ว่าด้วยบทละครที่ดี :
คำตอบของนักวิชาการเยอรมันต่อคำถามของนักวิชาการไทย*

ไรน์โฮลด์ กริมม์ ** (มหาวิทยาลัยคาลิฟอร์เนีย ริเวอร์ไซด์)
เจตนา นาควัชระ แปล***

วรรณกรรมเยอรมันเรื่องแรกที่กล่าวถึงประเทศไทย อาจจะเป็นนวนิยายขนาดยาวเรื่อง *เจ้าหญิงบานีสจากบุรพทิศ* (๑๖๘๙) ในตอนเริ่มเรื่อง เจ้าชายบาลาซินคู่หมั้นของเจ้าหญิงกล่าวสาปแช่งพระมหานครที่ขณะนั้นตกอยู่ในเงื้อมมือของทรราชซึ่งได้จับเอาตัวเธอไป คำกล่าวนั้นมีความดังนี้

> ขอให้อสนีบาตอันเป็นศาสตราวุธของสวรรค์ผู้ทรงธรรมจงกระหน่ำยอดสุพรรณปราสาท และขอเทพยดาฟ้าดินจงลงทัณฑ์เหล่าชนทั้งหลายในมหานครนี้ ผู้เป็นเหตุแห่งความพินาศของพระราชวงศ์ หรือไม่ก็เพิกเฉยมิปกป้องแต่ประการใด

เจ้าชายผู้สิ้นหวังกล่าววาจารุนแรงต่อไปอีกพักใหญ่ ยังมิทันที่พระองค์จะกล่าวได้จบความและแสดงความประสงค์ที่จะสังหารทรราชนั้นเพื่อช่วงชิงเจ้าหญิงบานีสและไอศูรย์ของเธอกลับคืนมา พระองค์ก็ถูกล้อมด้วยทหารฝ่ายตรงข้ามสามคนที่มุ่งเข้ามาทำร้าย เจ้าชายบาลาซินผู้แข็งแกร่งและกล้าหาญป้องกันตัวเองได้ โดยฆ่าศัตรูไปสองคน ส่วนคนที่สามอาการปางตาย เจ้าชายได้บาดแผลฉกรรจ์ เป็นลมสลบไป ทิ้งให้ผู้อ่านคาดเดาเอาเองว่าจะเกิดอะไรขึ้นกับ

---

* ปาฐกถาภาษาอังกฤษ ในหัวข้อ *"What Is a Good Dramatic Text? A German's Answer to a Thai's Question"* แสดงในการสัมมนาทางวิชาการ ณ สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ วันที่ ๑๓-๑๔ ธันวาคม 2534

** ศาสตราจารย์ Reinhold Grimm เป็นชาวเยอรมันที่ได้ไปสอนวิชาด้านวรรณคดีเปรียบเทียบ และวรรณคดีเยอรมันในสหรัฐอเมริกาเป็นเวลาร่วม ๓๐ ปี ปัจจุบันเป็นศาสตราจารย์อยู่ ณ University of California, Riverside มีผลงานด้านวรรณคดีศึกษาและศิลปะการละครมากมาย ซึ่งเป็นที่ยอมรับนับถือในระดับนานาชาติ ปาฐกถานี้เขียนขึ้นเพื่อการสัมมนาในประเทศไทยในครั้งนี้โดยเฉพาะ โดยเป็นการตอบคำถามที่ผู้จัดฝ่ายไทยตั้งขึ้น

*** ศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร แปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ ผู้แปลขอขอบคุณ อาจารย์รัศมี เผ่าเหลืองทอง ที่ได้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์เป็นอันมากในการแปล

พระองค์[๑]

เหตุการณ์ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นก่อนที่เราจะเปิดอ่านหน้าต่อไปเสียด้วยซ้ำ นับเป็นตัวอย่างที่ยอดเยี่ยมของกลวิธีที่เรียกว่า ***'เริ่มต้นกลางคัน'*** นั่นก็คือเป็นการเริ่มต้นในขณะที่เหตุการณ์ที่เข้มข้นกำลังดำเนินอยู่ เป็นการดำเนินตามหลัก***กวีศาสตร์***ของฮอราซ (Horace) และตามแนวปฏิบัติของเฮลิโอดอรุส (Heliodorus) นักประพันธ์โบราณของโลกตะวันตกผู้ทรงอิทธิพล เป็นการแน่นอนว่า การเริ่มเรื่องอย่างรุนแรงเช่นนี้มิใช่จะมีแต่ในวรรณกรรมประเภทเรื่องเล่าเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่ใช้กับละครเวทีเช่นกัน (ข้าพเจ้าจะยกตัวอย่างที่เหมาะสมมาให้เห็นในตอนท้ายของปาฐกถา) สำหรับการบรรยายในหัวข้อที่ได้รับมอบหมายมานั้น ข้าพเจ้าใคร่ขออนุญาตใช้กลวิธีอันเก่าแก่ดังที่ได้อ้างมาข้างต้น

ข้าพเจ้าจะขอเข้าสู่เรื่องโดยทวนคำถามที่ว่า *อะไรคือบทละครที่ดี* แต่ข้าพเจ้าก็อดฉุกคิดขึ้นมาไม่ได้ว่า คำถามนี้เป็นคำถามที่กว้างขวางกินความลึกซึ้งพอหรือไม่ เราควรจะตั้งคำถามเพิ่มเติมดีหรือไม่ว่า บทละครเวทีที่ดีคืออะไร ถ้าคำว่าละคร (drama) มาจากรากศัพท์ภาษากรีกว่า ***"ทำ"*** หรือ ***"กระทำ"*** คำว่าละครเวที (theatre) ก็มาจากรากศัพท์ภาษากรีกอีกเช่นกัน ซึ่งหมายความว่า ***"มอง"*** มีประเด็นสำคัญที่เกี่ยวเนื่องกับคำภาษาเยอรมันซึ่งกินความถึงเวทีและละคร ซึ่งมิใช่คำว่า ***"เวที"*** (Bühne) แต่เพียงเท่านั้น หากแต่มีคำซึ่งเน้นลักษณะของการมอง คือคำว่า ***"เวทีซึ่งมีไว้ให้คนมอง"*** (Schaubühne) สำหรับในภาษาอังกฤษนั้น การพิจารณารากศัพท์ในลักษณะนี้ยิ่งน่าสนใจขึ้นไปอีก ในแง่หนึ่งคนอังกฤษจะเรียกคนที่มาดูละครว่า ***"ผู้ฟัง"*** (audience) ซึ่งมาจากคำกริยาภาษาละติน audire หมายถึงฟังหรือได้ยิน ในอีกแง่หนึ่งก็เรียกคนกลุ่มเดียวกันนี้ว่า ***"ผู้ดูผู้ชม"*** (spectators) มาจากศัพท์ละติน spectare แปลว่า ***"มอง"*** ด้วยเหตุนี้ บทละครที่ดีจำจะต้องทำให้เราเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีมิใช่แต่เพียงจะบอกความให้เราฟัง ตัวบทดังกล่าวจะต้องเอื้อ หรือแม้แต่กำกับให้นักแสดงทั้งหญิงชาย ***"กระทำการแสดง"*** ในความหมายที่หนักแน่นที่สุดของคำนี้ ไม่ว่าจะเป็นช่วงก่อนหรือช่วงหลัง หรือในระหว่างที่กำลังเปล่งถ้อยคำตามบทออกมา ถ้าเพียงแต่จะท่องบทออกมาเฉย ๆ ไม่ว่าจะทำได้อย่างมีพลังเพียงใด ก็ต้องถือว่ายังไม่พอ เราไม่จำเป็นต้องย้ำว่า หลักการเดียวกันนี้ใช้ได้กับการทำงานของผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฉากและผู้ร่วมงานอื่น ๆ คือกล่าวได้เลยว่าเป็นหลักการที่ครอบคลุมการแสดงทั้งหมด สรุปได้ว่า บทละครที่ดีจะต้องเป็นบทที่ทำให้เกิดภาพที่ชัดเจนบนเวที

---

๑ Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen, ***Die Asiatische Banise*** [etc.]. Vollständiger Text nach der Ausgabe von 1707 unter Berücksichtigung des Erstdrucks von 1689. Mit einem Nachwort von Wolfgang Pfeiffer-Belli (Winkler-Verlag : München, 1965), p. 15.

ข้าพเจ้าใคร่ขออนุญาตยกตัวอย่างที่มาจากละครเยอรมันเสียเป็นส่วนใหญ่ เพื่อที่จะให้เห็นเป็นรูปธรรม เพราะหาไม่แล้วสิ่งที่ข้าพเจ้ากล่าวมาก็เป็นสิ่งที่รู้ ๆ กันดีอยู่แล้ว อาจเป็นไปได้ว่าถ้าเราพิจารณาประเด็นดังกล่าวให้ละเอียดลึกซึ้งยิ่งขึ้นอีก สิ่งซึ่งเราเห็นเป็นเรื่องที่สุดแสนจะธรรมดาก็อาจหาเป็นเช่นนั้นไม่ ดังตัวอย่างละครเรื่อง ***วอยเซค*** (Woyzeck - 1837) ของ เก-ออร์ก บือชเนอร์ (Georg Büchner) อันเป็นบทละครเวทีที่เปี่ยมด้วยคุณลักษณะของความเป็นละคร บทละครเรื่องนี้มีวอยเซคเป็นตัวเอกของเรื่อง เป็นผู้ถูกย่ำยี ทั้งในฐานะพลทหารและ***'หนูตะเภา'*** ในการทดลองทางวิทยาศาสตร์การแพทย์ เขามีคนรักชื่อมารี ซึ่งแม้ว่ามีลูกกับเขาแล้วคนหนึ่ง ก็ไปมีความสัมพันธ์กับดรัมเมเยอร์ของกองทัพ มีฉากสั้น ๆ ฉากหนึ่งซึ่งวอยเซคกับมารีโต้ตอบกัน ฉากนี้เริ่มต้นด้วยมารีกำลังลองใส่ตุ้มหูถูก ๆ ซึ่งเธอได้รับจากชู้รัก (เธอนึกไม่ถึงว่าวอยเซคกำลังจะกลับมา) ผู้แต่งเขียนกำกับบทไว้ว่า มารีนั่งอุ้มลูกอยู่ มือหนึ่งถือกระจกเล็ก ๆ ไว้ จะขอคัดฉากนี้ทั้งหมดมาดังนี้

มารี — *(ส่องกระจก)* พลอยพวกนี้เป็นประกายดีจริง เขาเรียกว่าอะไรกันนะ เขาบอกฉันว่ายังไงนะ -- หลับเสียเถอะลูก! หลับตาให้สนิทเลย *(เด็กน้อยเอามือปิดตา)* ปิดให้แน่นกว่านั้นสิ -- อยู่เฉย ๆ นะ ไม่อย่างนั้นมันจะมาเล่นงานเอาหรอก *(ร้องเพลง)*

