บทที่ 2

หลักการ พัฒนาการและเอกลักษณ์ทางการละครของเบรคชท์ : การศึกษาเชิงทฤษฎีและอิทธิพลทางการละคร

ด้วยเหตุที่แบร์ทอลท์ เบรคชท์ได้สร้างหลักการละครอันเป็นเอกลักษณ์เพื่อใช้เป็นแนวทางปฏิบัติควบคู่ไปกับวรรณกรรมการละครของเขา สิ่งที่จำเป็นอย่างปฏิเสธไม่ได้ในการศึกษาวิเคราะห์การละครเบรคชท์ในบริบทของสังคมไทย ซึ่งเป็นการศึกษาศิลปวัฒนธรรมข้ามชาตินั้น ก็คือ การศึกษาทำความเข้าใจกับหลักการอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางการละครของเบรคชท์ซึ่งมีพัฒนาการอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมตะวันตกเสียก่อน เพื่อสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์สู่บริบททางสังคมไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น และเพื่อให้เห็นภาพโดยรวมอย่างเด่นชัดที่สุด ในบทนี้ผู้วิจัยจึงจะวิเคราะห์ภาพรวมของผลงานของเบรคชท์ในด้านหลักการและ เอกลักษณ์ทางการละครที่มีพัฒนาการเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมตะวันตก จนกระทั่งกลายเป็นอิทธิพลต่อวงการละครสมัยใหม่และสามารถส่งข้ามวัฒนธรรมได้สืบมา ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจลักษณะทางการละครเบรคชท์ในสังคมไทย รวมทั้งผลกระทบที่มีต่อการละครไทยร่วมสมัยอย่างเป็นระบบต่อไป

ในวงการวรรณกรรมและการละครร่วมสมัยมักจะกล่าวถึงเบรคชท์ไว้ว่าเป็นทั้งกวีและนักการละครสมัยใหม่ "ที่มีความคิดริเริ่ม" (เจตนา นาควัชระ, 2526: 177) และสิ่งที่เขาริเริ่มขึ้นมาสำหรับวงการละครนั้นก็ไม่ได้มีแต่เพียงวรรณกรรม การละครที่มีรูปแบบ และเนื้อหาตามแบบฉบับเฉพาะตัวของเขาเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงทฤษฎีละครที่เบรคชท์สร้างขึ้นใช้อธิบายแบบละครของเขา และใช้เป็นแนวทางในการนำเสนอละครด้วย ผลงานละครที่เบรคชท์สร้างสรรค์ไว้นี้มีพัฒนาการสืบเนื่องกันมาตลอดช่วงชีวิตของเขา และมีเอกลักษณ์ทางการละครซึ่งเป็นแบบฉบับของตนเอง (แม้ว่าโดยส่วนหนึ่งนั้นจะได้รับอิทธิพลของแนวคิดและศิลปะแขนงอื่นด้วย) ในขณะเดียวกันการละครของเขาก็เป็นรากฐานสำคัญสำหรับวงการละครทุกวันนี้

หากแต่การทำความเข้าใจผลงานละครของเบรคชท์อาจไม่ใช่เรื่องที่ง่ายนักดังที่ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams, 1968:316) ได้กล่าวไว้ว่า *"It is in many ways difficult both to understand in itself and to relate to a tradition which it at once develops and criticizes"* ทั้งนี้ก็เป็นเพราะหลักการและทฤษฎีละครที่มาควบคู่กับวรรณกรรมการละครของเขาจนทำให้ละครของเขามีความซับซ้อนบางประการนั่นเอง

ศัพท์ทางการละครหลายคำ ทั้งที่เบรคชท์คิดขึ้นมาเอง และที่นักวิชาการทางการละครตะวันตกทั้งหลายใช้เรียกแบบละครของเขามีการใช้อย่างแพร่หลายต่อมาซึ่งบางครั้งก็สร้างความสับสนในการเข้าใจความหมายและการตีความโดยเฉพาะ เมื่อมีการยืดถือนำมาปฏิบัติ ตัวอย่าง เช่น คำว่า " Verfremdung" ซึ่งหมายถึง เทคนิคการทำให้แปลก หรือที่ใช้ในภาษาอังกฤษว่า "alienation" , คำว่า " Lehrstück" ซึ่งหมายถึง ละครบทเรียน, คำว่า "das nichtaristotelische Theater" หรือ Anti-Aristotle Theatre ซึ่งหมายถึง ละครปฏิเสธแบบละครของอริสโตเติล หรือแม้แต่คำว่า "das epische theater" หรือ epic theatre ซึ่งหมายถึง ละครแบบเอพิค และคำว่า "das dialektische theater" หรือ dialectic theatre หมายถึง ละครวิภาษวิธี เป็นต้น

ศัพท์ทางการละครเหล่านี้เกิดขึ้นจากลักษณะเนื้อหา รูปแบบ เทคนิค และทฤษฎีละครของเบรคชท์เองซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของละครเบรคชท์และอิทธิพลของเบรคชท์ในเวลาต่อมาได้อย่างดี ด้วยเหตุนี้การทำความเข้าใจกับศัพท์ทางการละครเหล่านี้ จึงเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งที่จะละเลยไม่ได้ และจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปในประเด็นของเอกลักษณ์ทางการละครและทฤษฎีการละคร

กล่าวโดยสรุปก็คือ การศึกษา "การละครของเบรคชท์" ในที่นี้ไม่ได้มีความหมายแค่การศึกษาเฉพาะรูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมการละครของเขา แต่ยังหมายถึงการศึกษากลวิธีการนำเสนอละครและทฤษฎีเชิงสุนทรียะทางการละครอย่างที่รู้จักกันในชื่อ ละครแบบเอพิค (das epische theater) หรือละครแบบเบรคชท์ ซึ่งเป็นแบบละครตะวันตกในช่วงแห่งพัฒนาการละครสมัยใหม่โดยรวมทั้งหมดด้วย โดยที่สดใส พันธุมโกมล (2537:37) เคยกล่าวถึงช่วงแห่งพัฒนาการละครสมัยใหม่ตะวันตกนี้ไว้ว่า "เป็นช่วงสมัยที่การละครมีลักษณะที่เต็มไปด้วยการ "ทดลอง" และ "แสวงหา" ทั้งนี้ก็เป็นไปตามความมุ่งหมายที่จะทำให้การละครมีความหมายต่อชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะมากได้" ดังนั้นหากจะกล่าวว่า ลักษณะการละครแบบเอพิคของเบรคชท์เป็นแนวทางละครสมัยใหม่รูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการแสวงหาและทดลองโดยมุ่งหมายที่จะสร้างแบบละครที่มีความหมายต่อมนุษย์ให้มากยิ่งขึ้นกว่าละครแบบเดิมทั้งในด้านศิลปะและชีวิตก็อาจจะไม่ผิดนัก ทั้งนี้เป็นผลสืบเนื่องของการพัฒนาในด้านการละครในช่วงแห่งการละครสมัยใหม่นั่นเอง

2.1 กำเนิดละครเบรคชท์ในฐานะนวัตกรรมการละครตะวันตก : ผลสืบเนื่องจากพัฒนาการของวงการละครสมัยใหม่

ละครเบรคชท์เกิดขึ้นมาในช่วงที่การละครตะวันตกพัฒนามาถึงยุคที่เรียกว่า "ละครสมัยใหม่" ในขณะเดียวกันก็เป็นแนวทางละครที่มีลักษณะต่อต้านแนวทางละครสมัยใหม่แบบสมจริงที่มีอยู่

การละครสมัยใหม่ตะวันตกในที่นี้เริ่มก่อตัวและมีพัฒนาการอย่างค่อยเป็นค่อยไปจากการปฏิรูปทางการละครได้สำเร็จในช่วงประมาณ 25 ปีสุดท้ายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 การปฏิรูปทางการละครนี้ก่อให้เกิดแบบละครอย่างที่เรียกว่า "ละครแนวสมจริง" (Realism ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Realismus) และละครแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism หรือNaturalismus)* ซึ่งนักศึกษาและนักวิจารณ์ทางการละครชั้นนำของโลกนับเอาเป็นจุดเริ่มต้นของการละครสมัยใหม่ ทั้งนี้เกิดขึ้นจากแนวคิดที่จะแก้ไขปัญหาความไม่สมจริง ความเหลวไหล ไร้สาระและความเพ้อฝันของละครแบบเดิมที่เรียกว่า เมโลดรามา เพื่อทำให้ละครกลายเป็นศิลปะที่มีความหมายต่อชีวิตมนุษย์มากขึ้น ในขณะเดียวกันเมื่อการละครแบบสมจริงและละครแนวธรรมชาตินิยมกลายเป็นแบบละครที่ไม่สามารถให้ความสมบูรณ์ในทางศิลปะและชีวิตได้เต็มที่ เนื่องจากข้อจำกัดที่ว่าในละครแบบ

---

* ละครแนวสมจริงและละครแนวธรรมชาตินิยมเกิดขึ้นมาในช่วงเวลาใกล้เคียงกันและมีความหมายใกล้เคียงกัน กล่าวคือละครแนวสมจริงมีการนำเสนอในลักษณะที่เลียนแบบชีวิตและการกระทำของมนุษย์ในชีวิตจริงตามแนวคิดที่ว่า "ละครคือชีวิต" (Theatre is life itself) ซึ่งจะอธิบายโดยละเอียดต่อไป ในประเด็นของละครเบรคชท์กับการปฏิเสธ "ความสมจริง" หรือ มายา (Illusion) ทางการละคร ส่วนละครแนวธรรมชาตินิยม(naturalism)ซึ่งเกิดขึ้นก่อนและเป็นละครที่นำเสนอปัญหาของชนชั้นกรรมาชีพที่เป็นชนชั้นใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคมเยอรมันในช่วงเวลานั้น (ศตวรรษที่ 19) มีลักษณะของละครที่ให้ความสำคัญกับความสมจริงทางการละครโดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือนตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เช่นเดียวกับละครแนวสมจริงแต่แตกต่างกันตรงที่ละครแนวแนทเชอรัลลิสม์เน้นความคิดหนักไปในทางที่ว่าพฤติกรรมทั้งปวงของมนุษย์มีผลมาจากพันธุกรรมและสิ่งแวดล้อม(ซึ่งเป็นแนวคิดของเอมิล โซล่า) รวมทั้งยึดถือทฤษฎีและหลักการที่เคร่งครัดกว่าเรียลิสม์มากทั้งในการเขียนและการจัดเสนอ การสร้างฉากที่เป็นแนทเชอรัลลิสติก(naturalistic) จะมีความละเอียดลออมากในด้านการให้สภาพที่ "เหมือนจริง" ทุกกระเบียดนิ้ว ส่วนเนื้อหาสาระของเรื่องก็มักจะ "หนัก" และทำให้ผู้ชมรู้สึกหดหู่มากกว่าเรื่องแนวเรียลิสม์เพราะนักเขียนบทละครแนวแนทเชอรัลลิสม์มองเห็นมนุษย์ว่าเป็นทาสของสังคมแวดล้อม กรรมพันธุ์ ตลอดจนอำนาจฝ่ายต่ำที่มนุษย์ไม่อาจสลัดทิ้งได้นับตั้งแต่ความต้องการทางเพศ ความหิวกระหายและความโลภ ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่มีทางเลือก ต้องยอมจำนนต่อชีวิตและชะตากรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าจะพยายามต่อสู้สักเพียงไร ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดได้แก่ เรื่อง โกสทส์ (Ghosts) ของเฮนริค อิบเซน(Henrik Ibsen)เป็นต้น(ดู สดใส พันธุมโกมล,2534:104-105 และ เด่นดวง พุ่มศิริ,2529:14-18)

สมจริงต้องเป็นการนำเสนอแต่เพียง "ความจริง" ในทุก ๆ ด้านโดยเฉพาะละครแบบธรรมชาตินิยมนั้นเป็นละครที่เสนอปัญหาแต่เพียงด้านที่ไม่ให้ความหวังแต่อย่างใด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สุนทรียะทางการละครถูกจำกัดลงไป ซึ่งก็คือคนทำละครต้องละทิ้งความฝัน จินตนาการและแบบละครอย่างอื่นที่ไม่สมจริงทั้งหมดจนละครขาดความงามทางศิลปะบางอย่าง ดังนั้นจึงทำให้มีแบบละครใหม่ ๆ ที่ต่อต้านแนวละครสมจริงและละครแนวธรรมชาตินิยมขึ้นมา (ดูสดใส พันธุมโกมล, 2537:79) ตัวอย่างเช่น ละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) ละครแนวสัญลักษณ์ (symbolism) และอื่น ๆ รวมทั้งละครแบบเอพิคของเบรคชท์ ซึ่งนับได้ว่าถือกำเนิดมาในเส้นทางของการต่อต้านละครแบบเดิมนั้นด้วยทั้งนี้ก็เพื่อรับกับโลกใหม่ ดังที่นักวิชาการทางการละครผู้หนึ่งกล่าวถึงบทบาทของเบรคชท์ที่มีต่อการละครสมัยใหม่ไว้ว่า

> *Bertolt Brecht (1898-1956) entered the German theatre as one of a number of young playwrights at a time when stage production was in a whirl of experiment : realism was crumbling and new approachs were being put to the test .*
>
> *แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (1898-1956) เข้าสู่วงการละครเยอรมันในฐานะนักเขียนบทละครหนุ่มคนหนึ่งในจำนวนหลายคนที่ผลิตงานละครแนวทดลองเพื่อต่อต้านการละครแบบสมจริง ซึ่งกำลังเสื่อมความนิยมลงและเกิดการละครแนวใหม่ ๆ ขึ้นมา*
>
> (Styan, 1981:139-ผู้วิจัย,แปล)

ลักษณะเช่นนี้ก็เป็นกฎเกณฑ์ธรรมชาติประการหนึ่งของการพัฒนาการทางศิลปะตามหลักปรัชญาวิภาษวิธี (Dialektik) ของเฮเกลที่ว่าเมื่อศิลปะแบบเดิม (Thesis) มีข้อจำกัดหรือข้อบกพร่องก็ย่อมมีกระแสต่อต้าน (Anti-Thesis) หรือเกิดศิลปะแบบใหม่ที่ผ่านการสังเคราะห์ (Synthesis) มาใหม่ขึ้นมาทดแทน (The Encychopedia of Philosophy volume 3 : 385)

เบรคชท์เริ่มสร้างผลงานทางด้านการละครเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1918 (William, 1968 : 316) เมื่อเขามีอายุเพียง 20 ปี และเป็นช่วงที่ละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์กำลังเป็นที่นิยมอยู่เช่นกัน ดังนั้นละครเรื่องแรกและละครช่วงแรกๆของเบรคชท์จึงยังคงมีลักษณะละครแบบเดิมและละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์อยู่ด้วย หากแต่งานละครของเขาเรื่องต่อๆ มา แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงแนวคิดอิสระในการสร้างแบบละครแนวใหม่ ซึ่งเขาเองก็ได้พัฒนาผลงานทางด้านนี้สืบต่อมา จวบจนเขาสิ้นชีวิต และอันที่จริงก็เป็นผลจากการเรียนรู้จักแบบละครแนวใหม่ ซึ่งมีลักษณะ "ต่อต้านเรียลิสม์" (Anti-Realism) ซึ่งหมายถึง ละครแนวต่อต้านละครแบบสมจริงมาบ้างแล้ว

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก่อนการผลิตงานละครเต็มรูปชิ้นแรก ไม่ว่าจะเป็นละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเป็นการแสดงออกทางภาษาและท่าทางที่เร้าความรู้สึกตื่นเต้น เพื่อตีแผ่ความจริงในสังคมสมัยใหม่ หรือจากการร่วมงานละครกับพิสคาเตอร์ (Piscator) ตั้งแต่ช่วงปี 1919-1930 จนทำให้เบรคซ์ได้รับอิทธิพลทางการละครและได้นำแนวคิดเรื่องละครแบบเอพิคของพิสคาเตอร์มาพัฒนาต่อในละครของเขา (Styan, 1981: 135) ผลงานการละครของเขาโดยเฉพาะในช่วงแรก ๆ นั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงแนวคิดที่จะปฏิรูปละครแบบเก่าที่มีอยู่และสร้างละครแนวใหม่ โดยพยายามที่จะคิดรูปแบบใหม่ให้แก่การละครและทดลองนำเสนอในทางปฏิบัติ ดังที่เขากล่าวไว้เองเมื่อปี 1920 ว่า "*Ich suche herum nach neuen Formen und experimentiere mit meinem Gefuhl (...)* *ผมแสวงหารูปแบบใหม่ ๆ และทดลองนำเสนอตามความรู้สึกของผมเอง*"(Brecht, Gesammelte Werke 18:16-ผู้วิจัย,แปล) อย่างในเรื่อง *บาล (Baal)* ซึ่งเป็นละครเรื่องแรกของเขาก็มีความแปลกใหม่ในด้านของเนื้อหาเพราะนำเสนอแนวคิดที่แตกต่างไปจากความเชื่อทางศีลธรรมแบบดั้งเดิม แม้จะมีลักษณะของละครแบบประเพณีนิยมเดิมและลักษณะของละครแบบเอกเพรสชันนิสม์อยู่แต่ก็มีลักษณะที่เป็นงานละครต่อต้านละครของโจสท์ (Johsts) เรื่อง *Der Einsame* ซึ่งมีแนวทางละครแบบเอกเพรสชันนิสม์และกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในช่วงนั้นด้วย (Die Dramaturgie Brechts, 1966:10) หรือละครเรื่องที่สอง ที่ชื่อ *เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)* ก็มีลักษณะที่แตกต่างจากละครแบบเก่าอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะการทำให้ละครเป็นละครด้วยวิธีการแสดงแบบเล่าเรื่องและการใช้เทคนิคขัดจังหวะผู้ชมซึ่งแตกต่างจากละครแนวสมจริง เพียงแต่ว่ารูปแบบใหม่ ๆ ที่เบรคซ์กล่าวถึงในที่นี้ยังไม่ปรากฏเป็นทฤษฎีที่เป็นรูปธรรมชัดเจนนั่นเอง

นักวิจารณ์ชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งชื่อ แฮร์แบร์ท อิเฮอริง (Herbert Ihering) เคยกล่าวถึงเบรซท์เมื่อละครเรื่อง *เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)* ขอกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อ ปี ค.ศ. 1922 ว่า "*Bert Brecht hat uber Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verandert- แบร์ท เบรคซท์ ได้เปลี่ยนโฉมหน้าทางวรรณศิลป์ของเยอรมนีไปแล้วในชั่วคืนเดียว* (Ihering : 1980: 4-5 อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ., 2526 หน้า 11. และ Kesting, 1959: 161) คำกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า นักวิจารณ์เองก็เล็งเห็นความเปลี่ยนแปลงทางวรรณศิลป์และลักษณะใหม่ทางการละครที่เบรคซท์จงใจนำเสนอ

ทัศนะสำคัญประการหนึ่งที่น่าจะเป็นเส้นทางให้เบคซท์สร้างแบบละครและแนวคิดใหม่ทางการละครขึ้นมาก็คือ ทัศนะของเบรคซท์เอง เกี่ยวกับพัฒนาการทางศิลปะและสังคมที่ว่า "*Jede Generation muss nur jeweil eine einzige besseren haben (...) Anders ist es mit Kampfen คนรุ่นใหม่ ๆ ทุกรุ่นย่อมต้องมีสิ่งใหม่ที่ดีกว่าเดิมเพียงสิ่งเดียว (...) มันเปลี่ยนแปลงได้ด้วยการต่อสู้* "(Brecht, Gesammelte Werke 18: 39-ผู้วิจัย,แปล) ซึ่งย่อมสะท้อนแนวคิดของเบรคซท์

ได้อย่างดีเกี่ยวกับการพัฒนาทางศิลปะและสังคมที่ไม่ควรจะหยุดนิ่งกับที่และการพัฒนานี้เบรคชท์ก็เชื่อว่า เกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงซึ่งมีที่มาจากความขัดแย้งระหว่างแนวคิดเก่ากับแนวคิดใหม่และเกิดการต่อสู้จนเกิดสิ่งใหม่นั่นเอง

ละครของเบรคชท์ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดที่จะปฏิเสธของเก่า และนำเสนอแนวทางใหม่ตามหลักการที่ว่าด้วยการต่อสู้ข้างต้นและแน่นอนว่า ย่อมผ่านการศึกษา เรียนรู้และสังเคราะห์ของเก่าและใหม่มาอย่างดีพอสมควรเพียงแต่ว่า การต่อสู้ของสิ่งใหม่กับสิ่งเก่าตามแนวคิดของเบรคชท์ ไม่ได้เป็นไปเพียงเพื่อให้เกิดการแสดงแบบใหม่ เท่านั้น หากแต่มีจุดประสงค์อื่นด้วย ดังที่เบรคชท์กล่าวไว้เองว่า "*der Kampf des Neuen mit dem Alten wird nicht nur Gegenstand der Darstellung, sondern auch ihre Folge sein*" ซึ่งมีความหมายว่า *การต่อสู้ของสิ่งใหม่กับสิ่งเก่าไม่ได้เป็นเพียงเรื่องของการแสดงเท่านั้นแต่เป็นเรื่องของผลจากการแสดงนั้นด้วย* (Brecht, Schriften zum Theater.a.a.O, Bd VII : 319) โดยเฉพาะผลที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม ดังนั้นหากจะกล่าวว่า ละครของเบรคชท์ ไม่ได้อิทธิพลจากละครแบบเก่าเลยก็เห็นจะไม่ถูกต้องนัก ในกรณีนี้จะวิเคราะห์ให้เห็นภาพรวมต่อไป

เขาเรียกละครแบบที่เขาต้องการจะสร้างขึ้นใหม่ว่า "ละครแบบเอพิค" * (das epische Theater) เมื่อปี ค.ศ.1926 โดยเขียนเป็นทฤษฎีไว้ในปี ค.ศ. 1931 (Williams, 1968:316) เพื่อใช้ในความหมายที่แตกต่างจากละครแบบดรามาทิก (das dramatische Theater) ซึ่งในช่วงแรก ๆ ละครแบบเอพิคของเบรคชท์อาจเป็นเพียงละครแนวทดลองแนวทางหนึ่งที่นักศึกษาและนักวิจารณ์การละครตะวันตกจัดไว้ในกลุ่มละครแนวต่อต้าน ละครแนวสมจริง (Anti-Realism) ** แต่อันที่จริงละครของเบรคชท์เป็นละครแนวใหม่ที่จงใจปฏิเสธแบบละครแนวทางเดิมของตะวันตกอื่น ๆ ด้วย รวมทั้งละครแบบประเพณีนิยมที่มุ่งเน้นกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกตามแบบฉบับของอริสโตเติลซึ่งเป็นแนวทางละครตะวันตกที่นิยมยึดถือปฏิบัติกันมาโดยตลอดจนถึงศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างขนบใหม่ทางการละคร เพราะเบรคชท์มีความเห็นว่า ละครแบบเดิมนั้นจะไม่มีผลทำให้คนดูหยุดคิดใด ๆ ได้เลย และนั่นก็จะทำให้ละครไม่มีผลกระทบใด ๆ ต่อการเปลี่ยนแปลงสังคม

