Academic and Performing Arts

Chetana Nagavajara
Dr.phil. (Comparative Literature),
Emeritus Professor, Silpakorn University
E-mail : chetanan@hotmail.com

3
ปีที่ 25
ฉบับที่ 3
ก.ย.
-
ธ.ค.
2562

Abstract

The essay, “The Performing Arts and Their Scholarly Companion”, puts special emphasis on the concept of “experience”. The performing arts transform human experience creatively into works of art, while scholarly activities should be based on the primary experience of original artistic works that, through an analytical and synthetical process, lay a solid foundation for a systematic body of knowledge, constituting such disciplines as Theatre Studies and Dramaturgy. The aforementioned principle is substantiated by a study of concrete examples drawn from both Thai and foreign sources which, in turn, demonstrate how academic work can be both productive and counter-productive. Criticism has an important function to fulfil in supporting scholarly activities that will propel the performing arts to the

status of an intellectual force for society. In the present world in which multifarious media are incarcerating human life, the performing arts can perform a special role in preserving the warmth of real human contact.

Keywords: academic discipline, body of knowledge, creativity, Experience, human contact, intellectual force, original work, performing arts, scholarship, society

วิชาการกับศิลปะการแสดง

เจตนา นาควัชระ
Dr.phill. (วรรณคดีเปรียบเทียบ), ศาสตราจารย์เกียรติคุณ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
E-mail: chetanan@hotmail.com

5
ปีที่ 25
ฉบับที่ 3
ก.ย.
-
ธ.ค.
2562

บทคัดย่อ

บทความนี้ให้ความสำคัญต่อมโนทัศน์เรื่อง "ประสบการณ์" ทั้งนี้ศิลปะการแสดงถ่ายกรองประสบการณ์มนุษย์ออกมาในรูปของงานสร้างสรรค์ ในขณะที่วิชาการจะต้องตั้งอยู่บนรากฐานอันมั่นคงของประสบการณ์ปฐมภูมิจากการได้สัมผัสกับงานต้นแบบ แล้ววิเคราะห์และสังเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้อันเป็นระบบ ผู้เขียนยืนยันหลักการดังกล่าวด้วยการพิจารณาตัวอย่างที่เป็นรูปธรรม ทั้งไทยและเทศ ที่ชี้ให้เห็นได้ว่าวิชาการเป็นได้ทั้งคุณและโทษอย่างไร การวิจารณ์มีบทบาทที่สำคัญยิ่งในการสร้างวิชาการที่หนุนเนื่องให้ศิลปะการแสดงสร้างพลังปัญญาให้แก่สังคม

ในโลกที่สื่อนานาชนิดเข้ามาครอบงำชีวิตมนุษย์ ศิลปะการแสดงย่อมมีสถานะพิเศษในการรักษาไว้ซึ่งไออุ่นของระบบ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์”

คำสำคัญ: *การสร้างสรรค์, งานต้นแบบ, ประสบการณ์, พลังปัญญา, มนุษย์สัมผัสมนุษย์, ละครศึกษา, ละครวิทยา, ศิลปะการแสดง, วิชาการ, สังคม, องค์ความรู้*

บทนำ

มโนทัศน์ที่ว่าด้วย "วิชาการ" อาจจำกัดความได้ยาก เพราะมีความกว้างขวาง ซับซ้อนเกินกว่าที่จะกำหนดเกณฑ์กลางอันเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปได้ ความมักง่ายของนักวิชาการและผู้บริหารงานวิชาการของไทยในรอบไม่กี่ปีที่ผ่านมาได้สร้างความสับสนให้แก่วงวิชาการของไทยเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เพราะขาดความใส่ใจหรือความสามารถที่จะใคร่ครวญไตร่ตรอง จึงทำได้แต่เพียงลอกแบบ ซึ่งกระบวนการลอกแบบเป็นไปใน 2 ลักษณะ คือ ลอกแบบขนบวิชาและโดยเฉพาะอย่างยิ่งขนบอุดมศึกษาของประเทศที่ใช้ภาษาอังกฤษ (ผู้เขียนจงใจเลี่ยงการใช้คำว่า "ตะวันตก" เพราะถ้ากูรูของไทยได้ศึกษาขนบวิชาการของตะวันตกได้กว้างขวางและลึกซึ้งกว่านี้ ก็คงจะไม่ตกอยู่ในห้วงของความสับสนเช่นในปัจจุบัน) และประการที่สอง ลอกเกณฑ์ทางวิชาการของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ โดยเหมาเอาว่าใช้ได้กับวิทยาการทุกประเภท อาทิ เกณฑ์ที่ว่าด้วยการเผยแพร่งานวิชาการด้วยการตีพิมพ์ในวารสาร (โดยมองข้ามการเผยแพร่ในลักษณะอื่น ๆ อีกมากมาย) ซึ่งวัดกันด้วย impact factor อันเป็นเพียงเกณฑ์ภายนอก (external criteria) วิทยาการด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะไม่อาจยึดเกณฑ์ภายนอกเช่นนี้เป็นสรณะได้ เพราะมีปัจจัยอื่นอีกมากหลายที่เป็นตัวบ่งชี้คุณภาพหรือคุณค่าของงาน อาทิ ปัจจัยที่ว่าด้วยวุฒิภาวะ ซึ่งผู้เขียนได้อภิปรายไว้แล้วโดยพิสดารพอสมควรในบทความชื่อ "ข้อคิดเบื้องต้นว่าด้วยวุฒิภาวะในศิลปะและการวิจารณ์" (2562)[1] โดยชี้ให้เห็นว่า วิชาการที่จะนำมาใช้ในกรณีนี้จะต้องทะลุกรอบของแนวคิดที่เชื่อกันว่าเป็น "วิทยาศาสตร์" บทความนี้พยายามชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาวิธีการพัฒนา "ศาสตร์ที่ว่าด้วยมนุษย์และผลงานของมนุษย์" ที่ผูกอยู่กับความเที่ยงตรงและความเที่ยงธรรมของมนุษย์เอง ผู้ซึ่งต้องทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการประเมินคุณภาพและคุณค่า โดยไม่มีกลไก เครื่องมือ หรือสูตรสำเร็จใด ๆ มาแทนที่ได้ การแสดงเป็นกิจกรรมที่ท้าทายวิชาการในหลายด้าน เป็นกิจของมนุษย์ที่มีความหลากหลาย และในขณะเดียวกันก็เป็นการแสดงออก

เชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ให้ทั้งความหฤหรรษ์และเป็นประโยชน์ทางใจและสติปัญญา การแสดงเป็นศิลปะที่สร้างความสัมพันธ์กับศิลปะอื่น ๆ การที่จะหา “ศาสตร์” มาอธิบาย “ศิลปะ” แห่งการแสดงเป็นกิจทางวิชาการที่ยากยิ่ง

ผู้เขียนจะขอใช้วิธีการนำเสนอด้วยการอภิปรายประเด็นทั่วไปแล้วปรับเข้าหาศิลปะการแสดง โดยจะเป็นการวิเคราะห์ทั้งหลักวิชาและทั้งงานต้นแบบที่พิจารณาแล้วว่าน่าสนใจเป็นพิเศษ ตัวอย่างส่วนหนึ่งมาจากประสบการณ์ของผู้เขียนเอง ในฐานะที่เป็นครูสอนภาษา วรรณคดี และวัฒนธรรมเยอรมัน อันรวมถึงประสบการณ์ล่าสุด โดยเฉพาะในรอบหนึ่งทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งผู้เขียนได้รับเชิญไปเป็น Research Fellow ณ สถาบันวิจัยนานาชาติ “ถักทอวัฒนธรรมการแสดง” (“Interweaving Performance Cultures”) ของมหาวิทยาลัยเบอร์ลินเสรี (Free University Berlin) ระหว่างปี ค.ศ. 2008 ถึง 2017 อันเป็นโอกาสให้ผู้เขียนได้สัมผัสกับงานแสดงสาขาต่าง ๆ ในเยอรมนี โดยเฉพาะ ละคร ดนตรี และอุปรากร

อนึ่งประเด็นส่วนใหญ่ที่ผู้เขียนนำมาอภิปรายในบทความนี้เป็นประเด็นที่ผู้เขียนได้เคยศึกษาวิจัยมาก่อนแล้ว เพื่อมิให้เป็นการทำงานซ้ำ ผู้เขียนจึงใคร่ขออนุญาตอ้างงานวิชาการของตนเองซึ่งได้เผยแพร่ไปแล้ว มา ณ ที่นี้ ในกรณีที่ท่านผู้อ่านที่ต้องการศึกษาประเด็นดังกล่าวในทางลึก อาจมีความจำเป็นที่จะต้องย้อนกลับไปอ่านต้นเรื่องเหล่านั้นด้วยตนเองเพื่อให้ได้ความกระจ่างเพิ่มขึ้น บทความนี้ในบางลักษณะจึงอาจกลายเป็น “บรรณานุกรมเชิงวิจารณ์” (critical bibliography) ผลงานของผู้เขียนเอง การที่วงวิชาการของไทยยึดขนบที่เหมาเอาว่าการอ้างงานตัวเอง (self-quotation) เป็นการหยุดอยู่กับที่ในเชิงวิชาการ อันเป็นสิ่งที่ไม่พึงประสงค์นั้น อาจจะนำมาใช้ไม่ได้ในกรณีนี้

ประสบการณ์

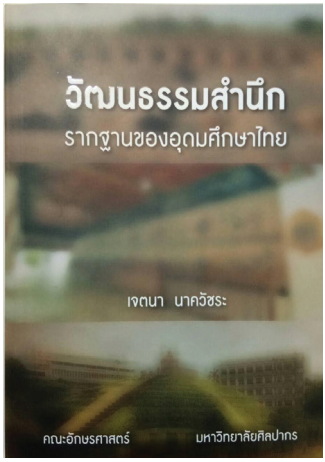
ในบทความเรื่อง “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์” ซึ่งผู้เขียนเขียนไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 ผู้เขียนได้เปรียบเทียบการวิจัยทางมนุษยศาสตร์

สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์เอาไว้ ทั้งในรูปของแผนภูมิและการอภิปรายเป็นความเรียง (ซึ่งผู้เขียนยังเชื่อว่าเป็นหลักคิดกลาง ๆ ที่มิได้ผูกอยู่กับเงื่อนไขของยุคสมัยใด และก็ได้นำมาใช้ในงานเขียนรุ่นต่อ ๆ มาอีกหลายครั้ง) ในส่วนที่เกี่ยวกับ “ข้อมูล” ของมนุษยศาสตร์นั้น ผู้เขียนเสนอไว้เป็น 3 ประเภทคือ มนุษย์ ประสบการณ์มนุษย์ และงานสร้างสรรค์[2] หมายความว่า มนุษยศาสตร์คือศาสตร์ที่ศึกษา “มนุษย์” มิใช่ในแง่กายภาพ แต่ในแง่ของความรู้สึกนึกคิดอันรวมถึงพฤติกรรม (แต่เดิมการคิดแนวสังคมศาสตร์ยังมิได้แยกออกจากมนุษยศาสตร์) ส่วน “ประสบการณ์” เป็นกระบวนการของการที่มนุษย์ได้สัมผัสกับโลกและสิ่งที่ดำรงอยู่ในโลก และเป็นฐานของวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ โดยที่กิจของมนุษยศาสตร์คือ “การตีความและวินิจฉัยประสบการณ์” สำหรับงานสร้างสรรค์นั้นเป็นผลลัพธ์อันเป็นรูปธรรมของสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ที่นำไปสู่ “ความหมาย” และ “คุณค่า” ซึ่งวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ให้ความสนใจเป็นพิเศษ ในบทความนี้ ผู้เขียนใคร่ขอเริ่มต้นด้วยการอภิปรายบทบาทของ “ประสบการณ์” ในการก่อตัวของวิชาการ

มโนทัศน์ที่ว่าด้วย “ประสบการณ์” ในความหมายทั่วไปมีนัยที่เอื้อต่อการก่อตัวของวิชาการอยู่แล้ว พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 อาจจะกระโดดข้ามขั้นของความเข้าใจในระดับสามัญธรรมดาไปบ้าง เพราะให้นิยามว่า “ความจัดเจนที่เกิดจากการกระทำหรือได้พบเห็นมา” คำว่า “ความจัดเจน” ทำให้เราคิดถึงผู้ที่มีความรู้หรือมีความสันทัดเหนือระดับบุคคลทั่วไป ผู้เขียนจึงจำต้องหันไปพึ่งงานอ้างอิงภาษาอังกฤษ คือ The Oxford Dictionary of Philosophy ซึ่งให้คำจำกัดความของคำ “experience” ว่า “Direct, observational knowledge of the world” สิ่งที่พึงสังเกตในที่นี้ก็คือ การเชื่อมโยงกันระหว่าง “ประสบการณ์” (experience) กับ “ความรู้” (knowledge) และที่ชัดเจนยิ่งไปกว่าก็คือ การได้สัมผัสกับโลก “โดยตรง” (direct) ของผู้ที่เราชอบเรียกเป็นภาษาไทยว่า “ช่างสังเกตสังกา” (observational) ดังนั้นนัยของการมีประสบการณ์ก็คือ การตื่นรู้ในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง สำหรับคำว่า “ความรู้” นั้น ความหมายแรกที่ปรากฏใน

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความชัดเจนอยู่ นั่นคือ “สิ่งที่สั่งสมมาจากการศึกษาเล่าเรียน การค้นคว้า หรือประสบการณ์ รวมทั้งความสามารถเชิงปฏิบัติและทักษะ” ถ้าจะมีข้อท้วงติงอยู่บ้างก็น่าจะเป็นเรื่องการเรียงลำดับความสำคัญ “ประสบการณ์” น่าจะเป็นแหล่งความรู้ขั้นปฐมตามด้วยการศึกษาเล่าเรียน (learning) และลงท้ายด้วยการค้นคว้า (research) ถึงอย่างไรก็คงต้องขอคารวะคณะราชบัณฑิตที่เข้าใจธรรมชาติของวัฒนธรรมไทยดี โดยไม่ละทิ้ง “ความสามารถเชิงปฏิบัติและทักษะ” ไปจากนิยามของความรู้ เพราะวงการตะวันตกมักจะแยกความรู้ที่เป็นวิชาการ (academic) ออกจากความรู้เชิงปฏิบัติ (practical) และการขีดเส้นพรมแดนดังกล่าวในวัฒนธรรมตะวันตกก็ส่งผลไปถึงการจัดองค์กรในลักษณะสถาบัน (institutional structure) ด้วย เช่น ดนตรีภาคปฏิบัติ (music performance) เป็นหน้าที่ของสถาบันเฉพาะทางที่เรียกว่า academy หรือ conservatory ในขณะที่ภาคทฤษฎีคือดนตรีวิทยา (musicology) เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรมหาวิทยาลัย

เมื่อเรากล่าวถึงกระบวนการในการสร้างวิทยาการ เราคงจะต้องพิจารณาวิธีการของการปรับประสบการณ์ให้เป็นความรู้ไปด้วย ผู้ที่มีความตื่นรู้จะสัมผัสกับโลกโดยใช้สติปัญญาในการมองโลกไปพร้อมกัน การรับประสบการณ์เป็นไปในรูปของการจดจำ ฝังใจ ครุ่นคิด (ซึ่งผู้เขียนชอบใช้สำนวน “ครุ่นคิดพินิจนึก” คือเก็บประสบการณ์มาใคร่ครวญไตร่ตรอง) ผู้ที่มีความรู้ หรือ ผู้รู้ ย่อมเก็บประสบการณ์ สั่งสมประสบการณ์แล้วนำมาพินิจด้วยวิจารณญาณ ดังที่ผู้เขียนได้ให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดารในหนังสือของผู้เขียนเอง ชื่อ วัฒนธรรมสำนึก: รากฐานของอุดมศึกษาไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2562)[3] อันที่จริง กิจทั้งหลายทั้งปวงที่เกี่ยวกับอุดมศึกษาที่ผู้เขียนได้กล่าวถึงในหนังสือเล่มนั้นสามารถนำมาใช้ได้ในบริบทที่กว้างออกไป คือในเรื่องของความรู้ได้เป็นอย่างดี



ภาพ1: หนังสือวัฒนธรรมสำนึก : ระบบของการคิดเป็นวิชาการ

การรับและการซึมซับ

ขั้นตอนแรกของการเรียนรู้อาจจะถือได้ว่าเป็นลักษณะของการรับหรือการซึบซับ (ผู้เขียนใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษว่า “assimilative”) เป็นการเรียนรู้จากสิ่งแวดล้อมในชีวิตประจำวัน เป็นการซึมซับด้วยกระบวนการที่เป็นธรรมชาติ สังคมร่วมสมัยอาจจะไม่เอื้อต่อการเรียนรู้ในรูปแบบนี้เสมอไป เพราะถ้าเราพูดถึงสิ่งแวดล้อมเป็นพิษ เราคงจะมิได้หมายถึงด้านกายภาพเท่านั้น แต่สภาวะทางวัฒนธรรมก็อาจเป็นพิษได้เช่นกัน เพราะสังคมที่เน้นการบริโภคเป็นใหญ่ ย่อมมีการมอมเมาผู้บริโภคด้วยปฏิกูลทางวัฒนธรรมที่ถูกโหมกระพือได้ง่ายกว่าสมัยก่อน ทั้งนี้ด้วยความจัดเจนในด้านการตลาดและศักยภาพอันมหาศาลของสื่อที่มีเทคโนโลยีเป็นตัวหนุน ในส่วนที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงนั้น ประสบการณ์ที่สมาชิกของสังคมปัจจุบันได้รับอยู่เป็นประจำก็คงจะมิใช่สิ่งที่เจริญใจและเสริมปัญญานัก ยิ่งในสังคมร่วมสมัย เรามีโอกาสเรียนรู้ซึ่งกันและกันในระบบ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” น้อยลงกว่าเดิม เพราะสื่อ โดยเฉพาะสื่อสังคม เข้ามาเป็นตัวกลาง ความรวดเร็วอาจทำให้ความสามารถในการครุ่นคิด ฉุกคิด และยั้งคิดถดถอยลงไป

