตุ๊กตาสะสมของครอบครัวถูกไฟไหม้เสียยิ่งกว่าเศร้าเพราะลูกสองคนของเธอได้ตายในกองเพลิงที่เผาคฤหาสน์ของครอบครัวเธอเมื่อหลายปีก่อน สครัจส์เคลื่อนไหวด้วยลีลาแบบหุ่นชี้ผึ้งมาตามทูโซต์ แต่พูดด้วยน้ำเสียงที่เหมือนดังจากหลุมศพจนน่าจะทำให้ปีศาจในละครเรื่องแฮมเล็ตดูสดใสรื่นเริงไปได้ทีเดียว เครื่องแสดงความไร้ชีวิตของเธออย่างหนึ่งคือกรงอัตโนมัติหรือลิฟท์ที่ไม่มีเครื่องกั้นที่ผู้ออกแบบฉาก คริสทีน โจนส์ (Christine Jones) ออกแบบมาให้บรรทุกเธอเข้าและออกจากฉาก

คริสโตเฟอร์ แม็คแคน (Christopher McCann) เป็นที่ชื่นชมของคอละครชาวนิวยอร์กจากหลากหลายบทบาทรวมถึง การรับบทเดอฟลอส์ ผู้ชั่วร้ายใน The Changeling ที่สร้างโดย โรเบิร์ต วูดดรัฟฟ์ (Robert Woodruff) เมื่อไม่นานมานี้ คราวนี้เขาแสดงได้อย่างกับก๊าช

อันตรายที่ถูกเก็บกักไว้ในที่อัดความดัน เขาเป็นตัวเลือกที่ยอดเยี่ยมสำหรับบทโซลเนส ลีลาเอ็กเพรสชั่นนิสม์ของวอริสกีเห็นได้ชัดตรงนี้ เช่น เมื่อโซลเนสบอกเอลีนว่า เขารู้สึกว่า "ความผิดบาปทั้งหลายกำลังกดทับผมอยู่" เราก็เห็นร่างของเขางอมุ้มลงตามนั้นจริงๆ แน่นอนอยู่ว่าโซลเนสต้องการฮิลเด แวงเกิล ในฐานะคู่หูผู้มีพลังรุนแรงลึกลับ ซึ่งเราพอจะเชื่อได้ว่าจะไม่ลดตัวลงไปเป็นความกระตือรือร้นแบบ Brady Bunch (ละครโทรทัศน์ยอดนิยมของอเมริกา) ในกรณีของตัวละครนี้ ฉันอยากให้วอริสกีใช้วิสัยทัศน์แบบสตรินเบิร์ก (Strindberg) ของเธอให้เต็มที่กว่านี้

อย่างไรก็ตาม คริสทิน แฟลนเดอส์ (Christin Flanders) ในบทแวงเกิลนั้นดูตรงที่ออย่างมาก การแสดงของเธอจึงดูราวกับตัวละครที่ลอยออกมาจากการตีความที่อ่อนหัด คือความเชื่อที่ว่า สาวน้อยแห่งฤดูใบไม้ผลินี้ ถูกชักจูงโดยความฝันแบบสร้างวิมานในอากาศจนล่องลอยไปกับจิ้งจอกฤดูใบไม้ร่วงอย่างโซลเนสจริงๆ แม้จะฟังดูขัดแย้งกับอิบเซ่น แต่ฉันยังรู้สึกว่า เราสามารถดึงฮิลเด แวงเกิลที่อาจหาญกว่านี้ออกมาจากบทละครได้ เป็นไปได้ไหมว่า ฮิลเด แวงเกิล ผู้ซึ่งถูกโซลเนส "จุมพิตครั้งแล้วครั้งเล่า" เมื่อครั้งยังเป็นเด็กหญิง เมื่อครั้งที่เขาเคยเป็นแขกของบิดาเธอที่หมู่บ้านห่างไกลทางตอนเหนือ (และเหตุการณ์นี้เป็นความลับอันเร้าใจที่เชื่อมชาย-หญิงคู่นี้เข้าด้วยกัน) จะไม่ใช่ผู้เร่งเร้าความเพ้อฝันและพลังของวัยเยาว์ให้หวนคืนมาใหม่ แต่ว่าเธอกลับเป็นศัตรูตัวฉกาจที่มุ่งมั่นจะทำลายผู้ครอบงำเธอทางเพศนี้เสีย แม้จะโดยไม่รู้ตัว เป็นไปได้ไหมว่า เธออาจจะไม่ได้ "ตื่นเต้น" ในทางเพศหรือทางจิตวิญญาณอย่างที่ใครๆ ก็ชอบตีความกัน กล่าวคือ ความตื่นเต้นของเธออาจจะไม่ได้มาจากการที่โซลเนสประสบความสำเร็จในสิ่งที่เขาต่อสู้ แต่อาจจะมาจากความตายของเขาก็เป็นได้ (เช่นเดียวกับฮิลเด แวงเกิล ในวัยรุ่นที่ปรากฏอยู่ใน The Lady From the Sea บทละครอีกเรื่องหนึ่งของอิบเซ่น) เธอรู้สึกตื่นเต้นไปด้วยกับจินตนาการถึงฉากที่โซลเนสจะร่วงหล่นลงจากหอศิวลึงค์นั้นนอกเวที และนั่นจะเป็นการชดเชยกับการที่เขาทำลายชีวิตปกติทางเพศของเธอไปตลอดกาล เพียงเพราะเขายอมตกเป็นทาสของอารมณ์หัวงูเพียงชั่วครั้งชั่วคราว ดังนั้น

ฉันคิดว่าละครเรื่องนี้ ยังมีช่องโหว่ให้เติมความคั่งแค้นที่ลึกซึ้งกว่านี้ลงไปได้อีก

อย่างไรก็ตาม ฉากสุดท้ายซึ่งฉันหวาดวิตกว่าจะพังเสียไม่เป็นท่านั้น กลับกลายเป็นการประกาศสัจธรรมที่น่าตื่นตะลึง วอริสกีกับไมเคิล ไซโบสกี (Michael Chybowski) ผู้ออกแบบแสงไม่ได้จับหอคอยไปไว้สุดขอบฟ้านอกเวทีจนมองไม่เห็นแล้วปล่อยให้เราคนดูเข้าใจเอาเองว่าที่นักแสดงกระโดดขึ้นกระโดดลงนั่นแหละหอคอย แต่ทั้งสองจับมันมาวางไว้ต่อหน้าต่อตาเราเหมือนอนุสาวรีย์วอชิงตันโดยใช้การฉายภาพขนาดใหญ่ไปที่ฉากหลัง ท่านนายช่างใหญ่ "ปีน" หอคอยโดยที่ตัวแม็คแคน ก้าวเดินแข้งขาสั่นตรงมาหาเราหน้าเวที และมีแววหวาดวิตกในดวงตา ช่างเป็นฉากที่สะเทือนอารมณ์นัก เมื่อแสงเปลี่ยนขนาด หอคอยก็ค่อยๆ ขยายใหญ่โตขึ้นๆ ในขณะที่โซลเนสค่อยๆ หดเล็กลงๆ จากนั้นแสงและเสียงก็สะท้อนให้เห็นถึงการพังทลายในท้ายที่สุด

โรเบิร์ต บรูสทีน (Robert Brustein) ผู้อำนวยการด้านศิลปะของโรงละคร American Repertory เป็นผู้ดัดแปลงบทอย่างไว้ฝีมือ เขาตัดส่วนประกอบย่อยๆ ที่รบกวนโครงเรื่องใหญ่ อย่างเช่น ตอนกลุ่มแขกสตรีในองก์สุดท้ายออกทั้งหมด ในตอนแรก วอริสกี ซึ่งจบจากสถาบัน ART ของบรูสทีน (รุ่นถัดจากพีเทอร์ เซลเลอร์ (Peter Sellars) ผู้กำกับละครของ American Repertory ที่อายุน้อยที่สุด) ได้รับมอบหมายให้กำกับร่วมกับอาจารย์ของเธอ แต่บรูสทีนก็เหมือนกับโซลเนสที่เห็นว่า "พวกเด็กๆ กำลังรอโอกาส" เขาจึงมอบให้เธอดูแลละครทั้งเรื่องคนเดียว และความเชื่อมั่นของเขาก็ได้รับผลตอบแทนเป็นละครที่เข้มข้นน่าตื่นตาตื่นใจเรื่องนี้นั่นเอง

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

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นบทละคร แก่นเรื่องของมันก็คงจะเป็นการต่อสู้ระหว่างอารมณ์และเหตุผล หรือระหว่างหลักวิชากับความดันทุรังแบบเด็กๆ โดยที่ฝ่ายเหตุผลเป็นผู้ชนะในตอนท้าย เอลีเนอร์ ฟุคส์เล่าความผันผวนของจิตใจและกระบวนการทำงานของสมองของเธอให้ผู้อ่านได้ติดตามด้วยลีลาภาษาที่ชวนให้นึกถึงบทรำพึงบนเวที(Soliloquy)ของตัวละครที่กำลังมีความขัดแย้งในจิตใจและพยายามหาทางออกที่ดีที่สุดสำหรับทุกฝ่าย

โดยปกติแล้วสิ่งที่นักวิจารณ์เสนอต่อผู้อ่านมักจะเป็นบทสรุปของกระบวนการคิดวิเคราะห์ตีความงานศิลปะที่เขาได้ไตร่ตรองมาอย่างดี โดยมีเหตุผลที่คิดได้ในระหว่างนั้นและหลักวิชาอันเป็นพื้นฐานประจำตัวเป็นเครื่องรองรับบทสรุปนั้นๆ น้อยครั้งนักที่เราจะได้ติดตามกระบวนการทำงานของเขาไปทีละขั้นตั้งแต่ก่อนสัมผัสงานศิลปะจนถึงขั้นสรุปความคิดสุดท้าย ซึ่งเป็นขั้นตอนที่นักวิจารณ์จะเก็บไว้กับตัวและรับรู้เพียงผู้เดียว (ซึ่งอาจเป็นเพราะเหตุผลซึ่งจะสันนิษฐานต่อไป) และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นหนึ่งในน้อยครั้งนั้น

ฟุคส์ได้เขียนงานที่เสมือนหนึ่งชักชวนผู้อ่านเดินตามเธอเข้าไปในโรงละครก่อนการแสดงด้วยจิตใจที่หนักอึ้งและหงุดหงิด ใช้บทละครในความทรงจำสอบเทียบกับละครบนเวที รู้สึกเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับศิลปินสลับกันไปมา จนสุดท้ายกลับออกมาสู่โลกแห่งความเป็นจริงด้วยความปีติอิ่มสุข เธอได้แสดงการต่อสู้ระหว่างอคติกับหลักวิชาและประสบการณ์ หรืออีกนัยหนึ่ง ระหว่างอัตวิสัยและภววิสัยในความ "พยายาม" จะวิจารณ์นั่นเอง

ในตอนต้นเธอได้กล่าวว่า เธอมีอคติกับการเลือกสไตล์ในการนำเสนอของผู้กำกับ โดยได้อนุมานว่าละครจะออกมาในสไตล์ใดจากภาพบนเวทีที่ได้เห็นทั้งๆ ที่ "ยังไม่ได้เปิดม่าน" ทั้งยังแสดงความหวาดวิตกว่าบทละครเรื่องที่กำลังจะแสดงนั้นยากมาก มีจุดอ่อนหลายจุดซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการสร้างภาพบนเวทีให้เหมาะสมและตรงตามความคิดของ

ผู้เขียนบท (และของเธอ) เป็นอย่างยิ่ง และเมื่อประกอบกับการเลือกสไตล์ซึ่งไม่สอดคล้องกับที่เธอคิดไว้ล่วงหน้าเธอก็ถึงกับเอ่ยปากว่าแม้แต่ "อาจารย์" หรือ "เจ้าตำรับ" ของผู้กำกับคนนี้เองยังกำกับฉากที่ผู้เขียนบทคนเดียวกันเขียนไว้ง่ายกว่านี้ให้ดีไม่ได้เลย

ทั้งหมดนั้นนับเป็นคำปรามาสศิลปินอย่างร้ายแรงหากอยู่ตามลำพัง แต่ฟุคส์ก็ได้กล่าวตามในทันทีว่า แล้วที่สุดฝีมือการกำกับของศิลปินก็ทำให้เธอคลายใจ พร้อมกับยกย่องศิลปินด้วยการวิเคราะห์สไตล์ของศิลปินว่าไม่ใช่การทำงานลอกแบบอย่าง "เอาใจครู" อย่างที่เธอคิดไว้ในตอนแรก แต่ผู้กำกับได้คัดเลือกสไตล์ทางศิลปะทั้งของครูและสไตล์อื่นๆ มาใช้ในละครอย่างมีสัดส่วนพอเหมาะ คือมีทั้งฟอร์มาลิสม์แบบของโรเบิร์ต วิลสัน ในฉากและเครื่องประกอบฉากบางส่วน ทั้งเอ็กเพรสชั่นนิสม์แนวนามธรรมในลักษณะการแสดง ซึ่งส่วนหลังนี้เธอเห็นว่าเมื่อปรากฏบนเวทีแล้วมีความเหมาะสมมาก จนสละเนื้อที่ 2 ย่อหน้าเพื่ออธิบายการแสดงส่วนนี้ และในตอนหนึ่งถึงกับใช้คำว่า "เอ็กเพรสชั่นนิสม์ของวอริสกี"

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

เอลีเนอร์ ฟุคส์ ได้กล่าวถึงข้อควรตำหนิแล้วตามด้วยข้อควรชมสลับกันถึง 2 ครั้ง วิธีการเช่นนี้ดูเผินๆ อาจเป็นการ "ตบหัวแล้วลูบหลัง" ตามอย่างความคิดของนักวิจารณ์หรือนักดูละครบางคนว่า "ติมากๆ เดี๋ยวเขาจะเสียกำลังใจ ต้องหาอะไรมาชมเสียหน่อย" แต่ทว่าในกรณีของเอลีเนอร์ ฟุคส์ สิ่งที่เธอตบคือหน้าตนเอง คำชมของเธอลบล้างคำติก่อนหน้านั้นแทบจะโดยสมบูรณ์ เพราะสิ่งที่ควรชมนั้นสำคัญและยิ่งใหญ่กว่า

สิ่งที่ควรดิมาก นอกจากนั้นสิ่งที่ควรติส่วนมาก (หรือในความเป็นจริงคือสิ่งที่ (เธอคิดว่า ควรติ) ยังเป็นบุตรอัปลักษณ์ของอคติในใจเธอด้วย ดังนั้น นอกจากทำร้ายใบหน้าตนเองแล้ว เธอยังพยายามจะทำร้าย "หน้าตา" ในความหมายของอัตตาและ อหังการ์ของนักวิจารณ์ด้วย

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

นักวิจารณ์ผู้ได้รับการยอมรับ ไม่ว่าจะน้อยเพียงใด คือนักวิจารณ์ผู้พิสูจน์ความถูกต้องของวิจารณญาณและความเที่ยงตรงในคำตัดสินมาด้วยระยะเวลาแล้ว การประกาศความผิดพลาดของตน แม้จะกำกับไว้ว่า "แก้ไขแล้ว" ก็ยังเป็นการทำร้ายความมั่นใจทั้งของตนและทั้งของผู้อ่านผู้ด้อยประสบการณ์ นี่คือเหตุผลสำคัญอย่างยิ่งที่แทบจะไม่มีนักวิจารณ์คนใดมากล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงและกระบวนการละอคติของตนต่อหน้าสาธารณะเลย ดังนั้น หากเอลีเนอร์ ฟุคส์ จะเขียน

บทวิจารณ์นี้โดยมีเนื้อความเพียงแค่การชมเชยศิลปิน และวิเคราะห์สไตล์การนำเสนอของผู้กำกับและแสร้งทำเป็นลืมกล่าวถึงอคติของตนเสีย ก็ไม่มีใครตำหนิเธอได้ แต่เธอก็เลือกที่จะเป็นตัวแทนของคนดูจำนวนหนึ่งที่บางครั้งก็คิดว่าตนเก่งกาจและลึกซึ้งกว่าผู้กำกับ และส่งข่าวสารถึงผู้คนเหล่านั้นว่า หากยังมีใจเที่ยงธรรมพอจะถือหลักวิชาไว้ในมือหนึ่งให้มากๆ แล้ว อีกมือที่มีอคตินั้นก็ยังพอจะยื่นไปประสานความสัมพันธ์กับศิลปินได้เสมอ

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน
จะทำละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับทรราชสมัยใหม่ได้หรือ

ไนเจล ซอล

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

ในยุคสถาปนากษัตริย์กลับมาใหม่ (Restoration) ละครเรื่องนี้ตกที่นั่งลำบากแก่นเรื่องที่ว่าด้วยพระราชาที่ไม่ดีซึ่งถูกโค่นอำนาจดูจะสร้างความปั่นป่วนให้แก่กษัตริย์ในขณะนั้น ในศตวรรษที่ 19 เมื่อมีผู้นำละครเรื่องนี้มาแสดงอีก ก็มักจะมีการตีความให้เป็นโศกนาฏกรรมของพระราชาที่เป็นกวีมากเกินไป การตีความเช่นนี้เป็นที่นิยมกันต่อเนื่องกันมานาน...

การแสดงล่าสุดที่เมืองแสตรทฟอร์ด (Stratford) เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ที่เป็นชุด มีการตั้งชื่อชุดว่า "เมือง

อังกฤษแห่งนี้ : ละครประวัติศาสตร์" ชื่อชุดละครก็สื่อนัยให้เห็นแล้วว่าการจัดแสดงนี้มีระเบียบวาระที่เป็นเรื่องสังคมร่วมสมัยอยู่มาก ข้อความในสูจิบัตรก็บอกเราเอาไว้ว่า ละครประวัติศาสตร์เหล่านี้ได้รับการนำมาแสดงก็เพราะเป็นเรื่องที่ผูกอยู่กับวาระของปัจจุบันกาล อันว่าด้วยรูปแบบแห่งความเป็นชาติ บุคลิกภาพที่เกี่ยวเนื่องกับเอกลักษณ์รวมไปถึงบทบาทของสถาบันกษัตริย์ของเรา จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่าในการแสดงเรื่องริชาร์ดที่ 2 นั้น เราจะได้ยินเสียงสะท้อนที่ชวนให้คิดถึงข้อผูกพันกับสังคมร่วมสมัย...นี่คือการแสดงที่มุ่งมองไปสู่ปัจจุบันและผู้ดูผู้ชมก็ถูกกำกับให้สำนึกเช่นนี้อยู่ตลอดเวลา...

