บทที่ 4

จากการละครของเบรคซท์สู่ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร : การศึกษาวิเคราะห์ผลกระทบทางการละคร

การศึกษา "ผลกระทบของการละครเบรคซท์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย" เป็นเรื่องที่ต้องการศึกษา การรับอิทธิพลทางศิลปะและวรรณกรรมในระดับข้ามชาติ ซึ่งหมายถึง การศึกษาศิลปะวรรณกรรมที่ไม่จำกัดอยู่ในขอบเขตของชาติใดชาติหนึ่ง ในกรณีนี้ นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่าง ชอร์ยืนยันว่า *เราควรศึกษาอิทธิพลทั้งที่มีต่อนักเขียนและต่อวรรณกรรม วิธีกว้างๆ ในการศึกษาคือ พิจารณาว่ามีการรับ เปลี่ยนแปลงและไม่รับลักษณะใดบ้าง ศูนย์กลางความสนใจควรอยู่ที่สิ่งซึ่งนักเขียนซึ่งยืมหรือรับอิทธิพลกระทำต่อสิ่งที่ตนรับมา และสิ่งที่รับมานั้นมีผลอย่างไรต่องานศิลปะและวรรณกรรมที่แต่งเสร็จแล้วของนักเขียนผู้นั้น* (Shaw อ้างถึงในสุธา ศาสตรี, 2525:190) การศึกษาในประเด็นนี้เป็นประเด็นสำคัญที่สุดประเด็นหนึ่งสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ ในขณะเดียวกันสาเหตสำคัญประการหนึ่งของการรับอิทธิพลทางศิลปะในลักษณะข้ามชาตินี้ ก็คือการแสวงหาความหลากหลายและความหมายทางศิลปะดังที่สุธา ศาสตรี กล่าวไว้ว่า *"อิทธิพลมักมีผลเมื่อรูปแบบทางวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ในวรรณกรรมชาติหนึ่งใช้กันจนซ้ำซาก นักเขียนอาจหาสิ่งใหม่จากต่างประเทศมาใช้ให้เหมาะสมกับความจำเป็นของตน" (น.188) นอกจากนั้น ประเด็นทางสังคมซึ่งเป็นปัจจัยแวดล้อมทางศิลปะก็มีส่วนสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน เนื่องจาก การรับอิทธิพลทางศิลปะและวรรณกรรม ต้องมีเหตุแวดล้อมทางสังคมและมักมีเหตุการณ์ทางการเมืองซึ่งสำคัญด้วย นอกจากเหตุทางวรรณคดีเอง* (2525:188) ผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครที่เกิดจากการรับอิทธิพลทางการละครของเบรคซท์ก็สะท้อนความเป็นไปทางศิลปะและสังคมได้ในลักษณะหนึ่งเช่นกัน ด้วยเหตุนี้เมื่อจะศึกษาวิเคราะห์ผลกระทบของการละครเบรคซท์ในสังคมไทย โดยใช้ผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นกรณีศึกษา จึงต้องศึกษาปัจจัยแวดล้อมทั้งในด้านศิลปะและบริบททางสังคมของไทยควบคู่ไปกับการศึกษา วิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอละครเบรคซท์โดยนักการละครไทยกลุ่มนี้ด้วย โดยเฉพาะในช่วงเวลาของการสร้างผลงานแต่ละชิ้นในรูปของละครไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครของเบรคซท์และละครแบบเบรคซท์

ผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษที่ชื่อ ปีเตอร์ บรุค (Peter Brook) ได้กล่าวไว้ว่า สิ่งที่ "คนทำละคร" จะเรียนได้จากเบรคซท์นั้น มิใช่จะใช้ได้กับละครของเบรคซท์เท่านั้น แต่จะเป็นแรงกระตุ้นสำหรับการ "ทำละคร" อื่นต่อไปด้วย (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2526:199) และสิ่งที่บรุคกล่าวไว้ก็มีข้อบ่งชัดหนึ่งจากการที่ผลงานของนักการละครชาวเยอรมันผู้นี้ได้กระตุ้น

ให้เกิดการ "ทดลอง" ใหม่ๆ ในวงการละครไทยอย่างมากในช่วง 20 ปีที่ผ่านมา (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2543:69) การทดลองใหม่ๆ ที่ว่านี้ไม่ได้เกิดจากการทำละครที่นำมาจากวรรณกรรมการละครของเขา (ดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 3) เท่านั้น แต่ยังรวมถึงแบบละครและทฤษฎีละครของเขาที่เข้ามาแพร่หลายแทรกซึมอยู่ในวงการละครไทยร่วมสมัยทุกวันนี้ด้วย ดังจะเห็นได้ว่า *ในรอบหลายๆ ปีที่ผ่านมา คนที่ติดตามดูละครเวทีทั้ง "มืออาชีพ" และ "สมัครเล่น" ทั้งนอกรั้วและในรั้วมหาวิทยาลัย คงจะพบเห็นและรู้สึกได้ถึงเทคนิคการแสดงแบบหนึ่งที่ตัวละครหันมาพูดกับคนดูอย่างตรงไปตรงมา ไม่ว่าจะเป็นตัวละครเรื่อง แฮมเล็ตของคณะละครสองแปด "ขอโทษที่กวนประสาท" ของอักษรศาสตร์ จุฬาฯ "ขอให้ฆ่า" จากคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพฯ จนถึงล่าสุดอย่าง "คือผู้อภิวัฒน์ 2475" ของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร* (นันทขว้าง สิรสุนทร, 2542:42) นั่นคือ การละครของเบรคชท์ได้สร้างแรงบันดาลใจ และส่งผลกระทบมายังการละครไทยสมัยใหม่ใน 2 ลักษณะ ทั้งโดยการนำละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยในลักษณะที่เป็น "เรื่องฝรั่ง" ซึ่งคือการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงโดยตรง โดยการแปลและแปลง และโดยการนำการละครแบบเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยในลักษณะที่เป็น "เรื่องไทย" ซึ่งคือ การนำแนวทางละครและทฤษฎีละครแบบเอพิคมาใช้ในการแสดงละครของไทยเองโดยการสร้างบทละครขึ้นใหม่ ในกรณีของการละครเบรคชท์ทั้งในฐานะ "เรื่องฝรั่ง" และ "เรื่องไทย" ดังกล่าวมานี้ ผลงานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดที่สุด ด้วยเหตุนี้การศึกษาผลกระทบของการละครเบรคชท์โดยใช้กลุ่มนักการละครไทยกลุ่มนี้เป็นกรณีศึกษาหลัก จึงน่าจะแสดงให้เห็นภาพรวมในหลายระดับมากกว่ากลุ่มละครอื่นๆ

ในประเด็นของผลกระทบทางการละครที่มีในลักษณะของ "เรื่องฝรั่ง" ผู้วิจัยใช้เรื่อง *นี่แหละโลก*[*] ซึ่งนำมาจากเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ เป็นกรณีศึกษาวิเคราะห์เป็นหลัก ทั้งนี้จะเป็นการศึกษาเปรียบเทียบทั้งในแง่ตัวบท เทคนิคการแสดง แนวทางและหลักการอันเป็นจุดมุ่งหมายทางการแสดงซึ่งเชื่อมโยงอยู่กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของไทยเอง ในช่วงเวลาที่มีการจัดแสดงละครเรื่องนี้คือปี 2519 เป็นสำคัญ ในกรณีนี้จะศึกษาทั้งมูลเหตุของการนำละครเบรคชท์มาจัดแสดง ทิศทาง ความสอดคล้องกับบริบททางสังคม และผลกระทบที่มีต่อการละครและสังคมไทย ส่วนผลกระทบทางการละครในลักษณะของ "เรื่องไทย" นั้น ผู้วิจัยใช้เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* หรือ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* (ซึ่งในการแสดง ปี 2542-2543) ซึ่ง

---

[*] ละครเรื่องนี้ ผ.ศ.สะรัช บุญยรัตพันธ์ เป็นผู้แปลมาจากเรื่อง "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" (Die Ausnahme and die Regel) ของเบรคชท์โดยตรง ต่างจากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ที่ได้รับการนำมาจัดแสดงเป็นละครไทยเรื่องอื่นๆ ที่ผู้จัดทำมักแปลมาจากฉบับภาษาอังกฤษ ด้วยเหตุนี้การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเรื่อง *นี่แหละโลก* กับ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* จึงน่าจะสามารถทำได้ชัดเจนกว่าเรื่องอื่นๆ

แต่งโดย คำรณ คุณะดิลก และจัดแสดงโดยกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร เป็นกรณีศึกษาวิเคราะห์ เนื่องจากมีความเด่นชัดในประเด็นของการนำแบบละครของเบรคชท์มาใช้ในละครไทยมากที่สุด ถึงขนาดที่ เจตนา นาควัชระ กล่าวไว้เมื่อมีการจัดแสดงในปี 2530 ว่า *"ผมต้องยอมรับว่ายังไม่เคยได้ชมละครเรื่องใดทั้งไทยและเทศที่นำเอาเทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งเป็นมรดกของเทคนิคการแสดงที่เบรคชท์เรียกว่า Verfremdung) มาใช้ในเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งสร้างทั้งความคิดและความบันเทิงได้ดีเท่านี้"* นอกจากนี้เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ยังได้ถูกกล่าวถึงในฐานะ*ละครเวทีร่วมสมัยของไทยที่นำกลับมาจัดแสดงใหม่มากครั้งที่สุด เป็นบทละครที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นสุดยอดของละครไทยในแนวทางของเบรคชท์ (Brechtian) และละครเวที เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ไทยที่เข้มข้นทั้งความคิดและรูปแบบการนำเสนอ* (ภาคผนวก *คือผู้อภิวัฒน์ 2475*: 90)

ในการศึกษาเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* นี้ ผู้วิจัยใช้บทประพันธ์ของ คำรณ คุณะดิลก ที่ตีพิมพ์ครั้งที่ 3 ในปี 2542 เป็นหลักและแม้จะมีการจัดแสดงอยู่หลายครั้งได้แก่ ครั้งที่ 1 ในปี 2530 ครั้งที่ 2 ในปี 2538 และครั้งที่ 3 ในปี 2542-2543 หากแต่ผู้วิจัยจะวิเคราะห์จากการแสดงครั้งล่าสุดในปี 2542-2543 โดยการกำกับการแสดงของ นิมิตร พิพิธกุล ในนามของพระจันทร์เสี้ยว (ใหม่)เป็นสำคัญ เนื่องจากผู้วิจัยได้มีโอกาสชมละครเรื่องนี้ทั้งจากละครเวที และจากเทปบันทึกการแสดงหลายครั้ง รวมทั้งยังได้ทำการวิจัยภาคสนามละครเรื่องนี้โดยตรง โดยเฉพาะการศึกษาปฏิกริยาของผู้ชม ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นผลกระทบทางการละครได้ครอบคลุมยิ่งขึ้น นั่นคือ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ทั้งในประเด็นของ "ผู้ส่งสาร" (ผู้เขียน, ผู้สร้างละคร) "สื่อ" (บทประพันธ์, การแสดง) และ "ผู้รับสาร" (ผู้อ่าน, ผู้ชม) ซึ่งเกี่ยวเนื่องอยู่กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เพราะ*สำหรับวรรณคดีศึกษาที่จะทำหน้าที่ให้สมบูรณ์ได้จะต้องให้ความสำคัญต่อองค์ประกอบทั้งสามแห่งวงวรรณคดีนั่นคือ ผู้แต่ง ตัวงานและผู้อ่าน* (เจตนา นาควัชระ, 2532:29) *และละครก็เป็นวรรณกรรมที่อาศัยสังคมมาก เพราะผู้เขียนจะประสบความสำเร็จเพียงไรขึ้นอยู่กับผู้ดูในสมัยของเขา* (สุธา ศาสตรี, 2525:148) ดังนั้นองค์ประกอบทั้งสามทางการละครได้แก่ ผู้สร้าง, ตัวงานและผู้ชมก็สำคัญไม่แพ้กัน ในขณะเดียวกันก็จะศึกษาเปรียบเทียบเชิงทฤษฎีทางการละครของเบรคชท์ หลักการ และเทคนิคการแสดง รวมทั้งการพัฒนาจนสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมาสำหรับการละครไทยด้วย

4.1 "พระจันทร์เสี้ยว" ในฐานะกลุ่มนักการละครร่วมสมัย : ประวัติ ผลงานและแนวทางละคร

"เราเป็นนกประดับดงไม้ รับฟังบทเพลงที่เราร้อง อย่างกู่เรียกชื่อเราเลย"

พระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นคณะละครไทยร่วมสมัยที่นำเสนอรูปแบบสมัยใหม่ทางการละคร ซึ่งอันที่จริงเริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่สนใจด้านวรรณกรรมเมื่อ พ.ศ. 2512 อาทิ สุชาติ สวัสดิศรี นิคม รายวา เธียรชัย ลาภานันท์ วีรประวัติ วงศ์พัวพันธุ์ วินัย อุกฤษณ์ วิทยากร เชียงกูล และธัญญา ผลอนันต์ ซึ่งมีงานเขียนอยู่มากมายในขณะนั้น

ต่อมาสมาชิกบางคนได้เริ่มหันมาสนใจงานละครเวที จึงเขียนบทละครขึ้น เช่น *ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก* ของ วิทยากร เชียงกูล *ชั้นที่ 7* ของ สุชาติ สวัสดิศรี *นายอภัยมณี* ของ ธัญญา ผลอนันต์ *นกที่บินข้ามฟ้า* ของ วิทยากร เชียงกูล และ คำรณ คุณะดิลก ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่คือการไถ่ถามคุณค่าของยุคสมัย ระยะนี้เองที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวเริ่มมีบทบาทในกิจกรรมทางด้านละครขึ้น และเป็นที่รู้จักของผู้คนในยุคนั้น ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในแวดวงมหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังเข้าร่วมผลิตละครโทรทัศน์ในยุคขาวดำช่อง 4 บางขุนพรม

กระทั่งปี 2514 กลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวได้เข้าไปมีส่วนร่วมอย่างสำคัญยิ่งในกระบวนการผลิตละครเรื่อง *อวสานของเซลล์แมน* ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ผู้กำกับการแสดงคือมัทนี รัตนิน) โดยรับผิดชอบด้านฉาก แสง เสียง รวมทั้งแสดงนำเป็นตัวเอก

คำรณ คุณะดิลก เป็นหนึ่งในสมาชิกพระจันทร์เสี้ยวการละครและเป็นบุคคลสำคัญในการสร้างสรรค์ และการพัฒนาผลงานในด้านวรรณกรรมและการละครของกลุ่มตั้งแต่ระยะแรก เช่น ผลงาน *ชนบทหมายเลข 1*, *ชนบทหมายเลข 2* และ*ชนบทหมายเลข 3* ที่มีการจัดแสดงในช่วงปี 2516-2518 และผลงานเรื่อง *นี่แหละโลก แม่ ก่อนอรุณจะรุ่ง* ในช่วง 2518-2519

หลังเกิดเหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกพระจันทร์เสี้ยวการละครต่างแยกย้ายกันไป คำรณ คุณะดิลก เดินทางไปฝรั่งเศสและได้เข้าร่วมกับคณะละครที่นั่น ประสบการณ์สะสมจากต่างแดนโดยเฉพาะในเรื่องของการทำละครมีผลทำให้โลกทัศน์ทางศิลปการละครแก่กล้าขึ้นและน่าจะเป็นผลต่อการนำมาสร้างสรรค์ละครไทยผสมผสานกลวิธีทางการละครที่หลากหลายในเวลาต่อมาด้วย

สิบปีต่อมาเขากลับประเทศไทย และสร้างสรรค์ละครเวทีสามัญชนชื่อ *คือผู้อภิวัฒน์* เรื่องราวรัฐบุรุษ ปรีดี พนมยงค์ ในนามของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยวการละคร" ในปี 2530

ปลายปี พ.ศ. 2538 พระจันทร์เสี้ยวการละครโดยการนำของ คำรณ คุณะดิลก ได้กลับมากระตุ้นความตื่นตัวให้กับวงการละครเวทีบ้านเราอีกครั้งหนึ่ง โดยร่วมกับศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณร่วมกันผลักดันให้เกิด "โครงการคณะละครถาวร" (Permanent Theatre) เพื่อแสดงผลงานละครเวทีอย่างต่อเนื่องในโรงละครของตนเอง โดยรวบรวมบุคลากรรุ่นใหม่ที่มีพื้นฐานทางการแสดงและมาจากสถาบันต่างๆ ทั้งนักเรียน ศิลปิน นักศึกษา นักละครโทรทัศน์ ฯลฯ สร้างขึ้นเป็นกลุ่มนักแสดงประจำและมีรายได้เป็นเงินเดือนประจำสำหรับเลี้ยงตัวเอง นักแสดงกลุ่มนี้นอกจากจะทำหน้าที่นักแสดงในละครทุกเรื่องแล้ว ยังทำงานด้านต่างๆ ของคณะละคร ทั้งเขียนบท ออกแบบ สร้างฉาก เครื่องแต่งกาย ประชาสัมพันธ์ ประสานงาน จำหน่ายบัตร ฯลฯ

ผลงานสร้างสรรค์อันดับแรกคือ *กูชื่อพญาพาน* ซึ่งเสนอในรูปแบบของละครเชิงพิธีกรรม ผสมกับละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ใส่หน้ากากอย่างกรีก นับเป็นประสบการณ์ทางการละครที่ประสบความสำเร็จในขั้นที่ 1 ของโครงการคณะละครถาวร

สมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวการละครในตอนนั้นประกอบด้วย คำรณ คุณะดิลก ธีรยุทธ ปรัชญาบำรุง สุนทร มีศรี พิณทิพย์ สัตย์เพริศพราย นิมิตร พิพิธกุล มัลลิกา ตั้งสงบ อภิศักดิ์ สนจด สินีนาฏ คล้ายแก้ว นฤมล สุทัศนะจินดา ธีรวัฒน์ มุลวิไล กาญจนี เสมาทอง พรภัฏ ชีวีวัฒน์ และผิวน้ำ เฉลิมญาติ

จากเอกสารประมวลผลงานละครและคณะละครไทยร่วมสมัย ซึ่งจัดทำโดยพระจันทร์เสี้ยวการละครในปี 2541 ในชื่อ "*โครงการทำเนียบบทละครเวทีไทย*" นั้น กล่าวถึงกลวิธีการทำงานของกลุ่มละครกลุ่มนี้ไว้ว่า

> *การสร้างสรรค์งานละครของพระจันทร์เสี้ยวการละคร ใช้กระบวนการในการทำงานโดยมุ่งเน้นการทำงานกลุ่ม (group work) โดยผ่านการกลั่นกรอง วิเคราะห์วิจารณ์ จากข้อมูลที่ผ่านการศึกษาทำวิจัย แยกย่อย ร่วมกับทัศนคติของบุคคลในกลุ่ม ที่นำเสนอสู่วงประชุม ก่อนจะสรรค์สร้างเป็นรูปแบบของละครตามที่ได้มีการค้นหาร่วมกัน คณะพระจันทร์เสี้ยวไม่เน้นระบบ "ผู้กำกับการแสดง" เป็นแกนกลางในการทำงาน แต่มุ่งเน้นการสนับสนุนความคิด การผลักดันศักยภาพของคนในกลุ่มให้ฉายชัดอยู่ในผลงานที่ปรากฏออกมาทุกชิ้น คุณลักษณะเด่นประการสำคัญของการสร้างสรรค์งานละครในผลงานที่ผ่านมา ซึ่งปรากฏให้เห็นอย่างแจ่มชัดคือ การที่บทละครทุกเรื่องมุ่งเน้นที่จะนำเสนอประเด็น*

และมุมมองทางสังคมอันเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรม การเมือง วิถีชีวิต โดยผ่านทางศิลปะการละคร ทั้งนี้มิได้แบ่งแยกหรือจำกัดว่าเรื่องราวที่ปรากฏนั้นจะเป็นของเหล่าชนเฉพาะกลุ่ม แต่ถือว่าผู้รับสารอยู่ในฐานะเท่าเทียมกัน คือ มนุษย์ผู้ปรารถนาจะดำรงชีวิตอยู่บนโลกอย่างเข้าใจและสามารถก้าวไปข้างหน้าเพื่อปะทะปัญหา หรือเพื่อรับรู้อย่างมีสติ

(2541:37)

ส่วนแนวทางละครตามหลักการของกลุ่มนี้มีอยู่ว่า

ละครของพระจันทร์เสี้ยวทุกเรื่องจึงมีท่าทีของการพุ่งเข้าชนปัญหาอย่างไม่หลบเลี่ยง แต่ขณะเดียวกันเราไม่ได้ประกาศตัวว่าละครของเรา คือคัมภีร์หรือคู่มือแห่งการแก้ไขปัญหาใดๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคม เราคือผู้บอกเล่าปรากฏการณ์ ด้วยความตั้งใจ และจริงใจต่อสิ่งที่จะนำเสนอ ผ่านทางนักแสดงประจำที่มีช่วงวัยอันแตกต่างจากประสบการณ์อันหลากหลายด้วยบุคลากรที่มีความสามารถในการออกแบบงานสร้างทางศิลปะ เครื่องแต่งกาย ดนตรี แสง บทละคร จึงทำให้พระจันทร์เสี้ยวการละคร มีกระบวนการที่ครบวงจรในการดำเนินงานอันถือเป็นคุณลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของกลุ่ม ในด้านรูปแบบการแสดงเท่าที่ปรากฏพระจันทร์เสี้ยวการละครมุ่งนำเสนอผ่านการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง dynamic ผ่านทางการแสดงทั้งในรูปแบบการเคลื่อนไหวอย่างธรรมชาติ และการสื่อความหมายในเชิงนามธรรม ด้วยพลังของนักแสดงที่ขับพลังให้องค์ประกอบอื่นๆ ที่นำเข้ามาประกอบ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก บท ฯลฯ ให้มีชีวิตปรากฏบนเวที ภายใต้ความคิดหลักอันสำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิด วิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยตามไปตามอารมณ์ของตัวละครและเรื่องราวจนขาดการควบคุม

(ดู *โครงการทำเนียบระบบละครเวทีไทย*, 2541: 37-38)

ผลงานที่ผ่านมาของพระจันทร์เสี้ยวการละคร

2516-19	ละครเวที	แม่
	ละครเวที	ก่อนอรุณจะรุ่ง
	ละครเวที	งานเลี้ยง
	ละครเวที	นายอภัยมณี
	ละครเวที	นี่แหละโลก

	ละครเวที	นกที่บินข้ามฟ้า
	ละครเวที	ชั้นที่ 7
	ละครเวที	ฉัน เพียงอยากออกไปข้างนอก
2516-17	ละครเวที	ชนบทหมายเลข 1, 2 และ 3
2530	ละครเวที	คือผู้อภิวัฒน์
2531	ละครเวที	ชนบทหมายเลข 4 (แล้ง)
2538	ละครเวที	ตากอากาศกลางสนามรบ
2539	ละครเวที	กูชื่อ...พญาพาน
	ละครเวที	ความฝันกลางเดือนหนาว
	ละครเวที	มาดามเหมา
2540	ละครเวที	ตลิ่งสูงซุงหนัก ของ นิคม รายยวา
	ละครเวที	กระโจมไฟ
	ละครเร่	ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ
	นาฏปฏิกูล	พระมะเหลเถไถ ของ คุณสุวรรณ
	ละครริมถนนคนเดิน	บางกอกกง วงกตกาล
2541	ละครริมถนนคนเดิน	หมู่บ้านจกจ้วง
	อ่านบทกวี	เสกสรร ประเสริฐกุล
	ละครสัญจรตามบ้าน	คำปราศรัยของนาย ก.
	ค่ายละคร	ค่ายละคร สัญจรเข้าถ้ำ
	สรุปวันคุ้มครองโลก	ธรรมนุษยสติ
	ศิลปะร่วมสมัย	ญัติภังค์
	อ่านบทกวี	วรรณกรรมร้อยเรื่อง...ที่คนไทยควรอ่าน
	ค่ายเยาวชน	ค่ายละครบานไม่รู้โรย
	อบรมเชิงปฏิบัติการ	ละครเวทีวิถีสร้างสรรค์
	โครงการลานบันเทิง	ลานจันทร์...สานฝันคนเมือง
	โครงการรวบรวม	ทำเนียบละครเวทีไทย
	ละครริมถนนคนเดิน	จากเงื้อมเงาสู่ร่มเงา
	ละครเวที	สงครามบุปผชาติ
	อ่านบทกวี	วิถีชีวิตแห่งดุลยภาพ ท่ามกลางยุคสมัยปัจจุบัน

		โดย ดอริส คาเรวาและกุนตาร์ โกดินส์
2542	ละครเวที	คือผู้อภิวัฒน์ 2475
		หนึ่งในโครงการฉลองครบรอบ 100 ปี
		ชาตกาลนายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโส
	นาฏปฏิกูล	พระมะเหลเถไถ 2000 ในมหกรรมละคร
		ดนตรี ศิลปะ ณ บางกอก 1999

(ดูภาคผนวกของ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* :75-79)

จากประวัติ ผลงานและแนวทางละครของพระจันทร์เสี้ยวการละครดังกล่าวมานี้ ผู้วิจัยพบว่า งานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวสอดคล้องกับการละครของเบรคชท์อยู่หลายประการ ทั้งในแง่ที่นำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยภายใต้ชื่อ *นี่แหละโลก* และการนำแบบละครของเบรคชท์มาใช้ในบทละครของตนเองอย่าง *ชนบทหมายเลข 1, 2, 3 คือ ผู้อภิวัฒน์* หรือ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* และ *ความฝันกลางเดือนหนาว* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์ 13 กันยายน 2542)

นอกจากนั้นกลวิธีการทำงานละครและเป้าหมายทางการละครที่มุ่งเน้นการทำงานแบบกลุ่ม นักแสดงมีส่วนคิดทำละครร่วมกัน โดยไม่เน้นระบบ "ผู้กำกับการแสดง" เป็นแกนกลางในการทำงาน เพื่อให้ละครเป็นสื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดวิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยตามก็มีความคล้ายคลึงกับกลวิธีการทำงาน และแนวทางละครของเบรคชท์อยู่ด้วย ทั้งนี้อาจเป็นผลมาจากแนวทางเฉพาะตัวตั้งแต่เริ่มแรกการสร้างงานละคร ผนวกกับการได้ฝึกฝนศึกษาเรียนรู้ละครของเบรคชท์อย่างจริงจังตั้งแต่ครั้งที่เริ่มทำละครของเบรคชท์ในช่วงแรกๆ แล้วจึงนำมาสืบสานและพัฒนาต่อจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตนเองก็เป็นได้ (ในกรณีนี้จะศึกษาวิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป)

4.2 "พระจันทร์เสี้ยว" กับ "การละครของเบรคชท์" : หนทางของผู้มีส่วนริเริ่มและสืบทอด

ความหลากหลายในด้านเนื้อหาและรูปแบบของละครเวทีไทยร่วมสมัยซึ่งเกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างละครตะวันตกกับละครไทย เป็นผลให้กลุ่มคนละครไทยแต่ละกลุ่มนำเสนอละครที่มีแนวทางที่หลากหลายแตกต่างกันออกไปเช่น กลุ่มละครแดส เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ*เสนอรายการบันเทิงที่มีคุณภาพสำหรับประชาชน* (ข้อมูลจาก*โครงการทำเนียบบทละครเวทีไทย*, 2542:14) คณะละคร "สองแปด" มีจุดประสงค์เพื่อ*สร้างสรรค์งาน*

I 20199442

ละครเวทีที่พร้อมด้วยรูปแบบ ความเหมาะสมและมีสาระความคิดในเนื้อหาให้กับผู้ชม (2542:34) หรือคณะมรดกใหม่ก็มีเจตนารมณ์ที่จะ*เน้นเรื่องมรดกไทยและมักทำละครแนวทดลองแต่เน้นกระบวนการที่ทำเทศให้เป็นไทย* (2542:6) เหล่านี้เป็นต้น ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นศิลปะเฉพาะตัวบางอย่างในกลุ่มละครแต่ละกลุ่ม

พระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นกลุ่มคนละครไทยอิสระอีกกลุ่มหนึ่งที่ผลิตงานศิลปะด้านการละครสืบเนื่องมาตั้งแต่แรกเริ่ม จวบจนปัจจุบันและมีหลักการอันเป็นแนวทางนำเสนอในแบบฉบับของตนเอง โดยมีหลักการในการทำละครอันเป็นจุดมุ่งหมายหลักอันสำคัญคือ *"มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดวิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยตามไปตามอารมณ์ของตัวละครและเรื่องราวจนขาดการควบคุม"* (2542:38) ซึ่งจะเห็นได้ว่าหลักการนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับแนวทางละครของเบรคชท์อย่างเด่นชัดที่ว่า *"Brecht's Theatre was concerned with the primacy of Ratio (reason) over Gefühl (emotion)"* (Morley, 1980:93)

แนวทางละครของพระจันทร์เสี้ยวเช่นนี้เห็นได้จากผลงานละครเรื่องต่างๆ ที่มีท่าทีของการพุ่งเข้าชนปัญหาอย่างไม่หลบเลี่ยง และจงใจกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดวิเคราะห์มากกว่าจะสร้างผลงานที่มุ่งเน้นความบันเทิงหรือกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกให้สุขทุกข์คล้อยตามไปกับเรื่องราวในละครไม่ว่าจะเป็นละครที่เป็นเรื่องไทยอย่าง *ชั้นที่ 7 นกที่บินข้ามฟ้า ชนบทหมายเลข 1, 2, 3 คือผู้อภิวัฒน์* หรือละครที่นำมาจากบทละครต่างชาติอย่าง *ตากอากาศกลางสนามรบ* จากบทประพันธ์ของ เฟอร์นันโด อาร์ราบัล (Fernando Arrabal), *แม่* บทประพันธ์ของกอร์กี้ *นี่แหละโลก* จากบทประพันธ์ของเบรคชท์ เป็นต้น

ส่วนการสืบสานมรดกทางการละครของเบรคชท์โดยกลุ่มละครไทยกลุ่มนี้ ปรากฏอยู่อย่างชัดเจนทั้งในลักษณะของ "เรื่องฝรั่ง" และ "เรื่องไทย" โดยมีเรื่อง *นี่แหละโลก* และเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นตัวอย่างสำคัญ ซึ่งสะท้อนผลกระทบของการละครเบรคชท์ที่มีต่อละครไทยได้เด่นชัดที่สุด

ตามความเห็นของผู้วิจัย ความคล้ายคลึงในเรื่องของหลักการในการทำละครและผลกระทบทางการละครทั้งในลักษณะที่เป็น "เรื่องฝรั่ง" และ "เรื่องไทย" นั้นสามารถศึกษาวิเคราะห์หาเหตุเชื่อมโยงในประเด็นของการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมการละครได้ และจากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลหลากหลายทั้งจากข้อมูลที่เป็นลายลักษณ์และการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยพบว่าการสืบสานมรดกทางการละครของเบรคชท์มาโดยกลุ่มนักการละครไทยร่วมสมัยที่ชื่อพระจันทร์เสี้ยวการละครนั้น เป็นหนทางของผู้มีส่วนริเริ่มและสืบทอดนั่นเอง กล่าวคือ

ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร ส่วนหนึ่งนั้นได้รับแรงบันดาลใจมาจากการละครของเบรคชท์ ทั้งในด้านของวรรณกรรมการละครและแบบละคร ดังที่กล่าวไว้แล้ว แรง

บันดาลใจในที่นี้อาจกล่าวได้ว่า เริ่มมาตั้งแต่การทำละครร่วมสมัยในชื่อชุดชนบท เรื่อง *ชนบทหมายเลข 1, ชนบทหมายเลข 2* และ*ชนบทหมายเลข 3* ในช่วงปี 2516-2517 ก็ว่าได้ ครั้งนั้น คำรณ คุณะดิลก หนึ่งในสมาชิกพระจันทร์เสี้ยวการละครได้เดินทางไปมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในฐานะผู้สอนวิชาศิลปะการละครและสื่อสารมวลชน ที่นั่นเขามีส่วนร่วมสร้างสรรค์งานละครร่วมสมัยเพื่อสะท้อนปัญหาสังคมไทยในชนบทในลีลา Poor Theatre ของ Jerzy Grotowski* ชื่อชุด *ชนบทหมายเลข 1* ตามมาด้วย *ชนบทหมายเลข 2* และ*ชนบทหมายเลข 3* ดังกล่าว และหลังจากการจัดแสดงในเวลาไม่นานนัก ความโดดเด่นในเรื่องเทคนิคการแสดงที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉาก แสงและเสียง แต่กลับเน้นหนักไปยังความสามารถของนักแสดง และความสัมพันธ์กับคนดู ซึ่งเป็นกลวิธีที่นำมาจากต้นแบบละครแนวเบรคชท์ (Brechtian Theatre) แนวละครแถวหน้าของละครร่วมสมัยในศตวรรษที่ 20 ก็ทำให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงชื่นชม และถือเป็นความแปลกสำหรับละครในยุคนั้น และอิทธิพลนี้ก็ได้ส่งผ่านไปยังกลุ่มละครในสถาบันการศึกษา ซึ่งในยุคนั้นตกอยู่ท่ามกลางกระแสการเมืองขึ้นสูงด้วย (ดู*โครงการทำเนียบบทละครเวทีไทย*, 2541:37)

ผลงานชุดชนบทนี้เกิดขึ้นจากความร่วมมือกันหลายฝ่าย โดยเฉพาะ *ชนบทหมายเลข 3* นั้น ได้รับความร่วมมือจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันหรือสถาบันเกอเธ่ ซึ่งมี ดร.อันโทน เรเกนแบร์ก (Dr.Anton Regenberg) เป็นผู้อำนวยการสถาบันอยู่ในขณะนั้นเป็นอย่างดี

ด้วยความที่ ดร.เรเกนแบร์ก สนใจในเรื่องของศิลปะการแสดงของไทยอย่างจริงจัง และได้เล็งเห็นว่า นักการละครไทยสนใจจะทำละครแนวใหม่และสนใจละครแบบตะวันตก เขาจึงได้เชิญผู้เชี่ยวชาญทางการละครมาจากมหาวิทยาลัยมิวนิคชื่อ ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ (Dr.Norbert Mayer) มาช่วยสอน สัมมนาทางการละคร และทำภาคสนามเกี่ยวกับละครเบรคชท์โดยตรง เพื่อถ่ายทอดทางวัฒนธรรม (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2542) การทำละครครั้งนั้นมี บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยชาวอเมริกันซึ่งขณะนั้นเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่วิทยาลัยพายัพ มาช่วยทำดนตรี ซึ่งนับเป็น*การพบกันที่เชียงใหม่เพื่อร่วมมือกันทำละครโดยเฉพาะ* (บรูซ แกสตัน, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2543)

---

* เจอร์ซี่ โกโทสกี้ (Jerzy Grotowski) เป็นนักการละครสมัยใหม่ชาวโปแลนด์ ซึ่งสร้างสรรค์ผลงานละครในแนว Poor Theatre ตามแนวคิดที่ว่าละครเป็นห้องปฏิบัติการ(Laboratory)ในการค้นคว้าทดลองของนักแสดงโดยไม่ต้องให้ความสำคัญกับองค์ประกอบทางการละครแบบสมจริง ละครตามแนวทางของโกรโทสกี้อย่างที่เรียกว่าห้องปฏิบัติการทางการละคร(Theatre Laboratory)นี้ถูกผลิตขึ้นในปี 1959 ในเมือง Opole ซึ่งเป็นเมืองเล็กๆในโปแลนด์ ต่อมาจึงได้แพร่หลายออกไปตามมหาวิทยาลัยและเมืองต่างๆหลากหลาย(ดู Grotowski,1968: 9-11).

ปี 2518 คำรณ คุณะดิลก และกลุ่มนักแสดงจากเชียงใหม่กลับมากรุงเทพฯ จากนั้น คำรณ คุณะดิลก ก็ร่วมก่อตั้งคณะละครพระจันทร์เสี้ยวโดยทำหน้าที่ผู้อำนวยการและผู้กำกับการแสดง และผลิตผลงานละครอย่างต่อเนื่องในรูปแบบและชื่อคณะที่หลากหลาย เพื่อหลบเลี่ยงกระแสรุนแรงทางการเมือง เช่น *การใช้ชื่อกลุ่มชมรมละครเพื่อการศึกษา กลุ่มแฉกดาว* เป็นต้น ทั้งนี้ คำรณ คุณะดิลก ได้เล่าไว้ว่า ช่วงเวลานั้นสมาชิกของกลุ่มได้ทำละครม็อบและละครแนวสังคมการเมือง เพื่อแสดงความคิดเห็นและกระตุ้นจิตสำนึกทางการเมืองด้วย จึงต้องใช้ชื่อกลุ่มหลากหลาย เพื่อหลบเลี่ยงการจับแนวทางละครท่ามกลางกระแสความรุนแรงทางการเมือง (สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2542)

ต่อมาเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงเกิดขึ้นจากความร่วมมือของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันอีกครั้ง และมี ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ มาเป็นผู้สอนและกำกับการแสดงเช่นเคย เช่นเดียวกับที่มี บรูซ แกสตันมาช่วยทำดนตรีด้วย ครั้งนี้ ดร.ไมเออร์ เลือกที่จะนำวรรณกรรมการละครของเบรคซท์ชื่อ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาเองเพื่อใช้จัดแสดงในสังคมไทยในปี 2519 (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) หากแต่ในกระบวนการทำงานกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวก็มีส่วนในการสร้างสรรค์และเพิ่มเติมเรื่องราวของไทยเข้าไป โดยนำเสนอขนานมากับเรื่องเดิมของเบรคซท์โดยตลอด และใช้เวลาฝึกฝนงานละครเป็นระยะเวลาหนึ่ง หลังจากการแสดงหลายรอบทั้งที่หอศิลป์ พีระศรี กรุงเทพฯ, ที่เชียงใหม่ และที่มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ ปรากฏว่าละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จและได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ในด้านบวกจากผู้ชมทั้งทางเนื้อหาและวิธีการแสดง

แต่หลังจากเกิดเหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกพระจันทร์เสี้ยว รวมทั้ง คำรณ คุณะดิลก ก็ต้องแยกย้ายกันไป คำรณ เดินทางไปฝรั่งเศส และได้เข้าร่วมทำงานกับคณะละครที่นั่นที่ชื่อ THEATRE DE LA MANDRAGORE โดยเป็นนักแสดงและผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง มีผลงานแสดงอาทิ Antigone Woyzeck Leon & Lena La Mort Dedanton L'Avar La Mort de Bucher Escalade La Liberation และ L'enemi and Terminal โดยออกแสดงตามประเทศต่างๆ เช่น ฝรั่งเศส เบลเยี่ยม อียิปต์ ซีเรีย จอร์แดน เลบานอน สวีเดน โมรอคโค ตูนิเซีย กาบอน การ์ตาร์และซูดาน (คำรณ คุณะดิลก, 2542:71)

เมื่อ คำรณ คุณะดิลกเดินทางกลับประเทศไทย (ในปี 2529) พร้อมๆ กับประสบการณ์ที่ได้จากการเรียนรู้ทางการละครตั้งแต่ครั้งอดีต จากการร่วมงานกับ ดร.ไมเออร์ ในการทำละครเบรคซท์และการทำละครไทยเรื่องอื่นๆ จนถึงช่วงที่ทำงานละครกับคณะละครในฝรั่งเศส 1 ปีต่อมา เขาก็ได้เขียนบทและกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ในปี 2530 ในนามพระจันทร์เสี้ยวการละคร ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และหอศิลป์ พีระศรี และ

เปิดการแสดงตามมหาวิทยาลัยต่างๆ ทั่วประเทศ ในปี 2538 คำรณ ก็เป็นผู้กำกับการแสดงในการนำเสนออีกครั้งกับละครเวที *คือผู้อภิวัฒน์* ในนามพระจันทร์เสี้ยวการละคร ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ และเข้าร่วมโครงการเทศกาลละครครั้งที่ 1 ณ ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ

ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* นี้ได้ถูกกำหนดไว้แต่แรกแล้วว่าเป็น "ละครเอพิค" (Epic Theatre) และเป็นชีวประวัติของท่านรัฐบุรุษอาวุโส ด้วยเหตุผลที่ว่า "*ละครแบบเอพิคเป็นละครที่ไม่เน้นการเร้าอารมณ์ แต่มุ่งให้เกิดความหมายทางด้านความคิดและสติปัญญาในขณะที่รับชม ซึ่งเป็นรูปแบบที่เป็นผลผลิตทางความคิดของแบร์ทอลท์ เบรคชท์*" (คำรณ คุณะดิลก, 2542:81) หากแต่ได้มีการนำเทคนิคของเบรคชท์นี้มาพัฒนาต่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาซึ่งจะว่าไปแล้วก็คือ *เทคนิคละครเรื่องนี้ถูกบังคับด้วยเนื้อหานั่นเอง* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2542) ส่วนจะเป็นในลักษณะใดนั้นจะวิเคราะห์ต่อไป และผลจากการใช้เทคนิคเช่นนี้ก็ทำให้ละครเรื่องนี้ได้รับการวิจารณ์ในด้านบวกว่ามีการนำกลวิธีละครแบบเบรคชท์ (Brechtian) มาใช้พัฒนาต่อได้ประสบความสำเร็จ (ดู เจตนา นาควัชระ, 2530)

จากนั้น คำรณ คุณะดิลก ก็ผลิตผลงานละครเวทีในนามพระจันทร์เสี้ยวการละครสืบต่อมา มีการใช้เทคนิคแบบเบรคชท์บ้างประปราย และในปี 2539 คำรณ ก็นำเสนอละครเวทีเรื่อง *ความฝันกลางเดือนหนาว* ในนามพระจันทร์เสี้ยวและใช้เทคนิคการแสดงแบบเบรคชท์อย่างเด่นชัดอีกครั้ง โดยการใช้เทคนิคการเล่าเรื่อง เทคนิคตัดปะหรือการสลับฉากอย่าง"*การจัดเอาดอนกิโฮเต้ใน Man of La Mancha, นักปฏิวัติใน The Justice, หญิงสาวคนหนึ่งใน Death and the Maiden และ โจเซฟ แมคคาร์ธี ใน The Crucible มาจัดที่ทางรวมไว้ในละครความฝันกลางเดือนหนาว (แสดงเมื่อตุลาคม 2539) เพื่อใช้บอกถึงสภาวะการณ์บางอย่างของยุคสมัยและเพื่อวิพากษ์ตัวละคร*" (นันทขว้าง สิรสุนทร, 2542:12) กระทั่งปี 2542 กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว (ใหม่) นำโดย นิมิตร พิพิธกุล (ลูกศิษย์ของ คำรณ คุณะดิลก ซึ่งเคยร่วมงานกับ คำรณ ตั้งแต่จัดแสดง *คือผู้อภิวัฒน์* ด้วยเทคนิคละครแบบเบรคชท์ในครั้งแรก) ก็นำละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ออกแสดงอีกครั้งในชื่อ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* และจงใจใช้แนวทางละครแบบเบรคชท์ในการนำเสนอโดยตรง ในขณะเดียวกันก็มีการปรับปรุงตีความใหม่ ให้ทันสมัยขึ้นจากครั้งแรกๆ ด้วย (ดูบทวิเคราะห์)

จากที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นว่าพระจันทร์เสี้ยวการละคร โดยเฉพาะ คำรณ คุณะดิลก ซึ่งได้มีส่วนร่วมสำคัญในการทำละครเบรคชท์มาตั้งแต่เริ่มแรก ดูเหมือนว่าจะได้สืบทอดการละครของเบรคชท์ และได้พัฒนาต่อมาด้วยการนำเสนอในรูปละครไทย หากแต่ก็ไม่ได้หมายความว่าการละครของเบรคชท์ซึ่งมีความหมายถึงเนื้อหาแนวทาง ทฤษฎีรวมทั้งหลักการละครของเขาจะส่งผลกระทบต่องานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวโดยภาพรวมทั้งหมด เพราะ

พระจันทร์เสี้ยวการละครเองก็เป็นกลุ่มละครไทยที่ทำละครในแนวที่ให้ความสำคัญกับสังคมและละครความคิดมาตั้งแต่เริ่มแรก ก่อนการทำละครเบรคชท์ในสังคมไทยเป็นครั้งแรกภายใต้ชื่อ *นี่แหละโลก* เสียอีก เห็นได้จากการเลือกบทละครต่างชาติอย่างเรื่อง *แม่* ของกอร์กี้มาทำเป็นละครหรือการสร้างบทละครแนวสังคมการเมืองขึ้นมาเองอย่างเรื่อง *ก่อนอรุณจะรุ่ง* * และเรื่องอื่นๆ อีกหลายเรื่อง เพียงแต่ว่าเมื่อผนวกเข้ากับการเรียนรู้การละครเบรคชท์อย่างจริงจังในช่วงปี 2519 ซึ่งเป็นละครที่มีเนื้อหาและหลักการที่สอดคล้องกัน ก็ทำให้พระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับผลกระทบทางการละครของเบรคชท์เข้าไปผสมผสานให้ชัดเจนขึ้น ทั้งนี้เกิดจากการผสมผสานเทคนิคทางการละครหลากหลาย ดังที่ คำรณ คุณะดิลก (2542) กล่าวไว้ว่า *"เทคนิคแบบเบรคชท์ที่เรากำลังพูดถึงนี้ เบรคชท์เอาเทคนิคตะวันออาเข้าไปใช้และเทคนิคการแสดงลักษณะนี้นั้นจะจำกัดไม่ได้ว่าจะอยู่กับการแสดงแนวทางใดแนวทางหนึ่ง เพราะสามารถโยงกับการแสดงบางอย่างได้* " และจากประเด็นนี้เองที่จะต้องศึกษาวิเคราะห์ต่อไปว่า มีการใช้เทคนิคละครแบบเบรคชท์กับละครแบบใดบ้าง

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ ดูเหมือนว่าผลผลิตจากการทำละครเบรคชท์ในช่วงปี 2516-2519 เป็นผลต่อกลุ่มนักการละครสมัครเล่นของพระจันทร์เสี้ยวกลุ่มนั้นสืบต่อมา เพราะจากการสัมภาษณ์บุคคลที่มีส่วนรวมในการจัดทำและบุคคลที่เคยร่วมแสดงละครเรื่อง *ชนบทหมายเลข 1 ชนบทหมายเลข 2 ชนบทหมายเลข 3 หรือ นี่แหละโลก* ** ในครั้งนั้นล้วนกล่าวว่า ประสบการณ์ในการเรียนรู้และการทำละครครั้งนั้น ผนวกกับความรัก ความสนใจ ในการละครและการทำละครเพื่อชีวิตหรือละครเพื่อสังคมเป็นทุนเดิม เป็นผลสืบต่อมาจนกระทั่งทุกวันนี้ นั่นคือ ละครเบรคชท์ซึ่งเรียนรู้ผ่านครูชาวเยอรมันในช่วงปี 2517 และ 2519 เป็นผลทำให้

---

* เรื่อง *ก่อนอรุณจะรุ่ง* เป็นละครที่มีเนื้อหาสะท้อนสภาพสังคมในช่วงเวลานั้น และปัญหาของคนร่วมสมัย เนื้อหาเป็นเรื่องของครอบครัว ครอบครัวหนึ่งมีพ่อแม่ลูก ลูกชายคนเล็กเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้เข้าร่วมกระบวนการต่อสู้ของนักศึกษาในช่วงเหตุการณ์ตุลาคม 2516 ส่วนพี่ชายเป็นทหารซึ่งต้องมีหน้าที่ปราบปรามขบวนการนักศึกษา ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นเป็นการสะท้อนสภาพความเป็นจริงของสังคมในช่วงเวลานั้น และเป็นการสื่อสารกับยุคสมัยได้อย่างดี

** ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ คุณนัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์ (อดีตเจ้าหน้าที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันผู้ช่วย ดร อันโทน เรเกนแบร์ก ผู้อำนวยการสถาบันเยอรมันในขณะนั้น (2511-2521) เป็นอย่างสูงที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับการจัดทำละครเรื่อง *นี่แหละโลก* รวมทั้งละครชุดชนบทในครั้งนั้น นอกจากนั้นยังกรุณาช่วยติดต่อให้ได้พบกับ คุณกฤษณพงษ์ นาคธน (ปั้ม) และ คุณวิลัดดา วนดุรงค์วรรณ (ตี๊ะ) นักแสดงในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งร่วมแสดงในเรื่อง *นี่แหละโลก* ในปี พ.ศ. 2519 เพื่อสัมภาษณ์โดยตรง ส่วนรายละเอียดในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปในประเด็นของผลกระทบของการละครเบรคชท์ที่มีต่อนักแสดง

บุคคลเหล่านี้ได้นำสิ่งที่เรียนรู้ในครั้งนั้นผนวกเข้ากับแนวคิดทางสังคมที่มีอยู่เดิมมาพัฒนาตนเองและผลงานต่อไป และหลายคนก็ทำงานละครมาจวบจนทุกวันนี้ (แม้ว่าจะไม่ได้จบการศึกษามาทางด้านการละครโดยตรงเลยก็ตาม) โดยใช้แนวทางละครที่ให้ความสำคัญกับการทำงานเป็นทีม มุ่งเน้นพลังงานปัญญาและให้ความสำคัญกับสังคมมากกว่าจะทำละครในแนวที่มีแพร่หลายในวงการละครทีวีและภาพยนตร์ทั่วไป ส่วนจะเป็นเพราะเหตุใดนั้นผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป และนั่นก็แสดงให้เห็นว่า นอกจากละครของเบรคชท์จะส่งผลกระทบต่อการละครร่วมสมัยแล้ว ยังส่งผลต่อนักการละครไทยร่วมสมัยกลุ่มนั้นๆ และน่าจะรวมถึงนักการละครไทยร่วมสมัยกลุ่มอื่นๆ ต่อไปด้วย

4.3 *"นี่แหละโลก"* : จากวรรณกรรมการละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ สู่การแสดงในสังคมไทย

ศิลปะการละครเป็นการ "สื่อสาร" ชนิดหนึ่งที่มี "สื่อ" เป็นตัวบทวรรณกรรมและการแสดง และอันที่จริงเราก็เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับการแสดงมานานแล้ว ตั้งแต่เริ่มมีการเขียนทฤษฎีแทรจิดี โดย อริสโตเติล ซึ่งได้วิเคราะห์แทรจิดีไว้ในฐานะที่ต้องปรากฏร่วมกับศิลปะอื่นๆ ที่สำคัญคือ การแสดงและเมื่อกล่าวถึงวรรณกรรมการละคร นั่นย่อมเป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงโดยตรง เพราะนอกเหนือจากจะเป็นเรื่องที่เขียนไว้อ่านแล้ว ยังเป็นเรื่องที่เขียนไว้สำหรับใช้จัดแสดงเป็นสำคัญด้วย วรรณกรรมการละครของเบรคชท์เองก็เขียนไว้สำหรับการแสดงโดยตรงเช่นกัน แต่เมื่อมีการนำละครของเขาข้ามวัฒนธรรมมาจัดแสดงในสังคมไทยย่อมไม่สามารถนำมาจัดแสดงได้ทันทีโดยปราศจากการแปล และ*ผลสำคัญของการแปลอย่างหนึ่งก็คือ รูปแบบและเนื้อหาของงานแปล เป็นสิ่งที่ได้ดัดแปลงแล้ว จึงเป็นรูปที่สามารถแทรกซึมเข้าไปในประเพณีทางวรรณกรรมของอีกชาติหนึ่งได้โดยตรง* (Shaw อ้างถึงในสุธา ศาสตรี, 2526:196)

แม้ว่าวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* จะเขียนขึ้นเพื่อจัดแสดง*โดยตรง*แต่ประเด็นทางวรรณศิลป์ก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจมองข้าม ด้วยเหตุนี้สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นหลักในการศึกษาเปรียบเทียบการนำวรรณกรรมมาทำเป็นละครก็คือ ลักษณะเนื้อหา ภาษา แนวคิดหลัก กลวิธีการนำเสนอ รวมทั้งหลักการและบริบททางสังคมที่สะท้อนอยู่ในตัวบทวรรณกรรม และเนื่องจากการละครเป็นศิลปะที่รวมศิลปะอื่นๆ ไว้หลายแขนง ทั้งวรรณศิลป์ คีตศิลป์ นาฏศิลป์หรือแม้กระทั่งวิจิตรศิลป์ ฯลฯ ซึ่งล้วนประกอบกันเพื่อเอื้อเฟื้อต่อละครแต่ละเรื่อง ด้วยเหตุนี้ เมื่อมีการนำวรรณกรรมการละครมาจัดแสดงจึงจำเป็นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะศึกษา

วิเคราะห์องค์ประกอบทางการละครอื่นๆ ด้วย ได้แก่ ฉาก ดนตรี การแต่งกาย แสง เสียง ฯลฯ และที่สำคัญคือ เทคนิคกลวิธีในาารจัดแสดงรวมทั้งปรัชญาหรือหลักการแสดง

เบรคชท์เองก็ได้วางรากฐานทางการละครไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวทุกๆ ด้านทั้งในเรื่องของตัวบท เทคนิค กลวิธี แนวทาง ทฤษฎีและปรัชญาการละคร ดังนั้นเมื่อมีการนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์มาจัดแสดงในรูปของละครไทย จึงไม่อาจจะละเลยประเด็นต่างๆ เหล่านี้ไปได้เช่นกัน

อาจกล่าวได้ว่า การแสดงละครเบรคชท์ตามแบบของเบรคชท์ก็คือ การทำให้ตัวบทและทฤษฎีละครของเขาปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรม ซึ่งจะเป็นบทพิสูจน์เนื้อหาและหลักการของเขาได้ทางหนึ่ง กลวิธีการนำเสนอ การปรับแปลง แนวทางของการจัดทำ และผลกระทบที่เกิดขึ้นกับการละครไทยก็จะเป็นสิ่งพิสูจน์ความสามารถของผู้จัดทำได้อีกทางหนึ่ง ดังนั้นการศึกษาเปรียบเทียบโดยใช้พื้นฐานการละครเบรคชท์ ดังที่วิเคราะห์ไว้ในบทที่ 2 รวมทั้งกลวิธีการปรับแปลงให้เป็นละครไทย จึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการศึกษาตัวบทวรรณกรรม

ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* เป็นละครไทยที่แปลและปรับแปลงมาจากวรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* โดยตรง และจัดแสดงในนามของพระจันทร์เสี้ยวการละคร เมื่อช่วงเดือนมิถุนายน 2519 ที่หอศิลป์ พิระศรี กรุงเทพฯ หลายรอบ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ (1 รอบ) และที่เชียงใหม่ (อีกหลายรอบ) (กฤษณพงษ์ นาคธนและวิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544)

หากแต่ในการศึกษาเปรียบเทียบตัวบทวรรณกรรมและการแสดงค่อนข้างจะเป็นปัญหาสำหรับผู้วิจัยอยู่พอสมควร เพราะข้อมูลที่มีอยู่นั้นไม่สมบูรณ์ ต้นฉบับบางส่วนสูญหายและไม่มีเทปบันทึกการแสดงใดๆ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยก็จะใช้ต้นฉบับวรรณกรรมเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Aushahme und die Regel)* ของเบรคชท์ซึ่งตีพิมพ์ใน Gesammelte Werke เล่ม 1 เป็นหลักในการศึกษาเปรียบเทียบกับฉบับที่แปลจากภาษาเยอรมันเป็นภาษาไทยเพื่อใช้ในการจัดแสดงโดยตรงในครั้งนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉบับแปลโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สะรัช บุญยรัตพันธ์* (ซึ่งผู้วิจัยสืบค้นได้จากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน) ผนวกกับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ (ผู้มีส่วนร่วมในการแสดงและผู้ชม) บทวิจารณ์ รวมทั้งข่าวสารทางการละครเกี่ยวกับ

---

* ในขณะนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สะรัช บุญยรัตพันธ์ เป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และทางสถาบันวัฒนธรรมได้ขอให้อาจารย์เป็นผู้แปลวรรณกรรมเรื่อง "*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*" ของเบรคชท์มาเป็นภาษาไทย เพื่อใช้ในการจัดแสดง ในการแปลอาจารย์ถอดความมาจากภาษาเยอรมันโดยตรง แต่เปลี่ยนชื่อเรื่องเสียใหม่เป็นชื่อ *นี่หรือโลก* เพราะเห็นว่าเข้ากับท้องเรื่องมากกว่า (ดูเจตนา นาควัชระ, 2530:224)

เรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งผู้วิจัยสืบค้นได้ทั้งหมดมาประมวลเข้าด้วยกัน และจากการศึกษาพบว่าบทแปลนี้เป็นการถอดความจากภาษาเยอรมันโดยตรง ส่วนการถ่ายทอดแนวคิดหลักจากวรรณกรรมสู่การแสดงนั้นก็ค่อนข้างจะสมบูรณ์ เพียงแต่ในการจัดแสดงมีการปรับแปลง และสร้างบทใหม่เสริมจากบทแปลงเพื่อให้เข้ากับบริบททางสังคมไทยด้วยเนื้อหาและกลวิธีแบบไทยๆ ด้วย ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะ "สื่อสาร" เรื่องราวกับคนไทยโดยตรง

แม้การนำวรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทยจะเกิดขึ้นจากการแปลให้กลายเป็นตัวบทวรรณกรรมไทยเสียก่อน และในการแปลนั้นก็เป็นการแปลถอดความมาจากภาษาเยอรมันโดยตรง เพื่อใช้เป็นหลักในการจัดแสดง แต่ผู้แปลและผู้จัดแสดงไม่ใช่บุคคลคนเดียวกัน และ"*ตัวบทที่ใช้จัดแสดงจริงส่วนหนึ่งก็เกิดขึ้นจาก "การด้น" ซึ่งเป็นผลจากการฝึกซ้อมและการแสดงสดในแต่ละครั้งมากกว่าที่จะเป็นการนำเสนอตามบทแปลทั้งหมด*" (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544) นอกจากนั้นตัวบทที่เกิดจาก "การด้น" เหล่านี้ก็เป็นการสร้างขึ้นมาเพื่อจัดแสดงมากกว่าจะเป็นการสร้างเพื่ออ่าน ดังนั้นในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทละครฉบับภาษาเยอรมันกับตัวบทละครฉบับภาษาไทยที่เป็นบทในการจัดแสดง ผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ในประเด็นทางวรรณศิลป์โดยละเอียด แต่จะเน้นหนักในการศึกษาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมการละครกับการแสดงโดยภาพรวมมากกว่า

จากการศึกษาพบว่า ขั้นตอนในการทำงานก่อนที่จะมาเป็นละครเรื่อง *นี่แหละโลก* มีอยู่ 3 ระดับ ตั้งแต่

1. การเลือกบทวรรณกรรมการละครมาโดยผู้กำกับชาวเยอรมัน ซึ่งทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเชิญมา
2. การแปลบทจากภาษาเยอรมันมาเป็นภาษาไทย โดย สะรัช บุญยรัตพันธ์
3. การด้น เนื้อหาไทยเสริมจากบทแปล โดยกลุ่มนักแสดงของพระจันทร์เสี้ยวการละคร (ซึ่งเกิดขึ้นตามแนวคิดของผู้กำกับ)

ด้วยเหตุนี้ ในการศึกษาวิเคราะห์เรื่อง *นี่แหละโลก* จึงต้องกล่าวเชื่อมโยงขั้นตอนการทำงานทั้ง 3 ระดับนี้ได้ ได้แก่

1. ลักษณะเด่นและเนื้อหาของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* รวมทั้งมูลเหตุและความเป็นมาของการนำวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทย
2. ลักษณะการแปลวรรณกรรมการละครเยอรมันมาเป็นบทไทยเรื่อง *นี่หรือโลก*

3. ลักษณะการถ่ายทอดและการดัดแปลงตัวบทวรรณกรรมการละครมาเป็นการแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก*

นอกจากนั้น ประเด็นสำคัญที่ไม่ควรมองข้ามในการศึกษาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมการละคร และการแสดงซึ่งเกิดจากการนำวรรณกรรมการละครของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทยก็คือ แนวคิดหลักหรือสารสำคัญของเรื่องที่ผู้ประพันธ์และผู้จัดแสดงต้องการจะสื่อ ทั้งนี้เพราะเป็นประเด็นหลักที่สามารถศึกษาเปรียบเทียบได้ว่า เมื่อมีการนำวรรณกรรมของเบรคซท์มาจัดแสดงในสังคมไทย ผู้จัดทำได้ดัดแปลงหรือเปลี่ยนแปลงวรรณกรรมเรื่องนั้นๆ ไปมากน้อยเพียงไรหรือไม่ นอกจากนั้นยังเป็นการแสดงให้เห็นความแตกต่างกันโดยธรรมชาติของ "สื่อศิลปะ" ที่ต่างชนิดกันระหว่างวรรณกรรมกับการแสดง รวมทั้งผลของการใช้สื่อ การแสดงในการสื่อสารไปยังผู้รับสารโดยตรงด้วย

ผู้วิจัยได้กล่าวไว้บ้างแล้วว่า การถ่ายทอดแนวคิดหลักจากวรรณกรรมของเบรคซท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* สู่การแสดงในสังคมไทยนั้นค่อนข้างจะสมบูรณ์ เพียงแต่มีการปรับแปลงให้เข้ากับบริบททางสังคมไทยด้วยเนื้อหา และกลวิธีแบบไทยๆ ด้วย เพื่อจะ "สื่อสาร" เรื่องราวกับคนไทยโดยตรง ดังนั้นในการศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับการแสดง ในกรณีของการนำวรรณกรรมต่างชาติมาจัดแสดงในสังคมไทยดังกล่าว ผู้วิจัยจะเน้นในรายละเอียดต่างๆ เพื่อให้ครอบคลุมองค์ประกอบทั้งสามในการศึกษาวรรณคดีและการละคร ได้แก่ ผู้สร้าง ตัวงาน และผู้รับ ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะเด่นและเนื้อหาของวรรณกรรมการละครของเบรคซท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme and die Regel)*
2. มูลเหตุและความเป็นมาของการนำวรรณกรรมเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทย
3. ลักษณะการแปลวรรณกรรมเยอรมันเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาเป็นบทไทยเรื่อง *นี่แหละโลก* : จากวรรณศิลป์ของ แบร์ทอลท์ เบรคซท์สู่การแปลเป็นภาษาไทย
4. ลักษณะการถ่ายทอดและการดัดแปลงตัวบทวรรณกรรมมาจัดแสดงในสังคมไทย
   ก ลักษณะเนื้อหา
      4.1 แนวคิดหลักและกลวิธีการนำเสนอแนวคิดหลัก : ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* กับเรื่อง *นี่แหละโลก*
      4.2 จากตัวละครสู่ตัวแสดง : การถ่ายทอดและการประยุกต์ตัวละครในวรรณกรรมเยอรมันสู่ตัวแสดงในละครเวทีไทย
      4.3 ฉาก : การประยุกต์เนื้อหาสู่เหตุการณ์ร่วมสมัยในสังคมไทย

ข ลักษณะรูปแบบ

4.4 เทคนิคในการเล่าเรื่องและเทคนิคการแสดง : จากแบบละครของเบรคชท์สู่การแสดงละครไทย (ศึกษาวิเคราะห์จากองค์ประกอบของละครเวที)

ค ปรัชญาทางการละคร

4.5 หลักการละคร : ศึกษาเปรียบเทียบกับหลักการละครของเบรคชท์

5. ปฏิกิริยาของผู้ชมและนักวิจารณ์

6. ผลกระทบของการนำเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทย

4.3.1 ลักษณะเด่นและเนื้อหาของวรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* *(Die Ausnahme und die Regel)*

ก่อนที่จะนำเสนอประเด็นของการรับวัฒนธรรมตะวันตกและการศึกษาเปรียบเทียบ ผู้วิจัยต้องกล่าวถึงตัวบทและลักษณะเด่นของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ตามที่เบรคชท์ประพันธ์ไว้พอสังเขปเสียก่อน ดังนี้

บทละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นี้ เบรคชท์เขียนขึ้นในปี 1930 (รวบรวมไว้ในรวมผลงานของเบรคชท์ (Gesammelte Werke) เล่ม 1) ผู้ร่วมงานของเบรคชท์คือ เอลิซาเบธ เฮาพท์มัน (Elisabeth Hauptmann) เอมิล บูริ (Emil Burri) และเพาล์ เดสเซา (Paul Dessau) ซึ่งทำดนตรีในปี 1948 จัดแสดงครั้งแรกเมื่อปี 1938 ในปาเลสไตน์ (ดู Willett, 1977:40) เป็นละครที่จัดอยู่ในประเภทของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) (ดู Knopf, 1980:115) และเป็นละครบทเรียนสำหรับนักเรียน นักศึกษา (Lehrstück für Schulen) (ดู Völker, 1979:147) และหากย้อนกลับไปดูบทที่ 2 จะพบว่า ละครเรื่องนี้เบรคชท์เขียนขึ้นในช่วงที่ได้ศึกษาทฤษฎีมาร์กซิสต์มาระยะหนึ่งแล้ว และ เจตนา นาควัชระ (2526) ก็จัดละครเรื่องนี้ไว้ในละครที่มีเนื้อหา "*เพื่อความอยู่รอดของส่วนรวม*" (ดูหน้า 69) ส่วนผู้วิจัยจัดไว้เป็นผลงานช่วงที่ 2 ของเบรคชท์ ซึ่งมีลักษณะของ "ละครบทเรียน" อิงทฤษฎีแบบมาร์กซิสต์

