ได้รับบทความ Received 05/03/2025
แก้ไขบทความ Revised 11/09/2025
ตอบรับบทความ Accepted 17/09/2025

07

สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนในการละคร

Aesthetics of Resistance in Theatre

ภาสกร อินทุมาร[1]
Pasakorn Intoo-Marn[2]

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ดร., สาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
[2] Assistant Professor, Dr., Department of Theatre and Performance Practice, Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasat University, Thailand (E-mail address: pintoomarn@gmail.com)

บทคัดย่อ

“สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืน” เป็นชื่อนวนิยายขนาดยาวที่เขียนโดย ปีเตอร์ ไวส์ (Peter Weiss) จิตรกรและนักเขียนชาวเยอรมัน โดยเรื่องราวในนวนิยายเกิดขึ้นระหว่างปี 1937–1942 อันเป็นช่วงเวลาที่กล่าวกันว่าเป็นช่วงเวลาที่มืดมนที่สุดในยุโรป นวนิยายเล่มนี้เป็นทั้งการสำรวจประวัติศาสตร์ทาง การเมืองและอุดมการณ์ รวมทั้งเป็นงานว่าด้วยทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ โดยในสังคมไทย ผู้ที่เริ่มใช้คำนี้คือ ถนอม ชาภักดี นักวิชาการและนักปฏิบัติการศิลปะ โดยเขาหมายถึงการที่ทุกคนมีสิทธิมีเสรีภาพในการแสดงออกและในเมื่อรัฐเอาศิลปะเป็นเครื่องมือทางการเมือง ศิลปินฝ่ายประชาชนก็มีสิทธิ์ที่จะใช้ศิลปะเพื่อการต่อต้านขัดขืน

ในการละครก็มีการใช้สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนมาอย่างยาวนาน ไม่ว่าจะเป็นละครสุขนาฏกรรมในยุคกรีกเรื่อง Lysistrata ของ Aristophanes ละครเรื่อง A Doll’s House ของ Henrik Ibsen ในศตวรรษที่ 19 ละครโศกนาฏกรรมกรีกเรื่อง Antigone ที่ถูกดัดแปลงโดย Jean Anouilh และ Bertolt Brecht ให้เข้ามาอยู่ในบริบทของการต่อสู้ทางการเมืองในยุโรป มาจนถึงการเกิดขึ้นของแนวคิดและปฏิบัติการว่าด้วย “การละครของผู้ถูกกดขี่” (Theatre of the Oppressed) ของ Augusto Boal ในศตวรรษที่ 20 บทความนี้จึงเป็นความพยายามเบื้องต้นในการแสดงให้เห็นถึงบทบาทของการละครในมิติดังกล่าว รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงว่าการละครได้มีการใช้สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนมาอย่างยาวนาน

คำสำคัญ : สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืน การละคร

Abstract

“Aesthetics of Resistance” is the title of a long novel written by Peter Weiss, a German painter and writer. The story in the novel takes place between 1937—1942, a period often referred to as the darkest time in Europe. This novel is both an exploration of political history and ideology, as well as a work on aesthetic theory. In the Thai context, the person who first introduced this term was Thanom Chapakdee, an academic and art activist. He used it to refer to the belief that everyone has the right and freedom to express themselves. Since the state uses art as a political tool, the people’s artists also have the right to use art as a form of resistance.

In theatre, the aesthetics of resistance have long been employed—ranging from the Greek comedy Lysistrata by Aristophanes, the 19th century play A Doll’s House by Henrik Ibsen, the Greek tragedy Antigone, which was adapted by Jean Anouilh and Bertolt Brecht into the context of political struggle in Europe, to the emergence of the concept and practice of "Theatre of the Oppressed" by Augusto Boal in the 20th century. This article is thus a preliminary attempt to highlight the role of theatre within this framework, and to demonstrate that theatre has long employed the aesthetics of resistance.

Keywords : Aesthetics of Resistance, Theatre

บทนำ

“สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืน” (Aesthetics of Resistance) เป็นชื่อนวนิยายขนาดยาวที่เขียนโดย ปีเตอร์ ไวส์ (Peter Weiss) ผู้เป็นทั้งจิตรกรและนักเขียนชาวเยอรมัน (ชื่อนวนิยายเรื่องนี้ในภาษาเยอรมันคือ Die Ästhetik des Widerstands) ไวส์ตีพิมพ์นวนิยายเรื่องนี้ระหว่างปี 1975 ถึง 1981 โดยเรื่องราวในนวนิยายเกิดขึ้นระหว่างปี 1937—1942 อันเป็นช่วงเวลาที่กล่าวกันว่าเป็น “เที่ยงคืนแห่งศตวรรษ” (midnight in the century) หรือช่วงเวลาที่มืดมนที่สุดในยุโรป ผู้เขียนเล่าถึงเหตุการณ์ล่มสลายทางการเมืองต่าง ๆ เช่น ความพ่ายแพ้ของฝ่ายซ้ายในสงครามกลางเมืองที่สเปน การยึดครองเชคโกสโลวาเกีย การล่มสลายของฝรั่งเศส ฯลฯ ผ่านมุมมองของผู้บรรยายและเครือญาติที่หลบหนีลัทธินาซี โดยที่นวนิยายเล่มนี้เป็นทั้งการสำรวจประวัติศาสตร์ทางการเมืองและอุดมการณ์ รวมทั้งเป็นงานว่าด้วยทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นความพยายามของไวส์ในการทำความความเข้าใจมุมมองทางการเมืองของตนเองที่ก่อร่างขึ้นจากประสบการณ์ชีวิตของเขา (Pollen, 2025)

ในบริบทของการศึกษาศิลปะ สุนทรียศาสตร์เกี่ยวโยงอยู่กับวิชาปรัชญา (philosophy) และปรัชญาศิลปะ (philosophy of art) ที่ตั้งคำถามว่า “อะไรคือศิลปะ” และเพราะเหตุใดเราจึงให้คุณค่าต่อศิลปะ” (Graham, 1997) โดยในการศึกษาสุนทรียศาสตร์นั้น สุพจน์ จิตสุทธิญาณ (2564) กล่าวว่าเกิดขึ้นครั้งแรกในศตวรรษที่ 18 โดยสุนทรียศาสตร์ประกอบด้วย 2 ส่วนหลัก คือ ปรัชญาของความงาม (beauty) และปรัชญาของรสนิยม (taste) อย่างไรก็ดี Srinivansan (1972 อ้างใน จี ศรีนิวาสัน, 2545) ระบุว่า แม้เนื้อหาของสุนทรียศาสตร์จะว่าด้วยความงาม แต่นิยามว่าด้วยความงามก็ยังไม่เป็นที่ยุติและผู้สร้างงานศิลปะก็ไม่ค่อยสนใจที่จะนิยามว่าความงามคืออะไร พวกเขามุ่งสร้างสรรค์งานตามสัญชาตญาณของตน ด้วยเหตุนี้เอง การพิจารณามิติทางสุนทรียศาสตร์จึงเป็นการยกระดับการสร้างสรรค์งานศิลปะที่เป็นไปตามสัญชาตญาณให้เป็นการสร้างสรรค์งานในเชิงปัญญา ซึ่งก็คือการเริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามที่ว่า “เพราะเหตุใดเราจึงสนใจศิลปะ” และ “เราสร้างงานศิลปะไปเพื่ออะไร”

