บทที่ 5

บทสรุป

การละครของเบรคซท์มีพัฒนาการอยู่ในบริบททางวัฒนธรรม และสังคมตะวันตก ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบและปรัชญาหรือหลักการละคร กล่าวคือ ละครเบรคซท์ไม่ใช่ละครที่มุ่งเน้นความสมจริงหรือต้องการแสดงความลวงที่สมจริง และไม่ใช่ละครที่จงใจกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงแบบละครของอริสโตเติล แต่ละครเบรคซท์เป็นละครกระตุ้นพลังทางปัญญา และกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมด้วยกลวิธีการแสดงที่ผิดแผกแตกต่างไปจากละครแบบประเพณีดั้งเดิมที่มีอยู่

การรับวรรณกรรมการละครและแบบละครของเบรคซท์เข้ามาจัดแสดงในสังคมไทยส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของการแสวงหาและทดลองทางการละคร เพราะเบรคซท์สร้างวรรณกรรมการละครขึ้นมาควบคู่กับแบบแผนและทฤษฎีทางการละครแนวใหม่ที่แตกต่างไปจากแบบละครตะวันตกและแบบแผนละครสมัยใหม่ของไทยที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกที่มีอยู่เดิม อีกส่วนหนึ่งเป็นเพราะความสอดคล้องกับบริบททางสังคม ซึ่งก็คือเนื้อหาของละครนั้นสอดคล้องกับความเป็นไปของสังคมไทย ในช่วงเวลาของการจัดแสดง แต่ส่วนสำคัญที่สุดคือ ความสามารถในฐานะนักคิดและศิลปินของเบรคซท์เอง เพราะวรรณกรรมและแบบการละครที่เบรคซท์สร้างขึ้นนั้น เป็นผลงานที่สามารถสื่อความหมายข้ามชาติ ข้ามภาษา และข้ามวัฒนธรรม ในกรณีนี้ย่อมหมายความรวมถึงวรรณศิลป์ของเบรคซท์ด้วยอย่างปฏิเสธไม่ได้

แม้ว่าเบรคซท์จะเป็นนักเขียนแนวมาร์กซิสต์ และสร้างผลงานละครที่อิงทฤษฎีมาร์กซิสต์ แม้ว่าวรรณกรรมการละครของเขาจะได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยไม่มากมายนักและเว้นระยะห่างของการจัดแสดงอยู่พอสมควร และแม้ว่าละครแบบเอพิคของเบรคซท์จะไม่ใช่ละครที่แพร่หลายไปในหมู่ประชาชนเช่นละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ แต่วรรณกรรมการละครรวมทั้งแบบละครอย่างที่รู้จักกันในชื่อละครแบบเอพิคของเขา ก็ได้สร้างแรงบันดาลใจและส่งผลให้เกิดการทดลองใหม่ๆ ทางการละครของไทยจวบจนปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะตัวทางการละคร ทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และหลักการดังที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนั้นละครของเบรคซท์ยังเป็นละครความคิดที่ชี้นำเปิดกว้างในการคิดต่อ โดยไม่ชี้ชัดไปในทางใดทางหนึ่ง และไม่ใช่ละครที่จูงใจให้ปฏิบัติตามไปในทิศทางที่เป็นอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างตายตัวแต่อย่างใด

สำหรับเบรคชท์ละครไม่ใช่กิจกรรมเพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียว แต่เบรคชท์ต้องการจะใช้ละครของเขาเป็น "สื่อ" ในการสอนและการคิดไปพร้อมๆ กันด้วย ในขณะเดียวกันการสอนของเบรคชท์ก็ไม่ใช่การสอนอย่างตรงไปตรงมา แต่เขาสอนด้วยการกระตุ้นให้คิดพิจารณาได้หลายแง่มุม ซึ่งเป็นการกระตุ้นพลังทางปัญญาไปพร้อมๆ กับการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม

"ความเป็นมนุษย์" และ "ความเป็นจริงของชีวิต" ที่ปรากฏอยู่ในตัวละครและเรื่องราวที่เบรคชท์สร้างสรรค์ขึ้นมา ไม่ใช่ "ความเป็นจริง" หรือ "ความเป็นไป" ที่เกิดขึ้นในช่วงสมัยใดสมัยหนึ่งเท่านั้น แต่เป็น "ความเป็นจริงของทุกยุคสมัย" กล่าวคือ ความใจดีมีเมตตาแต่อ่อนแอแบบเซนเต กับความไม่เมตตาปรานีต่อเพื่อนมนุษย์คนใดเพื่อความอยู่รอดแบบซุยตา ในเรื่อง*คนดีแห่งเสฉวน* ยังเป็นประเด็นปัญหาที่ถกเถียงไปจวบจนทุกวันนี้ การยอมจำนนกับสิ่งคุกคามเพื่อเอาชีวิตรอดแบบกาลิเลโอกับการต่อสู้เพื่อความถูกต้องหรือการยอมตายเพื่ออุดมการณ์ ยังเป็นปัญหาของคนทุกยุคทุกสมัย ความเป็นมนุษย์ปุถุชนที่มีทั้งกล้าหาญและขี้ขลาด ฉลาดและอ่อนแอ กะล่อนและเอาตัวรอด แต่เป็นคนที่ทำให้วิทยาการสมัยใหม่ยังคงอยู่เป็นประเด็นชวนคิดมาจนทุกวันนี้ การแสวงหากำไรท่ามกลางบรรยากาศแห่งการทำลายล้างของแม่กล้าหาญในเรื่อง *แม่คูราชกับลูกของเธอ* เป็นเรื่องของความเห็นแก่ได้หรือการปรับตัวเพื่อให้อยู่รอด ในภาวะสงครามยังเป็นคำถามที่กระตุ้นให้คิดหาคำตอบ บุคคลที่ซ่อนมีดไว้เบื้องหลังผู้ร้ายในคราบผู้ดีอย่าง แมคฮีธ ตัวละครในเรื่อง *อุปรากรยาจก* ยังเป็นบุคคลที่กระตุ้นให้พินิจพิเคราะห์อยู่ต่อไป สภาพสังคมและผู้คนที่มีชีวิตอยู่อย่างไม่เท่าเทียมกันนั้นก็ยังคงเป็นอยู่ทุกวันนี้ นั่นคือ เบรคชท์สามารถนำเสนอความเป็นจริงในชีวิตด้วย"สื่อ"การละครได้อย่างคมคาย ประเด็นปัญหาที่เป็นความขัดแย้งทางสังคม ปัญหาทางจริยธรรมและปัญหาทางปรัชญาถูกนำมาร้อยเรียงเป็นเรื่องราวให้ขบคิดและแสวงหาความหมายของชีวิตเพื่อคิดแก้ไขสังคมกันสืบมา

การแสวงหาความหมายของการมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ในสังคม เป็นสิ่งที่แฝงอยู่ในงานประพันธ์หรือผลงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่เสมอ และไม่ว่าเวลาจะผ่านไปเท่าไรผลงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่เหล่านั้นก็จะยังคงอยู่ข้ามวัน เวลาข้ามยุคสมัย ข้ามกำแพงภาษาไปได้ และตราบใดที่สังคมยังมีความไม่เท่าเทียมกันหรือยังมีความอยุติธรรมปรากฏอยู่ วรรณกรรมกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมและวรรรณกรรมกระตุ้นพลังทางปัญญาของเบรคชท์ก็จะยังคงอยู่เช่นกัน

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะโดยรวมของการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย 6 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง *นี่แหละโลก คนดีที่เสฉวน กาลิเลโอ โอเปร่ายาจก แม่ค้าสงคราม* และ*คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* (ซึ่งแบ่งเป็น 3 ช่วงระยะเวลาการจัด

แสดง) แสดงให้เห็นได้ว่า การนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยมีแนวทางหลักอยู่ 3 ลักษณะคือ

1. การจัดทำละครเบรคชท์เพื่อการศึกษาทดลองทางการละคร

ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดจากการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ และแบบละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยในช่วงแรกๆ ได้แก่ เรื่อง *นี่แหละโลก* และเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* ซึ่งจะเห็นได้ชัดที่สุดจากผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งเป็นการนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรก นอกจากนั้นยังจะเห็นได้ว่า นักการละครไทยร่วมสมัยให้ความสนใจที่จะนำละครเบรคชท์มานำเสนอเพื่อใช้ศึกษาทดลองใหม่ๆ ทางการละครจวบจนปัจจุบัน และด้วยลักษณะการรับละครเบรคชท์มาในสังคมไทยเพื่อการศึกษาทดลองเช่นนี้จึงส่งผลกระทบโดยตรงทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบและแนวทาง โดยเฉพาะเรื่องของความแปลกใหม่ทางการละคร เนื่องจากละครไทยสมัยใหม่เป็นละครแนวสมจริงและละครที่จงใจกระตุ้นความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงที่สมจริง ซึ่งเป็นแบบละครที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมาเนิ่นนานและแพร่หลายอยู่ในหมู่ประชาชน ไม่ว่าจะเป็นละครเวที ละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ แต่ละครเบรคชท์เป็นแบบละครที่แตกต่างไปจากแบบละครสมัยใหม่ที่คนไทยคุ้นชินอยู่

2. การจัดทำละครเบรคชท์เพื่อการแสวงหาความหมายของชีวิตและการกระตุ้นพลังทางปัญญา

ลักษณะละครไทยแบบเดิมมุ่งเน้นในเรื่องของความบันเทิง การกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดง รวมทั้งการคลิคลายปมปัญหาไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งมากกว่าการกระตุ้นให้คิดพิจารณาไตร่ตรองด้วยเหตุผลหรือกระตุ้นให้คิดต่อเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมตามแบบละครของเบรคชท์ ดังนั้นเมื่อรับละครเบรคชท์ซึ่งมีจุดมุ่งหมายสำคัญในเรื่องการคิดพิจารณาด้วยปัญญา ผลที่เกิดขึ้นกับละครไทยก็คือ การสร้างละครที่มีลักษณะชวนคิดและการนำเสนอปัญหาโดยไม่มีการคลี่คลายปมปัญหา แต่ทิ้งประเด็นปัญหาไว้ให้คิดพิจารณามากขึ้น

3. การจัดทำละครเบรคชท์เพื่อสะท้อนสังคมและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม

ละครของเบรคชท์เป็นละครที่ให้ความสำคัญกับสังคมมากกว่าเรื่องของปัจเจก เพราะเบรคชท์มุ่งหวังให้ละครเป็นสื่อในการเปลี่ยนแปลงสังคม และแม้ว่าการรับละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย จะไม่ได้มีจุดมุ่งหมายในเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมตามจุดประสงค์ทางการละครตามแบบของเบรคชท์เสียทีเดียว แต่ก็เป็นผลต่อการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมโดยตรง

การรับละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเรื่องต่างๆ ทั้ง 6 เรื่องดังกล่าวพิสูจน์ให้เห็นได้ว่าเบรคชท์เป็นนักคิด และศิลปินที่มีความสามารถโดดเด่นมาตั้งแต่การสร้างงานละครช่วงแรกๆ สืบเนื่องมาจนถึงงานยุคหลัง เขาสามารถสร้างวรรณกรรมที่สามารถสื่อความหมายได้ข้ามชาติ ข้ามยุคสมัย สืบเนื่องมาตลอด วรรณกรรมการละครของเขาที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทย ไม่ได้มีแต่เพียงผลงานยุคหลังๆ ซึ่งเป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้เบรคชท์ในระดับนานาชาติ เพราะมีความแหลมคมสลับซับซ้อนกว่าผลงานที่เขียนขึ้นช่วงแรกๆ อย่าง *ชีวิตของกาลิเลโอ คนดีแห่งเสฉวน* และ *แม่คูราชกับลูกของเธอ* เท่านั้น แต่ยังรวมถึงผลงานที่เบรคชท์สร้างขึ้นในยุคแรกๆ อย่าง *คนคือคน* (เขียนขึ้นในปี 1926) *อุปรากรยาจก* (เขียนขึ้นในปี 1928) รวมทั้ง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* (เขียนขึ้นในปี 1930) ด้วย ส่วนหนึ่งเป็นเพราะความเป็นไปและปัญหาทางสังคมของไทยมีความสอดคล้องกับเนื้อหาในละครของเบรคชท์ อีกส่วนหนึ่งเป็นเพราะความสามารถในฐานะศิลปินของเบรคชท์ที่สามารถสื่อความหมายสะท้อนสภาพสังคมได้อย่างคมคายนั่นเอง

ในช่วงแรกๆ นักการละครไทยทำละครเบรคชท์ก็เพื่อเป็นการทดลองทางการละครแนวใหม่ และนำเสนอความแปลกใหม่ด้านรูปแบบไปพร้อมๆ กับเนื้อหาที่สะท้อนปัญหาสังคมและปัญหาทางจริยธรรม นักการละครไทยส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับละครเบรคชท์ในฐานะที่เป็นละครความคิด และมักกล่าวถึงผลงานละครของเบรคชท์ว่าเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่มีเสน่ห์อยู่ที่ความเคลือบแคลงและการไม่ให้คำตอบที่แน่ชัด เพราะลักษณะเช่นนี้เป็นผลให้คิดพิจารณาต่อได้หลายแง่มุม และกระตุ้นให้คิดต่อได้ไม่สิ้นสุด นักการละครส่วนหนึ่งให้ความสำคัญกับเนื้อหาของละครมากกว่าการจงใจทำละครให้เป็นไปตามทฤษฎีของเบรคชท์เสียทั้งหมด นักการละครอีกส่วนหนึ่งให้ความสำคัญกับรูปแบบหรือเทคนิคทางการละครอยู่มากพอๆ กับเนื้อหา บางกรณีแม้ว่าจะมีการนำรูปแบบหรือเทคนิคทางการละครมาใช้ แต่ก็ไม่ใช่จงใจทำให้ละครเป็นไปตามแนวทางละครของเบรคชท์ ที่สกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงหรือการกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างที่เบรคชท์มุ่งหวังแต่อย่างใด เช่นที่ สดใส พันธุมโกมล (2522) กล่าวว่า *เบรคชท์ไม่ประสบความสำเร็จเท่าใดนักในแนวทางที่เขาต้องการ แต่กลับมาโด่งดังในทางที่เขาเองมิได้คาดฝัน ในขณะที่เขาพยายามแสดงให้เห็นว่าตัวละครมีนิสัยเช่นนี้ มีการกระทำเช่นนี้ไม่ถูกต้องและจะสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ถ้าสภาพสังคมเอื้ออำนวยแต่ความสามารถอย่างเลอเลิศของเขาในการเขียนบทละครและสร้างนิสัยตัวละครกลับทำให้ผู้ชมเห็นว่า ตัวละครเหล่านั้นเป็นตัวละครอมตะซึ่งแสดงให้เห็นธาตุแท้ของมนุษย์อย่างที่ไม่มีวันจะเปลี่ยนแปลงไปได้* หรือที่ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (2542) กล่าวถึงการจัดทำละครเรื่อง *คน= คน (ไม่เท่ากับช้าง)* ครั้งแรกว่า *"ต้องการทำในแนวตลกแบบคอมเมดี้และไม่ได้จงใจจัดทำให้เป็นละครแบบเบรคชท์มากนัก"* เป็นต้น ส่วนการจัดแสดงเรื่อง กาลิเลโอ ผู้จัดทำก็ไม่ได้ให้