ปิดหน้าต่างได้แล้วสาวน้อย
หนุ่มยิปซีรออยู่แล้วที่ชายป่า
เขาจะจูงมือเธอไป
ไปยังดินแดนยิบซี

(ส่องกระจกอีกครั้ง) เป็นทองแน่เลย คนกำพืดเราก็มีมุมน้อย ๆ อยู่ในโลกนี้ แล้วก็กระจกบานเล็ก ๆ แต่ปากฉันก็แดงเหมือนกับกุลสตรีผู้สูงศักดิ์ซึ่งยืนอยู่หน้ากระจกบานใหญ่ที่เห็นเต็มตัว และก็มีหนุ่มรูปงามมาจุมพิตมือ แต่ฉันมันก็หญิงจน ๆ คนหนึ่งเท่านั้น*(เด็กน้อยลุกขึ้นนั่ง)* จุ๊ ๆ หลับตานะลูก ไม่เห็นไอ้มนุษย์ทรายหรือ มันเดินเกาะกำแพงมาแน่ะ *(เธอเอากระจกฉายแสงไปมา)* หลับตาเสีย ไม่อย่างนั้นมันจะจ้องเข้าไปในตาลูก แล้วลูกจะตาบอดนะ *(วอยเซคเดินเข้ามาข้างหลัง เธอสะดุ้งสุดตัว เอามือปิดหูไว้)*

วอยเซค — นั่นอะไรน่ะ

มารี — เปล่านะ

วอยเซค — อะไรวับ ๆ เอามือปิดไว้ทำไม

มารี — ตุ้มหู ฉันเก็บได้

วอยเซค — พี่ไม่เห็นเคยเจออะไรอย่างนี้เลย เก็บได้ทีเดียวสองอันเลยหรือ

มารี — หาเรื่องรึ หาว่าฉันเป็นกะหรี่อย่างนั้นหรือ

วอยเซค — ไม่ได้ว่าอะไรหรอกมารี ดูสิเจ้าหนูมันหลับแล้ว อุ้มมันขึ้นมาเถอะ นั่งบนเก้าอี้อย่างนั้นมันไม่สบายหรอก เหงื่อออกที่หน้าผากด้วย อะไร ๆ ในโลกนี้มันก็หนักหนาสากรรจ์ทั้งนั้น...

เหงื่อออก เวลานอนเหงื่อก็ยังออกเลย เรามันจนนะ มารี พี่เอาเงินมาให้ เงินเดือนพี่แล้วก็ส่วนที่ผู้กองท่านให้

มารี ขอบใจนะ ฟรันซ์

วอยเซค พี่ต้องไปแล้วละ เจอกันคืนนี้ มารี ไปละนะ

มารี *(เงียบไปสักครู่ แล้วพูดคนเดียว)* ฉันมันชั่วจริง ชั่วพอที่จะแทงตัวตายได้แล้ว นี่มันโลกอะไรกันหนอ ทุกสิ่งทุกอย่างก็ไปจบที่นรกทั้งนั้น ทั้งชายทั้งหญิง[๒]

ข้าพเจ้าเลือกคัดฉากนี้มาอย่างเต็มรูปด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรก ฉากนี้บอกความเป็นนัยไว้หลายระดับ เท่ากับเป็นการวางตัวละครเอกฝ่ายหญิงไว้ระหว่างตัวละครชายทั้งสอง โดยผูกตรึงคนทั้งสามไว้ด้วยกันตั้งแต่เริ่มเรื่องไปจนจบเรื่อง (มารีพูดรำพึงกับตัวเองไปได้ชั่วขณะหนึ่ง และถูกขัดจังหวะสองครั้ง ชวนให้เราฉุกคิดถึงสัมพันธ์สวาทที่ผิดทำนองคลองธรรมระหว่างเธอกับดรัมเมเยอร์ ในขณะที่คำพูดของเธอกับลูกทำให้เรานึกถึงวอยเซคผู้ซึ่งเธอได้ใช้ชีวิตคู่อยู่ร่วมกันมาด้วยความซื่อสัตย์มาก่อน ในทำนองเดียวกัน ข้อความที่ว่าด้วยการปิดหน้าต่าง[๓] และเรื่องของสาวน้อยกับหนุ่มยิบซีในเพลงกล่อมเด็กที่มารีร้องนั้น ก็ทำให้เราหวนกลับไปหาความหมายซ่อนเร้นที่ว่าเธอได้ถลำตัวไปพัวพันกับดรัมเมเยอร์ ในทางที่กลับกันข้อความที่ว่า ***"เดี๋ยวมันจะมาเล่นงานเอาหรอก"*** และความคิดที่เกี่ยวกับการ ***"แทงให้ตาย"*** ทำหน้าที่บอกความล่วงหน้า อันจะนำไปสู่การที่วอยเซคค่อย ๆ ค้นพบความจริง และปฏิกริยาตอบโต้ขั้นสุดท้ายของเขา นั่นก็คือเขาได้ซื้อมีด ***"ดีที่ไม่คด"***[๔] มาเล่มหนึ่ง และสังหารเธออย่างโหดเหี้ยม โศกนาฏกรรมของเขาก็จบลงที่ตรงนั้น)

ประการที่สอง ในส่วนที่สัมพันธ์กับองค์ประกอบด้านโครงสร้างและแก่นของละคร เราจะพบว่าฉากที่คัดมานี้มีความซับซ้อน ข้อความแต่ละวรรคเชื่อมโยงกันให้เกิดความเข้มข้นทางการละคร เป็นภาษาที่เรียบง่ายแต่กินความลึกซึ้ง เต็มไปด้วยลูกล้อและลูกขัด เปลี่ยนแปรอย่างฉับพลัน เอาความร่ำรวยมาปะทะความจน เอาตัณหามาทาบกับความสำนึกบาป เป็นอย่างนี้ไปจนถึงขั้นที่ว่าไม่มีคำแปลใดที่จะทาบกับความมั่งคั่งและความหลากหลายของต้นฉบับได้

---

๒ Georg Büchner, ***Complete Works and Letters***. Trans. by Henry J. Schmidt. Ed. by Walter Hinderer and Henry J. Schmidt (Continuum: New York, 1986), pp. 205f.

๓ Ladel เป็นคำภาษาพื้นเมืองทางใต้ของเยอรมัน ตรงกับคำภาษาเยอรมันกลางว่า Laden ในที่นี้หมายถึง Fensterladen คือ บานเกล็ด ความตอนนี้ทำให้เราย้อนกลับไปคิดถึงตอนที่มารีปิดหน้าต่าง Cf. ibid., p. 202 โปรดเทียบกับต้นฉบับ Georg Büchner, *Woyzeck*, Nach den Handschriften neu hergestellt u. kommentiert von Henri Poschmann (Insel-Verlag: Leipzig, 1984), pp. 15 and 9 ตามลำดับ

๔ Büchner, ***Complete Works***, p. 215.

จะขอยกตัวอย่างการแปลจากต้นฉบับเยอรมันเป็นอังกฤษ บึชเนอร์ใช้คำนามคำเดียวกันในสองวาระในขณะที่ผู้แปลต้องใช้คำนาม ๒ คำ คือคำว่า ***'whore'*** และ ***'bitch'*** เพื่อแปลคำว่า ***"Mensch"***และ ***"schlecht Mensch"*** ตามลำดับ นับเป็นการยากยิ่งที่จะหาคำแปลมาสะท้อนให้เห็นถึงความหลายนัยซึ่งแฝงอยู่ในการเล่นคำ der Mensch (อันมีความหมายในทางที่ดี) ให้แตกต่างไปจากคำ das Mensch (ซึ่งมีความหมายในทางลบ)* ถึงกระนั้นก็ตาม ความหมายที่ผู้แต่งเสริมเข้ามาอีกชั้นหนึ่งนับได้ว่าจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับละครทั้งเรื่องและก็เป็นไปได้ที่ผู้แต่งต้องการจะรักษาไว้ซึ่งศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ของมารีในขณะที่เธอต้องตกอยู่ในห้วงทุกข์และความตกต่ำทางศีลธรรม

ประการที่สาม เป็นสิ่งที่ข้าพเจ้าได้กล่าวไปบ้างแล้ว นั่นก็คือความสามารถของบึชเนอร์ในด้านวิธีการของละคร ในแง่หนึ่งเขาสร้างบทพูดที่เหมาะเจาะและแจ่มแจ้ง รวมทั้งใช้เพลงร้องที่เป็นท่วงทำนองของร้อยกรองเข้ามาเสริมให้หนักแน่นยิ่งขึ้น ในอีกแง่หนึ่งก็ใช้เครื่องประกอบการแสดงอันเป็นสัญลักษณ์เก่าแก่ที่สืบทอดกันมานาน นั่นคือกระจก สื่อทั้งสองเอื้อต่อการสร้างความเข้มข้นทางการละคร เพราะเป็นตัวกำกับให้ผู้แสดงเป็นมารีต้องตีบทออกมาทั้งในแง่ของสิ่งที่เราได้ยินและได้เห็น

ถึงอย่างไรก็ตาม สิ่งที่มีลักษณะเป็นละครที่น่าทึ่งที่สุดก็คือตอนที่วอยเซคเข้าฉากมาโดยที่ไม่มีใครคาดไว้ก่อน มารีแสดงท่ากลบเกลื่อน และทั้งสองสนทนาตอบโต้กัน บทละครในตอนนี้อันรวมถึงท่าทางของมารีดังที่กล่าวมา นับได้ว่าเป็นจุดสุดยอดของฉาก เป็นจุดเด่นและจุดศูนย์กลางที่รวมเอาแก่นของละครทั้งเรื่องไว้ได้ เช่นเดียวกับที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น ต้นฉบับภาษาเยอรมันมีความลุ่มลึกมั่งคั่งด้วยความหมาย แม้จะรุนแรงน้อยกว่าฉบับแปลภาษาอังกฤษ ในตอนที่วอยเซคเดินเข้ามาจากด้านหลัง บทภาษาอังกฤษแปลไม่ตรงกับต้นฉบับนัก บทภาษาเยอรมันมีว่า ***"[s] ie fährt mit den Händen nach den Ohren"*** ซึ่งหมายความว่าเธอสะดุ้งพร้อมกับยกมือขึ้นปิดหู สำหรับคำถามของวอยเซคนั้นมีความสองนัยซึ่งเป็นประเด็นที่สำคัญ ต้นฉบับภาษาเยอรมันมีความว่า ***"Was hast Du?"*** แปลว่า ***"มีอะไรหรือ?"*** ซึ่งไม่ตรงกับคำแปลภาษาอังกฤษว่า ***"What have you got there?"***[๕] อันที่จริงคำถามของวอยเซคในตอนแรกนี้มีลักษณะกว้าง แต่สำหรับมารีนั้น เธอเกิดความสำนึกผิดขึ้นมา จึงตีความคำถามไปในทำนองว่า***'นั่นอะไรน่ะ?'*** คำตอบสั้น ๆ ของเธอที่ว่า ***'เปล่า'*** (ภาษาเยอรมันว่า ***"Nix"***)

---

* *หมายเหตุของผู้แปล* : ผู้แปลจำเป็นต้องสรุปความจากต้นฉบับของผู้บรรยาย เพราะเป็นการเทียบเคียงภาษาเยอรมันกับภาษาอังกฤษในรายละเอียดที่ไม่อาจแปลเป็นไทยได้ทั้งหมด

๕ ดูต้นฉบับ Büchner, ***Woyzeck***, pp. 14f. : *"Woyzeck tritt herein, hinter sie. Sie fährt mit den Händen nach den Ohren.* WOYZECK : Was hast du?"

