"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" ละครเบรคชท์ในสังคมไทย

เจตนา นาควัชระ*

ผู้เขียนได้เคยกล่าวถึงวรรณกรรมการละครเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์**[๑] ของแบรทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ไว้โดยย่อในหนังสือ **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** ว่าเป็นบทละครที่เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องของการสร้างและทำลายความเป็น "มายา" ของงานศิลปะ โดยที่ผู้ประพันธ์ทำให้ผู้ดูผู้ชมได้สำนึกว่าอะไรเป็น "ความลวง" และอะไรเป็น "ความจริง" เป็นการกระตุ้นปัญญาของผู้ดูผู้ชมไปในขณะเดียวกัน[๒] นั่นคือวิธีการของ *"ละครบทเรียน"* ที่รู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า Lehrstück[๓] ซึ่งเบรคชท์ก็ได้เขียนละครแบบนี้ไว้หลายเรื่อง และก็จัดได้ว่าเป็นละครที่แสดงยาก และอาจจะไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายเท่ากับละครยุคหลังของเขา เช่น **ชีวิตของกาลิเลโอ** หรือ **คนดีแห่งเสฉวน** ข้อที่น่าพิจารณาก็คือว่าละครเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ที่ได้มีผู้นำออกแสดงเป็นภาษาไทยในปี ๒๕๑๙ โดยใช้ชื่อว่า **นี่แหละโลก** นั้น จัดได้ว่าเป็น

๑. ต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้ชื่อว่า "Die Ausnahme und die Regel" แปลตรงตัวว่า *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* ผู้ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้แปลบทละครเรื่องนี้เป็นภาษาไทยคืออาจารย์สะรัช บุณยรัตพันธ์ แห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน ได้ตั้งชื่อเรื่องใหม่ว่า "นี่หรือโลก" แต่คณะผู้แสดงได้ขอเปลี่ยนเป็น "นี่แหละโลก" โดยที่คิดว่าจะเข้ากับท้องเรื่องมากกว่า ซึ่งผู้แปลไม่เห็นด้วย

๒. เจตนา นาควัชระ : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*, ๒๕๒๑, หน้า ๕๘

๓. คำว่า lehren ในภาษาเยอรมัน แปลว่า "สอน" คำว่า "Stück" แปลว่า "ละคร" Lehrstück ก็คือละครที่มีหน้าที่ในการสอน ซึ่งในกรณีของเบรคชท์ก็เป็นการสอนให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง และในบทละครบางเรื่องก็เป็นการสอนลัทธิการเมือง นอกจากนี้ คำว่า Lehrstück ยังเกินความหมายเกินเลยไปอีกได้ว่าเป็น "ละครแบบฝึกหัด" คือเป็นละครสำหรับนักเรียน หรือนักแสดงสมัครเล่น สมัครใจมาเล่นกันเองเป็นทำนอง "แบบฝึกหัด" การละครและถ้าเป็น "แบบฝึกหัด" ความคิดทางการเมืองไปในตัวในที่นี้จะขอแปลคำว่า "Lehrstück" อย่างกลาง ๆ ว่า "ละครบทเรียน" (เกี่ยวกับคำว่า Lehrstück โปรดดูงานวิจัยของ Reiner Steinweg : *Das Lehrstück Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart, 1976.

* รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เรื่องที่เข้ากับบริบท (context) ของสังคมไทยได้อย่างดี ทั้งนี้คงจะมิใช่ว่าเนื้อเรื่องถูกอกถูกใจคนดูในยุคนั้นเท่าเพียงถ่ายเดียว แต่ผู้ที่ได้มีโอกาสได้ชมการแสดงครั้งนั้นก็ย่อมจะต้องยอมรับว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งเป็นคณะละครสมัครเล่น สามารถทำละครเรื่องนี้ให้มีความหมายสำหรับผู้ดูที่เป็นคนไทยและสามารถแสดงละครเรื่องนี้ได้อย่างประทับใจยิ่ง ผู้เขียนเองได้ชมละครเรื่องนี้ ๒ ครั้ง ครั้งแรกที่หอศิลป พีระศรี กรุงเทพฯ และครั้งที่สอง ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ และก็ได้เขียนบทวิจารณ์เป็นภาษาอังกฤษไว้ดังที่ได้นำมารวมไว้เป็น **ภาคผนวก** ของบทความนี้[๔] ผู้เขียนพร้อมที่จะกล่าวได้ว่าการแสดงครั้งนั้น จัดได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่ลืมได้ยาก จะว่าเป็นเรื่องของการชอบ–ไม่ชอบของบุคคลคนเดียวก็อาจจะไม่ถูกนัก เพราะมีผู้ชมอีกเป็นจำนวนไม่น้อยที่ชื่นชมละครเรื่องนี้เช่นกัน การที่งานประพันธ์ของนักเขียนต่างชาติจะเป็นที่ยอมรับของคนในอีกชาติหนึ่งเป็นปัญหาที่เกี่ยวกับ "การรับ (reception) งานศิลปะ ซึ่งเป็นแนวทางของวรรณคดีศึกษาที่ได้รับความสนใจมากอยู่ในขณะนี้[๕] ทั้งนี้และทั้งนั้นคงจะมิใช่เป็นไปโดยบังเอิญ แต่คงจะมีปัจจัยหลายประการที่นักวิชาการอาจจะต้องนำมาวิเคราะห์ ซึ่งกรณีของ "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" นั้น อาจจะเป็นกรณีตัวอย่างได้

ก่อนอื่นจะขอแนะนำบทละครเรื่องนี้ในด้านของเนื้อหาสาระเสียก่อน เบรคชท์ผูกเรื่องอย่างเรียบง่ายโดยใช้ตัวละครไม่กี่ตัว เรื่องมีอยู่ว่าพ่อค้าคนหนึ่งว่าจ้างคนนำทางคนหนึ่งกับกุลีอีกคนหนึ่งเดินทางข้ามทะเลทรายในมองโกเลีย โดยมุ่งไปสู่เมือง Urga อันเป็นบ่อน้ำมัน โดยที่ต้องการจะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางก่อนพ่อค้าอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นคู่แข่ง ทั้งนี้เพื่อหวังที่จะได้สัมปทานน้ำมันก่อน กุลีซึ่งเป็นผู้แบกหามสัมภาระถูกทารุณกรรมต่าง ๆ นานา เพราะพ่อค้าต้องการจะเอาชนะคู่แข่งให้ได้ คนนำทางแสดงความเห็นอกเห็นใจกุลี ซึ่งทำให้พ่อค้าไม่พอใจเป็นอย่างยิ่ง พอไปถึงกึ่งทางที่สถานี Han พ่อค้าก็ตัดสินใจไล่คนนำทางออก ทั้ง ๆ ที่การเดินทาง

---

๔. บทวิจารณ์ดังกล่าวเขียนขึ้นตามคำขอร้องของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ และยังไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่

๕. ดู D. W. Fokkema and Elrud Kunne-Ibsch : *Theories of Literature in the Twentieth Century – Structuralism, Marxism, Aesthetics of Recepiton, Semiotics*, London, 1979.

ในช่วงต่อไปเป็นช่วงที่ยากลำบากที่สุด เพราะต้องผ่าทะเลทรายและต้องข้ามแม่น้ำ พ่อค้าขอให้คนนำทางบอกทางแก่กุลี แล้วก็ออกเดินทางต่อไปกับกุลีโดยไม่มีผู้รู้จักทาง พอมาถึงแม่น้ำ Mir กุลีก็ไม่กล้าข้าม เพราะน้ำเชี่ยวและตัวก็ว่ายน้ำไม่แข็ง แต่พ่อค้าก็ใช้บีบขู่จนกุลีต้องยอม และก็เกือบจะจมน้ำตาย มิหนำซ้ำได้รับอุบัติเหตุแขนหักในตอนที่ข้ามน้ำเมื่อเดินทางผ่าทะเลทรายต่อไป ทั้งสองก็หลงทางหลายครั้ง ในขณะที่หยุดพักค้างคืน กุลีก็จัดการปักเต็นท์ให้พ่อค้านอน ทั้ง ๆ ที่แขนหักอยู่ข้างหนึ่ง แต่พ่อค้าไม่ไว้ใจ จึงไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ในตอนกลางคืน กุลีคิดขึ้นมาได้ว่าควรจะเอาน้ำที่ตนได้รับมาจากคนนำทางไปแบ่งให้พ่อค้า และก็เดินเข้าไปหาพ่อค้าพร้อมด้วยกระติกน้ำในมือ พ่อค้านึกว่ากุลีถือก้อนหินจะมาทุ่มใส่ตน จึงชักปืนออกมายิงกุลีตาย ท่อนสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากในศาล ภรรยาหม้ายของกุลีนำเรื่องขึ้นฟ้องศาลที่เมือง Urga เพื่อขอความเป็นธรรมและขอค่าเสียหาย โดยมีคนนำทางเป็นพยานให้และให้การว่าเขาเองเป็นผู้ให้กระติกน้ำแก่กุลี ตัวพ่อค้าเองก็ยอมรับต่อศาลว่าเขาเข้าใจผิดว่ากระติกน้ำใบนั้นเป็นก้อนหิน จึงได้ชักปืนออกมายิงกุลี ผู้พิพากษาตัดสินเข้าข้างพ่อค้าโดยตีความว่าพ่อค้ากระทำการครั้งนี้ไปเป็นการป้องกันตัว เพราะในสถานการณ์เช่นนั้นพ่อค้าย่อมจะต้องระแวงสงสัยกุลีว่าจะประทุษร้ายเอาได้ทุกเมื่อ ด้วยเหตุที่เขาเองไร้ความปรานีใด ๆ ต่อกุลีมาตลอด การที่กุลีเอาน้ำมาแบ่งให้กลางทะเลทราย ย่อมเป็นสิ่งที่เราจะต้องคิดว่าเป็นไปไม่ได้ เพราะมิใช่ปกติวิสัย เป็น *"ข้อยกเว้น"* มิใช่เป็น *"กฎเกณฑ์"* การที่เขาฆ่ากุลีตายจึงเป็นสิ่งที่ศาลเข้าใจ และเห็นใจ คำพิพากษาก็เป็นไปตาม *"กฎเกณฑ์"* เรื่องจบลงด้วยการที่ศาลยกฟ้อง

วัตถุประสงค์ของเบรคชท์ในการแต่ง *"ละครบทเรียน"* (Lehrstück) นี้ ก็เพื่อที่จะกระตุ้นความคิดในเรื่องของสังคมและการเมือง ในช่วงที่เขาแต่งละครประเภทนี้เขากำลังสนใจศึกษาทฤษฎีการเมืองแบบมาร์กซิสต์ ละครเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** แสดงให้เห็นถึงความคิดพื้นฐานในด้านสังคม และการเมืองอยู่หลายประการ

ประการแรก ผู้ประพันธ์สร้างเรื่องที่ชี้ให้เห็นถึงความฟอนเฟะของสังคมมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของวัตถุและความโลภ โดยเหตุบังเอิญละครที่แต่งขึ้น เมื่อปี ๑๙๓๐ อาจจะมีความหมายลึกซึ้งยิ่งขึ้นสำหรับผู้ดูผู้ชมในยุคปัจจุบัน เพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมัน

มนุษย์ตกเป็นทาสของน้ำมัน เป็นทาสของวัตถุ เพราะน้ำมันเป็นที่มาของความร่ำรวย ของความมั่งคั่งต่าง ๆ คนเราพอโลภอยากจะมั่งมีขึ้นมาก็ลืมเป็นมนุษย์ เหมือนกับตัวพ่อค้าในละครเรื่องนี้ ซึ่งวัดทุกสิ่งทุกอย่างด้วยมาตรการของวัตถุ เขามิได้เห็นคนว่าเป็นคน เขาใช้คนเป็นเครื่องมือ เป็นเครื่องจักรชนิดหนึ่งที่อยู่ในอาณัติของเงินตรา เขาวาดภาพสังคมใหม่ที่จะเกิดขึ้นว่า เมื่อขุดน้ำมันขึ้นมาได้ ทางรถไฟก็จะมาถึง สวัสดิการต่าง ๆ ก็จะเกิดขึ้น นั่นเป็นทัศนะของพ่อค้า สำหรับกุลีนั้นก็คิดแบบวัตถุนิยมเช่นกัน แต่ก็เป็นวัตถุนิยมที่น่าสมเพชยิ่ง กุลีกล่าวในตอนหนึ่งว่า *"พ่อค้าเขาบอกว่ารถไฟจะมาถึง แล้วฉันจะหากินต่อไปได้อย่างไรเล่า"*[๖] ซึ่งก็หมายความว่าพวกกุลี พวกลูกหาบอย่างเขาก็จะหมดทางทำมาหากิน คนจนก็ต้องคิดแบบนี้ เพราะเขาไม่มีอำนาจต่อรองอะไรอื่น เขาเป็นแต่เพียงผู้ขายแรงงาน คนอย่างพ่อค้าเป็นผู้กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งใหม่ ๆ ที่จะเกิดขึ้น เขาไม่เคยกลัวตาย ความโลภทำให้เขากล้า พ่อค้าพร้อมที่จะเสี่ยงชีวิตข้ามแม่น้ำที่ไหลเชี่ยว แต่กุลียอมรับโดยตรงว่ากลัวตาย ถ้าพ่อค้าไม่เอาเป็นจ่อหลัง กุลีก็คงไม่ยอมจะเสี่ยงชีวิตเพื่อการนี้แน่ เพราะในท้ายที่สุดเขารู้ดีว่าเขาจะไม่ได้อะไรเพิ่มขึ้นมา เพลงที่กุลีร้องในตอนนี้มีความหมายที่ลึกซึ้งมาก

"ชายสองคนยืนอยู่ริมฝั่งน้ำ
คนหนึ่งว่ายข้ามไป อีกคนหนึ่ง
รีรอ จะว่าคนหนึ่งกล้า
ส่วนอีกคนหนึ่งขี้ขลาดกระนั้นหรือ
เบื้องหน้าของแม่น้ำมีธุรกิจรอชายคนแรกอยู่

.....

เรา ฉันกับท่าน
มันคนละเรื่องกัน
เราได้ชัยชนะร่วมกันก็จริง
แต่ท่านชนะฉัน"[๗]

นั่นคืออวรกรรมอันจอมปลอมที่เบรคชท์ต้องการจะฝากให้ผู้ดูกลับไปคิดในละคร "สั่งสอน" บทนี้ ยิ่งไปกว่านั้นในสังคมเช่นนี้ คุณค่าทั้งหลายทั้งปวงก็สับสนปนเปกันไปหมด ความรวยกับความดีกลับกลายเป็นสิ่งเดียวกันในสายตาของพ่อค้า คนนำทางถึงอย่างไรก็ต้องเป็น "คนดี" กว่ากุลี เขาพูดกับคนนำทางว่า *"ใช่แล้ว แกเป็นคนดีกว่า ค่าจ้างแกสูงกว่า และแกก็ไม่ต้องออกแรงแบกหาม"*[๘] นั่นคือมาตรฐานของสังคมที่ถูกครอบงำด้วยวัตถุ

๖. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1980, p. 321/1

๗. Stücke, p. 323/2

๘. Stücke, p. 320/2

ประการที่สอง สังคมเช่นนี้เป็นสังคมที่มีการแบ่งชั้นวรรณะ และก็เป็นการแบ่งแยกตามสถานะเศรษฐกิจ ในเรื่อง *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* มีการแยกคนออกเป็น ๓ ชั้น ชั้นแรกเป็นพวกพ่อค้านายจ้าง เป็นผู้ที่มีทุนที่จะไปซื้อแรงงานจากผู้อื่น คนนำทางจัดอยู่ในชั้นที่สอง ถึงจะเป็นผู้รับจ้าง แต่ก็อยู่ในระดับชนชั้นหัวหน้า ไม่ต้องออกแรงกายแบกหามเอง แต่เป็นผู้ควบคุมการทำงานของกุลีอีกทีหนึ่ง เรียกได้ว่าเป็นแรงงานที่มีฝีมือ ส่วนกุลีนั้นอยู่ในวรรณะต่ำสุด ไม่มีฝีมืออะไรมีแต่เฉพาะแรงกายไว้แลกกับค่าจ้าง ถ้าใช้งานเกินกว่าความสามารถทางกาย ก็ย่อมจะทำไม่ได้ เช่น ในกรณีที่พ่อค้าใช้ให้นำทางหลังจากที่ไล่คนนำทางออกไปแล้ว กุลีก็พาไปหลงทาง สมาชิกของสังคมนี้ดูจะรับระบบชั้นวรรณะนี้โดยไม่คิดที่จะเปลี่ยนแปลง พ่อค้าพูดกับคนนำทางว่า *"พวกเจ้าก็มีประเพณีของตัวเองมิใช่หรือ โดยปกติฉันก็จะไม่นั่งร่วมวงกับเจ้า และเจ้าก็จะไม่นั่งร่วมวงกับกุลี นั่นคือความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกนี้"*[๙] สิ่งที่ทำให้พ่อค้าเดือดดาลมากก็คือการที่คนนำทางซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคคลชั้นสองไปให้ความสนิทสนมและเห็นอกเห็นใจต่อกุลี ซึ่งเป็นบุคคลอีกชั้นหนึ่ง คือชั้นที่สาม พ่อค้าจึงตัดสินใจไล่คนนำทางออก เพราะถือว่าเป็นการหักหลังกัน เขาตีความว่า *"มันกลายเป็นสองต่อหนึ่งไปเสียแล้วนับแต่วันนี้"*[๑๐] เขายอมรับความเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ เพราะเป็นการทำลายความสมดุล ซึ่งมาจาก *"ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก"*

ประการที่สาม การแข่งขันกัน การแก่งแย่งชิงดีกัน เป็นลักษณะสำคัญของสังคมนี้ พ่อค้ามีความตั้งใจแน่วแน่ว่าจะต้องเอาชนะคู่แข่งให้ได้ จะต้องไปถึงแหล่งน้ำมันก่อนผู้อื่นให้ได้ เขาพร้อมที่จะทำทุกอย่างเพื่อที่จะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางนั้นให้ได้ เขาจึงไม่กลัวความยากลำบาก และไม่หวั่นต่ออันตราย แต่ถ้าเราพิจารณาให้ถ่องแท้สักหน่อยจะเห็นว่าเขามี *"เครื่องมือ"* หรือ *"เครื่องทุ่นแรง"* บางอย่างที่อำนวยความสะดวกให้แก่เขา นั่นก็คือแรงงานของกุลี เมื่อเป็นเช่นนี้บุคคลชั้นหนึ่ง ก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสอง และบุคคลชั้นสอง ก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสาม ลดหลั่นกันลงไปเช่นนี้ตามระบบของวรรณะ ซึ่งไม่มีผู้ใดคิดจะเปลี่ยนแปลง ในที่สุดมนุษย์ก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือราวกับเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิต

๙. Stücke, p. 320/2

๑๐. Stücke, p. 321/2

เป็นสิ่งที่ไร้วิญญาณ จากโลกของรูปธรรมไปสู่โลกของนามธรรม บุคคลชั้นหนึ่งปรับตัวได้อย่างรวดเร็ว พ่อค้าเอาเรื่อง *"สถิติ"* มาเป็นเครื่องวัดคุณภาพของคน เขากล่าวว่า *"คนของฉันเหนื่อยมาก นอกจากนั้นมันก็คงเกลียดฉัน ไอ้พวกนี้ไม่มีหัวคิดเรื่องสถิติความเร็วเลย มันไม่ใช่นักสู้"*[๑๑] สิ่งที่เขาลืมไปก็คือ คนเหล่านี้จะสู้ไปเพื่ออะไร และเพื่อใคร เพราะแม้ถึงตอนที่เขาคิดจะ "สู้" เขาก็สู้ไม่ได้อยู่นั่นเอง ดังเช่น ในตอนที่ภรรยากุลีนำเรื่องที่สามีถูกฆ่าตายไปฟ้องศาล เรื่องของการแข่งขัน เรื่องของการต่อสู้ ดูจะเป็นไปได้เฉพาะในกลุ่มบุคคลที่อยู่ในวรรณะเดียวกันเท่านั้น เช่น พ่อค้าต่อสู้กับพ่อค้าด้วยกัน การต่อสู้ที่จะมาจากคนในวรรณะที่ต่ำกว่าเป็นไปไม่ได้ในบริบทของสังคมในละครเรื่องนี้

ประการที่สี่ ในสังคมที่มีระบบวรรณะเช่นนี้ ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่สูงกว่าก็ย่อมมีทางที่จะกดขี่ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่ต่ำกว่าอยู่เรื่อยไป ละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็น *"ละครบทเรียน"* ในความหมายของ *"แบบฝึกหัด"* ด้วย คือเป็นแบบฝึกหัดทฤษฎีการเมืองเบื้องต้น ผู้ชมบางคนอาจจะตำหนิเบรคชท์ได้ว่าเขาผูกเรื่องไม่สมจริง เพราะภาพของกลุ่มนายทุนนั้นคำสนิท ซึ่งก็เป็นเรื่องที่โต้เถียงกันได้ ประเด็นที่สำคัญของเรื่องอยู่ที่ฉากศาล พ่อค้ายอมรับต่อศาลว่าเขาได้ฆ่าคนตายจริง แต่เป็นการป้องกันตัว หลักฐานที่คนนำทางมาแสดงต่อศาลเพื่อพิสูจน์ว่ากุลีมิได้มีเจตนาใดๆ ที่จะทำร้ายพ่อค้า ก็มิได้เปลี่ยนแปลงรูปคดีไปแต่อย่างใด ความเลวร้ายของพ่อค้ามิได้เป็นสิ่งที่ทำให้เขาเสียผลประโยชน์แต่ประการใด ในทางตรงกันข้าม เขาพร้อมที่จะสารภาพว่าเขาได้กดขี่ข่มเหงกุลีไปอย่างไรบ้าง ยิ่งเขาสาธยายความเลวของเขาต่อศาลมากเพียงใด เขาก็ยิ่งได้เปรียบมากขึ้นเท่านั้น เพราะผู้พิพากษาต้องการหลักฐานความเลวร้ายทั้งหลายนี้ไว้เป็นข้ออ้างในการที่จะสรุปว่า พ่อค้าอยู่ในฐานะที่จะต้องคิดไปว่า กุลีปองร้ายเขา เพราะเขาทำให้กุลีต้องเจ็บช้ำไว้มาก เพราะฉะนั้นการที่เขายิงกุลีตาย ก็เป็นไปตามตรรกวิธีของสิ่งที่ควรจะเป็น เพราะโดยปกติแล้วจะไม่มีกุลีที่ไหนที่จะไม่เกลียดนายจ้างที่เลวร้ายเช่นนี้ กุลีผู้นี้ตายเปล่า เพราะเขาไม่เหมือนคนทั่วไป เขาไม่เกลียดพ่อค้า เขาเป็น *"ข้อยกเว้น"* ผู้พิพากษาพูดกับพ่อค้าว่า *"คุณหมายความว่า คุณไม่อาจที่จะล่วงรู้ได้ว่า เจ้ากุลีคนนี้อยู่ในจำพวก "ข้อยกเว้น" ซึ่งพ่อค้าก็รีบ*