ไม่เป็นการเสียหายอะไรถ้าเราจะหันกลับไปเรียนรู้จากสังคมไทยแบบประเพณีบ้างก็คงจะ เราชอบพูดว่าคนไทย ชอบ ร้อง-รำ-ทำเพลง เราเคยทำสิ่งเหล่านี้ในชีวิตประจำวัน สิ่งบันเทิงเป็นสิ่งที่เราสร้างขึ้นจากความจัดเจนที่เราเรียนรู้ด้วยกระบวนการอันเป็นธรรมชาติจากสมาชิกในสังคม ศิลปะการแสดงเริ่มต้นในลักษณะนี้ ศิลปะการแสดงมักเริ่มต้นในระดับชุมชน เป็นการเรียนรู้จากการปฏิบัติในรูปของการเรียนไปทำไป (learning by doing) การถ่ายทอดความรู้และความจัดเจนเป็นในระบบของบุคคลต่อบุคคล กระบวนการของการซึมซับความรู้ที่ว่านี้ เราจะเรียกว่าเป็นการเรียนวิชา และการถ่ายทอดวิชา (คำว่าวิชาการยังใช้ในขั้นนี้ไม่ได้เต็มที่ เพราะยังมิใช่การเรียนรู้ หรือการถ่ายทอดความรู้อย่างมีระบบ) ครอบครัวคือจุดเริ่มต้นของ “การศึกษาที่ไม่เป็นทางการ” (informal education) จะสังเกตได้ว่า เราจะพูดถึง “บ้านดนตรี” และ “บ้านละคร” ซึ่งมีการถ่ายทอดความรู้ความจัดเจนจากชั่วคนหนึ่งต่อไปอีกชั่วคนหนึ่ง (แต่ไม่จำเป็นเสมอไปที่ลูกทุกคนของคนละคร หรือนักดนตรีจะไปแสวงหาอาชีพอื่นไม่ได้ เพราะความสมัครใจ และความถนัดในระดับบุคคลเป็นสิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้) ซึ่ง “บ้าน” เหล่านี้ก็พร้อมที่จะเปิดประตูออกต้อนรับผู้ที่มาจากภายนอกอยู่เสมอ ลองดูบ้าน “หลวงประดิษฐ์ไพเราะ” เป็นตัวอย่าง มิใช่ว่าลูกของท่านทุกคนเป็นนักดนตรี แต่ประตูบ้านของท่านเปิดกว้างรับศิษย์จากทั่วทุกถิ่น จนอาจกล่าวได้ว่า “สำนัก” ของท่านอาจจะเป็นสำนักที่มีลูกศิษย์ลูกหามากที่สุดในประเทศไทย

วิธีการเรียนรู้แบบไทยที่กล่าวมาข้างต้น มีประเด็นพึงสังเกตอยู่ 2 ประเด็น จะเห็นได้ว่า การรับความรู้จากการลงมือปฏิบัตินั้น ผู้รับมีส่วนร่วมในการสร้างงานศิลปะด้วย วงการดนตรีไทยรู้จักวิธีการของการมีส่วนร่วมนี้ดีว่าเป็นการศึกษาที่ได้ผล ดังจะเห็นได้ว่าในวงดนตรีไทยนั้น ผู้ที่ประสบการณ์น้อยก็มีโอกาสได้ร่วมบรรเลงกับผู้ที่มากด้วยประสบการณ์ หรือกับบรมครูเลยทีเดียว[4] การเรียนรู้จากการสอนของครูได้รับแรงเสริมจากการร่วมปฏิบัติ วิธีการดังกล่าวเทียบได้กับมโนทัศน์ตะวันตกที่เรียกว่า “participatory” นั่นเป็นประเด็นแรก สำหรับประเด็นที่สองนั้น เราจะสังเกตได้ว่าเส้นแบ่งพรมแดนระหว่าง

"ผู้รักสมัครเล่น" (amateurs) กับผู้ที่อยู่ในระดับของศิลปินอาชีพ (professionals) ไม่ชัดเจนนัก และสำหรับปรมาจารย์ด้านการแสดงของตะวันตก เช่น Bertolt Brecht (ค.ศ. 1898-1956) นั่นคือสภาวะอันพึงปรารถนา Brecht ถึงกับตั้งเป็นทฤษฎีเอาไว้ว่า วัฒนธรรมการแสดงในอุดมคติก็คือ วัฒนธรรมที่มีผู้รักสมัครเล่นเป็นหลัก[5] เรื่องของฝีมือหรือเรื่องของความจัดเจนในศิลปะการแสดงมิได้เป็นเอกสิทธิของศิลปินอาชีพเสมอไป คีตกวีแนวหน้าของตะวันตก เช่น Ludwig van Beethoven (ค.ศ. 1770-1827) สร้างงานที่มีคุณค่าให้แก่ศิษย์ที่เป็นผู้รักสมัครเล่นอยู่เสมอ พระราชาผู้ทรงเปี่ยมด้วยความสามารถทางศิลปะในระขนบของไทย น่าจะถือได้ว่าเป็น "ผู้รักสมัครเล่น" ที่เป็นผู้จรรโลงศิลปะเอาไว้ได้ ทั้งนี้ก็ "เพราะรัก จึงสมัคร เข้ามาเล่น "

การที่ผู้เขียนเน้นความสำคัญของการปฏิบัติและผู้ปฏิบัติในกระบวนการเรียนรู้ มิได้หมายความว่าผู้ปฏิบัติผ่านเลยจากระดับของ "ผู้รับ" ไปแล้ว ศิลปินด้านการแสดงมักจะเรียนรู้จากการสัมผัสกับการแสดงของผู้อื่นเสมอ ซึ่งไม่จะเป็นต้องเป็นผลงานของศิลปินระดับแนวหน้าเสมอไป จะขอเล่าเกร็ดจากชีวิตของนักไวโอลินที่ยิ่งใหญ่ของโลก Lord Yehudin Menuhin ผู้ซึ่งเรียนรู้ศิลปะการแสดงดนตรีได้อย่างรวดเร็วและเป็นธรรมชาติเหนือนักดนตรีอื่น ๆ เมื่ออายุเพียง 13 ปีได้ออกแสดงกับวงดนตรีระดับแนวหน้าของกรุงเบอร์ลิน และนักวิทยาศาสตร์ชั้นนำของโลกคือ Albert Einstein (ผู้เป็นนักไวโอลินสมัครเล่นที่มีฝีมือ) ได้ไปฟังการแสดงครั้งนั้น แล้วแสดงความชื่นชมออกมาด้วยคำพูดที่กลายเป็นวาทกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ไปแล้ว คือ การแสดงของเด็กชายเมนูฮินทำให้ท่าน "เชื่อว่าพระเจ้าบนสรวงสวรรค์มีจริง" แต่การที่หนุ่มน้อยมหัศจรรย์ผู้นี้เรียนรู้วิธีการเล่นไวโอลินได้อย่างเป็นธรรมชาติโดยไม่ต้องผ่านกระบวนการของการฝึกฝนด้วยแบบฝึกหัดนั้น เมื่อเขาเติบใหญ่ขึ้น เขาเกิดพบทางตัน โดยที่เขาสำนึกเองได้ว่า เขาไม่อาจไปไกลเท่าที่ต้องการได้ ยิ่งไปกว่านั้น การอาสาแสดงออกตามค่ายทหารฝ่ายพันธมิตรในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นการทำงานหนักมาก โดยไม่มีเวลาฝึกซ้อม หรือฝึกคีตนิพนธ์ใหม่หนุ่มใหญ่รู้ในข้อจำกัดของตนดี จึงหาทางออกด้วยการผันตัวไปเป็นครู และ

ได้ตั้งสำนักดนตรีไว้ 2 แห่ง ซึ่งยังเป็นสำนักที่ได้รับการยกย่องอยู่จนทุกวันนี้ คือ The Menuhin School สำหรับนักดนตรีไวโอลินรุ่นเยาว์ที่ประเทศอังกฤษ และ The International Menuhin Music Academy (IMMA) ที่สวิตเซอร์แลนด์ สำหรับนักดนตรีรุ่นหนุ่มสาว การทำหน้าที่ครูสอนไวโอลิน ทำให้เขาได้เรียนรู้ขั้นตอนของการเรียนเครื่องดนตรี ซึ่งเขาสามารถกระโดดข้ามขั้นไปในวัยเด็ก การเป็นครูทำให้เขาสามารถฟื้นตัวกลับมาเป็นนักไวโอลินเอกของโลกผู้กอปรด้วยฝีมือและวุฒิภาวะได้ อานิสงส์จากการเรียนรู้จากศิษย์ ช่วยชีวิตของเขาไว้ในฐานะนักดนตรี และตำราไวโอลินที่เขาเขียนขึ้นก็ได้รับการยอมรับในวงกว้างมาก[6] ประสบการณ์ของ Lord Yehudi Menuhin คงจะพ้องกับประสบการณ์ของศิลปินด้านการแสดงในวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย นักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ มักจะเป็นครูที่ประเสริฐผู้ที่พร้อมจะเรียนรู้จากผู้อื่น อันรวมถึงศิษย์ของตัวเอง

อาจจะไม่เป็นการเกินเลยไปที่จะสรุปว่า ศิลปินที่ยิ่งใหญ่ที่ไม่เรียนรู้จากผู้อื่นคงจะไม่ยิ่งใหญ่จริง คงไม่มีคีตกวีที่ไม่ฟังเพลงของผู้อื่น คงไม่มีนักแสดงที่ไม่ดูการแสดงของผู้อื่น และก็คงไม่มีนักประพันธ์ที่ไม่อ่านวรรณกรรมของผู้อื่น

การวิเคราะห์ วิจารณ์ และประเมินคุณค่า

กระบวนการวิเคราะห์ (analysis) วิจารณ์ (criticism) และประเมินคุณค่า (evaluation) เป็นขั้นตอนที่สำคัญของการสร้างวิชาการจากฐานของประสบการณ์ นักวิชาการย่อมจะไม่รับประสบการณ์ในลักษณะนิ่งเฉย (passive) แต่จะมีปฏิกิริยาตอบโต้ในเชิงไตร่ตรองใคร่ครวญ โดยแยกแยะประสบการณ์ดังกล่าวให้เกิดความชัดเจน ในกรณีของศิลปะการแสดง การวิเคราะห์ที่เป็นการคิดเชิงวิชาการน่าจะเป็นกระบวนการของการทบทวนประสบการณ์อย่างเป็นเหตุเป็นผลว่า ประสบการณ์ดังกล่าวสร้างความประทับใจ หรือไม่ประทับใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมด้วยองค์ประกอบอันใด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของนักแสดง การดำเนินเรื่อง หรือ ในการสื่อสารมายังผู้รับ อันเป็นการคิดที่นำไปสู่การวิจารณ์ได้ คือเป็นการที่ผู้รับประสบการณ์แสดงความคิดเห็นที่มีต่อประสบการณ์นั้น ๆ การวิจารณ์อาจเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของกระบวนการทางวิชาการ

เพราะเป็นการปรับประสบการณ์ส่วนนั้นออกมาเป็นวาทกรรมที่เหมาะสำหรับที่จะสื่อสารไปยังผู้อื่น ดังที่ผู้เขียนได้เคยกล่าวไว้แล้วในส่วนที่เกี่ยวกับวรรณคดีศึกษาว่า ในประเทศที่ใช้ภาษาอังกฤษ คำว่า “Criticism” หมายถึงการศึกษาวรรณคดีอย่างมีระบบ อันรวมถึงหลักสูตรวรรณคดีศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยด้วย นักวรรณคดีแนวหน้าของอังกฤษในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 คือ อาจารย์ F. R. Leavis (ค.ศ. 1895-1978) แห่งมหาวิทยาลัย Cambridge ถือว่า “การวิจารณ์” เป็นวิทยาการที่พึงได้รับการสนับสนุน และสำหรับมหาวิทยาลัยในอังกฤษนั้น ศูนย์กลางของการบ่มเพาะปัญญาน่าจะอยู่ที่ “The English School” (ซึ่งที่มหาวิทยาลัยดังกล่าวมีสถานะเป็นคณะวิชา หรือ faculty) ผู้เขียนเองกับเพื่อนร่วมงานในสาขาต่าง ๆ อันได้แก่ ทัศนศิลป์ วรรณคดี การละคร ดนตรี และภาพยนตร์ ได้ร่วมกันทำวิจัยด้านการวิจารณ์ในลักษณะร่วมสาขาและข้ามสาขา โดยได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ต่อเนื่องมาเป็นเวลาถึง 20 ปี โดยได้สร้างองค์ความรู้อันกว้างขวางเอาไว้เป็นมรดกทางความคิดให้แก่วงวิชาการและสังคม อันเป็นที่รู้จักกันในนามของ “โครงการวิจัย สกว. การวิจารณ์”

การประเมินคุณค่า (evaluation) มิอาจแยกออกจากกิจของการวิจารณ์ได้ และก็เป็นกิจที่การวิจารณ์พึงกระทำ วงวิชาการของตะวันตกครั้งหนึ่งได้พยายามที่จะสร้างวิทยาการด้านมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปกรรมขึ้นมา โดยขีดเส้นแบ่งพรมแดนระหว่างการวิจารณ์กับวิชาการ พร้อมทั้งย้ำเน้นว่าวิชาการต้องเดินตามกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่ไม่มีการประเมินคุณค่า และนักวิชาการไทยบางคนในบางสาขาก็ยินดีจะยอมรับแนวคิดตะวันตกที่ว่านี้ อันทำให้เกิดการถกเถียงกันอย่างเข้มข้นในการ “สัมมนาการวิจารณ์ศิลปะ” ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ 8-13 เมษายน 2523 ซึ่งมีผู้เข้าร่วมประชุมประมาณ 150 คน และมีการจัดนิทรรศการการแสดงละครและดนตรี และทัศนศึกษา เป็นชนวนให้เกิดแรงกระเพื่อมในด้านวิชาการต่อเนื่องมาเป็นเวลานาน ผู้เขียนเองต้องการที่จะสืบเสาะต้นตอของความคิดตะวันตกที่ว่าด้วยการประเมินคุณค่า และการไม่ประเมินคุณค่า โดยเริ่มต้นที่วรรณคดี

และได้ทำการวิจัยในหัวข้อ แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดี ในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกา ในศตวรรษที่ 20 (ได้มีการเผยแพร่ผลการวิจัยหลายครั้ง เริ่มแต่ปี 2525 และตีพิมพ์เป็นรูปเล่มล่าสุดในปี 2539 โดยสำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์) ผลปรากฏชัดว่าการประเมินคุณค่าเป็นกิจของวรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษาที่ดำเนินต่อเนื่องมาตลอดศตวรรษ โดยที่ได้รับผลกระทบจากความพยายามที่จะเดินตามวิทยาศาสตร์น้อยมาก ผู้เขียนได้สรุปผลการวิจัยนี้เป็นภาษาอังกฤษ และได้ส่งบทสรุปไปให้ปรมาจารย์ด้านการวิจารณ์ของตะวันตก คือ ศาสตราจารย์ René Wellek (ค.ศ. 1903-1995) แห่งมหาวิทยาลัย Yale ในสหรัฐอเมริกา และก็ได้รับคำตอบจากท่านว่าท่านเห็นด้วยกับข้อสรุปดังกล่าว ผู้เขียนใคร่ขอให้ความเห็นเพิ่มเติมไว้ ณ ที่นี้ว่า การที่มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาการด้านศิลปะจะแสวงหาภววิสัยเช่นเดียวกับวิทยาศาสตร์นั้นเป็นสิ่งที่ฝืนธรรมชาติของวิชา นอกจากนี้ความพยายามที่จะนำความคิดเรื่อง “การเปลี่ยนประบวนทัศน์” (paradigm change) ของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมาใช้กับศาสตร์ทั้งสามดังกล่าวข้างต้นนั้น ทำให้ต้องบิดเบือนข้อเท็จจริงและปฏิเสธสภาวะความเป็นจริงอันที่จริงการสร้างงานวิจารณ์ที่ให้ความสำคัญต่อการประเมินคุณค่าเป็นเงื่อนไขที่สำคัญยิ่งของการสร้างงานวิชาการ จะเห็นได้ว่าศาสตราจารย์ระดับแนวหน้าของโลกตะวันตกเขียนทั้งงานวิจารณ์และทั้งหนังสือวิชาการ การเขียนบทความลงหนังสือพิมพ์เป็นงานที่ต้องใช้ความสามารถสูงมาก เพราะนักวิชาการชั้นนำเหล่านั้นต้องสกัดเอาความรู้และภูมิปัญญาจากองค์ความรู้อันกว้างขวางและลุ่มลึกของท่านออกมาสื่อสารกับผู้อ่านทั่วไปที่มิใช่นักวิชาการเฉพาะสาขาให้ได้ บทบาทของนักวิชาการผู้ยิ่งใหญ่จึงมิใช่บทบาทของเอตทัคคะที่ขีดวงให้กับตนเองและเพื่อนร่วมงานในสถาบันการศึกษาชั้นสูง แต่เป็นบทบาทของการรับใช้สังคมในฐานะของ “ปัญญาชนสาธารณะ” (public intellectuals)

จะขอเล่าเกร็ดจากประสบการณ์ตรงในการที่ได้รับเชิญไปเป็น Research Fellow ของมหาวิทยาลัย Free University Berlin มหานครเบอร์ลินรับเป็นเจ้าภาพ

ภาพที่ 2 : Haus der Berliner Festspiecle
ที่จัดมหกรรมละครประจำปีแห่งกรุงเบอร์ลิน

ในการจัดมหกรรมละคร (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า “Theatertreffen”) ในเดือนพฤษภาคมของทุกปี ทั้งนี้ละครที่ได้รับเชิญมาแสดงจะเป็นการแสดงที่คณะกรรมการอันประกอบด้วยนักวิจารณ์การละครคัดเลือกแล้วว่าเป็นการจัดแสดง (production) ที่ดีที่สุดของประเทศที่ใช้ภาษาเยอรมัน (คือ เยอรมนี ออสเตรีย และสวิตเซอร์แลนด์) ในรอบปีที่ผ่านมา ผู้เขียนพร้อมกับนักวิจัยอื่น ๆ (รวมทั้งผู้ที่ไม่รู้ภาษาเยอรมัน) และศาสตราจารย์หัวหน้าศูนย์วิจัยได้ไปชมการแสดงร่วมกัน ครั้งหนึ่งพวกเราโชคร้าย เพราะการแสดงในครั้งนั้นเป็นชุดละครการเมืองที่อ่อนด้วยศิลปะและน่าเบื่อหน่ายเป็นอย่างยิ่ง เมื่อเราเดินออกจากโรงละครมาพร้อมกัน ท่านศาสตราจารย์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นนักวิชาการด้านศิลปะการละคร (Theatre Studies) ระดับแนวหน้าของเยอรมันไม่ลังเลที่จะให้ข้อวินิจฉัยว่าละครเหล่านี้ “ด้อยคุณภาพ และละครที่เราดูกันอยู่ทุกวันในเบอร์ลินเองเหนือชั้นกว่านี้มาก ผู้เชี่ยวชาญคัดละครเหล่านี้มาได้อย่างไร” ผู้เขียนเองมีความเห็นเช่นเดียวกับท่านศาสตราจารย์และก็ถามท่านว่า “ทำไมคุณไม่เขียนบทวิจารณ์แสดงความเห็นอย่างตรงไปตรงมาเสียเล่า คนเขาฟังคุณอยู่แล้ว” ท่านตอบตรงตามแบบของขนบทาง