---

* อันที่จริงเบรคชท์ไม่ใช่บุคคลแรก และบุคคลเดียวที่ผลิต "ละครแบบเอพิค" เนื่องจากแบบละครลักษณะนี้เบรคชท์ได้อิทธิพลมาจากนักการละครและผู้กำกับชื่อ เออร์วิน พิสคาเตอร์ ผู้สร้างละคร *สามัญชนเอพิค* ไว้ในปี 1923ซึ่งเบรคชท์เคยร่วมทำงานละครด้วยในช่วงปี 1919-1930 (STYAN, 1981:139) เพียงแต่เบรคชท์เป็นผู้วางรากฐานละครเอพิคเอาไว้อย่างเป็นระบบและทำให้ละครเอพิคเป็นที่รู้จักระดับนานาชาติ แต่ในช่วงหลัง ๆ เบรคชท์ได้เรียกแบบละครของเขาว่า "ละครแบบวิภาษวิธี" แทนคำว่า "ละครแบบเอพิค"

** อ้างถึงจากงานวิจัยของสดใส พันธุมโกมล เรื่อง "*การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ แนวทาง ๆ ในประเทศไทย*, 2537

สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่า *"ความพยายามที่จะสร้างศิลปะแบบใหม่ของเบรคซท์ มิใช่เป็นเรื่องของนวัตกรรมในทางสุนทรียศาสตร์ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม** (เจตนา นาควัชระ, 2526:180)

ลักษณะใหม่ทางการละคร หรือนวัตกรรมที่ว่านี้มีพัฒนาการมาเป็นลำดับและเบรคซท์เองก็มิได้อวดอ้างว่า เป็นสิ่งที่เขาประดิษฐ์คิดค้นด้วยตัวเองแต่เขานำเอาสิ่งที่เรียนรู้จากนักคิดอื่น นักประพันธ์อื่นมาจัดให้เข้าระบบใหม่ ซึ่งก็คือเบรคซท์ได้เรียนรู้และผนวกสิ่งที่เขาเรียนรู้มาหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดทางสังคมการเมืองหรือเทคนิคทางการละครแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะละครแบบกรีกอย่างการใช้คอรัส ศิลปะแบบเอกเทรสซันนิสต์อย่างการแสดงท่าทางเหมือนหุ่นยนต์และการทาหน้าขาว ศิลปะแบบของชาลี แชปปลิน รวมทั้งศิลปะแบบตะวันออกอย่างงิ้วของจีน เป็นต้น (ดู Innes, 1979) ทั้งนี้เพื่อจัดเป็นระบบใหม่ จนเกิดละครแบบที่เรียกว่า "ละครแบบเอพิค" ขึ้นมา ดังที่เขาเคยกล่าวไว้ว่า *"Alles, was man Zeitstück oder Piskatorbühne oder Lehrstück nannte, gehört zum epischen Theatre ทุกอย่างซึ่งเรียกกันว่าเป็น ละครแห่งยุค ละครแบบพิสคาเตอร์ หรือละครบทเรียนเหล่านี้ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของละครแบบเอพิคทั้งสิ้น"* (Brecht, Schriften zum Theater Bd III : 56-ผู้วิจัย,แปล)

สำหรับทฤษฎีละครของเบรคซท์นั้น เขาสร้างขึ้นมาภายหลังจากที่ได้ลงมือปฏิบัติในละครของเขาแล้ว โดยเรียบเรียงไว้อย่างเป็นระบบในผลงานที่ชื่อ "คัมภีร์การละครเล่มน้อย" (Kleines Organon für das Theater) เมื่อปี ค.ศ. 1948 และทฤษฎีที่ว่านี้ก็แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เขาปฏิเสธแนวทางละครแบบเก่า เพื่อสร้างใหม่ และได้ปรับปรุงมาใช้เป็นแนวทางในการนำเสนอละครของเขามาโดยตลอด

จากที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่า การจงใจปฏิรูปแนวทางละครแบบเดิมพร้อม ๆ ไปกับการแสวงหาและทดลองสร้างแนวทางใหม่จากการเรียนรู้ศิลปะและแนวคิดต่าง ๆ ที่มีอยู่เพื่อให้ละครส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมเป็นสาเหตสำคัญที่นำไปสู่กำเนิดละครตามแนวทางของเบรคซท์ แม้ในครั้งนั้น ละครของเบรคซท์จะเป็นเพียงละครแนวทดลองแนวหนึ่งที่เกิดขึ้นท่ามกลางกระแสแห่งพัฒนาการละครสมัยใหม่ตะวันตก แต่กาลเวลาได้พิสูจน์ความสำเร็จของเบรคซท์แล้วว่า เขาได้สร้างละครแนวใหม่ ที่มีพัฒนาการสืบมาจนกลายเป็นละครแนวสำคัญแนวหนึ่งของโลก

---

* คำกล่าวนี้พ้องกับคำกล่าวในหนังสือชื่อ*ทฤษฎีการละครของเบรคซท์ (Die Dramaturgie Brechts)* ที่กล่าวถึงหน้าที่ทางสังคมของศิลปะแบบเบรคซท์ที่ว่า ละครของเบรคซท์เป็นการต่อสู้ทางการละครแบบหนึ่ง ด้วยการกำหนดจุดมุ่งหมายแบบใหม่ในชิงสังคมซึ่งไม่ใช่เป็นเรื่องของการต่อสู้ทางสุนทรียศาสตร์เท่านั้นแต่เป็นการต่อสู้เพื่อให้เกิดผลทางสังคมการเมืองไปพร้อม ๆ กันด้วย ("Der Kampf um ein Theater mit neuer sozialer Zielsetzung konnte nicht nur als asthetischer, sondern musste zugleich als politischer Kampf gefuhrt werden. (1966:8)

การละครเลยทีเดียว แต่กว่าจะถึงวันนี้ เขาก็ต้องผ่านประสบการณ์ทางสังคม ได้เรียนรู้ พัฒนาและปรับปรุงเนื้อหา แนวคิด รวมทั้งแบบละครของเขาใหม่มาโดยตลอด เฉกเช่น หลักการอันเป็นทฤษฎีละครของเขาเองว่า *"Lernt und verändert, lernt darauf aufs neue und verändert wieder"* *จงเรียนรู้ และเปลี่ยนแปลงจากนั้นก็ จงเรียนรู้สิ่งใหม่และเปลี่ยนแปลงอีก* (Brecht, Schriften zum Theater, Bd. VII: 83-84-ผู้วิจัย,แปล) ในกรณีนี้จะเห็นได้จากบทละครและพัฒนาการทางการละครของเขาซึ่งมีผลจากบริบททางสังคมรวมทั้งอิทธิพลของศิลปะและแนวคิดต่าง ๆ ในยุคนี้นั่นเอง

2.2 บทละครและพัฒนาการละครเบรคชท์: บริบททางสังคมและอิทธิพลจากแนวคิดและศิลปะอันส่งผลต่อการสร้างหลักการและเอกลักษณ์เฉพาะตัว

แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ในฐานะนักการละครนั้นเริ่มสร้างละครตั้งแต่ในวัยหนุ่มโดยไม่ต้องการดำเนินตามกระแสละครตะวันตกที่มีเนื้อหาและรูปแบบทางการละครแบบที่มีอยู่ ในขณะเดียวกันรูปแบบทางศิลปะ เหตุการณ์บ้านเมืองและสังคมในยุคสมัยที่เบรคชท์มีชีวิตอยู่ก็เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ส่งผลต่องานของเขา ดังนั้นหากจะกล่าวว่า เบรคชท์"คิดใหม่"เองทั้งหมดเลยก็เห็นจะไม่ถูกนัก เพราะเขาเองก็ได้อิทธิพลจากสังคม แนวคิดและรูปแบบศิลปะที่มีอยู่แล้วอื่น ๆ เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคละครแบบเอพิคที่เรียนรู้มาจากพิสคาเตอร์ การละครแบบดั้งเดิม การใช้คอรัสของพวกกรีก ละครแบบอลิซเบธัน ละครแบบเอกเพรสชันนิสต์ ละครสัตว์หรือการเรียนรู้ศิลปะแบบตะวันออก เป็นต้น (ดูเพิ่มเติมใน Willett, 1977)

อันที่จริงผลงานของเบรคชท์ที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและแนวคิดอื่นไม่ได้มีแต่เพียงงานละคร เพราะเบรคชท์เป็นศิลปินที่สร้างผลงานไว้หลากหลายทั้งที่เป็นบทวิจารณ์ กวีนิพนธ์ เรื่องสั้น บทละคร บทวิทยุ ภาพยนตร์และนวนิยาย แต่สำหรับผลงานด้านการละครซึ่งหมายถึงวรรณกรรมการละครและทฤษฎีละครของเบรคชท์นั้นมีพัฒนาการต่อเนื่องอย่างเด่นชัดตั้งแต่ที่เขาเริ่มเขียนละครครั้งแรกในวัยหนุ่มสืบเนื่องถึงช่วงที่ได้ศึกษาแนวคิดทางการเมืองแบบมาร์กซิสต์ และช่วงที่ต้องลี้ภัยทางการเมืองไปอยู่ต่างประเทศสมัยที่นาซีเรืองอำนาจ จนกระทั่งถึงช่วงหลัง ๆ และบั้นปลายชีวิตหลังจากกลับจากการลี้ภัยมาอยู่ในเยอรมนีตะวันออก

บทละครของเบรคชท์มีพัฒนาการและแนวทางเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละช่วงชีวิต (ซึ่งเป็นผลต่อการเลือกละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยด้วย) โดยที่ เจตนา นาควัชระ (2526) ได้แบ่งผลงานของเบรคชท์ไว้เป็นช่วง ๆ ตามลักษณะและแนวทางของเนื้อหา และให้ชื่อเรียกงานละครในช่วงต่าง ๆ ดังนี้

ช่วงที่ 1 "โฉมหน้าใหม่ของวรรณคดีเยอรมัน" (1920-1930) ซึ่งแสดงให้ถึงลักษณะใหม่ทางการละครที่เบรคซท์นำเสนอ ได้แก่ ละครเรื่องบาล *(Baal) เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht) ในดงดิบของเมืองใหญ่ (Im Dickicht der Stidte) คนคือคน (Mann ist Mann) อุปรากรของยาจก (Die Dreigroschenoper) ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี (Aufstieg and Fall der Stadt Mahagonny)*

ช่วงที่ 2 "เพื่อความอยู่รอดของส่วนรวม" (1930-1933) ซึ่งเป็นช่วงที่เบรคซท์สร้างงานละครที่ให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวมมากขึ้นกว่าเรื่องของปัจเจกชน ได้แก่เรื่อง *บินข้ามสมุทร (Der Ozeanflug) ละครบทเรียนแห่งบาเดน-บาเดน เรื่องการยอมรับ (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis) ผู้ตอบรับและผู้ปฏิเสธ (Der Jasager and der Neinsager) มาตรการที่จำเป็น (Die Massnahme) นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe) ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme and die Regel) แม่ (Die Mutter)*

ช่วงที่ 3 "ปากกาแทนศาสตรา" (1933-1939) ซึ่งเป็นช่วงที่เบรคซท์ต้องลี้ภัยและได้ใช้งานศิลปะเป็นเสมือนอาวุธในการต่อสู้กับอำนาจทางการเมืองที่มีอยู่ในยุคสมัยของเขา ได้แก่ เรื่อง*คนหัวกลมกับคนหัวแหลม (Die Rundköpfe and die Spitzköpfe) ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์ (Die Horatier and die Kuratier) ความขยาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยมหาอาณาจักรที่สาม (Furcht and Elend des Dritten Reiches) ปืนของนางคาราร์ (Die Gewehre der Frau Carrar)*

ช่วงที่ 4 "ไม่มีที่สำหรับวีรชน" (1939-1944) ซึ่งเป็นช่วงที่เจตนา นาควัชระ เห็นว่า เนื้อหาของบทละครมีลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงว่า วีรชนไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคม เพราะสภาพแวดล้อมสมัยใหม่นั้นไม่เอื้อต่อวีรกรรมอันใดนัก ได้แก่ เรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei), แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage und ihre Kinder) คดีของลูคุลลุส (Das Verhör der Lukullus) คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan) เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา (Herr Puntila und sein Knecht Matti) ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของ อาร์ทูโร อูอิ (Der aufhaltsame Aufstieg des Atruro Ui) ฝันของซิมอน มาชารด์ (Die Gesichte der Simone Machard) ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง (Schweyk im Zweiten Weltkrieg)*

ช่วงที่ 5 "แสงริบหรี่แห่งมนุษยธรรม" (1944-1956) ได้แก่ เรื่อง *วงกลมคอเคเซียน (Der kaukasische Kreidekreis) วันเวลาของสภาประชาชน (Die Tage der Commune) ทูรันดอท หรือสันนิบาตของนักเล่นลิ้น (Turandot oder Kongress der Weisswäscher)*

ผู้ที่ศึกษางานของเบรคซท์จะเห็นได้ว่า เบรคซท์ในฐานะที่เป็นทั้งผู้กำกับการละครและนักเขียนนั้นพัฒนาการละครของเขาเสมอนั่นคือ

As both a stage director and a playwright, Brecht was always watching his own and other experiments, borrowing and rejecting, modifying theory with practice, changing his ideas as each new production was conceived and tested

(Styan, 1981: 140)

การที่เบรคชท์พิจารณาแนวทางการทดลองทั้งของตนเองและผู้อื่นอยู่เสมอ มีทั้งการรับแนวคิดอื่นมาปรับใช้และการปฏิเสธแนวทางบางอย่าง รวมทั้งดัดแปลงทฤษฎีด้วยการปฏิบัติจริง โดยปรับเปลี่ยนแนวคิดบางอย่างไปด้วย ในขณะที่มีการสร้างและทดสอบผลงานละครใหม่ ๆ ของเขานั้นเป็นผลให้เกิดแนวทางเฉพาะตัวในแต่ละช่วงแห่งพัฒนาการในการสร้างงาน

ช่วงแห่งพัฒนาการทางการละครเหล่านี้มีความเกี่ยวเนื่องกับบริบททางสังคมและการรับอิทธิพลของศิลปะและแนวคิดอื่นซึ่งแบ่งได้เป็นสามช่วงคร่าว ๆ คือ

1. ช่วงแรก: ละครยุคแรก ๆ ของเบรคชท์นี้มีลักษณะของการสร้างเนื้อหาและแนวทางใหม่ในลักษณะของ "ละครแนวทดลอง" โดยที่ จอห์น วิลเลท (1977) กล่าวไว้ว่า "เนื้อหาของละครในระยะแรกมักแสดงภาวะสิ้นหวังและนำเสนอภาพของมนุษย์ในด้านมืดอยู่มาก" เช่น ภาพของอาชญากร ความมัวเมา ลุ่มหลง การข่มขืน การฆาตกรรม ความวุ่นวายและปัญหาต่าง ๆในสังคม ตัวอย่าง เช่น ละครเรื่อง*บาล (Baal)* ซึ่งมีลักษณะเนื้อหาที่แสดงให้เห็นชีวิตของตัวละครเอกที่เป็นนักประพันธ์ขี้เมาคนหนึ่งซึ่งใช้ชีวิตเมามายและหมกมุ่นกับกามารมณ์ตลอดทั้งเรื่องจวบจนจบชีวิตไปแบบสุนัขข้างถนนโดยที่ไม่เคยรู้จักคำว่าศีลธรรมใด ๆ นั่นก็คือการนำเสนอภาพลักษณ์ของมนุษย์ในลักษณะที่แตกต่างไปจาก ตัวละครเอก ตามแนวทางละครแบบประเพณีและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก ดังที่นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญเรื่องเบรคชท์อย่างเจตนา นาควัชระ (2526) ได้กล่าวถึงเบรคชท์ในวัยหนุ่มและลักษณะละครของเขาในช่วงแรก ๆ อย่าง*บาล*, *เสียงกลองในยามดึก*..... ไว้ว่า *"ละครรุ่นแรกของเบรคชท์เป็นละครที่อาจจะสนองตอบความต้องการในทางอารมณ์ความรู้สึกของคนร่วมสมัยได้อย่างดี เพราะเบรคชท์เขียนงานที่สามารถปลุกให้คนตื่นจากภวังค์แห่งความตายด้านในทางอารมณ์* (หน้า 11) และ*เขียนละครที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกและกระตุ้นความคิดมาตั้งแต่เริ่มแรกแล้ว"* (หน้า 12) นั่นแสดงว่าละครรุ่นแรก ๆ ของเบรคชท์ยังไม่ได้ปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงเฉกเช่นละครรุ่นต่อ ๆ มาของเขา รวมทั้งยังคงสร้างงานที่มีแนวทางแบบเอกเพรสชั่นนิสม์และละครแบบประเพณีนิยมอยู่ด้วย เช่น การใช้กวีนิพนธ์บรรยายธรรมชาติแบบบาร็อคในละคร

เรื่อง *บาล* ที่กระตุ้นความรู้สึกและกระตุ้นให้คิดไปพร้อม ๆ กับสื่อให้เห็นสัจธรรมของชีวิตในเรื่องความตายและการสูญสลายไป รวมทั้งเอกภาพระหว่างความรักกับความตายได้อย่างดี

Lobet die Nacht und die Finsternis,die euch umfangen!

(...)

Lobet das Gras und die Tiere,die neben euch leben und sterben

Sehet,wie ihr

Lebet das Gras und das Tier

Und es muss auch mit euch sterben

(...)

Lobet die Kaelte,die Finsternis und das Verderben!

Schaut hinan:

Es kommet nicht auf euch an

Und ihr koennt unbesorgt streben.

"จงชื่นชมยกย่องยามค่ำคืนและความมืดมิดซึ่งโอบกอดพวกท่านไว้

(...)

จงยกย่อง พวกพืชและสัตว์นานาชนิดซึ่งดำรงอยู่และตายไปใกล้ๆตัวท่าน

จงดูสิ ในขณะที่ท่านมีชีวิตอยู่

แต่พืชและสัตว์เหล่านั้นต้องตายไป

ด้วยน้ำมือของพวกท่าน

(..)

ยกย่องความหนาวเหน็บ ความมืดมิดและการเน่าสลาย

จ้องมองมัน

มันไม่มาถึงพวกท่านหรอก

พวกท่านสามารถตายโดยไร้กังวล"

(อ้างถึงใน Kesting.1998:20-ผู้วิจัย,แปล)

ส่วนในด้านแนวทาง และเทคนิคการละครที่มีลักษณะคัดค้านละครแบบประเพณีและมีลักษณะของละครแบบเอพิคนั้นดูเหมือนว่าจะเริ่มตั้งแต่เรื่อง *เสียงกลองในยามดึก* เป็นต้นมา เพราะเบรคชท์เริ่มใช้ เทคนิคบางอย่างที่จัดได้ว่าเป็นการขัดจังหวะผู้ดูมิให้หลงเคลิ้มไปกับการดำเนินเรื่องจนมีความผูกพันทางอารมณ์กับตัวละครถึงขั้นที่เรียกว่าตกอยู่ในห้วงแห่ง "มายาอัน

สมบูรณ์" (2526: 21) รวมทั้งมีการให้ตัวละครในเรื่องออกมาเล่าเรื่อง ทั้งนี้เพื่อที่จะให้ผู้ดูตื่นจากภวังค์ และกลับมาใช้เหตุผลไตร่ตรองว่าอะไรเป็นอะไร (หน้า 21) ในละครเรื่องนี้ เบรคชท์ใช้พระจันทร์ที่ทำด้วยกระดาษและแผ่นป้ายข้อความเพื่อบอกกับคนดูโดยตรง เช่น"เลิกจ้องมองแบบโรแมนติกเสียที"(Glotzt nicht so romantisch) และ "คนทุกคนเป็นคนดีที่สุดแล้วในตัวของเขาเอง"(Jeder Mann ist der beste in seine Haut) ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า นี่เป็นละครที่เป็นละครอย่างชัดเจน หรือในเรื่อง *คนคือคน* (ซึ่งได้รับการจัดแสดงในสังคมไทยในปี 2538 และ 2542)นั้น ก็มีการขัดจังหวะการแสดงด้วยการที่ให้ตัวละครพูดกับผู้ชมโดยตรง หรือมีการนำกวีนิพนธ์ที่เป็นบทร้อง เข้ามาแทรก เป็นต้น เทคนิคและรูปแบบใหม่ทางการละครนี้เป็นผลมาจากการได้ทำงานละครร่วมกับผู้กำกับละครคนอื่น อย่าง ไรน์ฮาร์ท(Reinhardt) นักการละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ และ พิสคาเตอร์ (Piscator) นักการละครผู้ให้กำเนิดละครสามัญชนเอพิค* จนทำให้เบรคชท์นำมาพัฒนาต่อเป็นแบบละครแนวใหม่ขึ้น ละครช่วงนี้จึงมีลักษณะที่เป็น "การปฏิรูปทางการละครด้วยการทดลอง" ในกรณีนี้เป็นผลมาจากพัฒนาการทางศิลปะในวงการละครตะวันตกดังที่กล่าวมาแล้ว

ประสบการณ์ที่เกี่ยวกับสังคม การปฏิวัติและความล้มเหลวทางเศรษฐกิจของประเทศเยอรมนีในช่วงทศวรรษที่ 1920 ก็เป็นเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างงานศิลปะและวรรณกรรมที่สะท้อนแนวคิดของยุคสมัยในงานของเบรคชท์ช่วงนี้ (Willett, 1977: 68) ดังจะเห็นได้ว่างานช่วงแรก ๆ ของเบรคชท์เป็นงานที่มีรูปแบบเชิงเสียดสีล้อเสียนอยู่มาก ตั้งแต่ละครเรื่อง *ในดงดิบของเมืองใหญ่* (*Im Dickicht der Städte*) *คนคือคน* (*Mann ist Mann*) จนถึงเรื่อง *อุปรากรยาจก* (*Die Dreigroschenoper*) นั้น มีลักษณะของละครวิจารณ์สังคมที่จงใจเสียดสีพวกฝักใฝ่วัตถุ พวกนายทุนและพวกชนชั้นกลางอยู่ว่า คนเหล่านี้นี่เองที่เป็นโจรปล้นสังคม หากแต่คนทั่วไปนั้นไม่ได้ระแวงระวังเช่นนั้นเลย ในตอนจบของเรื่องก็มีข้อความเสียดสีอย่างเด่นชัดที่ว่า

