บทวิเคราะห์

สแตนลีย์ เวลส์ (Stanley Wells) เป็นนักวิจารณ์ นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ (Shakespeare) เขาได้รวบรวม คัดเลือก และจัดทำสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ละคร เชกสเปียร์[1] ที่ได้มีการจัดแสดงขึ้นในประเทศอังกฤษนับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1700 ถึง 1996 โดยเลือกมาทั้งหมด 80 ชิ้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้รับเลือกมาบรรจุไว้ในสรรนิพนธ์ฉบับที่ท่านถืออยู่นี้เพราะคุณภาพทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และวิธีการเขียน และเป็นการบังเอิญอย่างที่สุด ที่งานชิ้นที่ได้รับเลือกมาบรรจุในสรรนิพนธ์ฉบับไทยนี้เป็นบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นโดยตัวเขาเอง เขากล่าวเอาไว้ในคำนำหนังสือว่า "*งานศิลปะช่วยจุดประกายให้เกิดงานศิลปะอื่นๆได้ฉันใด ผมก็หวังว่า งานวิจารณ์ละครเวทีก็น่าจะกระตุ้นให้เกิดจินตนาการที่เป็นไปได้มากกว่าการบันทึกข้อเท็จจริงเกี่ยวกับการแสดงฉันนั้น*"[2] และเขาก็ได้มีโอกาสพิสูจน์ตัวเองจากการคัดเลือกบทวิจารณ์ที่หลากหลาย และจากผลงานของตัวเขาเอง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างของบทวิจารณ์ประเภทหนึ่งที่จำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้ในวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ เป็นผลงานวิจารณ์ที่ใช้วรรณศิลป์ในการอธิบายความได้อย่างลงตัว ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป แต่สามารถฉุกให้ผู้อ่านต้องแสวงหาวรรณกรรมต้นฉบับมาศึกษา เพื่อที่จะได้เข้าใจในรายละเอียดต่างๆที่ผู้วิจารณ์ได้จารึกไว้อย่างละเมียดละไม เปรียบเสมือนพ่อครัวที่ทำอาหารจานโอชะ แต่ผู้รับประทานจำเป็นต้องแสวงหาอุปกรณ์ในการลองลิ้มชิมรสจึงจะสามารถเข้าถึงอาหารจานนี้ได้ และการได้ลิ้มชิมรสบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็นับว่าเป็นความหฤหรรษ์อย่างหนึ่งได้ไม่แพ้การได้อ่านงานประพันธ์ที่ดีๆสักชิ้น

ผู้วิจารณ์มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับวรรณกรรมและการละครอย่างกว้างขวางและลุ่มลึก จะเห็นได้จากการอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์ และผลงานละครเรื่องเดียวกันนี้เท่าที่เคยมีการผลิตกันมา ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว มักจะเป็นการผลิตเพื่อนำเสนอความรุนแรงทางกายภาพที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ มากกว่าที่จะพยายาม "*ดำดิ่งไปค้นหาแหล่งกำเนิดของความหมายในบท*" ข้อแตกต่างระหว่างผลงานการแสดงในครั้งนี้กับที่ผ่านมาจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของเชกสเปียร์ และแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพในการตีความและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับ เดบอราห์ วอร์เนอร์ ด้วยเช่นกัน สิ่งสำคัญที่ทำให้ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้โดดเด่นก็คือความสามารถขั้นสูงของผู้วิจารณ์ในการเล็งเห็นความยิ่งใหญ่ในบทประพันธ์(ที่เคยถูกมองข้าม)และยิ่งไปกว่านั้นเล็งเห็นว่าเป็นฝีมืออันเกิดจากการตีความอย่างสร้างสรรค์ของผู้กำกับฯ แม้ว่าผู้วิจารณ์จะให้เกล็ดตัวอย่างมากมายที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงที่พลิกความหมายการตีความบทแบบเดิมๆ แต่ทั้งหมดนั้นล้วนแต่เป็นการรวบรวมพยานหลักฐานเพื่อยืนยันว่า ผู้กำกับฯหญิงท่านนี้ มีฝีมือในการกำกับฯถึงขั้นสามารถ

---

[1] Wells, Stanley. **Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism**. Oxford : Oxford University Press, 2000.

[2] ---------- . **Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism**. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. I.

ที่จะ ล้มล้างมายาคติอันเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ที่มีมาหลายศตวรรษว่าเป็น “ละครชั้นสอง” ได้โดยสิ้นเชิง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ทำตัวคล้ายเกมส์ปริศนา ที่ผู้อ่านจะต้องเข้าไปเยี่ยมชมเพื่อ “ค้นพบ” ในสิ่งที่ถูกซุกซ่อนไว้เป็นรางวัล และเมื่อพบรางวัลชิ้นแรกแล้ว ก็จะเกิดความรู้สึกอยากจะได้รางวัลชิ้นต่อไป ผู้วิจารณ์ได้ “จูงมือ” ผู้อ่านให้ค้นพบ “ความคิดสร้างสรรค์” (ของผู้กำกับฯ) อันเกิดจากการตีความในหลายลักษณะ นับตั้งแต่การแสดงด้วยคำพูด(ที่แฝงนัย) หรือด้วยกิริยาอาการ(ที่เกิดจากการวิเคราะห์สภาพจิตใจของตัวละคร) การเปลี่ยนจังหวะการแสดงด้วยการใช้ “มุมมองอย่างกระทันหัน” (เพื่อสร้างผลกระทบทางความรู้สึกที่สดและฉับพลัน) การให้ตัวละครสร้างพลวัตรในการเป็นตัวละคร(เพื่อให้ตัวละครมีพัฒนาการไปเป็นลำดับจากเข้มข้นน้อยไปสู่เข้มข้นมาก) การให้ความสำคัญกับบทเล็กๆเช่น คอรัส ให้มีส่วนสำคัญเทียบเท่ากับบทใหญ่ๆ เป็นต้น

ความสามารถในการแลเห็นว่าความเป็นเอกภาพในละครที่เกิดจากรายละเอียดที่พลิกความคาดหมายอยู่เสมอๆของนักแสดงนั้น เป็นความสามารถที่ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจที่ลึกซึ้งในกระบวนการเตรียมงานละครทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การมีดวงตาที่แลเห็นว่า ผู้กำกับฯคือ “ระนาดทุ้ม”[3] ตัวจริงสำหรับละครเรื่องนี้ หาใช่เป็นความคิดสร้างสรรค์โดยปัจเจกนักแสดงแต่ฝ่ายเดียวไม่ นั่นก็ย่อมมีนัยว่า หากการแสดงมีปัญหาในด้านการตีความแล้ว ก็ย่อมจะเป็นความผิดของผู้กำกับฯได้เช่นเดียวกัน ความสามารถตรงนี้ เป็นความสามารถที่หาได้ยากในนักวิจารณ์ทั่วๆไป เพราะเป็นความสามารถอันต้องเกิดจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ และจำเป็นต้องมี “ดวงตา” ที่แลเห็นในความคิดสร้างสรรค์ที่ถูกซ่อนไว้อย่างละเอียดอ่อน

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญอย่างยิ่ง ที่จะแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่ลุ่มลึกนั้น นอกจากจะช่วยให้ผู้อ่านเกิดความหฤหรรษ์จากจินตนาการแล้ว ยังช่วยปลุกให้ผู้อ่าน (รวมทั้งผู้สร้างงาน) ให้แลเห็นใน “นัย” ต่อปรากฏการณ์ที่ได้เกิดขึ้นในครั้งนี้(ที่อาจจะถูกมองข้ามไปได้) ในแง่นี้ ผู้วิจารณ์ได้ปลุกผู้อ่านให้ตื่นจากการหลับไหลในความเชื่อเก่าๆ และหันมามอง “ความเป็นไปได้” อย่างมหาศาลในงานวรรณกรรมชิ้นนี้ นั่นก็คือ การเรียกร้องให้ทุกฝ่าย ให้ประเมินคุณค่าของบทละครเรื่องนี้กันใหม่อย่างจริงจัง นั่นเอง นับได้ว่า เป็นบทวิจารณ์ที่เรียกร้องบุคคลทุกฝ่ายให้ใช้ “พลังทางปัญญา” อย่างเต็มที่นั่นเอง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

---

[3] เป็นสำนวน ที่นำมาจากทฤษฎี “ระนาดทุ้ม” ซึ่ง เจตนา นาควัชระ เคยกล่าวถึงว่า เป็นวิธีการ “บริหาร” แบบไทยๆ ในแง่ที่ว่า บุคคลที่มีความสำคัญในการควบคุมทิศทางของ “วง” หรือ “องค์กร” นั้น แท้ที่จริงแล้ว มักจะเป็นบุคคลที่อยู่เบื้องหลังที่ไม่แสดงตัวเองเด่นชัด

Oleanna
ที่โรงละคร Orpheum วันที่ 26 ตุลาคม ค.ศ.1992

แฟรงค์ ริช

แม้เวลาจะผ่านไป 1 ปีแล้ว แต่เพียงแค่รูปภาพของแอนิตา ฮิลล์ (Anita Hill) ก็ยังสามารถก่อความรู้สึกโกรธเกรี้ยว, สับสน, ละอาย และชิงชิงอย่างที่เคยเกิดขึ้นเป็นประจำวันในประเทศนี้ ระหว่างการไต่สวนคดี แคลเรนซ์ โทมัส (Clarence Thomas) การคุกคามทางเพศยังคงเป็นเรื่องราวร้อนขนาดในช่วงรณรงค์หาเสียงเลือกตั้งประธานาธิบดีและวุมิสมาชิก คดีใหม่พัวพันว่าที่นายกเทศมนตรีที่ค่อนข้างคลุมเครือก็ยังทำท่าจะกวาดหัวข้อข่าวและเรื่องราวอื่นๆ ตกเวทีความสนใจของชาวนิวยอร์กไปได้หมด การกระทบกระแทกเล็กๆ น้อยๆ ระหว่างเดโมแครทกับริพับลิกันจืดไปสนิทเมื่อเทียบกับการวิวาทโชกเลือดในครัวเรือนระหว่างพวกผู้ชายที่ใครๆ ก็มองว่า "ไม่เข้าใจหรอก" กับพวกผู้หญิงที่ก็ไม่เชื่อว่าพวกเขาจะเข้าใจได้

แล้วเดวิด มาเม็ท (David Mamet) ก็ก้าวเข้ามาในสมรภูมินั้นอย่างผ่าเผยในจังหวะเวลาที่เหมาะสมที่สุด Oleanna ละครเรื่องใหม่ของเขาที่โรงละคร Orpheum เป็นคำตอบรับอย่างกระตือรือร้นต่อการไต่สวนคดีโทมัส บทละครเรื่องนี้ใช้วิธีการที่ตรงไปตรงมา และมีจุดมุ่งหมายที่ความขัดแย้งอย่างที่สุด ราวกับว่ามันเพิ่งเสร็จจากเครื่องพิมพ์ดีดสดๆ ร้อนๆ โดยไม่ได้แก้ไขใดๆ ในองก์ที่ 1 คุณมาเม็ทจับชายหนึ่งหญิงหนึ่งขังไว้ในห้องทำงานซึ่งอาจจะเกิดการคุกคามทางเพศขึ้น...หรือไม่เกิดก็ได้ ตามแต่มุมมองของแต่ละคน ในองก์ที่ 2 คู่ปรปักษ์อันประกอบด้วยศาสตราจารย์มหาวิทยาลัยวัยกลางคน (แสดงโดย วิลเลียม เอช. เมซี [William H. Macy]) และนักศึกษาหญิงปริญญาตรี (แสดงโดย รีเบคคา พิดเจียน [Rebecca Pidgeon]) กลับมาที่สถานที่เกิดเหตุเพื่อพยายามคลี่คลายกรณีพิพาทโดยไม่ได้พึ่งพาการเจรจา, ผู้แทน หรือบางครั้ง แม้แต่สัญชาตญาณ

ผลก็คือ ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเม็ทใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมือนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายคอไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยงึมๆ งำๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด บทสรุปที่ตามมาติดๆ ก็เป็นไปตามพื้นฐานเดิมของละคร และไม่ได้เปลี่ยนความคิดที่ว่า Oleanna น่าจะเป็นละครที่ก่อให้เกิดการโต้เถียงมากที่สุดในปีนี้

ข้อโต้เถียงดังกล่าวน่าจะเป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร จะมีผู้ตำหนิ Oleanna ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองก์แรกเท่านั้น ในองก์นี้นอกจากบทป้องตลกๆ เกี่ยวกับการเจรจาซื้อขายบ้านที่เหมือนหลุดมาจากละครเรื่อง Glengarry Glen Ross แล้ว ที่เหลือก็เป็นการวางพื้นฐานเพื่อให้เรื่องราวที่แท้จริงได้เกิดขึ้นเท่านั้นเอง แต่ในครึ่งหลังนั้นน่าทึ่งอย่างที่สุด คุณ

มาเม็ทได้แสดงความสามารถในทางศิลป์อันเป็นพรสวรรค์ของเขาโดยการจับคนดูเข้าไปกักขังไว้ในความรุนแรงทางอารมณ์ของตัวละครดังที่เขาได้ทำมาตลอด

ผู้เขียนบทคนนี้ไม่ได้เขียนละครให้เป็นบทเทศนา จอห์น (ศาสตราจารย์) และแครอล (นักศึกษา) ไม่ได้สนทนาถึงเหตุผลที่แบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน หรือมีวิวาทะในเชิงปรัชญาอันสูงส่งอันอาจจะนำคนดูไปสู่ข้อสรุปอันมีตรรกะและแก้ปัญหาได้ในที่สุด แต่ว่าจอห์นและแครอลเดินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการต่อสู้ตัวต่อตัวเพื่อแสวงหาอำนาจ และอย่างเคย คุณมาเม็ทใช้บทสนทนาที่กลั่นกรองมาอย่างดีและไม่ถูกรบกวนด้วยความฟุ่มเฟือยไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาหรือด้านการละคร (โปรดักชั่นซึ่งกำกับโดยผู้แต่งเองครั้งนี้ มีเพียงเฟอร์นิเจอร์สำนักงานอย่างที่ใช้กันทั่วๆ ไปเป็นฉาก) ลองคิดว่าคุณกำลังแอบฟังการปะทะกันของแอนิตา ฮิลล์ กับแคลเรนซ์ โทมัส ที่น่าจะเกิดขึ้นในห้องว่างๆ สิ และคุณจะเข้าใจว่านักเขียนผู้นี้กำลังต้องการอะไร และเห็นได้ว่าหลายครั้งเขาก็ทำสำเร็จ

ถ้าความสามารถของคุณมาเม็ทเป็นสิ่งที่ไม่สามารถโต้แย้งได้ แนวโน้มที่เขาจะสร้างมโนทัศน์ทางความคิดของละคร (The play's ideological deck) ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ เราต้องชมเชยเขาที่เหตุการณ์คุกคามทางเพศที่เป็นพื้นฐานของละครทั้งเรื่องนั้น ออกมาในรูปแบบที่มองได้ทั้งสองนัย ทั้งจอห์นและแครอลต่างเอาชนะกันได้ในจุดเล็กๆ น้อยๆ เมื่อพวกเขาโต้เถียงกันอย่างเข้าข้างตัวเองว่าภาษากายหรือคำพูดเป็นนัยต่างๆ ในการพบกันครั้งแรกในห้องทำงานนั้น อาจจะเป็นหรือไม่เป็นการคุกคามก็ได้ แต่ในทันทีที่แครอลใช้วาทศิลป์ขยายข้อกล่าวหาต่อหน้าคณะกรรมการของคณะ คุณมาเม็ทก็ดูจะหันไปให้ความเห็นอกเห็นใจฝ่ายจำเลยมากกว่า

จอห์นเป็นคนฉลาดแม้จะจุกจิกและหลงวิชา เขามีชีวิตนอกเวทีที่จะต้องสูญเสียไปแน่หากถูกตัดสินว่าผิด เขากำลังรออนุมัติตำแหน่งตลอดชีพ เพิ่งจะวางเงินดาวน์บ้าน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แครอลนั้นตรงกันข้าม ภาพของเธอถูกเสนอออกมาในรูปของยายที่อยู่บ้านคลั่ง แม้จะไม่เข้าใจความหมายของคำพูดธรรมดาๆ บางคำ แต่เธอสามารถใช้ศัพท์หรูๆ ร้ายๆ ประเภท "พวกแบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอุ้มชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายๆ เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ซ้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำรวจลับของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป

เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภววิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงเหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ซึ่งต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ท้าทายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญาซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleanna กำลังประณามนั่นเอง ไม่มีใครสามารถปฏิเสธข้อสงสัยของเขาที่

มีต่อพวกบ้าคลั่งประเภทเดียวกับแครอล ที่สามารถเปลี่ยนสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อล้มล้างการแบ่งแยกเพศหรือเพื่อเหตุผลอันควรอื่นๆ ไปเป็นการกล่าวหากันเพื่อการทำลายล้างอย่างเลือดเย็นที่ทำลายเสรีภาพในการแสดงออกและปิดปากความคิดเห็นที่แตกต่าง แต่ Oleanna ก็ยังน่าจะเป็นงานที่กระตุ้นความคิดมากกว่านี้ ถ้าตัวละครฝ่ายหญิงจะมีความลึกกว่านี้ แม้จะเป็นแง่มุมที่ไม่น่ารักนักก็ตาม และถ้าเธอจะไม่เหมือนบรรดานางเอกร้ายกาจที่มีด้านเดียวของมาเม็ทในละครอย่าง House of Games และ Speed-the-Plow จนแทบจะสลับเรื่องกันได้

แม้กระนั้น การชี้ว่า Oleanna เป็นละครเหยียดเพศก็ยังเป็นการพูดเกินไป (และก็มีคนพูดเกินไปจริงๆ) เมื่อละครจบลง อย่างน้อยคุณมาเม็ทก็ยังเปิดทางเป็นไปได้ว่า (there is less to John and more to Carol) มากกว่าที่คนดูสรุปไว้แต่แรก และนักแสดงผู้สามารถทั้งสองก็มีส่วนช่วยในการนี้อย่างมาก เพราะศาสตราจารย์ผู้อ่อนโยนของคุณเมซี และนักศึกษาไร้อารมณ์ขันผู้อาฆาตของคุณพิดเจียน ได้ผ่านการประจักษ์แจ้งที่น่าตระหนกในตอนท้ายซึ่งทำให้ข้อสรุปที่คิดว่าถูกต้องต่อตัวละครทั้งคู่พังพินาศไป

ชื่อละครซึ่งนำมาจากเพลงพื้นบ้าน คือโลกในอุดมคติเชิงหลีกหนีของศตวรรษที่ 19 แต่ตัวบทละครเองกลับทำให้คำนึงถึงสิ่งที่เราอาจจะอยากหลีกหนี นั่นคือสนามรบระหว่างเพศที่ความไว้วางใจและแม้แต่การปฏิสัมพันธ์ที่มีเหตุมีผลระหว่างชายและหญิงกำลังจะไม่เหลืออยู่ ไม่น่าแปลกที่เมื่อ Oleanna จบลง เราจะรู้สึกเหมือนเมื่อครั้งการไต่สวนคดีโทมัส คือรู้สึกตกต่ำและโกรธเกรี้ยว และหากบางส่วนของโทสะนั้นจะพุ่งเป้าไปยังผู้เขียน เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าเขาไม่อาจกระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ บาดแผลเมื่อปีก่อนยังไม่หายสนิท และคุณ มาเม็ทผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขาก็ได้แกะสะเก็ดแผลที่สาหัสที่สุดของสังคมของเขาให้อักเสบขึ้นมาอีกครั้ง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก "Oleanna" (Theatre Criticism For The New York Times, 1980-1993) : Frank Rich. **Hot Seat**. New York : Random House, 1998. P.907-908.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ละครเรื่อง Oleanna โดยแฟรงค์ ริชชิ้นนี้นับเป็นการชี้แจงแสดงให้เห็นว่าแม้การเมืองและศิลปะจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกัน แต่ก็ไม่ใช่เรื่องเดียวกันหรือเรื่องที่ผูกติดกันจนสางไม่ออกอย่างแน่นอน แม้ศิลปินจะแสดงจุดยืนเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งอย่างไม่คำนึงถึงความเป็นกลางใดๆ ก็มิได้หมายความว่าความเป็นหรือไม่เป็นศิลปะของเขาจะเกิดการเบี่ยงเบนไปด้วย และเมื่อเป็นเช่นนั้นการตัดสินงานศิลปะที่แสดงแนวคิดทางการเมืองจึงจำเป็นต้องแยกพิจารณาเรื่องทั้งสองออกจากกัน โดยผู้ตัดสินเองต้องวางตัวเป็นกลางอย่างสุดความสามารถ

ความคิดดังกล่าวนี้สามารถมองเห็นได้เด่นชัดยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาถึงลักษณะและแนวทางการเสนอความคิดของละครที่นำมาวิจารณ์ครั้งนี้ อย่างน้อยก็ตามลักษณะและแนวทางดังที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวไว้

แฟรงค์ ริชมีความเห็นว่า Oleanna เป็นละครเพื่อแสดงจุดยืนทางการเมืองอย่างเต็มตัว มีการบอกกล่าวแนวทางความคิดของผู้เขียนอย่างชัดเจน นั่นคือเป็นเสมือนกระบอกเสียงของฝ่ายชายที่ผู้เขียนบทละครเห็นว่าในหลายๆกรณีผู้หญิงกำลัง *"เปลี่ยนสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อล้มล้างการแบ่งแยกเพศหรือเพื่อเหตุผลอันควรอื่นๆ ไปเป็นการกล่าวหากันเพื่อการทำลายล้างอย่างเลือดเย็นที่ทำลายเสรีภาพในการแสดงออกและปิดปากความคิดเห็นที่แตกต่าง"* ออกไป หรือก็คือแสดงความสงสัยต่อความยุติธรรมของการกล่าวหาและการตัดสินทั้งโดยมหาชนและโดยศาลในกรณีข้อหา "คุกคามทางเพศ" ที่กำลังเป็นข้อถกเถียงสำคัญของสังคมของผู้เขียนบทละครในขณะนั้นนั่นเอง

ทั้งเรื่องการคุกคามทางเพศโดยทั่วไป ทั้งกรณีขัดแย้งตัวอย่างที่โด่งดัง ฮิลล์-โทมัส ที่ยกมาเป็นตัวอย่างในบทความ ทั้งเรื่องราวที่เกิดขึ้นในละครรวมทั้งละครเรื่องนี้เองต่างก็เป็นชนวนเหตุให้เกิดการถกเถียงอย่างเผ็ดร้อนหรือ *"การวิวาทโชกเลือดในครัวเรือน"* ตามคำที่ผู้วิจารณ์ใช้ และ *"สามารถก่อความรู้สึกโกรธเกรี้ยว, สับสน, ละอาย และชิงชัง"* ให้เกิดในจิตใจผู้คนที่ได้รับรู้เรื่องราวเหล่านั้นได้เสมอ ผลที่ละครสร้างขึ้นอย่างที่ริชได้กล่าวว่า *"ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเม็ทใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมือนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายคอไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยงึมๆงำๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด"* ชี้แสดงความจริงอย่างหนึ่งว่าเดวิด มาเม็ทไม่เคยคิดว่าเขาต้องสร้างบทละครที่เอาใจคนดูหรือทัศนะทางการเมืองของคนดู สิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นหน้าที่พึงทำคือการทวนกระแสเพื่อกระตุ้นเตือนสังคมให้ลองมองและคิดในอีกแนวทางหนึ่งที่เขาเห็นว่ามีความสำคัญและถูกต้องไม่แพ้กัน

แต่ในขณะที่*"คุณมาเม็ทผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขา"* กำลังก่อกระแสความขัดแย้งเพื่อ *"กระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ"* อย่างกล้าหาญอยู่นั้น คุณริชผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะนักวิจารณ์ของเขาเช่นกันก็พยายามทำหน้าที่เพื่อบรรเทาอารมณ์รุนแรงและประสานความขัดแย้งในใจของผู้อ่านอยู่อย่างขันแข็ง ทั้งนี้ก็เพื่อจุดประสงค์เดียวกับศิลปินนั่นเอง

ตามปากคำของแฟรงค์ ริช เราได้ทราบว่าผู้เขียนบทละครเองก็ได้กลายเป็นประเด็นแห่งการโต้เถียงและเป้าหมายของคำกล่าวหาจากผู้ที่มีจุดยืนตรงกันข้ามอย่างมากไม่แพ้บทละครของเขาเช่นกัน แต่แน่นอนว่าความคิดและความรู้สึกเช่นนั้นไม่เป็นคุณต่อสังคมโดยรวม แม้คนดูที่มีปัญญาก็ยังอาจไม่สามารถไตร่ตรองข่าวสารของมาเม็ทได้ทะลุปรุโปร่งในอารมณ์เช่นนั้น ริชได้ใช้ประสบการณ์ในการพยายามใช้เหตุผลนำอารมณ์มาแยกแยะเนื้อหาและการนำเสนอเรื่องการเมืองและศิลปะในละคร เพื่อให้คนดูและคนอ่านได้คิดต่อแทนที่จะทะเลาะกันต่ออย่างนุ่มนวลที่สุด หรืออาจกล่าวได้ว่าเมื่อเขากล่าวว่า *"เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภววิสัย"* เขากำลังกล่าวว่าในฐานะนักวิจารณ์นั้น ริชจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ภววิสัย

ริชแสดงวิถีไปสู่การเข้าใจ Oleanna ทั้งในทางศิลปะและการเมืองให้เราดูโดยเริ่มจากการแยกพิจารณาละครเรื่องนี้ในฐานะงานศิลปะจริงๆก่อน โดยเขามีความคิดเห็นว่าบทละครเรื่องนี้มีความดีเด่นอย่างมาก เพราะชนวนขัดแย้งที่เกิดขึ้นเมื่อผู้ชมได้ชมละครนั้น *"เป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร"* และ *"จะมีผู้ตำหนิ Oleanna ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองก์แรกเท่านั้น"* ในขณะที่ *"ครึ่งหลังนั้นน่าทึ่งอย่างที่สุด คุณมาเม็ทได้แสดงความสามารถในทางศิลป์อันเป็นพรสวรรค์ของเขาโดยการจับคนดูเข้าไปกักขังไว้ในความรุนแรงทางอารมณ์ของตัวละครดังที่เขาได้ทำมาตลอด"* นอกจากนั้นมาเม็ทยังทำละครของเขาให้คนดูได้ใช้ความคิดอย่างเป็นกลางที่สุดโดย *"ไม่ได้เขียนละครให้เป็นบทเทศนา จอห์น (ศาสตราจารย์) และแครอล (นักศึกษา) ไม่ได้สนทนาถึงเหตุผลที่แบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน หรือมีวิวาทะในเชิงปรัชญาอันสูงส่งอันอาจจะนำคนดูไปสู่ข้อสรุปอันมีตรรกะและแก้ปัญหาได้ในที่สุด แต่ว่าจอห์นและแครอลเดินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการต่อสู้ตัวต่อตัวเพื่อแสวงหาอำนาจ"* และลีลาภาษาของมาเม็ทก็กระชับและแจ่มชัดอย่างที่ ริชกล่าวว่า *"คุณมาเม็ทใช้บทสนทนาที่กลั่นกรองมาอย่างดีและไม่ถูกรบกวนด้วยความฟุ่มเฟือย ไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาหรือด้านการละคร"*

หลังจากนั้นเขาจึงพิเคราะห์ว่าละครเรื่องนี้แสดงจุดยืนทางการเมืองของผู้เขียนโดยวิธีการอย่างไร จุดยืนนั้นเป็นไปเพื่อจุดประสงค์ใด และที่สำคัญคือมันถูกแสดงออกมาโดยทำลายความเป็นศิลปะของละครโดยรวมหรือไม่ โดยเขากล่าวว่าแม้มาเม็ทจะมีฝ่ายที่เขาให้การสนับสนุนอยู่ แต่เขาก็ไม่ได้แสดงการสนับสนุนนั้นออกมาอย่างชัดเจนจนเกินไปตั้งแต่แรก แต่ค่อยๆสร้างตัวละครทั้งสองของเขาให้มีชีวิตเพื่อแสดงความคิดของเขาออกมา ริชเห็นว่า *"เราต้องชมเชยเขาที่เหตุการณ์คุกคามทางเพศที่เป็นพื้นฐานของละครทั้งเรื่องนั้นได้รับการแสดงออกมาในรูปแบบที่มองได้ทั้งสองนัย"* และสุดท้ายเมื่อมาเม็ท *"หันไปให้ความเห็นอกเห็นใจฝ่ายจำเลยมากกว่า"* ริชก็ได้ให้คำอธิบายวิธีการสร้างตัวละครของมาเม็ทอย่างชัดเจนถึงหนึ่งย่อหน้าเต็มๆว่าที่ฝ่ายหนึ่งดูน่าเห็นใจ แต่อีกฝ่ายกลับไม่เป็นเช่นนั้นก็เป็นเพราะ

"จอห์นเป็นคนฉลาดแม้จะจุกจิกและหลงวิชา เขามีชีวิตนอกเวทีที่จะต้องสูญเสียไปแน่หากถูกตัดสินว่าผิด เขากำลังรอการอนุมัติตำแหน่งตลอดชีพ เพิ่งจะวางเงินดาวน์บ้าน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แครอลนั้นตรงกันข้าม ภาพของเธอถูกเสนอออกมาในรูปของยายทื่อที่บ้าคลั่ง แม้จะ

ไม่เข้าใจความหมายของคำพูดธรรมดาๆ บางคำ แต่เธอสามารถใช้ศัพท์หรูๆ ร้ายๆ ประเภท "พวกแบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอุ้มชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายๆ เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ซ้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำรวจลับของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป"

เมื่อได้แสดงความเห็นดังกล่าวแล้ว ริชก็อธิบายให้เห็นถึงความชอบธรรมของศิลปินที่จะกระทำเช่นนั้นว่า *"เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภววิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงก็เหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ที่ต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ท้าทายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleanna กำลังประณามนั่นเอง"*

อาจกล่าวได้ว่าแฟรงค์ ริชเห็นว่า Oleanna ได้แสดงให้เห็นคุณความดีของเดวิด มาเม็ทในฐานะศิลปินผู้กระตุ้นเตือนสังคมโดยยอมตนเป็นเป้ารับโทสะของผู้คนไว้เองแล้ว และเมื่อเป็นเช่นนั้น ผู้อ่านก็คงจะต้องบอกว่าบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นคุณความดีของแฟรงค์ ริชในฐานะนักวิจารณ์ผู้ประสานความขัดแย้งของสังคมโดยยอมละทิ้งอัตวิสัยของตนชั่วคราวเช่นกัน

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

การแสวงหาของโรแบรต์ เลอปาจ (Robert Lepage)

โรเบิร์ท บรูสไตน์

โรแบรต์ เลอปาจ ผู้กำกับละครวัย 39 ปีชาวแคว้นควิเบ็คในแคนาดากำลังเป็นที่ยกย่องในยุโรป แต่นอกจากการแสดงช่วงสั้นๆไม่กี่ครั้งในนิวยอร์คที่สนับสนุนโดยสถาบันดนตรีแห่งบรูค ลีน (Brooklyn Academy of Music) แล้ว งานของเขาก็แทบไม่เคยออกแสดงในอเมริกาเลย เช่นเดียวกับงานของนักการละครที่ดีที่สุดของยุคนี้จำนวนมาก (รวมถึงที่เป็นชาวอเมริกันด้วย) ครั้งนี้ก็ด้วยการสนับสนุนของสถาบันเดิมและฮาร์วีย์ ลิคเทนสไตน์ (Harvey Lichtenstein) ผู้จัดงาน Next Wave Festival ชาวนิวยอร์คจึงได้ชมละครเรื่อง The Seven Streams of the River Ota เป็นเวลาถึง 2 สัปดาห์ งานชิ้นเอกของเลอปาจชิ้นนี้เป็นเครื่องยืนยันคำกล่าวที่ว่าศิลปินชาวแคนาดาผู้นี้มีวิสัยทัศน์ทางการละครอยู่ในระดับยอดเยี่ยม

The River Ota เป็นผลงานร่วมของเลอปาจกับ Ex Machina คณะละครถาวรสำหรับงานนอกควิเบ็คของเขา เดิมทีสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ในโอกาสครบรอบ 50 ปีของการทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา ละครเรื่องนี้ใช้วิธีพัฒนาบทไปพร้อมๆกับการซ้อม ใช้ "การด้น" (improvise)เป็นส่วนใหญ่ และยาวขึ้นทุกครั้งที่มีการแสดง (เลอปาจให้เกียรตินักแสดงทั้งคณะและเฌราด์ บิโบ[Gérard Bibeau] ซึ่งไม่ได้แสดงเป็นผู้เขียนบทร่วม) ความยาวเกินละครทั่วไปของThe River Otaทำให้ผมคิดอะไรขึ้นมาได้อย่างหนึ่ง นั่นคือเพราะเหตุใดก็ไม่ทราบงานละครที่มีพลังที่สุดของยุคเรานั้นหากไม่ใช้เวลาต่ำกว่า 2 ชั่วโมงแล้ว(อย่างในกรณีละครตีความใหม่ของ Wooster Group หรือละครอันเฉียบคมของเดวิด มาเม็ท(David Mamet) ก็ต้องยาวกว่า 6 ชั่วโมง (อย่างกรณีละครหลายๆเรื่องของโรเบิร์ท วิลสัน(Robert Wilson)ซึ่งมีเรื่องที่ใช้เวลาแสดงถึง 4 วัน รวมอยู่ด้วย) ละครเรื่อง The River Ota นี่อยู่ในประเภทที่สอง มีความยาวรวมกันเกือบ 8 ชั่วโมง แบ่งเป็น 2 ภาคซึ่งต้องคั่นด้วยการพักรับประทานอาหาร ปัญหาการเดินทางในฤดูหนาวทำให้ผมต้องดูละครเรื่องนี้สลับภาคกัน ซ้ำยังไม่ได้ดูส่วนสุดท้ายของภาคแรกอีก 2-3 ฉาก แต่เมื่อผมได้อ่านบทฉบับสมบูรณ์แล้วก็คิดว่าพอจะปะติดปะต่อสิ่งที่เลอปาจตั้งใจจะนำเสนอได้

The River Ota มุ่งสำรวจความรับผิดชอบที่อเมริกามีต่อความสยดสยองที่ประเทศนั้นได้ก่อให้เกิดขึ้นที่ฮิโรชิมาในปีค.ศ. 1945 แต่ก็ไม่ได้มุ่งกระตุ้นความรู้สึกผิดของคนดูชาวตะวันตกอย่างที่หลายๆคนอาจจะคิด แต่ออกจะเป็นการแสดงออกว่าความเจ็บปวดทนทุกข์และความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทนทุกข์เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกันมากกว่า กล่าวโดยสรุปคือละครเรื่องนี้แสดงถึงความเป็นสิ่งลวงของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน (แม้นั่นจะฟังดูซ้ำซากไปสักหน่อย) ผมคิดว่าเลอปาจ

กล่าวถึงประเด็นโลกที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ดีกว่าพีเทอร์ บรูค (Peter Brook) ซึ่งหันมาสนใจเรื่องความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมและประชาชาติเช่นกัน วิธีการของบรูค (อย่างที่เขาใช้ที่International Centre of Theatre Research และ Bouffes du Nord [บูฟส์ ดู นอรด์] ที่ปารีส)

คือการจับความเป็นชาติต่าง ๆนานาโยนลงไปรวมกันในหม้อ และหวังว่าส่วนผสมนั้นจะกลายเป็นสตูว์แห่งการสร้างสรรค์ที่มีเอกภาพและกลมกลืน ส่วนเลอปาจนั้นพาเราเดินทางผ่านเวลาและที่ต่าง ๆเพื่อให้เราได้เห็นเองว่าที่สุดแล้วการกระทำในประเทศหนึ่งโดยคนอีกชาติหนึ่งจะก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่น่าตื่นตะลึงเพียงใดเมื่อเวลาผ่านไปหลาย ๆทศวรรษ The River Ota อ้างอิงโครงเรื่องจาก Madame Butterfly มากพอ ๆกับบทละครเรื่อง M. Butterfly ของเดวิด เฮนรี หวัง (David Henry Hwang) และละครเพลง Miss Saigon แต่แทนที่จะเสนอเรื่องออกมาในแนวการล่อลวงสาวใจซื่อโดยชายใจหิน หรือการหลอกใช้ความเป็นตะวันออกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องโดยความเป็นตะวันตกที่แปดเปื้อนอย่างล้างไม่ออก เลอปาจกลับใช้โครงเรื่องนี้เพื่อแสดงความไม่มีอยู่จริงของการแบ่งแยกทางเชื้อชาติ, เพศ, ภาษาและภูมิศาสตร์ทั้งหมด

ละครเริ่มต้นด้วยสัมพันธ์รักสั้น ๆระหว่างช่างภาพของกองทัพสหรัฐชื่อลูคซึ่งมาบันทึกภาพ “ความเสียหายทางกายภาพ” ของฮิโรชิมา กับโนโซมิ ผู้รอดชีวิตจากระเบิดปรมาณูหรือ ฮิบาคุชา (hibakusha) ชาวญี่ปุ่นซึ่งเป็นตัวอย่างที่มีชีวิตของ “ความเสียหายทางกายภาพ” ดังกล่าว (เธอพิกลพิการอย่างน่ากลัวจากการระเบิดครั้งนั้น) ความรักครั้งนั้นเป็นต้นเหตุของเหตุการณ์ส่วนมากที่ตามมาของละคร ลูกครึ่งเอเชียน-อเมริกันที่เป็นผลผลิตของทั้งสองชื่อเจฟฟรีย์ ยามาชิตะ (Jeffrey Yamashita) หรือ เจฟฟรีย์ 2 เดินทางไปนิวยอร์คหลังการเสียชีวิตของมารดาเพื่อพบกับพ่อและพี่ชายต่างมารดา เจฟฟรีย์ โอคอนเนอร์ (Jeffrey O’Connor) หรือเจฟฟรีย์ 1 แต่ต้องหลังจากที่พ่อของเขาเสียชีวิตและหลังจากเขาช่วยพี่ชายติดยาจากหนี้สินโดยรับซื้อกล้องถ่ายรูปประจำตระกูลนั่นแหละ เจฟฟรีย์ 2 ถึงจะเปิดเผยตัวว่าตนเป็นใคร โดยมอบภาพถ่ายของพ่อของทั้งสองให้พี่ชาย เมื่อเจฟฟรีย์ 1 ติดเอดส์ เจฟฟรีย์ 2 ก็มีส่วนช่วยเหลือการฆ่าตัวตายของเขาที่คลินิคในอัมสเตอร์ดัม การโปรยอังคารของเขาใกล้ประตูโทริที่อ่าวมิยาจิมาในฮิโรชิมาเป็นจุดบรรจบของวงจรการเดินทางและเป็นตอนจบของละคร

มีโครงเรื่องรองอีกชุดแทรกอยู่ตลอดทั้งเรื่อง คณะละครแคนาดาที่พูดภาษาฝรั่งเศสสัญจรมาที่โอซากาเพื่อแสดงละครตลกของเฟย์โด (Feydeau) เรื่องThe Lady from Maxim’s นักแสดงนำหญิงของคณะมีความสัมพันธ์กับเจ้าหน้าที่ทูตแคนาดาและถูกภรรยาฝ่ายชายจับได้ในฉากที่เหมือนกับเรื่องในละครของเฟย์โด มีบทของชาวยิวที่เกิดในเช็คโกสโลวะเกียชื่อยานา คาเพ็ค (Jana Capek) ซึ่งปรากฏตัวในช่วงเปิดเรื่องในฐานะนักเรียนการต่อสู้แบบญี่ปุ่นกำลังกวัดแกว่งดาบซามูไร เธอแสวงหาวิถีทางแห่งเซ็นหลังจากหลบหนีออกจากเมืองเธเรเซียนสตัดท์ (Theresienstadt) ด้วยความช่วยเหลือของนักมายากล (การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวถูกนำเสนอให้เป็นหายนะแห่งศตวรรษที่ 20 อีกเหตุการณ์ที่ผู้รอดชีวิต [อย่างน้อยในละครเรื่องนี้] สามารถพบหนทางแห่งสันติและอภัยได้) “ฉันเชื่อว่าฮิโรชิมาเลือกฉัน” ยานาพูดด้วยน้ำเสียงที่สงบอย่างยิ่ง “เมื่อสิบปีที่แล้ว ฉันมาเยี่ยมเพื่อนและคิดว่าจะพบซากปรักหักพังที่นี่ แต่แล้วฉันกลับพบความงาม” อันที่จริงแล้วเธอพบเช็คโกสโลวะเกียเมื่อเธอเห็นว่าโดมที่หลงเหลือจากการระเบิดอันโด่งดังที่ฮิโรชิมานั้นเป็นศิลปะแบบ Prague Recession ความประหลาดใจเช่นนั้นคือสิ่งที่ดึงเธอเข้า

หาความเงียบสงบของพุทธศาสนา และความประหลาดใจเช่นนั้นหรือการพลิกผันของสิ่งที่ควรจะเป็นตามปกติเช่นนั้นเป็นแกนหลักที่มักปรากฏในละครเรื่องนี้

ความเกี่ยวพันซึ่งกันและกันของผู้คนและวัฒนธรรมเช่นนี้ทำให้ The River Ota หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องเป็นโครงงานหลากภาษา บทแบ่งออกเป็นภาษาอังกฤษ, ฝรั่งเศส, เยอรมันและญี่ปุ่นในปริมาณเท่าๆกัน โดยมีคำแปลฉายประกอบ ความหลากเชื้อชาติของละครแสดงออกเป็นรูปธรรมในงานฉากของ การ์ล ฟิลลิออง (Carl Fillion) ซึ่งเป็นโครงไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ายาวมีหลังคารูปคลื่นและประตูเลื่อนกระดาษฟาง ด้านหน้ามีทางเดินแคบๆและระเบียงที่มีหินวางไว้ ฉากดังกล่าวก็เหมือนทุกสิ่งในงานของเลอปาจคือเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปได้เรื่อยๆ เขาใช้การฉายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวจำนวนมากเปลี่ยนโครงสร้างกลางๆดังกล่าวให้เป็นสถานที่ต่างๆในฮิโรชิมา (วัด ท่าเรือและบ้าน) ซึ่งเรื่องเริ่มขึ้น แล้วก็เป็นตึกแบ่งเช่าในนิวยอร์ค แล้วก็เป็นค่ายกักกันของเยอรมัน แล้วก็เป็นเวทีที่ญี่ปุ่นซึ่งคณะละครแคนาดาแสดง (เราเห็นละครในเรื่องจากมุมหลังเวทีเหมือนในเรื่อง Noises Off) นอกจากนั้นยังใช้เป็นสถานีรถไฟความเร็วสูงสายโตเกียว-โอซากา เป็นทางวิ่งของสนามบิน แม้แต่เป็นเรือขนทหารอเมริกันแล่นฝ่ามหาสมุทรแปซิฟิคไปยังฝั่งตะวันตกของประเทศ แต่การใช้ฉากอย่างน่าทึ่งที่สุดคือในช่วงนิวยอร์คซึ่งแบ่งออกเป็นสามส่วน คือ ห้องของเจฟฟรีย์ 2 ด้านหนึ่ง ห้องของเจฟฟรีย์1 และพ่อ (นั่งดูโทรทัศน์โดยหันหลังให้เรา) อีกด้านหนึ่ง และตรงกลางเป็นห้องน้ำที่ตกแต่งเต็มที่ซึ่งบรรดาผู้พักอาศัยต่างเข้ามา (พร้อมๆกันอย่างในหนังตลกของพี่น้องตระกูลมาร์กซ์) อาบน้ำแปรงฟันและปลดทุกข์

เทคนิคทุกอย่างบนเวทีนั้นพูดได้สั้นๆว่ายอดเยี่ยม เช่นเดียวกับการแสดงซึ่งเปลี่ยนผันไปมาระหว่างตลกดาษๆกับเคร่งขรึมสง่าและแสดงด้วยความเนิบช้าและสง่างามของละครโนะและการเคลื่อนไหวแบบบุโต แต่ละฉากจะมีดนตรีแบบงากากุ (ประพันธ์และบรรเลงโดยมิเชล แอฟ โกเต้ [Michel F. Cote] ซึ่งมีเสียงขลุ่ย, ระฆัง, ฉาบและเครื่องเคาะแปลกๆประกอบ เห็นได้ชัดว่าคนดูถูกพาเข้าไปในบรรยากาศคล้ายฝัน และลักษณะที่เหมือนมายากลหลายๆอย่างเช่นตุ๊กตาที่ทหารอุ้มอยู่กลายเป็นผู้หญิงจริงๆ, มุมของกระจกแสดงให้เห็นการฆ่าตัวตายในหลายมุมมอง, การเชิดหุ่นที่หุ่นเริ่มมีชีวิตจริงจังยิ่งกว่าคนเชิด, ผู้หญิงที่ลอยขึ้นมาในอากาศหลังทะเลาะกับสามี, ฝนที่สาดลงบนหลังคาหลังจากเสียงฟ้าร้องและฟ้าแลบ ก็ยิ่งเน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตาพัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า

การแสดงก็เหมือนกับทุกๆสิ่งในละครคือเป็นการสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงกลับกลาย นักแสดงสิบสองคนเล่นเป็นตัวละครต่างๆกว่า 40 ตัวในลีลาที่เรียบๆ ทิ้งให้เข้าใจเอาเอง และไม่รีบร้อนไล่ตามเวลาหรืออารมณ์ใดๆ การใช้นักแสดงคนเดียวแสดงหลายบทเช่นนี้ไม่เพียงแต่ช่วยให้การทำงานง่ายขึ้นแต่ยังสร้างขนบการละครที่มีลักษณะแวดล้อมของละครบังคับอยู่ (ตัวอย่างเช่นนักแสดงคนเดียวกันจะต้องแสดงเป็นทั้งพ่อและลูก หรือทั้งแม่และลูก) ผมเกรงว่าจะเป็นการทำลายเอกภาพของคณะละครหากแยกชมนักแสดงคนหนึ่งคนใดเป็นการเฉพาะ แต่ก็จำต้องกล่าวคำชื่นชมอานน์-มารี กาดิเออซ์ (Anne-Marie Cadieux) สักหน่อยหนึ่ง เธอเป็นผู้รับบทสาวฮิบาคุชา โนโซมิ ยามาชิตะ และนักแสดงสาวผู้สิ้นหวัง โซฟี มัลเตซ์ (Sophie Maltais) (ซึ่งแสดงเป็นมอม เครเว็ตต์

[Mome Crevette] ในละครตลกของเฟย์เดอด้วย) เธอแสดงบทของสาวพิการโนโซมิโดยการหันหน้าหนีคนดู พูดเสียงแผ่วเบาที่สุด ภาษาอังกฤษสำเนียงแปร่งๆที่แสนเศร้าดังมาจากร่างที่นั่งเงียบงันอยู่ แต่หลังที่ไม่เคลื่อนไหวนั้นกลับแสดงอารมณ์ออกมาอย่างน่าทึ่ง โนโซมิเป็นศูนย์กลางของช่วงเวลาที่โดดเด่นที่สุดของการแสดงเมื่อตัวละครหกเจ็ดคนทั้งชายและหญิงผลัดกันสลับร่างอย่างมหัศจรรย์โดยการหายตัวเข้าไปและผุดออกจากชุดกิโมโนแต่งงานของโนโซมิ และสุดท้ายเราก็ได้เห็นเธอในชุดกิโมโนนั้นเมื่อห้าสิบปีก่อนเมื่อลูคหยุดถ่ายรูปเธอ นี่คือหัวใจที่แท้ของสิ่งที่เราเรียกว่าการแสดงเชิงสัญลักษณ์ นั่นคือการที่เราบีบอัดแก่นเรื่องลงไปในชุดของภาพที่เห็นได้ด้วยตาซึ่งมีพลานุภาพที่จะหยุดเวลาและพิชิตความแตกต่างทางสถานที่

ความสำคัญของกล้องถ่ายในละครแสดงให้เห็นความหลงใหลที่เลอปาจมีต่อสิ่งที่เห็นกับสิ่งที่เป็นจริง และ (อย่างที่นักวิจารณ์คาเรน ฟริกเคอร์ [Karen Fricker] ตั้งข้อสังเกต) ต่อคู่ตรงข้ามอย่าง ตะวันออกกับตะวันตก, ชายกับหญิง, ละครกับความจริง, การทำลายล้างและการกำเนิดใหม่ ทั้งหมดเป็นสิ่งตรงข้ามแต่ไม่ได้ขัดแย้งกัน ที่จริงการแสดงดำเนินไปโดยขาดความขัดแย้งอย่างน่าประหลาด คู่ตรงข้ามเหล่านี้เป็นสิ่งนามธรรมที่สุดท้ายแล้วหลอมรวมเป็นสิ่งที่เทรพเลฟ (Treplev)ในบทละครเรื่อง The Seagull เรียกว่า "จิตวิญญาณสากล" เมื่อถึงตอนท้ายของวันที่แสนยาวนี้เราก็ได้ผ่านบรรยากาศของความเงียบสงบและการใคร่ครวญ ในขณะเดียวกันก็ได้รับการยกขึ้นสู่การพิสูจน์ตนและความทุกข์ทรมานของตัวละครต่างๆ และได้เข้าร่วมในพิธีกรรมแสดงให้เห็นธรรมชาติที่เปลี่ยนผันอยู่เสมอของการละครที่ยิ่งใหญ่อย่างมีพลัง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์ “การแสวงหาของ ‘โรแบรต์ ลาปาจ’ แปลจาก Robert Brustein. “The Quest of Robert Lepage” **Cultural Calisthenics: Writings on Race, Politics, and Theatre**. Chicago: Ivan R.Dee, 1999. pp 149 – 153)

บทวิเคราะห์

โดยประวัติการทำงาน โรเบิร์ท บรูสไตน์ (Robert Brustein) เป็นทั้งนักวิจารณ์ละครและนักปฏิบัติ ในสายตาผู้เกี่ยวข้องกับวงการละครจำนวนมาก ผู้มีคุณสมบัติเช่นนี้นับเป็นนักวิจารณ์ในอุดมคติ เพราะน่าจะเป็นผู้ที่ผสมผสานการวิจารณ์ด้านเนื้อหาและรูปแบบเข้าด้วยกันและชี้ให้เห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันของทั้งสองสิ่งได้ดีที่สุด ซึ่งนั่นจะเป็นงานที่ช่วยพัฒนานักดูละครที่จริงจัง และสามารถเสนอแนะช่องทางปรับปรุงแก้ไขให้คนทำละครด้วยกันได้อย่างดี

แต่ทว่าบรูสไตน์กลับเป็นนักวิจารณ์ที่มีความกระตือรือร้นต่อประเด็นทางสังคมอย่างมาก ไม่ว่ามุมมองของเขาจะเหมือนหรือต่างจากคนส่วนใหญ่ในสังคม นักวิจารณ์อาวุโสผู้นี้ก็ไม่เคยลังเลที่จะแสดงจุดยืนอันแน่วแน่ของเขาออกมาในบทวิจารณ์, ในบทความหรือในการอภิปรายใดๆ กรณีตัวอย่างที่โด่งดังอย่างมากคือการแสดงความคิดเห็นคัดค้านแนวทางการคัดเลือกตัวแสดงโดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติของนักแสดงและตัวละคร (non–traditional casting) จนกระทั่งผู้คนในวงการละครจำนวนมากกล่าวหาเขาว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยมสุดขั้วที่น่ารังเกียจ

ความกระตือรือร้นที่จะแสดงความเห็นเกี่ยวกับประเด็นทางสังคมนี่เองที่หลายครั้งทำให้บทวิจารณ์ของบรูสไตน์ออกมาในแนวเน้นบริบท (contextual criticism) มากกว่าจะเป็นแนวเน้นรูปแบบ (formalist criticism) ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อคนทำละครมากกว่า แต่นั่นก็มิได้หมายความว่าบรูสไตน์จะไม่สนใจการสร้างอนาคตให้แก่วงการละครที่เขารักด้วยการดูแลแนะนำและสร้างความมั่นคงให้กับคนทำละครรุ่นเยาว์โดยวิเคราะห์การใช้เทคนิควิธีการทางการละครนำเสนอความคิดในงานของนักการละครผู้มีความสามารถ เพื่อเป็นตัวอย่างให้กับคนทำละครอื่นๆ ต่อไป แม้ว่ากว่าจะมีบทวิจารณ์ที่สมบูรณ์เช่นนี้ได้ก็ต้องมีเงื่อนไขข้อเล็กๆอยู่บ้างว่าละครที่เขียนถึงต้องมีนัยทางสังคมเด่นชัดมากพอที่จะแสดงตัวเองออกมาได้โดยที่เขาไม่จำเป็นต้องหันเหออกนอกเรื่อง

และผลที่ได้จากการนั้นคือบทวิจารณ์ที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดในการมองเฉพาะเนื้อหาของละครที่วิจารณ์โดยไม่หันเหออกนอกเรื่อง และแสดงให้เห็นความดีของละครที่กล่าวถึงโดยไม่ต้องโยงเข้าหาเหตุการณ์ภายนอกอื่นๆ ซึ่งแม้จะไม่ใช่รูปแบบที่ดีรูปแบบเดียวที่เป็นไปได้ แต่ก็เป็นหนึ่งในรูปแบบที่ควรจะมีผู้เขียนอยู่เสมอในแวดวงการวิจารณ์ทุกที่

รูปแบบการวิจารณ์ดังกล่าวคือการวิเคราะห์ อธิบายและยกตัวอย่างให้เห็นชัดว่าองค์ประกอบต่างๆในละครที่ผู้กำกับเลือกใช้นั้นสะท้อนความคิดหลักที่เขาต้องการนำเสนออย่างไรและแสดงถึงโลกทัศน์ทางศิลปะเฉพาะตัวของผู้กำกับคนนั้นได้อย่างไรบ้าง ทั้งนี้บรูสไตน์สรุปความคิดหลักของละครไว้ย่อหน้าที่ 3 กล่าวถึงโลกทัศน์ของผู้กำกับในย่อหน้าที่ 9 และวิเคราะห์เทคนิคของละครเพื่อแสดงให้เห็นรายละเอียดและยืนยันความคิดดังกล่าวในย่อหน้าที่ 6 - 8

ในย่อหน้าที่ 3 เขากล่าวว่าแก่นเรื่องของละครเรื่องนี้คือ "การแสดงออกว่าความเจ็บปวดทนทุกข์และความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทนทุกข์เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกัน" และ "แสดงถึงความเป็นสิ่งลวงของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน" และอธิบายว่าเลอปาจแสดงออกซึ่งแก่นเรื่องนั้นได้ดีกว่าคนทำละครอื่นๆที่เขายกมาเป็นกรณีศึกษา เพราะเขาใช้การเปรียบเทียบวัฒนธรรมและการกระทำของคนต่างเชื้อชาติในเวลาและสถานที่ต่างๆมากกว่าที่จะให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นในที่เดียวกัน เขายืนยันความคิดนี้ด้วยการอธิบายการเปลี่ยนแปลงของฉากซึ่งกลายเป็นสถานที่และเวลาต่างๆในย่อหน้าที่ 6 เพื่อแสดงให้เห็นความมีจุดร่วมกันของเวลาและสถานที่ต่างๆในเรื่องคือ ข้อแรกใช้ฉากชุดเดียวกัน ข้อสองมีผลกระทบต่อเนื่องกัน และยกตัวอย่างการเปลี่ยนบทบาทไปต่างๆของนักแสดงในย่อหน้าที่ 8 เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมนุษย์ ซึ่งข้อนี้ทำให้ผู้อ่านได้เห็นว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้ต่อต้านการรับบทข้ามเชื้อชาติในแนวของ non-traditional casting เสมอไปทุกกรณีด้วย

ในย่อหน้าที่ 9 บรูสไตน์ได้สรุปโลกทัศน์ของผู้กำกับไว้ว่าเขาหลงใหลใน "สิ่งที่เห็นกับสิ่งที่เป็นจริง" หรือสิ่งที่ดูเหมือนเป็น "คู่ตรงข้าม" ที่ "ไม่ได้ขัดแย้งกัน" โดยเฉพาะอย่างยิ่งความตรงข้ามที่แท้จริงแล้วเป็นสิ่งเดียวกันอย่างภาพลวงตากับความจริง ซึ่งการกล่าวถึงการใช้เครื่องประกอบฉากต่างๆแสดงความกลมกลืนกันระหว่างสิ่งทั้งสองและ "เน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตาพัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า" ในย่อหน้าที่ 7 นั้นก็เป็นการแสดงให้เห็นภาพที่ชัดเจนของบุคลิกภาพดังกล่าวได้อย่างดีที่สุด

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

เมื่อละครโนกลับมาในร่างใหม่

(The No Stage, Newly Activated *The Legend of Komachi*)

เซนดะ อากิฮิโกะ

สำหรับผู้ที่เป็นนักวิจารณ์ละครร่วมสมัยอย่างข้าพเจ้าคงไม่มีความสุขใดที่ยิ่งไปกว่าการได้อยู่ร่วมชมการแสดงที่สามารถนำเอากรอบของการนำเสนอละครในอดีตให้กลับมาปะทุและมี ผู้สามารถส่งต่อสู่ยุคสมัยปัจจุบันได้อาจจะดูประหนึ่งว่าคนอย่างเราในฐานะที่เป็นนักเขียนบทความตาม สื่อสิ่งพิมพ์ดำรงอยู่ก็เพื่อจะมีหน้าที่หลักที่จะรายงานปรากฏการณ์ เช่นดังกล่าว

แต่การที่ได้มีโอกาสอย่างที่ว่าสักครั้งก็ต้องรอเป็นเวลานานด้วยความอดทนกว่าจะมีผู้มีพรสวรรค์หน้าใหม่ปรากฏขึ้นให้พวกเราได้รายงานกัน นอกจากนานกว่าที่ศิลปินหน้าใหม่หรือกลุ่มละครใหม่ที่ทั้งสดใหม่และมีความสามารถที่น่าดึงดูดจะปรากฏให้เห็นแล้วการจะไปเสาะแสวงหาพวกเขาเหล่านั้นก็ต้องไปควานหาตามการแสดงของกลุ่มละครเล็กๆอีกนับไม่ถ้วนอีกด้วย แต่แล้วเมื่อเราได้ค้นพบอย่างตื่นเต้นดีใจ เราก็กลับไม่ได้มีโอกาสที่จะตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับการแสดงของพวกเขาได้ทันเวลาเสียอีก เนื่องจากการแสดงของคนพวกนี้มักจะมีโอกาสในการนำเสนอเพียงระยะเวลาสั้น ๆ

คงกล่าวได้ว่ายุคทศวรรษที่ 1960 จัดว่าเป็นช่วงที่กลุ่มละครเล็กน่าสนใจจำนวนมากได้อุบัติขึ้น แต่สภาพแวดล้อมที่แตกต่างไปของปัจจุบันนี้ ตลอดจนถึงปลายทศวรรษที่ 1970 คงจะเทียบกับทศวรรษก่อนไม่ได้ ภายในช่วงระยะที่ผ่านมานี้ หากไม่นับTsuka Kohei แล้วก็จัดได้ว่าจะหาศิลปินหน้าใหม่ที่มีฝีมือได้น้อยเต็มที

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

คงต้องบอกกล่าวไว้ก่อนว่าคณะละคร Transformation Theatre ของ Ota ไม่ได้เป็น คณะหน้าใหม่เสียทีเดียว คณะตั้งขึ้นมาในปี 1968 ภายใต้การกำกับของ Hodoshima Takeo ซึ่งถือได้ว่าเป็นคณะที่ผ่านอายุกว่าทศวรรษมาแล้วแต่ก่อน หน้านี้ผลงานของคณะนี้จัดได้ว่าค่อนข้างจืดชืดและไม่สามารถเรียกความสนใจในระดับวงกว้างได้

เมื่อตอนที่ผมได้ชมผลงานของคณะนี้ครั้งแรกเมื่อเดือนมีนาคม ปี1970 Ota ได้เป็นเสาหลักของคณะแล้ว ซึ่งตอนนั้นเขาได้เขียนบทและกำกับเรื่อง “เก้าฉากเกี่ยวกับรถประจำทาง”

(Nine Scenes about Buses) ซึ่งผมก็ยังจดจำบทสนทนาที่แหลมคมในเรื่องนั้นได้ดี ซึ่งเป็นไปในทางของ Betsuyaku ต่อมาผมชมการแสดงของคณะนี้อีก ณ โรงละครแห่งหนึ่ง ย่าน Akasaka ของกรุงโตเกียวในแต่ละปีประสบการณ์และความสามารถของคณะละครคณะนี้ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ แต่เมื่อมีความคิดสร้างสรรค์ตามแบบละครร่วมสมัยเป็นแนวทางแล้วองค์ประกอบเรื่อง การผลิตงานที่จริงใจต่อตัวตนที่แท้จริงของพวกเขาก็ดูจะออกมาในทางติดลบมากกว่าได้คะแนนบวกด้วย บริบทดังกล่าวจึงทำให้Ota ผลิตผลงานเรื่องThe Scarlet Princess of Edo ที่ทำจาก บทละครคาบูกิคลาสสิกของTsuruya Namboku โดยใช้นักแสดงสมัยใหม่ในปี1970 ออกมาดูน่าสนใจมากกว่าเรื่องก่อน ๆ ที่เขากำกับละครจากบทละครของเขาเอง

อย่างไรก็ตาม ตอนนี้ ด้วยผลงาน The Legend of Komachi ตัวOtaสามารถก้าวกระ โดดได้ไกลไปสู่อีกขั้นหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ทางการละคร ซึ่งถือได้ว่าเป็นการเสนอแบบใหม่อย่างสิ้นเชิงหลังจากผจญหนทางอันยากลำบากมานาน ตอนนี้ Ota กำลังยืนอยู่บนยอดเขาดูความสำเร็จของตัวเองแล้ว

ตามมุมมองของผม มีสองเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จครั้งนี้ ประการแรกแทนที่จะ ใช้พื้นที่การแสดงตามแบบที่คณะละครสมัยใหม่คณะเล็กๆนิยมใช้กัน คราวนี้ได้ใช้โรงละครโนจริงๆ เป็นพื้นที่ในการแสดงเป็นครั้งแรก มีทฤษฎีเกี่ยวกับประสิทธิผลของพื้นที่ของเวทีละครโนอยู่หลายทฤษฎี แต่ก็มีน้อยครั้งมากที่จะสามารถใช้เวทีละครโนได้อย่างประสบความสำเร็จ แม้จะกล่าวกันว่า เวทีละครโนเป็นพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของโลกโลกุตระ แต่ด้วยการใช้พื้นที่เวทีเดียวกันนี้ในการเล่าเรื่องราวทางโลกและโลกียะของมนุษย์ในเรื่อง The Legend of Komachi จึงเป็นผลให้เกิดการต่อสู้กันในระดับความคิดระหว่างการใช้เวทีละครโนใน 2 ลักษณะเพื่อเล่าเรื่องราวทางโลก

ประการที่สองบทสนทนาในเรื่องนี้ถูกจำกัดให้มีน้อยมาก สองในสามของละคร ซึ่งมีความยาวสองชั่วโมงครึ่ง ในเรื่องนี้จึงดำเนินไปอย่างไม่มีบทสนทนา Ota ได้นำเสนอละครที่เน้นความเงียบเป็นหัวใจได้อย่างท้าทายพวกเรา ที่อาจจะลืมไปแล้วว่าความเงียบทางการละครนั้นช่างมีความหมายได้อย่างไร อาจจะได้พบอะไรใหม่ ๆ ในผลงานชิ้นนี้ นักแสดงส่วนใหญ่ของ Ota ในเรื่องนี้ ซึ่งเทคนิคการแสดงใกล้เคียงกับเทคนิคการแสดงละครใบ้สามารถสะกดคนดูให้ติดตามดูการแสดง ของพวกเขาได้อย่างไม่เกิดความรู้สึกน่าเบื่อหน่ายเลยตลอดจนจบการแสดง

เมื่อละครเริ่ม บริเวณเวทีก็สว่างให้เห็นอยู่แล้ว จากทางบริเวณเวทีส่วนที่เป็นสะพาน ทอดสู่บริเวณเวทีหลัก จะเห็นตัวละครหญิงชราผู้หนึ่ง (แสดงโดย Sato Kazuyo) ผมเผ้ารุงรัง และสวมเสื้อผ้าที่ดูเหมือนจะทำจากผ้าตาข่ายกันยุง เดินเข้ามาอย่างช้าๆ แทนที่จะเดินเข้ามา ด้วยขนบแบบละครโน เธอกลับมีเทคนิคการเดินเข้ามาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว หัวแม่เท้าทั้งสองต่างย่ำทับซึ่งกันและกัน และซอยเท้ามาโดยตลอดเธอเคลื่อนไหวราวกับภาพยนตร์ที่ฉาย ด้วยจังหวะการฉายแบบช้ามาก ใช้เวลาทั้งหมดห้านาทีที่จะเดินจากสะพานความยาว15 ฟุตกว่าจะถึงบริเวณเวที

แม้เมื่อเดินถึงเวทีแล้วเธอก็ยังคงท่าเดินประหลาดนั้นอยู่จวบจนกระทั่งเมื่อเธอเดินมาถึงใจกลางเวทีแล้ว เราในฐานะคนดูดูประหนึ่งว่าจะถูกอานุภาพของลีลาอันเชื่องช้านั้นพาก้าว ข้ามผ่านภาวะความสมจริงใดใดไปสู่โลกแห่งความฝันที่ไม่สมจริง เธอยังคงยืนด้วยสีหน้าที่ดูคลุมเครืออย่าง

ที่สุด แล้วเราก็เริ่มได้ยินลีลาความเคลื่อนไหวของเสียงลมที่อยู่ ณ ท้องฟ้าเบื้องบน ค่อยเคลื่อนตัวผ่านอย่างช้าๆผ่านความสลัวของแสงไฟแล้วเราก็เริ่มได้ยินเสียงดนตรีที่อ่อนหวานจากบทเพลงของVivaldiที่บรรเลงด้วยปิโคโล พร้อมกันนั้นกลุ่มของผู้แสดงซึ่งมีรูปโฉมแปลกประหลาด ก็ได้เข้ามายังเวทีผ่านทางสะพานเดียกันพร้อมกับแบกอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นเครื่องใช้ไม้สอยในบ้านหลายชิ้นไว้บนหลัง สิ่งของต่างๆเหล่านั้นได้แก่ เครื่องแต่งกายแบบโบราณที่เทอะทะ เครื่องน้ำชา โต๊ะกินข้าวอย่างเตี้ยแบบญี่ปุ่น และบานฝาผนังเลื่อนได้ ซึ่งดูราวกับว่าบรรดานักแสดงเหล่านั้นกำลังยกสิ่งของที่มีเวทย์มนต์วิเศษบางอย่างเข้าในพื้นที่บริเวณแสดง ท่ามกลางความมืดสลัวสิ่งของต่าง ๆ เหล่านั้นก็ค่อย ๆ มาติดตั้งรอบ ๆ ตัวหญิงชรา ซึ่งยังคงยืนนิ่งอยู่ แล้วฉากของห้องในอาคารชุดแห่งหนึ่งอันแสนทรุดโทรมก็ปรากฏขึ้น ในนาทีเดียวกันกับที่ภาพจำลองของห้องได้ปรากฏขึ้นนั้น ความน่าขยะแขยงไร้รสนิยมก็ได้ค่อยๆโผล่ขึ้นอย่างรุกรานต่อพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของเวทีละครโนเช่นกัน

หญิงชราผู้ซึ่งแบกภาระของการเคลื่อนไหวอย่างช้ามากไว้ตลอดทั้งเรื่องจนจบเรื่อง ก็ได้เริ่มค่อยๆล้างใบหน้าของเธอ จากนั้นก็ต้มน้ำด้วยหม้อไฟฟ้า ใช่แล้วเธอได้ต้มน้ำจริงๆบนเวทีละครโน และทำชุดอาหารที่ทำจากบะหมี่กึ่งสำเร็จรูปเป็นอาหารเช้าของเธอ จากการแสดงอากัปกิริยากินบะหมี่นี้เอง มิติของการกระทำที่จำลองการกระทำจากกิจวัตรในชีวิตจริงก็ได้เริ่มขึ้นผ่านมิติของโลกแห่งความฝันและจินตนาการของหญิงชรา โดยมีเรื่องราวอันหลายหลากเกี่ยวข้องกับผู้คนต่างๆที่อาศัยอยู่อาคารชุดเดียวกันกับเธอ หรือไม่ก็เป็นอากัปกิริยากิจวัตรต่างๆซึ่งกินเวลาในโลกแห่งความจริงเพียงไม่กี่นาที แต่ได้ถูกขยายออกเป็นสองชั่วโมงของเวลาการแสดงในโลก ของความฝันของหญิงชรานั้น ภาพที่เราได้เห็นจึงราวกับว่าเป็นการนำจิตสำนึกของเธอมาคลี่ขยายและพับจับกลีบอย่างปราณีตบรรจง โลกแห่งจินตนาการของเธอได้ถูกขยายให้ใหญ่ขึ้นด้วยกล้องขยาย ด้วยการดูอย่างผ่อนคลาย เราในฐานะผู้ดูการแสดงนี้จึงได้ตระหนักอย่างคาดไม่ถึงว่า แท้ที่จริงชีวิตของเราช่างเต็มไปด้วยความเจ็บปวด ความงาม และความน่าขันอันแสนโหดร้าย ซึ่งซ่อนอยู่ภายใต้คำพูดไม่กี่ประโยคของหญิงชราผู้อยู่ภายใต้ชุดเสื้อผ้าที่โกโรโกโสและดูน่าเวทนานั้น ที่จริงความนิ่งงันของละครเรื่องนี้ไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับรูปแบบการนำเสนอของละครโนเลย แต่มาจากการใส่ใจในรายละเอียดของอัตราช้าเร็วของอากัปกิริยาของชีวิตปกติประจำวันและจากทักษะในการดึงรายละเอียดของความรู้สึกของสิ่งที่ปรากฏอยู่ในเบื้องลึกของสำนึกของคนเรา รายละเอียดที่ว่านี้จะจับต้องได้ก็ต่อเมื่อปรากฏในรูปของการกระทำที่แสดงด้วยอัตราที่ช้ามากๆเท่านั้นซึ่งในกรณีนี้เทคนิคการแสดงละครโนที่เต็มไปด้วยความเชื่องช้าดูจะเป็นทางเลือกที่เหมาะสม