วิชาการเยอรมัน “ฉันไม่เขียนบทวิจารณ์ ฉันเขียนเฉพาะงานวิชาการ” นั่นเป็นความเชื่อของวงการเยอรมันว่าควรแบ่งหน้าที่ระหว่างการเขียนบทวิจารณ์ที่เป็นปฏิกิริยาฉับพลันต่อการแสดง กับงานวิชาการที่เป็นการวิเคราะห์ วิจารณ์ (และอาจรวมถึงการประเมินคุณค่าด้วย) เมื่อประสบการณ์อันหลากหลายจากต่างกรรมต่างวาระกันตกผลึกแล้วสกัดออกมาเป็นองค์ความรู้ที่กอปรด้วยหลักการ หลักวิชา และทฤษฎี โดยปกตินักวิจารณ์ทำหน้าที่เขียนบทวิจารณ์ลงในสื่อสิ่งพิมพ์ (หรือในปัจจุบันลงเว็บไซต์) ในขณะที่นักวิชาการเขียนหนังสือวิชาการที่เชื่อกันว่าไตร่ตรองใคร่ครวญมาอย่างดีแล้ว ผู้เขียนไม่คิดเช่นนั้น การขีดเส้นพรมแดนระหว่างการวิจารณ์สาขาต่าง ๆ (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Kunst-, Literatur-, Musik-, und Theaterkritik) กับวิชาการในสาขานั้น ๆ (ภาษาเยอรมันว่า Kunst-, Literatur-, Musik-, und Theaterwissenschaft) คือการแยกหน้าที่ความรับผิดชอบกันระหว่าง Kritik (การวิจารณ์) กับ Wissenschaft (วิชาการ) การทำเช่นนั้นทำให้ประชาชนเสียประโยชน์ แต่ก็มีนักวิชาการจำนวนหนึ่งที่ไม่ยึดขนบดังกล่าว และพร้อมที่จะ “เขียนหนังสือพิมพ์” (เช่นเดียวกับเพื่อนร่วมงานในประเทศที่ใช้ภาษาอังกฤษ) และกลุ่มนักวิชาการเหล่านี้แหละที่ทำให้หนังสือพิมพ์เยอรมันมีคุณภาพเหนือหนังสือพิมพ์ในประเทศอื่น ๆ อีกหลายประเทศ เพราะจะมีการแบ่งพื้นที่ของหนังสือพิมพ์ส่วนหนึ่งไว้ให้กับงานของนักวิชาการเหล่านี้ (ที่รู้จักที่จะสื่อสารกับคนหมู่มาก) โดยเรียกเป็นศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาฝรั่งเศสว่า “Feuilleton” (อ่านว่า เฟย-เยอะ-ต็อง) ซึ่งจนบัดนี้ก็ยังรักษาความเข้มข้นและความมีชีวิตชีวาไว้ได้ เป็นเกียรติเป็นศรีของวงการหนังสือพิมพ์เยอรมัน ในทางที่กลับกันก็มีนักหนังสือพิมพ์ (ซึ่งส่วนมากได้รับการศึกษามาถึงระดับปริญญาเอก) มีความปรารถนาอันแรงกล้าที่จะแข่งกันท่านศาสตราจารย์ผู้ทรงเกียรติในมหาวิทยาลัย ด้วยการสร้างงานวิชาการขึ้นมาเป็นวิชาการมากกว่างานวิจัยหรืองานตำราของนักวิชาการเสียอีก คือพยายามให้ข้อสรุปรวมอย่างเป็นระบบ จนถึงขั้นเป็นหลักการเชิงทฤษฎีที่ค่อนข้างจะตายตัว หรือแม้แต่ “แข็งตัว” (เรียกเป็นภาษาอังกฤษ

ได้ว่า “rigid” หรือแม้แต่ “ossified”) มีการนำทฤษฎีที่ทันสมัย เช่น ทฤษฎีแนว poststructuralism เข้ามาช่วยจัดระบบ ผลที่ได้ก็คือหนังสือมีความเป็นนามธรรมสูง ซึ่งเขียนไว้สำหรับคนจำนวนน้อยที่คิดเหมือนกันอ่าน ไร้ประโยชน์สำหรับผู้อ่านทั่วไป ดังเช่นหนังสือของ Bern Stegemann ชื่อ Kritik des Theaters (แปลว่า “การวิจารณ์ละคร”) (Berlin: Theater der Zeit, 2013) ผู้เขียนรู้สึกเสียดายที่ความรู้อันกว้างขวาง และทัศนะที่น่าสนใจถูกกลบไปด้วย “คำฟุ่ง” (jargon) ทางวิชาการและการเขียนที่เป็นนามธรรมอย่างสุด ๆ โดยที่เขาเข้าใจผิดว่าการทำเช่นนั้นทำให้เกิดความขลัง ซึ่งไม่ใช่จุดหมายปลายทางของวิชาการที่แท้จริง

การเสริมพลังและการหลอมรวมเข้าเป็นเอกภาพ

ในหนังสือเรื่อง วัฒนธรรมสำนึก: รากฐานของอุดมศึกษาไทย ที่กล่าวถึงมาแล้ว ผู้เขียนได้ขออนุญาตใช้มโนทัศน์ภาษาอังกฤษ 2 คำ เข้ามาเป็นหลักในการอธิบายขั้นตอนของการสร้างวิทยาการให้แข็งแกร่ง นั่นก็คือ กิจที่มีลักษณะ “constitutive” คือ การแสวงหาความรู้ที่ได้ผ่านการวิเคราะห์ วิจารณ์ และประเมินแล้ว ถือว่าเป็นการสร้างความรู้เพิ่มเติม วงวิชาการชอบที่จะใช้คำว่า การสร้าง “องค์ความรู้” (body of knowledge) ซึ่งมิใช่เป็นแค่กระบวนการประมวล แต่เป็นการคิดต่อ คิดใหม่ และคิดแย้งที่มาจากรากฐานของการศึกษาค้นคว้า หรือที่ในยุคใหม่ชอบใช้คำว่า “วิจัย” (research ซึ่งถ้าแจงคำ ๆ นี้ออกไปเป็นสองส่วน คือ re-search เราก็จะเห็นถึงกระบวนการที่ต้องใช้ความเพียรพยายาม คือ “หาแล้วหาอีก” จนพบสิ่งที่เป็นความจริงหรือใกล้เคียงกับความจริงที่สุด) ผลของการวิจัยใหม่จึงเป็นการเพิ่มความรู้จากที่มีอยู่เดิม ซึ่งก็อาจเป็นไปได้สิ่งที่พบใหม่อาจจะยืนยันของเก่า สร้างความมั่งคั่งบนฐานเดิม หรืออาจทดแทนของเดิมที่ได้รับการพิสูจน์ว่าผิดพลาดหรือล้าสมัย แต่ทั้งหลายทั้งปวงนี้ก็น่าจะยังคงลักษณะที่เรียกว่า “integrative” คือเป็นการผนวกเข้ากับของเดิม หรือเป็นการหลอมรวมเข้าเป็นเอกภาพใหม่ เป็นสภาวะล่าสุดของวิชาการที่พึ่งทั้งของเก่าและสิ่งที่ค้นพบใหม่ คนไทย

เคยใช้คำว่า “ล้างครู” ซึ่งคนรุ่นใหม่รุ่นใหม่อาจจะตีความผิดว่าเป็นความเชื่องมงายในความรู้เก่าว่าเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งอันที่จริงการกระทำเช่นนั้นน่าจะเป็นการหลงผิดที่คิดว่าความรู้ที่มีอยู่เก่าใช้ไม่ได้ทั้งหมดโดยจะต้องมีของใหม่มาทดแทน กระบวนการทางวิชาการที่ดีไม่ได้เป็นเช่นนั้น การหลอมให้เป็นหนึ่งเดียว และเป็นเนื้อเดียวกัน (integrate) ระหว่างของเก่ากับของใหม่เป็นการสืบทอด ส่งมอบวิชาความรู้ที่มีความหนักแน่นพอที่จะช่วยให้ก้าวไปข้างหน้าได้ด้วยความมั่นใจและเปี่ยมด้วยพลังสร้างสรรค์ ทั้งนี้มิได้หมายความว่านักวิชาการจะต้องคิดเหมือนกันเสมอไป การโต้แย้งกันอย่างเปิดเผยด้วยเหตุผลและหลักฐานเป็นวิสัยของนักวิชาการที่ดี

แนวคิดตะวันตก poststructuralism อาจจะไม่ต้องการให้เชื่อถือของเก่าและในขณะเดียวกันก็ไม่อยากให้เกิดความเชื่อมั่นเกินไปในพลังของการสร้างใหม่ และทั้งหลายทั้งปวงนี้คงจะอธิบายไม่ได้ด้วยหลักของความอ่อนน้อมถ่อมตน หรือความไม่ประมาท แต่เป็นการไม่ยอมรับคุณค่าที่ตายตัวในทางใดทางหนึ่ง ในบทความอันเลื่องชื่อของ Roland Barthes (ค.ศ. 1915-1980) ซึ่งรู้จักกันเป็นภาษาไทยว่า “มรณกรรมของผู้แต่ง”[7] (ภาษาฝรั่งเศสว่า “La Mort de l’auteur”) นักคิดฝรั่งเศสท่านนี้ (ซึ่งไม่ยอมรับว่าท่านเป็นตัวแทนของลัทธิ [-ism] ใด ๆ) กล่าวว่าการสร้างวรรณกรรมก็เป็นเพียงแต่การนำคำที่มีอยู่แล้วในพจนานุกรมมาปะติดปะต่อกัน โดยทั่วไปกลุ่ม poststructuralists ไม่เชื่อเรื่องของความแน่นอนใด ๆ (แต่ก็มิใช่แนวของ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ดังที่เรารู้จักกัน) แต่เป็นการปฏิเสธคุณค่า ดังนั้นวรรณกรรมก็เป็นประดุจต้นฉบับตัวเขียนโบราณที่ถูกลบออกไปเพื่อนำแผ่นหนังหรือกระดาษนั้นมาใช้เขียนใหม่ โดยที่ร่องรอยตัวเขียนเดิมมิได้ลบเลือนไปหมดสิ้น ซึ่งรู้จักกันในนามของ “palimpsest” นักประพันธ์หรือกวีจึงมิใช้อัจฉริยะผู้เบิกทางให้แก่มนุษย์ดังที่นักเขียนโรแมนติกกล่าวอ้างเอาไว้ แต่เป็นเพียงผลิตงานขึ้นจากรากฐานของงานเก่า โดยที่ความหมายที่แท้จริงมิอาจกำหนดได้ ดังนั้นการเข้าถึงความหมายเป็นกระบวนการที่ต้องผัดผ่อนไปก่อนอย่างไม่รู้จบ ดังที่นักปรัชญา Jacques Derrida (ค.ศ. 1930-

2004) ได้คิดศัพท์ใหม่ขึ้นมาพรรณนากระบวนการนี้ว่า “différance” แทนที่จะเป็น “différance” ดังที่ใช้กันอยู่ทั่วไป การที่วรรณกรรมหรืองานศิลปะสร้างสุนทรียภาพที่มาจากความหลายนัย (ambiguity) และความไม่แน่นอนของความหมาย (indeterminacy of meaning) เป็นสิ่งที่ยอมรับกันอยู่แล้ว แม้แต่ตัวงานที่แสดงออกด้วยภาษาก็ยังมิอาจกล่าวอ้างได้ว่าความหมายที่แน่นอนเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ยิ่งศิลปะที่มิได้สื่อด้วยภาษา เช่น ศิลปะการแสดงบางสาขา เสน่ห์ของงานศิลปะขึ้นอยู่กับความหลากหลายของการตีความ ทั้งโดยผู้แสดง ซึ่งถือว่าเป็น “ศิลปินผู้ตีความหมาย” (interpretative artists) และโดยมหาชน ดังนั้น สังคมที่มีความเจนจัดในการตีความ (hermeneutic society) ก็น่าจะถือได้ว่าเป็นสังคมของผู้ที่มีสติปัญญา แต่วิชาการจะต้องพยายามสร้างความแน่นอน และความแม่นตรงเท่าที่จะทำได้ ถึงอย่างไรก็ตามวิชาทางมนุษยศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์แห่งการตีความ (hermeneutic discipline) และศาสตร์เชิงวิจารณ์ (critical discipline) ก็มิอาจหลีกเลี่ยงความเป็นอัตวิสัย (subjectivity) ได้ แต่ก็ยังพยายามที่จะพึ่งข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง (facts) และพยายามสร้างหลักการทางวิชาการ (scholarly principle) และทฤษฎี (theory) ที่เอื้อให้เกิดวิธีวิทยา (methodology) ที่ใช้ได้ในต่างกรรมต่างวาระกัน กล่าวโดยรวมก็ยังพยายามทำตัวให้เป็นที่พึ่งเท่าที่จะทำได้

ในด้านของศิลปะการแสดงนั้น เราไม่มีความจำเป็นจะต้องมองการเรียนรู้จากศิลปะรุ่นเก่าหรือรุ่นก่อน หรือการที่ศิลปินเรียนรู้จากศิลปินรุ่นเก่าหรือรุ่นก่อนไปในทางลบ แต่การที่ศิลปินคิดต่อ คิดใหม่ และคิดแย้งกับ “ครู” ก็เป็นวิสัยของการสร้างสรรค์ แต่ศิลปะไทยบางสำนัก เช่น เช่นสำนักดนตรีไทยที่เหมาเอาว่าเป็นผู้สืบทอดคุณค่าของดนตรีราชสำนักได้พยายามสร้างความขลังขึ้นมาจากการผูกติดอยู่กับวิชาที่ครูถ่ายทอดให้โดยไม่ยอมคิดให้เลยครู และเชื่อว่าสิ่งนั้นคือมาตรฐานสูงสุดที่พึงรักษาไว้โดยไม่จำเป็นต้องมีการเปลี่ยนแปลง ในทางตรงข้าม ศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะทราบดีว่า “ท่านครู” เมื่อเห็นว่าศิษย์คนใดเล่าเรียนวิชาไปถึงขั้นที่จะคิดเองได้แล้ว ท่านก็สนับสนุนให้เขาผู้นั้นแสวงหาทางของตัว

ภาพ 3 : หลวงประดิษฐไพเราะ : ครูที่ชี้ทางให้ศิษย์เดินได้ด้วยตนเอง

เมื่อเวลาศิษย์ของท่านมาชุมนุมกันเป็นครั้งคราวหลังจากที่ท่านล่วงลับไปแล้ว ก็จะสังเกตได้ว่า แม้จะมีแนวทางบางอย่างที่เป็นสมบัติร่วมของพวกเขา แต่เขาก็มีอัตลักษณ์ทางศิลปะที่พอสังเกตเห็นได้ สำหรับโลกตะวันตกถ้าศิษย์ของสถาบัน Menuhin ที่มาจากแดนที่ต่างกัน เล่นดนตรีไม่เหมือนกัน เราก็คงจะต้องยืนยันว่า แม้แต่ศิษย์ที่มาจากประเทศเดียวกันก็เล่นดนตรีไม่เหมือนกันเช่นกัน ศิลปะเป็นการแสดงออกของมนุษย์ที่สะท้อนบุคลิกภาพของบุคคล ที่น่าอัศจรรย์ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ วงดนตรีที่มีนักดนตรีมารวมกันร่วม 200 คน เมื่อมีวาทยกรมากำกับวงต่างคนกัน ก็จะเล่นเพลงเดียวกันด้วยวิธีที่ต่างกัน ความหลากหลายเป็นวิสัยของมนุษย์ และศิลปะก็สะท้อนวิสัยดังกล่าว เรื่องของวิทยาศาสตร์ที่สามารถค้นพบปรากฏการณ์ธรรมชาติที่มีความเป็นหนึ่งเดียวในต่างกรรมต่างวาระกันนั้น มิอาจนำมาเป็นแบบอย่างให้แก่ศิลปะได้

ศิลปะนำวิชาการ หรือวิชาการนำศิลปะ

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ขนบของไทยให้ความเคารพต่อ “ช่าง” ผู้มีวิชา (คำว่า “ศิลปิน” เกิดขึ้นภายหลัง) การที่ “ครู” ผู้นั้นจะจัดกระบบความรู้ของตน

และมีวิธีการถ่ายทอดความรู้อย่างไรอาจเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล เพราะปรมาจารย์แต่ละท่านก็คือ “สถาบัน” ที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่มีระบบการจัดตั้งสถาบัน (institutionalization) เช่นในโลกปัจจุบัน เรื่องของการ “หวงวิชา” นั้นเป็นขนบไทยที่ไม่น่าพิสมัยนักจากจุดยืนของปัจจุบัน แต่เราจำเป็นจะต้องพยายามเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ที่บ้านเมืองเราตกอยู่ในภาวะสงครามต่อเนื่องมาเป็นเวลาหลายร้อยปี นับตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา การหวงวิชาก็เป็นเกราะกำบังมิให้ศัตรูมาฉกชิงสมบัติทางปัญญาไปจากเรา แต่เมื่อเวลาผ่านไปก็กลายเป็นการปิดกั้นมิให้ความรู้ได้รับการถ่ายทอดไปยังเพื่อนร่วมชาติของเราเอง ในเรื่องนี้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงล้มล้างระบบเก่าที่ว่าด้วยการหวงวิชา ด้วยการนำวิทยาการทั้งหลายที่เป็นประโยชน์ต่อบ้านเมืองมาเผยแพร่ในรูปของ “จารึกวัดโพธิ์” ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นการ “ปฏิวัติวัฒนธรรมทาง” ในความหมายบวกสำหรับสังคมไทย สิ่งที่ต้องการเน้นในเรื่องนี้ก็คือ ขนบไทยแต่ดั้งเดิมไม่มีการแบ่งแยกระหว่างวิชาเชิงปฏิบัติ กับวิชาเชิงทฤษฎี ส่วนที่ว่าระบบการถ่ายทอดความรู้นั้นมีเงื่อนไขหลากหลายเป็นสิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ สุนทรภู่ในตอนต้นของเรื่องพระอภัยมณี ได้พรรณนาการที่ครูของพระอภัยมณีและศรีสุวรรณตั้งค่าเล่าเรียนไว้สูงลิ่วเพื่อ “ป้องกันมิให้ไพร่ได้วิชา”[8] เป็นปรากฏการณ์ที่ค่อนข้างประหลาด เพราะเป็นการนำเอาเรื่องของการแบ่งชั้นวรรณะกับเรื่องของการถ่ายทอดวิชามาปะปนกัน และมิหนำซ้ำยังใช้ “ปัจจัยทางเศรษฐกิจ” มาเป็นตัวกำหนดว่าผู้ใดมีสิทธิจะได้เล่าเรียนวิชาชั้นสูงหรือไม่ ชวนให้คิดถึงสภาวการณ์ในปัจจุบันที่มีการเก็บค่าเล่าเรียนสูงมาก โดยเฉพาะในระดับบัณฑิตศึกษา ราวกับจะตั้งกำแพงมิให้ “คนจนได้วิชา” กระนั้น[9] ยิ่งคิดมากเท่าไรก็ยิ่งซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณของรัชกาลที่ 3 ยิ่งขึ้นเท่านั้น เหตุใดความคิดเรื่อง “วิทยาทาน” จึงค่อย ๆ เสื่อมสูญไปจากแผ่นดินไทย

