

ethnotheatre and its contributions to social sciences

Pasakorn Intoo-Marn

Department of Education,

Faculty of Social Sciences and Humanities, Mahidol University

guest lecturer,

Department of Drama, Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasat University

วารสารสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา 34(2): กรกฎาคม - ธันวาคม 2558

บทความ

การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา กับการขยายพรมแดนของงานวิจัยทางสังคมศาสตร์

ภาสกร อินทุมาร

ภาควิชาศึกษาศาสตร์

คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาการละคร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บทความนี้นำเสนอการทบทวนพัฒนาการทางประวัติศาสตร์และสถานะของ “การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา” ในบริบทของงานศึกษาด้านการละครและการศึกษาทางสังคมศาสตร์ ผู้เขียนได้อภิปรายถึงพัฒนาการของการละครสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญกับประเด็นทางสังคม โดยมุ่งเน้นที่ประเด็นการสร้างการเรียนรู้และการปลดปล่อย นอกจากนี้ ยังมุ่งอธิบายบทบาทของการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนากับการทำหน้าที่ขยายพรมแดนของงานวิจัยทางสังคมศาสตร์ ให้ออกไปสู่พื้นที่สาธารณะ รวมทั้งขยายพรมแดนในทางญาณวิทยาของการวิจัย โดยชี้ให้เห็นว่า ด้วยคุณลักษณะที่มีความเหมือนชีวิตจริง และสามารถสร้างประสบการณ์สดจริงให้กับผู้ชมละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาจึงเป็นรูปแบบทางศิลปะที่มีความสามารถในการแสดงภาพนำเสนอชีวิตทางสังคมได้อย่างแตกต่างไปจากรูปแบบการนำเสนออื่นๆ

คำสำคัญ: การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา, การวิจัยทางสังคมศาสตร์, ญาณวิทยา

บทคัดย่อ

ABSTRACT

This paper traces historical background and the position of “ethnotheatre” in methodological contexts of theatre arts and social sciences. It discusses the development of modern theatre and its social engagement, with special emphasis on its educational and emancipatory potential. Furthermore, it also suggests that ethnotheatre can contribute to make social research more comprehensible to the public as well as to challenge epistemological boundaries within social sciences. By emphasizing the lifelikeness and capability to bring about live experience to its audience, ethnotheatre therefore could offer a distinctive form of representation of social life from other genres of performance.

keywords: ethnotheatre, social sciences research, epistemology

บทนำ

เมื่อไม่นานมานี้ ได้มีการปรากฏตัวขึ้นของคำว่า “การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา” (ethnodrama/ethnotheatre) ที่มาจากการผนวกรวมคำว่า “ชาติพันธุ์วรรณนา” (ethnography) กับคำว่า “การละคร” (drama / theatre)¹ เข้าด้วยกัน โดยผู้ที่สร้างคำคำนี้ขึ้นมาก็คือจอห์นนี่ ซัลดানা (Johnny Saldana) โดยเขากล่าวว่า การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาคือการผนวกรวมของศาสตร์สองด้านที่เขามีความเชี่ยวชาญ คือ การละครและการวิจัยสังคมศาสตร์เชิงคุณภาพ โดยคำว่า “ethnodrama” หมายถึง บทละครที่สร้างขึ้นจากการวิจัยเชิงคุณภาพในลักษณะชาติพันธุ์วรรณนา ส่วนคำว่า “ethnotheatre” หมายถึง การใช้ละครเวทีเป็นเครื่องมือในการนำเสนองานวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณนา หรืออาจกล่าวได้ว่า ethnotheatre คือละครเวทีที่นำเสนอตัวบทที่สร้างขึ้นตามแนวทาง ethnodrama (Saldana 2005, 1-2) ซัลดানাได้ตีพิมพ์หนังสือสำคัญสองเล่ม คือ *Ethnodrama: An anthology of reality theatre* (2005) และ *Ethnotheatre: Research from page to stage* (2011) โดยเล่มแรกตีพิมพ์ในชุด “ทางแยกของการแสวงหาความรู้เชิงคุณภาพ” (Crossroads in Qualitative Inquiry Series) ส่วนเล่มที่สองตีพิมพ์ในชุด “การแสวงหาความรู้เชิงคุณภาพและความเป็นธรรมทางสังคม” (Qualitative Inquiry and Social Justice Series) ซึ่งเมื่อพิจารณาตำแหน่งแห่งที่ของหนังสือทั้งสองเล่มนี้ ก็อาจกล่าวได้ว่า การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาได้กำหนดตำแหน่งแห่งที่ของตนเองให้อยู่ในปริภูมิของสังคมศาสตร์

การมาพบกันของการละครและสังคมศาสตร์มิได้เพิ่งเกิดขึ้น ใน ค.ศ. 1956 เออร์วิง กอฟฟ์แมน (Erving Goffman) เขียนงานโดยใช้แนวคิดเรื่ององค์ประกอบทางการละครมาวิเคราะห์พฤติกรรมของมนุษย์ (Goffman 1959) ต่อมา วิคเตอร์ เทอร์เนอร์ (Victor Turner) ได้ตีพิมพ์หนังสือเรื่อง *From Ritual to Theatre* (1982) และ

¹ คำว่า “drama” หมายถึงบทละคร ส่วน “theatre” หมายถึงละครเวทีที่มีองค์ประกอบต่างๆ ทางการละครเพิ่มเข้ามานอกเหนือไปจากตัวบท แต่สำหรับบทความนี้จะใช้คำภาษาไทยว่า “การละคร” แทนทั้งสองคำ.

ริชาร์ด เชคเนอร์ (Richard Schechner) ตีพิมพ์หนังสือเรื่อง *Between Theatre and Anthropology* (1985) โดยงานของเทอร์เนอร์และเชคเนอร์มองความสัมพันธ์ระหว่างการละครกับมานุษยวิทยาผ่านการศึกษากาการแสดงที่ปรากฏในพิธีกรรม อาจกล่าวได้ว่างานเขียนดังที่กล่าวมานี้เป็นการศึกษากาการกระทำหรือการแสดงออกของมนุษย์จากจุดยืนทางสังคมศาสตร์ และแม้ว่าเชคเนอร์จะเป็นนักการละครในเบื้องต้น แต่ความสนใจของเขาจะอยู่ที่ “การศึกษากาการแสดง” (performance studies) ซึ่งมีแนวคิดทางสังคมศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมานุษยวิทยาเป็นฐานราก

การปรากฏตัวของกาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาในฐานะที่เป็นการพบกันของกาการละครและสังคมศาสตร์จึงมิใช่สิ่งใหม่ คำถามที่เกิดขึ้นก็คือ กาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาจะสามารถมีบทบาทเพิ่มเติมต่อการสร้างความรู้ทางสังคมศาสตร์ต่างไปจากการพบกันของกาการละครกับสังคมศาสตร์ที่มีมาก่อนหน้าอย่างไร สิ่งหนึ่งที่จะจะทำให้เห็นถึงความแตกต่างได้ก็คือ ที่ผ่านมานั้น นักสังคมศาสตร์เป็นผู้ใช้แนวคิดกาการละครหรือการแสดงเข้าไปมองปรากฏการณ์ทางสังคมอันเกี่ยวกับการแสดงออกของมนุษย์ แต่กาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาเกิดขึ้นจากนักการละครที่มีความสนใจสังคมศาสตร์ที่ต้องการใช้ความรู้ทางกาการละครเข้ามาขยายพรมแดนของงานวิจัยทางสังคมศาสตร์ให้สามารถมีบทบาททางสังคมได้มากกว่าที่เคยเป็นมา ดังที่ซัลดานากล่าวว่าละครก็คือรูปแบบทางศิลปะที่เหมาะสมที่สุดในกาการสื่อสารชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมที่ค้นพบจากการสังเกต (Saldana 2011, 15) นอกจากนี้ เดนซินและลินคอล์นก็ได้กล่าวว่า กาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาเป็นรูปแบบของงานชาติพันธุ์วรรณนาที่ส่งเสียงต่อสาธารณะ (public voice ethnography) ซึ่งจะช่วยให้คนในสังคมเข้าถึงงานวิจัยได้ดีกว่ารายงานการวิจัยในแบบกาการเขียนดังที่เคยเป็นมา รวมทั้งความต่างของกาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนากับงานชาติพันธุ์วรรณนาของกาการแสดง (performance ethnography) ในแบบที่ผ่านมาก็อยู่ตรงที่เจตจำนงของกาการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาที่ต้องการส่งเสียงต่อสาธารณะที่จะสามารถนำไปสู่กาการเรียนรู้และกาปลดปล่อย (emancipatory and educational potential) (Denzin and Lincoln 2005, x)