ในขณะที่หญิงชรารอบะหมี่ของเธอให้สุกนั้น ชายคนหนึ่ง (แสดงโดย Masuda Saiki) ได้ปรากฏต่อหน้าเธอโดยอยู่ในชุดของทหารของสมเด็จพระจักรพรรดิญี่ปุ่น ถ้าหญิงชราเป็นตัวแทนของKomachiหญิงงามอันเป็นตำนานของสมัยHeian ชายคนนี้ก็ต้องเป็นแม่ทัพ Fukakusa ซึ่งตามบทละครโนแล้ว เขาได้มาเยี่ยมแม่นางKomachiทุกคืนเพื่อหวังว่าวันหนึ่งเขาจะได้รับรักจากนาง แต่ในละครเรื่องนี้ด้วยเสียงเพลงLa Vie en Rose และ Dark Sunday จากเสียงขับร้องของ Edith

Piaf ที่ฟังดูโหยหวนแตกพร่า ซึ่งมาจากเครื่องเล่นจานเสียงเก่า ๆ ได้เป็น สัญญลักษณ์ของวัยแรกรุ่นที่ได้ผ่านไปเลยลับไม่หวนกลับมานานแล้ว ฉะนั้นอาจจะตีความหมายได้สองอย่าง กล่าวคือเราไม่แน่ใจนักว่าแม่ทัพFukakusaที่เราเห็นนั้นเป็นเพียงสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของเธอ หรือเป็นเครื่องหมายของความปรารถนาของเธอกันแน่

และแล้วอาการฝันกลางวันของหญิงชราก็ถูกทำลายไปด้วยการมาเยือนของเจ้าของห้องเช่า(แสดงโดยSegawa Tetsuya) ซึ่งได้แต่เพียงตั้งความหวังว่าเมื่อไหร่หญิงชราที่ไร้ญาติขาดมิตรและขัดสนเงินผู้นี้จะตายเสียที เขาจึงได้เพียรมาหาเธอทุกวัน และพร่ำบ่นถึงเงินค่าเช่าที่ไม่ได้จ้ายเพื่อกดดันเธอ แต่เธอก็ไม่เคยที่จะเอ่ยปากโต้ตอบ Sato Kazuyo (ผู้รับบทหญิงชรา) ก็ไม่ได้พูดสักคำตลอดเวลาที่แสดง เราทราบจากเจ้าของห้องเช่าว่าเธอเคยปริปากเพียงแค่สามครั้งเท่านั้นตลอดสิบเจ็ดปีที่เธออาศัยที่นี่ ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าเมื่อไหร่และเพราะอะไรเธอถึงจึงยอมพูดในสามหนนั้น แต่คำถามนี้ก็ยังเป็นปริศนาจนจบเรื่อง

วิธีการในการแสดงออกทางอารมณ์ที่Satoได้เลือกใช้สำหรับการรับบทบาทครั้งนี้ดูไม่ธรรมดาเป็นอย่างมากจนไม่อาจชี้ชัดได้ว่าการแสดงของเธอนั้น เป็นอาการของคนโง่ทึบหรือเป็นอาการของความสุขที่อยู่อย่างผิดที่ผิดทางบนใบหน้าของเธอกันแน่ แต่ที่เห็นชัดก็คือเป็นการผสมผสาน ของอาการของคนชราที่ยังมักในกามราคะแม้ว่าจะอยู่ในสภาพที่ทุกข์ทนก็ตาม ฉะนั้นละครเรื่องนี้ จึงไม่ได้เกี่ยวกับเรื่องราวของคนชราผู้น่าสงสารเวทนานอนรอความตายแต่อย่างใด องค์ประกอบอย่างหนึ่งที่สำคัญมากก็คืออารมณ์ขันซึ่งมาจากการแสดงของSatoที่เลือกที่จะแสดงความขมขื่นของเธอออกมาด้วยกิริยาอันดูรื่นรมย์

เหตุการณ์ต่อไปเกิดขึ้นในเช้าวันหนึ่งที่หญิงชราได้เผชิญหน้ากับครอบครัวเพื่อนบ้าน ครอบครัวหนึ่งซึ่งมีอาชีพเที่ยวเร่โฆษณาประกาศสรรพคุณของสินค้าพื้นบ้านต่างๆซึ่งมีชื่อเรียกในภาษาญี่ปุ่นว่าเป็นพวก chindon ซึ่งแปลว่าคนขายแซนด์วิช ในครั้งนี้ หญิงชราได้จินตนาการไปว่าเธอได้มีความสัมพันธ์กับชายหนุ่มของครอบครัวนี้ แต่การฝันนี้ก็ได้ถูกรบกวนอีกครั้งด้วยการเข้ามาหาของเจ้าของห้องซึ่งคราวนี้มาพร้อมกับหมอและพยาบาล เจ้าของห้องบอกหมอและพยาลบาลว่าหญิงชราผู้นี้กำลังจะตายและยังถามและตอบเกี่ยวกับสุขภาพของหญิงชราผู้นี้ซึ่งดูทีท่าแล้วยังไม่มีวี่แววว่าจะป่วยใกล้ตายแต่อย่างใด ทันใดนั้นเองเสียงของเพลงเต้นรำพื้นเมือง Oklahoma Mixerของอเมริกันก็ได้ดังขึ้น และด้วยจังหวะอันเร้าใจทั้งหมอและพยาบาลและผู้ช่วยของเขาก็ได้ตั้งแถวเต้นรำกันซึ่งก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่ภาพความฝันกลางวันของหญิงชราได้ปรากฏขึ้นโดยอาศัยเทคนิคการนำเสนอของการแสดงละครเวทีอย่างปัจจุบันทันด่วน

หลังจากนั้น เมื่อสายลมเริ่มพัดอีกครั้ง เหล่าบรรดานักแสดงประกอบก็ได้เข้ามาอีกครั้งและค่อยๆยกอุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นห้องของหญิงชราออกไปทางสะพานจนลับตาไปแต่หญิงชรายังคงอยู่ในท่าของการเต้นรำอันแสนยั่วยวนกับชายหนุ่มข้างห้อง และแล้วภาพนั้นก็หายไปและปรากฏว่าเธอก็ถูกทิ้งให้อยู่ตามลำพังบนเวทีอีก เธอค่อยๆคู้ตัวฟุบลงและละครก็จบลงจริงอยู่ที่การนำเสนอครั้งนี้ของOta มีอยู่หลายจุดที่ยังขบไม่แตก และบทบาทหลายตอนก็ยังต้องได้รับการปรับ แม้กระนั้นก็ตามผมไม่มีความลังเลใจที่จะกล่าวว่า คณะละครคณะนี้ สามารถสร้างงานที่ได้

บรรลุถึงจุดสูงสุดอย่างแท้จริงในประวัติศาสตร์การแสดง ซึ่งเคยมีผลงานมาบ้างก่อนหน้านี้อย่าง การแสดง On the Dramatic Passions II ของคณะละคร Waseda Little Theatre ภายใต้การนำของ Suzuki Tadashi และเรื่อง The Atami Murder Case ของ Tsuka Kohei ผลงานเหล่านี้ไม่ได้แสดงอานุภาพเพียงแค่ช่วงขณะใดขณะหนึ่ง แต่วิสัยทัศน์จากงานเหล่านี้สามารถหยั่งลึกไปได้ถึงระดับที่ผู้เขียนบทเองก็ไม่คาดคิดมาก่อน และ สามารถเป็นตัวแทนสูงสุดของพลังอำนาจของแนวความคิดสร้างสรรค์ของละครที่มีแนวการนำเสนอแบบนี้อีกด้วย จากนี้ไปOta และ Transformation Theatre ของเขา อาจจะตัดสินใจที่จะแสดงผลงานที่มีความหลากหลายด้วยแก่นเรื่องเดียวกันนี้ แต่ผมเชื่ออย่างยิ่งว่า งานชิ้นแม่บทอย่างเรื่องนี้ได้ถึงจุดสุดยอดของมันแล้วและไม่สามารถพัฒนาได้อีกต่อไป

โดยสรุป Otaควรจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เปิดอาณาบริเวณใหม่ให้ละครร่วมสมัยญี่ปุ่นได้ก้าวเดิน ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้พึ่งพาใด ๆ ทั้งบทสนทนาและแนวการร่ายรำแบบไหน อีกทั้งมันก็ไม่ใช่เป็นเพียงแค่ภาพตัดแปะตามแบบของ collage play กลวิธีการนำเสนอที่เลือกใช้ในเรื่องนี้มีเอกลักษณ์และสร้างสรรค์อย่างสูง ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลักษณะอารมณ์สุนทรีและการเคลื่อนไหวตามแบบศิลปะญี่ปุ่นเพื่อใช้ในการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันร่วมสมัยในญี่ปุ่นเองได้อย่างมีอารมณ์ขันและอย่างชาญฉลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้พื้นที่ของเวทีละครโนของเขา ซึ่งศิลปินร่วมสมัยหลายๆคนปฏิเสธที่จะใช้แต่Otaสามารถเสนอแนะวิธีใช้ได้อย่างเหมาะสมกับงานละครแนวทดลองของคณะละครของเขา

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

อย่างไรก็ตาม ในแง่ของการประเมินคุณค่าทางวรรณศิลป์ของบทวิจารณ์นี้มีข้อต้องพึงสังวรว่าบทความที่ใช้วิเคราะห์เป็นภาษาอังกฤษที่แปลมาจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นอีกที ซึ่งอาจจะมีความคลาดเคลื่อนของคำและความหมายของคำได้ในการแปล

แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ทฤษฎีวิชาการอะไรมาอ้างอิง แต่ตัวบทวิจารณ์นี้ก็แฝงเหตุผลทางสุนทรียะการละครเพื่ออธิบายจุดดีของละครเรื่องที่วิจารณ์ ซึ่งได้แก่หลักของมิติทางเวลาและสถานที่ The Legend of Komachiใช้เวลาที่ช้ามากในการแสดงอากัปกิริยาอันสามัญผิดแผกจากโลกของความเป็นจริง และใช้สถานที่ในการแสดงซึ่งเป็นเวทีละครโนซึ่งมีรากฐานของการเสนอละครที่ผูกพันธ์กับศาสนาและแก่นเรื่องเชิงโลกุตตระ

ผู้วิจารณ์ได้กล่าวชื่นชมอย่างชัดเจนว่าผู้กำกับ และผู้เขียนบท Ota Shogo สามารถเข้าถึงหัวใจและจิตวิญญาณของละครโนได้เป็นอย่างดีและนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างแยบคาย ผิดกับความพยายามก่อนหน้านี้ของศิลปินคนอื่น ที่แม้จะใช้เวทีโนแต่ก็ไม่สามารถใช้ได้อย่างชาญฉลาดและสร้างมิติทางความหมายของสถานที่มาได้ ละครThe Legend of Komachi ไม่ได้ช้าเพราะเพียงต้องการจะลอก

รูปแบบจังหวะที่ช้าของละครโน แต่ช้าเพราะต้องการชี้ให้ผู้ชมมีวิจารณญาณต่อเรื่องราวปกติประจำวันที่อยู่รอบตัว และไม่ได้ใช้เวทีละครโนเพราะเพียงต้องการพื้นที่ในการแสดงที่แปลกใหม่ แต่ต้องการสร้างความหมายที่เสียดสีล้อกันระหว่างโลกอุดมคติระดับโลกุตตระของขนบเรื่องที่นำมาเสนอบนเวทีโน กับโลกโลกียะร่วมสมัยที่อยู่ในแก่นเรื่องThe Legend of Komachiที่นำเสนอ

ผู้วิจารณ์ได้ใช้คำที่อธิบายได้ดีว่าการแสดงชิ้นนี้ว่าไม่ได้เป็นเพียงแค่ collage play คือการปะติดปะต่อลักษณะการนำเสนอของแนวละครหลากรูปแบบอย่างขาดเหตุผล แต่เป็นการนำมาผสมกลมกลืนอย่างเข้าใจถึงรากและธรรมชาติของศิลปะแต่ละรูปแบบ (ในกรณีนี้คือละครโน และละครทดลองเสียดสีสังคมร่วมสมัย) นอกจากนี้ยังไม่ลืมที่จะช่วยเสริมความรู้ของผู้ที่ไม่ได้คุ้นกับวัฒนธรรมวรรณกรรมการละครญี่ปุ่นอีกด้วยว่า นัยเสียดสีในละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงระดับกายภาพคือการใช้เวทีละครโนเท่านั้น แต่ยังหยั่งไปถึงรากเง้าของวัฒนธรรมญี่ปุ่น ด้วยการเอาชื่อตัวละครจากบทละครโนที่เป็นหญิงงามชื่อ Komachi ที่สวยจนมีผู้ชายระดับนายพลมาง้องอนอันเป็นตัวแทนของคตินิยมสตรีเลอโฉมตามแบบฉบับญี่ปุ่น มาเปรียบเปรยอย่างประชดประชันกับตัวเอกในฉบับของ Ota Shogo ที่เป็นหญิงชราไร้ซึ่งทั้งความงามและคนมาหลงรักในยุคสังคมเสื่อมในปัจจุบัน

สำหรับผู้อ่านคนไทย บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีประโยชน์อย่างยิ่ง ถ้านักการละครไทยจะโยงสภาพของแวดวงละครเวทีสมัยใหม่ในญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษที่1970 ให้ได้กับสภาพละครเวทีไทยในปัจจุบัน ที่ขาดแคลนศิลปินการละครหน้าใหม่ที่มีฝีมือ และมีแนวโน้มในการผลิตละครเวทีเชิงทดลองที่ประยุกต์เอาองค์ประกอบการนำเสนอของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ บทวิจารณ์นี้อาจส่องทางให้กับศิลปินละครร่วมสมัยไทยให้ได้ข้อคิดบ้างว่า ด้วยกลวิธีและด้วยหลักการใด จึงจะนำเสนอละครเชิงนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ หรือละครที่มีลักษณะอิงกับนาฏศิลป์ไทยอย่างสร้างสรรค์ได้

แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะมุ่งพูดถึงประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ละครเวทีเป็นหลัก แต่ก็ไม่ได้มองข้ามมิติทางสังคมของชิ้นงานที่วิจารณ์ แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกโดยตรงว่าละครเรื่องนี้เป็นละครวิจารณ์สังคม แต่การที่พูดถึงตัวละคร และตัวประกอบอื่น ๆ ที่มาจากสถานะต่าง ๆ ของสังคม ประกอบกับการบรรยายสภาพที่ถูกทอดทิ้งของหญิงชราตัวเอก ก็สามารถเกิดภาพความคิดได้โดยไม่ยากว่าในสังคมร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ1970นั้น ปัญหาคนแก่ถูกทอดทิ้ง และปัญหาของสังคมอุตสาหกรรมที่ส่งผลกระทบต่อระบบครอบครัว นั้นสำคัญอย่างไร และยังแฝงให้ผู้อ่านได้เข้าใจได้เองอีกว่าละครเรื่องนี้สามารถนำเสนอประเด็นข้างต้นได้อย่างน่าสนุกสนานน่าติดตาม และเต็มไปด้วยความเสียดสี

ในแง่ความเป็นนักเขียนตามสื่อสิ่งพิมพ์ ผู้วิจารณ์สามารถเขียนได้กระชับใช้สอยเนื้อที่ที่จำกัดได้อย่างมีประสิทธิภาพ และกล้าพูดอย่างฟันธงตอกย้ำความคิดเห็นและมีน้ำเสียงในการนำเสนอความคิดอย่างชัดเจน ว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่ดีมาก จนกระทั่งไม่ต้องแก้ไขอะไรแล้ว (แต่ก็มิวายพลาด เขียนขัดแย้งตัวเอง ตรงประโยคที่ยอมรับว่างาน The Legend of Komachi ชิ้นนี้มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน)

บทวิจารณ์ The No Stage, Newly Activated นับว่าเป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนธรรมชาติของผลงานที่มาจากนักวิจารณ์ที่มาจากทางสายสื่อสิ่งพิมพ์ (journalist critic) ได้ดี ซึ่งมักจะเป็นผู้ที่ให้ความสนใจกับการใช้ทักษะทางภาษามาโน้มน้าวความคิดมากกว่าที่จะใช้หลักทฤษฎีวิชาการ กล้าที่จะ

นำเสนออัตตวิสัยทางความคิดของตนเองโดยไม่กลัวผิดพลาด และใช้ประโยชน์และความได้เปรียบของความเป็นผู้ดูผลงานมามากตามประสาสื่อมวลชนในการสร้างข้อสรุปทางความคิดของตนเอง กระนั้นก็ตามผู้วิจารณ์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นแถวหน้าและเป็นผู้อาวุโสของวงการวิจารณ์ละครเวทีสมัยใหม่ของญี่ปุ่นก็ไม่ได้ใช้ธรรมชาติต่าง ๆ ที่ยกมาข้างต้นมาสร้างงานวิจารณ์ไปในแนวทางที่เต็มไปด้วยอคติ ในทางตรงกันข้ามสามารถนำเสนอไปในแนวทางที่สร้างสรรค์ โดยเฉพาะในอันที่จะสะท้อนบริบทของปัญหาละครเวทีร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ1970 พร้อมทั้งแฝงหลักการทางสุนทรียะของศิลปะการละครและซ่อนนัยของมิติทางสังคมไว้ได้โดยไม่ยัดเยียดอีกด้วย

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

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้วิเคราะห์

กติกาในโลกยุคใหม่

(New World Order)

เอ็ด โมราลีส (Ed Morales)

(หมายเหตุ ข้อความที่ปรากฏเป็นตัวเอนอยู่ภายในวงเล็บ เป็นการขยายความของผู้แปล)

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

จอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz)รับบทเป็น เจ้าชายเซจิสมุนโด (Segismundo) องค์รัชทายาทของกษัตริย์แห่งสเปญ เจ้าชายถูกกักขังไว้ในตารางด้วยความผิดที่ติดตัวมาตั้งแต่แรกเกิด –พระองค์เป็นสาเหตุแห่งการสวรรคตของพระมารดา พระราชินีทรงสวรรคตเนื่องจากให้การประสูติแก่พระองค์- และวาระที่เจ้าชายเซจิสมุนโดจะต้องขึ้นครองบัลลังก์สืบต่อจากพระบิดานั้นก็ใกล้เข้ามาทุกที ความแตกต่างระหว่างโลกภายนอกกับโลกในตารางคุมขังนั้นทำให้พระองค์เกิดความสับสนระหว่างโลกแห่งความฝันกับโลกแห่งความเป็นจริง จุดนี้นี่เองเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์บทดั้งเดิม –คาลเดอรอน- ได้นำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามเชิงปรัชญา (*การดำรงอยู่ของชีวิตคืออะไร ชีวิตเป็นความฝันหรือไม่ และถ้าเป็นเช่นนั้น พวกเราคือตัวละครในความฝันของใครกันล่ะ*) ซึ่งก็พอจะใช้เป็นเหตุผลในการทำให้เรานั่งชมละครเรื่องนี้ได้ แต่ก็เป็นที่น่าสงสัยว่า ประเด็นแบบนี้ยังคงมีความหมายอะไรสำหรับผู้คนในยุคสมัยปัจจุบันหรือไม่ ในเมื่อผู้คนยุคนี้มีความคุ้นเคยกับ “ความเป็นจริง” ที่เกิดจากการสมมติหรือสร้างขึ้นมาด้วยคอมพิวเตอร์เสียแล้ว (*แล้วประเด็นอะไรแบบไหน อย่างไร จึงจะทำให้ละครเรื่องนี้สื่อความหมายมาถึงผู้คนในปัจจุบันได้ และหากเราต้องดัดแปลงบทละครเรื่องนี้ เราจะทำอะไรเพื่อให้เกิดความหมายใหม่และยังรักษาปรัชญาเดิมที่สำคัญไว้ได้ด้วย*)

ในตอนแรก ถ้าหากเราพิจารณาละครเรื่องนี้อย่างผิวเผิน เราอาจจะทึกทักเอาว่านี่เป็นละครเวทีในแนวของเทศกาลละครเชคสเปียร์ในนิวยอร์ก (New York Shakespeare Festival) ซึ่งมักจะมีลักษณะดังนี้ เช่น ตัวละครอาจมีลักษณะของความร่วมสมัยที่โฉบเฉี่ยว และมักจะใช้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 17 เพื่อดึงนัยทางบริบทของยุคปัจจุบัน และมักจะให้ตัวละคร

แสดงบทบาทที่ไม่เป็นไปตามขนบนิยมทั่วไป (*เช่นการใช้นักแสดงหลายเชื้อชาติ การสลับเพศระหว่างตัวละครเป็นต้น*) แต่หากมีการวินิจฉัยอย่างลึกซึ้ง ก็จะพบว่า ผลงานละครเรื่องนี้เป็นละครดัดแปลงที่แท้จริง ไม่ใช่ละครที่พยายามเล่นกับบริบท เราจะไม่พบเห็นเครื่องโทรทัศน์ หรืออุปกรณ์ต่างๆ ที่มักจะถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่หวือหวาในละครเรื่องนี้เลย การออกแบบเครื่องแต่งกายก็เป็นไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อความสมจริงของยุคสมัยของประเทศสเปญ เพราะฉะนั้นเราคงจะกล่าวว่าความร่วมสมัยของละครเรื่องนี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบทางกายภาพไม่ได้ แต่สิ่งที่ทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมายสำหรับผู้คนร่วมสมัยกลับเป็นเรื่องของภาษาในละครต่างหาก ซึ่งได้ถูกดัดแปลงจากภาษาร้อยกรองแบบยุคบาโร้ค (Baroque) เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 มาเป็นภาษาแห่งท่วงทีจังหวะแบบอเมริกันในศตวรรษที่ 20

เราจะเห็นความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของภาษานี้นับตั้งแต่บทพูดคนเดียวของเซจิสมุนโดในตอนเริ่มเรื่องเลยทีเดียว ...เจ้าชายทรงกล่าวถึงตัวตนของพระองค์เองว่าเป็นเพียง "พายุแห่งปฏิกิริยาวิวาทะทางเคมีที่เสแสร้งว่ามีวิญญาณ" ผู้ดัดแปลงบท –ริเวียร่า (Rivera)- ได้สวมวิญญาณของคาลเดอรอนในการใช้อุปลักษณ์ที่เป็นตัวของตัวเองได้อย่างลื่นไหล เขาเพิ่มอรรถรสทางภาษาด้วยวิทยาศาสตร์ ด้วยคำประชดเหน็บแนม และด้วยคำที่อ่อนหวาน ริเวียร่า –ผู้ซึ่งเป็นทั้งนักเขียนบทละครเวทีและนักเขียนบทโทรทัศน์ได้กล่าวผ่านการสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ว่า "ผมต้องการใช้ภาษาที่คาลเดรอน น่าจะใช้ หากเขาเกิดเป็นนักเขียนบทละครอายุ 42 ที่พำนักอยู่ในแคลิฟอร์เนียในวันนี้" การผสมผสานความร่วมสมัยและความโบราณเข้าไว้ด้วยกันสามารถทำให้เกิดผลที่น่าประหลาดใจได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อ เจ้าชายเซจิสมุนโดทรงกล่าวว่า "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" เราจะรู้สึกได้ถึงโรคร้ายต่างๆมากมายในยุคนี้ไปพร้อมๆกับรู้สึกว่ามันล้วนแต่เกิดขึ้นด้วยพลังแห่งการครอบงำโลกใบนี้ของจักรวรรดิแห่งโลกยุคใหม่

ในการดัดแปลงบทครั้งนี้ ริเวียร่าต้องเผชิญกับอุปสรรคหลายอย่าง ไม่เพียงแต่เขาต้องพยายามสร้างภาษาของคาลเดอรอนขึ้นมาใหม่ แต่ว่าเขายังต้องเผชิญกับปัญหาความยาวของพลอทเรื่องเดิมและความ "อ่อน" หรือขาดมิติของตัวละคร เขาต้องพยายามทำให้ตัวละครในเรื่องมีความ "น่าแสดง" อีกด้วย เขาพยายามแก้ไขปัญหานี้ด้วยการทำกรณีศึกษาเกี่ยวกับบุคคลที่ผ่านประสบการณ์ของการถูกแยกให้อยู่โดยสันโดษเป็นเวลานานๆ ซึ่งการศึกษานี้ ทำให้ริเวียร่าสามารถสร้างลักษณะทางจิตวิทยาของเจ้าชายเซจิสมุนโดได้อย่างสมจริง และสามารถแสดงพฤติกรรมที่สอดคล้องกับตัวละครตัวนี้ออกมา จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการปะทะกันในฉากต้นๆ ระหว่างเจ้าชายเซจิสมุนโด กับ โรซอร่า (Rosaura) หญิงสาวผู้จับจ้องอยู่กับการแก้แค้น แสดงโดย มิไค บารอล (Michi Barall) ริเวียร่าใช้บทสนทนาที่ฉับไว คมคาย และสั้น จนเกือบจะเหมือนบทโต้ตอบของละครตลกแบบซิทคอม (*Situation Comedy หรือ ตลกสถานการณ์*) ซึ่งอาจจะเป็นผลพลอยได้จากการที่ริเวียร่าเคยเขียนบทที่ฮอลลีวูด (*เขาสารภาพว่าเขาได้เลิกทำงานโทรทัศน์แล้ว สาเหตุนั้นอาจจะเนื่องมาจากการที่บทละครโทรทัศน์เรื่อง Erie และเรื่อง Indiana ของเขา ได้ถูกระงับการออกอากาศ มีบางคนให้เหตุผลว่า บทโทรทัศน์ของเขาทำให้คนดูต้องใช้สมองมากเกินไป จึงไม่เหมาะสมในการที่จะนำมาออกอากาศ*)

ดังนั้น จุดเด่นของการแสดงละครเรื่องนี้จึงมาตกอยู่ที่การเล่นคำ เช่นในตอนที่ลอร์ด แอสตอลโฟ (Lord Astolfo) (แสดงโดย Damian Young) แสดงคารมกับ เจ้าหญิงเอสเทรลล่า (Estrella) (แสดงโดย Alene Dawson) ผู้ซึ่งมุ่งหวังในการครองบัลลังก์เช่นเดียวกัน บทสนทนาในตอนที่เขาเกี้ยวพาเจ้าหญิงผู้สูงศักดิ์ที่กำลังจะได้ขึ้นครองบัลลังก์เป็นดังนี้ “มวลหมู่บุปผานั้นเปรียบได้เพียงเศษผ้าขี้ริ้วเมื่อต้องเทียบกับพระองค์,” “เฮเลน(*แห่งทรอย*) นั้นน่ะหรือ หล่อนเป็นเพียงกล่องแพศยา....เทพอโฟรไดท์ (Aphrodite) น่ะหรือ ก็แค่ขี้แมลงวันเท่านั้น,” นอกจากนี้ ตัวละครแคลร์ริน (Clarin) คนใช้ของโรซอร่า เป็นตัวตลกที่ช่วยทำให้ในฉากที่เจ้าชายพยายามพิสูจน์ความสูงศักดิ์ของตัวเองด้วยอากัปกิริยาที่น่าเศร้านั้น มีจังหวะให้ผู้ชมได้คลี่คลายความเครียดและได้หัวเราะบ้าง

ละครเรื่องนี้สามารถเคลื่อนย้ายสถานภาพจากที่เป็นโศกนาฏกรรมอันหนักอึ้งและมีมนต์ขลังตามแบบฉบับของคาลเดอรอนไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งที่หลากมิติและสีสันด้วยการที่มีช่วงขณะสั้นๆที่เป็นแนวตลกเป็นระยะ แต่ถึงอย่างไรก็ดี ผลกระทบของความเป็นละครกลับไม่ได้จืดจางลงแต่อย่างใด และกลับมีชีวิตชีวามากขึ้นด้วยความมุ่งมั่นที่จะค้ำจุนความหมายที่ซ่อนอยู่ในบริบทของภาษาอย่างเอาจริงเอาจังของริเวียร่า ในยุคปัจจุบันที่เป็นยุค ”หลังจากฟรอยด์” (Post Freud) เรายังคงเห็นริ้วรอยของ ปมอีดิปุส (Oedipus Complex) จากการโจมตีพระบิดาเพื่อแย่งชิงความเป็นกษัตริย์ และที่สำคัญยิ่งกว่านั้น ความสัมพันธ์ของพ่อลูกคู่นี้มีส่วนคล้ายคลึงกันกับความสัมพันธ์ระหว่าง พรอสเพอโร (Prospero) กับ คาลิบาน (Caliban) ในเรื่อง The Tempest เจ้าชายเซจิสมุนโด มีส่วนเหมือน คาลิบาน ตรงที่มีความสามัญ ไร้การศึกษา ความดิบเถื่อนเยี่ยงสัตว์ และมีจิตใต้สำนึกที่จดจ้องอยู่แต่กับการสร้างความเจ็บปวดไม่ว่าจะเป็นด้านกายภาพหรือด้านจิตวิทยา ส่วนกษัตริย์ บาสิลิโอ (Basilio) ผู้เป็นพระบิดานั้นเล่า กลับไม่รู้สึกรู้สาอะไรกับการกระทำที่ไร้ศีลธรรมของตัวเองในการเข้ายึดครอง “โลกใหม่” (New World) ทั้งที่จริงแล้ว พระองค์ก็มีสัญลักษณ์ที่คอยแจ้งเตือนถึงการกระทำอันมิชอบทั้งหลายอยู่ตลอดเวลา เช่นในตอนที่พระองค์ทรงโปรดปรานสุริยคราส(อันเป็นลางร้ายบอกเหตุการมาเกิดของพระโอรส)นั้น ปฏิทิน แอสเทค (Aztec) ก็ได้โคจรเป็นสัญลักษณ์ อยู่กลางเวทีอยู่แทบจะตลอดเวลา

ผลงานของริเวียร่าในเรื่องนี้เป็นเช่นกระจกส่องปรากฏการณ์ของชาวฮีสแปช์นิก (Hispanic) ในอเมริกา ริเวียร่ากล่าวว่า แม้ว่าชาวฮีสแปช์นิก ที่เกิดในอเมริกาอาจจะไม่รู้สึกเชื่อมโยงกับประเทศสเปญเท่าไรนัก แต่พวกเขายังคงมีความรู้สึกของสายเลือดทางวัฒนธรรมอยู่ลึกๆ ริเวียร่าพูดแบบกึ่งเล่นกึ่งจริงว่า “พวกเรายังคงต้องต่อสู้กับความรู้สึกภายในเรื่องของเกียรติและศักดิ์ศรีอยู่เสมอ” “การเกิดเป็นเชื้อสายลาตินในอเมริกานั้น ก็เหมือนกับการตกอยู่ในที่นั่งกึ่งกลางระหว่าง ขนบธรรมเนียมดั้งเดิมและการไม่มีขนบธรรมเนียม แต่พวกเราก็คุ้นเคยกับความขัดแย้งข้อนี้เป็นอย่างดี”

ในขณะที่งานเขียนครั้งนี้อาจจะทำให้บทละครของคาลเดอรอนสามารถเข้าถึงผู้คนร่วมสมัยได้ แต่ละครเรื่องนี้ยังมีนัยอื่นอีกที่ลึกซึ้งมากกว่านั้น ในตอนหนึ่ง ตัวละครที่ชื่อ แคลร์ริน ประกาศว่า “ถ้าหากพระเจ้าจะเอาอะไรก็ต้องได้เสมอล่ะ” แทนที่จะกล่าวอย่างเป็นจริงเป็นจังว่า

“หากชะตาชีวิตได้กำหนดว่าเวลาแห่งความตายของท่านได้มาถึงแล้ว ท่านก็จะไม่สามารถทำอะไรกับมันได้เลย” คำพูดของ แคลร์ริน ซึ่งเป็นบทพูดจากตัวตลกได้บ่งชี้ถึงการล้อเรื่องความเชื่อในการมีอยู่ของพระเจ้า บทพูดข้างต้นทำให้ริเวียร่าเกิดแนวคิดถึงเรื่องการมีอยู่จริง/หรือไม่จริงของพระเจ้านั้นคงจะต้องใช้การพิสูจน์ที่มากไปกว่าเพียงปรากฏการณ์ของชีวิตในโลกนี้ “ในบทละครฉบับเดิม เจ้าชายเซจิสมุนโดยึดติดอยู่กับความคิดที่ว่า หากทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่ในชีวิตคือความฝัน ดังนั้น คนที่ฝันจะต้องเป็นพระเจ้า” “ แต่ในฉบับของผม ผมพยายามจะบอกว่า แนวคิดในเรื่องพระเจ้านั้นเป็นสิ่งที่เชื่อถือไม่ได้” ริเวียร่ากล่าว

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

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

คงมีนักวิจารณ์ไม่มากนักที่มีความสามารถในการวิจารณ์ผลงานละครได้อย่างรอบด้าน อีกทั้งสามารถขุดเจาะลงไปสู่รากเหง้าของผลงานชิ้นนั้นเพื่อหาเหตุผลที่อธิบายได้ด้วยตัวอักษรถึงผลกระทบหรือความหมายที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่ผู้ชมทั้งหลายได้ชมละครเรื่องนั้น บางที อาจจะแลดูราวกับว่า เอ็ด โมราริส แสดงความชื่นชอบละครเรื่อง ชีวิตคือความฝัน นี้ ค่อนข้างจะมากเกินไปเสียหน่อย แต่เมื่อเราศึกษาบทวิจารณ์ชิ้นนี้อย่างลึกซึ้งเมื่อไร เราก็จะพบว่า บทวิจารณ์ชิ้นนี้ไม่ใช่งานเขียนที่สักแต่ว่าทำไปตามอารมณ์ของปัจเจกบุคคล หากแต่เป็นงานเขียนที่ผ่านการศึกษา วิเคราะห์มาเป็นอย่างดี ผู้วิจารณ์ได้ทำการบ้านอย่างมากมายชนิดที่เรียกได้ว่าเกินขอบเขตของผู้ชมผลงานละครทั่วๆไป เขาได้ศึกษาบทละคร ทั้งฉบับเดิมและฉบับดัดแปลงใหม่โดยละเอียด อีกทั้งยังใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจากประสบการณ์ในการชมละครที่เรียกว่าแนว “ร่วมสมัย” มาประกอบคำอธิบายของเขาได้เป็นอย่างดี

เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า ละครเรื่องนี้สัมฤทธิ์ผลอย่างไร ผู้วิจารณ์จะต้องหาเหตุผลทั้งหลายมาประกอบแนวความคิดหลักของตัวเอง แนวความคิดที่ว่านี้ก็คือ “*ความคิดของคนในโลกยุคใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไปจากยุคเก่าแล้ว และประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของมนุษยชาติก็กำลังเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง*” คงจะเป็นการง่ายมากหากผู้ดัดแปลงบทจะใส่ประโยคข้างต้นลงไปในบทละครเพื่อแสดงจุดยืนของตน แต่เอ็ด โมราริสได้ใช้ความสามารถในการเป็นนักวิจารณ์ของเขาค่อยๆพิสูจน์ด้วยเหตุผลทีละข้อ เพื่อที่จะบอกกับผู้อ่านว่า โฮเซ ริเวียร่า นั้นได้ให้จิตวิญญาณใหม่กับงานเก่าแก่อย่างประสบความสำเร็จที่สุด ทั้งในแง่ของผลงานที่แสดงออกมาและที่สำคัญที่สุดคือ ในแง่ของชัยชนะของตัวบทที่ได้ถูกดัดแปลงมา

ทุกครั้งที่เขาวิจารณ์ว่าอะไรดูดีหรือสัมฤทธิ์ผลดี เขาก็จะยกข้อมูลหรือเหตุผลมาประกอบเสมอ เช่น เขาคิดว่า การนำเสนอตัว “ความคิด” (ที่ได้กล่าวไปข้างต้น) ในละครนั้นเป็นการนำเสนอที่แยบคายมาก เพราะว่าผู้กำกับฯเลือกที่จะนำเสนอด้วยองค์ประกอบทางเทคนิคที่นำเอาความแตกต่างมาเผชิญหน้ากัน เช่นการใช้เครื่องแต่งกายของยุคศตวรรษที่ 17 เคียงข้างกับการใช้ฉากที่เรียบง่ายและการใช้ภาษาของยุคปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ด้วยการดูและการฟังสิ่งที่ตรงกันข้ามกันแต่กลับดำรงอยู่ร่วมกัน เฉกเช่นการประคองโลกใบเก่าและโลกใบใหม่ของผู้คนในยุคปัจจุบันนั่นเอง เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้วิจารณ์สามารถมองทะลุได้ว่า องค์ประกอบทางกายภาพนั้นไม่ใช่เหตุผลหลักในการถ่ายทอดความคิดของผู้เขียนบท หากแต่เป็นการเล่นกับภาษาในบทต่างหาก ที่ช่วยเหนี่ยวนำให้ผู้ชมรู้สึก “ร่วมสมัย” ไปกับละคร ผู้วิจารณ์ ยึดมั่นในแนวคิดหลัก (Concept) ได้ดีตลอดชิ้นงานและเลือกใช้ภาษาที่สื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึง “ความรู้สึก” ของผู้วิจารณ์ได้ด้วยการใช้อุปลักษณ์ การยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจน หรือการอ้างอิงข้อมูลที่ได้

ศึกษามา ตัวอย่างเช่น เขาเปรียบผลงานชิ้นนี้โดยรวมว่าเป็นเสมือนการชุบจิตวิญญาณใหม่ให้กับซากที่ถูกฝังไว้ในหลุม การเลือกบทพูดบางตอนเพื่อแสดงให้เห็นตัวอย่างการเล่นคำของบท การอ้างถึงข้อสังเกตส่วนตัวของเขาเองเช่นที่มาของแนวการเขียนแบบตลกสถานการณ์ของริเวียร่า ว่าเป็นผลพวงส่วนหนึ่งจากการที่เขาเคยเขียนบทโทรทัศน์หรือการสังเกตเห็นสัญลักษณ์ (ปฏิทินแอสเทคที่ปรากฏในฉาก)และตีความสัญลักษณ์นั้น

แต่ที่สำคัญที่สุด คือการที่เขาสามารถจับ “แนวความคิด” (ที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าค่อนข้างเป็นนามธรรมเชิงอภิปรัชญา)ของผู้ดัดแปลงบท/ผู้กำกับฯ ผ่านการตีความประสบการณ์การชมของเขาเอง นักวิจารณ์ต้องมีความรู้และทักษะแบบไหนที่จะสามารถอ่านความคิดของผู้กำกับฯและเชื่อมโยงการกำกับฯกับการเขียนบทได้ด้วย เพียงเพื่อที่จะดูว่าผู้กำกับฯสามารถสื่อ“แนวความคิด” ของเขาให้กับผู้ชมได้อย่างชัดเจนหรือไม่ เอ็ด โมราลีส ต้องประเมินคุณค่าของผลงานชิ้นนี้ด้วยภววิสัยให้มาก แม้ว่าเขาจะได้มีโอกาสสัมภาษณ์ริเวียร่าผ่านทางโทรศัพท์แล้วก็ตาม เช่นในการวิจารณ์การแสดงนั้น โมราลีสไม่แสดงความคิดเห็นต่อนักแสดงโดยตรง แต่เขาเลือกที่จะพูดว่า “ตัวละคร....แสดงพฤติกรรมอันเป็นผลจากการศึกษาลักษณะทางจิตวิทยามาแล้วเป็นอย่างดี...” ซึ่งเป็นคำกล่าวที่ใช้ภววิสัยมากกว่าอัตวิสัย หรือจากประโยค “พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ” โมราลีสตีความไปไกลถึงแนวความคิดในเรื่องของพระเจ้าในการครอบครองในโลกยุคใหม่ และเขาก็พยายามหาเหตุผลต่างๆมาประกอบความเชื่อนี้อีกหลายครั้ง

นอกจากการประเมินคุณค่าของผลงานโดยรวมตามที่กล่าวมาแล้ว โมราลีสยังต้องเปรียบเทียบถึงข้อดีข้อเสียของการดัดแปลงบทเพื่อสำรวจความสัมฤทธิ์ผลในการดัดแปลงใหม่ว่าทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ ขยาย ออกจากความหมายเดิมหรือไม่ อย่างไร เขาเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการอธิบาย “ความหมายเดิม” ของบทฉบับเดิมว่า เป็นบทที่ตั้งใจจะพูดว่าชีวิตบนโลกนี้เป็นเสมือนความฝันของใครสักคน(ซึ่งเขาอธิบายในตอนท้ายบทความว่าเป็นเพียงความฝันของพระเจ้า) แต่ในบทดัดแปลงใหม่นั้น โมราลีสพยายามชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นถึงการขยายขอบเขตของความหมายในบทฉบับดัดแปลงใหม่ โดยเฉพาะนัยอันเกี่ยวกับการมีอยู่หรือไม่มีอยู่ของพระเจ้าด้วยการชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า ตัวละคร(เจ้าหญิงเอสเทรลล่า)ได้ตัดสินใจที่จะแหวกประเพณีเก่า ด้วยการกระทำในสิ่งที่ล้มล้างความเชื่อเก่า(ต่อต้านระบบศักดินา)เพื่อสร้างโลกใหม่ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยกติกาแบบใหม่(ที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของเสรีภาพของมนุษย์) และจุดนี้เองเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างผู้ชมกับละคร โมราลีสสามารถทำให้เราตั้งคำถามเชิงอภิปรัชญากับตัวเองได้ว่า “แล้วมนุษย์จะเขียนประวัติศาสตร์หน้าใหม่กันอย่างไรต่อไป หรือว่าเรายังต้องคอยให้พระเจ้าเป็นผู้ตัดสินชะตากรรมเช่นเดิม”

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ที่พยายามเป็นกระจกให้กับผลงานการแสดงที่มีแนวความคิดที่ซับซ้อน อีกทั้งเป็นแนวความคิดในเชิงตั้งคำถามมากกว่าการให้คำตอบอันเกี่ยวกับการก้าวเดินต่อไปในอนาคตของมวลมนุษยชาติ นับว่าโมราลีสได้กระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่านให้เกิดการขบคิดต่อไปอีกนานๆได้เป็นอย่างดี

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ใครคือเพียร์ กินท์ แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ

โดย เจซซี แม็คคินลีย์ (Jesse Mckinley)

ไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะทำใจรักเพียร์ กินท์ (Peer Gynt) บทละครชิ้นใหญ่ของเฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen) บทละครเรื่องนี้ก็มีเอกลักษณ์เหมือนการเดินทางของเพียร์ กินท์หนุ่มเลือดร้อนตัวละครเอกของเรื่องซึ่งมีการเดินทางอันยาวนานถึง 5 องก์ 200 หน้าและ 2 ทวีป (รวมถึงฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมอีกหนึ่งฉาก) แม้ในเชิงการวิเคราะห์แก่นเรื่อง บทละครเรื่องนี้ก็แสนจะเข้าใจได้ยาก เป็นทั้งหัสนาฏกรรม(Comedy)แท้เป็นทั้งคำถามเชิงปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) บทพูดในตอนขมวดปมของละครก็เกี่ยวกับการปอกหัวหอม ที่เมื่อปอกออกทีละชั้นแล้วไม่พบสิ่งใดเลย

บทละครเรื่องนี้มักถูกกลุ้มรุมด้วยชะตากรรมเหมือนตัวละครชื่อเดียวกันในเรื่อง นักวิจารณ์ยุคต้นคนหนึ่งเรียกบทละครเรื่องนี้ว่า “กลโกงทางปัญญา” และเมื่อไม่นานมานี้นักวิชาการบางท่านแนะว่าบทละครเรื่องนี้ท้าทายการนำมาผลิตเป็นการแสดงที่ดีบนเวที แม้แต่อิบเซนเองก็คิดว่าบทละครมีจุดบกพร่อง หลังการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1867 เขาเรียกร้องให้ตัดองก์ที่ 4 ออกทั้งองก์ และทอดทิ้งการใช้ร้อยกรองในการเขียนบทละคร เขากล่าวว่ากวีนิพนธ์เป็น “ศัตรูของการละคร”

“ตอนนั้นผมเมา!” มีรายงานว่านักประพันธ์ใหญ่ผู้นี้ได้กล่าวเช่นนี้เมื่อมีผู้ถามว่าทำไมเขาถึงเขียนเพียร์ กินท์ และยังเสริมด้วยว่าบทละครนี้จะ “ไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียเข้าใจได้”

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

“กินท์” ฉบับลูกทุ่งก็แสดงที่ Trinity Repertory Company ในเมืองโพรวิเดนซ์ รัฐโรด ไอส์แลนด์ ครั้งนี้เป็นบทดัดแปลงโดย เดวิด เฮนรี หวัง (Divid Henry Hwang) โดยให้พระเอกเป็นหนุ่มอามิช (เป็นชุมชนเคร่งศาสนา ที่ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามแบบคนในสมัยศตวรรษที่ 18 ในประเทศสหรัฐอเมริกา) นิสัยเสีย โปรดักชั่นนี้สิ้นสุดในวันที่ 1 มีนาคม อีก 1 เดือนหลังจากนั้น

National Theatre for the Deaf ในรัฐคอนเนคติกัตก็เริ่มโครงการละครสัญจร 5 เดือน ซึ่งรวมถึงการจัดแสดง “กินท์” ฉบับย่อที่โด่งดังในเมืองนากาโดช รัฐเทกซัสซึ่งไม่ได้มีชื่อในด้านคลั่งไคล้ละครนอร์เวย์มาก่อน

นี่เกิดอะไรขึ้นกันเล่า ? หรืออิบเซนผู้เสียชีวิตในปี ค.ศ.1906 เกิดได้สัมผัสกับจิตวิญญาณแห่งยุคสมัยของเราเข้า เมื่อพินิจให้แน่บทละครเรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับลักษณะทางวัฒนธรรมในปัจจุบันของอเมริกาอย่างน่าประหลาด การมดเท็จและการคบชู้สู่สาวล้วนมีส่วนสำคัญในพัฒนาการของเพียร์ กินท์ พอๆกับกรณีของบิล (หมายถึง บิล คลินตัน ประธานาธิบดีของประเทศสหรัฐอเมริกา) หรือ เหตุการณ์ในละครโทรทัศน์ชื่อดังเรื่อง อีอาร์ (ER) นอกจากนี้ ในบทละครเรื่องนี้ยังมีการเอ่ยอ้างถึงตัวละครชื่อฮุสเซ็น หลายครั้งและยังมีฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมเหมือนหนัง(ฮอลลีวูด)บางเรื่องอีก

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

ดูเหมือนว่าบทละครเรื่อง “เพียร์ กินท์” จะสื่อความหมายด้วยน้ำเสียงที่ต่างกันในการตีความที่แตกต่างกันทั้ง 4 รูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นสารแห่งความพยายามไถ่บาปและเรื่องราวของคนนอก ความยุ่งเหยิงของตัวบทยังเอื้อต่อความหลากหลายในแง่ของรูปแบบในการจัดแสดงนับแต่การใช้นักแสดงมากกว่า 1 คนรับบท เพียร์ กินท์ (ในกรณีของคณะละคร Trinity Repertory) ไปจนถึงการจัดแสดงบางตอนให้เป็นจินตนาการของคนตาย (ที่ Shakespeare Theatre)

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

สำหรับท่านที่อาจจะไม่ได้พลัดหลงเข้าไปอยู่ในหมู่คนที่คลั่งละครเรื่องนี้ ต่อไปนี้คือเรื่องราวคร่าวๆ คุณเพียร์ กินท์คนนี้เป็นเด็กบ้านนอกยากจนอาศัยอยู่กับแม่ ชื่อ อาเซ (Ase) ในกระท่อมโกโรโกโสในแถบชนบทของนอร์เวย์ เขาไม่ใช่ลูกชายแสนดี กิจวัตรประจำวันของเขาประกอบด้วยการหลอกลวง ดื่มเหล้า ทะเลาะวิวาท แต่สาวๆชาวบ้านดูจะหลงเสน่ห์เขาโดยง่าย

หลังจากฉุดเจ้าสาวชาวบ้าน (อิงกริด) (Ingrid) ที่จำใจต้องแต่งงานออกไปจากงานแต่งงาน (เพียงเพื่อที่จะข่มขืนเธอแล้งทิ้งเธอไป) หลังจากนั้น เพียร์ก็พบตนตกอยู่ในหมู่ภูตทรอล (ซึ่งน่า

เกลียดและน่าขยะแขยง และเพียร์ก็ได้รับข้อเสนอว่าถ้าเขายอมแต่งงานกับเจ้าหญิงทรอล เขาจะได้รับส่วนแบ่งดินแดนในอาณาจักรของภูตทรอล แต่มีข้อแม้ว่าเพียร์จะต้องยอมแลกกับเสรีภาพของเขา) เขาหนีจากเงื้อมมือของพวกมันเข้าไปอยู่ในป่า (ระหว่างนั้นหญิงสาวที่เคยหลงรักเขานามโซลเวจ (Solveig) ซึ่งประกอบด้วยลักษณะของผู้หญิงที่บริสุทธิ์ไร้มลทิน ก็ได้พยายามที่จะใช้ชีวิตกับเขา แต่เขากลับไม่กล้าทำลายความบริสุทธิ์ของเธอ และเมื่อเขาถูกคุกคามโดยภรรยาชาวทรอลพร้อมลูกน้อยของเขาที่มีหน้าตาอัปลักษณ์ ก็ยิ่งทำให้เขารู้สึกถึงความบาปและกิเลสของตัวเอง) ภรรยาชาวทรอลได้ใช้วิธีขู่เข็ญเขาโดยใช้เด็กเป็นเครื่องมือ เขาจึงถูกกดดันจนต้องออกจากป่าและต้องละทิ้งสาวคนรักนามโซลเวจไปในที่สุด ทั้งหมดนี้ทำให้มารดาของเขาเศร้าเสียใจจนตาย

ครึ่งหลังของเรื่องเพียร์แก่ลง รวยขึ้นโดยไม่ได้ฉลาดขึ้นเลย เขาค้าทาส สูญเสียทรัพย์สินและผจญภัยอีกมากมาย เขาเดินทางไปถึงโรงพยาบาลบ้าในโมรอกโค สวนอุ่นในภูเขา และกระโจมของชีคอาหรับ ท้ายสุดเขาเดินทางกลับบ้านเพื่อหวลกลับไปพินิจคุณค่าในชีวิตอันว่างเปล่าของตน (ตรงนี้จึงเกิดบทพูดที่เกี่ยวกับการปอกหัวหอมหัวนั้น) และพบว่าคนรักเก่า -โซลเวจ (ซึ่งได้เข้าสู่วัยชราแล้ว) ยังคงรอคอยการกลับมาของเขาอย่างอดทน

โปรดักชั่น ของ Shakespeare Theatre นั้นปราณีตที่สุด มีฉากอันมั่นคงโอ่อ่าจากฝีมือของ หมิง ชอ ลี (Ming Cho Lee) และนำแสดงโดย วอลเลซ แอคตัน (Wallace Acton) ซึ่งได้รับรางวัลเฮเลน เฮยส์ถึง 2 ครั้ง และนักแสดงอื่น ๆ อีก 25 คน จุดที่โดดเด่นและมีชีวิตชีวาเป็นพิเศษก็คือภาพของอาณาจักรภูตทรอลที่เต็มไปด้วยบรรดาภูตน่าเกลียดน่าชังในรูปแบบต่าง ๆ มีหางทำด้วยหนัง ผมยุ่งเหยิง บางตัวยังมีหลายหัวเสียด้วย (“ภูตทรอล 3 หัวตกกระแสแล้ว” ราชาทรอลซึ่งแสดงโดยเท็ด ฟาน เกร็ททอยเซ่น (Ted Van Griethuysen) กล่าว “และเจ้าก็ยังเห็นเหล่าทรอล 2 หัวไม่ถ้วนทั่ว”)

ละครฉบับนี้กินเวลาทั้งสิ้นเกือบ 4 ชั่วโมง ซึ่งหมายความว่าผู้กำกับ ไมเคิล ข่าน (Michael Kahn) และผู้แปลบท เค็นเน็ท แม็คลีช (Kenneth McLeish) เดินตามตัวบทต้นแบบเกือบทั้งหมด “นี่คือบทละครที่เป็นความเปรียบ เป็นทั้งละครตลก ละครสมจริง และละครเสียดสีไปพร้อมๆกัน” ข่าน ซึ่งทำหน้าที่ผู้อำนวยการด้านศิลปะของคณะด้วยกล่าวว่า “แล้วมันยังเย้ยหยัน, สะเทือนใจ, และสนุกด้วย นายเพียร์นี่ก็ไม่ใช่ตัวละครที่น่ารักน่าใคร่อะไรนัก การจะทำให้เรื่องของเขาเป็นที่ชื่นชอบนั้นมันยิ่งกว่าการรับคำท้าเสียอีก”

ข่านเคยกำกับ “กินท์” มาก่อนครั้งหนึ่ง ตอนนั้นเขาเป็นนักศึกษาอายุ 20 ปีที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และอยากจะกลับมาจับงานชิ้นนี้มานาน แต่เขาก็ยังกล่าวว่าการทำงานกับ “กินท์” ครั้งนี้ทำให้เกิดผลอันไม่ได้คาดหมาย รวมทั้งความคิดที่ให้เพียร์จมน้ำตายก่อนจบเรื่องทีเดียว และสร้างภาพหลอนเป็นบทสรุปในช่วงเวลาแห่งความตาย เขากล่าวว่า “เมื่อผมแก่ตัวลง

ผมก็ได้ความคิดว่า เราต้องเผชิญกับคำถามอันเป็นแก่นของชีวิตที่ว่า คุณคิดว่าคุณเป็นใคร เป็นคนละเรื่องกับคำถามที่ว่าคุณเป็นใคร"

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

บทละครของอิบเซ่นเองก็เป็นสิ่งที่ “หวัง” ซึมซับมาแล้วโดยเติมบทที่เต็มไปด้วยเรื่องของวัฒนธรรมป๊อป เช่นเขาใส่วรรคทองจากเพลงดัง Hotel California ของวง The Eagles (“You can check out any time you want [คุณจะไปเมื่อไรก็ได้]”) และคำโฆษณาของกองทัพสหรัฐฯ (“Be all you can be [เป็นทุกสิ่งที่คุณอยากเป็น]" อันเป็นคำที่ราชาภูตทรอลสั่งเพียร์) การผจญภัยช่วงหลัง ๆ ของกินท์ละม้ายกับการแสดงโชว์ที่มีทั้งเต้นและร้อง

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

วิธีการที่น่าสนใจของหวังและมูลเลอร์อีกข้อคือใช้นักแสดง 2 คนรับบทกินท์ คนหนึ่งเป็นวัยหนุ่ม อีกคนเป็นนักเดินทางเปี่ยมด้วยประสบการณ์ ในช่วงปลายของละคร ตัวละครที่เล่นบทกินท์ทั้งคู่ได้พบกันขณะที่กินท์วัยเด็กกำลังจะออกเดินทางแต่กินท์วัยชรากลับมาจากการเดินทาง นี่คือจุดซ้อนทับของเวลาซึ่งเน้นย้ำความปรารถนารุนแรงของวัยหนุ่มและฝันที่สูญสลายไปแล้วของเพียร์ชรา “ข้าได้สดับมาว่าข้าจะพบวันเวลาแห่งอนาคตของข้าบนเส้นทางนี้” กินท์หนุ่มผู้สับสนงุนงงกล่าวกับกินท์วัยชราเช่นนั้น

ส่วนผู้ดัดแปลงบทอีกคนคือโรมูลูส ลินนีย์ นั้น เขาเลือกเสียงอันแจ่มชัดแห่งอเมริกาในการเสนอสารของอิบเซ่น โดยใช้สำเนียงแอพพาเลเชี่ยนอันยืดช้า และแม้ว่าบทพูดอย่าง “ไปเสีย นางตัวร้าย” จะไม่มีอะไรใกล้เคียงกับคำพูดเช่นนี้ในต้นฉบับ แต่ลินนีย์ก็กล่าวว่าเขามองเห็นสายใยที่เชื่อมโยงพระเอกนอร์เวย์ของอิบเซ่นเข้ากับคนอเมริกันยุคใหม่ของเขา

“ผมว่านี่เป็นเรื่องราวแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริงผมหมายความว่าคุณลองคิดดูซิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน” (บิล เกตส์ เป็นผู้ก่อตั้งบริษัทไมโครซอฟท์ เป็นมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่ถูกฟ้องร้องในเรื่องการผูกขาดทางธุรกิจ)

ลินนีย์กล่าวว่าเขาดู “กินท์” ครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ขวบ และเทียบเคียงชีวิตของตัวเองเข้ากับชีวิตวัยเด็กของเขาในเมืองบูน เคาน์ตี้ รัฐนอร์ธ แคโรไลนา (โปรดักชั่นนี้แต่เดิมจัดแสดงที่

North Carolina School for the Arts ในปีที่แล้ว) ผู้เขียนบทยืนยันว่า “นี่เป็นเรื่องที่ผมคุ้นเคยที่สุด”

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

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

รีสกล่าวว่าภาพลักษณ์ความเป็นคนนอกของเพียร์นั้นคมชัดมาก “บุคลิกของเพียร์คือคนที่ดิ้นรนต่อสู้และนอกคอก ผมคิดว่าประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับคนหูหนวกและความสัมพันธ์ที่มีต่อโลกภายนอกของพวกเขา”

รีสและบาร์เน็ทท์เห็นพ้องกันว่าบทของอิบเซ่นมีแรงบันดาลใจมากพอสำหรับการแสดงแบบที่ใช้การเคลื่อนไหว เมื่อแสดงบนยกพื้นธรรมดา การแสดงนั้นเปี่ยมพลังอย่างยิ่ง เสริมเน้นด้วยเสียงของเครื่องเคาะจังหวะอย่างแทมโบริน กลองและการเคาะมือลงบนพื้นเวที เขาใช้หน้ากากเรียบๆ บอกสภาพของความเป็นภูตทรอล และใช้หุ่นแทนตัวประกอบที่มีอยู่ทั่วไปในบทละคร

“อิบเซนสร้างงานที่ยากเอาไว้ และผมก็ยอมรับว่ามันก็มีบางจุดเหมือนกันที่ผมต้องบอกนักแสดงว่า “ผมก็ไม่เข้าใจเหมือนกัน” รีสกล่าว “แต่ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงมีความคิดที่ดีมากกว่าผม และเราตีความตามพวกเขา”

อันที่จริงแล้ว ในทุกโปรดักชั่นที่สร้างขึ้นมาในระยะหลังนี้ สิ่งที่ดูจะช่วยให้เราคิดว่าการทำละคร "เพียร์ กินท์" เป็นการลงแรงที่คุ้มค่าก็คือ ความยืดหยุ่นของตัวบทที่เอื้อต่อการตีความ

หวังกล่าวว่า “ในระดับหนึ่ง บทละครเรื่อง “เพียร์ กินท์” มีความหลากหลายมากเสียจนทำให้เราต้องทุ่มตัวเองลงไปอย่างสุดใจในการกำกับบท มันก็เหมือนพระคัมภีร์ไบเบิล แต่ละคนก็ตีความต่างๆกันไปตามแนวคิดของนิกายตน และการตีความนั้นมาจากโลกทัศน์ของผู้ตีความมากยิ่งกว่าเนื้อในของตัวงานเสียอีก”

แปลจาก: Jesse Mckinley. “ Who is Peer Gynt and Why Do We Care?. ” American Theatre. “Critic’s Notebook” May/June 1998. Pp 38-40.

