บทที่ 3

ละครเบรคชท์ในสังคมไทย

การละครของเบรคทช์มีพัฒนาการอยู่ในสังคมตะวันตกจนกระทั่งมีลักษณะเฉพาะหลายประการ ทั้งในด้านเนื้อหาของบทละคร ทฤษฎีละครและแนวทางละคร (ดังที่วิเคราะห์ไว้แล้วในบทที่ 2) .ซึ่งยังคงสื่อความหมายได้ข้ามยุคข้ามสมัย จนทำให้ชื่อของเบรคชท์ยังได้รับการกล่าวขวัญถึงอยู่ในวงการวรรณกรรมและการละครสมัยใหม่ในระดับนานาชาติตราบจนทุกวันนี้ แบบแผนการละครรวมทั้งผลงานวรรณกรรมการละครของเขาหลายเรื่องสามารถส่งข้ามวัฒนธรรม ข้ามยุค ข้ามสมัย มาปรากฏอยู่ในสังคมไทยได้เช่นกัน ทั้งๆ ที่มีเนื้อหาและลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์อยู่ในสังคมตะวันตก

นักการละครไทยหลายกลุ่มนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ชิ้นสำคัญๆ หลายชิ้นมาทำเป็นละครด้วย "พากย์ไทย" ในช่วงเวลาต่างๆ กันไป ในประเด็นของการรับวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยโดยตรงนี้ ตัวบทวรรณกรรมนับเป็นประเด็นสำคัญประการหนึ่งที่มาควบคู่กับแบบแผนละครแบบเอพิค หรือละครเบบวิภาษวิธีของเขา เพราะ*การที่เบรคชท์ได้รับยกย่องในระดับนานาชาติว่าเป็นนักเขียนละครที่ยิ่งใหญ่นั้น หาใช่เพราะมหาชนได้มีโอกาสชมละครของเขาในฐานะละครเวทีสม่ำเสมอไม่ คนจำนวนมากรู้จักเบรคชท์เพราะได้อ่านเบรคชท์และวรรณกรรมของเขาก็สามารถกระตุ้นให้คิดและกระตุ้นจินตนาการของผู้อ่าน*(เจตนา นาควัชระ, 2526:196) แบบแผนละครของเบรคชท์เองก็เป็นแรงกระตุ้นสำคัญในการทำละครใหม่ๆ ต่อมาด้วยเหตุนี้ การวิเคราะห์ลักษณะเนื้อหาของวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในบริบทของสังคมไทย รวมทั้งกลวิธีการนำเสนอละครแบบเบรคชท์ที่นำมาใช้ในละครไทยจึงเป็นประเด็นสำคัญที่ไม่อาจมองข้าม ทั้งนี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถเฉพาะตัวของเบรคชท์เอง ทั้งในฐานะนักคิดและศิลปิน โดยเฉพาะความสามารถทางวรรณศิลป์และการสร้างเอกลักษณ์ทางศิลปะผ่าน "สื่อ" ที่มีความหมายข้ามชาติ นอกจากนั้นยังเป็นการแสดงภาพรวมของการรับละครเบรคชท์สู่สังคมไทยและความสนใจของนักการละคร และนักวิชาการไทย ที่มีต่อเบรคชท์ซึ่งจะเป็นผลสืบเนื่องให้เห็นผลกระทบต่อพัฒนาการละครไทย และการละครไทยร่วมสมัยต่อไป

3.1 การรับละครเบรคชท์สู่พัฒนาการละครไทยสมัยใหม่

การละครของไทยมีพัฒนาการผ่านกาลเวลามาเนิ่นนาน ซึ่งอันที่จริงอาจกล่าวได้ว่าละครไทยส่วนหนึ่งเป็นศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติมาก็ว่าได้ กล่าวคือ นับตั้งแต่ละครไทยสมัยแรกที่มีลักษณะของการระบำ รำ เต้นและละครร้อง ละครรำอย่างโขน ลิเก จนกระทั่งถึงละครสมัยใหม่อย่างละครแนวสมจริงและละครแนวทดลองต่างๆ ก็ล้วนมีอิทธิพลมาจากต่างชาติด้วยทั้งสิ้น

วิทย์ ศิวะศิยานนท์ (2531) กล่าวไว้ว่า *"วรรณคดีไทยเกิดขึ้นจากการผสมผสาน"* และการผสมผสานในที่นี้ก็พัฒนาเป็นลำดับขั้นตอนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน นับตั้งแต่*"ศิลปะการละครไทยแต่เดิมที่มีลักษณะของศิลปะที่มักจัดแสดงเพื่อความเพลิดเพลิน และมักจบเรื่องด้วยความสุขแบบละครสันสกฤตซึ่งเป็นอิทธิพลจากศิลปะวรรณกรรมของอินเดีย"* (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508) รวมถึงศิลปวัฒนธรรมของมอญและเขมรซึ่งคนไทยคุ้นเคยและซึมซับเอาไว้ทีละเล็กทีละน้อยตั้งแต่ครั้งที่ชนชาติไทยเข้ามารวมอยู่กับชนชาติอื่น ๆ ในสุวรรณภูมิหรือกระทั่งศิลปการแสดงของจีนซึ่งเกิดจากการปะทะสัมพันธ์กันทางวัฒนธรรม (ดู สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543:332) จนกระทั่งต่อมา ศิลปะวรรณกรรมและการละครไทยได้รับอิทธิพลจากชนชาติตะวันตก ดังที่ รื่นฤทัย สัจจพันธ์ (2524) ได้ศึกษาไว้ใน *"อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศในวรรณกรรมไทย" ว่า เราได้แบบแผนละครรำจากอินเดีย และรับแบบแผนละครร้องและละครพูดมาจากตะวันตก"*

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543:348)ได้ศึกษาเกี่ยวกับวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์โดยกล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของนาฏยศิลป์และละครไทยเอาไว้ว่าการเปิดประเทศไปสู่โลกตะวันตกในรัชกาลที่ 4 ยังผลให้ในช่วงสมัยของรัชกาลที่ 5 มีความเป็นตะวันตกอย่างรวดเร็ว *นาฏยศิลป์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพัฒนาเป็นสองทาง ทางหนึ่งคือปรับเปลี่ยนนาฏยศิลป์ดั้งเดิมให้เข้ากับยุคสมัยมากขึ้นโดยตัดบางสิ่งออกให้กระชับ อีกทางหนึ่งคือนาฏยศิลป์อย่างใหม่ที่มีกลิ่นอายของตะวันตกคือมีความสมจริงมากขึ้นอีกทั้งสะท้อนวิถีชีวิตและรสนิยมของยุค* กล่าวคือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป็นองค์อุปถัมป์ให้*เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของนาฏยศาสตร์อย่างสำคัญ* ส่วนพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นก็ทรงศึกษาในประเทศอังกฤษและสนพระทัยในการละครแบบตะวันตก นอกจากนั้นยังทรงสนับสนุนนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดียิ่ง(ดูเพิ่มเติม 2543: 351-352)

แรกเริ่มของการรับรูปแบบและแนวทางละครตะวันตก โดยเฉพาะลักษณะของละครพูดในช่วงสมัยของรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 นั้น ดูเหมือนว่าเรารับมาในลักษณะของละครแนว

สมจริง (realism) ซึ่งถือเป็นแนวทางละครตะวันตกสมัยใหม่ที่ถึงกำหนด และพัฒนาขึ้นมาเพื่อต่อต้านละครเพ้อฝัน และไม่สมจริงแบบละครตะวันตกเดิมที่เรียกว่า เมโลดรามา ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากช่วงระยะเวลาของการนำละครตะวันตกมาใช้ในสังคมไทย ในช่วงนั้นแล้วพบว่าตรงกับช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงของกระแสการละครสมัยใหม่ในโลกตะวันตกแบบสมจริงนั่นเอง กล่าวคือ *ในวงการละครตะวันตกมักจะถือเอา 25 ปีสุดท้ายของคริสตศตวรรษที่ 19 เป็นระยะแห่งการเริ่มก่อตัว และพัฒนาของวงการละครสมัยใหม่ นั่นคือ ราวปี ค.ศ.1875* (สุชาติ สวัสดิศรี, 2518:1) หรือบางครั้งก็ถือเอาปี ค.ศ. 1870 เป็นต้นมา จึงไม่น่าสงสัยที่กระแสการละครเช่นนี้ จะเข้ามายังสังคมไทย เมื่อมีการสัมผัสทางวัฒนธรรมขึ้นจากนโยบายทางการต่างประเทศของพระมหากษัตริย์

ที่จริงแล้วการที่จะนับปีหนึ่งปีใดเป็นปีเริ่มต้นของละครตะวันตกสมัยใหม่นั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะพัฒนาการด้านศิลปะและวรรณคดีเป็นสิ่งที่ค่อยเป็นค่อยไป (สดใส พันธุมโกมล, 2527:65) ดังนั้นการบ่งชัดไปว่าละครสมัยใหม่ของไทย ถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ใด ก็เห็นจะไม่ได้เช่นกัน หากแต่กล่าวได้ว่า แนวทางและรูปแบบของการละครไทย มีลักษณะปรับเปลี่ยนไปจากการละครแบบเดิมตั้งแต่ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 /รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนถึงยุคการละครไทยสมัยใหม่ ซึ่งเป็นละครที่เติบโตขึ้นในสถาบัน การศึกษาที่มีการฝึกสอน การละครตะวันตก ดังนั้น *ละครไทยสมัยใหม่จึงเป็นละครที่ได้มีการศึกษาแบบแผนการแสดงจากตะวันตก และได้นำมาปรับปรุงการละครนี้ให้ก้าวหน้าขึ้นทั้งเทคนิคในการแสดง บทที่ใช้ในการแสดง ตลอดจนปรัชญาในการแสดงให้สอดคล้องกับเรื่องที่นำแสดง* (ดู รื่นฤทัย สัจจพันธ์ : 2524:279) ตัวอย่างเช่นการจัดแสดงละครที่มาจากการแปลบทละครที่มีชื่อเสียงของต่างชาติ โดยแผนศิลปการละครจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อย่าง *อวสานของเซลล์แมน* (Death of the Selesman) *ตุ๊กตาแก้ว* (Glass Managerie)... ครั้นต่อมาจึงเกิดการสร้างบทละครไทยขึ้นเองและเกิดคณะละครอิสระขึ้นและสร้างสรรค์ผลงานละครหลากหลายจวบจนปัจจุบัน

เมื่อการละครตะวันตกไม่ได้หยุดยั้งพัฒนาการละครสมัยใหม่อยู่ที่ละครแบบสมจริงเท่านั้น การรับการละครตะวันตกเข้ามาในสังคมไทย ผ่านสถาบันการศึกษาและพัฒนาการละครไทยจึงไม่หยุดยั้งเพียงนั้นเช่นกัน และนี่ก็เป็นสาเหตสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ละครของเบรคชท์และแบบละครของเบรคชท์มาปรากฏอยู่ในสังคมไทย ในฐานะที่เป็นละครแนวทดลองแนวหนึ่ง เช่นเดียวกับแนวสมจริงและละครแนวปฏิเสธความสมจริงแบบต่างๆ ซึ่งมีต้นแบบมาจากการละครตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นละครแนวโรแมนติก (romanticism), ละครแนวสัญลักษณ์ (symbolism), ละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) หรือละครแนวแอบเสิร์ด (absurd) รวมทั้งละครแนวเอพิค (epic) หรือละครแบบเบรคชท์ (brechtian play) (ดู สดใส พันธุมโกมล,

2525) (รายละเอียดของละครตะวันตกแนวสมจริงและละครที่ปฏิเสธความสมจริง อธิบายไว้แล้วในบทที่ 2) ทั้งนี้แนวทางละครต่างๆ ย่อมมีลักษณะและจุดประสงค์แตกต่างกัน ซึ่งมีผลให้ละครไทยสมัยใหม่ที่มีพัฒนาการมาจากละครพูดแบบเดิมมีลักษณะที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นกัน กล่าวคือ

เนื้อหาของบทละครพูดของเก่ามักเน้นเรื่องอารมณ์ ที่จูงใจให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามพฤติกรรมของตัวละครในขณะที่ละครพูดสมัยใหม่เน้นเรื่องความคิด การสื่อความหมาย หรือ "สาร" มายังคนดู ฉะนั้นเรื่องจึงมิใช่เป็นเพียงความสวยงาม ความรื่นรมย์เพียงมุมเดียว ในส่วนที่เป็น "มุมมืด" ความน่าเกลียด น่าขยะแขยง ฯลฯ ก็นำมาแสดงบนเวทีด้วย โดยถือว่าละครที่ดีไม่เพียงแต่ให้ความเพลิดเพลินบันเทิงใจแก่ผู้ชมในขณะที่ดูละครเท่านั้น แต่ต้องให้ผู้ชมได้ "อะไร" ไปคิดที่บ้านด้วย (2524:279) ในกรณีของแนวทางละครชวนคิดนี้เป็นลักษณะหนึ่งของการละครแบบเบรคชท์นั่นเอง

ส่วนในด้านการแสดง ละครพูดสมัยก่อนมักใส่สีสันเพื่อให้เกิดอารมณ์แก่คนดู (มีลักษณะแบบลิเกของไทย) ไม่ว่าจะด้วยเสื้อผ้า อารมณ์ คำพูดและการกระทำ แต่ละครสมัยใหม่มีการแสดงเป็น 2 ลักษณะคือ

1. การแสดงละครที่ทำให้เป็นธรรมชาติ เพื่อรักษาความสมจริงให้มากที่สุด

2. การแสดงละครที่มีลักษณะของละครอย่างเด่นชัดเพื่อให้คนดูรู้สึกว่ากำลังดูละครอยู่เพื่อมิให้คนดูเคลิบเคลิ้มจนลืมเนื้อหา ซึ่งลักษณะของละครแบบเบรคชท์เองก็เป็นเช่นนี้

แม้ว่าช่วงแรกๆ ละครสมัยใหม่ของไทย มักเป็นละครแปลหรือแปลงมาจากบทละครของต่างชาติ แต่ก็มีการแต่งบทละครไทยขึ้นมาเองอยู่บ้าง (แม้จะไม่มากเท่าวรรณกรรมประเภทอื่นอย่างนวนิยายหรือเรื่องสั้นก็ตาม) เช่น เรื่อง *ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก นายอภัยมณี* ของวิทยากร เชียงกูล หรือ *ชั้นที่เจ็ด* ของ สุชาติ สวัสดิศรี (ดู 2524:280) เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีบทละครไทยที่จัดแสดงโดยใช้แนวทางและเทคนิคละครแบบตะวันตกด้วย เช่นละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ ความฝันกลางเดือนหนาว* ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร *มิดะ Interview with ท้าวศรีสุดาจันทร์* ของภัทราวดีเทียเตอร์ เป็นต้น

เห็นได้ว่า การละครตะวันตกมีผลกระทบต่อละครของไทยสมัยใหม่อยู่ในหลายลักษณะ ทั้งจากการรับอิทธิพลของบทละครและแนวทางการแสดงโดยตรงและจากการรับแนวทางการแสดงเพื่อใช้ในบทละครของไทยเอง ซึ่งการละครของเบรคชท์ในสังคมไทยเป็นตัวอย่างหนึ่งที่บ่งชัดถึงผลกระทบของละครตะวันตกที่มีต่อการละครไทยทั้งสองลักษณะ (ดูบทที่ 4) ด้วยเหตุนี้ละครไทยสมัยใหม่จึงมีความหลากหลายทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และแนวทางในการนำเสนอ ในที่นี้การรับละครของเบรคชท์ และละครแบบเบรคชท์เข้ามาในสังคมไทยนับเป็น

อีกแนวทางหนึ่งที่สร้างความหลากหลายนั้น หรืออาจกล่าวได้ว่าละครเบรคชท์เป็นแนวทางละครแนวทางหนึ่งที่เกิดขึ้น ท่ามกลางกระแสของการศึกษาทดลองทางการละครของไทยก็ว่าได้

หากแต่เมื่อการละครไทยสมัยใหม่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกโดยเฉพาะการละครแบบเหมือนจริง (das realistische Theater) มาเนิ่นนานจนอิทธิพลของละครแนวนี้แพร่หลายกลายเป็นแนวทางหลักในสื่อทุกชนิดที่นำสู่สายตาสาธารณชน ไม่ว่าจะเป็นละครโทรทัศน์ ละครเวทีหรือกระทั่งในรูปแบบของภาพยนตร์ การนำละครและแนวทางละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย จึงอาจทำให้ผู้ชมต้องสร้างความคุ้นชินขึ้นใหม่ เพราะเบรคชท์ปฏิเสธปรัชญาละครของอริสโตเติลไปพร้อมๆ กับแผนละครแบบเรียลิสม์ (realism) และแนทเชอรัลลิสม์ (naturalism) และได้สร้างภาพของละครแบบใหม่ขึ้นแทนในลักษณะของ "ละครที่เป็นละคร" "ละครบทเรียน" และ "ละครชวนคิด" ละครของเบรคชท์จึงไม่ใช่ละครที่มุ่งเน้นกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกและไม่ได้จงใจให้ละครมีลักษณะสมจริงอย่างละครที่มีอยู่อย่างแพร่หลาย จึงถือได้ว่าการนำละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงแรกๆ นั้นน่าจะเป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้วงการละครไทยไม่น้อย แม้ว่าละครไทยแบบเดิมก็มีลักษณะของละครที่เป็นละครเช่นเดียวกันก็ตาม ข้อสังเกตดังที่กล่าวมานี้เป็นประเด็นหนึ่งที่เกิดจากลักษณะเฉพาะของละครเบรคชท์ ในขณะเดียวกันก็มีความเกี่ยวเนื่องกับบริบททางวัฒนธรรมของไทยเอง ดังจะวิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป

จากการศึกษาพบว่า การละครของเบรคชท์มาปรากฏอยู่ในรูปละครไทยในลักษณะของละครเวทีร่วมสมัยซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงที่พัฒนาขึ้นในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา ที่มีการเรียนการสอนวิชาการละครของตะวันตก

แม้ว่าเมื่อเทียบกับศิลปะการแสดงรูปแบบอื่นอย่างละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ อาจกล่าวได้ว่าละครเวทีเป็นศิลปะแขนงที่มีการพัฒนาอย่างจำกัด ขาดการเผยแพร่ในวงกว้างจึงไม่เป็นที่รู้จักคุ้นเคยกระทั่งกลายเป็นที่นิยมของยุคสมัยเท่าไรนัก ทั้งนี้ก็ด้วยลักษณะธรรมชาติของละครเวทีอย่างหนึ่งที่เป็นสื่อการแสดงที่เกิดขึ้น และยุติลงในแต่ละครั้งเมื่อเปิดม่านและปิดม่านลงเท่านั้น อย่างไรก็ตามก็ยังมีกลุ่มละครไทยที่สนใจ และสืบสานพัฒนาละครเวทีไทยอยู่หลายกลุ่มในปัจจุบัน โดยมีละครเบรคชท์เป็นกระแสการละครตะวันตกกระแสหนึ่งที่วงการละครไทยสนใจ

ละครเวทีไทยร่วมสมัยที่มีปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในรั้วมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนวิชาการด้านการละคร หรือในกลุ่มคนทำละครของมหาวิทยาลัยที่สนใจศิลปะวัฒนธรรมด้านนี้ เช่นละครของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ชมรมศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยรามคำแหง คณะอักษรศาสตร์

มหาวิทยาลัยศิลปากร และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นเวทีในการนำเสนอผลงานละครของคนละครในมหาวิทยาลัย เพราะสำหรับศิลปะการแสดงในรูปแบบละครเวทีนั้น เวทีเป็นสิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการนำบทละครและทฤษฎีละครมาใช้ปฏิบัติจริง ดังที่เบรคชท์ในฐานะนักการละครคนหนึ่งกล่าวไว้ว่า *"es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertigzumachen มันเป็นไปไม่ได้ที่จะสร้างละครให้เสร็จสมบูรณ์โดยปราศจากเวที"* (Breacht, Arbeitsjournal:122-ผู้วิจัย,แปล) จึงอาจกล่าวได้ว่า พัฒนาการละครไทยโดยเฉพาะละครเวทีนั้นยังมีรากฐานมั่นคงอยู่ในสถาบันการศึกษาซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดการละครสมัยใหม่ของไทยนั่นเอง

อย่างไรก็ตามกลุ่มละครเวทีอิสระที่มีผลงานและผลิตละครสู่สายตาสาธารณะชนอยู่อย่างต่อเนื่องในปัจจุบันก็มีอยู่หลายกลุ่ม ดังตัวอย่างเช่น. กลุ่มละครมายา คณะละครสองแปด กลุ่มละครละขามป้อม แดสเอนเตอร์เทนเมนท์ คณะมรดกใหม่ กลุ่มละครเสาสูง กลุ่มละครวาว (wow) *ภัทราวดีเทียเตอร์* และพระจันทร์เสี้ยวการละคร ... และกลุ่มละครเวทีอิสระเหล่านี้ก็สนใจที่จะนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงอยู่หลายกลุ่มเช่นกัน

ผู้ที่นำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรก คือ "พระจันทร์เสี้ยวการละคร" โดยความร่วมมือทางวัฒนธรรมของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน และการทำงานร่วมกันของกลุ่มนักการละครไทยสมัครเล่น นำโดย คำรณ คุณะดิลก กับผู้เชี่ยวชาญด้านการละครชาวเยอรมันที่ชื่อ ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ ครั้งนั้น คำรณ คุณะดิลก เป็นอาจารย์สอนการละครอยู่ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และ*เคยนำละครไทยที่ใช้เทคนิคละครของเบรคชท์ออกตระเวนแสดงในชนบทภาคเหนือมาก่อน เพื่อนำเสนอปัญหาชนบท ให้ผู้คนในชนบทดูโดยตรง* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) (ดูรายละเอียดในบทที่ 4) วรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่องแรกที่ได้รับการนำมาทำเป็นละครไทย คือเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* (*Die Ausnahme und die Regel*) โดยใช้ชื่อไทยว่า *นี่แหละโลก* จัดแสดงในปี 2519 และหลังจากการนำเสนอวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงเป็นเรื่องแรกในครั้งนั้นก็มีนักการละครไทยทั้งในร่วมหาวิทยาลัยและกลุ่มละครอิสระอีกหลายกลุ่มนำเสนอวรรณกรรมการละครของเบรคชท์อีกหลายเรื่อง

นักการละครไทยที่นำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มานำเสนอในสังคมไทยในระยะต่อมาเหล่านี้ได้แก่ นักการละครจากสถาบันการศึกษาอย่าง สดใส พันธุมโกมล จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งนำเสนอละครเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* จากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ เรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* (*Die gute Mensch von Sezuan*) ในปี 2522, มัทนี รัตนิน จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งนำเสนอละครเรื่อง *โอเปร่ายาจก* จากวรรณกรรมการละครของ

เบรคชท์ เรื่อง *อุปรากรยาจก* (*Die Dreigroschenoper*) ในปี 2527 และ นพมาส ศิริกายะ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งนำเสนอละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* จากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ เรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* (*Mutter Ccurage und ihre kinder*) ในปี 2529 รวมทั้งนักการละครจากกลุ่มละครอิสระอย่าง คณะละครสองแปด ซึ่งนำเสนอละครเรื่อง *กาลิเลโอ* จากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* (*Leben des Galilei*) ในปี 2528 และคณะละครมรดกใหม่ ซึ่งนำเสนอเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* จากวรรณกรรมการละครเรื่อง *คนคือคน* (*Mann ist Mann*) ในปี 2538 และ 2543

ส่วนตำราทางวิชาการเกี่ยวกับเบรคชท์ที่ถือเป็นงานที่ให้ข้อมูลเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์เกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของเบรคชท์ไว้อย่างเป็นระบบก็คือ งานของ เจตนา นาควัชระ ที่ชื่อ *วรรณกรรมการละครของแบร์ทอล์ท เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์* นอกจากนั้นก็มีคู่มือเบื้องต้นสำหรับนักศึกษาปริญญาตรีเกี่ยวกับวรรณกรรมเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ซึ่งได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 1 ส่วนบทวิเคราะห์ที่เกิดจากการศึกษา และการจัดทำละครเบรคชท์ในภาคปฏิบัตินั่นคือ งานของสดใส พันธุมโกมล ชื่อ *"บทละครแนวเอพิคชื่อ คนดีที่เสฉวน ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์"* ใน *การละครสมัยใหม่ จาก Henrik Ibsen ถึงละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์* ซึ่งเป็นผลให้เกิดละครเรื่องนี้ขึ้นในปี 2522 ด้วย

วรรณกรรมการละครของเบรคชท์ที่ได้รับการแปลมาเป็นภาษาไทย นอกจากแปลมาเพื่อจัดแสดงเป็นละครเวที 6 เรื่องดังที่กล่าวมาแล้วยังมี ผลงานแปลเป็นภาษาไทยเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* โดยผุสดี ศรีเขียว นฤมล ง้าวสุวรรณ และถนอมนวล โอเจริญ ซึ่งแปลมาจากเรื่อง *Der gute Mensch von Sezuan* ของเบรคชท์โดยตรงเพื่อใช้เป็นบทอ่านสำหรับนักศึกษาและผู้สนใจทั่วไป

กิจกรรมทางวิชาการด้านการละครที่เกี่ยวเบรคชท์ในสังคมไทย ก็มีอยู่หลากหลายทั้งในรูปแบบของการประชุมสัมมนาทางวิชาการ และการแสดงนิทรรศการผลงานของเบรคชท์ ตัวอย่างเช่น

1. การสัมมนาละครสมัยใหม่ จัดทำโดยสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันร่วมกับกลุ่มละครจากสถาบันการศึกษาต่างๆ ในกรุงเทพ ในรูปแบบของการสัมมนาละครและฝึกพื้นฐานรวมทั้งเทคนิคการแสดง ในวันที่ 11 พฤษภาคม – 23 มิถุนายน 2519 โดยมี ดร.นอร์แบร์ต ไมเออร์ ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมหาวิทยาลัยมิวนิคประเภทเยอรมนีเป็นวิทยากรและผู้ฝึกซ้อม และการฝึกนี้ก็ยึดถือรูปแบบการแสดงแบบแบร์ทอลท์ เบรคชท์ เป็นแนวทาง และเป็นการสัมมนาก่อนการจัดแสดงละครเรื่อง *นี่แหละโลก* (ข้อมูลจาก "ศานต์สยาม", 10 มิถุนายน 2519)

2. การอภิปรายประกอบการดูละครเวทีเรื่อง *กาลิเลโอ*

ครั้งที่ 1 ในวันที่ 3 พฤศจิกายน 2528 ที่หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ ในหัวข้ออภิปรายชื่อ "ละครเวทีในเมืองไทย : อดีต-ปัจจุบัน"

ครั้งที่ 2 ในวันที่ 13 พฤศจิกายน 2528 ที่โรงละครแห่งชาติ-โรงเล็ก ในหัวข้ออภิปรายชื่อ "บทบาทของละครกับสังคม"

ครั้งที่ 3 ในวันที่ 20 พฤศจิกายน 2528 ที่ห้องประชุมเอที มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในหัวข้ออภิปรายชื่อ "กาลิเลโอ-บทพิสูจน์วีรบุรุษ" (ดู บานไม่รู้โรย ปีที่ 1 ฉบับที่ 10, พฤศจิกายน 2528:11)

3. การสัมมนาเชิงปฏิบัติการวิจารณ์ละครในฐานะพลังทางปัญญา เมื่อวันที่ 5, 6 มีนาคม 2542 ณ สถาบันปรีดีพนมยงค์ โดยใช้เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* ซึ่งจัดแสดงโดยพระจันทร์เสี้ยวการละครตามแนวทางของเบรคชท์ (Brechtian play) เป็นกรณีศึกษา

4. นิทรรศการภาพยนตร์เยอรมันและผลงานของเบรคชท์ จัดทำโดยสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ในช่วงพฤษภาคม 2543 โดยมีการนำเสนอผลงานของเบรคชท์ผ่านสื่อภาพยนตร์และละครดังต่อไปนี้

วันอังคารที่ 16 พฤษภาคม 2543	- Die Mysterien eines Frisieralons (The Mysteries of a Hairdresser's Shop) - Mann ist Mann (A Man is A Man) - Kuhle Wampe
วันพฤหัสดีที่ 18 พฤษภาคม 2543	- Die Dreigroshenoper (The Threepenny Opera)
วันอังคารที่ 30 พฤษภาคม 2543	- Die Mutter (The Mother)
วันพุธที่ 24 พฤษภาคม 2543	- Leben des Galilei (Galileo) - Syberberg filmt bei Brecht (Syberberg films Brecht)
วันอังคารที่ 25 พฤษภาคม 2543	- Die Gewehre der Frau Carras (Senora Carrar's Rifles) - Katzgrabey
วันพุธที่ 31 พฤษภาคม 2543	- Mutter Corage und ihre Kinder (Mother Courage and Her Children)

(ข้อมูลจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ในขณะเดียวกัน สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันก็ร่วมมือกับคณะละครมรดกใหม่ในการจัดแสดงละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ในปี 2543 ด้วย

จากที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่า ผลงานเกี่ยวกับเบรคชท์และงานละครของเบรคชท์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยมีอยู่หลายลักษณะ ทั้งในรูปของบทละครแปล บทวิเคราะห์ การจัดสัมมนาทางวิชาการ รวมทั้งการแสดง และแม้ว่าวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยจะมีอยู่ไม่มากมายนักและมีการทิ้งระยะห่างในการจัดเสนออยู่พอสมควร แต่วงการวิชาการและวงการศิลปะทั้งในด้านวรรณกรรมและการละครก็ให้ความสนใจเบรคชท์และแบบละครของเขาอยู่ไม่น้อย ส่วนหนึ่งก็เป็นผลสืบเนื่องมาจากการแสดงละครของเบรคชท์ในสังคมไทยนั่นเอง

ผู้วิจัยได้ประมวลผลงานวิชาการทางการละครอันได้แก่ ผลงานวิจัย ข้อมูล ข้อเขียน บทวิเคราะห์ บทความ และบทวิจารณ์ งานละครเกี่ยวกับเบรคชท์ที่ตีพิมพ์ในประเทศไทยไว้ดังต่อไปนี้

งานวิจัยเกี่ยวกับการละครของเบรคชท์

เจตนา นาควัชระ "วรรณกรรมละครของแบรทอลท์เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์" พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2526

คู่มือประกอบการเรียนการสอน ผลงานวรรณกรรมและการละครของเบรคชท์

เจตนา นาควัชระ "คู่มือ Leben des Galilei ของ Bertolt Brecht" โครงการตำราและคำสอน, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2520

บทความทางวิชาการและข้อเขียนเกี่ยวกับการละครของเบรคชท์

กุนเตอร์ ฮาช, "เบอโทล เบรคชท์-นักเขียนคอมมิวนิสต์จริงหรือ" พัชรี อภินันทนากุล (แปล) อักษรศาสตร์พิจารณ์ ปีที่ 1 ฉบับที่ 8 1 มกราคม 2517

คันธา ศิริวิมล "กาลิเลโอ : รอยบาปของวีรบุรุษ" ในเอกสารประกอบการแสดงละครเวทีเรื่อง กาลิเลโอ, 2528*

คันธา ศิริวิมล "เบรคชท์กับละครเรื่องกาลิเลโอ" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 32 ฉบับที่ 21 (10 พฤศจิกายน 2528): 36-39

---

* บทความชิ้นนี้เก็บความจากบท The Life of Galileo ในหนังสือ Brecht's the dramatist ของ Ronald Gray

ทวีป วรดิลก "เบรคชท์ – อัจฉริยะกวีผู้สร้างยุคใหม่ให้โลกละคร" มติชนสุดสัปดาห์ 8, 2518 (17 พฤศจิกายน 2528): 36-37

นพมาส ศิริกายะ "ถึงเมื่อไรเราจะได้เรียนรู้ : บทเรียนเรื่องสงครามจากบทละครเรื่องเยี่ยมของแบร์โทลท์ เบรคชท์, วารสารอักษรศาสตร์ (กรกฎาคม 2529) และในสูจิบัตรละครเรื่องแม่ค้าสงคราม

สุภิสร์ ลิขิตชอบ, ผู้เรียบเรียง "ละครและนักเขียนบทละครเยอรมันในปัจจุบัน" เดนิส คาแลนคาร์ เขียน, บานไม่รู้โรย 1, 10 (พฤศจิกายน 2528), หน้า 86-92

สดใส พันธุมโกมล "ศิลปะการละครและแนวการละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์" บานไม่รู้โรย 1, 10 (พฤศจิกายน 2528) หน้า 72-82

สี่จตุรัส "เบอโทล เบรคท์ ผู้สร้างละครเพื่อละครแล้วสะท้อนชีวิต" นิตยสารรมย์ ปีที่ 1 ฉบับที่ 7 2517

บทวิจารณ์และบทความวิชาการเกี่ยวกับการนำละครของเบรคชท์และแบบละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย

1. "เรื่องฝรั่ง" : ละครไทยที่นำมาจากละครของเบรคชท์

Chetana Nagavajara "An Aesthetics of Discontinuity : Contemporary Thai Drama and Its Western Connection" in Comparative Literature from a Thai Perspective : Bongkok 1996, p.237-246

Chetana Nagavajara "Brecht's Reception in Thailand : The Case of Die Ausnahme und die Regel" in Comparative Literature from a Thai Perspective, p.95-106

Chetana Nagavajara "Brecht's Relevance : A Thai Perspective" in Comparative Literature from a Thai Perspective, p.107-122

โคทม อารียา "แม่ค้าสงคราม ละครเพื่อสันติภาพ" ในถนนหนังสือ ปีที่ 4 ฉบับที่ 4 (ตุลาคม 2529): 92-94

จ้อย ผู้เกเร, นามแฝง "กาลิเลโอ บทพิสูจน์ว่าละครเวทีจะเติบโตได้ไหมในบ้านเรา" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 32,21 (10 พฤศจิกายน 2528), หน้า 42-43

เจตนา นาควัชระ "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ : ละครเบรคชท์ในสังคมไทย" *ในทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร :สำนักพิมพ์เทียนวรรณ, 2530, หน้า 186-228

เจตนา นาควัชระ "ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละครเรื่อง กาลิเลโอ ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ "ใน*ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์*, หน้า 170-185 (และที่ตีพิมพ์ในมติชนสุดสัปดาห์ 8, 2829 (6/274) 1 ธันวาคม 2528, 37-39)

นิธิ เอียวศรีวงศ์ "จดหมายจากนิธิเอียวศรีวงศ์ถึงกาลิเลโอ" บานไม่รู้โรยปีที่ 1 ฉบับที่ 10 (พฤศจิกายน 2528) 83-85

พรสรรค์ วัฒนางกูร "แม่ค้าสงครามของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย", บานไม่รู้โรย, ปีที่ 3, ฉบับที่ 3 (เมษายน 2530), หน้า 58-62

พรสรรค์ วัฒนางกูร "ละครเบรคชท์แบบไทยๆ คน = คนหนที่สอง" มติชนสุดสัปดาห์ปีที่ 20 ฉบับที่ 1038 (10 กรกฎาคม 2543) 68-69

พิษณุ ศุภ, นามแฝง "คนดีที่เสฉวน ละครดีที่ต้องดู" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, 26, 22 (25 พฤศจิกายน 2522), หน้า 36-38

พิษณุ ศุภ "สดใส พันธุมโกมล ละครเป็นการต่อสู้กับวัตถุนิยมอย่างหนึ่ง", สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 26,24 (9 ธันวาคม 2522), หน้า 36-38

ภาวสุ "กาลิเลโอ ละครดีที่น่าดู" สารคดี 1,10 (พฤศจิกายน 2528), 105-106

ระริน วลี วิจารณ์เรื่อง แม่ค้าสงครามไว้ ในมติชนสุดสัปดาห์ (วันอาทิตย์ที่ 14 ธันวาคม 2529)

"ละครคนดีที่เสฉวน" สุภาพบุรุษ-ประชามิตร 2, 66 (18 พฤศจิกายน 2522) 42-44

สาลินี กิตติพงษ์เสรี "กาลิเลโอ ภาพต่อของเบรคชท์", ถนนหนังสือ 3, 4 (ตุลาคม 2528), 86-90

หิรัง แสงพายุ "นี่แหละโลก การรับวัฒนธรรมต่างชาติอย่างวิพากษ์วิจารณ์" (มิถุนายน 2519)

2. "เรื่องไทย" : ละครไทยที่มีการใช้แนวทางละครแบบเบรคชท์

"คือผู้อภิวัฒน์ สัญจรสู่ยุโรป" ปรจารยสาร, ฉบับที่ 1 ปีที่ 26 (กรกฎาคม – ตุลาคม 2542), หน้า 66

เจตนา นาควัชระ "คือผู้อภิวัฒน์ : ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" ใน*ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เทียนวรรณ, 2530 หน้า 134-145 (และถนนหนังสือ ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (สิงหาคม 2530) 84-88)

เจตนา นาควัชระ "กลับไปดูคือผู้อภิวัฒน์ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร", ถนนหนังสือ ปีที่ 5 ฉบับที่ 6 (ธันวาคม 2530) 69-71

นันทขว้าง สิรสุนทร "คือผู้อภิวัฒน์ 2475 คือศักยภาพทางการละครของคนรุ่น X" กรุงเทพธุรกิจ (10 มีนาคม พ.ศ. 2542) หน้า 12-13

บทวิจารณ์งานละครไทยที่ใช้แนวทางของเบรคชท์เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* ที่ตีพิมพ์ในต่างประเทศ (เมื่อครั้งพระจันทร์เสี้ยวได้นำละครเรื่องนี้ไปแสดงในยุโรป)* เช่น

Hane, Clara Block "Domorathai" Expressen (10 July 1999X : Stockhol) ซึ่งเป็นงานวิจารณ์ละครเรื่องนี้โดย Clara Block Hane เมื่อครั้งแสดงที่โรงละคร Boulevard Teatem กรุงสต๊อกโฮม ประเทศสวีเดน และชื่อบทวิจารณ์นี้แปลเป็นไทยได้ว่า ประชาธิปไตยในวิถีไทย

Willin, Clars "Klasskamp pa thailandska" Aftonbladet : Stockholm (10 July 1999)

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เขียนโดย Claes Wallin ในชื่อที่แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Social Battle in Thai Way ในหนังสือพิมพ์ฉบับชื่อ Attonbladet แห่งกรุงสต๊อกโฮม

เห็นได้ว่านักการละครไทยและนักวิชาการไทยให้ความสนใจต่อเบรคชท์และผลงานละครของเขาอยู่ไม่น้อย ข้อเขียนเกี่ยวกับเบรคชท์ก็มีปรากฏอยู่ในสังคมไทยมาเนิ่นนาน ตั้งแต่ก่อนการนำละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรกเสียอีก ปัจจุบันนี้ก็ยังมีผู้ให้ความสำคัญกับเบรคชท์และมีข้อเขียนเกี่ยวกับเบรคชท์ปรากฏอยู่สืบต่อมาเป็นระยะๆ แม้จะมีการเว้นช่วงระยะห่างไปบ้างก็ตาม ข้อเขียนส่วนใหญ่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่มีนักการละครไทยนำละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย เช่น บทความวิชาการ บทวิเคราะห์และบทวิจารณ์ผลงานละครที่เกิดจากการนำวรรณกรรมของเบรคชท์มาจัดแสดงซึ่งแสดงให้เห็นได้ว่า ผลงาน

---

* ข้อมูลนี้มาจากหนังสือ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* ฉบับตีพิมพ์ครั้งที่ 3 สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก, 2542)

ศิลปะส่วนหนึ่งของเบรคชท์เป็นสื่อสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะและสังคมไทยในหลายระดับ

นอกจากนั้น ผลงานในด้านการละครและทฤษฎีละครยังทำให้เกิดละครไทยที่เป็น "เรื่องไทย" ขึ้นมาอีกด้วย และอันที่จริง "เรื่องไทย" ที่ใช้แบบละครของเบรคชท์ไม่ได้มีแต่เพียงผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละครอย่าง *คือผู้อภิวัฒน์* เท่านั้น แต่ผลงานของเบรคชท์นั้นแพร่หลายแทรกซึมอยู่ในละครไทยร่วมสมัยจำนวนไม่น้อย ดังจะเห็นได้ว่ามีนักการละครไทยหลายคนที่นำแบบละครของเบรคชท์มาใช้ใน "เรื่องไทย" ตัวอย่างเช่น มัทนี รัตนิน ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า ได้ใช้แบบละครของเบรคชท์ในละครเรื่องต่างๆ หลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ปัญหาสังคมหรือปัญหาทางปรัชญา ตัวอย่างเช่น เรื่อง *ซูสีไทเฮา* หรือเรื่องที่นำมาจากวรรณคดีไทยแล้วนำมานำเสนอด้วยกลวิธีการแสดงแบบใหม่ อย่าง *บุษบาอุณากรรณ, รามเกียรติ์* ฯลฯ (มัทนี รัตนิน, สัมภาษณ์, 15 กรกฎาคม 2542) ในกรณีนี้อาจจะต้องศึกษาวิเคราะห์กันต่อไปว่า มีการนำแบบแผนละครของเบรคชท์มาใช้ในระดับใด หรือประยุกต์ใช้อย่างไร หากแต่ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ให้เห็นชัดเจนโดยใช้ผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นกรณีศึกษา (ดูบทที่ 4)

3.2 ละครเบรคชท์ในฐานะ "เรื่องฝรั่ง" : การรับละครเบรคชท์สู่สังคมไทยผ่านวรรณกรรมการละคร

ละครเอพิคและวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มีที่มาที่ไปในบริบทวัฒนธรรมยุโรปมีภูมิหลังจากสังคมการเมืองและวัฒนธรรมในเยอรมนี ดังนั้น สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างปฏิเสธไม่ได้เมื่อมีการรับละครของเบรคชท์สู่สังคมไทยก็คือ "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็นในด้านเชื้อชาติ ภาษา สถานที่ ขนบธรรมเนียมประเพณี แนวคิด ความเชื่อหรือค่านิยม "ความเป็นอื่น" อันเกิดจากการนำวรรณกรรมและการละครตะวันตกอย่างละครของเบรคชท์มาจัดแสดงเป็นละครไทยนี้จึงเป็นสิ่งที่ทำให้ละครที่รับมามีลักษณะของ "เรื่องฝรั่ง" ซึ่งก็คือ การจัดแสดงละครตะวันตกด้วยเนื้อหา เรื่องราวตามต้นฉบับเดิมนั่นเอง

สิ่งที่มองข้ามไม่ได้ในการนำละครตะวันตกมาจัดแสดงในสังคมไทยก็คือ ตัวบทวรรณกรรม และเมื่อมีการรับวรรณกรรมต่างชาติเข้ามาในฐานะ "เรื่องฝรั่ง" ซึ่งเป็นการรับโดยตรงทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบเช่นนี้แล้ว สิ่งที่จำเป็นต้องเกิดขึ้นก็คือ "การแปล" ทั้งนี้ก็เพื่อถ่ายทอดลักษณะเนื้อหาของละครเบรคชท์มาเป็นละครไทยโดยตรง โดยที่"*ผลสำคัญของการแปลอย่างหนึ่งก็คือ รูปแบบและเนื้อหาของงานแปลเป็นสิ่งที่ได้ดัดแปลงแล้ว จึงเป็นรูปที่สามารถ*

แทรกซึมเข้าไปในประเพณีทางวรรณกรรมของอีกชาติหนึ่งได้โดยตรง และแท้ที่จริงแล้วก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีนั้นไปแล้ว" (Shaw, 1961:62 อ้างใน สุธา ศาสตรี, 2525:196) *งานแปลนั้นแม้จะขาดรสของต้นฉบับเดิมไปบ้าง แต่ก็ยังคงคุณค่าในทางวรรณศิลป์และในทางปัญญาที่จะสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่คนต่างชาติต่างภาษาได้* (เจตนา นาควัชระ, 2521:21) หากวรรณกรรมนั้นมีลักษณะร่วมของมนุษย์ ในกรณีนี้ย่อมสะท้อนให้เห็นความสามารถในฐานะศิลปินของเบรคชท์ได้อย่างดี แต่ที่นอกเหนือจากการแปลก็คือ การปรับแปลงทั้งในลักษณะของการเพิ่มและการลดเนื้อหาซึ่งย่อมเกิดขึ้นได้ เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงในสังคมไทยและผู้ชมคนไทยมากที่สุด ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการนำเสนอเรื่องเหล่านั้น ทว่าก็ยังคงต้องรักษาเรื่องเดิมเอาไว้ให้ได้ด้วยเช่นกัน ในกรณีนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ลักษณะเนื้อหาและรูปแบบของวรรณกรรมการละครของเบรคชท์และเหตุเชื่อมโยงไปสู่การนำเสนอเป็นละครไทย รวมทั้งการถ่ายทอดและการประยุกต์มานำเสนอในรูปละครไทยเพื่อศึกษาทิศทาง มุมมองของนักการละคร และนักวิจารณ์ไทยที่มีต่อละครเบรคชท์ รวมทั้งการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเพื่อพิสูจน์ความเป็นสากลของละครเบรคชท์ และศึกษาลักษณะ "การรับ" ละครเบรคชท์มาใช้ในสังคมไทยโดยภาพรวมเป็นสำคัญ

จากการศึกษาพบว่า การนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยโดยตรงในลักษณะที่เป็น "เรื่องฝรั่ง" มีปรากฏอยู่ 6 เรื่อง ซึ่งอาจแบ่งได้เป็น 3 ช่วงตามระยะห่างของการจัดแสดง และแต่ละเรื่องก็มีการแปลหรือปรับแปลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวไปตามแนวทางของผู้จัดทำแต่ละคณะ

ช่วงแรก นับได้ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2519-2522 ซึ่งจัดได้ว่าเป็นช่วงแห่งการบุกเบิกและทดลองละครเบรคชท์ในสังคมไทย เนื่องจากการนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในช่วงนี้มีลักษณะที่มุ่งนำเสนอความแปลกใหม่ทางการละครและเป็นการนำเสนอละครในระดับขั้นของการศึกษาทดลองนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นสำคัญ โดยเฉพาะเรื่อง *นี่แหละโลก* นั้นได้รับความร่วมมือจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการละครเบรคชท์เพื่อจัดแสดงละครเบรคชท์ในสังคมไทยโดยตรง ในกรณีนี้เป็นการรับละครเบรคชท์มาทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และแนวทางละคร (ดูบทที่ 4)

ละครเบรคชท์ในช่วงแห่งการบุกเบิกและทดลองมี 2 เรื่องคือ

1. *นี่แหละโลก* ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร จัดแสดงในปี 2519
2. *คนที่ที่เสฉวน* ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2522

แต่ทว่าก่อนหน้าที่จะมีการจัดแสดงละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ได้มีการนำเสนอละครไทยที่มีลักษณะละครที่ไม่สมจริงและละครแนวแสวงหาและทดลองอยู่บ้างแล้วเช่นเรื่อง *ชั้นที่ ของ สุชาติ สวัสดิศรี* กับ *ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก* ของวิทยากร เชียงกูล นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอละครไทยที่มีลักษณะละครแบบเบรคชท์อย่างเด่นชัดอยู่ด้วย เช่น *ชนบทหมายเลข 1 ชนบทหมายเลข 2* และ*ชนบทหมายเลข 3* ซึ่งจัดแสดงในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันคือประมาณปี 2516-2517 โดยพระจันทร์เสี้ยวการละคร กล่าวคือละครทั้งสามเรื่องมีการใช้เทคนิคและลักษณะทางการละครแบบของเบรคชท์บางประการ โดยเฉพาะเรื่อง *ชนบทหมายเลข 3* นั้นจัดแสดงขึ้นจากการสัมมนาเชิงปฏิบัติการละครเบรคชท์โดยตรง (ซึ่งจะอธิบายโดยละเอียดในบทที่ 4)

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า ลักษณะละครในแบบของเบรคชท์เริ่มมีปรากฏอยู่ในสังคมไทยมาก่อนหน้าปี 2519 เสียอีก ทั้งนี้เป็นผลมาจากสภาพสังคมไทยในช่วงเวลานั้นโดยเฉพาะการแสวงหาและทดลองทางการละครรวมทั้งกระแสความคิดแบบสังคมนิยมซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางสังคมการเมืองของเบรคชท์เป็นอย่างดีดังจะเห็นได้ว่าแนวคิดดังกล่าวมีปรากฏอยู่แล้วในผลงานวรรณกรรมและละครไทยหลายเรื่อง นับตั้งแต่การสร้างผลงานวรรณกรรมโดยกลุ่มนักเขียนที่ชื่อพระจันทร์เสี้ยวอย่างวิทยากร เชียงกูล สุชาติ สวัสดิศรี ฯลฯ ในช่วงแรก ๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2512 จวบจนถึงการสร้างงานละครเรื่องต่างๆ ในเวลาต่อมา เพียงแต่ไม่ได้นำมาจากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์โดยตรง และไม่ได้เกิดจากการศึกษาทดลองละครตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างจริงจังสมบูรณ์ทั้งในแง่วรรณกรรมการละครและรูปแบบหรือหลักการทางการละครอย่างเรื่อง *นี่แหละโลก* ด้วยเหตุนี้ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงนับเป็นละครเบรคชท์ในสังคมไทยเรื่องแรกซึ่งมีลักษณะของละครเบรคชท์ยุคบุกเบิกและทดลองอย่างเด่นชัดที่สุด รวมทั้งยังเป็นเรื่องที่น่าจะมีอิทธิพลต่อละครเบรคชท์ในสังคมไทยเรื่องอื่นๆ ต่อมาด้วย ในกรณีนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากตัวบทละครที่แหลมคมของเบรคชท์เอง ดังที่ รัศมี เผ่าเหลืองทอง ได้กล่าวถึงแรงบันดาลใจในการทำละครเบรคชท์ในช่วงปี 2528 ว่าส่วนหนึ่งมาจากการดูละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งเป็นละครเบรคชท์เรื่องแรกในสังคมไทย และ *คนดีที่เสฉวน* ซึ่งจัดแสดงเป็นเรื่องที่ 2 ต่อจากเรื่อง *นี่แหละโลก* รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2528) กล่าวว่า *ปกติเป็นคนชอบอ่านบทละครอยู่แล้ว แล้วก็อ่านเรื่องสั้น เคยอ่านงานเขียนของเบรคชท์ที่เป็นเรื่องสั้นของเขาและงานเขียนที่เป็นบทความอยู่บ้าง (..). ที่นี้ได้มาดูละครที่ทำจากบทละครของเขาเรื่องแรกก็เรื่อง* ***นี่แหละโลก*** *ก็บังเอิญเป็นละครที่รู้สึกว่าประทับใจ นอกเหนือจากความประทับใจในการแสดงแล้วก็ประทับใจในความแหลมคมของบทว่ามันโยงสิ่งที่เป็นประเด็นปัญหาในทางปรัชญา ซึ่งจะมีผลต่อความคิดและความประพฤติของคน ...เมื่อได้ดูเรื่อง* ***นี่แหละโลก*** *ดูเรื่อง* ***คนดีที่เสฉวน*** *อย่างเรื่อง* ***คนดีที่เสฉวน*** *นั้น ดูแล้วกลับไปอ่านบทด้วย แล้วก็ทำให้รู้สึกเห็นในความน่าทึ่งของการเป็นนักเขียนบทละครที่มีความแหลมคม* (สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542)

ส่วนเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* ซึ่งเป็นละครเบรคชท์ที่จัดแสดงในสังคมไทยเป็นเรื่องที่สอง และเว้นระยะห่างจากเรื่องแรกอยู่ 3 ปีนั้น ผู้วิจัยจัดเป็นละครเบรคชท์ในสังคมไทยช่วงบุกเบิกและทดลองเช่นกัน เนื่องจากประเด็นของการศึกษาทดลองทำละครเบรคชท์ในสังคมไทย (เพื่อประโยชน์ในด้านการศึกษาวิจัยทางการละครสมัยใหม่โดยตรง) ยังเป็นส่วนสำคัญในการจัดทำละครอยู่ ดังจะเห็นได้ว่า ละครเรื่องนี้เป็นละครสมัยใหม่แนวทางหนึ่งที่ สดใส พันธุมโกมล คัดเลือกมาเพื่อศึกษาวิจัยในโครงการวิจัยเกี่ยวกับการละครสมัยใหม่ 2 โครงการ ที่ชื่อ (1) การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของการแสดงละครสมัยใหม่ และ (2) ปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ทั้งนี้ สดใส พันธุมโกมล (2534:3) กล่าวว่า*เพื่อเป็นการหาความรู้เกี่ยวกับการนำละครสมัยใหม่เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย ในขณะเดียวกันการทำละครเรื่องนี้ก็ถือเป็นการนำเสนอละครเวทีแนวใหม่สำหรับการละครไทยในยุคนั้น โดยคิดว่าเป็นละครที่ดีที่ควรทำเพื่อให้เด็กได้ฝึกหัด* ทั้งในแง่ของการปลูกฝังจริยธรรมและรูปแบบทางการละคร *เราต้องทำเพื่อความบันเทิง ...แต่ถ้าทำเพื่อความบันเทิงอย่างเดียวก็ไม่มีประโยชน์อะไร เราต้องทำอย่างที่เรามีอะไรให้กับคนดู ต้องการจะสื่อสารกับเขา ต้องการสร้างความสัมพันธ์ร่วมกัน* (อ้างถึงใน พิษณุ ศุภ, 2522:38) นอกจากนั้นก็คือนักวิจารณ์และผู้ชมละครมักกล่าวคล้ายคลึงกันว่า ลักษณะละครเรื่องนี้สร้างความแปลกใหม่ให้แก่ละครไทย เนื่องจากเป็นการนำเสนอละครเบรคชท์ทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบทางการละครที่มีลักษณะแตกต่างไปจากละครที่เป็นที่นิยมอยู่ในยุคนั้น

เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบโดยรวมในเรื่องช่วงระยะเวลาในการจัดแสดงซึ่งไม่เว้นระยะห่างจากเรื่องแรกมากนัก รวมทั้งความมุ่งหมายในการนำเสนอละครสมัยใหม่ของตะวันตกในสังคมไทยและผลกระทบทางการละครในเรื่องความแปลกใหม่ในด้านเนื้อหาและรูปแบบพบว่าละครเรื่องนี้มีแนวทางที่เป็นไปในลักษณะใกล้เคียงกันกับละครเรื่องแรกอยู่พบสมควร ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงจัดเอาเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* เป็นละครเบรคชท์ในช่วงแรกเช่นเดียวกับเรื่อง *นี่แหละโลก* อย่างไรก็ตามกลุ่มละครที่เป็นผู้ทำละครเบรคชท์ในสังคมไทย หรือมีส่วนร่วมสำคัญในการทำละครเบรคชท์ในสังคมไทยเป็นกลุ่มแรกคือ พระจันทร์เสี้ยวการละคร

ช่วงที่สอง นับได้ตั้งแต่ประมาณปี 2527-2529 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงมากกว่าช่วงอื่นๆ และจัดแสดงในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน

ละครเบรคชท์ในช่วงนี้มี 3 เรื่อง คือ

1. *โอเปร่ายาจก* ของคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดแสดงในปี 2527
2. *กาลิเลโอ* ของคณะละครสองแปด จัดแสดงในปี 2528

3. *แม่ค้าสงคราม* ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดงในปี 2529

ละครทั้งสามเรื่องนี้ได้รับการจัดแสดงในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันมาก ผู้วิจัยจึงได้จัดไว้เป็นละครเบรคชท์ในสังคมไทยช่วงเดียวกันเพื่อความชัดเจนในการศึกษายิ่งขึ้น ประเด็นในเรื่องความแปลกใหม่ทางการละครยังมีอยู่ แต่ประเด็นที่น่าสนใจคือ เรื่องของเบรคชท์ที่นำมาจัดแสดงเป็นละครไทยช่วงนี้มีอยู่หลายเรื่องและจัดแสดงในช่วงระยะที่ใกล้เคียงกันอยู่มากกว่าช่วงอื่นๆ นอกจากนี้ยังล้วนนำมาจากผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้เบรคชท์เป็นอย่างมากทั้งสิ้น

การจัดแสดงละครเบรคชท์ในสังคมไทยช่วงนี้ ผู้จัดทำมีจุดประสงค์การตีความและแนวทางที่ต่างกันไป ในลักษณะหนึ่งคือความต้องการนำเทคนิคทางการละครของเบรคชท์ซึ่งนับได้ว่าเป็นเทคนิคการละครที่แปลกใหม่มานำเสนอสะท้อนภาพสังคมไทยในช่วงเวลานั้น อย่างกรณีของเรื่อง *โอเปร่ายาจก* ซึ่งผู้จัดทำกล่าวว่า *จัดทำเรื่องนี้โดยใช้ตัวเพลงเป็นหลัก และไม่ได้แปลเนื้อเรื่องจากเบรคชท์โดยตรง แต่พยายามนำเสนอให้เข้ากับสังคมไทย และนำปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมไทยขณะนั้นอย่างปัญหาโสเภณีเด็กเข้ามาสอดแทรก โดยใช้เทคนิคการแสดงของเบรคชท์ในเรื่องของบทเพลงที่ออกแข็งๆ เสียดแทงแบบเยอรมัน ฉากแบบเรียบง่าย และการแต่งกายที่มีการทาหน้าขาว คิ้วเข้ม แบบเอกเพรสชั่นนิสม์ เป็นต้น สิ่งนี้มีแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งจากการที่มีโอกาสไปชมละครเรื่องนี้ที่เมืองฮัมบวร์กในเยอรมนีด้วย จึงได้นำเทคนิคเหล่านี้มา* (มัทนี รัตนิน, สัมภาษณ์, 15 กรกฎาคม 2542) ในอีกลักษณะหนึ่งคือ ผู้จัดทำเห็นว่าลักษณะเนื้อหาของวรรณกรรมของเบรคชท์ มีความแหลมคมที่เป็นการแสวงหาความหมายของชีวิต การกระตุ้นให้คิดและสื่อความหมายได้ทุกยุคทุกสมัย นอกจากนั้นลักษณะเนื้อหายังมีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยในช่วงนั้นอยู่อย่างกรณีของการจัดแสดงเรื่อง *กาลิเลโอ* ซึ่งผู้จัดทำกล่าวว่า *การจัดทำละครเรื่องนี้มันเกี่ยวพันกับสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมไทยอยู่มาก เพราะเป็นช่วงที่กลุ่มนักศึกษาที่เคยหนีไปอยู่ป่าเริ่มกลับมา ซึ่งในลักษณะหนึ่งถือเป็นการปรับตัวของมนุษย์เพื่อความอยู่รอดคล้ายกับสิ่งที่กาลิเลโอกระทำ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการตั้งคำถามกับผู้คนร่วมสมัยไปพร้อมๆ กัน* (รัศมี เผ่าเหลืองทอง, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) ส่วนเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* ผู้จัดทำก็กล่าวว่า *จัดทำขึ้นเนื่องจากเป็นปีสันติภาพสากล และละครเรื่องนี้ก็เป็นละครต่อต้านสงครามที่ลึกซึ้งคมคาย* (นพมาส ศิริกายะ, สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2542)

ช่วงที่สาม นับได้ตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2538 ถึงปัจจุบัน ซึ่งมีการจัดแสดงละครของเบรคชท์เพียง 1 เรื่อง นั่นคือ เรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* โดยคณะละครมรดกใหม่ เมื่อปี พ.ศ. 2538 และจัดแสดงอีกเป็นครั้งที่สอง ในช่วงระยะเวลาที่ห่างกันกับครั้งแรกนานพอสมควร คือปี พ.ศ. 2543 โดยมีพื้นฐานจากการแสดงครั้งแรกแต่มีการปรับแปลงแก้ไขให้ทันสมัยมากขึ้น

โดยมุ่งหมายจะทำให้เป็นแบบไทยๆ ในลักษณะตลกแบบคอมเมดี้ (comedy) มากกว่าจะจงใจทำให้เป็นละครแบบเบรคซท์เสียทีเดียว อย่างไรก็ตามก็ใช้เทคนิคทางการละครตามแบบเบรคซท์อย่างการพูดกับคนดูโดยตรง การใช้ฉากแบบเรียบง่าย การนำนักดนตรีมาเล่นอยู่บนเวที เพื่อแสดงให้เห็นชัดว่านี่คือละคร (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2542)

ผู้วิจัยจัดละครเรื่องนี้เป็นช่วงที่สามซึ่งหมายรวมถึงการแสดงทั้ง 2 ครั้ง เพราะมีปรากฏอยู่เพียงเรื่องเดียวและจัดทำโดยผู้จัดทำคนเดียวกัน และจะเห็นได้ว่าการนำละครเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยครั้งล่าสุด ก็คือในปี พ.ศ. 2543 โดยคณะละครมรดกใหม่นั่นเอง

จากที่กล่าวมานี้มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือ การนำละครเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยในแต่ละช่วงสมัย มีระยะห่างกันอยู่มากพอสมควร ดังจะเห็นได้จากระยะห่างของละครเบรคซท์ช่วงแรกกับช่วงที่สอง (ปี 2522 และ 2527) มีถึง 5 ปี และระยะห่างของละครเบรคซท์ช่วงที่สองกับช่วงที่สาม (ปี 2529 และ 2538) มีถึง 9 ปี หรือแม้แต่ระยะห่างของละครเบรคซท์แต่ละเรื่องเองก็มีอยู่ไม่น้อย นับตั้งแต่ละครเบรคซท์เรื่องแรก *นี่แหละโลก* (2519) และเรื่องที่สอง *คนดีที่เสฉวน* (2522) ซึ่งมีอยู่ 3 ปี หรือระยะห่างของเรื่องที่สอง *คนดีที่เสฉวน* (2522) กับเรื่องที่สาม *โอเปร่ายาจก* (2527) ซึ่งมีอยู่ 5 ปี เป็นต้น มีเพียงช่วงที่สอง (2527-2529) ที่มีการจัดแสดงละครเบรคซท์หลายเรื่อง ในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกัน จึงถือได้ว่า ละครของเบรคซท์มีการนำมาจัดแสดงมากที่สุดในช่วงนี้นี่เอง สิ่งนี้อาจเกิดจากบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นโดยเฉพาะความต้องการฟื้นฟูละครเวทีไทยที่ซบเซาไปนาน ส่วนการที่ละครเบรคซท์ได้รับการจัดแสดงไม่มากนัก และเว้นระยะห่างกันพอสมควรเช่นนี้อาจเป็นเพราะลักษณะเฉพาะบางประการของละครเบรคซท์ ดังมีคำกล่าวว่า *ละครของเบรคซท์จัดเป็นละครที่แสดงยาก* (พิษณุ ศุภ, 2522:39) และต้องการบทพิสูจน์ทางการละครในเรื่องของทฤษฎีและการปฏิบัติซึ่งมีความซับซ้อนบางประการ อย่างไรก็ตามนักการละครไทยก็ยังคงนำวรรณกรรมการละครเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยสืบเนื่องมาตลอดตั้งแต่แรกจนถึงปี 2543 เนื้อหาละครของเบรคซท์ก็ยังคง "สื่อสาร" กับผู้คนได้ข้ามยุคข้ามสมัยมาจนทุกวันนี้ และแนวทางละครของเบรคซท์ก็ยังแพร่หลายแทรกซึมอยู่ในการละครไทยร่วมสมัยจวบจนปัจจุบัน

ในกรณีนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงลักษณะเด่นของวรรณกรรมการละครของเบรคซท์ ที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทย กลวิธีการนำเสนอละครเบรคซท์ในสังคมไทย และมุมมองของนักวิจารณ์ที่มีต่อละครเบรคซท์และแต่ละเรื่อง ดังนี้

3.2.1 เรื่อง *นี่แหละโลก* : จาก *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคซท์สู่ละครไทย

ละครเรื่องนี้แปลและดัดแปลงมาจากวรรณกรรมการละครของเบรคซท์ที่ชื่อ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme und die Regel)* หรือในชื่อภาษาอังกฤษว่า *The Exception and the Rule* ซึ่งเบรคซท์เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1930 จัดแสดงด้วยพากษ์ไทยด้วยชื่อ *นี่แหละโลก* ในปี พ.ศ. 2519 และนับเป็นละครเบรคซท์ในสังคมไทยเรื่องแรกที่นำมาจากวรรณกรรมการละครของเบรคซท์โดยตรง จัดทำโดยพระจันทร์เสี้ยวการละครด้วยความร่วมมือของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน เพื่อให้คนไทยได้ศึกษาทดลองละครแนวใหม่อย่างการละครเบรคซท์ในลักษณะที่ได้เรียนรู้จากนักการละครชาวเยอรมันโดยตรง ดังนั้นละครเรื่องนี้จึงมีลักษณะของละครช่วงบุกเบิกและทดลองอย่างชัดเจน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าววิเคราะห์โดยละเอียดต่อไปในบทที่ 4 เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะการรับละครเบรคซท์เรื่องแรกเข้ามาในสังคมไทย โดยกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร รวมทั้งพัฒนาการทางการละครที่นำไปสู่การประยุกต์ละครเบรคซท์เป็นละครแบบไทยเองให้ได้เด่นชัดที่สุด