ความสำคัญกับรูปแบบละครแบบเอพิคของเบรคซท์แต่ให้ความสำคัญกับเนื้อหาและแนวทางละครมากกว่า ดังที่ รัศมี เผ่าเหลืองทอง (2542) กล่าวว่า *ในการจัดแสดงละครเรื่องนี้ไม่ได้คำนึงถึงการที่ต้องเอาเทคนิคของเขามาใช้ คือถึงแม้จะอ่านทฤษฎีของเขา อ่านทฤษฎีที่เขาต่อต้าน แล้วก็อ่านพวกที่ต่อต้านทฤษฎีของเขา มันคงประมวลอยู่ในตัวโดยที่ไม่ได้จงใจว่าจะใช้ทฤษฎีไหน หรือวิธีการใด* นักการละครอีกส่วนหนึ่งก็ให้ความสำคัญกับเทคนิคการแสดงอยู่มาก ตัวอย่างเช่นที่ มัทนี รัตนิน (2542) กล่าวว่า *ไม่ได้จัดแสดงละครเรื่องนี้ตามเนื้อหาเดิมของเบรคซท์มากนัก แต่ยึดถือที่ตัวบทเพลงมากกว่าและนำเทคนิคของเบรคซท์มาใช้อยู่มาก* อย่างไรก็ตาม นักการละครไทยส่วนใหญ่ก็ให้ความสำคัญกับการศึกษาและเรียนรู้ทฤษฎีของเบรคซท์ก่อนการทำละครของเขา ไม่ว่าจะเห็นด้วยกับหลักการของเขาหรือไม่ก็ตาม

ส่วนนักวิจารณ์ละครส่วนหนึ่งพิจารณาละครตามแบบละครกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามหรือละครที่มุ่งเน้นความเพลิดเพลิน อีกส่วนหนึ่งให้ความสำคัญกับเรื่องของทฤษฎีกับปฏิบัติและหลักการตามแนวทางของเบรคซท์ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการทำละครเบรคซท์

วรรณกรรมการละครที่ได้รับการนำมาจัดแสดงในสังคมไทยส่วนใหญ่มีการปรับแปลงให้เข้ากับบริบททางสังคมไทยหรือปรับให้เข้ากันได้กับคนไทย ทั้งด้วยการเพิ่ม การตัดออกและการดัดแปลง เช่น การเพิ่มเหตุการณ์ในสังคมไทย การตัดฉากบางฉากที่เป็นเรื่องฝรั่งมากเสียจนไม่สามารถสื่อสารให้คนไทยเข้าถึงได้ หรือการปรับเปลี่ยนชื่อคน ชื่อเรื่อง ให้มีความเป็นไทยมากขึ้น กรณีนี้เป็นเรื่องธรรมดาของการสัมผัสข้ามวัฒนธรรมที่ย่อมต้องมีการรับมาอย่างมีวิจารณญาณ ดังที่ แฮร์เดอร์ (Herder) กล่าวว่า "*วรรณคดีเกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อม เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณีและจากนิสัยของชนชาตินั้นๆ เพราะฉะนั้นวรรณคดีจึงเลียนแบบกันไม่ได้...จะไปเอาอย่างชาวต่างประเทศเหล่านั้นโดยปราศจากวิจารณญาณไม่ได้*" (อ้างถึงใน วิทย์ ศิวะศริยานนท์, 2531:102) ซึ่งก็คือเมื่อมีการรับภาษา ศิลปะและวัฒนธรรมต่างชาติ โดยเฉพาะในด้านวรรณกรรมและการละครเข้ามาในสังคมไทย ย่อมมีลักษณะของ "ความเป็นอื่น" ปรากฏมาพร้อมกันด้วยเสมอ ดังนั้นสิ่งที่มักจะเกิดต่อมาก็คือ "การแปลและการดัดแปลง" เพื่อขจัดความเป็นอื่น หรือปรับความเป็นอื่นนั้นให้ใกล้ตัวหรือสื่อความได้มากขึ้น

การนำวรรณกรรมการละครของเบรคซท์และแบบละครของเบรคซท์มาดัดแปลงให้เป็นละครไทยก็มีลักษณะเช่นนั้นเหมือนกัน ทั้งนี้ก็เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงในเมืองไทย และผู้ชมไทยมากที่สุด เพียงแต่จะมากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการนำเสนอด้วยว่าจงใจให้เป็นเรื่องใกล้ตัวหรือไกลตัว ในขณะเดียวกัน *ผู้ดัดแปลงก็ต้องรักษา "สาร" ของบทละครเรื่องนั้นไว้ให้ได้ทั้งหมด* (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2542: 42) เพื่อให้สารนั้นส่งข้ามวัฒนธรรมได้อย่างเต็มที่

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่า การนำวรรณกรรมของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยในฐานะ "เรื่องฝรั่ง" โดยการคงเนื้อเรื่องเดิมของเบรคซท์ไว้อย่างเต็มที่ที่สุด โดยมีการปรับแปลงเพิ่มลดเนื้อหาน้อยที่สุดและไม่มีการแต่งใหม่หรือสอดแทรกเรื่องราวในสังคมไทย เพื่อให้เข้ากับบริบททางสังคมไทยแต่อย่างใดนั้น มีอยู่อย่างเด่นชัด 2 เรื่อง คือละครเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* และเรื่อง *กาลิเลโอ* (ซึ่งเป็นละครที่เบรคซท์เขียนขึ้นในยุคหลังๆ) ลักษณะเนื้อหาที่สามารถสื่อความหมายกับคนต่างชาติต่างภาษาได้โดยตรง โดยไม่จำเป็นต้องมีการปรับแปลงส่วนใดเช่นนี้ เป็นบทพิสูจน์คุณค่าของละครเบรคซท์ได้ว่า *วรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่นั้นในบางครั้งก็สามารถฝ่าข้ามพรมแดนของความแตกต่างทางภาษาไปได้* (เจตนา นาควัชระ, 2521:21) โดยไม่ต้องมีการปรับแปลงใดๆ