คำถามสำคัญที่ตามมาก็คือ การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาสามารถสร้างการ เรียนรู้และการปลดปล่อยได้จริงเพียงใด ในการจะตอบคำถามนี้ จำเป็นที่จะต้องย้อนกลับ ไปมองประวัติศาสตร์การละครเพื่อพิจารณาบทบาทดังกล่าว อันเป็นบทบาทที่เป็นฐานราก สำคัญของการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา บทความนี้จึงพยายามแสดงให้เห็นถึงบทบาท ดังกล่าวของการละคร เพื่อที่จะนำมาสู่การอธิบายบทบาทของการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา กับการทำหน้าที่ขยายพรมแดนของงานวิจัยทางสังคมศาสตร์ให้กว้างขวางออกไป

การละครกับการเรียนรู้และการปลดปล่อย

รูปแบบของละครที่เป็นต้นทางของรูปแบบละครส่วนใหญ่ในปัจจุบันเริ่มต้นขึ้นในช่วงกลาง ศตวรรษที่ 19 ช่วงเวลานั้นมีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญคือมีการปฏิวัติฝรั่งเศสที่ทำให้บริบท ทางการเมืองและสังคมเปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้อุดมคติในเรื่องเสรีภาพเป็นอุดมคติหลักของ คนยุโรป นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาความรู้ทางวิทยาศาสตร์และมีการปฏิวัติอุตสาหกรรม ส่งผลให้ความคิดในเรื่องการอธิบายด้วยเหตุผลเชิงประจักษ์เข้ามามีบทบาทนำ และในมิติ ทางสังคมนั้น ปรัชญาปฏิฐานนิยม (positivism) มีอิทธิพลสูงยิ่งในการอธิบายปรากฏการณ์ ทางสังคม ปรัชญานี้อธิบายว่าในการสร้างความรู้และความจริงทางสังคม จำเป็นที่จะต้อง นำวิธีคิดแบบวิทยาศาสตร์มาใช้ กล่าวคือ ความรู้และความจริงจะต้องพิสูจน์ได้ด้วยข้อมูล จากการสังเกตผ่านประสาทสัมผัส (senses) ทั้งห้า อันได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และกาย สัมผัส

นอกจากนี้ หนังสือ *On the Origin of the Species* ของ ชาร์ลส์ ดาร์วิน (Charles Darwin) ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ (ค.ศ. 1859) ก็มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของ ยุคสมัย กล่าวคือ ความคิดเรื่องวิวัฒนาการ (evolution) และการคัดสรรทางธรรมชาติ ที่ผู้เข้มแข็งจะสามารถดำรงอยู่ได้ (natural selection of species) ได้ทำให้เกิดคำถาม เรื่องการมีอยู่ของพระเจ้าและโชคชะตา ซึ่งทั้งหมดนี้ได้ส่งผลให้ระบบคิดแบบวิทยาศาสตร์ และการอธิบายด้วยเหตุผลเชิงประจักษ์มีอำนาจนำในการอธิบายความรู้และความจริง (เด่นดวง พุ่มศิริ 2525, 5) ระบบคิดเช่นนี้ส่งผลต่อบทบาทของการละครเช่นกัน กล่าวคือ

เริ่มมีกระแสวิพากษ์วิจารณ์แนวทางการละครที่มีบทบาทนำในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 อย่างละครแบบโรแมนติก (romantic) อันเป็นละครที่มีเรื่องราวที่มนุษย์ใฝ่ฝันว่าจะได้พบ และมีลักษณะหลีกเลี่ยงความจริงในชีวิตประจำวัน รวมทั้งละครแบบเรจิมย์ (melodrama) ที่มุ่งให้ความบันเทิงด้วยการสร้างเรื่องที่โลดโผนโดยไม่คำนึงถึงเหตุผล รวมทั้งตัวละครก็มีลักษณะแบบแผนตายตัว (typed character) เช่น พระเอกต้องรูปหล่อ นิสัยดี กล่าวหาคุณนางเอกต้องสวยและดีพร้อมทุกประการ ผู้ร้ายต้องน่าเกลียด ฉลาดแต่โง่ง (สดใส พันธุมโกมล 2550, 41) และได้เกิดสำนักคิดทางการละครขึ้นใหม่ ซึ่งก็คือ “สำนักสัจนิยม” (realism) ที่อธิบายว่า “เราจะรู้จักโลกที่แท้จริงก็ด้วยการเฝ้าดูอาการความเป็นไปของโลก...และจะต้องพยายามคิดให้เป็นปรนัยให้มากที่สุดโดยไม่บิดเบือนความจริงอันใดเลย” (เด่นดวง พุ่มศิริ 2525, 5) เพราะละครก็คือชีวิต (“Theatre is life itself”) (สดใส พันธุมโกมล 2550, 41) และละครสัจนิยมก็คือต้นกำเนิดของ “การละครสมัยใหม่” (modern theatre) ในโลกตะวันตก ที่เริ่มขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19

ละครในรูปแบบสัจนิยมหรือแนวสมจริงนี้ บางทีก็เรียกว่าแนวภาพนำเสนอของชีวิตจริง (representational) ซึ่งภายใต้สำนักคิดแบบนี้ก็ยังสามารถแบ่งรูปแบบละครได้อีก 3 รูปแบบ นั่นคือ “ธรรมชาตินิยม” (naturalism) ที่เน้นความเหมือนกับชีวิตจริงทุกประการ จนละครแนวนี้ได้สมญาว่าเป็น “ละครที่แสดงเสี้ยวชีวิต” (slice of life drama) โดยในการแสดงนั้นนักแสดงไม่จำเป็นต้องเปล่งเสียงแบบละคร แต่พูดกันในลักษณะที่เหมือนการพูดคุยในชีวิตประจำวัน รวมทั้งนักแสดงจะไม่คำนึงว่าคนดูจะเห็นตนหรือไม่ ตัวละครสามารถเดิน นั่ง ยืน ได้ตามอำเภอใจ ของประกอบฉากก็ใช้ของจริงทั้งหมด เช่น ก้อนน้ำก็มีน้ำไหลได้จริง เนื้อสัตว์ก็ใช้เนื้อสัตว์ของจริง เป็นต้น นอกจากนี้ ละครแนวธรรมชาตินิยมยังต่อต้านบทละครแบบสมบูรณ และให้ความสำคัญกับการนำเสนอชีวิตเป็นฉากๆ (tableaux of life) อย่างไรก็ตาม ความพยายามที่จะสมจริงในลักษณะนี้ไม่สามารถสื่อสารกับคนดูได้ จึงได้เกิดละครสมจริงในอีกลักษณะหนึ่งที่เรียกว่า “สัจนิยมที่เรียบง่าย” (simplified realism) หรือบางทีก็เรียกว่า “สัจนิยมที่เลือกสรรแล้ว” (selective realism) อันหมายถึงละครที่เลือกภาพชีวิตบางตอน หรือการกระทำบางอย่างของมนุษย์

มานำเสนอ การออกแบบฉากก็เป็นไปในลักษณะการเลือกสรรบางสิ่งที่สามารถทำหน้าที่ ภาพนำเสนอของสถานที่นั้นๆ และละครแนวสมจริงอีกลักษณะหนึ่งนั่นก็คือละคร “แนวเสนอแนะ” (suggestivism) อันเป็นละครแนวสมจริงที่เรียบง่ายที่สุด โดยเฉพาะการจัดฉากที่จะเป็นการเลือกเครื่องประกอบฉากเพียงบางอย่างเพื่อแสดงความเป็นสถานที่นั้นๆ โดยความสำคัญของละครในแนวนี้จะอยู่ที่การแสดง (มัทนี รัตติน 2546, 191-192)

นอกจากลักษณะต่างๆ ของละครแนวสมจริงดังที่กล่าวแล้ว ละครแนวสมจริงยังให้ความสำคัญกับประเด็นทางสังคม