เป็นคำตอบที่ใช้ได้กับคำถามทั้งสองนัย คำตอบนี้ก็กินความหมายสองนัยเช่นกัน แต่ประโยคถัดมาของวอยเซคไม่มีความสองนัยอีกต่อไปแล้ว เป็นที่สังเกตได้ว่าวอยเซคใช้คำพูดที่หนักแน่นและชัดเจน ความในภาษาเยอรมันว่า ***"Unter deinen Fingern glänzt's ja."*** ซึ่งแปลเป็นไทยได้ว่า ***'มีอะไรวับ ๆ อยู่ใต้นิ้วของเธอนั่น'*** ผู้แปลเป็นอังกฤษถอดความมาอย่างจืดชืดว่า ***"Something's shining under your fingers"*** ถึงอย่างไรก็ตามบทละครของบีชเนอร์ฉากนี้รวมทั้งละครฉากเล็กในฉากใหญ่จัดได้ว่าน่าประทับใจยิ่ง

ข้าพเจ้าสามารถที่จะใช้การวิจารณ์แบบอ่านละเอียดเช่นนี้ต่อไปได้อีก แต่ใคร่ขอยุติไว้เพียงนี้ บทละครของบีชเนอร์มิใช่เป็นแต่เพียงบทละครที่ดีในทุกแง่มุมเท่านั้น หากแต่ยังเป็นบทละครยอดเยี่ยม ข้าพเจ้าใคร่ขอย้ำว่า งานของบีชเนอร์มีลักษณะที่เป็นละครอันโดดเด่นเต็มไปด้วยข้อแย้งข้อขัดและความหมายหลายระดับ ทั้งหมดนี้หลอมรวมกันเป็นบทที่บีชเนอร์กำหนดไว้ให้เป็นบทของมารี จริงอยู่ฉากที่แน่นและเข้มข้นเช่นนี้อาจมีอยู่ไม่มากนักในบรรดาวรรณกรรมการละครทั้งมวล แต่ก็ใช่ว่าเป็นข้อยกเว้นแต่เพียงหนึ่งเดียว จะขออ้างถึงตัวอย่างใกล้เคียงกันอีก ๒ กรณี จากงานละครของ ฟรันซ์ กริลพาร์เซอร์ (Franz Grillparzer) และแกร์ฮาร์ท เฮาพท์มันน์ (Gerhart Hauptmann) ในโศกนาฏกรรมเรื่อง ***ความรุ่งโรจน์และอวสานของกษัตริย์ออตโตคาร์*** *(König Ottokars Glück und Ende* - 1823) ของกริลพาร์เซอร์อันเป็นเรื่องที่ว่าด้วยชัยชนะของมหาอาณาจักรเยอรมัน อันมีออสเตรียเป็นหัวหอก ที่มีต่อประเทศเพื่อนบ้านคือโบฮีเมียในปลายศตวรรษที่ ๑๓ ฉากที่สำคัญอยู่ในตอนท้ายขององก์ที่ ๓ นั่นก็คือฉากที่อยู่ตรงจุดหักเหของละคร ซึ่งก็เป็นจุดหักเหในโชคชะตาของตัวเอกเช่นกัน กษัตริย์ออตโตคาร์นั้นถึงจะยังทรงอำนาจและหยิ่งทะนง แต่ก็ฝืนใจเข้าไปสวามิภักดิ์ต่อพระจักพรรดิรูดอล์ฟ สำหรับพระจักรพรรดินั้นพระองค์พยายามอย่างเต็มที่ที่จะไม่ให้กษัตริย์ออตโตคาร์ต้องเสียพระพักตร์ ความตอนที่สำคัญมีดังนี้

รูดอล์ฟ เข้ามาที่ปะรำเถิด
ออตโตคาร์ ตรงนี้ไม่เหมาะหรือ
รูดอล์ฟ เจ้าประเทศราชต้องถวายความเคารพต่อมหาอาณาจักรด้วยการลงคุกเข่า
ออตโตคาร์ จะให้ข้าฯ ต้องลงคุกเข่าเชียวหรือ
รูดอล์ฟ เข้ามาในปะรำแล้วจะไม่มีใครเห็นหรอก
เจ้าจะคุกเข่าลงเบื้องพระพักตร์ของพระผู้เป็นเจ้าและมหาอาณาจักร ไม่ใช่มาสยบต่อสามัญมนุษย์เยี่ยงข้าฯ
ออตโตคาร์ นำข้าฯ ไปซิ
รูดอล์ฟ เจ้ายอมจริง ๆ หรือ ขอพระเจ้าจงประทานพรแด่วาระอันเป็นมงคลนี้

เจ้าเดินนำเถิด ข้าฯ จะยินดีตามเจ้า
เราทั้งสองได้ชัยชนะอันประเสริฐร่วมกันแล้ว
(เสด็จเข้าทั้งสองพระองค์ ปิดม่าน)

หลังจากนั้นอีกสักครู่ --ข้าพเจ้าอ้างข้ามไปหลายบรรทัด-- ซาวิช โรเซนแบร์ก สมุนผู้ทรยศของกษัตริย์ออตโตคาร์ก็เดินเข้ามา เขากล่าวกับมิโลตาลุงของเขาซึ่งเฝ้าดูเหตุการณ์อยู่ว่าดังนี้

ซาวิช พระราชาอยู่ที่ไหน
มิโลตา ท่านอยู่กับจักรพรรดิในปะรำ
ท่านเข้าไปคารวะพระองค์
ซาวิช โอ! แล้วก็ต้องหนีหน้าผู้คนด้วย
ข้าผู้ซื่อสัตย์ทั้งหลายจะต้องได้เห็นภาพนี้

(ซาวิช) ชักดาบออกมา แล้วตัดเชือกที่ยึดปะรำขาดสะบั้นลง ม่านกั้นปะรำตกลงกับพื้น เผยภาพกษัตริย์ออตโตคาร์คุกเข่าอยู่เบื้องหน้าพระจักรพรรดิรูดอล์ฟ ผู้ซึ่งเพิ่งจะประกอบพิธีรับแคว้นโบฮีเมียเข้าเป็นประเทศราช)

ซาวิช พระราชายอมคุกเข่า
กลุ่มชาวโบฮีเมีย ยอมคุกเข่าจริง ๆ
ออตโตคาร์ ข้าฯ ยอมทำกิจที่น่าอับอาย

([ออตโตคาร์] รีบลุกขึ้นแล้วผลุนผลันมาหน้าเวที)[๖]

ข้าพเจ้าคิดว่า ข้อความที่คัดมาข้างต้นชัดเจนจนเราไม่จำเป็นต้องกล่าวสิ่งใดเสริมอีก ความหยิ่งทะนงรวมทั้งความรู้สึกว่าถูกเหยียดหยามอย่างรุนแรงของออตโตคาร์ ความนอบน้อมถ่อมตนและความมีเมตตาของรูดอล์ฟ ความไม่ซื่อสัตย์และการทรยศของซาวิช (ซึ่งทำกรรมซ้ำเป็นสองด้วยการกบฏต่อพระราชา และเป็นชู้กับพระราชินี) พฤติกรรมทุกอย่างที่กล่าวมารวมกันอยู่ ณ ที่นี้ ผูกรัดกันอย่างแยกไม่ออก กล่าวโดยสรุป แก่นของละคร องค์ประกอบต่าง ๆ ความซับซ้อนทั้งในด้านของการเมืองและลักษณะของความเป็นมนุษย์ เผยแสดงออกมาด้วยวิธีการที่ตื่นเต้นเร้าใจ หรือถ้าจะอธิบายด้วยคำของผู้แต่งเอง เราจะต้องกล่าว

---

๖ Franz Grillparzer [,] Johann Nepomuk Nestroy [,] Friedrich Hebbel, *Nineteenth-Century German Plays [etc.]*. Ed. by Egon Schwarz in collaboration with Hannelore M. Spence (Continuum : New York, 1990), pp. 72f.

ว่า *"แก่นของละครทั้งเรื่องแสดงออกมาได้พร้อมกันในคราวเดียว"*

ข้าพเจ้าใคร่ที่จะเอ่ยถึงตอนหนึ่งจากละครเรื่อง ***ฟลอริอัน ไกเออร์*** *(Florian Geyer - 1896)* ของแกร์ฮาร์ท เฮาพท์มันน์ (Gerhart Hauptmann) ซึ่งแม้จะมิได้มีลักษณะเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องเช่นในกรณีงานของกริลพาร์เซอร์ แต่ก็อาจจะให้ความกระจ่างต่อประเด็นของเราได้ดีกว่าเสียด้วยซ้ำ ละครเรื่องนี้ ซึ่งเป็นละครประวัติศาสตร์อีกเช่นกัน ให้ภาพทั้งใหญ่และทั้งแน่นในเรื่องของการก่อการอันล้มเหลวของชาวนาในเยอรมนีในศตวรรษที่ ๑๖ หรือที่รู้จักกันในนามของ *"สงครามชาวนา"* (Peasants' War) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในส่วนที่เกี่ยวกับชะตากรรมของอัศวินผู้หนึ่งซึ่งเข้าข้างราษฎรที่ถูกกดขี่และกลายเป็นผู้นำอันเลื่องชื่อของกลุ่มชาวนาไป ฉากที่ข้าพเจ้าใคร่จะเอ่ยถึง เป็นจุดสุดยอดและตอนจบอันเร้าใจขององก์ที่ ๑ เป็นฉากหน้าวิหารเมืองวืซบูร์ก (Würzburg) อันเป็นที่ซึ่งฟลอริอัน ไกเออร์ สามารถรวมพลังของกลุ่มต่อต้านต่าง ๆ ที่ลุกฮือกันเข้ามาไว้ได้ แม้ว่าจะเป็นชั่วระยะเวลาหนึ่งเท่านั้นก็ตาม ฟลอริอัน ไกเออร์ เอาชอล์กวาดวงกลมวงใหญ่บนประตูวิหาร แล้วบอกให้ผู้ที่เห็นด้วยกับเขาพร้อมใจกันเอาดาบเสียบลงไปที่วงกลมนั้น โดยที่เขาเองเป็นคนลงมือก่อน ตัวละครอื่น ๆ ทำตามคำสั่งของเขาทันที ต่างก็บริภาษทรราช พร้อมกับเอาดาบทิ่มแทงลงบนทวารไม้ ราวกับว่าประตูนั้นเป็นตัวศัตรูที่พวกเขาเกลียดชัง ทุกคนเปล่งเสียงร้องออกมาด้วยความเคียดแค้นซ้ำ ๆ กันว่า *"แทงมันตรงหัวใจเลย"* และวาทะแห่งความโกรธแค้นและเกลียดชังนี้ถึงจุดสุดยอด ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นข้อความที่สำคัญที่สุดในละครเรื่องนี้ นั่นก็คือ

