ละคร ระคน ตัวตน ๙ มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา

ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์:
วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา

ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการฝ่ายวิจัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ร่วมกับ
ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
จัดพิมพ์เนื่องในการประชุมวิชาการ
“ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา”
วันที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ.2552
ณ ศูนย์สังคีตศิลป์
อาคารธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
สาขาหัวลำโพง

ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา

พิมพ์ครั้งแรก: กรกฎาคม 2552
จัดพิมพ์โดย: ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ร่วมกับศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
จำนวนพิมพ์: 400 เล่ม

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของหอสมุดแห่งชาติ
นัทธนัย ประสานนาม, บรรณาธิการ.
ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา.- -กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ร่วมกับ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), 2552. 270 หน้า.
1.วรรณกรรมวิจารณ์. 2.ละคร. 3. ภาพยนตร์. I.ชื่อเรื่อง
ISBN xxx

ที่ปรึกษา: คณบดีคณะมนุษยศาสตร์, รองคณบดีฝ่ายวิจัย, วรรณา นาวิกมูล, กุลวดี มกราภิรมย์, เสาวณิต วิงวอน, สรณัฐ ไตลังคะ

บรรณาธิการ: นัทธนัย ประสานนาม

กองบรรณาธิการ: วัชราภรณ์ อาจหาญ, จันทวรรณ อนันตประยูร, ธงรบ รื่นบรรเทิง, กฤตยา ณ หนองคาย, พรรณทิภา ชื่นชาติ, บัณฑูร ราชมณี

ศิลปกรรม: เอกรัฐ ใจจิตต์

ประสานงาน: โชติรส เกตุแก้ว, ฐิติรัตน์ สุพลธวณิชย์

พิมพ์ที่: Unimex International อาคารซิตี้วิลลา ชั้น 7 215/151 ซอยลาดพร้าว 126 เขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร 10310 โทรศัพท์ 02-300-1632

สถานที่ติดต่อ
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
เลขที่ 50 ถนนพหลโยธิน แขวงลาดยาว เขตจตุจักร กรุงเทพมหานคร 10900
เว็บไซต์: http://lit.hum.ku.ac.th

สารจากคณบดี

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มีองค์ประกอบด้านหลักสูตรการศึกษาที่แตกต่างจากคณะมนุษยศาสตร์ในสถาบันอื่น กล่าวคือ สาขาวิชาที่เปิดสอนมีทั้งที่เป็นวิชาการและวิชาชีพ ทั้งที่เป็นศาสตร์และเป็นศิลป์ อาทิ ภาษาไทย ภาษาต่างประเทศ ภาษาศาสตร์ ปรัชญาและศาสนา การท่องเที่ยว การโรงแรม สื่อสารมวลชน ดนตรีไทย ดนตรีสากล และวรรณคดี คณะฯ ถือเป็นนโยบายหลักที่จะสนับสนุนสาขาวิชาอันหลากหลายในความรับผิดชอบให้พัฒนาขึ้นทันความเปลี่ยนแปลงของโลกในทุกโอกาสที่เป็นไปได้ นอกจากนั้น คณะฯ ยังประสงค์ที่จะผลักดันพัฒนาการเชิงบูรณาการ กล่าวคือ สานก่อสัมพันธภาพอันดีระหว่างสาขาวิชาหรือบุคคล หรือหน่วยงานทั้งภายในและภายนอกชายคาคณะมนุษยศาสตร์ ให้สมกับที่มนุษยศาสตร์เป็นศาสตร์แห่งการหล่อหลอมกล่อมเกลาให้มนุษย์เห็นกันและกันในสายตา

โครงการประชุมทางวิชาการ “ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา” ที่กำหนดจัดขึ้นในวันศุกร์ที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2552 นี้เป็นตัวอย่างของการดำเนินการตามนโยบายของคณะฯ เนื่องจากเป็นโครงการที่เกิดขึ้นและสำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือร่วมใจของหลายฝ่าย ได้แก่ เจ้าภาพหลักทางวิชาการคือภาควิชาวรรณคดี หน่วยสนับสนุนภายในคือคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ หน่วยสนับสนุนภายนอกคือศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ตลอดจนนักวิชาการต่างสถาบันที่ร่วมนำเสนอบทความวิจัยและบทความวิชาการทั้งบนเวทีและในหนังสือประกอบการประชุมที่ท่านถืออยู่ในมือนี้ และท้ายที่สุดก็คือ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา นักวิชาการจากทั่วประเทศที่ละภาระประจำมาร่วมการประชุมเพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้มิติมุมมองใหม่ๆ ด้านวรรณกรรมและนาฏกรรมศึกษา จึงถือได้ว่าศาสตร์และศิลป์แห่งมนุษยศาสตร์ได้ทำหน้าที่ของตนเองโดยภาคภูมิแล้วอีกวาระหนึ่งในการประชุมวิชาการครั้งนี้

(รองศาสตราจารย์ ดร.วิไลศักดิ์ กิ่งคำ)
คณบดีคณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากหลังม่านสู่หน้าม่าน: ถ้อยแถลงของบรรณาธิการ

คณะกรรมการดำเนินโครงการประชุมวิชาการ “ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา” ดำริจัดทำหนังสือรวมบทความวิชาการและบทความวิจัยที่นำเสนอในการประชุมครั้งนี้รวมทั้งบทความที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแหล่งอ้างอิงทางวิชาการ เช่นเดียวกับที่หนังสือ *วรรณคดี-ศิลปะ ประสานศิลป์* (2536) และ*วรรณกรรม-ศิลปะ สตุดี* (2538) ได้ทำหน้าที่ดังกล่าวมาแล้ว

การลำดับบทความในหนังสือจัดตามกลุ่มเนื้อหาที่เห็นว่าสอดคล้องต้องกัน ผู้อ่านจะสังเกตเห็นว่าการตีความคำ “วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา” ของกลุ่มผู้เขียนเป็นไปในหลายแนวทาง นอกจากนั้น ผลของการศึกษาส่วนใหญ่ยังชี้ให้เห็นว่า วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษามีความสัมพันธ์กันจริงโดยที่ไม่ต้องกล่าวซ้ำในที่นี้

ศิลปะทั้งสองแขนงนี้ผูกพันกับชีวิตมนุษย์อย่างลึกซึ้งในฐานะกิจกรรมทางปัญญาและอารมณ์ที่เผยให้เห็นประสบการณ์ ความคิด โลกทัศน์ ชีวทัศน์ ความทรงจำ ศรัทธา แรงปรารถนา ตลอดจนอำนาจ และการต่อต้านขัดขืนที่ไหลวนเวียนอยู่ในหมู่มนุษยชาติอย่างไร้เส้นแบ่ง ตัวอย่างการพินิจนัยโดยอาศัยศิลปะอันน่าพิศวงคือวรรณกรรมและนาฏกรรมเป็นกลุ่มข้อมูลในหนังสือเล่มนี้น่าจะนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ความโหยกระหายที่จะเข้าใจความเป็นมนุษย์ในหมู่นักวิชาการผู้ตื่นตัวยังไม่อาจดับได้โดยง่าย

การจัดทำหนังสือเล่มนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจากหลายฝ่าย ขอขอบพระคุณศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) คณบดีคณะมนุษยศาสตร์ รองคณบดีฝ่ายวิจัย คณาจารย์ในภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และคณาจารย์ผู้ทรงวุฒิจากสถาบันอื่น รวมทั้งเอกรัฐ ใจจิตต์ ผู้รับผิดชอบด้านศิลปกรรม ที่ร่วมกันสร้างสรรค์หนังสือเล่มนี้ด้วยความเอาใจใส่

ผู้ที่ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่บรรณาธิการของหนังสือ *ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา* ตระหนักดีถึงข้อจำกัดหลายด้านของตน ไม่ว่าจะเป็น ประสบการณ์ทางวิชาการ ประสบการณ์การทำหนังสือ ประสบการณ์ชีวิต และที่สำคัญที่สุดคือ “เวลา” อย่างไรก็ตาม บรรณาธิการแน่ใจว่าไม่เคยระงับความตั้งใจดีของตนในการทำหนังสือเล่มนี้แม้แต่น้อย หากผู้อ่านชื่นชมยินดีกับผลงานที่ปรากฏ บรรณาธิการย่อมรู้สึกขอบคุณอย่างซึ้งใจ ในทางกลับกัน หากผู้อ่านนึกตำหนิในความผิดพลาดอันเป็นข้อด่างพร้อย บรรณาธิการขอน้อมรับไว้ด้วยใจคารวะ

นัทธนัย ประสานนาม
บรรณาธิการ

สารบัญ

สารจากคณบดี 3

จากหลังม่านสู่หน้าม่าน: ถ้อยแถลงของบรรณาธิการ 4

ละครยุคกลางหาใช่ละครนอกศตวรรษไม่ 6
กุลวดี มกราภิรมย์

Othello as the Colonial Discourse of Blackness 26
Chusak Pattarakulvanit

The Problems of Generic Classification of Shakespeare's Romance 38
Thongrob Ruenbanthoeng

ความวิปริตทางเพศของอาร์นอล์ฟแห่ง *L'École des femmes* 60
พิริยะดิศ มานิตย์

จุดจบแห่งการเริ่มต้น: สภาวะความเป็นมนุษย์ใน *Fin de Partie* ของแซมวล เบกเกตต์ 72
บัณฑูร ราชมณี

The Zoo Story: นาฏกรรมวิพากษ์สังคมอเมริกันของเอดเวิร์ด แฟรงคลิน อัลบี 88
จันทวรรณ อนันตประยูร

บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยในทศวรรษ 2510: นาฏกรรมแห่งความขุ่นข้อง 104
สรณัฐ ไตลังคะ

อินทรีแดง: นาฏกรรมของซูเปอร์ฮีโรพันธุ์ไทย 124
กฤตยา ณ หนองคาย

ทวิภพ (The Siam Renaissance) ในฐานะภาพยนตร์ไทยแนวโต้กลับอาณานิคม 146
นัทธนัย ประสานนาม

จากเนรเทศนางสีดาถึงปล่อยม้าอุปการ: ความเหมือนที่แตกต่างระหว่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์กับรามายณะ 180
พรรณทิภา ชื่นชาติ

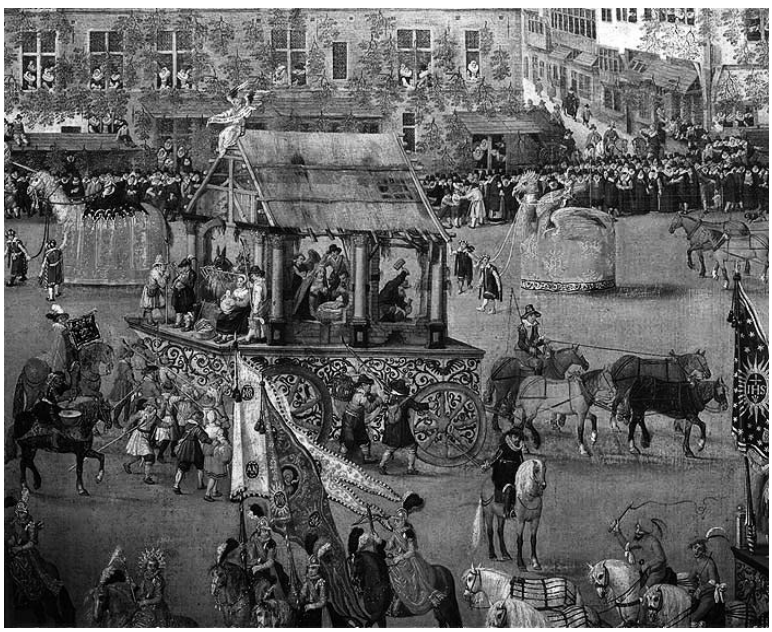
ละครไทยในมุมมองของนักวรรณคดี 200
เสาวณิต วิงวอน

วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยในงานจิตรกรรมของจักรพันธุ์ โปษยกฤต 216
วัชราภรณ์ อาจหาญ

แม่นาก: จากตำนานพื้นบ้านสู่ "เดอะมิวสิคัล" 232
วรรณา นาวิกมูล

"ซ่อนอยู่ในคำทุกคำเสมอ แววตาฉันพูดอะไร": วัจนปฏิบัติศาสตร์กับการถอดรหัสรักของคุณหญิงกีรติใน *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* 250
ธีระ รุ่งธีระ และ อินธิสาร ไชยสุข

เกี่ยวกับผู้เขียน 270



ละครสมัยกลางหาใช่ละครนอกศตวรรษไม่

กุลวดี มกราภิรมย์

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนี้เป็นผลจากการศึกษาของผู้เขียนในเรื่องการดำรงอยู่ของละครและความบันเทิงสมัยกลางในปัจจุบัน ผลการศึกษาพบว่า (1) ยังคงมีการนำละครศาสนาบางประเภทมาแสดงเป็นส่วนหนึ่งของศาสนพิธีตามโบสถ์คาทอลิกในวันสำคัญทางศาสนาอยู่เป็นประจำ ยิ่งไปกว่านั้นยังมีผู้นำเรื่องที่เล่าไว้ใน**พระคัมภีร์** ซึ่งเคยนำมาสร้างเป็นละครศาสนาสมัยกลางมาสร้างใหม่ ในรูปแบบของละครและภาพยนตร์เป็นครั้งคราว (2) ความบันเทิงที่สนุกสนานและน่าตื่นตาตื่นใจลักษณะเดียวกับที่เคยได้รับความนิยมในสมัยกลางบางประเภทยังพบเห็นได้ในหลายส่วนของโลก

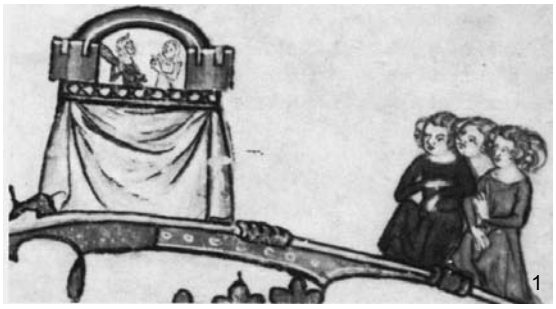
ABSTRACT

This paper is the result of the author's study of the persistence of Medieval drama and entertainments up to the present day. It was found out that (1) some types of religious drama are still performed regularly as a part of religious ceremonies on holy days. Moreover, some Biblical stories seen in Medieval religious drama are occasionally presented in the forms of plays and films. (2) Some types of amusing and spectacular entertainments like those which used to be popular in the Medieval times, can still be seen in many parts of the world.

เมื่อเอ่ยถึงละครสมัยกลางของยุโรป คนส่วนใหญ่มักจะนึกถึงละครศาสนา ที่แสนจะน่าเบื่อ แต่แท้จริงแล้วละครศาสนาซึ่งมีอยู่หลายประเภทมิได้น่าเบื่ออย่างที่หลายคนคิด นอกจากนี้ในสมัยกลางยังมีละครและความบันเทิงอีกหลากหลายรูปแบบที่มีสีสันชนิดที่คนทั่วไปอาจจะคาดไม่ถึง และหลายประเภทยังคงมีการนำเสนอสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบันในหลายประเทศทั่วโลกรวมทั้งประเทศไทย ทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่ดัดแปลงให้เข้ากับยุคสมัยและรสนิยมของแต่ละท้องถิ่น มิได้เป็นความบันเทิงนอกศตวรรษที่ถูกลืมเลือนแต่อย่างใด

ศาสนจักรกับการละครสมัยกลาง

สมัยกลาง (Medieval Period; Middle Ages) เป็นคำที่นักมนุษยนิยมอิตาลี ใช้เรียกช่วงเวลาตั้งแต่จักรวรรดิโรมันล่มสลายใน ค.ศ. 476 ไปจนถึงประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 15 หรือ 16 เมื่อดินแดนต่างๆ ของยุโรปเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา กล่าวได้ว่าละครตะวันตกซึ่งพัฒนามาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงสมัยโรมันตายไปและเกิดใหม่อีกครั้งหนึ่งในสมัยกลาง กล่าวคือในช่วงครึ่งแรกของสมัยกลางซึ่งมักเรียกกันว่า “ยุคมืด” (Dark Ages: คริสต์ศตวรรษที่ 5-10) เป็นช่วงเวลาแห่งความตายของละคร เนื่องจากศาสนจักรซึ่งเป็นสถาบันที่มีอำนาจสูงสุดในช่วงเวลานั้นห้ามแสดงละคร โดยใช้การบัพพาชนียกรรม (excommunication) คือ การขับออกจากศาสนา และการไม่ประกอบพิธีโปรดศีลประเภทต่างๆ เช่น ศีลอภัยบาป (Confession) และศีลมหาสนิท (Communion)[1] ให้แก่นักแสดง เป็นเครื่องมือสำคัญในการลงโทษผู้ที่ฝ่าฝืน การละครตะวันตกจึงไม่อาจพัฒนาต่อไปได้ แม้ว่าจะยังคงมีนักแสดงละครเร่ตระเวนไปเปิดการแสดงอยู่บ้างก็เป็นเพียงการแสดงประเภทมโนสาเร่ ซึ่งส่วนใหญ่ยังหาชมได้ในปัจจุบัน เช่น การแสดงหุ่น (puppetry) การแสดงไต่เชือก การกลืนดาบ การกินไฟ การเล่นโยนและรับของพร้อมกันหลายๆ ชิ้น (juggling)



1

2

(1) ภาพเด็กสมัยกลางกำลังชมการแสดงหุ่น อันเป็นความบันเทิงยอดนิยมประเภทหนึ่งในสมัยกลาง
(2) ปัจจุบัน การแสดงหุ่นโดยนักแสดงละครเร่ ยังเห็นได้ทั่วไปในยุโรป ในภาพเป็นการแสดงหุ่นที่ลานจัตุรัสหน้าโบสถ์ซานตาโครเช (Santa Croce) เมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี ใน พ.ศ. 2548

[1] รายละเอียดของศีลประเภทต่างๆ ดูเชิงอรรถที่ 6, หน้า 52 ของ จอร์จ เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**, แปลและอธิบายเพิ่มเติมโดย กุลวดี มกราภิรมย์, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2549).

(3) - (6) การแสดงไต่เชือก การกลืนดาบ การกินไฟ การเล่นโยนและรับของพร้อมกันหลายๆ ชิ้น ซึ่งได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยโรมัน สมัยกลาง ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม เมื่อถึงช่วงครึ่งหลังของสมัยกลาง ศาสนจักรกลับเป็นผู้ชุบชีวิตละครขึ้นมาใหม่ เพื่อนำไปใช้เป็นสื่อสอนศาสนา โดยเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 10 เมืองทางเหนือของฝรั่งเศสเริ่มนำเรื่องราวการฟื้นคืนพระชนม์ (The Resurrection)[2] ของพระคริสต์ตามที่พระคัมภีร์เล่าไว้ในภาษาละติน มาใส่ทำนองเพลงให้คณะนักร้องประสานเสียงของโบสถ์ (choir; choirboy) ร้องโต้ตอบกัน ระหว่างการประกอบพิธีบูชามิสซา (Missa)[3] หรือพิธีแมสสำหรับวันอีสเตอร์[4] (Easter Mass) จากเดิมที่เป็นเพียงการอ่านข้อความหรือบทสนทนาใน **พระคัมภีร์**โต้ตอบกันไปมา ซึ่งยังเห็นได้ตามวัดคริสต์ในเมืองไทย (ดูภาพที่ 19) เนื้อร้องประกอบทำนองเพลงดังกล่าวเรียกกันว่าโทรป (trope) มีที่มาจากคำในภาษาละตินว่า “โตรปุส” (tropus) ซึ่งมีความหมายว่า “ทำนองเพลงที่ใส่เพิ่มเข้าไป” (added melody)

โทรปบทที่เก่าแก่ที่สุดและสำคัญที่สุดคือ **เกวม กวอเอริตีส โทรป (Quem Quaeritis[5] trope**: ประมาณ ค.ศ. 923) ซึ่ง**พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** เรียกว่า **องก์ตามหาพระเยซู** เนื้อร้องมาจากเรื่องราวใน **ภาคพันธสัญญาใหม่ (The New Testament)** ตอนที่นางมารีย์ทั้งสาม (The Three Marys)[6] มาที่พระคูหาซึ่งใช้เป็นที่ฝังพระศพพระเยซู และพบว่าพระศพหายไป แต่สุดท้ายพวกเธอก็ได้รับแจ้งจากเทวทูตว่าพระเยซูฟื้นคืนพระชนม์และเสด็จไปจากพระคูหาแล้ว เนื้อร้องของโทรปบทนี้มีอยู่ว่า

---

[2] รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, เรื่องเดียวกัน,หน้า 192-193.

[3] รายละเอียดดู เชิงอรรถที่ 2 หน้า 80, เชิงอรรถที่ 3 หน้า 83 และเชิงอรรถที่ 6 หน้า 88 เรื่องเดียวกัน.

[4] คริสตจักรคาทอลิกไทยเรียก “วันปัสกา” จากภาษาละตินว่า “Pasqua” รายละเอียดดู เชิงอรรถที่ 1 หน้า 48 เรื่องเดียวกัน.

[5] มีความหมายตามตัวอักษรว่า “เจ้าตามหาใคร”

[6] พระวรสาร “มัทธิว” 16: 1-8 เล่าว่าหลังจากพระเยซูทรงถูกตรึงกางเขนไปแล้วในวันศุกร์ มารีย์ แมกดาลีน (Mary Magdalene) มารีย์ผู้เป็นมารดาของนักบุญเจมส์น้อย และเด็กสาวชื่อซาโลเม (Salome) ก็ได้มาที่พระคูหาในตอนเช้าตรู่ของวันอาทิตย์ และพบว่าพระศพหายไป แต่ในงานศิลปะและตำราด้านการละครมักเรียกคนทั้งสามรวมกันว่า “นางมารีย์ทั้งสาม”

Angel: Quem quaeritis in sepulchro, O Christicole?

(Whom seek ye in the sepulchre, O Christian women?)

Marys: Jesum Nazarenum crucifixum, O caelicolae.

(Jesus of Nazareth, the crucified, O heavenly one.)

Angel: Non est hic, surrexit sicut praedixerat.

Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

(He is not here; He is risen, as He foretold.

Go, announce that He has risen from the sepulchre.)[7]

ทั้งนี้ในตอนแรก**องก์ตามหาพระเยซู**ยังมิได้นำเสนอด้วยวิธีแสดง (act) แต่ให้คณะนักร้องประสานเสียงของโบสถ์เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวด้วยการขับร้องประสานเสียงโต้ตอบกัน วิธีการนำเสนอดังกล่าวต่อมาจะพัฒนาไปจนกลายเป็นละครโดยสมบูรณ์ แม้จะเป็นละครแบบที่เรียกกันว่าละครศาสนพิธี (liturgical drama) หรือละครในโบสถ์ (church drama) ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อสอนศาสนามิใช่เพื่อสร้างความบันเทิง โดยให้บาทหลวงรับบทเป็นเทวทูตและนางมารีย์ทั้งสาม และเนื่องจากละครศาสนพิธีสมัยกลางแสดงเป็นภาษาละติน โดยมักร้องเป็นเพลงโต้ตอบกันเหมือนอุปรากร (opera) จึงมีผู้เรียกละครศาสนพิธีว่าละครเพลงภาษาละติน (Latin music drama) ด้วย

*(7) ภาพการแสดงละครศาสนพิธีเรื่อง **Quem Quaeritis** ซึ่งพัฒนามาจาก **Quem Quaeritis trope** จนกลายเป็นละครโดยสมบูรณ์ ในภาพเทวทูตกำลังชี้ให้นางมารีย์ทั้งสามดูว่าพระเยซูทรงฟื้นคืนพระชนม์ และเสด็จไปจากพระคูหาแล้ว เหลือแต่เพียงผ้าพันพระศพในโลงที่ว่างเปล่า*

หลังจากที่ละครตะวันตกได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาใหม่แล้ว ก็ได้พัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะละครศาสนาซึ่งมีอยู่ 4 ประเภท โดยบางประเภทยังมีผู้นำมาสร้างใหม่ในปัจจุบัน

[7] St. Ethelwold, **Regularis Concordia**, qtd. in Robert Cohen, **Theatre**, 4th ed. (California: Mayfield Publishing Company, 1997), p. 102.

ประเภทของละครสมัยกลาง

ละครสมัยกลางแบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ ละครศาสนา (religious drama) และละครทางโลก (secular drama) ทั้งนี้ละครศาสนาซึ่งพัฒนามาจากละครศาสนพิธีในโบสถ์มีอยู่ 4 ประเภท ได้แก่ ละครของสมาคมวิชาชีพ (mystery play)[8] ละครปาฏิหาริย์ (miracle play) ละครสอนศีลธรรม (morality play) และละครของสภาวาทศิลป์ (Chamber of Rhetoric play) แต่ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเพียง 2 ประเภทที่ยังมีผู้นำมาสร้างใหม่ในปัจจุบัน ดังนี้

1. ละครของสมาคมวิชาชีพ เป็นละครสมัยกลางประเภทที่สำคัญที่สุด และพัฒนาไปจนกลายเป็นละครชุดที่ยิ่งใหญ่ เนื้อหาครอบคลุมเรื่องราวที่ชาวคริสต์ถือว่าเป็นประวัติศาสตร์ของจักรวาลและมนุษยชาติ เริ่มตั้งแต่การสร้างโลกไปจนถึงการสิ้นโลกในวันพิพากษาครั้งสุดท้าย ตามที่เล่าไว้ใน**พระคัมภีร์** ทั้ง 2 ภาค ได้แก่ **ภาคพันธสัญญาเดิม (The Old Testament)** และ**ภาคพันธสัญญาใหม่** จึงเรียกกันว่าละครไซเคิล (cycle play)[9] ด้วย นอกจากนี้ ตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 13 ยังมีการนำเรื่องราวพระมหาทรมานหรือพระทรมานของพระคริสต์ (Passion of Christ; Christ's Passion)[10] ไปแสดงในวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ (Good Friday)[11] เป็นการเฉพาะด้วย แทนที่จะแสดงเป็นส่วนหนึ่งของละครไซเคิลในวันสมโภชพระคริสตวรกาย หรือวันฉลองคอร์ปุสคริสตี (Feast of Corpus Christi)[12] ซึ่งเริ่มมีมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13

ละครที่แสดงเฉพาะเรื่องราวพระมหาทรมาน เรียกกันว่าละครมหาทรมาน (Passion Play) ซึ่งปัจจุบันยังคงมีผู้นำมาสร้างเป็นละครและภาพยนตร์เป็นครั้งคราว เรื่องที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง **The Passion of the Christ** ซึ่งเมล กิบสัน (Mel Gibson) เป็นผู้ร่วมเขียนบท ร่วมสร้าง และร่วมกำกับการแสดง นำออกฉายครั้งแรกใน ค.ศ. 2004 เนื้อเรื่องเน้นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลา 24 ชั่วโมงสุดท้ายบนโลกมนุษย์ของพระเยซู เริ่มตั้งแต่การทรยศของจูดาส อิสคาริออต (Judas Iscariot) ซึ่งทำให้พระเยซูถูกจับกุมที่สวนเกทเซมานี (Gethsemane) การไต่สวนและพิพากษา การทรมานพระเยซู ไปจนถึงการตรึงกางเขนและการสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน

---

[8] **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** เรียกละครประเภทนี้ว่า "ละครรหัสธรรม" แต่ในบทความเรื่องนี้ใช้ว่า "ละครของสมาคมวิชาชีพ" เนื่องจากคำว่า "mystery" มีความหมายตามรากศัพท์ดั้งเดิมในภาษาละตินว่า "มิสเตรีอุม" (mysterium) ซึ่งในสมัยกลางมีความหมายตรงกับคำว่า "การค้า" (trade) "งานช่าง" (craft) และ "สมาคม" (guild) ของคนอาชีพต่างๆ ชื่อของละครประเภทนี้จึงบอกให้รู้ว่าเป็นละครที่สร้างโดยสมาคมวิชาชีพ

[9] **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** บัญญัติศัพท์คำนี้ว่า "ชุดละครรหัสธรรม" แต่ในที่นี้ขอใช้ทับศัพท์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าคนสมัยกลางเรียกละครประเภทนี้ว่า "cycle play" เนื่องจากละครทั้งชุดบอกเล่าเรื่องราวของโลกและมนุษย์ตั้งแต่เริ่มอุบัติขึ้นมา จนถึงกาลอวสานในวันสิ้นโลก

[10] คำว่า "Passion" มีที่มาจากคำว่า "passio" ซึ่งในภาษาละตินมีความหมายว่า "การทนทุกข์ทรมาน" พระทรมานของพระคริสต์ประกอบไปด้วยเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับพระองค์ในช่วง 1 สัปดาห์สุดท้ายในชีวิตของพระองค์ นับตั้งแต่เสด็จเข้ากรุงเยรูซาเลมเป็นครั้งสุดท้าย ไปจนสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน แต่บางครั้งอาจเน้นเฉพาะช่วงเวลา 24 ชั่วโมงสุดท้ายในชีวิตของพระองค์ เริ่มตั้งแต่ทรงเสวยพระกระยาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) หรือตั้งแต่จูดาสทรยศต่อพระองค์ด้วยการจุมพิต ทำให้ทรงถูกบ่าวของมหาสมณะยิวจับกุมตัวไป รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**, หน้า 184-192.

[11] รายละเอียดดู เชิงอรรถที่ 8 หน้า 71 เรื่องเดียวกัน.

[12] ในวันดังกล่าวในสมัยกลาง มักมีการแห่แผ่นศีลที่เสกแล้ว (Consecrated Host) ซึ่งใช้เป็นสัญลักษณ์แทนพระวรกายของพระคริสต์ไปทั่วเมือง และการแสดงละครซึ่งจัดอย่างยิ่งใหญ่ขึ้นทุกที จนกลายเป็นเทศกาลละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของสมัยกลาง

ภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับพระทรมานอีกเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมากคือเรื่อง **Jesus Christ Superstar** (ค.ศ. 1973) ซึ่งสร้างจากละครชื่อเดียวกัน (สร้างครั้งแรกใน ค.ศ. 1971) ทั้งฉบับละครและภาพยนตร์นำสนอในรูปของละครเพลง (musical) ซึ่งในใบปิดโฆษณาเรียกว่าอุปรากรเพลงร้อก (rock opera) เนื้อเรื่องของ **Jesus Christ Superstar** ครอบคลุมเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับพระเยซูในช่วงเวลา 7 วันสุดท้ายในชีวิตของพระองค์ นับตั้งแต่เสด็จเข้ากรุงเยรูซาเลมจนสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน ละครเพลงเรื่องนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในการสร้างครั้งแรก จนสามารถเปิดการแสดงได้ถึง 3,358 รอบในช่วงเวลากว่า 8 ปีต่อเนื่องกัน และกระทั่งปัจจุบันก็ยังมีผู้นำไปเปิดการแสดงตามเมืองใหญ่ๆ ทั่วโลกอยู่เป็นประจำ ทั้งนี้ในวาระเฉลิมฉลองปีปิติมหาการุญ ค.ศ. 2000 (Jubilee 2000)[13] ละครเรื่องนี้ยังเป็นหนึ่งในรายการแสดงที่จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองวาระนี้ที่โรมด้วย สำหรับที่กรุงเทพมหานคร ใน พ.ศ. 2545 ก็มีการแสดงละครเพลงเรื่องนี้ที่โรงละครกรุงเทพ โดยให้จอห์น รัตนเวโรจน์ รับบทเป็นพระคริสต์ และมาริสา สุโกศล รับบทเป็นมารีย์ แมกดาลีน ทั้งนี้บทสนทนาในเรื่อง **Jesus Christ Superstar** ทั้งฉบับละครและภาพยนตร์ โดยเฉพาะตอนสำคัญๆ มีที่มาจาก **ภาคพันธสัญญาใหม่** และอยู่ในรูปของเพลงที่ตัวละครร้องโต้ตอบกันแทนการสนทนาตามปกติเช่นเดียวกับละครศาสนพิธีสมัยกลาง โดยแอนดรูว์ ลอยด์ เวบเบอร์ (Andrew Lloyd Webber) เป็นผู้ประพันธ์ทำนอง และทิม ไรซ์ (Tim Rice) เป็นผู้ประพันธ์เนื้อร้อง

อนึ่ง ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง **The Passion of the Christ** เน้นความสมจริงของทุกรายละเอียด ยิ่งกว่าภาพยนตร์เกี่ยวกับพระมหาทรมานเรื่องใดที่เคยมีผู้สร้างกันมา เพื่อสร้างความสมจริงทางประวัติศาสตร์ ดังเห็นได้ว่าแม้แต่บทสนทนาในเรื่องก็ยังไม่ใช้ภาษาอังกฤษ แต่ใช้ภาษาโบราณที่ใช้กันทั่วไปในแถบปาเลสไตน์ในเวลานั้น ได้แก่ ภาษาแอราเมอิก (Aramaic) ภาษาละติน และภาษาฮีบรู ภาพยนตร์เรื่อง **Jesus Christ Superstar** กลับกล่าวถึงหรือนำสิ่งที่อยู่คนละสมัยกับเรื่องมาใช้ในเรื่อง ด้วยการให้ทหารโรมันสวมเสื้อยืด กางเกงยีนส์ มีปืนกล รถถัง และเครื่องบินเป็นอาวุธ ยิ่งไปกว่านั้นตัวละครอื่นๆ รวมทั้งมารีย์ แมกดาลีน และอัครสาวก (Apostle) ของพระเยซูทั้ง 12 ท่าน ยังสวมเสื้อผ้าและเครื่องประดับร่วมสมัยกับภาพยนตร์ คือ เสื้อผ้าและเครื่องประดับแบบที่พวกบุปผาชนหรือพวกฮิปปี (hippie) นิยมสวมตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ 1960 คงมีเพียงเสื้ออัลบ์ (alb) ซึ่งเป็นเสื้อแขนยาว ตัวยาวถึงข้อเท้า ตัดเย็บด้วยผ้าลินินสีขาวที่พระคริสต์สวมเท่านั้นที่มีความสมจริง เนื่องจากเสื้อผ้าแบบนี้มีใช้กันมาตั้งแต่สมัยโรมัน

[13] ชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกฉลองปีปิติมหาการุญมาตั้งแต่ ค.ศ. 1300 โดยฉลองกันทุก 50 ปี หรือบางครั้ง 25 ปี ในการเฉลิมฉลองปีดังกล่าวมักมีการจาริกแสวงบุญไปยังสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาคริสต์รวมอยู่ด้วย สำหรับปีปิติมหาการุญ ค.ศ. 2000 มีการเฉลิมฉลองที่ยิ่งใหญ่เป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นปีครบรอบ 2000 ปีแห่งการประสูติของพระเยซูด้วย

*(8) ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง **The Passion of the Christ** ขณะที่พระเยซูกับไซมอนแห่งเมืองไซรีนี (Simon of Cyrene) กำลังช่วยกันแบกไม้กางเขนที่จะใช้ตรึงพระองค์ไปยังคัลวารี (Calvary)[14] โดยมีทหารโรมันกระทำทารุณกรรมต่อพระองค์ไปตลอดทาง*

*(9) ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง **Jesus Christ Superstar** ขณะทหารโรมันควบคุมตัวพระเยซูไปไต่สวน*

การกล่าวถึงหรือนำสิ่งที่อยู่คนละสมัยกับเรื่องมาใช้ในเรื่อง ดังที่เห็นในภาพยนตร์เรื่อง **Jesus Christ Superstar** เป็นกลการประพันธ์ชนิดหนึ่ง เรียกว่า “การผิดกาละ” (anachronism) ซึ่งนิยมใช้ในละครไซเคิลสมัยกลาง ดังเห็นได้ว่านักเขียนบทละครไซเคิลมักให้ตัวละครที่มาจาก **พระคัมภีร์** สวมเสื้อผ้าสมัยกลางและใช้ภาษาร่วมสมัย โดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เนื่องจากคนสมัยนี้คิดว่าเวลาและสถานที่บนโลกมนุษย์เป็นสิ่งที่ไม่จีรัง จึงไม่มีความสำคัญ ผิดกับเวลาและสถานที่ใน **พระคัมภีร์** นอกเหนือจากนี้คนสมัยกลางยังเห็นว่าการใช้การผิดกาละช่วยให้คนดูรู้สึกใกล้ชิดกับเหตุการณ์ในเรื่องมากยิ่งขึ้นด้วย จึงมักให้ตัวละครกล่าวถึงเรื่องร่วมสมัยและไม่รู้สึกขัดตาเมื่อเห็นตัวละครสวมเสื้อผ้าสมัยกลาง ตลอดจนใช้ภาษาร่วมสมัยกับตนในการแสดง ทั้งๆ ที่เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 1 ซึ่งยังอยู่ในสมัยโรมัน ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่อง **Jesus Christ Superstar** ได้นำแนวคิดนี้มาใช้เช่นกัน โดยให้ตัวละครสวมเสื้อผ้าและใช้ภาษาร่วมสมัยกับภาพยนตร์ดังได้กล่าวแล้วข้างต้น นอกจากนี้ยังนำพฤติกรรมบางอย่างของคนสมัยปัจจุบันไปแทรกไว้ในเรื่องด้วย เช่น การให้คนกลุ่มหนึ่งทำท่าเหมือนผู้สื่อข่าวเข้าไปรุมสัมภาษณ์พระเยซูหลังจากที่ทรงถูกจับกุม ทำให้คนดูนึกถึงพฤติกรรมของผู้สื่อข่าวร่วมสมัยบางคน ซึ่งเห็นแต่ประโยชน์ส่วนตัวที่จะได้รับจากการขายข่าว จนไม่คำนึงถึงความเดือดร้อนหรือความเจ็บปวดของใคร วิธีการเช่นนี้ทำให้คนดูภาพยนตร์เรื่องนี้รู้สึกว่าเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นกับพระคริสต์ไม่ใช่เรื่องไกลตัว

[14] เป็นชื่อเนินเขาซึ่งใช้เป็นสถานที่ตรึงกางเขนพระเยซู ในภาษาแอราเมอิกเรียกว่า “กอลโกทา” (Golgotha) รายละเอียดดูเชิงอรรถที่ 2 หน้า 27 เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**.

2. ละครปาฏิหาริย์ มีชื่อเรียกว่าละครมรณสักขี (martyr play) และละครนักบุญ (saint play) ด้วยเนื่องจากละครประเภทนี้ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตและปาฏิหาริย์ของนักบุญ รวมทั้งมรณสักขี (martyrdom) ของนักบุญผู้เป็นมรณสักขี (martyr) จัดแสดงในวันฉลองนักบุญท่านนั้นๆ ตามปฏิทินของโบสถ์ โดยมีสมาคมวิชาชีพที่รับนักบุญท่านนั้นเป็นนักบุญผู้พิทักษ์หรือนักบุญอุปถัมภ์ (patron saint) ของตนเป็นผู้สร้าง เช่น เรื่องราวของอปอลโลเนีย (Apollonia) ผู้เป็นนักบุญอุปถัมภ์ของพวกหมอฟัน[15] จัดแสดงในวันฉลองนักบุญท่านนี้ โดยสมาคมของคนอาชีพนี้เป็นผู้สร้าง ละครปาฏิหาริย์เรื่องนักบุญจอร์จแห่งเมืองคัปปาโดชา (St. George of Cappodocia) ซึ่งเป็นนักบุญผู้พิทักษ์ทหาร รวมทั้งช่างทำเสื้อเกราะและอาวุธ ละครปาฏิหาริย์เรื่องนี้จึงสร้างโดยสมาคมของคนในอาชีพดังกล่าว ทั้งนี้ในปัจจุบัน หลายเมืองในอังกฤษยังคงจัดแสดงละครปาฏิหาริย์เรื่องนี้ทุกวันที่ 23 เมษายน ซึ่งเป็นวันนักบุญจอร์จ (St. George's Day)[16] และวันชาติของชาวอังกฤษ (English National Day) เนื่องจากท่านเป็นนักบุญผู้พิทักษ์อังกฤษ[17] ด้วย

10

(10) ภาพการแสดงละครปาฏิหาริย์เรื่องนักบุญจอร์จที่เมืองโคเวนทรี (Coventry) ประเทศอังกฤษ เมื่อวันที่ 23 เมษายน ค.ศ.2009 ในภาพนักบุญจอร์จกำลังโรมรันกับมังกรร้าย เพื่อช่วยเจ้าหญิงเคลโอโดลินดา (Cleodolinda) ผู้ซึ่งถูกมัดทิ้งไว้ริมบึงเพื่อให้เป็นเครื่องสังเวยแก่มังกร

สำหรับละครทางโลกในสมัยกลางประกอบไปด้วย

1. ละครตลก (farce) เป็นละครสุขนาฏกรรมชั้นต่ำ (low comedy) ซึ่งมักสร้างมุขตลกจากเรื่องที่ผิดศีลธรรมและข้อบกพร่องอื่นๆ ของมนุษย์ เช่น การคบชู้ การทรยศหักหลัง เรื่องที่คนฉลาดแกมโกงหลอกลวงคนที่โง่กว่า ฯลฯ เนื้อเรื่องของละครตลกสมัยกลางจึงมีความเป็นสากล และพบเห็นได้ทั่วไปทุกยุคทุกสมัย

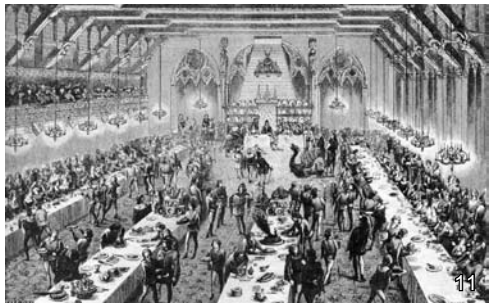
2. ละครสลับฉาก; การแสดงสลับฉาก (interlude) เริ่มปรากฏให้เห็นในช่วงปลายสมัยกลางเช่นเดียวกับละครตลก เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ของละครสลับฉากมักเป็นเรื่องตลกสั้นๆ จึงกลายเป็นต้นแบบของละครองก์เดียวจบ (one-act-play) ในเวลาต่อมา ส่วนการแสดงสลับฉากมักเป็นการแสดงประเภทมโนสาเร่แบบที่นักแสดงละครเร่ในช่วงต้นสมัยกลางนำไปแสดงตามที่ต่างๆ ละครสลับฉากและการแสดงสลับฉากมักจัดแสดงตามงานเลี้ยงในราชสำนักและคฤหาสน์ของขุนนางผู้มั่งคั่งในช่วงปลายสมัยกลางต่อเนื่องไปจนถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา ทั้งนี้ในปัจจุบันยังมีผู้รื้อฟื้นละครสลับฉากและการแสดงสลับฉากแบบดั้งเดิมมาแสดงอยู่บ้าง (ดูภาพที่ 12)

---

[15] เนื่องจากเธอถูกทรมานด้วยการถูกถอนฟันออกทีละซี่ รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**, หน้า 224.

[16] รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 252-253.