นักเขียนบทละครสมัยใหม่ในระยะเริ่มแรกนี้ให้ความสำคัญกับสังคมแวดล้อมมาก จนกระทั่งบางครั้ง “สังคม” กลายเป็นจุดเด่นของเรื่องแทนที่จะเป็นส่วนประกอบหรือ “แบคกราวนด์” (background) อย่างแต่ก่อน แนวโน้มอันนี้นำไปสู่วรรณกรรมประเภท ละครเพื่อสังคม (social drama) ซึ่งพยายามตีแผ่ให้เห็นข้อเสียของสังคมด้วยจุดหมายที่จะให้มีการแก้ไข ละครประเภทนี้บางครั้งนิยมใช้ “กลุ่มมวลชน” (mass hero) เป็นตัวเอกของเรื่องเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงปัญหาของสังคมโดยรวม (สดีโส พันธุ์มโกล 2550, 17)

ถึงแม้ละครสังคมนิยมจะมีจุดมุ่งหมายในการเปลี่ยนแปลงระบบคุณค่าบางอย่างในสังคม ที่ผู้ชมสามารถเรียนรู้ผ่านพฤติกรรมและการเปลี่ยนแปลงของตัวละคร แต่ละครลักษณะนี้ก็เป็นละครที่ผู้ชมนั่งดูตั้งแต่ต้นจนจบและออกจากโรงละครไป ซึ่งแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) นักวรรณคดีและนักการละครชาวเยอรมันผู้ซึ่งนิยมในปรัชญา มาร์กซิสต์ (Marxist philosophy) และเป็นผู้ที่มีบทบาทอย่างมากทางการละครในช่วง ค.ศ. 1920-1956 เห็นว่าละครในแบบนี้เป็นตัวทำลายพลังทางสติปัญญาของผู้ชม การที่เบรคชท์คิดเช่นนี้ เป็นเพราะเขาเห็นว่าละครในช่วงก่อนหน้านี้เป็นละครที่พยายามผสมผสานศิลปะแขนงต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อสร้างภาพมายา และคนดูก็จะหลงไปกับภาพมายาเหล่านั้น ในขณะที่ความเป็นจริงนั้นมิได้สวยงามดังละคร เพราะสังคมยังมีชนชั้นและการกดขี่ ดังนั้นละครต้องทำหน้าที่ในการฉีกหน้ากากของชนชั้นผู้ปกครอง รวมทั้งร่วมต่อสู้กับชนชั้นที่ถูกกดขี่ โดยทำหน้าที่กระตุ้นให้ผู้ชมได้มองเห็นสภาวะของตนเอง และความ

เป็นไปทางสังคมที่กำกับพวกเขาอยู่ ทั้งนี้เพื่อจะให้ผู้ชมได้ลุกขึ้นมาสร้างความเปลี่ยนแปลง และนี่คือจุดเริ่มของการพัฒนาทฤษฎีทางการละครเพื่อสร้างปฏิบัติการทางสังคม (Theatre of Social Action)

เบรคซท์ได้สร้างรูปแบบละครที่เรียกว่า “ละครเอพิค” (Epic Theatre) เพื่อแสดงความแตกต่างอย่างชัดเจนกับละครแบบเน้นอารมณ์ (dramatic) ของละครสมัยใหม่ โดยทั่วไปนั้นคนมักเข้าใจว่าเอพิคหมายถึงวรรณคดีประเภทมหากาพย์ที่กล่าวถึงวีรกรรมของวีรบุรุษในอดีต แต่คำว่า “เอพิค” (epik) ในภาษาเยอรมัน ที่เบรคซท์นำมาใช้เรียกรูปแบบละครของเขานั้น หมายถึงวรรณกรรมเล่าเรื่องในแบบสมัยใหม่ เช่น นวนิยาย ได้ด้วย “เบรคซท์ต้องการจะใช้คำว่า ‘episch’ ในความหมายที่จะชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างจากลักษณะ ‘ที่เป็นละคร’ หรือ ‘dramatisch’ คือ หมายความว่าลักษณะ ‘episch’ เป็นไปในทำนองที่ไม่รุนแรง ให้เวลาแก่ผู้ชมที่จะคิดไตร่ตรองหาเหตุผล คือ ให้โอกาสผู้รับได้มีอิสระดังเช่นกับการอ่านเรื่องเล่าซึ่งเราจะหยุดคิดได้ตามใจเรา” (เจตนา นาควัชระ 2526, 180; Gray 1976, 71-72)

เบรคซท์ได้สร้างวิธีการนำเสนอละครขึ้นเพื่อรองรับความคิดข้างต้น เขาเรียกวิธีการนี้ว่า “การทำให้แปลกแยก” (alienation) หรือที่นักการละครเรียกว่า “V-Effect” โดย V มาจากคำว่า Verfremdung ในภาษาเยอรมันและมีความหมายใกล้เคียงกับ alienation (Gray 1976, 67) ละครก่อนหน้านี้นักมุ่งเน้นความเหมือนจริง และทำให้คนดูคล้อยตามอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร การทำให้รู้สึกแปลกแยกของเบรคซท์ จึงเป็นการทำให้คนดูรู้อยู่ตลอดเวลาว่ากำลังดูละครอยู่ ซึ่งก็คือการสร้างระยะห่างระหว่างคนดูกับละคร หรือการทำให้คนดูถอยห่างออกจากละคร ฉากละครของเบรคซท์จึงไม่ใช่ลักษณะเหมือนจริง ไม่มีการซ่อนดวงไฟที่ไชน์บนเวที รวมทั้งมีการเปลี่ยนฉากให้คนดูเห็นโดยไม่ปิดไฟเป็นต้น ในส่วนของตัวละคร บางครั้งตัวละครก็พูดกับตนเอง และบางครั้งก็หันมาพูดและตั้งคำถามกับคนดูโดยตรง รวมทั้งอาจมีนักแสดงในลักษณะกลุ่ม (chorus) ทำหน้าที่วิพากษ์พฤติกรรมของตัวละคร นอกจากนี้ ยังมีการใช้ป้ายบอกเล่าเหตุการณ์ หรือฉายภาพนิ่งไปยังจอที่ตั้งอยู่หน้าเวที

เบรคซท์เชื่อว่าวิธีการเช่นนี้จะทำให้คนดูต้องติดตามและคิดพิจารณา มิใช่แค่ลอยตามไปกับละคร ในบางครั้งเบรคซท์จะขอร้องให้คนดูช่วยแต่งละครของเขาต่อให้จบ เพราะเขาหมดปัญญาที่จะแต่งต่อได้ ซึ่งนี่ก็คืออีกวิธีการหนึ่งของการทำให้รู้สึกแปลกแยก ซึ่งทั้งหมดนี้เท่ากับว่าเบรคซท์ทำการสลายความคุ้นเคยของคนดู นอกจากนี้ เบรคซท์ยังสร้างเรื่องที่ทำให้คนดูเกิดการคิดคัดง้างกลับไปกลับมา ด้วยเบรคซท์เชื่อว่าคนดูคือผู้ที่มีสติปัญญาที่สามารถคิดไตร่ตรองด้วยเหตุผลได้ ดังเช่น เรื่อง *แม่ดูราชกับลูกๆ ของเธอ* ซึ่งเป็นเรื่องของแม่คนหนึ่งที่กำลังอาศัยอยู่ในสงคราม ที่เงินแม่เธอต้องเสียลูกๆ ไปในสงคราม เธอก็ยังไม่ยอมออกมาจากสงคราม ในแง่นี้:

ผู้ชมได้รับการกระตุ้นให้นำเอาเรื่องของแม่ดูราชมาคิดต่อไป มาไตร่ตรองด้วยเหตุผล โดยอาจจะได้ "บทเรียน" จากละครเรื่องนี้ไปในทำนองที่ว่า สงครามนั้นเป็นสิ่งที่เลวร้าย ในขณะที่แม่ดูราชเองแม้ว่าจะ "เจ็บ" ไปแล้ว แต่ก็ไม่ได้ "จำ" ทั้งๆ ที่สูญเสียลูกไปแล้วทั้งสามคนในสงครามและเพราะสงคราม แต่ก็ยังไม่ผลัดตัวออกจากสงคราม หมายความว่าผู้ชม "ฉลาด" กว่าแม่ดูราช หมายความว่าละครสอนให้เราฉลาดขึ้น แต่การที่เราจะฉลาดได้นั้นเราจะต้องไม่ "ตาม" ละคร แต่ "คิด" ด้วย "เหตุผล" ไปในเชิงที่ค้านกับละครในบางตอน (เจตนา นาควัชระ 2526, 183)