"ประหารความแตกแยกของเยอรมันตรงกลางใจ" [๗]

ณ จุดนี้ คำพูดกับท่าทาง การแสดงกับตัวบท แยกออกจากกันไม่ได้อีกต่อไป เรียกได้ว่าเราแทบจะไม่เห็นความแตกต่าง ทั้งเสียงและภาพสร้างความเข้มข้นให้แก่กัน หลอมรวมเข้าด้วยกันตลอดไป กลายเป็นสัญญะทางการละครที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เป็นตัวเชื่อม เป็นตัวโน้มนำ เป็นตัวบ่งบอกความของเกือบทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นเนื้อแท้ของละคร นับตั้งแต่การดำเนินเรื่องไปจนถึงแก่นความคิดและมโนทัศน์หลัก ตั้งแต่การสร้างตัวละครไปจนถึงสาส์นเชิงจริยธรรมที่ประจักษ์ชัดต่อผู้ดูผู้ชม

นั่นคือคุณลักษณะของสิ่งที่ข้าพเจ้าเรียกว่า บทละครที่โดดเด่น ซึ่งเราพึงถือเป็นตัวอย่างได้ ท่านอาจจะแย้งได้ว่า บทละครที่อ้างมาเป็นกรณียกเว้น งานเหล่านี้เป็นงานที่หาได้ยากยิ่งใช่หรือไม่ซึ่งก็เป็นความจริงท่านคงจะจำได้ว่าข้าพเจ้าเองก็ยอมรับว่างานเช่นนี้นั้นนาน ๆ

---

[๗] ดู Gerhart Hauptmann, ***Gesammelte Werke in sechs Bänden*** (S. Fisher Verlag: Berlin, 1913) II: 105f. ข้าพเจ้าขอยอมรับว่าข้อความที่คัดมาไม่ใช่ตอนจบของฉาก แต่ข้าพเจ้าก็มั่นใจว่า ผู้กำกับการแสดงที่ดีคงจะไม่ลังเลที่จะตัดตัวบทที่เยิ่นเย้อออก

ครั้งเราจึงจะได้พบเห็น ในอีกแง่หนึ่ง ตัวอย่างที่ได้อ้างมาก็ยืนยันได้ว่า ละครเหล่านี้อุบัติขึ้นได้ในรูปแบบที่หลากหลาย และในยุคที่ต่างกัน โดยไม่ผูกติดอยู่กับประเพณีการละคร กฎเกณฑ์ หรือมาตรฐานที่ตายตัว ละครเรื่อง ***ฟลอริอัน ไกเออร์***ของเฮาพท์มันน์เป็นผลผลิตของ***ธรรมชาตินิยม***ของเยอรมัน เรื่อง ***วอยเซค*** ของบีชเนอร์ อาจจะจับลงช่องได้ยาก แต่เราก็อาจจะกล่าวได้ว่า อยู่ในประเภทของ***สัจนิยม***ที่ทั้งขำขันเชิงน่าสมเพช (grotesque) และทั้งหลักแหลมลุ่มลึก (โดยชี้ทางไปสู่***เอกเพรสชันนิสม์*** และละคร***เอพิค***ของเบรคชท์ ในบางลักษณะ) สำหรับกริลพาร์เซอร์ จัดว่าเป็นคนของ***"ยุคของเกอเธ่"*** เป็นทายาทของคลาสสิคเยอรมัน แม้ว่ากลวิธีที่เขาใช้ในละครเรื่อง ***ความรุ่งโรจน์และอวสานของกษัตริย์ออตโตคาร์*** (ในตอนที่ซาวิชตัดเชือกปะรำ แล้วเผยให้เห็นว่าอะไรเกิดขึ้นภายในนั้น) จะเป็นการเดินตามแบบแผนของละครยุคบารอค ซึ่งในที่นี้หมายถึงละครยุคทองของสเปนในศตวรรษที่ ๑๗ โดยเฉพาะงานของคาลเดรอน เด ลา บาร์คา (Calderón de la Barca)[๘]

สำหรับประเด็นที่ได้กล่าวถึงไปแล้วข้างต้นว่าละครที่อ้างมานั้นหาได้ยากจริงหรือไม่ ข้าพเจ้าใคร่ที่จะขอแสดงความเห็นว่า ละครทั้ง ๓ ฉากที่เรานำมาพิจารณานั้น จัดได้ว่าหายากก็แต่เฉพาะในแง่ที่ว่า ตัวบทบ่งบอกและกำหนดไว้อย่างชัดเจนว่าตัวละครต้องทำอะไร อันเป็นสิ่งที่บทละครอื่น ๆ เพียงแต่ชี้แนะไว้อย่างอ้อม ๆ หรืออาจไม่ระบุเอาไว้เลย แต่ก็เป็นสาส์นที่แฝงอยู่ในตัวบท และเป็นที่เข้าใจกันว่า จะต้องปฏิบัติอย่างไรในการแสดง กล่าวโดยทั่วไป ลักษณะอันเป็นละครที่เราได้ให้นิยามเอาไว้ในที่นี้ อาจจะเป็นสิ่งที่กำหนดไว้อย่างชัดเจนในละครบางเรื่อง และอาจจะแฝงอยู่ในละครบางเรื่อง ดังที่ข้าพเจ้าได้ย้ำไว้แล้วตั้งแต่ต้นว่า โดยหลักการแล้ว บทละครที่ดีทุกบทจะต้องเขียนขึ้นให้เราได้ฟัง และให้เราได้ชม บทละครที่ดีจะต้องกระตุ้นให้นักแสดงและผู้กำกับการแสดงสามารถแปลคำพูดให้เป็นลีลาท่าทางการกระทำ รวมถึงกลวิธีทางเทคนิคต่าง ๆ นั่นก็คือสร้างละครให้เราชมบนเวที มิใช่เขียนมาพูดให้เราฟังแต่เพียงเท่านั้น และเจ้าตัวการกระทำที่เราเห็นได้ด้วยตานี้ อาจจะมาก่อนคำพูด (ดังกรณีของ *วอยเซค*) หรือมาทีหลัง (ในกรณีของ ***ความรุ่งโรจน์และอวสานของกษัตริย์ออตโตคา)*** หรือมาพร้อมและหลอมเข้าไปในบทพูด (อันได้แก่กรณีของ ***ฟลอริอัน ไกเออร์***) แต่ไม่ว่าจะมาก่อนมาหลัง หรือมาพร้อมกับข้อความอันเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการแสดงบนเวทีนั้น โดยเนื้อแท้ของความเป็นละครแล้ว การแสดงที่ว่านั้นจะต้องเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับตัวบท

จะขอยกตัวอย่างสั้น ๆ สัก ๒ ตัวอย่าง ตัวอย่างแรกค่อนข้างจะธรรมดา ๆ ตัวอย่างที่ ๒ อาจมีลักษณะที่ไปจนสุดขั้ว ตัวอย่างทั้งสองคงเพียงพอที่จะแสดงให้เห็นว่า ในการที่จะนำ

---

[๘] โปรดดูการวิเคราะห์ละเอียดใน Max Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon (sic)*, 2 Vols. (Vittorio Klostermann : Frankfurt, 1946).

ละครออกแสดงได้อย่างถึงระดับนั้น จะต้องมีการนำเอาศักยภาพของความเป็นละครสำหรับ *ผู้ชม* ที่แฝงอยู่ในตัวบทออกมาตีแผ่อย่างไร มีละครอยู่ฉากหนึ่งที่ยอดเยี่ยม จากตอนต้นของ ***King Lear*** ของเชกสเปียร์ (องก์ที่ ๑ ฉากที่ ๑) อันเป็นฉากที่พระราชาเลียร์ตัดสินพระทัยที่จะสละราชสมบัติ โดยจะทรงแบ่งราชอาณาจักรให้แก่พระธิดาทั้งสาม ทั้งนี้จะให้มากให้น้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับการที่พระธิดาจะประกวดประขันกันกล่าวถึงความรักที่มีต่อพระบิดา เรื่องก็เป็นที่รู้ ๆ กันอยู่แล้ว พระธิดาผู้พี่สององค์คือ กอนเนอริล (Goneril) กับรีแกน (Regan) ประกาศความรักต่อพระบิดาอย่างเกินความจริงและไร้ความจริงใจ ในขณะที่คอร์ดีเลีย (Cordelia) พระธิดาองค์เล็กเพียงแต่ให้คำสัญญาว่า จะทำหน้าที่ของลูกที่ดีมิให้ขาดตกบกพร่อง ด้วยเหตุนี้เธอจึงถูกตัดออกจากกองมรดก และอาณาจักรส่วนที่ควรจะตกเป็นของเธอก็ถูกแบ่งให้กับพระพี่นางทั้งสอง จะขอคัดข้อความบางส่วนจากตัวบทที่เลียร์ตรัสกับพระธิดาทั้งสามมาดังนี้

(ส่วนที่ตรัสกับกอนเนอริล)

พ่อยกอาณาจักรทั้งหมดในส่วนนี้ ตั้งแต่เส้นนี้ไปถึงเส้นนี้
อันเป็นดินแดนที่เต็มไปด้วยป่าทึบ และทุ่งอันอุดม
มีลำน้ำไหลผ่านหลายสาย รวมทั้งทุ่งหญ้าอันกว้างใหญ่
พ่อจะให้เจ้าครอบครอง

(ส่วนที่ตรัสกับรีแกน)

พ่อยกให้เจ้าเป็นสมบัติของเจ้า
อาณาจักรส่วนที่สามอันกว้างขวาง
ไม่ได้ให้หย่อนไปกว่าที่ให้กอนเนอริลเลย
ทั้งในด้านเนื้อที่ ราคาค่างวด และความรื่นรมย์

(ส่วนที่ตรัสกับคอร์ดีเลีย)

ข้าฯ ขอตัดขาดจากความเป็นพ่อเป็นลูก
ขาดจากความสัมพันธ์ทางสายเลือด
เจ้าได้กลายเป็นคนอื่นที่ห่างจากใจพ่อ
และขอจงไปเสียให้พ้นจากสายตาข้าฯ[๙]

เชกสเปียร์ไม่ชอบที่จะเขียนบทอธิบายการแสดงบนเวทีไว้ และในที่นี้ก็ไม่ได้ให้ข้อความในทำนองดังกล่าวเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นส่วนที่เกี่ยวกับบทที่คัดมาข้างต้น หรือคำพูดของ

---

๙ *The Complete Works of William Shakespeare.* The *Cambridge Edition Text,* as edited by William Aldis Wright [*etc.*] (Doubleday : Garden City, 1936), p. 984.