เจตนา นาควัชระ (2526) ได้อธิบายคำว่า ละครบทเรียนซึ่งมาจากภาษาเยอรมันที่ว่า "Lehrstück" ไว้ดังนี้ *คำว่า "lehren" แปลว่าสอน คำว่า "stück" แปลว่าละคร คำว่า "Lehrstück" ก็คือละครที่มีหน้าที่สอน ซึ่งในกรณีของละครเบรคชท์ก็จัดได้ว่าเป็นการสอนให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง นอกจากนั้นคำว่า "Lehrstück" ยังกินความหมายในแง่ของละครที่เป็น "แบบฝึกหัด" ได้อีกด้วย คือเป็นละครที่เบรคชท์ระบุไว้ว่า เขียนขึ้นไว้เป็น*

แบบฝึกหัดการแสดงสำหรับนักเรียนหรือนักแสดงสมัครเล่น เราจึงอาจจะต้องแปลคำว่า "Lehrstück" เป็นภาษาไทยว่า "ละครบทเรียน" คือเป็นทั้งบทเรียนในเรื่องของความคิดทางสังคม การเมือง และบทเรียนในด้านของศิลปะการละคร "ละครบทเรียน" เหล่านี้ เขียนขึ้นอย่างประณีต มีโครงสร้างที่เรียบง่าย ไม่จำเป็นต้องใช้ฉากและเครื่องไม้เครื่องมือในการแสดงแบบพิสดารอะไร เหมาะสำหรับการแสดงอย่างเป็นกันเองแบบที่เรียกว่าเล่นเองดูเองในหมู่คนที่รู้จักกัน หรือในโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" นั้น เบรคชท์แนะนำไว้ว่าเหมาะสมเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักแสดงสมัครเล่น (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2526:49) *ซึ่งต่างจากละครยุคหลังๆ ที่ต้องใช้นักแสดงอาชีพที่มีความชำนาญสูงและอาจเกินความสามารถของนักแสดงสมัครเล่น* เบรคชท์แนะนำงานชิ้นนี้ไว้ในจดหมายถึงผู้กำกับชาวสวีเดนว่า เป็นละคร*ที่เหมาะสำหรับการฝึกแสดงและสำหรับนักแสดงที่ไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญ (für Einstudierungen und für unprofessionelle Theater)* (Brechts Modell der Lehrstück:197 อ้างถึงใน Knopf, 1980:115)

แม้เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* จะไม่ใช่ละครที่มีชื่อเสียงเช่นละครรุ่นหลังๆ อย่าง *ชีวิตของกาลิเลโอ คนดีแห่งเสฉวน แม่คูราะกับลูกของเธอ* ฯลฯ แต่ก็ถือว่าเป็น *แบบฉบับของ "ละครเบรคชท์" ได้อย่างดี* (2526:69) นักวิชาการเรื่องเบรคชท์บางคนจัดละครเรื่องนี้ไว้เป็น "ละครแบบมาร์กซิสต์" (Marxist play) เพราะมีเนื้อหาที่บ่งชัดถึงความขัดแย้งทางชนชั้นในสังคม ซึ่งเป็นผลจากการศึกษาแนวคิดมาร์กซิสต์ตั้งแต่ปี 1926 ของเบรคชท์เอง และละครเรื่องนี้ก็มีลักษณะที่สะท้อนแนวคิดแบบมาร์กซิสต์เกี่ยวกับสภาพสังคม การเมือง ในช่วงสมัยของเขาอย่างเด่นชัด (ดู Morley, 1977:41) หากแต่ผู้วิจัยเห็นว่า ละครเรื่องนี้สอดแทรกแนวคิดที่ลึกซึ้งกว่าการเป็นละครแนวมาร์กซิสต์ ที่มีเป้าหมายในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองแบบธรรมดา กล่าวคือนอกจากละครเรื่องนี้จะนำเสนอปัญหาความแตกต่างทางชนชั้นในสังคมและกระตุ้นให้ผู้ชมสำนึกในปัญหาอันหนักหน่วงของสังคมและช่วยหาทางออกให้ด้วยแล้ว ยังนำเสนอประเด็นทางปรัชญาอิงแนวคิดมนุษยนิยมด้วยการแสดงธรรมชาติของมนุษย์ และพฤติกรรมที่มนุษย์ปฏิบัติต่อกันด้วยความไม่เข้าใจ ผ่านสิ่งที่เป็น "ข้อยกเว้น" และ "กฎเกณฑ์" ได้อย่างน่าสนใจและซับซ้อนพอสมควร ในขณะเดียวกันเบรคชท์ก็ไม่ได้บอกวิธีแก้ปัญหาอย่างตรงไปตรงมา และก็ไม่ได้ชี้นำว่า การแก้ปัญหาคือการปฏิวัติ (ตามทฤษฎีมาร์กซิสต์) แต่อย่างใด

ในเรื่องกลวิธีการทำงาน เบรคชท์ได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง มีการทำการทดลองก่อนการตีพิมพ์เผยแพร่หลายหน และเขาก็กำหนดให้*มีคอรัสซึ่งมีหน้าที่เป็นองค์ประกอบในการเชื่อมโยงเรื่องราวและวิพากษ์วิจารณ์ (Chor als verbindendes und kommentierendes Element)* (1980:115) และนำเสนอละครในลักษณะที่เป็น "สาธกนิยายบนเวที" หรือ "ละครอุทาหรณ์" (Bühnenparable) โดยกำหนด*ให้เรื่องราวเกิดในประเทศมองโกเลีย ในช่วง 1900-*

1930 (ดู Willett, 1977:40) และเชิญชวนให้ผู้ชมพิจารณาเรื่องราวการเดินทางของบุคคลในเรื่องอย่างตรงไปตรงมา พร้อมๆ ไปกับเรียกร้องให้ผู้ชมใช้สติคิดพิจารณาใคร่ครวญพร้อมกันไปด้วย

เบรคชท์ใช้บทเพลงกล่าวไว้ตั้งแต่ปฐมบทของเรื่องว่า

"...จงเฝ้าสังเกต พฤติกรรมของคนเหล่านี้ไว้ให้ดี :
สิ่งใดที่เห็นว่ามันไม่แปลก ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก
สิ่งใดที่เห็นว่าเป็นสิ่งคุ้นชินธรรมดา ก็จงดูว่ามันเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้
สิ่งใดที่เห็นเป็นกฎเกณฑ์ ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่ไม่เข้าใจ"

(Brecht, Stücke:237, ผู้วิจัย, แปล)

และกลับมากล่าวย้ำอีกครั้งในตอนปัจฉิมบท เพื่อให้ผู้ชมช่วยหาทางออกและคิดวิธีแก้ไขมิให้ต้องเกิดปัญหาเฉกเช่น เรื่องราวนี้ด้วยว่า

"...และหากท่านได้พบสิ่งไม่ชอบมาพากลที่ใด
ขอให้หาทางช่วยด้วย" (p.260, ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือผู้ชมจะมีส่วนร่วมไปกับเรื่องราวบนเวทีด้วยกลวิธีแสดงแบบเอพิค เช่นการเล่าเรื่อง การวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราว การมีปฏิสัมพันธ์กับคนดู ฯลฯ ทั้งนี้ก็เพื่อมิให้ละครมีลักษณะสมจริงจนเกิดมายาทางการละครหรือทำให้ผู้ชมเคลิบเคลิ้มคล้อยตามไปจนลืมที่จะใช้ความคิดพิจารณานั่นเอง

ผลงานชิ้นนี้มีนัยทางสังคมการเมืองและนัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ในสังคมจากเหตุการณ์สำคัญ 2 ส่วน ที่ถูกแสดงด้วยการบอกคนดูอย่างตรงไปตรงมาไม่อ้อมค้อม มีระยะห่างและให้คิดไปพร้อมๆ กัน ซึ่งล้วนเป็นไปตามเทคนิคและทฤษฎีละครของเบรคชท์ ส่วนประกอบสำคัญของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่มี 2 ส่วนนี้คือ ส่วนแรกเป็นเรื่องของการเดินทางของบุคคล 3 คน และส่วนที่สองเป็นเรื่องของการพิจารณาคดีในศาล

เรื่องของการเดินทางมีอยู่ว่า พ่อค้าคนหนึ่งต้องการสัมปทานน้ำมันจึงได้ว่าจ้าง คนนำทาง 1 คน และลูกหาบอีก 1 คน ที่มีหน้าที่แบกขนสัมภาระ เพื่อเดินทางไปยังบ่อน้ำมันท่ามกลางทะเลทรายในเมืองอูรกา (Urga) พวกเขาทั้งสามต้องเดินทางผ่านทะเลทรายที่ยากลำบากเพื่อไปยังบ่อน้ำมัน ในขณะเดียวกันพ่อค้าก็มีคู่แข่งที่กำลังเดินทางไปในจุดหมายเดียวกัน เขาจึงต้องเร่งการเดินทางเพื่อเอาชนะคู่แข่ง และสั่งให้คนนำทางบังคับลูกน้องซึ่งหมายถึงลูกหาบ ให้เดินทางข้ามวันข้ามคืนโดยไม่หยุดพัก ในระหว่างการเดินทางนั้นเบรคชท์แสดงให้เห็นถึงประเด็นของความไม่เท่าเทียมกัน และความขัดแย้งของตัวละครในเรื่องอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะความขัดแย้งระหว่างชนชั้นของบุคคลในสังคม ซึ่งมีพ่อค้าเป็นตัวแทนของคน

ชั้นที่ 1 (นายทุนหรือผู้มีอำนาจเงิน) คนนำทางเป็นตัวแทนของชนชั้นที่สองหรือชนชั้นกลาง ส่วนลูกหาบหรือกุลี (Kuli) เป็นตัวแทนของชนชั้นที่สาม คนชั้นล่างและคนใช้แรงงาน ซึ่งถือว่าเป็นชนชั้นที่ต่ำที่สุดและพ่อค้าก็กดขี่ข่มเหงมากที่สุด

เมื่อพวกเขาเดินทางมาถึงสถานีฮัน ซึ่งเป็นสถานีสุดท้ายก่อนเดินทางไปในช่วงที่ลำบากที่สุด (นั่นคือช่วงที่จะไม่ค่อยมีผู้คนผ่านไปมา, มีโจรผู้ร้ายชุกชุม รวมทั้งยังเป็นช่วงที่ต้องข้ามทะเลทรายที่กันดารและข้ามแม่น้ำมีร์ (Mir)) พ่อค้าก็ได้ไล่คนนำทางออกเพราะเห็นว่าคนนำทางดูจะเห็นอกเห็นใจลูกหาบ ซึ่งถือเป็นคนต่างชนชั้นกันจนเกินไป และเกรงว่าทั้งสองจะเข้าพวกกัน และกลายเป็นอันตรายแก่ตนต่อไป เมื่อไล่คนนำทางออกดังนี้แล้ว ลูกหาบก็ต้องมีหน้าที่ทั้งนำทางและแบกขนสัมภาระไปด้วย ทั้งๆ ที่ไม่ได้รู้จักถนนหนทางเลยแม้แต่น้อย เมื่อคนนำทางจะบอกทางให้แก่ลูกหาบ ลูกหาบก็เกรงว่าพ่อค้าจะยิ่งไม่พอใจที่คนนำทางมาให้ความสนิทสนมตน เจ้าของร้านค้าที่สถานีฮันจึงเป็นผู้บอกทางให้แก่ลูกหาบ และก่อนที่จะต้องแยกทางกันไป คนนำทางก็ได้แอบมอบกระติกน้ำให้แก่ลูกหาบไว้ เผื่อว่าจะหลงทางและขาดน้ำ

ทั้งพ่อค้าและลูกหาบต้องเดินทางข้ามทะเลทรายที่ยากลำบาก และพ่อค้าก็กดขี่เอารัดเอาเปรียบและใช้งานลูกหาบอย่างหนัก ครั้งหนึ่งเขาขู่บังคับลูกหาบด้วยปืนให้ข้ามแม่น้ำมีร์ที่ลึกและไหลเชี่ยวเสียจนทำให้กุลีต้องแขนหัก ทั้งนี้เพราะเขาไม่ต้องการเสียเวลาอยู่รอจนน้ำลดได้เลย อย่างไรก็ตามเขาก็เป็นผู้ช่วยชีวิตลูกหาบไว้ด้วย ทั้งสองเดินหลงทางและเริ่มขาดแคลนน้ำดื่ม ด้วยความโมโหพ่อค้าก็ทุบตีลูกหาบและลืมไปว่าการใช้กำลังทำร้ายลูกหาบในขณะที่เดินทางกันไปเพียงลำพังสองคนนั้นอาจทำให้ลูกหาบคิดแก้แค้นได้ทุกเมื่อ ในระหว่างการพักค้างแรมในคืนหนึ่งลูกหาบต้องกางเต้นท์ให้พ่อค้าทั้งๆ ที่แขนเจ็บ แต่พ่อค้าก็ระแวงว่าลูกหาบจะคิดแค้นและอาจแก้แค้นได้ทุกเมื่อ จึงไม่ยอมเข้าไปนอนในเต้นท์ และแล้วลูกหาบก็เกิดกลัวว่าหากพ่อค้าตายไปเพราะขาดน้ำ ในขณะที่ตนยังมีชีวิตและแข็งแรงดีอยู่ เพราะมีน้ำดื่ม (ที่คนนำทาง แอบมอบไว้ให้) ตนก็จะมีความผิด จึงได้ตัดสินใจจะนำกระติกน้ำไปมอบให้พ่อค้า แต่พ่อค้าก็เข้าใจผิดคิดว่าลูกหาบจะแอบเอาก้อนหินมาฆ่าตนในขณะที่กำลังนอนหลับ พ่อค้าจึงได้ใช้ปืนยิงลูกหาบไปหลายนัดจนเขาถึงแก่ความตาย

ฉากการพิจารณาคดีในศาล เป็นเรื่องที่ภรรยาของลูกหาบนำเรื่องที่ลูกหาบถูกฆ่าตายโดยไม่มีความผิดขึ้นฟ้องร้องต่อศาล เพื่อเรียกร้องค่าเสียหายจากพ่อค้า ในการฟ้องร้องครั้งนี้มีคนนำทางเป็นพยานปากสำคัญที่ยืนยันได้ว่าลูกหาบจะนำกระติกน้ำ (ซึ่งคนนำทางแอบมอบไว้ให้) ไปมอบให้พ่อค้าไม่ใช่ก้อนหิน เนื้อหาของส่วนนี้ควรจะเป็นส่วนพลิกผันสถานการณ์และแสดงให้เห็นได้ว่า พ่อค้าเข้าใจผิดและลูกหาบก็ไม่ได้ประสงค์ร้ายกับพ่อค้าแต่อย่างใด *หากแต่ฉากของศาลกลับไม่ได้มีผลในทางพลิกผันสถานการณ์ไปเช่นนั้น และนี่ก็เป็นเทคนิค "การทำให้แปลก"*

อย่างหนึ่งของเบรคซท์ (ดู Knopf, 1980:115) เพราะเป็นการทำให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นไม่เป็นไปอย่างที่ควรจะเป็น นั่นคือ เรื่องกลับกลายเป็นว่า สิ่งที่ลูกหาบทำเป็นสิ่งผิดปกติธรรมดา เป็น "ข้อยกเว้น" เพราะไม่มีเหตุผลอะไรและไม่น่าเป็นไปได้ที่ลูกหาบจะนำน้ำไปให้พ่อค้าที่โหดร้ายกับตนมาตลอดเช่นนั้น ส่วนสิ่งที่พ่อค้าทำลงไปนั้นเป็นเรื่องปกติธรรมดา เป็น "กฎเกณฑ์" ที่ในสถานการณ์เช่นนั้น พ่อค้าย่อมต้องหวาดระแวงและกลัวว่าลูกหาบจะมาแก้แค้นตนได้ทุกเมื่อ ยิ่งพ่อค้าเล่าให้ศาลฟังมากเท่าไรถึงการกระทำเลวร้ายที่ปฏิบัติต่อลูกหาบ สิ่งที่พ่อค้าทำก็เป็นเรื่องปกติธรรมดามากขึ้นเท่านั้น การฆ่าลูกหาบตายจึงเป็นเรื่องสมเหตุสมผล ด้วยเหตุนี้ศาลจึงพิพากษาให้พ่อค้าเป็นฝ่ายพ้นผิด

จากลักษณะเนื้อหาและการดำเนินเรื่องที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ละครเรื่องนี้ไม่มีความสลับซับซ้อนในเชิงเนื้อหาและพฤติกรรมของตัวละครแต่อย่างใด เบรคซท์เล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา ผ่านตัวละครสำคัญเพียงไม่กี่ตัว แต่ก็สามารถสื่อความหมายในเรื่องสังคมและเรื่องของชีวิตได้อย่างคมคาย ด้วยเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงสภาวะกดดันที่มีผลต่อความรู้สึกนึกคิดภายในและเชื่อมโยงสู่การกระทำที่นำไปสู่จุดจบของเหตุการณ์ต่อไป

สภาวะกดดันที่ว่านี้ก็คือ เรื่องของการแข่งขันและการเผชิญสถานการณ์ที่ยากลำบากท่ามกลางทะเลทราย และสิ่งนี้ก็นำไปสู่ความขัดแย้งของตัวละคร ภายใต้พื้นฐานของข้อกำหนดทางสังคม

หากจะมองในประเด็นของสังคมการเมืองนั้น เบรคซท์ก็นำเสนออย่างชัดเจนผ่านพฤติกรรมของตัวละครหลัก 3 ตัว ได้แก่ พ่อค้า (Kaufmann), คนนำทาง (Führer) และลูกหาบหรือกุลี (Kuli) ซึ่งจะเห็นได้ว่าบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของตัวละครทั้งสาม ไม่ได้ถูกกำหนดไว้ให้เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล แต่เป็นสัญลักษณ์แทนชนชั้นทางสังคม 3 ชนชั้นมากกว่า *ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละครก็ไม่ได้เป็นเรื่องของความขัดแย้งในระดับของบุคคล แต่เป็นสิ่งที่กำหนดจากตำแหน่งทางชนชั้น* (ดู 1980:114)

พ่อค้าก็คือตัวแทนของคนชั้นที่หนึ่งได้แก่ นายทุน คนนำทางก็คือ ตัวแทนของคนชั้นกลาง ส่วนลูกหาบก็คือ ตัวแทนของคนชั้นล่างหรือชนชั้นแรงงาน พฤติกรรมที่ตัวละครปฏิบัติต่อกันเป็นผลมาจากสภาวการณ์ของโลกในเรื่องความแตกต่างทางชนชั้นในสังคม สิ่งที่พ่อค้าปฏิบัติต่อบุคคลในชนชั้นต่ำกว่าเขาก็คือการกดขี่ วางอำนาจ และเอารัดเอาเปรียบ ในฉากแรกเบรคซท์ก็แสดงให้เห็นท่าทีวางอำนาจและข่มขู่ลูกจ้างของพ่อค้าได้อย่างชัดแจ้งแล้วในบทพูดที่ว่า

> *"Seht ihr ,da sind sie uns schon wieder auf den Fersen !Zum Führer: Warum treibt du den Träger nicht an?Ich habe dich engagiert,damit du ihn antreibst,aber ihr wollt spazierengehen für mein Geld.Hast du eine*

Ahnung,was die Reise kostet?Euer Geld ist es ja nicht(.)So schlag den Kerl doch.Ich bin nicht für Schlagen,aber jetzt muss man schlagen.

"...พวกแกเห็นมั้ยว่าพวกคู่แข่งมันตามกันมาติดๆ แล้ว (หันไปพูดกับคนนำทาง) ทำไมแกไม่เร่งลูกน้องของแกเขา ฉันจ้างแกมาเพื่อให้มาเร่งคนของแก (คนแบกสัมภาระ) นะโว้ย แต่พวกแกกลับจะมาเดินเล่นเฉิบๆ แล้วจะมาเอาเงินจากฉันหรือไง พวกแกรู้มั้ยว่าฉันเสียค่าใช้จ่ายไปเท่าไร ใช่สิมันไม่ใช่เงินของพวกแกนี่ (...) เอ้าซ้อมไอ้หมอนั่นทีซิ ฉันไม่อยากจะลงไม้ลงมือหรอกนะ แต่ตอนนี้มันต้องลงไม้ลงมือกันบ้างแล้ว"

(Stücke, 238-ผู้วิจัย, แปล)

ส่วนสิ่งที่คนนำทางและลูกหาบปฏิบัติต่อบุคคลในชนชั้นที่เหนือกว่าเขาก็คือ การรับสภาพและยอมจำนน คนนำทางกล่าวกับตนเองด้วยความระแวงเมื่อพ่อค้ามาแสแสร้งทำดีกับตนว่า *"Ich fürchte ,er plannt etwas mit uns (...) Ich und der Träger müssen es aushalten.Denn sonst zahlt er uns den Lohn nicht oder jagt uns fort mitten in der Wüste."...น่ากลัวว่าเขากำลังวางแผนอุบาทว์อะไรสักอย่าง(...) ยังไงซะฉันและคนแบกสัมภาระนั่นก็อยู่ในสภาพที่ต้องยอมจำนน ไม่งั้นเดี๋ยวเขาเล่นไม่จ่ายเงินขึ้นมา หรือไม่ก็ไล่เราออกเสียกลางทางเราก็แย่เท่านั้นเอง"* (Stücke:239 – ผู้วิจัย, แปล) แต่คนนำทางก็ยังดีกว่าลูกหาบตรงที่เขาอยู่ในสถานะที่สูงกว่า ได้ค่าจ้างมากกว่า มีความรู้ (เรื่องเส้นทาง) ใช้แลกกับค่าจ้าง และมีสหภาพแรงงานคุ้มครอง ผิดกับลูกหาบ ที่กลัวแม้กระทั่งว่าคนนำทางจะมานั่งคุยด้วยเพื่อบอกเส้นทาง (หลังจากที่พ่อค้าไล่คนนำทางออกแล้ว) เขากล่าวว่า

" Tu es lieber nicht .Er darf dich nicht mit mir reden hören,und wenn er mich davonjagt , bin ich verloren. Mir braucht er überhaupt nichts zu zahlen, denn ich bin nicht wie du in einer Gewerkschaft:ich muss mir allen gefallen lassen.

"อย่าทำอย่างนั้นเลยพี่ อย่าให้เขาเห็นพี่คุยกับผมเลย โธ่ ถ้าเกิดเขาไล่ผมออกซะ ผมก็สูญสิ้นหมดทุกอย่าง เขาจะไม่ให้เงินผมซะก็ได้ แล้วผมก็ไม่ได้เป็นสมาชิก สหภาพแรงงานแบบพี่ด้วย ยังไงซะผมก็ต้องปล่อยให้เขาทำทุกอย่างที่เขาพอใจนั่นแหละ"

(Stücke:243 – ผู้วิจัย, แปล)

เหตุการณ์ในเรื่องแสดงให้เห็นว่า พ่อค้าเป็นคนที่อยู่ในสถานะสูงสุด เพราะเขามีเงิน และลูกหาบก็เป็นบุคคลที่อยู่ในสถานะต่ำที่สุด เพราะเขามีเพียงแรงงานใช้แลกเงิน ส่วนคนนำทางเป็นบุคคลที่อยู่ตรงกลางระหว่างพ่อค้ากับลูกหาบ ซึ่งดูจะเห็นอกเห็นใจลูกหาบอยู่พอสมควร เขาไม่ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของชนชั้นหรือการวางอำนาจกดขี่คนชั้นล่างแบบพ่อค้า เขานั่งคุยกับลูกหาบด้วยความเป็นมิตร แอบมอบกระติกน้ำให้แก่ลูกหาบก่อนที่ต้องแยกทางกันไปและช่วยเป็นพยานเรียกร้องความยุติธรรมให้แก่ลูกหาบในศาล แต่ความเห็นอกเห็นใจของคนนำทางและความช่วยเหลือของเขาก็ไม่ได้ช่วยให้อะไรดีขึ้น

ตามความคิดของพ่อค้าเรื่องของชนชั้นเป็นสิ่งปกติธรรมดาของสังคมมนุษย์ เขากล่าวกับคนนำทางว่า *"Ich setze mich nicht mit dir für gewöhnlich und du setzt dich nicht mit einem Träger. Das sind Unterschiede, auf denen die Welt aufgebaut ist." "ปกติแล้ว ฉันเองจะไม่นั่งปนกับแกหรอก และแกเองก็ไม่นั่งปนกับไอ้คนแบกสัมภาระนั่นอยู่แล้ว และสิ่งนั้นแหล่ะที่เป็นความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกแหละ"* (Stücke:240 – ผู้วิจัย, แปล) หรือกล่าวง่ายๆ ก็คือขึ้นชื่อว่าสังคม มันก็ย่อมต้องมีการแบ่งชนชั้นวรรณะอย่างนี้แหละ นั่นเอง

สำหรับฉากในศาล เบรคชท์นำเสนอค่อนข้างรุนแรง โดยเขาเปรียบศาลเป็นเสมือนโจรและที่หลบภัยของโจร โดยเฉพาะ "บทเพลงของศาล" (Lied von den Gerichten) ที่บอกเหตุการณ์ในศาลล่วงหน้าที่ว่า

"Im Tross der Räuberhorchen

Ziehen die Gerichte

Wenn der Unschuldige erschlagen ist

Sammeln sich der Richter ueber ihm und verdammen ihn

Am Grab des Erschlagenen

Wird sein Recht erschlagen.

"ขบวนการศาลกระทำการ
ไม่ต่างจากขบวนโจร
เมื่อคนบริสุทธิ์ถูกฆ่าตาย
ศาลก็มาร่วมกันพิพากษาลงโทษเขา
พอฝังศพคนที่ถูกฆ่าตายคนนั้น
ความยุติธรรมก็พลอยถูกฆ่าตายไปด้วย"

(Stücke:252 – ผู้วิจัย, แปล)

ฉากศาลนี้สะท้อนให้เห็นว่า เรื่องของความถูก-ผิด เป็นเรื่องของชนชั้นมากกว่าเรื่องของจริยธรรม คนที่ถูกอยู่เสมอก็คือคนที่มีอำนาจ มีเงิน และคนที่ผิดอยู่เสมอก็คือคนชั้นล่างที่ไม่มีอำนาจต่อรองใดๆ เช่นเดียวกับความดีและความไม่ดี ไม่ได้เกิดจากการกระทำของบุคคลแต่เกิดจากชนชั้น ดังที่พ่อค้ากล่าวกับคนนำทางว่า *"Du bist ein besserer Mann, du verdienst mehr und brauchst nichts zu tragen" "ยังไงซะ แกก็เป็นคนดีกว่าแกหาเงินได้มากกว่าและไม่ต้องทำงานแบกหาม"* ซึ่งถอดความจากต้นฉบับที่ว่า (Stücke:240 – ผู้วิจัย, แปล) ดังนั้น คนชั้นล่างอย่างลูกหาบก็คือคนดีน้อยที่สุดตามความคิดของพ่อค้า ส่วนในเรื่องของความยุติธรรมนั้นก็ดูจะไม่เกิดขึ้นกับชนชั้นล่างเช่นกัน และแม้ว่าคนชั้นล่างจะลุกขึ้นมาเรียกร้องความยุติธรรมแล้วในฉากของศาล แต่ก็ดูเหมือนว่าความยุติธรรมจะไม่เกิดขึ้นกับชนชั้นล่างอยู่ดี เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวถึง ฉากพิจารณาคดีในศาลของเรื่องนี้ไว้ว่า การกล่าวตำหนิศาลอย่างตรงไปตรงมานี้เป็นจุดที่ทำให้วรรณกรรมเรื่องนี้มี*ลักษณะรุนแรงและไม่สร้างสรรค์ ซึ่งมีอยู่ในละครรุ่นแรกๆ ของเบรคชท์ เขามุ่งที่จะโจมตีสังคมโดยไม่หาทางแก้ โดยการชี้ให้เห็นว่าศาลนี้เป็นศาลที่จอมปลอมและฉ้อฉล และก็คงอยากจะตั้งคำถามว่าเมื่อโจรนั่งบัลลังก์แล้วบ้านเมืองจะเป็นอย่างไร แม้ว่าไม่มีคำตอบจากผู้ประพันธ์เอง ผู้ดูก็คงอดคิดไม่ได้ว่าสังคมแบบนี้คงอยู่ไม่ได้ คำร้องขอในตอนท้ายสุดของเรื่องที่ว่า "หาทางช่วยด้วย" นั้น คงเป็นเรื่องที่จะต้องแก้กันนอกเวทีละคร และนั่นคือ สัญญาณอันตรายของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) เช่นเรื่อง* ***ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*** *เพราะ "บทเรียน" นี้เหมาะสำหรับผู้ที่สูงแล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะหาไม่แล้ว "บทเรียน" ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น*

ทว่าประเด็นที่น่าสนใจก็คือ เบรคชท์นำเสนอประเด็นทางชนชั้นด้วยเรื่องของ "ข้อยกเว้น" และ "กฎเกณฑ์" ซึ่งทำให้เรื่องนี้มีความหมายลึกซึ้งกว่าการเป็นละครบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์ธรรมดาๆ คำว่า "กฎเกณฑ์" หรือสิ่งที่เกิดขึ้นจนดูว่าเป็นปกติธรรมดาในความหมายของเรื่องนี้ ไม่ใช่เรื่องของกฎเกณฑ์ทางสังคมหรือกฎหมายใดๆ แต่เป็นกฎของการเอาชีวิตให้รอดของมนุษย์ในสถานการณ์ที่บีบคั้นมากกว่า นั่นคือ ตามกฎเกณฑ์หรือสิ่งที่ควรจะต้องเกิดในสภาวะการณ์บีบคั้น (ได้แก่ การแข่งขันและการเดินทางที่ยากลำบากท่ามกลางทะเลทรายผนวกกับการหลงทางนั้น) ก็เป็นเรื่องธรรมดาที่ทำให้พ่อค้าต้องเร่งลูกหาบให้เดินทางโดยไม่หยุดพัก บังคับให้รีบข้ามแม่น้ำมีร์ที่ลึกและไหลเชี่ยว โดยไม่สนใจชีวิตและความปลอดภัยของลูกหาบที่ว่ายน้ำไม่แข็ง รวมทั้งทุบตีทำร้ายลูกหาบด้วยความโมโหเมื่อพาตนหลงทาง และเมื่อพ่อค้าทำร้ายลูกหาบไปเช่นนี้ ตามกฎเกณฑ์หรือตามธรรมดาแล้ว พ่อค้าย่อมต้องระแวงว่าลูกหาบอาจคิดแค้นและแก้แค้นตนได้ทุกเมื่อ และด้วยกฎเกณฑ์เช่นนี้เมื่อลูกหาบลุกขึ้นมาหาพ่อค้ากลางดึกและยื่นสิ่งของบางอย่างให้โดยไม่พูดไม่จา จึงเป็นเรื่องธรรมดาที่พ่อค้าจะระแวงจนมองไม่รู้ว่านั่นคือกระติกน้ำ ด้วยเหตุนี้เขาจึงยิงลูกหาบจนถึงแก่ความตาย ในขณะที่สำหรับลูกหาบตาม

กฎเกณฑ์หรือสิ่งที่คนทั่วไปมองว่าควรจะเป็นก็คือ เขาต้องคิดแค้นและอาจแก้แค้นพ่อค้าได้ทุกเมื่อมากกว่าคิดอย่างอื่น ดังนั้นการที่ลูกหาบจะนำกระติกน้ำไปให้พ่อค้าจึงกลายเป็นสิ่งที่นำเขาไปสู่ความตาย และเขาก็ไม่ได้ทำสิ่งนี้จากความมีมนุษยธรรม เขากล่าวว่า

> *"Ich muss ihm die Flasche aushändigen,die mir der Führer auf der Station gegeben hat .Sonst,wenn sie uns finden,und ich lebe noch ,er aber ist halb verschmachtet,machen sie mir den Prozess.*
>
> *ฉันต้องเอากระติกน้ำที่คนนำทางได้มอบไว้ให้นี้ไปให้แก่เขา มิฉะนั้นเกิดพวกเขา (พวกที่ตามมาข้างหลัง)มาพบพวกเราเข้าและฉันมีชีวิตอยู่ดี ในขณะที่เขากำลังจะอดน้ำตาย พวกเขาต้องลากคอฉันไปขึ้นศาลแน่ๆ"*
>
> (Stücke:251 – ผู้วิจัย, แปล)

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ลูกหาบทำ (ซึ่งหมายถึงการนำกระติกน้ำไปมอบให้พ่อค้า) ก็เป็นความผิดปกติจากสิ่งที่ควรจะเป็น เป็น "ข้อยกเว้น" เป็นการกระทำที่ไม่สมเหตุสมผลตามความคิดของพ่อค้า, ของศาล และของคนทั่วไป ลูกหาบผู้นี้ตายเปล่าเพราะเขาแตกต่างจากคนทั่วไป เขาไม่โกรธแค้นพ่อค้าทั้งๆ ที่โดยปกติแล้วไม่มีลูกจ้างคนใดจะไม่โกรธแค้นนายจ้างที่เลวร้ายเช่นนี้ ผู้พิพากษากล่าวกับพ่อค้าว่า *"Sie meinen,Sie konnten nicht wissen,dass Kuli eine Ausnahme bildete !...คุณหมายความว่าคุณไม่สามารถล่วงรู้ได้ว่าลูกหาบผู้นี้เป็นพวกที่เป็น "ข้อยกเว้น"* (Stücke :255 – ผู้วิจัย, แปล) ซึ่งพ่อค้าก็ตอบกลับไปว่า *"Man muss sich an die Regel halten nicht an die Ausnahme เราต้องว่ากันด้วยกฎเกณฑ์ไม่ใช่ข้อยกเว้น"* (ผู้วิจัย, แปล) นั่นคือศาลสถิตยุติธรรมก็มองว่าสิ่งที่ลูกหาบทำเป็นความผิด ผิดในฐานะที่เขาเป็น "ข้อยกเว้น" พ่อค้ากล่าวไว้ว่า "ในสถานการณ์เช่นนั้น*ความไว้วางใจกันเป็นเรื่องของความโง่" (Vertrauen ist Dummheit)* (Stücke:248 – ผู้วิจัย, แปล) และนั่นคือ "กฎเกณฑ์" ส่วนสิ่งที่ลูกหาบทำเมื่อไม่ใช่เรื่องของมนุษยธรรมก็อาจเป็นเรื่องของความโง่ (ดู Stücke:257) และเรื่องของความโง่นี้ก็ถูกกล่าวถึงอีกครั้งในฉากของศาล เมื่อคนนำทางให้การแก่ศาลตามจริงเพื่อช่วยเหลือลูกหาบและภรรยาของเขาในการเรียกร้องความยุติธรรม ดังที่เจ้าของร้านอาหารต่อว่าคนนำทางว่าเขาทำสิ่งโง่ๆ (ดู Stücke:257) เพราะสิ่งที่เขาทำเป็นความขัดแย้งกับบุคคลที่มีอำนาจ และเขาเองก็จะย่ำแย่เพราะไม่มีใครยอมว่าจ้างให้ไปทำงานด้วยอีก เป็นอันว่าความหวังดีและความช่วยเหลือที่คนนำทางมีต่อคนชั้นล่างกลายเป็นเรื่องของความโง่ไป

อันที่จริงเบรคชท์แสดงให้เห็นได้ชัดเจนอยู่ว่า ลูกหาบซึ่งถือเป็นคนชั้นล่างที่สุดนี่แหละเป็นบุคคลที่สำคัญที่สุดสำหรับการเดินทางของพ่อค้าในครั้งนี้ ในแง่หนึ่งก็คือเป็นผู้แบ่งเบาภาระในเรื่องของการแบกขนสัมภาระ ส่วนในเรื่องของการเดินทางนั้นตอนแรกชีวิตของพ่อค้าต้อง

ขึ้นอยู่กับคนนำทางซึ่งเทียบได้กับชนชั้นรองลงมาจากพ่อค้า คนคนนี้รู้เส้นทางเป็นอย่างดีและจะนำพ่อค้าไปยังจุดมุ่งหมายที่ต้องการได้ แต่แล้วพ่อค้าก็ไล่คนนำทางออก จากนั้นพ่อค้าก็มีลูกหาบเป็นผู้นำทางต่อไป โดยก็รู้ดีว่าไม่มีทางไปถึงจุดหมายปลายทางได้ ถ้าหากไม่มีลูกหาบคนนี้ แต่พ่อค้าก็กดขี่ข่มเหงลูกหาบอยู่ตลอดเวลา และมองเขาในฐานะที่เป็นทาสผู้รับใช้ตนเองมากกว่าเป็นผู้มีคุณกับตนเอง ในขณะเดียวกันกับที่ลูกหาบก็ยอมจำนวนและรับสภาพ โดยไม่คิดจะลุกขึ้นมาต่อสู้แต่อย่างใด หากจะเปรียบไปก็เหมือนกับที่อันที่จริงแล้วชนชั้นผู้ใช้แรงงานเป็นชนชั้นที่มีความสำคัญที่สุด ที่จะส่งผลต่อประสิทธิภาพของการผลิตและการบรรลุจุดหมายของนายทุนและสังคม หากแต่กลับกลายเป็นบุคคลที่อยู่ในฐานะต่ำต้อยที่สุดและถูกมองว่าไร้ค่าที่สุด และนี่ก็เป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นแนวคิดแบบมาร์กซิสต์ได้อีกลักษณะหนึ่งโดยเฉพาะการกระตุ้นให้ลุกขึ้นแก้ไขเปลี่ยนแปลงสภาพสังคมที่มีความแตกต่างทางชนชั้นเช่นนี้

หากแต่การเผชิญหน้าของพ่อค้าและลูกหาบในสถานการณ์ที่ยากลำบากนั้น ก็นำไปสู่ประเด็นสำคัญของเรื่องอีกอย่างหนึ่งนั่นคือ ปรากฏการณ์แห่งจิตซึ่งวิเคราะห์ได้ตามหลักจิตวิทยา หรืออาจกล่าวได้ว่า งานละครชิ้นนี้ นอกจากจะแสดงแนวคิดทางสังคมแล้วยังมีลักษณะที่วิเคราะห์ได้ตามหลักจิตวิทยาอีกด้วย แม้ว่าอันที่จริงปัจจัยสำคัญที่เป็นประเด็นปัญหาหลักจะไม่ใช่เรื่องของ "จิต" หรือ แรงกดดันภายในจิตใจก็ตาม

ปัญหาที่เกิดขึ้นจนนำไปสู่การตายของลูกหาบเกิดขึ้นจาก "ความไม่ไว้วางใจที่อยู่ภายในจิตใจ" ของพ่อค้า พ่อค้าคิดว่าลูกหาบแอบเห็นตนดื่มน้ำทั้งๆ ที่บอกลูกหาบไปว่าน้ำหมดแล้ว แถมยังเอาน้ำในส่วนของลูกหาบมาเป็นของตนอีกโดยอ้างว่าเป็นการลงโทษในความผิดที่ทำให้หลงทาง ในขณะที่ลูกหาบเองก็ยังมีน้ำที่คนนำทางแอบมอบไว้ให้เหลืออยู่และซ่อนไว้ไม่ให้พ่อค้ารู้ จึงระแวงว่าจะเป็นความผิดและถูกจับผิดมากกว่าที่จะคิดแก้แค้นหรือแอบไปเห็นพ่อค้าแอบดื่มน้ำอย่างที่พ่อค้าเข้าใจ

พ่อค้าคิดระแวงไปว่าลูกหาบคิดจะแก้แค้นตนอยู่ตลอดเวลาเพราะสิ่งที่ตนปฏิบัติต่อลูกหาบนั้นไร้เมตตาปรานีเสียจนเป็นไปไม่ได้ที่ลูกหาบจะไม่คิดโกรธแค้น สิ่งที่อยู่ภายในจิตใจที่ไม่ได้แสดงออก ไม่ได้สื่อสารพูดคุยกัน เป็นผลต่อความไม่เข้าใจซึ่งกันและกัน ปรากฏอยู่เป็นประเด็นปัญหาอย่างหนึ่งในเรื่องนี้ "โลกภายใน" และ "ความจริงภายใน" ของตัวละครแต่ละตัวเป็นสิ่งที่ตัวละครอื่นไม่สามารถรับรู้ พวกเขาทั้งสามพูดคุยสื่อสารกันน้อยมากในเรื่องความรู้สึกนึกคิด จึงย่อมต้องระแวงกันเองเป็นธรรมดา

พ่อค้ากล่าวถึงลูกหาบว่า *"Ich kann in seinen Kopf nicht hineinsehen.Was hat er vor? Er hat nichts zu lachen und lacht...ไอ้เราก็ไม่สามารถจะมองทะลุเข้าไปในหัวคิดของมันเสียด้วย มันมีแผนอะไร มันหัวเราะอยู่ได้ทั้งๆ ที่ไม่มีเรื่องอะไรให้หัวเราะสักนิด..."*

(Stücke:244-245 – ผู้วิจัย, แปล) คนนำทางกล่าวถึงพ่อค้าว่า *"Alles in allem beunruhigt mich dieses freundliche Verhalten des Kaufmanns sehr .Ich fürchte,er plannt etwas mit uns. Er geht viel herum,in Nachdenken versunken (...) ท่าจะไม่ดีเสียแล้วที่จู่ๆ พ่อค้าก็มาทำดีกับเรา น่ากลัวว่าเขากำลังวางแผนอุบาทว์อะไรสักอย่างกับพวกเรา เห็นเขาเดินไปเดินมาทำท่าคิดหนัก (...)"* (p.239 – ผู้วิจัย, แปล) ส่วนลูกหาบก็ระแวงว่าพ่อค้าจะจับได้ว่าตนแอบซ่อนน้ำไว้ เขากล่าวว่า *"Hoffentlich merkt er nichts -หวังว่าเขาจะไม่มาเห็นอะไรเข้านะ..."* (p.248 – ผู้วิจัย, แปล) นั่นคือความรู้สึกนึกคิดภายในที่ตัวละครแต่ละตัวไม่ได้ล่วงรู้กันเลย แต่ละครของเบรคชท์มีลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งตรงที่ผู้ชมจะรับรู้ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครอยู่ตลอด เพราะตัวละครจะพูดเกี่ยวกับความคิดภายใน ซึ่งเป็นกลวิธีแสดงอย่างที่รู้จักกันว่า "Monolog" กลวิธีการแสดงเช่นนี้หมายถึงการที่ตัวละครพูดคนเดียว หรือการใช้บทรำพึงหรือการ *"ป้อง" ซึ่งคือผู้แสดงแอบบอกความบางอย่างให้แก่ผู้ชมโดยที่ตัวละครอื่นไม่เห็น* (ดู เจตนา นาควัชระ, 2530:202) นอกจากนั้นตัวละครยังจะหันมาสนทนากับผู้ชมโดยตรงด้วยเพื่อทำให้ผู้ชมรู้สึกแปลก, ไม่เป็นธรรมชาติและการสนทนานี้ก็ใช่ว่าจะมีผลในทางจูงใจให้คล้อยตามความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร แต่มีผลในทางวิพากษ์เหตุการณ์และพฤติกรรมมากกว่า เช่น การที่พ่อค้าคิดว่าลูกหาบต้องคิดแก้แค้นตนแน่นั้น คนดูจะรู้สึกได้ว่า สิ่งที่พ่อค้าคิดนั้นมันไม่จริงเพราะลูกหาบไม่ได้มีท่าทีเช่นนั้นแม้แต่น้อย นั่นคือผู้ชมอยู่ในฐานะที่เป็นผู้สังเกตการณ์เรื่องราวที่เกิดขึ้นบนเวทีเพื่อร่วมพิจารณาความเป็นไปของเหตุการณ์และปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นมากกว่าที่จะรู้สึกคล้อยตามไปในทางใดทางหนึ่ง ทั้งนี้ก็เป็นไปตามทฤษฎีละครของเบรคชท์เอง

ความซับซ้อนของเรื่องอยู่ที่การตัดสินใจกระทำของพ่อค้าและลูกหาบเกิดจากความรู้สึกนึกคิดของตนเองที่มาจากแรงจูงใจภายนอก และส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดภายใน นั่นคือ พ่อค้าและลูกหาบเกี่ยวข้องอยู่ภายใต้แรงกดดันของสภาวการณ์ที่เป็นการต่อสู้ การแข่งขันและความแตกต่างทางชนชั้น ซึ่งเป็นเหตุให้ยากที่จะสรุปได้ว่าสิ่งที่พ่อค้ากระทำลงไป เป็นความผิดอย่างแท้จริง เพราะการฆ่าลูกหาบตายด้วยความเข้าใจผิด ก็เป็นเพียงแค่ความต้องการรอดชีวิตของคน 2 คน ที่แตกต่างกันทางชนชั้น คน 2 คนที่ไม่ได้สื่อสารกัน ไม่เข้าใจกัน และคน 2 คนที่ต้องเผชิญสภาวะกดดันร่วมกันเท่านั้นเอง นั่นคือ เบรคชท์เลือกสถานการณ์ที่นำไปสู่การขัดแย้งของคน 2 คนได้อย่างน่าสนใจ

การบีบคั้นของสิ่งแวดล้อมในเรื่องความต่างทางชนชั้น และสภาวะยากลำบากท่ามกลางทะเลทราย ย่อมทำให้ทุกคนปรารถนาจะเอาชีวิตรอด พ่อค้าฆ่าลูกหาบเพราะเกรงว่าลูกหาบจะฆ่าตน ลูกหาบนำน้ำไปให้พ่อค้าเพราะเกรงว่าถ้าไม่ทำเช่นนั้นตนก็จะมีความผิด และสิ่งเหล่านี้ก็เกิดขึ้นภายใต้ความรู้สึกนึกคิดภายในที่ตัวละครไม่ได้สื่อสารกันนั่นเอง

ประเด็นที่ว่าด้วยเรื่อง "น้ำมัน" ก็เป็นประเด็นที่น่าในใจอีกอย่างหนึ่งเพราะเบรคชท์นำเสนอมุมมองที่แตกต่างกันระหว่างพ่อค้า คนนำทาง และลูกหาบ น้ำมันเป็นสัญลักษณ์ของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ซึ่งพ่อค้ากล่าวไว้อย่างเลิศหรูว่า การค้นพบน้ำมันจะเป็นการนำมาซึ่งผลประโยชน์ที่จะเกิดแก่มนุษยชาติ และ *"Wenn das Öl aus dem Boden heraus ist ,wird es hier Eisenbahnen geben und Wohlstand sich ausbreiten-พอได้น้ำมันขึ้นมาแล้ว ที่นี่ก็จะมีรถไฟวิ่งและผู้คนก็จะอยู่ดีกินดีกันทั่วหน้า"* (Stücke:245 – ผู้วิจัย, แปล) แต่ลูกหาบมองว่ามันจะทำให้เขาตกงานดังที่เขากล่าวว่า *"Wovon soll ich dann leben- ฉันไม่รู้ว่าจะทำมาหากินอะไรต่อไป"* (p.241 – ผู้วิจัย, แปล) ในขณะเดียวกันกับที่คนนำทางมองว่าความเป็นจริงแล้วการเดินทางไปหาบ่อน้ำมัน ก็เป็นเพียงเรื่องของธุรกิจ และการต้องการค่าปิดปากมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของความเจริญหรือผลประโยชน์ของมนุษยชาติจริงๆ ดังที่เขากล่าวกับลูกหาบว่า *"Sei ganz ruhig.Es wird so bald keine Eisenbahnen geben.Ich höre,das das Öl,wenn es entdecken ist,versteckt wird(...) Darum beeilt sich der Kaufmann so.Er will gar nicht das Öl,er will das Schweigegeld- ใจเย็นๆ เถอะรถไฟน่ะยังไม่มีในเร็วๆ นี้หรอก ฉันได้ยินมาว่าน้ำมันน่ะถึงค้นพบก็จะมีคนซ่อนมันไว้ (...) ที่พ่อค้าเขารีบเร่งแบบนั้นไม่ใช่เพราะอยากจะได้น้ำมันหรอก เขาอยากได้เงินค่าปิดปากต่างหาก"* (p.241 – ผู้วิจัย, แปล) เป็นอันว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีก็ไม่ได้แก้ปัญหาชนชั้น และก็ไม่ได้ทำให้สภาพชีวิตและจิตใจของมนุษย์ดีขึ้น เรื่องเดียวกันถูกกล่าวถึงด้วยมุมมองที่ต่างกันไป ซึ่งจะเป็นส่วนกระตุ้นให้ผู้ชมคิดต่อไปว่า ควรจะคิดเห็นไปในทางใดมากกว่า คอรัสมีบทบาทชัดเจนในการบอกว่าความเจริญทางเทคโนโลยี และการแข่งขันในระบบทุนนิยม ไม่ใช่วิธีแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมมนุษย์ บทร้องตอนหนึ่งกล่าวถึงสภาพสังคมแบบทุนนิยมและความแตกต่างในสังคมไว้ว่า

Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht
Und das ist gut so
Dem Straken wird geholfen,dem Schwachen hilft man nicht
Und das ist gut so
(...)
Und der Gott der Dinge,wie sie sind , schuf Herr und Knecht!
Und das war gut so
Und wem's gut geht,der ist gut;und wem's schlecht geht,der ist Schlecht
Und das ist gut so.

"ใครที่ป่วยก็ตายไป ใครแข็งแรงก็สู้ต่อ
แบบนั้นก็ดีแล้วนี่
คนที่แข็งแรงก็มีคนช่วยเหลือ ส่วนคนอ่อนแอก็ไม่มีใครแล
แบบนั้นก็ดีแล้วนี่
(...)
พระเจ้าสร้างคนให้เป็นนายและเป็นบ่าว อย่างที่เป็นอยู่นี้
และแบบนั้นก็ดีแล้วนี่
ใครอยู่สุขสบายคนนั้นก็เป็นคนดี และใครทุกข์ยากคนนั้นก็เป็นคนเลว
แบบนั้นก็ดีแล้วนี่"

(Stücke:248 – ผู้วิจัย, แปล)

บทร้องนี้เบรคชท์นำเสนอผ่านความคิดของนายทุนอย่างพ่อค้า แต่ก็มีนัยในเชิงเสียดสีประชดประชันอย่างชัดเจน กล่าวคือ ผู้อ่าน/ผู้ชมย่อมสะดุดในความหมายแฝงของการสดุดีสภาพสังคมเช่นนี้ได้ว่า ในความเป็นจริงแล้วสภาพสังคมเช่นนี้หาใช่สภาพสังคมที่พึงประสงค์ไม่ แต่เบรคชท์ก็ไม่ได้อธิบายต่อว่าอะไรคือ กลวิธีแก้ปัญหาสภาพสังคมเช่นนั้น และสิ่งนี้เองที่เบรคชท์ต้องการให้ผู้อ่าน/ผู้ชมคิดต่อ

การพิจารณาคดีในศาลก็ไม่ได้ตัดสินกันด้วยกฎทางศีลธรรมและความยุติธรรม แต่มองในประเด็นของธรรมชาติมนุษย์และกฎเกณฑ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นมาจากความแตกต่างทางชนชั้น นั่นหมายความว่า ศาลต้องพิสูจน์ให้ได้ว่า การกระทำที่ไม่มีมนุษยธรรมของลูกหาบต่างหากที่น่าจะเป็นการวางตัวที่ถูกต้องในสถานการณ์เช่นนี้ (ดู Knopf, 1980:118) และอันที่จริงสิ่งที่ลูกหาบกระทำก็ไม่ได้เป็นไปในเรื่องของมนุษยธรรมแต่เป็นเรื่องของความกลัวที่เกิดจากสภาวะการณ์ภายนอก

ดังนั้น "กฎเกณฑ์" ของเบรคชท์ในที่นี้จึงเป็นเรื่องที่จะแสดงความขัดแย้งของมนุษย์ในสังคม ในลักษณะที่เป็นภววิสัยมากกว่าจะเป็นเรื่องของสภาวะกดดันภายใน สำหรับผู้พิพากษากฎเกณฑ์ที่ว่านี้ต้องเป็นเรื่องของตาต่อตา ฟันต่อฟันมากกว่าจะเป็นเรื่องของความปรารถนาดีต่อกัน ดังที่ผู้พิพากษาร้องเพลงที่ว่า

Die Regel ist: Auge um Auge

"กฎเกณฑ์ คือ ตาต่อตา (p.258 – ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือผู้พิพากษามองว่า โดยธรรมชาติของการเผชิญสถานการณ์เช่นนั้น คนจะต้องแก้แค้นศัตรูไม่ใช่เป็นมิตรกับศัตรู และนี่ก็เป็นประเด็นคำถามที่เบรคชท์ทิ้งไว้ให้คิดต่อไปว่า เราควรจะปล่อยให้สิ่งเหล่านี้หรือสภาวการณ์เช่นนี้เป็นกฎเกณฑ์ของสังคมอย่างนั้นหรือ ในเมื่ออันที่

จริงแล้ว "กฎเกณฑ์" ที่มีอยู่อาจไม่ใช่เรื่องที่ถูก "ข้อยกเว้น" ก็เกิดขึ้นได้เสมอ แม้จะไม่ใช่เรื่องของมนุษยธรรมและอันที่จริงแล้ว ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในสังคมมนุษย์ก็เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเอง และการนำเสนอประเด็นความขัดแย้งซึ่งเป็นปัญหาของสังคม ปัญหาของโลกและปัญหาของมนุษยชาติ ในกรณีนี้นี่เองที่ทำให้วรรณกรรมของเบรคชท์ชิ้นนี้มีความลึกซึ้งซับซ้อนกว่าเรื่องของการโฆษณาทางการเมืองแบบธรรมดาๆ

4.3.2 มูลเหตุและความเป็นมาของการนำวรรณกรรมเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทยภายใต้ชื่อ *"นี่แหละโลก"*

มูลเหตุสำคัญประการแรกของการจัดแสดงละครเรื่อง *"นี่แหละโลก"* ซึ่งเป็นการนำวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเมื่อปี พ.ศ. 2519 ก็คือ การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างไทยและเยอรมันซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการทำละครแนวทดลองชุดชนบทของพระจันทร์เสี้ยวการละครที่เชียงใหม่ในช่วงปี 2516-2517 มูลเหตุประการต่อมาก็คือ ความลงตัวและจุดมุ่งหมายที่ตรงกันระหว่างผู้ให้ (ฝ่ายเยอรมัน) และผู้รับ (ฝ่ายไทย) โดยเฉพาะในเรื่องของการทำละครแนวใหม่เพื่อสังคมและละครเพื่อการศึกษา และมูลเหตุสำคัญอีกประการหนึ่งที่นอกเหนือไปจากที่กล่าวมาแล้วนั้น ก็คงเป็นเรื่องของลักษณะเนื้อหาและรูปแบบเฉพาะตัวทางการละครของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เอง

ความคิดที่จะทำละครพูดสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวา และมีความเข้มข้นเหนือละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยทั่วๆ ไปมีอยู่ในประชาคม ศึกษามานานแล้ว...ความคิดที่ว่าศิลปะการแสดงควรจะมีบทบาทเกินกว่าการให้ความบันเทิงเริงรมย์ก็มิใช่เป็นความคิดใหม่อะไร "ละครสอนคน" เป็นสิ่งที่เราไม่เคยปฏิเสธ แม้ว่าเราอาจจะมิได้มีทฤษฎีแบบของเบรคชท์เป็นพื้นฐานสนับสนุน แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในช่วง 2516-2519 นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มเอาจริงเอาจังต่อเรื่องของการที่จะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้ "การศึกษา" แก่ประชาชน (เจตนา นาควัชระ, 2530:206) พระจันทร์เสี้ยวการละครก็เป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความสนใจในเรื่องสังคม การเมือง และใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้การศึกษาแก่ประชาชน เห็นได้ชัดตั้งแต่การทำละครแนวทดลองชุดชนบทเรื่อง *ชนบทหมายเลข 1 ชนบทหมายเลข 2 ชนบทหมายเลข 3* ซึ่งเป็นละครไทยที่นำเสนอเรื่องราวสะท้อนปัญหาสังคมไทยในชนบท เพื่อให้ผู้ชมในชนบทดูโดยตรง ทั้งนี้เป็นผลมาจากการวิจัยภาคสนามของนักศึกษาที่เข้าไปศึกษาปัญหาของคนในชนบทโดยตรงด้วย และเพื่อให้เห็นภาพรวมของความเป็นมาชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงต้อง

อธิบายลักษณะเนื้อหา และกลวิธีแสดงละครเรื่อง *ชนบทหมายเลข 1, 2* และ *3* ไว้ด้วยเท่าที่จะพอประมวลได้ดังนี้

ชนบทหมายเลข 1 มีอีกชื่อหนึ่งว่า *หกฉากจากชนบท* เป็นเรื่องราวของปัญหาความยากจนของสังคมชนบท 5 ปัญหาที่ถูกเสนอผ่านฉาก 6 ฉาก งานชิ้นนี้เป็นผลสืบเนื่องจากในช่วงเวลานั้นมีกระแสเรื่องปัญหาชาวนา ปัญหาความยากจน รวมทั้งความต้องการทำละครแนวทดลองขึ้นมาเองของกลุ่มละครที่ตอนนั้นใช้ชื่อว่า *ชมรมละครเพื่อการศึกษา* กลวิธีการทำงานอย่างหนึ่งของกลุ่มซึ่งนำโดยคำรณ คุณะดิลกก็คือให้นักศึกษาไปทำการวิจัยเกี่ยวกับปัญหาชาวนา ซึ่งพบว่ามี 5 ปัญหา ได้แก่ 1. ปัญหาที่ดิน (ขาดที่ดินทำกิน) 2. ปัญหาหนี้สิน 3. ปัญหามีลูกมาก 4. ปัญหาจากการพนันและดื่มเหล้า 5. ปัญหาเรื่องความเชื่อที่งมงาย ปัญหาเหล่านี้นำเสนอด้วยฉาก 5 ฉาก ผ่านเรื่องราวของครอบครัวครอบครัวหนึ่ง ซึ่งประกอบไปด้วยพ่อ แม่ ลูก และมีเพื่อนๆ เป็นองค์ประกอบ ฉากที่หกเป็นฉากสุดท้ายซึ่งจบด้วยการตายของแม่ โดยตั้งใจให้เป็นละครกึ่งโศกนาฏกรรม แต่ผลที่ได้กลับไม่เป็นอย่างที่ต้องการ เพราะคนดูหัวเราะมากกว่าที่จะเศร้า คนดูขบขันมากกว่าที่จะเกิดผลกระทบทางอารมณ์ตามแบบละครของอริสโตเติล ทั้งนี้คำรณ (2542) กล่าวไว้ว่า อาจเป็นเพราะนักแสดงก็เป็นกลุ่มนักศึกษาที่ได้เข้าไปพบปะพูดคุยกับชาวบ้านมาก่อน นั่นคือ ตอนเข้าไปในหมู่บ้านไปคุยกับชาวบ้านซึ่งพอเขามาเห็นเราตายเขาก็ขำ...