[17] หมายถึง England ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประเทศสหราชอาณาจักรบริเตนใหญ่และไอร์แลนด์เหนือ (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland) ขณะที่ส่วนอื่นๆ ซึ่งมารวมตัวกันเป็นสหราชอาณาจักรฯ ได้แก่เวลส์ (Wales) สกอตแลนด์ (Scotland) และไอร์แลนด์เหนือ มีนักบุญผู้พิทักษ์และวันชาติต่างออกไปตามวันฉลองนักบุญผู้พิทักษ์ของตน



(11) ภาพเขียนในหนังสือ Pougin. ***Dictionnaire Historique et Pitoresque du Théâtre*** *(ค.ศ. 1885) ถ่ายทอดให้เห็นบรรยากาศในงานเลี้ยงปลายสมัยกลางต่อเนื่องไปจนถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา ซึ่งมักสร้างความบันเทิงให้แก่แขกด้วยละครสลับฉากและการแสดงสลับฉาก ในภาพนี้เห็นได้ว่าเจ้าภาพของงานนั่งอยู่ตรงกลางสุดห้องโถง*

(12) งานเลี้ยงสมัยเอลิซาเบท (Elizabethan Period)[18] *ที่แฮตฟิลด์เฮ้าส์ (Hatfield House Elizabethan Banquet)*[19] *เป็นงานเลี้ยงที่จัดให้นักท่องเที่ยวเข้าร่วมงาน โดยเสียค่าเข้าชมการแสดงรวมค่าอาหารเป็นเงิน 47.75 ปอนด์ (ข้อมูล พ.ศ.2552) งานเลี้ยงดังกล่าวจำลองบรรยากาศงานเลี้ยงปลายสมัยกลางต่อเนื่องมาจนถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษ โดยให้ผู้ที่แสดงเป็นพระเจ้าเฮนรีที่ 8 (ทางซ้ายของภาพ) และสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบทที่ 1 (ไม่ปรากฏในภาพ) เป็นเจ้าภาพของงาน นอกจากนี้ยังมีผู้ที่แสดงเป็นข้าราชสำนักและบุคคลสำคัญในสมัยนั้น อาทิ เซอร์ฟรานซิส เดรก (Sir Francis Drake) และวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) ฯลฯ เข้าร่วมงานเลี้ยงด้วย ในงานมีความบันเทิงที่สืบทอดมาจากสมัยกลางให้ชมหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะละครสลับฉากและการแสดงสลับฉากอื่นๆ เช่น การเล่นโยนและรับของพร้อมกันหลายๆ ชิ้นโดยตลกหลวง (jester) การเต้นรำ และการกินไฟซึ่งเห็นได้ตรงกลางภาพ*

นอกเหนือจากละครศาสนาและละครทางโลก ในสมัยกลางยังมีมหรสพอื่นๆ อีกหลายประเภท แต่ในที่นี้จะกล่าวถึงแต่ประเภทที่มีพัฒนาการสืบต่อมา หรือยังมีผู้นำมาแสดงในปัจจุบัน ได้แก่

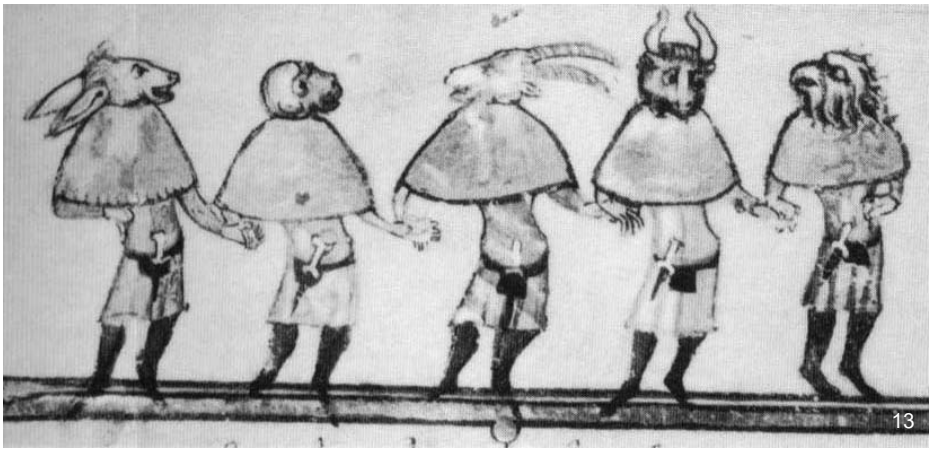
1. การเต้นรำและการปลอมตัว (dancing and disguising) เป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมในราชสำนักยุโรปเมื่อช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 16 โดยมีที่มาจากธรรมเนียมปฏิบัติของชาวบ้านที่เรียกว่ามัมมิง (mumming) ซึ่งมีให้เห็นตั้งแต่ต้นสมัยกลาง โดยในช่วงเทศกาลปีใหม่และเทศกาลคาร์นิวัล (carnival)[20] ชาวบ้านจะปลอมตัวและร้องรำทำเพลงเป็นขบวนไปยังบ้านของผู้ที่มีฐานะทางสังคมสูงกว่า เพื่อนำของขวัญไปทิ้งไว้ให้ การที่เรียกธรรมเนียมดังกล่าวว่า “มัมมิง” ซึ่งในสมัยกลางมีความหมายว่า “ความเงียบ” และเรียกผู้เข้าร่วมขบวนว่ามัมเมอร์ (mummer) เนื่องจากขบวนแห่ของพวกมัมเมอร์มีแต่การร้องรำทำเพลงไม่มีการพูดคุยกัน และเมื่อไปถึงที่หมายแล้วก็ทิ้งของขวัญไว้ให้เจ้าของบ้าน แล้วจากไปโดยไม่พูดกับใคร

---

[18] สมัยเอลิซาเบทถือเป็นยุคทองของอังกฤษ ครอบคลุมช่วงเวลาระหว่าง ค.ศ. 1558-1603 จึงเป็นส่วนหนึ่งของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษ (ประมาณ ค.ศ. 1485-1642)

[19] แฮตฟิลด์เฮ้าส์ อยู่ในมณฑลเฮิร์ตฟอร์ดเชียร์ (Hertfordshire) ใช้เวลาเดินทางจากใจกลางนครลอนดอนประมาณ 45 นาที เดิมเคยเป็นพระตำหนักที่ประทับของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบทที่ 1 ก่อนที่จะทรงขึ้นครองราชย์ จึงประทับอยู่ที่นี่เมื่อคนเดินสารมาแจ้งข่าวว่าทรงได้เป็นกษัตริย์องค์ใหม่ ต่อจากพระเชษฐภคินีต่างมารดา คือพระราชินีแมรีที่ 1 ซึ่งสิ้นพระชนม์โดยไม่ทรงมีทายาท งานเลี้ยงที่แฮตฟิลด์เฮ้าส์จึงสมมติเหตุการณ์ว่าเป็นงานเลี้ยงฉลองวาระนี้ และผู้เข้าร่วมงานทุกคนเป็นแขกของพระองค์

[20] เทศกาลคาร์นิวัลเป็นเทศกาลแห่งความสนุกสนาน จัดขึ้นเพื่อต้อนรับฤดูใบไม้ผลิที่กำลังจะมาถึง การเฉลิมฉลองในเทศกาลนี้ประกอบด้วยขบวนแห่และการร้องรำทำเพลง ผู้เข้าร่วมขบวนมักสวมเสื้อผ้าและหน้ากากที่เตรียมไว้สำหรับเทศกาลนี้โดยเฉพาะ ปัจจุบันการเฉลิมฉลองเทศกาลคาร์นิวัลยังคงเห็นได้ในหลายประเทศที่นับถือนิกายโรมันคาทอลิก



*(13) ภาพพวกมัมเมอร์ปลอมตัวเป็นสัตว์หลากชนิดในเอกสารตัวเขียนชื่อ **Li Roman d' Alexandre** (ประมาณ ค.ศ.1340)*

ความบันเทิงลักษณะเดียวกันนี้ซึ่งชาวเมืองเวนิสเรียกกันว่า “บัลโล อิน มาสเกรา” (ballo in maschera)[21] มีให้เห็นในเทศกาลคาร์นิวัลของเมืองนี้มาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 เช่นกัน และจนถึงปัจจุบันก็ยังเป็นความบันเทิงที่ชาวเวนิส (และนักท่องเที่ยวจากทั่วโลก) รอคอย

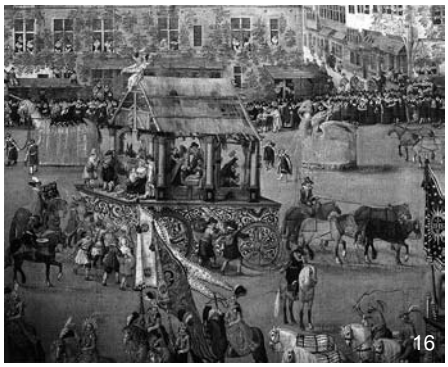
(14) ชาวเมืองเวนิสและนักท่องเที่ยวแต่งตัวสวมหน้ากากร้องรำทำเพลงไปตามที่ต่าง ๆ อย่างสนุกสนานในช่วงเทศกาลคาร์นิวัล

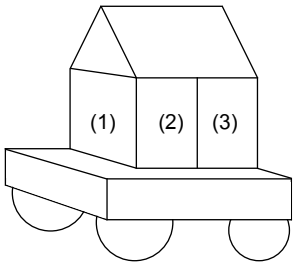
2. ขบวนแห่ของเทศบาลนคร (Civic Pageantry) เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 15 เพื่อรับเสด็จพระราชอาคันตุกะหรือต้อนรับบุคคลสำคัญที่มาเยือน ทั้งนี้บนเวทีขบวนแห่ทั้งแบบเคลื่อนที่และแบบไม่เคลื่อนที่ มักมีการแสดงฉากภาพนิ่ง (tableau; tableaux vivant)[22] ด้วย ดังเห็นได้ในภาพที่ 15 และ 16

[21] มีความหมายตามตัวอักษรว่า “การเต้นรำสวมหน้ากาก”

[22] ฉากภาพนิ่งเป็นการแสดงที่ตัวละครตั้งท่านิ่งอยู่กับที่ เกิดขึ้นในช่วงปลายสมัยกลาง โดยเป็นการแสดงส่วนหนึ่งในขบวนแห่ที่เทศบาลนครจัดต้อนรับอาคันตุกะคนสำคัญ ต่อมาในสมัยหลังมีการนำฉากภาพนิ่งไปใช้ในการแสดงละครด้วย โดยมักใช้เมื่อแสดงจบแต่ละฉาก (scene) นอกจากนี้ยังมีผู้นำไปใช้ตอนเปิดฉากด้วย

15


16



17

*(15) ภาพ **Isabella's Triumph** ฝีมือเดนิส ฟาน อัลสลูต (Denis van Alsloot) เป็นภาพขบวนแห่ที่เทศบาลนครบรัสเซลส์ (Brussels) จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่เพื่อต้อนรับอาร์ชดัชเชสอิซาเบลลา (Archduchess Isabella) ใน ค.ศ. 1615 โดยมีการแสดงฉากภาพนิ่งบนเวทีขบวนแห่เป็นส่วนหนึ่งของการต้อนรับด้วย นอกจากนี้ยังเห็นได้ว่าแถวสุดท้ายของขบวนแห่ มีเวทีที่ทำเป็นรูปสัตว์ในจินตนาการขนาดใหญ่ ได้แก่ ยูนิคอร์น (unicorn) และมังกรมีปีก ร่วมอยู่ในขบวนแห่ด้วย*

*(16) บางส่วนของภาพ **Isabella's Triumph** แสดงให้เห็นรายละเอียดของเวทีขบวนแห่ซึ่งอยู่ในลำดับแรกของเวทีขบวนแห่แถวที่ 2 ในภาพที่ 15 เวทีดังกล่าวมีการสร้างคอกสัตว์ไว้ข้างบน เพื่อใช้เป็นที่แสดงฉากภาพนิ่งบอกเล่าเรื่องราวตอนที่พระคริสต์ประสูติถึง 3 ฉาก ได้แก่ (1) ฉากแม่พระกับพระกุมารและนักบุญโจเซฟกำลังรับการนมัสการจากคนเลี้ยงแกะอยู่หน้าคอกสัตว์ (2) ภายในคอกสัตว์ใช้เป็นฉากที่ประสูติของพระเยซู มีพระกุมารเยซูบรรทมอยู่ในรางหญ้า ขณะที่แม่พระ นักบุญโจเซฟ ทูตสวรรค์ และชายอีกคนหนึ่งซึ่งน่าจะเป็นตัวแทนของโหราจารย์ทั้ง 3 กำลังนมัสการพระกุมาร ทางมุมซ้ายสุดของคอกสัตว์ วัวและลาซึ่งมักอยู่ในฉากการประสูติด้วย โผล่แต่หัวขึ้นมาให้เห็น (3) ด้านหลังของคอกสัตว์ (ซึ่งอยู่ทางด้านหน้าของเวที) ใช้เป็นที่แสดงฉากการสังหารหมู่เด็กไร้เดียงสา[23] ตามคำบัญชาของกษัตริย์เฮรอด*

*(17) เวทีขบวนแห่แบบไม่เคลื่อนที่ซึ่งเทศบาลนครปารีสจัดขึ้นเพื่อรับเสด็จแมรี ทิวดอร์ (Mary Tudor) พระราชธิดาของพระเจ้าเฮนรีที่ 7 เมื่อ ค.ศ.1514 ในวาระที่เสด็จมาเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับพระเจ้าหลุยส์ที่ 12 ตัวละครที่เห็นในภาพมาจากปกรณัมคลาสสิกและ**พระคัมภีร์** รวมทั้งตัวละครที่เป็นบุคลาธิษฐานของนามธรรมต่างๆ อาทิ แถวหน้าซ้ายสุด สุริยเทพฟีบัส (Phoebus) ซึ่งมีดวงอาทิตย์ในมือเป็นเครื่องหมาย ใช้เป็นตัวแทนของพระเจ้าหลุยส์ ถัดมาคือไดอานา (Diana) ซึ่งถือดวงจันทร์ในมือ ใช้เป็นตัวแทนของพระนางแมรี ขณะที่แถวหลัง ตัวละครซึ่งเป็นบุคลาธิษฐานของความยุติธรรมและสัจธรรมนั่งอยู่บนบัลลังก์*

ขบวนแห่และการแสดงฉากภาพนิ่งลักษณะเดียวกับที่เคยได้รับความนิยมในสมัยกลาง ยังพบเห็นได้ในงานเทศกาลต่างๆ ของหลายประเทศทั่วโลก อาทิ ขบวนแห่บุปผชาติในงานโรสพาเรด (Rose Parade) ที่เมืองพาซาดีนา (Pasadena) มลรัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งจัดเป็นประจำในวันขึ้นปีใหม่มานาน 120 ปีแล้ว (นับถึงพ.ศ. 2552) และที่สำคัญยังพบเห็นได้ในประเทศไทยด้วย (ดูภาพที่ 25 และ 26)

[23] รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**, หน้า 169-173.

(18) เวทีขบวนแห่ชื่อ "Hooray for Hollywood" ในงาน Rose Parade 2009 ที่เมืองพาซาดีนา แสดงความชื่นชมในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮอลลีวูด เพื่อให้สอดคล้องกับแก่นเรื่องของปีนี้คือ "Hats Off to Entertainment" บนเวทีไม่เพียงแต่ตกแต่งด้วยดอกไม้ตามเงื่อนไขของการประกวด ยังมีการตกแต่งด้วยดวงดาวซึ่งใช้เป็นสัญลักษณ์ของดาราภาพยนตร์ หุ่นจำลองของอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทำ อาทิ ฟิล์มและกล้องถ่ายภาพยนตร์ นอกจากนี้ยังมีดาราภาพยนตร์ยืนโบกมืออยู่บนรถ เช่นเดียวกับเวทีขบวนแห่สมัยกลางที่มักมีการแสดงฉากภาพนิ่งด้วย

ละครสมัยกลางและเวทีขบวนแห่ในประเทศไทย

โบสถ์คาทอลิกหลายแห่งในประเทศไทยจัดแสดงละครศาสนาตามแบบสมัยกลางสืบทอดกันมานานแล้ว โดยเฉพาะละครมหาทรมานซึ่งมีการแสดงเป็นประจำทุกปีในวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ สำหรับที่กรุงเทพฯ มีวัดคริสต์ที่จัดสร้างละครมหาทรมานในวันดังกล่าวเป็นประจำทุกปี 2 แห่งได้แก่ วัดซางตาครูส (Santa Cruz Church) หรือวัดมหากางเขน ซึ่งเรียกกันอย่างไม่เป็นทางการว่าวัดกุฎีจีนด้วย และวัดคอนเซ็ปชัญ (Immaculate Conception Church) แถวสามเสน ซึ่งเรียกกันอย่างไม่เป็นทางการว่าวัดเขมร ทั้งสองวัดจัดแสดงละครมหาทรมานในพิธีถอดพระเป็นประจำทุกปีมานานกว่าร้อยปีแล้ว โดยการแสดงละครมหาทรมานประจำปี พ.ศ. 2552 จัดขึ้นเมื่อวันที่ 10 เมษายน ซึ่งเป็นวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ของปีนี้ ทั้งนี้บทความเรื่องนี้จะขอกล่าวถึงแต่ละครมหาทรมานที่วัดคอนเซปชัญเพียงแห่งเดียว อนึ่ง ชาวคาทอลิกถือว่าละครมหาทรมานเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนาอันศักดิ์สิทธิ์มิใช่มหรสพ จัดขึ้นเพื่อให้ชาวคริสต์ใคร่ครวญถึงความตายและความทรมานที่พระเยซูทรงได้รับในการเสด็จมาไถ่บาปให้แก่มวลมนุษย์ สาธุชนที่มาชมหรือมาร่วมพิธีจึงสวมแต่เสื้อผ้าสีดำหรือสีขาวดำ

พิธีกรรมทางศาสนาในวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ที่วัดคอนเซ็ปชัญมีทั้งช่วงบ่ายและช่วงค่ำเช่นเดียวกับที่วัดซางตาครูส พิธีกรรมช่วงบ่ายเรียกว่าพิธีถอดพระเล็ก เริ่มตั้งแต่ประมาณ 15.00 น. โดยเริ่มด้วยพิธีเดินรูป 14 ภาค[24] ซึ่งประกอบไปด้วยการสวดบทรำพึงถึงพระมหาทรมานของพระเยซู เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับพระองค์ระหว่างที่ทรงแบกไม้กางเขนไปยังคัลวารี เหตุการณ์ดังกล่าวมีทั้งหมด 14 ตอน (หรือ 14 ภาค) ซึ่งชาวคริสต์เรียกว่ามรรคาศักดิ์สิทธิ์ (Stations of the Cross)[25] อันเป็นที่มาของพิธีเดินรูป 14 ภาค เริ่มตั้งแต่ปอนซีอุส ปีลาเต (Pontius Pilate) หรือปอนซีโอ ปีลาโต (Ponzio Pilato)[26] พิพากษาตรึงกางเขนพระเยซูตามคำเรียกร้องของพวกยิว พระเยซูทรงรับไม้กางเขนอันที่จะใช้ตรึงพระองค์ ไปจนจบลงที่การฝังพระศพในพระคูหา จากนั้นเป็นวจนพิธีกรรม ซึ่งเป็นการอ่านเรื่องราวจาก**พระคัมภีร์**ทั้ง 2 ภาคให้สาธุชนที่มาร่วมพิธีฟัง วิธีการอ่านมีทั้งการอ่านแบบบรรยายเหตุการณ์ และการอ่านแบบสนทนาโต้ตอบกันเหมือนละครวิทยุ โดยมิได้มีการใส่ทำนองเพลงเข้าไป สะท้อนให้เห็นลักษณะของการแสดงในพิธีบูชามิสซาสมัยกลางก่อนที่จะพัฒนาไปเป็นโทรป ซึ่งจะพัฒนาต่อไปจนกลายเป็นละครที่นำเสนอด้วยวิธีแสดงโดยสมบูรณ์ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น หลังวจนพิธีกรรมมีพิธีจูบไม้กางเขน ตามมาด้วยพิธีรับศีลมหาสนิท (พิธีรับแผ่นปัง) เป็นอันเสร็จพิธีถอดพระเล็กในช่วงบ่าย

(19) วจนพิธีกรรมที่วัดคอนเซ็ปชัญในช่วงบ่ายของวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ประจำปี 2552 ตรงกลางภาพ เจ้าอาวาสคือคุณพ่อกิตติศักดิ์ กาญจนธานินทร์ กำลังอ่านบทพระเยซู ส่วนสัตบุรุษที่ยืนอยู่ข้างหน้าทางด้านซ้ายและขวา เป็นผู้อ่านบทบรรยายและบทตัวละครอื่นๆ ลักษณะเหมือนการแสดงระหว่างการประกอบศาสนพิธีในโบสถ์สมัยกลาง ก่อนที่จะพัฒนาไปเป็นโทรป

พิธีกรรมช่วงค่ำเรียกว่าพิธีถอดพระใหญ่ เริ่มประมาณ 1 ทุ่มทั้งสองวัด มีอยู่ 2 ภาค ได้แก่ ภาคแรกเรียกว่าภาครำพึงถึงพระมหาทรมาน ซึ่งเป็นบทสวดเล่าเหตุการณ์ 14 ตอน เช่นเดียวกับในภาคบ่าย เพื่อรำลึกถึงพระมหาทรมานของพระเยซู เริ่มตั้งแต่ปีลาเตตัดสินประหารชีวิตพระองค์ ไปจนถึงการฝังพระศพในพระคูหา ในภาคแรกมีการนำสื่ออิเล็กทรอนิกส์มาใช้ในการนำเสนอด้วย โดยเฉพาะการนำภาพยนตร์เรื่อง **The Passion of the Christ** มาฉายประกอบบทสวดแต่ละตอน

---

[24] รายละเอียดดู เชิงอรรถที่ 22 หน้า 190 เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**.

[25] ในหนังสือ **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์** ผู้เขียนแปลคำนี้ว่า “เส้นทางกางเขน” เนื่องจากเหตุการณ์ทั้งหมดนี้เป็นเรื่องการเดินทางไปสู่ความตายของพระเยซู รายละเอียดดู เฟอร์กูสัน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 190.

[26] ข้าหลวงโรมันซึ่งทางโรมส่งมาปกครองปาเลสไตน์ในช่วงเวลานั้น ทั้งนี้ **พระคัมภีร์** ฉบับภาษาไทยเรียกบุคคลผู้นี้ว่า “ปีลาต”

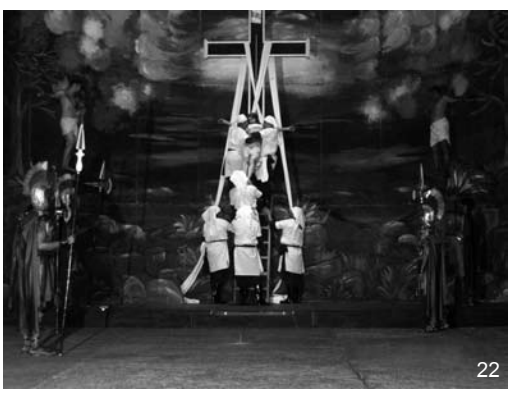
สำหรับภาคหลังเป็นภาคการแสดง สร้างโดยชาวชุมชนที่มารวมตัวกันเป็นคณะช่างแห่งวัดคอนเซ็ปชัญ เช่นเดียวกับที่ในสมัยกลางสมาชิกของสมาคมวิชาชีพในชุมชนมารวมตัวกันเพื่อสร้างละครมิสเตอรีและละครไซเคิล ภาคการแสดงเริ่มต้นด้วยฉากภาพนิ่งที่งดงามและยิ่งใหญ่ตระการตา เป็นฉากพระเยซูถูกตรึงอยู่บนไม้กางเขนพร้อมกับผู้ร้าย 2 คน จากนั้นจึงตามมาด้วยฉากอื่นๆ ตามเรื่องที่เล่าไว้ใน**พระคัมภีร์** อาทิ ฉากทหารโรมันทอดลูกเต๋าเพื่อตัดสินว่าใครจะได้ครอบครองฉลองพระองค์ไม่มีตะเข็บของพระเยซู ฉากสาวกคนหนึ่งของพระเยซูชื่อนิโคเดมัส (Nicodemus) กับผู้ช่วย อัญเชิญพระศพลงจากไม้กางเขนแล้วนำไปมอบให้แก่แม่พระ ฉากแม่พระร้องไห้คร่ำครวญให้แก่พระศพ ไปจนจบลงด้วยการแห่พระศพไปรอบโบสถ์ (ซึ่งตามเรื่องใน**พระคัมภีร์** เป็นการนำพระศพไปฝังในพระคูหา) ทั้งนี้บทสนทนาที่ใช้ในการแสดงบางช่วงอยู่ในรูปของการร้องเพลงโต้ตอบกัน เช่นเดียวกับการแสดงละครศาสนาในสมัยกลาง

20

(20) การแสดงละครมหาทรมานที่วัดคอนเซ็ปชัญ ฉากที่ทหารโรมันซึ่งมาควบคุมดูแลการตรึงกางเขน กำลังทอดลูกเต๋า เพื่อตัดสินว่าใครจะได้ครอบครองฉลองพระองค์ไม่มีตะเข็บของพระเยซู

21

(21) การแสดงฉากที่นิโคเดมัสซึ่งได้รับอนุญาตจากข้าหลวงโรมันให้นำพระศพไปฝัง ปีนขึ้นไปอัญเชิญร่างของพระเยซูลงจากไม้กางเขน โดยนำผ้าขาวขึ้นไปคล้องพระศพไว้กับไม้กางเขนก่อน เพื่อกันมิให้ร่วงลงมา ผู้ร้าย 2 คนที่เห็นในภาพเป็นชาวชุมชนที่อาสามาแสดง โดยต้องอยู่บนไม้กางเขนนานประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที ส่วนพระเยซูเป็นรูปสลักจากไม้


22

(22) การแสดงฉากที่นิโคเดมัสกับผู้ช่วยกำลังนำพระศพลงจากไม้กางเขน เห็นได้ว่าผ้าขาวที่คล้องพระศพไว้กับไม้กางเขน จะยืดตามลงมาเรื่อยๆ เป็นรูปอักษร M ซึ่งเป็นอักษรตัวแรกของ "Mary" อันเป็นชื่อพระมารดาของพระคริสต์ ขณะเดียวกันยังเป็นอักษรตัวแรกของคำว่า "Madonna" (มาดอนนา) ซึ่งในภาษาละตินมีความหมายว่า "แม่พระ" ด้วย

(23) หลังจากอัญเชิญพระศพลงจากไม้กางเขนแล้ว นิโคเดมัสและผู้ช่วยก็ได้นำพระศพของพระเยซูไปมอบให้แก่แม่พระ

(24) หลังจากแม่พระร้องไห้คร่ำครวญให้แก่พระบุตรแล้ว ทหารโรมันก็ได้เดินนำหน้าขบวนแห่พระศพเวียนรอบวัดจนครบรอบ จากนั้นก็นำพระศพไปไว้ที่หน้าโบสถ์ให้สาธุชนบูชา แต่ตามเรื่องในพระคัมภีร์ ขบวนดังกล่าวซึ่งนำโดยนิโคเดมัส จะนำพระศพไปฝังในพระคูหา หญิงที่อยู่กลางภาพ (ข้างหลังทหารโรมัน) คือแม่พระ ส่วนหญิงอีกคนหนึ่งซึ่งอยู่ทางขวาของเธอ (เห็นเพียงบางส่วน) คือ มารีย์ แมกดาลีน ภาพนี้และภาพที่ 20 เป็นภาพการแสดงปีเดียวกันแต่ไม่มีข้อมูลว่าปีใด ส่วนภาพอื่นๆ เป็นการแสดงในปี 2552

ในปัจจุบัน นอกเหนือจากละครมหาทรมานซึ่งยังมีการแสดงอยู่เป็นประจำทุกปีที่วัดซางตาครูสและวัดคอนเซ็ปชัญ ในงานเทศกาลสำคัญๆ ของไทยหลายเทศกาล ยังนิยมสร้างสีสันให้แก่งานด้วยเวทีขบวนแห่และการแสดงฉากภาพนิ่งลักษณะเดียวกับที่เคยได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยกลางด้วย (ดูภาพที่ 25 และ 26 เปรียบเทียบกับภาพที่ 15 และ 16) ทั้งนี้มีข้อน่าสังเกตว่าสำหรับที่เมืองไทย แม้ว่า **จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ)** จะเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการแสดงละครบนเวทีแบบเคลื่อนที่เพื่อสมโภชกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์[27] ในวาระที่ทรงผนวช ซึ่งอาจเทียบได้กับละครขบวนแห่ (pageant play) ของยุโรปสมัยกลาง[28] แต่ผู้เขียนยังไม่พบหลักฐานอื่นใดที่แสดงให้เห็นว่ามีการแสดงลักษณะดังกล่าวใน

[27] พระราชโอรสลำดับที่ 7 ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ประสูติแต่สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี

[28] หน้า 365-366 ของ **จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ)**,พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ต้นฉบับ, 2546) เล่าเรื่องมหรสพที่จัดแสดงในวาระนี้ไว้ว่า "มีการมหรศพสมโภช โขน, หุ่น, ลคร, งิ้ว, มอญรำ, กระบวนแห่แต่งลคร เรื่องรามเกียรติ์, อุณรุทธ, อิเหนา, ให้ตัวโขน ลคร ขึ้นบนล้อเลื่อนลากไปในกระบวน, ร้องรำไปพลาง ไม่เคยได้ยินว่าการทรงผนวชครั้งใด จะเปนที่สนุกสนานน่าดูเหมือนครั้งนี้" (ตัวสะกดใช้ตามต้นฉบับ)

(25) เวทีขบวนแห่รูปสัตว์ในจินตนาการ ในเทศกาลสงกรานต์พระประแดง ประจำปี 2552 ทั้งนี้ในภาพที่ 16 เห็นได้ว่าเวทีขบวนแห่ในสมัยกลางบางเวทีก็ทำเป็นรูปสัตว์ในจินตนาการขนาดใหญ่เช่นกัน

(26) การแสดงฉากภาพนิ่งบนเวทีขบวนแห่เจ้าแม่กวนอิม ในเทศกาลตรุษจีน ประจำปี 2552 ที่นครสวรรค์ ตรงกลางภาพ ผู้ที่แสดงเป็นเจ้าแม่กวนอิมนั่งอยู่ในดอกบัว มีผู้ที่แสดงเป็นนางฟ้า 2 องค์นั่งอยู่ในดอกบัวในระดับต่ำลงมาทางด้านซ้ายและขวา บนเวทีขบวนแห่ที่ทำเป็นรูปนกยูง

เมืองไทยในวาระอื่นๆ ในช่วงต้นรัตนโกสินทร์อีก นอกเหนือจากวาระดังกล่าว จึงไม่อาจสรุปได้ว่าการแสดงบนเวทีขบวนแห่ในเมืองไทยแบบที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบันมีที่มาอย่างไร และได้รับอิทธิพลมาจากทางยุโรปบ้างหรือไม่ จึงขอทิ้งไว้ให้เป็นหน้าที่ของนักวิชาการผู้สนใจเรื่องนี้ทำการศึกษาวิจัยต่อไป

บรรณานุกรม

หนังสือ

กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. **การละครตะวันตกสมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นรินทรเทวี, กรมหลวง. 2546. **จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ)**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นฉบับ.

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. 2545. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

พระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่. 2545. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อพระคัมภีร์.

เฟอร์กูสัน, จอร์จ. 2549. **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์**. แปลและอธิบายเพิ่มเติมโดย กุลวดี มกราภิรมย์. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์.

Brockett, Oscar G. 1991. **History of the Theatre**. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon.

_____. 1969. **The Theatre : An Introduction**. 2nd ed. U.S.A.: Holt Rinehart and Winston.

Cohen, Robert. 1997. **Theatre**. 4th ed. California: Mayfield Publishing Company.

Dyas, Dee, and Esther Hughes. 2005. **The Bible in Western Culture: The Student's Guide**. London: Routledge.

Kernodle, George R. 1967. **Invitation to the Theatre**. New York: Harcourt, Brace & World.

Wickham, Glynne. 1993. **A History of the Theatre**. 2nd ed. London: Phaidon Press.

สัมภาษณ์

กิตติศักดิ์ กาญจนธานินทร์, บาทหลวง. เจ้าอาวาสวัดคอนเซ็ปชัญ. สัมภาษณ์, 5 เม.ย. 2552 และ 15 มิ.ย. 2552.

ยุทธนา เปสโร. สมาชิกคณะช่างหมู่บ้านวัดคอนเซ็ปชัญ. สัมภาษณ์, 2 พ.ค. 2552.

ภาพยนตร์

Jesus Christ Superstar. 1973. Dir. Norman Jewison. With Ted Neeley, Carl Anderson, and Yvonne Elliman. Universal Studio. 108 min.

The Passion of the Christ. 2004. Dir. Mel Gibson. With James Caviezel, Maia Mogenstern, Monica Belucci, Histro Naumov Shopov, Mattia Sbragia, and Rosalinda Celentano. 20th Century Fox Home Entertainment. 126 min.

ที่มาภาพประกอบ

หนังสือ

Brockett, Oscar G. 1991. **History of the Theatre**. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon.

_____. 1969. **The Theatre : An Introduction**. 2nd ed. U.S.A.: Holt Rinehart and Winston.

Trussler, Simon. 1994. **Cambridge Illustrated History of British Theatre**. New York: Cambridge University Press.

Wickham, Glynne. 1993. **A History of the Theatre**. 2nded. London: Phaidon Press.

ภาพถ่าย (วัดคอนเซ็ปชัญ)

กุลวดี มกราภิรมย์

โชติรส เกตุแก้ว

ยุทธนา เปสโร

เว็บไซต์

www.allposters.com

www.ashevillejugglers.org

www.bloggang.com

www.cherokee.exteen.com

www.flickr.com

www.hatfield-house.co.uk

www.onakorn.wordpress.com

www.parallelsthroughimage.com

www.picasaweb.google.com

www.upi.com

www. sbarnabas.com

www.shakespeare-by-the-sea.com

www.travel.webshots.com

Othello as the Colonial Discourse of Blackness

Chusak Pattarakulvanit

ABSTRACT

"*Othello* as the Colonial Discourse of Blackness" investigates how the play reproduces the colonial discourse of blackness commonly found in the Renaissance travel books about African people through the triangle relationship between Othello, Iago, and Desdemona. The paper examines how Iago and Desdemona's views of Othello correspond to two aspects of the black stereotype of being dangerous yet fascinating. In his pursuit of self-definition, Othello refashions himself between these two opposing aspects.

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มุ่งวิเคราะห์ว่าบทละครโศกนาฏกรรมเรื่อง *โอเทลโล* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ ทำหน้าที่ผลิตซ้ำวาทกรรมอาณานิคมว่าด้วยความเป็นคนดำซึ่งพบได้ทั่วไปในงานบันทึกการเดินทางที่เกี่ยวกับอาฟริกาและคนอาฟริกันในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา โดยพิจารณาจากความสัมพันธ์สามเส้าระหว่างโอเทลโล อีอาโก้ และ เดสดิโมนา ดังจะเห็นว่าทัศนคติต่อของอีอาโก้และเดสดิโมนาที่มีต่อโอเทลโลนั้นสอดประสานกับทวิลักษณ์ของภาพเหมารวมเกี่ยวกับคนดำในยุคนั้นว่าเป็นคนน่าอันตรายและน่าฉงนสนเท่ห์ ในขณะเดียวกันความพยายามที่จะนิยามตนเองของโอเทลโลแท้จริงแล้วเป็นการปรุงแต่งตนเองตามแบบฉบับของภาพเหมารวมดังกล่าวเช่นกัน

When the Duke in *Othello* consoles Brabantio for the loss of his daughter with emptied advice, Brabantio bitterly responds that “But words are words. I never did hear / That the bruised heart was pierced through the ear” (I,iii, 215-16).[1] Ironically, the audience is well aware that words are not just words in this “trial scene” (I, iii). Words are the only weapon all parties involved in this scene use to attack the other or defend him/herself. Brabantio accuses Othello of seducing his daughter, Desdemona, by a witchcraft. For lack of any concrete proof, Brabantio reasons that his virtuous daughter would never “fall in love with what she feared to look on” (I, iii, 98) unless Othello had used black magic on her. Similarly, Othello defends himself by telling “a round unvarnished tale” of his courtship with Desdemona. When asked to choose her loyalty to either her father or her husband, Desdemona has to rely on the well-chosen words to resolve her “divided duty.” She pledges a daughter duty to her father but at the same time implores him to accept her loyalty to Othello, her husband, by evoking her mother’s choice of “preferring you before her father” (I, iii, 185). The Duke himself also has to employ his diplomatic talks to placate Brabantio, a noble Venetian senator, and to please Othello, an army general, whom he expects to help defend the city against an imminent threat of the Turkish invasion.

More than any other Shakespeare’s tragedies, *Othello* is a play in which words are very powerful and play significant roles in shaping the lives of major characters. It can be, without exaggerations, said that *Othello* is a play on the power of words. What is meant by words here is not just a collection of isolated words but words put together to form a meaningful narrative. Two key characters who stand out as word-masters are Othello and Iago, both of whom weave powerful narratives of himself and others. Othello wins Desdemona’s love by telling her his exotic tales of past sufferings and adventures. He, furthermore, as seen in the trial scene, attains the Duke’s approval of his marriage-elopement with Desdemona partly by retelling the tales of his life and love. Iago,

[1] All citations from *Othello* are from William Shakespeare, **The Tragedy of Othello: The Moor of Venice**, Signet Classic edition, Alvin Kernan (ed.) (New York: New American Library, 1963).

likewise, succeeds in bringing about Othello's downfall and degradation by "abus[ing] Othello's ears" (1,3,386). In both cases, the power of their narratives lies on the colonial discourse, in particular the stereotype of the black people.

Homi K. Bhabha suggests that the main characteristic of colonial discourse is "its dependence on the concept of 'fixity' in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition."[2] He further points out that "likewise, the stereotype which is [colonial discourse's] major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place', already known, and something that must be anxiously repeated . . . as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual license of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved.[3] The key idea of stereotype extrapolated by Bhabha that is most relevant to Shakespeare's *Othello* is the paradoxical nature of knowledge and identification of Othello as a black stereotype. While traditional readings of *Othello* tend to see the downfall of Othello, along the line of a conventional tragic hero, as a result of his certain tragic flaws, I would like to propose that Shakespeare's *Othello* demonstrates how the colonial discourse of "otherness" has interpellated Othello as a black stereotype and the tragedy of Othello is a tragedy of the black man who wants to be white.

It is widely known that the main source of Shakespeare's Othello is taken from one of a hundred tales collected in Giraldi Cinthio's *Gli Hecatommithi*. Although there was no English translation of Cinthio's in Shakespeare's time, it is believed that Shakespeare either read the original Italian or the French translation of Gabriel Chappuys.[4] While Cinthio's treatment of the Moor protagonist as a typical black stereotype of being hot temper, jealous, barbarous, vengeful, and coward, Shakespeare endows Othello with certain noble stature. Scholars have pointed out that, in creating Othello, he also drew information about black people from Leo Africanus's book entitled *Geographical Historic of Africa*, which was translated into English by John Pory and was published in London in 1600.[5] Commenting on this book, Berry notes that "in an Elizabethan's context it

---

[2] Homi K. Bhabha, "The other question: Stereotype, discrimination, and the discourse of colonialism," **The Location of Culture** (London: Routledge, 1994), p. 66.

[3] Ibid.

[4] For more details, see Kenneth Muir, **Shakespeare's Sources, Vol. I**, "Comedies and Tragedies," (London: 1957), pp. 122-23.

[5] For more details on this, see Lois Whitney, "Did Shakespeare Know Leo Africanus?" **PMLA** 37 (1922): 470-83 and Edward Berry, "Othello's Alienation," **SEL** 30 (1990): 315-33.

represents a progressive movement away from medieval stereotypes to recorded experience. Leo's varied and balanced view of the people of Africa made possible a composite far more complex and balanced than that provided by negative stereotype."[6] More balanced than the medieval view as it may seem, nonetheless, the Elizabethan concept of the black is not without racial bias. As a matter of fact, in his study of the black in Tudor England, Habib has commented that "the numerous Tudor travel accounts of Africa and Africans fantasize the otherness of blackness into something that is dangerous and fascinating."[7] This seemingly contradictory view of the black as being desirable yet dangerous is most relevant to the depiction of Othello as a black stereotype. Shakespeare's *Othello*, in fact, situated this double-sided view of the black through a triangle relationship between Iago, Desdemona, and Othello.

Iago's reactions to Othello best represents how the black is perceived as being dangerous and repulsive. The opening scene shows how Iago's attempts to evoke racial hostility toward Othello by constructing the narrative of Othello as a negative black stereotype. Iago and Rodrigo are expressing their disgust and hatred of Othello with a series of racial slurs and insults such as "the thick-lips" I.i. 63) "an old-black ram" (I.i. 85) "a Barbary horse" (I.i.108), and "the gross clasps of a lascivious Moor" (I.i.123). Iago is not alone who sees Othello as anything but a beastly black. Most white characters in the play are quick to judge Othello by the color of his skin. As mentioned earlier, Barbantio bases his accusation of Othello's "crime" on a common Elizabethan stereotypical notion of the black as practitioners of black magic. The Duke may find no legal faults in Othello's marrying Desdemona; it is doubtful if he approves of such miscegenation. In his response to a romantic tale of their love, the Duke, although, admits that "this tale would win my daughter too" (I,iii, 170), he immediately advises Brabantio to "take up this mangled matter at the best" (I,iii, 171). Such an advice clearly implies the unnaturalness, if not perversity, of the marriage. The Duke's apparent approval of the racially mixed marriage between Othello and Desdemona, thus, demonstrates how he makes the best out of "the mangled matter." As much as he may find such a marriage, in a normal circumstance, unnatural, he cannot afford to displease the city's prime and only defender.

Desdemona may, on a first reading, appear to be the only white character who never sees Othello as a dangerous and lustful brute as other Venetians do. Moreover, she must have loved him so passionately that she decides to marry him, violating her father's prohibition and defying a social taboo against miscegenation. One might even go further to suggest that her tragic death can be

---

[6] Edward Berry, "Othello's Alienation," p. 317.

[7] Imtiaz Habib, "*Othello*, Sir Peter Negro, and the Blacks of Early Modern England: Colonial Inscription and Postcolonial Excavation," **LIT: Literature Interpretation Theory 9**, 1 (Sep 1998), p. 20.

attributed to her insistence on seeing Othello as he is, not as a black stereotype. Because of her color blindness, Desdemona fails to see Othello's transformation from the "noble" Moor to the black stereotype and cannot comprehend his violent sexual jealousy and his racial anxiety. However, one cannot help but asking: does she really love Othello as he is? For one thing, in Othello's tale of their love, he reveals Desdemona's reason for loving him: "She loved me for the dangers I had passed" (I, iii, 166). Looking at Othello's exotic tales of adventures and sufferings, it is obvious that what Desdemona loves is not Othello *per se* but the fantastic aspects of the black stereotype.

> Wherein I spoke of the most disastrous chances,
> Of moving accidents by flood and field,
> Of hairbreadth scapes I' th' imminent deadly breach,
> Of being taken by the insolent foe
> And sold to slavery, of my redemption thence
> And portance in my travel's history,
> Wherein of anters vast and deserts idle,
> Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven,
> It was my hint to speak. Such was my process.
> And of Cannibals that each other eat,
> The Anthropophagi, and men whose heads
> Grew beneath their shoulders. These things to hear
> Would Desdemona seriously incline; (I,iii, 133-45)

Here we can see how Othello draws on all elements of exotic and fantastic adventures associated with the black people, which was commonly found in the travel writings in this period. Like Elizabethan audience, Desdemona is more fascinated by this adventurous recorded experience in an exotic land than by Othello himself.

While most of the white characters in the play insist on seeing Othello as a black stereotype, Othello seems to consistently deny his blackness and tries to identify himself as a commanding officer with full authority and complete self-assurance. Entering the stage to intervene the fight, the very first sentence he speaks is, " 'tis better as it is" (I,ii,6). In the context of the story, he, in effect, tells Iago to shut up and to stop bragging about his bravery. The line, however, is very revealing. It indicates his self-satisfaction, if not self-complacency, in his authority. When dismissing Iago's advice to hide himself, Othello interestingly proclaims that "Not I, I must be found. / My parts, my title, and my perfect soul / Shall manifest me rightly" (1,2, 29-31). Here we can see that the self

Othello is proud to display to the public eyes is confined to “my parts, my title, and my perfect soul”. There is no mention of his being black at all in this line. Similarly, in the “trial scene” when pleading the Duke to let Desdemona accompany him to Cyprus, Othello explains that this is not “To please the palate of my appetite, / Nor to comply with heat—the young affects / In my defunct—and proper satisfaction” (I,iii, 257-59). Greenblatt suggests that these lines reveal Othello’s sexual anxiety and his attempt to dismiss it.[8] What’s more, when considering Brabantio’s accusation based on racial prejudices, I would like to add that these lines reveal Othello’s defensive attempt to counter the stereotypical notion of black people being sexually potent. This notion goes far back to “the wide spread belief in the legend that blacks were descendants of Ham in the Genesis story, punished for sexual excess by their blackness.”[9] Thus, it can be argued that these lines express not only Othello’s sexual but also racial anxiety. Though admitting that he has “appetite”, Othello claims that this is not because he is black but rather because he is an old man getting married to a young woman. Hence, Othello, though well aware of how the black is perceived, defends himself not by explaining away the stereotype but by denying his own blackness.

When comparing another Shakespeare’s black hero, Aaron the Moor in *Titus Andronicus*, Berry makes an interesting comment that, unlike Aaron, “Othello never defends his blackness; nor does he defend the religion or culture that lies behind him.”[10] However, while Berry sees Othello as an alienated figure--a complete stranger among the white who tries to assimilate to the white by cutting off his own black root, I think Othello is trying to write himself as a white man. By denying to identify himself as black, Othello fits what Fanon calls “black skin with white mask.”[11] In discussing Fanon’s concept of the positioning of the subject in the stereotyped discourse of colonialism, Bhaba notes that various narratives of a colonial culture posit a primordial Either/Or to a subject. “*Either* he is fixed in a consciousness of the body as a solely negating *activity* or as a new kind of man, a new genus.”[12] This is precisely what Othello is attempting to do: writing himself as a new kind of man—a white man, to be precise.

---

[8] Stephen Greenblatt, **Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare** (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 250.

[9] Ruth Cowhig, “Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare’s *Othello*,” **The Black Presence in English Literature**, David Dabydeen (ed.) (Manchester: Manchester University Press, 1985), p.1.

[10] Edward Berry, “Othello’s Alienation,” p. 323.

[11] Franz Fanon, **Black Skin, White Masks** (New York: Grove Press, 1967).

[12] Homi K. Bhabha, “The other question: Stereotype, discrimination, and the discourse of colonialism,” p. 75.

Ironically, it is Othello's racial anxiety that leads him to become what he denies—a black stereotype. Othello's suspicion of the racial prejudices makes him vulnerable to Iago's plot of rewriting him as a beastly black. "Jealousy" in Shakespeare time means "suspicion" as well as "sexual jealousy," both of which are used by Iago to manipulate and control Othello. If Othello's tales of his suffering fascinates Desdemona "to come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse" (I,iii, 148-49). Iago's racist and misogynist discourse, arousing Othello's jealousy in both meanings, also devours Othello and transforms him from a noble and brave general to a hateful and murderous Moor, a negative stereotype of the black. In fact, Othello's transformation is a perfect example of Althusser's concept of "interpellation." In discussing how Ideological State Apparatuses constitute individuals as subjects that are subjected to the State, Althusser perceptively points out that "ideology 'acts' or 'functions' in such a way that it 'recruits' subjects among the individuals . . ., or 'transforms' the individuals into subjects . . . by the very precise operation which I have called *interpellation* or hailing . . . ."[13]

Iago does not coerce nor convince Othello into admitting that he is black. Instead, he simply weaves the tales based on racist and misogynist stereotypes until Othello, who previously denies his own blackness, finally proclaims out of his own will: "Haply for I am black" (3,3, 262). He exploits Othello's racial and sexual anxiety in order to interpellate Othello as a black subject. When Othello repeatedly asks what Iago thinks about Cassio, he keeps echoing Othello's words (3,3, 100-104) till Othello begins to doubt his own thoughts:

Othello. Is he not honest?
Iago. Honest, my lord?
Othello. Honest? Ay, honest,
Iago. My lord for aught I know.
Othello. What dost thou think?
Iago. Think, my lord?
Othello. Think, my lord?
By heaven, thou echoest me,
As if there were some monsters in thy thought
Too hideous to be shown. Thou does mean something. (3,3, 106-108)

[13] Louis Althusser,"Ideology and Ideological State Apparatuses," **Lenin and Philosophy**, trans. by B. Brewster (New Left Books, 1971), rpt. in **Literary Theory: An Anthology**, Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.) (Oxford: Blackwell Publishers, 1998), p. 301.

This particular scene signaling the beginning of Othello's submission to Iago's narrative power of the black stereotype serves well to demonstrate how Iago interpellates Othello as a black subject. In this example, by echoing Othello's own words, Iago turns himself into an empty sign to be interpreted—"Thou does mean something." Othello reads the sign into his own racial and sexual anxiety. Thus, without making any explicit accusation of Cassio's dishonesty, Iago manages to make Othello begin to suspect Cassio. More importantly, Othello believes that his suspicion of Cassio comes from his own thought and is not manipulated by Iago. In other words, Iago simply acts as *if* he were a mirror reflecting Othello's monstrous thoughts. By trying to read Iago's tales and to reveal the monsters in Iago's thoughts, Othello, in fact, is written by those monstrous tales. This is precisely the power of interpellation as Althusser describes it: "the individual is *interpellated as a (free) subject in order that he shall (freely) accept his subjection*, i.e. in order that he shall make the gestures and actions of his subjection "all by himself."[13] Hence, it explains many critics' puzzlement as to why Othello, without any concrete evidence, is so "gullible" and so much convinced in Desdemona's infidelity.

What Iago does is not to provide evidence of Desdemona's infidelity but to inscribe stereotypical blackness on Othello and to rewrite the marriage between Othello and Desdemona as monstrous miscegenation. Interpellated as a black subject, Othello both literally and metaphorically echoes Iago's words. He repeats Iago's misogynist views against Desdemona and Emilia, accusing Desdemona of being a whore and Emilia a brothel-runner. His "tale" no longer represents his individuality but confirms the black stereotype he earlier denies. He speaks of a magic power in a handkerchief, echoing Branbantio's accusation of his witchcraft practice against Desdemona. His language, moreover, changes dramatically and very often is prompted by Iago's sexual and racial innuendo as it has been since the beginning of Act 3. Like the travel writings of this period, Iago reshapes the noble characters of black people into the black stereotypes of ugliness and brutality, distorting the pictures of blacks in their native land.