บทความนี้มุ่งเน้นศิลปะการแสดง จึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญเป็นพิเศษต่อการถ่ายทอดความรู้ในสาขานี้ การจะแยกความรู้เชิงปฏิบัติออกจากความรู้เชิงทฤษฎีมิใช่สิ่งที่ทำได้ง่ายเสมอไป ผู้มีความจัดเจนในเชิง

ปฏิบัติก็มีแนวคิดและแนวปฏิบัติที่เรียกได้ว่าเป็น “วิชาการ” เช่นกัน จะขอยกตัวอย่าง Bertolt Brecht มาอีกครั้ง ประสบการณ์ของเขาเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมอันมั่งคั่งของสังคมเมือง (ขนาดกลาง) อันได้แก่ เมือง Augsburg ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 พื้นฐานทางครอบครัว โดยเฉพาะมารดาเอื้อให้เขาได้สัมผัสกับวรรณกรรม (โดยเฉพาะมารดาซึ่งนับถือศาสนาคริสต์นิกายโปรเทสแตนท์สอนให้เขารู้จักพระคัมภีร์ไบเบิลแบบจำขึ้นใจได้ อันเป็นขุมพลังทางภาษาให้แก่เขาในฐานะกวีและนักเขียนละคร) นอกจากนั้นบิดายังให้โอกาสให้เขาหัดเครื่องดนตรีหลายประเภท ซึ่งในที่สุดเขาก็เน้นไปที่กีตาร์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเพลงร้องนานาชนิด อันเป็นฐานทางวรรณศิลป์ให้เขาอีกด้วย โชคช่วยเขาอีกด้านหนึ่งที่ได้เข้าเรียนระดับมัธยมในโรงเรียนสมัยใหม่ที่เน้นวิทยาศาสตร์ และภาษาปัจจุบันต่างประเทศ (รวมทั้งละติน แต่เว้นกรีก) ทำให้เขาอ่านวรรณกรรมภาษาอังกฤษได้ดี และก็อ่านภาษาฝรั่งเศสได้เช่นกัน ในด้านของละคร Augsburg มีโรงละครประจำเมือง (เช่นเดียวกับเมืองอื่น ๆ) และ Brecht ก็ดูละครเป็นประจำตั้งแต่อายุประมาณ 17 ปีเป็นต้นไป มีความชำชองจนถึงขนาดสามารถเขียนบทวิจารณ์ละครไปลงหนังสือพิมพ์ได้ นอกจากนั้นเขายังสนใจการเล่นและเพลงพื้นบ้าน รวมทั้งเพลงจากคาบาเรต์ มีความสนใจมากจนถึงขนาดตั้งวงดนตรีขึ้นมาร่วมกับเพื่อนของเขาตั้งแต่ยังเรียนชั้นมัธยม เขาชอบแสดงออกด้วยงานเขียน จัดทำนิตยสาร “ทำมือ” ในหมู่เพื่อนฝูง โดยเขียนกวีนิพนธ์ (ซึ่งจนบัดนี้ กวีนิพนธ์รุ่นแรก ๆ ของเขาก็ยังได้รับการยกย่องจากนักวิชาการและบุคคลทั่วไป) และบทละคร เมื่อเข้ามหาวิทยาลัยที่ München เขาเลือกเรียนแพทย์ แต่ในขณะเดียวกันก็ไปลงทะเบียนเรียนวรรณกรรมสมัยใหม่ และกล้าแสดงความเห็นเชิงวิจารณ์แบบแหวกแนวในชั้นเรียนเสียจนท่านศาสตราจารย์รับไม่ได้ เรื่องการรับประสบการณ์อันเป็นฐานให้แก่การสร้างสรรค์และการคิดเป็นวิชาการนั้น Brecht เป็นตัวอย่างที่ยอดเยี่ยมที่สุดของการเรียนรู้ด้วยตนเองในระบบของการศึกษาที่ไม่เป็นทางการ เมื่อเขาสร้างผลงานการละครขึ้นมาจนได้รับการยอมรับตั้งแต่ยังวัย 20 กว่า ๆ นั้น

เขามิใช่อัจฉริยะที่ได้รับแรงสร้างสรรค์อันเป็นธรรมชาติที่ผลักดันให้เขาแสดงออกโดยมิได้คิดไตร่ตรอง แต่ความสามารถในการคิด โดยเฉพาะการวิจารณ์ สร้างฐานคิดที่เอื้อให้เขาคิดเป็นหลักการและคิดเป็นทฤษฎีได้ ละครของเบรคชท์ที่ได้รับการยอมรับไปทั่วโลกนั้น มาพร้อมกับระบบคิดที่เป็นทั้งแนวคิดด้านศิลปะการละคร และทางสังคมและการเมือง อาจเรียกได้ว่าผ่านกระบวนการคิดที่เป็น “วิชาการ” มาแล้ว ในลักษณะหนึ่ง

การ “ปฏิวัติ” ทางการละครของเขาด้วยแนวทางใหม่ที่ปฏิเสธแนวเดิมที่เขากล่าวหาว่าเดินตาม “กวีศาสตร์” ของ Aristotle อย่างงมงายนั้น เป็นการมุ่งเน้นการสร้างอารมณ์ และเมื่อผู้ดูผู้ชมตกอยู่ในห้วงของอารมณ์ก็จะเคลิ้มตามละครจนไม่รู้จักฉุกคิด เขาเสนอแนวทางใหม่ที่เขาเรียกว่า Epic Theatre ซึ่งต้องถือได้ว่าเป็นทฤษฎีละครที่เป็นของเขาเอง มีรากฐานทางความคิดที่มาจากอุดมการณ์ทางสังคมและการเมือง ว่าละครไม่ควรเป็นเพียงสิ่งบันเทิง แต่ต้องกระตุ้นให้คนคิด คือคิดหาทางที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น ผู้เชี่ยวชาญเบรคชท์ชาวฝรั่งเศส Bernard Dort (ค.ศ. 1929-1994) ได้กล่าวคำคมเอาไว้ในการประชุม The Seventh International Brecht Society ที่ฮ่องกง เมื่อวันที่ 8-13 ธันวาคม ค.ศ. 1986 ว่า “ถ้าท่านไม่เชื่อว่าสังคมเปลี่ยนแปลงได้ จะเล่นละครเบรคช์ไปทำไม” (ภาษาฝรั่งเศสว่า “Si vous ne croyez pas que la société peut changer, á quoi bon jouer Brecht?”)[10] ผู้เขียนได้รู้จักกับท่านศาสตราจารย์ Bernard Dort ที่ฮ่องกง และได้ตามไปสัมภาษณ์ท่านที่ปารีส เมื่อ ค.ศ. 1987 และก็ใคร่ที่จะยืนยันว่า ระบบของเบรคชท์ที่กอปรด้วยทั้งความจัดเจนในการปฏิบัติและมีความลุ่มลึกในเชิงทฤษฎี ได้รับการยอมรับในวงวิชาการนานาชาติจริง ๆ การที่วิชาการหรือทฤษฎีจะดำรงอยู่ได้นั้น จะต้องสัมพันธ์กับชีวิตจริง จะยิ่งดีถ้าส่งผลในเชิงปฏิบัติได้ โดยมิได้กลายเป็นวาทกรรมหรือมหกรรมน้ำลายที่สร้างความทึ่งได้ด้วยความคิดเชิงนามธรรมและภาษาอันชวนให้เคลิ้มตาม ในกรณีของเบรคชท์นั้น เมื่อตั้งทฤษฎีขึ้นมาแล้วก็จำเป็นต้องมีวิธีการ (หรือเรียกเป็นภาษาวิชาการว่า “วิธีวิทยา”) มาหนุน

วิธีการของเบรคชท์ที่รู้จักกันแพร่หลายมีชื่อเรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า “Verfremdung” อธิบายเป็นไทยได้ว่าทำสิ่งที่คุ้นชินให้เห็นได้ว่าแปลก เพื่อที่ผู้ดูผู้ชมจะได้ฉุกคิด และถ้าใช้เทคนิคได้อย่างเหมาะสม สารจากละครก็จะกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมคิดหาทางออกให้แก่สังคม ปัญหาบางประเภทที่เบรคชท์ตั้งขึ้นนั้นเป็นปัญหาที่หนักหน่วงมากคือ ก้าวข้ามจากปัญหาสังคมไปสู่ปัญหาเชิงจริยธรรม เช่นในละครเรื่อง คนดีแห่งเมืองเสฉวน นั่นคือประเด็นที่ว่า ทั้งเมืองนี้มีคนดีอยู่คนเดียว ที่มีอาชีพเป็นโสเภณี และเมื่อเทพเจ้าลงมาช่วย ก็ช่วยไม่ได้ เพราะคนดีถูกคนอื่นเอารัดเอาเปรียบเสียจนอยู่ไม่ได้ ละครปิดฉากลง พร้อมส่งมอบการบ้านให้ผู้ชมไปคิดต่อที่จะหาทางออกจากปัญหาโลกแตกนี้นอกเวทีละคร[11] นั่นคือทางหนึ่งในการกำกับให้สังคมปรับตัวให้เป็นสังคมแห่งความคิด

การจะทำให้วิธีการนี้บังเกิดผล ผู้แสดง และผู้กำกับการแสดงจะต้องหาทางฝึกฝนให้ละครสร้างผลกระทบต่อผู้ชมตามที่ผู้แต่งและผู้แสดงปรารถนา เบรคชท์ตั้งคณะละคร “Berliner Ensemble”

ภาพ 4 : Berliner Ensemble : “เมกกะ” แห่งวงการละครตะวันตกหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ขึ้นที่เบอร์ลินตะวันออก ซึ่งกลายเป็นจุดหมายปลายทางของผู้ชมละครและนักวิจารณ์ที่ต้องการจะเรียนรู้ว่าละครแนวใหม่นี้เป็นอย่างไร ผู้เขียนได้ไปวิจัยที่ Brecht-Archiv ในเบอร์ลินตะวันออก ในช่วงฤดูใบไม้ผลิของปี ค.ศ. 1987 และได้มีโอกาสชมการแสดงของคณะละครของเบรคชท์หลายครั้งด้วยความตื่นตาตื่นใจ และสามารถที่จะยืนยันได้ว่าเป็นละครที่ปลุกความคิดได้จริง ผู้เขียนสังเกตได้ว่าผู้ชมจำนวนมากเป็นชาวต่างประเทศ แสดงว่า Berliner Ensemble แม้ว่าจะตั้งอยู่ในประเทศคอมมิวนิสต์ที่ผ่านพรมแดนเข้าออกยาก แต่ก็เป็น “สำนัก” แห่งศิลปะและความคิดที่โดดเด่น แม้ว่าในตอนนั้นเบรคชท์จะล่วงลับไปแล้วถึง 20 ปีก็ตาม (น่าเสียดายที่ในปัจจุบันคณะละครจะคงไว้แต่เพียงชื่อ แต่วิญญาณของละครแห่งความคิดแบบเบรคชท์ได้สูญสลายไปแล้ว)

เมื่อต้องการสร้างละครที่ทรงอิทธิพลทางความคิด เบรคชท์ก็จะต้องสร้างวิธีการเรียนการสอน (pedagogy) ของตนขึ้นมาด้วยความประณีต คณะละครของเขาเป็นประชาธิปไตย นักแสดงทุกคนมีสิทธิในการแสดงความคิดเห็น มิใช่ผู้กำกับการแสดงจะเป็นทรราชย์ตัดสินใจเอง (ดังเช่นในเยอรมนีในปัจจุบัน) การซ้อมละครเป็นกระบวนการทดลองที่ไม่รู้จบ ซ้อมไปปรับไปในรูปของ “workshop” ระหว่างการซ้อมมีผู้ช่วย 2-3 คน (ซึ่งวงการปัจจุบันคงจะเรียกว่า “dramaturgs”) จดบันทึกที่เรียกว่า Notate ไว้เป็นหลักฐาน โดยได้รับการสนับสนุนให้ตั้งข้อสังเกตของตนพร้อมกับบันทึกไว้ด้วย การบันทึกจึงมิใช่วิธีการที่เทียบได้กับการถ่ายวิเดโอเก็บไว้ดังที่ทำกันในช่วงต่อมา แต่เป็นข้อเขียนที่ไม่เลี่ยงอัตวิสัยของผู้เขียน ทำให้รายงานทั้ง 2-3 ฉบับแตกต่างกัน เป็นเงื่อนไขที่ทำให้เกิดการถกเถียงกันต่อไป นอกจากนั้นก็มีการถ่ายภาพทั้งการซ้อม และการแสดงจริงเอาไว้ เมื่อเขาเอาบันทึกและภาพถ่าย พร้อมคำอธิบายเชิงวิเคราะห์และสังเคราะห์ที่เขียนเพิ่มเติมขึ้นมารวมกันเป็นเล่ม ก็จะได้สิ่งที่เบรคชท์เรียกว่า “คู่มือต้นแบบ” (Modellbuch ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า “modelbook”) เย็บเล่มเอาไว้หลายชุด บางเล่มส่งตีพิมพ์เผยแพร่ บางเล่มเป็นต้นฉบับที่คณะละครยินดีให้

คณะอื่น ๆ รวมทั้งคณะละครในต่างประเทศยืมไปศึกษา โดยที่เบรคชท์คิดว่าคู่มือเหล่านี้สะท้อนทั้ง หลักการ แนวคิด ทิศทางการแสดง และกระบวนการสร้างงานเอาไว้พิสดารพอที่จะเป็นประโยชน์ต่อวงการละคร[12] โดยมิได้เรียกร้องว่าวิธีการของเขาเป็นวิธีการที่ดีที่สุด ศิษย์ของเบรคชท์เอง และฝ่ายจัดการของคณะละคร Berliner Ensemble ในยุคต่อมามิได้ใส่ใจในการทำงานที่เป็นระบบดังที่เบรคชท์ได้วางเอาไว้เสียแล้ว

จะเห็นได้ว่า แม้ว่าคณะละครจะเป็นสำนักที่มุ่งเน้นการปฏิบัติ แต่การทำงานก็เทียบเคียงได้กับสถาบันวิชาการเลยทีเดียว คือมีการกำหนดความคิดหลัก มโนทัศน์หลัก การใช้หลักวิชาและทฤษฎีเข้ามาหนุน มีกระบวนการถ่ายทอดวิชาที่เป็นขั้นตอนเป็นระบบ เทียบได้กับวิธีวิทยาในเชิงวิชาการ มีการบันทึกหลักฐานพร้อมการวิเคราะห์และสังเคราะห์ในรูปขององค์ความรู้ที่พร้อมจะเผยแพร่ไปสู่สาธารณชน “วิชาการละคร”ของเบรคชท์มีการใช้มโนทัศน์ ซึ่งถ้ามองอย่างผิวเผินก็ดูประหนึ่งจะเป็นลักษณะที่เป็นนามธรรมอยู่บ้าง แต่ถ้าเราได้ศึกษาวิธีการทำงานของเบรคชท์กับคณะละครของเขาอย่างถ่องแท้แล้ว เราก็จะต้องยอมรับว่า บทพิสูจน์คุณค่าทางความคิดหรือคุณค่าทางวิชาการก็คือ การที่นำไปปฏิบัติแล้วได้ผล ละครที่ดี ที่ประทับใจคนดู ที่กระตุ้นให้ผู้ชมคิดตาม และคิดต่อ จะต้องผ่านกระบวนการสร้างงานที่มีความน่าเชื่อถือในแนววิชาการมาแล้ว เราจึงไม่จำเป็นต้องตอบคำถามว่าศิลปะนำวิชาการ หรือวิชาการนำศิลปะ เพราะคำตอบที่ถูกต้องก็คือ ศิลปะกับวิชาการจะต้องส่องทางให้แก่กัน และประสานกันอย่างแนบสนิท สถาบันวิชาการน่าจะฝากตัวเป็นศิษย์ของ “สำนักแบร์ทอลท์ เบรคชท์” ซึ่งแม้จะกลายพันธุ์ไปในโลกแห่งความเป็นจริงแล้วก็ตาม แต่มรดกของเบรคชท์ทั้งที่เป็นงานศิลปะและเป็นวิชาความรู้เป็นสิ่งที่ไม่ตาย

จากละครวิทยาสู่ละครของผู้กำกับ

วงการละครเยอรมันมีคุณูปการอันยิ่งใหญ่ในการสร้าง “ละครวิทยา” (ภาษาเยอรมันว่า “Dramaturgie” แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า “dramaturgy”) ขึ้นมาเพื่อหนุนให้กิจของการแสดงมีคุณภาพและมีความลุ่มลึกยิ่งขึ้น