กลวิธีการแสดงที่ใช้ก็เป็นแบบโคโทสกี้ ใช้ฉากการแต่งกายที่เรียบง่าย มีการอ่านบทกวี *"เปิบข้าว"* ของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งมีลักษณะกระตุ้นพลังทางปัญญาอยู่ในตัวบทกวี ในขณะเดียวกันก็มีการใช้ดนตรีเข้ามาแต่ยังไม่ได้ใช้เทคนิคของเบรคชท์อย่างเด่นชัดนัก

พอมาถึงเรื่อง *ชนบทหมายเลข 2* ซึ่งเป็นการนำเสนอเรื่องราวสะท้อนปัญหาการล้มของภาคเกษตรกรรม จึงใช้เทคนิคการแสดงที่เป็นแบบของเบรคชท์ (Brechtian) เด่นชัดขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากการวิจัยหาข้อมูลจริงๆ และการทดลองทำละครแนวทดลองเพื่อสื่อสะท้อนปัญหาให้ชาวบ้านดูโดยตรงอีกเช่นกัน

กลวิธีการแสดงที่ใช้ก็เป็นแบบโคโทสกี้* ใช้ฉากการแต่งกายที่เรียบง่ายตามละครแนว Poor Theatre และผสมเทคนิคการแสดงแบบของเบรคชท์ โดยที่นักแสดงแต่ละคนก็รับบทบาท

---

* การแสดงแบบโครโทสกี้มีลักษณะของละครที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉากและการแต่งกายที่สมจริงแต่มีลักษณะเรียบง่าย และใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อความหมายโดยตรงแทนที่จะใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่ต้องให้ความสำคัญกับความสมจริงหรือการลงทุนสูง โกรโทสกี้กล่าวถึงแก่นของละครแนวนี้ว่า *"we consider the personal and scenic technique of actor as the core of theatre art* (Grotowski, 1968: 15)

หลายอย่าง มีปฏิสัมพันธ์กับคนดูโดยตรง มีการใช้ดนตรี ระนาด ลิเก เข้ามาทำให้สนุกสนาน (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2542) ลักษณะเช่นนี้ทำให้ละครมีลักษณะของละครแนวทดลองที่ไม่เน้นหนักความสมจริงอย่างเด่นชัด ซึ่งคำรณ (2542) กล่าวว่า *"พอเราลองใช้เทคนิคเบรคชท์เขียนดู มันสนุก มันตลก คือหยิกแกมหยอก เหมือนหมาหยอกไก่ ชาวบ้านชอบดู แล้วก็หัวเราะกัน พอเราเช็คดูว่าสารที่เราส่งไปเขาได้รับมั้ย เขาก็ได้ "* (อ้างถึงในนันทขว้าง สิรสุนทร, 2542)

ในขณะที่กลุ่มละครไทยกลุ่มนี้กำลังสนใจออกไปวิจัย และสัมผัสกับชีวิตชนบทเพื่อเรียนรู้จากสภาพความเป็นจริง พร้อมๆ กับที่จะได้สร้างละครขึ้นมาใหม่สำหรับชนบทโดยเฉพาะ *"โดยมีจุดมุ่งหมายให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้ให้การศึกษาแก่ชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนปัญหาหรือการให้แนวทางในการแก้ปัญหา"* (ข้อมูลจากโครงการสร้างละครเพื่อชนบท, 2517 อ้างถึงในเจตนา นาควัชระ, 2530:208) สิ่งนี้ก็สอดคล้องกับความสนใจของผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันที่ชื่อ ดร.อันโทน เรเกนแบร์ก (Dr.Anton Regenberg) เป็นอย่างดี กล่าวคือ *"เรเกนแบร์ก เป็นผู้ที่สนใจสภาวะของวงการศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง และเป็นผู้ที่เล็งเห็นการณ์ไกลว่า ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำการละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรจะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อน จะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมิใช่เป็นการลอกแบบหรือเลียนแบบ การสัมมนาเชิงปฏิบัติการโดยมีวิทยากรจากเยอรมนีมาร่วมด้วยเป็นทางหนึ่งที่จะทำให้เกิดการประสานความคิดขึ้นได้ ทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันจึงได้ติดต่อเชิญ ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ (Dr.Norbert Mayer) ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมิวนิคให้มาเป็นวิทยากรและเลือกที่จะไปจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ เพราะชุมนุมการละครของมหาวิทยาลัยและวิทยาลัยพายัพที่มีอยู่แล้ว เป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นที่มีความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์กันอยู่ "*(2530:207)

ด้วยเหตุนี้การสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ระหว่างวันที่ 15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 จึงเกิดขึ้น และสิ่งที่ไมเออร์ต้องการจะถ่ายทอดให้คือ เทคนิคการแสดง (แบบเบรคชท์) รวมทั้ง "การด้น" (improvisation)ละครเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้จากการฝึกซ้อม ดังข้อความในจดหมายที่เขาส่งถึงผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันว่า *"เป็นอันว่าทางฝ่ายท่านเข้าใจชัดแจ้งแล้วว่ากลุ่มนักแสดงที่เชียงใหม่จะไม่ใช่มาเตรียมแสดงละครที่เขียนบทมาเสร็จแล้ว แต่จะมาช่วยกันสร้าง*

ละครคือมาทำละครเรื่องใหม่" [*] (ดู 2530:209) และจากการดิ้นนี้ก็ทำให้เกิดละคร *ชนบทหมายเลข 3* ขึ้น *"ซึ่งเป็นเรื่องราวสะท้อนปัญหาการไหลของผู้คนจากภาคเกษตรกรรมสู่ภาคอุตสาหกรรม ปัญหาที่ผู้หญิงต้องเป็นโสเภณี ผู้ชายต้องเป็นกรรมกร "* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2542)

คำรณ คุณะดิลก เล่าให้ฟังโดยสรุปว่า *"ก่อนหน้าเรื่อง* ***นี่แหละโลก*** *ก็มีการทำละครแบบเบรคชท์อยู่บ้างแล้ว คือในตอนต้นที่ไปอยู่เชียงใหม่ เราก็เริ่มทำการทดลองละครอย่างที่เรียกว่า Poor Theatre ของ โคโทสกี้ ลดระดับเครื่องแต่งกาย ความสำคัญของฉากลงมาหมด เรื่องแรกเราทำเป็นกึ่งแทรจิดี ชนบทหมายเลข 1 นั้นมีความตายของตัวละครตัวเอกระหว่างนั้นที่เชียงใหม่เราก็ลงไปเล่นกับชาวบ้าน พอแทรจิดีเข้าไปตอนท้ายที่ตายแทนที่ชาวบ้านจะรู้สึกตามแบบอริสโตเติลก็ไม่รู้สึก ก็หัวเราะคิกคัก หลังจากนั้นก็เริ่มกลับมาในชนบทหมายเลข 2 หมายเลข 3 ก็เริ่มใช้แนวทางของเบรคชท์เข้ามา ก็มีใช้เทคนิคต่างๆ พอเราลองลงไปทดสอบเล่นให้ชาวบ้าน ชาวนา อะไรแถบนั้นดู ปรากฏว่ารับได้ สนุกสนาน เฮฮา ใช้ดนตรี ระนาด ลิเก อะไรต่ออะไรมา อันนั้นเป็นชนบทหมายเลข 2 กับหมายเลข 3 ซึ่งหมายเลข 3 นี่เองที่เราร่วมงานกับ นอร์แบร์ท เมเยอร์ เขาเข้ามาทำ workshop เทคนิคของเบรคชท์เขียนแต่หมายเลข 2 เราก็ทำไปแล้ว แต่หมายเลข 3 นั้น เราทำให้เป็นแนวขึ้น แล้วก็ออกตระเวนเล่น ปรากฏว่ามันสื่อสารได้ดี ในเรื่องการเมือง ในเรื่องสังคมที่เราต้องการใช้ในการอธิบายเรื่องยากๆ ให้มันง่ายให้กลุ่มเป้าหมายของเราให้รู้ แล้วก็มันใช้ได้ในบริบทของสังคม การเมืองของเราโดยเฉพาะโดยเฉพาะอย่างยิ่งยุคนั้นมันหลัง 14 ตุลาคม มันมีขบวนการที่เราเรียกว่า เผยแพร่ประชาธิปไตย เราก็เอาขบวนนี้ออกไปในขบวนการเผยแพร่ประชาธิปไตย แล้วเราก็เลือกเผยแพร่ของเบรคชท์ด้วย แล้วก็มาร์กซิสต์ด้วย อันนี้เป็นจุดปฐมของเบรคชท์ก่อนจะมาถึงเรื่อง* ***นี่แหละโลก****"* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542)

เมื่อละคร *"****ชนบทหมายเลข*** *3 มาแสดงที่กรุงเทพฯ เมื่อเดือนธันวาคม 2517 ผลงานของกลุ่มดูจะอยู่ในระดับที่ผู้คนเมืองกรุงพึงพอใจมาก แต่ก็อาจจะเป็นความพึงพอใจที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หนังสือพิมพ์ประชาชาติวิจารณ์ไว้ว่า* ***ชนบทหมายเลข*** *3 จึงไม่เพียงแต่ประสบความสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ได้ประสบความสำเร็จในด้านการปลุกความสำนึกทางการเมือง แบบประชาธิปไตย*

---

[*] ข้อความในต้นฉบับภาษาเยอรมันมีอยู่ว่า "...nicht ein fertiges Stück inszeniert, sondern ein stück erarbeitet, also neu erstellt werden soll." (จดหมายลงวันที่ 25 เมษายน 2517 จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่า ***ชนบทหมายเลข 3*** *เป็นละครเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนจริงๆ* " (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2530:210-211)

จากผลสำเร็จของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการละครเบรคชท์ที่เชียงใหม่และการแสดงเรื่อง *ชนบทหมายเลข 3* จึงทำให้มีการเตรียมงานที่จะจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ 2 นั่นคือ หลังจากที่ไมเออร์เดินทางกลับไปแล้ว ก็เดินทางกลับมาอีกครั้งและในครั้งนี้ ไมเออร์ เลือกที่จะนำละครบทเรียนเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์มาจัดแสดง ส่วนสาเหตุที่เป็นเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพราะลักษณะเฉพาะตัวของละครเรื่องนี้เอง ตามที่เบรคชท์กล่าวไว้ว่า "เป็นละครที่เหมาะสำหรับนักแสดงสมัครเล่น" นอกจากนั้นลักษณะเนื้อหาก็มีความสอดคล้องกับสังคมไทยด้วยเช่นกันโดยเฉพาะในเรื่องปัญหาทางสังคมการเมืองและปัญหาชนชั้นในสังคม ทั้งนี้ก็คงเป็นผลมาจากการเรียนรู้สังคมไทยผ่านการสัมมนาเชิงปฏิบัติการละครเบรคชท์มาตั้งแต่ครั้งแรกแล้วนั่นเอง ในขณะเดียวกันไมเออร์ก็ให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาทาบกับต้นเรื่องของเบรคชท์ (ดูบทวิเคราะห์) และจากนั้นจึงได้เกิดการจัดแสดงละครเบรคชท์ในสังคมไทย ที่ชื่อ *"นี่แหละโลก"* ขึ้นมา

การสัมมนาเชิงปฏิบัติการในครั้งที่สองนี้จัดขึ้นระหว่างวันที่ 11 พฤษภาคม 2519 ถึง 23 มิถุนายน 2519 โดยมี ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมหาวิทยาลัยมิวนิค ประเทศเยอรมนีเป็นวิทยากรและผู้ฝึกซ้อม (ข้อมูลจาก "ศานต์สยาม, 10 มิถุนายน 2519) หรืออาจกล่าวได้ว่า*"เป็นช่วงของการเรียนการละคร ฝึกซ้อมละคร และสร้างละคร ร่วมกันนั่นเอง"* (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544) นั่นคือ หลังจากที่คำรณ คุณะดิลก เดินทางมาจากเชียงใหม่ และมีนักศึกษาบางคนที่เคยร่วมงานชุดชนบทเมื่อครั้งที่อยู่เชียงใหม่ จบการศึกษากลับมาอยู่กรุงเทพฯ ก็ได้ร่วมทำละครกันใหม่อีกครั้ง ตามความประสงค์ของไมเออร์ที่ต้องการจะร่วมงานกับ "กลุ่มคำรณ" เช่นเคย ในขณะเดียวกันก็มีการรับสมัครผู้สนใจและผู้รักงานละครคนอื่นเข้าร่วมด้วย ซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวและก็เป็นนักศึกษาของชมรมละครจากมหาวิทยาลัยต่างๆ เช่น มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง เป็นต้น รวมทั้งยังมีการเข้าไปวิจัยเก็บข้อมูลและศึกษาสภาพความเป็นอยู่ของคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมจริงๆ เพื่อใช้ในการสร้างละครสะท้อนปัญหาและเหตุการณ์ร่วมสมัย ในแง่หนึ่งเกิดจากกลุ่มนักแสดงที่ใช้ชื่อ "แฉกดาว" ที่เข้าไปคลุกคลีกับปัญหา ทำละครม็อบอยู่ในโรงงานอุตสาหกรรมต่างๆ อยู่แล้ว จึงได้เรียนรู้สภาพชีวิตของคนงานในโรงงานโดยตรง นักแสดงคนหนึ่งในกลุ่ม กล่าวว่า *"ในช่วงเวลานั้นตอนกลางวัน 9 โมงเช้าถึง 5 โมงเย็น ก็เป็น "พระจันทร์เสี้ยว" ซ้อมละครเรียนละครอยู่แถวเกอเธ่ (สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน) พอกลางคืนก็เป็น "แฉกดาว" ไปเล่นละครม็อบแถวสนามหลวง และอยู่ตามม็อบในโรงงานอุตสาหกรรม"* (กฤษณพงษ์ นาคธน,

สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544) ทั้งนี้เนื่องจากในช่วงเวลานั้น มีกระแสในเรื่องปัญหากรรมกร มีการสไตรค์ในโรงงานอุตสาหกรรมอยู่เนืองๆ เช่น การสไตรค์ของกรรมกรอ้อมน้อย เป็นต้น และในฐานะนักศึกษาปัญญาชน ก็ได้รับรู้สภาวะปัญหาเหล่านั้นอยู่ตลอด จึงใช้ละครเป็นเวทีแสดงความคิดเห็นทางสังคมการเมืองด้วย

หลังจากได้ข้อมูลเกี่ยวกับปัญหาชนชั้น ปัญหาคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมมาแล้ว ก็มีการสร้างบทที่ผู้แสดงช่วยกันสร้างขึ้นมาใหม่ เพื่อสะท้อนสภาพเลวร้ายในโรงงานอุตสาหกรรม และนำเสนอในรูปของ "ฉากไทย" ซึ่งเป็นเรื่องราวชีวิตของคนงานที่ถูกกดขี่ และนำเสนอควบคู่ไปกับ "ฉากฝรั่ง" ชนิดฉากต่อฉาก และ " *"ฉากไทย" นี้เกิดขึ้นจากการช่วยกันคิดช่วยกัน "ด้น" ขึ้นมาใหม่ ชนิดที่คิดไป เขียนไป เล่นไป* " (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์) แม้ว่าอันที่จริงทายาทผู้ควบคุมลิขสิทธิ์ละครของเบรคชท์และสำนักพิมพ์ที่เผยแพร่งานละครของเขาต้องการให้ผู้ทำละครเบรคชท์นั้นยึดถือตัวบทและแบบแผนละครของเขาโดยไม่ปรับเปลี่ยนแต่"การด้น"ที่เกิดขึ้นในเรื่อง *นี่แหละโลก* นี้เป็นเรื่องของการตีความละครบทเรียนของเบรคชท์โดยไมเออร์เองผนวกกับประเทศไทยอยู่ไกลเกินกว่าทายาทผู้ถือลิขสิทธิ์ละครเบรคชท์จะมาตรวจสอบได้ ละครเรื่องนี้จึงมีการปรับแปลงอยู่พอสมควร (ดู 2530:213)

เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวไว้ว่า *"การนำละครของเบรคชท์ออกแสดงนั้นเป็นเรื่องท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดงและของนักแสดง...ผู้กำกับการแสดงที่เอาจริงเอาจังกับเบรคชท์ จึงมักจะต้องศึกษาความคิดเชิงทฤษฎีของเขาให้ถ่องแท้ก่อนจะลงมือ"เล่น" ละครของเขา"* และดูเหมือนว่าไมเออร์เองก็ให้ความสำคัญกับกรณีนี้มาก โดยเฉพาะเมื่อจะต้องถ่ายทอดทางวัฒนธรรมในระดับข้ามชาติ ดังที่มีการแปลหลักการละครของเบรคชท์ให้กลุ่มนักแสดงศึกษาด้วย (ข้อมูลจากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน, ดูภาคผนวก)

ส่วนเรื่องของ "การด้น" ซึ่งเป็นการตีความละครเบรคชท์ของไมเออร์นั้น เขากล่าวไว้ในจดหมายที่เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า *"ผมได้ความคิดดังกล่าว (เกี่ยวกับเรื่องการทำ "ฉากไทย") มาจากการศึกษาเบรคชท์ ซึ่งผมเตรียมไว้สำหรับสอนที่มหาวิทยาลัย ผมจับความได้อย่างแน่ชัดว่าการนำเอาละครของเบรคชท์มาเสริมต่อเช่นนี้ เป็นไปตามแบบแผนของละครแบบสั่งสอนที่เบรคชท์เองต้องการจะสร้างขึ้นมาให้ได้ (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2530:213) ดังที่เบรคชท์ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับละครบทเรียนไว้ว่า "ละครบทเรียน...เขียนขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจให้แก่ตัวเอง สำหรับผู้แต่งและบุคคลอื่นที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วย มิใช่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นประสบการณ์แก่กลุ่มบุคคล ละครแบบนี้ถือได้ว่ายังไม่เสร็จสมบูรณ์เสียด้วยซ้ำ"* (Brecht Modell der Lehrstück hrg.von Reiner Steinner, 1976:51 อ้างถึงใน 2530:214)

ส่วน คำรณ คุณะดิลก (2542) ก็กล่าวว่า *"ตัวบทเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ นั้นเป็นการสอนมาร์กซิสต์ ซึ่งตรงกับความต้องการพอดี เพราะตอนนั้นเรากำลังเผยแพร่ความคิดมาร์กซิสต์ มันเป็นปัญหาของเราว่าเราจะเอาอะไรไปเล่า เพราะฉะนั้นเราก็กระโดดไปจับบทประพันธ์อันนี้เลย เพราะเรารู้สึกว่ามันเป็นสิ่งที่เราต้องการใช้อยู่ นอกจากนั้นก็คือบทละครเรื่องนี้ยังทำให้เข้าใจถึง dialectic หรือ วิภาษวิธี นั่นคือ เราเข้าใจถึงว่า เวลามองสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เรามองว่ามีสองด้าน"* (สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) และประเด็นของวิภาษวิธีนี้ก็มักปรากฏอยู่อย่างแหลมคมในละครของเบรคชท์

จากที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นว่าในขณะที่นักการละครไทยสมัครเล่นกลุ่มหนึ่งกำลังแสวงหาเนื้อหาและรูปแบบทางศิลปะแบบใหม่ที่จะใช้สื่อสารกับคนร่วมสมัย ก็ปรากฏว่ามีผู้ที่เล็งเห็นความสำคัญและให้การสนับสนุนอย่างจริงจังในการให้การศึกษาและถ่ายทอดทางวัฒนธรรม ผนวกกับความลงตัวในเรื่องของแนวคิด ความสามารถและจุดมุ่งหมายในการทำงานของผู้ให้(นอร์แบร์ท ไมเออร์)และผู้รับ(พระจันทร์เสี้ยวการละคร) ร่วมกับตัวบทที่มีความแหลมคมในการสื่อความหมายและแบบละครที่มีลักษณะเฉพาะตัว เหตุนี้จึงทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมขึ้นมา และนั่นก็คือมูลเหตุและความเป็นมาสำคัญของละครเบรคชท์เรื่องแรกในสังคมไทยครั้งนั้น

4.3.3 ลักษณะการแปลจากเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ : จากวรรณศิลป์ของเบรคชท์ สู่การถอดความในบทภาษาไทย

เบรคชท์เป็นนักประพันธ์ที่มีความสามารถทางวรรณศิลป์ไม่แพ้ความสามารถในการเป็นนักคิดของเขา *ผลงานละครของเขาเต็มไปด้วยการเสียดสี เย้ยหยัน สิ้นหวังและโจมตี "ความไม่ชอบธรรมในสังคม" ด้วยลีลาแฝงอารมณ์ขันและวรรณศิลป์ที่เฉียบคม* (*รถไฟสายรอบโลก* ในบานไม่รู้โรย, 2528:17) นักเขียนแนวเย้ยหยันชาวออสเตรียนที่ชื่อ คาร์ล เคราส์ (Karl Kraus) ได้กล่าวถึงความสามารถทางวรรณศิลป์ของเบรคชท์ว่า*ในงานจำนวนมากที่มีอยู่ ไม่มีงานใดเทียบกับงานของเบรคชท์* โดยเฉพาะเรื่องของบทเพลงและกวีนิพนธ์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานละคร เคราส์กล่าวว่า *"The wet medium in which the whole iot work is nothing compared with the single figure of Bertolt Brecht"* (อ้างถึงใน Willett, 1977:94) และสิ่งนี้ก็ทำให้วรรณกรรมการละครของเบรคชท์ไม่เพียงแต่เป็นตัวบทวรรณกรรมที่เหมาะสำหรับการจัดแสดงเท่านั้น แต่ยังเป็นวรรณกรรมการละครที่เหมาะสำหรับการอ่านเอารสอีกด้วย และแม้ว่าเบรคชท์จะไม่ใช่นักประพันธ์บทละครประเภทที่เน้นความงดงามวิจิตรทางภาษาหรือวรรณศิลป์ แต่การ"สื่อ"สารด้วยวรรณศิลป์

ของเขาก็ได้รับการยอมรับอยู่ในระดับสูง เขามักจะได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นเชคสเปียร์ของยุคปัจจุบัน และเป็นกวีที่ยอดเยี่ยมแห่งยุค เช่นที่เคลาส์ โพลคเกอร์ (1983) กล่าวไว้ว่า " *แบรทอลท์ เบรคชท์ เป็นกวีที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของศตวรรษที่ 20" (Bertolt Brecht ist einer der grossen Dicter der 20 Jahrhunderts)*

สำหรับเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*นั้น แม้ว่าจะไม่ใช่วรรณกรรมที่มีความสลับซับซ้อนในเชิงเนื้อหาและพฤติกรรมของตัวละครมากนัก แต่เบรคชท์ก็สามารถสื่อความหมายได้ด้วยภาษาเยอรมันอย่างคมคาย ดังนั้นเมื่อบทละครของเขาได้รับการแปลมาเป็นภาษาไทย ประเด็นทางวรรณศิลป์จึงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถมองข้าม

จากการศึกษาพบว่า การแปลวรรณกรรมการละครของเบรคชท์ เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*มาเป็นตัวบทวรรณกรรมไทยโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สะรัช บุญยรัตพันธ์ นั้น ส่วนใหญ่เป็นการแปลถอดความมาจากภาษาเยอรมันโดยตรงเพื่อใช้เป็นหลักในการจัดแสดงและเป็นการแปลชนิดที่เป็นฉากต่อฉาก บทต่อบท คำต่อคำ โดยไม่มีการปรับแปลงเพิ่มบท หรือตัดทอนเนื้อหาและเรื่องราวส่วนใดมากนัก แต่โดยธรรมชาติของการแปลจะมีข้อจำกัดอยู่อย่างหนึ่งว่าเราไม่สามารถถ่ายทอดรสทางวรรณศิลป์จากภาษาหนึ่งเป็นอีกภาษาหนึ่งได้ครบถ้วน โดยเฉพาะรสทางวรรณศิลป์ที่เกิดจากลักษณะเฉพาะตัวทางภาษา ข้อจำกัดนี้ผู้แปลเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* จากภาษาเยอรมันมาเป็นภาษาไทยก็ดูเหมือนว่าจะเผชิญอยู่เหมือนกัน

ในปฐมบทของเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เบรคชท์เล่นคำได้อย่างคมคายด้วยการใช้คุณลักษณะเฉพาะของภาษาเยอรมัน นั่นคือ การเล่นคำตรงข้ามที่สร้างจากคำนามและคำคุณศัพท์ที่มีรากศัพท์มาจากคำคำเดียวกันแต่มีความหมายตรงกันข้ามกันเพื่อสื่อความสะท้อนสภาพสังคมและความเป็นไปทางสังคมไปพร้อมๆ กัน ข้อความตอนท้ายปฐมบทมีอยู่ว่า

" *Betrachtet mit Misstrauen!*
Untersucht, ob es nötig ist
(...)
In solcher Zeit blutiger Verwirrung
Verordneter Unordnung, Planmässiger Willkür
Entmenscher Menschheit, damit
Nichts unveranderlich gelte. "

(Brecht, Stücke:237)

ซึ่งอาจแปลความหมายตรงตามตัวอักษร (เพื่อให้เห็นลักษณะการเล่นคำ) ได้ว่า

" *จงพิจารณาดูด้วยความไม่ไว้วางใจ*
ตรวจสอบดูว่ามันจำเป็นหรือไม่
(...)
ในยุคของความยุ่งเหยิง...
ยุคของความไม่เป็นระเบียบที่ถูกทำให้เป็นระเบียบ
ยุคของการกระทำที่ไร้แบบแผนที่กลายเป็นแบบแผน
ยุคของความเป็นมนุษย์ที่ถูกริดรอนความเป็นมนุษย์เช่นนี้
ไม่มีสิ่งใดไม่เปลี่ยนแปลง " (ผู้วิจัย, แปล)

จากข้อความนี้จะสังเกตได้ว่า มีการใช้คำนามและคำขยายนามที่มีความหมายขัดแย้งกันอยู่ 3 คำ ซึ่งอยู่ในรูปของคำนามที่แสดงความเป็นเจ้าของ (Genitiv) ได้แก่คำว่า Verordeneter Unordnung ซึ่งแปลว่า (ยุคของ) ความไม่เป็นระเบียบที่ถูกทำให้เป็นระเบียบ, คำว่า planmässiger Willkür ซึ่งแปลว่า (ยุคของ) การกระทำที่ไม่มีแบบแผนที่กลายเป็นแบบแผน และคำว่า Entmenschter Menschheit ซึ่งแปลว่า (ยุคของ) ความเป็นมนุษย์ที่ถูกริดรอนความเป็นมนุษย์ ในกรณีนี้แสดงให้เห็นความสามารถทางวรรณศิลป์ของเบรคชท์ ทั้งนี้ก็เพื่อจะสื่อความหมายในเชิงว่าในยุคนี้เป็นยุคที่ความชั่วกลายเป็นความดี และความไม่ดีกลายเป็นสิ่งปกติธรรมดาไปแล้ว ในขณะเดียวกันสิ่งเหล่านี้ก็เปลี่ยนแปลงได้และควรลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงนั่นเอง

หากแต่การเล่นคำในภาษาเยอรมันในที่นี้ ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาด้วยภาษาไทยที่กระชับได้อย่างต้นฉบับ และผู้แปลก็คงจะทราบข้อจำกัดทางภาษาเช่นนี้ดี จึงเลือกที่จะแปลในลักษณะถอดความ เสริมความและอธิบายความมากกว่าดังนี้

" *สิ่งที่เป็นประจำทำทุกวัน* *ตรวจดูมันว่าจำเป็นหรือเช่นไร*
เรื่องธรรมดาของทุกเมื่อและเชื่อวัน *จงมองมันว่าแหวกออกนอกคอกไว้*
เพราะยุคนี้อลวนจนเหลือใจ *ไม่มีอะไรที่เรียกได้ว่าธรรมดา*
ความยุ่งเหยิงกลับมองเห็นเป็นระเบียบ *บอกว่าเรียบดีกว่าเป็นไหนๆ*
ความบังเอิญถูกเขาจัดให้เป็นไป *ตามแผนซึ่งเขาวางไว้แต่ต้นทาง*
คุณธรรมประจำใจของเขาคือ *คือความไร้มนุษยธรรมเป็นที่ตั้ง*
ในโลกนี้อะไรเล่าที่จีรัง *ทุกๆ อย่างก็ต้องเปลี่ยนไปตามเวลา.*"

(นี่หรือโลก, ปฐมบท)

เห็นได้ว่าเป็นการแปลที่มีสัมผัสคล้องจองและแปลเพื่อสื่อความจากภาษาเยอรมัน ให้เข้าใจได้มากกว่าที่จะแปลตรงตัวแบบคำต่อคำ บทต่อบท ในกรณีนี้อาจเป็นเพราะข้อความตอนนี้ใช้เป็นบทร้อง ผู้แปลจึงเลือกที่จะแปลให้มีสัมผัสคล้องจองมากกว่าแปลตรงตัวก็เป็นได้

อย่างไรก็ตาม การแปลวรรณกรรมที่ผู้ประพันธ์สามารถสื่อความหมายได้อย่างคมคาย ก็ทำให้ "*งานแปลนั้น แม้จะขาดรสของต้นฉบับเดิมไปบ้าง แต่ก็ยังคงค่าในทางวรรณศิลป์และในทางปัญญาที่จะสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่คนต่างชาติต่างภาษาได้*" (เจตนา นาควัชระ, 2521:21) การแปลวรรณกรรมเรื่องนี้ก็เช่นกัน ตัวอย่างเช่น

ข้อความที่ผู้พิพากษากล่าวกับพ่อค้าในฉากพิจารณาคดีในศาลซึ่งเป็นข้อความที่เบรคซท์สื่อความหมายได้อย่างเฉียบคม มีนัยอันเป็นแก่นสำคัญของเรื่องและให้ความหมายทั้งในเชิงเสียดสีและในเชิงสะท้อนสภาพความเป็นจริงของชีวิต ที่ว่า

Der Richter : *Sie meinen, Sie haben mit Recht angenommen, der Kuli müsse etwas gegen Sie haben.Dann hätten Sie zwar einen unter Umständen Harmlosen getötet, aber nur weil Sie nicht wissen konnten, dass er harmlos ist. Das haben wir bei unserer Polizei mitunter. Sie schiessen in eine Menge,Demonstranten, ganz friedliche Leute, nur weil sie sich nicht vorstellen können, dass diese Leute sie nicht einfach vom Pferd reissen und lynchen. Diese Polizisten schiessen eigentlich alle aus Furcht. Und dass sie Furcht haben, ist ein Beweis von Vernunft. Sie meinen, sie konnten nicht wissen, dass der Kuli eine Ausnahme bildete!*

ผู้พิพากษา : *คุณหมายความว่าคุณเข้าใจถูกต้องแล้วว่าลูกหาบผู้นี้ต้องมีอะไรบางอย่างไม่พอใจคุณ ถ้าเช่นนั้นคุณก็ได้สังหารคนที่ไม่มีพิษภัยอะไรกับคุณภายใต้สถานการณ์ยากลำบาก เพียงแต่คุณไม่สามารถล่วงรู้ได้ว่าเขาไม่มีพิษมีภัย เรื่องอย่างนี้ก็เกิดขึ้นในหมู่ตำรวจของเราเหมือนกัน พวกเขายิงกราดเข้าไปในฝูงชน พวกเดินขบวนและผู้คนที่ยืนอยู่เฉยๆ เพียงเพราะพวกเขาไม่สามารถจะมั่นใจได้ว่าคนพวกนี้จะไม่ลากพวกเขาตกจากหลังม้าและใช้ศาลเตี้ยรุมสังหารพวกเขา ตำรวจเหล่านี้ยิงผู้คนไปก็ด้วยความกลัวแท้ๆ และด้วยความกลัวนี้ก็เพียงพอแล้วที่จะแสดงถึงความสมเหตุสมผล คุณหมายความว่าคุณไม่สามารถล่วงรู้ได้ว่าลูกหาบผู้นี้เป็นพวกที่เป็นข้อยกเว้น*

(Stücke:257-258 ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือเบรคซท์กำหนดให้ผู้พิพากษากล่าวเปรียบเทียบการกระทำของพ่อค้า(ซึ่งก็คือการยิงลูกหาบถึงแก่ความตาย)เสมือนกับการกระทำของตำรวจที่ยิงกราดเข้าไปในฝูงชนที่

เดินขบวนเพียงเพราะความกลัวว่าจะถูกรุมสังหารจากฝูงชนเหล่านั้นซึ่งเป็นการทำให้การกระทำเลวร้ายของพ่อค้าถูกกล่าวอ้างด้วยความชอบธรรม

ข้อความนี้เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความสามารถทางวรรณศิลป์ของเบรคชท์ นั่นคือ ความสามารถในการกล่าวถึงอย่างหนึ่งแต่มีความหมายอีกอย่างหนึ่งและสามารถตีความไปได้อีกอย่างหนึ่ง แม้ข้อความตอนนี้จะแสดงให้เห็นให้ชัดเจนว่าผู้พิพากษาพิจารณาคดีด้วยความอยุติธรรมและกล่าวเข้าข้างการกระทำของพ่อค้าด้วยการอธิบายความชอบธรรมของความผิดพลาดที่เกิดขึ้น แต่อีกนัยหนึ่งก็คือเบรคชท์กล่าวเสียดสีสังคมที่ไร้ความอยุติธรรมและกล่าวเสียดสีการกระทำของบุคคลที่ปฏิบัติเลวร้ายต่อมนุษย์ด้วยกันแล้วอ้างความชอบธรรมเพราะแม้แต่การกระทำของตำรวจที่ผู้พิพากษากล่าวอ้างว่าชอบธรรมนั้นก็ใช่ว่าจะเป็นการกระทำที่ถูกต้องแล้วสำหรับสิ่งที่มนุษย์ปฏิบัติต่อกัน และแม้จะเป็นข้อความที่เสียดสีการกระทำของศาลสถิตยุติธรรม แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในบางครั้งชีวิตมนุษย์ก็เป็นเช่นนี้จริงๆ เพราะ"ความจริงภายใน"และ"ความเป็นอื่น"ซึ่งนำมาในเรื่องของความไม่เข้าใจและความขัดแย้งก็เกิดขึ้นได้จากความไม่รู้ความจริงภายในของกันและกันนี่เอง

เมื่อมีการแปลข้อความนี้ออกเป็นภาษาไทยด้วยการถอดความมาจากต้นฉบับโดยตรงที่ว่า

ผู้พิพากษา : *จำเลยหมายความว่า จำเลยเข้าใจถูกต้องแล้วว่า ลูกหาบผู้นี้จะต้องมีสาเหตุอันไม่พอใจจำเลยอยู่บ้าง ถ้าเช่นนั้น ก็เป็นอันว่าจำเลยได้สังหารผู้ที่ไม่มีพิษมีภัยอะไรเลย เพียงแต่จำเลยไม่สามารถจะล่วงรู้ได้เท่านั้นว่า ผู้ตายไม่ได้มีพิษมีภัย เรื่องพรรคนี้ในหมู่ตำรวจของเราเองก็มีเหมือนกัน ตำรวจยิงกราดเข้าไปในฝูงชน หรือพวกเดินขบวนที่ยืนอยู่เฉยๆ เพียงแต่เพราะตำรวจไม่สามารถจะเชื่อได้ว่า คนพวกนี้จะไม่มาลากตนลงมาจากหลังม้ามาฉีกเนื้อกินเสีย การที่พวกตำรวจนี้ยิงปืนออกไป เป็นเพราะความกลัวแท้ๆ และการที่รู้สึกกลัวก็เป็นพยานหลักฐานเพียงพอแล้วว่า สติสัมปชัญญะยังครบบริบูรณ์ จำเลยเขาหมายความว่า จำเลยไม่สามารถล่วงรู้ได้ว่า ผู้ตายจะเป็นคนประเภทที่อยู่นอกเหนือไปจากกฎธรรมดาทั่วไป*

(นี่หรือโลก, 2519: 20)

นั่นก็ย่อมทำให้งานแปลนี้ยังคงคุณค่าในทางวรรณศิลป์และในทางปัญญาที่จะสร้างความหฤหรรษ์ให้คนต่างชาติต่างภาษาได้เช่นกัน

เมื่อศึกษาเปรียบเทียบฉบับแปลและต้นฉบับภาษาเยอรมัน ผู้วิจัยพบว่าผู้แปลยังคงรักษาเนื้อหาและแนวคิดหลักไว้อย่างครบถ้วน มีเพียงรายละเอียดบางอย่างที่แตกต่างกันออกไป

รายละเอียดนั้นได้แก่ศัพท์และสรรพนามบางคำ ตัวอย่างเช่น ศัพท์ในบทภาษาเยอรมันเบรคชท์ใช้คำว่า Stellenvermittlung ซึ่งมีความหมายว่า สำนักงานบริการจัดหางาน แต่ฉบับที่แปลเป็นภาษาไทยใช้คำว่า ศาล นั่นคือพ่อค้ากล่าวกับคนนำทางว่า *"Aber wenn du Sabotage treibst, zeige ich dich in Urga bei der Stellenvermittlung an"* *"แต่ถ้าแกทำข้าวของเสียหาย ฉันจะแจ้งความจับแกกับสำนักจัดหางานในเมืองอูรกานี่แหละ"* (p.238 -ผู้วิจัย, แปล) แต่ในบทไทยแปลว่า *"ลองมึงทำข้าวของกูเสียหายซี คอยดูนะกูจะลากคอมึงขึ้นศาลเสียที่ Urga นี่แหล่ะ"* เป็นต้น หรือบทพูดที่แสดงระดับทางภาษาและน้ำเสียงของผู้พูดก็มีความแตกต่างกันอยู่บ้างเช่นกัน เช่นคำพูดที่คนนำทางถูกบังคับให้ออกคำสั่งต่อลูกหาบให้เร่งการเดินทาง ในต้นฉบับภาษาเยอรมันนั้นใช้คำที่แสดงให้เห็นชัดถึงน้ำเสียงที่แสดงความเห็นอกเห็นใจ คนนำทางพูดกับลูกหาบว่า *"Bemühe dich, rascher zu laufen"* แปลตรงตัวได้ว่าพยายามเร่งฝีเท้าหน่อย! ซึ่งนับว่าเป็นประโยคคำสั่งที่มีน้ำเสียงแฝงความเห็นใจอยู่มากและอันที่จริงก็สะท้อนลักษณะเฉพาะตัวของคนนำทางได้ในระดับหนึ่งว่าไม่ใช่พวกที่ไร้ความเมตตา แต่ในบทแปลใช้คำว่า *"เร็วๆ เข้า"* (2529:1) แทนที่จะแปลถอดความตรงตัวซึ่งก็ทำให้น้ำเสียงต่างกันไปบ้างแต่ความหมายโดยรวมนั้นตรงกัน หรือฉากของศาลซึ่งมีความต่างระดับของการใช้สรรพนามแสดงความสนิทสนม ความไม่สนิทสนม ความเท่าเทียมและไม่เท่าเทียมกันของผู้พูดอยู่ กล่าวคือโดยปกติแล้วคำว่า "Sie" ในภาษาเยอรมันจะแปลว่า คุณ มักใช้กับคนที่ไม่สนิทสนม หรือคนที่มีระดับสูงกว่าตน ส่วน "du" แปลว่า เธอ แก เอ็งซึ่งมักใช้พูดกับคนที่สนิทสนม หรือคนที่มีระดับเท่าเทียมกันหรือคนที่มีระดับต่ำกว่าตน โดยมีข้อสังเกตดังที่ปรากฏอยู่ในเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ว่าคำว่า Sie นั้น ปรากฏในตอนที่ลูกหาบกับคนนำทางพูดกับพ่อค้าตอนที่ผู้พิพากษาพูดกับโจทย์และจำเลยในศาล ตอนที่ตำรวจพูดกับพ่อค้าซึ่งล้วนเป็นการพูดอย่างให้เกียรติและสุภาพมากกว่า ส่วนบุคคลอื่นใช้สรรพนามว่า "du" ทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นที่พ่อค้าพูดกับคนนำทางและลูกหาบ คนนำทางพูดกับลูกหาบ ลูกหาบพูดกับคนนำทาง รวมทั้งที่เจ้าของร้านค้าพูดกับคนนำทางและลูกหาบ แต่คำพูดของคนนำทางที่พูดกับภรรยาของลูกหาบในฉากศาลใช้สรรพนามว่า "Sie" ซึ่งแปลว่าคุณ ซึ่งถือเป็นการให้เกียรติภรรยาของลูกหาบในระดับหนึ่งและอันที่จริงก็แสดงให้เห็นได้ว่า คนนำทางไม่ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องชนชั้นเหมือนพ่อค้าและไม่ได้ถือว่าภรรยาของลูกหาบเป็นคนต่างชนชั้นกับตน

เขาพูดว่า : *Sind Sie die Frau des Getöteten? Ich bin der Führer, der Ihren Mann engagiert hat. Ich habe gehört, dass Sie in diesem Prozess die Bestrafung des Kaufmanns und Schadenersatz verlange. Ich bin sogleich hergekommen, denn ich habe den Beweis, dass Ihr Mann unschuldig getötet wurde. Er ist hier in meiner Tasche.*

คุณเป็นภรรยาของผู้ตายใช่หรือไม่? ผมเป็นคนนำทางที่ว่าจ้างสามีของคุณให้ไปทำงาน ผมได้ยินมาว่าคุณมาร้องขอให้ศาลลงโทษพ่อค้าและเรียกร้องค่าเสียหาย ผมก็เลยมาทันทีเพราะผมมีหลักฐานพิสูจน์ว่าสามีของคุณถูกฆ่าตายโดยไม่มีความผิด หลักฐานอยู่ในกระเป๋าของผมนี่

(Stücke : 252-ผู้วิจัย, แปล)

แต่ฉบับแปลใช้คำว่า "เอ็ง" ซึ่งมีความหมายเดียวกับคำว่า du มากกว่า นั่นคือ

คนนำทาง : (กับภรรยาผู้ตาย) *เอ็งเป็นเมียไอ้เจ้าที่ตายใช่ไหม ข้าเป็นคนนำทาง ข้าเป็นคนจ้างผัวของเอ็งให้ไปกับข้า ข้าได้ยินมาเอ็งจะมาร้องขอให้ศาลเขาลงโทษไอ้พ่อค้าคนนั้น และบังคับให้มันชดใช้ค่าทำขวัญด้วย ข้าก็รีบมา ข้ามีพยานหลักฐานว่า ผัวเอ็งถูกฆ่าตายโดยไม่ทำอะไรผิด นี่ไงหลักฐานอยู่ในกระเป๋านี่*

(นี่หรือโลก:14)

นั่นก็แสดงให้เห็นว่าผู้แปลดูจะไม่ให้ความสำคัญกับการใช้สรรพนามในจุดนี้เท่าไรนัก แต่นี่ก็เป็นเพียงความแตกต่างเล็กๆ น้อยๆ ส่วนความหมายโดยรวมนั้นสื่อได้ตรงกับต้นฉบับ

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งในการศึกษาเปรียบเทียบต้นฉบับเยอรมันกับฉบับแปลก็คือ ในบทแปลจะตัดชื่อเฉพาะที่เป็นภาษาเยอรมันออกไป เช่น บทในภาษาเยอรมันที่ว่า

Der Kaufmann : *(...) Zum Publikum: Ich bin der Kaufmann Karl Langmann und reise nach Urga, um die Schlussverhandlungen über eine Konzession zu führen.(p.237)*

แต่ในฉบับแปลนั้นจะไม่กล่าวถึงชื่อของพ่อค้า นั่นคือ

พ่อค้า : *(...) พูดกับคนดู : ตัวเรานี้เป็นนักธุรกิจ เรากำลังเดินทางไปเมือง Urga ไปเจรจาขอสัมปทานเขา*

(*นี่หรือโลก*:1)

เห็นได้ชัดว่าในประโยคภาษาเยอรมันที่ว่า *Ich bin der Kaufmann Karl Langmann* นั้นมีการบอกชื่อพ่อค้าเป็นภาษาเยอรมันไว้ด้วย ซึ่งแปลตามตัวได้ว่า *"ผมเป็นนักธุรกิจชื่อ คาร์ล ลังมัน"* แต่ในฉบับที่แปลเป็นภาษาไทยจะตัดชื่อนี้ออกไป เหลือแค่คำว่า "ผมเป็นนักธุรกิจ" ซึ่งไม่เป็นการเฉพาะเจาะจงแบบต้นฉบับ นอกจากนั้นชื่อแม่น้ำมีร์ ในบทภาษาเยอรมันที่ว่า *Wenn wir den Fluss Myr hinter uns haben, wird es darauf ankommen, den Wasserlöchern*

entlang zu marschieren. (p.241) ผู้แปลก็ตัดชื่อแม่น้ำออกไปเช่นกัน กลายเป็นบทแปลที่ว่า *พอข้ามแม่น้ำไปแล้ว หนทางจะผ่านบ่อน้ำเป็นแถวไปเลย* (2519:3) ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้แปลไม่ต้องการทำเรื่องต่างประเทศให้ดูห่างไกลจากความเป็นไทยมากนัก ผนวกกับที่ไม่ต้องการเฉพาะเจาะจงว่าเป็นบุคคลใดหรือสถานที่ใดโดยเฉพาะก็เป็นได้ จึงได้ตัดชื่อเฉพาะที่เป็นภาษาต่างชาติออกไปบางส่วน

ส่วนในเรื่องของ"ชื่อเรื่อง"นั้น ผู้แปลก็ไม่ได้แปลมาแบบตรงตัวตามชื่อเรื่องเดิมของเบรคชท์ ผู้แปลเปลี่ยนชื่อเรื่องจาก *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาเป็นชื่อ *นี่หรือโลก* * *โดยที่คิดว่าจะเข้ากับท้องเรื่องมากกว่า* (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2530:224)

ในกรณีนี้ผู้แปลอาจจะมองวรรณกรรมเรื่องนี้ในประเด็นทางปรัชญาซึ่งเป็นปัญหาของโลกมากกว่าประเด็นของการเผยแพร่แนวคิดทางสังคม การเมืองแบบมาร์กซิสต์ก็เป็นได้ และเมื่อมีการแปลบทจากต้นฉบับภาษาเยอรมันโดยตรงแล้วเสร็จ จึงส่งต่อให้กับกลุ่มนักแสดงของพระจันทร์เสี้ยวการละครซึ่งทำหน้าที่สร้างสรรค์งานละครด้วยการทำให้บทประพันธ์เป็นรูปธรรมในทางปฏิบัติต่อไป ในกรณีนี้ผู้กำกับชาวเยอรมันเป็นผู้ให้แนวทางหลักแต่ด้วยความที่ไม่รู้ภาษาไทย หน้าที่ในการพิจารณาบทเสริมบทและแก้ไขบางส่วนจึงเป็นของนักแสดงไทยโดยตรง

4.3.4 ลักษณะการถ่ายทอดและการดัดแปลงตัวบทวรรณกรรมมาจัดแสดงในสังคมไทย

นอกเหนือจากการถ่ายทอดวรรณกรรมของเบรคชท์มาเป็นพากย์ไทยแล้ว ยังมีการดัดแปลงตัวบทมาเป็นการแสดงอีกด้วย การดัดแปลงเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ในที่นี้ไม่ได้เกิดขึ้นในขั้นตอนของการแปลบทโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ สะรัช บุญยรัตพันธ์แต่เกิดขึ้นในขั้นตอนของการฝึกซ้อม การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) และการจัดแสดงโดยผู้กำกับชาวเยอรมันและกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร กล่าวคือ ผู้กำกับและนักแสดงมีการดัดแปลงบทเพิ่มเติมจากบทเดิมที่มีอยู่ และการดัดแปลงนี้ก็ไม่ใช่การเข้าไปแก้ไขเนื้อหาในตัวบทประพันธ์เดิมของเบรคชท์แต่อย่างใด ความแปลกของการดัดแปลงในส่วนของการเพิ่มบทนั้นอยู่ที่การสร้างบทใหม่ด้วยเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและดำเนินเรื่องขนานไปกับบทเดิมของเบรคชท์ตลอดเรื่อง คล้ายเป็นการนำเสนอละครสองเรื่องในเวลาเดียวกัน คือ

เรื่องที่ 1 : เรื่องราวการเดินทางฝ่าฟันอุปสรรคในทะเลทรายเพื่อไปหาบ่อน้ำมัน

---

* ชื่อ *นี่หรือโลก* ได้รับการเปลี่ยนมาเป็นชื่อ *นี่แหละโลก* เมื่อมีการจัดแสดง

เรื่องที่ 2 : เรื่องชีวิตของคนงานหรือกรรมกรในโรงงานอุตสาหกรรม

แต่เป็นละครสองเรื่องที่มีจุดร่วมเดียวกัน คือในเรื่องของความแตกต่างและการกดขี่ทางชนชั้นของบุคคลในสังคม

กลวิธีการนำเสนอที่สำคัญก็คือ "การสลับฉาก" ซึ่งเป็นเทคนิคละครอย่างหนึ่งตามแบบละครของเบรคชท์ซึ่งเห็นได้ชัดในเรื่อง *คนดีที่เสฉวน* (ดูบทที่ 2) เราอาจเรียกบทเดิมของเบรคชท์ด้วยการให้คำจำกัดความง่ายๆ ว่าเป็น"ฉากฝรั่ง"ซึ่งก็คือเรื่องราวการเดินทางในทะเลทรายเพื่อไปหาบ่อน้ำมัน ส่วนบทที่สร้างใหม่ด้วยเรื่องราวของไทยนั้นก็คือ "ฉากไทย"ซึ่งก็คือเรื่องชีวิตของคนงานในโรงงานอุตสาหกรรม

ฉากไทยเป็นเรื่องราวที่ได้มาจากการวิจัยภาคสนามและการเรียนรู้ชีวิตของคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมไทยโดยกลุ่มนักแสดงที่เข้าไปคลุกคลีกับสภาพชีวิตและผู้คนในโรงงานอุตสาหกรรมอยู่แล้วโดยเฉพาะกลุ่มที่ทำละครม็อบ จากนั้นจึงนำข้อมูลจริงที่ได้เรียนรู้มานำเสนอผ่าน"สื่อ"การละครตามแนวคิดที่ว่า *"ละครแบบนี้มิใช่มุ่งให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมเพียงอย่างเดียว แต่ยังได้นำปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นกับชีวิตจริงในปัจจุบันมาเสนอให้ผู้ชมได้ร่วมรับรู้ด้วย เพื่อให้การเล่นละครมีความสมบูรณ์รอบด้าน นักแสดงจึงต้องค้นคว้าปัญหาอย่างจริงจัง "* (ข้อมูลจาก รวมประชาชาติ, 15 มิถุนายน 2519) ในกรณีนี้ละครเรื่องนี้จึงเป็นละครบทเรียนและละครเพื่อการเรียนรู้ ซึ่งทั้งนักแสดงและผู้ชมก็ล้วนต้องเรียนรู้ไปพร้อมๆ กันอย่างแท้จริง และนี่ก็เป็นไปตามหลักการของ "ละครบทเรียน" ของเบรคชท์นั่นเอง

ในส่วนของฉากไทยนี้ นำเสนอสลับฉากกับฉากฝรั่งชนิดฉากต่อฉากคือพอจบฉากที่ 1 ตามบทเดิมของเบรคชท์ที่ชื่อ "การเดินทางแข่งขันในทะเลทราย" (Wettlauf in der Wüste)ก็ตัดสลับฉากไปที่ฉากไทยในเรื่องสภาพชีวิตของผู้คนในโรงงานอุตสาหกรรมทันที แล้วพอจบฉากไทยก็สลับกลับไปที่ฉากฝรั่งฉากที่ 2 ที่ชื่อ "สิ้นสุดเส้นทางผู้คนผ่าน" (Ende der vielbegangenen Strasse) ต่อสลับไปเช่นนี้จนจบ ทั้งนี้เป็นผลมาจากการศึกษาตีความละครเบรคชท์ของ ดร.ไมเออร์ (ผู้กำกับการแสดง)เอง *นั่นคือ "เขานำทฤษฎีของเบรคชท์มาสานต่อและเสริมต่อ"* (ดู เจตนา นาควัชระ, 2530:220) และตีความด้วยเรื่องของ"การด้น"ดังที่กล่าวไว้แล้ว จากนั้นก็ถ่ายทอดแนวคิดนี้สู่การปฏิบัติจริงซึ่งเกิดจากความสามารถของกลุ่มนักแสดงต่อไป ดังที่ คำรณ คุณะดิลก กล่าวถึงการจัดทำเรื่อง *นี่แหละโลก* ว่า " *เป็นละครที่แบ่ง การแสดงออกเป็น 2 แบบ แบบแรกคือ การดำเนินตามเนื้อเรื่องซึ่งจะเป็นการแสดงอย่างเดิมตามแบบแผน ท่วงทีการเคลื่อนไหวจะถูกควบคุมโดยผู้กำกับการแสดง อีกแบบหนึ่งเป็นการทำงานโดยอิสระของกลุ่มละครกลุ่มนี้ โดยพิจารณาเนื้อหาจากแต่ละฉากของละครว่าควรจะมีเนื้อหาสอดคล้องและเป็นจริงอย่างไรในสังคมปัจจุบัน แล้วสร้างฉากการแสดงของไทยขนานคู่กันไปกับของเดิมอย่างฉาก*

ต่อฉาก " (อ้างถึงใน สยามรัฐ, 22 มิถุนายน 2519) แม้แต่ในการจัดแสดงแต่ละรอบ นักแสดงก็มี "การด้น" เพิ่มบท แปลงบท ใหม่อยู่ตลอดเวลา ดังที่นักแสดงคนหนึ่งเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า *มีการนำเหตุการณ์ประจำวันที่เกิดขึ้นในสังคมมากล่าวเสริมบทเข้าไปด้วย เช่น วันนั้นๆ มีข่าวสารการประท้วงเกิดขึ้นที่โรงงานอะไร ก็จะมีการนำเข้าไปเสริมในบทสนทนาด้วย* เป็นต้น (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544)

เรื่องของการสร้างฉากไทยเป็นประเด็นที่น่าพิจารณาและขั้นตอนของการสร้างฉากไทยขนานกับฉากฝรั่งก็เป็นประเด็นที่น่าศึกษาอยู่ไม่น้อยเช่นกัน เพราะเป็นตัวอย่างของการผสานแนวคิดของผู้กำกับละครชาวเยอรมันและความสามารถของกลุ่มนักแสดงไทยได้อย่างลงตัว

วิลัดดาและกฤษณพงษ์ (2544) ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยว่า

> *"ประเด็นของฉากไทยเป็นแนวคิดที่หลักแหลมของผู้กำกับ ส่วนเรื่อง "การด้น" เนื้อหาและตัวบทซึ่งเป็นภาษาไทยเป็นความสามารถของกลุ่มนักแสดงเพราะผู้กำกับนั้นไม่รู้ภาษาไทย ส่วนขั้นตอนการผลิตงานละครชั้นนี้คือ ส่วนใหญ่เป็นการมาประชุมปรึกษาหารือและหาบทสรุปร่วมกันและที่ฉากไทยเป็นเรื่องปัญหากรรมกรก็เพราะเป็นปัญหาร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจริงในเวลานั้น และเรา (กลุ่มนักแสดง) ก็ได้เข้าไปคลุกคลีเรียนรู้อยู่ตลอดอยู่แล้ว ส่วนในเรื่องของการสร้างบทนั้นเกิดจากการซ้อมกันไปก่อนจากนั้นจึงนำบทที่แปลแล้วมาแทรกและมีการปรับเปลี่ยนคำพูดให้ร่วมสมัยบ้าง"*

จากที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นกลวิธีการทำงานละครและการดัดแปลงละครจากการด้น ที่มุ่งเน้นการทำงานกลุ่ม (Group Work) และไม้เน้นระบบ "ผู้กำกับการแสดง" เป็นแกนกลางในการทำงาน แต่มุ่งเน้นการสนับสนุนความคิด การผลักดันศักยภาพของคนในกลุ่มซึ่งเป็นกลวิธีการทำงานตามแนวทางของเบรคชท์ที่คณะพระจันทร์เสี้ยวการละครใช้มาจวบจนกระทั่งปัจจุบัน

ในส่วนของการดัดแปลงเนื้อหาตามบทประพันธ์เดิมของเบรคชท์นั้นเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่น่าพิจารณา เพราะแม้จะไม่มีการดัดแปลงเรื่องเดิมของเบรคชท์ก็จริงแต่มีการตัดเนื้อหาเดิมออกไป 1 ส่วน นั่นคือ ส่วนที่ว่าด้วยเรื่องในศาล (Gericht) ซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายตามบทเดิมของเบรคชท์ และเป็นส่วนที่เน้นย้ำความพ่ายแพ้อย่างสิ้นเชิงของชนชั้นล่าง ดังนั้น "ฉากฝรั่ง" ในเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงเหลือ 7 ฉาก จากเดิมที่มีอยู่ 9 ฉาก ได้แก่ 1) เดินทางแข่งขันในทะเลทราย (Wettlauf in der Wüste) 2) สิ้นสุดเส้นทางผู้คนผ่าน (Ende der vielbegangenen Strasse) 3) ปล่อยเกาะคนนำทางที่สถานีอัน (Die Entlassung des Führers auf der Station Han) 4) สนทนาในแดนอันตราย (Gespräch in einer gefährlichen Gegend) 5) ริมฝั่งแม่น้ำที่ไหลเชี่ยว (Am reissenden Fluss) 6) ที่พักแรม (Das Nachtlager) 7 a) สิ้นสุดทางถนน (Am

Ende der Strasse) 7 b) น้ำที่แบ่งกันดื่ม (Das geteilte Wasser) 8) บทเพลงของการพิพากษา (Lied von der Gerichten) และ 9) ศาล (Gericht) กล่าวคือ "ฉากฝรั่ง" ตัดฉากที่ 8 และฉากที่ 9 ในส่วนที่เป็นการขับร้องเพลงบอกเหตุการณ์ล่วงหน้าในศาล ซึ่งกล่าวตำหนิศาลอย่างตรงไปตรงมา รวมทั้งการพิจารณาคดีในศาลออกไป และจบลงด้วยตอนที่ลูกหาบถูกฆ่าตาย เพราะจะนำกระติกน้ำไปให้พ่อค้า แต่พ่อค้าเข้าใจผิด คิดว่ากระติกน้ำเป็นก้อนหินที่ลูกหาบจะนำมาฆ่าตนเท่านั้น และเหตุผลสำคัญในการตัดฉากศาลตามเรื่องเดิมของเบรคชท์ออกไปก็คือเรื่องของความเหมาะสมในการนำเสนอเนื้อหาและระยะเวลาจัดแสดง กล่าวคือ ผู้จัดทำเห็นว่า *ฉากศาลตามเรื่องเดิมของเบรคชท์นั้นแรงมาก และเรื่องศาลสถิตยุติธรรมของไทยนั้นยังเป็นที่พึ่งของคนไทยได้อยู่* (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) *"ฉากศาลที่รุนแรงดังกล่าวเกิดจากการกล่าวตำหนิความอยุติธรรมของศาลอย่างตรงไปตรงมา* ดังที่วิเคราะห์ไว้แล้ว *ซึ่งเกรงว่าจะกระทบต่อศาลสถิตยุติธรรมของไทย นอกจากนี้ก็คือเหตุผลที่ไม่ต้องการให้เรื่องยืดยาวเกินไป"* ด้วยเหตุนี้ *นี่แหละโลก* จึงไม่มีฉากศาล (นัยณี *ศรีกัณฑิมารักษ์*, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2544) แต่จบเรื่องด้วย "ฉากไทย"ซึ่งเป็นฉากการต่อสู้กันระหว่างนายทุนกับเหล่ากรรมกรในโรงงานอุตสาหกรรม โดยยังไม่รู้ผลแพ้ชนะแทน ในกรณีฉากจบที่ว่านี้มีลักษณะให้กำลังใจชนชั้นล่างมากกว่าต้นเรื่องเดิมที่หดหู่สิ้นหวัง ดังคำกล่าวที่ว่า *"พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไป แต่คงจะมีผู้มีใจเป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ"* (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2530:218)

ส่วนประเด็นของการดำเนินเรื่องนั้น ก็มีการเสริมตัวละครไทย เรื่องราวของวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงและวรรณกรรมพื้นบ้านไทยอย่าง "*ศรีธนญชัย*" ตัวละครเอกจากวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่อง *ศรีธนญชัย*, "จันทโครพ"จากการแสดงพื้นบ้าน (ลิเก)เรื่อง *จันทโครพ* และ"นางละเวง" จากวรรณคดีเรื่อง *พระอภัยมณี* รวมทั้งฉากเหตุการณ์ในสังคมไทยเพิ่มเติมเข้าไปด้วย กรณีนี้เป็นแนวคิดของผู้กำกับเช่นกัน โดยเฉพาะเรื่องของตัวละครไทยซึ่งดัดแปลงมาใช้เป็นผู้เล่าเรื่องนั้น " *ผู้กำกับเป็นผู้ถามกลุ่มนักแสดงเองว่า ตัวละครไทยที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีของคนไทย มีตัวละครใดบ้าง จากนั้นกลุ่มนักแสดงก็ประชุมร่วมกันและได้บทสรุปเป็นตัวละคร 3 ตัวดังกล่าว"* (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์)

เป็นอันว่าเรื่อง *นี่แหละโลก* มีการถ่ายทอดตัวบทวรรณกรรมมาเป็นการแสดงไปพร้อมๆ กับการดัดแปลงเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ทั้งในลักษณะที่เป็น"การเพิ่ม"และ"การลด" ซึ่งเป็นการนำแบบละครของเบรคชท์มาพัฒนาต่อในระดับหนึ่งด้วยการทำให้เป็นเรื่องราวแบบไทย มีการเพิ่มเรื่องราวของเหตุการณ์ในสังคมไทย ตัวละครไทยและตัวละครที่เป็นที่รู้จักกันดีของคนไทย รวมทั้งตัดตอนฉากจบที่จะกระทบต่อศาลสถิตยุติธรรมของไทย เป็นต้น เหล่านี้เป็นผลให้ละครเรื่องนี้มีลักษณะเปลี่ยนไปจากต้นเรื่องเดิมพอสมควร อย่างไรก็ตาม แก่นเรื่องหรือแนวคิด

หลักก็ยังเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้จัดทำละครคำนึงถึงอยู่ ดังจะแยกศึกษาเป็นประเด็นโดยละเอียดทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และปรัชญาทางการละคร ดังต่อไปนี้

ก. ลักษณะเนื้อหา

4.3.4.1 **แนวคิดหลักและกลวิธีการนำเสนอแนวคิดหลัก : ศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* และการแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก***

แนวคิดหลักของเรื่องในวรรณกรรมการละครและการแสดงก็คือ"สาร"สำคัญที่ผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างงานศิลปะ(ทั้งในด้านวรรณกรรมและละคร) ต้องการจะ"สื่อ"ถึงผู้อ่านหรือผู้ชม *โดยปกติแล้ว"สาร"สำคัญนี้จะถูกนำเสนอผ่าน "การกระทำ"(action)ซึ่งถือเป็นจุดสำคัญของวรรณกรรมประเภทบทละครและ(...) "ความขัดแย้ง" (conflict)ก็คือที่มาที่สำคัญยิ่งของ"การกระทำ" หรือ action ในละคร* (สดใส พันธุมโกมล, 2515:86) *แต่แท้จริงแล้วคุณค่าของบทละครเรื่องใดๆ ก็ตามจะอยู่ที่ "ความจริง"เกี่ยวกับชีวิตและธาตุแท้ของมนุษย์ที่ละครเรื่องนั้นแสดงให้เห็น ไม่ว่าจะเป็นละครประเภท "เหมือนชีวิต" (realistic) ประเภทที่ใช้จินตนาการ (fantasy) หรือละครที่ใช้ลีลาการแสดงเป็นแบบเป็นแผนผิดจากธรรมชาติ (styized drama) และไม่จำกัดว่าบทเจรจาจะเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง ดังที่อริสโตเติลได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง โพเอทิกส์ (Poetics) ว่าความจริงที่ได้จากละครนั้น ไม่ใช่ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับยุคสมัยใดโดยเฉพาะ แต่เป็นความจริงตลอดกาลเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ ...ฉะนั้นในการเสนอเรื่องราวในละคร ผู้ประพันธ์จะต้องคำนึงถึง "ความจริง" ในด้านการประพันธ์ หรือ fictional truth ให้มาก* (2515:90)

แม้ว่าเบรคชท์จะปฏิเสธความสมจริงและปฏิเสธแนวทางละครที่มุ่งเน้นกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงตามแบบละครของอริสโตเติล แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าเขาไม่ได้เสนอ "ความจริงของชีวิต" ในทางตรงข้าม เบรคชท์นำเสนอ "ความเป็นจริง" และ "ความเป็นไป" ของยุคสมัยผ่าน "สื่อ" ละครแบบไม่สมจริงของเขามากกว่า

"ความเป็นจริง" ที่ว่านี้เองที่เป็นแนวคิดหลักในละครของเบรคชท์และแนวคิดหลักนี้เบรคชท์ก็มักจะนำเสนอผ่านการกระทำและความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับเหตุการณ์และตัวละครในเรื่อง

โดยทั่วไปแล้ว ความขัดแย้งในละครแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ

1. ความขัดแย้งภายนอก (outer conflict) ซึ่งมักมีอยู่ในละครทั่วๆ ไป และเป็นความขัดแย้งพื้นฐาน เข้าใจง่าย ตัวอย่างเช่นความขัดแย้งระหว่างตัวละครด้วยกันอย่างพระเอกกับผู้ร้าย นางเอกกับตัวอิจฉา เป็นต้น

2. ความขัดแย้งภายใน (inner conflict) คือความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง ตัวอย่างเช่น ความขัดแย้งระหว่างความรู้สึกผิดชอบชั่วดีกับการลอบฆ่ากษัตริย์อย่างทารุณเพื่อชิงราชสมบัติซึ่งเกิดขึ้นภายในจิตใจของแมคเบธ (Macbeth) ในบทละครของ เชคสเปียร์ ฯลฯ

ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เบรคชท์นำเสนอความเป็นจริงของชีวิตทั้งในเรื่องของสังคมและความเป็นมนุษย์ และความเป็นจริงของชีวิตนี้เบรคชท์ก็นำเสนอผ่านการกระทำและความขัดแย้งซึ่งเห็นได้ชัดทั้งความขัดแย้งภายนอกและความขัดแย้งภายใน ตัวอย่างเช่น

ความขัดแย้งภายนอกของพ่อค้าและคนนำทางและพ่อค้ากับลูกหาบซึ่งเน้นหนักในลักษณะที่ฝ่ายหนึ่งเป็นฝ่ายกระทำและอีกฝ่ายหนึ่งเป็นฝ่ายจำนน ฉากที่แสดงความขัดแย้งระหว่างพ่อค้ากับคนนำทางที่เด่นชัดที่สุดนั่นก็คือ ตอนที่พ่อค้าเห็นคนนำทางให้ความสนิทสนมกับลูกหาบจนรู้สึกหวาดระแวงและไม่พอใจจึงได้กล่าวตำหนิคนนำทางอย่างรุนแรงและได้ไล่คนนำทางออกจากการว่าจ้างให้ทำงาน เพราะเขาคิดว่านับจากนี้ไป 3 คน ในที่สุดก็แบ่งพวกเป็น 2 ต่อหนึ่งเสียแล้ว เขากล่าวตำหนิคนนำทางอย่างรุนแรงว่า

> *"Du bist überhaupt unzuverlässig.Ich habe einen Fehler gemacht , als ich dich anständig behandelte ,ihr vertragt das nicht .Ich kann keinen Führer brauchen ,der sich beim Personal keinen Respekt verschaffen kann. Du scheinst dich eher zum Träger als zum Führer zu eignen. ..*
>
> *"แกมันไว้ใจอะไรไม่ได้ ฉันหลงทำผิดไปแท้ๆ ที่ไปทำดีกับแกเข้า พวกแกน่ะใครทำดีด้วยไม่ได้ ฉันไม่ต้องการจ้างคนนำทางที่ไม่สามารถทำให้ลูกน้องยำเกรงได้อย่างแกหรอก อย่างแกนี่ต้องไปเป็นคนแบกสัมภาระให้มากกว่าจะมาเป็นคนนำทางอย่างนี้"*
>
> (Stücke:242-ผู้วิจัย,แปล)

เมื่อพ่อค้าไล่คนนำทางออกเช่นนี้ก็เสมือนปล่อยเกาะคนนำทาง คนนำทางจึงจำต้องแยกออกมาจากพ่อค้าและลูกหาบ เป็นอันว่าความผิดของคนนำทางก็คือเขาเป็น "ข้อยกเว้น"ที่ไม่ทำตัวให้เป็นไปตามความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก เขากล่าวกับลูกหาบว่า

"Ich habe einen Fehrer gemacht,als ich mich zu dir setzte-เอ็งเอ๋ย ฉันได้ทำผิดไปเสียแล้วที่ไปนั่งลงข้างๆ เอ็ง แล้วคุยกับเอ็ง" (Stücke:243-ผู้วิจัย,แปล) ส่วนฉากที่แสดงความขัดแย้งระหว่างพ่อค้ากับลูกหาบอย่างเด่นชัดก็คือ ฉากที่ 7 : ชื่อ น้ำที่แบ่งกันดื่ม ซึ่งเป็นตอนที่ลูกหาบและพ่อค้าหลงทางท่ามกลางทะเลทรายและกำลังขาดแคลนน้ำดื่ม พ่อค้าจึงได้ด่าว่าทุบตีทำร้ายลูกหาบและแย่งกระติกน้ำของลูกหาบมาเป็นของตนโดยแบ่งให้ลูกหาบดื่มนิดหน่อย และในที่สุดตอนท้ายของฉากนี้ ลูกหาบก็ตัดสินใจจะนำกระติกน้ำที่ตนแอบซ่อนไว้ตลอดไปให้พ่อค้า แต่ความขัดแย้งจากความระแวงของพ่อค้าก็รุนแรงถึงขนาดที่ทำให้ลูกหาบถูกพ่อค้ายิงจนถึงแก่ความตาย

ความขัดแย้งภายในเป็นความขัดแย้งที่เกิดจากความหวาดระแวงที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครนั่นเอง ตัวอย่างเช่น ในฉากที่ 6 : ฉากที่พักแรม ซึ่งลูกหาบได้กางเต้นท์ให้พ่อค้าและตนนอน แต่พ่อค้าก็หวาดระแวงไม่กล้าเข้าไปนอน จนเขารำพึงกับตัวเองว่า *"Ich wäre ein Narr , wenn ich ins Zelt ginge-นี่ถ้าฉันเข้าไปนอนในเต้นท์นั้น ฉันก็คงจะเป็นไอ้งั่งคนหนึ่งนั่นแหละ"* ในขณะเดียวกันเขาก็คิดว่า *"Allerdings waere es besser ,im Zelt zu sitzen ;hier im Freien drohen Krankenheit - เอ เข้าไปนอนในเต้นท์น่าจะดีกว่า อยู่ข้างนอกโล่งๆ นี่เดี๋ยวเจ็บป่วยไปจะลำบาก"* (Stücke:249, ผู้วิจัย, แปล) ความขัดแย้งภายในใจที่เกิดจากความหวาดระแวงว่าลูกหาบจะแก้แค้นตนนี้ทำให้พ่อค้าไม่กล้าเข้าไปนอนพักผ่อนในที่ที่ควรจะนอนและท้ายที่สุดเขาก็ตัดสินใจนอนอยู่นอกเต้นท์ด้วยความระแวงนั่นเอง ดังที่เขากล่าวว่า *"Aber welche Krankheit koennte so gefaehrlich sein ,wie der Mensch es ist -ขึ้นชื่อว่าโรคภัยไหนจะมาร้ายเท่ามนุษย์ด้วยกันเองไม่มี "* (p.249 , ผู้วิจัย, แปล)

พฤติกรรมของตัวละครและความขัดแย้งที่เกิดขึ้นดังกล่าวเป็นแก่นความคิดหลักที่สะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับชนชั้นซึ่งเป็นปัญหาทางสังคมการเมือง รวมทั้งแนวคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ที่ปฏิบัติต่อกันด้วยความไม่เข้าใจได้อย่างดี นอกจากนั้นยังสะท้อนให้เห็นว่าความขัดแย้งในเรื่องของชนชั้นนี่เองที่ทำให้คุณค่าของมนุษย์และกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมกลับตาลปัตรไป

หากแต่สำหรับละครของเบรคชท์ดูเหมือนว่าประเด็นของ"ความขัดแย้ง"จะมีอยู่เกินระดับของการกระทำของตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่อง เพราะความขัดแย้งในละครของเบรคชท์นอกจากจะมีประเด็นของความขัดแย้งภายนอกและความขัดแย้งภายในซึ่งเกิดกับตัวละครแล้วยังเป็นเรื่องของความขัดแย้งทางความคิดซึ่งผู้ชมมีส่วนในการพิจารณาตัดสินด้วย ลักษณะเช่นนี้เป็นจุดมุ่งหมายหลักของละครแบบเอพิคนั่นเอง

"กลวิธีการแสดงละครของเบรคชท์เป็นกลวิธีที่ผู้ชมจะถูกเชื้อเชิญไปโดยปริยายให้เป็นผู้สังเกตการณ์และร่วมพิจารณาพฤติกรรมของมนุษยชาติ รวมทั้งกลับมาถามตัวเองอยู่ตลอดเวลาว่าตัวเขาเองจะปฏิบัติอย่างไรในสถานการณ์ที่คล้ายคลึงกันนั้น" (คันธา ศรีวิมล,

2528:37) ผลงานละครของเบรคซท์มักจะมีประเด็นความขัดแย้งทั้งในเชิงพฤติกรรมและเชิงทัศนคติ ซึ่งเป็นหลักการละครแบบวิภาษวิธีของเขาเอง หลายครั้งที่เบรคซท์นำเสนอละครที่ยากจะตัดสินถูก-ผิด หลายครั้งที่ละครของเบรคซท์สร้างความรู้สึกยากลำบากในการหาคำตอบระหว่างทัศนะ 2 ฝ่าย อย่างเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ซึ่งเป็นการนำเสนอเรื่องราวของผู้ที่ยอมเพิกถอนคำสอนและทรยศต่อความเชื่อของตนเองเมื่อต้องตกอยู่ภายใต้การข่มขู่คุกคาม แต่ขณะเดียวกัน วิธีนี้ก็ทำให้เขามีชีวิตอยู่ทำงานจนสำเร็จลุล่วง และสิ่งนี้ก็คือพฤติกรรมที่ยากต่อการหาคำตอบหรือตัดสินถูก-ผิด *เบรคซท์กล่าวไว้เองว่า " ในสถานการณ์เช่นนั้นไม่ว่าใครก็ยากที่จะยกย่องสรรเสริญหรือกล่าวโทษกาลิเลโอได้ง่ายๆ* "(อ้างถึงใน คันธา ศริวิมล, 2528: 37)

เบรคซท์ปล่อยให้ภาระในการตัดสินถูก-ผิดหรือการแสวงหาคำตอบ(ซึ่งเป็นบทสังเคราะห์จากการได้ชมละครที่แสดงความขัดแย้งตามหลักการวิภาษวิธี)เป็นของผู้ชม วรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็เป็นเช่นนั้น เพียงแต่เป็นการกล่าวอย่างตรงไปตรงมาและยังไม่แหลมคมเท่าละครยุคหลังๆ อย่างเรื่อง *ชีวิตของกาลิเลโอ* ดังที่เขากล่าวไว้ในบทส่งท้ายของเรื่องว่า

So endet
Die Geschichte einer Reiser.
Ihr habt gehört und ihr habt gesehen.
(...)
Wir bitten euch aber:
Was hicht fremd ist, findet befremdlich!
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!
Was da üblich ist, das soll euch erstaunen.
Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch
Und wo ihr den Missbrauch erkannt habt
Da schafft Abhilfe!

