ยื่นแส้ไปให้เขาเฆี่ยนตี

ผมไม่เชื่อว่าสิ่งที่จะยกตัวอย่างต่อไปจะเกิดขึ้นบ่อยนักในออสเตรเลีย แต่มันเป็นกรณีของอำนาจของนักวิจารณ์ที่ในลอนดอนและในนิวยอรก์ บารมีของนักวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์New York Times อย่าง Frank Rich นั้นมีอยู่อย่างมหาศาล เป็นเรื่องจริงของธรรมเนียมของบรอดเวย์ที่งานปาร์ตี้หลังการแสดงรอบแรกเป็นเรื่องของการรอคอยบทวิจารณ์ เพื่อให้ได้ผลกำไรอย่างสูงสุด ละครเรื่องหนึ่งจะประสบความสำเร็จได้ก็เมื่อได้มีระยะฤดูกาลแสดงเป็นเวลานานและมีคู่แข่งที่น้อย การที่โยนหน้าที่ในการคัดสรรว่าละครเรื่องไหนดีเด่นไปให้นักวิจารณ์สามารถถกเถียงได้ว่าทำให้วิถีอื่นในการที่จะสร้างการแข่งขันของละครแต่ละเรื่องนั้นหดหายไป ประเด็นของผมก็คือเมื่อนักวิจารณ์ได้มาซึ่งอำนาจดังว่านั้นแล้ว จุดมุ่งหมายอื่นของการวัดมาตรฐานของคุณภาพละครกำลังเข้ามาแทนที่จุดมุ่งหมายที่ควรจะเป็น ผมไม่เชื่อว่าผู้อ่านจะก้มหัวให้กับสิ่งที่นักวิจารณ์เขียนทั้งหมด เราถอดรหัสบทวิจารณ์ด้วยหนทางที่ซับซ้อน เราอาจจะเชื่อมโยงความน่าเชื่อถือของบทวิจารณ์จากชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์นั้นว่าอะไรที่เราควรเชื่อและไม่ควรเชื่อจากนักเขียนคนนี้ ซึ่งผลลัพธ์อาจจะเป็นไปในทางลบก็ได้ ประวัติศาสตร์ได้บอกว่ามีตัวอย่างอยู่มากมายที่บทวิจารณ์ที่รุนแรงไม่สามารถพิชิตความสำเร็จทางการตลาดได้

บทวิจารณ์สามารถก่อให้เกิดความเสียหายได้อย่างแน่ชัด มันสามารถทำให้ความคาดหวังถูกแปรเปลี่ยน และขัดขวางพลังของคำบอกกล่าวปากต่อปาก ต่อมันไม่สามารถทำลายละครทั้งเรื่องลงได้หากการดูแลต้นฉบับบทวิจารณ์นั้นไม่เป็นไปอย่างวิปริตเกินเหตุ ต้องยอมรับอย่างหนึ่งว่าวงการละครเวทีออสเตรเลียยังขาดบรรยากาศของการวิจารณ์ที่เหมาะสม นิตยสารคุณภาพ การเขียนบทความที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์ และความรื่นรมย์ที่ได้จากการอภิปรายยังไม่ใช่วัฒนธรรมที่ยั่งยืนของวิถีชีวิตคนออสเตรเลีย เราไม่มีสนามกลางที่มีคุณค่าเช่นนั้น อย่างที่มีในสิ่งพิมพ์คุณภาพต่างๆ ในต่างประเทศ เช่น The New Republic, The New Yorker, The New York, London Reviews of

Books, Time Out, the Village Voice และอื่น ๆ แต่เราก็ยังพอมี Peter Browne's Editions, The Independent Monthly, 24 Hours, Meanjin, The Adelaide และ Sydney Reviews และไม่ควรลืมคอลัมน์บทวิจารณ์ที่สามารถประสานประโยชน์ได้ดีอย่างในหนังสือพิมพ์ The Australian และที่อื่น ๆ แต่สื่อคุณภาพเหล่านั้นก็ไม่สามารถทานทนต่อพลังของนิตยสารยักษ์ใหญ่และรายการโทรทัศน์ที่เอาบทวิจารณ์ศิลปะไปไว้ใต้คอลัมน์ข่าวดาราได้ ลองหยิบนิตยสารอย่าง Vogue, Rolling Stone และ Vanity Fair มาดูก็ได้ มันเป็นเรื่องของการสร้างความเข้มแข็งของวัฒนธรรมการอ่าน ซึ่งทั้งประชาคมศิลปะและประชาคมนักวิชาการต้องช่วยกันเติมเชื้อเพลิง ซึ่งก็ไม่ใช่สมบัติของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่เป็นไปเพื่อสร้างจุดการแลกเปลี่ยนการวิจารณ์ที่ยั่งยืน มันจะเป็นความอุดมสมบูรณ์ที่งานเขียนและงานวิจารณ์คุณภาพของเราจะผลิตออกมา ยิ่งมีมากเท่าไหร่ความเปราะบางของวัฒนธรรมการวิจารณ์ก็จะยิ่งหายไปเร็วเท่านั้น

มีความจริงอีกหลายอย่างที่ต้องใคร่ครวญถึง บทวิจารณ์ที่ทรงบทบาทมากที่สุดยังคงเป็นบทวิจารณ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน ซึ่งสามารถครอบคลุมกิจกรรมได้หลากหลายและมีความถี่ในการตีพิมพ์รายวันของมันสามารถสะท้อนปฏิกิริยาได้อย่างรวดเร็ว แต่ในขณะที่หนังสือพิมพ์มีพลังในการเข้าถึง แต่ขาดมิติของความลึก บทวิจารณ์ของการแสดงยากที่จะหาความยาวเกิน 500 คำ และโดยทั่วไปก็มักจะยาวแค่ 300 คำ หน้าข่าวศิลปะมักจะเต็มไปด้วยรูปสีของศิลปินและภาพข่าวพิธีคืนเปิดการแสดง แต่ผลสะท้อนกลับต่อตัวงานกลับไม่มีอะไรในรายละเอียด และมักจะเต็มไปด้วยถ้อยคำที่ดูฉะฉาน แต่ย่นย่อราวกับข้อความในโทรเลข และขยายความเสียเกินจริง เทคนิคการเขียนแบบนี้เองที่เป็นต้นเหตุของการตีความผิด และความอยุติธรรมก็เกิดขึ้น ปัญหามีส่วนจากบรรดาผู้ช่วยบรรณาธิการที่ปรับภาษาของบทวิจารณ์ให้ดูราวกับเป็นบทความข่าว พวกเขาล้วนตัดต่อบทวิจารณ์ด้วยแกนของบทความเพียงแค่ว่าคนเขียน 'ชอบ' หรือ 'ไม่ชอบ' เท่านั้น คุณภาพของบทวิจารณ์ดูจะวัดกันด้วยการใช้ภาษาฟังดูตีความได้สอง

ทางได้มากเท่าไหร่ นักวิจารณ์มักจะพบว่าบทความที่พวกเขาเขียนขึ้นถูกแก้ภาษาเสียจนไม่มีอะไรเหลือเหมือนคนโดนโกนหัวจนล้าน มิหนำซ้ำยังถูกทิ่มแทงใจด้วยการเห็นพาดหัวบทความของตัวเองที่มีลักษณะท้าตีท้าต่อยอีกด้วย ซึ่งนักวิจารณ์ที่ยังคงทำหน้าที่ส่วนใหญ่ก็ได้แต่อดทนทำนิ่งต่อไปเท่านั้นแต่มันกลับกลายเป็นสายฟ้าจากนรกที่ผ่าลงคณะละครแทน

ถ้าอย่างนั้นอะไรคือสิ่งที่เราต้องการ และอะไรคือสิ่งที่ควรจะต้องเกิดขึ้น อาจจะดูขัดแย้งที่จะบอกว่าเราจำเป็นต้องฟื้นตัวเองไม่น้อยไปกว่าที่เราจำเป็นต้องสร้างขึ้นมาใหม่ George Bernard Shaw อาจจะสอนเราได้ในประเด็นนี้ แน่นอนเราต้องการบทวิจารณ์มากขึ้นและด้วยความหวังว่าจะมีคุณภาพมากขึ้นด้วยเช่นกัน เราต้องการบทวิจารณ์ที่ยาวขึ้น อาจจะไม่ใช่ต้องทุกครั้ง แต่ก็บ่อยครั้งกว่านี้ พื้นที่ที่มากขึ้นจะบังคับให้นักวิจารณ์อธิบายความหมายของความคิดเขาได้ละเอียดชัดเจนขึ้น เทคนิคการเขียนอย่างที่ว่าใช้แค่ 300 คำและมีแค่หนึ่งประโยคต่อหนึ่งย่อหน้าแต่ได้ใจความอย่างผิวเผินจะเต็มไปด้วยถ้อยคำประชดประชันก็จะถูกพัฒนา แน่นอนว่าทักษะการเขียนบทวิจารณ์ให้สั้นกระชับแต่มีความสง่างามและลึกซึ้งเหมือนบทกวี sonnet อย่างที่ Michael Billington และคนอื่นๆ บางคนเขียนได้เป็นสิ่งที่น่าชื่นชม และปล่อยให้พวกเขาเขียนเป็นแบบอย่างต่อไป

เราต้องการการวิจารณ์มากขึ้นด้วย แต่ไม่ใช่การวิจารณ์เพียงต่อตัวละครเวที แต่เป็นต่อตัวสื่อ ตัวสถาบันสาธารณะ เราจำเป็นต้องมีการวิวาทะในที่สาธารณะให้มากกว่า และตั้งความคาดหวังให้สูงกว่าที่เป็นเรามีความคิดเห็นจำนวนมากแต่มีแค่จำนวนน้อยที่ถูกมีปฏิสัมพันธ์ แต่ยิ่งมีจำนวนน้อยลงเข้าไปอีกที่ให้ความเคารพต่อสติปัญญาและการสะท้อนความคิดกลับของผู้อ่าน เรายังขาดระดับของการอภิปรายอย่างเป็นสาธารณะ ถ้าหนทางของ “ทางด่วนของข้อมูลข่าวสาร” (information superhighway) เป็นหนทางที่เราต้องเดินไป เราก็ควรต้องเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนทางเดินและย้อนเลี้ยวกลับไปทางนั้น ไม่เช่นนั้นวิทยาการเทคโนโลยีก็จะเพียงแต่บังคับให้เราเป็นทาสต่อการมีความคิดอย่าง

ครึ่งๆกลางๆ

การวิจารณ์ก็ควรจะต้องให้ข้อมูล อ่านเข้าใจได้ กระตุ้น และเกิดผลลัพธ์อย่างหลากหลาย การสร้างความผิดหวังทดท้อและเกร็งให้กับคณะละครนั้น ไม่เพียงแต่จะทำให้บทวิจารณ์นั้นเป็นบทความขยะ แต่ทำให้ไม่ใช่บทวิจารณ์เอาเลย มักมีคำบ่นว่านักวิจารณ์มักเป็นพวกผู้ชายผิวขาวจากชนชั้นกลาง แต่ก็มีนักวิจารณ์ผู้หญิงได้ตีพิมพ์ผลงานมากขึ้น และมีจำนวนไม่น้อยที่เป็นนักวิจารณ์หน้าใหม่ซึ่งมีมุมมองทางการเมือง วัฒนธรรมผสมผสาน และปัญหาสิ่งแวดล้อม ด้วยความเชื่อมโยงที่ว่าคำวิจารณ์ในทางชื่มชมมีส่วนสัมพันธ์ต่อการให้ความสนับสนุนทางเงินทุนต่อคณะละคร ทำให้นักวิจารณ์มีความกดดันในการเขียนมากขึ้นกว่าแต่ก่อนถ้าวงการละครเวทีขาดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ มีแต่การทำตามกันที่ทำตามกันมาอีกที และเต็มไปด้วยแนวการนำเสนอแบบธุรกิจบันเทิงแบบเก่า เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ควรจะต้องกล่าววิจารณ์ถึง นักวิจารณ์จะไม่ได้ช่วยอะไรเลยถ้าพวกเขาสมยอมกับแนวทางการนำเสนอแบบธรรมดาๆ และอ้างโน่นนี่อย่างซ้ำซากว่าเป็นปัจจัยเกี่ยวข้องว่าเป็นเหตุให้ต้องเสนอผลงานแบบนี้ มีความจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องมองทัศนวิสัยให้บ่อยครั้งขึ้น และชี้ทางเดินที่นักวิจารณ์ได้ประสบมาแล้วอธิบายให้กับผู้อ่านได้รับรู้ หมายความว่านักวิจารณ์ไม่สามารถชี้โพรงให้กระรอกได้โดยปราศจากการให้บริบทและมิติของชิ้นงานที่ตัวเองเขียนถึง

มันไม่ใช่เรื่องที่นักวิจารณ์จะต้องนำการวิจารณ์ให้เป็นเรื่องของการเข้าสู่สมรภูมิและเป็นเรื่องของการดูถูกดูแคลน แต่เป็นเรื่องของการพูดเปิดเผยอย่างจริงใจ แม้ว่าถ้อยความที่เขียนไปอาจจะไม่เป็นที่ยอมรับแต่อาจจะถูกต่อต้านอย่างแข็งขัน แต่เวลาก็จะเป็นตัวตอกย้ำเองว่าสิ่งที่นักวิจารณ์กล่าวเป็นจริง จากการตอบรับเห็นด้วย ของผู้ชม แวดวงนักวิจารณ์ และอาจจะมาจากการตอบรับเห็นด้วยของคณะละครและตัวศิลปินเองในลำดับถัดมา มีการแนะกันว่านักวิจารณ์ควรจะมีส่วนร่วมกับกระบวนการผลิตละครให้มากกว่านี้ เช่นไปดูการซ้อม อภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับคณะละครและผู้เขียนบทโดยตรง ซึ่งก็เป็นกันอยู่สำหรับนักวิจารณ์ที่เป็นนักข่าวไปด้วยในตัว แต่นั่นเป็นสิ่งที่ไม่ควร

ไปพึงปรารถนา นักวิจารณ์ไม่จำเป็นที่จะต้องไปมีส่วนร่วมกับกระบวนการมากกว่าที่เป็นอยู่ จุดหมายของพวกเขาคือการได้นั่งอยู่ในเก้าอี้ผู้ชมระหว่างรอบการแสดงและเห็นการแสดงอย่างที่คนดูคนอื่นได้เห็น

หายนภัยอันหนึ่งกำลังคุกคามโลกของเราก็คือการสูญเสียสายพันธุ์จำนวนมาก ซึ่งก็เป็นความจริงเดียวกันกับที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม เราต้องการงานเขียนมากขึ้นและความหลากหลายขึ้นเราต้องการความแตกต่างและการแสดงออกถึงความแตกต่างนั้น เราต้องการคำและภาษาที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์มากขึ้น ซึ่งสอดคล้องไปตามผลกระทบที่ได้รับจากทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory) โดยที่มันไม่ทำให้เราหลงทาง เราต้องการนัยที่ชัดเจนขึ้นของการเมืองของการแสดงออกทางวัฒนธรรม การมีขันติต่อความคิดเห็นที่ตรงกันข้ามและความไม่เห็นด้วยอย่างรุนแรง สิ่งที่เราไม่ต้องการคือการรักษาความสุภาพอย่างจืดชืด และหลักการที่ว่า "ฉันรู้ว่าฉันชอบอะไร"

เพราะว่าบทสนทนาที่เกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และการแสดงจึงเป็นบทสนทนาอย่างแท้จริงระหว่างคนดูกับงานแสดง การวิจารณ์เป็นเรื่องของภาระ และเป็นเรื่องของสิ่งที่ต้อง "เป็นไร" วิวาทะนี้ต้องรวมผู้ชมไว้ด้วย ซึ่งก็ต้องยอมรับความรู้ที่มีอยู่ของพวกเขาไว้ด้วย ถ้าการวิจารณ์ใช้ภาษาและข้อสันนิษฐานที่สูงส่งและหัวสูงจนเกินไป เราจะหลงเหลือไว้แต่เพียงข้อโต้แย้งที่แห้งแล้ง ผมคิดว่าเราควรปรารถนาแบบอย่างที่เกิดขึ้นกับการแข่งขันกีฬา ที่สัญชาติญาณของผู้ชมมีปฏิกิริยาอย่างเชื่อมั่นต่อคำวิจารณ์และตัวการแข่งขันเอง ไม่มีใครต้องกล่าวขอโทษที่ขาดประสบการณ์ไม่มีใครที่ต้องยอมสยบให้กับความเห็นที่เป็นทางการและผู้รู้

เราไม่ควรสิ้นหวังว่าจะไม่เกิดบทสนทนาที่ว่าระหว่างละครเวทีและผู้ชม มันไม่ใช่เรื่องของอุดมคติและไม่ใช่เรื่องของความนิยมที่ผิด ๆ ที่จะไปคาดหวังดังกล่าว Shaw เองได้คาดหวังมาก่อนแล้ว ถ้าทศวรรษที่เก้าสิบของเราไม่สามารถมีการฟื้นการสนทนาทางวัฒนธรรมให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นไปกว่าเดิมได้ เราก็ควรที่จะคงพร่ำบ่นไปเรื่อย ๆ จนกว่ามันจะเกิดขึ้น

บทวิเคราะห์

Murray Bramwell ผู้เขียนบทความนี้เป็นนักวิชาการการละครเวทีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของออสเตรเลีย และบทความนี้ได้ตีพิมพ์ลงในวารสารทางวิชาการMeanjin ของ University of Melbourne ซึ่งโดดเด่นในฐานะแหล่งภูมิปัญญาของสายวิชาการมนุษยศาสตร์ในระดับนานาชาติ ผู้เขียนได้บันทึกบทความชิ้นนี้ให้สามารถสืบค้นได้ในระบบข้อมูลข่าวสาร internet ด้วย

ถ้าหากได้อ่านตัวบทความต้นฉบับในภาษาอังกฤษจะได้อรรถรสที่โดดเด่นของบทความชิ้นนี้ในแง่วรรณศิลป์ภาษาอังกฤษ ราวกับว่าผู้เขียนต้องการจะบอกว่าบทความที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ละครเวทีที่เป็นมาตรฐานควรจะมีรูปแบบการเขียนและการใช้ภาษาเช่นไร นอกเหนือไปจากการแบ่งประเด็นและลำดับความคิดอย่างชัดเจน รู้จักมีกลวิธีในการเอาสิ่งที่กล่าวไว้ในตอนต้นมาใช้ขมวดในตอนท้ายและบทความชิ้นนี้ยังมีลักษณะของบทวิจารณ์ที่ดีตามที่ผู้เขียนเรียกร้อง คือ อ่านเข้าใจได้ไม่ยาก ภาษากระจ่าง และสื่อสารได้ ให้ข้อคิดอย่างเฉียบคมโดยไม่ต้องตกอยู่ภายใต้เงาของศัพท์แสงทางวิชาการ

ผู้เขียนเปิดประเด็นไม่ต่างจากบทความเกี่ยวกับศิลปะละครเวทีโดยทั่วไปที่กล่าวถึงสภาพความตกต่ำของศิลปะแขนงนี้ แต่กลับโยงไปถึงประเด็นเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะแขนงนี้ที่ศิลปะแขนงอื่นไม่มีเช่น การต้องไปมีประสบการณ์ตรงที่โรงละคร ซึ่งไม่ใช่รูปแบบการเสพงานศิลปะบันเทิงที่คนรุ่นปัจจุบันนิยม และได้โยงต่อไปสู่อีกประเด็นที่น่าสนใจยิ่งไปอีกว่า บทวิจารณ์เป็นหลักฐานบันทึกอย่างเดียวที่สามารถเป็นร่องรอยของการแสดงละครเวทีได้อย่างครอบคลุม (ได้เสียยิ่งมากกว่าการบันทึกการแสดงลงเทปวีดิทัศน์)

แม้ว่าในช่วงแรกของบทความจะชูข้อเด่นของบทวิจารณ์ละครเวทีว่ามีผลกระทบโดยตรงต่อตัวงาน (การแสดงบนเวที) มากยิ่งกว่าบทวิจารณ์ของศิลปะแขนงอื่น (เนื่องจากกระบวนการผลิตการแสดงยังไม่สิ้นสุด) แต่ก็ตามด้วยข้อบกพร่องของวัฒนธรรมของการวิจารณ์

ละครเวทีเป็นจำนวนหลายประเด็น เช่นธรรมเนียมที่น่าขบขันเกี่ยวกับการให้ตั๋วชมฟรีแก่นักวิจารณ์โดยที่ไม่รู้ว่าจะได้รับบทวิจารณ์ในทางบวกหรือลบ และการนำบทวิจารณ์ไปเป็นส่วนหนึ่งของยุทธวิธีประชาสัมพันธ์ และธรรมชาติที่น่าหดหู่ของกระบวนการบรรณาธิการบทความวิจารณ์ศิลปะที่วรรณศิลป์ของบทวิจารณ์ถูกทำลายอย่างถูกเพิกเฉย

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนรู้เท่าทันกระบวนการผลิตบทวิจารณ์ละครเวที แต่ผู้เขียนก็ไม่ได้มีน้ำเสียงไปในทางแสดงภูมิอวดรู้ต่อนักวิจารณ์แต่เป็นไปในทางมีความเข้าอกเข้าใจต่อข้อจำกัดของการทำงานของนักวิจารณ์ เช่นการวางตัวลำบากของนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีสิทธิที่จะเผชิญหน้าโดยตรงกับศิลปินที่เขียนถึง และการประนีประนอมกับการวิพากษ์อย่างตรงไปตรงมา กับการรู้ว่าผลกระทบจากการวิพากษ์นั้นส่งผลต่อการได้รับการสนับสนุนทางเงินทุนของคณะละคร

ผู้อ่านบทความนี้ซึ่งเป็นคนไทยอาจสามารถเห็นภาพเปรียบเทียบได้ระหว่างแวดวงละครเวทีออสเตรเลียและของไทย ว่ามีข้อเหมือนและต่างเช่นไร โดยเฉพาะในประเด็นที่ยังตามหลังประเทศที่ศิลปะการละครก้าวหน้าอย่างสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ ที่ดัชนีชี้วัดอย่างหนึ่งคือการขาดสิ่งพิมพ์คุณภาพเป็นสนามให้มีบทวิจารณ์คุณภาพได้ลงอย่างพอเพียง

ดูเหมือนปัจจัยที่จะเป็นตัวช่วยให้คุณภาพบทวิจารณ์ให้ดีขึ้นมาได้นอกจากมีสื่อสิ่งพิมพ์ที่ดีแล้ว ผู้เขียนยังเรียกร้องให้บทความมีความยาวมากขึ้นอีกด้วย โดยมีข้อสรุปในใจว่าบทความที่ยาวขึ้นจะสามารถทำให้นักวิจารณ์พูดอะไรได้กระจ่างขึ้น ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าจะได้ผลจริงหรือจำเป็นจริงตามที่ผู้เขียนเรียกร้องหรือไม่ ดูเหมือนผู้เขียนจะตกประเด็นไปว่าการที่ไม่มีสื่อสิ่งพิมพ์คุณภาพในออสเตรเลียนั้นเกิดจากการขาดตลาดสำหรับผู้อ่านสิ่งพิมพ์แบบนี้หรือไม่ เฉกเช่นเดียวกับในเมืองไทยที่เคยมีความพยายามจะผลิตวารสารศิลปะคุณภาพเพื่อรองรับบทวิจารณ์คุณภาพอยู่เสมอ แต่วารสารเหล่านั้นก็มักจะมีอายุขัยไม่นานเนื่องจากขาดผู้อ่านสนับสนุน

ที่น่าสนใจมากที่สุดของบทความนี้คือการยึดมั่นใจอุดมคติของการมีประชาคมการวิจารณ์ที่เต็มไปด้วยปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ผู้ชม และผู้วิจารณ์ อย่างไม่มีความเหลื่อมล้ำ มีการเปรียบเปรยอย่างแยบคายว่าชุมชนการวิจารณ์ละครเวทีควรจะคล้ายชุมชนการวิจารณ์กีฬา ที่ไม่มีใครกลัวที่จะไม่วิจารณ์ และไม่มีผิดถูก เพราะเป็นเรื่องของการแสดงความคิดเห็น

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้วิเคราะห์

การล่มสลายของวัฒนธรรมที่จริงจัง

โรเบิร์ต บรูสทีน

เมื่อ 150 กว่าปีก่อน อเล็กซีส์ เดอ ต็อควิลย์ (Alexis de Tocqueville)[1] ได้วิเคราะห์ไว้ในหนังสือ Democracy in America ว่า "ข้าพเจ้าไม่เชื่อว่าสภาพสังคมที่เป็นประชาธิปไตยและสถาบันประชาธิปไตยจำต้องก่อให้เกิดการลดน้อยถอยลงของจำนวนผู้สนับสนุนศิลปกรรม แต่เชื่อว่าสิ่งเหล่านั้นมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อวิธีการสนับสนุนศิลปะเหล่านั้น...ผลงานของศิลปินยังคงมีจำนวนสูง แต่คุณค่าของงานแต่ละชิ้นกลับลดน้อยถอยลง...ในสังคมศักดินา ศิลปินวาดภาพที่ยิ่งใหญ่น้อยชิ้นส่วนในประเทศประชาธิปไตยกลับท่วมทันไปด้วยภาพอันสามัญ"

ข้อสังเกตอันแม่นยำนี้เกิดขึ้นหลังจากชาวต่างชาติผู้ยังคงเป็นหนึ่งในผู้วิพากษ์วิถีชีวิตแบบอเมริกันที่เห็นการณ์ไกลที่สุดผู้นี้ได้มาเยือนประเทศของเราในตอนต้นยุคสาธารณรัฐ ข้อสังเกตนี้โดยแท้แล้วกล่าวถึงปัญหาที่วัฒนธรรมที่จริงจังหรือวัฒนธรรมชั้นสูงจะประสบหลังจากนั้นสังคมที่มีประชากรเพิ่มมากขึ้นและกลายเป็นอุตสาหกรรมมากขึ้น

---

[1] 1805-59 นักการเมืองและนักเขียนชาวฝรั่งเศส มีงานเขียนด้านประวัติศาสตร์ทางการเมืองและสังคมที่สำคัญหลายชิ้น โดยเฉพาะหนังสือ Democracy in America ที่อ้างถึงในบทความนี้

สิ่งที่ต็อควิลย์ทำนายคือในจำนวนสิ่งที่รัฐประชาธิปไตยอาจต้องสละเพื่อให้ได้มาซึ่งความเสมอภาคนั้น รวมถึงอารยธรรมที่มีความสำคัญโดยแท้จริง ในความคิดเห็นของเขา วัฒนธรรมอเมริกันจะเต็มไปด้วยรูปแบบการแสดงออกที่ไม่โดดเด่น งานศิลปะแท้ๆจะหายากและมักจะไม่มีใครรู้จัก และมาตรฐานทางศิลปะจะไม่ตัดสินกันด้วยคุณภาพที่แท้จริงของชิ้นงาน แต่ด้วยจำนวนคนดู พูดอีกอย่างก็คือวัฒนธรรมอเมริกันจะมีวิวัฒนาการอยู่บนรากฐานของความขัดแย้งไม่รู้จบจนกลายเป็นความเป็นอริกันระหว่างงานกลุ่มน้อยที่เรียกว่าศิลปะชั้นสูง (เสพโดย "ผู้บริโภคเรื่องมาก" ที่ลดจำนวนลงเรื่อยๆ) กับสิ่งที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมสำหรับมหาชน

แม้ต็อควิลย์เองจะเป็นชนชั้นสูง แต่เขาก็ชื่นชมการทดลองทางการเมืองที่กระทำอยู่ในประเทศนี้ในเวลานั้นเป็นอย่างมาก และเขาก็ยังฝันถึงระบบที่สามารถผสานการปกครองแบบประชาธิปไตยเข้ากับวัฒนธรรมที่ตัดสินกันที่คุณค่าที่แท้จริงเข้าด้วยกันได้ เขามีความเห็นถูกต้องว่าหากไม่มีโอกาสเข้าถึงการบ่มเพาะอารยธรรมผ่านงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่แล้ว ผู้ออกเสียงส่วนใหญ่ในประเทศนี้ก็จะต้องเป็นผู้ไร้วัฒนธรรม มีเพียงศิลปะและการศึกษาเท่านั้นที่จะสังเคราะห์ชุดความรู้ที่จะพัฒนาผู้มีสิทธิออกเสียงให้เป็นกลุ่มชนที่มีพุทธิปัญญามากขึ้น เคยมีเวลาที่การสังเคราะห์เช่นนี้ดูมีทางเป็นไปได้ ดังเช่นในศตวรรษที่ 19 ที่ศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนดูจะได้ปรากฏอยู่ด้วยกันอย่างดีแม้จะมีเส้นแบ่งบ้าง ไม่ใช่แค่งานเขียนของฮอว์ธอร์น (Nathaniel Hawthorne) และเอ็มเมอร์สัน (Ralph Waldo Emerson) มีวางขายบนแผงเดียวกับนิยายสิบสตางค์ แต่รวมถึงการที่คณะละครสัญจรที่แสดงละครเชกสเปียร์ (แม้เป็นฉบับเซ็นเซอร์) สามารถดึงดูดผู้ชมที่กระตือรือร้นที่สุดได้ในแดนตะวันตกป่าเถื่อน (เช่นเดียวกับที่ออสการ์ ไวลด์ [Oscar Wilde] ทำได้ในการบรรยายสัญจรทั่วอเมริกาที่โด่งดังของเขา)

แม้แต่ในศตวรรษที่ขัดแย้งกว่าของเรา ศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนก็ยังสามารถมีเวลาอยู่ร่วมกันอย่างหวานชื่นช่วงหนึ่ง แน่นอนว่าศิลปินแห่งศิลปะชนิดจริงจังชาวอเมริกันในช่วงครึ่งแรกของ

ศตวรรษนี้ได้ดึงพลังดลใจอย่างยิ่งใหญ่มาจากศิลปะแบบชาวบ้านอเมริกัน ลองคิดดูสิว่าดนตรีของเกิร์ชวิน (George Gershwin) จะเป็นอย่างไร หากเขาไม่ได้พบดนตรีของพวก Harlem Renaissance[2] หรือดนตรีของโคปแลนด์ (Aaron Copland) ที่ไม่ได้สัมผัสกับจังหวะเต้นรำแบบเม็กซิกันและละตินอเมริกัน หรือดนตรีของเบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) ที่ไม่มีอิทธิพลของดนตรีแจ็ซ คาบาเรท์และร็อค บทกวีของ ที เอส เอเลียท (T. S. Eliot) และอี. อี. คัมมิ่งส์ (E. E. Cummings) ก็ล้วนเป็นหนี้ละครย่อยและการแสดงในมิวสิคฮอลล์ แม้ผลที่ออกมาจะไม่ถูกใจผู้คนยุคนั้นเสมอไป (Sweeney Agonistes บทกวีที่เหมือนดัดตอนมาจากบทละครของเขามีจุดไคลแม็กซ์เป็นการร้องประกอบดนตรี) และนวนิยาย อเมริกันยุคศตวรรษที่ 20 จำนวนมากนับแต่ของจอห์น ดอส พัสซอส (John Dos Passos) ก็เป็นหนี้ภาพยนตร์ฮอลลีวูดอย่างสูงในด้านการตัดฉากเหตุการณ์และการดำเนินเรื่อง นอกจากนั้นยังเห็นได้ชัดว่าโรเบิร์ท เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) แจสเปอร์ จอห์น (Jasper Johns) รอย ลิคเทนสไตน์ (Roy Lichtenstein) หรือจริงๆแล้วก็คือทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับขบวนการพ็อพอาร์ท[3] ต่างก็ติดค้างสื่อทางภาพยอดนิยมอย่างหนังการ์ตูน นิยายภาพ การพิมพ์ และโฆษณา

แน่นอนว่าช่องทางแลกเปลี่ยนก็ไหลไปอีกทางด้วยเช่นกัน ทั้งวงการโฆษณาอเมริกันและโลกการออกแบบเครื่องแต่งกายจะไม่สามารถก่อเกิดแนวคิดแปลกใหม่มากมายได้ หากไม่สามารถหยิบยืมวิธีการสื่อ

---

[2] ความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมและศิลปะของคนผิวดำในสหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษที่ 20 เป็นความพยายามดึงชีวิตและวัฒนธรรมของชาวอเมริกันผิวดำขึ้นมาเป็นหัวข้องในงานศิลปะ ความเคลื่อนไหวนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่เขตฮาร์เล็มในนิวยอร์ค

[3] Pop Art Moment ความเคลื่อนไหวทางศิลปะระหว่างกลางทศวรรษที่ 50 ถึงต้นทศวรรษที่ 70 ในอเมริกาและอังกฤษ นับเป็นแรงปฏิกิริยาต่อศิลปะ Abstract Expressionism ซึ่งจริงจังและเข้าถึงได้ยาก โดยใช้รูปแบบและวิธีการบางอย่างของสื่อมหาชนอย่างโฆษณา, หนังสือการ์ตูน, การออกแบบผลิตภัณฑ์, ฯลฯ เป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงแนวคิดที่ว่าศิลปะมีไว้สำหรับทุกคน โรเบิร์ท เราเชนเบิร์ก, แจสเปอร์ จอห์น, รอย ลิคเทนสไตน์ รวมถึงแอนดี้ วอร์ฮอลต่างเป็นหัวหอกของขบวนการนี้ในอเมริกา

ด้วยสัญลักษณ์มาจากศิลปะชั้นสูง ในทันทีที่มีทัศนศิลปินคนใหม่เกิดขึ้นในประเทศนี้ความคิดแปลกใหม่ของเขาก็จะถูกบริษัทแถบแมดิสันและเซเวนท์อเวนิวหยิบยืมไปในทันที เช่นเดียวกับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จะย่ำแย่ลงกว่านี้อย่างมากถ้าบรรดาบริษัทภาพยนตร์ใหญ่ๆ ไม่อยู่ในฐานะที่สามารถทุ่มเงินให้วรรณกรรมและการละครร่วมสมัยได้ อันที่จริงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนนั้นใกล้ชิดเสียจนบางครั้งยากที่จะตัดสินใจว่าศิลปินอย่างแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol) นั้นเป็นศิลปินหรือมนุษย์เงินเดือน บ้านที่แท้จริงของเขาคือสตูดิโอหรือแผนกสร้างสรรค์ของบริษัทโฆษณาชื่อดังกันแน่ เช่นเดียวกับนักเขียนที่มีเกียรติอย่างเอฟ สก็อทท์ ฟิทซ์เจอรัลด์ (F.Scott Fitzgerald) วิลเลียม โฟล์คเนอร์ (William Faulkner) นาธาเนียล เวสท์ (Nathanael West) และนักเขียนอเมริกันอื่นๆอีกจำนวนมาก ไม่ต้องพูดถึงชาวยุโรปพลัดถิ่นอย่างแบร์โทลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) และอัลดัส ฮัคซ์ลีย์ (Aldous Huxley) ที่ใช้เวลาขลุกอยู่ในการประชุมแก้ไขบทในฮอลลีวูดเกือบจะมากพอๆ กับอยู่ที่โต๊ะเขียนหนังสือ

การพึ่งพาอาศัยกันระหว่างศิลปะมหาชนและศิลปะชั้นสูงในประเทศของเรามีทั้งผลบวกและผลลบ ประโยชน์ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือทางเศรษฐกิจ ระบบการค้านี้ให้การอุดหนุนแก่นักเขียนตกยาก ที่ส่วนแบ่งค่าลิขสิทธิ์ตามปกตินั้นน้อยจนไม่พอซื้อผ้าหมึกพิมพ์ดีด จริงอยู่ที่ระบบเดียวกันนี้มักจะดึงนักเขียนไปจากงานที่แท้จริงของพวกเขา แม้จะไม่มากอย่างที่คิดกัน ฟิทซ์เจอรัลด์เสียเวลาเขียนบทหนังไร้คุณภาพอย่าง Winter Carnival แต่ประสบการณ์ในบริษัทสร้างภาพยนตร์ก็เป็นแรงบันดาลใจให้นวนิยายชั้นดีเกี่ยวกับฮอลลีวู้ดที่เขียนไม่จบเรื่อง The Last Tycoon อาจจะกล่าวได้ว่าการทำงานกับรูปแบบยอดนิยมอย่างนิยายนักสืบ นิยายวิทยาศาสตร์และบทหนังเขย่าขวัญสร้างกระแสแห่งพลังที่ทำให้วัฒนธรรมชั้นสูงแข็งแกร่งและมีชีวิตชีวา แต่อย่างไรความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและวัฒนธรรมการค้าก็ไม่ได้เป็นไปด้วยดีเสมอไป ไม่นานมันก็เริ่มจืดจาง ส่วนหนึ่งเป็นเพราะความพยายามของปัญญาชนหัวสูงจำนวนหนึ่งที่เห็นว่าศิลปินเหล่านี้เป็นพวกขายตัว หรือที่แย่

กว่านั้นคือเป็นผู้ร่วมมือในการสร้างศิลปะมหาชนที่ฝากรอยประทับที่โหดร้ายไว้ในใจของชาวอเมริกัน

ความกลัวว่าวัฒนธรรมมหาชนจะกลืนกินศิลปะชั้นสูงรบกวนจิตใจนักวิจารณ์สังคมมาตลอดนับแต่ต็อควิลย์ แต่ความกลัวนั้นมีมากขึ้นระหว่างสงครามวัฒธรรมในศตวรรษที่ 50 ตอนนั้นพวกหัวสูงแนวหน้าอย่างดไวท์ แม็คโดนัลด์ (Dwight Macdonald) เริ่มประท้วงว่าพลังของสิ่งที่เขาเรียกว่า "Masscult" และ "Midcult" จะลดคุณค่าและบดบัง "High Cult" (สังเกตได้ว่าแม้แต่คำที่เขาใช้ก็ได้รับอิทธิพลสื่อมวลชน มันมีลีลากระชับแบบนิตยสาร Time ที่เขาทำงานอยู่) เขาโกรธเกรี้ยว เพราะนวนิยายเรื่อง By Love Possessed ของ James Gould Cozzen ได้รับการยกย่องเกินเหตุโดยสื่อรสนิยมกลางๆ แม็คโดนัลด์เป็นตัวอย่างของนักวิจารณ์อารมณ์ฉุนเฉียวที่ไม่ใช่แค่ติดป้ายและวิเคราะห์ศิลปะชั้นสูงแต่ยังแต่งตั้งตนเองเป็นผู้เปิดโปงพวกเสแสร้งและของปลอม ในเวลาเดียวกันฝ่ายตรงข้ามของพวกหัวสูงก็ออกมาพูดมากขึ้น โดยมักจะเป็นตัวแทนของสังคมศาสตร์ที่ไม่มีการประเมินคุณค่า และปกป้องวัฒนธรรมระดับกลางและมหาชนว่าเป็นศิลปะที่เป็นประชาธิปไตยกว่า และมันคงจะเป็นประชาธิปไตยกว่าจริงๆถ้าคุณวัดวัฒนธรรมด้วยสถิติคือจำนวนความถี่และความนิยมของสินค้าที่บริโภคโดยสาธารณชนแทนที่จะเป็นเกณฑ์ทางคุณภาพ