Identifying himself as a black man marrying a white woman, Othello is more than ready to believe in a miscegenation taboo. Iago rereads Desdemona's love of Othello, which crosses over the racial boundaries, as deception and sexual perversion. "She deceive her father, marrying you; / And when she seemed to shake and fear your looks, / She loved them most" (3,3,206-208). He also uses this point to suggest the unnaturalness of their marriage:

[14] Ibid., p. 303.

> Not to affect many proposed matches
> Of her own clime, complexion, and degree,
> Whereto we see in all things nature tends—
> Foh! One may smell in such a will most rank
> Foul disproportions, though unnatural. (3,3, 229-33)

The lines quoted here reveal how Iago transforms Desdemona's racial indiscrimination into sexual perversity. He points out that Desdemona's rejecting the white suitors is unnatural and her loving Othello must derive from her excessive sexual desire. Iago's racist underlying argument is that black people are unnatural sexually potent; therefore, Desdemona's love for a black man reveals her own sexual perversity. The use of the words "smell," "rank," and "foul" in these lines further emphasizes not only Desdemona's perversity but also the stereotype associated with blacks.

Othello appears to regain his identity only when Iago's vicious tales are disrupted and exposed by Emilia. Before he kills himself, Othello's attempts to retell his life, incorporating both versions of his life: the one told to Desdemona and the other reshaped by Iago.

> Speak of me as I am. Nothing extenuate,
> Nor set down aught in malice. Then must you speak
> Of one that loved not wisely, but too well;
> Of one not easily jealous, but, being wrought,
> Perplexed in the extreme; of one whose hand,
> Like the base Judean, threw a pearl away
> Richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes,
> Albeit unused to the melting mood,
> Drops tears as fast as the Arabian trees
> Their medicinable gum. Set you down this,
> And say besides that in Aleppo once,
> Where a malignant and a turbaned Turk
> Beat a Venetian and traduced the state,
> I took by th' throat the circumcised dog
> And smote him—thus. (5,2,338-52)

Habib sees this death speech as the way Othello "challenges the play's teleology by reversing the marked down narrative of the lapsed noble savage in a moment of discursive seizure in which the inscribed colonial black writes himself."[15] True that Othello here is trying to write his own tale, however, ironically, what he is writing here is not himself but a black stereotype of an exotic and dangerous other. The first part (ll. 340-347) embodies elements of romance, arrogance, and self-glorification similar to his exotic tales of past sufferings told to Desdemona. The image of "the base Judean"[16] who "threw a pearl away" clearly reiterates the Elizabethan's stereotypical notion of the black as an ignorant and ignoble barbarian who knows not what he has. The second part (ll. 348-52), on the other hand, portrays Othello as a dangerous black stereotype who, like the Turks, threatens the white Christian society.

More importantly, contrary to Habib's suggestion, Othello writes himself as a divided self: a black man who wants to be white and hates his own blackness. The consistent use of the third person singular pronoun ("one", "he") further emphasizes Othello's rejection of his blackness. "I took by th' throat the circumcised dog / And smote him—thus." This is the only time in this section that Othello uses the first person pronoun "I" to refer to himself; however, it is not "I" a black Othello but "I" a colonial officer who kills his own blackness--the 'circumcised dog." In this respect, it is conceivable to go even further in saying that the tragic moment in this play is when Othello finally erases his blackness and writes himself as a white man.

บทความนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกใน **วารสารศิลปศาสตร์** 6, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2549): 1-14.

[15] Imtiaz Habib, "*Othello*, Sir Peter Negro, and the Blacks of Early Modern England: Colonial Inscription and Postcolonial Excavation," p. 25.

[16] For detailed discussion of the discrepancy between "the base Indian" (Q1) and "the base Judean" (F), please see Joan Ozark Holmer, "Othello's Threnos: 'Arabian Trees' and 'Indian' Versus 'Judean,'" Shakespeare Studies 13 (1980): 145-167.

REFERENCES

Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses." **Lenin and Philosophy**, trans. by B. Brewster (New Left Books), rpt. in **Literary Theory: An Anthology**, pp. 294-304, Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.) 1998. Oxford: Blackwell Publishers.

Berry, Edward. 1990. "Othello's Alienation." **Studies in English Literature** 30, 2 (Spring): 315-333.

Bhabha, Homi K. 1994. "The other question: Stereotype, discrimination, and the discourse of colonialism," **The Location of Culture**. London: Routledge.

Cowhig, Ruth. 1985. "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's *Othello*." **The Black Presence in English Literature**, David Dabydeen (ed.) Manchester: Manchester University Press.

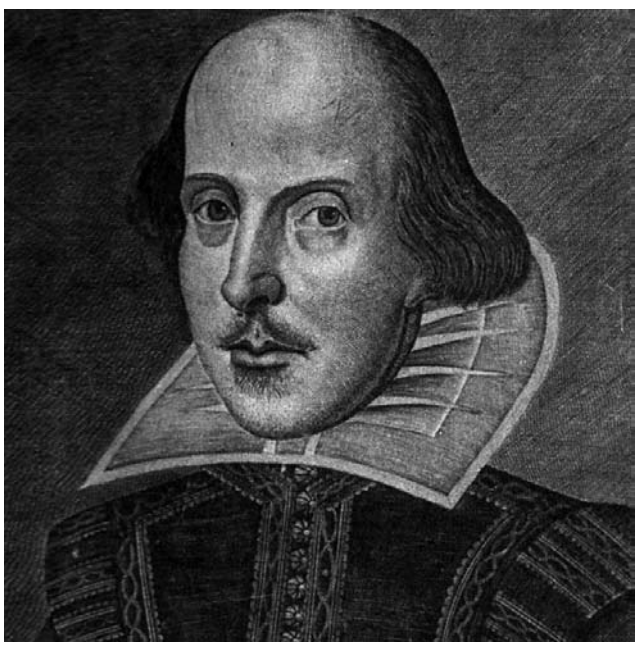
Fanon, Franz. 1967. **Black Skin, White Masks**. New York: Grove Press.

Greenblatt, Stephen. 1980. **Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press.

Habib, Imtiaz. 1998. "*Othello*, Sir Peter Negro, and the Blacks of Early Modern England: Colonial Inscription and Postcolonial Excavation." **LIT: Literature Interpretation Theory** 9, 1 (Sep): 15-30.

Holmer, Joan Ozark. 1980. "Othello's Threnos: 'Arabian Trees' and 'Indian' Versus 'Judean'." **Shakespeare Studies** 13: 145-167.

Shakespeare, William. 1963. The Tragedy of **Othello**: The Moor of Venice. Alvin B. Kernan (ed.) New York: The New American Library.



The Problems of Generic Classification of Shakespeare's Romance

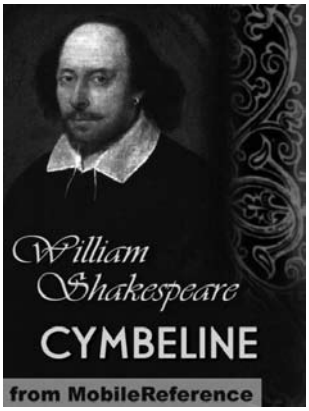
Thongrob Ruenbanthoeng

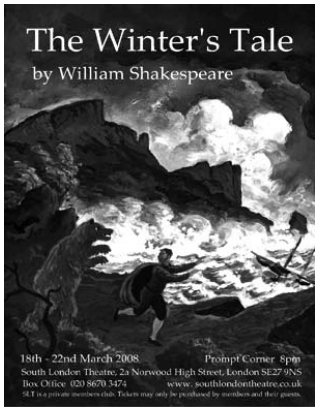
ABSTRACT

This paper explores the complex relationship between the generic classification and the representation of female speech in Shakespeare's late plays. The scholars and critics seem to group *Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale* and *The Tempest* together as 'romances,' because they find common elements and recurrent motifs in these four plays. But one of the elements that critics have so long ignored in the so-called 'romance' is the significance of female rhetoric. The paper challenges the traditional assumption and argues that only three plays can be called Shakespeare's 'romances.'

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอความซับซ้อนของการจัดประเภทวรรณกรรมในบทละครโรมานซ์ของวิลเลียม เชกสเปียร์ และความสัมพันธ์ระหว่างบทละครโรมานซ์กับภาษาของตัวละครหญิงในบทละครหกเรื่องสุดท้ายของเชกสเปียร์ นักวิจารณ์และนักวิชาการมักจัดให้บทละครสี่เรื่องของเชกสเปียร์ คือ *Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale* และ *The Tempest* รวมอยู่ด้วยกันโดยเรียกว่าบทละครโรมานซ์ เนื่องจากบทละครทั้งสี่เรื่องมีความคลายคลึงกันทั้งด้านเนื้อหา โครงเรื่อง และอนุภาคที่เกิดขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม นักวิจารณ์และนักวิชาการไม่ได้มองว่าสิ่งที่ควบคุมและมีอิทธิพลต่อการตีความบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์คือความสำคัญของภาษาของตัวละครหญิงทั้งหมดในบทละคร บทความนี้มุ่งท้าทายความเชื่อในอดีตที่ว่า บทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์มีจำนวนสี่เรื่อง และเสนอว่ามีเพียงบทละครสามเรื่องเท่านั้นที่สามารถเรียกว่าเป็นบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์





There are many critical approaches to the late plays. Twentieth century critics such as E.M.W. Tillyard, Mark van Doren, George Wilson Knight and Frank Kermode, offer new ways of reading romances. While not always the best critics these men have greatly influence the course of Shakespearean criticism. Knight realizes that Shakespeare is experimenting with form and content searching for the way in which to understand the tradition in a new light but he retreats from taking his insights to their conclusion. Though his studies are particularly valuable in emphasizing a Christian perspective, Knight goes too far when he mistakes Shakespeare as a dogmatic Christian suggesting for example that Prospero is a 'close replica of Christ.'[1] Frank Kermode seems to pay attention to the importance of female virtue in the late plays. He writes 'in romance ugliness within is platonically represented as ugliness without, just as the virtue of the heroines shines through their body'[2] His insights are sharply contrasted to E.M.W. Tillyard's with the regard to the women of the romances. Tillyard sees the disguise of Imogen as her loss of 'all possibility of dignity as a human being'[3] E.C. Pettet also describe the women in the romances as 'slight and shadowy figures playing their necessary part in the story.'[4] Pettet, like so many other critics, seems to think these play are principally about the men.

During the 1960's and early 1970's a change began in Shakespeare criticism of the late plays. Along with the increased attention to the historical and structural aspects of the plays, some new approaches became prominent. Perhaps we can attribute this change to the sexual revolution or

---

[1] See Wilson Knight, **The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays** (London: Methuen, 1946), p. 253.

[2] Frank Kermode, **William Shakespeare: The Final Plays: Pericles; Cymbeline; The Winter's Tale; The Tempest and The Two Noble Kinsmen** (London: Longman, 1963), p. 44.

[3] E.M.W. Tillyard, **Shakespeare's Last Plays** (London: Chatto & Windus, 1938), p. 32.

[4] E.C. Pettet, **Shakespeare and the Romance Tradition** (London: Stapel Press, 1949), p. 168.

feminist movement or the rise of psychological approach to literature. Female characters in the late plays are focused and thoroughly analyzed especially on their suffering and virtues. While it may be true that each of the characters that live and suffer in the world of romances comes to a more complete understanding of virtue, both personal and civic, none achieve this end more than the women. Marina, Thaisa, Imogen, Hermione Perdita and Miranda, the chief women in the plays not only come to the fuller understanding of virtue; they are also the means by which virtue is made knowable. Women become the hero in the romance; they rescue the male characters and returns order back to the society but how? The answers to this question have been debated in the last decade when the terms 'romance,' 'tragicomdy,' and 'late plays' or in the other words 'generic classifications' plays the important role in shaping the interpretations of the plays.

In the last decade, critics and Shakespearean scholars have given more attention to Shakespeare's late plays. At least four books- all of them collections of essays devoted to Shakespeare's late plays- have been published in the last ten years, even though their titles and contents are varied. Kiernan Ryan's book, entitled *Shakespeare: The Last Plays*, consists of critical essays on four plays- *Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale* and The *Tempest* [5] and in the same year Jennifer Richards and James Knowles edited a book called *Shakespeare's Late Plays* and chose to explore three more plays- *Henry VIII, The Two Noble Kinsmen* and *Cardenio*.[6] A year later, Harold Bloom published his book *Shakespeare's Romances*.[7] Interestingly, Bloom's definition of romance is the four 'last plays' proposed by Kiernan Ryan but with *The Two Noble Kinsmen* added.

---

[5] Ryan excludes *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen* in his book because 'both plays are certainly the result of Shakespeare's collaboration with Fletcher; *HenryVIII* can be more comfortably and more profitably housed with the histories; and neither work cold claim to have triggered of late an avalanche of inspired interpretation.' However, I think it seems to be unfair if Ryan still includes Pericles, a play with collaboration with Wilkin, as one of Shakespeare's last plays while excluding *Henry VIII and The Two Noble Kinsmen*. See his book **Shakespeare: The Last Plays** (London: Longman, 1999), p. 1. However, Brian Vickers has also persuasively proved that *Pericles* is shown to be a collaboration with George Wilkins. See his famous book: **Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays** (Oxford: Oxford University Press, 2004), Chapter 5.

[6] Richards and Knowles see Shakespeare's late plays as a combination of the 'romances' and the 'last' plays. They also note the fact that they are called romances and sometimes tragicomedies and the generic definitions seems to shape these plays' reception. Jennifer Richards and James Knowles, **Shakespeare's Late Plays** (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1999), pp. 1-13.

[7] Bloom condemns Edward Dowden for creating some long-range 'mischief' when he first characterized a group of final plays as 'romances.' Bloom personally sees most of them as 'tragicomedies,' and suggests that what hold the five 'late romances' together is 'a fresh stylization and formalized detachment in representation of heightened conditions of obsession.' Harold Bloom, **Shakespeare's Romances** (Philadelphia: Chelsea House, 2000), pp. 1-2.

In 2003, Alison Thorne published her book with the same title but she chose only critical essays devoted to four plays as Ryan did in his book. However, for her those four plays are called 'romances,' instead of 'last plays.'[8] Recently in 2007 Raphael Lyne finished his book entitiled *Shakespeare's Late Works* characterizing and analyzing 'the similarities between the four romances but also to open up the idea of late Shakespeare and thereby to consider a wider ranger of works'[9] In his book Lyne includes *King Henry VIII* and *The Two Noble* Kinsmen in his analysis of the late works. The editors of these collections of critical essays and monographs obviously have different views about the genre and the classification of these plays. The group of four plays called 'the last plays' by Ryan become 'romances' for Thorne while Bloom's 'romances' is a group of not only four but five plays. For Richards and Knowles, the late plays are the combination of four romances and three last plays.[10] The problem of genres and their definition signifies the uncertainty of how to classify those Shakespearean 'late plays.' The classification is very important since it has immense importance for how one reads and interprets the plays. Since several critics define the word 'romance' differently in terms of generic classification, I would like to start my argument with a discussion of the problem of the term 'romance,' and I will show the connection between generic classification to the representations of female rhetoric later in this introduction.

Though the word 'romance' was in the language of the English Renaissance, it occurs in none of Shakespeare's writing. The Elizabethans never used the word to describe a play. To the editors of the First Folio, *The Winter's Tale* and *The Tempest* were comedies and *Cymbeline* was a tragedy and Pericles was left as a non-Shakespearean play. It was Edward Dowden who discussed the late play as a distinct group and found a name for them. In his 1875 *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, Dowden writes that despite the 'remarkable' position in which the Folio

---

[8] Throne groups these four plays as 'romances' because they display 'a striking family resemblance owing to 'their mutual reliance on a set of readily identifiable device…and the action of these four plays is replete with incidents so bizarre, fantastical and uncanny as to evade rational exegesis… their ending, too, are charged with a powerful aura of suggestiveness, tantalizing us with intimations of some larger significance (whether experiential, religious or political) that refuses to be pinned down' Alison Thorne, **Shakespeare's Romances** (New York: Palgrave Macmillan, 2003), p. 1.

[9] Lyne believes that the previous works dedicated to the late plays seems to finish with *The Tempest* on the grounds that it has 'climatic and final qualities' but Shakespeare's writing continued for at least two more years. The evidence also shows that he wrote two more plays in collaboration with Fletcher. See Raphael Lyne, **Shakespeare's Late Works** (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 11.

[10] The earlier work on Shakespeare's late plays also encounter similar controversy. E.M.W. Tillyard's *Shakespeare's Last Plays* (1938) explores only three plays: Cymbeline, The Winter's Tale and The Tempest and excludes Pericles on the ground of authorship and collaboration while in *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays* (1946), Wilson Knight includes *Pericles* and *Henry VIII* as Shakespeare's final plays.

places *Cymbeline, The Winter's Tale* and *The Tempest*, 'characteristics of versification and style, and the enlarged place given to scenic spectacle, indicate that these plays were produced much about the same time. But the ties of deepest kinship between them are spiritual. There is a certain romantic element in each.'[11] Two years later he added *Pericles* into the group:

> There is a romantic element about these plays. In all there is the same romantic incident of lost children recovered by those to whom they are dear… In all there is a beautiful romantic background of sea or mountain. The dramas have a greave beauty, a sweet serenity which seems to render the name 'comedies' inappropriate… Let us, then, name this group, consisting of four plays,… Romances.[12]

For Dowden, the term 'romance' signifies the romantic elements and not the tragic ones. It is obvious that even though romance is different from comedy, for Dowden, the romance has close association with comedy rather than tragedy. How Dowden came up with this term is still obscure but his observation explaining the plays has become one of the most debatable subjects in twentieth-century criticism. Dowden believes that the 'romances' were written at the end of Shakespeare's working life and for him the central fact about the play was their relationship to Shakespeare.[13]

For scholars today however, the existence of a group of late Shakespeare plays that belongs together as a single genre is widely recognized. As Phillip Edwards puts it '*Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest* with (sometimes) *Pericles* and (sometimes) *Henry VIII* as outriders seem more closely related than any other group of Shakespeare's plays.'[14] Gerald Bentley also observes that the late plays 'have commonly been discussed as a distinct genre,' and that their 'peculiar characteristics …have generally been recognized, whether the plays are called Shakespeare's Romances or Shakespeare's Tragicomedies or simply the plays of the fourth period.'[15] It can be said that the practice of referring to Shakespeare's last plays as romances is well established; even *Henry VIII* can be assimilated under the same heading given its strong providential shaping and the focusing of that Providence through the birth of an heiress. *The Two Noble Kinsmen* is however much more

---

[11] Edward Dowden, **Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art** (London: Henry S. King, 1875), p. 407.

[12] See Edward Dowden, **Shakespeare** (London: Macmillan, 1877), pp. 55-56.

[13] His view on autobiographical approach focusing on Shakespeare's state of mind at the end of his career has been severely attacked by several critics such as Lytton Strachey in his article: Edward Dowden, "Shakespeare's Final Period," **Books and Characters: French & English** (New York: Harcourt, 1922), pp. 43-56.

[14] See Edward Dowden, "Shakespeare's Romances: 1900-1957," **Shakespeare Survey** 11 (1957): 1-8.

[15] See Gerald Bentley, "Shakespeare and the Blackfrairs Theatre," **Shakespeare Survey** 1, (1948): 38-50.

equivocal because the play offers itself for recognition as a romance: a story of two young knights of high prowess who fall in love with the same woman. Love here is presented not as an ideal but as an obsession and same sex friendship is called into question. The play, believed as Shakespeare's final play, is presumably contained with romance elements.[16]

It can be said that scholars have not yet reached agreement about what the plays should be called. Drawing up a list of the common features that cumulatively indicate resemblance or generic identity presents some problems because no single one is essential for definition or recognition taken individually. Various critics may come to varying conclusions with regards to texts that keep the characteristics of different plays in balance. It is difficult to identify the universal characteristics of romance since the genre of romance is always seen as a mixed-genre.

Romance, as one critic calls 'the literature of the second chances,'[17] however, is also frequently called tragicomedy, for it is the nature of romance to be inclusive, to mingle an episode of misery or grief with incidents of joy and triumph.[18] Even though Sir Phillip Sidney refers to the 'mungrell Tragy-comedie' in his Apology for Poetry, tragicomedy becomes increasingly popular during the early years of the seventeenth century as a form given definition notably by Giambattista Guarini in his *Compendium of Tragicomic Poetry*. He describes tragicomedy as follows:

> He who composes tragicomedy takes from tragedy its great person but not its great action, its verisimilar plot not its true one, its movement of the feelings but not its disturbance of them, its pleasure but not its sadness, its danger but not its death; from comedy it takes laughter that is not excessive, modest amusement, feigned difficulty, happy reversal, and above all the comic order.[19]

---

[16] In his book, Simon Palfrey chooses to explore only four romances. He excludes *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen* from the list of romance on the grounds that both plays lack the 'sharp-shifting figure onto whom so much of the earlier plays' political dialogue is loaded.' See Simon Palfrey, **Late Shakespeare: A New World of Words** (Oxford: Clarendon Press, 1997), p. 31.

[17] See Kurt Tetzeli von Roosador, "The Power of Magic: From Edimion to the Tempest," in **Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production** 43 (1991): 1-13.

[18] Barbara A. Mowat explains that there are three related but separated meanings of the term 'tragicomedy' The first one describes an English dramatic form 'which stems from the mysteries and moralities… juxtaposed tyrants and clowns and paid little attention to unity of time, place, action, or tone.' The second one describes drama which might be called 'tragedy with happy ending' and the last one, used by Guarini, is 'a deliberately constructed third dramatic kind along side tragedy and comedy but better than either; poem of most excellent form and composition more noble than simple tragedy or simple comedy' See Barbara A. Mowat, "Shakespearean Tragicomedy," in **Renaissance Tragicomedy: Exploration in Genre and Politics**, Nancy Klein Maguire (ed.) (New York: AMS Press, 1987).

[19] Giambattista Guarini, "Compendium of Tragicomic Poetry," in Allan H. Gilbert, **Literary Criticism: Plato to Dryden** (New York: American Book, 1940), p. 511.

For Guarini, the greatest importance about tragicomedy is 'the comic order.' The development of romance and tragicomedy is toward recognitions and reconciliations leading to final harmony. Since Shakespeare's entire romances end with reunion and harmony, they are sometimes considered as a form of tragicomedy.[20] It is common to say that the mixture of the elements of both tragedy and comedy should be present in tragicomedy. It can be seen that the basic structure of Shakespeare's romances follows many of Guarini's central precepts and creates in these plays drama that is tragicomic as Guarini defines that term. The central work of Guarini on tragicomic drama is his attempt to create the effect of the play on the audience by carefully selecting some elements from tragedy, some from comedy and blending them together to create a dramatic genre which avoids both the terror of tragedy and the raucous laughter of comedy. The smooth blending of the elements of tragedy and comedy, therefore, becomes a keyword for tragicomic drama.[21] But the term 'tragicomedy' itself also suffers from inconsistency in its generic description.[22]

It is true to say that not all of his tragicomic plays are romances. In other words, 'romance' seems to be sub-genre of tragicomedy since romance creates a genuinely mixed genre with a unified mood and atmosphere, lacking both the horrific element of tragedy and the grotesque element of comedy. Is it appropriate to call Shakespeare' romances tragicomedy plays? The very name 'tragicomedy' bespeaks one of the difficulties of these plays: the problem of classifying them. They cannot be called tragedy as each sink too low into the physicality of comedy, exploring not the magnanimous person's fall from grace but the virtuous person's perseverance into virtue. Neither can they be called comedies, as their characters and stories contain too much destruction, death,

---

[20] Joan Hartwig notes that 'Shakespeare's work in the genre differs from that of other dramatists' Eventhough it shares with Beaumont and Fletcher but is also shows 'the vas difference in the purpose each had in using the mode.' She concludes that Shakespeare's late plays differs drastically from the definitions put forth by Guarini and Fletcher. See Joan Hartwig, **Shakespeare's Tragicomic Vision** (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972), pp. 15, 29.

[21] Alison Thorne, disagreeing with Joan Hartwig , notes in the introduction of her book Shakespeare's Romances that there are suggestive parallels between Shakespeare's late plays and the poetics of tragicomedy, as expounded in Guarini's theory of tragicomedy. 'In each we find the same interweaving of grave and humorous incidents, plot that are tragic in potentiality but not in action and the reversal of the threatened catastrophe, by means of a 'credible miracle into the mandatory happy ending' See Alison Thorne, **Shakespeare's Romances**, p. 5.

[22] Lois Potter observes the use of the term that 'the evidence suggests that the term 'tragicomedy' in the public theatre, never quite lost its sixteenth-century meaning: a play which contained both tragic and comic elements. Dramatists were obviously aware of the genre in its newer, more formal sense, but were curiously reluctant to claim that this was what they were writing' See her article "True Tragicomedies of the Civil War and the Commonwealth" Nancy Klein Maguire (ed.) **Renaissance Tragicomedy: Exploration in Genre and Politics**, p.196. Marvin Herrick also observes that the term 'tragicomedy' appears uneasily in Shakespeare's late plays because he also finds the 'tragicomedy qualities and devices' not only in the late plays but also in 'most of Shakespeare's romantic comedies.' See Marvin Herrick, **Tragicomedies: Its Origins and Development in Italy, France and England** (Urbana: University of Illinois Press, 1955), p. 249.

violence and disorder. Put simply the romances are comprised of tragic and comic elements a conjunction that is sometimes successfully executed but often merely awkward. At the same time it is not fair to say that just because romances are comprised of tragic and comic elements they are thereby tragicomedies.

Interestingly, however, the term 'tragicomedy' seems to lose its importance in the postmodern literary arena since none of the editors of the books I mentioned previously use the term to entitle their books. Instead they are called Shakespeare's 'romances,' 'last plays' and 'late plays.'[23] What make these editors use different term in classifying the genre of these plays? It can be said that the terms 'romance,' late plays' and 'last plays' seem to shape the direction of reader interpretation and understanding. As mentioned before, the terms that editors in each edition choose to entitle their books underscores the differences between the genres. What makes romance unique in terms of literary genre? There must be something in common between traditional form of romances and Shakespeare's plays. To answer these questions one needs to understand the characteristics of 'romance' which are quite different from the rest of Shakespeare's late plays/tragicomedies.

It is true that the romance tradition is not a new one in the Shakespearean era because it flourished in a variety of forms such as drama, prose and chivalric poetry. Alison Thorn notes that the specific applicability of this label to the four late plays 'is authorized by their open indebtedness to the Greek romances of the first to third century and the hugely popular Elizabethan prose fictions of Sidney, Lodge, Greene and others derived from them.'[24] Not only were the motifs of these plays influenced by ancient Greek and Renaissance romance but also the narrative structure and plot devices.[25] These familiarities lead to the grouping of the four late plays together as 'romance.' The practice of referring to Shakespeare's last plays as romances is well established; even *Henry VIII* can be assimilated under the same heading, giving it strong providential shaping and focusing. However, Harold Bloom seems to look at the term in a different direction since he includes *The Two Noble Kinsmen* in the group. For Bloom, the Shakespearean 'romances' are the plays of 'obsessive quest, that may be the common element'[26] in these five plays. It can be seen that the critics try to

---

[23] Richards and Knowles notes that the adjective 'late,' 'last,' and 'final' force the reader to 'structure the Shakespeare's canon in different way' Especially the word 'last' signifies the final phase or closure of Shakespeare's career. See **Shakespeare's Late Plays**, p.3.

[24] See Alison Thorne, **Shakespeare's Romances**, p. 4.

[25] On Shakespeare's use of romance motif, see Stanley Wells, "Shakespeare and Romance," **Later Shakespeare**, John Russell Brown and Bernard Harris (eds.) (London: Arnold, 1966), pp. 48-79.

[26] Bloom notes that Pericles mourns obsessively for his lost wife and daughter while Posthumus is obsessive with his jealousy. The fear of being cuckolded and madness are Leontes' obsession. 'Something obsessive urges Prospero to move on, though we cannot wholly grasp what that is.' And in Two Noble Kinsmen 'Shakespeare ends his career with an extraordinary vision of erotic obsessiveness.' See Bloom, p.1

characterize the common elements and motifs found in the 'romances.' This is the main reason why the definition of the term remains a point of controversy since each scholar looks at the plays from a different angle with a variety of motifs in these late plays.

However, it has been increasingly recognized that the final romances are in many ways directly descended from Shakespeare's earlier comedies.[27] Superficially, the romances may look like a return on Shakespeare's part to his former mode of 'romantic comedy.' There are several critics who believe that Shakespeare's romances are developed from his earlier romantic comedy. For example E.C. Pettet's investigation traces the development of Shakespeare's final romances from his early romantic comedy. Although there are differences between the early comedies and the romances, Pettet points out that it would be a mistake to regard the romances as 'a sharp and original point of departure in the evolution of Shakespeare's dramatic art'[28] So what are the differences between romantic comedies and romances? Structurally and otherwise, they are quite unlike the romantic comedies. They share with them romantic plots with happy endings but there the likeness ends. As I mentioned earlier, if the literary genre of romance can be defined, it is not by formal characteristic, but by its recurrent motifs. The word 'romance' suggests the idea of fictions that are unrealistic, works that create a world dominated by chance rather than character or cause and effect. The plays usually involve sudden tempests or disasters, separation between parents and children or between friends or lovers, wanderings and shipwrecks, wives and children lost and found, encountered with the marvelous and eventual reconciliation and reunion. It can be said that unlike his earlier comedies none of his romances present the love action between two lovers. In none of the romances does a love-action, as so often in Shakespeare's earlier comedies, constitute the main issue. They are rather the story of family, of parents and children, husband and wife. Each play tells the story of a family whose various members are for many years scattered, in the end to be miraculously reunited. The protagonist in these plays is usually the father who at the end becomes the joyful witness of his daughter's marriage. In romantic comedy, on the other hand, the main protagonists are the young couple. They do not much present the fortunes of individuals as those of a family of parents and children and references to family affection are accordingly frequent.

---

[27] Leo Salingar makes a general connection between the late plays and the early romantic comedies. He notes that many of the motifs in the early romantic comedies are found 'singly in Shakespeare's early writing and intertwined together in his last plays' See Leo Salingar, **Shakespeare and the Traditions of Comedy** (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 30.

[28] See his book, **Shakespeare and the Romance Tradition**, p. 174.

Undeniably, the story of family and of parents and children seem to be keywords here for Shakespeare's 'romances.' It is not the story of young lovers or the journey for the quest of love. It is a story of the relationship between children and their parents, especially fathers and their daughters.[29] Superficially, Shakespeare's four plays, *Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale* and *The Tempest* closely explore these relationships from different perspectives. In Pericles contains the story of loss, suffering and joyous reunion of a family. In *Cymbeline* the king has lost his wife and sons and has, in effect, replaced them with the Queen and her son Cloten before the play's action begins; in the course of the play, he loses his daughter and his two lost sons are restored to him and he and the succession are secure. In *The Winter's Tale* the king/father himself causes the violent rending of the family. He denounces his wife and loses her to death/concealment and loses his son to death but sixteen year later he regains his lost wife and one child and his dead son returns in a form of his son-in-law. *The Tempest* dramatizes the story of a usurped Duke whose daughter at the end of the play marries his enemy's son. Apparently, these recurrent motifs and plot devices are more than enough to rule out *Henry VIII* and The *Two Noble Kinsmen* from the genre of 'romance.'[30]

It can be said that one of the most notable aspects that make romances different from other Shakespearean late plays is that the romances emphasize the significance of the relationship between fathers and daughters. The cluster of the plays that begin with *Pericles* and end with *The Tempest* all deal with the father/daughter theme. One critic points out that 'critical opinion is at last recognizing that the same ideas, preoccupations, situations, devices and themes inform Shakespeare's comedies from the very earliest to the latest.'[31] Though the relationship between father and daughter is not new in Shakespeare's plays, the treatment of the relationship in the

---

[29] Significantly in any study of Shakespeare's work, absence of mothers or good mother is very evident. See David Bevington, **Shakespeare** (London: Blackwell, 2002), pp. 190-191. Also see Mary Beth Rose, "Where are the Mothers in Shakespeare? Option for Gender Representation in English Renaissance," **Shakespeare Quarterly** 42, 3 (Autumn, 1999): 291-314. In this essay, Rose observes that the best mother in the Renaissance play is an absent or a dead mother since they have potential threat in their overindulgence of love leading to the destruction of their children. The desirable adult society should be construed as motherless. Also see Coppélia Kahn, "The Absent Mother in *King Lear*," and Stephen Orgel, "Prosper o's Wife," both in **Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe**, Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (eds.) (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 33-49 and 50-64.

[30] Barbara Mowat uses Alastair Fowler's 'family of resemblance in literature' theory to explain the connection that the plays shares including 'the kinds of stories they dramatize, the characters and incidents they include and the way they dramatize the stories' See her essay " 'What's in the Name?' Tragicomedy, Romance or Late Comedy" in **A Companion to Shakespeare's Work Volume IV The Poems, Problem Comedies, Late Plays**, Richard Dutto and Jean Howard (eds.) (Oxford: Blackwell, 2003), pp. 129-149.

[31] See W. B Thorne, "Pericles and the Incest-Fertility Opposition," **Shakespeare Quarterly** 22, 1 (1971): 43-56.

romances is very distinctive and different.[32] Cyrus Hoy believes that of all the possible relationships between man and woman it is that of father and daughter that seems ultimately to have been the one that moved the dramatist most, for from it he derives the mysterious story of suffering and grace, of loss and restoration that resound throughout the last four plays.[33]

But if the relationship between father and daughter in romances is very distinctive, what makes it different from the relationship between Cordelia and Lear in his earlier tragedy? A structural critic who does see the developmental link between the romances and the tragedies is Howard Felperin. In his work *Shakespearean Romance*, Felperin notes that tragedies and the romances are both contiguous and overlapping. He consequently shows the overlap between the tragedies and the romances by providing examples of romance conventions in the tragedies and tragic element in romances. He comments that Shakespeare's move from tragedy to romance is not surprising given the extent of romance elements present in the tragedies:

> It should be evident from the case of King Lear that romance is not simply a literary genre in which Shakespeare worked at the beginning and the end of his career and had no use in between, but a mode of perceiving the world which helps to shape most of his work, even his mature tragedies.[34]

Felperin notes in *King Lear*, as well as in the other tragedies, Shakespeare frequently introduces romantic convention only to destroy the romantic expectations raised by the conventions moments later. For example when Edmund is defeated in battle, his last-minute and seemingly unmotivated romantic reformation allows the audience to hope that Cordelia will be saved. That hope is immediately destroyed when Lear carries Cordelia's body onstage. It can be said that Shakespeare romance takes the position where the King Lear leaves off. The relationship between father/daughter in King Lear is completed in *Pericles*. The chronological readjustment by the editors of the Oxford Shakespeare in their second edition of 2005 interestingly obviously indicates the close associations between *King Lear* and the rest of the romances.[35] The late twentieth century's attention

---

[32] Lynda E. Boose notes that variations on the father-daughter theme are central to at least twenty-one of Shakespeare's plays. See Lynda E. Boose, "The Fathers and the Brides in Shakespeare," **PMLA** 96 (1982): 325.

[33] Cryus Hoy, "Fathers and Daughters in Shakespeare's Romances," in **Shakespeare's Romances Reconsidered**, Carol McGinnis Kay and Henry E. Jacob (eds.) (Lincoln: University of Nebraska Press, 1978), pp.76-90.

[34] See his book **Shakespearean Romances**, p.120.

[35] In this edition the editors agree to make a little chronological readjustment of the late plays, drawing *All 's Well That Ends Well* into the fold by moving it to a position just prior to *Pericles* and putting the *King Lear* between *The Winter's Tale* and *Cymbeline*. These changes have been made on the ground that the original dating of Folio *King Lear* was 1610.

to female roles and the ideological role in literature of the feminine encourage a defining of Shakespeare's vision in *King Lear* as exposing more than man's confrontation with craziness and death and woman's efforts to save him. Stephen Greenblatt analyzes Lear's attempt to displace the maternal body.[36] Many note the effect of the missing mother in the play. Psychoanalytic critics see 'perversity' in Lear's and other Shakespearean fathers' 'claim to direct daughter's destinies in marriage.'[37] In *Suffocating Mothers*, Janet Alderman sees in several of Shakespearean plays a world 'contaminated by maternal sexuality.'[38] This kind of interpretation is built from what Kathleen McLuskie calls 'a feminist psychoanalysis which places motherhood at the center of psychological development.'[39] However, none of these scholars pays close attention to the representations of female speech in *King Lear*. It can be said that Goneril and Regan's speeches at the beginning of the plays where they are expressing their exaggerated love to their father can be seen as some kind of rhetorical disease infecting King Lear. King Lear is yearning to hear his daughter's speeches and those speeches have ruined him while Cordelia's speech has redeemed him at the end. In self-defense, Cordelia thwarts Lear's desire. In the face of her sisters' insouciant proclamations of love and Lear's importunities, she decides to 'Love, and be silent' (I.i.62). Recognizing the danger of speech under the present circumstances, she decides 'my love's/More ponderous than my tongue' (I.i.77-8). Pressing her to say what he wants to hear, Lear threatens, 'Nothing will come of nothing, speak again' (I.i.90), and again, 'How, how, Cordelia? Mend your speech a little, /Lest you may mar your fortunes' (I.i. 94-5).

---

[36] See Stephen Greenblatt, "Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs," **Raritan** 2 (1982), p. 223.

[37] Among other see Peter Erickson, **Patriarchal Structure in Shakespeare's Drama** (Berkeley: University of California Press, 1985); Marianne Novy, **Love Argument: Gender Relations in Shakespeare** (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984); Diane Elizabeth Dreher, **Domination and Defiance: Father and Daughters in Shakespeare** (Lexington: University of Kentucky Press, 1986); Lisa Jadine, Still **Harping on Daughter: Women and Drama in the Age of Shakespeare** (New York: Columbia University Press, 1983) and Coppelia Kahn, "The Absence of the Mother in King Lear," **Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe**, Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (eds.) (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

[38] See Janet Alderman, **Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest** (New York: Routledge, 1992), p. 103.

[39] See Kathleen McLuskie, "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure," in **Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism**, Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.) (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p. 88.

ฉากหนึ่งในการแสดงละครเรื่อง The Winter's Tale

Like Mariam in Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*[40], Cordelia's silence, unfortunately, has been interpreted as a sign of rejection and resistance not of obedience or submission. In *King Lear*, the impetus of the problem begins with a female refusal to speak , representing a lack of tongue and a resistance at the ear. The will to speak is expressed by Goneril and Regan, yet Cordelia exercises her will to silence, her refusal to answer. When her father demands her to speak her love for him, Cordelia curtly states, 'Nothing, my lord' (I.i.85). His desire to hear is denied because Cordelia fails to authorize speech in this moment. The thrust of her resistance lies in her refusal to speak when summoned. By refusing to speak, Cordelia in what Luckyj called her 'silent, subversive energies,' refuses to obey a fatherly command, and by saying nothing, she undermines patriarchal authority and sparks Lear's descent into madness. Lear wants his daughters to speak of their love of him, not for them to be silent, which might represent the truth of their feelings. Lear, then understands the potential of silence at that moment to undermine his fatherly authority and in

---

[39] In the play, Elizabeth Cary produces a heroine who is driven by the determination that spurs her to follow her conscience against formidable obstacles. She challenges conventional ideas about the role of women and offers her own resolution of the perennial dilemma posed by the often- conflicting demands of duty and conscience. However, what is interesting about the play is its ambivalence about women's speech. Cary closely examines both the successes and failures of women speech, whether to husbands, brothers or king and explores the conflicts between a woman's desire to speak her own mind and society's ban on a woman's 'unbridled speech' (III.i.183), and the play also displays many different, contradictory views of female utterance. On the one hand, Cary appears to undermine the cultural silencing of women by allowing her heroine to unfold her mind and express her thoughts to the public. On the other hand, the chorus of Jewish men explicitly criticize Mariam's assertion of her voice in public by arguing that a woman 'usurps upon another's right/ That seeks to be by public language graced' (III.i.239-40). All reference to *The Tragedy of Mariam* will be to Barry Weller and Margaret Ferguson (ed.) **The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry with The Lady Falkland: Her Life** (Berkeley: California University Press, 1994).

willing his daughters to speak he succumbs to flattery, not truth. In this case, silence proves to be an act of filial disobedience rather than blind obedience, yet this refusal to speak actually signifies love while Regan and Goneril's speech does not. Therefore, when Lear is rejected by his evil daughters, Goneril and Regan, and realizes that their sweet language about their love is deceptive and the 'tongue' becomes 'most serpent-like' (II.iv.222), his anger toward their deceptive language leads him to accuses not just his daughter but their mother, charging that their cruel behavior 'divorce[s]me from thy [mother's] tomes/ Sepulchering an adult'ress' (II.iv.131-2). Lear's hatred of his daughters transforms into disgust at any female sexuality.

> Down from the waist they are Centaurs,
> Though women all above;
> But to the girdle do the gods inherit,
> Beneath is all the fiends': there's hell, there's darkness,
> There is the sulphurous pit, burning, scalding,
> Stench, consumption. (IV.vi.124-29)

This is the language of contamination, sin and disease and it reveals the essential point that ultimately the greatest horror for Lear is not the rejection of his daughters but the disease with which the maternal forces of his daughters have infected his body. Lear charges that Goneril is a 'disease that's in my fresh… a bile, /A plague-sore, or embossed carbuncle, / in my corrupted blood' (II.iv.222-5). Lear believes that the disease is spread by women. He recognizes that the maternal and feminine power is now seen as disease. He suffers a series of physical symptoms that he refers to as 'the mother,' and his emotion is eating him alive, threatening madness and death: 'O how this mother swells up towards my heart! / Hysterica passio, down, thou climbing sorrow, / Thy element below' (II.iv.56-8). However, before the play reaches its end, Lear must be forgiven by his youngest daughter who, by using forgiving language, redeems her father.

This kind of disease reappears again in Shakespeare's romances but this time the disease derives from the political and domestic tyranny of the patriarchs. The abhorrence of female sexuality and their rhetoric expressed in *King Lear* is a different expression of the same problem of domestic tyranny that we find in romances. If the relationship between father and daughter in *King Lear* is problematic and disturbing, Shakespeare's romances seem to solve that problematic relationship by using female figure as medicine to cure the disease. In romances, patriarchal masculinity becomes the source of contagious disease and is in need of medication. Fathers or husbands in the romances abusively exercise their patriarchal authority and become perfect tyrants. However, unlike King Lear,

the tyrannical fathers and husbands in these plays have been successfully rescued by female characters that possess the therapeutic power of rhetoric in curing and redeeming their patriarchal identity.

The redemptive power of Cordelia's language has been successfully developed to the fullest in *Pericles* where Marina's therapeutic language helps recover her father from the physical and spiritual sickness. Even though *Pericles* explores the relationship between father and daughter, the main focus of the play is on Marina's power to redeem her father and restoring order back to society. Marina's redemptive speech quickly brings Pericles to his senses. Her compassion and soothing rhetoric change him from a withered, hermit-like man to an articulate, well-groomed person, willing to begin again as an effective king and loving father. This is true in the other two plays, *Cymbeline* and *The Winter's Tale*. Similarly, Perdita also restores Leontes' faith in the gods because she, the lost heir, has been found and Apollo's oracle is fulfilled while Paulina's language is seen as the therapeutic medicine that helps Leontes remember his own guilt. Imogen in *Cymbeline*, also plays the same role in redeeming the patriarchs. When her true identity is finally revealed, she shows compassion to her father who had cruelly mistreated her and forgives her husband, who had falsely accused her. Imogen's power within her society as a rejuvenating force of charity and grace restores King Cymbeline to his rightful place as a political leader and father and Posthumus is given a second chance to prove himself worthy as a devoted husband.

However, female rhetorical power in romances is not limited only to the figure of daughter. All of Shakespeare's romance virtuous heroines seem to possess this ability to rescue their male counterparts. Not only have the daughters the redemptive power, the other women in these plays seems to have the same power, especially in *The Winter's Tale* and *Pericles*. Paulina's, Hermione's and Thaisa's roles in restoring and redeeming the patriarch in the plays are very evident. After she begins as Leontes's closest counselor for sixteen years, Paulina's actions and speeches are perpetuated from faith in Hermione. She becomes a kind of priestess, while acting as Hermione's guardian. Her rhetorical authority, courage and stamina make her the most suitable political and spiritual advisor for Leontes. Hermione also reaches the highest summit of selfhood when she reappears again in the chapel where she forgives Leontes' injustices. She has been described throughout the play as a gracious and graceful lady, but her spiritual qualities of forgiveness and charity toward Leontes make her the embodiment of restorative grace. Not speaking a word to her husband at the end of the plays, Hermione chooses to employ rhetoric of silence in dealing with her husband because she realizes that her suffering derived from her eloquence. Thaisa's reintegration into the patriarchy after her spiritual duties are over as a votaress verifies her willingness to be an active member of the political, social and familial community. Her speech at the end confirms that

she is ready to begin her life again as wife, mother and queen. It can be said that in romances, Shakespeare explores the representation of female speech from different perspectives. It is very clear that female characters in these plays have restorative and redemptive rhetorical power which is in contrast to the female language found in tragedies or comedies of the period. Marina, Imogen, Perdita, Paulina and Hermione play vital roles in using their language to redeem the male characters in the plays.

At the end of *Pericles, Cymbeline* and *The Winter's Tale*, we can see the royal women's power in the reintegration of themselves into their society. They also revitalize the king's energies, redeeming their lives in every dimension of the patriarch, whether social, familial, political or spiritual. The dormancy that had permeated the kingdoms dissipates with the outpouring of redemptive power and restorative life, faith from the rediscovered or resurrected royal women. Birth, decay, and rebirth occur in the natural world with the changing of the seasons, and the same is true in terms of Christian doctrine: man's physical birth and death are simply preliminary stages of development that lead to his spiritual rebirth, which prefigures his eternal life after death. The spiritual and physical rebirths and redemption that are the climaxes of *Pericles, Cymbeline* and *The Winter's Tale* reaches further than the brief reconciliations, redemptions and death of the tragedies because romance goes far beyond tragedy. The spectrum of experiences for the women is clearly illustrated by their rhetorical power and their ability in redeeming and restoring order back to society before the play reaches it end.

It can be said that the closure of these three plays is either directed by or centered on the actions of the queens and princesses. Their roles are no longer an issue following their reappearance as a vital part of society, where their presence is necessary for the societies' continuance. The audience is convinced that order has been reestablished in the societies depicted in *Pericles, Cymbeline* and *The Winter's Tale*, and significantly the women in these plays exercise their redemptive power. Because the world of romance incorporates more than the celebration of comedy and the disruption of tragedy, what happens on every level is redemption and restoration. The ordeals that arise for the women in Shakespeare's last plays are synonymous with the persecutions that romance heroines must endure and these are connected with the major themes, motifs and structural patterns in the genre of romance. Shakespeare uses these literary elements to define the conflicts and resolutions in the lives of the women in these plays.