ด้วยเหตุที่ละครของเบรคซท์พยายามให้คนดูคิดด้วยเหตุผล และใช้เหตุผลของความคิด 2 แบบมาคัดง้างกัน ผนวกกับความเข้าใจของสังคมที่สับสนกับคำว่าเอพิค ในภายหลังเบรคซท์จึงเรียกละครของเขาว่า "ละครวิภาษวิธี" (Dialectic Theatre)

ละครอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญกับการสร้างการเปลี่ยนแปลงทางสังคมก็คือ "ละครประยุกต์" (applied theatre) ซึ่งหมายถึงอีกลักษณะหนึ่งของละครที่ไม่ได้เดินตามแนวทางละครแบบอารมณ์ (dramatic theatre) ของละครสมัยใหม่ รวมทั้งมีเป้าหมายในเชิงสังคมเช่นเดียวกับละครของเบรคซท์ เฮเลน นิโคลสัน (Helen Nicholson) ระบุว่าละครประยุกต์หมายถึงรูปแบบของกิจกรรมทางการละคร (dramatic activity) ที่ไม่ได้ อยู่ในแนวทางของละครกระแสหลักหรือละครตามชนบ แต่เป็นละครที่มุ่งให้เกิดประโยชน์ต่อบุคคล ชุมชน และสังคม (Nicholson 2005, 2-10) คำว่าละครประยุกต์เพิ่งจะเป็นที่

รับรู้อย่างกว้างขวางในช่วงทศวรรษที่ 1990 แต่ในทางปฏิบัติการนั้นละครประยุกต์ได้พัฒนารากฐานมาจาก “ละครสายก้าวหน้า” (radical theatre) ของศตวรรษที่ 20 อันได้แก่ “ละครของฝ่ายซ้ายทางการเมือง” (Theatre of Political Left) “ละครเพื่อการศึกษา” (Theatre in Education) และ “ละครชุมชน” (Community Theatre) ละครทั้งสามกลุ่มนี้เป็นความพยายามในการเชื่อมโยงปฏิบัติการทางการละคร (dramatic practices) เข้ากับการเปลี่ยนแปลงของบุคคลและสังคม โดยมีเป้าหมายร่วมกันคือใช้ละครเพื่อสลایลำดับชั้นและการแบ่งแยกทางสังคม (social hierarchies and divisions) โดยในทางการเมืองนั้น ละครได้เข้ามามีบทบาทร่วมในขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม อาทิ ขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิพลเมือง (civil rights movements) โดยหน้าที่ของละครก็คือการนำประเด็นทางการเมืองมาทำให้ปรากฏเป็นภาพ (visualisation) และนำเสนอออกไปเพื่อเป็นฐานเริ่ม (platform) ของการแลกเปลี่ยนถกเถียงในประเด็นนั้นๆ สิ่งหนึ่งที่เป็นเครื่องยืนยันถึงบทบาทของละครในทางการเมืองก็คือการเกิดขึ้นของ “ขบวนการละครของผู้ใช้แรงงาน” (Workers’ Theatre Movements) อันเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมของผู้ใช้แรงงาน (Workers’ Movements) ในทศวรรษที่ 1920 เป็นต้น

ในส่วนของการศึกษานั้น ละครได้รับอิทธิพลจาก 2 สำนักคิดหลัก คือ “การศึกษาแบบก้าวหน้าของยุโรป” (European Model of Progressive Education) ที่ให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติ (learning by doing) และ “การศึกษาของผู้ถูกกดขี่” (Pedagogy of the Oppressed) ของเปาโล แฟร์ (Paulo Freire) นักการศึกษาชาวบราซิล ที่เห็นว่าการเรียนการสอนที่ผ่านมาเป็น “การศึกษาแบบธนาคาร” (Banking Education) ที่นักเรียนฟังและจดจำข้อมูลจากครู ซึ่งในกระบวนการเช่นนี้มีลำดับชั้นทางอำนาจระหว่างผู้ผลิตความรู้กับผู้รับความรู้ ผู้รับความรู้ที่เป็นผู้มีอำนาจน้อยกว่า (powerless) ก็จะได้รับเอาความคิดและมุมมองที่ผู้มีอำนาจเหนือกว่าตนเข้ามาไว้ในสำนึก ซึ่งเท่ากับเป็นการถูกกดขี่ ดังนั้น แฟร์จึงเห็นว่าในการจะปลดปล่อยจากการถูกกดขี่นั้น การศึกษาต้องกระทำผ่านการแลกเปลี่ยนสนทนา (dialogue) และผู้เรียนรู้ต้องเป็นศูนย์กลางของกระบวนการ ดังนั้น ละครในบริบทของการศึกษาจึงเป็นการใช้เครื่องมือทางการละคร อาทิ ละครที่เป็นเรื่อง (play) การด้นสด (improvisation) บทบาทสมมติ

(role playing) เป็นเครื่องมือของการศึกษาและการเรียนรู้ภายใต้แนวคิดดังกล่าว (Freire 1996) ส่วนละครชุมชน หรือบางครั้งก็เรียกว่า “ละครของคนรากหญ้า” (Grassroots Theatre) เป็นกระบวนการสร้างละครโดยการมีส่วนร่วมของสมาชิกในชุมชน เพื่อที่จะนำเสนอประเด็นและเรื่องราวที่ชุมชนให้ความสำคัญ อาทิ ประเด็นปัญหา หรือประเด็นที่ต้องการความเห็นของชุมชน เป็นต้น โดยเป้าหมายของละครชุมชนก็คือ การสร้างการมีส่วนร่วมทางสังคม (social inclusion) และการสร้างความเป็นชุมชน (community building)

ตัวอย่างหนึ่งของละครประยุกต์ก็คือ “ละครเพื่อการศึกษา” อันเป็นละครที่มีลักษณะเป็นกิจกรรมการแสดงโดยกลุ่มหรือคณะละครอาชีพที่จัดแสดงละคร โดยมีเป้าหมายเพื่อให้เกิดการเรียนรู้และปรับเปลี่ยนทัศนคติของผู้ชมตามเป้าหมายที่ได้วางไว้ โดยใช้สื่อการละครเป็นเครื่องมือ ดังนั้น การจัดแสดงละครเพื่อการศึกษาจึงต้องมีการค้นคว้าข้อมูลทั้งด้านเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอ และศึกษากลุ่มผู้ชมที่เป็นเป้าหมายเฉพาะ บนพื้นฐานของจิตวิทยาพัฒนาการและความต้องการของกลุ่มคนในช่วงวัยต่างๆ ที่มีความแตกต่างกันออกไป

ละครเพื่อการศึกษา (Theatre in Education หรือนิยมเรียกว่า TIE) หมายถึง ผลงานละครเวทีที่ยังคงรักษาไว้ซึ่งองค์ประกอบของละครเวทีโดยทั่วไป เพียงแต่อาจจะมีการดัดแปลงให้คงไว้เพียงความเรียบง่ายในเชิงเทคนิค เพื่อความคล่องตัวในการสัญจรไปตามสถานที่ต่างๆ ละครเพื่อการศึกษาที่นี้จะต้องเน้นคุณภาพของการนำเสนอ ซึ่งรวมถึงการแสดง การกำกับการแสดง การเขียนบท ตลอดจนการออกแบบกิจกรรมและการออกแบบองค์ประกอบทุกด้านอย่างมืออาชีพ ละครเพื่อศึกษามุ่งเน้นที่จะใช้ประสบการณ์จากการชมละครเวทีมาเป็นเครื่องมือในการให้การศึกษาแก่ผู้ชม หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ละครเพื่อการศึกษาเป็นเครื่องมือกระตุ้นให้ผู้ชมต้องคิดตั้งคำถาม และแสวงหาคำตอบอันเป็นสาระสำคัญต่อการใช้ชีวิต (ปาริชาติ จีงวิวัฒนาการณ์ 2545, 13)

อีกตัวอย่างหนึ่งก็คือ “ละครของผู้ถูกกดขี่” (Theatre of the Oppressed) ที่คิดค้นขึ้นโดยออสโต โบอัล (Augusto Boal) นักการละครชาวบราซิล โบอัลตั้งชื่อละครของตนเช่นนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงต้นทางของความคิดที่มีอิทธิพลต่อการสร้างรูปแบบละคร