แก่นเรื่องที่โยงไปหาสังคมร่วมสมัยได้รับการตอกย้ำอยู่ตลอดในการแสดงครั้งนี้ เรื่องราวของริชาร์ดที่ 2 ได้รับการนำเสนอในรูปของการกำจัดทรราชของยุคใหม่ คำถามที่นำมาตีแผ่ก็คือ การลุกฮือขึ้นต่อต้าน (ทรราช) หมายความว่าอย่างไร เหตุใดประชาชนจึงร่วมขบวนการด้วยความรุนแรง และความเจ็บปวดที่มากับเหตุการณ์เหล่านั้นได้รับการตีแผ่เป็นอย่างดี...

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

...สิ่งที่เราได้เห็นในละครเรื่องนี้นับเป็นปรากฏการณ์ที่รู้จักกันในทุกยุคทุกสมัย : นั่นก็คือ การใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและการบิดเบือนบทบาทของอำนาจการขจัดชนชั้นนำที่เลวร้าย และรวมไปถึงการสมยอมที่แสนจะปวดร้าวในหมู่ของผู้ที่จำต้องยืนอยู่ตรงกลางแต่ถึงกระนั้นอะไรบางอย่างก็ขาดหายไปในขณะเดียวกัน เชกสเปียร์สร้างบทของ

ริชาร์ดโดยเค้นเอาสารออกมาจากบริบททางประวัติศาสตร์ในยุคของเขาเอง เชกสเปียร์มิได้มุ่งเพียงแต่จะเขียนงานที่ว่าด้วยเผด็จการ การกดขี่และกโลบาย ไม่ได้ต้องการจะเขียนถึงความทระนงอันมาจากการที่สามารถลงทัณฑ์ผู้ผิดได้อย่างหนำใจ แต่เชกสเปียร์เขียนงานที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของกษัตริย์ ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างราชบัลลังก์ที่ดูจะศักดิ์สิทธิ์กับบุคคลที่ต้องรับหน้าที่นั้น ในการแสดงครั้งนี้แง่มุมที่กล่าวมานี้ถูกมองข้ามไปโดยสิ้นเชิง

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

การมองข้ามหรือการจงใจสลัดทิ้งซึ่งนัยสำคัญของละครที่กล่าวมานี้ทำให้การแสดงที่แสตรทฟอร์ดไม่สามารถสื่อความหมายที่สำคัญออกมาได้อย่างชัดเจน ละครเชกสเปียร์เรื่องนี้เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสถาบันอันสำคัญที่สุด อันได้แก่สถาบันกษัตริย์ สถาบันนี้ในยุคของเชกสเปียร์ยังเป็นสถาบันที่เป็นแกนกลางของสังคม กษัตริย์เป็นสัญลักษณ์แห่งเอกลักษณ์ของชาติเป็นศูนย์รวมของความภักดีในระดับชาติ สถาบันกษัตริย์ยิ่งใหญ่ เร้นลับ โอ่อ่าไปพร้อมๆกัน ทั้งๆที่มีการเปลี่ยนแปลงไปหลายครั้งหลายคราว สถาบันที่ว่านี้ก็ยังคงลักษณะของมัธยสมัยอยู่ บางส่วนเป็นประดุจการแสดง บางส่วนเป็นพิธีกรรมเชิงศาสนา ในพระราชินีอลิซาเบธ เชกสเปียร์มองเห็นผู้นำที่เข้าซึ้งถึงศิลปะในการเล่นบทบาทแห่งขัตติยะได้อย่างดียิ่งในหลายๆด้าน อลิซาเบธเปรียบได้กับ

ริชาร์ดที่ 2... อลิซาเบธ เช่นเดียวกับริชาร์ดที่ 2 ในละครเชกสเปียร์ ทรงไว้ซึ่งความชาญฉลาดในการแสดงตนเป็นกษัตริย์ ละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 มักจะได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นละครที่ทรงความเป็นละครอย่างยิ่งยวด และก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ สำหรับริชาร์ดเองนั้นดูประดุจจะเป็นนักแสดงละครเวที... คือชอบกาพย์กลอนมากกว่าศึกสงคราม ปฏิกิริยาของเขาที่มีต่อสถานะของตนเองที่ทรุดลงในแง่หนึ่งดูราวกับจะเป็นละครในละคร การตีบทในเชิงละครเป็นจุดสำคัญที่ผูกอยู่กับการมองบทบาทของกษัตริย์ของริชาร์ดเอง มันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความขี้โอ่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ปัญหาที่เกิดขึ้นกับการแสดงที่มีพิมลอดเป็นผู้กำกับก็คือ ในเมื่อบทบาทของกษัตริย์ไม่สำคัญ ประเด็นที่ว่านี้ก็ขาดหายไป ลักษณะที่กระเดียดไปในทางของกาพย์กลอนของอารมณ์ก็สลายไปเช่นกัน ตัวบทสูญความหมายไปเสียก็มาก และกาพย์กลอนก็คลายพลังไปเช่นกัน ริชาร์ดกลายเป็นแค่คนพูดมาก ผู้แสดงเป็นตัวริชาร์ดคือ แซมมวล เวสต์ (Samual West) เข้าใจดีถึงความซับซ้อนในปฏิกิริยาของกษัตริย์ริชาร์ด แต่เขาก็จำต้องตกเป็นเหยื่อของความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งเกี่ยวโยงกับปัจจุบัน กลยุทธ์ของผู้กำกับการแสดงพิมลอดก็คือการทึกทักเอาว่าสถาบันกษัตริย์เป็นเรื่องของอดีตที่หมดความหมายไปแล้วในการดีความของยุคใหม่ นั่นเป็นความคิดที่ผิด ทั้งนี้ก็เพราะสถาบันกษัตริย์เป็นหัวใจของสารที่มาจากละครเชกสเปียร์เรื่องนี้...

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

...การตีความตัวละครบอลิงบรุค (Bolingbroke) ที่แตกต่างกันในการแสดงทั้งสองแห่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการตีความละครของเชกสเปียร์ที่อาจจะเดินไปคนละทาง การที่ได้ดูละครเรื่องเดียวกันที่โรงละคร 2 แห่ง ในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน ช่วยให้เราได้วินิจฉัยการแสดงชุดหนึ่งด้วยการเปรียบเทียบกับอีกชุดหนึ่ง การแสดงแต่ละชุดก็มีจุดเด่นของตัว...แต่การแสดงที่แสตรทฟอร์ดดูจะมีปัญหามากกว่า มันเป็นการแสดงที่จืดชืด คำถามที่เกิดขึ้นก็คือเป็นการสมควรหรือที่จะทำบทของริชาร์ดให้เป็นนิทานสอนใจอันว่าด้วยทรราชของยุคใหม่ ความเห็นคงจะแตกต่างกันไปในประเด็นนี้ แต่ไม่ว่าคำตอบที่ได้จะเป็นอย่างไร มีประเด็นหนึ่งที่เราจับได้มั่น นั่นก็คือ ละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 ยังมีความหมายสำหรับเรา ละครที่แต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉมังนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 2

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์การแสดงละครเรื่องริชาร์ด *2* ของเชกสเปียร์ โดย ไนเจล ซอล (Nigel Saul) เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการวิจารณ์การแสดง (ในที่นี้เป็นการแสดงละครเรื่องเดียวกัน พร้อมกัน ณ โรงละคร 2 แห่ง) ซึ่งขยายวงออกไปในรูปของการให้ข้อสรุปรวมทั่วไปที่เกี่ยวกับแนวโน้มของการแสดงละครเชกสเปียร์ในยุคปัจจุบัน ผู้กำกับการแสดงในโลกตะวันตกส่วนใหญ่พยายามที่จะสกัดเอาความหมายจากบทละครยุคเก่าออกมาให้ได้เพื่อที่จะส่งสารบางประการมาสู่ยุคปัจจุบัน โรคร้ายที่เข้ามากัดกินวัฒนธรรมการละครของยุคใหม่ก็คือ ถ้าตัวสารที่ต้องการไม่มีอยู่ในบทละครดั้งเดิม ผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ก็ไม่ลังเลที่จะเปลี่ยนบทเสียให้ตรงกับทิศทางที่ตัวต้องการ บางครั้งเป็นการปรับเปลี่ยนที่บิดเบือนแก่นอันแท้จริงของละครต้นแบบไปเลย ถ้าผู้กำกับคนใดยึดถือตัวบทมากเกินไปก็ถูกกล่าวหาว่าล้าสมัยหรือโง่เง่า (ดูบทวิจารณ์ละครเรื่องเฟาสต์ โดย ที.เจ. รีด ในสรรนิพนธ์เล่มเดียวกันนี้)

ผู้วิจารณ์คือ ไนเจล ซอล เป็นนักวิชาการด้านมัธยสมัย จึงมีความสำนึกสูงมากในเรื่องของวัฒนธรรมต้นกำเนิดของงานวรรณกรรม เขาพยายามชี้ให้เห็นว่า ความเป็นสากลของเชกสเปียร์นั้นมีอยู่ในตัวงานแล้วโดยไม่จำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนหรือปรุงแต่ง หรือยัดเยียดความหมายจากจุดยืนของยุคปัจจุบันให้แก่ละครต้นแบบ บทวิจารณ์ของเขาจัดได้ว่าเป็นการติเพื่อก่อ นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่ของพี่เลี้ยงช่วยเตือนสติผู้คนในวงการละครให้เดินสายกลางให้ได้ในการนำละครของเก่ามาขึ้นเวทีสมัยใหม่ สิ่งที่เขาตอกย้ำไว้อย่างหนักแน่นก็คือ ละครเชกสเปียร์นั้นโดยเนื้อแท้แล้ว สื่อความข้ามยุคข้ามสมัยข้ามถิ่นที่ได้ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนสุดท้ายของบทวิจารณ์ว่า ถึงจะแต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 แต่ละครเชกสเปียร์ก็ "ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉมังนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ *2*"

ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามเชิงหลักการเอาไว้ที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตีความใหม่ เขามิได้ต่อต้านการตีความใหม่ในเชิงหลักการแต่

ประการใด แต่เขาชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องมากมายอันเกิดจากการตีความใหม่ที่ละทิ้งความหมายดั้งเดิม หรือไม่เข้าใจความหมายดั้งเดิม ณ จุดกำเนิด ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ต้องการจะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์เรื่องริชาร์ด 2 ให้เข้ากับขบวนการโค่นล้มทรราชในศตวรรษที่ 20 อันเป็นช่วงที่ใกล้ตัวผู้ดูผู้ชมในปัจจุบัน แนวโน้มที่ว่านี้มิใช่เป็นสิ่งที่ผิดในตัวของมันเอง แต่ผู้กำกับการแสดงไม่ควรที่จะปฏิเสธแก่นแห่งความหมายของบทละครดั้งเดิมการแสดงละครเชกสเปียร์ที่ว่าด้วยกษัตริย์โดยไม่ใส่ใจหรือไม่เข้าใจประเด็นปัญหาที่ว่าด้วยความรับผิดชอบและสถานะของสถาบันกษัตริย์ย่อมจะหนีไม่พ้นการบิดเบือนความหมายของเชกสเปียร์ นัยของบทวิจารณ์นี้ก็คือ ผู้กำกับการแสดงจำเป็นจะต้องมีความเข้าใจเชิงวิชาการในระดับที่สูงพอในเรื่องของระบบความคิดและวัฒนธรรม ณ จุดกำเนิดของตัวงาน ถ้าเข้าใจสิ่งเหล่านี้ดีแล้ว การตีความใหม่จึงจะดำเนินไปได้อย่างน่าเชื่อถือ ในยุคใหม่ซึ่งสถาบันกษัตริย์ดูจะปราศจากความหมายเสียแล้ว คนยุคใหม่จึงอาจจะเป็นผู้มักง่ายที่ชอบตีความตามอำเภอใจของตน ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์ไม่เขียนออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่เราพอจะอ่านความระหว่างบรรทัดได้ ก็คือ การบิดเบือนเชกสเปียร์ก็เท่ากับการทำร้ายเชกสเปียร์ กระบวนการเล่นละครเชกสเปียร์พร้อมกับทำร้ายเชกสเปียร์ไปด้วยจึงลงเอยด้วยการที่วงการละครสมัยใหม่ทำร้ายตนเอง

บทวิจารณ์ของไนเจล ซอล เป็นการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าว่าการแสดงละคร ณ โรงละครทั้งสองไม่อยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจ และผู้วิจารณ์ก็สามารถให้เหตุผลที่ชัดเจนว่าเหตุใดการแสดงจึงด้อยคุณภาพ เราจะเห็นได้ว่า ในที่นี้ นักวิจารณ์ที่มีความรู้เชิงวิชาการที่หนักแน่นจะสามารถเขียนงานวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าได้อย่างหนักแน่นเช่นกัน การได้มีโอกาสดูละครเรื่องเดียวกันในเวลาที่ใกล้เคียงกันแสดงโดยคณะละคร 2 คณะ เป็นโอกาสที่เอื้อให้นักวิจารณ์ได้ใช้ความคิดเชิงเปรียบเทียบมาเป็นตัวหนุนงานวิจารณ์ของเขา ถ้าได้ดูเพียงครั้งเดียว การแสดงทัศนะเชิงประเมินคุณค่าก็อาจจะกลายเป็นการด่วนสรุปไปได้ แต่การที่นักวิจารณ์ในที่นี้สามารถจับทิศทางของการแสดงยุคใหม่ได้ และก็พร้อมที่

จะเดินสวนกระแส (เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ ที.เจ. รีด ในบทวิจารณ์ละครเฟาสต์ที่อ้างมาแล้วข้างต้น) จึงเป็นการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความรับผิดชอบ คือ เมื่อติแล้วก็พยายามจะชี้ทางออกให้ด้วย ทางออกที่นักวิจารณ์เสนอตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อมั่นในความเป็นละครของเชกสเปียร์เอง นั่นก็คือมหากวีชาวอังกฤษผู้นี้สร้างตัวละครเอกที่มิได้อยู่คงที่ แต่เป็นผู้เรียนรู้จากประสบการณ์อยู่ตลอดเวลา ซึ่ง ณ จุดนี้ ทั้งผู้กำกับการแสดงและผู้แสดง ณ โรงละคร Almeida พลาดเป้าไปอย่างน่าเสียดาย นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า กระบวนการเรียนรู้ของตัวละครเอกดำเนินไปพร้อมๆกับกระบวนการสูญเสียอำนาจ ยิ่งตกต่ำในพลังอำนาจเท่าใดก็ยิ่งหยั่งรู้ด้วยความเป็นปราชญ์ยิ่งขึ้นเท่านั้น นี่คือแง่มุมอันสำคัญของโศกนาฏกรรมเรื่องนี้ที่จับใจคนดูต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษถ้าวงการละครสมัยใหม่มองไม่เห็นพัฒนาการของตัวละครที่ว่านี้ เพราะไปหมกมุ่นอยู่กับขบวนการพิชิตทรราชและขบวนการมองข้ามสถาบันกษัตริย์ พวกเขาก็ไม่มีวันที่จะทำละครเชกสเปียร์ให้ประทับใจคนดูสมัยใหม่ได้ จะเห็นได้ว่าการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าที่เป็นไปในเชิงลบก็อาจเป็นการวิจารณ์ที่ทรงพลังทางปัญญาได้เช่นกัน เพราะผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดว่าการแสวงหาคุณค่าที่มาจากงานศิลปะจะต้องดำเนินไปบนรากฐานของความรู้และความสามารถในการตีความ อันย่อมจะต้องผูกอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกันให้ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ไม่มีลูกไม้ ไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย : ความสัตย์ซื่อในการตีความของการแสดงเรื่อง เฟาสต์ ของผู้กำกับการแสดง เพเตอร์ ชไตน์ ผู้คนชื่นชมนักเดินทางผู้ไม่รู้จักหยุด

ที. เจ. รีด

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

ศาลานิทรรศการหมายเลข 23 ในงานมหกรรมโลกที่เมืองฮันโนเวอร์ (Hanover) เป็นสถานที่ที่ปราศจากบรรยากาศ คือเป็นที่ว่างซึ่งมีลักษณะเป็นกลาง ออกแบบเอาไว้สำหรับการแสดงผลผลิตทางอุตสาหกรรมที่ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันได้ สถานที่นี้ไม่มีจุดเด่นที่มีนัยทางศิลปะ แต่มีทั้งความกว้างและความสูงที่เชื้อเชิญให้เราใช้จินตนาการได้ตามอัธยาศัย...

หลังการแสดงแต่ละช่วง ใช้เวลาตั้งแต่ 30 นาที ไปจนถึง 2 ชั่วโมง เราเปลี่ยนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง แต่ในจินตนาการนั้นเราถูกชักนำผ่านฉากที่ซับซ้อน กระโดดข้ามที่ว่างที่อยู่ตรงกลาง ขึ้นและลงตามบันไดเหล็กที่เคลื่อนที่ได้ซึ่งนำไปสู่มุมมองของการแสดงที่เปลี่ยนไป บางครั้งก็มองจากข้างบน บางครั้งจากข้างๆ บางครั้งอยู่ท่ามกลางการแสดง โดยเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงชนที่ถกเถียงปะทะกันในเรื่องของมหาอาณาจักรที่ตกอยู่ในห้วงวิกฤต โดยที่พระจักรพรรดิและผู้แสดงอื่นๆยืนอยู่บนเวที ในขณะที่ฝ่ายก่อกวนแฝงตัวอยู่ท่ามกลางคนดู จากนั้นก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงคนที่มองดูปาหี่ที่แสดงอยู่เบื้องล่าง จากนั้นเขาก็จับเรานั่งเป็นแขกรับเชิญในงานเลี้ยงโดยมีแก้วเหล้าไวน์วางอยู่ในทุกตำแหน่ง ในขณะที่เฟาสต์ใช้มายาเรียกนางเฮเลนแห่งทรอยกลับมาสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่แขกผู้มีเกียรติที่นั่งอยู่ ณ โต๊ะวีไอพี

การปรับเปลี่ยนอันว้าวุ่นที่กล่าวมานี้มิได้ก่อให้เกิดความเครียดกับการแสดงมาราธอนครั้งนี้ แต่เป็นวิธีการที่ยอดเยี่ยมในการสร้างความอยากรู้อยากเห็น และในการสร้างสมาธิให้แก่ผู้ชม ทุกอย่างดำเนินไปโดยไม่มีใครเสียอารมณ์ ไม่มีการแย่งที่กันหรือเหยียบเท้ากัน นับเป็นการสร้างอารมณ์ที่เอื้อในการชมการแสดงด้วยการเปลี่ยนรูปแบบแห่งความสัมพันธ์อยู่ตลอดเวลา เมื่อการแสดงดำเนินไปถึงช่วงตอนเย็นของวันอาทิตย์ คนดูก็เริ่มรู้ว่าจะเปลี่ยนที่นั่งของตัวให้เร็วขึ้นได้อย่างไร (มีใครคนหนึ่งพูดเปรยออกมาข้างหลังผมอย่างทีเล่นทีจริงว่า "แหม! ไม่รักษามารยาทกันเสียเลย") เท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ในการดูละครเรื่องเฟาสต์ได้กลายเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งซึ่งมีระบบการปรับปรนของตนเอง เทียบได้กับวิถีชีวิตที่ผู้ประพันธ์เรื่อง

เฟาสต์จำต้องดำเนินตาม การแสดงครั้งนี้เป็นชัยชนะในเรื่องของการกำกับจังหวะและเทคนิคโดยที่ผู้จัดสามารถพาเราเข้าสู่กระบวนการในด้านการละครและในด้านของความสัมพันธ์ทางสังคมตามแผนที่กำหนดไว้โดยไม่มีอะไรติดขัดเลย...