The structure of romance, as a whole, imitates 'the larger regenerative process of the total life cycle of nature.'[41] The supposed death and resurrection of Marina, Thaisa, Imogen, Perdita and Hermione allow each of them to perpetuate the rebirth of her father and/or husband. These episodes in their lives exemplify the life, death and rebirth cycle in the natural world. These structural patterns are dramatically essential to the unfolding of Shakespeare's last plays. The plays also contain themes and motifs characteristic of romance that Shakespeare expands to color his artistic vision of the world. The marriage celebrations and recognition scenes are always accompanied by music or dancing. The escape to the pastoral world is an essential dramatic episode in romance, but in *Cymbeline* and *The Winter's Tale* it becomes a 'bridge from tragedy to providential revelation' for Imogen and Perdita, respectively.[42] The playwright focuses on a central figure- a female- in his last plays who 'control[s] and direct[s] the final ordering… as an agent of reconciliation who has magical and artistic power.'[43] Thus, the final acts of Marina, Thaisa, Imogen, Perdita, Hermione and Paulina are described accurately because these plays 'affirm a morally coherent universe [that] celebrates the restorative power of the good.'[44] These three plays illustrate that Shakespeare has looked beyond the evil and disorder of the tragedies.

However, the representations of female speech in the previous three romances are obviously different from those in *The Tempest*. While the first three romances seem to celebrate women's rhetorical power as a mechanism of patriarchal redemption, The Tempest, in contrast, focuses on female speech as a rebellious act challenging patriarchal authority. The Tempest is not a play about how female rhetorical power rescues and redeems patriarchy; in contrast, it is a play about how patriarchal tyranny gains political power through female sexuality. It is true, however, that the recurrent conflicts between patriarchal power and the daughter's attempt to find a counter-balancing power are still evident in The Tempest. But the representation of female speech in this play is different from those in the previous ones since Miranda never exercises her restorative and redemptive power through the use of her language. However, Miranda does have a counter-balancing power by asserting her agency throughout the play, especially when she has to deal with the tyrannical patriarchy. Miranda is the most interesting case. She is simultaneously a figure of

---

[41] Robert Uphaus, **Beyond Tragedy: Structure and Experience in Shakespeare's Romances** (Louisville: University of Kentucky Press, 1981), pp. 5-6.

[42] C.L Barber, **Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom** (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 12.

[43] Allen Nelson, **Shakespeare's Comic Theory: A Study of Art and Artifice** (Mouton: The Hague, 1972), p. 10.

[44] Douglas Peterson, **Time, Tide, and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances** (San Mario: Huntington Library, 1973), p. 4.

sturdy independence from her father and the obedient daughter. For instance, in the wooing scene, at one level Miranda appears to act entirely on her own behalf, steadily pursuing Ferdinand against what she knows of her father's wishes. When Ferdinand asks her: 'What is your name?' she replies, 'Miranda. O my father, /I have broken your hest to say so' (III.i.36-37). Miranda organizes her own marriage: 'Do you love me?' she demands of Ferdinand, whose response is Miranda's desire:

> 'O heaven, O earth, bear witness to this sound,
> And crown what I profess with kind event
> If I speak true! If hollowly, invert
> What best is boded me to mischief! I,
> Beyond all limit of what else i' th' world
> Do love, prize, honor you' (III.i.68-73).

Miranda follows up smartly with: 'My husband, then?' As usual, we are attracted to the clarity of the heroine's desires, manifested in the daring clarity of her language. It can be said that even though her character does not possess redemptive power, she does have subjectivity and is capable of asserting her agency. This is one of the most distinguished qualities of female speech in *The Tempest* compared to those in the three previous plays. Moreover, it is notable that while the women in the previous three romances are the most fully developed redeemers in the whole Shakespearean canon, Miranda in The Tempest scarcely plays this role at all. Northrop Frye observes that the concept of rebirth 'is so central in Shakespearean romance, as Thaisa revives from a coffin and Hermione from a statue, that perhaps what really emerges in the recognition scenes of the romances is the primitive feeling, which is incorporated in Christianity, that it is death that is somehow unnatural rather than rebirth.'[45] But the idea of rebirth is not central in The Tempest at all. Prospero is not restored, as Pericles, Cymbeline and Leontes are. Hence, by considering the recurrent motifs, plot devices and representation of female speech of the late plays, I would argue that Shakespeare's romances are, actually, consisted of only three plays- *Pericles, Cymbeline* and *The Winter's Tale*.

[45] Northrop Frye, **A Natural Perspective** (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), p. 122.

If *The Tempest* does not belong to the genre of 'romance,' what group/genre does it belong? *The Tempest*, I would propose, belong to the genre of the final plays along with *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen*. The main reason that I group these three plays together as Shakespeare's final plays is because of the similar representations of female speech in these three plays that helps female characters to successfully assert their autonomy and female agency. As mentioned earlier, the female characters in these plays need to find their way to assert their autonomy but it is not through the ability to redeem. Miranda, Katherine, Emilia and The Jailer's Daughter in the last three plays have power, not redemptive power, but power to defy the patriarchal authority and the power to assert their agency and subjectivity.

BIBLIOGRAPHY

Alderman, Janet. 1992. **Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest**. New York: Routledge.

Barber, C. L. 1972. **Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom**. Princeton: Princeton University Press.

Bentley, Gerald. 1948. "Shakespeare and the Blackfrairs Theatre." **Shakespeare Survey** 1: 38-50.

Bevington, David. 2002. **Shakespeare**. London: Blackwell.

Bloom, Harold. 2000. **Shakespeare's Romances**. Philadelphia: Chelsea House.

Boose, Lynda E. 1982. "The Fathers and the Brides in Shakespeare." **PMLA** 96.

Dowden, Edward. 1875. **Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art**. London: Henry S. King.

Dowden, Edward. 1922. "Shakespeare's Final Period." In **Books and Characters: French &English**. New York: Harcourt.

Dowden, Edward. 1957. "Shakespeare's Romances: 1900-1957." **Shakespeare Survey** 11: 1-8.

Dreher, Diane Elizabeth. 1986. **Domination and Defiance: Father and Daughters in Shakespeare**. Lexington: University of Kentucky Press.

Erickson, Peter. 1985. **Patriarchal Structure in Shakespeare's Drama**. Berkeley: University of California Press.

Fletcher, John. 2007. **Shakespeare's Late Works**. Oxford: Oxford University Press.

Frye, Northrop. 1965. **A Natural Perspective**. New York: Harcourt, Brace and World.

Greenblatt, Stephen. 1982. "Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs." **Raritan** 2.

Guarini, Giambattista. 1940. "Compendium of Tragicomic Poetry." in **Literary Criticism: Plato to Dryden**.

Allan H. Gilbert (ed.) New York: American Book.

Hartwig, Joan. 1972. **Shakespeare's Tragicomic Vision**. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Herrick, Marvin. 1955. **Tragicomedies: Its Origins and Development in Italy, France and England**. Urbana: University of Illinois Press.

Hoy, Cryus. 1978. "Fathers and Daughters in Shakespeare's Romances." in **Shakespeare's Romances Reconsidered**. Carol McGinnis Kay and Henry E. Jacob (eds.) Lincoln: University of Nebraska Press.

Jadine, Lisa. 1983. **Still Harping on Daughter: Women and Drama in the Age of Shakespeare**. New York: Columbia University Press.

Kahn, Coppélia. 1986. "The Absent Mother in *King Lear*." in **Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe**, pp. 33-49. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (eds.) Chicago: University of Chicago Press.

Kermode, Frank. 1963. **William Shakespeare: The Final Plays: Pericles; Cymbeline; The Winter's Tale; The Tempest and The Two Noble Kinsmen**. London: Longman.

Knight, Wilson. 1946. **The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays**. London: Methuen.

Lyne, Raphael. 2007. **Shakespeare's Late Works**. Oxford: Oxford University Press.

McLuskie, Kathleen. 1994. "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure." in **Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism**. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.) Ithaca: Cornell University Press.

Mowat, Barbara A. 1987. "Shakespearean Tragicomedy." in **Renaissance Tragicomedy: Exploration in Genre and Politics**. Nancy Klein Maguire (ed.) New York: AMS Press.

Mowat, Barbara A. 2003. " 'What's in the Name?' Tragicomedy, Romance or Late Comedy." in **A Companion to Shakespeare's Work Volume IV The Poems, Problem Comedies, Late Plays**, pp. 129-149. Richard Dutto and Jean Howard (eds.) Oxford: Blackwell.

Nelson, Allen. 1972. **Shakespeare's Comic Theory: A Study of Art and Artifice**. Mouton: The Hague.

Novy, Marianne. 1984. **Love Argument: Gender Relations in Shakespeare**. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Orgel, Stephen. 1986. "Prospero's Wife." in **Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe**, pp. 50-64. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (eds.) Chicago: University of Chicago Press.

Palfrey, Simon. 1997. **Late Shakespeare: A New World of Words**. Oxford: Clarendon Press.

Peterson, Douglas. 1973. **Time, Tide, and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances**. San Mario: Huntington Library.

Pettet, E.C. 1949. **Shakespeare and the Romance Tradition**. London: Stapel Press.

Potter, Lois. 1987. "True Tragicomedies of the Civil War and the Commonwealth." in **Renaissance Tragicomedy: Exploration in Genre and Politics**. Nancy Klein Maguire (ed.) New York: AMS Press.

Richards, Jennifer and James Knowles. 1999. **Shakespeare's Late Plays**. Edinburgh: University of Edinburgh Press.

Rose, Mary Beth. 1999. "Where are the Mothers in Shakespeare? Option for Gender Representation in English Renaissance." **Shakespeare Quarterly** 42, 3 (Autumn): 291-314.

Ryan, Kiernan. 1999. **Shakespeare: The Last Plays**. London: Longman.

Salingar, Leo. 1972. **Shakespeare and the Traditions of Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press.

Tetzeli von Roosador, Kurt. 1991. "The Power of Magic: From Edimion to the Tempest." in **Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production** 43: 1-13.

Thorne, Alison. 2003. **Shakespeare's Romances**. New York: Palgrave.

Thorne, W. B. 1971. "Pericles and the Incest-Fertility Opposition." **Shakespeare Quarterly** 22, 1: 43-56.

Tillyard, E.M.W. 1938. **Shakespeare's Last Plays**. London: Chatto & Windus.

Uphaus, Robert. 1981. **Beyond Tragedy: Structure and Experience in Shakespeare's Romances**. Louisville: University of Kentucky Press.

Vickers, Brian. 2004. **Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays**. Oxford: Oxford University Press.

Weller, Barry and Margaret Ferguson (ed.) 1994. **The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry with The Lady Falkland: Her Life**. Berkeley: California University Press.

Wells, Stanley. 1966. "Shakespeare and Romance." in **Later Shakespeare**, pp. 48-79. John Russell Brown and Bernard Harris (eds.) London: Arnold.

ความวิปริตทางเพศของอาร์นอล์ฟแห่ง *L'École des femmes*

พิริยะดิศ มานิตย์

บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอการตีความบทละครเรื่อง เลกอล เด ฟาม โดยอาศัยแนวคิดของทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นสำคัญ ทั้งนี้ พบว่าตัวละครเอก หรืออาร์นอล์ฟมีพฤติกรรมที่เข้าข่ายว่ามีความวิปริตทางเพศทั้งแบบซาดิสม์และมาโซคิสม์ โดยพิจารณาจากความสัมพันธ์ระหว่างอาร์นอล์ฟกับตัวละครอื่นในเรื่อง

ABSTRACT

This paper provides a psychoanalytic interpretation of Molière's *L'École des femmes*. It seeks to make sense of Arnolphe's characteristics. Considering interaction between Arnolphe and other characters, it is found that the hero has a behavioral pattern that imply sado-machistic tendency.

โมลิแยร์ (Molière)

อาร์นอล์ฟ (Arnolphe) เป็นชื่อของตัวละครเอกในบทละครเรื่อง *L'École des femmes* หนึ่งในผลงานชิ้นเอกของนักเขียนบทละครตลกผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดของฝรั่งเศสนาม โมลิแยร์ (Molière, 1622-1673)

เรื่องย่อของ *L'École des femmes* มีอยู่ว่า อาร์นอล์ฟเป็นชายหมกมุ่น ผู้มีความคิดฝังใจว่าภรรยาทั้งหลายล้วนไม่ซื่อต่อสามี ความหมกมุ่นดังกล่าวรุนแรง เข้มข้น ขนาดที่ทำให้อาร์นอล์ฟถึงกับ “จองตัว” ผู้หญิงคนหนึ่งชื่อ อาแญส (Agnès) เพื่อเป็นภรรยาของเขาตั้งแต่เธออายุเพียงสี่ขวบ! อาร์นอล์ฟทำทุกวิถีทาง เพื่อป้องกันมิให้ตนตกอยู่ในสภาพสามีที่ถูกภรรยาสวมเขา เขาส่งอาแญสเข้าคอนแวนต์ตั้งแต่เด็ก ไม่ให้เธอได้รับรู้ความเป็นไปของโลกภายนอก เมื่ออาแญสอายุสิบเจ็ด อาร์นอล์ฟรับเธอกลับมาที่บ้านของเขา แต่ก็กักขังหน่วงเหนี่ยวว่าที่ภรรยามิให้ติดต่อกับผู้ใด มิให้เรียนรู้สิ่งใดนอกจากคำสั่งสอนของเขาเรื่องหน้าที่และความซื่อสัตย์ของภรรยา อย่างไรก็ตาม บทละครเรื่องนี้จบลงด้วยความล้มเหลวของอาร์นอล์ฟ เพราะแม้อาร์นอล์ฟจะเฝ้าระวังอาแญสอย่าง “บ้าคลั่ง” เพียงใด แต่สุดท้ายแล้วสาวน้อยก็ได้พบและตกหลุมรักกับชายหนุ่มคนหนึ่งจนได้

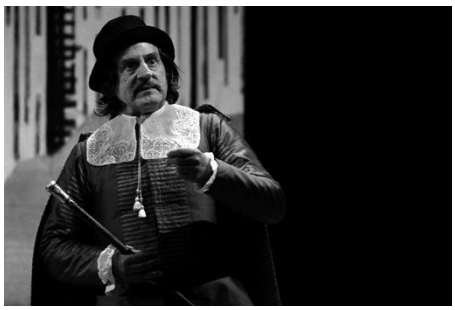
ลำพังเรื่องย่อ ก็พอจะทำให้เห็นว่าอาร์นอล์ฟเป็นตัวละครที่ “ไม่ปรกติ” นัก

ในที่นี้ ผู้เขียนบทความจะขอปฏิบัติต่ออาร์นอล์ฟประหนึ่งว่าเขาเป็นบุคคลที่มีความผิดปรกติทางจิต และจะลองทำ “จิตวิเคราะห์” กับตัวละครนี้เพื่อตีความพฤติกรรม “แปลกๆ” บางอย่างของเขา ทั้งนี้ ผู้เขียนบทความพบว่าเราสามารถจัดอาร์นอล์ฟเข้าข่ายเป็นผู้ “วิปริตทางเพศ” (perversion sexuelle) ได้

อาร์นอล์ฟจอมซาดิสต์

“อาการ” เบื้องต้นของกรณีศึกษาของเราคือ แนวโน้มความพึงพอใจที่จะทำให้ผู้อื่นเจ็บปวด หรือที่เรียกโดยศัพท์เทคนิคว่า “ซาดิสม์” (le sadisme)

อาร์นอล์ฟมีสุขเมื่อได้เห็นผู้อื่นเป็นทุกข์ สิ่งที่ทำให้ผู้อื่นต้องอับอาย ด้อยค่า ถูกลดศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ อาร์นอล์ฟจะกลับเห็นเป็นเรื่องสนุก น่าขบขัน น่าเย้ยหยัน และน่าหัวเราะเยาะ ที่อาร์นอล์ฟมีความคิดฝังใจว่าภรรยาทั้งหลายล้วนไม่ซื่อต่อสามี ก็เพราะประสบการณ์ของเพื่อนร่วมเมืองทำให้เขาเชื่ออย่างนั้น เขาเฝ้ามองคู่สมรส คู่แล้วคู่เล่า ที่ฝ่ายสามีต้องถูกภรรยาสวมเขา กลายเป็นคนโง่ดักดาน ขณะที่ภรรยาผู้ทรยศสำเริงสำราญกับชายชู้ (I,1 vers 21-42) ทว่า แทนที่อาร์นอล์ฟจะแสดงความเห็นอกเห็นใจต่อสามีที่น่าสงสารเหล่านั้น เขากลับทำราวกับว่า เรื่องราวการดูหมิ่นศักดิ์ศรีความเป็นคนเช่นนี้ เป็นการแสดงมหรสพอะไรสักอย่าง ที่เขานั่งดูไปก็หัวเราะไป



สุดท้าย ที่ไหนๆ มันก็มีแต่เรื่องที่น่าล้อเลียนนี้
และในฐานะที่เป็นผู้ชม ฉันจะหัวเราะบ้างมิได้หรือ[1]

(I,1 vers 43-44)

สำหรับอาร์นอล์ฟ ความทุกข์ของสามีผู้โง่เง่าทั้งหลายมีค่าเท่ากับบทละครตลกที่มอบความสุขแก่เขา

มันเป็นความสุขชั้นเลิศเชียว เรื่องลิงหลอกเจ้า ทั้งหลายนี่[2]
บ่อยไปที่ฉันถือเอาเป็นสุขนาฏกรรมสำหรับฉัน[3]

(I,4 vers 297-298)

ผู้ชายที่มีท่าทีต่อผู้อื่นเช่นอาร์นอล์ฟนี้ เราคงคาดเดาได้ไม่ยากว่าความสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม หรือชีวิตด้านกามารมณ์ของเขา จะมีแนวโน้มเป็นเช่นไร

เมื่อเป็นที่ประจักษ์อยู่ทุกเมื่อเชื่อวันว่า สตรีเป็นเพศที่พร้อมจะทรยศ อาร์นอล์ฟจึงดำเนินโครงการ “ปั้น” ภรรยาในฝัน[4] ผู้จะภักดีกับเขาไปตลอดกาล ในการนี้ เขาได้รับเลี้ยงเด็กวัยสี่ขวบที่เขาเกิดเสน่หาด้วยชื่ออาแญส ส่งเธอเข้าเรียนที่คอนแวนต์จนอายุสิบเจ็ด แล้วรับกลับมาบ้าน เสี้ยมสอนหน้าที่ที่เธอพึงมีต่อสามีในอนาคต

ดูจากโครงการของอาร์นอล์ฟแล้ว ก็ให้สงสัยเหลือเกินว่าอาร์นอล์ฟส่อที่จะเป็น “โรครักเด็ก”[5] (la pédophilie)

ชายวัยสี่สิบสองปีผู้นี้ เผยให้เราทราบว่า เด็กน้อยอาแญสด้วยวัยเพียงสี่ขวบ ก็สามารถกระตุ้นราคะจริตในใจของเขาได้

---

[1] ในบทความนี้ การแปลข้อความที่อ้างจากบทละครเป็นของผู้เขียนบทความ.

[2] หมายถึง การที่ภรรยาสวมเขาสามี.

[3] ต้นฉบับใช้คำว่า “la comédie” แปลเป็นคำทั่วๆไปว่า “ละครตลก”.

[4] อาร์นอล์ฟเอง กล่าวถึงอาแญส ผู้ที่เขาหมายให้เป็นภรรยาในอุดมคติว่า “หล่อนเสมือนเป็นก้อนขี้ผึ้งในมือของฉันที่ฉันจะมอบรูปร่างใดก็ได้ที่ฉันพอใจ” (III,3 vers 810-811).

[5] ผู้เขียนบทความใช้คำว่า “โรครักเด็ก” ตามที่ปรากฏใน นฤมิต, **เพศวิปริต จิตวิปลาส** (กรุงเทพ: นกนางนวล, 2546), หน้า 96.

ในบรรดาเด็กคนอื่นๆ ท่าทีที่อ่อนโยนและผึ่งผาย
กระตุ้นให้ฉันรู้สึกรักหล่อนตั้งแต่สี่ขวบ

(I,1 vers 129-130)

และแม้อาแญสจะเจริญเติบโตขึ้นจนอายุได้สิบเจ็ดปี แต่เหมือนอาร์นอล์ฟยังคงพึงพอใจที่จะเลี้ยงดูเด็กสาว ประหนึ่งว่าปรารถนาให้เธอคงเป็นเด็กน้อยสี่ขวบไปตลอดกาล ก่อนอื่น เขาไม่ต้องการให้อาแญสมีวุฒิภาวะทางปัญญาอย่างที่ผู้ที่โตแล้วพึงมี

พูดสั้นๆ คือ ขอให้หล่อนโง่ดักดานอย่างถึงที่สุด
ให้หล่อนทำได้เพียงสวดมนตร์ต่อพระเจ้า
รักฉัน และเย็บปักถักร้อยเป็น ซึ่งนั่นก็พอแล้วสำหรับหล่อน

(I,1 vers 100-102)

ความไร้เดียงสา เป็นสมบัติอีกประการที่ชายผู้หลงรักเด็กหญิงสี่ขวบปรารถนาให้ติดตัวว่าที่ภรรยาของเขาโดยไม่ให้มีอะไรมาเปลี่ยนแปลง ในตอนหนึ่งของบทละคร อาร์นอล์ฟถึงกับเล่าให้เพื่อนคนหนึ่งฟังด้วยท่าทีตื่นเต้นสุดขีดว่า อาแญสไม่ประสีประสาต่อโลก ขนาดที่นึกว่าคนเราคลอดเด็กออกมาทางหู (I,1 vers 162-164) โดยทั่วไป ใครที่มีคนรัก “ไร้เดียงสา” ถึงขนาดนี้ คงต้องรู้สึกเป็นกังวลบ้างไม่มากก็น้อย แต่นั่น ไม่ใช่กรณีของอาร์นอล์ฟ เพราะยิ่งหญิงที่จะมาเป็นแหล่งความสุขทางเพศของเขา แสดงให้เห็นว่าเป็นเด็กอมมือแค่ไหน เขาก็ดูจะเป็นสุขแค่นั้น

เมื่อหล่อนโตขึ้นแล้ว แต่ฉันยังเห็นว่าไร้เดียงสา ได้ปานนั้น
ฉันก็ขอบคุณสวรรค์
ที่ดลบันดาลเมียคนหนึ่งมาให้ อย่างที่ใจฉันปรารถนา

(I,1 vers 140-142)

ที่ขาดไม่ได้เลยคือ “พรหมจรรย์” หรือความไร้เดียงสาทางเพศ ความเป็นเด็กกับความ “บริสุทธิ์” เป็นของคู่กัน อาร์นอล์ฟวางมาตรการอย่างเข้มงวด มิให้อะไรมาทำให้อาแญส “เสียเด็ก” ไปได้ เขาส่งเธอเข้าคอนแวนต์แต่เล็ก เพราะคอนแวนต์เป็นพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ สงวนไว้แต่เฉพาะหญิงผู้บำเพ็ญกิจแห่งศาสนา ไม่มีวันที่ชายใดจะย่างกรายเข้าไปก่อให้เกิดราคีได้ เมื่ออาร์นอล์ฟพาอาแญสกลับมาอยู่ที่บ้านของเขา เขาก็แปรบ้านให้กลายเป็นพื้นที่ที่ไม่ต่างไปจากคอนแวนต์ กล่าวคือ เป็นพื้นที่สงวนสิทธิ์ ห้ามบุคคลภายนอกเข้า ผู้ที่อยู่ในวงล้อมก็ไม่อาจออกไปภายนอกได้[6] อาร์นอล์ฟคุมอาแญสไว้ในบ้าน ไม่อนุญาตให้เธอออกไปนอกอาณาเขต

[6] ผู้สนใจการวิเคราะห์ “พื้นที่” (espace) ในบทละครเรื่องนี้โดยละเอียด โปรดดู ปณิธิ หุ่นแสวง, “อ่านพื้นที่ในบทละครเรื่อง *L’École des femmes* ของ Molière”. ใน **บุษบาบรรณ: รวมบทความทางวิชาการ และบทแปลวรรณกรรมตะวันตก** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), หน้า 67-98.

(I,1 vers 143-148) ทั้งหมดนี้ก็เพื่อ “ให้เธอ “บริสุทธิ์” ไร้ราคีทั้งทางกายและปัญญา”[7] อนึ่งน่าสังเกตด้วยว่า อาร์นอล์ฟดูจะหมกมุ่นกับสีขาวเป็นพิเศษ ซึ่งสีดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์อย่างไม่ต้องสงสัย เขากล่าวว่าบทเรียนทุกอย่างที่ได้เพียรสั่งสอนอาแญสนั้น มีหน้าที่ “ฟอก”[8] เธอ (III,3 vers 732) นอกจากนี้ ชายวัยกลางคนยังปรารถนาให้เด็กสาว “ขาวบริสุทธิ์ราวดอกพลับพลึง” [“Elle sera toujours, comme un lis, blanche et nette”] (III,2 vers 732) อีกด้วย

พฤติกรรม “รักเด็ก” ของอาร์นอล์ฟที่ได้แสดงมานี้ แน่นอนว่า ด้านหนึ่งถือเป็นสิ่งที่สอดคล้องยิ่งกับความหมกมุ่นของเขาในเรื่องการถูก “สวมเขา” เพราะการเฝ้าประคบประหงมและกดหญิงสาวคนหนึ่งให้มีสภาพเป็นเด็กไม่ยอมโตตลอดเวลา ย่อมเป็นเครื่องรับประกันได้ว่าหญิงสาวคนนั้นจะต้องอ่อนต่อโลก เกินกว่าจะ “มีปัญญา” มาคิดทรยศหักหลังสามีได้

แต่ในอีกด้านหนึ่ง การจงใจเลือกบุคคลที่ไม่พร้อมด้วยภาวะทั้งปวงมาเป็นวัตถุทางเพศ ก็แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มซาดิสม์ของอาร์นอล์ฟ

แน่นอนว่า บทละครไม่มีแม้แต่ฉากเดียวที่อาร์นอล์ฟตบตีอาแญส หรือเฆี่ยนเธอด้วยแส้ ล่ามโซ่[9] เอาน้ำตาเทียนลน ฯลฯ

อย่างไรก็ตาม หากการตบตี เฆี่ยน ล่ามโซ่ หมายถึงความพอใจที่ได้ทำให้ผู้อื่นเจ็บปวด และหมายถึงความพอใจที่ได้มีอำนาจเหนือผู้อื่นโดยเด็ดขาด[10] บทละครจะช่วยยืนยันว่าอาร์นอล์ฟเป็นซาดิสต์ในทั้งสองลักษณะนี้แน่นอน

ในฉากหนึ่ง อาร์นอล์ฟเรียกอาแญสมาพบเพื่อ “เลคเชอร์” ถึงสิ่งที่หญิงพึงปฏิบัติต่อสามี ในทัศนะของผู้เขียนบทความ นี่เป็นฉากที่แนวโน้มซาดิสม์ของอาร์นอล์ฟแสดงออกมาได้อย่างน่าสนใจที่สุด จึงขออนุญาตคัดลอกสิ่งที่อาร์นอล์ฟกล่าวแก่อาแญสอย่างค่อนข้างยาว ดังนี้

อาร์นอล์ฟ, นั่ง
อาแญส ทิ้งงาน[11] ของเธอไปก่อน แล้วมาฟังฉัน
เงยหน้าหน่อย แล้วหันมา
นั่นละ มองหน้าฉันนะ ระหว่างที่จะพูดกันต่อไปนี้
ขอให้เธอจงจำใส่ใจ อย่าให้ขาดตกไป แม้แต่คำเดียว

---

[7] ข้อความในเครื่องหมายคำพูดนี้ เป็นของปณิธิ หุ่นแสวงในบทความที่ผู้เขียนบทความได้อ้างถึงข้างต้น ซึ่งเป็นการตีความที่ผู้เขียนบทความเห็นด้วย.

[8] ต้นฉบับ ใช้คำว่า “blanchir” แปลตรงตัวว่า “ทำให้ขาว”.

[9] อย่างไรก็ดี การที่อาร์นอล์ฟจองจำอาแญสไว้แต่ในบ้าน ไม่ให้ออกไปไหน (และที่จริง ยังมีคนใช้ของอาร์นอล์ฟเฝ้าอีกถึงสองคน!) ในแง่หนึ่งก็เข้าข่าย การกักขังหน่วงเหนี่ยว ลิดรอนเสรีภาพ ซึ่งเป็นการใช้ความรุนแรงรูปแบบหนึ่ง อันที่จริงในเชิงอุปลักษณ์ อาร์นอล์ฟปฏิบัติต่ออาแญสไม่ต่างอะไรจากนักโทษที่เขา “ล่าม” ไว้ให้อยู่แต่ในอาณาบริเวณที่กำหนด.

[10] ดูการอภิปรายลักษณะต่างๆของ “ซาดิสม์” ที่น่าสนใจได้ที่ อีริค ฟรอมม์, **หนีไปจากเสรีภาพ: รากฐานทางจิตวิทยาของระบบเผด็จการ**, แปลโดย สมบัติ พิศสะอาด (กรุงเทพ: มูลนิธิโกมลคีมทอง, 2530).

[11] เนื้อเรื่องในตอนนั้นอาแญสกำลังเย็บผ้าอยู่.

ฉันจะแต่งงานกับเธอ อาแญส
จงขอบคุณโชคชะตาของเธอเสีย เป็นร้อยๆ ครั้งต่อวัน
จงเฝ้าคิดถึงว่าเธอมาจากความต่ำช้าเพียงใด
และขณะเดียวกัน จงชื่นชมในความกรุณา
ที่ฉันได้เลื่อนเธอจากความเป็นชาวบ้านอันต้อยต่ำ
สู่ชนชั้นกลางอันมีเกียรติ มีศรี
จงสุขใจที่จะได้นอนเคียงข้าง และอยู่ในอ้อมแขน
ของชายผู้หลีกหนีพันธะทั้งปวง
ซึ่งแทนที่หัวใจของเขาจะให้เกียรติแด่สตรีนับสิบที่ดูก็น่าพอใจอยู่
แต่กลับยกเกียรตินั้นให้เธอ
ขอเธอจงดูไว้ตลอดเวลาว่า
เธอมันต่ำเตี้ยเพียงใด หากปราศจากการแต่งงานอันน่าภาคภูมินี้
ทั้งนี้ ก็เพื่อให้สิ่งเหล่านี้ได้สั่งสอนเธอ
ให้เรียนรู้ที่จะคู่ควรแก่สถานะที่ฉันมอบให้
จงประมาณตัว และประพฤติตน
ในแบบที่ฉันจะยกย่องตัวฉันเองได้ในสิ่งที่ทำไป
อาแญสเอ๋ย การแต่งงานไม่ใช่เรื่องล้อเล่น
เพราะเป็นพันธะที่จะผูกผู้หญิงไว้กับหน้าที่ที่ต้องเคร่งครัด
ไม่ใช่ให้เธอมาถึงตรงนี้
เพื่อกลายเป็นหญิงสำส่อน
เพศของเธอนั้นเป็นเพศที่ต้องการการพึ่งพิง
ต่ออำนาจสูงสุดที่เป็นของชายที่เจนโลกกว่า
ถึงเราจะมีจำนวนแบ่งกันครึ่ง ครึ่งในสังคม
แต่ทั้งสองก็หาได้เท่าเทียมกันไม่
ครึ่งหนึ่งเป็นผู้บัญชา อีกครึ่งอยู่ใต้บัญชา
ครึ่งหนึ่งต้องสยบยอมต่ออีกครึ่งหนึ่งผู้จะปกครอง
ความเชื่อฟัง ที่นายทหารผู้เรียนรู้หน้าที่
มีต่อนายกองผู้นำ
ที่คนใช้มีต่อเจ้านาย ที่ลูกมีต่อพ่อ
ที่พระชั้นต่ำมีต่อพระชั้นสูง
ยังเทียบไม่ได้กับความว่านอนสอนง่าย
ความเชื่อฟัง ความเจียมตัว
และความเคารพอันลึกซึ้ง ที่ภรรยาจะต้อง
มีต่อสามีผู้เสมือนเป็นผู้บังคับการ เจ้าเหนือหัว และนายของเธอ

เมื่อใดก็ตามที่เขามองเธอด้วยสายตาที่จริงจัง
หน้าที่ของเธอคือหลบตาเสีย
และอย่าได้บังอาจมองหน้าเขา
เว้นแต่ตอนที่เขาจะกรุณามองเธอด้วยสายตาอันอ่อนโยนเท่านั้น

(III,2 vers 675-716)

จะเห็นว่า อาร์นอล์ฟเมามันกับการได้ทำร้ายอาแญสด้วยวาจา การทำให้ผู้อื่นเจ็บปวด บ่อยครั้งคือการยัดเยียดความเจ็บปวดทางจิตใจ ซึ่งนั่นคือกรณีของอาร์นอล์ฟผู้ “ทิ่มแทง” ว่าที่ภรรยาของเขาด้วยคำพูดหยามเหยียด ลดค่าความเป็นคน เว้นเสียแต่ว่าอาแญสจะเป็นมาโซคิสต์[12] คงไม่มีใครไม่รู้สึกเหมือนถูก “ตบหน้า” เมื่อต้องทรมานกับการถูกดูถูกอย่างรุนแรงว่า “ต่ำช้า”[13] “ต้อยต่ำ”[14] “ต่ำเตี้ย”[15]

นอกจากนี้ ยังจะเห็นชัดเจนว่า รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างเพศตรงข้าม (ในที่นี้คือความสัมพันธ์สามี-ภรรยา) ที่อาร์นอล์ฟพึงปรารถนานั้น เป็นรูปแบบที่แทบจะเรียกได้ว่า ฝ่ายหญิงต้อง “สยบแทบเท้า” ต่อฝ่ายชายผู้ที่เป็นซาดิสต์ นอกจากจะพอใจทำให้ผู้อื่นเจ็บปวดยังมีแนวโน้มอยากให้ผู้อื่นพึ่งตนเอง และอยากให้ตนเองมีอำนาจเหนือผู้อื่นอย่างเด็ดขาด ในกรณีของอาร์นอล์ฟ ดูเหมือนเขาจะสำราญใจอย่างล้ำลึกที่จะ “กดหัว” อาแญสให้อยู่ภายใต้อำนาจของเขา ลักษณะความเป็นจอมบงการ ผู้ชอบออกคำสั่ง (“เงยหน้าหน่อย” “หันมา” “มองหน้าฉัน” “หน้าที่ของเธอคือหลบตาเสีย” “อย่าได้บังอาจมองหน้า”) คงเป็นเพียงตัวอย่างรูปธรรมหนึ่งของความปรารถนาที่จะเหยียดวัตถุทางเพศให้เป็นเพียง “ทาส” ที่ขึ้นตรงต่อ “ผู้บังคับการ”[16] “เจ้าเหนือหัว”[17] และ “นาย”[18] ที่สำคัญ การสยบยอมที่อาร์นอล์ฟใฝ่หา และเรียกร้องจากเพศตรงข้ามนั้น ต้องเข้มข้น รุนแรงเสียยิ่งกว่าความเชื่อฟังที่ “นายทหาร[…] มีต่อนายกอง […]” “คนใช้มีต่อเจ้านาย” “ลูกมีต่อพ่อ” และ “พระชั้นต่ำมีต่อพระชั้นสูง”

อาร์นอล์ฟเป็นชาย “รักเด็ก” และผู้เขียนบทความได้กล่าวว่ารสนิยมเช่นนี้มีส่วนในการแสดงให้เห็นถึงแนวโน้มซาดิสม์ของเขา อันที่จริง สำหรับผู้ที่ต้องการทำให้ผู้อื่นเจ็บปวด และต้องการให้ผู้อื่นอยู่ในอำนาจตนอย่างเด็ดขาดนั้น “เด็ก” น่าจะเป็นตัวเลือกที่ดีมากตัวหนึ่งในการที่จะสนองความซาดิสม์ของเขา เพราะเด็กคือผู้ที่ไม่พร้อมด้วยภาวะทั้งปวง ไม่สามารถพึ่งตนเองได้ จำต้องอาศัยผู้อื่นในฐานะผู้ปกครอง แน่นอนว่าผู้ที่เป็นซาดิสต์อาจหา “คู่” ที่เป็นผู้ใหญ่แล้ว หรือผู้ที่มีวุฒิภาวะเสมอกันกับเขา มาสนองความต้องการทางเพศอันวิปริต แต่จะมิเป็นการง่ายกว่าหรือ หากจอมซาดิสต์จะระบายความปรารถนาเป็น “นาย” กับบุคคลที่ไม่พร้อมด้วยภาวะ ซึ่งโดยธรรมชาติแล้ว ยังจำเป็นต้องพึ่งพิงผู้อื่น ? ที่สำคัญ เด็กย่อมด้อยความสามารถในการช่วย

---

[12] แนวโน้มความพึงพอใจที่จะได้รับความเจ็บปวด.

[13] ต้นฉบับใช้คำว่า “la bassesse”.

[14] ต้นฉบับใช้คำว่า “ce vil état”.

[15] ต้นฉบับใช้คำว่า “Le peu”.

[16] ต้นฉบับใช้คำว่า “[le] chef”.

[17] ต้นฉบับใช้คำว่า “[le] seigneur”

[18] ต้นฉบับใช้คำว่า “[le] maître”

เหลือตนเอง และไม่อาจป้องกันตัวจากภัยคุกคามของโลกภายนอกได้ดีเมื่อเทียบกับผู้ใหญ่ สภาวะเช่นนี้ยิ่งจะเอื้อให้เด็กเป็น “ลูกไก่ในกำมือ” ที่ใครก็ทำร้ายได้โดยง่าย เพราะกำลังต้านทานและแรง “ขัดขืน” ต่อความรุนแรงใดๆ คงมีน้อย ตามประสบการณ์ที่อ่อนด้อยต่อโลก

มาโซคิสม์แฝงเร้น

เมื่อวิเคราะห์ต่อไป จะพบว่าความวิปริตทางเพศของอาร์นอล์ฟมิได้มีเพียงแค่แนวโน้มซาดิสม์เท่านั้น

ทว่า เราจะต้องประหลาดใจ เมื่อความวิปริตอีกอย่างหนึ่งของอาร์นอล์ฟนั้น มีลักษณะตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงกับซาดิสม์ นั่นคือแนวโน้มความพึงพอใจที่จะได้รับความเจ็บปวด หรือ “มาโซคิสม์” (le masochisme) และนั่น ย่อมหมายความว่าอาร์นอล์ฟเสมือนเป็นบุคคลที่มีตัวตนสองแบบ ซึ่งขัดแย้งกันเองอย่างยิ่ง อยู่ในร่างเดียวกัน

ตามเนื้อเรื่องแล้ว แผนการสร้างภรรยาในอุดมคติของอาร์นอล์ฟจะค่อยๆ พังทลายลงไป เมื่อพระเอกของเรื่องคือ ออราซ (Horace) ปรากฏตัว ทั้งได้มีโอกาสเห็นและพึงใจอาแญส หนุ่มน้อยผู้นี้เองที่สุดท้ายแล้วจะมาชิงหญิงสาวไปจากอาร์นอล์ฟได้

แนวโน้มมาโซคิสม์ของอาร์นอล์ฟ จะค่อยๆแสดงออกมาให้เห็นเมื่อออราซเข้าใกล้ที่จะพิชิตหัวใจของอาแญส หรือกล่าวอีกอย่างคือ เมื่ออาแญสกำลังจะหลุดมือไปจากอาร์นอล์ฟ

เมื่อสังหรณ์ว่าหญิงว่าที่ภรรยากำลังจะจากไป อาร์นอล์ฟเผยตัวตนที่ซ่อนอยู่ออกมา ผ่านคำพูดว่า

> จะอย่างไรเสีย ฉันก็รักหล่อน [...]
> กระทั่งไม่อาจขาดความรักนี้ไปได้
>
> (III,5 vers 998-999)

จากคำพูดของอาร์นอล์ฟนี้ แทบไม่เหลือเค้ารางของจอมซาดิสต์ให้เราเห็น เราเพิ่งเห็นว่า อาร์นอล์ฟมีพฤติกรรมบางอย่าง ที่ชวนให้คิดว่าเขาพึงพอใจที่จะมีอำนาจเหนือเพศตรงข้าม โดยปรารถนาให้วัตถุทางเพศต้องอยู่ในสภาพพึ่งพิงเขาอย่างเบ็ดเสร็จเด็ดขาด แต่การกล่าวว่า “ไม่อาจขาดความรักนี้ไปได้” กลับทำให้เราเห็นว่า ในตัวของอาร์นอล์ฟนั้น มีแนวโน้มที่สวนกลับในทิศทางตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงดำรงอยู่ นั่นคือแนวโน้มของความเป็นบุคคลที่ต้องพึ่งพิงผู้อื่น กระทั่งต้องการตกอยู่ในอาณัติของคนๆนั้น จนไม่อาจจากเขาไปได้

ในฉากท้ายๆ ของบทละคร อาร์นอล์ฟ “อีกคน” ยิ่งแสดงตนปรากฏชัดขึ้น ถึงตอนนี้ อาแญสยืนยันแล้วว่าไม่ได้รักเขา อาร์นอล์ฟ ผู้ไม่ต้องการสูญเสียความรัก เผยเบื้องลึกแห่งความเป็นคนอ่อนแอว่า

> ความรักนี้ก็แปลก และทำไมนะ กับพวกผู้หญิง ที่ทรยศ
> ผู้ชายเราต้องตกอยู่ในสภาพอ่อนแอเช่นนี้ด้วย !
>
> (V,4 vers 1572-1573)

การสารภาพว่าตนอ่อนแอ ในกรณีของอาร์นอล์ฟนี้ มิใช่เรื่องบังเอิญ ในเมื่อผู้ที่ต้องพึ่งพิงผู้อื่น ไม่อาจขาดผู้อื่นไปได้ ก็คือผู้ที่ลึกๆ แล้วรู้สึกว่าตนอ่อนแอ ในทางกลับกัน ผู้ที่รู้สึกว่าตนอ่อนแอจึงต้องการผู้อื่นที่จะทำให้ตนรู้สึกปลอดภัยสบายใจ (และนั่นทำให้รู้สึกว่า ขาดผู้อื่นไม่ได้เพราะจะขาดแหล่งที่มาของความสบายใจ) ไม่น่าเชื่อว่า ความรู้สึกเช่นนี้จะมีอยู่ในคนๆเดียวกับที่เคยแสดงให้เห็นว่า “บ้าอำนาจ” อย่างอาร์นอล์ฟ

ความอ่อนแอเป็นข้อด้อยอย่างหนึ่งของมนุษย์ บุคคลที่บอกกับตนเอง หรือรู้สึกต่อตนเองว่า “ฉันมันคนอ่อนแอ” ในแง่หนึ่ง ก็เป็นบุคคลที่ดูถูกตนเอง ลดคุณค่าของตนเอง พูดอีกอย่างคือ ถ้าการเหยียดหยามผู้อื่นว่า “อ่อนแอ” คือการทำร้ายความรู้สึกของผู้อื่น ความรู้สึกว่าตนอ่อนแอก็เป็นการทำร้ายตนเอง เพราะถือได้ว่าบุคคลนั้นได้ยัดเยียดความรู้สึกด้อยค่าแก่ตัวเขาเอง

และการที่บุคคลดังกล่าวจะมีแนวโน้มทำร้ายร่างกายตนเอง ย่อมมิใช่เรื่องเหนือความคาดหมาย

ในกรณีของอาร์นอล์ฟ ความปรารถนามุ่งทำร้ายตนเองปรากฏอย่างล่อนจ้อน เมื่อเป็นที่แน่ชัดแล้วว่าอาแญสจะต้องจากเขาไปจริงๆ อาร์นอล์ฟกลายเป็นคนอ่อนแอโดยสมบูรณ์ที่พร้อมจะทำร้ายตนเองในทุกวิถีทาง

> ดูเอาเถิด ความรักที่ฉันมีต่อเธอ
> เมื่อฉันดีถึงเพียงนี้ ก็ขอให้รักฉันตอบบ้างเถิด [...]
> สุดท้ายแล้ว ไม่มีอะไรจะมาเทียบความรักของ ฉันได้
> จะต้องให้ฉันพิสูจน์ด้วยอะไรอีก แม่คนไม่รักดี
> <u>อยากเห็นฉันร้องไห้ไหมเล่า หรือจะให้ฉันตบตีตัวเอง</u>
> <u>จะให้ฉันกระชากผมตัวเองสักข้างไหม</u>
> <u>หรือจะให้ฆ่าตัวตาย</u> ได้ บอกมาสิ ถ้าเธอต้องการ
> แม่คนใจโฉดเอ๋ย ฉันพร้อมทำทุกอย่าง เพื่อให้เธอเห็นความรักของฉัน
>
> (V,4 vers 1581-1584 และ 1599-1604)[19]

อาร์นอล์ฟมีแนวโน้มที่จะทำร้ายผู้อื่น ขณะเดียวกันก็เห็นชัดว่ามีแนวโน้มที่จะทำร้ายตนเอง อาร์นอล์ฟชอบหัวเราะเยาะผู้อื่น มีความสุขกับการได้รับรู้เรื่องราวการเสื่อมเสียเกียรติของสามีบ้านต่างๆที่อยู่ร่วมเมืองกับเขา แต่ขณะเดียวกัน อาร์นอล์ฟก็ดูถูกตนเอง เพราะรู้สึกว่าเป็นผู้อ่อนแอกับอาแญส อาร์นอล์ฟปรารถนาอย่างยิ่งที่จะลดคุณค่าของเธอให้เป็นเพียงทาสที่สยบแทบเท้าของเขา แต่ขณะเดียวกัน เขาก็มีอีกด้านที่แสดงว่าตกอยู่ภายใต้อำนาจของอาแญส ไม่อาจให้เธอไปจากเขาได้ ทั้งยังลดทอนตนเองเป็น “ลูกไก่ในกำมือ” ของอาแญสที่พร้อมยอมทำทุกอย่าง (กระทั่งร้องห่มร้องไห้) ไม่คำนึงถึงศักดิ์ศรี เพียงเพื่อได้รับความเมตตา สุดยอดแห่งความขัดแย้งก็คือ อาร์นอล์ฟ-จอมซาดิสต์เป็นผู้กักขัง หน่วงเหนี่ยว อีกทั้งเมามันกับการพูดจาทำร้ายจิตใจอาแญสสารพัด ทว่าภายใต้ตัวตนนั้น กลับมี อาร์นอล์ฟ-มาโซคิสต์ ที่เสมือนเป็นอีกตัวตนหนึ่ง ซึ่งสามารถทำร้ายตนเอง ในระดับฆ่าตัวตายได้

---

[19] การเน้นข้อความเป็นของผู้เขียนบทความ.