สำหรับกลวิธีการประยุกต์ละครเบรคซท์มานำเสนอในสังคมไทย นอกจากจะดัดแปลงเนื้อหาบางส่วนให้สื่อสารกับคนไทยได้โดยตรงแล้ว ยังเป็นการประยุกต์ในด้านรูปแบบหรือเทคนิคทางการละครด้วย เพราะนักการละครไทยส่วนใหญ่มีความเห็นว่า เทคนิคทางการละครของเบรคซท์เข้ากับละครไทยได้ด้วยรูปแบบที่ไม่ผิดแปลกกันมากนัก ซึ่งก็คือเทคนิคละครแบบ "การทำให้แปลก" (Verfremdung)ของเบรคซท์นั้นคล้ายคลึงกับเทคนิคละครไทยอยู่มาก เพราะละครไทยแต่เดิมอย่างโขน ลิเก ละครนอก ละครใน ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับแบบละครของเบรคซท์อยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการแสดงที่ไม่เน้นความสมจริงหรือการเลียนแบบชีวิตจริงจนสมจริง ซึ่งเป็นลักษณะของ "ละครที่เป็นละคร" การพูดกับคนดูโดยตรงโดยไม่แสแสร้งว่าไม่มีคนดู การร้องเพลงคั่นสลับบทบาทไปกับการแสดง การใช้หน้ากากหรือสวมหัวโขนเหล่านี้ เทียบได้กับเทคนิคทางการละครของเบรคซท์นั่นเอง ลักษณะเช่นนี้เป็นผลมาจาก การที่เบรคซท์ได้รับอิทธิพลทางศิลปะมาจากศิลปะตะวันออกอย่างจีน ญี่ปุ่น อินเดีย อยู่มากดังที่กล่าวมาแล้ว ด้วยเหตุนี้เทคนิคการทำให้แปลกของเบรคซท์จึงสามารถนำมาประยุกต์ด้วยกลวิธีการแสดงแบบไทยๆ ได้อย่างดี ดังที่ ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (2538) กล่าวว่า *องค์ประกอบของเบรคซท์นั้นเอื้อให้วิชาไทยเข้าไปเล่นได้* ตัวอย่างเช่น การออกแขกแบบลิเกหรือการแสดงลำตัด อาจใช้แทนคอรัสแบบตะวันตก ซึ่งเป็นการบอกเล่าเรื่องราวโดยตรงแบบละครเบรคซท์ การแสดงบทบาทการแสดงสลับกับการขับร้องคล้ายการแสดงลิเก ใช้แทนแบบละครที่มีปฏิสัมพันธ์กับคนดูโดยตรง และการขัดจังหวะการมีอารมณ์คล้อยตามไปกับบทบาทแสดง เป็นต้น

สิ่งสำคัญที่ทำให้ละครเบรคซท์แตกต่างจากละครไทยแบบประเพณีดั้งเดิมก็คือหลักการหรือปรัชญาทางการละคร เพราะละครไทยทั้งที่เป็นละครแบบประเพณีดั้งเดิมและละครสมัยใหม่อย่างละครแนวสมจริงล้วนเป็นละครที่มุ่งเน้นเรื่องของความบันเทิง การกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงและมีการคลี่คลายปมปัญหาของเรื่องอย่างเด่นชัดมากกว่าที่จะกระตุ้นให้ครุ่นคิดแสวงหาคำตอบด้วยตนเองไปพร้อมๆ กับการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมเพื่อ

การแก้ไขเปลี่ยนแปลงสังคมตามแบบละครของเบรคซท์ ลีลาท่าทางการแสดงของลิเกไทย โขน ไทย ฯลฯ ก็ไม่ได้เป็นไปเพื่อสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกฟูมฟายคล้อยตามหรือมุ่งเน้นให้คิดหาคำตอบอย่างละครเบรคซท์เพราะฉะนั้นการรับละครเบรคซท์เข้ามาในสังคมไทจึงมีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในเรื่องหลักการหรือปรัชญาทางการละครนั่นเอง

กล่าวได้ว่า การรับวรรณกรรมการละครของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นการรับอิทธิพลทางศิลปะโดยตรงทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และหลักการละครเพราะคำว่า "การละครของเบรคซท์" ไม่ได้หมายถึง เนื้อหา และรูปแบบทางการละครหรือเทคนิคละครอย่างที่รู้จักกันในชื่อ "การทำให้แปลก" เท่านั้น แต่ยังหมายถึงหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครหรือปรัชญาทางการละครที่กล่าวมาแล้วด้วย ดังนั้นหลักการละครจึงเป็นประเด็นสำคัญที่ไม่สามารถละเลยได้หากมีการ "รับ" ละครเบรคซท์เข้ามาในสังคมไทย แต่ปัญหาสำคัญของการนำเสนอละครเบรคซท์ในบริบททางวัฒนธรรมของไทยก็คือ การทำละครเบรคซท์ตามแบบแผนทฤษฎีและหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการละครของเบรคซท์นั่นเอง