เลียร์กับพระสวามีของกอนเนอริลและรีแกนที่ว่า *"เอาส่วนที่สามไปแบ่งกัน"* ซึ่งหมายถึงการแบ่งสรรสินสมรสที่แต่เดิมกะไว้จะให้กับคอร์ดีเลีย[๑๐] ในตอนก่อนหน้านั้นสักเล็กน้อย เชกสเปียร์ให้เลียร์พูดออกมาราวกับไม่ได้ตั้งใจว่า *"เอาแผนที่มาให้หน่อยสิ"* [๑๑] และก็ข้อความตรงนี้แหละที่ไปกระตุ้นให้แบร์ทอลท์ เบรคชท์ นำเอาฉากละครเรื่องดังกล่าวของเชกสเปียร์มาอภิปรายไว้ในงานวิจารณ์ละครที่ยิ่งใหญ่ของเขาชื่อ ***Der Messingkauf*** (แปลตรงตัวว่า ***"ซื้อทองเหลือง"***) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์หลังจากมรณกรรมของเขาในปี ๑๙๖๓ เราคงจะต้องไม่ลืมว่าเบรคชท์มีผลงานทางด้านการละครที่โดดเด่น ทั้งในฐานะของนักเขียนบทละคร ผู้กำกับการแสดง และผู้สร้างทฤษฎีการละครที่หาตัวเปรียบได้ยาก ทั้งในกรอบของวงการวรรณกรรมเยอรมัน และวงการวรรณกรรมทั่วไปในศตวรรษที่ ๒๐ หนึ่งในจำนวนผู้ร่วมสนทนาที่มีอยู่ด้วยกัน ๔ คน ในงานของเบรคชท์ที่อ้างมา ตั้งคำถามว่าควรหรือไม่ที่เราจะเอาจริงเอาจังกับการตัดแบ่งอาณาจักรของเลียร์ หรืออีกนัยหนึ่ง เราควรจะกำกับให้ตัวละครที่แสดงเป็นเลียร์เอาแผนที่ของอาณาจักรของท่านมาฉีกให้เห็นเสียเลย จากนั้นเลียร์ก็อาจจะโยนแผนที่ที่ฉีกออกมาเป็นชิ้นแล้วให้แก่ธิดาจอมกะล่อนทั้งสองเสีย เท่ากับเป็นการผูกมัดเอาความรักของทั้งสองนางมาให้กับตนเอง ขั้นต่อไปเลียร์ก็จะฉีกเศษแผนที่ส่วนที่สาม ซึ่งแต่เดิมตั้งใจไว้จะให้แก่คอร์ดีเลีย แล้วโยนชิ้นส่วนใหม่นี้ไปให้กับกอนเนอริลกับรีแกน ซึ่งจะเป็นการแสดงที่น่าประทับใจทีเดียว การกระทำของเลียร์ที่กล่าวมาทั้งหมดจัดได้ว่าเป็นสิ่งที่จะปลุกความคิดของผู้ดูผู้ชม[๑๒] การที่ละครทำหน้าที่กระตุ้นวิจารณญาณของผู้ชม นับได้ว่าเป็นวิธีการอันเข้มข้นของกระบวนการที่เบรคชท์เสนอ ซึ่งดูจะเป็นเรื่องที่แสนง่ายและตรงไปตรงมา ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะเป็นสิ่งที่ *สะดุดตา* ผู้ชม

สำหรับกลวิธีการละครที่ข้าพเจ้าจะกล่าวถึงเป็นตัวอย่างที่สองต่อไปนี้นั้น จัดได้ว่าเป็นสิ่งที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมอย่างตรงไปตรงมากกว่ากรณีแรกเสียอีก และยิ่งไปกว่านั้นด้วยวิธีการที่ไม่มีผู้ใดใช้มาก่อน ฉากที่จะกล่าวถึงเป็นจุดสุดยอด และจุดหักเห ของละครเรื่องหนึ่งของนักประพันธ์ร่วมสมัยชาวสเปน คือ อันโตนิโอ บูเอโร บาเยโค (Antonio Buero Vallejo) ซึ่งเขาเขียนขึ้นเมื่อปี ๑๙๔๖ และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี ๑๙๕๐ ละครเรื่อง ***ในความมืดที่แผดเผา*** *(En la ardiente oscuridad)* เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในสถานฝึกสอนคนตาบอดตั้งแต่ต้นจนจบ ตัวละครทั้ง ๑๓ คน ยกเว้นภรรยาผู้อำนวยการ เป็นคนตาบอดที่รักษาไม่หาย

---

๑๐ Ibid.

๑๑ Ibid., p. 983.

๑๒ ดู Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Suhrkamp Verlag: Frankfurt, 1967) XVI: 592.

ดังนั้นบทสนทนาในความมืดบอด ซึ่งเกือบจะกลายเป็นบทสำหรับพูดคนเดียว ที่ข้าพเจ้าจะอ้างมาต่อไปนี้ เป็นประสบการณ์ของคนตาบอด เป็นการที่คนตาบอดสองคนคือ อิกนาซิโอ (Ignacio) และ คาร์ลอส (Carlos) ต่อสู้กับซะตากรรมของตน และในท้ายที่สุด ต่อสู้กันเอง ตัวบทสนทนา และบทกำกับเวทีที่แทรกเข้ามา ดูจะบอกความชัดเจนอยู่แล้ว

อิกนาซิโอ อะไรล่ะที่เรียกว่าตาบอด

คาร์ลอส *(ลังเล)* คุณว่าอะไรล่ะ ...

อิกนาซิโอ การไม่เห็นแสง ไม่เห็นสิ่งที่คุณปรารถนาจะเห็น ถึงคุณจะไม่ยอมรับก็ตาม *(เปลี่ยนน้ำเสียง)* ฟังนะ ผมรู้อะไรหลายอย่างทีเดียว ผมรู้ว่าพวกคนตาดีบางครั้งก็พยายามที่จะนึกว่าสภาพของพวกเราเป็นอย่างไร เขาก็เลยหลับตาเล่น *(ไฟเวทีค่อย ๆ จางลง)* แล้วพวกเขาก็ต้องตกใจกับความน่ากลัวของสภาพเช่นนั้น เคยมีคนเป็นบ้าไปเลย เพราะเขาเชื่อว่าตาเพิ่งจะบอดไป ... ซึ่งที่แท้ มันก็เป็นแค่เรื่องที่ว่าคนมาเปิดหน้าต่างของห้องเขาช้าไปเท่านั้น *(เวทีมืดสนิท มีแต่ดวงดาวที่เราเห็นได้ตรงที่หน้าต่างเปิด)* พวกเราทุกคนจมอยู่กับสภาพน่าเกลียดน่ากลัวและวิปลาสอันนั้น โดยที่ไม่รู้ว่ามันคืออะไร *(ขณะนี้ดาวค่อย ๆ อับแสงลงไป)* เพราะอย่างนี้สถานการณ์มันจึงเลวร้ายเป็นสองเท่าทวีคูณสำหรับผม *(ทั้งเวทีละครและทั้งโรงละครมืดสนิท)* เราได้ยินแต่เสียงของเราตอบโต้กันในความมืด ....

คาร์ลอส *(น้ำเสียงแสดงความขยาดกลัว)* อิกนาซิโอ

อิกนาซิโอ ใช่แล้ว คำนั้นเป็นคำที่น่ากลัว เพราะมันเป็นคำที่เร้นลับจริง ๆ คุณเป็นผู้เริ่มต้น คุณกำลังเริ่มจะเข้าใจ *(หยุดพูดสักครู่หนึ่ง)* ผมจับความรู้สึกได้ว่าพวกคนตาดีเขามีความสุขที่ได้เห็นแสงสว่างกลับมาในยามเช้า *(ดวงดาวเริ่มมีแสงอีกครั้ง ขณะที่แสงไฟบนเวทีค่อย ๆ สว่างขึ้น)* พวกเขาเดินไปโน่นไปนี่เพื่อที่จะมองให้แน่ว่าอะไรเป็นอะไร เขาชอบมองรูปร่าง ... และสีสันของสิ่งต่าง ๆ เขาปลื้มที่ได้เห็นแสงสว่างซึ่งสำหรับพวกเขานับได้ว่าเป็นสิ่งที่พระเจ้าประทานมา ของขวัญจากพระเจ้าชิ้นนี้มันเยี่ยมยอดเสียจนพวกเขาเกิดแรงบันดาลใจที่จะหาทางเลียนแบบมันให้ได้ในตอนกลางคืน แต่สำหรับพวกเรา อะไร ๆ มันก็เหมือนกัน แสงหายไปแล้วก็กลับมาอีก แสงได้รูปร่างและสีสันมาจากความมืด แสงส่องไปต้องวัตถุทำให้เห็นความสมบูรณ์ของการก่อกำเนิดของมัน *(ไฟสว่างขึ้นเต็มที่อีกครั้ง)* แม้แต่ดาวที่อยู่ไกลโพ้น แต่สำหรับพวกเรา ไม่เห็นมันจะสลักสำคัญอะไร เราไม่เห็นอะไร[๑๓]

เทคนิคที่บูเอโรใช้ด้วยการทำให้เวทีมืดแล้วก็กลับมาสว่าง เป็นกลวิธีทางการละครที่น่าทึ่งสามารถทำให้เราได้เห็นสภาวะของความมืดบอดอย่างเป็นรูปธรรมเลยทีเดียว และเราก็คงจะ

---

๑๓ Antonio Buero-Vallejo *(sic)*, ***Three Plays: The Sleep of Reason [,] The Foundation [,] In the Burning Darkness.*** Trans. by Marion Peter Holt (Trinity University Press : San Antonio, 1985), p. 169.