" *จบสิ้นเรื่องราวของการเดินทาง*
พวกท่านก็ได้ยินและได้เห็นกันแล้ว
(...)
แต่พวกเราต้องร้องขอต่อพวกท่าน
อะไรที่เห็นว่าไม่แปลก จงคิดว่ามันแปลก
อะไรที่เห็นว่าเป็นสิ่งคุ้นชินธรรมดา จงคิดว่าอธิบายไม่ได้
อะไรที่เป็นปกติทั่วไป สิ่งนั้นควรจะทำให้พวกท่านแปลกใจ

อะไรที่เป็นกฎเกณฑ์ สิ่งนั้นเป็นสิ่งไม่ชอบมาพากล
และหากท่านได้พบสิ่งไม่ชอบมาพากลที่ใด
ขอให้หาทางช่วยด้วย!

(Stücke:260, ผู้วิจัย, แปล)

ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมพิจารณาพฤติกรรมของตัวละคร ความขัดแย้งที่เกิดขึ้น รวมทั้งผลที่เกิดจากความขัดแย้งนั้นๆ เพื่อหาทางแก้ไขป้องกันสิ่งผิดๆ สิ่งไม่ชอบมาพากลและสิ่งเลวร้ายที่เกิดขึ้นนั้นต่อไปนอกเวทีละคร

กล่าวได้ว่าแนวคิดหลักของวรรณกรรมเรื่องนี้ก็คือการนำเสนอปัญหาทางสังคมการเมือง ได้แก่ ปัญหาความแตกต่างทางชนชั้น ปัญหาการกดขี่เอารัดเอาเปรียบและความไม่เท่าเทียมกันในสังคม รวมทั้งปัญหาการตัดสินพฤติกรรมของมนุษยชาติและความเป็นจริงของชีวิตภายใต้เงื่อนไขของสิ่งที่เป็น "ข้อยกเว้น" และ"กฎเกณฑ์"ซึ่งนำไปสู่การแสวงหาคำตอบทางปรัชญา

ในประเด็นของแนวคิดทางสังคมการเมืองนั้นก็คือ การกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมการเมือง การเรียกร้องให้ผู้คนในสังคมลุกขึ้นมาคิดแก้ไขสภาวะไม่พึงประสงค์ที่เกิดจากความแตกต่างทางชนชั้นในสังคมและการกดขี่เอารัดเอาเปรียบของคนที่มีอำนาจ นั่นคือ การใช้งานศิลปะเป็นสื่อกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมตามแนวทางของเบรคชท์

ในประเด็นของการตัดสินพฤติกรรมของมนุษยชาติ และความเป็นจริงของชีวิตนั่นก็คือ การกระตุ้นเตือนผู้คนร่วมสมัยและมนุษยชาติให้มองโลกและสังคมด้วยแนวคิดใหม่ ให้รู้จักมองสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมด้วยหนทางที่แตกต่างออกไป สิ่งที่มองว่าคุ้นเคยเป็นปกติธรรมดาเกิดขึ้นอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันในสังคมก็จงมองว่าอาจไม่ใช่สิ่งปกติธรรมดา เผื่อจะได้เห็นว่าสิ่งที่เกิดขึ้นจนดูเป็นสิ่งปกติธรรมดานั้น แท้จริงแล้วเป็นสิ่งผิดปกติ นอกจากนั้นสิ่งที่เห็นอาจไม่ใช่สิ่งที่เป็นจริงหรือสิ่งที่ควรจะเป็นจริงก็เป็นได้ ในกรณีนี้มีชีวิตของตัวละครอย่างลูกหาบเป็นบทเรียนสำคัญ คำกล่าวอ้างในเรื่อง "กฎเกณฑ์" ที่เกิดขึ้นในเรื่องและใช้ในการพิพากษาตัดสินการกระทำของลูกหาบ เป็นสิ่งที่ควรจะเกิดขึ้นในสังคมมนุษย์หรือไม่นั้นเป็นสิ่งที่ผู้ชมได้เรียนรู้แล้วและต้องตัดสินการตายของลูกหาบเป็นการตายเปล่าก็เพราะในสังคมไม่มีแนวคิดเรื่อง"ข้อยกเว้น" ดังนั้น การคิดแก้ไขมิใช่ปล่อยให้เป็นไปจึงน่าจะเป็นประเด็นสำคัญที่สุดที่เบรคชท์มุ่งหวังให้เกิดขึ้นต่อไป

เป็นอันว่าวรรณกรรมเรื่องนี้มีแนวคิดหลักอยู่ 2 ประเด็น คือ 1) แนวคิดทางสังคมการเมือง ในเรื่องการต่อสู้ทางชนชั้น และ 2) แนวคิดเรื่องความเป็นจริงของชีวิตและการตัดสินพฤติกรรมมนุษย์ซึ่งถูกกำหนดอยู่ภายใต้เงื่อนไขของ "ข้อยกเว้น" และ"กฎเกณฑ์" แนวคิดดังกล่าวมีกลวิธีนำเสนอด้วยการให้ภาพที่มืดสนิท โดยเฉพาะการจบเรื่องอย่างหดหู่สิ้นหวังอย่าง

สิ้นเชิง และนั่นก็เป็นการสั่งสอนมหาชนด้วยการกระตุ้นให้คิดเปลี่ยนแปลงแก้ไขโดยตรง แต่ไม่ใช่ด้วยการกล่าวกระตุ้นอย่างตรงไปตรงมาให้ชนชั้นล่างลุกขึ้นมาต่อสู้

เมื่อมีการนำวรรณกรรมเรื่องนี้มาจัดแสดงในสังคมไทย แนวคิดหลักที่สะท้อนอยู่ในวรรณกรรมของเบรคชท์เหล่านี้ ได้รับการถ่ายทอดมาด้วยกลวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกัน

กลวิธีการนำเสนอแนวคิดหลักเมื่อนำวรรณกรรมมาแสดงก็คือการนำเสนอเนื้อหาที่เป็น "ภาพซ้อน"กับวรรณกรรมของเบรคชท์ด้วยเรื่องของไทยเอง ผนวกกับลีลาท่าทางของการแสดงที่ต้องการสะท้อนสภาพสังคมไทยในขณะนั้น แต่เป็นการให้ภาพที่ค่อนข้างให้ความหวังมากกว่าและเป็นการนำเสนอภาพของการลุกขึ้นต่อสู้ของชนชั้นล่างโดยตรงมากกว่า เห็นได้จากบทสนทนาในฉากสุดท้ายของเรื่องไทยที่ว่า

ผู้จัดการ : *ยิงยิงมันเลย มันจะฆ่าผม แน่ะมันชักปืนมาแล้ว (ผู้จัดการชักปืนจากซองปืนของตำรวจยิงปั้ม ไม่ได้ยิง)*

ปั้มพูดว่า : *ผู้จัดการยิงพวกผมก็ได้แค่ 5-6 คน แต่ผู้จัดการไม่สามารถฆ่าคนทั้งประเทศได้ (ผู้จัดการเปลี่ยนใจเดินกลับออกไป)*

ปั้มพูดกับเพื่อนๆ : *พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไปแต่คงจะมีผู้มีใจเป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ*

(อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2530:218)

การจบเรื่องในลักษณะที่ให้กำลังใจในการต่อสู้และให้ความหวังว่าจะได้รับชัยชนะเช่นนี้เป็นภาพที่แตกต่างจากต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์อย่างตรงกันข้ามเพราะคนชั้นที่สามอย่างลูกหาบในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ต้องจบชีวิตลงโดยไม่ได้รับความยุติธรรมใดๆแม้แต่น้อย โดยเฉพาะในฉากศาลนั้นเป็นการตอกย้ำความพ่ายแพ้อย่างสิ้นเชิงของชนชั้นล่าง ประเด็นที่น่าสนใจคือการจบเรื่องด้วยภาพที่หดหู่สิ้นหวังอย่างสิ้นเชิงนั้นทำให้วรรณกรรมของเบรคชท์เรื่องนี้มีคุณค่าในเชิงกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมกาารเมืองและการให้ความหวังในการลุกขึ้นต่อสู้แก้ไขสภาพสังคมนี้ได้อย่างไร ประเด็นนี้ก็อยู่ตรงที่ คำกล่าวของนักแสดงกล่าวกับคนดูโดยตรงว่า

" *.Und wo ihr den Missbrauch*
erkannt habt
Da schafft hilfe! "
หากท่านพบสิ่งไม่ชอบมาพากลที่ใด
ขอให้หาทางช่วยด้วย!

(p.260-ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือเบรคชท์ฝากความหวังในการเปลี่ยนแปลงแก้ไขสภาพสังคมนี้ไว้กับผู้ดูผู้ชม ดังที่เขากล่าวไว้ตั้งแต่ปฐมบทว่า "...ไม่มีสิ่งใดไม่เปลี่ยนแปลง" ซึ่งก็คือเบรคชท์ให้ความหวังว่าหากมีการลุกขึ้นต่อสู้แก้ไข สภาพสังคมที่เลวร้ายเช่นนี้ก็จะเปลี่ยนไปนั่นเอง

ส่วนเรื่อง *นี่แหละโลก* นั้น คนชั้นที่สามอย่างกรรมกรในเรื่องไทยไม่ได้จบชีวิตลงอย่างไร้ความอยุติธรรมเฉกเช่น ลูกหาบในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เขายังคงยืนหยัดต่อสู้และมีชีวิตอยู่ด้วยความหวังว่าสักวันหนึ่งจะได้รับชัยชนะ ฉากศาลที่ให้ภาพที่หดหู่สิ้นหวังอย่างสิ้นเชิงก็ถูกตัดออกไป ประเด็นที่น่าสนใจก็คือกลวิธีการนำเสนอด้วยภาพที่แตกต่างกันนี้ทำให้แนวคิดหลักเรื่องสังคมการเมืองและการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมต่างกันไปหรือไม่ "*อาจมีนักวิชาการบางคนที่ลงความเห็นว่าตอนสุดท้ายของฉากไทยขัดกับต้นเรื่องของเบรคชท์ในลักษณะที่เป็นการฝืนแก่นแท้ของเรื่องเดิมซึ่งต้องการจะ"สั่งสอน"มหาชนด้วยการให้ภาพที่มืดสนิท (เจตนา นาควัชระ, 2530:218) ในกรณีนี้อาจเป็นเพราะ "พระจันทร์เสี้ยว" ต้องการจะทำอะไรที่เป็นไทยๆ โดยไม่พะวงกับความคิดของเบรคชท์* (2530:219) มากกว่า นอกจากนั้นยังเป็นการกระตุ้นให้คิดในทางตรงข้ามตามหลักการวิภาษวิธีด้วย

กล่าวได้ว่า เบรคชท์นำเสนอประเด็นของการต่อสู้ทางชนชั้นด้วยภาพที่มืดสนิทเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชม "คิด" แก้ไข มิให้เกิดเหตุการณ์เช่นนั้น แต่พระจันทร์เสี้ยวการละครนำเสนอประเด็นของการต่อสู้ทางชนชั้นด้วยภาพที่ให้ความหวังมากกว่าเพื่อให้กำลังใจในการต่อสู้แก้ไขสภาพเหตุการณ์เช่นนั้น เป็นอันว่าละครเรื่อง *นี่แหละโลก* มีแนวคิดหลักในการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมและการต่อสู้ทางชนชั้นเช่นเดียวกับเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* แต่กลวิธีการนำเสนอแนวคิดนี้แตกต่างกัน เพราะ *นี่แหละโลก* เป็นการนำเสนอภาพในด้านบวกและเป็นการให้กำลังใจในการลุกขึ้นต่อสู้โดยตรง ทั้งนี้ก็อาจเป็นไปตามแนวคิดที่ว่า สภาพสังคมทางการเมืองไทยในช่วงเวลานั้น (หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 และก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519) ผนวกกับขบวนการเผยแพร่ประชาธิปไตยและขบวนการต่อสู้ของกลุ่มนักคิด นักศึกษา ประชาชน ในขณะนั้นต้องการศิลปะที่ให้กำลังใจในการต่อสู้โดยตรงมากกว่าศิลปะที่ให้ภาพที่หดหู่สิ้นหวัง (แต่กระตุ้นให้คิดต่อ) ตามเรื่องเดิมของเบรคชท์ก็เป็นได้

ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ว่า การรับละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เข้ามาในสังคมไทยมีมูลเหตุสำคัญจากลักษณะรูปแบบทางการละครที่แปลกใหม่และเนื้อหาที่สอดคล้องกับสภาวะการณ์ทางสังคมไทยในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างดี หากแต่ก็ไม่ได้หมายความว่าละครเรื่องนี้จะ "สื่อสาร"กับมนุษยชาติไม่ได้หากไม่มีสภาวการณ์ที่คล้ายคลึงกันนั้นเกิดขึ้นเพราะละครเรื่องนี้เบรคชท์นำเสนอแนวคิดสำคัญที่นอกเหนือไปจากแนวคิดทางสังคมการเมืองในเรื่องปัญหาและการต่อสู้ทางชนชั้น แนวคิดที่ว่านั้นก็คือแนวคิดทางปรัชญาซึ่งสะท้อนปัญหาอันหนักหน่วงของ

มนุษยชาติ โดยเฉพาะเรื่องของความเป็นจริงของชีวิตและการตัดสินพฤติกรรมของมนุษย์ เบรคชท์กล่าวไว้อย่างชัดเจนในประเด็นของ "ข้อยกเว้น"และ"กฎเกณฑ์" ตั้งแต่ชื่อเรื่องปฐมบท รวมทั้งปัจฉิมบทของเรื่องว่า

> *สิ่งใดที่เห็นว่าไม่แปลก จงคิดว่ามันแปลก*
> *สิ่งใดที่เห็นว่าเป็นสิ่งคุ้นชินธรรมดา ก็จงคิดว่าเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้..."*

พฤติกรรมของตัวละครโดยเฉพาะในกรณีของพ่อค้ากับลูกหาบก็บ่งชัดถึงประเด็นนี้ นั่นคือเบรคชท์ต้องการจะบอกว่า ในสิ่งๆ หนึ่งอาจมี 2 ด้าน ในการกระทำแบบหนึ่งอาจมี 2 นัย สิ่งที่เห็นและคิดว่าควรจะเป็นไปอาจไม่เป็นไปอย่างนั้น และสิ่งที่ไม่ควรจะเป็นก็อาจจะเป็นไปได้ทุกเมื่อ สิ่งที่เห็นว่าเป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่เกิดอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันก็อาจไม่ใช่สิ่งปกติธรรมดา สิ่งที่คนทั่วไปคิดว่าถูกอาจเป็นสิ่งผิด สิ่งที่เป็นกฎเกณฑ์ก็อาจมีข้อยกเว้น และนี่ก็เป็นความเป็นจริงของชีวิตที่เกิดขึ้นกับมนุษยชาติในทุกชนชาติ ภาษาและทุกสถานการณ์ ดังที่วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ (2544) กล่าวไว้ว่า *"คำว่าข้อยกเว้นนั้น มีความหมายกว้างไม่มีที่สิ้นสุด และด้วยความที่ไม่มีที่สิ้นสุดนี้ จึงสามารถเข้าไปอยู่ในทุกเรื่องในชีวิตคนเรา"*

เมื่อมีการนำบทละครเรื่องนี้มาทำเป็นละครไทย แนวคิดนี้ก็เป็นประเด็นที่สำคัญไม่แพ้ประเด็นของการนำเสนอแนวคิดทางสังคมการเมืองในเรื่องความแตกต่าง การกดขี่เอารัดเอาเปรียบและการต่อสู้ทางชนชั้น สังเกตได้จากการใช้ชื่อ *นี่แหละโลก* ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้จัดแสดงก็มองในประเด็นของสัจธรรมของโลกและความเป็นจริงของชีวิตเป็นสำคัญด้วย แต่ก็เป็นความเป็นจริงของชีวิตที่เกี่ยวเนื่องกับสภาพสังคมไทยโดยตรง ดังจะเห็นได้จากแนวคิดของการนำเสนอฉากไทยในละครว่า *"เรานำเสนอด้วยวัตถุประสงค์ที่ค่อนข้างจงใจให้คิด พิจารณาว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจนเป็นปกติธรรมดาในสังคมไทยขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็นการประท้วง การนัดหยุดงานต่างๆ* * *อันที่จริงเป็นเรื่องไม่ปกติธรรมดา ก็เหมือนกับที่เราเห็นรถเมล์แน่นทุกวันนั้นอันที่จริงก็ไม่น่าจะเป็นเรื่องปกติธรรมดา"* (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544)

เป็นอันว่า แนวคิดหลักทั้งสองกรณีได้รับการถ่ายทอดมาเช่นกัน เพียงแต่มีกลวิธีการนำเสนอแตกต่างกัน และดูจะเน้นหนักในเรื่องความสอดคล้องกับสังคมไทยอยู่มาก ทั้งนี้อาจเป็นไปด้วยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยช่วงนั้นนั่นเอง

---

* ในช่วงปี 2516-2519 มีการเดินขบวนเรียกร้องประท้วงและนัดหยุดงาน เกิดขึ้นมากมาย (ปี 2516 = 501 ครั้ง ปี 2517 = 357 ครั้ง ปี 2518 = 241 ครั้ง) (ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, วิทยานิพนธ์, 2533:68)

4.3.4.2 จากตัวละครสู่ตัวแสดง : การถ่ายทอดและการประยุกต์ตัวละครในวรรณกรรมเยอรมันสู่ตัวแสดงในละครเวทีไทย

เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มีตัวละครหลัก 3 ตัว ได้แก่ พ่อค้า (Kaufmann) คนนำทาง (Führer) และลูกหาบหรือกุลี (Kuli) ตัวละครทั้งสามนี้มีลักษณะเป็นตัวละครด้านเดียว (Flat Character)เพราะขาดพัฒนาการในด้านบทบาทและบุคลิก บุคลิกลักษณะของตัวละครมีลักษณะที่แบ่งแยกได้ชัดเจนเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายกระทำและฝ่ายถูกกระทำ ฝ่ายรวยและฝ่ายจน ฝ่ายดีและฝ่ายเลว รวมทั้งฝ่ายเสียเปรียบและฝ่ายได้เปรียบซึ่งอาจจะแตกต่างจากการแบ่งตัวละครเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายธรรมและฝ่ายอธรรมแบบละครทั่วไปอยู่บ้างเพราะแนวคิดหลักนอกเหนือจากที่เป็นเรื่องของการต่อสู้และความขัดแย้งระหว่างความดีกับความชั่วแล้วยังผนวกเข้าไว้กับเรื่องของการต่อสู้ทางชนชั้นและเรื่องของความขัดแย้งในเรื่องปัญหาทางปรัชญาระหว่าง "ข้อยกเว้น"และ"กฎเกณฑ์"ด้วย และการที่ตัวละครมีลักษณะด้านเดียวนี้ก็น่าจะเป็นไปเพื่อให้เกิดลักษณะเฉพาะตัวในตัวละครและเพื่อนำเสนอประเด็นของความขัดแย้งได้เด่นชัดขึ้นทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นความอยุติธรรมในสังคมผ่านคำถามทางปรัชญาระหว่างสิ่งที่เป็น"ข้อยกเว้น"และ"กฎเกณฑ์"นั่นเอง

พ่อค้า คนนำทางและลูกหาบ เป็นสัญลักษณ์แทนบุคคล 3 ชนชั้นในสังคม ที่ถูกกำหนดให้แตกต่างกันด้วยฐานะทางเศรษฐกิจ ได้แก่ นายทุน ชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง (ผู้ใช้แรงงาน) ตามลำดับ (ดู เจตนา นาควัชระ, 2526: 71) ภาพลักษณ์ของ **พ่อค้า** มีลักษณะของนายทุนผู้ร่ำรวย เห็นแก่ตัว เอารัดเอาเปรียบ มีจิตใจคิดแต่จะแข่งขันและหวาดระแวง โลกของพ่อค้ามีแต่เรื่องของชนชั้นและธุรกิจ ไม่มีเรื่องของมนุษยธรรมหรือจริยธรรมใดๆ เพราะฉะนั้นพ่อค้าก็จะมองคนอื่นในสังคมด้วยความแตกต่างทางชนชั้นและไม่เคยมองใครในด้านดี นับได้ว่าพ่อค้ามีภาพลักษณ์ในด้านที่เลวร้ายแต่เพียงด้านเดียวอย่างแท้จริง ภาพลักษณ์ของ **ลูกหาบ** มีลักษณะของผู้ถูกกระทำ ซื่อ เขลาและยอมจำนวน สิ่งที่ลูกหาบกระทำเกิดขึ้นจากความสำนึกในความต่ำต้อยทางชนชั้น จึงยอมรับสภาพของตนโดยไม่คิดต่อสู้ใดๆ ส่วนภาพลักษณ์ของ **คนนำทาง** นั้นแม้จะอยู่ในฐานะของลูกจ้างเช่นเดียวกับลูกหาบแต่ก็อยู่ในระดับชนชั้นหัวหน้าซึ่งนับเป็นชนชั้นที่สูงกว่าลูกหาบและถูกสมมุติให้เป็นคนดีที่สุดในเรื่องนี้ เขาเป็นคนกลางระหว่างพ่อค้าและลูกหาบ แต่ก็เป็นคนกลางที่ดูจะเห็นอกเห็นใจคนชั้นล่างอยู่มาก ในขณะเดียวกันก็เป็นผู้ที่อยู่ในสภาวะยอมจำนน และต้องปฏิบัติตามคำสั่งของนายจ้างเช่นเดียวกับลูกหาบ เพียงแต่มีสถานะที่สูงกว่า ไม่ต้องแบกหามและไม่ต้องถูกทุบตีทำร้าย ซึ่งหากจะวิเคราะห์ในส่วนของเนื้อเรื่องแล้วจะเห็นได้ว่าเบรคชท์แยกชนชั้นกลางออกจากส่วนการต่อสู้ให้กลายเป็นเพียงนัก

มนุษยธรรรมที่เป็นประจักษ์พยานเหตุการณ์เท่านั้น กล่าวคือเบรคซท์กำหนดให้คนนำทางแยกจากพ่อค้าและลูกหาบตั้งแต่ที่สถานีฮัน จึงไม่ได้มีส่วนรวมในเหตุการณ์ที่นำไปสู่ความขัดแย้งรุนแรงระหว่างพ่อค้าและลูกหาบแต่อย่างใดเพียงแต่เขาเป็นผู้ที่รู้ว่าลูกหาบไม่ใช่คนที่เป็นพิษเป็นภัยแก่ใครและเป็นผู้เดียวที่พยายามช่วยเหลือลูกหาบ และแม้ว่าความมีมนุษยธรรมของคนนำทาง (คนชั้นกลาง)นี้จะไม่เป็นผลดีอะไรต่อลูกหาบ หรือกระทั่งคนนำทางเอง แต่หากมองเจตนาในส่วนทั้งหมดแล้ว โดยเฉพาะประโยคกล่าวนำที่ว่า "สรรพสิ่งบนโลกนี้ ไม่มีอะไรไม่เปลี่ยนแปลง" นั่นก็แสดงว่าเบรคซท์อยู่ในฝ่ายที่ต้องการการเปลี่ยนแปลงสังคมอยู่ดี

ตัวละครอื่นๆ นอกเหนือจากนี้ก็มี ตำรวจ 2 คน (Zwei Polizisten) เจ้าของร้านค้า (der Wirt) ผู้พิพากษา (Der Richter) ภรรยาของลูกหาบ (die Frau des Kulis) และหัวหน้าชุดคณะเดินทางที่ 2 (Der Leiter der zweiten Karawane) : ซึ่งอันที่จริงก็คือ ผู้ที่พ่อค้าถือว่าเป็นคู่แข่งในการเดินทาง บุคคลเหล่านี้มีบทบาทไม่มากเท่าตัวละครหลักทั้ง 3 ตัวแต่ก็มีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นตัวละครด้านเดียวเช่นกัน และเป็นตัวละครที่เสริมให้แนวคิดเรื่องชนชั้นเด่นชัดขึ้นซึ่งจะสังเกตได้ว่าไม่มีตัวละครเอกฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงแบบละครที่เราคุ้นชินกันทั่วไป นั่นคือ ไม่มีพระเอก ไม่มีนางเอก ตัวละครตัวเดียวที่เป็นผู้หญิงคือ ภรรยาของลูกหาบ ซึ่งมีบทบาทในฐานะผู้เรียกร้องความยุติธรรม

ภรรยาของลูกหาบ (die Frau des Kulis) เป็นตัวละครหญิงคนเดียวที่ปรากฏอยู่ในเรื่องนี้ มีบทบาทเป็นเสมือนผู้เรียกร้องความยุติธรรมของชนชั้นล่างแต่ก็เป็นเพียงเสียงเรียกร้องที่ริบหรี่ กล่าวคือภรรยาของลูกหาบนั้นเป็นผู้ฟ้องร้องต่อศาลในเรื่องที่สามีถูกฆ่าตายโดยไม่มีความผิด ทั้งนี้ก็เพื่อจะเรียกร้องค่าเสียหายจากพ่อค้า ตามเนื้อเรื่องก็คือ เป็นแม่บ้าน ไม่มีอาชีพอะไร มีเพียงสามีเป็นผู้หาเลี้ยงตนและลูก (ส่วนลูกก็เป็นเพียงบุคคลที่ถูกอ้างถึงไม่ได้เป็นตัวละครในเรื่อง) เมื่อผู้เป็นสามีซึ่งเป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัวตายไปก็ทำให้ผู้เป็นภรรยาและลูกอยู่อย่างลำบากจึงต้องลุกขึ้นมาเรียกร้องความยุติธรรมและเรียกร้องค่าเสียหายจากพ่อค้า บทบาทของภรรยาของลูกหาบทำให้ความอยุติธรรมของรัฐและกฎศีลธรรมที่ว่าด้วยเรื่อง"ข้อยกเว้น"และกฎเกณฑ์"เด่นชัดขึ้น การเรียกร้องความยุติธรรมดังกล่าวนั้น เบรคซท์แสดงให้เห็นผ่านบทสนทนาระหว่างภรรยาของลูกหาบและผู้พิพากษาในฉากที่ 9 : ฉากศาล คือ

Die Frau : *(...) Wenn mein Mann dadurch auch nicht wieder lebendig wird,so verlange ich doch,dass sein Moerder bestraft wird.*

Der Richter : *Ausserdem verlangen Sie einen Schadenersatz.*

Die Frau : *Ja,weil mein kleiner Sohn und ich den Ernährer verloren haben.*

ภรรยา : *(...) ถึงแม้สามีของฉันจะไม่ฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาได้อีก แต่ฉันก็อยากขอให้ท่านลงโทษคนที่ฆ่าเขา*

ผู้พิพากษา : *นอกจากนั้นคุณก็ยังต้องการเรียกร้องค่าเสียหายด้วยใช่ไหม?*

ภรรยา : *ค่ะ เพราะลูกฉันยังเล็ก และฉันเองก็ไม่มีใครหาเลี้ยง*

(Brecht, Stücke : 253-ผู้วิจัย, แปล)

แต่ท้ายที่สุด การเรียกร้องความยุติธรรมและค่าเสียหายดังกล่าวก็ไม่เป็นผล

ผู้พิพากษา (der Richter) เป็นตัวละครที่มีบทบาทในฉากศาล ลักษณะท่าทีและการพิจารณาคดีของผู้พิพากษาในเรื่องนี้ แสดงให้เห็นถึงความอยุติธรรมได้ชัดเจน เขากล่าวกับพ่อค้าในเชิงชี้นำว่า *"Doch nur ,wenn Sie den Hass glaubhaft machen koennen,können Sie auch glaubhaft machen,dass Sie in Notwehr gehandelt haben. Immer denken !- ถ้าหากคุณสามารถทำให้ศาลเชื่อได้ว่า ลูกหาบเกลียดชังคุณ คุณก็จะสามารถทำให้ศาลเชื่อได้ว่าคุณทำไปเพื่อป้องกันตัว ขอให้คุณคิดดูให้ดี"* (Stücke : 254-ผู้วิจัย, แปล)

ผู้อ่านและผู้ชมจะเห็นอาการยิ้มเยาะของผู้พิพากษาอยู่ตลอด เมื่อมีการพูดถึงการกระทำ (ของลูกหาบ)ในประเด็นของมนุษยธรรมหรือความมีน้ำใจ ทั้งนี้เพราะผู้พิพากษาเชื่อว่าความน่าจะเป็นหรือกฎเกณฑ์ เป็นเรื่องของตาต่อตามากกว่าเรื่องของความเป็นมิตร ดังที่เขากล่าวว่า *Die Regel ist: Auge um Auge.* ส่วนการพิจารณาตัดสินคดีของผู้พิพากษานั้นก็มีเหตุผลในเรื่องของชนชั้นมากกว่าเรื่องของจริยธรรมและมองในประเด็นของกฎเกณฑ์มากกว่าประเด็นของข้อยกเว้น

ในฉากสุดท้าย คำตัดสินของศาล แทนที่จะเป็นการพิพากษาการกระทำเลวร้ายของพ่อค้า กลับกลายเป็นการพิพากษาพฤติกรรมที่ไร้ความผิดของลูกหาบ

ผู้พิพากษากล่าวสรุปคดีดังนี้

Der Richter : *Dann verkündige ich also das Urteil : Das Gericht unterstellt als bewiesen, dass der Kuli nicht mit einem Stein, sondern mit einer Wasserflasche sich seinem Herrn näherte.Aber selbst dies vorausgesetzt, ist es eher noch zu glauben, dass der Kuli seinem*

Herrn mit der Wasser flasche erschlagen wollte, als ihm zu trinken zu geben. Der Träger gehörte einer Klasse an, die tatsächlich einen Grund hat, sich benachteiligt zu fühlen. Für solche Leute wie den Träger wäres nichts als pure Vernunft, sich vor einer Übervorteilung bei der Verteilung des wassers zu schützen. Ja, sogar gerecht musste es diesen Leuten bei ihrem beschränkten und einseitigen, nur an der Wirklichkeit haftenden Standpunkt erschienen, sich an ihrem Peiniger zu räschen. An dem Tag der Abrechnung hatten sie doch nur zu gewinnen. Der Kaufmann gehörte nicht der Klasse an, der sein Träger angehörte. Er musste sich von ihm das Schlimmsten versehen. Der Kaufmann konnte nicht an einen Akt der Kameradschaft bei dem von ihm zugestandenermassen gequälten Träger glauben. Die Vernunft sagte ihm, dass er aufs stärkste bedroht sei. Die Menschenleere der Gegend musste ihn mit Besorgnis erfüllen. Die Abwesenheit von Polizei und Gerichten machte es seinem Angestellten möglich, seinen Teil vom Trinkwasser zu erpressen, und ermutigte ihn. Der Angeklagte hat also in berechtigter Notwehr gehandelt, gleichgültig, ob er bedroht wurde oder hur sich bedroht fühlen. Der Angeklagte wird also freigesprochen, die Frau des Toten mit ihrer Klage abgewiesen.

ผู้พิพากษา : เอาละ ฉันขอตัดสินคดีดังนี้ : ศาลแห่งนี้ได้สรุปจากหลักฐานซึ่งยืนยันได้ว่าลูกหาบไม่ได้ถือก้อนหินเข้าไปหาผู้เป็นนายจ้างของตน หากแต่ถือกระติกน้ำเข้าไป แต่เมื่อสรุปเช่นนี้แล้วก็ยังจะต้องเชื่ออยู่นั่นเองว่าลูกหาบตั้งใจจะใช้กระติกน้ำทำร้ายนายจ้างของตนมากกว่าที่จะเข้าไปให้น้ำดื่ม คนแบกสัมภาระผู้นี้เป็นคนชนชั้นที่มีเหตุผลโดยแท้จริงที่จะรู้สึกว่าตนอยู่ในฐานะถูกเอาเปรียบ เหตุผลอย่างเดียวสำหรับคนอย่างคนแบกสัมภาระผู้นี้ก็คือต้องป้องกันตนไม่ให้ถูกเอาเปรียบเวลาแบ่งน้ำกันดื่ม ตรงนี้น่าจะถูกต้องทีเดียวสำหรับคนที่คิดอะไรแคบๆ มองอะไรด้านเดียวเช่นนี้ การที่ได้แก้แค้นคนที่ทรมานตนให้อดน้ำก็ดูเหมือนจะเป็นความยุติธรรมดีแล้ว ในวันที่มีการแก้แค้นกันนั้น พวกเขาก็เพียงแค่พยายามจะเอาชนะให้ได้ พ่อค้าเป็นผู้ที่อยู่คนละชนชั้นกับคนแบกสัมภาระ เขาย่อมต้องคิดมาก่อนแล้วว่า ต้องประสบเรื่อง

เลวร้ายจากคนแบกสัมภาระนี้แน่ๆ พ่อค้าไม่สามารถเชื่อได้ว่าการกระทำของคนแบกสัมภาระ ซึ่งได้ถูกทรมานจากพ่อค้านั้นจะเป็นการกระทำไปด้วยความเป็นมิตรได้ ความเป็นเหตุเป็นผลบอกกับพ่อค้าว่า เขากำลังถูกคุกคามจากอันตรายใหญ่หลวง ความอ้างว้างไร้เพื่อนมนุษย์อื่นๆของภูมิภาคแถบนั้นต้องทำให้เขาหวาดระแวง การที่แถวนั้นไม่มีตำรวจ ไม่มีศาลยุติธรรม ทำให้มีทางเป็นไปได้ว่าลูกจ้างจะข่มขู่เอาน้ำไปจากเขา ทำให้ลูกจ้างหึกเหิมกล้าที่จะทำเช่นนั้น จำเลยได้กระทำลงไปเพื่อป้องกันตัวซึ่งก็เหมาะสมแล้วไม่ว่าเขาจะถูกคุกคามจริงหรือเพียงแต่รู้สึกไปเองว่าถูกคุกคาม ดังนั้น จำเลยจึงได้รับการพิพากษาให้ปล่อยตัวเป็นอิสระ และให้ยกฟ้องคำร้องของภรรยาของผู้ตาย

(Stücke : 259-ผู้วิจัย, แปล)

เจ้าของร้าน (der Wirt) ตัวละครตัวนี้เป็นเจ้าของร้านค้าอยู่ที่สถานีฮัน ซึ่งเป็นสถานีสุดท้ายก่อนที่ตัวละครหลักทั้งสามคือ พ่อค้า คนนำทางและลูกหาบจะเดินทางไปในทะเลทรายที่แห้งแล้งทุรกันดาร และเป็นช่วงที่ยากลำบากที่สุด ตามบทบาทของเจ้าของร้านก็คือเป็นผู้ที่เห็นเหตุการณ์การเดินทางของบุคคลทั้งสาม และได้เห็นว่าพ่อค้าไล่คนนำทางออกระหว่างทาง โดยให้ลูกหาบเป็นคนนำทางต่อ รวมทั้งยังเป็นคนบอกเส้นทางเดินต่อไปให้แก่ลูกหาบ (แทนคนนำทาง) ด้วย บุคลิกลักษณะของเจ้าของร้านนี้ ก็คือคนธรรมดาคนหนึ่งที่เลือกกระทำเพื่อเอาตัวรอดจากความเดือดร้อนในทุกสถานการณ์ เห็นได้จากในตอนที่พ่อค้าเรียกให้เขามาเป็นพยานในการที่พ่อค้าต้องเดินทางไปกับลูกหาบตามลำพัง (ทั้งๆ ที่พ่อค้ามองลูกหาบเสมือนว่าเป็นศัตรูอยู่ฝ่ายเดียว) โดยหวังว่าหากเกิดอะไรขึ้นระหว่างทาง ก็ขอให้เจ้าของร้านผู้นี้เป็นพยานให้ด้วยว่าลูกหาบเป็นผู้กระทำ แต่ปรากฏว่าเจ้าของร้านผู้นี้จะมีที่ท่าเฉยเมยเสมือนว่าไม่รับรู้อะไรมากกว่าจะยินดีเข้าไปเกี่ยวข้อง

เจ้าของร้านมาปรากฏตัวอีกครั้งในศาล ในฐานะพยาน การให้การต่อศาลเป็นการให้การเข้าข้างพ่อค้าอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ เมื่อผู้พิพากษาถามเจ้าของร้านในฐานะผู้เห็นเหตุการณ์ว่า "พ่อค้าปฏิบัติตัวอย่างไรกับคนของเขาบ้าง?" เจ้าของร้านก็ตอบว่า *"ปฏิบัติดี"* เมื่อผู้พิพากษาถามว่า *"ต้องการให้คนอื่นๆ ในศาลออกไปข้างนอกก่อนหรือไม่ และเกรงว่าอาจจะได้รับความเสียหายใดด้านการค้าหรือไม่ ถ้าหากพูดความจริง"* เจ้าของร้านผู้นี้ก็กล่าวว่า *"ไม่ต้องให้ใครออกไป และไม่มีความจำเป็นต้องทำเช่นนั้น"* ทั้งนี้เขาให้การต่อศาลว่า *"Er hat dem Fuehrer sogar gegeben und ihm anstandslos seinen ganzen Lohn ausbezahlt.Und auch der Kuli wurde gut behandelt- พ่อค้าได้เคยให้ยาสูบแก่คนนำทาง ได้จ่ายค่าจ้างให้ไปไม่อิดเอื้อน และยังได้ปฏิบัติกับลูกหาบอย่างดีด้วย"* (ดู Stücke : 255-ผู้วิจัย,

แปล) ทั้งๆ ที่อันที่จริงสิ่งที่เขากล่าวไม่ใช่ความเป็นจริงทั้งหมด การให้การต่อศาลด้วยท่าทีที่เข้าข้างพ่อค้าเช่นนี้ ก็มีเหตุผลสำคัญในเรื่องที่เขาไม่ต้องการจะเดือดร้อนเสียหายทางธุรกิจนั่นเอง ดังจะเห็นได้จากบทที่เขากล่าวกับตัวเองถึงการที่คนนำทางให้การพยายามให้การช่วยเหลือลูกหาบว่า นั่นเป็นการกระทำที่โง่ กล่าวคือ

Der Wirt : zu sich : Dummkopf! Jetzt ist nur auch er verloren!
เจ้าของร้านค้า : (พูดกับตัวเอง) โธ่! ไอ้โง่! พูดอย่างนั้นเขาเองก็จะสูญเสียไปด้วย

(Stücke : 257-ผู้วิจัย,แปล)

ตำรวจ 2 คน (Zwei Polizisten) แม้ตำรวจจะมีบทบาทไม่มากนัก แต่วรรณกรรมของเบรคชท์เรื่องนี้ก็สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ตำรวจดูจะมีหน้าที่พิทักษ์ ดูแลความปลอดภัย ให้คนมีเงินมากกว่าจะดูแลคุ้มครองบุคคลทุกชนชั้นในสังคม ตำรวจ 2 คนนี้มาปรากฏเฉพาะในฉากที่ 2 ที่ชื่อ "สิ้นสุดเส้นทางผู้คนผ่าน" ท่าทีของตำรวจทั้ง 2 ที่ปฏิบัติต่อพ่อค้าก็คือ อ่อนน้อม และเอาอกเอาใจ เขากล่าวทักทายพูดคุยกับพ่อค้าอย่างสุภาพว่า "*Alles in ordnung, Herr? Sind Sie zufrieden mit den Strassen? Sind Sie zufrieden mit Ihrem Personal? ทุกอย่างเรียบร้อยดีหรือครับท่าน พอใจกับถนนหนทางไหมครับ แล้วพอใจกับคนของท่านดีหรือเปล่า?* (Stücke : 239-ผู้วิจัย, แปล) ซึ่งจะเห็นได้ว่า คำกล่าวนี้มีน้ำเสียงที่นอบน้อมอยู่มากพอสมควร โดยเฉพาะการใช้คำว่า Herr ซึ่งแปลว่า นายท่าน

ในขณะเดียวกัน ตำรวจ 2 คนนี้ก็มีบทบาทในการมาบอกกับพ่อค้ารวมทั้งแสดงให้ผู้ชมเห็นว่า หนทางข้างหน้าจะไม่มีผู้คนผ่านไปมาอีกแล้ว และไม่มีตำรวจคอยติดตามอีกด้วย ซึ่งเป็นเหตุเชื่อมโยงให้พ่อค้าเกิดความกลัวและหวาดระแวงคนของตนอย่างมากต่อมา

หัวหน้าชุดคณะเดินทางที่ 2 (Der Leiter der zweiten Karawane) บทบาทของหัวหน้าชุดผู้นี้มีอยู่ไม่มากนักเช่นกัน กล่าวคือ เขาเป็นพยานในศาลอีกคนหนึ่ง ที่ได้เดินทางตามมาพบพ่อค้าและลูกหาบหลังจากที่ลูกหาบถูกฆ่าตายแล้ว คนนำทางซึ่งได้ถูกพ่อค้าไล่ออกที่สถานีฮันก็ได้มาสมทบกับคณะเดินทางชุดที่สองนี้ด้วย หัวหน้าชุดคณะเดินทางที่ 2 ให้การต่อศาลว่า สิ่งที่เขาได้พบก็คือ *"Der Kaufmann hatte nur mehr ganz wenig Wasser in der Flasche und sein Träger lag erschlossen im Sand .-พ่อค้ามีน้ำดื่มเหลืออยู่เล็กน้อย ส่วนลูกหาบถูกยิงตายอยู่ที่พื้นดิน"* (Stücke : 253-ผู้วิจัย, แปล) ส่วนก้อนหินที่พ่อค้าเข้าใจว่าลูกหาบจะนำมาทุบหัวตนนั้น คนนำทางเป็นผู้เก็บไว้ ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือกระติกน้ำที่คนนำทางคิดว่าจะใช้เป็นหลักฐานในการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของลูกหาบได้นั่นเอง

บทบาทที่เห็นได้ชัดของหัวหน้าชุดคณะเดินทางที่ 2 ก็คือ เขาเป็นอีกผู้หนึ่งที่ให้การต่อศาลในทำนองเข้าข้างพ่อค้า เขากล่าวกับคนนำทางที่พยายามพูดความจริงเพื่อช่วยเหลือลูกหาบและภรรยาของลูกหาบว่า *"Haben Sie keine Angst ,dass Sie nie mehr eine Stelle bekommen?-คุณไม่กลัวบ้างหรือว่าต่อไปนี้คุณจะไม่มีงานทำอีกต่อไปแล้ว"* (Stücke : 258-ผู้วิจัย, แปล) แต่คนนำทางก็ยืนยันที่จะพูดความจริง

เห็นได้ว่าตัวละครทุกตัวในเรื่อง เป็นตัวละครที่เสริมแนวคิดเรื่องชนชั้นและความไม่เท่าเทียมกันของบุคคลในสังคม ตัวละครที่อยู่ฝ่ายลูกหาบมีเพียงแค่ภรรยาของลูกหาบและคนนำทาง ที่ได้พยายามต่อสู้เรียกร้องความยุติธรรมขึ้นมาบ้าง แต่ในที่สุดก็ไม่ประสบผลสำเร็จ นอกจากนั้นล้วนจัดเข้าข้างฝ่ายพ่อค้ามากกว่า ในกรณีนี้ส่วนใหญ่ก็เป็นไปเพื่อมิให้ตนเองต้องเดือดร้อนนั่นเอง

เมื่อมีการถ่ายทอดลักษณะตัวละครในวรรณกรรมสู่ตัวแสดงในละครเวทีเรื่อง *นี่แหละโลก* พ่อค้า คนนำทางและลูกหาบก็ยังคงเป็นตัวละครหลักที่สะท้อนความแตกต่างทางชนชั้นในสังคมได้เช่นเดียวกับต้นเรื่องเดิม โดยไม่ได้มีการปรับเปลี่ยนแต่อย่างใด แต่ในการแสดงได้มีการกำหนดตัวละครหลักเพิ่มอีก 3 ตัว ใช้ดำเนินเรื่องขนานไปกับต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์ ตัวละคร 3 ตัวนี้ ปรากฏอยู่ในเรื่องไทย (ฉากไทย) ได้แก่ นายทุน ผู้จัดการ และกรรมกร ซึ่งให้ภาพลักษณ์เทียบเคียงกับพ่อค้า คนนำทาง และลูกหาบตามลำดับ

ภาพลักษณ์ของตัวละครทั้ง 3 ในเรื่องไทย ก็คือสัญลักษณ์แทนบุคคล 3 ชนชั้นในสังคม ซึ่งปรากฏอยู่ในเหตุการณ์ความขัดแย้งในโรงงานอุตสาหกรรมไทย ภาพของนายทุนก็คือ ผู้ที่มีอำนาจ ร่ำรวย เห็นแก่ตัว และเอารัดเอาเปรียบลูกจ้างของตนอย่างไม่เมตตาปรานีซึ่งเทียบได้กับพ่อค้าในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ภาพของผู้จัดการก็คือ ลูกจ้างระดับหัวหน้าผู้ที่จำเป็นต้องปฏิบัติตามคำสั่งของนายทุนซึ่งเทียบได้กับคนนำทาง ส่วนภาพของกรรมกรก็คือคนงานระดับล่าง ผู้ที่ถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบและถูกทำร้ายซึ่งเทียบได้กับลูกหาบ

ในฉากที่นายทุนโทรศัพท์สั่งการให้มีการปราบปรามกลุ่มกรรมกรที่ประท้วงอย่างเด็ดขาด โดยมีนักแสดงคนหนึ่งเป็นเก้าอี้ให้นายทุนนั่ง และนักแสดงอีกคนหนึ่งเป็นโทรศัพท์ให้นายทุนโทรสั่งการนั้น แสดงให้เห็นลักษณะของ "นายทุน" ได้ด้วย "ภาพ"ว่าเป็นผู้มีอำนาจสั่งการ มีเงิน และกดขี่ผู้อื่น ในฉากที่กรรมกรทั้งหลายต้องทำงานหนักและอยู่กันอย่างแออัดในโรงงาน (แม้แต่ยามนอนพลิกตัวก็ต้องพลิกตัวตามกันไปทั้งหมด)แสดงให้เห็นสภาพชีวิตที่เลวร้ายของกรรมกรได้อย่างชัดเจนเช่นกัน

ตัวละครเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นมาใช้เปรียบกับตัวละครหลักในฉากฝรั่ง แต่เนื่องจากเรื่อง *นี่แหละโลก* นั้น ตัดฉากศาลจากเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ออกไป ดังนั้น

ตัวละครหลายตัวที่ปรากฏอยู่ในฉากศาลอย่างภรรยาของลูกหาบ ผู้พิพากษา หัวหน้าชุดคณะเดินทางที่ 2 จึงถูกตัดออกไปด้วย ฉากฝรั่งจึงเป็นเรื่องของการเดินทาง ซึ่งมีตัวละครหลัก 3 ตัวเป็นแกนกลางในการดำเนินเรื่อง นอกจากนั้นก็มีตำรวจ 2 คน และเจ้าของร้านค้าเท่านั้น ไม่มีเรื่องของการพิจารณาคดีในศาลและไม่มีตัวละครที่มีบทบาทเป็นโจทย์ และพยานในศาลแต่อย่างใด

เป็นอันว่าเมื่อมีการนำวรรณกรรมของเบรคชท์มาจัดแสดงเป็นละครเวทีไทย ได้ตัดตัวละครบางตัวในเรื่องเดิม และมีการประยุกต์บุคลิกลักษณะของตัวละครหลักจากเรื่องเดิมของเบรคชท์มาเป็นตัวละครในเรื่องของไทย เพิ่มขึ้นมาเพื่อนำเสนอแนวคิดเรื่องความแตกต่าง, การกดขี่, เอารัดเอาเปรียบ และความไม่เท่าเทียมกันของชนชั้นในสังคมของไทยเอง ซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์ เพียงแต่ดูเหมือนว่าจะเน้นหนักเรื่องการต่อสู้ทางชนชั้นมากกว่า เห็นได้จากกรรมกรในเรื่องไทย ไม่ได้มีลักษณะซื่อ เขลา และยอมจำนวนจนกระทั่งต้องจบชีวิตลง ชนิดที่เรียกได้ว่าเป็นการตายเปล่า เฉกเช่นลูกหาบตามต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์ เนื้อเรื่องไทยจบลงด้วยการลุกขึ้นมาต่อสู้ของกรรมกร ซึ่งมีประเด็นของการต่อสู้ชัดเจนกว่า

นอกเหนือจากตัวละครไทยที่สร้างใหม่เพิ่มเติม เพื่อเทียบเคียงกับตัวละครตามต้นเรื่องเดิมแล้ว ก็ยังมีตัวละครอื่นๆ อีกเช่น เหล่ากรรมกรในโรงงาน ฯลฯ รวมทั้งตัวละครที่ใช้เชื่อมเรื่องราวระหว่างเรื่องไทยและเรื่องฝรั่ง อย่างนางละเวง จันทโครพ และศรีธนญชัย

ตัวละครเหล่านี้มีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวอย่างที่คนไทยรู้จักกันดี และมีบทบาททั้งในฐานะที่เป็นผู้เล่าเรื่องและเป็นตัวละครในเรื่อง นอกจากนั้นยังเป็น*ตัวขัดจังหวะ ล้อเลียน เชื่อมโยงเรื่องราว และแสดงขยายแง่มุมเพิ่มเติมแก่คนดู* (หิรัง แสงพายุ, 2519)

นางละเวง เป็นตัวละครจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี มีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวตรงที่เป็น "ฝรั่ง" ซึ่งให้ภาพลักษณ์ของนายทุนที่เป็นชาวต่างชาติ ไปพร้อมๆ กับบุคลิกที่ฉลาด มีอำนาจและคอยสั่งการ

ศรีธนญชัย เป็นตัวละครจากนิทานพื้นบ้าน ซึ่งรู้จักกันดีในฐานะที่เป็นคนฉลาดแกมโกง มีบุคลิกลักษณะที่เจ้าเล่ห์เจ้ากล เมื่อกล่าวถึงศรีธนญชัยก็มักจะนึกถึงความเจ้าเล่ห์ของเขาอย่างเรื่องที่แม่สั่งให้อาบน้ำล้างตัวน้องให้สะอาด ทั้งข้างนอกข้างในนั้น เขาก็ได้ควักไส้ควักพุงน้องมาล้างให้สะอาดตามคำสั่งของแม่ด้วย เป็นต้น

จันทโครพ เป็นตัวละครซึ่งคนไทยรู้จักกันดีจากการแสดงละครพื้นบ้าน คือเมื่อกล่าวถึงลิเก ตัวละครเอกที่คนทั่วไปมักจะนึกถึงก็คือ จันทโครพ เขามีบุคลิกลักษณะที่เป็นพระเอกอยู่ในตัว แต่ก็ต้องประสบทุกข์ภัยจากความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ นั่นคือจันทโครพเปิดผอบ

พบนางโมราห์กลางป่า และด้วยเหตุที่เขาเปิดผอบกลางป่าโดยไม่เชื่อฟังคำสั่งของพระเจ้าตาที่กล่าวเตือนมา ก็ทำให้เขาต้องถูกโจรป่าฆ่าตาย

ตัวละครเหล่านี้มีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างกัน และเป็นตัวละครที่นำมาจากศิลปะวรรณคดีของไทยต่างเรื่องกัน แต่ว่าสามารถที่จะสื่อแทนบุคลิกลักษณะของบุคคลในเรื่อง และเป็นตัวละครที่ใช้ดำเนินเรื่องได้โดยการแทรกบท สลับฉากและการแปรเปลี่ยนบทบาทไปเรื่อยๆ ตัวอย่างเช่น นางละเวงซึ่งมีภาพลักษณ์ของชาวต่างชาตินั้น มีบทบาททั้งในฐานะที่เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) *นี่แหละโลก* และเป็นนายทุนที่ฉลาดและมีอำนาจ (ในฉากไทย), ศรีธนญชัยซึ่งมีหน้าที่ของผู้เล่าเรื่อง (narrator) *นี่แหละโลก* ก็สลับไปรับบทบาทของพี่ชายที่คอยวักไส้คอยวักพุงน้องมาล้างทำความสะอาดตามคำสั่งของแม่ไปพร้อมๆ กันด้วย เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการสื่อความหมายให้คนไทยเข้าใจได้มากยิ่งขึ้นและทำให้เรื่องราวสนุกสนานขึ้น

บทบาทหลักของนางละเวง จันทโครพ และศรีธนญชัยในการแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก* ก็คือ ผู้เล่าเรื่องซึ่งเป็นการนำแบบละครของเบรคชท์มาประยุกต์ใช้ด้วยกลวิธีแสดงและตัวแสดงแบบไทยๆ ในขณะเดียวกันตัวละครทั้งสามก็เป็นตัวแสดงในเรื่องด้วย ดังที่กล่าวไว้แล้ว ซึ่งก็เป็นลักษณะการละครของเบรคชท์เช่นกัน เพราะเบรคชท์มักจะกำหนดให้มีคอรัสหรือกำหนดให้นักแสดงเป็นทั้งผู้แสดงและผู้เล่าเรื่องให้กับผู้ชมโดยตรง

ในปฐมบทของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เบรคชท์กำหนดให้กลุ่มนักแสดงออกมากล่าวกับคนดูโดยตรงว่า

> " *พวกเราจะเล่าเรื่องราวของการเดินทางเรื่องหนึ่งให้พวกท่านฟัง*
> *การเดินทางนี้มีผู้ว่าจ้างคนหนึ่งกับผู้รับจ้างอีกสองคน*
> *จงเฝ้าสังเกตพฤติกรรมของคนเหล่านี้ไว้ให้ดี*
> *สิ่งใดที่เห็นว่ามันไม่แปลก ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก*
> *สิ่งใดที่เห็นว่าเป็นสิ่งคุ้นชินธรรมดา ก็จงดูว่ามันเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้*
> *สิ่งใดที่เห็นเป็นกฎเกณฑ์ ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่ไม่เข้าใจ*
> *(...)*
> *จงพิจารณาดูด้วยความไม่ไว้วางใจ ตรวจสอบดูว่าจำเป็นหรือไม่*
> *(...).*
> *ในยุคที่มีแต่ความยุ่งเหยิง*
> *ยุคของความไร้ระเบียบที่ถูกจัดให้เป็นระเบียบ*
> *ยุคของการกระทำตามอำเภอใจที่กลายเป็นกฎเกณฑ์*
> *ยุคของความเป็นมนุษย์ที่กระทำเยี่ยงอมนุษย์เช่นนี้*

ไม่มีสิ่งใดไม่เปลี่ยนแปลง"

(Brecht, Stücke:237-ผู้วิจัย, แปล)

ในกรณีนี้ก็คือ นักแสดงที่รับบทเป็นพ่อค้า ลูกหาบ คนนำทาง ฯลฯ มาเป็นผู้เล่าเรื่องแต่เมื่อมีการประยุกต์เรื่องนี้มาจัดแสดงเป็นละครไทย นางละเวง ศรีธนญชัย และจันทโครพก็คือผู้ที่รับบทบาทในการเล่าเรื่องและกล่าวกับคนดูโดยตรงนี้ ผู้วิจัยได้รับการบอกเล่าจากนักแสดงว่า ตอนเปิดเรื่องเมื่อเสียงดนตรีวงปีพาทย์ขึ้นนำ ตัวละครทั้งสามรำลิเกออกมาพร้อมๆ กัน จากนั้นตัวละครที่เป็นศรีธนญชัยก็กล่าวนำกับคนดูก่อนว่า *"นี่แหละโลก ละครเพื่อการเรียนรู้ซึ่งต้องเรียนรู้ไปพร้อมกันระหว่างคนเล่นกับคนดู..."* เมื่อกล่าวนำจบ ตัวละครที่เป็นผู้เล่าเรื่องอีก 2 ตัวก็กล่าวกับผู้ชมโดยตรงตามปฐมบทของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เมื่อกล่าวจบจึงเริ่มเล่นเรื่อง (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544)

เห็นได้ว่าในละครเรื่อง *นี่แหละโลก* นอกจากจะมีการถ่ายทอดตัวละครในวรรณกรรมการละครของเบรคชท์สู่ตัวแสดงแล้ว ยังมีการสร้างตัวแสดงขึ้นมาเพื่อ "สื่อสาร" เรื่องราวกับผู้ชมคนไทย สะท้อนสังคมและกระตุ้นจิตสำนึกของคนไทยโดยตรงด้วย และแม้จะมีการเพิ่มตัวละครไทยเข้าไปเทียบกับต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์ แต่บทบาทของตัวละครเหล่านี้ก็นำไปสู่จุดประสงค์ในการนำเสนอแนวคิดทางสังคมการเมือง ในเรื่องของชนชั้นและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมเช่นเดียวกับต้นเรื่องเดิมของเบรคชท์

ในกรณีนี้เป็นลักษณะของการผสมผสานที่เกิดจากการนำแนวคิดของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาเปรียบเทียบกับสังคมไทยในยุคนั้น ในขณะเดียวกันก็เป็นการเปรียบเทียบเรื่องของฝรั่งกับงานศิลปะวรรณคดีของไทยไปพร้อมๆ กันด้วย

4.3.4.3 ฉากและเหตุการณ์ : การประยุกต์เนื้อหาสู่เหตุการณ์ร่วมสมัยในสังคมไทย

ข้อกำหนดเชิงทฤษฎีละครประการหนึ่งของเบรคชท์ก็คือ การถอยห่างซึ่งเกิดจากการนำเสนอเรื่องราวให้ห่างไกลจากชีวิตของคนเยอรมัน ทั้งในเรื่องเวลาและสถานที่ และฉากก็เป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งในการทำให้เรื่องราวมีลักษณะไกลตัวในเรื่องสถานที่ ดังนั้นเบรคชท์จึงมักนำเสนอเรื่องราวของชาติอื่นและมักนำเสนอเรื่องราวในแง่ประวัติศาสตร์ คือเป็นอดีต เพื่อให้ไกลตัว จะได้มีระยะห่าง ทั้งนี้ก็เป็นไปตามแนวคิดที่ว่า ระยะห่างหรือการถอยห่างจะทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกทุกข์โศก ฟูมฟายคล้อยตามไปกับเรื่องราวในละคร เสมือนว่าเป็นเรื่องราว

ของตนเองจนลืมใช้สติพินิจ พิจารณา นำเรื่องราวเหล่านั้นมาสอนใจ และคิดแก้ไขป้องกันไม่ให้เกิดเหตุการณ์เช่นเดียวกันนั้นต่อไป

เบรคชท์กำหนดฉากและเหตุการณ์ของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ให้อยู่ในประเทศมองโกเลีย ท่ามกลางทะเลทรายและศาลในเมืองอูรกา (Urga) บรรยากาศหลักก็คือทะเลทรายในเมืองไกลโพ้น ชื่อทะเลทรายยาฮี (Yahi) และมีแม่น้ำชื่อแม่น้ำมีร์ (Mir) และศาลของเมืองนั้น ซึ่งห่างไกลจากประเทศเยอรมันและประเทศในภูมิภาคตะวันตก การกำหนดฉากเช่นนี้เกิดจากแนวคิดเชิงทฤษฎีในการทำเรื่องให้ห่างไกลทั้งในเวลาและสถานที่ดังที่กล่าวมาแล้ว เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่านี่เป็นเรื่องราวของคนอื่น เกิดกับชาติอื่น และสำนึกไว้ในฐานะที่เป็นบทเรียนสอนใจต่อไป

แต่เมื่อละครเรื่องนี้ถูกนำเสนอด้วยพากษ์ไทย แนวคิดเชิงทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่องไกลตัวของเบรคชท์นี้ถูกปรับเสียใหม่ให้เป็นเรื่องใกล้ตัวคนไทยเข้ามาหรือกล่าวได้ว่า *นี่แหละโลก* เป็นการทำเรื่องไกลตัวให้ใกล้ตัวมากกว่าจะยึดถือหลักการของเบรคชท์ในเรื่องการถอยห่างในเรื่องสถานที่ก็ว่าได้ ดังที่ คำรณ คุณะดิลก (2542) กล่าวว่า " *เรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ นี้ดูเป็นฝรั่งมาก เป็นเรื่องการหาบ่อน้ำมันในทะเลทรายซึ่งดูห่างไกล จึงมีแนวคิดที่จะทำเรื่องไทยกันขึ้นมาให้ใกล้ตัวคนไทยมากขึ้น เพื่อให้มีความหมายกับคนดูที่เป็นไทย*" ซึ่งเป็นแนวคิดที่แตกต่างไปจากแนวคิดของเบรคชท์อย่างเด่นชัด

เนื้อหาของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เป็นเรื่องของความขัดแย้ง ความแตกต่างและการต่อสู้ทางชนชั้นซึ่งเกิดในทะเลทรายและศาลของเมืองอูรกา แต่การจัดแสดงเป็นเรื่องไทยมีการประยุกต์เรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นข้ามกลางทะเลทรายในเมืองอูรกาเสียใหม่ โดยการตัดฉากและเหตุการณ์ส่วนที่เป็นการพิจารณาคดีในศาลออกไปและนำเหตุการณ์ร่วมสมัยในสังคมไทยมาจัดแสดงขนานไปกับเรื่อง "ฝรั่ง" ที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวมองว่าไกลตัวนั้น

เหตุการณ์ร่วมสมัยที่ว่านี้เป็นเรื่องของสังคมการเมืองของไทยเอง โดยเฉพาะในเรื่องของปัญหาที่เกิดขึ้นในโรงงานอุตสาหกรรมซึ่งเป็นปัญหาร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ฉากและเหตุการณ์ของเรื่องไทยซึ่งดำเนินควบคู่มากับฉากในทะเลทรายตามเรื่องเดิมของเบรคชท์ จึงเป็นฉากในโรงงานอุตสาหกรรม ดังนั้นเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงมีฉากและเหตุการณ์ 2 อย่างดำเนินไปควบคู่กัน ได้แก่ 1) ฉากในทะเลทรายและเหตุการณ์ความขัดแย้งทางชนชั้นที่เกิดขึ้นท่ามกลางทะเลทราย 2) ฉากในโรงงานอุตสาหกรรมและเหตุการณ์ความขัดแย้งทางชนชั้นท่ามกลางบรรยากาศการทำงานในโรงงานอุตสาหกรรม