บทวิเคราะห์

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

เจซซี่ แมคคินลีย์ (Jesse Mckinley) เริ่มต้นบทความของเขาด้วยการเสนอภูมิหลังของบทละครเรื่อง เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) ให้ผู้อ่านได้เข้าใจอย่างชัดเจนว่า ผู้ประพันธ์ (เฮนริค อิบเซน)[1]

[1] เฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen) (ค.ศ.1828-1906) เป็นนักประพันธ์บทละครชาวนอรเวย์ ผู้ได้รับการขนานนามว่าเป็น “บิดาแห่งการละครสมัยใหม่” เนื่องมาจากการประพันธ์บทละครที่ซ่อนสารทางความคิดที่วิพากษ์สังคมได้อย่างแหลมคม เขาทำให้บทละครของเขาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนสภาพของมนุษย์ในสังคมอันเต็มไปด้วยปัญหาของความไม่ยุติธรรม และความไม่รู้จักตัวเอง ผลงานของเขาพัฒนามาจากงานที่เป็นร้อยกรอง มาเป็นงานร้อยแก้วที่ใช้ภาษาใกล้เคียงชีวิตจริง

บทละครเรื่องนี้ไม่เคยคิดว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่มีความสำคัญหรือยิ่งใหญ่แต่อย่างใด[2] แต่ประสบการณ์การชมผลงานละครทั้ง 4 ชิ้น ที่เกิดขึ้น 131 ปี หลังจากที่บทละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์นั้น[3] กลับกลายเป็นประสบการณ์ที่อยู่เหนือความคาดคิดของผู้ประพันธ์ดั้งเดิมโดยสิ้นเชิง แม้แต่แมคคินลีย์เอง ก็ยังรู้สึกแปลกใจที่เหตุใดจึงมีการนำบทละครชิ้นนี้มาจัดแสดงด้วยคณะละครที่มีฝีมือ รวมทั้งนักเขียนบทและผู้กำกับที่มีชื่อเสียงในระดับประเทศต่างก็หันมาหยิบบทละครที่ถูกมองว่า เต็มไปด้วยความเพ้อฝันและความยืดยาด[4]นี้ขึ้นมาปัดฝุ่นและตีความกันใหม่ด้วยมุมมองและวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่และหลากหลาย และเมื่อแมคคินลีย์ “ถอยห่าง” ออกจากประสบการณ์การชมละครทั้ง 4 ชิ้นนี้แล้ว เขาได้ค้นพบความยิ่งใหญ่ของบทละครชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศักยภาพมหาศาลที่บทละครเรื่องนี้ได้เก็บซ่อนตัวเองไว้ รอให้ “โอกาสที่บังเอิญ” เช่นนี้เกิดขึ้น เพื่อจะเผยความลี้ลับในระดับ “จิตใต้สำนึก” บางอย่างออกมา แมคคินลีย์เปรียบเทียบให้เห็นว่าผู้กำกับ (หรือผู้ดัดแปลงบท)ของแต่ละผลงานนั้นได้ “ตีความ” บทละครออกมาแตกต่างกัน (โดยหนีความเป็นตัวของตัวเองไม่พ้น) อย่างไร และได้นำการตีความเหล่านี้มาแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมบนเวทีด้วยความสำเร็จได้อย่างไร จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ดูเหมือนว่า แมคคินลีย์จะไม่ค่อยให้ความสนใจในแง่ของความสำเร็จในเชิงเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นด้านการแสดง การกำกับ หรือ

กล่าวคือเขาเริ่มต้นมาจากบทละครจากแนวค่อนข้างประโลมโลก เพ้อฝัน(เช่นเรื่อง Love Comedy, Peer Gynt) มาเป็นแนวสมจริง (เช่น A Doll’s House, An Enemy of the People) มาเป็นแนวสัญลักษณ์นิยม (เช่น The Wild Duck, Hedda Gabler และ Ghost)

[2] แมคคินลีย์ถึงกับยกคำพูดของอิบเซนที่กล่าวว่า “ผมเขียนขึ้นตอนที่ผมเมา” อีกทั้งขยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ผู้อ่านทราบว่า (หลังจากที่มีการตีพิมพ์บทละครไปแล้ว) อิบเซนมีความไม่พอใจกับบทละครเรื่องนี้มากถึงกับมีการตำหนิตัวเอง ตัดองก์ที่ 4 ทิ้งทั้งหมดแล้วประกาศว่าจะเลิกเขียนบทละครที่ใช้ร้อยกรองต่อจากเรื่องนี้ อิบเซนคิดว่า บทละครเรื่องนี้ขาดความเป็นสากล และคงไม่สามารถกลายเป็นสมบัติของโลกได้ เขาประกาศว่า “แทบไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียที่จะสามารถเข้าใจบทละครเรื่องนี้ได้”

หมายเหตุ จากการค้นคว้าของผู้วิจัย พบว่าอิบเซนเขียนบทละครเรื่องนี้เพื่อเสียดสีกระแสสังคมของชาวนอรเวย์ในสมัยนั้น (ช่วงทศวรรษ 1860-70) ไม่ว่าจะเป็นกระแสชาตินิยม วัฒนธรรมนิยม หรือแม้แต่กระแสของเรื่องการปฏิรูปภาษา ที่กลุ่มชาตินิยมพยายามจะแยกโครงสร้างภาษาแบบนอร์เวย์ออกจากภาษาแดนิชที่ใช้มาแต่เดิม ทำให้”ภาษาใหม่”ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นภาษาที่มีความไม่ลงตัวและค่อนออกไปทางภาษาแบบชาวบ้าน จะเห็นได้ว่าท่ามกลางกระแสเหล่านี้ อิบเซนได้ทำให้เพียร์ กินท์แสดงความเห็นแก่ตัวด้วยการหนีจากชุมชนที่ใช้ภาษาแบบแปลกๆและเป็นชุมชนโดด(หรือแปลกแยก)ไปอยู่ในดินแดนอื่นที่มีเสรีภาพและไม่บีบคั้น นอกจากนี้ เอดมันต์ กอส (Edmund Gosse)ยังได้ชี้ว่า ชื่อ เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) เป็นชื่อของตัวละครในตำนานพื้นบ้านของนอรเวย์ ซึ่งเป็นตำนานของชายหนุ่มจอมกะล่อน ที่ต้องการใช้ชีวิตอย่างเสรี กอสกล่าวว่า บทละครเรื่องเพียร์ กินท์อาจจะมีส่วนละม้ายกับเรื่อง เฟาส์ท (Faust) ของเกอเธ่ (Goethe) เพียงเฉพาะเรื่องของการใช้ร้อยกรองในการประพันธ์ แต่ในเรื่องของรูปแบบ และแนวในการประพันธ์นั้น อิบเซนมีแบบฉบับที่เป็นตัวของตัวเอง

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

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

เรื่องของฉาก แสง เสียง เสื้อผ้า แต่น้ำเสียงในการเขียนของแมคคินลีย์นั้นทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ว่าผลงานทุกชิ้นที่เขาเอ่ยถึงนั้น อยู่ในระดับมาตรฐานของ “มืออาชีพ” ทั้งสิ้น จึง “ป่วยการ” ที่จะวิจารณ์ลงในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากนัก[5] แต่เขากลับเห็นความจำเป็นที่จะบอกกล่าวกับผู้ชมชาวสหรัฐฯถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์นี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แม้ว่าผู้ดัดแปลงบททุกคนจะมีประเด็นสำคัญในการตีความที่แตกต่างกัน แต่เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว ภายใต้ความแตกต่างนี้กลับมีความเหมือนบางอย่าง ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นตัวตน หรือ แก่นของความเป็นชนชาติอเมริกันได้อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ เขาเริ่มต้นจากผลงานที่สะท้อนความคิดเชิงอภิปรัชญาของคณะ Shakespeare Theatre ที่ผู้กำกับฯใช้รูปแบบ “จินตนิยาย” ที่หรูหรา ฟู่ฟ่า เพื่อที่จะตั้งคำถามในเชิงอัตถิภาวะนิยม (Existentialism)[6] กับผู้ชมว่า “แท้ที่จริงแล้ว เราเป็นใคร” ไปสู่การตีความของคณะ Trinity Repertory Theatre ที่ถามคำถามสืบเนื่องมาจากกลุ่มแรก โดยการใช้รูปแบบของ ละครที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมมหาชน (Popular Culture) ทำให้ผู้ชมชาวอเมริกันสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ในละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันในสังคมมหาชนอเมริกันได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นการถอดบทบางตอนให้เหมือนในเนื้อเพลงที่โด่งดัง หรือการให้ตัวละครใช้เครื่องแต่งกายและมีลักษณะคล้ายกับบุคคลหลายคนที่ตกเป็นข่าวหน้าหนึ่ง การดัดแปลงบทของคณะนี้ เดวิด เฮนรี่ หวัง ได้ทำให้เป็นเรื่องการผจญชีวิตของเด็กหนุ่มชาวอามิช[7] จากหนุ่มน้อยที่เคร่งศาสนามาเป็นชายเสเพลที่ไร้แก่นสาร เพื่อท้ายที่สุดแล้ว หัวใจสำคัญที่ผู้ดัดแปลงบทต้องการสื่อ ก็คือ “*ตัวตน เป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน ภายใต้บริบทหนึ่งคุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนชนิดหนึ่ง แต่แล้วกลับพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงเมื่ออยู่ภายใต้อีกบริบทหนึ่ง*”[8] จากการตีความที่ใช้บริบททางสังคมของวัฒนธรรมแบบมหาชน (หรือแนวป๊อป) เป็นตัวตั้งของ"หวัง" ก็มีการตีความโดยคณะละครคณะถัดมาที่หันมาใช้ความเป็น “ครอบครัวคนอเมริกัน” ยุค 1917 - 1957 โดยจัดแสดงที่ Theatre for the New City ในเมืองนิวยอร์ก ภายใต้การกำกับฯของ โรมูลูส

---

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

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

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

[8]หวัง ท้าทายผู้ชมให้ครุ่นคิดถึงความหมายของคำว่า "ตัวตนที่แท้" ของชาวอเมริกัน ซึ่งทุกวันนี้มักจะได้รับอิทธิพลจากบริบทแวดล้อมเช่นกระแสบริโภคนิยม กระแสของการเป็นผู้บริโภคสื่อต่างๆรวมทั้งการโฆษณา

ลินนีย์ ซึ่งเน้นรูปแบบ “ความสมจริงและความเป็นไปได้” ในครอบครัวอเมริกัน แบบเต็มตัว ทำให้เพียร์ กินท์ ดูเป็นเรื่องที่อยู่ภายในครอบครัวอเมริกันมากขึ้น[9] และจาก “การหาแก่นสารไม่พบ” หรือ “ความแปลกแยก” ในชีวิตของเพียร์ กินท์ในครอบครัวนี้ แมคคินลีย์ได้โยงไปถึงการตีความของกลุ่มละครกลุ่มสุดท้าย คือกลุ่ม National Theatre for the Deaf ว่าสามารถที่จะเชื่อมโยงบุคลิกของเพียร์ กินท์ กับ คนหูหนวกได้โดยง่ายเพราะว่าบุคลิกของเพียร์ กินท์ นั้นคล้ายคลึงกับบุคลิกของคนหูหนวกกับความสัมพันธ์ต่อโลกภายนอกของพวกเขา สำหรับผลงานการตีความของกลุ่มสุดท้ายนี้ แมคคินลีย์ได้ให้ความชื่นชมเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในแง่ของรูปแบบในการนำเสนอว่าเรียบง่ายแต่มีคุณภาพสูง และที่สำคัญคือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่เหนือความคาดหมายที่จะนำเอาบทละครที่แลดูยากนี้มาทำเป็นละครที่เข้าถึงคนหูหนวกได้ด้วย

หากจะวินิจฉัยวิธีการประเมินคุณค่าละครเวทีทั้ง 4 เรื่องของแมคคินลีย์แล้ว อาจกล่าวได้ว่าสิ่งสำคัญที่สุดคือ เขาสามารถชี้ให้ผู้อ่านเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผลงานละครทั้ง 4 เรื่องนั้นสามารถสะท้อน “ความเป็นตัวตน” ของอเมริกันชนได้ในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับอภิปรัชญา ระดับสังคม ระดับครอบครัว และระดับปัจเจกชน แมคคินลีย์ไม่ได้ทำการ "สรุปความ" ว่าท้ายที่สุดแล้วเขา "จำกัดความ" คำว่า "คนอเมริกันร่วมสมัย”อย่างไร แต่เขาชี้ชวนให้เห็นถึงศักยภาพของการตีความ และมูลเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการตีความได้มากมายหลายระดับเช่นนี้ ก็คือ ศักยภาพที่มีอยู่ภายในตัวบท และ โลกทัศน์อันลึกซึ้งของผู้ตีความหรือผู้ดัดแปลงบทเอง(ซึ่งอาจจะมีมากกว่าในบทละครต้นแบบ) ผลงานการตีความที่หลากหลายทั้ง 4 ชิ้นนี้ น่าจะเป็นเครื่องพิสูจน์ได้ว่า บทละครเรื่อง เพียร์ กินท์ ได้ตกเป็นสมบัติของผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมต้นกำเนิดอย่างสมบูรณ์

ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้ ชวนให้คิดต่อไปว่า การตีความที่หลากหลายระดับอันเป็นการมองสภาพ “ความเป็นตัวตน” ของสังคมอเมริกันนั้น น่าจะสามารถนำมาเปรียบเทียบกับ “ความเป็นตัวตน” ของสังคมไทยยุคปัจจุบันได้ด้วย เพราะปัญหาที่เกิดขึ้นกับ เพียร์ กินท์ ก็เป็นปัญหาที่สามารถเกิดขึ้นกับใครก็ได้ ที่ดำเนินชีวิตด้วยไปตามความ “พอใจ” และ “ถูกใจ” และใช้ชีวิตตามข้อกำหนดของ“บริบท” เพียงเพื่อจะได้พบว่า ทั้งหมดที่ตนมี ที่ตนเป็นนั้น แท้จริงแล้วอาจจะไร้

---

[9] จากข้อมูลในบทวิจารณ์ โรมูลูส ลินนีย์กล่าวว่า “ผมว่านี่เป็นเรื่องแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งที่ดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริง ผมหมายความว่าคุณลองคิดดูสิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน”

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

ความหมาย และไร้แก่นสารที่แท้จริง คำถามอันเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตนั้น เป็นคำถามที่มนุษย์ได้ถามตนเองมาโดยตลอด ดังนั้นบทเรียนของเพียร์ กินท์ ก็น่าจะสามารถเป็นบทเรียนของมนุษย์ทุกคนได้เช่นกัน

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

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

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

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

หวาด(วิ)ตก

หรือ การเข็น The Master Builder ไปยังปลายสุดของเอ็กเพรสชั่นนิสม์

เอลีเนอร์ ฟุคส์

"โอ้โห" ฉันกระซิบกระซาบกับเพื่อน "นี่มันต้องกลายเป็นอะไรคล้ายๆ "Solness on the Beach"[i] แน่เลย" ม่านยังไม่ได้เปิด แต่เราก็เห็นภาพยกพื้นจตุรัสสีขาวกับเก้าอี้ทรงหนักๆ สีมืดๆ ฉายอยู่บนนั้น นี่มัน โรเบิร์ท วิลสัน (Robert Wilson)[2] ชัดๆ และเมื่อม่านเผยออก ความหวาดระแวงของฉันก็กลายเป็นจริง อิบเซน (Henrik Ibsen)[3] ถูกผู้กำกับ เคท วอริทสกี (Kate Whorisky) สาวกตัวกลั่นของวิลสัน จับมาแปลงกายเป็นวิลสันไปเสียแล้วในการจัดแสดงที่ American Repertory Theatre ที่เมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเสทท์นี้ แล้วที่เรียงกันอยู่ในตู้กระจก

---

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

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

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

และนับเลขใส่ไมโครโฟนนั่นก็คือบรรดาลูกน้องของท่านนายช่างใหญ่โซลเนส ทั้งคายา (Kaja) นักบัญชีผู้เหงี่ยมหงิม แร็กเนอร์ (Ragner) สถาปนิกหนุ่มผู้อ่อนแอ และบิดาช่างเขียนแบบผู้อมโรคของแร็กเนอร์ ลูซินดา ไชลด์ส (Lucinda Childs) ในบทคายาหันหน้าด้านขวาที่ดูเย็นชาให้เรา เธอพลิกหน้าสมุดบัญชีขวับๆ อย่างเป็นจังหวะ และนับซ้ำแล้วซ้ำเล่า "หนึ่ง-สอง-สาม-สี่-ห้า-หก-เจ็ด-แปด"

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

แต่หลังจากองก์หนึ่งผ่านไปไม่นาน ฝีมือในการกำกับของวอริสก็ค่อยๆ ปลดเปลื้องความวิตกเหล่านั้นออกไปจากใจฉัน นี่ไม่ใช่งานที่ลอกเลียนรูปแบบของวิลสันมาแบบเป๊ะๆ แต่กลับเป็นงานที่เปรียบเสมือนการหล่องานประติมากรรมจากแก่นที่หลอมออกมาจากข้างใน อาจจะเรียกได้ว่าคล้ายๆ แนวแอบสแตร็ก เอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (abstract expressionism) ตัวละคร "คายา" (แสดงโดย ไอแซน เซลิค-Aysan Celik) สั่นสะท้านแทบสิ้นสติเมื่อโซลเนสคุ้ยตะกอนราคะในใจเธอให้ฟุ้งขึ้นมา แต่ตลอดเวลาดังกล่าว เธอยืนตัวแข็งที่อราวแท่งโลหะ ชารอน สครัจส์ (Sharon Scruggs) แสดงเป็นเอลีน (Aline) ภรรยาผู้เย็นชาไร้ชีวิตของโซลเนส เธอตกอยู่ในภาวะโศกเศร้าไม่รู้คลายเพราะตุ๊กตาสะสมของครอบครัวถูกไฟไหม้เสียยิ่งกว่าเศร้าเพราะลูกสองคนของเธอได้ตายในกองเพลิงที่เผาคฤหาสน์ของครอบครัวเธอเมื่อหลายปีก่อน สครัจส์เคลื่อนไหวด้วยลีลาแบบหุ่นขี้ผึ้งมาดามทูโซต์ แต่พูดด้วยน้ำเสียงที่เหมือนดังจากหลุมศพจนน่าจะทำให้ปิศาจในละครเรื่องแฮมเล็ทดูสดใสรื่นเริงไปได้ทีเดียว เครื่องแสดงความไร้ชีวิตของเธออย่างหนึ่งคือ กรงอัตโนมัติหรือ

ลิฟท์ที่ไม่มีเครื่องกั้นที่ผู้ออกแบบฉาก คริสทีน โจนส์ (Christine Jones) ออกแบบมาให้บรรทุกเธอเข้าและออกจากฉาก

คริสโตเฟอร์ แม็คเคน (Christopher McCann) เป็นที่ชื่นชมของคอละครชาวนิวยอร์กจากหลากหลายบทบาทรวมถึง การรับบท เดอฟลอส์ ผู้ชั่วร้ายใน The Changeling ที่สร้างโดย โรเบิร์ท วูดดรัฟฟ์ (Robert Woodruff) เมื่อไม่นานมานี้ คราวนี้เขาแสดงได้อย่างกับก๊าซอันตรายที่ถูกเก็บกักไว้ในที่อัดความดัน เขาเป็นตัวเลือกที่ยอดเยี่ยมสำหรับบทโซลเนส ลีลาเอ็กเพรสชั่นนิสม์ของวอริสกีเห็นได้ชัดตรงนี้ เช่นเมื่อโซลเนสบอกเอลีนว่า เขารู้สึกว่า "ความผิดบาปทั้งหลายกำลังกดทับผมอยู่" เราก็เห็นร่างของเขางอุ้มลงตามนั้นจริงๆ แน่นอนอยู่ว่า โซลเนสต้องการฮิลเด แวงเกิล ในฐานะคู่หูผู้มีพลังรุนแรงลึกลับ ซึ่งเราพอจะเชื่อได้ว่าจะไม่ลดตัวลงไปเป็นความกระตือรือร้นแบบ Brady Bunch (ละครโทรทัศน์ยอดนิยมของอเมริกา) ในกรณีของตัวละครนี้ ฉันอยากให้วอริสกีใช้วิสัยทัศน์แบบสตรินเบิร์ก (Strindberg) ของเธอให้เต็มที่กว่านี้

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

อย่างไรก็ตาม ฉากสุดท้ายซึ่งฉันหวาดวิตกว่าจะพังเสียไม่เป็นท่านั้น กลับกลายเป็นการประกาศสัจธรรมที่น่าตื่นตะลึง วอริสกีกับไมเคิล ไชโบสกี (Michael Chybowski) ผู้ออกแบบแสงไม่ได้จับหอคอยไปไว้สุดขอบฟ้านอกเวทีจนมองไม่เห็นแล้วปล่อยให้เราคนดูเข้าใจเอาเองว่า ที่นักแสดงกระโดดขึ้นกระโดดลงนั่นแหละหอคอย แต่ทั้งสองจับมันมาวางไว้ต่อหน้าต่อตาเราเหมือน

อนุสาวรีย์วอชิงตันโดยใช้การฉายภาพขนาดใหญ่ไปที่ฉากหลัง ท่านนายช่างใหญ่ "ปีน" หอคอย โดยที่ตัวแม็คแคน ก้าวเดินแข้งขาสั่นตรงมาหาเราหน้าเวที และมีแววหวาดวิตกในดวงตา ช่างเป็นฉากที่สะเทือนอารมณ์นัก เมื่อแสงเปลี่ยนขนาด หอคอยก็ค่อยๆ ขยายใหญ่โตขึ้นๆ ในขณะที่โซลเนสค่อยๆ หดเล็กลงๆ จากนั้นแสงและเสียงก็สะท้อนให้เห็นถึงการพังทลายในท้ายที่สุด

โรเบิร์ท บรูสไตน์ (Robert Brustein) ผู้อำนวยการด้านศิลปะของโรงละคร American Repertory เป็นผู้ดัดแปลงบทอย่างไว้ฝีมือ เขาตัดส่วนประกอบย่อยๆ ที่รบกวนโครงเรื่องใหญ่ อย่างเช่น ตอนกลุ่มแขกสตรีในองก์สุดท้ายออกทั้งหมด ในตอนแรก วอริสกี ซึ่งจบจากสถาบัน ART ของบรูสไตน์ (รุ่นถัดจากพีเทอร์ เซลเลอร์ (Peter Sellars) ผู้กำกับละครของ American Repertory ที่อายุน้อยที่สุด) ได้รับมอบหมายให้กำกับร่วมกับอาจารย์ของเธอ แต่บรูสไตน์ก็เหมือนกับโซลเนสที่เห็นว่า "พวกเด็กๆ กำลังรอโอกาส" เขาจึงมอบให้เธอดูแลละครทั้งเรื่องคนเดียว และความเชื่อมั่นของเขาก็ได้รับผลตอบแทนเป็นละครที่เข้มข้นน่าตื่นตาตื่นใจเรื่องนี้นั่นเอง

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

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นบทละคร แก่นเรื่องของมันก็คงจะเป็นการต่อสู้ระหว่างอารมณ์และเหตุผล หรือระหว่างหลักวิชากับความดันทุรังแบบเด็กๆ โดยที่ฝ่ายเหตุผลเป็นผู้ชนะในตอนท้าย เอลีเนอร์ ฟุคส์ เล่าความผันผวนของจิตใจและกระบวนการทำงานของสมองของเธอให้ผู้อ่านได้ติดตามด้วยลีลาภาษาที่ชวนให้นึกถึงบทรำพึงบนเวที (Soliloquy) ของตัวละครที่กำลังมีความขัดแย้งในจิตใจและพยายามหาทางออกที่ดีที่สุดสำหรับทุกฝ่าย

โดยปกติแล้วสิ่งที่นักวิจารณ์เสนอต่อผู้อ่านมักจะเป็นบทสรุปของกระบวนการคิดวิเคราะห์ตีความงานศิลปะที่เขาได้ไตร่ตรองมาอย่างดี โดยมีเหตุผลที่คิดได้ในระหว่างนั้นและหลักวิชาอันเป็นพื้นฐานประจำตัวเป็นเครื่องรองรับบทสรุปนั้นๆ น้อยครั้งนักที่เราจะได้ติดตามกระบวนการทำงานของเขาไปทีละขั้นตั้งแต่ก่อนสัมผัสงานศิลปะจนถึงขั้นสรุปความคิดสุดท้าย ซึ่งเป็นขั้นตอนที่นักวิจารณ์จะเก็บไว้กับตัวและรับรู้เพียงผู้เดียว (ซึ่งอาจเป็นเพราะเหตุผลซึ่งจะสันนิษฐานต่อไป) และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นหนึ่งในน้อยครั้งนั้น

ฟุคส์ได้เขียนงานที่เสมือนหนึ่งชักชวนผู้อ่านเดินตามเธอเข้าไปในโรงละครก่อนการแสดงด้วยจิตใจที่หนักอึ้งและหงุดหงิด ใช้บทละครในความทรงจำสอบเทียบกับละครบนเวที รู้สึกเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับศิลปินสลับกันไปมา จนสุดท้ายกลับออกมาสู่โลกแห่งความเป็นจริงด้วยความปีติอิ่มสุข เธอได้แสดงการต่อสู้ระหว่างอคติกับหลักวิชาและประสบการณ์ หรืออีกนัยหนึ่งระหว่างอัตวิสัยและภววิสัยในความ "พยายาม" จะวิจารณ์นั่นเอง

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

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

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

เอลีเนอร์ ฟุคส์ ได้กล่าวถึงข้อควรตำหนิแล้วตามด้วยข้อควรชมสลับกันถึง 2 ครั้ง วิธีการเช่นนี้ดูเผินๆ อาจเป็นการ "ตบหัวแล้วลูบหลัง" ตามอย่างความคิดของนักวิจารณ์หรือนักดูละครบางคนว่า "ติมากๆ เดี๋ยวเขาจะเสียกำลังใจ ต้องหาอะไรมาชมเสียหน่อย" แต่ทว่าในกรณีของเอลีเนอร์ ฟุคส์ สิ่งที่เธอตบคือหน้าตนเอง คำชมของเธอลบล้างคำติก่อนหน้านั้นแทบจะโดยสมบูรณ์ เพราะสิ่งที่ควรชมนั้นสำคัญและยิ่งใหญ่กว่าสิ่งที่ควรติมาก นอกจากนั้นสิ่งที่ควรติส่วนมาก (หรือในความเป็นจริงคือ สิ่งที่ (เธอคิดว่า ควรติ) ยังเป็นบุตรอัปลักษณ์ของอคติในใจเธอด้วย ดังนั้นนอกจากทำร้ายใบหน้าตนเองแล้ว เธอยังพยายามจะทำร้าย "หน้าตา" ในความหมายของอัตตาและ อหังการ์ของนักวิจารณ์ด้วย

จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เราพอจะสรุปได้ว่า เอลีเนอร์ ฟุคส์ มีความรู้ทางการละครสูงพอสมควร โดยเฉพาะมีประสบการณ์การอ่านและตีความบทละครมาก ซึ่งข้อนี้ทำให้เธอมีละครฉบับของตัวเองอยู่ในสมองและหอบมันเข้าไปในโรงละครด้วย ซ้ำยังเปิดมันเทียบกับละครบนเวทีแบบฉากต่อฉาก หัวข้อต่อหัวข้อ เมื่อเห็นอะไรแตกต่างออกไปก็รีบตั้งข้อสงสัยไว้ก่อน แม้กระทั่งกับภาพบนเวทีก่อนละครจะเริ่มเล่น อันที่จริงการกระทำเช่นนี้ไม่ใช่เรื่องผิดปกติ นักวิจารณ์และคนดูที่มีประสบการณ์สูงแทบทุกคนหอบละครส่วนตัวเข้าไปดูละครด้วย ต่างกันแต่ว่าของใครจะมีรายละเอียดมากน้อยกว่ากันเท่านั้น บางคนกอดมันไว้แน่นไม่ยอมปล่อย บางคนหอบเข้าไปในโรงละคร แต่ไม่ได้หอบกลับออกมาด้วย The Master Builder ฉบับของฟุคส์ เป็นกรณีหลังนี้ เธอค่อยๆ โยนมันทิ้งทีละส่วน เมื่อยอมรับการตีความและการทำงานของผู้กำกับในส่วนนั้นๆ แต่ความ

พิเศษในกรณีของเธอคือ เธอออกมาบอกเล่าสาเหตุและกระบวนการโยน "The Master Builder ของข้าพเจ้า" ทิ้งอย่างละเอียดลออในพื้นที่สาธารณะ และการแสดงการเปรียบเทียบระหว่าง "ละคร" 2 ชิ้นนี้เองที่เป็นการค้อมศีรษะคารวะผู้กำกับอย่างต่ำที่สุดเท่าที่นักวิจารณ์คนหนึ่งจะพึงกระทำได้ เพราะนั่นแหละคือการประกาศถอดหัวโขน ละอัตตาความเป็นนักวิจารณ์ผู้ "กล่าวถูกเสมอ"

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

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน

จะทำละครเรื่อง*ริชาร์ดที่ 2* ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับทรราชสมัยใหม่ได้หรือ

ไนเจล ซอล (Nigel Saul)

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

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

การแสดงล่าสุดที่เมืองแสตรทฟอร์ด (Stratford) เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ที่เป็นชุด มีการตั้งชื่อชุดว่า "เมืองอังกฤษแห่งนี้ : ละครประวัติศาสตร์" ชื่อชุดละครก็สื่อนัยให้เห็นแล้วว่าการจัดแสดงนี้มีระเบียบวาระที่เป็นเรื่องสังคมร่วมสมัยอยู่มาก ข้อความในสูจิบัตรก็บอกเราเอาไว้ว่า ละครประวัติศาสตร์เหล่านี้ได้รับการนำมาแสดงก็เพราะเป็นเรื่องที่ผูกอยู่กับวาระของปัจจุบันกาล อันว่าด้วยรูปแบบแห่งความเป็นชาติ บุคลิกภาพที่เกี่ยวเนื่องกับเอกลักษณ์ รวมไปถึงบทบาทของสถาบันกษัตริย์ของเรา จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่าในการแสดงเรื่อง*ริชาร์ดที่ 2* นั้น เราจะได้ยินเสียงสะท้อนที่ชวนให้คิดถึงข้อผูกพันกับสังคมร่วมสมัย...นี่คือการแสดงที่มุ่งมองไปสู่ปัจจุบัน และผู้ดูผู้ชมก็ถูกกำกับให้สำนึกเช่นนี้อยู่ตลอดเวลา...

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

(ในเรื่องของการแสดงบนเวที) เชกสเปียร์สร้างบทให้มีการนำตัวละครชื่อ บุสชี (Bushy) และกรีน (Green) ออกไปประหารนอกเวที แต่ผู้กำกับการแสดงพิมลอต (Pimlott) จัดการประหารบนเวทีให้เห็นเสียเลยด้วยการยิงทะลุท้ายทอย การปรับเปลี่ยนของพิมลอตจัดได้ว่าเป็นขนบของศตวรรษที่ 20 นี่คือวิธีการที่จะจัดการกับระบบเผด็จการในยุคของเราเอง เราสามารถหวนคิดไปถึง

เหตุการณ์ในอิหร่าน ในค.ศ. 1979 หรือในโรมาเนีย ในค.ศ. 1990 สำหรับพระเจ้าริชาร์ดที่ 2 นั้น เราอาจจะตีความว่าเป็นพระเจ้าชาห์ หรือนิโคไล ชาวเชสคู (Nicolae Ceausescu) แห่งโรมาเนียก็ได้

...สิ่งที่เราได้เห็นในละครเรื่องนี้นับเป็นปรากฏการณ์ที่รู้จักกันในทุกยุคทุกสมัย : นั่นก็คือการใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและการบิดเบือนบทบาทของอำนาจ การขจัดชนชั้นนำที่เลวร้าย และรวมไปถึงการสมยอมที่แสนจะปวดร้าวในหมู่ของผู้ที่จำต้องยืนอยู่ตรงกลาง แต่ถึงกระนั้น อะไรบางอย่างก็ขาดหายไปในขณะเดียวกัน เชกสเปียร์สร้างบทของริชาร์ดโดยเค้นเอาสารออกมาจากบริบททางประวัติศาสตร์ในยุคของเขาเอง เชกสเปียร์มิได้มุ่งเพียงแต่จะเขียนงานที่ว่าด้วยเผด็จการ การกดขี่ และกโลบาย ไม่ได้ต้องการจะเขียนถึงความทระนงอันมาจากการที่สามารถลงทัณฑ์ผู้ผิดได้อย่างหนำใจ แต่เชกสเปียร์เขียนงานที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของกษัตริย์ ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างราชบัลลังก์ที่ดูจะศักดิ์สิทธิ์กับบุคคลที่ต้องรับหน้าที่นั้น ในการแสดงครั้งนี้แง่มุมที่กล่าวมานี้ถูกมองข้ามไปโดยสิ้นเชิง

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

การมองข้ามหรือการจงใจสลัดทิ้งซึ่งนัยสำคัญของละครที่กล่าวมานี้ทำให้การแสดงที่แสตรทฟอร์ดไม่สามารถสื่อความหมายที่สำคัญออกมาได้อย่างชัดเจน ละครเชกสเปียร์เรื่องนี้เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสถาบันอันสำคัญที่สุด อันได้แก่สถาบันกษัตริย์ สถาบันนี้ในยุคของเชกสเปียร์ ยังเป็นสถาบันที่เป็นแกนกลางของสังคม กษัตริย์เป็นสัญลักษณ์แห่งเอกลักษณ์ของชาติ เป็นศูนย์รวมของความภักดีในระดับชาติ สถาบันกษัตริย์ยิ่งใหญ่ เร้นลับ โอ่อ่าไปพร้อมๆกัน ทั้งๆที่มีการเปลี่ยนแปลงไปหลายครั้งหลายคราว สถาบันที่ว่านี้ก็ยังคงลักษณะของมัธยสมัยอยู่ บางส่วนเป็นประดุจการแสดง บางส่วนเป็นพิธีกรรมเชิงศาสนา ในพระราชินีอลิซาเบธ เชกสเปียร์ มองเห็นผู้นำที่เข้าซึ้งถึงศิลปะในการเล่นบทบาทแห่งขัตติยะได้อย่างดียิ่งในหลายๆด้าน อลิซาเบธเปรียบได้กับริชาร์ดที่ 2... อลิซาเบธ เช่นเดียวกับริชาร์ดที่ 2 ในละครเชกสเปียร์ ทรงไว้ซึ่งความชาญฉลาดในการแสดงตนเป็นกษัตริย์ ละครเรื่อง*ริชาร์ดที่ 2* มักจะได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นละครที่ทรงความเป็นละครอย่างยิ่งยวด และก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ สำหรับริชาร์ดเองนั้นดูประดุจจะเป็นนักแสดงละครเวที... คือชอบกาพย์กลอนมากกว่าศึกสงคราม ปฏิกิริยาของเขาที่มีต่อสถานะของตนเองที่ทรุดลงในแง่หนึ่งดูราวกับจะเป็นละครในละคร การตีบทในเชิงละครเป็นจุดสำคัญที่ผูกอยู่กับการมองบทบาทของกษัตริย์ของริชาร์ดเอง มันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความขี้โอ่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ปัญหาที่เกิดขึ้นกับการแสดงที่มีพิมลอตเป็นผู้กำกับก็คือ ในเมื่อบทบาทของกษัตริย์ไม่สำคัญ

ประเด็นที่ว่านี้ก็ขาดหายไป ลักษณะที่กระเดียดไปในทางของกาพย์กลอนของอารมณ์ก็สลายไปเช่นกัน ตัวบทสูญความหมายไปเสียก็มาก และกาพย์กลอนก็คลายพลังไปเช่นกัน ริชาร์ดกลายเป็นแค่คนพูดมาก ผู้แสดงเป็นตัวริชาร์ดคือ แซมมวล เวสต์ (Samual West) เข้าใจดีถึงความซับซ้อนในปฏิกิริยาของกษัตริย์ริชาร์ด แต่เขาก็จำต้องตกเป็นเหยื่อของความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งเกี่ยวโยงกับปัจจุบัน กลยุทธ์ของผู้กำกับการแสดงพิมลอตก็คือการทึกทักเอาว่า สถาบันกษัตริย์เป็นเรื่องของอดีตที่หมดความหมายไปแล้วในการตีความของยุคใหม่ นั่นเป็นความคิดที่ผิด ทั้งนี้ก็เพราะสถาบันกษัตริย์เป็นหัวใจของสารที่มาจากละครเชกสเปียร์เรื่องนี้...

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

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามเชิงหลักการเอาไว้ที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตีความใหม่ เขามิได้ต่อต้านการตีความใหม่ในเชิงหลักการแต่ประการใด แต่เขาชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องมากมายอันเกิดจากการตีความใหม่ที่ละทิ้งความหมายดั้งเดิม หรือไม่เข้าใจความหมายดั้งเดิม ณ จุดกำเนิด ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ต้องการจะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์เรื่อง*ริชาร์ด 2* ให้เข้ากับขบวนการโค่นล้มทรราชในศตวรรษที่ 20 อันเป็นช่วงที่ใกล้ตัวผู้ดูผู้ชมในปัจจุบัน แนวโน้มที่ว่านี้มิใช่เป็นสิ่งที่ผิดในตัวของมันเอง แต่ผู้กำกับการแสดงไม่ควรที่จะปฏิเสธแก่นแห่งความหมายของบทละครดั้งเดิม การแสดงละครเชกสเปียร์ที่ว่าด้วยกษัตริย์ โดยไม่ใส่ใจหรือไม่เข้าใจประเด็นปัญหาที่ว่า

ด้วยความรับผิดชอบและสถานะของสถาบันกษัตริย์ย่อมจะหนีไม่พ้นการบิดเบือนความหมายของเชกสเปียร์ นัยของบทวิจารณ์นี้ก็คือ ผู้กำกับการแสดงจำเป็นจะต้องมีความเข้าใจเชิงวิชาการในระดับที่สูงพอในเรื่องของระบบความคิดและวัฒนธรรม ณ จุดกำเนิดของตัวงาน ถ้าเข้าใจสิ่งเหล่านี้ดีแล้ว การตีความใหม่จึงจะดำเนินไปได้อย่างน่าเชื่อถือ ในยุคใหม่ซึ่งสถาบันกษัตริย์ดูจะปราศจากความหมายเสียแล้ว คนยุคใหม่จึงอาจจะเป็นผู้มักง่ายที่ชอบตีความตามอำเภอใจของตน ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์ไม่เขียนออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่เราพอจะอ่านความระหว่างบรรทัดได้ ก็คือ การบิดเบือนเชกสเปียร์ก็เท่ากับการทำร้ายเชกสเปียร์ กระบวนการเล่นละครเชกสเปียร์พร้อมกับทำร้ายเชกสเปียร์ไปด้วยจึงลงเอยด้วยการที่วงการละครสมัยใหม่ทำร้ายตนเอง

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

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

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

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

หลังการแสดงแต่ละช่วง ใช้เวลาตั้งแต่ 30 นาที ไปจนถึง 2 ชั่วโมง เราเปลี่ยนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง แต่ในจินตนาการนั้นเราถูกชักนำผ่านฉากที่ซับซ้อน กระโดดข้ามที่ว่างที่อยู่ตรงกลาง ขึ้นและลงตามบันไดเหล็กที่เคลื่อนที่ได้ ซึ่งนำไปสู่มุมมองของการแสดงที่เปลี่ยนไป บางครั้งก็มองจากข้างบน บางครั้งจากข้างๆ บางครั้งอยู่ท่ามกลางการแสดง โดยเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงชนที่ถกเถียงปะทะกันในเรื่องของมหาอาณาจักรที่ตกอยู่ในห้วงวิกฤต โดยที่พระจักรพรรดิและผู้แสดงอื่นๆยืนอยู่บนเวที ในขณะที่ฝ่ายก่อกวนแฝงตัวอยู่ท่ามกลางคนดู จากนั้นก็

กลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงคนที่มองดูปาหี่ที่แสดงอยู่เบื้องล่าง จากนั้นเขาก็จับเรานั่งเป็นแขกรับเชิญในงานเลี้ยงโดยมีแก้วเหล้าไวน์วางอยู่ในทุกตำแหน่ง ในขณะที่เฟาสต์ใช้มายาเรียกนางเฮเลนแห่งทรอย กลับมาสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่แขกผู้มีเกียรติที่นั่งอยู่ ณ โต๊ะวีไอพี

การปรับเปลี่ยนอันว้าวุ่นที่กล่าวมานี้มิได้ก่อให้เกิดความเครียดกับการแสดงมาราธอนครั้งนี้ แต่เป็นวิธีการที่ยอดเยี่ยมในการสร้างความอยากรู้อยากเห็น และในการสร้างสมาธิให้แก่ผู้ชม ทุกอย่างดำเนินไปโดยไม่มีใครเสียอารมณ์ ไม่มีการแย่งที่กันหรือเหยียบเท้ากัน นับเป็นการสร้างอารมณ์ที่เอื้อในการชมการแสดงด้วยการเปลี่ยนรูปแบบแห่งความสัมพันธ์อยู่ตลอดเวลา เมื่อการแสดงดำเนินไปถึงช่วงตอนเย็นของวันอาทิตย์ คนดูก็เริ่มรู้ว่าจะเปลี่ยนที่นั่งของตัวให้เร็วขึ้นได้อย่างไร (มีใครคนหนึ่งพูดเปรยออกมาข้างหลังผมอย่างทีเล่นทีจริงว่า "แหม! ไม่รักษามารยาทกันเสียเลย") เท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ในการดูละครเรื่อง*เฟาสต์*ได้กลายเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งซึ่งมีระบบการปรับปรนของตนเอง เทียบได้กับวิถีชีวิตที่ผู้ประพันธ์เรื่อง*เฟาสต์*จำต้องดำเนินตาม การแสดงครั้งนี้เป็นชัยชนะในเรื่องของการกำกับจังหวะและเทคนิคโดยที่ผู้จัดสามารถพาเราเข้าสู่กระบวนการในด้านการละครและในด้านของความสัมพันธ์ทางสังคมตามแผนที่กำหนดไว้โดยไม่มีอะไรติดขัดเลย...

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

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

ชไตน์ยอมให้เสรีภาพกับตนเอง (ในไม่กี่ประเด็น)... นอกไปจากนั้นแล้ว ตัวบทคือตัวนำ

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

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

รากของปัญหาอยู่ที่สิ่งซึ่งเกอเธ่อธิบายเอาไว้เองว่า *เฟาสต์ ภาค 2* ใหญ่เสียจนคุมไม่อยู่ การแสดงส่วนใหญ่เป็นการเลือกอาหารจากเมนู บวกด้วยองก์สุดท้ายอันเป็นตอนที่เกอเธ่ย้อนกลับไปหาแก่นเรื่อง และแถมละครช่วงที่เป็นการยำใหญ่เข้าไปในรูปของปัจฉิมบทที่ต่อท้ายแนวเรื่องของเฟาสต์ - เมฟิสโต - เกรทเชน ในทางที่กลับกัน เมื่อเล่นโดยไม่มีการตัดตอน *ภาค 2* จึงทำให้โศกนาฏกรรมที่เดินตามขนบ (ไม่ว่าจะชวนให้ปวดร้าวเพียงใด) ให้กลายเป็นปฐมบทอันนำไปสู่การเดินทางอันไม่รู้จบของเฟาสต์ในมิติของเวลาและสถานที่ ที่เป็นทั้งแนวนิยาย และทั้งที่เดินตามประวัติศาสตร์ การที่เกอเธ่หมกมุ่นอยู่กับจุดกำเนิดของโลกและองคาพยพทั้งหลาย หรืออารยธรรมเก่าแก่ของกรีก เป็นสิ่งที่นำไปสู่รายการแถมอันยาวยืด เช่นฉากที่ว่าด้วยราตรีอลเวงยุคคลาสสิก (classical Walpurgisnight) ซึ่งยาวถึง 2000 วรรค ประกอบด้วยฉากที่เฟาสต์แต่งงานกับเฮเลนแห่งทรอย เป็นไปได้หรือที่สิ่งเหล่านี้ถ้าแสดงอย่างเต็มรูปจะยังดึงดูดความสนใจของคนปัจจุบัน

ได้... ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังมีเรื่องของตอนจบที่มักจะสร้างความงุนงงให้แก่เรา เพราะเป็นการกลับตาลปัตรของนิยายซึ่งลงเอยด้วยการให้อภัยเฟาสต์ซึ่งเป็นผู้ผิด และในท้ายที่สุดก็ยังมีปัญหาของรูปแบบร้อยกรองที่ทั้งชวนให้ครุ่นคิด ไม่ค่อยจะเดินตามเรื่อง และก็ดำเนินไปอย่างสบายๆจนเชื่องช้า หรือไม่ก็เป็นภาษาที่แน่นและเข้ม เช่นเดียวกับกวีนิพนธ์ยุคสุดท้ายของเกอเธ่ ด้วยเหตุนี้แหละที่ผู้ซึ่งขาดความคุ้นเคยจึงเกิดความรู้สึกว่า นักแสดงกำลังมาท่องอาขยานให้เราฟัง ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจเลยว่าผู้กำกับการแสดงทั้งหลายแหยงเรื่อง*เฟาสต์*ในแง่นี้กันไปหมด ดังเช่นที่หนังสือพิมพ์ "Neue Zürcher Zeitung" ระบุเอาไว้ว่า ภาค 2 "โด่งดังแต่ไม่มีคนรู้จัก"

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

ผู้ดูผู้ชมในรอบแรกดูจะสุภาพ และไม่ใช่เป็นเพราะพวกเขาโล่งอกที่การแสดงแบบมาราธอนจบกันเสียที มันอาจจะเป็นการผจญภัยที่เราไม่อยากจะพลาด บัตรเข้าชมการแสดงที่ฮันโนเวอร์ทุกรอบขายหมดไปนานแล้ว คณะละครจะย้ายวิกไปแสดงที่เบอร์ลินและที่เวียนนา หลังจากนั้น น่าจะตามไปดู ประวัติศาสตร์เท่าที่เราได้เห็นมาจะไม่ให้โอกาสที่สองกับใคร

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

ผู้วิจารณ์คือ ที.เจ. รีด เป็นนักวิชาการด้านเยอรมันศึกษาระดับแนวหน้าของอังกฤษ จัดได้ว่าเป็นตัวแทนของวงวิชาการด้านเยอรมันศึกษาที่มิใช่เยอรมัน จึงสามารถวางตัวเป็นกลาง เพราะมิได้มีส่วนได้ส่วนเสียใด ๆกับวงการละครหรือวงการวิชาการของเยอรมันเอง ในแง่หนึ่ง นักวิชาการและนักวิจารณ์ชาวต่างประเทศสามารถถอยห่างออกมาจากสภาพแวดล้อมของเยอรมัน และให้ทัศนะที่หนักแน่นและตรงไปตรงมาได้อย่างมิต้องตะขิดตะขวงใจแต่ประการใด กล่าวอีกนัยหนึ่ง นักวิชาการชาวอังกฤษอาสาเข้ามาทำหน้าที่ "สอนมวย" ให้แก่วงการวิจารณ์เยอรมันว่าพวกเขาเหล่านั้นกำลังหลงทางไปในแนวใดบ้าง

โอกาสอันสำคัญที่ได้มีการแสดงละครเรื่อง*เฟาสต์*ของเกอเธ่ ทั้งภาค 1 และ 2 โดยสมบูรณ์นั้นก็จัดได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่มีลักษณะเป็นพิเศษอยู่แล้ว แต่รีดไม่ได้ตื่นเต้นไปตามความเป็นมหกรรมของการแสดงในครั้งนี้แต่ประการใด แต่สามารถใช้รากฐานความรู้อันกว้างขวางและลึกซึ้ง รวมทั้งความสามารถในการแสดงทัศนะอันเป็นเหตุเป็นผลออกมาได้อย่างน่าประทับใจ และถือได้ว่าเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง วงการวิจารณ์ วงการวิชาการ รวมไปถึงผู้ดูผู้ชมโดยทั่วไปด้วย เขาไม่ลังเลที่จะต่อต้านและโจมตีแฟชั่นการแสดงของยุคใหม่ในเยอรมนี ซึ่งรู้จักกันในนามของ "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) นั่นก็คือ การที่ผู้กำกับการแสดง (Regieser) และที่ปรึกษาฝ่ายวรรณศิลป์ ใช้เสรีภาพอย่างไร้ขอบเขตในการตีความใหม่ด้วยการบิดเบือน (Dramaturg) ต้นฉบับ ตัดทอนหรือตกแต่งใหม่เพียงเพื่อจะสร้างความตื่นเต้น หรือเพื่อจะยั่วผู้ดูผู้ชมให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ เช่น ตะโกนโห่ร้องต่อต้านหรือเดินออกจากโรงไป ยังความสนุกสนานให้แก่ผู้กำกับการแสดงเป็นอันมาก รีดพยายามจะชี้ให้เห็นว่าการที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ต่อต้านการกำกับการแสดงเรื่อง*เฟาสต์* ของเพเตอร์ ชไตน์ ก็ด้วยเหตุที่ว่านักวิจารณ์เหล่านี้ตกอยู่ในห้วงแห่งมายาของ (ละครของผู้กำกับ) จนลืมไปว่ามีผู้ยิ่งใหญ่อยู่ในฐานะที่จะสร้างผลงานที่สื่อความและทรงคุณค่าข้ามยุคข้ามสมัยได้ และความหมายและคุณค่าเหล่านั้นจะเผยแสดงได้ก็ต่อเมื่อมีผู้กำกับการแสดงที่เข้าใจตัวบทอย่างลึกซึ้ง กล้าพอที่จะทวนกระแสโดยยึดตัวบทเป็นตัวชี้นำการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องตัด-ปะแต่อย่างใด บทวิจารณ์ของรีดชี้ให้เห็นประจักษ์

แจ้งว่าเพเตอร์ ชไตน์ และนักแสดงของเขามิใช่เพียงเดินตามตัวบทอย่างไร้วิจารณญาณ สังเกตได้ว่าคำว่า "จินตนาการ" ปรากฏบ่อยครั้งในการพรรณนา การตีความของเพเตอร์ ชไตน์ นอกจากนี้ รีดยังสามารถเข้าใจวิธีการสร้างงานของเพเตอร์ ชไตน์ ได้อย่างดียิ่ง ด้วยการชี้ให้เห็นว่าความสามารถทางเทคนิคกับจินตนาการสร้างสรรค์ประสมประสานกันเพื่อทำให้เกิดการแสดงที่ยิ่งใหญ่ได้อย่างไร รีดถึงกับกล้าบอกคนเยอรมันว่าพวกเขาไม่เข้าใจทั้งเกอเธ่และเพเตอร์ ชไตน์กับคณะของเขาในเรื่องที่เกี่ยวกับการแสดงบทที่เป็นร้อยกรองอย่างน้อยใน 2 จุด รีดชี้ให้เห็นว่านักวิจารณ์ชาวเยอรมันขาดความรู้และความสำนึกในเรื่องของเอกลักษณ์แห่งวรรณศิลป์ของเกอเธ่ จนถึงกับกล่าวหาว่านักแสดงมาท่องอาขยาน นั่นคือความกล้าของนักวิจารณ์และนักวิชาการชาวต่างประเทศ ซึ่งพร้อมที่จะต่อสู้กับคนเยอรมันเองในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน

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

การวิจารณ์จะสามารถทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาได้ก็ต่อเมื่อนักวิจารณ์จับมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับตัวงานและเกี่ยวกับการแสดงได้อย่างแม่นเหมาะ ซึ่งในกรณีที่ว่านี้ รีดใช้ตัวบทอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่กอปรกับความสามารถในการแสดงและการกำกับการแสดงของคณะละครมาเป็นเกราะกำบังการโจมตีที่ไร้เหตุผลของกลุ่มนักวิจารณ์ที่หลงเดินตามแฟชั่น คำตอบที่เขาให้อาจจะไม่เด่นชัดนัก แต่เป็นคำตอบที่แฝงอยู่ในเนื้อในของบทวิจารณ์เอง นั่นก็คือ ละครเริ่มต้นที่ตัวบท ละครเป็นวรรณกรรม แต่ละครจะเป็นสมบัติของมหาชนได้ก็ต่อเมื่อผู้ตีความลดอัตตาของตนเพื่ออาสาตนเข้าไปเสนองานอันยิ่งใหญ่ในกระบวนการของการตีความและสื่อความนั้น ผู้ที่เป็นตัวกลางจะต้องใช้ความสามารถอันมหาศาล จึงจะเข้าถึงจิตวิญญาณของตัวงานได้ ในขณะเดียวกัน เขาเหล่านั้นก็ต้องไม่ลืมว่าเขาดำรงอยู่ในยุคใหม่ ซึ่งมีเงื่อนไขในทางวัฒนธรรม สังคมและทางความคิดที่เป็นของตนเอง การจะสร้างงานแสดงที่ทรงคุณค่าได้จึงต้องการความสามารถในการเชื่อมโยง

วิญญาณแห่งยุคที่ต่างกันนับเป็นร้อยๆปีเข้าหากันให้ได้ ในกรณีของการแสดงเรื่อง*เฟาสต์* ในการกำกับของเพเตอร์ ชไตน์ รีดมองเห็นว่าความสัตย์ซื่อในทางอาชีพเป็นเกราะกำบังมิให้ศิลปินหลงตนเองจนหลงทาง นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ของเขาแล้วในการชี้ทางให้แก่ศิลปินว่าทิศทางใดคือทางที่จะนำไปสู่การสร้างความหมายและคุณค่าในลักษณะที่ข้ามกาลเวลาและถิ่นที่ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

นี่ไม่ใช่ฉัน...

บทวิจารณ์แฮมเลต แสดงที่ Théâtre des Bouffes du Nord ปารีส

โดย รูธ มอส(Ruth Morse)

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

ละครเรื่องนี้ขายบัตรหมดไปหลายเดือนแล้วก่อนเริ่มการแสดง สำหรับรอบการกุศลนั้นบัตรราคาถึง 800 ฟรังส์ นับเป็น10เท่าของราคาปกติที่ตั้งไว้ต่ำมาก สำหรับบรุคเองนั้นเขาผูกตัวเองอยู่กับมโนทัศน์ที่ว่าละครเป็นบริการที่ให้แก่ชุมชน เกือบจะตลอดชีวิตของการทำงานของเขา เขาได้พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะแสวงหาและให้นิยามแก่นขององค์ประกอบทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นตัวบทละครเองหรือการแสดง หรือไม่เขาก็พยายามจะดึงเอาวิญญาณแห่งความเร้นลับออกมาให้ได้ โดยให้น้ำหนักกับละครว่าเป็นประดุจการรับศีลมหาสนิทในโลกของฆราวาส เขาต้องการให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าพวกเขากำลังรู้สึกอะไรบางอย่าง พยายามจะสร้างสิ่งที่เทียบได้กับความสัมพันธ์กับโลกที่เรามองไม่เห็นดังเช่นในวัฒนธรรมอื่นๆ การใช้ไพรัชลักษณ์ เช่นเดียวกับ

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

ในกรณีของปิกัสโซ(Picasso) ดำรงอยู่ได้ด้วยมนตร์ขลังของละคร ซึ่งเป็นทั้งภาวะอปกติ และไร้ความคงทนถาวร ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะปลุกทั้งความสำนึกรู้และความสำนึกในเรื่องผิดชอบชั่วดีในตัวเรา ละคร"ดิบ"ของเขา ถ้าจะกล่าวตามศัพท์แสงของวิชามานุษยวิทยา[2] มักจะมุ่งเน้นเรื่องเล่าที่เข้มผนวกกับการตั้งปัญหาเชิงปรัชญา โดยที่เนื้อหาสำคัญกว่าการปรุงแต่งในทางศิลปะ

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

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

---

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

[3] Fortinbras เจ้าชายนอร์เวย์เดินทัพผ่านแดนเพื่อไปช่วงชิงดินแดนอันน้อยนิดในประเทศโปแลนด์เพียงเพื่อรักษาศักดิ์ศรีของขัตติยะ จึงทำให้แฮมเลตได้คิดว่า เขาจะต้องจัดการกับการเมืองของแผ่นดินเสียก่อนที่จะสายเกินไป และก็สายเกินไปจริงๆ ในตอนท้ายเรื่องเชกสเปียร์ให้บทกับ Fortinbrasว่าเป็นผู้ที่นำความสงบและสันติสุขกลับคืนมา และปกครองแผ่นดินต่อไป

นักแสดงคนที่หนึ่ง(The First Player)[4] ซึ่งถูกตัดบทไปมากก็แทบจะไม่มีอะไรจะทำเช่นกัน และพูดบทที่ว่าด้วยพีร์รุส(Pyrrhus)ราวกับว่าเชกสเปียร์เขียนละครเป็นภาษากรีก[5]

บทพูดที่แปลกประหลาดว่าด้วยเรื่องของความพินาศของกรุงทรอยส์และก็ทำให้ทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดงงุนงงตามๆกันเพราะยาวมากนั้น เต็มไปด้วยเนื้อหาอันคงแก่เรียนและสำบัดสำนวนแบบเก่า บทนี้มักจะถูกตัดออกไปเสมอ แต่ในการแสดงครั้งนี้ บทดังกล่าวสนองวัตถุประสงค์หลายประการ อาจเป็นไปได้ว่า บรุคใช้ความไม่เข้าใจที่ว่านี้เพื่อว่าเตือนความจำเกี่ยวกับข้อพินิจของเขาเองที่ว่าด้วยแฮมเลต ซึ่งเขาบรรจุไว้ในละครเรื่อง "ใครอยู่ที่นั่น"(Qui est là?) เมื่อ 5 ปีก่อนโน้น หรือไม่เขาก็จงใจที่จะเน้นความเป็นละครของละคร หรือต้องการจะอ้างกลับไปถึงรากฐานโศกนาฏกรรมที่มาจากกรีก แต่การทำคำพรรณนาของการที่พีร์รุสฆ่าพระราชาพริอาม(Priam)บนแท่นบูชาของเทพให้กลายเป็นภาษากรีก(คือภาษาที่ไม่มีใครเข้าใจนั้น)เท่ากับเป็นการลบความเป็นละครที่มาจากรากเหง้าทางประวัติศาสตร์ของการแสดง ณ ขณะนั้นออกไป เพราะอันที่จริงบทพูดที่ว่านี้ทำหน้าที่อันสำคัญในการเปลี่ยนสไตล์ของละคร ยิ่งไปกว่านั้นพีร์รุสเป็นหนึ่งในบรรดาลูกชาย 5 คนที่จะต้องทำหน้าที่ล้างแค้น และนักแสดง "คนแรก" (The First Player) ใช้บทเจราจาอันเลื่องชื่อนั้นกระตุ้นให้เราคิดถึงบทบาทอันสำคัญยิ่งของการล้างแค้น เอเดรียน เลสเตอร์ (ผู้รับบทแฮมเลต)จัดได้ว่ามีเสน่ห์และก็ดูจะไม่มีปัญหาอะไรเกี่ยวกับเรื่องที่ว่าเขาควรจะทำอะไร สำหรับวิธีการแสดงว่าเขาไม่ทำอะไรดูจะเป็นลีลาท่าทางของหนุ่มโก๋มากกว่าเจ้าชายผู้โดดเดี่ยวเดียวดาย เขาดูจะมีความคิดดีๆอยู่หลายอย่าง แต่ความคิดเหล่านั้นกลับทำให้เขาเป็นเจ้าชายแฮมเลตผู้ขาดความมั่นใจ และการที่การแสดงครั้งนี้ดึงนักแสดงออกจากกันทำให้นักแสดงแต่ละคนติดอยู่กับมุมของตัวเอง ผู้แสดงเป็นแฮมเลตดูจะแสดงว่ารักพ่อผู้กลับมาเป็นวิญญาณ แต่ดูจะมีช่องว่างระหว่างเขากับแม่หรือกับเพื่อน

กลยุทธ์ในการปล่อยวางนักแสดงที่ว่านี้เป็นเรื่องของความจงใจอย่างแน่นอน นักแสดงเหล่านี้มีความสามารถและมีความตั้งใจจริง และคงจะสามารถเล่นละครร้อยกรองได้ดี แต่พวกเขาคงได้รับคำสั่งให้มองข้ามไปเสียว่านี่คือบทละครร้อยกรอง ให้ทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ง่ายเพื่อที่คนดูจะได้เข้าถึง ก็ใครเล่าที่สั่งหรือคะยั้นคะยอให้นักแสดงผู้มีความสามารถหลายทาง เช่น บรูซ ไมเออรส์ (Bruce Meyers) เล่นบทของสัปเหร่อโดยร้องและเริงระบำแบบไอริชไปพร้อมกันด้วย สำหรับเพลงดนตรีส่วนอื่นที่จะกล่าวถึงได้ก็คือดนตรีประกอบที่ใช้เครื่องอิเล็คทรอนิคในสไตล์ตะวันออกของโตริ ซูชิทอริ (Toshi Tsuchitori) โดยที่ลีลานำของดนตรีทำหน้าที่เป็นเครื่องบอกความของแต่ละฉาก

---

[4] ในเรื่องแฮมเลต เจ้าชายแฮมเลตเชิญนักแสดงมาเล่นละครให้ชม สำหรับเรื่องแรกที่นักแสดงนำมาซ้อมนั้น เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญไม่ทราบว่าเชกสเปียร์คัดมาจากละครเรื่องใด ของใคร สำหรับละครที่แฮมเลตกำหนดให้เล่นขึ้นใหม่เพื่อจับพิรุธคลอเดียสและมารดาของตนนั้น เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

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

การแสดงที่ใช้เวลา 2 ชั่วโมงครึ่งผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไม่มีการหยุดพัก นับเป็นการแสดงที่เป็นการเล่าเรื่องใหม่อย่างเป็นเอกเทศ และในขณะเดียวกันก็อ้างถึงเรื่องนั้นเรื่องนี้อยู่ตลอดเวลา

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

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

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

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

[7] ภาษาอังกฤษใช้คำว่า "dumbing down"

บทวิเคราะห์

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

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

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

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

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

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

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

ผู้วิจารณ์ในฐานะที่เป็นชาวตะวันออกพอจะมองเห็นได้เลาๆว่า พีเตอร์ บรุค ต้องการจะสร้างละครอีกแนวหนึ่งซึ่งมิใช่ละครที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมลายลักษณ์ แต่พื้นทาง

วัฒนธรรมของเขาทำให้เขาสะดุดหยุดอยู่ครึ่งๆกลางๆ กล้าๆกลัวๆ นั่นก็คือไปไม่ถึงการใช้ความสามารถของนักแสดงในการค้นหาความหมายละคร เมื่อไม่กล้าผละหนีจากวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างเต็มรูป การจะทำละครเล่าเรื่องแนวใหม่จึงแทบจะเป็นไปไม่ได้ ยิ่งไม่กล้าผละหนีจากเชกสเปียร์ และไปท้ารบกับเชกสเปียร์ รวมทั้งท้ารบกับ "วัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน" เข้าด้วยแล้ว ผู้กำกับการแสดงเลื่องชื่อของตะวันตกก็ยากที่จะไปให้ถึงดวงดาว สำหรับผู้วิจารณ์นั้น เธอทำหน้าที่ของเธอได้ดีในกรอบอันจำกัดของวัฒนธรรมการละครตะวันตก บารมีของพีเตอร์ บรุคคงจะแก่กล้าเกินกว่าที่นักวิจารณ์ตัวเล็กๆจะล้มล้างได้ แต่ถ้าเขาไม่รับฟังข้อติติงจากนักวิจารณ์เสียเลย เขาก็คงจะแก่ไม่ได้อย่างสง่างาม นักวิจารณ์ติงด้วยเหตุผล ด้วยความเคารพ ด้วยความจริงใจ ด้วยการวิเคราะห์ที่ละเอียดลึกซึ้ง งานวิจารณ์ชิ้นนี้จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการวิจารณ์ด้านศิลปิน

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพเตอร์ ชไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทางเป็นเวลา 2 วัน ไปกับละครเรื่อง*เฟาสต์ฉบับสมบูรณ์*

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

...เบอร์ลิน จากบริกิตเตอ ซาลิโน (Brigitte Salino) ผู้สื่อข่าวพิเศษ

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

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

ประสบการณ์นี้เป็นอย่างไรเมื่อเราต้องใช้เวลาอยู่ในโรงละครถึง 21 ชั่วโมง มันเป็นประสบการณ์ที่ดี ดีมากเสียด้วย เพราะว่าทุกสิ่งทุกอย่างได้รับการจัดวางไว้อย่างเหมาะสมเพื่อที่ผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกว่าถูกกดดันด้วยความยาวของละคร เฟาสต์จัดแสดงในโรงละครชื่อ อาเรนา

---

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

(Arena) ที่เขตเทรปโทว์(Treptow) ชานกรุงเบอร์ลิน ณ ที่ซึ่งแม่น้ำชเปร(Spree) กลายรูปไปเป็นลำน้ำใหญ่ท่ามกลางเมืองอุตสาหกรรม อาเรนาตั้งอยู่ริมน้ำ เป็นตึกที่งามสง่า สร้างมาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 เดิมใช้เป็นอู่รถประจำทาง ต่อมาถูกดัดแปลงให้เป็นอาคารเอนกประสงค์สำหรับโครงการใหญ่ๆ และเคยเป็นที่แสดงละครเรื่อง *กลองเหนือทำนบ (Tambours sur la digue)* ในปี 1999 กำกับการแสดงโดย อาริอัน มนุชคิน(Ariane Mnouchkin) แต่โรงละครอาเรนาใหญ่กว่าสถานที่แสดงเดิมคือ ลา การ์ตุชเชอรี(La Cartoucherie) ที่เขตแวงแซนส์ (Vincennes) ในกรุงปารีส ในการแสดงเมื่อวันเสาร์ที่ 2 ผู้ชมหาทางเข้าไม่ได้ เพราะหลงเข้าไปที่ตลาดนัดซึ่งจัดไว้ที่อาคารที่ใกล้เคียงกัน

ค่าชม 1200 ฟรังส์

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

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

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

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

เมฟิสโตกลายเป็นปีศาจในตัวเฟาสต์

แน่ละ เมฟิสโตเป็นปีศาจ แต่ก็เป็นปีศาจที่อยู่ภายใน เขาเป็นเสมือนเฟาสต์ที่สองที่เป็นตัวขับเคลื่อนสัญชาตญาณแห่งการทำลาย ถ้าเรายึดเฟาสต์ภาคหนึ่งเป็นต้นแบบ เราก็จะเห็นกระทาชายนายหนึ่งสิ้นหวังที่ได้เรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่าง แต่ไม่ได้สัมผัสกับชีวิตจริง และยอมเซ็นสัญญากับปีศาจเพื่อที่จะได้มาซึ่งความสดใสของวัยหนุ่มและความรักจากมาร์เกอริต

ถ้ามุ่งมองไปที่เฟาสต์ภาคสอง นั่นก็คือช่วงหนึ่งของเส้นทางอันแสนยาวที่นำเฟาสต์ไปจนสุดทางของป่าชัฏแห่งชีวิตและประสบการณ์ เฟาสต์ใช้ชีวิตบนผืนโลก เขาพยายามที่จะฆ่าตัวตายเหมือนกับคนที่ต้องการจะกระโดดข้ามลำธาร เขาต้องการเปลี่ยนชีวิตไปสู่การกระทำ ต้องการจะเป็นเจ้าของ พยายามจนสุดแรง โศกนาฏกรรมของเขาคือการผละหนีไปข้างหน้า และเพเตอร์ ชไตน์ก็มองว่านั่นคือโศกนาฏกรรมของมนุษย์สมัยใหม่

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

เพเตอร์ ชไตน์ได้จัดให้นักแสดงหนุ่มชื่อคริสติอาน นิเคิล(Christian Nickel)แสดงบทเฟาสต์ในส่วนของโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต ทั้งนี้เพื่อเลี่ยงมิให้เรื่องนี้กลายเป็นเรื่อง

ของเด็กสาวถูกทำลายโดยชายแก่ เราจะพบนักแสดงผู้นี้อีกในตอนหลัง ในบทของออยฟอริออน (Euphorion) ลูกที่เกิดจากการแต่งงานของเฟาสต์กับเฮเลนออฟทรอย(แสดงโดย คอรินนา เคียร์ชโฮฟ[Corinna Kirchholf] นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่อีกเช่นกัน) แต่บรูโน กันส์ตีบทเฟาสต์ได้อย่างเยี่ยมยอด เมื่อเขาเปล่งวาจาออกมาว่า"สิ่งที่ประหลาดสุดสามารถเกิดขึ้นได้ ณ ที่นี้" สิ่งที่ประหลาดสุดก็กลายเป็นความจริงขึ้นมาได้ เขามีศิลปะในการที่จะปรากฏตัวอยู่ ณ ที่นั้น และในขณะเดียวกันก็ดูจะเป็นการปรากฏตัวที่หลบไปจากศูนย์กลาง ดร.เฟาสต์ของเขามิใช่วีรบุรุษแห่งโศกนาฏกรรม แต่เป็นคนช่างสงสัยและกระวนกระวาย นั่นก็คือผู้ร่วมสมัยกับเรา ที่เฟาสต์เป็นเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งที่ทำให้การแสดงเรื่องเฟาสต์ ณ นครเบอร์ลิน กลายเป็นความหฤหรรษ์อันสุดจะพรรณนา

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

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

ดังที่ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นแล้วในการวิเคราะห์บทวิจารณ์ละครเรื่องเดียวกันนี้โดย ศาตราจารย์ที. เจ. รีด(T.J. Reed) แห่งมหาวิทยาลัยอ๊อกฟอร์ด นักวิจารณ์เยอรมันส่วนมากตำหนิผลงานของเพเตอร์ ชไตน์ว่าน่าเบื่อเพราะเดินตามตัวบทโดยไม่ปรับเปลี่ยน แม้แต่การเปล่งเสียงของนักแสดงก็ถูกกล่าวหาเป็นการอ่านอาขยาน ศาตราจารย์รีดได้ปกป้องเพเตอร์ ชไตน์ไปแล้วด้วยเหตุผลเชิงวิชาการ แต่บริกิตเตอ ซาลิโนมีเหตุผลที่ดียิ่งไปกว่านั้น นั้นก็คือว่าผู้กำกับการแสดงมีวุฒิภาวะถึงขั้นที่มิจำเป็นจะต้องสร้างละครที่แหวกแนวเพื่อเรียกร้องความสนใจของมหาชนอีกต่อไปแล้ว

ความสวามิภักดิ์ต่อตัวบทของเกอเธ่เป็นเครื่องแสดงความมั่นใจของเพเตอร์ ซไตน์เอง ในต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเธอใช้คำว่า "lecture" (การอ่าน)ว่าเป็นหลักของการแสดงในครั้งนี้ หมายความว่าละครที่แต่งขึ้นมาเมื่อหลายร้อยปีมาแล้วดำรงอยู่ได้ในฐานะตัวบทก่อนที่ผู้กำกับการแสดงจะตีบทออกมาเป็นการแสดงละครเพื่อสื่อความไปยังผู้ดูผู้ชม ความเข้าใจในตัวบทจึงเป็นหลักประกันของคุณภาพการแสดง ซึ่งผู้รายงานพิเศษก็เน้นว่า เพเตอร์ ซไตน์ อ่านเฟาสต์ต่อเนื่องมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่อายุ 15 ปีเป็นต้นมา และในเรื่องของการอ่านนั้นเล่า ผู้ดูผู้ชมจำนวนมากก็คงเตรียมตัวอ่านมาแล้ว มิหนำซ้ำยังมีต้นฉบับติดมือมาอ่านในระหว่างช่วงพักซึ่งมีอยู่มากเสียด้วย ประชาคมของผู้อ่านเฟาสต์จึงเป็นประชาคมที่ไม่รังเกียจการเดินตามตัวบทของเพเตอร์ ซไตน์ และมิหนำซ้ำยังสามารถชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้ได้อย่างเต็มที่ นัยที่แอบแฝงของการวิจารณ์ในแง่นี้ก็คือเฟาสต์เป็นละครของผู้รู้หนังสือ(literate audience) นั่นคือการผนวกมโนทัศน์ของ "literature" กับ "literacy" เข้าด้วยกัน ถ้าเข้าใจเพเตอร์ ซไตน์อย่างนี้แล้วก็เท่ากับเป็นการปิดประตูใส่หน้าแนวโน้ม "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) อันเป็นที่นิยมกันมากในหมู่นักวิชาการหัวก้าวหน้าของเยอรมันเองซึ่งสนับสนุนการตีความแบบแหวกแนวโดยพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนตัวบทของผู้แต่ง

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

คุณลักษณะของผู้รายงานที่ดีจึงเป็นเรื่องของการเน้นประสบการณ์ของการที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะ ในแง่นี้งานเขียนชิ้นนี้แสดงให้เห็นประจักษ์ชัดว่าผู้เขียนได้ไปอยู่ ณ ที่นั้น ได้สัมผัสกับตัวงาน ได้เข้าซึ้งถึงสาร ทั้งที่แอบแฝงและเปิดเผย ได้มีประสบการณ์ร่วมกับงานอันยิ่งใหญ่ นักเขียนที่ดีก็คือผู้ที่สามารถปลุกความสนใจให้แก่ผู้อ่านโดยวิธีการที่ว่า เขาได้รับประสบการณ์อัน

ทรงคุณค่ามาแล้วจึงถ่ายทอดประสบการณ์นั้นมาสู่ผู้อื่นในทำนองที่จะชี้ชวนและชักชวนให้ผู้อื่นได้มีส่วนร่วมกับประสบการณ์เช่นนี้บ้าง อาจเรียกได้ว่าซาลิโนใช้หลักการวิจารณ์โดยการเอาตัวเข้าทาบ (เป็นกระแสที่รู้จักกันในวงวิชาการฝรั่งเศสว่า "critique d'identification") แต่เธอมิได้ถูกกลืนไปในประสบการณ์นั้นจนพูดไม่ออกบอกไม่ได้ หากแต่ยังครองสติเอาไว้ได้และสามารถวิเคราะห์ประสบการณ์ของตนออกมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้เราเข้าใจได้ด้วย ยิ่งไปกว่านี้ ความสามารถในการเขียนของเธออยู่ในระดับที่สูงมาก ข้อความบางตอนเป็นการสรุปรวมประสบการณ์ที่อาจจะสลับซับซ้อนออกมาเป็นคำพูดที่กระชับและชัดเจนได้ ดังเช่นในตอนที่นำเอาการเดินทางของยูลิซิสมาเป็นตัวตั้งเพื่ออธิบายการตีบทตัวละครเฟาสต์โดยนักแสดงบรูโน กันซ์ หรือตอนที่ว่าด้วยวุฒิภาวะของเพเตอร์ ชไตน์ที่มิจำต้องทำละครแหวกแนวใดๆอีกต่อไปแล้ว แน่นอนที่สุดว่าบทแปลของผู้วิเคราะห์มิอาจทาบได้กับต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส และก็ให้ได้แต่เพียงแนวความคิดหลัก เราคงจะต้องไม่ลืมว่าการวิจารณ์ที่ดีนั้น เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ซึ่งจำจะต้องทำหน้าที่สร้างพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ

โดย คีธ บราวน์ (Keith Brown)

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

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกตื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแสดงที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี้ แอเลน (Woody Allen) กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกอะไรเลยเพราะมัวแต่ดื่มด่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ่อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์" เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่าภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆกับกวีนิพนธ์

สำหรับพวกเราส่วนใหญ่ แบร์กมันน์ที่เรารู้จักก็คือนักสร้างภาพยนตร์ชื่อแบร์กมันน์ซึ่งในขณะนี้ถือกันว่าเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต และก็เลยเหมากันเอาว่าท่านได้เกษียณตนเองไปแล้วอย่างมีเกียรติ ไม่มีอะไรที่ไกลความจริงไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องใหม่ซึ่งแบร์กมันน์เป็นคนเขียนบทแม้จะไม่ได้กำกับเองก็กำลังออกฉายอยู่ในขณะนี้ แต่ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือความผูกพันอันไม่เสื่อมคลายที่เขามีต่อรักครั้งแรกของเขา นั่นก็คือละครเวที ด้วยอายุ 82 เขายังทำหน้าที่ต่อไปในฐานะผู้กำกับการแสดงนำของโรงละครแห่งชาติสวีเดน และแม้ว่าเขาจะมีข้อผูกพันอื่นๆและความ

---

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

[2] ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลฮังการี ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวฮังการีจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก

สนใจอื่นๆ แต่เขาก็ยังรับหน้าที่ปกติด้วยการกำกับละครเวทีอย่างน้อยปีละเรื่อง ผลงานกำกับการแสดงของเขาบ่งชี้ถึงการใช้ความคิดอย่างลึกซึ้ง อันเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นของแบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับการแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละเว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่งอาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

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

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

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

---

[3] พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสรยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระองค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี “ละครของผู้กำกับการแสดง” (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีผลต่อการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจจะ

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

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

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิ์ที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่า

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์* ถึงกาลิเลโอ

คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
3 สิงหาคม 2528

บทละครเรื่อง กาลิเลโอ นั้นได้อ่านจบในเวลารวดเดียวเกือบจะในทันทีที่ได้รับ แต่น่าเสียดายที่หาเวลาเล่าความประทับใจกลับมาไม่ได้จนถึงบัดนี้ และนั่นก็นานพอควรทีดียวสำหรับการอ่านรวดเดียวโดยไม่มีการบันทึกสิ่งใดไว้

ที่จะคุยต่อไปนี้ก็เป็นเพียง "ปฏิกิริยา" ของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพินิจพิเคราะห์ ซึ่งอยู่พ้นความสามารถของผมจะทำได้

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

และเพราะวิทยาการมีผลไม่ใช่แต่เพียงในวงนักวิชาการจำนวนแคบ ๆเช่นนี้ วิทยาการจึงไม่อาจตัดขาดจากมนุษยชาติได้ ตราบเท่าที่ยังจะดำรงคุณค่าของมันไว้ต่อไป การมีโอกาสได้สร้างเสริมวิทยาการในช่วงท้ายชีวิตของกาลิเลโอ โดยการสมยอมต่ออำนาจกดขี่ของพระ จึงเท่ากับยอมหยิบยื่นความรู้ให้แก่กลุ่มคนที่จะไม่มีวันแบ่งปันความรู้นั้นแก่ประชาชนและเท่ากับว่ากาลิเลโอยอมแยกความรู้ออกจากมนุษยชาติ นับเป็น "บาป" อย่างใหญ่แก่การทำงานทางวิทยาการ

---

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

การอภิปรายเพื่อนักเรียน นิสิตนักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่สนใจในเชิงศิลปะการแสดงจะมีขึ้นที่หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ ส่วนในเชิงวิชาการและปรัชญาจะมีขึ้นที่ห้องประชุมเอที. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านผู้สนใจโปรดติดตามข่าวโดยละเอียดอีกครั้งในหน้าหนังสือพิมพ์ -บก.