ไม่ต้องแสดงทัศนะอะไรเกี่ยวกับเรื่องนี้ ถ้าผู้แต่งไม่ได้เติมข้อความบางอย่างเข้ามาภายหลัง กลวิธีที่ว่านี้ ซึ่งจัดว่าเป็นนวกรรมทางเทคนิคการละครชิ้นแรกของบูเอโร และรู้จักกันในนามของ ***"การกลบเวที"*** (ด้วยแสงและความมืด) (immersion effects) นั้น[๑๔] เขามิได้เขียนลงไว้ในตัวบทละครเรื่อง ***ในความมืดที่แผดเผา*** ฉบับดั้งเดิมที่ตีพิมพ์ในปี ๑๙๔๖ คำอธิบายการแสดงบนเวทีในลักษณะที่ว่านี้ ผู้แต่งได้กำหนดขึ้นและนำไปแทรกไว้ในตัวบทเมื่อมีการนำเอาละครเรื่องนี้ออกแสดงเป็นครั้งแรกในปี ๑๙๕๐ โดยที่ผู้แต่งถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของตัวบทนับตั้งแต่นั้นมา นั่นก็หมายความว่าตัวผู้แต่งบทละครเองลงมาทำหน้าที่แทนนักแสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฉาก ผู้กำกับแสง ฯลฯ กล่าวโดยสรุป เขาตีความละครของเขาเอง โดยกระทำการอย่างเปิดเผยที่จะแทรกความเป็นละครลงไว้ในตัวบท

เมื่อมาถึงตอนนี้ ข้าพเจ้าก็คงจะต้องหาทางเลี่ยงการโต้แย้งกับท่านผู้ฟังด้วยการยอมให้ข้อผ่อนปรนบางประการ ในประการแรก ตัวอย่างที่ข้าพเจ้าอ้างมาจนถึงบัดนี้ได้รับการคัดสรรมาจากจุดเด่น ๆ ในบทละคร หรือไม่ก็เป็นฉากที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความสนใจ และในกรณีที่สอง หนึ่งในบรรดาตัวอย่างของข้าพเจ้า คือตัวอย่างที่ว่าด้วย ***"เทคนิคการกลบเวที"*** ของนักเขียนบทละครชาวสเปนนั้น ส่อให้เห็นถึงลักษณะที่อาจเรียกได้ว่า เกินการ เกินงาม และไม่เป็นธรรมชาติ ไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่า บทละครมีทั้งเลว (หรืออ่อนหัด ตื้นเขิน) และก็ทั้งดี (หรือมีลักษณะเป็นละครอย่างแท้จริง) เช่นเดียวกับที่ว่ามีการแสดงที่เลว (หรือ ขี้โอ่ หรือ ซ้ำซาก) และที่ดี (หรือที่สามารถนำเอาศักยภาพของความเป็นละครออกมาตีแผ่ได้อย่างน่าประทับใจ) เราอาจจะนำเอาฉากสุดท้ายของละครเรื่อง ***กือเกส กับแหวนของเขา*** (Gyges und sein Ring - 1856) ของฟรีดริค เฮบเบล (Friedrich Hebbel) มาเปรียบกับ ***ออเธลโล*** *(Othello)* ของเชกสเปียร์ ซึ่งเฮบเบลถือเป็นต้นแบบ และก็คงจะได้ความชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องที่กล่าวมาข้างต้นนี้[๑๕] เนื่องจากเวลาจำกัด ข้าพเจ้าจึงไม่ขออภิปรายในเรื่องนี้ สิ่งที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือสิ่งที่เบรคชท์เรียกว่า ***"ท่าทาง"*** ที่ผูกอยู่กับตัวบท (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Gestus) หรือคุณลักษณะที่เกี่ยวกับทีท่า (ใช้เป็นคำคุณศัพท์ว่า gestisch) นักวิจารณ์และนักวิชาการ

---

๑๔ สำหรับการวิเคราะห์เทคนิคการ "อาบแสง" ของบูเอโร โปรดดูหนังสือของข้าพเจ้า ***Ein iberischer "Gegenentwurf"? Antonio Buero Vallejo, Brecht und das moderne Welttheater*** (Wilhelm Fink Verlag: Kopenhagen-München, 1991).

๑๕ โปรดเทียบกับ ***The Complete Works of William Shakespeare,*** p. 979 : "OTHELLO. I took by the throat the circumcised dog/And smote him, thus. ([He] stabs himself.)" และ Friedrich Hebbel, ***Sämmtliche Werke.*** Historisch [-] kritische Ausgabe [,] besorgt von Richard Maria Werner (Behr's Verlag: Berlin, 1901 ff.) III.: 344# "RHODOPE. Jetzt aber scheide ich mich (Sie durchsticht sich.) so von Dir!" ผู้แต่งบทละครทั้งสองเรื่องเขียนบทกำกับไว้อย่างชัดเจน (ดังข้อความในวงเล็บ) ว่าให้ตัวละครเอกกระทำอัตวินิบาตกรรมในขณะที่กำลังเปล่งวาจาออกมาเป็นวาระสุดท้าย (หมายเหตุของผู้แปล)

ชาวอังกฤษ จอห์น วิลเลท (John Willett) แปลศัพท์ของเบรคชท์ว่า *"gest"* ซึ่งเป็นคำที่ไม่มีใครใช้กันแล้วในปัจจุบัน หมายความว่า ***"ทีท่า การวางตน ท่าทาง"*** และใช้คำคุณศัพท์ภาษาอังกฤษว่า *"gestic"* เบรคชท์ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ดังนี้

> ประโยคในพระคัมภีร์ไบเบิลที่ว่า ***"ควักควงตาดวงนั้นออกเสียที่มันทำให้เจ้าขุ่นเคือง"*** เป็นข้อความที่ตั้งอยู่บนรากฐานของท่าทาง อันเป็นท่าของการออกคำสั่ง แต่ประโยคดังกล่าวไม่ได้แสดงออกด้วยท่าทางเสียทั้งหมด เพราะข้อความที่ว่า ***"ที่มันทำให้เจ้าขุ่นเคือง"*** มีลักษณะเป็นท่าทีอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งไม่เผยแสดงออกมา คือเป็นเรื่องของการอธิบาย ถ้าว่ากันในแง่ของการแสดงท่าทางแต่เพียงอย่างเดียว ประโยคที่ว่านี้มีความหมายว่า ***"ถ้าดวงตาทำให้เจ้าขุ่นเคือง ก็ควักมันออกเสียสิ"*** (ซึ่งก็ตรงตามคำแปลของลูเธอร์ ผู้ซึ่ง ***"พูดให้ชาวบ้านเข้าใจได้"***) เราจะเห็นได้ทันทีว่า การแปลความหมายอย่างหลังนี้ ได้ความตรงกว่า และกินความลึกซึ้งกว่า ในแง่ของการแสดงท่าทาง อนุประโยคที่มาในตอนต้นเป็นสมมติฐาน และลักษณะเฉพาะของมันนั้นก็สามารถแสดงออกได้ด้วยการออกเสียงให้เหมาะสม จากนั้นก็จะเป็นการหยุดรอ ดูประหนึ่งว่าคิดอะไรไม่ออก และแล้วคำแนะนำอันชวนพิศวงจึงตามมา" [๑๖]

ความคิดอันเฉียบแหลมข้อนี้ แม้ว่าเบรคชท์จะแสดงไว้ในบทความชื่อ ***"ว่าด้วยกลอนปลอดสัมผัสที่มีจังหวะไม่ตายตัว"*** (Über reimlose Lyrik mit unregelmäβigen Rhythmen) แต่ก็ใช้ได้กับละคร และภาษาละคร และที่แน่ชัดก็คือ นำมาใช้ได้กับประเด็นหลักของปาฐกถานี้ สำหรับเบรคชท์เองนั้น เขาประกาศตัวไว้ชัดเจนว่า งานส่วนใหญ่ของเขา ***"เขียนไว้สำหรับแสดง"*** และเขามักจะคิดอยู่เสมอว่า จะกล่าวออกมาเป็นเสียงพูดอย่างไร (แม้แต่เวลาที่เขาเขียนกวีนิพนธ์)[๑๗] เขาเน้นประเด็นนี้ไว้ในบทความดังกล่าว

> และสำหรับการออกเสียงนั้น (ไม่ว่าจะเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง) ข้าพเจ้าได้คิดเทคนิคเฉพาะขึ้นมา ซึ่งข้าพเจ้าเรียกว่า ***"เป็นไปตามท่าทาง"*** นั่นก็คือประโยคดังกล่าวจะต้องตามท่าทางของผู้พูดโดยเคร่งครัด[๑๘]

ท่านผู้ฟังคงจะสังเกตได้ว่าข้าพเจ้าได้กล่าวย้ำหลายครั้งถึงความสำคัญของบทละครที่ดีว่าโดยส่วนรวมแล้วจำเป็นต้องมีลักษณะที่แน่นและหลากหลาย นั่นคือ จะต้องเป็นตัวบทที่มี

---

๑๖ *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. and notes by John Willett (Methuen: London, 1964), p. 117.

๑๗ **Ibid.**, p. 116.

๑๘ **Ibid.**, pp. 116f.

ความหมายและความแฝงที่ซ้อนกันหลายชั้น เต็มไปด้วยลูกล้อลูกขัด กล่าวโดยสรุปคือ มีเอกภาพที่เป็นวิภาษวิธี (ถ้าจะพูดด้วยศัพท์แสงแบบเบรคชท์) ถึงกระนั้นก็ตาม เอกภาพที่ว่านี้ไม่ว่าจะแน่นและหลากหลายเพียงใด ก็ยังจัดได้ว่าไม่พอ ดังที่เบรคชท์ได้พิสูจน์ไว้แล้ว เอกภาพดังกล่าว เมื่อแสดงออกมาเป็นคำพูด จะต้องมีลักษณะที่เป็นท่าทางไปด้วยในตัว จุดสำคัญจึงอยู่ที่ว่า บทที่ดี (ดังที่เบรคชท์ได้กล่าวไว้อย่างลุ่มลึกและตรงไปตรงมา) ***"จะต้องเป็นไปตามท่าทางของผู้พูดโดยเคร่งครัด"***

ถ้าเช่นนั้นเราคงจะต้องเอาเกณฑ์ที่ข้าพเจ้าให้ไว้ในตอนต้นกลับมาพิจารณาใหม่ โดยที่เราอาจไม่จำเป็นที่จะต้องแก้ไขเปลี่ยนแปลงอะไร ข้าพเจ้าขอยืนยันว่า บทละครที่ดีนั้น เมื่อขึ้นเวทีแล้วจะต้องเป็นละครที่ดีได้ ถึงอย่างไรก็ตามเราจำต้องแยกแยะระหว่างละครตอนที่โดดเด่นหรือฉากที่เป็นหัวใจของเรื่องที่ข้าพเจ้าได้กล่าวยกย่องไว้ข้างต้น กับภาษาละครโดยทั่วไป ข้าพเจ้าคิดว่า ข้อเขียนของเบรคชท์ชี้ทางให้แก่เราด้วยการเน้นถึง ***"ลักษณะเฉพาะและลักษณะพิเศษ"*** ของตัวบทที่บ่งบอกท่วงท่า ***"ซึ่งแสดงออกมาในน้ำเสียง"*** คำกล่าวของเบรคชท์นี้ใช้ได้กับบทละครโดยทั่วไป รวมถึงฉากเด่น ๆ ที่ข้าพเจ้าได้ยกมา และถ้าจะกล่าวโดยสรุปรวม ก็คงจะเป็นว่า นั่นคือหลักของละครที่ดีโดยไม่มีข้อยกเว้น แน่ละที่เบรคชท์เน้นคำว่า ***"ท่วงท่า"*** ในความหมายของสิ่งที่เราได้ยินมากกว่าสิ่งที่เราเห็นได้ ซึ่งแม้จะแฝงอยู่ แต่ก็มิได้หายไปไหน โดยเนื้อแท้ของมันแล้ว บทละครที่ดีอันมีลักษณะที่แฝงไว้ด้วย ***"ท่วงท่า"*** (gestic) จะต้องกระตุ้นให้ ***"นักแสดงที่กำลังพูดบท"*** แสดงท่าทางบางอย่างออกมาด้วย เราอาจพิสูจน์ทฤษฎีของเบรคชท์ได้ด้วยการทดลองกล่าวข้อความต่อไปนี้ โดยไม่ต้องคิดอะไรมาก ***"ถ้าตาเจ้าทำให้เจ้าขุ่นเคือง ก็ควักมันออกเสียสิ"***[๑๙] ใครก็ตามที่เปล่งวาจาออกมาเช่นนี้ คงเลี่ยงไม่ได้ที่จะแปลงคำพูดให้ออกมาเป็นอากัปกิริยาอย่างใดอย่างหนึ่ง ถ้าเรานำความคิดหลักของเบรคชท์ไปสัมพันธ์กับข้อคิดอื่น ๆ ที่ได้อภิปรายมาแล้วในตอนต้น เราก็คงจะต้องกล่าวเป็นเชิงสรุปรวมทั่วไปได้อีกครั้งหนึ่งว่า *บทละครที่ดี ที่มีศักยภาพของการแสดงออกด้วยท่าทางจะต้องมีคุณสมบัติในทางเวทีที่ดีได้ด้วย เพราะเป็นบทที่กระตุ้นให้เราได้เห็นและได้ฟังไปพร้อม ๆ กัน* ข้อแตกต่างที่เราต้องรับว่ามีอยู่ระหว่างข้อความเพียงประโยคเดียวที่เบรคชท์อ้างมาจากพระคัมภีร์ไบเบิลฉบับแปลของ มาร์ติน ลูเธอร์ กับละครฉากที่พัฒนาอย่างเต็มรูป เช่น ฉากสำคัญจาก ***วอยเซค*** ของบีชเนอร์ เป็นข้อแตกต่างเชิงปริมาณในรูปของ มาก-น้อย หาใช่เป็นข้อแตกต่างเชิงคุณภาพไม่ โดยเนื้อแท้แล้ว กรณีทั้งสองเหมือนกัน จะแตกต่างกันก็เพียงแต่ความเข้มข้นของการแปรออกมาเป็นภาพเท่านั้น กล่าวอีกนัยหนึ่ง เป็นเรื่องของ