๑๑. Stücke, p. 320/1

สนองตอบด้วยตรรกวิทยาแบบเดียวกันว่า "เราต้องว่ากันโดยกฎเกณฑ์มิใช่โดยข้อยกเว้น"[๑๒] เมื่อศาลสถิตยุติธรรมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่น่าแปลกอะไรที่สังคมนี้จะตกอยู่ในห้วงแห่งความอยุติธรรม

เรื่องของเรื่องก็อยู่ที่ว่า คนที่ได้รับความอยุติธรรมไม่อยู่ในฐานะที่จะต่อสู้เพื่อให้มาซึ่งความยุติธรรมได้ พลเมืองชั้นสามไม่มีวันที่จะลืมตาอ้าปากได้ เพราะตกเป็นทาสน้ำเงินอยู่วันยังค่ำ และก็ต้องยอมตกอยู่ในสภาวะจำยอม เราได้เห็นรูปการณ์เช่นนี้มาตั้งแต่ต้นเรื่องแล้วเช่น ในตอนที่กุลีบอกกับคนนำทางว่าไม่ควรมาพูดกับเขาหรือแสดงความเห็นอกเห็นใจต่อเขาเพราะอาจจะทำให้พ่อค้าโกรธและเขาเองจะต้องเป็นผู้รับเคราะห์เขากล่าวว่า *"อย่าให้นายเขาเห็นคุณพูดกับผม ถ้าเขาไล่ผมออก ผมก็หมดทาง เขาไม่จำเป็นต้องจ่ายอะไรให้ผม ผมไม่เหมือนคุณ เพราะผมไม่ได้อยู่ในสหภาพแรงงาน ผมต้องยอมอะไร ๆ หมดทุกอย่าง"*[๑๓] เป็นอันว่าถ้าโครงสร้างของสังคมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่มีทางออกอะไรสำหรับบุคคลในกลุ่มที่สาม

ประการที่ห้า สิ่งที่นับได้ว่าเป็นไปตาม *"กฎเกณฑ์"* อีกอย่างหนึ่งก็คือการไม่ไว้วางใจกันที่พ่อค้าฆ่ากุลีตายก็ด้วยเหตุนี้ เพราะเขาไม่คิดว่าจะมีมนุษย์ในโลกนี้ที่จะเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กันในยามยาก จะเป็นไปได้อย่างไรที่กุลีที่ถูกเขากดขี่ข่มเหงมาตลอด จะเอาน้ำมาแบ่งให้เขากิน ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นแล้วว่ามนุษย์ตกเป็นทาสของสิ่งแวดล้อม และในขณะเดียวกันเขาก็เป็นผู้สร้างสิ่งแวดล้อมเหล่านี้ขึ้นมา ถ้าสิ่งแวดล้อมเลวอยู่แล้ว เขาก็มีส่วนทำให้มันเลวร้ายยิ่งขึ้น คนอย่างพ่อค้าซึ่งไม่เคยทำดีอะไรต่อใครก็ย่อมจะต้องคิดฝังใจว่าในโลกนี้ไม่มีใครดีต่อใคร ในโลกแห่งความจริงกระติกน้ำก็คือกระติกน้ำแต่ในโลกที่ความโลภในวัตถุกัดกร่อนจิตใจมนุษย์จนไม่มีหยาดหยดแห่งความเป็นมนุษย์เหลืออยู่ กระติกน้ำได้กลายเป็นก้อนหินไป เพราะคนจำพวกพ่อค้าจะนึกได้คิดได้ ก็แต่สิ่งที่เลวร้าย เขามิได้เห็นโลกตามที่มันเป็นอยู่ในสภาพความเป็นจริง เขามองโลกด้วยอคติ เขาอยู่ในโลกแห่งทุคติของเขาเอง อันเป็นโลกแห่งมายา คำว่า *"มนุษยธรรม"* ไม่มีอยู่ในพจนานุกรมชีวิตของคนเหล่านี้ แม้แต่ผู้พิพากษาเองก็ไม่เข้าใจคำนี้ เมื่อคนนำทางให้การต่อศาลว่าเหตุที่กุลีเอาน้ำไปแบ่งให้แก่พ่อค้า *"อาจจะเป็นเพราะมนุษยธรรม"*[๑๔] ท่านตุลาการทั้งหลายก็อดที่

๑๒. Stücke, p. 329/1
๑๓. Stücke, p. 322/1
๑๔. Stücke, p. 328/2

จะยั้มรับไม่ได้ คืออดที่จะยั้มเยาะไม่ได้ คำว่ามนุษยธรรมในเรื่องนี้เป็นคำที่เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นคำที่สกปรก ไม่มีผู้ใดอยากจะแตะต้อง เบรคชท์ผูกเรื่องไปในทำนองที่รุนแรงมาก เพราะแม้ว่าการกระทำของกุลีอาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมคิดไปว่าเป็นเรื่องของมนุษยธรรม แต่เหตุผลที่แท้จริงเป็นไปว่ากุลีกลัวว่าถ้าถูกจับได้ว่ามีน้ำซ่อนอยู่กระติกหนึ่ง เขาจะถูกลงโทษ เขากล่าวไว้อย่างชัดแจ้งว่า *"ฉันต้องเอาน้ำที่คนนำทางให้ฉันมาที่สถานีไปให้นายเขาเสีย ไม่เช่นนั้นถ้ามีคนเขามาพบว่าฉันยังเรี่ยวแรงดีอยู่ แต่นายกลับใกล้จะตาย เขาก็จะลงโทษฉันอยู่ดี"*[๑๕] เป็นอันว่าเบรคชท์ไม่ต้องการที่จะให้ใครในเรื่องนี้ทำการอันใดด้วยเหตุผลที่เป็นมนุษยธรรม เราจะเหมาให้กุลีเป็นพระเอกสักครั้งก็ไม่ได้ เรื่องนี้ไม่มีใครที่จะเป็นพระเอกได้ เพราะเมื่อโลกเป็นอย่างนี้คนดีจะอยู่ได้อย่างไร คนดีจะเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ที่ว่ากุลีเป็น *"ข้อยกเว้น"* นั้น ก็มิได้หมายความว่า *"ข้อยกเว้น"* เป็นเรื่องของคุณความดีอันประเสริฐสุดไม่มีข้อบกพร่องใดๆ ถ้าเราจะกล่าวหาว่าเบรคชท์วาดภาพที่เป็นแบบขาว–ดำ เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าสีดำนั้น ดำสนิทจริงๆ แต่สีขาวดูจะหม่นสักเล็กน้อย ไม่ขาวบริสุทธิ์นัก อาจจะเป็นไปได้ว่าดำเปื้อนขาวได้ง่ายกว่าขาวเปื้อนดำ!

สิ่งที่เป็นปัญหาก็คือการมองโลกในแง่ร้ายแบบนี้ ทำให้ละครยังน่าสนใจอยู่ได้อีกอย่างไร เรื่องที่ดำสนิทมืดมิดอย่างนี้แล้วจะยังเป็นละครที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมอยู่ได้หรือ เราจะต้องไม่เข้าใจผิดไปว่าการสร้างอารมณ์ผ่อนคลาย หรือ "อารมณ์ชดเชย"[๑๖] จะต้องเป็นไปในแบบของการทำให้ร้ายกลายเป็นดี หรือ ต้องหาทางจบเรื่องที่เป็นไปในทางบวก ดังเช่น *"นี่แหละโลก"* ในฉบับไทยที่จะได้กล่าวถึงต่อไป เบรคชท์มีวิธีการหลายแบบที่จะทำให้ละครของเขาเป็นที่ยอมรับของมหาชนได้ ทั้งๆ ที่เป็นเรื่องที่รุนแรง และไม่ให้ความหวังใดๆ ต่อมหาชนอย่างตรงไปตรงมา ละครของเขามิได้มุ่งที่จะสร้าง *"มายา"* เขาไม่ประสงค์ที่จะทำให้เกิด *"ความสมจริง"* บนเวทีเสียจนคนดูลืมไปว่าอะไรเป็น *"ความจริง"* และอะไรเป็น *"ความลวง"*[๑๗] เขามิได้ให้ตัวละคร "เล่น" ละครเวทีแบบธรรมดาเสียจนเราลืมไปว่าสิ่งที่เราเห็นอยู่เป็นละคร เขาใช้

๑๕. Stücke, p. 325/2

๑๖. เกี่ยวกับ "อารมณ์ชดเชย" ที่มากับโศกนาฏกรรม ดู : เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ ๕ หน้า ๑๐๓

๑๗. ดู : เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ ๕ หน้า ๔๔

เทคนิคการแสดงที่ทำลายมายาที่มาจากละครเสียเป็นครั้งคราว เช่น เขามักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเข้ามาปนกับการแสดง โดยให้ตัวละครบางตัวหรือตัวละครเป็นหมู่ออกมาเล่าเรื่องหรือบรรยายความ โดยพูดกับผู้ดู บางครั้งก็เป็นการแทรกความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่ ผู้บรรยายหรือกลุ่มผู้บรรยายแสดงทัศนะเกี่ยวกับตัวละครในฐานะบุรุษที่ ๓ ซึ่งต่างจากการที่ตัวละครพูดโต้ตอบกันเป็นบุรุษที่ ๑ และบุรุษที่ ๒ เป็นการกระตุ้นความคิดของผู้ชมเป็นการสร้างวิจารณญาณให้แก่ผู้ดูมากกว่าที่จะมุ่งแต่กระตุ้นอารมณ์แบบละครธรรมดาเพราะถ้าผู้ดูใช้อารมณ์ร่วมไปตามท้องเรื่องของละครอยู่ตลอดเวลา เมื่อเรื่องรุนแรงผู้ดูก็จะเกิดอารมณ์รุนแรงตาม บางครั้งถึงขั้นหลั่งน้ำตาฟูมฟายซึ่งเบรคชท์ไม่ต้องการ เพราะเขาต้องการจะ "*สอน*" คนด้วยการชวนให้ "*คิด*" มิใช่ชวนให้ "*ซึ้ง*" ตามละคร ในเรื่อง "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" นี้ ทั้งปฐมบท (Prologue) และปัจฉิมบท (Epilogue) ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่าขออย่าให้ผู้ดู "*เคลิ้ม*" ตามละคร เช่นที่เขากล่าวไว้ในปฐมบทว่า

"จงเฝ้าดูพฤติกรรมของคนเหล่านี้ให้ดี

.....