อันที่จริงศิลปะประชาธิปไตยเป็นความฝันของกวีที่ยิ่งใหญ่อย่างวอลท์ วิทแมน (Walt Whitman) เสมอมา แต่มันอาจจะง่ายกว่าสำหรับศิลปินในศตวรรษที่ 19 ที่จะจินตนาการถึง "อุดมคติประชาธิปไตย" โดยไม่ต้องละทิ้งความเชื่อในมาตรฐานทางศิลปะ ความสมดุลนั้นเป็นไปได้ยากขึ้นในยุคของเรา สงครามวัฒนธรรมในทศวรรษที่ 50 ที่รบกันในวารสารอย่าง Partisan Review และ Commentary ไม่เพียงแต่แบ่งแยกวัฒนธรรมชั้นสูง กลาง และมหาชนออกจากกัน แต่ยังก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นศัตรูต่อศิลปะที่จริงจังและความคิดในเชิงวิจารณ์ด้วย

ในที่สุดสิ่งนี้ก็ครอบคลุมถึงโครงสร้างทั้งหมดของอารยธรรมรวมศูนย์ที่ความเป็นยุโรปและ ศิลปินและปัญญาชนที่เป็น "ซากชายผิวขาว"

อย่างที่พวกเขาได้รับการตีตราอย่างรังเกียจในทุกวันนี้ เราได้อยู่ในช่วงเวลาที่กลุ่มสนใจเฉพาะทางที่กำลังแข่งขันกันเริ่มร่ำร้องขอการยอมรับในรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรมของเขาเอง และมักจะตีตราทั้งศิลปะตามขนบและแบบล้ำหน้าว่าเป็นพวก "คนกลุ่มน้อยหัวสูง"(elitist) (ซึ่งเป็นคำคุณศัพท์ของฝ่ายศิลปะเพื่อชนหมู่มากที่จะอยู่ในการอภิปรายนี้นับแต่นี้ไป) ข้อหา "ความหัวสูง" นี้ไม่ได้ถูกโยนให้เฉพาะผู้บริโภคศิลปะที่ร่ำรวยเท่านั้น แต่รวมไปถึงผู้สร้างงานที่มักจะยากจนด้วย ดังนั้นจึงเกิดความสับสนระหว่างการสนับสนุนกับความสามารถ ชนชั้นกับรสนิยม สถานะทางเศรษฐกิจกับวิสัยทัศน์ทางศิลปะ คุณเป็น "พวกหัวสูง" ถ้าคุณสร้างงานศิลปะ และคุณก็เป็น "พวกหัวสูง" ถ้าคุณซื้องานเหล่านั้น ไม่น่าแปลกใจที่มีน้อยคนนักที่จะเต็มใจออกมาแก้แทนเรื่องความหัวสูง (นอกจากข้อยกเว้นที่น่าสนใจในกรณี วิลเลียม เฮนรีที่สามผู้ล่วงลับ นักวิจารณ์ละครของนิตยสาร Time) ในบางที่ความรักในศิลปะถูกมองว่าเป็นสิ่งเดียวกับความไม่แยแสต่อความทุกข์ ความไม่เท่าเทียม และความอยุติธรรม ข้อบ่งชี้ถึงความหยาบกระด้างเหล่านี้ (และที่เจาะจงกว่าคือถึงความเหยียดเชื้อชาติ) ทำให้เกิดการล่าถอยครั้งใหญ่ การพ่ายแพ้ของมาตรฐานและคุณค่าจำนวนมากที่ทำให้วัฒนธรรมที่จริงจังเป็นไปได้ ผมไม่ได้คิดจะชี้แนะว่าศิลปินที่มีแรงบันดาลใจไม่ได้ทำงานอยู่ในอเมริกาอีกแล้ว แต่อยากจะชี้แนะว่าบรรยากาศที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นใจให้การทำงานของเขาได้กลายเป็นความเป็นปฏิปักษ์และไม่แยแสผู้มีความสามารถที่นี่ยังมีมากมายเหมือนเดิม แต่ไม่เคยมีครั้งไหนที่พวกเขาได้รับการประเมินค่า ตีพิมพ์ ผลิต เผยแพร่งาน และสนับสนุนอย่างไม่เพียงพอเช่นนี้มาก่อน

แม้สงครามทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปนี้จะมีสาเหตุเริ่มแรกเป็นด้านเศรษฐกิจที่ซบเซา แต่แรงผลักดันในขณะนี้เป็นเรื่องการเมืองเป็นส่วนใหญ่ อำนาจที่ต่อต้านศิลปะชั้นสูงรุกล้ำเข้ามาในสามทิศทาง จากด้านขวา ซ้าย และกลางของแนวทางการเมือง ทุกฝ่ายต่างอ้างการสนับสนุนของเสียงส่วนใหญ่ หนึ่งในจุดหมายแห่งการรุกล้ำนี้คือ National Endowment for the Arts นี่เป็นเรื่องเศร้าที่นับแต่แรกที่ก่อตั้งหน่วยงาน

นี้ได้ทำงานเพื่อดำรงและกระตุ้นความสำเร็จทางการสร้างสรรค์มากมาย เมื่อครั้งประธานาธิบดีจอห์นสันและนิกสัน เมื่อ NEA อยู่ภายใต้การนำของโรเจอร์ สตีเวนส์และ แนนซี แฮงคส์ ตามลำดับ งบประมาณทั้งหมดไม่เคยเกิน 1 ล้านเหรียญ หน่วยงานนี้จึงยังไม่เด่นพอที่จะกลายเป็นเกมการเมือง อย่างไรก็ตามหลังจากคณะบริหารของประธานาธิบดีคาร์เตอร์ได้แต่งตั้งลิฟวิงสตัน บิดเดิล (Livingston Biddle) ผู้นิยมแนวทางศิลปะเพื่อชนหมู่มากมาเป็นประธาน NEA ก็เปลี่ยนจากการสนับสนุนและกระตุ้นศิลปะอเมริกันที่จริงจังไปเน้นการแพร่กระจายของศิลปะหรือกล่าวได้ว่าเปลี่ยนจากศิลปะไปสู่สาธารณชน พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงนี้ หลังจากงบประมาณของ NEA เริ่มเพิ่มขึ้นสู่ระดับสูงถึง 176 ล้านเหรียญในปี 1980 (และจากความสูงลิบลิ่วนั้น ตอนนี้ก็เริ่มจะดิ่งลงมาอย่างน่ากลัว) สภาผู้แทนก็เริ่มเข้ามาแทรกแซงการตัดสินใจของ NEA อย่างหนัก บิดเดิลอธิบายจุดยืนศิลปะเพื่อชนหมู่มากของเขาโดยประกาศว่า "เสียงของผู้มีสิทธิออกเสียงคือเสียงที่สภาได้ยินชัดเจนที่สุด" ซึ่งเป็นวิธีการที่เขาจะพูดว่าแทนที่จะสนับสนุนศิลปิน ตอนนี้ NEA จะเอาใจผู้ออกเสียงและตัวแทนของผู้ออกเสียงแทน

กล่าวสั้นๆก็คือ National Endowment for the Arts และองค์กรคู่แฝด National Endowment for the Humanities กำลังอยู่ในกระบวนการ "ทำให้เป็นประชาธิปไตย" แต่กระบวนการนี้ลึกกว่าการแทรกแซงของกลุ่มนักเคลื่อนไหว กลุ่มผู้ปรารถนาดี และพวกหัวคะแนน มันเป็นการเมืองของประชาธิปไตย เสียงส่วนใหญ่ของอเมริกาโดยแท้ที่กำลังมีอิทธิพลเหนือนโยบายและการแต่งตั้งในองค์กรแห่งชาติเหล่านี้ ครั้งหนึ่ง NEA เคยเป็นหน่วยงานที่เป็นมืออาชีพและทำงานเพื่อศิลปินอย่างแท้จริง แต่ตอนนี้กลับเริ่มกระจายเงินที่มีน้อยลงกว่าเดิมไปในหมู่นักการศึกษาคนดูและมือสมัครเล่น การเปลี่ยนแปลงนี้มีสาเหตุจากข้อสรุปทางการเมืองว่าทรัพยากรที่สร้างโดยประชาชนควรจะก่อผลประโยชน์แก่ประชาชนโดยตรง ราวกับว่ายังไม่มีบรรทัดฐานเป็นตัวอย่างเพียงพอในการค้นคว้าทางการแพทย์ อวกาศและวิทยาศาสตร์ที่ค้นหาและสนับสนุนคนที่มีคุณสมบัติดีที่สุดเพื่อความก้าวหน้าในสาขาที่เชี่ยวชาญนั้น

ความคิดเรื่องความเป็นเลิศและความชำนาญหรือที่ต็อควิลย์เรียกว่า ธรรมาธิปไตย (meritocratic) ในสังคมประชาธิปไตยได้ประสานไปด้วยกันอย่างดีกับอุดมติการก่อตั้งประเทศของเรา มันเน้นย้ำถึงแนวคิดในรัฐธรรมนูญเรื่องคณะผู้ออกเสียง (Electoral College) ซึ่งแต่เดิมวางแผนจะให้เป็นกลุ่มประชาชนผู้มีคุณภาพและความรู้ ที่เลือกตั้งโดยผู้มีสิทธิ์ออกเสียงส่วนใหญ่เพื่อเลือกผู้บริหารระดับสูง แม้กระนั้นก็ตามความคิดนี้ก็ได้ถูกละทิ้งเพื่อหลีกทางให้ปัจจัยที่นอกเหนือตัวศิลปะเองอย่างจำนวนผู้สนับสนุน การเข้าถึงศิลปะ สัดส่วนทางภูมิศาสตร์ การแพร่กระจายโดยสื่อ และหลังจากนั้นก็คือความหลากหลายทางวัฒนธรรม

การทำให้เป็นประชาธิปไตย หรือเรียกให้ถูกต้องคือการทำให้เป็นการเมือง ของ NEA เฟื่องฟูเต็มที่เมื่อประธานาธิบดีบุชแต่งตั้งจอห์น อี ฟรอนเมเยอร์ (John E. Frohnmayer) เป็นประธาน ช่วงนั้นเป็นเวลาที่การอนุมัติทุนที่ก่อให้เกิดการโต้แย้งแก่โรเบิร์ต แมพเพิลธอร์พ (Robert Mapplethorpe) และ แอนแดรส เซอร์ราโน (Andres Serrano) ตลอดจนคนอื่นๆ ได้ทำให้ฝ่ายขวาอย่างสมาชิกวุฒิสภาเจสส์ เฮล์มส์ (Jesse Helmes) จากนอร์ธแคโรไลนาโกรธเป็นฟืนเป็นไฟ ท่านผู้นี้มีจุดยืนว่ารัฐบาลไม่ควรให้การสนับสนุนทางการเงินแก่งานศิลปะที่ล่วงละเมิดคนส่วนใหญ่ อิทธิพลของเฮล์มส์มีมากจนกระทั่งสามารถชักจูงให้สภาผู้แทนออกข้อบังคับจำกัดเนื้อหางานของผู้ได้รับทุนในรูปแบบของสัญญาแนบท้ายน่ารังเกียจที่ผู้สมัครทุกคนต้องเซ็น แม้เบลลา เลวิทสกี (Bella Lewitzky) จะชนะการฟ้องร้องในฐานะตัวแทนกลุ่มจนมีผลชั่วคราวให้บทบัญญัตินี้ต้องตกไปเพราะขัดรัฐธรรมนูญก็ตาม

ฟรอนเมเยอร์ไม่เพียงลงโทษสถาบันที่เป็นผู้จัดงานของแมพเพิลธอร์พและเซอร์ราโนเท่านั้น เขายังยกเลิกทุนที่จะให้กับนิทรรศการศิลปะแห่งหนึ่งในนิวยอร์คเพราะเขาพบว่าสูจิบัตรของงานเป็นการเมืองมากเกินไป (มันทิ่มแทงพวกผู้แทนเกลียดเพื่อนมนุษย์อย่างเฮล์มส์) ประธานรักษาการ แอนน์-อิเมลดา เรดิซ (Anne-Imelda Radice) ยิ่งตอบสนองต่อแรงกดดันของฝ่ายขวาต่อศิลปะมากยิ่งกว่า แต่แม้เธอจำต้องเอาใจพวกอนุรักษ์นิยม ในยุคสั้นๆ ของเธอพวกนิยม

ศิลปะเพื่อชนหมู่มากก็ได้ผลประโยชน์มากที่สุด ซึ่งเป็นมรดกตกทอดไปถึงเจน อเล็กซานเดอร์ประธานคนต่อไปซึ่งไม่ได้อยู่ในฐานะจะเปลี่ยนแปลงอะไรได้ ตอนแรกเรดิซประกาศว่านับแต่นี้องค์กรจะตอบสนองต่อความต้องการของเสียงส่วนใหญ่หรือให้มากที่สุดเมื่อจัดสรรเงิน ซึ่งเท่ากับทำลายยุทธศาสตร์ต่อต้านการตลาดแต่เดิมของ NEA ด้วยมูลค่าทางการตลาด ต่อจากนั้นเธอก็ถือเป็นนโยบายทางการที่จะให้เงินกับการแสดงออกของทุกเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์โดยไม่ต้องคำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะที่แท้จริง

การโจมตีศิลปะของฝ่ายซ้ายที่เน้นความถูกต้องทางการเมืองได้พิสูจน์แล้วว่าเป็นปัญหาพอๆ กับพวกฝ่ายขวาที่เน้นความถูกต้องทางศีลธรรม และมันมีนัยสำคัญตรงที่ทั้งสองฝ่ายต่างอ้างเสียงของคนส่วนใหญ่ทั้งสิ้น สำหรับฝ่ายขวาหมายถึงเสียงของชาวอเมริกันแท้ๆ อย่างที่ฉลองวันขอบคุณพระเจ้าในภาพวาดของนอร์แมน ร็อคเวลล์ (Norman Rockwell) และจิบน้ำอัดลมรสวานิลลาในละครของธอร์นตัน ไวลเดอร์ (Thornton Wilder) สำหรับฝ่ายซ้ายเสียงส่วนใหญ่ไม่ได้หมายถึงคนผิวขาวรักชาติที่ไปโบสถ์ทุกอาทิตย์ แต่หมายถึงคนที่เคยถูกกีดกันออกจากส่วนแบ่งทางวัฒนธรรม กลุ่มคนที่มีส่วนผสมของเชื้อชาติ เพศ และเผ่าพันธุ์ที่หลากหลายและผสมกันเป็นคำยอดนิยมว่า "ความผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม" (multiculturalism) และ "ความหลากหลายทางวัฒนธรรม" (cultural diversity)

ตอนนี้เป็นที่แน่นอนแล้วว่าการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมได้เป็นบ่อเกิดของความแปลกใหม่ในทางศิลปะอย่างยิ่ง ความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้ทำให้เกิดชีวิตชีวาและไม่เหมือนใครในวัฒนธรรมของเราอย่างมาก การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมก็ได้ช่วยให้ศิลปินที่เป็นชนกลุ่มน้อยและมีความสามารถได้เป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะในสถาบันทางศิลปะ ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวที่น่ายินดีอย่างยิ่ง แต่หลายครั้งที่เขาตัดสินรางวัลกันด้วยสิ่งอื่นนอกจากเงื่อนไขทางศิลปะ ราวกับว่ามันมีมาตรฐานที่แตกต่างกันสำหรับคนต่างสีผิว ต่างเพศและต่างเชื้อชาติ รางวัลเช่นนั้นแสดงให้เห็นความรักในศิลปะน้อยกว่าความต้องการ

ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดังที่เอช แอล เมงเคน (H. L. Mencken) เคยเขียนไว้ว่า "คนอเมริกันทุกหนึ่งในสามคนอุทิศตนเพื่อพัฒนาและยกระดับเพื่อนร่วมชาติโดยมักจะใช้กำลัง การหลงคิดว่าตนเป็นผู้ปลดปล่อยเป็นโรคประจำชาติของเรา" ในความพยายามชดเชยความล้มเหลวของสังคมในพื้นที่ที่ไม่ได้เตรียมไว้สำหรับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เรียกกันว่าศิลปะนั้น พวกเจ้าใหญ่นายโตทางวัฒนธรรมเริ่มจะคุกคามความสำเร็จที่ยากจะเป็นได้เพื่อภาพที่ดูเป็นคนดีของตน

สุดท้ายก็เป็นการคุกคามศิลปะชั้นสูงจากพวกที่อยู่ตรงกลาง พูดให้ถูกจริงๆ ก็คือผู้พิพากษาทางวัฒนธรรมที่มีรสนิยมกลางๆ ที่เป็นสุนัขเฝ้ายามที่ระแวดระวังพร้อมจะเห่าใส่ทุกสิ่งที่สาธารณชนชั้นกลางไม่สามารถเข้าถึงได้ทันที เมื่อมาตรฐานทางวัฒนธรรมถูกควบคุมโดยนักวิจารณ์ในสื่อซึ่งส่วนมากไม่มีความสามารถพอเพียง และการพิมพ์และการผลิตถูกควบคุมโดยผู้พิมพ์และผู้ผลิตที่ถูกสะกดจิตด้วยผลกำไรขาดทุน ความเป็นไปได้ที่จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมชั้นสูงในช่วงเวลาของเราดูจะยิ่งมีปัญหามากขึ้นทุกที ร้านหนังสือที่เน้นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียผู้ร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆ ทยอยกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆ กำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรมแสดงของวงออร์เคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิกร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย มีเพียงโอเปราที่มีคนดูเพิ่มขึ้น และสถาบันการศึกษาที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นที่พึ่งพิงแหล่งสุดท้ายของนักวิชาการหัวสูงก็เริ่มตกเป็นเหยื่อของภาควิชาที่ถูกผลักดันด้วยแนวคิดทางการเมือง ซึ่งนับวันจะไม่ได้สอนงานที่มีความคิดและการเข้าถึงศิลปะ แต่เน้นการพยายามยัดเยียดความคิดทางการเมืองเข้าไปในงานพวกนั้นเหมือนกดหัวห่านที่สุขภาพดีให้กินอาหารเพื่อให้ตับของมันใหญ่ขึ้น

แนวโน้มยากแก้ไขที่ฝ่ายขวา ซ้าย และกลางพยายามผสมวัฒนธรรมและการเมืองเข้าด้วยกันมีผลทำให้ลักษณะการถกเถียงทางวัฒนธรรมเปลี่ยนไป แน่นอนว่าการถกเถียงระหว่าง "High Cult" กับ

"Mass Cult" แบบเดิมๆ คงไม่มีให้ได้ยินอีกต่อไปเพราะวัฒนธรรมยอดนิยมและวัฒนธรรมที่จริงจังไม่ได้ปรากฏอยู่คู่กันในส่วนของตนอีกแล้ว ผู้มีรสนิยมที่ครั้งหนึ่งเคยภาคภูมิและมั่นใจต้องหนีจากไป โดยมีห่าธนูในรูปคำคุณศัพท์ไล่ติดตามไปด้วย ในขณะที่ศิลปินที่จริงจังก็จะรู้สึกว่าตนต้านทานแรงกดดันของรสนิยมมหาชนได้ยากขึ้นทุกที ต็อกวิลย์ไม่ได้ยืนยันความคิดที่ว่าศิลปะที่ตัดสินด้วยคุณค่าที่แท้จริงไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ในสังคมประชาธิปไตยอีกครั้งหรือ? เขาถูกต้องที่ว่าความสัมพันธ์ดังกล่าวจะก่อให้เกิดความตึงเครียดเสมอ แต่ละยุคเลือกอาวุธในแบบของตนที่จะรบในสงครามศิลปะชั้นสูง แต่ธรรมชาติของสงครามนั้นยังคงเหมือนเดิม สิ่งที่เราควรจะกังวลคือผลสุดท้ายของสงครามนั้นจะเป็นการล่มสลายโดยสิ้นเชิงของวัฒนธรรมชั้นสูง นี่ไม่ใช่วิธีที่ถูกต้องในการยกย่องความหลากหลายของอเมริกา นี่ไม่ใช่สิ่งที่บรรพบุรุษผู้ก่อตั้งประเทศของเราคิดไว้เมื่อพวกท่านวาดหวังถึงสาธารณรัฐอเมริกา นี่ไม่ใช่เครื่องหมายที่ดีของประชาธิปไตยแบบอเมริกัน

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก :Robert Brustien. "The Decline of Serious Culture" **Cultural Calisthenics: Writing on Race, Politics, and Theatre**. Chicago : Ivan R. Dee. 1998, pp. 66 - 73

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้เดิมเป็นปาฐกถาที่โรเบิร์ต บรูสทีนกล่าวที่ Michigan State University ส่วนหนึ่งเป็นเสมือนเสียงประท้วงการทำงานของ National Endowment for the Arts ที่เขามักตรวจสอบ ติติง และเสนอความคิดเห็นให้อยู่เสมอ อีกส่วนหนึ่งเป็นการแสดงความห่วงใยต่อสถานการณ์การ "บริโภค" หรือการเข้าถึงศิลปะในหมู่ชาวอเมริกันในยุคของเขาว่าตกอยู่ใต้อิทธิพลของสื่อและการเมืองมากเกินไปจนทำให้ศิลปินที่มีความคิดและความสามารถต้องอยู่ในภาวะอับจน

ในด้านรายละเอียดที่กล่าวถึงการเมืองในหน่วยงาน NEA นั้น ค่อนข้างจะเป็นเรื่องที่คนในสิ่งแวดล้อมอื่นเข้าใจได้ยาก แต่ก็พอจะทำความเข้าใจได้บ้างในระดับหนึ่ง บรูสทีนกำลังพยายามกล่าวถึงความสับสนระหว่างการตัดสินมาตรฐานทางศิลปะกับความเสมอภาคทางการเมือง ซึ่งก็นับว่าเป็นเรื่องสากลพอสมควร ผู้เขียนเห็นด้วยกับความเสมอภาคทางการเมืองอย่างแน่นอน ดังที่เขาได้กล่าวสรรเสริญความหลากหลายทางวัฒนธรรมของประเทศเขาไว้ แต่เขาก็เห็นว่าเงินทุนอุดหนุนศิลปะไม่ใช่งบช่วยเหลือสังคม จึงไม่ควรถูกตัดสินด้วยมาตรฐานเดียวกัน

อีกส่วนหนึ่งของบทความที่กล่าวถึงรสนิยมทางศิลปะของชาวอเมริกันนั้นนับเป็นเรื่องที่เป็นสากลและสามารถสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรมได้มากกว่า เพราะสิ่งที่เขากล่าวถึงมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในสังคมอเมริกันเป็นการเฉพาะ แต่ดูจะเป็นกระแสที่แพร่หลายไปทั่วโลก จะโดยเพราะกระบวนการที่เรียกว่า "การทำให้เป็นอเมริกัน" (Americanization) หรือไม่ก็ตาม

บรูสทีนเป็นนักวิจารณ์ที่มักก่อให้เกิดความขัดแย้งเสมอ ปาฐกถาชิ้นนี้ของเขาก็น่าจะมีโอกาสก่อการโต้เถียงจากฝ่ายซ้าย ขวาและกลางที่เขาโจมตีไว้ รวมไปถึงนักวิชาการสายโพสท์โมเดิร์นที่ไม่ยอมรับการแบ่งชนชั้นในงานศิลปะ หรือแม้แต่คนธรรมดาทั่วไปก็อาจมีความไม่พอใจต่อคำว่าศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นสูงที่เขาใช้ เพราะมันมีนัย

บ่งชี้อย่างชัดเจนว่าสิ่งที่อยู่ตรงข้ามคือศิลปะและวัฒนธรรม "ชั้นต่ำ"

แต่เป็นเพราะการก่อความขัดแย้งนี่เองที่ทำให้บทความชิ้นนี้มีคุณค่า เพราะมันกระตุ้นความคิดและก่อกระแสการถกเถียงได้ไม่รู้จบ เป็นเพราะบรูสทีนได้ตั้งคำถามที่ได้รับการไต่ถามและถกเถียงกันมาเป็นเวลานานพอๆ กับอายุของอารยธรรมมนุษย์ นั่นคือคำถามที่ว่าศิลปะคืออะไร ศิลปะมีจุดยืนตรงไหน และ มีไว้เพื่อใคร

สำหรับบรูสทีนเขาได้ตอบคำถามนี้ไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่า ในความเห็นของเขา ศิลปะคือสิ่งที่นำเสนอความคิดที่ "ดี" ด้วยวิธีการที่ "ดี" แม้เขาไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่า "ดี" ในลักษณะไหน แต่พอจะอนุมานได้จากการอภิปรายของเขาว่า "ดี" ตามมาตรฐานทั่วไปที่ใช้กันในวงวิชาการตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ศิลปะควรถูกตัดสินด้วยคุณค่าภายในตัวศิลปะเอง ไม่ใช่โดยสถานะทางสังคมของผู้ที่สร้างมันขึ้นมา และที่สำคัญคือศิลปะควรเป็นสิ่งที่ประชาชนควรเข้าหา ไม่ใช่ศิลปะต้องเข้าหาประชาชน และข้อเท็จจริงที่ว่าสิ่งที่เรียกว่าศิลปะในความเห็นของเขามีผู้ชื่นชมจำนวนน้อยนั้น ไม่ได้หมายความว่าจุดมุ่งหมายของมันคือการเป็นของชนส่วนน้อย เขาได้สาธกถึงการผสมผสานศิลปะที่ดีเข้ากับสิ่งที่คนทั่วไปนิยมกันและก่อให้เกิดผลที่น่าพอใจหลายกรณีในตอนต้นของบทความ นั่นเป็นสิ่งที่ก่อประโยชน์ให้ทั้งสองฝ่ายโดยไม่มีใครถูกทำลายหรือลดทอนคุณค่าไป ซึ่งเฉพาะแนวคิดดังกล่าวโดยลำพังก็สามารถสร้างการถกเถียงอภิปรายได้อย่างมากมายทั้งในหมู่นักคิดนักวิจารณ์หรือสื่อมวลชนที่พร้อมจะตอบโต้กับผู้เขียน และในหมู่ผู้อ่านแล้ว

สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งอีกประการหนึ่งในบทความนี้คือความคล้ายคลึงกันระหว่างสถานการณ์ทางศิลปะที่บรูสทีนกล่าวถึงในบทความนี้กับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยในช่วงเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะตอนที่เขากล่าวถึงความซบเซาของสถานที่ทางศิลปะต่างๆ ที่ว่า *"ร้านหนังสือที่เน้นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียผู้ร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆทยอยกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆ กำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรม*

แสดงของวงออร์เคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิกร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย" นั้นพ้องต้องกันกับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยอย่างยิ่ง แน่นอนว่าสิ่งที่คล้ายกันไม่ใช่สถานการณ์จริงๆของทั้งสองประเทศ แต่เป็นความรู้สึกของผู้เขียนกับสถานการณ์ในประเทศไทยมากกว่า เพราะเราไม่ได้เผชิญกับการลดลงของการผสมผสานของศิลปะของชนส่วนน้อยกับของมหาชน หรือความตกต่ำของจำนวนผู้สนับสนุนศิลปะ แต่เราเผชิญกับความขาดแคลนของทั้งสองสิ่งนี้มาตลอด ไม่ว่าในยุคอดีตที่ศิลปะของหลวงและศิลปะชาวบ้านแยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด (แม้จะมีกรณียกเว้นที่น่าศึกษาอย่างบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) หรือในยุคปัจจุบันที่สื่อดึงความสนใจของผู้คนไว้แต่สิ่งเดียวและมีการขาดแคลนผู้ให้การสนับสนุนทางการเงินแก่ศิลปะทั้งในส่วนของภาครัฐและเอกชน แต่สาเหตุแนวโน้มและกระบวนการล่มสลายของศิลปะที่อภิปรายไว้ในบทความก็ยังสามารถใช้เป็นกรณีศึกษาที่น่าจะมีการเปรียบเทียบและเรียนรู้ได้

แต่ในตอนสุดท้ายบรูสทีนเองก็ไม่ได้กล่าวถึงหนทางแก้ไขไว้ เพียงแต่ชี้แนะสาเหตุโดยละเอียดและหวังว่าผู้ฟังและผู้อ่านจะเป็นผู้คิดหาหนทางที่สามารถนำไปใช้ได้ผลได้โดยตนเอง ถึงแม้จะไม่เป็นเช่นนั้นก็ยังนับได้ว่าบทความนี้ได้ทำหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการคิดใคร่ครวญอย่างละเอียดแล้ว

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

บทความตัดตอนจาก "การนัดพบครั้งสุดยอดของนักวิจารณ์"

โรเบิร์ต มาร์กซ

(หมายเหตุ ข้อความที่เป็นตัวเอนในวงเล็บในบทความนี้ เป็นคำอธิบายจากผู้วิจัย)

แม้ว่าสภาพโดยทั่วไปของการตีพิมพ์บทวิจารณ์ละครเวทีในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆ ในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นจะตกต่ำลงไปมาก เมื่อเทียบกับยุคสมัยที่ละครเวทีเคยได้รับความนิยมเมื่อสมัย 20 ปีที่แล้ว แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าการวิจารณ์ละครเวทีจะถึงจุดล่มสลายเลยเสียทีเดียว ปรากฏการณ์ของการตีพิมพ์หนังสือที่รวบรวมทั้งบทความและบทวิจารณ์ละครเวที 2 เล่มที่เกิดขึ้นในระหว่างปี 1998 นั้น นับได้ว่าเป็นการ "หวนคืนมา" ของการวิจารณ์ละครเวทีในฐานะงานลายลักษณ์ที่มีความสำคัญต่อสังคมอเมริกัน หนังสือเล่มแรกที่กล่าวถึงนี้คือ Cultural Calisthenics : Writing on Race, Politics, and Theatre เขียนโดย โรเบิร์ต บรูสทีน (Robert Brustein) ซึ่งเป็นนักวิจารณ์ที่มีคอลัมน์ประจำในวารสาร New Republic หนังสือเล่มนี้เป็นงานเขียนเล่มที่ 9 ของเขาซึ่งรวบรวมผลงานด้านการวิจารณ์ละครเวทีในวารสารฉบับดังกล่าว งานเขียนชิ้นแรกที่เคยสร้างชื่อไว้ให้เขาคือหนังสือรวมบทวิจารณ์ฉบับแรกของเขาชื่อ

Season of Discontent ซึ่งเขียนไว้ในช่วงทศวรรษ 1960 บรูสทีน เป็นนักวิจารณ์ที่มีการตีพิมพ์ผลงานที่ต่อเนื่องและยาวนานที่สุดในประวัติศาสตร์การละครของอเมริกา

ส่วนหนังสืออีกเล่มหนึ่งที่ได้รับการตีพิมพ์เมื่อ ปี 1998 เช่นกัน คือ Hot Seat: : Theatre Criticism for the New York Times, 1980-1993 เขียนโดย แฟรงค์ ริช (Frank Rich) เป็นผลงานรวมเล่มบทวิจารณ์เป็นเวลา 13 ปีที่เขาเขียนให้กับหนังสือพิมพ์ The New York Times

บทสัมภาษณ์ ต่อไปนี้ เป็นส่วนหนึ่ง ของการพบกันระหว่าง โรเบิร์ต บรูสทีน (Robert Brustein) กับ แฟรงค์ ริช (Frank Rich) ซึ่งได้สนทนาถึงทัศนะในเรื่องของอาชีพของนักวิจารณ์ การวิจารณ์ และสภาวะทั่วไปของละครเวทีในปัจจุบัน

ถาม: ทุกวันนี้ เรามีนักวิจารณ์ชั้นเยี่ยมในสาขาของนาฏศิลป์ (Dance) และ ดนตรี (Music) ไม่ว่าจะเป็น Tim Page จากหนังสือพิมพ์ Washington Post, Mark Swed จากหนังสือพิมพ์ L.A.Times, หรือ Joan Acocella จากวารสาร NewYorker แต่ทำไมการที่จะพบนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีความแหลมคม และเอาจริงเอาจัง และสามารถวิจารณ์การแสดงด้วยทักษะแบบที่ อโคเซลลา (Acocella) ใช้วิจารณ์เทคนิคการเต้นของนาฏศิลปิน จึงเป็นเรื่องที่ยากเหลือเกินสำหรับทุกวันนี้ ทำไมเราจึงพบเห็นนักวิจารณ์ในระดับที่วิจารณ์การปฏิบัติได้ในศิลปะสาขาอื่น แต่แทบหาไม่พบในการวิจารณ์ละครเวที

บรูสทีน ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งอาจจะเป็นที่ทัศนคติที่ผู้คนทั้งหลายมีต่อละครเวที ว่าเป็นสื่อบันเทิง(ราคาแพง)สำหรับพวกนักธุรกิจที่เหนือเหนื่อย การที่จะให้คนทั้งหลายหันมาให้ความสนใจต่อละครเวทีในฐานะงานศิลปะที่ทรงคุณค่าเทียบเท่านาฏศิลป์ ดนตรีคลาสสิก โอเปร่า หรือวรรณกรรมนั้นเป็นเรื่องที่ยากเย็นแสนเข็ญ ถึงแม้ว่าบรรดานักวิจารณ์ละครเวที

ทั้งหลายจะพยายามชี้ชวนให้ผู้คนเปลี่ยนทัศนคติให้ได้ แต่ก็ยังไม่เป็นผล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บรรดาบรรณาธิการทั้งหลายของพวกเรานั่นแหละที่ไม่ค่อยจะยอมเปลี่ยนความเชื่อของตัวเอง (แต่ไม่ใช่บก.ของผม) บก.เหล่านี้ต้องการให้นักวิจารณ์ละครเวทีเป็นเพียงผู้แนะนำผู้บริโภคสื่อบันเทิง เขียนบทความทำนอง "คู่มือผู้บริโภค" เหมือนกับบทความแนะนำร้านอาหาร นอกจากนี้ เราต้องเข้าใจที่มาหรือรากเหง้าทางความคิดของความอคตินี้ อย่าลืมว่าผู้ก่อตั้งประเทศนี้มาจากไหน พวกเขาก็คือผู้อพยพจากแผ่นดินแม่ในอังกฤษ *(ในศตวรรษที่ 18)* ที่เรียกตัวเองว่ากลุ่มพูริแตน (Puritan) สิ่งที่กลุ่มเคร่งศาสนากลุ่มนี้ทำเป็นสิ่งแรกๆเมื่อพวกเขามีอำนาจคืออะไรล่ะ พวกเขาสั่งปิดโรงละครทุกแห่ง การแสดงละครจะได้รับอนุญาตก็ต่อเมื่อมีการใช้ดนตรี หรือไม่ก็เป็นลักษณะของโอเปร่า พูดง่ายๆก็คือ ดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ละครเป็นสิ่งที่หยาบโลน ในแถบนิวอิงแลนด์ *(ตะวันออกเฉียงเหนือของอเมริกา)* ทุกวันนี้ อาจจะมีคนที่ดีแต่พูดว่าจะสนับสนุนละครเวที แต่ไม่มีใครอยากจะควักกระเป๋า เงินสนับสนุนมักจะไหลไปที่ดนตรีคลาสสิค ไม่ใช่ละครเวที

ริช ผมว่าบ๊อบ *(หมายถึง โรเบิร์ต บรูสทีน)* พูดถูก ที่ว่าเรายังมีความอคติทางวัฒนธรรม แต่นั่นก็เป็นเพียงเหตุผลส่วนหนึ่ง แต่ความจริงก็คือว่า คนหนุ่มสาวยุคใหม่ไม่นิยมชมละครเวทีกันอีกต่อไป ผมมีลูกชายซึ่งกำลังเรียนชั้นปีที่ 1 ในมหาวิทยาลัย ซึ่งเติบโตมากับความนิยมเสพวัฒนธรรมรูปแบบอื่นๆ คนรุ่นนี้เลือกที่จะไปชมงานศิลปะในพิพิธภัณฑ์ ดูภาพยนตร์ดีๆ สักเรื่อง ก่อนที่จะเลือกไปชมละครเวทีที่ดีๆ ไม่ใช่ว่าเราไม่มีโปรดักชั่นละครที่มีคุณภาพ เรามีละครดีๆเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา แต่ผลจากการสำรวจนั้นปรากฏว่าคนรุ่นใหม่ไม่นิยมเข้าโรงละครอีกต่อไป และถ้าหากพวกเขาจะชมละคร ก็เลือกที่จะไปชมละครเชิงพาณิชย์ *(ที่ไร้ความเป็นศิลปะ)* แทน

บรูสทีน วัฒนธรรมของการไปชมละครเวทีกำลังจะสูญหายไป แต่ส่วนหนึ่งก็เป็นเพราะราคาค่าบัตรที่แพงลิบลิ่วสำหรับเยาวชน เมื่อสมัยที่ผมเป็นวัยรุ่น บัตรดูละครมีราคาพอๆกันกับราคาบัตรดูภาพยนตร์ แต่ทุกวันนี้มันคือราคา 10 เท่า แล้วผู้ชมที่ไปชมละครก็สร้างพฤติกรรมบางอย่าง *(เช่นยืนปรบมือ โห่ร้องตอนละครเลิกอย่างเกรียวกราวเกินขอบเขต)* ซึ่งดูเหมือนว่าพวกเขาไม่ได้กำลังปรบมือให้กับการแสดงที่เพิ่งจบลง แต่เป็นการปรบมือให้กับความสามารถในการควักกระเป๋าของตัวเองมากกว่า

ถาม ทุกวันนี้เราจะแสวงหาการสร้างนักวิจารณ์ละครเวทีที่ดีๆ ได้จากไหน

บรูสทีน ผมคิดว่ามหาวิทยาลัยเยล เป็นแหล่งที่สร้างนักวิจารณ์ละครที่ดีที่สุด โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับนักวิจารณ์ละครทั่วๆ ไปที่ไม่ได้มีพื้นฐานมาเพียงพอ เราพบว่านักวิจารณ์ทั่วๆ ไปนั้นไม่มีความรู้เพียงพอในเรื่องของวรรณกรรมละคร ความจริงแล้วพวกเขาแทบไม่มีความรู้ในเรื่องวรรณกรรมอะไรทั้งนั้น พวกเขาไม่สามารถมองเห็นความสัมพันธ์ของบทละครที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม การเมือง หรือความเชื่อทางอภิปรัชญาตามยุคสมัยของละคร พวกเขายังอ่อนด้อยความรู้ในด้านปฏิบัติ ไม่ว่าจะเป็นงานโปรดักชั่น หรือกระบวนการ ขั้นตอนในการทำงานละคร ดังนั้น ที่ Yale School of Drama เราจึงพยายามเติมในส่วนที่ขาดหายไปเหล่านี้ และเราก็ได้สร้างบุคลากรชั้นยอดขึ้นมา ซึ่งจะต้องกลายเป็นคนตกงาน เพราะความสามารถของพวกเขาไม่เหมาะสมกับระดับของคนที่ไปดูละครทั่วไป ซึ่งต้องการเพียงแค่คำแนะนำว่าจะไปชมละครเพลงบรอดเวย์ (Broadway) เรื่องไหนดี *(ซึ่งละครเพลงบรอดเวย์ส่วนใหญ่ก็เป็นเพียงความบันเทิงเชิงพาณิชย์)* นักวิจารณ์ที่เพิ่งเรียนจบเหล่านี้จะไม่สามารถเชื่อมโยงกับผู้ชมในสมัยนี้ได้ พวกเราจึงเกิดความท้อแท้ในการสร้างนักวิจารณ์