คำถามทั้งสองข้างต้นมีความหมายต่อแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนเป็นอย่างมาก เพราะสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนถูกให้ความหมายว่าเป็นหนทางในการใช้ศิลปะและกิจกรรมทางศิลปะเพื่อท้าทายอำนาจครอบงำ (dominant power) ความหมายที่ว่านี้สะท้อนให้เห็นว่าศิลปินสร้างงานศิลปะไปเพื่ออะไรและเหตุแห่งความสนใจในศิลปะก็คือการมองเห็นว่าศิลปะมีพลังในการท้าทายอำนาจครอบงำที่ว่านั้น

ในบริบทของการขับเคลื่อนศิลปะในสังคมไทย ผู้ที่นำแนวคิดสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนมาใช้เป็นคนแรกก็คือ ถนอม ชาภักดี นักวิจารณ์ศิลปะ อดีตอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้ซึ่งเรียกตนเองว่า “นักปฏิบัติการ

ทางศิลปะ” เขาเคยกล่าวไว้ว่า

> “aesthetics of resistance การต่อต้านทางรสนิยม การต่อต้านต่อการครอบงำ มันมีมาตลอด ศิลปะการต่อต้านมันต่อต้านตัวกลุ่มมันเองตลอด อย่างงาน Romantic ก็ถูกต่อต้านด้วยงาน Realism งาน Expressionism งาน Abstract ถูกต่อต้านด้วยงาน Dada Surrealism พวกนี้ แต่ที่ชัดเจนที่เกิดขึ้นในกระบวนการทางการเมืองก็คือลักษณะการเกิด aesthetics of resistance ซึ่งแปลเป็นไทยว่าสุนทรียศาสตร์แห่งการต่อต้าน นี่คือการต่อต้าน และเมื่อรัฐไม่สามารถควบคุม aesthetics คนได้ มันก็จำเป็น ทุกคนมีสิทธิมีเสรีภาพในการแสดงออกในทุกอย่างที่ตัวเองต้องการ มันเป็น free will แล้วเป็นเจตจำนงแห่งเสรีแล้วนี่ แล้วคุณจะมาครอบครองเหมือนสมัยกลาง เหมือนสมัยอยู่เป็นทาสได้อย่างไร เพราะฉะนั้นลักษณะการต่อต้าน ในเมื่อรัฐเอาศิลปะเป็นเครื่องมือทางการเมือง เป็นกลไกขับเคลื่อนทางการเมือง ศิลปินเองหรือว่าประชาชนเองก็มีสิทธิ์ที่จะนำเสนอแนวคิดในการต่อต้าน อันนี้ถือเป็นเรื่องที่ปะทะกันมาตลอด”
>
> *ที่มา: ณัฐกร เวียงอินทร์ (2565) ใน https://www.thepeople.co/interview/politics/50051*

ผลพวงจากการรัฐประหารในปี 2557 และการยุบพรรคอนาคตใหม่ซึ่งเป็นพรรคที่เป็นความหวังคน คนรุ่นใหม่ ตลอดถึงการหายไปอย่างไร้ร่องรอยของ “หมุดคณะราษฎร” อันเป็นสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ได้ก่อให้เกิดการปฏิกิริยาต่อต้านจากประชาชน เกิดการชุมนุมเคลื่อนไหวของคนรุ่นใหม่ รวมทั้งมีการเรียกร้องให้มีการปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์ เกิด “คณะราษฎร 2563” และการชุมนุมทางการเมืองอย่างกว้างขวางทั้งในกรุงเทพและเมืองใหญ่ ๆ คนรุ่นใหม่จำนวนมากถูกจับกุมคุมขังและดำเนินคดี ในช่วงเวลานี้เองที่ศิลปินรุ่นใหม่กลุ่มหนึ่งได้รวมตัวกันในนามกลุ่ม “ศิลปะปลดแอก” (Free Arts) เรียกร้องให้คนทำงานศิลปะออกมาร่วมเคลื่อนไหวกับประชาชน รวมทั้งใช้กิจกรรมและกระบวนการทางศิลปะเพื่อสื่อสารประเด็นการเคลื่อนไหวกับสาธารณะและสร้างการมีส่วนร่วมทางศิลปะในการชุมนุมทางการเมือง ซึ่งเมื่อมองผ่านแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืน การใช้กิจกรรมทางศิลปะดังกล่าวก็มีลักษณะของการต่อต้านขัดขืนด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ ถนอม ชาภักดี ผู้เปิดประเด็นสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนในสังคมไทย ก็ได้จัดนิทรรศการศิลปะที่สะท้อนให้เห็นถึงการต่อต้านขัดขืนต่ออำนาจครอบงำหลายครั้งในหลายพื้นที่ อาทิ Khon Kean Manifesto, Ubon Agenda, วาระวาริน โดยเป็นการจัดแสดงงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะที่ถูกทิ้งร้าง เช่น อาคารร้าง โรงเรียนร้าง ที่ประชาชนทั่วไปสามารถ

เข้าถึงได้ง่าย ทั้งนี้ การจัดนิทรรศการศิลปะในพื้นที่ลักษณะดังกล่าวก็มีนัยของการต่อต้านอำนาจของภัณฑารักษ์ที่จัดวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะไว้อย่างสูงส่ง และจัดนิทรรศการศิลปะในห้องสี่เหลี่ยมในอาคารหอศิลป์ที่มีความห่างไกลจากการเข้าถึงของประชาชน

ก่อนที่จะเกิดการเคลื่อนไหวของคนทำงานศิลปะและแนวคิดสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนตามที่กล่าวถึงข้างต้น ได้มีแนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” เกิดขึ้นในสังคมไทยมาก่อนหน้าเป็นเวลายาวนาน กล่าวคือ แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตได้เข้ามาสู่สังคมไทยผ่านทางพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย กล่าวคือ หลังจากการปฏิวัติของ เหมา เจ๋อ ตุง รูปแบบและสาระทางศิลปะตามแนวทางของพรรคคอมมิวนิสต์จีนยึดถือแนวคิดที่ว่า “ศิลปกรรมใด ๆ ที่เปิดเผยขึ้นในสังคมเพียงเพื่อการแสวงหาความสวยงามอย่างเดียว โดยมิได้ปลุกเร้าความรู้สึกให้เกิดความรัก ความหวังดี หรือความยุติธรรมในสังคม นับว่าเป็นศิลปะที่มีคุณค่าน้อย” (ชุมพล พินิจธนสาร, 2566) ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมของจีนในช่วงนี้จึงแสดงเรื่องราวและรูปแบบที่เกรี้ยวกราดรุนแรงที่เป็นผลมาจากความอดอยากและสงครามกลางเมือง อนึ่ง พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยซึ่งเป็นพรรคคอมมิวนิสต์สายจีนก็รับแนวคิดนี้มา นอกจากนี้ จิตร ภูมิศักดิ์ ในนามปากกา “ทีปกร” ยังได้เขียนหนังสือชื่อ “ศิลปเพื่อชีวิต” โดยเขาให้ความหมายต่อที่ศิลปเพื่อชีวิตว่าหมายถึง “ศิลปที่มีความสัมพันธ์อยู่กับชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน... คือศิลปที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือศิลปที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตอันถูกต้อง” (ทีปกร, 2552) รวมทั้งเขายังได้อ้างถึงข้อเขียนเรื่อง Art for Life’s Sake ของ Trevor Thomas ที่ตีพิมพ์ในวารสาร UNESCO Feature ฉบับประจำวันที่ 26 มีนาคม 1944 เพื่อแสดงให้เห็นว่าแนวคิดนี้ได้รับการรับรองโดยองค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) อีกด้วย ดังนี้แล้ว จึงอาจกล่าวได้ว่าแนวคิดสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนได้ก่อร่างขึ้นในสังคมทั้งในต่างประเทศและในประเทศไทยมาอย่างยาวนาน

อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาคำว่าสุนทรียศาสตร์หรือศิลปะภายใต้แนวคิดสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืน ก็อาจพบว่าในงานเขียนที่ผ่านมายังคงเป็นการกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ในบริบททัศนศิลป์ (visual arts) เป็นหลัก หรือเกือบจะทั้งหมด ในขณะที่ศิลปะแขนงอื่นก็ได้ใช้สุนทรียศาสตร์ของตนเพื่อการต่อต้านขัดขืนด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการละคร (theatre) ที่คนส่วนใหญ่ในสังคมปัจจุบันเห็นว่าเป็นความบันเทิงนั้น ได้มีบทบาทในการต่อต้านขัดขืนมาอย่างยาวนาน บทความนี้จึงเป็นความพยายามเบื้องต้นในการสำรวจบทบาทดังกล่าวของการละคร เพื่อแสดงให้เห็นว่าในการละครก็มีสิ่งที่เรียกว่าสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนอยู่ด้วยเช่นกัน

Lysistrata ผู้มาก่อนกาล

เจตนา นาควัชระ (2537) กล่าวว่า ชาติที่บรรลุถึงความเจริญรุ่งเรืองในทางวัฒนธรรมมักจะเป็นชาติที่มีประเพณีการละครอันรุ่งเรือง ในโลกตะวันตกนั้น พัฒนาการของการละครมีประวัติศาสตร์อันยาวนานควบคู่กับพัฒนาการทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม การศึกษาบทบาทของละครตะวันตกสามารถสืบค้นย้อนไปถึงสมัยกรีกโบราณ โดยมีการยอมรับร่วมกันว่าละครโศกนาฏกรรมของกรีก (Greek Tragedy) ที่แม้ว่าจะได้รับอิทธิพลบางประการมาจากละครอียิปต์ แต่ก็สามารถใช้อ้างอิงในฐานะต้นกำเนิดของรูปธรรมทางการละครได้ อย่างไรก็ดี ละครกรีกก็ไม่ได้มีเพียงละครโศกนาฏกรรม ยังมีละครสุขนาฏกรรม (comedy) ที่นอกจากให้ความบันเทิงแล้วยังมีการขับเคลื่อนประเด็นทางสังคมการเมือง หนึ่งในนั้นก็คือละครเรื่อง Lysistrata ของ Aristophanes ที่เขียนขึ้นและจัดแสดงตั้งแต่ 411 ปีก่อนคริสตกาล โดยก่อนหน้านี้เอเธนส์ได้ทำสงครามเพโลพอนนีส (Peloponnesian War) อย่างยืดเยื้อยาวนานกับสปาร์ตา และบริบททางสังคมของละครเรื่องนี้ก็คือช่วงเวลาในปีสุดท้ายของสงคราม (Carey, 2011)

ในท่ามกลางบริบทดังกล่าว Aristophanes ซึ่งเป็นนักการละครคนสำคัญก็ได้เขียนบทละครเรื่องนี้ขึ้น Lysistrata คือชื่อของตัวละครหลักที่มีความหมายว่า “ผู้ยุติกองทัพ” (Army Disbander) เธอเป็นผู้หญิงเอเธนส์ที่ได้ชักชวนผู้หญิงทั้งชาวเอเธนส์และชาวสปาร์ตาที่สามีต้องไปรบในสงครามให้ลุกขึ้นมาปฏิบัติการตอบโต้ด้วยการไม่ยอมมีเพศสัมพันธ์กับสามีจนกว่าบรรดาสามีทั้งหลายจะบรรลุข้อตกลงยุติสงคราม ซึ่งในที่สุดสงครามก็ยุติลงเพียงเพราะผู้ชายเองก็ต้องการเพศสัมพันธ์มากกว่าสงคราม ละครเรื่องนี้จึงเป็นการใช้อารมณ์ขันในการแสดงการต่อต้านขัดขืนต่อการทำสงครามของรัฐที่ส่งผลกระทบในทางลบต่อประชาชนและต่อความเป็นรัฐเอง

ประเด็นสำคัญในมิติสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนของละครเรื่องนี้อีกประเด็นหนึ่งก็คือ เพศสภาวะ (gender) ซึ่งเป็นประเด็นถกเถียงกันในกลุ่มนักวิชาการด้านการละครและสตรีนิยมว่า Lysistrata แสดงให้เห็นถึงมิติเชิงอำนาจของผู้หญิงซึ่งเป็นการต่อต้านขัดขืนต่อสภาวะที่เป็นจริงของผู้หญิงกรีกในยุคนั้นที่ไม่มีสถานะความเป็นพลเมือง (citizenship) และไม่มีบทบาททางสังคมหรือไม่ ข้อถกเถียงมีทั้งเห็นว่าละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในเรื่องการแบ่งบทบาทระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย (sexual division of labour) ที่บทบาทของผู้หญิงผูกติดอยู่กับพื้นที่ในครัวเรือน (domestic sphere) ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นอยู่ (livelihood) ของสมาชิกในครัวเรือน ขณะที่บทบาทของผู้ชายนั้นผูกติดอยู่กับพื้นที่สาธารณะ (public sphere) ซึ่งก็คือบทบาทในการกำหนดความเป็นไปของเมือง สำหรับละครเรื่องนี้บทบาทในพื้นที่สาธารณะของผู้ชายก็คือการทำสงครามซึ่งก่อความหายนะให้กับเมือง ขณะที่ผู้หญิงลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อให้เมืองและความเป็นอยู่กลับคืนสู่สภาวะปกติ ซึ่งนั่นก็อาจทำให้ตีความได้ว่าละครเรื่องนี้ยืนอยู่ข้าง

บทบาทของผู้หญิง อย่างไรก็ดี ก็มีการตีความในอีกทางหนึ่งว่าอำนาจของผู้หญิงในเรื่องนี้เป็นอำนาจชั่วคราว (temporary) เพราะเมื่อเมืองกลับคืนสู่สภาวะปกติ ผู้ชายก็จะกลับมามีอำนาจนำ ส่วนผู้หญิงก็ต้องกลับไปมีบทบาทในครัวเรือนดังเดิม การที่ละครเรื่องนี้ทำให้ตัวละครผู้หญิงมีอำนาจนำเป็นการทำให้ขบขันเพราะในโลกที่เป็นจริงของสังคมกรีกในช่วงเวลานั้นผู้หญิงไม่มีอำนาจใด ๆ เลย ทั้งนี้ไม่รวมความจริงที่ว่าละครกรีกนั้นแสดงโดยผู้ชายทั้งหมด การที่ผู้ชายแสดงเป็นผู้หญิงในละครตลกเสียดสีก็ดูจะเป็นการสร้างความขบขันต่อความเป็นผู้หญิงอีกชั้นหนึ่ง (Tobias, 2020) แต่ไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม อย่างน้อยที่สุด Lysistrata ของ Aristophanes ก็ได้แสดงการต่อต้านขัดขืนต่อบทบาทของรัฐในการทำสงครามและได้สร้างบทสนทนาว่าด้วยบทบาทและอำนาจของผู้หญิงให้เกิดขึ้นตั้งแต่ยุคก่อนคริสตกาล