ซึ่งก็คือแนวคิดของเปาโล แฟร์ ที่เขียนไว้ในหนังสือ *The Pedagogy of the Oppressed* (1996) แฟร์กล่าวว่า ผู้ที่ถูกกดขี่จะต้องปลดปล่อยตัวเองให้เป็นอิสระ เพราะการกดขี่ใด ๆ นั้นคือการทำลายความเป็นมนุษย์ (dehumanisation) และการกดขี่นั้นไม่เพียงทำลายความเป็นมนุษย์ของผู้ที่ถูกกดขี่ (the oppressed) แต่มันได้ทำลายความเป็นมนุษย์ของผู้กดขี่ (the oppressor) ด้วยในเวลาเดียวกัน ดังนั้น การปลดปล่อยตนเองให้เป็นอิสระ จึงมิใช่การต่อสู้เพื่อที่จะเอาชนะผู้กดขี่ เพราะหากผู้ถูกกดขี่สามารถเอาชนะในการต่อสู้ได้ แล้ว ผู้ถูกกดขี่ก็จะกลายมาเป็นผู้กดขี่เสียเอง

กระบวนการปลดปล่อยดังกล่าวจึงเป็นกระบวนการที่ผู้ถูกกดขี่ทำความเข้าใจเชิงวิพากษ์ต่อสิ่งที่เรียกว่า “การกดขี่” (oppression) และทำความเข้าใจในสำนึก (consciousness) ของทั้งผู้ที่ถูกกดขี่เองและตัวผู้กดขี่ การเข้าใจดังกล่าวคือการทำความเข้าใจพฤติกรรม โลกทัศน์ และมุมมองทางจริยธรรม (ethics) เมื่อผู้ถูกกดขี่เข้าใจดังนี้แล้ว “ความจริงว่าด้วยเรื่องการกดขี่” (reality of oppression) ในมโนสำนึกของผู้ถูกกดขี่ก็จะเปลี่ยนรูป (transform) ไป และการเปลี่ยนรูปนี้ก็คือการปลดปล่อยตนเองจากการถูกกดขี่ มาสู่การเป็นมนุษย์ (human) ซึ่งเป็นการปลดปล่อยผู้กดขี่จากการถูกทำลายความเป็นมนุษย์ไปด้วย กล่าวคือ การมีผู้กดขี่ได้นั้น นั้นย่อมหมายถึงความว่ามีผู้ถูกกดขี่ดำรงอยู่ แต่เมื่อผู้ถูกกดขี่ได้เปลี่ยนมาสู่การเป็นมนุษย์ ย่อมหมายถึงการไม่มีผู้ถูกกดขี่อีกต่อไป ดังนั้นผู้กดขี่และการกดขี่จึงไม่ดำรงอยู่ และเมื่อถึงเวลานั้น การเรียนรู้ของผู้ถูกกดขี่ก็จะกลายเป็นการเรียนรู้ของประชาชนทุกคน (Freire 1996, 25-51)

รูปแบบสำคัญรูปแบบหนึ่งของละครของผู้ถูกกดขี่ก็คือ “ละครฟอรัม” (Forum Theatre) ซึ่งเป็นหนึ่งในรูปแบบกิจกรรมที่โบอัลพัฒนาขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้นำศิลปะการละครไปใช้ในการแก้ปัญหาชุมชน บนพื้นฐานวิธีคิดที่ว่า “ปัญหาของปัจเจกบุคคลก็คือปัญหาในทางการเมืองและสังคม” (the personal is political) ละครแนวนี้เกิดขึ้นในปี 1973 ซึ่ง ณ ขณะนั้นโบอัลมุ่งเน้นละครในเชิงการเมืองเพื่อให้ผู้ที่ถูกกดขี่ปลดปล่อยตนเอง และต่อสู้กับการกดขี่ที่บังพวน การค้นพบละครฟอรัมเกิดขึ้นเมื่อคณะละครของเขาจัดแสดงละครในชุมชนแห่งหนึ่งประเทศเปรู หลังจากการแสดง มีหญิงชาวบ้านคนหนึ่งเข้ามาบอกให้เขาใช้ละครช่วยแก้ปัญหา ซึ่งปัญหาของเธอก็คือการที่สามีของเธอเอาเงินจากเธอไปโดย

บอกว่าจะเอาไปสร้างบ้านใหม่ ทุกครั้งที่สามีเอาเงินไป เขาจะเอากระดาษที่เขียนอะไรบางอย่างมาให้เธอโดยบอกว่านี่คือใบเสร็จรับเงินค่าวัสดุก่อสร้าง ด้วยเหตุที่เธออ่านหนังสือไม่ออกเธอก็เชื่อว่านั่นคือใบเสร็จรับเงินจริงๆ จนเมื่อเวลาผ่านไปเธอเริ่มเกิดความสงสัยว่าการสร้างบ้านใหม่จะใช้เวลาานมากเกินไป เธอก็เอาข้อความในกระดาษที่สามีเธอบอกว่าเป็นใบเสร็จรับเงินไปให้เพื่อนบ้านอ่าน ซึ่งทำให้เธอพบว่าข้อความเหล่านั้นคือจดหมายรักของหญิงอื่นที่ส่งมาให้สามีของเธอ และเงินที่สามีเอาไปจากเธอก็เพื่อเอาไปใช้กับหญิงคนใหม่ เมื่อฟังเรื่องราวแล้วโบอัลจึงบอกกับเธอว่าเธอไม่สามารถแก้ปัญหาให้เธอได้ แต่เขาได้สร้างละครจำลองเหตุการณ์ดังกล่าวเพื่อแสดง และถามคนดูว่า ถ้าคนดูเป็นหญิงผู้นี้จะแก้ปัญหาอย่างไร คนดูเสนอความเห็นต่างๆ นักแสดงก็แสดงตามความเห็นเหล่านั้น แต่โบอัลก็สังเกตเห็นว่ามีคนดูหญิงคนหนึ่งที่ไม่เคยพอใจกับทางออกแบบต่างๆ ที่คนดูอื่นๆ ช่วยกันเสนอ โบอัลจึงถามความเห็นจากหญิงผู้นั้นและแสดงตามที่เธอเสนอ เธอก็ยังคงไม่พอใจ โบอัลจึงเชิญให้เธอขึ้นไปแสดงเป็นหญิงที่ประสบปัญหานั้น และให้เธอแสดงให้เห็นว่าทางออกของปัญหาควรเป็นเช่นไร

จากเหตุการณ์นี้เองที่ทำให้โบอัลสร้างรูปแบบละครฟอรัม (Boal 1979, 1-9) ซึ่งเป็นรูปแบบของการแสดงละครโดยนักแสดงอาชีพที่จำลองสถานการณ์ของประเด็นปัญหาให้กับสมาชิกในชุมชนหรือกลุ่มผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้รับชม และเมื่อการแสดงได้ดำเนินมาถึงจุดที่ตัวละครจะต้องตัดสินใจ หรือต้องแก้ไขสถานการณ์ การแสดงจะหยุด เพื่อให้ผู้ชมได้เสนอทางออกเพื่อให้นักแสดงลองแสดงทางออกที่เสนอนั้น ในบางกรณีอาจให้ผู้ชมซึ่งเป็นเจ้าของปัญหาได้ทดลองสวมบทบาทของตัวละครนั้นๆ ด้วยตนเอง ทั้งนี้เป็นเพราะโบอัลเชื่อว่าการเปลี่ยนผ่านทางสังคม (transformations of society) ทุกคนต้องเป็นผู้กระทำการ (protagonist) (Boal 1979, 120-156) การเสนอทางออกและการเข้าไปสวมบทบาทเช่นนี้ถือเป็นการกระทำการเพื่อชักจูงการแก้ปัญหา เพื่อที่จะเห็นผลลัพธ์หรือผลที่ตามมา ซึ่งผลลัพธ์นั้นจะเห็นได้จากปฏิกิริยาตอบโต้ของนักแสดงหรือตัวผู้ชมที่ทดลองสวมบทบาทเองผ่านการตัดสินใจในบทบาทที่มีได้ชักจูงมาก่อน โบอัลเรียกวิธีการนี้ว่าเป็น "การชักจูงความจริง" (rehearsal of reality) (Boal 1979, 120-156) และเรียกผู้ชม (spectator) ของเขาว่า "ผู้ชมกึ่งนักแสดง" (spect-actor) ซึ่งก็คือการที่ผู้ชมเกิด