"ท่านทั้งหลายอย่าได้ฝันเฟื่องไปเลย มนุษย์อยู่ได้ด้วยความชั่วเท่านั้นเองแหละ" (Brecht, Stücke: 192 อ้างถึงใน เจตนา, 2526:37) (เพียงแต่ละครเรื่องนี้ไม่ประสบความสำเร็จในทางที่เบรคชท์หวังนัก) ดังที่เจตนา (2526) กล่าวว่าละครเรื่องนี้มีผลกระทบต่อมหาชนในแนวทางที่ต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเอง อย่างดนตรีนั้นได้กลายเป็นสื่อที่ติดหูชนชั้นกลางโดยไม่ได้

---

* งานของเบรคชท์ทำให้แนวทางละครแบบเอพิคของพิสคาเตอร์เป็นรูปเป็นร่างขึ้นมา ถึงแม้เบรคชท์จะเอนเอียงไปในลักษณะของละครแบบอุทาหรณ์ (Papabelstück) ซึ่งมีลักษณะที่แสดงสถานการณ์ที่บีบบังคับให้ต้องเลือกมากกว่า แต่เขายังคงลักษณะรูปแบบละครแบบเล่าเรื่อง การบรรยาย การใช้คอรัส การวิพากษ์วิจารณ์ การใช้บทเพลง การเต้นรำและการฉายสไลด์สรุปความชี้บอกประเด็นหรือเนื้อเรื่องโดยสังเขป และใช้เครื่องมือกลไกต่าง ๆ อย่างที่ พิสคาเตอร์ใช้ ทั้งนี้เพื่อเป็นการทำลายมายาทางการละครออกไป (ดู Styan, 1981:140)

กระตุ้นสติปัญญาอย่างที่เบรคซท์ต้องการแต่อย่างใด ส่วนเรื่อง *มาฮากอนนี* (Mahahonny) ก็เป็นเสมือนกระจกสะท้อนความเหลวแหลกของสังคม ด้วยเนื้อหาที่แสดงให้เห็นว่าความพินาศของเมืองมาฮากอนนีและภัยอันใหญ่หลวงสำหรับมนุษยชาตินั้นก็คือ ภัยที่มาจากตัวมนุษย์เอง ทั้งนี้เนื่องจากสังคมเยอรมันในขณะนั้น เป็นช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 บ้านเมืองระส่ำระสายและมีคนว่างงานเป็นจำนวนมาก ผลงานของเบรคซท์จึงสะท้อนภาพทางสังคมเช่นนั้น

ในช่วงเวลานั้นเบรคซท์เองก็จัดอยู่ในบรรดานักคิดหัวก้าวหน้าที่กำลังเริ่มสนใจกับงานเขียนของมาร์ก (Marx) และ เองเกล (Engel) อย่างจริงจัง (2526:38) ซึ่งมีอิทธิพลต่อผลงานของเขาในช่วงต่อมา

2. ช่วงที่สอง: ผลงานช่วงต่อมาของเบรคซท์ดูเหมือนจะเกิดจากความสนใจปัญหาด้านสังคมและการเมืองอย่างเข้มข้น รวมทั้งการได้ศึกษาแนวคิดแบบมาร์กซิสต์อย่างจริงจังในช่วงปี 1926 (1966:14) นอกจากนั้นยังเกิดจากอิทธิพลของสภาพสังคมเยอรมันในช่วงนั้นนั่นคือสภาวะวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจในช่วงปี 1929-1932 และการเกิดระบบทุนนิยมที่เข้าครอบงำสังคม เกิดปัญหาทางชนชั้น รวมถึงปัญหาคนว่างงาน* สืบเนื่องถึงช่วงที่นาซีเรืองอำนาจซึ่งเป็นผลให้เบรคซท์ต้องระเหเร่ร่อนจากการลี้ภัยทางการเมือง จนเขากล่าวไว้เองว่า เขาอยู่ในยุคมืดและต้องระเหเร่ร่อนเปลี่ยนประเทศบ่อยครั้งกว่าเปลี่ยนรองเท้า เหล่านี้ทำให้งานละครของเขาในช่วงนี้พัฒนาไปในอีกลักษณะหนึ่งนั่นคือ ละครแนวปฏิวัติทางสังคมและการเมือง

ในช่วงแรก ๆ ของการลี้ภัย ผลิตผลของเบรคซท์ส่วนใหญ่แล้วจะออกมาในรูปของงานแสดงแนวคิดทางการเมืองและงานต่อต้านนาซี ผลงานในช่วงนี้มีลักษณะของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) ซึ่งจุดมุ่งหมายให้ละครเป็นสื่อในการสอนในลักษณะ "ละครเพื่อสอน" (didactic play) และกระตุ้นให้คิดต่อเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคม โดยให้ความสำคัญกับเรื่องของส่วนรวมและเชื่อในพลังของวัตถุที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ จอห์น วิลเลท (1977:120) กล่าวไว้ว่าผลงานที่สร้างในช่วงปี 1929-1934 นั้นส่วนใหญ่เป็นงานในแนวสอน (Didactic) นี้ทั้งสิ้น

ผลงานในช่วงนี้มีหลายเรื่องได้แก่ *บินข้ามสมุทร (Der Ozeanflug) ละครบทเรียนแห่งบาเดนเรื่องการยอมรับ (Das Badener Lehrstücke von Einverständnis) มาตรการที่จำเป็น (Die Massnahme) ผู้ตอบรับและผู้ตอบปฏิเสธ(Der Jasager und der Neinsager) ข้อยกเว้นและ*

---

* ข้อมูลจาก Grundriss der Geschichte der deutschen Arbeitet-Bewegung Dietz Verlag, Berlin, 1963:153-154 ซึ่งกล่าวไว้ว่า "Die Weltwirtschaftskrise schlug in Deutschland, das in dieser Zeit zum Knotenpunkt der Widersprüche im imperialistischen Lager geworden war, bald in eine politische Krise des Kapitalistischen System um" และ "1932 ,44 Prozent aller Arbeiterslos and 22 Prozent teilbeschäftigt"

และกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme and die Regel) แม่ (Die Mutter) นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ (Heilige Johanna der Schlachthofe)

ผลจากการเดินทางในช่วงนี้ เป็นเหตุให้เบรคชท์ได้มีโอกาสเรียนรู้เทคนิคการละครแบบอื่น ๆ ซึ่งเบรคชท์ได้นำมาใช้พัฒนาต่อในละครของเขาด้วยเช่น การเรียนรู้ละครของตะวันออกอย่างละครจีน เมื่อครั้งที่เดินทางไปมอสโควในปีค.ศ. 1935 โดยเฉพาะเทคนิคการทำให้แปลก ซึ่งเป็นกลวิธีทำให้ผู้ชมดูละครอย่างถอยห่าง ดังจะเห็นได้จากข้อเขียนที่เขียนในปีค.ศ.1936 ชื่อ "Verfremdungseffekfe in der chinesischen Schaulspielkunst " (ปฏิกิริยาแบบถอยห่างในศิลปะการแสดงแบบจีน)

นอกจากนั้นลักษณะ "ละครเพื่อสอน" ส่วนหนึ่งนั้นเกิดจากการรับอิทธิพลจากแนวคิดของชิลเลอร์เกี่ยวกับหน้าที่ของศิลปะที่ควรมีผลต่อการกระตุ้นศีลธรรม ดังที่เบรคชท์กล่าวไว้ว่า *Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein ละครควรมีลักษณะเป็นการกระตุ้นศีลธรรมตามแบบของชิลเลอร์(*Brecht, Schriften zum Theater Bd III: 67-ผู้วิจัย, แปล)

"ละครบทเรียน" * นี้ หมายถึงละครสำหรับสอนหรือละครแบบฝึกหัดซึ่งเขียนขึ้นอย่างประณีต มีโครงสร้างที่เรียบง่าย ไม่จำเป็นต้องใช้ฉากและเครื่องไม้เครื่องมือในการแสดงแบบพิสดารอะไร เหมาะสำหรับการแสดงอย่างเป็นกันเอง แบบที่เรียกว่าเล่นเองในหมู่คนที่รู้จักกัน หรือในโรงเรียน หรือสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์นั้น เบรคชท์แนะนำไว้ว่า เหมาะสม เป็นอย่างยิ่งสำหรับนักแสดงสมัครเล่น (ดู เจตนา นาควัชระ; 2526 : 49)

ละครเบรคชท์ในช่วงนี้มีลักษณะเด่น ทั้งในด้านพัฒนาการด้านเทคนิค และความเข้มข้นของตัวบทที่กระตุ้นให้คิด แม้จะไม่ได้รับความนิยมเท่าละครรุ่นหลัง ๆ ของเขา และอาจไม่เป็นที่รู้จักกันดีนักในต่างประเทศ แต่เจตนา นาควัชระ (2526) ยืนยันว่า *ละครรุ่นนี้ของเบรคชท์เป็นขุมทรัพย์อันมหาศาลในด้านความคิดซึ่งนักแสดง นักวิจารณ์และนักวิชาการคงจะต้องหันมาวิเคราะห์กันอย่างจริงจังในคราบของ "บทเรียน" อิงทฤษฎีมาร์กซิสต์นี่แหละที่เราจะค้นพบแก่นแห่งความคิดเชิงมนุษยนิยมของแบร์ทอล์ท เบรคชท์* **

ในละครเรื่อง *นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์* มีข้อความตอนหนึ่งซึ่งแสดงให้เห็นว่าเบรคชท์จงใจเรียกร้องให้มีการเปลี่ยนแปลงสังคมนั่นคือ *Die Welt endgültig ändert: sie*

---

* "ละครบทเรียน" มาจากภาษาเยอรมันว่า "Lehrstück ซึ่งคือคำว่า Lehren ซึ่งแปลว่า สั่งสอน และคำว่า Stück ที่แปลว่า ละคร จึงหมายถึง ละครสำหรับสอน

** ในกรณีนี้จะพิจารณาต่อไปในบทที่ 4 เพราะกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครได้นำละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ซึ่งนับเป็นละครบทเรียนเรื่องหนึ่งของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย

braucht es (Brecht, Stücke Bd IV:202) ซึ่งแปลว่า "ต้องเปลี่ยนโลกเสียที โลกต้องการการเปลี่ยนแปลงโดยเด็ดขาด ส่วนบทร้องของคอรัสในละครเรื่อง *แม่* นั้นก็แสดงให้เห็นข้อเรียกร้องของชนชั้นแรงงานที่ว่า

"Wir brauchen nicht nur den Arbeitplatz
Wir brauchen die ganze Fablik
Und die Kohle und das Erz und
Die Macht im Staat"
"เราไม่ต้องการเพียงแค่มีงานทำ เราต้องการโรงงานทั้งหมด
ต้องการถ่านหินสินแร่ และอำนาจในรัฐ"
(Brecht,Stücke Bd V:30-ผู้วิจัย,แปล)

ในกรณีนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงแนวคิดแบบสังคมนิยมและการจงใจกระตุ้นให้ผู้คนลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างชัดเจน แต่หลังจากนั้นไม่นาน เบรคชท์ก็หันเหไปสู่การเขียนบทละครที่สร้างชื่อเสียงให้เขาจนเป็นที่ยอมรับในต่างประเทศ

3. ช่วงหลัง: ผลงานละครของเบรคชท์ช่วงหลัง ๆ อย่างเรื่อง*ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei) แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage und ihre Kinder) คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan) เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา (Herr Puntila und sein Knecht Matti) รวมทั้ง วงกลมคอเคเซียน (Der kaukasische Kreidekreis)* เหล่านี้ ล้วนเป็นงานที่แตกต่างไปจากงานอื่น ๆ คือเป็นงานละครที่มีแนวทางแบบมนุษยนิยม โดยใช้แนวทางแบบวิภาษวิธี กล่าวคือ ในบทละครเหล่านี้ผู้สังเกตการณ์ซึ่งหมายถึงผู้อ่านและ*ผู้ชมละครจะถูกเชื้อเชิญโดยปริยายให้เข้าร่วมพินิจ พิจารณาถึงพฤติกรรมของมนุษยชาติ ทั้งนี้ก็เพื่อทำความเข้าใจ เพื่อเห็นอกเห็นใจ หรือบางครั้งก็เพื่อชิงชังรังเกียจ รวมทั้งการถามตัวเองอยู่ตลอดเวลาว่า ตัวเขาเองจะทำอย่างไรในสถานการณ์ที่คล้ายคลึงกันนั้น* (Ronald Gray อ้างถึงใน คันธา ศริวิมล ในสูจิบัตรละครเรื่องกาลิเลโอ, 2528) ซึ่งทำให้ละครช่วงนี้มีเนื้อหาที่ตีความได้หลายนัย และแสดงข้อขัดแย้งในประเด็นที่ถกเถียงได้ ตัวอย่างเช่น เรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ซึ่งเบรคชท์นำเสนอเรื่องราวของกาลิเลโอในภาพของนักวิทยาศาสตร์คนสำคัญที่ไม่ใช่วีรบุรุษแต่เป็นเพียงปุถุชน มีเลือด มีเนื้อ ขี้ขลาด อ่อนแอ ในขณะเดียวกันกับที่กล้าหาญและฉลาด โดยเฉพาะในประเด็นที่กาลิเลโอยอมถอดถอนความเชื่อในเรื่องที่ โลกไม่ใช่ศูนย์กลางจักรวาลอีกต่อไปเพื่อรักษาชีวิตของตนไว้นั้น เป็นประเด็นที่รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2528) กล่าวไว้ว่า "*น่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้คนดูคิดค้นหาความจริงต่อไป*" ในกรณีนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ไว้โดยละเอียดในบทที่ 3 เนื่องจากนักการละครไทยกลุ่มหนึ่งได้นำบทละครของเบรคชท์เรื่องนี้มาจัดแสดงในสังคมไทยด้วย ในปี 2528 เช่นเดียวกับเรื่อง

คนดีที่เสฉวน ซึ่งเป็นบทละครที่เบรคชท์เขียนในช่วงหลังนี้และได้รับการจัดแสดงในภาคไทย เมื่อปี 2522 ซึ่งจะวิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป

2.3 หลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายและเอกลักษณ์ทางการละคร

ข้อกำหนดพื้นฐานเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของละครในฐานะที่เป็นงานศิลปะก็คือเพื่อสื่อสารกับสาธารณชน (Klotz, 1976:216) ละครของเบรคชท์ก็มีหน้าที่พื้นฐานไม่ต่างจากละครแบบอื่นทั่วไปในลักษณะนั้น เพียงแต่เบรคชท์ได้กำหนดจุดมุ่งหมายอันเป็นหน้าที่หลักของละครมากไปกว่าแบบละครอื่น ๆ นั่นคือ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และกระตุ้นให้คิดต่อนอกเวทีละคร

ผลงานของเบรคชท์มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางสุนทรียะในแบบที่เขาเรียกว่า "*ละครแห่งการเรียนรู้*" *ตลอดชีวิตของเบรคชท์เขาถือว่าละครเป็นบทเรียนหรือนิทานเปรียบเทียบ มิใช่เป็นการเลียนแบบชีวิต* (นพมาส ศิริกายะ, 2525:104) ทั้งนี้เบรคชท์ได้กำหนดพื้นฐานทางทฤษฎีละครโดยใช้ชื่อเรียกว่า "ละครแบบเอพิค" (das epische Theater) และในเวลาต่อมาเขาก็ใช้คำว่า "ละครแบบวิภาษวิธี" (das dialektische Theater) (Brecht, Bd 16:869) เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะทางการละครตามแนวทางของเขาเอง ดังจะอธิบายโดยละเอียดต่อไป

แบบละครที่เขาสร้างขึ้นนี้พัฒนาขึ้นมาเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากสไตล์ทางสุนทรียะของการละครแบบเดิมไม่ว่าจะเป็น สไตล์คลาสสิกซึ่งเกิดจากโรงละครกลางแจ้งของกรีก สไตล์โรแมนติกซึ่งนับว่าเชคเปียร์เป็นนักเขียนแนวนี้ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด รวมทั้งสไตล์เรียลิสติก (แนวเหมือนชีวิต) ซึ่งเราคุ้นเคยมากที่สุดในละครสมัยใหม่ของเรา

ละครแบบเอพิค-วิภาษวิธีนี้แตกต่างไปจากละครที่แสดงภาพลวงที่สมจริงแบบละครประเพณีนิยมของอริสโตเติล เพราะละครแบบนี้ไม่มีจุดประสงค์ในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามแต่มีจุดประสงค์ในเรื่องของความเข้าใจ ด้วยการกระตุ้นให้ผู้ชมวิพากษ์วิจารณ์อย่างถอยห่าง* นั่นคือในขณะที่ชมละครผู้ชมไม่ควรหลีกหนีไปจากโลกของเขาเองไปสู่โลกของละคร ในทางตรงกันข้าม ผู้ชมควรถูกกระตุ้นให้อยู่ในโลกความเป็นจริงด้วยการ "ตื่น" อยู่เสมอ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมได้ใช้สติปัญญาในการพิจารณาไตร่ตรองเรื่องราวในละครอย่างเป็นเหตุเป็นผลและหาทางแก้ไขเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตและสังคมที่ไม่พึงประสงค์นั้นให้ดีขึ้น หรืออาจกล่าวได้ว่าจุดมุ่งหมายการ

---

* ถอดความโดยสรุปจากข้อความที่เบรคชท์แนะนำไว้ใน ปาฐกถาชื่อ "über experimentelles Theater S: 1939-1940 ที่ว่า "Im Zuschauen des episch-dialektischen Theaters soll also, anders als in dem illusionistischen Drama der aristotelischen Traditionslinie, nicht an das Gefühl appelliert werden, sondern an den Verstand .... Nicht auf den emotional beteiligen, sondern auf den distanziert-kritischen Zuschauer." (อ้างถึงใน Franz-Josel Payrhber, 1995::29)

ละคร (อันเป็นอุดมคติ)ตามแนวทางของเบรคชท์ก็คือ "ชี้ให้สังคมและมนุษย์เห็นว่าเราเปลี่ยนแปลงได้" * เพื่อจะยืนหยัดขึ้นกระทำการอย่างหนึ่งอย่างใดในเรื่องที่เกี่ยวกับความผาสุกของตนเองและของประเทศชาติ ทั้งนี้*"เบรคชท์ต้องการจะยับยั้งการใช้อารมณ์ของคนดูในการเอาตัวเข้าไปเปรียบเทียบกับตัวละครและสถานการณ์ เพื่อจะได้หลีกเลี่ยงความหายนะเยี่ยงในแทรจิดีและเสนอนิมิตหมายของโลกที่ดีเข้ามาแทนที่* "(นพมาส ศิริกายะ, 2525:105)

ในกรณีนี้เห็นได้ชัดเจนในละครหลายเรื่องของเขาที่นำเสนอเรื่องราวด้วยเทคนิคผสมผสานแบบต่าง ๆ ในลักษณะของ "ละครที่เป็นละคร" โดยการทำให้คนดูสำนึกอยู่เสมอว่ากำลังอยู่ในโรงละคร กำลังนั่งดูการแสดงที่จัดขึ้นเพื่อให้เราพินิจพิเคราะห์ให้ดี ไม่ว่าจะเป็นด้วยการเล่าเรื่อง การแสดงเหตุการณ์แบบสมจริง การอภิปรายถกเถียง การใช้เพลงร้อง การแยกฉากแต่ละฉากออกเป็นองก์ย่อย ๆ การใช้ภาพสไลด์ ป้ายข้อความ การแสดงละครใบ้ การเต้นรำ การใช้เพลงและภาพยนตร์ประกอบ การใช้แสงสว่างจ้าแทนการใช้แสงที่สร้างบรรยากาศ ฯลฯ เหล่านี้ซึ่งล้วนเป็นไปเพื่อจะได้ทำให้เกิดระยะห่างจากเรื่องราวในละคร และทำลายมนต์สะกดจากความสมจริงที่ได้สร้างขึ้นมาในละครและสามารถใช้สติคิดพิจารณาแก้ไขต่อไป

ด้วยเหตุนี้ละครของเบรคชท์จึงมีลักษณะทั้งการปฏิเสธละครแบบสมจริงและปฏิเสธละครแบบอริสโตเติลโดยมีจุดมุ่งหมายให้ละครสะท้อนสังคมและสร้างสำนึกทางสังคม ด้วยการกระตุ้นพลังทางปัญญา ดังจะวิเคราะห์โดยละเอียดดังนี้

2.3.1 การปฏิเสธละครแบบสมจริง และภาพลวงที่สมจริง

การละครประเภท "เหมือนชีวิต" หรือ "เรียลิสม์" (realism) หรือ "แนทเชอรัลลิสม์" (naturalism) และการแสดงแบบของสตานิสลาฟสกี้ (Stanislavsky) นั้นยึดถือหลักการว่า "ละครคือชีวิต" (Theatre is life itself)

บรรดาผู้นำในด้านการละครสมัยใหม่ต่างก็พากันประกาศว่า การแสดงละครที่ถูกต้องก็คือการนำเอา "แผ่นภาพชีวิต" (Slice of life) ที่เหมือนจริงทุกประการมาวางบนเวทีโดยไม่ดัดแปลงแม้แต่น้อย (ดู สดใส พันธุมโกมล , 2530: 75) ดังนั้นละครแนวนี้จึงปฏิเสธลักษณะของละครที่เป็นละครอย่างสิ้นเชิง ไม่ว่าจะเป็นการใช้บทรำพึงกับตัวเองของตัวละคร การที่ตัวละครป้องปากพูดกับคนดูโดยตรง หรือการใช้บทร้อง บทเจรจาที่เป็นภาษาร้อยกรองที่ไพเราะอย่างวรรณกรรมสมัยก่อนเหล่านี้เป็นต้น เนื่องจากถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่เป็นธรรมชาติและผิดจากความเป็น