แม้แต่การกระทำเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ดูว่าเป็นสิ่งที่ตรงไปตรงมา
ก็จงเฝ้าดูให้ดี อย่าเชื่อตาม ดูให้ดีว่า
อะไรควรจะเป็นเช่นไร แม้แต่สิ่งที่ธรรมดาที่สุด"[๑๘]

และในปัจฉิมบท ก็มีการกล่าวเตือนสติผู้ชมอีกครั้งหนึ่งว่า

"แต่เราขอร้องท่านว่า
สิ่งใดที่ท่านเห็นว่าไม่แปลก
ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก
สิ่งใดที่เป็นเรื่องธรรมดา
ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้
สิ่งใดที่เป็นเรื่องพื้น ๆ
สิ่งนั้นแหละควรจะทำให้ท่านประหลาดใจ
สิ่งใดที่เป็นกฎเกณฑ์
จงรู้เถิดว่าเป็นสิ่งที่เลวร้าย
และถ้าท่านพบสิ่งเลวร้ายที่ไหน
ก็ขอให้หาทางช่วยด้วย"[๑๙]

เทคนิคอีกประเภทหนึ่งที่เบรคชท์ใช้มากก็คือเพลงร้อง ถ้าเขาเห็นว่าการแสดงตอนใดจะเป็น "*มายา*" มากเกินไป เขาก็นำเพลงมาแทรก แต่เพลงเหล่านี้มิใช่แต่จะเพียงทำหน้าที่ขัดจังหวะ เพลงเป็นส่วนหนึ่งของบท ทำหน้าที่ให้ความกระจ่างหรืออธิบายเหตุ-

๑๘. Stücke, p. 319/1
๑๙. Stücke, p. 330/1-2

การณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในเรื่องตอนนั้น เพลงทำหน้าที่ของ *"บุรุษที่ ๓"* อีกเช่นกัน เช่น เมื่อเรื่องดำเนินมาถึงตอนที่พ่อค้ากับกุลีเดินทางมาถึงที่เปลี่ยวแห่งหนึ่งกลางทะเลทราย ในตอนต้นของฉากที่ ๔ กุลีก็ร้องเพลงที่มีความว่า

"ฉันจะไปเมืองอูรกา
ฉันจะไม่หยุดเดินทางไปอูรกา
โจรผู้ร้ายก็ไม่อาจขวางทางฉันที่จะไปอูรกาได้
ทะเลทราย ก็ไม่อาจขวางกั้นไม่ให้ฉันไปอูรกาได้
ที่อูรกามีอาหารและมีค่าจ้างรออยู่"[๒๐]

เพลงนี้เป็นเพลงที่ขัดกับท้องเรื่องในตอนนี้ เพราะบทก็เขียนกำกับไว้แล้วว่าเป็น "พื้นที่อันตราย"[๒๑] แต่กุลีกลับร้องเพลงที่แสดงความหวัง ซึ่งก็เรียกได้ว่าเป็นความหวังของคนยาก ผู้ชมก็อาจจะคิดว่าแปลก และตัวพ่อค้าเองก็คิดว่าผิดกาละเทศะ เพราะการส่งเสียงแบบนี้ก็เท่ากับเป็นการประกาศให้พวกโจรผู้ร้ายรู้ว่าเหยื่อมาถึงแล้ว สิ่งที่ผู้แต่งต้องการจะให้เราเห็นก็คือ กุลีกับพ่อค้านั้นอยู่กันคนละโลก กุลีมีแต่ตัวเปล่าจะต้องไปวิตกกังวลอะไรกับโจรผู้ร้าย พ่อค้าเป็นผู้มีทรัพย์สมบัติก็ย่อมจะต้องกลัวเป็นธรรมดา ผู้ยากไร้มองไปข้างหน้าด้วยความหวัง ในขณะที่ผู้มั่งคั่งมองไปรอบกายด้วยความขยาดกลัว เพลงจึงบอกความได้ลึกซึ้งเกินกว่าการแสดงและบทเจรจาธรรมดาเสียอีก ซึ่งในอีกสภาวะหนึ่งคือตอนที่จะต้องว่ายข้ามแม่น้ำอันไหลเชี่ยว (ฉากที่ ๕) กุลีกับพ่อค้าก็สลับบทของคนกล้ากับคนขลาดกัน เพราะไม่มีความจำเป็นอะไรที่กุลีจะต้องเอาชีวิตมาเป็นเดิมพัน ในขณะที่ความโลภของพ่อค้าทำให้เขาไม่กลัวตาย ในตอนนี้ก็อีกเช่นกัน กุลีก็ร้องเพลงของตัว และพ่อค้าก็ร้องเพลงแบบของเขา เขาร้องกันคนละเพลง ร้องกันคนละเรื่อง เขาอยู่กันคนละโลก เพลงก็บ่งบอก *"ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก"* ได้อีกเช่นกันเป็นการบอกความของ *"บุรุษที่ ๓"* โดยสื่อสาส์นโดยตรงมายังคนดู เพลงเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคของการ *"ทำให้แปลก"* (Verfremdung)[๒๒] คืออาจจะไม่เป็นธรรมชาตินักในการที่ละครดำเนินไปอยู่ดี ๆ ก็มีเพลงเข้ามาขั้น แต่ผู้แต่ง

๒๐. Stücke, p. 322/2

๒๑. ผู้แต่งเขียนกำกับไว้ว่าบทที่ ๔ ว่า "Gespräch in einer gefährlichen Gegend". (Stücke, p. 332/2)

๒๒. ในตอนที่เบรคชท์แต่งเรื่อง "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" เขายังมิได้สร้างทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีการ "Verfremdung" ขึ้นอย่างมีแบบแผน แต่เขาก็ได้นำวิธีการดังกล่าวมาใช้แล้วในเชิงปฏิบัติ

จงใจที่จะไม่ให้เรื่องดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อการแสดง *"ละครพูด"* สะดุดด้วย *"เพลง"* เราในฐานะผู้ดูก็สะดุดหยุดตามด้วยเราหยุดและเราก็คิด นั่นคือสิ่งที่เบรคชท์ต้องการ

เทคนิคที่เบรคชท์ชอบนำมาใช้อีกอย่างหนึ่งคือการพูดเดี่ยว คือให้ตัวละครสลัดทิ้งบทที่เขากำลังแสดงอยู่ โดยหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง บางครั้งก็ใช้วิธีที่เรียกว่า *"ป้อง"* คือ ผู้แสดงแอบบอกความอะไรบางอย่างให้แก่ผู้ชมโดยที่ตัวละครอื่นไม่เห็น เรียกได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ดูรู้สึกแปลก ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า คำพูดของตัวละครจะทำให้ผู้ดูเห็นคล้อยตามไปด้วย ในบางครั้งผู้ดูอาจจะเห็นไม่ตรงกับที่ตัวละครพูดก็ได้ เช่น ในตอนที่พ่อค้าระแวงสงสัยกุลี และไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ พ่อค้าหันมาพูดโดยตรงกับผู้ชมว่า *"ถ้าฉันเข้าไปนอนในเต็นท์ ฉันก็โง่เต็มที"*[๒๓] ซึ่งในตอนนี้ผู้ดูย่อมจะมีความเห็นตรงข้ามกับตัวพ่อค้า เพราะผู้ดูเห็นแล้วว่ากุลีไม่เป็นอันตรายต่อใคร หมายความว่าผู้แต่งให้โอกาสต่อผู้ชมที่จะคิดค้านตัวแสดง เป็นการให้โอกาสผู้ชมที่จะได้ใช้ความคิดที่เป็นของตัวเอง ซึ่งก็เป็นไปตามทฤษฎีการละครของเบรคชท์

๒๓. Stücke, p. 325/1

นอกจากนี้เบรคชท์ก็ยังมีวิธีการอื่นที่จะกระตุ้นความคิดของผู้ชม เช่น การนำข้อความเดียวกันมาใช้ในที่ต่าง ๆ กัน บางครั้งก็ให้ตัวละครพูดถึงเรื่องเดียวกัน ในวาระและบริบทที่ต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น เรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมันออกจากปากของคนสามคน กุลีเป็นคนเอ่ยเรื่องขึ้นเป็นคนแรกว่าพ่อค้าบอกเขาว่าถ้ามีการนำน้ำมันขึ้นมาใช้ ทางรถไฟก็จะมาถึง ท้องถิ่นก็จะเจริญ ซึ่งกุลีก็กลัวว่าเขาจะต้องตกงาน เพราะเรื่องน้ำมันนี้เอง[๒๔] เรื่องเดียวกันออกจากปากของคนนำทางก็ผิดเพี้ยนไปบ้าง คนนำทางเผยเบื้องหลังว่าความจริงพ่อค้ามิใช่ว่าต้องการจะไปเจาะน้ำมัน แต่ต้องการจะไปถึงบ่อน้ำมันก่อนใคร เพื่อที่จะหยุดเรื่องการขุดเจาะน้ำมัน และก็จะได้รับ *"ค่าปิดปาก"*[๒๕] เงินก้อนนี้เป็นสิ่งที่พ่อค้าต้องการไม่ใช่น้ำมัน ซึ่งเรื่องกลเม็ดซับซ้อนของนายทุนเป็นเรื่องที่เกินกว่าทั้งกุลีและทั้งคนนำทางจะเข้าใจได้ เมื่อพ่อค้าพูดเรื่องน้ำมันขึ้นมา ในฉากที่ ๕ คือฉากที่เขากับลูกหาบจะต้องข้ามแม่น้ำมีร์ ผู้ชมซึ่งได้ยินเรื่องนี้มา ๒ ครั้งแล้วก็ย่อมจะต้องฉุกคิดอะไรบางอย่างเมื่อพ่อค้ากล่าวว่า

๒๔. ดูข้อความที่คัดไว้ในเชิงอรรถที่ ๖ ข้างต้น

๒๕. ในต้นฉบับใช้คำว่า "Schweigegeld" (Stücke, p. 321/1)

*"เจ้ามันโง่งังจนไม่เข้าใจเชียวหรือว่า มันเป็นการทำคุณให้แก่มนุษยชาติ เมื่อเราขุดเจาะเอาน้ำมันขึ้นมาได้ เมื่อเราดูดน้ำมันขึ้นมา ต่อไปเราก็จะมีรถไฟและสวัสดิการต่าง ๆ ก็จะมีไปทั่วถึง จะมีของกิน จะมีเครื่องนุ่งห่ม และอะไร ๆ อีกมากมาย และใครล่ะจะเป็นผู้ทำให้สิ่งนั้นเป็นไปได้ ก็เรานั่นแหละ ทุกสิ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับการเดินทางของเรา"*๒๖

คงจะไม่มีผู้ดูคนใดที่จะคล้อยตามคำของพ่อค้าไปได้อย่างง่าย ๆ เพราะเราได้รู้อะไรมามากแล้ว สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ เบรคชท์มีวิธีการที่ค่อนข้างจะลึกซึ้งที่จะทำให้เราระแวงสงสัยขึ้นมาว่าพ่อค้าพูดจริงหรือไม่ คนสามคนพูดเรื่องเดียวกัน ต่างวาระกันก็กลายเป็นสามเรื่องไป หน้าที่ของเบรคชท์ก็คือตั้งปมปริศนาไว้ให้ผู้ชมคิดว่าควรจะเชื่อใครดี ผู้แต่งมิได้โน้มน้าวเราโดยตรง ในกรณีนี้ นั่นคือวิธีการที่ได้ผลที่สุดของ *"ละครแบบเรียน"* แต่ก็มีบางครั้งที่เบรคชท์ใช้วิธีการที่ค่อนข้างจะตื้นเกินไป เป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ไม่มีอะไรที่แนบเนียนหรือแยบยลเลย เช่น ใน *"เพลงเรื่องโรงศาล"* (Lied von den Gerichten)

"ตุลาการก็กระทำการ
เยี่ยงกลุ่มโจร
เมื่อผู้บริสุทธิ์ถูกฆ่าไปแล้ว
ผู้พิพากษาก็ร่วมกันพิพากษาลงโทษเขาอีก
บนหลุมศพของผู้ตายนั่นเอง
*ที่สิทธิของเขาถูกประหารไปด้วย"*๒๗