ประสบการณ์ชุดหนึ่งขึ้นผ่านการแสดง หรือ “กระทำการ” (doing) เพื่อแสวงหาทางออกด้วยตัวเอง ซึ่งจะทำให้ผู้คนเหล่านั้นสามารถเกิดการตกผลึกภายใน (internalisation) อันจะนำไปสู่การเรียนรู้และการเปลี่ยนแปลง ซึ่งนั่นก็เท่ากับเป็นการปลดปล่อยตนเองจากการเป็นผู้ถูกกดขี่ (Okagbu 1998, 39)

ละครในแนวทางของโบอัลถูกนำไปใช้ทั้งโดยตรงและโดยการประยุกต์เพื่อสร้างการเรียนรู้และการเปลี่ยนแปลงอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบททางสังคมที่การกดขี่โดยอำนาจรัฐ และโดยโครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจยังคงกระทำต่อประชาชนอยู่อย่างกว้างขวาง ตัวอย่างหนึ่งของละครในลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นในขบวนการโค่นล้มประธานาธิบดีเฟอร์ดินานด์ มาร์คอส (Ferdinand Marcos) แห่งประเทศฟิลิปปินส์ ผู้เป็นเผด็จการและกดขี่ประชาชน ในระหว่างเดือนธันวาคม ค.ศ. 1985 ถึงเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ. 1986 โดย “เครือข่ายละครประชาชนแห่งฟิลิปปินส์” (Philippines’ People Theatre Network) ที่ประกอบไปด้วยกลุ่มละครต่างๆ ที่มาจากฐานชุมชน 300 กลุ่ม สมาชิกในเครือข่ายละครได้กระจายตัวกันไปยังชุมชนต่างๆ เพื่อแสดงละครให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจากการกดขี่ของมาร์คอส (Erven 2001, 57-58) ในช่วงเวลาดังกล่าว ถึงแม้เครือข่ายละครจะมีไม่ใช่เพียงหน่วยเดียวที่ร่วมอยู่ในขบวนการเคลื่อนไหวของประชาชน แต่ละครในลักษณะที่กล่าวข้างต้นก็ได้มีบทบาทสำคัญในขบวนการ เพราะละครนำเสนอ รวมทั้งตอกย้ำการเอาผิดเอาเปรียบให้เห็นเป็นภาพปรากฏ และในการเดินขบวนประท้วงของประชาชน ละครคือสิ่งที่อยู่หน้าขบวน และการเคลื่อนไหวของประชาชนในครั้งนี้ก็ประสบความสำเร็จเมื่อมาร์คอสหลบหนีออกนอกประเทศในวันที่ 25 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1986

การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนา

ที่กล่าวมาข้างต้นได้แสดงให้เห็นว่าการละครมีบทบาทในการสร้างการเรียนรู้และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมาโดยตลอด ซึ่งนี่ก็คือศักยภาพของละครที่ถูกนำมาผนวกรวมกับงานศึกษาทางชาติพันธุ์วรรณนา เพื่อให้งานชาติพันธุ์วรรณนาสามารถส่งเสียงออกไปสู่สาธารณะได้ ตัวอย่างหนึ่งของการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาก็คือละครเรื่อง *Voices from the Rain* ที่เริ่มขึ้นจากการที่นักการละครสนใจปรากฏการณ์ทางสังคมที่ว่าวัยรุ่นอเมริกัน

เชื้อสายแอฟริกัน มีอัตราการติดคุกมากกว่าการเข้าเรียนมหาวิทยาลัย และมีอัตราเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง คำอธิบายโดยทั่วไปของสังคมต่อเรื่องนี้ก็เป็นเพราะวัยรุ่นกลุ่มนี้ก่ออาชญากรรมมากขึ้นก็เลยติดคุกมากขึ้น แต่เมื่อไมเคิล เคค (Michael Keck) นักการละครชาวอเมริกันเก็บข้อมูลจากการอบรมเชิงปฏิบัติการกับผู้ต้องขังวัยรุ่นกลุ่มดังกล่าว โดยได้สัมภาษณ์พวกเขาและครอบครัวของพวกเขา รวมทั้งศึกษารายงานของสื่อ จดหมาย ฯลฯ เขาพบว่าสาเหตุที่แท้จริงก็คือการกระจายทรัพยากรที่ไม่เป็นธรรมระหว่างคนผิวขาวกับคนผิวสี ระบบการศึกษาที่ไม่เหมาะสม สภาวะพ่อแม่ที่ไม่สามารถทำหน้าที่ได้ การเลือกปฏิบัติและการตีตราคนผิวสี ฯลฯ เขาจึงนำข้อมูลเหล่านี้มาสร้างเป็นบทละครที่ประกอบด้วยบทพูดเดี่ยว บทกวี และดนตรี โดยเคคเพียงคนเดียวแสดงเป็นวัยรุ่นอเมริกันเชื้อสายแอฟริกันหลากหลายคนที่ต้องการส่งเสียงของเขาให้สาธารณะได้รับรู้ถึงประสบการณ์ของพวกเขาที่มีทั้งความกังวลใจ ความโกรธ ความกลัว ความรักในศักดิ์ศรี และความหวัง (Saldana 2005, 39-40)

ละครที่มีลักษณะละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาที่มีชื่อเสียงและสร้างการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นอย่างมากก็คือละครเรื่อง *The Vagina Monologues* อันเป็นละครที่วาดด้วยเรื่อง “ช่องคลอด” (vagina) โดยอีฟ เอนสเลอร์ (Eve Ensler) นักการละครชาวอเมริกัน ซึ่งเธอได้กล่าวไว้ว่า

ฉันพูดคำว่า “ช่องคลอด” เพราะฉันได้เห็นจากสถิติว่าความเลวร้ายเกิดขึ้นกับช่องคลอดของผู้หญิงในทุกหนทุกแห่ง ทุกๆ ปีในสหรัฐอเมริกาจะมีผู้หญิง 500,000 คนถูกข่มขืน ผู้หญิง 100 ล้านคนทั่วโลกถูกทำให้ช่องคลอดบาดเจ็บ และเรื่องเหล่านี้ก็ยังคงดำเนินต่อไป ฉันพูดคำว่า “ช่องคลอด” เพราะฉันต้องการให้ความเลวร้ายเหล่านี้ยุติลง...และเมื่อมีผู้หญิงจำนวนมากขึ้นพูดคำคำนี้ การพูดก็จะไม่ใช่เรื่องใหญ่โตอีกต่อไป เพราะมันได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของภาษาของเราและชีวิตของเรา ช่องคลอดของเราก็จะรวมกันเป็นหนึ่ง ได้รับความเคารพ และเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มันจะกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายของเรา เชื่อมต่อกับจิตใจของเรา และเป็นเชื้อไฟให้จิตวิญญาณของเรา และแล้วความละอายก็จะมลายไป ความรุนแรงก็จะยุติ นั่นเป็นเพราะว่าช่องคลอดของเราได้รับการมองเห็นและเป็นจริง (Ensler 1998, xix-xxv)

สิ่งที่เอนสเลอร์พูดสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิด “การเมืองเรื่องเนื้อตัวร่างกาย” (body politics) อันเป็นแนวคิดหนึ่งในกระแสสตรีนิยม ที่มุ่งเน้นการต่อสู้กับอำนาจของระบบคิดแบบชายเป็นใหญ่ที่ทำให้เนื้อตัวร่างกายของผู้หญิงเป็นวัตถุ (objectification of female body) อันส่งผลให้เกิดการกระทำความรุนแรงต่อเนื้อตัวร่างกายของผู้หญิง ดังนั้นแล้วแนวคิดนี้จึงมุ่งเน้นอำนาจของผู้หญิงที่มีเหนือเนื้อตัวร่างกายของตน ซึ่งเมื่อนำแนวคิดนี้มามองบทละครเรื่อง *The Vagina Monologues* ก็จะสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเอนสเลอร์กำลังใช้การเมืองเรื่องเนื้อตัวร่างกายในการต่อสู้กับความรุนแรงที่กระทำต่อผู้หญิง กล่าวคือขณะที่คำว่า “ช่องคลอด” และเรื่องราวที่เกี่ยวกับช่องคลอดถูกควบคุมและปิดกั้นไม่ให้ปรากฏในพื้นที่สาธารณะ เอนสเลอร์เลือกที่จะพูดคำนี้และเรื่องราวของคำคำนี้ผ่านละคร อันเป็นการแสดงให้เห็นถึงการปลดปล่อยร่างกายของผู้หญิงให้เป็นอิสระจากการควบคุมและเป็นการแสดงให้เห็นถึงอำนาจที่ผู้หญิงมีเหนือเนื้อตัวร่างกายของตน