จากข้อมูลข่าวสารที่ปรากฏตามนิตยสารและหนังสือพิมพ์ในช่วงเวลานั้นมักจะมีข้อความเกี่ยวกับปัญหาการประท้วง การเดินขบวน เรียกร้องความยุติธรรมของคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมอยู่เนืองๆ

บรรยากาศทางสังคมและการเมืองไทยขณะนั้นก็มีความเข้มข้นอยู่มาก มีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นหลายเหตุการณ์ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากปัญหาทางสังคมในช่วงเวลานั้น ตัวอย่างเช่น การแพร่หลายของลัทธิจักรวรรดินิยม การเกิดปัญหาทุนนิยมครอบงำสังคม โดยเฉพาะการครอบงำสังคมของนายทุนต่างชาติซึ่งนำไปสู่การกดขี่และความขัดแย้งทางชนชั้น รวมทั้งการเกิดขบวนการเผยแพร่ประชาธิปไตยและเกิดการเผยแพร่แนวคิดสังคมนิยมคอมมิวนิสต์

กล่าวได้ว่า สภาพโดยทั่วไปทางสังคม การเมืองก็คือ *"จากวันที่ 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519 แม้จะเป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ ขาดอีก 8 วันจะครบ 3 ปี แต่ก็เป็นเวลาที่จัดเป็นยุคทองของระบอบประชาธิปไตย"* (ลิขิต ธีรเวคิน, 2531:767) *รัฐธรรมนูญฉบับปี พ.ศ. 2517 จัดเป็นรัฐธรรมนูญฉบับที่เป็นประชาธิปไตยมากที่สุดของรัฐธรรมนูญไทยที่เคยมีมา นอกจากนั้นประชาชนยังมีความตื่นตัวทางการเมืองอย่างมาก มีกลุ่มการเมืองเกิดขึ้นหลายกลุ่ม และมีการเดินขบวนเรียกร้องประท้วง นัดหยุดงานเกิดขึ้นมากมาย (ปี 2516 – 501 ครั้ง, ปี 2517 – 357 ครั้ง และ ปี 2518 – 241 ครั้ง, ปี 2519 – 133 ครั้ง)* (ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2533:68)

สภาพทางสังคมการเมืองหลายอย่างมีผลต่อการเคลื่อนไหวของนักศึกษาในช่วงนี้ และเพื่อให้การพัฒนาระบบประชาธิปไตยได้ผลได้มีคณะกรรมการเผยแพร่ประชาธิปไตยโดยมีนักเรียน นิสิต นักศึกษา มารวมตัวเพื่อทำหน้าที่เผยแพร่ประชาธิปไตยในจังหวัดต่างๆซึ่งมีข้อน่าสังเกตว่าได้นำไปสู่การขัดแย้งกันระหว่างนักศึกษาซึ่งมีความคิดที่จะมองสังคมเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้นตามแนวคิดของตนกับกลุ่มข้าราชการ ซึ่งมีลักษณะอนุรักษ์นิยมและยึดมั่นในคำนิยมดั้งเดิม (2529:764)

เป็นอันว่าสภาพสังคมการเมืองในช่วงเวลานั้น เป็นช่วงที่กระบวนการเผยแพร่ประชาธิปไตยกำลังเติบโต กลุ่มนักคิดและปัญญาชนจำนวนมาก ให้ความสำคัญกับการนำเสนอแนวคิดทางสังคมการเมือง ทั้งโดยทางตรงและโดยผ่านผลงานศิลปะ ดังจะเห็นได้ว่ามีศิลปะวรรณกรรมเพื่อชีวิตเกิดขึ้นมากมาย

นศินี วิทูธีรศาสนต์ กล่าวถึงการเคลื่อนไหวในวงวรรณกรรมในลักษณะก้าวหน้าในช่วงนี้ว่ามี 3 รูปแบบคือ

1.การตีพิมพ์หนังสือวิชาการแนวก้าวหน้า และหนังสือวรรณกรรมก้าวหน้า โดยกลุ่มชมรมของนักศึกษาในมหาวิทยาลัย เช่น *ปรัชญานิพนธ์เหมาเจอตุง ปรัชญานิพนธ์ของลัทธิ*

มาร์กซิสต์ ฯลฯ รวมทั้งการแปลงานวรรณกรรม เรื่องสั้น นวนิยาย หรือบทกวีของนักเขียนก้าวหน้าต่างประเทศ เช่น *แม่* ของแมกซิม กอกี้ เป็นต้น

2.การจัดนิทรรศการเกี่ยวกับงานวรรณกรรม เช่น นิทรรศการการต่อสู้ทางวรรณกรรมกับเหตุการณ์สิบสี่ตุลาคม

3.การออกหนังสือพิมพ์และนิตยสารประเภทก้าวหน้า อย่างหนังสือพิมพ์ประชาธิปไตย ประชาชาติมาตุคาม ฯลฯ นิตยสารเอเชียรายสัปดาห์ มหาราษฎร์รายสัปดาห์ก้าวหน้า อักษรศาสตร์พิจารณ์ ฯลฯ

จิตร ภูมิศักดิ์ ก็เคยสรุปลักษณะของวรรณกรรมเพื่อประชาชนไว้ ดังนี้

1. สะท้อนภาพชีวิตจริงของประชาชน เช่น ชาวนา กรรมกร และผู้ไร้ความหวัง

2. แสดงคุณค่าของประชาชน

ส่วน นศินี วิทูธีรศานต์ นั้นได้สรุปลักษณะสำคัญของวรรณกรรมแนวประชาชนไว้ 2 ประการ คือ

1. ต้องมีเนื้อหาเพื่อชีวิตที่มุ่งชี้นำประชาชนไปสู่สังคมใหม่ที่ดีกว่า

2. ต้องพร้อมด้วยรูปแบบศิลป์แนวประชาชน ซึ่งเป็นตัวสื่อนำประชาชนให้มองเห็นเนื้อหาเพื่อชีวิตอย่างชัดเจน (อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2533:86-87)

ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ก็จัดอยู่ในงานศิลปะที่นำเสนอแนวคิดทางสังคมการเมืองอย่างเด่นชัดเรื่องหนึ่งซึ่งเกิดจากประยุกต์เรื่องไกลตัวให้ใกล้ตัวมากขึ้น และเพื่อให้ละครมีผลต่อผู้ชมคนไทยโดยตรง อย่างฉากการต่อสู้ระหว่างนายทุนและกรรมกรซึ่งเป็น *"ฉากสุดท้ายของเรื่องก็สื่อด้วยสัญลักษณ์ที่ทำให้นึกถึงเหตุการณ์การต่อสู้ของทหารกับประชาชนเมื่อ 14 ตุลาคม 2516 ด้วย สัญลักษณ์ดังกล่าวแสดงด้วยการคล้องแขนเข้ามาหากัน ในเชิงสัญลักษณ์ว่าเป็นการปะทะกันของคน 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งร้องเพลง "สู้เข้าไปอย่างได้ถอย..." ซึ่งเป็นบทเพลงที่สื่อแทนกลุ่มกรรมกร ที่ลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อเรียกร้องความยุติธรรม อีกกลุ่มหนึ่งร้องเพลง "เปรี้ยงเปรี้ยง ดังเสียงฟ้าฟาด..." เป็นสื่อแทนกลุ่มนายทุน "* เป็นต้น (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544)

เห็นได้ว่า "เรื่องฝรั่ง" ดังกล่าวได้รับการประยุกต์ให้เป็นเรื่องไทยด้วยการนำเสนอฉาก และเหตุการณ์ร่วมสมัยของไทยนั่นเอง

ข. ลักษณะรูปแบบ

4.3.4.4 เทคนิคการเล่าเรื่องและเทคนิคการแสดง : จากแบบละครของเบรคซท์สู่การแสดงละครไทย (ศึกษาวิเคราะห์จากองค์ประกอบของละครเวที)

เทคนิคการละครของเบรคซท์เป็นเรื่องของรูปแบบทางการละครซึ่งเบรคซท์กำหนดขึ้นเพื่อใช้ในทางปฏิบัติ และเนื่องจาก*ละครไม่ใช่วรรณคดีบริสุทธิ์ หากแต่เป็นวรรณคดีผสม* (วิทย์ ศิวะศิยานนท์, 2531:62) นั่นคือละครเป็นศิลปะร่วม หรือ composite art คือศิลปะที่รวมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน ตั้งแต่ศิลปะการประพันธ์ การแสดง การกำกับการแสดง การออกแบบ สร้างฉาก เครื่องแต่งกาย การออกแบบจัดแสดง ตลอดจนศิลปะของการดนตรี (สดใส พันธุมโกมล, 2538:73) ดังนั้นเทคนิคการละครของเบรคซท์จึงเกี่ยวโยงกับศิลปะแขนงต่างๆ เหล่านี้ด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ *"และความสำเร็จของการเสนอละครขึ้นอยู่กับการที่ศิลปะแขนงต่างๆ เหล่านี้มารวมกันได้อย่างเหมาะสม และนำภาพสะท้อนชีวิตในทัศนะของผู้เขียนมาสู่สายตาของผู้ชม และให้แง่คิดที่จะนำไปสู่ความเข้าใจชีวิตและธรรมชาติของมนุษย์* " (สดใส พันธุมโกมล, 2515:41)

ในละครของเบรคซท์ องค์ประกอบเหล่านี้ก็มีความสำคัญเช่นกันและประกอบกันเพื่อให้เป็นไปตามเป้าหมายทางการละครของเขา นั่นคือการสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกฟูมฟายคล้อยตามและกระตุ้นให้คิดด้วยการให้บทเรียนสอนใจ

เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เป็นละครในแนวสอน (didactic theatre) โดยตรงและนับได้ว่ากลวิธีการประพันธ์ เทคนิคการดำเนินเรื่องรวมถึงเทคนิคการแสดงของละครเรื่องนี้นั้นก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามแบบละครของเบรคซท์อย่างเด่นชัดเรื่องหนึ่งซึ่งนับเป็น*"ตัวอย่างที่ดีในเรื่องของการสร้างและทำลายความเป็น "มายา" ของงานศิลปะ โดยที่ผู้ประพันธ์ทำให้ผู้ดูผู้ชมได้สำนึกว่าอะไรเป็น "ความลวง" และอะไรเป็น "ความจริง" เป็นการกระตุ้นปัญญาของผู้ชมไปในขณะเดียวกัน*" (เจตนา นาควัชระ, 2521:58)

สำหรับเบรคซท์เขาไม่ต้องการให้เกิดความสมจริงบทเวทีจนคนดูลืมไปว่าอะไรเป็นความจริง อะไรเป็นความลวง และเคลิบเคลิ้มตามเรื่องราวไปจนลืมที่จะคิด ละครของเขาจึงไม่ใช่การพยายามทำให้ละครเป็น "มายา"จากความจริง และกลวิธีที่จะทำให้ละครไม่สมจริงและกระตุ้นให้คิดก็คือ การใช้เทคนิคต่างๆ อย่างที่เขาเรียกว่า "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ในละครเพื่อทำให้เรื่องราวมีลักษณะไกลตัวทั้งในเรื่องระยะเวลาและสถานที่ ประการหนึ่งคือเบรคซท์นำเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นในประเทศมองโกเลีย ท่ามกลางทะเลทรายยาฮีในเมืองอูรกา

(Urga) ที่เป็นบ่อน้ำมัน ซึ่งเป็นสิ่งไกลตัวจากประเทศเยอรมนีและผู้ชมละครชาวตะวันตก อีกประการหนึ่งคือเขามักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเข้ามาปะปนกับการแสดงโดยให้ตัวละครบางตัวหรือตัวละครเป็นหมู่ออกมาเล่าเรื่อง หรือบรรยายความโดยพูดกับผู้ดู บางครั้งก็ร้องเพลงแทรกความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่เช่น ความคิดในเรื่องกฎเกณฑ์ของสังคมตามบทที่ว่า

Der Richter Singt : *Die Regel ist : Auge um Auge!*
Der Narr wartet auf die Ausnahme.
Dass ihm sein Feind zu trinken gibt.
Das erwartet der Vernünftige nicht.

ผู้พิพากษา (ร้องเพลง) *กฎเกณฑ์คือตาต่อตา*
คนหน้าโง่นั่นคาดหวังข้อยกเว้น
ที่ว่าศัตรูจะเอาน้ำมาให้เขาดื่ม
สิ่งนั้นน่ะคนมีเหตุมีผลเขาไม่คาดหวังกันหรอก

(Brecht, Stücke:258-ผู้วิจัย, แปล)

นั่นคือตามความคิดของผู้พิพากษา กฎเกณฑ์ก็คือ การแก้แค้นดังนั้นการจะนำน้ำไปให้ศัตรูทั้งๆ ที่ตกอยู่ในสภาวการณ์ที่ยากลำบากจึงเป็นไปไม่ได้ ในขณะเดียวกันความคิดนี้ก็เป็นประเด็นที่ผู้ชมคิดค้านได้ เพราะในความเป็นจริงผู้ชมจะได้รับรู้ว่าเหตุการณ์ที่คิดว่าเป็นไปไม่ได้นั้น มันเป็นไปได้ (แม้จะไม่ใช่เรื่องของมนุษยธรรม)

ในละครของเบรคชท์ ผู้บรรยายหรือกลุ่มผู้บรรยาย (ลักษณะแบบคอรัส) แสดงทัศนะเกี่ยวกับตัวละครหรือสถานการณ์ในฐานะบุรุษที่ 3 ซึ่งต่างจากการที่ตัวละครพูดโต้ตอบกันเป็นบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 แบบละครแนวสมจริง ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการกระตุ้นความคิดของผู้ชมมากกว่าการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปตามเรื่องราวและเหตุการณ์ ดังจะเห็นได้จากการที่นักแสดงออกมากล่าวกับคนดูโดยตรงในปฐมบทและปัจฉิมบท ดังที่กล่าวมาแล้ว

ในขณะที่แสดง ตัวละครก็อาจหันมาพูดกับผู้ชมโดยตรง เพื่อทำลายมายาทางการละคร เช่นที่พ่อค้าแนะนำตัวเองกับผู้ชมโดยตรง

"...zum Publikum : Ich bin der Kaufmann Karl Langmann und reise nach Urga.
(พูดกับผู้ชม : ผมเป็นพ่อค้าชื่อ คาร์ล ลังมัน กำลังจะเดินทางไปเมืองอูรกา)

(Stücke : 237-ผู้วิจัย, แปล)

แม้เรื่องจะดูรุนแรง เบรคชท์ใช้เทคนิคเหล่านี้ในการขัดจังหวะการมีอารมณ์โศกเศร้าคล้อยตามไปกับสิ่งที่ตัวละครต้องประสบ นอกจากนั้นเบรคชท์ยังใช้เทคนิคเกี่ยวกับบท

เพลงเพื่อใช้ขัดจังหวะในการชมละคร กล่าวคือ ในขณะที่นักแสดงกำลังสวมบทบาทเป็นตัวละครอยู่เขาก็จะหันมาร้องเพลง บางครั้งบทเพลงก็ทำหน้าที่อธิบายเหตุการณ์ เช่น ในฉากที่ 4 ชื่อ "การสนทนาในดินแดนอันตราย" ลูกหาบร้องเพลงว่า

" *Ich geh nach der Stadt Urga*
Unaufhaltsam gehe ich nach Urga
Die Räuber halten mich nicht ab von Urga
Die Wüste hält mich nicht zurück von Urga
Essen gibt es in Urga und Lohn."

ฉันจะไปเมืองอูรกา
รุดหน้าไปอูรกาไม่หยุดยั้ง
โจรผู้ร้าย ก็หยุดยั้งการเดินทางไปอูรกาของฉันไม่ได้
ทะเลทรายก็หยุดยั้ง ฉันจากอูรกาไม่ได้เช่นกัน
ในอูรกานั่นแหล่ะที่จะได้อาหารและค่าตอบแทน

(Stücke : 244-ผู้วิจัย, แปล)

บางครั้งบทเพลงก็ขัดกับท้องเรื่อง อย่างบทเพลงที่ว่านี้นอกจากจะทำหน้าที่อธิบายเหตุการณ์และแสดงให้เห็นถึงว่าเมืองอูรกาเป็นสถานที่ที่เป็นความหวังของตัวละครในเรื่อง(ซึ่งเขาเดินทางไปไม่ถึง)แล้ว บทเพลงนี้ยังก็ทำหน้าที่ขัดกับเหตุการณ์ในเรื่องด้วย เพราะตามเนื้อเรื่องแล้วดินแดนที่ลูกหาบและพ่อค้ากำลังเดินทางอยู่นั้นเป็นดินแดนอันตราย มีโจรผู้ร้ายชุกชุมแต่ลูกหาบกลับร้องเพลงเสียงดังโดยไม่เกรงกลัวผู้ร้าย จนพ่อค้ากล่าวว่า " *Wie sorglos ist dieser Kuli! Das ist eine Gegend, in der es Räuber gibt,... ไอ้ลูกหาบคนนี้ช่างไม่กังวลอะไรบ้างเลย แถวนี้โจรผู้ร้ายก็ชุกชุมจะตายไป*" (Stücke : 244-ผู้วิจัย, แปล)เหล่านี้ซึ่งล้วนแต่สร้างความแปลกประหลาดใจให้เกิดขึ้นกับการชมละครทั้งสิ้น

ในเรื่องของฉากบนเวที เบรคชท์แสดงให้เห็นการเปลี่ยนฉากอย่างชัดเจนเพื่อให้คนดูสำนึกรู้ว่านี่คือการแสดง ไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นจริงเสียจนต้องฟูมฟายทุกข์โศกตามไปจนลืมคิด เช่นหลังจากที่ละครดำเนินมาถึงตอนที่พ่อค้าฆ่าลูกหาบตาย เรื่องราวการเดินทางก็จบลงแค่นั้น แล้วก็เริ่มฉากของศาล ซึ่งเบรคชท์บรรยายไว้ในตัวบทอย่างชัดเจนว่า *ให้นักแสดงขับร้องเพลงของศาลไปพร้อมๆ กับช่วยกันเปลี่ยนฉากใหม่ให้เป็นฉากศาลยุติธรรม (Gesungen von den Spielern, während sie die Bühne für die Gerichtsszene umbauen.* (Stücke : 252)

เมื่อมีการนำละครของเบรคซท์เรื่องนี้มาจัดแสดงเป็นละครไทย เทคนิคการแสดงเป็นประเด็นสำคัญไม่แพ้เนื้อหา ดังจะเห็นได้ว่าการจัดแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก* มีเทคนิคการแสดงตามแบบละครของเบรคซท์อย่างเด่นชัด และ"*เป็นการนำเทคนิคการละครของเบรคซท์มาใช้อย่างเต็มที่*" (คำรณ คุณะดิลก, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2542) ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการทำให้แปลก เทคนิคเหล่านี้นำเสนอทั้งในส่วนของการแสดงและองค์ประกอบของละคร อันได้แก่ ฉาก การแต่งกาย แสง รวมทั้งดนตรี ซึ่งล้วนเป็นไปเพื่อให้ละครมีความแปลกและไม่สมจริง เพื่อกระตุ้นความคิดพิจารณาทั้งสิ้น หากแต่ก็มีการพัฒนาเทคนิคละครของเบรคซท์เพิ่มขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง ดังนั้นการรับแบบละครของเบรคซท์มาใช้ในเรื่อง *นี่แหละโลก* จึงไม่ใช่เรื่องของการเลียนแบบหรือลอกแบบแต่เป็นการประยุกต์เทคนิคนี้ใหม่ให้เป็นแบบฉบับของละครไทยและเป็นแบบฉบับของตนเองมากกว่า กล่าวคือ

ก. **ในส่วนของการเล่าเรื่องและการแสดง** ส่วนหนึ่งใช้กลวิธีเดียวกับกลวิธีของเบรคซท์ตามต้นเรื่องดังที่กล่าวมาแล้ว ไม่ว่าจะเป็น การพูดกับคนดูโดยตรง การใช้เพลงคั่นระหว่างแสดง ฯลฯ แต่อีกส่วนหนึ่งคือ การใช้เทคนิคต่างๆ ตามหลักการของเบรคซท์ แต่เพิ่มเติมจากกลวิธีแสดงตามเรื่องเดิมของเบรคซท์ ดังจะกล่าววิเคราะห์ในเชิงเปรียบเทียบไว้ต่อไปนี้

1) การสลับฉาก

เมื่อพิจารณาจากเทคนิคการดำเนินเรื่องของเบรคซท์พบว่า อันที่จริงเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ไม่มีเทคนิคการสลับฉาก แต่เรื่อง *นี่แหละโลก* ใช้เทคนิคนี้เด่นชัดมาก นั่นคือ การสลับ "ฉากฝรั่ง" และ "ฉากไทย" ฉากต่อฉาก ซึ่งเป็นเสมือนการนำเสนอ "เรื่องฝรั่ง" และ "เรื่องไทย" ไปพร้อมๆ กัน และในกรณีที่มีการสลับฉากนี้ นักแสดงที่รับบทบาทเป็นตัวละครตัวหนึ่งในฉากฝรั่ง ก็อาจมีการสลับบทบาทมาเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งในฉากไทยด้วย เช่น นักแสดงที่รับบทบาทเป็นลูกหาบในฉากฝรั่ง ได้รับบทบาทเป็นกรรมกรในโรงงานอุตสาหกรรมเมื่อสลับฉากมาที่ฉากไทย เป็นต้น กรณีนี้อาจจะคล้ายกับเทคนิคการสลับฉากในเรื่อง *คนดีแห่งเสฉวน* ของเบรคซท์อยู่บ้าง เพราะละครเรื่องนี้เบรคซท์ใช้เทคนิคการสลับฉากและกำหนดให้ตัวละครตัวหนึ่งคือหวัง (Wang) เป็นทั้งตัวละครในเรื่อง และเป็นทั้งผู้สังเกตการณ์ที่ทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์และแสดงความคิดเห็น (ดูบทที่ 3) เพียงแต่ประเด็นของการสลับฉากในเรื่อง *นี่แหละโลก* มีมากกว่านั้น เพราะยังมีฉากอื่นนอกเหนือไปจาก "ฉากฝรั่ง" และ "ฉากไทย" ดังที่กล่าวมาแล้วด้วย เช่น ฉากตามท้องเรื่องในวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่อง *ศรีธนญชัย* อย่างฉากการควักไส้ควักพุงของน้องมาล้าง เป็นต้น

2) การรับบทบาทการแสดงหลายบทบาท

การที่นักแสดงรับบทบาทเป็นตัวละครหลายตัวอาจไม่เด่นชัดนักในการนำเสนอเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ จะมีก็เพียงแต่การที่นักแสดงรับบทบาทเป็นทั้งตัวละครในเรื่องและเป็นผู้เล่าเรื่อง (คล้ายคอรัส) ซึ่งปรากฏอยู่ในตอนปฐมบทและปัจฉิมบทของเรื่อง (เมื่อนักแสดงออกมากล่าวกับผู้ชมโดยตรง) แต่เรื่อง *นี่แหละโลก* นักแสดงได้รับบทบาทเป็นตัวละครที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่น *นักแสดงผู้ที่รับบทบาทเป็น "นางละเวง" ซึ่งก็คือผู้เล่าเรื่อง (narrator) คนหนึ่งได้รับบทบาทเป็ "นายทุน" ในฉากไทย เป็น "แม่" ของศรีธนญชัย (ผู้สั่งให้ศรีธนญชัยอาบน้ำล้างตัวน้องให้สะอาดทั้งข้างนอกข้างใน) และเป็น "กรรมกร"คนหนึ่งในฉากการทำงานในโรงงานอุตสาหกรรมด้วย* (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์) การกำหนดให้นักแสดงรับบทบาทเป็นตัวละครหลายตัวเช่นนี้ เป็นไปตามแบบละครของเบรคชท์ที่ไม่ต้องการให้นักแสดงผูกติดอยู่กับบทบาทใดโดยเฉพาะเสียจนซาบซึ้งกับบทบาทที่ตนแสดงจนเกินไป และไม่ต้องการให้ผู้ชมหลงเชื่อไปใน "มายา" ตามแบบละครที่เลียนแบบการแสดงอย่างสมจริงนั่นเอง

นักแสดงในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวคนหนึ่งเล่าให้ผู้วิจัยฟังถึงกลวิธีการแสดงที่ผู้แสดงรับบทบาทเป็นตัวละครหลายตัวว่า " *หลังจากรับบทบาทเป็นตัวแสดงตัวหนึ่งและแสดงบทบาทของตัวละครตัวนั้นแล้วเสร็จ นักแสดงคนนั้นไม่ได้เดินหลบไปหลังเวทีตามแบบละครแนวสมจริงที่เห็นกันอยู่ทั่วไป ผู้แสดงจะลงไปนั่งด้านหลัง ได้ชมผู้แสดงคนอื่นเล่นไปพร้อมๆ กับได้มองผู้ชมด้วย จนเมื่อถึงตอนที่ตนต้องรับบทบาทการแสดงก็จะลุกขึ้นมาแสดง*" (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์) และนั่นคือกลวิธีการเล่าเรื่องและการทำให้โลกของผู้แสดงกับโลกของผู้ชมไม่ได้แยกออกจากกัน ตามแนวทางละครของเบรคชท์นั่นเอง

3) การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม

ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ผู้แสดงรับบทบาททั้งที่เป็นผู้เล่าเรื่องและผู้แสดงอย่างเด่นชัดอยู่แล้ว และด้วยบทบาททั้ง 2 ประการนี้ จึงทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมโดยตรง นักแสดงออกมากล่าวกับผู้ชมโดยตรงตั้งแต่แรกว่า

> " *Wir berichten euch sogleich*
> *Die Geschichte einer Reise..."*
> *พวกเราจะเล่าเรื่องราวการเดินทางเรื่องหนึ่งให้พวกท่านฟัง...*
>
> (Stücke : 237-ผู้วิจัย, แปล)

จากนั้นนักแสดงจึงสวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่อง ในขณะเดียวกันก็มีการหันมากล่าวกับคนดูโดยตรงในขณะที่กำลังแสดง รวมทั้งมีการร้องเพลงแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเหตุการณ์และตัว

ละครอื่นในเรื่องคั่นระหว่างแสดงซึ่งล้วนเป็นการสื่อสารกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมาโดยไม่ได้เสแสร้งว่าไม่มีผู้ชมกำลังชมละครอยู่แต่อย่างใด

กลวิธีในการแสดงในลักษณะที่มีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างนักแสดงและผู้ชมเช่นนี้ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" นำมาใช้ในเรื่อง *นี่แหละโลก* อย่างเต็มที่ ในขณะเดียวกันก็มีการประยุกต์มานำเสนอให้เด่นชัดขึ้น ผนวกกับเป็นการนำเสนอเพื่อสื่อสารกับคนไทยโดยตรง กลวิธีการแสดงในลักษณะนี้ได้แก่ การเล่าเรื่องและการกล่าวกับคนดูโดยตรงด้วยเรื่องไทยและตัวละครไทย กล่าวคือ ผู้เล่าเรื่อง (narator) ของ *นี่แหละโลก* ไม่ใช่กลุ่มนักแสดงตามต้นเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* แต่เป็นตัวละครจากวรรณคดี วรรณกรรมพื้นบ้าน และการแสดงละครพื้นบ้านซึ่งคนไทยรู้จักกันดี ได้แก่ นางละเวง ศรีธนญชัย และจันทโครพ

การนำเสนอเรื่องราวด้วยการใช้ผู้เล่าเรื่องเป็นตัวละครไทยซึ่งคนไทยรู้จักกันดีนี้นอกจากจะเป็นไปเพื่อให้เรื่องราวมีความเป็นไทยมากขึ้นและเพื่อให้สนุนสนานขึ้นแล้วยังน่าจะเป็นไปเพื่อสื่อความให้สอดคล้องกับลักษณะตัวละคร รวมทั้งแนวคิดของต้นเรื่องเดิมและเรื่องไทยที่สร้างใหม่ควบคู่กับต้นเรื่องเดิม ตัวอย่างเช่น "นางละเวง" เป็นตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะของชาวต่างชาติ ฉลาด มีอำนาจสั่งการซึ่งเชื่อมโยงกับบุคลิกของพ่อค้าในฉากฝรั่งและนายทุนในฉากไทยได้ จันทโครพพระเอกผู้อาภัพก็อาจจะเชื่อมโยงกับลูกหาบและกรรมกรได้ เป็นต้น

ลักษณะลีลาการแสดงของตัวละครเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นแบบลิเกไทยซึ่งเป็นแบบละครที่มีลักษณะการแสดงแบบไม่สมจริงและเป็นแบบละครที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมโดยตรงอยู่แล้ว ในกรณีนี้จึงนับเป็นการผสานแนวคิดทางการละครแบบเอพิคของเบรคชท์กับละครไทยแบบเดิมได้อย่างลงตัว

ในฉากแรก ตัวละครที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องทั้งสาม ได้แก่ ศรีธนญชัย ละเวง และจันทโครพออกมากล่าวกับผู้ชมโดยตรงตามข้อความในปฐมบทของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* แต่ที่นอกเหนือไปกว่านั้นคือนักแสดงก็เป็นผู้ชมคนหนึ่งและทำหน้าที่เสมือนเป็นผู้ชมคนหนึ่งที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้แสดงที่รับบทบาทอยู่บนเวทีโดยตรงเช่นกัน ตัวอย่างเช่น " *ในระหว่างที่นักแสดงคนหนึ่ง (ผู้เล่าเรื่อง) กำลังกล่าวกับผู้ชมโดยตรงพร้อมๆ กับเดินไปบนเวทีด้วย ก็มีนักแสดงอีกคนหนึ่งซึ่งในขณะนั้นเป็นผู้ที่นั่งชมอยู่ตะโกนมาจากด้านหลังว่า "อะไรน่ะ พูดใหม่อีกทีซิ!* และนั่นก็เป็นเทคนิคการขัดจังหวะทางการละคร ซึ่งเป็นผลให้ *นักแสดงเดินกลับมายืนที่จุดเดิมแล้วเริ่มกล่าวข้อความนั้นใหม่"* (นัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2544) ในกรณีนี้เป็นการนำเทคนิคการทำให้แปลกมาปรับใช้ในอีกลักษณะหนึ่งเพื่อให้มีผลในทางกระตุ้นความสนใจและตรึงคนดู

4) การสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์

กลวิธีการแสดงที่เกิดจากการประยุกต์แบบละครที่ไม่สมจริงของเบรคชท์มาในอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ตัวอย่างเช่น ฉากการต่อสู้กันระหว่างนายทุนกับกรรมกรนั้นสื่อความหมายด้วยการที่นักแสดงยืนคล้องแขนเรียงแถวกันโดยแบ่งเป็น 2 ฝ่าย นักแสดงฝ่ายหนึ่งร้องเพลงว่า "สู้เข้าไปอย่าได้ถอย..." ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนกลุ่มกรรมกร อีกฝ่ายหนึ่งร้องว่า"เปรี้ยง เปรี้ยง ดังเสียงฟ้าฟาด โครม โครม พินาศพังสลอน..." ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนกลุ่มนายทุน เมื่อทั้งสองฝ่ายเดินมาประจัญหน้ากันพร้อมๆ ไปกับมีแสงสีแดงสาดส่องบนเวทีก็เป็นการสื่อความหมายถึงการต่อสู้กัน แต่การสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ในกรณีนี้ไม่ได้มีผลในการสกัดกั้นการมีอารมณ์คล้อยตามหรือการกระตุ้นให้คิดตามแบบละครของเบรคชท์เท่าไรนักเพราะดูจะเป็นการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกที่สอดคล้องกับสภาพสังคมไทยและเหตุการณ์ในสังคมไทยในช่วงเวลานั้นโดยตรงมากกว่า โดยเฉพาะเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (ดังจะวิเคราะห์ในเชิงหลักการต่อไป)

ข. ในส่วนขององค์ประกอบทางการละคร ดูเหมือนว่า "พระจันทร์เสี้ยว" ได้นำองค์ประกอบทางการละครที่เบรคชท์กำหนดไว้ใช้ในแบบละครของเขามาประยุกต์ใช้ในเรื่อง *นี่แหละโลก* อย่างจริงจัง องค์ประกอบทางการละครเหล่านี้ถูกนำเสนอในรูปลักษณ์ของละครไทยไปพร้อมๆ กันกับการสะท้อนให้เห็นรูปแบบทางการละครที่เรียบง่ายและการสร้างใหม่ตามแนวทางละครของเบรคชท์ กล่าวคือ

องค์ประกอบทางการละครของเบรคชท์ประกอบกันเพื่อให้เป็นไปตามหลักการละครของเขาในเรื่องที่เป็นการปฏิเสธความสมจริง ปฏิเสธแบบละครของอริสโตเติล และกระตุ้นให้คิดไปพร้อมๆ กับการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม เพราะฉะนั้นการจัดฉาก แสง การแต่งกาย และดนตรีจึงมีลักษณะที่ไม่มุ่งเน้นความสมจริงหรือกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดง

เมื่อมีการนำแบบละครของเบรคชท์มาใช้ในการแสดงละครเรื่อง *นี่แหละโลก* องค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงจึงเป็นไปเพื่อให้มีความแปลกและไม่สมจริง ในขณะเดียวกันได้มีการประยุกต์ใหม่ด้วยลีลาการแสดงของไทยเพิ่มเติม ดังจะกล่าวถึงองค์ประกอบต่างๆ เป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1) ลักษณะฉาก การจัดฉากและการจัดเวที

เมื่อละครแบบเบรคชท์เป็นละครที่ปฏิเสธความสมจริงดังนั้นลักษณะฉากละครตามแนวทางของเบรคชท์จึงมีลักษณะไม่สมจริงซึ่งต่างจากการจัดฉากตามแบบละครแนวเรียลิสม์ นั่นคือ สำหรับเบรคชท์ *ฉากก็คือฉาก ไม่ใช่ฉากคือมายาที่จะลวงผู้ดูว่าเป็นของจริง* (เจตนา

นาควัชระ, 2530:189) เบรคซท์จึงนำเสนอละครด้วยฉากที่เรียบง่ายและมักกำหนดให้มีการเปลี่ยนฉากให้คนดูเห็นโดยตรงเพื่อไม่ให้ผู้ชมเคลิบเคลิ้มไปกับมายาหรือความสมจริงทางการละคร เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็มีการเปลี่ยนฉากให้คนดูเห็นโดยไม่ปิดบังเช่นกัน เช่น ฉากที่ 8 ซึ่งเบรคซท์กำหนดให้นักแสดงขับร้องเพลงของศาลไปพร้อมๆ กับการเปลี่ยนฉาก แต่เรื่อง *นี่แหละโลก* ไม่มีฉากศาลจึงไม่มีการเปลี่ยนฉากตามที่เบรคซท์กำหนดไว้ในบทละคร อย่างไรก็ตาม พระจันทร์เสี้ยวก็กำหนดรูปแบบฉากให้เป็นไปตามแนวทางละครของเบรคซท์ วิธีนี้ทำได้โดยการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากเพียงไม่กี่อย่าง ไม่มีการสร้างฉากเพื่อบ่งบอกว่านี่คือสถานที่ใดโดยเฉพาะ นั่นคือไม่มีฉากทะเลทราย หรือฉากโรงงานอุตสาหกรรมหรือฉากที่สมจริงใดๆแต่แสดงออกให้ผู้ชมรับรู้ว่าเป็นสถานที่ใดด้วย บทพูด บทร้องและลีลาการแสดง ยิ่งไปกว่านั้นคือพระจันทร์เสี้ยวมีการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดงเป็นฉากและเป็นอุปกรณ์ประกอบฉาก ตัวอย่างเช่น การกำหนดให้นักแสดงคนหนึ่งรับบทบาทเป็นเก้าอี้ และให้นักแสดงซึ่งกำลังสวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่องนั่ง ในขณะที่นักแสดงอีกคนหนึ่งรับบทบาทเป็นโทรศัพท์ที่ตัวละครใช้ในการสนทนาสื่อสาร กรณีนี้เกิดขึ้นในฉากไทยที่นายทุน (ซึ่งแสดงโดยนักแสดงคนเดียวกันกับที่เป็นนางละเวง) กำลังโทรสั่งงานเตรียมการจัดการอย่างเด็ดขาดกับพวกคนงานที่ประท้วงหรือกล่าวได้ว่า อุปกรณ์ประกอบฉากก็คือ ตัวนักแสดงนั่นเอง ประการหนึ่งเป็นการสื่อความหมายด้วยภาพให้เห็นถึงการกดขี่ อีกประการหนึ่งเป็นเรื่องเทคนิคการแสดงที่ต้องการให้ละครเป็นละคร ไม่ใช่ละครที่มีความสมจริงหรือเลียนแบบสถานที่หรือการกระทำอย่างสมจริง

ในฉากการข้ามแม่น้ำ (ฉากฝรั่งตามเรื่องเดิมของเบรคซท์) ก็ใช้นักแสดงอีกเช่นกันที่แสดงเป็นน้ำและสร้างคลื่นในน้ำ กลวิธีแสดงก็คือ การใช้ผ้าสีฟ้าผืนใหญ่ 1 ผืนคลุมนักแสดงไว้ แล้วมีการเคลื่อนไหว กลิ้งไปมาให้เป็นเสมือนคลื่นของน้ำ ส่วนตัวละครที่เป็นลูกหาบและพ่อค้าก็เดินข้ามแม่น้ำที่ (แสดงด้วยคน)นี้ไปตามบทที่เบรคซท์เขียนไว้

ฉากในโรงงานอุตสาหกรรม (ฉากไทย)ที่มีการนอนอย่างเบียดเสียดก็แสดงออกตามสภาพความเป็นจริงในโรงงาน ด้วยอากัปกริยาที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้ชีวิตอยู่อย่างแออัดของกรรมกรในโรงงาน ในฉากนี้ใช้นักแสดงกลุ่ม คือนักแสดงจะนอนเรียงเบียดกันเป็นแถว เมื่อคนใดพลิกตัว คนอื่นก็ต้องพลิกตัวตามกันไปหมดทั้งแถว ซึ่งนอกจากจะเป็นเทคนิคการแสดงที่ทำให้เรื่องสนุกขึ้นแล้วยังเป็นการสื่อความหมายสะท้อนสภาพชีวิตของเหล่ากรรมกรได้ดีอีกด้วย

2) ลักษณะแสงและการจัดแสง

ลักษณะการจัดแสงตามหลักการละครของเบรคซท์ก็คือการใช้แสงสีธรรมชาติและการแสดงให้เห็นแหล่งกำเนิดแสงโดยไม่ปิดบัง เวทีละครของเบรคซท์จะสว่างอยู่เสมอเพื่อ

ไม่แยกโลกของคนดูกับโลกของนักแสดงออกจากกัน และเพื่อแสดงให้เห็นว่าละครคือละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ใช้หลักการเช่นเดียวกันนั้น แต่มีฉากหนึ่งที่ใช้แสงสีแดง คือ ฉากการต่อสู้ปะทะกันของนายทุนกับกรรมกร ซึ่งเป็นการสื่อความหมายในเรื่องของการต่อสู้ด้วย "สัญลักษณ์" ที่เห็นได้ด้วย "ภาพการแสดง" บนเวที

แสงสีแดงนี้ สื่อความหมายถึงการต่อสู้, การขัดแย้ง, การสูญเสียและการนองเลือด ซึ่งทำให้นึกย้อนไปเชื่อมโยงกับเหตุการณ์การต่อสู้ระหว่างทหารกับนักศึกษาประชาชนเมื่อ 14 ตุลาคม 2516 (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544) ไปพร้อมๆ กับเป็นการทำให้แปลกในลักษณะหนึ่ง เพราะแสงสีแดงดังกล่าวนี้ไม่ใช่สิ่งที่เหมือนจริง หากแต่เป็นการสื่อความหมายที่เป็นรูปธรรม เบรคชท์เองก็เคยใช้ เทคนิคของแสงในการแปรความคิดให้เป็นรูปธรรมมาแล้ว ตัวอย่างเช่น *ความต้องการจะแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมว่า "โลกมืด" เช่นในเรื่อง ชีวิตของกาลิเลโอ ตอนที่มีเสียงประกาศว่า "กาลิเลโอได้ยอมพ่ายแพ้ต่อศาสนจักรแล้ว" ไฟบนเวทีก็จะดับมืดไปชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเจตนา นาควัชระ* (2530:184) *กล่าวว่า อาจจะถือได้ว่าเป็นการ "ทำให้แปลก" ก็ได้ เพราะความมืดในตอนนี้มิใช่เป็นสิ่งที่เหมือนจริง*

3) ลักษณะการแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของนักแสดงในเรื่อง *นี่แหละโลก* เป็นไปตามหลักการของเบรคชท์ในลักษณะที่ไม่สมจริง และไม่ได้เลียนแบบการแต่งกายตามความเป็นจริงในชีวิต นักแสดงที่รับบทบาทเป็นกรรมกรมิได้แต่งกายให้ดูมอซอเสมือนเป็นกรรมกร นักแสดงที่รับบทบาทเป็นนายทุนก็มิได้แต่งกายแตกต่างไปจากนักแสดงที่เป็นกรรมกรมากนัก นักแสดงทุกคนล้วนใส่กางเกงยีนส์และเสื้อสีน้ำเงิน ไม่ว่าจะรับบทบาทเป็นตัวละครตัวใดก็ตาม อาจมีสัญลักษณ์บางอย่างที่ทำให้บุคลิกตัวละครแตกต่างกันไปบ้างเช่น นักแสดงที่รับบทบาทเป็นพ่อค้า จะใส่หมวกกะโล่ มีกระติกน้ำ และพกปืนซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบตามท้องเรื่องเดิมของเบรคชท์ แต่เมื่อนักแสดงผู้นี้รับบทบาทเป็นตัวละครตัวอื่นก็จะถอดอุปกรณ์ที่เป็นสัญลักษณ์ของตัวละครที่เป็นพ่อค้านี้ออกและแสดงบทบาทในฐานะตัวละครอื่นต่อไป นักแสดงส่วนใหญ่แต่งกายปกติธรรมดาโดยไม่มีสัญลักษณ์อะไรเป็นพิเศษ มีแต่เพียงนักแสดงที่รับบทบาทเป็นผู้เล่าเรื่อง (narator) 3 ตัว อย่างจันทโครพ และศรีธนญชัยที่มีเครื่องแต่งกายเป็นสัญลักษณ์แบบลิเก ส่วนนางละเวงจะใส่เสื้อราชปะแตน ใส่หมวกแบบนโปเลียนมีสายสะพายแบบคุณหญิง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เมื่อนักแสดงที่รับบทบาทเป็นผู้เล่าเรื่องสลับบทบาทเป็นตัวละครอื่นๆ ก็จะถอดเครื่องแต่งกายนี้ออกเช่นกัน และเมื่อกลับมาสวมบทบาทของผู้เล่าเรื่องอีกครั้งก็จะใส่เครื่องแต่งกายนี้ใหม่ สลับกันไปเช่นนี้โดยไม่ปิดบังคนดู เพื่อให้ละครมีความแปลกและไม่สมจริงไปพร้อมๆ กับเป็นการสื่อความหมายในด้านเนื้อหา

4) ดนตรีและการเล่นดนตรี

ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ใช้ดนตรีไทย (วงปี่พาทย์)และทำนองเพลงไทยเข้ามาผสมผสานกับการขับร้องของนักแสดงเองเพื่อทำหน้าที่ดำเนินเรื่องและขัดจังหวะในการชมการแสดง ตัวอย่างเช่น "*...ได้ใช้ทำนองเพลงไทยมาเป็นเพลงส่งท้ายการแสดงด้วย* " (สยามรัฐ, 22 มิถุนายน 2519) ลีลาการขับร้องไม่ได้เป็นแบบเพลงไทยเดิมที่มุ่งเน้นความไพเราะในน้ำเสียงและบทเพลง แต่มีลักษณะที่ผู้แสดงเล่นไปร้องไป โดยมีเครื่องดนตรีรับมากกว่า และดนตรีก็เป็นส่วนที่ทำให้การดำเนินเรื่องสนุกขึ้น เพราะมีการแทรกบทร้องอยู่ตลอดเครื่องดนตรีหลักอย่างหนึ่งของละครคือกลอง ซึ่งใช้ในการตัดอารมณ์ หยุดจังหวะ และตัดฉาก (เปิดฉาก-ปิดฉาก) ซึ่งก็นับเป็นการนำเทคนิคการทำให้แปลกมาปรับใช้ในอีกลักษณะหนึ่งเพื่อขัดจังหวะและสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตาม ตัวอย่างเช่น เมื่อนักแสดงแสดงบทบาทตามเนื้อเรื่องของฉากที่ 1 ใน "ฉากฝรั่ง" จบ เสียงกลองดังขึ้น นักแสดงจะหยุดนิ่งและตัดสลับฉากหรือสลับบทบาทการแสดงต่อไป เป็นต้น

นักดนตรีเองก็ "เล่นดนตรี" อยู่ข้างเวทีโดยไม่ปิดบังซึ่งเป็นไปตามหลักการของเบรคชท์ ในขณะเดียวกันก็คล้ายกับการเล่นดนตรีอยู่บนเวทีตามแบบลิเกไทยด้วย

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นได้ว่า เทคนิคการเล่าเรื่องและเทคนิคการแสดงละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ไม่ได้ยึดหลักต้นแบบละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เท่านั้น แต่นำแบบละครของเบรคชท์ทั้งในเรื่องของการเล่าเรื่อง การทำให้แปลก หลักการและทฤษฎี โดยรวมมาประยุกต์ใหม่ผสมผสานกับลีลาการแสดงแบบไทยที่มีลักษณะการแสดงในแบบ "ละครที่เป็นละคร" เช่นเดียวกับละครเบรคชท์อยู่แล้วด้วย กรณีนี้เกิดจาก*เบรคชท์เป็นนักการละครที่เอาจริงเอาจังกับทฤษฎีของเขามาก ผู้แสดงจึงจำเป็นจะต้องใส่ใจในเรื่องทฤษฎีด้วย จะยึดแต่เพียงตัวบทละครเท่านั้นไม่ได้* (2530:223) ดังนั้น *นี่แหละโลก* จึงกลายเป็นศิลปะการละครไทยที่นำเสนอเรื่องราวสะท้อนความเป็นมนุษย์ พฤติกรรมมนุษย์ และสะท้อนสังคมไทยที่มีความแปลกใหม่ขึ้นมามากกว่าที่จะเป็นเพียงการ "เลียนแบบ' หรือ "ลอกแบบ" ตามเบรคชท์แต่อย่างเดียว

ค. ปรัชญาทางการละคร

4.3.4.5 หลักการละคร : ศึกษาเปรียบเทียบกรณีของเรื่อง *นี่แหละโลก* กับหลักการของเบรคชท์

ผู้วิจัยกล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 ว่า เบรคชท์สร้างแบบละครขึ้นใหม่เพื่อต่อต้านแบบละครที่มีอยู่เดิมในวงการละครตะวันตก ได้แก่ ละครแนวสมจริงและละครตามแบบแผนของอริสโตเติล ดังนั้น หลักการสำคัญของละครแบบเบรคชท์ก็คือ การปฏิเสธความสมจริงทางการละครและการปฏิเสธการมีอารมณ์คล้อยตามไปกับมายาทางการละคร ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างแบบละครแนวใหม่ที่มุ่งเน้นกระตุ้นพลังทางสติปัญญา ด้วยวิธีการแสดงที่ไม่สมจริงและไม่กระตุ้นอารมณ์ร่วมของผู้ชม แต่จากการศึกษาละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งเป็นการนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรกนั้น ไม่ได้เกิดจากการจงใจปฏิเสธประเพณีนิยมทางการละครที่มีอยู่เดิมเฉกเช่นหลักการของเบรคชท์ แต่เป็นเรื่องของการนำเสนอ "ทางเลือกใหม่ในการทำละคร" มากกว่า นั่นคือ ผู้จัดทำไม่ได้ปฏิเสธแนวละครสมัยใหม่แบบเดิมที่มีอยู่ในสังคมไทย ซึ่งหมายถึงละครแนวสมจริง ละครที่มุ่งเน้นกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกและละครที่ให้ความสำคัญกับฉาก แสง เสียง หรือองค์ประกอบที่สมจริงทางการละครแบบอื่นๆ เพียงแต่ว่าละครของเบรคชท์และละครแบบเบรคชท์เป็นละครแนวทดลองอีกแนวหนึ่งที่คนทำละครต้องการนำมาใช้ในวงการละครไทยเพื่อสื่อสารกับผู้ชมโดยตรงและเพื่อให้เกิดแนวทางใหม่ทางการละครมากกว่า สิ่งนี้เห็นได้จากการทำละครชุดชนบทซึ่ง คำรณ คุณะดิลก (2542) กล่าวว่า "*เป็นละครแนวทดลองที่เกิดจากความต้องการทดลองทำละครแนวใหม่ เพื่อสื่อสารกับผู้คนในชนบทโดยตรง*" วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ (2544) หนึ่งในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ก็กล่าวว่า "*เราไม่ได้ปฏิเสธละครแบบสมจริงและละครที่ให้ความสำคัญองค์ประกอบของละครที่เหมือนจริง แต่เรานำเสนออีกทางเลือกหนึ่งซึ่งเป็นการทำละครที่ไม่ต้องใช้เงินทุนมาก และสามารถสื่อความหมายทางสังคมได้ในรูปแบบที่เรียบง่าย ไม่ต้องให้ความสำคัญกับฉากหรือเครื่องแต่งกายอะไรมากนัก*"

ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ เป็นละครที่มีเนื้อหาที่ค่อนข้างรุนแรง แต่มีรูปแบบที่เรียบง่าย พระจันทร์เสี้ยวเองก็นำเสนอเรื่อง *นี่แหละโลก* ด้วยรูปแบบที่เรียบง่าย ในกรณีนี้ส่วนหนึ่งก็คือการไม่ให้ความสำคัญกับฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก แต่นำเสนอด้วยลีลาการแสดงแทน จนดูเหมือนว่าละครเรื่อง *นี่แหละโลก* นั้นไม่มีฉาก

อันที่จริงเบรคชท์ก็ไม่ได้กล่าวว่า ละครแบบเอพิคหรือละครแบบวิภาษวิธีตามแบบของเขา คือละครที่ไม่มีฉาก เพียงแต่เขาไม่ให้ความสำคัญกับฉากที่สมจริง จึงมักแสดงให้

เห็นว่าฉากก็คือฉาก ไม่ใช่มายาที่จะลวงผู้ชมว่าเป็นของจริง แต่อาจเป็นเพราะละครของเบรคชท์มีลักษณะเฉพาะตัวในเรื่องของการไม่มุ่งเน้นความสมจริงทางการละครนั่นเอง ที่ทำให้สามารถนำเสนอละครของเบรคชท์ได้ในลักษณะที่เรียบง่าย จัดแสดงที่ใดก็ได้ โดยไม่ต้องให้ความสำคัญกับฉาก ไม่ต้องมีองค์ประกอบทางการละครซึ่งหมายถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกายอย่างสมจริงโดยสมบูรณ์ แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่าละครของเบรคชท์เรื่องนี้จะไร้คุณค่าในเชิงการละคร เพราะพระจันทร์เสี้ยวประยุกต์แนวทางของเบรคชท์ในเรื่องของฉากด้วยการใช้ลีลาการแสดงในเชิงสัญลักษณ์แทน

เทคนิคการเล่าเรื่อง เทคนิคการแสดง รวมทั้งองค์ประกอบของละครในด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นฉาก เครื่องแต่งกาย ลีลาการจัดแสดง รวมทั้งดนตรี มีลักษณะที่ทำให้ *นี่แหละโลก* เป็นละครที่แตกต่างไปจากละครที่สร้างภาพลวงที่เหมือนจริง และละครที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดง ดังนั้นแม้ว่า *นี่แหละโลก* จะไม่เกิดจากหลักการที่ต้องการปฏิเสธละครตามแบบเดิมที่มีอยู่อย่างละครแบบสมจริง และละครตามแบบแผนของอริสโตเติล แต่ก็มีลักษณะของละครที่ไม่สมจริงและละครที่ไม่ตามแบบแผนของอริสโตเติลอยู่ด้วย ดังจะเห็นได้จากกลวิธีขัดจังหวะและสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงด้วยการสลับฉาก สลับบทบาทการแสดง รวมทั้งการใช้บทเพลงคั่นระหว่างแสดง เป็นต้น ในขณะเดียวกัน*ทฤษฎีการละครของเบรคชท์ที่ว่าละครไม่ควรจะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก แต่ควรจะกระตุ้นการใช้สติปัญญาและเหตุผล ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เขาพยายามนำมาใช้อย่างเต็มรูปในละครเรื่องท้ายๆ ของเขา อาจจะนำมาใช้กับ "ฉากไทย" ในปี 2519 ไม่ได้ คงจะมีผู้ดูผู้ชมบางคนที่เกิดความประทับใจอย่างสุดซึ้งกับการต่อสู้ของประชาชน* (เจตนา นาควชระ, 2530:218)

ในประเด็นของละครในฐานะกระตุ้นพลังทางปัญญาและละครกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมนั้น จะเห็นได้ว่า เบรคชท์มีกลวิธีนำเสนอละครเพื่อกระตุ้นความคิดของผู้ชมอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นด้วยการพูด ร้องขอกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา หรือการสอดแทรกไว้ในคำพูดและการกระทำของตัวละคร และความคิดหรือพลังทางปัญญาที่เบรคชท์เรียกร้องจากผู้ชมนี้ก็เป็นไปพร้อมๆ กับการสร้างจิตสำนึกต่อสังคม เพื่อให้ลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงสภาพสังคมให้ดีขึ้น

หลักการที่ว่านี้ปรากฏอยู่ในละครเรื่อง *นี่แหละโลก* เช่นกัน เพียงแต่เกิดในบริบททางสังคมที่ต่างวัฒนธรรม ซึ่งก็คือ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มีจุดมุ่งหมายสำคัญในการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมการเมือง ซึ่งเบรคชท์สร้างขึ้นในบริบททางสังคมตะวันตก *นี่แหละโลก* ก็มีจุดหมายสำคัญในการกระตุ้นจิตสำนึกในเรื่องสังคมการเมือง ซึ่งสอดคล้องอยู่กับบริบททางสังคมไทย แต่กลวิธีการนำเสนอในการกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมและการเรียกร้องให้ลุกขึ้นมาแก้ไข สภาพสังคมที่ไม่พึงประสงค์นั้นต่างกัน ประเด็นนี้เห็นได้ชัดจาก "ฉากจบ" ของเรื่อง

เรื่องเดิมของเบรคชท์จบในลักษณะมองโลกในแง่ร้าย และไม่ให้ความหวังใดๆ เพราะชนชั้นที่ถูกกดขี่นั้นต้องประสบกับสิ่งเลวร้ายและพ่ายแพ้อย่างสิ้นเชิง แม้แต่ศาลยุติธรรมก็ไม่ได้ให้ความยุติธรรมใดๆ แม้แต่น้อย นั่นคือเบรคชท์จงใจกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมด้วยการเสนอบทเรียนในแง่ร้าย โดยมุ่งหวังว่าผู้ชมจะช่วยกันคิดแก้ไขสภาพสังคมที่เลวร้ายเช่นนี้นอกเวทีละครต่อไป ส่วนฉากไทยจบด้วยฉากการต่อสู้ในเชิงให้ความหวังมากกว่าที่จะให้บทสรุปว่าฝ่ายใดพ่ายแพ้หรือฝ่ายใดได้ชัยชนะ นั่นคือมีนักแสดงคนหนึ่งออกมากล่าวกับคนดูในเชิงให้กำลังใจว่า *"ขอให้ลุกขึ้นสู้ สักวันหนึ่งเราอาจชนะ"* ซึ่งมีนัยของการให้ความหวังแก่ปวงชนมากกว่าต้นเรื่องเดิม ที่สำคัญคือ เรื่อง *นี่แหละโลก* ตัดฉากศาลซึ่งเป็นฉากที่ประนามการกระทำของศาลอย่างตรงไปตรงมา และเป็นฉากที่เน้นย้ำความพ่ายแพ้อย่างสิ้นเชิงของชนชั้นล่างออกไป ลักษณะหนึ่งก็คือ เป็นเหตุผลของกลุ่มนักแสดงเองที่ไม่ต้องการทำให้ดูว่าเป็นการยั่วยุทางการเมือง ในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นว่า เรื่อง *นี่แหละโลก* มีประเด็นของการต่อสู้ทางชนชั้นและการกระตุ้นให้ผู้คนลุกขึ้นมาสู้ เรียกร้องสิทธิและความยุติธรรมอย่างตรงไปตรงมา มากกว่าเรื่องเดิมของเบรคชท์เสียอีก และลักษณะเช่นนี้ก็ทำให้ละครเรื่องนี้เป็นละครกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมการเมืองโดยตรง ส่วนจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงแก้ไขสังคมตามจุดมุ่งหมายที่เบรคชท์มุ่งหวังหรือไม่นั้นเป็นประเด็นที่ยากต่อการพิสูจน์ เพราะแม้ละครเรื่องนี้จะเป็นละครสะท้อนสภาพความเป็นไปของสังคมไทย และ "สื่อ" ความหมายได้ "ตรงใจ" ผู้คนร่วมสมัยได้ดีเรื่องหนึ่ง โดยเฉพาะสังคมไทยช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และก่อนเหตุการณ์ 16 ตุลาคม 2519 แต่คงไม่มีผู้ใดสามารถสรุปได้ว่า ละครเรื่องนี้หรือละครเรื่องใดส่งผลกระทบทางสังคมโดยตรงมากถึงขนาดที่ทำให้ผู้คนลุกขึ้นมาต่อสู้เปลี่ยนแปลงแก้ไขสังคม และแม้ว่าละครเรื่องนี้จะผลิตก่อนการเกิดเหตุการณ์ตุลาคม 2519 และมีเหตุการณ์ทางสังคมเกิดขึ้นมากมาย แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าเหตุการณ์ทางสังคมนั้นจะเป็นผลมาจากละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ เพราะเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมเป็นผลมาจากปัจจัยหลายประการ ทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจและการเมือง รวมทั้งสื่อศิลปะหลากหลาย อย่างไรก็ตาม สามารถกล่าวได้ว่า ละครเรื่องนี้เป็นละครที่กระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมที่เด่นชัดเรื่องหนึ่งที่น่าจะส่งผลกระทบต่อจิตสำนึกทางสังคมของปวงชนด้วย นอกเหนือจากผลกระทบต่อวงการศิลปะ เพราะละครเรื่องนี้กระทบใจคนจำนวนมากและสภาพแวดล้อมทางสังคมก็เอื้ออยู่มาก

4.3.5 ปฏิกิริยาของผู้ชมและผู้วิจารณ์

ละครเป็น "สื่อศิลปะ" ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันโดยตรงระหว่าง ผู้ส่งสาร (ผู้เขียน, ผู้สร้าง) สื่อ (บทประพันธ์, ศิลปะการแสดง) และผู้รับสาร (ผู้อ่าน, ผู้ชม) ด้วยเหตุนี้ การศึกษาวิเคราะห์ทั้งในแง่ของการรับผ่านผู้สร้างและสื่อที่แสดงออกไป พร้อมๆ ไปกับการศึกษาปฏิกิริยาของผู้ชมด้วยจึงจำเป็นเช่นกัน

จากการสำรวจข้อมูล ข่าวสาร และบทวิจารณ์ต่างๆ เกี่ยวกับละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ในหนังสือพิมพ์ฉบับต่างๆ และวารสารที่มีอยู่ในช่วงเวลานั้น ผู้วิจัยพบข้อมูลในการศึกษาปฏิกริยาของผู้ชมละครเรื่องนี้จาก หนังสือพิมพ์และวารสาร ดังนี้ *ประชาธิปไตย* ฉบับประจำวันที่ 1 มิถุนายน 2519, *สยามรัฐ* ฉบับประจำวันที่ 14 มิถุนายน 2519, *ไทยรัฐ* ฉบับประจำวันที่ 10 มิถุนายน 2519, *ศานต์สยาม* ฉบับประจำวันที่ 10 มิถุนายน 2519, *รวมประชาชาติ* ฉบับประจำวันที่ 15 มิถุนายน 2519, *The Nation* ฉบับประจำวันที่ 16 มิถุนายน 2519, *เดลินิวส์* ฉบับประจำวันที่ 18 มิถุนายน 2519, *สยามิศร์* ฉบับประจำวันที่ 18 มิถุนายน 2519, *สยามรัฐ* ฉบับประจำวันที่ 22 มิถุนายน 2519, *ประชาชาติ* ฉบับประจำวันที่ 23 มิถุนายน 2519, *ประชาชาติ* ฉบับประจำวันที่ 29 มิถุนายน 2519 นอกจากนั้นยังมีบทวิจารณ์ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ชื่อ *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ : ละครเบรคชท์ในสังคมไทย"* ในทางอันไม่รู้จับของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ของสำนักพิมพ์เทียนวรรณ, กรุงเทพ ซึ่งตีพิมพ์ในปี 2530 ด้วย ส่วนใหญ่กล่าวถึงละครเรื่องนี้ในประเด็นของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการและการวิจัยภาคสนามเพื่อเรียนรู้ปัญหาอย่างจริงจังก่อนสร้างงานละคร ความแปลกใหม่ทางการละคร เนื้อหาที่สะท้อนปัญหาและสภาวการณ์ทางสังคมไทยร่วมสมัย และความสามารถในการแสดง

ผู้วิจัยได้รับการบอกเล่าโดยตรงจากผู้แสดงและทีมงานส่วนหนึ่งว่า *การแสดงครั้งนั้นได้รับการตอบรับจากผู้ชมดีมาก โดยเฉพาะในการแสดงรอบหลังๆ นั้นมีผู้ชมแน่นมากทุกรอบถึงขนาดล้นออกไปนอกสถานที่แสดงละคร* (วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2544) ในแง่หนึ่งผู้ชมมองละครเรื่องนี้ ในฐานะที่เป็นละครเพื่อสังคม ละครเพื่อประชาชน และละครแนวสังคมการเมือง อีกแง่หนึ่งก็คือมองในประเด็นทางศิลปะ ซึ่งก็คือมีความโดดเด่นทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา

ผู้ชมหลายคนดูละครเรื่องนี้นับครั้งไม่ถ้วน และหลายคนก็ประทับใจในเนื้อหาแนวคิดทางปรัชญา และเทคนิคการแสดงของละครเรื่องนี้มาจนกระทั่งวันนี้ หลายคนยังจำถ้อยคำสำคัญในเรื่องจวบจนปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น นัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์ (2544)ซึ่งกล่าวกับผู้วิจัยว่า*"ได้ชม*

ละครเรื่องนี้แทบทุกรอบ ดูกี่ครั้งก็จะประทับใจและจะได้อะไรใหม่ขึ้นมาทุกครั้ง เพราะนักแสดงมีความสามารถในการ "ด้น" โดยเฉพาะประโยคนำตามบทประพันธ์ของเบรคชท์ ที่ว่า "สิ่งที่คุณเห็นก็อย่าได้เชื่อ สิ่งที่ธรรมดาก็ไม่ใช่ธรรมดา" นั้นเป็นสิ่งที่ยังจำได้และใช้เป็นแนวทางในการมองโลกและพิจารณาชีวิตมาจนบัดนี้"

ผู้ที่เขียนงานวิจารณ์ละครเรื่องนี้ไว้ เช่น เจตนา นาควัชระ ปรีดา ข้าวบ่อ และ พิรัง แสงพายุ ล้วนกล่าวถึงละครเรื่องนี้อย่างชื่นชม ทั้งในด้านความแปลกใหม่ทางการละครและเนื้อหาของละคร ส่วนสำคัญคงเป็นเพราะบรรยากาศทางสังคมการเมืองซึ่งเอื้อต่อการสื่อสารแนวคิดหลักของละครเรื่องนี้ แต่อีกประเด็นหนึ่งคือ เนื้อหาและเทคนิคการแสดงที่ผิดแผกแตกต่างไปจากละครที่มีอยู่ทั่วไปในช่วงเวลานั้น ผนวกกับความสามารถในการสื่อความหมายของกลุ่มนักแสดง

เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวว่า มิใช่ว่าเนื้อเรื่องจะถูกอกถูกใจคนดูในยุคนั้นแต่เพียงถ่ายเดียว *แต่ผู้ที่มีโอกาสได้ชมการแสดงครั้งนั้นก็ย่อมจะต้องยอมรับว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งเป็นคณะละครสมัครเล่นสามารถทำละครเรื่องนี้ให้มีความหมายสำหรับผู้ดูที่เป็นคนไทยและสามารถแสดงเรื่องนี้ได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง*

หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 22 มิถุนายน 2519 กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า *เป็นละครเวทีแนวแปลก*

หนังสือพิมพ์ประชาชาติ ฉบับวันที่ 29 มิถุนายน 2519 กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า

ฉากไทยนี้ดำเนินคู่ขนานไปกับฉากฝรั่ง นอกจากจะสะท้อนปัญหาชนชั้นแล้วยังชี้ให้เห็นไปถึงปัญหาจักรวรรดินิยมตัวการใหญ่ ที่สร้างความขัดแย้งในหมู่ประชาชนกลุ่มต่างๆ ในสังคมไทยปัจจุบันด้วย

(...)