พรสรรค์ วัฒนางกูร (2530) กล่าวไว้ว่า *ความยากของการเสนอละครเบรคซท์ในบริบทไทยอยู่ที่การตีความของผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่ต้องอาศัยแนวการแสดงแบบละครเอพิค ซึ่งมักมีลักษณะที่ขัดแย้งและคัดง้างกับบทสนทนา ตลอดจนอุปนิสัยของตัวละครบางตัวหรือมีลักษณะตรงข้ามกับประเด็นที่เป็นบทเรียนที่ต้องการสื่อให้ผู้ชม...นอกจากนี้แม้ว่าผู้ชมคนไทยจะคุ้นเคยกับละครที่มีลักษณะเป็น "ละคร" คือมีท่าทางการแสดงที่ชี้ชัดแบบละครไทยเดิม เช่น ละครนอก ละครใน โขน หรือลิเกก็ตาม แต่การแสดงของละครไทยในขนบประเพณีดั้งเดิมมีลักษณะการตีความที่ตรงไปตรงมา และแม้วาคนไทยจะชินกับละครที่เล่นให้เห็นว่าเป็น "ละคร" อันตรงกับลักษณะละครเอพิคของเบรคซท์ก็จริงอยู่ แต่ผู้ชมคนไทยส่วนใหญ่ยังดูละครโดยยึดอารมณ์ร่วม หาได้ดูละครแบบทำใจออกห่างจากละครและฉุกคิดในแนวที่เบรคซท์ต้องการไม่ และนี่คือลักษณะเฉพาะของคนดูไทย ที่อาจจะเป็นอุปสรรคประการหนึ่งในการที่จะเสนอละครเอพิคแบบเยอรมันในเมืองไทย*

นั่นหมายความว่าการนำเสนอละครเบรคซท์ด้วยเนื้อหา และรูปแบบทางการละครอย่างที่รู้จักกันว่าเป็น "การทำให้แปลก" อย่างผิวเผินนั้นไม่น่าจะถือเป็นการนำเสนอละครตามแบบละครของเบรคซท์อย่างแท้จริง เพราะความแปลกใหม่เฉพาะตัวของละคร เอพิคนั้นอยู่ที่จุดมุ่งหมายของละครและวิธีการแสดงที่สวนทางกับละครตะวันตกในแนวดั้งเดิมมากกว่า อย่างไรก็ตาม ความคล้ายคลึงของแบบละครไทยกับแบบละครเบรคซท์ในเรื่องของ "ละครที่เป็นละคร" ก็เป็นเหตุให้นักการละครไทยสามารถประยุกต์ละครเบรคซท์มาใช้ผสมผสานกับละครไทยได้อย่างดี และนักการละครไทยก็ได้พิสูจน์แล้วว่า ทฤษฎีกับการปฏิบัตินั้นเป็นไปได้ แม้ว่าทฤษฎีจะไม่ใช่

ส่วนที่สำคัญที่สุด นอกจากนั้นนักการละครไทยยังสามารถนำทฤษฎีละครของเบรคซท์มาพัฒนาต่อได้เมื่อมีการศึกษาเรียนรู้อย่างจริงจังในภาคปฏิบัติ กรณีนี้เห็นได้ชัดจากผลงานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครซึ่งเป็นกลุ่มนักการละครไทยร่วมสมัยที่มีส่วนร่วมสำคัญในการนำละครเบรคซท์มาจัดแสดงเป็นครั้งแรกในสังคมไทยและเป็นการทำละครเบรคซท์ที่เกิดจากการศึกษาเรียนรู้อย่างถ่องแท้ผ่านผู้เชี่ยวชาญทางการละครชาวเยอรมันที่ชื่อ ดร.นอร์แบรท์ ไมเออร์ นอกจากนั้นยังเป็นผู้ที่ได้นำการละครของเบรคซท์มาพัฒนาต่อด้วยการประยุกต์ใช้ในรูปของละครไทย ไม่ว่าจะเป็นละครไทยที่นำมาจากบทประพันธ์ของเบรคซท์โดยตรงหรือละครไทยที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์ชาติไทย และประวัติบุคคลสำคัญของไทยที่ใช้แนวทางละครของเบรคซท์ซึ่งก็คือ พระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นผู้ที่มีส่วนริเริ่มและสืบทอดละครเบรคซท์ในสังคมไทยโดยได้สร้างละครไทยแนวใหม่ที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองขึ้นมาจากพื้นฐานละครแบบเอพิคและบุคคลสำคัญที่สุดคนหนึ่งที่มีส่วนร่วมในการริเริ่มและสืบทอดละครเบรคซท์ในสังคมไทยนี้ก็คือ คำรณ คุณะดิลก

ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัยใน 2 ลักษณะคือ

1. ลักษณะที่เป็น "เรื่องฝรั่ง" หมายถึง การนำวรรณกรรมการละครของเบรคซท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* และแบบละครของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยโดยตรงด้วยการแปล และดัดแปลงให้เป็นละครไทยเรื่อง *นี่แหละโลก*