3.2.2 เรื่อง *คนดีที่เสฉวน* : จาก *คนดีแห่งเสฉวน* ของเบรคซท์สู่ละครไทย

ละครเรื่องนี้ได้รับการแปลเป็นภาษาไทย และจัดแสดงโดยการกำกับการแสดงของ สดใส พันธุมโกมล ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2522 จากเรื่องของเบรคซท์ที่ชื่อ *คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan)* หรือที่รู้จักกันในชื่อภาษาอังกฤษว่า *The Good Woman of Setzuan*[*] จัดแสดงทุกวันเสาร์-อาทิตย์ ตลอดเดือนพฤศจิกายน และ ธันวาคม 2522 เวลา 13.00 น. ณ โรงละครชั้น 3 ของตึกคณะอักษรศาสตร์ 4 ในขณะเดียวกันที่ชั้นล่างของอาคารมีนิทรรศการ แบรทอลท์ เบรคซท์ ผู้ริเริ่มละครแนวเอพิคและผู้ประพันธ์เรื่อง *คนดีที่เสฉวน* แสดงไว้ด้วย (ข้อมูลจาก สุภาพบุรุษ-ประชามิตร, 18 พฤศจิกายน 2522)

---

[*] *The good Woman of Setzuan* ฉบับภาษาอังกฤษนี้ แปลมาจากฉบับภาษาเยอรมันของเบรคซท์ โดย อีริค เบนทลีย์ และน่าจะเป็นฉบับที่ สดใส พันธุมโกมล ใช้เป็นหลักในการแปลมาเป็นภาษาไทย ผู้วิจัยสืบค้นต้นฉบับแปลเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* ของ สดใส พันธุมโกมล จากสำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งรวบรวมไว้ในผลงานวิจัยชื่อ *การละครสมัยใหม่ (จาก Henrik Ibsen ถึงละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์)* ของ สดใส พันธุมโกมล หน้า 122-211

(ก) เรื่อง*คนดีแห่งเสฉวน* ของเบรคชท์

เบรคชท์เขียนและสร้างละครเรื่องนี้ขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1943 ซึ่งนับเป็นงานละครยุคหลังๆ ในช่วงชีวิตของเขา และมีแนวทางละครแบบมนุษยนิยม (ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2) แต่สำหรับการรับเข้ามาจัดแสดงในสังคมไทย ละครเรื่องนี้ถือเป็นละครเบรคชท์ยุคแรกๆ ในสังคมไทย นอกจากนั้นยังเป็นที่ทราบกันอยู่ในวงการวรรณกรรมและการละครว่า *คนดีแห่งเสฉวน* เป็นผลงานละครสำคัญเรื่องหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงให้เบรคชท์มากทั้งจากตัวบทละครและวิธีการแสดง เห็นได้จากที่มีผู้นิยมอ่านวรรณกรรมการละครเรื่องนี้อยู่ไม่น้อย จนได้รับการแปลเป็นภาษาอื่นๆ หลายภาษา เช่น อังกฤษ จีน ไทย ฯลฯ รวมทั้งยังมีการจัดแสดงละครเรื่องนี้หลายครั้งหลายหน ทั้งในประเทศเยอรมนีเอง และต่างประเทศไม่ว่าจะเป็นยุโรป อเมริกา และเอเชีย ตัวอย่างเช่น มีการจัดแสดงละครเรื่องนี้ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันอย่างในเยอรมนีเมื่อปี 2521 ในสหรัฐอเมริกาประมาณปี พ.ศ. 2520 และไทยเมื่อปี 2522 เป็นต้น ด้วยเหตุนี้จึงเป็นบทพิสูจน์ได้ประการหนึ่งว่า วรรณกรรมและการละครของเบรคชท์เรื่องนี้ สามารถสื่อกับผู้คนทั่วไปได้แม้จะต่างชาติต่างภาษาก็ตาม

สำหรับการจัดแสดง เจตนา นาควัชระ (2526) กล่าวไว้ว่า ละครเรื่องนี้จัดเป็นละครที่แสดงยากเรื่องหนึ่ง และเป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถของนักแสดงและผู้กำกับการแสดง เพราะ*เป็นละครที่มีความซับซ้อนในทุกๆ ด้าน ... ผู้แต่งมิได้ใช้เทคนิคแบบ "ทำให้แปลก" (Verfremdung) แต่อย่างเดียวเท่านั้น แต่กลับหันไปใช้เทคนิคแบบละครประเพณีที่พยายามจะสร้างความสมจริงขึ้นมาเพื่อเร้าอารมณ์ของผู้ดูอยู่ไม่น้อย... และการสร้างสมดุลระหว่างละครแบบประเพณีที่เร้าอารมณ์ กับละครแบบใหม่ที่กระตุ้นปัญญาตามทฤษฎีของเบรคชท์ เป็นสิ่งที่ทำได้ยากยิ่ง* นอกจากนั้น วรรณกรรมการละครเรื่องนี้ยังมีลักษณะของละครปริศนาสอนคนที่มีความลึกซึ้ง ซับซ้อน กว่าละครที่เบรคชท์เขียนขึ้นในช่วงแรกๆ อยู่มาก โดยเฉพาะความซับซ้อนในเรื่องบุคลิกลักษณะและการกระทำของตัวละคร เพราะละครเรื่องนี้ไม่มีการบ่งชี้แน่ชัดว่าสิ่งใดดีสิ่งใดเลวสิ่งใดถูกสิ่งใดผิด พฤติกรรมของตัวละครไม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมคิดเห็นคล้อยตามไปกับการกระทำนั้นๆ แต่เป็นประเด็นที่ถกเถียงได้มากกว่า เจตนา นาควัชระ กล่าวไว้อีกว่า "*ถ้าจะว่ากันในเรื่อง ละครสอนคนก็เป็นละครที่สอนคนด้วยวิธีลุ่มลึกเสียจนจะหวังผลในด้านสังคมและการเมือง เช่นละครเรื่องอื่นๆ ของเขาเห็นจะไม่ได้*" ทั้งนี้เพราะเบรคชท์ทิ้งปมปริศนาอันหนักหน่วงของมนุษย์ชาติ ไว้ให้ช่วยกันพิจารณาแก้ไขต่อไปนอกเวทีละครด้วยกลวิธีการนำเสนอที่ซับซ้อนลุ่มลึก (ดู 2526:126-132)

ลักษณะเนื้อหาของเรื่องมีอยู่ว่า เทวดา 3 คนเดินทางมาเพื่อหาคนดี เพื่อลบล้างคำกล่าวที่ว่าไม่มีคนดีอยู่ในโลกนี้อีกแล้ว พวกเขาได้พบคนขายน้ำชื่อ หว่อง (Wang) ซึ่งช่วย

เสาะแสวงหาคนดี...เพื่อที่จะให้เทวดาได้พักอาศัยค้างแรม แต่ไม่มีใครยินดีต้อนรับ จนกระทั่งเชนเต (Shen Te) โสเภณีแห่งเมืองเสฉวนสละห้องพักให้ทั้งๆ ที่ต้องทำมาหากินมาเสียค่าห้องก่อน เทวดาได้ให้เงินตอบแทนความดีแก่เชนเตไว้เพื่อให้ทำความดีต่อไป เธอนำเงินไปซื้อร้านยาสูบต่อจากเจ้าของเก่า แต่ปรากฏว่าถูกเจ้าของร้านและเพื่อนบ้านที่ไม่ชอบทำงานและยากจนมาขอพักและขออาศัยอยู่ อาศัยกินจนเต็มร้าน เจ้าของตึกก็มาทวงค่าเช่าล่วงหน้า ยิ่งไปกว่านั้นเธอยังไปตกหลุมรักนักบินตกงานที่ชื่อ ยังซัน (Yang Sun) ซึ่งพยายามจะหลอกเอาเงินจากเธอไปซื้อตำแหน่งนักบินที่กรุงปักกิ่ง เชนเตถูกรุมเอารัดเอาเปรียบจนแทบจะเอาตัวไม่รอด ทำให้เธอต้องสมมุติลูกพี่ลูกน้องคนหนึ่งชื่อ ชุยตา (Shui Ta) ขึ้นมา และต้องปลอมตัวเป็นชุยตาในบางครั้งเพื่อแก้ไขสถานการณ์ ชุยตาเป็นชายที่ฉลาดทันคน เป็นนักธุรกิจเต็มตัว ไม่ยอมใคร ไม่ยอมให้ใครมาเอาเปรียบ ไม่อ่อนแอและตามใจใคร หรือเต็มไปด้วยความมีเมตตาต่อคนอื่นเหมือนเชนเต ในที่สุด ด้วยความเป็นนักธุรกิจเต็มตัวของชุยตาก็ทำให้เขาสร้างเนื้อสร้างตัวได้ โดยนำเงินทุนที่ได้จากช่างตัดผมที่ชื่อ ซูฟู (Shu Fu) ซึ่งหลงรักเชนเตอยู่นั้นมาตั้งโรงงานยาสูบ และบังคับให้ผู้คนที่มาพึ่งพาอาศัยอยู่กับเชนเตเป็นแรงงานในโรงงานด้วย ซันเองก็กลับตัวเป็นคนขยันขันแข็งได้ แต่คนงานเกลียดชังทั้งชุยตาและซัน ในตอนท้ายทุกคนต้องการพบเชนเตซึ่งเป็นคนดีมีเมตตา จึงกล่าวหาว่า ชุยตาฆ่าเชนเตและนำเรื่องขึ้นฟ้องร้องต่อศาล เทวดาสามองค์ขึ้นบัลลังก์พิจารณาคดีความด้วยตนเอง เชนเตยอมรับกับเทวดาว่า เธอไม่สามารถเป็นคนดีได้อย่างที่เทวดาต้องการเพราะมันทำให้เธออยู่อย่างลำบากจนแทบเอาตัวไม่รอด เทวดาไม่มีทางออกใดๆ ให้แก่เชนเต ได้แต่เพียงอนุญาตให้มีชุยตามาช่วยได้เดือนละ 1 ครั้ง แล้วเทวดาก็รีบจากไปด้วยความยินดีว่าได้พบคนดีในโลกใบนี้แล้ว ทิ้งให้เชนเตอยู่เผชิญโลกนี้ต่อไป ตอนท้ายเบรคชท์ร้องขอกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมาว่าให้ช่วยหาทางออกให้กับปัญหานี้ด้วย ซึ่งก็คือเบรคชท์ดึงผู้ชมมารับรู้ปัญหา มาช่วยพิจารณาว่าอะไรคือคนดี อะไรคือความดี รวมทั้งคิดหาหนทางช่วยให้คนดีในสังคมดำรงชีวิตอยู่ได้ นั่นคือ คนในสังคมต้องรับปัญหานี้ไปคิดต่อเพื่อหาหนทางแก้ไขเปลี่ยนแปลงสิ่งที่เกิดขึ้นเช่นนี้ต่อไป

ประเด็นที่น่าสนใจคือ พฤติกรรมของ "คนดี" แห่งเมืองเสฉวนอย่างเชนเตนั้นไม่ได้เป็นพฤติกรรมที่เบรคชท์จูงใจให้ผู้ชมรู้สึกเห็นอกเห็นใจคล้อยตามหรือปฏิบัติตามเสียทีเดียว และนี่ก็คือลักษณะเด่นเฉพาะตัวของละครแบบเอพิคหรือละครแบบวิภาษวิธีของเบรคชท์ ซึ่งมีลักษณะที่ขัดแย้งได้อยู่ตลอด (และอาจจะยากต่อการจัดแสดงอยู่บ้าง) เพราะ "คนดี" อย่างเชนเต แม้จะเป็น "คนดี" แต่ก็มีข้อเสียอยู่เช่นกัน ลักษณะหนึ่งคือเธออ่อนแอเกินไปและไม่สามารถดำรงชีวิตอยู่อย่างปกติสุขได้ในสังคมอย่างเมืองเสฉวน และไม่สามารถนำพาชีวิตคนอื่น (ที่มาพึ่งพาอาศัยอยู่ด้วย) ให้อยู่รอดได้ตลอดเช่นกัน เพราะเมื่อเธอล่มจมคนอื่นก็ย่อมต้องล่มจมไปด้วย ในขณะที่คนอย่างชุยตาเข้มแข็งและสามารถพาตัวเองให้อยู่รอด แล้วยังสร้างงานสร้าง

เงินให้คนอื่นได้ด้วย แต่การที่เขาจะนำพาชีวิตให้รอดก็ต้องกลายเป็นคนที่ไร้เมตตาปรานีและแล้งน้ำใจต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งแน่นอนว่าไม่ใช่ลักษณะของคนที่พึงประสงค์เป็นแน่ นอกจากนั้นแม้เชนเตจะขึ้นชื่อว่าเป็นคนดีแต่ก็มีพฤติกรรมบางอย่างที่เป็นประเด็นที่ถกเถียงได้ว่าเป็น"ความดี"จริงหรือไม่ เช่น การที่เธอรับปากจะช่วยเหลือคนเสียเปรียบในสังคมด้วยการโกหก อย่างการที่รับปากจะเป็นพยานเท็จให้หว่อง (คนขายน้ำ) ซึ่งถูกช่างตัดผม (ซูฟู) ทำร้ายจนมือหัก ทั้งๆที่จริงๆแล้วเธอไม่ได้รู้เห็นเหตุการณ์แม้แต่น้อยนั้น เป็นประเด็นที่ชวนคิดพิจารณาต่อ

สิ่งที่เชนเตกล่าวกับเทวดาทั้งสามองค์ เพื่อให้ช่วยหาทางออกให้กับปัญหาของเธอกลายเป็นปัญหาอันหนักหน่วงของมนุษยชาติที่เบรคชท์ทิ้งไว้ให้ผู้ชมหาคำตอบต่อไป

เชนเต กล่าวว่า *Euer einstiger Befehl*
Gut zu sein und doch zu leben
Zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Ich
Weiss nicht, wie es kam : gut sein zu andern
Und, zu mir konnte ich nicht zugleich.
Andern und mir zu helfen, war mir zu schwer
คำสั่งของพระองค์
ที่จะให้ทำดีและให้มีชีวิตอยู่ได้ด้วยนั้น
เหมือนฟ้าผ่าให้ฉันขาดเป็น 2 เสี่ยง , ฉัน
ไม่รู้ว่ามันเป็นอย่างไร ที่จะให้ทำดีต่อผู้อื่น
และตัวฉันเองไปพร้อมๆ กัน ฉันทำไม่ได้
ที่จะให้ช่วยเหลือทั้งผู้อื่นและตัวฉันเอง มักยากเกินไปสำหรับฉัน
(Brecht, Stücke: 1603-ผู้วิจัย,แปล)

บ่อยครั้งที่มีการแบ่งภาคการแสดงระหว่างเชนเตและซุยตา ทำให้เกิดบุคลิกที่ตรงกันข้ามของคน 2 คน สลับไปมาเพื่อสื่อถึงแนวคิด 2 แบบที่คัดง้างกัน ตามหลักการละครแบบวิภาษวิธีของเบรคชท์ เบรคชท์ใช้กลวิธีการนำเสนอด้วยการสลับบทบาทของตัวละครและสลับฉาก ตามเทคนิคทางการละครของเขา ตัวละครอย่างเชนเตสามารถเปลี่ยนเป็นซุยตาได้จากเพียงการใส่หน้ากาก และหว่องคนขายน้ำก็สลับบทบาทมาเป็นผู้สังเกตการณ์ เป็นผู้วิพากษ์วิจารณ์เรื่องราว ด้วยนอกเหนือจากที่เป็นตัวละครตัวหนึ่งที่ต้องดำรงชีวิตอยู่อย่างดิ้นรนในเมืองเสฉวน นอกจากนั้นยังใช้เทคนิคทางการละครตามแบบของเบรคชท์อื่นๆ อย่างการเล่าเรื่อง การร้องเพลงคั่นระหว่างการแสดง ฯลฯ ละครเรื่องนี้จึงมีความโดดเด่นทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบการแสดง

(ข) ลักษณะการทำเป็นละครไทย

ละครเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* ของเบรคชท์ ได้รับการแปลและนำออกแสดงเป็นพากษ์ไทยตามแนวคิดที่ว่า *"ละครเป็นวิธีต่อสู้กับวัตถุนิยมอย่างหนึ่ง ต่อสู้เพื่อจริยธรรม เพื่อแก้ไขวัตถุนิยม เพื่อสร้างค่านิยม"* (สดใส พันธุมโกมล, 2522: 37) นั่นคือ ละครเรื่องนี้ใช้เป็น "สื่อ" ในการสอนด้วย นอกเหนือจากการให้ความบันเทิง *เพราะ* ***คนดีที่เสฉวน*** *พยายามบรรจุเนื้อหาสาระของชีวิตให้กับคนดู ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพื่อให้เกิดการพัฒนาพ้นจากความจำเจที่เรียกกันว่าน้ำเน่า* (พิษณุ ศุภ, 2522:36) และละครเรื่องนี้ก็มีกลวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่ไปจากแนวทางละครซึ่งแพร่หลายไปในหมู่ประชาชน เช่น ละครโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์

การจัดแสดงมีขึ้นเนื่องในโอกาสจัดหาทุนเฉลิมฉลองพระชันษาครบแปดสิบของสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี โดยมี สดใส พันธุมโกมล สร้างบทและกำกับการแสดง บรูซ แกสตัน ประพันธ์เพลง กำกับดนตรี อรชุมา (สูตะบุตร) ยุทธวงค์ แสดงเป็น เชนเต (นักแสดงนำฝ่ายหญิง), พงษ์ศักดิ์ อารยางกูร แสดงเป็น ซัน และ ภิญโญ รู้ธรรม แสดงเป็น หว่อง (คนขายน้ำ) (สุภาพบุรุษ-ประชามิตร, 2522:42) และอันที่จริงก็เป็นละครสมัยใหม่แนวทางหนึ่งที่เกิดขึ้นภายใต้โครงการวิจัยของสดใส พันธุมโกมล ดังที่กล่าวมาแล้ว ทั้งนี้ก็*เพื่อเป็นการศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับการนำละครสมัยใหม่เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย* (สดใส พันธุมโกมล, 2534:3) กล่าวคือ จากการวิจัยตามโครงการทั้งสองนี้ สดใส พันธุมโกมล ได้จัดแสดงละครแนวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นละครแนวแอบเสิร์ด, แนวเอกเพรสชั่นนิสม์ ฯลฯ และเลือกวรรณกรรมการละครที่โดดเด่นของนักการละครแนวต่างๆ เหล่านี้มาจัดแสดงเพื่อการศึกษาทดลองด้วย ละครของเบรคชท์และละครแบบเอพิคของเบรคชท์ ซึ่งเป็นแนวทางละครตะวันตกสมัยใหม่แนวทางหนึ่ง นับเป็นส่วนหนึ่งในโครงการวิจัยนั้นๆ จึงอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ต้นกำเนิดของละครเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* ฉบับไทย อีกส่วนหนึ่งก็คือความต้องการศึกษาทดลองละครสมัยใหม่แนวเอพิคในภาคปฏิบัติ และมูลเหตของการเลือกละครเรื่องนี้มาจัดแสดงก็น่าจะเกิดจากลักษณะเด่นทางการละคร ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา เทคนิคการแสดง รวมทั้งแนวทางละครของเบรคชท์เอง

สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้แปลบทละครเรื่องนี้จากฉบับภาษาอังกฤษ และจงใจแปลเรื่องเดิมในฐานะ "เรื่องฝรั่ง" (ซึ่งเป็นเรื่องของจีน) มาแทบทั้งหมด ทั้งชื่อเรื่อง ตัวละคร และเนื้อหา แต่ดูเหมือนว่าชื่อเรื่องนั้นแปลตรงกับภาษาเยอรมันที่ชื่อ *คนดีแห่งเสฉวน* (Der gute Mensch von Sezuan) มากกว่าชื่อในภาษาอังกฤษที่ว่า *The Good Woman of Setzuan* (สตรีดีแห่งเสฉวน) *ในที่นี้ได้รับการบอกเล่าว่าแปลคำต่อคำมาเลยทีเดียว* (อ้างถึงใน สุภาพบุรุษ-ประชามิตร, 2522:42) จึงนับได้ว่า เป็นเรื่องที่ผู้จัดทำจงใจให้มีเนื้อหาตามบทละครต้นฉบับเดิมของเบรคชท์มากที่สุดเรื่องหนึ่ง หากแต่แนวทางอาจจะต่างไปจากลักษณะแนวทางละครแบบ

เบรคชท์อยู่บ้าง ซึ่งเป็นไปตามลักษณะการตีความใหม่และการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมไทย กล่าวคือ

การตีความตัวบทในการจัดแสดงมีการแสดงให้เห็นธาตุแท้ของมนุษย์ผ่านตัวละครที่มีลักษณะนิสัยที่เป็นอมตะ มากกว่าจะทำในแนวกระตุ้นให้คนลุกมาเปลี่ยนแปลงสังคมตามความมุ่งหวังของเบรคชท์ เพราะ สดใส พันธุมโกมล (2522) มีแนวคิดว่า *เบรคชท์ไม่ประสบความสำเร็จนักในแนวทางที่เขาหวัง แต่ประสบความสำเร็จในทางอื่นมากกว่า กล่าวคือในขณะที่เขาพยายามแสดงให้เห็นว่าตัวละครที่มีนิสัยเช่นนี้ มีการกระทำเช่นนี้ไม่ถูกต้อง และจะสามารถเปลี่ยนแปลงได้ถ้าสภาพทางสังคมเอื้ออำนวย แต่ความสามารถอย่างเลอเลิศของเขาในการเขียนบทละครและสร้างนิสัยตัวละครกลับทำให้ผู้ชมเห็นว่า ตัวละครเหล่านั้นเป็นตัวละครอมตะ ซึ่งแสดงให้เห็นธาตุแท้ของมนุษย์อย่างที่ไม่มีวันจะเปลี่ยนแปลงไปได้* ดังเช่นตัวละครในเรื่อง *คนดีที่เสฉวน นี้ ตัวละครเกือบทั้งหมดต่างแสดงบทบาทของธาตุแท้ของ "การเห็นแก่ตัว" ของตัวเองออกมาอย่างเห็นได้ชัด* (อ้างถึงใน สุภาพบุรุษ-ประชามิตร, 2522:44) และลักษณะเช่นนี้ยากนักที่มนุษย์จะเปลี่ยนแปลง

นอกจากนั้น ละครเรื่องนี้ยังเป็นการชี้ให้เห็นสำนึกของคนว่า ยังยึดมั่นความเชื่อเก่าๆ เรื่องผี เรื่องดวง แต่จะไม่เว้นที่จะกระตุ้นให้คนทำดีและมีอิสระในตัวเอง

สำหรับการใช้ภาษาก็คือ มีการใช้คำร้อยแก้วที่ไพเราะ เช่น คำที่เซนเตพูดหรือรำพันออกมาล้วนเป็นอมตะ และความหวังสูงส่งเพื่อการดำรงอยู่เป็นมนุษย์ที่ดี ลงท้าย เมื่อตัดสินทางออกของตนไม่ได้ก็ถึงคนดูเป็นผู้รับรู้และช่วยแก้ปัญหา

นอกจากนั้นยังมีการผสมผสาน เอาดนตรีไทยใส่เข้าไปในเรื่องจีนนี้ด้วย ซึ่งก็มีคำวิพากษ์วิจารณ์ว่าทำได้ไม่เคอะเขิน เพราะบ่อยครั้งทำนองที่เล่นนั้นก็เป็นเพลงจีน ตีขิมหรือเสียงโฉ่งฉ่าง แบบงิ้วจีนก็ทำให้รู้ว่าเป็นเรื่องจีนอยู่นั่นเอง (2522:43)

การแสดงใช้เวลานานรวม 4 ชั่วโมง ซึ่งนับเป็นละครที่ใช้ระยะยาวนานมาก ทั้งนี้ก็น่าจะเป็นเพราะผู้จัดทำ ต้องการจัดแสดงโดยการแปลมาจากต้นฉบับบทละครเดิมทั้งหมดโดยไม่ตัดทอนมากนักนั่นเอง ละครแบ่งเป็น 10 ฉาก หยุดพักหลักฉากที่ 6 ซึ่งแสดงผ่านไปแล้ว 2 ชั่วโมง

ฉากมีลักษณะแบบง่ายๆ คล้ายสลัมคนจน เวทีกว้างลดหลั่นเป็นชั้น เหมือนขั้นบันได เครื่องแต่งตัวง่ายๆ คงแบบจีน

แสง สี และไฟใช้แสงสลัว ฉายจับเฉพาะตอนที่ทำให้บรรยากาศเปลี่ยนไปมา

สำหรับดนตรี บรูซ แกสตัน เป็นผู้ประพันธ์และจัดทำในลักษณะผสมผสานของเก่ากับใหม่ บทเพลงมีลักษณะไพเราะแบบสมัยใหม่ จากการประพันธ์ขึ้นใหม่ มีการใช้เครื่องดนตรีไทยแต่นำเสนอด้วยท่วงทำนองแบบจีนด้วย อย่างไรก็ตามก็ยังคงมีการนำเสนอบทเพลงและดนตรีตามลักษณะละครแบบเบรคชท์อยู่นั่นคือ การทำดนตรีโดยจงใจไม่ให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามไปกับเนื้อหา ตัวอย่างเช่น เพลงหลายเพลงมีเนื้อร้องและทำนองที่ขัดแย้งกัน บทเพลงที่มีจังหวะลีลาทั้งร้อนแรงสนุกสนาน เนื้อเพลงก็กลับอ่อนหวานเศร้าสร้อย และเพลงที่มีลีลาอ่อนหวาน เนื้อเพลงกับดูเคร่งเครียดจริงจังอย่าง บทเพลง "ชีวิตคือควันไฟ" ซึ่งขับร้องโดยกลุ่มนักแสดงที่แสดงเป็นผู้ที่ต่างมาพึ่งพาเซนเตนั้น สดใส พันธุมโกมล (2522) ให้รายละเอียดไว้ในบทแปลด้วยว่า *มีทำนองสนุกสนานมาก...ไม่เข้ากับเนื้อหาของคำร้อง* บทเพลงนี้ตัวละครที่แสดงเป็น ตา สามี หลานสาว เป็นผู้รับร้องและทุกคนเป็นลูกคู่ร้องรับ นอกจากเซนเตคนเดียวที่ไม่ร้อง เนื้อร้องช่วงหนึ่งที่ลูกคู่ร้องรับมีอยู่ว่า

" *จะอยู่กันไปทำไม*
แรกๆ ก็เป็นควันไฟ
มอดไปก็เถ้าถ่าน
ชีวิตแสนทรมาน
เป็นเถ้าถ่านเสียได้ก็ดี "

(เรื่อง *คนดีที่เสฉวน* :138)

ซึ่งเทียบกับฉบับภาษาเยอรมันในบทเพลงชื่อ Das Lied Vom Rauch (บทเพลงแห่งหมอกควัน) ในตอนที่ว่า

" *Darum so sag ich : lass es!*
Sieh den grauen Rauch
Der in immer kältre Kälten geht:so
Gehst du auch. "
ดังนั้น ฉันจึงพูดว่า
ปล่อยเลยตามเลย
ดูควันสีเทานั่นสิ
ลอยไปในอากาศที่เยือกเย็นลงทุกที
ชีวิตของเจ้าเองก็เป็นเช่นนั้น

(Bertolt Brecht, Stücke: 1507-ผู้วิจัย, แปล)

จากบทเพลงดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่า เนื้อหาของเพลงเป็นเรื่องของการสิ้นหวังท้อแท้ หมดกำลังใจอย่างสิ้นเชิง แต่ท่วงทำนองนั้นกลับมีลักษณะสนุกสนาน มีลูกคู่ ร้องรับกันอย่างครื้นเครง ไม่สอดคล้องกับเนื้อหาแต่อย่างใด และนี่ก็เป็นลักษณะของละครตามแบบของเบรคทช์ ที่ไม่ต้องการตรึงอารมณ์คนดูให้รู้สึกเศร้าตามไปด้วยนั่นเอง

ในส่วนของการแสดง มีลักษณะของการชี้ให้เห็นธาตุแท้ของมนุษย์ที่คิดแต่จะเอาเปรียบผู้อื่น (ยกเว้นเทวดาและเซนเต) แต่ก็มีความสนุกสนานสอดแทรกอยู่ด้วย เช่นบทของชูฟูที่แสดงโดย ชูชาติ วิรเศรณี นั้นสามารถเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้หลายครั้ง เพราะมีท่าที่แสดงแบบอาเฮีย และท่าทางการแสดงของตัวละครบางตัวก็มีลักษณะแข็งๆ เกินความจริง ตามแบบละครของเบรคทช์อยู่เพื่อให้คนดูรู้สึกว่ากำลังดูละคร (ข้อมูลจาก สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, 25 พฤศจิกายน 2522:36-38)

ข้อสังเกตประการหนึ่งของการทำเป็นละครไทยคือ แม้สดใสจะยังใช้เทคนิคละครของเบรคชท์อย่างการเล่าเรื่อง การใช้บทเพลงคั่นระหว่างการแสดง การสลับบทบาทด้วยบทพูดและบทร้อง หรือการใช้หน้ากากและการสลับฉากระหว่างเนื้อเรื่องกับการสนทนาในฐานะผู้สังเกตการณ์ระหว่างเทวดากับหว่อง (คนขายน้ำ) ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นเทคนิคการทำให้แปลกตามแบบละครของเบรคชท์ แต่ดูเหมือนว่าไม่ได้มุ่งเน้นให้เป็นไปตามหลักการละครของเบรคชท์ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมถอยห่างเพื่อสกัดกั้นการมีอารมณ์คล้อยตาม หรือมีปฏิกิริยาคัดค้านกับการกระทำของตัวละครมากนัก แต่ต้องการจะสื่อถึงความเป็นมนุษย์ที่พิจารณาได้หลายแง่มุมมากกว่า ในขณะเดียวกันก็ต้องการสื่อให้คนไทยเข้าถึงได้ด้วย เช่นการใช้ดนตรีไทยเข้ามาผสมผสาน อย่างไรก็ตามก็ยังคงรักษาเนื้อเรื่องเดิมไว้แทบทั้งหมด

(ค) คำวิพากษ์วิจารณ์เมื่อเป็นละครไทย

หลังจากละครเรื่องนี้ได้รับการจัดแสดงแล้วปรากฏว่ามีกระแสตอบรับอยู่ไม่น้อย และมีการวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งเชื่อมโยงอยู่กับการละครของเบรคชท์อยู่หลายประเด็น ส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของเนื้อหาที่ต้องการกระตุ้นให้ทำความดี นอกจากนั้นยังมีประเด็นของรูปแบบที่แปลกใหม่และแนวทางละคร ได้แก่

(1) ความแปลกใหม่ทางการละคร

เมื่อละครเรื่องนี้ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทย เมื่อปี 2522 นับได้ว่าเป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้วงการละครอีกครั้ง หลังจากการจัดแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก* ดังที่มีผู้วิจารณ์งานในนี้เกี่ยวกับประเด็นของความแปลกใหม่ไว้ต่างๆ ดังต่อไปนี้ บทวิจารณ์ในสุภาพบุรุษ-ประชามิตร (2522:44) กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า *"คนดูที่ยังไม่ชินกับการแสดงละคร*

แนวใหม่เช่นนี้ และไม่ขี้เมื่อยจนเกินไป (เพราะเก้าอี้ตั้งชิดกันมากในบริเวณแคบๆ ที่ต้องจุถึง 190 ที่) อาจจะหอบหมอนพิงสักลูกไปด้วยก็คงไม่ผิดกฎอะไร คนที่ยังไม่ได้ดูหรือเบื่อละครเชยๆ ก็น่าจะลองเข้าไปชม... ส่วน สาลินี กิตติพงษ์เสรี (2528) ได้กล่าวถึง ละครเรื่องนี้ว่า *คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ โดยอาจารย์ สดใส พันธุมโกมล นำเรื่องที่ถูกท้าทายว่ายากที่สุด สมบูรณ์ที่สุด คนดีที่เสฉวน ออกแสดง... โดดเด่นพอควรในด้านความแปลกใหม่ของลักษณะละคร* และ พิษณุ ศุภ (2522) ก็กล่าวว่า *ดูจะเป็นความจริงแท้ตามที่อาจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวไว้ในสูจิบัตรของละครเรื่อง "คนดีที่เสฉวน" ว่า ลักษณะของคน "สมัยใหม่" คือชอบที่จะค้นคว้าทดลองในสิ่งที่แปลกและใหม่อยู่เสมอ* ละครเรื่องนี้ก็เช่นกัน

(2) คำวิจารณ์เกี่ยวกับแนวทางนำเสนอละคร เช่น

เจตนา นาควัชระ (2528) กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า *คนดีที่เสฉวน ออกจะไปทาง American Musical Comedy มากกว่า ซึ่งก็เป็นการตีความที่เบรคชท์อาจจะชอบ* แต่ก็มีลักษณะละครตามแบบของเบรคชท์เด่นชัด เพราะคนดีที่เสฉวน มีทั้งบทเจรจา บทร้อยแก้ว ร้อยกรอง การร้องเพลง การเล่าเรื่อง ตลอดจนการแสดงนิ่งเงียบแทรกเพื่อให้เรื่องดำเนินเร็วขึ้น รวมทั้งใช้แสงสี และเสียงทุกรูปแบบเพื่อให้เกิดการ "ตื่น" ให้คนดูเกิดความรู้สึกเป็นตัวของตัวเอง และรู้ว่า "ตนกำลังนั่งดูละคร"