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

สิ่งที่น่าสนใจกว่าก็คงจะเป็นว่า ประเด็นนี้มีความหมายอย่างไรในบริบทของสังคมไทยปัจจุบัน?

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

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

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

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

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

ผมสมควรจะยุติการคุยได้แล้ว ผมจะรอดูละครเรื่องนี้ด้วยใจระทึก

นับถือ
นิธิ เอียวศรีวงศ์

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

บทวิเคราะห์

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

ในขณะที่ผู้วิจารณ์เข้าใจดีว่าทำไมนักวิทยาการบางคนก็อาจจะสมัครใจที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชนในสังคมตะวันตก และอาจจะขาดความรับผิดชอบต่อส่วนรวมไป แต่ผู้วิจารณ์

สนใจประเด็นนี้ในบริบทของสังคมไทยมากกว่า เพราะว่าปัญหาเดียวกันนี้ อาจจะมีลักษณะที่แตกต่างกันในบริบทไทย ณ.จุดนี้เอง ผู้วิจารณ์ได้ใช้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับกาลิเลโอ มาเปรียบเทียบให้เห็นถึง “ความใจแคบ” และ “กลัวการสั่นคลอน ” ของ “ผู้ใหญ่ในวงการวิชาการของไทย” ที่ส่งผลให้เกิดความเคลือบแคลงใจเมื่อมีใครลุกขึ้นมาตั้งคำถาม และแทนที่จะยินดีให้โอกาสผู้อื่นได้เดินทางเองในการแสวงหาคำตอบ “ผู้ใหญ่” เหล่านี้กลับพึงพอใจเพียงแค่ “คำตอบสำเร็จรูปทางวิชาการ” มากกว่าที่จะพยายามกระตุ้นให้อำนาจในการใช้วิทยาการนั้นไปอยู่ในมือของมวลชน

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะไม่ได้ยกตัวอย่างบทสนทนาจากละครมากนัก อีกทั้งยังไม่ได้วิเคราะห์ถึงอุดมการณ์และทฤษฎีต่างๆอันอยู่เบื้องหลังการสร้างงาน แต่ผู้วิจารณ์กลับสามารถ “จับแก่นความคิด” ที่สำคัญที่สุดของเบรคชท์ได้ และชี้ให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดกับบุคคลแบบกาลิเลโอในสังคมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

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

แม้ว่าจะมิได้มีการพาดพิงถึงเบรคชท์ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนอุดมการณ์ทางความคิดที่สำคัญที่สุดในละครของเบรคชท์ได้อย่างยอดเยี่ยม และเชื่อมโยง “สาร” ที่แฝงเร้นในละครให้เข้ากับเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมไทยปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

จดหมายฉบับนี้ จึงไม่ใช่จดหมายธรรมดา แต่เป็นจดหมายที่พยายามจะสั่นคลอน “ระเบียบทางความคิด” ของผู้มีอำนาจในประเทศไทยนี้อีกด้วย

ความคิดลูกโซ่ที่ทุกคนจำต้องตั้งคำถามกับตัวเองก็คือ “แล้วเราจะยินยอมพร้อมใจที่จะให้มวลชนเป็นผู้ส่องกล้องโทรทัศน์เสียเองอย่างเป็นอิสระ หรือว่าจะเป็นผู้ให้คำตอบแก่พวกเขาไปเสียทุกครั้ง”

ในการนี้ การวิจารณ์บทละครซึ่งได้ก้าวล้ำไปยังการวิจารณ์ชีวิตและสังคมไทย จึงได้ทำหน้าที่ในการสร้างพลังทางปัญญาให้แก่ผู้อ่านในทุกระดับ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย*

เจตนา นาควัชระ

ในส่วนที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการละครที่จะบรรยายในวันนี้นั้น ผู้บรรยายใคร่ขอออกตัวเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่าจะพูดถึงโลกแห่งศิลปะการแสดงในแง่มุมหนึ่งเท่านั้น มิได้มุ่งที่จะให้ข้อคิดเป็นเชิงสรุปรวมว่าละครที่ดีจะต้องเป็นไปในรูปลักษณะเช่นนี้เท่านั้น ผู้บรรยายเพียงใคร่ขอวิงวอนให้เราร่วมกันพิจารณาว่า การให้ความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างละครพูดกับประชาธิปไตยอาจเป็นแนวทางที่จะช่วยให้เราสร้างละครร่วมสมัยที่มีคุณค่าขึ้นมาได้หรือไม่

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

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

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

* ปาฐกถาช่างวรรณกรรม ครั้งที่ 1 แสดง ณ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2533

ถ้ายังมีบางสิ่งซึ่งเราพูดไม่ได้ ละครก็ไม่เจริญ ถ้าพูดความจริงแล้วติดตะราง ละครก็ไม่เจริญ[1]

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

ความคิดเช่นนี้แหละที่ทำให้งานของชิลเลอร์เป็นที่นิยมชมชอบทั่วยุโรปในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19

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

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

---

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

มากกว่าที่เขาจะต้องใช้กันในการปกครองมหาอาณาจักรของสเปนในรอบร้อยปีที่ผ่านมาเสียอีก[4]

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

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

---

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

[5] Friedrich Schiller. "Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (1784) in : *Schillers Werke.* Vierter Band, Frankfurt : Insel Verlag 1966, p. 18.

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

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

เรื่องของภาษาที่ใช้ในละครได้อย่างเหมาะสมนั้นเป็นปัญหาโลกแตกที่ไม่มีสูตรสำเร็จ ภาษาที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวันนั้นถ้าผู้แต่งละครไม่นำมาหลอมใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดงบนเวทีก็คงจะเป็นภาษาที่ขาดรส ซึ่งรวมไปถึงละครโทรทัศน์ด้วย เราก็คงต้องยอมรับว่าเรามีปัญหาในด้านภาษาทั้งในแง่ของผู้สร้างบท และในแง่ของผู้แสดง ที่ผู้เขียนกล่าวไว้ในตอนต้นของการบรรยายนี้ว่า เราควรจะกลับไปหา *มัทนะพาธา* นั้น ก็ด้วยต้องการจะเน้นความสำคัญของภาษาในการสร้างบทละคร ภาษาที่ลุ่มลึกและเฉียบคมเป็นสิ่งที่ท้าทายทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงให้ใช้ความสามารถในการ*ตีความ*อย่างเต็มที่ ข้อตำหนิที่เรามักจะได้ยินได้ฟังอยู่เสมอเกี่ยวกับนักแสดงยุคใหม่ก็คือ "เขาไม่รู้ว่าเขากำลังพูดอะไร" ทางออกอีกทางหนึ่งที่จะเป็นตัวกระตุ้นให้ละครมีชีวิตชีวาขึ้นมาได้ก็คือการ*กลับไปหาชาวบ้าน* การเล่นพื้นบ้านในหลายรูปแบบเป็นการแสดงออกถึงอัจฉริยภาพทางภาษา ผู้เล่นจำต้องรู้ดีว่า "เขากำลังพูดอะไร" เพราะเขาต้องดันออกมาเป็นร้อยกรองด้วยตนเอง และต้องเอาชนะ "คู่ต่อสู้" ในด้านของความแหลมคมทางปัญญาและความเฉียบคมทางภาษา การเล่นจำพวกเพลงพื้นบ้านเปี่ยมด้วยวิญญาณแห่งประชาธิปไตยอยู่แล้ว หญิงและชายทัดเทียมกัน ออกมาโต้ตอบกันอย่างคนเสมอกัน และจะเอาชนะกันก็ด้วยปัญญา ในด้านของภาษา ชาวบ้านจะใช้ภาษาในการเล่นของเขาได้ดีอย่างยิ่งใน 2 ระดับ ในระดับหนึ่งเป็นการใช้ภาษาสื่อความเฉพาะเรื่อง เฉพาะกาลเวลาเฉพาะถิ่นที่ ในอีกระดับหนึ่ง เป็นการใช้ภาษาที่สื่อความในลักษณะทั่วไป เป็นปรัชญาชีวิต เป็นคติสอนใจ เป็นสัจธรรม การได้สัมผัสกับชาวบ้าน เป็นการสัมผัสกับขุมทรัพย์ทางปัญญาอันยิ่งใหญ่ เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินสร้างงานใหม่

---

[6] บทละครเรื่อง*เลือดสุพรรณ* ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ รองอำมาตย์เอกธะทรง สุวรรณศร ณ เมรุวัดธาตุทอง วันจันทร์ 25 เมษายน 2509. หน้า 34.

ขึ้นมาได้อย่างไม่รู้จบ จริงอยู่ตัวอย่างที่กล่าวมานี้อาจมิใช่เรื่องของละครพูดโดยตรง แต่ผู้บรรยายเชื่อว่า ผู้เขียนและผู้แสดงละครพูดจะได้ประสบการณ์ที่ช่วยกระตุ้นให้ละครพูดของไทยตื่นตัวขึ้นมาได้มากกว่าที่เป็นอยู่ การฟังร้อยกรองที่ลึกซึ้งและคมคายอาจจะทำให้เราคิดและเขียนออกมาเป็นร้อยแก้วที่น่าประทับใจได้ ในท้ายที่สุดแล้ว เราจะต้องไม่ร้องไม่รำตามเขาไปมากนัก เพราะถ้าเรายังคิดว่าละครพูดจะเดินเคียงไปกับสถาบันหลักของประชาธิปไตยได้ เราคงจะต้องพูดและพูดด้วยเหตุผลต่อไปอีกนาน

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

> มีบางเรื่องที่ผมรู้ แต่บังเอิญเข้าลักษณะของคำพังเพยโบราณที่ว่า เป็นเรื่องที่พูดไม่ออกบอกไม่ได้ ผมก็ต้องขอผลัดไปในโอกาสที่สถานการณ์อำนวยให้พูดออกบอกได้ ถ้าโอกาสนั้นยังไม่เกิดขึ้นในอายุขัยของผม ก็ต้องเป็นเรื่องของประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมิได้หยุดชะงักลงภายในอายุขัยของคนใดหรือเหล่าชนใด

---

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

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

ประวัติศาสตร์จะดำเนินต่อไปในอนาคตโดยไม่สิ้นสุด ดังนั้น ขอฝากไว้แก่ท่าน และชนรุ่นหลังที่ต้องการสัจจะเป็นผู้ตอบให้ด้วย[9]

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

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

---

[9] บทละคร *คือผู้อภิวัฒน์,* คำรณ คุณะดิลก เขียน, กรุงเทพฯ: ปีชา, 2530, หน้า 93.

จนเราโยงเข้าสู่ประสบการณ์มนุษย์ไม่ได้ ถ้าเราทำละครให้เป็นเครื่องส่องทางปัญญาให้แก่สังคมได้ ละครอาจจะกลายเป็นเสาหลักของประชาธิปไตยซึ่งไม่มีรัฐธรรมนูญฉบับใดระบุไว้ก็ได้

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

บทวิเคราะห์

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

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

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

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

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

และจากการที่อาจารย์เจตนามีความเชื่อ (คล้ายกับความเชื่อของนักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุค ศ.ที่17)ว่า การแสดงละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์นั้น “*ไม่จำเป็นต้องอาศัยสิ่งปรุงแต่งที่นอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ*” แต่การที่ผู้สร้างละครไทยจะพัฒนา “ภาษาพูด” ให้กลายเป็นภาษาที่ทรงพลังได้นั้น ยังต้องมีการพัฒนาต่อไปอีกมาก ในฐานะที่อาจารย์เป็นทั้งนักวรรณคดีเปรียบเทียบ และเป็นผู้มีประสบการณ์ทางศิลปะทั้งในและต่างประเทศ อาจารย์จึงแสดง “พลังทางปัญญา” ด้วยการชี้แนะให้ศิลปินผู้สร้างงานทั้งหลายให้หันกลับไปเรียนรู้จากชาวบ้าน เพราะศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้นมักจะซุกซ่อนวิญญาณประชาธิปไตยไว้อยู่

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

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

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

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

การแสดงทัศนะเกี่ยวกับ “การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์”

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

อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ[1]

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

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

ทีนี้มีการพัฒนาบางชุดซึ่งอย่างไร ๆ มันก็ไม่ดี เป็นการพัฒนาผิดรูปแบบ อย่างดูการแสดงถ่ายทอดทางโทรทัศน์เมื่อเร็ว ๆ นี้ เป็นการแสดงระบำชุดกฤดาภินิหาร ระบำกฤดาภินิหารนี้ โดย

---

[1] นักวิชาการละครและดนตรี หัวหน้าฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร

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

ปกติแล้วเป็นระบำที่กรมศิลปากรกำหนดขึ้นทั้งเนื้อร้อง ทำนองเพลงว่าเป็นเทวดา นางฟ้าออกมาอวยชัยให้พรเนื่องในโอกาสที่ไทยเรามีกฤดาภินิหารหรือความยิ่งใหญ่ ผู้ที่ออกมาแสดงนั้นก็สมมติเป็นเทวดานางฟ้าซึ่งปกติเขาจะต้องแต่งกายแบบเครื่องพระนาง ผู้ที่เอาไปแสดงเขาอาจจะคิดว่าเขาพัฒนาหรือว่ารู้เท่าไม่ถึงการณ์ ก็ไปจัดให้ผู้แสดงซึ่งเป็นผู้หญิงล้วนนุ่งผ้าซิ่นแล้วสวมเสื้อแขนกระบอกคอปิดห่มสไบออกมาร่ายรำ มันผิดแบบนะครับเพราะระบำกฤดาภินิหารเป็นระบำมาตรฐานที่จะต้องแต่งยืนเครื่องพระนาง ถ้าราไปแต่งอย่างนั้นมันเป็นพื้นบ้าน ไม่ถูกต้อง

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

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

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

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

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

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

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

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

การแสดงโขนมีวิวัฒนาการมาเรื่อยจนกระทั่งในสมัยที่โรงละครแห่งชาติปรับปรุงการแสดงโขนในความควบคุมของอาจารย์เสรี เพลงหน้าพาทย์บางเพลงท่านคิดว่ารำ 2 เที่ยวแล้ว จะสมบูรณ์ ท่านก็ให้ดำรงไว้ หรือว่าให้เพลงบางเพลงรำเที่ยวเดียวก็สุดแล้วแต่ความเหมาะสม แล้วปัจจุบันก็มีวิวัฒนาการการแสดงขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง ผมก็เพิ่งทราบ ทราบแล้วก็ตกใจ คือใน

สมัยโบราณนั้นตัวตลกที่รับลูกศรของทศกัณฐ์หรือของพระรามยกมาต่อสู้กัน เวลาเขาออกมาต่อสู้กันนั้นเขาก็จะใช้ลูกศรตีกันไปตีกันมา ฝ่ายชนะก็จะเอาลูกศรตีลูกศรของฝ่ายแพ้ให้หักลงไปหรือหล่นลงไปบนพื้น แล้วก็จะร่ายลูกศรตัวนั้นเข้าโรงไป หรือลูกศรที่ชนะก็ไปปักอกฝ่ายยักษ์อะไรทำนองนี้ แต่ปัจจุบันได้ทราบข่าวจากอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ซึ่งมาดูโขนที่สังคีตศาลาเป็นประจำ พบว่าตัวตลกมีการขึ้นลอกเลียนแบบตัวดีด้วย ก็เป็นวิวัฒนาการของการแสดงอีกขั้นหนึ่งเหมือนกัน

พัฒนาการทางด้านการแต่งตัวเป็นอย่างไร สิ่งแรกที่จะพูดถึงคือเรื่องพู่ ซึ่งปัจจุบันออกจะดูใหญ่โต ในสมัยโบราณอินทรธนูเรียวเล็กแล้วพู่ก็จะดูเล็ก ๆ สวยงามมาก การแสดงโขนที่โรงละครแห่งชาติเมื่อสองสามวันที่ผ่านมานี้ มีคนสังเกตว่าทำไมอินทรธนูใหญ่ ผมก็บอกสาเหตุซึ่งเคยมีประสบการณ์จากที่เคยเป็นกรรมการตรวจรับของกองการสังคีตกรมศิลปากร ว่ามีเรื่องการโกงเครื่องแต่งตัว เขาทำมาเล็กก็บอกว่าไม่ตรงกับแบบที่กำหนดให้จึงเลยกลายมาเป็นอันโตแล้วมีพู่อันเบ้อเริ่ม อันนี้ถ้าเผื่อเราจะคิดว่ามันเป็นการพัฒนาอีกขั้นหนึ่งของเครื่องแต่งตัวก็น่าจะได้ แต่ว่าจะเหมาะสมหรือไม่นั้นก็สุดแท้แต่เราจะคิด”

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

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

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

บทวิเคราะห์

เนื่องจากอาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ เป็นนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญการละครและดนตรี ประจำกองการสังคีต สังกัดกรมศิลปากร การที่จะให้อาจารย์ปัญญาแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์โดยตรงต่อการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์นั้น น่าจะเป็นเรื่องที่น่าอึดอัดใจไม่น้อย เพราะฉะนั้น วิธีการตอบคำถามด้วยการ “เลี่ยง” ที่จะไม่วิจารณ์กันตรงๆ แต่ใช้วิธีการอภิปรายถึง “ความหมาย” ที่ถูกตีความไปได้หลายทางของคำว่า “พัฒนา” ซึ่งวิธีการแบบนี้เป็นวิธีการอภิปรายเพื่อ “กระตุกให้ไปคิดต่อเอง” มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์อย่างตรงประเด็น

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

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

เกณฑ์หนึ่งที่อาจารย์ปัญญาใช้ชี้ว่าเป็นการพัฒนาหรือไม่นั้น ก็ดูเหมือนว่าจะไม่พ้นการใช้อัตวิสัยของ “ผู้รู้” ดังคำกล่าวที่ว่า “*การที่เราจะพัฒนานาฏศิลป์ เราต้องพัฒนาในแง่ที่ว่าทำให้ดีขึ้นหรือไม่ ถ้าไม่ดีขึ้นก็เท่าเดิม หากพัฒนาแล้วคนเขาเห็นว่ามันไม่ถูกต้อง นั่นต้องเรียกว่าเป็นการทำลาย…*”

จะเห็นได้ว่า แม้ว่าอาจารย์ปัญญาจะไม่ได้แสดงการวิจารณ์แบบตรงไปตรงมา แต่ก็ได้แสดงจุดยืนของผู้มีความรู้ทางละครและนาฏศิลป์ไทยตามมารตรฐานกรมศิลปากรอย่างเห็นได้ชัด ในการแสดงความคิดเห็นเนื่องในการสัมมนาครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า มีหลายประเด็นที่อาจารย์ปัญญา

ได้ยกขึ้นมาพูดแต่ก็ไม่ได้นำมาอภิปรายต่อ แต่เป็นประเด็นที่น่าจะมีการนำมาขบคิดเพื่อหาคำตอบกันต่อไป ประเด็นเหล่านี้ได้แก่

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

การทิ้งท้ายให้เห็นว่า บางครั้งการ “พัฒนา” นั้นก็เกิดจาก “ความบังเอิญ” ที่ไร้เหตุผลทางศิลปะ เช่น เพิ่มบทเจรจา เพื่อผู้แสดงจะได้มีบทพูด หรือว่า เพิ่มขนาดของพู่แต่งกายเพื่อกันครหานั้นสะท้อนให้เห็นว่า บางครั้ง กรมศิลปากรเองก็ย่อหย่อนในเรื่องของการพัฒนา และอนุโลมให้เกิดความไม่เหมาะสมทางศิลปะเกิดขึ้นอยู่เนืองๆ (ตรงนี้มีนัยให้คิดต่อไปว่า แล้วมาตรฐานกรมศิลปากรที่เข้มงวดนั้นจะมีความน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงไหน) และจากตัวอย่างเรื่องการแสดงระบำกึ่งบัลเล่ต์เรื่องหงส์เหิรนั้น ก็สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างงานกับผู้วิจารณ์มองงานสร้างสรรค์กันคนละมุม การนำตัวละครในวรรณคดีที่คนไทยรู้จักกันดี มาใส่ในระบำที่ผิดบริบทของ วรรณคดีนั้นย่อมเป็นที่ขัดใจผู้ที่มีความรู้อย่างยิ่ง แต่ในทางกลับกัน หากผู้ชมขาดความรู้เรื่องมโนราห์ก็อาจจะไม่รู้สึกอะไรกับการใส่ตัวละครผิดเรื่องเช่นนี้ และผู้สร้างงานอาจจะต้องการเพียงแค่ “ยืม” เปลือก

นอกของกินรีมาใช้ในระบำ เพราะเห็นว่า “สวยดี” ตัวอย่างอันนี้ชี้ให้เห็นว่า ยังมีช่องว่างของความไม่รู้จริงอยู่อีกมากในการสร้างงาน “สร้างสรรค์” ที่ต้องใช้นาฏศิลป์ไทย แต่การ “รู้จริง” นั้น ก็ไม่น่าจะหมายความว่า รู้แต่เฉพาะมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ของกรมศิลปากรเท่านั้น แต่ผู้วิจารณ์และผู้สร้างงานจำเป็นต้องมีความรู้ในศิลปะแขนงอื่น (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วรรณศิลป์) ประกอบกับการมีวิธีคิดที่อยู่บนพื้นฐานที่กว้าง ไม่จำกัดอยู่แต่สำนักใดสำนักหนึ่งเพียงอย่างเดียวเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การสร้างงานใหม่ๆนั้นยืนอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้อง และเจตนาที่จะสร้างสรรค์จึงจะไม่ถูกมองว่าเป็นการทำลายไป

การแสดงทัศนะในเรื่อง “การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์” ของอาจารย์ปัญญา ในครั้งนี้ ได้ทำหน้าที่ “กระตุ้น” ให้เกิดการตั้งคำถามต่อไปอีกหลายข้อ การพยายามแสวงหาคำตอบที่ตามมานั้นคือกระบวนการที่ต้องใช้พลังทางปัญญาอีกอย่างมากมายมหาศาล

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

“คำวิจารณ์ของ ศ.พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต่อบทบาทของกรมศิลปากร”

ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์

ผู้ดำเนินรายการ[1] *:* “ คำวิจารณ์ ของ ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ในช่วงนี้ก่อให้เกิดความสะท้านสะเทือนขึ้นในวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง ได้มีปฏิกิริยาตอบโต้ตามมาอย่างต่อเนื่องจากบุคคลในวงการ ณ สถานที่และโอกาสต่าง ๆ แต่นั่นดูจะเป็นเจตนาที่เจ้าของคำวิพากวิจารณ์ปรารถนาจะให้เกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เพราะว่าเมื่อ ๒๐ ปีที่แล้วมาเมื่อสถาบันไทยคดีศึกษาจัดสัมมนานาฏศิลป์ไทยครั้งที่ ๑ ท่านได้พูดถึงปัญหาการถ่ายทอดและความเข้าใจเรื่องนาฏศิลป์ไทยไว้ว่าจะมองไม่เห็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทยถ้ามีความคิดกันเรื่องจะเปลี่ยนแปลงของเก่าที่เป็นคลาสสิก ถ้าไม่มีความเชื่อมั่นว่าของนั้นควรอนุรักษ์ ถ้าไม่มีการสร้างกลุ่มคนรุ่นหลังมารองรับ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้ากรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานของรัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบต่อสิ่งของสิ่งนั้นไม่เคร่งครัดต่อหน้าที่และปฏิบัติตนทำนองเป็นบุคคลหรือเอกชนที่สามารถพัฒนาหรือทดลองของใหม่ได้อย่างชอบธรรมโดยไม่เข้าใจความหมายของการอนุรักษ์และไม่ยังของเก่านั้นให้ปรากฏสืบไป อย่างไรก็ตาม เวลาผ่านพ้นมา 20 ปี จนบัดนี้ประเด็นปัญหาดังกล่าวยังย่ำอยู่กับที่อย่างไม่มีวี่แววการขานรับจากกรมศิลปากร ดังนั้น ท่านจึงเกิดอาการอย่างที่ท่านวิจารณ์คนอื่นว่า “เขื่อนแตก” บริภาษกรมศิลปากรว่าเป็นตัวทำลายวัฒนธรรมของชาติ ประณามการยอมให้มีคนมาหากินกับโรงละครแห่งชาติจนสถานที่แห่งนี้ไม่สามารถทำหน้าที่ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ นัยที่ท่านกล่าวถึงนิมิตและความศักดิ์สิทธิ์ของครูซึ่งคนในวงการเดียวกันย่อมเข้าใจนัย อาจจะเป็นเสียยิ่งกว่าคำสาปแช่งหรือบทลงโทษสถานหนักจนรู้สึกได้ ความกลัดกลุ้มและความทุกข์ท่วมท้นที่ระบายออกหน้าพระที่นั่งในวันแรกที่บรรยายประกอบการสาธิต อาจตีความได้ว่าแบกรับเรื่องนี้อยู่ในใจตลอดมา เรื่องราวที่คณะกรรมการดำเนินงานมิได้เปิดเผยต่อผู้เข้าร่วมสัมมนาในขณะนั้นจนถึงวันนี้ เรื่องที่ท่านป่วยจนถึงกับต้องเข้ารักษาตัวในหออภิบาลผู้ป่วยหนัก (I.C.U.) ของโรงพยาบาลสมิติเวชหลังจากกลับลงมาจากบ้านริมปิงที่เชียงใหม่ ไม่มีสื่อมวลชนใดรู้เรื่องนี้นอกจากผู้ใกล้ชิดจนรู้สึกวิตกโดยทั่วกัน จนในที่สุดคืนก่อนวันเริ่มงานแพทย์ไม่อาจเหนี่ยวรั้งให้ท่านรักษาตัวที่โรงพยาบาลอีกต่อไปได้ และเช้าวันที่ ๑๔ มีนาคมท่านก็สามารถบรรยายได้อย่างคนปกติ เพียงแต่การประสานงานระหว่างตัวท่านกับผู้แสดงสาธิตจากวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยผ่านผู้ประสานงานมิอาจกระทำได้ด้วยเหตุสุดวิสัยความแน่วแน่รับผิดชอบต่อปัญหาและความวิตกกังวลเรื่อง “ของมันใหญ่ มาตกอยู่ในมือเราเกรงจะรักษาไม่ได้”

---

[1] อาจารย์ ดร.คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

เป็นยากำลังนำท่านมาเฝ้าฯสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และนำมาสู่วาทะที่น่าคิดต่อนานาทัศนะของการพัฒนาอันเป็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้ ” :

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ : “ ข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท เรื่องสักเรื่องหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นเมื่อวานนี้ แต่ว่าโอกาสที่จะกราบบังคมทูลนั้นไม่เหมาะและความรู้สึกในใจของข้าพระพุทธเจ้าเกี่ยวกับเรื่องนี้ก็มากเกินกว่าที่จะกราบบังคมทูลสิ่งใดได้

เมื่อวานนี้มีการบรรยายและสาธิตนาฏศิลป์ไทยที่หอประชุมใหญ่ และทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินมาเป็นองค์ประธาน ข้าพระพุทธเจ้ามีความปิติเป็นล้นพ้น และขณะที่นั่งอยู่บนเวทีก่อนที่จะได้บรรยายอะไรมากน้อย ข้าพระพุทธเจ้าได้ตั้งสติและอธิษฐานว่าขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมีเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ ได้แสดงให้เห็นประจักษ์ว่าถ้าหากนาฏศิลป์และดนตรีไทยนี้จะยังคงอยู่ต่อไปเพราะเดชะพระบารมีแล้ว ขอให้แสดงนิมิตให้ปรากฏ ต่อจากนั้นมาก็ได้มีการสาธิตมาตลอด ข้าพระพุทธเจ้าได้เรียกให้ปี่พาทย์ทำเพลงกลม เพื่อให้ตัวละครออกมารำพระอรชุน ซึ่งเป็นเทพยดาแห่งฟ้าฝน เสร็จการบรรยายสาธิตแล้ว ใต้ฝ่าละอองพระบาทได้ขึ้นไปเสวย ขณะที่เริ่มจะเสวยนั้นฝนตกลงมาห่าใหญ่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระอรชุนมาอย่างใด เชื่อถือกันมาอย่างใดก็ได้ผลอย่างนั้น เพราะฉะนั้น สัตยาธิษฐานของข้าพระพุทธเจ้าเป็นผลสำเร็จ ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

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

ท่านอาจารย์ที่มาจากกรมศิลปากร ท่านมาประชุมวิชาการจริง ๆ หรือท่านมา defend Thesis ของท่าน Thesis ของท่านคือกรมศิลปากรทำอะไรผิดมันก็มีเหตุ บางทีมันไม่ผิดแต่คนเข้าใจผิดไปเอง ผมจะประกาศในที่นี้นะครับ กรมศิลปากรนี่ละเป็นไอ้ตัวการทำลายการละเล่นพื้นเมืองของไทยจนหมดไปแล้ว จะเป็นภูไทย จะเป็นเต้นกำรำเคียว ในที่สุดจะมาลง

มาตรฐานเดียวกันทั้งหมดคือ ของกรมศิลปากร คนป่าออกมาจากป่า หรือตัวมังออกมาจับระบำเผลอไปหน่อยเดียวขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา กรมศิลปากรครับ มังมันหายไปไหน ถูกกลืนหมดด้วยทางราชการอันไพศาลใหญ่โตมีอำนาจวาสนาของไทย ไม่มีอะไรจะรักษา นี่เป็นเรื่องที่ผมอยากจะพูดมานานแล้ว ขอพูดจริง ๆ วันนี้เสียที พูดหน้าพระที่นั่งนี่ละ จะเป็นอะไรก็ให้มันรู้กันไป กรมศิลปากรมีของดีที่จะรักษา เป็นของดีที่ต้องแสดงเป็นอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นดนตรี นาฏศิลป์ โขน ละครนอก ละครใน กรมศิลปากรจะไปคิดว่าแสดงแล้วขาดทุนไม่ได้ กรมศิลปากรเป็นหน่วยราชการที่มีหน้าที่ต้องทำความรู้เหล่านี้ให้แจ้งแก่ประชาชนชาวไทย แกจะมาดูหรือไม่ดูไม่เป็นปัญหา เราต้องแสดง ดูไม่รู้เรื่องช่างแก เราต้องแสดง เป็นหน้าที่ของเราเพื่อให้การต่อเนื่องเกิด อย่าไปคิดเอาง่าย ๆ ลวก ๆ ว่าเล่นทีไรเมื่อไรจะต้องได้กำไรเท่านั้นเท่านี้ กรมศิลปากรไม่ใช่ยี่เกครับ ไม่ใช่ยี่เกคณะนายเสรี เป็นหน่วยราชการเป็นของประชาชนทั้งชาติ กรมศิลปากรจะต้องมีสิ่งที่ฝรั่งเขาเรียกว่า repertoire หรือถ้าเปรียบเป็นทรัพย์สมบัติมีค่ามหาศาลจนตู้ไม่พอใส่ล้นไหลออกมาอยู่กลางห้อง กรมศิลปากรไม่รู้จักใช้ ทำเฉย ๆ เสีย ทำเฉยไปเล่นมาลาภิรมย์[2] แปลว่าอะไรผมยังไม่รู้เลย เอาดอกไม้มาทำอะไร มาลาภิรมย์เรียกอย่างนี้จะเรียกว่าโขนไม่ได้ล้าสมัย จะเรียกละครก็ไม่ได้ทั้งนั้นจะต้องเรียกมาลาภิรมย์[2] เอาอย่างอาจารย์เสรีที่แกไปออกโทรทัศน์นั่นมันเป็นเรื่องของโทรทัศน์ ช่างแก ผมคิดว่ากรมศิลปากรน่าจะตั้งแผนพัฒนาใหม่ว่าปีหนึ่งจะมีการแสดงเท่าไร ดนตรีกี่วัน ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี่พาทย์เครื่องน้อย ปี่พาทย์ไม้นวม ออกแสดงที่สังคีตศาลาโรงละครมีแล้วคุณเก็บเอาไว้ทำไมให้ตุ๊กแกจิ้งจกมันวิ่งเล่นบนเพดาน มีอะไรก็แสดง คนดูไม่ดูก็ช่างแก แกก็ราษฎรเท่านั้นเราราชการใหญ่โตจะเล่นละครจะทำไม ไม่รู้เรื่องก็กลับไปถามพ่อถามแม่ ไปศึกษามาเอง คนไหนเกิดมาไม่รู้เรื่องพระราม พระลักษมณ์ ว่าเป็นใคร มันต้องวางมาดอย่างนั้นสิครับ จะขอเสนอแนะว่าจะต้องมีการแสดงเป็น season ปีละครั้ง จะแสดงหน้าฝนก็ได้เพราะคนเขาไม่มีที่ไปเขาจะมาดูละคร หรือหน้าอะไรก็แล้วแต่ แต่ต้องอย่างน้อย ๓ เดือน และใน ๓ เดือนให้ได้ปี่พาทย์สักกี่ครั้ง โขนกี่ครั้ง ละครในกี่ครั้ง ละครนอกกี่ครั้ง ไอ้ละครนอกมันไม่จำเป็นจะขาดเสียบ้างก็ได้ แล้วละครพันทางของกรมศิลปากรคนที่ทำไว้ไพเราะสวยงามก็ท่านอาจารย์มนตรีนั่นเหละครับ ท่านทำเอาไว้เรื่องสมิงพระราม เรื่องอะไรต่อมิอะไรสารพัดที่น่าดู อย่าไปดูถูกว่าเขาจะไม่สนใจ ทำไมคนชาวบ้านเขาถึงจะไม่สนใจสิ่งเหล่านี้ ผมคิดว่าที่บ้านข้าราชการกรมศิลป์ ฯ เองก็ไม่สนใจแล้วเลยมาเหมาเอาว่าคนอื่นเขาไม่สนใจด้วย นี่เป็นเรื่องที่ต้องศึกษากันให้ลึก ศิลปะเหล่านี้ในต่างประเทศนั้นโอเปร่าเขาอยู่ได้ด้วยเงินอุดหนุนของรัฐบาล เขาอยู่ได้ด้วยการสนับสนุนของบริษัทห้างร้านใหญ่อย่าง ถ้าจะเปรียบในเมืองไทยก็ต้องเปรียบการบินไทย ปูนซีเมนต์ไทย เขาซื้อตั๋วไว้เป็นประจำเลย ถ้าเรามีแขกมาจากไหนเขาก็พาไปดู ถ้าไม่มีก็แล้วไป พวกเราจะทำเช่นนั้นก็ได้แต่ไม่นึกไม่ทำ งอมืองอตีนอยู่ ทุกวันขึ้นกับท่านอธิบดี ขึ้นอยู่กับหัวหน้า

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

กองงบประมาณ แล้วท่านก็ดูละครไม่เป็น ท่านชอบดูอื่น ๆ แล้วจะไปเอางบประมาณอะไรกัน พูดด้วยความเจ็บใจบวกความเห็นใจนะครับ

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

ทีนี้ก็มาถึงเรื่องประเพณีต่าง ๆ ของละครโบราณกับที่เราจะมาทำกันใหม่ ถ้าเราสร้างละครขึ้นใหม่ อย่างละครคุณหลวงวิจิตร ฯ ของใครต่อใคร ซึ่งเล่นกันมาสารพัดสารพัน ทำไมเราจำจะต้องไปเกี่ยวข้องกันกับพิธีกรรมหรือความศักดิ์สิทธิ์ของละครเก่า เราเล่นไปเลยไม่ได้หรือทำไมจะต้องทำพิธีไหว้ครูใหญ่และต้องมาไหว้ที่โรงละครแห่งชาติ ทำไมถึงไม่ฟังคนแก่พูดบ้างว่าการไหว้ครูนั้นเขาไหว้เช้าก่อนเพล ทำไมจะต้องหักหาญกันมาที่โรงละครแห่งชาติและไหว้ครูกันตอนบ่ายสี่โมง พอรุ่งขึ้นพนักงานกรมศิลปากรตกจากเพดานโรงละครแห่งชาติปังลงมาตายกลางเวทีนั้นใครพูดถึง ใครทำอะไร ใครขนลุกขนพอง ใครกลัวใครเกรงบ้างไหม ละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราชนั้น ผมไม่ใช่เป็นคนใหญ่คนโต ผมก็ติดตามเที่ยวเตือน เตือนท่านผู้หญิงสุประภาดานี่แหละครับ พระนเรศวร ฯ นี่ท่านแรงเหลือเกิน ใคร ๆ ทำละครมา ท่านอาจารย์มนตรีท่านก็เคยทำ แต่ไม่เคยเอาพระองค์ออกมาแสดงเลย พระมหาราช พระมหากษัตริย์นี่ยกเอาไว้ พูดจาถึงได้แต่ไม่เคยปรากฏพระองค์เลย พระนเรศวร ฯ นี่ปรากฏพระองค์ในละคร มิหนำซ้ำ พระนเรศวร ฯ นี่เป็นพระมหากษัตริย์ เป็นเทพที่รุนแรงเหลือเกิน อย่าประมาท ท่านผู้หญิงสุประภาดาก็เห็นด้วยแต่ไม่ทราบจะป้องกันอย่างไร แสดงได้ไม่กี่วัน บ้านเมืองลุกเป็นไฟ ๑๔ ตุลา ฯ นั่นไงจะไม่ถือกันเลยจะได้หรือ

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

---

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

ที่นี้ถึงผู้ดำเนินการบริหาร ผมพูดแต่ละครหลวงนะเพราะเหตุว่าสำเร็จมากกว่าละครอื่น ละครเอกชนใครจะมาตั้งคณะแล้วละก็ไม่สำเร็จ ต้องที่ศิลปากรนี่ ขึ้นอยู่กับอธิบดี ถ้าอธิบดีกรมศิลป์ ฯ เป็นนักโบราณคดี ก็หนักไปทางโบราณคดี แต่ว่าท่านมาหนักทางนาฏศิลป์ด้วย มันก็ไหลเข้ามาโบราณคดีครูลมุลเป็นครูที่ประเสริฐสุด อธิบดีธนิตบอกให้ลองคิดท่ารำ ระบำโบราณคดี ระบำทวาราวดี แกผลิตออกมาได้ เสร็จแล้วก็มีระบำลพบุรี ระบำอะไรต่อมิอะไรออกมาอีกมากมายเลยทีเดียว นอกจากครูลมุล หม่อมอาจารย์ (หม่อมแผ้ว) ก็สร้างระบำพระอิศวรขึ้นมา มาจากรูปเทวรูปพระอิศวรนั่นละ ระบำสัตว์ทั้งหลายทั้งปวง เช่น ระบำนกยูง ระบำม้า สารพัดสวยงามดี เพลงก็ไพเราะผมละนับถือเรื่องเพลงระบำต่าง ๆ ของกรมศิลป์ ฯ อย่างเพลงระบำม้านี่ก็เสียงเต้นเหมือนม้าตลอดทาง อันนี้น่าประทับใจมาก เสียงนกยูงก็ร้อง ก่อก...ก่อก...กระโต้งโฮง น่าประทับใจเป็นอย่างยิ่ง ก็ได้แต่สรรเสริญ ไม่ได้ว่าอะไรหรอกครับ อยากจะชี้ให้เห็นว่าจะทำอะไรกับเรื่องของการที่จะเอาคนมาใช้บริหารงานเหล่านี้ ความจริงกรมศิลปากรมีงานมากเหลือเกิน ซึ่งต้องการใช้บอร์ดหรือผู้เชี่ยวชาญบริหารทั้งสิ้นอย่างการนาฏศิลป์ ดนตรีนี่ต้องมีบอร์ดหนึ่งแล้วที่จะปกครองดูแลวางแผนนโยบายโบราณคดีอีก ประวัติศาสตร์อีก เวลานี้ขึ้นกับคน ๆ เดียว แล้วคน ๆ นั้นทำอะไรมาก่อน เขียนฉากละครมา ก็อธิบดีแป๊ะ[4] นี่ละ อธิบดีแต่ละคนก็ไปตามทางของตน แต่ไม่ว่าจะแก่อะไรมาในที่สุดก็ต้องแก่นาฏศิลป์ทุกคน เมื่อกี้ใครก็ไม่ทราบเล่นตลกไม่เข้าทีพูดเรื่องพระเศวตร ฯ ล้มแล้วคนฮาตึงทั้งโรง เรื่องนี้เป็นเรื่องน่าเศร้าสลดใจจริง ๆ ช้างหลวงเขาถือว่าเป็นของสำคัญ เป็นของศักดิ์สิทธิ์เลี้ยงกันอย่างไรจนล้ม ซื้อหญ้าที่มียาฆ่าแมลงติดเข้าไปเลี้ยงช้างอย่างนี้แล้วก็เห็นเป็นของตลกไปได้ นี่ผมพูดขึ้นมาอย่างนั้น ฟังติดหูเข้ามาก็เลยเอามาพูดเอามาเขื่อนแตก ผมอยากจะพูดอย่างเดียวว่า ดูเสียก่อนว่าคนเขาถืออะไร ไม่ถืออะไร เราจะทำอะไรใหม่ขึ้นไม่ใหม่นี่มันเรื่องของเรา ผมเข้าใจ ทุกวันนี้นาฏศิลป์ไทยคลาสสิกนั้นมันตายตัว ถ้าพูดอย่างโอเปร่ามันก็ตายตัว Swan Lake กันอยู่นั่น ใครมาแต่งใหม่ เขาก็เป็นแต่เพียงรักษาแล้วแสดงให้น่าดู ให้เด่น ให้สวยงามมันก็เหมือนกัน แล้วเราจะมานั่งคร่ำครวญทำไมว่าตายแล้วโขนมีแต่เรื่องรามเกียรติ์ ทำไมไม่เล่นเรื่องลักษณวงศ์บ้าง หรือเรื่องอะไรก็ไม่รู้ละเล่นโขนมันเสียบ้าง ไม่ได้ โขนมันแปลว่าเรื่องรามเกียรติ์อยู่แล้ว ผมหมั่นไส้กรมศิลปากรมานานแล้ว ที่เขียนว่ากรมศิลปากรแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ คุณไปหาโขนเรื่องอื่นมาแสดงสิผมอยากดูนัก ทำไมไม่บอกแสดงโขนตอนอะไรก็ว่าไป โขนเรื่องรามเกียรติ์ก็ดูกันไว้เถอะ ผมว่าท่านที่มาพูดในวันนี้ ความจริงท่านพูดเรื่องเดียวกันมาว่าเรามีของเก่าอยู่เป็นคลาสสิก ประเทศอื่นถ้าเขามีอย่างนี้เขาเก็บแล้วเขาเอามาออกอวด เอามาแสดง ของเราก็มีเช่นเดียวกัน แต่เราคิดจะพัฒนา เราบ้าพัฒนา เราจะไปพัฒนาโขนซึ่งเป็นของซึ่งพัฒนาไม่ได้ คุณจะไปพัฒนาพระแก้วมรกตได้หรือ ของมันอยู่อย่างนั้นเป็นของที่นับถืออันศักดิ์สิทธิ์ ดนตรีไทยก็เหมือนกันจะพัฒนาอย่างไร เอาดนตรีฝรั่งเข้ามาแทรกแซงมาเล่นทดลอง แต่มันก็เป็นการทดลอง เป็นการเล่นสนุก ๆ เอาจริงเข้าก็ไม่ถูก ด้วยเหตุนี้นาฏศิลป์ ดนตรีไทย จึงเป็นสมบัติประจำชาติที่เราต้องรักษา เราต้องอนุรักษ์ จะเอามาคิดว่าจะเปลี่ยนแปลงแก้ไข

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

อย่างไรนั้น ตัวจริงเปลี่ยนไม่ได้ แต่เราสร้างใหม่ได้ เราสร้างอย่างละครอาจารย์สุรพลนี่ละ การสร้างก็ต้องมีแบบมีแผน ต้องดูแบบต้องรู้เก่า รำบาทสกุณีเป็นเรื่องของพระรามพระลักษมณ์สองคนรำ อย่าไปจับเอาผู้หญิงทั้งร้อยมารำเข้าแถว คนที่รู้เรื่องดูแล้วมันอึดอัดว่าทำไมถึงปล่อยกันมาอย่างนี้ เรื่องโขนละครดนตรีนี่แต่ก่อนอยู่ในรั้วในวัง อยู่ตามบ้านขุนนางผู้ใหญ่ที่มีฐานะพอ ท่านก็เลี้ยงโขนเลี้ยงละครไว้ ต่อมาท่านเหล่านั้นก็สาบสูญไป แม้แต่ของหลวงก็ไม่มีงบประมาณจำเป็นต้องเลิก ผมเองเป็นคนคิดว่าแล้วจะเอาเข้าไปอยู่ที่ไหน ออกจากวังออกจากบ้านขุนนางแล้วจะเอาไปไว้ที่ไหน ผมจึงได้เอามาเข้าธรรมศาสตร์ จะอาศัยมหาวิทยาลัยนี่เป็นที่พึ่ง เพราะมหาวิทยาลัยเป็นแหล่งของคน มีคนมาก มีนักศึกษาผู้ที่สนใจมากมาย และความจริงเมื่อหัดโขนธรรมศาสตร์แล้ว เด็กที่นี่ก็สนใจจริง ๆ แล้วก็ออกเล่นโขนได้อย่างดีด้วย ไม่ว่าคุณเสรีจะว่าอย่างไรผมว่าของผมดี ดีกว่าที่คุณเสรีจะไปหัดได้ในสถานที่เดียวกัน ลองเอาคุณเสรีมาหัดโขนที่ธรรมศาสตร์เถอะ ไม่ ๓-๔ วัน คุณเสรีก็ลงน้ำไปก็อย่างนี้มันแล้วแต่คน แล้วแต่สถานที่ แล้วแต่บุคคล ก็ในที่สุดผมเองก็ทำไม่สำเร็จ โขนธรรมศาสตร์มีอุปสรรคหลายอย่างหลายประการโดยเฉพาะอย่างยิ่งแผนการสอนหนังสือที่นี่มันเปลี่ยนไป แต่ก่อนเราเคยเรียนกันแบบ ๖๐ % เดี๋ยวนี้มันกลายเป็นหน่วยกิต ผมก็ไม่รู้จะมาสอนหน่วยกิตได้อย่างไรกับโขน เวลาที่จะมาเรียนก็ไม่มี การเรียนหน่วยกิตนี่มันสอบเช้าสอบเย็นไม่มีเวลาเล่น จึงต้องเลิกโขน เลิกแล้วก็มานั่งคิดเป็นอันว่าเราหมดหนทางแล้ว วังเจ้า บ้านขุนนาง กรมศิลปากร มหาวิทยาลัย ก็ทำท่าโลเล ก็นึกมานะขึ้นมาว่าทุกวันนี้เราเป็นอะไร เราก็เป็นขุนนางผู้ใหญ่พอสมควร บ้านช่องรึก็ใหญ่โต ผู้คนบริวารก็มาก ทำไมไม่หัดโขนขึ้นในบ้าน มีปี่พาทย์สักวงอย่างที่เขาเคยมีมาก่อน เห็นจะต้องดำเนินตามนั้นครับ จะต้องเริ่มหัดโขน หัดละคร หัดดนตรีกันขึ้น เพื่อจะรักษาศิลปะเหล่านี้ให้ดำเนินต่อไปเท่าที่จะทำได้”

ผู้ดำเนินรายการ :

จบคำวิพากษ์วิจารณ์จากศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช แต่คำตอบเรื่องอนาคตของนาฏศิลป์ไทยก็ใช่ว่าจะสำเร็จรูปออกมาเป็นหนึ่งเป็นสองเป็นสาม ศาสตราจารย์พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์เองใช่ว่าจะเป็นมากกว่าปุถุชนที่สามารถชี้ความถูกต้องของนาฏศิลป์ตัวท่านเองได้ยืนยันไว้ตั้งแต่วันแรกแล้วว่า “...อยากจะอธิบายความคิดเห็นหรือความคิดส่วนตัวเกี่ยวกับมาตราฐานของนาฏศิลป์ไทยไว้ด้วย ทั้งนี้ก็ขออย่าได้นึกว่ามากำหนดกฎเกณฑ์อย่างใดอย่าไปอ้างถึงทีหลังว่าท่านี้ต้องรำอย่างนั้นเพราะหม่อมคึกฤทธิ์บอกไว้ที่ธรรมศาสตร์...” แต่ท่านก็เป็นผู้หนึ่งที่ใช้เวลาอย่างน้อยร่วม ๒๐ ปีมาแล้วเรียกร้องให้อนุรักษ์มาตราฐานเก่าของนาฏศิลป์ให้คงอยู่และสืบทอดต่อไป โดยตอกย้ำอยู่เสมอว่านี่คือบทบาทหน้าที่หรืองานของกรมศิลปากร ซึ่งต่างจากบทบาทของเอกชนที่ยังอาจจะยืดหยุ่นได้กับเรื่องของการพัฒนานาฏศิลป์ไทย

อนาคตของนาฏศิลป์ไทยมิได้ขึ้นอยู่แต่เพียงกับเยาวชนไทยผู้จะสืบทอดต่อไปหรือไม่เท่านั้น หากขึ้นอยู่กับท่านทั้งหลายในปัจจุบันที่เป็นครูบาอาจารย์ ศิลปิน ผู้ปฏิบัติ ผู้บริหาร และ

ผู้ทำธุรกิจในวงการนี้ซึ่งได้เข้าสัมมนาและรับรู้ถึงปัญหาร่วมกันอย่างมีระบบ ว่าโดยตัวเองจะให้คำตอบอย่างไรกับอนาคตของนาฏศิลป์ไทยซึ่งท่านมีบทบาทอยู่ด้วยแรงหนึ่ง

* อาจารย์เสรี หวังในธรรม หลังจากถูกศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช วิจารณ์ในงานนี้ว่าเป็น “Impresario” ร่ำรวยกว่าใคร ๆ ประเด็นที่แท้จริงของการวิจารณ์อาจารย์เสรีอยู่ตรงนี้ และยังกล่าวว่าถ้าอาจารย์เสรีโดยตัวท่านเองจะแสดงการพัฒนาแนวทางของท่านทางโทรทัศน์หรือสถานที่และเวทีอื่น ๆ ก็ตามทีนั้นย่อมได้ แต่ต้องไม่ใช่การปล่อยให้มายึดหัวหาดที่กรมศิลปากร ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ วิจารณ์กรมศิลปากรว่าไม่แสดงของดี ๆ ซึ่งเป็นมรดกวัฒนธรรมไทย กลับปล่อยเวทีและการจัดการให้อาจารย์เสรีทำนองว่าให้เป็นเจ้าของวิกเสียกระนั้น

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

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

บทวิเคราะห์

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

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

2. การไม่ยึดมั่นในหน้าที่หลักของกรมศิลปากรในฐานะหน่วยราชการของชาติ คือการใช้และรักษาสมบัติทางศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมไว้ให้ได้ โดยไม่จำเป็นต้องสนใจว่าจะเข้าถึงประชาชนได้หรือไม่[1]

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

---

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

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

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

3. ความผิดพลาดของกรมศิลปากรที่พยายามปรับตัวให้ “อยู่ได้” ด้วยการมุ่งความสัมฤทธิ์ผลไปที่การค้ากำไร[4]มากกว่าการพยายามหาทาง “จัดการ” กับปัญหาด้านการเงินด้วยตนเองให้ได้ ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์นำเสนอว่า ให้พึ่งพารัฐและบริษัทเอกชน อาจารย์คึกฤทธิ์คิดว่า การที่กรมศิลป์พยายาม “เอาใจ” ผู้ชมจนเกินไปนั้นเป็นอันตรายต่อการสูญเสียศิลปะดั้งเดิม หากกรมศิลป์สามารถหาเงินอุดหนุนได้เต็มที่ ก็จะไม่มีความจำเป็นที่จะต้องพยายามปรับเพื่อผู้ชม หรือพยายามทำให้ “ดูง่ายขึ้น” อย่างเช่นที่อาจารย์เสรี หวังในธรรมพยายามจะปรับการแสดงของกรมศิลปากรด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อให้เข้ากับรสนิยมในการชมของผู้ชมในปัจจุบัน การให้ข้อเสนอแนะต่อกรมศิลปากรในจุดนี้ จึงมีนัยว่า ถ้าสามารถหาเงินสนับสนุนได้เพียงพอ กรมศิลปากรพึงมีการรักษาพันธกิจของการอนุรักษ์(ศิลปะการแสดงราชสำนัก)ให้เหนียวแน่นโดยไม่ต้องสนใจในเรื่องของการทำให้เป็นที่ต้องรสนิยมของประชาชน เพราะรสนิยมโดยพื้นฐานของประชาชนนั้นไม่ใช่รสนิยมแบบราชสำนัก

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

แม้ว่าการทำศิลปะให้ “ดูง่าย” และเป็นที่ “ถูกใจ” ผู้ชมอาจจะเป็นวิธีการหนึ่งในการจูงใจให้ผู้ชมกันมาสนใจศิลปะประจำชาติมากขึ้นและเป็นกลยุทธ์หนึ่งในการแย่งชิงเวลามาจากสื่ออื่นๆที่หาเสพได้ง่าย แต่การอนุรักษ์ศิลปะประจำชาติที่บรรพบุรุษได้สร้างเอาไว้นั้นก็เป็นเรื่องสำคัญที่ไม่มีใครปฏิเสธได้ แต่จะมีใครที่จะสามารถแลเห็นถึง “กลยุทธ์” และ “ขั้นตอน” ในการทำให้ศิลปะดั้งเดิมนี้เป็นสิ่งที่ “เข้าถึงได้” โดยประชาชนทั่วไป (โดยที่ไม่ต้องปรับศิลปะเดิมให้ “ง่าย” ลง) ปัญหาหนักหน่วงที่กรมศิลปากรในยุค 2544 จะต้องเผชิญหนักยิ่งกว่าเดิม คือการคิดหาวิธีที่จะทำให้ศิลปะประจำชาตินั้นมีความหมายในชีวิตปัจจุบันของประชาชนในยุคทุนนิยม(ที่มักจะมองข้ามความสำคัญของงานศิลปะ)โดยที่ไม่ต้องรับใช้ระบบทุนนิยม กระบวนการในการเผยแพร่ความรู้ สร้างความเข้าใจ เชื่อมโยง

---

[4] ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์เห็นว่ากรมศิลปากรไม่ควรจะสนใจเรื่องการขาดทุนมากนัก ควรจะตั้งใจในการผลิตผลงานแบบอนุรักษ์ให้เต็มที่แบบที่ไม่ต้องสนใจเลยว่าประชาชนจะมาดูหรือไม่ แต่ในขณะเดียวกันก็พยายามจัดระบบให้เกิดการแสดงที่มีความสม่ำเสมอและมีความถี่ที่จะทำให้ประชาชนเกิดความเคยชินที่จะมาดู

ชีวิตของผู้คนให้เข้าหาศิลปะนั้นล้วนเกี่ยวข้องกับผู้คนทุกฝ่ายไม่ว่าจะเป็นรัฐ ครอบครัว หรือชุมชน แต่หากกรมศิลปากรยังต้องการทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้ให้ได้จริงๆแล้ว เห็นทีจะต้องทบทวนบทบาทในการ “เชื่อมโยง” และ “อธิบาย” ให้ผู้ชมปัจจุบันได้เข้าถึงศิลปะอันไกลตัวให้ได้ ไม่ว่าจะต้องใช้กลยุทธ์ใดก็ตาม

และถ้าหากกรมศิลปากรประสบความสำเร็จในพันธกิจเบื้องต้นนี้แล้ว ในอนาคตข้างหน้า กรมศิลปากรอาจจะมีบทบาทเพิ่มเติมในการเป็นพันธมิตรที่สามารถให้การช่วยเหลือต่างๆเพื่อให้แต่ละชุมชนเข้าใจกลยุทธ์ในการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านของตนเองด้วยตนเอง ก็เป็นได้

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย

สันติ จิตระจินดา

ไม่มีใครปฏิเสธว่า การวิจารณ์ละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการพัฒนาละครเวที อย่างน้อยที่สุดก็เกิดประโยชน์แก่ผู้ผลิตละครและผู้ชม คือ ผู้ผลิตละครจะมีโอกาสพัฒนาคุณภาพผลงานของตนและผู้ชมจะก้าวล่วงเข้าสู่ลำดับรสนิยมและความซาบซึ้งในศิลปะที่ละเอียดประณีตยิ่งขึ้น

นั่นคือ หลักการ แต่ในความเป็นจริงไม่ค่อยมีการวิจารณ์ละครให้เห็นกันสักเท่าใด

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

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

และอุปสรรคประการสุดท้าย คือ อุปสรรค 2 ข้อแรก ทำให้ทุกคนคิดว่าการวิจารณ์โดยทั่วไปและการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องยาก เป็นเรื่องจำกัดเฉพาะผู้มีภูมิความรู้ ครูบาอาจารย์หรือศิลปินชื่อดังเท่านั้น

ข้าพเจ้ามีความเห็นตรงกันข้าม คือ เห็นว่าการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย และเป็นความสามารถของคนทุกคน ไม่ว่าผู้ใหญ่คร่ำโลกหรือเด็กหน้าใส

มนุษย์ทุกคนมีนิสัยวิพากษ์วิจารณ์ วันหนึ่งๆ เราวิพากษ์วิจารณ์กันหลายเรื่อง ดูยายนั่นซิหน้าตาน่ารัก เสียแต่ตัวเตี้ยม่อต้อ, เวลาขรึมๆ นายนั่นหล่อดี แต่พอยิ้มวงแตกทุกที

เรื่องเช่นนี้ถ้าใครวิจารณ์ได้สนุกปาก จริงใจ แถมมีเหตุผลประกอบความคิดเห็นที่เสนอมาด้วย ขอเชื้อเชิญท่านมาร่วมวงการวิจารณ์ละคร!

การวิพากษ์วิจารณ์ละครไม่ใช่เรื่องทางเทคนิควิธีการที่ลึกล้ำจนชาตินี้สามัญชนมิมีวันเข้าถึง ความจริงนั้นตรงกันข้าม การวิพากษ์วิจารณ์น่าจะเป็นกิจกรรมที่พึงกระทำให้เป็นปกติวิสัยในหมู่ชนผู้เจริญด้วยปัญญาแล้ว แน่นอนในการวิพากษ์วิจารณ์ ผู้ที่ศึกษามามากย่อมอาจมีข้อได้เปรียบทางความเข้าใจบริบทแห่งการละคร โดยเฉพาะในเรื่องของความรอบรู้ รู้กว้างและรู้ลึกในข้อมูลจำเพาะต่างๆ

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

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

ผลสุดท้ายอาจจะจบลงที่เป็นการยืนยันความรู้สึก และความคิดเห็นแรกอีกครั้ง หรือเป็นการพัฒนาความคิดต่อไป หรืออาจเกิดความเข้าใจใหม่กลับจากหน้ามือเป็นหลังมือก็ได้ แต่ไม่ว่า

ผลจะเป็นเช่นไร กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ก็ได้เคลื่อนที่ไปแล้วบนเส้นทางของการแสวงหาสิ่งที่ดี

ถ้าคุณเป็นวัยรุ่นที่ไม่เคยมีความรู้เกี่ยวกับการละครไปชมละครครั้งแรกแล้วประทับใจเพราะชอบดาราหน้าหล่อคนนั้น คุณก็มีสิทธิสมบูรณ์ที่จะยืนขึ้นอย่างสง่าผ่าเผยแล้วพูดได้ว่า “ฉันชอบละครเรื่องนี้มาก เพราะคนเล่นหล่อดี” แม้ว่าทันใดนั้นเองจะมีเสียงจากเซียนวงการละครเสนอค้านว่า “ฉันไม่ชอบเพราะเรื่องมันน้ำเน่า”

เหตุการณ์ต่อมาคงจะนึกภาพกันออกว่าจะเกิดอะไรขึ้น และไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ในกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ หากทั้งสองต่างจริงใจ ใช้เหตุผล และเปิดกว้าง ความแตกต่างจะมิใช่ปัญหา แต่เป็นสามัญลักษณะที่พบได้ทั่วไปในการเสนอความคิดเห็นของมนุษย์ ที่จริงกลับน่าจะเป็นประโยชน์เพราะจากความต่างนี้เอง ทั้งคู่จะได้เรียนรู้อะไรจากกันและกัน และผู้ผลิตละครก็คงได้เรียนรู้อะไรหลายประการจากการวิพากษ์วิจารณ์ของคนคู่นี้ด้วย

ในฐานะสัตว์โลกที่เรียนรู้ได้ วัยรุ่นท่านนั้นอาจก้าวล่วงไปสู่ข้อสรุปที่ซับซ้อนขึ้นในแง่ความคาดหวัง หรือหลักเกณฑ์การพิจารณาคุณค่าละครของตน เช่น “ละครดีถ้าคนเล่นหล่อและเรื่องไม่น้ำเน่า” เซียนแห่งวงการละครท่านนั้นก็อาจจะมีข้อสรุปใหม่ว่า “ถึงเรื่องจะน้ำเน่าแต่ถ้าคนเล่นหล่อก็มีคนนิยมได้เหมือนกัน” ผู้ผลิตละครอาจจะเห็นว่า “ถ้าใช้คนเล่นหล่อวัยรุ่นชอบแน่ แต่ศิลปะแห่งการแต่งเรื่องของเราจะต้องปรับปรุงให้ดีขึ้นกว่านี้ในครั้งต่อไป เพราะเราไม่ได้ตั้งใจขายดาราหล่ออย่างเดียว” ฯลฯ

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

หากเราละเลยข้อมูลจำเพาะทางการละครไปเสียบ้าง แล้วกุมกระบวนการวิจารณ์ให้มั่น การวิจารณ์ละครก็ยังคงดำเนินต่อไปได้ และในขณะเดียวกัน กระบวนการก็จะผลิตความรู้และข้อมูลออกมาสะสมเป็นองค์ความรู้ที่จะพัฒนาความสามารถ และทักษะในการวิจารณ์ละครและการวิพากษ์วิจารณ์โดยทั่วไปของตัวเราต่อไป

เพราะกระบวนการเป็นสิ่งที่เคลื่อนไหว เจริญเติบโตได้ราวกับมีชีวิต หากเรายึดกุมกระบวนการ ความรู้จะเป็นผลพลอยได้ที่สำคัญ แต่หากเราเกาะติดกับข้อมูล ไม่เข้าใจกระบวนการ

ในเมื่อข้อมูลมีวันล้าสมัยได้ เสื่อมโทรมได้ การเกาะติดกับข้อมูลก็จะทำให้เราหลงอยู่กับอดีต ไม่ทันเหตุการณ์ ข้อมูลคงมีอยู่ท่วมหัวแต่ตัวคงจะไปไม่รอด คิดง่ายๆ ก็ได้ ข้อมูลเป็นเรื่องของปริมาณการจดจำ แต่กระบวนการเป็นวิธีการทางปัญญา ความจำหรือจะมาสู้ปัญญา

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

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

เพราะการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่ายนิดเดียว ข้าพเจ้าขอยืนยัน

ที่มา: สันติ จิตระจินดา. “การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย” **กรุงเทพธุรกิจ**. (8 กุมภาพันธ์ 2538).

บทวิเคราะห์

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

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

สันติไม่ได้ปฏิเสธว่า การมีข้อมูลความรู้ไม่ใช่ข้อได้เปรียบในการวิจารณ์ละคร แต่เขาแสดงทัศนะว่า ข้อมูลไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นที่สุด พร้อมทั้งกล่าวยืนยันให้เห็นว่า *"ความง่าย"* ของการวิจารณ์ละครย่อมจะเกิดขึ้นได้ เมื่อผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญที่ *"กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS)"* มากกว่า *"การสาธยายข้อมูล (DATA PRESENTATION)"* จากนั้น เขาจึงอธิบายถึงกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ว่าจะเกิดขึ้นได้ในลักษณะใดบ้าง และเพื่อให้เกิดภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น สันติจึงแสดงตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นระหว่างมโนทัศน์ที่อาจเกิดขึ้นได้ของผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นกับ *"เซียนวงการละคร"* ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันเป็นธรรมดา หากแต่ความสำคัญกลับอยู่ที่ *"ความจริงใจ", "การใช้เหตุผล"* และ *"การเปิดกว้าง"* ของแต่ละบุคคล โดยหากทั้งสองฝ่ายเล็งเห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับจากการเรียนรู้ระหว่างกัน นั่นย่อมจะส่งผลให้ผู้ผลิตละครได้เกิดการเรียนรู้โดยการผสมผสานข้อวิจารณ์จากทั้งสองฝ่ายเข้าด้วยกันอีกด้วย

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

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

ดังนั้น จึงนับได้ว่า บทความนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งทั้งในแง่ของการกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนักถึงอุปสรรคของการวิจารณ์ละครอันเนื่องมาจากความเชื่อ รวมทั้งเสนอแนะแนวทางที่เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนต่อการเริ่มต้นวิจารณ์สำหรับผู้ที่ไม่เคยเรียนหรือมีประสบการณ์ในด้านนี้มาก่อนโดยการเน้นที่สามัญสำนึกของแต่ละบุคคลเป็นหลัก และที่สำคัญคือการย้ำให้เห็นถึงกระบวนการที่เป็นขั้นตอนซึ่งอาจจะไม่ใช่เรื่องที่สามารถเกิดขึ้นได้โดยง่ายเสมอไป แต่ก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญต่อการพัฒนาการวิจารณ์ให้เกิด "พลังทางปัญญา" อันจะช่วยเป็นแนวทางต่อไปสำหรับผู้สนใจในศาสตร์แขนงนี้ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ท่าทีของผู้เขียนบทความที่เป็นมิตรและปลุกเร้าความคิดให้ผู้อ่านเกิดความต้องการที่จะเริ่มต้น "วิจารณ์" ซึ่งจากจุดนี้เองที่อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสนับสนุนให้เกิดพลังทางปัญญาอย่างแท้จริง

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

การหยั่งรู้จิตมนุษย์

ติแอริ โมนิเยร์

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

ราซีนเป็นนักจิตวิทยาได้ก็โดยผ่านการกระทำ แต่การกระทำมิใช่การแสดงออกด้วยท่าทาง ละครจึงดำเนินไปได้ด้วยการสร้างบทหรือสร้างความรู้สึกขึ้นมาทดแทนการแสดงออกทางกายภาพ ในขณะเดียวกับที่เขาลดความสำคัญของจิตวิทยาเพื่อเพิ่มความสำคัญให้แก่การกระทำ ราซีนก็พร้อมที่จะปรับการกระทำให้เป็นตัวหนุนจิตวิทยา ทั้งนี้ก็เพราะการกระทำจะดำเนินไปได้ก็

ด้วยแรงหนุนจากอารมณ์มนุษย์เท่านั้น จิตมนุษย์เท่านั้นที่ทำให้เกิดโศกนาฏกรรม และความจริงที่มาจากจิตมนุษย์ก็เป็นเงื่อนไขแห่งความจริงของโศกนาฏกรรม เพราะอารมณ์โศกนั้นเป็นเรื่องภายใน การกระทำในละครของเชกสเปียร์ได้รับการหนุนเนื่องจากเหตุการณ์มากมาย อารมณ์โศกจึงยังผูกอยู่กับการแสดงออกทางกายภาพที่สัมพันธ์กับความรักและความตาย ในงานของกอร์เนย์ (Corneille) ซึ่งเป็นนักประพันธ์ฝรั่งเศสยุคคลาสสิกเช่นกัน จุดศูนย์กลางแห่งความสนใจผูกอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกจนหมดสิ้น แต่ในละครของกอร์เนย์ ความรู้สึกเกิดขึ้นจากละคร ในขณะที่ในงานของราซีนนั้นเขาทำละครขึ้นมาจากความรู้สึก ในแง่นี้ เหตุการณ์ในโศกนาฏกรรม ซึ่งเชกสเปียร์ชอบที่จะแสดงออกและแสดงออกด้วยพลังและความเข้มข้นนั้น ก็เริ่มอ่อนตัวลงแล้วในงานของกอร์เนย์ เพราะเหตุการณ์ภายนอกได้กลายเป็นเพียงข้ออ้างในการแสดงออกซึ่งความรู้สึก หรือข้ออ้างในการโอ่อวดวาทศิลป์ ราซีนนั้นปรับน้ำหนักและความรุนแรงของความรู้สึกให้เป็นเรื่องภายในของใจมนุษย์ ในขณะที่กอร์เนย์สร้างอารมณ์โศกเข้ามาห้อมล้อมตัวมนุษย์ และมักอดไม่ได้ที่จะตกเป็นเหยื่อของวาทศิลป์อันเปี่ยมด้วยวีรกรรม หรือของการสร้างความสง่างามจากความทุกข์ระทมของมนุษย์ ราซีนมุ่งชี้ลักษณะโศกนาฏกรรมภายในตัวมนุษย์เอง ผลลัพธ์ก็คือ ละครซึ่งเป็นตัวหนุนความรู้สึกของมนุษย์ในงานของกอร์เนย์ กลับถูกกำกับด้วยความรู้สึกนั้นเองในงานของราซีน สำหรับกอร์เนย์นั้น ความเป็นจริงของอารมณ์ความรู้สึกมิใช่เงื่อนไขในการสร้างสถานการณ์ที่สมจริง สำคัญอยู่แต่เพียงว่า ความรู้สึกเหล่านี้งาม น่าประทับใจ และโดดเด่น ความรู้สึกจึงเป็นอาภรณ์ประดับการกระทำ ในขณะที่ในงานของราซีนนั้นความรู้สึกเป็นศูนย์รวมของระบบประสาทแห่งชีวิต กอร์เนย์ไม่ค่อยจะใส่ใจกับเรื่องสภาพความเป็นจริงของจิตมนุษย์นัก ถ้าเขาพูดกับเราในเรื่องของความเป็นจริง มันก็เป็นเพียงแต่ความเป็นจริงในประวัติศาสตร์หรือความเป็นจริงที่มาจากข้อเท็จจริง ละครของกอร์เนย์ ในฐานะที่ขึ้นอยู่กับสภาพการณ์ภายนอกก็ทำหน้าที่แต่เพียงกำกับให้เหตุการณ์ดำเนินไปอย่างสมจริง คือ กำกับให้เหตุการณ์เกิดขึ้นได้ และเดินไปในทางนั้นทางนี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะสภาพการณ์ภายนอกทำให้เป็นเช่นนั้น ในทางตรงกันข้าม โศกนาฏกรรมตามแบบของราซีนนั้นเป็นกระบวนการของการสร้างงานขึ้นมาจากสภาพที่เป็นศูนย์และเหตุการณ์ต่างๆที่เขาสอดใส่เข้ามาในละครก็ทำหน้าที่เป็นแค่เครื่องช่วยให้เรื่องดำเนินไปได้หรือจบลง เหตุการณ์เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการกระทำ แต่มิใช่เป็นแก่นของการกระทำใดๆ การกระทำไม่ขึ้นอยู่กับข้อเท็จจริง "ไม่มีความจำเป็นใดๆที่โศกนาฏกรรมจะต้องหลั่งเลือดหรือทิ้งศพไว้เกลื่อนเวที"

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

Thierry Maulnier (1909-1988) เป็นนักปรัชญานักวรรณคดีและนักวิจารณ์ละครชาวฝรั่งเศสที่พยายามจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในงานของราซีน ซึ่งเขาถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่แม้แต่นักประพันธ์ฝรั่งเศสอื่นๆก็หามีไม่ ผู้ที่ไม่เข้าใจวัฒนธรรมการละครของฝรั่งเศสมักจะมองไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของโศกนาฏกรรมของราซีน ด้วยเหตุที่งานของท่านผู้นี้นั้นดูจาก

ภายนอกเป็นละครที่อาจจืดชืด เพราะเนื้อเรื่องขาดความตื่นเต้น และการแสดงออกทางกายภาพก็ดูจะจืดชืดเช่นกัน ละครของราซีนอยู่ได้ด้วยบทที่แหลมคมที่สะท้อนปัญหาภายในของมนุษย์ซึ่งเอื้อให้ตัวละครผู้มีอารมณ์อันเปี่ยมล้นออกมาเชือดเฉือนกันด้วยคำพูด โมนิเยร์ พยายามจะชี้ให้เห็นว่าละครของราซีนเป็นโศกนาฏกรรมที่มีความรุนแรง และก็รุนแรงไม่แพ้ละครกรีก แต่ความรุนแรงที่กล่าวมานี้มิได้แสดงออกด้วยเหตุการณ์ภายนอก เช่นละครของเชกสเปียร์ หรือด้วยวาทศิลป์อันโอ่อ่าเช่นละครของกอร์เนย์ ความรุนแรงและเข้มข้นในงานของราซีนเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจากอารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละครทั้งสิ้น ในส่วนอื่นๆของหนังสือเล่มนี้ (ที่ผู้วิจัยมิได้คัดมาแปลนั้น) โมนิเยร์พยายามจะชี้ให้เห็นว่า ความเข้มข้นภายในที่กล่าวมานี้เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของวัฒนธรรมตะวันตก นั่นก็คือ ผู้เจริญแล้วย่อมไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงออกด้วยวิธีการเชิงกายภาพ แต่ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นเรื่องของจิตมนุษย์ทั้งสิ้น ราซีนจัดได้ว่าเป็นกวีที่เขียนโศกนาฏกรรมได้ยอดเยี่ยมที่สุด เพราะเขาพัฒนาเทคนิคของโศกนาฏกรรมไปจนถึงจุดสุดยอดอันเรียกได้ว่าทุกอย่างลงตัวหมด และลืมเรื่องเทคนิคไปได้เลย

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

มรณกรรมของละครโศก

จอร์จ ชไตเนอร์

ข้าพเจ้าขอจบงานเขียนชิ้นนี้ด้วยการระลึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับข้าพเจ้าเองมากกว่าที่จะให้ข้อคิดในเชิงวิจารณ์โดยตรง สำหรับปัญหาที่ข้าพเจ้าได้นำมาพิจารณานั้นไม่มีคำตอบที่แน่ชัด บ่อยครั้งที่การใช้ความเปรียบหรือการใช้อุทาหรณ์จะให้ความกระจ่างได้ดีกว่าการตอกย้ำความเชื่อ นอกจากนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าการวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งที่ตายตัวหรือต้องมีข้อพิสูจน์อย่างเด่นชัด การวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความสัตย์ซื่อก็คือ ประสบการณ์ส่วนตนที่เข้มข้นสามารถที่จะย้อมใจผู้อื่นได้...