เพราะเรากำลังสร้างบุคลากรให้กับอาชีพที่ไม่มีอยู่จริง แต่เราหันมาสร้าง "ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร" (Dramaturg) แทน *(dramaturg คือที่ปรึกษาสำหรับคณะละคร เป็นผู้เชี่ยวชาญที่จะช่วยตัดสินใจในเรื่องต่างๆ)*

ถาม หากพิจารณาสภาพของการต่อสู้แข่งขันกันระหว่างสื่อประเภทต่างๆ คุณจะจัดวางสถานภาพของละครเวทีไว้ที่ตรงไหน

ริช ผมไม่เห็นว่าละครเวทีจะยืนอยู่ในแถวหน้า แต่วงแรพ Gangsta ต่างหากที่ยืนอยู่แถวหน้าสุด

บรูสทีน ผมไม่เห็นด้วยนะ ผมคิดว่าเรามีนักเขียนบทละครที่สำคัญและมีความสามารถอยู่มากมาย แต่สิ่งที่ผมคิดว่าอาจจะเป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนให้ความสนใจกับละครน้อยลงไปทุกทีๆ ก็คือ เรามีนักเขียนบทละครจำนวนมากที่เขียนเกี่ยวกับปัญหาซ้ำซากที่เรารู้ๆกันอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเสมอภาคของมนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ ความเท่าเทียมระหว่างหญิงและชาย การให้เกียรติคนที่เป็นเกย์ เป็นต้น ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องที่มีความจริงและเป็นเรื่องสำคัญ แต่ในฐานะงานศิลปะแล้ว หัวข้อเหล่านี้กลับเป็นเรื่องที่ไม่ค่อยน่าสนใจ เนื่องจากว่ามันไม่มีอะไรที่ทำให้เรารู้สึกแปลกใจ หรือประหลาดใจได้เลย แต่งานศิลปะจำต้องสร้างความรู้สึกประหลาดใจ สัจธรรมของสิ่งต่างๆ เป็นเรื่องน่าประหลาดใจ ชีวิตเป็นสิ่งที่ให้ความประหลาดใจแก่เราตลอดเวลา คาดเดาได้ยาก และเราไม่ค่อยมีนักเขียนบทละครที่นำเสนอละครแบบที่ชีวิตเสนอให้เรา

ถาม คุณคิดว่าปัจจุบันนี้ ละครมาถึงจุดหยุดนิ่งแล้วใช่ไหม การเคลื่อนไหวของละครในปัจจุบันตรงกันข้ามกับสมัย 1960 โดยสิ้นเชิงหรือเปล่า

ริช เรามีนักเขียนที่เขียนได้ดีหลายคน แต่ถ้าเราจะหาเสียง (ที่อยู่ในงานเขียน) ของนักเขียนที่ดังจริงๆ ก็คงยาก

บรูสทีน ผมเชื่อว่า สิ่งที่คนละครจะต้องต่อสู้ในสมัยนี้ อาจจะไม่ใช่เรื่องของประเด็นในการทำละครเท่านั้น แต่ที่สำคัญกว่านั้น

คือวิธีการด้วย ผมคิดว่ามันมีอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญและกำลังจะเข้าสู่ขีดอันตราย นั่นก็คือประเด็นการกดขี่ทางความคิดและทางการใช้ภาษา (ซึ่งหากมีการใช้ภาษาที่ไม่ถูกต้องในบทละคร ผู้เขียนบทจะถูกเพ่งเล็งว่าเป็นผู้ที่เหยียดผิวและทำผิดกติกาทางสังคม) ถ้าหากคนทุกคนมีความรู้สึกว่าคำว่า นิโกร เป็นคำที่เหยียดผิว และไม่สมควรพูดออกมา สิ่งที่จะตามมาคือการเก็บความรู้สึกทุกอย่างไว้ข้างใน เพื่อที่จะรอให้มันปะทุออกมาสักวัน ผมเชื่อในเสรีภาพของการใช้คำ มีคำให้ใช้มากๆดีกว่ามีน้อย ผมหวาดหวั่นกับการถูกริดรอนเสรีภาพในการใช้ภาษา *(และหากรูปการณ์ยังเป็นเช่นนี้ การใช้ภาษาก็จะเกิดความคลุมเครือมาก)* ชนกลุ่มน้อยมักจะเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่ดี การมีเสรีภาพทางภาษานั้นช่วยให้พวกเขารู้ว่าใครคือศัตรูที่แท้จริง

ริช ในขณะที่ภาพยนตร์ โทรทัศน์ หรือนวนิยาย ล้วนมีเสรีภาพในการใช้ภาษา แต่ทำไมคนเขียนบทละครเวทีจึงต้องถูกวิจารณ์อย่างรุนแรงถ้าหากใช้ภาษาไม่สอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ชมทั่วไป

บรูสทีน มันก็จริงนะ ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งที่คนละครทั้งหลายมี "สำนึก" เรื่องการใช้ภาษาอยู่มากอาจเป็นเพราะว่า เราเป็นกลุ่มคนที่มีเสรีภาพที่ได้ทำงานที่เราชอบ ในขณะที่คนอื่นๆในสังคมนี้กำลังทำงานที่ตัวเองเกลียดแม้จะได้เงินมาก ก็เป็นไปได้ว่าลึกๆแล้ว คนทำละครมีความรู้สึกผิดอยู่ในใจ *(ที่ได้ใช้ชีวิตตามใจปรารถนา)* ซึ่งสะท้อนออกมาด้วยการพยายามทำตัวเป็น "เด็กดี" ด้วยการกระทำที่มีสำนึก เพื่อจะทดแทนสำนึกที่ขาดหายไปในสังคม และถ้าเราวางตัวเองอย่างนี้ มันก็จะต้องเป็นปัญหาในที่สุด

ถาม การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่น (Resident Theatre) ในยุค 60 นั้นสัมฤทธิ์ผลหรือไม่อย่างไร

บรูสทีน การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่นนั้นเคยรุ่งเรืองอยู่

สมัยหนึ่ง ซึ่งก็สามารถจะหวนกลับมาอีกได้ หากแต่ต้องอาศัยพลังขับเคลื่อนอย่างมหาศาลที่จะต้องทำให้ทุกคนตื่นตัวถึงขั้นที่จะต้องพูดว่า "พวกเราต้องสนับสนุนศิลปะ" และ "พวกเราต้องสนับสนุนการศึกษาเพื่อที่จะแข่งขันกับนานาประเทศได้" และทั้งสองอย่างนี้ก็ยังไม่เกิดขึ้น เราจะสร้างผู้ชมละคร หรือชมศิลปะทุกประเภทได้จากการให้การศึกษาในโรงเรียน และความจริงก็คือเรายังไม่พัฒนาในด้านนี้ เด็กๆ สมัยนี้คิดว่าภาพกราฟิติ *(ภาพรอยพ่นสเปรย์ในสถานที่สาธารณะ)* เป็นงานศิลปะ หรือคิดว่าวง Gangsta Rap เป็นวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ เด็กๆได้รับการตอกย้ำด้วยบทความตามนิตยสารอย่าง ไทม์ส (Times) ที่มักจะมีหน้าปกที่บอกพวกเขาว่าของพวกนี้เป็นงานศิลปะแห่งยุคสมัยกระแส "สหวัฒนธรรมนิยม" (Multiculturalism) ซึ่งเคยเป็นเครื่องมือในการเป็นกระบอกเสียงสำหรับชุมชนที่ด้อยโอกาสมาบัดนี้กำลังจะกลายเป็น "เอกวัฒนธรรมนิยม" (Uniculturalism) ซึ่งส่งผลในแง่ลบกลับมา ด้วยการต่อต้านกระแส "วัฒนธรรมยุโรป" (ซึ่งจริงๆแล้วก็เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของคนอเมริกันด้วย)

ริช ความจริงก็คือว่า ถ้าหากคุณไม่ชมละครเวทีเลย วัฒนธรรมป๊อปก็จะเป็นวัฒนธรรมหลักที่จะไหลมาสู่จอโทรทัศน์ในบ้านคุณ และนั่นก็จะเป็นสิ่งที่คุณต้องเสพโดยไม่มีทางเลือก สิ่งเลวร้ายอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการทำลายวัฒนธรรมของเราก็คือ การที่รัฐบาลตัดเงินงบประมาณที่เคยให้แก่กองทุนศิลปะแห่งชาติ *(NEA คือ National Endowment for the Arts)* ซึ่งส่งผลต่อการตัดเงินงบประมาณสนับสนุนการทำงานศิลปะในทุกระดับตั้งแต่ระดับภูมิภาค ไปจนถึงระดับท้องถิ่น การบั่นทอน NEA ก็คือคำประกาศของรัฐบาลต่อการให้ความสำคัญกับงานศิลปะ ว่ามีความสำคัญเป็นอันดับสุดท้าย ดังนั้นงบประมาณด้านศิลปะจึงเป็นสิ่งแรกที่จะต้องตัดออกจากการจัดสรรเงินงบประมาณของ

โรงเรียนด้วย

บรูสทีน ที่คุณพูดไปนั้น ก็น่าจะอธิบายได้ด้วยรากเหง้าของการเป็นพูริแตน *(Puritan)* ที่ผมเคยพูดไปแล้วได้บ้าง และทั้งหมดที่เกิดขึ้นก็คือการแสดงความเสแสร้งของรัฐบาล กลุ่มเคร่งศาสนาและนักการเมืองต่างก็เล่นละครเรื่อง ทาร์ทูฟ กันอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน *(Tartuff เป็นตัวละครเอกจากเรื่อง Tartuff ซึ่งเป็นตัวละครที่มีนิสัยหน้าไหว้หลังหลอก)* การที่รัฐบาลออกมาต่อต้าน NEA นั้น ก็เป็นผลพวงจากจิตใต้สำนึกที่เต็มไปด้วยความหวั่นไหวต่อธรรมชาติ *(ของการเปิดเผยความจริง)* ของงานศิลปะ ที่มักจะต้องโยงใยกับ "ความลับที่สกปรก" หรือ "พฤติกรรมที่น่าอับอาย" ที่ซ่อนเร้นไว้ลึกๆ ของมนุษย์ในสังคม *(และละครเวที ก็มักจะพูดถึงเรื่องเหล่านี้เสมอ)* การที่รัฐบาลออกคำสั่งว่าละครเวทีจะได้รับการสนับสนุนทางการเงินก็ต่อเมื่อได้รับการรับรอง "มาตรฐาน" จากชุมชนเสียก่อนนั้น เปรียบเสมือนวาระสุดท้ายของละครเวที และก็เป็นวาระสุดท้ายของศิลปะแขนงอื่นๆ ด้วย ไม่เคยมีประวัติศาสตร์หน้าไหนของมนุษยชาติที่จารึกว่า "มาตรฐานของชุมชน" คือความหมายเดียวกับคำว่าคุณภาพ หรือความเป็นเลิศทางคุณค่า นักคิดผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายไม่ว่าจะเป็น เชคสเปียร์ (Shakespeare) หรือใครก็ตาม ล้วนแต่เหยียดหยามแนวคิด "มาตรฐานชุมชน" กันทั้งนั้น

ริช แม้ว่ารัฐบาล *(โดยเฉพาะฝ่าย ขวา หรือ พรรค Republican)* จะไม่ออกมาพูดตรงๆ ว่า "เอาล่ะ ถ้าหากพวกคุณอยากจะทำละครที่หยาบช้าสามานย์ เต็มไปด้วยกิเลส ตัณหา ต่อต้านพระเจ้า ต่อต้านชาตินิยม ไม่มีใครห้ามไม่ให้คุณใช้เงินจากผู้สนับสนุนที่เป็นเอกชน แต่จะมาใช้เงินภาษีของประชาชนน่ะหรือ อย่าได้หวังเลย" ซึ่งทัศนะแบบนี้ก็ส่งผลโดยตรงต่อการตัดสิน "มาตรฐานชุมชน" ของแต่ละชุมชนด้วย ทำให้งานศิลปะบางชิ้นอาจจะไม่ได้รับการสนับสนุน *(และส่งผลให้เกิดละครดีๆน้อยลง หรือไม่ละครดีๆ ก็*

ต้องอาศัยการอุปถัมภ์จากผู้มีฐานะทางการเงิน)

บรูสทีน และอีกเรื่องหนึ่งที่บั่นทอนความอยู่รอดของละครเวที คือเรื่องที่รัฐบาลคลินตัน (ประธานาธิบดีของสหรัฐ) ได้ประกาศบังคับใช้มาตรการที่ว่าด้วยการกำหนด "ขอบเขตของเนื้อหา" (content-restriction)ในการนำเสนองานศิลปะนั้น เป็นเรื่องที่ละเมิดสิทธิพื้นฐานข้อแรกตามรัฐธรรมนูญของชาวอเมริกันเลยทีเดียว *(First Amendment พูดถึงสิทธิพื้นฐานในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นได้อย่างเสรี)* เรื่องนี้มีการต่อสู้กันในศาล ตั้งแต่ศาลประจำรัฐแคลิฟอร์เนีย ไปจนถึงขั้นศาลสูงสุด และตอนนี้ ศาลสูงสุดก็ได้ทำหน้าที่ละเมิดสิทธิข้อแรกในรัฐธรรมนูญไปแล้ว

ริช และอีกเรื่องหนึ่งที่ทำให้ผมรู้สึกทุเรศอย่างบอกไม่ถูกคือนโยบายประเภท "เสริมแต่ง" ซึ่งคุณเองก็เคยเขียนถึงมาแล้ว ที่เกี่ยวกับการที่คณะละครที่ไม่มุ่งหากำไร *(non-profit theatre มักจะเป็นกลุ่มละครที่ทำละครเพื่อศิลปะมากกว่าการค้ากำไร)* กำลังเกี้ยวกันกับบริษัทละครเชิงพาณิชย์ ในทัศนะของผม การที่สมาคมละครแห่งรัฐแอตแลนตา ยอมให้บริษัทดีสนีย์มาใช้สถานที่ในการคัดเลือกนักแสดงนั้น เป็นการ "ขายตัว" อย่างน่าละอาย กระแสการผสมกิจการของโรงละครที่ไม่มุ่งหากำไรกับบริษัทละครเชิงพาณิชย์นั้น ส่งผลโดยตรงต่อการทำลายวัฒนธรรม 2 ประการคือ ประการที่1 จะทำให้ปริมาณของละครที่แปลกใหม่ (หรือผลงานที่มีความเคารพตัวเอง) ลดน้อยลง ประการที่ 2 จะส่งผลต่อคุณภาพของละครที่ผลิต กล่าวคือ ละครจะมีคุณภาพที่หยาบมากขึ้น (ตัวเลือกสำหรับผู้ชมจะลดน้อยลง และจะเหลือแต่ตัวเลือกประเภท Beauty and the Beast หรือ River Dance)

บรูสทีน คนทุกคนที่อยู่ภายใต้คณะละครเชิงพาณิชย์นั้น ย่อมจะมุ่งแสวงหากำไรให้กับนายทุน หรือให้กับตัวเอง แรงจูงใจที่ว่านี้ย่อมส่งผลต่อการตัดสินใจในทุกๆ เรื่อง นับตั้งแต่บทละครที่จะนำมาผลิต ผู้กำกับ โรงละคร ดารา และแม้กระทั่งการเชิญ

นักวิจารณ์ ส่วนการสร้างละครแบบ "ทางเลือก" นั้นหมายถึงการสร้างผลงานทางศิลปะ (ซึ่งละครเป็นผลงานแบบสหศิลป์อีกด้วย) เป็นแนวคิดเชิงสังคมนิยม ไม่ใช่ความคิดแบบทุนนิยม และการที่จะสร้างงานที่ใช้รากฐานทางความคิดแบบสังคมนิยม จะอยู่รอดได้ในสังคมทุนนิยมนั้นก็เป็นเรื่องที่ลำบากมาก และนี่ก็คือเหตุผลว่า ทำไมคณะละครทางเลือกทั้งหลายจึงต้องอยู่ในสภาพ "ปางตาย" ในการที่จะรักษาไว้ซึ่งความบริสุทธิ์เพื่อให้หลุดพ้นจากความยั่วยวนทั้งปวง และมันก็เป็นการง่ายเหลือเกินที่จะถูกระบบทุนนิยมกลืนกินเพียงเพื่อจะมีชีวิตอยู่ได้ต่อไป

ถาม เมื่อคุณทั้งสองมองย้อนกลับไปที่ผลงานของตัวเอง คุณค้นพบความคิดเห็นที่เปลี่ยนไปจากอดีตบ้างหรือไม่ และถ้าหากคุณต้องการจะเปลี่ยนแปลงบางสิ่ง มีอะไรบ้างที่คุณคิดว่าจะเปลี่ยนแปลงได้

ริช โดยมากแล้ว ความคิดเห็นของผมที่มีต่อผลงานละครแต่ละเรื่องนั้นคงไม่เปลี่ยน แต่ถ้าหากจะมีการเปลี่ยนอะไรไปบ้าง ก็คงจะเป็นเรื่องของส่วนที่ผมเคยเน้น การใช้น้ำเสียงที่ก้าวร้าวเกินไป หรือบางครั้งก็โจกว้างมากจนเกินไป และก็มีอะไรอื่นๆอีกหลายอย่างที่ผมต้องการจะเปลี่ยนแปลงในฐานะนักเขียน ผมคิดว่านักเขียนที่แช่แข็งความรู้สึกนึกคิดและแนวการเขียนตลอดเวลา 20 ปีนั้น น่าจะเป็นนักเขียนที่ตายแล้ว

บรูสทีน ผมได้กลับไปอ่านงานบางชิ้นที่ผมเขียนไว้ในหนังสือ Season of Discontent และรู้สึกตกใจกับความแข็งกร้าวของตัวเอง ผมเห็นความโง่ของตัวเองที่ไม่รู้อะไรเกี่ยวกับกระบวนการในการสร้างละคร และยังช่างไปพิพากษาคนอื่นด้วย สมัยนั้นผมคิดว่างานของผมเป็นงานที่พูดถึงศิลปะเท่านั้น แต่ผมเพิ่งจะมาตระหนักในภายหลังว่า จริงๆแล้วงานวิจารณ์ก็เป็นการพูดถึงตัวมนุษย์ด้วย และเมื่อผมได้มีโอกาสเข้ามาสร้างละครได้ลงมือปฏิบัติมากเท่าไหร่ ก็ยิ่งแลเห็นความยากลำบาก

ของการทำงานเบื้องหลังมากเท่านั้น เหตุผลหนึ่งที่ผมไม่รับข้อเสนอในการเป็นนักเขียนให้กับ Times ในยุค 60 ก็เพราะว่าผมคิดว่าผมสามารถดำรง ความแข็งแกร่งของตัวเองไว้ได้ ตราบใดที่ผมไม่ต้องไปกระทบกระเทือนชีวิตของใคร *(สมัยนั้น งานวิจารณ์จากวารสารอย่าง New Republic ที่เขาเขียนให้ อาจจะไม่ได้รับความสนใจจากมหาชน เมื่อเทียบกับ Times ซึ่งมีอิทธิพลมากกว่ามาก เขาจึงคิดว่า งานของเขาคงไม่ไปกระทบกระเทือนใครมากนัก)* ถ้าผมรับข้อเสนอของ Times ผมคงสร้างผลกระทบกระเทือนต่อชีวิตของคนจำนวนมาก นักแสดงเสนอตัวตนของเขาเป็นอุปกรณ์ในการแสดง *(ละครเวทีเป็นศิลปะที่ใช้มนุษย์เป็นอุปกรณ์)* ไม่ใช่เครื่องดนตรีอย่างฟลุต หรือ เชลโล ดังนั้น ผมจึงรู้สึกเสียใจต่อการแสดงความคิดเห็นอย่างโหดร้ายของนักวิจารณ์ทั้งหลาย ผมกำลังมองหาวิธีการที่ดีกว่านี้ในการทำงานวิจารณ์

ริช ประสบการณ์ของผมอาจจะไม่ใช่มาจากการเป็นนักปฏิบัติในโรงละคร แต่ประสบการณ์ชีวิตก็สามารถเปลี่ยนแปลงคุณได้เหมือนกัน หลังจากที่ทำงานด้านนี้มานาน ผมก็เริ่มที่จะเข้าใจถึงความยากลำบากของผู้คนที่ทำละคร ผมได้กลับไปดูงานเก่าๆ ของตัวเอง แล้วก็ต้องพูดว่า "ไม่อยากจะเชื่อเลยว่าเขียนลงไปได้อย่างไร ทั้งก้าวร้าว รุนแรง และไม่ยอมให้อภัย ผมมัวแต่พะวงอยู่กับความถูกต้องตามหลักการทางศิลปะ จนลืมนึกถึงเรื่องของมนุษยธรรม" ในที่สุดคุณก็ต้องโต ต้องมีวุฒิภาวะเมื่อวันใดก็วันหนึ่ง (แต่ก็มีเพื่อนร่วมอาชีพบางคนที่ไม่ยอมโต) การเขียนให้ หนังสือพิมพ์ New York Times นั้นเป็นการเขียนให้คนอ่าน 1 ล้านคน ดังนั้นจึงเป็นการทำให้คุณต้องเขียนให้คนอ่านสามารถเข้าใจได้ว่าคุณมาจากจุดยืนแบบไหน และพวกเขากำลังจะก้าวเข้ามาพบกับอะไร *(ไม่เช่นนั้นแล้ว คนอ่านก็อาจจะมีความคาดหวังที่ผิดแผกไป และอาจจะไม่เข้าใจบทวิจารณ์ดีเท่าที่ควร)*

บรูสทีน การเขียนให้กับ New Republic นั้นมีคุณค่าที่สำคัญประการ

หนึ่งอยู่ที่การมีกลุ่มผู้อ่านที่อาจจะไม่ใช่ผู้ที่ได้ชมละคร หรือผู้ที่จะไปชมละคร ดังนั้นผู้อ่านส่วนใหญ่จึงไม่ได้ต้องการข้อแนะนำในการเลือกชมละคร แต่ที่คณะละครของผม (ART) เรามักจะได้รับจดหมายจากผู้ชมที่ถามคำถามเข้ามา เช่น ถามว่า "คุณทำอย่างนี้กับบทละครคลาสสิกได้อย่างไร ทำไมคุณถึงได้คิดว่านี่เป็นบทละครที่ดีล่ะ" ผมมักจะตอบพวกเขาโดยตรงเป็นการส่วนตัว และเราก็พยายามสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมของเรา ด้วยการจัดสัมมนา หรือ การจัดเสวนาก่อนเปิดการแสดงบ้าง เพื่อที่จะได้มีโอกาสอธิบายให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงวัตถุประสงค์และเหตุผลต่างๆในการปฏิบัติงานเช่นนั้นเช่นนี้ เราพยายามที่จะละมุนละม่อมในการตอบคำถามต่างๆ เพื่อที่จะไม่ให้ผู้ชมรู้สึกว่าด้อยกว่า ผมคิดว่า สิ่งสำคัญที่สุดที่จะทำให้การวิจารณ์กลายเป็นเรื่องคดโกงไปได้ก็คือการขาดความน่าเชื่อถือในตัวบทวิจารณ์ ในฐานะนักวิจารณ์ เราต้องรับผิดชอบต่อผู้อ่านและบท.

ริช ใช่ เราต้องเป็นคนรับผิดชอบต่อสิ่งที่เราเขียน ผู้อ่านอาจจะมีปฏิกิริยาตอบโต้ ผมมักจะนึกถึงกรณีตัวอย่างที่เกิดขึ้นกับ บอสลี โครวเธอร์ (Bosley Crowther) ที่เขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง Bonnie and Clyde ว่าเป็นเพียงแค่ภาพยนตร์แนวแกงค์มิจฉาชีพธรรมดา แต่ผมได้พบหลักฐานการตอบโต้จากผู้อ่านเป็นจดหมาย จากไมโครฟิลม์ของ New York Times ใน หน้า Arts and Leisure เต็ม 2 หน้ากระดาษ ผู้คนแสดงความโกรธเคืองที่นักวิจารณ์มองข้ามสาระสำคัญและความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งเท่าทุกวันนี้ก็ยังดำรงคุณค่าของการเป็นภาพยนตร์ที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับโฉมหน้าของภาพยนตร์อเมริกัน ผู้อ่านได้จัดการกับเขาจริงๆ และผมก็คิดว่านี่อาจจะเป็นสาเหตุให้เขาถูกแทนที่ด้วย เรนาตา แอดเลอร์ (Renata Adler)

ถาม ยุคสมัยอันเฟื่องฟูของละครแนวทดลองในอเมริกาจบสิ้นแล้วหรือ

บรูสทีน ยังหรอก เรายังมี The Wooster Group, Richard Foreman,

และมีคนอย่าง Bob McGrath ที่อยู่กับ Ridge Theatre คุณรู้ไหม เมื่อไรก็ตามที่เราสรุปอย่างง่ายๆ ว่าละครเวทีถึงกาลอวสานแล้ว มักจะมีใครสักคนชุบชีวิตมันขึ้นมาใหม่เสมอ สิ่งสำคัญคือศิลปินที่โดดเด่น ดูเอาสิ เชคคอฟ (Anton Chekhov) ชุบชีวิตให้กับละครของรัฐเซีย เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ก็ชุบชีวิตให้กับละครเยอรมัน ศิลปินที่ยิ่งใหญ่อยู่แถวๆนี้นั่นแหละ เดี๋ยวพวกเขาก็จะกลับมาปรากฏกายอีกครั้ง ทุกครั้งที่ใครถามผมว่า "อนาคตของละครเวทีจะเป็นอย่างไร" ผมก็มักจะต้องตอบว่า "อนาคตของละครเวทีก็อยู่ตรงจุดไหนก็ได้ที่ศิลปินจะต้องกลับมาปฏิวัติมัน"

ริช ผมเห็นด้วยอย่างยิ่ง เราจำเป็นต้องมีเครือข่ายบางอย่างมารองรับศิลปินที่กำลังจะเกิดขึ้น เราจำเป็นต้องสร้างความแน่ใจให้พวกเขาว่างานของเขาจะมีคนดู *(และจะได้รับการเผยแพร่ต่อไปในวงกว้าง) สมัยก่อน (เมื่อไม่นานมานี้)* เรายังมีโอกาสได้เห็นละครฟอร์มเล็กที่มีคุณภาพเปิดแสดงที่ Broadway ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง Glengarry Glen Ross หรือ Angels in America แน่ล่ะโปรดักชั่นประเภทนี้จะไม่ทำให้คุณร่ำรวยขึ้นมา แต่ว่ามันจะเป็นการช่วยให้บทละครเหล่านี้ได้มีลมหายใจต่อไปตามโรงละครที่อยู่รอบนอก หรือตามโรงละครที่ไม่แสวงหาผลกำไร บรอดเวย์เคยมีบทบาทในการช่วยทำให้บทละครเหล่านี้ได้รับการขยายผลไปอีกไกลแสนไกล *(เช่นเรื่อง A Street Car Named Desire)* ทุกวันนี้เรื่องทำนองนี้แทบจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้เลย ถ้าไม่ใช่เรื่องที่สั่งเข้ามาจากอังกฤษ หรือ เรื่องที่มีดารานำแสดง การที่มีบริษัทยักษ์ใหญ่ควบคุมธุรกิจไปเสียหมดแบบนี้ ยิ่งนับวันก็ยิ่งทำให้สภาวะของพวกละครโรงเล็กอยู่ได้ลำบากขึ้น ผมเห็นด้วยในประเด็นที่ว่า ศิลปินมักจะเดินผ่านเข้ามาอยู่เสมอ และคนที่รักละครก็ยังต้องการที่จะทำงานในด้านนี้ ไม่ว่าใครจะว่าอย่างไรและไม่ว่าจะมีสื่อที่แปลกใหม่เกิดขึ้นมากมายอย่างไรแต่อย่างไรก็ดีการมีสถาบันละครรองรับงานละครย่อมจะเป็นเรื่องที่สำคัญเสมอ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์: ผู้แปล และบรรณาธิการ

แปลจาก :Robert Marx (Moderator). "A Critics' Summit" **American Theatre**. (May/June 1999), pp. 16-19

บทวิเคราะห์

บทความ "การนัดพบครั้งสุดยอดของนักวิจารณ์" เป็นบทสัมภาษณ์ที่มีลักษณะพิเศษ 2 ประการคือ ประการที่ 1 บทสนทนาระหว่างนักวิจารณ์ 2 คนนี้ เป็นบทสนทนาที่แสดงถึงมุมมองในหลายๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการวิจารณ์ ความคิดและหลักการของการเป็นนักวิจารณ์ และทัศนะเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของวงการละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากนักวิจารณ์ที่อยู่ในชั้นแนวหน้าที่สุดของอเมริกาพร้อมกันถึง 2 คน (ไม่ได้เป็นการสัมภาษณ์ทีละคนอย่างการสัมภาษณ์โดยทั่วไป และโอกาสที่นักวิจารณ์ซึ่งอยู่กันคนละรัฐจะมีโอกาสมาพบปะกันเพื่อการสัมภาษณ์ในลักษณะนี้คงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ไม่ง่ายนัก) ประการที่ 2 แม้ว่ารายละเอียดของการสนทนาอาจจะพาดพิงถึงเหตุการณ์หรือละครที่เกิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาค่อนข้างมาก ซึ่งอาจจะทำให้ผู้อ่านบางคนรู้สึกว่ารายละเอียดบางอย่างเป็นรายละเอียดที่เข้าใจได้เฉพาะคนอเมริกันเท่านั้น แต่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนั้น มีหลายประเด็นที่มีความเป็นสากลอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นประเด็นของการเสื่อมความนิยมในละครเวที ทัศนคติของคนทั่วไปที่มีต่อละครเวที บทบาทหน้าที่และปัญหาของนักวิจารณ์ ทิศทางการเปลี่ยนแปลงในการทำงานวิจารณ์ ไปจนถึงการชี้ทั้งปัญหาและทางรอดให้กับวงการละครเวที ซึ่งโดยประการที่สองนี้ ทำให้บทสนทนาของนักวิจารณ์ทั้งสองไม่ใช่บทสนทนาธรรมดา แต่เป็นบทสนทนาที่สะท้อนถึงผลลัพธ์ทางความคิดที่ได้มาจากการกลั่นกรองประสบการณ์และความมีวุฒิภาวะในอาชีพของการเป็นนักวิจารณ์ตลอดเวลากว่า 20 ปี (ในกรณีของ แฟรงค์ ริช) และกว่า 30 ปี (ในกรณีของ โรเบิร์ต บรูสทีน) การสะท้อนผลลัพธ์ทางความคิดที่เกิดขึ้นนี้ได้แสดงให้เห็นถึงพลังทางปัญญาที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน ไม่ว่าผู้อ่านนั้นจะคุ้นเคยกับละครเวทีในอเมริกาหรือไม่ก็ตาม

บทสนทนานี้ได้สะท้อนประเด็นที่มีความเป็นสากลดังต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ไม่ใช่แต่เฉพาะคนรุ่นใหม่ในสหรัฐอเมริกาเท่านั้นที่

เสื่อมความนิยมในการชมละคร คนรุ่นใหม่ในหลายๆประเทศก็อาจมีลักษณะคล้ายกัน ด้วยเหตุผลของราคา และเหตุผลของพื้นฐานการศึกษา และถ้าราคาค่าบัตรยังคงแพงมากเช่นนี้ต่อไป คนที่จะซื้อบัตรก็คงหนีไม่พ้นกลุ่มคนทำงานที่มีรายได้ดีเท่านั้น ละครเวที (สำหรับในบางสังคม) อาจจะไม่ใช่วัฒนธรรมของคนทุกรุ่นและทุกชนชั้นได้อีกต่อไป

ประเด็นที่ 2 แม้ว่าบรูสทีนจะเน้นเรื่องความเชื่อของเขาที่ว่า คนอเมริกันมีพื้นฐานทางความคิดมาจากลัทธิพูริแตน (Puritan) ที่เคร่งศาสนา (ที่ดูถูกละครว่าเป็นสิ่งที่หยาบช้า เมื่อเทียบกับดนตรี หรือวรรณกรรม) และอ้างว่าทัศนคติแบบนี้ส่งผลให้ สังคมอเมริกันยังคงให้ความสำคัญต่อศิลปะแขนงนี้น้อยกว่าแขนงอื่นๆ แต่ทัศนคติอันเกี่ยวข้องกับการเหยียดพวก "เต้นกินรำกิน" เช่นนี้ ก็สามารถพบเห็นได้ในประเทศ อื่นๆ ไม่ว่าจะในแถบยุโรป หรือแถบเอเชีย รวมทั้งประเทศไทยด้วย นอกจากนี้ บรูสทีนชี้ว่าการพยายามเป็นผู้เคร่งในศีลธรรมของชาวพูริแตน ก็น่าจะเป็นเหตุผลของการนำไปสู่การเสแสร้งได้ด้วย สิ่งที่น่าสนใจ คือการที่บรูสทีนวิเคราะห์ไปได้ไกลถึงขั้นที่ว่า วัฒนธรรมในอดีต (ที่ผ่านไปถึง 200 กว่าปีแล้ว) ยังส่งผลในแง่ของ ทัศนคติ และจิตใต้สำนึกของผู้คนในปัจจุบัน ถึงขั้นที่ว่า ทำให้เกิดกรณีในการที่รัฐพยายามจะเข้าไปมีบทบาทในการควบคุม และจำกัดเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน (อย่างเช่นที่เขาพาดพิงถึงการกระทำของรัฐบาลคลินตัน) ดังนั้น ทัศนคติที่ว่าละครเป็นอาชีพ "เต้นกินรำกิน" ที่หยั่งรากลึกในสังคมไทย ก็น่าจะมีผลต่อผลของการทอดทิ้งศิลปะด้านนี้แทบจะโดยสิ้นเชิงในปัจจุบัน ในเมื่อรากเหง้าทางความเชื่อสามารถส่งผลต่อทัศนคติที่ตามมาในสังคมได้อย่างมีอิทธิพลถึงเพียงนี้ คำถามต่อไปก็คือแล้วคนรุ่นนี้จะสร้างวัฒนธรรมใหม่ของตน ที่ก่อให้เกิดทัศนคติที่ดีงามได้บ้างหรือไม่

ประเด็นที่ 3 แนวความคิดที่ว่า "การสร้างละครที่เป็นงานศิลปะเป็นแนวความคิดแบบสังคมนิยม" ออกจะเป็นคำพูดของบรูสทีน ที่ใช้อัตวิสัยมาก แต่หากจะคิดถึง "กระบวนการ" ในการสร้างละครเรื่องหนึ่ง และเทียบกับการลงทุนแบบระบบทุนนิยมแล้ว กระบวนการที่ถูกต้อง

จริงๆนั้นน่าจะสร้างงานที่มุ่งผลของงานมากกว่าผลกำไร ดังนั้น บรูสทีนได้แสดงพลังทางปัญญาที่เฉียบแหลมในการเปรียบเทียบเช่นนี้ ในขณะที่ศิลปินผู้ทำละครยังต้องต่อสู้อย่างหนักหน่วง กับระบบทุนนิยมที่ถาโถมปัจจัยด้านอื่นๆ ก็ไม่ได้ช่วยเกื้อหนุน ไม่ว่าจะเป็นด้านประชาสังคม ด้านการศึกษา แม้แต่การสนับสนุนจากรัฐบาล จึงชวนให้คิดต่อไปว่า แล้วชะตากรรมของศิลปะด้านนี้จะต้องลงเอยอย่างไร

ประเด็นที่ 4 ในเรื่องของบทบาท ปัญหา และหน้าที่ของนักวิจารณ์นั้น ดูเหมือนว่าจะมีส่วนคล้ายคลึงกับสภาวการณ์ในประเทศไทยอยู่บ้าง เช่นเรื่องการขาดแคลนอาชีพรองรับนักวิจารณ์ กระแส "คู่มือผู้บริโภค" ที่มีมากกว่า "การวิจารณ์" ฯลฯ ทำให้ผู้อ่าน (คนไทย) สามารถเข้าใจได้ว่า แม้แต่ในประเทศที่การละครเจริญก้าวหน้ามากแล้ว ก็ยังหนีไม่พ้นปัญหาประเภทนี้ และการที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนยืนยันว่า การมีความรับผิดชอบต่อสิ่งที่ตนเองเขียนออกไป นั้นเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุดของการเป็นนักวิจารณ์ น่าจะเป็นข้อท้าทายจิตสำนึกของนักวิจารณ์บางคนในปัจจุบัน ที่เขียนงานวิจารณ์แบบสุกเอาเผากิน และปราศจากความรับผิดชอบ

ประเด็นที่ 5 จากการที่ ริช ยกตัวอย่างว่า ปฏิกิริยาของผู้อ่านสามารถส่งผลถึงตัวนักวิจารณ์ได้ น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับผู้อ่านบทสัมภาษณ์ชิ้นนี้ ที่แสดงให้เห็นถึงพลังของการเป็นผู้อ่านที่สามารถทำให้นักวิจารณ์ต้องหันมาพิจารณาการทำงานของตัวเอง

ประเด็นที่ 6 การที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนวิจารณ์งานของตัวเอง ได้เผยให้เห็นถึงบทเรียนที่พวกเขาได้รับ ซึ่งบทเรียนจากประสบการณ์ของพวกเขาก็ล้วนแต่ให้ปัญญาต่อผู้อ่านทั้งสิ้น และทั้งสองคนพบว่า ตนเคยเป็นนักวิจารณ์ที่แข็งกร้าวมากจนเกินไป และมักจะลืมไปว่า การวิจารณ์ละครเวทีนั้น จะส่งผลกระทบถึงชีวิตจริงของนักแสดงได้ เพราะนักแสดงได้ใช้ "ตัวเอง" เป็นอุปกรณ์ในการแสดง และทั้งสองคน ได้หันกลับมาแสวงหาวิธีที่จะวิจารณ์ละครได้โดยไม่ทำร้ายจิตใจผู้ที่ถูกวิจารณ์มากเกินไป

ประเด็นที่ 7 บทสนทนาชิ้นนี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ท่ามกลาง "ความ

สำเร็จ" ของละครฟอร์มใหญ่โดยบริษัทข้ามชาติ (เช่นอังกฤษ) ที่กำลังเก็บเกี่ยวผลกำไรอยู่ในปัจจุบันนี้ (ซึ่งส่งผลต่อกระแสวัฒนธรรมแบบโลกาภิวัฒน์) สังคมจะต้องสูญเสียอะไรไปบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของ ปริมาณและคุณภาพของละครที่เป็นงานศิลปะที่แท้จริง

ประเด็นที่ 8 บรูสทีนเสนอว่า ทางรอดของการสร้างวัฒนธรรมที่เข้มแข็งอยู่ที่การให้การศึกษาด้านศิลปะในโรงเรียนและการที่ชุมชนต่างๆ หันมาสนับสนุนงานศิลปะ ความเข้าใจที่ถูกต้องจะช่วยจรรโลงความอยู่รอดของศิลปะได้ ข้อเสนอของบรูสทีนเป็นข้อเสนอเชิงนโยบาย เป็นการแก้ปัญหาที่ต้นเหตุ ดังนั้น น่าจะเรียกว่าเป็นการแก้ปัญหาด้วยปัญญา

ประเด็นที่ 9 นักวิจารณ์ทั้งสองแสดงให้เห็นถึงจุดยืนทางปรัชญาในการเป็นนักวิจารณ์ ที่จำต้องกอปรไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อประชาชน และรับผิดชอบต่อการแนะนำประชาชน ตลอดระยะเวลาที่เขาทั้งสองเป็นนักวิจารณ์ เขาสามารถดำรงไว้ซึ่งความเชื่อในคุณค่าของงานที่เป็นงานศิลปะ ที่อยู่เหนือคุณค่างานเชิงพาณิชย์

นอกเหนือจากประเด็นสำคัญทั้ง 9 ข้อนี้แล้ว นักวิจารณ์ทั้งสองก็ยังมีการชี้ให้เห็นถึงประเด็นปลีกย่อยอื่นๆอีกมากมาย บทสนทนานี้ทำหน้าที่ของการเปิดเผยให้เห็นถึงความคิดรอบด้านของนักวิจารณ์ทั้งสองคนได้เป็นอย่างดี ทั้งในด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง ความคิด ความเชื่อ และปรัชญา ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้อ่านทั้งในระดับความรู้ข้อเท็จจริง ไปจนถึงระดับความคิด ความเข้าใจที่ลึกซึ้งด้วย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

"เกณฑ์หลักแห่งการศึกษายุโรปในยุคของชนชั้นกลาง"

แมนเฟร็ด เฟอร์มานน์

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 มีปรากฏการณ์ใหม่เกิดขึ้นที่พอสังเกตได้ในยุโรปซึ่งรู้จักกันในนามว่า "การปรับสถาบันกษัตริย์ให้เป็นชนชั้นกลาง" กลุ่มขุนนางและกลุ่มชนชั้นกลางปรับตัวเข้าหากันทีละเล็กละน้อยในรูปแบบของการดำรงชีวิต ที่เป็นเช่นนี้ก็ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ พระราชสำนักทั้งหลายจำเป็นต้องลดค่าใช้จ่าย และไม่อยู่ในฐานะที่จะแยกตัวออกมาจากชนชั้นอื่นๆ ดังที่เป็นมาก่อนหน้านั้นได้ด้วยการใช้จ่ายที่ฟุ่มเฟือย ในขณะเดียวกันกระแสความคิดแห่งยุค "แสงสว่างแห่งปัญญา" ก็เข้ามาครอบกลุ่มชนชั้นปกครองและแวดวงของพวกเขาเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ปรากฏการณ์พื้นฐานของประวัติศาสตร์สังคมที่ว่านี้ย่อมจะต้องมีผลกระทบต่อวิวัฒนาการของละครด้วย นั่นก็คือการปรับเปลี่ยนไปในทิศทางที่กลายเป็นสถาบันของชนชั้นกลางอันกอปรด้วยคุณลักษณะเฉพาะของกลุ่มชนชั้นนี้ด้วย...