ชายที่ดูเหมือนจะมีสองตัวตน[20] และวิปริตทางเพศซ้ำซ้อนเช่นนี้ เราจะ “วินิจฉัย” เช่นไร? ผู้เขียนบทความขอเสนอว่า สำหรับกรณีของอาร์นอล์ฟ เราสามารถอธิบายการปรากฏร่วมของ ซาดิสม์และมาโซคิสม์ ได้ด้วยข้อสังเกตทางจิตวิเคราะห์ ต่อไปนี้

> […] แนวโน้มที่มุ่งทำร้ายตัวเอง (มาโซคิสต์) ยังปรากฏออกมาในลักษณะที่บางเบา เช่น มีคนตอบคำถามในข้อสอบไม่ได้ทั้งที่ในตอนสอบหรือหลังจากสอบเสร็จ เขาก็รู้คำตอบอย่างดี บางคนก็พูดในสิ่งที่กระทบกระเทือนใจคนที่ตนรักหรือคนที่ตนพึ่งพา ทั้งๆที่ จริงๆแล้วเขามีความเป็นมิตรกับคนเหล่านั้น ทั้งไม่ประสงค์จะพูดสิ่งเหล่านั้นออกมาเลย ดูๆไปแล้วเหมือนกับคนประเภทนี้ปฏิบัติตามคำแนะนำของศัตรูเพื่อทำในสิ่งที่ก่อโทษภัยกับตัวเองมากที่สุดอย่างนั้นแหละ[21]

อันที่จริง เราแทบจะเขียนประโยคล้อได้ว่า “อาร์นอล์ฟทำร้ายอาแญสต่างๆนานา ทั้งที่จริงๆ แล้วเขารักและไม่อาจขาดเธอได้ ดูๆไปแล้วเหมือนกับอาร์นอล์ฟปฏิบัติตามคำแนะนำของศัตรูเพื่อทำในสิ่งที่ก่อโทษภัยกับตัวเองมากที่สุดอย่างนั้นแหละ”

แน่นอน การที่อาแญสทิ้งอาร์นอล์ฟไปนั้น ชายหนุ่มที่ชื่อออราซ ถือว่ามีส่วนสำคัญอย่างยิ่ง แต่ปัจจัยที่จะลืมไม่ได้เช่นกัน คือตัวอาร์นอล์ฟเองที่มี “รูปแบบ” ความรักอันผิดมนุษย์มนา ที่รังแต่จะผลักหญิงสาวให้ไปพ้นจากเขา

> อาร์นอล์ฟ:
> ทำไมถึงไม่รักฉัน นังตัวดี ?
> อาแญส:
> พุธโธ่ ! จะมาว่าดิฉันไม่ได้ดอก
> ก็คุณเองทำไมไม่ทำตัวให้เป็นที่รักได้อย่างเขา [ออราซ] เล่า
> ดิฉันไม่ได้ห้ามคุณสักนิด
>
> (V,4 vers 1533-1536)

คงไม่มีผู้หญิงปรกติที่ไหนจะทนเป็น “จำเลยรัก” ต่อชายซาดิสต์อย่างอาร์นอล์ฟผู้ปฏิบัติต่อเธอประหนึ่งทาสได้

---

[20] ผู้เขียนบทความควรกล่าวด้วยว่า เนื้อหาของบทละครเองก็กำหนดให้อาร์นอล์ฟมีสองตัวตนจริงๆ กล่าวคือ เขามีบ้านหลังหนึ่งซึ่งใช้สำหรับกักกันอาแญสไว้จากโลกภายนอก ผู้คนทั่วไปจะไม่รู้ว่าเขาคือเจ้าของบ้านหลังนี้ เพราะอาร์นอล์ฟได้อุปโลกน์ชื่อของเขาขึ้นมาชื่อหนึ่งคือ “เมอซิเยอร์ เดอ ลา ซูช” (Monsieur de la Souche) ซึ่งผู้คนจะรับรู้ว่าเป็นเจ้าของบ้าน ฉะนั้น อาร์นอล์ฟจึงดำเนินชีวิตสองแบบ คือชีวิตของอาร์นอล์ฟ และชีวิตของเดอ ลา ซูช อาร์นอล์ฟคือตัวตนที่เขาเปิดเผยต่อโลกภายนอก ขณะที่เดอ ลา ซูช เป็นตัวตนแห่งความลับ ผู้ปิดบังความจริงที่ว่า “อาร์นอล์ฟ” คือผู้ที่กักขังเด็กหญิงคนหนึ่งไว้

ถ้าชีวิตทางสังคมของอาร์นอล์ฟ เขายังมีอัตลักษณ์สองแบบ ก็น่าคิดว่า ในชีวิตด้านกามารมณ์ ชายผู้นี้สามารถมี “สองตัวตน” ได้เช่นกัน

[21] อีริค ฟรอมม์, **หนีไปจากเสรีภาพ: รากฐานทางจิตวิทยาของระบบเผด็จการ**, หน้า 13-14. การเน้นข้อความเป็นของผู้เขียนบทความ.

อาร์นอล์ฟ:
มันไม่มีค่าเลยหรือ ที่ฉันเฝ้าดูแลเธอแต่เด็กนั่น
อาแญส:
เรื่องนี้คุณก็ช่างทำได้ดีนักเชียว
แล้วที่สอนๆ ดิฉันนั่น ก็ช่างจะน่ารักเสียเต็มประดา !
(V,4 vers 1553-1555)

เมื่อมองอย่างนี้ ซาดิสม์กลับจะเป็น “เครื่องมือ” หนึ่งในการสนองความปรารถนาแบบมาโซคิสม์ การทำร้ายบุคคลที่เรารัก สุดท้ายก็มีเป้าหมายเพื่อย้อนกลับมาทำร้ายตนเอง ในชีวิตด้านกามารมณ์ อาร์นอล์ฟเป็นทั้งอาร์นอล์ฟ-ซาดิสต์คนหนึ่ง และอาร์นอล์ฟ-มาโซคิสต์อีกคนหนึ่ง ความวิปริตทางเพศสองแบบนั้นดำเนินควบคู่กันไปประหนึ่งว่า อาร์นอล์ฟ-มาโซคิสต์นั้น ซุกซ่อนตัวอยู่ในมุมมืดสักมุมในอาณาจักรจิตใจอันซับซ้อน คอยเป็นผู้บงการ และ“มือที่มองไม่เห็น” ที่ผลักดันให้อาร์นอล์ฟ-ซาดิสต์ สำแดงฤทธิ์เดช ดื่มด่ำกับการกระทำย่ำยีหญิงที่เขารัก จนถึงจุดที่ความรักนั้นต้องมีอันเป็นไป ด้วยแหลกสลายคามือของเขา ซึ่งเมื่อนั้นเองจะเป็นเวลาอันเหมาะเจาะที่อาร์นอล์ฟ-มาโซคิสต์ซึ่ง “เก็บกด” อยู่ จะเผยตัวออกมาเพื่อรับผลการกระทำที่อาร์นอล์ฟ-ซาดิสต์ก่อไว้ให้

การวิเคราะห์งานวรรณกรรมอย่างที่ได้ทำในบทความนี้ อาจชวนให้รู้สึกว่าเป็นการลดทอนคุณค่างานวรรณกรรม “ดีๆ” เหลือเป็นเพียงเรื่องของคนโรคจิต อย่างไรก็ตาม จิตวิเคราะห์มิใช่อะไรอื่น นอกจากความพยายามพิสูจน์ว่าพฤติกรรมทุกอย่างของมนุษย์ล้วนมีความหมาย เช่นเดียวกัน การอ่านตัวบทวรรณกรรมด้วยแนวคิดนี้ ก็มุ่งชี้ให้เห็นว่าพฤติกรรมใดๆ ของตัวละครเป็นสิ่งที่อธิบายได้ ทว่า ทั้งตัวละครและพฤติกรรมของตัวละคร ล้วนเกิดจากถ้อยคำที่เรียงร้อยกันขึ้น ฉะนั้น การแสดงให้เป็นที่ประจักษ์ว่า ในงานวรรณกรรมชิ้นหนึ่ง ถ้อยคำเหล่านั้นล้วนมีความหมาย หาได้ปรากฏโดยบังเอิญ ไร้เหตุผล นั่นก็เท่ากับเป็นการยืนยันความ “ดี” ของวรรณกรรมชิ้นนั้นแล้วมิใช่หรือ อันที่จริง งานวรรณกรรมควรเป็นหนี้การอ่านเช่นนี้ด้วยซ้ำที่อุตส่าห์อธิบายความ “ดี” ให้

รายการอ้างอิง

นฤมิต. 2546. **เพศวิปริต จิตวิปลาส**. กรุงเทพ: นกนางนวล.

ปณิธิ หุ่นแสวง. 2544. “อ่านพื้นที่ในบทละครเรื่อง L’école des femmes ของ Molière.” ใน **บุษบาบรรณ: รวมบทความทางวิชาการและบทแปลวรรณกรรมตะวันตก**. หน้า 67-98. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฟรอมม์, อีริค. 2530. **หนีไปจากเสรีภาพ: รากฐานทางจิตวิทยาของระบบเผด็จการ**. แปลโดย สมบัติ พิศสะอาด. กรุงเทพ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

Molière. 1970. **L’école des femmes**. Paris: Librairie Larousse.

จุดจบแห่งการเริ่มต้น:
สภาวะความเป็นมนุษย์ใน *Fin de Partie* ของแซมวล เบกเกตต์

บัณฑูร ราชมณี

บทคัดย่อ

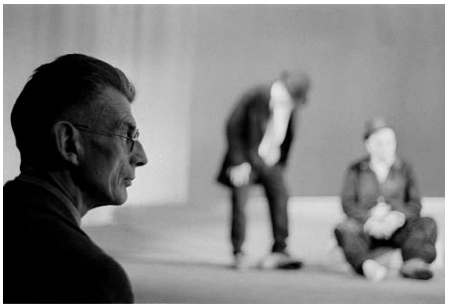
บทละครเรื่อง *Fin de Partie* เป็นบทละครที่สำคัญเรื่องหนึ่งในชีวิตนักประพันธ์ของแซมวล เบกเกตต์ (Samuel Beckett) จัดอยู่ในกลุ่มละครแปลกวิสัย (Theatre of the absurd) ที่นำเสนอสภาวะความเป็นมนุษย์ (Human Condition) อันน่าเวทนาของตัวละคร 4 ตัว ผู้ตกอยู่ท่ามกลางความไร้แก่นสารและความว่างเปล่าอันไม่มีจุดสิ้นสุด

การศึกษาบทละครเรื่องนี้มีจุดประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นมุมมองของเบกเกตต์ที่มีต่อสภาวะความเป็นมนุษย์ ผ่านตัวละครแม่แบบ (Archetypal characters) ซึ่งเป็นเหมือนภาพแทนความโหดร้ายในชะตากรรมที่มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ โดยพบว่าตัวละครทั้ง 4 ตัวเป็นตัวแทนของความเจ็บป่วยทุพพลภาพและความตายที่เกิดขึ้นตามอายุขัยของมนุษย์

ABSTRACT

Fin de Partie (Endgame), one of the major plays of Samuel Beckett, is considered an outstanding model of the theatre of the absurd which portrays the pitiful human condition of 4 characters living among the infinity of the world's absurd and nothingness.

The aim of this study is to clarify Beckett's reflections on the human condition exposed through his archetypal characters which convey the cruelties in our inevitable destiny. The finding shows that the 4 characters represent the infirmities of aging and the death.



แซมวล เบกเกตต์ (Samuel Beckett)

ละครภาษาฝรั่งเศสเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี (Fin de Partie)* ของแซมวล เบกเกตต์ (Samuel Beckett) ปรากฏต่อสายตาผู้ชมเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 เมษายน ค.ศ.1957 ณ โรงละครรอยัลคอร์ท (Royal Court Theatre) กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ต่อมาเบกเกตต์ได้แปลบทละครเรื่องนี้เป็นภาษาอังกฤษด้วยตนเอง โดยใช้ชื่อบทละครว่า *เอนด์เกม (Endgame)*

นักวิจารณ์จัดให้ละครเรื่องนี้เป็น **ละครปฏิลักษณ์** (L'antithéâtre)[1] เพราะมีสัญนิยมเฉพาะตัวที่แหวกแนวแตกต่างจากขนบของละครดั้งเดิมอย่างเห็นได้ชัด และเป็น**ละครแนวใหม่** (Le nouveau théâtre) หรือ**ละครแปลกวิสัย** (Le théâtre de l'absurde) ซึ่งถือเป็นความเคลื่อนไหวอันล้ำยุคในวงการละครฝรั่งเศสที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1950 บทละครแนวนี้มักมีโครงเรื่องไม่ชัดเจน ตัวละครมีลักษณะแปลกพิกลหรือมีพฤติกรรมและคำพูดประหลาดๆ ที่ดูผิวเผินแล้วไร้เหตุผล ฉากและเวลาของเรื่องมีความคลุมเครือ ปราศจากสิ่งบ่งชี้ว่าสถานการณ์ต่างๆ ในละครเกิดขึ้นที่ใดเวลาใด

ในการศึกษาวิเคราะห์บทละครแปลกวิสัยนั้น เราคงไม่สามารถพิจารณาเฉพาะบทสนทนาของตัวละครได้เพียงอย่างเดียว เพราะคำพูดหรือบทสนทนาอาจไม่ได้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของละครแนวใหม่อีกต่อไป ในทางกลับกัน **ฉาก** (La scène) อาจทำหน้าที่เป็นภาษาชนิดหนึ่งที่ถ่ายทอดสารสู่ผู้ชมหรือผู้อ่านได้เช่นกัน ดังคำกล่าวของ อองโตแนง อาร์โต (Antonin Artaud) นักเขียนและนักการละครชาวฝรั่งเศสผู้บุกเบิกละครแนวใหม่ที่เคยพูดถึงการนำเสนอละครเวทีไว้ว่า "ผมว่าฉากคือสถานที่ทางกายภาพและเป็นรูปธรรมที่เราควรทำให้มันสมบูรณ์ เพื่อให้มันได้พูดภาษารูปธรรมของมันออกมา" (Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.)[2] ในฐานะผู้อ่านบทละคร เราจะพบรายละเอียดของฉากและคำบรรยายอากัปกิริยาของตัวละครใน **บทกำกับเวที** (Les didascalies)[3] ซึ่งในอดีตเราอาจพบว่าบทกำกับเวทีมีอยู่น้อยมากในบทละครคลาสสิก

---

[1] ผู้เขียนอ้างอิงศัพท์วรรณกรรมและศัพท์ทางวิชาส่วนใหญ่จากภาษาฝรั่งเศส โดยเทียบเคียงเป็นภาษาไทยจากราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย** (กรุงเทพ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545).

[2] Antonin Artaud, **Le théâtre et son double** (Paris: Gallimard, 1964), p. 55.

[3] ในบทละคร Les didascalies คือข้อความที่อยู่นอกเหนือบทสนทนาของตัวละคร มักเขียนด้วยตัวหนังสือเอนและอาจอยู่ในวงเล็บ ข้อความประเภทนี้เรียกในภาษาอังกฤษว่า Stage directions ซึ่งราชบัณฑิตยสถานได้บัญญัติศัพท์ "บทกำกับเวที" ในความหมายเดียวกัน บทกำกับเวทีที่พบตอนต้นของบทละครมักเป็นบทบรรยายเกี่ยวกับฉากหรือเวลา ส่วนบทกำกับกิริยาท่าทางของตัวละครมักแทรกอยู่ระหว่างบทสนทนา.

ฝรั่งเศส[4] เพราะหัวใจสำคัญของบทละครประเภทนี้อยู่ที่บทสนทนาซึ่งประพันธ์เป็นบทร้อยกรอง แต่เราอาจพบบทกำกับเวทีมากขึ้นในบทละครแนวใหม่ เช่นในบทละครเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* เบกเกตต์ได้ให้รายละเอียดของฉากและกิริยาท่าทางของตัวละครถึง 3 หน้ากระดาษ และในบทละครแนวใหม่บางเรื่องอาจมีแค่บทกำกับเวทีโดยไม่มีคำพูดของตัวละครเลย เช่น บทละครเรื่อง *อักต์ ซอง ปารอลส์* (*Acte sans paroles*) ชื่อบทละครเรื่องนี้แปลว่า "องก์ที่ไร้คำพูด" ซึ่งเป็น**ละครใบ้** (La pantomime) ของแซมวล เบกเกตต์นั่นเอง

อย่างไรก็ตาม เรายังไม่สามารถมองข้ามคำพูดและบทสนทนาในบทละครเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* ได้ ถึงแม้บทสนทนาไม่ได้ทำให้เรารู้เบื้องหลังของบรรดาตัวละครมากนัก แต่ก็ช่วยทำให้เราเข้าใจความสัมพันธ์ของตัวละครในระดับหนึ่ง ทั้งยังเป็นตัวแปรที่จะนำเราเข้าถึงแก่นสำคัญของบทละครอีกด้วย

ในการศึกษาบทละครเรื่องนี้ ผู้เขียนเน้นวิเคราะห์ตัวละครหลัก 4 ตัว ในฐานะแม่แบบ (Les archétypes) ของสภาวะความเป็นมนุษย์ (La condition humaine) ที่ค่อนข้างโหดร้ายในมุมมองอันหมองหม่นของเบกเกตต์ นอกจากลักษณะทางกายภาพและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ผู้เขียนยังวิเคราะห์รูปแบบความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสี่ เพื่อชี้ให้เห็นว่าเงื่อนไขสำคัญที่กำหนดพฤติกรรมและความพิกลพิการของเหล่าตัวละครซึ่งเป็นภาพแทนของสภาวะความเป็นมนุษย์ในสายตาของเบกเกตต์คืออะไร

มนุษย์กับสัมพันธภาพอันโหดร้าย

บทละครองก์เดียว (La pièce en un acte) เรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* มีตัวละครทั้งสิ้น 4 ตัว อันได้แก่ แฮมม์ (Hamm) โกลฟ (Clov) นักก์ (Nagg) และ เนลล์ (Nell) เราอาจคิดว่าตัวละครมีชื่อที่ค่อนข้างแปลกเมื่อได้ยินชื่อเหล่านี้ในเบื้องต้น แต่หากพิจารณาดูตัวสะกดอักษรโรมัน เราอาจพบความหมายที่ซ่อนอยู่ โดยชื่อ Hamm น่าจะมีที่มาจากคำว่า "Hammer" ในภาษาอังกฤษที่แปลว่า "ค้อน" ส่วนชื่อ Clov น่าจะมาจากกับคำว่า "Clou" ในภาษาฝรั่งเศสที่แปลว่า "ตะปู" ซึ่งรากศัพท์ในภาษาละตินของคำนี้คือ "Clavus" ส่วนตัวละครที่เหลืออีกสองตัวต่างก็มีชื่อที่อาจหมายความถึง "ตะปู" เช่นเดียวกันโดยชื่อ Nell นั้นพ้องเสียงกับคำว่า "Nail" ในภาษาอังกฤษและ Nagg อาจจะมาจากคำว่า "Nagel"[5] ในภาษาเยอรมัน

ถึงแม้เราไม่อาจระบุได้ว่าตัวละครทั้งสี่มาอยู่ร่วมกันได้อย่างไร เพราะในบทละครเองก็ไม่มีข้อมูลที่แน่ชัดเกี่ยวกับภูมิหลังที่มาที่ไปของตัวละครแต่ละตัว แต่จากความหมายแฝงของชื่อตัวละคร เราอาจกล่าวได้ว่า พวกเขาทั้งสี่จำเป็นต้องอยู่ร่วมกัน แยกจากกันไม่ได้ราวค้อนกับตะปู ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างกันของตัวละครคงไม่ราบรื่นนัก เนื่องจากต้องกระทบกระทั่งกันตลอดเวลา และแฮมม์น่าจะเป็นตัวละครที่มีอิทธิพลเหนือตัวอื่นๆ มากที่สุด บทสนทนาระหว่างแฮมม์และโกลฟต่อไปนี้ คงบ่งบอกลักษณะความสัมพันธ์ของทั้งสองได้เป็นอย่างดี

---

[4] คลาสสิกฝรั่งเศส (Le classicisme français) เป็นคตินิยมทางศิลปะและวรรณคดีที่เฟื่องฟูในรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 (Louis XIV) ศิลปินและนักเขียนสำคัญในยุคนั้นนิยมสร้างสรรค์ผลงานตามกฎแบบแผนที่ได้รับอิทธิพลจากขนบทางศิลปะและวรรณคดีกรีกโรมันโบราณ (L'Antiquité).

[5] อ่านข้อสังเกตเกี่ยวกับชื่อของตัวละครเพิ่มเติมได้ใน Jean-Pierre Ryngaert, **Introduction à l'analyse du théâtre** (Paris: Bordas, 1991), p. 161.

แฮมม์ – ฉันจะไม่ให้อะไรแกกินอีกต่อไป	HAMM. – Je ne te donnerai plus rien à manger.
โกลฟ – ถ้าอย่างนั้น พวกเราคงต้องตาย	CLOV. – Alors nous mourrons.
แฮมม์ – ฉันจะให้แกกินแค่พอไม่ให้แกตาย แกคงต้องหิวตลอดเวลา	HAMM. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim.
โกลฟ – ถ้าอย่างนั้น เราคงจะไม่ตาย (*เว้นจังหวะ*) ฉันจะไปหาผ้าคลุม *เขาเดินไปที่ประตู*	CLOV. – Alors nous ne mourrons pas. (*Un temps.*) Je vais chercher le drap. *Il va vers la porte.*
แฮมม์ – ไม่เป็นไร (*โกลฟหยุดเดิน*) ฉันจะให้แกกินบิสกิตแค่วันละชิ้น (เว้นจังหวะ) บิสกิตแค่ชิ้นครึ่ง (*เว้นจังหวะ*) ทำไมแกถึงยังอยู่กับฉัน	HAMM. – Pas la peine. (*Clov s'arrête.*) Je te donnerai un biscuit par jour. (*Un temps.*) Un biscuit et demi. (*Un temps.*) Pourquoi restes-tu avec moi ?
โกลฟ – ทำไมถึงยังเก็บฉันไว้ล่ะ	CLOV. – Pourquoi me gardes-tu ?
แฮมม์ – มันไม่มีคนอื่นแล้ว	HAMM. – Il n'y a personne d'autre.
โกลฟ – มันไม่มีที่อื่นแล้ว	CLOV. – Il n'y a pas d'autre place.[6]

จากบทสนทนาที่คัดมา จะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างแฮมม์และโกลฟอยู่ในฐานะนายและบ่าว กล่าวคือ แฮมม์คือผู้ที่ให้อาหารและเป็นเหมือนผู้กุมอำนาจที่สามารถกำหนดความเป็นความตายของตัวละครอีกตัวได้ ทั้งสองคนจำเป็นต้องอยู่ด้วยกันเพราะคนหนึ่งต้องการผู้ดูแลรับใช้ ส่วนอีกคนต้องการอาหาร ยิ่งไปกว่านั้นฝ่ายหนึ่งได้พูดว่า "มันไม่มีคนอื่นแล้ว" และอีกฝ่ายก็บอกว่า "มันไม่มีที่อื่นแล้ว" ราวกับไม่มีทางเลือกอื่นใดสำหรับพวกเขา โกลฟเป็นมนุษย์เพียงคนเดียวที่สามารถดูแลแฮมม์ได้ และแฮมม์คือคนเดียวที่สามารถให้ที่อาศัยกับโกลฟได้เช่นกัน ดังนั้น สิ่งที่เหนี่ยวรั้งทั้งสองคนไว้คือสิ่งตอบแทนที่ทั้งสองมอบให้แก่กัน ไม่ได้มีความผูกพันใดๆ ทั้งสิ้น บทสนทนาต่อมาย้ำให้เราเห็นความรู้สึกที่แห้งแล้งของโกลฟได้ดี ดังความว่า

[6] Samuel Beckett, **Fin de Partie** (Paris: Editions de Minuit, 1957), p. 20.

แฮมม์ – ยังไงแกคงทิ้งฉันไป	HAMM. – Tu me quittes quand même.
โกลฟ – ฉันกำลังพยายาม	CLOV. – J'essaie.
แฮมม์ – แกไม่ได้รักฉัน	HAMM. – Tu ne m'aimes pas.
โกลฟ – เปล่า	CLOV. – Non.
แฮมม์ – เมื่อก่อน แกเคยรักฉัน	HAMM. – Autrefois tu m'aimais.
โกลฟ – เมื่อก่อน !	CLOV. – Autrefois ![7]

คำพูดของแฮมม์มีนัยที่ทำให้เรารู้สึกว่าตัวละครตัวนี้กำลังต้องการความรักจากอีกฝ่าย แต่โกลฟกลับตอบกลับอย่างเย็นชาว่าเขาไม่ได้รักแฮมม์เลย คำพูดของแฮมม์ที่ว่า "เมื่อก่อน แกเคยรักฉัน" มีความรู้สึกของการโหยหาอดีตอยู่ด้วย ซึ่งโกลฟเองก็เช่นเดียวกัน บางครั้งเขาก็พูดถึงเรื่องราวในอดีต ข้อมูลที่ไม่ปะติดปะต่อเกี่ยวกับอดีตนี้เองที่พอจะทำให้เราเดาได้ว่าแฮมม์และโกลฟเกี่ยวพันกันอย่างไร

แฮมม์ – ไปหาล้อจักรยานมาให้ฉันสักสองล้อ	HAMM. – Va me chercher deux roues de bicyclette.
โกลฟ – ไม่มีล้อจักรยานอีกต่อไปแล้ว	CLOV. – Il n'y a plus de roues de bicyclette.
แฮมม์ – แล้วจักรยานของแกอยู่ที่ไหน	HAMM. – Qu'est-ce que tu as fait de ta bicyclette ?
โกลฟ – ฉันไม่เคยมีจักรยาน	CLOV. – Je n'ai jamais eu de bicyclette.
แฮมม์ – เป็นไปไม่ได้	HAMM. – La chose est impossible.
โกลฟ – เมื่อตอนที่ยังมีจักรยาน ฉันเคยร้องไห้เพราะอยากได้จักรยานสักคัน ฉันเคยคุกเข่าแทบเท้าแก แต่แกกลับไม่สนใจใยดี ตอนนี้มันไม่มีจักรยานอีกต่อไปแล้ว	CLOV. – Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une. Je me suis traîné à tes pieds. Tu m'as envoyé promener. Maintenant il n'y en a plus.[8]

ข้อมูลสั้นๆ เกี่ยวกับเหตุการณ์ที่โกลฟเคยร้องไห้อ้อนวอนแทบเท้าแฮมม์เพื่อขอจักรยานสักคันน่าจะเกิดขึ้นขณะที่โกลฟยังเป็นเด็ก เราพอจะเดาได้ว่าโกลฟคงเป็นลูกชายของแฮมม์ (บทละครเปิดเผยให้เราทราบภายหลังว่าโกลฟเป็นแค่ลูกเลี้ยงของแฮมม์) ทั้งนี้ ตัวแฮมม์เองอาจไม่มีความศรัทธาในสัมพันธภาพแบบพ่อและลูกก็เป็นได้ ดังจะเห็นได้จากการที่แฮมม์เรียกตัวละครอีกตัวที่ชื่อนักก์ว่า "Maudit progéniteur !"[9] หรือ "Maudit fornicateur !"[10] เมื่อนักก์ร้องขออาหารจากเขา ซึ่งคำว่า progéniteur ในภาษาฝรั่งเศส แปลว่า

[7] Ibid., p. 20.

[8] Ibid., p. 22.

[9] Ibid., p. 23.

[10] Ibid., p. 24.

"ผู้ให้กำเนิด" และคำว่า fornicateur นั้น แปลว่า "ผู้ที่ประพฤติผิดทางเนื้อหนัง" ส่วนคำว่า maudit ซึ่งทำหน้าที่เป็นคำวิเศษณ์ขยายทั้งสองคำดังกล่าว หมายถึง "ผู้ที่น่ารังเกียจ" หรือ "คนบาปผู้ถูกสาปแช่ง" การที่แฮมม์เรียกนักก์เช่นนี้ทำให้เรารู้ว่านักก์และเนลล์ผู้เป็นภรรยา คือพ่อแม่แท้ๆ ของแฮมม์นั่นเอง แต่จากคำที่เขาใช้เรียกพ่อของตัวเอง เราเห็นได้ชัดเจนว่าตัวแฮมม์ไม่ได้มีความเคารพหรือความรักต่อผู้ให้กำเนิดของตนเองเลย ซึ่งแฮมม์อาจจะคิดว่าเขาเป็นแค่ผลผลิตจากการกระทำอันเป็นบาปของผู้ให้กำเนิดเท่านั้น และนี่อาจจะเป็นมุมมองในแง่ร้ายของเบกเกตต์ที่มีต่อสัมพันธภาพของมนุษย์ ซึ่งไม่ได้ผูกพันกันเพราะความรัก มนุษย์อาจจำเป็นต้องอยู่ร่วมกันด้วยเงื่อนไขของผลประโยชน์ และหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะทำร้ายกันและกัน นอกจากเงื่อนไขดังกล่าวแล้ว เบกเกตต์ยังได้สร้างตัวละครทั้งสี่ให้มีลักษณะทางกายภาพที่แปลกประหลาด ตัวละครแต่ละตัวล้วนเป็นมนุษย์ไม่สมประกอบ มีความพิการทุพพลภาพแตกต่างกันไป ตัวละครทั้งหมดจึงจำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยกัน และความไม่สมประกอบของตัวละครเหล่านี้ยังเป็นเหมือนภาพแทนชะตากรรมและสภาวะอันโหดร้ายที่มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้

มนุษย์กับความทุพพลภาพ

ในความคิดของผู้เขียน สิ่งสำคัญอันดับต้นที่ควรนำมาวิเคราะห์เพื่ออธิบายลักษณะทางกายภาพของตัวละครใน *แฟง เดอ ปาร์ตี* คือบทกำกับเวทีที่ปรากฏในตอนต้นของบทละคร ซึ่งเบกเกตต์ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับฉากและตัวละครไว้ดังนี้

ภายในห้องที่ปราศจากเครื่องเรือน	*Intérieur sans meubles.*
แสงสีเทาสลัว	*Lumière grisâtre.*
บนผนังด้านซ้ายและขวาที่อยู่ลึกเข้าไปด้านในสุดของฉาก มีช่องหน้าต่างเล็กๆ อยู่ในระดับสูงสองบาน และทั้งสองบานมีม่านปิด	*Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés.*
ด้านขวามือของหน้าฉาก มีประตูอยู่บานหนึ่ง และบนผนังใกล้กันกับประตู มีภาพเขียนที่แขวนกลับด้าน	*Porte à l'avant-scène à droite. Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné.*
หน้าฉากด้านซ้ายมือ มีผ้าเก่าๆ คลุมถังขยะสองใบที่วางชิดติดกัน	*A l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre.*
ตรงกลางห้อง มีผ้าผืนเก่าคลุมแฮมม์ซึ่งนั่งบนเก้าอี้รถเข็นไว้	*Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.*

โกลฟซึ่งมีสีหน้าแดงก่ำ ยืนนิ่งไม่ไหวติง ข้างๆเก้าอี้รถเข็น สายตาจับจ้องที่แฮมม์

Immobile à côté du fauteuil, Clov le regarde. Teint très rouge.[11]

จากบทกำกับเวทีที่ได้ยกตัวอย่างมา เราเห็นได้ว่าฉากมีบทบาทสำคัญในการสื่อสารเบื้องต้นกับคนดู หรือแม้กระทั่งผู้อ่านบทละครก่อนที่ตัวละครจะเอ่ยปากพูดเสียอีก ลักษณะแปลกวิสัยที่ปรากฏในฉากคือความอึมครึมของห้องที่มีแค่ช่องหน้าต่างเล็กๆ อยู่ในระดับสูงบนผนังห้อง อีกทั้งยังเป็นห้องที่ไร้เครื่องเรือนแลดูหม่นหมองเกินกว่าจะเป็นที่อยู่อาศัยและมีบรรยากาศเหมือนคุกคุมขังเสียมากกว่า สิ่งที่แปลกอีกอย่างคือการที่แฮมม์มีผ้าผืนเก่าๆคลุมเขาไว้ทั้งร่างดูคล้ายกับศพที่มีผ้าคลุมไว้ และด้วยเหตุนี้เราจึงต้องสนใจผ้าอีกผืนซึ่งคลุมถังขยะสองใบที่อยู่ในฉาก ลักษณะร่วมดังกล่าวทำให้เราอาจตั้งข้อสงสัยได้ว่าคงมีบางสิ่งบางอย่างซุกซ่อนอยู่ในถังขยะก็เป็นได้ และเมื่อเบกเกตต์ได้บรรยายพฤติกรรมของโกลฟด้วยบทกำกับเวทีในเวลาต่อมา เราจึงมั่นใจในข้อสันนิษฐานนี้มากขึ้น

(โกลฟ) *เดินตรงไปที่ถังขยะ แต่แล้วก็หันกลับไปจับบันได ยกมันขึ้นมา แสดงท่าทีพอใจ วางบันได เดินกลับไปที่ถังขยะ เปิดผ้าคลุมออกมา ดึงมาพับอย่างบรรจง แล้วจึงพาดผ้าไว้บนแขนข้างหนึ่ง เขาเปิดฝาถังขยะ ก้มลงและมองลงไปในถัง หัวเราะคิก จากนั้นจึงปิดฝา เขาทำแบบเดียวกันกับถังขยะอีกใบ เขาเดินไปยังแฮมม์ เปิดผ้าคลุมออก ดึงมาพับอย่างบรรจง แล้วจึงพาดผ้าไว้บนแขนข้างหนึ่ง แฮมม์สวมชุดนอนและหมวกผ้าสักหลาดทรงกลม โดยมีผ้าเช็ดหน้าเปื้อนเลือดผืนหนึ่งปิดใบหน้าเขาไว้ เขามีนกหวีดคล้องคอ มีผ้าห่มวางอยู่บนเข่า และสวมถุงเท้าหนา แฮมม์ดูเหมือนกำลังหลับ โกลฟมองจ้องแฮมม์ หัวเราะคิก*

(Clov) *va vers les poubelles, retourne prendre l'escabeau, le prend, se ravise, le lâche, va aux poubelles, enlève le drap qui les recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref. Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle. Il va vers Hamm, enlève le bras, le plie soigneusement et le met sur le bras. En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d' épaisses chaussettes aux pieds, Hamm semble dormir. Clov le regarde. Rire bref.*[12]

จากการกระทำของโกลฟ เราเห็นได้ว่าเขาได้ปฏิบัติกับสิ่งที่อยู่ในถังขยะเช่นเดียวกันกับที่เขากระทำกับแฮมม์ และอีกด้านหนึ่ง มันเป็นการแสดงให้เห็นว่าในสายตาของโกลฟ แฮมม์ก็ไม่ต่างอะไรกับสิ่งที่อยู่ในถังขยะ ซึ่งในกาลต่อมา เรารู้ว่าถังขยะทั้งสองใบเป็นที่อาศัยของนักก์และเนลล์ ตัวละครซึ่งเป็นพ่อแม่ของแฮมม์นั่นเอง

[11] Ibid., p. 13.

[12] Ibid., p. 15.

เมื่อเราได้รู้จักกับตัวละครทั้ง 4 ตัวใน *แฟง เดอ ปาร์ตี* สิ่งหนึ่งที่ปรากฏชัดเจนคือการที่ตัวละครทั้งหมดต่างเป็นตัวละครไม่สมประกอบ ดังจะเห็นได้จากแฮมม์ซึ่งตาบอด มีอาการเลือดไหลไม่หยุด และต้องนั่งรถเข็นตลอดเวลาเนื่องจากขาพิการ โกลฟซึ่งทำหน้าที่รับใช้แฮมม์มีอาการปวดขาและไม่สามารถงอเข่าเพื่อนั่งได้ เขาจึงต้องยืนและเดินไปเดินมาตลอดเวลา ส่วนนักก์และเนลล์ก็ถูกจับอยู่ในถังขยะเพราะไม่มีขาด้วยกันทั้งคู่

ถึงแม้ว่าตัวละครทั้งหมดต่างมีสภาพน่าเวทนาจากความทุพพลภาพ แต่ดูเหมือนว่าพวกเขายอมรับในความบกพร่องของร่างกายได้ ซึ่งเราอาจตั้งข้อสังเกตได้จากบทสนทนาระหว่างแฮมม์กับโกลฟ ดังต่อไปนี้

โกลฟ – ฉันไม่สามารถนั่งได้	CLOV. – Je ne peux pas m'asseoir.
แฮมม์ – มันก็จริง ฉันก็ไม่สามารถยืนขึ้นได้	HAMM. – C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout.
โกลฟ – มันก็เป็นอย่างนี้แหละ	CLOV. – C'est comme ça.
แฮมม์ – ต่างคนต่างก็มีความพิเศษเฉพาะตัว (*เว้นจังหวะ*) ไม่มีใครโทรมาหรือ (*เว้นจังหวะ*) เราไม่หัวเราะกันหน่อยหรือ	HAMM. – Chacun sa spécialité. (*Un temps.*) Pas de coups de téléphone ? (*Un temps.*) On ne rit pas ?
โกลฟ (*ท่าทีครุ่นคิด*) – ฉันไม่อยากหัวเราะ	CLOV (*avant réfléchi*). – Je n'y tiens pas.
แฮมม์ (*ท่าทีครุ่นคิด*) – ฉันก็ไม่อยาก (*เว้นจังหวะ*) โกลฟ	HAMM (*avant réfléchi*). – Moi non plus. (*Un temps.*) Clov.
โกลฟ – ว่าไง	CLOV. – Oui.
แฮมม์ – ธรรมชาติลืมพวกเราไปแล้ว	HAMM. – La nature nous a oubliés.
โกลฟ – ไม่มีธรรมชาติอีกต่อไปแล้ว	CLOV. – Il n'y a plus de nature.
แฮมม์ – ไม่มีธรรมชาติอีกต่อไป ! แกมันพูดเกินไป	HAMM. – Plus de nature ! Tu vas fort.
โกลฟ – สิ่งแวดล้อมรอบๆ น่ะ	CLOV. – Dans les environs.
แฮมม์ – แต่เรายังหายใจ ยังเปลี่ยนแปลง! เราผมร่วง ฟันหลุด! ไม่มีความสดชื่น! ไม่มีอุดมคติอะไรอีกแล้ว!	HAMM. – Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux !
โกลฟ – ถ้าอย่างนั้น มันก็ไม่ได้ลืมเรา	CLOV. – Alors elle ne nous a pas oubliés.[13]

[13] Ibid., p. 25.

จากตัวอย่างที่ยกมา เราเห็นได้ว่าทั้งแฮมม์และโกลฟต่างยอมรับความผิดปกติทางกายของตนเอง แต่แฮมม์ก็มิวายตัดพ้อต่อว่า “ธรรมชาติ” (La nature) ที่หลงลืมพวกเขา โกลฟกลับย้อนกลับแฮมม์ว่า “ไม่มีธรรมชาติอีกต่อไปแล้ว” ซึ่งทำให้เห็นว่า ทั้งแฮมม์และโกลฟต่างมีนิยามของ “ธรรมชาติ” ที่แตกต่างกัน สำหรับโกลฟ ธรรมชาติหมายถึง “สิ่งแวดล้อม” (Les environs) ทั่วไป แต่ในนิยามของแฮมม์ ธรรมชาติคือ “ความจริง” (La réalité) ที่เราไม่อาจปฏิเสธได้ และธรรมชาตินี้เองที่คอยบั่นทอนร่างกายของมนุษย์ เปลี่ยนเราให้อยู่ในสภาพที่ย่ำแย่ลงเรื่อยๆ แฮมม์ยังได้ตอกย้ำสัจธรรมดังกล่าวในบทพูดที่ยกมาดังนี้

> แฮมม์ – ในบ้านของฉัน (*เว้นจังหวะพูด ท่าทางเหมือนศาสดา และดูเคลิบเคลิ้ม*) สักวันแกจะต้องตาบอด เหมือนกับฉัน แกคงนั่งอยู่ที่ไหนสักแห่ง เกือบรู้สึกสับสนอยู่ในความว่างเปล่า ตลอดกาล ในความมืด เหมือนกับฉัน (*เว้นจังหวะ*) สักวัน แกคงบอกกับตัวเองว่า ฉันเหนื่อยแล้ว ฉันจะนั่งลง แล้วแกก็นั่ง จากนั้นแกจะพูดว่า ฉันหิว ฉันจะลุกขึ้นและหาอะไรกิน แต่แกก็จะลุกไม่ได้ แล้วแกคงพูดว่า ฉันคิดผิดที่ได้นั่งลง แต่เมื่อฉันได้นั่งลงแล้วฉันก็จะนั่งต่อไปอีกสักหน่อย แล้วฉันค่อยลุกไปหาอะไรกินก็ได้ แต่แล้วแกก็ลุกขึ้นไปหาอะไรกินไม่ได้
>
> HAMM. – Dans ma maison. (*Un temps. Prophétique et avec volupté.*) Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi. (*Un temps.*) Un jour tut e diras, Je suis fatigue, je vais m’asseoir, et tu iras t’asseoir. Puis tu te diras, J’ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, J’ai eu tort de m’asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger.[14]

คำพูดที่แฮมม์ได้พูดกับโกลฟข้างต้นทำให้เราตระหนักถึงความไม่จีรังมั่นคงของสภาวะร่างกายมนุษย์ เมื่อเวลาผ่านไป ร่างกายของเราจะต้องเสื่อมถอย เราอาจสูญเสียการมองเห็น เดินไม่ได้ และอาจจะต้องนั่งรถเข็นแบบเดียวกับแฮมม์ ซึ่งจากคำพูดของเขา เราสามารถตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่าแฮมม์ไม่ได้พิการตั้งแต่กำเนิด แต่สภาพร่างกายของเขาย่ำแย่ลงด้วยเงื่อนไขของความเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดขึ้นตามกาลเวลา คำว่า “Un jour” หรือ “สักวันหนึ่ง” มีอีกนัยหนึ่งที่บอกให้เราทราบว่า ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดขึ้นโดยที่เราไม่ทันระวังตัว

[14] Ibid., p. 53.

1

2

(1) แฟง เดอ ปาร์ตี ที่จัดแสดงในปี 2008 โดยมีผู้กำกับการแสดงคือแบร์นาร์ด เลอวี (Bernard Levy)
(2) "ผู้ให้กำเนิดซึ่งเปลี่ยนสภาพเป็นมนุษย์ถังขยะ" ภาพของนักแสดงชื่อแชร์แมน เดอ ฟรองซ์ (Germaine de France) ผู้สวมบทเป็นเนลล์ (ซ้ายมือ) และชอร์ช อาเด (Georges Adet) ผู้แสดงเป็นนักก์ ใน แฟง เดอ ปาร์ตี ซึ่งกำกับเวทีโดย โรเช แบลง (Roger Blin) และจัดแสดง ณ สตูดิโอ เดส์ ชองส์-เซลิเซส์ (Studio des Champs-Élysées) ในปี 1957

นักก์และเนลล์คือตัวละครอีก 2 ตัว ที่เป็นภาพแทนของสภาวะอันทรุดโทรมของความเป็นมนุษย์ ทั้งคู่สูญเสียขาจากอุบัติเหตุเดียวกัน และต้องพึ่งพาแฮมม์ผู้เป็นลูกชายในเรื่องอาหารและที่พำนัก ซึ่งแฮมม์ก็ดูแลพ่อแม่ของตัวเองโดยการให้ทั้งสองอาศัยในถังขยะคนละใบ และมอบหมายให้โกลฟเป็นผู้ดูแลให้อาหารแก่ทั้งสองคน จากสภาพของนักก์และเนลล์ เราอาจกล่าวได้ว่าทั้งคู่คือภาพแทนของมนุษย์ในวัยชราซึ่งหมกมุ่นกับเรื่องปากท้องและความเสื่อมของร่างกาย เราอาจพิจารณาสภาพของตัวละครทั้งสองได้จากบทสนทนาต่อไปนี้

นักก์ – ฟันฉันร่วง	NAGG. – J'ai perdu ma dent.
เนลล์ – เมื่อไหร่เหรอ	NELL. – Quand cela ?
นักก์ – มันร่วงไปเมื่อวาน	NAGG. – Je l'avais hier.
เนลล์ (*เสียงเศร้า*) – อา เมื่อวานนี้ !	NELL (*élégiaque*). – Ah hier !
พวกเขาหันเข้าหากันอย่างยากลำบาก	*Ils se tournent péniblement l'un vers l'autre.*
นักก์ – เธอมองเห็นฉันไหม	NAGG. – Tu me vois ?
เนลล์ – ไม่ค่อยชัด แล้วเธอล่ะ	NELL. – Mal. Et toi ?
นักก์ – อะไรนะ	NAGG. – Quoi ?
เนลล์ – เธอมองเห็นฉันไหม	NELL. – Tu me vois ?
นักก์ – ไม่ค่อยชัด	NAGG. – Mal.
เนลล์ – ดีแล้วล่ะ มันดีแล้วล่ะ	NELL. – Tant mieux, tant mieux.
นักก์ – อย่าพูดอย่างนั้น	NAGG. – Ne dis pas ça.
(*เว้นจังหวะ*)	(*Un temps.*)
เนลล์ – ก็ได้	NELL. - Oui[15]

[15] Beckett, **Fin de Partie**, p. 30.