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

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

ณ หมู่บ้านที่ห่างไกลแห่งในภาคกลางของโปแลนด์มีโบสถ์ยิวเล็กๆ อยู่โบสถ์หนึ่ง คืนวันหนึ่งพระยิวออกมาเดินตรวจตราตามปกติ เมื่อเข้าไปในโบสถ์ก็เห็นพระเจ้าประทับอยู่ ณ มุมอับมุมหนึ่ง จึงรุดเข้าไปเฝ้าและอุทานออกมาว่า “พระองค์ท่าน ท่านมาทำอะไรอยู่ที่นี่” พระเจ้าทรงตอบและครั้งนี้มิได้ตอบในรูปของฟ้าร้อง ฟ้าผ่าหรือพายุพัดแต่ประการใด แต่ทรงตอบออกมาเบาๆ ว่า “ข้าฯเหนื่อยหลวงพี่ ข้าฯเหนื่อยเจียนจะตายอยู่แล้ว”

นิทานสอนใจบทนี้ดูจะพอกับเรื่องของเรา ซึ่งข้าพเจ้าตีความว่าอย่างนี้... พระเจ้าทรงเหนื่อยหน่ายกับความโหดเหี้ยมของมนุษย์ เป็นไปได้ว่า พระองค์ไม่สามารถที่จะควบคุมมันได้อีกต่อไปและก็มองไม่เห็นว่าภาพของพระองค์เองยังสะท้อนกลับมาจากผลแห่งการสร้างของพระองค์ พระองค์จึงปล่อยให้โลกดำเนินไปตามวิถีของอมนุษย์และขณะนี้ทรงพำนักอยู่ ณ มุมใดมุมหนึ่งของจักรวาลอันไกลโพ้น ไกลเสียจนทูตสวรรค์ของพระองค์ไม่สามารถจะมาเยี่ยมเยือนเราได้... แต่โศกนาฏกรรมเป็นศิลปะประเภทที่เรียกร้องว่า เราจำเป็นจะต้องแบกภาระอันหนักหน่วงของการมีพระเจ้าเอาไว้ โศกนาฏกรรมตายไปแล้วก็เพราะว่า เงาของพระองค์ท่านมิได้ทอดทับเราอีก เช่นที่เคยทอดมาบดบังอะกาเมมนอน (Agamemnon) หรือแมคเบธ (Macbeth) หรือ อธาลี (Athalie)[1] หรือเป็นไปได้ว่าโศกนาฏกรรมเพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบหรือขนบเท่านั้น มีอยู่ตอนหนึ่งในละครเรื่องแม่คูราช (Mutter Courage) ของเบรคชท์ (Brecht) ซึ่งทหารนำร่างไร้วิญญาณของชไวเซอร์คาส (Schweizerkas) เข้ามาบนเวที พวกทหารสงสัยว่าเขาจะเป็นลูกของแม่คูราช แต่ก็ยังไม่แน่ใจจึงบังคับให้เธอบอกว่ารู้จักคนคนนี้ไหม ข้าพเจ้ามีโอกาสได้ดูเฮเลนเนอ ไวเกล (Helene Weigel) แสดงบทนี้ที่โรงละครในเบอร์ลินตะวันออก[2] แม้ว่าคำว่า “แสดง” จะไม่สามารถจับวิญญาณของศิลปะอันยิ่งใหญ่ของเธอได้ เมื่อทหารนำร่างของลูกชายของเธอมาวางไว้เบื้องหน้าเธอ เธอเพียงแต่สั่นหัวเพื่อบอกความว่า ไม่รู้จัก พวกทหารบังคับให้เธอมองอีกครั้งในครั้งที่สองนี้ เธอก็ไม่แสดงท่าทีที่บอกว่าเธอรู้จักผู้ตาย เธอเพียงแต่ทอดสายตาเหม่อลอยไปข้างหน้า เมื่อร่างอันไร้วิญญาณถูกนำออกไปแล้ว เธอจึงหันไปอีกทางหนึ่งและอ้าปากออกค้างไว้ ท่าที่ว่านี้เป็น

---

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

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

เช่นเดียวกับภาพม้าที่เปล่งเสียงเจ็บปวดในจิตรกรรมของปิกัสโซ ชื่อแกรนิกา (Guernica)[3] เสียงที่เราควรจะได้ยินน่าจะเป็นเสียงที่แหบแห้งและรุนแรงเกินกว่าที่ข้าพเจ้าจะพรรณนาได้ แต่อันที่จริงไม่มีใครได้ยินเสียงนั้นเลย ไม่มีอะไรเลย เสียงนั้นคือความเงียบอันสมบูรณ์ มันเป็นความเงียบที่แผดร้องซ้ำแล้วซ้ำอีกจนก้องไปทั่วโรงละคร ดังเสียจนผู้ดูผู้ชมต้องก้มหัวลงราวกับเป็นทาสของการหลบลมแรงที่มาปะทะและเสียงแผดร้องที่แฝงอยู่ในความเงียบนั้น สำหรับข้าพเจ้าแล้วก็คงเป็นเช่นเดียวกับเสียงคาส์ซันดา (Cassandra) เมื่อเธอหยั่งรู้ว่าตระกูลอาเทรอูส (Atreus) กำลังจะจ่มจมอยู่ในกองเลือด[4] นั่นคือเสียงร้องโหยหวนที่มากับจินตนาการโศกสลดอันเป็นเครื่องบ่งบอกความหมายของชีวิต นั่นคือ เสียงโหยไห้ทั้งดิบและทั้งบริสุทธิ์ที่บ่งบอกสภาพของอมนุษย์และบ่งบอกความสูญเปล่าแห่งมนุษยชาติ สายโยงใยแห่งโศกนาฏกรรมอาจจะมิเคยขาดสะบั้นลงเลยก็ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

---

[3] ภาพจิตรกรรมอันเลื่องชื่อนี้เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความโหดร้ายของสงคราม โดยที่จิตรกรได้รับแรงกระตุ้นจากการทำลายล้างเมืองแกรนิกา (Guernica) ในสงครามกลางเมืองของสเปน

[4] คาส์ซันดา (Cassandra) ธิดาของกษัตริย์แห่งกรุงทรอยถูกจับมาเป็นนางบำเรอของอะกาเมมนอน เธอมีญาณวิเศษให้เห็นเหตุการณ์ล่วงหน้า

บทวิเคราะห์

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

วิธีการเขียนงานของชไตเนอร์จัดได้ว่าเป็นวิธีการวิจารณ์ที่น่าสนใจยิ่ง ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนต้น การวิจารณ์มิใช่เป็นการตอกย้ำหลักวิชาหรือแนวคิดอย่างเป็นทางการ แต่เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตนที่ผู้วิจารณ์คิดว่ามีความหมายต่อชีวิตของเขาเองและมีความหมายต่อผู้อื่นด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่ง การวิจารณ์อาจเริ่มต้นด้วยประสบการณ์ในระดับจุลภาค ซึ่งอาจช่วยอธิบายประสบการณ์ร่วมของสังคมหรือของมวลมนุษย์ในระดับมหภาคได้ การที่ชไตเนอร์นำเรื่อง

ของการสนทนากับผู้ร่วมทางชาวโปแลนด์มาเล่าเอาไว้ ณ ที่นี้ ก็บ่งให้เห็นแล้วว่า ประสบการณ์ระดับจุลภาคมีความเข้มข้นและมีนัยที่สำคัญเกินกว่ากรอบของจุดกำเนิด เพราะผู้เขียนกำลังจะอธิบายให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างประสบการณ์ในชีวิตจริงกับประสบการณ์ของงานศิลปะ ความโหดเหี้ยมในชีวิตจริงที่ผู้โดยสารรถไฟนำมาเล่าสู่กันฟังนั้นอาจจะแตกต่างจากความโหดเหี้ยมที่แฝงมาในงานศิลปะซึ่งสร้างความภูมิใจให้แก่โลกตะวันตกต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาพันพันปี นั่นคือ "ความโหดเหี้ยมทางปรัชญาที่มากับโศกนาฏกรรม"[1] งานชิ้นนี้อาจจะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านที่มิใช่ชาวตะวันตกได้เป็นอย่างมาก เพราะชไตเนอร์ชี้ให้เห็นถึงเงื่อนไขที่สำคัญที่ยกระดับของประสบการณ์จากชีวิตจริงขึ้นสู่ระดับของประสบการณ์ทางศิลปะ ความรุนแรงที่เขารับฟังมาจากเพื่อนร่วมทางนั้นอยู่ในระดับที่เขาต้องยอมรับว่า ทำให้เขาพูดไม่ออกบอกไม่ได้เลยทีเดียว หมายความว่า ประสบการณ์ดิบที่ยังไม่เป็นงานศิลปะในบางครั้งมิอาจถ่ายทอดออกมาเป็นสารที่สื่อไปยังผู้อื่นได้ เพราะภาษาเปราะบางเกินกว่าที่จะรับความรุนแรงเหล่านั้นได้ งานศิลปะเช่นโศกนาฏกรรมจึงเป็นงานที่ต้องการความสามารถเชิงสร้างสรรค์ในระดับที่สูงมาก แต่อันที่จริงชไตเนอร์มิได้เน้นความสามารถในทางศิลปะเท่าใดนักในงานเขียนชิ้นนี้ แต่กลับตอกย้ำความสำคัญของเงื่อนไขเชิงปรัชญาและความเชื่อ นั่นก็คือว่า โศกนาฏกรรมอันลึกซึ้งอันเป็นมรดกอันยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตกเกิดขึ้นมาได้ก็ด้วยความสำนึกที่ผูกอยู่กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพระเจ้า หรือเทพ ซึ่งอาจจะเรียกเป็นศัพท์รวมๆได้ว่า transcendence นัยของข้อสรุปที่ว่านี้ดูจะกินความเกินกว่าคำขยายของชไตเนอร์เอง และเราก็จะต้องเสริมความต่อไปว่า ในยุคที่พระเจ้าตายเสียแล้ว (คำที่ปราชญ์นีทซ์เชอ [Nietzsche] ได้เคยกล่าวเอาไว้) งานศิลปะยิ่งใหญ่เช่นโศกนาฏกรรมก็ย่อมจะเกิดขึ้นไม่ได้

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

ในแง่นี้ การที่ชไตเนอร์นำประสบการณ์ของการได้ชมละครของเบรคชท์ที่เบอร์ลินตะวันออกมาอภิปรายด้วย ก็ดูจะเป็นการตอกย้ำความหมายของเบรคชท์เองที่จะสร้างศิลปะการแสดงขึ้นมา ซึ่งมิได้ย่อหย่อนกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีแต่ประการใด ทั้งๆที่ชไตเนอร์ได้หาเรื่องทะเลาะกับพระเจ้าไปแล้ว แต่เมื่อเขามาพบกับโลกที่ไร้พระเจ้าของละครของแบร์

---

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

ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) เขาก็มีความสัตย์ซื่อต่อตัวเองพอที่จะต้องยอมรับว่า ไม่ว่าจะเรียกละครนี้ว่าเป็น โศกนาฏกรรมหรือไม่ก็ตาม ความประทับใจที่เกิดขึ้นนั้น มีความสลักสำคัญเกี่ยวกับสภาวะของความเป็นมนุษย์ไม่ด้อยไปกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีเลย ณ จุดนี้ ชไตเนอร์ดูจะยอมรับว่า ศิลปะมิได้หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ก็คือ ผู้ที่แสวงหาทิศทางใหม่อยู่โดยไม่หยุดยั้ง แต่จุดหนึ่งที่เรามิอาจมองข้ามได้ก็คือ ศิลปะการแสดงคือละครที่ใช้ภาษาเป็นสื่อนั้นมาถึง ณ จุดหนึ่งก็ย่อมจะต้องยอมรับความจริงว่า สภาวะไร้ภาษาหรือความเงียบก็เป็นเงื่อนไขที่จะสื่อความอันลุ่มลึกที่เกี่ยวกับชะตากรรมของมนุษย์ได้เช่นกัน ชไตเนอร์เล่นกับคำว่า “ความเงียบ” (Silence) ในลักษณะที่เป็นปรัชญา นั่นก็คือ ยิ่งเงียบ ยิ่งกระตุ้นจินตนาการ ณ ที่นี้ เขาได้ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดแล้วว่า งานศิลปะมีชีวิตขึ้นมาได้ก็ต่อเมื่อผู้สร้างงาน (และในที่นี้ ผู้แสดงงาน) สื่อความกับผู้รับได้อย่างมีประสิทธิผล คือกระตุ้นจินตนาการสร้างสรรค์ของผู้รับเอง จะเห็นได้ว่า ชไตเนอร์มองศิลปะการละครได้อย่างรอบด้าน

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ว่าด้วยละคร

บทนำ โดย แบรนารด์ ดอรท์

โลกปิดไม่มีอีกต่อไปแล้ว นั่นคือ โลกของละครไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกถึงผู้แต่งละคร นักแสดง หรือผู้กำกับการแสดงที่มุ่งจะครอบครองความเป็นจริงบางประการที่กำกับให้ผู้ดูผู้ชมต้องตกอยู่ในห้วงมายาโดยลืมตัวเองจนสิ้น ความจริงยังมีความร่วมมือกันระหว่างสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีละครและผู้ดูผู้อยู่ข้างล่าง โดยมีตัวเชื่อมในรูปของการแสดงที่สร้างโลกแห่งความเป็นจริงขึ้นมา มิใช่บนรากฐานของมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับละครหรือความปรารถนาที่จะสร้างความสัมพันธ์ทางใจที่แปรรูปเป็นความรักได้ แต่บนรากฐานของประสบการณ์ร่วมระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพละคร ซึ่งก็หมายถึงประสบการณ์ของสังคมนั่นเอง

สิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นบทเรียนที่เบรคชท์ (Brecht) ให้แก่เราก็คือโอกาสใหม่ที่จะพูดหรือเขียนในเรื่องของละคร ทั้งนี้ก็เพราะงานละครตามแบบฉบับของเบรคชท์ไม่มีวันที่จะสมบูรณ์ได้ถ้าผู้ดูผู้ชมไม่มีโอกาสได้ร่วมพูดด้วย ละครแบบของเบรคชท์เรียกร้องสิ่งนี้เสียด้วยซ้ำ ในกระบวนการที่ละครถูกท้าทายโดยผู้ดู งานละครถูกท้าทายด้วยประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์นั้น การครุ่นคิดพินิจนึกเกี่ยวกับละครเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แทนที่จะปฏิเสธการแสดงความคิดเห็นกิจกรรมการละครยอมรับสิ่งนี้ ทั้งนี้ก็เพราะละครเองก็เป็นการแสดงความคิดเห็นมิใช่หรือ แน่ละมโนทัศน์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงในรูปที่ว่านี้ยังไปไม่สุดทาง ผู้สร้างละครหรือผู้กำกับการแสดงทุกคนมีแนวโน้มที่จะผละหนีจากวิวาทะที่เขาเองเป็นผู้กระตุ้นให้เกิดขึ้นมา นอกเสียจากว่าเขาอยู่ในฐานะที่กำกับวิวาทะนี้ได้หรือไม่ก็ทดแทนมันเสียด้วยการพูดคนเดียวของเขา ความสำเร็จที่มาจากกิจประเภทนี้กลับทำให้เขาขยาดกลัวเสียด้วยซ้ำ เพราะว่าอันตรายอาจเกิดขึ้นได้ถ้ากิจกรรมการแสดงเช่นนี้ก่อตั้งเป็นสถาบันเร็วเกินไป โลกของการแสดงไม่หยุดยั้งที่จะฝันถึงสภาวะอิสระซึ่งก็เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้นั่นเอง

ถึงอย่างไรก็ตาม ในความเห็นของข้าพเจ้าความเปลี่ยนแปลงที่ได้เข้ามากระทบกิจกรรมการละครดูจะเป็นสิ่งที่หันหลังกลับไม่ได้เสียแล้ว ในปัจจุบันการทำละครไม่ได้หมายถึงการฝากตัวไว้กับความหฤหรรษ์ที่มาจากเวทีละครหรือการเล่นบทของนักแสดง หรือการนำบทละครออกแสดงด้วยความจัดเจนทางศิลปะอันเลอเลิศ หรือแม้ทำให้เกิดภาพของละครที่เปี่ยมด้วยเอกภาพหรือแหว่งๆ วิ่นๆ ก็ตาม อาณาจักรของกิจกรรมละครได้ขยายตัวออกไปแล้วทั้งในด้านกาละและเทศะ ในแง่หนึ่ง การตอกย้ำความคิดที่ว่าการแสดงเป็นการสื่อความหมายขั้นพื้นฐาน ก็เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่ากิจอันสำคัญมิใช่เป็นแต่เพียงการตีความตัวงานหรือตัวละคร แต่อันที่จริงเป็นการทำสิ่งเหล่านี้ให้มีชีวิตโดยผูกอยู่กับเวลาและสถานที่อีกเช่นกัน ละครไม่ทำกิจของการแปล จะทำก็แต่กิจของการสร้าง ทั้งๆที่ การสร้างที่ว่านี้ผูกติดอยู่เฉพาะกาลและไม่คงทนถาวร งานของละครคือการสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา ถูกทำลายแล้วก็ถูกสร้างขึ้นใหม่ได้อย่างไม่รู้จบ ในอีกแง่มุมหนึ่ง งานในลักษณะนี้จะต้องเป็นงานที่ต่อเนื่องโดยเฉพาะในเรื่องของความสัมพันธ์ที่สม่ำเสมอกับมหาชน (และมหาชนเองก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา) ผู้สร้างละครในยุคปัจจุบันจึงจำเป็นต้องสำนึกถึงเงื่อนไขและลักษณะของบริบทที่เอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์ได้ ละครจึงกลายเป็น<u>การศึกษา</u>ในความหมายที่ประเสริฐที่สุดของคำนี้ แน่ละ เป็นการศึกษาของมหาชน แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการศึกษาสำหรับวงการละครเอง กิจกรรมการละครสมัยใหม่สร้างสถานะของตนขึ้นมาได้ก็เพราะมหาชนที่ว่านี้ ด้วยการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมหาชนกับงานละคร ซึ่งมิได้หมายถึงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่ครอบคลุมถึงงานที่นำเสนออย่างต่อเนื่อง นั่นก็คือ องค์นิพนธ์แห่งละคร ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ ดังที่ข้าพเจ้าได้ตั้งข้อสังเกตไว้แล้ว เป็นการปฏิวัติโครงสร้างภายในของวงการละครในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ยุคของ “นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่” ก็ได้จบสิ้นไปแล้ว ไม่ต้องสงสัยเลยว่า บทบาทของทรราชในรูปของผู้กำกับการแสดงก็กำลังจะถึงที่สิ้นสุดเช่นกัน แต่เรายังไปไม่ถึงขั้นที่จะล้มล้างบทบาทของหัวหน้าคณะละครหรือผู้แสดงนำเสียทีเดียว ทั้งๆ ที่ นักแสดงบางคนเหมาเอาว่าเป็นเช่นนี้อย่างเร็วเกินไป หน้าที่อื่นๆ เพิ่มความสำคัญขึ้น เช่นหน้าที่ของผู้เชี่ยวชาญวรรณศิลป์ประจำคณะละคร[1] ตามแบบฉบับเยอรมัน และของผู้จัดการ คือผู้ซึ่งได้รับมอบหมายให้กำกับกิจการของโรงละครโดยองค์รวมและความร่วมมือที่มีประสิทธิผลระหว่างคนละครในรูปแบบใหม่นี้กับผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฉาก นักแสดง ไปจนถึงผู้เขียนบทเท่านั้น ... คือรากฐานของงานละครปัจจุบันที่เรียกได้ว่าไม่ตกยุค

ในแง่นี้ เราเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาถึงความพ้องกันของกิจกรรมละครยุคใหม่กับบทบาทของการวิจารณ์วรรณกรรม การทำละครเรื่องหนึ่งออกแสดงก็คล้ายๆ กับการนำละครเวทีเรื่องนั้นไปวิจารณ์บนเวทีแสดง จากนั้นจึงให้โอกาสกับผู้ดูได้วิจารณ์ เป็นการตรวจสอบว่าละครเรื่องนั้นยังใช้ได้หรือไม่ในบริบทของปัจจุบัน ... เราอาจจะพูดถึงจุดบรรจบระหว่างงานของนักวิจารณ์ที่ประกอบด้วยการพรรณนาตัวงานให้เรารับฟังด้วยภาษาอีกแบบหนึ่งกับงานของผู้กำกับ

---

[1] เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Dramaturg คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ประจำโรงละคร ผู้ซึ่งทำหน้าที่ในการคัดเลือกบทละครและให้คำแนะนำต่อผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในด้านของการตีความตัวบท

การแสดงและผู้ร่วมงานของเขา ซึ่งเป็นการแสวงหาภาษาอีกภาษาหนึ่งที่เท่าเทียมกัน (เราจะสามารถกล่าวถึงภาษาของละครได้หรือไม่) อย่างน้อยที่สุด ก็ในรูปแบบของการนำเสนอละครอันรวมถึงปัจจัยที่ว่าด้วยพื้นที่ของเวที สรีระและคำพูดของตัวละคร... ไม่ว่าในกรณีแรกหรือกรณีหลัง มันเป็นเรื่องของการให้ความหมายกับตัวงานโดยอาศัยรูปแบบใหม่หรือโดยอาศัยสิ่งที่เราอาจเรียกได้ว่าเป็น “ภาษาเฉพาะของละคร” โดยเอื้อให้เกิดความเข้าใจอันเป็นกระบวนการของการทำใหม่สร้างใหม่ได้เสมอ

จากนี้ไปการแสดงความคิดเห็นจึงสามารถปรับตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของละคร ซึ่งดำเนินไปได้ในรูปของการวิจารณ์ตัวงานและการวิจารณ์ชีวิตประจำวันของเราเอง การเขียนงานที่ว่าด้วยละครสามารถเลี่ยงความสับสนที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงไว้แล้วในตอนต้น อันได้แก่ ความสับสนที่มาจากทั้งภายในและภายนอก ระหว่างละครกับการวิจารณ์ละคร เช่นเดียวกับระหว่างเวทีละครกับผู้ชมละคร ยังมีพื้นที่สำหรับวิวาทะที่ต่อเนื่องและมั่งคั่ง โดยมีเงื่อนไขว่าในกรอบของวิวาทะที่ว่านี้จะต้องมีการเว้นระยะห่างระหว่างกลุ่มทั้งสองนี้ไว้ เป็นทางเปิดที่เอื้อต่อการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความใส่ใจที่มีต่อกันและโอกาสของการเลือกอันเสรี สิ่งที่ข้าพเจ้าได้เขียนมาก็เป็นแต่เพียงบททดลองที่ทำให้เกิดวิวาทะที่ว่านี้

กันยายน 1966

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

แปลจาก : Bernard Dort. **Théâtres.** Paris : Éditions du Seuil, 1986. pp. 18-19.

บทวิเคราะห์

แบรนารด์ ดอรท์ (1929-1994) เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการละครที่โดดเด่นที่สุดของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 20 เขาเป็นผู้ที่มีความสนใจกว้างขวางมาก รอบรู้ทั้งละครของฝรั่งเศสเองและทั้งละครของต่างประเทศ ที่วงการละครและวิชาการของฝรั่งเศสยังดำเนินมาได้อย่างมีชีวิตชีวาและต่อเนื่องก็ด้วยการที่ฝรั่งเศสมีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ละครที่เข้มแข็ง ผู้วิเคราะห์เองได้รับแรงดลใจจากแบรนารด์ ดอรท์ ในส่วนที่เกี่ยวกับงานละครของกวีเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) และทำให้เขียนหนังสือวรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์[1] ก็ด้วยแรงกระตุ้นที่มาจากงานชื่อ Lecture de Brecht ของแบรนารด์ ดอรท์ นั่นเอง เขาเป็นผู้ที่เดินสายกลาง ใช้เหตุผลในการเสนอความคิดเห็นไม่เอียงไปทางซ้ายหรือขวา แต่มองละครว่าเป็นทั้งสมบัติและทั้งกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่มีความหมายต่อสังคมอารยะ ผู้วิเคราะห์ได้เคยฟังปาฐกถาของแบรนารด์ ดอรท์ และเคยได้สัมภาษณ์นักวิชาการและนักวิจารณ์ผู้นี้ที่กรุงปารีสเมื่อปี 1987 และต้องใคร่ที่จะเสนอข้อวินิจฉัยเอาไว้ว่า ท่านผู้นี้คือแบบฉบับของนักวิจารณ์ผู้ยิ่งใหญ่ นั่นก็คือ เป็นผู้ที่มีความอ่อนไหวทางอารมณ์ เมื่อได้สัมผัสกับงานแสดงก็สามารถรับสารของงานนั้นๆ ได้อย่างดี โดยที่มีจุดยืนของตัวเองเป็นหลักในการเสนอข้อคิดเชิงวิจารณ์ บทวิจารณ์อันหลากหลายของเขาได้รับการพิมพ์รวมเล่มเอาไว้ เป็นประโยชน์ต่อทั้งนักศึกษา อาจารย์ คนละครและผู้สนใจละครโดยทั่วไป แบรนารด์ ดอรท์ มีพรสวรรค์ในการพรรณนาประสบการณ์และในขณะเดียวกันก็สามารถเข้าซึ้งถึงแก่นของงานเหล่านั้นได้ และยิ่งไปกว่านั้นมักจะศึกษาเปรียบเทียบงานต่างๆ กันเพื่อแสวงหาทิศทางหรือแนวทางร่วมที่ชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงในกระแสประวัติศาสตร์ ในงานของ แบรนารด์ ดอรท์ เราจึง

---

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

พบลักษณะที่โดดเด่นทั้งในเชิงของประวัติการละคร บริบททางวัฒนธรรมและสังคม ข้อคิดเห็นเชิงประเมินคุณค่าเกี่ยวกับละครและที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การตอกย้ำถึงบทบาทของละครในฐานะสถาบันทางศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นสถาบันทางสังคมได้เช่นกัน อ่านงานของแบรนารด์ ดอรท์แล้วทำให้เกิดความสำนึกว่าคุณค่าของละครคือ เป็นแหล่งหลอมรวมคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ผู้วิเคราะห์ยังจำปาฐกถาของแบรนารด์ ดอรท์ ที่แสดงไว้ในการสัมมนาว่าด้วยละครของเบรคชท์ที่ฮ่องกง เมื่อปี 1986 ได้ดี เขาตั้งคำถามที่ท้าทายในตอนท้ายของปาฐกถาเอาไว้ว่า “ถ้าท่านไม่เชื่อว่าสังคมเปลี่ยนแปลงได้และจะเล่นละครเบรคชท์ไปทำไม”[2]

คำนำของหนังสือเรื่องว่าด้วยละคร ที่ได้คัดมาแปลเอาไว้ข้างต้นนี้มีลักษณะเป็นข้อสรุปรวมซึ่งมีความสำคัญมาก จริงอยู่แบรนารด์ ดอรท์ ให้น้ำหนักต่อละครของเบรคชท์ในระดับที่สูงมากว่าเป็นตัวบุกเบิกความเปลี่ยนแปลงของวงการละครตะวันตก ที่เขาเขียนเช่นนี้มิใช่เป็นผลของความชื่นชมในระดับอัตวิสัย แต่เป็นผลของการใคร่ครวญไตร่ตรองมาอย่างดีแล้วว่าเบรคชท์เป็นตัวแทนของยุคใหม่ที่ก่อให้เกิดการขยายวงของกิจกรรมละครออกไปในลักษณะที่สร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะเบรคชท์มุ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างละครกับผู้ดูผู้ชม โดยไม่ถือว่าละครคือผลงานที่สำเร็จรูปแล้ว แต่ละครเป็นเพียงกิจกรรมทางปัญญาที่กระตุ้นให้เกิดการฉุกคิดและคิดต่อ มิติทางสังคมจึงเป็นมิติที่แบรนารด์ ดอรท์ เน้นอยู่เสมอ แต่เราก็เห็นได้อย่างชัดเจนแล้วว่า การที่ละครจะสร้างอิทธิพลต่อสังคมได้นั้น มิใช่เป็นการสื่อสารที่เดินทางเดียวโดยที่ละครสร้างความประทับใจหรือปลุกอารมณ์โดยถือว่าละครจบแล้วก็จบกัน แต่เขามองว่าละครเป็นกิจของประชาคมที่มุ่งสร้างความสัมพันธ์ในแง่ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนละครกับผู้ดูผู้ชม คำว่าวิวาทะ (Dialoque) จึงเป็นมโนทัศน์ที่แบรนารด์ ดอรท์ ตอกย้ำอยู่หลายครั้ง ด้วยเหตุนี้ เขาจึงไม่ให้ความสำคัญต่อละครที่มุ่งแต่เพื่อจะปลุกเร้าอารมณ์ แต่เขายกย่องเบรคชท์ในฐานะที่เป็นผู้สร้างการจราจรสองทางในโลกของละครขึ้นมาได้

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

ข้อคิดเห็นของเขาที่ว่าด้วยบทบาทของการวิจารณ์จัดได้ว่าเป็นแนวคิดที่บุกเบิก เพราะเรามักจะทึกทักเอาว่าการวิจารณ์คือกิจของผู้อยู่นอกคณะละคร คือเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมของ

---

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

ตัวแทนกลุ่มผู้ดูผู้ชม แบรนารด์ ดอรท์ สร้างมโนทัศน์ 2 ประการที่น่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการ นั่นก็คือว่า คนละครเองจะต้องมีความสามารถในการวิจารณ์ ซึ่งเขาเรียกมโนทัศน์นี้ว่า “การวิจารณ์ของเวทีละคร” (Critique de la scène) และอีกมโนทัศน์หนึ่งที่เรารู้จักกันดี ซึ่งเขาเรียกว่า “Critique de la salle” แปลตรงตัวว่า การวิจารณ์ของผู้ที่อยู่เบื้องล่างของเวที อันหมายถึงการวิจารณ์ของผู้ดูผู้ชม (อันรวมถึงงานวิจารณ์ของนักวิจารณ์อาชีพด้วย) กิจกรรมทั้งสองประเภทนี้สัมพันธ์กันและสร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน ในแง่นี้ ศิลปะสาขาอื่นๆ อาจจะได้รับประโยชน์จากแนวคิดของแบรนารด์ ดอรท์ ได้ด้วย ดังเช่นในกรณีของทัศนศิลป์ ซึ่งศิลปินผู้สร้างสรรค์ก็จำจะต้องมีความสามารถในการวิจารณ์เช่นกัน จึงจะสร้างความเข้มแข็งให้แก่วงการของตนได้ ถึงอย่างไรก็ตาม แบรนารด์ ดอรท์ ก็กล่าวไว้อย่างชัดเจนในตอนจบของบทนำว่าคนสองกลุ่ม คือ คนละครกับผู้ดูผู้ชมนั้น แม้ว่าจะอยู่ในประชาคมเดียวกันและน่าจะมีวิวาทะต่อกัน แต่แต่ละกลุ่มก็ทำหน้าที่เฉพาะของตน เขาจึงเรียกร้องว่า วงการจำเป็นต้องรักษาระยะห่าง (distance) ระหว่างสองกลุ่มเอาไว้ให้ได้เพื่อที่จะไม่ทำให้เกิดความสับสน เป็นอันว่าในฐานะผู้ศึกษางานเบรคชท์ (Brecht Scholar) เขาได้ขยายมโนทัศน์เรื่อง “การทำให้แปลก” (เรียกเป็นภาษาเยอรมันและภาษาฝรั่งเศสว่า distanciasion) อันเป็นวิธีการปลุกปัญญาของผู้ดูผู้ชมนั้นให้ครอบคลุมความสัมพันธ์ที่เดินสองทางระหว่างสิ่งที่เขาเรียกว่า “เวที” (scène) และผู้ดูผู้ชม ซึ่งเขาเรียกว่า salle เป็นการทำมโนทัศน์ของเบรคชท์ให้มีพลวัตยิ่งขึ้นด้วยการเน้นระยะห่าง (distance) ที่กระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ ในขณะที่เบรคชท์มองประเด็นในแง่ของคนละครที่มุ่งมองจากเวทีลงมาสู่เบื้องล่างแต่เพียงถ่ายเดียว

งานที่อ้างมานี้ จึงเป็นงานของนักคิดที่มีความดื่มด่ำและจัดเจนในงานศิลปะ และในขณะเดียวกันก็ไม่ลืมว่าศิลปะอยู่ในสังคม อยู่ด้วยสังคม และน่าที่จะกระตุ้นสังคมได้ ในแง่นี้ เราคงจะต้องยอมรับว่าการวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

เสียงยี้ต่อนักวิจารณ์

เอเดรียน เคียร์นานเดอร์

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

ไม่ว่าจะเป็นศิลปินละครเวทีแขนงไหนก็มักจะมีกระแสปะทะต่อนักวิจารณ์คล้ายๆกัน ผู้กำกับดังสองคนที่ผมรู้จักไม่ได้เพียงแต่ส่งกระแสของความไม่เห็นด้วยต่อบทวิจารณ์ไปยังนักวิจารณ์เจ้าของบทความเท่านั้น แต่ยังแอบฟ้องลับหลังต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะ บรรณาธิการและหรือบรรณาธิการอำนวยการอีกด้วย นักเขียนบทบางคนก็มีพฤติกรรมที่ไม่น้อยหน้า บ้างก็มีความพยายามที่จะมีอิทธิพลหรือโน้มน้าวนักวิจารณ์ทั้งก่อนหน้าและหลังรอบการแสดงปฐมทัศน์

ข้างผู้อำนวยการศิลป์ของคณะละครคณะหนึ่งก็ใช้ยุทธวิธีที่แยบยลไปกว่านั้นคือได้ให้ฝ่ายประชาสัมพันธ์สื่อมวลชนของคณะตนพยายามติดต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะของวารสารสิ่งพิมพ์ระดับชาติฉบับหนึ่งให้ส่งนักวิจารณ์จากอีกเมืองหนึ่งบินมาวิจารณ์งานชิ้นใหม่ของคณะละครของตน แทนที่จะเป็นนักวิจารณ์ท้องถิ่น โดยอ้างว่านักวิจารณ์ผู้ที่ถูกทาบทามมาเป็นผู้เดียวที่มีความเข้าใจอย่างแท้จริงต่องานของนักเขียนบทละครเรื่องที่แสดง ซึ่งข้างบรรณาธิการข่าวศิลปะก็มอง

ออกถึงวัตถุประสงค์เบื้องหลังว่าต้องการให้ได้โอกาสในการได้บทวิจารณ์ไปในเชิงชื่มชมมากขึ้น บรรณาธิการผู้นั้นกล่าวว่าเหตุผลหนึ่งซึ่งเธออาจจะเข้าข้างเล่ห์กลครั้งนี้ก็คือว่าในเมื่อถ้าทางฝ่ายสื่อสิ่งพิมพ์สามารถเลือกว่าจะเขียนถึงผู้กำกับหรือทีมนักแสดงของเรื่องไหนได้บ้าง ทำไมทางฝ่ายคณะละครจะพยายามไม่ได้บ้างที่จะเลือกนักวิจารณ์มาวิจารณ์ผลงานของตน Jonathan Miller กล่าวไว้อย่างถูกต้องอย่างยิ่งว่ามีสิ่งเดียวที่ผู้ผลิตละครเวทีต้องการจากนักวิจารณ์ก็คือคำชื่มชมยกย่องอย่างล้นหลามท่วมท้นเท่านั้น

บรรดานักวิชาชีพละครเวทีทั้งหลายคงไม่ใคร่ได้นึกว่ายังมีอีกกระแสหนึ่งที่คอยปะทะนักวิจารณ์อยู่เหมือนกัน นั่นก็คือจากฝ่ายสาธารณชนคนดูนั่นเอง ตัวอย่างแรกมาจากผมเอง หลังจากที่ผมได้เขียนชื่นชมการแสดง Romeo and Juliet ของคณะ Queensland Theatre Company ที่เปิดแสดงเมื่อปลายปี 1993 ผมก็ได้รับจดหมายจากผู้อ่านบทวิจารณ์ของผมที่เขียนแนะนำให้ไปชมการแสดงนี้ เขาเขียนมาต่อว่าอย่างเกรี้ยวกราดว่าเขาเกลียดการแสดงนี้และดูได้เพียงแค่ครึ่งเรื่องเท่านั้น Michael Billington ได้บอกเล่าถึงประสบการณ์ที่เลวร้ายกว่าที่เกิดขึ้นกับเขาที่เมือง Adelaide ในต้นปี 1992 ที่ผู้อ่านวิจารณ์ของเขาคนหนึ่งถึงที่ผิดหวังกับการแสดงละครเรื่องหนึ่งที่เขาเขียนแนะนำไป ได้ขอให้เขาจ่ายค่าตั๋วละครเรื่องนั้นคืน

เรื่องของการวิจารณ์ไม่ได้มีแต่เพียงแค่การปะทะจากผู้ผลิตหรือผู้อ่านที่คิดตรงกันข้ามเท่านั้น นักวิจารณ์บางคนก็เลือกที่จะเขียนอย่างประนีประนอมต่อผลงานที่เขาไม่ได้ชอบมันแต่อย่างใด และผมก็มักจะได้ยินเหตุผลนี้เป็นข้ออ้างอยู่บ้างบางครั้งว่ามันเป็นเรื่องของทางออกในการรักษาน้ำใจต่อศิลปินละครเวทีผู้ซึ่งอ่อนไหวและได้อุตส่าห์สู้กับอุปสรรคอย่างหนักต่อปัญหาแวดล้อมต่างๆในการผลิตผลงานแต่ละเรื่อง และยังเป็นการปกป้องวิชาชีพอันเปราะบางของประเทศนี้อีกด้วย มีข่าวคราวอยู่ว่าบทวิจารณ์ในเชิงตำหนิถูกกล่าวหาว่าเป็นต้นเหตุของการที่ศิลปินบางคนถึงกับฆ่าตัวตายหรือประสาทเสียไปแต่จริงๆแล้ว การเขียนอย่างประนีประนอมรักษาน้ำใจกันมากเกินไปก็ไม่ได้มีประโยชน์ต่อใครเลย ไม่ว่าจะเป็นตัวนักวิจารณ์เอง ผู้ชม และผู้ที่อยู่ในวิชาชีพผลิตละครเวที

ในฐานะที่เคยเป็นผู้หนึ่งที่เคยเขียนบทวิจารณ์ละครเวทีและได้หยุดเขียนแล้ว ผมต้องการให้ส่วนหนึ่งของบทความชิ้นนี้ ได้ปกป้องและยกย่องความสำเร็จของนักวิจารณ์ที่กล้าเขียนบทวิจารณ์ในเชิงติติง เขาเหล่านี้คือ ผู้ที่ทำงานที่สำคัญและถึงแม้ว่าจะแลดูเป็นเรื่องสนุก แต่มันก็เป็นอาชีพที่มีความขมขื่นไปพร้อมๆกัน และผมยังขอเสริมอีกจุดว่า เมื่อเปรียบเทียบกับประเทศอื่นแล้ว ออสเตรเลียเอง จากมุมมองของผม นับว่าเป็นประเทศที่มีนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีคุณภาพสูงทั้งในแง่ของความรู้และการมีใจที่เปิดกว้างต่อการยอมรับสิ่งใหม่ๆ

ก่อนอื่นผมต้องขอยกความดีความชอบให้กับ Deborah Jones บรรณาธิการข่าวศิลปะของหนังสือพิมพ์ The Australian ผู้ต่อสู้อย่างแสนลำบากต่อการแย่งชิงเนื้อที่ในการนำเสนอข่าวศิลปะท่ามกลางมรสุมของธุรกิจหนังสือพิมพ์ ทำให้เธอสมควรได้รับยกย่องว่าเป็นผู้มีคุณูปการที่แท้จริงต่อมิติใหม่ในการบันทึกข่าวสารและสนับสนุนวงการศิลปะการแสดงในประเทศนี้ เธอยังเป็นผู้ที่มี

ความเข้าอกเข้าใจเป็นอย่างดีต่อสภาวการณ์ที่บรรดานักวิจารณ์ต่างต้องประสบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการมีข้อจำกัดที่ต้องเขียนบทความอย่างเร่งรีบภายใต้เนื้อที่ที่จำกัดไม่เกิน400คำ อีกทั้งยังต้องเจอความยุ่งยากซับซ้อนของงานชิ้นใหม่ๆ โดยไม่มีเวลาพอที่จะคิดทบทวนหรือเตรียมข้อมูล ในอันที่จะต้องเขียนบทความที่จะกลายเป็นหลักฐานที่ถูกบันทึกลงบทแผ่นไมโครฟิลม์ไว้ให้คนรุ่นหลังได้อ่านค้นคว้า และยังถูกเก็บบันทึกไว้ในหนังสือ The Australian and New Zealand Theatre Record และในขณะเดียวกันบทความนั้นยังอาจกลายเป็นหลักฐานที่เหล่าผู้สร้างงานหรือนักวิชาการใช้รวบรวมเป็นหลักฐานอ้างอิงเพื่อจะใช้โจมตีกลับต่อตัวนักวิจารณ์ในปีถัดมา

ข้อใหญ่ใจความของผมไม่ใช่เรื่องของการพร่ำบ่นถึงสิ่งที่นักวิจารณ์ต้องเจอ แต่เป็นการปกป้องบทบาทของนักวิจารณ์ในฐานะที่เป็นผู้ให้ความคิดเห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อการให้มุมมองเชิงลบภายใต้สิ่งแวดล้อมที่จำเพาะเจาะจง ตัวผมเองเคยเป็นทั้งนักแสดงและยังคงทำงานเป็นผู้กำกับมาอย่างต่อเนื่อง ผมรู้ว่าบทวิจารณ์บทหนึ่งสามารถก่อให้เกิดความกังวลต่อผู้สร้างละครได้มากเพียงใด และมันจะยิ่งสร้างความเจ็บปวดหรือความโกรธได้มากเพียงไหนหากบทวิจารณ์นั้นๆ พูดถึงงานละครออกมาในแง่ตำหนิ อย่างไรก็ตามควรจะต้องมีสำนึกอย่างกระจ่างชัดเสียก่อนว่าความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ไม่ได้หมายถึงการที่อดที่จะไม่เอ่ยถึงงานละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งไปในทางที่ไม่ดี หรือเพิกเฉยที่จะเขียนถึง ซึ่งมันต่างกันกับหลีกเลี่ยงการเขียนวิจารณ์ในเชิงตำหนิติติง

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

แต่ประเด็นหลักที่ผมประสงค์จะให้หันมามองก็คือ ประเด็นที่เกี่ยวกับการเมืองของแวดวงละครเวทีเอง ท่ามกลางสภาวการณ์ที่มีผู้คนในสายงานการละครหลายคนในประเทศนี้ โดยเฉพาะคนที่ยังตกงานอยู่ยังคงยืนยันที่จะทำงานในโรงละครที่อยู่ภายใต้การสนับสนุนของรัฐ ทำให้ปริมาณงานที่สามารถจ้างได้ในปีหนึ่งๆจะต้องถูกครอบครองไปโดยบุคคลากรที่มีประสบการณ์

มากจำนวนหนึ่ง แต่การที่จะมอบหมายงานผลิตหรืองานแสดงให้ใครก็เป็นไปโดยระบบการติดต่อผ่านความสัมพันธ์ส่วนตัวโดยไม่มีการตรวจสอบจากสาธารณะ ตัวอย่างที่เด่นชัดก็คือผู้ที่อยู่ในตำแหน่งเก้าอี้ผู้คัดเลือกนักแสดง การที่จะทำหน้าที่โดยปล่อยให้ความสัมพันธ์ส่วนตัวเข้ามามีอิทธิพลไม่ใช่เรื่องที่สมควรประนาม และในบางสถานการณ์การที่จะร่วมงานละครกับใครสักคนที่รู้ว่าไว้ใจได้ก็ไม่ใช่เรื่องเสียหาย แต่ที่ผ่านมา บางครั้งการคัดเลือกนักแสดงก็ทำไปด้วยความเกียจคร้าน หรือเป็นไปด้วยความประสงค์ที่จะหางานให้กับบรรดาเด็กหนุ่มของตน

การแก่งแย่งของคณะละครหรือกลุ่มละครที่ต่างปรารถนาจะได้งบประมาณจากรัฐมาช่วยค่าใช้จ่ายในการผลิตผลงานใหม่ของตนเป็นไปอย่างดุเดือด นักวิจารณ์สามารถทำหน้าที่เป็นตัวแทนสาธารณชนได้ดีในการพิจารณาว่าการคัดเลือกจากทางองค์กรของรัฐเป็นไปอย่างสมเหตุผลและได้คนที่ดีจริงมารับงบนี้ไปหรือไม่ ในกรณีของการสนับสนุนจากภาคเอกชนก็เช่นกัน ทั้งนี้ตัวนักวิจารณ์เองจะต้องนำเสนอแง่มุมอย่างไม่ปิดบังกำกวมหากเห็นอะไรไม่ชอบมาพากล

เมื่อเกิดสิ่งที่ไม่สมควรกับคณะศิลปะการแสดงคณะใดก็ตาม นักวิจารณ์ก็ต้องแจ้งให้สาธารณชนทราบด้วยเหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นกรณีของคณะกรรมการของคณะขาดประสบการณ์ที่จะตัดสินว่าใครเป็นผู้เหมาะสมที่จะมาดำรงตำแหน่งต่างๆในคณะ กรณีที่ผู้กำกับ ผู้ออกแบบศิลป์หรือนักแสดง ทำงานไม่เต็มฝีมืออยู่เป็นนิสัย หรือในกรณีที่ผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่ได้รับสัญญาว่าจ้างระยะยาวไม่สามารถรักษามาตรฐานทางศิลปะของตนเองให้สูงได้ ปล่อยให้ความสามารถของตัวเองขึ้นสนิม แต่มีผู้ที่แม้ว่าอายุอาจจะอ่อนกว่าแต่มีความสามารถมากกว่า สมควรมาแทนที่ แม้การเขียนให้ข้อแนะนำอย่างนี้อาจจะทำให้ผู้ถูกตำหนิได้รับผลลัพธ์ที่เจ็บปวดอยู่บ้าง แต่ก็เป็นหน้าที่ที่นักวิจารณ์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ในฐานะที่เป็นผู้ที่ควรสนับสนุนเลือดใหม่

ถึงแม้ว่างานวิจารณ์จะจำเป็นต้องปะปนด้วยมุมมองส่วนตัวและการตำหนิบ้าง แต่ถ้ามันเหมาะสมที่จะต้องเขียนอย่างนั้นก็ต้องเขียนไป ในฐานะของนักวิจารณ์ผมสรุปอยู่เสมอว่าผู้อ่านไม่ได้มีมันสมองที่ว่างเปล่าต่อบุคคลที่ผมเขียนแสดงความคิดเห็นถึง ผู้อ่านบทวิจารณ์ละครเวทีก็มียุทธวิธีของพวกเขาที่จะวินิจฉัยบทวิจารณ์ได้เอง เฉกเช่นผู้อ่านบทวิจารณ์วรรณกรรมหรือศิลปะการแสดงอื่นๆ นักวิจารณ์อาจจะมีอิทธิพลอยู่บ้างต่อผลสำเร็จทางยอดผู้เข้าชมละครและยอดจำหน่ายตั๋ว แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมเองเขาก็มีรสนิยมเป็นตัวของตัวเองพอที่จะกำหนดความเชื่อหรือไม่เชื่อต่อบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ที่ผลิตงานเขียนมาอย่างยาวนาน มักจะพูดกันอยู่เสมอว่า “ถ้านักวิจารณ์คนนี้ไม่ชอบ ฉันอาจจะชอบ” ผมเองสามารถยกตัวอย่างงานแสดงจำนวนมากที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากทั้งๆที่ (หรือว่าอาจจะเป็นเพราะ) คำวิจารณ์ต่องานชิ้นเหล่านั้นเป็นไปในทางลบ

หนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างก็มีขนบและธรรมชาติของความเป็นสื่อที่ต่างกัน เมื่อผมเขียนให้กับ The Bulletin ซึ่งมีประวัติศาสตร์ของการมีบทความที่ทะนงตนและชอบกัดชาวบ้าน ผมก็จะเขียนไม่เหมือนกันกับที่ผมเขียนให้ The Australian ซึ่งผมจะเขียนวิจารณ์ด้วยลีลาที่สุขุมและรับผิดชอบมากขึ้น และผมจะละการเขียนปะทะกับผู้ผลิตงาน ทั้งๆที่ผมสามารถเขียนด้วยท่าทีที่ก้าวร้าว เหน็บแนม และบ่อนทำลาย อย่างที่นักวิจารณ์ชั่วร้ายคนหนึ่งพึงเขียนได้ หากผมรู้ว่าสิ่ง

ที่ผมจะเขียนลงไปนั้นมันไม่สามารถเทียบได้เลยกับความคิดเห็นที่แพร่สะพัดกันอยู่ในหมู่บรรดาผู้ประกอบวิชาชีพผลิตละครเวที

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล

แปลจาก: Adrian Kiernander . "Hissing the Critic." **Meanjin**. Vol. 53 (Spring 94), p. 455, 5p,1bw.

บทวิเคราะห์

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

ทั้งนี้ ผู้เขียนเลือกเปิดบทความด้วยความรู้สึกที่น่าจะตรงใจคนส่วนใหญ่ นั่นคือการกล่าวถึงภาพลักษณ์ในแง่เลวร้ายหรือน่าเย้ยหยันของนักวิจารณ์ซึ่งยังคงปรากฏอยู่นับจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วน่าจะเป็นเหตุผลที่เพียงพอต่อการยุติวิชาชีพดังกล่าวนี้ เท่านั้นยังไม่พอ ผู้เขียนยังแสดงให้เห็นแง่มุมอีกด้านหนึ่งของนักวิจารณ์ที่อาจไม่มีใครเคยรับรู้หรือใส่ใจมาก่อน ซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนภาพของนักวิจารณ์ที่ต้องเผชิญกับแรงกดดันจากหลายๆฝ่าย ทั้งคนทำละคร, นักวิชาการ, เจ้าของหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร รวมไปถึงผู้ชมละครเวทีที่มีความคาดหวังในระดับที่แตกต่างกัน และย่อมส่งผลถึงปฏิกิริยาสะท้อนกลับในแง่ลบต่องานวิจารณ์ใดๆ ที่ไม่อาจสนองความคาดหวังของทุกกลุ่มเป้าหมายในเวลาเดียวกันได้ แม้แต่นักวิจารณ์ที่ได้รับการยกย่อง

และยอมรับอย่างมาก เช่น ไมเคิล บิลลิงตัน จากประเทศอังกฤษ ก็ยังได้รับแรงสะท้อนกลับในแง่ลบจากงานของตนเองเช่นกัน ซึ่งทั้งหมดนี้ สะท้อนให้เห็นถึงความขมขื่นของการประกอบวิชาชีพนี้ว่าไม่ใช่สิ่งที่น่ารื่นรมย์แต่ประการใด

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

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

นอกจากนั้น ความจำเป็นและความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ในฐานะ “ผู้วิจารณ์” ยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่ขยายผลออกไปในวงกว้าง ครอบคลุมทั้งในบริบทเชิงสังคม การเมือง รวมไปถึงระบบอุตสาหกรรมของละครเวทีในระบอบประชาธิปไตยที่ประชาชนย่อมมีสิทธิเสมอภาค รวมทั้งมีเสรีภาพในการรับรู้ข่าวสารตามความเป็นจริง ซึ่งโดยสถานะและหน้าที่การงานของนักวิจารณ์จะเห็นได้ว่ามีความได้เปรียบในด้านความรู้เชิงทฤษฎี รวมทั้งปริมาณและความหลากหลายของผลงานที่ตนได้มีโอกาสชมมากกว่าคนทำละคร ผู้บริหารในองค์กรที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละครหรือประชาชนทั่วไป ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์ในการเป็นผู้ดูแลตรวจสอบความชอบธรรมเพื่อรักษาสิทธิของประชาชน รวมถึงคอยสอดส่องตรวจสอบ “ความไม่ชอบมาพากล” ที่อาจเกิดขึ้นได้ในวงการละคร ทั้งนี้ผู้เขียนได้แจกแจงบทบาทหน้าที่ของนักวิจารณ์ไว้โดยพิสดารอันเป็นแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับการดูแลรักษาผลประโยชน์ของประชาชนในบริบทต่างๆ เป็นสำคัญ ซึ่งจะเห็นได้ว่าล้วนเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งต่อความเติบโตและก้าวหน้าของวงการศิลปะการละครต่อไป

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากแนวความคิดของผู้เขียนข้างต้นจะพบว่า ผู้เขียนกำลังพยายามสร้างหลักการของสังคมที่เจริญด้วยศิลปะภายใต้เวทีประชาธิปไตย อันน่าจะเป็นสังคมในอุดมคติของชนทุกชาติ ถึงแม้ในความเป็นจริงที่ปรากฏนั้น อาจเป็นเรื่องยากที่จะสามารถทำได้ดังที่ว่า อันเนื่องมาจากปัจจัยหลายๆ อย่างที่หล่อเลี้ยงลักษณะทางสังคมที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ดี อาจกล่าวได้ว่าบทความฉบับนี้ คือคัมภีร์สำหรับผู้ที่ต้องการประกอบวิชาชีพนักวิจารณ์เพื่อที่จะได้รู้ว่า หน้าที่ของตนนั้นยิ่งใหญ่และมีความสำคัญไม่ใช่แค่เพียงต่อวงการศิลปะที่ตนสังกัดอยู่ หากแต่รวมไปถึงสังคมระบบใหญ่ที่ทุกหน่วยย่อยย่อมส่งผลกระทบถึงกันเสมอ นอกจากนั้นยังเป็นการประกาศจุดยืนให้คนทำละครและนักวิชาการผู้ตั้งตนเป็นศัตรูกับนักวิจารณ์ได้เห็นว่า ภาระหน้าที่ที่แท้จริงของนักวิจารณ์นั้นยิ่งใหญ่และน่ายกย่องมากไปกว่าผู้ที่คอยทำลายล้างวงการละครให้ย่อยยับไปดังที่คนส่วนใหญ่เข้าใจ

ถึงแม้บทความฉบับนี้ อาจจะมีหนทางนำไปปฏิบัติใช้ต่อวงการละครเวทีไทยในปัจจุบันได้ยากอันเนื่องมาจากข้อจำกัดในหลายๆ ด้าน แต่ก็นับได้ว่า เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับวงการละครโดยทั่วไปให้หันมาตระหนักถึงภาระและความรับผิดชอบของตนที่มีต่อสังคมและประเทศชาติ โดยเฉพาะในเรื่องมาตรฐานของงานที่จะนำออกสู่สาธารณชนซึ่งควรอย่างยิ่งที่จะต้องมีคุณภาพในระดับที่เหมาะสม ทั้งนี้ แม้จะไม่มีนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพจำนวนมากพอมาช่วยให้คำวิพากษ์วิจารณ์ต่องานดังกล่าว แต่อย่างน้อยคนทำละครด้วยกันเองย่อมสามารถช่วยกันตรวจสอบได้เพื่อพัฒนาวงการละครเวทีไทยให้มั่นคงและยืนหยัดได้ในสังคมต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

บทสัมภาษณ์คู่กัดนักวิจารณ์

(Alison Richards Talks to Robyn Archer)

อาไลซัน ริชาร์ดส

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

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

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

ก่อนอื่น งาน See Ya Next Century ถูกตั้งใจให้เป็นงานที่ประสานความคิดสร้างสรรค์ของคนสี่คน คือผมในฐานะที่เป็นนักเขียนและนักแสดง Chrissie Parrott ในฐานะผู้ออกแบบลีลาเคลื่อนไหวและผู้กำกับ Cathy Travers ในฐานะเป็นผู้ประพันธ์ดนตรี และ Mary Moore ในฐานะเป็นผู้ออกแบบศิลป์ งานที่อาศัยความร่วมมือจากศิลปินหลายสาขาแบบนี้ก่อให้เกิดคำถามที่ว่าหนังสือพิมพ์จะส่งนักวิจารณ์แบบไหนมาวิจารณ์ ถ้าคุณมีนักวิจารณ์ที่มีประสบการณ์รอบด้านกับทุกสื่อสาขาศิลปะการแสดงคุณก็อาจจะส่งนักวิจารณ์พระเจ้าองค์นั้นมาได้ แต่ปัญหาก็คือว่าใน

ออสเตรเลีย เราไม่มีนักวิจารณ์ที่เก่งกาจขนาดนั้น ยากที่จะมีคนที่เก่งรู้เรื่องมีประสบการณ์อย่างแท้จริง จริง ๆ กับทุกแขนงของสื่อศิลปะการแสดง อาจจะมีสองสามคนเท่าที่ผมพอจะนึกได้ อย่าง Jill Sykes ซึ่งวิจารณ์ทั้งdanceและละครเวทีมานาน หรือ Brian Hoad ที่วิจารณ์ละครและโอเปร่า แต่ก็ไม่ค่อยจะมีคนที่มีทักษะหลายด้านหรือความรู้รอบด้านจริง ๆ เกี่ยวกับรูปแบบของแต่ละสื่อศิลปะ อย่างในกรณีที่ยกมา ผมไม่รู้ว่าอย่างJill หรือ Brian พวกเขาจะมั่นใจว่าพวกเขามีคุณสมบัติเพียงพอที่จะวิจารณ์งานแสดงที่ผสมศิลปะหลายสาขาได้ด้วยซ้ำไป Jill ถนัดเรื่อง dance ซึ่งคงทำให้สัดส่วนการออกท่ารำเต้นของ Chrissie จะถูกมองเห็น Jill อาจจะพูดถึงอะไรบ้างเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านการออกแบบศิลป์ ซึ่งทำให้สัดส่วนงานของMaryอาจจะได้รับการพูดถึงบ้างไม่มากก็น้อย แต่ผมไม่คิดว่าJillจะมองว่าตัวเองเก่งพอที่จะวิจารณ์ความซับซ้อนทางดนตรีในงานประพันธ์ของ Cathy Travers ได้

A.R. - นักวิจารณ์จะเผชิญหน้ากับปัญหาแบบนี้บ่อยครั้งแค่ไหน

R.A. - มันกำลังเกิดบ่อยครั้งเข้าทุกที กรณีของพวกเราอาจจะเป็นตัวอย่างเล็ก ๆ แต่ปัญหานี้จะรุนแรงมากขึ้นมากในสองสามปีข้างหน้า ถ้าเป็นไปตามที่คณะกรรมการ Hybrid Arts Board (คณะกรรมการสนับสนุนศิลปะลูกผสมระหว่างสื่อศิลปะต่างสื่อ) ของ The Australia Council กล่าวก็จะมีผลงานที่ผสมผสานระหว่างสื่อศิลปะอย่างเก่ากับเทคโนโลยีใหม่ ๆ ต่าง ๆได้รับการสนับสนุนเป็นลำดับต่อไป ซึ่งถ้าเป็นอย่างนั้นจริง ใครจะมีคุณสมบัติพอที่จะมาวิจารณ์ ถ้าไม่ได้พวกที่โด่งดังชนิดที่ขึ้นชื่อว่าซื่อสัตย์ต่อรสนิยมของตน อาจจะไม่ได้เชี่ยวชาญไปเสียทุกด้าน แต่ก็ประกาศตนว่าไม่ได้เป็นพวกล้าหลัง แต่แล้วก็ทำเป็นมองข้ามสิ่งที่ตนเองไม่ได้เชี่ยวจริง ก็คงจะต้องหาทางออกด้วยการส่งนักวิจารณ์มากกว่าหนึ่งมาช่วยกันวิจารณ์

A.R. - ที่ผ่านมาทั้งศิลปินผู้สร้างงานและนักวิจารณ์มักจะถูกฝึกให้เน้นความเชี่ยวชาญไปยังศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่ง ทั้ง ๆ ที่ศิลปะแต่แขนงล้วนเชื่อมโยงกัน

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

A.R. - มีงานแสดงจำนวนมากที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการร่วมมือกันสร้างสรรค์งานของศิลปินต่างสาขาในระดับต่าง ๆ แต่ก็มีสมมุติฐานที่ว่าสำหรับนักวิจารณ์แล้ว การมีคลังความรู้เกี่ยวกับสื่อศิลปะแขนงใดด้านหนึ่งอย่างโดดเด่นก็เพียงพอแล้วที่จะสร้างกรอบการวิจารณ์ได้

R.A. - ถ้าคุณได้ศึกษาประวัติศาสตร์การวิจารณ์ของศตวรรษนี้ (ศตวรรษที่20) ในช่วงทศวรรษที่ยี่สิบในปารีส และช่วงทศวรรษที่ยี่สิบและสามสิบในนิวยอร์ค มันเคยมีการยอมรับถึงความจำเป็นที่หนังสือพิมพ์ชั้นนำจะต้องส่งนักวิจารณ์ทั้งทางสาย dance ดนตรี และ ละครเวที มาร่วมกันสร้างสรรค์บทวิจารณ์อย่างเยี่ยมยอด ตัวอย่างเช่น คณะของDiaghilev ซึ่งมีทั้งผู้รู้ไม่ว่าจะเป็นทั้งในด้านงานทัศนศิลป์ของ Picasso และ Miro งานประพันธ์ของ Stravinsky และงานออกแบบท่ารำเต้นของ Nijinsky จริง ๆ ซึ่งไม่เคยมีใครคิดที่จะส่งเหล่าบรรดานักวิจารณ์หลายสาขาเหล่านั้นมา

แต่พวกนักวิจารณ์เหล่านั้นก็มาเพราะพวกเขาเองก็ไม่อยากพลาดการชมการแสดงงานใหม่ ๆด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพราะจะมาช่วยกันวิจารณ์ในจุดที่ตัวเองรู้ ถ้าจะให้เปรียบก็มีกรณีที่สวรรค์สาปตอนที่หนังสือพิมพ์ Sydney Morning Herald ส่งทั้งนักวิจารณ์ละครและนักวิจารณ์ดนตรีมาชมงาน Jonah ของ Alan John ผมจัดว่าAlan John เป็นนักประพันธ์ที่มีพรสวรรค์ที่สุดในประเทศ และตามติดมาด้วย Cathy Travers ซึ่งมีศิลปินจำนวนมากอยู่ตามหลังเขา เราได้อยู่ในยุคที่การแต่งบทประพันธ์ขึ้นใหม่เฉพาะสำหรับละครได้รับการสนับสนุน แต่เรากลับไม่ได้เห็นว่าพวกสื่อชื่นชมความพยายามนี้สักเท่าไหร่

A.R. - แล้วจะเอาชนะสถานการณ์นี้ได้อย่างไร

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

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

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

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

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

A.R. - คุณหมายถึงเฉพาะแนวดนตรีร่วมสมัยอย่างเดียวหรือเปล่า

R.A. – ใช่ ผมหมายความว่า Roger Covell ก็เก่งแต่ดนตรีศตวรรษที่สิบเก้า Peter McCallum ก็ยุ่งแต่พวกดนตรีสมัยใหม่แนวmodernist ยกตัวอย่างที่งานที่Pierrot Lunaireอำนวยการสร้าง และ

ที่ Barrie Kosky กำกับผม ให้กับคณะSeymore Group ได้รับคำวิจารณ์ที่วิเศษจาก The Australian ในฐานะที่เป็นงานละครเวที แต่ Peter กลับรู้สึกเหมือนโดนดูถูกมาก เขาคิดว่าผมร้องเพลงและพวกเรานำเสนอดนตรีได้อย่างน่าละอายมาก ซึ่งทำให้ผมอดคิดไม่ได้ว่าเขายังคงใช้มุมมองของขนบการตีความแบบดนตรีคลาสสิกมาใช้กับสิ่งที่เรียกว่าดนตรีร่วมสมัย ผมจินตนาการว่าเขาคงจะชอบการร้องแบบที่Marilyn Richardsonร้อง ซึ่งผมไม่ได้ดู แต่ผมพอเดาออกว่าเธอคงจะร้องได้อย่างไพเราะอย่างที่ผมไม่สามารถร้องได้แน่ แต่ผู้คนก็จำเป็นที่จะต้องดูงานของผมด้วยสายตาที่ปราศจากอคติ ไม่ใช่ไปเอามาตรฐานแบบ Schoenbergมาเป็นมาตรวัด สิ่งเหล่านี้ทำให้ผมระบุได้ว่านักวิจารณ์ดนตรี ในขณะที่กำลังเขียนเกี่ยวกับงานเพลงศตวรรษที่ยี่สิบ แต่กลับไม่ค่อยจะยอมมองว่ามันเป็นงานร่วมสมัย ในขณะที่การตีความของพวกศิลปินอย่างเรากลับมองว่ามันเป็นแนวงานหลังสมัยใหม่ (postmodern) เหล่านี้ล้วนแต่เป็นเรื่องภาวะล้าหลังของการวิจารณ์ อาจจะมีใครบางคนก้าวกระโดดมาจับดนตรีแนวช่วงเปลี่ยนของศตวรรษ อาจจะไล่ไปถึงจำพวกดนตรีในทศวรรษที่ยี่สิบสามสิบ ไปจนถึงพวกเพลงjazz และrock n' roll แต่คนที่เขียนวิจารณ์งานของ Carl Vince ที่ Opera House คงรู้ตัวว่าเป็นไปไม่ได้ที่จะมาเขียนวิจารณ์งานของ Alan John ที่Sydney Theatre Company