ข้อที่ดีไปยิ่งกว่านั้นก็คือ เนื้อหาส่วนนี้สะท้อนมาจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ใช้แรงงาน จึงสามารถแสดงเนื้อแท้ของการต่อสู้ทางชนชั้นได้อย่างถูกต้อง โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่า เมื่อกรรมาชีพยืนหยัดขึ้นต่อสู้ในระดับหนึ่ง ก็ย่อมสามารถเรียกร้องความยุติธรรมกลับมาได้ระดับหนึ่งเช่นกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับทรรศนะยอมจำนนหดหู่สิ้นหวังดังที่เบรคชท์เสนอในตอนแรก

ดังนั้นฉากไทยจึงเป็นเนื้อหาต่อสู้วิพากษ์วิจารณ์ฉากฝรั่งอยู่ในตัว

การกล่าวเช่นนี้ เป็นปฏิกิริยาของผู้ชมที่มองละครเรื่องนี้ในแง่อุดมการณ์ทางการเมืองอยู่มาก ในกรณีนี้อาจเป็นผลมาจาก "ฉากจบ" ดังที่วิเคราะห์ไว้แล้ว ซึ่ง เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวว่า เป็นผลมาจากบรรยากาศทางสังคมการเมืองของไทยในช่วงเวลานั้นเป็นสำคัญ *กล่าวคือ บรรยากาศทางสังคมการเมืองของไทยในช่วงก่อนตุลาคม 2519 อาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชม*

บางคน พุ่งความสนใจไปสู่ประเด็นที่เป็นอุดมการณ์เท่านั้น ทั้งๆ ที่จริงๆ แล้ว เนื้อหาของละครและวรรณกรรมการละครของเบรคชท์เรื่องนี้มีประเด็นที่ลึกซึ้งและซับซ้อนกว่านั้น

หนังสือพิมพ์ฉบับเดียวกันกล่าวถึง กลวิธีทางการละครที่นำอดีตมารับใช้ปัจจุบันและการรับวัฒนธรรมต่างชาติมาอย่างวิพากษ์วิจารณ์ว่า

ส่วนที่เด่นที่สุด แสดงความก้าวหน้าในการสร้างสรรค์มากที่สุด และแสดงคุณภาพของผู้แสดงมากที่สุดเช่นกัน คือเนื้อเรื่องในส่วนที่สาม เป็นบทตัวตลกสามตัว "จันทโครพ" "นางละเวง" และ "ศรีธนญชัย" ซึ่งทำหน้าที่ในการเล่าเรื่อง, ขัดจังหวะ, ล้อเลียน, เชื่อมโยงเรื่องราวและแสดงขยายแง่มุมเพิ่มเติมแก่คนดู การบรรจุตัวตลกทั้งสามเข้ามาในการแสดงทำให้เห็นพัฒนาการของกลุ่มนักละครที่สามารถยึดกุมหลักการ "นำอดีตมารับใช้ปัจจุบัน" ได้อย่างชัดเจน นี่คือความก้าวหน้าในการสร้างสรรค์ของศิลปินหนุ่มสาวที่สมควรได้รับการยกย่องได้รับกำลังใจจากมวลชน

รับวัฒนธรรมต่างชาติอย่างวิพากษ์วิจารณ์, นำอดีตมารับใช้ปัจจุบัน, หลอหลอมตนเองจากมวลชน เดินแนวทางมวลชน เหล่านี้คือ ลักษณะของนักละครที่ดี... (พิรัง แสงพายุ, 2519)

กรณีนี้แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้ชมละครชื่นชมการประยุกต์เรื่องฝรั่งที่มีลีลาการแสดงแบบไทย และผสมผสานความเป็นไทย เพื่อสื่อสารกับคนไทยเช่นนี้อยู่ไม่น้อย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเป็นสิ่งที่เกิดจากการตีความเบรคชท์อย่างเข้าใจถ่องแท้มาก่อนก็เป็นได้ ดังที่ เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า *ไม่มีการแสดงส่วนใดที่เป็นการ "ตีความผิด"* (misinterpretation)... แม้ว่าจะมีการดัดแปลงตัวบทเดิมของเบรคชท์พอสมควร *โดยเฉพาะในเรื่องของ "ฉากไทย" ที่อาจจะเกินเลยแบบแผนของเบรคชท์ไป โดยเฉพาะการที่พยายามจบเรื่องแบบ "happy ending" ซึ่งขัดกับฉากสุดท้ายของต้นเรื่อง คือฉากในศาลที่ถูกตัดไปและก็ไม่มีการแสดงฉากศาลในแบบไทยอีกเช่นกัน*

นั่นคือผู้ชมและผู้วิจารณ์ก็มองว่า "พระจันทร์เสี้ยว" เข้าใจละครแบบเบรคชท์และนำมาประยุกต์ด้วยกลวิธีการแสดงแบบไทยได้ประสบความสำเร็จ

กล่าวโดยสรุปแล้วก็คือ ละครเรื่องนี้ได้รับการกล่าวขวัญถึงทั้งในแง่ตัวบทวรรณกรรมของเบรคชท์ ความแปลกใหม่ทางการละครของไทย ความสอดคล้องกับบริบททางสังคมไทย และความสามารถของนักแสดง และเมื่อผลตอบรับจากผู้ชมละครอยู่ในเกณฑ์ดีมากเช่นนี้ก็เป็นธรรมดาที่ละครแนวใหม่ที่มีเนื้อหากระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมเช่นนี้ จะส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะการละครไทยร่วมสมัยรวมทั้งสังคมไทยด้วย

4.3.6 ผลกระทบของการนำวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทย

โดยปกติแล้ว *การนำเรื่องของต่างประเทศมาเล่นก็เพื่อจะเปิดฐานของการเสนอเนื้อหาและรูปแบบทางการละครให้หลากหลายกว้างขวางขึ้น และเพื่อการส่งเสริมให้คนของเราเองได้คิดหาเนื้อหาและรูปแบบใหม่ ๆ มาเสนอในรูปของละครเวทีด้วย* (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, 2528:65)

เรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งก็คือ การนำวรรณกรรมการละครของเบรคซท์ มาจัดแสดงในสังคมไทยเป็นครั้งแรก จึงนับเป็นการเปิดฐานของการเสนอเนื้อหา และรูปแบบใหม่ทางการละคร และนับเป็นความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมในวงการศิลปะวรรณกรรมและการละครไทย ที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยร่วมสมัยเป็นอย่างดี

จากการศึกษาพบว่าการนำละครเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มาจัดแสดงในสังคมไทยครั้งนั้น มีปัจจัยสำคัญหลายประการที่ก่อให้เกิดผลกระทบต่อวงการละครและสังคมไทยร่วมสมัยปัจจัยสำคัญที่ว่านั้นสามารถแยกเป็น 3 ประเด็น ดังต่อไปนี้

(1) การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม และการเรียนรู้วัฒนธรรมต่างชาติอย่างถ่องแท้

(2) ตัวบทของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ในฐานะละครบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์ที่เหมาะกับการฝึกหัดละครเบรคซท์และละครบทเรียนที่อิงแนวคิดมนุษยนิยม

(3) ความสอดคล้องกับบริบททางสังคมไทย

ปัจจัยในเรื่อง การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมผ่านผลงานศิลปะวรรณกรรมและการละครที่สื่อความหมายข้ามชาติในช่วงเวลาที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยดังกล่าวนี้ ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะ วรรณกรรมและการละคร รวมทั้ง สังคมไทยในช่วงเวลานั้น เป็นอย่างดี โดยเฉพาะในเรื่องของความแปลกใหม่ทั้งในด้านเนื้อหา และรูปแบบ ทางการละคร รวมทั้งปรัชญาทางการละครที่เกี่ยวเนื่องอยู่กับสังคมไทยในช่วงนั้นโดยตรง

หากแต่ "การรับ" วรรณกรรมของเบรคซท์ พร้อม ๆ กับแบบละครและแนวทางละครของเขาเข้ามาในสังคมไทยในครั้งนั้น ไม่ได้มีความหมายต่อวงการศิลปะวรรณกรรมและการละครไทย รวมทั้งสังคมไทยในช่วงเวลานั้นเท่านั้น แต่กลายเป็นผลกระทบสำคัญต่อวงการศิลปะของไทยในระยะยาว ไม่ว่าจะเป็นผลกระทบที่มีต่อผู้สร้างงาน ต่อตัวงาน รวมทั้ง ต่อผู้ชม และต่อสังคมด้วย กล่าวคือ

การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ระหว่างเยอรมัน-ไทย และการเรียนรู้วัฒนธรรมต่างชาติอย่างถ่องแท้ เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อผู้สร้างงาน หรือกลุ่มนักการละครไทยที่ชื่อ

"พระจันทร์เสี้ยว" โดยตรง นั่นคือการศึกษาเรียนรู้ละครเบรคชท์อย่างถ่องแท้ ทำให้สามารถสร้างงานที่มีประสิทธิภาพและสามารถนำสิ่งที่เรียนรู้มานั้นไปพัฒนาต่อได้

ตัวบทของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ในฐานะละครบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์ที่เหมาะกับการฝึกหัดละครเบรคชท์ และละครบทเรียนอิงแนวคิดมนุษยนิยม ส่งผลกระทบโดยตรงในด้านเนื้อหา และลักษณะรูปแบบของละครไทย โดยเฉพาะเนื้อหาที่เป็นศิลปะเพื่อสร้างสำนึกทางสังคม และลักษณะรูปแบบที่แตกต่างไปจาก ละครแนวสมจริงและละครที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามซึ่งเป็นแบบละครสมัยใหม่ที่มีอยู่เดิม

ความสอดคล้องกับบริบททางสังคมไทย ส่งผลกระทบต่อการกระตุ้นจิตสำนึกของผู้ชมซึ่งเป็นผลต่อสังคมโดยตรง

เห็นได้ว่าการนำวรรณกรรมของเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมดังกล่าวก่อให้เกิดผลกระทบต่อองค์ประกอบทางศิลปะทั้ง 3 ด้านดังนี้

(1) ผลกระทบที่เกิดต่อผู้สร้างงาน (กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร)

การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม และการเรียนรู้วัฒนธรรมต่างชาติอย่างถ่องแท้เป็นปัจจัยหลัก ประการหนึ่งที่ทำให้ การละครของเบรคชท์ส่งผลกระทบต่อผู้สร้างงาน (กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว) โดยตรง กล่าวคือ มูลเหตุสำคัญของการที่เกิดละครเรื่องนี้ ในสังคมไทยก็คือการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการทำละครชุดชนบท จนทำให้ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันได้เชิญผู้เชี่ยวชาญทางการละครชาวเยอรมันมาช่วยถ่ายทอด ทางวัฒนธรรมให้กลุ่มคนทำละครไทยที่สนใจจะทำละครแนวใหม่กลุ่มนี้โดยตรง

ผู้กำกับการแสดง (ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์) ให้ความสนใจทั้งในด้านเนื้อหาและเทคนิคการแสดง เขาได้ให้คนแปลเทคนิคและแนวทางละครของเบรคชท์ เอาไว้เป็นภาษาไทยสำหรับใช้ในการศึกษาเรียนรู้อย่างจริงจัง (ดูภาคผนวก) นักแสดงที่ร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) ได้เรียนรู้กลวิธีการแสดงละครที่ ดร.ไมเออร์ สอนอยู่เป็นเวลา 6 สัปดาห์กว่า (11 พฤษภาคม - 25 มิถุนายน 2519) (ข้อมูลจาก "รวมประชาชาติ", 15 มิถุนายน 2519) พวกเขาได้เรียนรู้ทั้งในเรื่องเทคนิคการแสดงละครทั่วไปอย่าง การแสดงออกทางร่างกาย, การเปล่งเสียง ฯลฯ รวมทั้งเทคนิคละครเบรคชท์

ความลงตัวและจุดมุ่งหมายที่ตรงกันระหว่างเยอรมัน (ผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดทางวัฒนธรรม) และฝ่ายไทย (กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว) ผนวกกับความสามารถในการถ่ายทอดของผู้กำกับชาวเยอรมันและการเป็นนักการละครสมัครเล่น ที่มีศักยภาพในการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ ของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว เป็นประเด็นสำคัญให้เกิด การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างชาติเยอรมันและไทยในครั้งนั้นขึ้นมา และมูลเหตุจากการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในครั้ง

นั้นก็เป็นผลสืบเนื่องต่อการละครไทยร่วมสมัยต่อมาโดยเฉพาะ การเกิดละครแนวใหม่ ที่เกิดจากการศึกษาเรียนรู้สิ่งที่ "รับ" มาอย่างถ่องแท้

ในขณะเดียวกันทิศทางสำคัญที่นักการละครไทยกลุ่มนี้ปฏิบัติต่อละครที่จัดได้ว่าเป็น เรื่องฝรั่งเรื่องหนึ่งนี้คือ การทำให้เป็นไทยด้วยเรื่องใกล้ตัว และการนำศิลปะการละครไทยแบบเดิม รวมทั้งวรรณกรรมไทยที่เป็นที่รู้จักกันดี มาประยุกต์ใช้ผสมผสาน เพื่อสร้างสรรค์ใหม่ให้เป็นแบบฉบับของตนเอง

นิธิ เอียวศรีวงค์ กล่าวไว้ในหนังสือ ศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนกันยายน 2528 เกี่ยวกับการรับอิทธิพลของศิลปะจากต่างประเทศ และการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ว่า *"ความไม่สนใจศึกษาของเก่าอำนวยให้เราทำได้เพียงการวิวาทเพื่อทำลายกันและกัน แต่ไม่สามารถจรรโลงปัจจุบันด้วยสร้างสรรค์ ด้วยรากฐานของสังคมเราเองได้"* ในกรณีนี้ พระจันทร์เสี้ยว แสดงให้เห็นว่า การผนวกสิ่งที่รับมาเข้ากับรากฐานทางศิลปะของไทยแต่เดิมที่มีอยู่ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ได้อย่างมีความหมายและจากการที่พระจันทร์เสี้ยว ผลิตงานละครแนวใหม่ด้วยการได้ศึกษาเรียนรู้ศิลปะต่างชาติอย่างจริงจังเสียก่อนนี่เองที่เป็นผลกระทบต่อ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว โดยตรง นั่นคือ ทำให้สามารถผลิตผลงานศิลปะที่มีความแปลกใหม่ด้วยพื้นฐานความเข้าใจศิลปะต้นแบบอย่างแท้จริง โดยไม่สร้างงาน "เลียนแบบ" หรือ "ลอกแบบ" มาเพียงอย่างเดียว

ประเด็นที่น่าสนใจยิ่งไปกว่านั้น คือผลจากการเรียนรู้และฝึกฝนละครเบรคชท์ในครั้งนั้น ทำให้นักการละครไทยกลุ่มนี้ นำสิ่งที่เรียนรู้มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานช่วงต่อ ๆ มา เช่น คำรณ คุณะดิลก ซึ่งนำแนวทางละครและเทคนิคละครของเบรคชท์ มาใช้ในการสร้างสรรค์ละครไทยชื่อ *"คือผู้อภิวัฒน์"* ในปี 2530 เป็นต้น

นักแสดงสมัครเล่นในครั้งนั้น *หลายคนยังทำงานละครและคลุกคลีกับงานละครหรืองานสร้างสรรค์ทางศิลปะอื่น ๆ เช่น งานโฆษณา การกำกับภาพยนตร์ ฯลฯ มาจนกระทั่งทุกวันนี้ ทั้ง ๆ ที่ไม่ได้จบการศึกษาทางด้านการละครโดยตรง ในขณะเดียวกัน ผลงานการสร้างสรรค์ของพวกเขาก็ให้ความสำคัญกับการพิจารณาและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมมากกว่าผลงานที่ให้ความสำคัญกับความบันเทิงแต่อย่างเดียว และส่วนใหญ่ ก็ยังมีประสบการณ์การทำละครเบรคชท์ครั้งนี้ติดตัวไปตลอด* (นัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์,สัมภาษณ์,25 มกราคม 2544)

วิลัดดา วนดุรงษ์วรรณ (2544) กล่าวกับผู้วิจัยว่า *"ประสบการณ์การทำละครเบรคชท์ครั้งนั้นไม่ธรรมดา เพราะมันติดตัวไปตลอด เป็นส่วนหนึ่งในชีวิต แม้ปัจจุบันก็ยังใช้มองชีวิต มองสังคม มองโลก ด้วยสายตาที่แตกต่างออกไป บทของเบรคชท์กล่าวไว้ว่า "จงมองเห็นสิ่งที่ธรรมดาเป็นไม่ธรรมดา" ตัวบทที่เป็นปรัชญาตรงนี้จำได้ขึ้นใจ เพราะทุกวันนี้ก็ยังรู้สึกว่า เราควรจะมองแบบนั้นอยู่ มันยังติดอยู่ว่า มันไม่ธรรมดา สิ่งที่เราเห็นนั้น มันต้องเปลี่ยนแปลง มันต้องมี*

ข้อยกเว้น และคำว่า "ข้อยกเว้น" นี่แหละที่สามารถเข้าไปอยู่ในเรื่องทุกเรื่องในชีวิตของเราได้หมด ที่มันติดตัวไปก็เพราะว่ามันอยู่กับชีวิตเราได้หมด"

สำหรับ กฤษณพงษ์ นาคธน (2544) นักแสดงอีกคนหนึ่งในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ครั้งนั้น ก็กล่าวกับผู้วิจัยว่า *"ถ้าจะถามผมว่าผลกระทบของการละครเบรคชท์ที่มีต่อผมคืออะไร มันก็คือสิ่งที่ผมใช้ทำมาหากินมาจนบัดนี้ ... โดยหลักการละครของเบรคชท์ที่เป็นการนำเสนอปัญหาเพื่อกระตุ้นให้คิดนั้น ในระยะหลัง ๆ ทุกวันนี้ผมก็ยังนำมาใช้กับการทำหนังทำละครอยู่ คือเป็นการเสนอปัญหาแล้วแต่ผู้ชมวิเคราะห์วิจัยและให้คิดให้ตัดสินใจเองต่อไป"*

นั่นแสดงให้เห็นว่า การละครของเบรคชท์ ซึ่งเกิดขึ้นในสังคมไทยช่วง พ.ศ. 2519 ครั้งนั้นไม่ใช่แค่เรื่องของกลุ่มวัยรุ่นที่ต้องการทดลองทำละครแนวใหม่จากต่างประเทศเล่นและไม่ใช่เรื่องของผลกระทบทางการละครระยะสั้น ๆ แต่การศึกษาเรียนรู้ผนวกเข้ากับ การร่วมกันคิดร่วมกันสร้างผลงานละครด้วยกันอย่างจริงจังในครั้งนั้นกลายเป็นผลกระทบระยะยาวต่อนักการละครไทยร่วมสมัยกลุ่มนี้ แม้ว่าจะต่างแยกย้ายกันไปแล้วก็ตามเพราะการแยกย้ายของพวกเขานี้เขาได้นำสิ่งที่ได้เรียนรู้มาไปสืบทอดและถ่ายทอดต่อไปด้วย

(2) ผลกระทบที่มีต่อเนื้อหาและรูปแบบทางการละคร

ตัวบทเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ในฐานะละครบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์ที่เหมาะกับการฝึกหัดละครเบรคชท์และละครบทเรียนที่อิงแนวคิดมนุษยนิยมเป็นปัจจัยหลักที่ส่งผลกระทบโดยตรงในด้านเนื้อหาและรูปแบบของละครไทย เพราะวรรณกรรมเรื่องนี้เบรคชท์กล่าวไว้เองว่า *เหมาะสำหรับการฝึกฝนเรียนรู้ การละครเบรคชท์สำหรับนักการละครสมัครเล่น* (อ้างถึงใน Knopf, 1980) และละครเรื่องนี้ก็เป็นละครที่จัดอยู่ในประเภท "ละครบทเรียน" และ*เป็น "ละครบทเรียน" สำหรับนักเรียน นักศึกษา ซึ่งหมายถึง ละครที่มีหน้าที่สอน ทั้งในเรื่องที่ทำให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง และในแง่ของละครที่เป็น "แบบฝึกหัด" คือเป็นละครที่เขียนขึ้นไว้เป็นแบบฝึกหัดการแสดงสำหรับนักเรียนหรือนักแสดงสมัครเล่น* (เจตนา นาควัชระ,2526:49)

ด้วยเหตุนี้ เมื่อ ดร.นอร์แบร์ท ไมเออร์ มาทำหน้าที่ถ่ายทอดทางวัฒนธรรมให้กับนักการละครสมัครเล่นของไทยที่สนใจทำละครแนวใหม่และทำละครของเบรคชท์ ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* จึงเป็นเรื่องที่เหมาะที่สุดที่จะนำมาใช้ฝึกการทำละครในครั้งนั้น ผนวกกับสภาพสังคมไทยและนักการละครไทยในขณะนั้นมีความสนใจที่จะทำละครเพื่อการศึกษาและต้องการจะเผยแพร่แนวคิดทางสังคมการเมืองอยู่แล้ว ในขณะเดียวกันกับที่สภาพทางสังคมไทยตอนนั้นก็เอื้อต่อ "การรับ" วรรณกรรม เรื่องนี้มาอยู่หลายประการ และ ดร.ไมเออร์เองก็ได้เรียนรู้การละครไทยและสภาพสังคมไทยมาแล้วในครั้งที่ทำสัมมนาเชิงปฏิบัติการละครเบรคชท์ที่เชียงใหม่เมื่อช่วงปี 2517 เนื้อหาของเรื่องนี้จึงเข้ากับวัตถุประสงค์ของผู้จัดทำละครได้อย่างดี และ

นี่ก็น่าจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ ดร.ไมเออร์เลือกที่จะใช้เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เป็นกรณีศึกษาการทำละครเบรคชท์ในสังคมไทยครั้งนั้น

"สาร" หรือ "แนวคิด"หลักในเรื่องก็มีนัยทางสังคมที่สะท้อนให้เห็นธรรมชาติของมนุษย์ พฤติกรรมของมนุษย์และปรัชญาชีวิตอยู่มาก (นอกเหนือไปจากแนวคิดทางสังคมการเมือง) โดยเฉพาะในประเด็นของ "ข้อยกเว้น" และ "กฎเกณฑ์" ซึ่งเบรคชท์นำเสนอผ่านปัญหาทางชนชั้น และปัญหาทางสังคมนั้นเป็นแนวคิดที่สามารถสื่อสารได้ในระดับที่เป็นสากล ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมายเกินไปกว่าละครบทเรียนอิงทฤษฎีมาร์กซิสต์แบบธรรมดา ๆ (ดังที่วิเคราะห์ไว้แล้ว) เจตนา นาควัชระ (2526) เองก็เคยกล่าวไว้ว่า ละครเรื่องนี้และละครเบรคชท์ที่เขียนขึ้นช่วงนี้ (1930-1933) มีลักษณะเด่นทั้งในด้านพัฒนาการด้านเทคนิคและความเข้มข้นของตัวบทที่กระตุ้นความคิด แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า *อาจจะได้รับความนิยมน้อยกว่าละครรุ่นหลัง ๆ ของเขา และอาจจะไม่เป็นที่รู้จักกันดีนักในต่างประเทศ แต่... ละครรุ่นนี้ของเบรคชท์เป็นขุมทรัพย์อันมหาศาลในด้านความคิดซึ่งนักแสดง นักวิจารณ์ และนักวิชาการคงจะต้องหันมาวิเคราะห์อย่างจริงจัง ในคราบของ "บทเรียน" อิงทฤษฎีมาร์กซิสต์นี่แหละที่เราจะค้นพบแก่นแห่งความคิดเชิงมนุษยนิยมของแบร์ทอลท์ เบรคชท์* ซึ่งก็คือ ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เป็นละครที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะตัวทางการละครของเบรคชท์ซึ่งเด่นชัดเรื่องหนึ่ง ทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบและแนวทางละคร ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาที่นำเสนอปัญหาทางสังคมและปัญหาโลก รูปแบบละครแนวเอพิค รวมทั้งแนวทางละครชวนคิด ละครเรื่องนี้จึงเหมาะต่อการสอนและการเรียนรู้เป็นอย่างดี

วิลัดดา วนดุรงค์วรรณ (2544) กล่าวถึงประเด็นของ "การสอน" ที่ปรากฏอยู่ในละครเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า "*ถ้าจะมองว่าละครสอนอะไรก็คือ มันเป็นการจำลองชนชั้น ไม่ว่าคุณจะไปอยู่ตรงไหนมันก็จะมีชนชั้นอย่างนี้แล้วแต่คุณจะจำลองให้มันเป็นอะไร ถ้าคุณเอามาเดี๋ยวนี้ มันก็อาจจะมีพรรคการเมือง มีหัวคะแนน แล้วก็มีชาวบ้าน คนที่เป็นนาย ก็คงจะเป็นตัวพรรคการเมือง หรือเจ้าของพรรคที่มีสตังค์ จะมีหัวคะแนนที่เป็นคนคอยนำทางแล้วก็มี ลูกหาบก็คือชาวบ้าน ที่ช่วยขนของให้คุณ ให้ไปถึงจุดหมาย เพราะนั่นคือเสียงที่เขาต้องไปลงคะแนน คือมันสามารถเปรียบเทียบได้หมด มันก็มีอยู่เท่านี้ แต่คุณจะเล่นบทบาทไหนแล้วคุณจะทำบทบาทของคุณให้ดีที่สุดอย่างไร แต่ไม่ใช่ว่าเอาเปรียบคนอื่นซึ่งจะทำอย่างไร นั่นเป็นสิ่งที่ละครสอนเรา*"

ด้วยเหตุนี้ละครบทเรียนบทนี้จึง เป็นทั้งแบบฝึกหัดสำหรับการเรียนรู้ทางการละคร (ตามแนวทางของเบรคชท์) แบบฝึกหัดในเรื่องความคิดทางสังคมการเมือง รวมทั้งแบบฝึกหัดในการเรียนรู้ปรัชญาของชีวิตรวมทั้งธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งเป็นสารสากล

การรับวรรณกรรมที่มีเนื้อหาและรูปแบบเฉพาะตัวเช่นนี้จึงย่อมส่งผลกระทบต่อตัวงานที่สร้างขึ้นใหม่จากพื้นฐานเนื้อหาและรูปแบบทางการละครของเบรคชท์โดยตรง นั่นคือ

ละครเรื่อง*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่มีเนื้อหา ที่สะท้อนปัญหาทางชนชั้นที่เกิดขึ้นในสังคมเยอรมัน สังคมตะวันตกและสังคมโลก ได้ส่งผลกระทบมาเป็นละครไทยที่สะท้อนปัญหา ทางชนชั้นที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเพื่อกระตุ้นความคิดและกระตุ้นจิตสำนึกของคนไทยโดยตรง ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่มีรูปแบบทางการละครที่แปลกใหม่ไปจากละครที่มีอยู่เดิมในสังคมตะวันตก ได้ส่งผลกระทบมาเป็นละครไทยที่มีรูปแบบแปลกใหม่ไปจากละครสมัยใหม่ที่คนไทยคุ้นเคย

(3) ผลกระทบต่อผู้ชมและสังคม

ลักษณะเนื้อหาของเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยเป็นอย่างดี เมื่อผนวกเข้ากับการสร้างเนื้อหาใหม่ที่สะท้อนสภาพปัญหาของสังคมไทยและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมโดยตรง จึงย่อมทำให้ผลงานเรื่องนี้ส่งผลกระทบต่อผู้ชมและสังคมด้วยไม่มากก็น้อย เพราะ*ศิลปะไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมหรือการละครย่อมมีความสัมพันธ์กับสังคมอย่างปฏิเสธไม่ได้* (วิทย์ ศิวะศริยานนท์,2531:98) ในแง่หนึ่งก็คือศิลปะย่อมได้รับอิทธิพลจากสังคม อีกแง่หนึ่งก็คือ สังคมย่อมได้รับอิทธิพลจากศิลปะ

เบรคชท์เขียนเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ขึ้นในปี ค.ศ.1930 และในช่วงที่เบรคชท์สร้างงานเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ซึ่งเป็นผลงานที่จัดอยู่ในประเภทละครบทเรียนและละครแนวการเมืองแบบมาร์กซิสต์นั้น เศรษฐกิจและสังคมเยอรมันถดถอย เกิดปัญหาทุนนิยมเข้าครอบงำสังคม มีปัญหาชนชั้น ปัญหาคนว่างงาน และปัญหาความเหลื่อมล้ำ กดขี่ เอารัดเปรียบชนชั้นล่างอยู่มากดังที่ปรากฏข้อความใน "*แผนผังทางประวัติศาสตร์ความเคลื่อนไหวของแรงงานเยอรมัน*" (Grundriss der Geschichte der deutschen Arbeitet-Bewegung) ซึ่งกล่าวถึงวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจโลกในช่วงปี 1929-1932 ว่า *Die Welt wirtschaftskrise schlug in deutschland, das in dieser Zeit zum Knotenpunkt der Widersprüche im imperialistischen Lager geworden war, bald in eine politische Krise der Kapitalistischen System und... 1932:44 Prozent aller Arbitslos ...* ซึ่งก็คือ *วิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจโลกก่อให้เกิดความผันผวนทางเศรษฐกิจของประเทศเยอรมนี เกิดปมขัดแย้งท่ามกลางลัทธิจักรวรรดินิยมและในไม่ช้าก็เกิดวิกฤตการณ์ทางการเมืองของระบบทุนนิยม และในปี 1932 มีผู้ว่างงานถึง 44 เปอร์เซ็นต์* (1963:153-154-ผู้วิจัย,แปล) ผนวกเข้ากับสังคมไทยในช่วงปี 2516-2519 ก็มีสภาวะทางเศรษฐกิจและสังคมไม่ต่างจากนั้น ความเจริญทางเทคโนโลยีและอุตสาหกรรม การแพร่หลายของลัทธิจักรวรรดินิยม ทุนนิยมและการให้ความสำคัญกับวัตถุนิยมทำให้ผู้คนในชนบทหลั่งไหลเข้าสู่เมืองและเกิดปัญหาเหลื่อมล้ำทางสังคมปัญหาชนชั้น รวมทั้งการกดขี่ เอารัดเอาเปรียบทางสังคม หรืออาจกล่าวได้ว่า ละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ถือกำเนิดและจัดแสดงในช่วงที่บรรยากาศทางสังคมการเมืองไทยกำลังเข้มข้นซึ่งก็คือ *ละครเบรคชท์เข้ามาสัมผัสกับบริบทไทยที่อาจจะเข้มข้นพอที่จะรับสาสน์ของเขาได้* (เจตนา นาควัชระ,2530:206) นั่นเองและ

จากสภาพสังคมการเมืองและความเคลื่อนไหวทางสังคม การเมือง ของกลุ่มนักคิดหัวก้าวหน้า ก็เป็นผลให้เกิด การส่ง "สาร" แสดงความคิดเห็นทางสังคมการเมืองผ่าน "สื่อ" ที่เป็นศิลปะ ผลงานศิลปะและวรรณกรรม ในช่วงเวลานั้นจึงมักมีเนื้อหาที่สะท้อนสังคม กระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม ดังที่กล่าวมาแล้วและเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็มีเนื้อหาที่สอดคล้องกับสังคมไทยในช่วงนั้นเป็นอย่างดีเพราะเป็นเรื่องราวที่นำเสนอปัญหาทางสังคม การเมือง ปัญหาของความเหลื่อมล้ำทางสังคม ปัญหาของการถูกเอารัดเอาเปรียบของบุคคลชั้นล่างและปัญหาชนชั้น

นับได้ว่า การเลือกวรรณกรรมของเบรคชท์เรื่องนี้มาจัดแสดงนั้นสอดคล้องกับความรู้สึกนึกคิดของคนในยุคนั้นเป็นอย่างมากและทำให้ละครเบรคชท์เรื่องนี้สื่อสารกับคนไทยได้มาก ในขณะเดียวกันตัวบทที่สะท้อนความเป็นมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ก็ทำให้ละครเรื่องนี้ "สื่อ" ได้ในระดับกว้าง ซึ่งเป็นการยืนยัน คำกล่าวของ สุธา ศาสตรี (2525) ได้ว่า *"ประสบการณ์ที่ถ่ายทอดลงในศิลปะวรรณคดีอาจมีร่วมกันได้ แม้ในสังคมมนุษย์ที่ใช้ภาษาต่างกัน ดังนั้นศิลปะและวรรณคดีจึงไม่อาจถูกจำกัดขอบเขตด้วยสภาพทางภูมิศาสตร์หรือความเป็นชาติ"* และที่สำคัญนอกเหนือไปกว่านั้นคือ การผสมผสานความเป็นไทย ด้วยเรื่องราวของไทยและปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมไทย (ในฉากไทย) รวมทั้งการเชื่อมต่อเรื่องราวด้วยการใช้ตัวละครในวรรณคดีไทย ก็ทำให้เรื่องของเบรคชท์เป็นเรื่องใกล้ตัวยิ่งขึ้นและสื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น พร้อม ๆ ไปกับ เป็นการเสริมเทคนิคการทำให้แปลกของเบรคชท์ตามทฤษฎีการละครของเขา

ส่วนในเรื่องของแนวทางละครนั้นก็เป็นผลกระทบอีกลักษณะหนึ่งที่สอดคล้องกับแนวทางศิลปะ และสังคมในช่วงสมัยนั้นเป็นอย่างดี กล่าวคือ ละครเบรคชท์เป็นละครชวนคิด เพราะเบรคชท์สร้างแบบละครขึ้นใหม่เพื่อให้ละครเป็นสื่อกระตุ้นความคิด กระตุ้นพลังทางปัญญาและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม ดังนั้นเมื่อนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทย ปรัชญาทางการละครนี้จึงเป็นสิ่งที่คนทำละครต้องคำนึงถึง แต่สำหรับกรณีของการจัดแสดง *นี่แหละโลก* ของพระจันทร์เสี้ยวนี้ แสดงให้เห็นว่า ละครชวนคิดไม่ใช่ละครที่ดูแล้วต้องเคร่งเครียดจริงจังเท่านั้น แต่เป็นละครที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วยและอันที่จริงเบรคชท์เองก็ยอมรับเช่นกันว่า ละครต้องให้ทั้งความคิดและความบันเทิงไปพร้อมกัน (ดูบทที่ 2) ด้วยเหตุนี้ ละครเรื่องนี้จึงเป็นละครไทยที่ได้รับผลกระทบจากละครเบรคชท์ในขณะเดียวกันก็ส่งผลกระทบต่อผู้ชมคนไทยทั้งในด้านความคิดทางสังคม การเมือง และในด้านของความบันเทิง

เจตนา นาควัชระ (2518) กล่าวให้ความเห็นสำหรับเรื่องศิลปะวรรณกรรมที่เชื่อมโยงกับสังคม การเมืองในช่วงนั้นไว้ว่า *"ยุคของเราเป็นยุคที่มีความตื่นตัวทางการเมือง สื่อมวลชนทั้งหลายก็เป็นสื่อของความคิดทางการเมือง เพลงปลุกใจที่แพร่หลายกันก็มีทั้งที่ แต่งไว้ตั้งแต่สงครามมหาเอเชียบูรพาและที่แต่งขึ้นใหม่ในระยะ 2-3 ปีมานี้ เมื่อสถานการณ์ทั่วไปเป็นเช่นนี้ วรรณกรรมอันเป็นเครื่องแสดงความรู้สึกและความนึกคิดของมนุษย์และสังคมก็ย่อมจะหนี*

บทบาททางการเมืองไปไม่ได้ เราอาจจะต้องยอมรับว่า ความสำนึก ความสนใจ และความรับผิดชอบในเรื่องของการเมืองเป็นสิ่งที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์" และนั่นก็ย่อมแสดงให้เห็นว่าบรรยากาศทางสังคม การเมืองนั้นมีผลสำคัญต่อการรับวรรณกรรมเรื่องนี้มาในสังคมไทย เหตุนี้ผู้ชมคนไทยจึงสามารถรับ เข้าใจและสัมผัสวรรณกรรม เรื่องนี้ได้อย่างเข้าถึงมากขึ้น ในขณะเดียวกันผลงานเรื่องนี้ก็อาจมีอิทธิพลต่อสังคมด้วย กล่าวคือ เมื่อศิลปะมีความสอดคล้องและ "ตรงใจ" ผู้คนในสังคมอยู่มาก ศิลปะนั้น ๆ ก็น่าจะส่งผลกระทบต่อผู้ชมและสังคมมากตามไปด้วย ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2531) เคยกล่าวถึงอิทธิพลของวรรณกรรมที่ส่งผลกระทบต่อสังคมว่า *"เมื่อผู้อ่านได้อ่านนิพนธ์ที่บรรจุความคิดและทัศนะของศิลปิน ก็มักมีความเห็นคล้อยตามผู้แต่งไปไม่มากก็น้อยและยิ่งนักประพันธ์นั้นเป็นที่นิยม มีคนอ่านมากเท่าไร ความคิดความอ่านของเขาก็ย่อมมีโอกาสแสดงอิทธิพลต่อสังคมมากขึ้นเท่านั้น"* ในกรณีนี้ผู้วิจัยเห็นว่าศิลปะการละครก็เป็นเช่นนั้นเหมือนกัน ยิ่งละครกระทบใจคนดูมากเท่าไรผลกระทบก็น่าจะยิ่งมากตามไปเท่านั้น และจากปฏิกิริยาของผู้ชมและผู้วิจารณ์ก็แสดงให้เห็นว่าละครเรื่องนี้กระทบใจคนดูอยู่มากทีเดียว ส่วนจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างที่เบรคชท์มุ่งหวังหรือไม่นั้น ผู้วิจัยเองก็ไม่สามารถจะกล่าวอ้างได้อย่างชัดเจน

4.4 *"คือผู้อภิวัฒน์"* : จากแนวทางและทฤษฎีละครของเบรคชท์สู่บทละครและการแสดงละครไทย

วรรณกรรมการละครและละครเวทีไทยร่วมสมัยจำนวนมากเป็นเรื่องที่มักแปลหรือดัดแปลงมาจากภาษาต่างประเทศ อย่างที่เราเรียกกันในฐานะที่เป็น "เรื่องฝรั่ง" แต่*คือผู้อภิวัฒน์* เป็นวรรณกรรมการละครและละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่องหนึ่งที่เกิดจากการสร้างบทใหม่ที่ว่าด้วยเรื่องของประวัติศาสตร์ชาติไทย และเรื่องของคนไทยโดยตรง มิใช่เรื่องที่มีการแปลหรือดัดแปลงมาจากวรรณกรรมตะวันตกเรื่องใด ในขณะเดียวกัน ละครเรื่องนี้ก็ได้รับการยอมรับว่า มีการนำกลวิธีทางการละครของตะวันตกมาพัฒนาต่อได้อย่างมีประสบความสำเร็จ และเป็นบทละครของไทยที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิด *ซึ่งสามารถนำมาแสดงเป็นละครเวทีได้น่าประทับใจยิ่ง (เจตนา นาควัชระ, 2530)*

เนื้อหาของ *"คือผู้อภิวัฒน์"* ก็คือเรื่องราวของชีวประวัติของท่านรัฐบุรุษอาวุโส และประวัติศาสตร์ชาติไทยสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งเขียนบทและกำกับการแสดงเป็นครั้งแรกในปี 2530 โดยคำรณ คุณะดิลก ในนามของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร

วรรณกรรมการละครเรื่องนี้ เขียนไว้สำหรับการจัดแสดงที่ต้องการใช้แนวทางละครของเบรคชท์โดยตรงตั้งแต่แรก และเมื่อ *คือผู้อภิวัฒน์* ได้รับการจัดแสดงเมื่อปี 2530 ในนามของ

กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครนั้นมีการวิจารณ์ในด้านบวกว่า มีการนำกลวิธีละครแบบเบรคชท์ (Brechtian) มาใช้พัฒนาต่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนั้น *คือผู้อภิวัฒน์* ยังได้รับการกล่าวถึงในฐานะละครเวทีร่วมสมัยของไทยที่นำกลับมาจัดแสดงใหม่มากครั้งที่สุด เป็นบทละครเวทีที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นสุดยอดของละครไทยในแนวทางของเบรคชท์เซียน (Brechtian) และละครเวทีเพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ไทยที่เข้มข้นทั้งความคิดและรูปแบบการนำเสนอ

การนำละครแบบเบรคชท์มาใช้กับละครไทยเช่นนี้เป็นเรื่องของ ผลกระทบทางการละครที่เกิดจากการนำแบบละครและทฤษฎีละครของตะวันตกมาจัดแสดงในลักษณะที่เป็น "เรื่องไทย" ในขณะเดียวกัน ละครเรื่องนี้ก็ไม่ใช่การนำละครแบบเบรคชท์มาใช้อย่างเต็มรูป ดังที่เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่า *"จะว่าเป็นละคร "เอพิค" ตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างตายตัวก็เห็นจะไม่ใช่ ผู้กำกับการแสดงคงได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวางและก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันทั่วไป"* ซึ่งก็คือ ได้มีการนำแบบละครของเบรคชท์มาพัฒนาต่อด้วยกลวิธีหลากหลาย และมีการผสมผสานเรื่องของไทย และเรื่องของต่างชาติได้อย่างกลมกลืน ดังนั้น การศึกษาวิเคราะห์ผลกระทบของการละครเบรคชท์ ในกรณีนี้จึงเป็นเรื่องของการศึกษาเปรียบเทียบในเชิงทฤษฎีและเทคนิคละครของเบรคชท์ซึ่งเชื่อมโยงอยู่กับเนื้อหาและกลวิธีการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานกลวิธีทางการละครหลากหลายด้วย

เนื่องจาก *ละครพูดต้องเริ่มด้วยตัวบท* (2530;136) วรรณศิลป์จึงเป็นประเด็นที่ไม่อาจมองข้ามได้ และแม้ว่าตัวบทวรรณกรรมเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* จะเขียนขึ้นเพื่อจัดแสดงโดยตรง แต่ก็ถือว่าเป็น*วรรณกรรมการละครที่แต่งดีเรื่องหนึ่ง* (สุลักษณ์ ศิวรักษ์, 2542) และเป็นเรื่องที่เหมาะสำหรับอ่านเอารสทางวรรณศิลป์ด้วย นอกเหนือจากที่เป็นเรื่องที่เหมาะต่อการจัดแสดง (ในกรณีนี้ต่างจาก "ฉากไทย" ในเรื่อง *นี่แหละโลก* ที่สร้างขึ้นเพื่อจัดแสดงมากกว่าการอ่านเอารสทางวรรณศิลป์) ในขณะเดียวกัน แม้ว่า การแสดงจะเป็น "สื่อ" ที่ทำให้แบบละครและแนวทางละครของเบรคชท์ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมมากกว่า "สื่อ" ที่เป็นงานเขียน แต่ประเด็นทางวรรณศิลป์ อันได้แก่ ลักษณะเนื้อหา ภาษา แนวคิดหลัก กลวิธีการดำเนินเรื่อง รวมทั้งหลักการที่สอดแทรกในงานเขียนชิ้นนี้ก็มีความสอดคล้องกับแนวทางละคร และแบบละครของเบรคชท์โดยตรง ทั้งนี้ เนื่องจากการสร้างบทวรรณกรรมของไทยเรื่องนี้ ผู้เขียนบท และผู้กำกับการแสดงต้องการใช้แนวทางละครแบบเอพิคของเบรคชท์มานำเสนอตั้งแต่แรก ด้วยเหตุนี้ ตัวบทที่สร้างขึ้นมาจึงย่อมมีลักษณะของวรรณกรรมการละครแบบเอพิคด้วย การศึกษาวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมในฐานะละครแบบเบรคชท์จึงเป็นประเด็นหลักที่ดำเนินมาควบคู่กับการศึกษาในด้านการแสดง

ดังนั้น ในส่วนของการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับการแสดงซึ่งเป็นการถ่ายทอดวรรณศิลป์สู่ศิลปะการแสดงนั้น องค์ประกอบทางการละครตามแบบของเบรคชท์อัน

ได้แก่ การจัดแสดง ฉาก แสง เสียง การแต่งกาย และดนตรี เป็นประเด็นสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการประยุกต์แบบละครของมาใช้ในละครไทยได้อย่างดี ในขณะเดียวกันแนวคิดหลักหรือ "สาร" สำคัญของเรื่องที่ผู้ประพันธ์ และผู้จัดแสดงต้องการจะ "สื่อ" ก็เป็นประเด็นที่ไม่อาจมองข้าม เพราะเป็นสิ่งที่จะศึกษาเปรียบเทียบได้ว่า เมื่อมีการนำวรรณกรรมมาจัดแสดงนั้นได้มีการดัดแปลงวรรณกรรมไปอย่างไร หรือไม่ อย่างกรณีของการจัดแสดงครั้งล่าสุด ซึ่งมีนิมิตร พิพิธกุล เป็นผู้กำกับการแสดง และผู้วิจัยจะใช้เป็นกรณีศึกษาหลักนั้น ผู้จัดแสดงได้กล่าวไว้เองว่า ได้มีการตีความใหม่และปรับเปลี่ยนการแสดงไปจากการแสดงครั้งก่อนๆ ด้วย ดังนั้นการศึกษาเปรียบเทียบตัวบทวรรณกรรมและการแสดงจึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ต้องกล่าวถึง ในกรณีนี้จะสะท้อนให้เห็นธรรมชาติของสื่อศิลปะที่ต่างชนิดกันด้วย ซึ่งผู้วิจัยแยกวิเคราะห์เป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ 1 เป็นส่วนที่ว่าด้วยตัวบทวรรณกรรม ส่วนที่ 2 เป็นส่วนที่ว่าด้วยการแสดงซึ่งจะศึกษาวิเคราะห์เชื่อมโยงกับแนวทางและทฤษฎีละครของเบรคชท์ นอกจากนั้นยังจะศึกษาให้ครอบคลุมทั้งในแง่ของผู้สร้าง ตัวงาน และผู้รับ ดังจะแยกเป็นประเด็น ตั้งแต่ มูลเหตุและความเป็นมาของละครแบบเบรคชท์ เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งเป็นการศึกษาในประเด็นของผู้สร้างวรรณกรรมการละครและการแสดงละคร เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* กับกลวิธีการนำเสนอตามแบบละครและทฤษฎีละครของเบรคชท์ ซึ่งเป็นการศึกษาตัวงาน รวมทั้งปฏิกิริยาของผู้ชมและนักวิจารณ์ ที่มีต่อการแสดงเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งเป็นการศึกษาในส่วนของผู้รับ

4.4.1 มูลเหตุและความเป็นมาของละครแบบเบรคชท์ เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*

ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วว่า คำรณ คุณะดิลก เป็นบุคคลสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครที่มีส่วนในการริเริ่มทำละครเบรคชท์ในสังคมไทยเป็นครั้งแรก นับตั้งแต่ละครชุดชนบท จนมาถึงละครเรื่อง *นี่แหละโลก* ซึ่งจัดแสดงเมื่อเดือนมิถุนายน 2519 แต่เนื่องจาก เกิดเหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 คำรณ จึงต้องเดินทางไปฝรั่งเศสและต้องห่างหายไปจากวงการละครไทยเป็นระยะเวลานาน อย่างไรก็ตาม เขาก็ไม่ได้ทิ้งงานละครเพราะได้เข้าร่วมทำงานกับคณะละครของฝรั่งเศสด้วย 10 ปีต่อมา เขาเดินทางกลับมาประเทศไทยและได้ทำละครไทยขึ้นอีก

ประสบการณ์หลากหลายทางการละครที่สั่งสมมาเนิ่นนานผนวกกับการที่ได้มีโอกาสเรียนรู้ละครเบรคชท์อย่างจริงจัง เมื่อช่วง 2517 และ 2519 อาจจะเป็นมูลเหตุประการหนึ่งที่ทำให้เขานำแบบละครของเบรคชท์มาพัฒนาต่อในการสร้างบทและกำกับการแสดงละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ในปี 2530 ได้อย่างดี หลังจากการจัดแสดงละครเรื่องนี้เป็นครั้งแรกก็ได้มีการจัดแสดงอีกหลายครั้งในเวลาต่อมาทั้งโดยการกำกับของคำรณ คุณะดิลก เอง และโดยการกำกับของ

ลูกศิษย์ของเขาที่ชื่อ นิมิตร พิพิธกุล กรณีนี้ จะกล่าวถึงมูลเหตุของการนำละครแบบเอพิคของเบรคชท์มาใช้ในการละครไทย และความเป็นมาของเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ตั้งแต่การจัดแสดงเป็นครั้งแรก จนถึงการจัดแสดงครั้งล่าสุด ในปี 2542-25423 แยกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

1. มูลเหตุของการนำละครแบบเอพิคของเบรคชท์มาใช้ในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*

มูลเหตุสำคัญน่าจะเป็นเรื่องของความต้องการนำเสนอละครที่มีเนื้อหาเคร่งขรึมจริงจัง ด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายและกระตุ้นให้คิด กล่าวคือ *ละครเรื่องนี้ได้ถูกกำหนดไว้แต่แรกแล้วว่าให้เป็นละครเอพิค (Epic Theatre) และชีวประวัติของท่านรัฐบุรุษอาวุโส ด้วยเหตุผลที่ว่า Epic Theatre เป็นละครที่ไม่เน้นการเร้าอารมณ์ แต่มุ่งให้เกิดความหมายทางด้านความคิดและสติปัญญาในขณะที่รับชม* (คำรณ คุณะดิลก, 2542:81)

จุดประสงค์ประการหนึ่งของการนำเสนอชีวประวัติของ ปรีดี พนมยงค์ ก็คือ *ต้องการที่จะนำเสนออุดมการณ์ของท่านที่มีเจตนาบริสุทธิ์ที่จะเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมไทยให้ดีขึ้นในวิถีทางต่างๆ โดยหวังที่จะสื่อผ่านรูปแบบการละคร เพื่อเป็นการตั้งคำถามว่า อุดมการณ์เหล่านี้จะได้รับการตอบขานเช่นไรจากสังคมและชนรุ่นใหม่ของสังคมไทย* (คำรณ คุณะดิลก, 2542) ลักษณะเช่นนี้น่าจะเป็นผลมาจากการที่แบบละครของเบรคชท์มีลักษณะเฉพาะตัวในการนำเสนอประเด็นปัญหาทางความคิด และสังคมอย่างเด่นชัดนั่นเอง

คำรณ คุณะดิลก เคยกล่าวถึง การเลือกใช้ศิลปะการละครเรื่องนี้ว่า

> *Epic Theatre เป็นละครเล่นให้คนดูรู้ว่าเล่นเรื่องใคร เราไม่ต้องการสร้างดับเบิลอิลลูชั่น ละครก็เป็นอิลลูชั่น (ILLUSION) หรือภาพหลอนชั้นหนึ่งแล้ว และถ้าไม่ระวังก็จะสร้างภาพหลอน 2 ชั้น ให้คนดู (ปวดหัว)... แล้วที่เลือกชีวประวัติท่านปรีดี ก็อยากจะทดสอบงานสัก 3 อย่าง คือ ทำละครชีวประวัติมันยาก ยากเรื่องข้อมูลและความถูกต้อง แล้วข้อเขียนของอาจารย์ปรีดีเอง รวมทั้งข้อเขียนของคนอื่นๆ เกี่ยวกับท่านก็มักจะเป็นวิชาการมากๆ ผมไม่กล้าใส่ไข่แต่ก็จะสร้างให้ Dramatic ตึงเครียด เพื่อตรึงคนดูในแทนความสนุกสนานแบบธรรมดา อีกอย่างก็อยากจะฝึกนักแสดงละครรุ่นใหม่เองเป็นกลุ่มเลย คัดเฉพาะนักศึกษาปี 2 หมด ไม่เคยแสดงมาก่อน ชาย 6 หญิง 6 ดูซิว่า เขาจะมีพลังไหมบนเวที ฝึกมาหลายอาทิตย์ ทำท่าว่าสักครึ่งหนึ่งมีแววเป็นนักแสดงได้ แล้วประเด็นสุดท้ายที่เลือกรูปแบบละครนี้ เอาชีวิตของอาจารย์ปรีดีมาทำ ก็เพราะเห็นว่าท่านสมถะ เรียบง่าย แต่พุ่งเข้า*

ชนปัญหา รูปแบบละครของเราก็จะสมถะ มีแสง มีเสียง แต่ไม่มีฉาก เพลงประกอบก็เป็นเพลงธรรมศาสตร์บ้าง เพลงชาติฝรั่งเศสบ้าง เพลงของต้นกล้า (ยุคหลัง 14 ตุลาโน้น) แถมด้วย แองแตร์นาซิอองนัล เราไม่ชอบที่จะให้ละครเป็นตัวเลี่ยงปัญหา ต้องพูดถึงความขัดแย้งของมนุษย์ ไม่งั้นละครก็ไม่มีพลังดึงคน (2530:6-7)

บทละครเรื่อง คือผู้อภิวัฒน์ ถูกสร้างขึ้นพร้อมๆ กับการค้นหา การเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ที่เป็นสัญลักษณ์และนามธรรม โดยการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหว การยืนที่มีความหมายบนแท่นลาดเอียงสีดำ 3 แท่น ที่สามารถปรับเปลี่ยนไปตามจุดต่างๆ ของเวที เพื่อบอกเล่าเรื่องราวชีวประวัติของอาจารย์ปรีดี พนมยงค์ ตลอดอายุขัย รูปแบบของละครไม่เน้นฉาก อุปกรณ์ที่ใหญ่โตอลังการ เสื้อผ้านักแสดงยืนพื้นชุดผ้าดำเพื่อการเคลื่อนไหวที่สะดวก โดยใช้แนวของ Poor Theatre อันเป็นวิธีคิดที่ได้มาจากการทำ Theatre Lab ของเจอซี่ โกรโทสกี้ ที่มีปรัชญาความคิดหลักที่ว่าหัวใจของการแสดงอยู่ที่ร่างกาย มิใช่องค์ประกอบภายนอกที่ไม่จำเป็น กรณีของการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายแทนฉาก ในที่นี้ จะสังเกตได้ว่าเคยใช้มาบ้างแล้วในเรื่อง *นี่แหละโลก* ในกรณีผู้วิจัยจะกล่าววิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป (...) *การเลือกรูปแบบนี้มารองรับ เพราะเรื่องราวของอาจารย์ปรีดี พนมยงค์ มีหัวใจหลักของเรื่องอยู่ที่แก่นความคิด การนำเสนอภาพองค์ประกอบภายนอกที่ใหญ่โตหรูหราเกินความจำเป็น จะทำให้พลังของสารสาระไม่ถูกขับออกมา*

(คำรณ คุณะดิลก, 2542:82-83)

กล่าวโดยสรุป ประเด็นของการเลือกแบบละครของเบรคชท์มานำเสนอใน *คือผู้อภิวัฒน์* ก็คือ

1. ละครแบบเบรคชท์ เป็นละครที่ไม่ต้องการสร้างภาพลวงที่สมจริง เพื่อให้หลงเชื่อคล้อยคาม ซึ่งเหมาะสมกับลักษณะเนื้อหาของเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งมีจุดหมุ่งหมายในการชวนคิดมากกว่าชวนให้เชื่อหรือคิดเห็นไปในทางใดโดยเฉพาะ (ถึงแม้จะเป็นเรื่องของบุคคลสำคัญ แต่ก็มีประเด็นที่ชวนคิดมากกว่าชวนให้เชื่อ)

2. ละครแบบเบรคชท์ เป็นละครที่พุ่งชนปัญหา โดยมักนำเสนอปัญหาและความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในชีวิตและสังคมมากกว่าการนำเสนอความบันเทิงเพื่อหลีกหนีปัญหา

3.ละครแบบเบรคชท์ เป็นละครที่มีกลวิธีนำเสนอที่เรียบง่าย ไม่ต้องมีองค์ประกอบทางการแสดงที่หรูหรา ฟุ่มเฟือย หรือสมจริง เพื่อสร้าง "มายา" ทางการละครแต่อย่างใด

4.ละครแบบเบรคชท์เหมาะต่อการทดลองใหม่ๆ และเหมาะต่อการฝึกฝนนักแสดงสมัครเล่น

เป็นอันว่า มูลเหตุของการใช้แบบละครของเบรคชท์กับละครเรื่องนี้ นอกจากจะเป็นการเลือกรูปแบบที่เรียบง่ายมาใช้กับเนื้อหาที่เคร่งขรึม จริงจัง เพื่อกระตุ้นให้คิด แล้วส่วนหนึ่งก็คือเรื่องของการทดลองทางการละคร และความต้องการฝึกฝนนักแสดงสมัครเล่น ซึ่งเราอาจนึกย้อนไปถึงการฝึกฝนนักแสดงสมัครเล่นในกรณีของเรื่อง *นี่แหละโลก* ได้ ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่า แบบละครของเบรคชท์ซึ่งให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันของกลุ่ม เหมาะแก่การใช้ฝึกหัดละครให้แก่นักแสดงสมัครเล่นด้วย

2. ความเป็นมาของเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* *(ตั้งแต่การจัดแสดงเป็นครั้งแรก ในปี 2530 จนถึง การแสดงครั้งล่าสุด ในปี 2542-2543)*

2.1 การคัดเลือกนักแสดง เพื่อจัดแสดงเป็นครั้งแรก

ในขั้นต้นนั้น ทางสภานักศึกษาได้ประกาศรับสมัครนักแสดงละครเวทีในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เพื่อคัดเลือกนักศึกษาเข้าร่วมโครงการตามความตั้งใจของ ครูคำรณ ที่ต้องการจะสร้างนักแสดงรุ่นใหม่ขึ้นเฉพาะสำหรับโครงการ และมีนักศึกษาเข้าร่วมสมัครทั้งสิ้นร่วม 100 คน เข้าร่วมฝึกฝน โดยเริ่มต้นวอร์มอัพ (warm up) ร่างกายในลักษณะฝึกการหายใจ การปรับการเคลื่อนไหว การฝึกทางด้านของพลัง Force & Dynamic เป็นเบื้องต้น การฝึกฝนในรูปแบบดังกล่าว ถือว่าเป็นการแสดงที่แปลกใหม่มากในยุคนั้น

กลุ่มนักศึกษาที่เข้าร่วม Work Shop จำนวนเกือบ 100 คน ลดจำนวนลงเหลือเพียง 15 คน ด้วยการฝึกทางร่างกายที่ค่อนข้างหนักและใช้เวลานานถึง 1 ปี ในที่สุดก็สามารถคัดเลือกนักแสดงหลัก ประกอบด้วย ชาย 6 คน หญิง 6 คน ภายใต้การใช้ชื่อกลุ่มการแสดงว่า ***นักแสดงไร้ชื่อ*** *(2542:83)*

2.2 การจัดแสดง (จากครั้งแรกถึงครั้งล่าสุด)

ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งสภาพนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์เป็นผู้จัดแสดง ออกแสดงครั้งแรกที่หอศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน และ 3, 4, 5, 10, 11, 12 กรกฎาคม 2530 หลังจากที่ละครเรื่องนี้ออกแสดงเสร็จสิ้นลงก็ได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดีและก่อกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงรูปแบบที่โดดเด่นและเนื้อหาที่เฉียบคม จนได้รับคำเรียกร้องให้กลับมาจัด

แสดงใหม่เป็นครั้งที่ 2 ณ หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ โดยเปิดการแสดงในวันที่ 30-31 ตุลาคม และวันที่ 6-7-8 พฤศจิกายน หลังจากนั้นจึงเดินทางขึ้นไปยังจังหวัดเชียงใหม่เพื่อเปิดการแสดง ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ รวมทั้งสิ้น 4 รอบ และเปิดการแสดงที่จังหวัดปัตตานีอีก 2 รอบ การจัดการแสดงครั้งนี้ได้มีการเปลี่ยนชื่อคณะละครเป็น "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว (ใหม่)"

8 ปีต่อมา ละคร *คือผู้อภิวัฒน์* กลับมาแสดงอีกครั้ง (เป็นครั้งที่ 3) ในวาระพิธีเปิดสถาบันปรีดี พนมยงค์ เมื่อวันที่ 24-25 มิถุนายน พ.ศ. 2538 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพฯ และได้เชิญเข้าร่วมในงานเทศกาลละครครั้งที่ 1 ณ ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ กรุงเทพฯ ในวันที่ 28-29 มิถุนายน และ 5-6 กรกฎาคมโดยทีมนักแสดงรุ่นใหม่ ยกเว้น "นิมิตร พิพิธกุล" สมาชิกจากกลุ่ม "นักแสดงไร้ชื่อ"ที่กลับมาร่วมในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง และผู้จัดการโครงการด้วย การแสดงยังคงรูปแบบเหมือนเดิมทุกอย่างและใช้เวลาในการฝึกซ้อมนักแสดงเพียง 3 เดือนเท่านั้น

พ.ศ. 2542 ละครเวทีเรื่องนี้ ได้รับการนำกลับมาแสดงอีกครั้งในวาระครบรอบ 100 ปีชาตกาล นายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโสคนแรกของไทยในวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2543 โดยมี "คณะกรรมการจัดงานฉลอง 100 ปี ชาตกาล นายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโสทั้งภาครัฐบาลและภาคเอกชน ร่วมกับ "พระจันทร์เสี้ยวการละคร" เป็นผู้จัดขึ้น"

การนำกลับมาแสดงใหม่ในวาระนี้เริ่มต้นเปิดการแสดงในวันที่ 26, 27, 28 กุมภาพันธ์ และ 5, 6, 7 มีนาคม พ.ศ. 2542 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ ซอยทองหล่อ นับเป็นหนึ่งในโครงการนำร่องสู่การร่วมฉลองครบรอบ 100 ปีชาตกาล นายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโสโดยมีการปรับชื่อละครจาก *คือผู้อภิวัฒน์* มาเป็น *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* เพื่อเน้นย้ำต่อเหตุการณ์ และจุดแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองอันส่งผลมาถึงวิถีชีวิตในปัจจุบัน ภายใต้การปกครองในระบอบประชาธิปไตย

คือผู้อภิวัฒน์ 2475 มีการตีความใหม่โดยพระจันทร์เสี้ยวการละคร และมี นิมิตร พิพิธกุล ซึ่งได้ร่วมงานกับ คำรณ คุณะดิลก มาตั้งแต่การจัดแสดงละครเรื่องนี้เป็นครั้งแรก เป็นผู้กำกับการแสดง ในการจัดการแสดงครั้งนี้ ได้รับการบอกเล่าว่า *มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบหลายอย่างจากการแสดงครั้งก่อนๆ เพื่อขยายกลุ่มคนดูให้กว้างขวางขึ้น* (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์ 12 พฤศจิกายน 2542) และได้เปิดรับสมัครคัดเลือกนักแสดงเข้ามาสมทบเพิ่ม โดยการอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop Audition) และฝึกซ้อมร่วมกัน

หลักจากการแสดงที่สถาบัน ปรีดี พนมยงค์11 รอบ พระจันทร์เสี้ยวก็ได้มีโอกาสเดินทางไปเปิดการแสดงในทวีปยุโรป 3 ประเทศด้วยกัน โดยเริ่มต้นที่ประเทศฝรั่งเศสซึ่งเป็นสถานที่ที่ปรีดี พนมยงค์ ได้จัดประชุมก่อตั้งคณะราษฎรขึ้นเป็นครั้งแรกและเป็นประเทศหนึ่งในแม่แบบของระบอบประชาธิปไตย แล้วเดินทางต่อไปยังกรุงอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์

เพื่อเปิดการแสดงในระหว่างการจัดประชุมสัมมนาไทยคดีศึกษาที่โรงละคร De Rode Hoed หลังจากการแสดงเสร็จสิ้นลงได้มีการใช้เนื้อหาในละครเป็นประเด็นในการเสวนาโดยมี นพ. ประเวศ วะสี ธีระยุทธ บุญมี สุลักษณ์ ศิวรักษ์ และ Dr. Han Ten Brummelhuis ที่ปรึกษาไทยคดีศึกษาประจำเนเธอร์แลนด์ เป็นผู้นำการเสวนา จากนั้นจึงเดินทางไปยังกรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน ที่ที่มีคนไทยอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก และมีความกระตือรือร้นในการลงคะแนนเสียงเลือกตั้งในต่างแดนมากที่สุดของภาคพื้นยุโรป ณ กรุงสต็อกโฮล์มนี้ได้รับการบอกเล่าอีกเช่นกันว่า *ได้รับการต้อนรับอย่างดีจากคนไทยที่นั่น หรือแม้กระทั่งสื่อมวลชนในท้องถิ่น* (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์,12 พฤศจิกายน 2542) เมื่อกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวเดินทางกลับมาจากการจัดแสดงในยุโรป 3 ประเทศ ดังกล่าว ได้มีการนำละครไปจัดแสดงตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย รวมทั้งประเทศสหรัฐอเมริกา ดังตารางต่อไปนี้

รายการทัวร์โครงการละครเวที รำลึกเรื่องราวรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์
คือผู้อภิวัฒน์ 2475 : สัญจรภูมิภาค (พ.ศ. 2543)