จากที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่า แม้ละครเรื่องนี้จะมีเนื้อหาที่แปลมาจากเบรคชท์ และใช้รูปแบบละครของเบรคชท์โดยตรง โดยไม่ได้แต่งเติมเนื้อหาให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยในช่วงเวลานั้นแต่อย่างใด แต่ก็มีแนวทางเฉพาะของผู้จัดทำอยู่ตัวอย่างเช่น มีการผสมผสานศิลปะแบบเก่าและใหม่เข้าด้วยกัน โดยเฉพาะเรื่องของดนตรีและไม่ได้เดินตามหลักการละครเบรคชท์เสียทั้งหมด ในขณะเดียวกันการที่ละครเรื่องนี้จัดแสดงเป็นฉบับไทยด้วยเนื้อหาอันเป็นเรื่องเดิมของเบรคชท์ทั้งหมดก็สะท้อนความเป็นสากลของละครเบรคชท์ได้อย่างดีว่า เรื่องเช่นนี้เป็นเรื่องที่ "สื่อสาร" ได้กับคนทุกชาติ ทุกภาษา และทุกยุคสมัย โดยไม่จำเป็นต้องปรับแปลงใดๆ

3.2.3 เรื่อง *โอเปร่ายาจก*[*] : จาก*อุปรากรของยาจก* ของเบรคชท์สู่ละครไทย

"โอเปร่ายาจก" เป็นละครการกุศลของสาขาวิชาการละคร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งดัดแปลงจากเรื่อง *อุปรากรของยาจก* (Die Dreigroschenoper) ของเบรคชท์ โดย มัทนี รัตนิน ละครเรื่องนี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อภาษาอังกฤษ *The Threepenny Opera* และ มัทนี รัตนิน ได้ดัดแปลงมาจากฉบับภาษาอังกฤษของ Ralph Manheim จัดแสดง ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และโรงแรมโอเรียนเต็ล เมื่อวันที่ 2-19 สิงหาคม 2527 รอบการกุศลพิเศษจัดโดยสมาคมศิษย์วังหลัง-วัฒนา และกองสตรีคริสเตียนแห่งประเทศไทย รายได้สมทบทุนโครงการพัฒนาหมู่บ้านเพื่อป้องกันการค้าโสเภณีเด็ก และทุนการศึกษาสาขาวิชาการละคอนฯ

(ก) เรื่อง *อุปรากรของยาจก* ของเบรคชท์

เบรคชท์แต่งเรื่อง *อุปรากรของยาจก* นี้ขึ้นในปี ค.ศ. 1928 รวมกับนักประพันธ์เพลงชื่อ คัวท์ ไวลล์ (Kurt Weill) และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกที่โรงละครมีชื่อของเบอร์ลินคือ Theater am Schiffbauerdamm เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ค.ศ.1928 นับเป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้เบรคชท์ในระดับนานาชาติเป็นเรื่องแรก

ละครเรื่องนี้เป็นละครเพลง ที่มีเนื้อหาล้อเลียนเสียดสีสังคมร่วมสมัยที่หมกมุ่นอยู่กับวัตถุนิยมและทุนนิยม ซึ่งก็คือละครเรื่องนี้เป็นละครวิจารณ์สังคมที่จงใจเยาะเย้ยเสียดสี พวกนายทุนและชนชั้นกลางด้วยเทคนิคการใช้เพลงร้อง แต่ผลกระทบของละครเรื่องนี้เป็นไปในแนวทางที่ต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง เพราะบทเพลงกลายเป็นสื่อที่ติดหูมากกว่าเนื้อหา และ*คนที่ชื่นชอบเรื่องนี้มากที่สุดก็คือ คนที่มีฐานะตรงข้ามกับยาจก* เจตนา นาควัชระ (2526) กล่าวว่า *เทคนิคที่ใช้เพลงร้อง เป็นการร้องให้ผู้ชมฟังเป็นไปตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์ คือ ต้องการจะพูดกับผู้ดูโดยตรงเพื่อจะกระตุ้นความคิด แต่การที่เน้นเทคนิคแบบนี้มากเกินไป ทำให้ตัวละครไม่ค่อยมีชีวิตชีวานัก ละครเรื่องนี้จึงมีชีวิตอยู่ได้ด้วยเพลง ด้วยดนตรี...* กล่าวคือ

---

[*] ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่อง *โอเปร่ายาจก* นั้นผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์ ศ.ดร.มัทนี รัตนิน (ทางโทรศัพท์) ผนวกกับสูจิบัตรละครที่สืบค้นได้จาก สาขาวิชาการละคอน คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ซึ่งมีข้อมูลและเนื้อร้องตามบทที่ ศ.ดร.มัทนี รัตนิน ดัดแปลงหรือแต่งใหม่ ไว้อยู่บ้าง) เท่านั้น ส่วนต้นฉบับบทละครฉบับดัดแปลงเป็นภาษาไทย รวมทั้งบทวิจารณ์ต่างๆ เกี่ยวกับละครเรื่องนี้ ผู้วิจัยสืบค้นไม่พบและผู้จัดทำก็กล่าวว่าข้อมูลรวมทั้งเทปบันทึกการแสดงสูญหาย ดังนั้นจึงไม่สามารถศึกษาวิเคราะห์ละครเรื่องนี้ได้โดยละเอียดทุกประเด็น อย่างไรก็ตามก็ได้ประมวลข้อมูลเท่าที่สืบค้นได้มากล่าวไว้ให้ได้ภาพรวมมากที่สุด

ดนตรีของ คัวท์ ไวลล์ เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ฟังผู้ชมในยุคก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 มาก และบางบทเพลงก็ยังเป็นที่รู้จักกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้ (ดู 2526: 36)

อันที่จริงเบรคชท์ดัดแปลงเรื่องนี้มาจากผลงานของนักประพันธ์ชาวอังกฤษชื่อ จอห์น เกย์ (John Gay) เรื่อง *อุปรากรของขอทาน (The Beggar's Opera)* ซึ่งเป็นเรื่องราวเสียดสีนักการเมืองร่วมสมัย แต่เบรคชท์นำมาปรับเปลี่ยนให้เป็นเรื่องราวเสียดสีสังคมด้วยการนำเสนอสภาพสังคมที่เลวร้าย สังคมที่ไม่สามารถไว้วางใจใครได้และสังคมจอมปลอม

เบรคชท์กำหนดเนื้อหาให้เป็นเรื่องราวของสังคมตอนปลายศตวรรษที่ 19 ในเมืองลอนดอน ตอนที่พระนางเจ้าวิกตอเรียกำลังจะขึ้นครองราชย์ และสมมติให้เป็นเรื่องของแมคฮีธ (Macheath) โจรชื่อดังคนหนึ่งซึ่งมีนิสัยรักสนุก. . แมคฮีธผู้นี้เป็นโจรขวัญใจสาวๆ ที่ชอบหาความสำราญอยู่ในซ่องโสเภณีและเขาก็เป็นเพื่อนกับนายตำรวจใหญ่ชื่อ บราวน์ (Brown) ซึ่งเคยไปรบมาด้วยกันในอินเดีย นอกจากนั้นแมคฮีธยังให้สินบนตำรวจผู้นี้อยู่เป็นประจำ จึงไม่มีใครกล้าจับกุมหรือทำอะไรเขา ต่อมา พอลลี (Polly) ลูกสาวนักธุรกิจผู้มั่งคั่งที่มีอาชีพเป็นขอทานปลอมชื่อ Peachum หลงรัก แมคฮีธ จนถึงขนาดยอมแต่งงานด้วย Peachum โกรธมากที่ลูกสาวไปแต่งงานกับโจร จึงหาหนทางจะให้ทางการจับกุมแมคฮีธมาลงโทษให้ได้ แต่เมื่อแมคฮีธเป็นเพื่อนกับตำรวจชื่อ บราวน์ นักธุรกิจผู้นี้จึงต้องขู่บราวน์ว่า หากไม่จับกุมแมคฮีธ เขาจะนัดหมายพวกลูกน้องที่เป็นขอทานปลอมนับพันของเขามาทำลายพิธีในวันที่พระราชินีขึ้นครองราชย์ ซึ่งบราวน์จะต้องเดือดร้อน เพราะเป็นผู้รับผิดชอบงานนี้ เมื่อแมคฮีธรู้เรื่องก็เตรียมจะหนีออกจากเมืองลอนดอนเพื่อไปหลบซ่อนตัว แต่ด้วยความที่เขามีนิสัยรักสนุกจึงกลับไปเที่ยวที่ซ่องโสเภณีที่เขาชอบไปเที่ยวเป็นประจำ เขาจึงถูกจับ แต่ลูซี่ (Lucy) ลูกสายนายตำรวจบราวน์ซึ่งเป็นภรรยาลับๆ ของแมคฮีธอีกคนก็ได้ช่วยให้แมคฮีธหนีไปได้ แต่เขากลับไปเที่ยวที่ซ่องโสเภณีอีกจึงถูกจับอีกครั้งและคราวนี้ก็ไม่หนทางหนี ในขณะที่เขาถูกจับกุมตัวไปยังสถานที่ประหารและกำลังจะถูกประหารก็ปรากฏว่ามีม้าเร็วมาบอกว่า แมคฮีธได้รับพระราชทานอภัยโทษเนื่องในวโรกาสบรมราชาภิเษกของพระบรมราชินี นอกจากนั้นยังได้รับยศขุนนาง ได้อยู่ที่ปราสาทและได้รับเงินอุดหนุนปีละหนึ่งหมื่นปอนด์ไปตลอดชีวิต

ลักษณะการจบเรื่องแบบไม่สมเหตุสมผลเช่นนี้เป็นกลวิธีการนำเสนอเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมใช้เหตุผลตามความประสงค์ของเบรคชท์เอง ในขณะเดียวกันก็เป็นการตั้งคำถามว่า สภาพชีวิตจะเป็นเช่นไร หากในสังคมมีแต่ความจอมปลอม ฉ้อฉลและคนชั่วได้ดีเช่นนี้

ละครเรื่องนี้มีแต่สิ่งที่เป็นเรื่องหลอกลวง จอมปลอม ซึ่งถูกนำเสนอผ่านชีวิตของชนชั้นต่ำอย่างชีวิตของโจรขอทานและโสเภณี แต่*ละครเรื่องนี้ตลอดเรื่องตั้งอยู่บนรากฐานของ*

การเสแสร้งแกล้งทำ... และเบรคชท์จงใจจะแฉโพยพวกคนรวยด้วยเรื่องราวของคนจน (เจตนา นาควัชระ, 2526:34)

ภาพของ Peachum เป็นภาพของนักธุรกิจใหญ่ มีพฤติกรรมเป็นนายทุนและผู้ทรงอิทธิพล เขาเป็นหัวหน้าขอทานปลอมซึ่งดำรงอยู่ด้วยอาชีพขอทาน ขอทานพวกนี้เสแสร้งทำเป็นคนพิกลพิการเพื่อเรียกร้องความสงสารเห็นใจผู้อื่น ดังนั้นขอทานเหล่านี้ก็คือพวกที่เป็นนักธุรกิจผู้ทรงอิทธิพล ผู้ที่เป็นอันตรายต่อสังคม ภาพของโจรอย่างแมคฮีธมีแต่ความฟุ้งเฟ้อ ชอบแต่งตัวหรูหรา ทำตัวเป็นบุรุษเจ้าสำราญที่ต้องการจะร่ำรวยโดยไม่ต้องทำมาหากินสุจริต ตำรวจเองก็หากินอยู่กับโจร รับสินบนโจร โสเภณีเองก็หักหลังโจร โจรก็หักหลังกันเอง (ดู 2526:33-37) เหล่านี้ล้วนเป็นการวิจารณ์ เสียดสี และโจมตีพวกฝักใฝ่วัตถุนิยมและพวกนายทุนในยุคสมัยของเบรคชท์เอง

(ข) ลักษณะการทำเป็นละครไทย

ละครเรื่องนี้จัดทำเป็นละครเพลงการกุศลในลักษณะของการดัดแปลงละครเพลงของเบรคชท์มานำเสนอเป็นละครไทย โดยใช้เพลงและทำนองเพลงซึ่งประพันธ์โดย คัวท์ ไวลล์ เป็นหลักมากกว่าจะยึดถือเนื้อเรื่องตามต้นฉบับเดิมของเบรคชท์มาทั้งหมด

ในส่วนของเพลงนี้ *มีการดัดแปลงและแต่งบทร้องใหม่จากทำนองเพลง ซึ่งมีโน้ตกำกับไว้อยู่แล้ว นอกจากนั้นยังมีการดัดแปลงเนื้อหา ชื่อตัวละคร สถานการณ์ รวมทั้งสถานที่ของเรื่องจากต้นฉบับเดิมเพื่อนำเสนอปัญหาสะท้อนสังคมไทยและเพื่อให้เข้ากับสังคมไทยมากขึ้น* (มัทนี รัตนิน, สัมภาษณ์, 15 กรกฎาคม 2542)

เรื่องเดิมของเบรคชท์ เป็นเรื่องที่เกิดในยุคก่อนสงครามโลกสมัย ค.ศ.1930-40 ซึ่งเป็นยุคของทรชนคนชั่ว แก๊งอันธพาล โสเภณีและขอทาน ทั้งนี้ก็เป็นไปตามเทคนิคการละครแบบทำให้แปลกในเรื่องเวลา และสถานที่ ของเบรคชท์เอง ซึ่งก็คือเบรคชท์อาศัยเรื่องราวในอดีตที่ไกลตัวมากระตุ้นให้คิดถึงสังคมในปัจจุบันเพื่อเข้าใจมนุษยชาติและโลกปัจจุบัน

เมื่อมีการนำมาทำเป็นละครไทย มัทนี รัตนิน เลือกที่จะสร้างเรื่องนี้ให้เกิดในนครสมมติแห่งหนึ่งในทวีปเอเชีย ในสมัยก่อนสงครามโลกยุค "เจ้าพ่อมาเฟีย" ที่มีอิทธิพลครอบคลุมอยู่เหนือนครต่างๆ ซึ่งเป็นศูนย์การค้าธุรกิจ นครแห่งนี้มีเจ้าหญิงปกครอง ซึ่งเกิดจาก *ความมุ่งหมายให้เป็น "เทพนิยาย" มิได้มีเจตนาทางการเมืองหรือสังคมในแง่อื่น ตลอดจนการอ้างถึงพระราชพิธีสมโภชพระนคร 300 ปี แทนพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระนางวิคตอเรียในต้นฉบับเดิมของเบรคชท์นั้น เพื่อหลีกเลี่ยงมิให้เกิดปฏิกิริยาลบ หรือความเข้าใจผิดในเจตนาของผู้สร้าง โดยไม่จำเป็น* (สูจิบัตรละคร โอเปร่ายาจก) *และนั่นก็คือการนำเสนอในลักษณะที่ใช้*

"ตำนาน" หรือ "เรื่องสมมติ" มากระตุ้นให้เข้าใจมนุษย์และโลกปัจจุบันแทนการทำให้เป็นเรื่องในอดีตตามแบบของเบรคชท์

ชื่อตัวละครที่เป็น "ฝรั่ง" ถูกปรับเปลี่ยนเป็นชื่อไทยและมีตัวละครไทยที่เสริมเพิ่มเติมขึ้นมา เช่น แมคฮีธ (Macheath หรือ Mac the Knife ในฉบับภาษาอังกฤษ) ใช้ชื่อไทยว่า เม้งมีดใหญ่ นอกจากนั้นก็มีตัวละครที่เป็นนายกฯ ใช้แทน Peachum เจ้าหญิงอลิสา ใช้แทน พระราชินีวิกตอเรีย สารวัตรเป๋า ใช้แทนนายตำรวจ เป็นต้น รวมทั้งมี อาโกเปียวชำแมงดา โสเภณีเด็ก วณิพก รวมทั้งตัวละครอื่นๆ อีกมาก

แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งของการจัดแสดงละครเรื่องในสังคมไทยคือ การที่มีโอกาสไปชมการแสดงละครเรื่องนี้ที่ ฮัมบวร์ก (Hamburg) เยอรมนี นอกจากนั้นก็คือเนื้อหาสามารถนำมาสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นจากสภาพสังคมไทยในช่วงเวลานั้นซึ่งให้ความสำคัญกับวัตถุนิยม รวมทั้งปัญหาโสเภณีเด็กที่เกิดจากสภาพเลวร้ายของสังคมในช่วงเวลานั้น (มัทนี รัตนิน, สัมภาษณ์) ดังจะเห็นได้ว่า มีตัวละครที่เป็นโสเภณีเด็กเพิ่มขึ้นมา และมีบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ชื่อ "เพลงโสเภณี เอ๊าะๆ" เพื่อนำเสนอสะท้อนชีวิตของโสเภณีดังนี้

พวกเรา เอ๊าะ เอ๊าะ สาวสาวโสเภณี (อ๋า...อ้า...)
เซ็กซี่ รู้ดี ชำนาญบริการ (อื๋อ...อื้อ...)
หน้าที่ เรามี ให้ชายสำราญ (อ๋า...อ้ะ)
เบิกบาน อารมณ์ ได้สมปรารถนา...
ลา – ลา – ลา – ลา ๆๆๆๆ
ร้องรับ
ชีวิตโสเภณี ไม่มีศรี มีสง่า
แมงดา แม่เล้า ตำรวจ
ปวดใจ เหลือเกิน...(บื๋ม)
.....
ชีวิตเรา โสเภณี ไม่มีค่า
มุ่งหน้าหากิน ด่าวดิ้นทุกเวลา
ทรุดโทรม ระบม ขื่นขมด้วยโรคา
กล้ำกลืน ฝืนใจ ให้เฮฮา
ลา – ลา – ลา – ลา ๆๆๆๆ (ร้องรับ)

เนื้อร้อง : มัทนี รัตนิน (แต่งใหม่)
ทำนอง : Kurt Weill
(สูจิบัตรละครเรื่อง โอเปร่ายาจก)

นอกจากนั้นก็มีบทร้องที่แต่งใหม่อีกหลายบทรวมทั้งบทร้องที่ดัดแปลงจากต้นฉบับเดิมด้วย เช่น บทเพลงประจำเรื่อง ที่เบรคชท์ใช้เป็นสื่อบอกผู้ชมตั้งแต่ต้นเรื่อง ให้ระวังผู้ร้ายในคราบผู้ดีเอาไว้ให้ดี ที่ว่า

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.
ปลาฉลามนั้นมีฟัน
และฟันนั้นปรากฏอยู่บนใบหน้ามัน
ส่วนแมคฮีธนั้นเขามีมีด
แต่ไม่มีใครเห็นมีดนั้นหรอก

(Brecht, Stücke:231-ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือแมคฮีธนั้นเป็นโจรที่ใช้ชีวิตหรูหรา จากเงินทองที่ปล้นคนอื่นเขามา แต่สิ่งเหล่านี้มองกันแต่ภายนอกไม่เห็นเลย มัทนี รัตนิน ได้แปลและดัดแปลงมาจากบทภาษาอังกฤษของ Ralph Manheim เพื่อสื่อความหมายดังนั้นเช่นกันว่า

เห็นฉลามไหม *มันมีเขี้ยวใหญ่*
ใครก็รู้ได้ *ว่ามันร้ายนัก*
และเจ้าเม้งมี *มีดเล่มใหญ่หนัก*
ซ่อนไว้ในฝัก *ใครไม่เห็น*
(...)

(มัทนี รัตนิน ในสูจิบัตรละครเรื่อง *โอเปร่ายาจก*)

ทั้งนี้เป็นไปตามแนวคิดที่ *"...จะให้ทั้งผู้แสดง ผู้จัดแสดงและผู้ชมได้มีโอกาสร่วมกายร่วมวิญญาณในการรับใช้สังคม โดยใช้เวทีละครแห่งนี้เป็น "เวทีแห่งสัจธรรม" ที่แสดงให้เห็นชีวิตมนุษย์ในสังคมปัจจุบันที่ไร้มนุษยธรรม ความยุติธรรม ความรัก ความศรัทธา... รวมทั้งนำเสนอโลกที่เต็มไปด้วย "ฉลาม" ผู้ดี นายทุนที่ซ่อน "มีด" ไว้ในฝัก ใส่เสื้อราตรี ถือไม้เท้าด้ามงา เดินฉุยฉายไปมาและฆ่าคนได้อย่างเลือดเย็น เพื่อเป็นการตั้งคำถามและให้ผู้ชมร่วมกัน "คิด" ด้วยว่า ในสังคมที่ใครดีใครได้ ใครใหญ่ ใครทำลาย ใครเล็กใครสลายนี้ จะมีหวังที่จะได้รับแสงสีแห่ง "รุ้ง" ในวันพรุ่งนี้หรือไม่"* เมัทนี รัตนิน, 2527 ในสูจิบัตรละครเรื่อง *โอเปร่ายาจก*)

สำหรับแนวทางละคร มัทนี รัตนิน (2542) กล่าวว่า *จัดทำละครเรื่องนี้ในแนวตลกเสียดสี ประชดประชันและล้อเลียนชนชั้นสูงของไทยไปพร้อมๆ กันด้วย และการที่นำไปจัดแสดงที่โรงแรมหรูอย่างโอเรียนเต็ลก็มีลักษณะประชดประชันในลักษณะหนึ่งเพราะตัวละครล้วนแต่งตัวเป็นขอทานอยู่ท่ามกลางโรงแรมหรูหรา*

ในตอนแรกมีศาสตราจารย์ชาวเยอรมันมาช่วยกำกับ แต่เนื่องจากเกิดความไม่เข้าใจในเรื่องของระบบการทำงาน ศาสตราจารย์ผู้นั้นจึงเลิกทำไป จากนั้น มัทนี รัตนิน จึงลงมือจัดทำต่อโดยปรับให้ง่ายลงและให้เข้ากับสังคมไทย โน๊ตเพลงที่มีอยู่ มีนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์มาช่วยเล่นเปียโน ส่วนนักแสดงก็มีทั้งศิลปินรับเชิญอย่าง สืบ บุญยรัตพันธุ์ บัญชา สุวรรณานนท์ ซึ่งแสดงเป็น นายกฯ เนาวรัชต์ (ธนานันท์) ธรรมสาโรช แสดงเป็นเจ้าหญิงอาลิสา เกษมสุข พยัคฆนิธิ แสดงเป็น เจ๊ซูซี่เซ็ง (แม่เล้า) ทิพย์ชนก รัตชนสถ แสดงเป็นเจนนี่ รักศาสน์ วิวัฒน์สินอุดม แสดงเป็น เม้ง มีดใหญ่ สมพร โถปัญญา แสดงเป็น ซีเหลียง เป็นต้น นอกจากนั้นก็มีนิสิตนักศึกษา ที่รับบทบาทเป็นตัวละครอื่นๆ

ลักษณะฉากนั้นเรียบง่าย ชนิดที่จัดแสดงที่ใดก็ได้ เป็นฉากเกลี้ยงๆ มีโต๊ะ เก้าอี้วางเท่านั้น ส่วนคุก ก็มีการทำเป็นตาราง ใช้แสงเงาเข้าช่วย ดนตรีมีลักษณะแปร่งๆ เพี้ยนๆ บางครั้งมีทำนองโรแมนติก ขัดกับเนื้อเรื่องที่ใช้ภาษาน่าขยะแขยง

การแต่งกายคล้ายการแสดงละครสัตว์ มีลักษณะแบบเอกเพรสชั่นนิสม์ หาหน้าขาว คิ้วเข้มๆ ท่าทางการแสดงนั้นไม่มีอะไรที่เป็นโรแมนติก จะค่อนข้างเสียงดัง การขับร้องเพลงก็จะมีลักษณะที่จงใจให้เพี้ยนนิดๆ เสียงร้องแหบแห้งและมีการตวัดเสียงให้ห้วนๆ เป็นต้น

ในส่วนขององค์ประกอบของการแสดงและเทคนิคการแสดงดังกล่าว เป็นเทคนิคการแสดงตามแบบของเบรคชท์ที่ไม่ต้องการให้ละครมีความสมจริง หรือกระตุ้นอารมณ์คล้อยตาม ซึ่ง มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึงการจัดแสดงละครเรื่อง *โอเปร่ายาจก* ตามลักษณะละครแบบเอพิคของเบรคชท์นี้เอาไว้ว่าเป็นสิ่งที่ควรให้ความสำคัญ กล่าวคือ "*ละครเรื่อง "โอเปร่ายาจก" (หรืออุปรากรสามสตางค์) หรืออีกนัยหนึ่ง "อุปรากรของขอทาน" ของแบร์โทลท์ เบรคชท์ เป็นงานที่ท้าทายความรู้ ความสามารถของผู้สร้าง ผู้กำกับฯ และผู้แสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แปลหรือผู้ดัดแปลงบทให้เข้ากับคนไทยที่ไม่มีพื้นความรู้เกี่ยวกับ "ละครเอพิค" (Epic Theatre) และทฤษฎีการละครของเบรคชท์ ทั้งนี้เพราะทฤษฎี "การทำให้แปลก" (Alienation หรือ Verfremdung) นั้นอาจจะ "แปลก" เกินกว่าที่คนไทยสมัยใหม่ซึ่งเคยชินกับละครแบบเหมือนจริง (Realistic) จะรับได้ แต่แท้จริงแล้วละครลักษณะนี้เป็นลักษณะของละครไทยเดิม เช่น ละครนอก ละครใน ละครชาตรี ลิเก มานมนานแล้ว เช่นเดียวกับละครโบราณของตะวันออกและตะวันตกโดยทั่วไป เพียงแต่เบรคชท์นำกลับมาฟื้นชีวิตขึ้นใหม่ โดยใช้เนื้อหาและข้อคิด

เกี่ยวกับสังคมสมัยใหม่เท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงคิดว่าเทคนิคนี้สามารถสื่อกับคนไทยได้เพราะละคร และลิเกไทยก็เคยใช้เทคนิคมาตลอดเช่นกัน " (มัทนี รัตนิน ในสูจิบัตรละครเรื่อง *โอเปร่ายาจก*)

เห็นได้ว่า ละครเรื่องนี้ผู้จัดทำได้แรงบันดาลใจมาจากการได้ชมละครเรื่องนี้ในเยอรมนี ซึ่งเป็นการสัมผัสสื่อศิลปะในรูปแบบที่เป็นการได้เห็นและการได้ยินโดยตรงมากกว่าการอ่านตัวบท ผนวกกับความต้องการใช้เนื้อหาเป็นสื่อสะท้อนปัญหาและกระตุ้นเตือนผู้คนในสังคมไทย ดังนั้น ประเด็นของรูปแบบและเทคนิคทางการละครจึงน่าจะมีผลต่อการนำมาจัดแสดงอยู่มากนอกเหนือจากเรื่องของเนื้อหา กรณีนี้อาจแตกต่างจากผู้จัดทำคนอื่นที่ได้แรงบันดาลใจมาจากตัวบทมากกว่าอย่างกรณีของ การจัดแสดงเรื่อง *กาลิเลโอ* ดังจะเห็นได้ว่าเรื่อง *กาลิเลโอ* ไม่มีการปรับแปลงเนื้อหา เหตุการณ์หรือแม้แต่ชื่อของตัวละครแต่อย่างใด แต่เรื่องนี้มีการปรับแปลงเนื้อหา บทร้อง หรือตัวละครด้วยวิธีการสอดแทรกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในช่วงเวลานั้นเพิ่มไปด้วย ทั้งนี้ก็เพื่อจะสื่อสารโดยตรงกับคนไทย เพียงแต่ยังรักษาลักษณะทางการละครในเรื่องการถอยห่างในเรื่องเวลาและสถานที่ไว้อยู่ โดยไม่ได้ปรับเปลี่ยนให้เรื่องราวเป็นเรื่องของประเทศไทยโดยตรง แต่นำเสนอให้คล้าย "ตำนาน" หรือ "เทพนิยาย" แทน นอกจากนั้นผู้จัดทำยังเห็นว่าลักษณะละครแบบเบรคชท์มีความคล้ายคลึงกับละครไทยแต่เดิมอยู่แล้ว ดังนั้น "การรับ" แบบละครเช่นนี้เข้ามาใช้ในละครไทย จึงสามารถสื่อสารได้ดีเช่นกัน แม้จะมีความแปลกไปจากละครสมัยใหม่ที่คนไทยคุ้นชินอยู่ก็ตาม กรณีนี้อาจจะเป็นเพราะผู้จัดทำมองในประเด็นของรูปแบบมากกว่าหลักการก็เป็นได้

(ค) คำวิพากษ์วิจารณ์เมื่อเป็นละครไทย

แม้เรื่อง *โอเปร่ายาจก* จะเป็นละครเบรคชท์ในสังคมไทยเรื่องที่สาม แต่ก็ถือได้ว่าการจัดแสดงละครเรื่องนี้นับเป็นเรื่องของการแสวงหาและทดลองทางการละครอีกครั้งหนึ่งที่ได้แรงบันดาลใจมาจาก "การละครของเบรคชท์" โดยเฉพาะการรับละครของเบรคชท์มาทำเป็นละครไทยในลักษณะของละครร้องอย่างเต็มรูป ซึ่งยังไม่มีผู้ใดทดลองทำมาก่อน

จากการสอบถามผู้จัดทำ เกี่ยวกับเสียงวิพากษ์วิจารณ์และปฏิกริยาของผู้ชม ได้รับคำตอบว่าผู้ชมส่วนใหญ่กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่าเป็นละครที่มีความแปลกแหวกแนวไปจากละครที่เล่นกันอยู่โดยทั่วไป

3.2.4 เรื่อง *กาลิเลโอ*[*] : จากเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ของเบรคซท์สู่ละครไทย

"กาลิเลโอ" เป็นละครเวทีเรื่องแรกของคณะละคร "สองแปด" ซึ่งนำมาจากบทประพันธ์ของเบรคซท์ที่ชื่อ *ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei)* หรือที่รู้จักกันในชื่อภาษาอังกฤษว่า *The Life of Galileo* โดยตรง กำกับการแสดงโดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง และอำนวยการแสดงโดย สุชาติ สวัสดิศรี จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติโรงเล็ก กรุงเทพฯ เริ่มวันที่ 14 พฤศจิกายน 2528 ทุกคืนวันพฤหัส ศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ และรอบพิเศษสำหรับนักเรียน รวม 14-16 รอบ นอกจากนั้นยังมีการนำไปจัดแสดงที่เชียงใหม่ ขอนแก่น และสงขลา และเป็นละครที่จัดขึ้นจากความร่วมมือของบุคคลหลายฝ่าย ได้แก่ สมาคมศิษย์เก่า นักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มูลนิธิส่งเสริมวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี รวมทั้งสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน นับเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นอีกกิจกรรมหนึ่งในสังคมไทย โดยเฉพาะการพยายามฟื้นฟูละครเวทีไทยขึ้นมาใหม่ ในลักษณะที่มิใช่ละครที่จัดขึ้นเพียงแค่ในสถาบันการศึกษา *ทั้งนี้ด้วยความเชื่อมั่นและความมุ่งหมายในระยะยาวที่ต้องการสร้างสรรค์จรรโลงให้ละครเวทีเป็นกิจกรรรมทางวัฒนธรรมที่แพร่หลายมากขึ้นในวงกว้าง* (อ้างถึงในสูจิบัตรละครเรื่อง กาลิเลโอ) ในกรณีนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากในช่วงเวลานั้นละครเวทีเสื่อมความนิยมลงจากความแพร่หลายของละครโทรทัศน์และภาพยนตร์

ละครเรื่องนี้นับเป็นละครไทยเรื่องที่สี่ที่นำมาจากวรรณกรรมการละครของเบรคซท์ และเป็นละครที่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษในเรื่องเนื้อหา นอกจากนั้นยังมีการจัดสัมมนาประกอบการชมละครเรื่องนี้ด้วย

นักแสดงหลายคนเป็นนักแสดงจากกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งเคยแสดงเรื่อง ***นี่แหละโลก*** *ซึ่งเป็นละครเบรคซท์ในสังคมไทย*เรื่องแรกมาแล้ว (จ้อย ผู้เกเร, 2528:43)

กลุ่มผู้ชมหลักตามเป้าหมายของคณะผู้จัดคือ กลุ่มชนชั้นกลางผู้มีการศึกษา คนหนุ่มสาว ผู้ใฝ่หากิจกรรมบันเทิง และเยาวชน นักเรียน นักศึกษาในระดับมัธยมและมหาวิทยาลัย เนื่องจากละครมีเนื้อหาทั้งที่เป็นชีวประวัติบุคคลสำคัญ และเป็นละครที่นำเสนอทั้งในเรื่องความบันเทิงและความคิด

---

[*] ข้อมูลเกี่ยวกับละครเรื่อง *กาลิเลโอ* ผู้วิจัยประมวลจากการสัมภาษณ์ รัศมี เผ่าเหลืองทอง, สูจิบัตรละคร (ซึ่งสืบค้นได้จากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน), บทความวิชาการ, บทวิจารณ์ละคร รวมทั้งวิดีทัศน์ซึ่งบันทึกการแสดงละครเรื่องนี้ในปี พ.ศ. 2528