A.R. - มันเป็นเรื่องของพวกนักวิชาการที่ไม่ยอมไล่ตามแวดวงปฏิบัติด้วยใช่หรือไม่

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

A.R. - คุณแนะนำให้นักวิจารณ์ควรทำงานร่วมมือกันแบบที่ศิลปินทำหรือไม่

R.A. - ผมไม่รู้เกี่ยวกับการที่นักวิจารณ์จะมาร่วมมือกัน ถ้าคุณไม่ได้การผสมผสานของนักวิจารณ์หลายคนที่ลงตัวจริงๆ คุณก็ไม่สามารถไปเอาชนะนักวิจารณ์ประเภทว่าพหูสูตรได้ แน่ล่ะ แม้ว่านักวิจารณ์อย่าง Roberts Hughs และผม อาจจะไม่ได้มีความคิดเห็นเหมือนกันในทุกเรื่อง แต่ผมก็คงจะพอใจมากหากมีนักวิจารณ์ระดับเขามาวิจารณ์ผลงานของผม ผมไม่ทราบว่าเขามีฝีมือทางดนตรีหรือไม่ แต่เขาเป็นคนที่รู้จักจุดยืนของตัวเองในเรื่องของวัฒนธรรมเป็นอย่างดี และแม้ว่าบางครั้งผมอาจจะยืนอยู่กันคนละขั้วกับเขา มันก็ยังเป็นเรื่องที่น่าสนใจอยู่ดีว่าเขามีอะไรจะพูด ผมรู้สึกแบบเดียวกันนี้กับนักวิจารณ์อย่าง Brian Hodd นักวิจารณ์ควรมีความรับผิดชอบที่จะเขียนครอบคลุม

ทุกแง่มุมของผลงาน กลับมาที่งาน See Ya Next Century ของผมอีกครั้ง ประเด็นเกี่ยวกับการออกแบบศิลป์เป็นสิ่งที่พูดกันน้อยไป สิ่งที่Mary Moore ออกแบบควรจะได้รับการเขียนมากกว่าแค่ประโยค “ช่างเป็นงานออกแบบศิลป์ที่วิเศษ” ถ้าคุณส่งสถาปนิกหรือนักออกแบบมาวิจารณ์คุณจะได้บทความอีกแบบที่ต่างไปมาก

A.R. - งานออกแบบศิลป์ในเรื่องนั้นเรียกร้องการมองถึงมิติของการให้คำจำกัดความต่อองค์ประกอบการแสดงในฐานะที่เป็นสิ่งที่มีปฏิสัมพันธ์ การประดิษฐ์ท่าเต้นดูจะชัดเจนกว่าในการสนองต่อแนวคิดเรื่องการออกแบบโดยทั่วไป ที่นำเสนอมิติของรูปทรง มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของโครงสร้างด้านฉากและแสง

R.A. - โชคไม่ดีที่สิ่งที่คนดูชอบติดอกติดใจคือความคิดสร้างสรรค์ภายใต้กรอบของการทำตามแบบแผนที่เป็นที่ยอมรับไว้ก่อนแล้ว ศิลปินที่พยายามจะทำสิ่งใหม่ที่ออกนอกวงล้อมเดิมจริง ๆ จะถูกประนาม ยังมีนักวิจารณ์ออสเตรเลียที่ชอบมองหาแต่องค์ประกอบทางการเล่าเรื่องในงานละคร การวิจารณ์เพียง “ตัวเรื่อง” เป็นการวิจารณ์ที่อ่อนหัดมาก ผมเลิกคิดเรื่องการเล่าเรื่องในงานของผมมานานแล้ว ผมชอบงานที่มีเรื่องที่ดี แต่มันไม่ใช่สิ่งที่งานของผมเกี่ยวข้อง

A.R. - มีบทวิจารณ์ชิ้นไหนบ้างไหมที่คุณคิดว่ามันเหมาะสม พยายามที่จะเข้าใจโครงสร้างของงานและเจตนาในการผลิตงานของคุณ

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

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

R. A. - แน่นอนที่สุด พวกกลุ่มผู้กำกับละครเวทีด้วยกันเองรับไม่ได้ที่ผมไปเลือก Mick Molloy มาแสดง (พวกเขาคิดว่าผมเลือก Mick เพื่อการขายบัตร) ตอนที่มาเปิดการแสดงที่Sydney หลังประสบความสำเร็จที่Adelaide คำวิจารณ์ที่ออกมาจากสื่อก็ชอบกันอย่างมาก แต่กลับไปมองว่าเป็นละครที่ใช้ภาษาของแนวตลกstand-up comedy แทนที่จะมองเรื่องว่านักแสดงแสดงได้อย่างไร ตอนรอบปฐมทัศน์ที่มีแต่ผู้คนในอุตสาหกรรมละครเวที ก็มีแต่เสียงของคนที่เกลียดเรื่องนี้ ผู้คนไม่ชอบวิธีการนำเสนอ เราใช้บทละครแปลฉบับที่ใช้กับการแสดงที่โรงละครแห่งชาติที่อังกฤษเมื่อปี

1990 ซึ่งแปลมาจากฉบับดั้งเดิมของนักเขียนบทละคร Dario Fo[1] และผมก็ยึดตามหลักของ Fo ที่ต้องการให้บทละครพูดถึงปัญหาท้องถิ่น แต่การพูดความจริงแบบนี้กลับถูกปฏิเสธ ซึ่งผมเชื่อว่าสิ่งที่ถูกปฏิเสธคือความเป็นละครการเมือง ผู้คนไม่ชอบให้ดาราอย่างMick Molloy มาพูดเรื่องปัญหาสังคม แต่คนรุ่นหนุ่มสาวรับได้ พวกเขาชอบให้ใครมาพูดตรง ๆ ต่อหน้าเขา อย่างที่Mick Molloy ทำในละครผม

A.R. - คนที่ปฏิเสธอาจเป็นเพราะไม่มีความรู้เกี่ยวกับงานของDario Fo ต้องถูกนำเสนออย่างไรและละครการเมืองมีบทบาทหน้าที่อย่างไร ซึ่งนำมาสู่ประเด็นต่อมาว่าคุณคิดว่าใครอ่านบทวิจารณ์บ้าง

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

A.R. - ดูจะเป็นปัญหาวนเวียน ที่ศิลปะละครเวทีดูจะเริ่มอ้วนขึ้น และก็เก่าขึ้น และก็เลยกลายเป็นหยุดนิ่งไป

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

A.R. - ผู้คนดูจะลืมไปว่าการกลับมาฟื้นตัวของละครเวทีออสเตรเลียเป็นเพราะมันไปเกี่ยวข้องกับกระแสวัฒนธรรม เกี่ยวกับประเด็นทางสังคม ไม่นับปัจจัยเหล่านี้ ดูเหมือนเราจะยังขาดบรรยากาศการวิจารณ์และวัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างจริงจังเข้ามาเป็นตัวเสริม

R.A. - แน่นอนที่สุด ผมสังเกตประเด็นนี้ได้จากเทศกาลละครแห่งชาติ (the National Festival of Australian Theatre) ปีที่แล้วบรรยากาศมันดูเต็มไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์และมีส่วนร่วมอย่างแท้จริง ทุกคนล้วนยืนอยู่บนจุดเดียวกัน งานของคนออสเตรเลียหลายเรื่องเปิดโอกาสให้คนอื่นได้มองงานของเราอย่างเปิดอกและวิพากษ์วิจารณ์อย่างสร้างสรรค์ ผมหวังว่าบรรยากาศแบบนั้นจะกลับมาอีกครั้งในปีนี้

---

[1] Dario Fo คือนักเขียนบทละครชาวอิตาเลียนที่เคยได้รับรางวัลNoble Prize สาขาวรรณกรรม เขายึดมั่นในอุดมคติของลัทธิMarxist บทละครตลกของเขามักจะสะท้อนปัญหาสังคมอย่างวิพากษ์วิจารณ์และตรงไปตรงมา โดยเฉพาะปัญหาของชนชั้นล่าง

A.R. - คุณมีอะไรจะแนะนำไหมเกี่ยวกับการให้การศึกษาให้กับนักวิจารณ์ จะมีวิธีที่ดีกว่านี้ไหมในการที่จะให้นักวิจารณ์ได้เข้าถึงเจตนารมย์ของศิลปิน พร้อมไปกับยังคงการเปิดอกพูดและความอยากรู้อยากเห็นอย่างที่คุณเองร้องขอ

R.A. - ผมไม่รู้อะไรเกี่ยวกับการให้การศึกษา ประเด็นอยู่ที่ว่ามีผู้รู้อยู่อย่างเพียงพอในออสเตรเลีย แต่ไปสะดุดอยู่ที่เจ้าของหนังสือพิมพ์และบรรณาธิการว่าจะไปจ้างผู้รู้จริงเหล่านั้นมาเขียนหรือไม่ เราควรจะผลักดันให้เกิดการวิพากษ์ถึงการจัดให้มีสถานที่และกิจกรรมสำหรับการถกเถียงและแลกเปลี่ยนความคิดในระดับชาติกันให้มากกว่านี้

ความเชื่อของผมก็คือว่าคุณควรจะซื่อสัตย์ต่อรสนิยมสุนทรียะของคุณ แน่นอนบางคนก็ทำเช่นนั้นอยู่ แต่บางคนไม่ คุณต้องการคนฉลาดเพื่อมาเป็นนักวิจารณ์ นักวิจารณ์ต้องเป็นพวกที่รับผิดชอบและตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ควรต้องสนับสนุนให้คนมาดูละคร แต่ผมไม่มีปัญหาที่จะเป็นคนที่พูดตามความคิดของตัวเองว่าละครเรื่องเป็นอย่างไรพร้อมกันกับผลักดันให้คนไปดูละครอยู่ ผมจะพูดว่า “ละครเรื่องที่ผมไปดูมาล้วนแต่มีแต่อาจม ตามเกณฑ์ของผม ผมเกลียดมัน แต่ไปชมซะ ดูแล้วกลับมาบอกให้ผมรู้ว่าคุณคิดอย่างไร ”

A.R. - คุณไม่ได้กำลังจะบอกว่าบทวิจารณ์ทั้งหมดจะต้องมีแต่การสรรเสริญ

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

A.R. - แต่มันอาจจะเกิดขึ้นได้ และคุณก็หวังให้มันเกิด

R.A. - ใช่ ผมก็หวังอย่างนั้นเหมือนกัน

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล
ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : บรรณาธิการ

แปลจาก Alison Richards. “Alison Richards Talks to Robyn Archer” **Meanjin.** University of Melbourne. Vol 53. Issue 94. (Spring 94). p 507.

บทวิเคราะห์

แม้ว่าจะอยู่ในรูปของบทสัมภาษณ์แต่บทความชิ้นนี้ก็สามารถให้มุมมองทางการวิจารณ์ได้อย่างหลากหลาย และเป็นบทความที่มีเนื้อหาโดยตรงและชัดเจนเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมการวิจารณ์ในวงการละครเวทีออสเตรเลีย

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

ข้อบกพร่องประการสำคัญของนักวิจารณ์ละครเวทีในออสเตรเลียที่Archerคือความล้าหลังของนักวิจารณ์ อันได้แก่

หนึ่ง - แนวโน้มที่ศิลปินหลากหลายสาขาได้ร่วมกันสร้างสรรค์งานละครร่วมกันอย่างมีความเท่าเทียมกัน (เช่นในกรณีของ See Ya Next Century ของ Archer ที่ได้รวมเอานักเขียนบท นักแต่งเพลง นักออกแบบท่าเต้น และนักออกแบบศิลป์ มาร่วมงานกัน) ได้ก่อให้เกิดปัญหาว่าไม่สามารถหานักวิจารณ์ที่สามารถเขียนครอบคลุมงานละครแนวนี้ได้ทุกแง่มุมได้ นักวิจารณ์แต่ละคนก็มีความถนัดเฉพาะด้าน Archer ได้เรียกร้องให้นักวิจารณ์ต่างสาขามาสร้างสรรค์งานวิจารณ์

ร่วมกันบ้างตามแบบศิลปิน (หมายถึงช่วยกันเขียน) ซึ่งไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่เกิดขึ้นมาแล้วในนิวยอรค์และปารีสเมื่อช่วงต้นศตวรรษ

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

และเป็นการแย่ยิ่งไปอีกที่นักวิจารณ์อ่อนหัดที่พยายามเขียนงานวิจารณ์โดยมองเพียงมุมมองง่าย ๆ ในงานละคร เช่น มองแต่เรื่องราวที่นำเสนอ หรือรูปแบบที่นำเสนอ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายในการจับต้อง Archer เรียกร้องมุมมองที่กว้างกว่านี้ เช่นพูดถึงเนื้อหาทางสังคมการเมือง

สาม - วัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ด้อยในสายตาของArcher เกิดจากความร่วมมือกันของหลายองค์กร นอกเหนือไปจากกลุ่มนักวิจารณ์ อันแรกคือบทบาทของบรรณาธิการสื่อศิลปะ ซึ่งมักจะมีโลกทัศน์แคบ เช่นมองว่างานแนวทดลองเป็นเพียงแค่งานให้คนเฉพาะกลุ่มเล็ก ๆ ดู แต่ไม่มองว่ามันจะเป็นการสร้างกระแสแนวการนำเสนอใหม่ และมักจะพึ่งพิงแต่นักวิจารณ์หน้าเดิม ๆ แนวเดิม ๆ โดยไม่ยอมไปเสาะห
านักวิจารณ์ที่รู้จริงมาเขียน ต่อมาคือฝ่ายการตลาดของวงการละครเวทีและตัวคนดูเองที่ติดยึดอยู่กับแบบแผนรสนิยมแบบเดิม ๆ ไม่ยอมเปิดใจกับแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ

สี่ - ดูArcher จะชื่นชมรสนิยมของคนหนุ่มสาว แม้ว่าพวกเขาจะเลิกไปดูละครเวทีแล้วเพราะมีสื่ออื่นที่ตอบสนองได้ดีกว่า เช่นเพลงร็อคและภาพยนตร์ และเขาก็ชื่นชมสิ่งที่เกิดขึ้นกับแวดวงภาพยนตร์ ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์เป็นผู้รู้จริง สามารถสร้างศรัทธาให้กับกลุ่มคอหนังได้กล้าที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา และในขณะเดียวกันก็ยังชักชวนคนให้ไปดูหนังได้อยู่ ซึ่งเขาเรียกร้องให้นักวิจารณ์ละครทำแบบเดียวกันบ้าง คือกล้าเขียนตำหนิแต่ก็ยังชวนคนไปดู เพราะสิ่งที่สำคัญในวัฒนธรรมการวิจารณ์คือผลักดันให้คนดูมีความคิดเป็นของตนเอง และนำมาแลกเปลี่ยนกัน

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

แต่แม้ว่าเขาจะวิเคราะห์ได้ดี แต่เขาก็ไม่ยอมแนะคำตอบว่าควรจะหาวิธีไหนมาแก้ไข เขาขอสงวนบทบาทการเป็นเพียงผู้ชี้จุด และตอบไปอย่างกำปั้นทุบดินว่าเป็นหน้าที่ของพวกกลุ่มนักวิจารณ์เองที่ต้องไปหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องเหล่านั้น เช่น จะให้นักวิจารณ์หลายคนที่มาจาก

ต่างสาขามาช่วยกันเขียนบทความต่องานชิ้นเดียวกันได้อย่างไร และจะให้การศึกษาแก่นักวิจารณ์ได้อย่างไร

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

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

ภัทร ด่านอุตรา: ผู้วิเคราะห์

สภาวะแห่งการวิจารณ์

"ผมหวังว่าการวิจารณ์ของผมจะไม่มีข้อผิดพลาดอื่นใดมากไปกว่าข้อบกพร่องอันเกิดจากความไม่ยุติธรรมซึ่งไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้"

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

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

ภาพยนตร์และหนังสือมีคุณสมบัติอยู่อย่างที่อาจจะไม่ได้ความนิยมเมื่อแรกออกจำหน่ายหรือออกฉายแต่จากการที่มีวางจำหน่ายหรือออกฉายเป็นเวลานานก็สามารถค่อย ๆเป็นที่รู้จักได้

---

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

[2] ละครในออสเตรเลียจำนวนมากสามารถผลิตขึ้นได้ด้วยการสนับสนุนทางการเงินจากหน่วยงานของรัฐหรือเอกชน ไม่ใช่จากยอดจำหน่ายตั๋วชม

จากคำบอกเล่าปากต่อปาก ในปัจจุบันภาพยนตร์ก็ได้ถูกบรรจุให้อยู่ในรูปแบบของวีดิโอคาสเซ็ทที่ผู้ชมสามารถกลับไปเลือกดูเลือกชมเวลาไหนก็ได้ ภาพยนตร์นับพันเรื่องรอให้ดูอยู่ตามท้องตลาด ไม่นับอีกนับโหลที่รอให้เลือกดูตามรายการโทรทัศน์ในแต่ละสัปดาห์ ทุกวันนี้เราดูหนังได้เหมือนกับอ่านหนังสือ สามารถดูหนังวิดีโอเรื่องหนึ่งได้อย่างซ้ำแล้วซ้ำเล่ายามว่าง พินิจพิเคราะห์มันและท่องจำมันได้อย่างขึ้นใจ

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

แน่นอนว่ามีภาพถ่ายจากการแสดง แต่มันก็ให้ข้อมูลที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง หลายครั้งที่ภาพถ่ายออกมาดูดีแต่ตัวละครจริงกลับดูไม่ได้ การแสดงละครเวทีหลายเรื่องมีการบันทึกเทปวิดีทัศน์ไว้ให้คนรุ่นหลังดู แต่ก็อีกนั่นแหละ ถ้ามันไม่ได้ถูกบันทึกด้วยกล้องมากกว่าหนึ่งตัวและถูกตัดต่ออย่างพิถีพิถัน ผลลัพธ์ที่ได้คงไม่ต่างอะไรไปกว่าการฟังการแสดงดนตรีของวงซิมโฟนีผ่านสายโทรศัพท์

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

บทวิจารณ์ให้หลักฐานที่เป็นบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรให้กับการแสดง แต่อะไรเล่าคือสถานะของการวิจารณ์ในฐานะที่เป็นสิ่งที่แสดงความคิดเห็น มีหลายตัวอย่างที่บทวิจารณ์สามารถทำให้งานละครเวทีชิ้นหนึ่งกลายเป็นงานอมตะได้ แต่ก็เป็นกรณียกเว้นที่มีอยู่น้อยมาก โดยส่วนใหญ่แล้วบทวิจารณ์เองก็จะจางหายไป แต่กระนั้นแม้มันจะเป็นเหมือนกับแมลงที่แม้อายุขัยมันจะสั้นมันก็มีพิษสงที่รุนแรงแสบร้อน

บทวิจารณ์ละครเวทีดูจะมีผลกระทบอย่างทันทีทันใดเมื่อเปรียบเทียบกับบทวิจารณ์ศิลปะประเภทอื่น ๆ นักวิจารณ์ภาพยนตร์แทบจะไม่เคยได้พบปะโดยตรงกับนักแสดง นักเขียน และผู้กำกับ ยิ่งภาพยนตร์ที่มีสำเนาฉายเป็นพัน ๆ สำเนาส่งจำหน่ายไปในวงกว้าง บทวิจารณ์ชิ้นหนึ่งก็เป็นเพียงแค่หนึ่งหยดน้ำในกระแสที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์เรื่องนั้นที่มีทั่วโลก ส่วนหนังสือที่ส่งไป

วางขายทั่วประเทศหรือทั่วโลกอาจจะเป็นไปได้ว่านักวิจารณ์และนักประพันธ์อาจจะรู้จักกัน แต่พวกเขาก็คงไม่ได้มีโอกาสมาพบกันตามห้องโถงห้องอาหารในโรงละคร เหมือนอย่างที่นักวิจารณ์ละครและนักทำละครมีโอกาสอยู่บ่อยๆ

การเผชิญหน้ากันเป็นเรื่องลำบาก เพราะว่าไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม การวิจารณ์ละครเวทีเป็นเรื่องของการที่คนจริง ๆ ถูกตรวจสอบขณะที่เขากำลังแสดงสดอยู่บนเวที ไม่ใช่เป็นภาพวาด หรือภาพลวงตาที่ฉายจากฟิล์มภาพยนตร์ หรือตัวหนังสือที่พิมพ์อยู่ในกระดาษ ที่ถูกตรวจสอบ นักแสดงภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็กำลังอยู่ระหว่างโครงการเรื่องต่อไประหว่างที่ภาพยนตร์ที่เขาเล่นออกฉาย นักประพันธ์ก็อาจไปอยู่ที่เขาลูกใดสักลูกก็ได้ขณะที่บทวิจารณ์หนังสือเขาตีพิมพ์ แต่นักแสดงละครเวทีจะต้องกลับมาแสดงบทเวทีอีกครั้งในคืนนั้นและในคืนต่อ ๆ ไป จนกระทั่งหมดฤดูกาลแสดง หลายคนบอกว่าผลลัพธ์ที่ได้จากการอ่านบทวิจารณ์เหมือนกับกำลังช็อคตกใจ หลายคนถึงกับบอกว่าไม่ขออ่านมันเสียเลยจะดีกว่า

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

ทั้งคณะละครและคนดูมักจะมองว่านักวิจารณ์คือนักประชาสัมพันธ์ที่ไม่น่าเชื่อถือ แต่การที่นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่เพื่อเอาใจทั้งสองฝ่ายคือทั้งคณะละครและทั้งคนดูไม่ได้ช่วยอะไรให้ดีขึ้น ภาระกิจส่วนหนึ่งของการวิจารณ์คือการที่ทำให้คนที่กำลังจะไปชมละครสามารถสัมผัสกับความคิดเห็นของสื่อต่าง ๆ แต่แท้ที่จริงแล้วปฏิสัมพันธ์ระหว่าวผู้ชมกับละครที่เขาได้ดู หรือระหว่างนักวิจารณ์กับละครมีความซับซ้อนมากกว่านั้นมาก จะว่าไปแล้วธรรมเนียมเกี่ยวกับการเชิญนักวิจารณ์ก็เป็นเรื่องประหลาด คณะละครได้ให้ตั๋วการชมการแสดงซึ่งเป็นที่นั่งที่ดีที่สุดในโรงละครแก่พวกนักวิจารณ์ฟรี แล้วพวกนักวิจารณ์นั้นมีสิทธิที่จะเขียนวิจารณ์อย่างไรก็ได้ ซึ่งบางครั้งอาจจะเป็นไปในทางที่สร้างความเจ็บปวดอย่างยิ่งต่ออัตตาที่ได้สั่งสมมาของทีมงานเลยก็ได้ นับเป็นความกล้าหาญอย่างหนึ่งของคนทำละครโดยแท้ที่ปล่อยให้ธรรมเนียมนี้ยังคงอยู่ คุณอาจจะตั้งคำถามได้ว่าธรรมเนียมนี้เป็นเรื่องของการเสี่ยงโชคเหมือนกับเล่นเกมส์โชว์ที่เราอาจจะได้รางวัลสองเท่าหากตอบถูกในข้อต่อไปหรือไม่ได้อะไรเลยกลับบ้านไปหากตอบผิด หากบทวิจารณ์พิพากษาว่าถูก

คณะละครก็จะได้รายได้อย่างงามจากการขายตั๋วอย่างถล่มทลายแต่หากผลลัพธ์ออกมาในทางตรงข้ามก็เท่ากับยื่นแส้ไปให้เขาเฆี่ยนตี

ผมไม่เชื่อว่าสิ่งที่จะยกตัวอย่างต่อไปจะเกิดขึ้นบ่อยนักในออสเตรเลีย แต่มันเป็นกรณีของอำนาจของนักวิจารณ์ที่ในลอนดอนและในนิวยอรก์ บารมีของนักวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์New York Times อย่าง Frank Rich นั้นมีอยู่อย่างมหาศาล เป็นเรื่องจริงของธรรมเนียมของบรอดเวย์ที่งานปาร์ตี้หลังการแสดงรอบแรกเป็นเรื่องของการรอคอยบทวิจารณ์ เพื่อให้ได้ผลกำไรอย่างสูงสุด ละครเรื่องหนึ่งจะประสบความสำเร็จได้ก็เมื่อได้มีระยะฤดูกาลแสดงเป็นเวลานานและมีคู่แข่งที่น้อย การที่โยนหน้าที่ในการคัดสรรว่าละครเรื่องไหนดีเด่นไปให้นักวิจารณ์ สามารถถกเถียงได้ว่าทำให้วิถีอื่นในการที่จะสร้างการแข่งขันของละครแต่ละเรื่องนั้นหดหายไป ประเด็นของผมก็คือเมื่อนักวิจารณ์ได้มาซึ่งอำนาจดังว่านั้นแล้ว จุดมุ่งหมายอื่นของการวัดมาตรฐานของคุณภาพละครกำลังเข้ามาแทนที่จุดมุ่งหมายที่ควรจะเป็น ผมไม่เชื่อว่าผู้อ่านจะก้มหัวให้กับสิ่งที่นักวิจารณ์เขียนทั้งหมด เราถอดรหัสบทวิจารณ์ด้วยหนทางที่ซับซ้อน เราอาจจะเชื่อมโยงความน่าเชื่อถือของบทวิจารณ์จากชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์นั้น ว่าอะไรที่เราควรเชื่อและไม่ควรเชื่อจากนักเขียนคนนี้ ซึ่งผลลัพธ์อาจจะเป็นไปในทางลบก็ได้ ประวัติศาสตร์ได้บอกว่ามีตัวอย่างอยู่มากมายที่บทวิจารณ์ที่รุนแรงไม่สามารถพิชิตความสำเร็จทางการตลาดได้

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

มีความจริงอีกหลายอย่างที่ต้องใคร่ครวญถึง บทวิจารณ์ที่ทรงบทบาทมากที่สุดยังคงเป็นบทวิจารณ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน ซึ่งสามารถครอบคลุมกิจกรรมได้หลากหลายและมีความถี่ใน

การตีพิมพ์รายวันของมันสามารถสะท้อนปฏิกิริยาได้อย่างรวดเร็ว แต่ในขณะที่หนังสือพิมพ์มีพลังในการเข้าถึง แต่ขาดมิติของความลึก บทวิจารณ์ของการแสดงยากที่จะหาความยาวเกิน500คำ และโดยทั่วไปก็มักจะยาวแค่300คำ หน้าข่าวศิลปะมักจะเต็มไปด้วยรูปสีของศิลปินและภาพข่าวพิธีคืนเปิดการแสดง แต่ผลสะท้อนกลับต่อตัวงานกลับไม่มีอะไรในรายละเอียด และมักจะเต็มไปด้วยถ้อยคำที่ดูฉะฉาน แต่ย่นย่อราวกับข้อความในโทรเลข และขยายความเสียเกินจริง เทคนิคการเขียนแบบนี้เองที่เป็นต้นเหตุของการตีความผิด และความอยุติธรรมก็เกิดขึ้น ปัญหามีส่วนจากบรรดาผู้ช่วยบรรณาธิการที่ปรับภาษาของบทวิจารณ์ให้ดูราวกับเป็นบทความข่าว พวกเขาล้วนตัดต่อบทวิจารณ์ด้วยแกนของบทความเพียงแค่ว่าคนเขียน 'ชอบ' หรือ 'ไม่ชอบ' เท่านั้น คุณภาพของบทวิจารณ์ดูจะวัดกันด้วยการใช้ภาษาฟังดูตีความได้สองทางได้มากเท่าไหร่ นักวิจารณ์มักจะพบว่าบทความที่พวกเขาเขียนขึ้นถูกแก้ภาษาเสียจนไม่มีอะไรเหลือเหมือนคนโดนโกนหัวจนล้านมิหนำซ้ำยังถูกทิ่มแทงใจด้วยการเห็นพาดหัวบทความของตัวเองที่มีลักษณะท้าตีท้าต่อยอีกด้วย ซึ่งนักวิจารณ์ที่ยังคงทำหน้าที่ส่วนใหญ่ก็ได้แต่อดทนทำนิ่งต่อไปเท่านั้นแต่มันกลับกลายเป็นสายฟ้าจากนรกที่ผ่าลงคณะละครแทน

ถ้าอย่างนั้นอะไรคือสิ่งที่เราต้องการ และอะไรคือสิ่งที่ควรจะต้องเกิดขึ้น อาจจะดูขัดแย้งที่จะบอกว่าเราจำเป็นต้องฟื้นตัวเองไม่น้อยไปกว่าที่เราจำเป็นต้องสร้างขึ้นมาใหม่ George Bernard Shaw อาจจะสอนเราได้ในประเด็นนี้ แน่นอนเราต้องการบทวิจารณ์มากขึ้นและด้วยความหวังว่าจะมีคุณภาพมากขึ้นด้วยเช่นกัน เราต้องการบทวิจารณ์ที่ยาวขึ้น อาจจะไม่ใช่ต้องทุกครั้ง แต่ก็บ่อยครั้งกว่านี้ พื้นที่ที่มากขึ้นจะบังคับให้นักวิจารณ์อธิบายความหมายของความคิดเขาได้ละเอียดชัดเจนขึ้น เทคนิคการเขียนอย่างที่ว่าใช้แค่300คำและมีแค่หนึ่งประโยคต่อหนึ่งย่อหน้าแต่ได้ใจความอย่างผิวเผินจะเต็มไปด้วยถ้อยคำประชดประชันก็จะถูกพัฒนา แน่นอนว่าทักษะการเขียนบทวิจารณ์ให้สั้นกระชับแต่มีความสง่างามและลึกซึ้งเหมือนบทกวีsonnet อย่างที่ Michael Billington และคนอื่นๆ บางคนเขียนได้เป็นสิ่งที่น่าชื่นชม และปล่อยให้พวกเขาเขียนเป็นแบบอย่างต่อไป

เราต้องการการวิจารณ์มากขึ้นด้วย แต่ไม่ใช่การวิจารณ์เพียงต่อตัวละครเวที แต่เป็นต่อตัวสื่อ ตัวสถาบันสาธารณะ เราจำเป็นต้องมีทววิจัจน์ในที่สาธารณะให้มากกว่า และตั้งความคาดหวังให้สูงกว่าที่เป็น เรามีความคิดเห็นจำนวนมากแต่มีแค่จำนวนน้อยที่ถูกมีปฏิสัมพันธ์ แต่ยิ่งมีจำนวนน้อยลงเข้าไปอีกที่ให้ความเคารพต่อสติปัญญาและการสะท้อนความคิดกลับของผู้อ่าน เรายังขาดระดับของการอภิปรายอย่างเป็นสาธารณะ ถ้าหนทางของ "ทางด่วนของข้อมูลข่าวสาร" (information superhighway) เป็นหนทางที่เราต้องเดินไป เราก็ควรต้องเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนทางเดินและย้อนเลี้ยวกลับไปทางนั้น ไม่เช่นนั้นวิทยาการเทคโนโลยีก็จะเพียงแต่บังคับให้เราเป็นทาสต่อการมีความคิดอย่างครึ่งๆกลางๆ

การวิจารณ์ก็ควรจะต้องให้ข้อมูล อ่านเข้าใจได้ กระตุ้น และเกิดผลลัพธ์อย่างหลากหลาย การสร้างความผิดหวังทดท้อและเกร็งให้กับคณะละครนั้น ไม่เพียงแต่จะทำให้บทวิจารณ์นั้นเป็นบทความขยะ แต่ทำให้ไม่ใช่บทวิจารณ์เอาเลย มักมีคำบ่นว่านักวิจารณ์มักเป็นพวกผู้ชายผิวขาว

จากชนชั้นกลาง แต่ก็มีนักวิจารณ์ผู้หญิงได้ตีพิมพ์ผลงานมากขึ้น และมีจำนวนไม่น้อยที่เป็นนักวิจารณ์หน้าใหม่ซึ่งมีมุมมองทางการเมือง วัฒนธรรมผสมผสาน และปัญหาสิ่งแวดล้อม ด้วยความเชื่อมโยงที่ว่าคำวิจารณ์ในทางชื่มชมมีส่วนสัมพันธ์ต่อการให้ความสนับสนุนทางเงินทุนต่อคณะละคร ทำให้นักวิจารณ์มีความกดดันในการเขียนมากขึ้นกว่าแต่ก่อน ถ้าวงการละครเวทีขาดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ ๆ มีแต่การทำตามกันที่ทำตามกันมาอีกที และเต็มไปด้วยแนวการนำเสนอแบบธุรกิจบันเทิงแบบเก่า เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ควรจะต้องกล่าววิจารณ์ถึง นักวิจารณ์จะไม่ได้ช่วยอะไรเลยถ้าพวกเขาสมยอมกับแนวทางการนำเสนอแบบธรรมดา ๆ และอ้างโน่นนี่อย่างซ้ำซากว่าเป็นปัจจัยเกี่ยวข้องว่าเป็นเหตุให้ต้องเสนอผลงานแบบนี้ มีความจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องมองทัศนวิสัยให้บ่อยครั้งขึ้น และชี้ทางเดินที่นักวิจารณ์ได้ประสบมาแล้วอธิบายให้กับผู้อ่านได้รับรู้ หมายความว่านักวิจารณ์ไม่สามารถชี้โพรงให้กระรอกได้โดยปราศจากการให้บริบทและมิติของชิ้นงานที่ตัวเองเขียนถึง

มันไม่ใช่เรื่องที่นักวิจารณ์จะต้องนำการวิจารณ์ให้เป็นเรื่องของการเข้าสู่สมรภูมิและเป็นเรื่องของการดูถูกดูแคลน แต่เป็นเรื่องของการพูดเปิดเผยอย่างจริงใจ แม้ว่าถ้อยความที่เขียนไปอาจจะไม่เป็นที่ยอมรับแต่อาจจะถูกต่อต้านอย่างแข็งขัน แต่เวลาก็จะเป็นตัวตอกย้ำเองว่าสิ่งที่นักวิจารณ์กล่าวเป็นจริง จากการตอบรับเห็นด้วย ของผู้ชม แวดวงนักวิจารณ์ และอาจจะมาจากการตอบรับเห็นด้วยของคณะละครและตัวศิลปินเองในลำดับถัดมา มีการแนะกันว่านักวิจารณ์ควรจะมีส่วนร่วมกับกระบวนการผลิตละครให้มากกว่านี้ เช่นไปดูการซ้อม อภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับคณะละครและผู้เขียนบทโดยตรง ซึ่งก็เป็นกันอยู่สำหรับนักวิจารณ์ที่เป็นนักข่าวไปด้วยในตัว แต่นั่นเป็นสิ่งที่ไม่ควรไปพึงปรารถนา นักวิจารณ์ไม่จำเป็นที่จะต้องไปมีส่วนร่วมกับกระบวนการมากกว่าที่เป็นอยู่ จุดหมายของพวกเขาคือการได้นั่งอยู่ในเก้าอี้ผู้ชมระหว่างรอบการแสดงและเห็นการแสดงอย่างที่คนดูคนอื่นได้เห็น

หายนะภัยอันหนึ่งกำลังคุกคามโลกของเราก็คือการสูญเสียสายพันธุ์จำนวนมาก ซึ่งก็เป็นความจริงเดียวกันกับที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม เราต้องการงานเขียนมากขึ้นและความหลากหลายขึ้น เราต้องการความแตกต่างและการแสดงออกถึงความแตกต่างนั้น เราต้องการคำและภาษาที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์มากขึ้น ซึ่งสอดคล้องไปตามผลกระทบที่ได้รับจากทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (post-modern theory) โดยที่มันไม่ทำให้เราหลงทาง เราต้องการนัยที่ชัดเจนขึ้นของการเมืองของการแสดงออกทางวัฒนธรรม การมีขันติต่อความคิดเห็นที่ตรงกันข้าม และความไม่เห็นด้วยอย่างรุนแรง สิ่งที่เราไม่ต้องการคือการรักษาความสุภาพอย่างจืดชืด และหลักการที่ว่า" ฉันรู้ว่าฉันชอบอะไร"

เพราะว่าบทสนทนาที่เกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และการแสดงจึงเป็นบทสนทนาอย่างแท้จริงระหว่างคนดูกับงานแสดง การวิจารณ์เป็นเรื่องของภาระ และเป็นเรื่องของสิ่งที่ต้อง"เป็นไร" วิวาทะนี้ต้องรวมผู้ชมไว้ด้วย ซึ่งก็ต้องยอมรับความรู้ที่มีอยู่ของพวกเขาไว้ด้วย ถ้าการวิจารณ์ใช้ภาษาและข้อสันนิษฐานที่สูงส่งและหัวสูงจนเกินไป เราจะหลงเหลือไว้แต่เพียงข้อโต้แย้งที่แห้งแล้ง ผมคิดว่าเราควรปรารถนาแบบอย่างที่เกิดขึ้นกับการแข่งขันกีฬา ที่สัญชาติญาณของผู้ชมมีปฏิกิริยา

อย่างเชื่อมั่นต่อคำวิจารณ์และตัวการแข่งขันเอง ไม่มีใครต้องกล่าวขอโทษที่ขาดประสบการณ์ไม่มีใครที่ต้องยอมสยบให้กับความเห็นที่เป็นทางการและผู้รู้

เราไม่ควรสิ้นหวังว่าจะไม่เกิดบทสนทนาที่ว่าระหว่างละครเวทีและผู้ชม มันไม่ใช่เรื่องของอุดมคติและไม่ใช่เรื่องของความนิยมที่ผิด ๆ ที่จะไปคาดหวังดังกล่าว Shaw เองได้คาดหวังมาก่อนแล้ว ถ้าทศวรรษที่เก้าสิบของเราไม่สามารถมีการฟื้นการสนทนาทางวัฒนธรรมให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นไปกว่าเดิมได้ เราก็ควรที่จะคงพร่ำบ่นไปเรื่อยๆจนกว่ามันจะเป็นจริงขึ้นมา

แปลโดย ภัทร ด่านอุตรา

แปลจาก : Murray Bramwel. “Critical Condition.” Meanjin. Vol. 53 (Spring 94). P.447,8 p.

บทวิเคราะห์

Murray Bramwell ผู้เขียนบทความนี้เป็นนักวิชาการการละครเวทีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของออสเตรเลีย และบทความนี้ได้ตีพิมพ์ลงในวารสารทางวิชาการMeanjin ของ University of Melbourne ซึ่งโดดเด่นในฐานะแหล่งภูมิปัญญาของสายวิชาการมนุษยศาสตร์ในระดับนานาชาติ ผู้เขียนได้บันทึกบทความชิ้นนี้ให้สามารถสืบค้นได้ในระบบข้อมูลข่าวสารinternetด้วย

ถ้าหากได้อ่านตัวบทความต้นฉบับในภาษาอังกฤษจะได้อรรถรสที่โดดเด่นของบทความชิ้นนี้ในแง่วรรณศิลป์ภาษาอังกฤษ ราวกับว่าผู้เขียนต้องการจะบอกว่าบทความที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ละครเวทีที่เป็นมาตรฐานควรจะมีรูปแบบการเขียนและการใช้ภาษาเช่นไร นอกเหนือไปจากการแบ่งประเด็นและลำดับความคิดอย่างชัดเจน รู้จักมีกลวิธีในการเอาสิ่งที่กล่าวไว้ในตอนต้นมาใช้ขมวดในตอนท้ายและบทความชิ้นนี้ยังมีลักษณะของบทวิจารณ์ที่ดีตามที่ผู้เขียนเรียกร้อง คืออ่านเข้าใจได้ไม่ยาก ภาษากระจ่าง และสื่อสารได้ ให้ข้อคิดอย่างเฉียบคมโดยไม่ต้องตกอยู่ภายใต้เงาของศัพท์แสงทางวิชาการ

ผู้เขียนเปิดประเด็นไม่ต่างจากบทความเกี่ยวกับศิลปะละครเวทีโดยทั่วไปที่กล่าวถึงสภาพความตกต่ำของศิลปะแขนงนี้ แต่กลับโยงไปถึงประเด็นเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะแขนงนี้ที่ศิลปะแขนงอื่นไม่มีเช่นการต้องไปมีประสบการณ์ตรงที่โรงละคร ซึ่งไม่ใช่รูปแบบการเสพงานศิลปะบันเทิงที่คนรุ่นปัจจุบันนิยม และได้โยงต่อไปสู่อีกประเด็นที่น่าสนใจยิ่งไปอีกว่า บทวิจารณ์เป็นหลักฐานบันทึกอย่างเดียวที่สามารถเป็นร่องรอยของการแสดงละครเวทีได้อย่างครอบคลุม (ได้เสียยิ่งมากกว่าการบันทึกการแสดงลงเทปวีดิทัศน์)

แม้ว่าในช่วงแรกของบทความจะชูข้อเด่นของบทวิจารณ์ละครเวทีว่ามีผลกระทบโดยตรงต่อตัวงาน(การแสดงบทเวที) มากยิ่งกว่าบทวิจารณ์ของศิลปะแขนงอื่น (เนื่องจากกระบวนการการผลิตการแสดงยังไม่สิ้นสุด) แต่ก็ตามด้วยข้อบกพร่องของวัฒนธรรมของการวิจารณ์ละครเวทีเป็นจำนวนหลายประเด็น เช่นธรรมเนียมที่น่าขบขันเกี่ยวกับการให้ตั๋วชมฟรีแก่นักวิจารณ์โดยที่ไม่รู้ว่าจะได้รับบทวิจารณ์ในทางบวกหรือลบ และการนำบทวิจารณ์ไปเป็นส่วนหนึ่งของยุทธวิธีประชาสัมพันธ์ และธรรมชาติที่น่าหดหู่ของกระบวนการบรรณาธิการบทความวิจารณ์ศิลปะที่วรรณศิลป์ของบทวิจารณ์ถูกทำลายอย่างถูกเพิกเฉย

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนรู้เท่าทันกระบวนการผลิตการบทวิจารณ์ละครเวที แต่ผู้เขียนก็ไม่ได้มีน้ำเสียงไปในทางแสดงภูมิอวดรู้ต่อนักวิจารณ์แต่เป็นไปในทางมีความเข้าอกเข้าใจต่อข้อจำกัดของการทำงานของนักวิจารณ์ เช่นการวางตัวลำบากของนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีสิทธิที่จะเผชิญหน้าโดยตรงกับศิลปินที่เขียนถึง และการประนีประนอมกับการวิพากษ์อย่างตรงไปตรงมากับการรู้ว่าผลกระทบจากการวิพากษ์นั้นส่งผลต่อการได้รับการสนับสนุนทางเงินทุนของคณะละคร

ผู้อ่านบทความนี้ซึ่งเป็นคนไทยอาจสามารถเห็นภาพเปรียบเทียบได้ระหว่างแวดวงละครเวทีออสเตรเลียและของไทยว่ามีข้อเหมือนและต่างเช่นไร โดยเฉพาะในประเด็นที่ยังตามหลังประเทศที่ศิลปะการละครก้าวหน้าอย่างสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ ที่ดัชนีชี้วัดอย่างหนึ่งคือการขาดสิ่งพิมพ์

คุณภาพเป็นสนามให้มีบทวิจารณ์คุณภาพได้ลงอย่างพอเพียง

ดูเหมือนปัจจัยที่จะเป็นตัวช่วยให้คุณภาพบทวิจารณ์ให้ดีขึ้นมาได้ นอกจากมีสื่อสิ่มพิมพ์ที่ดีแล้ว ผู้เขียนยังเรียกร้องให้บทความมีความยาวมากขึ้นอีกด้วย โดยมีข้อสรุปในใจว่าบทความที่ยาวขึ้นจะสามารถทำให้นักวิจารณ์พูดอะไรได้กระจ่างขึ้น ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าจะได้ผลจริง หรือจำเป็นจริงตามที่ผู้เขียนเรียกร้องหรือไม่ ดูเหมือนผู้เขียนจะตกประเด็นไปว่าการที่ไม่มีสื่อสิ่งพิมพ์คุณภาพในออสเตรเลียนั้นเกิดจากการขาดตลาดสำหรับผู้อ่านสิ่งพิมพ์แบบนี้หรือไม่ เฉกเช่นเดียวกับในเมืองไทยที่เคยมีความพยายามจะผลิตวารสารศิลปะคุณภาพเพื่อรองรับบทวิจารณ์คุณภาพอยู่เสมอ แต่วารสารเหล่านั้นก็มักจะมีอายุขัยไม่นาน เนื่องจากขาดผู้อ่านสนับสนุน

ที่น่าสนใจมากที่สุดของบทความนี้คือการยึดมั่นใจอุดมคติของการมีประชาคมการวิจารณ์ที่เต็มไปด้วยปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ผู้ชม และผู้วิจารณ์ อย่างไม่มีความเหลื่อมล้ำ มีการเปรียบเปรยอย่างแยบคายว่าชุมชนการวิจารณ์ละครเวทีควรจะคล้ายชุมชนการวิจารณ์กีฬา ที่ไม่มีใครกลัวที่จะไม่วิจารณ์ และไม่มีผิดถูก เพราะเป็นเรื่องของการแสดงความคิดเห็น

วิเคราะห์โดย ภัทร ด่านอุตรา

การล่มสลายของวัฒนธรรมที่จริงจัง

โรเบิร์ท บรูสไตน์

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

ข้อสังเกตอันแม่นยำนี้เกิดขึ้นหลังจากชาวต่างชาติผู้ยังคงเป็นหนึ่งในผู้วิพากษ์วิถีชีวิตแบบอเมริกันที่เห็นการณ์ไกลที่สุดผู้นี้ได้มาเยือนประเทศของเราในตอนต้นยุคสาธารณรัฐ ข้อสังเกตนี้โดยแท้แล้วกล่าวถึงปัญหาที่วัฒนธรรมที่จริงจังหรือวัฒนธรรมชั้นสูงจะประสบหลังจากนั้นสังคมที่มีประชากรเพิ่มมากขึ้นและกลายเป็นอุตสาหกรรมมากขึ้น สิ่งที่ต็อควิลย์ทำนายคือในจำนวนสิ่งที่รัฐประชาธิปไตยอาจต้องสละเพื่อให้ได้มาซึ่งความเสมอภาคนั้นรวมถึงอารยธรรมที่มีความสำคัญโดยแท้จริง ในความคิดเห็นของเขา วัฒนธรรมอเมริกันจะเต็มไปด้วยรูปแบบการแสดงออกที่ไม่โดดเด่น งานศิลปะแท้ๆจะหายากและมักจะไม่มีใครรู้จัก และมาตรฐานทางศิลปะจะไม่ตัดสินกันด้วยคุณภาพที่แท้จริงของชิ้นงาน แต่ด้วยจำนวนคนดู พูดอีกอย่างก็คือวัฒนธรรมอเมริกันจะมีวิวัฒนาการอยู่บนรากฐานของความขัดแย้งไม่รู้จบจนกลายเป็นความเป็นอริกันระหว่างงานกลุ่มน้อยที่เรียกว่าศิลปะชั้นสูง (เสพโดย"ผู้บริโภคเรื่องมาก"ที่ลดจำนวนลงเรื่อยๆ) กับสิ่งที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมสำหรับมหาชน

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

---

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

แม้แต่ในศตวรรษที่ขัดแย้งกว่าของเรา ศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนก็ยังสามารถมีเวลาอยู่ร่วมกันอย่างหวานชื่นช่วงหนึ่ง แน่นอนว่าศิลปินแห่งศิลปะชนิดจริงจังชาวอเมริกันในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษนี้ได้ดึงพลังดลใจอย่างยิ่งใหญ่มาจากศิลปะแบบชาวบ้านอเมริกัน ลองคิดดูสิว่าดนตรีของเกิร์ชวิน (George Gershwin) จะเป็นอย่างไรหากเขาไม่ได้พบดนตรีของพวก Harlem Renaissance[2] หรือดนตรีของโคปแลนด์ (Aaron Copland) ที่ไม่ได้สัมผัสกับจังหวะเต้นรำแบบเม็กซิกันและละตินอเมริกัน หรือดนตรีของเบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) ที่ไม่มีอิทธิพลของดนตรีแจ็ซ คาบาเรท์และร็อค บทกวีของที เอส เอเลียท (T. S. Eliot) และอี. อี. คัมมิ่งส์ (E. E. Cummings) ก็ล้วนเป็นหนี้ละครย่อยและการแสดงในมิวสิคฮอลล์ แม้ผลที่ออกมาจะไม่ถูกใจผู้คนยุคนั้นเสมอไป (Sweeney Agonistes บทกวีที่เหมือนตัดตอนมาจากบทละครของเขามีจุดไคลแม็กซ์เป็นการร้องประกอบดนตรี) และนวนิยายอเมริกันยุคศตวรรษที่ 20 จำนวนมากนับแต่ของจอห์น ดอส พัสซอส (John Dos Passos) ก็เป็นหนี้ภาพยนตร์ฮอลลีวูดอย่างสูงในด้านการตัดฉากเหตุการณ์และการดำเนินเรื่อง นอกจากนั้นยังเห็นได้ชัดว่าโรเบิร์ท เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) แจสเปอร์ จอห์น (Jasper Johns) รอย ลิคเทนสไตน์ (Roy Lichtenstein) หรือจริงๆ แล้วก็คือทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับขบวนการพ็อพอาร์ท[3] ต่างก็ติดค้างสื่อทางภาพยอดนิยมอย่างหนังการ์ตูน นิยายภาพ การพิมพ์ และโฆษณา

แน่นอนว่าช่องทางแลกเปลี่ยนก็ไหลไปอีกทางด้วยเช่นกัน ทั้งวงการโฆษณาอเมริกันและโลกการออกแบบเครื่องแต่งกายจะไม่สามารถก่อเกิดแนวคิดแปลกใหม่มากมายได้หากไม่สามารถหยิบยืมวิธีการสื่อด้วยสัญลักษณ์มาจากศิลปะชั้นสูง ในทันทีที่มีทัศนศิลปินคนใหม่เกิดขึ้นในประเทศนี้ความคิดแปลกใหม่ของเขาก็จะถูกบริษัทแถบแมดิสันและเซเวนท์อเวนิวหยิบยืมไปในทันที เช่นเดียวกับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จะย่ำแย่ลงกว่านี้อย่างมากถ้าบรรดาบริษัทภาพยนตร์ใหญ่ๆไม่อยู่ในฐานะที่สามารถทุ่มเงินให้วรรณกรรมและการละครร่วมสมัยได้ 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

---

[2] ความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมและศิลปะของคนผิวดำในสหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษที่ 20 เป็นความพยายามดึงชีวิตและวัฒนธรรมของชาวอเมริกันผิวดำขึ้นมาเป็นหัวข้อในงานศิลปะ ความเคลื่อนไหวนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่เขตฮาร์เล็มในนิวยอร์ค

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

(Aldous Huxley) ที่ใช้เวลาขลุกอยู่ในการประชุมแก้ไขบทในฮอลลีวูดเกือบจะมากพอ ๆกับอยู่ที่โต๊ะเขียนหนังสือ

การพึ่งพาอาศัยกันระหว่างศิลปะมหาชนและศิลปะชั้นสูงในประเทศของเรามีทั้งผลบวกและผลลบ ประโยชน์ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือทางเศรษฐกิจ ระบบการค้านี้ให้การอุดหนุนแก่นักเขียนตกยากที่ส่วนแบ่งค่าลิขสิทธิ์ตามปกตินั้นน้อยจนไม่พอซื้อผ้าหมึกพิมพ์ดีด จริงอยู่ที่ระบบเดียวกันนี้มักจะดึงนักเขียนไปจากงานที่แท้จริงของพวกเขา แม้จะไม่มากอย่างที่คิดกัน ฟิทซ์เจอรัลด์เสียเวลาเขียนบทหนังไร้คุณภาพอย่าง Winter Carnival แต่ประสบการณ์ในบริษัทสร้างภาพยนตร์ก็เป็นแรงบันดาลใจให้นวนิยายชั้นดีเกี่ยวกับฮอลลีวู้ดที่เขียนไม่จบเรื่อง The Last Tycoon อาจจะกล่าวได้ว่าการทำงานกับรูปแบบยอดนิยมอย่างนิยายนักสืบ นิยายวิทยาศาสตร์และบทหนังเขย่าขวัญสร้างกระแสแห่งพลังที่ทำให้วัฒนธรรมชั้นสูงแข็งแกร่งและมีชีวิตชีวา แต่อย่างไรความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและวัฒนธรรมการค้าก็ไม่ได้เป็นไปด้วยดีเสมอไป ไม่นานมันก็เริ่มจืดจาง ส่วนหนึ่งเป็นเพราะความพยายามของปัญญาชนหัวสูงจำนวนหนึ่งที่เห็นว่าศิลปินเหล่านี้เป็นพวกขายตัว หรือที่แย่กว่านั้นคือเป็นผู้ร่วมมือในการสร้างศิลปะมหาชนที่ฝากรอยประทับที่โหดร้ายไว้ในใจของชาวอเมริกัน

ความกลัวว่าวัฒนธรรมมหาชนจะกลืนกินศิลปะชั้นสูงรบกวนจิตใจนักวิจารณ์สังคมมาตลอดนับแต่ต็อควิลย์ แต่ความกลัวนั้นมีมากขึ้นระหว่างสงครามวัฒธรรมในศตวรรษที่ 50 ตอนนั้นพวกหัวสูงแนวหน้าอย่างดไวท์ แม็คโดนัลด์ (Dwight Macdonald) เริ่มประท้วงว่าพลังของสิ่งที่เขาเรียกว่า "Masscult" และ "Midcult" จะลดคุณค่าและบดบัง "High Cult" (สังเกตได้ว่าแม้แต่คำที่เขาใช้ก็ได้รับอิทธิพลสื่อมวลชน มันมีลีลากระชับแบบนิตยสาร Time ที่เขาทำงานอยู่) เขาโกรธเกรี้ยวเพราะนวนิยายเรื่อง By Love Possessed ของ James Gould Cozzen ได้รับการยกย่องเกินเหตุโดยสื่อรสนิยมกลาง ๆ แม็คโดนัลด์เป็นตัวอย่างของนักวิจารณ์อารมณ์ฉุนเฉียวที่ไม่ใช่แค่ติดป้ายและวิเคราะห์ศิลปะชั้นสูงแต่ยังแต่งตั้งตนเองเป็นผู้เปิดโปงพวกเสแสร้งและของปลอม ในเวลาเดียวกันฝ่ายตรงข้ามของพวกหัวสูงก็ออกมาพูดมากขึ้น โดยมักจะเป็นตัวแทนของสังคมศาสตร์ที่ไม่มีการประเมินคุณค่า และปกป้องวัฒนธรรมระดับกลางและมหาชนว่าเป็นศิลปะที่เป็นประชาธิปไตยกว่า และมันคงจะเป็นประชาธิปไตยกว่าจริง ๆถ้าคุณวัดวัฒนธรรมด้วยสถิติคือจำนวนความถี่และความนิยมของสินค้าที่บริโภคโดยสาธารณชนแทนที่จะเป็นเกณฑ์ทางคุณภาพ

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

ในที่สุดสิ่งนี้ก็ครอบคลุมถึงโครงสร้างทั้งหมดของอารยธรรมรวมศูนย์ที่ความเป็นยุโรปและศิลปินและปัญญาชนที่เป็น "ซากชายผิวขาว" อย่างที่พวกเขาได้รับการตีตราอย่างรังเกียจในทุก

วันนี้ 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 แต่อยากจะชี้แนะว่าบรรยากาศที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นใจให้การทำงานของเขาได้กลายเป็นความเป็นปฏิปักษ์และไม่แยแส ผู้มีความสามารถที่นี่ยังมีมากมายเหมือนเดิม แต่ไม่เคยมีครั้งไหนที่พวกเขาได้รับการประเมินค่า ตีพิมพ์ ผลิต เผยแพร่งาน และสนับสนุนอย่างไม่เพียงพอเช่นนี้มาก่อน

แม้สงครามทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปนี้จะมีสาเหตุเริ่มแรกเป็นด้านเศรษฐกิจที่ซบเซา แต่แรงผลักดันในขณะนี้เป็นเรื่องการเมืองเป็นส่วนใหญ่ อำนาจที่ต่อต้านศิลปะชั้นสูงรุกล้ำเข้ามาในสามทิศทาง จากด้านขวา ซ้าย และกลางของแนวทางการเมือง ทุกฝ่ายต่างอ้างการสนับสนุนของเสียงส่วนใหญ่ หนึ่งในจุดหมายแห่งการรุกล้ำนี้คือ National Endowment for the Arts นี่เป็นเรื่องเศร้าที่นับแต่แรกที่ก่อตั้งหน่วยงานนี้ได้ทำงานเพื่อดำรงและกระตุ้นความสำเร็จทางการสร้างสรรค์มากมาย 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 "เสียงของผู้มีสิทธิ์ออกเสียงคือเสียงที่สภาได้ยินชัดเจนที่สุด” ซึ่งเป็นวิธีการที่เขาจะพูดว่าแทนที่จะสนับสนุนศิลปิน ตอนนี้ NEA จะเอาใจผู้ออกเสียงและตัวแทนของผู้ออกเสียงแทน

กล่าวสั้นๆก็คือ National Endowment for the Arts และองค์กรคู่แฝด National Endowment for the Humanities กำลังอยู่ในกระบวนการ “ทำให้เป็นประชาธิปไตย” แต่

กระบวนการนี้ลึกกว่าการแทรกแซงของกลุ่มนักเคลื่อนไหว กลุ่มผู้ปรารถนาดี และพวกหัวคะแนน มันเป็นการเมืองของประชาธิปไตยเสียงส่วนใหญ่ของอเมริกาโดยแท้ที่กำลังมีอิทธิพลเหนือนโยบายและการแต่งตั้งในองค์กรแห่งชาติเหล่านี้ ครั้งหนึ่ง NEA เคยเป็นหน่วยงานที่เป็นมืออาชีพและทำงานเพื่อศิลปินอย่างแท้จริง แต่ตอนนี้กลับเริ่มกระจายเงินที่มีน้อยลงกว่าเดิมไปในหมู่นักการศึกษา คนดูและมือสมัครเล่น การเปลี่ยนแปลงนี้มีสาเหตุจากข้อสรุปทางการเมืองว่าทรัพยากรที่สร้างโดยประชาชนควรจะก่อผลประโยชน์แก่ประชาชนโดยตรง ราวกับว่ายังไม่มีบรรทัดฐานเป็นตัวอย่างเพียงพอในการค้นคว้าทางการแพทย์ อวกาศและวิทยาศาสตร์ที่ค้นหาและสนับสนุนคนที่มีคุณสมบัติดีที่สุดเพื่อความก้าวหน้าในสาขาที่เชี่ยวชาญนั้น ความคิดเรื่องความเป็นเลิศและความชำนาญหรือที่ต็อควิลย์เรียกว่าธรรมาธิปไตย (meritocratic) ในสังคมประชาธิปไตยได้ประสานไปด้วยกันอย่างดีกับอุดมติการก่อตั้งประเทศของเรา มันเน้นย้ำถึงแนวคิดในรัฐธรรมนูญเรื่องคณะผู้ออกเสียง (Electoral College) ซึ่งแต่เดิมวางแผนจะให้เป็นกลุ่มประชาชนผู้มีคุณภาพและความรู้ที่เลือกตั้งโดยผู้มีสิทธิ์ออกเสียงส่วนใหญ่เพื่อเลือกผู้บริหารระดับสูง แม้กระนั้นก็ตาม ความคิดนี้ก็ได้ถูกละทิ้งเพื่อหลีกทางให้ปัจจัยที่นอกเหนือตัวศิลปะเองอย่างจำนวนผู้สนับสนุน การเข้าถึงศิลปะ สัดส่วนทางภูมิศาสตร์ การแพร่กระจายโดยสื่อ และหลังจากนั้นก็คือความหลากหลายทางวัฒนธรรม

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

ฟรอนเมเยอร์ไม่เพียงลงโทษสถาบันที่เป็นผู้จัดงานของแมพเพิลธอร์พและเซอร์ราโนเท่านั้น เขายังยกเลิกทุนที่จะให้กับนิทรรศการศิลปะแห่งหนึ่งในนิวยอร์คเพราะเขาพบว่า*สูจิบัตร*ของงานเป็นการเมืองมากเกินไป (มันทิ่มแทงพวกผู้แทนเกลียดเพื่อนมนุษย์อย่างเฮล์มส์) ประธานรักษาการ แอนน์–อิเมลดา เรดิซ (Anne–Imelda Radice) ยิ่งตอบสนองต่อแรงกดดันของฝ่ายขวาต่อศิลปะมากยิ่งกว่า แต่แม้เธอจำต้องเอาใจพวกอนุรักษ์นิยม ในยุคสั้นๆของเธอพวกนิยมศิลปะเพื่อชนหมู่มากก็ได้ผลประโยชน์มากที่สุด ซึ่งเป็นมรดกตกทอดไปถึงเจน อเล็กซานเดอร์ประธานคนต่อไปซึ่งไม่ได้อยู่ในฐานะจะเปลี่ยนแปลงอะไรได้ ตอนแรกเรดิซประกาศว่านับแต่นี้องค์กรจะตอบสนองต่อความต้องการของเสียงส่วนใหญ่หรือให้มากที่สุดเมื่อจัดสรรเงิน ซึ่งเท่ากับทำลายยุทธศาสตร์ต่อต้านการตลาดแต่เดิมของ NEA ด้วยมูลค่าทางการตลาด ต่อจากนั้นเธอก็ถือเป็น

นโยบายทางการที่จะให้เงินกับการแสดงออกของทุกเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์โดยไม่ต้องคำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะที่แท้จริง

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 รางวัลเช่นนั้นแสดงให้เห็นความรักในศิลปะน้อยกว่าความต้องการความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดังที่เอช แอล เมงเคน (H. L. Mencken) เคยเขียนไว้ว่า “คนอเมริกันทุกหนึ่งในสามคนอุทิศตนเพื่อพัฒนาและยกระดับเพื่อนร่วมชาติโดยมักจะใช้กำลัง การหลงคิดว่าตนเป็นผู้ปลดปล่อยเป็นโรคประจำชาติของเรา” ในความพยายามชดเชยความล้มเหลวของสังคมในพื้นที่ที่ไม่ได้เตรียมไว้สำหรับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เรียกกันว่าศิลปะนั้น พวกเจ้าใหญ่นายโตทางวัฒนธรรมเริ่มจะคุกคามความสำเร็จที่ยากจะเป็นได้เพื่อภาพที่ดูเป็นคนดีของตน

สุดท้ายก็เป็นการคุกคามศิลปะชั้นสูงจากพวกที่อยู่ตรงกลาง พูดให้ถูกจริงๆก็คือผู้พิพากษาทางวัฒนธรรมที่มีรสนิยมกลางๆที่เป็นสุนัขเฝ้ายามที่ระแวดระวังพร้อมจะเห่าใส่ทุกสิ่งที่สาธารณชนชั้นกลางไม่สามารถเข้าถึงได้ทันที เมื่อมาตรฐานทางวัฒนธรรมถูกควบคุมโดยนักวิจารณ์ในสื่อซึ่งส่วนมากไม่มีความสามารถพอเพียง และการพิมพ์และการผลิตถูกควบคุมโดยผู้พิมพ์และผู้ผลิตที่ถูกสะกดจิตด้วยผลกำไรขาดทุน ความเป็นไปได้ที่จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมชั้นสูงในช่วงเวลาของเราดูจะยิ่งมีปัญหามากขึ้นทุกที ร้านหนังสือที่เน้นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียผู้ร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆ ทยอยกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆ กำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรมแสดงของวงออร์เคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิคร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย มีเพียงโอเปราที่มีคนดูเพิ่มขึ้น และสถาบันการศึกษาที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นที่พึ่งพิงแหล่งสุดท้ายของนักวิชาการหัวสูงก็เริ่มตกเป็นเหยื่อของภาควิชาที่ถูกผลักดันด้วยแนวคิด

ทางการเมือง ซึ่งนับวันจะไม่ได้สอนงานที่มีความคิดและการเข้าถึงศิลปะ แต่เน้นการพยายามยัดเยียดความคิดทางการเมืองเข้าไปในงานพวกนั้นเหมือนกดหัวห่านที่สุขภาพดีให้กินอาหารเพื่อให้ตับของมันใหญ่ขึ้น

แนวโน้มยากแก้ไขที่ฝ่ายขวา ซ้าย และกลางพยายามผสมวัฒนธรรมและการเมืองเข้าด้วยกันมีผลทำให้ลักษณะการถกเถียงทางวัฒนธรรมเปลี่ยนไป แน่นอนว่าการถกเถียงระหว่าง “High Cult” กับ “Mass Cult” แบบเดิมๆคงไม่มีให้ได้ยินอีกต่อไปเพราะวัฒนธรรมยอดนิยมและวัฒนธรรมที่จริงจังไม่ได้ปรากฏอยู่คู่กันในส่วนของตนอีกแล้ว ผู้มีรสนิยมที่ครั้งหนึ่งเคยภาคภูมิและมั่นใจต้องหนีจากไปโดยมีห่าธนูในรูปคำคุณศัพท์ไล่ติดตามไปด้วย 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

บทความชิ้นนี้เดิมเป็นปาฐกถาที่โรเบิร์ท บรูสไตน์กล่าวที่ Michigan State University ส่วนหนึ่งเป็นเสมือนเสียงประท้วงการทำงานของ National Endowment for the Arts ที่เขามักตรวจสอบ ติติง และเสนอความคิดเห็นให้อยู่เสมอ อีกส่วนหนึ่งเป็นการแสดงความห่วงใยต่อสถานการณ์การ “บริโภค” หรือการเข้าถึงศิลปะในหมู่ชาวอเมริกันในยุคของเขาว่าตกอยู่ใต้อิทธิพลของสื่อและการเมืองมากเกินไปจนทำให้ศิลปินที่มีความคิดและความสามารถต้องอยู่ในภาวะอับจน

ในด้านรายละเอียดที่กล่าวถึงการเมืองในหน่วยงาน NEA นั้นค่อนข้างจะเป็นเรื่องที่คนในสิ่งแวดล้อมอื่นเข้าใจได้ยาก แต่ก็พอจะทำความเข้าใจได้บ้างในระดับหนึ่ง บรูสไตน์กำลังพยายามกล่าวถึงความสับสนระหว่างการตัดสินมาตรฐานทางศิลปะกับความเสมอภาคทางการเมือง ซึ่งก็นับว่าเป็นเรื่องสากลพอสมควร ผู้เขียนเห็นด้วยกับความเสมอภาคทางการเมืองอย่างแน่นอน ดังที่เขาได้กล่าวสรรเสริญความหลากหลายทางวัฒนธรรมของประเทศเขาไว้ แต่เขาก็เห็นว่าเงินทุนอุดหนุนศิลปะไม่ใช่งบช่วยเหลือสังคม จึงไม่ควรถูกตัดสินด้วยมาตรฐานเดียวกัน

อีกส่วนหนึ่งของบทความที่กล่าวถึงรสนิยมทางศิลปะของชาวอเมริกันนั้นนับเป็นเรื่องที่เป็นสากลและสามารถสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรมได้มากกว่า เพราะสิ่งที่เขากล่าวถึงมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในสังคมอเมริกันเป็นการเฉพาะ แต่ดูจะเป็นกระแสที่แพร่หลายไปทั่วโลก จะโดยเพราะกระบวนการที่เรียกว่า “การทำให้เป็นอเมริกัน” (Americanization) หรือไม่ก็ตาม

บรูสไตน์เป็นนักวิจารณ์ที่มักก่อให้เกิดความขัดแย้งเสมอ ปาฐกถาชิ้นนี้ของเขาก็น่าจะมีโอกาสก่อการโต้เถียงจากฝ่ายซ้าย ขวาและกลางที่เขาโจมตีไว้ รวมไปถึงนักวิชาการสายโพสท์โมเดิร์นที่ไม่ยอมรับการแบ่งชนชั้นในงานศิลปะ หรือแม้แต่คนธรรมดาทั่วไปก็อาจมีความไม่พอใจต่อคำว่าศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นสูงที่เขาใช้ เพราะมันมีนัยบ่งชี้อย่างชัดเจนว่าสิ่งที่อยู่ตรงข้ามคือศิลปะและวัฒนธรรม “ชั้นต่ำ”

แต่เป็นเพราะการก่อความขัดแย้งนี่เองที่ทำให้บทความชิ้นนี้มีคุณค่า เพราะมันกระตุ้นความคิดและก่อกระแสการถกเถียงได้ไม่รู้จบ เป็นเพราะบรูสไตน์ได้ตั้งคำถามที่ได้รับการไต่ถามและถกเถียงกันมาเป็นเวลานานพอๆกับอายุของอารยธรรมมนุษย์ นั่นคือคำถามที่ว่าศิลปะคืออะไร ศิลปะมีจุดยืนตรงไหน และ มีไว้เพื่อใคร

สำหรับบรูสไตน์เขาได้ตอบคำถามนี้ไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่า ในความเห็นของเขาศิลปะคือสิ่งที่นำเสนอความคิดที่ “ดี” ด้วยวิธีการที่ “ดี” แม้เขาไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่า “ดี” ในลักษณะไหน แต่พอจะอนุมานได้จากการอภิปรายของเขาว่า “ดี” ตามมาตรฐานทั่วไปที่ใช้กันในวงวิชาการตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ศิลปะควรถูกตัดสินด้วยคุณค่าภายในตัวศิลปะเอง ไม่ใช่โดยสถานะทางสังคมของผู้ที่สร้างมันขึ้นมา และที่สำคัญคือศิลปะควรเป็นสิ่งที่ประชาชนควรเข้าหา ไม่ใช่ศิลปะต้องเข้าหาประชาชน และข้อเท็จจริงที่ว่าสิ่งที่เรียกว่าศิลปะในความเห็นของเขามีผู้ชื่นชมจำนวน