รอบสาธิต	14 มกราคม 2543	18.00 น.	หอศิลป์เจ้าฟ้า	กรุงเทพฯ
รอบที่ 1	18 มกราคม 2543	18.00 น.	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี	นครราชสีมา
รอบที่ 2	26 มกราคม 2543	19.00 น.	มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี	อุบลราชธานี
รอบที่ 3	27 มกราคม 2543	16.00 น.	มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี	อุบลราชธานี
รอบที่ 4	27 มกราคม 2543	19.00 น.	มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี	อุบลราชธานี
รอบที่ 5	11 กุมภาพันธ์ 2543	14.00 น.	สถาบันราภัฏอยุธยา	พระนครศรีอยุธยา
รอบที่ 6	11 กุมภาพันธ์ 2543	19.00 น.	สถาบันราภัฏอยุธยา	พระนครศรีอยุธยา
รอบที่ 7	16 กุมภาพันธ์ 2543	16.00 น.	มหาวิทยาลัยรังสิต	ปทุมธานี
	19 มีนาคม 2543		ลอสแองเจลิส	สหรัฐอเมริกา
	23 มีนาคม 2543		ซานฟรานซิสโก	สหรัฐอเมริกา
	25 มีนาคม 2543		ชิคาโก	สหรัฐอเมริกา
	31 มีนาคม 2543		นิวยอร์ค	สหรัฐอเมริกา
รอบที่ 8	22 เมษายน 2543	14.00 น.	กาดสวนแก้ว	เชียงใหม่
รอบที่ 9	22 เมษายน 2543	19.00 น.	กาดสวนแก้ว	เชียงใหม่
รอบที่ 10	10 พฤษภาคม 2543	19.00 น.	หอประชุมเล็ก ม.ธรรม-ศาสตร์	กรุงเทพฯ

รอบที่ 11	23 พฤษภาคม 2543	19.00 น.	ยิมเนเซียม ม.ธรรมศาสตร์ รังสิต	กรุงเทพฯ
รอบที่ 12	24 พฤษภาคม 2543	19.00 น.	ยิมเนเซียม ม.ธรรมศาสตร์ รังสิต	กรุงเทพฯ
รอบที่ 13	12 มิถุนายน 2543	14.00 น.	โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม	เชียงราย
รอบที่ 14	12 มิถุนายน 2543	19.00 น.	โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม	เชียงราย
รอบที่ 15	20 มิถุนายน 2543	14.00 น.	โรงแรมถาวรอินน์	ภูเก็ต
รอบที่ 16	20 มิถุนายน 2543	19.00 น.	โรงแรมถาวรอินน์	ภูเก็ต
รอบที่ 17	24 มิถุนายน 2543	14.00 น.	จุลดิศทาวเวอร์ หาดใหญ่	สงขลา
รอบที่ 18	24 มิถุนายน 2543	19.00 น.	จุลดิศทาวเวอร์ หาดใหญ่	สงขลา
รอบที่ 19	27 มิถุนายน 2543	14.00 น.	โรงแรมริเวอร์แคว	กาญจนบุรี
รอบที่ 20	27 มิถุนายน 2543	19.00 น.	โรงแรมริเวอร์แคว	กาญจนบุรี

นอกจากนั้นยังมีการจัดแสดงอีกหลายครั้งในสถานที่ต่างๆเช่นโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์และในงาน"มหกรรมคนดีศรีอยุธยา"(10-14 พฤษภาคม 2543)ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รวมทั้งในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เรื่อง การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาฯ เป็นต้น

เห็นได้ว่า ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* และ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* นั้นเป็นละครเวทีไทยร่วมสมัยที่ได้รับการจัดแสดงมากครั้งที่สุด ในขณะเดียวกัน การที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครได้นำ *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* ไปจัดแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างหลากหลายเช่นนี้ ย่อมเป็นการทำให้แบบละครเช่นนี้แพร่หลายมากขึ้น กรณีนี้ผู้วิจัยจะศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับปฏิกิริยาของผู้ชมต่อไป

4.4.2 *คือผู้อภิวัฒน์* ในฐานะบทละครชีวประวัติอิงประวัติศาสตร์ชาติไทย

เรื่อง ***คือผู้อภิวัฒน์*** เป็นวรรณกรรมการละครและละครไทยร่วมสมัยที่ว่าด้วยเรื่องราว ชีวประวัติของรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์ และเรื่องราวประวัติศาสตร์สังคมการเมืองไทยนับ ตั้งแต่ช่วงสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2475 จนถึงช่วงรัฐประหารในปี พ.ศ. 2490 และช่วงเหตุการณ์ตุลาคม 2516 และตุลาคม 2519 ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่นักศึกษาประชาชนเดินขบวนเรียกร้องประชาธิปไตย เนื้อหาหลักเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ และคำว่า "คือผู้

อภิวัฒน์" ก็มีความหมายถึง ผู้มีส่วนสำคัญในการอภิวัฒน์เปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อครั้งประวัติศาสตร์ และเป็นบุคคลสำคัญในการบริหารประเทศในเวลาต่อมา ตัวละครหลักเป็นบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงในประวัติศาสตร์อย่าง ปรีดี พนมยงค์ พระยามโนปกรณ์นิติธาดา พระยาพหลพลพยุหเสนา จอมพล ป. พิบูลสงคราม ฯลฯ ส่วนเหตุการณ์ทางสังคมการเมืองที่ปรากฏอยู่ในเรื่องก็ล้วนเป็นเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในช่วงเวลาต่าง ๆ เช่น เหตุการณ์ปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง การเกิดกบฏบวรเดช การสละราชสมบัติของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า บทละครเรื่องนี้เป็นบทละครชีวประวัติอิงประวัติศาสตร์ชาติไทย ที่นำเสนออ้างอิงข้อมูลทางประวัติศาสตร์อย่างตรงไปตรงมาเรื่องหนึ่ง โดยเฉพาะการนำเสนอด้วยการเล่าเรื่องซึ่งเป็นผลมาจากการนำละครแบบเอพิคของเบรคชท์มาใช้ในรูปละครไทยและทำให้ละครเรื่องนี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวต่างไปจากละครประวัติศาสตร์ หรือละครชีวประวัติที่นำเสนอด้วยกลวิธีการสมมุติเรื่องราวอย่างสมจริงอย่างที่คนไทยคุ้นชิน กรณีนี้ผู้วิจัยจะกล่าววิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป

หากแต่ประเด็นที่เห็นชัดประการแรกเกี่ยวกับเนื้อหาของบทละครเรื่องนี้คือ เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นเรื่องราวเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ที่นำเสนอผ่านชีวประวัติของปรีดี พนมยงค์ ในลักษณะที่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดในฐานะตัวละคร เนื้อเรื่องเริ่มตั้งแต่ช่วงที่ปรีดี พนมยงค์ศึกษาวิชากฎหมายอยู่ในช่วงปีสุดท้าย ณ ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเป็นประเทศหนึ่งในต้นแบบประชาธิปไตย และร่วมกับเพื่อนนักเรียนไทยที่นั่นประชุมก่อตั้งคณะราษฎร เพื่อจะดำเนินการเปลี่ยนแปลงการปกครองของสยามประเทศ โดยมีจุดประสงค์ในการแก้ไขภาวะเศรษฐกิจ และความยุติธรรมในสังคม ต่อมาเมื่อปรีดีกลับมายังประเทศสยามได้ดำรงตำแหน่งผู้พิพากษา เลขานุการกรมร่างกฎหมาย เป็นผู้สอนวิชากฎหมายการปกครอง และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐ์มนูธรรม ในขณะเดียวกันก็ได้แพร่ขยายความคิดเกี่ยวกับรัฐประชาธิปไตยและดำเนินการจัดตั้งและขยายกลุ่มคณะราษฎรฝ่ายพลเรือน จากนั้นได้ร่วมทำการอภิวัฒน์ กับสมาชิกคณะราษฎรที่เป็นทหารบก ทหารเรือ พลเรือนเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบการปกครองแบบพระมหากษัตริย์ภายใต้รัฐธรรมนูญ เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475 ซึ่งนับเป็นจุดเริ่มต้นของการปกครองระบอบประชาธิปไตย

หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ปรีดี ก็ได้ประกอบภารกิจต่าง ๆ มากมาย เช่นเป็นอนุกรรมการร่างรัฐธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน เสนอเค้าโครงร่างเศรษฐกิจ และหลัก 6 ประการของคณะราษฎรแต่ไม่นานก็เกิดความขัดแย้งในเรื่องหลักการกับคณะรัฐมนตรีฝ่ายข้างมาก รวมทั้งพระยามโนปกรณ์นิติธาดา ซึ่งในขณะนั้นเป็นประธานคณะกรรมการราษฎร (ต่อมาเรียกนายกรัฐมนตรี) นอกจากนั้นบ้านเมืองยังระส่ำระสาย เนื่องจากราษฎรหวาดหวั่น

เรื่องเค้าโครงเศรษฐกิจ ที่มุ่งเน้นกระจายรายได้สู่ประชาชนอย่างเท่าเทียม ซึ่งก็คือประชาชนพากันเข้าใจไปว่าจะมีการยึดไร่นาและนำเงินคนรวยมาช่วยคนจน ฐานะทางการเงินของรัฐบาลอยู่ในขั้นน่าวิตกเพราะมีผู้ถอนเงินจากธนาคารเป็นจำนวนมาก ดังนั้นจึงต้องมีการปิดสภาผู้แทนราษฎรในวันที่ 1 เมษายน 2476 นับอายุของประชาธิปไตยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ 281 วัน จากนั้นปรีดีกับครอบครัวก็ต้องเดินทางออกนอกประเทศ ไปยังฝรั่งเศสเพื่อยุติความขัดแย้ง

เมื่อรัฐบาลของพระยามโนปกรณ์นิติธาดาล้มลงแล้ว ปรีดีได้เดินทางกลับประเทศและเข้าร่วมในคณะรัฐบาลพลเอกพหลพลพยุหเสนา ในช่วงเวลานั้นบรรยากาศทางการเมืองร้อนระอุ ปรีดีถูกโจมตีว่าเป็นคอมมิวนิสต์ แต่หลังจากแก้ข้อกล่าวหาที่ว่าเป็นคอมมิวนิสต์ได้แล้ว ปรีดีก็รับตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย ต่อมามีการปรับปรุงคณะรัฐมนตรี ปรีดีได้ย้ายไปว่าราชการกระทรวงต่างประเทศ และมีการร่างพระราชบัญญัติจัดระเบียบราชการแผ่นดิน และมุ่งกระจายอำนาจการปกครองไปสู่ประชาชนรวมทั้งมีการก่อตั้งมหาวิทยาลัยธรรมศาตร์และการเมือง ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติในขณะเดียวกันกับที่ปรีดี แตกแยกกับหลวงพิบูลสงครามซึ่งเคยร่วมอภิวัฒน์เปลี่ยนแปลงการปกครองร่วมกันมา เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้ปรีดีท้อใจ และเกือบจะปลีกตัวหนีแต่พระยาพหลพลพยุหเสนาขอร้องให้อดทนและอยู่ต่อไป จากนั้นพระองค์เจ้าอนันทมหิดล พระราชนัดดาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับสถาปนาเป็นกษัตริย์สืบต่อเมื่อมีพระชนม์มายุเพียง 10 พรรษา ต่อมาปรีดีได้ย้ายไปกระทรวงต่างประเทศและได้เดินทางไปรอบโลกเพื่อไปเจรจาลดดอกเบี้ยเงินกู้ต่างประเทศและหาทางแก้ไขสนธิสัญญาที่ไม่เป็นธรรม จากนั้นปลายปี 2490 สยามได้ลงนามในสนธิสัญญาใหม่กับนานาประเทศ นับเป็นการสิ้นสุดสิทธิสภาพนอกอาณาเขต ต่อมาพระยาพหลพลพยุหเสนาซึ่งในขณะนั้นเป็นนายกรัฐมนตรี ป่วยหนักประกอบด้วยเกิดความขัดแย้งในรัฐบาล จึงประกาศยุบสภาและมีการเลือกตั้งใหม่ หลวงพิบูลสงคราม รับตำแหน่งนายกและควบตำแหน่งรัฐมนตรีมหาดไทย และกลาโหม ส่วนปรีดีได้รับตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลัง จากนั้นพระยาพหลพลพยุหเสนาก็ถึงแก่อสัญกรรม ต่อมา จอมพล ป.พิบูลสงครามประกาศนโยบายเชื่อผู้นำ ไม่นานก็เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ญี่ปุ่นที่กำลังแผ่ขยายอำนาจก็เข้าแทรกแซงสังคมไทย และเรียกร้องสิทธิเดินทัพผ่านไทย จอมพล ป.พิบูลสงครามเห็นว่า กองทัพไทยไม่มีทางต้านได้จึงเห็นควรยอมญี่ปุ่น และประกาศสงครามกับอังกฤษและสหรัฐอเมริกา ส่วนปรีดีได้จัดตั้งขบวนการกู้ชาติของราษฎรขึ้นมีชื่อว่า เสรีไทยประชาธิปไตยและดำเนินการต่อต้านญี่ปุ่น และร่วมมือกับฝ่ายสัมพันธมิตรสืบเนื่องจนสิ้นสงครามท่ามกลางอันตราย และอุปสรรคต่าง ๆ ต่อมาปรีดีได้เป็นผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ จอมพล ป.พิบูลสงครามลาออก ปรีดีผลักดัน นายควง อภัยวงศ์

เป็นนายก จอมพล ป.พิบูลสงครามถูกตัดอำนาจทางทหาร ขบวนการเสรีไทยดำเนินไปอย่างเต็มที่ และเมื่อรัฐบาลญี่ปุ่นยอมแพ้โดยไม่มีเงื่อนไข ปรีดีในฐานะผู้แทนพระองค์จึงประกาศเปิดเผยว่าการประกาศสงครามกับ อเมริกา และอังกฤษนั้นเป็นโมฆะและไทยก็ไม่ต้องตกอยู่ในฐานะประเทศแพ้สงคราม จากนั้นจึงมีพระบรมราชโองการแต่งตั้งจากพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดลให้ปรีดีเป็นรัฐบุรุษอาวุโสและเป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดินและได้รับการแต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรี เช้าวันที่ 9 มิถุนายน 2489 สมาชิกแห่งคณะรัฐบาลไทยและบรรดาพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นผู้ใหญ่ได้รับแจ้งข่าวว่า สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดลเสด็จสวรรคตโดยต้องกระสุนปืนที่พระเศียรในขณะทอดพระกายอยู่บนพระที่ ปรีดีถูกกล่าวหาว่ามีส่วนรับผิดชอบในการสวรรคตของในหลวง แต่หลังจากที่ปรีดีลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแล้ว ได้เกิดการปฏิวัติรัฐประหาร ล้มล้างรัฐบาลพลเรือตรีถวัลย์ ธำรงนาวาสวัสดิ์ โดยมีวัตถุประสงค์นำจอมพล ป.พิบูลสงครามกลับมาสู่อำนาจอีกครั้ง จากการรัฐประหารครั้งนี้เป็นผลให้ปรีดีต้องหลบหนีภัยเดินทางออกนอกประเทศ แม้ว่าปรีดีจะย้อนมาประเทศไทยอีกครั้งเพื่อร่วมกับฝ่ายทหารเรือทำการยึดอำนาจ และเกิดการปะทะกันอย่างรุนแรงช่วงสั้น ๆ ในกรุงเทพฯ แต่ปรีดีเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ จึงต้องเดินทางไปยังประเทศจีน และในช่วงบั้นปลายชีวิตได้ย้ายไปอยู่ฝรั่งเศส จวบจนสิ้นสุดอายุขัย

ในช่วงที่ปรีดีไปพำนักอยู่ในประเทศจีนตลอดเวลา 21 ปี จนกระทั่งปี 2513 จึงได้เดินทางไปฝรั่งเศสนั้นประเทศไทยมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่งและมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันครองอำนาจในสังคม นับเป็นยุคสมัยที่ประเทศตกอยู่ใต้อำนาจของเผด็จการซึ่งเป็นเหตุให้เกิดเหตุการณ์เรียกร้องประชาธิปไตย เมื่อ 14 ตุลา 16 และ 6 ตุลา 19 ในช่วงนี้แม้ตัวละครที่เป็นปรีดีจะไม่ได้มีส่วนร่วมอยู่ในประวัติศาสตร์ เป็นผู้ที่รับรู้เหตุการณ์บ้านเมืองอยู่ตลอดเรื่องจบลงด้วยการที่ปรีดีถึงแก่อสัญกรรมอย่างสงบด้วยโรคหัวใจวายในประเทศฝรั่งเศส ก่อนหน้าครบรอบอายุ 83 ปี เพียง 9 วัน

การเลือกชีวประวัติของปรีดี พนมยงค์ในช่วงชีวิตที่มีความผกผันเปลี่ยนแปลงมากมาย ทั้งที่เกิดกับชีวิตของปรีดีเอง และที่เกิดกับสังคมไทยมานำเสนอนี้เป็นประเด็นที่โยงไปสู่แก่นเรื่องที่เป็น "ความขัดแย้ง" ทั้งที่เป็นความขัดแย้งในเรื่องการกระทำ ความขัดแย้งในระดับอุดมการณ์ ความขัดแย้งเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีปฏิบัติ ความขัดแย้งที่เป็นผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคล รวมทั้งความขัดแย้งของค่านิยมในสังคมเพื่อที่ผู้อ่านผู้ชมจะได้ร่วมพินิจพิจารณาเหตุการณ์ความขัดแย้งในอดีตเพื่อคิดใคร่ครวญต่อ ดังจะเห็นได้จากเนื้อเรื่องอันเป็นตอนประวัติศาสตร์ดังกล่าวมาแล้วได้ว่ามีประเด็นของความขัดแย้งอยู่ตลอดทั้งเรื่อง ทั้งที่เป็นในระดับบุคคลและกลุ่มคนและความขัดแย้งนี่เองนำไปสู่การปรับเปลี่ยนและความผกผันทั้งที่เกิดกับชีวิตและสังคม

การเริ่มเรื่องด้วยเหตุการณ์ความขัดแย้งเพื่อให้เกิดการอภิวัฒน์เปลี่ยนแปลงการปกครองให้เป็นระบอบประชาธิปไตย แล้วจบเรื่องด้วยเหตุการณ์ความขัดแย้งเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยของนักศึกษาปัญญาชน เป็นประเด็นที่ชวนคิดว่า ระยะเวลาที่ยาวนานนับตั้งแต่ 2475 จนถึง 2516 และ 2519 หรือแม้กระทั่งทุกวันนี้นั้น เหตุใดสังคมไทยจึงยังไม่มีความเป็นประชาธิปไตยโดยสมบูรณ์ นั่นหมายความว่าสิ่งที่ปรีดีพยายามกระทำเป็นความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงงั้นหรือ ผู้ประพันธ์เองก็คงจะต้องการจะนำเหตุการณ์ในอดีตมาถามไถ่ผู้คนร่วมสมัยว่าสังคมไทยได้อะไรจากบทเรียนในอดีตหรือไม่ และควรจะเดินไปในทิศทางใดต่อไป

กลวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นชีวประวัติและประวัติศาสตร์ชาติไทยในเรื่องนี้ โดยหลัก ก็คือ การเล่าเรื่องโดยอ้างอิงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ สลับกับการเล่าเรื่องผ่านความรู้สึกนึกคิดของตัวละครในประวัติศาสตร์ไปพร้อมๆ กัน เสมือนเป็นการนำบุคคลในประวัติศาสตร์มาเล่าเรื่องให้คนรุ่นหลังฟัง กรณีนี้ส่วนหนึ่งอ้างข้อมูลมาจากข้อเขียนของปรีดีเอง รวมทั้งคำพูดจริงของบุคคลในประวัติศาสตร์ ความาระชับของเรื่องจึงเป็นไปด้วยกลวิธีการนำเสนอข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา และนำเสนอความขัดแย้งที่เกิดขึ้นผ่านการบอกเล่าของตัวละครที่ออกมากล่าวกับผู้ชมโดยตรง มากกว่าที่จะบอกเล่าด้วยการแสดงบทบาทในฐานะที่เป็นตัวละครตัวนั้นอย่างสมจริง เช่น ในฉากแรกซึ่งเป็นช่วงที่ปรีดีกับเพื่อนนักเรียนไทยในฝรั่งเศสเริ่มวางแผนในการเปลี่ยนแปลงการปกครอง นั้นมีการนำเสนอมุมมองที่ขัดแย้งกัน ดังนี้

ประยูร : *ผมพบกับคุณปรีดี เมื่อครั้งเป็นสภานายกครั้งแรก เราต่างสนิทสนมกันมากยิ่งขึ้นได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในหลายด้าน เราต่างเห็นพ้องต้องกันว่าสภาพการณ์ของสยามนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเพื่อแก้ไขภาวะเศรษฐกิจและความอยุติธรรมของสังคม ต่อมาได้เกิดเรื่องขึ้น คุณปรีดีได้มีข้อโต้แย้งกับพระองค์เจ้าจรูญศักดิ์กฤดากร*

จรูญศักดิ์ : *ปรีดี แกกำลังเปลี่ยนสมาคมนักเรียนเป็นสหภาพแรงงาน*

หรือ

อย่างไร

ญ.1 : *นี่นะหรือนายปรีดี*

ญ.2 : *สามัญชน*

(...)

ญ.5 : *คิดร้ายต่อในหลวง*

พร้อม : เดี่ยวเถอะ ระวังหัวขาดเจ็ดชั่วโคตร

(คำรณ คุณะดิลก 2530 : 41)

ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีมุมมองที่ขัดแย้งกันระหว่างความต้องการเปลี่ยนแปลงสภาพบ้านเมืองให้ดีขึ้นกับความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ที่นำเสนอโดยการกล่าวกับผู้ชม/ผู้อ่านให้ได้รับรู้โดยตรง

ประเด็นความขัดแย้งที่สำคัญที่สุดประการหนึ่ง คือ แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงกับความกลัวการเปลี่ยนแปลงและการปะทะกันของแนวความคิดเก่าและใหม่ ความขัดแย้งในประเด็นนี้ นำเสนอทั้งโดยการบอกเล่าโดยตรงและการสลับฉากการแสดง เช่น

ปรีดี (บรรยาย): ดูเหมือนการประนีประนอมของกลุ่มราษฎรและกลุ่มขุนนางเก่าที่นำโดยพระยามโนปกรณ์ นิติธาดา จะไม่ประสบความสำเร็จในการที่จะพัฒนาสยามไปสู่ประชาธิปไตย รัฐธรรมนูญฉบับถาวรได้เปลี่ยนโครงสร้างจากรัฐธรรมนูญ ฉบับ 24 มิถุนายน ไปสู่กรอบอนุรักษ์นิยม โดยส่งเสริมให้อำนาจของกษัตริย์มากขึ้น ในขณะเดียวกันพวกขุนนางเก่าได้คัดค้านโครงร่างเศรษฐกิจอย่างหัวชนฝา การปะทะกันของแนวความคิดเก่าและใหม่ขยายวงออกไปกว้างขวางขึ้น และเข้าสู่จุดแตกหัก (2530 : 55)

ในกรณีนี้นำเสนอให้ชัดเจนขึ้นด้วยฉากที่นำมาจากวรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักกันดีของคนไทยอย่างฉากปีศาจและฉากสี่แผ่นดินซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงมุมมองของผู้ที่กลัวการเปลี่ยนแปลง ดังจะกล่าวถึงโดยละเอียดต่อไปในกรณีที่เป็นเทคนิคการทำให้แปลกและการผสมผสาน

ความขัดแย้งของตัวละครในเรื่องซึ่งสะท้อนแนวคิดที่แตกต่างกันในการบริหารประเทศเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ถูกกล่าวถึง เช่น ฉากการสนทนาระหว่างปรีดี พนมยงค์และหลวงพิบูลสงคราม ที่ว่า

พิบูล : เวลานี้ฝรั่งเศสและอังกฤษได้พ่ายแพ้แก่เยอรมันในมหาสงคราม เราต้องฉวยโอกาสนี้ทำสงครามแย่งชิงดินแดนคืนจากอินโดจีนของฝรั่งเศส เมื่อเราเจรจาด้วยสันติวิธีไม่ได้ เราต้องรบ

ปรีดี : กัปตัน ผมจะอธิบายให้ฟังนะ เรายังมีทางได้รับดินแดนคืนโดยสันติวิธี ถ้าเราฟ้องกับศาลโลก เราจะชนะอย่างแน่นอน ทำไมคุณจะต้องทำเช่นนี้

พิบูล : ผมเป็นทหารโดยอาชีพ เราต้องชนะด้วยวิธีการของทหาร เราต้องรบ เราต้องชนะ (2530 : 77)

และนี่ก็คือ ความขัดแย้งในเรื่องหลักการการทำงานระหว่างการใช้ความรุนแรงหรือการใช้ความเด็ดขาดทางการทหารและการใช้สันติวิธี เป็นต้น

ลักษณะความขัดแย้งในประเด็นต่างๆ เหล่านี้ มีลักษณะของการแสดงทัศนะที่แตกต่างกันในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา

ข้อสังเกต คือ บทละครเรื่องนี้ถูกนำเสนอผ่านมุมมองและแนวคิดของปรีดี และเป็นการนำเสนอภาพของปรีดีในแง่มุมที่เป็นเจตนาบริสุทธิ์ กล่าวคือในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* นี้ ผู้ประพันธ์ให้ปรีดี มีโอกาสลุกขึ้นมากล่าวบอกเล่ากับผู้อ่านอย่างตรงไปตรงมาว่า

> *"ข้าพเจ้าทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองเพื่อแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางเศรษฐกิจ ข้าพเจ้าไม่ต้องการเปลี่ยนแปลงการใช้อำนาจ สูงสุดจากคนๆ เดียว มาเป็นของกลุ่มคนคณะใดคณะหนึ่ง ข้าพเจ้าเป็นนักกฎหมาย ข้าพเจ้าต้องการทำลายความอยุติธรรม ข้าพเจ้าไม่เคยคิดเลยที่จะทำลายมนุษย์"*
>
> *(2530 : 41)*

ในขณะเดียวกัน เจตนาบริสุทธิ์ของปรีดีก็มีความผิดพลาดที่ผู้ชมมีส่วนพิจารณาตัดสินอยู่ด้วยเพราะผู้ประพันธ์นำเสนอภาพของปรีดีในฐานะปุถุชนคนหนึ่งที่ย่อมมีความผิดพลาด ดังคำที่ปรีดีกล่าวเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสละราชสมบัติว่า *"ข้าพเจ้าขอรับผิดเอง ที่ได้กระทำการพลั้งพลาด บกพร่อง อันเป็นเหตุให้พระองค์ต้องสละราชสมบัติ ทั้งนี้สิ่งที่ข้าพเจ้ากระทำไป มีจุดมุ่งหมายเพื่อปกป้องรัฐธรรมนูญ และต้านทานกลุ่มผู้โค่นการอภิวัฒน์เท่านั้น* (2530 : 72) ดังนั้น ภาพของปรีดี ในเรื่อง จึงไม่ใช่วีรบุรุษ แต่เป็นภาพของปุถุชนที่มีความปรารถนาดีและเรียกร้องความเห็นใจได้ แต่ความปรารถนาดีของปรีดีก็กลายเป็นประเด็นคำถามที่สามารถนำมาคิดต่อไปได้ว่า แม้แต่ความตั้งใจจริง และการเสียสละทำงานเพื่อชาติอย่างหนัก ก็ใช่ว่าเป็นตัวกำกับความเป็นไปของสังคม ให้เป็นไปในทางที่มุ่งหวังได้

ภาษาที่ผู้ประพันธ์ใช้นั้นไม่ใช่ภาษาที่ให้ความสำคัญกับความไพเราะทางวรรณศิลป์ แต่เป็นกล่าวอย่างตรงไปตรงมาแบบสารคดีมากกว่า ในขณะเดียวกัน อรรถรสใน

การอ่านก็เกิดจากความลึกซึ้งคมคายของภาษาที่ปรากฏอยู่ในคำพูด บทสนทนา และบทเพลงที่ใช้ในเรื่อง

ผู้ประพันธ์ เริ่มเรื่องด้วย บทเพลง คนทำทาง ที่ว่า

ประวัติศาสตร์อาจมีในหลายด้าน
แต่คนที่ทำงานไม่เคยจะเอ่ยออกนาม
คนที่แบกหามลุยน้ำลุยโคลนคนที่สรรสร้าง
จากป่าเป็นเมืองรุ่งเรืองดังเพียงเวียงวัง
ด้วยเลือดด้วยเนื้อของคนทำทาง
ถางทางตั้งต้นให้คนต่อไป

(2530 : 29)

ทั้งนี้เพื่อสื่อความหมายสอดคล้องกับคำว่า *คือผู้อภิวัฒน์* ในฐานะที่เป็นผู้ที่ลงมือปฏิบัติเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมและพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์เสียใหม่ ด้วยความมุ่งมาดปรารถนาให้สังคมมีความเป็นประชาธิปไตย แม้ว่าทุกวันนี้ประชาธิปไตยเต็มรูป และสภาพชีวิตของผู้คนที่มีความเป็นอยู่อย่างเท่าเทียมกัน จะยังไม่เกิดขึ้นโดยสมบูรณ์อย่างที่ "คนทำทาง" ผู้นี้มุ่งหวังก็ตาม

ฉากที่มีการใช้ภาษาได้อย่างลึกซึ้งกินใจมากที่สุดฉากหนึ่งคือ "ฉากพูนศุข ..... ความรัก" ซึ่งเป็นการสนทนาระหว่างปรีดี พนมยงค์ กับคุณหญิงพูนศุขภรรยา ก่อนที่ทั้งสองจะลาจากกัน เนื่องจากปรีดีต้องหลบหนีภัยการเมืองไปยังต่างประเทศ ภายหลังจากเกิดเหตุการณ์รัฐประหาร

พูนศุข กล่าวว่า *บางครั้งมันเป็นการยากที่จะเงยหน้าขึ้นมาสบสายตากับคนรอ ข้าง แต่ฉันจะไม่ยอมก้มหัวคู้คุดให้ใคร ฉันจะเชิดหน้ามองตรงไปข้างหน้า ไม่มีเวลาใดที่เรารู้สึกเปล่าเปลี่ยวเท่ากับเวลาที่อยู่ท่ามกลางฝูงชน ที่เรามองทะลุผ่านแววตาอันว่างเปล่า และความคิดที่สวนทางกันบางคืนในความมืด ความเงียบ ความคิดของตัวเอง รูปรอยแปลก ๆมันวูบวาบเข้ามา บ้างก็ก่นด่า บ้างก็ประณามบ้างก็จ้องมองเขม็งอยู่เงียบ ๆ อย่างไรก็ตาม ขอขอบคุณคุณหลวงที่เลือกฉันเป็นเมีย เป็นเพื่อนตลอดเวลาที่ฉันอยู่เคียงข้าง ขอบคุณสำหรับการให้*

ช่วยงาน ทำให้ได้มีโอกาสศึกษาไตร่ตรอง ใคร่ครวญ ทำให้ฉันเปลี่ยนจากผู้หญิงที่เป็นวัตถุใช้สอย กลายมาเป็นผู้หญิงที่เป็นมนุษย์ เข้มแข็งพอที่จะทนทานอะไรได้ การพลัดพรากกับสิ่งที่รักเป็นทุกข์ (2530 : 85)

จากถ้อยคำดังกล่าวจะเห็นได้ว่า มีภาษาที่ชวน "ซึ้ง" อยู่มาก ซึ่งหากจะกล่าวถึงฉากนี้เทียบกับการแสดงอาจจะดูเป็นการยากต่อการแสดงตามแบบละครที่ไม่ต้องการกระตุ้นอารมณ์ ความรู้สึกคล้อยตามของเบรคชท์อยู่พอสมควร อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลวิธีการสลับบทบาทจากผู้แสดงมาเป็นผู้เล่าเรื่องโดยทันที เพื่อมิให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปจนลืมคิด กรณีนี้จะเห็นได้ ชัดเจนมากขึ้นในขั้นตอนของการแสดง

ในตอนท้ายผู้ประพันธ์ได้ฝาก "สาร" ผ่านคำของปรีดีเพื่อเตือนสติชนรุ่นหลังไว้อย่างตรงไปตรงมาและให้ร่วมกันคิด พิจารณาเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ และเรื่องราวชีวิตของปรีดีที่ปรากฏอยู่ในเรื่องเพื่อจะได้ร่วมกันคิดแก้ไขต่อไปนอกเวทีละคร ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเป็นกลวิธีเดียวกับที่เบรคชท์มักใช้ ในละครหลายเรื่องของเขา รวมทั้งเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ซึ่งจัดแสดงในสังคมไทย โดยกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครมาแล้ว เพียงแต่บทละครเรื่องนี้เป็นเรื่องของไทยที่สะท้อนสังคมไทยโดยตรง

(เสียงนอก – ปรีดี) : (....)

ประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมิได้หยุดชะงักลงภายในอายุขัยของคนใดหรือเหล่าชนใด ประวัติศาสตร์จะดำเนินต่อไปในอนาคตโดยไม่มีสิ้นสุด ดังนั้นขอฝากไว้ให้ท่านและชนรุ่นหลังที่ต้องการสัจจะเป็นผู้ตอบให้ด้วย

(2530 : 93)

จากที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าวรรณกรรมละครเรื่องนี้เป็นวรรณกรรมแบบเล่าเรื่องที่ลึกซึ้ง คมคายและชวนคิดเรื่องหนึ่ง ที่ไม่ได้เป็นเพียงวรรณกรรมที่เหมาะต่อการจัดแสดงเท่านั้น ยังเหมาะต่อการอ่านเอารสทางวรรณศิลป์ไปพร้อมๆ กับการคิดพิจารณาด้วย

4.4.3 จากวรรณกรรมการละครสู่การแสดง : แนวทางและทฤษฎีละครเบรคชท์กับการแสดงของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว

ในส่วนของการแสดง ซึ่งเป็นการนำวรรณกรรมมาจัดแสดงนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการแสดงละครเรื่องนี้โดยภาพรวม และจะกล่าวถึงการแสดงครั้งที่ 1 , 2 , 3 คร่าว ๆ แต่จะวิเคราะห์โดยละเอียดในการแสดงครั้งที่ 4 ซึ่งเป็นการกำกับของ นิมิตร พิพิธกุล ในกรณีนี้จะกล่าวถึงเทคนิค กลวิธีในการจัดแสดงที่เชื่อมโยงอยู่กับตัวบทวรรณกรรม โดยศึกษาจากองค์ประกอบของละครเวทีในด้านต่าง ๆ อันได้แก่ การแสดง การจัดฉาก แสง เสียง และดนตรี เพื่อศึกษากลวิธีการจัดแสดงละครไทยตามแบบละครของเบรคชท์ รวมทั้งการผสมผสานศิลปะแบบต่าง ๆ การประยุกต์ใช้และการตีความใหม่จากตัวบทวรรณกรรม ซึ่งจะเห็นได้ว่าละครเรื่อง ***คือผู้อภิวัฒน์*** มีลักษณะของละครตามแบบของเบรคชท์อยู่ดังนี้

4.4.3.1 การประยุกต์ทฤษฎีละครของเบรคชท์มาใช้ในละครไทย

4.4.3.1.1 ละครแบบเล่าเรื่องและละครแบบวิภาษวิธี

การนำเสนอเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ และเรื่องราวชีวประวัติของบุคคลที่ครอบคลุมช่วงระยะเวลายาวนาน นับตั้งแต่ ปรีดี ศึกษาอยู่ในประเทศฝรั่งเศสในช่วงปีสุดท้ายด้วยวัยประมาณ 27 ปีจนถึงช่วงที่ปรีดีถึงแก่อสัญกรรมเมื่ออายุ 82 ปีนั้นดูจะเหมาะสมกับละครในแนวเอพิคซึ่งมีลักษณะของละครแบบเล่าเรื่อง และเป็นละครที่สามารถนำเสนอเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง ได้อย่างครอบคลุมมากกว่าละครที่ให้ความสำคัญกับเอกภาพของการกระทำ เวลา และสถานที่ ตามแบบแผนละครของอริสโตเติล ดังที่เบรคชท์กล่าวไว้ว่า *...nicht mehr die aristotelische, sondern die epische From die einzige List, die jene Prozesse fassen kann ทฤษฎีของอริสโตเติลเป็นไปไม่ได้อีกต่อไปที่จะแสดงความจริงที่เสนอเป็นกระบวนการทางประวัติศาสตร์ หากแต่ละครแบบเอพิคสามารถทำได้* (Brecht, Bd II : 110–111–ผู้วิจัย. แปล)นั่นคือเบรคชท์มีความเห็นว่าเราไม่สามารถสรุปเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ซึ่งเกิดขึ้นครอบคลุมช่วงระยะเวลายาวนานไว้ในรูปแบบของละครแบบอริสโตเติลได้ แต่จะทำได้ด้วยการเล่าเรื่องจากการเสนอหลักฐานของสิ่งที่เกิดขึ้นจริง

การดำเนินเรื่องราวที่ไม่ต่อเนื่องแต่ตัดฉาก เหตุการณ์ และนำเสนอด้วยการเล่าเรื่อง ทำให้สามารถบรรจุเนื้อหาที่เป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ได้ครอบคลุม ดังจะ

เห็นได้ชัดว่า ละครเรื่องนี้มีลักษณะของละครแบบเล่าเรื่อง ไม่ใช่ละครที่มีการสวมบทบาทการแสดงอย่างสมจริง ทั้งนี้ก็เพื่อให้คนดูได้เพลิดเพลินไปกับความเข้าใจในสิ่งที่ดู ไม่ใช่เพลิดเพลินไปกับความรู้สึกคล้อยตามไปในสิ่งที่ดู หรือรู้สึกเหมือนว่ากำลังเผชิญสถานการณ์เช่นในเรื่องด้วยตนเอง ซึ่งก็คือ ลีลาท่าทางการแสดงแบบเล่าเรื่องเป็นการทำให้ผู้ชมยืนอยู่วงนอกเพื่อศึกษาตัวละครและรับรู้เรื่องราว ในขณะเดียวกันผู้สร้างก็ไม่ได้ใช้กลวิธีการนำเสนอด้วยการให้ภาพด้านเดียว หรือจูงใจให้เห็นคล้อยตามไปกับผู้ใดโดยเฉพาะ แม้ว่าอันที่จริงละครเรื่องนี้จะเป็นเรื่องราวชีวประวัติของปรีดี และเป็นการนำเสนอ "ภาพลักษณ์" ของปรีดี ในฐานะที่เป็นผู้ที่มีคุณูปการกับประเทศอยู่มาก (ซึ่งอาจดูเสมือนว่าไม่เป็นกลางในบางกรณี) แต่ก็มีประเด็นที่ขัดแย้งได้ ซึ่งเป็นไปตามหลักการละครแบบวิภาษวิธี ตัวอย่างเช่น การเสนอเค้าโครงเศรษฐกิจด้วยวิถีทางที่เป็นอุดมการณ์ อุดมคติ ที่ว่า *(...) ผู้เจ็บป่วย พิการ หรือชราทำงานไม่ได้ก็ดี จะต้องได้รับการประกันจากรัฐบาลว่าจะมีอาหาร เครื่องนุ่งห่ม สถานที่อยู่และปัจจัยการดำรงชีวิตพอสมควรแก่อัตภาพ เอกสารที่ข้าพเจ้าเสนอให้แก่ท่านทั้งหลาย คือเค้าโครงเศรษฐกิจของชาติ ซึ่งมีส่วนสำคัญ ๆ คือการประกันความสุขสมบูรณ์ของราษฎร* (2530 : 52) ซึ่งจะเห็นได้ว่า โดยหลักการแล้วเค้าโครงเศรษฐกิจนี้เป็นสิ่งที่ดีมาก และประเทศทางแถบตะวันตกซึ่งปรีดีได้รู้ได้เห็นมาก็สามารถทำได้ แต่สำหรับการลงมือปฏิบัติในสังคมไทยในช่วงเวลานั้นกลับกลายเป็นเรื่องยาก เพราะประชาชนยังขาดความเข้าใจ ในกรณีนี้อาจเป็นประเด็นที่หลายคนคิดค้านหลักการทางเศรษฐกิจของปรีดีฉบับนี้ได้ ดังที่ตัวละครตัวหนึ่งกล่าวว่า *โครงการนี้เป็นโครงการมหึมา ซึ่งจะสำเร็จได้ก็ต้องนาน 200 ถึง 300 ปี* (2530 : 52)

ในขณะเดียวกันก็อาจมีบางคนคิดค้านคำพูดของตัวละครที่คัดค้านหลักการนี้ได้อีกว่า ถ้าหากไม่ลงมือปฏิบัติกันตั้งแต่วันนี้แล้วจะเป็นเมื่อไร

ความขัดแย้งหลายประการที่ถูกนำเสนอไว้เป็นปมปัญหา โดยไม่มีการคลี่คลายหรือมีคำตอบที่ตายตัว นั่นคือ การนำปัญหาและความเป็นจริงขึ้นมาแจกแจงอยู่บนเวทีละครเพื่อทิ้งประเด็นที่เป็นบทสังเคราะห์ (Synthesis) ให้เป็นหน้าที่ของผู้ชมละครต่อไปว่าควรจะช่วยเหลือกันสร้างประเทศชาติให้เป็นไปในวิถีทางใด

ในปฐมบทของเรื่อง บทบาทของผู้เล่าเรื่องเด่นชัดมาก แต่เรื่องเล่าในปฐมบทนี้ไม่ใช่การกล่าวอย่างผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา อย่างเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคชท์ ดังที่กล่าวมาแล้ว แต่ใช้การเล่านิทาน ซึ่งมีความหมายในเชิงเปรียบเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวของ *คือผู้อภิวัฒน์* แทน ซึ่งนับเป็นการพัฒนาเทคนิคการเล่าเรื่องไปอีกระดับหนึ่งที่ทำให้เรื่องราวผูกโยงต่อกันอย่างกลมกลืนและมีความหมายที่ลึกซึ้ง

นักแสดงเล่าว่า *"กาลครั้งหนึ่ง มีเด็กเล็กคนหนึ่งขาดทั้งพ่อและแม่ นั่งอยู่คนเดียวบนโขดหินใหญ่ของภูเขาสูง ในท่ามกลางความมืดมนอนธการ วันแล้ววันเล่า เฝ้ารอคอยแสงสว่างของกลางวันที่จะมาเยือน แต่ความมืดมิยอมถดถอยให้เวลากลางวันผ่านเข้ามาได้ โลกทั้งโลกจึงมืดมิดทั้งวันทั้งคืน วันหนึ่งเขาจึงโผบินขึ้นสู่ท้องฟ้า มุ่งตรงไปยังดวงอาทิตย์ด้วยความหวังที่จะนำแสงอาทิตย์มาขจัดความมืด ให้กลางวันกลับฟื้นคืนมาอีกครั้งหนึ่ง แต่เมื่อไปถึง...ดวงอาทิตย์ก็กลับกลายเป็นเพียงดอกทานตะวันที่เหี่ยวแห้ง หงิกงอ เขาจึงโผบินไปหาดวงจันทร์ แต่เมื่อเข้าไปใกล้กลับพบว่า มันเป็นเพียงแสงสะท้อนจากกระป๋องโลหะเก่า ๆ (...) เด็กน้อยจึงต้องกลับมาสู่พื้นโลกอีกครั้งหนึ่ง เมื่อมาถึงก็พบว่าโลกกลับกลายเป็นกองขยะที่ปกคลุมด้วยความมืดมิดตลอดกาล (...) ทุกวันนี้เด็กน้อยคนนั้นก็ยังนั่งอยู่คนเดียว โดดเดี่ยวในความเงียบ ท่ามกลางความมืด บางครั้งแหงนหน้าดูท้องฟ้า บางครั้งก้มหน้าดูดิน"* (2530 : 30)

อันที่จริงข้อความดังกล่าวนำมาจากบทประพันธ์ของ เกออร์ก บูคเนอร์ นักประพันธ์ชาวเยอรมันในศตวรรษที่ 19 *เรื่อง วอยเซค (Woyzeck) ซึ่งจัดเป็นสุดยอดของบทละครแห่งความมืดเชิงปรัชญาของโลกตะวันตก* (เจตนา นาควัชระ , 2530 : 87) ในกรณีนี้นับเป็นการผสมผสานและนำละครแบบเล่าเรื่องของเบรคชท์มาพัฒนาต่อได้อย่างกลมกลืน

สำหรับกลวิธีการแสดง นักแสดงจะรับบทบาทเป็นทั้งผู้เล่าเรื่องและผู้แสดงไปพร้อม ๆ กัน เห็นได้ชัดจากการมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูโดยตรง ด้วยการกล่าวอย่างตรงไปตรงมาสลับกับการสนทนากับตัวละครตัวอื่น ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่าพัฒนาไปไกลกว่าละครของเบรคชท์เสียอีก คือ มิได้ใช้ตัวละครซึ่งรับหน้าที่เฉพาะเป็นผู้เล่าเรื่อง แต่ให้ตัวแสดงผลัดเปลี่ยนกันทำหน้าที่เล่าเรื่องโดยฉับพลัน ตัวอย่างเช่น

ปรีดี	:	*นี่เป็นร่างรัฐธรรมนูญตามที่มอบหมายให้ผมจัดร่างมา*
พระยาทรง	:	*ไม่เอา ไม่ให้มีเอกสารอะไรทั้งสิ้นที่จะเป็นหลักฐานมัดตัวพวกเรา*
ปรีดี	:	*แต่ผมอยากให้ศึกษาไว้ (...)*
พหล	:	*เอาล่ะ..ผมยกให้คุณหลวงเป็นคนจัดการตระเตรียมเกี่ยวกับคำประกาศแถลงการณ์ เอกสารต่าง ๆ ทั้งหมด*
ปรีดี	:	*ขอให้แยกย้ายกันกลับ พบกัน 24 มิถุนา*

สังเกตได้ว่า ความตอนนี้เป็นบทสนทนาของตัวละคร แต่หลังจากกล่าวจบตัวแสดงปรับเปลี่ยนบทบาทมาเป็นผู้บรรยายโดยฉับพลัน ที่ว่า

บรรยาย 1 : เวลาย่ำรุ่งของวันที่ 24 มิถุนายน พุทธศักราช 2575

บรรยาย 2 : ฝ่ายคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองได้ดำเนินการเคลื่อนย้ายกำลังทหาร

บรรยาย 3 : กองกำลังส่วนหนึ่งรวมทั้งกองพันรถรบ

บรรยาย 4 : ได้เคลื่อนกำลังเข้ายึดพื้นที่บริเวณพระที่นั่งอนันตสมาคมและลานพระบรมรูปทรงม้า (2530 : 36)

เห็นได้ว่า ในส่วนที่เป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์นั้นนำเสนอผ่านการบรรยายด้วยลีลาท่าทางการแสดงที่ขึงขัง แต่ในส่วนของความรู้สึกนึกคิด หรือสิ่งที่เป็นคำกล่าวจริงของตัวละคร มักจะนำเสนอผ่านตัวละคร ลักษณะเช่นนี้เป็นการสะท้อนกลวิธีการเล่าเรื่องได้อย่างเด่นชัด ซึ่งนับเป็นการประยุกต์กลวิธีการเล่าเรื่องแบบใช้คอรัสตามแบบละครของเบรคชท์มาใช้ในอีกลักษณะหนึ่ง

นอกจากนั้นในการแสดงฉากประเทศสยาม ช่วงที่คณะราษฎรดำเนินการเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นมีนักแสดงเดินลงมาจากเวทีเพื่อแจกแผ่น (ใบปลิว) ประกาศคณะราษฎรฉบับที่ 1 ซึ่งถือว่าเป็นการนำข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษรมาเป็นผู้บอกเล่าเรื่องราวอีกประการหนึ่ง ในขณะเดียวกันผู้ชมบางท่านก็อาจมีความคิดเห็นขัดแย้งกับข้อมูลในแผ่นประกาศนั้นๆด้วย เพราะสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคมนั้นแตกต่างไปจากสิ่งที่คณะราษฎรมุ่งหวังจะสร้างให้เกิดและข้อความบางตอนนั้นออกจะแรงเกินไป

หลักใหญ่ๆ ที่คณะราษฎรวางไว้มีอยู่ว่า

1. *จะต้องรักษาความเป็นเอกราชทั้งหลายเช่นเอกราชในทางการเมือง ในทางศาล ในทางเศรษฐกิจของประเทศไว้ให้มั่นคง*
2. *จะต้องรักษาความปลอดภัยภายในประเทศให้การประทุษร้ายต่อกันลดลงให้มาก*
3. *จะต้องบำรุงความสุขสมบูรณ์ของราษฎรในทางเศรษฐกิจโดยรัฐบาลใหม่จะหางานให้ราษฎรทุกคนทำ จะวางโครงการเศรษฐกิจแห่งชาติ ไม่ปล่อยให้ราษฎรอดอยาก*

4. *จะต้องให้ราษฎรมีสิทธิเสมอกัน ไม่ใช่พวกเจ้ามีสิทธิยิ่งกว่าราษฎรเช่นที่เป็นอยู่*
5. *จะต้องให้ราษฎรได้มีเสรีภาพ มีความเป็นอิสระ เมื่อเสรีภาพไม่ขัดต่อหลัก 4 ประการดังกล่าว*
6. *ต้องให้การศึกษาอย่างเต็มที่แก่ราษฎร*

ราษฎรทั้งหลายจงพร้อมใจกันช่วยคณะราษฎรให้ทำกิจอันจะคงอยู่ชั่วฟ้าดินนี้ให้สำเร็จ

(2530:38)

4.4.3.1.2 **การทำให้แปลก**

กลวิธีทางการละครแบบทำให้แปลกตามแนวทางของเบรคซท์เป็นเทคนิคทางการละครแบบหนึ่งที่ทำให้เกิดระยะห่างในการดูละครซึ่งก็คือการแยกศิลปะกับความเป็นจริงออกจากกันเพื่อให้ผู้ชมตระหนักอย่างชัดเจนว่า สิ่งที่เห็นอยู่บนเวทีนั้นถูกผลิตอย่างเทียมขึ้นมาด้วยการแสดง มิใช่เรื่องที่เกิดขึ้นจริง นั่นคือเป็นการแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่าสิ่งใดเป็น "ความจริง" สิ่งใดเป็น "ความลวง"

การแสดงละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นการนำทฤษฎีละครแบบทำให้แปลกของเบรคซท์มาประยุกต์ใช้ด้วยกลวิธีการแสดงและองค์ประกอบทางการแสดงอย่างหลากหลาย

ในส่วนของการแสดง นักแสดงมีจำนวนเพียง 12 คน ซึ่งสลับสับเปลี่ยนรับบทต่างๆ รวมทั้งมีท่าทางการแสดงออกในลักษณะที่เป็น "การแสดง" มากกว่า "การเลียนแบบ" อย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวทางร่างกายในการสื่อความหมายด้วย "ภาพ"" และลักษณะท่าทางในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเคยใช้กลวิธีการแสดงเช่นนี้มาแล้วในเรื่อง *นี่แหละโลก*

ตัวอย่างเช่น ในฉากขบวนรถถัง นักแสดงจะแสดงท่าทางเสมือนเป็นรถถังเข้าปะทะกัน ฝ่ายที่แพ้จะล้มลงเป็นการสื่อความหมายถึงการต่อสู้ การพ่ายแพ้ และการได้ชัยชนะ

เทคนิคการทำให้แปลกที่โดดเด่นมากฉากหนึ่งคือการนำการเล่นพื้นบ้านของไทยมาใช้สื่อความหมายแทนคำพูดที่บอกกล่าวอย่างตรงไปตรงมาถึงการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาครองอำนาจทางการเมืองของคนบางกลุ่มในสังคมไทย นั่นคือ ฉากรีรีข้าวสาร ซึ่งสื่อความซ้ำซากจำเจของปรากฏการณ์ทางด้านการเมืองของไทย นักแสดงจะแสดงด้วยการเล่นรีรีข้าวสารไปพร้อม ๆ กับการกล่าวชื่อนายกรัฐมนตรีเป็นจังหวะที่ลงตัว ที่ว่า

รีรีข้าวสาร

สองทะนานข้าวเปลือก

เลือกร้อยใบลาน

คดข้าวใส่จาน

เก็บเบี้ยใต้ถุนร้าน

คอยระวัง

คนข้างหลังไว้

- *นายกรัฐมนตรีคนที่ 26 จอมพล ป. พิบูลสงคราม*
- *นายกรัฐมนตรีคนที่ 28 พลโทถนอม กิติขจร*
- *นายกรัฐมนตรีคนที่ 30 พลเอกถนอม กิติขจร*
- *นายกรัฐมนตรีคนที่ 31 จอมพลถนอม กิติขจร*
- *นายกรัฐมนตรีคนที่ 32 จอมพลถนอม กิติขจร*

ทุกคน : อีกแล้ว ๆ ๆ ๆ (2530 : 87)

การสื่อความหมายถึงสภาพสังคมการเมืองไทยได้อย่างคมคายโดยที่ไม่ต้องใช้บทพูด หรือบทเจรจาใด ๆ หากแต่ใช้การเล่นของเด็กไทยเข้ามาสื่อสะท้อนสังคมไทยนี้เป็นการประยุกต์เทคนิคการแสดงของเบรคชท์ได้อย่างดีและจะมีอรรถรสยิ่งขึ้นเมื่อได้ชมการแสดง กล่าวคือ แทนที่นักแสดงจะแสดงออกด้วยการพูดกับคนดูโดยตรงหรือการป้องปากพูดกับคนดูโดยที่ตัวแสดงอื่นแสร้งทำเป็นไม่ได้ยินหรือการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวและเหตุการณ์ตามเทคนิคที่เบรคชท์ใช้ในละครของเขา นักการละครไทยก็สามารถประยุกต์กลวิธีการแสดงของเบรคชท์มาใช้สื่อความหมายด้วยภาพเพิ่มเติมเข้าไปอีกเพื่อเสริมแบบละครที่มีลักษณะของ "ละคร" อย่างเด่นชัดขึ้น

นอกจากนั้นยังมีการผสมผสานศิลปะวัฒนธรรม ทั้งของไทยและของต่างชาติด้วย "เทคนิคการตัดปะ" กรณีนี้เป็นการพัฒนาเทคนิคการสลับฉากของเบรคชท์อีกระดับหนึ่ง โดยเฉพาะการนำเหตุการณ์และตัวละครในวรรณกรรมบางเรื่อง ทั้งที่คนไทยรู้จักกันอย่างแพร่หลายและมารู้จักอย่างแพร่หลายมานำเสนอสลับฉากเพื่อทำลาย "มายา" ทางศิลปะ ตัวอย่างเช่น การนำตัวละครที่ชื่อ นายสาย สีมา มาจากวรรณกรรมเรื่อง ปีศาจ ของเสนีย์ เสาวพงศ์ และนำเหตุการณ์งานเลี้ยงในบ้านของเจ้าคุณมานำเสนอเพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับเรื่องราวของ *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งก็คือ มีการตัดตอนฉากที่เจ้าคุณพ่อของรัชนีจัดงานเลี้ยงอันใหญ่โต และใช้โอกาสนั้นกล่าวบริภาษนายสาย สีมา ที่ว่า

> *(...) เขาว่าสมัยนี้เป็นสมัยเสรีภาพ สมัยนี้ใคร ๆ จะทำอะไรก็ได้โดยไม่ต้องด้วยขนบธรรมเนียมประเพณี ฉันเห็นว่าเจ้าความคิดนี้มันทำให้คนเลวลงมากกว่าที่จะดีขึ้น ทำให้คนเราไม่รู้จักเจียมกะลาหัว ไม่รู้จักฟ้าสูงแผ่นดินต่ำ ไม่ตักน้ำใส่กระโหลกชะโงกดูเงา เห็นเขาดีก็อยากได้ดีกับเขาบ้าง โดยไม่สำนึกตนว่าความเป็นผู้ดีนั้นมีมาจากสายเลือด กาก็ย่อมเป็นกา หงส์ก็ย่อมเป็นหงส์อยู่ตลอดไป (...)* (2530 : 57)

และเมื่อนายสาย สีมา ตอบโต้คำบริภาษนั้นไปว่า *"ผมมีความภูมิใจสูงสุดในวันนี้เองที่เกิดมาเป็นลูกชาวนา (...) ผมเป็นปีศาจที่กาลเวลาได้สร้างขึ้นมาหลกหลอนคนที่อยู่ในโลกเก่า ความคิดเก่า ทำให้เกิดความละเมอหวาดกลัวและไม่มีอะไรที่จะเป็นเครื่องปลอบใจท่านเหล่านี้ได้ เท่ากับไม่มีอะไรหยุดยั้งความรุดหน้าของกาลเวลา (...)* (2530 : 59) นั่นย่อมเป็นสื่อเชื่อมโยงได้ว่า ปีศาจในที่นี้ก็สัมพันธ์กับปรีดี พนมยงค์ในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* นั่นเอง นอกเหนือไปกว่านั้นยังมีการนำตัวละครในวรรณกรรมของไทย รวมทั้งผู้ประพันธ์ตัวละครตัวนี้ขึ้นมาใช้สื่อความหมายถึงแนวคิดที่ขัดแย้งกันระหว่างความพยายามเปลี่ยนแปลงกับความหวั่นเกรงต่อความเปลี่ยนแปลง นั่นคือ ตัวละครอย่างแม่พลอยในเรื่อง *สี่แผ่นดิน* ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ ได้เดินออกจากบทประพันธ์เพื่อแสดงความหวั่นเกรงต่อการเปลี่ยนแปลงอันแสนปวดร้าวที่เกิดขึ้นในสังคมไทย และร้องเรียนต่อคุณชาย (ซึ่งหมายถึงผู้ประพันธ์เธอขึ้นมา)ด้วยความฉงนสนเท่ห์ต่อความเปลี่ยนแปลง

ฉากนี้ปรากฏขึ้นเมื่อเรื่องราวดำเนินมาถึงตอนที่ ปรีดี พนมยงค์ ได้เป็นนายกรัฐมนตรี แล้วจึงมีการสลับฉากเป็นฉากแม่พลอยทันที ในขณะเดียวกัน ปรีดีก็ได้สนทนากับแม่พลอยนี้ด้วย ดังนี้

พลอย : *คุณชาย คุณหลวง จะให้ฉันทำยังไง อ้น อั้น ทำไมต้องทะเลาะเบาะแว้งกันด้วย อ๊อดลูกช่วยพี่เขาหน่อยไม่ได้หรือ คุณชายฉันไม่เข้าใจเลย*

ปรีดี : *แม่พลอย ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกย่อมเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา ไม่มีใครสามารถหยุดยั้งมันได้หรอก ถ้าหากฉันไม่ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองในวันนี้ ในวันข้างหน้าก็ต้องมีคนทำ*

พลอย : *คุณชายคึกฤทธิ์สร้างฉันขึ้นมา แล้วจะให้ฉันทนอยู่ได้อย่างไรใต้อำนาจของพวกจาบจ้วงราชวงศ์*

คึกฤทธิ์ : *แม่พลอย แม่พลอยเชื่อฉันซิ ฉันจะไม่ยอมให้ไอ้มนุษย์พวกนี้มีความจำเริญขึ้นในแผ่นดินหรอก แล้วแม่พลอยคอยดูต่อไปก็แล้วกัน* (2530 : 81)

กรณีนี้จึงถือเป็นการนำเทคนิคการทำให้แปลกมาพัฒนาต่อ โดยเฉพาะการทำลาย "มายา" ทางศิลปะที่เกิดจากความสมจริงได้โดดเด่น

ในส่วนของการจัดฉากและการจัดองค์ประกอบทางการละครก็จะสังเกตได้ว่า มีการประยุกต์แนวทางละครของเบรคซท์เสียใหม่ เพราะสำหรับละครของเบรคซท์คนออกแบบฉากจะต้องสร้างฉากที่ไม่เน้นเรื่องความสมจริง มีการใช้ภาพลวงและสัญลักษณ์โดยไม่นำเสนอแบบมี "ฝาทีสี่" อย่างละครแบบสมจริง นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนฉากให้ผู้ชมเห็นโดยไม่ปกปิด ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่า พระจันทร์เสี้ยวการละคร ได้นำแนวทางของเบรคซท์มานำเสนอในลักษณะของละครที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉากแบบสมจริงแต่อย่างใด หรืออาจกล่าวได้ว่าไม่มีฉากก็ว่าได้ นั่นคือ การใช้เพียงพื้นหลังสีดำและแท่นเตี้ย ๆ 3 แท่นที่สามารถจัดวางเปลี่ยนที่ไปตามการดำเนินเรื่องที่เปลี่ยนไป อย่างในฉากสุดท้าย ซึ่งเป็นตอนที่ตัวเอกของเรื่องถึงแก่อสัญกรรมนั้น ได้มีการนำแท่นทั้งสามมาตีกรอบล้อมตัวผู้แสดง แล้วนำโต๊ะเขียนหนังสือเล็ก ๆ มาวางตรงหน้า เป็นฉากเขียนหนังสือซึ่งเป็นภาพที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

ฉากแต่ละฉากเป็นอิสระออกจากกัน โดยไม่ได้มีการแสดงแบบต่อเนื่องอย่างในละครแบบสมจริง เห็นได้ชัดจากการสลับฉากหรือสลับบทบาท และการจัดที่ทางวางแท่น 3 แท่นนั้นเสียใหม่อยู่ตลอดเพื่อเปลี่ยนฉาก

ในเรื่องของการจัดแสงจะสังเกตได้ว่า มีการนำเสนอโดยไม่ปิดบังแหล่งกำเนิดแสงตามแบบละครของเบรคซท์ และแสงที่ใช้ก็เป็นแสงไฟธรรมดา ไม่จำเป็นต้องเป็นแสงสี หากแต่ในการจัดแสดงครั้งที่ 4 ได้มีการใช้แสงสีแดงในฉากของการต่อสู้ของเหตุการณ์ตุลาคมเพื่อสื่อความหมายถึงการนองเลือด ลักษณะเช่นนี้อาจถือเป็นเทคนิคการทำให้แปลกอย่างหนึ่งเพราะเป็นการทำให้ละครมีลักษณะที่เป็น "ละคร" ชัดเจนขึ้นแต่ในขณะเดียวกันก็อาจจะทำให้ละครมีผลในทางกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกอยู่มาก โดยเฉพาะเมื่อผนวกเข้ากับบทเพลง สู้ไม่ถอย หรือบทเพลงนกสีเหลืองที่ว่า

กางปีกหลีกบินจากเมือง
เจ้านกสีเหลืองจากไป
เจ้าบินไปสู่เสรี
บัดนี้เจ้าชีวาวาย(ฮัม) (2530:90)

ดนตรีหรือบทเพลง ส่วนใหญ่นักแสดงเป็นผู้ขับร้องเองซึ่งนับเป็นเทคนิคการทำให้แปลกตามแบบละครของเบรคชท์อย่างหนึ่งเพราะเบรคชท์มักใช้บทเพลงเพื่อขัดจังหวะการแสดงเพื่อสกัดกั้นความรู้สึกคล้อยตาม ตัวอย่างเช่น ในฉากที่จอมพล ป.พิบูลสงครามประกาศนโยบายเชื่อผู้นำชาติพ้นภัยได้มีการนำเสนอบทเพลงต้นตระกูลไทยขึ้นมาซึ่งนอกจากจะสอดคล้องกับเรื่องราวแล้วยังเป็นการกระตุ้นให้ฉุกคิดด้วย ดนตรีประกอบใช้เสียงกลองเป็นหลัก ซึ่งมีหน้าที่ในการตัดฉาก เปิดฉาก ปิดฉาก โดยฉับพลัน รวมทั้งยังใช้ในการสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกฟูมฟายคล้อยตามไปกับเรื่องด้วย เช่น ในฉากการลาจากระหว่างคุณหญิงพูนศุขและปรีดี ซึ่งนับเป็นฉากที่ซาบซึ้งกินใจมากฉากหนึ่ง กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวก็ได้เสียงกลองในการตัดฉากเพื่อให้นักแสดงสลับบทบาทโดยฉับพลันเพื่อสกัดกั้นการดำเนินเรื่องราวอย่างต่อเนื่อง ประเด็นที่น่าสนใจคือ มีการใช้เสียงพิมพ์ดีดสอดประสานไปพร้อมกับตอนที่นักแสดงรับบทบาทเป็นผู้เล่าเรื่องที่เป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์เพื่อสื่อความหมายเสมือนการบันทึกประวัติศาสตร์ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเทคนิคการทำให้แปลกที่พระจันทร์เสี้ยวนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างกลมกลืน

การแต่งกายนั้นก็เป็นไปตามแบบละครที่ปฏิเสธความสมจริง คือนักแสดงทุกคนจะใส่ผ้าสีพื้นเหมือนกัน การแสดงครั้งแรก ครั้งที่ 2 และครั้งที่ 3 นักแสดงใช้เครื่องแต่งกายสีดำและเวลาที่ตัวละครต้องรับบทที่เปลี่ยนไป ก็อาจสวมเครื่องแต่งกายบางอย่างเพิ่มเข้ามา เช่น หมวก สไบ เครื่องแบบทหาร ส่วนการจัดแสดงในครั้งที่ 4 มีการตีความใหม่โดยการใช้เครื่องแต่งกายสีเทา ซึ่งน่าจะเป็นไปเพื่อสื่อความหมายถึงมนุษย์ที่มีทั้งขาวและดำมากกว่า ส่วนเครื่องแต่งกายของปรีดีเป็นสีขาวซึ่งน่าจะเป็นการสื่อความหมายถึงเจตนาบริสุทธิ์นั่นเอง