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

ตัวละครทั้งหมดก็อยู่ในสภาพเดียวกัน มีนักวิจารณ์คนหนึ่งให้ทัศนะว่าละครคณะนี้ทำได้เพียงมาท่องอาขยาน เพราะกลัวว่าจะลืมบท การกล่าวเช่นนี้กลับกลายเป็นการให้คำชมไปโดยไม่ได้ตั้งใจ เพราะไม่มีใครลืมบทเลย แต่การแสดงทัศนะอย่างที่ว่ามานี้ก็บ่งบอกให้เห็นถึงความปรารถนาที่ไม่ดีนัก ทั้งนี้เพราะวิธีการของเพเตอร์ ชไตน์ไม่ตรงกับแนวคิดของพวกนักวิจารณ์ เพราะเขาไม่วางตัวอยู่เหนือตัวบทของเกอเธ่ และนักวิจารณ์เหล่านี้ก็ดูจะไม่เข้าใจว่าลักษณะที่แท้จริงของตัวบทเป็นอย่างไร และตัวบทที่ว่านี้เป็นตัวกำกับวิธีการแสดงได้อย่างไร ชไตน์เดินตามบทอย่างเต็มที่ ตามแม้กระทั่งบทกำกับเวทีของผู้แต่ง ไม่ยอมใช้เครื่องแต่งกายสมัยใหม่ และก็ยังปรับจินตนาการอันแปลกประหลาดของเกอเธ่ให้ออกมาเป็นละครจนได้ในกรอบของสถานที่แสดงที่ว่างเปล่า ปราศจากเครื่องมือเครื่องไม้ที่มักจะใช้กัน อันที่จริง ถ้าจะสร้างละครแบบเต็มรูปให้ได้พลังอย่างเต็มที่ก็คงจำเป็นจะต้องพึ่งกลวิธีแบบเสมือนจริง (virtual reality) หรือเทคนิคของผู้กำกับภาพยนตร์สปิลเบอร์ก ซึ่งก็สอดคล้องกับข้อสังเกตที่นักวิจารณ์ร่วมสมัยกับเกอเธ่

คือเอากุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกล (August Wilhelm Schlegel) ได้ตั้งเอาไว้ว่า ถ้าจะแสดงเรื่องเฟาสต์ให้ได้ระดับ ก็จำเป็นจะต้องพึ่งมนตร์ขลังแบบที่เฟาสต์เองเป็นผู้ใช้

ชไตน์ยอมให้เสรีภาพกับตนเอง (ในไม่กี่ประเด็น)... นอกไปจากนั้นแล้ว ตัวบทคือตัวนำ

ความสัตย์ซื่อที่มีต่อตัวบทในลักษณะเช่นนี้อาจจะมากไปหรือน้อยไปสำหรับนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ ซึ่งคาดหวังว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องกระทำประทุษกรรมต่อบทละครที่ถือกันว่าเป็นแบบฉบับ โดยตัดบางฉากออกไปเสีย นำฉากมาต่อกันใหม่ให้ราบเรียบ แต่ก็จำต้องฉีกตัวงานออกเป็นส่วนๆ นำเอาองค์ประกอบของปัจจุบันสอดแทรกเข้าไป เพิ่มหรือตัดจำนวนตัวละคร (อาจจะใช้ผู้แสดงเฟาสต์ถึง 14 ตัว บางครั้งไม่มีตัวนางเอก เกรทเชน [Gretchen]) ไม่มีละครเรื่องใดที่ได้รับการปรับแต่งใหม่ในทศวรรษ 1990 มากกว่าเรื่องเฟาสต์...หลักการก็คือว่าผู้กำกับการแสดงในยุคของเราจำจะต้องรู้ว่า อะไรเหมาะสำหรับผู้ดูผู้ชมยุคปัจจุบัน และจำจะต้องตัดสินใจว่าส่วนใดของบทที่เขียนขึ้นในอดีต (ถ้าจะยังยอมให้เหลือเอาไว้บ้าง) ยังสามารถสื่อความกับผู้ดูผู้ชมได้ ไม่ว่าบทนั้นจะเคยได้รับการยอมรับในบริบทต้นกำเนิดในลักษณะใดก็ตาม ตัวงานมิใช่เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความเป็นหนึ่งอีกต่อไป แต่เป็นได้เพียงแค่ที่รวมของส่วนต่างๆของสรีระ รหัสที่ยึดกันเป็นหลักก็คือ "การทำให้เป็นนามธรรม" ซึ่งจัดได้ว่าเป็นหลักการที่แปลกประหลาดสำหรับกิจการละคร ซึ่งมีหน้าที่ที่จะต้องทำให้สภาพความเป็นจริงที่แปลกแยกจากตัวเราให้มีชีวิตขึ้นมาให้จนได้ และช่วยให้เราผละหนีไปจากความเชื่อในเรื่องการครอบงำของปัจจุบัน

ในบรรยากาศเช่นนี้ การให้ความเคารพหรือการเรียกสิ่งที่มีชีวิตนี้ให้กลับคืนถิ่นถือได้ว่าเป็นการทำหน้าที่ที่ล้าสมัยเสียแล้ว ปฏิกิริยาในสื่อสิ่งพิมพ์เต็มไปด้วยข้อขัดที่ไม่เข้าท่า การยอมให้ผู้แต่งส่งสารอันสมบูรณ์มาอย่างชัดเจนถูกตำหนิว่า "เป็นการลุ่มหลงกับตัวบท" หรือ "สิ่งที่ล้าสมัย" หรือแม้แต่ "ของเล่นของชนชั้นนำ" ความสัตย์ซื่อต่อตัวงานถูกลดฐานะให้เป็นแค่เรื่องแต่งเป็น "ความเคารพที่ไม่เกิดมรรคผล" อัน

เป็นการ "ทำลายตัวบทที่ยิ่งใหญ่" (แต่ก็อธิบายไม่ได้ว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น) แม้ว่าลักษณะวรรณศิลป์ที่มีอยู่ "ไร้ความหมายในตัวของมันเอง" ถ้ามิได้ถูกปรับเปลี่ยนด้วยน้ำมือของยุคใหม่ การที่ชไตน์สามารถใช้กลวิธีในการปรับเปลี่ยนฉากได้อย่างดีก็ถูกมองว่าไม่สำคัญ เพราะการที่ทำให้งานของเกอเธ่ฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ เท่ากับเป็นการ "จำกัด" จินตนาการของผู้ดูผู้ชม ข้อขัดเหล่านี้กลายเป็นความไม่คงเส้นคงวา ในเมื่อชไตน์ทำตัวให้เป็น "ผู้รับใช้ที่อ่อนน้อมถ่อมตนของมหากวี" ถูกตำหนิว่าเป็นความ "หยิ่งทระนง"

รากของปัญหาอยู่ที่สิ่งซึ่งเกอเธ่อธิบายเอาไว้เองว่า เฟาสต์ ภาค 2 ใหญ่เสียจนคุมไม่อยู่ การแสดงส่วนใหญ่เป็นการเลือกอาหารจากเมนู บวกด้วยองก์สุดท้ายอันเป็นตอนที่เกอเธ่ย้อนกลับไปหาแก่นเรื่อง และแถมละครช่วงที่เป็นการยำใหญ่เข้าไปในรูปของปัจฉิมบทที่ต่อท้ายแนวเรื่องของเฟาสต์ - เมฟิสโต - เกรทเชน ในทางที่กลับกัน เมื่อเล่นโดยไม่มีการตัดตอน ภาค 2 จึงทำให้โศกนาฏกรรมที่เดินตามขนบ (ไม่ว่าจะชวนให้ปวดร้าวเพียงใด) ให้กลายเป็นปฐมบทอันนำไปสู่การเดินทางอันไม่รู้จบของเฟาสต์ในมิติของเวลาและสถานที่ ที่เป็นทั้งแนวนิยาย และทั้งที่เดินตามประวัติศาสตร์ การที่เกอเธ่หมกมุ่นอยู่กับจุดกำเนิดของโลกและองคาพยพทั้งหลาย หรืออารยธรรมเก่าแก่ของกรีก เป็นสิ่งที่นำไปสู่รายการแถมอันยาวยืด เช่นฉากที่ว่าด้วยราตรีอลเวงยุคคลาสสิก (classical Walpurgisnight) ซึ่งยาวถึง 2000 วรรค ประกอบด้วยฉากที่เฟาสต์แต่งงานกับเฮเลนแห่งทรอย เป็นไปได้หรือที่สิ่งเหล่านี้ถ้าแสดงอย่างเต็มรูปจะยังดึงดูดความสนใจของคนปัจจุบันได้... ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังมีเรื่องของตอนจบที่มักจะสร้างความงุนงงให้แก่เรา เพราะเป็นการกลับตาลปัตรของนิยายซึ่งลงเอยด้วยการให้อภัยเฟาสต์ซึ่งเป็นผู้ผิดและในท้ายที่สุดก็ยังมีปัญหาของรูปแบบร้อยกรองที่ทั้งชวนให้คนรุ่นคิดไม่ค่อยจะเดินตามเรื่อง และก็ดำเนินไปอย่างสบายๆจนเชื่องช้า หรือไม่ก็เป็นภาษาที่แน่นและเข้ม เช่นเดียวกับกวีนิพนธ์ยุคสุดท้ายของเกอเธ่ ด้วยเหตุนี้แหละที่ผู้ซึ่งขาดความคุ้นเคยจึงเกิดความรู้สึกว่า นักแสดงกำลังมาท่องอาขยานให้เราฟัง ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจเลยว่าผู้กำกับการ

แสดงทั้งหลายแหยงเรื่องเฟาสต์ในแง่นี้กันไปหมด ดังเช่นที่หนังสือพิมพ์ "Neue Zürcher Zeitung" ระบุเอาไว้ว่า ภาค 2 "โด่งดังแต่ไม่มีคนรู้จัก"

แน่ละที่มันเคยเป็นเช่นนั้น มาบัดนี้ เพเตอร์ ซไตน์ได้ทำให้เฟาสต์ 2 เป็นที่รู้จัก เผยแสดงถึงสัดส่วนที่เหมาะสมและไม่เหมาะสม ความประหลาด ความยืดยาด จุดบกพร่อง ความห่างไกลจากปฏิกิริยาระหว่างคนที่พูดกันในชีวิตจริง สรุปได้ว่าเป็นการเผยแสดงของจริงที่ถูกนำไปเก็บซ่อนไว้เป็นเวลาหลายทศวรรษด้วยการตัด และ ปะ ไม่มีใครคิดว่าเราเป็นหนี้บุญคุณเพเตอร์ ซไตน์ เขาเองก็คาดเอาไว้ว่าจะถูกถล่มโดยนักวิจารณ์ แต่ในบางกรณีคนพวกนี้โจมตีเขาด้วยความร้ายกาจที่ไร้รสนิยม เช่น หนังสือพิมพ์ Frankfurter Allgemeine ซึ่งไม่สมควรที่จะได้รับการปกป้อง ทั้งนี้เพราะการโจมตีเขา หรือเราอาจจะพูดให้ชัดว่าการโจมตีตรรกะในการทำงานของเขา เป็นการตั้งคำถามต่อมหากวีเกอเธ่เอง และนั่นก็คือสิ่งที่ควรจะเป็น และแน่นอนที่สุดที่ว่าไม่เห็นจะเป็นการกระทำที่เกินขอบเขตหรือแหวกแนวแต่ประการใด ที่จะนำเสนองานอันยิ่งใหญ่ของมหากวีแห่งชาติอย่างเต็มรูปและตรงตามต้นฉบับให้ผู้คนได้ตรวจสอบ ถึงจะทำได้ครั้งเดียวก็ยังดี

ผู้ดูผู้ชมในรอบแรกดูจะสุภาพ และไม่ใช่เป็นเพราะพวกเขาโล่งอกที่การแสดงแบบมาราธอนจบกันเสียที มันอาจจะเป็นการผจญภัยที่เราไม่อยากจะพลาด บัตรเข้าชมการแสดงที่ฮันโนเวอร์ทุกรอบขายหมดไปนานแล้ว คณะละครจะย้ายวิกไปแสดงที่เบอร์ลินและที่เวียนนาหลังจากนั้น น่าจะตามไปดู ประวัติศาสตร์เท่าที่เราได้เห็นมาจะไม่ให้โอกาสที่สองกับใคร

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

โอกาสอันสำคัญที่ได้มีการแสดงละครเรื่องเฟาสต์ของเกอเธ่ ทั้งภาค 1 และ 2 โดยสมบูรณ์นั้นก็จัดได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่มีลักษณะเป็นพิเศษอยู่แล้ว แต่รีดไม่ได้ตื่นเต้นไปตามความเป็นมหกรรมของการแสดงในครั้งนี้แต่ประการใด แต่สามารถใช้รากฐานความรู้อันกว้างขวางและลึกซึ้ง รวมทั้งความสามารถในการแสดงทัศนะอันเป็นเหตุเป็นผลออกมาได้อย่างน่าประทับใจ และถือได้ว่าเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง วงการวิจารณ์ วงการวิชาการ รวมไปถึงผู้ดูผู้ชมโดยทั่วไปด้วย เขาไม่ลังเลที่จะต่อต้านและโจมตีแฟชั่นการแสดงของยุคใหม่ในเยอรมนี ซึ่งรู้จักกันในนามของ "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) นั่นก็คือ การที่ผู้กำกับการแสดง (Regieser) และที่ปรึกษาฝ่ายวรรณศิลป์ (Dramaturg) ใช้เสรีภาพอย่างไร้ขอบเขตในการตีความใหม่ด้วยการบิดเบือนต้นฉบับ ตัดทอนหรือตกแต่งใหม่เพียงเพื่อจะสร้างความตื่นเต้นหรือเพื่อจะยั่วผู้ดูผู้ชมให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ เช่น ตะโกนโห่ร้องต่อต้านหรือเดินออกจากโรงไป ยังความสนุกสนานให้แก่ผู้กำกับการแสดงเป็นอันมาก รีดพยายามจะชี้ให้เห็นว่าการที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ต่อต้านการกำกับการแสดงเรื่องเฟาสต์ ของเพเตอร์ ซไตน์ ก็ด้วยเหตุที่ว่านักวิจารณ์เหล่านี้ตกอยู่ในห้วงแห่งมายาของ "ละครของผู้กำกับ" จนลืมไปว่ามีผู้ยิ่งใหญ่อยู่ในฐานะที่จะสร้างผลงานที่สื่อ

ความและทรงคุณค่าข้ามยุคข้ามสมัยได้ และความหมายและคุณค่าเหล่านั้นจะเผยแสดงได้ก็ต่อเมื่อมีผู้กำกับการแสดงที่เข้าใจตัวบทอย่างลึกซึ้ง กล้าพอที่จะทวนกระแสโดยยึดตัวบทเป็นตัวชี้นำการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องดัด-ปะแต่อย่างใด บทวิจารณ์ของรีดชี้ให้เห็นประจักษ์แจ้งว่าเพเตอร์ ชไตน์ และนักแสดงของเขามิใช่เพียงเดินตามตัวบทอย่างไร้วิจารณญาณ สังเกตได้ว่าคำว่า "จินตนาการ" ปรากฏบ่อยครั้งในการพรรณนา การตีความของเพเตอร์ ชไตน์ นอกจากนี้ รีดยังสามารถเข้าใจวิธีการสร้างงานของเพเตอร์ ชไตน์ ได้อย่างดียิ่ง ด้วยการชี้ให้เห็นว่าความสามารถทางเทคนิคกับจินตนาการสร้างสรรค์ประสมประสานกันเพื่อทำให้เกิดการแสดงที่ยิ่งใหญ่ได้อย่างไร รีดถึงกับกล้าบอกคนเยอรมันว่าพวกเขาไม่เข้าใจทั้งเกอเธ่และเพเตอร์ ชไตน์ กับคณะของเขาในเรื่องที่เกี่ยวกับการแสดงบทที่เป็นร้อยกรองอย่างน้อยใน 2 จุด รีดชี้ให้เห็นว่านักวิจารณ์ชาวเยอรมันขาดความรู้และความสำนึกในเรื่องของเอกลักษณ์แห่งวรรณศิลป์ของเกอเธ่ จนถึงกับกล่าวหาว่านักแสดงมาท่องอาขยาน นั่นคือความกล้าของนักวิจารณ์และนักวิชาการชาวต่างประเทศ ซึ่งพร้อมที่จะต่อสู้กับคนเยอรมันเองในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน

รีดมีคุณสมบัติที่เพียบพร้อมที่เอื้อให้เขาสร้างงานวิจารณ์ที่ทรงคุณค่าได้ นั่นก็คือ เขาได้ศึกษาตัวบทของเกอเธ่มาอย่างลึกซึ้งแล้วรู้ถึงลักษณะเฉพาะของละครของเกอเธ่ เข้าใจกลไกและเอกลักษณ์ของขนบการแสดงรวมไปถึงการใช้ภาษาของมหากวี รู้จักวัฒนธรรมต้นกำเนิด รู้จักวงการละครและวงการวิจารณ์ในยุคของเกอเธ่ (เช่น เขารู้ว่าจะอ้างเอา-กุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกลได้ในแบบใด) รีดรู้จักประวัติของการแสดงอันเชื่อมโยงมาสู่การตีความเรื่องเฟาสต์ในยุคปัจจุบัน โดยผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย เขาคุ้นกับประวัติการรับงาน (reception history) ของเรื่องเฟาสต์ เขาไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนของละครเรื่องนี้ เช่น ในเรื่องของการที่เกอเธ่ชอบออกนอกเรื่อง แต่ในขณะเดียวกันเขาก็อยู่ในฐานะที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดแข็งของทั้งตัวบทและของทั้งการแสดง แม้จะเป็นนักวรรณคดี แต่ก็ได้ดูละครมามากพอที่จะสามารถอธิบาย