น้อยนั้นไม่ได้หมายความว่าจุดมุ่งหมายของมันคือการเป็นของชนส่วนน้อย เขาได้สาธกถึงการผสมผสานศิลปะที่ดีเข้ากับสิ่งที่คนทั่วไปนิยมกันและก่อให้เกิดผลที่น่าพอใจหลายกรณีในตอนต้นของบทความ นั่นเป็นสิ่งที่ก่อประโยชน์ให้ทั้งสองฝ่ายโดยไม่มีใครถูกทำลายหรือลดทอนคุณค่าไป ซึ่งเฉพาะแนวคิดดังกล่าวโดยลำพังก็สามารถสร้างการถกเถียงอภิปรายได้อย่างมากมายทั้งในหมู่นักคิดนักวิจารณ์หรือสื่อมวลชนที่พร้อมจะตอบโต้กับผู้เขียน และในหมู่ผู้อ่านแล้ว

สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งอีกประการหนึ่งในบทความนี้คือความคล้ายคลึงกันระหว่างสถานการณ์ทางศิลปะที่บรูสไตน์กล่าวถึงในบทความนี้กับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยในช่วงเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะตอนที่เขากล่าวถึงความซบเซาของสถานที่ทางศิลปะต่างๆที่ว่า "*ร้านหนังสือที่เน้นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียผู้ร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆทยอยกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆกำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรมแสดงของวงออเคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิคร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย*" นั้นพ้องต้องกันกับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยอย่างน่ายิ่ง แน่นอนว่าสิ่งที่คล้ายกันไม่ใช่สถานการณ์จริงๆของทั้งสองประเทศ แต่เป็นความรู้สึกของผู้เขียนกับสถานการณ์ในประเทศไทยมากกว่า เพราะเราไม่ได้เผชิญกับการลดลงของการผสมผสานของศิลปะของชนส่วนน้อยกับของมหาชน หรือความตกต่ำของจำนวนผู้สนับสนุนศิลปะ แต่เราเผชิญกับความขาดแคลนของทั้งสองสิ่งนี้มาตลอด ไม่ว่าในยุคอดีตที่ศิลปะของหลวงและศิลปะชาวบ้านแยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด (แม้จะมีกรณียกเว้นที่น่าศึกษาอย่างบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) หรือในยุคปัจจุบันที่สื่อดึงความสนใจของผู้คนไว้แต่สิ่งเดียวและมีการขาดแคลนผู้ให้การสนับสนุนทางการเงินแก่ศิลปะทั้งในส่วนของภาครัฐและเอกชน แต่สาเหตุแนวโน้มและกระบวนการล่มสลายของศิลปะที่อภิปรายไว้ในบทความก็ยังสามารถใช้เป็นกรณีศึกษาที่น่าจะมีการเปรียบเทียบและเรียนรู้ได้

แต่ในตอนสุดท้ายบรูสไตน์เองก็ไม่ได้กล่าวถึงหนทางแก้ไขไว้เพียงแต่ชี้แนะสาเหตุโดยละเอียดและหวังว่าผู้ฟังและผู้อ่านจะเป็นผู้คิดหาหนทางที่สามารถนำไปใช้ได้ผลได้โดยตนเอง ถึงแม้จะไม่เป็นเช่นนั้นก็ยังนับได้ว่าบทความนี้ได้ทำหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการคิดใคร่ครวญอย่างละเอียดแล้ว

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

บทความตัดตอนจาก
"การนัดพบครั้งสุดยอดของนักวิจารณ์" ("A Critics' Summit")

(เป็นบทความสัมภาษณ์จากวารสาร American Theatre ฉบับ May/June 1999, หน้า 16-20)

(บทสัมภาษณ์นี้ บันทึกโดย โรเบิร์ต มาร์กซ [Robert Marx])

(หมายเหตุ ข้อความที่เป็นตัวเอนในวงเล็บในบทความนี้ เป็นคำอธิบายจากผู้วิจัย)

แม้ว่าสภาพโดยทั่วไปของการตีพิมพ์บทวิจารณ์ละครเวทีในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นจะตกต่ำลงไปมาก เมื่อเทียบกับยุคสมัยที่ละครเวทีเคยได้รับความนิยมเมื่อสมัย 20 ปีที่แล้ว แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า การวิจารณ์ละครเวทีจะถึงจุดล่มสลายเลยเสียทีเดียว ปรากฏการณ์ของการตีพิมพ์หนังสือที่รวบรวมทั้งบทความและบทวิจารณ์ละครเวที 2 เล่มที่เกิดขึ้นในระหว่างปี 1998 นั้น นับได้ว่าเป็นการ "หวนคืนมา" ของการวิจารณ์ละครเวทีในฐานะงานลายลักษณ์ที่มีความสำคัญต่อสังคมอเมริกัน หนังสือเล่มแรกที่กล่าวถึงนี้คือ **Cultural Calisthenics : Writing on Race, Politics, and Theatre** เขียนโดย โรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) ซึ่งเป็นนักวิจารณ์ที่มีคอลัมน์ประจำในวารสาร **New Republic** หนังสือเล่มนี้เป็นงานเขียนเล่มที่ 9 ของเขาซึ่งรวบรวมผลงานด้านการวิจารณ์ละครเวทีในวารสารฉบับดังกล่าว งานเขียนชิ้นแรกที่เคยสร้างชื่อไว้ให้เขาคือหนังสือรวมบทวิจารณ์ฉบับแรกของเขาชื่อ **Season of Discontent** ซึ่งเขียนไว้ในช่วงทศวรรษ 1960 บรูสไตน์ เป็นนักวิจารณ์ที่มีการตีพิมพ์ผลงานที่ต่อเนื่องและยาวนานที่สุดในประวัติศาสตร์การละครของอเมริกา

ส่วนหนังสืออีกเล่มหนึ่งที่ได้รับการตีพิมพ์เมื่อ ปี 1998 เช่นกันคือ **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 บรูสไตน์ (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 **New Yorker** แต่ทำไมการที่จะพบนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีความแหลมคม และเอาจริงเอาจัง และสามารถวิจารณ์การแสดงด้วยทักษะแบบที่ อโคเซลลา (Acocella) ใช้วิจารณ์เทคนิคการเต้นของนาฏศิลปิน จึงเป็นเรื่องที่ยากเหลือเกินสำหรับทุกวันนี้ ทำไมเราจึงพบเห็นนัก

วิจารณ์ในระดับที่วิจารณ์การปฏิบัติได้ ในศิลปะสาขาอื่นแต่แทบหาไม่พบในการวิจารณ์ละครเวที

บรูสไตน์ ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งอาจจะเป็นที่ทัศนคติที่ผู้คนทั้งหลายมีต่อละครเวที ว่าเป็นสื่อบันเทิง(ราคาแพง)สำหรับพวกนักธุรกิจที่เหน็ดเหนื่อย การที่จะให้คนทั้งหลายหันมาให้ความสนใจต่อละครเวทีในฐานะงานศิลปะที่ทรงคุณค่าเทียบเท่านาฏศิลป์ ดนตรีคลาสสิค โอเปร่า หรือวรรณกรรมนั้นเป็นเรื่องที่ยากเย็นแสนเข็ญ ถึงแม้ว่าบรรดานักวิจารณ์ละครเวทีทั้งหลายจะพยายามชี้ชวนให้ผู้คนเปลี่ยนทัศนคติให้ได้ แต่ก็ยังไม่เป็นผล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บรรดาบรรณาธิการทั้งหลายของพวกเรานั่นแหละที่ไม่ค่อยจะยอมเปลี่ยนความเชื่อของตัวเอง (แต่ไม่ใช่บก.ของผม) บก.เหล่านี้ต้องการให้นักวิจารณ์ละครเวทีเป็นเพียงผู้แนะนำผู้บริโภคสื่อบันเทิง เขียนบทความทำนอง"คู่มือผู้บริโภค" เหมือนกับบทความแนะนำร้านอาหาร

นอกจากนี้ เราต้องเข้าใจที่มาหรือรากเหง้าทางความคิดของความอคตินี้ อย่าลืมว่าผู้ก่อตั้งประเทศนี้มาจากไหน พวกเขาก็คือผู้อพยพจากแผ่นดินแม่ในอังกฤษ (*ในศตวรรษที่ 18*) ที่เรียกตัวเองว่ากลุ่ม พูริแตน (Puritan) สิ่งที่กลุ่มเคร่งศาสนากลุ่มนี้ทำเป็นสิ่งแรกๆเมื่อพวกเขามีอำนาจคืออะไรล่ะ พวกเขาสั่งปิดโรงละครทุกแห่ง การแสดงละครจะได้รับอนุญาตก็ต่อเมื่อมีการใช้ดนตรี หรือไม่ก็เป็นลักษณะของโอเปร่า พูดง่ายๆก็คือ ดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ละครเป็นสิ่งที่หยาบโลน ในแถบนิว อิงแลนด์ (*ตะวันออกเฉียงเหนือของอเมริกา*)ทุกวันนี้ อาจจะมีคนที่ดีแต่พูดว่าจะสนับสนุนละครเวที แต่ไม่มีใครอยากจะควักกระเป๋า เงินสนับสนุนมักจะไหลไปที่ดนตรีคลาสสิคไม่ใช่ละครเวที

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

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

ถาม ทุกวันนี้เราจะแสวงหาการสร้างนักวิจารณ์ละครเวทีที่ดีๆได้จากไหน

บรูสไตน์ ผมคิดว่ามหาวิทยาลัย เยล เป็นแหล่งที่สร้างนักวิจารณ์ละครที่ดีที่สุด โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับนักวิจารณ์ละครทั่วๆไปที่ไม่ได้มีพื้นฐานมาเพียงพอ เราพบว่านักวิจารณ์ทั่วๆไปนั้นไม่มีความรู้เพียงพอในเรื่องของวรรณกรรมละคร ความจริงแล้วพวกเขาแทบไม่มีความรู้ในเรื่องวรรณกรรมอะไรทั้งนั้น พวกเขาไม่สามารถมองเห็นความสัมพันธ์ของบทละครที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม การเมือง หรือความเชื่อทางอภิปรัชญา ตามยุคสมัยของละคร 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

บรูสไตน์ ผมไม่เห็นด้วยนะ ผมคิดว่าเรามีนักเขียนบทละครที่สำคัญและมีความสามารถอยู่มากมาย แต่สิ่งที่ผมคิดว่าอาจจะเป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนให้ความสนใจกับละครน้อยลงไปทุกทีๆก็คือ เรามีนักเขียนบทละครจำนวนมากที่เขียนเกี่ยวกับปัญหาซ้ำซากที่เรารู้ๆกันอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเสมอภาคของมนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ ความเท่าเทียมระหว่างหญิงและชาย การให้เกียรติคนที่เป็นเกย์ เป็นต้น ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องที่มีความจริงและเป็นเรื่องสำคัญ แต่ในฐานะงานศิลปะแล้ว หัวข้อเหล่านี้กลับเป็นเรื่องที่ไม่ค่อยน่าสนใจ เนื่องจากว่ามันไม่มีอะไรที่ทำให้เรารู้สึกแปลกใจ หรือประหลาดใจได้เลย แต่งานศิลปะจำต้องสร้างความรู้สึกประหลาดใจ สัจธรรมของสิ่งต่างๆเป็นเรื่องน่าประหลาดใจ ชีวิตเป็นสิ่งที่ให้ความประหลาดใจแก่เราตลอดเวลา คาดเดาได้ยาก และเราไม่ค่อยมีนักเขียนบทละครที่นำเสนอละครแบบที่ชีวิตเสนอให้เรา

ถาม คุณคิดว่าปัจจุบันนี้ ละครมาถึงจุดหยุดนิ่งแล้วใช่ไหม การเคลื่อนไหวของละครในปัจจุบันตรงกันข้ามกับสมัย 1960 โดยสิ้นเชิงหรือเปล่า

ริช เรามีนักเขียนที่เขียนได้ดีหลายคน แต่ถ้าเราจะหาเสียง(ที่อยู่ในงานเขียน)ของนักเขียนที่ดังจริงๆก็คงยาก

บรูสไตน์ ผมเชื่อว่า สิ่งที่คนละครจะต้องต่อสู้ในสมัยนี้ อาจจะไม่ใช่เรื่องของประเด็นในการทำละครเท่านั้น แต่ที่สำคัญกว่านั้น คือวิธีการด้วย ผมคิดว่ามันมีอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญและกำลังจะเข้าสู่ขีดอันตราย นั่นก็คือประเด็นการกดขี่ทางความคิดและทางการใช้ภาษา (ซึ่งหากมีการใช้ภาษาที่ไม่ถูกต้องในบทละคร ผู้เขียนบทจะถูกเพ่งเล็งว่าเป็นผู้ที่เหยียดผิวและทำผิดกติกาทางสังคม) ถ้าหากคนทุกคนมีความรู้สึกว่าคำว่านิโกรเป็นคำที่เหยียดผิว และไม่สมควรพูดออกมา สิ่งที่จะตามมาคือการเก็บความรู้สึกทุกอย่างไว้ข้างใน เพื่อที่จะรอให้มันปะทุออกมาสักวัน ผมเชื่อในเสรีภาพของการใช้คำ มีคำให้ใช้มากๆดีกว่ามีน้อย ผมหวาดหวั่นกับการถูกริดรอนเสรีภาพในการใช้ภาษา (*และหากรูปการณ์ยังเป็นเช่นนี้ การใช้ภาษาก็จะเกิดความคลุมเครือมาก*) ชนกลุ่มน้อยมักจะเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่ดี การมีเสรีภาพทางภาษานั้น ช่วยให้พวกเขารู้ว่าใครคือศัตรูที่แท้จริง

ริช ในขณะที่ภาพยนตร์ โทรทัศน์ หรือนวนิยาย ล้วนมีเสรีภาพในการใช้ภาษา แต่ทำไมคนเขียนบทละครเวทีจึงต้องถูกวิจารณ์อย่างรุนแรงถ้าหากใช้ภาษาไม่สอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ชมทั่วไป

บรูสไตน์ มันก็จริงนะ ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งที่คนละครทั้งหลายมี “สำนึก” เรื่องการใช้ภาษาอยู่มากอาจเป็นเพราะว่า เราเป็นกลุ่มคนที่มีเสรีภาพที่ได้ทำงานที่เราชอบ ในขณะที่คนอื่นๆในสังคมนี้กำลังทำงานที่ตัวเองเกลียดแม้จะได้เงินมาก ก็เป็นไปได้ว่า ลึกๆแล้วคนทำละครมีความรู้สึกผิดอยู่ในใจ (*ที่ได้ใช้ชีวิตตามใจปรารถนา*) ซึ่งสะท้อนออกมาด้วยการพยายามทำตัวเป็น “เด็กดี” ด้วยการกระทำที่มีสำนึก เพื่อจะทดแทนสำนึกที่ขาดหายไปในสังคม และถ้าเราวางตัวเองอย่างนี้ มันก็จะต้องเป็นปัญหาในที่สุด

ถาม การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่น (Resident Theatre) ในยุค60’ นั้นสัมฤทธิ์ผลหรือไม่อย่างไร

บรูสไตน์ การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่นนั้นเคยรุ่งเรืองอยู่สมัยหนึ่ง ซึ่งก็สามารถจะหวนกลับมาอีกได้ หากแต่ต้องอาศัยพลังขับเคลื่อนอย่างมหาศาลที่จะต้องทำให้ทุกคนตื่นตัวถึงขั้นที่จะต้องพูดว่า “พวกเราต้องสนับสนุนศิลปะ” และ “พวกเราต้องสนับสนุนการศึกษาเพื่อที่จะแข่งขันกับนานาประเทศได้” และทั้งสองอย่างนี้ก็ยังไม่เกิดขึ้น เราจะสร้างผู้ชมละคร หรือชมศิลปะทุกประเภทได้จากการให้การศึกษาในโรงเรียน และความจริงก็คือเรายังไม่พัฒนาในด้านนี้ เด็กๆสมัยนี้คิดว่าภาพกราฟิติ (*ภาพรอยพ่นสเปรย์ในสถานที่สาธารณะ*) เป็นงานศิลปะ หรือคิดว่าวง Gangsta Rap เป็นวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ เด็กๆได้รับการตอกย้ำด้วยบทความตามนิตยสารอย่าง ไทม์ส (Times) ที่มักจะมีหน้าปกที่บอกพวกเขาว่าของพวกนี้เป็นงานศิลปะแห่งยุคสมัย กระแส “สหวัฒนธรรมนิยม” (Multiculturalism) ซึ่งเคยเป็นเครื่องมือในการเป็น

กระบอกเสียงสำหรับชุมชนที่ด้อยโอกาส มาบัดนี้กำลังจะกลายเป็น “เอกวัฒนธรรมนิยม” (Uniculturalism) ซึ่งส่งผลในแง่ลบกลับมา ด้วยการต่อต้านกระแส “วัฒนธรรมยุโรป” (ซึ่งจริงๆแล้วก็เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของคนอเมริกันด้วย)

ริช ความจริงก็คือว่า ถ้าหากคุณไม่ชมละครเวทีเลย วัฒนธรรมป๊อปก็จะเป็นวัฒนธรรมหลักที่จะไหลมาสู่จอโทรทัศน์ในบ้านคุณและนั่นก็จะเป็นสิ่งที่คุณต้องเสพโดยไม่มีทางเลือก สิ่งเลวร้ายอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการทำลายวัฒนธรรมของเราก็คือการที่รัฐบาลตัดเงินงบประมาณที่เคยให้แก่กองทุนศิลปะแห่งชาติ (*NEA คือ National Endowment for the Arts)* ซึ่งส่งผลต่อการตัดเงินงบประมาณสนับสนุนการทำงานศิลปะในทุกระดับตั้งแต่ระดับภูมิภาค ไปจนถึงระดับท้องถิ่น การบั่นทอนNEA ก็คือคำประกาศของรัฐบาลต่อการให้ความสำคัญกับงานศิลปะ ว่ามีความสำคัญเป็นอันดับสุดท้าย ดังนั้นงบประมาณด้านศิลปะจึงเป็นสิ่งแรกที่จะต้องตัดออกจากการจัดสรรเงินงบประมาณของโรงเรียนด้วย

บรูสไตน์ ที่คุณพูดไปนั้น ก็น่าจะอธิบายได้ด้วยรากเหง้าของการเป็น พูริแตน (*Puritan*) ที่ผมเคยพูดไปแล้วได้บ้าง และทั้งหมดที่เกิดขึ้นก็คือการแสดงความเสแสร้งของรัฐบาล กลุ่มเคร่งศาสนาและนักการเมืองต่างก็เล่นละครเรื่อง ทาร์ทูฟ กันอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน (*Tartuff เป็นตัวละครเอกจากเรื่อง Tartuff ซึ่งเป็นตัวละครที่มีนิสัยหน้าไหว้หลังหลอก*) การที่รัฐบาลออกมาต่อต้าน NEA นั้น ก็เป็นผลพวงจากจิตใต้สำนึกที่เต็มไปด้วยความหวั่นไหวต่อธรรมชาติ(*ของการเปิดเผยความจริง*) ของงานศิลปะ ที่มักจะต้องโยงใยกับ “ความลับที่สกปรก” หรือ “พฤติกรรมที่น่าอับอาย” ที่ซ่อนเร้นไว้ลึกๆของมนุษย์ในสังคม (*และละครเวที ก็มักจะพูดถึงเรื่องเหล่านี้เสมอ*) การที่รัฐบาลออกคำสั่งว่าละครเวทีจะได้รับการสนับสนุนทางการเงินก็ต่อเมื่อได้รับการรับรอง “มาตรฐาน” จากชุมชนเสียก่อนนั้น เปรียบเสมือนวาระสุดท้ายของละครเวที และก็เป็นวาระสุดท้ายของศิลปะแขนงอื่นๆด้วย 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 หรือไม่ละครดีๆก็ต้องอาศัยการอุปถัมภ์จากผู้มีฐานะทางการเงิน*)

บรูสไตน์ และอีกเรื่องหนึ่งที่บั่นทอนความอยู่รอดของละครเวที คือเรื่องที่รัฐบาลคลินตัน (ประธานาธิบดีของสหรัฐ) ได้ประกาศบังคับใช้มาตรการที่ว่าด้วยการกำหนด “ขอบเขตของเนื้อหา” (content-restriction)ในการนำเสนองานศิลปะ นั้น เป็นเรื่องที่ละเมิดสิทธิพื้นฐานข้อแรกตามรัฐธรรมนูญของชาวอเมริกันเลยทีเดียว (*First Amendment พูดถึงสิทธิพื้นฐานในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นได้อย่างเสรี*) เรื่องนี้มีการต่อสู้กันในศาล ตั้งแต่ศาลประจำรัฐแคลิฟอร์เนีย ไปจนถึงขั้นศาลสูงสุด และตอนนี้ ศาลสูงสุดก็ได้ทำหน้าที่ละเมิดสิทธิข้อแรกในรัฐธรรมนูญไปแล้ว

ริช และอีกเรื่องหนึ่งที่ทำให้ผมรู้สึกทุเรศอย่างบอกไม่ถูกคือนโยบายประเภท “เสริมแต่ง” ซึ่งคุณเองก็เคยเขียนถึงมาแล้ว ที่เกี่ยวกับการที่คณะละครที่ไม่มุ่งหากำไร (*non-profit theatre มักจะเป็นกลุ่มละครที่ทำละครเพื่อศิลปะมากกว่าการค้ากำไร*) กำลังเกี้ยวกันกับบริษัทละครเชิงพาณิชย์ ในทัศนะของผม การที่สมาคมละครแห่งรัฐแอตแลนตายอมให้บริษัทดีสนีย์ มาใช้สถานที่ในการคัดเลือกนักแสดงนั้น 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)

บรูสไตน์ คนทุกคนที่อยู่ภายใต้คณะละครเชิงพาณิชย์นั้น ย่อมจะมุ่งแสวงหากำไรให้กับนายทุนหรือให้กับตัวเอง แรงจูงใจที่ว่านี้ ย่อมส่งผลต่อการตัดสินใจในทุกๆเรื่อง นับตั้งแต่บทละครที่จะนำมาผลิต ผู้กำกับ โรงละคร ดารา และแม้กระทั่งการเชิญนักวิจารณ์ ส่วนการสร้างละครแบบ”ทางเลือก” นั้นหมายถึง การสร้างผลงานทางศิลปะ (ซึ่งละครเป็นผลงานแบบสหศิลป์อีกด้วย) เป็นแนวคิดเชิงสังคมนิยม ไม่ใช่ความคิดแบบทุนนิยม และการที่จะสร้างงานที่ใช้รากฐานทางความคิดแบบสังคมนิยมจะอยู่รอดได้ในสังคมทุนนิยมนั้นก็เป็นเรื่องที่ลำบากมาก และนี่ก็คือเหตุผลว่า ทำไมคณะละครทางเลือกทั้งหลายจึงต้องอยู่ในสภาพ “ปางตาย” ในการที่จะรักษาไว้ซึ่งความบริสุทธิ์เพื่อให้หลุดพ้นจากความยั่วยวนทั้งปวง และมันก็เป็นการง่ายเหลือเกินที่จะถูกระบบทุนนิยมกลืนกินเพียงเพื่อจะมีชีวิตอยู่ได้ต่อไป

ถาม เมื่อคุณทั้งสองมองย้อนกลับไปที่ผลงานของตัวเอง คุณค้นพบความคิดเห็นที่เปลี่ยนไปจากอดีตบ้างหรือไม่ และถ้าหากคุณต้องการจะเปลี่ยนแปลงบางสิ่ง มีอะไรบ้างที่คุณคิดว่าจะเปลี่ยนแปลงได้

ริช โดยมากแล้ว ความคิดเห็นของผมที่มีต่อผลงานละครแต่ละเรื่องนั้นคงไม่เปลี่ยน แต่ถ้าหากจะมีการเปลี่ยนอะไรไปบ้าง ก็คงจะเป็นเรื่องของส่วนที่ผมเคยเน้น การใช้น้ำเสียงที่ก้าวร้าวเกินไป หรือบางครั้งก็ใจกว้างมากจนเกินไป และก็มีอะไรอื่นๆอีก

หลายอย่างที่ผมต้องการจะเปลี่ยนแปลงในฐานะนักเขียน ผมคิดว่านักเขียนที่แช่แข็งความรู้สึกนึกคิดและแนวการเขียนตลอดเวลา 20 ปี นั้น น่าจะเป็นนักเขียนที่ตายแล้ว

บรูสไตน์ ผมได้กลับไปอ่านงานบางชิ้นที่ผมเขียนไว้ในหนังสือ Season of Discontent และรู้สึกตกใจกับความแข็งกร้าวของตัวเอง ผมเห็นความโง่ของตัวเองที่ไม่รู้อะไรเกี่ยวกับกระบวนการในการสร้างละคร และยังช่างไปพิพากษาคนอื่นด้วย สมัยนั้นผมคิดว่างานของผมเป็นงานที่พูดถึงศิลปะเท่านั้น แต่ผมเพิ่งจะมาตระหนักในภายหลังว่าจริงๆแล้วงานวิจารณ์ก็เป็นการพูดถึงตัวมนุษย์ด้วย และเมื่อผมได้มีโอกาสเข้ามาสร้างละคร ได้ลงมือปฏิบัติมากเท่าไหร่ ก็ยิ่งแลเห็นความยากลำบากของการทำงานเบื้องหลังมากเท่านั้น

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 ผมได้กลับไปดูงานเก่าๆของตัวเอง แล้วก็ต้องพูดว่า “ไม่อยากจะเชื่อเลยว่าเขียนลงไปได้อย่างไร ทั้งก้าวร้าว รุนแรง และไม่ยอมให้อภัย ผมมัวแต่พะวงอยู่กับความถูกต้องตามหลักการทางศิลปะ จนลืมนึกถึงเรื่องของมนุษยธรรม” ในที่สุดคุณก็ต้องโต ต้องมีวุฒิภาวะเมื่อวันใดก็วันหนึ่ง (แต่ก็มีเพื่อนร่วมอาชีพบางคนที่ไม่ยอมโต) การเขียนให้ หนังสือพิมพ์ New York Times นั้นเป็นการเขียนให้คนอ่าน 1 ล้านคน ดังนั้น จึงเป็นการทำให้คุณต้องเขียนให้คนอ่านสามารถเข้าใจได้ว่าคุณมาจากจุดยืนแบบไหน และพวกเขากำลังจะก้าวเข้ามาพบกับอะไร (*ไม่เช่นนั้นแล้ว คนอ่านก็อาจจะมีความคาดหวังที่ผิดแผกไป และอาจจะไม่เข้าใจบทวิจารณ์ดีเท่าที่ควร*)

บรูสไตน์ การเขียนให้กับ New Republic นั้นมีคุณค่าที่สำคัญประการหนึ่งอยู่ที่การมีกลุ่มผู้อ่านที่อาจจะไม่ใช่ผู้ที่ได้ชมละคร หรือผู้ที่จะไปชมละคร ดังนั้นผู้อ่านส่วนใหญ่จึงไม่ได้ต้องการข้อแนะนำในการเลือกชมละคร แต่ที่คณะละครของผม (ART) เรามักจะได้รับจดหมายจากผู้ชมที่ถามคำถามเข้ามา เช่น ถามว่า ”คุณทำอย่างนี้กับบทละคร

คลาสสิคได้อย่างไร ทำไมคุณถึงได้คิดว่านี่เป็นบทละครที่ดีล่ะ" ผมมักจะตอบพวกเขาโดยตรงเป็นการส่วนตัว และเราก็พยายามสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมของเรา ด้วยการจัดสัมมนา หรือ การจัดเสวนาก่อนเปิดการแสดงบ้าง เพื่อที่จะได้มีโอกาสอธิบายให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงวัตถุประสงค์และเหตุผลต่างๆในการปฏิบัติงานเช่นนั้นเช่นนี้ เราพยายามที่จะละมุนละม่อมในการตอบคำถามต่างๆเพื่อที่จะไม่ให้ผู้ชมรู้สึกว่าด้อยกว่า ผมคิดว่า สิ่งสำคัญที่สุดที่จะทำให้การวิจารณ์กลายเป็นเรื่องคดโกงไปได้ก็คือการขาดความน่าเชื่อถือในตัวบทวิจารณ์ ในฐานะนักวิจารณ์ เราต้องรับผิดชอบต่อผู้อ่านและบก.

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 ซึ่งเท่าทุกวันนี้ก็ยังดำรงคุณค่า ของการเป็นภาพยนตร์ที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับโฉมหน้าของภาพยนตร์อเมริกัน ผู้อ่านได้จัดการกับเขาจริงๆ และผมก็คิดว่านี่อาจจะเป็นสาเหตุให้เขาถูกแทนที่ด้วย เรนาตา แอดเลอร์ (Renata Adler)

ถาม ยุคสมัยอันเฟื่องฟูของละครแนวทดลองในอเมริกาจบสิ้นแล้วหรือ

บรูสไตน์ ยังหรอก เรายังมี The Wooster Group, Richard Foreman, และมีคนอย่าง *Bob McGrath* ที่อยู่กับ Ridge Theatre คุณรู้ไหม เมื่อไรก็ตามที่เราสรุปอย่างง่ายๆว่าละครเวทีถึงกาลอวสานแล้ว มักจะมีใครสักคนชุบชีวิตมันขึ้นมาใหม่เสมอ สิ่งสำคัญคือศิลปินที่โดดเด่น ดูเอาสิ เชคคอฟ (Anton Chekhov) ชุบชีวิตให้กับละครของรัฐเซีย เบรคซ์ท (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 แน่ล่ะ โปรดักชั่นประเภทนี้จะไม่ทำให้คุณร่ำรวยขึ้นมา แต่ว่ามันจะเป็นการช่วยให้บทละครเหล่านี้ได้มีลมหายใจต่อไปตามโรงละครที่อยู่รอบนอก หรือตามโรงละครที่ไม่แสวงหาผลกำไร บรอดเวย์เคยมีบทบาทในการช่วยทำให้บทละครเหล่านี้ได้รับการขยายผลไปอีกไกลแสนไกล *(เช่นเรื่อง A Street*

Car Named Desire) ทุกวันนี้เรื่องทำนองนี้แทบจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้เลย ถ้าไม่ใช่เรื่องที่สั่งเข้ามาจากอังกฤษ หรือ เรื่องที่มีดารานำแสดง การที่มีบริษัทยักษ์ใหญ่ควบคุมธุรกิจไปเสียหมดแบบนี้ ยิ่งนับวันก็ยิ่งทำให้สภาวะของพวกละครโรงเล็กอยู่ได้ลำบากขึ้น

ผมเห็นด้วยในประเด็นที่ว่า ศิลปินมักจะเดินผ่านเข้ามาอยู่เสมอ และคนที่รักละครก็ยังต้องการที่จะทำงานในด้านนี้ไม่ว่าใครจะว่าอย่างไร และไม่ว่าจะมีสื่อที่แปลกใหม่เกิดขึ้นมากมายอย่างไร แต่อย่างไรก็ดี การมีสถาบันละครรองรับงานละครย่อมจะเป็นเรื่องที่สำคัญเสมอ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์: ผู้แปล และบรรณาธิการ

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

บทวิเคราะห์

บทความ “การนัดพบครั้งสุดยอดของนักวิจารณ์” เป็นบทสัมภาษณ์ที่มีลักษณะพิเศษสองประการคือ ประการที่หนึ่ง บทสนทนาระหว่างนักวิจารณ์สองคนนี้ เป็นบทสนทนาที่แสดงถึงมุมมองในหลายๆด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการวิจารณ์ ความคิดและหลักการของการเป็นนักวิจารณ์ และทัศนะเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของวงการละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากนักวิจารณ์ที่อยู่ในชั้นแนวหน้าที่สุดของอเมริกาพร้อมกันถึงสองคน (ไม่ได้เป็นการสัมภาษณ์ทีละคนอย่างการสัมภาษณ์โดยทั่วไป และโอกาสที่นักวิจารณ์ซึ่งอยู่กันคนละรัฐจะมีโอกาสมาพบปะกันเพื่อการสัมภาษณ์ในลักษณะนี้คงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ไม่ง่ายนัก) ประการที่สอง แม้ว่ารายละเอียดของการสนทนาอาจจะพาดพิงถึงเหตุการณ์หรือละครที่เกิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาค่อนข้างมาก ซึ่งอาจจะทำให้ผู้อ่านบางคนรู้สึกว่ารายละเอียดบางอย่างเป็นรายละเอียดที่เข้าใจได้เฉพาะคนอเมริกันเท่านั้น แต่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนั้น มีหลายประเด็นที่มีความเป็นสากลอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นประเด็นของการเสื่อมความนิยมในละครเวที ทัศนคติของคนทั่วไปที่มีต่อละครเวที บทบาท หน้าที่และปัญหาของนักวิจารณ์ ทิศทางการเปลี่ยนแปลงในการทำงานวิจารณ์ ไปจนถึงการชี้ทั้งปัญหาและทางรอดให้กับวงการละครเวที ซึ่งโดยประการที่สองนี้ ทำให้บทสนทนาของนักวิจารณ์ทั้งสองไม่ใช่บทสนทนาธรรมดา แต่เป็นบทสนทนาที่สะท้อนถึงผลลัพธ์ทางความคิดที่ได้มาจากการกลั่นกรองประสบการณ์และความมีวุฒิภาวะในอาชีพของการเป็นนักวิจารณ์ตลอดเวลากว่า 20 ปี (ในกรณีของ แฟรงค์ ริช) และกว่า 30 ปี (ในกรณีของ โรเบิร์ต บรูสไตน์) การสะท้อนผลลัพธ์ทางความคิดที่เกิดขึ้นนี้ได้แสดงให้เห็นถึงพลังทางปัญญาที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน ไม่ว่าผู้อ่านนั้นจะคุ้นเคยกับละครเวทีในอเมริกาหรือไม่ก็ตาม

บทสนทนานี้ได้สะท้อนประเด็นที่มีความเป็นสากลดังต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ไม่ใช่แต่เฉพาะคนรุ่นใหม่ในสหรัฐอเมริกาเท่านั้นที่เสื่อมความนิยมในการชมละคร คนรุ่นใหม่ในหลายๆประเทศก็อาจมีลักษณะคล้ายกัน ด้วยเหตุผลของราคา และเหตุผลของพื้นฐานการศึกษา และถ้าราคาค่าบัตรยังคงแพงมากเช่นนี้ต่อไป คนที่จะซื้อบัตรก็คงหนีไม่พ้นกลุ่มคนทำงานที่มีรายได้ดีเท่านั้น ละครเวที(สำหรับในบางสังคม)อาจจะไม่ใช่วัฒนธรรมของคนทุกรุ่นและทุกชนชั้นได้อีกต่อไป

ประเด็นที่ 2 แม้ว่าบรูสไตน์จะเน้นเรื่องความเชื่อของเขาที่ว่า คนอเมริกันมีพื้นฐานทางความคิดมาจากลัทธิพูริแตน (Puritan) ที่เคร่งศาสนา (ที่ดูถูกละครว่าเป็นสิ่งที่หยาบช้า เมื่อเทียบกับดนตรี หรือวรรณกรรม) และอ้างว่าทัศนคติแบบนี้ส่งผลให้ สังคมอเมริกันยังคงให้ความสำคัญต่อศิลปะแขนงนี้น้อยกว่าแขนงอื่นๆ แต่ทัศนคติอันเกี่ยวข้องกับการเหยียดพวก “เต้นกินรำกิน” เช่นนี้ ก็สามารถพบเห็นได้ในประเทศอื่นๆ ไม่ว่าจะในแถบยุโรป หรือแถบเอเชีย รวมทั้งประเทศไทยด้วย นอกจากนี้ บรูสไตน์ชี้ว่าการพยายามเป็นผู้เคร่งในศีลธรรมของชาวพูริแตน ก็น่าจะเป็นเหตุผลของการนำไปสู่การเสแสร้งได้ด้วย สิ่งที่น่าสนใจ คือการที่บรูสไตน์วิเคราะห์ไปได้ไกลถึงขั้น

ที่ว่า วัฒนธรรมในอดีต(ที่ผ่านไปถึง 200 กว่าปีแล้ว) ยังส่งผลในแง่ของ ทัศนคติ และจิตใต้สำนึกของผู้คนในปัจจุบัน ถึงขั้นที่ว่า ทำให้เกิดกรณีในการที่รัฐพยายามจะเข้าไปมีบทบาทในการควบคุมและจำกัดเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน (อย่างเช่นที่เขาพาดพิงถึงการกระทำของรัฐบาลคลินตัน) ดังนั้น ทัศนคติที่ว่าละครเป็นอาชีพ “เต้นกินรำกิน” ที่หยั่งรากลึกในสังคมไทย ก็น่าจะมีผลต่อผลของการทอดทิ้งศิลปะด้านนี้แทบจะโดยสิ้นเชิงในปัจจุบัน ในเมื่อรากเหง้าทางความเชื่อสามารถส่งผลต่อทัศนคติที่ตามมาในสังคมได้อย่างมีอิทธิพลถึงเพียงนี้ คำถามต่อไปก็คือ แล้วคนรุ่นนี้จะสร้างวัฒนธรรมใหม่ของตน ที่ก่อให้เกิดทัศนคติที่ดีงามได้บ้างหรือไม่

ประเด็นที่ 3 แนวความคิดที่ว่า “การสร้างละครที่เป็นงานศิลปะเป็นแนวความคิดแบบสังคมนิยม” ออกจะเป็นคำพูดของบรูสไตน์ ที่ใช้อัตวิสัยมาก แต่หากจะคิดถึง “กระบวนการ” ในการสร้างละครเรื่องหนึ่ง และเทียบกับการลงทุนแบบระบบทุนนิยมแล้ว กระบวนการที่ถูกต้องจริงๆนั้นน่าจะสร้างงานที่มุ่งผลของงานมากกว่าผลกำไร ดังนั้น บรูสไตน์ได้แสดงพลังทางปัญญาที่เฉียบแหลมในการเปรียบเทียบเช่นนี้ ในขณะที่ศิลปินผู้ทำละครยังต้องต่อสู้อย่างหนักหน่วง กับระบบทุนนิยมที่ถาโถม ปัจจัยด้านอื่นๆ ก็ไม่ได้ช่วยเกื้อหนุน ไม่ว่าจะเป็นด้านประชาสังคม ด้านการศึกษา แม้แต่การสนับสนุนจากรัฐบาล จึงชวนให้คิดต่อไปว่า แล้วชะตากรรมของศิลปะด้านนี้จะต้องลงเอยอย่างไร

ประเด็นที่ 4 ในเรื่องของบทบาท ปัญหา และหน้าที่ของนักวิจารณ์นั้น ดูเหมือนว่าจะมีส่วนคล้ายคลึงกับสภาวการณ์ในประเทศไทยอยู่บ้าง เช่นเรื่องการขาดแคลนอาชีพรองรับนักวิจารณ์กระแส “คู่มือผู้บริโภค” ที่มีมากกว่า “การวิจารณ์” ฯลฯ ทำให้ผู้อ่าน(คนไทย) สามารถเข้าใจได้ว่าแม้แต่ในประเทศที่การละครเจริญก้าวหน้ามากแล้ว ก็ยังหนีไม่พ้นปัญหาประเภทนี้ และการที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนยืนยันว่า การมีความรับผิดชอบต่อสิ่งที่ตนเองเขียนออกไป นั้นเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุดของการเป็นนักวิจารณ์ น่าจะเป็นข้อท้าทายจิตสำนึกของนักวิจารณ์บางคนในปัจจุบัน ที่เขียนงานวิจารณ์แบบสุกเอาเผากิน และปราศจากความรับผิดชอบ

ประเด็นที่ 5 จากการที่ ริช ยกตัวอย่างว่า ปฏิกิริยาของผู้อ่านสามารถส่งผลถึงตัวนักวิจารณ์ได้ น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับผู้อ่านบทสัมภาษณ์ชิ้นนี้ ที่แสดงให้เห็นถึงพลังของการเป็นผู้อ่านที่สามารถทำให้นักวิจารณ์ต้องหันมาพิจารณาการทำงานของตัวเอง

ประเด็นที่ 6 การที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนวิจารณ์งานของตัวเองได้เผยให้เห็นถึงบทเรียนที่พวกเขาได้รับ ซึ่งบทเรียนจากประสบการณ์ของพวกเขาก็ล้วนแต่ให้ปัญญาต่อผู้อ่านทั้งสิ้น และทั้งสองคนพบว่า ตนเคยเป็นนักวิจารณ์ที่แข็งกร้าวมากจนเกินไป และมักจะลืมไปว่า การวิจารณ์ละครเวทีนั้น จะส่งผลกระทบถึงชีวิตจริงของนักแสดงได้ เพราะนักแสดงได้ใช้ “ตัวเอง” เป็นอุปกรณ์ในการแสดง และทั้งสองคน ได้หันกลับมาแสวงหาวิธีที่จะวิจารณ์ละครได้โดยไม่ทำร้ายจิตใจผู้ที่ถูกวิจารณ์มากเกินไป

ประเด็นที่ 7 บทสนทนาชิ้นนี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ท่ามกลาง “ความสำเร็จ” ของละครฟอร์มใหญ่โดยบริษัทข้ามชาติ (เช่นอังกฤษ) ที่กำลังเก็บเกี่ยวผลกำไรอยู่ในปัจจุบันนี้ (ซึ่งส่งผลต่อกระแส

วัฒนธรรมแบบโลกาภิวัฒน์) สังคมจะต้องสูญเสียอะไรไปบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของปริมาณ และคุณภาพ ของละครที่เป็นงานศิลปะที่แท้จริง

ประเด็นที่ 8 บรูสไตน์เสนอว่า ทางรอดของการสร้างวัฒนธรรมที่เข้มแข็งอยู่ที่การให้การศึกษาด้านศิลปะในโรงเรียน และการที่ชุมชนต่างๆ หันมาสนับสนุนงานศิลปะ ความเข้าใจที่ถูกต้องจะช่วยจรรโลงความอยู่รอดของศิลปะได้ ข้อเสนอของบรูสไตน์ เป็นข้อเสนอเชิงนโยบาย เป็นการแก้ปัญหาที่ต้นเหตุ ดังนั้น น่าจะเรียกว่าเป็นการแก้ปัญหาด้วยปัญญา

ประเด็นที่ 9 นักวิจารณ์ทั้งสองแสดงให้เห็นถึงจุดยืนทางปรัชญาในการเป็นนักวิจารณ์ ที่จำต้องกอปรไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อประชาชน และรับผิดชอบต่อการแนะนำประชาชน ตลอดระยะเวลาที่เขาทั้งสองเป็นนักวิจารณ์ เขาสามารถดำรงไว้ซึ่งความเชื่อในคุณค่าของงานที่เป็นงานศิลปะ ที่อยู่เหนือคุณค่างานเชิงพาณิชย์

นอกเหนือจากประเด็นสำคัญทั้ง 9 ข้อนี้แล้ว นักวิจารณ์ทั้งสอง ก็ยังมีการชี้ให้เห็นถึงประเด็นปลีกย่อยอื่นๆอีกมากมาย บทสนทนานี้ทำหน้าที่ของการเปิดเผยให้เห็นถึงความคิดรอบด้านของนักวิจารณ์ทั้งสองคนได้เป็นอย่างดี ทั้งในด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง ความคิด ความเชื่อ และปรัชญา ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้อ่านทั้งในระดับความรู้ ข้อเท็จจริง ไปจนถึงระดับความคิด ความเข้าใจที่ลึกซึ้งด้วย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

“เกณฑ์หลักแห่งการศึกษายุโรปในยุคของชนชั้นกลาง”

(Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters)

Manfred Fuhrmann

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 มีปรากฏการณ์ใหม่เกิดขึ้นที่พอสังเกตได้ในยุโรปซึ่งรู้จักกันในนามว่า “การปรับสถาบันกษัตริย์ให้เป็นชนชั้นกลาง” กลุ่มขุนนางและกลุ่มชนชั้นกลางปรับตัวเข้าหากันทีละเล็กละน้อยในรูปแบบของการดำรงชีวิต ที่เป็นเช่นนี้ก็ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ พระราชสำนักทั้งหลายจำเป็นต้องลดค่าใช้จ่าย และไม่อยู่ในฐานะที่จะแยกตัวออกมาจากชนชั้นอื่นๆดังที่เป็นมาก่อนหน้านั้นได้ด้วยการใช้จ่ายที่ฟุ่มเฟือย ในขณะเดียวกันกระแสความคิดแห่งยุค “แสงสว่างแห่งปัญญา”ก็เข้ามาครอบกลุ่มชนชั้นปกครองและแวดวงของพวกเขาเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ปรากฏการณ์พื้นฐานของประวัติศาสตร์สังคมที่ว่านี้ย่อมจะต้องมีผลกระทบต่อวิวัฒนาการของละครด้วย นั่นก็คือการปรับเปลี่ยนไปในทิศทางที่กลายเป็นสถาบันของชนชั้นกลางอันกอปรด้วยคุณลักษณะเฉพาะของกลุ่มชนชั้นนี้ด้วย...

แนวโน้มอีกประการหนึ่งที่อาจจะสำคัญกว่านั้นเป็นเรื่องของผลกระทบของละครเวทีอันรวมไปถึงองคนิพนธ์แห่งบทละครและมาตรฐานที่กำกับงานเหล่านี้ที่ผู้คนตีค่าไว้สูงมาก กระแส “แสงสว่างแห่งปัญญา”อันรวมถึงการปรับวัฒนธรรมให้เป็นเรื่องของฆราวาสย่อมจะต้องส่งผลต่อละครด้วย ความถดถอยของศาสนาจากเวทีสาธารณะทำให้เกิดช่องว่าง และพลังอื่นๆก็ย่อมจะต้องเบียดตัวเข้ามาแทนที่ ดังตัวอย่างของปรัชญา และแน่นอนที่สุดละครก็ติดตามมาด้วย ตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้วผู้คนยอมรับว่าวรรณคดีมีจุดประสงค์ซ้อน ดังนั้นละครก็อยู่ในสถานะเดียวกัน นั่นคือ “ถ้าไม่มุ่งก่อประโยชน์ ก็จะต้องให้ความหฤหรรษ์” ดังที่กวีโรมัน ฮอราซ (Horace) ได้กล่าวเอาไว้ใน*กวีศาสตร์* (Ars poetica) ของเขา เวลามาถึงแล้วที่ทิศทางจะต้องเปลี่ยนไปในอีกกระแสหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการมุ่งเน้นบทบาทของการสร้างประโยชน์ อันได้แก่ประโยชน์ในเชิงจริยธรรมและจุดประสงค์ที่จะสร้างคนดี...

การที่ชนชั้นกลางอันรวมถึงสามัญชนทั่วไปมีสิทธิ์เข้าชมละคร การมุ่งเน้นบทบาททางการศึกษาของละคร การใส่เนื้อหาที่เป็นชีวิตของชนชั้นกลาง และเราอาจจะกล่าวถึงปัจจัยที่ 4 รวมไว้ในที่นี้ด้วย นั่นก็คือพนักงานของโรงละคร อย่างน้อยที่สุดส่วนหนึ่งของพนักงานก็ประกอบด้วยชนชั้นกลาง ผู้สันทัดกรณีจากกลุ่มชนชั้นกลางเข้ามารับหน้าที่บริหารโรงละครต่างๆแทนกลุ่มขุนนาง นอกจากนี้การประกอบอาชีพในฐานะนักแสดงก็มิได้ถูกเหยียดหยามว่าเป็นการเต้นกินรำกินอีกต่อไป ปัจจัยต่างๆเหล่านี้มีผลทำให้บทบาทในการให้การศึกษาของสถาบันละคร ซึ่งแต่เดิมมิใช่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชนชั้นกลาง ได้ปรับเปลี่ยนทิศทางเข้ามาสู่โลกของชนชั้นกลางมากขึ้นทุกทีในช่วงศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้ มิใช่ในแง่ของการใช้เวลาว่าง แต่ในแง่ของการสร้างอิทธิพลทางศีลธรรมอย่างจริงจัง...

เราจะต้องไม่มองข้ามประเด็นที่ว่าละครนั้นเมื่อได้เริ่มเปิดทางให้แก่ชนชั้นกลางในศตวรรษที่ 18 แล้วก็เป็นกระแสใหม่ที่ไม่มีใครหยุดยั้งได้ ละครจึงดึงดูดชนชั้นอื่นๆซึ่งในแง่ของสังคม

เศรษฐกิจและการศึกษา อาจจะอยู่ในสถานะที่ต่ำกว่าชนชั้นกลางเข้ามาด้วย นับแต่นั้นเป็นต้นมา ละครก็มิใช่เป็นเพียงปรากฏการณ์ร่วมของวัฒนธรรมยุโรป เมื่อเวลาผ่านไป ละครได้กลายเป็นสถาบันที่สื่อสารกับสังคมทั้งหมดได้ อันรวมทั้งชาวบ้านและคนเมือง สภาพที่ว่านี้เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ ใครๆก็หาความบันเทิงได้จากละคร และบทละครที่ได้รับการนำมาแสดงโดยส่วนใหญ่ก็มิได้มีเนื้อหาหนักหน่วงจนเกินไป และมิได้เรียกร้องว่าผู้ชมจะต้องมีสติปัญญาและการศึกษาที่สูงส่งเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ปรากฏการณ์ที่ว่านี้เป็นไปตามทฤษฎีแบบชนชั้นกลางที่ต้องการจะมอบบทบาทในการให้การศึกษาสำหรับประชาชนให้กับละครด้วย สมดังคำคมของกวี ชิลเลอร์ที่กล่าวเอาไว้ว่า “ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น(ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน...”

ละครมิใช่เป็นเอกสิทธิ์ของชนชั้นนำ ซึ่งอันที่จริงสถาบันทางวัฒนธรรมอื่นๆยังไม่สามารถปลดแอกจากการครอบงำนี้ได้ ไม่ว่าจะเป็นโรงเรียนมัธยมแผนคลาสสิก[1] พิพิธภัณฑ์ สถาบันดนตรี วรรณคดีชั้นสูง ปรัชญา หรือขนบการเดินทางเพื่อเพิ่มพูนความรู้ แม้ว่าในช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 เกณฑ์หลักอันรวมถึงการเลือกบทละครที่มุ่งให้ประโยชน์ในเชิงการศึกษาจะก่อตัวขึ้นมา (ในด้านของละครเวทีมากกว่าอุปรากร) เราก็คงจะเห็นได้ว่าผลสะท้อนจากเกณฑ์ทางวรรณศิลป์ได้แทรกตัวเข้ามาแล้ว นั่นก็คือชนชั้นกลางพยายามทำละครซึ่งแต่เดิมมีจุดประสงค์อื่นๆให้มาทำหน้าที่ในการเอื้อประโยชน์ต่ออุดมการณ์ทางการศึกษา แต่ละครก็ยังมีลักษณะเฉพาะอยู่นั่นเอง คือไม่มีการปิดกั้นชนชั้นล่างแต่ประการใด...

องคนิพนธ์ของละครในเยอรมนีซึ่งให้ความสำคัญต่อผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกของยุโรปนั้นได้รับแรงสนับสนุนจากระบบโรงเรียนด้วย ในระบบการศึกษาที่กล่าวมานี้ ผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกเยอรมันแห่งไวมาร์[2] ได้เข้ามาเป็นแกนกลางของหลักสูตรในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ในขณะเดียวกันเกณฑ์หลักของละครก็มิได้สะดุดหยุดคงที่ 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

---

[1] โรงเรียนมัธยมที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า humanistisches Gymnasium เน้นการสอนภาษากรีก และละติน และวัฒนธรรมโบราณของกรีก และโรมัน

[2] เมือง Weimar ในปลายศตวรรษที่ 18 ต่อกับต้นศตวรรษที่ 19 เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นไม่ใช่แต่เฉพาะในประเทศที่พูดภาษาเยอรมันเท่านั้น แต่รวมไปถึงยุโรปด้วย

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 ทั้งๆที่สื่อทั้งหลายถาโถมเข้ามาอย่างเต็มที่ 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 และการหล่อหลอมทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆด้วย ละครเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งในหลายปัจจัยที่เข้ามาเปลี่ยนโฉมหน้าของยุโรป อันรวมถึงปรัชญา ศิลปะแขนงต่างๆ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษา ผู้เขียนเน้นให้เห็นว่าชนชั้นกลางมิใช่ชนเผ่าใหม่ที่ไร้รากฐานทางปัญญา แต่เป็นคนกลุ่มใหม่ที่มากับกระแสความคิด "แสงสว่างแห่งปัญญา" และก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา มิใช่ด้วยกลไกทางเศรษฐกิจเท่านั้น แต่เป็นผู้ที่มีความสำนึกสูงมากในเรื่องของการสร้างตัวทางวัฒนธรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของการสร้างคน รากฐานทางความคิดที่มาจากยุคคลาสสิกของกรีกและโรมัน ก็เอื้อต่อการปรับบทบาทของศิลปะการละครไปด้วย เพราะตามแนวคิดของกวีฮอราซ(Horace) นั้น ศิลปะย่อมให้ทั้งความบันเทิงและทำหน้าที่เอื้อประโยชน์ (หรือสั่งสอน) ไปได้พร้อมกัน จะเห็นได้ว่าชนชั้นกลางที่เข้ามา "ยึด" เวทีละครไปจากชนชั้นสูงนั้นมิได้มองปัญหาแต่เพียงด้านเดียว แต่พร้อมที่จะให้ทั้งความบันเทิงและบทเรียนอันกระตุ้นปัญญาความคิดไปด้วย ในขณะเดียวกันก็มิได้ปิดกั้นกลุ่มชนชั้นล่างที่อาจจะยังอ่อนด้อยในเรื่องของการศึกษาและวัฒนธรรม ละครซึ่งแต่เดิมเป็นเอกสิทธิ์ของ

ชนชั้นสูงจึงกลายเป็นสมบัติกลางของชนทั้งชาติ ไม่มีวรรณะ ไม่มีขอบเขต เป็นโอกาสใหม่ให้แก่นักเขียน นักคิด และศิลปินที่จะสร้างสังคมใหม่อันเป็นสังคมแห่งปัญญา คำคมของกวีชิลเลอร์ที่อ้างมาก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่าละครไม่ใช่ทั้งสิ่งบันเทิงแบบสัพเพเหระ ไม่ใช่ทั้งบทเรียนที่แข็งกร้าวและน่าเบื่อหน่าย แต่เป็นอุดมการณ์ใหม่ที่จะสร้างมนุษย์กลุ่มใหม่ซึ่งสูงด้วยอุดมคติ วาทะของชิลเลอร์ที่ตบท้ายแต่ละคำด้วย...” ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น (ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน...” จึงเป็นสัญญะบ่งบอกให้เห็นว่าละครมีพลวัตที่จะขับเคลื่อนไปข้างหน้า

สังคมใหม่จึงเป็นสังคมที่ถูกกำกับด้วยวิญญาณประชาธิปไตย ผู้คนในแวดวงละครหลุดพ้นจากสถานะต่ำต้อยที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นพวกเต้นกินรำกิน มหากวีแห่งไวมาร์ อันได้แก่ เกอเธ่และชิลเลอร์ ก็หันมาสร้างงานประเภทละครเอาไว้ ซึ่งได้กลายเป็นงานอมตะไป โรงเรียนเปิดทางให้ละครรุ่นใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร เพราะตระหนักดีในคุณค่าทางปัญญาความคิดแม้แต่กระแสใหม่ๆในปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งอาจจะยังมีลักษณะของการทดลองอยู่มากก็มิได้ถูกกีดกัน จะเห็นได้ว่าศิลปะเป็นเครื่องมืออันดียิ่งให้แก่การศึกษา ยิ่งไปกว่านั้น ในด้านขององคนิพนธ์ (repertoire) การละครที่ผู้เขียนได้วาดภาพให้เราเห็นก็มีลักษณะข้ามชาติอยู่แล้วตั้งแต่ต้น แม้ว่าในที่นี้จะยังจำกัดวงอยู่ในหมู่ของประชาชาติยุโรปเสียเป็นส่วนใหญ่ เราอาจกล่าวเสริมได้ว่าน่าประหลาดใจมากที่ยุโรปยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมตัวกันขึ้นเป็นสหภาพยุโรปด้วยจุดเริ่มต้นของผลประโยชน์ทางการค้าและอุตสาหกรรม เพราะอันที่จริงแล้วพวกเขามีวัฒนธรรมร่วมกันอยู่อย่างแน่นแฟ้นแล้ว และละครก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม และเอกภาพให้แก่ยุโรป

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน

เบน คาเมรอน

หนึ่งในความลับอันเกือบจะมืดมนในอดีตของผม คือผมได้รับการฝึกฝนในฐานะนักวิจารณ์และนักวรรณกรรมการละคร ซึ่งการฝึกดังกล่าวนี้ มีวุฒิปริญญาให้แต่สำหรับโอกาสที่จะได้รับการว่าจ้างนั้นมีน้อยเต็มที ในตอนที่ผมเดินออกจากห้องโถงศักดิ์สิทธิ์ของมหาวิทยาลัยเยลนั้น ผมยังไม่แน่ใจนักว่าอนาคตข้างหน้าจะนำพาอะไรมาสู่ชีวิตของผมบ้าง อาจารย์สแตนลี่ย์ คอฟฟ์แมนน์ (Stanley Kauffmann) ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาของผมได้กล่าวกับผมในระหว่างการสัมภาษณ์ก่อนจบว่า “ฉันไม่รู้หรอกว่าเธอจะทำอะไรกับชีวิตของเธอบ้าง แต่ไม่ว่าเธอจะทำอะไรก็ตาม ขออย่าเป็นนักเขียนก็แล้วกัน” (พวกคุณอาจจะส่งจดหมายชื่นชมไปหาเขาก็ได้ สำหรับการลงความเห็นที่แหลมคมยิ่งนัก) ผมได้มาทำอาชีพปัจจุบันโดยบังเอิญ เป็นงานที่ให้ผลที่น่าพอใจ มีทั้งการกำกับการแสดง, การกำกับเวที, การแสดง, การสอน, การจัดการวรรณคดีและการช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ แต่ไม่ใช่ในความหมายเดียวกับที่ใช้ในการฝึกฝนที่ผมได้รับอย่างเป็นทางการ

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

ผมคิดถึงเรื่องนี้ตอนที่ได้อ่านเนื้อหาของบทสนทนาระหว่างโรเบิร์ท บรูสไตน์ (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 มีความคาดหวังที่ไม่ยอมประนีประนอม มีความสามารถในการสื่อสาระและแก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา และมีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มีเมตตาและความห่วงใย แม้ในยามที่แสดงความคิดเห็นพื้นฐานในเชิงลบก็ตาม

ปัจจุบัน นักการละครมืออาชีพทุกแห่งล้วนเป็นประจักษ์พยานได้ว่า นักวิจารณ์จำนวนมากที่เขียนเกี่ยวกับพวกเรานั้นล้มเหลวที่จะทำได้เทียบเท่ากับมาตรฐานของโจวิทท์ และในขณะที่เราอาจให้อภัยพวกเขาต่อความล้มเหลวอันมากมายเหล่านั้น เรากลับไม่อาจให้อภัยต่อความล้มเหลวในความรักที่มีต่องานศิลปะได้ มีนักวิจารณ์จำนวนมากเกินไปด้วยซ้ำที่ได้รับมอบหมายงานจากบรรณาธิการอาวุโสโดยปราศจากการพิจารณาถึงคุณสมบัติ หรือบางครั้งพวกเขาก็เสนอตัวทำงานด้วยตนเอง โดยคิดแต่เพียงอย่างเดียวว่าจะสามารถทำได้ไม่ยาก จากคำกล่าวที่ว่า “ทุกคนคือนักวิจารณ์” กลับยิ่งทำให้ทุกอย่างเลวร้ายลง ไม่เพียงแค่มาตรฐานของการวิจารณ์ที่ผ่อนคลายลงเท่านั้น แต่ยังหมายถึงความล้มเหลวในการได้มาซึ่งความคิดและหัวใจที่ภักดีต่อวิชาชีพนี้อีกด้วย

บรูสไตน์ได้ชี้ให้เห็นเป็นพิเศษว่า การเป็นนักปฏิบัติด้านละครเวทีนั้นได้เปลี่ยนแปลงการทำงานวิจารณ์ของเขา การได้ลงมือปฏิบัติช่วยขัดเกลาการเขียนงานวิจารณ์ของเขาทั้งในด้านเนื้อหาสาระและลีลา ดังนั้น เราจึงควรหรือไม่ หรืออีกนัยหนึ่ง เราจะทำอย่างไรที่จะส่งเสริมให้นักข่าวของเราเกิดความเอาใจใส่ต่อกระบวนการผลิตละครด้วยตนเอง แม้จะเป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ ก็ตาม ทั้งนี้ แน่นอนที่ย่อมไม่มีใครจะแสดงความคิดเห็นว่า การมีประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะนักกีฬาจะส่งผลเสียต่อการเป็นนักข่าวกีฬา หรือการเคยเป็นพ่อครัวมาก่อนจะเป็นผลเสียต่อการเป็นบรรณาธิการคอลัมน์ทำอาหาร ซึ่งการมีประสบการณ์และการได้ลงมือปฏิบัติจริงดังที่เราได้รับการเน้นย้ำมาเป็นเวลาช้านานในบริบทอื่นย่อมจะเป็นการเอื้อให้มากกว่าจะส่งผลเสีย

พูดง่ายๆ ก็คือ การเปิดเผยต่อกันเช่นนี้ ไม่ได้นำไปสู่การลดมาตรฐานหรือการไม่ยอมลงความเห็นขั้นเด็ดขาด ความสัมพันธ์ที่มีความหมายและมีส่วนช่วยเหลืออย่างยิ่งในชีวิตผมล้วนแต่พัฒนาขึ้นมาจากความผูกพันส่วนตัวที่มีความหมายมากกว่าที่จะถูกบดบังโดยความผูกพันนั้นเอง บรรดาครูอาจารย์ บรรดานายจ้าง และแม้กระทั่งนักบำบัด(มีแค่คนเดียว)ที่มีอิทธิพลอันยิ่งใหญ่ต่อผมนั้น ทุกคนต่างก็ทำงานร่วมกันกับผมมากกว่าที่จะมาคอยนั่งตัดสินผม ซึ่งความเข้าใจ, ความสามารถที่จะแนะนำ และการนำทางของพวกเขาเหล่านั้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ส่วนบุคคล

ระหว่างเราได้ก่อเป็นรูปร่างมากกว่าที่จะเป็นการทอนทำลาย แต่กระนั้น ทุกคนก็สามารถวิพากษ์วิจารณ์หรือเล่นบทโหดกับผมได้เมื่อสถานการณ์เรียกร้อง เราไม่ควรจะคาดหวังอะไรเช่นนั้นจากนักวิจารณ์ของเราบ้างหรือ?