แนวโน้มอีกประการหนึ่งที่อาจจะสำคัญกว่านั้นเป็นเรื่องของผลกระทบของละครเวที อันรวมไปถึงองคนิพนธ์แห่งบทละครและมาตรฐานที่กำกับงานเหล่านี้ที่ผู้คนตีค่าไว้สูงมาก กระแส "แสงสว่าง

แห่งปัญญา" อันรวมถึงการปรับวัฒนธรรมให้เป็นเรื่องของฆราวาส ย่อมจะต้องส่งผลต่อละครด้วย ความถดถอยของศาสนาจากเวทีสาธารณะทำให้เกิดช่องว่าง และพลังอื่นๆ ก็ย่อมจะต้องเบียดตัวเข้ามาแทนที่ ดังตัวอย่างของปรัชญา และแน่นอนที่สุดละครก็ติดตามมาด้วย ตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้วผู้คนยอมรับว่าวรรณคดีมีจุดประสงค์ซ้อน ดังนั้นละครก็อยู่ในสถานะเดียวกัน นั่นคือ "ถ้าไม่มุ่งก่อประโยชน์ ก็จะต้องให้ความหฤหรรษ์" ดังที่กวีโรมัน ฮอราซ (Horace) ได้กล่าวเอาไว้ในกวีศาสตร์ (Ars poetica) ของเขา เวลามาถึงแล้วที่ทิศทางจะต้องเปลี่ยนไปในอีกกระแสหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการมุ่งเน้นบทบาทของการสร้างประโยชน์ อันได้แก่ ประโยชน์ในเชิงจริยธรรมและจุดประสงค์ที่จะสร้างคนดี...

การที่ชนชั้นกลางอันรวมถึงสามัญชนทั่วไปมีสิทธิเข้าชมละครการมุ่งเน้นบทบาททางการศึกษาของละคร การใส่เนื้อหาที่เป็นชีวิตของชนชั้นกลาง และเราอาจจะกล่าวถึงปัจจัยที่ 4 รวมไว้ในที่นี้ด้วย นั่นก็คือพนักงานของโรงละคร อย่างน้อยที่สุดส่วนหนึ่งของพนักงานก็ประกอบด้วยชนชั้นกลาง ผู้สันทัดกรณีจากกลุ่มชนชั้นกลางเข้ามารับหน้าที่บริหารโรงละครต่างๆ แทนกลุ่มขุนนาง นอกจากนี้การประกอบอาชีพในฐานะนักแสดงก็มิได้ถูกเหยียดหยามว่าเป็นการเต้นกินรำกินอีกต่อไป ปัจจัยต่างๆเหล่านี้มีผลทำให้บทบาทในการให้การศึกษาของสถาบันละครซึ่งแต่เดิมมิใช่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชนชั้นกลาง ได้ปรับเปลี่ยนทิศทางเข้ามาสู่โลกของชนชั้นกลางมากขึ้นทุกทีในช่วงศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้มิใช่ในแง่ของการใช้เวลาว่าง แต่ในแง่ของการสร้างอิทธิพลทางศีลธรรมอย่างจริงจัง...

เราจะต้องไม่มองข้ามประเด็นที่ว่าละครนั้นเมื่อได้เริ่มเปิดทางให้แก่ชนชั้นกลางในศตวรรษที่ 18 แล้วก็เป็นกระแสใหม่ที่ไม่มีใครหยุดยั้งได้ ละครจึงดึงดูดชนชั้นอื่นๆ ซึ่งในแง่ของสังคม เศรษฐกิจและการศึกษาอาจจะอยู่ในสถานะที่ต่ำกว่าชนชั้นกลางเข้ามาด้วย นับแต่นั้นเป็นต้นมาละครก็มิใช่เป็นเพียงปรากฏการณ์ร่วมของวัฒนธรรมยุโรป เมื่อเวลาผ่านไป ละครได้กลายเป็นสถาบันที่สื่อสารกับสังคมทั้งหมดได้ อันรวม

ทั้งชาวบ้านและคนเมือง สภาพที่ว่านี้เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ ใครๆ ก็หาความบันเทิงได้จากละคร และบทละครที่ได้รับการนำมาแสดงโดยส่วนใหญ่ก็มิได้มีเนื้อหาหนักหน่วงจนเกินไป และมิได้เรียกร้องว่าผู้ชมจะต้องมีสติปัญญาและการศึกษาที่สูงส่งเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ปรากฏการณ์ที่ว่านี้เป็นไปตามทฤษฎีแบบชนชั้นกลางที่ต้องการจะมอบบทบาทในการให้การศึกษาสำหรับประชาชนให้กับละครด้วย สมดังคำคมของกวีชิลเลอร์ที่กล่าวเอาไว้ว่า "ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น (ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน..."

ละครมิใช่เป็นเอกสิทธิ์ของชนชั้นนำ ซึ่งอันที่จริงสถาบันทางวัฒนธรรมอื่นๆ ยังไม่สามารถปลดแอกจากการครอบงำนี้ได้ ไม่ว่าจะเป็นโรงเรียนมัธยมแผนคลาสสิก[1] พิพิธภัณฑ์ สถาบันดนตรี วรรณคดีชั้นสูง ปรัชญา หรือขนบการเดินทางเพื่อเพิ่มพูนความรู้ แม้ว่าในช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 เกณฑ์หลักอันรวมถึงการเลือกบทละครที่มุ่งให้ประโยชน์ในเชิงการศึกษาจะก่อตัวขึ้นมา (ในด้านของละครเวทีมากกว่าอุปรากร) เราก็คงจะเห็นได้ว่าผลสะท้อนจากเกณฑ์ทางวรรณศิลป์ได้แทรกตัวเข้ามาแล้ว นั่นก็คือชนชั้นกลางพยายามทำละครซึ่งแต่เดิมมีจุดประสงค์อื่นๆ ให้มาทำหน้าที่ในการเอื้อประโยชน์ต่ออุดมการณ์ทางการศึกษา แต่ละครก็ยังมีลักษณะเฉพาะอยู่นั่นเอง คือไม่มีการปิดกั้นชนชั้นล่างแต่ประการใด...

องคนิพนธ์ของละครในเยอรมนีซึ่งให้ความสำคัญต่อผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกของยุโรปนั้น ได้รับแรงสนับสนุนจากระบบโรงเรียนด้วย ในระบบการศึกษาที่กล่าวมานี้ ผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกเยอรมันแห่งไวมาร์[2] ได้เข้ามาเป็นแกนกลางของหลักสูตรในช่วงกลาง ศตวรรษที่ 19 ในขณะเดียวกันเกณฑ์หลักของละครก็มิได้สะดุด

---

[1] โรงเรียนมัธยมที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า humanistisches Gymnasium เน้นการสอนภาษากรีกและละติน และวัฒนธรรมโบราณของกรีก และโรมัน

[2] เมือง Weimar ในปลายศตวรรษที่ 18 ต่อกับต้นศตวรรษที่ 19 เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นไม่ใช่แต่เฉพาะในประเทศที่พูดภาษาเยอรมันเท่านั้น แต่รวมไปถึงยุโรปด้วย

หยุดคงที่ ณ ระดับที่ได้ตั้งเอาไว้แล้ว แนวโน้มที่บุกเบิกทิศทางใหม่เช่น "ธรรมชาตินิยม" และ "สัญลักษณนิยม" ก็เบียดตัวเข้ามาได้ โดยมีที่อยู่เคียงข้างกับงานที่ได้รับการยอมรับนับถือกันแล้ว และไม่ช้าไม่นานก็กลายเป็นองค์ประกอบหลักของละครที่เอื้อต่อการศึกษา ด้วยวิธีการเช่นนี้สิ่งใหม่จึงเกิดขึ้นเคียงข้างสิ่งเก่าได้โดยทั่วไปในยุโรป ฝรั่งเศสเริ่มต้นก่อนด้วยการก่อตั้ง "ละครอิสระ" (Théâtre Libre) ขึ้นในกรุงปารีส เมื่อปี 1887 จากนั้น "เวทีอิสระ" ของเยอรมัน (Freie Bühne) แห่งกรุงเบอร์ลินก็ตามมาในปี 1889 และ "ละครเสรี" (Independent Theatre) แห่งกรุงลอนดอนก็เกิดขึ้นเมื่อปี 1891

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ตัดตอนแปลมาจาก : Manfred Fuhrmann "Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters" Frankfurt am Main : Insel 1999, pp. 138-147.

บทวิเคราะห์

ข้อความที่คัดมาข้างต้นแปลมาจากหนังสือวิชาการที่ว่าด้วยวัฒนธรรมและการศึกษาในยุคที่ชนชั้นกลางมีบทบาทสูงขึ้นทุกทีในยุโรป แม้ว่าจะเป็นหนังสือที่มุ่งให้ความรู้อันเป็นพื้นฐาน แต่ผู้แต่งคือ Manfred Fuhrmann ซึ่งเป็นศาสตราจารย์ด้านวรรณคดีคลาสสิก (กรีกและโรมัน) ก็สามารถให้ข้อคิดในเชิงวิจารณ์ได้อย่างชัดเจนและแหลมคม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ประสบการณ์จากยุโรปที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์มาให้เห็นนี้เป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับวงการของไทย เขามักจะตั้งคำถามว่า เหตุใดวัฒนธรรมละครในยุโรปจึงยังมิได้ถดถอยไป ทั้งๆ ที่สื่อทั้งหลายถาโถมเข้ามาอย่างเต็มที่ เช่นเดียวกับที่ประเทศไทยของเราได้ประสบมาและกำลังประสบอยู่ การวิเคราะห์ให้เห็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมและสังคมจึงสามารถให้คำตอบที่ชัดเจนได้ นั่นก็คือ ภูมิคุ้มกันต่อกระแสโลกาภิวัตน์ในเชิงลบมาจากความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมอันมีประวัติศาสตร์อันยาวนานหลายศตวรรษ

ในขั้นแรกเราจะเห็นได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันมีลักษณะเฉพาะที่เห็นได้จากการปรับตัวของชนชั้นสูงและการก่อตัวของชนชั้นกลาง มิใช่เป็นเพียงเรื่องการแก่งแย่งอำนาจกันหรือการถ่ายโอนอำนาจหรือการเปลี่ยนที่ของศูนย์อำนาจ แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นพร้อมกับอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมและสังคม นั่นก็คือแนวความคิดของยุค "แสงสว่างแห่งปัญญา" ที่รู้จักกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "The Age of Enlightenment" การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิใช่เป็นการเปลี่ยนแปลงเฉพาะด้านเฉพาะเรื่อง แต่เป็นการคิดใหม่ในเชิงปรัชญา และที่น่าชื่นชมยิ่งไปกว่านั้นก็คือ มีผู้แปลความคิดให้เป็นการปฏิบัติได้ จะเห็นได้ว่า หลักการของการศึกษา (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Bildung) มีความหมายกว้างกว่าการจับคนมาเข้าโรงเรียน หรือการศึกษาที่เป็นทางการเท่านั้น แต่รวมไปถึงการศึกษาที่ไม่เป็นทางการในลักษณะต่างๆ และการหล่อหลอมทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ ด้วย ละครเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งในหลายปัจจัยที่เข้ามาเปลี่ยนโฉมหน้าของยุโรป อันรวมถึง

ปรัชญา ศิลปะแขนงต่างๆ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษา ผู้เขียนเน้นให้เห็นว่าชนชั้นกลางมิใช่ชนเผ่าใหม่ที่ไร้รากฐานทางปัญญา แต่เป็นคนกลุ่มใหม่ที่มากับกระแสความคิด "แสงสว่างแห่งปัญญา" และก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา มิใช่ด้วยกลไกทางเศรษฐกิจเท่านั้น แต่เป็นผู้ที่มีความสำนึกสูงมากในเรื่องของการสร้างตัวทางวัฒนธรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของการสร้างคน รากฐานทางความคิดที่มาจากยุคคลาสสิกของกรีกและโรมัน ก็เอื้อต่อการปรับบทบาทของศิลปะการละครไปด้วย เพราะตามแนวคิดของกวีฮอราซ (Horace) นั้น ศิลปะย่อมให้ทั้งความบันเทิงและทำหน้าที่เอื้อประโยชน์ (หรือสั่งสอน) ไปได้พร้อมกัน จะเห็นได้ว่าชนชั้นกลางที่เข้ามา "ยึด" เวทีละครไปจากชนชั้นสูงนั้นมิได้มองปัญหาแต่เพียงด้านเดียว แต่พร้อมที่จะให้ทั้งความบันเทิงและบทเรียนอันกระตุ้นปัญญาความคิดไปด้วย ในขณะเดียวกันก็มิได้ปิดกั้นกลุ่มชนชั้นล่างที่อาจจะยังอ่อนด้อยในเรื่องของการศึกษาและวัฒนธรรม ละครซึ่งแต่เดิมเป็นเอกสิทธิ์ของชนชั้นสูงจึงกลายเป็นสมบัติกลางของชนทั้งชาติ ไม่มีวรรณะ ไม่มีขอบเขต เป็นโอกาสใหม่ให้แก่นักเขียน นักคิด และศิลปินที่จะสร้างสังคมใหม่อันเป็นสังคมแห่งปัญญา คำคมของกวีชิลเลอร์ที่อ้างมาก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่าละครไม่ใช่ทั้งสิ่งบันเทิงแบบสัพเพเหระ ไม่ใช่ทั้งบทเรียนที่แข็งกร้าวและน่าเบื่อหน่าย แต่เป็นอุดมการณ์ใหม่ที่จะสร้างมนุษย์กลุ่มใหม่ซึ่งสูงด้วยอุดมคติ วาทะของชิลเลอร์ที่ตบท้ายแต่ละคำด้วย "...ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น (ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน..." จึงเป็นสัญญะบ่งบอกให้เห็นว่าละครมีพลวัตที่จะขับเคลื่อนไปข้างหน้า

สังคมใหม่จึงเป็นสังคมที่ถูกกำกับด้วยวิญญาณประชาธิปไตยผู้คนในแวดวงละครหลุดพ้นจากสถานะต่ำต้อยที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นพวกเต้นกินรำกิน มหากวีแห่งไวมาร์ อันได้แก่ เกอเธ่ และชิลเลอร์ ก็หันมาสร้างงานประเภทละครเอาไว้ ซึ่งได้กลายเป็นงานอมตะไป โรงเรียนเปิดทางให้ละครรุ่นใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร เพราะตระหนักดีในคุณค่าทางปัญญาความคิด แม้แต่กระแสใหม่ๆในปลายศตวรรษที่ 19

ซึ่งอาจจะยังมีลักษณะของการทดลองอยู่มากก็มิได้ถูกกีดกัน จะเห็นได้ว่าศิลปะเป็นเครื่องมืออันดียิ่งให้แก่การศึกษา ยิ่งไปกว่านั้น ในด้านขององคนิพนธ์ (repertoire) การละครที่ผู้เขียนได้วาดภาพให้เราเห็นก็มีลักษณะข้ามชาติอยู่แล้วตั้งแต่ต้น แม้ว่าในที่นี้จะยังจำกัดวงอยู่ในหมู่ของประชาชาติยุโรปเสียเป็นส่วนใหญ่ เราอาจกล่าวเสริมได้ว่าน่าประหลาดใจมากที่ยุโรปยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมตัวกันขึ้นเป็นสหภาพยุโรปด้วยจุดเริ่มต้นของผลประโยชน์ทางการค้าและอุตสาหกรรม เพราะอันที่จริงแล้วพวกเขามีวัฒนธรรมร่วมกันอยู่อย่างแน่นแฟ้นแล้ว และละครก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมและเอกภาพให้แก่ยุโรป

งานวิจารณ์ในลักษณะที่คัดมาข้างต้นจึงเป็นแนวทางที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง เพราะมิได้จำกัดวงอยู่แค่การวิจารณ์บทละคร หรือการแสดงละคร หรือแม้แต่วัฒนธรรมการละครเท่านั้น หากแต่มองเห็นภาพของสังคมในลักษณะข้ามชาติ ข้ามวรรณะ ข้ามพรมแดนของศิลปะ ข้ามกาลเวลา และให้คำตอบที่น่าจะเป็นกำลังใจ มิใช่แต่เฉพาะคนยุโรปเท่านั้น แต่อาจส่งผลมาถึงชนชาติใดก็ได้ ซึ่งพร้อมที่จะวิเคราะห์เจาะลึกเพื่อหาแก่นแท้แห่งวัฒนธรรมของตน อันจะมิใช่เป็นเพียงแค่ยารักษาใจ หากแต่เป็นภูมิคุ้มกันต่อกระแสการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรมข้ามชาติที่มุ่งแสวงหาประโยชน์ทางวัตถุ ด้วยการข่มขี่ประชาชาติทั้งหลายที่อ่อนแอเพราะไม่รู้จักตัวเอง

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน

เบน คาเมรอน

หนึ่งในความลับอันเกือบจะมืดมนในอดีตของผม คือผมได้รับการฝึกฝนในฐานะนักวิจารณ์และนักวรรณกรรมการละคร ซึ่งการฝึกดังกล่าวนี้มีวุฒิปริญญาให้ แต่สำหรับโอกาสที่จะได้รับการว่าจ้างนั้นมีน้อยเต็มที ในตอนที่ผมเดินออกจากห้องโถงศักดิ์สิทธิ์ของมหาวิทยาลัยเยลนั้น ผมยังไม่แน่ใจนักว่าอนาคตข้างหน้าจะนำพาอะไรมาสู่ชีวิตของผมบ้าง อาจารย์สแตนลี่ย์ คอฟฟ์แมนน์ (Stanley Kauffmann) ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาของผมได้กล่าวกับผมในระหว่างการสัมภาษณ์ก่อนจบว่า "ฉันไม่รู้หรอกว่าเธอจะทำอะไรกับชีวิตของเธอบ้าง แต่ไม่ว่าเธอจะทำอะไรก็ตาม ขออย่าเป็นนักเขียนก็แล้วกัน" (พวกคุณอาจจะส่งจดหมายชื่นชมไปหาเขาก็ได้ สำหรับการลงความเห็นที่แหลมคมยิ่งนัก) ผมได้มาทำอาชีพปัจจุบันโดยบังเอิญ เป็นงานที่ให้ผลที่น่าพอใจ มีทั้งการกำกับการแสดง, การกำกับเวที, การแสดง, การสอน, การจัดการวรรณคดีและการช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ แต่ไม่ใช่ในความหมายเดียวกับที่ใช้ในการฝึกฝนที่ผมได้รับอย่างเป็นทางการ

นับมาถึงขณะนี้ก็เป็นเวลากว่าสองทศวรรษแล้วหลังจากที่การ

ฝึกฝนนั้นได้เริ่มต้นขึ้น ผมมองย้อนกลับไป และคิดว่ามันน่าจะมีข้อผิดพลาดอะไรบางอย่าง ในขณะที่การฝึกฝนของผมได้ให้พื้นฐานทางด้านวรรณคดีการละคร ซึ่งเน้นที่ทฤษฎีการวิจารณ์โดยปราศจากการเน้นเปรียบเทียบกับการปฏิบัติงานจริงในโรงละคร เราอภิปรายกันในเรื่อง Deconstruction และ เดอร์ริดา (Derrida), บาร์ธส์ (Barthes) และโบอาล (Boal), มานุษยวิทยากับละครเรื่องแอนนา คริสตี (Anna Christie) เราถูกห้ามเข้าเรียนในชั้นการแสดงหรือการกำกับการแสดง และถูกมองอย่างเคลือบแคลงสงสัยจากนักออกแบบ โดยเนื้อแท้เรามีความชำนาญเป็นพิเศษในด้านทฤษฎีการละครและขาดความรู้อย่างน่าสงสารในเรื่องการปฏิบัติ ผลก็คือ ความพยายามจะทำตัวเป็นประโยชน์ของเราหากไม่ไร้ผลแล้วก็เกิดผลทางลบไปเลย คุณลองอธิบายให้นักแสดงฟังว่า เขาต้องแสดงอย่างเป็นอุปลักษณ์ดูสิ แววตาไม่เข้าใจ (หรือไม่เป็นมิตร) ที่คุณจะได้รับนั่นแหละที่จะทำให้คุณเข้าใจที่ผมพูด

ผมคิดถึงเรื่องนี้ตอนที่ได้อ่านเนื้อหาของบทสนทนาระหว่างโรเบิร์ต บรูสทีน (Robert Brustein) กับแฟรงก์ ริช (Frank Rich) ซึ่งปรากฏอยู่ในหน้า 16 เล่มเดียวกันนี้ แม้จะไม่ได้เจาะจงถอนคำพูดเรื่องใดเป็นพิเศษ ทั้งสองก็ยอมรับว่า งานช่วงแรกๆ นั้น บางครั้งมีลักษณะที่ก้าวร้าว โหดร้าย และขาดความเห็นอกเห็นใจอย่างไม่ควรจะเป็น โดยทั้งคู่ได้ทำงานเหมือนกับเป็นผู้คุ้มกันอันโหดร้ายเพื่อปกป้องหลักการสำคัญที่ถูกกรอกหูซ้ำแล้วซ้ำเล่าในหัวของพวกเราในสมัยเรียนปริญญาโท นั่นคือ การวิจารณ์อย่างเป็นอัตนัย, การมีความยุติธรรม, การเป็น "ผู้มีมโนธรรมของละครเวที" โดยปราศจากการสำนึกถึงผลที่ตามมา

ถึงเวลาแล้วหรือยังที่จะคิดทบทวนหลักการสำคัญในการวิจารณ์ใหม่ และถามตัวเราเองว่าเราต้องการให้นักวิจารณ์ของเราทำอะไรบ้าง?

ขออนุญาตให้ผมได้กล่าวถึง เดบอร่าห์ โจวิทท์ (Deborah Jowitt) นักวิจารณ์นาฏลีลาประจำเดอะ วิลเลจ วอยซ์ (The Village Voice) ในฐานะของบุคคลที่ผมรู้สึกชื่นชม เธอเป็นผู้เห็นได้ชัดเจนว่า มีความรักอย่างลึกซึ้งต่องานศิลปะชนิดนั้น ใช้ภาษางดงาม มีการวิเคราะห์โดยพิจารณาอย่างรอบคอบ มีมาตรฐานที่เคร่งครัด มีความคาดหวังที่ไม่

ยอมประนีประนอม มีความสามารถในการสื่อสาระและแก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา และมีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มีเมตตาและความห่วงใย แม้ในยามที่แสดงความคิดเห็นพื้นฐานในเชิงลบก็ตาม

ปัจจุบัน นักการละครมืออาชีพทุกแห่งล้วนเป็นประจักษ์พยานได้ว่า นักวิจารณ์จำนวนมากที่เขียนเกี่ยวกับพวกเรานั้นล้มเหลวที่จะทำได้เทียบเท่ากับมาตรฐานของโจวิทท์ และในขณะที่เราอาจให้อภัยพวกเขาต่อความล้มเหลวอันมากมายเหล่านั้น เรากลับไม่อาจให้อภัยต่อความล้มเหลวในความรักที่มีต่องานศิลปะได้ มีนักวิจารณ์จำนวนมากเกินไปด้วยซ้ำที่ได้รับมอบหมายงานจากบรรณาธิการอาวุโสโดยปราศจากการพิจารณาถึงคุณสมบัติ หรือบางครั้งพวกเขาก็เสนอตัวทำงานด้วยตนเอง โดยคิดแต่เพียงอย่างเดียวว่าจะสามารถทำได้ไม่ยากจากคำกล่าวที่ว่า "ทุกคนคือนักวิจารณ์" กลับยิ่งทำให้ทุกอย่างเลวร้ายลง ไม่เพียงแค่มาตรฐานของการวิจารณ์ที่ผ่อนคลายลงเท่านั้น แต่ยังหมายถึงความล้มเหลวในการได้มาซึ่งความคิดและหัวใจที่ภักดีต่อวิชาชีพนี้อีกด้วย

บรูสทีนได้ชี้ให้เห็นเป็นพิเศษว่า การเป็นนักปฏิบัติด้านละครเวทีนั้นได้เปลี่ยนแปลงการทำงานวิจารณ์ของเขา การได้ลงมือปฏิบัติช่วยขัดเกลาการเขียนงานวิจารณ์ของเขาทั้งในด้านเนื้อหาสาระและลีลา ดังนั้นเราจึงควรหรือไม่ หรืออีกนัยหนึ่ง เราจะทำอย่างไรที่จะส่งเสริมให้นักข่าวของเราเกิดความเอาใจใส่ต่อกระบวนการผลิตละครด้วยตนเอง แม้จะเป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ ก็ตาม ทั้งนี้ แน่นอนที่ย่อมไม่มีใครจะแสดงความคิดเห็นว่า การมีประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะนักกีฬาจะส่งผลเสียต่อการเป็นนักข่าวกีฬา หรือการเคยเป็นพ่อครัวมาก่อนจะเป็นผลเสียต่อการเป็นบรรณาธิการคอลัมน์ทำอาหาร ซึ่งการมีประสบการณ์และการได้ลงมือปฏิบัติจริง ดังที่เราได้รับการเน้นย้ำมาเป็นเวลาช้านานในบริบทอื่นย่อมจะเป็นการเอื้อให้มากกว่าจะส่งผลเสีย

พูดง่ายๆ ก็คือ การเปิดเผยต่อกันเช่นนี้ ไม่ได้นำไปสู่การลดมาตรฐานหรือการไม่ยอมลงความเห็นขั้นเด็ดขาด ความสัมพันธ์ที่มีความหมายและมีส่วนช่วยเหลืออย่างยิ่งในชีวิตผมล้วนแต่พัฒนาขึ้นมา

จากความผูกพันส่วนตัวที่มีความหมายมากกว่าที่จะถูกบดบังโดยความผูกพันนั้นเอง บรรดาครูอาจารย์ บรรดานายจ้าง และแม้กระทั่งนักบำบัด(มีแค่คนเดียว)ที่มีอิทธิพลอันยิ่งใหญ่ต่อผมนั้น ทุกคนต่างก็ทำงานร่วมกันกับผมมากกว่าที่จะมาคอยนั่งตัดสินผม ซึ่งความเข้าใจ, ความสามารถที่จะแนะนำ และการนำทางของพวกเขาเหล่านั้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ส่วนบุคคลระหว่างเราได้ก่อเป็นรูปร่างมากกว่าที่จะเป็นการทอนทำลาย แต่กระนั้น ทุกคนก็สามารถวิพากษ์วิจารณ์หรือเล่นบทโหดกับผมได้เมื่อสถานการณ์เรียกร้อง เราไม่ควรจะคาดหวังอะไรเช่นนั้นจากนักวิจารณ์ของเราบ้างหรือ?

ปฏิสัมพันธ์เช่นนี้ หมายถึง ความเสี่ยงสำหรับพวกเรา เนื่องจากในท้ายที่สุดนั้น เราจะต้องทำหน้าที่เปิดประตูและจัดองค์กรของพวกเราด้วยวิธีการแบบใหม่ เราจะทำอย่างไรจึงจะสามารถดึงให้นักวิจารณ์เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับกระบวนการซ้อมได้อย่างไร? เราจะเชื้อเชิญพวกเขาให้รู้สึกเป็นส่วนหนึ่งขององค์กรเราแทนที่จะรักษาระยะห่างอยู่ตลอดเวลาได้อย่างไร? บรูสทีนซึ่งเป็นหนึ่งในนักวิจารณ์เพียงไม่กี่คนในประเทศนี้ซึ่งเป็นนักปฏิบัติ (อันเป็นสิ่งที่รักษาสมดุลไว้ได้ยาก จนยังเป็นเรื่องให้โต้เถียงกันอยู่ในหลายวงการ) พูดถึงการแสวงหาแนวทางใหม่ในการวิจารณ์ ทำอย่างไรเราจึงจะช่วยไม่ให้การแสวงหานี้เป็นการแสวงหาโดยลำพัง?

แน่นอนที่ว่า การพูดคุยกับบรรณาธิการมีโอกาสทำให้เกิดความเข้าใจผิด นี่ไม่ใช่การเรียกร้องให้มีบทวิจารณ์ในแง่ลบน้อยลง แต่เป็นการเรียกร้องสำหรับพลวัตที่แตกต่างออกไปในการวิจารณ์ นักวิจารณ์ของเรามีพลังมหาศาลในการกล่อมเกลาความสนใจและรูปแบบการซื้อของผู้ชม และด้วยอำนาจเช่นนั้นเองที่นำมาซึ่งความรับผิดชอบความร่วมมือกันมากกว่าจะเป็นการแยกกันทำ การร่วมมืออย่างหนักแน่นจริงใจมากกว่าจะเป็นอัตนัยทางการวิจารณ์ แต่สำหรับการสร้างพลวัตใหม่ๆ นั้นย่อมจะต้องเริ่มต้นขึ้นที่พวกเราเอง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา และ อดิศร จันทรสุข : ผู้แปล

แปลจาก :Ben Cameron. "The Critic as Insider." **American Theatre** (May-June,1999), p.4.

บทวิเคราะห์

หนึ่งในกลวิธีการเรียกร้องความสนใจจากผู้อ่านที่ได้ผลเสมอคือการเปิดเรื่องด้วยประสบการณ์แง่ลบในอดีตหรือข้อด้อยบางประการของผู้เขียน ซึ่ง*เบน คาเมรอน (Ben Cameron)* บัณฑิตสาขาการวิจารณ์จากมหาวิทยาลัยเยลที่ผันตัวเองมาเป็นนักปฏิบัติการละครจนมีชื่อเสียงทั่วสหรัฐอเมริกา ได้ใช้กลวิธีดังกล่าวนี้เช่นกันในการเกริ่นนำบทความของเขาในนิตย*สารอเมริกัน เธียเตอร์ (American Theater)* ฉบับประจำเดือนพฤษภาคม / มิถุนายน ค.ศ. 1999 หัวข้อ *"นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน"* ซึ่งบทความดังกล่าวนี้มีลักษณะของการวิเคราะห์และวิจารณ์การทำงานของนักวิจารณ์ละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ในขณะเดียวกันก็นำเสนอให้เห็นถึงทางเลือกที่ *"เป็นไปได้"* และ *"น่าจะเป็น"* ที่สามารถเกิดขึ้นได้และควรค่าแก่การพิจารณาเป็นอย่างยิ่งแม้กระทั่งในบริบทของสังคมไทย

สำหรับภาพรวมของบทความนี้ จะเห็นได้ว่าผู้เขียนพยายามถ่ายทอดความคิดของตนด้วยสำนวนภาษาที่เรียบง่ายแฝงด้วยอารมณ์ขันและการเปรียบเทียบ ดังจะเห็นได้จากบทเกริ่นนำที่กล่าวถึงไว้ในตอนต้น ซึ่งผู้เขียนจงใจถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นจริงด้วยอารมณ์ขันและแสดงให้เห็นถึงความน่าเย้ยหยันจากประสบการณ์ชีวิตของตน เพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการตามได้อย่างชัดเจนถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างโลกแห่งการศึกษาและโลกแห่งความเป็นจริงที่ดูราวกับว่าจะมีทิศทางตรงข้ามกันเสมอ โดยในที่นี้ ผู้เขียนได้เล่าถึงประสบการณ์ที่ได้รับจากการเข้าศึกษาในสาขาการวิจารณ์แห่งมหาวิทยาลัยเยล ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่ถือได้ว่ามีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งของสหรัฐอเมริกา แต่ท้ายที่สุด ผู้เขียนกลับค้นพบว่าสิ่งที่ตนเองได้เรียนรู้มานั้นกลับเชื่อมโยงกับโลกของการปฏิบัติจริงน้อยมาก ซึ่งจากเหตุผลดังกล่าวนี้ จึงอาจเป็นที่มาของความกังขาสำหรับคนทำงานละครที่จะยอมรับฟังความคิดเห็นจากนักวิจารณ์อย่างปราศจากอคติ ทั้งนี้ ถึงแม้ว่าความคิดเห็นดังกล่าวของผู้เขียนจะถือได้ว่ามีความ

เป็นอัตนัยค่อนข้างสูง แต่ก็ต้องยอมรับว่า นี่คือข้อมูลเชิงประสบการณ์จากบุคคลที่เคยผ่านการเรียนรู้ในโลกทั้ง 2 แบบมาแล้ว อีกทั้งประเด็นดังกล่าวยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมที่คนส่วนใหญ่มักมองข้ามไป ไม่เว้นแม้กระทั่งในสังคมไทย

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนได้นำเสนออีกตัวอย่างหนึ่งเพื่อขยายประเด็นให้เห็นอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นถึง *"ความเป็นศัตรู"* ระหว่างนักวิจารณ์กับคนทำงานละครเวที โดยผู้เขียนได้อ้างถึงความเห็นของ*โรเบิร์ต บรูสทีน (Robert Brustein)* และ*แฟรงก์ ริช (Frank Rich)* นักวิจารณ์ชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงจนเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ซึ่งในบทสนทนาระหว่างบุคคลทั้งสองที่ปรากฏในนิตยสาร*อเมริกัน เธียเตอร์* ฉบับเดียวกับบทความนี้ บรูสทีนและริชได้ยอมรับถึง *"ความไม่สมเหตุสมผล"* ที่มักปรากฏอยู่ในผลงานในอดีตที่ผ่านมาของพวกเขา ซึ่งมักเต็มไปด้วยถ้อยคำที่รุนแรงและไม่คำนึงถึงจิตใจของคนทำละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์แต่อย่างใด ถึงแม้ว่าการกระทำดังกล่าวนี้อาจจะเคยได้รับการยกย่องบูชาจากบุคคลในวงการวิจารณ์ก็ตาม ซึ่งในแง่นี้ชี้ให้เห็นว่า นักวิจารณ์เองก็มีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักตรวจสอบและประเมินลักษณะวิธีการทำงานของตนเช่นเดียวกัน ดังนั้น คำถามอันเป็นประเด็นหลักของบทความที่ว่า *"ถึงเวลาแล้วหรือยังที่จะคิดทบทวนหลักการสำคัญในการวิจารณ์ใหม่ และถามตัวเราเองว่าต้องการให้นักวิจารณ์ของเราทำอะไรบ้าง?"* จึงถือเป็นแรงกระตุ้นอันทรงพลังและท้าทายต่อรูปแบบการคิดของคนในสังคมให้ลุกขึ้นมาเรียกร้องสิ่งที่ดีที่สุดจากนักวิจารณ์หลังจากที่เคยมีบทบาทเป็น *"ผู้รับ"* มาโดยตลอด

ในขณะเดียวกัน ผู้เขียนได้เสริมความชัดเจนและความเป็นไปได้มากยิ่งขึ้นโดยการอ้างถึง*เดบอร่าห์ โจวิทท์ (Deborah Jovitt)* นักวิจารณ์นาฏลีลาแห่ง*เดอะ วิลเลจ วอยซ์ (The Village Voice)* ในฐานะตัวอย่างที่แสดงลักษณะอันตรงกันข้ามกับบรูสทีนและริชในแง่ของการ *"ใช้ภาษางดงาม"* และ *"มีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มีเมตตา และความห่วงใยแม้ในยามที่แสดงความคิดเห็นพื้นฐานในเชิงลบก็ตาม"* แต่ขณะเดียวกันก็ยังคง *"มีการวิเคราะห์โดยพิจารณาอย่างรอบคอบ มีมาตรฐาน*

ที่เคร่งครัด มีความคาดหวังที่ไม่ยอมประนีประนอม มีความสามารถในการสื่อสารและแก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา" ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นคุณลักษณะอันสำคัญที่นักวิจารณ์ทุกคนจำเป็นจะต้องมี โดยการที่ผู้เขียนยกตัวอย่างเปรียบเทียบเช่นนี้ ก็เพื่อต้องการจะนำเสนอให้เห็นว่าคุณสมบัติของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดีไม่ได้มีลักษณะตายตัวดังเช่นที่หลายคนเคยเข้าใจ

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังชี้ให้เห็นถึงสาเหตุแห่งความล้มเหลวในการเป็นนักวิจารณ์ที่ดี โดยการแสดงทัศนะที่ขัดแย้งกับคำกล่าวที่ว่า *"ทุกคนคือนักวิจารณ์"* ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นการลดระดับและคุณค่าของการวิจารณ์เชิงอาชีพให้ด้อยลงไป ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ทัศนะดังกล่าวของผู้เขียนได้สร้างความท้าทายต่อความเชื่อเดิมของสังคม ซึ่งมักกลายเป็นหลุมพรางให้ผู้ที่อยากเป็น "นักวิจารณ์" ร่วงหล่นลงไป พร้อมกันนั้น ผู้เขียนก็ได้ตอกย้ำให้เห็นอีกครั้งหนึ่งว่า นักวิจารณ์ก็เป็นผู้มีสิทธิได้รับการวิพากษ์วิจารณ์เช่นเดียวกัน หากคุณภาพของงานมีลักษณะที่ไม่ได้มาตรฐานเพียงพอ