2. ลักษณะที่เป็น "เรื่องไทย" หมายถึงการนำเทคนิคการละครและทฤษฎีละครของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยด้วยการสร้างวรรณกรรมไทย และละครไทยขึ้นใหม่ ซึ่งเป็นเรื่องของไทยเอง คือเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*

ด้วยเหตุนี้ผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อกลุ่มละครไทยร่วมสมัยที่ชื่อกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร จึงเป็นไปทั้งในเรื่องของ **เนื้อหา** อันได้แก่การนำวรรณกรรมการละครและลักษณะเฉพาะตัวทางการละครของเบรคซท์มาจัดแสดง **รูปแบบ** ซึ่งหมายถึงลักษณะละครแบบเอพิคและเทคนิคการทำให้แปลก รวมทั้ง**หลักการเชิงทฤษฎีหรือปรัชญาทางการละคร** ซึ่งได้แก่การกระตุ้นให้คิดพิจารณาและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมมากกว่าการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามหรือการมุ่งเน้นความบันเทิงแต่อย่างเดียว

การที่เนื้อหาของวรรณกรรมการละครเบรคซท์ส่งผลกระทบมายังสังคมไทย มีสาเหตุสำคัญมาจากละครของเบรคซท์มีเนื้อหาที่สอดคล้องกับความเป็นไปทางสังคม โดยเฉพาะในสภาพสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำและความอยุติธรรมปรากฏอยู่ และเบรคซท์มักเสนอปัญหาสังคมหรือข้อขัดแย้งทางสังคมหรือข้อขัดแย้งทางความคิดที่กระตุ้นให้คิดพิจารณาได้หลายแง่มุม อย่าง

ในกรณีของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นั้นมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยในช่วงเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง ก่อนตุลาคม 2519 เป็นอย่างดี ในขณะเดียวกันแม้จะมีแนวคิดทางปรัชญาแบบมาร์กซิสต์สอดแทรกอยู่มาก โดยเฉพาะในเรื่องความแตกต่างทางชนชั้นและการต่อสู้ทางชนชั้น แต่ละครเรื่องนี้ก็มีลักษณะที่ชี้นำเปิดกว้างและมีประเด็นปัญหาที่เป็นสากล ซึ่งเกิดขึ้นได้ทุกยุคทุกสมัย ดังที่ เจตนา นาควัชระ (2528) เคยกล่าวถึงละครของเบรคชท์ไว้ว่า *"ที่ละครของเบรคชท์เป็นสากลได้ขนาดนี้ก็เพราะว่าละครที่ยิ่งใหญ่มีหลายมิติ หลายความหมาย คนดูได้จากละครแม้ประสบการณ์แตกต่างกันแต่โยงเข้าสู่ประเด็นร่วมกันได้หลายประเด็น แม้จะเป็นตอนประวัติศาสตร์แต่ก็เป็นจริงทุกยุคเทียบเคียงกับบ้านเมืองในยุคอื่นได้"*

ผลกระทบสำคัญจากการรับวรรณกรรมการละครที่มีเนื้อหาเช่นนี้คือ เนื้อหาของละครไทยไม่ได้เป็นไปเพื่อความเพลิดเพลินหรือบันเทิง หรือกระตุ้นให้เคลิบเคลิ้มคล้อยตามแต่อย่างเดียว แต่มีเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นไปของสังคม นำเสนอปัญหาและข้อขัดแย้งในเรื่องสังคม หรือข้อขัดแย้งทางทัศนคติที่มีต่อชีวิตและสังคม เพื่อกระตุ้นพลังทางปัญญาหรือให้คิดพิจารณาได้หลายแง่มุม รวมทั้งกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมโดยตรง กรณีนี้หมายความรวมถึงเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ด้วย กล่าวคือถึงแม้จะเป็นเรื่องราวชีวประวัติบุคคลสำคัญของไทย และประวัติศาสตร์ชาติไทย แต่ก็ไม่ได้มีแนวทางที่มีลักษณะจูงใจให้เชื่อหรือกระตุ้นให้คิดเห็นคล้อยตามไปในทิศทางใดแบบละครประวัติศาสตร์แต่เดิม หากแต่สามารถคิดพิจารณาได้หลายแง่มุมมากกว่า

การที่รูปแบบ "ละครที่เป็นละคร" และเทคนิคละครของเบรคชท์อย่างที่รู้จักกันในชื่อ "การทำให้แปลก"ส่งผลกระทบมายังละครไทยมีสาเหตุเพราะธรรมชาติของพัฒนาการในด้านศิลปะที่ย่อมต้องเกิดการแสวงหาและทดลองใหม่ๆ นอกจากนั้นคือรูปแบบและเทคนิคทางการละครของเบรคชท์นั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับศิลปะการละครแบบตะวันออกและศิลปะการละครของไทยแต่เดิมอยู่แล้ว ดังนั้นเทคนิคการทำแปลกของเบรคชท์จึงสามารถนำมาประยุกต์ด้วยกลวิธีการแสดงแบบไทยๆ ได้