4.4.3.1.3 การทำให้เป็นประวัติศาสตร์

ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วว่า การทำให้เป็นประวัติศาสตร์เป็นหลักการสำคัญอีกข้อหนึ่งสำหรับทฤษฎีละครที่ว่าด้วยการทำให้แปลก เพราะสำหรับเบรคชท์ เขาต้องการใช้กลวิธีทำละครให้เป็นประวัติศาสตร์ คือ ให้ไกลตัวทั้งในเรื่องเวลาและสถานที่ ไกลพอที่เราจะเอาเหตุผลเข้าไปพิจารณามากกว่าที่จะใช้อารมณ์ความรู้สึกเข้าทาบ และการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ตามความหมายของเบรคชท์ คือ การแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์และบุคคลเหล่านั้นเป็นประวัติศาสตร์และไม่แน่นอน (als vergänglich) ซึ่งก็คือละครควรนำอาการปัจจุบันมานำเสนอด้วยเรื่องราวของอดีตและทำให้แปลกเพื่อให้คนปัจจุบันเปรียบเทียบเหตุการณ์ของปัจจุบันกับอดีต ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้เกิดการพิจารณาปัญหาของสังคมร่วม

สมัยอย่างจริงจัง จะได้คิดเปลี่ยนแปลงแก้ไขไม่ให้เป็นไปอย่างอดีต หรืออาจกล่าวง่ายๆได้ว่าเป็นการนำอดีตมาสอนใจนั่นเอง

เมื่อพิจารณากลวิธีทางการละครของเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* แล้วจะเห็นได้ว่าผู้สร้างบทละครเรื่องนี้ขึ้นมาเลือกที่จะนำเสนอเรื่องราวในอดีตเช่นกัน แม้ว่าอาจจะไม่ได้จงใจนำเสนอเรื่องของอดีตเพื่อให้ไกลตัวตามทฤษฎีละครของเบรคชท์ แต่ผู้ประพันธ์เองก็คงจะมุ่งหวังที่จะนำบทเรียนจากอดีตมาสอนใจผู้คนร่วมสมัยเช่นกัน นั่นคือการนำเสนอชีวประวัติของบุคคลเหตุการณ์ในสังคมไทยเมื่อครั้งอดีต เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชม "คิด" และหาหนทางแก้ไขเปลี่ยนแปลงสังคมที่ยังมีความเหลื่อมล้ำและสังคมที่ยังไม่มีความเป็นประชาธิปไตยโดยสมบูรณ์มาจนกระทั่งทุกวันนี้ แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยมาเนิ่นนานแล้วก็ตาม

4.4.3.2แนวทางละครตามแบบละครของเบรคชท์

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่า ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* มีการนำทฤษฎีการละครของเบรคชท์มาประยุกต์ใช้ ทั้งในลักษณะของละครแบบเอพิค การทำให้แปลกและการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ ซึ่งทำให้เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* มีแนวทางละครตามแบบของเบรคชท์อยู่ดังนี้

4.4.3.2.1 ละครปฏิเสธความสมจริงและปฏิเสธภาพลวงที่สมจริง

เบรคชท์กำหนดแบบละครของเขา ในฐานะที่เป็นละครปฏิเสธความสมจริงและปฏิเสธภาพลวงที่สมจริงทางการละคร ซึ่งเป็นกลวิธีนำเสนอละครเพื่อให้เกิดการถอยห่างและสกัดกั้นอารมณ์ความรู้สึกฟูมฟายคล้อยตามไปกับการแสดงเพื่อกระตุ้นให้คิดด้วยการให้บทเรียนสอนใจจากเรื่องเล่าในละคร

แม้ตัวละครในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* จะเป็นบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงในประวัติศาสตร์ชาติไทย แต่กลวิธีการบอกเล่าเรื่องราวในวรรณกรรมและกลวิธีการแสดงเป็นการทำให้ละครเป็นละครเพื่อแยกโลกของความจริงกับโลกของละครออกจากกันอย่างเด่นชัด

ผู้แสดง แสดงออกด้วยการบอกเล่าเรื่องราวมากกว่าการแสดงเลียนแบบชีวิตจริง ผู้ประพันธ์เลือกที่จะนำเสนอละครด้วยการเล่าเรื่องมากกว่าการแสดงภาพลวงที่สมจริง กรณีนี้อาจจะแตกต่างจากวรรณกรรมการละคร หรือละครอิงประวัติศาสตร์ที่คนไทยคุ้นชินโดยทั่วไป คือ แทนที่ผู้ประพันธ์จะทำให้บุคคลในประวัติศาสตร์ลุกขึ้นมามีชีวิตและ

ดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมอีกครั้ง ด้วยลักษณะละครแบบสมจริงตามแบบตัวละครในละครอิงประวัติศาสตร์ทั่วไป เขากลับเลือกที่จะให้บุคคลเหล่านี้ลุกขึ้นมาเป็นผู้บอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ในฐานะผู้เล่าเรื่องและนำเสนอแง่มุมทางประวัติศาสตร์ผ่านแนวความคิดที่แตกต่างกัน

ละครเรื่องนี้ จึงไม่ใช่ละครที่มุ่งให้ความบันเทิงจากการหลงเข้าไปในมายาทางการละครจนดูเหมือนว่าตัวละครเหล่านั้นมีชีวิตอยู่เฉกเช่นการย้อนภาพประวัติศาสตร์ที่สมจริงขึ้นมาอีกครั้ง กล่าวคือ การย้อนอดีตไปในช่วงที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในที่นี้ไม่ใช่ความบันเทิงจากการหลีกหนีโลกแห่งความจริงไปสู่โลกของมายาทางศิลปะ แต่ผู้ประพันธ์เลือกที่จะนำเสนอปัญหาของผู้คนในอดีตเพื่อกระตุ้นเตือนจิตสำนึกของคนในยุคปัจจุบันด้วยกลวิธีแสดงแบบไม่สมจริง

4.4.3.2.2 ละครปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามตามแบบแผนของอริสโตเติล

สังเกตได้ว่า การดำเนินเรื่องของ *คือผู้อภิวัฒน์* มีลักษณะแตกต่างจากละครแนวสมจริงหรือละครกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามโดยทั่วไป ดังจะเห็นได้ว่าผู้จัดทำได้ใช้เทคนิคการทำให้แปลกแบบต่าง ๆ เพื่อมิให้ผู้ชมรู้สึกเคลิบเคลิ้มคล้อยตาม

แม้เรื่องจะจบด้วยการตายของตัวละครเอก แต่ก็ไม่ได้จงใจให้มีผลในการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกฟูมฟายโศกเศร้าคล้อยตาม แต่มีลักษณะของการแสดงให้เห็นถึงความเป็นอนิจจังมากกว่า ดังคำกล่าวของปรีดี ในฉากจบที่ว่า

> *"เสียงนาฬิกามันดังอยู่ตลอดเวลา เวลาเร่งรุดไปข้างหน้า ไม่มีอะไรหยุดยั้งแล้วเราจะถึงยุคมิคสัญญี ยุคศรีอารยเมตไตรย เวลาเป็นสิ่งสมมุติเท่านั้น สิ่งทั้งหลายในโลกนี้มิได้นิ่งอยู่กับที่ ทุกสิ่งมีอาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปไม่หยุดยั้ง ชีวิตย่อมมีด้านบวกกับด้านลบ มีส่วนใหม่ที่กำลังเจริญงอกงามกับส่วนเก่าที่เสื่อมซึ่งกำลังดำเนินไปสู่ความสลายแตกดับ มนุษย์สังคมก็เช่นกัน ดำเนินไปตามกฎอนิจจัง"*
>
> (2530 : 93)

ซึ่งก็คือ ละครเรื่องนี้ไม่ได้จงใจให้เกิดผลทาง สงสาร (pity) และกลัว (fear) ไปกับชะตากรรมของตัวละคร หรือจงใจให้เกิดการชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ ตามหลักการของอริสโตเติล

แต่มีผลในทางอารมณ์ที่สอดคล้องไปกับการกระตุ้นให้คิดและกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมมากกว่า กรณีนี้จะเห็นได้ชัดเจนในตัวบทวรรณกรรมและการแสดงครั้งแรก(ดู เจตนา นาควัชระ , 2530 : 84 – 88) ส่วนการแสดงครั้งต่อๆมามีการตีความใหม่ ซึ่งทำให้ประเด็นของการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกและเรื่องของละครความคิดมีลักษณะเปลี่ยนไป (ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงโดยละเอียดในประเด็นของการตีความ)

4.4.3.2.3 ละครกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคม

เนื่องจากแบบละครของเบรคชท์นั้นให้ความสำคัญกับความเป็นไปทางสังคมซึ่งเป็นตัวกำหนดความคิด การนำละครแบบเบรคชท์มาใช้ในสังคมไทยก็เป็นไปเพื่อนำเสนอปัญหาสังคมการเมืองไทยเพื่อกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมการเมืองไทยโดยตรง

เห็นได้ชัดว่าวรรณกรรมการละครและละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นผลงานศิลปะแห่งความสำนึกเชิงสังคมเรื่องหนึ่งของวงการวรรณกรรม และการละครร่วมสมัยของไทย เพราะเป็นนำเสนอประเด็นปัญหาทางสังคมของไทยโดยตรง แต่เป็นการยากที่*นักวรรณคดีศึกษาจะเสนอประเด็นมาให้พิจารณาว่า วรรณกรรมหรือละครแห่งความสำนึกเชิงสังคมสามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความสำนึกทางสังคมที่เข้มข้นหรือไม่เพียงใด หรือว่าวรรณกรรมมีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสังคมได้มากน้อยเพียงใด* (2530 : 304) ผู้วิจัยก็มิได้มุ่งหวังถึงระดับนั้น หากแต่มีข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับตัวผู้ประพันธ์คือ *นักเขียนส่วนใหญ่ที่สร้างผลงานวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมล้วนได้รับประสบการณ์อันเข้มข้นของประวัติศาสตร์ไทยยุคใหม่มาแล้ว เขาเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ชาติไทยช่วง 2516 – 2519 ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะผู้ร่วมประวัติศาสตร์หรือผู้เฝ้ามองประวัติศาสตร์* (2530: 4)และประสบการณ์เหล่านี้ก็สั่งสมกลายเป็นมรดกทั้งในด้านปัญญาและอารมณ์ความรู้สึก ดังนั้น *วรรณกรรมยุคใหม่จึงเพ่งความสนใจไปสู่ปัญหาความยุติธรรมหรืออยุติธรรมในสังค โดยมุ่งวิเคราะห์กลไกทางสังคมและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล กลุ่มบุคคล และสถาบัน ซึ่งนิตยา มาศะวิสุทธิ์ เน้นว่าเป็นแก่นของวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม* (ดู 2530 : 5)

4.4.3.2.4 ละครในฐานะกระตุ้นพลังทางปัญญา

วรรณกรรมการละครและละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* มีลักษณะชวนคิดที่ถูกนำเสนอ สอดแทรกไว้ในคำพูด การเล่าเรื่อง และการกระทำของตัวละคร กล่าวคือนอกเหนือจากการนำเสนอประเด็นความขัดแย้งในเชิงพฤติกรรม และทัศนคติของตัวละครแล้ว

ละครเรื่องนี้ยังนำเสนอประเด็นความขัดแย้งทางความคิดซึ่งผู้ชมมีส่วนในการพิจารณาตัดสินด้วย

แม้ว่าจุดประสงค์ที่แท้จริงของการจัดแสดงละครเรื่องนี้ในครั้งแรกจะเป็นเรื่องของความต้องการที่จะนำเสนออุดมการณ์ของปรีดี พนมยงค์ ที่มีเจตนาบริสุทธิ์ที่จะเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมไทยให้ดีขึ้นในวิถีทางต่างๆแต่ผู้ประพันธ์ก็ไม่ได้ใช้กลวิธีการนำเสนอเพื่อจูงใจให้ผู้อ่าน ผู้ชมเห็นคล้อยตามไปกับการกระทำที่เปี่ยมไปด้วยเจตนาดีเช่นนั้นเสียทั้งหมด ประเด็นที่น่าสนใจคือ ผู้ประพันธ์ไม่ได้ชี้ถูก – ชี้ผิดลงไปในการกระทำของตัวละครเอก แม้จะมีท่าทีของความเห็นอกเห็นใจอยู่มาก ซึ่งก็คือตัวละครเอกในเรื่องมีการกระทำอันเป็นเจตนาบริสุทธิ์จริงแต่ภาพลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ก็มิใช่ภาพของวีรบุรุษ สิ่งที่เกิดขึ้นต่อมาคือ "คำถาม" ซึ่งผู้ประพันธ์ทิ้งเอาไว้ให้คิดพิจารณาต่อด้วยว่าเจตนาที่บริสุทธิ์เช่นนี้จะได้รับการตอบขานอย่างไรจากชนรุ่นหลัง ในเมื่อเจตนาดีกับผลที่เกิดไม่ได้เป็นไปในทิศทางที่สอดคล้องกัน

แนวคิดหลักเป็นเรื่องของความขัดแย้ง และเป็นการนำเสนอความขัดแย้งที่ไม่ชี้ชัดทางออก ซึ่งดูเหมือนว่าภาระในการตัดสินหรือแสวงหาคำตอบที่เกิดจากคำถามเมื่ออ่านหรือดูตัวละครนั้นจะเป็นหน้าที่ของผู้อ่านและผู้ชม โดยเฉพาะการแสวงหาหนทางที่จะทำให้สังคมมีความสุขสมบูรณ์ก้วนหน้า และมีความเป็นประชาธิปไตยโดยสมบูรณ์

อย่างไรก็ตาม ประเด็นของการตีความใหม่เพื่อจัดแสดงก็มีส่วนทำให้แนวละครมีลักษณะปรับเปลี่ยนไป โดยเฉพาะการตีความเพื่อเสริมมิติเชิงวีรบุรุษของผู้อภิวัฒน์ให้มากขึ้นจนบางครั้ง มีลักษณะของการวิพากษ์ตัวละคร ที่มีชีวิตอยู่จริงมากกว่าจะกระตุ้นให้คิดหาคำตอบ หรือบางครั้งก็แสดงออกด้วยเทคนิคของการปลุกเร้าอารมณ์แทนการกระตุ้นวิจารณญาณและบางครั้ง แทนที่บทเพลงจะมีบทบาทในการขัดจังหวะ กลับเป็นสิ่งเสริมให้เกิดผลกระทบทางอารมณ์ในลักษณะจูงใจ เช่น เพลงนาสีเหลืองหรือเพลงสู้ไม่ถอย ในฉากเหตุการณ์ตุลาคม 2516 และ 2519 ในกรณีนี้แตกต่างไปจากลักษณะเนื้อหาตามบทละครซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวไว้บ้างแล้วว่า เนื้อหาของละครไม่ใช่การสดุดีหรือชูเกียรติวีรบุรุษ แต่มีลักษณะของการนำเสนอ " ความเป็นจริงของชีวิต " ผ่านเรื่องราวของปุถุชนคนหนึ่งที่*กล้าเข้ามาแบกภาระอันหนักหน่วงที่ดูจะเกินกำลังของพวกเขา* (ดู 2530 : 144) มากกว่าทั้งนี้ เพื่อกระตุ้นให้คิด นั่นคือ ภาพของปรีดีในเรื่องมีลักษณะที่เป็นตัวแทนของบุคคลในสังคมคนหนึ่งที่มีความพยายามที่จะแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงสังคมให้เป็นไปในทิศทางที่ดีขึ้น แต่ต้องพบกับความผิดหวัง กรณีนี้เชื่อมโยงกับปฐมบทของเรื่องที่นำมาจาก บทละครของบูคเนอร์และเชื่อมโยงกับปัจฉิมบทของเรื่องที่ว่า

เปลวเทียนทอแสงเจิดจ้าในความมืด
น้ำตาเทียนหล่นไหลสู่เบื้องล่าง
เทียนเล่มหนึ่งที่ยอมเผาผลาญตัวเองตลอด
ชั่วอายุขัย
เพื่อฉายแสงสว่างให้ปรากฏ
หดสั้นลงทุกทีๆ
จนกระทั่งดับมืดไปในที่สุด (2530 : 94)

นั่นคือผู้ชมจะได้เห็นถึงความพยายาม *ความตั้งใจของคนๆหนึ่งที่มุ่งมั่นแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงโลกและต้องพบกับความผิดหวัง อาจารย์ปรีดีก็ไม่ต่างจากเด็กน้อย(ที่กล่าวถึงในตอนเริ่มต้นของละคร)ที่นั่งอยู่อย่างโดดเดี่ยวกับความเงียบเหงาหรือคนอื่นๆที่ทำความดีให้กับโลกและสังคม สุดท้ายก็ไม่มีใครได้นึกใส่ใจเลยด้วยซ้ำ เราเสียใจกับความอาภัพของเขา ได้เรียนรู้ถึงความผิดพลาดและข้อจำกัดในฐานะที่เขาเป็นมนุษย์ปุถุชนแต่เราก็รู้สึกอิ่มเอมใจ จากแรงบันดาลใจที่ได้เข้าถึงคุณค่าแห่งความดีงาม และจิตวิญญาณแห่งการต่อสู้จากชีวิตของตัวละครในเวลาเดียวกัน* (ปาจารยสาร,2542 : 66)

เห็นได้ว่า ความพ่ายแพ้ ความอาภัพ ความผิดพลาดหรือความบกพร่องของตัวละคร เกิดขึ้นในฐานะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนมากกว่าในฐานะที่เป็นวีรบุรุษเพราะความปรารถนาที่จะเห็นประเทศชาติพัฒนาไปในทิศทางที่เป็นประชาธิปไตยเต็มรูปได้ทำให้ปรีดีตัดสินใจดำเนินการเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมและสิ่งนั้นได้ทำให้ชะตาชีวิตของตัวละครพลิกผันอยู่ตลอดเวลา ในขณะเดียวกันสังคมไทยเองก็มีความพลิกผันและดูเหมือนจะยังไม่มีประชาธิปไตยสมบูรณ์แบบมาจนกระทั่งทุกวันนี้ และสิ่งนี้เองที่เป็นประเด็นที่ต้องอาศัยพลังทางปัญญาของผู้รวมรับรู้เหตุการณ์ในละครเพื่อช่วยกันพิจารณาแก้ไขต่อไปหรืออาจกล่าวได้ว่าเนื้อหาตามบทละครเรื่องนี้เป็นละครเพื่อการเรียนรู้มากกว่าละครปลุกใจให้รักชาติด้วยวิธีการกระตุ้นให้รู้สึกคล้อยตามไปในวิถีทางใดวิถีทางหนึ่ง นั่นคือสิ่งที่ปรีดีกระทำลงไปก็ใช่ว่าจะเป็นสิ่งที่ถูกต้องเสียทั้งหมด

หากแต่ในการตีความเพื่อการจัดแสดงนั้นมีผลต่อภาพลักษณ์ของตัวละครที่เปลี่ยนไป การแสดงครั้งที่ 4 โดยการกำกับของนิมิตร พิพิธกุลดูจะมีลักษณะที่แตกต่างไปจากแนวทางละครของเบรคชท์อยู่หลายประการโดยเฉพาะการตีความที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับ "การถอยห่าง"อันเป็นปัจจัยหลักของละครเอพิค ไม่ว่าจะเป็นในด้านของท่าทางการแสดงออกหรือ การถอยห่างในด้านของอารมณ์ หลายตอนที่ผู้จัดทำดูเหมือนว่าจะจงใจแสดงอารมณ์ความรู้สึกและสร้างภาพของปรีดีด้วยการเร้าอารมณ์ความสงสารและความเห็นใจ

นอกจากนั้นคำพูดและการแสดงที่ดูกระชับรวดเร็ว เร่งเร้า ซึ่งผู้กำกับอาจได้มาจากเทคนิคการละครแบบอื่น * อาจเป็นผลให้ " สาร "สำคัญของเรื่องที่กระตุ้นวิจารณญาณและเป็นส่วนสำคัญที่สุดสำหรับละครแบบเบรคชท์ดูจะมีน้ำหนักลดน้อยลงไป เห็นได้จาก ฉากหลายฉากที่มีลักษณะที่ส่งผลกระทบทางอารมณ์และหลายฉากก็จงใจจัดทำให้มีลักษณะแตกต่างจากแบบละครของเบรคชท์ เพื่อขยายกลุ่มคนดู เช่น ฉาก สาย สีมา ซึ่งเป็นฉากงานเลี้ยงที่ตัดตอนมาจากเรื่อง *ปีศาจ* ของเสนีย์ เสาวพงศ์ นั้น มีการให้แขกที่มาในงานเลี้ยง แสดงท่าทีกระแนะกระแหนนายสายสีมา มีการแต่งกายฟูฟ่าแสดงฐานะและมีท่าทีเหยียมหยามลูกชาวนาซึ่งเป็นผลในทางจูงใจให้เห็นใจหรือคิดเข้าข้างตัวละครอยู่มากกว่าการจะวางตัวเป็นกลาง กรณีนี้ ผู้กำกับกล่าวไว้เองว่า " *มีการจงใจที่จะขัดกับเบรคชท์อยู่ด้วย*" (นิมิตร พิพิธกุล,สัมภาษณ์ 12 พฤศจิกายน 2542) นั่นคือ การจัดแสดงละครเรื่องนี้ในครั้งล่าสุดดูจะมีการตีความที่ค่อนข้างโต้แย้งเบรคชท์อยู่บางประการ อาจจะเป็นเพราะผู้จัดทำต้องการปรับละครแบบเบรคชท์ให้มีลักษณะของละครแบบไทยที่คนไทยคุ้นชินมากขึ้นก็เป็นได้ เพราะผู้ชมคนไทยมักดูละครด้วยการมีอารมณ์ร่วมมากกว่าที่จะดูอย่างถอยห่างตามหลักการของเบรคชท์

4.4.4 ลักษณะผสมผสานในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*

ลักษณะพิเศษเฉพาะตัวประการหนึ่งของละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* คือ การผสมผสานดังที่เจตนา นาควัชระ (2530) กล่าวถึงละครเรื่องนี้ในการจัดแสดงครั้งแรกว่า *ละครเรื่องนี้หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน*

การผสมผสานในที่นี้มีอยู่อย่างหลากหลาย หากแต่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นหลักที่มองเห็นได้ชัดเจน ได้แก่

4.4.4.1 การผสมผสานลักษณะละครแบบ Dokumentary theatre

ลักษณะละครแบบ Dokumentary theartre หรือ Dokumentartheater เป็นแบบละครที่มีลักษณะของการรายงานเรื่องโดยอ้างอิงข้อมูลเอกสารจริงทั้งในรูปเอกสาร บันทึกจดหมาย กำหนดการ สถิติ การสัมภาษณ์ หนังสือพิมพ์ รูปถ่าย ฯลฯ โดยไม่มีการปรับแปลง

---

* ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์แนะนำกับผู้วิจัยว่าการแสดงของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว (โดยการกำกับการแสดงของ นิมิตร พิพิธกุล) ที่มีลักษณะการแสดง และการพูดบทที่ดูกระชับ รวดเร็วนี้น่าจะเป็นผลมาจากการใช้เทคนิคการแสดงของนักการละครชาวญี่ปุ่นที่ชื่อฮิเดกิซึ่งสร้างงานละครที่มีโครงเรื่องเข้าใจง่ายและใช้เทคนิคการพูดบทที่กระชับ รวดเร็ว ซึ่งนิมิตร พิพิธกุลเคยร่วมงานด้วยในการทำละครเรื่องยักษ์ตัวแดง ในกรณีนี้อาจไม่เหมาะที่จะใช้กับละครที่ให้ความสำคัญกับ"สาร"หรือเนื้อหาอย่างเรื่อง*คือผู้อภิวัฒน์*เท่าไรนัก

เนื้อหาข้อมูลส่วนใดซึ่งก็คือการนำเสนอเรื่องราวจากข้อมูลของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในรูปของศิลปะการละคร

พจนานุกรมภาษาเยอรมัน ได้อธิบายความหมายของคำว่า Dokumentar ไว้ดังนี้ *(....) um auszudruecken,dass bei der Behandlung des Themas nur Tatsachen enthalten sind (nichts Fiktives) ซึ่งก็คือ การนำเสนอเรื่องราวจากข้อมูลของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงเท่านั้น (โดยไม่มีสิ่งใดที่ไม่จริง)* (Langenscheids Grosswoerterbuch : 225) ดังนั้นละครแบบนี้จะไม่มีการแต่งเติมเสริมจินตนาการของผู้ประพันธ์แต่งอย่างใด

ผลงานละครชื่อ *มาร่า ซาด* (The Marrat/Sade) ของนักประพันธ์ชาวเยอรมันชื่อ เพเทอร์ ไวสล์(Peter Weiss) มีลักษณะของละครแนวนี้อย่างเด่นชัดที่สุด (ดู Innes,1979 : '165) ในขณะเดียวกัน ไวสล์ ก็ได้ใช้เทคนิคการทำให้แปลก ซึ่งเป็นเทคนิคการละครของเบรคชท์ด้วย เช่น การมีนักร้อง ลักษณะแบบคอรัส เพื่อแสดงให้เห็นเด่นชัดว่ามีลักษณะของละครที่เป็นละคร โดยที่นักร้องจะร้องเพลงแปลกๆ หรือทำท่าทางแปลกๆเพื่อให้ละครมีลักษณะไม่สมจริงไปพร้อมๆกับทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ตัวละคร

ลักษณะของละครที่นำเสนอข้อมูลจริงโดยไม่มีการแต่งเติมสอดแทรกจินตนาการของผู้แต่งเช่นนี้เป็นลักษณะของละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* อย่างเห็นได้ชัด เพราะผู้ประพันธ์นำเสนอชีวประวัติของปรีดี พนมยงค์ และประวัติศาสตร์ชาติไทย ด้วยการนำเสนอข้อมูลจริงแทบทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ข้อมูลจากข้อเขียนของ ปรีดี พนมยงค์ ข้อมูลจากข้อเขียนของบุคคลอื่นที่กล่าวถึง
ปรีดีหรือกระทั่งข้อมูลจากสมุดบันทึกหรือหนังสือพิมพ์ ตัวอย่างเช่น การให้ข้อมูลที่เป็นรายละเอียดของสถานที่ วัน เวลา เพื่อนำเสนอเหตุการณ์และพฤติกรรมของตัวละคร ดังนี้

บรรยาย *28 มิถุนายน 2475 คณะรัฐมนตรีชุดแรกของไทยได้เข้าบริหารงานครั้งแรก*

มโน : *นี่คืองบประมาณที่แก้ไขให้เข้าสู่ดุลยภาพ*

ปรีดี : *การเสนอให้ตัดเงินของพระบรมวงศานุวงศ์แต่อย่างเดียวไม่พอ เราจำเป็นที่จะต้องยกเลิกภาษีอากรที่เป็นภาระหนักชนิดขูดเลือดขูดเนื้อราษฎร*

(...)

บรรยาย 1 *11 กรกฎาคม*

บรรยาย 2 *ยกเลิกอากรนาเกลือ*

บรรยาย 1 *17 กรกฎาคม*

บรรยาย 2 ยกเลิกภาษีสมพัตสร

(...) (2530 : 48)

หากแต่ ละครเรื่องนี้ใช้กลวิธีการนำเสนอ แบบละครเอพิคและละครแบบเอพิคซึ่งเป็นละครแบบเล่าเรื่องนี้ก็ดูจะเอื้อต่อการให้ข้อมูลของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงได้อย่างดี ดังนั้นการผสมผสาน ละครแบบการอ้างอิงเอกสารข้อมูลของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงกับละครแบบเอเพิคจึงทำได้อย่างลงตัว

4.4.4.2 การผสมผสานวรรณกรรมต่างชาติ และวรรณกรรมไทย

ลักษณะเด่นประการหนึ่งของวรรณกรรมการละครเรื่องนี้คือ มีการใช้เทคนิคการตัดปะ (Collage)ในลักษณะที่นำเนื้อหาตอนหนึ่งของวรรณกรรมเรื่องอื่นมาใช้ผสมผสานกับเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เพื่อสร้างให้เกิดความหมายใหม่ ตัวอย่าง เช่นการผสมผสานเรื่องของไทยกับเรื่องที่นำมาจากวรรณกรรมต่างชาติอย่าง การนำบทละครของบูคเนอร์ เรื่อง วอยเซค(Woyzeck)มาใช้ในปฐมบทเพื่อสื่อความเชื่อมโยงกับตัวละครเอกในเรื่อง นั่นคือ เรื่องของเด็กกำพร้าคนหนึ่งที่ตัดสินใจหนีออกไปจากโลกเพื่อแสวงหาแสงสว่างนำกลับมายังโลก แต่กลับต้องพบกับความผิดหวัง ในกรณีนี้นอกจากเป็นการเชื่อมโยงเรื่องราวแล้ว ยังเป็นการเสริมเทคนิคการเล่าเรื่องตามแบบละครของเบรคชท์ด้วย

ส่วนการผสมผสานวรรณกรรมที่สร้างขึ้นใหม่กับวรรณกรรมไทยเรื่องอื่น คือการนำฉากหนึ่งจากเรื่อง *สี่แผ่นดิน* ของ ม.ร.ว. ศึกฤทธิ์ ปราโมทย์ และฉากหนึ่งจากเรื่อง *ปีศาจ* ของเสนีย์ เสาวพงศ์ มาใช้สลับฉาก เพื่อให้มีผลในการทำให้แปลกตามเทคนิคการละครของเบรคชท์ รวมทั้ง ยังสอดคล้องเชื่อมโยงกับเรื่องราวในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ตัวอย่าง เช่น การสลับฉากแม่พลอยเข้ามาในเรื่อง หลังจากที่ คณะราษฎร์ได้ดำเนินการเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทั้งนี้ก็เพื่อจะสื่อความหมายถึงมุมมองของคนในสังคมอีกมุมมองหนึ่งที่ขัดแย้งกับแนวคิดที่จะเปลี่ยนแปลงซึ่งก็คือการเสนอมุมมองของคนบางคนที่กลัวการเปลี่ยนแปลงในขณะเดียวกันกับที่กระตุ้นให้มีการฉุกคิดโต้แย้ง เช่น

เมื่อปรีดีกล่าวว่า *ยังมีคนบางคนที่กลัวการเปลี่ยนแปลง เหมือนกลัวภูตผีปีศาจ.. ข้าพเจ้าทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองเพื่อแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางเศรษฐกิจ... ข้าพเจ้าไม่เคยคิดเลยที่จะทำลายมนุษย์*

จากนั้นจึงสลับมาที่ฉากแม่พลอย คือ

ช้อย : *เร็วๆมานี่ แม่พลอย*

เพิ่ม : *แม่พลอยๆ เกิดเรื่องใหญ่แล้ว*

พลอย : *อะไรกันคุณหลวง เกิดเรื่องอะไรกัน*

เพิ่ม : *เกิดกบฏขึ้นแล้ว*

พลอย : *ตายจริง*

(...)

จะทำอย่างไรกับนายหลวง จะฆ่าเจ้าให้หมดหรือ

เพิ่ม : *ฉันเองก็ไม่รู้ ฉันว่าไม่มีใครรู้ทั้งนั้น ว่าจะเป็นอย่างไรกันต่อไป*

(...) (2530 : 42)

หรือการนำฉากของนายสายสีมา มานำเสนอในเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ก็เป็นไปเพื่อให้มีความแปลกและเป็นการกระตุ้นให้มีการฉุกคิดโต้แย้งเช่นกัน เพราะฉากนี้เป็นฉากที่เจ้าคุณพยายามกล่าวบริภาษ สายสีมาท่ามกลางผู้คน แต่สายสีมาก็ตอบโต้กลับ ซึ่งเป็นประเด็นความขัดแย้งที่เชื่อมโยงกับเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ได้อย่างดี

ฉากปีศาจ (บรรยากาศงานเลี้ยง) สายกับเล็กเข้ามา

เล็ก : *เข้ามาซิสาย คุณพ่อคะ นี่สาย สีมาเพื่อนของเล็กค่ะ*

เจ้าคุณ : *ที่ฉันจัดเลี้ยงขึ้น ก็เพื่อเราจะได้มาชุมนุมกันเพื่อมีโอกาสรู้จักคนๆนี้ จะเรียกว่าเป็นการเลี้ยงให้แก่คนๆนี้ก็เรียกไม่ได้ เพราะเป็นการให้เกียรติสูงเกินไป รู้จักกับเขาเสียซิ นายสาย นามสกุล สีมา เป็นลูกชาวนา*

ญ 1 : *มิน่า ฉันได้กลิ่นสาบที่ไหน*

(...)

เจ้าคุณ : *เขาว่าสมัยนี้เป็นสมัยเสรีภาพ สมัยนี้ใครจะทำอะไรก็ได้โดยไม่ต้องด้วยขนบธรรมเนียมประเพณี .....เสรีภาพจะมีอยู่ที่ไหนก็ช่าง แต่ไม่ใช่ภายในบ้านนี้ ยายเล็กเป็นลูกสาวเจ้าคุณ ไม่ใช่ผู้หญิงริมถนน สำหรับคนที่ ต้องการจะลอกครอบตัวเองเพื่อเป็นผู้ดีกับเขาบ้างนั้น ไม่มีหวังว่ามันจะเป็นไปได้ (...)*

สาย : *ผมมีความภูมิใจสูงสุดในวันนี้เองที่เกิดเป็นมาลูกชาวนา..ที่จะน้อยอกน้อยใจในโชคชะตาที่มิได้เกิดมาในที่สูง ในสายเลือดเพราะ*

นั่นมันเงื่อนไขที่คนเราสร้างขึ้นมา สภาพเช่นนั้นมันไม่ยืนยง คงทนอะไรและมัน เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาที่ไม่เคยหยุดนิ่ง ...ผมเป็นปีศาจที่กาลเวลาได้สร้างขึ้นมาหลอกหลอนคนที่อยู่ในโลกเก่า ความคิดเก่า

(2530 : 55-59)

ลักษณะการผสมผสานเช่นนี้เป็นเทคนิคที่เกิดจากการประยุกต์แบบละครของเบรคชท์ดังที่กล่าวมาแล้วนั่นเอง

4.4.4.3 การผสมผสาน การเล่นพื้นบ้านของไทย

การเล่นดังกล่าวนี้คือ รีรีข้าวสาร ซึ่งเป็นการเล่นของเด็กไทยซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีของคนไทย กรณีของการสื่อความหมายได้เด่นชัดจะปรากฏอยู่บนเวทีละคร เพราะการเล่นนี้ใช้สื่อความหมายถึงการสลับผิดเปลี่ยน หมุนเวียนกันครองอำนาจทางการเมืองในสังคมไทยดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้ว

ลักษณะเช่นนี้ก็เป็นไปเพื่อให้มีความแปลกพร้อมๆไปกับเป็นการสื่อความหมายเชื่อมโยงกับเรื่องราวและเหตุการณ์ในสังคมไทย เช่นกัน

4.4.5 ปฏิกิริยาของผู้ชมและนักวิจารณ์

ในการจัดแสดงครั้งแรก ประเด็นหลักๆที่มีผู้กล่าวถึงละครเรื่องนี้ คือ ละครเรื่องนี้เป็นละครที่เข้มข้นทั้งทางอารมณ์และความคิดและเป็นละครที่สามารถนำเทคนิคการละครของเบรคชท์มาพัฒนาต่อได้ประสบความสำเร็จ ในกรณีนี้มีผลโดยตรงตามหลักการละครของเบรคชท์ โดยเฉพาะในแง่ของละครชวนคิดเพราะมีการทิ้งประเด็นปัญหาเป็นการบ้านให้ผู้ชมร่วมพิจารณาไปพร้อมๆกับที่มีความเข้มข้นทางอารมณ์ที่ไม่ใช่การจงใจให้รู้สึกคล้อยตาม (ดู เจตนา นาควัชระ, 2530 : 84-88) นอกจากนั้นละครเรื่องนี้ยังถูกกล่าวถึงในฐานะที่เป็นความแปลกใหม่ทางการละคร แม้ว่าอันที่จริง *คือผู้อภิวัฒน์ จะไม่ใช่งานศิลปะที่จะอ้างตัวเองว่าเป็นจุดเริ่มต้นหรือจุดกำเนิดของทิศทางใหม่* (2530 : 86) ก็ตามกล่าวคือละครเรื่องนี้มีความแปลกใหม่ที่โดดเด่นและทำให้มีละครที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉากแต่เน้นที่การเคลื่อนไหวทางร่างกายแพร่หลายตามมาอีกมาก หากแต่การแพร่หลายนี้ดูจะไม่ได้เกิดจากกระแสละครตามหลักการของเบรคชท์เซียน (Brechtian) แต่น่าจะเป็นเรื่องของรูปแบบทางการละครที่แปลกใหม่มากกว่า

เพราะผู้ชมส่วนใหญ่ไม่ได้มีความเข้าใจหลักการละครของเบรคซท์แบบถอยห่างมากนัก นั่นสะท้อนให้เห็นได้ว่า คนไทยให้ความสนใจกับรูปแบบมากกว่าหลักการ

ในการจัดแสดงครั้งที่ 2 ก็ยังเป็นละครที่สร้างความประทับใจได้อยู่ แต่ก็มีผู้วิพากษ์วิจารณ์ไว้ว่า มีการตีความที่เน้นความเข้มข้นและความรุนแรงของเหตุการณ์และมีการเสริมมิติเชิงวีรบุรุษมากเกินไป กล่าวคือ พระเอกในเรื่องกลายเป็นพระเอกที่เร้าอารมณ์ ความสงสาร และความเห็นใจ และมีลักษณะวิพากษ์ตัวละครตัวอื่นซึ่งเป็นบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ ลักษณะเช่นนี้ทำให้ละครกลายรูปไปในแนวของการกระตุ้นความรู้สึกแทนที่จะปลุกวิจารณญาณ

ส่วนการแสดงครั้งล่าสุดซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษา (ภาคสนาม) เกี่ยวกับปฏิกิริยาของผู้ชมโดยตรง โดยใช้กรณีของการตระเวนจัดแสดงละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* เป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยพบว่า ผู้ชมมักกล่าวถึงละครเรื่องนี้ในประเด็นต่างๆดังนี้

1.เป็นละครสำหรับการศึกษาเรียนรู้ประวัติศาสตร์ของชาติรวมทั้งชีวประวัติของปรีดี

2.เป็นละครที่มีรูปแบบแปลกใหม่

3.เป็นละครที่เข้มข้นทางอารมณ์

ประเด็นที่น่าสนใจ คือ ผู้ชมส่วนใหญ่ โดยเฉพาะในภูมิภาคต่างๆ มักกล่าวถึงละครเรื่องนี้ว่ามีกลวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่ไปกว่าละครที่คุ้นชินทั่วไป ในกรณีนี้มีข้อสังเกตว่าประเด็นในเรื่องของละครชวนคิด(จากการถอยห่าง) ซึ่งเป็นหลักการสำคัญของละครแบบเบรคซท์ ไม่ค่อยมีผู้ชมกล่าวถึง นอกจากนั้นยังจะเห็นได้ว่าประเด็นของรูปแบบมีความเด่นชัดกว่าเรื่องของ แนวทางหรือปรัชญาทางการละครตามแนวทางของเบรคซท์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการกระตุ้นให้คิด พิจารณามากกว่าคล้อยตาม ซึ่งก็คือละครเรื่องนี้มีการนำเสนอด้วยรูปแบบที่มีลักษณะของการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ หรือการสื่อความหมายด้วยท่าทางผสมผสานกับเทคนิคการเล่าเรื่องหรือการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมโดยตรงมากกว่าที่จะสื่อ "สาร" หรือ "แนวคิด" ของเรื่องด้วยบทพูดอย่างเต็มที่

ในการแสดงครั้งที่ 4 และการตระเวนจัดแสดงไปในภูมิภาคต่างๆนั้น การพูดบทด้วยจังหวะลีลาที่ขึงขัง กระชับรวดเร็ว อาจเป็นผลให้ 'สาร" ซึ่งเป็นแก่นสำคัญของเรื่องดูด้อยไปกว่ารูปแบบ

ผู้ชมละครส่วนหนึ่งซาบซึ้งกับการดูละครเรื่องนี้และกล่าวว่าเป็นละครที่ทำให้รู้สึกเศร้าสะเทือนใจ กรณีนี้ขัดกับหลักการละครของเบรคซท์อย่างเด่นชัด เพราะเบรคซท์ ไม่ต้องการให้ละครส่งผลกระทบทางอารมณ์ หรือเกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์ถึงระดับนั้น นิมิตร พิพิธกุล (2542) เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า ปฏิกิริยาของผู้ชมคนไทยส่วนหนึ่งในการแสดงที่ประเทศสวีเดน

สร้างความประหลาดใจให้มาก เพราะผู้ชมรู้สึกสะเทือนใจกับเรื่องราวถึงขั้นหลั่งน้ำตาด้วยความรู้สึกว่าสงสารประเทศไทย กรณีนี้ส่วนหนึ่งอาจเป็นผลมาจากการมีประสบการณ์ร่วมก็เป็นได้เพราะคนไทยที่นั่นส่วนหนึ่งได้เคยมีประสบการณ์ร่วมอยู่ในเหตุการณ์ตุลาคม 2516 และตุลาคม 2519 มาแล้ว

ฉากที่จะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามอยู่มาก น่าจะเป็น ฉากพูนศุข.... ความรัก และฉากเหตุการณ์ 14 ตุลา และ 6 ตุลาซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครเอกต้องพลัดพรากจากครอบครัว และฉากการต่อสู้ของปวงชนตามลำดับ แม้ว่าจะมีการแสดงโดยสลับบทบาทให้ตัวละครเปลี่ยนจังหวะมาเป็นผู้เล่าเรื่องเพื่อสกัดกั้นอารมณ์อยู่ด้วยก็ตาม

นอกจากนั้นยังมีประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือ การจัดแสดงเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ที่สวีเดนสะท้อนให้เห็นถึงปฏิกริยาของผู้ชมที่น่าศึกษา เพราะผู้วิจัยได้รับการบอกเล่าว่าการจัดแสดงที่นั่นได้รับการต้อนรับอย่างดีจากคนไทย หรือแม้กระทั่งสื่อมวลชนในท้องถิ่น ซึ่งเป็นชาวสวีเดน ดังจะเห็นได้ว่ามีสื่อมวลชนเขียนบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ไว้ในทำนองที่ชื่นชมอยู่หลายฉบับทั้งๆ ที่จัดแสดงเป็นภาษาไทย (โดยมีหนังสือฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษใช้ประกอบ) ลักษณะเช่นนี้อาจเกิดจากรูปแบบทางการละครและลีลาท่าทางการแสดงเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นเหตุให้สามารถสื่อสารกับคนทั่วไปได้โดยตรง แม้จะต่างชาติ ต่างภาษา

ในขณะเดียวกันบทเพลงก็เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่สื่อสารกับคนไทยได้โดยไม่รู้สึกว่าเป็นการขัดจังหวะ กล่าวคือเทคนิคเรื่องการใช้บทเพลงเป็นส่วนที่สามารถนำมาประยุกต์กับละครไทยได้ดีเพราะคนไทยคุ้นชินอยู่กับละครที่มีเพลงคั่นระหว่างการแสดงอยู่แล้ว

กล่าวได้ว่า เรื่อง*คือผู้อภิวัฒน์ 2475* มีการตีความที่ค่อนข้างโต้แย้งละครตามแบบฉบับของเบรคชท์และมีการเสริมบทบาทของวีรบุรุษ

4.4.6. ผลกระทบของการนำทฤษฎีละครของเบรคชท์มานำเสนอในรูปวรรณกรรมการละครและละครไทย

การนำละครแบบเอพิคของเบรคชท์มาใช้ในสังคมไทยส่งผลต่อวรรณกรรมการละครและละครไทยทั้งในเรื่อง เนื้อหา รูปแบบ และแนวทางละคร กล่าวคือ เนื้อหาของละครให้ความสำคัญกับการนำเสนอปัญหาและความเป็นไปทางสังคมการเมืองที่มุ่งเน้นการคิดพิจารณา รูปแบบของละครมีลักษณะที่ไม่ให้ความสำคัญกับความสมจริงหรือการสร้างภาพลวงที่สมจริงทางการละคร หากแต่มุ่งเน้นในลักษณะของการมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูโดยตรงมากกว่า แนวทางหรือปรัชญาทางการละครมีลักษณะที่กระตุ้นให้คิดพิจารณามากกว่ากระตุ้นความรู้สึกคล้อยตามรวมทั้งกระตุ้นจิตสำนึกทางสังคมซึ่งย่อมส่งผลกระทบต่อสังคมไทย

โดยตรง แต่จากการศึกษา เรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ 2475* แสดงให้เห็นว่าผลกระทบสำคัญที่เห็นเด่นชัดที่สุด น่าจะเป็นเรื่องของรูปแบบทางการละคร โดยเฉพาะการประยุกต์แบบละครที่เป็น "ละคร" หรือ แบบละครที่ไม่ให้ความสำคัญกับความสมจริงมาสร้างเป็นละครไทยที่เน้นหนักในการเล่าเรื่อง การนำเสนอลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวและการสื่อความหมายด้วยภาพแทนการแสดงบทบาทอย่างสมจริง

สังเกตได้ว่า ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* เป็นละครที่มีลักษณะพิเศษเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอยู่ จากการประยุกต์และผสมผสาน นั่นคือ ละครเรื่องนี้เป็นละครที่ไม่มีฉาก แต่ใช้องค์ประกอบทางร่างกายของนักแสดงและท่าทางการเคลื่อนไหวเป็นฉาก มีการจัดตำแหน่งยืนและการเคลื่อนไหวสลับสับเปลี่ยนไปในแต่ละฉาก ฉากการต่อสู้ที่ต้องใช้รถถังก็ไม่จำเป็นต้องมีรถถังจริงเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากหากแต่มีนักแสดงนั่นเองที่รับบทบาทเป็นรถถัง กรณีนี้น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากหลักการละครของเบรคชท์ที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉากหรือการแสดงบทบาทอย่างสมจริง ผนวกกับการผสมผสานละครแบบ Poor Theatre ของโกรโทสกี้ ซึ่งมีลักษณะที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉากและการแต่งกายที่เหมือนจริงนั่นเอง

นอกจากนั้นยังจะเห็นได้ว่า ลักษณะการแสดงที่ไม่ให้ความสำคัญกับฉาก แต่ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดง เช่นนี้ พระจันทร์เสี้ยวการละครเคยใช้มาแล้วในการแสดงเรื่อง*นี่แหละโลก* เช่นฉากการต่อสู้ (การปะทะ) กันระหว่างกลุ่มนายทุนและกลุ่มผู้ใช้แรงงานในเรื่อง *นี่แหละโลก* นั้น เทียบเคียงได้กับฉากคล้องแขนเดินไปข้างหน้าพร้อม ๆ กับร้องเพลง "สู้ไม่ถอย"ของผู้แสดงที่สื่อความหมายถึงการต่อสู้กันระหว่างทหารกับเหล่านักศึกษาปัญญาชน ในเหตุการณ์ 14 ตุลาและ 6 ตุลาของเรื่องนี้

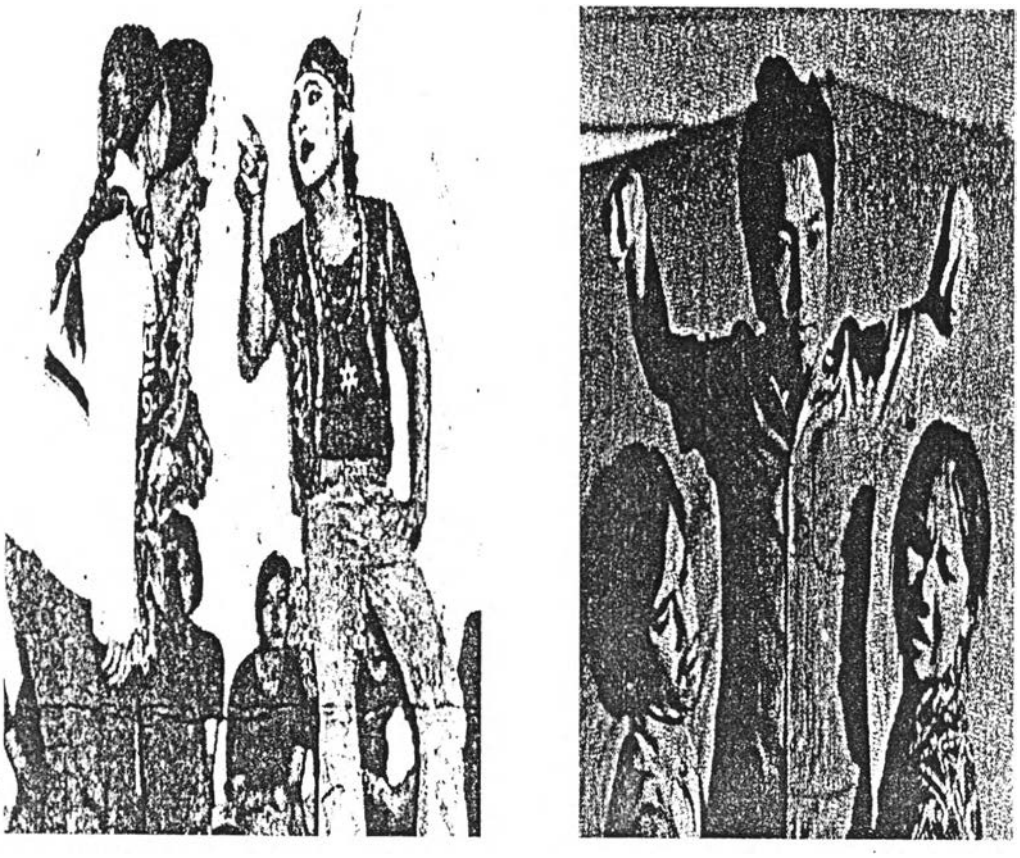
หลักการแบบวิภาษวิธีเองก็ดูเหมือนว่าจะถูกนำมาปรับใช้ในลักษณะท่าทางการจัดแสดงที่เป็นแบบหยุดจังหวะและตัดสลับบทบาทโดยฉับพลันเสมือนมีแรงปะทะอยู่ตลอดด้วย

จากการศึกษาข้อมูล บทวิจารณ์และบทสัมภาษณ์ผู้ที่เคยชมละครเรื่องนี้ ในปี พ.ศ.2530 พบว่าการแสดงละครเรื่องนี้เป็นครั้งแรก นับเป็นความแปลกใหม่ของวงการละครอยู่มาก และได้สร้างกระแสละครแบบที่ไม่ให้ความสำคัญกับ ฉาก การแต่งกาย หรือท่าทีการแสดงอย่างสมจริงต่อมา หากแต่ก็มิได้เป็นการปลุกกระแสละครตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างเต็มรูปแต่มีลักษณะที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบมากกว่า ส่วนประเด็นที่ว่าด้วยหลักการละครตามแบบของเบรคชท์นั้นดูจะไม่โดดเด่นเท่าประเด็นที่ว่าด้วยรูปแบบ

เห็นได้ว่าคนไทยให้ความสนใจในเรื่องรูปแบบมากกว่าหลักการหรือปรัชญาทางการละคร เพราะคนไทยนั้นคุ้นชินกับละครที่สร้างอารมณ์ความรู้สึกร่วมมากกว่าการถอย

ห่าง และนี่ก็เป็นประเด็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งของการนำละครตามทฤษฎีของเบรคซท์มาใช้ในสังคมไทย

ภาพที่ 1 : แบร์ทอลท์ เบรคชท์



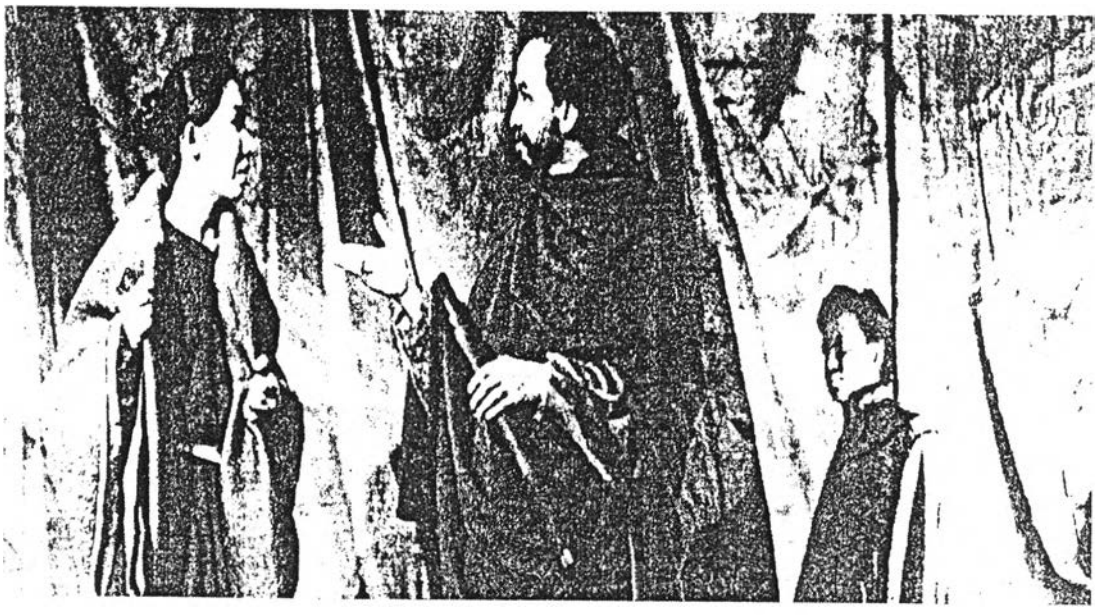
ภาพที่2: ภาพจากการแสดงเรื่อง*นี่แหละโลก*

ภาพที่ 3: สูจิบัตรละครเรื่อง*โอเปร่ายาจก*

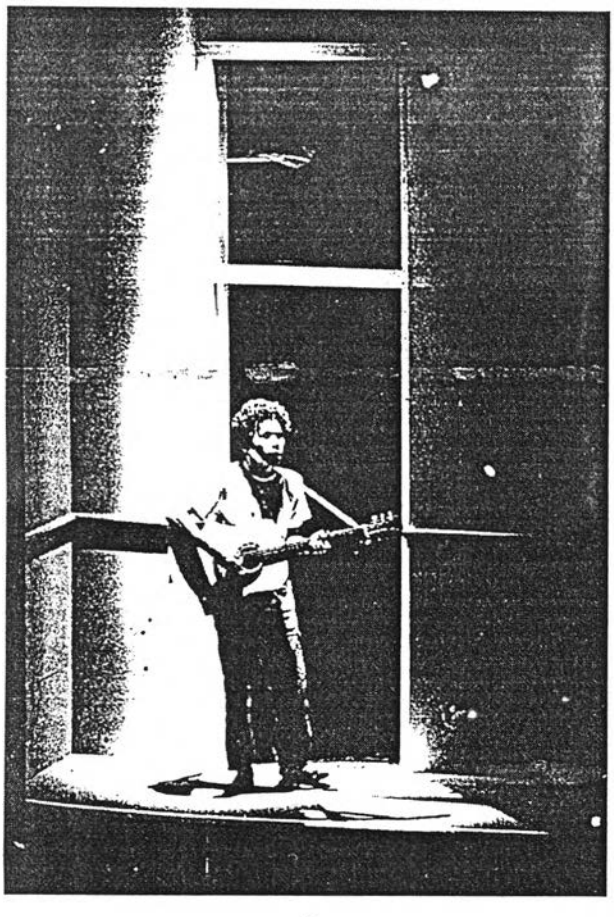
ภาพที่4: ภาพจากการแสดงเรื่อง *แม่ค้าสงคราม*

ภาพที่ 5 : เทวดาสามองค์จากเรื่อง *คนดีที่เสฉวน*

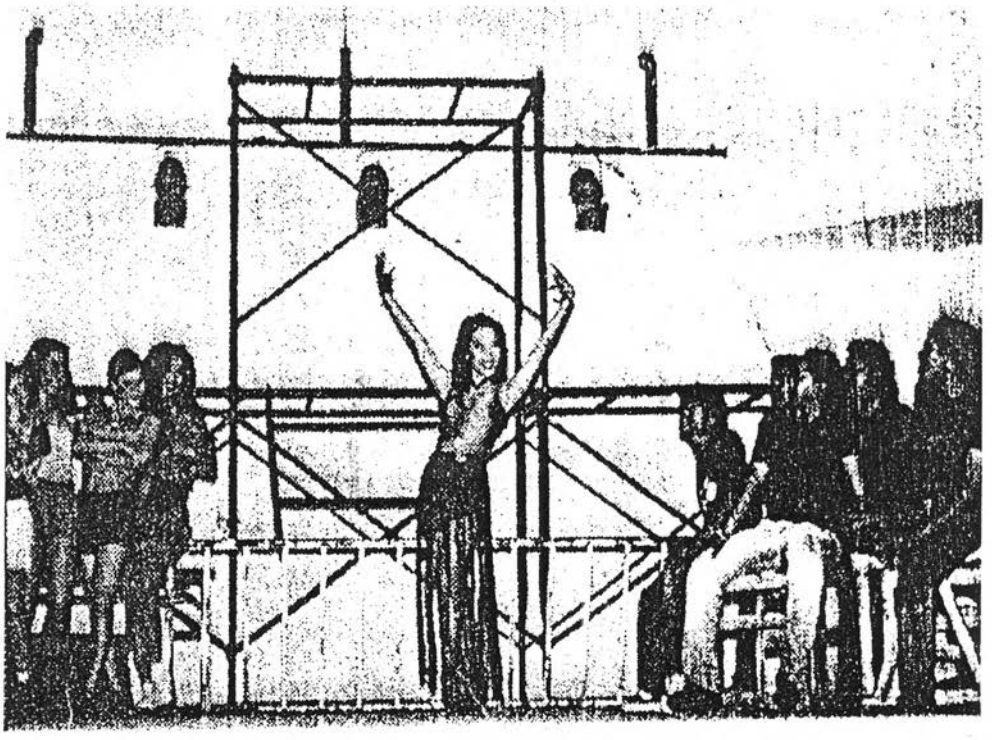
ภาพที่6: ยังซันและเซนเตจาก เรื่อง *คนดีที่เสฉวน*



ภาพที่ 7: ภาพจากการแสดงละครเรื่อง*กาลิเอโอ*

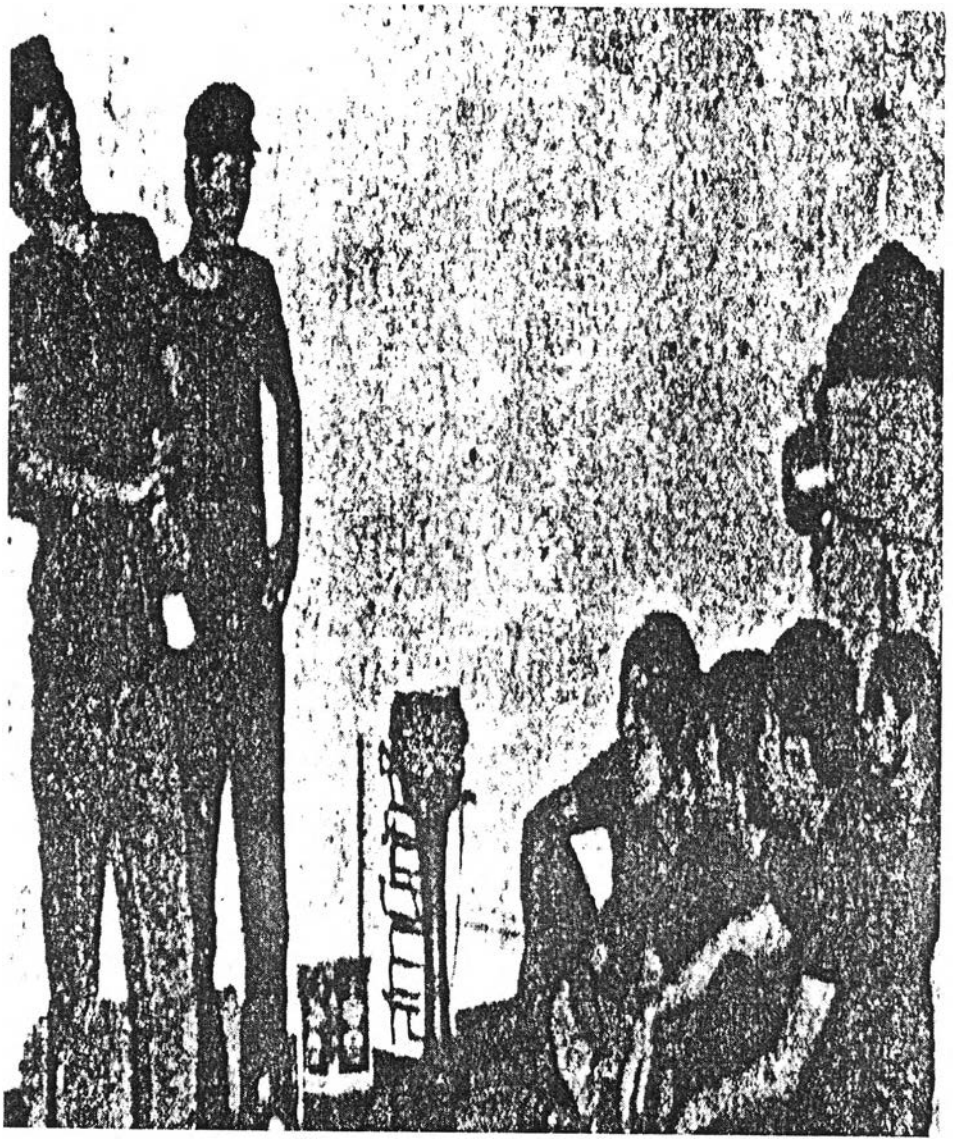


ภาพที่ 8: สุรชัย จันทิมาธรในละครเรื่อง *กาลิเลโอ*

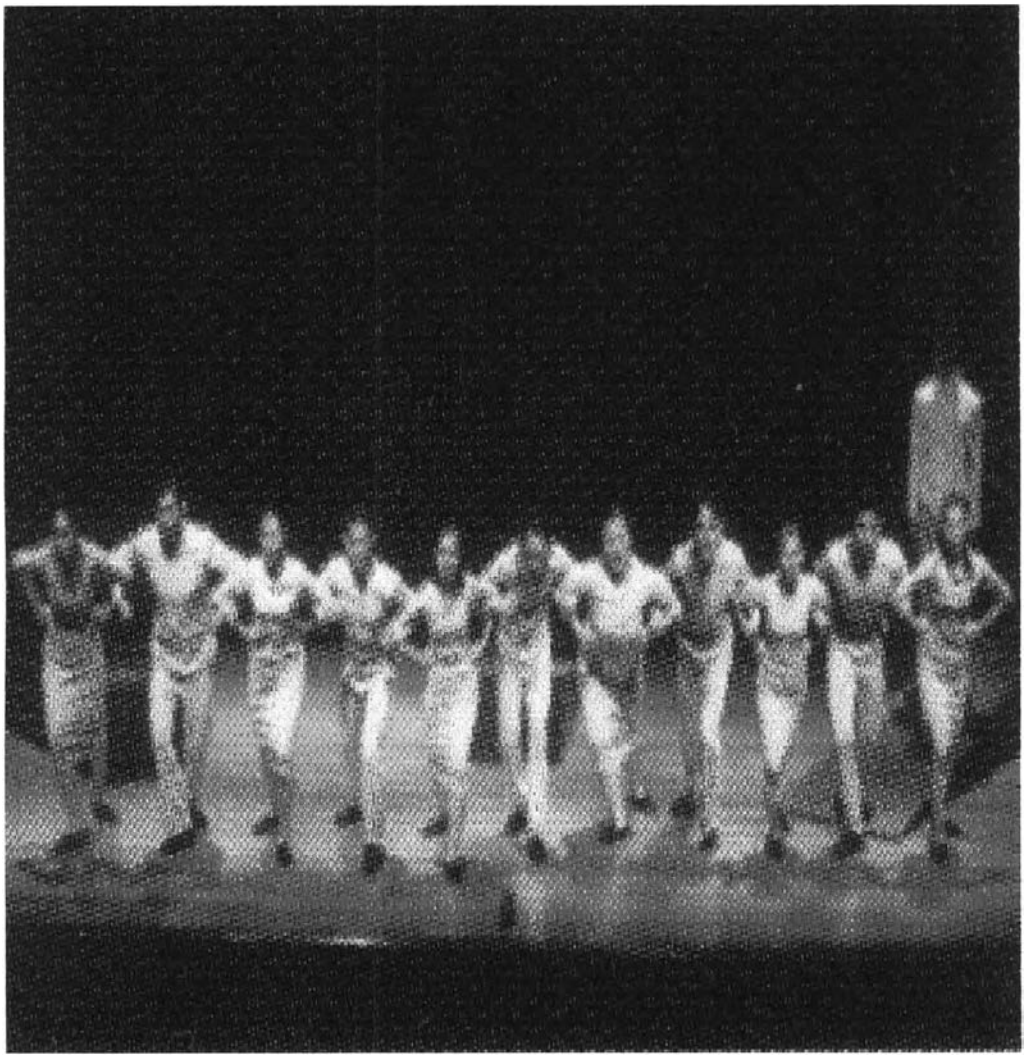


ภาพที่ 9-10 : ภาพเมื่อครั้งที่มีการแสดงละครเรื่อง *คนเท่ากับคน (ไม่เท่ากับช้าง)* เมื่อปี2538

ภาพที่ 11: ภาพงานเลี้ยงส่งดร.นอร์แบรท์ ไมเออร์ (ผู้กำกับการแสดงเรื่อง *นี่แหละโลก* เมื่อปีพ.ศ.2519



ภาพที่12: กลวิธีการสดงเรื่อง*นี่แหละโลก* ซึ่งนักแสดงเป็นทั้งผู้แสดงและผู้ชมไปพร้อม ๆ กัน



ภาพที่ 13 : การแสดงละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์ 245-75*

ฉาก14 ตุลาและ6 ตุลา