สำหรับทางเลือกที่ผู้เขียนเสนอแนะโดยการอ้างทัศนะของบรูสทีนอีกครั้ง ในแง่ที่เขาก้าวมาเป็นผู้ปฏิบัติ ซึ่งประสบการณ์และโอกาสดังกล่าวช่วยเอื้อต่อพัฒนาการในแง่บวกสำหรับงานเขียนวิจารณ์ของเขาในเวลาต่อมา ซึ่งทางเลือกดังกล่าวนี้ ผู้เขียนชี้ให้เห็นว่าขึ้นอยู่กับความรับผิดชอบของนักวิจารณ์แต่ละคนในการที่จะขวนขวายหาทางเลือกใหม่ๆ ให้กับตนเองหรือไม่ ทั้งนี้ ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นหากนักเขียนมีความรู้ที่ได้จากการปฏิบัติจริงมาก่อน โดยการยกตัวอย่างกับอาชีพนักเขียนในวงการอื่นๆ เพื่อช่วยสร้างความหนักแน่นและเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนต่อผู้อ่าน

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังย้ำให้เห็นถึงความพอดีของความสัมพันธ์อันย่อมจะต้องเกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และคนทำงานละคร หากนักวิจารณ์ก้าวมาเป็นผู้ปฏิบัติ โดยถึงแม้ว่า ความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจมีลักษณะของความสัมพันธ์เชิงซ้อน (dual relationship) ซึ่งหมายถึง การที่นักวิจารณ์อาจมีบทบาทที่มากกว่าหนึ่งในปฏิสัมพันธ์กับคนทำละคร

อันย่อมจะนำมาซึ่งความไม่สะดวกใจในการทำงานวิจารณ์และอาจกระทบต่อจรรยาบรรณเชิงวิชาชีพได้ แต่ในที่นี้ ผู้เขียนก็ได้แสดงตัวอย่างถึงความพอดีในปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว โดยอ้างถึงประสบการณ์ส่วนตนกับบุคคลในวิชาชีพอื่นๆ ซึ่งถึงแม้จะเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ยากและขัดต่อกติกาแห่งสังคมที่คนส่วนใหญ่พึงระวังอยู่เสมอ แต่ก็นับได้ว่าทางเลือกดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ และเป็นทางเลือกที่น่าสนใจสำหรับนักวิจารณ์ในแง่ของโอกาสในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ

ทั้งนี้ ผู้เขียนได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมโดยการวิเคราะห์ลักษณะของปฏิสัมพันธ์ข้างต้นที่ย่อมจะต้องเกิดขึ้นในลักษณะ 2 ทางว่า คนทำละครก็จำเป็นจะต้องมีบทบาทในการยอมเปิด "*ประตู*" ต้อนรับให้นักวิจารณ์ได้มีโอกาสเข้ามาสัมผัสโลกแห่งการปฏิบัติจริงในโรงละคร ความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างบุคคลทั้ง 2 ฝ่ายจึงจะสามารถเกิดขึ้นได้ ซึ่งถึงแม้ผู้เขียนจะยอมรับว่า ความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวยังเป็นเรื่องโต้เถียงกันอยู่ แต่อย่างไรก็ตามในฐานะของนักวิจารณ์ก็ย่อมที่จะต้อง "แสวงหาแนวทางใหม่ในการวิจารณ์" อยู่เสมอ ซึ่งนี่เองจะเป็นสิ่งที่ช่วยรักษาคุณค่าแห่งการวิจารณ์ให้คงอยู่ในสังคมต่อไป

จากบทความดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่า คุณค่าหลักที่ผู้เขียนพยายามชี้ให้เห็นตลอดทั้งบทความก็คือ ความกล้าที่จะมองด้วยมุมที่แตกต่างและการรู้จักตั้งคำถามท้าทายต่อกฎเกณฑ์หรือรูปแบบเดิมๆ ในสังคม ซึ่งบางครั้งอาจจะต้องใช้เวลานานกว่าที่จะได้รับการยอมรับและเกิดการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา แต่ที่สำคัญก็คือ วิธีการคิดดังกล่าวจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความหนักแน่น มีตัวอย่างประกอบที่ชัดเจนและมีความเป็นไปได้จริง จึงจะก่อให้เกิดพลังทางปัญญาโดยเฉพาะสำหรับสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งกำลังขาดแคลนนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพเป็นอย่างมาก

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

เรือแห่งกาลเวลา
บทสัมภาษณ์ ดับบลิว เดวิด แฮนค็อก

เอริกา มังค์

มังค์: *ดูเหมือนว่าคุณพยายามนำเสนองานด้วยวิธีสัจนิยมรูปแบบใหม่ โดยพยายามใช้วิธีการจินตนาการแบบใหม่เกี่ยวกับวัสดุ อันรวมถึง การละทิ้งจากวัยเด็ก การยั่วยวน และความรุนแรง ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกทำให้หมดความหมายไปด้วยสัจนิยมจอมปลอมของโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์แนวตื่นเต้น*

แฮนค็อก: ผู้กำกับ แม็ททิว ไวล์เดอร์ เรียกสิ่งที่ผมทำว่าธรรมชาตินิยมแบบเคจ (Cagean Naturalism)* ละครทดลองแนวธรรมชาตินิยมของผมเป็นสิ่งที่ตรงความจริง เช่นเดียวกับงานของโซลา (Zola) ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าผมกำลังทำการสำรวจเชิงวิทยาศาสตร์ในส่วนที่เกี่ยวกับ

---

* จอห์น เคจ (John Cage) เป็นนักประพันธ์เพลงแนวก้าวหน้า ซึ่งมีบทบาทในกิจกรรมศิลปะต่างๆ เขาได้อธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างในการนำเสนอละครไว้ว่า โครงสร้างที่เราควรจะคิดถึงคือโครงสร้างของผู้ชมละครแต่ละคน หากละครเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สัมผัสกับเหตุการณ์ต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกันหรือหลายๆ เหตุการณ์ในเวลาเดียวกัน ผู้ชมแต่ละคนจะนำภาพเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านั้นไปประกอบกันเองในจินตนาการของคนเหมือนกับภาพจิกซอร์

กรรมพันธุ์หรือสิ่งแวดล้อม หรือการแบ่งแยกเป็นเขาเป็นเราในวิธีการที่โซลามองชนชั้นล่าง ผมสนใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการเชื่อในสิ่งที่ถูกกำหนดไว้แล้ว หรือโชคชะตากับความต้องการที่จะอิสระเสรี การล้มล้างความแตกต่างระหว่างศิลปะกับชีวิตนั้นเป็นเรื่องดีเมื่อมันเปิดทางให้เราจงใจหยุดยั้งความไม่เชื่อใดๆ เสียชั่วขณะหนึ่ง

ธรรมชาตินิยมเป็นละครรูปแบบหนึ่งในจำนวนไม่กี่รูปแบบที่ยังสามารถทำให้เราเต็มใจที่จะหยุดยั้งความไม่เชื่อเสีย ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดยากขึ้นเรื่อยๆ สำหรับผู้ชมละคร เนื่องมาจากการถูกครอบงำโดยวัฒนธรรมมวลชน ในสายตาของผู้ชอบดูภาพยนตร์ ละครเป็นเพียงภาพยนตร์ที่งบประมาณต่ำเท่านั้น มีเพียงรูปแบบเดียวที่จะทำให้เราหยุดยั้งความไม่เชื่อได้ นั่นก็คือ “ความเป็นจริง” ผมใช้เทคนิคแบบธรรมชาติเข้ามาทำลายความแตกต่างระหว่างศิลปะกับชีวิต และใช้สิ่งที่เหมือนจริงจนทำให้เกิดการเชื่อขึ้นโดยไม่รู้ตัวตั้งแต่ตอนต้นของละคร และเมื่อคุณรู้ตัวว่าคุณกำลังชมละครอยู่ การหยุดยั้งความไม่เชื่อของคุณจะกลายเป็นความเต็มใจแทนที่จะเป็นไปโดยไม่รู้เนื้อรู้ตัว [...]

มังค์: *ทำไมคุณถึงต้องการสร้างความไม่แน่นอน ทำไมถึงให้ผู้ชมเป็นคนเลือกวัตถุต่างๆ ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดลำดับของการเล่าเรื่อง*

แฮนค็อก: องค์ประกอบแบบเคจก็คือการนำประเด็นทางจิตวิญญาณเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นเรื่องความบังเอิญ ไม่ใช่การสุ่ม การแสดงในค่ำคืนนี้มีลักษณะเฉพาะและเกิดขึ้นแบบบังเอิญ แต่ก็ทำให้เกิดประกายจรัสแสงของความบังเอิญขึ้นได้ แนวการเลือกจะแตกต่างกันออกไปในการแสดงแต่ละรอบ ชีวิตของฟอสเตอร์นั้นแตกออกเป็นส่วนๆ ในการแสดงทุกคืน บางคืนก็อาจเป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเขากับจิลลีมาก ในขณะที่บางคืนอาจมีเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างเขากับฟินนีย์มากกว่า [...] ตัวละครของผมมักจะพยายามสร้างสาระจากเทศะที่พวกเขาอยู่ สำหรับผมแล้ว การที่ได้เห็นพวกเขาต่อสู้กับเงื่อนไขประวัติศาสตร์ กับผลที่ตามมา และกับสภาวะที่ไม่อาจเลี่ยงได้ในขณะที่แสดงอยู่นั้น เป็น

สิ่งที่สำคัญ มันเป็นการเน้นความจริงที่ว่าเหตุการณ์นั้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่สามารถผลิตซ้ำได้อีก เป็นเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นได้ ณ สถานที่นั้น ในเย็นวันนั้นเท่านั้น บทละครดำเนินเรื่องไปในทางนั้นก็เพราะผู้ชมมารวมกันที่ตรงนั้น ส่วนหนึ่งของละครเรื่องนี้ก็เป็นประดุจเกมที่เล่นกันในหมู่เพื่อนฝูง ลำดับเรื่องจะเปลี่ยนไป แต่วัตถุต่าง ๆ ไม่ได้เปลี่ยน แต่จริง ๆ แล้วละครก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับเกมประเภทนี้อยู่แล้ว [...]

มังค์: อะไรทำให้คุณสนใจเขียนบทละครแทนที่จะเป็นนิยาย กวีนิพนธ์หรือบทภาพยนตร์

แฮนค็อก: ละครคือสิ่งเสมือนจริงได้ หรืออาจเป็นเช่นนั้นได้ [...] โดยปกติแล้วละครก็เหมือนกับโทรทัศน์ถูก ๆ ผมพยายามเขียนบทละครที่สามารถเป็นบทละครเวทีได้อย่างเดียวเท่านั้น ทันทีที่ผมเขียนบทละครที่เป็นบทภาพยนตร์หรือนวนิยายได้ด้วย ผมจะรู้ทันทีว่าถึงเวลาแล้วที่จะต้องเปลี่ยนไปทำอย่างอื่น ผมรู้ดีว่าละครได้ลดความสำคัญไปมากเพียงไรในวัฒนธรรมของเรา มีปัจจัยทางการตลาดจากภายนอกเพียงไม่กี่อย่างเท่านั้นที่บอกคุณได้ว่าจะพูดอะไรหรือพูดเรื่องนี้ได้อย่างไร ละครเป็นเหมือนงานอดิเรก เราเหมือนกับคนที่คลั่งไคล้รถไฟจำลอง เราจะมาพบกันเพียงครั้งคราวเพื่อจะจัดการเรื่องซื้อขายหรือนำของมาสาธิต แต่ส่วนใหญ่แล้วเรามักจะใช้เวลาอยู่ที่ชั้นใต้ดินของเราและง่วนอยู่กับการวางแบบให้ถูกต้อง [...]

มังค์: คุณคิดอย่างไรเกี่ยวกับละครในศตวรรษที่ 21

แฮนค็อก: แคริล เชอร์ชิล (Caryl Churchill) นำกลเม็ดของละครแอบเสิร์ดมาใช้และทำให้เกิดบูรณาการกับเรื่องราวในบทละครของเธอ ดังนั้นเมื่อผมดูละครของเธอ ผมรู้สึกว่าตัวผมได้รับแรงกระตุ้นทางปัญญา ในทำนองเดียวกับที่งานของพวกละครแอบเสิร์ดกระตุ้นผมได้ (แม้ว่าผมจะไม่อยู่ข้างพวกแต่งละครแอบเสิร์ด เว้นไว้เสียแต่คุณจะเหมาว่า

พินเตอร์ [Pinter] เป็นพวกนี้ไปด้วย ไม่ว่าผู้เชี่ยวชาญ มาร์ติน เอสลิน [Martin Esslin] จะว่าอย่างไร) ในขณะเดียวกันตัวละครต่างๆ ก็กระทบอารมณ์ของผมเช่นกัน เชอร์ชิลยังทำให้ผมคิดถึงเรื่องตัวละคร 1 ตัวที่เล่น 2 บทบาท และถึงขั้นที่บทบาท 2 บทบาทนี้เป็นคนละเพศกันด้วย และผมก็ชอบเรื่องมิติเรื่องเวลาในบทละครของเธอ [...]

เธโอดอร์ สกีพิทาเรส (Theodora Skipitares) สอนผมให้รู้จักสร้างบทละครที่ทลายกำแพงด้านที่ 4 ลงได้ โดยไม่ต้องรุกเร้าจนเกินไป ซึ่งเป็นวิธีการแบบชุ่ยๆ ที่ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วย เธอสอนผมเกี่ยวละครที่ไม่เน้นคำพูดแต่ใช้การสื่อสารทางกาย การเคลื่อนไหว และฉากในการสื่อสาร และความสำคัญของการให้รายละเอียด เธอสามารถผสมผสานองค์ประกอบของประติมากรรมและทัศนศิลป์อื่นๆ เข้ามาอยู่ในบทละครของเธอได้ด้วย และทำให้บทละครของเธอดูใกล้ชิดกับคนดูมากขึ้นด้วย [...]

มังค์: มาร์กซ์ (Marx) ลูเธอร์ (Luther) และแมรี เบเคอร์ เอ็ดดี (Mary Baker Eddy) มาผสมผสานกันได้อย่างไรในการคิดของคุณ

แฮนค็อก: บุคคลต่างๆเหล่านี้ ช่วยให้ผมจัดการกับตัวเองได้ในฐานะนักเขียนบทละครที่อยู่เหนือตัวละคร โดยมีความเชื่อทั้งหมดของผมอยู่เบื้องหลังตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ ไม่ใช่ไปฝากไว้กับผู้ชม การที่มาร์กซ์พูดถึงเรื่องคุณค่าและการสร้างคุณค่านั้น เขาหมายความว่าคุณค่าไม่ได้มีอยู่แล้วในโลก แต่จะต้องสร้างขึ้นมา สิ่งนี้เกี่ยวข้องโดยตรงกับคำถามที่ว่าคุณค่าของละครนั้นอยู่ที่ไหน คุณไม่ได้ขายเหตุการณ์ แต่เป็นเพียงการขายโอกาสให้ได้เห็นเหตุการณ์ เหตุการณ์นั้นไม่ได้เป็นเพียงสิ่งของหรือวัตถุเท่านั้น อาจไม่ใช่เรื่องถูกต้องที่จะพูดถึงเรื่องอุตรภาพในทุกวันนี้ แต่คุณไม่สามารถทำละครได้โดยไม่สร้างสิ่งที่อยู่เหนือกระบวนการผลิตแบบทุนนิยม

ลูเธอร์ เป็นผู้ทำลายกำแพงที่สี่ของศาสนา คุณพูดกับพระเจ้าได้โดยตรงแล้ว โดยไม่ต้องผ่านศาสนจักร ผมกำลังพูดกับผู้ชมโดยตรง

ไม่ได้ผ่านสถาบันใดๆ ไม่ได้ผ่าน Theater Communications Group หรือ Humana หรือกระบวนการพัฒนาใดๆ แมรี เบเกอร์ เอดดี (Mary Baker Eddy) เป็นตัวแทนแนวคิดเกี่ยวกับความแตกต่างระหว่างจิตวิญญาณกับวัตถุ มีบางสิ่งบางอย่างในชีวิตที่ไม่ใช่วัตถุ ไม่ได้มียาสำหรับรักษาทุกสิ่งทุกอย่างได้ นี่เป็นความคิดที่สะท้อนเรื่อง "การไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้" ของชีวิตนั่นเอง พวกกลุ่มวิทยาศาสตร์ศาสนาคริสต์ (Christian Scientists) เชื่อว่าคุณสามารถได้ทุกสิ่งทุกอย่างที่จำเป็นจากพระผู้เป็นเจ้า และส่วนหนึ่งของชีวิตก็คือการสำนึกว่าคุณไม่ต้องการอะไรมากไปกว่านี้แล้ว เวลาสองชั่วโมงที่คุณมานั่งชมละครนั้นถูกจำกัดอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ แต่คุณก็สามารถหลอกตัวเองได้ว่าคุณมีทางเลือกและมีความรับผิดชอบ

มังค์: แล้วคนอื่นๆ

แฮนค็อก: [...] ไฮเดกเกอร์ (Heidegger) สอนผมเรื่องเวลาและความสมจริง ผมเข้าใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคตได้ดีขึ้นหลังจากอ่านงานของเขา จอห์น เบอร์เกอร์ (John Berger) ทำให้ผมระลึกว่า ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่ถูกจ้องมองกับผู้ที่จ้องมองผู้อื่นนั้นเป็นสิ่งสำคัญ บอรเกส (Borges) กระทบอารมณ์ต่างๆ ของผมโดยปัญญานี่เป็นบางสิ่งที่ผมหวังว่าบทละครของผมจะสร้างให้เกิดขึ้นได้ เขาเป็นทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับความหฤหรรษ์แห่งความคิด

มังค์: แล้วงานของคุณพัฒนาขึ้นมาอย่างไร

แฮนค็อก: บอรเกสกล่าวว่า "เราเป็นผู้คิดประดิษฐ์คนรุ่นก่อนเราขึ้นมาเอง" และเราก็เป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้น "พัฒนาการ" ของตัวเราเองขึ้นมา ผมเคยเขียนผลงานที่เป็นกำแพงที่สี่แบบเลวๆ เมื่อตอนผมหนุ่มๆ มันไม่เป็นไปอย่างที่ต้องการด้วยเหตุผลบางประการ เพราะผมไม่คิดว่าเราควรทำให้อะไรบางอย่างเกิดขึ้นในห้องนั้นซึ่งไม่น่าจะเกิดขึ้นได้ในห้องนั้น

ซึ่งในเรื่องนี้ภาพยนตร์อาจเป็นสื่อที่ทำได้ดีกว่า ทันที่ที่ผมค้นพบกฎที่ว่านี้ ผมเริ่มนำเอาผู้ชมเข้ามามีบทบาทในบทละครของผม และเขียนบทละครในแบบที่ผมเขียนอยู่ในขณะนี้ [...]

มังค์: คุณคิดว่า การฝึกฝนในมหาวิทยาลัยสามารถพัฒนาสิ่งต่างๆ ได้หรือไม่

แฮนค็อก: หลักสูตรต่างๆ ในมหาวิทยาลัยนั้นเป็นการพยายามที่จะสอนคนเสียจนเขาเขียนบทละครไม่ได้ หลักสูตรเหล่านี้ได้ลบความเป็นเอกลักษณ์และพลังผลักดันที่อยู่ในตัวผู้เขียนแต่ละคน โดยการหลอกให้คนหลงเชื่อว่ามี "กลวิธี" บางอย่างที่เล่าเรียนกันได้ การเขียนบทละครต้องมีปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งคือ ความสงสัย หากไม่มีความสงสัยแล้วก็จะไม่มีความศรัทธา และการทำละครนั้นจำเป็นต้องอาศัยการก้าวกระโดดอันเกิดจากความศรัทธา ความแน่นอนชัดเจนนั้นมีไว้สำหรับผู้ที่เดินตามคนอื่น แต่ความสงสัยมีไว้สำหรับผู้สร้างนวัตกรรม หลักสูตรพวกนี้ยังทำให้เกิดความไม่ชัดเจนระหว่างโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และละครอีกด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในภาควิชาการละครทุกแห่ง เพราะต้องการจะผลิตนักเขียนให้ทำอะไรได้ทุกอย่าง เช่นเดียวกับกรณีของช่างประปาที่จะต้องต่อสายไฟได้ และขับเครื่องบินได้ด้วย [...]

มังค์: ทำไมบทละครนี้จึงมีคำอ้างอิงเกี่ยวกับศาสนาอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็น เรือโนอา น้ำท่วมโลก หรือชุมชนแห่งความหวัง

แฮนค็อก: วิทยาศาสตร์ศาสนาคริสต์ (Christian Science) เป็นส่วนสำคัญในวัยเด็กของผม [...] การดิ้นรนต่อสู้กับความเชื่อของผมเองดูเหมือนว่าจะสะท้อนออกมาให้เห็นอยู่บ่อยๆในงานของผม สำหรับผมแล้วพระเจ้าเป็นกระบวนการแห่งการให้ กระบวนการทางละครก็เป็นการให้ความหมายแก่ผู้ชม ผมไม่อยู่ข้างฝ่ายที่เชื่อว่าเราวิวัฒนาการ (แบบดาร์วิน) วิวัฒนาการเป็นรูปแบบที่แย่สำหรับการทำละคร การแสดง

แต่ละครั้งจะต้องมีก้าวกระโดดแห่งการสร้างสรรค์ แต่รูปแบบในปัจจุบันนั้นเป็นวิวัฒนาการ และนี่ก็เป็นสาเหตุที่ว่าเหตุใดนักเขียนบทละครจำนวนมากจึงติดอยู่กับเรื่องการพัฒนาและกลัวที่จะแสดงความโง่ออกมาต่อหน้าผู้คน [...]

ย๏ฯค์: การนำเสนอละคร Ark ทั้ง 2 งาน คือ ที่หอศิลป์ PS 122 ที่นิวยอร์ก และที่โรงละครฟรอนเทนา (Frontena Theater) ที่ออสตินนั้นเป็นอย่างไรบ้าง

แฮนค็อก: โปรดักชั่นทั้ง 2 ที่นั้นมีความแตกต่างกัน แต่ก็เป็นที่น่าชื่นชมทั้งคู่ การแสดงที่นิวยอร์กเน้นในเรื่องการทำให้ฟอสเตอร์ดูสมจริง และการแสดงก็ดูใกล้ชิดและน่ากลัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้ง 2 ตัวนั้นชัดเจน และได้รับการเน้น ผู้กำกับ คือ เมลานี โจเซฟ (Melanie Joseph) และ มัทท์ มาเฮอร์ (Matt Maher) ซึ่งเป็นผู้แสดงนั้น ไม่ได้กลัวที่จะทำให้ผมซึ่งเป็นผู้เขียนบทละครนั้นไม่มีตัวตน นั่นก็คือ ทำให้เย็นวันที่มีการแสดงนั้นสมจริงเสียจน "การเขียน" บทละครนั้นเป็นการเอื้อให้เกิดภาพลวงของการเล่าเรื่องออกมาตรงๆ การแสดงแบบนี้มีอันตรายตรงที่จะเป็นไปไม่ได้เลยหากว่าผู้ชมถูกตอกย้ำอยู่ตลอดเวลาว่าตนกำลังชมละครอยู่ เมื่อตอนที่มัทท์เรียกผีของนายฟินนีย์นั้น ผมแทบจะไม่อยากนั่งอยู่ในห้องนั้นเลย เพราะมันน่ากลัวมาก มันเหมือนจริงมากเกินไป และเป็นธรรมชาติมากเกินไป การแสดงซึ่งจัดที่หอศิลป์ PS 122 จุผู้ชมได้เพียง 25 คนเท่านั้น ผู้แสดงอยู่ใกล้จนแทบจะนั่งตักเราอยู่แล้ว ดังนั้นฟอสเตอร์จึงเหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งในโลกแห่งความเป็นจริง มันใกล้เสียจนคนดูสามารถได้กลิ่นนักแสดงเลย และคุณก็จะเริ่มรู้สึกว่ามันเป็นจริง และออกเดินทางไปกับเรื่องที่แต่งขึ้นนั้น

ที่ออสตินนั้น ผู้กำกับ คือวิกกี บูน (Vicky Boone) และผู้แสดง คือ เจสัน เฟลพ์ (Jason Phelps) ให้ความสำคัญต่อโครงสร้างของละคร พวกเขาทำให้ฟอสเตอร์และฟินนีย์สมบูรณ์แบบมากขึ้นในรายละเอียดทั้งในด้านกายภาพและในทางอารมณ์ โดยปกติแล้วผมเป็นคนประกอบ

หรือสร้างวัตถุต่างๆ สำหรับบทละครของผม แต่สำหรับโปรดักชั่นที่ฟรอนเทนานั้น มีการสร้างฉากและวัสดุประกอบฉากขึ้นใหม่ มีการทำแผ่นเล่าเรื่องใหม่ แม้กระทั่งเรื่องราวของเรือก็แตกต่างออกไป มันไม่ได้เป็นของเล่นวินเนอบาโก (Winnebago) แล้ว ตอนแรกๆผมรู้สึกทนไม่ได้ การปราศจากการควบคุมทำให้ผมรู้สึกกังวล แต่เมื่อผมได้เห็นผลที่ออกมาผมรู้สึกเหมือนยกภูเขาออกจากอก แผ่นเล่าเรื่องและวัตถุต่างๆ นั้นดีกว่าที่ผมทำเองอีก แผ่นเล่าเรื่องนั้นดูเหมือนกับทำมาจากหนังมนุษย์เลย เจสันมีวิธีการทำให้ฟอสเตอร์นั้นมีลักษณะบอบบางแต่ดูอันตราย ผมรู้สึกเสียใจกับฟอสเตอร์แต่ไม่อยากอยู่ในห้องเดียวกับเขาเลย เจสันทำให้เกิดความรู้สึกเช่นนี้ได้โดยอาศัยการเคลื่อนไหว ท่าทางต่างๆ ของเขาเป็นการปลุกเรียกผี ความแตกต่างระหว่างฟอสเตอร์และฟินนีย์นั้นยิ่งไม่ชัดเจนมากขึ้น ฟินนีย์กลายเป็นเงาอดีตของฟอสเตอร์ไปแล้ว

ที่ออสตินนั้นเหมือนกับผมฝันเห็นการแสดง ผู้ชมเริ่มต้นจากความฝันและถูกบังคับให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของมัน ละครแสดงที่โรงละครที่จุคนได้ 60 คน ซึ่งประกอบขึ้นจากไม้อัด ดูราวกับไม่ได้ใช้มาเสียนาน ภายในนั้นชวนให้หดหู่ เพดานถูกรื้อออกไป พรมถูกดึงออก และมีการพ่นข้อความเลอะเทอะไว้เต็มผนัง มันดูเหมือนโรงละครที่กิจการล้มเหลว จนโรงละครต้องกลายมาเป็นสมบัติของพวกขายของที่ตลาดนัด เมื่อคน 60 คนเข้ามาอยู่ในนั้น มันยากที่จะเริ่มการแสดงได้ เพราะผู้คนต้องเข้ามาเผชิญกับสภาพเสื่องเคริ่งเสียจนนักแสดงเองก็ไม่รู้ว่าตนอยู่ที่ไหน

ที่นิวยอร์กนั้น ตลาดนัดเริ่มต้นอย่างเล็กๆ เพราะมีชิ้นงานอื่นๆ อยู่ในหอศิลป์แห่งนั้นด้วยในขณะที่มีการแสดงละคร เมลานีค่อยๆให้มันเติบโตขึ้นอย่างมีชีวิตโดยอาศัยเวลา เมื่อถึงตอนท้ายก็ปรากฏว่ามีข้าวของกระจัดกระจายไปทุกหนทุกแห่ง มัทท์มาเฮอร์รู้จักขยะพวกนั้นดี เขาแสดงทั้งหมด 40 รอบ ดังนั้นเขาจึงมีเวลาที่จะค่อยๆ พัฒนาบทขึ้นมาได้ จนทำให้การแสดงนั้นเป็นธรรมชาติและ “เป็นจริง” ที่เท็กซัสนั้นจำนวนรอบจำกัดกว่า คือแสดงเพียง 16 รอบเท่านั้น ดังนั้น มุมมองที่เป็นสามมิติ จำเป็นต้องมีการวางแผนไว้ตั้งแต่ต้น เนื่องจากนักแสดงไม่

ได้มีเวลาที่จะพัฒนาการแสดงบทบาทได้อย่างสบายๆ

มังค์: คนเท็กซัสมีปฏิกิริยาอย่างไร เมื่อเทียบกับชาวนิวยอร์ก

แฮนค็อก: ที่ออสตินนั้นละครกลายเป็นกิจกรรมทางศาสนาอย่างหนึ่งที่ผู้คนจะกลับมาชมละครซ้ำในคืนถัดๆ ไป เพื่อจะมาชมลำดับเรื่องแบบใหม่ๆ และเพลิดเพลินกับการเล่าเรื่อง ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นได้นอกเมืองนิวยอร์ก เพราะผู้ชมไม่ได้มีแนวโน้มที่จะต้องการรับรู้งานศิลปะในทำนองที่เป็นการ "เข้าใจทะลุปรุโปร่ง" มากกว่าการเพลิดเพลินกับมัน เมื่อใดที่ผู้คนคิดว่าเขา "เข้าใจทะลุปรุโปร่ง" ทุกอย่างแล้ว เขาก็จะรู้สึกเหนือกว่า มีแต่ในนิวยอร์กเท่านั้นที่ผู้คนคิดกันว่าผมกำลังพยายามดึงอะไรออกมาจากตัวเขา แต่กระนั้นก็ตาม ถ้าดูตามตัวเลขแล้ว ผู้สนับสนุนงานของผมนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่นิวยอร์ก [...]

มังค์: อะไรทำให้คุณยังอยู่ในวงการละคร คุณมองอนาคตในแง่ดีหรือเปล่า

แฮนค็อก: จะเรียกผมว่าเป็นพวกชอบโวยก็ได้ หรือจะเรียกว่าหัวโบราณก็ได้ แต่ผมกังวลเกี่ยวกับเรื่องฟาสซิสม์ การเชื่อว่าทุกอย่างถูกกำหนดมานั้นเป็นฟาสซิสม์ระดับชาติพอๆ กับระดับปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมป๊อปที่งมงายกับแก่นเรื่องก็เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดนี้ สงครามอ่าวเปอร์เซียทำให้ผมได้คิด - ผมเห็นได้กับตาว่าวิธีการที่โทรทัศน์เล่าเรื่องเกี่ยวโยงกับชะตากรรมของมนุษย์อย่างไร ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นเบื้องหน้าผม มีระบบระเบียบเชื่อมโยงจาก ก ไก่ ไปหา ข ไข่ ไปหา ค ควาย เป็นครั้งแรกในช่วงชีวิตที่ผมหดหู่ใจอย่างมาก ศิลปะจำต้องกลายเป็นสิ่งที่เราถามว่า "นี่มันหมายความว่าอย่างไร" เป็นที่ซึ่งเมื่อเราเข้าไปแล้วจะไม่ติดอยู่กับคำถามว่า "แล้วจะเป็นอย่างไรต่อไป" [...] ละครอเมริกันในช่วงหนึ่ง หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สามารถยืนโรงได้นานๆ แต่ตอนนี้มีแต่เพียงภาพยนตร์เท่านั้น ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อหน่ายหรอก แต่นักเขียนบทละครเริ่มเบื่อแล้ว

มังค์: คุณมีข้อเสนออะไรบ้าง เราจำเป็นต้องมีกลุ่มแนวคิดก้าวหน้ากลุ่มใหม่หรือไม่

แฮนค็อก: [...] ผมว่าเราต้องการอะไรที่เหมือนไวรัสคอมพิวเตอร์ คือต้องรุกจากภายใน แล้วค่อยทำลายระบบเมื่อมันไม่ทันตั้งตัว เราต้องคอยติดตามความเคลื่อนไหวต่างๆ อยู่ตลอดเวลา ต้องจู่โจมระบบปฏิบัติการโดยใช้กุศโลบาย ไม่ใช่การเผชิญหน้าแบบกลุ่มดาดา ไวรัสจะสามารถอยู่ในคอมพิวเตอร์ได้โดยไม่ทำให้มันพัง และที่จำเป็นอีกเรื่องหนึ่งก็คือ ต้องทำสิ่งที่คนอื่นเข้าใจได้ ใครก็ตามที่ไปดู Race of the Ark Tattoo สามารถรับรู้เรื่องราวของเด็กที่ถูกขอมาเลี้ยงคนหนึ่งได้ เพราะทุกสิ่งทุกอย่างว่ากันซึ่งๆหน้า

ผมไม่ได้หมายความว่าคุณไม่ควรไว้ใจหลักสูตรหรือสถาบันต่างๆ แต่คุณไม่สามารถทำละครได้โดยไม่มีอิสระ ไม่ใช่รับเงินอุดหนุนแล้วก็เขียนบทละครที่ไม่ต้องลงทุนในการทำออกแสดง การเป็นศิลปินหมายความว่าคุณต้องเข้าใจข้อจำกัดของคุณในวัฒนธรรมนั้นๆ คุณจำเป็นต้องมีสถาบัน แต่ไม่ใช่เขียนโดยมีความคิดที่ยึดติดกับสถาบันหรือเขียนเพื่อเอาใจสถาบัน

การเขียนบทละครนั้นเป็นวิกลจริตอย่างหนึ่ง "คุณคิดว่าผู้ชมจะเลือกสรรวัตถุต่างๆ จากของเล่นวินเนอบาโกหรือ คุณล้อเล่นน่ะสิ" เราจะทำให้เกิดสภาพเช่นนี้ในอเมริกาในปี 1998 ได้อย่างไร เพื่อที่เราจะได้มองดูผู้คนทำอะไรบางอย่างโดยที่ไม่ใช่เพื่อเงิน โดยที่เดิมพันอย่างเดียวในที่นี้คือการสัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน

กรกช อัตถวิริยะนุภาพ : ผู้แปล

ที่มา : David W Hancock, . "Arks of Time".Theater. **Yale Repertory Theatre**. Vol. 29, No.1(1999), pp.44 - 53

บทวิเคราะห์

บทความนี้ตัดตอนมาจากบทสัมภาษณ์ผู้เขียนบทละครเรื่อง "The Race of the Ark Tattoo" คือ ดับบลิว เดวิด แฮนค็อก (W. David Hancock) โดยเอริกา มังค์ (Erika Munk) เนื้อหาของบทความครอบคลุมหลายประเด็นด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากบทละครเรื่องนี้ซึ่งมีผู้นำไปแสดง 2 ที่ คือ นิวยอร์กและออสติน นอกจากผู้ให้สัมภาษณ์จะกล่าวถึงแนวคิดและลักษณะการทำงานของตนแล้ว ยังได้ให้ทัศนะเชิงวิจารณ์ไว้มากมายทั้งที่เกี่ยวกับการแสดงละครจากบทละครที่เขาเขียนและเกี่ยวกับวงการละครและการศึกษาด้านการละคร ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

แฮนค็อกเป็นผู้ที่ได้วิเคราะห์ความคิดและพัฒนาการทางความคิดของตนเองไว้ได้อย่างลึกซึ้ง โดยได้กล่าวถึงบุคคลต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อแนวคิดของเขา จากบทสัมภาษณ์นี้จะเห็นได้ว่าเขาเป็นผู้ที่เน้นในเรื่องคุณค่าเชิงมนุษยนิยมที่สลัดทิ้งซึ่งกรอบแฟชั่นต่างๆ ที่เป็นของเทียม เขาชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของละคร โดยเน้นว่าเป็นการเปิดโอกาสสำหรับการสัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์โหยหาในยุคที่สังคมถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมป๊อป หรือวัฒนธรรมมวลชน โดยที่คนในสังคมถูกครอบงำให้ "เชื่อ" หรือ "ไม่เชื่อ" ในสิ่งเดียวกัน แฮนค็อก จึงสนใจนำเสนอละครในแนวธรรมชาตินิยม ในระหว่างที่ชมละคร ผู้ชมจะหยุดยั้งความไม่เชื่อของตนไว้ชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเริ่มจากการไม่รู้ตัว จนพัฒนาไปสู่ความเต็มใจที่จะหยุดยั้งความไม่เชื่อเสียประสบการณ์ดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมได้รับผลกระทบทางอารมณ์อันเกิดจากการใช้ความคิด

ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์การแสดงนั้น เขาได้เปรียบเทียบข้อดีและข้อด้อยของการแสดงละครที่เขาเป็นผู้เขียนบทไว้ได้อย่างชัดเจนและเป็นเหตุเป็นผล การเริ่มต้นจากทัศนะที่เป็นอัตวิสัยเนื่องจากเขาเป็นผู้เขียนบทละครและมีภาพของละครนั้นๆ อยู่ก่อนล่วงหน้า ไม่ได้ทำให้เขาเกิดอคติในการที่จะประเมินคุณค่าการแสดงละครทั้ง 2 ที่ เขาได้ชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงและนักแสดงตีความบทละครของเขา

อย่างไร และนำเสนอออกมาในรูปแบบใด โดยที่ชี้ให้เห็นทั้งข้อดีและข้อจำกัดของการแสดงละครในแต่ละที่ เช่น กล่าวถึงประเด็นที่ว่าผู้แสดงที่นิวยอร์กมีโอกาสพัฒนาบทได้ดีกว่าเนื่องจากจำนวนรอบในการแสดงมีมากกว่า ในขณะที่การแสดงที่ออสตินนั้นผู้แสดงมีเวลาจำกัด แต่ผู้กำกับก็มีทางออกโดยการวางโครงสร้างที่สมบูรณ์แบบมากกว่า เป็นต้น

นอกจากจะวิจารณ์ฝ่ายศิลปินผู้สร้างสรรค์แล้ว แฮนค็อกยังได้ให้ทัศนะเชิงวิจารณ์ที่น่าสนใจเกี่ยวกับผู้ชมละครไว้ด้วย จากคำถามที่ต้องการให้เขาเปรียบเทียบปฏิกิริยาของผู้ชมละครที่เท็กซัสกับที่นิวยอร์ก เขาได้ให้ภาพของผู้ชมในนิวยอร์กที่ต้องการจะรับรู้งานศิลปะอย่างที่สามารถ “เข้าใจได้ทะลุปรุโปร่ง” ซึ่งเขาได้วิจารณ์ว่าทำให้ขาดความเพลิดเพลินในการเสพงานศิลปะไป

ประเด็นที่สำคัญและสะท้อนให้เห็นพลังทางปัญญาของบทสัมภาษณ์นี้มากที่สุดก็คือ การที่แฮนค็อกสามารถกล่าวถึงศักยภาพและข้อจำกัดของสื่อ “ละครเวที” ตลอดจน “การเขียนบทละคร” ได้อย่างชัดเจน ในแง่ศักยภาพของสื่อประเภท “ละครเวที” นั้น เขาได้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการทำให้ละครเป็น “ประสบการณ์ที่ไม่อาจผลิตซ้ำได้” เป็นการขายโอกาสให้คนมาอยู่รวมกัน รับรู้เรื่องราวด้วยกัน และเกิดการพัฒนาทั้งในด้านความคิดและอารมณ์ ซึ่งประสบการณ์มนุษย์สัมผัสมนุษย์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การสร้างสถานการณ์ที่เหมือนจริงได้มากที่สุด เป็นสิ่งที่สื่ออื่นๆ ไม่อาจทำได้เท่ากับละครเวที ในทางตรงกันข้ามผู้เขียนบทละครต้องยอมรับข้อจำกัดว่าไม่สามารถจะกำหนดให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นบทเวทีละครในช่วงเวลาหนึ่ง ดังที่เขาได้เล่าถึงการที่เขาไม่ประสบความสำเร็จในวัยหนุ่ม การมองเห็นศักยภาพและข้อจำกัดของละครเวทีทำให้เขาเน้นความสำคัญในการที่จะเขียนบทละครที่เป็นบทละครได้อย่างเดียวเท่านั้น ไม่ใช่บทละครที่สามารถนำไปทำเป็นบทภาพยนตร์ได้ด้วย เป็นต้น ประเด็นดังกล่าวยังเชื่อมโยงกับการที่เขากล่าวถึงวงการการศึกษาที่มองว่าการเขียนบทละครนั้นเป็นกลวิธีที่สามารถเล่าเรียนกันได้ โดยเขาได้ชี้ให้เห็นถึงข้อเสียของแนวคิดดังกล่าวเนื่องจากทำให้ผู้เขียนขาดนวัตกรรม ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์

งานศิลปะ

บทสัมภาษณ์นี้จึงสะท้อนให้เห็นความสามารถในการวิเคราะห์แนวคิดต่างๆทั้งของตัวแฮนค็อกเองและแนวคิดต่างๆที่ส่งอิทธิพลต่อเขา ซึ่งทำให้เขาสามารถเชื่อมโยงแนวทางต่างๆเข้าด้วยกัน การเข้าใจตนเองของเขานำไปสู่ความสามารถในการกำหนดทิศทางของตนเอง เข้าใจสภาพสังคม ตลอดจนสามารถเสนอทางออกให้แก่สังคมได้ ดังที่เขาเสนอไว้ในตอนท้ายว่า ผู้ทำละครจะต้องมีกุศโลบาย เข้าใจข้อจำกัด และตอกย้ำแนวคิดเกี่ยวกับมนุษยนิยมของเขาด้วยการกล่าวว่า "เดิมพัน" ของละครเวทีนั้นก็คือ "สัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน" นั่นเอง ทัศนะของแฮนค็อกนั้นมีประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับฝ่ายผู้สร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับ นักแสดง หรือผู้เขียนบทละคร แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้ต่อฝ่ายผู้รับ และชี้ให้เห็นคุณค่าของ"ศิลปะการละคร" จึงเป็นการนำเสนอความคิดที่เป็นพลังทางปัญญา

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

ละครคืออะไร ?