เสียงปิดประตูของ Nora ดังก็กก้องไปทั่วทั้งโลก

ภาสกร อินทุมาร (2558) กล่าวว่าในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในยุโรป เมื่อมีการปฏิวัติฝรั่งเศสที่ส่งผลให้อุดมคติในเรื่องเสรีภาพเป็นอุดมคติหลักของผู้คน นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาความรู้ทางวิทยาศาสตร์ส่งผลให้ความคิดในเรื่องการอธิบายด้วยเหตุผลเชิงประจักษ์เข้ามามีอำนาจนำในการอธิบายความรู้และความจริง ระบบคิดเช่นนี้ส่งผลต่อบทบาทของการละครเช่นกัน กล่าวคือ ละครแบบโรแมนติก (romantic) อันเป็นละครที่มีบทบาทนำในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ถูกปฏิเสธ และได้เกิดสำนักคิดทางการละครขึ้นใหม่ ซึ่งก็คือ “สำนักสัจนิยม” (Realism) ที่อธิบายว่า “เราจะรู้จักโลกที่แท้จริงก็ด้วยการเฝ้าดูอาการความเป็นไปของโลก... และจะต้องพยายามคิดให้เป็นปรนัยให้มากที่สุดโดยไม่บิดเบือนความจริงอันใดเลย” (เด่นดวง พุ่มศิริ, 2525) เพราะละครก็คือชีวิต (Theatre is life itself.) (สดใส พันธุมโกมล, 2550) และละครสัจนิยมก็คือต้นกำเนิดของ “การละครสมัยใหม่” (Modern Drama) ในโลกตะวันตก ที่เริ่มขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยที่นักการละครคนสำคัญที่เป็นผู้บุกเบิกการละครสมัยใหม่ก็คือ Henrik Ibsen ชาวนอร์เวย์ และบทละครของเขาที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุดเรื่องหนึ่งก็คือบทละครเรื่อง A Doll’s House

A Doll’s House เป็นเรื่องราวของ Nora Helmer ที่พยายามหาเงินมารักษาสามีที่ป่วยหนักด้วยการกู้เงิน แต่ในสมัยนั้นผู้หญิงยังไม่มีสิทธิเลือกตั้งและไม่มีสิทธิทำธุรกรรมทางการเงิน Nora จึงปลอมลายเซ็นบิดาในเอกสารการกู้ แต่เธอก็ทำผิดพลาดเพราะลายเซ็นของบิดาที่เธอปลอมนั้นลงวันที่หลังจากวันที่บิดาของเธอเสียชีวิตไปแล้ว เธอพยายามทำงานพิเศษโดยไม่ให้ใครรู้เพื่อหาเงินมาใช้หนี้ แต่เมื่อสามีรู้ว่าเธอไปกู้เงินมาและผู้ให้กู้เงินขู่ว่าจะเปิดเผยความจริง สามีของเธอจึงกล่าวโทษเธออย่างรุนแรงทั้ง ๆ ที่เธอกู้เงินมาเพื่อรักษาอาการป่วยของเขา เขากล่าวว่าเธอไม่มีคุณสมบัติจะเป็นแม่และไม่อาจดูแลลูกของเขาได้ แต่ในที่สุดเมื่อสถานการณ์

เปลี่ยน ผู้ให้กู้เงินเปลี่ยนใจไม่นำความลับเรื่องนี้ไปเปิดเผย สามีจึงกลับมาทำดีกับเธอและกล่าวว่าเรื่องเลวร้ายได้ผ่านไปแล้ว เราจะกลับมารักกันเหมือนเดิม แต่ถึงตอนนี้ Nora ได้ประจักษ์ชัดแล้วว่าที่ผ่านมาเธอใช้ชีวิตกับคนที่ไม่รู้จักเธอเลย ตอนยังไม่ได้แต่งงานเธอก็เป็นเหมือนตุ๊กตาของพ่อ เมื่อแต่งงานแล้วเธอก็เป็นเหมือนตุ๊กตาของสามี เธอไม่ได้มีชีวิตเป็นของตนเองเลย การตระหนักรู้ในครั้งนี้ทำให้เธอตัดสินใจทิ้งลูกและสามีออกไปมีชีวิตของเธอเอง ฉากสุดท้ายของละครเรื่องนี้ก็คือการที่เธอเดินออกจากบ้านและปิดประตูด้วยเสียงอันดัง

มีคำกล่าวว่า “เสียงปิดประตูนั้นดังกึกก้องไปทั่วทั้งโลก” (That slammed door reverberated across the roof of the world.) (Buitenhuis, 1984) ซึ่งนั่นก็คือการสะท้อนให้เห็นว่าละครเรื่องนี้ส่งผลสะเทือนต่อสังคมอย่างกว้างขวาง ในยุคที่ผู้หญิงยังไม่มีสิทธิทางกฎหมายและไม่มีอำนาจในการกำหนดชีวิตของตนเองภายใต้สังคมแบบชายเป็นใหญ่ (patriarchy) ละครเรื่องนี้กลับเป็นส่วนหนึ่งในขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิของผู้หญิงในยุโรป และแม้ว่า Gray (1976) จะกล่าวว่าผู้คนในยุโรปในช่วงเวลาครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 พร้อมที่จะได้รับการปลุกเร้าและออกมาชุมนุมเคลื่อนไหวอยู่แล้ว แต่อย่างน้อยละครเรื่อง A Doll’s House ก็ได้เป็นส่วนหนึ่งของการต่อต้านขัดขืนต่อความไม่เป็นธรรมทางสังคมที่มีต่อผู้หญิงในช่วงเวลานั้น แม้ว่า Ibsen เองจะกล่าวว่าเขาตั้งใจจะพูดถึงความเป็นมนุษย์ (humanity) และไม่ได้มีเจตนาจะพูดประเด็นของผู้หญิงโดยตรงก็ตาม

Antigone จาก Sophocles สู่ Anouilh และ Brecht

Antigone เป็นบทละครของ Sophocles นักการละครดนสำคัญของยุคกรีก เป็นหนึ่งในสามเรื่องของบทละครชุด (trilogy) โดยสองเรื่องก่อนหน้าคือ Odeipus Rex และ Oedipus at Colonus ในเรื่อง Oedipus Rex นั้น Oedipus ซึ่งเป็นกษัตริย์แห่งเมือง Thebes ได้พบความจริงว่าตนได้ฆ่าบิดาและได้มารดาเป็นภรรยาโดยไม่รู้มาก่อนว่าทั้งสองคือบิดาและมารดาของตน เมื่อรู้ความจริง Oedipus จึงแทงตาตนเองให้บอดและเนรเทศตนเองออกจากเมืองไป (บทละครแปลฉบับภาษาไทยของบทละครเรื่อง Oedipus Rex ใช้ชื่อภาษาไทยว่า “อิดิปุสจอมราชันย์”) ในเรื่อง Oedipus in Colonus เป็นเรื่องที่กล่าวถึง Oedipus ออกไปเร่ร่อนโดยมี Antigone บุตรสาวติดตามไปดูแล เมื่อ Oedipus ตาย Antigone จึงกลับเข้าเมือง เรื่องราวในบทละครเรื่อง Antigone เริ่มต้นขึ้นที่พี่ชายทั้งสองของเธอรบกันเพื่อช่วงชิงการเป็นกษัตริย์และเสียชีวิตในสนามรบทั้งคู่ Creon ซึ่งเป็นลุงของ Antigone จึงต้องขึ้นเป็นกษัตริย์ Creon จัดพิธีศพให้แก่หลานชายคนหนึ่งอย่างยิ่งใหญ่ ขณะที่ศพของหลานชายอีกคนที่เป็นผู้รุกรานถูกทิ้งไว้กลางแจ้งและสั่งห้ามไม่ให้ใครไปประกอบพิธีฝังศพนี้ ตามความเชื่อของชาวกรีก หากศพไม่ได้รับการประกอบพิธีกรรม วิญญาณจะไม่สามารถเดินทางไปยังโลกหลังความตาย (underworld) ได้