เทคนิคการแสดงได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง เข้าใจที่จะชี้ให้เห็นว่าเพเตอร์ ซไตน์สามารถใช้สถานที่ที่งานมหกรรมเมืองฮันโนเวอร์ให้เอื้อต่อการตีความของเขาได้อย่างไร รีดวิเคราะห์โดยละเอียดถึงการที่ผู้กำกับการแสดงทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงด้วย และที่สำคัญที่สุดเขาพิสูจน์ให้เห็นได้ชัดว่าความยาวของการแสดงแบบมาราธอนครั้งนี้มิได้ทำให้ผู้ชมเบื่อหน่ายแต่ประการใด สรุปได้ว่าพื้นฐานทางความรู้เกี่ยวกับตัวบทและบริบทแน่นพอ ความเฉียบคมในการมอง หลักแหลมพอ และความสามารถในการแสดงออกด้วยภาษาก็โดดเด่นทัดเทียมกัน

การวิจารณ์จะสามารถทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาได้ก็ต่อเมื่อนักวิจารณ์จับมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับตัวงานและเกี่ยวกับการแสดงได้อย่างแม่นเหมาะ ซึ่งในกรณีที่ว่านี้ รีดใช้ตัวบทอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่กอปรกับความสามารถในการแสดงและการกำกับการแสดงของคณะละครมาเป็นเกราะกำบังการโจมตีที่ไร้เหตุผลของกลุ่มนักวิจารณ์ที่หลงเดินตามแฟชั่น คำตอบที่เขาให้อาจจะไม่เด่นชัดนัก แต่เป็นคำตอบที่แฝงอยู่ในเนื้อในของบทวิจารณ์เอง นั่นก็คือ ละครเริ่มต้นที่ตัวบท ละครเป็นวรรณกรรม แต่ละครจะเป็นสมบัติของมหาชนได้ก็ต่อเมื่อผู้ตีความลดอัตตาของตนเพื่ออาสาตนเข้าไปเสนองานอันยิ่งใหญ่ในกระบวนการของการตีความและสื่อความนั้น ผู้ที่เป็นตัวกลางจะต้องใช้ความสามารถอันมหาศาล จึงจะเข้าถึงจิตวิญญาณของตัวงานได้ ในขณะเดียวกัน เขาเหล่านั้นก็ต้องไม่ลืมว่า เขาดำรงอยู่ในยุคใหม่ ซึ่งมีเงื่อนไขในทางวัฒนธรรม สังคมและทางความคิดที่เป็นของตนเอง การจะสร้างงานแสดงที่ทรงคุณค่าได้จึงต้องการความสามารถในการเชื่อมโยงวิญญาณแห่งยุคที่ต่างกันนับเป็นร้อยๆ ปีเข้าหากันให้ได้ ในกรณีของการแสดงเรื่องเฟาสต์ ในการกำกับของเพเตอร์ ซไตน์ รีดมองเห็นว่าความสัตย์ซื่อในทางอาชีพเป็นเกราะกำบังมิให้ศิลปินหลงตนเองจนหลงทาง นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ของเขาแล้วในการชี้ทางให้แก่ศิลปินว่าทิศทางใดคือทางที่จะนำไปสู่การสร้างความหมายและคุณค่าในลักษณะที่ข้ามกาลเวลาและถิ่นที่ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

นี่ไม่ใช่ฉัน...

รูธ มอส

นี่ไม่ใช่เจ้าชายแฮมเลต และก็ไม่ต้องการให้เป็นเช่นนั้น[1] อันที่จริงนี่ไม่ใช่ละครเรื่องแฮมเลต มันเป็นเพียงการนำฉากมาเรียงกันอย่างง่ายๆ ซึ่งก็เป็นสิ่งซึ่งเรารู้จักแล้ว จำได้ หรือเคยได้ดูมาก่อน โดยที่ผู้กำกับการแสดงพีเตอร์ บรุค (Peter Brook) จับมาจัดลำดับเสียใหม่ให้อยู่ในกระแสของเรื่องเล่า นี่คือเรื่อง "แฮมเลตที่เล่าให้เด็กฟัง" (ตามข้อความภาษาฝรั่งเศส) จัดแสดงโดยเลียนแบบการนำเอาเรื่องที่รู้จักกันดีแล้วมาเสนอต่อมหาชน ดังเช่นการแสดงในเอเชียใต้ หรือในแอฟริกา ไม่มีการปรุงแต่งใดๆ เวทีเกือบจะว่างเปล่า ไม่มีฉากใดๆ นอกเสียจากหมอน 2-3 ใบ เครื่องแต่งกายสีหม่นดูคล้ายกับเสื้อเชิ้ตที่ชาวอินเดียใส่ สำหรับบทของนักแสดงชาย 6 คน หรือเสื้อคลุมยาวลากดินสำหรับนักแสดงหญิง 2 คน สีม่วงสำหรับผู้แสดงบทเกอร์ทรูด (Gertrude) พร้อมผ้าคลุมหนัง และสีขาวนั้น แน่ละสำหรับผู้แสดงเป็นออฟีเลีย (Ophelia) และก็มาถึงเครื่องฉายคำบรรยายเหนือเวที (supertitles) เครื่องมือดัง

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

กล่าว ดูจะค้านจุดประสงค์ที่จะ "เล่าเรื่องให้เด็กฟัง" เพราะว่าคนดูจะต้องอ่านเรื่องราวไปพร้อมๆกัน พวกผู้ใหญ่ในหมู่คนดูใช้เวลาไปกับการอ่านคำบรรยายที่ว่านี้ซึ่งเป็นคำแปลภาษาฝรั่งเศส บรรยากาศอันเป็นกันเองของโรงละครบุฟส์ (Bouffes) ช่วยให้เราทอดสายตาไปได้ในทุกทิศทาง ด้วยเหตุนี้การใช้แสงสลัวๆในการแสดงครั้งนี้เอื้อต่อการสร้างประชาคมละคร และผู้แสดงเองก็ดูจะพูดกับเราโดยตรง

ละครเรื่องนี้ขายบัตรหมดไปหลายเดือนแล้วก่อนเริ่มการแสดง สำหรับรอบการกุศลนั้นบัตรราคาถึง 800 ฟรังส์ นับเป็น 10 เท่าของราคาปกติที่ตั้งไว้ต่ำมาก สำหรับบรุคเองนั้นเขาผูกตัวเองอยู่กับมโนทัศน์ที่ว่าละครเป็นบริการที่ให้แก่ชุมชน เกือบจะตลอดชีวิตของการทำงานของเขา เขาได้พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะแสวงหาและให้นิยามแก่นขององค์ประกอบทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นตัวบทละครเองหรือการแสดง หรือไม่เขาก็พยายามจะดึงเอาวิญญาณแห่งความเร้นลับออกมาให้ได้ โดยให้น้ำหนักกับละครว่าเป็นประดุจการรับศีลมหาสนิทในโลกของฆราวาส เขาต้องการให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าพวกเขากำลังรู้สึกอะไรบางอย่าง พยายามจะสร้างสิ่งที่เทียบได้กับความสัมพันธ์กับโลกที่เรามองไม่เห็นดังเช่นในวัฒนธรรมอื่นๆ การใช้ไพรัชลักษณ์ เช่นเดียวกับในกรณีของปิกัสโซ(Picasso) ดำรงอยู่ได้ด้วยมนตร์ขลังของละคร ซึ่งเป็นทั้งภาวะอปกติ และไร้ความคงทนถาวร ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะปลุกทั้งความสำนึกรู้และความสำนึกในเรื่องผิดชอบชั่วดีในตัวเรา ละคร "ดิบ" ของเขา ถ้าจะกล่าวตามศัพท์แสงของวิชามานุษยวิทยา[2] มักจะมุ่งเน้นเรื่องเล่าที่เข้ม ผนวกกับการตั้งปัญหาเชิงปรัชญา โดยที่เนื้อหาสำคัญกว่าการปรุงแต่งในทางศิลปะ

แฮมเลต เช่นเดียวกับมหาภารตะซึ่งทำให้บรุคโด่งดังมาแล้วด้วยการรวบเรื่องมาแสดงได้ใน 6 ชั่วโมง มีจุดศูนย์กลางในเชิงวัฒนธรรมเช่นเดียวกับมหากาพย์ของอินเดีย แฮมเลตเป็นเรื่องที่ขยายวงออกไปสู่

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

ความซับซ้อนซึ่งเรียกร้องให้เราต้องตั้งใจดูและพินิจนึกตามไปด้วย ลำพังแต่เรื่องเล่านั้นย่อมถือว่าเป็นแก่นไม่ได้ ทั้งละครและทั้งมหากาพย์ให้ความสนใจกับเรื่องของการเมืองการปกครอง โยงไปถึงครอบครัว มหาชน และตนเอง การนำเรื่องบางตอนของทั้งมหากาพย์และละครเชกสเปียร์ออกมาแสดงนั้น เท่ากับเป็นการเหมาเอาว่าเรากำลังชมการแสดงเป็นครั้งแรก แม้จะดูหลายครั้งก็ยังรู้สึกเหมือนเป็นครั้งแรก และนอกจากนั้นผู้ชมจำนวนมากก็คงจะเปรียบเทียบสิ่งที่เขากำลังได้ชมและได้ฟังในครั้งนี้กับสิ่งที่ฝังอยู่ในจินตนาการของพวกเขา การแสดงครั้งนี้เป็นฉบับย่อที่ให้ความสำคัญกับการสร้างความตื่นอารมณ์มากกว่าการเน้นความยากของละคร บรุคตัดบางตอนออกและก็นำเรื่องอื่นมาทดแทน คลอเดียส (Claudius) ตอนจะตายเปล่งคำพูดออกมา ซึ่งเป็นการอ้างคำของเบโธเฟนว่า "มันต้องเป็นเช่นนี้" หมายความว่าบรุคเลือกที่จะตัดเรื่องการเมืองภายในออก และก็ลบตัวละครฟอร์ดินบราส (Fortinbras) ออกเสียด้วย[3]ทั้งนี้ก็เพื่อจะทำให้เรื่องชะตากรรมของแฮมเลตเองโดดเด่นขึ้นมา ไม่มีสิ่งที่จะชี้ให้เห็นว่าเอลซินอร์ (Elsinore) คือสถานที่แห่งการช่วงชิงอำนาจ แฮมเลตเองไม่เคยประกาศตัวเองดังที่เชกสเปียร์กำหนดไว้ว่า "เรา แฮมเลต เจ้าชายแห่งเดนมาร์ก"

แต่บรุครักษาเครื่องเคราของการเป็นละครปรัชญาเอาไว้ สกอต แฮนดี (Scott Handy) ผู้เล่นบทเป็นฮอเรโช (Horatio) เปิดฉากและปิดฉากละครด้วยคำถามว่า "ใครอยู่ที่นั่น" เขาอยู่เพียงลำพังเมื่อวิญญาณ (พ่อของแฮมเลต) ปรากฏตัวเป็นครั้งแรก และเขาก็เป็นคนเดียวที่เห็นอะไรบางอย่างในตอนสุดท้ายเมื่อเขาเปล่งคำพูดที่ผู้กำกับการแสดงดึงมาจากฉากแรก ในระหว่างกลางเขาแทบจะไม่มีอะไรจะทำ เขามีความสัมพันธ์น้อยมากกับเพื่อนของเขาคือเจ้าชายแฮมเลตซึ่งแสดงโดยเอเดรียน เลสเตอร์ (Adrian Lester) ไม่มีทหาร ไม่มีการเมือง ไม่มีเรื่อง

[3] Fortinbras เจ้าชายนอร์เวย์เดินทัพผ่านแดนเพื่อไปช่วงชิงดินแดนอันน้อยนิดในประเทศโปแลนด์เพียงเพื่อรักษาศักดิ์ศรีของขัตติยะ จึงทำให้แฮมเลตได้คิดว่า เขาจะต้องจัดการกับการเมืองของแผ่นดินเสียก่อนที่จะสายเกินไป และก็สายเกินไปจริงๆ ในตอนท้ายเรื่องเชกสเปียร์ให้บทกับ Fortinbrasว่าเป็นผู้ที่นำความสงบและสันติสุขกลับคืนมา และปกครองแผ่นดินต่อไป

ราชสำนักที่เหลวแหลก เมื่อนักแสดงคนหนึ่งจำเป็นต้องเล่นบทของวิญญาณพ่อของแฮมเลต ผู้แสดงก็คือเจฟฟรีย์ คิสซูน (Jeffrey Kissoon) ซึ่งเล่นบทของคลอเดียสด้วย แต่พวกเขาดูประหนึ่งจะซังกะตายว่าไปตามบทเหมือนกับนักแสดงที่กำลังให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับตัวบทตอนที่สำคัญ นาเซอรุดดิน ชาห์ (Naseeruddin Sah) ผู้ซึ่งรับบทโรเซนครันทซ์ (Rosencrantz) พระผู้ซึ่งทำพิธีฝังออฟีเลียและนักแสดงคนที่หนึ่ง (The First Player)[4] ซึ่งถูกตัดบทไปมากก็แทบจะไม่มีอะไรจะทำเช่นกัน และพูดบทที่ว่าด้วยพีร์รุส (Pyrrhus) ราวกับว่าเชกสเปียร์เขียนละครเป็นภาษากรีก[5]

บทพูดที่แปลกประหลาดว่าด้วยเรื่องของความพินาศของกรุงทรอยส์และก็ทำให้ทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดงงุนงงตามๆ กัน เพราะยาวมากนั้น เต็มไปด้วยเนื้อหาอันคงแก่เรียน และสำบัดสำนวนแบบเก่า บทนี้มักจะถูกตัดออกไปเสมอ แต่ในการแสดงครั้งนี้ บทดังกล่าวสนองวัตถุประสงค์หลายประการ อาจเป็นไปได้ว่า บรุคใช้ความไม่เข้าใจที่ว่านี้เพื่อว่าเตือนความจำเกี่ยวกับข้อพินิจของเขาเองที่ว่าด้วยแฮมเลต ซึ่งเขาบรรจุไว้ในละครเรื่อง “ใครอยู่ที่นั่น” (Qui est là ?) เมื่อ 5 ปีก่อนโน้น หรือไม่เขาก็จงใจที่จะเน้นความเป็นละครของละคร หรือต้องการจะอ้างกลับไปถึงรากฐานโศกนาฏกรรมที่มาจากกรีก แต่การทำคำพรรณนาของการที่พีร์รุสฆ่าพระราชาพริอาม (Priam) บนแท่นบูชาของเทพให้กลายเป็นภาษากรีก (คือภาษาที่ไม่มีใครเข้าใจนั้น) เท่ากับเป็นการลบความเป็นละครที่มาจากรากเหง้าทางประวัติศาสตร์ของการแสดง ณ ขณะนั้นออกไป เพราะอันที่จริงบทพูดที่ว่านี้ทำหน้าที่อันสำคัญในการเปลี่ยนสไตล์ของละคร ยิ่งไปกว่านั้นพีร์รุสเป็นหนึ่งใน

---

[4] ในเรื่องแฮมเลต เจ้าชายแฮมเลตเชิญนักแสดงมาเล่นละครให้ชม สำหรับเรื่องแรกที่นักแสดงนำมาซ้อมนั้น เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญไม่ทราบว่าเชกสเปียร์ดัดมาจากละครเรื่องใดของใครสำหรับละครที่แฮมเลตกำหนดให้เล่นขึ้นใหม่เพื่อจับพิรุธคลอเดียสและมารดาของตนนั้นเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

[5] สำนวนภาษาอังกฤษที่ว่า “It's all Greek to me” แปลว่า “ข้าพเจ้าไม่เข้าใจเลย” ในที่นี้นักวิจารณ์เล่นคำว่า Greek เป็น 2 นัย คือหมายถึงภาษาที่ไม่มีใครฟังออก หรือเป็นภาษากรีกอันเป็นต้นฉบับของเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ที่มหากวีโฮเมอร์เขียนเอาไว้

บรรดาลูกชาย 5 คนที่จะต้องทำหน้าที่ล้างแค้น และนักแสดง "คนแรก" (The First Player) ใช้บทเจราจาอันเลื่องชื่อนั้นกระตุ้นให้เราคิดถึงบทบาทอันสำคัญยิ่งของการล้างแค้น เอเดรียน เลสเตอร์ (ผู้รับบทแฮมเลต)จัดได้ว่ามีเสน่ห์และก็ดูจะไม่มีปัญหาอะไรเกี่ยวกับเรื่องที่ว่าเขาควรจะทำอะไร สำหรับวิธีการแสดงว่าเขาไม่ทำอะไรดูจะเป็นลีลาท่าทางของหนุ่มโก๋มากกว่าเจ้าชายผู้โดดเดี่ยวเดียวดาย เขาดูจะมีความคิดดีๆอยู่หลายอย่าง แต่ความคิดเหล่านั้นกลับทำให้เขาเป็นเจ้าชายแฮมเลตผู้ขาดความมั่นใจ และการที่การแสดงครั้งนี้ดึงนักแสดงออกจากกันทำให้นักแสดงแต่ละคนติดอยู่กับมุมของตัวเอง ผู้แสดงเป็นแฮมเลตดูจะแสดงว่ารักพ่อผู้กลับมาเป็นวิญญาณ แต่ดูจะมีช่องว่างระหว่างเขากับแม่หรือกับเพื่อน

กลยุทธ์ในการปล่อยวางนักแสดงที่ว่านี้เป็นเรื่องของความจงใจอย่างแน่นอน นักแสดงเหล่านี้มีความสามารถและมีความตั้งใจจริง และคงจะสามารถเล่นละครร้อยกรองได้ดี แต่พวกเขาคงได้รับคำสั่งให้มองข้ามไปเสียว่านี่คือบทละครร้อยกรอง ให้ทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ง่ายเพื่อที่คนดูจะได้เข้าถึง ก็ใครเล่าที่สั่งหรือคะยั้นคะยอให้นักแสดงผู้มีความสามารถหลายทาง เช่น บรูซ ไมเออรส์(Bruce Meyers) เล่นบทของสัปเหร่อโดยร้องและเริงระบำแบบไอริชไปพร้อมกันด้วย สำหรับเพลงดนตรีส่วนอื่นที่จะกล่าวถึงได้ก็คือดนตรีประกอบที่ใช้เครื่องอิเล็คทรอนิคในสไตล์ตะวันออกของโตริ ซูชิทอริ (Toshi Tsuchitori) โดยที่ลีลานำของดนตรีทำหน้าที่เป็นเครื่องบอกความของแต่ละฉากการแสดงที่ใช้เวลา 2 ชั่วโมงครึ่งผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไม่มีการหยุดพัก นับเป็นการแสดงที่เป็นการเล่าเรื่องใหม่อย่างเป็นเอกเทศ และในขณะเดียวกันก็อ้างถึงเรื่องนั้นเรื่องนี้อยู่ตลอดเวลา