---

* ในหนังสือ Die Dramaturgie Brechts(1966: 7) กล่าวไว้ว่า "Die Absicht des Brecht-Theaters, Gesellschaft und Menschen so zu zeigen, dass sie als ändersbar erkannt warden"

จริงในชีวิต ดังนั้นลักษณะแนวทางละครแบบสมจริงเช่นนี้จึงเป็นการสร้าง "ภาพลวงที่เหมือนจริง" (Illusion of Reality) ทั้งในเรื่องของเนื้อหา ฉาก ท่าทาง การแต่งกาย ฯลฯ เพื่อให้ละครมีลักษณะของความสมจริงมากที่สุด และเพื่อสะท้อนชีวิตมนุษย์มากที่สุด โดยถือหลักที่ว่าทุกอย่างควรทำให้เป็นการแสดงที่เหมือนธรรมชาติมากที่สุด โดยสมมติว่า การแสดงนั้นมิใช่การแสดง แต่ตัวละครเหล่านั้นต้องมีชีวิตอยู่จริงๆ และนักแสดงต้องพยายามลืมความจริงที่ว่ามีคนจ้องมองอยู่

เบรคซท์ไม่เห็นด้วยกับการแสดงละครลักษณะเช่นนี้ ละครของเขาจึงมีลักษณะที่คัดค้านแนวทางละครแบบสมจริงและละครแบบสตานิสลาฟสกี้ ดังที่ Styan (1981: 142) กล่าวไว้ว่า *Brecht's Method was therefore diametrically opposed to that of Stanislavsky and the drama of realistic illusion* ละครของเบรคซท์มีวิธีที่แตกต่างจากวิธีของสตานิสลาฟสกี้ และละครที่แสดงภาพลวงที่สมจริงอย่างเห็นได้ชัดในลักษณะของการแสดงที่ทำให้เห็นว่า "ละครคือละคร" ไม่ใช่การถอดแบบมาจากชีวิตจริงด้วยวิธีการแสดงที่สมจริงแต่อย่างใด ดังนั้น กลวิธีการแสดง นักแสดง ฉาก ท่าทาง การแต่งกาย ฯลฯ จึงไม่ได้เป็นไปเพื่อความสมจริง นักแสดงอาจมีการป้องปากพูดกับผู้ชม มีการใช้บทร้องแทรกระหว่างการแสดง มีการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวและการกระทำของตัวละคร ฉากและการแต่งกายอาจเป็นเพียงองค์ประกอบที่เรียบง่าย ไม่ต้องสร้างให้สมจริง อาจมีการเปิดเผยให้เห็นกลวิธีการทำงาน การเปลี่ยนฉาก อย่างเด่นชัด เป็นต้น ในกรณีนี้เป็นเทคนิคทางการละครอย่างที่เบรคซท์เรียกว่า "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ซึ่งจะกล่าวถึงโดยละเอียดต่อไปในเรื่องข้อกำหนดทางทฤษฎีที่ว่าด้วยเทคนิคการทำให้แปลก

เบรคซท์ได้อธิบายหลักการสำหรับนักแสดงที่จะแสดงละครของเขาไว้ในข้อเขียนของเขาเองที่ชื่อ "ฉากบนถนน" (Die Strassenszene หรือ The Street scene) ซึ่งเขียนในปีค.ศ.1950 ว่านักแสดงเป็นเสมือนผู้เห็นเหตุการณ์อุบัติเหตุบนท้องถนน ..... ผู้เห็นเหตุการณ์นี้จะเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นโดยการสวมบทบาทของคู่กรณีและตัดสินใจว่าใครถูกใครผิด เบรคซท์กล่าวว่า การแสดงแบบนี้สามารถจะสร้างละครดีๆ ได้โดยไม่ต้องใช้เหตุการณ์ตามละครแบบประเพณีที่นิยมปฏิบัติกันมา ผู้แสดงไม่ต้องเลียนแบบการกระทำอย่างแนบเนียนและไม่ต้องกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม เพราะเขาเพียงแต่รายงานเหตุการณ์โดยไม่จำเป็นต้องแสดงภาพลวงที่เหมือนจริงใดๆ (ดู Brecht, Versuch10, 1950)

การที่เบรคซท์ปฏิเสธความสมจริงและภาพลวงที่สมจริงนี้ก็เพื่อมิให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงจนลืมที่จะคิดพิจารณาด้วยเหตุผลนั่นเอง

อย่างไรก็ตามแม้ว่าเบรคซท์จะปฏิเสธความสมจริงทางการละครและไม่มีการสร้างภาพลวงตาด้วยการเลียนแบบชีวิตอย่างเต็มรูป แต่ก็ใช่ว่าเขาจะปฏิเสธที่จะแสดงความจริงของชีวิต ดังที่เขากล่าวว่า *"Das Theater muss sich in der Wirklickeit engagieren ..."* ซึ่งหมายความว่า "ละครต้องนำไปสู่ความเป็นจริง" (Brecht, Schriften zum Theater Bd VII:24,

ผู้วิจัย,แปล) *เพียงแต่ไม่ใช่ด้วยการใช้ภาพลวงตาหรือมนต์สะกดที่ได้สร้างขึ้นมาในละครด้วยวิธีการดำเนินเรื่องราวไปสู่ไคลแม็กซ์ หรือปมที่ขมวดจนตึงเครียด เช่นในละครเรียสลิสม์* (ดูนพมาส ศิริกายะ, 2525: 107) เขากล่าวไว้ว่า *"มนต์ขลังในแบบนี้เป็นสิ่งที่เราจะต้องต่อต้าน ทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกในรูปของการสะกดจิตที่ต้องการจะทำให้เกิดความมึนเมาอันไร้ค่าที่ทำให้เกิดความคลุมเครือจะต้องยกเลิกไป"* (Gesammelte Werkex VII :1011 อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2526 : 182)

2.3.2 การปฏิเสธละครแบบอริสโตเติล *

เบรคชท์เรียกละครที่มีความมุ่งหมายกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงว่า "ละครตามแบบของอริสโตเติล" (aristotelisches Theater) ซึ่งเป็นแบบละครที่มีจุดมุ่งหมายในการแสดงเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสงสาร (Mitleid หรือ Pity) ในชะตากรรมที่ตัวละครในเรื่องเผชิญ และกลัว (Furcht หรือ Fear) ว่าเหตุการณ์อันเป็นชะตากรรมเช่นนั้นจะเกิดขึ้นกับตน แต่ท้ายที่สุดก็จะเกิดการชำระล้างอารมณ์ความรู้สึก และเกิดความปลอดโปร่งโล่งใจ (Kathasis der Gefühle หรือ Catharsis) เพราะสำนึกที่รู้ได้ว่านั่นเป็นชะตากรรมของผู้อื่น (ดูเพิ่มเติมที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์, 2531: 191-192)

ละครที่กระตุ้นอารมณ์ตามความรู้สึกตามแบบฉบับของอริสโตเติลนี้ เป็นประเพณีนิยมทางการละครของตะวันตกที่ถือปฏิบัติกันมาโดยตลอดจนเมื่อละครตะวันตกพัฒนามาสู่ยุคของการละครสมัยใหม่ แบบละครเช่นนี้ก็ยังคงยึดถือปฏิบัติกันอยู่

หากแต่เบรคชท์ในฐานะนักการละครสมัยใหม่ได้สร้างแบบละครขึ้นใหม่ เพื่อคัดค้านละครแบบอริสโตเติลซึ่งเขาจัดไว้ในประเภท "ที่เป็นแบบละคร" (dramatisch) นี้ เพราะเขาเห็นว่าแบบละครเช่นนี้ทำให้เกิด "ความรู้สึกร่วม (Einfühlung) ในลักษณะที่ผู้ชมรู้สึกเสมือนว่าเป็นตัวละครตัวนั้น และเผชิญกับเหตุการณ์ดังในละครนั้นด้วย ซึ่งเป็นผลให้ผู้ชมทุกข์โศกไปตามเหตุการณ์ที่ตัวละครต้องเผชิญ โดยไม่มีผลให้ผู้ชมได้ใช้สติปัญญาไตร่ตรองคิดแก้ไขปัญหาหรือลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงสังคมใดๆ ได้ ดังที่เขากล่าวว่า ". . .*die Zuschauer wurden zum Mitleiden,*

---

*อริสโตเติลเป็นบรมครูทางการละครที่เขียนตำราเกี่ยวกับวรรณคดีและการละครที่นับได้ว่าเก่าแก่ที่สุดในโลกตะวันตก เมื่อศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสตศักราช ผลงานของเขาเหล่านี้มีชื่อว่า*ประพันธศิลป์* (The Poetics) ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญทางวรรณคดีและการละครตราบมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ละครแบบที่อริสโตเติลยกย่องก็คือละครโศกนาฏกรรม ซึ่งดำเนินเรื่องอย่างมีเอกภาพเพื่อกระตุ้นความรู้สึก สงสารและกลัว หากแต่เบรคชท์คัดค้านแนวทางนี้

nicht zur Änderung aufgefordert ผู้ชมจะถูกกระตุ้นให้สงสาร ไม่ได้ถูกกระตุ้นให้ลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลง "(อ้างถึงใน Dramaturgie Brechts :50-ผู้วิจัย,แปล) นอกจากนั้นเขายังตีความมโนทัศน์ เรื่อง "ความโล่ง" (Catharsis) ซึ่งมีอยู่ในกวีศาสตร์ของอริสโตเติลว่าเป็นตัวทำลายพลังงานสติปัญญาของผู้ดูผู้ชม เพราะถ้า "Catharsis" เป็นเรื่องของการปลดเปลื้องอารมณ์จากการที่ได้รับการกระตุ้นให้เกิด "ความสงสาร และ "ความกลัว" ดังที่มีผู้ตีความกวีศาสตร์ของอริสโตเติลแล้ว ผู้ดูผู้ชมก็จะยิ่งเกิดความสบายอกสบายใจ หลังจากที่ได้ชมละครไปแล้ว "ละครตามแบบแผนของอริสโตเติล" ก็ไม่มีวันปลุกคนให้ตื่นขึ้นมาเปลี่ยนแปลงโลกได้ (ดู เจตนา นาควัชระ , 2526 : 182) ด้วยเหตุนี้เบรคชท์จึงปฏิเสธละครของอริสโตเติล ดังที่เขากล่าวไว้ในปี 1939 ว่า*ผล (ของละคร) ในทางโศกนั้นจะไม่เกิดขึ้นอีกต่อไป (Die tragische Wirkung tritt nicht mehr ein)*

เบรคชท์ เรียกละครตามแบบแผนของเขาว่า "ละครที่ไม่ตามแบบแผนของอริสโตเติล (Das nichtaristotelische Theater) ซึ่งเป็นละครที่เน้นในเรื่องของเหตุผล (Vernunft) มากกว่าอารมณ์ (Gefühl) ทั้งนี้เพราะเขาไม่ต้องการให้ผู้ชมคล้อยตามหรือฟูมฟายไปกับเรื่องราวความทุกข์โศกในละครจากการใช้อารมณ์จนลืมสติ (Bewusstsein) ที่จะคิด (Denken) พิจารณาด้วยเหตุผล

หลักการของเบรคชท์ที่ว่าด้วย"การปฏิเสธความรู้สึกร่วม" (Ablehnung der Einfühlng) นี้ดูเหมือนว่าจะก่อให้เกิดความเข้าใจผิด และตีความพลาดไปอยู่ไม่น้อย เพราะถ้อยคำที่คลุมเครือนั้น ทำให้ดูเสมือนว่าละครของเบรคชท์เป็นละครที่มุ่งแต่จะสั่งสอนและกระตุ้นให้คิดโดยไม่ให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกหรือความบันเทิงแต่อย่างใด

อันที่จริงแล้วคำว่า "Einfühlung" ซึ่งแปลว่าความรู้สึกร่วม ในที่นี้ไม่ได้มีความหมายเหมือนคำว่า "Emotionen" ซึ่งแปลว่าอารมณ์ เพราะเบรคชท์นั้นไม่ได้ปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึกในการดูละคร แต่เขาปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึกร่วมที่ไร้การควบคุม ดังที่เขากล่าวไว้ว่า

Das epische Theater bekämpf nicht die Emotionen, sondern untersucht sie ละครเอพิคไม่ได้ต่อต้านอารมณ์ความรู้สึกแต่ตรวจสอบอารมณ์ความรู้สึก (Brecht, Schriften zum Theater Bd III: 108-ผู้วิจัย, แปล)

แม้ว่าในช่วงแรกๆ ของการทำงานละครโดยเฉพาะในช่วงที่เขามุ่งเน้นในเรื่องของการสั่งสอน เขาจะถือว่าเรื่องของความบันเทิงเป็นสิ่งที่ไม่สำคัญ แต่ในช่วงเวลาต่อมาเขาก็ปรับเปลี่ยนความคิดของเขาเสียใหม่ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อเขาเขียนงานทฤษฎีเรื่อง *"คัมภีร์การละครเล่มน้อย"* (Kleines Organon fur das Theater) เขาก็ยอมรับแล้วว่า เรื่องของความบันเทิงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของละคร (ดู เจตนา นาควัชระ,2526:179) เขากล่าวไว้ว่า "*In der Kunst jedoch müsse er Vergnügen sein, und als Kunst gelten zu können" "อย่างไรก็ตามศิลปะก็ต้องทำหน้าที่ของมันด้วย คือให้ความบันเทิง*" (ผู้วิจัย,แปล) เพียงแต่ว่าในความบันเทิงหรือความเพลิดเพลินนั้นผู้ชมจะต้องได้ใช้เหตุผลและเรียนรู้ไปด้วย

นอกจากที่เบรคซท์จะปฏิเสธแบบแผนละครของอริสโตเติล ดังที่ได้กล่าวมาแล้วเขายังอธิบายข้อด้อยของเทคนิคละครแบบอริสโตเติลไว้หลายประการเพื่อคัดค้านกลวิธีทางการละครแบบอริสโตเติลนี้ นั่นคือเขาเห็นว่า เราไม่สามารถสรุปเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ไว้ในรูปแบบของละครแบบนี้ได้ และตามทัศนะของเบรคซท์แล้วสามารถทำได้ด้วยวิธีการทำแบบเอพิคที่นำเสนอหลักฐานของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงอย่างที่เรียกว่า "Dokumenten หรือ Documentary" (Brecht,Bd IV:134)

เบรคซท์สามารถเล่าชีวิตเกือบทั้งชีวิตของกาลิเลโอในเวลาแสดงเพียง 158 นาทีและเล่าเรื่องราวของแม่คูราช ในช่วงเวลา 12 ปี ด้วยการแสดงเพียง 179 นาที ด้วยวิธีการแสดงแบบละครเอพิค ในขณะที่ละครของอริสโตเติลทำเช่นนี้ไม่ได้เพราะละครแบบนี้ให้ความสำคัญกับเรื่องเอกภาพของการกระทำ เวลา และสถานที่ (ดู นพมาส ศิริกายะ: 2525) จึงต้องเสนอเหตุการณ์อย่างจำกัด

เบรคซท์ไม่ได้เล่าเรื่องราวเรื่องหนึ่งด้วยการนำเสนอจุดสูงสุดของชีวิตคน ๆ หนึ่งแล้วเกิดการเปลี่ยนแปลงอันเป็นหายนะตามมาตามแบบละครของอริสโตเติล แต่เขาแสดงให้เห็นการเชื่อมโยงของชีวิตคนๆ นั้นกับเหตุการณ์ของยุคสมัย

> *Brecht erzählt nicht-wie die aristotelische Dramatik-einen durch Höhepunkt mit nachfolgendem Umschlag bestimmten Augenblick aus dem Leben seiner Personen,sondern er zeigt Verknüpfung ihres Lebens mit den Ereignissen der Zeit.*
>
> (Die Dramaturgie Brecht, 1966: 86)

หากเปรียบเทียบลักษณะพิเศษของละครแบบเบรคซท์กับทฤษฎีของอริสโตเติลโดยใช้เรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* และ *แม่คูราชกับลูกของเธอ* เป็นกรณีศึกษาจะเห็นว่าแม้จะมีความคล้ายคลึงกันอยู่ แต่ก็มีความต่างกัน

เบรคซท์นำเสนอชีวิตของกาลิเลโอตั้งแต่ตอนที่เขาคิดค้นกล้องส่องทางไกลและละครจบเมื่อเขาส่งผลการค้นคว้าชิ้นสำคัญที่สุดของเขาให้ลูกศิษย์ที่ชื่อ อันเดรอา (Andrea) "การทรยศต่อวิชาการจากการยอมถอดถอนความเชื่อเพื่อรักษาชีวิตรอด กับผลงานที่เกิดการทรยศนั้นทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในกลุ่มผู้ชม" (1966:87) ส่วนชีวิตของแม่คูราชนั้นเบรคซท์เลือกนำเสนอเมื่อหล่อนและลูกๆ ทั้ง 3 คนเดินทางไปในสงคราม (30 ปี) เพื่อค้าขาย และละครก็จบลงตรงที่หล่อนสูญเสียลูกทั้ง 3 คนไป วิธีการของเบรคซท์นี้เรียกว่า "การนำเสนอเหตุการณ์โดยรวมอย่างจำกัด" (abgegrenztes Gesamtgeschehnis) (Brecht,Bd VII : 53) การนำเสนอเรื่องราวที่มี

จุดเริ่มต้น กลางเรื่อง จนถึงจบเรื่องเช่นนี้เป็นเช่นเดียวกับวิธีแบบอริสโตเติล สำหรับแม่คูราช การสูญเสียลูกที่ 3 คน เป็นจุดสูงสุด (Höhepunkt) หรือไคลแม็กซ์ก็จริง แต่ก็ไม่ได้เกิดผลต่อการปฏิบัติใดๆ ตามมา นั่นคือแม่คูราชก็ยังคงใช้ชีวิตค้าขาย หากินกับสงครามต่อไปโดยไม่ได้เรียนรู้อะไร สำหรับกาลิเลโอ การให้ผลการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์แก่อันเดรอาเป็นจุดสูงสุด (Höhepunkt) ของเรื่อง แต่ก็ไม่ได้เกิดการชำระล้างจิตใจ (Katharsis) แต่อย่างใด และไม่มีหายนะ (Katastrophe) ตามหลักการของอริสโตเติลแต่อย่างใดเช่นกัน (ดูรายละเอียดในบทที่ 3)

สำหรับประเด็นของ "ชะตากรรม" ซึ่งอริสโตเติลให้ความสำคัญนั้นอาจจะอธิบายได้ในกรณีของไอลิฟ (Eilif) ลูกชายคนหนึ่งของแม่คูราชว่า ไอลิฟนั้นแสดงการกระทำแบบวีรบุรุษ 2 ครั้ง ครั้งหนึ่งในยามสงคราม อีกครั้งในยามสงบ ทั้งสองครั้งนี้เขาเลือกกระทำโดยการตัดสินใจของเขาเอง ซึ่งก่อให้เกิดผลกระทบต่อชีวิตของเขาแตกต่างกัน นั่นคือครั้งแรกเขาได้รับการยกย่องให้เป็นวีรบุรุษ แต่ครั้งที่สองเขาต้องถูกประหาร ดังนั้น แม้จะเป็นการนำเสนอ "ความทุกข์" ของบุคคลตามแบบของอริสโตเติลก็จริง แต่ก็ไม่ใช่เรื่องของโชคชะตาหากเป็นเรื่องของการเลือกกระทำของมนุษย์เอง ด้วยเหตุนี้จึงไม่ได้ทำให้เกิดความสงสาร และกลัวในเรื่องของชะตากรรมที่หลีกเลี่ยงไม่ได้แต่อย่างใด นั่นคือแม้ว่าผู้ชมจะมีความรู้สึกถึงความทุกข์ของแม่คูราชแต่เบรคชท์ก็ไม่ต้องการให้ผู้ชมรู้สึกสงสารหรือทุกข์ไปด้วยกับความทุกข์ของแม่คูราชในขณะเดียวกันผู้ชมควรจะวิพากษ์วิจารณ์ได้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเพราะหล่อนเลือกกระทำเองมากกว่า หรืออาจกล่าวให้เข้าใจง่ายๆ ได้ว่าผู้ชมเข้าใจความทุกข์ของตัวละครนั้นได้แต่ต้องไม่ทุกข์ตามไปกับตัวละครประหนึ่งว่าตนได้เผชิญเหตุการณ์เช่นนั้นเอง แม้แต่การกระทำของกาลิเลโอก็เช่นกัน ผู้ชมก็ควรพิจารณาดูสิ่งที่เกิดขึ้นกับเขาและการกระทำของเขาอย่างถอยห่าง (1966:54)

เห็นได้ว่า ความประสงค์ของเบรคชท์ซึ่งต้องการให้เกิดผลต่อการชมละคร ไม่ใช่เพื่อแสดงความหายนะและกระตุ้นให้เกิดความกลัวและสงสารต่อชะตากรรมที่ตัวละครได้ประสบ แต่ทว่าเพื่อที่จะแสดงให้เห็นสาเหตของหายนะนั้น และชี้หนทางว่าจะป้องกันไม่ให้เกิดหายนะนั้นได้อย่างไรต่างหาก (1966:89) นั่นคือเบรคชท์ต้องการให้ละครเป็นเวทีสำหรับนำเสนอบทเรียนนั่นเอง

เมื่อเบรคชท์เห็นว่าทฤษฎีละครของอริสโตเติลเป็นไปไม่ได้อีกต่อไปที่จะแสดงความจริงในฐานะที่เป็นกระบวนการทางประวัติศาสตร์ เขาจึงมีทัศนะว่าละครเอพิคเป็นละครแบบที่จะแสดงความจริงเช่นนั้นได้ *(....nicht mehr die aristolische,sondern die epische From die einzige (ist) ,die jene Prozesse fassen kann...)* (Brecht,Bd II 110 -111) ด้วยเหตุนี้เขาจึงสร้างละครแบบเอพิคขึ้นมาเพื่อคัดค้านละครแบบอริสโตเติล ในขณะเดียวกันความแตกต่างระหว่างละครแบบอริสโตเติลซึ่งเบรคชท์เรียกว่าเป็นลักษณะละครที่เป็นดรามาทิก (dramatisch) และละครแบบเบรคชท์ซึ่งเรียกว่าเป็นแบบเอพิค (episch) นี้ก็ไม่ได้มีลักษณะขัดแย้งกันอย่างตายตัว เพียงแต่เบรคชท์ต้องการปรับเปลี่ยนสิ่งที่ต้องเน้นย้ำ (Akzentverschiebungen) ไปเท่านั้น