(ก) เรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ของเบรคชท์

เนื้อหาของละครตามต้นฉบับของเบรคชท์เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติของกาลิเลโอ นักวิทยาศาสตร์ชาวอิตาลีซึ่งปัจจุบันได้รับยกย่องว่าเป็น "บิดาแห่งวิทยาศาสตร์สมัยใหม่" ผู้มีชีวิตอยู่ในช่วงศตวรรษที่ 16-17 บทละครเรื่องนี้แต่งขึ้นเมื่อปี 1938/39 และมีการแก้ไขเพิ่มเติมในปี 1945-7 เป็นละครที่ได้รับการนำออกแสดงมาแล้วในยุโรปและอเมริกาเป็นจำนวนนับครั้งไม่ถ้วน

บทละครเรื่องนี้มีทั้งสิ้น 15 ฉาก มีตัวละคร 40 ตัว เนื้อเรื่องเริ่มตั้งแต่เมื่อกาลิเลโออยู่ในวัยกลางคนและเริ่มเผยแพร่ความจริงใหม่ที่เขาค้นพบว่าโลกนั้นมิใช่ศูนย์กลางของจักรวาลดังที่เคยเชื่อกันมา หากแต่หมุนรอบดวงอาทิตย์ การเผยแพร่ความรู้ใหม่ของเขานี้สร้างความกังวลแก่ศาสนจักรเพราะเป็นการคัดค้านคำสอนและความเชื่อดั้งเดิมทางศาสนา ศาสนจักรจึงใช้อำนาจข่มขู่บังคับให้เขาประกาศถอนความเชื่อนี้ กาลิเลโอจำต้องยอมทำตามเพื่อรักษาชีวิต และต้องตกอยู่ในสภาพที่ถูกจองจำตลอดช่วงเวลาที่เหลือในชีวิตของเขา แต่ในบั้นปลายของชีวิตเขาก็สามารถส่งเอกสารที่แอบทำสำเนาบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับการค้นพบของเขาออกไปจัดตีพิมพ์นอกประเทศอิตาลีได้ โดยฝากไปกับลูกศิษย์ชื่อ อันเดรอา (Andrea) หรือ อันเดรีย ซึ่งมาพบเขาก่อนการเดินทางไปยังฮอล์แลนด์ ดินแดนที่ถือได้ว่ามีอิสระทางวิชาการ และสิ่งที่เขาค้นพบนี้ก็กลายเป็นรากฐานของความรู้ทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่หลายแขนงในเวลาต่อมา

ละครเรื่อง กาลิเลโอ เป็นเรื่องราวของผู้ที่ยอมจำนนและยอมเพิกถอนคำสอนของตนเมื่อต้องตกอยู่ภายใต้การข่มขู่คุกคาม ซึ่งเบรคชท์ได้ปรับปรุงหลายครั้ง บทละครที่เขียนขึ้นครั้งแรก เบรคชท์ให้ภาพของกาลิเลโอในฐานะคนธราที่มีไหวพริบ และใช้ปัญญาในการหลีกหนีเอาตัวรอดจากการต้องถูกทรมาน แต่ก็ยังคงแอบทำงานทางวิทยาศาสตร์ที่ทางศาสนจักรได้กล่าวโทษต่อไปอีก แล้วลักลอบส่งงานของตนเล็ดลอดหูตาของทางการออกไปนอกประเทศ ในฉบับต่อมาซึ่งมีความสลับซับซ้อนยิ่งขึ้น และมีการแก้ไขเพิ่มเติมที่ฮอลลีวู้ดด้วยความช่วยเหลือและการผลักดันของชาร์ลส์ ลอตัน รวมทั้งภายใต้ผลกระทบจากการทิ้งระเบิดปรมาณูที่เมืองฮิโรชิม่าและนางาซากิ ซึ่งเป็นเรื่องของการใช้วิทยาการเพื่อการทำลายล้าง จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้เบรคชท์มีความเชื่อว่า นักวิทยาศาสตร์ทั้งหลายได้ตกเป็นเครื่องมือของนักค้าสงครามและคิดหาทางชี้ให้ถึงประเด็นนี้ในบทละครของเขา ดังนั้นในฉบับหลังสุด (ซึ่งเป็นฉบับที่ตีพิมพ์เผยแพร่และเป็นฉบับที่แปลมาจัดแสดงในสังคมไทย) การเพิกถอนคำสอนของกาลิเลโอจึงไม่ใช่เป็นไปเพื่อการพลิกแพลงหลบเลี่ยงและก็ไม่ใช่เป็นการปรับตัวในแบบชไวค์ แต่เป็นเพราะความพรั่นพรึงต่อเครื่องมือทรมาน หลังจากเพิกถอนคำสอนเขาก็ยังคงดำเนินการศึกษาค้นคว้าของตนต่อไปอย่างลับๆ ด้วยความรู้สึกละอายใจ เขาคิดว่าตัวเองไม่มีค่าพอที่จะจับมือกับเพื่อนนักวิทยาศาสตร์

เพราะรู้สึกกว่าตัวเองได้ทรยศต่อวิชาการ เป็นอันว่าภาพของกาลิเลโอในฉบับที่ 2 และ 3 เป็นภาพในแง่ลบมากกว่าและซับซ้อนกว่า

การที่กาลิเลโอปรับตัวให้เข้ากับสภาพการณ์แวดล้อมแสดงให้เห็นถึงการเอาตัวรอดในภาวะวิกฤต เบรคซท์เองก็รู้สึกเห็นอกเห็นใจกาลิเลโอ แม้ว่าเขาจะเป็นผู้ล้มเหลวแต่ถ้อยคำบอกลาของอันเดรอา (ลูกศิษย์ของกาลิเลโอ) ที่ว่า "ผมไม่เชื่อว่าการวิเคราะห์ (ตัวเอง) ในอาชญากรรมของครูจะถือว่าเป็นคำตัดสิน" ก็ยังคงติดอยู่ในจิตใจ แม้หลังจากที่ละครเลิกแล้ว ดังที่เบรคซท์เองก็เคยกล่าวว่า "ในสถานการณ์เช่นนั้น ไม่ว่าใครก็ยากที่จะยกย่องสรรเสริญหรือว่ากล่าวโทษกาลิเลโอได้อย่างง่ายๆ" (Gray อ้างถึงใน คันธา ศรีวิมล, 2528:37)

เบรคซท์นำชีวิตของกาลิเลโอมานำเสนอในรูปของละคร เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งในจิตใจมนุษย์ระหว่างการยืนยันในสิ่งที่ถูกต้องกับการยอมจำนน ในขณะเดียวกันเบรคซท์ก็เลือกนำเสนอภาพของกาลิเลโอในฐานะปุถุชนไม่ใช่วีรบุรุษ กาลิเลโอของเบรคซท์มีทั้งความกล้าหาญ ขี้ขลาด มีทั้งความฉลาดและอ่อนแอ ในขณะเดียวกันก็มีความฝันความดึงดันของนักวิทยาศาสตร์ที่กล้าพิสูจน์ความจริง

ในแง่หนึ่งผู้ชมอาจชื่นชมยกย่องสติปัญญาอันล้ำเลิศของกาลิเลโอ แต่อีกแง่หนึ่งก็อาจชิงชังรังเกียจ เพราะผู้ชมจะได้เห็นความกะล่อนของเขาในหลายกรณี และเขาก็เป็นผู้ที่ติดอยู่กับรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส รักความสุขสบาย ชอบรับประทานอาหารดีๆ ชอบดื่มไวน์รสนุ่ม และรักตัวกลัวตายเฉกเช่นปุถุชนคนธรรมดาทั่วไป

ในประวัติศาสตร์กาลิเลโออาจเป็นบิดาแห่งฟิสิกส์-ดาราศาสตร์ แต่สำหรับเบรคซท์ กาลิเลโอคือปุถุชน ไม่จำเป็นต้องขาวสะอาดนัก ปลิ้นปล้อนได้เพื่อผลประโยชน์ทางวัตถุ เช่น "ย้อมแมว" กล้องดูดาวของฮอลแลนด์ว่าเป็นของตัวเอง เพื่อขอเงินเดือนเพิ่มและหัวเราะใส่ใครต่อใครได้อย่างเสียดสี เมื่อความจริงปรากฏเพราะว่าหลักการขึ้นเงินเดือนต้องประกอบด้วยผลงานสิ่งประดิษฐ์เพื่อการค้า ไม่ใช่เพียงการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ธรรมดา (ภาวสุ, 2528:106)

การนำเสนอทัศนะ 2 ฝัก 2 ฝ่าย ที่ยากต่อการตัดสินในละครเรื่องนี้ เป็นเสน่ห์ของเรื่อง แม้กาลิเลโอจะกะล่อน สับปลับ หลอกลวง เห็นแก่ตัว และทรยศต่อวิชาการ แต่ในขณะเดียวกันเราก็ไม่สามารถตั้งข้อรังเกียจหรือกล่าวโทษการกระทำของกาลิเลโอได้อย่างเต็มที่ เพราะถึง*อย่างไรก็ตามเราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า "ผู้ใหญ่ที่กะล่อน" ผู้นี้สามารถที่จะทำให้วิทยาการอันสูงส่งไม่สูญสลายไป* (เจตนา นาควัชระ, 2528:38)

ลักษณะเด่นของละครเรื่องนี้จึงเป็นเรื่องของ "ความหลายนัย" ซึ่งเป็นกลวิธีที่เบรคซท์มักใช้ในละครรุ่นหลังๆ ของเขา ดังที่ รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2528) กล่าวไว้ว่า *เสน่ห์ละครของเบรคซท์อยู่ที่ความคลุมเครือทางจริยธรรม และปรัชญาในตัวละครที่ตัดสินไม่ได้ง่ายๆ*

จากพฤติกรรมเหมือนมนุษย์ที่เข้าใจไม่ง่ายๆ ตลอดเวลา และนั่นก็คือการนำเสนอละครแบบวิภาษวิธี ตามแนวคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์ เพื่อให้เป็นสื่อกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องกลับไปคิดพิจารณาต่อไปนอกเวทีละครว่า พฤติกรรมของกาลิเลโอควรถูกตัดสินไปในทิศทางใด และหากเป็นตัวเขาเองเขาจะทำเช่นไรในสถานการณ์เช่นนั้น

(ข) ลักษณะการทำเป็นละครไทย

บทละครเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ของเบรคชท์ (ฉบับที่เบรคชท์เขียนเป็นสำนวนที่สาม และเป็นฉบับที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่) ได้รับการนำมาจัดแสดงด้วยพากย์ไทยตามเนื้อหาของต้นฉบับเดิมทั้งหมด โดยไม่มีการดัดแปลง อาจมีการตัดทอนฉากบางฉากออกไปบ้างแต่ก็ยังคงเรื่องราวตัวละคร เหตุการณ์ หรือกระทั่งชื่อตัวละครไว้แทบทั้งหมด ซึ่งนับเป็นการนำเสนอละครไทยด้วย "เรื่องฝรั่ง" อย่างเต็มรูปโดยไม่มีการสอดแทรกเพิ่มเติม หรือแต่งเรื่องใหม่ให้เข้ากับสภาวการณ์ของบ้านเมืองไทยในช่วงเวลานั้นเลย

อันที่จริงสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจสำคัญต่อการนำเสนอเรื่อง *กาลิเลโอ ในสังคมไทยคือ ความแหลมคมของตัวบทและความสอดคล้องเกี่ยวพันกับสิ่งที่เกิดขึ้นในทางสังคมของไทยเอง* (รัศมี เผ่าเหลืองทอง, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) ดังที่กล่าวมาแล้ว แต่จะสังเกตได้ว่า ละครเบรคชท์ฉบับไทยเรื่องนี้ไม่มีการแทรกเนื้อหาที่เป็นเรื่องไทยเข้าไปในเรื่องเดิมของเบรคชท์แต่อย่างใด

การตีความเรื่องนี้มาจัดแสดงเป็นไปตามแนวทางที่เบรคชท์ต้องการ นั่นคือต้องการนำเสนอภาพของกาลิเลโอออกมาในทางลบ ในฐานะปุถุชน และต้องการเน้นประเด็นเรื่องภัยพิบัติที่อาจเกิดขึ้นต่อมนุษยชาติได้ ถ้าหากนักวิชาการยอมสยบต่ออำนาจ (ดู เจตนา นาควัชระ, 2528:38)

รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2542) กล่าวถึงประเด็นของการตีความว่า บทละครเรื่องนี้ตีความได้หลายนัย และเคยอยากจัดทำมาตั้งแต่ปี 2524 แล้ว กล่าวคือ *"ในปี พ.ศ. 2524 นั้นเป็นช่วงที่สังคมต้องการคนที่มีความแข็งแกร่งทางจริยธรรม กล้าที่จะยืนยันในความเชื่อของตัวเอง เหมือนอย่างที่กาลิเลโอได้ต่อสู้กับคนที่ต้องการให้เขาพูดอย่างอื่นที่ไม่ใช่สิ่งที่เขาเชื่อ ซึ่งก็คือถ้าละครเรื่องนี้ได้รับการจัดทำในปี 2524 จะพูดถึงประเด็นของการพยายามต่อสู้กับอำนาจครอบงำอยู่มาก ในกรณีนี้เกี่ยวโยงอยู่กับอุดมการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นอยู่ในช่วงนั้น (สืบเนื่องจากเหตุการณ์ ตุลาคม 2516 และ ตุลาคม 2519) นั่นเอง แต่เมื่อเวลาผ่านไป 3 ปี การตีความบทละครเรื่องนี้เปลี่ยนไปมาก เพราะเป็นการตีความเพื่อจะไถ่ถามผู้คนร่วมสมัยเกี่ยวกับหลักการในการต่อสู้เพื่ออุดมการณ์มากกว่าที่จะชี้ประเด็นของการต่อสู้กับอำนาจครอบงำอย่างเข้มแข็ง การปรับตัวของเหล่านักศึกษา ปัญญาชนที่เริ่มกลับเข้ามาในสังคมอีกครั้ง หลังจากที่*

ต้องเดินทางหลบหนีเข้าป่าไปบ้างหรือเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์บ้างนั้น เป็นการปรับตัวที่รู้สึกถึงความพ่ายแพ้ ยอมจำนวนหรือปรับตัวเพื่อให้อุดมการณ์ของเขายังอยู่..."

การตีความบทละครของเบรคชท์เช่นนี้ทำให้ กาลิเลโอ ฉบับไทยแสดงให้เห็นถึงภาพของกาลิเลโอ ในฐานะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนอย่างเด่นชัดมาก นั่นคือ ไม่ใช่ภาพของคนที่เข้มแข็งเด็ดเดี่ยวหรือกล้าหาญชาญฉลาดเยี่ยงวีรบุรุษผู้กล้าปกป้องวิทยาการจากอำนาจคุกคาม ซึ่งก็เป็นไปตามสำนวนที่สามซึ่งเบรคชท์แก้ไขปรับปรุงใหม่ โดยไม่ได้มีการเน้นบทบาทของกาลิเลโอในฐานะวีรบุรุษแต่เน้นที่การตีความได้หลายนัยมากกว่า การตัดฉากที่ 5 ซึ่งเป็นตอนที่กาลิเลโอไม่ยอมทิ้งงานค้นคว้าของเขาไป ทั้งๆ ที่กำลังมีโรคระบาดร้ายแรงในเมืองฟลอเรนซ์ที่เขาอยู่อาจเป็นกลวิธีหนึ่งในการตัดทอนบทบาทเชิงวีรบุรุษของกาลิเลโอออกไป เมื่อมีการตีความมาจัดทำเป็นละครไทย ในกรณีนี้อาจทำให้บุคลิกของตัวละครอีกด้านดูขาดไปบ้างแต่การตีความโดยรวมยังเป็นเช่นเดียวกับต้นฉบับ

กรณีของการตีความบทประพันธ์ที่ปรับเปลี่ยนไปได้เช่นนี้ แสดงให้เห็นได้ว่า "ความหลายนัย" ที่ปรากฏอยู่ในบทละครตามต้นฉบับของเบรคชท์นี่เองที่เป็นประเด็นสำคัญที่สามารถนำไปเชื่อมโยงกับชีวิตและสังคมได้ทุกยุคสมัย

กลวิธีการนำเสนอละครเรื่อง *กาลิเลโอ* เป็นไปตามคำกล่าวของ รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2528) *ที่ว่าเรื่อง กาลิเลโอ นี้ต้องไม่ให้ความหมายตายตัว ให้คนดูกลับบ้านไปใช้ความคิด ตีความต่อ...อาจมีคนวิจารณ์ว่า เรื่องนี้ไม่เห็นรู้เรื่องว่าจะเอายังไงกันแน่ นั่นล่ะประสบความสำเร็จแล้ว คือได้ ambiguity (ความเคลือบแคลง) มา* (อ้างถึงใน สาลินี กิตติพงษ์เสรี, 2528:90) ดังนั้นละครเบรคชท์ในสังคมไทยเรื่องนี้จึงเป็นละครไทยตามแบบฉบับละครความคิดของเบรคชท์อย่างแท้จริง เพราะละครเบรคชท์นี้ไม่สรุปอะไรตายตัว และไม่มีคำตอบสำเร็จรูป แต่มีการบ้านที่ต้องนำไปคิดพิจารณาด้วยปัญญาต่อไป และการพิจารณาต่อในที่นี้ก็เป็นไปได้หลายแง่มุม ตัวอย่างเช่น *ฉากที่กาลิเลโอประณามตนเองอย่างรุนแรง ในเรื่องที่เขาทรยศต่อวิชาการนั้น เบรคชท์ได้นำเสนอภาพของกาลิเลโอในด้านลบ เพื่อจะสั่งสอนเพื่อนร่วมสมัยของเขาว่า จงอย่ายอมแพ้ต่ออำนาจมืดง่ายๆ* (เจตนา นาควัชระ, 2526:116) ซึ่งก็คือ กาลิเลโอกล่าวว่า *Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaftler nicht geduldet werden. -ฉันได้ทรยศต่ออาชีพของตนเอง ใครก็ตามที่ทำในสิ่งที่ฉันทำลงไปเขาผู้นั้นไม่สมควรที่จะได้รับการยอมรับในวงวิชาการ* (Stücke, ผู้วิจัย, แปล) แต่ในขณะเดียวกันกาลิเลโอของเบรคชท์ก็เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจได้ ดังที่ อันเดรอา (Andrea) ลูกศิษย์ของเขาพูดว่า *Aber ich kann mir nicht denken, dass Ihre moederische Analyse das letzte Wort sein wird -ผมไม่คิดว่าการวิเคราะห์ทางอาชญากรรม*

ของครู จะเป็นคำตัดสิน (Stücke-ผู้วิจัย, แปล) หมายความว่า เราไม่สามารถตัดสินใจได้ง่ายๆ ว่าสิ่งที่กาลิเลโอกระทำเป็นสิ่งไม่ถูกต้อง เพราะกาลิเลโอเองก็เป็นมนุษยปุถุชนคนหนึ่งที่กลัวตาย และในความผิดของเขาก็มีความถูกต้องปรากฏอยู่ ในขณะเดียวกันกับที่ความถูกของเขาก็มีความผิดปรากฏอยู่ด้วย

ประเด็นนี้เห็นได้ชัดมากใน *กาลิเลโอ* ฉบับไทยนั่นคือ กาลิเลโอกล่าวกับลูกศิษย์ที่ชื่ออันเดรียเพื่อประณามตนเองอย่างรุนแรงว่า *"ครูทรยศต่อวิชาชีพ ผู้ใดทำเยี่ยงครู ผู้นั้นต้องหลุดจากสาระบบของนักวิชาการ"* แต่อันเดรียในเวลานั้นได้เห็นแล้วว่า การยอมจำนนของครูกลายเป็นสิ่งที่ทำให้เขายังมีชีวิตอยู่ ได้ทำงานต่อจนสำเร็จ เขาจึงกล่าวว่า *"การวิเคราะห์ที่รุนแรงของครู ยังไม่น่าจะถือเป็นที่สุดครับ"* (วีดีทัศน์ เรื่อง*กาลิเลโอ*)

อันที่จริงละครเรื่องนี้เป็นละครชวนคิดที่ดูสนุกเรื่องหนึ่ง และผู้จัดทำก็ตั้งใจจะทำ*ให้เป็นละครดูสนุกแต่สนุกในที่นี้ไม่ใช่ละครตลก เพราะเรื่องนี้เป็นละครชวนคิด ความสนุกของเรื่องเกิดขึ้นจากความฉับไวของบท ความมีชีวิตชีวาของตัวละครและเรื่องราวที่ดำเนินไป* (รัศมี เผ่าเหลืองทอง, อ้างถึงใน สาลินี กิตติพงษ์เสรี, 2528:91) และนับได้ว่าเป็นความกล้าที่จะทำงานศิลปะที่แหวกแนวออกไปจากสิ่งที่คุ้นเคยอยู่ด้วย เพราะ "*ตามธรรมดาแล้วละครประเภทที่เป็นละครทางความคิดไม่ค่อยมีคนดู แต่เรื่องนี้เป็นละครทางความคิดที่ไปเปิดประเด็นที่สำคัญมากของยุคสมัย* " (รัศมี เผ่าเหลืองทอง, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) และเป็นละครความคิดที่มีทั้งสาระและบันเทิง

ในส่วนของเทคนิคการละครตามแบบของเบรคชท์ จะเห็นได้ว่าละครเรื่องนี้ไม่เน้นการนำเทคนิคการละครตามแบบแผนละครของเบรคชท์มาใช้มากนัก ซึ่งก็เป็นตามที่ รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2542) กล่าวว่า"*ไม่ได้คำนึงถึงว่าจะต้องเอาเทคนิคของเขามาใช้...มันก็คงประมวลอยู่ในตัวโดยที่ไม่ได้จงใจว่าจะใช้ทฤษฎีไหนหรือวิธีการใด"* แต่การที่นักแสดงรับบทบาทหลายอย่าง เช่น สมปอง จุลละทรัพย์ รับบทเป็นทั้ง บริอุลิ และเลขาธิการมหาวิทยาลัย หรือ ยุทธนา มุกดาสนิท รับบทเป็นทั้ง อันเดรีย ลูโควิโก และคู่หมั้นลูกสาว รวมทั้งนักแสดงคนอื่นส่วนใหญ่ก็รับบทหลายบทบาท เหล่านี้ก็ถือเป็นเทคนิคทางการละครแบบหนึ่งของเบรคชท์ที่ไม่มุ่งเน้นในการทำละครให้มีความสมจริงจาก "มายา" ทางการละครเสียจนนักแสดงต้องสวมบทบาทอย่างสมจริง และรู้สึกเสมือนเป็นตัวละครนั้นจริงๆ อย่างตายตัวนั่นเอง

ส่วนบทเพลงและการขับร้องเพลงซึ่งเป็นกลวิธีทางการละครแบบหนึ่งของเบรคชท์นั้นมี สุรชัย จันทิมาธร เป็นผู้ประพันธ์และขับร้อง เครื่องดนตรีมีกีต้าร์เป็นหลัก และบทร้องก็สื่อความหมายได้ตรงตามต้นฉบับไปพร้อมๆ กับกระตุ้นให้คิด โดยไม่มีปรับแปลงหรือบิดเบือนใดๆ เช่นกัน ตัวอย่างเช่น ฉากที่ 10 ซึ่งดูจะมีลักษณะของ "ละครที่เป็นละคร" เด่นชัดกว่าฉากอื่น

ฉากนี้สื่อความหมายได้ตรงกับต้นฉบับด้วยการขับร้องผสมผสานกลวิธีของการแสดงท่าทางประกอบแบบไม่สมจริง ดังที่ เจตนา นาควัชระ (2528) กล่าวถึงฉากนี้ว่าเป็น"*ฉากที่มีลักษณะแบบพิพิธทัศนา* "นอกจากนั้นยังมีการแสดงลีลาท่าทางแบบเต้นระบำ ซึ่งก็คือ สุรชัย จันทิมาธร ใช้กีต้าร์ประกอบการขับร้องเพลง "คำสอนและความคิดอันชั่วร้ายของนักฟิสิกส์ประจำราชสำนัก" ไปพร้อมๆ กับที่นักแสดงคนอื่นๆ แสดงท่าทางสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ว่า กาลิเลโอกำลังทำในสิ่งที่เป็นปฏิปักษ์กับความศรัทธาทางศาสนา เนื้อร้องท่อนหนึ่งมีอยู่ว่า *ข้าแต่พระองค์...ข้าแต่พระองค์... (นักแสดงคนหนึ่งพูดขึ้นว่า นี่คือระบอบที่ยิ่งใหญ่ สิ่งที่นักเทววิทยาเรียกว่า สิ่งที่เหนือกฎทั้งปวง แต่ทว่าอะไรได้เกิดขึ้นเล่า...) ยังมีชายหนึ่งชื่อ กาลิเลโอ หัวโต พุงโล ทิ้งพระคัมภีร์ส่องกล้องดูดาว ด้วยวิทยาการอันชาญฉลาดอาจหาญไม่กลัวบัดสี...* (วีดีทัศน์เรื่อง *กาลิเลโอ*) บทร้องตอนนี้นำเสนอไปพร้อมๆ กับที่มีนักแสดงคนหนึ่งใส่หัว (โต) รูปกาลิเลโอ ถือกล้องส่องไปยังพระอาทิตย์ซึ่งทำจากกระดาษ โดยมีนักแสดงอีกคนหนึ่งถือไว้

ลักษณะเช่นนี้เป็นการสื่อความหมายด้วยกลวิธีการแสดงแบบไม่สมจริงแบบหนึ่ง เพื่อบอกเรื่องราวความขัดแย้งระหว่างทัศนะ 2 ฝ่าย ซึ่งก็คือ ทัศนะระหว่างคำสอนดั้งเดิมที่สร้างพลังศรัทธาทางศาสนากับความจริงทางวิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นสิ่งค้นพบใหม่ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนี้นำเสนอด้วยมุมมองของผู้ศรัทธาเทววิทยาซึ่งกำลังตำหนิติเตียนการกระทำของกาลิเลโอที่พยายามเผยแพร่แนวความคิดที่ว่าโลกไม่ใช่ศูนย์กลางของจักรวาลอย่างตรงไปตรงมา แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้หมายความว่า ผู้ชมควรจะคิดเห็นคล้อยตามไปกับทัศนะเช่นนี้แต่อย่างใด และนี่ก็คือลักษณะพิเศษสำคัญของแนวทางละครแบบเบรคชท์ ซึ่งมักมีลักษณะขัดแย้งและคัดง้างกับบทสนทนา เรื่องราวคำพูด บทร้องหรือแม้แต่การกระทำของตัวละครอยู่ตลอด ซึ่งก็คือเบรคชท์มักนำเสนอละครเพื่อให้มีประเด็นที่ถกเถียงได้อยู่ตลอดเวลามากกว่าจะนำเสนอเพื่อจูงใจให้คิดเห็นคล้อยตามนั่นเอง

สำหรับฉากแทนที่จะเป็นเพียงอะไรอย่างหนึ่งที่จับตัวละครใส่เข้าไป ฉากก็เป็นสิ่งที่ตัวละครเล่นได้ด้วย ส่วนแสงซึ่งปกติคือไฟที่เปิดส่องให้เห็นตัวละคร แต่มันไม่ใช่แค่นั้นเพราะมีการให้ความสำคัญกับสีและมีการสร้างคอมโพซิชั่นของภาพด้วย สิ่งเหล่านี้ รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2528) กล่าวว่า *"คนทำละครประเภทความคิดมักละเลย ทำให้ละครน่าเบื่อ"* และเทคนิคเหล่านี้ก็เป็นความบันเทิงทดแทนเนื้อหาที่เคร่งขรึมจริงจังและชวนคิดได้ การแต่งกายก็มีลักษณะคล้ายการแต่งกายของคนอิตาลีในยุคสมัยก่อน ซึ่งจะเห็นได้ว่าผู้จัดทำไม่ได้จงใจทำให้ฉาก แสง ดนตรี การแต่งกาย หรือองค์ประกอบทางการแสดงอื่นๆ เป็นไปตามแบบแผนละครที่ปฏิเสธความสมจริงหรือจงใจขัดจังหวะอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามอย่างละครตามแบบฉบับของเบรคชท์ ในกรณีนี้เจตนา นาควัชระ (2528) กล่าวว่า *ผู้เขียนอยากจะคิดว่าทฤษฎีละคร*

"เอพิค" นั้นนำมาใช้กับ ***กาลิเลโอ*** *ได้น้อยมากและผู้กำกับการแสดงก็คงจะไม่พะวงกับเรื่องทฤษฎีนี้มากนัก*

กล่าวโดยสรุปได้ว่า การทำละครเรื่องนี้ด้วยพากย์ไทยเป็นการนำเสนอในลักษณะของละครความคิดตามหลักการละครของเบรคซท์ และเป็นละครความคิดที่เป็นประเด็นปัญหาที่แหลมคมของยุคสมัยและของมนุษย์ ส่วนการตีความบทประพันธ์ของเบรคซท์นั้นเป็นไปตามที่เบรคซท์ต้องการโดยไม่มีการปรับแปลงเพิ่มเรื่องราวหรือเหตุการณ์ร่วมสมัยของไทยใดๆ เนื้อหาเป็นประเด็นสำคัญ ที่ผู้จัดทำคำนึงถึงมากกว่าประเด็นทางด้านเทคนิคหรือรูปแบบทางการละคร ซึ่งย่อมเป็นสิ่งที่บ่งชัดว่าเบรคซท์ได้สร้างผลงานศิลปะที่กระตุ้นปัญญาและสามารถส่งข้ามวัฒนธรรมมาสื่อสารกับคนต่างชาติ ต่างภาษา ต่างสมัยได้ โดยไม่ต้องมีการปรับเปลี่ยน "สาร" ส่วนใด และแม้จะไม่ได้ใช้เทคนิคทางการละครแบบเอพิคของเบรคซท์มากนัก แต่ละครเรื่องนี้ก็เป็นละครชวนคิดและละครกระตุ้นพลังทางปัญญามากกว่าละครที่จูงใจให้มีความเห็นคล้อยตามไปกับตัวละครตัวใดหรือการกระทำของบุคคลฝ่ายใดโดยเฉพาะ ซึ่งก็เป็นไปตามหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครของเบรคซท์ กรณีนี้อาจเป็นเพราะโดยคำพูดและการกระทำของตัวละครเองก็เป็นสิ่งที่ผู้ชมคิดค้านได้และกระตุ้นพลังทางปัญญาอยู่แล้ว โดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางการละครแบบเอพิคมากนัก

(ค) คำวิพากษ์วิจารณ์เมื่อเป็นละครไทย

ปฏิกิริยาตอบรับของผู้ชม หลังจากละครเรื่องนี้จัดแสดงอยู่ในเกณฑ์ที่ดีมาก นักวิจารณ์ส่วนใหญ่กล่าวถึงละครเรื่องนี้ในประเด็นของเนื้อหาที่มีลักษณะของละครความคิดที่เข้มข้นและสามารถตีความได้ตรงตามละครของเบรคซท์ ในขณะเดียวกันก็เป็นละครที่ทำหน้าที่ทั้ง *"ชวนหัว" และ "ชวนคิด" ไปพร้อมๆ กัน* (เจตนา นาควัชระ, 2528:37) ส่วนประเด็นที่ว่าด้วยเรื่องของเทคนิคทางการละครและรูปแบบละครนั้น ไม่มีการกล่าวถึงมากนัก เพราะละครเรื่องนี้ไม่เน้นหนักเรื่องรูปแบบทางการละครและใช้ทฤษฎีละครแบบเอพิคของเบรคซท์น้อยมาก

ภาวสุ เขียนถึงละครเรื่องนี้ไว้ใน "สารคดี" ฉบับประจำเดือนพฤศจิกายน 2528 ว่า *"ละครเรื่องนี้เป็นปรากฏการณ์ละครเวทีที่ดีในสังคมไทยเรื่องหนึ่ง ปรากฏการณ์ละครเวทีดี-ดีที่ฝากแง่คิดให้ผู้ชมเกิดขึ้นไม่บ่อยนัก..."* นอกจากนั้นยังมีผู้กล่าวถึงละครเรื่องนี้อย่างชื่นชมอีกมากพอสมควร โดยเฉพาะประเด็นของศิลปะที่ทำหน้าที่ต่อสังคมและเรื่องของการฟื้นฟูละครเวทีไทยที่ซบเซาไปนาน ดังที่ ส.อาสนจินดา (2528) กล่าวว่า *"* ***กาลิเลโอ*** *เป็นอีกโปรแกรมหนึ่งที่ช่วยต่อชีวิตคือว่า ฉีดยาให้ชีวิตละคร"*

เจตนา นาควัชระ กล่าวถึงละครเรื่องนี้ไว้ในมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับประจำวันที่ 1 ธันวาคม 2528 ว่า *การแสดงครั้งนี้ชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า เบรคซท์เป็นนักประพันธ์ละครที่*