นั่นเป็นการกล่าวหาอย่างตรงไปตรงมาว่า ศาลในสังคมอันฟอนเฟะก็คือซ่องโจรนั่นเอง ผู้พิพากษาก็คือโจรกลุ่มหนึ่ง ลักษณะที่รุนแรงและไม่สร้างสรรค์เช่นนี้มีอยู่ในละครรุ่นแรกๆ ของเบรคชท์ เขามุ่งที่จะโจมตีสังคมโดยที่ไม่คิดหาทางแก้ ในละครเรื่องหลัง ๆ ของเขา เบรคชท์จะตีบัญหาได้ลุ่มลึกกว่านี้มาก ในเรื่อง *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* เบรคชท์แต่ง *"ละครบทเรียน"* ที่ค่อนข้างจะเข้าขีดอันตราย โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากสุดท้ายในศาล เขาคงอยากจะชี้ให้เห็นว่า ศาลนี้เป็นศาลที่จอมปลอมและฉ้อฉล และก็คงอยากที่จะตั้งคำถามว่า เมื่อโจรนั่งบัลลังก์แล้ว บ้านเมืองจะเป็นอย่างไร แม้ว่าจะไม่มีคำตอบจากผู้ประพันธ์เอง ผู้ดูก็คงจะอดคิดไม่ได้ว่าสังคมแบบนี้คงอยู่ไม่ได้ คำร้องขอในตอนท้ายสุดของเรื่องที่ว่า *"หาทางช่วยด้วย"* นั้นคงจะเป็นเรื่องที่จะต้องแก้กันนอกเวทีละคร

๒๖. Stücke, p. 323/1-2

๒๗. Stücke, p. 326/1

นั่นคือสัญญาณอันตรายของ *"ละครบทเรียน"* (Lehrstück) เช่น เรื่อง**ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เพราะ *"บทเรียน"* นี้เหมาะสำหรับผู้ที่สูงแล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะ หาไม่แล้ว *"บทเรียน"* ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น

สิ่งที่เราจะต้องนำมาพิจารณาก็คือ เมื่อละครเรื่องนี้เดินทางมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. ๒๕๑๙ เรารับ *"บทเรียน"* จากเบรคชท์อย่างไร ปัญหานี้เป็นปัญหาแบบที่เรียกกันในวงวิชาการว่า "การรับวรรณคดี" (Literary Reception) ซึ่งเราอาจจะต้องพิจารณากันจากหลายแง่มุม ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทความนี้ การแสดงของ *"กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว"* ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เราจะอธิบายความสำเร็จนี้ว่าเป็นเพียงปรากฏการณ์เชิงการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้นหรือ เราจะเหมาเอาว่าบรรยากาศทางการเมืองในยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบานเอื้อต่อการรับวรรณกรรมการละครแบบนี้ และก็เป็นเรื่องของความสนใจชั่วครู่ยาม เมื่อวิถีทางการเมืองเปลี่ยนไป ความสนใจในเรื่องของศิลปะก็เปลี่ยนไปด้วย *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* ก็เข้าสูตรนี้ เป็นเรื่องของ "วัยรุ่น" ทางศิลปะที่มิได้มีผลกระทบที่สำคัญอะไรต่อวงการศิลปะของไทย ความจริงเป็นเช่นนั้นหรือ

ความคิดที่จะทำละครพูดสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวา และมีความเข้มข้นเหนือละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยทั่ว ๆ ไปมีอยู่ในประชาคมการศึกษามานานแล้ว จะเห็นได้ว่าในแทบทุกสถาบันอุดมศึกษา ทั้งที่มีการสอนวิชาการละครและที่มิได้มีการสอน ก็มีการจัดแสดงละครพูดกันอยู่เป็นประจำ ซึ่งในบางครั้งก็เปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้าชมด้วย ความคิดที่ว่าศิลปะการแสดงควรจะมีบทบาทเกินกว่าการให้ความบันเทิงเริงรมย์ก็มิใช่เป็นความคิดใหม่อะไร *"ละครสอนคน"* เป็นสิ่งที่เราไม่เคยปฏิเสธ แม้ว่าเราอาจจะมิได้มีทฤษฎีแบบของเบรคชท์เป็นพื้นฐานสนับสนุน แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในช่วง ๒๕๑๖–๒๕๑๙ นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มเอาจริงเอาจังต่อเรื่องของการที่จะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้ "การศึกษา" แก่ประชาชน ละครของเบรคชท์เข้ามาสัมผัสกับบริบทไทยที่อาจจะเข้มข้นพอที่จะรับสาส์นของเขาได้ ถ้าจะพิจารณาเรื่องของ **"เบรคชท์ในสังคมไทย"** ในแง่ของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ เราก็อาจจะต้องยอมรับว่าผู้ที่เป็น "สื่อกลาง" (หรือเรียกตามภาษาของวรรณคดีเปรียบเทียบว่า "intermediary") เป็นผู้ที่เข้าใจบทบาทของ *"ผู้ให้"* และ *"ผู้รับ"* เป็นอย่างดี สื่อกลางในที่นี้ก็คือ

สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันซึ่งในขณะนั้น Dr. Anton Regenberg เป็นผู้อำนวยการ Regenberg เป็นผู้ที่มีความสนใจสภาวะของวงการศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง และเป็นผู้ที่เล็งเห็นการไกลว่า ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำบทละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรที่จะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อน จะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมิใช่เป็นการลอกแบบ หรือ เลียนแบบ การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โดยมีวิทยากรจากเยอรมนีมาร่วมด้วย เป็นทางหนึ่งที่จะทำให้เกิดการประสานความคิดขึ้นได้ ทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันจึงได้ติดต่อเชิญ Dr. Norbert J. Mayer ผู้เชี่ยวชาญการละครจาก Munich ให้มาเป็นวิทยากร และก็เลือกที่จะไปจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ เพราะชุมนุมการละครของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่และวิทยาลัยพายัพที่มีอยู่แล้วเป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นที่มีความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์อยู่แล้ว

ในส่วนของ *"ผู้รับ"* ชุมนุมละครของสโมสรมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ให้ความสนใจต่อเรื่องของการสร้าง *"ละครเพื่อชนบท"* โดยที่ต้องการจะออกไปสัมผัสกับชีวิตชนบทจริง ๆ เป็นการเรียนรู้จากสภาพความเป็นจริง และในขณะเดียวกันก็จะได้สร้างละครขึ้นมาใหม่สำหรับชนบทโดยเฉพาะ *"โดยมีจุดมุ่งหมายให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้ให้การศึกษาแก่ชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนปัญหาหรือการให้แนวทางในการแก้ปัญหา"*[๒๘] แนวทางของการสร้างละครใหม่ "เพื่อการศึกษา" ของประชาชนดูจะพ้องกับความสนใจของ *"ผู้ให้"* เป็นอย่างดี Dr. Norbert Mayer เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการฝึกละครให้แก่กลุ่มเยาวชน และให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อเรื่องของ "ละครในฐานะที่เป็นปัจจัยในทางการศึกษา"[๒๙] แต่ในช่วงที่ได้มีการเริ่มติดต่อกันระหว่าง Mayer กับสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันนั้น Mayer คงจะยังไม่ทราบว่ากลุ่ม "เยาวชน" ที่เขาจะมาช่วยฝึกซ้อมให้นั้น มี

๒๘. *"โครงการสร้างละครเพื่อชนบท"* เอกสารอัดสำเนา พ.ศ. ๒๕๑๗ (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพ ฯ)

๒๙. เอกสารอัดสำเนา *Arbeitsprogramm* ของ Dr. Norbert Mayer ในส่วนที่เกี่ยวกับ "Theater als Erziehungsfaktor im Bildungsgesamtplan" (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ศักยภาพและวุฒิภาวะในเรื่องของสังคมและการเมืองมากน้อยเพียงใด! สิ่งที่ Mayer ต้องการจะถ่ายทอดให้คือ เทคนิคการแสดงและความสามารถของกลุ่มนักแสดงเองที่จะ "ด้น" ละครเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้จากการฝึกซ้อม จากหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกับ Mayer ก็ปรากฏชัดว่า เขาเน้นเรื่องของการ "ด้น" (improvisation)[๓๐] มาก เช่น เขาเขียนชี้แจงมาในตอนหนึ่งว่า *"เป็นอันว่าทางฝ่ายท่านเข้าใจชัดแจ้งแล้วว่ากลุ่มนักแสดงที่เชียงใหม่จะไม่ใช่มาเตรียมแสดงละครที่เขียนบทมาเสร็จแล้วแต่จะมาช่วยกันสร้างละครคือมาทำละครเรื่องใหม่"*[๓๑] การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ ระหว่างวันที่ ๑๕ ถึง ๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๗ ดูจะให้ความพึงพอใจต่อทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายวิทยากรเยอรมัน แต่เป็นที่น่าสังเกตได้ว่าทางฝ่ายเยอรมันดูจะเน้นเรื่องความสำเร็จในด้านของเทคนิคการแสดงมาก Mayer เขียนถึง Regenberg ว่า *"การทำงานกับกลุ่มละครเป็นไปด้วยดี และก็ประสบความสำเร็จ Bruce Gaston ซึ่งรู้จักกลุ่มละครมานานบอกว่า คุณภาพการแสดงของกลุ่มนี้ดีขึ้นอย่างมากทีเดียว"*[๓๒] ซึ่งก็ตรงกับที่ฝ่ายผู้แสดงคิดจากเอกสาร *"สรุปและวิเคราะห์เวิคชอพ ชุมนุมละคร สมช."* กลุ่มละครลงความเห็นว่า ในด้านของการฝึกฝนเทคนิคการละคร *"ข้อนี้นับว่าได้ผลดีเกิน ๑๐๐% เราไม่อาจถึงกับพูดว่าเกินความจำเป็น แต่ถ้าหากเราเชื่อว่ามีข้อบกพร่องด้านอื่น ก็น่าจะแบ่งความสมบูรณ์ไปให้ส่วนนั้นบ้าง"*[๓๓] เป็นอันว่าฝ่าย "ผู้รับ" มีจุดประสงค์อื่นที่สำคัญนอกเหนือไปจากความสามารถในทางการแสดง ซึ่งฝ่ายผู้แสดงก็ระบุไว้ค่อนข้างจะชัดเจนว่าข้อบกพร่องยังมีอยู่ในด้านของ *"การรวมกลุ่ม*

---

๓๐. คำว่า improvisation ในภาษาอังกฤษ หรือ die Improvisation ในภาษาเยอรมัน อาจจะไม่ตรงกับคำว่า "ด้น" ในภาษาไทยเสียทีเดียว เพราะด้นกินความหมายเฉพาะการด้นคำประพันธ์หรือร้อยกรอง แต่ "ด้น" แบบละครตะวันตกคือการช่วยกันสร้างบทหรือคิดบทขึ้นมาในลักษณะเล่นไปแต่งไป คือไม่มีบทที่นักประพันธ์เขียนให้มาก่อน

๓๑. ต้นฉบับภาษาเยอรมันของจดหมายลงวันที่ ๒๕ เมษายน ๒๕๑๗ มีความว่า "... nicht ein fertiges Stück inszeniert, sondern ein Stück erarbeitet, also neu erstellt werden soll." (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

๓๒. จดหมายลงวันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๑๗ Bruce Gaston ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีชาวอเมริกัน ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะคีตกวี และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย เป็น อาจารย์ อยู่ที่วิทยาลัยพายัพในขณะนั้น