แต่เดิมไม่ว่าในสังคมใด นักแสดงและผู้กำกับการแสดงกระทำกิจดังกล่าวด้วยตนเอง คือพยายามคิดอย่างเป็นระบบ โดยแสวงหาประสบการณ์และความรู้มาหนุนการตีความและการแสดงของตน หัวหน้าคณะละครทำหน้าที่รอบด้าน ทั้งในด้านงานที่อยู่ “หลังฉาก” และการแสดงบทเวที เป็นฐานะที่รู้จักกันเป็นภาษาอังกฤษว่า “actor-manager” คือกำกับเอง เล่นเอง จัดการเอง อย่างในกรณีของนักการละครผู้ยิ่งใหญ่แห่งยุคคลาสสิกของฝรั่งเศส คือ Molière (ค.ศ. 1622-1673) นั้น เขาเป็นผู้ประพันธ์ละครชวนหัวทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองที่ยังไม่มีผู้ใดทาบได้ อุทิศตนให้แก่กิจการละคร จนเรียกได้ว่ายอม “ตายคาเวที” (แม้ในความจริงจะตายหลังการแสดง!) Shakespeare เองก็เป็นทั้งผู้ประพันธ์ละครและเป็นนักแสดง คีตกวี Mozart สร้างประวัติศาสตร์ด้วยการสร้างอุปรากรภาษาเยอรมันขึ้นมาทาบกับอุปรากรภาษาอิตาเลียนได้สำเร็จ ก็เพราะได้พึ่ง Emanuel Schickaneder (ค.ศ. 1751-1821) กับคณะละครและอุปรากรของเขา ทำให้ขลุ่ยวิเศษ (Die Zauberfl๖te) เป็นงานอมตะมาจนถึงทุกวันนี้ กิจที่ต่อมาเรียกว่า dramaturgy นั้นแฝงอยู่ในหน้าที่ของหัวหน้าคณะละครเหล่านี้อยู่แล้ว บ้านเราเรียกนักแสดงและหัวหน้าคณะเหล่านี้ว่า “โต้โผ” (เช่น “โต้โผลิเก” ซึ่งนักแสดงร่วมสมัยของเราคือ ประดิษฐ ปราสาททอง ยืนยันจากประสบการณ์ส่วนตัวว่าท่านเหล่านี้มีวิญญาณประชาธิปไตย โดยที่ท่านเรียกนักแสดงมาล้อมวงหารือกันก่อนการแสดง และเป็นประชาธิปไตยมากกว่าผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงชาวตะวันตกบางคนที่มาทำงานในประเทศไทยเสียอีก

การปรับ “หน้าที่แฝง” ให้เป็น “หน้าที่เฉพาะ” เป็นผลงานของวงการละครเยอรมันในศตวรรษที่ 18 เมื่อโรงละครแห่งชาติที่เมือง Hamburg เชิญนักเขียนและนักวิจารณ์ Gotthold Ephraim Lessing (ค.ศ. 1729-1781) ให้ไปดำรงตำแหน่ง Dramaturg ประจำคณะละคร เขาทำหน้าที่ 3 ประการ คือ ประการแรก เขียนบทวิจารณ์ละครที่นำออกแสดง เท่ากับว่าคณะละครใจกว้างพอที่จะเลี้ยงนักวิจารณ์ไว้ในบ้าน (in-house) เพื่อติดชมตนเอง ประการที่สองให้ทัศนะและความรู้เกี่ยวกับหลักการต่าง ๆ ด้านการละครที่เป็นประโยชน์ในปัจจุบันเราคงจะเรียกงานประเภทนี้ว่าเป็นงานวิชาการ หรืองานแนว

ภาพ 5 : Gotthoed Ephraim Lessing บิดาของ “ละครวิทยา” ตะวันตก

ทฤษฎี เลสซิงให้ความกระจ่างที่เป็นประโยชน์ในด้านการตีความกวีศาสตร์ของอริสโตเติล เขาเขียนบทวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าไว้ในเรื่องของการที่ละครเยอรมันเลียนแบบละครคลาสสิกฝรั่งเศสอย่างไม่ลืมหูลืมตา ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังแนะนำให้วงการเยอรมันทำความรู้จักกับงานอันยิ่งใหญ่ของเชกสเปียร์ ประการที่สาม คือการเขียนบทละครขึ้นใหม่ ซึ่งเลสซิงสารภาพว่าเขาไม่ใช่กวีที่ยิ่งใหญ่ แต่ละครที่เขาสร้างขึ้นกลับกลายเป็นงานที่คณะละครยังนำออกแสดงเป็นประจำมาจนถึงทุกวันนี้ เพราะเป็นขุมพลังทางความคิดของยุคแสงสว่างทางปัญญา (Enlightenment) อันที่จริงบทบาทของเลสซิงอาจเรียกได้ว่าเป็นบทบาทของนักวิชาการประจำคณะละคร ผลงานที่เขาฝากเอาไว้เป็นลายลักษณ์อักษรคือหนังสือรวมงานเขียนเกี่ยวกับการละครที่ชื่อว่า Hamburgische Dramaturgie (ค.ศ. 1767) ซึ่งได้กลายเป็น “เอกสารก่อตั้ง” หรือ “ธรรมนูญ” (เรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า “founding document”) ของละครวิทยาไปโดยปริยาย คุณลักษณะที่ทำให้งานชุดนี้ยังทรงคุณค่าสำหรับยุคปัจจุบันก็คือ การให้ทัศนะที่เป็นเหตุเป็นผล และก็เป็นทัศนะที่ตั้งอยู่บนรากฐานของประสบการณ์ตรง และมุ่งที่จะชี้ทางในการสร้างประสบการณ์ใหม่ คือไม่ใช่บททดลองในเชิงทฤษฎีที่เป็นนามธรรม

จากยุคของเลสซิงมาถึงยุคปัจจุบัน dramaturgy ขยายวงออกไปอย่างกว้างขวาง และนักวิชาการประจำคณะละครก็เป็นกำลังสำคัญในด้านต่าง ๆ ซึ่งในยุคใหม่รวมไปถึงการประชาสัมพันธ์ (public relations: PR) ด้วย ผู้เขียนไม่มีพื้นที่ที่จะแจกแจงบทบาทหน้าที่อันหลากหลายของเขาเหล่านี้เอาไว้ ณ ที่นี้ แต่จะขออ้างบทความทางวิทยุของนักวิชาการอาวุโสชาวออสเตรียที่ได้รับการยอมรับกันทั่วไป คือ Hermann Beil (เกิด ค.ศ. 1941) ที่ชื่อว่า "ว่าด้วยความรุ่งเรืองและความตกต่ำของนักวิชาการประจำคณะละคร" (Über Furcht und Elend des Dramaturgen)[13] เขาเป็นนักวิชาการประจำคณะละครที่มีประสบการณ์และมีบารมีสูงมาก จึงมองปัญหาได้รอบด้าน แต่ก็อดไม่ได้ที่จะให้ทัศนะที่เป็นอุดมคติเอาไว้ ซึ่งไม่แน่เสมอไปว่าการปฏิบัติของวงการละครเยอรมันโดยทั่วไปจะเป็นเช่นนั้น เขากล่าวไว้เป็นเชิงขำขันว่า นักวิชาการประจำคณะละครต้องทำหน้าที่อันหลากหลาย ตั้งแต่เป็น "คลังสมอง" (ภาษาเยอรมันว่า "Denkfabrik" ซึ่งภาษาอังกฤษใช้ว่า "think tank") ไปจนถึง "อีแจ๋ว" สาวใช้ที่ต้องทำงานจิปาถะ (Mädchen für alles und nichts) คำว่า "คลังสมอง" เป็นสภาวะอุดมคติ ซึ่งอาจเป็นไปได้ในความเป็นจริง และผู้คนทั่วไปก็คงจะยอมรับ ไม่ว่า Hermann Beil ทำงานอยู่ในโรงละครใด เขาก็จะเป็นคลังสมองให้กับสถาบันนั้น โดยเฉพาะกับผู้กำกับการแสดง (Regisseur) หรือผู้อำนวยการ (Intendant) เขาทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง Claus Peymann (เกิด ค.ศ. 1937) ต่อเนื่องเป็นเวลาหลายสิบปี ได้ร่วมกันสร้างงานที่มีคุณค่าเอาไว้ไม่น้อย ในบรรดาข้อสังเกตทั้งหลายที่ไบล์กล่าวเอาไว้ ผู้เขียนคิดว่าข้อสังเกตต่อไปนี้เป็นแก่นของความคิดที่ว่าด้วยหน้าที่อันสร้างสรรค์ของนักวิชาการประจำคณะละคร

> *"สิ่งที่สำคัญคือการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างความคิดหลักกับสิ่งที่เป็นรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ทุกคนจะสัมผัสได้ ยิ่งผมทำงานกับละครนานขึ้นเท่าใด ผมยิ่งรู้ซึ้งยิ่งขึ้นเท่านั้นว่า การเชื่อมโยงระหว่างละครบนเวทีกับคนดูนั้นต้องถือว่าเป็นพื้นฐานหลัก"*

ผู้เขียนจะพยายามใช้ข้อสังเกตนี้เป็นเครื่องนำทางในการพินิจความเป็นไปของวงวงการละครเยอรมันในปัจจุบัน

วงการละครเยอรมันในยุคปัจจุบันได้สร้างนวัตกรรมบันลือโลกขึ้นมา ซึ่งมีทั้งผู้เห็นด้วย และไม่เห็นด้วย นั่นคือ “ละครของผู้กำกับ” (ภาษาเยอรมันเรียกว่า “Regietheater” ซึ่งอาจแปลเป็นภาษาอังกฤษได้อย่างหลวม ๆ ว่า “the director’s theatre”) ที่มีอิทธิพลอันมหาศาลต่อทั้งละครเวทีและอุปรากร เราคงจะต้องเริ่มต้นด้วยการรับฟังทัศนะของผู้กำกับการแสดงและผู้อำนวยการโรงละคร Schaubühne แห่งกรุงเบอร์ลินในปัจจุบัน Thomas Ostermeier (เกิด ค.ศ. 1968) ซึ่งกล่าวคำคมเกี่ยวกับการนำละครของเชกสเปียร์มาจัดแสดงเอาไว้ว่า “ทุกยุคทุกสมัยเขียนเชกสเปียร์ใหม่ให้เป็นของตนเอง” (ในบทสัมภาษณ์ที่เผยแพร่เป็นภาษาอังกฤษใช้ข้อความว่า “Every generation writes its own Shakespeare.”) ถ้าพิจารณาอย่างผิวเผิน เราก็อาจจะเห็นว่าเป็นสิ่งสามัญธรรมดา ในเรื่องที่เกี่ยวกับ “การตีความ” งานที่ตกทอดมาจากยุคก่อน ๆ แต่คำว่า “write” น่าจะกระตุ้นให้เราต้องตั้งหลักให้ดีเสียแล้วว่าการ “เขียน” ใหม่คงจะเป็นกระบวนการที่สร้างความเปลี่ยนแปลงมากกว่าการ “ตีความ” ใหม่ เมื่อผู้กำกับการแสดงผู้นี้สาธยายถึง Hamlet ที่เขานำออกแสดง (เป็นภาษาเยอรมัน!) ไปทั่วโลก

ภาพ 6: “ทุกยุกทุกสมัยเขียนเชกสเปียร์ใหม่ให้เป็นของตนเอง”: เบอร์ลินเขียนอย่างนี้
ที่มา : https://soundcloud.com/user-894474790/hamlet-piano-end

ตั้งแต่ Avignon (ค.ศ. 2008) ไปจนถึง Taipeh (ค.ศ. 2010) ด้วยหลักการใหญ่และใหม่สุดของเขา เราคงจะต้องตรองให้หนัก ในเมื่องเขาวิพากษ์ผู้ดูผู้ชมรุ่นเยาว์ว่า "ผู้ชมรุ่นหนุ่มสาวพยายามที่จะตามตัวบท และไม่ตามวิสัยทัศน์ของผู้กำกับเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ โดยเฉพาะในกรณีที่การแสดงครั้งนั้นๆ เป็นการคิดใหม่ในเชิงสุนทรียภาพ โดยไม่เกี่ยวกับความหมายของตัวบท" (...the young audience [in Germany] was listening to the text and not following the director's vision on the play, especially if that version was only aesthetically conceived but not concerned with the meaning of the text.)[14]

เป็นที่น่าสังเกตว่า dramaturg ที่ทำงานร่วมกับ Ostermeier คือ Marius von Mayerberg (เกิด ค.ศ. 1972) เป็นนักประพันธ์บทละครผู้มีผลงานที่ประสบความสำเร็จมาแล้ว ตำแหน่งของเขาที่โรงละคร Schaubühne เป็นทั้ง dramaturg และ writer-in-residence (นักประพันธ์รับเชิญประจำโรงละคร) เรียกได้ว่าความสามารถของเขายิ่งกว่า "เข้าทาง" ของผู้กำกับการแสดงในการเขียนเชกสเปียร์เสียใหม่

ผู้เขียนได้มีโอกาสชมละคร Hamlet ฉบับนี้เมื่อปี 2009 และก็พอจะ "จับทาง" ได้ว่า "ละครของผู้กำกับ" ฉบับนี้เดินไปในทางใด ในเมื่อโลกปัจจุบันเต็มไปด้วยความว้าวุ่นที่มาจากการแย่งชิงอำนาจ แก่นเรื่องของละครเชกสเปียร์ก็เอื้อต่อการตีความไปทางนั้นอยู่แล้ว แต่ในเมื่อละครฉบับของเช็กสเปียร์จบด้วยศพเกลื่อนเวที เหตุใดผู้กำกับจึงจะไม่ตั้งประเด็นเรื่องความตายเสียตั้งแต่เริ่มแรกเลย และก็ดังที่ Hermann Beil ว่าไว้ รายละเอียดของละครจะต้องสัมพันธ์กับความคิดหลัก ดังนั้น ละครจึงเปิดฉากด้วยการทำให้เจ้าชายแฮมเล็ตทำหน้าที่เป็นสัปเหร่อเสียเอง ในฉากที่มีการขุดเอากะโหลกศีรษะของ Yorick ตัวตลกประจำราชสำนักขึ้นมา ฉากนี้เป็นที่รังเกียจของผู้ที่เป็นสาวกของละครคลาสสิก โดยเฉพาะคลาสสิกแบบฝรั่งเศสมาตลอดว่าเป็นเครื่องบ่งชี้ความไร้รสนิยมของทั้งเชกสเปียร์และวงการละครของอังกฤษ ทั้ง ๆ ที่เป็นโอกาสให้แฮมเล็ตได้แสดงทัศนะทางปรัชญาที่ต้องใจ

ผู้ดูผู้ชม ในเมื่องระบบ “รื้อสร้าง” (deconstruction) เป็นสิ่งที่วงวิชาการให้ความสนใจเป็นอย่างสูงในยุคใหม่นี้ ละครร่วมสมัยก็ยินดีที่จะใช้กระบวนการนี้บ้าง การ “รื้อ” ที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ “เอกวัจน์” (monologue) ของแฮมเล็ตที่ขึ้นต้นด้วย “To be, or not to be...” ซึ่งมีการแสดงซ้ำถึง 3 ครั้ง อันเป็นกลวิธีที่อาจเรียกเป็นภาษาไทยได้ว่า “การลบความแหลมคม” หรือ “ทำให้ทู่” แต่ก็สำเร็จบ้าง ไม่สำเร็จบ้าง เพราะผู้ที่รู้จักเชกสเปียร์ในหมู่ผู้ชมก็คงจะลบความฝังใจในความหมายอันลึกซึ้งของตัวบทไปไม่ได้ ผู้เขียนพยายาหาคำตอบว่าเหตุใด ผู้กำกับการแสดงและทีมงานของเขาจึง “เขียน “แฮมเล็ต” ใหม่” ในแนวนี้ ในที่สุดก็หาคำตอบได้จากสูจิบัตรเล่มเขื่องที่พิมพ์ขึ้นสำหรับการแสดงครั้งนี้

ผู้เขียนจำเป็นต้องขอโอกาสอธิบายความสำคัญของ สูจิบัตร สำหรับกิจการละครเยอรมันในยุคปัจจุบัน เพราะถ้าผู้ชมต้องการจะเตรียมตัวให้ดีเพื่อสัมผัสการแสดงที่เป็นการ “เขียนใหม่” แล้วละก็ การอ่านสูจิบัตรล่วงหน้าจำเป็นอย่างยิ่ง เพราะนี่เป็น งานวิชาการ (หรือบางครั้งอาจเป็น งานวิจัย) ของทีมนักวิชาการประจำโรงละครเลยทีเดียว ผู้ชมต้องไปถึงโรงละคร หรือโรงอุปรากรอย่างน้อย 1 ชั่วโมงก่อนการแสดงเริ่มขึ้น เพื่อศึกษาสูจิบัตร โดยทั่วไปสูจิบัตรยุคปัจจุบันจะไม่เอื้อต่อการที่จะให้เราจับ “ความหมาย” ของงานที่จะนำออกแสดงได้ แต่จะกระตุ้นให้เราคิดแบบ “เฉียง ๆ” (tangentially) เกี่ยวกับงานชิ้นนั้น สำหรับการแสดงเรื่อง แฮมเล็ต ในครั้งนี้ทีมงานฯ นำบทความของกวีอเมริกันที่มาตั้งรกรากอยู่ในอังกฤษ คือ T.S. Eliot (ค.ศ. 1888-1965) ชื่อ “Hamlet and His Problems” (1919) มาเสนอเป็นพากย์เยอรมัน เอเลียตใช้ทฤษฎีที่เขาคิดขึ้นเองที่ว่าด้วย “objective correlative” มาอธิบายให้เห็นว่าแฮมเล็ตเป็น “ความล้มเหลวทางศิลปะ” (artistic failure) เพราะเชกสเปียร์ไม่สามารถหาวิธีการแสดงออกอันเป็นรูปธรรมที่พ้องกับอารมณ์ของเจ้าชายแฮมเล็ตได้ แต่กาลเวลาก็ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า การคิดเป็นวิชาการเชิงนามธรรมอธิบายการสื่อสารระหว่างตัวงานกับมหาชนที่กลายเป็นความสำเร็จในฐานะวรรณกรรมและละครเวทีในโลกแห่งความเป็น

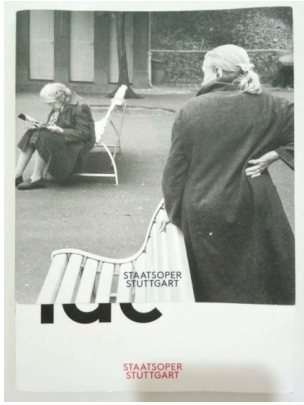
จริงไม่ได้ สูจิบัตรของโรงละคร Schaubühne พยายามหาหนทางที่จะทำให้เห็นว่าเป็นการเหมาะสมแล้วที่พวกเขาจะต้อง เขียน แฮมเล็ต ใหม่ กลุ่มนักวิชาการและผู้กำกับการแสดงออกแรงไปมากทีเดียวในการที่จะทำให้เห็นว่าแฮมเล็ตเป็นละครที่ล้มเหลว คงต้องใช้ภาษาไทยในการสรุปว่าของดีเช่นละครเรื่องนี้ “ตกน้ำไม่ไหล ตกไฟไม่ไหม้” นอกจากนี้ประเด็นที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะสื่อก็ความคือ ตัวบทไม่สำคัญ สิ่งที่สำคัญกว่าคือ วิสัยทัศน์ (vision) ของผู้กำกับการแสดงและคณะ การคิดเช่นนั้นเท่ากับเป็นการฟ้องว่ากลุ่มนักวิชาการของเขาขาดความแม่นยำและความหนักแน่นทางวิชาการ คือการอ่านเชกสเปียร์ไม่แตก ข้อมูลที่เราพึงรับรู้อีกประการหนึ่งก็คือ แฮมเล็ตฉบับนี้สร้างขึ้นเพื่อแสดงกลางแจ้งในในมหกรรมที่กรุง Athens และที่เมือง Avignon ในฝรั่งเศส คือเป็นเชกสเปียร์ฉบับภาษาเยอรมันที่แสดงต่อผู้ชมที่เกือบทั้งหมดไม่รู้ภาษาเยอรมัน ด้วยเหตุนี้คณะละครจึงไม่ต้องการเน้นตัวบทจะขอใช้แนวคิดของ Hermann Beil มาเป็นเครื่องนำทางอีกครั้งหนึ่ง รายละเอียดที่กลายเป็นแก้วมณีเม็ดงามที่แฝงอยู่ในตัวบทก็คือ ความตายของ Ophelia ซึ่งประทับใจคนมาหลายศตวรรษ และเป็นแรงดลใจให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่ยิ่งใหญ่ ทั้งในรูปของจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ และในกรณีหลังนี้ Bertolt Brecht ได้เขียนบทกวีว่าด้วยชะตากรรมของสาวน้อยผู้นี้เอาไว้ซึ่งกลายเป็นงานอมตะไปได้ ผู้ที่ไม่รู้จักละครเรื่องแฮมเล็ต ก็คงเรียกร้องอยากที่จะชมการแสดงที่ว่าด้วยความตายของออฟีเลีย ความจริงมีอยู่ว่าเรื่องความตายของเธอนั้นเป็นเพียงบทเล่าสั้นๆ ออกจากปากของ Gertrude พระมารดาของแฮมเล็ตเท่านั้น และก็เป็นตัวบทที่ซาบซึ้งกินใจอย่างหาที่เปรียบได้ยาก เพียง “ลมปาก” จากเชกสเปียร์ก็ครองใจคนได้เป็นศตวรรษแล้ว โดยไม่ต้องมีฉากที่เป็นการแสดงบนเวที การไม่เห็นความสำคัญของตัวบทละครของเชกสเปียร์ก็คือการไม่ยอมรู้จักเชกสเปียร์นั่นเอง วิชาการอะไรกันนี่ที่บิดเบือนความจริง!