ซาโตชิ มิยากิ

(หมายเหตุ ข้อความตัวเอนที่อยู่ในวงเล็บเป็นการขยายความโดยผู้แปลเป็นภาษาไทย)

การนำเอาบทละครที่ถูกเขียนขึ้นมาเมื่อ 2500 ปีที่แล้วมาทำเป็นการแสดงในปัจจุบันเป็นการทำงานศิลปะที่มหัศจรรย์ แต่การที่บทละครมีความเก่าแก่นั้นไม่ได้หมายความว่าผลงานของละครเรื่องนั้นจะต้องมีคุณค่าทางศิลปะที่สูงส่งเสมอไป ในฐานะที่พวกเราเป็น "คนทำงานละคร" เราจำเป็นต้องถามตัวเองว่า "ละครที่เราทำหรือที่เราดูอยู่ทุกวันนี้ยังคงทำหน้าที่ของตัวเองได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่?" "ละครยังคงมีคุณค่าในตัวเองเพียงพอที่จะหยัดยืนในอนาคตต่อไปหรือไม่?" ความจริงแล้วละครเคยทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการสื่อความหมายต่อมหาชนในประวัติศาสตร์ที่เพิ่งผ่านไปเพียงไม่นานนี่เอง สื่อเพื่อมวลชนที่เราพบเห็นในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ สื่อโทรสาร ไปจนถึง สื่อเส้นใยเครือข่ายในโทรทัศน์ ก็ล้วนแต่เป็นสื่อคู่แข่งที่เพิ่งถือกำเนิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี่เอง สรุปแล้ว ในอดีตนั้นละคร

เคยอยู่ในสถานภาพที่เรียกได้ว่าแทบจะถือเอกสิทธิ์ในการให้ความบันเทิงแก่มหาชน และในบางแง่มุมที่สุดขั้วหน่อย ละครก็ยังเป็นสื่อมวลชนที่ถือเอกสิทธิ์ในแง่ของการสร้างพลังดึงดูดใจทางความคิดทางการเมือง อีกทั้งเรื่องราวในละครยังเป็นเสน่ห์เชื้อชวนให้ผู้คนติดตามเหมือนติดยาเสพติดเลยทีเดียว

ถ้าหากเรารู้สึกว่าทุกวันนี้ ละครได้สูญเสียอำนาจ (ที่เคยมี) ของตัวเองไปเสียแล้ว เราจะโทษใครได้ นอกจากพวกเรา "คนทำงานละคร" เองนี่แหละ เป็นที่น่าเสียดายว่า คนทำงานละครทุกวันนี้พอใจกับเพียงแค่การนำเสนอเรื่องอย่างง่ายๆ หรือไม่ก็สู้อุตส่าห์ทำงานหนักเพื่อที่จะสร้างละครออกมาหนึ่งเรื่อง ทั้งๆ ที่บทความธรรมดาสักชิ้นก็อาจจะทำหน้าที่เดียวกันนี้ได้

สื่ออื่นๆ ได้เข้ามาทดแทนบทบาท (ที่เคยเป็นเอกสิทธิ์) ของละครจนแทบหมดสิ้น หรือจะพูดอีกอย่างก็คือ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิดีโอ และการเล่นบทบาทสมมติ ได้เข้ามาสวมบทบาทแทนละครโดยสิ้นเชิง แม้กระนั้นก็ดูราวกับว่า จะมีสื่อมวลชนแนวไฮ-เทคชนิดใหม่เพิ่มเข้ามามากขึ้นเรื่อยๆ อำนาจของละครได้ถูกรุกล้ำมากขึ้นเรื่อยๆ มิน่าล่ะ ผู้คนในยุคนี้ถึงได้มี "ภาพลักษณ์" เกี่ยวกับ "ละคร" ว่าเป็นอะไรที่โบราณคล้ายกับงานอดิเรกประเภทหนึ่ง เป็นเครื่องประดับ หรือคล้ายกับการลงทุนเพื่ออะไรอย่างอื่น เช่นการฝึกนักแสดงเพื่อที่จะได้ไปเปิดตัวในสื่อมวลชนชนิดอื่น แต่ถึงอย่างไรก็ดี ปัจจุบันนี้ผู้คนทั่วโลกที่ทำงานละครก็ยังเพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ พวกเขาเหล่านี้ล้วนพยายามแสวงหาสิ่งเดียวกัน นั่นก็คือความเฉพาะตัวมากที่สุดของละคร ละครจะสามารถครองเอกสิทธิ์ของตัวเองได้จากอะไร และท้ายที่สุดแล้ว หน้าที่ที่สำคัญที่สุดของละครคืออะไร พวกเขาเหล่านี้ล้วนแต่สร้างสรรค์สิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุดให้กับศิลปะโบราณที่เรียกว่า "ละคร"

พัฒนาการที่รวดเร็วและไม่หยุดนิ่งของเทคโนโลยีข่าวสารได้กดดันให้ละครต้องแตกดับและได้เกิดใหม่อีกครั้ง และนี่ก็คือเหตุผลว่าทำไมช่วงปลายศตวรรษที่ 20 จึงเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลสำหรับละคร ผมรู้สึกทั้งเคารพ เห็นใจ และทั้งรู้สึกถึง

ความเป็นคู่แข่งระหว่างผมกับคนทำงานละครร่วมสมัยนี้กับผม พวกเราทุกคนต่างก็ไขว่คว้าหาทางรอด หรือคุณลักษณะบางอย่างที่เราคิดว่าละครเท่านั้นจะสามารถทำได้ พวกเราตั้งคำถามว่าแก่นแท้ของละครคืออะไรและพยายามแสวงหาคำตอบ การหมกมุ่นอยู่กับคำถามนี้ก็เพื่อที่จะเอาชนะความคิดในด้านลบที่ว่าละครไม่มีแก่นอะไรที่แท้จริง เมื่อผ่านการแสวงหาอย่างสุดชีวิตกันมาแล้ว ผมพูดได้ว่าความรักอันเปี่ยมล้นในละครก็ได้สำแดงตัวเองออกมา

"ละครคืออะไร" เมื่อผมนึกถึงคำถามนี้ ผมนึกถึงประเด็นสำคัญ 2 ข้อที่ทำให้ละครมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในประเด็นแรก การแสดงละครนั้นจำต้องเผชิญหน้ากับชีวิตจริงๆ (ในที่นี้หมายถึงความสดของละครเวทีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการมีอยู่จริงของผู้แสดง ชีวิตที่ปรากฏอยู่บนเวทีแม้ว่าจะเป็นเรื่องสมมติแต่เป็นความจริงในทางกายภาพ) และอีกประเด็นหนึ่ง ก็คือ ละครเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้สังเกตเห็นถึงข้อแตกต่างของผู้อื่น (ในที่นี้หมายถึงการที่ผู้ชมเป็นฝ่ายติดตาม สังเกตตัวละครบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากตัวผู้ชมในชีวิตประจำวัน) ทั้งสองประเด็นนี้ต่างก็มีส่วนเชื่อมโยงกัน

ในช่วงนี้ ผมจะขออภิปรายถึงประเด็นแรกก่อน เราน่าจะลองคิดถึงองค์ประกอบพื้นฐานที่ทำให้ ละครมีความแตกต่างจากศิลปะแขนงอื่น ในความคิดของผม ผมคิดว่ามีปัจจัย 3 ข้อที่ทำให้ละครมีเอกลักษณ์ที่พิเศษนั่นก็คือ การใช้ภาษา การดำรงอยู่จริงของร่างกาย และกลุ่มคน (หรือผู้ชม) และลักษณะที่ว่านี้เป็นลักษณะที่ศิลปะแขนงอื่นๆ ไม่สามารถมีพร้อมกันครบทุกข้อในเวลาเดียวกัน หรือจะพูดอีกแบบหนึ่งก็คือว่า หากเราพบเห็นงานศิลปะที่ประกอบด้วยลักษณะสามประการนี้ที่ไหน เราก็จะได้พบกับละครที่นั่น องค์ประกอบเหล่านี้ก็เป็นองค์ประกอบในชีวิตจริงด้วยเช่นกันและผู้คนทั้งหลายก็ไม่มีทางที่จะหนีไปจากมันได้ องค์ประกอบทั้งสามอย่างนี้เป็นสิ่งที่ผูกผู้คนไว้กับชีวิตจริง (เมื่อไรก็ตามที่ผู้คนต้องการจะหนีจากสภาพชีวิตจริง นั่นก็หมายความว่าผู้คนเหล่านั้นกำลังฝันว่าตัวเองได้หนีจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง) ลักษณะที่ว่านี้แหละที่แสดงให้เราเห็นถึงข้อจำกัด (ที่เหมือนในชีวิตจริง) ของละคร

ในขณะที่ผู้เสพศิลปะแขนงอื่นไม่ว่าจะเป็นดนตรี ทัศนศิลป์ หรือนวนิยาย สามารถที่จะหนีจากโลกแห่งความจริงที่แล่นอยู่เบื้องหน้าในตอนนั้นได้ แต่ทั้งละครและชีวิตจริงไม่สามารถเกิดขึ้นซ้ำกันได้ ดังนั้น ละครจึงมีข้อจำกัดเหมือนกับชีวิตจริงและในขณะเดียวกันนี่ก็เป็นข้อได้เปรียบที่สุด เช่นกันเมื่อศิลปินได้เลือกละครเป็นตัวแทนในการสื่อสารความคิดของเขา เขาสามารถที่จะนำเสนอความคิดของเขาโดยตรงต่อผู้เสพงาน และถ้าจะมองจากมุมของผู้ชมบ้าง ในเมื่อละครเชื่อมโยงอย่างแนบแน่นกับความสดราวชีวิตจริง ละครย่อมจะสามารถส่งอิทธิพลต่อชีวิตจริงของผู้ชมได้ด้วยเช่นกัน ในที่นี้ ผมไม่ได้หมายความว่าละครทุกเรื่องสามารถบรรลุผลข้อนี้ได้สำเร็จ กล่าวโดยสรุปก็คือ ละครสามารถและควรจะเปลี่ยนแปลงชีวิตของผู้ชม

ศิลปะเกือบทุกรูปแบบมีลักษณะบางอย่างเหมือนเหล้าตรงที่มันช่วยให้ผู้เสพได้หนีจากชีวิตจริงชั่วคราว ยกเว้นละคร

เหล้าเบียร์ดูจะมีอำนาจมากกว่าละครตรงที่ว่ามันสามารถทำให้คนลืมชีวิตที่หม่นหมองและช่วยให้ผู้เสพ “สร้างภาพลวงตา” ได้ แต่เมื่อไรที่ผู้เสพสร่างเมา เขากลับพบว่าตัวเองตกอยู่ในสภาพชีวิตจริงที่หม่นหมองนั้นอย่างเดิม ไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลง ไม่มีอะไรที่สามารถเชื่อมระหว่างความฝันที่ลวงตากับความจริงของเขาได้ ในทางตรงข้ามกับงานศิลปะในรูปแบบอื่นๆ ละครไม่นิยมที่จะผลักให้ผู้ชมหลุดเข้าไปสู่โลกแห่งความลวงตา *(ในที่นี้หมายถึงว่าผู้เสพละครมักจะไม่หลุดหนีจากสภาพความเป็นชีวิตจริงของตัวเองในขณะที่นั่งชมละคร กล่าวคือผู้ชมมักจะมีสติว่ากำลังชมละครอยู่นั่นเอง)* แต่เมื่อไรก็ตามที่ละครสามารถผลักผู้ชมให้หลุดเข้าไปในโลกแห่งความฝัน (ที่ปรากฏอยู่จริงในขณะชมละคร) ได้สำเร็จ ผลพวงบางอย่างจากประสบการณ์นั้นจะต้องติดตัวเขาไปในชีวิตจริง การแสดงออกซึ่งผลกระทบนี้อาจจะเป็นไปอย่างช้าๆ แต่ท้ายที่สุดแล้วย่อมมีผลต่อชีวิตของผู้ชมผู้นั้น ถึงแม้ว่าละครพยายามจะจูงผู้ชมเข้าไปในโลกแห่ง “ความฝัน” แต่ก็เป็นความฝันที่เปรียบได้กับชีวิตจริง สิ่งที่ผมพยายามจะพูดก็คือ “ความฝัน” ที่เกิดขึ้นท่ามกลางข้อจำกัดนั้นมักจะมีอิทธิพลสูงต่อผู้ฝัน และถ้าจะให้ “ความฝัน” นั้นปรากฏ

ผลกระทบมากที่สุด มันก็ควรเกิดขึ้นด้วยองค์ประกอบครบทั้งสามข้อ ในทำนองเดียวกัน หากเราต้องการละครที่ไม่ค่อยมีผลกระทบอะไร เราย่อมสามารถสร้าง "ภาพลวงตา" ด้วยการสร้างงานที่ขาดองค์ประกอบบางข้อไป แต่การทำเช่นนั้นเป็นสิ่งที่สื่อมวลชนแขนงอื่นๆ ก็สามารถทำได้โดยง่าย

ในประเด็นที่สอง ที่ได้เกริ่นไว้ตั้งแต่แรก คือประเด็นที่ว่า ละครเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้สังเกตเห็นถึงข้อแตกต่างของผู้อื่น *(ในที่นี้หมายถึงการที่ผู้ชมเป็นฝ่ายติดตาม สังเกตตัวละครบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากตัวผู้ชมในชีวิตประจำวัน)*

ในโลกปัจจุบันที่การรับรู้ข่าวสารข้อมูลเป็นไปในอัตราที่รวดเร็วและมหาศาลอย่างไม่น่าเชื่อ ผู้คนต่างมีชีวิตอยู่ท่ามกลางข้อมูลที่ท่วมล้น ยิ่งมีปริมาณข้อมูลเพิ่มขึ้นมากเท่าไร โอกาสที่ผู้คนจะได้พบปะกันก็ยิ่งน้อยลงเท่านั้นเราสามารถดูตัวอย่างได้จากขั้นตอนการจับจ่ายซื้อของเช่นในประเทศญี่ปุ่น เมื่อไม่ถึงหนึ่งร้อยปีที่แล้วนั้น ผู้ซื้อและผู้ขายจะต้องรวบรวมข้อมูลของแต่ละฝ่ายจากการได้พบปะแลกเปลี่ยนบทสนทนากัน ทำให้คนทั้งสองฝ่ายต้องเผชิญหน้ากับลักษณะเฉพาะที่แตกต่างของแต่ละปัจเจกบุคคล แต่การซื้อของผ่านหนังสือแสดงสินค้าหรือผ่านสื่ออินเตอร์เนตทำให้ผู้คนไม่จำเป็นต้องพบหน้ากันเลย ในเมื่อทั้งสองฝ่ายต้องคิดแต่เรื่องของสินค้าเท่านั้น จุดนี้ทำให้ทั้งสองฝ่ายไม่จำเป็นต้องสนใจเรื่องความแตกต่างของอีกฝ่ายหนึ่งแต่อย่างใด ดังนั้นจึงสามารถเพิ่มความจุในเรื่องของข้อมูลได้อีกเป็นเท่าทวีคูณ สังคมที่อยู่ในระบบแบบนี้จึงน่าเป็นห่วง เนื่องจากว่าไม่ว่าผู้คนจะนั่งอยู่ที่บ้านหรืออยู่ที่โรงเรียนพวกเขากลับไม่สามารถเข้าใจได้ถึงการดำรงอยู่ของผู้อื่นและไม่สามารถยอมรับในความแตกต่างได้ นี่ไม่ใช่ปัญหาเฉพาะแต่เยาวชนเท่านั้นแต่เป็นปัญหาของคนทุกวัย

ดังนั้นพวกเราในฐานะที่เป็นคนทำสื่อละคร พวกเราจำเป็นต้องสร้างโอกาสให้ผู้ชมของเราได้พบกับลักษณะที่แตกต่างของผู้อื่นและหวังว่าผู้ชมจะเรียนรู้ที่จะชอบรสชาดแบบนี้ ละครเป็นศิลปะที่พยายามจะนำเสนอความคิดบางอย่างโดยตรงจากผู้สร้างงานซึ่งปรากฏตัวตนอยู่

จริงกับผู้ชมซึ่งมีตัวตนอยู่จริงเช่นกัน นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงด้วยกัน กับผู้กำกับฯ และทีมงานทั้งหมดย่อมส่งผลกระทบไปสู่ผลงานแสดง (และผู้ชม) ผลที่ตามมาก็คือ การวัดความละเอียดอ่อนที่ต่างฝ่ายต่างจะรู้สึกได้ถึง "ข้อมูลจากฝ่ายตรงข้าม" ซึ่ง "ข้อมูล" ที่ว่านี้เป็นข้อมูลที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติไม่ใช่ข้อมูลที่ถูกสมมติขึ้นแบบข้อมูลดิจิตอล

การที่คณะนักแสดงและผู้กำกับฯต่างมีความรู้สึกบางอย่างที่แปลกต่อกันในตอนที่เริ่มทำงานด้วยกันใหม่ๆนั้นเป็นสิ่งที่ดีและควรจะพยายามรักษามันไว้ ผมคิดว่า เรามีหน้าที่ที่ต้องทำให้ผู้ชมสัมผัสถึงความรู้สึกทำนองนี้ก่อนที่จะรู้สึกคุ้นเคยกับละครที่เขากำลังจะได้ชม นั่นหมายความว่า หากผู้ชมรู้สึกแปลกกับตัวละครนั่นแสดงว่าเขากำลังลองชิมรสชาดของความแตกต่างของมนุษย์ ดังนั้นหากนักแสดงทำในสิ่งนี้ไม่ได้ นั่นอาจจะหมายถึงว่าเขาอาจจะล้มเหลวในการสร้างมนุษย์ที่มีความแตกต่างมากจากตัวผู้ชม กล่าวคือ การปรากฏอยู่จริงของผู้อื่นมักจะให้ความรู้สึกที่ประหลาดใจกับเรา และสภาวะที่เกิดขึ้นนี้ย่อมเป็นจังหวะที่แสดงให้เราเห็นถึงความแตกต่างของแต่ละปัจเจกบุคคล

ดังนั้น เมื่อผู้ชมได้เผชิญหน้ากับนักแสดงชั้นเลิศที่ปรากฏร่างบนเวทีเมื่อไร ผู้ชมผู้นั้นมักจะรู้สึกอัศจรรย์ใจและรู้แปลกอย่างบอกไม่ถูก

ความรู้สึกแปลกที่ว่านี่เอง ที่ทำให้ทั้งฝ่ายผู้แสดงและฝ่ายผู้ชมตระหนักถึงการมีอยู่ของกันและกัน และทำให้ทั้งสองฝ่ายยิ่งมีความรู้สึก *(ถึงความมีชีวิตหรือรู้สึกหลายๆ อย่าง)* ต่อกันและกัน

แต่ความรู้สึกแปลกที่ว่านี้ไม่ได้เป็นสภาวะที่แช่แข็งไปตลอด หากแต่มันกลับถูกใช้เป็นเครื่องมือที่จะเป็นกระจกเงาให้พวกเราเห็นว่า ท้ายที่สุดแล้วทุกคนต่างก็มีความเป็นมนุษย์เหมือนๆกัน *(นั่นก็คือเราได้เรียนรู้ถึงแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ร่วมกันด้วย)*

อย่างไรก็ดี เครื่องมือประเภทนี้ไม่สามารถที่จะถูกนำมาใช้แบบมักง่าย และการที่จะทำให้ผู้คนที่ใช้ชีวิตในโลกที่ทันสมัยสามารถเข้าถึงความรู้สึกเหล่านี้ก็เป็นกระบวนการที่ยากลำบาก ดังนั้นมันจึงเป็นภารกิจที่สำคัญของ "คนทำงานละคร" ที่จะต้องสร้างปรากฏการณ์ที่ว่า

นี้ให้ผู้คนได้ประจักษ์ ไม่เช่นนั้นแล้ว ภารกิจอันนี้อาจจะตกไปอยู่ในมือของเจ้าลัทธิใหม่ๆ ด้วยวิธีการที่ง่ายดายก็เป็นได้

การได้เผชิญหน้ากับผู้อื่นที่แตกต่างนั้นมักจะเป็นกระบวนการที่เริ่มต้นด้วยการสังเกตเห็นความแตกต่าง จากนั้นก็จะเป็นการพยายามแสวงหาความเหมือน และในขั้นสุดท้ายก็คือการที่ได้พบกับความอัศจรรย์ใจที่ความเหมือนกันนั่นเอง

ประสบการณ์ละคร *(ที่มีคุณภาพชั้นเลิศ)* มักจะทำให้ผู้ชมได้ผ่านกระบวนการที่ว่านี้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ เมื่อผู้ชมได้เผชิญหน้ากับตัวละคร ในตอนแรกผู้ชมจะรู้สึกอัศจรรย์ใจ จากนั้นเขาก็จะเริ่มแสวงหาซึ่งความเหมือน ท้ายที่สุดเขาก็จะได้พบกับความเป็นมนุษย์ที่เหมือนกับตัวละคร

แต่สิ่งที่วิเศษที่สุดก็คือการที่ผู้ชมสามารถที่จะนำเอาการค้นพบที่ทำให้เขาประหลาดใจนี้กลับไปใช้ในชีวิตจริง และนี่ก็เป็นวิธีการอีกแบบหนึ่งที่สามารถใช้บำบัดความป่วยไข้ของสังคมสมัยใหม่

สุดท้ายแล้ว เราจึงขนานนามให้ละครว่า "ละครคือศิลปะที่มหัศจรรย์"

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้แปล

แปลจาก Satoshi Miyagi "What is "the theatre?" (translated from Japanese into English by Kazuko Kawamoto. Ku Nauka) **Theatre Company** (10th Anniversary's Production Program for 1999-2000). Tokyo. Japan.

บทวิเคราะห์

บทความ "ละครคืออะไร" ซึ่งเขียนโดย ซาโตชิ มิยากิ[1] นี้เป็นบทความที่ปรากฏอยู่ในโปรแกรมการแสดงเรื่อง "มีเดีย" (Medea) ในโอกาสครบรอบ 10 ปี ของคณะละคร "คานูกา" แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะไม่ใช่บทวิจารณ์โดยตรง แต่ก็เป็นบทความเชิงทฤษฎีที่สอดแทรกเนื้อหาที่มีลักษณะเชิงวิจารณ์อันเป็นสากลที่สามารถจะถ่ายทอดข้ามชาติข้ามภาษาได้

โดยทั่วไปแล้ว เรามักจะไม่ค่อยได้พบเห็นงานเขียนเชิงทฤษฎีจากนักปฏิบัติบ่อยมากนัก และงานเขียนที่พยายามอธิบายสภาวะการดำรงอยู่ของศิลปะการละครในเชิงปรัชญานั้น ก็จำเป็นต้องใช้ทักษะการคิดและทักษะการเขียนที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากการเป็นนักปฏิบัติ ดังนั้นบทความที่ยกมานี้จึงอาจจะไม่ใช่บทความที่สมบูรณ์แบบสำหรับงานวิชาการ แต่ทว่าเป็นบทความที่มีคุณลักษณะที่น่าสนใจในเชิงความคิดและเนื้อหาหลายประการ

ประการแรก ซาโตชิ มิยากิ ไม่ได้เป็นนักปฏิบัติที่พึงพอใจแต่เฉพาะการเป็นนักปฏิบัติที่อยู่ในระดับผู้สร้างงานละครทั่วๆไป หากแต่เขาเป็นนักปฏิบัติที่คิดไปไกลถึงระดับความหมายเชิงอภิปรัชญาของศิลปะของละครและความหมายเชิงอภิปรัชญาของตัวงานด้วย กล่าวคือเขาไม่ได้คิดว่า การที่ผู้ทำละครสามารถ "เล่าเรื่อง" หรือ "นำเสนอการแสดง" ผ่านสื่อละครนั้นจะเป็นภารกิจที่สำคัญที่สุด (ทุกวันนี้ ละครเวทีส่วนใหญ่ก็มักจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องหรือนำเสนอความบันเทิงเป็นหลัก ซึ่งความจริงแล้วสื่อแขนงอื่นก็ทำได้ด้วยเช่นเดียวกัน) เขาตั้งคำถามว่า "ละครคืออะไร" "ละครมีลักษณะเฉพาะตัวหรือไม่" และ "ละคร

[1] ซาโตชิ มิยากิ เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1959 ณ กรุงโตเกียว เขาจบการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์จากมหาวิทยาลัยโตเกียว ในปี 1980 เขาได้เริ่มกำกับละครเวทีตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษา และได้ฝึกนักแสดงด้วยวิธีการที่เรียกว่า "ยิมนาสติคแบบตะวันออก" ในปี 1990 ได้ก่อตั้งคณะละคร "คานูกา" (Ka Na'uka Theatre Company) ซึ่งนิยมใช้นักแสดงสองคนแสดงเป็นตัวละครตัวเดียวกัน คณะละครนี้มักจะนำเสนอละครประเภทกรีก คลาสสิคหรือละครที่ดัดแปลงจากละครคาบูกิของญี่ปุ่น

มีความหมายอย่างไรต่อชีวิตในปัจจุบันและอนาคต" ในบทความชิ้นนี้ เขาได้พยายามที่จะแสวงหาคำตอบด้วยการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นตัวอักษร ซึ่งบางครั้งผู้อ่านก็ต้องใช้การตีความอย่างระมัดระวังในการทำความเข้าใจกับความคิดของเขา เราอาจจะพูดได้ว่า มิยากิ ได้ใช้สัญชาตญาณของความรักในละครมาทำให้เขาต้องสวมบทบาทนักปรัชญาการละครไม่ว่าเขาจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม

ประการที่สอง ในฐานะที่มิยากิเป็นนักปฏิบัติ เขาพยายามจะแสวงหาเหตุผล (ที่เป็นสากลและยั่งยืน) ที่จะทำให้นักปฏิบัติทุกคนได้มีโอกาสพินิจถึงบทบาทของละคร ตั้งแต่ในอดีตมาจนถึงปัจจุบัน เขาได้แสดงข้อสังเกตต่อสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นและกำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในโลกยุคปัจจุบันไม่ เขาวิเคราะห์ว่าทำไมละครจึงถูกมองว่าเป็นงานอดิเรกที่โบราณ อะไรได้เข้ามาทำหน้าที่ทดแทนละคร มิยากิ ไม่เพียงแต่ต้องการนำเสนอข้อสังเกตของเขาต่อบทบาทที่สื่อมวลชนประเภทต่างๆ ได้เข้ามาทำหน้าที่แทนละครเท่านั้น แต่เขาต้องการแสวงหาบทบาทที่ยังคงมีความจำเป็นและยังเหลืออยู่ในสังคมของละคร ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องทำการสำรวจอย่างเอาจริงเอาจังถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ที่สุดสำหรับละคร

ประการที่สาม การนำเสนอลักษณะที่สำคัญสามประการของละครที่มิยากิได้นำเสนอนั้น มีมิติที่แปลกใหม่และแตกต่างจากทฤษฎีที่นำเสนอโดยนักการละครชาวตะวันตกอยู่บ้าง กล่าวคือ เขาเลือกใช้คำว่าการใช้ภาษา (แทนที่จะใช้คำว่า "การกระทำ") ใช้ "การดำรงอยู่จริงของร่างกาย" แทนที่จะใช้ คำว่า "นักแสดง") และ กลุ่มคน (ในที่นี้มิยากิใช้ในความหมายที่รวมทั้งทีมงานทั้งหมดและผู้ชมแทนที่จะใช้คำว่า "ผู้ชม")[2] เป็นที่น่าสังเกตว่า มิยากิมีความ "จงใจ" ที่จะใช้คำที่แตกต่างจากนักการละครชาวตะวันตก ด้วยเหตุผลที่มาจากทฤษฎีที่เขาเรียกว่า "ความแปลก" (incongruity) ซึ่งเมื่อเราสามารถทำความเข้าใจกับ

[2] เป็นสิ่งที่น่าสังเกตว่านักการละครตะวันตกหลายคนมักจะกล่าวกันว่าองค์ประกอบพื้นฐานของละครได้แก่ นักแสดง การกระทำของตัวละคร และผู้ชม

แนวคิดเรื่อง "ความแปลก" ของมิยากิได้แล้ว เราก็จะเข้าใจได้ว่า ทำไมเขาจึงต้องใช้คำพูดแบบนั้น ลักษณะทั้งสามที่ว่านี้ล้วนเกี่ยวพันกับเรื่องของประสบการณ์ที่ "ใกล้" ชีวิต และเป็นประสบการณ์ที่ต่างจากประสบการณ์อื่นๆตรงที่การชมละครนั้นเป็นประสบการณ์ที่ยืนอยู่บนเส้นแบ่งของ "สติสัมปชัญญะ" กับ "ความฝัน" (หรือประสบการณ์สมมติ) เสมอ เนื่องจากการที่จะเกิดประสบการณ์กับละครได้นั้น ผู้ชมต้องได้ชม "ของจริง" ที่มิยากิเรียกว่า "ชีวิต" บนเวที ไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากผลิตผลทางเทคโนโลยี หรือสื่อสิ่งพิมพ์ เขาคิดว่า ลักษณะทั้งสามนี่เองที่ทำให้ละครยังคงมีความเป็นเอกลักษณ์ที่พิเศษไม่เหมือนใคร การ "ค้นพบ" ในครั้งนี้ของมิยากิ นับว่ามีความสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์งานสร้างสรรค์ของมนุษย์อย่างยิ่ง ทำให้เราสามารถเข้าใจในความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ "ละคร" ได้ดีขึ้น

ประการที่สี่ เมื่อเราเข้าใจถึงเอกลักษณ์ทั้งสามประการของละครแล้ว คำถามที่ตามมาก็คือ จะทำอย่างไร ละครจึงจะสามารถดำรงอยู่ในโลกแห่งสื่อมวลชนที่ก้าวหน้าด้วยภารกิจบางอย่าง (ที่สำคัญและเฉพาะตัว) เพื่อที่จะยัง "ความหมาย" ของการมีอยู่ต่อผู้ชมไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานสักเท่าไรก็ตาม

ดังนั้น การนำเสนอทฤษฎี "ความแปลก" (incongruity) ของเขานั้น ทำให้เขาเริ่มหาคำตอบได้ว่า ละครจะทำหน้าที่ของตัวเองอย่างมีความสำคัญบนโลกใบนี้ต่อไปได้อย่างไร

เขาสังเกตเห็นว่าการที่สื่อมวลชนได้เข้ามาทำหน้าที่ในหลายๆด้านแทนละครนั้น แม้ว่าจะมีผลดีในแง่ของ "ปริมาณ" ของข้อมูล แต่พฤติกรรมด้านปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์กลับลดน้อยลงและเกิดความแปลกแยกต่อกันและกันมากขึ้นไปทุกที เขาค้นพบว่าสิ่งสำคัญที่ผู้คนได้สูญเสียไป ก็คือ การเรียนรู้ซึ่งความแตกต่างจากซึ่งกันและกัน และนี่เป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนในยุคใหม่นี้มีความอดทนต่อความแตกต่างของผู้อื่น (หรือต่อวัฒนธรรมอื่น) ได้น้อย หากข้อค้นพบของเขาได้รับการพิสูจน์ว่าจริง นั่นย่อมหมายความว่า มนุษย์กำลังก้าวเข้าสู่การเผชิญหน้ากับวิกฤตการณ์ชนิดใหม่ นั่นก็คือ วิกฤตการณ์แห่งความแปลกแยกกับ

ความเป็นมนุษย์ของตัวเองและของผู้อื่น

ดังนั้น มิยากิจึงคิดว่า ในฐานะที่ลักษณะเฉพาะของละครสามารถลดความแปลกแยกนี้ลงไปได้ จึงเป็นภารกิจอันสำคัญที่ผู้สร้างละครควรจะตระหนักถึงความเฉพาะตัวของ “ละคร” และแสวงหาหนทางที่จะช่วยบรรเทาปัญหาที่เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตในโลกปัจจุบันด้วยเครื่องมือ ที่เรียกว่า “ละคร” นั่นเอง

การที่มิยากิถอยห่างจากการทำละครและหันมาทำความเข้าใจในความหมายของละครในเชิงอภิปรัชญา ตลอดจนการแสวงหาบทบาทและหน้าที่ของละคร เพื่อที่จะทำให้ศิลปะสาขานี้สามารถดำรงอยู่ในสังคมต่อไปได้นั้น นับว่าเขาได้แสดงบทบาทของนักคิดทางด้านการละครที่สำคัญ ข้อคิดของเขาจึงเป็นที่น่านำไปครุ่นคิดกันต่อ และหากเป็นไปได้ข้อคิดเหล่านี้อาจจะกลายเป็นทฤษฎีที่สำคัญต่อการวิจัยและทดลองในอนาคต

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครแบบนี้ทำให้หดหู่
บทสัมภาษณ์ ผู้กำกับละคร มัทธิอาส ลังฮอฟฟ์

แกร์ฮาร์ด เยอร์เดอร์

[...]