ในกรณีของนักก์และเนลล์ เบกเกตต์ได้กำหนดให้ตัวละครตกอยู่ในสภาวะที่ต่ำต้อยที่สุด คือให้มีสภาพเป็นมนุษย์ถังขยะ ผลุบๆ โผล่ๆ จากถังขยะเหมือนพวกหุ่นเชิด จากบทสนทนาของทั้งสองที่ผู้เขียนได้ตัดตอนมา เราคงเห็นว่าเพราะความทุพพลภาพบวกกับความชรานั่นเองที่แปรสภาพทั้งสองให้ทรุดโทรมเสื่อมถอยสูญเสียฟันและประสิทธิภาพการมองเห็น ความแก่ชรานี้เองที่ลดคุณค่าความเป็นมนุษย์ของทั้งสองให้กลายเป็นแค่ “มนุษย์ถังขยะ” หรือ “มนุษย์ขยะ” ซึ่งหากดูบรรยากาศของฉากเป็นองค์ประกอบร่วมด้วยแล้ว เราจะพบว่าทั้งนักก์และเนลล์ รวมถึงแฮมม์และโกลฟต่างอยู่ในสถานะของผู้ที่ถูกทอดทิ้งอยู่ในห้องที่เกือบปิดตาย พวกเขาเปรียบเหมือนแม่แบบของสภาวะอันไม่มั่นคงของมนุษย์ ซึ่งยิ่งใกล้วัยชราแค่ไหน มนุษย์ก็จะยิ่งทรุดโทรมมากขึ้นเท่านั้น และสุดท้ายมนุษย์จะต้องพบกับความตายเช่นเดียวกับเนลล์ ซึ่งในที่สุดต้องตายในถังขยะ

แฮมม์ – ไปดูหน่อยสิว่าเธอตายหรือยัง *โกลฟเดินไปที่ถังขยะของเนลล์ เปิดฝาออก ก้มลงไปมอง แล้วนิ่งไปชั่วครู่*	HAMM. –Va voir si elle est morte. *Clov va à la poubelle de Nell, soulève le couvercle, se penche. Un temps.*
โกลฟ – คิดว่าคงใช่ *เขาปิดฝาถังขยะแล้วยืดตัวตรง แฮมม์ถอดหมวกออก นิ่งอยู่ชั่วครู่ แล้วจึงสวมมันกลับเหมือนเดิม*	CLOV. – On dirait que oui. *Il rabat le couvercle, se redresse. Hamm soulève sa calotte. Un temps. Il la remet.*
แฮมม์ (*มือยังคงจับหมวกไว้*) – *แล้วนักก์ล่ะ* *โกลฟเปิดฝาถังขยะของนักก์ ก้มมองลงไป แล้วนิ่งอยู่ชั่วครู่*	HAMM (sans lâcher sa calotte). – Et Nagg ? *Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.*
โกลฟ – คิดว่าคงไม่ *เขาปิดฝาไว้เหมือนเดิม แล้วยืดตัวขึ้น*	CLOV. – On dirait que non. *Il rabat le couvercle, se redresse.*
แฮมม์ (*ปล่อยมือจากหมวก*) – เขากำลังทำอะไรอยู่ *โกลฟเปิดฝาถังขยะของนักก์ ก้มมองลงไป แล้วนิ่งไปชั่วครู่*	HAMM (*lâchant sa calotte*). – Qu’est-ce qu’il fait ? *Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.*
โกลฟ – เขาร้องไห้ *โกลฟปิดฝาไว้เหมือนเดิม แล้วยืดตัวขึ้น*	CLOV. – Il pleure. *Clov rabat le couvercle, se redresse.*
แฮมม์ – ถ้าอย่างนั้น เขาก็ยังมีชีวิตอยู่ (*เว้นจังหวะ*) เคยมีสักช่วงไหม ที่แกมีความสุข	HAMM. – Donc il vit. (*Un temps.*) As-tu jamais eu un instant de bonheur ?
โกลฟ – ตั้งแต่รู้ความ ยังไม่เคยเลย	CLOV. – Pas à ma connaissance.[18]

[18] Ibid., pp. 83-85.

หากพิจารณาอย่างผิวเผิน เราอาจจะคิดว่าแฮมม์ไม่รู้สึกสะทกสะท้านกับการตายของเนลล์เลย แต่จากรายละเอียดของบทกำกับเวทีที่บรรยายสั้นๆ ว่าแฮมม์ถอดหมวกของเขาออกหลังจากที่รู้ว่าเนลล์ตาย ทำให้เราตีความได้ว่า การกระทำดังกล่าวอาจแสดงว่าแฮมม์ต้องการไว้อาลัยให้แก่แม่ของเขา และการตายของเนลล์ยังทำให้แฮมม์แสดงท่าทีอ่อนโยนขึ้น ดังจะเห็นได้จากการที่เขาถามโกลฟว่านักก์เป็นอย่างไรบ้าง ข้อสังเกตอย่างหนึ่งคือแฮมม์เรียกนักก์ด้วยชื่อ ไม่ได้เรียกพ่อของตัวเองด้วยคำหยาบคายอย่างที่เขาใช้อยู่เป็นประจำ พอรู้ว่านักก์กำลังร้องไห้ ประโยคต่อมาที่แฮมม์พูดคือ “ถ้าอย่างนั้น เขาก็ยังมีชีวิตอยู่” ดูเหมือนเป็นประโยคที่แฮมม์พูดกับตัวเองมากกว่าจะสื่อสารกับโกลฟ และหากนำประโยคภาษาฝรั่งเศสมาวิเคราะห์ เราอาจได้สมการว่า “il pleure = il vit” โดยเราพบว่า คำกริยา pleurer (ร้องไห้) คือนิพจน์ที่มีค่าเท่ากันกับคำกริยา vivre (มีชีวิตอยู่) และถ้าหากเบกเกตต์ต้องการให้การร้องไห้เป็นภาพแทนของความทุกข์ สมการดังกล่าวอาจมีความหมายว่า “ชีวิตคือความทุกข์” นั่นเอง ซึ่งคำถามของแฮมม์ “เคยมีสักช่วงไหมที่แกมีความสุข” และคำตอบของโกลฟ “ตั้งแต่รู้ความ ยังไม่เคยเลย” ในตอนท้ายของบทเจรจาที่ยกมาข้างต้น น่าจะสรุปได้ดีว่าเบกเกตต์มองโลกในแง่ร้ายเพียงใด

อันที่จริง เราสามารถสัมผัสการมองโลกในแง่ร้ายของเบกเกตต์ได้ตั้งแต่ละครเรื่องนี้เริ่มเปิดฉาก นับตั้งแต่องค์ประกอบของฉากที่ชวนหดหู่ราวกับโลกที่ถูกลืม และเมื่อตัวละครเริ่มแสดงบทบาท เรากลับพบแต่ตัวละครแม่แบบทุกขภาวะของความเป็นมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นความเจ็บป่วย ความพิการ และความชรา เบกเกตต์ได้นำเสนอภาพความเจ็บปวดของการดำรงอยู่ของมนุษย์ผ่านตัวละครทั้งสี่ ตอกย้ำว่าเราคือสิ่งที่จะต้องผุพังเน่าเปื่อยไปตามกาลเวลา หากเราต้องกลายเป็น “มนุษย์ขยะ” แบบเดียวกับนักก์และเนลล์ เราจะสามารถเรียกตัวเองว่ามนุษย์ได้หรือไม่ เบกเกตต์อาจมองว่าความเป็น “มนุษย์” ไม่ได้มีอยู่จริงตั้งแต่ต้น เราเพียงแต่สร้างวาทกรรมบางอย่างขึ้นมา เพื่อยกระดับสิ่งที่เราเป็นให้เกินเลยจากความเป็นจริงเท่านั้นเอง

จุดจบแห่งการเริ่มต้น

เมื่อละครเรื่องนี้เปิดฉาก ตัวละครตัวแรกที่ปริปากพูดคือโกลฟ เขายืนหันหน้ามายังคนดูและพูดว่า

โกลฟ (*สายตานิ่ง น้ำเสียงว่างเปล่า*) – มันจบแล้ว มันได้จบลงแล้ว มันอาจจะจบ บางทีมันคงกำลังจะจบ (*เว้นจังหวะ*) เมล็ดพันธุ์กำลังเพิ่มพูนขึ้นทีละเมล็ด แล้ววันหนึ่ง ทันใดนั้น มันก็กลายเป็นหนึ่งกอง กองเล็กๆ หนึ่งกองที่ไม่น่าเป็นไปได้ (*เว้นจังหวะ*) เขาคงไม่ลงโทษฉันอีกต่อไป

CLOV (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps.*) Les grains s’ajoutent aux grains, un

à un, et un
jour, soudain, c'est un tas, un petit tas,
l'impossible tas. (*Un temps.*) On ne peut

สิ่งผิดปกติที่เรารับรู้จากบทพูดของโกลฟคือมันไม่น่าจะถือว่าเป็น**บทเปิดเรื่อง** (L'exposition) ของละครได้ แทนที่จะให้ข้อมูลเกี่ยวกับโครงเรื่องหรือตัวละครแก่เรา โกลฟกลับพูดว่า "มันจบแล้ว มันได้จบลงแล้ว" ซึ่งคำพูดนี้ค่อนข้างมีความคลุมเครืออยู่พอสมควร โดยเราไม่อาจจะรู้แน่ชัดว่าสิ่งที่จบสิ้นไปแล้วคืออะไรกันแน่ เราอาจตีความคำพูดดังกล่าวได้หลายกรณี

ข้อสันนิษฐานแรกคือ คำพูดดังกล่าวอาจเป็นการแฝงนัยล้อเลียนตัวเองของละคร โกลฟอาจต้องการบอกว่าสิ่งที่เราจะได้อ่านหรือได้ดูต่อไปนี้มันไม่ใช่ละคร เพราะละครมันได้จบลงแล้ว ไม่มีอะไรให้เราดูอีกต่อไป แต่ประโยคต่อมาที่โกลฟพูดกลับย้อนแย้งกับประโยคแรก โดยโกลฟได้พูดว่า "มันอาจจะจบ บางทีมันคงกำลังจะจบ" เหมือนเป็นการบอกโดยนัยว่ายังมี "บางอย่างที่กำลังดำเนินอยู่" (CLOV. – Quelque chose suit son cours.)[20] ซึ่งสิ่งที่จะดำเนินต่อจากละครจบ ก็คงมีเพียงแต่ "ความจริง" เท่านั้น ที่ยังคงดำเนินต่อไป

ข้อสันนิษฐานต่อมาได้มาจากการวิเคราะห์ประโยคที่โกลฟพูดว่า "เขาคงไม่ลงโทษฉันอีกต่อไป" หรือ "On ne peut plus me punir." ในภาษาฝรั่งเศส ประโยคนี้ไม่ได้มีความกระจ่างสักเท่าใด ดังจะเห็นได้จากการที่ตัวละครเรียกผู้ที่ลงโทษเขาโดยใช้สรรพนาม "On" ซึ่งคำนี้มีนัยเปิดกว้างมาก เพราะไม่ได้เจาะจงถึงผู้หนึ่งผู้ใด แต่สิ่งที่น่าสนใจคือคำกริยา punir ซึ่งแปลว่า "ลงโทษ" ประโยคนี้บอกเรากลายๆ ถึงความเจ็บปวดของโกลฟ ซึ่งอาจเกี่ยวข้องกับอดีตที่ผ่านมา หรือสภาวะที่เขาต้องเผชิญ ณ ชั่วขณะนั้น แต่ถ้าหากพิจารณาประโยคแรก "Fini, c'est fini…" หรือ "มันจบแล้ว มันได้จบลงแล้ว" ควบคู่กับ "การลงโทษ" (La punition) อาจทำให้เราคิดถึงเรื่องราวในพระคริสตธรรมคัมภีร์ก็เป็นได้ เพราะคงเป็นที่ทราบกันว่าผู้ที่ถูกลงโทษและได้พูดคำว่า "It's finished! (C'est fini.)" คือใคร[21]

> So when Jesus had received the sour wine, he said, "It's finished!" And bowing his head, he gave up his spirit. (John, 19:30)
>
> เมื่อพระเยซูทรงรับน้ำส้มองุ่นแล้ว พระองค์ตรัสว่า "สำเร็จแล้ว" และทรงก้มพระเศียรลงสิ้นพระชนม์ (ยอห์น, 19:30)[22]

---

[19] Ibid., pp. 15-16.

[20] Ibid., p. 28.

[21] Fidel Fajardo-Acosta ได้ตั้งคำถามเพื่อแนะนำแนวทางการวิเคราะห์บทละครเรื่องนี้ไว้คำถามหนึ่งว่า "Who, in the Bible, says, it's finished?" ดูใน Fidel Fajardo-Acosta. **Endgame**. [Online]. Available from: http://www.fajardo-acosta.com/worldlit/beckett/endgame.htm [Accessed 29 May 2009].

[22] **พระคริสตธรรมใหม่ ฉบับภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** (กรุงเทพฯ: องค์การกีเดี้ยนส์อินเตอร์เนชันแนลแห่งประเทศไทย, 2548), หน้า 454.

ผู้ที่พูดประโยค “It’s finished!” ก็คือพระเยซูนั่นเอง พระองค์ทรงตรัสประโยคนี้ก่อนสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน ซึ่งเราทราบกันอยู่แล้วว่าพระองค์ทรงอดทนต่อการทรมานเพื่อชำระบาปให้แก่มวลมนุษยชาติตามความเชื่อของศาสนาคริสต์ น่าสนใจที่ในข้อความภาษาไทย มีการแปลประโยคนี้ว่า “สำเร็จแล้ว” หรือใน *พระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่* อีกฉบับซึ่งเป็นของคณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม ก็ได้แปลประโยคนี้ว่า “สำเร็จบริบูรณ์แล้ว”[23] ซึ่งคำว่า “สำเร็จ” ย่อมสร้างนัยที่แตกต่างจากคำว่า “จบ” หรือ “จุดจบ” อย่างแน่นอน

ข้อสังเกตดังกล่าวทำให้เราสงสัยว่าเบกเกตต์กำลังอาจหาญเทียบเคียงโกลฟกับพระเยซูอยู่หรือไม่ ซึ่งหากมองว่าพระเยซูมีหน้าที่ทนต่อการทรมานเพื่อชำระบาปให้แก่มนุษย์ โกลฟอาจมีหน้าที่ต้องทนต่อการทรมาน หรือการลงโทษเช่นเดียวกันกับพระเยซูโดยมี “จุดจบ” หรือความ “สำเร็จ” คือ “ความตาย” เหมือนๆ กัน แต่โกลฟอาจต่างกับพระเยซูตรงที่เขาต้องอดทนต่อการทรมานลงโทษโดยไร้ “เป้าหมาย” โกลฟจึงอาจกำลังพูดประโยค “It’s finished!” เดียวกันนี้ และนัยก็คงไม่เหมือนกัน เพราะเมื่อเขาได้พูดประโยคดังกล่าวเพื่อเปิดเรื่องให้แก่ละคร ทำให้เรารู้ว่า “แค่เริ่มต้นจุดจบก็รอเราอยู่แล้ว” ซึ่งแฮมม์ก็พูดข้อความทำนองนี้เช่นเดียวกัน

> แฮมม์ – (...) จุดจบมันมีอยู่ตั้งแต่เริ่มต้น แต่ยังไงซะ เราก็ยังคงอยู่ต่อไป
> HAMM. – (…) La fin est dans le commencement et cependant on continue.[24]

“Le commencement” หรือ “การเริ่มต้น” ในที่นี้อาจมีนัยหมายถึง “การเกิด” (La naissance) ของมนุษย์ก็เป็นได้ แฮมม์อาจต้องการบอกเราว่าแค่มนุษย์เกิดมาจุดจบก็รออยู่เบื้องหน้าแล้ว ดังเช่นชื่อบทละคร *Fin de Partie* ซึ่งคำว่า partie ในความหมายหนึ่งหมายถึงช่วงเวลาสุดท้ายของเกมหรือการต่อสู้ เวลาซึ่งเรากำลังลุ้นผลแพ้ชนะ และหากว่าเกมในครั้งนี้คือ “การดำรงอยู่ของชีวิต” มนุษย์ทุกคนอาจจะรู้คำตอบแล้วว่า “จุดจบ” (La fin) ในทัศนคติของเบกเกตต์จะเป็นเช่นไร

ผู้อ่านบทละครเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* คงมีความเห็นเดียวกันว่าเบกเกตต์ช่างเป็นนักเขียนที่มองโลกในแง่ร้ายเสียจริงๆ และนักเขียนผู้นี้โหดร้ายเหลือเกินที่สร้างแต่ตัวละครแปลกพิกลไม่สมประกอบ อีกทั้งยังทอดทิ้งตัวละครของเขาให้เผชิญชะตากรรมอันทารุณในโลกที่สิ้นหวัง แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าตัวละครทั้งสี่คือภาพแทนของ “ความจริง” ในสภาวะความเป็นมนุษย์ที่ธรรมชาติกำหนดไว้ตั้งแต่ “จุดเริ่มต้น” และจากจุดเดียวกันนี้ มนุษย์ทุกคนจะต้องผ่านความทุกข์ในรูปแบบต่างๆ เหมือนกับตัวละครทั้ง 4 ตัว โดยมีจุบจบคือ “ความตาย” ที่รอทุกคนอย่างโหยหาอยู่เบื้องหน้า

---

[23] **พระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์, 2550), หน้า 355.

[24] Beckett, **Fin de Partie**, p. 91.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

พระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่. 2550. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์.

พระคริสตธรรมใหม่ ฉบับภาษาไทยและภาษาอังกฤษ. 2548. กรุงเทพฯ: องค์การกีเดี้ยนส์อินเตอร์เนชันแนลแห่งประเทศไทย.

ภาษาต่างประเทศ

Artaud, Antonin. 1964. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard.

Beckett, Samuel. 1957. **Fin de Partie**. Paris: Editions de Minuit.

Brunel, Pierre. 1972. **Histoire de la littérature française**. Paris: Bordas,

Fidel Fajardo-Acosta. 2009. **Endgame**. [Online]. Available from: http://www.fajardoacosta.com/worldlit/beckett/endgame.htm [Accessed 29 May].

Kunt, Arzu. 2009. **L'être et le néant dans Fin de partie de Beckett**. [Online]. Available from: http://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/sayi11/34- 42.pdf [Accessed 20 April].

Ryngaert, Jean-Pierre. 1991.**Introduction à l'analyse du théâtre**. Paris: Bordas.

ที่มาของภาพประกอบ

http://www.bigorre.org/culture/vu_pour_vous/20080209_fin_de_partie.htm [Accessed 29 May 2009].

http://www.rfi.fr/culturefr/articles/102/article_67021.asp [Accessed 29 May 2009].

The Zoo Story:

นาฏกรรมวิพากษ์สังคมอเมริกันของเอดเวิร์ด แฟรงคลิน อัลบี

จันทวรรณ อนันตประยูร

บทคัดย่อ

เอดเวิร์ด แฟรงคลิน อัลบี วิพากษ์ความจอมปลอมของความฝันแบบอเมริกัน และความล้มเหลวของการสื่อสารผ่านโศกนาฏกรรมเกี่ยวกับสภาวะของมนุษย์ยุคปัจจุบันในบทละครเรื่อง *The Zoo Story* เขาได้สำรวจและเจาะลึกเข้าไปในความเป็นอยู่อันว่างเปล่าของปีเตอร์ชายผู้ซึ่งปฏิบัติตนตามมาตรฐานของสังคมทุกประการ เขามีทุกอย่างในชีวิตยกเว้นความสุข นอกจากนี้อัลบียังพยายามเจาะลึกเข้าไปในการแสวงหาทางจิตวิญญาณของเจอร์รี่ ผู้ซึ่งพยายามจะปลดปล่อยปีเตอร์จากอิทธิพลของวัตถุนิยม และปกป้องข้อกล่าวหาที่ว่าเขาใช้ชีวิตแบบภาวะตายตัวโดยการเอาชีวิตของเขาเข้าแลก แสดงให้เห็นว่าความรักช่วยเยียวยารักษาความแปลกแยกที่เกิดขึ้นจากสังคมวัตถุนิยม ทั้งยังสามารถทลายกำแพงที่ปีเตอร์สร้างขึ้นมากักกันทั้งตัวของเขาเองและผู้อื่นได้ด้วย เจอร์รี่พยายามจะกระเทาะเข้าไปถึงตัวตนและจิตใจของปีเตอร์ สิ่งที่เขาต้องการจากปีเตอร์หาใช่วัตถุสิ่งของใดๆ ไม่ หากแต่เขาต้องการความเห็นอกเห็นใจและความรักจากปีเตอร์ อัลบีแสดงให้เห็นความปราดเปรื่องในการสื่อความคิดสำคัญดังกล่าวผ่านบทพูดเดี่ยว อุปมานิทัศน์ สัญลักษณ์ รวมถึงความแยบคายในการสร้างบทสนทนาเพื่อสะท้อนให้เห็นความฉาบฉวย ว่างเปล่า และไร้แก่นสารของของการใช้ชีวิตของชาวอเมริกันในยุคสมัยใหม่ เขาสามารถในการตีแผ่ความหมายในการดำรงอยู่ที่แท้จริง ตลอดจนการสื่อสารและสัมพันธภาพอันแปลกแยกของมนุษย์ซึ่งเกิดจากการยึดในวัตถุนิยมมากเกินไป บทละครเรื่องนี้ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและเห็นอันตรายของการสร้างกำแพงแห่งความเย็นชาขึ้นมาปิดกั้นระหว่างมนุษย์ด้วยกัน อัลบีเสนอทางออกว่าหากเราไม่ปรารถนาตกเป็นทาสของวัตถุนิยม เราควรจะยอมรับความจริงและใช้ความรักเป็นเครื่องนำทางไปสู่ความเข้าใจชีวิต

ABSTRACT

Edward Franklin Albee criticizes the artificiality of the American dream and the failure of communication through his great tragedy of modern man's condition called *The Zoo Story*. He investigates and explores the empty existence of an average man who has everything except happiness like Peter. In addition, Albee tries to penetrate the spiritual fulfillment of Jerry who tries to free Peter from his material possession and the charge of being a vegetable by sacrificing Jerry's own life. Real love cannot only cure the estrangement from society but also can destroy the barriers Peter has made. Jerry tries to make a spiritual contact with Peter. What he wants from him is not his belongings but sympathy and love. Albee shows his intelligent professionals through Jerry's monologue, the parable "Jerry and the Dog", symbols and undirect small talk. Albee has great talents on attempting to penetrate the profound meaning of existence and contact by condemning the barriers made by people to protect others to invade in his domain causing the failure of the individual's real and meaningful with others. He suggerts that only rejecting self-deception and expressing real love are the best solutions for being addicted to materialism.

บทนำ

เอดเวิร์ด แฟรงคลิน อัลบี (Edward Franklin Albee) เกิดเมื่อวันที่ 12 มีนาคม ค.ศ. 1928 เขาเป็นนักเขียนชาวอเมริกันผู้เขียนบทละครแนวแปลกวิสัย (Theatre of the Absurd) โด่งดังจากบทละครเรื่อง *Who's Afraid of Virginia Woolf?, The Zoo Story, The Sandbox* และ *The American Dream* เรื่อง *The Zoo Story* เป็นบทละครเรื่องแรกของเขา แสดงบนเวทีเป็นครั้งแรกในวันที่ 28 กันยายน ค.ศ. 1959 ที่โรงละครซิลเลอร์เธียเตอร์เวิร์คสแตท ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี โดยมีวอลเตอร์ เฮนน์เป็นผู้กำกับ และแสดงที่ประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นครั้งแรกในวันที่ 14 มกราคม ค.ศ. 1960 ที่โรงละครโพรวินซ์ทาวน์ เพลย์เฮาส์ ณ นครนิวยอร์กโดยมีมิลตัน แคทเซลาสเป็นผู้กำกับ ต่อมาอัลบีได้รับรางวัลวีมอน ไรซ์ เมมโมเรียล แม้จะเป็นบทละครเรื่องแรกของอัลบี แต่ด้วยกระแสการวิพากษ์ที่หลากหลาย ทำให้นักวิจารณ์และผู้ชมต่างประจักษ์ถึงความสามารถที่โดดเด่นหลายประการอันประกอบด้วยการผสมผสานแนวคิดอัตถิภาวนิยมของฌอง ปอล ซาตร์[1] และอภิปรัชญาเข้ากับละครแปลกวิสัย การสื่อผ่านบทพูดเดี่ยว (monologue) อุปมานิทัศน์ (allegory) สัญลักษณ์ (symbol) รวมถึงความแยบคายในการสร้างบทสนทนาเพื่อสะท้อนให้เห็นความฉาบฉวย ว่างเปล่า และไร้แก่นสารของความฝันแบบอเมริกัน (American Dream)[2] ทั้งยังชี้ให้เห็นความสำคัญและความหมายที่แท้จริงของการสื่อสารและสัมพันธภาพ อัลบีได้ตีแผ่ความแปลกแยกของการใช้ชีวิตของชาวอเมริกันสมัยใหม่และสำรวจลึกลงไปในความหมายของการดำรงอยู่ของมนุษย์ยุคปัจจุบันได้อย่างลึกซึ้ง ทุกแง่ทุกมุมที่เขานำเสนอนั้นล้วนแล้วแต่ทำให้ผู้ที่ใช้ชีวิตอยู่ในโลกสมัยใหม่อันซับซ้อนเช่นเรา รู้จัก เข้าใจตนเองและดำรงอยู่อย่างมีสารัตถะ นอกจากนี้เขายังช่วยให้เราเข้าใจความหมายที่แท้จริงของชีวิตรวมทั้งศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์มากยิ่งขึ้น

เอดเวิร์ด อัลบี ผู้เขียนบทละครเรื่อง The Zoo Story ยืนอยู่หน้าโรงละครโพรวินซ์ทาวน์ เพลย์เฮาส์ ณ กรุงนิวยอร์ค

---

[1] เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1905 นอกจากจะเป็นนักเขียนแล้วเขายังเป็นนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสผู้มีชื่อเสียงด้านอัตถิภาวนิยมของศตวรรษที่ 20 อีกด้วย

[2] กุลวดี มกราภิรมย์อธิบายความหมายของความฝันแบบอเมริกันไว้ว่าเป็นความคิดเชิงอุดมคติว่าชาวอเมริกันทุกคนมีโอกาสเท่าเทียมกันที่จะประสบความสำเร็จในชีวิต กลายเป็นคนที่มีชื่อเสียง และมั่งคั่งร่ำรวยหากมีความทะเยอทะยาน ทำงานหนัก อดออม และอดทนที่จะฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ จนบรรลุจุดมุ่งหมายในชีวิต ราชบัณฑิตยสถาน, **สารานุกรมประวัติศาสตร์สากล: อเมริกา เล่ม 1 อักษร A-B** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2547), หน้า 70.

อัตถิภาวนิยมและความฝันแบบอเมริกัน

แนวคิดอัตถิภาวนิยมมักจะนำเสนอภาพของมนุษย์ว่าเป็นสิ่งมีชีวิตที่โดดเดี่ยวเต็มไปด้วยความวิตกกังวลและท้อแท้ ดำรงอยู่ในโลกที่ไร้ความหมาย และเน้นว่าการมีอยู่มาก่อนสารัตถะ[3] รวมทั้งวิพากษ์การใช้ชีวิตที่ผิดรูปแบบของมนุษย์ด้วยการลดคุณค่าของตนเองเป็นเพียงวัตถุหรือสิ่งไม่มีชีวิตซึ่งสามารถจัดแบ่งประเภทได้อย่างชัดเจนตามนิยาม เช่น ก้อนหิน ต้นไม้และนก แต่ไม่สามารถตระหนักหรือเข้าใจตัวตนได้ ซึ่งภาวะดังกล่าวเรียกว่าภาวะตายตัว[4] (being-in-itself) แนวคิดอัตถิภาวนิยมเน้นว่ามนุษย์เท่านั้นที่มีภาวะสำหรับตัวหรือภาวะสร้างอัตถิเฉพาะตัว (being-for-itself) ด้วยเหตุนี้นักเขียนผู้ยึดแนวคิดนี้จึงเน้นอัตถิภาวะหรือความมีอยู่ของแต่ละบุคคลว่าสำคัญกว่าสารัตถะ ในขณะที่อภิปรัชญาคือศาสตร์ที่ว่าด้วยความแท้จริงหรือสารัตถะ ศึกษาความมีอยู่ของความแท้จริง หรือความแท้จริงของการมีอยู่ จะเห็นว่าแนวคิดทั้งสองส่งอิทธิพลต่อนักเขียนบทละครแนวแปลกวิสัยอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะการนำเสนอแก่นความคิดที่สำคัญเกี่ยวกับการดำรงอยู่อย่างไร้จุดหมายของมนุษย์ ความโดดเดี่ยว รวมทั้งความรู้สึกแปลกแยก ซึ่งมีผลมาจากการทำลายล้างกันของมนุษย์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง บทบาทและความหมายในการใช้ชีวิตอันทรงคุณค่าในอดีตที่มนุษย์เคยภาคภูมิใจสูญสลายไปสิ้นเหลือเพียงความว่างเปล่า แสดงถึงความไร้แก่นสารของชีวิต และความคิดเชิงลบเกี่ยวกับการดำรงอยู่ นักเขียนกลุ่มนี้จึงพยายามใช้กลวิธีใหม่เพื่อสะท้อนสภาวะที่น่าหดหู่ของมนุษย์ผ่าน สัญลักษณ์ โครงเรื่อง และบทสนทนาที่ขาดความต่อเนื่อง ตลอดจนการตั้งคำถามผ่านตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะ

ในเรื่อง *The Zoo Story* อัลบีได้โจมตีสภาวะอันน่าหดหู่ของการใช้ชีวิตของชาวอเมริกันที่หลงอยู่ในวังวนของวัตถุนิยมผ่านปีเตอร์ตัวแทนของผู้มีชีวิตเพียบพร้อมเป็นไปตามมาตรฐานของสังคมทุกประการ เขาเป็นคนที่มีพื้นฐานครอบครัวดี การศึกษาสูง ดำรงตำแหน่งผู้บริหารสำนักพิมพ์แห่งหนึ่ง มีรายได้สูงถึง 18,000 ดอลล่าร์สหรัฐต่อปี มีภรรยา แต่กลับรู้สึกอ้างว้าง อัลบีโจมตีการใช้ชีวิตตามความฝันแบบอเมริกันของปีเตอร์ว่าก่อให้เกิดความโดดเดี่ยวและว่างเปล่า เขาชี้ให้เห็นว่าแม้ปีเตอร์จะมีทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิตแต่เขากลับไม่มีความสุขกับสิ่งที่มี โดยจะเห็นว่าหากเขาพอใจหรือมีความสุขกับสิ่งที่เขามีอยู่จริงเขาคงไม่ต้องหลบมานั่งอ่านหนังสืออยู่คนเดียวในสวนสาธารณะในวันอาทิตย์ยามบ่าย เขาน่าจะอยู่ที่บ้านกับภรรยา ลูกสาวทั้งสอง และสัตว์เลี้ยงที่น่ารักของเขา เมื่อเขาได้พบกับเจอร์รี่ ทั้งสองพยายามสนทนากัน แต่การสื่อสารไม่เป็นผลเท่าใดนัก สุดท้ายเกิดการแย่งชิงเก้าอี้ จนนำไปสู่การจบชีวิตของเจอร์รี่

พฤติกรรมของปีเตอร์ชวนให้คิดว่าวัตถุนิยมไม่เพียงแต่เป็นชนวนสำคัญที่ทำให้มนุษย์เกิดความขัดแย้ง วิวาท และแย่งชิงถึงขั้นยอมแลกด้วยชีวิตเท่านั้น แต่ยังทำให้มนุษย์ยอมลดคุณค่าและลบความเป็นตัวตนโดยสร้างกำแพงขวางกั้นตนเองและผู้อื่นเพราะไม่ยอมให้ใครเข้ามายุ่มย่ามกับวัตถุที่ตนสะสมไว้ในอาณาจักร

---

[3] วิทยา เศรษฐวงศ์ ผู้แปลหนังสือ *ปรัชญาเอ็กซิสเทนเชียลิสม์ก็คือมนุษยนิยม* ได้อธิบายว่าความหมายของ “การมีอยู่มาก่อนสารัตถะ” ว่า มนุษย์มีอยู่ ค้นพบตัวเอง ปรากฏตัวในโลก และนิยามตัวเองภายหลัง ถ้ามนุษย์นิยามได้ก็เป็นเพราะว่า ก่อนอื่นใดมนุษย์ไม่ใช่อะไรเลย เขาจะเป็นอะไรก็ตามหลังจากนั้น และเขาจะเป็นตามที่เขาสร้างตัวเองให้เป็น ดังนั้นไม่มีธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์จึงไม่ใช่อะไรอื่นนอกจากผลิตผลที่เขาสร้างขึ้นให้แก่ตัวเอง ซอง ปอล ซาตร์, **ปรัชญาเอ็กซิสเทนเชียลิสม์ก็คือมนุษยนิยม**, แปลโดย วิทยา เศรษฐวงศ์ (กรุงเทพฯ: ธรรมชาติ, 2540), หน้า 11-12.

[4] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาหลังนวยุค: แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่** (กรุงเทพฯ: ฟ้าใหม่, 2544), หน้า 121.

ของตน ดังนั้นวัตถุนิยมหรือความฝันแบบอเมริกันจึงเป็นเพียงความว่างเปล่า แทนที่จะเติมเต็มความสุขหรือความภูมิใจให้แก่ผู้เสาะแสวงหากลับยิ่งก่อให้เกิดความรู้สึกแปลกแยกมากขึ้น และนำไปสู่การทำลายความมีอยู่ของผู้อื่นด้วยความโหดเหี้ยม ดังปรากฏในตอนจบของบทละครเรื่องนี้ที่ปีเตอร์กลายเป็นฆาตรกรโดยไม่เจตนา อัลบีเปรียบเทียบการที่ปีเตอร์ปฏิเสธที่จะรับรู้การมีอยู่ของเจอร์รี่และคนอื่นๆ ที่อยู่ที่พักเดียวกับเจอร์รี่ว่าเป็นเสมือนการฆ่าความมีตัวตนของคนรอบข้าง และด้วยการกระทำดังกล่าวปีเตอร์ก็สูญเสียและฆ่าความเป็นตัวตนของเขาทิ้งด้วยเช่นกัน อัลบีวิพากษ์ความฝันแบบอเมริกันโดยผสานปรัชญาอัตถิภาวนิยมนี้ผ่านกลวิธีการประพันธ์ได้แก่ บทพูด อุปมานิทัศน์ และสัญลักษณ์ดังที่จะได้กล่าวต่อไป

การสื่อสารผ่านบทพูดเดี่ยวและอุปมานิทัศน์

การสื่อสารผ่านบทพูดเดี่ยวของเจอร์รี่แสดงให้เห็นความสามารถในการเขียนบทละครของอัลบีด้านการโยงแก่นความคิดสำคัญเกี่ยวกับการดำรงอยู่อย่างไร้ความหมายของมนุษย์ให้เข้ากับอุปมานิทัศน์หรือนิทานคติสอนใจเรื่อง The Story of Jerry and the Dog ได้อย่างแยบยล ดังคำกล่าวของเจอร์รี่ที่ว่า “บางครั้งคนเราอาจจะต้องเดินอ้อมไปไกลเพื่อหาทางกลับมายังเส้นทางที่ถูกต้อง” เจอร์รี่ได้เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของเขาที่มีปัญหาถูกคุกคามโดยสุนัขและเจ้าของที่พักของเขาซึ่งเป็นหญิงอ้วน น่าเกลียด สกปรก เหมือน “ถุงขยะขี้เมา” ที่เดินได้ เธอมักจะชอบมาทำตาเยิ้มใส่เขาและชวนเขาให้มีความสัมพันธ์กับเธอ สุนัขของเธอก็ชอบไล่กัดขากางเกงของเขาทุกครั้งที่เขาเดินเข้าที่พัก จนทำให้เขารู้สึกเครียดจึงพยายามผูกมิตรกับมันโดยการหลอกล่อมันด้วยแฮมเบอร์เกอร์ แต่ก็ไม่เป็นผล ทันทีที่มันกินแฮมเบอร์เกอร์หมด มันก็หันมาวิ่งไล่เขาเหมือนเดิม

ในที่สุดเขาคิดว่าเมื่อไม่สามารถเอาชนะมันด้วยความเมตตาได้ (แต่ผู้อ่านจะเห็นว่าการกระทำดังกล่าวเป็นการติดสินบน หรือนำวัตถุมาล่อหลอก ไม่ใช่ความรู้สึกรักหรือเมตตาที่แท้จริง เจอร์รี่พยายามบอกปีเตอร์ทางอ้อมว่าความรักไม่อาจซื้อหรือแลกได้ด้วยวัตถุ) เขาจึงตัดสินใจใช้ความโหดร้ายโดยวางยาเบื่อฆ่ามัน แต่ก็ไม่สำเร็จ และเมื่อมันป่วย แทนที่เขาจะดีใจที่สามารถเดินเข้าออกที่พักได้อย่างสบายใจ เขากลับรู้สึกเศร้าอย่างบอกไม่ถูก และเขารู้สึกประหลาดใจที่เขาปลอดภัยไม่ถูกหญิงเจ้าของที่พักลวนลาม เป็นครั้งแรกที่เธอไม่เมาแต่ถามเขาว่าเขาพยายามฆ่าสุนัขของเธอหรือ เมื่อเธอขอร้องให้เขาช่วยสวดมนต์ให้สุนัข นับเป็นครั้งแรกที่ดวงตาของหญิงคนนี้เปิดกว้าง ไม่แฝงหรือส่อแววหื่นกระหายในตัวเขา เหมือนกันกับดวงตาของสุนัขที่จ้องมองเขาเป็นครั้งแรก แต่เขากลับรับรู้ได้ถึงความไม่ไว้วางใจของมัน เจอร์รี่บอกว่านี่เป็นครั้งแรกที่เขาและสุนัขได้สบตากัน แต่สิ่งที่น่าเศร้าคือที่หลังจากเขาและสุนัขได้สื่อสารกันโดยการสบตา แทนที่จะหันหน้าเข้าหากันอย่างเป็นมิตรกลับกลายเป็นว่าต่างคนต่างก็พยายามอยู่ในที่ๆ ของตนโดยไม่ก้าวล่วงล้ำเข้าไปในที่หรืออาณาเขตของฝ่ายตรงข้าม เขาสงสัยว่าการประนีประนอมคือการเฉยชาต่อกัน และต่างคนต่างอยู่ จากเหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าอัลบีโจมตีโลกแห่งความสงบที่สังคมวัตถุนิยมของอเมริกันสร้างขึ้นว่าเป็นเพียงภาพลวงตา ถ้าเรามองให้ลึกลงไปจะเห็นความเย็นชาที่มนุษย์พยายามสร้างขึ้นมาปกปิดความโหดร้ายลึกๆ ในใจของมนุษย์

บทละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นการดำรงอยู่ในโลกของมนุษย์ว่า มนุษย์ใช้ชีวิตแบบตัวใครตัวมัน ไม่สนใจกันเพียงเพราะไม่ต้องการให้เกิดปัญหา หรือความขัดแย้ง แต่สิ่งที่มนุษย์ได้รับไม่ใช่ความเป็นส่วนตัว

หากแต่กลายเป็นความโดดเดี่ยวและนำไปสู่ความรู้สึกแปลกแยกกับตัวเองและผู้อื่นในที่สุด สำหรับอัลบีแล้ว ความรักและเกลียดเป็นอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ ในขณะที่ความรักก่อให้เกิดความเมตตาอย่างแท้จริงโดยไม่อะไรเคลือบแฝง ความเกลียดกลับก่อให้เกิดการทำร้ายกันอย่างโหดเหี้ยม แม้ว่าการเปิดใจคุยกันอาจจะก่อให้เกิดการทะเลาะวิวาท แต่ทุกครั้งหลังจากการสื่อสารอย่างจริงใจมนุษย์จะเริ่มเข้าใจกันมากขึ้น แม้ว่าการสร้างสัมพันธภาพกับผู้อื่นจะทำให้มนุษย์รู้สึกเจ็บปวดแต่ความขัดแย้งหรือการวิวาทกันก็ยังดีกว่าความเฉยชาที่มนุษย์มีต่อกัน จะเห็นเด่นชัดว่าอัลบีไม่เห็นด้วยกับการที่มนุษย์ดำรงอยู่แบบภาวะตายตัว โดยเปรียบปีเตอร์ผู้ที่ใช้ชีวิตแบบดังกล่าวกับผัก เขาโจมตีความฝันแบบอเมริกันว่ามุ่งเน้นแต่ความสำเร็จอันประกอบไปด้วยการสะสมวัตถุเพราะจุดหมายปลายทางของความฝันดังกล่าวคือความว่างเปล่าและทำให้มนุษย์ดำรงอยู่อย่างไร้แก่นสารปราศจากอัตถิเฉพาะตัว (อัลบีเปรียบผู้ที่ใช้ชีวิตแบบดังกล่าวกับสัตว์) อีกทั้งยังเป็นปัจจัยสำคัญก่อให้เกิดการแบ่งแยกกันด้านต่างๆ เช่น วัย เพศ การศึกษา ฐานะหรือชนชั้น เชื้อชาติ ฯลฯ

นอกจากนี้นิทานคติสอนใจเรื่องนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงความหมายและความสำคัญของการสื่อสารอีกด้วย อัลบีตั้งคำถามที่น่าสนใจมากมายผ่านคำพูดของเจอร์รี่ เช่น การที่สุนัขกัดเขาเป็นการแสดงความเกลียดหรือความรักกันแน่ การที่เขานำอาหารมาให้สุนัขเป็นการกระทำที่แสดงความรักหรือไม่ เขาเสียใจที่เขาได้พยายามทุกวิธีไม่ว่าการพยายามสร้างความรักหรือความเกลียดด้วยการพยายามฆ่า แต่มันก็ไร้ผล แต่ถึงกระนั้นสิ่งที่เขาอยากได้มากที่สุดคือความเข้าใจของเจ้าสุนัขตัวนั้น เขารู้สึกเจ็บปวดที่ทั้งเขาและสุนัขหมางเมินกัน ต่างคนต่างอยู่ ซึ่งเขาสงสัยว่าจะเรียกว่าเป็นความเข้าใจกันได้หรือไม่ น่าเศร้าที่เจอร์รี่ต้องยอมรับว่านี่คือความเข้าใจที่เกิดขึ้น เขาพยายามจะติดต่อสื่อสารกับสุนัขแต่ก็ล้มเหลว สุนัขหันหน้าเข้าหาถังขยะ ส่วนเขาก็เดินอยู่โดดเดี่ยวอย่างปลอดภัย แต่เป็นเรื่องน่าแปลกที่เขาค้นพบตัวเองว่าเขารักสุนัขตัวนี้หลังจากที่เขาได้ทำร้ายมันและอยากให้มันรักเขาตอบ เจอร์รี่ได้ตระหนักว่านั่นคือการสูญเสียมากกว่าการได้ เขาอาจจะได้พื้นที่สำหรับเดินอย่างปลอดภัยแต่สิ่งที่เขาต้องสูญเสียคือความไว้วางใจของสุนัขที่มีต่อตัวเขาตลอดไปดังที่แมรี่ เอ็ม. ไนลัน วิจารณ์ไว้ว่า “เจอร์รี่มองการจู่โจมของสุนัขว่าเป็นความพยายามในการติดต่อสื่อสาร ซึ่งดีกว่าการเฉยเมย ดังนั้นเจอร์รี่จึงพยายามบังคับให้ปีเตอร์เลิกแยกตัวเองออกจากผู้อื่นและหันมาสนทนากับเขา ยิ่งไปกว่านั้นจากประสบการณ์ครั้งก่อนที่เจอร์รี่รู้ว่าหลังจากที่เขาใช้ความรุนแรงกับสุนัข เขาเริ่มรักมัน เจอร์รี่จึงยอมทำตัวเป็นเหยื่อรองรับความรุนแรงโดยหมายให้ปีเตอร์รับบทฆาตรกรจะได้รู้สึกรักและสงสารเขาเหมือนกับที่เขารู้สึกกับสุนัขตัวนั้น”[5]

เมื่อเจอร์รี่เล่าเรื่องจบเขาขอให้ปีเตอร์แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องที่เขาเล่า แต่ปีเตอร์กลับปฏิเสธว่าเขาไม่เข้าใจอะไรทั้งนั้น ทำไมเจอร์รี่ต้องนำเรื่องนี้มาเล่าให้เขาฟังด้วย เจอร์รี่กล่าวว่าปีเตอร์โกหกแกล้งทำเป็นไม่เข้าใจ ปีเตอร์ยังคงยืนยันว่าเขาไม่เข้าใจจริงๆ เจอร์รี่รู้สึกท้อที่เขาพยายามค่อยๆ อธิบายอย่างยืดยาว ปีเตอร์ตอบสวนกลับทันทีว่าเขาไม่อยากฟังอีกต่อไป เขาไม่เข้าใจเจอร์รี่ หญิงเจ้าของที่พัก รวมทั้งสุนัขของเธอด้วย การกระทำดังกล่าวของปีเตอร์สะท้อนให้เห็นความเจ็บปวดลึกๆ ในใจของเขา ดังที่โรนอล์ด เฮย์แมนได้วิจารณ์ไว้ว่า “จากการสนทนาสั้นๆ ปีเตอร์กลับรู้จักเจอร์รี่ดีกว่าภรรยาและลูกสาวของเขาเสียอีก หลังจากบท

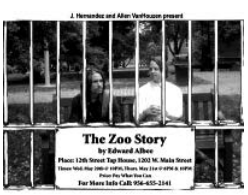
[5] Lawrence J. Trudeau, (ed.) **Drama Criticism: criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world’s literatures volume 11**. (Detroit: Gale, 2000) p.155.

สนทนาของเจอร์รี่ ปีเตอร์ยิ่งรู้สึกเหงากว่าเก่า เมื่อเขาเริ่มเข้าใจความว่างเปล่าในชีวิตเขามากขึ้น”[6] ปีเตอร์เองเริ่มตระหนักและเข้าใจการกระทำของเขาที่เหมือนกับเจอร์รี่ที่ปฏิบัติต่อสุนัข ปีเตอร์เริ่มเรียนรู้ว่าความรักไม่สามารถซื้อขายได้ ต้องมาจากการให้ความรักและใส่ใจกันจริงๆ เท่านั้น

ด้วยความรู้สึกผิดจนไม่อาจยอมรับความจริงดังกล่าว ปีเตอร์จึงพยายามที่จะปฏิเสธข้อเท็จจริงเมื่อเขาเริ่มตระหนักในตัวตนของเขาผ่านเรื่องเล่านี้ ปีเตอร์เริ่มเข้าใจว่าเมื่อมนุษย์ถูกตัดขาดจากผู้อื่นมนุษย์จะรู้สึกกลัว มนุษย์ไม่ชอบความเกลียดที่ไร้เหตุผลที่สิ่งมีชีวิตด้วยกันสร้างขึ้นเพื่อคุกคามและรุกล้ำเข้ามาในโลกส่วนตัวเล็กๆ ใบนี้ของเรา เช่นเดียวกับที่สุนัขวิ่งไล่กัดเจอร์รี่เฉพาะตอนที่เขาเดินเข้าที่พัก เพราะมันมองว่าที่พักนี้คืออาณาเขตหรือโลกส่วนตัวของมัน เฉกเช่นเดียวกับที่ปีเตอร์มองว่าเก้าอี้เป็นโลกและอาณาจักรของเขา ซึ่งเขาไม่ยอมให้ใครล่วงล้ำเข้ามา เขาจึงพร้อมที่จะต่อสู้ยิบตากับผู้บุกรุกเข้ามา เราสามารถสรุปได้จากบทละครทั้งเรื่องนี้ว่ามนุษย์สามารถเข้าใจตัวตนมากขึ้นเมื่อมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นมากขึ้น แม้มนุษย์จะรู้สึกเจ็บปวด แต่สิ่งตอบแทนที่ล้ำค่าคือการเข้าใจตนเองยิ่งขึ้น และมนุษย์ก็ไม่ควรนำวัตถุมาเป็นตัวกำหนดความหมายของความรัก หรือเป็นแกนหลักในการสร้างสัมพันธภาพระหว่างกันด้วย มิฉะนั้นมนุษย์เองที่จะถูกแปรสภาพเป็นวัตถุหรือแปรสภาพมนุษย์ด้วยกันให้กลายเป็นวัตถุ

คน สัตว์ สิ่งของในฐานะสัญลักษณ์

นอกเหนือจากความสามารถในการใช้อุปมานิทัศน์แล้วอัลบีย์ยังเป็นผู้เชี่ยวชาญในการใช้สัญลักษณ์อีกด้วย เขาใช้สัญลักษณ์ทั้งสามประเภท คือ วัตถุ ตัวละคร และการกระทำที่เป็นสัญลักษณ์ในบทละครเรื่องนี้ สัญลักษณ์เชิงวัตถุที่สำคัญที่สุดคือสวนสัตว์ เขาเปรียบโลกมนุษย์เหมือนสวนสัตว์ที่ประกอบไปด้วยสัตว์ประเภทต่างๆ เช่นสัตว์บก สัตว์น้ำ สัตว์ปีก สัตว์เลื้อยคลานและสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม สัตว์แต่ละประเภทจะถูกแยกขังตามกรงต่างๆ เช่นเดียวกับโลกมนุษย์ที่มีการแบ่งชั้นวรรณะ เชื้อชาติ ฐานะทางเศรษฐกิจ เพศ วัย ฯลฯ แต่ต่างกันตรงที่มนุษย์เป็นผู้สร้างกรงหรือกำแพงมาขังตนเองเพื่อแยกจากผู้อื่นและป้องกันไม่ให้ใครล่วงล้ำเข้ามาในเขตแดนของตน ความคิดดังกล่าวได้รับการตอกย้ำผ่านที่อยู่อาศัยอันซอมซ่อของเจอร์รี่ที่เวสต์ไซด์ เขาอยู่ในห้องแคบๆ ชั้นบน เขาไม่เคยพูดคุยกับคนข้างห้อง ได้แต่มองหน้ากัน เขาไม่เคยเห็นหน้าผู้หญิงที่อยู่ข้างห้อง ได้ยินแต่เสียงร้องไห้ของเธอเมื่อเดินผ่านประตู ตลอดจนการที่ปีเตอร์หนีมานั่งอ่านหนังสือเงียบๆ ที่สวนสาธารณะเซ็นทรัลปาร์ค ณ นครนิวยอร์ก ในวันอาทิตย์ตอนบ่าย เหตุการณ์เหล่านี้ล้วนแล้วแต่สะท้อนให้เห็นว่าไม่ว่ามนุษย์จะรวยหรือจน พวกเขาต่างก็ใช้ชีวิตแบบตัวใครตัวมัน เจอร์รี่เล่าให้ปีเตอร์ฟังว่าเขาไปสวนสัตว์มา เขาพยายามอธิบายวิถีการใช้ชีวิตของมนุษย์ผ่านสัมพันธภาพระหว่างมนุษย์และสัตว์ สัตว์และสัตว์ในสวนสัตว์ เวลาเดียวเท่านั้นที่กรงขังสัตว์จะถูกเปิดออกคือเวลาที่มนุษย์เข้าไปให้อาหารสัตว์ในกรง การเดินทางของเจอร์รี่ครั้งนี้จึงอุปมาเหมือนการจาริกแสวงบุญเพื่อค้นหาสัจธรรมแห่งการใช้ชีวิตของมนุษย์



การแสดงละครเรื่อง The Zoo Story
เอเลน แวนฮูเซนรับบทเป็นเจอร์รี่
ส่วน เจ. เฮอร์นาเดซรับบทเป็นปีเตอร์

[6] Ibid., p.147.