Antigone จึงขัดคำสั่งของลุงด้วยการแอบไปประกอบพิธีกรรมให้ศพพี่ชาย และถูกจับได้ในที่สุด Antigone ถูกนำตัวมาให้ Creon ทั้งสองถกเถียงกัน Creon สั่งให้ทหารเอาตัว Antigone ไปขังในถ้ำ ซึ่งในที่สุดเธอก็ฆ่าตัวตายในถ้ำนั้น Sophocles เขียนบทละครเรื่องนี้ในช่วงเวลาที่เอเธนส์มีความเป็นนครรัฐ มีระบบการปกครองและกฎหมาย ขณะเดียวกันชาวกรีกก็ยังคงมีความเชื่อและความศรัทธาในเทพเจ้า ประเด็นสำคัญของบทละครเรื่องนี้จึงเป็นเรื่องการปะทะกันระหว่างกฎหมายบ้านเมืองที่มี Creon เป็นตัวแทน และกฎของเทพเจ้า (divine law) ที่มี Antigone เป็นตัวแทน ที่แม้กฎหมายบ้านเมืองจะมีชัยในทางปฏิบัติ แต่กฎของเทพเจ้ามีความยิ่งใหญ่กว่า ดังเช่นที่ Antigone ยืนยันกับ Creon ว่ากฎหมายบ้านเมืองเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นในภายหลัง แต่กฎของเทพเจ้านั้นมีมาก่อนเป็นเวลาเนิ่นนาน

บทละครเรื่องนี้ถูกนำมาจัดแสดงซ้ำทั้งในแบบการดำเนินตามบทดั้งเดิมและการดัดแปลง (adaptation) มาอย่างต่อเนื่อง Jean Anouilh นักการละครชาวฝรั่งเศสคือหนึ่งในผู้ที่ดัดแปลงบทละครเรื่องนี้ในปี 1942 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่นาซี (Nazi) ยึดครองปารีส ในช่วงเวลานั้นคนหนุ่มสาวในปารีสจำนวนมากเข้าร่วมในขบวนการต่อต้านการยึดครองของนาซี และเหตุการณ์ที่เป็นแรงบันดาลใจให้ Anouilh นำบทละครเรื่อง Antigone มาดัดแปลงก็คือเหตุการณ์สังหารชายหนุ่มที่ชื่อ Paul Collette ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้ต่อต้านนาซีโดยที่เขาไม่ได้สังกัดกลุ่มหรือเครือข่ายใด Collette ถูกสังหารเพราะเขาปฏิบัติการต่อต้านด้วยการยิงฝ่ายตรงข้าม และเป็นปฏิบัติการด้วยตัวเขาเองคนเดียว ซึ่ง Anouilh เห็นว่าการกระทำของ Collette ที่มีทั้งความกล้าหาญและความสูญเสียในเวลาเดียวกันเช่นนี้มีลักษณะเหมือนละครโศกนาฏกรรม เขาจึงนำบทละครเรื่อง Antigone มาดัดแปลงโดยมีปรัชญาอัตถิภวนิยม (existentialism) ที่กล่าวถึงเสรีภาพของมนุษย์ในการเลือกและรับผิดชอบต่อการเลือกเป็นแนวคิดสำคัญ ทั้ง Antigone และ Collette ต่างเลือกแม้ว่าจะรู้ว่าการเลือกนั้นจะนำพาสิ่งใดมาสู่ชีวิต แต่ทั้งสองก็ยินดีที่จะรับผิดชอบสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อชีวิตอันเนื่องมาจากการเลือกของตนเอง เป้าหมายของ Anouilh ก็เพื่อจะเชิดชูการเลือกของคนหนุ่มสาวที่ต่อสู้กับอำนาจที่ไม่ชอบธรรม อย่างไรก็ดี ละครเรื่องนี้ไม่สามารถจัดแสดงได้ในปี 1942 เพราะฝ่ายนาซีไม่อนุญาต จนกระทั่งปี 1944 ละครเรื่องนี้จึงได้เปิดแสดงที่ Théâtre de l'Atelier เป็นครั้งแรกในช่วงเวลาที่กรุงปารีสได้รับการปลดปล่อย (1944 Paris Liberation) และในปี 1948 Bertolt Brecht นักการละครชาวเยอรมันก็ได้ดัดแปลงและจัดแสดงละครเรื่องนี้ ที่แม้ชื่อสถานที่และตัวละครจะเป็นไปตามต้นฉบับของ Sophocles แต่ Brecht ก็ได้ทำให้ตัวละคร Creon มีบุคลิกเหมือนฮิตเลอร์ และ Antigone ก็คือตัวแทนของผู้คนที่ Brecht ปรารถนาจะเห็น ซึ่งก็คือชาวเยอรมันที่ลุกขึ้นมาต่อต้านฮิตเลอร์นั่นเอง

กล่าวเฉพาะ Brecht เขาเป็นนักการละครที่มีแนวคิดแบบมาร์กซิสม์ (Marxism) และมีบทบาทสำคัญในวงการละครระหว่างปี ค.ศ. 1920–1956 เขามองเห็นว่าละครสมัยใหม่ในแบบ