คุณว่าเมืองเบอร์ลินในตอนนี้ให้ภาพที่ได้เคยเห็นมาแล้วซ้ำซากจำเจใช่หรือไม่

ผมไม่อยากจะวิจารณ์แบบครอบจักรวาลเช่นนั้น ที่นี่มีผู้กำกับการแสดงที่ยอดเยี่ยม มีนักแสดงที่วิเศษ แต่ผมเชื่อว่าในสภาพโครงสร้างต่างๆ ของการละครในเยอรมนีนั้น คนทำละครมักนำเสนอแต่ผลงานที่เขาคิดไว้จนเกือบจะเสร็จเรียบร้อยแล้วในหัวออกมาเท่านั้น มีหลายสิ่งที่ผมคิดว่าสะท้อนถึงการมีความสามารถสูงและน่าสนใจมาก แต่ส่วนใหญ่ผมจะเดาเรื่องได้แล้วเมื่อละครเริ่มไปสักสองสามนาที แล้วผมก็จะเริ่มรู้สึกเบื่อ มีหลายคนเกินไปที่ทำงานละครออกมาในลักษณะที่เป็นเหมือนสัญลักษณ์ประจำตัวเขา

ในช่วงนี้ในวงการละครเมืองเบอร์ลินมีการพูดกันมากถึงเรื่องการปรับปรุงใหม่

อ้อ ใช่ ก็ท่านมนตรีฝ่ายวัฒนธรรมที่เลอะเทอะคนนี้น่ะสิที่คอย

ประกาศอยู่ตลอดเวลาว่าต้องการปรับปรุงการละครเสียใหม่โดยอาศัยคนรุ่นใหม่ๆ มันไม่จริงสักหน่อย กรณีของ เคลาส์ เพย์มันน์ (Claus Peymann)[1] นั้นก็ไม่ใช่คนรุ่นใหม่แล้วอย่างแน่นอน สำหรับผมแล้วยังคงสงสัยประเด็นที่ถกเถียงกันในเรื่องการเปลี่ยนรุ่นของคนทำงานอยู่ดี เราทำกันราวกับว่านี่เป็นปัญหาเรื่องความอ่อนเยาว์ มันไม่ใช่สักหน่อย สิ่งที่เก่าและเสื่อมโทรมมันอยู่ภายในระบบต่างหากล่ะ ทั้งในเรื่องกำแพงการกำหนดอัตราค่าตอบแทนตายตัวให้แก่คนละคร ระบบที่กำหนดความสัมพันธ์ของทุกสิ่งไว้ตายตัว และความสัมพันธ์อันเย็นชาที่คนทำละครมีต่อผู้ชม ลองมาดูกันสิว่าคนอย่าง โธมัส โอสเตอร์ไมเออร์ (Thomas Ostermeier) ที่โรงละครSchaubühne จะมีกำลังพอที่จะล้มระบบต่างๆ เหล่านี้แล้วหาวิธีการทำงานแบบอื่นได้หรือไม่

ในความเห็นของคุณ อะไรที่มันแย่ในวงการละครเยอรมัน

ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ เราควรที่จะหยุดพูดถึงละครแบบที่เราพูดถึงงานศิลปะได้แล้ว และกลับมาเข้าใจละครในฐานะที่เป็นกระบวนการทางการเมือง เป็นการแลกเปลี่ยนกันในระดับสาธารณะที่เราไม่อาจคาดการณ์ล่วงหน้าได้ คงจะมีเพียงไม่กี่กรณีเท่านั้นที่จะมีงานศิลปะปรากฏบนเวทีละครจริงๆ อย่างเช่นผลงานของ เคลาส์ มิชาเอล กรือเบอร์ (Klaus Michael Grüber) ซึ่งเป็นงานที่จุดประกายมากเสียจนผู้คนพากันคิดว่าจะต้องสร้างละครให้ออกมาเป็นแบบนั้นเหมือนกันหมด แน่นอนว่าการวิจารณ์มีบทบาทมากในวงการละครของเยอรมัน ละครมักจะถูกทำขึ้นเพื่อให้สื่อหนังสือพิมพ์ดูเวทีละครที่น่าสนใจนั้น จริงๆ แล้วควรจะอยู่ในที่ซึ่งไม่มีสนามบิน และคนหนังสือพิมพ์ไปไม่ถึง

ถ้าผมเข้าใจไม่ผิด โรงละครในเยอรมนีเป็นเหมือนที่นัดพบกันระหว่าง

[1] Claus Peymann ผู้กำกับเยอรมันวัย 53 ปี ซึ่งเคยสร้างผลงานอันเลื่องชื่อมาแล้วที่ Stuttgart, Bochum และ Vienna เพิ่งเข้ามารับตำแหน่งผู้อำนวยการคณะละคร Berliner Ensemble ซึ่ง Bertolt Brecht เป็นผู้ก่อตั้ง

กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมอยู่เป็นประจำใช่ไหม

ใช่แน่ มันผูกอยู่กับระบบการละครอย่างเหนียวแน่น เป็นระบบที่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมเหล่านี้ได้สร้างขึ้นมาโดยอาศัยระบบการสั่งจองบัตรล่วงหน้าและการได้รับสิทธิพิเศษต่างๆ นั่นเอง ทุกๆคนกลัวที่จะนำงานแสดงของตนออกมาสู่สายตาคนเฉยๆ แล้วค่อยรอดูว่าจะเกิดอะไรขึ้น ในฝรั่งเศสจะไม่เป็นเช่นนี้ ถ้าเราไม่ได้เข้าไปดูละครในโรงละครอย่าง Comédie Française[2] หรือไปดูละครของ Ariane Mnouchkine[3] ซึ่งทั้งสองแห่งบ่งบอกถึงความมีชื่อเสียง ก็จะถือว่าไม่ได้ไปดูละคร แต่เรียกว่าไปชมการแสดง ความสัมพันธ์ที่มีต่อการแสดงครั้งหนึ่งๆ นั้นจะเป็นความรู้สึกที่ออกมาตรงๆ มากกว่า คนทำละครจึงต้องกระตุ้นให้เกิดความสนใจขึ้นให้ได้จริงๆ มิฉะนั้นก็จะไม่เกิดผลใดๆ ขึ้นเลย จะไปหวังพึ่งผู้ชมประจำนั้นไม่ได้

นี่เป็นข้ออุทธรณ์ที่คัดค้านระบบละครแบบ Repertoire[4] และเรียกร้องระบบ En-suite[5] ตามแบบฝรั่งเศสและอังกฤษใช่หรือไม่

แน่นอน แล้วคุณไม่คิดหรือว่า การแลกเปลี่ยนกันของคณะนักแสดงรับเชิญแบบ En-suite ระหว่างเมืองต่างๆ หลายๆเมืองจะเป็นการนำเสนอทางเลือกให้แก่คนดูได้โดยอัตโนมัติ และการทำเช่นนี้ยังทำให้มีการจัดทำแผนการแสดงละครที่น่าตื่นเต้นเร้าใจได้อีกด้วย

การทำละครแบบละครรับเชิญนั้นจะไม่เป็นการปฏิเสธแนวความคิดของการสร้างคณะละครประจำโรงละคร (ensemble) แบบดั้งเดิม ซึ่งเป็น

---

[2] โรงละครแห่งชาติฝรั่งเศส ซึ่งดำเนินการต่อเนื่องมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17

[3] ผู้กำกับการแสดงสตรีชาวฝรั่งเศสที่ได้รับการยอมรับกันว่าเป็นผู้บุกเบิกทิศทางใหม่เมื่อ 20 ปีที่แล้ว คณะละคร Theatre du Soleil ของเธอได้รับการยกย่องมาก

[4] การจัดละครแบบ Repertoire (Repertoire-Betrieb) หมายถึง การจัดแสดงละครหลายๆเรื่องภายในหนึ่งสัปดาห์ ละครเรื่องหนึ่งๆ จะแสดงเพียง 1-2 วัน ในขณะที่มีละครเรื่องหนึ่งแสดงอยู่ก็จะมีการซ้อมและเตรียมละครเรื่องใหม่อยู่ตลอดเวลา

[5] การจัดละครแบบ En-suite (En-suite-Betrieb) หมายถึงการให้ละครแต่ละเรื่องยืนโรงนานๆ โดยมีการแสดงเรื่องเดียวกันหลายๆรอบ เป็นเวลาต่อเนื่องกันนานหลายวัน หลายสัปดาห์ หรือเป็นเดือน

องค์ประกอบสำคัญของโรงละครประจำเมืองและโรงละครแห่งรัฐในขณะนี้ล่ะหรือ

ความคิดเรื่องคณะละครประจำโรงละครนั้น มาถึงตอนนี้มันเป็นการเข้าใจกันผิดๆ แล้ว ถ้าจะถือตามแนวคิดนี้กันจริงจังแล้วละก็ เราจะต้องยอมรับในอันดับแรกเลยว่าจะต้องพูดถึงกลุ่มที่เล็กมากๆ ไม่ใช่หมายถึงการรวมกลุ่มขนาดมหึมา แนวคิดเรื่องคณะละคร (ensemble) นั้นผูกติดอยู่กับความรู้สึกอันละเอียดอ่อนที่ทุกคนในคณะละครมีให้กันอย่างแนบแน่น และนี่ไม่ใช่เรื่องที่จะขยายวงออกไปได้ กลุ่มคนที่เป็นคณะละครจริงๆ อย่างเช่น เบรคชท์ในเบอร์ลิน สตานิสลาฟสกีที่โรงละครศิลปิน (Art Theatre) แห่งมอสโคว์ ล้วนเป็นคณะละครเล็กๆ เท่านั้น คณะละครเบรคชท์ก็เช่นกัน สมาชิกทุกคนมักจะทำงานที่อื่นอยู่ด้วย คณะละครเป็นจุดที่คนเราจะมาพบกันเป็นครั้งคราว ผมก็เห็นว่าควรจะเป็นเช่นนั้น ผมมีกลุ่มนักแสดง ช่างเทคนิค และผู้ทำฉากประจำที่จะกลับมารวมตัวกันอยู่เสมอ เรามีแกนของกลุ่ม แต่ไม่ได้เป็นการผูกมัดกันตายตัว มีการเปลี่ยนหน้าคนเข้าๆ ออกๆ บ้าง แต่สิ่งสำคัญก็คือ การที่ทุกคนได้ออกไปเก็บเกี่ยวประสบการณ์ใหม่ๆ จากภายนอกแล้วนำติดตัวกลับมาแลกเปลี่ยนกัน

คุณไม่ได้เป็นคนเดียวที่ชี้ให้เห็นผลเสียของโครงสร้างในระบบละครเยอรมัน มีหลายคนกล่าวว่า เจ้าไดโนเสาร์ตัวนี้ช่างเชื่องช้า เกียจคร้านและเหนื่อยอ่อนเต็มที เป็นสิ่งที่ถูกต้องหรือเปล่าที่คนทำละครจะคอยคาดหวังความช่วยเหลือจากนโยบายส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม หรือว่าทางโรงละครต่างๆ จำเป็นต้องมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เอง

จำเป็นอย่างยิ่ง ความคิดริเริ่มต่างๆ เกิดได้จากคนละครเองเท่านั้น บางทีเราอาจต้องมีการรวมกลุ่มต่างๆ ขึ้นใหม่ภายในโครงสร้างใหญ่ที่มีอยู่ ซึ่งเป็นกลุ่มที่เป็นอิสระ ไม่ขึ้นต่อกัน แต่ไม่ใช่ต่างคนต่างทำงานโดยไม่สนใจกัน กลุ่มเหล่านี้ควรเป็นกลุ่มที่พร้อมที่จะบริหารจัดการตัวเอง พร้อมที่จะรับผิดชอบ และพร้อมที่จะเสี่ยงด้วย นี่น่าจะเป็นการเริ่มต้นได้

คุณต้องการผู้บริหารโรงละครในเยอรมนีที่กล้าจะทำการทดลองแบบนี้ในโรงละครของเขาใช่ไหม

ต้องมีใครสักคนนำหน้าก่อนและก็ต้องมีอะไรบางอย่างเกิดขึ้นบ้าง คุณรู้ไหม จริงๆ แล้วการทำละครนั้นเป็นความป่วยไข้อย่างหนึ่ง มันไม่ได้ทำให้เรามีความสุขเสมอไป บ่อยครั้งทีเดียวที่มันเป็นการทรมาน เวลาที่เราต้องยืนอยู่หน้าผู้คน และพวกเขาไม่เข้าใจเราเลย เราต้องทดลองทุกสิ่งทุกอย่างที่จะทำให้เป็นเช่นนั้น ที่จะทำให้อาชีพนี้สนุกมากขึ้น มีชีวิตชีวามากขึ้น

ในวงการละครเยอรมันมีคนจำนวนมากที่ไม่มีความสนุกอีกแล้วใช่ไหม

ถูกเผงเลย ถ้าผมจะขอพูดให้เวอร์สักหน่อยก็คือ ละครแบบทุกวันนี้เป็นที่ซึ่งทำให้รู้สึกหดหู่เหมือนกับเยอรมันตะวันออกในอดีตเลย

ถ้าอย่างนั้นแล้วทำไมการทดลองโครงสร้างใหม่อย่างกล้าหาญแบบที่ Roberto Ciulli ทำที่โรงละครริมแม่น้ำรัวห์ (Ruhr) เมืองมึลไฮม์ (Mülheim) จึงไม่มีใครคิดทำตามอย่าง

ผมจะขอพูดให้มันจะๆ ออกไปเลย บางทีอาจเป็นเรื่องที่เหนื่อยยากและขาดความมั่นคงทางอาชีพที่จะทำงานโดยปราศจากเครื่องประกันความปลอดภัย บางทีสิ่งนี้อาจรบกวนความสงบที่อยู่ภายใน ที่จริงก็แปลกอยู่แล้วที่ในเยอรมนีนั้นละครไม่ได้มีบทบาทในการทำให้เกิดการปฏิรูปใดๆ ทั้งสิ้น

สิ่งที่คุณว่ามันขาดหายไปก็คือการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงนั่นเอง แต่ในช่วงหลังนี้ได้เกิดกระแสที่ว่าโรงละครที่ได้รับเงินอุดหนุนต่างๆ ซึ่งถูกปรามาสไว้มากนั้น ได้พยายามก้าวออกมาจากเขตคุ้มกันของพวกเขาและต้องการก้าวออกมาต่อสู้กับตลาด บางคนอยากจะให้ความสัมพันธ์ดำเนินไปแบบอเมริกันด้วยซ้ำ คุณคิดเช่นนั้นด้วยไหม

ไม่เลยเด็ดขาด ผมไม่ได้เรียกร้องให้ลดการสนับสนุนส่งเสริมทางวัฒนธรรมแต่อย่างใด แต่ผมอยากให้มีการเปลี่ยนแปลงการจัดการ

ภายในระบบต่างหาก

คุณจะแยกออกมาจากพวกผู้ให้คำแนะนำแนวเสรีนิยมแบบใหม่เหล่านี้อย่างไร

ง่ายมาก ผมไม่ได้ต้องการให้ยกโรงละครให้ไปอยู่ในความรับผิดชอบของผู้จัดเจนในการแบ่งโควต้า ละครควรอยู่ในมือของคนละคร และความคิดของคนเหล่านี้ก็ออกนอกลู่นอกทางเกินกว่าที่จะเข้ากับกลไกการตลาดได้ แต่ผมไม่ได้เรียกร้องให้เกิดการก่อหนี้ หรือทำอะไรเกินตัว ตัวผมเองเห็นว่าแย่เสียด้วยซ้ำไป ถ้าหากศิลปินจะไม่ต้องการรู้เรื่องกำไรขาดทุน นั่นเป็นสิ่งที่เราควรจะทำได้ และก็จะเป็นโอกาสอันที่ที่จะทำให้นักการเมืองไม่สามารถเข้ามาก้าวก่ายได้ด้วย

เรามาพูดถึงคนดูกันบ้าง แม้ว่าบรรดาคอลัมน์วัฒนธรรมต่างๆ จะไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยที่จะเขียนว่ากลุ่มประชาชนที่มีการศึกษานั้นตายแล้ว คุณว่าคนดูละครในอนาคตจะเป็นอย่างไรบ้าง

ผมไม่เคยนึกภาพนั้นไว้เลย ในขั้นแรกเราควรจะรู้ว่า ด้วยรถใต้ดินเพียง 4 ขบวนในเย็นวันหนึ่งก็จะสามารถทำให้โรงละครในเมืองเบอร์ลินทั้งหมดเต็มได้แล้ว ยังมีผู้คนอีกจำนวนมากทีเดียวที่อาจจะยังไม่เคยไปดูละครเลยในชีวิต แม้แต่ตัวผมเองยังไม่ได้เป็นคนขยันไปดูละครเลย ในโรงหนังผมจะรู้สึกสบายกว่า และผมก็เชื่อว่าทุกๆ คนที่ไปดูละครมากกว่าสองครั้งต่อปีนั้นต้องมีอะไรผิดปกติแน่ หรือไม่ก็ต้องมีอาชีพที่เกี่ยวข้อง ถ้าหากว่าโรงละครต่างๆ จะสามารถอยู่ได้ โดยสภาพที่ว่าคนธรรมดาๆ คนหนึ่งนั้นได้ไปดูละครสักห้าถึงหกเรื่องในชีวิต แต่เป็นห้าหกครั้งที่พวกเขาจะไม่มีวันลืมเลย ผมว่าแค่นี้ก็ดีพอแล้ว ปัญหาที่ใหญ่ที่สุดก็คือ เราไปดูละครกันมากเกินไป ดูบ่อยเกินไป จนรู้สึกผิดหวังและเหนื่อยหน่ายกับมัน

[...]

คุณไม่ได้คาดหวังให้ในโรงละครมีผู้ชมที่เป็นขาประจำที่เป็นกลุ่มพิเศษ

แต่คาดหวังกลุ่มผู้ชมที่เป็นขาจรอย่างนั้นหรือ

แน่นอนที่สุด ผมเล่นกับผู้ชมที่เป็นขาจร คนที่จะมารับรู้ละครในฐานะประสบการณ์ที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง ที่มาเป็นบางครั้งบางคราว หรือโดยบังเอิญ

หมายความว่าระบบละครเยอรมันเป็นตัวกีดขวางไม่ให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่ว่านี้ ผมเข้าใจถูกใช่ไหม

มันเป็นเช่นนั้นจริง เราลองนึกภาพดูสิว่าหากในการแสดงรอบปฐมทัศน์ของละครเรื่อง "The Women of Trachis" ของผมมีคนสองหรือสามคนที่ไม่เคยดูละครเลยนั่งอยู่ด้วย อาจจะเป็นคนอายุน้อยหรืออายุมากก็ได้ คนเหล่านี้เขาอาจประทับใจกับละครที่ได้ชมและกลับไปบอกต่อกับเพื่อนบ้านว่าให้ไปดูละครเรื่องนี้ให้ได้ เพื่อนบ้านก็เชื่อพวกเขาเพราะว่ารู้จักกัน แต่แล้วกลับพบว่าละครเรื่องนั้นแสดงแค่เพียงสองสามครั้งในหนึ่งเดือน และกว่าจะมีการแสดงครั้งต่อไปก็ต้องรอไปอีกสิบวัน ความสนใจของพวกเขาจะอยู่ได้นานแค่ไหนกัน ให้ตายสิ ผมไม่ต้องไปโรงหนังโดยที่ต้องเตรียมตัวล่วงหน้านานอย่างนี้หรอก ผมไปดูหนังเรื่องที่กำลังฉายอยู่และผมสนใจ

ก็หมายความว่าคุณยืนยันให้จัดการละครแบบ En-suite อย่างนั้นหรือ

ถูกต้อง

แล้วคุณคิดว่ากลุ่มคนดูขาจรที่มาดูละครโดยบังเอิญแบบนี้พบในฝรั่งเศสได้บ่อยกว่าหรือ

แน่นอน กลุ่มคนดูประเภทที่เราพบกันทั่วไปในโรงละครเยอรมันทุกๆ แห่งนั้น ในฝรั่งเศส มีแต่ที่ Comédie Française เท่านั้นแหละ

มีอีกประเด็นหนึ่งที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นการถกเถียงกันในทางสุนทรียศาสตร์ ละครควรจะหันไปใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ภาพยนตร์ หรือวีเดโอ เพื่อเข้ามาช่วยดึงดูดความสนใจของคนธรรมดาๆ เหล่านี้หรือไม่

การทำละครไม่ควรแยกตัวออกจากอะไรทั้งนั้น แต่ควรจะเข้าไปใช้ทุกสิ่งที่สามารถดึงเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยได้ แต่ไม่ควรมุ่งผลทางเทคนิคมากเกินไป มิฉะนั้นจะเป็นการวิ่งตามหลังสื่ออื่นๆ อยู่ร่ำไป

ดูเหมือนว่าคุณจะให้ความสำคัญกับองค์ประกอบหลักของละคร และสนใจในละครโบราณมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ใช่ไหม

มันเกี่ยวพันกับความเข้าใจในเรื่องการเมืองของผม นีทเชอ (Nietzsche) เคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า คณะคอรัสในละครโศกนาฏกรรมโบราณนั้นคือสิ่งที่เป็นอยู่จริงๆ ในขณะที่องค์ประกอบอื่นๆ ของละครเป็นเพียงผลของจินตนาการเท่านั้น คอรัสคือสะพานที่นำละครไปสู่ผู้คนที่เข้ามาชมละคร เรื่องการเมืองตามความเข้าใจของผมก็คือความคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับสังคมเมือง เป็นเรื่องของความสามารถในการที่จะอยู่ร่วมกัน มีคำถามมากกว่าคำตอบ ซึ่งทั้งหมดนี้คือสิ่งที่แสดงออกมาในละครโบราณ มันเป็นเรื่องเกี่ยวกับอำนาจ ความรัก ความตาย เหมือนกับที่โธมัส บราช (Thomas Brasch) ได้นำมาเขียนเป็นชื่อรองของเรื่อง "The Women of Trachis" ในฉบับของเขา มันเหมือนกับการที่เรากลับไปสู่วัยเด็กอีกครั้ง และที่จริงก็เป็นวิธีการที่ชัดเจนที่สุดในการที่จะอยู่กับโลกนี้ให้ได้ ใช่ อาจจะแปลกสักหน่อย แต่งานละครเก่าๆ เหล่านี้ทำให้ผมรู้สึกมีชีวิตชีวามากที่สุด

ตอนนี้คุณจะไปทำงานในทะเลทราย

ใช่ ผมจะไปทำละครเรื่อง "Prometheus" ของ Aeschylus ที่ Burkina Faso ผมไปอัฟริกาบ่อย แต่นี่จะเป็นงานชิ้นแรกของผมที่นั่น มันเป็นละครที่ยังไม่ได้เริ่มต้น สิ่งที่จะเกิดขึ้นจริงก็คือจะมีหินก้อนหนึ่งอยู่ตรงกลาง มีก้อนหินก้อนอื่นๆ ล้อมรอบ บนก้อนหินกลางวงก็จะมีคนเล่าเรื่องมานั่ง ผู้ชมก็จะมานั่งเป็นวงกลมและพูดคุยกับเขา ในอัฟริกายังคงมีปัญหาอยู่ในการนำเสนองานละครโบราณต่างๆ การทำละครเรื่อง Prometheus ใน Burkina Faso นั้นเชื่อมโยงกับสิ่งที่ผมกำลังแสวงหา นั่นคือ ละครการเมืองและสุนทรียศาสตร์แห่งการต่อต้านอยู่ ผมไม่มีวันล้ม

เลิกความคิดนี้แน่

กรกช อัตถวิริยะนุภาพ : ผู้แปล

แปลจาก Gerhard Jrder. "Dieses Theater macht depressiv." **Kulturchronik**. nr. 2,2000 (18 Jahrgang) Bonn : VG Bild-Kunst.

บทวิเคราะห์

บทความนี้ตัดตอนมาจากบทสัมภาษณ์มัทธิอาส ลังฮอฟฟ์ (Matthias Langhoff) ผู้กำกับละครชาวเยอรมัน เคยอยู่ที่เมืองเบอร์ลิน แต่ไปใช้ชีวิตและทำงานอยู่ที่ปารีสเป็นเวลากว่า 20 ปี และเปลี่ยนสัญชาติเป็นฝรั่งเศสแล้ว เขากลับมาที่เบอร์ลินอีกครั้งพร้อมกับผลงานละครเรื่อง "The Women of Trachis" ของ Sophocles ในฐานะผู้ที่จากบ้านเกิดไปเป็นเวลานาน เขาสามารถมองวงการละครเยอรมันอย่างคนที่รู้จักดีแต่ถอยห่างออกมา ทัศนวิจารณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์ในหลายประเด็นน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านจากต่างวัฒนธรรมเกิดความคิดเปรียบเทียบ และคิดต่อเนื่องออกไปได้อีก

ลังฮอฟฟ์วิจารณ์วงการละครเยอรมันทั้งระบบ พร้อมทั้งชี้ให้เห็นจุดบกพร่องในแต่ละส่วนย่อยๆ ซึ่งเมื่ออ่านบทสัมภาษณ์นี้แล้วผู้อ่านจะสามารถมองภาพโครงสร้างและการบริหารจัดการด้านการละครในเยอรมนีได้ แม้เราอาจจะไม่เคยได้ไปสัมผัสด้วยตนเอง การที่วงการศิลปวัฒนธรรมในเยอรมนีเป็นระบบที่เข้มแข็ง โดยอาศัยการจัดการระดับท้องถิ่นมาสนับสนุนการจัดการทางวัฒนธรรมนั้น อาจทำให้คนที่อยู่ภายนอกมองว่าเป็นระบบที่อยู่ตัวแล้ว แต่ในที่นี้ผู้ให้สัมภาษณ์กลับหยิบยกประเด็นที่ดูเหมือนกับจะเป็นข้อดีมาชี้ให้เห็นข้อด้อย จึงเป็นความกล้าที่จะแสดงจุดยืนที่ชัดเจนของผู้วิจารณ์ โดยได้ชี้ให้เห็นว่าระบบของการละครในเยอรมนีได้ทำให้การนำเสนองานขาดความแปลกใหม่ ซึ่งความแปลกใหม่ที่ว่านี้ไม่อาจทดแทนได้ด้วยการหาคนรุ่นใหม่ๆ มาบริหารโรงละครเท่านั้น ดังเช่นกรณีของเคลาส์ เพย์มันน์ (Claus Peymann) ผู้กำกับการแสดงที่ครองเวทีชั้นนำต่อเนื่องกันมากว่า 20 ปี เพราะตามความเห็นของลังฮอฟฟ์นั้น ความโบราณของละครเยอรมันแฝงอยู่ภายในตัวระบบ ไม่ใช่อายุของคนทำงาน

ในเรื่องเกี่ยวกับผู้ชมละครนั้น ลังฮอฟฟ์มีภาพของผู้ชมที่ชัดเจน ซึ่งขัดแย้งกับสภาพความเป็นจริงในเยอรมนีอย่างสิ้นเชิง เขาได้อธิบายและให้ตัวอย่างที่สนับสนุนจุดยืนของเขาได้เป็นอย่างดี เขาให้ความ

สำคัญกับผู้ชมมากกว่าตัวงานที่สำเร็จรูปในความคิดของคนทำละคร และไม่เห็นด้วยกับโครงสร้างทางการละครของเยอรมันที่ทำให้เกิดการผูกขาดขึ้นในวงการละคร ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของผู้สร้าง และผู้รับ ทั้งนี้เขาได้ชี้ให้เห็นข้อเสียของระบบที่ตายตัวต่างๆ ที่ทำให้กลุ่มคนดูละครจำกัดอยู่กับแค่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมกลุ่มเล็กๆ เขาได้ยกเอาระบบการจัดละคร 2 รูปแบบ คือ แบบ Repertoire และแบบ En-suite มาอภิปรายให้เห็นข้อดีข้อเสีย เขาคาดหวังให้ละครยืนโรงนานๆ และมีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างคณะละครของเมืองต่างๆ ทั้งนี้เพราะผู้ชมที่เขาคาดหวังนั้นคือสาธารณชน การที่ละครเรื่องหนึ่งยืนโรงนานๆ หมายความว่าผู้คนจำนวนมากจะมีโอกาสได้เข้าชม ได้พูดคุยกันถึงละคร และประเด็นความคิดที่ละครเรื่องนั้นๆ นำเสนอ จากนั้นเมื่อละครเรื่องนั้นย้ายไปแสดงในเมืองอื่นๆ ต่อไป ก็จะขยายกลุ่มผู้ชม และกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องในสังคม ภาพของผู้ชมในสายตาของเขาจึงผูกอยู่กับความเป็นละครการเมืองดังที่เขาได้กล่าวเน้นมาโดยตลอด และเมื่อนั้นศิลปะสาขานี้จึงจะมีบทบาทเป็นพลังทางปัญญาของสังคมได้ และด้วยเหตุที่ระบบละครเยอรมันทำให้เกิดอภิสิทธิ์ชนผู้เสพงานวัฒนธรรมนั่นเอง จึงทำให้ละครเยอรมันไม่อาจเข้าไปมีบทบาทกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือปฏิรูปใดๆ ในสังคมได้ เพราะกลุ่มเป้าหมายของคนทำละครเยอรมันนั้นจำกัดอยู่แค่เพียงคนกลุ่มนี้ และกลุ่มนักวิจารณ์ที่มีบทบาทโดดเด่นในสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น

จุดเด่นของบทสัมภาษณ์นี้ก็คือ คำตอบของลังฮอฟฟ์ต่อทุกคำถามซึ่งเป็นประเด็นย่อยๆ นั้น มีตรรกะภายใน สะท้อนกระบวนการคิด ตลอดจนแนวทางปฏิบัติของตัวเขาเองอย่างเด่นชัดจนนำไปสู่ข้อเสนอแนะและข้อเรียกร้องเป็นองค์รวมของเขาในที่สุด กล่าวคือ การเรียกร้องให้มีการปฏิรูปภายในระบบที่มีอยู่แล้ว แต่มิใช่การสร้างระบบใหม่ขึ้น (ซึ่งเป็นเรื่องที่คนเยอรมันถนัด-ผู้วิเคราะห์) เขาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับวงการละคร วัฒนธรรมการสร้างและรับละคร ประชาคมผู้ชมละครในความเป็นจริงกับกลุ่มเป้าหมายที่ควรจะเป็น รูปแบบของคณะละคร ระบบการจัดการแสดงละคร ระบบการอุดหนุนและสนับสนุน

งานศิลปวัฒนธรรม ทัศนคติของคนทำละคร ความสนใจส่วนตัวของเขา ในเรื่องละครโบราณ เขาได้หยิบยกประเด็นที่เกี่ยวกับการละครทั้งระบบ ตั้งแต่ฝ่ายผู้สร้าง กระบวนการจัดการ และฝ่ายผู้รับ โดยเฉพาะในฝ่ายผู้สร้างนั้นเขาได้พูดถึงลักษณะความเป็นกลุ่มของคณะละคร และอธิบายให้ผู้อ่านเข้าใจรูปแบบของคณะละครประจำโรงละครได้ชัดเจนว่าควรเป็นอย่างไร การที่โครงสร้างของโรงละครแห่งรัฐ หรือโรงละครประจำเมืองในเยอรมนีผูกติดอยู่กับการมีคณะละครประจำ บุคลากรได้รับเงินเดือนหรือค่าตอบแทนที่ตายตัว ทำงานอยู่กับที่ ทำให้คนทำละครมีโลกทัศน์ที่แคบได้ เพราะไม่ต้องต่อสู้ ไม่ต้องเสี่ยงกับสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องรายได้ หรือจำนวนผู้ชมละครในแต่ละรอบ

แม้ลังฮอฟฟ์กล่าวว่า "ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ" แต่เขาได้แสดงให้เห็นว่าเขาไม่ได้ปฏิเสธมาตรฐานของละคร เขาเรียกร้องมากกว่าคนทำละครเยอรมันทั่วไปด้วยซ้ำ การที่เขาคาดหวังกลุ่มคนดูที่ยังมองไม่เห็น การคาดหวังคนดูที่เป็นขาจรนั้นย่อมเป็นโจทย์ที่ยากทีเดียว และคงมิได้หมายความว่ามาตรฐานของละครไม่จำเป็น การชี้ให้เห็นบริบทที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยนั้นมิได้เป็นการโจมตีเพื่อทำลาย แต่เป็นการแสดงความปรารถนาดีติเพื่อก่อ และเสนอแนะทางออกให้แก่วงการละครเยอรมันด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นเรื่องการจัดการ เช่น การเสนอแนะให้คนละครรู้จักบริหารจัดการด้วยตนเอง โดยที่ไม่ได้สนับสนุนให้คนละครเยอรมันฆ่าตัวเองด้วยการออกมาแข่งขันกับตลาด หรือวิ่งไล่ตามสื่ออื่นๆ

บทสัมภาษณ์นี้แม้จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับบริบทในเยอรมนี แต่ก็สะท้อนภาพของการถอยห่างออกมาแล้วมองตนเองอย่างพินิจพิเคราะห์ ลักษณะการนำเสนอความคิดของผู้กำกับละครชาวเยอรมัน/ฝรั่งเศสผู้นี้แม้มีลักษณะเป็นอัตวิสัยค่อนข้างมาก แต่ก็กระตุ้นให้ผู้อ่านคิดอะไรต่อเนื่องออกไปได้อีกหลายประเด็นที่มีนัยต่อวงการละครของไทยด้วยเช่นกัน สถานการณ์เช่นนี้อาจเป็นสถานการณ์ที่ไม่เกิดขึ้นในประเทศไทย เนื่องจากเรายังไม่มีระบบการบริหารจัดการวัฒนธรรมที่เข้มแข็งดังเช่นเยอรมนี ข้อเสนอของลังก์ฮอฟฟ์ที่มีต่อฝ่ายผู้สร้างสรรค์และฝ่ายจัดการ

อันได้แก่การรวมกลุ่มในลักษณะต่างๆ ที่ทำงานโดยอิสระ ไม่ขึ้นต่อกัน หากแต่สนใจและรู้จักเรียนรู้ซึ่งกันและกันนั้น เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในวงการละครของไทย และน่าจะเสริมให้แข็งแกร่งขึ้นได้ โดยที่ไม่ต้องไปคาดหวังสิ่งที่อยู่ไกลเกินตัวอย่างเช่นการสร้างโครงสร้างใหญ่ๆ มาสนับสนุนศิลปะ ทัศนวิจารณ์ของเขาสามารถกระตุ้นให้มีการมองสภาวการณ์ต่างๆ ได้รอบด้านขึ้น เราคงไม่ต้องรู้สึกหดหู่ เพียงเพราะไม่มีระบบมารองรับกระบวนการการสร้างและรับศิลปะการละคร เพราะการยึดติดกับสถานที่ ความคิด หรือการสร้างระบบที่ตายตัวอาจเป็นการผูกมัด และล้อมกรอบให้ติดอยู่ในระบบนั้นจนทำให้รู้สึกหดหู่ก็เป็นได้

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

อันสืบเนื่องมาจาก "อันตราคนี"*

เจตนา นาควัชระ

เมื่อเดินออกหอประชุมเล็กธรรมศาสตร์วันนั้น ผู้เขียนรีบเข้าไปหาอาจารย์มัทนี รัตนิน ผู้อำนวยการสร้าง แล้วบอกกับอาจารย์มัทนีว่า "เล่นได้ประทับใจจริงๆ" ความรู้สึกส่วนตัวที่ได้จากการชมละครเรื่องนี้นับเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ลืมได้ยาก นึกไม่ถึงว่า "ละครพูด" ที่เป็น "ละครแปล" แสดงโดยนักแสดงสมัครเล่นจะเล่นได้ซาบซึ้งกินใจถึงปานนั้น มีผู้คนกล่าวขวัญกันมามากถึงละครธรรมศาสตร์ แต่ผู้เขียนก็พลาดโอกาสถึงสองครั้งที่จะได้ชม อวสานของเซลส์แมน และ รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา ครั้งนี้ต้องขอแสดงความยินดีต่อผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับการแสดงและผู้เล่น อันตราคนี อย่างจริงใจ เราเป็นประเทศที่ยังด้อยพัฒนาในด้านละครพูดและละครร้อยแก้ว ที่แปลเขามาและแสดงกันอยู่บ่อยๆ ในปัจจุบันก็มักจะเล่นกันเสียจนเกินบท บางครั้งก็เข้าขั้น "ประสาท" เสียจนหมดรส อันตราคนี แสดงได้สมบทและพิสูจน์ให้เห็น

*ละครเรื่อง "อันตราคนี" แสดงที่หอประชุมเล็ก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 8-25 กรกฎาคม 2519 บทวิจารณ์นี้ได้รับการตีพิมพ์ในวารสาร **สังคมศาสตร์ปริทัศน์** ฉบับสุดท้าย ซึ่งมิได้ออกวางตลาด เพราะวารสารถูกสั่งปิดไปในตอนที่เกิดโศกนาฏกรรมการเมือง 6 ตุลาคม 2519

แล้วว่า ทั้งผู้แปลและผู้กำกับตีบทแตก ทั้งๆ ที่ละครฝรั่งเรื่องนี้ตั้งอยู่บนรากฐานทางวัฒนธรรมที่ห่างไกลจากบ้านเรามาก ผู้เขียนอยากจะชม "ความเป็นกลาง" ของการแสดงครั้งนี้ (แม้ว่าจะไม่แน่ใจในความเป็นกลางทางการเมืองนัก) ตอนที่พิสูจน์ได้ดีที่สุดว่า ผู้กำกับและผู้แสดงตีบทแตกหรือไม่ ก็เห็นจะเป็นตอนที่สอง คือตอนที่อันตราคนีและคีรีธรเชือดเฉือนกันด้วยคำพูดที่เร้าใจและบาดใจ ถ้าเป็นละครบางโรงก็คงจะแผดเสียงใส่กัน และขู่กันด้วยการทำหน้ายักษ์หน้ามาร ละครโรงธรรมศาสตร์นี้เข้าใจดีว่าความรุนแรงของอารมณ์มีอยู่ในบทแล้ว ถ้าเล่น "อ่อน" ไปก็คงไม่สบอารมณ์คนดูที่ไม่ค่อยจะชินกับละครที่พูดเอาพูดเอา ถ้าเล่น "แข็ง" ไป ก็คงจะไปกลายเป็นเมโลดรามา (melodrama) ที่มุ่งจะเอาความรุนแรงเป็นเครื่องประกันประสิทธิภาพในทางศิลปะ "ความเป็นกลาง" ที่กล่าวถึงข้างต้นนั้น อาจจะเรียกได้ว่าเป็นเรื่องของ "รสนิยม" ก็ได้ แต่แท้ที่จริงแล้วการที่ละครเรื่องนี้แสดงได้อย่างเหมาะเจาะ ก็เห็นจะเป็นเพราะว่า ผู้อำนวยการสร้างเป็นนักวรรณคดีชั้นนำของเมืองไทย ผู้เขียนอยากจะเดาเอาว่าก่อนละครเรื่องนี้จะออกมาแสดงให้ชมกันได้ ก็คงจะต้องมีการศึกษาบทกันมาอย่างละเอียดลออแล้ว อันที่จริง "คำนำ" ของอาจารย์มัทนี ก็ระบุไว้แล้วว่าได้ใช้ความคิดพินิจพิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องนี้มาเป็นเวลาแรมปี ความรู้ทางวรรณคดีและความลุ่มลึกในความคิดที่เกี่ยวกับวรรณคดีมีส่วนช่วยสนับสนุน "ศิลปะการละคร" ที่ทำให้ อันตราคนี สำเร็จออกมาเป็นละครเวทีได้

ความจริงผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับการแสดงก็คงจะต้องประสบปัญหาอยู่ไม่น้อยเกี่ยวกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมของต้นฉบับเดิม การแปลงชื่อฝรั่งให้เป็นชื่อไทยที่มาจากรากศัพท์แขกก็ไม่ได้แก้ปัญหาอะไรมากนัก ปัญหาที่ใหญ่กว่านั้นก็เห็นจะเป็นปัญหาของเนื้อเรื่องเอง เพราะกว่าจะมาถึงผู้ดูผู้ชมในเมืองไทยก็ต้องถ่ายทอดกันมาหลายช่วงจากนิยายปรัมปราของกรีก ถ่ายทอดลงเป็นบทละครของ Sophocles ก็ยังนับได้ว่าเป็นการถ่ายทอดภายในกรอบของวัฒนธรรมเดียวกัน แต่กว่าจะมาถึง Anouilh เรื่องของ Antigone เด็กสาวผู้รับเคราะห์กรรมอย่างไม่หวาดหวั่น ก็ผ่านมือผู้แปลและผู้แปลงมาแล้วมากมาย Antigone ของ

Anouilh มีอะไรใหม่ๆ ที่ประทับใจคนรุ่นใหม่ ความขัดแย้งระหว่างผู้ทรงอำนาจและรับผิดชอบในการปกครองบ้านเมืองกับเด็กสาวที่มีอุดมการณ์และมุ่งมั่นที่จะเป็นตัวของตัวเอง โดยไม่ย่นย่อต่อภยันตรายใดๆ สิ่งเหล่านี้คงจะจับใจผู้ดูในฝรั่งเศสในขณะที่กำลังมีขบวนการใต้ดินต่อสู้เยอรมันในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง และก็ยังจับใจคนดูในสังคมปัจจุบันที่มีความขัดแย้งชนิดที่คล้ายคลึงกันได้ แต่บทละครของ Anouilh ก็ยังมีอะไรที่ติดมาจากของเดิม ซึ่งอาจจะห่างไกลจากวัฒนธรรมหรือความคิดของคนไทยอยู่มาก เมื่ออันตราคนีบอกกับทหารยามที่คุมตัวเธอว่า "บอกให้เขาปล่อยฉันนะ ฉันคือลูกอิดิปุส ฉันคืออันตราคนี ฉันไม่หนีหรอก" (Dis-leur de me lâcher. Je suis la fille d'Oedipe, je suis Antigone. Je ne me sauverai pas.) นั่นก็คือวัฒนธรรมตะวันตกที่สืบทอดกันมากว่าสองพันปีที่แฝงอยู่ในประโยคสั้นๆ เพียง 2 ประโยค สิ่งเหล่านี้มีความหมายสำหรับคนตะวันตก สำหรับคนไทยถึงจะได้รับการศึกษาเรื่องตะวันตกมาก็คงจะไม่ซาบซึ้งเท่าใดนัก ยิ่งเรื่องของประเพณีการฝังศพอันเป็นที่มาของความขัดแย้งขั้นเอาเป็นเอาตายระหว่างอันตราคนีกับคีรีธรด้วยแล้ว ก็ยิ่งเรียกได้ว่าห่างไกลจากความคิดและความเชื่อถือของคนไทยมาก ละครธรรมศาสตร์ แม้ว่าจะตามบทเดิมในเรื่องนี้ แต่ก็เข้าใจที่จะไม่เน้นเรื่องประเพณีมากเกินไป กลับไปเน้นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างคีรีธรกับอันตราคนีในแบบที่เป็นประโยชน์ต่อ "ละคร"