๓๓. เอกสารอัดสำเนา เรื่อง*สรุปและวิเคราะห์เวิคชอพ ชุมนุมละคร สมช.* ๑๕ ถึง ๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๗ (จากแฟ้มสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ผู้สนใจการละคร" และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง *"การจัดทำละครเพื่อชนบท"*[๓๔] ซึ่งกลุ่มฯ ยังคิดว่าไปไม่ถึงจุดหมาย เพราะยังขาดความเอาจริงเอาจังกันอยู่มาก กลุ่มผู้แสดงวิจารณ์ตนเองไว้อย่างรุนแรงพอสมควรที่เดียว *"เราอ้างว่าได้ออกสู่ชนบทเพื่อเก็บข้อมูล แต่ทุกคนก็รู้ดีว่าเรากำลังไปพักผ่อนสุดสัปดาห์"* ในส่วนที่เกี่ยวกับตัวบทละครนั้น กลุ่มฯ ก็ได้วิจารณ์เอาไว้ว่า *"เนื่องจากละครสู่ชนบทจะต้องรับผิดชอบต่อความจริงอย่างถึงแก่นแท้ของปัญหา นอกจากความบันเทิง จึงควรพิถีพิถันในการเลือกบทละครอย่างยิ่ง และทุกคนก็รู้สึกต่อละครเรื่องที่เรากำลังทำกันอยู่นี้ดีแล้วว่ามันไม่ก่อศรัทธาแก่เราแค่ไหนและตามธรรมดาแล้วการเห็นปัญหาแท้จริงจะก่อให้เกิดความบันดาลใจที่จะทำบทละครที่ดี บทละครที่ดีก่อให้เกิดศรัทธาที่จะทุ่มเทกับงานก่อความสามัคคีและมีวินัย"*[๓๕]

เป็นที่น่าสังเกตว่ากลุ่มละคร "เยาวชน" ของไทยเรียกร้องมาตรฐานของละครที่จัดได้ว่าอยู่ในระดับอุดมคติ เรื่องของการ "ค้น" บทดูจะยังเป็นปัญหาอยู่ แต่ก็คงจะเป็นปัญหาที่วิทยากรชาวเยอรมันไม่อาจเข้าใจได้ถ่องแท้เนื่องจากข้อจำกัดทางภาษา และปัญหาเรื่องบทนี้ จะยังคงเป็นปัญหาอยู่ในการแสดงละครของเบรคชท์ในอีก ๒ ปีต่อมา สิ่งที่น่าประหลาดใจก็คือว่า เมื่อละคร **ชนบทหมายเลข ๓** มาแสดงที่กรุงเทพฯ เมื่อเดือนธันวาคม ๒๕๑๗ ผลงานของกลุ่มดูจะอยู่ในระดับที่ผู้ดูเมืองกรุงพึงพอใจมาก แต่ก็อาจจะเป็นความพึงพอใจที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หนังสือพิมพ์**ประชาชาติ** วิจารณ์ไว้ว่า

"ชนบทหมายเลข ๓ จึงไม่เพียงแต่จะประสบผลสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้นแต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการปลุกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่าชนบทหมายเลข ๓ เป็นละครเพื่อชีวิต และเพื่อประชาชนจริงๆ"[๓๖]

ถ้า "บริบท" ทั่วไปในยุคนั้นเป็นอย่างที่ได้บรรยายมาแล้วข้างต้น เราก็เห็นจะต้องลงความเห็นว่า เบรคชท์เดินทางมาถึงประเทศไทยในขณะที่ดินฟ้าอากาศเออออำนวยอย่างเต็มที่ทีเดียว บทวิจารณ์เกี่ยวกับ **"ชนบทหมายเลข ๓"** ที่คัดมาข้างต้นนี้ เป็นสิ่ง

๓๔. จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว
๓๕. จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว
๓๖. *ประชาชาติ* รายวัน วันที่ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๑๗

ที่เบรคชท์ปรารถนานักที่จะได้ แต่โดยทั่วไปแล้วเขาอาภัพกว่ากลุ่มละครของไทยมาก!

จากผลสำเร็จของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ และจากการแสดงเรื่อง **"ชนบทหมายเลข ๓"** ทำให้ "สื่อกลาง" คือสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเกิดกำลังใจที่จะทำงานด้านสนับสนุนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเช่นนี้ต่อไป ได้มีการเตรียมงานที่จะจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ ๒ หลังจากที่สัมมนาครั้งแรกได้เสร็จสิ้นไปไม่นานนัก แน่นอนที่สุดที่ Mayer สนใจที่จะกลับมาร่วมสัมมนากับนักแสดงสมัครเล่นของไทยอีก เขาเอ่ยถึง *"ความสำเร็จที่เชียงใหม่"*[๓๗] และรายงานให้ Regenberg ทราบว่ามีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์สนใจที่เข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องการทำละครสมัครเล่นไทย แม้ว่าโครงการเรื่องภาพยนตร์จะตกไปเพราะขาดการสนับสนุนในด้านทุน แต่ Mayer ได้เสนอความคิดเกี่ยวกับการจัดสัมมนาครั้ง ๒ ไว้อย่างละเอียดพอสมควร เขาเสนอให้เล่นละครเรื่อง **"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"** ของเบรคชท์ และในขณะเดียวกันให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาทาบกับต้นเรื่องของเบรคชท์ นอกจากนั้นเขาได้แสดงความปรารถนาไว้ว่าอยากจะได้มีโอกาสทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงชุดเดิมซึ่งเขาเรียกว่า "กลุ่มคำรณ"[๓๘] โดยที่เขาได้ยกย่องความสามารถของกลุ่มนี้ไว้ ๒ ประการคือในประการแรก กลุ่มนี้มีประสบการณ์อยู่แล้วในเรื่องของ "การวิจัย" ซึ่งเขาหมายถึงการออกไปสัมผัสกับชีวิตจริงในสังคม แล้วนำมาแต่งเป็นละคร ซึ่งเราก็ได้เห็นแล้วว่าเป็นวิธีการที่กลุ่มนักแสดงเองสนใจอยู่มาก **ประการที่สอง** กลุ่มนี้มีความสามารถเป็นเยี่ยมในการ "ด้น"

การนำละครของเบรคชท์ออกแสดงนั้นเป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดง และ ของนักแสดง เพราะเบรคชท์มิได้แต่งบทละครประเภทที่ใครที่ไหนจะนำไปแสดงได้ตามใจชอบ จริงอยู่ความสามารถในการแต่งละครของเบรคชท์นั้นเป็น

---

๓๗. จดหมายถึงผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ลงวันที่ ๑๐ กันยายน ๒๕๑๘ เขาใช้คำภาษาเยอรมันว่า "Der Chiang Mai – Erfolg" (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

๓๘. จดหมายฉบับเดียวกัน(จากแฟ้มของสถาบันเยอรมัน) คำรณ คุณะดิลก เป็นอาจารย์ภาควิชาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในขณะนั้น และเป็นผู้บุกเบิกตั้งกลุ่มละครสมัครเล่นดังกล่าวขึ้นมา ผู้รู้ทางการละครหลายท่านลงความเห็นว่าคำรณเป็นนักแสดงและผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถสูง และนอกจากนั้นก็ยังเป็นผู้ที่สามารถสร้างความเชื่อถือให้แก่นักแสดงรุ่นหนุ่มสาวได้อย่างดีเยี่ยม

ที่ยอมรับกันอยู่ทั่วไป นักปราชญ์และนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส Jean – Paul Sartre ถึงกับกล่าวว่า เบรคชท์เป็นนักแต่งละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของยุค[๓๙] แต่เบรคชท์มีความทะเยอทะยานที่จะแสดงตัวว่าเป็นนักคิดและนักทฤษฎีที่มีสุนทรียศาสตร์และกวีศาสตร์เป็นของตัวเอง เขาพยายามที่จะสร้างละครบนรากฐานของทฤษฎีที่ลึกซึ้งพอสมควร ผู้กำกับการแสดงที่เอาจริงเอาจังกับเบรคชท์ จึงมักจะต้องศึกษาความคิดเชิงทฤษฎีของเขาให้ถ่องแท้ก่อนที่จะลงมือ "เล่น" ละครของเขา Mayer ให้ความสนใจต่อเรื่องนี้มาก เขาเตรียมตัวมาอย่างดีที่จะทำหน้าที่ "ครูวรรณคดี" ให้แก่กลุ่มนักแสดงในการสัมมนา ครั้งที่ ๒ ในปี ๒๕๑๙ แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าเขาศึกษางานด้านทฤษฎีชิ้นใดของเบรคชท์โดยเฉพาะ แต่เราก็พอจะมองเห็นได้ว่าเขาให้ความสำคัญต่อข้อคิดที่เป็นทฤษฎีที่สำคัญ ๆ หลายประการ เขากล่าวไว้ในจดหมายฉบับแรกที่เขียนถึง Regenberg ว่า "*ผมได้ความคิดดังกล่าว (เกี่ยวกับเรื่องการทำ "ฉากไทย") มาจากการศึกษาเบรคชท์ ซึ่งผมเตรียมไว้สำหรับสอนที่มหาวิทยาลัย ผมจับความได้อย่างแน่ชัดว่า การนำเอาละครของเบรคชท์มาเสริมต่อเช่นนี้เป็นไปตามแบบแผนของละครแบบสั่งสอนที่ เบรคชท์เองต้องการจะสร้างขึ้นมาให้ได้*"[๔๐] เรื่องนี้เป็นไปตามที่ Mayer ตีความ เพราะหลักฐานที่นักวิจัย Reiner Steinweg ค้นมาได้ก็ยืนยันว่าเบรคชท์ไม่คิดว่าละครแบบ "*บทเรียน*" (Lehrstück) เป็นบทละครที่สมบูรณ์แล้วในทุกประการ ในทางตรงกันข้ามเบรคชท์แสดงความเห็นไว้ว่า

"*ละครบทเรียน ... เขียนขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจให้แก่ตัวเองสำหรับผู้แต่งและบุคคลอื่นที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วย มิใช่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นประสบการณ์แก่กลุ่มบุคคลใด ละครแบบนี้ถือได้ว่ายังไม่เสร็จสมบูรณ์เสียด้วยซ้ำ*"[๔๑]

เรื่องของอุดมคติของ "*ละครบทเรียน*" ที่เบรคชท์อยากจะสร้างขึ้นมาในสังคมอุดมคตินั้น เป็นสิ่งที่ยังถกเถียงกันอยู่มาก เพราะ

---

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

๔๐. จดหมายฉบับเดียวกันที่อ้างแล้ว

๔๑. *Brechts Modell der Lehrstücke*, hrsg. von Reiner Steinweg, Frankfurt, 1976, p.51

เบรคชท์เองก็นำมาปฏิบัติไม่ได้เต็มตามแบบที่เขาพึงปรารถนา ในที่สุดเบรคชท์ก็ต้องล้มเลิกความคิดที่จะสร้าง "การสอนเต็มรูป" (Die grosse Pädagogik) และหันมาใช้ "การสอนลดรูป" (Die kleine Pädagogik) ซึ่งยังไม่ล้มเลิกการแบ่งกลุ่มบุคคลออกเป็นกลุ่มผู้แสดงและกลุ่มผู้ชม คือยังมิใช่เป็นละครที่ไม่มีคนดูหรือเป็นละครที่แต่งขึ้นสำหรับผู้เล่นเท่านั้น แต่ "การสอนลดรูป" ก็ยังมีลักษณะบางประการที่แตกต่างไปจากละครทั่วไป คือเบรคชท์ต้องการจะเน้นกระบวนการ "ทำละครให้เป็นประชาธิปไตย" (Demokratisierung des Theaters) อันเป็นการแผ่ขยายวงการละครให้เกินขอบเขตของละครอาชีพออกไป ละครสอนคนที่ดีที่สุดก็คือละครที่ผู้ที่มิใช่ "นักละคร" ได้มีส่วนเข้ามาร่วมสร้าง เขาจึงกำหนดไว้ว่า "*การแบ่งคนออกเป็น ๒ กลุ่ม (คือกลุ่มผู้แสดงกับกลุ่มผู้ดู) ยังคงอยู่ แต่ผู้แสดงควรจะเป็นนักแสดงสมัครเล่น*"[๔๒] ในส่วนที่เกี่ยวกับการใช้นักแสดงสมัครเล่นในการแสดง "ละครบทเรียน" นั้น เบรคชท์ก็เคยให้คำแนะนำไว้ว่า ละครเรื่อง "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" เป็นเรื่องที่เหมาะที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น[๔๓]