นอกจากนั้นแม้เบรคชท์จะปฏิเสธละครแบบอริสโตเติล แต่ละครบางเรื่องของเขาก็ใช้กลวิธีที่มุ่งกระตุ้นอารมณ์ตามแบบแผนของอริสโตเติลด้วย เช่น เรื่อง *ปืนของนางคาร่าร์* ซึ่งใช้วิธีในการรักษาเอกภาพของเรื่องเวลา สถานที่ และทำให้การแสดงเข้มข้นถึงใจผู้ชม ดังที่เบรคชท์เองก็ยอมรับว่า *"ละครสั้นเรื่องนี้เขียนขึ้นในช่วงต้นของสงครามกลางเมืองสเปน สำหรับกลุ่มนักแสดงชาวเยอรมันในกรุงปารีส มันเป็นละครตามนาฏศาสตร์ของอริสโตเติล"* (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2526: 105) อย่างไรก็ตามหลักการในเรื่องการปฏิเสธละครแบบอริสโตเติลก็เป็นประเด็นหลักของละครแบบเบรคชท์อยู่ดี

2.3.3 ละครสะท้อนสังคมและละครเพื่อความสำนึกทางสังคม : หลักการที่ว่าด้วยการเปลี่ยนแปลง

สำหรับเบรคชท์ ละครก็คือศิลปะแขนงหนึ่งที่ใช้ "สื่อสาร" ระหว่างผู้สร้าง (ซึ่งหมายถึงการแสดงความคิด ความรู้สึกกับผู้คน เขากล่าวว่า *Seit jeher ist es das Geschäft des Theaters wie aller andern Künste auch,die Leute zu unterhalten" "แต่ไหนแต่ไรมาแล้ว กิจของละครก็เป็นเช่นเดียวกับศิลปะอื่นๆ ที่เป็นการสนทนากับผู้คน"* (Brecht,Schriften zum Theater Bd VII : 12-ผู้วิจัย,แปล)การสนทนาในที่นี้ย่อมเป็นไปเพื่อจะ "สื่อ" สารที่ผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างต้องการไปยังผู้รับ และ "สาร" ที่เบรคชท์ต้องการจะสื่อนั้นก็คือ "เรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ที่เชื่อมโยงกับความเป็นไปของสังคม" นั่นเอง เขาเคยกล่าวไว้ว่า *Hauptinhalt des Dramas muss das Verhältnis des Menschen zum Menschen sein ,so wie es heute ist,und das zu untersuchen und zum Ausdruck zu bringen,(...) เนื้อหาหลักของละครนั้นต้องเป็นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ด้วยกัน ดังเช่น ที่เป็นอยู่ทุกวันนี้ ทั้งนี้เป็นไปเพื่อตรวจสอบความสัมพันธ์นั้นและนำมาแสดงออก* (อ้างถึงใน Völker,1983: 9-ผู้วิจัย, แปล)

ดังนั้น ศิลปะการแสดงของเบรคชท์จึงมีความสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์และสังคมโดยตรง ในแง่หนึ่งก็คือ การสะท้อนสังคมและปัญหาสังคมในยุคของเขาดังจะเห็นได้จากละครหลายเรื่องของเขาที่แสดงให้เห็นว่า เขาเป็นทั้งนักประวัติศาสตร์ และนักสังคมศาสตร์ที่กล้าเตือนสติบุคคลร่วมสมัย ตัวอย่างเช่นเรื่อง *ความขลาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยอาณาจักรที่สาม* ซึ่งนำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนสภาพสังคมในสมัยที่นาซีเรืองอำนาจ โดยให้ภาพของความกลัวและความทุกข์ยากอันเป็นชะตากรรมของผู้คนร่วมสมัย (ดูเพิ่มเติมใน เจตนา นาควัชระ, 2526: 98-102) แต่ในกรณีนี้เบรคชท์ไม่ได้ต้องการเพียงแค่ให้ศิลปะเป็นสื่อสะท้อนความเป็นไปของสังคมเท่านั้น แต่ต้องการให้ศิลปะมีหน้าที่ทางสังคมโดยตรงในลักษณะที่เป็นบทเรียนเพื่อสอนและกระตุ้นให้คิดแก้ไขเปลี่ยนแปลงสังคมนั้นด้วย ดังที่จอห์น วิลเลทท์ (1977: 78) กล่าวถึงละครของ

เบรคชท์ว่า *"a general conception of the Theatre as a means of teaching and transforming his society* นั่นแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เบรคชท์มุ่งหวังจะได้จากผู้ชมละครของเขาก็คือ "ความสำนึกทางสังคม" (das gesellschaftliche Bewusstsein) ซึ่งจะนำไปสู่การแก้ไขเปลี่ยนแปลงสังคมต่อไป (ดู Die Dramaturgie Brecht, 1966: 8)

ท่ามกลางสภาพสังคมแบบทุนนิยมและปัญหาในยุคสมัยของเบรคชท์ เขาเห็นความบกพร่องทางสังคมในยุคสมัยของเขา ไม่ว่าจะเป็นกลไกของระบบสังคมแบบทุนนิยมที่ทำให้เกิดปัญหาสังคมและชนชั้นทางสังคมขึ้นมา รวมทั้งปัญหาของสงครามที่เกิดขึ้นจากผู้มีอำนาจและกิเลสของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้เขาจึงต้องการจะสื่อความคิดโดยการนำเสนอให้เห็นปัญหา เพื่อให้ผู้ชมพิจารณาแก้ไขปัญหาเหล่านี้ อย่างมีจิตสำนึก ทั้งนี้ก็ด้วยความที่เบรคชท์เห็นว่า ละครเป็นสื่อที่ควรส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงแก้ไขสังคม เพราะ *"Die Absicht der Brecht-Thraters,Gesellschaft und Menschen so zu zeigen,dass sie als anderbar erkannt warden" "ความตั้งใจของละครของเบรคชท์ที่จริงก็คือ ชี้ให้สังคมและมนุษย์เห็นว่าเราเปลี่ยนแปลงได้"* (1966:9-ผู้วิจัย, แปล)

ละครยุคแรกๆ ของเบรคชท์อาจเป็นเพียงละครที่มุ่งโจมตีสังคมโดยไม่คิดหาทางแก้ (เจตนา นาควัชระ, 2526 : 76) แต่หลังจากเบรคชท์ได้เริ่มศึกษาแนวคิดมาร์กซิสต์เมื่อปี 1926 ก็เป็นเหตุให้งานละครของเขาเกิดผลกระทบอีกลักษณะหนึ่ง ข้อความตอนหนึ่งในหนังสือ "ทฤษฎีการละครของเบรคชท์" (1966:14) มีอยู่ว่า"*Brechts ökonomische und soziologische Studien führen ihn zum Marxismus,der seine Ansichte und Absichten veränderte -การศึกษาแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์และสังคมวิทยาของเบรคชท์นำเขาไปสู่การสร้างผลงานตามลัทธิแบบมาร์กซิสต์ซึ่งทำให้ทัศนะและจุดมุ่งหมายทางการละครของเขาเปลี่ยนไป "*

ในลักษณะหนึ่งก็คือเบรคชท์ใช้งานศิลปะของเขาในการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง โดยเฉพาะแนวคิดแบบสังคมนิยมและใช้ละครเป็น "สื่อ" ในการสอนรวมทั้งเป็นบทเรียนสำหรับผู้อ่านและผู้ชมโดยตรง เพื่อให้ผู้ชมผู้อ่านเหล่านั้นลุกขึ้นแก้ไขสังคมตามแนวทางแบบสังคมนิยม นอกจากนั้นเขายังใช้ละครของเขาในการต่อสู้ทางการเมืองด้วย ดังที่เขากล่าวไว้ว่า "ศิลปะเป็นอาวุธ" (Kunst ist Waffe) แม้แต่ผลงานในช่วงหลังๆ ซึ่งมีแนวทางแบบมนุษยนิยมและสะท้อนแนวคิดทางปรัชญาอย่างลึกซึ้งมากขึ้น แต่แนวคิดทางสังคมและการเมืองของเขาก็ยังคงเป็นเช่นเดิมอยู่ [ดูบทที่ 3 ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทละครของเบรคชท์ที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยไว้ โดยมีข้อสังเกตว่า บทละครเหล่านี้สะท้อนให้เห็นแนวทางของละครเบรคชท์เป็นกรณีศึกษาผลงานของเบรคชท์ในแต่ละช่วงของการสร้างงานได้อย่างดี เพราะมีทั้งบทละครที่เบรคชท์เขียนขึ้นในช่วงแรก ได้แก่เรื่อง *อุปรากรยาจก (Die Dreigroschenoper) คนคือคน (Mann ist Mann)*, ช่วงที่สอง (ในลักษณะของละครบทเรียน) ได้แก่เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*

(Die Ausnahme und die Regel) และช่วงหลังๆ ได้แก่เรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage ung ihre Kinder)* เรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan)* และเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei)*]

ความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะและสังคมเป็นประเด็นที่สำคัญที่ปรากฏชัดในละครของเบรคชท์ ไม่ว่าจะเป็นผลงานยุคแรกๆ หรือยุคหลังๆ ตัวอย่างเช่นเรื่อง *อุปรากรยาจก (Die Dreigroschenoper)* ซึ่งเป็นละครเพลงวิจารณ์และเสียดสีสังคมร่วมสมัยที่หมกมุ่นอยู่ในเรื่องของวัตถุนิยมและทุนนิยมนั้นก็มีการเชื่อมโยงโดยตรงกับสังคมทั้งในแง่สะท้อนสังคมและกระตุ้นความสำนึกทางสังคม ละครเรื่องนี้มีการจบเรื่องแบบที่ไร้เหตุผลและเป็นไปไม่ได้มากที่สุด ในลักษณะที่แม้ตัวละครเอกที่ชื่อ แมคฮีธ (Macheath) จะเป็นโจรทรงอิทธิพลและเลวร้ายแต่ท้ายที่สุดกลับได้ดี (ดูบทที่ 3) ทั้งนี้ เจตนา นาควัชระ (2526: 34) กล่าวไว้ว่าเป็น*ความประสงค์ของเบรคชท์เองเพราะเขาต้องการจะกระตุ้นคนดูด้วยการสร้างสถานการณ์ที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ขึ้นมา ด้วยแนวคิดที่ว่าสิ่งที่คัดค้านเหตุผลน่าจะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมใช้เหตุผลพิจารณาไตร่ตรอง เพราะเบรคชท์มุ่งหวังให้ละครของเขาเป็นสื่อกระตุ้นให้คนในสังคมแก้ไขสังคมของตนเองและนั่นคือ บทบาททางสังคมของละครของเบรคชท์*

ในกรณีของเรื่อง *อุปรากรยาจก* นี้ สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะกระตุ้นให้ผู้ชมคิดต่อก็คือ พวกขอทานมันสมองดีที่เป็นนักธุรกิจเต็มตัวนี่เองที่เขมือบสังคมเราเอาไว้ ขอให้เราจงระวังพวกนักธุรกิจที่ทรงอิทธิพลเหล่านี้ไว้ให้ดี และเบรคชท์ก็มุ่งหวังให้คนดูถามตัวเองว่า เราจะปล่อยให้สังคมเป็นที่ที่คนเลวได้ดี ดังเช่นตัวเอกของละครเรื่องนี้หรือนั่นเอง (2526: 35)

จะเห็นได้ว่าเบรคชท์ต้องการให้ละครเป็นสื่อสำหรับกระชากหน้ากากทางสังคม ในขณะเดียวกันเบรคชท์ก็ให้ความสำคัญกับการเรียนรู้เพื่อปรับปรุงเปลี่ยนแปลงแก้ไขสภาพสังคมที่ไม่ดีให้ดีขึ้น เขากล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า "*Lernt und verändert,lernt darauf aufs neue und ändert wieder จงเรียนรู้และเปลี่ยนแปลง จากนั้นก็จงเรียนรู้สิ่งใหม่และเปลี่ยนแปลงอีก*" (Brecht, Schriften zum Theater Bd.VII: 83-84-ผู้วิจัย, แปล)

นักวิจารณ์แมททิว อาร์โนลด์ กล่าวว่า วรรณคดีคือการวิจารณ์ชีวิต (Literature is criticism of life) ซึ่งย่อมเกิดขึ้นผ่านความคิดของกวีที่สื่อมายังผู้อ่านเพื่อความเข้าใจในชีวิตทั้งของตนเองและผู้อื่น แต่สำหรับเบรคชท์ วรรณคดีและละครไม่ได้เป็นเพียงการวิจารณ์ชีวิตเพื่อเข้าใจชีวิต แต่เป็นการนำเสนอเรื่องราวชีวิตมนุษย์เพื่อเป็นบทเรียนให้มนุษย์ทำชีวิตให้ดีขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงสภาพสังคมที่ไม่พึงประสงค์นั้นๆ โดยการนำไปปฏิบัติจริงนอกเวทีละครด้วย ในกรณีนี้เบรคชท์อาจจะมุ่งหวังเกินไปก็ได้ (เจตนา นาควัชระ, 2526:184) ซึ่งจำเป็นจะต้องทดสอบกันต่อไป

2.3.4 ละครกระตุ้นพลังทางปัญญา

หลักการสำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งเบรคชท์มุ่งหวังจะให้เกิดในละครของเขาก็คือ การกระตุ้นพลังทางปัญญาจากการคิดพิจารณาไตร่ตรองด้วยเหตุผล เบรคชท์เชื่อว่า "การคิดด้วยเหตุผล" เป็นประเด็นที่มีความหมายมากทางการละคร เพราะเขาต้องการชำระอารมณ์ความรู้สึกออกไปด้วย "การคิดพิจารณา" (durch Denken gereinigte Gefühle) เบรคชท์กล่าวไว้ว่า "เหตุผลเป็นสิ่งชำระอารมณ์ความรู้สึกให้บริสุทธิ์" (die Vernunft reinigt unsers Gefühle) (Brecht, Schriften zum Theater Bd.VII: 309) เขาดำเนินเรื่องด้วยเทคนิคการขัดแย้งหลายประการเพื่อกระตุ้นให้คิดขณะดูละครหรือกระทั่งเมื่อดูละครจบ หลายครั้งที่เบรคชท์ตั้งปมเป็นปริศนาไว้ว่าจะเชื่อใครโดยไม่ได้โน้มน้าวให้เราเชื่อโดยตรง นั่นคือ *"Der Zuschauer soll nicht nur miterleben, sondern sich auseinandersetzen- ผู้ชมหรือแม้แต่ผู้อ่านงานของเขาไม่เพียงจะมีเพียงประสบการณ์ร่วมไปกับเรื่องราวในละครแต่ควรมีการโต้แย้งด้วย" (1966: 51)*

ลักษณะละครของเบรคชท์จึงเป็นการสร้างวิจารณญาณให้แก่ผู้ดูมากกว่าที่จะมุ่งแต่กระตุ้นอารมณ์แบบละครธรรมดา..... *เพราะเขาต้องการจะ "สอน" ด้วยการชวนให้ "คิด" มิใช่ชวนให้ "ซึ้ง" ตามละคร* (เจตนา นาควัชระ,2526: 73) บางครั้งการแสดงละครของเบรคชท์นั้นจะเป็นเช่นเดียวกับการเรียนการสอนในห้องปาฐกถา แทนที่คนดูจะใช้ความรู้สึกก็จะต้องใช้ความคิด แทนที่คนดูจะมีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดงละคร คนดูจะต้องวางตัวเป็นคนช่างสงสัยและช่างวิพากษ์วิจารณ์.... *ละครของเขาจึงมักเป็น "ละครแห่งความคิด"* (นพมาส ศิริกายะ, 2525:105) ทั้งนี้อาจกระทำได้โดยการใช้เรื่องราวเปรียบเทียบ เช่นเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* ซึ่งนำเสนอความขัดแย้งระหว่างการกระทำ 2 แบบ ซึ่งเกิดขึ้นในสภาพสังคมที่ยากแค้น นั่นคือ การทำดีแบบเซนเตและความโหดร้ายแบบซุยตา (ดูบทที่ 3) หรืออาจใช้วิธีกระตุ้นให้คนดูพิจารณาโดยตรง เช่นเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่กล่าวกับคนดูโดยตรงตั้งแต่ปฐมบทของเรื่อง (ดู 1977:79) ที่ว่า

"Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute:
Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd.
Unerklärlich,wenn auch gewöhnlich.
Unverständlich,wenn auch die Regel."

"จงเฝ้าสังเกต พฤติกรรมของคนเหล่านี้ไว้ให้ดี :
สิ่งใดที่เห็นว่ามันไม่แปลกก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก
สิ่งใดที่เห็นว่าเป็นสิ่งคุ้นชินธรรมดา ก็จงดูว่ามันเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้

สิ่งใดที่เห็นเป็นกฎเกณฑ์ ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่ไม่เข้าใจ"

(Brecht , Stücke: 237-ผู้วิจัย, แปล)

และกล่าวย้ำอีกครั้งพร้อมสรุปเป็นบทส่งท้ายในปัจฉิมบทของเรื่องที่ว่า

" Und wo ihr den Missbrauch erkannt habt.

Da schafft Abhilfe!"

" และหากท่านได้พบสิ่งไม่ชอบมาพากลที่ใด

ขอให้หาทางช่วยด้วย"

(P .260-ผู้วิจัย, แปล)

แม้แต่บทส่งท้ายของเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* เบรคชท์ก็ให้ตัวละครออกมากล่าวกับคนดูโดยตรงเพื่อกระตุ้น "พลังทางปัญญาของผู้ชม" ให้กลับไปคิดเพื่อหาทางออกและแก้ปัญหาในโลกแห่งความจริง ดังมีข้อความว่า

"....ท่านผู้ชมที่เคารพ โปรดอย่าได้อารมณ์เสียไปเลย

เรารู้ดีว่า การจบแบบนี้ไม่ดีนัก

(...)

เราเองก็รู้สึกผิดหวัง และมองม่านที่ถูกปิดลง

ด้วยความสงสัย โดยปัญหาทั้งหลายยังไม่ได้รับคำตอบ

พวกเราต้องพึ่งพวกท่าน

(...).

ขอให้ท่านทั้งหลายช่วยกันคิดด้วยว่า

วิธีใดที่จะช่วยให้คนดีได้ประสบผลดี

ท่านผู้ชมที่เคารพ ขอให้รีบกลับไปหาตอนจบของเรื่องนี้

มันจะต้องมีตอนจบที่ดีแน่ ต้องมี ต้องมี ต้องมี"

(Brecht , Stücke :1607)

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งเกี่ยวกับหลักการของเบรคชท์ที่ว่านี้ก็คือ แม้ว่าละครของเบรคชท์จะเป็นละครแห่งความคิดและมุ่งหวังกระตุ้นพลังทางปัญญา โดยไม่ต้องการให้เกิดผลในด้านกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกเห็นใจในตัวละครจนลืมใช้เหตุผล แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า

ผู้ชมต้องดูละครของเบรคซท์อย่างไร้หัวใจ ในทางตรงกันข้ามเบรคซท์เรียกร้องให้คนดูใช้ทั้ง "สมอง" และ "หัวใจ" ในการชมละครไปพร้อม ๆ กันด้วย ดังที่เขากล่าวไว้ใน *"คัมภีร์ละครเล่มน้อย"* ว่า *"(...), dass wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern,sie zu verändern nach ihrem Gutdünken* "ซึ่งหมายความว่า *"พวกเรามอบโลกใบนี้ให้แก่สมองและหัวใจของผู้ชมเพื่อช่วยเปลี่ยนแปลงโลกตามแต่ที่พวกเขาเห็นสมควร"* (Brecht,Schriften zum Theater Bd.VII : 23 – 24-ผู้วิจัย,แปล)

หลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครของเบรคซท์ที่ว่านี้อาจจะดูซับซ้อนและยากต่อการเข้าใจอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะเมื่อมีการนำแนวทางละครของเขามาใช้ในทางปฏิบัติ ในประเด็นนี้ "ผู้ทำละคร" อาจจะต้องทดลองปฏิบัติกันต่อไป ส่วนคนไทยนั้นก็ได้นำแนวทางของเขานี้มาทดลองปฏิบัติแล้ว ดังจะพิจารณากันต่อไป

2.4 ข้อกำหนดทางทฤษฎีและเทคนิคละคร : หนทางไปสู่จุดมุ่งหมายทางการละคร

ละครแบบใหม่ของเบรคซท์เป็น "ข้อเสนอ" ทางศิลปะแบบหนึ่งที่เบรคซท์สร้างขึ้นเพื่อให้แตกต่างจากแบบละครตะวันตกที่มีอยู่เดิม ข้อเสนอในที่นี้เป็นข้อกำหนดทางทฤษฎีที่เกิดขึ้นในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของประเทศเยอรมนีซึ่งเขาใช้เป็นแนวทางปฏิบัติสำหรับงานละครของเขาโดยตลอดเพื่อให้เกิดผลอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละคร ซึ่งเขาเห็นว่าเหมาะกับสภาพสังคมสมัยใหม่อย่างที่เขาเรียกว่ายุคแห่งวิทยาการ

อันที่จริงเบรคซท์เองก็ตระหนักดีว่าไม่มีทฤษฎีใดที่สมบูรณ์แบบและดำรงอยู่อย่างตายตัวเสมอไป เขาเคยกล่าวถึงทฤษฎีเอาไว้ว่า

> *"Ein Mann mit einer Theorie ist verloren Er muss mehrere haben, vier viele! Er muss sie sich in die Taschen stopfen wie Zeitungen, immer die neuesten, (...) Man muss wisser., dass es viele Theorien gibt, hochzukommen, (...) aber er befolgt hur eine von ihnen, eine Zeitlang"*
>
> *"คน ๆ หนึ่งล้มเหลวได้หากรู้เพียงทฤษฎีเดียว มันต้องมีมากกว่านั้นมาก เขาต้องนำทฤษฎีเหล่านั้นพกใส่กระเป๋าไว้เหมือนพกหนังสือพิมพ์ซึ่งต้องใหม่ที่สุดอยู่เสมอ (...) เราต้องรู้ว่ามันมีทฤษฎีมากมายที่โดดเด่นขึ้นมา (...)แต่มีเพียงทฤษฎีเดียวที่เขาปฏิบัติตาม. สักช่วงระยะเวลาหนึ่ง*
>
> (Brecht, Gesammelte Werke 18: 10 ผู้วิจัย, แปล)