สัจนิยม (realism) ของช่วงกลางศตวรรษที่ 19 นั้นพยายามผสมผสานศิลปะแขนงต่าง ๆ เพื่อสร้างภาพมายาให้ผู้ชมหลงเข้าไปในโลกแห่งจินตนาการ ขณะที่ความจริงในสังคมยังมีปัญหาของชนชั้นและการกดขี่ Brecht จึงมองว่าละครควรทำหน้าที่เผยความจริงและท้าทายอำนาจของชนชั้นผู้ปกครอง เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมรับรู้ถึงสถานการณ์ของตนเองและเห็นความจำเป็นในการเปลี่ยนแปลงสังคม (Intoo-Marn, 2010) เขาจึงได้สร้างรูปแบบละครที่เรียกว่า "ละครเอพิค" (Epic Theatre) ขึ้นโดยคำว่า “เอพิค” (ภาษาเยอรมันคือ epik) ในที่นี้หมายถึงวรรณกรรมที่เล่าเรื่องในรูปแบบสมัยใหม่ เช่น นวนิยาย ไม่เกี่ยวข้องกับมหากาพย์โบราณแต่อย่างใด Brecht ต้องการให้เวลาแก่ผู้ชมในการคิดและไตร่ตรอง ไม่ใช่แค่การมีอารมณ์ร่วมกับละคร เขาจึงได้พัฒนาเทคนิคการนำเสนอที่เรียกว่า "การทำให้แปลก" (alienation หรือ Verfremdung (V-Effekt) ในภาษาเยอรมัน) ซึ่งมีจุดมุ่งหมายให้ผู้ชมไม่หลงเข้าไปในโลกของละคร แต่ยังรับรู้ตลอดเวลาว่ากำลังดูละครอยู่ เช่น การเปิดให้เห็นไฟบนเวที การเปลี่ยนฉากให้ผู้ชมเห็น การให้ตัวละครพูดคุยกับตัวเอง หรือหันมาพูดกับผู้ชมโดยตรง หรือการใช้กลุ่มนักแสดง (chorus) เพื่อวิจารณ์การกระทำของตัวละคร Brecht เชื่อว่าเทคนิคเหล่านี้จะทำให้ผู้ชมไม่หลงไปกับละคร แต่กระตุ้นให้พวกเขาคิดอย่างมีเหตุผลและตั้งคำถาม ในบางครั้ง Brecht จะให้ตัวละครที่อาจจะเป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) ขอร้องให้คนดูช่วยแต่งละครต่อให้จบเพราะเขาหมดปัญญาที่จะเล่าเรื่องต่อได้ ซึ่งนี่ก็คืออีกวิธีการหนึ่งของการทำให้แปลก ทั้งหมดนี้เท่ากับว่า Brecht ทำการสลายความคุ้นเคยของผู้ชม โดยเขาหวังว่าผู้ชมจะใช้เหตุผลในการพิจารณาสถานการณ์ต่าง ๆ และด้วยเหตุที่ละครของ Brecht พยามให้คนดูคิดด้วยเหตุผลและใช้เหตุผลของความคิดสองแบบมาคัดง้างกัน ดังเช่นการปะทะกันทางความคิดของ Antigone และ Creon เขาจึงเรียกละครของเขาว่า “ละครวิภาษวิธี” (Dialectic Theatre) ทั้งนี้ “เขาหวังว่าเมื่อเราใช้เหตุผลไตร่ตรองใคร่ครวญดูให้ดีแล้ว เราจะหาทางออกและสร้างการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้สังคมมนุษย์ดีขึ้น” (เจตนา นาควัชระ, 2526) ดังเช่นที่ Brecht อยากเห็นชาวเยอรมันได้คิดไตร่ตรองเรื่องการกระทำของฮิตเลอร์และสงครามผ่านละครเรื่อง Antigone และลุกขึ้นมาต่อต้านฮิตเลอร์ซึ่งนั่นย่อมเท่ากับการที่คนดูลุกขึ้นมาสร้างการเปลี่ยนแปลง แม้ว่าในความเป็นจริงสิ่งนี้จะไม่เคยเกิดขึ้นก็ตาม

Augusto Boal ละครของผู้ถูกกดขี่

ภาสกร อินทุมาร (2558) กล่าวว่า “ละครของผู้ถูกกดขี่” (Theatre of the Oppressed) ถูกคิดค้นขึ้นโดย ออกุสโต Boal (Augusto Boal) นักการละครชาวบราซิล Boal ตั้งชื่อละครของตนเช่นนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงต้นทางของความคิดที่มีอิทธิพลต่อการสร้างรูปแบบทางการละคร ซึ่งก็คือแนวคิดของ เปาโล แฟรร์ นักการศึกษาชาวบราซิล ที่เขียนไว้ในหนังสือ “การศึกษาของผู้ถูกกดขี่” (Pedagogy of the Oppressed) โดยรูปแบบสำคัญรูปแบบหนึ่งของละครของผู้ที่

ถูกกดขี่ก็คือ Forum Theatre ซึ่งเป็นหนึ่งในรูปแบบกิจกรรมที่ Boal พัฒนาขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้นำการละครไปใช้ในการแก้ปัญหาชุมชน บนพื้นฐานวิธีคิดที่ว่า “ปัญหาของปัจเจกบุคคลก็คือปัญหาในทางการเมืองและสังคม” (the personal is political) ละครเช่นนี้เกิดขึ้นในปี 1973 ซึ่ง ณ ขณะนั้น Boal มุ่งเน้นละครในเชิงการเมืองเพื่อให้ผู้ที่ถูกกดขี่ปลดปล่อยตนเองและต่อสู้กับการกดขี่ทั้งปวง เขาได้สร้างรูปแบบทางการละครที่ชื่อว่า Forum Theatre ขึ้น ซึ่งการแสดงละครโดยนักแสดงอาชีพที่จำลองสถานการณ์ของประเด็นปัญหาให้กับสมาชิกในชุมชนหรือกลุ่มผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้รับชม และเมื่อการแสดงได้ดำเนินมาถึงจุดที่ตัวละครจะต้องตัดสินใจหรือต้องแก้ไขสถานการณ์ การแสดงจะหยุด เพื่อให้ผู้ชมได้เสนอทางออกให้นักแสดงลองแสดงทางออกที่เสนอนั้น ในบางกรณีอาจให้ผู้ชมซึ่งเป็นเจ้าของปัญหาได้ทดลองสวมบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ด้วยตนเอง ทั้งนี้เป็นเพราะBoal เชื่อว่าในการเปลี่ยนผ่านทางสังคม(transformations of society) ทุกคนต้องเป็นผู้กระทำการ (protagonist) (Boal, 1979) การเสนอทางออกและการเข้าไปสวมบทบาทเช่นนี้ถือเป็นการกระทำการเพื่อซักซ้อมการแก้ปัญหา เพื่อที่จะเห็นผลลัพธ์หรือผลที่ตามมา ซึ่งผลลัพธ์นั้นจะเห็นได้จากปฏิกิริยาตอบโต้ของนักแสดงหรือตัวผู้ชมที่ทดลองสวมบทบาทเองผ่านการด้นสด (improvisation) ในบทบาทที่มิได้ซักซ้อมมาก่อน Boal เรียกวิธีการนี้ว่าเป็น “การซักซ้อมความจริง” (Rehearsal of Reality) (Boal, 1979) และเรียกผู้ชม (spectator) ของเขาว่า “ผู้ชมกึ่งนักแสดง” (spect-actor) ซึ่งก็คือการที่ผู้ชมเกิดประสบการณ์ชุดหนึ่งขึ้นผ่านการแสดง หรือ “กระทำการ” เพื่อแสวงหาทางออกด้วยตัวเอง ซึ่งจะทำให้ผู้คนเหล่านั้นสามารถเกิดการตกผลึกภายในอันจะนำไปสู่การเรียนรู้และการเปลี่ยนแปลง ซึ่งนั่นก็เท่ากับเป็นการปลดปล่อยตนเองจากการเป็นผู้ถูกกดขี่ (liberation) (Okagbu, 1998)

ตัวอย่างหนึ่งของการนำ Forum Theatre มาใช้เพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลงก็คืองานวิจัยระดับปริญญาเอกเรื่อง “Systemic Communication and Performance: A Humanist Learning Approach to Agricultural Extension and Rural Development” ของ Khatoon-Abadi, Ahmad (1994) ในงานนี้ Forum Theatre ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างแนวทางการพัฒนาชุมชนและการเกษตรของเกษตรกรในอิหร่านและออสเตรเลีย ซึ่งผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นในทั้ง 2 ประเทศไม่แตกต่างกัน กล่าวคือ Forum Theatre เป็นเครื่องมือที่ทำให้เกษตรกรเป็น “ผู้เล่น” (actor) หรือเป็นผู้สร้างการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการพัฒนาชุมชนและการเกษตรผ่านปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันที่เกิดขึ้นในการแสวงหาทางออกของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในละครอันส่งผลให้เกิดคำตอบและปฏิบัติการร่วมกัน (collective action) ผลจากการวิจัยนี้ทำให้กล่าวได้ว่า Forum Theatre ได้เปลี่ยนเกษตรกรจากการเป็นผู้ฟังแบบรอรับ (passive audience) มาเป็นผู้กำหนดทิศทางการพัฒนาด้วยตัวเอง (Khatoon-Abadi, 1994)