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

แน่นอนที่ว่า การพูดคุยกับบรรณาธิการมีโอกาสทำให้เกิดความเข้าใจผิด นี่ไม่ใช่การเรียกร้องให้มีบทวิจารณ์ในแง่ลบน้อยลง แต่เป็นการเรียกร้องสำหรับพลวัตที่แตกต่างออกไปในการวิจารณ์ นักวิจารณ์ของเรามีพลังมหาศาลในการกล่อมเกลาความสนใจและรูปแบบการซื้อของผู้ชม และด้วยอำนาจเช่นนั้นเองที่นำมาซึ่งความรับผิดชอบ ความร่วมมือกันมากกว่าจะเป็นการแยกกันทำ 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 ได้ใช้กลวิธีดังกล่าวนี้เช่นกันในการเกริ่นนำบทความของเขาในนิตยสาร*อเมริกัน เธียเตอร์ (American Theater)* ฉบับประจำเดือนพฤษภาคม / มิถุนายน ค.ศ. 1999 หัวข้อ *"นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน"* ซึ่งบทความดังกล่าวนี้มีลักษณะของการวิเคราะห์และวิจารณ์การทำงานของนักวิจารณ์ละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ในขณะเดียวกันก็นำเสนอให้เห็นถึงทางเลือกที่ *"เป็นไปได้"* และ *"น่าจะเป็น"* ที่สามารถเกิดขึ้นได้และควรค่าแก่การพิจารณาเป็นอย่างยิ่งแม้กระทั่งในบริบทของสังคมไทย

สำหรับภาพรวมของบทความนี้ จะเห็นได้ว่าผู้เขียนพยายามถ่ายทอดความคิดของตนด้วยสำนวนภาษาที่เรียบง่ายแฝงด้วยอารมณ์ขันและการเปรียบเทียบ ดังจะเห็นได้จากบทเกริ่นนำที่กล่าวถึงไว้ในตอนต้น ซึ่งผู้เขียนจงใจถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นจริงด้วยอารมณ์ขันและแสดงให้เห็นถึงความน่าเย้ยหยันจากประสบการณ์ชีวิตของตนเพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการตามได้อย่างชัดเจนถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างโลกแห่งการศึกษาและโลกแห่งความเป็นจริงที่ดูราวกับว่าจะมีทิศทางตรงข้ามกันเสมอ โดยในที่นี้ ผู้เขียนได้เล่าถึง ประสบการณ์ที่ได้รับจากการเข้าศึกษาในสาขาการวิจารณ์แห่งมหาวิทยาลัยเยล ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่ถือได้ว่ามีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งของสหรัฐอเมริกา แต่ท้ายที่สุด ผู้เขียนกลับค้นพบว่าสิ่งที่ตนเองได้เรียนรู้มานั้นกลับเชื่อมโยงกับโลกของการปฏิบัติจริงน้อยมาก ซึ่งจากเหตุผลดังกล่าวนี้ จึงอาจเป็นที่มาของความกังขาสำหรับคนทำงานละครที่จะยอมรับฟังความคิดเห็นจากนักวิจารณ์อย่างปราศจากอคติ ทั้งนี้ถึงแม้ว่าความคิดเห็นดังกล่าวของผู้เขียนจะถือได้ว่ามีความเป็นอัตนัยค่อนข้างสูง แต่ก็ต้องยอมรับว่า นี่คือข้อมูลเชิงประสบการณ์จากบุคคลที่เคยผ่านการเรียนรู้ในโลกทั้ง 2 แบบมาแล้ว อีกทั้งประเด็นดังกล่าวยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมที่คนส่วนใหญ่มักมองข้ามไป ไม่เว้นแม้กระทั่งในสังคมไทยก็ตาม

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนได้นำเสนออีกตัวอย่างหนึ่งเพื่อขยายประเด็นให้เห็นอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นถึง *"ความเป็นศัตรู"* ระหว่างนักวิจารณ์กับคนทำงานละครเวที โดยผู้เขียนได้อ้างถึงความเห็นของ*โรเบิร์ท บรูสไตน์ (Robert Brustein)* และ*แฟรงก์ ริช (Frank Rich)* นักวิจารณ์ชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงจนเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ซึ่งในบทสนทนาระหว่างบุคคลทั้งสองที่ปรากฏในนิตยสารอเมริกัน เธียเตอร์ ฉบับเดียวกับบทความนี้ บรูสไตน์และริชได้ยอมรับถึง *"ความไม่สมเหตุสมผล"* ที่มักปรากฏอยู่ในผลงานในอดีตที่ผ่านมาของพวกเขาซึ่งมักเต็มไปด้วยถ้อยคำที่รุนแรงและไม่คำนึงถึงจิตใจของคนทำละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์แต่อย่างใด ถึงแม้ว่าการกระทำ

ดังกล่าวนี้อาจจะเคยได้รับการยกย่องบูชาจากบุคคลในวงการวิจารณ์ก็ตาม ซึ่งในแง่นี้ชี้ให้เห็นว่านักวิจารณ์เองก็มีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักตรวจสอบและประเมินลักษณะวิธีการทำงานของตนเช่นเดียวกัน ดังนั้น คำถามอันเป็นประเด็นหลักของบทความที่ว่า *"ถึงเวลาแล้วหรือยังที่จะคิดทบทวนหลักการสำคัญในการวิจารณ์ใหม่ และถามตัวเราเองว่าต้องการให้นักวิจารณ์ของเราทำอะไรบ้าง?"* จึงถือเป็นแรงกระตุ้นอันทรงพลังและท้าทายต่อรูปแบบการคิดของคนในสังคมให้ลุกขึ้นมาเรียกร้องสิ่งที่ดีที่สุดจากนักวิจารณ์หลังจากที่เคยมีบทบาทเป็น *"ผู้รับ"* มาโดยตลอด

ในขณะเดียวกัน ผู้เขียนได้เสริมความชัดเจนและความเป็นไปได้มากยิ่งขึ้นโดยการอ้างถึง *เดบอร่าห์ โจวิทท์* (Deborah Jovitt) นักวิจารณ์นาฏลีลาแห่ง*เดอะ วิลเลจ วอยซ์ (The Village Voice)* ในฐานะตัวอย่างที่แสดงลักษณะอันตรงกันข้ามกับบรูสไตน์และริชในแง่ของการ *"ใช้ภาษางดงาม"* และ *"มีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มีเมตตา และความห่วงใย แม้ในยามที่แสดงความคิดเห็นพื้นฐานในเชิงลบก็ตาม"* แต่ขณะเดียวกันก็ยังคง *"มีการวิเคราะห์โดยพิจารณาอย่างรอบคอบ มีมาตรฐานที่เคร่งครัด มีความคาดหวังที่ไม่ยอมประนีประนอม มีความสามารถในการสื่อสารและแก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา"* ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นคุณลักษณะอันสำคัญที่นักวิจารณ์ทุกคนจำเป็นจะต้องมี โดยการที่ผู้เขียนยกตัวอย่างเปรียบเทียบเช่นนี้ ก็เพื่อต้องการจะนำเสนอให้เห็นว่าคุณสมบัติของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดีไม่ได้มีลักษณะตายตัวดังเช่นที่หลายคนเคยเข้าใจ

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

สำหรับทางเลือกที่ผู้เขียนเสนอแนะโดยการอ้างทัศนะของบรูสไตน์อีกครั้ง ในแง่ที่เขาก้าวมาเป็นผู้ปฏิบัติ ซึ่งประสบการณ์และโอกาสดังกล่าวช่วยเอื้อต่อพัฒนาการในแง่บวกสำหรับงานเขียนวิจารณ์ของเขาในเวลาต่อมา ซึ่งทางเลือกดังกล่าวนี้ ผู้เขียนชี้ให้เห็นว่าขึ้นอยู่กับความรับผิดชอบของนักวิจารณ์แต่ละคนในการที่จะขวนขวายหาทางเลือกใหม่ๆ ให้กับตนเองหรือไม่ ทั้งนี้ ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นหากนักเขียนมีความรู้ที่ได้จากการปฏิบัติจริงมาก่อน โดยการยกตัวอย่างกับอาชีพนักเขียนในวงการอื่นๆ เพื่อช่วยสร้างความหนักแน่นและเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนต่อผู้อ่าน

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังย้ำให้เห็นถึงความพอดีของความสัมพันธ์อันย่อมจะต้องเกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และคนทำงานละคร หากนักวิจารณ์ก้าวมาเป็นผู้ปฏิบัติ โดยถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจมีลักษณะของความสัมพันธ์เชิงซ้อน (dual relationship) ซึ่งหมายถึงการที่นักวิจารณ์อาจมีบทบาทที่มากกว่าหนึ่งในปฏิสัมพันธ์กับคนทำละคร อันย่อมจะนำมาซึ่งความไม่สะดวกใจในการทำงานวิจารณ์และอาจกระทบต่อจรรยาบรรณเชิงวิชาชีพได้ แต่ในที่นี้ผู้เขียนก็ได้แสดงตัวอย่างถึงความพอดีในปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว โดยอ้างถึงประสบการณ์ส่วนตนกับบุคคลในวิชาชีพอื่นๆ ซึ่งถึงแม้จะเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ยากและขัดต่อกติกาแห่งสังคมที่คนส่วนใหญ่พึงระวังอยู่เสมอ แต่ก็นับได้ว่า ทางเลือกดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ และเป็นทางเลือกที่น่าสนใจสำหรับนักวิจารณ์ในแง่ของโอกาสในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ

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

จากบทความดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่า คุณค่าหลักที่ผู้เขียนพยายามชี้ให้เห็นตลอดทั้งบทความก็คือ ความกล้าที่จะมองด้วยมุมที่แตกต่างและการรู้จักตั้งคำถามท้าทายต่อกฎเกณฑ์หรือรูปแบบเดิมๆในสังคม ซึ่งบางครั้งอาจจะต้องใช้เวลานานกว่าที่จะได้รับการยอมรับและเกิดการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา แต่ที่สำคัญก็คือ วิธีการคิดดังกล่าวจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความหนักแน่น, มีตัวอย่างประกอบที่ชัดเจนและมีความเป็นไปได้จริง จึงจะก่อให้เกิดพลังทางปัญญาโดยเฉพาะสำหรับสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งกำลังขาดแคลนนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพเป็นอย่างมาก

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

เรือแห่งกาลเวลา

บทสัมภาษณ์ ดับบลิว เดวิด แฮนค็อก
สัมภาษณ์โดย เอริกา มังค์

มังค์: *ดูเหมือนว่าคุณพยายามนำเสนองานด้วยวิธีสัจนิยมรูปแบบใหม่ โดยพยายามใช้วิธีการจินตนาการแบบใหม่เกี่ยวกับวัสดุ อันรวมถึง การละทิ้งจากวัยเด็ก การยั่วยวน และความรุนแรง ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกทำให้หมดความหมายไปด้วยสัจนิยมจอมปลอมของโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์แนวตื่นเต้น*

แฮนค็อก: ผู้กำกับ แม็ททิว ไวล์เดอร์ เรียกสิ่งที่ผมทำว่าธรรมชาตินิยมแบบเคจ (Cagean Naturalism)[*] ละครทดลองแนวธรรมชาตินิยมของผมเป็นสิ่งที่ตรงความจริง เช่นเดียวกับงานของโซลา (Zola) ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าผมกำลังทำการสำรวจเชิงวิทยาศาสตร์ในส่วนที่เกี่ยวกับกรรมพันธุ์หรือสิ่งแวดล้อม หรือการแบ่งแยกเป็นเขาเป็นเราในวิธีการที่โซลามองชนชั้นล่าง ผมสนใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการเชื่อในสิ่งที่ถูกกำหนดไว้แล้วหรือโชคชะตา กับความต้องการที่จะอิสระเสรี การล้มล้างความแตกต่างระหว่างศิลปะกับชีวิตนั้นเป็นเรื่องดีเมื่อมันเปิดทางให้เราจงใจหยุดยั้งความไม่เชื่อใดๆ เสียชั่วขณะหนึ่ง

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

มังค์: *ทำไมคุณถึงต้องการสร้างความไม่แน่นอน ทำไมถึงให้ผู้ชมเป็นคนเลือกวัตถุต่างๆ ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดลำดับของการเล่าเรื่อง*

---

[*] จอห์น เคจ (John Cage) เป็นนักประพันธ์เพลงแนวก้าวหน้า ซึ่งมีบทบาทในกิจกรรมศิลปะต่างๆ เขาได้อธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างในการนำเสนอละครไว้ว่า โครงสร้างที่เราควรจะคิดถึงคือโครงสร้างของผู้ชมละครแต่ละคน หากละครเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สัมผัสกับเหตุการณ์ต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกัน หรือหลายๆ เหตุการณ์ในเวลาเดียวกัน ผู้ชมแต่ละคนจะนำภาพเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านั้นไปประกอบกันเองในจินตนาการของคนเหมือนกับภาพจิกซอว์

แฮนค็อก: องค์ประกอบแบบเคจก็คือการนำประเด็นทางจิตวิญญาณเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นเรื่องความบังเอิญ ไม่ใช่การสุ่ม การแสดงในค่ำคืนนี้มีลักษณะเฉพาะและเกิดขึ้นแบบบังเอิญ แต่ก็ทำให้เกิดประกายจรัสแสงของความบังเอิญขึ้นได้ แนวการเลือกจะแตกต่างกันออกไปในการแสดงแต่ละรอบ ชีวิตของฟอสเตอร์นั้นแตกออกเป็นส่วนๆ ในการแสดงทุกคืน บางคืนก็อาจเป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเขากับจิลลีมาก ในขณะที่บางคืนอาจมีเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างเขากับฟินนีย์มากกว่า [...] ตัวละครของผมมักจะพยายามสร้างสาระจากเทศะที่พวกเขาอยู่ สำหรับผมแล้ว การที่ได้เห็นพวกเขาต่อสู้กับเงื่อนไขประวัติศาสตร์ กับผลที่ตามมา และกับสภาวะที่ไม่อาจเลี่ยงได้ในขณะที่แสดงอยู่นั้น เป็นสิ่งที่สำคัญ มันเป็นการเน้นความจริงที่ว่าเหตุการณ์นั้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่สามารถผลิตซ้ำได้อีก เป็นเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นได้ ณ สถานที่นั้น ในเย็นวันนั้นเท่านั้น บทละครดำเนินเรื่องไปในทางนั้นก็เพราะผู้ชมมารวมกันที่ตรงนั้น ส่วนหนึ่งของละครเรื่องนี้ก็เป็นประดุจเกมที่เล่นกันในหมู่เพื่อนฝูง ลำดับเรื่องจะเปลี่ยนไป แต่วัตถุต่างๆ ไม่ได้เปลี่ยน แต่จริงๆ แล้วละครก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับเกมประเภทนี้อยู่แล้ว [...]

มังค์: *อะไรทำให้คุณสนใจเขียนบทละครแทนที่จะเป็นนิยาย กวีนิพนธ์ หรือบทภาพยนตร์*

แฮนค็อก: ละครคือสิ่งเสมือนจริงได้ หรืออาจเป็นเช่นนั้นได้ [...] โดยปกติแล้วละครก็เหมือนกับโทรทัศน์ถูกๆ ผมพยายามเขียนบทละครที่สามารถเป็นบทละครเวทีได้*อย่างเดียวเท่านั้น* ทันทีที่ผมเขียนบทละครที่เป็นบทภาพยนตร์หรือนวนิยายได้ด้วย ผมจะรู้ทันทีว่าถึงเวลาแล้วที่จะต้องเปลี่ยนไปทำอย่างอื่น ผมรู้ดีว่าละครได้ลดความสำคัญไปมากเพียงไรในวัฒนธรรมของเรา มีปัจจัยทางการตลาดจากภายนอกเพียงไม่กี่อย่างเท่านั้นที่บอกคุณได้ว่าจะพูดอะไรหรือพูดเรื่องนี้ได้อย่างไร ละครเป็นเหมือนงานอดิเรก เราเหมือนกับคนที่คลั่งไคล้รถไฟจำลอง เราจะมาพบกันเพียงครั้งคราวเพื่อจะจัดการเรื่องซื้อขายหรือนำของมาสาธิต แต่ส่วนใหญ่แล้วเรามักจะใช้เวลาอยู่ที่ชั้นใต้ดินของเราและง่วนอยู่กับการวางแบบให้ถูกต้อง [...]

มังค์: *คุณคิดอย่างไรเกี่ยวกับละครในศตวรรษที่ 21*

แฮนค็อก: แคริล เชอร์ชิล (Caryl Churchill) นำกลเม็ดของละครแอบเสิร์ดมาใช้และทำให้เกิดบูรณาการกับเรื่องราวในบทละครของเธอ ดังนั้น เมื่อผมดูละครของเธอ 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 ช่วยให้ผมจัดการกับตัวเองได้ในฐานะนักเขียนบทละครที่อยู่เหนือตัวละครโดยมีความเชื่อทั้งหมดของผมอยู่เบื้องหลังตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ 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 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่ถูกจ้องมองกับผู้ที่จ้องมองผู้อื่นนั้นเป็นสิ่ง

สำคัญ บอรเกส (Borges) กระทบอารมณ์ต่างๆ ของผมโดยปัญญา นี่เป็นบางสิ่งที่ผมหวังว่าบทละครของผมจะสร้างให้เกิดขึ้นได้ เขาเป็นทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับความหฤหรรษ์แห่งความคิด

มังค์: *แล้วงานของคุณพัฒนาขึ้นมาอย่างไร*

แฮนค็อก: บอรเกสกล่าวว่า "เราเป็นผู้คิดประดิษฐ์คนรุ่นก่อนเราขึ้นมาเอง" และเราก็เป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้น "พัฒนาการ" ของตัวเราเองขึ้นมา ผมเคยเขียนผลงานที่เป็นกำแพงที่สี่แบบเลวๆ เมื่อตอนผมหนุ่มๆ มันไม่เป็นไปอย่างที่ต้องการด้วยเหตุผลบางประการ เพราะผมไม่คิดว่าเราควรทำให้อะไรบางอย่างเกิดขึ้นในห้องนั้น ซึ่งไม่น่าจะเกิดขึ้นได้ในห้องนั้น ซึ่งในเรื่องนี้ภาพยนตร์อาจเป็นสื่อที่ทำได้ดีกว่า ทันทีที่ผมค้นพบกฎที่ว่านี้ ผมเริ่มนำเอาผู้ชมเข้ามามีบทบาทในบทละครของผม และเขียนบทละครในแบบที่ผมเขียนอยู่ในขณะนี้ [...]

มังค์: *คุณคิดว่า การฝึกฝนในมหาวิทยาลัยสามารถพัฒนาสิ่งต่างๆ ได้หรือไม่*

แฮนค็อก: หลักสูตรต่างๆ ในมหาวิทยาลัยนั้นเป็นการพยายามที่จะสอนคนเสียจนเขาเขียนบทละครไม่ได้ หลักสูตรเหล่านี้ได้ลบความเป็นเอกลักษณ์และพลังผลักดันที่อยู่ในตัวผู้เขียนแต่ละคนโดยการหลอกให้คนหลงเชื่อว่ามี "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 สำหรับผมแล้ว พระเจ้าเป็นกระบวนการแห่งการให้ กระบวนการทางละครก็เป็นการให้ความหมายแก่ผู้ชม ผมไม่อยู่ข้างฝ่ายที่เชื่อว่าเราวิวัฒนาการ(แบบดาร์วิน) วิวัฒนาการเป็นรูปแบบที่แย่สำหรับการทำละคร การแสดงแต่ละครั้งจะต้องมีก้าวกระโดดแห่งการสร้างสรรค์ แต่รูปแบบในปัจจุบันนั้นเป็นวิวัฒนาการ และนี่ก็เป็นสาเหตุที่ว่าเหตุใดนักเขียนบทละครจำนวนมากจึงติดอยู่กับเรื่องการพัฒนาและกลัวที่จะแสดงความโง่ออกมาต่อหน้าผู้คน [...]

มังค์: *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 พวกเขาทำให้ฟอสเตอร์และฟินนีย์สมบูรณ์แบบมากขึ้นในรายละเอียด ทั้งในด้านกายภาพและในทางอารมณ์ โดยปกติแล้วผมเป็นคนประกอบหรือสร้างวัตถุต่างๆ สำหรับบทละครของผม แต่สำหรับโปรดักชั่นที่ฟรอนเทนานั้น มีการสร้างฉากและวัสดุประกอบฉากขึ้นใหม่ มีการทำแผ่นเล่าเรื่องใหม่ แม้กระทั่งเรื่องราวของเรือก็แตกต่างออกไป มันไม่ได้เป็นของเล่นวินเนอบาโก (Winnebago) แล้ว ตอนแรกๆผมรู้สึกทนไม่ได้ การปราศจากการควบคุมทำให้ผมรู้สึกกังวล แต่เมื่อผมได้เห็นผลที่ออกมาผมรู้สึกเหมือนยกภูเขาออกจากอก แผ่นเล่าเรื่องและวัตถุต่างๆ นั้นดีกว่าที่ผมทำเองอีก แผ่นเล่าเรื่องนั้นดูเหมือนกับทำมาจากหนังมนุษย์เลย เจสันมีวิธีการทำให้ฟอสเตอร์นั้นมีลักษณะบอบบางแต่ดูอันตราย ผมรู้สึกเสียใจกับฟอสเตอร์ แต่ไม่อยากอยู่ในห้องเดียวกับเขาเลย 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 เพราะมีชิ้นงานอื่นๆอยู่ในหอศิลป์แห่งนั้นด้วย ในขณะที่มีการแสดงละคร เมลานีค่อยๆให้มันเติบโตขึ้นอย่างมีชีวิตโดยอาศัยเวลา เมื่อถึงตอนท้าย ก็ปรากฏว่ามีข้าวข้องกระจัดกระจายไปทุกหนทุกแห่ง มัทท์ มาเฮอร์ รู้จักขยะพวกนั้นดี เขาแสดงทั้งหมด 40 รอบ ดังนั้นเขาจึงมีเวลาที่จะค่อยๆ พัฒนาบทขึ้นมาได้ จนทำให้การแสดงนั้นเป็นธรรมชาติและ “เป็นจริง” ที่เท็กซัสนั้น จำนวนรอบจำกัดกว่า คือแสดงเพียง 16 รอบเท่านั้น ดังนั้น มุมมองที่เป็นสามมิติ จำเป็นต้องมีการวางแผนไว้ตั้งแต่ต้น เนื่องจากนักแสดงไม่ได้มีเวลาที่จะพัฒนาการแสดงบทบาทได้อย่างสบายๆ

มังค์: *คนเท็กซัสมีปฏิกิริยาอย่างไร เมื่อเทียบกับชาวนิวยอร์ก*

แฮนค็อก: ที่ออสตินนั้นละครกลายเป็นกิจกรรมทางศาสนาอย่างหนึ่งที่ผู้คนจะกลับมาชมละครซ้ำในคืนถัดๆไป เพื่อจะมาชมลำดับเรื่องแบบใหม่ๆ และเพลิดเพลินกับการเล่าเรื่อง ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นได้นอกเมืองนิวยอร์ก เพราะผู้ชมไม่ได้มีแนวโน้มที่จะต้องการรับรู้งานศิลปะในทำนองที่เป็นการ “เข้าใจทะลุปรุโปร่ง” มากกว่าการเพลิดเพลินกับมัน เมื่อใดที่ผู้คนคิดว่าเขา “เข้าใจทะลุปรุโปร่ง”ทุกอย่างแล้ว เขาก็จะรู้สึกเหนือกว่า มีแต่ในนิวยอร์กเท่านั้นที่ผู้คนคิดกันว่าผมกำลังพยายามดึงอะไรออกมาจากตัวเขา แต่กระนั้นก็ตาม ถ้าดูตามตัวเลขแล้ว ผู้สนับสนุนงานของผมนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่นิวยอร์ก […]

มังค์: *อะไรทำให้คุณยังอยู่ในวงการละคร คุณมองอนาคตในแง่ดีหรือเปล่า*

แฮนค็อก: จะเรียกผมว่าเป็นพวกชอบโวยก็ได้ หรือจะเรียกว่าหัวโบราณก็ได้ แต่ผมกังวลเกี่ยวกับเรื่องฟาสซิสม์ การเชื่อว่าทุกอย่างถูกกำหนดมานั้นเป็นฟาสซิสม์ระดับชาติพอๆ กับระดับปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมป็อปที่งมงายกับแก่นเรื่องก็เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดนี้ สงคราวอ่าวเปอร์เซียทำให้ผมได้คิด – 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 อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้แปล

แปลจาก: 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 นอกจากผู้ให้สัมภาษณ์จะกล่าวถึงแนวคิด และลักษณะการทำงานของตนแล้ว ยังได้ให้ทัศนะเชิงวิจารณ์ไว้มากมายทั้งที่เกี่ยวกับการแสดงละครจากบทละครที่เขาเขียนและเกี่ยวกับวงการละครและการศึกษาด้านการละคร ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

แฮนค็อกเป็นผู้ที่ได้วิเคราะห์ความคิดและพัฒนาการทางความคิดของตนเองไว้ได้อย่างลึกซึ้ง โดยได้กล่าวถึงบุคคลต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อแนวคิดของเขา จากบทสัมภาษณ์นี้จะเห็นได้ว่าเขาเป็นผู้ที่เน้นในเรื่องคุณค่าเชิงมนุษยนิยมที่สลัดทิ้งซึ่งกรอบแฟชั่นต่างๆที่เป็นของเทียม เขาชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของละคร โดยเน้นว่าเป็นการเปิดโอกาสสำหรับการสัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์โหยหาในยุคที่สังคมถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมป็อป หรือวัฒนธรรมมวลชน โดยที่คนในสังคมถูกครอบงำให้ “เชื่อ” หรือ “ไม่เชื่อ” ในสิ่งเดียวกัน แฮนค็อกจึงสนใจนำเสนอละครในแนวธรรมชาตินิยม ในระหว่างที่ชมละคร ผู้ชมจะหยุดยั้งความไม่เชื่อของตนไว้ชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเริ่มจากการไม่รู้ตัว จนพัฒนาไปสู่ความเต็มใจที่จะหยุดยั้งความไม่เชื่อเสียประสบการณ์ดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมได้รับผลกระทบทางอารมณ์อันเกิดจากการใช้ความคิด

ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์การแสดงนั้น เขาได้เปรียบเทียบข้อดีและข้อด้อยของการแสดงละครที่เขาเป็นผู้เขียนบทไว้ได้อย่างชัดเจนและเป็นเหตุเป็นผล การเริ่มต้นจากทัศนะที่เป็นอัตวิสัยเนื่องจากเขาเป็นผู้เขียนบทละครและมีภาพของละครนั้นๆอยู่ก่อนล่วงหน้า ไม่ได้ทำให้เขาเกิดอคติในการที่จะประเมินคุณค่าการแสดงละครทั้ง 2 ที่ เขาได้ชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงและนักแสดงตีความบทละครของเขาอย่างไร 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 รับรู้

เรื่องราวด้วยกัน และเกิดการพัฒนาทั้งในด้านความคิดและอารมณ์ ซึ่งประสบการณ์มนุษย์สัมผัสมนุษย์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การสร้างสถานการณ์ที่เหมือนจริงได้มากที่สุด เป็นสิ่งที่สื่ออื่นๆ ไม่อาจทำได้เท่ากับละครเวที ในทางตรงกันข้ามผู้เขียนบทละครต้องยอมรับข้อจำกัดว่าไม่สามารถจะกำหนดให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นบทเวทีละครในช่วงเวลาหนึ่ง ดังที่เขาได้เล่าถึงการที่เขาไม่ประสบความสำเร็จในวัยหนุ่ม การมองเห็นศักยภาพและข้อจำกัดของละครเวทีทำให้เขาเน้นความสำคัญในการที่จะเขียนบทละครที่เป็นบทละครได้อย่างเดียวเท่านั้น ไม่ใช่บทละครที่สามารถนำไปทำเป็นบทภาพยนตร์ได้ด้วย เป็นต้น ประเด็นดังกล่าวยังเชื่อมโยงกับการที่เขากล่าวถึงวงการการศึกษาที่มองว่าการเขียนบทละครนั้นเป็นกลวิธีที่สามารถเล่าเรียนกันได้ โดยเขาได้ชี้ให้เห็นถึงข้อเสียของแนวคิดดังกล่าว เนื่องจากทำให้ผู้เขียนขาดนวัตกรรม ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

บทสัมภาษณ์นี้จึงสะท้อนให้เห็นความสามารถในการวิเคราะห์แนวคิดต่างๆ ทั้งของตัวแฮนค็อกเองและแนวคิดต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อเขา ซึ่งทำให้เขาสามารถเชื่อมโยงแนวทางต่างๆเข้าด้วยกัน การเข้าใจตนเองของเขานำไปสู่ความสามารถในการกำหนดทิศทางของตนเอง เข้าใจสภาพสังคม ตลอดจนสามารถเสนอทางออกให้แก่สังคมได้ ดังที่เขาเสนอไว้ในตอนท้ายว่า ผู้ทำละครจะต้องมีกุศโลบาย เข้าใจข้อจำกัด และตอกย้ำแนวคิดเกี่ยวกับมนุษยนิยมของเขาด้วยการกล่าวว่า “เดิมพัน” ของละครเวทีนั้นก็คือ “สัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน” นั่นเอง ทัศนะของแฮนค็อกนั้นมีประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับฝ่ายผู้สร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับ นักแสดง หรือผู้เขียนบทละคร แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้ต่อฝ่ายผู้รับ และชี้ให้เห็นคุณค่าของ“ศิลปะการละคร” จึงเป็นการนำเสนอความคิดที่เป็นพลังทางปัญญา

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

ละครคืออะไร ?

(What is “the theatre”?)

ซาโตชิ มิยากิ

(หมายเหตุ ข้อความตัวเอนที่อยู่ในวงเล็บเป็นการขยายความโดยผู้แปลเป็นภาษาไทย)

การนำเอาบทละครที่ถูกเขียนขึ้นมาเมื่อ 2500 ปีที่แล้วมาทำเป็นการแสดงในปัจจุบันเป็นการทำงานศิลปะที่มหัศจรรย์ แต่การที่บทละครมีความเก่าแก่นั้นไม่ได้หมายความว่าผลงานของละครเรื่องนั้นจะต้องมีคุณค่าทางศิลปะที่สูงส่งเสมอไป ในฐานะที่พวกเราเป็น “คนทำงานละคร” เราจำเป็นต้องถามตัวเองว่า “ละครที่เราทำหรือที่เราดูอยู่ทุกวันนี้ยังคงทำหน้าที่ของตัวเองได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่?” “ละครยังคงมีคุณค่าในตัวเองเพียงพอที่จะหยัดยืนในอนาคตต่อไปหรือไม่?” ความจริงแล้วละครเคยทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการสื่อความหมายต่อมหาชนในประวัติศาสตร์ที่เพิ่งผ่านไปเพียงไม่นานนี่เอง สื่อเพื่อมวลชนที่เราพบเห็นในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ สื่อโทรสาร ไปจนถึง สื่อเส้นใยเครือข่ายในโทรทัศน์ ก็ล้วนแต่เป็นสื่อคู่แข่งที่เพิ่งถือกำเนิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี่เอง สรุปแล้ว ในอดีตนั้นละครเคยอยู่ในสถานภาพที่เรียกได้ว่าแทบจะถือเอกสิทธิ์ในการให้ความบันเทิงแก่มหาชน และในบางแง่มุมที่สุดขั้วหน่อย ละครก็ยังเป็นสื่อมวลชนที่ถือเอกสิทธิ์ในแง่ของการสร้างพลังดึงดูดใจทางความคิดทางการเมือง อีกทั้งเรื่องราวในละครยังเป็นเสน่ห์เชื้อชวนให้ผู้คนติดตามเหมือนติดยาเสพติดเลยทีเดียว

ถ้าหากเรารู้สึกว่าทุกวันนี้ ละครได้สูญเสียอำนาจ(ที่เคยมี)ของตัวเองไปเสียแล้ว เราจะโทษใครได้ นอกจากพวกเรา “คนทำงานละคร” เองนี่แหละ เป็นที่น่าเสียดายว่า คนทำงานละครทุกวันนี้พอใจกับเพียงแค่การนำเสนอเรื่องอย่างง่ายๆ หรือไม่ก็สู้อุตส่าห์ทำงานหนักเพื่อที่จะสร้างละครออกมาหนึ่งเรื่อง ทั้งๆที่บทความธรรมดาสักชิ้นก็อาจจะทำหน้าที่เดียวกันนี้ได้

สื่ออื่นๆได้เข้ามาทดแทนบทบาท(ที่เคยเป็นเอกสิทธิ์)ของละครจนแทบหมดสิ้น หรือจะพูดอีกอย่างก็คือ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วีดีโอ และการเล่นบทบาทสมมติ ได้เข้ามาสวมบทบาทแทนละครโดยสิ้นเชิง แม้กระนั้นก็ดูราวกับว่า จะมีสื่อมวลชนแนวไฮ-เทคชนิดใหม่เพิ่มเข้ามามากขึ้นเรื่อยๆ อำนาจของละครได้ถูกรุกล้ำมากขึ้นเรื่อยๆ มิน่าล่ะ ผู้คนในยุคนี้ถึงได้มี “ภาพลักษณ์” เกี่ยวกับ “ละคร” ว่าเป็นอะไรที่โบราณ คล้ายกับงานอดิเรกประเภทหนึ่ง เป็นเครื่องประดับ หรือคล้ายกับการลงทุนเพื่ออะไรอย่างอื่น เช่นการฝึกนักแสดงเพื่อที่จะได้ไปเปิดตัวในสื่อมวลชนชนิดอื่น แต่ถึงอย่างไรก็ดี ปัจจุบันนี้ผู้คนทั่วโลกที่ทำงานละครก็ยังเพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ พวกเขาเหล่านี้ล้วนพยายามแสวงหาสิ่งเดียวกัน นั่นก็คือความเฉพาะตัวมากที่สุดของละคร ละครจะสามารถครองเอกสิทธิ์ของตัวเองได้จากอะไร และท้ายที่สุดแล้ว หน้าที่ที่สำคัญที่สุดของละครคืออะไร พวกเขาเหล่านี้ล้วนแต่สร้างสรรค์สิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุดให้กับศิลปะโบราณที่เรียกว่า “ละคร”

พัฒนาการที่รวดเร็วและไม่หยุดนิ่งของเทคโนโลยีข่าวสารได้กดดันให้ละครต้องแตกดับและได้เกิดใหม่อีกครั้ง และนี่ก็คือเหตุผลว่าทำไมช่วงปลายศตวรรษที่ 20 จึงเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลสำหรับละคร ผมรู้สึกทั้งเคารพ เห็นใจ และทั้งรู้สึกถึงความเป็นคู่แข่งระหว่างผมกับคนทำงานละครร่วมสมัยนี้กับผม พวกเราทุกคนต่างก็ไขว่คว้าหาทางรอด หรือคุณลักษณะบางอย่างที่เราคิดว่าละครเท่านั้นจะสามารถทำได้ พวกเราตั้งคำถามว่าแก่นแท้ของละครคืออะไรและพยายามแสวงหาคำตอบ การหมกมุ่นอยู่กับคำถามนี้ก็เพื่อที่จะเอาชนะความคิดในด้านลบที่ว่าละครไม่มีแก่นอะไรที่แท้จริง เมื่อผ่านการแสวงหาอย่างสุดชีวิตกันมาแล้ว ผมพูดได้ว่าความรักอันเปี่ยมล้นในละครก็ได้สำแดงตัวเองออกมา

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

ในช่วงนี้ ผมจะขออภิปรายถึงประเด็นแรกก่อน เราน่าจะลองคิดถึง องค์ประกอบพื้นฐานที่ทำให้ ละครมีความแตกต่างจากศิลปะแขนงอื่น ในความคิดของผม ผมคิดว่ามีปัจจัย 3 ข้อที่ทำให้ละครมีเอกลักษณ์ที่พิเศษ นั่นก็คือ การใช้ภาษา การดำรงอยู่จริงของร่างกาย และกลุ่มคน(*หรือผู้ชม*) และลักษณะที่ว่านี้เป็นลักษณะที่ศิลปะแขนงอื่นๆไม่สามารถมีพร้อมกันครบทุกข้อในเวลาเดียวกัน หรือจะพูดอีกแบบหนึ่งก็คือว่า หากเราพบเห็นงานศิลปะที่ประกอบด้วยลักษณะสามประการนี้ที่ไหน เราก็จะได้พบกับละครที่นั่น องค์ประกอบเหล่านี้ก็เป็นองค์ประกอบในชีวิตจริงด้วยเช่นกันและผู้คนทั้งหลายก็ไม่มีทางที่จะหนีไปจากมันได้ องค์ประกอบทั้งสามอย่างนี้เป็นสิ่งที่ผูกผู้คนไว้กับชีวิตจริง (เมื่อไรก็ตามที่ผู้คนต้องการจะหนีจากสภาพชีวิตจริง นั่นก็หมายความว่าผู้คนเหล่านั้นกำลังฝันว่าตัวเองได้หนีจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง) ลักษณะที่ว่านี้แหละที่แสดงให้เราเห็นถึงข้อจำกัด(ที่เหมือนในชีวิตจริง)ของละคร ในขณะที่ผู้เสพศิลปะแขนงอื่นไม่ว่าจะเป็นดนตรี ทัศนศิลป์ หรือนวนิยาย สามารถที่จะหนีจากโลกแห่งความจริงที่แล่นอยู่เบื้องหน้าในตอนนั้นได้ แต่ทั้งละครและชีวิตจริงไม่สามารถเกิดขึ้นซ้ำกันได้ ดังนั้น ละครจึงมีข้อจำกัดเหมือนกับชีวิตจริงและในขณะเดียวกันนี่ก็เป็นข้อได้เปรียบที่สุดเช่นกัน เมื่อศิลปินได้เลือกละครเป็นตัวแทนในการสื่อสารความคิดของเขา 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 การแสดงออกซึ่งผลกระทบนี้อาจจะเป็นไปอย่างช้าๆแต่ท้ายที่สุดแล้วย่อมมีผลต่อชีวิตของผู้ชมผู้นั้น ถึงแม้ว่าละครพยายามจะจูงผู้ชมเข้าไปในโลกแห่ง “ความฝัน” แต่ก็เป็นความฝันที่เปรียบได้กับชีวิตจริง สิ่งที่ผมพยายามจะพูดก็คือ “ความฝัน” ที่เกิดขึ้นท่ามกลางข้อจำกัดนั้นมักจะมีอิทธิพลสูงต่อผู้ฝัน และถ้าจะให้ “ความฝัน” นั้นปรากฏผลกระทบมากที่สุด มันก็ควรเกิดขึ้นด้วยองค์ประกอบครบทั้งสามข้อ ในทำนองเดียวกัน หากเราต้องการละครที่ไม่ค่อยมีผลกระทบอะไรเราย่อมสามารถสร้าง “ภาพลวงตา” ด้วยการสร้างงานที่ขาดองค์ประกอบบางข้อไป แต่การทำเช่นนั้นเป็นสิ่งที่สื่อมวลชนแขนงอื่นๆก็สามารถทำได้โดยง่าย

ในประเด็นที่สอง ที่ได้เกริ่นไว้ตั้งแต่แรก คือประเด็นที่ว่า ละครเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้สังเกตเห็นถึงข้อแตกต่างของผู้อื่น (*ในที่นี้หมายถึงการที่ผู้ชมเป็นฝ่ายติดตาม สังเกตตัวละครบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากตัวผู้ชมในชีวิตประจำวัน*)

ในโลกปัจจุบันที่การรับรู้ข่าวสารข้อมูลเป็นไปในอัตราที่รวดเร็วและมหาศาลอย่างไม่น่าเชื่อ ผู้คนต่างมีชีวิตอยู่ท่ามกลางข้อมูลที่ท่วมล้น ยิ่งมีปริมาณข้อมูลเพิ่มขึ้นมากเท่าไร โอกาสที่ผู้คนจะได้พบปะกันก็ยิ่งน้อยลงเท่านั้น เราสามารถดูตัวอย่างได้จากขั้นตอนการจับจ่ายซื้อของ เช่น ในประเทศญี่ปุ่น เมื่อไม่ถึงหนึ่งร้อยปีที่แล้วนั้น ผู้ซื้อและผู้ขายจะต้องรวบรวมข้อมูลของแต่ละฝ่ายจากการได้พบปะแลกเปลี่ยนบทสนทนากัน ทำให้คนทั้งสองฝ่ายต้องเผชิญหน้ากับลักษณะเฉพาะที่แตกต่างของแต่ละปัจเจกบุคคล แต่การซื้อของผ่านหนังสือแสดงสินค้าหรือผ่านสื่ออินเตอร์เนตทำให้ผู้คนไม่จำเป็นต้องพบหน้ากันเลย ในเมื่อทั้งสองฝ่ายต้องคิดแต่เรื่องของ สินค้าเท่านั้น จุดนี้ทำให้ทั้งสองฝ่ายไม่จำเป็นต้องสนใจเรื่องความแตกต่างของอีกฝ่ายหนึ่งแต่อย่างใด ดังนั้นจึงสามารถเพิ่มความจุในเรื่องของข้อมูลได้อีกเป็นเท่าทวีคูณ สังคมที่อยู่ในระบบแบบนี้จึงน่าเป็นห่วง เนื่องจากว่าไม่ว่าผู้คนจะนั่งอยู่ที่บ้านหรืออยู่ที่โรงเรียนพวกเขากลับไม่สามารถเข้าใจได้ถึงการดำรงอยู่ของผู้อื่นและไม่สามารถยอมรับในความแตกต่างได้ นี่ไม่ใช่ปัญหาเฉพาะแต่เยาวชนเท่านั้นแต่เป็นปัญหาของคนทุกวัย

ดังนั้นพวกเราในฐานะที่เป็นคนทำสื่อละคร พวกเราจำเป็นต้องสร้างโอกาสให้ผู้ชมของเราได้พบกับลักษณะที่แตกต่างของผู้อื่นและหวังว่าผู้ชมจะเรียนรู้ที่จะชอบรสชาดแบบนี้ ละครเป็น

ศิลปะที่พยายามจะนำเสนอความคิดบางอย่างโดยตรงจากผู้สร้างงานซึ่งปรากฏตัวตนอยู่จริงกับผู้ชมซึ่งมีตัวตนอยู่จริงเช่นกัน 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 และทำให้ทั้งสองฝ่ายยิ่งมีรู้สึก(*ถึงความมีชีวิตหรือรู้สึกหลายๆอย่าง*)ต่อกันและกัน

แต่ความรู้สึกแปลกที่ว่านี้ไม่ได้เป็นสภาวะที่แช่แข็งไปตลอด หากแต่มันกลับถูกใช้เป็นเครื่องมือที่จะเป็นกระจกเงาให้พวกเราเห็นว่า ท้ายที่สุดแล้วทุกคนต่างก็มีความเป็นมนุษย์เหมือนๆกัน(*นั่นก็คือเราได้เรียนรู้ถึงแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ร่วมกันด้วย*)

อย่างไรก็ดี เครื่องมือประเภทนี้ไม่สามารถที่จะถูกนำมาใช้แบบมักง่าย และการที่จะทำให้ผู้คนที่ใช้ชีวิตในโลกที่ทันสมัยสามารถเข้าถึงความรู้สึกเหล่านี้ก็เป็นกระบวนการที่ยากลำบาก ดังนั้นมันจึงเป็นภารกิจที่สำคัญของ”คนทำงานละคร” ที่จะต้องสร้างปรากฏการณ์ที่ว่านี้ให้ผู้คนได้ประจักษ์ ไม่เช่นนั้นแล้ว ภารกิจอันนี้อาจจะตกไปอยู่ในมือของเจ้าลัทธิใหม่ๆด้วยวิธีการที่ ง่ายดายก็เป็นได้

การได้เผชิญหน้ากับผู้อื่นที่แตกต่างนั้นมักจะเป็นกระบวนการที่เริ่มต้นด้วยการสังเกตเห็นความแตกต่าง จากนั้นก็จะเป็นการพยายามแสวงหาความเหมือน และในขั้นสุดท้ายก็คือการที่ได้พบกับความอัศจรรย์ใจที่ความเหมือนกันนั่นเอง

ประสบการณ์ละคร(*ที่มีคุณภาพชั้นเลิศ*)มักจะทำให้ผู้ชมได้ผ่านกระบวนการที่ว่านี้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ เมื่อผู้ชมได้เผชิญหน้ากับตัวละคร ในตอนแรกผู้ชมจะรู้สึกอัศจรรย์ใจ จากนั้นเขาก็จะเริ่มแสวงหาซึ่งความเหมือน ท้ายที่สุดเขาก็จะได้พบกับความเป็นมนุษย์ที่เหมือนกับ ตัวละคร

แต่สิ่งที่วิเศษที่สุดก็คือการที่ผู้ชมสามารถที่จะนำเอาการค้นพบที่ทำให้เขาประหลาดใจนี้กลับไปใช้ในชีวิตจริง และนี่ก็เป็นวิธีการอีกแบบหนึ่งที่สามารถใช้บำบัดความป่วยไข้ของ สังคมสมัยใหม่

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 แต่ก็เป็นบทความเชิงทฤษฎีที่สอดแทรกเนื้อหาที่มีลักษณะเชิงวิจารณ์อันเป็นสากลที่สามารถจะถ่ายทอดข้ามชาติ ข้ามภาษาได้

โดยทั่วไปแล้ว เรามักจะไม่ค่อยได้พบเห็นงานเขียนเชิงทฤษฎีจากนักปฏิบัติบ่อยมากนัก และงานเขียนที่พยายามอธิบายสภาวะการดำรงอยู่ของศิลปะการละครในเชิงปรัชญานั้นก็จำเป็นต้องใช้ทักษะการคิดและทักษะการเขียนที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากการเป็นนักปฏิบัติ ดังนั้นบทความที่ยกมานี้จึงอาจจะไม่ใช่บทความที่สมบูรณ์แบบสำหรับงานวิชาการ แต่ทว่าเป็นบทความที่มีคุณลักษณะที่น่าสนใจในเชิงความคิดและเนื้อหาหลายประการ

ประการแรก ซาโตชิ มิยากิ ไม่ได้เป็นนักปฏิบัติที่พึงพอใจแต่เฉพาะการเป็นนักปฏิบัติที่อยู่ในระดับผู้สร้างงานละครทั่ว ๆไป หากแต่เขาเป็นนักปฏิบัติที่คิดไปไกลถึงระดับความหมายเชิงอภิปรัชญาของศิลปะของละครและความหมายเชิงอภิปรัชญาของตัวงานด้วย กล่าวคือ เขาไม่ได้คิดว่า การที่ผู้ทำละครสามารถ “เล่าเรื่อง” หรือ “นำเสนอการแสดง” ผ่านสื่อละครนั้นจะเป็นภารกิจที่สำคัญที่สุด (ทุกวันนี้ ละครเวทีส่วนใหญ่ก็มักจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องหรือนำเสนอความบันเทิงเป็นหลัก ซึ่งความจริงแล้วสื่อแขนงอื่นก็ทำได้ด้วยเช่นเดียวกัน) เขาตั้งคำถามว่า “ละครคืออะไร” “ละครมีลักษณะเฉพาะตัวหรือไม่” และ “ละครมีความหมายอย่างไรต่อชีวิตในปัจจุบันและอนาคต” ในบทความชิ้นนี้เขาได้พยายามที่จะแสวงหาคำตอบด้วยการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นตัวอักษร ซึ่งบางครั้งผู้อ่านก็ต้องใช้การตีความอย่างระมัดระวังในการทำความเข้าใจกับความคิดของเขา เราอาจจะพูดได้ว่า มิยากิ ได้ใช้สัญชาตญาณของความรักในละครมาทำให้เขาต้องสวมบทบาทนักปรัชญาการละครไม่ว่าเขาจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม

ประการที่สอง ในฐานะที่มิยากิเป็นนักปฏิบัติ เขาพยายามจะแสวงหาเหตุผล(ที่เป็นสากลและยั่งยืน)ที่จะทำให้นักปฏิบัติทุกคนได้มีโอกาสพินิจถึงบทบาทของละคร ตั้งแต่ในอดีตมาจนถึงปัจจุบัน เขาได้แสดงข้อสังเกตต่อสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นและกำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในโลกยุค

---

[1] ซาโตชิ มิยากิ เกิดเมื่อปีค.ศ. 1959 ณ. กรุงโตเกียว เขาจบการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์จากมหาวิทยาลัยโตเกียว ในปี 1980 เขาได้เริ่มกำกับละครเวทีตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษา และได้ฝึกนักแสดงด้วยวิธีการที่เรียกว่า “ยิมนาสติคแบบตะวันออก” ในปี 1990 ได้ก่อตั้งคณะละคร “คานูกา” (Ka Na’uka Theatre Company) ซึ่งนิยมใช้นักแสดงสองคนแสดงเป็นตัวละครตัวเดียวกัน คณะละครคณะนี้มักจะนำเสนอละครประเภทกรีก คลาสสิคหรือละครที่ดัดแปลงจากละครคาบูกิของญี่ปุ่น

ปัจจุบันไม่ เขาวิเคราะห์ว่าทำไมละครจึงถูกมองว่าเป็นงานอดิเรกที่โบราณ อะไรได้เข้ามาทำหน้าที่ทดแทนละคร มิยากิ ไม่เพียงแต่ต้องการนำเสนอข้อสังเกตของเขาต่อบทบาทที่สื่อมวลชนประเภทต่างๆได้เข้ามาทำหน้าที่แทนละครเท่านั้น แต่เขาต้องการแสวงหาบทบาทที่ยังคงมีความจำเป็นและยังเหลืออยู่ในสังคมของละคร ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องทำการสำรวจอย่างเอาจริงเอาจังถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ที่สุดสำหรับละคร

ประการที่สาม การนำเสนอลักษณะที่สำคัญสามประการของละครที่มิยูกิได้นำเสนอนั้น มีมิติที่แปลกใหม่และแตกต่างจากทฤษฎีที่นำเสนอโดยนักการละครชาวตะวันตกอยู่บ้าง กล่าวคือ เขาเลือกใช้คำว่าการใช้ภาษา (แทนที่จะใช้คำว่า “การกระทำ”) ใช้ ”การดำรงอยู่จริงของร่างกาย” แทนที่จะใช้ คำว่า “นักแสดง”) และ กลุ่มคน (ในที่นี้มิยากิใช้ในความหมายที่รวมทั้งทีมงานทั้งหมดและผู้ชม แทนที่จะใช้คำว่า “ผู้ชม”)[11] เป็นที่น่าสังเกตว่า มิยากิมีความ”จงใจ”ที่จะใช้คำที่แตกต่างจากนักการละครชาวตะวันตก ด้วยเหตุผลที่มาจากทฤษฎีที่เขาเรียกว่า “ความแปลก” (incongruity) ซึ่งเมื่อเราสามารถทำความเข้าใจกับแนวคิดเรื่อง “ความแปลก” ของมิยากิได้แล้ว เราก็จะเข้าใจได้ว่า ทำไมเขาจึงต้องใช้คำพูดแบบนั้น ลักษณะทั้งสามที่ว่านี้ล้วนเกี่ยวพันกับเรื่องของประสบการณ์ที่ “ใกล้” ชีวิต และเป็นประสบการณ์ที่ต่างจากประสบการณ์อื่นๆตรงที่ การชมละครนั้นเป็นประสบการณ์ที่ยืนอยู่บนเส้นแบ่งของ “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 ก็คือการเรียนรู้ซึ่งความแตกต่างจากซึ่งกันและกัน และนี่เป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนในยุคใหม่นี้มีความอดทนต่อความแตกต่างของผู้อื่น(หรือต่อวัฒนธรรมอื่น)ได้น้อย หากข้อค้นพบของเขาได้รับการพิสูจน์ว่า

---

[11] เป็นที่น่าสังเกตว่านักการละครตะวันตกหลายคนมักจะกล่าวกันว่าองค์ประกอบพื้นฐานของละครได้แก่ นักแสดง การกระทำของตัวละคร และผู้ชม

จริง นั่นย่อมหมายความว่า มนุษย์กำลังก้าวเข้าสู่การเผชิญหน้ากับวิกฤตการณ์ชนิดใหม่ นั่นก็คือ วิกฤตการณ์แห่งความแปลกแยกกับความเป็นมนุษย์ของตัวเองและของผู้อื่น

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

การที่มิยากิถอยห่างจากการทำละครและหันมาทำความเข้าใจในความหมายของละครในเชิงอภิปรัชญา ตลอดจนการแสวงหาบทบาทและหน้าที่ของละคร เพื่อที่จะทำให้ศิลปะสาขานี้สามารถดำรงอยู่ในสังคมต่อไปได้นั้น นับว่าเขาได้แสดงบทบาทของนักคิดทางด้านการละครที่สำคัญ ข้อคิดของเขาจึงเป็นที่น่านำไปครุ่นคิดกันต่อ และหากเป็นไปได้ข้อคิดเหล่านี้อาจจะกลายเป็นทฤษฎีที่สำคัญต่อการวิจัยและทดลองในอนาคต

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครแบบนี้ทำให้หดหู่

(ตัดตอนจากบทสัมภาษณ์ผู้กำกับละคร มัทธิอาส ลังฮอฟฟ์ [Matthias Langhoff]
ในนิตยสาร DIE ZEIT โดย แกร์ฮาร์ด เยอร์เดอร์ เป็นผู้สัมภาษณ์)

[…]

คุณว่าเมืองเบอร์ลินในตอนนี้ให้ภาพที่ได้เคยเห็นมาแล้วซ้ำซากจำเจใช่หรือไม่

ผมไม่อยากจะวิจารณ์แบบครอบจักรวาลเช่นนั้น ที่นี่มีผู้กำกับการแสดงที่ยอดเยี่ยม มีนักแสดงที่วิเศษ แต่ผมเชื่อว่าในสภาพโครงสร้างต่างๆ ของการละครในเยอรมนีนั้น คนทำละครมักนำเสนอแต่ผลงานที่เขาคิดไว้จนเกือบจะเสร็จเรียบร้อยแล้วในหัวออกมาเท่านั้น มีหลายสิ่งที่ผมคิดว่าสะท้อนถึงการมีความสามารถสูงและน่าสนใจมาก แต่ส่วนใหญ่ผมจะเดาเรื่องได้แล้วเมื่อละครเริ่มไปสักสองสามนาที แล้วผมก็จะเริ่มรู้สึกเบื่อ มีหลายคนเกินไปที่ทำงานละครออกมาในลักษณะที่เป็นเหมือนสัญลักษณ์ประจำตัวเขา

ในช่วงนี้ในวงการละครเมืองเบอร์ลินมีการพูดกันมากถึงเรื่องการปรับปรุงใหม่

อ้อ ใช่ ก็ท่านมนตรีฝ่ายวัฒนธรรมที่เลอะเทอะคนนี้น่ะสิที่คอยประกาศอยู่ตลอดเวลาว่าต้องการปรับปรุงการละครเสียใหม่โดยอาศัยคนรุ่นใหม่ๆ มันไม่จริงสักหน่อย กรณีของ เคลาส์ เพย์มันน์(Claus Peymann)[1] นั้นก็ไม่ใช่คนรุ่นใหม่แล้วอย่างแน่นอน สำหรับผมแล้วยังคงสงสัยประเด็นที่ถกเถียงกันในเรื่องการเปลี่ยนรุ่นของคนทำงานอยู่ดี เราทำกันราวกับว่านี่เป็นปัญหาเรื่องความอ่อนเยาว์ มันไม่ใช่สักหน่อย สิ่งที่เก่าและเสื่อมโทรมมันอยู่ภายในระบบต่างหากล่ะ ทั้งในเรื่องกำแพงการกำหนดอัตราค่าตอบแทนตายตัวให้แก่คนละคร ระบบที่กำหนดความสัมพันธ์ของทุกสิ่งไว้ตายตัว และความสัมพันธ์อันเย็นชาที่คนทำละครมีต่อผู้ชม ลองมาดูกันสิว่าคนอย่างโธมัส โอสเตอร์ไมเออร์(Thomas Ostermeier) ที่โรงละครSchaubühne จะมีกำลังพอที่จะล้มระบบต่างๆ เหล่านี้แล้วหาวิธีการทำงานแบบอื่นได้หรือไม่

ในความเห็นของคุณ อะไรที่มันแย่ในวงการละครเยอรมัน

ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ เราควรที่จะหยุดพูดถึงละครแบบที่เราพูดถึงงานศิลปะได้แล้ว และกลับมาเข้าใจละครในฐานะที่เป็นกระบวนการทางการเมือง เป็นการแลกเปลี่ยนกันในระดับสาธารณะที่เราไม่อาจคาดการณ์ล่วงหน้าได้ คงจะมีเพียงไม่กี่กรณีเท่านั้นที่จะมีงานศิลปะปรากฏบนเวทีละครจริงๆ อย่างเช่นผลงานของ เคลาส์ มิชาเอล กรือเบอร์ (Klaus Michael Grüber) ซึ่งเป็นงานที่จุดประกายมากเสียจนผู้คนพากันคิดว่าจะต้องสร้างละครให้ออกมาเป็นแบบนั้นเหมือนกันหมด แน่นอนว่าการวิจารณ์มีบทบาทมากในวงการละครของ

---

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

เยอรมัน ละครมักจะถูกทำขึ้นเพื่อให้สื่อหนังสือพิมพ์ดู เวทีละครที่น่าสนใจนั้น จริงๆ แล้วควรจะอยู่ในที่ซึ่งไม่มีสนามบิน และคนหนังสือพิมพ์ไปไม่ถึง

ถ้าผมเข้าใจไม่ผิด โรงละครในเยอรมนีเป็นเหมือนที่นัดพบกันระหว่างกลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมอยู่เป็นประจำใช่ไหม

ใช่แน่ มันผูกอยู่กับระบบการละครอย่างเหนียวแน่น เป็นระบบที่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมเหล่านี้ได้สร้างขึ้นมาโดยอาศัยระบบการสั่งจองบัตรล่วงหน้าและการได้รับสิทธิพิเศษต่างๆ นั่นเอง ทุกๆ คนกลัวที่จะนำงานแสดงของตนออกมาสู่สายตาคนเฉยๆ 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 ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของโรงละครประจำเมืองและโรงละครแห่งรัฐในขณะนี้ล่ะหรือ

ความคิดเรื่องคณะละครประจำโรงละครนั้น มาถึงตอนนี้มันเป็นการเข้าใจกันผิดๆ แล้ว ถ้าจะถือตามแนวคิดนี้กันจริงจังแล้วละก็ เราจะต้องยอมรับในอันดับแรกเลยว่าจะต้องพูดถึงกลุ่มที่เล็กมากๆ ไม่ใช่หมายถึงการรวมกลุ่มขนาดมหึมา แนวคิดเรื่องคณะละคร(ensemble) นั้นผูกติดอยู่กับความรู้สึกอันละเอียดอ่อนที่ทุกคนในคณะละครมีให้กันอย่างแนบแน่น และนี่ไม่ใช่เรื่องที่จะ

---

[2] โรงละครแห่งชาติฝรั่งเศส ซึ่งดำเนินการต่อเนื่องมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17

[3] ผู้กำกับการแสดงสตรีชาวฝรั่งเศสที่ได้รับการยอมรับกันว่าเป็นผู้บุกเบิกทิศทางใหม่เมื่อ 20 ปีที่แล้ว คณะละคร Théâtre du Soleil ของเธอได้รับการยกย่องมาก

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

[5] การจัดละครแบบ En-suite (En-suite-Betrieb) หมายถึงการให้ละครแต่ละเรื่องยืนโรงนานๆ โดยมีการแสดงเรื่องเดียวกันหลายๆ รอบ เป็นเวลาต่อเนื่องกันหลายวัน หลายสัปดาห์ หรือเป็นเดือน

ขยายวงออกไปได้ 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 มีหลายคนกล่าวว่าเจ้าไดโนเสาร์ตัวนี้ช่างเชื่องช้า เกียจคร้าน และเหนื่อยอ่อนเต็มที เป็นสิ่งที่ถูกต้องหรือเปล่าที่คนทำละครจะคอยคาดหวังความช่วยเหลือจากนโยบายส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม หรือว่าทางโรงละครต่างๆ จำเป็นต้องมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เอง

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

คุณต้องการผู้บริหารโรงละครในเยอรมนีที่กล้าจะทำการทดลองแบบนี้ในโรงละครของเขาใช่ไหม

ต้องมีใครสักคนนำหน้าก่อน และก็ต้องมีอะไรบางอย่างเกิดขึ้นบ้าง 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 ได้พยายามก้าวออกมาจากเขตคุ้มกันของพวกเขา และต้องการก้าวออกมาต่อสู้กับตลาด บางคนอยากจะให้ความสัมพันธ์ดำเนินไปแบบอเมริกันด้วยซ้ำ คุณคิดเช่นนั้นด้วยไหม

ไม่เลยเด็ดขาด ผมไม่ได้เรียกร้องให้ลดการสนับสนุนส่งเสริมทางวัฒนธรรมแต่อย่างใด แต่ผมอยากให้มีการเปลี่ยนแปลงการจัดการภายในระบบต่างหาก

คุณจะแยกออกมาจากพวกผู้ให้คำแนะนำแนวเสรีนิยมแบบใหม่เหล่านี้อย่างไร

ง่ายมาก ผมไม่ได้ต้องการให้ยกโรงละครให้ไปอยู่ในความรับผิดชอบของผู้จัดเจนในการแบ่งโควต้า ละครควรอยู่ในมือของคนละคร และความคิดของคนเหล่านี้ก็ออกนอกลู่นอกทางเกินกว่าที่จะเข้ากับกลไกการตลาดได้ แต่ผมไม่ได้เรียกร้องให้เกิดการก่อหนี้ หรือทำอะไรเกินตัว ตัวผมเองเห็นว่าแย่เสียด้วยซ้ำไป ถ้าหากศิลปินจะไม่ต้องการรู้เรื่องกำไรขาดทุน นั่นเป็นสิ่งที่เราควรจะทำได้ และก็จะเป็นโอกาสอันที่ที่จะทำให้นักการเมืองไม่สามารถเข้ามาก้าวก่ายได้ด้วย

เรามาพูดถึงคนดูกันบ้าง แม้ว่าบรรดาคอลัมน์วัฒนธรรมต่างๆ จะไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยที่จะเขียนว่ากลุ่มประชาชนที่มีการศึกษานั้นตายแล้ว คุณว่าคนดูละครในอนาคตจะเป็นอย่างไรบ้าง

ผมไม่เคยนึกภาพนั้นไว้เลย ในขั้นแรกเราควรจะรู้ว่า ด้วยรถใต้ดินเพียง 4 ขบวนในเย็นวันหนึ่งก็จะสามารถทำให้โรงละครในเมืองเบอร์ลินทั้งหมดเต็มได้แล้ว ยังมีผู้คนอีกจำนวนมากทีเดียวที่อาจจะยังไม่เคยไปดูละครเลยในชีวิต แม้แต่ตัวผมเองยังไม่ได้เป็นคนขยันไปดูละครเลยในโรงหนังผมจะรู้สึกสบายกว่า และผมก็เชื่อว่าทุกๆ คนที่ไปดูละครมากกว่าสองครั้งต่อปีนั้นต้องมีอะไรผิดปกติแน่ หรือไม่ก็ต้องมีอาชีพที่เกี่ยวข้อง ถ้าหากว่าโรงละครต่างๆ จะสามารถอยู่ได้โดยสภาพที่ว่าคนธรรมดาๆ คนหนึ่งนั้นได้ไปดูละครสักห้าถึงหกเรื่องในชีวิต แต่เป็นห้าหกครั้งที่พวกเขาจะไม่มีวันลืมเลย ผมว่าแค่นี้ก็ดีพอแล้ว ปัญหาที่ใหญ่ที่สุดก็คือ เราไปดูละครกันมากเกินไป ดูบ่อยเกินไป จนรู้สึกผิดหวังและเหนื่อยหน่ายกับมัน

[…]

คุณไม่ได้คาดหวังให้ในโรงละครมีผู้ชมที่เป็นขาประจำที่เป็นกลุ่มพิเศษ แต่คาดหวังกลุ่มผู้ชมที่เป็นขาจรอย่างนั้นหรือ

แน่นอนที่สุด ผมเล่นกับผู้ชมที่เป็นขาจร คนที่จะมารับรู้ละครในฐานะประสบการณ์ที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง ที่มาเป็นบางครั้งบางคราว หรือโดยบังเอิญ

หมายความว่าระบบละครเยอรมันเป็นตัวกีดขวางไม่ให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่ว่านี้ ผมเข้าใจถูกใช่ไหม

มันเป็นเช่นนั้นจริง เราลองนึกภาพดูสิว่าหากในการแสดงรอบปฐมทัศน์ของละครเรื่อง “The Women of Trachis” ของผมมีคนสองหรือสามคนที่ไม่เคยดูละครเลยนั่งอยู่ด้วย อาจจะเป็นคนอายุน้อยหรืออายุมากก็ได้ คนเหล่านี้เขาอาจประทับใจกับละครที่ได้ชมและกลับไปบอกต่อกับ

เพื่อนบ้านว่าให้ไปดูละครเรื่องนี้ให้ได้ เพื่อนบ้านก็เชื่อพวกเขาเพราะว่ารู้จักกัน แต่แล้วกลับพบว่าละครเรื่องนั้นแสดงแค่เพียงสองสามครั้งในหนึ่งเดือน และกว่าจะมีการแสดงครั้งต่อไปก็ต้องรอไปอีกสิบวัน ความสนใจของพวกเขาจะอยู่ได้นานแค่ไหนกัน ให้ตายสิ ผมไม่ต้องไปโรงหนังโดยที่ต้องเตรียมตัวล่วงหน้านานอย่างนี้หรอก ผมไปดูหนังเรื่องที่กำลังฉายอยู่และผมสนใจ

ก็หมายความว่าคุณยืนยันให้จัดการละครแบบ En-suite อย่างนั้นหรือ

ถูกต้อง

แล้วคุณคิดว่ากลุ่มคนดูขาจรที่มาดูละครโดยบังเอิญแบบนี้พบในฝรั่งเศสได้บ่อยกว่าหรือ

แน่นอน กลุ่มคนดูประเภทที่เราพบกันทั่วไปในโรงละครเยอรมันทุกๆ แห่งนั้น ในฝรั่งเศสมีแต่ที่ Comédie Française เท่านั้นแหละ

มีอีกประเด็นหนึ่งที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นการถกเถียงกันในทางสุนทรียศาสตร์ ละครควรจะหันไปใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ภาพยนตร์ หรือวิดีโอ 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 เหมือนกับที่ โธมัส 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 สิ่งที่จะเกิดขึ้นจริงก็คือจะ

มีหินก้อนหนึ่งอยู่ตรงกลาง มีก้อนหินก้อนอื่นๆล้อมรอบ บนก้อนหินกลางวงก็จะมีคนเล่าเรื่องมานั่ง ผู้ชมก็จะมานั่งเป็นวงกลมและพูดคุยกับเขา ในอัฟริกายังคงมีปัญหาอยู่ในการนำเสนองานละครโบราณต่างๆ การทำละครเรื่อง Prometheus ใน Burkina Faso นั้นเชื่อมโยงกับสิ่งที่ผมกำลังแสวงหา นั่นคือ ละครการเมืองและสุนทรียศาสตร์แห่งการต่อต้านอยู่ ผมไม่มีวันล้มเลิกความคิดนี้แน่

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้แปล

แปลจาก Gerhard Jörder. "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 โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านจากต่างวัฒนธรรมเกิดความคิดเปรียบเทียบและคิดต่อเนื่องออกไปได้อีก

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 เขาให้ความสำคัญกับผู้ชมมากกว่าตัวงานที่สำเร็จรูปในความคิดของคนทำละคร และไม่เห็นด้วยกับโครงสร้างทางการละครของเยอรมันที่ทำให้เกิดการผูกขาดขึ้นในวงการละคร ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของผู้สร้าง และผู้รับ ทั้งนี้เขาได้ชี้ให้เห็นข้อเสียของระบบที่ตายตัวต่างๆ ที่ทำให้กลุ่มคนดูละครจำกัดอยู่กับแค่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมกลุ่มเล็กๆ เขาได้ยกเอาระบบการจัดละคร 2 รูปแบบ คือ แบบ Repertoire และแบบ En-suite มาอภิปรายให้เห็นข้อดีข้อเสีย เขาคาดหวังให้ละครยืนโรงนานๆ และมีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างคณะละครของเมืองต่างๆ ทั้งนี้เพราะผู้ชมที่เขาคาดหวังนั้นคือสาธารณชน การที่ละครเรื่องหนึ่งยืนโรงนานๆ หมายความว่าผู้คนจำนวนมากจะมีโอกาสได้เข้าชม ได้พูดคุยกันถึงละคร และประเด็นความคิดที่ละครเรื่องนั้นๆ นำเสนอ จากนั้นเมื่อละครเรื่องนั้นย้ายไปแสดงในเมืองอื่นๆต่อไป ก็จะขยายกลุ่มผู้ชม และกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องในสังคม ภาพของผู้ชมในสายตาของเขาจึงผูกอยู่กับความเป็นละครการเมืองดังที่เขาได้กล่าวเน้นมาโดยตลอด และเมื่อนั้นศิลปะสาขานี้จึงจะมีบทบาทเป็นพลังทางปัญญาของสังคมได้ และด้วยเหตุที่ระบบละครเยอรมันทำให้เกิดอภิสิทธิ์ชนผู้เสพงานวัฒนธรรมนั่นเอง จึงทำให้ละคร

เยอรมันไม่อาจเข้าไปมีบทบาทกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือปฏิรูปใดๆ ในสังคมได้ เพราะกลุ่มเป้าหมายของคนทำละครเยอรมันนั้นจำกัดอยู่แค่เพียงคนกลุ่มนี้ และกลุ่มนักวิจารณ์ที่มีบทบาทโดดเด่นในสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น

จุดเด่นของบทสัมภาษณ์นี้ก็คือ คำตอบของลังฮอฟฟ์ต่อทุกคำถามซึ่งเป็นประเด็นย่อยๆ นั้น มีตรรกะภายใน สะท้อนกระบวนการคิด ตลอดจนแนวทางปฏิบัติของตัวเขาเองอย่างเด่นชัด จนนำไปสู่ข้อเสนอแนะและข้อเรียกร้องเป็นองค์รวมของเขาในที่สุด กล่าวคือ การเรียกร้องให้มีการปฏิรูปภายในระบบที่มีอยู่แล้ว แต่มิใช่การสร้างระบบใหม่ขึ้น(ซึ่งเป็นเรื่องที่คนเยอรมันถนัด – ผู้วิเคราะห์) เขาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับวงการละคร วัฒนธรรมการสร้างและรับละคร ประชาคมผู้ชมละครในความเป็นจริงกับกลุ่มเป้าหมายที่ควรจะเป็น รูปแบบของคณะละคร ระบบการจัดการแสดงละคร ระบบการอุดหนุนและสนับสนุนงานศิลปวัฒนธรรม ทัศนคติของคนทำละคร ความสนใจส่วนตัวของเขาในเรื่องละครโบราณ เขาได้หยิบยกประเด็นที่เกี่ยวกับการละครทั้งระบบ ตั้งแต่ฝ่ายผู้สร้าง กระบวนการจัดการ และฝ่ายผู้รับ โดยเฉพาะในฝ่ายผู้สร้างนั้นเขาได้พูดถึงลักษณะความเป็นกลุ่มของคณะละคร และอธิบายให้ผู้อ่านเข้าใจรูปแบบของคณะละครประจำโรงละครได้ชัดเจนว่าควรเป็นอย่างไร การที่โครงสร้างของโรงละครแห่งรัฐ หรือโรงละครประจำเมืองในเยอรมนีผูกติดอยู่กับการมีคณะละครประจำ บุคลากรได้รับเงินเดือนหรือค่าตอบแทนที่ตายตัว ทำงานอยู่กับที่ ทำให้คนทำละครมีโลกทัศน์ที่แคบได้ เพราะไม่ต้องต่อสู้ ไม่ต้องเสี่ยงกับสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องรายได้ หรือจำนวนผู้ชมละครในแต่ละรอบ

แม้ลังฮอฟฟ์กล่าวว่า “ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ” แต่เขาได้แสดงให้เห็นว่าเขาไม่ได้ปฏิเสธมาตรฐานของละคร เขาเรียกร้องมากกว่าคนทำละครเยอรมันทั่วไปด้วยซ้ำ การที่เขาคาดหวังกลุ่มคนดูที่ยังมองไม่เห็น การคาดหวังคนดูที่เป็นขาจรนั้นย่อมเป็นโจทย์ที่ยากทีเดียว และคงมิได้หมายความว่ามาตรฐานของละครไม่จำเป็น การชี้ให้เห็นบริบทที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยนั้นมิได้เป็นการโจมตีเพื่อทำลาย แต่เป็นการแสดงความปรารถนาดี ติเพื่อก่อ และเสนอแนะทางออกให้แก่วงการละครเยอรมันด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นเรื่องการจัดการ เช่น การเสนอแนะให้คนละครรู้จักบริหารจัดการด้วยตนเอง โดยที่ไม่ได้สนับสนุนให้คนละครเยอรมันฆ่าตัวเองด้วยการออกมาแข่งขันกับตลาด หรือวิ่งไล่ตามสื่ออื่นๆ

บทสัมภาษณ์นี้แม้จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับบริบทในเยอรมนี แต่ก็สะท้อนภาพของการถอยห่างออกมาแล้วมองตนเองอย่างพินิจพิเคราะห์ ลักษณะการนำเสนอความคิดของผู้กำกับละครชาวเยอรมัน/ฝรั่งเศสผู้นี้ แม้มีลักษณะเป็นอัตวิสัยค่อนข้างมาก แต่ก็กระตุ้นให้ผู้อ่านคิดอะไรต่อเนื่องออกไปได้อีกหลายประเด็นที่มีนัยต่อวงการละครของไทยด้วยเช่นกัน สถานการณ์เช่นนี้อาจเป็นสถานการณ์ที่ไม่เกิดขึ้นในประเทศไทย เนื่องจากเรายังไม่มีระบบการบริหารจัดการวัฒนธรรมที่เข้มแข็งดังเช่นเยอรมนี ข้อเสนอของลังก์ฮอฟฟ์ที่มีต่อฝ่ายผู้สร้างสรรค์และฝ่ายจัดการอันได้แก่การรวมกลุ่มในลักษณะต่างๆ ที่ทำงานโดยอิสระ ไม่ขึ้นต่อกัน หากแต่สนใจและรู้จักเรียนรู้ซึ่งกันและกันนั้น เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในวงการละครของไทย และน่าจะเสริมให้แข็งแกร่งขึ้นได้ โดยที่ไม่ต้องไปคาดหวังสิ่งที่อยู่ไกลเกินตัวอย่างเช่นการสร้างโครงสร้างใหญ่ๆ มาสนับสนุนศิลปะ

ทัศนวิจารณ์ของเขาสามารถกระตุ้นให้มีการมองสภาวการณ์ต่างๆ ได้รอบด้านขึ้น เราคงไม่ต้องรู้สึกหดหู่ เพียงเพราะไม่มีระบบมารองรับกระบวนการการสร้างและรับศิลปะการละคร เพราะการยึดติดกับสถานที่ ความคิด หรือการสร้างระบบที่ตายตัวอาจเป็นการผูกมัด และล้อมกรอบให้ติดอยู่ในระบบนั้นจนทำให้รู้สึกหดหู่ก็เป็นได้

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ

โดย คีธ บราวน์ (Keith Brown)

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

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกตื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแสดงที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี้ แอเลน (Woody Allen)กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกอะไรเลยเพราะมัวแต่ดื่มด่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ่อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์"เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่าภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆกับกวีนิพนธ์

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

---

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

[2] ประชาชนชาวฮังการีลุกฮือขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลฮังการี ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวฮังการีจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก

แบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับการแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละเว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่งอาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

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

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

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

[3] พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสรยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระองค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี “ละครของผู้กำกับการแสดง” (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีผลต่อการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจจะแตกต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง มโนทัศน์ที่ว่าด้วยวัตถุประสงค์ของผู้เขียนบทละครนั้น

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

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

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิ์ที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่าเขาไม่ตีความอย่างยุติธรรมต่อตัวบทต้นแบบ ก็พร้อมที่จะติติง แม้ว่าเราจะไม่ทราบว่าผู้กำกับการ

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

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์