เรื่องของการที่วิชาการและการคิดเป็นทฤษฎีทำให้ “ละครของผู้กำกับ” สร้างความเสียหายให้แก่วงการได้นั้น อาจอธิบายด้วยข้อมูลที่ว่านักวิจารณ์

ไม่ทำหน้าที่ของตนอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้ด้วยเหตุผล 2 ประการคือ ประการแรก ก็กลัวถูกกล่าวหาว่า “ไม่ทันโลก” และไล่ไม่ทันนวัตกรรมอันเรืองรองของผู้กำกับการแสดงและคณะนักวิชาการของเขา ประการที่สองเป็นการสมรู้ร่วมคิดกันในการสร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ดูผู้ชม ซึ่งในบางครั้งก็อาจเกินเลยไปจนถึงขั้นหลอกหรือดูถูกมหาชน โรงละครในประเทศที่ใช้ภาษาเยอรมันอยู่ได้ด้วยเงินอุดหนุนจากภาษีของราษฎร ซึ่งฝ่ายรัฐมักจะทุ่มให้อย่างเต็มที่ในนามของการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม (อันเป็นจุดแข็งของประเทศเหล่านี้) กล่าวได้ว่า “ละครแผลง” เหล่านี้เป็นตัวอย่างของการที่ศิลปิน (ด้วยการสนับสนุนของนักวิจารณ์) ขาดความรับผิดชอบต่อสังคม ผู้เขียนได้วิจารณ์การแสดงละครของผู้กำกับที่ล้มเหลวไว้แล้วหลายครั้ง และได้พยายามให้เหตุผลว่า เหตุใดจึงวินิจฉัยเช่นนั้น เช่นการแสดงละครของ Ödon von Horváth เรื่อง Geschichten aus dem Wiener Wald (เรื่องเล่าจากป่าชายกรุงเวียนนา) ซึ่งผู้เขียนได้ชมเมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2558 และทำให้ต้องเขียนบทวิจารณ์ที่ค่อนข้างจะรุนแรงออกมา ชื่อว่า “แกล้งทำงี่เง่าไปเรื่อย ๆ นานเข้าก็จะงี่เง่าไปจริง ๆ : ว่าด้วยวงการละครของเยอรมันยุคปัจจุบัน”[15] นั่นอาจจะเป็นการประทุษร้ายบทละครที่ผู้คนยกย่องกันมานานอย่างตั้งใจโดยกลุ่มนักวิชาการและผู้กำกับการแสดง แต่ก็มีตัวอย่างของละครของผู้กำกับที่หลงทางอย่างชัดเจนเพราะความไม่รู้ (ignorance) นั่นคือการแสดงละครเอกของ Racine เรื่อง Phèdre ซึ่งผู้เขียนได้ชมเมื่อวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2556 ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในผลงานที่โดดเด่นที่สุดของวงการละครตะวันตก กรณีนี้เป็นกรณีฉุกเฉิน เพราะผู้กำกับการแสดงถอนตัววินาทีสุดท้าย และผู้สร้างฉากต้องอาสาเข้ามาทำหน้าที่ผู้กำกับ และในสูจิบัตรก็ไม่ระบุว่ามีทีม dramaturgs มาช่วยเลย ผู้กำกับ “จำเป็น” จึงต้องหาทางออกด้วยกลเม็ดตื้น ๆ ของ “Regietheater” ซึ่งผู้เขียนจำเป็นต้องให้ข้อวินิจฉัยอย่างตรงไปตรงมาว่าล้มเหลวโดยสิ้นเชิง ในบทวิจารณ์ชื่อ “เมื่อถูกฉีกออกจากบริบท ตัวบทก็หลงทาง หรือเมื่อราชีนถูกกระทำโดยคณะละครเยอรมัน”[16] ในสองกรณีที่กล่าวมานี้ นักวิจารณ์เยอรมันมิได้ทำหน้าที่ที่สมควรจะทำในการช่วยกำกับให้

ผู้กำกับการแสดงอยู่ในร่องในรอยเลย ผู้เขียนจำเป็นต้องอ้างผู้รู้เยอรมันด้วยกันเอง ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นนักวิจารณ์ละครที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด คือ ท่านผู้เฒ่า Günther Rühle (เกิด ค.ศ.1924 ขณะนี้ยังทำงานวิจารณ์อยู่ และมุ่งมั่นที่จะเขียนประวัติละครสมัยใหม่ เล่มที่ 3 ของท่านให้จบ!) ท่านไม่ลังเลแม้แต่น้อยที่จะให้คำวินิจฉัยว่า วงการละครเยอรมันในปัจจุบันอ่อนด้อย ด้วยเหตุผลเบื้องต้นที่ว่า "นักประพันธ์ (ที่ดี) ได้ผละหนีจากวงการละครไปแล้ว ทุกวันนี้เรามีแต่นักแสดงที่ดีมาก แต่ก็ดูประหนึ่งว่าละครได้กัดกินตัวเองไปจนหมดสิ้นแล้ว" เมื่อได้รับคำถามว่าอะไรที่ขาดหายไป ท่านก็ตอบอย่างตรงไปตรงมาว่า "เนื้อหา แก่นใน ความโดดเด่นในทางปัญญาความคิด สิ่งที่หายไปคือตัวอย่างที่ยิ่งใหญ่ หมดสิ้นแล้วในเรื่องของศักยภาพทางวรรณศิลป์อันมหาศาล รวมทั้งแรงกระตุ้นทางการเมือง"[17] เป็นที่ชัดเจนว่านักวิจารณ์อาวุโสเน้นเรื่องความสำคัญของเนื้อหา และของตัวบท มีนักวิชาการจากสถาบันอุดมศึกษาคนไหนในเยอรมนีที่กล้าจะให้ข้อวินิจฉัยในลักษณะนี้ ผู้เขียนยังเชื่อว่าการวิจารณ์มีความสำคัญยิ่ง การวิจารณ์จะต้องเป็นพื้นฐานให้แก่วงวิชาการ นักวิชาการควรจะทำงานวิจารณ์พร้อมกันไปด้วย ตำราเล่มเขื่องที่ผลิตกันออกมาไร้ประโยชน์โดยสิ้นเชิง ถ้าไม่ช่วยหรือไม่กล้าชี้ทางออกให้แก่วงการละครร่วมสมัย สำหรับประเด็นที่ว่าการวิจารณ์และวิชาการไม่ได้ทำหน้าที่ของตนอย่างที่ควรจะเป็นนั้น ทางแก้ก็คือศิลปะทำหน้าที่วิจารณ์กันเอง ดังที่ผู้เขียนได้ให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดารแล้วในบทความภาษาอังกฤษชื่อ "Performance as Criticism-Criticism as Performance (2018)[18]

อันที่จริงการที่วิชาการจะช่วยให้เกิดความคิดใหม่อันเป็นรากฐานของการแสดงที่น่าสนใจนั้น ก็ใช่ว่าจะขาดหายไปจากวงการโดยสิ้นเชิง ผู้เขียนเองนับว่าโชคดีที่ได้ชมอุปรากรเรื่อง Iphigénie en Tauride ของคีตกวีชาวเยอรมัน Christoph Willibald Gluck (ค.ศ. 1714-1787) ที่โรงอุปรากรแห่งเมือง Stuttgart เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2019 นี่เอง



ภาพ 7 : สูจิบัตรอุปรากร Iphigénie en Tauride : การเชื่อมโยงงานคลาสสิกเข้าหาปัจจุบัน

การจัดแสดงตามต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสในครั้งนี้ ทีมงานของผู้กำกับการแสดงต้องการเน้นมโนทัศน์ที่ว่าด้วยการพลัดพรากจากถิ่นฐานเพราะสงคราม อันเป็นชะตากรรมของเจ้าหญิง Iphigénie ตามเค้าโครงเรื่องเดิมของกรีก และผู้กำกับและกลุ่มนักวิชาการของเขาก็หาทางอันแยบยลที่จะล้อมกรอบเรื่องเดิมด้วยเนื้อหาที่มาจากสังคมร่วมสมัยของเรา โดยจัดการแสดงให้กลืนเข้าไปกับสิ่งแวดล้อมของสถานพักคนชรา (ที่เป็นสตรีล้วน) โดยใช้ตัวละครประกอบที่ไม่มีทั้งบทพูดและบทร้อง (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า “Statist” และเป็นภาษาอังกฤษว่า “extra”) ให้หวนคิดถึงความหลัง กลายเป็นละครซ้อนละครที่ชวนให้ผู้ชม “ฉุกคิด” ราวกับเป็นละครของเบรคชท์ ยิ่งไปกว่านั้นในสูจิบัตรก็มีการนำบทสัมภาษณ์สุภาพสตรีสูงอายุเหล่านี้มาลงพิมพ์ด้วย ซึ่งปรากฏว่าพวกเธอผ่านชีวิตอันลำเค็ญเพราะสงครามมาเช่นเดียวกับตัวละครกรีก กลายเป็นการ “รื้อสร้าง” (deconstruct) กระบวนการ “ทำให้แปลก” ด้วยการนำชีวิตจริงเข้ามาขัดจังหวะซ้อนทับไปไปอีกคำรบหนึ่งลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์ของงานศิลปะที่ต้องการสะท้อนละครเชิงพิธีกรรมแบบของกรีก อาจคลายเข้มข้นไปบ้างด้วยการจัดแสดงที่เป็นนวัตกรรมครั้งนี้ แต่ลักษณะดังกล่าวยังมีอยู่อย่างเปี่ยมล้นในดนตรีและการขับร้อง สังเกตได้

ว่าผู้ดูผู้ชมรับวิธีการที่แหวกแนวของผู้กำกับการแสดง และ dramaturg ได้สรุปว่า “วิชาการ” มิได้ทำลาย “ความหมาย” ของ “ตัวบท” แต่เสริมมิติอันหลากหลายเข้ามา เพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ดูผู้ชมในศตวรรษที่ 21

ผู้เขียนมิได้มีความประสงค์อันใดที่จะลดทอนความน่าเชื่อถือที่มีต่อขนบ dramaturgy ของเยอรมัน เพียงแต่ต้องการจะชี้ให้เห็นถึงการกระทำที่ขาดความพอเหมาะพอดี ซึ่งเป็นการทำให้วงการตกต่ำ ดังที่ผู้เชี่ยวชาญเยอรมันหลายท่านได้เน้นย้ำเอาไว้ว่า ขนบของการนำวิชาการมาใช้ในการสร้างละครเป็นขนบที่ยังประโยชน์ต่อวงการในระดับของหลักการ แม้แต่ทายาทของเชกสเปียร์เองก็ยังเห็นดีเห็นงามด้วย เมื่อมีการตั้งโรงละครแห่งชาติแห่งสหราชอาณาจักรขึ้น ผู้อำนวยการโรงละคร คือ Lord Laurence Olivier (ค.ศ. 1907-1989) ก็เสนอต่อคณะกรรมการบริหารเมื่อปี 1963 ให้มีการตั้งตำแหน่ง “dramaturge” (สะกดอย่างนี้) ขึ้น โดยเสนอชื่อนักวิจารณ์ละครที่โด่งดังในยุคนั้นคือ Kenneth Tynan (ค.ศ. 1927-1980) ให้ดำรงตำแหน่งดังกล่าว แต่คณะกรรมการขอเปลี่ยนชื่อตำแหน่งเป็น “Literary Manager”[19] ซึ่งดูจะไม่ตรงกับหน้าที่ที่เขาปฏิบัติจริงที่กว้างกว่าเรื่องของวรรณศิลป์ และก็ไม่ตรงกับหน้าที่ของ “ผู้จัดการ” อนุมานได้ว่า คณะกรรมการบริหารชาวอังกฤษคงจะไม่เข้าใจขนบการละครของเยอรมัน แต่ก็ใจกว้างพอที่จะรับความคิดใหม่ แม้ว่าจะเติบโตขึ้นมาจนกลายเป็นดาราระดับโลกทั้งในละครและภาพยนตร์ในระบบของอังกฤษที่เน้นบทบาทของ actor-manager แต่ Laurence Olivier ก็พร้อมจะรับความคิดใหม่ที่เขาพิจารณาแล้วว่าสร้างสรรค์ ในแง่นี้เขารู้จักใช้วิชาการให้เป็นประโยชน์ เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าในการตีความละครเรื่อง Othello ของเชกสเปียร์ในการแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1964 เขาได้รับคำแนะนำจาก Kenneth Tynan ให้ไปศึกษาบทความวิชาการของอาจารย์ F. R. Leavis แห่งมหาวิทยาลัย Cambridge ชื่อ “Diabolic Intellect and the Noble Hero” (1952) ซึ่งเป็นการตีความใหม่ที่ให้ความสำคัญกับ “ตัวโกง” คือ Iago มาก ผลงานการกำกับการแสดงและการแสดงนำของ Olivier ในครั้งนั้นประสบความสำเร็จมาก มีการแสดงต่อเนื่องเป็นแรมปี และก็ได้มี

การสร้างภาพยนตร์เรื่อง Othello ขึ้นมา ซึ่งก็ประสบความสำเร็จเช่นกัน สรุปได้ว่าการรู้จักใช้วิชาการให้เป็นประโยชน์เป็นปกติวิสัยของผู้กำกับการแสดงและคณะละครที่ดี ประเด็นที่ว่าจะต้องมีการจัดการคณะละครให้มีฝ่าย dramaturgy ขึ้นมาอย่างเป็นเอกเทศและทางการหรือไม่นั้น คงจะหาคำตอบที่ตายตัวไม่ได้ ผู้เขียนในฐานะครูภาษา วรรณคดี และวัฒนธรรมเยอรมันก็อดเสียดายไม่ได้ที่วงการละครของเยอรมันได้ทำลายความน่าเชื่อถือของ “ละครวิทยา” ไป ด้วยมิจฉาทิฐิแท้ๆ

สำหรับวงการละครในประเทศไทย ได้เคยมีการส่งนักการละคร (ซึ่งพร้อมที่จะเรียนภาษาเยอรมันจนถึงระดับสูง) ให้ไปฝึกงานด้าน dramaturgy กับคณะละครในเยอรมนีเป็นเวลาถึง 6 เดือน นักการละครผู้นี้เป็นนักคิดเป็นปัญญาชน และก็มีผลงานการกำกับการแสดงที่โดดเด่นอยู่แล้ว แต่น่าเสียดายว่า เมื่อกลับมาประเทศไทยแล้ว ไม่ได้มีโอกาสที่จะสร้าง dramaturgy ขึ้นมาให้เห็นเป็นรูปธรรม ถึงอย่างไรก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า คณะหรือกลุ่มละครของไทยที่มีการสร้างงานขั้นยอดเยี่ยมขึ้นมามีระบบการทำงานที่รวมถึงงานด้าน dramaturgyด้วยอย่างแน่นอน ไม่ว่าผู้กำกับการแสดงจะรับภาระนี้เอง หรือจะมอบหมายให้สมาชิกของคณะละครคนใดทำหน้าที่นี้

ผู้เขียนได้มีโอกาสชมละครเพลง (musical) เรื่อง หลายชีวิต ซึ่งภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นำออกแสดงเมื่อวันอาทิตย์ที่ 8 กันยายน 2562 และก็ไม่ลังเลที่จะลงความเห็นว่าผู้กำกับการแสดงและทีมงานใช้วิธีการของ dramaturgy ในการนำเสนอละครเรื่องนี้อย่างแน่นอน ผู้เขียนต้องยอมรับว่าเป็นการแสดงที่ลงตัวในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็น การแสดง การขับร้อง การจัด แสง-สี-เสียง การใช้พื้นที่ของโรงละครคณะอักษรศาสตร์ซึ่งเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าได้อย่างน่าอัศจรรย์ใจ ทำให้การดำเนินเรื่องราบรื่น และน่าประทับใจ แม้การแสดงละครจะใช้เวลานานถึง 4 ชั่วโมง ความประณีตดังกล่าวจะเกิดไม่ได้ถ้าไม่มีการคิดเป็นวิชาการขึ้นในขั้นเตรียมงานและการฝึกซ้อม ผู้เขียนได้สอบถามผู้กำกับการแสดงและได้รับคำตอบว่า ไม่มีการแยกงาน dramaturgy ออกมาเป็นเอกเทศ