ยิ่งใหญ่สมกับที่มีผู้ยกย่องว่าเป็น "เชคสเปียร์ของยุคใหม่" และในขณะเดียวกันก็อาจสร้างความมั่นใจให้แก่วงการละครเวทีของไทยว่า เราพร้อมที่จะออกโรงด้วยงานระดับ "คลาสสิกของยุคใหม่" ได้แล้ว

จากที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นได้ว่า ละครของเบรคชท์ได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่นักการละครไทย และก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญขึ้นมาอีกครั้งในวงการละครไทย

3.2.5 เรื่อง *แม่ค้าสงคราม*[*] : จากเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* ของเบรคชท์สู่ละครไทย

ละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* เป็นละครไทยที่นำมาจากบทประพันธ์ของเบรคชท์เรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage und ihre Kinder)* หรือชื่อที่รู้จักกันในภาษาอังกฤษว่า *Mother Courage and her Children* จัดแสดงเมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน ถึง 8 ธันวาคม 2529 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับโครงการปีสันติภาพ 2529 (เนื่องจากปี 2529 เป็นปีสันติภาพสากล) สร้างบทและกำกับการแสดงโดย นพมาส ศิริกายะ ซึ่งแปลและเรียบเรียงมาจากฉบับภาษาอังกฤษของอีริค เบนทลีย์ (Eric Bentley)

(ก) เรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* ของเบรคชท์

เบรคชท์เขียนบทละครเรื่องนี้เมื่อปี ค.ศ. 1938 และเป็นผลงานอีกเรื่องหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงให้เบรคชท์เป็นอย่างมากในระดับนานาชาติ เปิดการแสดงเป็นครั้งแรกที่ซูริค สวิตเซอร์แลนด์ ในปี ค.ศ. 1941 และได้รับการวิจารณ์ยกย่องอย่างดีเลิศในฐานะละครต่อต้านสงครามเรื่องเยี่ยม ในขณะเดียวกันเบรคชท์แสดงทัศนะเกี่ยวกับสงครามที่เกี่ยวโยงกับพฤติกรรมของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งกว่าการต่อต้านสงครามธรรมดา

---

[*] ข้อมูลเกี่ยวกับละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* นี้ผู้วิจัยประมวลจากสูจิบัตรละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* บทความทางวิชาการ บทวิจารณ์ละคร รวมทั้งบทละครฉบับภาษาไทยของ รศ.นพมาส ศิริกายะ ในกรณีนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ รศ.นพมาส ศิริกายะ เป็นอย่างสูงที่กรุณานำบทที่ใช้ในการจัดแสดงเมื่อปี 2529 มาให้ใช้ในการศึกษา นอกจากนั้นผู้วิจัยต้องขอขอบพระคุณ รศ.ดร.พรสรรค์ วัฒนางกูร เป็นอย่างสูงเช่นกันที่กรุณานำสูจิบัตรละครเรื่องนี้มาให้ผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูล

เนื้อหาของละครเกี่ยวโยงโดยตรงกับเรื่องของสงคราม แต่ไม่ใช่เรื่องของการรบพุ่งหรือการประกอบวีรกรรมในสงคราม ในละครเรื่องนี้เบรคชท์ได้แสดงความคิดเห็นเรื่องสงครามออกมาในทัศนะของคนที่เกลียดวีรกรรมทางทหาร เขาพูดถึงการฉกฉวยอำนาจและการเอารัดเอาเปรียบในสงคราม โดยเลือกสงคราม 30 ปี ในคริสตศตวรรษที่ 17 ซึ่งเป็นสงครามศาสนาระหว่างพวกโปรแตสแตนท์กับพวกคาทอลิกมาเป็นเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง เพราะสงครามครั้งนี้เป็นสงครามที่ดำรงอยู่เป็นระยะเวลายาวนาน และขอบเขตของสงครามกินวงกว้างตั้งแต่เยอรมนี สวิสเซอร์แลนด์ โปแลนด์ ฟินแลนด์ สวีเดน โมราเวีย บาวาเรีย และอิตาลี ทั้งนี้ก็เพื่อจะสื่อความหมายของการดำรงอยู่ของสงคราม ที่เชื่อมโยงอยู่กับพฤติกรรมของมนุษย์

ตามท้องเรื่องนั้นมีสงครามตามประวัติศาสตร์วางอยู่เป็นฉากหลัง แต่ ณ เบื้องหน้าผู้ชมเบรคชท์นำเสนอภาพชีวิตประจำวันของคนที่ไม่ได้อยู่ในแนวรบ แต่ใช้ชีวิตอยู่กับสงครามฉกฉวยผลประโยชน์เข้าตัวเองมากที่สุด และ "เกาะกิน" อยู่กับสงคราม สำหรับเบรคชท์แล้วสงครามที่แท้จริงไม่ได้อยู่ในแนวรบ ชัยชนะหรือความปราชัยมิได้มีความหมายอย่างใดเป็นพิเศษการต่อสู้ที่แท้จริงอยู่ที่เรื่องปากท้อง เงินทอง และเครื่องอุปโภคบริโภค (นพมาส ศิริกายะ, 2529 ในสูจิบัตรละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม*) ดังนั้นสงคราม 30 ปี ในความหมายของเบรคชท์จึงไม่ใช่เรื่องของสงครามแห่งความศรัทธา (Glaubenskrieg) แต่เป็นเรื่องของเศรษฐกิจและแม้ว่าเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* จะเป็นเรื่องราวของสงครามประวัติศาสตร์ แต่ก็ไม่ได้เป็นเรื่องเกี่ยวกับบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์และไม่ใช่เรื่องของการเมืองและการทหารโดยตรง เบรคชท์นำเสนอเรื่องของสงครามและสันติภาพผ่านชีวิตของชาวบ้านธรรมดาสามัญ

ตัวละครหลักของเรื่องคือ แม่ค้าเร่คนหนึ่งซึ่งใช้ชีวิตและทำมาหากินอยู่กับสภาวะสงครามมายาวนาน เธอมีสมญานามว่า แม่กล้าหาญ (Mutter Courage) เธอและลูกๆ อีก 3 คนเดินทางลากเกวียนบรรทุกเสบียงอาหารและสินค้าอุปโภคบริโภคไปตามเมืองต่างๆ เพื่อค้าขายเอากำไรท่ามกลางสงคราม สิ่งที่เธอทำได้คือการซื้อถูกมาขายแพง และลูกค้าส่วนใหญ่ของเธอก็คือ พวกทหารยศต่ำๆ

สำหรับแม่กล้าหาญ (แม่คูราช) สงครามเป็นแหล่งที่มาของรายได้และสันติภาพเป็นสิ่งคุกคามวิถีชีวิตประจำวันที่คุ้นเคย เบรคชท์กำหนดให้แม่กล้าหาญแนะนำตัวเองตั้งแต่ต้นเรื่อง เพื่อบอกบุคลิกลักษณะของเธอว่า

> *Courage heiss ich, weil ich den Ruin gefürchtet hab, Feldwebel, und ich durch das Geschützfeuer von Riga gefahrn mit fünfzig Brotlaib im Wagen, Sie waren schon angeschimmelt, es war höchste Zeit, ich hab keine Wahl gehabt.*

ฉันชื่อว่า กล้าหาญ เพราะฉันกลัวจะล่มจม (ขาดทุน) จึงได้ลากรถฝ่ากระสุนปืนใหญ่ที่ระดมยิงเมืองริกาเข้าไปพร้อมๆ กับขนมปังห้าสิบก้อนที่บรรทุกไว้ในรถมันกำลังจะขึ้นราอยู่แล้ว จะให้ฉันทำอย่างไรเล่า ฉันไม่มีทางเลือกนี่

(Brecht, Stücke : 9-ผู้วิจัย, แปล)

นั่นแสดงให้เห็นได้ว่า สิ่งที่แม่กล้าหาญคำนึงอยู่เสมอคือ ผลประโยชน์ทางการค้า ในขณะเดียวกันก็จะเห็นได้ว่าสภาพแวดล้อมเป็นสิ่งที่ทำให้เธอต้องคำนึงถึงแต่การค้ากำไร ทั้งนี้ก็เพื่อเลี้ยงชีวิตเธอและลูกๆ ให้อยู่รอด ลูกคนแรกของเธอชื่อไอลิฟ (Eilif) เป็นชายหนุ่มที่กล้าหาญและฉลาดอย่างที่แม่ภาคภูมิใจ แต่ก็เป็นความฉลาดที่เอาแต่ได้ ลูกคนที่สองเป็นชายเช่นกันชื่อซไวเซอร์คาส (Schweizerkas หรือ Swisscheese ซึ่งหมายถึง เนยแข็งชนิดหนึ่ง) เป็นคนซื่อสัตย์แต่ก็ซื่อเกินไปจนทำให้แม่เป็นห่วงว่าจะเอาตัวไม่รอด ลูกคนที่สามเป็นผู้หญิงชื่อคัทริน (Kattrin) เป็นใบ้เพราะถูกพวกทหารทารุณกรรมด้วยการเอาสิ่งของยัดเข้าไปในปากเมื่อตอนเป็นเด็ก ทำให้พูดไม่ได้และเธอเองก็ถูกรุมข่มขืนทำร้ายอีกครั้งจากพวกทหารเสียจนเสียโฉม อย่างไรก็ตามคัทรินก็เป็นผู้ที่มีน้ำใจดีงามและชอบช่วยเหลือผู้อื่นโดยเฉพาะเด็กๆ แต่สำหรับแม่ของเธอแล้วคัทรินเป็นคนใจดีเกินไป แม่กล้าหาญกับลูกๆ ทั้งสามเดินทางเร่ขายสินค้าไปตามกองทหารในท้องถิ่นต่างๆ ในตอนแรกแม่กล้าหาญพยายามกีดขวางไม่ให้ลูกๆ ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับการสู้รบในทุกกรณี เธอห้ามไม่ให้ลูกชายไปสมัครเป็นทหาร และพยายามมอมหน้าลูกสาวให้มอมแมม จะได้ไม่สะดุดตาพวกทหารในกองทัพที่ไม่ได้พบปะผู้หญิงมานาน แต่ในที่สุดลูกๆ ของเธอทุกคนก็ต้องเข้าไปข้องเกี่ยวกับการสู้รบและต้องเสียชีวิตลงทั้งหมด ลูกชายสองคนของเธอไปเป็นทหารในกองทัพฝ่ายโปแตสแตนท์ ไอลิฟลูกชายคนแรกได้รับการยกย่องชมเชยจากกองทัพเพราะได้สร้างวีรกรรมโดยการไปปล้นเสบียงมาเลี้ยงกองทัพ ลูกชายคนที่สองซไวเซอร์คาสก็ได้เป็นทหารร่วมอยู่กับกองทัพฝ่ายสวีเดนและได้รับตำแหน่งเป็นสมุห์บัญชี เพราะมีความซื่อสัตย์เป็นที่ไว้วางใจ ต่อมาเมื่อกองทัพฝ่ายคาทอลิกมีชัยชนะ ซไวเซอร์คาสก็ทำหน้าที่ของตนด้วยความซื่อสัตย์โดยเอากล่องเงินไปซ่อนและไม่ยอมบอกความลับแก่ฝ่ายคาทอลิกเมื่อถูกจับได้ ซไวเซอร์คาสจึงต้องโทษประหาร เป็นอันว่าความซื่อสัตย์ของซไวเซอร์คาสทำให้เขาต้องพบจุดจบ แม้แม่กล้าหาญสามารถจะช่วยซไวเซอร์คาสได้ถ้ายอมติดสินบนทหารฝ่ายคาทอลิกเป็นจำนวนเงิน 200 Gulden แต่เนื่องจากเธอมัวแต่คิดถึงเรื่องกำไรขาดทุน และต่อรองค่าสินบนนานเกินไป เธอจึงช่วยลูกชายจากการถูกประหารโดยฝ่ายตรงข้ามไว้ไม่ทัน และต้องสูญเสียลูกชายคนที่สองไปอย่างไม่มีวันกลับ แต่ที่แย่ไปกว่านั้นคือเธอจำเป็นต้องทำเป็นไม่รู้จักลูกชายของตนเอง (เมื่อทหารนำศพมาให้เธอดูเพื่อจะได้ลงหลักฐานว่าเป็นใครหากมีคนรู้จัก) เนื่องจากหากเธอบอกไปว่าซไวเซอร์คาสเป็นลูกชายของเธอหรือบอกว่าเธอรู้จักเขา เธอจะต้องเดือดร้อน

แม้โศกนาฏกรรมจากการสูญเสียลูกคนที่สองของเธอจะเป็นความผิดของเธอเอง แม้การกระทำของเธอจะเป็นสิ่งที่สร้างความชิงชังอยู่ แต่ในขณะเดียวกันเบรคซท์ก็สร้างตัวละครที่เรียกความเห็นใจไปพร้อมๆ กัน การที่แม่กล้าหาญต้องใช้เวลาคิดใคร่ครวญและต่อรองค่าสินบนนานเสียจนสายไปนั้น ก็เพราะเธอต้องขายรถลากซึ่งเป็นสิ่งเดียวที่เธอและลูกใช้ทำมาหากินมาโดยตลอดนับสิบปี และราคาที่ขายได้ก็คือ 200 Gulden ดังนั้นถ้าเธอต้องจ่ายเงินจำนวนนี้เป็นค่าสินบนไปจนหมด เธอก็จะไม่มีอะไรเหลือเลย นอกจากนั้นเธอก็ยังมีลูกสาวใบ้อีก 1 คนที่ต้องดูแล เธอกล่าวว่า *...zweihundert kann ich nicht geben, du hättest doch abhandeln solln. Etwas muss ich in der Hand haben, sonst kann mich jeder Beliebige in den Strassengraben schubsen. - ฉันจ่ายให้หมดทั้งสองร้อยไม่ได้แน่ๆ ต่อราคาหน่อยได้ไหม ฉันต้องมีอะไรเหลืออยู่บ้าง มิฉะนั้นก็คงจะอดตายอยู่กลางถนนนั่นแหล่ะ* (Stücke, 51– ผู้วิจัย, แปล) นอกจากนั้นเธอเองก็ยอมรับในความผิดพลาดของตัวเธอ เธอกล่าวว่า *...ich hab zu lang gehandelt. – ฉันมันต่อรองนานเกินไป* (Stücke:53 – ผู้วิจัย, แปล) สิ่งนี้ทำให้เราไม่สามารถประนามการกระทำของแม่กล้าหาญได้อย่างแท้จริง และนี่คือลักษณะเด่นของละครเบรคทซ์เพราะเบรคซท์จงใจที่จะสร้างบุคลิกภาพของตัวเอกของเรื่องให้เป็นไปในทางที่ตีความได้ 2 นัยเสมอ *ในขณะที่เรากำลังคิดว่าการกระทำของแม่กล้าหาญเป็นสิ่งที่ควรประณาม เราก็อดที่จะเห็นอกเห็นใจเธอไม่ได้ นั่นคือเคล็ดลับของเบรคซท์ที่จงใจจะกระตุ้นให้คนดูใช้ความคิดไตร่ตรองหาเหตุผลอยู่เสมอ* (เจตนา นาควัชระ, 2526:120)

เมื่อแม่กล้าหาญสูญเสียลูกคนที่สองไปแล้ว ลูกชายคนแรกก็ต้องโทษประหารเช่นกัน เพราะยามที่สงครามสงบลงชั่วคราวเขาได้ไปปล้นเสบียงชาวบ้านและฆ่าคนตาย ดังที่เคยทำมาเมื่อครั้งที่สงครามยังไม่สงบ การกระทำของเขานี้กลายเป็นความผิดวินัยร้ายแรงถึงขั้นประหารชีวิต เป็นอันว่าวีรกรรมของไอลิฟในยามสงครามกลายเป็นโจรกรรมในยามสันติ กรณีนี้เบรคซท์ต้องการแสดงให้เห็นความเลวร้ายของสงครามด้วยการกระตุ้นให้คิด โดยเฉพาะประเด็นที่ว่าอะไรคือมาตรฐานของความดีและความถูกต้อง การกระทำเดียวกันของคนๆ หนึ่งกลับส่งผลกระทบต่อชีวิตของคนๆ นั้นไปในหนทางที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เมื่อการกระทำนั้นปรากฏอยู่ในสถานการณ์ที่ต่างกัน การปล้นเสบียงครั้งแรกของไอลีฟทำให้เขาได้รับยกย่องเยี่ยงวีรบุรุษเพราะเขาปล้นในยามสงคราม แต่การปล้นครั้งที่สองเขากลายเป็นอาชญากร นั่นหมายความว่าสงครามได้ทำให้ความผิดกลายเป็นความถูก หรือความถูกหลายเป็นความผิดไปแล้ว กฎหมายและศีลธรรมก็กลายเป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนได้ไปตามสภาวการณ์แวดล้อมและอันที่จริงการกระทำเยี่ยงวีรบุรุษในสงครามนั้นก็หาใช่วีรกรรมที่แท้จริงไม่ ไอลิฟถูกตัดสินประหารชีวิตไปโดยที่แม่กล้าหาญไม่มีโอกาสช่วยเหลือหรือแม้แต่เพียงรับรู้ด้วยซ้ำ

ต่อมาเธอก็สูญเสียลูกสาวคนเดียวที่เหลืออยู่ไปกับสงครามอีก เรื่องนี้เกิดขึ้นเมื่อแม่กล้าหาญเข้าเมืองไปกว้านซื้อสินค้าราคาถูกจากชาวเมืองที่กำลังตื่นตระหนกกับภัยสงคราม กองทหารฝ่ายคาทอลิกลอบเข้ามาล้อมจะตีเมืองฮาลเล่ Halle ในขณะที่ชาวเมืองกำลังหลับใหลกันอยู่ พวกชาวนาต่างล่วงรู้ก็พากันสวดอ้อนวอนพระเจ้าให้ช่วยชาวเมืองให้พ้นภัย แต่ไม่มีใครลงมือทำสิ่งใด มีแต่คัทรินที่ลอบปีนขึ้นไปบนหลังคาโรงนาเพื่อตีกลองส่งเสียงเตือนให้ชาวเมืองรู้ตัวจะได้ลุกขึ้นต่อสู้ได้ทัน ฉากนี้เบรคซท์เขียนบอกความล่วงหน้าไว้ตั้งแต่ต้นฉาก (ด้วยการฉายสไลด์บอกข้อความ) ไว้ว่า "หินเริ่มพูดได้แล้ว" (Der Stein beginnt zu reden) (Stücke:99) และนี่ก็เป็นกลวิธีทางการละครของเบรคซท์อย่างหนึ่ง ที่มักบอกความล่วงหน้าให้ผู้ชมรู้ก่อนเพื่อให้ผู้ชมขบคิดว่าหินที่เริ่มพูดได้นั้นหมายถึงสิ่งใด เพื่อเตรียมตัวไว้อย่างหนึ่งก่อนที่จะพบกับการแสดงบนเวที (ดู 2526:122) และแล้วในที่สุดหินที่ว่านี้ก็คือคัทรินสาวใบ้ที่ส่งเสียงสื่อสารบอกผู้คนได้ด้วยกลองนั่นเอง เสียงกลองที่คัทรินตีเงียบลงได้เพราะทหารฝ่ายคาทอลิกระดมยิงเธอจนเสียชีวิต *ฉากนี้เป็นฉากที่เร้าอารมณ์มากที่สุดเท่าที่จะหาได้จากละครของแบร์โทลท์ เบรคซท์* (นพมาส ศิริกายะ, 2529) แต่เบรคซท์ก็ไม่ได้ปล่อยให้ผู้ชมหลงอยู่กับวีรกรรมนานนัก เพราะเรื่องจบตรงที่แม้แม่กล้าหาญจะสูญเสียลูกทั้งสามไปจากสงคราม แต่เธอเองก็ยังคงลากรถสินค้าของเธอตามกองทัพทหาร เพื่อค้าขายเอากำไรต่อไปโดยไม่ได้เรียนรู้จากความสูญเสียที่เกิดจากสงครามนั้นเลย ในกรณีนี้ผู้ชมสามารถคิดต่อไปได้ว่า การที่แม่กล้าหาญทำเช่นนั้นเพราะเธอไม่มีทางเลือกหรือเพราะเธอเลือกได้แต่ไม่เลือกกันแน่

แม้ว่าการสูญเสียลูกทั้งสามไปกับสงครามเป็นสิ่งที่ทำให้แม่กล้าหาญน่าเห็นใจ แต่ด้วยความที่เบรคซท์ไม่ต้องการเรียกร้องให้คนดูใช้อารมณ์ร่วมไปกับตัวละครเสียจนขาดวิจารณญาณในการคิดพิจารณาด้วยเหตุผล หรือด้วยการเรียนรู้จากเรื่องราวของแม่กล้าหาญและลูก เบรคซท์จึงทิ้งท้ายไว้ให้ผู้ชมคิดต่อด้วยการที่นำเสนอชีวิตของแม่กล้าหาญในลักษณะที่ไม่ใช่เหยื่อของสงคราม แต่แม่กล้าหาญเป็นกลไกชิ้นหนึ่งที่ทำให้สงครามดำเนินไป เนื่องจากเธอเป็นคนหนึ่งที่นำเสบียงไปเลี้ยงกองทัพและเธอเป็นคนหนึ่งที่ยังยินดีให้สงครามดำรงอยู่ เพราะมันทำให้เธอหากำไรได้ สงครามในเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* ยังไม่จบสิ้น และแม่ค้าคนนี้ก็ยังเดินทางเร่ขาย "เกาะกิน" ไปกับสงครามต่อไปเสมือนไม่มีวันจะจบสิ้น แม้แต่ศพของลูกสาวเธอยังปล่อยให้คนอื่นช่วยจัดการฝังศพให้ แล้วรีบลากรถตามกองทหารไปโดยทันทีเมื่อมีกองทหารกองหนึ่งเดินทางผ่านมา

เห็นได้ว่าความลึกซึ้งซับซ้อนของเรื่องไม่ได้อยู่ที่ชะตากรรมที่ตัวละครต้องประสบแต่เป็นเรื่องของพฤติกรรมของตัวละครที่กระตุ้นให้คิดพิจารณาได้หลายแง่มุมมากกว่า และอันที่จริงแม่กล้าหาญต้องการปรับตัวให้เข้ากับสงครามโดยหวังว่าจะได้ประโยชน์และสามารถหลีกเลี่ยง

ภัยพิบัติแห่งสงคราม แต่ผลที่สุดเธอก็ต้องสูญเสียลูกทั้งสามไปจากสงคราม ในลักษณะหนึ่งเธอยินดีกับสงคราม เพราะมันทำให้เธอหากำไรได้ แต่ในอีกลักษณะหนึ่งเธอก็สาปแช่งสงครามเช่นกัน ดังที่เธอกล่าวว่า *Der Krieg soll verflucht sein – สงครามนี้ควรถูกสาปแช่ง* (Stücke:74 – ผู้วิจัย, แปล) ละครของเบรคชท์เรื่องนี้จึงเป็นละครที่วิพากษ์วิจารณ์ความเลวร้ายของสงครามที่ไม่ได้นำเสนออย่างตรงไปตรงมา เขานำเสนอด้วยเรื่องราวของมนุษย์ที่ต้องสูญเสียความเป็นมนุษย์ไปเพราะสงคราม นอกจากนั้นเขายังวิจารณ์ลัทธิทุนนิยมไปในตัวด้วยเพราะสงครามตามความหมายของเบรคชท์ก็คือ การค้าอย่างหนึ่งซึ่งต้องมีทั้งกำไรและขาดทุน ซึ่งก็คือ

Will vom Krieg leben
Wird ihm wohl müssen auch was geben.
หากต้องการได้อะไรจากสงคราม
ก็ต้องจ่ายอะไรให้แก่สงครามด้วย

(Stücke: 19 – ผู้วิจัย, แปล)

ในส่วนของเทคนิคการแสดงนั้น ละครเรื่องนี้เป็นละครที่*ได้รับการยอมรับว่าเบรคชท์พัฒนาศิลปะการแสดงของเขาไปถึงขั้นสูงสุดแล้ว (...)คำพูดหรือบทเจรจามิใช่เป็นสิ่งเดียวที่เบรคชท์ใช้สื่อความหมาย การแสดงหรือแม้แต่การจัดเวทีหรือจัดฉาก ก็เป็นสิ่งที่เบรคชท์พิถีพิถันมาก (...)ในการแสดงของคณะละคร "Berliner Ensemble" ที่เบรคชท์เป็นผู้กำกับการแสดง จะมีการใช้เวทีที่หมุนได้ ตัวรถลากเคลื่อนที่ไปตามบทบาทที่กำหนดไว้(...)* (เจตนา นาควัชระ, 2526:122) ซึ่งเป็นฉากที่ใช้สำหรับสื่อความหมายของการเดินทางหมุนเวียนอยู่กับสงครามไม่จบสิ้น รวมทั้งยังเป็นฉากที่มีลักษณะของละครตามแบบของเบรคชท์โดยตรง ในขณะเดียวกันบทเพลงก็มีบทบาทสำคัญทั้งในเรื่องของการสื่อความหมาย เพื่อกระตุ้นให้คิดและในเรื่องของการเป็นตัวดำเนินเรื่อง

การสลับบทบาทจากตัวละครมาร้องเพลงเป็นกลวิธีทางการละครตามแบบแผนละครกระตุ้นความคิดและละครแบบไม่สมจริงของเบรคชท์ ในฉากหนึ่งแม่กล้าหาญเพิ่งจะกล่าวสาปแช่งสงครามเพราะมันทำให้เธอสูญเสียลูกชายคนที่สอง ทำให้ลูกสาวเป็นใบ้และถูกข่มขืนแล้วยังทำให้ลูกชายคนโตหายตัวไปอีก แต่ฉากต่อมาเบรคชท์นำเสนอมุมมองของสงครามอย่างตรงข้ามกับฉากที่แล้วมา เพราะแม่กล้าหาญปรากฏตัวด้วยภาพลักษณ์ของคนที่ค้าขายรุ่งเรือง สินค้าใหม่เต็มคันรถและมีเหรียญเงินแขวนอยู่เต็มคอ บทเพลงที่เธอร้องเป็นสิ่งบอกเล่าเรื่องราวให้รู้ได้ว่า การค้าของเธอกำลังรุ่งเรือง ดังที่เธอกล่าวว่า *...der Krieg nährt seine Leute besser – สงครามทำให้ผู้คนมีชีวิตที่ดีขึ้นต่างหาก* (Stücke:75 – ผู้วิจัย, แปล) ในขณะเดียวกันเนื้อหาของเพลงก็สื่อความหมายในเชิงเสียดสี และกระตุ้นให้คิดไปพร้อมๆ กันด้วยว่า การค้ากำไรจาก

สงครามทำให้มนุษย์สูญเสียความเป็นมนุษย์ไปมากเพียงใด และการค้ากำไรจากสงครามเป็นคุณหรือโทษกันแน่ ในเมื่อการค้าดังกล่าวสืบเนื่องอยู่กับการทำลายล้างของมนุษย์ด้วยกัน ข้อความตอนหนึ่งของเพลงร้องนี้มีอยู่ว่า

...Der Krieg ist als die Geschäfte
Und statt mit Käse ists mit Blei
สงครามเป็นการค้า
แทนที่จะขายเนยแข็งกันก็มาขายลูกตะกั่วแทน
(Stücke:75 – ผู้วิจัย, แปล)

สำหรับแม่กล้าหาญ สงครามทำให้เธอสูญเสียก็จริงแต่เธอก็ไม่รู้จะมีชีวิตอยู่อย่างไรถ้าปราศจากสงคราม สิ่งเหล่านี้แม่กล้าหาญไม่ได้เรียนรู้ แต่เบรคชท์นั้นหวังว่าผู้ชมจะได้เรียนรู้และคิดแก้ไขต่อไป

(ข) ลักษณะการทำเป็นละครไทย

เมื่อละครเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* ได้รับการจัดแสดงเมื่อปี 2529 ที่หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น ได้ปรับใช้ชื่อใหม่ว่า *แม่ค้าสงคราม* และเป็นละครที่จัดขึ้นเนื่องจากปี 2529 เป็นปีสันติภาพสากล โดยมีแนวคิดว่า "*ละครเรื่องแม่ค้าสงครามชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวโยงของชีวิตคนธรรมดา เช่นแม่ค้าคนหนึ่งกับการดำรงอยู่ของสงคราม การปฏิเสธการเกี่ยวโยงดังกล่าว โดยคิดแต่การหาประโยชน์ทางการค้าไปวันๆ นั้น เป็นสาเหตหนึ่งของความยืดเยื้อของสงคราม เราทุกคนควรคิดว่าสงครามนั้นเกี่ยวข้องกับเรา เป็นหน้าที่ของเราทุกคนที่จะถอนรากเหง้าของสงครามที่แฝงมากับโครงสร้างความรุนแรงในสังคม* " (เสม พริ้งพวงแก้ว ในสูจิบัตรละครเรื่อง *แม่ค้าสงคราม*) ในกรณีนี้แสดงให้เห็นว่าคนไทยได้นำละครของเบรคชท์เรื่องนี้มาใช้สื่อความหมายในเชิงกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมเกี่ยวกับเรื่องของสงคราม ในขณะเดียวกัน *แนวคิดเรื่องต่อต้านสงครามนั้นเป็นแนวคิดสากลที่ทุกชาติเข้าถึงได้* (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2530:62) และ "สาร" สำคัญของเรื่องที่เบรคชท์เขียนก็เป็นสิ่งที่สื่อสารกับชาวต่างชาติได้โดยตรง เพียงแต่มีรายละเอียดปลีกย่อยบางประการที่ทำให้ผู้จัดทำปรับเปลี่ยนตัวบทไปบ้าง

ในเรื่องของตัวบท นพมาส ศิริกาญจ เป็นผู้ตัดต่อและเรียบเรียงขึ้นจากบทประพันธ์ของเบรคชท์ฉบับแปลของ อีริค เบนทลีย์ (Erc Bentley) โดยไม่ได้แปลมาจากต้นฉบับทุกฉากทุกตอน กลวิธีการนำเสนอเป็นละครไทยมีทั้งในลักษณะของการตัดออก และการดัดแปลง แต่มีข้อสังเกตอยู่ว่า ไม่มีการเพิ่มเหตุการณ์เรื่องราวหรือบริบททางสังคมไทยในช่วงเวลานั้นเพื่อสื่อสารกับคนไทยโดยตรง กรณีนี้สะท้อนความเป็นสากลของละครเบรคชท์ได้ในลักษณะหนึ่ง

ในส่วนของการตัดออกคือ ผู้จัดทำตัดฉากบางฉาก บทสนทนาและข้อความบางตอนออก ฉากหลายฉากถูกตัดออกไป คงไว้เพียงการบอกเล่าเรื่องราวคร่าวๆ ตัวอย่างเช่น ฉาก

ที่ 9 ซึ่งเป็นฉากที่พ่อค้ากับแม่กล้าหาญตกอับต้องไปร้องเพลงขอทาน ในต้นฉบับมีการร้องเพลงสื่อความหมายถึงผู้ยิ่งใหญ่ที่เป็นชาวตะวันตกทั้งหลาย ที่มีตัวอย่างในพระคัมภีร์และในประวัติศาสตร์ว่าความยิ่งใหญ่เหล่านั้นไม่จีรังยั่งยืนเพราะมีอันต้องพินาศไปทุกคน สู้เป็นคนธรรมดาๆอย่างเราไม่ได้ แต่คนธรรมดาอย่างเราก็ต้องลำบากยากเข็ญเพราะวีรกรรมของผู้ยิ่งใหญ่ (ดู 2526:123) ในขณะเดียวกันเพลงนี้ก็มีหน้าที่เป็นเพลงขอทานที่มีคนเรียกให้ไปกินข้าว แต่บทไทยมีเพียงข้อความบอกเล่าเรื่องราวตอนต้นฉากที่ว่า

> *"สงครามศาสนาที่ยิ่งใหญ่ครั้งนี้กินเวลาไปสิบหกปีแล้ว ประเทศเยอรมันสูญเสียประชากรไปครึ่งหนึ่ง คนที่รอดตายจากการรบก็ล้มตายด้วยโรคระบาด ท้องทุ่งที่เคยอุดมสมบูรณ์กลับมีแต่ความหิวโหย เมืองถูกไฟเผามอดไหม้ ฤดูใบไม้ร่วง ค.ศ.1634 เราพบแม่ห้าวหาญอยู่ที่ฟิคเทลเกเบอร์จไม่ไกลจากกองทัพสวีเดนนัก ฤดูหนาวมาเร็ว การค้าซบเซา พ่อครัวลาจากไป"*
>
> (*แม่ค้าสงคราม* :78)

ซึ่งถอดความและตัดความบางส่วนจากภาษาอังกฤษคือ

> *The great war of religion has lasted sixteen years and Germany has lost half its inhabitants. Those who are spared in battle die by plague. Over once blooming countryside hunger rages. Towns are burned down. Wolves prowl the empty streets. In the autumn of 1634. We find Mother Courage in the Fichtelgebirge not far from the road the Swedish army is taking. Winter has come early and in hard. Business is bad. Only begging remains. The cook receives a letter from Utresht and is sent packing*
>
> (Brecht, translated by Bentley, 1962:67)