---

๑๙ คำแปลภาษาเยอรมันของพระคัมภีร์ โดย มาร์ติน ลูเธอร์ (Matth. 18:9) มีดังนี้ "Und so dich dein Auge ärgert, reiβ es aus und wirf's von dir."

ความตั้งใจว่าจะให้เป็นละครมากน้อยเพียงใด (และข้าพเจ้าก็คงจะต้องตั้งข้อสังเกตไว้เป็นการเสริมว่า *"เทคนิค"* ของเบรคชท์นั้น แม้ว่าจะมีลักษณะที่ ***"เจาะจงพอสมควร"*** ก็ไม่ใช่เรื่องใหม่เสียทีเดียว เว้นไว้แต่ศัพท์แสงที่เขาตั้งขึ้นเท่านั้น)

หลังจากที่ได้อภิปรายประเด็นต่าง ๆ มาพิสดารพอสมควรแล้ว เราน่าที่จะสรุปได้แล้วว่าบทละครจะดีหรือไม่นั้น ส่วนใหญ่มิได้ขึ้นอยู่กับโครงสร้างของละคร บทละครจะดีหรือเลวไม่เกี่ยวกับการจัดประเภทว่าเป็นโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม หรือกึ่งโศกนาฏกรรมกึ่งสุขนาฏกรรม และก็ไม่ขึ้นอยู่กับว่าจะเป็น*ละครเอพิค ละครคลาสสิค ละครแอบเสิร์ด หรือละครสัจนิยม ธรรมชาตินิยม* หรือ*ละครเอกเพรสชันนิสม์* เท่าที่กล่าวมานี้ก็เป็นเพียงประเภทของละครที่รู้จักกันดีในประเพณีตะวันตก มีอยู่ยุคหนึ่งในยุโรปที่นักทฤษฎีละครหลงคิดไปว่า เขาสามารถที่จะกำหนดกฎเกณฑ์ที่ใช้บังคับในการเขียนละคร ***"ที่ถูกแบบแผน"*** ได้ และก็ไม่ใช่ที่ไหนอื่นนอกจากเยอรมนีที่แนวโน้มที่ว่านี้ได้ถูกกำหนดขึ้นมาแบบครูสอนเด็ก ดังจะเห็นได้จากตำราเล่มโตของกุสตาฟ ฟรัยทาก (Gustav Freytag) ที่ชื่อว่า ***เทคนิคการละคร*** (๑๘๖๓) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ซ้ำอีกนับครั้งไม่ถ้วน และมีผู้แปลออกเป็นภาษาต่างประเทศหลายภาษา (ถ้าข้าพเจ้าเข้าใจไม่ผิด) ตำรานี้กำหนดไว้เลยว่า ละครที่แต่งได้อย่างลงตัว (ซึ่งเรียกกันเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า *"pièce bien faite"*) จะต้องสร้างขึ้นจากองค์ประกอบ ***"ที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์เพียงหนึ่งเดียว ตั้งแต่ต้นจนจบ"***[๒๐] นอกจากนั้นโครงเรื่องก็จะต้องมีโครงสร้างที่มีสัดส่วนเหมาะเจาะ จุดที่สำคัญที่สุดตามระบบของฟรัยทากคือ จุดสุดยอด (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า *"Höhenpunkt"*) ***"ก่อนที่จะถึงจุดนี้ เรื่องจะเดินไปในทางขึ้น และหลังจากจุดนี้ เรื่องจะเดินไปในทางลง"*** ฟรัยทากให้อรรถาธิบายไว้เป็นบทเฉพาะบทหนึ่งที่ว่าด้วย ***"โครงสร้างของละคร"*** โดยที่เขาวิเคราะห์รายละเอียดมากมายในการวางโครงเรื่อง ส่วนที่ว่าด้วย ***"ห้าตอนและสามจุดวิกฤต"*** จัดได้ว่าเป็นวิธีการเฉพาะของเขา เพราะเต็มไปด้วยการให้นิยามที่ตายตัว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

> โดยที่เราแบ่งโครงเรื่องออกเป็นสองตอนเท่ากัน และให้สองตอนนี้มาบรรจบกันที่จุด ๆ หนึ่ง ละครจะมีรูปเป็นปิรามิด คือจะไต่สูงขึ้นตั้งแต่ตอนต้น ... ไปจนถึงจุดสูงสุด แล้วเคลื่อนลงจากจุดนั้นไปจนถึงจุดวิบัติ

ไม่ว่าท่านผู้ฟังจะเชื่อหรือไม่ก็ตาม ฟรัยทากลงทุนลงแรงแสดงความคิดให้เป็นรูปธรรม

---

๒๐ ข้าพเจ้าขออนุญาตไม่คัดข้อความจากต้นฉบับมาโดยละเอียด มีตัวอย่างมากมายที่หาได้จากต้นฉบับในบทที่ I, iii และ II, ii. ดู Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*. Im Anhang: Wilhelm Dilthey, *"Die Technik des Dramas"* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1963), pp. 26ff. and 102ff. ตามลำดับ

ด้วยการวาดรูปออกมาให้เห็นชัด โดยแทรกรูปปิรามิดเข้าไปเพื่อชี้ให้เห็น ***"สามเหลี่ยมของโครงเรื่อง"*** ด้วยความหฤหรรษ์ของผู้คงแก่เรียนที่ไม่รู้จักความพอเหมาะพอดี และด้วยวิธีการแบบตะวันตกที่คับแคบ เขาผูกพันอยู่กับนักเขียนละครบางคนที่เขาชอบ โดยที่ยกงานของท่านเหล่านั้นขึ้นเป็นต้นแบบเชิงอุดมคติ เขาให้ความเห็นที่เกี่ยวกับจุดเริ่มต้นของโศกนาฏกรรมเรื่อง ***มาเรีย สจ๊วต*** *(Maria Stuart)* ของฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ไว้ดังนี้

> โดยทั่วไปแล้ว เป็นการดีที่จะเริ่มต้นละครทันทีที่เปิดฉากด้วยวิธีการที่แรงและหนักแน่นเท่าที่ธรรมชาติของละครเรื่องนั้นจะเอื้อได้

เราอาจกล่าวเป็นเชิงขำขันได้ว่า ชิลเลอร์ราวกับจะเดินตามเกณฑ์ดังกล่าวอย่างเคร่งครัด โดยการเริ่มเรื่องด้วยคำพูดที่มีลักษณะเป็นการประท้วงอย่างรุนแรง

เคนเนดี้ ท่านกำลังทำอะไรนี่ ทำไมถึงหยามกันถึงขนาดนี้ [๒๑]

ข้าพเจ้ารู้สึกว่าเป็นการสมควรแล้วที่จะหยุดอภิปรายประเด็นนี้ในที่นี้ เพราะว่ามันก็เป็นวิธีการเดียวกับการเริ่มเรื่องท่ามกลางเหตุการณ์ที่รุนแรง หรือที่เรียกเป็นศัพท์ละตินว่า ***"in media res"*** (แปลเป็นไทยได้ว่า ***"กลางคัน"***) ซึ่งข้าพเจ้าได้สัญญาไว้ว่าจะให้ตัวอย่างไว้สักตัวอย่างหนึ่งเป็นการส่งท้าย

ข้าพเจ้าใคร่ที่จะขอให้ข้อคิดสั้น ๆ เป็นการเสริมประเด็นหลักที่ข้าพเจ้าได้อภิปรายไปแล้วดังนี้

๑. ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โครงสร้างรูปปิรามิด และรูปแบบที่เรียกว่าละครคลาสสิคตะวันตกโดยทั่วไปซึ่งฟรัยทากและนักทฤษฎีจำพวกเดียวกับเขายกย่องและกำหนดให้ยึดถือเป็นแบบฉบับนั้น เป็นแบบอย่างที่เราเห็นได้อย่างชัดเจนใน ***มาเรีย สจ๊วต*** ของชิลเลอร์ ในละครคลาสสิคของฝรั่งเศส ในละครที่เรียกได้ว่าเป็น ***"ละครที่แต่งดี"*** ของ ฮินริก อิบเซน (Henrik Ibsen) ละครที่มีรูปแบบ***"ปิด"*** [๒๒]เหล่านี้ เป็นเพียงรูปแบบหนึ่งในบรรดารูปแบบอีกมากหลายที่มีอยู่ แม้แต่ในประเพณีวรรณคดีของตะวันตกเองก็มีละครในรูปแบบ ***"เปิด"*** ที่มิได้ตาม

---

๒๑ *Schillers Sämtliche Werke: Säkular-Ausgabe in 16 Bänden.* Hrsg. von Eduard von der Hellen (Cotta'sche Buchhandlung: Stuttgart und Berlin, 1904f.) VI: 5.

๒๒ สำหรับมโนทัศน์ที่ว่าด้วย "closed" and "open" form, ดู Volker Klotz, ***Geschlossene und offene Form im Drama*** (Hanser Verlag: München, 1960).