ผลกระทบที่เกิดจากการรับแบบละครของเบรคชท์นี้คือความแปลกใหม่ทางการละครไทยสมัยใหม่ซึ่งมีละครแนวสมจริงเป็นแนวทางหลัก นอกจากนั้นยังเกิดลักษณะของการประยุกต์และผสมผสานระหว่างแนวทางละครตะวันตกของเบรคชท์กับละครไทยแบบเดิม รวมทั้งการสร้างใหม่จนกลายเป็นแนวทางเฉพาะตัวได้อย่างกลมกลืน

การที่หลักการเชิงทฤษฎีของเบรคชท์ส่งผลกระทบมายังสังคมไทยมีมูลเหตุสำคัญส่วนหนึ่งจากการศึกษาเรียนรู้วัฒนธรรมต่างชาติอย่างถ่องแท้เสียก่อนที่จะสร้างละครแนวใหม่ที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง

หลักการหรือจุดมุ่งหมายทางการละครที่ถือเป็นหลักการสำคัญที่สุดที่ได้รับจากการละครของเบรคซท์และเป็นหลักการที่สอดคล้องกับแนวทางละครเพื่อสังคมของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว การละครแต่แรกอยู่ด้วยคือ การทำละครในฐานะที่เป็นการกระตุ้นพลังทางปัญญาเพื่อให้เกิดจิตสำนึกทางสังคม หรือการทำละครเพื่อสังคมมากกว่าการทำละครเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดง โดยไม่คิดไตร่ตรองด้วยเหตุผล กรณีนี้แตกต่างไปจากจุดมุ่งหมายทางการละครของเบรคซท์ในเรื่องของการปฏิเสธละครแบบประเพณีดั้งเดิม ได้แก่ การปฏิเสธละครแบบสมจริงและละครแบบอริสโตเติล เพราะการรับละครเบรคซท์เข้ามาในสังคมไทย เกิดจากความประสงค์ในการแสวงหาและทดลองแนวทางใหม่ๆ หรือการนำเสนอทางเลือกใหม่มากกว่าการจงใจปฏิเสธแนวทางแบบเก่า (แบบสมจริง) ที่มีอยู่ ส่วนจุดมุ่งหมายทางการละครในเชิงปฏิรูปสังคมการเมือง ตามแบบที่เบรคซท์มุ่งหวังนั้นอาจยังเป็นเพียงแนวคิดเชิงอุดมคติ เพราะ *การเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองที่มาจากละครนั้น เป็นสิ่งที่คงไม่มีนักประพันธ์คนใดนำมาอวดอ้างได้อย่างเต็มปาก* (เจตนา นาควัชระ, 2526:190) หรือแม้พระจันทร์เสี้ยวการละครจะสร้างละครสะท้อนสังคมและละครเพื่อสังคมอย่างแท้จริง ไม่ว่าจะเป็นละครเรื่อง *นี่แหละโลก* หรือ *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งมีเนื้อหากระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมการเมืองไทยโดยตรงและย่อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อสังคมไทยแต่ก็คงไม่มีผู้ใดสามารถกล่าวได้ว่า วรรณกรรมชิ้นนี้หรือชิ้นใดมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงสังคม

สุธา ศาสตรี (2525) กล่าวว่า *อิทธิพลมักมีผลเมื่อรูปแบบทางวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ในวรรณคดีชาตินึ่งใช้กันจนซ้ำซาก นักเขียนจึงอาจหาสิ่งใหม่จากต่างประเทศมาใช้ให้เหมาะสมกับความจำเป็นของตน* ดังนั้นการรับละครเบรคซท์เข้ามาในสังคมไทยและผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัยจึงมีความเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของวงการวรรณกรรม และการละครไทยร่วมสมัยโดยตรง ในลักษณะที่เป็นอิทธิพลและผลกระทบทางศิลปะข้ามวัฒนธรรม

จากการศึกษาผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครนั้น แสดงให้เห็นเด่นชัดว่า การรับอิทธิพลทางการละครของเบรคซท์มาใช้ในสังคมไทยเป็นการรับอิทธิพลทางศิลปะที่ไม่ใช่การ "ลอกแบบ" หรือ "เลียนแบบ"แต่เป็นการรับมาประยุกต์ผสมผสานและสร้างใหม่จากศิลปะทั้งในด้านวรรณกรรมและการละครที่หลากหลาย ด้วยเหตุนี้ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงเป็นละครเบรคซท์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นละครเบรคซท์แบบไทยมากกว่าที่จะเป็นละครเบรคซท์แบบตะวันตกอย่างเต็มรูป ส่วนละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* นั้นก็เป็นละครไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในลักษณะของละครไทยแบบเบรคซท์ที่เกิดจากประยุกต์แบบละครของเบรคซท์ผสมผสานกลวิธีการแสดงที่หลากหลาย ซึ่งก็คือ ผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อ

ละครไทยร่วมสมัยส่วนหนึ่งเกิดจากอัจฉริยภาพของเบรคชท์ในการสร้างแบบละครและวรรณกรรมการละครที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และปรัชญาทางการละคร แต่อีกส่วนหนึ่งคืออัจฉริยภาพของผู้รับที่สามารถนำการละครของตะวันตกมาพัฒนาต่อได้ด้วยการสร้างใหม่ให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นของตนเองซึ่งน่าจะเป็นแรงกระตุ้นสำคัญต่อการพัฒนาวรรณกรรมและการละครไทยสืบไป