และก่อนหน้าที่จะมีละครของผู้ถูกกดขี่ ก็ได้มี “ละครสายก้าวหน้า” (radical theatre) ของศตวรรษที่ 20 อันได้แก่ ละครของฝ่ายซ้ายทางการเมือง (Theatre of Political Left) ละครเพื่อการศึกษา (Theatre in Education) และละครชุมชน (Community Theatre) เกิดขึ้นโดยที่ละครทั้ง 3 กลุ่มนี้คือความพยายามในการเชื่อมโยงปฏิบัติการทางการละคร (dramatic practices) เข้ากับการเปลี่ยนแปลงของบุคคลและสังคม โดยมีเป้าหมายร่วมกันคือใช้ละครเพื่อสลายลำดับชั้นและการแบ่งแยกทางสังคม (social hierarchies and divisions) (Intoo-Marn, 2010)

ละครกับการต่อต้านขัดขืนในสังคมไทย

ในสังคมไทยนั้นก็ได้มีการนำละครมาใช้เพื่อต่อต้านขัดขืนกับสภาพสังคมที่เป็นอยู่ในแต่ละช่วงเวลามาอย่างยาวนาน ได้มีการก่อตั้งกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครขึ้นซึ่งเป็นกลุ่มที่แตกแขนงมาจากชมรมพระจันทร์เสี้ยวที่ก่อตั้งขึ้นในปี 2512 โดยสมาชิกของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวคือนักศึกษาหนุ่มสาวผู้อยู่ในวัยแสวงหาของยุคนั้น อาทิ สุชาติ สวัสดิ์ศรี วิทยากร เชียงกูร วินัย อุกฤษณ์ คำรณ คุณะดิลก ฯลฯ คนเหล่านี้เป็นผู้ที่เบื่อหน่ายต่อสภาวะสังคมและงานเขียนแบบสายลมแสงแดด จึงได้ลุกขึ้นมาวิพากษ์วิจารณ์สังคมและผลิตงานเขียนเพื่อตอบโต้ต่อสภาวะเช่นนั้น อาทิ วิทยากร เชียงกูร เขียนบทกวี “ฉันจึงมาหาความหมาย” และบทละครเรื่อง “ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก” เป็นต้น ในส่วนของละครนั้นเริ่มขึ้นเมื่อ คำรณ คุณะดิลก ไปเป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยเขาได้พานักศึกษาเข้าไปใช้ชีวิตและเรียนรู้ชีวิตของชาวบ้านในชุมชนชนบท และได้ผลิตละครเรื่อง “ชนบทหมายเลข 1” ขึ้นในปี 2516 เพื่อสะท้อนความทุกข์ยากของชาวบ้านให้สังคมภายนอกได้รับรู้ รวมทั้งนำกลับไปเล่นให้ชาวบ้านดู จากนั้นจึงมีเรื่อง “ชนบทหมายเลข 2” ที่สะท้อนการไหลบ่าของทุนและวัฒนธรรมเมืองที่เข้ามาในชนบทและดึงคนเข้าไปสู่เมือง และ “ชนบทหมายเลข 3” ที่สะท้อนสภาวะของคนชนบทที่ต้องเข้ามาทำงานในโรงงาน และถูกกดขี่จากนายจ้าง (Intoo-Marn, 2010)

อย่างไรก็ดี การละครในลักษณะนี้ได้ยุติบทบาทลงเมื่อมีการปราบปรามขบวนการนักศึกษาและประชาชนในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ผู้ที่ทำงานเคลื่อนไหวทางสังคมซึ่งรวมทั้งนักการละครด้วยต้องหลบหนีเข้าป่าเพื่อร่วมเคลื่อนไหวกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย บางส่วนย้ายตัวเองไปอยู่ต่างประเทศ บทบาททางสังคมของการละครจึงขาดหายไป จนเมื่อรัฐบาลประกาศนโยบาย 66/2523 เพื่อเปิดโอกาสให้ “ผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย” กลับเข้าเมือง นักกิจกรรมทางสังคมซึ่งมีนักการละครซึ่งเคยเป็นสมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวรวมอยู่ด้วยก็ได้กลับมามีบทบาทอีกครั้ง โดยในช่วงเวลานั้น โดทม อารียา ได้ชักชวนนักการละครและนักกิจกรรมทางสังคมที่ออกมาจากป่ามาทำ “โครงการสื่อชาวบ้าน” (Grassroots Micro Media

Project) ซึ่งต่อมาก็คือ “กลุ่มละครมะขามป้อม” โดยมีละครเร่เป็นสื่อหลักในการตระเวนเล่นในชุมชนชนบท (ดวงแข บัวประโคน และคณะ 2547) และด้วยเหตุที่กลุ่มละครมะขามป้อมใช้งานละครในมิติการพัฒนาในระดับชุมชน ในที่สุดกลุ่มละครมะขามป้อมจึงเรียกตัวเองว่าเป็นกลุ่มที่ทำงาน “ละครชุมชน” (community theatre) มาตั้งแต่ปี 2542 ในปัจจุบันกลุ่มละครมะขามป้อมก็ยังคงมีบทบาทในการทำงานกับชุมชนชาติพันธุ์และขยายบทบาทมาสู่การพัฒนาผู้อำนวยการกระบวนการเรียนรู้ (learning facilitator) ภายใต้กระบวนทัศน์ใหม่ (new paradigm) ผ่านกิจกรรมทางการละคร ซึ่งนอกจากกลุ่มละครมะขามป้อมก็ยังมี “กลุ่มละครมายา” เกิดขึ้นในปี 2524 (ปัจจุบันคือ “สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)”) ซึ่งกลุ่มละครมายาก็ใช้ละครเร่และกระบวนการทางการละครเพื่อสร้างการเรียนรู้ในกลุ่มเด็กและเยาวชน ตลอดจนใช้กระบวนการทางการละครมาพัฒนาศักยภาพของครูในระบบการศึกษาเพื่อสร้างครูที่ไม่สยบยอมต่อแนวทางการจัดการศึกษาของรัฐ และทั้งกลุ่มละครมะขามป้อมและกลุ่มละครมายาก็ได้ผลิตนักการละครรุ่นใหม่ที่ทำงานในประเด็นทางสังคมขึ้นมาอีกเป็นจำนวนมาก

สรุป

บทความเรื่อง “สุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนในการละคร” คือความพยายามในการแสดงให้เห็นว่าการละครได้ใช้ “ศิลปะและกิจกรรมทางศิลปะเพื่อท้าทายอำนาจครอบงำ (dominant power)” ตามความหมายของสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนมาตั้งแต่ยุคกรีกซึ่งเป็นยุคเริ่มแรกของประวัติศาสตร์การละครโลกมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการใช้ละครในมิติของการต่อต้านขัดขืนก็เกิดขึ้นในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลายาวนานแล้วด้วยเช่นกัน