พีเตอร์ บรุค ได้สร้างงานที่เหนือชั้นมาแล้วมาก ที่จัดได้ว่ายอดเยี่ยม เป็นการปฏิวัติการละคร ท้าทาย โอ่อวด และก็ตามใจตัวเอง ละครที่เขานำออกแสดงจัดได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งต่อเนื่องกันมาถึงกึ่งศตวรรษ เขาดูจะได้ทำหน้าที่ของผู้นำทางความคิดของยุค(Zeitgeist)มาแล้ว การตัดบทและจัดใหม่ชวนให้คิดถึงแฮมเลต

ฉบับเก่าซึ่งนักแสดงประเภทเดินสายใช้กันเมื่อสี่ร้อยปีมาแล้ว ซึ่งรู้จักกันในนามของ "ฉบับแปดหน้ายกที่เลว" (bad quarto)[6] นั่นก็คือเป็นการทำให้ง่ายด้วยการอัดการแสดงที่น่าตื่นเต้นเข้าไป การแสดงครั้งนี้คล้ายกับจะเป็นการเสนอแฮมเลตที่ปราศจากการหลั่งน้ำตา เป็นเรื่องแฮมเลตที่มีเสน่ห์ ชวนให้คนไปดูละครสบายๆ ในตอนเย็น แฮมเลตเช่นเดียวกับมหากาพย์มหาภารตะไม่ใช่ของง่าย และถ้าเรื่องมีธาตุแท้อยู่ความยากก็เป็นส่วนหนึ่งของธาตุแท้นั้น แฮมเลตฉบับลดรูปให้ง่ายของบรุคช่วยให้ผู้ชมได้รับความหฤหรรษ์จากการเข้าใจได้ง่าย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการเสี่ยงที่จะทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างซึ่งความคิดกระแสหลักของยุคอีกเช่นกัน ให้คำบรรยายเอาไว้ว่า "เป็นการทำให้ซื่อบื้อ"[7]

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

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

---

[6] งานของเชกสเปียร์ที่พิมพ์ออกมาในยุคของเขา มีบางฉบับที่ผู้เขียนเองมิได้รับผิดชอบการพิมพ์ หรือที่ผู้อื่นขโมยเอาไปพิมพ์ เล่มที่นักวิชาการตรวจสอบแล้วว่าเป็นต้นฉบับที่ดีหรือที่เลวจึงรู้จักกันในนามว่า good quarto หรือ bad quarto (อันบอกถึงรูปเล่มด้วยว่าเป็นหนังสือที่เย็บด้วยกระดาษพับสี่ หรือที่เรารู้จักกันว่า 8 หน้ายก)

[7] ภาษาอังกฤษใช้คำว่า "dumbing down"

บทวิเคราะห์

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

เมื่อนักวิจารณ์จะต้องปะทะกับผลงานของผู้ทรงบารมีเช่นนี้ นักวิจารณ์จะทำอย่างไรถ้าเขาไม่เห็นด้วยกับวิธีการและการตีความของผู้กำกับการแสดงอาวุโสท่านนี้ ประเด็นโต้แย้งของผู้วิจารณ์จึงจำเป็นต้องมุ่งไปในเรื่องของหลักการและวิธีการ มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์โดย

เอาความรู้สึกของนักวิจารณ์ในฐานะผู้รับเป็นตัวตั้ง หลักการใหญ่ก็คือ การที่บรุคไม่ให้ความสำคัญต่อบทละครของเชกสเปียร์ในฐานะวัฒนธรรมลายลักษณ์ (แม้ว่าเธอจะมิได้ใช้คำนี้โดยตรงก็ตาม) ประเด็นมีอยู่ว่า การนำเชกสเปียร์มา "ยำใหม่" และ "ยำใหญ่" ดังที่บรุคทำนั้นเป็นการลดคุณค่าของงานต้นแบบ นัยของข้อโต้แย้งนี้ก็คือว่าเชกสเปียร์มิใช่เป็นแต่เพียงกวีที่เขียนงานเป็นลายลักษณ์เท่านั้น หากแต่เป็น "คนละคร" ที่เจนจัดในศิลปะของตนในทุกๆ ด้าน งานที่เชกสเปียร์มอบเป็นมรดกตกทอดมาจึงเป็นงานที่ได้ผ่านการทดลองอย่างจริงจังมาแล้วด้วยการแสดงจริง การนำการแสดงของบรุคไปเปรียบเทียบกับต้นฉบับแปดหน้ายกชนิดเลว (bad quarto) จึงเป็นการกล่าวหาบรุคว่าจงใจมองข้ามคุณค่าของงานต้นแบบไป

ประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งก็คือ การมองถึงแก่นของงานเชกสเปียร์ว่ามิใช่เป็นแก่นที่ผูกอยู่กับความหฤหรรษ์ของเรื่องเล่าง่ายๆ เช่น นิยายสำหรับเด็กเท่านั้น หากแต่ความยากและความซับซ้อนที่แฝงอยู่ในเนื้องานจัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบหลักของละคร งานศิลปะที่โดดเด่นระดับโลก เช่น แฮมเลตจึงมิใช่สิ่งที่ทำให้ง่าย (simplify) ได้อย่างง่ายๆ มิติที่สำคัญๆที่หลุดไปทำให้ละครเรื่องนี้หมดสภาพความเป็นงานชิ้นเอกของเชกสเปียร์ไปอย่างแน่นอน แฮมเลตที่ปราศจากอารมณ์โศกจึงไม่ใช่แฮมเลตของเชกสเปียร์อีกต่อไป แฮมเลตที่ขาดมิติเรื่องการเมืองจึงเป็นแฮมเลตลดรูป ยิ่งไปกว่านั้นการที่ผู้กำกับการแสดงจงใจทำละครเอกของเชกสเปียร์ให้ไร้คุณค่าทางภาษา(ดังที่กล่าวว่า ทำให้กลายเป็น"ภาษากรีก"เพื่อที่คนจะได้ไม่เข้าใจ) จึงเป็นการบิดเบือนมหากวีเชกสเปียร์อีกเช่นกัน

ในด้านของการแสดงนั้น ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าบรุคไม่ต้องการจะใช้ศักยภาพของนักแสดงเหล่านี้อย่างเต็มที่ หลายคนแทบไม่มีอะไรทำ และแม้แต่ตัวเอกคือแฮมเลตเองก็ถูกกำกับให้แสดงบทไปในลีลาของหนุ่มสมัยใหม่ ซึ่งไม่น่าจะสื่อความเชิงปรัชญาอันใดได้ ประเด็นที่สำคัญยิ่งซึ่งนักวิจารณ์ยกขึ้นมาติติงพีเตอร์ บรุค ก็คือ การที่เขาจงใจฝืนธรรมชาติของการแสดงละครโดยที่ตัดความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

ออกไปเสียจนหมด และให้ผู้แสดงแต่ละคนเล่นบทเดี่ยวที่เดียวดาย เธอใช้คำว่า "การปล่อยวาง" (leaving alone) ว่าเป็นกลวิธีที่ผิดพลาด เพราะทำให้ละครขาดความหมาย และการแสดงที่มุ่งสร้างความตื่นเต้นเร้าใจนั้นก็ดูจะเป็นการแสดงที่มิได้ผูกโยงกับธาตุแท้ของละครเชกสเปียร์เลย

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

ในท้ายที่สุด ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะนำประเด็นเรื่องวุฒิภาวะของงานศิลปะเข้ามาทาบกับวุฒิภาวะของมหาชนหรือของผู้รับ ในความเห็นของเธอ แฮมเลตไม่ใช่ละครที่เหมาะสำหรับเด็ก ไม่ว่าจะปรับให้ง่ายอย่างไร ก็ทำไม่ได้ดีอยู่นั่นเอง เพราะแก่นของเรื่องเรียกร้องความเข้าใจและภูมิปัญญาของผู้ที่มีวุฒิภาวะ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเมือง เรื่องของความขัดแย้งในครอบครัว เรื่องของการแก้แค้น หรือเรื่องของการรักษาศักดิ์ศรี เช่นในกรณี ฟอร์ตินบราส เชกสเปียร์นำองค์ประกอบเหล่านี้มาบรรจุไว้ในละครโดยกำหนดลำดับการดำเนินเรื่องและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลไว้อย่างลงตัวแล้ว การจะทำแฮมเลตให้เล็กลงหรือง่ายขึ้นสำหรับเด็กจึงเป็นการออกแรงใจและแรงกายที่ไร้ประโยชน์ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อแสดงเป็นภาษาอังกฤษโดยต้องมีคำบรรยายเป็นภาษาฝรั่งเศสประกอบ ผู้วิจารณ์ก็ใช้แง่มุมนี้เป็นการตีกลับไปสู่วัฒนธรรมลายลักษณ์อีก โดยที่เธอชี้ให้เห็นว่าถึงอย่างไรก็ต้องอ่าน และคนที่อ่านก็คือผู้ใหญ่เสียเป็นส่วนมาก การไม่อ่านแฮมเลตก็คือการที่ไม่มีวันจะ

เข้าถึงแฮมเลตนั่นเอง

ผู้วิจารณ์ในฐานะที่เป็นชาวตะวันออกพอจะมองเห็นได้เลาๆว่า พีเตอร์ บรุค ต้องการจะสร้างละครอีกแนวหนึ่งซึ่งมิใช่ละครที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมลายลักษณ์ แต่พื้นทางวัฒนธรรมของเขาทำให้เขาสะดุดหยุดอยู่ครึ่งๆ กลางๆ กล้าๆ กลัวๆ นั่นก็คือไปไม่ถึงการใช้ความสามารถของนักแสดงในการค้นหาความหมายละคร เมื่อไม่กล้าผละหนีจากวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างเต็มรูป การจะทำละครเล่าเรื่องแนวใหม่จึงแทบจะเป็นไปไม่ได้ ยิ่งไม่กล้าผละหนีจากเชกสเปียร์ และไปท้ารบกับเชกสเปียร์รวมทั้งท้ารบกับ "วัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-อัพพอน-เอวอน" เข้าด้วยแล้ว ผู้กำกับการแสดงเลื่องชื่อของตะวันตกก็ยากที่จะไปให้ถึงดวงดาว สำหรับผู้วิจารณ์นั้น เธอทำหน้าที่ของเธอได้ดีในกรอบอันจำกัดของวัฒนธรรมการละครตะวันตก บารมีของพีเตอร์ บรุคคงจะแก่กล้าเกินกว่าที่นักวิจารณ์ตัวเล็กๆ จะสั่นสะเทือนได้ แต่ถ้าเขาไม่รับฟังข้อติติงจากนักวิจารณ์เสียเลย เขาก็คงจะแก่ไม่ได้อย่างสง่างาม นักวิจารณ์ติงด้วยเหตุผล ด้วยความเคารพ ด้วยความจริงใจ ด้วยการวิเคราะห์ที่ละเอียดลึกซึ้ง งานวิจารณ์ชิ้นนี้จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการวิจารณ์ด้านศิลปิน

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพเตอร์ ชไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทางเป็นเวลา 2 วัน ไปกับละครเรื่อง*เฟาสต์ฉบับสมบูรณ์*

บริกิตเตอ ซาลิโน

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

มันก็สุดสัปดาห์หนึ่งละ เป็นมาราธอนชนิดหนึ่ง เพราะเหตุใดเล่า ก็เพื่อจะได้ชมงานอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่อย่างสมบูรณ์น่ะสิ นั่นก็คือละคร 2 เรื่อง ซึ่งความจริงเป็นเรื่องเดียว แต่ประวัติศาสตร์วรรณคดี คีตศิลป์ และการละคร กลับมาแยกออกเป็น 2 เสีย ใครๆก็รู้จักเฟาสต์ภาคหนึ่ง ซึ่งว่าด้วยสัญญากับเมฟิสโต และโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต[1] แม้แต่ในเยอรมนีเอง เฟาสต์ภาคสองก็ไม่มีคนรู้จัก ถูกเก็บเอาไว้เป็นหนังสือในห้องสมุด ลงความเห็นกันว่าเล่นเป็นละครไม่ได้ ยังไม่เคยมีใครก่อนเพเตอร์ ซไตน์ที่กล้าเผชิญกับงานฉบับสมบูรณ์ จะมีก็แต่ความพยายามของกลุ่มผู้ฝักใฝ่ในเรื่องจิตวิญญาณ (ที่รู้จักกันในนามของ anthroposophists) : พวกนี้แสดงละครเฟาสต์ทั้งสองภาคที่เมือง Dornach ประเทศสวิตเซอร์แลนด์มาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 แต่นั่นไม่ใช่การแสดงโดยนักแสดงอาชีพ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเชิดชูความคิดเชิงอุดมคติของผู้ก่อตั้งลัทธิ คือรูดอล์ฟ ซไตนเนอร์ [Rudolph Steiner] (ดูหนังสือพิมพ์ Le Monde, 3 กันยายน 1999)

ประสบการณ์นี้เป็นอย่างไรเมื่อเราต้องใช้เวลาอยู่ในโรงละครถึง 21 ชั่วโมง มันเป็นประสบการณ์ที่ดี ดีมากเสียด้วย เพราะว่าทุกสิ่งทุกอย่างได้รับการจัดวางไว้อย่างเหมาะสมเพื่อที่ผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกว่าถูกกดดันด้วยความยาวของละคร เฟาสต์จัดแสดงในโรงละครชื่อ อาเรนา (Arena) ที่เขตเทรปโทว์ (Treptow) ชานกรุงเบอร์ลิน ณ ที่ซึ่งแม่น้ำชเปร (Spree) กลายรูปไปเป็นลำน้ำใหญ่ท่ามกลางเมืองอุตสาหกรรม อาเรนาตั้งอยู่ริมน้ำ เป็นตึกที่งามสง่า สร้างมาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 เดิมใช้เป็นอู่รถประจำทาง ต่อมาถูกดัดแปลงให้เป็นอาคารเอนกประสงค์สำหรับโครงการใหญ่ๆ และเคยเป็นที่แสดงละครเรื่อง กลองเหนือทำนบ (Tambours sur la digue) ในปี 1999 กำกับการแสดงโดย อาริอัน มนุชคิน (Ariane Mnouchkin) แต่โรงละครอาเรนาใหญ่กว่าสถานที่แสดงเดิมคือ ลา การ์ตุชเชอรี (La Cartoucherie) ที่เขตแวงแซนส์

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

(Vincennes) ในกรุงปารีส ในการแสดงเมื่อวันเสาร์ที่ 2 ผู้ชมหาทางเข้าไม่ได้ เพราะหลงเข้าไปที่ตลาดนัดซึ่งจัดไว้ที่อาคารที่ใกล้เคียงกัน

ค่าชม 1200 ฟรังส์

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

เวลาผ่านไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้นที่ผู้ชมจะถูกดึงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมอันเร้นลับ พวกเขาคือผู้รักสมัครเล่นซึ่งปลงใจจะมาเดินทางร่วมกัน โดยที่ความสำนึกเรื่องกาละสูญสลายไปพร้อมกับความสำนึกเรื่องระยะเวลาของการแสดง เฟาสต์ฉบับเยอรมันนี้ไม่มีใครรู้สึกว่ายาก ผู้ชมจำนวน 464 คนเท่านั้นที่มีสิทธิเข้าชมการแสดงมาราธอนครั้งนี้ เป็นกลุ่มผู้ชมที่เพเตอร์ ซไตน์คิดว่าเหมาะสมที่สุด คือเท่าๆ กับขนาดโรงละครเชาบูห์เนอ (Schaubühne) ซึ่งเขาเป็นผู้อำนวยการจนถึงปี 1986 ที่ตั้งอยู่อีกทิศหนึ่งของกรุงเบอร์ลิน วันเสาร์ที่ 2 ธันวาคมก่อนเฟาสต์จะลงโรง ผู้ชมถูกกำกับให้ยืนดู วันอาทิตย์ที่ 3 เมื่อสิ้นสุดช่วงพักการแสดงครั้งสุดท้ายของเฟาสต์ภาคสองเสียงปรบมือดังก็กก้องขึ้นมาเอง ไม่มีใครสักคนเดียวที่กลับบ้านไปก่อน

ในระหว่างการแสดงซึ่งกินเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ผู้ชมถูกกำกับมิให้นั่งชมการแสดงต่อเนื่องกันนานเกิน 2 ชั่วโมงครึ่ง พวกเขาต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา เพเตอร์ ซไตน์จัดห้องแสดงไว้สองห้องซึ่งเหมือนกันเพื่อที่จะช่วยในเรื่องเปลี่ยนฉาก ผู้ชมเดินจากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง เดินเป็นขบวนตามเฟาสต์ ในตอนที่เขาออกไปเดินเล่นในวันอีสเตอร์ ผู้ชมต้องยืนดูฉากครัวของแม่มดหรือขบวนแห่ และก็กลับมานั่งที่โต๊ะขนาดใหญ่ในห้องชุมนุมอัศวิน การเดินทางผ่านอาณาจักรของละครเรื่องเฟาสต์ของเกอเธ่ เป็นการเดินทางไปสู่อาณาจักรศิลปะของ

เพเตอร์ ชไตน์เช่นกัน ขณะนี้เขาอายุ 63 แล้ว ผู้กำกับการแสดงผู้นี้ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาละครแหวกแนวอีกต่อไป เขาเสนอสิ่งซึ่งเขาทำได้นั่นก็คือความสัตย์ซื่อของวิธีการแสดงที่ก่อตัวขึ้นด้วยปัญญา เขาต้องการจะทำหน้าที่ผู้อ่านก่อนสิ่งอื่นใด และการแสดงของเขามุ่งที่จะช่วยการอ่านละครเรื่องเฟาสต์ซึ่งเขาทำต่อเนื่องมาตั้งแต่อายุ 15 ปี เขาเลี่ยงการมุ่งสร้างความตื่นเต้นที่มาจากการแสดงเพราะมีอยู่ในเนื้อในของบทละครอยู่แล้ว แต่เขาไม่ละเลยคุณลักษณะทางทัศนศิลป์ของละคร ซึ่งเขารู้จักที่จะวางไว้ในกรอบโดยผ่านจากสิ่งใหญ่ไปหาสิ่งเล็ก