แต่ผู้กำกับการแสดงทำงานใกล้ชิดกับทุกคนในทีมงาน รวมถึงผู้เขียนบทและผู้แต่งเพลง แต่จากการที่ผู้กำกับการแสดงเขียนพรรณนากระบวนการเตรียมงาน และการฝึกซ้อมออกมาเป็นตอน ๆ ใน facebook ส่วนตัวของเธอก็เป็นที่แน่ชัดว่า ส่วนหนึ่งของงานที่ทำนั้นเรียกว่าเป็น “ละครวิทยา” ได้อย่างแน่นอน เธอตั้งใจจะประมวลและวิเคราะห์กระบวนการสร้างงานออกเป็นเอกสารฉบับสมบูรณ์ในภายหลัง (ซึ่งในปัจจุบัน ถือได้เป็นงานวิจัยของอาจารย์มหาวิทยาลัยด้วย) ซึ่งชวนให้ผู้เขียนคิดย้อนกลับไปถึงงานของ Bertolt Brecht กับคณะละครของเขาที่เผยแพร่ออกมาในรูแบบของ Modelbook ดังที่ได้กล่าวถึงแล้วข้างต้น

ละครของผู้กำกับฉบับไทย หรือทางออกที่ไม่นอกคอก

วงการศิลปะการแสดงของไทยเติบโตมาจากขนบมุขปาฐะ ยิ่งถ้าเป็นดนตรีไทยด้วยแล้ว เสรีภาพที่จะคิดต่อและคิดใหม่เป็นปกติวิสัยของวัฒนธรรมดนตรีเลยทีเดียว คำว่า “แต่งเพลง” ของเราต่างจากขนบของ Mozart และ Beethoven เพราะคีตกวีตะวันตกต้องคิดทำนองใหม่ ถ้านำทำนองเก่ามาแปรก็ต้องบอกว่าเป็น “variations” ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของทำนองของคีตกวีคนนั้นคนนี้ การแต่งเพลงในขนบไทยเป็นการนำคลังแห่งคีตนิพนธ์ที่มีอยู่มาเสริมต่อ ซึ่งรวมไปถึงการด้นสดด้วย ละครไทยก็เช่นกัน ไม่จำเป็นต้องแต่งเรื่องใหม่ทั้งหมด และสามารถนำเอาเรื่องเก่ามาแสดงใหม่ได้ เช่นลิเกก็ไม่ลังเลที่จะนำพระราชนิพนธ์ อิเหนา มาแสดงใหม่ โดยใช้แต่เฉพาะท้องเรื่องเดิมเป็นฐาน แล้วด้นสด โดยไม่ต้องยึดตัวบทซึ่ง วรรณคดีสโมสร ยกย่องว่าเป็นสุดยอดของบทละครร้อยกรองของไทย คงไม่มีโต้โผลิเกคณะใดเขียนสูจิบัตรแจกแจงหลักการว่า เขาแปลงอิเหนาอย่างไร แต่ถ้ามีผู้ตั้งคำถามต่อเขา เขาก็คงจะอธิบายได้อย่างแน่นอนว่า วิธีการที่เขาใช้ในการนำบทละครพระราชนิพนธ์มาปรับเป็นลิเกนั้นเป็นอย่างไร dramaturgy ของเขาไม่พ้องกับรูปแบบเยอรมันอย่างแน่นอน เพราะเป็นวิทยาการที่แฝงอยู่ในการปฏิบัติ

ภาพ 8: เมื่อเราเขียนขุนช้างขุนแผนใหม่ : กลับมาเถิดวันทอง

ถ้าความถนัดของเราในการสร้างใหม่ผูกอยู่กับเสรีภาพที่มาจากสังคมที่ไม่รู้จักคำว่า “ลิขสิทธิ์” เราก็คงคิดประดิษฐ์ของใหม่ได้คล่องกว่าโลกตะวันตกสิ่งที่เรามี และเขาไม่มี ก็คือ ความอ่อนน้อมถ่อมตน (humility) ที่ขาดไปจากวงการละครเยอรมันที่นำ Hamlet มาเล่นแผลง ๆ เพื่อความสะใจ ในเมื่อเราจะคิดต่อและคิดใหม่ เราก็มีวิธีการของเราที่เรียกร้องความสามารถทั้งในด้านศิลปะการแสดงและด้านวรรณศิลป์ในระดับสูงมาก ผู้เขียนใคร่ขอยกตัวอย่างละครร่วมสมัยเรื่อง กลับมาเถิดวันทอง (2554 ซึ่งใช้ชื่อภาษาอังกฤษว่า “The Return of Wanthong” โดยมีการจัดทำ surtitles สำหรับผู้ชมชาวต่างประเทศ และในรอบที่ผู้เขียนได้ชมที่มูลนิธิจิม ทอมป์สัน ก็มีชาวต่างประเทศมาร่วมชมด้วยเป็นจำนวนไม่น้อย) ซึ่งนับได้ว่าเป็นมากกว่า “การตีความใหม่” ของงานคลาสสิกแห่งวรรณคดีไทย เรื่องขุนช้างขุนแผน คณะละคร “อนัตตา” ซึ่งประดิษฐประสาททอง เป็นผู้กำกับการแสดงและผู้เขียนบท ย้อนกลับไปมอง ขุนช้างขุนแผน ตอนที่รู้จักกันดีและได้มีการนำออกแสดงเป็นละครพันทางหลายครั้งแล้ว โดยกรมศิลปากร นั่นคือตอนที่นางวันทองในร่างเปรตออกมาห้ามทัพพระไวยจากมุมมองของศตวรรษที่ 21 ที่ “สตรีศึกษา” (feminism) เป็นมากกว่า

แฟชั่นทางวิชาการ และได้กลายเป็นความสำนึกในเกียรติภูมิและบทบาทของสตรีในสังคมไปแล้ว คนรุ่นใหม่คงจะอ่านขุนข้างขุนแผน ตามแนวเดิมไม่ได้อีกต่อไป และคำพูดที่ว่า “นางวันทองสองใจ” หรือ “วันทอง-โมรา-กากี” ก็คงจะไม่เป็นที่ยอมรับกันอย่างไร้วิจารณญาณอีกต่อไปเช่นกัน วงการศิลปะของเรารู้ดีว่าควรจะแปลงของเก่าอย่างไร เราไม่ทำกิจที่เรียกว่า “รื้อสร้าง” (deconstruct) เพราะในระบบที่จะรื้อแล้วสร้างใหม่ตามแนวตะวันตกนั้นส่วนใหญ่กระบวนการรื้อ มักจะทำได้ดีกว่าสร้างใหม่ เช่นเดียวกับการแต่งเพลงในกรอบของดนตรีไทย เรา “แต่งใหม่” (re-compose) หรือ สร้างใหม่ (re-construct) ได้อย่างแยบยล โดยไม่ต้องรื้อของเก่าทิ้ง กระบวนการการสร้างใหม่เริ่มด้วยการอ่านใหม่ด้วยการตั้งคำถามว่า พระไวยขอพระราชทานอภัยโทษให้มารดาจากพระพันวัสสาได้สำเร็จ โดยไม่ได้แสดงให้เป็นที่ประจักษ์แจ้งว่าเขาคิดที่จะปกป้องมารดาที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นหญิงสองใจใช่หรือไม่ (การที่นางวันทองไม่รอด ด้วยเหตุผลที่แม้แต่ขุนแผนเองก็ยอมรับว่าเป็นผลของ “กรรม” นั้น ไม่เป็นประเด็นในละครเรื่องใหม่นี้) เมื่อเปรตวันทองได้พบกับลูกชาย และคาดคั้นขอคำตอบจากเขา ลูกชายก็ต้องยอมจำนนว่าไม่ได้ปกป้องเกียรติภูมิของแม่ คือเอาตัวรอดไปเยี่ยงคนทั่ว ๆ ไปในสังคมของเขาเอง ละครที่ “แต่งใหม่” จึงกลายเป็นละครปลายเปิดที่ให้การบ้านผู้ดูผู้ชมไปคิดต่อว่าจะหาทางแก้สังคมที่ไม่พึงประสงค์ได้อย่างไร (ราวกับเป็นการแต่งขึ้นแข่งกับ คนดีแห่งเมืองเสฉวน ของ แบร์ทอล์ท เบรคชท์)[20]

การไม่รื้อบทเก่า แต่แต่งบทใหม่เติมขึ้นมา เป็นกิจทางปัญญาที่เหนือระดับของคำคมของวงการละครเยอรมันที่ว่า “ทุกยุคสมัยเขียนเชกสเปียร์ใหม่ให้เป็นของตนเอง” ที่แสดงออกด้วยการกระทำที่เป็นประทุษกรรมต่องานต้นแบบ The Return of Wanthong เทียบได้กับเพลงที่แต่งใหม่ตามขนบของเพลงไทยเดิม คือยกทำนองเดิมบางส่วนมาแต่งใหม่ ที่น่าทึ่งก็คือการแสดงความเคารพงานต้นแบบ ด้วยการแต่งกลอนเสภาใหม่ที่จับลีลาของต้นแบบได้จนถึงขั้นที่ผู้ที่มิใช่ผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีไทยจะแยกไม่ออกเลยระหว่างกลอนเสภาของเก่า กับกลอนเสภาที่แต่งขึ้นใหม่ นี่คือการสร้างใหม่

(reconstruction) ที่ไปไกลกว่า การรื้อสร้าง (deconstruction) ของวงการตะวันตก เพราะทำไปด้วยความเคารพที่มีต่อของเก่า และเป็นการเสริมคุณค่างานต้นแบบด้วยการสร้างมุมมองใหม่ พร้อมทั้งการปล่อยฝีมือการแต่งร้อยกรองที่เท่ากับเป็นการ “บูชาครู” ด้วยงานฝีมือที่ครูน่าจะพอใจ นั่นคือ “ละครของผู้กำกับฉบับไทย หรือ ทางออกที่ไม่นอกคอก”

บทสรุป

บทความบทนี้ยึด “ประสบการณ์” เป็นฐานคิด ทั้งในเรื่องของศิลปะการแสดงและวิชาการ และได้ข้อสรุปที่ชัดเจนว่า ศิลปะการแสดงเป็นทั้งกระบวนการกลั่นกรองประสบการณ์เพื่อสร้างขึ้นเป็นงานศิลปะ ซึ่งเป็นการสร้างประสบการณ์ใหม่ที่น่าจะสร้างความหฤหรรษ์และความเจริญใจให้แก่มหาชน วิชาการก็เป็นการสร้างประสบการณ์ในอีกมิติหนึ่ง คือเป็นการแสดงออกซึ่งปฏิกิริยาทางความคิดที่มีต่อประสบการณ์ปฐมภูมิในรูปของงานการแสดงที่สั่งสมมาเป็นคลังความรู้ และรูปของหลักการและทฤษฎีในระดับทุติยภูมิ ซึ่งมักจะสื่อสารตามขนบที่นิยมกันด้วยภาษาที่เป็นความเรียง แต่ในยุคใหม่ก็อาจถ่ายทอดด้วยสื่อนานาชนิด วิชาการจะเอื้อให้ศิลปะการแสดงก้าวหน้าไปได้ ก็ด้วยความแหลมคมของทัศนะวิจารณ์ที่ตั้งอยู่บนฐานของความรู้อันมั่งคง นั่นเป็นการพิจารณาในระดับของหลักการ

ตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ในบทความนี้ชี้ให้เห็นว่าวิชาการเป็นได้ทั้งคุณและโทษ ถ้าฝ่ายการแสดงได้รู้จักใช้วิชาการให้เป็นคุณ ศิลปะการแสดงก็ย่อมจะเบ่งบาน เป็นแรงผลักดันให้เกิดสังคมแห่งความคิด และในบางลักษณะก็อาจจะเป็นแรงกระตุ้นต่อมหาชนผู้ได้รับประสบการณ์จากศิลปะให้คิดหาทางแก้ปัญหาของสังคมด้วยวิธีการที่เป็นการที่ข้ามพรมแดนจากโลกของศิลปะกลับไปสู่โลกแห่งความเป็นจริง ในทางที่กลับกัน การนำแนวคิดทางวิชาการที่เป็นนามธรรม ซึ่งมิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของประสบการณ์ปฐมภูมิที่ได้รับการกลั่นกรองแล้ว ไปสร้างบททดลองที่ปราศจากความจริงจังและความจริงใจก็อาจทำให้ทั้งศิลปินและมหาชนหลงทางได้ การที่สังคมโบราณของไทย

กล่าวเตือนมิให้ “ผิดครู” นั้น จะตีความอย่างแคบ ๆ ว่าเป็นการหลงงมงายของผู้ที่ตกอยู่ในห้วงของอนุรักษ์นิยมแบบไม่ลืมหูลืมตานั้น เป็นการตีประเด็นที่ตื้นเขินเกินไป เพราะอันที่จริงบรรพบุรุษของเรากำลังบอกเราว่า มิจฉาทิฐิในทางศิลปะก็ก่อให้เกิดความเสียหายร้ายแรงได้ การที่คนไทย “ไหว้ครู” นั้นมิใช่เป็นการเทิดทูนผู้รู้และปราชญ์แบบไร้วิจารณญาณ แต่เป็นการให้คำมั่นสัญญาของคนรุ่นใหม่ว่าจะยึดสัมมาทิฐิในการปฏิบัติกิจทางศิลปะ วงการเยอรมันอาจพลาดได้ง่ายกว่าเรา เพราะเขาไม่รู้ว่า “ครู” มิใช่บุคคล แต่คือองค์ความรู้ซึ่งกาลเวลาได้พิสูจน์แล้วว่ามีความคงทนถาวร ที่ท้าทายคนรุ่นใหม่อยู่ตลอดเวลาให้คิดต่อและคิดใหม่อย่างสร้างสรรค์ โดยไม่จำเป็นต้อง “ล้างครู”

วงการศิลปะการละครของไทยในขณะนี้ (กันยายน 2562) โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงการละคร กำลังเติบโตอย่างก้าวกระโดด แต่ละสัปดาห์มีการจัดแสดงละครบ่อยครั้ง (ซึ่งส่วนใหญ่เป็น “ละครผอม”[21]) โดยกลุ่มละครที่หลากหลาย แต่ที่น่าสังเกตก็คือ มีละครน้อยเรื่องนักที่ได้รับการนำกลับมาแสดงอีก ส่วนใหญ่จะเป็นกิจที่กระทำเพียงครั้งเดียว (one-shot affair) เป็นไปได้หรือไม่ที่วงการของไทยกำลังเผชิญปัญหาเดียวกับวงการเยอรมัน ที่แม้จะมีระบบการสนับสนุนอันมั่งคงจากรัฐ และระบบการจัดการที่เป็นหลักเป็นฐานกว่าวงการไทย แต่ก็ยังเผชิญปัญหาที่แก้ไม่ตก นั่นคือการขาดผู้สร้างบทละครที่มีเนื้อหาสาระและประเทืองปัญญา นักวิจารณ์อาวุโสของเยอรมันอธิบายว่าเป็นเพราะกวีและนักประพันธ์ระดับแนวหน้าไม่เขียนบทละครป้อนเข้ามาในวงการการแสดงอีกต่อไป ปัญหาของเราอาจจะอยู่ในระดับพื้นฐานกว่านั้น นั่นก็คือ วรรณศิลป์ของเราที่จะมาสนองการสร้างสรรค์ในรูปของละครได้ ยังมีระดับเช่นในช่วงทศวรรษ 2520 อยู่ละหรือ ผู้เขียนกำลังนึกถึงนักประพันธ์รุ่นที่พยายามไล่ขับ “ศัตรูที่ลื่นไหล”[22] ซึ่งสร้างวรรณกรรมแห่งความคิดไว้โดดเด่นมาก พวกเขาส่วนใหญ่ “ลาโรง” ไปแล้วอย่างน่าเสียดาย

การคิดตามท่านผู้เฒ่าแห่งเมืองเยอรมันอาจจะทำให้เกิดความท้อแท้สิ้นหวังประเด็นที่เป็นเรื่องของหญ้าปากคอกก็คือ ถึงจะมีผู้สร้างละครที่หนักแน่นด้วยเนื้อหาสาระในทางความคิดขึ้นมาในบ้านเรา ผู้รับจะสำนึกได้หรือว่างานชิ้น

ใดมีคุณค่าในทางปัญญา และงานชิ้นใดเป็นสิ่งบันเทิงที่ผ่านมาแล้วก็ผ่านไป สิ่งที่วงการขาดก็คือ การวิจารณ์ ซึ่งจำเป็นต้องตั้งอยู่บนรากฐานของทั้งประสบการณ์ปฐมภูมิในการได้สัมผัสกับงานการแสดงที่กว้างขวางพอและของประสบการณ์ทุติยภูมิในด้านของวิชาการที่ได้รับแรงหนุนจากองค์ความรู้และหลักวิชาที่เอื้อต่อการวิเคราะห์และวิจารณ์ ถ้าถามว่าสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนวิชาศิลปะการละครให้น้ำหนักไปในทิศทางใด ก็อาจจะต้องตอบว่าส่วนใหญ่เน้นความจัดเจนในด้านการแสดงมากกว่าให้ความรู้ทางวิชาการและความสามารถในการวิเคราะห์และวิจารณ์ มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการปรับดุลในเรื่องของการศึกษา แต่ก็อีกนั่นแหละ เราเสียเวลาไปมากแล้วกับการที่บัณฑิตด้านการแสดงของเรามักจะยินดีรับใช้วงการบันเทิงด้วยการตามใจนายทุน จนกระทั่งมีการกล่าวกันว่า “ละครน้ำเน่า” ทางโทรทัศน์ “เน่า” ขึ้นกว่าเดิม เมื่อบัณฑิตจากสถาบันอุดมศึกษาที่เล่าเรียนการละครมาช่วยเป็นแรงหนุน ซึ่งก็อาจจะไม่จริงไปเสียทั้งหมด ปรากฏการณ์ของ “ละครผอม” เป็นสิ่งที่น่าชื่นชมในประวัติของศิลปะการแสดงยุคใหม่ของไทย และก็สังเกตได้ว่าผู้ที่ทำให้เกิดละครแห่งความคิดเหล่านี้ขึ้นมาได้ เป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัย แต่ถ้าพิเคราะห์ให้ลึกลงไปก็จะพบว่า เขาเหล่านั้นส่วนใหญ่มิได้เล่าเรียนศิลปะการละครมา แต่เป็น “ผู้รักสมัครเล่น” ที่อาสาเข้ามาในวงการแสดงด้วยใจรัก พวกเขาเรียนจากประสบการณ์ตรง บางคนไปฝากตัวเป็นศิษย์ของชาวบ้าน เช่นในการเรียนรู้ศิลปะของลิเก แต่ประสบการณ์จากมหาวิทยาลัย โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยไทยในยุคที่นิสิตนักศึกษามีความสำนึกทางการเมืองสูง เป็น “การศึกษาที่ไม่เป็นทางการ” ที่ผลักดันให้ผู้ที่รู้จักคิดหาทางแสดงออกซึ่งความคิดของตนด้วยศิลปะการแสดง สิ่งที่ Bertolt Brecht แสวงหาแล้วไม่พบ กลับมีให้ประสบพบได้ในสยามเมืองยิ้มแห่งนี้