แบบแผนคลาสสิค เช่นละครประวัติศาสตร์ของเชกสเปียร์ ละครแบบโครงสร้างหลวม (Stationendrama) ของเอากุสต์ สตรินแบร์ก (August Strindberg) ที่เรียกได้ว่าเป็นการเอาเรื่องมาปะติดปะต่อกันโดยไม่มีเอกภาพนัก เช่นเดียวกับละครของกลุ่ม***เอกเพรสชันนิสม์*** นอกจากนี้ก็ยังมีละคร ***"พงศาวดาร"*** หรือ ***"ละครชีวประวัติ"*** ในกลุ่ม ***"ละครเอพิค"*** ซึ่งตัวอย่างที่เยี่ยมยอดที่สุดเห็นจะได้แก่เรื่อง ***แม่คูราชและลูกของเธอ*** และ ***ชีวิตของกาลิเลโอ*** ของ เบรคชท์ ยิ่งไปกว่านั้นก็มีละครที่มีลักษณะกระเดียดไปในทางกวีนิพนธ์ลิริค เช่นละครร้อยกรองรุ่นแรกๆ ของฮูโก ฟอน ฮอฟมันสทาล (Hugo von Hofmannsthal) หรือละครที่ปลอดความเคลื่อนไหว (เรียกเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า ***"drames statiques"***) ของ มอริส แมแตร์แลงค์ (Maurice Maeterlinck) ซึ่งงานทั้งสองแบบนี้สร้างขึ้นในช่วงทศวรรษ ๑๘๙๐ ความจริงมีอยู่ว่า รูปแบบปิรามิดที่เปี่ยมด้วยเอกภาพอันเลื่องชื่อของกุสตาฟ ฟรัยทากนั้น ได้ถูกทดแทนไปแล้วด้วยรูปแบบใหม่ที่เป็นวงกลมอันสมบูรณ์ เรียกได้ว่าเป็น *ม้าหมุนทางการละคร* ที่สร้างขึ้นด้วยการนำเอาละครเป็นฉาก ๆ มาต่อกันเข้า ดังจะเห็นได้จากเรื่อง ***ระบำรำวง*** *(Reigen)* ของอาร์ธูร์ ชนิตซเลอร์ (Arthur Schnitzler)ซึ่งก็เขียนขึ้นในตอนช่วงต่อระหว่างศตวรรษเช่นกัน และเป็นที่รู้จักกันในทุกวันนี้ในรูปของภาพยนตร์อันเป็นที่ชื่นชอบกันมาก คือเรื่อง ***La Ronde***[๒๓]

๒. ในทำนองเดียวกัน ประสบการณ์ที่อาจจะจำกัดของวงการตะวันตกก็สามารถบ่งบอกได้ว่า ละครที่ผูกยึดอยู่กับบทที่แสดงออกมาเป็นคำพูดแต่เพียงเท่านั้น ไม่ว่าบทนั้นจะดีอย่างไร ก็อาจจะมีลักษณะเป็นข้อยกเว้นมากกว่ากฎเกณฑ์ หลายทศวรรษมาแล้ว มีนักวิจารณ์และนักประวัติศาสตร์วัฒนธรรมอารมณ์ร้อนผู้หนึ่ง ซึ่งก็เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการละครในเชิงปฏิบัติมา ถึงกับกล่าวประนามว่า ***"ละครพูดอันบริสุทธิ์"*** (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า ***"das reine Sprechstück"***) เป็น ***"ผลผลิตแห่งความตกต่ำของยุคใหม่"***[๒๔] แทนที่จะเดินตามทฤษฎีของฟรัยทากที่ว่าด้วย ***"ห้าตอน"*** และ ***"สามจุดวิกฤต"*** หรือทฤษฎีอื่นใดที่พลพรรคของเขาอาจจะตั้งขึ้นมา บทละครที่ดีควรจะมีลักษณะเป็นละครเวทีที่ดีซึ่งมีองค์ประกอบอย่างน้อย ๖ ประการ คือ โครงเรื่อง ตัวละคร ภาษา ความคิด การแสดง และเพลง ดังที่เจ้าตำรับผู้เป็นที่ยกย่องนับถือ คือ อริสโตเติล ระบุไว้ใน ***กวีศาสตร์***ของเขา เราควรจะสังเกตไว้ว่า อริสโตเติลผู้เป็นศาสดาของละครคลาสสิค (ซึ่งเน้นการแสดงออกด้วยภาษา) มิได้รังเกียจการใช้คำที่ความหมายซ้ำกัน หรือกล่าวถึงสิ่งที่รู้ ๆ กันอยู่แล้ว เพราะเขากล่าวย้ำทั้งความเป็นละครใน

---

๒๓ ดูบทความของข้าพเจ้าเรื่อง "Pyramide und Karussell," in Reinhold Grimm, **Strukturen:** *Essays zur deutschen Literatur* (Sachse u. Pohl: Göttingen, 1963), pp. 8ff.

๒๔ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit: Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg* (Beck'sche Verlagsbuchhandlung: München, 1927ff.) III: 378.

ลักษณะที่เป็นการแสดงที่เรามองเห็นได้ และทั้งเพลงหรือดนตรี หรือลักษณะของละครที่มีไว้ให้เราได้ยินได้ฟัง และองค์ประกอบที่ว่านี้ อริสโตเติลสรุปว่า ***"ครอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่างแล้ว"***(๒๕) ข้าพเจ้าเชื่อว่าอริสโตเติลคิดถูกแล้ว แต่เราจะเกาะยึดอยู่กับความคิดแบบตะวันตกแต่อย่างเดียวก็ดูกระไรอยู่

๓. ถึงอย่างไรก็ตาม ข้อสรุปที่ตามมาซึ่งเราพึงสำเหนียกไว้ ก็คือว่า การที่เราจะมาถกเถียงกันในเรื่องบทละคร และโครงสร้างของละคร โดยไม่กล่าวถึงละครอื่น ๆ นอกเหนือไปจากละครตะวันตกนั้น ย่อมต้องถือว่าเป็นการไม่สมบูรณ์ ข้าพเจ้าควรที่จะพูดถึงประเพณีอันน่ายกย่องของตะวันออก พูดถึงละครของเอเชียที่มั่งคั่งและหลากหลาย ซึ่งมีอิทธิพลอันลึกซึ้งต่อยุโรปยุคใหม่ ทั้งในด้านความคิดและวิธีปฏิบัติ ดังจะเห็นได้จากงานของ William Butler Yeats, Paul Claudel, Antonin Artaud และ Bertolt Brecht ยิ่งไปกว่านั้น ข้าพเจ้าสามารถที่จะชักตัวอย่างจากประสบการณ์ในระยะหลังนี้ ในตุรกี และในแอฟริกา(๒๖) แต่ทฤษฎีที่หนักแน่นที่สุดในรอบปีสองปีที่ผ่านมานี้มาจากประเทศไทย ***"สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง"***เป็นสิ่งที่ เจตนา นาควัชระ (ซึ่งเป็นนักวิชาการทางด้านเบรคชท์ศึกษาด้วย) ได้เรียกร้องให้เราให้ความสนใจ :

> วิธีการที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมไทย... ไม่ได้ผูกอยู่กับการแสดงออกทางการละครในรูปแบบเดียว เราสามารถจะตรึงคนดูได้ด้วยการนำวิธีการต่าง ๆ มาประสมประสานกัน คือใช้ทั้งคำพูด การขับร้อง ท่าทาง ดนตรี และการร่ายรำ และการแสดงออกในรูปแบบอันหลากหลายนี้ไม่จำเป็นต้องกระทำพร้อมกัน หรือในเวลาเดียวกัน ถ้ามองอย่างผิวเผิน การเปลี่ยนจากการแสดงออกในรูปแบบหนึ่ง ไปสู่อีกรูปแบบหนึ่ง อาจจะให้ความรู้สึกว่าทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นโดยบังเอิญ แต่ถ้าเราพิจารณาเจาะลึกเข้าไปให้ถึงแก่น เราจะพบว่าวิธีการดังกล่าวตั้งอยู่บนรากฐานของการไตร่ตรองใคร่ครวญในหลักการทางศิลปะ... (๒๗)

---

๒๕ Aristotle, **Poetics** VI, 9-10.

๒๖ ตัวอย่างของการเชื่อมโยงประเพณีตะวันตก กับขนบทางการละครของวัฒนธรรมอื่นๆ นั้น ศึกษาได้จากเรื่องการแสดงละครของเบรคชท์ในต่างประเทศ ดูบทความของข้าพเจ้าเรื่อง "Falladah in Ankara 1979: Begegnungen mit (und zwischen) Brecht und den Türken" และ Edith Ihekweazu, "Brecht-Rezeption in Afrika: Die Adaption von Lehrstück und Parabelstück im zeitgenössischen afrikanischen Theater," ***Monatshefte*** 75 (1983) : 6-24 and 25-45 ตามลำดับ

๒๗ Chetana Nagavajara, "An Aesthetics of Discontinuity: Contemporary Thai Drama and Its Western Connection," in ***Literary Relations East and West: Selected Essays***. Ed. by Jean Toyama [and] Nobuko Ochner (College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii at Manoa and the East-West Center : Honolulu, 1990), pp. 215-221.

ไม่ต้องสงสัยเลยว่า สุนทรียศาสตร์แบบ *"เปิด"* ที่เรียกว่า*สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่องนี้* มีหลักการที่พ้องกับเบรคซท์ ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า *"ศิลปะที่สัมพันธ์กัน ... สามารถสร้างความแปลกแยกให้กันและกันได้"* (๒๘) และก็เป็นสุนทรียศาสตร์ที่มีสถานะเสมอกับสุนทรียศาสตร์แบบ *"ปิด"* แบบต่อเนื่อง ซึ่งยึดถือ *"เอกภาพที่มาจากเนื้อใน"* (organic unity)(๒๙) และความลวง (illusion) เป็นสรณะ สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง ในแบบอย่างที่พ้องกับวิธีการของเบรคซท์ อาจจะกว้างกว่า หรืออาจจะเป็นระบบที่ครอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่างได้

กล่าวโดยสรุป ถ้าเราจะตีความคำว่าบทละครที่ดีให้ได้ความหมายที่กว้างที่สุด และครอบคลุมความเป็นละครได้ในทุกรูปลักษณะ ไม่ว่าจะในความหมายแบบเปิดเผย หรือความหมายแฝง บทละครที่ดีจะอุบัติขึ้นได้ในแบบที่หลากหลาย ยกเว้นแบบเดียวเท่านั้น คือแบบที่น่าเบื่อ วอลแตร์ (Voltaire) ผู้พิทักษ์หลักการคลาสสิค ได้กล่าวไว้อย่างน่าฟังว่า

งานทุกประเภทดีทั้งนั้น ยกเว้นประเภทที่น่าเบื่อ(๓๐)

---

๒๘ ดูต้นฉบับของ Brecht, *Gesammelte Werke* XVI: 698f. : "So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein 'Gesamtkunstwerk' herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden" (Brecht: *Kleines Organon für das Theater* - 1948). สำหรับฉบับแปลภาษาอังกฤษของตอนที่ 74 นี้โปรดดู *Brecht on Theatre,* p. 204.

๒๙ ดู Aristotle, *Poetics* XXXIII, 1.

๓๐ คัดจากคำนำของงานชื่อ *Enfant prodigue* (1738) ของ Voltaire