ในกระบวนการสร้างบทละครนั้น เอนสเลอร์ได้เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้หญิงที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติ สีผิว ศาสนา สถานะทางเศรษฐกิจและสังคม กว่า 200 คน โดยประเด็นในการสัมภาษณ์ก็คือเรื่องอวัยวะเพศ ความสัมพันธ์ทางเพศ และความรุนแรงทางเพศ แล้วนำมาสร้างเป็นบทละคร จัดแสดงเป็นครั้งแรกที่เมืองนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา ในเดือนตุลาคม ปี 1996 ผลจากการแสดงได้ทำให้เกิดการถกเถียงแลกเปลี่ยนว่าด้วยเรื่องผู้หญิง และความรุนแรงที่ผู้หญิงได้รับ และเมื่อละครได้ตระเวนไปแสดงยังประเทศต่างๆ ก็ทำให้เกิด “V-Day”² หรือวันต่อต้านความรุนแรงในผู้หญิง ที่ได้กลายเป็นขบวนการเคลื่อนไหวของผู้หญิงทั่วโลกในที่สุด (Intoo-Marn 2010, 122-123) ซึ่งนั่นก็ทำให้กล่าวได้ว่า ละครเรื่องนี้ได้ปลดปล่อยผู้หญิงจากการเป็นเหยื่อของความรุนแรงทางเพศมาสู่การเป็นนักเคลื่อนไหวเพื่อยุติความรุนแรงทางเพศ และการที่ละครเรื่องนี้มีพลังจนสามารถสร้างการเปลี่ยนแปลงได้ก็เพราะละครถูกสร้างขึ้นจากการเก็บข้อมูลจากองค์ประธาน (subject)

² V ใช้แทนคำ 3 คำ คือ Vagina Violence และ Victory.

ของเรื่อง ซึ่งในที่นี้ก็คือผู้หญิง แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ และสร้างข้อสรุปจากการค้นพบ ก่อนที่จะนำมาสร้างเป็นตัวบท กล่าวอีกทางหนึ่งก็คือ ตัวบทของละครเรื่องนี้สร้างขึ้นจากกระบวนการวิจัยทางสังคมศาสตร์ที่นำไปสู่การเคลื่อนไหวทางสังคมในที่สุด

ละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาอีกเรื่องหนึ่งที่น่าสนใจนำไปสู่การสร้างการเคลื่อนไหวทางสังคม และการปลดปล่อยก็คือละครเรื่อง *Stolen* ที่เขียนบทโดยเจน แฮร์ริสัน (Jane Harrison) นักการละครชาวออสเตรเลีย ฮิลลารี โกลว์ (Hillary Glow) กล่าวว่าแฮร์ริสันเกิดความคิดที่จะเขียนบทละครเรื่องนี้ในปี 1997 เมื่อคณะกรรมการว่าด้วยสิทธิมนุษยชนและโอกาสอันเท่าเทียม (Human Rights and Equal Opportunity Commission) ของรัฐบาลออสเตรเลียภายใต้นโยบายสร้างการปรองดอง (reconciliation) เสนอรายงานเรื่อง "Bringing Them Home" อันเป็นรายงานที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์ของการบังคับกลืนกลายชนเผ่าพื้นเมืองซึ่งก็คือชาวออบอริจินส์ (Aborigines) ที่รัฐบาลออสเตรเลียในช่วงปี 1905-1969 กระทำการลักพาตัวเด็กชาวออบอริจินส์ไปจากครอบครัวไป เพื่อนำไปไว้ในค่ายกักกันหรือไปอยู่ในครอบครัวของคนผิวขาว โดยมีเป้าหมายให้เด็กเหล่านี้ตัดขาดจากสังคมและวัฒนธรรมออบอริจินส์และกลืนกลายไปอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมของคนผิวขาว และเด็กเหล่านี้ก็เติบโตมาในฐานะ "รุ่นที่หายไป" (Stolen Generation) อันเป็นคำเรียกที่คนในปัจจุบันสร้างขึ้น (Glow 2007, 26-27)

แฮร์ริสันใช้ข้อมูลจากคำให้การของคนที่เคยถูกลักพาตัวร่วมกับเรื่องเล่าต่างๆ เกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงนั้นมาสร้างเป็นบทละคร และเมื่อละครเรื่องนี้ออกตระเวนแสดงทั่วออสเตรเลีย รวมทั้งในประเทศอังกฤษ ก็ได้ทำให้เกิดผลสะท้อนอย่างมากมาย เพราะละครได้ทำให้เรื่องราวความทุกข์ยากของชาวออบอริจินส์ไม่ได้เป็นเพียงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ แต่ได้กลายมาเป็นเรื่องที่ถูกให้ความสนใจในสังคมปัจจุบัน และด้วยการนำเสนอของละครเรื่องนี้ที่ตัวละครแต่ละตัวเล่าเรื่องราวของเขาให้คนดูฟังโดยตรง รวมทั้งเมื่อเรื่องราวของตัวละครจบลง นักแสดงแต่ละคนซึ่งเป็นคนออบอริจินส์ก็เล่าภูมิหลังของเขา และสิ่งที่เขาเผชิญ สิ่งนี้ได้ทำให้เรื่องราวของบุคคลในประวัติศาสตร์กับบุคคลในปัจจุบันร้อยเชื่อมกัน และผู้ชมก็จะได้เข้าใจว่าคำว่าชาวออบอริจินส์ไม่ได้มีคำอธิบายเพียงชุดเดียว

เพราะเรื่องเล่าของแต่ละคนทั้งในอดีตและปัจจุบันเต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลาย

ในบริบทสังคมไทยก็ได้มีการนำเสนอละครว่าด้วยเรื่องเด็กที่มีเชื้อเอชไอวีโดย “กลุ่มเราเข้าใจ” มูลนิธิเข้าถึงเอดส์ ซึ่งจัดการแสดงในช่วง พ.ศ. 2549-2550 โดยกระบวนการสร้างบทละครเป็นการเก็บข้อมูลด้วยการให้เด็กๆ เขียนบทกวี ข้อความ และวาดภาพที่อธิบายถึงความทุกข์ ความสุข และความหวังของพวกเขา จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงขึ้นเป็นตัวบทโดยมีเด็กเป็นผู้แสดงด้วยตัวเอง ในการแสดงแต่ละครั้งนั้น เมื่อการแสดงจบลงในแต่ละรอบและผู้ชมปรบมือ เด็กๆ จะรู้สึกว่เรื่องราวของตนเองถูกได้ยิน และมีคนที่พร้อมจะรับฟังและเข้าใจพวกเขา เรื่องเล่าและการปรากฏตัวของเด็กๆ เหล่านี้ นอกจากจะได้เข้ามาทำลายความรับรู้ชุดเดิมของคนในสังคมที่ว่าเด็กที่มีเชื้อเอชไอวีคงจะมีร่างกายที่ไม่สมบูรณ์และอยู่ในสภาวะเจ็บป่วย ไม่มีความหวังในชีวิตและอยู่กับความทุกข์แล้ว การที่เด็กๆ ได้เป็นผู้เล่าเรื่องราวของพวกเขาด้วยตัวเองผ่านละคร ก็คือการเสริมพลัง (empower) ให้กับพวกเขา

ละครที่เกิดขึ้นโดยกระบวนการมีส่วนร่วมของทุกคนเช่นนี้เรียกว่า “Devised Theatre” ซึ่งเป็นกระบวนการทางการละครที่ยังไม่มีคำเรียกในภาษาไทย ทั้งนี้ ละครในลักษณะนี้มีรากฐานคิดมาจากเรื่องความเป็นประชาธิปไตยและอำนาจของเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง กล่าวคือ ในละครแนวขนบนั้น ตัวบทจะถูกเขียนขึ้นโดยนักเขียนบทละคร จากนั้นผู้อำนวยการสร้างหรือผู้กำกับการแสดงจะนำบทละครนั้นไปจัดแสดง นักแสดงมีหน้าที่แสดงตามบทและตามทิศทางที่ผู้กำกับการแสดงกำหนด นักแสดงจึงไม่มีอำนาจในเรื่องเล่าที่พวกเขา กำลังทำการเล่าอยู่ เพราะเรื่องเล่าไม่ใช่เรื่องของเขาและเขาถูกบอกว่าจะต้องเล่าอย่างไร แต่ใน Devised Theatre นั้น นักแสดงเป็นผู้ร่วมกันสร้างเรื่องเล่าหรือตัวบทขึ้นมาจากใจโดยเจตนาหนึ่งๆ โดยอาจจะมีการช่วยจัดวางและขัดเกลาให้ราบรื่นขึ้น แต่อย่างไรเสีย อำนาจในการเล่าเรื่องได้ย้ายตำแหน่งมาสู่นักแสดงเป็นหลัก (กลุ่มเราเข้าใจ 2552) ซึ่ง Devised Theatre ก็ถูกจัดว่าเป็นแนวทางหนึ่งของการสร้างละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาในแบบการสร้างสรรคที่สังสรรค์ร่วมกัน (collective creation of Ethnodrama) ที่นอกเหนือไปจากการสร้างตัวบทจากการสัมภาษณ์ (ethnodramatic dramatization of interview scripts) การสร้างตัวบทจากการประยุกต์ข้อมูลที่ได้จาก