สังเกตได้ว่า ข้อความตอนท้ายที่ว่า *Only begging remains(...)* ถูกตัดตอนออกไปบ้าง เพราะเป็นส่วนที่มีรายละเอียดอยู่ในเนื้อหาของฉากนี้ แต่เนื่องจากผู้จัดทำตัดฉากที่เป็นรายละเอียดของเนื้อเรื่อง ตัดบทสนทนาและบทร้องของฉากนี้ออกไป จึงไม่กล่าวอ้างถึงและใช้กลวิธีสรุปเพียงว่า ...*พ่อค้าลาจากไป*เท่านั้น

บทเจรจาและข้อความบางตอนที่อ้างถึงบุคคลสำคัญของตะวันตก ข้อความในพระคัมภีร์หรือสถานการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคสมัยสงคราม 30 ปี ก็ถูกตัดออกไป กล่าวคือ ไม่มีการเอ่ยชื่อพระเจ้ากุสตาพที่ 2 ไม่มีการอ้างนามพระเยซู หรือกษัตริย์โซโลมอนในพระคัมภีร์ ไม่

มีบทร้องที่เกี่ยวกับจูเลียตซีซาร์ผู้ยิ่งใหญ่เฉกเช่นต้นฉบับ กรณีนี้เนื่องจากเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาและบุคคลสำคัญของตะวันตกเหล่านี้ไม่สามารถสื่อความสำหรับผู้ชมคนไทยได้ เพราะเรื่องเกี่ยวกับศาสนาและบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์ของตะวันตกเหล่านี้ดูเป็น "ฝรั่ง" และไกลตัวมากสำหรับผู้ชมคนไทยที่ไม่คุ้นเคยกับประวัติศาสตร์ตะวันตกส่วนนี้ ซึ่งก็คือความเป็นฝรั่งและความเป็นอื่น ส่วนหนึ่งถูกตัดออกเพื่อปรับเนื้อหาให้สื่อสารกับคนไทยได้มากขึ้น ฉากรักระหว่างพ่อค้า สาธุคุณกับแม่กล้าหาญที่จะสื่อให้เห็นถึงบุคลิกตัวละครมากขึ้นก็ถูกตัดออกไปเพื่อไม่ให้เรื่องยาวเกินไป · ทั้งนี้เพราะ*ผู้กำกับฯ ตระหนักดีถึงปัญหาการเสนอละครเยอรมันสำหรับผู้ชมคนไทยจึงเลือกเสนอตัวบทเฉพาะส่วนที่จะนำไปสู่ประเด็นที่เป็นหัวใจของเรื่องเป็นสำคัญ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับสงคราม* (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2530:61)

ในส่วนของการดัดแปลงคือ มีการปรับเปลี่ยนชื่อของตัวละครบางตัว เช่นชื่อลูกชายคนที่ 2 ซึ่งมีชื่อตามต้นฉบับภาษาเยอรมันว่า ชไวเซอร์คาส (Schweizerkas) หรือชื่อตามฉบับภาษาอังกฤษว่า สวิสชีส (Swisscheese)นั้นในตัวบทแปลเป็นภาษาไทยใช้ชื่อ สวิสชีส แต่เมื่อมีการจัดแสดงได้ใช้ชื่อว่า ถุงเงิน ส่วนชื่อ อีเวตต์ (Yvette) ในต้นฉบับก็ปรับเปลี่ยนเป็นลีเซตต์ นอกจากนั้นยังคงชื่อเดิมไว้อย่างไอลิฟ คัตทริน อันนา เฟียรลิ่ง (ชื่อจริงของแม่กล้าหาญ) แต่ตัวละครเหล่านี้ส่วนใหญ่ เบรคชท์ไม่ได้กำหนดชื่อเรียกเฉพาะเจาะจง แต่เรียกด้วยยศตำแหน่ง หน้าที่ หรือบุคลิกตัวละครมากกว่า ผู้จัดทำจึงแปลมาเป็นภาษาไทยตามความหมายของภาษาต่างประเทศเช่น สัสดี จ่า พ่อครัว สาธุคุณ ทหารเข็นปืนใหญ่ ฯลฯ ส่วนชื่อ (สมญา) ตัวละครเอกผู้จัดทำใช้ชื่อที่แปลเป็นภาษาไทยว่า "แม่ห้าวหาญ" (ข้อมูลจากสูจิบัตรเรื่อง *แม่ค้าสงคราม*) ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ชื่อสถานที่ และชื่อตัวละครที่เป็นภาษาต่างประเทศซึ่งออกเสียงได้ยากจะถูกปรับเปลี่ยนใหม่ ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อความกับคนไทยได้กลมกลืนขึ้น ไม่ฟังดูขัดหรือแปลกจนเกินไปนั่นเอง

สำหรับลักษณะการจัดแสดงเป็นละครไทย ซึ่งศึกษาจากบทวิจารณ์ที่กล่าวถึงละครเรื่องนี้พบว่า ละครเรื่องนี้มีการใช้เทคนิคการแสดงตามแบบของเบรคชท์ ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการเล่าเรื่อง การร้องเพลงคั่นระหว่างแสดง การทำให้ละครดูเป็นละครมากกว่าความสมจริง ฯลฯ แต่ละครเรื่องนี้จัดแสดงในลักษณะที่มีเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะตัวมากกว่าจะดำเนินตามหลักการละครของเบรคชท์เสียทั้งหมด โดยเฉพาะเพลงประกอบของบรูซ แกสตันและลีลาประกอบเพลงของ อาสา ซากอสกี้ กล่าวคือบทเพลงมีความไพเราะน่าฟังและลีลาการร้องเพลงนั้นก็ชวนเพลิดเพลินมากกว่าที่จะสื่อเนื้อหาหรือสารที่มีอยู่ในเนื้อเพลงของเบรคชท์ได้อย่างเต็มที่

เนื้อหาของเพลงนั้นถอดความหมายโดยสรุปมาจากต้นฉบับและใช้ภาษาไทยที่มีท่วงทำนองคล้องจอง ตัวอย่างเช่นบทเพลงที่ว่า

"ถ้าสงครามให้รายรับ *คุณจะกลับมีรายจ่าย*
ถ้าคุณนั้นมีกำไร *สักวันไซร้ต้องขาดทุน"*
(แม่ค้าสงคราม : 16)

ซึ่งถอดความมาจากภาษาอังกฤษที่ว่า

"When a war gives you all you earn
One day it may claim something in return"
(1932:16)

นักแสดงหลักๆ ได้แก่ นลินี สีตสุวรรณ (แม่ห้าวหาญ) อรชุมา ยุทธวงค์ (คัตทริน) นุกูล บุญเยี่ยม (พ่อครัว) วัยชัย เผ่าวิบูล (จ่า) ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (ไอลิฟ) ซึ่งส่วนใหญ่มีการแสดงที่มีสไตล์ของตนเอง และจูงใจให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามมากกว่าจะทำให้ผู้ชมฉุกคิดคัดค้านได้อยู่ตลอดตามแบบละครของเบรคชท์

(ค) คำวิพากษ์วิจารณ์เมื่อเป็นละครไทย

บทวิจารณ์ส่วนหนึ่งกล่าวถึงละครเรื่องนี้ในประเด็นของเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับอัจริยภาพของเบรคชท์ในการเขียนบทละครและการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางการละคร

โคทม อารียา ได้กล่าวถึงละครเรื่องนี้ไว้ใน บทความชื่อ "แม่ค้าสงคราม ละครเพื่อสันติภาพ" ในถนนหนังสือ ฉบับที่ 4 (ตุลาคม 2529) ว่าเป็นละครต่อต้านสงครามที่ลุ่มลึกที่ให้ทั้งความเข้าใจและความไม่เข้าใจไปพร้อมๆ กัน นอกจากนั้น*ละครเรื่องนี้ยังมีเรื่องให้ชวนคิดอยู่มากมาย บางตอนยังไม่แน่ใจว่าจะสื่อความหมายอะไร เมื่ออ่านทวนซ้ำแล้วก็เกิดความคิดใหม่ๆ มีแง่มุมที่ไม่ได้คิดมาก่อนเกิดขึ้นเสมอ โดยเฉพาะการนำบทเพลงมาแทรกไว้ในหลายๆ ตอน ทำให้แปลความหมายของบทเพลงนั้นได้ต่างๆ นานา มีประโยคที่ดูเหมือนจะขัดแย้งกันอยู่หลายแห่ง เช่น "เขาเรียกฉันว่าแม่คนกล้า เพราะฉันกลัว(...)" หรือ "ผมไม่ไว้ใจเขา เราเป็นเพื่อนกัน(...)"* ในกรณีนี้เป็นการกล่าววิเคราะห์วิจารณ์ตัวบทที่ได้รับการนำมาจัดแสดงมากกว่าที่จะวิจารณ์การแสดง

นักวิจารณ์ส่วนหนึ่งวิจารณ์ละครเรื่องนี้ด้วยความชื่นชม ในลักษณะของละครที่ชวนเพลิดเพลิน เช่นที่ ระลิน วลี กล่าวถึงละครเรื่องนี้ไว้ในหนังสือ มติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันอาทิตย์ที่ 14 ธันวาคม 2529 ว่า "*ลีลาประกอบเพลงที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาทำให้ตามดูไปได้โดยไม่เบื่อ นักร้องทั้งสามคนร้องเพลงประสานรับกันได้ดีกับท่าเต้น ดนตรีและเพลงที่แสนวิเศษนี้*

ยังเปรียบเหมือนของแถมของการไปดู ละครเรื่องนี้ทำให้ผู้ชมผ่านเวลา 3 ชั่วโมงไปอย่างง่ายดาย" (อ้างถึงใน พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2530:62) ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเป็นการวิพากษณ์วิจารณ์ละครเบรคซท์ที่ไม่ได้ยึดถือตามแบบแผนหรือปรัชญาทางการละครของเบรคซท์

ส่วนพรสรรค์ วัฒนางกูร ได้เขียนบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจ เพราะเชื่อมโยงกับการละครของเบรคซท์ทั้งในลักษณะเนื้อหา รูปแบบและหลักการหรือปรัชญาทางการละคร ข้อความตอนหนึ่งมีอยู่ว่า

"จุดที่ผู้กำกับฯ ทำได้สำเร็จในการเสนอละครเอพิคครั้งนี้คือ การเสนอละครที่ให้ความเพลิดเพลิน ซึ่งก็ตรงอย่างที่เบรคซท์ต้องการตลอดจนการสื่อความหมายของสงครามในแง่ของการค้าซึ่งทำได้ชัดเจนมาก ผู้เขียนในฐานะผู้ชมคนไทยคนหนึ่งเชื่อว่าผู้ชมในหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะมีความคิดติดตัวอยู่ว่าสงครามนั้นคือการได้และเสีย สำหรับมนุษย์เปรียบเสมือนการค้าขายซึ่งมีทั้งกำไรและขาดทุน แต่การสื่อความหมายนี้ยังไม่ลึกซึ้งพอ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเพลงซึ่งที่จริงก็มีลักษณะ "พื้นๆ" ตามแนวทางเบรคซท์คือเข้าถึงผู้ชมได้ง่าย แต่ลักษณะ "พื้น" ของเพลงที่บรูซ แกสตันเรียบเรียงนั้น มีทำนองเพราะน่าฟังแบบเพลงฮิตของฝรั่งซึ่งค่อนข้าง "ติดตลาด" สำหรับหูคนไทย เพลงฮิตของ บรูซที่ควรจะสื่อข้อคิดในเนื้อร้องได้ชัดเจนกว่านี้จึงถูกบดบังด้วยความเด่นของนักร้องและลีลาการร้องที่เพลิดเพลินเจริญใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนจึงมีความกังขาว่า บทเรียนจากสงครามและจากความประพฤติของแม่ห้าวหาญที่ไม่รู้จักเข็ดหลาบสงครามอันเป็นบทเรียนที่เบรคซท์ต้องการให้ผู้ชมนำไปขบคิดเป็นการบ้านนั้น ผู้ชมละครเรื่องนี้จะได้รับหรือไม่เพียงไร(...) (2530:61)

เห็นได้ว่า แนวทางการวิจารณ์ละครเบรคซท์ในเรื่องนี้มีอยู่หลายแนว แต่การทำละครเบรคซท์ที่แท้แล้ว ประเด็นสำคัญที่จะละเลยไม่ได้นอกเหนือจากเนื้อหาและรูปแบบทางการละครก็คือ หลักการหรือปรัชญาละคร ด้วยเหตุนี้การวิพากษ์วิจารณละครเบรคซท์โดยยึดแนวทางละครของเขาด้วย จึงมีความสำคัญเช่นกันและจะเห็นได้ว่า ปัญหาของการจัดแสดงละครเบรคซท์ในสังคมไทยประการหนึ่งคือ การจัดแสดงละครเบรคซท์ให้เป็นไปตามแนวทางละครของเขา

3.2.6 เรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)*[*] : จาก *คนคือคน* ของเบรคชท์สู่ละครไทย

ละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของเบรคชท์ เรื่อง *คนคือคน* (Mann ist Mann) หรือชื่อที่รู้จักกันในภาษาอังกฤษว่า *Man Equals Man* ดัดแปลงบทภาษาไทยโดย ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง จากฉบับภาษาอังกฤษ จัดแสดงในนาม คณะละครมรดกใหม่ แสดงครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 20-26 มกราคม 2538 ณ เวทีกลางแจ้งศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แสดงครั้งที่ 2 เมื่อวันที่ 9-10 มิถุนายน 2543 ณ โรงละครกาดสวนแก้ว และ 16-25 มิถุนายน 2543 ณ ตึกช้าง ถนนรัชโยธิน (การจัดแสดงครั้งที่ 2 นี้ยังคงยึดถือตัวบทเดิมเมื่อใช้จัดแสดงครั้งแรก แต่มีการปรับเปลี่ยนและตีความใหม่)

(ก) เรื่อง *คนคือคน* ของเบรคชท์

ละครเรื่อง *คนคือคน* เป็นละครเรื่องแรกๆ ของเบรคชท์และมีลักษณะของละครชวนหัว เขาเขียนละครเรื่องนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 1926 ซึ่งเป็นช่วงแรกๆ ที่เบรคชท์เริ่มจะจับลักษณะของละครเอพิคได้ หลังจากเขียนเสร็จเขาได้แก้ไขปรับปรุงหลายครั้งหลายหน และเขียนใหม่ในปี 1938 ซึ่งจัดได้ว่าเป็นละครที่*เบรคชท์แต่งขึ้นเพื่อต้องการจะทดลองเทคนิคการแสดงบางประการโดยเฉพาะอย่างยิ่งเขานำเอาปัญหาของข้อขัดแย้งระหว่าง "ความจริง" (reality) กับ "ความลวง" (illusion) มาตีแผ่ในละครเรื่องนี้* (เจตนา นาควัชระ, 2526:27)

เบรคชท์ใช้เรื่องจากแดนไกลตามกลวิธีทางการละครแบบถอยห่างของเขาโดยกำหนดให้ละครเรื่องนี้เกิดขึ้นในประเทศอินเดีย ในสมัยที่ประเทศอังกฤษยังเป็นผู้ปกครองอาณานิคมอยู่ ตัวละครเอกของเรื่องเป็นกรรมกรขนของท่าเรือชื่อ แกลี่ เกย์ (Galy Gay) เนื้อเรื่องมีอยู่ว่าเขาตกลงกับภรรยาว่าวันนี้จะออกไปซื้อปลามาทำอาหารกินกัน ในวันนั้นเขาตั้งใจว่าจะออกไปจากบ้านเพียงแค่ไปซื้อปลาเท่านั้น จากนั้นก็จะรีบกลับ ก่อนไปเขายังสั่งให้ภรรยาเตรียมติดไฟต้มน้ำรอไว้ด้วย โดยไม่ได้คาดคิดมาก่อนเลยว่าการออกจากบ้านไปครั้งนี้ทำให้เขาไม่ได้กลับเข้าไปที่บ้านอีกเลย ระหว่างทางเขาได้พบกับแม่หม้ายชื่อ เบ็กบิก (Leokadja Begbik) ซึ่งเป็น

---

[*] ข้อมูลเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ผู้วิจัยประมวลจากสูจิบัตรละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ที่จัดแสดงเมื่อปี 2538 และ *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ที่จัดแสดงในปี 2543 รวมทั้งบทวิจารณ์ผลงานละครเรื่องนี้ของ รศ.ดร.พรสรรค์ วัฒนางกูร และบทภาษาไทย ฉบับที่ใช้จัดแสดงเมื่อปี 2538 กรณีนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง รวมทั้งคุณปาจรีย์ ดียวดยิ่ง ผู้ช่วยดัดแปลงบทและผู้ช่วยกำกับการแสดง ที่กรุณาเอื้อเฟื้อนำบทภาษาไทยมาให้ผู้วิจัยใช้ในการศึกษา

เจ้าของร้านอาหารในค่ายทหาร เธอได้ขอให้เขาช่วยถือของและด้วยความที่ปฏิเสธใครไม่เป็นของเขา เขาได้เข้าไปช่วยเธอถือของและนำไปส่งที่ค่าย จากนั้นเขาก็ได้พบกับทหารอังกฤษ 3 คน ได้แก่ เจส (Jesse) ยูริอา (Uria) และพอลลี (Polly) ซึ่งกำลังเดือดร้อนจากการเข้าไปขโมยของในวัดจีนแห่งหนึ่ง เมื่อทหารทั้งสามรู้ว่าแกลี่ เกย์ เป็นคนประเภทที่ปฏิเสธใครไม่เป็นจึงกักตัวเขาไว้และขอให้เขาช่วยปลอมตัวเป็นนายทหารคนหนึ่งที่ไม่สามารถกลับมารายงานตัวที่ค่ายได้ โดยอ้างว่า ทหารคนนั้นกลับไปเยี่ยมภรรยา แต่แท้จริงแล้วเขาทั้งสามกับเพื่อนทหารอีกคนคือ จิ๊บ (Jeraiah Jip) เข้าไปขโมยของในวัด จิ๊บเกิดโชคร้ายถูกประตูหนีบผมหลุดไปกระจุกหนึ่งจึงไม่กล้ากลับค่ายเพราะกลัวถูกจับได้เนื่องจากเส้นผมที่ขาดอยู่เป็นหลักฐานมัดตัวเขาอย่างดี

นายสิบ ชาร์ล แฟร์ชายด์ (Sergeart Charled Fairchild) ซึ่งเป็นนายทหารที่ทหารทุกคนเกรงกลัวและมีฉายาว่า นายห้า (Der Fünfte) เพราะเคยฆ่าแขกอินเดียพร้อมกัน 5 คนมาแล้วได้รู้เรื่องที่มีทหารเข้าไปขโมยของในวัดก็ประกาศจะเอาโทษหนัก ทหารทั้งสามเกรงกลัวจึงหาทางให้ แกลี่ เกย์ ช่วย เมื่อทหารทั้งสามขอให้ แกลี่ เกย์ ปลอมตัวเป็นนายทหารชื่อ จิ๊บ แกลี่ เกย์ ก็ยอมที่จะเล่นบทบาทเป็นจิ๊บชั่วคราว ตามนิสัยที่ไม่ชอบปฏิเสธใครของเขา เขาเข้าไปในค่ายทหารด้วยบทบาทของจิ๊บเพื่อไม่ให้มีใครสงสัย หลักฐานสำคัญที่แสดงว่าเขาเป็นจิ๊บก็คือบัตรประจำตัวทหาร (ของจิ๊บ) และเขาก็เล่นบทเป็นจิ๊บได้ดีจนไม่มีใครสงสัย นั่นคือ การสะท้อนให้เห็นว่าความลวงมีผลเหนือความจริงในระดับหนึ่ง

เมื่อทหารทั้งสามได้กลับเข้าไปที่วัดเพื่อจะนำตัว จิ๊บ กลับมา แต่ปรากฏว่า พระผู้ที่เป็นเจ้าของวัดได้กักตัว จิ๊บ ที่เมามายไม่ได้สติไว้เล่นบทบาทเป็นเทพเจ้า เพื่อหลอกให้คนหลงเชื่อและเอาเงินทองมาทำบุญ บำรุงวัดกันอย่างมากมาย กรณีนี้เป็นความลวงซ้อนอีกชั้นหนึ่งเพราะจิ๊บกลายเป็นคนอื่นและคนอื่นกลายเป็นจิ๊บไป เมื่อพวกทหารทั้งสามไม่สามารถนำจิ๊บกลับมาที่ค่ายทหารได้เขาจึงต้องกักตัว แกลี่ เกย์ ไว้เพื่อปลอมเป็นจิ๊บต่อไป แต่คราวนี้ แกลี่ เกย์ปฏิเสธ ทหารทั้งสามจึงต้องวางแผนเล่นละครลวง แกลี่ เกย์ โดยร่วมมือกับแม่หม้าย แบ็กบิก สร้างละครขึ้นมาเพื่อทำให้ แกลี่ เกย์ ยอมรับว่าตนเป็นจิ๊บ พวกเขาหลอกล่อให้ แกลี่ เกย์ ทำธุรกิจค้าช้างและได้นำช้างตัวหนึ่งมาขาย มีแม่หม้ายแบ็กบิกเป็นคนซื้อ แต่แกลี่ เกย์ เมามายจนไม่รู้ว่าช้างที่เขาเอาไปขายเป็นช้างปลอมที่พวกทหารทั้งสามสร้างขึ้นมา การขายช้างปลอมทำให้เขาต้องโทษประหารเพราะถือเป็นการต้มตุ๋นหลอกลวง และทำผิดวินัยทหารขั้นรุนแรง แกลี่ เกย์ ตกใจเป็นลมหมดสติไปในขณะที่เขากำลังจะถูกประหาร แต่เขาไม่ได้ถูกประหารจริงเพราะความจริงแล้วทุกอย่างที่เกิดขึ้นล้วนเป็นฉากละคร และกระสุนที่ทหารใช้ในการประหารก็เป็นกระสุนปลอม เมื่อ แกลี่ เกย์ ฟื้นคืนสติขึ้นมา พวกทหารทั้งสามก็ให้เขากล่าวสดุดีความตายของ แกลี่ เกย์ ในฐานะที่เขาเป็นจิ๊บ เขาก็ประกาศว่าเขาคือจิ๊บและประกาศความตายของ แกลี เกย์ ซึ่งก็

คือตัวเขาเอง การประการความตายของตัวเขาเองทั้งๆ ที่ยังไม่ตายและประกาศว่าตัวเขาเป็นคนอีกคนหนึ่งนั้นเป็น*การสร้างข้อขัดแย้งระหว่าง "ความจริง" กับ "ความลวง"* (ดู 2526:28) เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าคนเราแปรเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์ เพื่อเอาตัวรอดและแสดงให้เห็นว่าความลวงได้มีผลเหนือความจริงแล้ว ยิ่งไปกว่านั้นคือ เมื่อจิ๊บตัวจริงกลับมา ปรากฏว่า ไม่มีใครยอมรับว่าเขาเป็นตัวจริง นั่นคือนายทหารชื่อจิ๊บกลับกลายเป็นคนอื่นที่ไม่ใช่นายทหารชื่อจิ๊บอีกต่อไป ทุกอย่างเกิดขึ้นเลยตามเลยเพื่อที่ทุกคนจะเอาตัวรอดจากความผิด ภรรยาของแกลี่ เกย์ ซึ่งตามมาพบ แกลี่ เกย์ หลังจากที่เขาหายไปจากบ้านและไม่ได้กลับไปที่บ้านอีกเลยตั้งแต่วันที่ออกมาซื้อปลา ก็ถูกปฏิเสธจากสามีของตนเอง แกลี่ เกย์ ไม่ยอมรับภรรยาของเขาเพราะในตอนนั้น แกลี่ เกย์ ไม่ใช่กรรมกรขนของท่าเรือที่ชื่อ แกลี่ เกย์ อีกต่อไปแล้วเช่นกัน กรณีนี้เป็นประเด็นที่สำคัญที่สุดของเรื่อง ดังที่พอลลีกล่าวกับยูริอาที่ว่า

Polly : Wird das wirklich gehen, Uria? Einen Mann ist einen andern Mann verwandeln?

Uria : Ja, ein Mann ist wie der andere. Mann ist Mann

พอลลี : มันเป็นไปได้หรือ ยูรีอา ที่คนๆ หนึ่งจะกลายเป็นคนอีกคนหนึ่ง

ยูรีอา : เป็นไปได้ซิ คนๆหนึ่งก็เป็นเหมือนคนอีกคนหนึ่ง คนก็คือคน

(Brecht, Stücke: 202 – ผู้วิจัย, แปล)

เมื่อ แกลี่ เกย์ ในฐานะที่เป็นจิ๊บได้เดินทางด้วยรถไฟไปกับกองทัพทหารเพื่อไปสู้รบในแนวหน้า เขาก็ทำหน้าที่ของทหารได้อย่างดีเยี่ยมทั้งๆ ที่ไม่ได้เป็นทหารที่แท้จริง การเดินทางโดยรถไฟแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของ แกลี่ เกย์ อย่างเด่นชัด กล่าวคือ ยิ่งระยะทางที่รถไฟวิ่งมากเท่าไรก็เป็นสัญลักษณ์ให้เห็นว่าเขาเดินทางมาไกลจากจุดเดิมเกินกว่าจะกลับไปได้แล้ว นั่นคือเขาไม่สามารถจะกลับไปเป็น แกลี่ เกย์ ได้อีกต่อไป แม้ในตอนแรกเขายังรู้สึกว่าตนเองคือ แกลี่ เกย์ แต่ในที่สุดเขาก็ยอมรับอย่างแท้จริงว่าเขาคือจิ๊บ ไม่ใช่ แกลี่ เกย์ จากนั้นบุคลิกลักษณะของเขาได้เปลี่ยนไปเป็นคนละคน เขากลายเป็นคนแข็งกร้าว กลายเป็นทหารคนที่สามารถทลายป้อมปราการของข้าศึกและข้ามแดนไปยังทิเบตอย่างง่ายดาย ทั้งๆ ที่เพิ่งจะฝึกยิงปืนใหญ่เพียงครั้งเดียว จากนั้นเขาก็ขอบัตรประจำตัวทหารของเพื่อนทหารทั้งสามคนมาเก็บไว้ เพราะบัตรประจำตัวทหารนี่เองที่เป็นสิ่งกำหนดความเป็นบุคคลแต่ละคน เพราะฉะนั้นคนแต่ละคนก็อาจแปรเปลี่ยนเป็นใครไปได้ทุกเมื่อ เท่ากับยืนยันว่าคนก็คือคนเหมือนกันหมดไม่ต่างกัน

ลักษณะสำคัญของเรื่อง *คนคือคน* คือละครเรื่องนี้เป็นละครชวนหัว (Lustspiel) เสียดสีสังคมในประเด็นเรื่อง ความจริง ความลวง ที่แสดงปัญหาสำคัญเรื่องความสับสนของความรู้สึกมนุษย์กับความสำคัญของวัตถุ ละครเรื่องนี้เป็นเรื่องราวชีวิตของชาวบ้านธรรมดาสามัญ

คนหนึ่งที่กลับกลายไปเป็นทหารและเป็นคนอื่นที่ไม่ใช่ตัวของตัวเอง นอกจากนั้นยังเป็นการสะท้อนความลวง หรือความจอมปลอมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคนหรือสิ่งของ นั่นคือ เบรคซท์นำเสนอความไม่ตายตัวและความไม่แน่นอนของปัจเจกบุคคลและสรรพสิ่งด้วยแก่นเรื่องที่ว่า คนคือคน ในขณะเดียวกันเบรคซท์ก็แสดงให้เห็นว่า คนเราไม่แตกต่างกันแต่ความแตกต่างที่มีอยู่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอก ข้อกำหนดของคนอื่น การยอมรับของตนเอง รวมทั้งการให้ความสำคัญกับวัตถุเหนือบุคคล

ความตอนหนึ่งที่ยูริอากล่าวกับเพื่อนๆของเขาเกี่ยวกับความสำคัญของสมุดประจำตัวทหารนั้น สะท้อนให้เห็นว่า ปัจจัยภายนอกต่างหากที่เป็นสิ่งกำหนดว่าใครเป็นใครและวัตถุกลายเป็นสิ่งที่สำคัญกว่าปัจเจกบุคคลเสียแล้ว เพราะเป็นสิ่งที่กำหนดตัวตนของมนุษย์ได้ นั่นคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์แทนบุคคลกลับสำคัญกว่าตัวบุคคลจริงๆเสียอีก เขากล่าวว่า "*...Die Militärpaesse duerfen nicht beschädigt werden. Ein Mann kann jederzeit ersetzt werden, aber es gibt nichts Heiliges mehr, wenn es nicht ein Pass ist – สมุดประจำตัวทหารจะเสียหายไม่ได้นะ คนนะจะสับเปลี่ยนมาแทนที่กันสักกี่คนก็ได้ แต่มันจะไม่เหลือความศักดิ์สิทธิ์อีกต่อไป ถ้าไม่มีสมุดประจำตัวนี่*" (Brecht, Stücke: 173 – ผู้วิจัย, แปล)

เจตนา นาควัชระ (2526:29) กล่าวถึงความหมายของคำว่า "คนคือคน" ในละครเรื่องนี้ว่า

> *ความหมายของ"คนคือคน"นั้นอาจจะมิใช่เป็นการเน้นถึงคุณค่าอันสูงส่งของความเป็นมนุษย์ในแง่ของมนุษย์ธรรมวิทยาตามแบบแผนของประเพณีตะวันตก เราจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจกับข้อแตกต่างระหว่างความคิดของเบรคซท์กับความคิดแบบประเพณีเสียก่อน คนยุโรปซึ่งได้รับสืบทอดประเพณีความคิดมาจากวัฒนธรรมกรีก นับตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นต้นมา มีความเชื่อในคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ว่าเป็นคุณค่าอันสูงส่ง นักปราชญ์ตะวันตกเป็นจำนวนมากที่ยึดถือในเรื่องคุณค่านี้ เยอรมนีเป็นแหล่งกำเนิดของปรัชญาเชิงอุดมคติ ดังที่เราอาจจะเห็นได้จากปรัชญาของ Immanuel Kant ซึ่งเน้นถึงความเป็นมนุษย์ในแง่ที่ว่า เราจะต้องไม่นำเอามนุษย์มาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อบรรลุถึงจุดประสงค์ในแง่ของประโยชน์ แต่ละครเรื่อง "คนคือคน" นี้ให้ทัศนะที่ตรงกันข้ามกับปรัชญาที่เรียกกันว่า "อุดมคติเยอรมัน" (Deutscher Idealismus)*

กล่าวคือ ตัวละครเอกของเรื่องไม่ได้เป็นตัวของตัวเอง เขาสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองเป็นคนอื่นได้ตามแต่สถานการณ์กำหนด นั่นคือเขากลายเป็นทหารคนหนึ่งและสามารถทำหน้าที่ทหารได้ยอดเยี่ยมทั้งๆ ที่ไม่เคยเรียนรู้การรบมาก่อน ในขณะเดียวกันกับที่คนอื่นก็นำเขามาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อความอยู่รอดของคนเหล่านั้นได้ด้วย ดังจะเห็นได้จากการที่ทหารสามคนได้ให้เขาปลอมเป็นจิ๊บเพื่อที่พวกเขาจะได้ไม่ถูกจับและจะได้ไม่มีความผิดทางทหาร

อาจกล่าวได้ว่าละครเรื่องนี้ไม่เน้นในเรื่องของปัจเจกบุคคลหรือเอกลักษณ์ของบุคคลเหมือนละครเรื่องแรกๆ ของเบรคซท์ ไม่มีประเด็นของอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ไม่มีการดีใจเสียใจใดๆ นอกจากนั้นก็ยังไม่ได้นำเสนอปัญหาทางจริยธรรมระหว่างความดี-เลว ถูก-ผิด เหมือนละครรุ่นหลังๆ อย่าง *แม่คูราชกับลูกของเธอ คนดีที่เสฉวน* หรือ*กาลิเลโอ* แต่ละครเรื่องนี้นำเสนอความเป็นไปของโลกที่ให้ความสำคัญกับวัตถุนิยมผ่านตัวละครในลักษณะที่แปรเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์เพื่อเอาตัวรอดซึ่งต่างจากแนวคิดทางปรัชญาแบบมนุษยนิยมดังกล่าวมาแล้ว ลักษณะเช่นนี้เป็นการวิพากษ์คนสมัยใหม่จำนวนหนึ่งในยุคสมัยของเขานั่นเอง

ในส่วนของเทคนิคทางการละครซึ่งเบรคซท์ใช้ในละครเรื่องนี้นั้นมีลักษณะของเทคนิคละครแบบเอพิคอยู่บ้างแล้วแม้ว่าเขาจะยังไม่ได้สร้างให้เป็นทฤษฎีขึ้นมา เพราะละครเรื่องนี้ไม่ได้ดำเนินเรื่องอย่างเป็นแบบเป็นแผนเช่นละครประเพณีดั้งเดิม เบรคซท์กำหนดให้ตัวละครพูดกับคนดูโดยตรง และมีการนำบทเพลงที่เป็นกวีนิพนธ์เข้ามาแทรกคั่นระหว่างการแสดง ตัวละครบางตัวก็ออกมากล่าวนำการแสดงเป็นตอนๆ เช่นที่ยูรีอาออกมาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่ เป็นต้น

ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้ละครเรื่อง *คนคือคน* ของเบรคซท์เป็นผลงานละครแนวใหม่ที่แตกต่างไปจากละครแบบตะวันตกดั้งเดิมที่เด่นชัดอีกเรื่องหนึ่ง ทั้งในเรื่องเนื้อหาและรูปแบบทางการละคร

(ข) ลักษณะการทำเป็นละครไทย

การจัดแสดงครั้งแรก

ละครเรื่องนี้ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรกเมื่อปี 2538 ด้วยแนวคิดที่ต้องการทดลองทำละครเบรคซท์ ดังที่ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (2538) กล่าวว่า *"อยากทดลองทำละครเบรคซท์ดูสักทีว่ามันเป็นยังไง เพราะตอนนี้หันมาทางไทยมากและองค์ประกอบของละครเบรคซท์ก็เอื้อให้ใช้วิชาไทยเข้าไปเล่นได้"* คำกล่าวเช่นนี้สะท้อนให้เห็นมุมมองของนักการละครไทยที่มีต่อละครเบรคซท์ได้ในลักษณะหนึ่งว่า ละครแบบเบรคซท์หรือเทคนิคการละครแบบเบรคซท์คล้ายคลึงกับละครแบบไทยอยู่มาก (ในประเด็นของรูปแบบทางการละคร) จึงสามารถนำมาประยุกต์เข้ากันได้

แนวทางหลักประการหนึ่งของการจัดแสดงละครเรื่องนี้คือ ต้องการทำในแนวตลกและ"*ต้องการที่จะทำเทศให้เป็นไทย ด้วยเหตุผลนี้จึงได้เรื่อง "คนเท่ากับคน" มา เพราะเห็นว่าในเนื้อหาเกี่ยวกับทหารอังกฤษในอินเดีย น่าจะปรับเป็นทหารอเมริกันในเวียดนามได้*" (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง,2538 ในสูจิบัตรละครเรื่อง*คนเท่ากับคน(ไม่เท่ากับช้าง)*) ซึ่งก็คือได้ปรับต้นเรื่องเดิมที่ตัวละครเป็นทหารอังกฤษในอินเดียให้เป็นทหารอเมริกันที่ฐานทัพเรือสัตหีบ ซึ่งมารบในสงครามเวียดนาม

การแสดงครั้งนี้จัดแสดงที่โรงละครกลางแจ้ง โดยมุ่งหวังให้มีฉากเรียบง่ายไม่ต้องใช้เงินทุนมาก นักแสดงส่วนใหญ่เป็นลูกศิษย์ของ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง และเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงอยู่ในวงการโทรทัศน์ในปัจจุบันเช่น นาคร ศิลาชัย (แสดงเป็นบุญทิ้ง) ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ (แสดงเป็นยูริอา) เกียรติศักดิ์ อุดมนาค (แสดงเป็นเจส) ธีรวัตร อนุวัตรอุดม (แสดงเป็นพอลลี่) พุฒิพงศ์ พรหมสาขา ณ สกลนคร (แสดงเป็นแฟร์ชายด์) ชาญณรงค์ ขันทีท้าว (แสดงเป็น Master of Ceremony) ชนานา นุตาคม (แสดงเป็นซกเล็กซูซี่) เป็นต้น

วัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งที่ต้องการทำให้เป็นเรื่องตลกนั้นเข้ากับต้นเรื่องของเบรคชท์ที่เป็นละครชวนหัว เพียงแต่ได้มีการปรับเปลี่ยน ผสมผสานกลวิธีการแสดงแบบไทยๆ ด้วยแนวคิดที่ว่า ละครเบรคชท์มีความคล้ายคลึงกับละครไทยแบบดั้งเดิมอยู่หลายประการ โดยเฉพาะลักษณะของละครที่เป็นละครซึ่งคล้ายกับละครไทยอย่างโขน ลิเก ฯลฯ นั่นเอง กรณีนี้น่าจะเป็นเพราะเบรคชท์เองก็ได้อิทธิพลทางศิลปะมาจากชนชาติตะวันออกอยู่มาก ดังที่กล่าวมาแล้ว

เนื้อหาหลักของละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ยังเป็นไปตามต้นฉบับของเบรคชท์ เพียงแต่มีการดัดแปลงให้สื่อสารกับคนไทยและกลวิธีการแสดงแบบไทยมากขึ้น ซึ่งก็คือมีการดัดแปลงเรื่อง *คนคือคน* ของเบรคชท์จากเรื่องของกรรมกรท่าเรือในอินเดียชื่อ แกลี เกย์ ให้เป็นกรรมกรท่าเรือสะพานปลาสัตหีบ มีการปรับเปลี่ยนชื่อตัวละคร สถานที่ รวมทั้งเสริมบทบาทของตัวละครด้วยกลวิธีการแสดงแบบไทย ตอนต้นเรื่องมีการเพิ่มเติมบทบาทของผู้เล่าเรื่องเข้ามา โดยที่มีนักแสดง (ติ๊ก กลิ่นสี) ออกมากล่าวนำเพื่อบอกเรื่องราวตั้งแต่ต้น คล้ายการออกแขกแบบลิเกไทย กรณีนี้เป็นการเพิ่มบทเพราะตามต้นฉบับไม่มี นอกจากนั้นก็ยังถือเป็นการประยุกต์กลวิธีแสดงแบบเล่าเรื่องตามแบบละครของเบรคชท์มาเป็นแบบไทย เพราะนักแสดงออกมากลางเวทีพร้อมกับเสียงดนตรีแบบออกแขกลิเก จากนั้นจึงกล่าวนำเรื่องซึ่งก็เป็นกลวิธีแสดงเพื่อบอกความล่วงหน้า ดังที่เบรคชท์มักจะใช้อยู่เสมอในละครของเขาคือ

ติ๊ก กลิ่นสี : *ท่านผู้มีเกียรติทั้งหลาย ความหรรษาที่เราจะนำมามอบให้ท่านในคืนนี้เป็นผลพวงมาจากการค้า ความโลภ กิเลส ตัณหา ราคะ สงคราม การเข่นฆ่า ทำลายล้างกัน เพราะถ้าไม่มีสิ่งที่พูดถึงเมื่อกี้ก็จะไม่มีเราในวันนี้... เราจะทำคนให้เป็นคนให้เป็นนักรบใจเหี้ยมได้น่าคอยดูสิ คอยดูเรื่องราวของไอ้บุญทิ้ง บุญใหม่ กรรมกรท่าเรือสะพานปลาสัตหีบ ซื่อสัตย์ต่อหน้าที่ รักบ้าน รักเมีย ชอบทำบุญ คนดี น่าเอ็นดู แล้วจู่ๆ ก็เอ่อ... ใช้คำว่าอะไรดีล่ะ... แปลงร่าง... ไม่ๆ กลายร่าง คำนี้ดีกว่า กลายร่างเป็นพลเมืองดีกลายเป็นไอ้ชาตินิยม กลายเป็นทหาร เป็นจอมเผด็จการ... เอาล่ะเราดูละครกันดีกว่า ดูไปแล้วคิดกันไปนะอย่าหัวเราะเพลินเรื่องราววันนี้เกิดขึ้นเมื่อยี่สิบกว่าปีมาแล้ว เมื่อครั้งที่เรามีทหารฝรั่งอยู่เต็มเมือง(...)*

(คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง):1)

นอกจากนั้นยังมีเพลงร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้เข้ากับเรื่องด้วย เช่น "เพลงเกณฑ์กันเข้ามา" ซึ่งเป็นเพลงเปิดละคร ร้องโดย นักร้อง/วงดนตรี ความว่า

"ครั้งหนึ่งเมื่อครั้งที่ใช่คือใช่ และไม่คือไม่
เมื่อจอนนี่คือจอนนี่ และสมิธคือสมิธ
เมื่อดำเป็นดำ ขาวเป็นขาว กูเป็นกู
มึงเป็นมึง เมื่อมันเป็นมัน
แต่มาบัดนี้ เรามาทู่ซี้ขับลำนำ
ประโยควันนี้ ประโยคสำคัญ คือความผกผัน
ถูกเป็นผิด ผิดเป็นถูก คือความสำคัญ
(...).
เห็นกันทุกวัน
เพราะฉะนั้น ตัวกูไซร้เป็นใครดี" (หน้า 2)

ชื่อเรื่องปรับเปลี่ยนจากชื่อ *คนเท่ากับคน* (ฉบับภาษาอังกฤษ)เป็น *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* เพราะในเรื่องมีความเกี่ยวโยงกับช้าง และช้างอินเดียตามต้นฉบับเดิมก็บังเอิญว่าเข้ากับบริบททางสังคมไทยเกี่ยวกับช้างไทยซึ่งคนไทยเข้าใจได้เป็นอย่างดี ชื่อตัวละครเอกเปลี่ยนจาก แกลี่ เกย์ (Galy Gay) เป็นบุญทิ้งเพื่อให้เป็นไทยมากขึ้น นัยว่าตัวละครคนนี้เป็นคนไทย ส่วนตัวละครที่เป็นทหารคนอื่นๆ ใช้ชื่อเดิมตามต้นฉบับ เพื่อจะสื่อว่าคือทหารฝรั่งที่เดินทางมารบนั่นเอง

เห็นได้ว่า กลวิธีการปรับแปลงที่เด่นชัดคือการทำเรื่องไกลตัวให้ใกล้ตัวและที่สำคัญคือ การทำให้เป็นไทยทั้งโดยสถานที่ (จากท่าเรือประเทศอินเดียกลายเป็นท่าเรือของฐานทัพเรือสัตหีบ) ตัวละคร (จากตัวละครที่เป็นชาวอินเดียกลายเป็นตัวละครไทย) และกลวิธีการแสดง (การใช้ท่วงทำนองและลีลาการแสดงแบบลิเกประยุกต์เข้ากับกลวิธีการทำให้แปลก)

ส่วนฉากนั้นเป็นฉากเรียบง่ายแบบไม่สมจริง มีโครงเหล็กเป็นอุปกรณ์บนเวทีซึ่งปรับใช้ได้หลากหลาย การแต่งกายเรียบง่ายไม่ได้ให้ความสำคัญกับความสมจริงมากนัก บทเพลงมีทั้งที่นักดนตรีขับร้องและที่ตัวละครขับร้องเอง ซึ่งเป็นไปตามเทคนิคละครของเบรคชท์

การจัดแสดงครั้งที่สอง

ละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ได้รับการจัดแสดงเป็นครั้งที่ 2 ในปี 2543 โดยปรับชื่อใหม่เล็กน้อย เป็น *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ลักษณะเนื้อหาและกลวิธีการแสดงยังคงยึดหลักจากการแสดงครั้งแรกแต่ผู้กำกับการแสดงต้องการตีความหมายละครเรื่องนี้ใหม่ ให้มีประเด็นของความเป็นอนิจจังมากขึ้น ดังที่ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (2543) กล่าวว่า *" เมื่อครั้งแรกที่ทำเรื่องนี้เรามัวแต่เสียเวลาไปกับการแปลงละครเรื่องนี้ให้มีองค์ประกอบ หรือมีความเป็นไทยอยู่บ้างจึงมองข้ามประโยคเด็ดนี้ไป"*

การแสดงครั้งนี้ได้รับความร่วมมือจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) *สืบเนื่องจาก 2 สัปดาห์ (16-31 พฤษภาคม 2543) แห่งการนำเสนอภาพยนตร์ชุดผลงานและการผลิตภาพยนตร์ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (The Bertolt Brecht Workshop – Brecht Film) ทั้งนี้เพราะสถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ ตระหนักถึงความเป็นนักเขียนและนักการละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งศตวรรษสุดท้ายเพื่อให้ความเป็นอัจฉริยะทางทฤษฎีและความคิดสร้างสรรค์ของเบรคชท์เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ผู้สร้างภาพยนตร์เหล่านี้มีความพยายามอย่างมากในการถ่ายทอดภาพที่แท้จริงของเบรคชท์ผู้เป็นบุคคลแห่งละครผ่านภาพยนตร์ชุดนี้ เป็นการนำเสนอแนวคิดในการทำงานของเบรคชท์ในฐานะผู้กำกับ ด้านการวางโครงร่างการบริหารจัดการสร้างภาพยนตร์ รวมทั้งกระบวนการผลิตภาพยนตร์จากบทละครของเขาเองและการจัดการนักแสดง นอกจากจะให้ผู้ชมได้สัมผัสกับเบรคชท์ผ่านภาพยนตร์แล้ว ทางสถาบันเกอเธ่ได้ร่วมกับคณะละครมรดกใหม่แสดงละครเรื่อง Man equals Man เพื่อสะท้อนภาพของเบรคชท์ผ่านมุมมองของนักการละครไทยว่า นักการละครไทยมองเบรคชท์อย่างไร อันเป็นการผสมผสานแนวความคิดของเบรคชท์ให้เข้ากับจินตนาการของคนไทยในรูปแบบที่น่าสนใจ* (สูจิบัตรละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)*)

ในการจัดแสดงมีการดัดแปลงกลวิธีแสดงเพิ่มเติมจากการแสดงครั้งแรกอยู่บ้าง นอกจากนั้นยังมีการสอดแทรกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในเชิงล้อเลียนเพิ่มเติม แต่ที่สำคัญ

ก็คือ มีการประยุกต์กลวิธีการแสดงละครแบบไทยๆ ให้เข้ากับเทคนิคละครแบบทำให้แปลกของละครเอพิค ประเด็นที่น่าสนใจคือการปรับเนื้อเรื่องแปลงเป็นไทยโดยใช้สาวลำตัดเล่าเรื่องเกริ่นนำและเตือนสติคนดูแทนการใช้คอรัส หรือการใช้ตัวละครหรือนักแสดงออกมาเล่าเรื่อง การปรับตัวละครจากทหารอังกฤษในอินเดียมาเป็นทหารอเมริกันที่ฐานทัพอู่ตะเภา ท่ามกลางบรรยากาศสาว "เมียเช่า" และ "เบียร์บาร์" (ดู พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2543:69) ส่วนวัดจีนตามต้นฉบับของเบรคชท์ได้ถูกดัดแปลงมาเป็นศาลเจ้าเข้าทรงแบบไทยๆ ที่มีลักษณะสนุกสนานบันเทิง และเข้ากันได้กับความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าของคนไทย นอกจากนั้นยังสอดแทรกเรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยช่วงนั้นอย่างเรื่องของ "อาจารย์กู้" และสาวกของอาจารย์กู้ด้วย

ในส่วนของเทคนิคการแสดงยังคงแบบละครของเบรคชท์ในเรื่อง การไม่สร้างมายาทางการละคร อันได้แก่ การจัดฉาก การแต่งกาย และลีลาการแสดงที่ไม่สมจริง อย่างเช่น ฉากบนรถไฟใช้เพียงแผ่นไม้มีล้อ มีคนจับโยกไปมาและตัวละครนั่งอยู่บนแผ่นไม้นั้นซึ่งเป็นการแสดงในเชิงสัญลักษณ์ว่ากำลังเดินทางบนรถไฟ ฉากการปีนเจดีย์เข้าไปขโมยของในวัดมีเพียงโครงสร้างเหล็ก ซึ่งใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบบนเวทีเป็นหลัก มีการฉายสไลด์ประกอบการแสดง นอกจากนั้นการจัดแสงรวมทั้งการเล่นดนตรีก็ยังเป็นไปตามแบบแผนละครของเบรคชท์ อย่างการที่นักดนตรีนั่งเล่นดนตรีอยู่บนเวทีให้เห็นอย่างเด่นชัด เป็นต้น

ส่วนนักแสดงนั้นเป็นคนละชุดกับการแสดงครั้งแรก ซึ่งก็คือเป็นนักแสดงของคณะละครมรดกใหม่นั่นเอง

(ค) คำวิพากษ์วิจารณ์เมื่อเป็นละครไทย

การแสดงครั้งแรกประสบความสำเร็จเป็นอย่างดีในแง่ของผู้ชม ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการนำเสนอละครเรื่องนี้ในแนวคอมเมดี้ (comedy) ตะวันตกที่ผสมผสานกลวิธีแบบไทยๆ ในขณะเดียวกันนักแสดงส่วนใหญ่ เป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีในวงการโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะในฐานะที่เป็นนักแสดงแนวตลก แต่ก็มีผู้ชมส่วนหนึ่งที่กล่าวว่า ละครเรื่องนี้ไม่เป็นเบรคชท์มากนัก ทั้งนี้ผู้จัดทำได้กล่าวไว้เองว่า *"ตั้งใจจะทำละครในแนวคอมเมดี้และไม่ได้มุ่งเน้นให้เป็นแบบเบรคชท์เท่าไร"* (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2542) ลักษณะเช่นนี้สะท้อนให้เห็นได้ว่า เป็นการรับละครเบรคชท์มาปรับใช้ในลักษณะของเนื้อหาและรูปแบบมากกว่าหลักการ นอกจากนั้นยังอาจเป็นเพราะกลวิธีการแสดงและการพยายามแปลงละครเรื่องนี้ให้มีองค์ประกอบหรือความเป็นไทยอยู่มากก็เป็นได้

ในการจัดแสดงครั้งที่ 2 ผู้กำกับการแสดงได้ตีความใหม่ และปรับเปลี่ยนการแสดงบางประการ พรสรรค์ วัฒนางกูร ได้กล่าวถึงการแสดงเป็นครั้งที่ 2 นี้ไว้ใน มติชนสุดสัปดาห์ ฉบับประจำวันที่ 10 กรกฎาคม 2543 ในลักษณะที่ว่า ละครเรื่องนี้เป็นละครเบรคชท์

แบบไทยๆ ซึ่งสื่อความหมายได้ตรงอย่างที่เบรคชท์ต้องการนั่นคือ เรื่องของความเป็นตัวตนที่แท้จริงของมนุษย์และเรื่องของความจริง ความลวง นอาจากนั้นยังเป็นละครที่ให้ความบันเทิงได้อย่างดีที่ว่า

> *แก่นของละคร คน = คน ไม่ยักกลับตาลบัตรอย่างที่ครูช่างดีความว่าเป็นอนิจจัง เพราะอันที่จริงเบรคชท์ต้องการแจกแจงผู้ชมเรื่องความเป็นตัวตนที่แท้จริงของมนุษย์ และเรื่องความจริง ความลวงมากกว่าเรื่องอนิจจัง(...) ผู้เขียนขอแสดงความยินดีกับครูช่างว่าละคร คน = คน หนสองนี้สื่อความตรงนี้ได้ชัดเจน แถมยังสนุกสนานสร้างความบันเทิงให้คนดูถ้วนหน้า สมอย่างที่เบรคชท์ต้องการ ด้วยเทคนิคละครแบบทำให้แปลกของละครเอพิคซึ่งทำได้ราบรื่นกลมกลืน เรียกได้ว่า total effect ดีทั้งแบบฉาก แสง บทพูด (...)*
>
> *(2543:69)*

3.3 ความเป็นสากลของละครเบรคชท์กับการถ่ายทอดและการปรับใช้ในสังคมไทย

ละครเบรคชท์ในสังคมไทยหรือการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นตัวอย่างหนึ่งของการรับวัฒนธรรมต่างชาติ ผ่านรูปแบบทางศิลปะประเภทวรรณกรรมและการละคร อันได้แก่ เนื้อหา รูปแบบและหลักการ ส่วนลักษณะการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงนั้น มีทั้งที่เป็นการแปลเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวตามต้นฉบับ และการดัดแปลงเพื่อปรับใช้ในสังคมไทย แม้จะมีการดัดแปลงอยู่บ้างซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาของการรับศิลปะวัฒนธรรมแห่งชาติ แต่ก็สะท้อนให้เห็นคุณค่าทางการละครของเบรคชท์ ที่สามารถข้ามผ่านกำแพงเชื้อชาติ ภาษา และกาลเวลามาได้ระดับหนึ่ง และเป็นแนวทางพิจารณาการเลือกรับปรับใช้ หลังจากการรับศิลปะเหล่านั้นมาได้อีกระดับหนึ่ง นอกจากนั้นยังพิสูจน์ได้ถึงความเป็นไปได้ของการสัมผัสทางวัฒนธรรมระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ แม้จะมีรากฐานวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

ลักษณะที่เป็นสากลของละครเบรคชท์

แม้ว่านักการละครไทยจะนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยไม่มากมายนักและมีระยะห่างของการจัดแสดงอยู่พอสมควร แต่จะสังเกตได้ว่านักวิชาการและนักการละครไทยให้ความสนใจเบรคชท์และละครของเบรคชท์อยู่ไม่น้อย นอกจากนั้นละครของเขายังสร้างแรงบันดาลใจและกระตุ้นให้เกิดการทดลองใหม่ๆ ในสังคมไทยมาตลอดนับตั้งแต่การนำวรรณกรรมของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรกในปี 2519

จนถึงครั้งล่าสุดในปี 2543 ทั้งนี้เพราะละครของเบรคซท์มีลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากละครไทยสมัยใหม่แบบเดิมซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากละครตะวันตก โดยเฉพาะละครแนวสมจริงและละครตามแบบอริสโตเติล นั่นคือ ละครเบรคซท์เป็นละครที่ปฏิเสธความสมจริงและปฏิเสธภาพลวงที่สมจริงทางการละคร รวมทั้งยังปฏิเสธการมีอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงและกระตุ้นให้คิดพิจารณาเพื่อแก้ไขปัญหาต่อไปมากกว่าที่จะมุ่งเน้นเรื่องความบันเทิงเริงรมย์ทางศิลปะโดยปราศจากการใช้เหตุผล

วรรณกรรมการละครที่ได้รับการนำมาจัดแสดงส่วนใหญ่เป็นวรรณกรรมที่สร้างชื่อเสียงให้กับเบรคซท์ในระดับนานาชาติ อย่างเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ คนดีแห่งเสฉวน แม่คูราชกับลูกของเธอ* ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่เขียนขึ้นในยุคหลังๆ เสียมาก ในขณะเดียวกันวรรณกรรมที่เบรคซท์เขียนขึ้นในยุคแรกๆ อย่าง *คนคือคน อุปรากรยาจก* และ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็ได้รับการนำมาจัดแสดงด้วย ลักษณะเช่นนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากบริบททางสังคมของไทยเอง นอกจากนั้นยังสะท้อนให้เห็นว่าความเป็นสากลของละครเบรคซท์ได้ว่าไม่ได้มีแต่เฉพาะวรรณกรรมที่เขียนขึ้นในยุคหลังๆ ซึ่งนำเสนอประเด็นปัญหาพฤติกรรมมนุษย์ในสังคมได้อย่างลึกซึ้งซับซ้อน อย่างปัญหาทางจริยธรรมและปัญหาทางปรัชญาเท่านั้นแต่ยังรวมถึงวรรณกรรมบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์และวรรณกรรมแนวทดลองที่เขียนขึ้นในยุคแรกๆ ก่อนการสร้างทฤษฎีละครอย่างเป็นระบบเสียด้วยซ้ำ กล่าวคือ ละครเบรคซท์เป็นละครที่นำเสนอปัญหาและความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในชีวิตและสังคมมากกว่าที่จะนำเสนอความบันเทิงทางศิลปะแต่อย่างเดียว ดังนั้นวรรณกรรมการละครที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยทุกเรื่อง จึงมีเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นจริงของยุคสมัยและความเป็นจริงเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ในสังคม นับตั้งแต่ปัญหาความแตกต่างทางชนชั้นอย่างเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ปัญหาวัตถุนิยม อย่างเรื่อง *อุปรากรของยาจก* ปัญหาเรื่องสงครามและสันติภาพ อย่างเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* จนถึงปัญหาจริยธรรมระหว่างความดี – เลว ถูก – ผิด ในสถานการณ์ต่าง ๆ อย่างเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* หรือ *ชีวิตของกาลิเลโอ* กล่าวคือ แม้ว่าจุดกำเนิดของเนื้อหาเหล่านี้จะเกิดจากสภาพสังคมในยุคสมัยของเบรคซท์เอง แต่เบรคซท์ก็สร้างวรรณกรรมที่สามารถนำไปเทียบเคียงกับบ้านเมืองอื่น ยุคอื่นได้ ในขณะเดียวกัน*แม้เบรคซท์จะเสนอปัญหาสังคมในแนวมาร์กซิสต์อย่างตรงไปตรงมา แต่ก็เพียงชี้นำเปิดกว้างไว้ให้ผู้ชมคิดหาวิถีทางแก้ไขปัญหาสังคมเอาเอง เป็นการกระตุ้นผู้ชมทางความคิดละครจึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาในทฤษฎีเอพิคของเบรคซท์* (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2543: 69)

บริบททางสังคมของไทยเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการนำเสนอละครเบรคซท์ในสังคมไทย โดยเฉพาะในสภาวการณ์ที่ผู้คนไม่มีความเท่าเทียมกันทางสังคมการเมืองและในสภาพสังคมที่มีความอยุติธรรมปรากฏอยู่ แต่สิ่งที่สำคัญนอกเหนือไปกว่านั้นคือ "สาร" สำคัญของเรื่อง

ที่ "สื่อ" ความหมายได้ข้ามชาติ โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นปัญหาที่แหลมคมผ่านเรื่องราวและตัวละครที่มีปรากฏเกิดขึ้นอยู่ทุกยุคสมัย ตัวอย่างเช่น ประเด็นปัญหาความขัดแย้งระหว่างการทำความดีมีเมตตาต่อผู้อื่น ในขณะที่ต้องดำรงชีวิตอยู่ให้ได้ในสภาวการณ์บีบคั้นในเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* นั้นเป็นประเด็นปัญหาที่แหลมคม และกระตุ้นให้คิดพิจารณามาจวบจนทุกวันนี้

แม้ว่า แบรทอลท์ เบรคชท์ ในเยอรมนีได้กลายเป็น "คลาสสิค" ไปแล้วในปัจจุบัน เพราะไม่มีชนชั้นกรรมกรในความหมายของ "มาร์กซ์" ในเยอรมนีอีกต่อไป (2543: 69) แต่ตราบใดที่ผู้คนยังไม่มีความเท่าเทียมกันทางสังคมการเมือง ละครของเบรคชท์ก็จะยังคงความหมายต่อสังคมสืบไป และการที่เนื้อหาของละครอิงแนวคิดทางการเมืองฝ่ายซ้ายสื่อสารกับคนไทยได้โดยตรง ก็เพราะสภาพการณ์ทางสังคมไทยยังมีความเหลื่อมล้ำและความอยุติธรรมปรากฏอยู่มาก ดังนั้น ลักษณะที่เป็นสากลของเบรคชท์ส่วนหนึ่งจึงเชื่อมโยงสอดคล้องอยู่กับบริบททางสังคมด้วย

ลักษณะการถ่ายทอดและการปรับแปลงเป็นละครไทย

จากการศึกษาการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยทั้ง 6 เรื่อง จะสังเกตเห็นภาพรวมได้ระดับหนึ่งว่า การนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงด้วยพากย์ไทยเป็นเรื่องของการแสวงหาและทดลองซึ่งเกิดจากเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางการละครและทฤษฎีละครของเบรคชท์เอง

กลวิธีการนำเสนอละครเบรคชท์ในสังคมไทยมีอยู่ 2 ลักษณะคือ

1. การคงเนื้อหาตามต้นฉบับเดิม และการนำรูปแบบทางการละครของเบรคชท์มาใช้โดยตรง กรณีของการถ่ายทอดเนื้อหาตามต้นฉบับเดิมโดยไม่มีการปรับเปลี่ยนหรือดัดแปลงแต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของเรื่องราว เหตการณ์ ชื่อตัวละคร ฉาก สถานที่ หรือบทสนทนานั้น เห็นได้ชัดจากเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* และเรื่อง *กาลิเลโอ* หากแต่การจัดแสดงเรื่อง *กาลิเลโอ* ดูจะไม่ได้จงใจใช้เทคนิคการแสดงอย่างที่รู้จักกันในชื่อ "เทคนิคการทำให้แปลก" อย่างเต็มรูป ส่วนเรื่อง *โอเปร่ายาจก* นั้นได้มีการนำรูปแบบละครของเบรคชท์มาใช้โดยตรง ทั้งในส่วนของบทเพลงและกลวิธีการแสดงอย่างที่เรียกว่า "การทำให้แปลก" แบบต่างๆ หากแต่ไม่ได้คงเนื้อหาตามต้นฉบับเดิมไว้ทั้งหมด

2. การดัดแปลงและปรับใช้ทั้งในส่วนของเนื้อหาและรูปแบบ

2.1 การดัดแปลงเนื้อหา ได้แก่ การปรับเนื้อเรื่องแปลงเป็นไทย ปรับเปลี่ยนเหตุการณ์หรือปรับเปลี่ยนชื่อตัวละครเช่นเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* ซึ่งมีการปรับ

เหตุการณ์และตัวละคร จากทหารอังกฤษในอินเดียมาเป็นทหารอเมริกันที่ฐานทัพเรืออู่ตะเภา และเปลี่ยนชื่อตัวละครจาก แกลี่ เกย์ เป็นตัวละครไทยชื่อ บุญทิ้ง หรือเรื่อง *โอเปร่ายาจก* ซึ่งปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ในประเทศอังกฤษยุคก่อนสงครามโลกสมัย ค.ศ. 1930-40 มาเป็นเหตุการณ์ในนครสมมติแห่งหนึ่งในทวีปเอเชีย รวมทั้งมีการปรับเปลี่ยนตัวละครอย่าง แมคฮีธ เป็น เม้ง มีดใหญ่ และสอดแทรกปัญหาสังคมในช่วงเวลานั้นด้วย เป็นต้น ละครบางเรื่องมีการปรับเปลี่ยนเพียงเล็กน้อย เช่น การตัดฉากบางฉากออกและปรับเปลี่ยนชื่อตัวละครบางตัวที่ยากต่อการออกเสียงหรือสื่อความหมาย เช่นในเรื่อง *แม่ค้าสงคราม* มีการตัดฉากและบทเพลงที่กล่าวถึงผู้ยิ่งใหญ่ของตะวันตกอย่างกษัตริย์โซโลมอน พระเจ้ากุสตาฟที่ 2 กษัตริย์สวีเดน หรือการอ้างนามพระเยซู รวมทั้งเปลี่ยนชื่อตัวละครที่ออกเสียงยากอย่าง ชไวเซอร์คาส เปลี่ยนเป็น ถุงเงิน เป็นต้น

2.2 การดัดแปลงรูปแบบ มีลักษณะของการประยุกต์กลวิธีการแสดงแบบไทยเข้าไปผสมผสานกับรูปแบบทางการละคร หรือเทคนิคการละครแบบทำให้แปลก เช่น การปรับใช้สาวลำตัดเล่าเรื่องเกริ่นนำและเตือนสติคนดูแทนคอรัสในละครเอพิค การร้องลิเกและใช้ดนตรีไทยเข้ามาผสมผสานเพื่อให้มีความแปลก เป็นต้น

กล่าวโดยสรุปได้ว่า การรับละครเบรคชท์เข้ามาในสังคมไทยเป็นการรับมาทั้งโดยการแปลและการดัดแปลง การรับโดยการแปลคือการรับแบบตรงตัวเพื่อสื่อความหมายตามต้นฉบับ ส่วนการปรับแปลงซึ่งหมายถึงการเพิ่ม ลด หรือเปลี่ยนฉาก เหตุการณ์ หรือตัวละครไปบ้างก็เพื่อให้สื่อสารกับคนไทยได้เข้าใจง่ายขึ้นและเพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมไทย ในกรณีนี้เป็นการปรับใช้โดยยึดถือแก่นเรื่องเป็นหลักแล้วปรับแปลงเพิ่มเติมหรือลดเนื้อหาที่เป็นรายละเอียดบางส่วนให้เรื่องราวเป็นไปตามแก่นเรื่องเดิม หรือไม่ก็ตัดลักษณะที่เป็น "ฝรั่ง" อยู่มากออกไป เพราะเป็นส่วนที่เป็นปัญหาต่อการสื่อความหมายกับคนไทย

ในส่วนของหลักการหรือปรัชญาทางการละครเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการนำเสนอละครเบรคชท์ในสังคมไทย โดยเฉพาะหลักการในเรื่องของละครความคิดและละครเพื่อสังคม หากแต่ประเด็นปัญหาสำคัญของการนำเสนอละครเบรคชท์ในบริบททางสังคมไทยคือความไม่คุ้นชินกับแบบละครที่สกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงตามแบบละครของเบรคชท์ เพราะดูเหมือนว่า *"คนไทยส่วนใหญ่ยังดูละครโดยยึดอารมณ์ร่วม หาได้ดูละครแบบทำใจออกห่างจากละครและฉุกคิดในแนวที่เบรคชท์ต้องการไม่* " (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2530:62)