เราจึงอาจจะสรุปได้ว่า ผู้กำกับการแสดง Mayer เตรียมการแสดงเรื่อง "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" ตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์เอง จะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะตีความต่อไปอีกว่า ความสำเร็จของการแสดงของกลุ่ม "*พระจันทร์เสี้ยว*" เมื่อปี พ.ศ.๒๕๑๙ เป็นเครื่องพิสูจน์ว่า ทฤษฎีของเบรคชท์นั้นเป็นทฤษฎีที่นำไปปฏิบัติได้ ผู้เขียนมีความเห็นว่าถ้าจะด่วนตีความเช่นนั้น ในตอนนี้ก็จะเป็นการมองข้ามประเด็นที่สำคัญอีกบางประการไป ซึ่งเราจำเป็นจะต้องนำมาพิจารณาด้วย

ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือ เราจะถือว่าบทละครของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมที่สมบูรณ์แล้ว โดยที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำตามที่เบรคชท์กำหนดไว้ถ้วนทุกประการหรือไม่ คือเกินไม่ได้ ขาดไม่ได้ ซึ่งปัญหานี้เป็นปัญหาที่ก่อความปวดเศียรเวียนเกล้าให้แก่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเป็นจำนวนมาก เพราะทายาทของเบรคชท์ และสำนักพิมพ์ที่พิมพ์งานของเขาถือว่า งานของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมคลาสสิคที่มีคุณค่าประดุจคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ และทายาทผู้ควบคุมลิขสิทธิ์ก็ใช้สิทธิตามกฎหมายห้ามการแสดงที่ไม่ตรงตามต้นฉบับไปหลายครั้งแล้ว กรณีล่าสุดเพิ่ง

---

๔๒. เรื่องเดียวกัน หน้า ๕๑
๔๓. เรื่องเดียวกัน หน้า ๑๔๗

จะเกิดขึ้นกับการเตรียมแสดงเรื่อง *"คนดีแห่งเมืองเสฉวน"* ที่โรงละคร เมือง Stuttgart เมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. ๑๙๘๑ นี่เอง[๔๔] สำหรับการแสดงของกลุ่ม *"พระจันทร์เสี้ยว"* ซึ่ง Mayer เป็นผู้กำกับนั้น สำนักงานกลางของสถาบันเกอเธ่ที่มิวนิค ก็ได้รับจดหมายเตือนจากสำนักพิมพ์ Suhrkamp Verlag แห่งเมือง Frankfurt มาเช่นกันว่า จะยอมให้มีการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงบทไม่ได้ นอกจากนั้นในเรื่องดนตรี ก็จำเป็นจะต้องใช้คีตนิพนธ์ของ Paul Dessau[๔๕] แต่นับเป็นโชคดีที่กรุงเทพฯ อยู่ห่างจากเยอรมนีมาก ทายาทและสำนักพิมพ์จึงมิได้มาติดตามควบคุมเพราะ **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ฉบับไทยนั้น เมื่อถึงเวลาแสดงจริงๆ ก็มิได้ตามบทของเบรคชท์อย่างเคร่งครัด เช่น มีการตัดตอนสุดท้ายคือฉากในศาลออก สำหรับดนตรีก็มีการ "ทำให้เป็นไทย" โดยใช้วงปี่พาทย์ นอกจากนั้นก็ยังมีการแทรกตัวละครจากวรรณคดีไทยเข้ามาเป็นตัวบรรยาย อันได้แก่ ศรีธนญชัย นางละเวง และจันทรโครพ เพื่อทำให้เกิดบรรยากาศที่เป็นไทย ส่วนที่สำคัญที่สุดก็คือการแทรก "ฉากไทย" สลับกับฉากของต้นเรื่อง ฉากต่อฉาก ซึ่งถ้าสำนักพิมพ์ได้ทราบล่วงหน้า ก็อาจจะมีการห้ามการแสดงก็ได้ คำถามที่นักวิจารณ์ควรจะถามก็คือ เราแน่ใจได้หรือว่าสิ่งที่ทายาทและสำนักพิมพ์เรียกร้องสอดคล้องกับความคิดของเบรคชท์ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การที่ Mayer ตัดสินให้มีการเติม "ฉากไทย" ก็เป็นการตีความทฤษฎีของเบรคชท์ไปในแนวหนึ่งนั่นเอง

อันที่จริงการสร้าง "ฉากไทย" ขึ้นมานั้นเป็นส่วนหนึ่งของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งที่ ๒ เป็นแบบฝึกหัดการละครตามที่ Mayer ต้องการ เพราะเขาเน้นถึงบทบาทของ "research" (เขาเลือกใช้คำภาษาอังกฤษนี้มาตลอด) ซึ่งกลุ่มผู้แสดงก็สนใจอยู่แล้ว เพราะเป็นสิ่งที่พวกเขาต้องการจะทำมาแล้วเมื่อตอนสร้าง "ละครชนบท" ในการสัมมนาครั้งที่ ๒ นั้น ได้มีการเข้าไปทำวิจัยในโรงงานอุตสาหกรรมจริงๆ และบทที่ผู้แสดงช่วยกันสร้างขึ้นมาก็เป็นไปในรูปของการเล่นไปเขียนไป เป็นไปตามทฤษฎีการ "ค้น" ที่ Mayer ต้องการอีกเช่นกัน เนื้อเรื่องของ "ฉากไทย" ก็เป็นเรื่องของชีวิตคนงานที่ถูกนายจ้างกดขี่ มีคนสามระดับเช่นเดียวกับใน

๔๔. ดูหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ Die Zeit ฉบับวันที่ ๑๐ กรกฎาคม ค.ศ. ๑๙๘๑ หน้า ๓๓

๔๕. จดหมายจาก Surkampf Verlag ถึง Goethe Institut, München ลงวันที่ ๒ มีนาคม ๒๕๑๙ (สำเนาอยู่ในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ต้นเรื่อง *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* คือ นายทุน ผู้จัดการ และลูกจ้าง เนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่ "ใกล้ตัว" ผู้ดูผู้ชมในปี พ.ศ. ๒๕๑๙ มาก แต่การที่ผู้แสดงเองกล่าวเน้นต่อผู้ชมในตอนท้ายเรื่องว่า พวกเขาได้ไปทำ "วิจัยสนาม" มาจริง ๆ โดยได้เข้าไปใช้ชีวิตในโรงงานอุตสาหกรรม และได้บันทึกเอาสภาพที่เลวร้ายต่าง ๆ ลงไว้ใน "ฉากไทย" ก็อาจจะเป็นการสร้างความสับสนระหว่าง "ความจริง" กับ "ความสมจริง"[๔๖] และก็อาจจะเป็นการสนองตอบ "การสอน" แบบของเบรคชท์เกินกว่าที่เบรคชท์ต้องการก็ได้ เพราะเราจะต้องไม่ลืมว่าต้นเรื่องของเบรคชท์ใช้ฉากที่ "ไกลตัว" สำหรับผู้ชมตะวันตกมาก ยิ่งไปกว่านั้น "ฉากไทย" จบลงด้วยดี เป็น "happy ending" เพราะคนชั้นที่ ๒ คือ ผู้จัดการ กลับใจไปเข้าข้างคนชั้นที่ ๓ คือกรรมกร ในลักษณะที่เรียกว่าเป็นการกลับหน้ามือเป็นหลังมือ หรือที่เรียกกันในวงการละครว่าเป็น "coup de théâtre" จะขอคัดข้อความตอนสุดท้ายของฉากไทยมาดังนี้

"ผู้จัดการ : ยิง ยิงมันเลย มันจะฆ่าผม แน่มันชักปืนมาแล้ว

(ผู้จัดการชักปืนจากซองปืนของตำรวจ ยิงปั้มไม่ได้ยิง)

ปั้มพูดว่า : ผู้จัดการยิงพวกผมก็ได้แค่ ๕–๖ คน แต่ผู้จัดการไม่สามารถฆ่าคนทั้งประเทศได้

(ผู้จัดการเปลี่ยนใจเดินกลับออกไป)

ปั้มพูดกับเพื่อน ๆ : พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไป แต่คงจะมีผู้มีใจเป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ"[๔๗]

แน่นอนที่สุดที่ว่าทฤษฎีการละครของเบรคชท์ที่ว่าละครไม่ควรจะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก แต่ควรจะกระตุ้นการใช้สติปัญญาและเหตุผล ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เขาพยายามนำมาใช้อย่างเต็มรูปในละครเรื่องท้าย ๆ ของเขา อาจจะนำมาใช้กับ "ฉากไทย" ในปี ๒๕๑๙ ไม่ได้ คงจะมีผู้ดูผู้ชมบางคนที่เกิดความประทับใจอย่างสุดซึ้งกับการต่อสู้ของปวงชน ประวัติศาสตร์ไทยในช่วง ๕ ปี ที่ผ่านมาก็ดูจะยืนยันให้คำทำนายยังคงสภาพเป็นคำทำนายอยู่ อาจจะมีนักวิชาการบางคนที่ลงความเห็นว่า

๔๖. ดู : เจตนา นาควัชระ : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ ๕ และ*ภาคผนวก*ของบทความนี้

๔๗. บทตัวของ "ฉากไทย" ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ ผู้เขียนคัดจากเอกสารอัดสำเนา ในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน

ตอนสุดท้ายของฉากไทยขัดกับต้นเรื่องของเบรคชท์ในลักษณะที่เป็นการฝืนแก่นแท้ของเรื่องเดิม ซึ่งต้องการจะ "สั่งสอน" มหาชนด้วยการให้ภาพที่มืดสนิท เป็นไปได้หรือไม่ที่ว่าคณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ต้องการจะทำอะไรที่เป็นไทย ๆ โดยไม่พะวงกับความคิดของเบรคชท์ ปัญหามีอยู่ว่า การ "สนองตอบ" เบรคชท์แบบไทยเช่นนี้ก่อให้เกิดความสับสน ดังจะเห็นได้จากข้อคิดเห็นของผู้ดูผู้หนึ่งที่ลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวัน **ประชาชาติ** ฉบับวันที่ ๒๙ มิถุนายน ๒๕๑๙

"ฉากไทยนี้ดำเนินคู่ขนานไปกับฉากฝรั่งนอกจากสะท้อนปัญหาชนชั้นแล้วยังชี้ให้เห็นถึงปัญหาจักรวรรดินิยม ตัวการใหญ่ที่สร้างความขัดแย้งในหมู่ประชาชนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมไทยปัจจุบันด้วย

หากปราศจากฉากไทย **นี่แหละโลก** *คงจะเป็นละครแบบปัญญาชนที่เข้าใจยากขึ้นอีกหลายส่วนเป็นแน่*

ข้อที่ดียิ่งไปกว่านั้นก็คือ เนื้อหาส่วนนี้สะท้อนมาจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ใช้แรงงาน จึงสามารถแสดงเนื้อแท้ของการต่อสู้ทางชนชั้นได้อย่างถูกต้อง โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่า เมื่อกรรมาชีพยืนหยัดต่อสู้ในระดับหนึ่ง ก็ย่อมสามารถเรียกร้องความยุติธรรมกลับมาได้ระดับหนึ่งเช่นกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับทรรศนะยอมจำนนหดหู่สิ้นหวังดังที่เบรคชท์เสนอในตอนแรก

ดังนั้นฉากไทยจึงเป็นเนื้อหาต่อสู้วิพากษ์วิจารณ์ฉากฝรั่งอยู่ในตัว"[๔๘]

การสรุปแบบนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการประเมินคุณค่างานศิลปะโดยยึดอุดมการณ์เป็นหลักแต่ถ่ายเดียว แต่เราก็ได้เห็นมาแล้วว่างานของเบรคชท์เป็นงานที่ค่อนข้างจะสลับซับซ้อนและลุ่มลึกอยู่ไม่น้อย และ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" กับผู้กำกับการแสดง Mayer ก็ได้ใช้ความพยายามอย่างมากในอันที่จะ "เข้าถึง" แก่นแท้ของเบรคชท์ และนำทฤษฎีของเขามาสานต่อและเสริมต่อ แต่เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าบรรยากาศทางสังคม และการเมืองของไทยในช่วงก่อน ตุลาคม ๒๕๑๙ อาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมบางคนพุ่งความสนใจไปสู่ประเด็นที่เป็นอุดมการณ์เท่านั้น

เรื่องของ "ฉากไทย" เป็นประเด็นที่เราอาจจะต้องนำมาพิจารณาในเชิงทฤษฎีศิลปะด้วย การที่ผู้แสดงออกไปทำ "วิจัย" และช่วยกัน "ค้น" บทขึ้นมาก็เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วิทยากร Mayer ได้ตั้งเอาไว้แต่ต้น การสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งนั้นมี

๔๘. *ประชาชาติ* วันที่ ๒๙ มิถุนายน ๒๕๑๙

ลักษณะที่เป็นการทดลอง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการฝึกความสามารถในการแสดง แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่า "วัสดุทดลอง" เป็นของ "แรงสูง" ที่ชี้ให้เห็นจุดอ่อนของสังคมไทยในขณะนั้น แต่เราจะพิจารณางานศิลปะแต่เฉพาะในแง่ของเนื้อหาเพียงเท่านั้นไม่ได้ ถ้าเรานำบทของ "ฉากไทย" มาวิเคราะห์ดูก็จะเห็นว่ายังมีลักษณะเป็นบทที่ "ค้น" กันขึ้นมา และอาจจะไม่มีความประณีตในทางวรรณศิลป์เท่าใดนัก "ฉากไทย" คือละครพื้นเมืองในลักษณะหนึ่ง จะจับใจคนดูได้ก็ต่อเมื่อได้มีการแสดงกันจริง ๆ บนเวทีจะเอามาตรของวรรณคดีลายลักษณ์มาจับเห็นจะไม่ถนัดนัก นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างประเพณีไทยกับประเพณีตะวันตก "ละครพูด" ของตะวันตกที่จารึกไว้เป็นลายลักษณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี ซึ่ง Aristotle ก็ได้จัดเอาไว้เป็นหนึ่งในสามประเภทใหญ่ ๆ ของวรรณคดีใน "กวีศาสตร์" อันเลื่องชื่อของเขา เบรคชท์เป็นผู้กำกับการแสดง และก็ให้ความสำคัญต่อเรื่องของการแสดงมาก ซึ่งรวมไปถึงละครแบบทดลอง หรือที่เรียกกันว่า "Experimental Theatre" แต่ในฐานะนักประพันธ์เขาก็ยังอยู่ในประเพณีของวรรณศิลป์ดั้งเดิม คือเขาสร้างบทที่เป็นลายลักษณ์อันมีคุณค่าในเชิงวรรณศิลป์ ละครของเขาเราจึง "อ่าน" แล้วออกรส แต่ "ฉากไทย" ของละคร *"นี่แหละโลก"* มิได้สร้างขึ้นมาสำหรับให้อ่าน แต่เป็นบทสำหรับแสดงเท่านั้น ซึ่งในแง่นี้ก็อาจจะอยู่ห่างจากต้นเรื่อง "Die Ausnahme und die Regel" พอ ๆ กับที่อยู่ห่างจากวรรณกรรมที่เป็นทั้งบทละคร และวรรณคดีลายลักษณ์ เช่น "อิเหนา" ของไทยเราเอง!

ความสำเร็จของ **นี่แหละโลก** หรือ **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ฉบับไทย คงจะมิได้จำกัดอยู่ที่แรงกระตุ้นในเชิงอุดมการณ์ซึ่งเหมาะกับสภาพแวดล้อมทางสังคมในช่วงก่อนตุลาคม ๒๕๑๙ เท่านั้น ในภาคผนวกของบทความนี้ซึ่งเขียนขึ้นในปี ๒๕๑๙ นั้นเอง ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นแล้วถึงความสามารถในการแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งสามารถให้ประสบการณ์ต่อผู้ชมแบบที่หาที่เปรียบได้ยาก ซึ่งผู้เขียนทราบดีว่ามีผู้ที่ได้ชมละครเรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมากที่มีความเห็นเช่นนี้ สำหรับผู้กำกับการแสดง Mayer นั้น เขาพูดถึงความสามารถของนักแสดงกลุ่มนี้ไว้ด้วยความชื่นชม Mayer ได้ร่วมฝึกละครกับกลุ่มนักแสดงหลายชาติหลายภาษา เขาเคยมีประสบการณ์ในประเทศอินเดีย และฟิลิปปินส์

เขาเขียนเล่าถึงการทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงที่ Cultural Centre of the Philippines ว่า

"กลุ่มนักแสดงที่นี่ดีพอใช้ และละครที่เราแสดงก็ประสบความสำเร็จดีมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ก็ยังเป็นหนึ่งอย่างไม่มีใครทาบได้"[๔๔]

อุทาหรณ์จากเรื่อง "เบรคชท์ในสังคมไทย" ก็คือการถ่ายทอดวัฒนธรรมของต่างชาติมาสู่บริบทไทยนั้นเป็นเรื่องต้องการความเอาจริงเอาจังเป็นอย่างมาก จากปากคำของผู้ที่ได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้[๕๐] เป็นที่ประจักษ์ว่าคณะละครสมัครเล่นกลุ่มนี้ทำละครด้วยใจรัก และมีระเบียบวินัยอย่างที่กลุ่มนักแสดงทั่ว ๆ ไปอาจจะไม่เห็นว่าเป็นของสำคัญ นักแสดงจะมาซ้อมตรงเวลา โดยไม่ต้องมีการขอร้องกันแต่อย่างใด เขามิใช่เป็นแต่เพียงผู้แสดงที่ทำตามคำสั่งของผู้กำกับการแสดงเท่านั้น เขาเข้าใจละครของเบรคชท์เป็นอย่างดี เขาเป็นทั้ง "ผู้แสดง" (actor) "ผู้ตีความ" (interpreter) เขาเข้าใจละครทั้งเรื่อง มิใช่แต่เพียงบทที่แต่ละคนจะต้องแสดง มีหลักฐานปรากฏว่าเขาได้ศึกษาทฤษฎีการละครของเบรคชท์อย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยผู้กำกับการแสดง Mayer ได้เตรียมเอกสารมา และมีผู้แปลออกเป็นภาษาไทยเพื่อให้ผู้แสดงได้ศึกษา ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เบรคชท์เอาจริงเอาจังกับทฤษฎีของเขามาก ผู้แสดงจึงจำเป็นจะต้องใส่ใจในเรื่องของทฤษฎีด้วย จะยึดแต่เพียงตัวบทละครเท่านั้นไม่ได้ ในส่วนที่เกี่ยวกับ "ฉากไทย" ผู้แสดงเองเป็นตัวผู้ที่ให้กำเนิดแก่ละครนี้ เราจึงอาจจะสรุปได้ว่านับเป็นโชคของเบรคชท์ที่ได้ "ผู้ตีความ" ที่ไม่ทำอะไรอย่างสุกเอาเผากิน เราอาจจะมีความเห็นแตกต่างจากกลุ่มนักแสดงในรายละเอียดบางประการ โดยเฉพาะในเรื่องของ "ฉากไทย" ที่อาจจะเกินเลยแบบแผนของเบรคชท์ไป โดยเฉพาะในการที่พยายามจบเรื่องแบบ "happy ending" ซึ่งขัดกับฉากสุดท้ายของต้นเรื่อง คือฉากในศาล ซึ่งถูกตัดไป และก็ไม่มีการแสดงฉากศาลในแบบไทยอีกเช่นกัน เท่าที่ได้ทราบก็ด้วยเหตุที่ว่าไม่ต้องการให้เรื่องยาวเกินไป และก็ไม่ต้องการแสดงฉากที่อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นการยั่วยุทางการเมือง ถึงอย่างไรก็ตาม เราจะต้องยอมรับว่ากลุ่มนักแสดงตัดสินใจที่จะให้เรื่องเป็นเช่นนั้น หรือต้องการจะแสดง

---

๔๔. จดหมายจาก Dr. Mayer ถึง Dr. Regenberg เขียนที่ Seoul ลงวันที่ ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๒๐ (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

๕๐. ผู้เขียนได้มีโอกาสสนทนากับ นางสาววิลัดดา วนตรงค์วรรณ ซึ่งได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้

แบบนั้น มิใช่เป็นการทำไปโดยไม่รู้ ไม่มีการแสดงส่วนใดที่เป็นการ "ตีความผิด" (misinterpretation) ซึ่งแม้แต่การแสดงบางครั้งในประเทศตะวันตกเองก็ยังส่งให้เห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" หรือ "ไม่เข้าใจเบรคชท์"[๕๑] ความสำเร็จของ **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** บนเวทีละครไทย น่าที่จะให้กำลังใจต่อทั้ง "ผู้ให้" และ "ผู้รับ" ในแง่ที่ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าที่แท้จริงนั้น มิได้ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและถิ่นที่ แต่เป็นเรื่องของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมในระดับสากล[๕๒]

๕๑. ผู้เขียนได้เคยมีโอกาสชมการแสดงเรื่อง "Baal" ที่กรุงลอนดอน โดยมีดารา Peter O' Toole เป็นผู้แสดงนำ ซึ่งนักวิชาการและนักวิจารณ์ลงความเห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" เพราะ "ไม่เข้าใจเบรคชท์" สำหรับเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ผู้เขียนได้ชมเป็นครั้งแรก เมื่อประมาณปี ค.ศ. ๑๙๖๐ ซึ่งเป็นการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ โดยชมรมการละครของ Fitzwilliam House มหาวิทยาลัย Cambridge ผู้เขียนจำได้ว่าการแสดงครั้งนั้นประทับใจไม่ยิ่งหย่อนกว่าการแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" โดยเฉพาะฉากในศาลแสดงได้เข้มและเรียบมากตรงตามทฤษฎีของเบรคชท์ นอกจากนั้นก็ยังใช้ดนตรีของ Paul Dessau

๕๒. ผู้เขียนขอขอบคุณสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ ที่อนุญาตให้ใช้เอกสารปฐมภูมิจากแฟ้มของสถาบันฯ เอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งใคร่ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ของสถาบันฯ คือ นางสาวนัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์ ซึ่งเป็นผู้ค้นพบเอกสารดังกล่าว ซึ่งแต่เดิมเชื่อกันว่าได้สาบสูญไปแล้ว และก็ใคร่ขอขอบคุณ นางสาววิลัดดา วนตุรงค์-วรรณ สมาชิกของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" เดิม ซึ่งได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์เป็นอันมาก นอกจากนี้ ดร. สดชื่น ชัยประสาธน์ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ช่วยอ่านต้นร่าง และให้ข้อวิจารณ์ที่น่าสนใจ ซึ่งผู้เขียนขอขอบคุณไว้เช่นกัน ผู้เขียนใคร่ที่จะขอใช้บทความนี้เป็นสื่อแสดงความระลึกถึง Dr. Anton Regenberg ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ในช่วง พ.ศ. ๒๕๑๑–๒๕๒๑ ซึ่งได้มีบทบาทสำคัญในการประสาน วัฒนธรรม ไทยกับ เยอรมัน ได้อย่างดียิ่ง