กล่าวคือศิลปินควรเรียนรู้ทฤษฎีมากมายแต่ควรเลือกยึดถือทฤษฎีเพียงหนึ่งและปรับเปลี่ยนให้ใหม่ที่สุดอยู่เสมอ เพราะไม่มีทฤษฎีใดที่จะยึดถือปฏิบัติได้ตลอดไป เพียงแต่ว่าข้อกำหนดทางทฤษฎีที่เขาเสนอไว้นี้ได้กลายเป็นรากฐานสำคัญของวงการศิลปะและการละครในระดับนานาชาติสืบมา จนอาจกล่าวได้ว่า *"แม้ว่าแบร์ทอลท์ เบรคชท์จะไม่ใช่นักเขียนคนแรกและคนเดียวที่เขียนบทละครในแนว "เอพิค" แต่ก็เป็นคนสำคัญที่สุดที่ทำให้ละครแนว "เอพิค" ได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลก จนกระทั่งกลายเป็นพลังที่ถาวรของการละครสมัยใหม่จนตราบทุกวันนี้* (สดใส พันธุมโกมล, 2537 : 88) ทั้งนี้เป็นผลจากข้อกำหนดทางทฤษฎีและเทคนิคการละครที่เขาพัฒนาขึ้นมาใหม่ควบคู่กับวรรณกรรมการละครของเขานั่นเอง

ทฤษฎีของเบรคชท์มิใช่สิ่งที่เขากำหนดขึ้นก่อนแล้วเขียนละครให้เป็นไปตามทฤษฎี หากแต่เป็นแนวความคิดและแนวทางปฏิบัติที่เขาได้มาจากประสบการณ์ในการเขียนละคร ในการทำละคร (เจตนา นาควัชระ, 2526 : 178) ทฤษฎีที่ว่านี้มีพัฒนาการเป็นลำดับตั้งแต่ช่วงแรกที่เขาสร้างงานแนวใหม่และงานในเชิงสอน ซึ่งทำให้เกิดทฤษฎีอย่างเป็นระบบอย่างที่เขาเรียกว่า "ละครแบบเอพิค" และ "ละครบทเรียน" ขึ้นมา ทฤษฎีรุ่นแรก ๆ ของเขานี้ ในบางครั้งก็มีรูปแบบที่ตายตัวเกินไป (2526 : 178) เสียจนนำมาปฏิบัติจริงได้ยาก โดยเฉพาะเรื่องของละครบทเรียนซึ่งเป็นไปเพื่อให้ละครเป็นการศึกษาเรียนรู้อย่างเต็มรูปโดยเฉพาะในเรื่องอุดมการณ์ทางการเมืองแบบมาร์กซิสต์ โดยไม่ให้ความสำคัญในเรื่องของความบันเทิงอันเป็นหน้าที่ของศิลปะ จนกระทั่งต่อมาในช่วงหลัง ๆ เขาก็ได้พัฒนาแนวคิดทางทฤษฎีขึ้นมาอีกโดยเรียกแบบละครของเขาใหม่ว่า "ละครแบบวิภาษวิธี" และให้ความสำคัญกับความบันเทิงจากละครในฐานะศิลปะแขนงหนึ่งมากขึ้น ในขณะเดียวกันเขาก็ให้ความสำคัญกับ "การเรียนรู้" ที่ต้องมีควบคู่ไปด้วยเสมอ เพื่อให้เกิดผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมตามหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครของเขา

เบรคชท์สร้างทฤษฎีเหล่านี้ขึ้นมาเพื่อเป็นหนทางไปสู่จุดมุ่งหมายทางการละครตามแนวทางอันเป็นหลักการของเขาเอง (ดังที่กล่าวมาแล้ว) ด้วยเหตุนี้ทฤษฎีและหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครจึงเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันอย่างแยกกันไม่ออก กล่าวคือทฤษฎีละครของเบรคชท์เป็นไปเพื่อให้ละครมีลักษณะของละครที่แตกต่างจากละครแบบสมจริง และละครแบบอริสโตเติล เพื่อให้ละครมีหน้าที่ต่อสังคม และกระตุ้นพลังทางปัญญา ทั้งนี้เขาก็ตรวจสอบทฤษฎีด้วยการปฏิบัติจริงบนเวทีด้วย เพราะเบรคชท์เป็นนักการละครที่ให้ความสำคัญกับเอกภาพระหว่างทฤษฎีกับการปฏิบัติ เพียงแต่ว่าผลกระทบจากการละครที่จะมีต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างที่เบรคชท์มุ่งหวังนั้นจะเกิดขึ้นได้จริงหรือไม่ ก็คงไม่มีใครสามารถนำมาอวดอ้างได้อย่างเต็มปาก

คำสำคัญซึ่งเป็นข้อกำหนดเชิงทฤษฎีทางการละครของเขามีหลายคำ แต่ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์คำที่เป็นประเด็นหลัก ๆ อย่างคำว่า ละครแบบเอพิค (das epische Theater), ละครแบบ

วิภาษวิธี (das dialektische Theater), การทำให้แปลก (Verfremdung) หรือผลกระทบการทำให้แปลก (Verfremdungseffekte) และการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ (Historisierung) ดังจะอธิบายแยกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

2.4.1 ข้อกำหนดทางทฤษฎีละครที่ว่าด้วย "ละครแบบเอพิค" และ "ละครแบบวิภาษวิธี"

1. **ละครแบบเอพิค** (das epische Theater)

เบรคซท์เรียกละครของเขาในแบบที่เขาต้องการจะสร้างขึ้นมาใหม่ว่า "ละครแบบเอพิค" (das epische Theater หรือ Epic Theatre) ซึ่งมีลักษณะของละครแบบเล่าเรื่องตามแนวคิดที่ได้มาจากศิลปะกรีก คำว่า "เอพิค" นี้ ยังเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ว่า เบรคซท์ หรือนักการละครแนวการเมืองที่ชื่อ เออร์วิน พิสคาเตอร์ (Erwin Piscator) ใช้เป็นคนแรก (ดูเพิ่มเติมใน Knopf, 1980 : 394-395) และเบรคซท์ก็ได้นำแนวทางละครและเทคนิคการละครของพิสคาเตอร์มาพัฒนาต่อในงานของเขา โดยเฉพาะเทคนิคการใช้ภาพลวงตา คอรัส การวิพากษ์วิจารณ์ การใช้เพลง การเต้นรำ รวมทั้งจุดมุ่งหมายทางการละครในเชิงสังคมการเมือง ซึ่งเป็นผลมาจากการทำงานละครร่วมกันในช่วงระยะเวลาหนึ่ง (ดู Styan, 1931 : 140)

โดยทั่วไปเราอาจจะรู้จักคำว่า เอพิค (epic) ในความหมายของ "มหากาพย์" ซึ่งเป็นวรรณกรรมเล่าเรื่องประเภทหนึ่งที่สืบทอดมาจากนักประพันธ์กรีกที่ชื่อโฮเมอร์ หากแต่เบรคซท์ไม่ได้ใช้คำคำนี้ในความหมายเดียวกับมหากาพย์โบราณของโฮเมอร์ เจตนา นาควัชระ (2526) กล่าวถึง ความหมายของเอพิค (Epik) ตามความหมายในภาษาเยอรมันไว้ว่า หมายถึง *"ประเภทของวรรณคดีที่มิใช่แต่ที่เป็นมหากาพย์แบบประเพณีที่สืบทอดมาจากโฮเมอร์เท่านั้น หากแต่ครอบคลุมไปถึง "วรรณกรรมเล่าเรื่อง" ในแบบสมัยใหม่ เช่น นวนิยายได้ด้วย"* และเบรคซท์ก็ใช้คำว่า "แบบเอพิค" (episch) เพื่อให้ต่างจากคำว่า "แบบดรามาทิก" (dramatisch) ซึ่งเขาใช้แทนลักษณะละครที่เป็น "แบบละคร" ตามแบบประเพณีนิยมของอริสโตเติลนั่นเอง

ละครแบบเอพิคของเบรคซท์เป็นลักษณะละครที่ทำให้เกิดการแยกตัวออกห่างเพื่อให้คนดูได้เพลิดเพลินไปกับความเข้าใจในสิ่งที่ดู ไม่ใช่เพลิดเพลินไปกับความรู้สึกคล้อยตามในสิ่งที่ดู เขาอธิบายความแตกต่างของคนดูละครแบบดรามาทิกและคนดูละครแบบเอพิคไว้เมื่อปี 1936 ว่า

คนดูละครแบบดรามาทิก จะกล่าวว่า "ใช่แล้ว ฉันเคยรู้สึกเช่นเดียวกันนี้ ฉันก็เป็นแบบนี้เหมือนกัน มันเป็นธรรมชาติอย่างนี้เอง มันจะเป็นเช่นนี้อยู่เสมอ ความทุกข์ของคนผู้นี้จับใจฉันเพราะเขาไม่มีทางออกเลย นี่เป็นศิลปะชั้นเยี่ยม มันแสดงถึงสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงพ้น ฉันร้องไห้ไปด้วยเมื่อพวกเขาทั้งหลายร้องไห้ ฉันหัวเราะเมื่อพวกเขาทั้งหลายหัวเราะ"

คนดูละครแบบเอพิค จะกล่าวว่า "ฉันไม่ควรคิดไปเช่นนั้นเลย นั่นไม่ใช่วิธีที่ถูกต้อง มันช่างน่าประหลาดใจ แทบไม่น่าเชื่อเลย สิ่งนั้นจะต้องยุติเสียที ความทุกข์ของคนผู้นี้จับใจฉันเพราะเขาไม่จำเป็นต้องทำอย่างนั้น นี่เป็นศิลปะชั้นเยี่ยม ไม่มีสิ่งใดที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ฉันหัวเราะเมื่อพวกเขาทั้งหลายร้องไห้และร้องไห้เพื่อพวกเขาทั้งหลายหัวเราะ"

*(Brecht, 1936–*ผู้วิจัย, แปล)

นอกจากนั้นเบรคซท์ยังเคยเสนอแผนภูมิแยกแยะองค์ประกอบเพื่อแสดงข้อแตกต่างของละครทั้งสองลักษณะนี้เอาไว้ด้วย ใน *ข้อสังเกตเกี่ยวกับอุปรากรความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี* (1930) ดังนี้

รูปแบบละคร "ดรามาทิก" (Dramatische Form des Theaters)	**รูปแบบละคร "เอพิค"** (Epische Form des Theaters)
- เป็นการแสดง	- เป็นการเล่า
- ดึงผู้ชมเข้าอยู่ในอาณัติของการแสดงบนเวที	- ทำให้ผู้ชมเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์, แต่
- ทำลายความสามารถในการกระทำของผู้ชม	- กระตุ้นความสามารถในการกระทำของผู้ชม
- ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์	- บังคับให้ผู้ชมต้องตัดสินใจ
- ประสบการณ์	- โลกทัศน์
- ผู้ชมถูกดึงเข้าไปสู่บางสิ่งบางอย่าง	- ผู้ชมถูกกำหนดให้เผชิญหน้ากับบางสิ่งบางอย่าง
- ชี้แนะแบบกลลวง	- กระตุ้นการโต้แย้ง
- ความรู้สึกถูกเก็บไว้	- ความรู้สึกถูกกระตุ้นจนถึงขั้นที่กลายเป็นการหยั่งรู้ว่าอะไรเป็นอะไร
- ผู้ชมอยู่ในวงในของละคร	- ผู้ชมยืนอยู่วงนอก
- ผู้ชมร่วมรู้สึกไปกับตัวละคร	- ผู้ชมศึกษาตัวละคร
- เหมาเอาว่าเรารู้จักมนุษย์ดีแล้ว	- มนุษย์เป็นสิ่งที่เราจะต้องสำรวจ

- มนุษย์ไม่เปลี่ยนแปลง	- มนุษย์เปลี่ยนแปลงได้ และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา
- ผู้ชมตื่นเต้นอยากจะรู้ตอนจบ	- ผู้ชมติดตามเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่
- แต่ละฉากสัมพันธ์กับฉากอื่น	- แต่ละฉากเป็นตัวของตัวเอง
- เรื่องขยายวงด้วยตัวเอง	- เรื่องขยายวงด้วยการปะติดปะต่อ
- เดินเรื่องแบบเส้นตรง	- เดินเรื่องแบบเส้นโค้ง
- พัฒนาการอย่างตายตัว	- กระโดดไปเรื่อย ๆ
- มนุษย์เป็นสิ่งที่ตายตัว	- มนุษย์เป็นกระบวนการ
- ความคิดเป็นตัวกำหนดชีวิต	- ความเป็นไปทางสังคมเป็นตัวกำหนดความคิด
- ความรู้สึก	- เหตุผล*
	(Brecht, 1930 อ้างถึงในเจตนา, 2526: 181)

นพมาส ศิริกายะ (2525) ก็เคยนำเสนอความแตกต่างของละครแบบเอพิคและแบบดรามาทิกไว้ ดังนี้

ละครเอพิค	ละครดรามาทิก
- สร้างเหตุการณ์ที่แทบไม่จำเป็นต้องเรียงลำดับ ดำเนินไปเป็นห้วง ๆ ขาดตอนขึ้น ๆ ลง ๆ	- สร้างลำดับของเหตุการณ์โดยดำเนินไปเป็นเส้นต่อเนื่องกัน
- ให้คนดูเป็นผู้สังเกตการณ์ของเรื่องราว กระตุ้นให้ลงมือกระทำการ	- ดึงคนดูเข้ามาพัวพันร่วมอยู่ในเหตุการณ์
- พยายามดำเนินไปสู่ความรู้สึกผิดแผกแปลกหน้า เป็นการแยกตัวออกห่าง เพื่อให้เราตรวจตราตัวละครโดยใช้หัวคิด	-พยายามให้คนดูเอาตัวเข้ามาเปรียบกับตัวละคร
- ปลุกพลังงานของเราขึ้นมา เพื่อกระทำการและตัดสินใจทำอะไร	- ใช้พลังงานของเราให้หมดไปกับการเอาใจช่วยตัวละคร
- เรียกร้องให้มีการอภิปรายถกปัญหา โต้แย้งกัน	- ปล่อยให้มีแต่ความรู้สึก
- ให้เพียงข้อมูลมาเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เราต้องเสริมแต่งเอาเอง	- ถ่ายทอดประสบการณ์ของตัวละครออกมา

---

* ผู้วิจัยเห็นว่า ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ได้แปลไว้ดีแล้ว จึงได้หยิบยกมาอ้างถึงโดยตรง ส่วนฉบับที่เป็นภาษาอังกฤษนั้น สามารถดูได้จาก "Brecht on Theatre" แปลโดย John Willett, 1964 : 37

- จำกัดวงให้เราเป็นเพียง "ผู้สังเกตการณ์" ที่ดูเรื่องราวอยู่	- ดึงเราเข้าไปอยู่ "ข้างใน" เรื่องราว
- เต็มไปด้วยข้อโต้แย้งที่จะเร่งเร้าให้เราคิด	- เต็มไปด้วยการบอกเป็นนัย ๆ ให้เราจินตนาการต่อไป
- เสนอมนุษย์เป็นสิ่งที่ต้องสำรวจตรวจตรา และเป็นสิ่งที่อาจเปลี่ยนแปลงกันได้	- เสนอมนุษย์เป็นอะไรที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว และเป็นสิ่งที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงไปได้ง่าย ๆ
-ทำให้เราสนใจในเรื่องราวที่กำลังเกิดขึ้นอยู่ในขณะนั้น	- ทำให้เราสนใจในตอนจบของเรื่องราว
- เสนอภาพของโลกอย่างที่มันกำลังจะผันแปรไป	- เสนอภาพของโลกตามที่มันเป็นอยู่ในสายตาของนักเขียนบทละคร
- เสนอเหตุการณ์ที่ไม่ต่อเนื่องกัน โดยมีการดำเนินเรื่องไปน้อยมาก	- เน้นหนักที่การดำเนินเรื่อง
- ชี้ให้เห็นชัดถึงอุปกรณ์ที่ใช้ในละคร เพื่อทำให้เราตระหนักว่าเป็นโรงละครและกลไกในการทำละคร	- อำพรางอุปกรณ์ที่ใช้ในละคร เช่น ดวงไฟ ฉากเสียง ฯลฯ
- เชื่อในละครว่าเป็นเครื่องมือสำหรับเปลี่ยนแปลงสังคม เป็นห้องปาฐกถา แท่นสำหรับพระเทศน์ โรงเรียนที่จะกระตุ้นให้คิด เพื่อที่ว่า แทนที่คนดูจะมาร่วมรับรู้ปัญหา คนดูจะต้องจับประเด็นไว้ได้	- เชื่อในละครว่าเป็นวิถีทางเพื่อการหลีกหนีความบันเทิง แสงสว่างของปัญญา วรรณคดี ความงาม ช่วงพักผ่อนในชีวิต การตระหนักในปัญหาและวิกฤติการณ์ในชีวิตของตัวละครที่จินตนาการขึ้นมา*

2. **ละครแบบวิภาษวิธี** (das dialektische Theater) : **ความขัดแย้งเป็นความหวัง**

ในช่วงหลัง ๆ เบรคชท์มักจะเรียกแบบละครของเขาว่าเป็น "ละครแบบวิภาษวิธี" มากกว่าจะใช้คำว่า "ละครแบบเอพิค" ทั้งนี้เพราะเขาเห็นว่าคำว่า "ละครแบบเอพิค" ทำให้เกิดความสับสน (เจตนา นาควัชระ, 2526 : 189) หลักการละครแบบวิภาษวิธีของเบรคชท์นี้ มีความหมายถึงละครที่ใช้ความคิด 2 แบบที่คัดง้างกัน และน่าจะเป็นแนวคิดที่ได้อิทธิพลจากหลักการทางสังคมการเมืองของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ในเรื่อง "วัตถุนิยมวิภาษวิธี" (Dialectical Materialism) ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดทางปรัชญาของเฮเกลอีกที (ดู Knopf, 1980 : 378-381)

---

* แปลจาก Understanding Today's Theatre (second Edit on) ของ Edward A. Wright

กล่าวคือ หลักการวิภาษวิธีหรือปฏิพัฒนาการ (Dialectic) ซึ่งแปลว่าความขัดแย้งนำไปสู่การพัฒนานี้ นักปรัชญาเมธีชาวเยอรมันที่ชื่อเฮเกล (Georg Wilhelm Friedrich Hegel : 1770-1831) ใช้อธิบายวิธีเข้าสู่ความหมายทางปรัชญาหรือการแสวงหาความจริงอันสูงสุดของชีวิตโดยเฉพาะเรื่องของจิตที่พัฒนาตนเองไปจนถึงขั้นความจริงอันสมบูรณ์ การพัฒนาตนเองในที่นี้เป็นวัฏจักรซึ่งเป็นไปตามแนวคิดวิภาษวิธี ซึ่งมีอยู่ 3 ระยะคือ (1) สภาวะพื้นฐาน (Thesis) ซึ่งเป็นสภาวะดั้งเดิมที่ดำรงอยู่ช่วงขณะนั้น (2) สภาวะขัดแย้ง (Anti-Thesis) ซึ่งเป็นหน่วยความคิดขัดแย้งกับสภาวะดั้งเดิม และ (3) สภาวะสังเคราะห์ (Synthesis) ซึ่งเป็นขั้นตอนที่ประสานหน่วยความคิดที่ขัดแย้งนั้น สังเคราะห์ออกมาเป็นความคิดใหม่ที่สมบูรณ์ (ดูเพิ่มเติม เดือน คำดี,2526 : 114) นั่นคือ เฮเกลเชื่อว่าทุกอย่างเปลี่ยนแปลงไปตามกระบวนการวิภาษวิธี แม้แต่ศิลปะ (ดูข้อเขียนที่ชื่อ Symbolic, Classic and Romantic ใน "The Philosophy of Art", 1879 : 526-530)

ต่อมาคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx: 1818-1883) ผู้ให้กำเนิดลัทธิมาร์กซิสม์ (Marxism) ก็ได้นำแนวคิดและทฤษฎีทางปรัชญาเรื่องวิภาษวิธีของเฮเกลมาพัฒนาต่อให้กลายเป็นทฤษฎีทางสังคมและเศรษฐกิจการเมือง อย่างที่เขาเรียกว่า "วัตถุนิยมวิภาษวิธี" (Dialectical Materialism) โดยปรับเปลี่ยนแนวคิดในเรื่องจิตซึ่งเป็นนามธรรมให้กลายเป็นเรื่องของวัตถุซึ่งเป็นรูปธรรมมากขึ้น สาระสำคัญของหลักการวัตถุนิยมวิภาษวิธีนี้เป็นไปตามวาระทั้งสามในเรื่อง Thesis, Anti-Thesis และ Synthesis ที่ว่าวิวัฒนาการของสังคมนั้นขึ้นอยู่กับการผลิตและการแลกเปลี่ยนในแต่ละยุค แต่ละยุคก็จะมีสภาวะที่ดำรงอยู่ (Thesis) แล้วก็จะเกิดความไม่เหมาะสม ซึ่งนำไปสู่การต่อสู้ระหว่างชนชั้นที่มีผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจขัดกัน (Anti-Thesis) ทั้งนี้เพื่อพัฒนาไปสู่ยุคใหม่ที่ดีกว่า (Synthesis) จนกระทั่งถึงยุคสุดท้ายอันเป็นยุคในอุดมคติคือยุคคอมมิวนิสต์ (ยุคที่มาร์กซ์เชื่อว่าไม่ต้องมีรัฐบาล ไม่ต้องมีกฎหมาย ไม่ต้องมีระบบการปกครองและไม่มีการขัดแย้งทางชนชั้นอีกต่อไป) ซึ่งจะเกิดขึ้นได้ด้วยการต่อสู้และปฏิวัติของชนชั้นล่างเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคม (ดู Encyclopedia of Philosophy, 1967: 171-173 และ ยศ สันตสมบัติ, 2530: 4-6)

ส่วนเบรคชท์นั้นหลังจากพยายามหาทิศทางใหม่ทางการละครและเริ่มสนใจปัญหาสังคมและการเมืองในยุคนั้นอย่างจริงจัง ผนวกกับการที่ได้ศึกษาแนวคิดทางสังคมการเมืองแบบมาร์กซิสต์จากผลงานของมาร์กซ์และเองเกลแล้ว เขาก็ได้นำหลักการของมาร์กซ์มาพัฒนาต่อในรูปแบบของงานศิลปะ เขากล่าวไว้ว่า *So wie die Politik eine Aktion gegen die Mangelhaftigkeit des Planeten ist, (...) , so ist die Literatur eine Aktion gegen die Mangelhaftigkeit des Menschen การเมืองเป็นกิจกรรมที่ต่อต้านความบกพร่องของบรรดาดาวเคราะห์ทั้งหลาย (...) เช่นเดียวกับที่วรรณคดีเป็นกิจกรรมที่ต่อต้านความบกพร่องของมนุษย์* (Brecht, Gesammelte Werke 18: 90-ผู้วิจัย, แปล) นอกจากนั้นเขายังมีแนวคิดในการสร้างงาน