การที่ผู้เขียนได้นำประสบการณ์ของตะวันตกมาศึกษาไปพร้อมกับประสบการณ์ของไทย มิใช่เป็นการยึดต้นแบบที่เราควรเอาเป็นตัวอย่าง แต่เป็นการช่วยให้เราได้คิดเปรียบเทียบ และมองปัญหาของเราเองได้ชัดเจนขึ้น ปรากฏการณ์ที่ชวนให้คิดคือประเด็นที่ว่าด้วยองค์แห่งงานศิลปะ (repertoire)

วงการร่วมสมัยของเราอาจมีพลวัตที่มาจากการคิดใหม่ได้ตลอดเวลา โดยไม่จำเป็นต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษต่องานที่ถือได้ว่าเป็นคลาสสิก ซึ่งต่างจากวงการตะวันตกที่ยอมรับกันทั่วไปว่า เชกสเปียร์คือสุดยอดของละครตะวันตกในทุก ๆ ด้าน และคณะละครทุกคณะมักบรรจุละครของเชกสเปียร์เอาไว้ในโปรแกรมการแสดงของเขา ราวกับเป็นมาตรฐานกลางที่ช่วยให้นักแสดงได้ให้ตรวจสอบตนเองว่า มีระดับหรือไม่ (และนักแสดงที่ไม่หลงตัวเองก็คงไม่เอาอย่างคณะละคร Schaubühne แห่งกรุงเบอร์ลินอย่างแน่นอน) สำหรับละครในช่วงศตวรรษที่ 20-21 นั้น ท่านผู้อาวุโส Günther Rühle ไม่ลังเลแต่ประการใดเลยที่จะระบุชื่อของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ไว้ 2 คน คือ Bertolt Brecht (ค.ศ. 1898-1956) และ Samuel Becket (ค.ศ. 1906-1989) ซึ่งมีวิธีการสร้างละครที่แตกต่างกันมาก แต่ก็เป็นงานคลาสสิกที่ผู้ที่อยู่ในวงการทุกคนจะต้องเรียนรู้ วงการละครสมัยใหม่ของเราไม่มีศูนย์กลางแห่งการเรียนรู้ที่เป็นรูปธรรมในลักษณะเช่นนี้ และ ณ จุดนี้ เราก็จะต้องกล่าวว่า วิชาการด้านการละครของเรามิได้มีการศึกษาเชิงประวัติอย่างลึกซึ้งพอที่จะให้ข้อวินิจฉัยเชิงประเมินคุณค่าได้ว่า งานคลาสสิกของเราอยู่ที่ไหน และคืองานของใคร และการที่จะเดินตามวรรณคดีสโมสรว่างานชิ้นใดเป็นสุดยอดของงานวรรณคดีประเภทใดก็อาจจะไม่สะดวกใจนัก เพราะวรรณคดีสโมสรให้คำพิพากษาโดยไม่มีการชี้แจงเหตุผล คือขาดมิติของการวิจารณ์ไป

สมมุติว่าจากจุดยืนของปัจจุบัน เราอาจจะมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ของการละครไทย แล้วลงความเห็นว่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายเรื่อง น่าจะถือได้ว่าเป็นงานคลาสสิกที่วงการละครควรใส่ใจศึกษา สิ่งที่จำเป็นจะต้องทำก็คือการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้งและพิสดารว่าเหตุใดจึงให้ข้อวินิจฉัยเช่นนั้น กล่าวอีกนัยหนึ่ง วิชาการมีบทบาทที่สำคัญมากในแง่ของการสร้างมาตรฐานด้วยการให้ต้นแบบที่ทรงคุณค่า ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องเป็นต้นแบบที่คนรุ่นหลังจะต้องเอาอย่าง แต่อาจเป็นต้นแบบที่ทำหน้าที่ “หินลับมีด” ให้แก่ผู้แสดงและผู้กำกับการแสดงรุ่นใหม่ ผู้เขียนความโน้มเอียงที่จะกล่าวว่า ถ้านักแสดง

ส่วนใหญ่ได้เคยผ่านข้อสอบที่ยากยิ่งเช่น มัทนะพาธา มาแล้ว พวกเขาคงจะมีศักยภาพพอที่จะเผชิญกับงานชิ้นใหม่เมื่อไร ที่ไหนก็ได้ เพราะละครพระราชนิพนธ์เรื่องนั้นเรียกร้องความสามารถรอบด้าน ทั้งในด้านของความหลากหลายของอารมณ์ การเข้าใจจิตมนุษย์ การเข้าถึงทั้งความแข็งแกร่งและความอ่อนแอของมนุษย์ รวมทั้งพลังของภาษา และบทบาทของร้อยกรองในละครเวที (ซึ่งเราได้มองข้ามไปแล้วโดยสิ้นเชิง) และสิ่งที่เป็นเงื่อนไขเบื้องต้นของการแสดงก็คือ การฝึกพูดภาษาไทยที่เป็นวรรณศิลป์ให้ได้ทั้งในด้านสุนทรียภาพทางเสียง และความประทับใจที่มาจากความหมาย วิชาการต้องอธิบายปัจจัยต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นให้ได้

วงการละครของไทยในปัจจุบันมีศักยภาพสูงมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านความสนใจของนักแสดง (รวมทั้งนักแสดงสมัครเล่น) ที่ใฝ่ใจที่จะใช้ศิลปะการแสดงในการปลุกให้สังคมตื่นขึ้นรับความเป็นไปของโลก สังเกตได้ว่าความร่วมมือระหว่างกลุ่มต่าง ๆ และระหว่างสถาบันแน่นแฟ้นยิ่งขึ้นเรื่อย ๆ การถือ “สี” ของสถาบันค่อย ๆ จางลงไป การได้สัมผัสกับงานของต่างประเทศและได้ผูกมิตรกับนักแสดงและนักการละครต่างประเทศก็เป็นการเปิดโลกทัศน์ให้กว้างไกลขึ้น ในแง่ของวิชาการ การวิจัยช่วยให้เราเริ่มค้นพบพลังปัญญาที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆ ที่สามารถชี้ทางไปสู่การสร้างใหม่ที่ทรงคุณค่าได้[23] สิ่งที่ยังขาดไปจากวงการ คือ ระบบการสนับสนุนที่มีความมั่นคงถาวรพอที่จะเอื้อให้ผู้ที่มีความสามารถและมีความตั้งใจจริงได้ทำงานที่เขารักได้อย่างไม่ติดขัด เพราะแม้แต่ปัญหาที่เป็นพื้นฐานมาก ๆ เช่น สถานที่ซ้อมสำหรับกลุ่มละครอิสระที่เป็นผู้บุกเบิก “ละครผอม” ก็ยังแก้กันไม่ตก เราคงจะเรียกร้องให้รัฐเข้ามาสนับสนุนในระดับเดียวกับเยอรมนีคงจะไม่ได้ เพราะรากฐานทางวัฒนธรรมต่างกัน สำหรับกรณีของเยอรมนีนั้น การที่เขาเพิ่งจะรวมแคว้นต่าง ๆ เข้าเป็นประเทศได้เมื่อปลายศตวรรษที่ 19 นี่เอง เป็นเหตุให้เขามีความสำนึกในความเป็น “ชาติทางวัฒนธรรม” (ภาษาเยอรมันว่า “Kulturnation”) สูงมาก ก่อนที่เขาจะรู้จักว่า ความเป็น “ชาติทางการเมือง” (ภาษาเยอรมันว่า “politische Nation”) เป็นอย่างไร และพวกเขาเองก็

สำนึกดีว่า เอกภาพในทางการเมืองของเขานำความหายนะมาสู่พวกเขาได้อย่างไรเช่นกัน ในขณะที่การแข่งขันกันเองในด้านศิลปวัฒนธรรมทำให้เขารักษาความเป็นเอกในทางปัญญาไว้ได้ ผู้เขียนไม่มีความจัดเจนในเรื่องของการหาทุน (fund-raising) แต่ถ้ามหาวิทยาลัยไทยแห่งหนึ่งสามารถหาทุนจำนวนมากมาดำเนินการก่อตั้งวงดนตรีซิมโฟนีที่มีมาตรฐาน ซึ่งดำเนินการต่อเนื่องมาได้ถึง 14 ปีแล้ว เหตุใดวงการละคร ที่น่าจะเข้าถึงประชาชนได้กว้างกว่าดนตรีคลาสสิกตะวันตก จะหาความช่วยเหลือในลักษณะนี้ไม่ได้

บทความนี้เริ่มต้นด้วยการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะการแสดงกับวิชาการที่ว่าด้วยศิลปะการแสดง แต่ในท้ายที่สุดแล้วก็จำต้องหันมาให้ความสนใจกับประเด็นที่ว่าด้วยการดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงในสังคมไทยร่วมสมัย สังคมไทยแบบประเพณีตั้งอยู่บนฐานของชุมชน ผู้แสดงกับผู้รับหรือผู้ดูผู้ชมเป็นคนกลุ่มเดียวกัน พัฒนาการของสังคมสมัยใหม่ที่มีเทคโนโลยีเป็นตัวหนุนทำให้กลุ่มผู้สร้างงาน และกลุ่มผู้รับงาน แยกตัวออกจากกัน ผู้แสดงอยู่ฝ่ายหนึ่งและผู้ชมอยู่อีกฝ่ายหนึ่ง ผู้ที่อยู่ตรงกลางก็คือตลาดซึ่งได้เปลี่ยนโฉมหน้าของการแสดงที่เดิมเป็นการสร้างประสบการณ์ร่วม (common/shared experience) ให้กลายเป็นสินค้า (commodity) ไปเสียแล้ว เมื่อโลกเสมือนเข้ามาแทนที่โลกแห่งความเป็นจริง ศิลปะการแสดงในรูปแบบเดิมก็ดำรงอยู่ได้ยาก แต่ความเบ่งบานของกลุ่มละครเล็ก ๆ ในปัจจุบัน (ที่หลายรายเกิดแล้วดับเร็วมาก) ก็อาจจะเป็นตัวบ่งชี้ว่า ประสบการณ์แบบ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” ยังมีที่อยู่ในสังคมปัจจุบัน สังคมของคนที่ชอบ ร้อง-รำ-ทำเพลงมาแต่ไหนแต่ไร ไม่อาจสลัดทิ้งเสียซึ่งไออุ่นของความเป็นเพื่อนมนุษย์ต่อกันได้ (ภาษาเยอรมันมีคำว่า “Mitmenschen” โดยที่คำว่า “Mensch” แปลว่า “มนุษย์” และคำว่า “mit” หมายถึง “ด้วยกัน” ศิลปะการแสดงจึงเป็นตัวกระชับความเป็นมนุษย์ด้วยกันหรือร่วมกัน) งานวิจัยของโครงการ “ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550”[24] ให้ข้อสรุปที่ชัดเจนว่า ไม่ว่าประเทศจะต้องเผชิญวิกฤตในรูปใดก็ตาม จะเป็นวิกฤตทางการเมือง หรือทางเศรษฐกิจ ศิลปะอยู่รอดมาได้ตลอด โดยเฉพาะ

ศิลปะการแสดงนั้นมีความสามารถในการปรับตัวสูงมาก ดังตัวอย่างของ “ละครผอม” ที่มีคุณค่าในด้านปัญญาความคิด

เหนือความมีชีวิตชีวาของศิลปะการแสดง เหนือความเข้มแข็งของวิชาการที่จะเข้ามาหนุนศิลปะ ก็คือ ไออุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ และเงื่อนไขของลักษณะดังกล่าว ก็คือโอกาสที่มนุษย์จะได้สัมผัสมนุษย์โดยตรง มิใช่ผ่านตัวสื่อใด ๆ ซึ่งทำหน้าที่ได้เพียงเป็นตัวช่วย อาจมีความจริงที่เราจะต้องเผชิญโดยไม่อาจเลี่ยงได้ นั่นก็คือ ศิลปะการแสดงจะดำรงได้ก็แต่ในโลกที่เอื้อให้มนุษย์ได้สัมผัสมนุษย์อยู่เป็นนิจ

เชิงอรรถ

[1] เจตนา นาควัชระ, “ข้อคิดเบื้องต้นว่าด้วยวุฒิภาวะในศิลปะและการวิจารณ์”, วารสารสมาคมประวัติศาสตร์, ฉบับที่ 41, พ.ศ. 2562, (ฉบับ 90 ปี ทีฆายุคล ท่านผู้หญิงวรุณยุพา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา), 175-230.

[2] เจตนา นาควัชระ, “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์”, ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์, พิมพ์ครั้งที่ 2, (กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ, 2538), 260-267.

[3] เจตนา นาควัชระ, วัฒนธรรมสำนึก: รากฐานของอุดมศึกษาไทย, พิมพ์ครั้งที่ 2, (นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2562), 40-43

[4] เจตนา นาควัชระ, “วัฒนธรรมการแสดงที่เหมาะสมกับสังคมร่วมสมัย: วง ‘โจงกระเบน’ ที่สยามสมาคม”. http://www.thaicritic.com?p=4128 (14 สิงหาคม 2562)

[5] Brechts Modell der Lehrstücke, hrsg. von Rainer Steinweg, (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976), 51, 197.

[6] Yehudi Menuhin and William Primrose, Violin & Viola, Yehudi Menuhin Music Guides, (New York: Schirmer Books, 1976).

[7] พลังการวิจารณ์: วรรณศิลป์, บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์. (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2547), 699- 709.

[8] อ้างตาม: เจตนา นาควัชระ, จากวิทยาทานสู่การผลิตและการจำหน่ายสินค้า: ความปั่นป่วนของอุดมศึกษา, (กรุงเทพฯ: สถาบันคลังสมองของชาติ, 2556), 11. (ฉบับย่อภาษาอังกฤษ ตีพิมพ์เป็นบทบรรณาธิการรับเชิญ [Guest Editorial] ในวารสารนานาชาติด้านวิศวกรรมศาสตร์ ในชื่อ “From Selfless-Giving to Commodification: The Dilemma of Higher Education”, Drying Technology, 32, 2014), และตีพิมพ์รวมเล่มใน Chetana Nagavajara, Bridging Cultural Divides, [Nakorn Pathom: Faculty of Arts, Silpakorn University, 2014], 419-426)

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 51.

[10] อ้างไว้ใน: Chetana Nagavajara, Wechselseitige Erhellung der Kulturen: Aufsätze zur Kultur und Literatur, (Chiangmai: Silkworm Books, 1999), 147.

[11] เจตนา นาควัชระ, วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์: การศึกษาเชิงวิจารณ์, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526), 128-132.

[12] David Barnett, "The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company", Theatre Research International, Vol. 41, No. 2, 106-121.

[13] สคริปท์บทบรรยายทางวิทยุ ออกอากาศทางสถานีวิทยุ Deutschlandfunk วันที่ 10 มิถุนายน ค.ศ. 2007. http://www.deutschlandfunk.de/ueber-glanz-und-elend-desdramaturgen.1184.de.html? dram:article_id=185229 ผู้เขียนได้มีโอกาสสัมภาษณ์ Hermann Beil ในขณะที่เขาดำรงตำแหน่งหัวหน้านักวิชาการประจำ Burgtheater แห่งกรุงเวียนนา เมื่อปี 1994 และขอยืนยันว่าเขาคือ "ของแท้"

[14] Interview with Thomas Ostermeier: "Every generation writes its own Shakespeare", The Theatre Times, 13 September 2016. http://thetheatretimes.com/interview-with-thomas-ostermeier-every-generation-writes-its-own-shakespeare/ (Original : English)

[15] พิมพ์ในหนังสือรวมบทความ ของ เจตนา นาควัชระ, การวิจารณ์กับทวิวัจน์ข้ามชาติ. (กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2560), 407-412.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 397-405.

[17] "Ein Gespräch mit dem Theatermann Günther Rühle, der heute 95 Jahre alt wird: Das, was ich schreibe, wird einmal als Wahrheit gelten", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.06.2019.

[18] Chetana Nagavajara, "Performance as Criticism-Criticism as Performance", Humanities, Arts and Social Studies, Vol. 18(2), 2018, 305-332.

[19] Terry Coleman, Olivier, (London: Bloomsbury, 2006), 344.

[20] อภิรักษ์ ชัยปัญหา (อาจารย์ นักแสดง และผู้กำกับการแสดง) ยกย่องผู้เขียนบทว่า "เขาใช้เรื่องราวของสองแม่ลูกนี้วิพากษ์สังคมไทยทั้งระบบได้อย่างแยบยล" (อภิรักษ์ ชัยปัญหา, "The Return of Wanthong: เมื่อวันทองตาย... ทำไมต้องกลายเป็นเปรต", 17 กรกฎาคม 2011, http://www.arts.su.ac.th/thaicritic/? p=285

[21] เป็นศัพท์ที่ผู้เขียนคิดขึ้น และได้รับการนำไปใช้กันอย่างแพร่หลาย หมายถึง ละครที่ลงทุนน้อย ใช้สถานที่ขนาดเล็ก และมีจำนวนผู้ชมไม่มากนัก แต่กลับเป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยสาระทางความคิด และความสำนึกทางสังคมที่สูงมาก จัดได้ว่าเป็นผลสำเร็จของละครร่วมสมัยของไทย โดยที่กลุ่มละครเหล่านี้สร้างความสัมพันธ์กับกลุ่มละครอื่นๆ

ในระดับภูมิภาคและระดับนานาชาติได้ ส่วน ละครอ้วน นั้นมักลงทุนสูงมาก แสดงในโรงละครขนาดใหญ่ และเก็บค่าชมสูงมากเช่นกัน ดังตัวอย่างของละคร “มิวสิคคัล” ที่แปลงจากต้นฉบับตะวันตกหรือที่เขียนขึ้นใหม่

[22] ดู : เจตนา นาควัชระ, ศัตรูที่ลื่นไหล : “แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย”, พลังการวิจารณ์: วรรณศิลป์ (กรุงเทพฯ ประพันธ์สาส์น, 2547), 343-362.

[23] พรรัตน์ ดำรุง, “ศิลปินไทยในท้องถิ่น รากเหง้า และงานวิจัยในมหาวิทยาลัย”, ประเทศไทยในความคิดของเมธีวิจัยอาวุโส (เล่ม 2). 2562, 69-91.

[24] โครงการกำลังดำเนินงานขั้นสุดท้าย โดยผู้วิจัยได้เสนอรายงานในการประชุมทางวิชาการวันที่ 23 พฤศจิกายน 2562 ผลการวิจัยได้เผยแพร่ในเว็บไซต์ thaicritic.com