แน่ละ จะต้องมีบางช่วงที่เขาทำไม่สำเร็จอยู่บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่เป็นการรวมกลุ่ม เช่นขบวนแห่อันเลื่องชื่อ ซึ่งดูจะช้าและแข็งทื่อ แต่ข้อบกพร่องเหล่านี้ไม่สลักสำคัญเท่าใดนักเมื่อเทียบกับเอกภาพในองค์รวมซึ่งความจริงก็มีลักษณะโอ่อ่าอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเฟาสต์ภาคสอง เราเดินทางข้ามกาลเวลาจากกรีกโบราณมาจนถึงศตวรรษที่ 18 เราพบกับตัวละครเรือนร้อย ทั้งเทพ ทั้งมนุษย์ ทั้งภูต และตัวละครจากนิยาย เราได้ชมการประดิษฐ์สมองเทียมและการทำลายสิ่งแวดล้อม เรากระโดดจากยอดเขาไปสู่ท้องมหาสมุทร จากเรื่องไร้สาระไปสู่อภิปรัชญา เราได้ฟังภาษาที่ปรับเปลี่ยนไปได้ตามแรงดึงดูดนานาชนิด ตั้งแต่ภาษาถิ่นไปจนถึงกวีนิพนธ์อันสูงส่ง กล่าวโดยย่อก็คือ เราอาจจะเหนื่อยหน่ายได้ง่ายถ้าเพเตอร์ ชไตน์ มิได้กำกับเราด้วยความมั่นใจของมือโปร และก็ด้วยมือนี้อีกนั่นแหละที่ขับภาพของเฟาสต์แบบโรแมนติคออกไปจนพ้น โดยตัดขาดจากขนบที่ทำให้เฟาสต์เป็นผู้ที่ถูกชักนำไปในทางนั้นทางนี้โดยเมฟิสโต

เมฟิสโตกลายเป็นปีศาจในตัวเฟาสต์

แน่ละ เมฟิสโตเป็นปีศาจ แต่ก็เป็นปีศาจที่อยู่ภายใน เขาเป็นเสมือนเฟาสต์ที่สองที่เป็นตัวขับเคลื่อนสัญชาตญาณแห่งการทำลาย ถ้าเรายึดเฟาสต์ภาคหนึ่งเป็นต้นแบบ เราก็จะเห็นกระทาชายนายหนึ่งสิ้นหวังที่ได้เรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่าง แต่ไม่ได้สัมผัสกับชีวิตจริง และยอมเซ็นสัญญากับปีศาจเพื่อที่จะได้มาซึ่งความสดใสของวัยหนุ่มและความรักจากมาร์เกอริต

ถ้ามุ่งมองไปที่เฟาสต์ภาคสอง นั่นก็คือช่วงหนึ่งของเส้นทางอันแสนยาวที่นำเฟาสต์ไปจนสุดทางของป่าชัฏแห่งชีวิตและประสบการณ์ เฟาสต์ใช้ชีวิตบนผืนโลก เขาพยายามที่จะฆ่าตัวตายเหมือนกับคนที่ต้องการจะกระโดดข้ามลำธาร เขาต้องการเปลี่ยนชีวิตไปสู่การกระทำ ต้องการจะเป็นเจ้าของ พยายามจนสุดแรง โศกนาฏกรรมของเขาคือการผละหนีไปข้างหน้า และเพเตอร์ ซไตน์ก็มองว่านั่นคือโศกนาฏกรรมของมนุษย์สมัยใหม่

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

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

คอรินนา เคียร์ช โฮฟ [Corinna Kirchholf] นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่อีกเช่นกัน) แต่บรูโน กันส์ตีบทเฟาสต์ได้อย่างเยี่ยมยอด เมื่อเขาเปล่งวาจาออกมาว่า "สิ่งที่ประหลาดสุดสามารถเกิดขึ้นได้ ณ ที่นี้" สิ่งที่ประหลาดสุดก็กลายเป็นความจริงขึ้นมาได้ เขามีศิลปะในการที่จะปรากฏตัวอยู่ ณ ที่นั้น และในขณะเดียวกันก็ดูจะเป็นการปรากฏตัวที่หลบไปจากศูนย์กลาง ดร.เฟาสต์ของเขามิใช่วีรบุรุษแห่งโศกนาฏกรรม แต่เป็นคนช่างสงสัยและกระวนกระวาย นั่นก็คือผู้ร่วมสมัยกับเรา ที่เฟาสต์เป็นเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งที่ทำให้การแสดงเรื่องเฟาสต์ ณ นคร เบอร์ลิน กลายเป็นความหฤหรรษ์อันสุดจะพรรณนา

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

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

ที่มา: Brigitte Salino. "Peter Stein invite' deux jours de voyage dans l'int"grale de << Faust >>" **Le Monde/S"lectIon Hebdomadaire**. (23 d"cembre 2000). p.14.

บทวิเคราะห์

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

บทบาทหน้าที่ของ "ผู้สื่อข่าว" ในขั้นแรกก็คือการให้ข่าวที่เป็นไปตามความจริง ในที่นี้เนื้อหาของข่าวเป็นงานศิลปะ เป็นการแสดงละคร ผู้สื่อข่าวจึงจำเป็นต้องรายงานสิ่งที่เป็นข้อเท็จจริงเอาไว้เป็นปฐม อาทิ เราได้รับทราบว่าการแสดงครั้งนี้จัดขึ้น ณ ที่ใด ณ โรงละครที่ดัดแปลงมาจากอู่รถประจำทาง วิธีการแสดงเป็นอย่างไร ลักษณะเฉพาะของการแสดงครั้งนี้ที่ใช้เวลายาวนานมากก็ได้รับการตอกย้ำ (เช่นเดียวกับงานวิจารณ์อื่นๆเกี่ยวกับการแสดงเรื่องเฟาสต์ในครั้งนี้) แต่สิ่งที่น่าสังเกตก็คือผู้รายงานส่งสารมายังผู้อ่านในประเด็นข้อเท็จจริงที่มีนัยในเชิงวิจารณ์ในระดับที่สูงมาก กรณีของช่วงเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ถ้ารายงานไปโดยเป็นแค่ "ข่าว" ผู้อ่านก็คงจะเพียงทึ่งในลักษณะของสถิติที่น่าจะนำไปลงไว้ในกินเนสบุ๊คออฟเรคคอร์ดได้ แต่ผู้รายงานพยายามชี้ให้เห็นว่า 21 ชั่วโมงที่กล่าวถึงนี้เป็นช่วงเวลาที่มิได้ก่อให้เกิดความน่าเบื่อแต่ประการใดเลย ถ้ากล่าวแต่เพียงเท่านั้นก็จะเป็นเพียงแต่การเสนอความรู้สึกหรือความเห็นส่วนตัว มิอาจถือได้ว่าเป็นงานเขียนที่ส่อแววพลังทางปัญญา แต่ผู้รายงานอธิบายต่อไปว่าผู้กำกับการแสดงมีความเจนจัดในศิลปะ

การแสดงโดยสามารถที่จะดึงผู้ดูผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ เช่นเมื่อมีการให้ผู้ชมยืนบ้างนั่งบ้าง ติดตามผู้แสดงไปบ้าง เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงบ้าง นอกจากนั้นก็ยังให้เหตุผลได้อย่างชัดเจนว่า การจัดห้องแสดงสองห้องเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ใดและได้ผลเพียงใด การเขียนในลักษณะนี้จัดได้ว่าเป็นปรับการรายงานขึ้นสู่ระดับของการวิจารณ์

ดังที่ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นแล้วในการวิเคราะห์บทวิจารณ์ละครเรื่องเดียวกันนี้โดย ศาตราจารย์ที. เจ. รีด (T.J. Reed) แห่งมหาวิทยาลัยอ๊อกฟอร์ด นักวิจารณ์เยอรมันส่วนมากตำหนิผลงานของเพเตอร์ ซไตน์ว่าน่าเบื่อเพราะเดินตามตัวบทโดยไม่ปรับเปลี่ยน แม้แต่การเปล่งเสียงของนักแสดงก็ถูกกล่าวหาเป็นการอ่านอาขยาน ศาตราจารย์รีดได้ปกป้องเพเตอร์ ซไตน์ไปแล้วด้วยเหตุผลเชิงวิชาการ แต่บริกิตเตอ ซาลิโน มีเหตุผลที่ดียิ่งไปกว่านั้น นั้นก็คือว่าผู้กำกับการแสดงมีวุฒิภาวะถึงขั้นที่มิจำเป็นจะต้องสร้างละครที่แหวกแนวเพื่อเรียกร้องความสนใจของมหาชนอีกต่อไปแล้ว ความสวามิภักดิ์ต่อตัวบทของเกอเธ่เป็นเครื่องแสดงความมั่นใจของเพเตอร์ ซไตน์เอง ในต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเธอใช้คำว่า "lecture" (การอ่าน) ว่าเป็นหลักของการแสดงในครั้งนี้ หมายความว่าละครที่แต่งขึ้นมาเมื่อหลายร้อยปีมาแล้วดำรงอยู่ได้ในฐานะตัวบทก่อนที่ผู้กำกับการแสดงจะตีบทออกมาเป็นการแสดงละครเพื่อสื่อความไปยังผู้ดูผู้ชม ความเข้าใจในตัวบทจึงเป็นหลักประกันของคุณภาพการแสดง ซึ่งผู้รายงานพิเศษก็เน้นว่าเพเตอร์ ซไตน์ อ่านเฟาสต์ต่อเนื่องมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่อายุ 15 ปีเป็นต้นมา และในเรื่องของการอ่านนั้นเล่า ผู้ดูผู้ชมจำนวนมากก็คงเตรียมตัวอ่านมาแล้ว มิหนำซ้ำยังมีต้นฉบับติดมือมาอ่านในระหว่างช่วงพักซึ่งมีอยู่มากเสียด้วย ประชาคมของผู้อ่านเฟาสต์จึงเป็นประชาคมที่ไม่รังเกียจการเดินตามตัวบทของเพเตอร์ ซไตน์ และมิหนำซ้ำยังสามารถชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้ได้อย่างเต็มที่ นัยที่แอบแฝงของการวิจารณ์ในแง่นี้ก็คือเฟาสต์เป็นละครของผู้รู้หนังสือ (literate audience) นั่นคือการผนวกมโนทัศน์ของ "literature" กับ "literacy" เข้าด้วยกัน ถ้าเข้าใจเพเตอร์ ซไตน์อย่างนี้แล้วก็เท่ากับเป็นการปิดประตูใส่หน้าแนวโน้ม "ละคร

ของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) อันเป็นที่นิยมกันมากในหมู่นักวิชาการหัวก้าวหน้าของเยอรมันเองซึ่งสนับสนุนการตีความแบบแหวกแนวโดยพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนตัวบทของผู้แต่ง

ผู้รายงานพิเศษชี้ให้เห็นชัดว่า การตีความของเพเตอร์ ซไตน์เป็นการตีความซึ่งมุ่งเน้นความหมายของละครที่มีต่อสังคมร่วมสมัยของเรา เธอมีความรู้กว้างขวางพอที่จะเปรียบเทียบการแสดงครั้งนี้กับการตีความของผู้กำกับการแสดงอื่น เช่น กุสตาฟ กรุนด์เกนส์ เธอจับมโนทัศน์หลักของการตีความนี้ได้และก็สามารถชี้ให้เห็นว่า ทั้งๆ ที่มีข้อบกพร่องอยู่ การแสดงครั้งนี้ก็มิได้ขาดเอกภาพ ส่วนที่น่าสนใจยิ่งก็คือการจับประเด็นหลักที่ว่าด้วยบทบาทของเมฟิสโตได้อย่างชัดเจน ว่าการทำให้เมฟิสโตเป็นคู่สนทนาหรือคู่โต้วาทีภายในตัวของเฟาสต์เองนั้น จัดได้ว่าเป็นการชี้ประเด็นที่สำคัญยิ่ง นอกจากนี้ผู้รายงานก็ยังชี้ให้เห็นว่าการใช้ตัวแสดงสองตัวทั้งในกรณีของเฟาสต์และในกรณีของเมฟิสโตเป็นไปตามมโนทัศน์หลักที่ผู้กำกับการแสดงตั้งไว้ ไม่มีการใช้ตัวแสดงเพียงเพื่อจะสร้างความตื่นเต้นของการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว ในแง่นี้ผู้รายงานก็จับวิธีการแสดงของตัวละครเอกได้เช่นกัน การแสดงครั้งนี้มิใช่ละครดาราแต่เป็นละครที่จำต้องใช้ดารา นั่นก็คือจำเป็นที่จะต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถสูงมาก จึงจะสื่อมโนทัศน์หลักอันเป็นไปตามการตีความของผู้กำกับการแสดงได้ ซาลิโนเน้นอยู่ตลอดเวลาว่า ละครเรื่องเฟาสต์เป็นละครของ "การเดินทาง" และการแสดงของตัวเอกคือ บรูโน กันซ์ก็เป็นไปตามนั้น โดยที่เขายึดยูลิซิส (นักเดินทางผู้ยิ่งใหญ่ในมหากาพย์โฮเมอร์) เป็นต้นแบบ และในเมื่อการแสดงครั้งนี้ต้องการเน้น"ความขัดแย้งภายใน"ของตัวเฟาสต์เอง ลักษณะเชิงอภิปรัชญาจึงจำต้องโดดเด่น และลักษณะที่ว่านี้ก็แสดงออกมาได้อย่างดีเยี่ยมด้วยเอกวัจน์ (monologues) ของบทละคร ซึ่งบรูโน กันซ์ทำได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง

คุณลักษณะของผู้รายงานที่ดีจึงเป็นเรื่องของการเน้นประสบการณ์ของการที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะ ในแง่นี้งานเขียนชิ้นนี้แสดงให้เห็นประจักษ์ชัดว่าผู้เขียนได้ไปอยู่ ณ ที่นั้น ได้สัมผัสกับตัวงาน

ได้เข้าซึ้งถึงสาร ทั้งที่แอบแฝงและเปิดเผย ได้มีประสบการณ์ร่วมกับงานอันยิ่งใหญ่ นักเขียนที่ดีก็คือผู้ที่สามารถปลุกความสนใจให้แก่ผู้อ่านโดยวิธีการที่ว่า เขาได้รับประสบการณ์อันทรงคุณค่ามาแล้วจึงถ่ายทอดประสบการณ์นั้นมาสู่ผู้อื่นในทำนองที่จะชี้ชวนและชักชวนให้ผู้อื่นได้มีส่วนร่วมกับประสบการณ์เช่นนี้บ้าง อาจเรียกได้ว่าซาลิโนใช้หลักการวิจารณ์โดยการเอาตัวเข้าทาบ (เป็นกระแสที่รู้จักกันในวงวิชาการฝรั่งเศสว่า "critique d'identification") แต่เธอมิได้ถูกกลืนไปในประสบการณ์นั้นจนพูดไม่ออกบอกไม่ได้ หากแต่ยังครองสติเอาไว้ได้และสามารถวิเคราะห์ประสบการณ์ของตนออกมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้เราเข้าใจได้ด้วย ยิ่งไปกว่านี้ ความสามารถในการเขียนของเธออยู่ในระดับที่สูงมาก ข้อความบางตอนเป็นการสรุปรวมประสบการณ์ที่อาจจะสลับซับซ้อนออกมาเป็นคำพูดที่กระชับและชัดเจนได้ ดังเช่นในตอนที่นำเอาการเดินทางของยูลิซิสมาเป็นตัวตั้งเพื่ออธิบายการตีบทตัวละครเฟาสต์โดยนักแสดงบรูโน กันซ์ หรือตอนที่ว่าด้วยวุฒิภาวะของเพเตอร์ ซไตน์ที่มิจำต้องทำละครแหวกแนวใดๆ อีกต่อไปแล้ว แน่นอนที่สุดว่าบทแปลของผู้วิเคราะห์มิอาจทาบได้กับต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสและก็ให้ได้แต่เพียงแนวความคิดหลักเราคงจะต้องไม่ลืมว่าการวิจารณ์ที่ดีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ซึ่งจำจะต้องทำหน้าที่สร้างพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ

ดีธ บราวน์

อิงมาร์ แบร์กมันน์ (Ingmar Bergmann) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1918 และเริ่มงานกำกับการแสดงละครเมื่อยังเป็นนักศึกษาก่อนที่นายกรัฐมนตรีอังกฤษ เนวิล เชมเบอร์เลน (Neville Chamberlain)จะไปพบฮิตเลอร์[1] เมื่อตอนที่ฝรั่งเศสพ่ายแพ้ (ต่อเยอรมัน) เขาได้ทำงานกับคณะละครอาชีพอยู่แล้ว เวลาผ่านไปร่วม 55 ปีแล้วที่ภาพยนตร์และละครที่เขานำออกแสดงเริ่มดึงดูดความสนใจของผู้ที่มีสายตากว้างไกลเพียงไม่กี่คนนอกประเทศสวีเดน ในช่วงที่ยุโรปยังตกอยู่ในห้วงของสงครามอันเลวร้าย เมื่อถึงตอนที่ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นประมาณหนึ่งทศวรรษหลังจากนั้น[2] เขาก็เริ่มมีชื่อเสียงระดับนานาชาติด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่โดดเด่นต่อเนื่องกันหลายเรื่อง อาทิ Smiles of

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

[2] ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลฮังการี ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวฮังการีจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก

a Summer's Night, The Seventh Seal, Wild Strawberries.