ละครว่า *"ความขัดแย้งเป็นความหวัง"* (Die Widersprüche sind die Hoffnungen) (p.139) ซึ่งเป็นไปตามหลักการวิภาษวิธีที่ว่าความขัดแย้งจะนำไปสู่การพัฒนาและก่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่ดีกว่า

เบรคชท์เคยกล่าวไว้ว่า *"Der Veränderbarkeit der Welt besteht in ihrer Widersprüchlichkeitความสามารถเปลี่ยนแปลงได้ของโลกเกิดขึ้นได้ในความขัดแย้ง"* (Brecht, Schriften zum Theater Bd VII : 314-ผู้วิจัย,แปล) และนั่นก็เป็นแนวคิดสำคัญที่ทำให้เบรคชท์นำเสนอประเด็นของความขัดแย้งในละครของเขาเอง ทั้งในรูปของตัวบทและกลวิธีการแสดง ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดผลในด้านการพัฒนาตามหลักการวิภาษวิธี เพราะเขามีความเห็นว่า ละครจะต้องแสดงข้อขัดแย้งในเหตุการณ์ที่ดำเนินไปและในตัวมนุษย์ *เพื่อชี้ให้เห็นว่าโลกนั้นเปลี่ยนแปลงได้และพวกเราต้องสร้างกฎเกณฑ์ในการพัฒนา (..., um die Veränderbarkeit der Welt in Sicht zu bekommen, müssen wir ihre Entwicklungsgesetze notieren"*(p.317) หรืออาจอธิบายให้เข้าใจง่ายขึ้น ก็คือ ในละครแบบวิภาษวิธีของเบรคชท์ เขานำเสนอแนวทางหรือการกระทำของมนุษย์ด้วยแนวทาง 2 แนวที่คัดง้างกัน เพื่อแสดงให้เห็นว่าโลกนี้มีปัญหาที่เกิดจากการขัดแย้งระหว่างแนวทางทั้งสองแนวทางที่มีอยู่และผู้ชมก็มีหน้าที่สังเคราะห์ข้อขัดแย้งนั้นให้กลายเป็นทางออกของปัญหาเพื่อพัฒนาสังคมโลกต่อไป ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นข้อขัดแย้งระหว่างชนชั้นนายทุน (พ่อค้า) และชนชั้นกรรมาชีพ (กุลี) ซึ่งทำให้เกิดปัญหาชนชั้นและความไม่ยุติธรรมในสังคม ดังนั้นเราจึงควรลุกขึ้นแก้ไขปัญหานั้น ๆ ต่อไป

ในช่วงแรก ๆ เบรคชท์อาจใช้ละครของเขาเป็นงานกระตุ้นหลักการและอุดมการณ์ทางการเมืองตามแนวคิดมาร์กซ์อยู่มากจนกล่าวได้ว่า ละครของเบรคชท์ส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของการสอนแนวคิดทางสังคมการเมืองโดยตรง โดยการทำให้แนวคิดทางการเมืองปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมได้ด้วยวิธีทางศิลปะซึ่งหวังผลทางสังคมการเมืองอันเป็นแนวคิดวัตถุนิยมวิภาษวิธี ฮันส์ กราเบอ (Hans Grabe,1952:168-169) กล่าวไว้ว่า *"Man lernt auch die Politik im Theater เราสามารถเรียนรู้การเมืองได้ในละครด้วย"* และละครของเบรคชท์ก็เป็นละครเพื่อการเรียนรู้ทางการเมืองเช่นกัน ตัวอย่างเช่น เรื่อง *แม่* (*Die Mutter*) ซึ่งเป็นการนำเสนอประเด็นของความขัดแย้งทางชนชั้นในสังคม ผ่านเรื่องราวของคน ๆ หนึ่งในฐานะแม่ของลูกชาย ชนชั้นกรรมาชีพที่ตัดสินใจลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อความยุติธรรมในสังคม (ดูเพิ่มเติม เจตนา นาควัชระ, 2526 : 76-82) รวมทั้งละครเรื่องอื่น ๆ อีกหลายเรื่อง อย่าง*นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ มาตรการที่จำเป็น* เหล่านี้เป็นต้น

หากแต่ในช่วงหลัง ๆ ดูเหมือนว่าเบรคชท์จะนำเสนอละครด้วยหลักการวิภาษวิธีอย่างลึกซึ้งขึ้น ซับซ้อนขึ้น โดยเฉพาะการนำเสนอเป็นประเด็นทางปรัชญา

ละครในช่วงหลัง ๆ หลายเรื่องนำเสนอปัญหาและข้อขัดแย้งทางปรัชญาโดยไม่ให้คำตอบที่แน่ชัด เขามักจะทิ้งประเด็นที่จะเป็น บทสังเคราะห์ (Synthesis) ให้แก่ผู้อ่าน/ผู้ชมละคร

ของเขาได้คิดพิจารณาต่อไป เช่น เรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* ซึ่งแสดงข้อขัดแย้งระหว่างแนวทาง 2 แนวทาง ท่ามกลางสภาวะสังคมที่ยากแค้นและบีบบังคับให้ผู้คนต้องดิ้นรนเอาตัวรอดและเอารัดเอาเปรียบกัน ได้แก่ แนวทางแบบเซนเต (ที่ใจดี คอยช่วยเหลือผู้อื่นแต่อ่อนแอและถูกเอารัดเอาเปรียบ) และแนวทางแบบซุยตา (ที่ใจร้าย แต่เข้มแข็งและไม่ยอมให้ใครมาเอารัดเอาเปรียบ) ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมช่วยหาทางสังเคราะห์ความขัดแย้งของพฤติกรรมนั้นให้เป็นทางออกต่อไปว่าหนทางใดจึงจะเหมาะสมสำหรับการดำเนินชีวิตให้อยู่รอดได้ในโลกที่แร้นแค้นใบนี้ (ดูบทที่ 3 เพิ่มเติม) และนี่คือลักษณะละครแบบวิภาษวิธี ซึ่งเกิดขึ้นจากการพัฒนาหลักการของเฮเกล และมาร์กซ์ เสียใหม่ เพราะเฮเกลใช้หลักการวิภาษวิธีในฐานะนักปรัชญา มาร์กซ์ใช้หลักการนี้ในฐานะนักสังคมวิทยา แต่เบรคซท์ใช้หลักการนี้ในฐานะศิลปิน ซึ่งได้แนวคิดทางปรัชญาของเฮเกลและแนวคิดทางสังคม/การเมืองของมาร์กซ์มานำเสนอด้วยกลวิธีทางศิลปะ และศิลปะของเบรคซท์ก็มีลักษณะวิภาษวิธีได้ด้วยเทคนิคการแสดงอย่างที่เบรคซท์เรียกในเชิงทฤษฎีว่า "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ด้วย เพราะเทคนิคนี้ทำให้เกิดการถอยห่างจากการนำเสนอความขัดแย้งของเหตุการณ์และการกระทำของมนุษย์เพื่อสกัดกั้นการมีอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามและเพื่อให้เกิดผลตามหลักการวิภาษวิธีต่อไป (ดูเรื่อง "ข้อกำหนดทางทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่อง 'การทำให้แปลก'")

2.4.2 ข้อกำหนดทางทฤษฎีละครที่ว่าด้วยเรื่อง การทำให้แปลก (Verfremdung)

"การทำให้แปลก" เป็นเรื่องของเทคนิค เทคนิคการทำให้แปลกเป็นกลวิธีทางการละครแบบหนึ่งที่ทำให้เกิดระยะห่างในการดูละคร ดังที่ ยาน คนอพท์ อธิบายความหมายของระยะห่างตามแบบละครของเบรคซท์ไว้ว่า

> *"Dintanz" bedeutet, Kunst und Nirklichkeit voneinander zu trennen, zu erkennen, dass das, was auf der Bühne gezeigt wird, künstlich hergestellt,(...)*
> *"ระยะห่าง" ที่ว่านี้ หมายถึง การแยกศิลปะกับความเป็นจริงออกจากกัน เพื่อให้ผู้ชมตระหนักอย่างชัดเจนว่า สิ่งที่แสดงให้เห็นอยู่บนเวทีนั้นถูกผลิตอย่างเทียมขึ้นมาด้วยการแสดงไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นจริง (...)*
>
> (Knopf, 1980: 384-ผู้วิจัย, แปล)

เบรคซท์ใช้เทคนิคการทำให้แปลกแทรกในส่วนที่จะทำให้เกิดอารมณ์ร่วมทางการละคร เพื่อทำให้เกิดระยะห่างในการดูละคร ตามหลักการละครของเขาที่ว่า *Das Prinzip besteht darin,*

an Stelle der Einfuhlung die Verfremdung herbeizufühlen หลักการก็คือการทำให้แปลกในส่วนที่จะทำให้เกิดอารมณ์ร่วม (Brecht, Schriften zum Theater, Bd III: 109- ผู้วิจัย, แปล)

แนวความคิดเรื่อง "การถอยห่าง" หรือ "การมีระยะห่าง" ดังกล่าวนั้นเป็นแนวความคิดหลักอย่างหนึ่งในทฤษฎีละครของเบรคซท์ แรกเริ่มเดิมทีเบรคซท์ยังไม่ได้ใช้คำว่า "Verfremdung" ซึ่งหมายถึง การทำให้แปลก แต่อย่างใด เมื่อปี 1920 เขาเคยเขียนบันทึกไว้ว่า "*Humor ist Distanzgefühl หรือ Humour is a sense of distance อารมณ์ขันเป็นความรู้สึกถอยห่างแบบหนึ่ง*" นั่นคืออารมณ์ขันมักจะเกิดจากความรู้สึกไกลตัวแบบที่ไม่เอาตัวเข้าไปรู้สึกร่วมไปด้วยหรืออาจอธิบายให้เข้าใจง่ายได้ว่า เรามักขำเมื่อเรื่องนั้นไม่ใช่เรื่องของเรา เป็นเรื่องของคนอื่น เช่น เราหัวเราะเมื่อคนอื่นลื่นล้มแต่เราอาจหัวเราะไม่ออกหากเราเป็นคนลื่นล้มเอง คำกล่าวของเบรคซท์เกี่ยวกับเรื่องความรู้สึกถอยห่างในอารมณ์ขันนี้แสดงให้เห็นว่า เขาสนใจแนวคิดเรื่องการถอยห่างมาตั้งแต่เริ่มแรก เพียงแต่ยังไม่พัฒนาเทคนิคและหลักการนี้อย่างเป็นระบบเท่านั้นเอง ต่อมา เขาก็ใช้คำว่า "การเหินห่าง" (Entfremdung) หรือ alienation และบางครั้งก็ใช้คำว่า "ความแปลก" (Fremdheit) หรือ strangeness แต่หลังจากที่เบรคซท์ได้เดินทางไปมอสโคว เมื่อปี 1935 และมีโอกาสได้ชมการแสดงของคณะละครจีนชื่อ Mei Lan Fang ทำให้เขาได้เห็นเทคนิคการแสดงของจีนที่มีลักษณะการแสดงแบบไม่กระตุ้นความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงและไม่มีการแสร้งทำว่า ไม่มีคนดู (แบบละครแนวสมจริง ซึ่งมีแนวคิดเรื่อง "ฝาที่สี่" ที่ว่าผู้ชมจะได้รับรู้ความเป็นไปของชีวิตและเรื่องราวจากการแอบดูผ่าน "ฝาที่สี่" และนักแสดงจะแสดงออกเสมือนว่าไม่มีคนดู) ซึ่งเบรคซท์เห็นว่าศิลปะจีนนี้มีลักษณะของการถอยห่างจากการที่ไม่ทำให้คนดูรู้สึกมีอารมณ์ร่วมไปกับเหตุการณ์และตัวละคร ทำให้เขาสร้างคำใหม่ขึ้นมา นั่นคือคำว่า "การทำให้แปลก" (Verfremdung) และได้เขียนข้อเขียนที่ชื่อ "ผลกระทบการทำให้แปลกในศิลปะการแสดงแบบจีน" (Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst) ในปี 1936 ด้วย (ข้อมูลจาก Styan, 1981 : 142 และ Willett, 1977 : 74)

เบรคซท์อธิบายความหมายของ "การทำให้แปลก" ไว้เมื่อปี 1938ว่า

> "*Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen*"

"การทำเหตุการณ์หรือตัวละครให้แปลก หมายถึง การนำเอาลักษณะที่เป็นสิ่งธรรมดา ๆ ที่เห็นได้ชัด หรือสิ่งที่รู้จักกันทั่วไปมาพิจารณาเหตุการณ์และตัวละครนั้น ๆ เพื่อจะทำให้เกิดความรู้สึกประหลาดใจและอยากรู้อยากเห็น"

(Brecht, Gesammelte Werke XV: 301-ผู้วิจัย, แปล)

"การทำให้แปลก" เป็นกลวิธีแสดงซึ่งถือเป็นหลักของ "ละครแบบเอพิค" และ "ละครแบบวิภาษวิธี", "การทำให้แปลก" เป็นเรื่องของขัดจังหวะผู้ชมในขณะที่ดูละครและนำมาซึ่งผลในการละครที่จะไม่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงนั้นและ "การทำให้แปลก" เป็นเรื่องของการกระตุ้นให้คิดพิจารณา

เทคนิคการทำให้แปลกนี้เบรคซท์พัฒนามาจากกลวิธีการแสดงของพิสคาเตอร์ เช่น การวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราว การใช้เพลง การเต้นรำ การฉายสไลด์ ฯลฯ ดังที่กล่าวไว้บ้างแล้ว แต่จากการศึกษาบทละครและงานเขียนของเบรคซท์แสดงให้เห็นว่าเบรคซท์ได้เปลี่ยนเทคนิคทางการละครของพิสคาเตอร์ให้มีหน้าที่มากกว่าเดิมที่เป็นเพียงกลวิธีทางการละคร เบรคซท์กล่าวว่า *"V-Effekt ist als soziale Massnahme ผลกระทบการทำให้แปลกนี้เป็นมาตรการทางสังคม"* ด้วย (Brecht, Gesammelte Werke XVI : 655-ผู้วิจัย,แปล) เพราะเมื่อเทคนิคการทำให้แปลกเป็นสิ่งที่ขจัดอารมณ์คล้อยตามก็จะทำให้เกิดการ "ฉุกคิด" และเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางสังคมต่อไป อย่างปฐมบทและปัจฉิมบทของเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ซึ่งเป็นการพูดกับคนดูโดยตรง (ดูบทที่ 4) ก็เป็นการใช้เทคนิคการทำให้แปลกเพื่อกระตุ้นให้คิดโดยตรง

เบรคซท์ใช้เทคนิคนี้ทั้งในตัวบทวรรณกรรมและในองค์ประกอบสำหรับการแสดง เขาเห็นว่าคนทำละครตั้งแต่นักเขียนจนถึงคนควบคุมแสงควรจะทำงานร่วมกันเพื่อให้เกิดผลในเรื่องการทำให้แปลกซึ่งจะทำให้ผู้ชมถอยห่างออกมาจากเรื่องราวเพื่อ "คิด" หากแต่การทำงานร่วมกันนี้ไม่ใช่เพื่อสร้างเอกภาพให้แก่ละครแต่เพื่อแยกองค์ประกอบออกจากกันเพื่อให้เกิดผลกระทบการทำให้แปลกขึ้นมา (ดู Styan, 1981: 142) นั่นคือ

1. นักแสดง ต้อง "แสดง" มากกว่าเลียนแบบ กล่าวคือ นักแสดงอาจพูดด้วยสรรพนามบุรุษที่ 3 หรือนักแสดงอาจพูดกับคนดูโดยตรง นอกจากนั้นยังอาจใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อแสดงความรู้สึกภายในอย่างมีสติ หรืออาจใช้วิธีป้องปากพูดกับคนดูโดยที่ตัวแสดงอื่นแสร้งทำเป็นไม่ได้ยิน บางครั้งนักแสดงก็เป็นทั้งตัวละครในเรื่องและผู้สังเกตการณ์หรือผู้วิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวและพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งคือ*นักแสดงละครของเบรคซท์ต้องแสดงบทบาทเป็นทั้ง x และ y ในเวลาเดียวกัน โดยมีความขัดแย้งในตัวเอง* (อ้างถึงใน Die Dramaturgie Brechts, 1966 : 57) เบรคซท์เคยกล่าวถึงลักษณะการแสดงของนักแสดงละครตามแบบของเขาเมื่อครั้งที่ได้สนทนากับ Ilja Fradkin ในเดือนพฤษภาคม 1955 ที่ว่า หากจะแสดงเป็นแฮมเลท นักแสดงต้องแสดงเป็น

ทั้งตัวแฮมเลท (Hamlet) และตัวของเขาเอง (p.58) ตัวอย่างเช่น ตัวละครที่ชื่อ "Wang" ในเรื่อง "คนดีแห่งเสฉวน" นั้น แสดงออกทั้งในบทบาทที่เป็น Wang ซึ่งเป็นตัวละครตัวหนึ่งในเรื่องและต้องดำเนินชีวิตดิ้นรนเอาตัวรอดเฉกเช่นตัวละครอื่น ๆ ในเรื่อง ในขณะเดียวกันก็มีบทสลับฉาก (Zwischenspiel) ซึ่ง Wang กลายเป็นผู้สังเกตการณ์และผู้วิพากษ์วิจารณ์ด้วย (ดูบทที่ 3 ในเรื่อง "คนดีแห่งเสฉวน")

2. คนออกแบบฉาก จะต้องสร้างฉากที่ไม่เน้นในเรื่องความสมจริง มีการใช้ภาพลวงและสัญลักษณ์ ไม่นำเสนอแบบมี "ฝาที่สี่" อย่างในละครแบบสมจริง เวทีมักว่างเปล่าไม่ประดับตกแต่งเลียนแบบของจริง มีการเปลี่ยนฉากให้ผู้ชมเห็นได้โดยไม่ต้องปกปิด เวทีจะไม่แยกนักแสดงและผู้ชมออกจากกัน

3. ผู้เขียนบท จะวางโครงสร้างเรื่องราวไว้เป็นตอน ๆ แบ่งแต่ละฉากไว้เป็นอิสระ นำเสนอในลักษณะที่เป็นประวัติศาสตร์, เป็นอดีต บอกเล่าเรื่องราวอย่างมีระยะห่าง นำเสนอเรื่องราวในลักษณะที่จะบอกว่า สิ่งที่เกิดขึ้นนั้นเป็นอดีต ผ่านมาแล้ว และให้มองปัจจุบันด้วยวิถีทางที่แตกต่างไป

4. ผู้กำกับการแสดง มีหน้าที่วางองค์ประกอบต่าง ๆ ของละครให้ดี แสดงโครงสร้างที่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ให้เห็นชัดเจน

5. คนออกแบบแสง จะนำเสนอโดยไม่ปิดบังแหล่งกำเนิดแสง ต้องเปิดเผยให้เห็นอุปกรณ์ทุกอย่างเพื่อให้ผู้ชมสำนึกรู้ว่ากำลังดูละคร เวทีจะใช้แสงที่ให้แสงสว่างแบบเรียบง่าย ชัดเจน มักใช้แสงขาวให้ดูเป็นธรรมชาติ เพื่อทำให้โลกของนักแสดงและโลกของคนดูเป็นโลกใบเดียวกัน

6. ผู้ประพันธ์เพลง จะนำเสนอเพลงที่แสดงแนวคิดอย่างอิสระ บทเพลงจะแยกจากการแสดง (ไม่คล้อยตามไปกับเรื่องราว และไม่กระตุ้นความรู้สึกคล้อยตาม) ซึ่งบ่อยครั้งก็ขัดแย้งกับการกระทำของตัวละครหรือเรื่องราวบนเวที เป็นดนตรีที่มีทั้งท่วงทำนองและการบรรยายเรื่องราว และอาจมีการนำดนตรีขึ้นมาเล่นบนเวที เพื่อให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจน เพื่อทำลาย "มายา" ทางการละคร บางครั้งดนตรีก็ใช้เสริมตัวบท ตัวอย่างเช่น ครั้งหนึ่ง เพา เดสเซา (Paul Dessau) ทำเสียงเปียโนให้คล้ายกับเสียงพูด (ประมวลข้อมูลจาก Styan, 1981 : 142-143 และ Brecht on Theatre, tr. John Willett, 1964 : 38)

กลวิธีการแสดงซึ่งเป็นเทคนิคการทำให้แปลกและเป็นการสกัดกั้นความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงอาจทำได้ดังนี้

1. การใช้บทเพลงเพื่อขัดจังหวะการแสดง

2. การกล่าวกับผู้ชมโดยตรง (ซึ่งละครแบบเดิมอย่างละครของเชคสเปียร์ก็ใช้กลวิธีนี้มาแล้ว)

3. การใช้ม่านเพียงครึ่งหนึ่ง ซึ่งทำให้เห็นการเปลี่ยนฉากโดยชัดเจน

4. การแสดงแหล่งกำเนิดแสงให้เห็นอย่างชัดเจนโดยไม่ปิดบัง

5.การใช้แผ่นป้ายบรรยายความหรือการฉายภาพนิ่งบรรยายความไปบนผนังด้านหลังของเวที หรือบนจอที่ตั้งอยู่ข้างเวที เพื่อสรุปเหตุการณ์ล่วงหน้า หรือเพื่อเล่าเรื่อง

6. การฉายภาพสไลด์และภาพยนตร์

7. การใช้หน้ากาก

เหล่านี้เป็นต้น

(ดูเพิ่มเติม เจตนา นาควัชระ, 2526: 184-191)

2.4.3 ข้อกำหนดทางทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่อง "การทำให้เป็นประวัติศาสตร์" (Historisieren)

"การทำให้เป็นประวัติศาสตร์" เป็นหลักการสำคัญอีกข้อหนึ่งสำหรับทฤษฎีละครที่ว่าด้วย "การทำให้แปลก" ของเบรคชท์ ดังที่เขากล่าวว่า การทำให้แปลก หมายถึงการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ และคำว่า "ทำให้เป็นประวัติศาสตร์" (historisieren) ตามความหมายทางทฤษฎีละครของเบรคชท์ก็คือ