เก้าอี้ในสวนสาธารณะเป็นวัตถุเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญเพราะหมายถึงอาณาเขตหรือโลกส่วนตัวของปีเตอร์ ปีเตอร์พยายามปลอบใจเจอร์รี่ผู้ซึ่งรู้สึกแปลกแยกจากสังคมในทุกด้านว่าคนเราไม่อาจได้ทุกสิ่งที่ตนต้องการ แต่เมื่อเจอร์รี่ขอเก้าอี้เขากลับโกรธไม่ยอมให้เจอร์รี่ครอบครองเก้าอี้ในสวนสาธารณะ เจอร์รี่จึงแหย่ปีเตอร์ว่าท่าทางเขาดูตลกและบ้ามาก แต่ปีเตอร์กลับไม่สนใจว่าความโลภหรือต้องการวัตถุทำให้เขาดูน่าขบขันเพียงใด เขามุ่งแต่จะครอบครองเก้าอี้ ทั้งๆ ที่เจอร์รี่เองก็ถามเขาว่า ทำไมในเมื่อปีเตอร์มีทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นบ้าน ครอบครัว สวนสัตว์เล็กๆ ในบ้าน แล้วยังต้องการเก้าอี้ตัวนี้ไปทำไม และเขาก็เป็นคนพูดเองว่าคนเราไม่อาจจะได้ทุกสิ่งที่เราต้องการเหตุใดมนุษย์จึงให้ความสำคัญกับเก้าอี้ที่ทำมาจากไม้และเหล็กด้วย นี่หรือคือเกียรติของมนุษย์ นี่หรือหรือสิ่งที่ทำให้มนุษย์ทั้งหลายพากันต่อสู้และฟันฝ่าให้ได้มา มันไม่ไร้สาระหรือที่มนุษย์ทำเช่นนี้ ปีเตอร์กลับโต้ตอบว่าคนอย่างเจอร์รี่ไม่มีวันเข้าใจคำว่าเกียรติยศ เพราะเขามองว่าคนที่เป็นชนชั้นต่ำเช่นเจอร์รี่ไม่มีวันเข้าใจเขา เจอร์รี่ก็สวนกลับทันที่ว่าคนอย่างปีเตอร์คิดถึงแต่ตัวเอง ไม่เคยใส่ใจคนอื่น เคยรู้และสนใจบ้างไหมว่าคนอื่นเขาต้องการอะไรบ้าง แทนที่ปีเตอร์จะพยายามทำความเข้าใจและยอมรับกับสิ่งที่เจอร์รี่บอก เขากลับพยายามหว่านล้อมให้เจอร์รี่ยอมออกไปจากเก้าอี้ตัวนี้ โดยพูดว่าเจอร์รี่ไม่ได้ต้องการเก้าอี้ตัวนี้ แต่เจอร์รี่ไม่ยอม ดังความว่า

ปีเตอร์: <u>นี่คือเก้าอี้ของฉันนะ</u>
เจอร์รี่: (ผลักปีเตอร์ออกจากเก้าอี้) ไปให้พ้นนะ
ปีเตอร์: (พยายามฝืนตัวไม่ยอมออกจากเก้าอี้) ขอให้พระเจ้าสาปแช่งนาย ฉันทนไม่ไหวแล้ว ฉันจะไม่ยอมเสียเก้าอี้ตัวนี้ไป
นายจะไม่มีวันได้ครอบครองเก้าอี้ตัวนี้ เข้าใจไหม ไปซะ
(เจอร์รี่ทำท่าฮึดฮัดแต่ไม่ยอมขยับ)
ออกไปสิ ไม่ได้ยินหรือไง
(เจอร์รี่ยังคงนิ่งเฉย)
ฉันบอกให้ออกไป ถ้านายไม่ไป นายมันบ้า ฉันจะเรียกตำรวจนะ
(เจอร์รี่หัวเราะ ไม่ยอมออกไป)
ฉันเตือนนายแล้วนะ ฉันจะเรียกตำรวจดีกว่า
เจอร์รี่: (พูดด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวล) นายหาตำรวจไม่เจอหรอก พวกเขาอยู่ที่ฝั่งตะวันตกของสวนสาธารณะ
กำลังไล่จับหนุ่มสาวที่มาพลอดรักกันตามพุ่มไม้ นั่นแหละคือหน้าที่ของตำรวจ
ต่อให้นายตะโกนเสียงดังแค่ไหนก็ไม่มีประโยชน์หรอก
ปีเตอร์: <u>ตำรวจ!</u> ฉันเตือนนายแล้วนะ นายต้องถูกจับแน่ <u>ตำรวจ!</u> (หยุด) ฉันเรียกตำรวจแล้วนะ (หยุดนิ่ง) ฉันรู้สึกว่าตัวฉันดูตลก
เจอร์รี่: ใช่ ตลกมากเลย ผู้ชายตัวโตอย่างนายมายืนตะโกนเรียกตำรวจโหวกเหวกในวันอาทิตย์ตอนบ่าย ที่อากาศแสนจะสดใส ในสวนสาธารณะ ที่สำคัญไม่มีใครทำร้ายนายสักหน่อย ถ้าเกิดตำรวจงานไม่ล้นมือและมาตามเสียงเรียกของนาย เขาต้องคิดว่านายเป็นคนบ้าแน่ๆ

ปีเตอร์: (แสดงความชิงชังและสิ้นหวัง) โอ พระเจ้า ฉันแค่มานั่งอ่านหนังสือ แต่อยู่ๆ นายก็มาแย่งเก้าอี้ของฉัน นายมันบ้า

เจอร์รี่: เฮ้ย! มีข่าวดีมาบอก ตอนนี้ฉันนั่งอยู่บนเก้าอี้อันล้ำค่าของนายแล้ว และนายจะไม่มีวันได้ครอบครองมันอีกต่อไปแล้ว

ปีเตอร์: (โกรธ) ฟังให้ดีนะ ออกไปจากเก้าอี้ของฉันเดี๋ยวนี้ ฉันไม่สนหรอกว่ามันจะดูไร้สาระหรือไม่ แต่ฉันต้องการเก้าอี้ตัวนี้ ฉันต้องการให้นายออกไป

เจอร์รี่: (ทำท่าล้อเลียน) ดูสิ ใครบ้ากันแน่

ปีเตอร์: ออกไปให้พ้น

เจอร์รี่: ไม่

ปีเตอร์: ฉันเตือนนายแล้วนะ

เจอร์รี่: ดูสิตอนนี้ท่าทางนายตลกมากจริงๆ

ปีเตอร์: (โกรธมาก) ช่างมัน ฉันไม่สน (ทำท่าจะร้องไห้) ออกไปจากเก้าอี้ของฉันเดี๋ยวนี่นะ

เจอร์รี่: ทำไมล่ะ นายมีทุกสิ่งในโลกที่นายต้องการ นายเล่าเรื่องบ้าน ครอบครัว และสวนสัตว์น้อยๆ ของนายให้ฉันฟัง นายมีทุกอย่างแล้ว แต่นายยังต้องการเก้าอี้ตัวนี้อีก นี่หรือคือสิ่งที่คนเราต่อสู้เพื่อให้ได้มา บอกฉันสิ ปีเตอร์ ว่าเก้าอี้ตัวนี้หรือตัวที่ทำจากเหล็กและไม้ตัวนี้คือเกียรติยศหรือศักดิ์ศรีของนายหรือ นี่หรือคือสิ่งที่นายต่อสู้เพื่อให้ได้มา นายไม่คิดว่ามันเหลวไหล ไร้สาระหรอกหรือ[7]

เก้าอี้จึงเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่อัลบีใช้สื่อแทนตำแหน่ง หรือเกียรติยศซึ่งเป็นสิ่งจอมปลอมที่จับต้องไม่ได้ แต่มนุษย์ก็หวงแหนและพยายามยึดยื้อไว้สุดชีวิต หรืออาจจะหมายถึงภาพลวงตาหรือโลกส่วนตัวเนื่องจากเป็นที่ที่ปีเตอร์มานั่งอ่านหนังสือ และด้วยการใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวทำให้ผู้อ่านสามารถมองเห็นการดำรงชีวิตของมนุษย์สองแบบจากตัวละครทั้งสอง ปีเตอร์จึงเป็นตัวแทนของคนที่มีทัศนะแบบสสารนิยม[8] ในขณะที่เจอร์รี่มีทัศนะแบบจิตนิยม[9]

---

[7] ผู้เขียนบทความขีดเส้นใต้แทนการใช้ตัวเขียนใหญ่ของผู้ประพันธ์ใน Edward Albee, **The American Dream and the Zoo Story** (New York: A Signet Book, 1959), pp. 42-44.

[8] วิทย์ วิศทเวศย์ได้กล่าวถึงโลกทัศน์ในการดำรงชีวิตว่าสามารถแบ่งกว้างๆ ออกเป็น 4 ทัศนะ คือ จิตนิยม สสารนิยม มนุษนิยมและชาวโรแมนติก กลุ่มสสารนิยมนี้จะถือว่าวัตถุเท่านั้นที่เป็นจริง จิตใจของคนเป็นไปตามเงื่อนไขวัตถุ เราไม่สามารถแก้ไขจิตใจคนด้วยการสั่งสอน แต่ต้องปรับสภาพวัตถุให้ดีขึ้น มนุษย์ไม่ควรแสวงหาอะไรนอกจากความสุขสบาย คนที่หลงใหลในสิ่งนามธรรมอันไม่มีจริงนั้นหลอกตนเอง เป็นพวกหนีชีวิต วิทย์ วิศทเวทย์, **ปรัชญาทั่วไป : มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต** (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2537), หน้า 221-223.

[9] โลกทัศน์ของกลุ่มจิตนิยม คือโลกแห่งวัตถุที่เราจับต้องได้นั้นสำคัญน้อยกว่าโลกนามธรรม ศักดิ์ศรีของมนุษย์อยู่ที่จิตใจไม่ใช่วัตถุ ปัญหาของสังคมและคนอยู่ที่จิตใจ ถ้าจิตใจคนได้รับการขัดเกลาที่ดีแล้วทุกสิ่งก็จะสงบเรียบร้อย เรื่องเดียวกัน, หน้า 222.

การแสดงละครเรื่อง The Zoo Story ตอนที่เจอร์รี่และปีเตอร์เริ่มต่อสู้กัน เพื่อแย่งชิงเก้าอี้ในสวนสาธารณะเซ็นทรัลปาร์ค

นอกจากนี้อัลบียังใช้วัตถุต่าง ๆ เป็นสัญลักษณ์สะท้อนความแตกต่างระหว่างชีวิตของเจอร์รี่และปีเตอร์อย่างเด่นชัดโดยผ่านกรอบรูป กล่องใส่ของของเจอร์รี่ กล้องยาสูบของปีเตอร์ เป็นต้น กรอบรูปที่ว่างเปล่าเป็นสัญลักษณ์แทนความว่างเปล่าของชีวิตเจอร์รี่ เขาอยู่อย่างปราศจากความรักตั้งแต่เกิดจนตาย ชีวิตในวัยเด็กของเขาไม่อบอุ่นเนื่องจากเขากำพร้าแม่ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ สองปีต่อมาพ่อของเขาก็ถูกรถชนเสียชีวิต เขาจึงต้องมาอาศัยอยู่กับป้าที่อายุมาก ต่อมาป้าของเขาก็เสียชีวิตในวันที่เขาจบการศึกษาระดับมัธยมปลาย ด้วยเหตุนี้เขาจึงไม่มีรูปที่จะนำมาใส่ในกรอบดังกล่าว หลังจากนั้นเขาเองก็ต้องใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยวเพียงลำพัง เขาสารภาพว่าเขาไม่สามารถมีความสัมพันธ์หรือรักผู้หญิงคนใดได้เกินหนึ่งชั่วโมง สัมพันธภาพชั่วคราวดังกล่าวน่าจะเรียกว่าความใคร่มากกว่าความรัก แม้ว่าความรู้สึกแปลกแยกของเขามีเหตุมาจากการที่เขาเป็นพวกรักเพศเดียวกัน (homosexual) แต่เขาคิดว่าเขาไม่ได้ทำอะไรผิด เพียงแต่เขาทำในสิ่งที่แตกต่างจากข้อกำหนดของสังคมเท่านั้น ชีวิตของเขาจึงแตกต่างจากปีเตอร์ผู้เพียบพร้อมโดยสิ้นเชิง อัลบีโน้มนำให้ผู้ชมตระหนักว่าการแต่งงานไม่ได้ช่วยลดหรือคลายความโดดเดี่ยวในชีวิตของมนุษย์อย่างที่สังคมพากันเข้าใจแม้แต่น้อย โลกนี้ประกอบด้วยผู้คนที่โดดเดี่ยว ไม่ว่าเขาจะมีวัตถุ บ้าน หรือครอบครัวที่อบอุ่นหรือไม่ก็ตาม นี่คือเหตุผลที่ทำให้ปีเตอร์ได้พบกับเจอร์รี่ที่สวนสาธารณะแห่งนี้

การไม่สนใจวัตถุถูกนำเสนอผ่านกล่องใส่ของของปีเตอร์ ผู้คนส่วนใหญ่มักนำของมีค่ามาใส่กล่องหรือตู้แล้วล็อคกุญแจ แต่สิ่งของที่อยู่ในกล่องของเจอร์รี่กลับเป็นเพียงก้อนหิน และจดหมาย นั่นแสดงให้เห็นว่าเขาเห็นความทรงจำเป็นสิ่งล้ำค่ากว่าวัตถุ เพราะก้อนหินที่อยู่ในกล่องนั้นเป็นสิ่งที่ทำให้เขาระลึกถึงความทรงจำในวัยเด็ก ตอนไปเดินเล่นที่ชายหาด น่าจะเป็นความสุขครั้งสุดท้ายในชีวิตของเขา ส่วนจดหมายที่เขาเก็บไว้ในกล่องก็เกี่ยวข้องกับการปฏิสัมพันธ์ของเขาที่มีต่อผู้อื่น เป็นจดหมายที่มีเนื้อความเต็มไปด้วยคำขอร้อง เช่น โปรดทำเช่นนี้ เช่นนั้น และถามว่าเมื่อไหร่คุณจะตอบ เมื่อไหร่คุณจะมา เนื้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความไม่สามารถในการสื่อสารของเขา ซึ่งเป็นการสื่อสารเพียงฝ่ายเดียวด้วยคำถามที่ขึ้นต้นด้วยเมื่อไหร่ หรือคำถามที่ต้องการคำตอบว่าใช่ หรือไม่ สะท้อนถึงการติดต่อของมนุษย์ที่เป็นไปตามมารยาททางสังคมมากกว่าที่จะแสดงความจริงใจของตนเอง

กล้องยาสูบของปีเตอร์เป็นสัญลักษณ์แทนตัวปีเตอร์ผู้ซึ่งเป็นผู้มีฐานะทั้งด้านสังคมและเศรษฐกิจ ซึ่งสะท้อนเปลือกนอกที่สวยงามของปีเตอร์ ดังที่เฮนรี่ ฮิเวส์ ได้วิจารณ์ไว้ว่า “กล้องยาสูบคือตัวตนของปีเตอร์ มันสะท้อนลักษณะทางกายภาพของเขา”[10] แต่เจอร์รี่มิได้มองอะไรเพียงแค่ผิวเผินเท่านั้น เขาต้องการรู้ถึงความรู้สึกที่แท้จริงของปีเตอร์และต้องการให้ปีเตอร์มองลึกเข้าไปในความรู้สึกที่แท้จริงของตนและยอมรับมัน เขาจึงเตือนปีเตอร์ถึงความจริงที่ว่าการสูบกล้องยาสูบจะก่อให้เกิดมะเร็งปอดได้ ปีเตอร์รู้สึกโกรธแต่เขาก็พยายามยิ้มกลบเกลื่อน อัลบีทำให้ผู้ชมมองเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่มักปฏิเสธที่จะยอมรับตัวตนที่แท้จริงและชอบหลอกตัวเองผ่านการกระทำและบทสนทนาของปีเตอร์

เจอร์รี่: ไม่ทราบว่าคุณจะรังเกียจไหมครับถ้าผมจะขอคุยด้วย
ปีเตอร์: (แสดงท่ารังเกียจอย่างเด่นชัด) ไม่ครับ
เจอร์รี่: แต่ว่าจริงๆ แล้วคุณรังเกียจผมไม่ใช่เหรอ
ปีเตอร์: (พยายามยืนยันว่าเขาไม่รังเกียจเจอร์รี่โดยการวางหนังสือที่เขากำลังอ่านอยู่ วางลงบนเก้าอี้ เอากล้องยาสูบที่คาบอยู่ออกจากปากแล้วยิ้ม) ผมไม่ได้รังเกียจคุณจริงๆ นะ
เจอร์รี่: แต่งทำไมล่ะ ไม่ใช่กฎหมายหรือข้อบังคับสักหน่อย
ปีเตอร์: ไม่ ไม่ใช่ข้อบังคับหรอก
เจอร์รี่: ถ้าอย่างนั้นคุณก็มีภรรยาแล้วล่ะสิ
ปีเตอร์: (ทำท่าฉงนไม่รู้จะต่อบทสนทนาอย่างไรดี) ครับ ผมมีภรรยาแล้ว
เจอร์รี่: และมีลูกสองคนใช่ไหมล่ะ
ปีเตอร์: ใช่ครับ สองคน
เจอร์รี่: ผู้ชายทั้งคู่หรือเปล่า
ปีเตอร์: ไม่ใช่ครับ ผู้หญิงทั้งคู่ต่างหาก
เจอร์รี่: แต่คุณต้องการลูกชายไม่ใช่เหรอ[11]

การตีความที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งปรากฏในคำวิจารณ์ของลีโอนาร์ด จี. เฮลเรดผู้วิจารณ์การใช้สุนัขใน *The Zoo Story* ว่าเป็นสัญลักษณ์ของการเป็นคนรักเพศเดียวกัน ในขณะที่แมวเป็นสัญลักษณ์ของผู้ชายที่รักผู้หญิง เขากล่าวว่าการพยายามฆ่าสุนัขของเจอร์รี่คือการปฏิเสธความเป็นคนรักเพศเดียวกันของตนเอง แต่เขาก็ไม่สามารถกำจัดความรู้สึกดังกล่าวได้ดังจะเห็นได้จากการที่สุนัขมีชีวิตรอดจากการวางยาเบื่อหนูของเขา[12] ในทำนองเดียวกันการเลี้ยงแมวเป็นสัตว์เลี้ยงของปีเตอร์ก็สะท้อนความปกติทางเพศของเขา

---

[10] Lawrence J. Trudeau, (ed.) **Drama Criticism: criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world’s literatures volume 11**, p.159.

[11] Edward Albee, **The American Dream and The Zoo Story**, pp. 14-16.

[12] Lawrence J. Trudeau, (ed.) **Drama Criticism: criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world’s literatures volume 11**, p.177.

การวิพากษ์สังคมที่หลากหลายมาจากการใช้ตัวละครเชิงสัญลักษณ์ของอัลบี ปีเตอร์เป็นตัวแทนของความฝันแบบอเมริกันที่ทุกคนพยายามไปให้ถึง เขาเป็นคนที่ชอบใช้ชีวิตแบบไม่มีความคิดเป็นของตัวเอง ปฏิบัติตามค่านิยมของสังคมทุกกระเบียดนิ้ว นอกจากนี้เขายังพยายามปกปิดและกลบเกลื่อนความรู้สึกที่แท้จริงของตน อัลบีนำเสนอสิ่งเหล่านี้ผ่านสีหน้าและท่าทางของปีเตอร์ที่แสดงให้เห็นถึงความอึดอัดอย่างเห็นเด่นชัด แต่ทว่าการกระทำของเขาไม่สอดคล้องกับคำพูด ทั้งๆ ที่เขาไม่อยากคุยกับคนแปลกหน้าเช่นเจอร์รี่ และไม่ต้องการให้ใครเข้ามายุ่มย่ามกับโลกส่วนตัวของแต่เขาก็ไม่กล้าปฏิเสธตรงๆ เพราะมัวแต่นึกถึงมารยาทสังคม ดังจะเห็นจากบทสนทนาข้างต้น

ในขณะที่เจอร์รี่เป็นตัวแทนของคนที่ไม่สมบูรณ์แบบในสายตาของคนอเมริกัน เพราะเป็นผู้ซึ่งไร้ซึ่งทุกสิ่ง ไม่ว่าจะเป็น พ่อ แม่ คนรัก การศึกษา หน้าที่ตำแหน่งการงาน เกียรติยศ ตลอดจนมีความปกติทางเพศ อัลบีกลับนำเสนอว่าผู้ที่ปราศจากพันธนาการทางวัตถุเช่นเจอร์รี่สามารถเข้าใจความหมายของชีวิตและการดำรงอยู่ได้ดีกว่า เขามองเห็นการที่มนุษย์พยายามสร้างภาพลักษณ์ที่จอมปลอมขึ้นมาปลอบใจและสร้างความหมายให้แก่ชีวิตของตนโดยใช้วัตถุเป็นเครื่องบังตา หรือเราอาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าการสละการสะสมและครอบครองวัตถุจะช่วยให้มนุษย์มองเห็นตัวตนที่แท้จริงของตนเองและผู้อื่นได้ชัดเจนและถูกต้อง

นอกจากนี้รอเบิร์ต บี. เบนเนตต์ ได้กล่าวถึงบทบาทของเจอร์รี่ว่าเปรียบได้กับ “พระเยซูผู้ลงมาปลดปล่อยมนุษยชาติจากบาป”[13] สิ่งที่เจอร์รี่พยายามทำก็คือปลดปล่อยให้ปีเตอร์พ้นจากพันธนาการทางวัตถุ ดังคำพูดในตอนท้ายที่เขาบอกปีเตอร์ให้รีบกลับบ้านไปหลังจากที่เขาพุ่งตัวเข้าชนมีดที่ปีเตอร์ถือไว้ว่าว่า “อย่ากลับมาที่นี่อีก นายได้รับการปลดปล่อยแล้ว เก้าอี้ตัวนี้ไม่ใช่ของนายอีกต่อไป แต่นายได้ต่อสู้เพื่อปกป้องศักดิ์ศรีของนายแล้ว ปีเตอร์ รีบๆ ไปเร็วๆ เข้า อย่าลืมเอาหนังสือของนายที่อยู่บนเก้าอี้ของนายไปด้วย ไม่ใช่สิ เก้าอี้ของฉันต่างหาก” ยิ่งไปกว่านั้นการใช้สรรพนาม ของฉัน ของนาย ในบทละครยังเป็นการตอกย้ำความคิดเรื่องวัตถุนิยมอีกด้วย ดังความว่า

> ปีเตอร์: (ทำท่าจะเป็นลม) โอ พระเจ้า
> เจอร์รี่: นายควรจะไปได้แล้ว เดี๋ยวจะมีคนมาเห็นเข้า นายไม่ควรอยู่ที่นี่เวลาที่มีคนมา
> ปีเตอร์: (ไม่ยอมขยับตัว แต่เริ่มร้องไห้) โอ พระเจ้า โอ พระเจ้า
> เจอร์รี่: (ทำท่าจะหมดแรง เขากำลังจะตาย) นายอย่ากลับมาที่นี่อีกนะ ปีเตอร์ นายได้รับการปลดปล่อยแล้ว นายสูญเสียเก้าอี้ไปแล้วแต่นายได้ปกป้องศักดิ์ศรีของตัวเอง ปีเตอร์ฉันขอบอกอะไรนาย นายไม่ใช่คนไร้น้ำยาอีกต่อไป นายเป็นคนกล้า ไปรีบๆ กลับไป เร็วๆ เข้า
> (เจอร์รี่หยิบผ้าเช็ดหน้าขึ้นมา พยายามเช็ดลายนิ้วมือของปีเตอร์ที่ติดอยู่บนด้ามมีด)
> เร็วๆ เข้า ปีเตอร์ รีบไปซะ
> (ปีเตอร์เดินเซ)
> หยุดก่อน ปีเตอร์ อย่าลืมเอาหนังสือของนายที่อยู่ข้างตัวฉันไปด้วย มันอยู่บนเก้าอี้ของนาย เอ ไม่ใช่สิ เก้าอี้ของฉันต่างหาก มาเร็ว มาหยิบหนังสือของนายไป[14]

[13] Ibid., p.157.

[14] Edward Albee, **The American Dream and The Zoo Story**, pp. 48-49.

อัลบีได้พลิกผันปีเตอร์ไปสู่บทการเป็นฆาตกรโดยไม่เจตนา ส่วนเจอร์รี่ก็กลายเป็นผู้ยอมสละชีวิตของตนเพื่อปลดปล่อยปีเตอร์ให้พ้นจากการตกเป็นทาสของวัตถุนิยม ดังที่ รอเบิร์ต บี. เบนเนตต์ ได้กล่าวไว้ว่า “เจอร์รี่ได้ตระหนักว่าคนที่รักครอบครัวอย่างปีเตอร์ต้องมานั่งโดดเดี่ยวอยู่ที่เก้าอี้ในสวนสาธารณะ เห็นได้ชัดว่าปีเตอร์รู้สึกเหงา แม้ว่าจะเขาทุกข์น้อยกว่าเจอร์รี่ แต่เขาก็มีชีวิตที่หลงทางมากกว่าเจอร์รี่”[15]

การกระทำที่เป็นสัญลักษณ์เป็นอีกกลวิธีที่อัลบีใช้ในบทละครเรื่องนี้ ได้แก่ การเดินทางเข้ามาในสวนสาธารณะของเจอร์รี่ที่เปรียบเสมือนการจาริกแสวงบุญ การใส่แว่นของปีเตอร์นั้นมิได้มีความหมายเพียงแค่เขาสายตาสั้นเท่านั้นแต่ยังหมายถึงการมองไม่เห็นความหมายของการดำรงอยู่ที่แท้จริงอีกด้วย การที่เจอร์รี่จี้เอวปีเตอร์เป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของบทละครเรื่องนี้เพราะหมายถึงการที่เจอร์รี่พยายามเจาะทะลุลึกเข้าไปในตัวตนของปีเตอร์ผ่านเกราะกำบังที่เขาพยายามสร้างขึ้นมาป้องกันไม่ให้ใครเข้าถึงความรู้สึกที่แท้จริงของเขา เจอร์รี่พยายามขัดขวางไม่ให้ปีเตอร์กลับบ้านเขาจึงใช้วิธีการจี้เอว ตอนที่ปีเตอร์ถูกจี้เอวนั้นเขารู้สึกทั้งขำและเจ็บปวด การกระทำดังกล่าวก่อให้เกิดคำถามว่าเสียงหัวเราะเป็นการสื่อถึงความสุขหรือเสียงร้องไห้คือความเจ็บปวดหรือ แต่ผู้ชมจะเห็นว่าเมื่อเขาถูกจี้เอว เขามัวแต่หัวเราะและลืมความคิดที่อยากจะกลับบ้าน การกลับบ้านก็น่าจะหมายถึงการยึดอยู่กับวัตถุของเขานั่นเอง ในแง่นี้อัลบีทำให้ผู้ชมตระหนักว่าปีเตอร์มีครอบครัว หรือสัตว์เลี้ยงไว้ปลอบใจและปิดบังความเหงาและโดดเดี่ยวของเขา แต่ก็ไม่สำเร็จ

การแสดงละครเรื่อง The Zoo Story
ตอนที่เจอร์รี่พยายามจี้เอวปีเตอร์

นอกจากสัญลักษณ์ที่กล่าวมาทั้งหมดแล้ว การใช้ภาษาเป็นการสร้างสีสันที่สำคัญอีกประการหนึ่งในบทละครเรื่องนี้ อัลบีใช้การสนทนาที่อ้อมค้อมวกวนที่ดูเหมือนไม่สัมพันธ์กันโยงไปสู่แก่นความคิดสำคัญของเรื่อง โดยให้เจอร์รี่ตั้งคำถามที่ฟังดูไร้สาระเหมือนเป็นคำพูดวกวนของคนบ้าแต่ทว่าสื่อความหมายเกี่ยวกับความว่างเปล่าของความฝันแบบอเมริกันอย่างชัดเจน เช่นตอนที่เจอร์รี่พยายามทำความรู้จักปีเตอร์โดยผ่านคำถามที่ต้องการคำตอบว่าใช่หรือไม่ เช่น

[15] Lawrence J. Trudeau, (ed.) **Drama Criticism: criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world’s literatures volume 11**, p.158.

เจอร์รี่: วันนี้อากาศดีจังนะครับ
ปีเตอร์: (มองขึ้นไปบนท้องฟ้าอย่างเสียไม่ได้) ใช่ครับ ใช่ อากาศดีมาก
เจอร์รี่: ผมไปสวนสัตว์มาครับ
ปีเตอร์: ครับ ผมคิดว่าคุณพูดประโยคนี้ไปแล้วนี่
เจอร์รี่: แล้วคุณจะได้อ่านในหนังสือพิมพ์ฉบับวันพรุ่งนี้ ถ้าไม่ได้ดูจากทีวี คุณมีทีวีไหม
ปีเตอร์: มีสิครับ เรามีสองเครื่อง เครื่องหนึ่งสำหรับลูกๆ ของเรา
เจอร์รี่: คุณแต่งงานแล้วหรือ
ปีเตอร์: (ท่าทางภูมิใจมาก) แน่นอน

คำถามดังกล่าวเหล่านี้แสดงให้เห็นการใช้ภาษาที่มีลักษณะเฉพาะของบทละครแบบแปลกวิสัย คือดูกระท่อนกระแท่นและไร้ความหมาย แต่สามารถเจาะลึกเข้าไปถึงการดำรงอยู่ของปีเตอร์ เรามองเห็นความไม่พอใจในชีวิตของปีเตอร์ แม้ว่าดูเหมือนเขาจะมีทุกสิ่ง หลายครั้งที่เขาโกรธเจอร์รี่ที่พยายามล้วงลึกเข้าไปในความว่างเปล่าของสิ่งที่เขามี แต่เขาก็ต้องยอมรับความเป็นจริงในที่สุด การตอบรับของปีเตอร์ทำให้เราเห็นว่าเขาพยายามทำทุกอย่างตามบรรทัดฐานหรือค่านิยมของสังคม โดยการกระทำดังกล่าวทำให้เขาต้องทำลายตัวตนที่แท้จริงของเขา และเลือกที่จะเป็นไปตามบทบาทและหน้าที่ทางสังคม ผู้อ่านหรือผู้ชมจะเห็นกลวิธีอันแยบคายที่เอดเวิร์ด อัลบี ใช้ในการกระเทาะเข้าไปในการหลอกตัวเองของมนุษย์รวมทั้งความกลัวที่จะไม่กล้าแม้แต่จะแสดงความรู้สึกที่แท้จริงของตนออกมา เพราะมัวแต่ยึดในวัตถุ และกลัวว่าสังคมจะไม่ยอมรับ ตลอดจนการต่อสู้ที่ไร้สาระเพื่อให้ได้มาซึ่งเกียรติยศอันว่างเปล่า ดังจะเห็นจากการแย่งชิงเก้าอี้ระหว่างปีเตอร์และเจอร์รี่ในสวนสาธารณะแห่งนี้ อันเป็นสิ่งที่ดูน่าขบขันและไร้เหตุผล

อัลบีสามารถสะท้อนให้เห็นภัยของการยึดในวัตถุโดยอาศัยความเคยชินได้อย่างเด่นชัด มนุษย์สร้างความหมายของตัวตนเชิงวัตถุโดยทำลายตัวตนของคนอื่นและตัวตนที่เป็นศักดิ์ศรีของตน การสร้างความหมายที่อยู่บนรากฐานของการทำลายผู้อื่นและตนเองถือเป็นโศกนาฏกรรมที่น่าเศร้าและอัปยศ ด้วยเหตุดังกล่าวมนุษย์จึงรู้สึกอ้างว้างและโดดเดี่ยวท่ามกลางโลกแห่งวัตถุนิยมหรือความฝันแบบอเมริกัน และนำไปสู่การไม่สามารถเข้าใจตัวตนและคนอื่นเนื่องจากเรามัวแต่ยึดอยู่กับวัตถุ ปฏิบัติตามค่านิยมของสังคม หรือคำนึงถึงความรู้สึกของคนอื่นมากเกินไป เราหลอกตัวเองว่าเราประสบความสำเร็จ มีข้าวของมากมายแต่จิตใจของผู้ครอบครองกลับว่างเปล่าอย่างน่าประหลาด ด้วยกลวิธีดังกล่าวอัลบีจึงสามารถชี้ชัดลงไปถึงความไร้สาระหรือแก่นสารของมนุษย์ในการกำหนดคุณค่าและความหมายของวัตถุและบุคคล รวมถึงความสุขที่ไร้ตัวตนอีกด้วย

ด้วยการโต้ตอบบทสนทนาระหว่างเจอร์รี่กับปีเตอร์ อัลบีพยายามนำเสนอความคิดว่าคนที่บ้าน่าจะเป็นปีเตอร์มากกว่าเจอร์รี่เพราะเขาหลงงมงายอยู่กับวัตถุนิยมโดยไม่ลืมหูลืมตา ทั้งๆ ที่เขาเองก็มีมากกว่าแต่เขาก็ไม่รู้จักแบ่งปันให้แก่ผู้อื่น วัตถุอาจจะดูสวยงาม ทรงคุณค่า แต่ถ้ามนุษย์คนใดตกเป็นทาสของมันแล้วก็ดูน่าเศร้า เพราะของสวยงามดังกล่าวกลับไม่ได้ช่วยรังสรรค์ให้มนุษย์สวยงามหรือดีงามหากแต่เพิ่มตัวตนที่น่าเกลียด อัปลักษณ์หรือตัวตนที่เป็นด้านลบของมนุษย์มากกว่า

การค้นหาตัวตนจึงเป็นแก่นความคิดหลักของบทละครเรื่องนี้ อัลบีพยายามสะท้อนให้เห็นว่าทางเลือกของมนุษย์ส่วนใหญ่มักได้รับอิทธิพลจากบทบาททางสังคม ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ และคนรอบข้าง สิ่งเหล่านี้มิได้ทำให้เราลืมตัวตนที่แท้จริงของเราเท่านั้นแต่ยังปฏิเสธตัวตนที่แท้จริงของเราอีกด้วย ด้วยเหตุดังกล่าวมนุษย์สมัยใหม่จึงถูกบีบคั้นและสูญเสียความเป็นตัวตนไปกับบทบาททางสังคมที่เขาต้องแสดงตามฐานะที่เขาเป็น ที่ร้ายแรงที่สุดคือมนุษย์เป็นผู้ทำลายตัวตนของตนเองและลดฐานะของตนลงมาเป็นวัตถุ ด้วยเหตุดังกล่าวมนุษย์จึงไม่มีโอกาสแสดงตัวตนตามที่เขาอยากเป็นจริงๆ นอกจากนี้เราจะเห็นว่าตัวละครทั้งหลายดำรงอยู่แบบลดฐานะความเป็นมนุษย์ของตน การกระทำดังกล่าวมีสาเหตุมาจากการขาดความจริงใจและการหลอกตัวเอง ทั้งสองสิ่งนี้ทำให้ความเป็นมนุษย์หายไป มนุษย์จะกลับมาเข้าใจตัวตนได้ก็ต่อเมื่อเรามีความจริงใจเท่านั้น

มนุษย์พยายามหลอกตนเองด้วยเหตุผลต่างๆ เช่น บ้างอ้างว่าตนเองไม่มีเสรีภาพหรือไม่มีทางเลือก บ้างก็โยนความรับผิดชอบไปที่อื่น หลอกตัวเอง ปฏิเสธความจริง โดยคิดว่าการกระทำเช่นนั้นจะทำให้ตนเองสบายใจ แต่การกระทำดังกล่าวกลับยิ่งตอกย้ำให้มนุษย์รู้สึกทุกข์มากยิ่งขึ้นเมื่อภาพตัวตนที่แท้จริงของตนปรากฏ ในสังคมปัจจุบันเราจะพบเห็นผู้ที่ดำรงตนเป็นวัตถุเช่นปีเตอร์อยู่มากมาย ส่วนผู้ที่สนใจในความเป็นตัวตนเช่นเจอร์รี่กลับถูกมองว่าเป็นคนวิกลจริต หรือเสียสติ จะเห็นว่าในโลกของเจอร์รี่ ความฉลาดหรือเหตุผลที่มนุษย์พยายามสร้างขึ้นจึงมิใช่เครื่องมือที่ทำให้มนุษย์ค้นพบตัวตนที่แท้จริง แต่กลับกลายเป็นเครื่องมือให้มนุษย์สร้างเกราะกำบัง ทำให้มนุษย์หลงและหลอกตนเองรวมทั้งสร้างกำแพงมาขวางกั้นตัวเราไม่ให้ออกไปสนใจผู้อื่นและกั้นผู้อื่นไม่ให้เข้ามาในโลกของเราด้วย โดยการกักกันดังกล่าวเราพลาดโอกาสที่จะเรียนรู้ทั้งตัวตนของเราและผู้อื่น

บทละครเรื่อง *The Zoo Story* จึงเปรียบเสมือนกระจกที่สะท้อนการดำรงอยู่ของมนุษย์ผู้ต้องคำนึงถึงความสมดุลระหว่าง ตัวตน คนอื่น และสังคม หากเรารู้จักตัวตนที่แท้จริง เข้าใจความหมายการดำรงอยู่โดยไม่พึ่งพิงวัตถุมากเกินไป ชีวิตของเราคงไม่ต้องอยู่ในสภาพของตัวละครเช่นปีเตอร์ เราไม่ควรหลงในวัตถุเพราะวัตถุเป็นชนวนสำคัญทำให้สร้างกำแพงมาขวางกั้นตนเองกับผู้อื่น หากผู้อ่านหรือผู้ชมได้นำความพยายามที่จะเข้าใจตัวตนและผู้อื่นของเจอร์รี่มา ใช้ในการดำรงชีวิต เราก็จะอยู่ในโลกแห่งวัตถุอย่างมีศักดิ์ศรี และไม่มีที่คุมขังใดน่ากลัวเท่ากำแพงที่มนุษย์สร้างขึ้นมากันตนเองออกจากผู้อื่น มนุษย์ส่วนใหญ่เข้าใจความหมายของการได้ด้วยการสะสมวัตถุ ชื่อเสียง เกียรติยศ และเงินทองเป็นที่ตั้ง และมองการสูญเสียทางวัตถุ ชื่อเสียง เกียรติยศ และเงินทองว่าเป็นเรื่องสำคัญกว่าการสูญเสียตัวตน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กีรติ บุญเจือ. 2544. **ปรัชญาหลังนวยุค: แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่**. กรุงเทพฯ: ฟ้าใหม่.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2547. **สารานุกรมประวัติศาสตร์สากล: อเมริกา เล่ม 1 อักษร A-B**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิทย์ วิศทเวทย์. 2537. **ปรัชญาทั่วไป: มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต**. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ภาษาอังกฤษ

Albee, Edward. 1959. **The American Dream and The Zoo Story**. New York: A Signet Book.

Barranger, Milly S. 1994. **Understanding Plays**. Boston: Allyn and Bacon.

Esslin, Martin. 1991. **The theatre of the Absurd** 3rd ed. London: Penguin.

Trudeau, Lawrence J. (ed.) 2000. **Drama Criticism : criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world's literatures volume 11**. Detroit: Gale.

ที่มาภาพประกอบ

ww.cvillain.com/

www.dickinson.edu/news/features/2007/fresh_plays

บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยในทศวรรษ 2510: นาฏกรรมแห่งความขุ่นข้อง

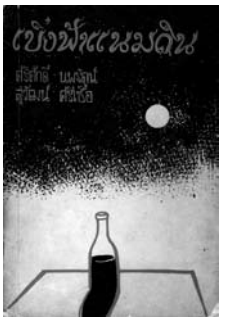
สรณัฐ ไตลังคะ

บทคัดย่อ

การละครสมัยใหม่ได้เริ่มปรากฏในหลักสูตรการศึกษาระดับอุดมศึกษาเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2509 ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาได้เกิดการแปลบทละครตะวันตกหลากหลายแนวเพื่อแสดงเป็นละครเวที ส่งผลให้เกิดความนิยมงานละครในหมู่นักศึกษา นักเขียนเรื่องสั้นแนวล้ำยุคจำนวนหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้ศึกษาด้านการละครได้เริ่มเขียนบทละครของไทยเองและพิมพ์ในวารสารที่เผยแพร่ในหมู่นักศึกษา บทละครสมัยใหม่ได้กลายเป็นการแสดงความขุ่นข้องต่อสังคมเนื่องจากระยะดังกล่าวสังคมไทยมีการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้แบ่งได้เป็น 2 ระยะ คือ ระยะแรก ได้รับอิทธิพลจากบทละครสมัยใหม่เชิงปรัชญาของตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวแปลกวิสัยหรือแอบเสิร์ดและแนวอัตถิภาวนิยม แต่มีลักษณะเฉพาะ คือ บทละครไทยได้ปรับเปลี่ยนไปเป็นการเสนอประเด็นขัดแย้งทางสังคมและเสียดสีการเมือง เศรษฐกิจ สังคมของไทย บทละครเหล่านี้ซึ่งมักนำเสนอในแนวสัญลักษณ์เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้อำนาจตัดทอนเปลี่ยนแปลงจึงเป็นพื้นที่เปิดในการสร้างความหมาย และกระตุ้นให้เกิดความคิดวิพากษ์วิจารณ์สังคม ระยะที่ 2 อันเป็นช่วงเวลาระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ที่มีประชาธิปไตยบางส่วน งานละครระยะนี้ได้เปลี่ยนภารกิจจากการพยายามสร้างพื้นที่เฉพาะของกลุ่มล้ำยุคไปเป็นการใช้ละครเพื่อให้การศึกษาด้านการเมืองแก่ประชาชน

ABSTRACT

Modern drama first appeared in an undergraduate curriculum in 1966. Since then, various styles of Western plays have been translated and produced for stage performance, leading to an unprecedented popularity among university students. Some of the avant-garde short story writers, most of whom had never studied drama, started to create and publish modern Thai plays in student journals. Since Thai society then was under an autocratic regime, modern Thai plays became a medium of expression of social discontent. These plays can be divided into two phases. Those belong to the first phase were mostly influenced by two particular styles of Western philosophical drama, namely, the Absurd and Existentialism. However, these plays had adopted a unique trait as they exposed social conflicts and satirized political, economical, and social events of Thai society at the same time. The plays, which used symbolic style to avoid censorship, served as an open space for those who wanted to convey their discontent through covert meanings and to incite social criticism. The second phase, in the democratization period between the 1973 student uprising and the 1976 massacre, saw a shift in the playwrights' aspiration from creating special space for an avant-garde audience to utilizing drama as a means of political education for the general public.