ในการศึกษาแนวคิดและปฏิบัติการของ “การละครของประชาชน” (popular theatre) นั้น ละครไม่ได้จำกัดตัวอยู่ในโรงละครหรือพื้นที่จัดแสดงเท่านั้น แต่ละครในลักษณะที่เป็นปฏิบัติการทางการแสดง (performance) สามารถปรากฏตัวในพื้นที่สาธารณะและทำหน้าที่ต่อต้านขัดขืนต่ออำนาจครอบงำ ดังเช่น Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras ที่เกิดขึ้นในปี 1978 นั้น เป็นการเดินขบวนพร้อมกับเต้นรำและกระโดดโลดเต้นไปบน Oxford Street ของคนรักเพศเดียวกันประมาณ 400 คน ก็เพื่อเป็นการต่อต้านการเลือกปฏิบัติที่มีต่อพวกเขา ซึ่งในการเดินครั้งนั้นพวกเขาก็ถูกตำรวจทำลายขบวนและถูกจับกุม ชื่อของหลายคนปรากฏบนหน้าหนังสือพิมพ์ ส่งผลให้เขาโดนไล่ออกจากงาน บางคนถึงกับโดนครอบครัวตัดขาด การเดินขบวนประกอบการเต้นรำเช่นนี้ถือเป็นการแสดง (performance) ในลักษณะหนึ่งเช่นกัน Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras ในช่วงเวลาของการก่อเกิดจึงเป็นปฏิบัติการในเชิงการละคร (theatrical practice) ในการต่อต้านขัดขืนต่ออำนาจครอบงำ

นอกเหนือจากการใช้ละครในมิติของการต่อต้านขัดขืนในสังคมไทยดังที่กล่าวข้างต้น ศิลปินไทยก็มีการใช้ปฏิบัติการในเชิงการละครและการแสดง (theatrical and performance practice) โดยมีเป้าหมายในการต่อต้านขัดขืนในพื้นที่สาธารณะด้วยเช่นกัน ดังเช่นงานวิจัยของ ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์ (2561) ที่ศึกษางานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครและ B-Floor Theatre Troupe ในช่วงเวลาหลังเหตุการณ์รัฐประหาร ปี 2567 ก็ได้ชี้ให้เห็นว่าแม้จะอยู่ในห้วงเวลาที่เสรีภาพในการแสดงความคิดทางสังคมการเมืองจะถูกจำกัด แต่กลุ่มละครทั้งสองการใช้ยังคงใช้ละครเป็นเครื่องมือในการแย่งชิงพื้นที่ทางความคิด (War of Position) ผ่านการตั้งคำถามต่อประเด็นต่าง ๆ อาทิ การละเมิดสิทธิมนุษยชน ความทรงจำและประวัติศาสตร์ที่ถูกลบเลือนหรือบิดเบือน ความขัดแย้งทางการเมือง ความเหลื่อมล้ำในสังคม การล่าแม่มดทางความคิด เป็นต้น และดังที่กล่าวถึงข้างต้น ปฏิบัติการของกลุ่มศิลปะปลดแอก (Free Arts) ที่เรียกร้องให้ศิลปินออกมาร่วมเคลื่อนไหวกับขบวนการเคลื่อนไหวของคนรุ่นใหม่ในปี 2563 และใช้กิจกรรมทางศิลปะในพื้นที่ชุมนุมทางการเมืองนั้น ละครและการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรมที่กลุ่มศิลปะปลดแอกใช้ ทั้งหมดนี้อาจทำให้กล่าวได้ว่าการละครในมิติของสุนทรียศาสตร์ของการต่อต้านขัดขืนนอกจากจะมีมาอย่างยาวนานแล้วนั้น ละครยังได้พาตัวเองออกมาจากโรงละครสู่ท้องถนนและพื้นที่สาธารณะเพื่อสร้างปฏิบัติการเคลื่อนไหวทางสังคมร่วมกับขบวนการเคลื่อนไหวของประชาชนอีกด้วย

เอกสารอ้างอิง

จี ศรีนิวาสัน. (2545). *สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ.* แปลและเรียบเรียง โดย สุเชาวน์ พลอยชุม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

เจตนา นาควัชระ. (2526). *วรรณกรรมการละคร ของ แบร์ทอล์ท เบรคชท์.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

เจตนา นาควัชระ. (2537). *ครุ่นคิด พินิจนึก.* กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น.

ณัฐกร เวียงอินทร์. (2565). *สัมภาษณ์ถนอม ชาภักดี: วันที่ศิลปะอยู่ฝั่งประชาชน.* The People. https://www.thepeople.co/interview/politics/50051

ดวงแข บัวประโคน และคณะ. (2547). *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการ "การใช้ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนของกลุ่มละครมะขามป้อม: กรณีศึกษาจากพื้นที่ทำงานที่มีบริบทแตกต่างกัน 4 พื้นที่.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

เด่นดวง พุ่มศิริ. (2525). *ประวัติละครตะวันตก ตอนละครสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏยศาสตร์และนาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชุมพล พินิจธนสาร. (2566). *การเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิ เสรีภาพ ผ่านงานศิลปะร่วมสมัยหลังเหตุการณ์รัฐประหาร พ.ศ. 2557.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาเชิงสร้างสรรค์. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทีปกร. (2552). *ศิลปเพื่อชีวิต* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แม่ดำผาง.

ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์. (2561). "อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor" ใน*วารสารศิลป์ปริทัศน์*, 6(2), 16-25.

ภาสกร อินทุมาร. (2558). "การละครเชิงชาติพันธุ์วรรณนากับการขยายพรมแดนของการวิจัยทางสังคมศาสตร์" ใน *วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา*, 3(2), 123-144.

สดใส พันธุมโกมล. (2550). "แนวทางการนำเสนอ." ใน *ปริทัศน์ศิลปการละคร*, บรรณาธิการโดย นพมาส แววหงส์, 33-61. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พิมพ์ครั้งที่ 1).

สุพจน์ จิตสุทธิญาณ. (2564). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Boal, Augusto. (1979). *Theatre of the Oppressed.* London: Pluto Press.

Buitenhuis, Peter. (1984). “After the Slam of "A Doll's House Door": Reverberations in the Work of James, Hardy, Ford and Wells” in *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 7(1), 83–96.

Carey, Chris. (2011). *Aristophanes' Lysistrata Study Guide*. UCL Faculty of Arts and Humanities. https://www.ucl.ac.uk/arts-humanities/classics/events/classical-play/past-productions/aristophanes-lysistrata-2011/aristophanes-lysistrata-study-guide

Graham, Gordon. (1997). *Philosophy of the Arts*. London and New York: Routledge.

Gray, Ronald. (1976). *Brecht: The Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.

Intoo-Marn, Pasakorn. (2010). *Theatre and Learning: A case of gender issue*. Ph.D. diss., Mahidol University.

Khatoon-Abadi, Ahmad. (1994). *Systemic Communication and Performance: A Humanist Learning Approach to Agricultural Extension and Rural Development.* Ph.D. diss., University of Western Sydney.

Pollen, Jared Marcel. (2025). *Unsentimental Education: Peter Weiss’s Aesthetics of Resistance*. Liberties. https://libertiesjournal.com/online-articles/unsentimental-education-peter-weisss-aesthetics-of-resistance/

Tobias, Megan (2020) "Lysistrata: Modern Day Feminist, Ancient Joke," *Kean Quest*, 2(2). https://digitalcommons.kean.edu/keanquest/vol2/iss2/5