> *Historisieren heisst Vorgänge und Personen historisch, also als vergänglich darstellen*
> *การทำให้เป็นประวัติศาสตร์หมายถึงการแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์และบุคคลเหล่านั้นเป็นประวัติศาสตร์และไม่แน่นอน*
>
> (Brecht, Gesammelte Werke XV: 302- ผู้วิจัย, แปล)

เจตนา นาควัชระ (2526) กล่าวถึงเรื่อง "การทำให้เป็นประวัติศาสตร์" ว่าอาจมีทั้งส่วนที่พ้องและไม่พ้องกับความหมายแบบไทย ในบริบทของไทยเรามักคิดถึง "ละครประวัติศาสตร์" แบบของหลวงวิจิตรวาทการ สมภพ จันทรประภา ซึ่งมุ่งสร้าง "อารมณ์ร่วม" โดยอาศัยภาพจากอดีตมา "ปลุก" ความสำนึกในปัจจุบัน เช่น ในเรื่องของความรักชาติ แต่สำหรับเบรคชท์ เขาต้องการจะใช้ละครสำหรับเลี่ยงอารมณ์ นั่นคือ การใช้กลวิธีทำละครให้เป็นประวัติศาสตร์ คือให้ไกลตัวเราทั้งในเรื่องเวลาและสถานที่ ไกลพอที่เราจะเอาเหตุผลเข้าไปพิจารณามากกว่าที่จะใช้อารมณ์เข้าทาบ ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้เกิดการพิจารณาปัญหาของสังคมร่วมสมัยอย่างจริงจัง ในขณะเดียวกันละครของเบรคชท์ก็เป็น "สื่อ" ที่พ้องกับ "ละครประวัติศาสตร์" ของไทยอยู่บ้างในลักษณะที่เป็นกระบวนการสั่งสอนและสิ่งที่สำคัญยิ่งในมิติประวัติศาสตร์ตามแบบฉบับของเบรคชท์ก็คือ

การตีความลักษณะที่เป็นประวัติศาสตร์ว่าเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน (als vergänglich) และเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้

สำหรับเบรคชท์ เขาเห็นว่าละครควรนำเสนอเรื่องของอดีตที่เทียบได้กับปัจจุบันและทำให้แปลกเพื่อให้คนปัจจุบันเปรียบเทียบเหตุการณ์ของปัจจุบันกับอดีต จะได้คิดเปลี่ยนแปลงแก้ไขไม่ให้เป็นไปอย่างอดีตเพราะเขาเห็นว่า *ในยุคที่แตกต่างกัน ทุกอย่างย่อมต่างกันไป (...wird zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sein müssen)* (Brecht-Archiv, Mappe 23 อ้างถึงใน Die Dramaturgie Brechts, 1966: 39)

เบรคชท์มักนำเรื่องราวในอดีตหรือเหตุการณ์ที่ผ่านมาแล้วมาทำเป็นละครและมักดำเนินเรื่องราวด้วยวิธีเล่าเรื่องเพื่อเน้นความเป็นอดีตซึ่งย่อมแตกต่างจากปัจจุบัน แม้อันที่จริงเหตุการณ์เหล่านั้นส่วนหนึ่งก็เป็นสภาวะการณ์ของยุคสมัยปัจจุบันหรือยุคสมัยของเบรคชท์เอง ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมดูอย่างถอยห่าง ไม่ใช่รู้สึกร่วมไปกับเรื่องราวนั้นๆ เพราะตามทัศนะของเบรคชท์ "ความรู้สึกร่วม" จะทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามและทุกข์โศกตามไปโดยไม่ได้คิด (ดังที่กล่าวไว้แล้ว)

เบรคชท์นำเสนอปัญหาของสังคมและยุคสมัยของเขาเองด้วยการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ เพื่อที่จะแสดงให้ผู้ชมรู้สึกเด่นชัดว่าตนอยู่กับปัจจุบันและสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตเป็นประสบการณ์ที่เป็นประวัติศาสตร์ ผู้ชมไม่ควรเอาตัวเองไปรู้สึกร่วมเสมือนว่าตัวเองอยู่ร่วมในประวัติศาสตร์นั้นแต่ควรคิดแก้ไขปัญหาจากการเปรียบเทียบตัวเองกับสถานการณ์ในประวัติศาสตร์นั้นมากกว่าหรืออาจกล่าวง่าย ๆ ได้ว่า เป็นการนำอดีตมาสอนใจนั่นเอง

ตามความเห็นของเบรคชท์คือ ก็ในเมื่อเหตุการณ์นั้นเป็นอดีตไปแล้ว ปัจจุบันโลกเปลี่ยนไปแล้ว เรื่องราวชีวิตของแม่คูราชที่เกิดขึ้นในสภาวะสงคราม 30 ปีนั้นเป็นเหตุการณ์ที่ผ่านมาแล้ว เรื่องราวชีวิตของกาลิเลโอ (จากเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ*) หรือชีวิตเซนเต กับซุยตา (ในเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน*) ก็เป็นเรื่องของอดีตและเรื่องของคนอื่นที่ผ่านมาแล้ว ดังนั้น เราก็ควรจะได้เรียนรู้ปัญหาชีวิตจากเหตุการณ์และการกระทำของแม่คูราช, กาลิเลโอ เซนเต และซุยตา ฯลฯ และควรดำเนินการเพื่อยับยั้งปัญหาหรือชีวิตแบบนั้น ไม่ใช่ปล่อยให้เกิดปัญหาหรือกระทำการณ์อันใดที่จะก่อให้เกิดปัญหาเฉกเช่นเหตุการณ์ในอดีตที่นำมาจัดแสดงให้ดูนั้นอีก ซึ่งก็คือการกระตุ้นให้ลุกขึ้นแก้ไข ไม่ใช่ปล่อยให้เป็นไป (1966 : 40)

เป็นอันว่า ข้อกำหนดทางทฤษฎีในเรื่องการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ก็เป็นเช่นเดียวกับข้อกำหนดทางทฤษฎีอื่นๆ ที่เป็นหนทางหนึ่งที่จะนำไปสู่จุดมุ่งหมายทางการละครของเบรคชท์เองนั่นคือ การกระตุ้นให้ผู้ชม "คิด" อย่าง "มีสติ" (bewusst) และหาหนทางแก้ไขเปลี่ยนแปลงสภาวะการณ์ที่เลวร้ายต่อไป ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเบรคชท์เชื่อว่า การมองปัญหาในฐานะผู้สังเกตการณ์จะทำให้มองปัญหานั้นอย่างทะลุปรุโปร่งและคิดแก้ไขได้ดีกว่าการที่จะทำให้รู้สึกว่าอยู่ร่วมในเหตุการณ์นั้น ๆ เอง ในลักษณะที่ว่า "ผงเข้าตาตัวเองก็คงเอาไม่ออกแต่น่าจะสามารถ

ช่วยเอาผงที่เข้าตาคนอื่นออกได้ดีกว่า" และเมื่อคิดหาทางแก้ปัญหาได้แล้วก็จะได้นำไปแก้ไขสังคมของตนเองต่อไป

กล่าวโดยสรุปก็คือ เบรคชท์นำเสนอปัญหาของมนุษย์และสังคมมนุษย์ในยุคสมัยของเขาผ่านเหตุการณ์ในอดีต (ในรูปของประวัติศาสตร์) ก็เพื่อใช้อดีตสำหรับสอนใจและเพื่อให้เห็นว่าอันที่จริงปัญหาที่ดูเหมือนว่าจะเกิดขึ้นจนเป็นสิ่งปกติธรรมดานั้นเป็นสิ่งไม่ยั่งยืน ไม่แน่นอน เปลี่ยนแปลงได้และควรลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลง และนี่ก็คือความมุ่งหวังสูงสุดที่เบรคชท์ต้องการให้เกิดจากการชมละคร แม้ว่าในความเป็นจริงอาจจะเป็นเรื่องของอุดมคติก็เป็นได้

ในละครของเขา เขากล่าวไว้อย่างตรงไปตรงมาว่า

"Betrachtet mit Misstraue! Untersucht, ob es nötig ist
Besonders das Übliche!
Wir bitten euch ausdrücklich, findet
Das immerfort Vorkommende nicht natürlich!
Denn nichts werde natürlich genannt
In solcher Zeit blutiger Verwirrung
Verordneteter Unordnung, planmässiger Willkür
Entmenschter Menschheit, damit nichts
Unveränderlich gelte."

"จงพิจารณาดูด้วยความไม่ไว้วางใจ ตรวจสอบว่าจำเป็นหรือไม่
โดยเฉพาะสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นปกติธรรมดา
พวกเราร้องขอพวกคุณอย่างจริงจัง จงคิดว่า
สิ่งที่เกิดเสมอ ๆ ใช่ว่าจะแน่นอน
เพราะไม่มีสิ่งใดแน่นอน
ในยุคที่มีแต่ความยุ่งเหยิงที่ทำให้เสียเลือดเสียเนื้อ
ความไร้ระเบียบที่ถูกจัดให้เป็นระเบียบ, การกระทำตามอำเภอใจที่
กลายเป็นกฎเกณฑ์
ความเป็นมนุษย์ที่กระทำเยี่ยงอมนุษย์เช่นนี้
ไม่มีสิ่งใดที่ไม่เปลี่ยนแปลง"

(Brecht อ้างถึงใน Kesting, 1998 : 7,ผู้วิจัย,แปล)

เราอาจกล่าวโดยสรุปเกี่ยวกับหลักการและทฤษฎีละครเบรคชท์ได้ว่าเป็นละครแนวทดลองแนวหนึ่งซึ่งจงใจคัดค้านแนวละครที่สร้างภาพลวงที่สมจริงและแนวละครแบบอริสโตเติลเกี่ยวกับละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ซึ่งมีวิธีการเข้าถึงผู้ชมโดยใช้วิธีการแสดงที่เลียนแบบชีวิตจริงและพยายามดึงผู้ชมให้เข้ามามีอารมณ์ร่วมกับเรื่องราวและชะตากรรมของตัวละครในเรื่องเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสงสาร (pity) ในชะตากรรมของตัวละครและเกิดความกลัว (fear) ว่าจะเกิดชะตากรรมนั้น ๆ กับตนบ้าง แต่แล้วในที่สุดก็จะเกิดอารมณ์ชำระใจ (Katharsis) เพราะสำนึกรู้ว่านั่นคือชะตากรรมของคนอื่น ทั้งนี้เบรคชท์เห็นว่าละครมิใช่การเสนอเรื่องราวที่ลอกเลียนแบบชีวิตมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตมนุษย์เท่านั้นแต่เป็นการเสนอ "ความเป็นไปได้" ของเรื่องราวเหล่านั้น (Brecht, Gesammelte Werke 16: 1948) โดยที่เขาต้องการให้ผู้ชมฉุกคิดในการชมละครไม่ใช่เคลิบเคลิ้มไปกับเรื่องราวหรือเกิดความรู้สึกไปกับชะตากรรมของตัวละครเหล่านั้น ดังเช่นละครของตะวันตกสมัยก่อน เขาเห็นว่าละครสมัยก่อนไม่มีคุณค่าอะไรเพราะบทมีแต่ทำให้คนดูยอมรับไปโดยตลอด เหตุการณ์ทั้งหลายก็ตายตัวเปลี่ยนอะไรไม่ได้ แม้ละครประวัติศาสตร์ก็แสดงไปตามคำพูดและอาการของปัจจุบัน ซึ่งความคิดนี้ยั่วยุให้คนคิดว่าความเป็นไปทั้งหลายคงเหมือนเดิม ละครเรียลิสต์ (realistic) ก็ให้ความรู้สึกว่าสังคมนั้นคงที่ ไม่เปลี่ยนแปลงไปได้เลย ดังนั้นคนดูก็ต้องดูสิ่งที่เขากำหนดมาให้ เป็นเหมือนต้องมนต์สะกดให้เคลื่อนคล้อยตามไปโดยไม่ได้ใช้ความคิดของตนพิจารณาความจริงอันใดเลย ประสาททั้งหลายของคนดูถูกกล่อมให้หลับไปด้วยความเชื่อเช่นนั้นโดยไม่ได้เข้ามีส่วนร่วมใช้ความคิดสร้างสรรค์สังคมจากเหตุการณ์ของละคร ดังนั้นเขาจึงสร้างแบบละครขึ้นใหม่ให้คนดูมีส่วนร่วมสำคัญในการแสดงแล้วเปลี่ยนวิธีการทั้งบทละครและจัดการแสดงเสียใหม่ (ดู เด่นดวง พุ่มศิริ, 2523)

ในละครเอพิค เบรคชท์ต้องการจะเตือนบอกผู้ชมอยู่ตลอดเวลาว่า "ละครคือละคร" ไม่ใช่เรื่องจริง โดยใช้หลักการและเทคนิคต่าง ๆ เช่น การทำให้เป็นประวัติศาสตร์ (historification) การทำให้แปลก (Verfremdung หรือ alienation) และการเล่าเรื่อง (epic) ซึ่งคือการเล่าเรื่องเพื่อแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์และตัวละครเป็นประวัติศาสตร์คือไม่ยั่งยืน ด้วยวิธีการทำให้รู้สึกแปลกประหลาด กรณีเช่นเดียวกันนี้จะเกิดกับคนร่วมสมัยก็ได้และ*การกระทำของเขาก็อาจจะแสดงออกมาในรูปที่ผูกติดกับกาลเวลา มีลักษณะเป็นประวัติศาสตร์และไม่ยั่งยืน* (Brecht, Gesammelte Werke XV : 302 อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2526: 189) โดยเขาเห็นว่าจะต้องเน้นอดีตให้มากเพื่อที่จะแยกอดีตออกจากปัจจุบันให้เห็นชัด อีกประการหนึ่งคือ การมองโลกที่ไกลจากตัวเรา ทั้งในด้านกาลเวลาและสถานที่ (ในกรณีนี้เบรคชท์ใช้วิธีนำเสนอด้วยเรื่องราวของชาติอื่นหรือเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์)นั้น ทำให้เรา "ฉุกคิด" เปรียบเทียบปัญหาของอดีตกับปัจจุบัน คนดูจะได้ความคิดว่าก็ในเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปแล้วเราก็ควรจะได้กระทำการเพื่อ

เปลี่ยนสังคมไปสู่ทางที่เขาพอใจในปัจจุบันนี้ ทำให้เราสามารถมองโลกปัจจุบันด้วยทัศนะใหม่ซึ่งเป็นผลของการทำให้แปลกที่มีลักษณะขัดจังหวะการแสดงด้วยกลวิธีต่าง ๆ เช่น การใช้เนื้อหาเรื่องราวที่ไกลตัว การใช้ลักษณะค้านหรือความขัดแย้งในตัวเอง การที่ตัวละครป้องปากพูดกับคนดู การจัดฉากที่ไม่ได้ดูสมจริง การใช้เพลงคั่นระหว่างการแสดง เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อให้ละครส่งผลกระทบต่อสังคมและกระตุ้นพลังทางปัญญา

2.5 อิทธิพลของเบรคชท์ในฐานะนักการละครสมัยใหม่

วรรณกรรมการละครรวมทั้งหลักการและแนวคิดทางทฤษฎีดังที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้วนี้ ส่งผลกระทบต่อวงการวรรณกรรมและการละครสมัยใหม่สืบต่อมา นักประพันธ์และนักการละครสมัยใหม่ทั้งไทยและเทศ ไม่ว่าจะเคยทำละครหรือใช้เทคนิคละครตามแบบของเบรคชท์หรือไม่ ล้วนยกย่องเบรคชท์ในฐานะที่เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ตัวอย่างเช่น ซาร์ตร์ นักปราชญ์และนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ซึ่งกล่าวถึงเบรคชท์ในฐานะที่เป็นนักประพันธ์ร่วมสมัยที่เขายกย่องมากที่สุด แม้จะไม่เคยใช้เทคนิคละครและทฤษฎีละครของเบรคชท์เลย (อ้างไว้แล้ว หน้า 2) เป็นอันว่าแบร์ทอล์ท เบรคชท์ ในฐานะที่เป็นนักการละครสมัยใหม่นั้นสร้างผลงานไว้ด้วยภาษาเยอรมันก็จริง หากแต่ผลงานของเขาแพร่หลายไปเกินกว่าประเทศที่พูดภาษาเยอรมันเสียอีก

วรรณกรรมการละครของเขาได้รับการนำไปจัดแสดงในหลายประเทศในเวลาต่อมา แม้ว่าเบรคชท์จะสิ้นชีวิตไปแล้ว (ดู Willett, 1977) แบบละครของเขาก็ได้รับการกล่าวขวัญถึงและนำมาปฏิบัติอยู่จวบจนทุกวันนี้...นั่นแสดงว่าอิทธิพลของละครเบรคชท์มีทั้งในฐานะที่เขาเป็นนักประพันธ์และนักคิด

เจตนา นาควัชระ (2526: 195) กล่าวถึงแบบละครของเบรคชท์ไว้ว่า *"ลำพังความคิดเชิงปฏิรูปสังคมของเขาแต่อย่างเดียวก็คงไม่มีผลกระทบทั้งในทางกว้างและทางลึกต่อเพื่อนนักประพันธ์มากมายถึงเพียงนั้น ถ้าหากเขาไม่ได้พัฒนารูปแบบและวิธีการแสดงอันเป็นนวตกรรมทางศิลปะที่ยิ่งใหญ่ทัดเทียมขึ้นมา"* นั่นคือ อิทธิพลของเบรคชท์ที่มีต่อวงการศิลปะวรรณกรรมและการละครในช่วงหลังศตวรรษที่ 20 นั้นมีมากในระดับนานาชาติ โดยเฉพาะเทคนิคและแบบแผนทางการละครอย่างที่เรียกว่า "ละครเอพิค" ซึ่งเป็นนวัตกรรมทางการละครที่ก่อให้เกิดความแปลกใหม่ในวงการละครตะวันตกอยู่มาก ส่งผลให้เกิดการสร้างงานละครสืบมา ไม่ว่าจะเป็นผลงานของชาวเยอรมันอย่างมาร์กซ์ ฟริสช์ (Max Frisch) และ ฟรีดริคช์ ดือร์เรนมัท (Friedrich Dürrenmatt) หรือกระทั่งผลงานของนักการละครชาติอื่น ๆ อย่าง Giorgio Strehler ผู้กำกับละครชาวอิตาเลียน Perter Brook ผู้กำกับการละครที่มีชื่อเสียงชาวอังกฤษ Jean Vilar ผู้กำกับละครชาวฝรั่งเศส เป็นต้น แม้แต่ในประเทศรัสเซีย อเมริกา และประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคตะวันออกอย่าง

จีน ญี่ปุ่น ก็ได้รับอิทธิพลทางการละครของเบรคชท์อยู่เช่นกัน (ดู Styan, 1981: 164-167) นอกจากนั้น *เขายังเป็นที่ไหลหลงในวงการมหาวิทยาลัยและละครเพื่อการศึกษา ซึ่งอิทธิพลของเขาอาจยิ่งเพิ่มมากขึ้นในอนาคต* (นพมาส ศิริกายะ, 2529 : 107)

วงการละครไทยเองก็ให้ความสำคัญกับเบรคชท์อยู่ไม่น้อย ถึงขนาดมีคำกล่าวว่า "*ถ้าเป็นนักการละคร ใครไม่รู้จักตาคนนี้ ควรไปตาย*" (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง อ้างถึงใน พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2543: 68) นักการละครไทยให้ความสนใจเบรคชท์ทั้งจากตัวบทวรรณกรรมและรูปแบบทางการละครอย่างที่รู้จักกันในชื่อ "ละครแบบเอพิค"หรือ"ละครแบบเบรคชท์" จนมีการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยหลายเรื่อง (ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 1) รวมทั้งยังมีการใช้แนวทางละครและเทคนิคละครของเขาในวรรณกรรมละครของไทยเอง เป็นอันว่าการละครของเบรคชท์ก็ส่งอิทธิพลข้ามวัฒนธรรมมายังการละครไทยเช่นกัน แม้จะมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมอยู่ไม่น้อยเลย ส่วนประเด็นของ "ผลกระทบ" ที่เกิดจากการรับอิทธิพลนี้นั้นเราจะพิจารณากันต่อไป

เนื่องจากที่เบรคชท์สร้างวรรณกรรมการละครของเขาควบคู่มากับทฤษฎีละคร ในขณะเดียวกันเขาก็นำทฤษฎีของเขานี้มาใช้จริงในทางปฏิบัติ ดังนั้นผู้ที่สนใจงานของเบรคชท์จึงไม่อาจมองข้ามเรื่องของพัฒนาการ หลักการ และทฤษฎีละครของเขาไปได้ ทั้งนี้เพราะ "*เราอาจเข้าใจละครเบรคชท์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ถ้าเราใฝ่ใจที่จะศึกษาทฤษฎีการละครของเขา*" (เจตนา นาควัชระ, 2526 : 178) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการ "รับ" ผลงานของเขามาใช้ในลักษณะข้ามวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้การศึกษาวิเคราะห์ หลักการ พัฒนาการและเอกลักษณ์ทางการละครของเบรคชท์ในเชิงทฤษฎีตามที่กล่าวมาทั้งหมดในบทนี้จึงน่าจะเป็นรากฐานสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ "ผลกระทบ" เมื่อมีการรับการละครของเบรคชท์เข้ามาในสังคมไทยได้อย่างเป็นระบบต่อไป โดยเฉพาะเมื่อนักการละครไทยได้รับผลกระทบจากการละครเบรคชท์ทั้งในด้านเนื้อหา (ซึ่งคือการนำวรรณกรรมละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยโดยตรง)และทฤษฎี (ซึ่งคือการนำทฤษฎีและเทคนิคละครตามแบบของเบรคชท์มาใช้ในวรรณกรรมและการแสดงละครไทย) อย่างในกรณีของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครซึ่งจะสะท้อนให้เห็นในประเด็นนี้ได้เด่นชัดที่สุดและผู้วิจัยจะวิเคราะห์โดยละเอียดในบทที่ 4 ส่วนบทที่ 3 นั้นเป็นการนำเสนอภาพรวมของการรับละครเบรคชท์เข้ามาในสังคมไทยซึ่งจะสะท้อนให้เห็นเนื้อหาและแนวคิดอันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ที่สามารถส่งข้ามวัฒนธรรมมาในสังคมไทย รวมทั้งกลวิธีการนำเสนอละครเบรคชท์ในบริบทของสังคมไทยต่อไป