การทบทวนเอกสาร (ethnodramatic adaptations of documents and published accounts) และการสร้างตัวบทจากประสบการณ์และความทรงจำของตัวผู้สร้างบทละครเอง (original autoethnodramatic work) (Saldana 2011, 20-30)

เหล่านี้คือตัวอย่างของการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาที่มีรากฐานมาจากการละครในเชิงสังคมซึ่งมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน ทั้งนี้การที่ละครสามารถทำหน้าที่เช่นนี้ได้ก็เพราะคุณลักษณะของความเป็นละครที่มีความเหมือนชีวิตจริง (lifelikeness) ผู้ชมที่นั่งดูละครก็เปรียบดั่งผู้สังเกตความเป็นไปของมนุษย์และสังคม รวมทั้งผู้ชมทำหน้าที่ประหนึ่งเป็นประจักษ์พยานของเหตุการณ์ และทำความเข้าใจมนุษย์และสังคมผ่านการสังเกตนั้น รวมทั้งการดูละครเป็นการทำความเข้าใจทั้งสภาวะภายนอก (outer) และสภาวะภายใน (inner) ของปรากฏการณ์และผู้คนที่อยู่ตรงหน้า ละครจึงสร้างประสบการณ์สดจริง (live experience) ให้กับผู้ชม ดังนี้แล้ว ละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาเป็นรูปแบบทางศิลปะที่มีความสามารถในการแสดงภาพนำเสนอ (representation) และนำเสนอ (presentation) ชีวิตทางสังคมได้ดีกว่ารูปแบบการนำเสนออื่นๆ (Saldana 2011, 15) ซึ่งหากงานวิจัยทางสังคมศาสตร์จะนำการละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาไปใช้ในฐานะเครื่องมือของการนำเสนอผลการวิจัย ก็น่าจะทำให้งานวิจัยนั้นๆ ส่งผลต่อการรับรู้ การทำความเข้าใจ ตลอดจนการร่วมรู้สึกต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม จนอาจนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง รวมทั้งสามารถทำให้คนทั่วไปเข้าถึงงานวิจัยได้ง่ายขึ้น ซึ่งย่อมเท่ากับเป็นการขยายพรมแดนของการวิจัยทางสังคมศาสตร์ให้กว้างขวางออกไป

และด้วยเหตุที่ว่าละครสามารถทำให้ผู้ชมร่วมรู้สึกไปด้วย ละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนาจึงยังเป็น “หนทางแห่งการรู้ที่ละเอียดอ่อนไหวในทางความรู้สึกที่ผ่านมาทางการแสดง” (performance-sensitive way of knowing) อันส่งผลต่อความเป็นพหุนิยมในทางญาณวิทยาที่ทำทลายต่อวิถีทางของการรู้ในแบบที่ดำรงอยู่ (Conquergood 1998 อ้างใน Denzin and Lincoln 2005, ix) ทั้งนี้เป็นเพราะการรู้หรือการรับรู้ผ่านทางละครนั้น ผู้ที่เข้าถึงความรู้อีกคือผู้ชม และผู้ชมแต่ละคนก็มีประสบการณ์และจุดยืนที่แตกต่างกัน รวมทั้งมีความรู้สึกต่อสิ่งที่ละครนำเสนอแตกต่างกัน ดังนั้น การเข้าถึงความรู้หรือการรู้ผ่านละครจึงมิได้มีแบบเดียวหรือนำไปสู่ความรู้หรือความจริงชุดเดียว แม้ว่าละครนั้นจะสร้างขึ้นจาก

ข้อค้นพบของการวิจัยก็ตาม ซึ่งสิ่งนี้อาจสะท้อนให้เห็นว่าพรมแดนในทางญาณวิทยาก็ได้ขยายออกไปเช่นกันและนั่นเท่ากับได้ทำหน้าที่ขยายพรมแดนของการวิจัยออกไป

สรุป

บทความนี้เป็นความพยายามในการนำเสนอ “การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณา” ในฐานะที่เป็นแนวทางหรือวิธีการในการขยายพรมแดนของงานวิจัยทางสังคมศาสตร์ให้ออกไปสู่พื้นที่สาธารณะ รวมทั้งขยายพรมแดนในทางญาณวิทยาของการวิจัย โดยการชี้ให้เห็นว่าคุณลักษณะของความเป็นละครนั้นเอื้อต่อการนำเสนอชีวิตทางสังคมได้ดีกว่างานวิจัยที่เป็นเอกสารหรือเครื่องมือของการนำเสนอในแบบอื่นๆ รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของการละครผ่านประวัติศาสตร์บางส่วนของละครในเชิงสังคมและตัวอย่างงานละครเชิงชาติพันธุ์วรรณา

อย่างไรก็ดี สิ่งนี้ยังเป็นสิ่งใหม่ทั้งในบริบทของวิชาการด้านการละครและบริบทของวิชาการด้านสังคมศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมไทย ซึ่งในอนาคตอันใกล้ หากนักการละครและนักสังคมศาสตร์จะได้ร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้ในด้านนี้ ก็น่าที่จะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาของศาสตร์ทั้งสอง รวมทั้งเป็นการสลายพรมแดนของความเป็นศาสตร์เดี่ยว (single discipline) ที่น่าจะนำไปสู่การเกิดใหม่ในระดับญาณวิทยาต่อไป

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาไทย

- เจตนา นาควัชระ. 2526. *วรรณกรรมละครของ แบริทอลล์ท์ เบรคชท์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- เด่นดวง พุ่มศิริ. 2525. *ประวัติละครตะวันตก ตอนละครสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: หมวดิชา นาฏยศาสตร์และนาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. 2545. "การใช้ละครสร้างสรรค์ในการพัฒนาผู้เรียน." กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.
- มัทนี รัตนิน. 2546. *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สไตส์ พันธุมโกมล. 2550. "แนวทางการนำเสนอ." ใน *ปริทัศน์ศิลปการละคร, บรรณาธิการ* โดย นพมาส แวหงส์, 33-61. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พิมพ์ครั้งที่ 1).

เอกสารภาษาอังกฤษ

- Boal, Augusto. 1979. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Denzin, Norman K, and Lincoln, Yvonna S. 2005. "Series Editors' Forward." In *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. edited by Johnny Saldana ix-xi. California: Altamira.
- Ensler, Eve. 1998. *The Vagina Monologues*. Villard (1828).
- Ervan, Eugene Van. 2001. *Community Theatre: Global perspectives*. London: Routledge.
- Freire, Paulo. 1996. *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Books.
- Glow, Hilary. 2007. *Power Plays: Australian theatre and public agenda*. Marrickville: Southwood Press.

- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Gray, Ronald. 1976. *Brecht: The Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Intoo-Marn, Pasakorn. 2010. "Theatre and Learning: A case of gender issue." Ph.D. diss., Mahidol University.
- Nicholson, Helen. 2005. *Applied Drama: The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Saldana, Johnny. 2005. *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. California: Altamira.
- Saldana, Johnny. 2011. *Ethnotheatre: From page to stage*. California: Left Coast Press Inc.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York City: Performing Arts Journal Publications.

สื่อโสตทัศน

- กลุ่มเราเข้าใจ. 2552. "ศิลปะเข้าใจ ศิลปะเพื่อการเยียวยาจิตใจเด็กที่มีเชื้อเอชไอวี." ดีวีดี เผยแพร่บทเรียนการทำงานจากประเทศไทย (2548-2552).