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกตื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแสดงที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี้ แอเลน (Woody Allen) กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกอะไรเลยเพราะมัวแต่ดื่มด่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ่อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์" เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่า ภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆ กับกวีนิพนธ์

สำหรับพวกเราส่วนใหญ่ แบร์กมันน์ที่เรารู้จักก็คือนักสร้างภาพยนตร์ ชื่อแบร์กมันน์ซึ่งในขณะนี้ถือกันว่าเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต และก็เลยเหมากันเอาว่าท่านได้เกษียณตนเองไปแล้วอย่างมีเกียรติ ไม่มีอะไรที่ไกลความจริงไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องใหม่ซึ่งแบร์กมันน์เป็นคนเขียนบทแม้จะไม่ได้กำกับเองก็กำลังออกฉายอยู่ในขณะนี้ แต่ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือความผูกพันอันไม่เสื่อมคลายที่เขามีต่อรักครั้งแรกของเขา นั่นก็คือละครเวที ด้วยอายุ 82 เขายังทำหน้าที่ต่อไปในฐานะผู้กำกับการแสดงนำของโรงละครแห่งชาติสวีเดน และแม้ว่าเขาจะมีข้อผูกพันอื่นๆและความสนใจอื่นๆ แต่เขาก็ยังรับหน้าที่ปกติด้วยการกำกับละครเวทีอย่างน้อยปีละเรื่อง ผลงานกำกับการแสดงของเขาบ่งชี้ถึงการใช้ความคิดอย่างลึกซึ้ง อันเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นของแบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับการแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละเว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่งอาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ

ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

การที่ผู้กำกับการแสดงครุ่นคิดพินิจนึกอย่างต่อเนื่องในเรื่องของบทละครนั้นอาจจะเป็นได้ทั้งจุดอ่อนและจุดแข็ง ด้วยแรงกดดันที่มาจากการเพ่งมองอย่างไม่ลดละเช่นนี้ ความเสี่ยงอาจจะเกิดขึ้นได้ในทำนองที่ว่าสิ่งที่ถูกพินิจนั้นอาจจะสูญเสียอัตลักษณ์ที่แท้จริงไปบ้าง โดยที่ถูกครอบงำด้วยความคิดของผู้ที่กระทำการเพ่งมอง และในกรณีของละครเรื่อง มาริอา สจ๊วต (Maria Stuart) อันเป็นละครที่เปี่ยมด้วยวาทกรรมแห่งความคิดอันสูงส่งนั้น เมื่อบทละครนี้ตกไปอยู่ในมือของผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ที่สร้างตัวมาด้วยภาพยนตร์โดยที่แรงดลใจที่เขาได้รับมักจะมาจากพื้นฐานทางอารมณ์ของเขาเอง มากกว่าความสนใจที่มีต่อโลกแห่งความคิด การเปลี่ยนรูปจึงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้

การแสดงครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงการเตรียมงานอย่างละเอียดถี่ถ้วน โดยที่ฝ่ายผู้สร้างฝากใจไว้กับละครฉากที่ใช้ทั้งเรียบและทั้งลึกสื่อความได้ดี ในบางขณะงามงดโดยเหมือนกับจะไม่ต้องออกแรงอะไรเลย มิหนำซ้ำยังโดดเด่นด้วยฝีมือของผู้แสดงนำ คือ เลนา เอนเดรอ (Lena Endre) ในบทของพระนางเอลิซาเบธ (Elisabeth) คำถามเดียวที่เราอยากจะถามก็คือ นี่มันงานของชิลเลอร์ละหรือ แน่ละเราจะไม่ติแบร์กมันน์ที่ตัดทอนตัวบทลงไปบ้าง ข้อมูลที่จำเป็นอันเกี่ยวกับภูมิหลังซึ่งเดิมชิลเลอร์บรรจุไว้ในบทเจรจาก็ถูกตัดไปและทดแทนด้วยกลวิธีอื่นอันได้แก่แผ่นป้ายสองแผ่นที่บรรจุคำอธิบายเรื่องราวประวัติศาสตร์เอาไว้ และนำมาตั้งบนเวทีก่อนที่จะเริ่มการแสดง บทพูดไม่ว่าจะยาวมากหรือยาวน้อยถูกตัดไปประมาณเศษหนึ่งส่วนสาม แต่ก็ไม่ทำให้การดำเนินเรื่องขาดความชัดเจนแต่ประการใด ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะเน้นความชัดเจนและลดความยืดยาดของละครก็ได้มีการนำฉากบางฉากจากองก์ที่ 1 และที่ 2 มาเชื่อมโยงต่อกันได้อย่างดี ถ้าเราเพียงแต่ฟังบทละครเราก็จะรู้สึกว่านี่ยังเป็นละครของชิลเลอร์อยู่ อันที่จริงการเน้นบทของเอลิซาเบธให้เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ดูผู้ชม น่าจะใกล้กับนัยของตัวบทของชิลเลอร์เองมากกว่าที่ผู้กำกับอื่นๆมักจะทำกัน

แต่ข้อกังขาก็ยังมีอยู่ มาริอา สจ๊วต เป็นข้ออภิปรายเชิงวิภาษวิธี

ที่ว่าด้วยเสรีภาพหรือการขาดเสรีภาพในรูปลักษณ์ต่างๆกัน และตัวแทนของข้อขัดที่ว่านี้ก็คือราชินีทั้งสอง ผู้ซึ่งแม้จะเดินไปในทางที่ต่างกัน แต่โดยตรรกของบทละครเองก็พบกับชะตากรรมอันโศกสลดเช่นเดียวกัน ซึ่งก็ถูกวางกรอบไว้แล้วในคำพูดตอนต้นเรื่องของพระนางเอลิซาเบธที่ว่าด้วย "กฎแห่งธรรมชาติ" ซึ่งครอบสตรีเพศทั้งหมด[3] (แต่แบร์กมันน์ก็จงใจตัดออกไปเสีย) ในการแสดงครั้งนี้ ชะตากรรมที่เดินไปเป็นคู่ขนานระหว่างเสรีภาพกับการไร้เสรีภาพถูกลดทอนลงไปด้วยการที่พระนางแมรี่ราชินีแห่งชาวสก็อตถูกกำหนดให้เล่นบทราวกับเป็นลูกสาวชาวนาที่ได้รับการศึกษาอันดีแบบชนชั้นกลางติดตัวมา เดินเท้าเปล่า ใส่หมวกทำงานแบบยุคพระนางเจ้าวิคตอเรีย และใส่เสื้อคลุมสีเทาหม่นแบบเรียบๆ การทำเช่นนี้เท่ากับเป็นการทำให้เสียศูนย์เมื่อถึงตอนที่ราชินีทั้งสองต้องเผชิญหน้ากัน โดยให้ภาพของพระนางแมรี่ที่น่าสมเพชเพื่อที่จะช่วยให้เธอในช่วงสุดท้ายของชีวิตได้กลายรูปเป็นโจน อ๊อฟ อาร์คไป ตามที่ผู้กำกับการแสดงตีความ ซึ่งอาจจะไม่ใช่เป็นวัตถุประสงค์ของกวีผู้สร้างสรรค์งาน แต่มันก็ออกมาเป็นละครที่ดีได้ทั้งๆที่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนคนหนึ่งกล่าวไว้อย่างถูกต้องว่า แบร์กมันน์ได้สร้างละครอีกเรื่องหนึ่งขึ้นมาในกรอบของโศกนาฏกรรมของชิลเลอร์

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

---

[3] พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสริยยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระองค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง

บทวิเคราะห์

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

ประเด็นที่น่าสนใจมากก็คือ ความสามารถของแบร์กมันน์ทั้งในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับละคร ซึ่งบทบาทหลังนี้ผู้คนโดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวต่างประเทศมิได้ทราบ การที่ผู้วิจารณ์เท้าความย้อนหลังไปไกลมาก โดยอ้างเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่สำคัญๆ ดังที่ระบุไว้ในตอนต้นของบทวิจารณ์ก็เพื่อต้องการจะชี้ให้เห็นว่าแบร์กมันน์นั้นยิ่งใหญ่ขึ้นมาได้ โดยมิได้เป็นผลผลิตของสังคมยุคใหม่ที่ขึ้นอยู่กับการโฆษณาและเทคโนโลยี แต่เขาต้องทำงานหนักและทำงานต่อเนื่องเพื่อสร้างบารมี สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ คุณภาพของภาพยนตร์ที่ทำให้เขาโด่งดังไปทั่วโลกนั้น มีความลึกซึ้งเชิงปรัชญาเทียบได้กับกวีนิพนธ์ทีเดียว

เพราะภาพยนตร์สามารถสื่อสภาวะการดำรงอยู่ของมนุษย์บนผืนโลกนี้ได้ เรื่องของความสามารถในการสื่อความก็เช่นกัน เขาเน้นว่าภาพยนตร์สื่อความได้อย่างลึกซึ้งและตรงไปตรงมา โดยไม่ต้องมีการ "แปลซ้ำสอง" ในโลกปัจจุบันซึ่งภาพยนตร์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าแขนงหนึ่ง งานบุกเบิกของแบร์กมันน์จึงเป็นสิ่งที่ควรได้รับการยกย่อง และบราวน์ก็มีวิธีการเขียนที่ชวนประทับใจด้วยเช่นกัน ด้วยการอ้างคำคมของ วูดดี้ แอลเลน (Woody Allen) เอาไว้

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี "ละครของผู้กำกับการแสดง" (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีผลต่อการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจจะแตกต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง มโนทัศน์ที่ว่าด้วยวัตถุประสงค์ของผู้เขียนบทละครนั้น อาจจะเป็นมโนทัศน์ที่ล้าสมัยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของทฤษฎีของมนุษยศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งถือว่าบทบาทของผู้รับสำคัญไม่น้อยกว่าบทบาทของผู้สร้าง และในบางกรณีก็เรียกร้องให้ลืมผู้สร้างไปเสียเลย ดังเช่นในบทความอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ ที่ว่าด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" ในที่นี้ คีธ บราวน์ (Keith Brown) โต้แย้งการตีความของอิงมาร์ แบร์กมันน์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งประเด็นที่นำมาอภิปรายนั้นก็เป็นประเด็นหลักที่โต้แย้งกันมาเป็นเวลา 2 ศตวรรษแล้ว นั่นก็คือ ภาพของราชินีทั้งสอง ว่าฝ่ายใดดำ ฝ่ายใดขาว หรือมีดำมีขาวหรือไม่ หรือจะสร้างความสมดุลระหว่างดำกับขาวอย่างไร นักวิจารณ์เห็นด้วยกับมโนทัศน์หลักของอิงมาร์ แบร์กมันน์เองที่ไม่ต้องการจะวาดภาพพระนางเอลิซาเบธ ให้ดำหรือหม่นเกินไป โดยต้องการให้ผู้ดูผู้ชมให้ความเห็นใจต่อพระนาง แต่ในขณะเดียวกันความเป็นคนละครและการหมกมุ่นอยู่กับความเป็นละคร

ผลักดันให้แบร์กมันน์สร้างบทของพระนางแมรี่ขึ้นมาที่กระเดียดไปในทางความเห็นอกเห็นใจมากเกินไป อันรวมไปถึงการสร้างภาพที่ทำให้เห็นถึงความตกต่ำของพระองค์ในเชิงกายภาพด้วย ข้อติติงของบราวน์ที่ว่าผู้กำกับการแสดงมุ่งจะทำให้พระนางแมรี่กลายเป็น โจน อ๊อฟ อาร์ค ไปนั้น เท่ากับเป็นการกล่าวหาว่าการแสดงครั้งนี้ขาดดุลยภาพที่ชิลเลอร์เองต้องการไปเสียแล้ว

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

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่ง

ของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่าเขาไม่ตีความอย่างยุติธรรมต่อตัวบทต้นแบบ ก็พร้อมที่จะดิติง แม้ว่าเราจะไม่ทราบว่าผู้กำกับการแสดงวัย 82 ปี จะคิดอย่างไร แต่สิ่งที่แน่ชัดก็คือ สิ่งที่เขากระทำไปเป็นผลของการที่ได้ครุ่นคิดพินิจนึกมาอย่างดีแล้ว มิใช่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ การโต้แย้งระหว่างนักวิจารณ์กับผู้กำกับการแสดงจึงเป็นประเด็นที่หนักหน่วง เพราะมิใช่เป็นเรื่องของการวิจารณ์แต่เพียงว่าแสดงดีหรือไม่ดีเท่านั้น แต่เป็นการชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงอ่านงานต้นแบบอย่างขาดความเป็นกลาง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ยอมรับว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่จำต้องมีอัตลักษณ์ของตัวเอง เพียงแต่ว่าอัตลักษณ์ที่กล่าวมานี้จะสนองวัตถุประสงค์ของผู้สร้างงานได้อย่างไร ประเด็นเหล่านี้เป็นปัญหาโลกแตก การวิจารณ์มิได้มุ่งจะให้คำตอบสุดท้ายต่อปัญหาโลกแตกเหล่านี้ เพียงแต่ทำหน้าที่ชี้ให้เห็นปัญหา ก็จัดว่าเป็นพลังทางปัญญาได้แล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์* ถึงกาลิเลโอ

คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
3 สิงหาคม 2528

บทละครเรื่อง กาลิเลโอ นั้นได้อ่านจบในเวลารวดเดียวเกือบจะในทันทีที่ได้รับ แต่น่าเสียดายที่หาเวลาเล่าความประทับใจกลับมาไม่ได้จนถึงบัดนี้ และนั่นก็นานพอควรทีเดียวสำหรับการอ่านรวดเดียวโดยไม่มีการบันทึกสิ่งใดไว้

ที่จะคุยต่อไปนี้ก็เป็นเพียง "ปฏิกิริยา" ของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพินิจพิเคราะห์ ซึ่งอยู่พ้นความสามารถของผมจะทำได้

---

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

การอภิปรายเพื่อนักเรียน นิสิตนักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่สนใจในเชิงศิลปะการแสดงจะมีขึ้นที่หอประชุม กรมประชาสัมพันธ์ ส่วนในเชิงวิชาการและปรัชญาจะมีขึ้นที่ห้องประชุมเอที. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านผู้สนใจโปรดติดตามข่าวโดยละเอียดอีกครั้งในหน้าหนังสือพิมพ์-บก.

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

และเพราะวิทยาการมีผลไม่ใช่แต่เพียงในวงนักวิชาการจำนวนแคบๆเช่นนี้ วิทยาการจึงไม่อาจตัดขาดจากมนุษยชาติได้ ตราบเท่าที่ยังจะดำรงคุณค่าของมันไว้ต่อไป การมีโอกาสได้สร้างเสริมวิทยาการในช่วงท้ายชีวิตของกาลิเลโอ โดยการสมยอมต่ออำนาจกดขี่ของพระ จึงเท่ากับยอมหยิบยื่นความรู้ให้แก่กลุ่มคนที่จะไม่มีวันแบ่งปันความรู้นั้นแก่ประชาชนและเท่ากับว่ากาลิเลโอยอมแยกความรู้ออกจากมนุษยชาติ นับเป็น "บาป" อย่างใหญ่แก่การทำงานทางวิทยาการ

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

สิ่งที่น่าสนใจกว่าก็คงจะเป็นว่า ประเด็นนี้มีความหมายอย่างไรในบริบทของสังคมไทยปัจจุบัน?

ในแง่หนึ่ง ประเด็นดังกล่าวเป็นการท้าทายข้อสรุปของ "ผู้ใหญ่"

ทางวิชาการของไทยโดยตรง ผมคิดถึงเรื่องนี้ก่อนซึ่งก็อาจเป็นเพราะผมสนใจประวัติศาสตร์ และได้พบในการทำงานเสมอว่า การสืบค้นความรู้บางประเด็นในวิชานี้ก่อให้เกิดความเคลือบแคลง ต่อต้าน หรือการเมินความสำคัญจากคนบางกลุ่มที่เป็น "ผู้ใหญ่" ในวงวิชาการด้านนี้ คำถามที่ได้ยินอยู่บ่อยๆ ก็คือจะศึกษาไปทำไมกัน เหมือนฟื้นฝอยหาตะเข็บที่รู้ๆกันอยู่ก็ดีแล้ว อะไรทำนองนี้ ดูเหมือนจะเห็นได้ชัดเจนว่าความรู้บางอย่างในประวัติศาสตร์จะก่อให้เกิดความปั่นป่วนขึ้นใน "ระเบียบ" ทางสังคมและการเมืองที่ดำรงอยู่ และเพื่อรักษา "ระเบียบ" ดังกล่าว ความไม่รู้หรือไม่ใส่ใจจึงเป็น "กุศล" (แปลตามตัวว่า "ฉลาด") กว่า

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

ในประเด็นที่กล่าวถึงการแยกจากกันไม่ได้ระหว่างวิทยาการกับมวลชนนี้ ผมได้ยินอาจารย์ เสน่ห์ จามริก พูดถึงหลายครั้งหลายหนแล้ว (อาจจะไม่ใช่ในระดับที่ลึกเท่ากับที่บทละครนี้พูดถึง แต่ก็เป็นประเด็น

เดียวกัน) และก็ทำให้คนฟังเห็นพ้องสนับสนุนเสมอมา แต่ผมไม่แน่ใจว่าความเข้าใจของผู้ฟังและผู้พูดจะตรงกันจริงๆ เพราะผมไม่คิดว่าอาจารย์เสน่ห์จะหมายความเพียงการประยุกต์เอาวิชาความรู้มาก่อให้เกิดประโยชน์สุขแก่มหาชนเฉยๆ เท่านั้น ในขณะที่เราได้ยินเสียงสะท้อนความคิดเช่นนี้ในทบวงวิทยาศาสตร์ สภาวิจัยแห่งชาติ และสภาพัฒนาเศรษฐกิจ ฯลฯ ในรูปของการปราบยุงกรุงเทพฯด้วยวิธีการทางชีววิทยา การเพิ่มปริมาณเนื้อสัตว์ด้วยวิศวกรรมหน่วยต่อพันธุ์ ฯลฯ ไม่มีปัญหาว่าการกระทำเหล่านี้ย่อมเป็นความพยายามใช้วิทยาการให้เป็นประโยชน์ต่อคน แต่เพียงการกระทำเช่นนี้ไม่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในจิตสำนึกของคนได้ คนจึงไม่เป็นอิสระไปมากกว่าเดิม ไม่สามารถกำหนดชีวิตของตนเองได้เท่าเดิม บทละครเรื่องนี้คงมีปัญหาของ "การสื่อสาร" อย่างเดียวกับที่อาจารย์เสน่ห์ได้เผชิญมา กล่าวคือจะ "สื่อ" ข่าวสารเช่นนี้อย่างไรในวัฒนธรรมที่เน้นปรัชญาของสัมฤทธิคติอย่างสูง เช่น วัฒนธรรมไทย กาลิเลโอจะเป็นเพียงผู้ส่งเสริมให้ป้องกันน้ำท่วมกรุงเทพฯ ด้วยความรู้ของวิทยาการสมัยใหม่เท่านั้นเองหรือ?