ถึงอย่างไรก็ตาม ละครธรรมศาสตร์ก็หนีข้อจำกัดของต้นฉบับเดิมไม่ได้ ฉากระหว่างแม่นมกับอันตราคนี (ซึ่งมีอยู่ในบทละครกรีก) ดูออกจะเคอะเขินอยู่บ้างและมีผู้วิจารณ์หลายคนได้โยนความผิดไปให้ตัวแสดงที่เล่นเป็นแม่นมว่า เล่นไม่ดี ผู้เขียนได้กลับไปอ่านต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสในตอนนี้แล้ว เห็นใจทั้งผู้กำกับการแสดงและผู้เล่น เพราะต้นฉบับเดิมก็ใช่ว่าจะดีเด่นเป็นพิเศษ และก็เป็นเรื่องของประเพณีของฝรั่งเศสที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ที่จะให้บทที่ไม่ค่อยมีสาระอะไรนักแก่แม่นมหรือพี่เลี้ยง (ที่เขาเรียกกันว่า confidente) ซึ่งเป็นตัวประกอบที่ช่วยให้ตัวเอกระบายความในใจให้ฟัง หรือใช้เป็นเครื่องมือ

ในการเล่าเรื่อง Anouilh พยายามที่จะสร้างบทตอนนี้ให้ตัวละครทั้งสองพูดกันอย่างสนิทสนม หยอกล้อกันบ้าง ซึ่งก็คงเล่นยากอยู่แล้วในต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส แต่เสียง ของภาษาฝรั่งเศสมีส่วนช่วยเสริมความสนิทสนม และความเป็นกันเอง (ยกตัวอย่างเช่น Qui est-ce? Un voyou, bien peut-être? Un garçon que tu peux pas dire à ta famille : Voilà, c'est lui que j'aime, je veux l'épouser. C'est ça, bien c'est ça? Réponds donc, fanfarone ! บรรทัดที่ 155-158 ในฉบับของสำนักพิมพ์ Didier) ภาษาแบบนี้เราแปลเอาความได้ แต่จะเล่นเสียงตามเขาไม่ได้ ความเคอะเขินจึงเป็นเรื่องที่หนีไม่พ้น

ฉากสุดท้ายก็เป็นปัญหาอีกเช่นกัน และก็เป็นปัญหาที่เรา "ทำให้เป็นไทย" ได้ยาก เพราะเป็นปัญหาที่ผูกพันกับประเพณีการละครของฝรั่งเศส บทโต้ตอบระหว่างอันตราคนีกับผู้คุมเป็นบทกึ่งเศร้ากึ่งตลก ยิ่งตอนที่อันตราคนีให้ผู้คุมเขียนจดหมายลาตายตามคำบอกด้วยแล้ว นับได้ว่าเป็นตอนที่เล่นยากมาก เพราะไม่ใช่ "ตลกสลับฉาก" แบบไทย นักเขียนละครฝรั่งเศสตั้งแต่สมัยโรแมนติกในต้นศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาพยายามอย่างสุดความสามารถที่จะนำเอาโศกนาฏกรรมกับละครชวนหัวมาปนกัน แต่เดิมก็เริ่มเป็นทฤษฎีก่อน โดยเขาเข้าใจว่าเชกสเปียร์ทำเช่นนั้น (ดู Préface de "Cromwell" ของ Victor Hugo) และก็ได้พยายามปฏิบัติกันมา บางครั้งก็สำเร็จ บางครั้งก็ล้มเหลว ผู้เขียนไม่แน่ใจว่า Anouilh ทำสำเร็จหรือไม่ ละครธรรมศาสตร์ก็ตรงต่อบทในตอนนี้ และถ้าจะมีข้อบกพร่องก็เห็นจะเป็นข้อบกพร่องของ Anouilh มากกว่าของผู้กำกับหรือของผู้แสดง

ประเพณีบางอย่างก็อาจจะเป็นที่ยอมรับข้ามถิ่นข้ามแดนกัน ผู้เขียนแปลกใจมากที่ได้อ่านบทวิจารณ์ที่ชมเชยการแสดงของมาณพ-ทหารรับใช้ ที่วิ่งหน้าตื่นขึ้นมาบนเวทีแล้วเล่าเรื่องการตายของอันตราคนีและเหมาธร ความจริงบทเล่าเรื่องแบบนี้เป็นประเพณีสืบทอดมาจากละครคลาสสิกของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 (เรียกว่า récit) ซึ่งละครแบบนี้พยายามที่จะเลี่ยงการแสดงสิ่งที่รุนแรงบนเวที โดยใช้การเล่าเรื่องแทน (บทเล่าเรื่องที่สำคัญและรู้จักกันดีเห็นจะได้แก่การเล่าถึงการ

ตายของพระเอก Hippolyte ในเรื่อง Phèdre ของ Racine) ต้องชมเชยผู้กำกับและผู้แสดงในละครธรรมศาสตร์ที่แสดงบทนี้ได้ดีเยี่ยม โดยการให้ตัวละครอื่นที่ยืนฟังเรื่องอยู่แสดงสีหน้าหวาดวิตกตามบทของมาณพไปด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งคีรีธรแสดงสีหน้าตามเรื่องเล่าและตามอารมณ์ที่เปลี่ยนไปได้อย่างดียิ่ง

เรื่องของประเพณีก็เป็นส่วนหนึ่ง แต่อันตราคนีมีอะไรที่ยิ่งใหญ่เกินขอบเขตของชาติ ภาษา และวัฒนธรรม ฉากที่สอง ซึ่งเป็นฉากที่ค่อนข้างยาวถือได้ว่าเป็นจุดเด่นของละครเรื่องนี้ เป็นฉากที่ถ่ายทอดออกมาเป็นภาษาไทยแล้ว ก็ยังคงความยิ่งใหญ่ของต้นฉบับเดิมไว้ได้สมบูรณ์ ความจริงฉากใหญ่ที่ใช้คนแสดงน้อย "ละครพูด" ที่อยู่ได้ด้วย "คำพูด" ความรุนแรงของอารมณ์ที่แสดงออกมาด้วยคำ มิใช่ด้วยการแสดงออกทางกายภาพ การสร้างบทโต้ตอบที่เชือดเฉือนกันราวกับเป็นการประลองอาวุธ สิ่งเหล่านี้เป็นสมบัติของคนตะวันตกที่สามารถสร้าง "ละครพูด" ขึ้นมาได้ จนสืบทอดกันเป็นประเพณีมานับพันๆ ปี แต่ฉากที่ยาวและไม่น่าเบื่อแบบตอนที่สองของอันตราคนีนี้หาได้ไม่ง่ายนัก คนฝรั่งเศสต้องใช้เวลาหนึ่งศตวรรษเพื่อที่จะพยายามลืมละครคลาสสิกของศตวรรษที่ 17 ของเขาเสียและหันไปหาปรมาจารย์เยอรมัน คือ Schiller ซึ่งเขายกย่องให้เป็นครูของละครโรแมนติกในศตวรรษที่ 18 "ฉากใหญ่" แบบนี้นักเขียนละครฝรั่งเศสพยายามนักพยายามหนาที่จะแข่งกับ Schiller เรื่องของ Schiller ที่คนฝรั่งเศสนิยมดูกันมากจนถึงกระทั่งทุกวันนี้คือ Maria Staurt ซึ่งอยู่ในโปรแกรมถาวรของโรงละครแห่งชาติฝรั่งเศส เรื่อง Maria Staurt นี้มี "ฉากใหญ่" ที่ผู้คนติดอกติดใจกันมาก เป็นฉากที่พระนางแมรี่ของสกอตแลนด์มาพบกับพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่หนึ่ง เป็นฉากที่ยาวพอสมควร และนางกษัตริย์ทั้งสองก็ประคารมกันอย่างถึงอกถึงใจคนดูมาก กวีฝรั่งเศสนับแต่ Victor Hugo เป็นต้นมาได้เรียนรู้เทคนิคหลายอย่างจาก Schiller และ Anouilh เองก็คงจะสืบทอดประเพณีนี้มาด้วย สิ่งที่น่าทึ่งก็คือว่า ผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับการแสดงของธรรมศาสตร์เข้าใจประเพณีละครตะวันตกได้ดี ตีบทแตก เพราะเข้าใจว่าปากคนนั้นคมกว่าศาสตราวุธทั้งหลายทั้งปวง ความจริงก็ไม่มี

ความจำเป็นอะไรที่ Anouilh จะต้องเขียนบทให้คีรีธรบิดแขนอันตราคนี และก็ไม่มีความจำเป็นอะไรที่สูจิบัตรของละครธรรมศาสตร์จะต้องลงรูปคีรีธรดบหน้าอันตราคนี เพราะเวลาที่แสดงจริงๆแล้ว "การใช้กำลัง" แบบนี้ก็ทำไปอย่างไม่รุนแรงและสมจริงนักเพราะเพียงแต่มุ่งที่จะเสริมบทเท่านั้น เรื่องสูจิบัตรทำพิษนั้น จะกล่าวในตอนจบของบทวิจารณ์นี้

ความจริงละครเรื่องนี้สลับซับซ้อนอยู่เหมือนกัน เพราะผู้แต่งพยายามแทรกปัญหาทางจิตวิทยาเข้าไปในการสร้างตัวเอก คือ อันดราคนี อันดราคนีพูดถึงความขี้ริ้วขี้เหร่ของตนอยู่หลายตอน การที่เธอไปหาถึงที่อยู่ของเขาและก็ทอดตัวไปให้เขาแต่เขากลับนึกว่าเป็นการหยอกเล่น ก็นับได้ว่าเป็นปัญหาเล็กๆ น้อยๆ ที่ผู้แต่งพยายามจะสอดแทรกเข้าไปเพื่อให้เรื่องน่าสนใจยิ่งขึ้น แต่คนไม่สวยจะต้องขวางโลกและมุ่งมั่นไปหาอุดมคติ ในขณะที่คนสวย เช่น หัสมณีจะต้องใจอ่อนไม่เข้มแข็งเสมอไปหรือ ผู้เขียนไม่แน่ใจว่าปัญหาจิตวิทยาแบบนี้จะช่วยเสริมอะไรได้มาก เพราะแท้ที่จริงแล้วละครเรื่องนี้เป็นละครแห่งความขัดแย้งในทางความคิด ซึ่งเป็นเรื่องที่ใหญ่เกินความสวยมากหรือน้อยหรือไม่สวยของสองพี่น้อง น่าสงสัยเหลือเกินว่า Anouilh หวนคิดกลับไปถึง Schiller หรือเปล่า เพราะในเรื่อง *Maria Stuart* นั้น Schiller ใช้ปัญหาเรื่องความสวยของพระนางแมรี่และความไม่สวยของพระนางเอลิซาเบธมาเป็นเครื่องเสริมความขัดแย้ง (Anouilh คงรู้จักละคร *Maria Stuart* อย่างไม่ต้องสงสัย และตัวเขาเองก็ตามหลัง Schiller มาในการนำเรื่องของ Joan of Arc มาแต่งเป็นละคร เช่นเดียวกับกวีเยอรมัน) แต่ "เรื่องของผู้หญิง" แบบนี้สร้างปัญหาให้ผู้กำกับการแสดงไม่น้อยทีเดียวในการเลือกตัวผู้แสดง ละครธรรมศาสตร์ก็หนีปัญหานี้ไม่พ้น แต่ผู้เขียนคิดว่าเรื่องนี้ไม่ใช่เรื่องใหญ่ และคนดูส่วนมากก็ไม่ได้สนใจกับเรื่องสวย-ไม่สวยนี้นัก เพราะมีเรื่องใหญ่กว่าที่น่าสนใจอยู่แล้ว ก็คงเห็นจะมีแต่นักวิจารณ์บางคนที่ชอบทำเรื่องเล็กแบบนี้ให้เป็นเรื่องใหญ่

เมื่อพูดถึง "เรื่องใหญ่" แล้วก็เห็นจะต้องกลับมาพูดเรื่องความขัดแย้งระหว่างอันตราคนีกับคีรีธร ซึ่งเป็นความขัดแย้งที่เราจะตีความไปในทางที่เกี่ยวกับการเมืองได้ แต่เห็นจะต้องลงความเห็นว่า "สูจิบัตร

ทำพิษ" โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำนำของอาจารย์มัทนี รัตนิน ซึ่งชวนให้เขวยิ่งไปกว่านั้นการปรุงแต่งบทในบางตอนให้เข้ากับเหตุการณ์ทางการเมืองของไทยในปัจจุบัน* ก็เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมบางคนอดรำคาญไม่ได้ เพราะเป็นการ "ลากเข้าวัด" ที่ไม่ค่อยจะแนบเนียนนัก ความจริงถ้าไม่ต้องให้คำนำเลย ไม่ต้องแปลงบทเล็กๆน้อยๆอย่างที่ทำ ผู้ชมก็คงอดไม่ได้ที่จะนำเอาเรื่องของความขัดแย้งในละครบทนี้มาเทียบกับเรื่องของบ้านเมืองเราอยู่แล้ว การที่ผู้อำนวยการสร้างใส่ใจกับปัญหาทางการเมืองมากเกินไป ดูจะส่งผลทางลบมากกว่าทางบวก แม้แต่ตำแหน่งของคีรีธรที่ต้นฉบับว่าเป็นพระเจ้าแผ่นดินก็เลี่ยงไปใช้คำว่า "อัครประธาน" เสีย ละครไทยในปัจจุบันดูจะการเมืองขึ้นสมองกันมากไปสักหน่อย ถ้าจะทำแบบละคร *นี่แหละโลก* (แปลจากเรื่อง *Die Ausnahme und die Regel* ของ Bertolt Brecht) ซึ่งเล่น "ฉากฝรั่ง" ไปเสียก่อน แล้วตามด้วย "ฉากไทย" ที่จงใจแต่งขึ้นมาให้เข้ากับเหตุการณ์ทางการเมืองในปัจจุบันของไทย ก็เห็นจะไม่เป็นอะไรเพราะเป็นสัดเป็นส่วนกันไป แต่อันตราคนี ของธรรมศาสตร์ดูจะยิ่งยุให้คนดูเอาตัวเข้าไปทาบกับตัวละครบางตัวว่าเป็น "ขวา" และบางตัวว่าเป็น "ซ้าย" ซึ่งในที่สุดก็เห็นผลทันตาในรอบที่ผู้เขียนได้ไปชมนั้น ได้มีการมอบกระเช้าดอกไม้แก่ผู้เล่นและผู้อำนวยการสร้าง โดยมีผู้แทนนักศึกษา 2 สถาบันเป็นผู้มอบ สำหรับดอกไม้ที่ให้ผู้เล่นนั้น ได้มอบให้แก่ผู้ที่แสดงเป็นคีรีธร แทนที่จะมอบให้ตัวเอกของเรื่อง ซึ่งชื่อเรื่องก็บอกอยู่แล้วว่าเป็นอันตราคนี ซึ่งผู้วิจารณ์ก็ได้แต่นึกภาวนาอยู่ในใจว่าขอให้เป็นการทำไปโดยไม่จงใจเถิด!*

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "อันตีบเนื่องมาจาก อันตราคนี". **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ, 2538, หน้า 336-343.

---

* กรกฎาคม 2519

* ผู้วิจารณ์ได้รับการชี้แจงภายหลังจากผู้อำนวยการสร้างว่าผู้วิจารณ์เข้าใจผิด อันที่จริงเป็นเรื่องของการนับ "อาวุโส" ของตัวแสดง แต่เมื่อได้เขียนวิจารณ์ไปเช่นนี้แล้วก็ใคร่ที่จะคงไว้เพื่อให้เห็นว่านักวิจารณ์พลาดได้ และพลาดเพราะเหตุใด

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นบทวิจารณ์ละครเรื่อง *อันตราคนี* อีกหนึ่งชิ้นที่เกิดขึ้นท่ามกลางยุคสมัยที่มีความตึงเครียดทางการเมือง และยังนับได้ว่าเป็นยุคของนักการละครรุ่นบุกเบิกเช่น มัทนี รัตนิน รวมทั้งนักการละครรุ่นใหม่เช่น รัศมี เผ่าเหลืองทอง ที่พยายามจะพัฒนาศิลปะการละครให้เกิดขึ้นอย่างมีคุณภาพในสังคมไทย การที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้รับการตีพิมพ์ใน *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* ฉบับสุดท้าย แต่มิได้ออกวางตลาดเพราะถูกสั่งปิดไปด้วยเหตุผลทางการเมืองในยุค 6 ตุลาคม 2519 นั้นน่าจะสะท้อนให้เห็นถึงแง่มุมหนึ่งของสภาวะที่อาจเรียกได้ว่า "หวาดระแวง" หรือ "ปิดกั้น" ของผู้มีอำนาจต่อการวิจารณ์ (ซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการวิจารณ์ละครเท่านั้น) แม้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้มิได้มีจุดมุ่งหมายโดยตรงที่จะวิจารณ์ถึงบริบททางการเมือง แต่สิ่งที่เกิดขึ้นในละครเรื่องนี้ตลอดจนบทวิจารณ์ที่ตามมาทั้งสองชิ้น รวมทั้งจดหมายโต้ตอบจากผู้สร้างงานและผู้ชม ต่างก็มีส่วนเกี่ยวโยงกับสภาวะทางการเมืองในยุคนั้นในบางแง่ทั้งสิ้น

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ของเจตนา นาควัชระ กับบทวิจารณ์ละครเรื่องเดียวกันนี้ของรัศมี เผ่าเหลืองทอง แม้ว่าจะใช้เกณฑ์การประเมินคุณค่าที่ค่อนข้างแตกต่างกัน แต่ก็มีจุดร่วมที่เหมือนกันอยู่ประการหนึ่ง คือ ทัศนะที่มีต่อละครเรื่องนี้ต่อการต่อเติมและดัดแปลงบทละครให้กลายเป็นเครื่องมือในการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองของผู้สร้างงาน (มัทนี รัตนิน) แม้ว่าเจตนา นาควัชระจะแสดงความชื่นชมยินดีต่อความสามารถในการแปลและดัดแปลงบทของมัทนี รัตนิน แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ได้ชี้ให้เห็นว่า การนำเอาบทละครที่มีความคิดทางการเมืองอย่างหนึ่งแต่ถูกนำมาต่อเติมให้กลายเป็นอีกอย่างหนึ่งนั้นเป็นปัญหาที่สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความ "ไขว้เขว" และส่งผลไปในแง่ลบมากกว่าแง่บวก ในขณะที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้มิได้อธิบายอย่างมีรายละเอียดว่าผลที่เกิดจากการทำให้คนดู "เขว" นั้นเป็นปัญหาอย่างไร เป็นแง่ลบมากกว่าแง่บวกอย่างไร นอกเสียจากทิ้งท้ายเป็นนัยว่าผู้กำกับอาจจะจงใจมอบกระเช้า

ดอกไม้ให้กับตัวละครที่เป็นสัญลักษณ์ของ "ฝ่ายขวา" แทนที่จะมอบให้ตัวเอกของละครซึ่งถูกกำหนดให้เป็นฝ่าย "ซ้าย" (แม้ว่า ผู้สร้างงานจะได้อธิบายในภายหลังว่า การมอบดอกไม้นั้นเป็นการมอบตามอาวุโสของผู้แสดง แต่นัยที่ได้แสดงออกไปต่อสาธารณชนนั้น ย่อมเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงได้ยาก) ในจุดนี้ รัศมี เผ่าเหลืองทองได้ยกตัวอย่างจากการต่อเติมดัดแปลงบท และยกตัวอย่างการแสดงของอันตราคนีอันเกิดจากการตีความบทของผู้สร้างงาน ทำให้ผู้อ่านบทวิจารณ์เห็นภาพได้ชัดเจนว่า บทละครเรื่องนี้ได้ถูกดัดแปลงและต่อเติมให้เกิดนัยทางการเมืองที่ "เขว" อย่างไร

ในขณะที่รัศมีใช้เกณฑ์ของนักปฏิบัติด้านการละครในการวิจารณ์ ไม่ว่าจะเป็นเกณฑ์ในด้านการแสดงที่สมจริง การกำกับการแสดง การใช้พื้นที่ของเวทีและฉาก ตลอดจนหลักการในการตีความบทประพันธ์ นั้น เจตนา ใช้เกณฑ์ของนักวรรณคดีในการวิจารณ์เป็นหลัก โดยใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ของบทวิจารณ์ในการแสดงทัศนะเกี่ยวกับปัญหาในการดัดแปลงบทละครในลักษณะข้ามวัฒนธรรม นับตั้งแต่ การชี้ให้เห็นถึงความยากในการถ่ายทอดความหมายจากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสให้สอดคล้องกับบริบททางความคิดของคนไทย ปัญหาอันว่าด้วยประเพณีตะวันตก (เช่นการฝังศพ) ที่ห่างไกลความคิดและความเชื่อของคนไทย หรือปัญหาในด้านข้อจำกัดในการแปลบทข้ามวัฒนธรรม เป็นต้น

ในขณะที่เจตนา นาควัชระให้ความสนใจกับการถ่ายทอดบทจากภาษาฝรั่งเศสมาเป็นบริบทใหม่สำหรับผู้ชมชาวไทยเป็นอย่างมาก และให้ความสำคัญกับลักษณะของการเป็น "ละครพูด" ถึงกับอรรถาอธิบายให้เห็นถึงพัฒนาการและตัวอย่างของละครพูดอันยิ่งใหญ่จาก Schiller ที่เน้น "การพูด" ที่ "อยู่ได้ด้วยคำพูด" เป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงไม่เห็นว่าการแสดงที่ออกในแนวค่อนข้างนิ่ง หรือ ในแนวที่ขาด "พัฒนาการทางอารมณ์" ตามที่รัศมี เผ่าเหลืองทองได้วิจารณ์ไว้นั้น จะเป็นปัญหาอย่างไร ในทางตรงข้าม เจตนา นาควัชระต้องการให้ผู้ชมชาวไทยได้เข้าใจถึงการแสดงแบบ "ใช้ปากเป็นอาวุธ" มากกว่า "การใช้กำลัง" และค่อนข้างจะชื่นชมลักษณะการแสดงแบบ "นิ่งๆ" ของละครเรื่องนี้ ด้วย

การให้คะแนนนิยมกับ "ความเป็นกลาง" ในการแสดงและการกำกับการแสดง

ข้อแตกต่างในการประเมินคุณค่าในด้านรูปแบบและลักษณะของการแสดงละครเรื่องนี้นั้น เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนว่า นักวิจารณ์นั้น มักจะหนีกรอบความคิดอันเกิดจากสาขาที่ตนเองถนัดไม่พ้น ในขณะที่รัศมี เผ่าเหลืองทอง พยายามจะอธิบายปัญหาด้านการแสดง ด้วยการใช้ "ศัพท์ด้านการแสดง" เช่น "ความขัดแย้งภายใน" (inner conflict) "สิ่งที่ผลักดันความคิดและการกระทำ" (motivation) หรือ "พัฒนาการทางอารมณ์" (emotional development) ซึ่งการใช้คำเฉพาะทางเหล่านี้ แม้ว่าจะเป็นภาษาไทย และดูเหมือนว่าจะเป็นคำที่เข้าใจได้ง่าย แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าผู้อ่านทุกคนจะเข้าใจในสิ่งเดียวกัน หากรัศมี เผ่าเหลืองทองสามารถอธิบายปัญหาด้านการแสดงเหล่านี้ให้เป็นที่เข้าใจได้ง่ายสำหรับผู้อ่านที่ไม่ใช่นักปฏิบัติ ผู้อ่านก็น่าจะเข้าใจได้ว่ารัศมีไม่น่าจะหมายถึง "การใช้กำลัง" ตามที่เจนา นาควัชระเข้าใจแต่อย่างใด การยกตัวอย่างปัญหาในการแสดงอย่างรวบรัดของรัศมีนั้นน่าจะเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดการเข้าใจผิดได้ ในขณะเดียวกัน นักปฏิบัติด้านการละครโดยทั่วไปย่อมเข้าใจดีอยู่แล้วว่า นักแสดงที่ดีนั้นย่อมสามารถถ่ายทอด "ความขัดแย้งภายใน" และแสดงออกถึง "สิ่งที่ผลักดันความคิดและการกระทำ" ได้ โดยไม่จำเป็นต้อง "ใช้กำลัง" แต่อย่างใด

ในขณะที่ เจตนา ใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ของบทวิจารณ์ในการอธิบายสิ่งที่เกี่ยวข้องกับพื้นภูมิของบริบททางตะวันตก (เพื่อให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงความยากลำบากตลอดจนข้อจำกัดของการผลิตละครในลักษณะนี้) ตลอดจนวิเคราะห์ไปถึงปัญหาของบทละครดั้งเดิมในภาคฝรั่งเศส รัศมี มุ่งไปที่การวิจารณ์ผลงานของละครเรื่องนี้ตามที่ผู้สร้างงานได้ตั้งปณิธานไว้ในสูจิบัตรเป็นสำคัญ **ข้อแตกต่างนี้ทำให้การวิจารณ์ละครเรื่องนี้มีสีสันและความหลากหลาย** เจตนาเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ภายหลังจากที่ได้อ่านบทวิจารณ์ของรัศมี และแสดงความคิดเห็นโต้แย้งจากมุมมองของนักวรรณคดีที่เข้าใจปัญหาของการถ่ายทอดบทละครข้ามวัฒนธรรม น้ำเสียงของเจตนาจึงค่อนไปในการ

แสดงความเห็นใจต่อผู้สร้างงานมากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์ไปถึงปัญหาในกลวิธีการสร้างละครของผู้สร้างงาน (แม้ว่าจะมีการพาดพิงถึง "สูจิบัตรทำพิษ" ก็ตาม)

บทวิจารณ์ทั้งสองชิ้นยังสะท้อนให้เห็นว่า **ความคาดหวังและอัตวิสัย**ของนักวิจารณ์มีผลอย่างยิ่งต่อแนวทางในการเขียนบทวิจารณ์ เจตนาเห็นว่าผู้สร้างงานเป็น "นักวรรณคดีชั้นนำของเมืองไทย" ดังนั้นจึง "เดาเอาว่าก่อนละครเรื่องนี้จะออกมาแสดงให้ชมกันได้ ก็คงจะต้องมีการศึกษาบทกันมาอย่างละเอียดละออแล้ว" นอกจากนี้ยังให้น้ำหนักต่อ "ความรู้และความลุ่มลึกทางวรรณคดี" ของผู้สร้างงานค่อนข้างมาก ดังนั้น บทแปลที่ใช้ภาษาสละสลวยและสะท้อนความยิ่งใหญ่ของความเป็น "ละครพูด" ของละครเรื่องนี้ (ท่ามกลางความคิดเห็นที่ว่า "เราเป็นประเทศที่ยังด้อยพัฒนาในด้านละครพูดและละครร้อยแก้ว") จึงสร้างความประทับใจและความปรีดาให้กับเจตนาได้เป็นอย่างมาก

ในทางตรงกันข้าม รัศมีไม่ได้ให้น้ำหนักกับความเป็น "นักวรรณคดีชั้นนำของเมืองไทย" เท่าไรนัก แต่กลับมุ่งไปที่ความคาดหวังต่อการกลับมาของ "ยักษ์ใหญ่" ของ "วงการละคร" ที่ได้หายไป "ศึกษาหาความรู้เพิ่มเติม" นอกจากนี้ รัศมียังให้ความสำคัญกับคำปณิธานของผู้สร้างงานที่ประกาศว่า "เราจะมุ่งเพื่อการสร้างสรรศิลปะ และจรรโลงวัฒนธรรมไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง มิใช่เป็นเครื่องมือการเมือง เพื่อทำลายอารยธรรมไทย ค่านิยมอันดีงามของคนไทย"

ดังนั้น เมื่อมีการนำบทละครที่ได้รับการตีความจากผู้เชี่ยวชาญอื่นๆ มาแล้วว่าเป็นบทละครของฝ่าย "ไม่ประนีประนอม" มากกว่า มาจัดแสดงขึ้น ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (อันเป็นสถาบันที่คนหนุ่มสาวที่ "ไม่ประนีประนอม" ทั้งหลายลุกขึ้นมาเรียกร้องความเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลานั้น) นัยทางการเมืองที่อยู่ในบทละครชิ้นนี้จึงมีความหมายมากเป็นพิเศษสำหรับรัศมีและคนหนุ่มสาวในยุคนั้น

จึงเป็นที่เข้าใจได้ว่า เหตุใด ความคาดหวังของรัศมีที่มีต่อผลงานละครชิ้นนี้จึงมีมากและมีส่วนที่แตกต่างจากความคาดหวังของเจตนา

ดังนั้น เมื่อละครเรื่องนี้มีการต่อเติม ดัดแปลงบทที่ชี้นำไปในทางที่ตรงกันข้ามกับความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ ทำให้เกิดการบิดเบือนมุมมองของผู้ประพันธ์ที่มีต่อตัวเอกในละคร อีกทั้งการไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นไปตามคำประกาศของผู้สร้างงานจึงทำให้การวิจารณ์ของรัศมีเป็นการวิจารณ์จาก “ผลของงาน” ที่เกิดขึ้นท่ามกลางบรรยากาศทางการเมืองที่ครุกรุ่นด้วยพลังของคนหนุ่มสาวที่เข้าข่าย “ไม่ประนีประนอม” ในยุคนั้น มากกว่าที่จะคำนึงถึงความเป็น “นักวรรณคดีชั้นนำ” ของผู้สร้างงาน

แม้ว่านักวิจารณ์ทั้งสองจะวิจารณ์จากกรอบความคิดที่ต่างกัน แต่ผลอันเกิดจากการวิจารณ์ที่จริงจังนั้น คือความหลากหลายในวิธีการวิจารณ์และการขยายขอบข่ายของการวิจารณ์ให้ครอบคลุมเนื้อหาที่กว้างขึ้น โดยมิได้ยึดติดเพียงการวิจารณ์องค์ประกอบของละครเท่านั้น บทวิจารณ์เหล่านี้ได้ทำหน้าที่ในการกระตุ้นให้ผู้สร้างงานทั้งหลายรวมทั้งผู้อ่านให้เกิดสำนึกในคุณค่าของงานศิลปะ ตลอดจนทำหน้าที่ตรวจสอบปัญหาที่ปรากฏในงานศิลปะ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ภาคผนวก

ขอขอบคุณ
เจ้าของลิขสิทธิ์บทวิจารณ์ที่อนุญาตให้ตีพิมพ์ซ้ำ

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

_____. "ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง 'กาลิเลโอ' ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์". **มติชนสุดสัปดาห์** ปีที่ 8 ฉบับที่ 2829 (1 ธันวาคม 2528), 37-39.

_____. "อีดิปุส จอมราชันย์ : ความเป็นอื่นของปุราณคติตะวันตก". **บานไม่รู้โรย** (เมษายน 2529), 58-63.

_____. "คือผู้อภิวัฒน์ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย". **ถนนหนังสือ** ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (สิงหาคม 2530).

_____. "'แฮมเลต' หรือความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** (11-17 มิถุนายน 2538).

_____. "ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย". **คือคู่มาลาสรรเสกคุณ** : ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย (จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศ. วัชรี รมยะนันทน์ และฉลองอายุครบ 5 รอบ ผศ. ดร. คมคาย นิลประภัสสร). 2536, 9-26.

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

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ม.ล.). "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครในตอนศึกกะหมังกุหนิง". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 14 ฉบับที่ 45-47 (28 เมษายน, 5 พฤษภาคม และ 12 พฤษภาคม 2511).

พรสรรค์ วัฒนางกูร. "'แม่ค้าสงคราม' ของ แบร์ทอลท์ เบรคซท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย". **บานไม่รู้โรย** (เมษายน 2530), 58-62.

_____. "ผู้มาเยือน : มนุษยธรรมที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคงแต่มั่นใจของคนทำละคร". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 35 ฉบับที่ 50. 2532, 42-44.

_____.

"เสียงเรียกของอิสตรีใน 'ลุยไฟ'". **หนังสือชาวไทย** ฉบับที่ 84 ปีที่ 8 (มิถุนายน 2543), 32-33.

มัทนี รัตนิน. "เนื่องมาจาก 'อันตราคนี'. **หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จตุรัส**" ปีที่ 2 ฉบับที่ 57 (10 สิงหาคม 2519).

เมฆโมก. "เงาตัณหา ภายใต้ดวงตาคุณธรรม" **กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย)** (13 กรกฎาคม 2543), 9.

มณฑนา ยอดจักร์. "หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร กับพิมพิลาไลย".

สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ปีที่ 42 ฉบับที่ 30, 57-58.

รัศมี เผ่าเหลืองทอง. "ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา". **หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จตุรัส** ปีที่ 2 ฉบับที่ 55. 2519, 51-53.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ (ม.ล.) (บรรณาธิการ). "การแสดงทัศนะเกี่ยวกับ 'การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์'".**นาฏศิลป์ไทย** (เฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ ครบ 3 รอบ).

_____. "คำวิจารณ์ของ ศ. พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ต่อบทบาทของกรมศิลปากร". **นาฏศิลป์ไทย** (เฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระชนมายุครบ 3 รอบ).

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

_____. "การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย". **กรุงเทพธุรกิจ** (8 กุมภาพันธ์ 2538).

สัมพาที. "รายการแสดงในการสถาปนากรมศิลปากร วันที่ 3 พฤษภาคม 2521". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ฉบับที่ 48. 2521, 38-39.

'สรณ์. "แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ โหด ไม่ค่อยฮา". **The Boy** Vol. 8 No. 117, 280-281.

สุรชัย เครือประดับ. "จดหมาย อันตราคนียังไม่จบ". **หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จตุรัส** ปีที่ 2 ฉบับที่ 60

(31 สิงหาคม 2519), 3-4.

สมภพ จันทรประภา. "สวัสดี-ละคอนใน". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 14 ฉบับที่ 11-12 (วันอาทิตย์ที่ 3 และ 10 กันยายน 2510).

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

Grateful Acknowledgement is made for permission
to reprint In Thai translation
previously published materials :

Senda Akihiko. "The No Stage, Newly Activated *The Legend of Komachi*" (translated into English by J. Thomas Rimer) from **The Voyage of Contemporary Japanese Theatre.** © Honolulu : University of Hawaii Press, 1997. pp. 71-76.

Ben Cameron. "The Critic as Insider" from **American Theatre,** May/June 1999. p. 4. © 1999 by American Theatre Magazine.

David W. Hancock. "Asks of Time" (interviewed by Erika Munk) from **Yale Repertory Theater,** Vol 29, No.1, 1999, pp. 44-53. © 1999 by Theatre Magazine, Yale University.

Bernard Dort. **Théâtre.** © Paris : Éditions du Seuil. 1986. pp. 18-19.

Brigitte Salino. "Peter Stein invite à deux jours de voyage dans l'intégrale de *Faust*" from **Le Monde/Sélection Hebdomadaire,** December 23, 2000, p.14. © 2000 by Le Monde.

Ed Morales. "New World Order : Jose Rivera's Sueno revitalizes Calderon at Hartford Stage" from **American Theatre,** May/June 1998, pp. 42-44 © 1998 by American Theatre Magazine.

Elinor Fuchs. "Fear of Falling: Pushing *Master Builder* over the Expressionistic Edge" from **American Theatre,** May/June 1999, pp. 42-43. © 1999 by American Theatre Magazine.

Frank Rich. "Oleanna" from **Hot Seat.** New York: Random House, 1998, pp. 907-908. © Random House 1998 by Frank Rich.

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

Gerhard Jörder. "Dieses Theater macht depressiv" from **Kulturchronik,** Nr. 2, 2000 (18 Jahrgang). © Bonn : VG Bild-Kunst, pp. 27-30.

Jesse McKinley. "Who is Peer Gynt and Why Do We Care?" from **American Theatre,** May/June 1998, pp. 38-40. © 1998 by American Theatre Magazine.

Keith Brown. "Staring at fate and freedom" from **Times Literary Supplement,** January 5, 2001, p.18 © by the author.

Manfred Fuhrmann. **Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters.** © Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1999, pp. 138-147. (with permission of the author).

Nigel Saul. "With an eye to the present. Can *Richard II* be turned into a parable of modern tyranny?" from **Times Literary Supplement,** May 12, 2000. pp. 3-4. © by the author.

Robert Brustein. "The Quest of Robert Lepage" from **Cultural Calisthenics : Writings on Race, Politics, and Theatre.** © Chicago : Ivan R. Dee, 1998. pp. 149-153.

Robert Brustein. "The Decline of Serious Culture" from **Cultural Calisthenics : Writing on Race, Politics, and Theatre.** © Chicago : Ivan R. Dee, 1998. pp. 66-73.

Robert Marx (moderator). "A Critics' Summit" from **American Theatre,** May/June 1999, pp. 16-19 © 1999 by American Theatre Magazine.

Roland Barthes. "Sur La *Mère* de Brecht" from **Essais Critiques.** © Paris : Éditions du Seuil, 1964. pp. 143-146.

Ronald Bryden. "Peter Hall's *Hamlet*" from **Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism** complied and edited by Stanley Wells and Ronald Bryden. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 272-276, © by permission of Oxford University Press.

Ruth Morse. "This is not I..." from **Times Literary Supplement**, December 15, 2000, p.17. © by the author.

Satoshi Miyagi. "What is the theatre?" (translated into English by Kasuko Kawamoto) © Tokyo : Ku Na'uka Theatre Company **(10th Anniversary's Production Program for 1999-2000).**

Stanley Wells. "Titus Andronicus" from **Shakespeare in the Theatre : AN Anthology of Criticism** compiled and edited by Stanley Wells and Ronald Bryden. Oxford : Oxford University Press. pp. 303-307. © by permission of Oxford University Press.

Thierry Maulnier. "Connaissance des coeurs" from **Racine.** © Paris:
Gallimard, 1947. pp. 183-185.

T. J. Reed. "No tricks, no twists : the dazzling fidelity of Peter Stein's *Faust.* All hail the limitless wanderer" from **Times Literary Supplement**, August 4, 2000, p. 18. © by permission of the author.

Despite continued efforts during the past 18 months to contact the copyright holders of the following publications, we have received no respose. We would like to emphasize that our enterprise is of purely educational nature and we have no intention whatsoever of making profit from copyright materials. We are ready to negotiate payment of the appropriate fees for reprinting in Thai translation the following publications:

Allison Richards. "Alison Richards Talks to Robyn Archer" from **Meanjin,** Vol. 53, Spring 1994, p. 507.

Murray Bramwell. "Critical Condition" from **Meanjin,** Vol. 53, Spring 1994, p. 447.

Adrian Kiernander. "Hissing the Critic" from **Meanjin,** Vol. 53, Spring 1994, p. 455

The Researchers and Editors
30 July, 2003

นักวิจารณ์

สมภพ จันทรประภา มล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ รัศมี เผ่าเหลืองทอง เจตนา นาควัชระ พรสรรค์ วัฒนางกูร อนุสรณ์ อุณโณ สันติ จิตระจินดา มณฑนา ยอดจักร์ สรณ์ แมมโมก นิธิ เอียวศรีวงศ์ ปัญญา นิถยสุวรรณ Senda Akihiko Ben Cameron David W Hancock Bernard Dort Brigitte Salino Ed Morales Elinor Fuchs Frank Rich George Steiner Gerhard Jörder Jesse McKinley Keith Brown Manfred Fuhrmann Nigel Saul Robert Brustein Robert Marx Roland Barthes Ronald Bryden Ruth Morse Satoshi Miyagi Stanley Wells Thierry Maulnier T J Reed Alison Richards Murray Bramwell Adrian Kiernander

ISBN 974-92877-3-8