ขอออกนอกเรื่องตรงนี้นิดหนึ่งว่า ผมเคยสังเกตมานานแล้วว่านวนิยายเรื่อง กามนิต นั้น แม้ว่าเป็นที่ประทับใจของผู้อ่านไทยมาก แต่พุทธปรัชญาหลักของเรื่องรู้สึกจะพร่าๆไปในหมู่ผู้อ่านไทยด้วย ทั้งนี้ประเด็นหลักของเรื่องเน้นใน "หนทาง" ไปสู่จุดหมายปลายทางมากกว่าตัวจุดหมายปลายทางเอง และเพราะใช้ "หนทาง" ที่ผิดต่างหากที่ทำให้กามนิตไปไม่ถึงจุดหมายปลายทางเดียวกับที่พระพุทธเจ้าไป แต่ผมรู้สึกว่าผู้อ่านไทยไปประทับใจกับความ "ดื้อรั้น" ของกามนิต หรือความมืดบอดของกามนิตที่ไม่รู้จักพระพุทธเจ้ามากกว่าเข้าใจในเรื่อง "หนทาง" ที่ผิด (ซึ่งไม่เกี่ยวกับความมืดบอด หรือความดื้อรั้นเท่าใดนัก) บทละครเรื่องนี้อาจเป็น กามนิต อีกหนหนึ่งก็ได้ ตรงนี้แหละที่ผู้สร้างละครจะมีความสามารถในการสื่อข่าวด้วยศิลปะและเทคนิคที่สามารถข้ามกำแพงทางวัฒนธรรมได้ (หรือไม่?)

ผมสมควรจะยุติการคุยได้แล้ว ผมจะรอดูละครเรื่องนี้ด้วยใจระทึก

นับถือ
นิธิ เอียวศรีวงศ์

ที่มา : นิธิ เอียวศรีวงศ์. "จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ." **บานไม่รู้โรย.** ปีที่ 1 ฉบับที่ 10 (พฤศจิกายน 2528), หน้า 83-85.

บทวิเคราะห์

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะออกตัวว่างานเขียนชิ้นนี้เป็นเพียง *"ปฏิกิริยาของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพินิจพิเคราะห์"* แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็น "ปฏิกิริยา" ที่จริงจังและเป็นปฏิกิริยาในทำนอง "วางลูกระเบิด" เพื่อให้เกิดการถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์กันต่อๆไปเป็นลูกโซ่มากกว่าที่จะเป็นปฏิกิริยาอันเกิดจากการประเมินคุณค่าจากแง่มุมของวรรณกรรมหรือแง่มุมของการละครตามวิถีของนักวิจารณ์วรรณกรรมหรือนักวิจารณ์ละครทั่วๆไป ผู้วิจารณ์เขียน "จดหมาย" ฉบับนี้ หลังจากที่ได้อ่านบทละครเรื่อง กาลิเลโอ ไปแล้ว นานพอควรทีเดียว โดยที่ "ไม่ได้บันทึกสิ่งใดไว้" ดังนั้น การเขียนจดหมายฉบับนี้ (แต่เดิมนั้นเขียนถึง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ผู้กำกับการแสดงละครเรื่องนี้ก่อนที่จะมีการนำมาตีพิมพ์) จึงเป็นการเขียนที่เกิดจากความประทับใจที่ติดแน่นและไม่อาจถูกลบเลือนด้วยกาลเวลา แม้ว่าในตัวบทละครจะสอดแทรกความคิดหรือสาระไว้มากมายหลายข้อ แต่ผู้วิจารณ์ก็เลือกจับความคิดหลักเพียงความคิดเดียวของบทละครเพื่อนำมาเป็นประเด็นในการ "ตั้งคำถาม" ต่อผู้สร้างละครและต่อผู้อ่านด้วย โดยพุ่งไปที่การตั้งประเด็นอันเกี่ยวกับความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เกริ่นนำด้วยการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการที่มนุษย์มีความสามารถในการสร้างวิทยาการที่ก้าวหน้า ต่อ การเปลี่ยนแปลงทัศนคติของมนุษย์คนนั้น ซึ่ง "ความสามารถในการเข้าใจในวิทยาการใหม่ๆ" นี้ย่อมนำไปสู่ "ความสงสัยในระเบียบทุกอย่าง" และ "ความสงสัย" อันนี้เองที่จะนำไปสู่ความขัดแย้งกับระบบอำนาจ ซึ่งจะนำไปสู่การปะทะกันในที่สุด ดังนั้นผู้ที่เป็นเจ้าของอำนาจ ย่อมจะกระทำในทุกวิถีทางที่จะไม่เปิดโอกาสให้ประชาชนเกิด "ความสงสัย" ขึ้น ด้วยการ "หาคำตอบ" ให้ไว้ล่วงหน้าแล้ว ผู้วิจารณ์มองว่าการกระทำของกาลิเลโอไม่ได้มีศักดิ์ศรีอะไร เพราะถึงแม้ว่าเขาจะได้ค้นพบวิทยาการอันยิ่งใหญ่แต่เขากลับขาดจิตสำนึกและความกล้าหาญการกระทำของเขานั้นไม่ต่างอะไรกับการ "ขายตัว" ให้กับผู้มีอำนาจ เพราะรับใช้แต่ตัวเองและผู้มีอำนาจเท่านั้น

และไม่ได้สร้าง "วีรกรรม" อันน่ายกย่องตามอุดมการณ์ของตนเองแต่อย่างใด ดังนั้น ผู้วิจารณ์จึงตั้งคำถามต่อผู้สร้างละครว่าจะปล่อยให้กาลิเลโอเป็นเพียงผู้นำวิทยาการอันก้าวหน้าไปรับใช้ผู้มีอำนาจเพียงกลุ่มเดียวอย่างนั้นหรือจะทำอย่างไรผู้ชมชาวไทยจึงจะตระหนักเห็นความ "บาป" ของกาลิเลโอ และ เข้าใจในประเด็นของความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เป็นห่วงว่า กลุ่มละครผู้สร้างงานอาจจะต้องประสบกับปัญหาของการถ่ายทอดแก่นความคิดของละครข้ามวัฒนธรรม และเปรียบเทียบการเดินทางที่อาจจะหลงทางได้นี้ว่า คงเป็นเหมือนการเดินทางของ กามนิต ที่เดินไปผิดทางจึงไม่สามารถบรรลุธรรมตามที่หวัง การแสดงความห่วงใยที่เกิดขึ้นนี้ เกิดขึ้นมาได้ก็ด้วย "พลังทางปัญญา" ที่ผู้วิจารณ์สามารถมองเห็น "แก่นแท้" ของบทละครว่า ไม่ได้สรรเสริญกาลิเลโอ (ผู้ยิ่งใหญ่แห่งวงการวิทยาศาสตร์) แต่กลับแสดงให้เห็นถึงภยันตรายที่เกิดจากการนำวิทยาการไปรับใช้คนผิดเสียด้วยซ้ำ

ในขณะที่ผู้วิจารณ์เข้าใจดีว่าทำไมนักวิทยาการบางคนก็อาจจะสมัครใจที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชนในสังคมตะวันตก และอาจจะขาดความรับผิดชอบต่อส่วนรวมไป แต่ผู้วิจารณ์สนใจประเด็นนี้ในบริบทของสังคมไทยมากกว่า เพราะว่าปัญหาเดียวกันนี้ อาจจะมีลักษณะที่แตกต่างกันในบริบทไทย ณ จุดนี้เอง ผู้วิจารณ์ได้ใช้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับกาลิเลโอ มาเปรียบเทียบให้เห็นถึง "ความใจแคบ" และ "กลัวการสั่นคลอน" ของ "ผู้ใหญ่ในวงการวิชาการของไทย" ที่ส่งผลให้เกิดความเคลือบแคลงใจเมื่อมีใครลุกขึ้นมาตั้งคำถาม และแทนที่จะยินดีให้โอกาสผู้อื่นได้เดินทางเองในการแสวงหาคำตอบ "ผู้ใหญ่" เหล่านี้กลับพึงพอใจเพียงแค่ "คำตอบสำเร็จรูปทางวิชาการ" มากกว่าที่จะพยายามกระตุ้นให้อำนาจในการใช้วิทยาการนั้นไปอยู่ในมือของมวลชน

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะไม่ได้ยกตัวอย่างบทสนทนาจากละครมากนัก อีกทั้งยังไม่ได้วิเคราะห์ถึงอุดมการณ์และทฤษฎีต่างๆ อันอยู่เบื้องหลังการสร้างงาน แต่ผู้วิจารณ์กลับสามารถ "จับแก่นความคิด" ที่สำคัญที่สุดของเบรคชท์ได้ และชี้ให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดกับบุคคลแบบ

กาลิเลโอในสังคมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

จดหมายถึงกาลิเลโอ แท้ที่จริงแล้วก็คือ จดหมายถึง ผู้มีวิทยาการในบ้านเมืองนี้ทุกคน แต่แทนที่ผู้วิจารณ์จะวิจารณ์ความเป็นไปต่างๆ ในการขาดจิตสำนึกของผู้มีวิทยาการ หรือในด้านตรงกันข้าม อาจจะเป็นการกุมเสรีภาพของมวลชนโดยผู้มีอำนาจทางวิทยาการด้วยซ้ำ ผู้วิจารณ์กลับเลือกที่จะใช้ละครเรื่องกาลิเลโอเป็นอุทาหรณ์ในการสะท้อนกลับให้เห็นถึงปัญหาของผู้ที่มีวิทยาการในเมืองไทย และตักเตือนให้ผู้สร้างละครอย่างตรงๆ ว่าอย่าได้ตกหลุมพรางแห่งอำนาจของการเป็นผู้มีวิทยาการนี้เสียเอง ในการณ์นี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้ใช้วรรณกรรม บทละครในการส่องทางไปสู่จริยธรรมของนักวิชาการ เพื่อประโยชน์สุขของส่วนรวมเป็นที่ตั้ง

แม้ว่าจะมิได้มีการพาดพิงถึงเบรคชท์ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนอุดมการณ์ทางความคิดที่สำคัญที่สุดในละครของเบรคชท์ได้อย่างยอดเยี่ยม และเชื่อมโยง “สาร” ที่แฝงเร้นในละครให้เข้ากับเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมไทยปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

จดหมายฉบับนี้ จึงไม่ใช่จดหมายธรรมดา แต่เป็นจดหมายที่พยายามจะสั่นคลอน “ระเบียบทางความคิด” ของผู้มีอำนาจในประเทศไทยนี้อีกด้วย

ความคิดลูกโซ่ที่ทุกคนจำต้องตั้งคำถามกับตัวเองก็คือ “แล้วเราจะยินยอมพร้อมใจที่จะให้มวลชนเป็นผู้ส่องกล้องโทรทัศน์เสียเองอย่างเป็นอิสระ หรือว่าจะเป็นผู้ให้คำตอบแก่พวกเขาไปเสียทุกครั้ง”

ในการนี้ การวิจารณ์บทละครซึ่งได้ก้าวล้ำไปยังการวิจารณ์ชีวิตและสังคมไทย จึงได้ทำหน้าที่ในการสร้างพลังทางปัญญาให้แก่ผู้อ่านในทุกระดับ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย*

เจตนา นาควัชระ

ในส่วนที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการละครที่จะบรรยายในวันนี้นั้น ผู้บรรยายใคร่ขอออกตัวเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่าจะพูดถึงโลกแห่งศิลปะการแสดงในแง่มุมหนึ่งเท่านั้น มิได้มุ่งที่จะให้ข้อคิดเป็นเชิงสรุปรวมว่าละครที่ดีจะต้องเป็นไปในรูปลักษณะเช่นนี้เท่านั้น ผู้บรรยายเพียงใคร่ขอวิงวอนให้เราร่วมกันพิจารณาว่า การให้ความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างละครพูดกับประชาธิปไตยอาจเป็นแนวทางที่จะช่วยให้เราสร้างละครร่วมสมัยที่มีคุณค่าขึ้นมาได้หรือไม่

เมื่อกล่าวถึง *ละครพูด* เราก็คงต้องกลับไปศึกษาประสบการณ์ของอังกฤษ นับเนื่องมาเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้วที่อังกฤษเป็นถิ่นที่ละครเวที โดยเฉพาะละครพูด รุ่งเรืองที่สุด แม้แต่ในยุคปัจจุบัน โทรทัศน์และภาพยนตร์ก็ไม่สามารถเบียดละครให้ตกเวทีแห่งการแสดงไปได้ดังเช่นในประเทศอื่นๆ เป็นไปได้หรือไม่ว่าความแข็งแกร่งของวัฒนธรรมแห่งการแสดงมิใช่เป็นปรากฏการณ์ที่เราจะอธิบายได้แต่เฉพาะในด้าน

---

* ปาฐกถาช่างวรรณกรรม ครั้งที่ 1 แสดง ณ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2533

ของศิลปะ หากแต่มีปัจจัยอื่นที่เกื้อหนุนให้ประเพณีการแสดงที่ว่านี้ดำรงอยู่ต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษ ผู้บรรยายคิดว่าปัจจัยหนึ่งก็คือ *วิญญาณประชาธิปไตย* นั่นเอง ซึ่งแผ่ขยายแทรกตัวเข้าไปในวิถีชีวิตและในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ ถ้าเราจะหันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยอังกฤษอีกสถาบันหนึ่งเราก็จำจะต้องยอมรับว่า *รัฐสภา* ของอังกฤษมิใช่เป็นสถาบัน "น้ำเน่า" ดังเช่นในบางประเทศ แต่เป็นเสาหลักที่แท้จริงของประชาธิปไตยอันเป็นที่พึ่งของประชาชนได้อย่างแท้จริง ผู้บรรยายใคร่ขออนุญาตตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมไว้ ณ ที่นี้ว่า ประเทศที่มีรัฐสภาที่น่าเคารพนับถือนั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นประเทศที่เศรษฐกิจและการค้ารุ่งเรืองเสมอไป อังกฤษในยุคหลังต้องฝ่าฟันอุปสรรคในด้านนี้มามาก ในทางที่กลับกัน บ้านเมืองที่ไม่ใส่ใจในเรื่องของประชาธิปไตยหรือสร้างประชาธิปไตยที่จอมปลอมเอาไว้หลอกประชาชน อาจเป็นสังคมวาณิชที่ก้าวกระโดดไปได้อย่างรวดเร็วในทางเศรษฐกิจ เราคงไม่จำเป็นต้องยกตัวอย่างให้บาดใจกันโดยใช่เหตุ

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

พื้นฐานดั้งเดิม (ของอังกฤษ) ที่ชัดเจนที่สุดก็คือว่า รัฐสภาเป็นที่โต้แย้งกันอย่างเปิดเผยในปัญหาที่มีความสำคัญสำหรับชีวิตของคนส่วนใหญ่ในชาติบ้านเมือง ขึ้นมาทะเลาะกันให้แหลกไปเลยในรัฐสภา โต้กันอย่างเผ็ดร้อนรุนแรงในบางครั้ง ทั้งนี้เพื่อที่ว่าจะได้หาทางออกที่เป็นทางแก้ปัญหาของสังคม ถ้ารัฐสภาไทยพัฒนาไปได้ไกลกว่านี้ ละครไทยจะพัฒนาตามรัฐสภา ผมคิดว่าละครผูกอยู่กับวิญญาณของประชาธิปไตย ถ้ายังมีบางสิ่งซึ่งเราพูดไม่ได้ ละครก็ไม่เจริญ ถ้าพูดความจริงแล้วติดตะราง ละครก็ไม่เจริญ[1]

---

[1] ปาจารยสาร 18, 2 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2532) : 49 (เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ ภาษาที่ใช้จึงเป็นภาษาพูดที่ห่างไกลจากภาษาเขียนไม่น้อยและทีเดียว)

ท่านผู้ฟังคงต้องการจะให้ผู้บรรยายชี้แจงว่าเหตุใดจึงนำเอาศิลปะแขนงหนึ่งไปเปรียบกับสถาบันหลักของชาติยุคใหม่ คำตอบก็คือว่าถ้ามองกันในแง่ของศิลปะและของการแสดงออก สถาบันทั้งสองเป็นเวทีที่คนมาพูดกัน (ใคร่ขอเน้นว่า "พูดกัน") ไม่ใช่พูดคนเดียว แต่พูดให้คนอื่นฟัง พูดในเรื่องที่เป็นสาระ ในเรื่องที่มีความสำคัญต่อบ้านเมือง ทั้งรัฐสภาและทั้งโรงละครเป็นที่ที่คนแสดงออกซึ่งศิลปะในการจูงใจคนด้วยภาษา เป็นที่พัฒนาวาทศิลป์ (rhetoric) ในแง่นี้รัฐสภาจึงใกล้กับเวทีละครพูด ในหลายประเทศ นักประพันธ์ที่ดีจะคอยเฝ้าสังเกตและเรียนรู้จากนักการเมืองที่มีปัญญา มีความจริงใจ และมีวาทศิลป์ในการโน้มน้าวใจคน แม้แต่ในเวลาที่เขาโต้เถียงกันอย่างเผ็ดร้อน เขาก็ไม่ลืมหน้าที่อันแท้จริงของเขาในอันที่จะรักษาผลประโยชน์ของส่วนรวม รัฐสภาจึงเปรียบได้กับ*เวที* นักการเมืองมีบทที่จะต้องเล่น เช่นเดียวกับนักแสดงในโรงละคร สถาบันการละครบางสถาบันในประเทศไทยอาจกำลังเดินไปในทิศทางตรงกันข้าม เพราะกำลังทำละครให้เป็นอัตชีวประวัติของผู้แสดง เป็นคลินิกที่จะมาระบายความอัดอั้นตันใจ เป็นบทละครที่หนีไม่พ้นตัวเอง เมื่อสถาบันการศึกษาเป็นเช่นนี้ วงการละครของเราโดยเฉพาะละครโทรทัศน์จึงหนีเรื่องปัญหาส่วนตัว ปัญหาครอบครัว ปัญหาเมียน้อย-เมียหลวงไปไม่พ้น เมื่อไม่มองปัญหาของสังคมและปัญหาของโลก ละครก็จะเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในเรื่องของตัวเราเอง ของวงศาคณาญาติ เมื่อไรเล่าละครจะเป็นการเมืองในความหมายเชิงนิรุกติศาสตร์ของคำนี้ เมื่อไรเล่าละครจะสะท้อนปัญหาของประชาธิปไตย

การเล่นบท *การตีบท* เป็นกิจของรัฐสภาเช่นกัน นาย ก. เป็นผู้แทนของราษฎรเข้ามาเป็นสมาชิกของรัฐสภา เขาไม่ได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นนาย ก. แต่เขาเข้ามาเล่น บท ที่เขาได้รับมอบหมาย ผู้บรรยายไม่ค่อยจะสบายใจนักที่มีการเน้นบทบาทของผู้แทนราษฎรในฐานะตัวแทนของเฉพาะท้องถิ่นของตนเอง จนถึงกับมีการจัดสรรงบประมาณให้ผู้แทนราษฎรนำไปพัฒนาท้องถิ่นของตน บทบาทของพวกเขาควรจะเป็นบทบาท "สาธารณะ" ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะเขาเป็นตัวแทนของประชาชน ในด้านของศิลปะการแสดงก็เช่นกัน ละครที่ยิ่ง