บทนำ

ทศวรรษ 2510 เป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยปกครองด้วยระบอบเผด็จการ ซึ่งดำเนินอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2501-2506 สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และ พ.ศ. 2506-2516 สมัยจอมพลถนอม กิตติขจร ทว่าระบอบเผด็จการทหารยุคสมัยใหม่ได้สิ้นสุดลงด้วยเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อันเป็นการโค่นล้มระบอบเผด็จการโดยการลุกฮือของนักศึกษาประชาชน ผลพวงของการปกครองแบบเผด็จการอย่างต่อเนื่องที่เห็นได้ชัดเจน คือ การที่สังคมไทยพัฒนาไปสู่ยุคใหม่จากการรับอิทธิพลและความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาเพื่อรองรับเศรษฐกิจแบบทุนนิยม เกิดการพัฒนาของเมือง สาธารณูปโภค เกิดนโยบายเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ มีการก่อตั้งหน่วยงานราชการด้านเศรษฐกิจ และเกิดสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศในระยะนี้ด้วย ส่งผลให้เกิดชนชั้นกลางที่เป็นปัญญาชนกลุ่มใหญ่อย่างรวดเร็วจำนวนมาก คนกลุ่มนี้ได้เริ่มตระหนักถึงความไม่ชอบธรรมของระบอบเผด็จการที่ปิดกั้นการแสดงออกทางความคิด ทิศทางการพัฒนาประเทศที่มุ่งไปสู่การรับใช้ทุนนิยม สงครามเวียดนามที่ขยายขอบเขตของพื้นที่และความโหดร้ายอย่างไม่หยุดยั้ง การต่อสู้ทางความคิดของโลกเสรีและโลกคอมมิวนิสต์ ประเด็นทั้งหมดนี้ทำให้ทศวรรษที่ 2510 เป็นยุคสมัยของปะทะทางความคิดอย่างรุนแรง

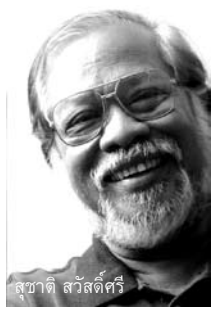
ในท่ามกลางสภาพทางการเมืองที่ปิดกั้นทางความคิด เหล่าปัญญาชนในมหาวิทยาลัยได้เริ่มรวมตัวเป็นกลุ่ม แสดงบทบาททางการเมืองและสังคมอย่างต่อเนื่อง และได้ผลิตผลงานวรรณกรรมประเภทต่างๆ ที่ต่อต้านขนบการเขียนทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา เผยแพร่ในสื่อสิ่งพิมพ์ระดับชาติ และสื่อวารสารที่ผลิตและเผยแพร่ในหมู่นักศึกษาเอง ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “หนังสือเล่มละบาท”

งานเหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องสั้นระหว่าง พ.ศ. 2507-2516 เป็นการต่อต้านวรรณกรรมในแนวขนบที่เผยแพร่อยู่ในขณะนั้น ด้วยเหตุที่ว่างานแนวขนบเหล่านี้ไม่สามารถแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่ดังกล่าวข้างต้นได้ และยังตกอยู่ใต้ความควบคุมของรัฐเผด็จการ ทำให้การนำเสนอเน้นความบันเทิงเป็นหลักโดยที่ไม่สามารถเสนอให้เห็นภาพปัญหาของสังคมที่ปรากฏวิกฤต 2 ประการ

ประการแรก คือวิกฤตทางการเมืองและสังคม นโยบายและการบริหารงานของรัฐเป็นระบบเผด็จการและระบบอุปถัมภ์ซึ่งไม่สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่

ประการที่สอง คือ วิกฤตของระบบคุณค่า กล่าวคือ ค่านิยม ศาสนา ความเชื่อ กับวิถีปฏิบัติในสังคมสมัยใหม่ขัดแย้งกัน ทั้งหมดนี้ทำให้เกิดการตั้งคำถามและทบทวนความหมาย

วิทยากร เชียงกูล


สุชาติ สวัสดิ์ศรี

นอกจากนี้เรื่องสั้นเหล่านี้ยังแสดงความไม่พอใจสังคมในด้านต่างๆ อาทิ ลักษณะอนุรักษ์นิยม การหน้าไหว้หลังหลอก ทุนนิยม สงครามเวียดนาม[1] ข้อน่าสังเกตคือการที่นักเขียนกลุ่มนี้ได้สร้างสรรค์วิธีการเล่าเรื่องแบบใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหา[2]

นอกจากเรื่องสั้นแล้ว วรรณกรรมอีกประเภทที่มีความเปลี่ยนแปลงในระยะนี้คือ บทละครสมัยใหม่ แม้ว่าจะไม่มีจำนวนมากเท่าวรรณกรรมประเภทเรื่องสั้นหรือกวีนิพนธ์ แต่อาจกล่าวได้ว่ามีจำนวนมากขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ และแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงวรรณกรรมไทยสู่ “สมัยใหม่” อย่างชัดเจน

การละครไทยสมัยใหม่: การเติบโตของบทละครแปล

การละครไทยแต่ไหนแต่ไรมามีความรุ่งเรืองโดยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนัก วรรณคดีการแสดงประเภทบทละครรุ่งเรืองในสมัยรัชกาลที่ 2 และต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ทิศทางของการละครไทยได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่จากการรับแนวทางการละครจากตะวันตก ได้เริ่มเกิดละครแบบใหม่ ได้แก่ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีการแปลและแปลงบทละครตะวันตก นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์บทละครเพื่อการแสดงจำนวนมาก ในเวลาต่อมา ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้เกิดคณะละครร้องของสามัญชน เช่น คณะละครของนายจวงจันทร์ จันทรคณา หรือ “พรานบูรพ์” การเกิดคณะละครซึ่งเป็นละครพูดจำนวนมากขึ้นทำให้เกิดบทละครที่มีทั้งการแปลงจากต่างประเทศ การดัดแปลงวรรณกรรมที่มีอยู่เดิมเป็นบทละคร และการแต่งบทละครขึ้นใหม่ คณะละครที่สำคัญอีกกลุ่มคือละครปลุกใจให้รักชาติของหลวงวิจิตรวาทการในสมัยที่ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร (2479-2484) และระหว่าง พ.ศ. 2497-2500 ในเวลาต่อมาละครเวทีเริ่มเสื่อมความนิยมเมื่อภาพยนตร์และโทรทัศน์มีบทบาทมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง[3]

---

[1] สรณัฐ ไตลังคะ, **เรื่องสั้นไทยแนวคตินิยมสมัยใหม่ พ.ศ. 2507-2516** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), หน้า 297.

[2] ลักษณะการเขียนเรื่องสั้นที่ทำลายขนบการเขียนแบบเดิมพบมากในราว พ.ศ. 2513-2516 โดยใช้แนวทดลองมากยิ่งขึ้น โดยเรียกได้ว่าเป็น “สุนทรียภาพแห่งการแตกออกเป็นชิ้นส่วน” ซึ่งนักเขียนได้สร้างสรรค์ลักษณะดังกล่าวทั้งในระดับเนื้อเรื่อง โครงเรื่อง และมุมมอง โดยได้อิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่และภาพยนตร์ ในระดับเนื้อเรื่อง โครงเรื่อง หมายถึงเป็นงานที่ไม่มีเอกภาพ คือไม่พัฒนาเนื้อเรื่องไปสู่จุดสูงสุดและมีการคลี่คลายในตอนจบหรือจบด้วยการหักมุมที่สร้างความประหลาดใจแก่ผู้อ่าน การเปลี่ยนแปลงแนวการเขียนดังกล่าวถือได้ว่าเป็นงาน “เชิงสัญลักษณ์” ที่ชี้ให้เห็นว่าสังคมได้ “แตกออกเป็นเสี่ยง” บ้านเมืองไม่ได้ราบรื่นหรือมีความสงบเรียบร้อย แต่ได้เกิดปัญหาและความไม่พอใจที่สั่งสมมากขึ้นทุกที ดูรายละเอียดในเรื่องเดียวกัน, หน้า 219-295.

[3] กอบกุล อิงคุทานนท์, **ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม–ร.9** (กรุงเทพฯ: ษรณัตร, ม.ป.ป.).

ละครเวทีสมัยใหม่รุ่งเรืองอีกครั้งหนึ่งเมื่อมีการสร้างหลักสูตรและการเรียนการสอนการละครในสถาบันการศึกษา โดยมีสดใส วานิชวัฒนา หรือ สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้บุกเบิกการสอนวิชาการละคร โดยเปิดหลักสูตรสาขาวิชาศิลปะการละครในคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นครั้งแรกในพ.ศ. 2509 ทำให้เกิดการเรียนการสอนการละคร และการจัดแสดงละครวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาอย่างต่อเนื่อง สร้างบุคลากรทางการละครให้แก่วงการสื่อมวลชนสาขาต่างๆ มากมาย[4] ผลงานการละครในระยะทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นผลจากการเรียนการสอนในหลักสูตรดังกล่าวได้ทำให้ละครเวทีสมัยใหม่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในหมู่นักศึกษา และแพร่หลายต่อสาธารณชนในเวลาต่อมา เนื่องด้วยการแสดงละครเวทีไม่เพียงแต่แสดงในมหาวิทยาลัย แต่บางครั้งบางคราวได้ใช้สถานที่นอกมหาวิทยาลัยด้วย เช่น สถาบันเกอเธกรุงเทพฯ สมาคมฝรั่งเศสกรุงเทพฯ สมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกา[5]

ผลจากหลักสูตรและการเรียนการสอนศิลปะการละครสมัยใหม่ดังกล่าวทำให้เกิดการแปลบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกเป็นภาษาไทยเพื่อใช้ในการแสดง บทละครแปลในทศวรรษ 2510 ที่ได้รับการพิมพ์จำหน่ายเป็นรูปเล่ม บางเล่มพิมพ์หลังทศวรรษ 2510 คือ แรงโลกีย์ แต่แสดงเป็นละครเวทีในทศวรรษดังกล่าว

บทละครแปลในทศวรรษ 2510 ที่ได้รับการพิมพ์จำหน่ายเป็นรูปเล่ม[6]

ชื่อบทละครแปล	ผู้แปล	ชื่อต้นฉบับ	ผู้เขียน	ปีที่พิมพ์	ชื่อละคร	พ.ศ. ที่แสดง
รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา	มัทนี รัตนิน	A Streetcar Named Desire	เทนเนสซี วิลเลียมส์*	2512	รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา	2515
ความตายของเซลส์แมน	สุชาวดี ตัณฑวณิช	Death of a Salesman	อาเทอร์ มิลเลอร์	2514	อวสานของเซลส์แมน	2514
ตุ๊กตาแก้ว	สดใส พันธุมโกมล	The Glass Menagerie	เทนเนสซี วิลเลียมส์	2515	ตุ๊กตาแก้ว	2513
อันตราคนี ผู้มีไฟไม่สิ้นสุด	มัทนี รัตนิน และสุชาวดี ตัณฑวณิช	Antigone	ชอง อานุย	2519	อันตราคนี	2519
บทละครแปลเรื่องวัยรุ่น	สุชาวดี ตัณฑวณิช	Ah, Wilderness!	ยูจีน โอนีล	2519 (แพร่พิทยา)	วัยวุ่น	2516
แรงโลกีย์	นพมาส แววหงส์	Desire Under the Elms	ยูจีน โอนีล	2533 (ดวงกมล)	แรงโลกีย์	2519

[4] มัทนี รัตนิน, **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 20.

[5] กอบกุล อิงคุทานนท์, **ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม–ร.9,** หน้า 80.

[6] ข้อมูลเหล่านี้ประมวลจาก มัทนี รัตนิน, **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที;** กอบกุล อิงคุทานนท์, **ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม–ร.9;** เจตนา นาควัชระ, **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** (กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2524).

* ในบทความนี้คงการถอดเสียงชื่อผู้ประพันธ์ตามต้นฉบับ แต่การถอดเสียงในงานวิจัยใช้ตามราชบัณฑิตยสถาน

การแปลบทละครตะวันตกในระยะทศวรรษ 2510 มิใช่ได้รับความนิยมเฉพาะในรั้วมหาวิทยาลัยเพื่อการเรียนการสอนเท่านั้น แต่ยังปรากฏว่ามีการแปลลงตีพิมพ์ในวารสารของนักศึกษาและวารสารทั่วไปด้วย อาทิ หนังสือรวมบทละครและบทความอื่นๆ เรื่อง *คนไม่มีเงา* ใน พ.ศ. 2517 โดยสำนักพิมพ์ดวงกมล และ สุชาติ สวัสดิ์ศรีได้รวมพิมพ์บทละครเป็นเล่มใน พ.ศ. 2518 ชื่อเรื่อง *ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์* โดยสำนักพิมพ์ปุถุชน รายชื่อบทละครมีดังต่อไปนี้

รายชื่อบทละครใน คนไม่มีเงา (2517)

ชื่อบทละครแปล	ผู้แปล	ชื่อต้นฉบับ	ผู้เขียน	หนังสือที่พิมพ์	ปีที่พิมพ์
เกียรติโสเภณี	ภราไดย สุวรรณรัฐ	The Respectful Prostitute	ฌอง-ปอล ซาร์ตร์	คนไม่มีเงา	2517
คนไม่มีเงา	ชลิต แนวพนิช	Morts san sepulture / Men Without Shadows	ฌอง-ปอล ซาร์ตร์	คนไม่มีเงา	2517
กระจกเงา*	กุมารี โกมารกุล ณ นคร	Huis clos / No Exit	ฌอง-ปอล ซาร์ตร์	คนไม่มีเงา	2517

รายชื่อบทละครใน ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์ (2518)

ชื่อบทละครแปล	ผู้แปล	ชื่อต้นฉบับ	ผู้เขียน	หนังสือ/ วารสารที่พิมพ์	ปีที่พิมพ์
ความเข้าใจผิด	อำพรรณ โอตระกูล	Le Malentendu	อัลแบร์ กามู	ชัยพฤกษ์ฉบับนักศึกษาประชาชน	2512
ตากอากาศกลางสนามรบ	ธัญญา ผลอนันต์	Picnic on the Battle Field	เฟอนันโด อาราบัล	หนุ่มเหน้าสาวสวย	2514
ชายผู้มีดอกไม้อยู่ในปาก	นิคม รายยวา	The Man with Flower in His Mouth	ลุยจิ พิแรนเดลโล	ชาร	2517
เสมียนพิมพ์ดีด*	ลภาพรรณ พันธุ์พิพัฒน์	The Typists	เมอเรย์ ซิสแกล	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ปราบโสเภณี	รัศมี เผ่าเหลืองทอง	Lux in Tenebries	เบอโทล เบรคท์	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
บทเรียน*	วีระประวัติ วงศ์พัวพันธุ์	The Lesson	เออแฌน อิโอเนสโก	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ละคร*	เพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง	Play	ซามูเอล เบคเกต	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ค่ำคืน	สุชาติ สวัสดิ์ศรี	Night	ฮาโรลด์ พินเตอร์	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518

หมายเหตุ เครื่องหมาย * แสดงว่าเคยมีการนำบทละครดังกล่าวมาแสดงเป็นละครเวที

นอกจากข้อมูลข้างต้นแล้วยังมีบทละครที่มีการแปลเพื่อแสดง แต่พิมพ์เผยแพร่ภายหลังด้วย เช่น เรื่อง *คอยโกโดต์* หรือ *Waiting for Godot* ของ แซมวล เบกเกตต์ มีการแปลเพื่อแสดงโดยเพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง และกำกับการแสดงโดยรัศมี เผ่าเหลืองทองใน พ.ศ. 2515 แต่ได้พิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2539[7] ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าความนิยมอ่านบทละครและชมละครไม่ได้ปรากฏแต่เฉพาะในวงการศึกษาตามหลักสูตรเท่านั้น แต่ได้มีการแพร่หลายอย่างกว้างขวาง พร้อมกับการเกิดกลุ่มหรือชมรมละครทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า มีความตื่นตัวในด้านการละครสมัยใหม่ในทศวรรษ 2510 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในหมู่คนรุ่นใหม่ที่ใฝ่หาแนวคิดที่หลากหลายผ่านการแปล และเป็นกระแสที่เป็นลักษณะเฉพาะของทศวรรษนี้ จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีความนิยมบทละครแนวอัตถิภาวนิยม[8] หรือ Existentialism และบทละครแนวแอบเสิร์ด[9] (Absurd) หรือละครแนวแปลกวิสัย ซึ่งแสดงการปรากฏของอิทธิพลความคิดที่หลากหลาย การรับอิทธิพลจากตะวันตกในช่วงทศวรรษ 2510 เป็นต้นไปไม่ได้มีเพียงกระแสเดียว แต่มีการรับอิทธิพลความคิดหลายแนว เช่น มีการรับอิทธิพลของปรัชญาอัตถิภาวนิยม ปรัชญาลัทธิมากซ์ (Marxism) ฯลฯ เข้ามาในเวลาเดียวกันด้วย ทำให้งานเขียนในกลุ่มนี้มีกระแส “สำเนียง” ของปรัชญา ทฤษฎี และวิธีคิดหลากหลายและตอบโต้กัน การรับอิทธิพลที่หลากหลายดังกล่าวเกิดจากการที่คนรุ่นใหม่ขวนขวายหาอ่านหนังสือที่มีไม่มากมายในห้องสมุดและซื้อหาตามร้านขายหนังสือเก่าที่สนามหลวง นอกจากนี้ยังได้รับความรู้ใหม่ๆ ผ่านการเสวนาทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ อาจกล่าวได้ว่ากลุ่ม “คนรุ่นใหม่” เหล่านี้ได้เปิดรับความคิดจากภายนอกประเทศเท่าที่โอกาสและสภาพที่อำนวย การรับงานจากหลายแนวคิดและทิศทางเช่นนี้ทำให้การเข้าใจแนวคิดต่างๆ ของนักเขียนส่วนใหญ่เป็นไปอย่างไม่เป็นระบบ นักเขียนได้แรงบันดาลใจจากหลากทิศทางและนำมาสร้างสรรค์เพื่อเสนอแนวทางใหม่ๆ ของตนเองโดยไม่ได้ยึดติดกับหลักการ ปรัชญา หรืออุดมการณ์ของแนวทางที่นำมาใช้

ในหลายกรณี นักเขียนสร้างสรรค์งานของตนผ่านการรับอิทธิพลความคิดมาจากวรรณกรรมตะวันตกไม่ใช่จากการอ่านหนังสือทางปรัชญา ดังนั้นจึงมีการคั้นกรองความคิดผ่านวรรณกรรมและปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับสภาวะสังคมไทย เช่นในกรณีของสุชาติ สวัสดิ์ศรีที่สนใจปรัชญาอัตถิภาวนิยมในแง่มุมวรรณกรรม งานกลุ่มแรกใน *ความเงียบ* ที่เขาได้รับอิทธิพลจากซาตร์ในเรื่อง La Nausée, Le Mur, Huis Clos ก็เป็นงาน

---

[7] เพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง, “คำนำผู้แปล,” ใน แซมมวล เบกเกตต์, **คอยโกโดต์,** แปลโดย เพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง (กรุงเทพฯ: มติชน, 2539), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[8] ละครแนวอัตถิภาวนิยมเสนอปรัชญาอัตถิภาวนิยม ที่เห็นว่ามนุษย์มีตัวตนและการมีชีวิต (existence) ก่อนสิ่งอื่นใด ส่วนสาระ (essence) ของความเป็นมนุษย์เป็นสิ่งที่ตามมาภายหลัง ดังนั้นคนแต่ละคนจะต้องสร้างสรรค์ความหมายให้แก่ชีวิตตนเอง ไม่โอนอ่อนตามหรือยอมรับสภาพหรือความหมายที่สังคมหรือคนอื่นกำหนดให้. สุชาติ สวัสดิ์ศรี, **ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์** (กรุงเทพฯ: ปุถุชน, 2518), หน้า 12.

[9] ใน “บทกล่าวนำ” ของ *คอยโกโดต์* ที่เขียนโดยไมเคิล เดนีสัน กล่าวว่า ละครแนวแอบเสิร์ดมีลักษณะร่วม 5 ประการคือ 1) กล่าวถึงสถานการณ์หรือสภาวะหนึ่งๆ มากกว่าเป็นการเล่าเรื่อง ดังนั้นจึงไม่มีการพัฒนาของเหตุการณ์ 2) ตัวละครไม่พัฒนา มีบุคลิกลักษณะเด่นชัด และคงลักษณะนั้นๆ ไว้ตลอดเรื่อง 3) ไม่ระบุรายละเอียดของฉาก 4) ภาษาในบทสนทนาเป็นภาษาง่ายๆ 5) ภาพที่สื่อมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ และเป็นการอุปมา. แซมมวล เบกเกตต์, **คอยโกโดต์,** ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ของซาตร์ในระยะแรกที่เน้นการค้นหาตัวตน เสรีภาพและความหมายในการดำรงชีวิต ดังนั้นงานเขียนระยะนี้ของสุชาติ สวัสดิ์ศรีจึงมิได้ลงลึกถึงความคิดเชิงทฤษฎีในระดับปรัชญา[10]

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า วงการละครและวรรณกรรมบทละครในทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นระยะเริ่มต้นของวงการละครสมัยใหม่ของไทยนั้นได้เกิดความเคลื่อนไหวสองกระแส กระแสแรก เป็นวงการละครในหลักสูตรของมหาวิทยาลัย ที่สำคัญในระยะแรกนี้มีสองแห่งคือ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ส่งผลให้เกิดการแปล การแสดงละครเวที และบทวิจารณ์ละครในวารสารวิชาการ เช่น อักษรศาสตร์พิจารณ์ สร้างความคึกคักให้แก่วงการละครอย่างต่อเนื่อง

กระแสที่สอง คือ การละคร “นอกหลักสูตร” ที่เป็นกิจกรรมชมรมของบรรดานักศึกษาและผู้สนใจการละครทั่วไป อาจถือได้ว่ากระแสที่สองนี้เป็นผลพวงทั้งของการก่อกำเนิดหลักสูตรและการเรียนการสอนศิลปะการละครและการค้นคว้าศึกษาด้วยตนเองส่งผลให้มีการสร้างผลงานสู่สาธารณชนอย่างกว้างขวาง

ความแตกต่างของกระแสสองกระแสดังกล่าวในด้านความสนใจบทละครแปลที่เห็นได้ชัดก็คือ บทละครที่เกิดจากหลักสูตรการเรียนการสอนมีความหลากหลายของเนื้อหาและแนวทาง[11] เช่น แนวสัจนิยม แนวเอกเพรสชันนิสม์ แนวสัญลักษณ์นิยม และแนวเอปิก[12] บทละครที่ใช้ส่วนใหญ่แปลหรือแปลงจากบทละครตะวันตกทำให้มีผลงานของนักเขียนที่หลากหลาย เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่มีเป็นจำนวนน้อย และหากมีก็เกิดในระยะต่อมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นไป

ส่วนละคร “นอกหลักสูตร” มีแนวทางที่นิยมอย่างเห็นได้ชัด คือ แนวอัตถิภาวนิยม การที่งานเขียนแนวนี้ได้รับความนิยมมากในช่วงทศวรรษ 2510 ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการพิมพ์เรื่องแปลเรื่องหนึ่งที่ส่งอิทธิพลแก่นักเขียนไทยอย่างกว้างขวาง นั่นคือเรื่อง *คนนอก* ที่อำพรรณ โอตระกูล แปลจากเรื่อง L’étranger ของอัลแบร์ กามู พิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2510[13] และต่อมาได้ทำให้เกิดงานเขียนแนวนี้ขึ้นเป็นระลอกใหญ่ จนขรรค์ชัย บุนปานในคราวที่เขียนบทนำ *เดินไปสู่หนไหน* ของสุรชัย จันทิมาธร ฉบับพิมพ์ครั้งแรกถึงกับกล่าวว่า นักเขียนผู้นี้เป็น “ผลผลิตของสังคมอันสับสนนี้ เรียกกันหรูๆ ว่าคนนอก” คำว่า “คนนอก” นี้หมายถึงตัวเอกในนวนิยายฝรั่งเศสเรื่องนี้ที่ท่าทีต่อชีวิตของเขาไม่เหมือนกับคนในสังคมทำให้เขาเกิดความ

---

[10] ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา, **เสียงจากความเงียบ สัมพันธบท “สุชาติ สวัสดิ์ศรี” และวรรณกรรมฝรั่งเศส** (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2547), หน้า 177.

[11] บทละครแปลที่ใช้ในการเรียนการสอนและการแสดงมีอีกหลายเรื่องที่อาจไม่ได้พิมพ์เผยแพร่ จึงไม่ได้ปรากฏในตารางแรกของบทความนี้ เช่น เรื่อง “เกิดเป็นตัวละคร” (2516) จาก Six Characters in Search of an Authorของ ลุยจี ปีรันเดลโล (2516-7) เรื่อง “ดวงสุดา รณกร” (2518) ดัดแปลงจาก Hedda Gabler ของ เฮนริก อิบเซน (2518) (มัทนี รัตนิน, **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที,** หน้า 19).

[12] แนวสัจนิยมเป็นการเสนอเรื่องราวของมนุษย์ในสถานการณ์ที่อาจเกิดขึ้นในชีวิตจริง ฉากมีความสมจริง งานแนวเอ็กซเพรสชันนิสม์เสนอความเป็นไปของชีวิตผ่านความคิดและสภาพจิตใจที่ไม่ปกติของตัวละคร ซึ่งมักเป็นคำพูด การกระทำ และอารมณ์ที่รุนแรง งานแนวสัญลักษณ์นิยมมักใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อในการแสดงความหมาย และแนวเอปิกมักใช้นิยายหรือตำนานเป็นตัวเรื่อง เพื่อให้เกิดสภาวะ “ห่างตัว” ผู้ชมการแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นงานที่แสดงข้อคิดเห็นเกี่ยวกับสังคมปัจจุบัน จึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ถูกกระตุ้นตลอดการแสดงอันนำไปสู่การโต้แย้ง ถกเถียง หรือคัดค้านได้. เรื่องเดียวกัน, หน้า 4-7, 190-196.

[13] สัมภาษณ์ คมศร คุณะดิลก, 15 พฤษภาคม 2549.

แปลกแยกกับสังคม บุคคลอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญคือ สุชาติ สวัสดิ์ศรี ที่เป็นทั้งผู้แปลและบรรณาธิการใน *ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์* เขาได้เป็นผู้เขียนบทกล่าวนำ “เอกซิสตองเชียลลิสม์กับวงการละครสมัยใหม่” ในหนังสือรวมบทละครเล่มนี้ และยังเขียนบทความเกี่ยวกับการละครอีก อาทิ “ซามูเอล เบคเกตและนักเขียนฝรั่งเศสรุ่นใหม่” และ “ซาตร์ในฐานะนักเขียนบทละคร” ซึ่งต่อมารวมพิมพ์ใน *นักเขียนหนุ่ม* (2518)

บทละครเชื้อสายไทย

ความสนใจด้านการละครปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนเมื่อเกิดการแต่งบทละครสมัยใหม่ของไทยขึ้นจำนวนหนึ่งในทศวรรษ 2510 นี้ ข้อน่าสังเกตก็คือ ในขณะที่การแสดงละครเวทีในหลักสูตรการเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยมักเป็นการแปลบทละครจากบทละครต่างประเทศ กระแสการละคร “นอกหลักสูตร” กลับมีการเขียนบทละครสมัยใหม่ของไทยขึ้นมาโดยนักศึกษาและผู้สนใจวรรณกรรม ซึ่งส่วนใหญ่แล้วมิได้เป็นผู้ที่ร่ำเรียนมาทางการละครโดยตรง งานกลุ่มนี้เป็นงานที่เป็น “กระแสรอง” ที่ไม่ปรากฏเป็นข้อมูลในตำราประวัติการละครไทย

นอกจากนี้ยังปรากฏได้ว่ามีการเขียนวรรณกรรมในรูปแบบของละครด้วยซึ่งแสดงให้เห็นความนิยมบทละคร อาทิ เรื่อง “ความเงียบ” ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี ในหนังสือรวมเรื่องสั้นและกวีนิพนธ์*ความเงียบ* (2515) และเรื่อง “โรมาเสวนา” ของ ธัญญา ผลอนันต์ ซึ่งอยู่ในเรื่อง *ถนนไปสู่ก้อนเมฆ* (2515) เรื่อง “ความเงียบ” เป็นเรื่องที่มีเนื้อหาต่อต้านสงครามเวียดนาม แม้จะเขียนในรูปแบบของบทละครแต่มีลักษณะเป็นเรื่องสั้นมากกว่า เพราะมีการบรรยายความคิดของตัวละครเป็นส่วนใหญ่ ส่วนเรื่อง “โรมาเสวนา” เป็นบทหนึ่งใน *ถนนไปสู่ก้อนเมฆ* ซึ่งเป็นงานประเภทนวนิยายขนาดสั้นบันทึกการรอนแรมของนักเดินทาง เรื่องนี้เป็นการสนทนาของนักเดินทางชาติต่างๆ ห้าคนที่มาพักแรมอยู่บ้านเยาวชนแห่งหนึ่งในนครโรม ดังนั้น กลวิธีการเขียนของทั้งสองเรื่องเป็นรูปแบบบทละครจึงเป็นการ “เปลี่ยนบรรยากาศ” มากกว่ามีจุดประสงค์เพื่อใช้แสดง ดังนั้น ในข้อมูลบทละครไทยต่อไปนี้จึงไม่รวมงานสองเรื่องนี้

ข้อมูลบทละครเรียงลำดับตามเวลาที่แต่ง[14]

[14] มีบทละครไทยอีกจำนวนหนึ่งที่เขียนขึ้นเพื่อแสดงแต่ไม่ได้พิมพ์เผยแพร่ หรือมีการพิมพ์แต่ด้วยข้อจำกัดเรื่องเวลาในการวิจัยทำให้ไม่สามารถหาต้นฉบับได้ ในบทนำของหนังสือ *ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์* ระบุว่าวีระประวัติ วงศ์พัวพันธุ์ เขียนบทละครเรื่อง “แค้น” ซึ่งมูลนิธิโกมล คีมทอง เคยจัดแสดงครั้งแรกที่โรงละครแห่งชาติ มีบทละครเรื่อง “นายอภัยมณี” ของ ธัญญา ผลอนันต์ “ชนบทหมายเลข 1, 2, และ 3” ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร บทละครเรื่อง “คนตกเหว” ของคมทวน คันธนู ใน *รวมบทละครชาติสม์* และเรื่อง “อมนุษยธรรม” ของคมสัน พงษ์สุธรรม ข้อมูลที่ปรากฏจึงเป็นการศึกษาเฉพาะบทละครที่ได้มีการพิมพ์เผยแพร่ในวารสารหรือหนังสือ ทั้งนี้ข้อมูลประมวลมาจาก สุชาติ สวัสดิ์ศรี, **ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์,** หน้า 360; ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง, **ผลกระทบของละครเบรคช์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), หน้า 133-134; “โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัยครั้งที่ 3 เรื่อง ละครเวที: เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง วันที่ 27 สิงหาคม 2542,” **ภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 110.

ลำดับที่	ปีที่เขียน/พิมพ์ครั้งแรก	ชื่อบทละคร	ผู้แต่ง	ชื่อหนังสือ/วารสารที่พิมพ์
1	2512	นกที่บินข้ามฟ้า *	กระยาทอน, คำรณ คุณะดิลก	พระจันทร์เสี้ยว สองพันห้าร้อยสิบสอง
2	2512	ฉันเพียงแต่อยาก ออกไปข้างนอก *	วิทยากร เชียงกูล	ฉันจึงมาหาความหมาย
3	2512	งานเลี้ยง *	วิทยากร เชียงกูล	ฉันจึงมาหาความหมาย
4	2514	รถไฟไปกระบี่ *	ชัยอนันต์ สมุทวณิช	สังคมศาสตร์ปริทัศน์
5	2514	ชั้นที่เจ็ด *	สุชาติ สวัสดิ์ศรี	วิทยาสารปริทัศน์
6	2514	ลมหายใจแห่งศตวรรษ	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	เบิ่งฟ้าแนมดิน
7	2514	กำแพงสีดำ*	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	เบิ่งฟ้าแนมดิน
8	2515	จุดดับ	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	เบิ่งฟ้าแนมดิน
9	2515	หน้าต่างบานที่ปิดไว้ *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	วรรณกรรมเพื่อชีวิต
10	2515	นอกเหนือการควบคุม *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม
11	2515	บ่ายสี่โมง	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม
12	2515	ร้านอัตวินิบาตกรรม *	อุดร ทองน้อย	สังคมศาสตร์ปริทัศน์
13	2516	ตายครั้งที่สอง *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	สังคมศาสตร์ปริทัศน์
14	2517	ท่านนายกรัฐมนตรีประเภทสอง	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	ปุถุชน
15	2517	นักรบอสุจิ	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม
16	2517	ร่มสีแดง ซองสีขาว	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม
17	2518	ก่อนอรุณจะรุ่ง *	ชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละคร	บทละครคัดสรร

หมายเหตุ เครื่องหมาย * แสดงว่าเคยมีการนำบทละครดังกล่าวมาแสดงเป็นละครเวที

บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยในทศวรรษ 2510: นาฏกรรมแห่งความขุ่นข้อง

บทละครเชื้อสายไทยมีลักษณะที่น่าสนใจคือเป็นบทละครที่แสดงปฏิกิริยาต่อปัญหาหลากหลายในสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2510 การที่งานบทละครกลุ่มนี้เขียนโดยนักศึกษาปัญญาชนที่ได้รับการศึกษาระดับอุดมศึกษาแบบตะวันตกและแสดงเป็นละครเวทีเผยแพร่เฉพาะกลุ่มทำให้บทละคร (รวมทั้งวรรณกรรมประเภทอื่น เช่น เรื่องสั้นและกวีนิพนธ์) ได้กลายเป็นสื่อในการแสดงออกถึงความ “ขุ่นข้อง” ที่มีต่อสังคมขณะนั้น

บทละครเหล่านี้เป็นวาทกรรมที่ต่อต้านวาทกรรมของรัฐ ไม่ว่าจะเป็นวาทกรรมพัฒนาของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ หรือวาทกรรม “จงทำดี” ของจอมพลถนอม กิตติขจร วาทกรรมทั้งสองได้เสนอภาพของสังคมไทยที่กำลังมุ่งสู่ประเทศที่พัฒนาที่รองรับการแผ่ขยายของทุนนิยมตะวันตก และเป็นสังคมที่มีแต่ความสงบสุขตอกย้ำถึงความดีงามของค่านิยม ประเพณี วัฒนธรรมที่มีอยู่โดยเพิกเฉยและไม่ยอมรับว่าเกิดปัญหามากมายทั้งภายในประเทศและมีผลกระทบที่เกิดจากความขัดแย้งทางอุดมการณ์จากภายนอกประเทศ นอกจากนี้ยังท้าทายการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้ได้นำเสนอวิกฤตทางสังคมดังต่อไปนี้

วิกฤตทางการเมือง

บทละครหลายเรื่องได้เสนอความคิดต่อต้านการปกครองแบบเผด็จการโดยการเสียดสีการเมืองการปกครองไทยอย่างชัดแจ้ง ดังเรื่อง “รถไฟไปกระบี่” และ “ท่านนายกรัฐมนตรีประเภทสอง”

“รถไฟไปกระบี่” (2514) ของ ชัยสิริ สมุทวณิช เป็นบทละครที่ปรากฏในสังคมศาสตร์ปริทัศน์ ปีที่ 9 (ตุลาคม 2514) บทละครมุ่งเสียดสีการปฏิวัติรัฐประหารของไทยที่เกิดขึ้นอย่างซ้ำซาก บทละครแบ่งออกเป็นสองฉาก ฉากแรกผู้เขียนให้ตัวละครชายที่เป็นผู้โดยสารต้องการเดินทางไปจังหวัดกระบี่ เขามีตั๋วพร้อมที่จะขึ้นรถไฟ แต่นายสถานีแจ้งว่าวันนี้เขายังไม่ได้ขายตั๋วและไม่มีรถไฟที่จะไปกระบี่ นายสถานีเริ่มจำได้ว่าผู้โดยสารคนนี้เคยมาที่สถานีแห่งนี้แล้วครั้งหนึ่งและได้ลืมกระเป๋าใบหนึ่งไว้ เมื่อเปิดออกก็พบว่าข้างในมีสิ่งของที่เหมือนกับกระเป๋าที่เขากำลังถืออยู่ ผู้โดยสารปฏิเสธ โดยกล่าวว่าเขาไม่เคยมาที่นี่ เขาได้หยิบหนังสือพิมพ์เก่ามาอ่านเห็นข่าวกรุงเทพฯ มีการปฏิวัติ ในฉากที่สอง มีการซ้ำเรื่องแบบฉากแรก แต่เวลาได้ผ่านไปแล้ว 5 ปี นายสถานีจำได้ว่าชายคนนี้เคยมาแล้ว และได้ลืมกระเป๋าไว้สองใบ ผู้โดยสารปฏิเสธอีก ขณะนั้นเขาซื้อหนังสือพิมพ์แล้วรีบขึ้นรถไฟ ลืมกระเป๋าเอาไว้เป็นใบที่สาม นายสถานีเห็นพาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ว่ากรุงเทพฯ มีการปฏิวัติ

บทละครเรื่องนี้มีลักษณะเป็นบทละครแอบเสิร์ดโดยพิจารณาจากการนำเสนอสภาวะไร้เหตุผลและไร้สาระมากกว่าการเสนอเรื่องราวที่เกาะเกี่ยวสัมพันธ์กันอย่างเป็นเหตุเป็นผล รวมทั้งมีการนำเสนอด้วยโครงสร้างของเรื่องแบบวงกลม คือการที่เหตุการณ์ในเรื่องวกกลับมาสู่จุดเริ่มต้น เรื่องนี้เป็นการเสียดสีการเมืองไทยที่มีการปฏิวัติรัฐประหารครั้งแล้วครั้งเล่า การใช้โครงสร้างของเรื่องแบบวงกลมยังแสดงถึงความซ้ำซากของการเมืองไทยซึ่งไม่พัฒนา

นอกจากนี้ ในเรื่องผู้เขียนยังได้เสนอประเด็นความแตกต่างทางชนชั้นและการแสดงอำนาจผ่านการแต่งกาย โดยในฉากที่ 1 ผู้โดยสารแต่งชุดสูท ผูกเนคไท ใส่รองเท้า ส่วนนายสถานีแต่งเครื่องแบบ แต่ไม่ใส่รองเท้า ฉากที่ 2 ผู้โดยสารแต่งสูท ไม่ผูกเนคไท และไม่ใส่รองเท้า นายสถานีใส่แว่นตาดำ ผูกเนคไท และใส่รองเท้าใหม่เอี่ยม นอกจากนี้ ยังให้ตัวละครแสดงทีท่าสอดคล้องกับการแต่งกาย เช่น เมื่อผู้โดยสารใส่ชุดสูทและผูกเนคไท เขาจะแสดงท่าทางมีอำนาจ แต่ในฉากที่ 2 เมื่อไม่มีรองเท้า เขาจะแสดงท่าพินอบพิเทาต่อนายสถานีเพื่อเป็นการกระตุ้นให้ตระหนักถึงประเด็นชนชั้นที่มองจากเปลือกนอกซึ่งก็คือการแต่งกาย

ในเรื่อง “ท่านนายกรัฐมนตรีประเภทสอง” (2517) สุวัฒน์ ศรีเชื้อให้ตัวละคร 4 ตัว คือ นายสัง นายคม นายนิ และนายยม ต้องการหานายกรัฐมนตรีที่อุทิศตนเพื่อประชาชน พวกเขาจึงหาชิ้นส่วนของคนที่เหมาะสม เช่น ขาของกรรมกรและชาวนา แขนของนักรบและผู้ทรงความยุติธรรม หัวของนักปราชญ์ แต่เมื่อประกอบเป็นตัวตนเสร็จเรียบร้อย นายกรัฐมนตรีที่ได้กลับเสนอนโยบายที่ไม่แตกต่างจากผู้นำเผด็จการของไทยในอดีต ผู้เขียนใช้วิธีการให้นายกรัฐมนตรีที่ประกอบขึ้นมานี้กล่าวสุนทรพจน์เลียนคำพูดอย่างอดีตนายกรัฐมนตรีของไทย อาทิ “ข้าพเจ้าขอรับผิดชอบเองแต่ผู้เดียว” “จงทำดี จงทำดี จงทำดี” และมีธนบัตรจำนวนมากไหลออกมาจากปาก การตั้งชื่อตัวละครโดยนำมาจากคำ “สังคมนิยม” แสดงถึงความเข้มข้นของความขัดแย้งทางความคิดอุดมการณ์ระหว่างฝ่ายซ้ายและฝ่ายขวาในขณะนั้น ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นความสิ้นหวังที่จะแสวงหานักการเมืองในอุดมคติ

วิกฤตทางเศรษฐกิจสังคม

บทละครหลายเรื่องชี้ให้เห็นปัญหาของสังคมที่เกิดจากความไม่เป็นธรรมทางเศรษฐกิจ ความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ ความร่ำรวยที่กระจุกตัวอยู่ที่คนส่วนน้อย และคนยากจนไม่ได้รับการเหลียวแลจากรัฐ

เรื่อง “บ่ายสี่โมง” (2515) ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ เป็นเรื่องของยามเก่ากับยามใหม่นั่งคุยกัน ยามใหม่จะเริ่มเข้ามาทำงานแทนในเวลาบ่ายสี่โมงเย็นโดยที่ยามเก่าไม่รู้ว่าตนถูกปลดออกจากงาน ยามเก่าเล่าถึงการทำงานเฝ้าธนาคารอย่างซื่อสัตย์และรับผิดชอบ แต่ผลตอบแทนที่ได้กลับเป็นเพียงแค่การมีชีวิตอยู่ไปวันๆ อย่างไม่มีอนาคต ในขณะที่ธนาคารที่เขารักษาความปลอดภัยมีแต่เจริญรุ่งเรืองใหญ่โตขึ้น เรื่องจบตรงที่มีคนมาปล้นธนาคารและยามเก่าพยายามต่อสู้จนตัวตาย

เรื่องนี้ใช้วิธีการเล่าเรื่องแนวสัญลักษณ์ มีการให้ความสำคัญแก่เวลาและการเคลื่อนผ่านของแสงอาทิตย์ การต่อสู้กับเวลาโดยการนั่งอยู่กับที่เพื่อเฝ้ายามจนถึงเวลาสี่โมงเย็น และการให้ยามใหม่ยืนรอเพื่อนั่งเก้าอี้ที่ยามเก่ากำลังนั่ง มีการเปรียบเทียบว่าเงินที่ยามเก่าเฝ้ารักษานั้นเป็น “ศพที่เน่าอืด” โดยที่ยามใหม่ตั้งข้อสังเกตว่า “เขาคิดอย่างไรกันนะลุง ทำมาหากินแย่งกันแทบล้มประดาตาย พอได้มันมาก็กลับนำมาเก็บ แล้วก็ตาย”[15] บทละครเรื่องนี้จึงเปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความอย่างกว้างขวางเกี่ยวกับคุณค่าของชีวิตกับเงินตราและความไม่เป็นธรรมในสังคมที่มีการกระจายรายได้ที่ไม่เป็นธรรม ทั้งยังมุ่งโจมตีระบบธนานุภาพโดยเสนอในแนวสัญลักษณ์

เรื่อง “ร่มสีแดง ซองสีขาว” (2517) ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ มุ่งไปที่สถานการณ์หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่ผู้นำชาวนาหลายคนถูกเจ้าหน้าที่ของรัฐสังหาร บทละครเรื่องนี้มีตัวละครคือ มือปืน วิญญาณของมือปืน ตำรวจ และวิญญาณของตำรวจ มือปืนสนทนากับวิญญาณของตนเรื่องมารับเงินค่าจ้างสังหารชาวนาจากคนๆ หนึ่ง ส่วนตำรวจก็สนทนากับวิญญาณของตนเรื่องการจับมือปืนฆ่าชาวนา ตอนจบของเรื่องปรากฏว่า คนที่ให้ค่าจ้างแก่มือปืนก็คือตำรวจ บทละครเรื่องนี้โจมตีอย่างชัดเจนว่ารัฐมีส่วนเกี่ยวข้องกับการตายของผู้นำชาวนา

เรื่อง “ก่อนจะรุ่งอรุณ” (2518) เป็นเรื่องที่ชี้ให้เห็นปัญหาของสังคมผ่านครอบครัวคนยากจน พ่อเป็นตำรวจยศสิบเอก แม่เป็นแม่ค้าหาบเร่ ลูกชายคนโตพิการ พูดและเดินไม่ได้อันเป็นผลจากการรบในสงคราม ลูกชายคนเล็กเป็นนักศึกษาแพทย์ที่ต่อสู้เพื่อคนยากจนในชนบท ละครเรื่องนี้ใช้การนำเสนอแนวสัจนิยมที่แสดงปัญหาในครอบครัวว่าเกิดจากความยากจน ที่นำไปสู่การดื่มสุรา การทะเลาะเบาะแว้ง เรื่องพัฒนาไปสู่การที่ลูกชายคนเล็กเข้าร่วมการประท้วงของชาวนา พ่อไม่เห็นด้วยกับการยุ่งกับ “การเมือง” แต่ลูกกล่าวว่า “ไม่ใช่การมงการเมืองอะไร แต่มันเรื่องปากท้องของเราแท้ๆ”[16] ในตอนท้ายเรื่องลูกชายเสียชีวิตเพราะถูกระเบิดที่โยนเข้ามาในการชุมนุมประท้วง เรื่องนี้ยังได้ชี้ให้เห็นปัญหาของชาวนาที่ต้องเช่าที่ทำนาและมีการแบ่งสรรรายได้กับเจ้าที่ดินอย่างไม่เป็นธรรม

---

[15] สุวัฒน์ ศรีเชื้อ, **นอกเหนือการควบคุม** (กรุงเทพฯ: ปุถุชน, 2518), หน้า 100.

[16] มูลนิธิสถาบันวิชาการ, **บทละครคัดสรร** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิ, 2546), หน้า 100.

บทละครเรื่องนี้คำรณ คุณะดิลก และพระจันทร์เสี้ยวการละครแต่งและแสดงเพื่อกระตุ้นจิตสำนึกทางการเมืองในช่วงเวลาที่ความขัดแย้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ[17] มีการชุมนุมประท้วงของชาวนาและกรรมกรอย่างต่อเนื่องซึ่งนำไปสู่ความรุนแรงและความสูญเสียของฝ่ายที่เรียกร้องความเป็นธรรม เรื่องนี้คล้ายกับเรื่อง “ร่มสีแดง ซองสีขาว” ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อตรงที่ชี้ให้เห็นความรุนแรงที่กระทำต่อผู้ที่กล้าต่อสู้กับอำนาจรัฐในช่วง พ.ศ. 2517-2518

วิกฤตสังคม

บทละครหลายเรื่องได้มีการตั้งคำถามเกี่ยวกับค่านิยม ความหน้าไหว้หลังหลอกของสังคม สังคมทุนนิยมได้ทำให้ผู้คนหลงอยู่กับชื่อเสียง ความร่ำรวย การเอารัดเอาเปรียบและกอบโกยผลประโยชน์เข้าตนเองอย่างไร้ยางอาย บทละครที่เสนอประเด็นนี้คือเรื่อง “งานเลี้ยง” “จุดดับ” “หน้าต่างบานที่ปิดไว้” “ร้านอัตวินิบาตกรรม” และ “ชั้นที่เจ็ด”

“งานเลี้ยง” (2512) ของวิทยากร เชียงกูล เสนอภาพของงานเลี้ยงที่ศิลปินที่มีชื่อเสียงจัดขึ้นโดยมีแขกรับเชิญเป็นผู้คนในวงการธุรกิจ เช่น นายหน้าค้าอาวุธ นักโฆษณา บทสนทนาในงานแสดงให้เห็นว่าคนเหล่านี้อยู่ในสังคมหน้าไหว้หลังหลอก มีความลุ่มหลงสิ่งหรูหราฟุ้งเฟ้อ เห็นแก่ตัว เอารัดเอาเปรียบ ในท้ายเรื่องศิลปินเจ้าของบ้านกล่าวกับแขกในงานว่าตนได้ใส่ยาพิษไว้ในอาหารเพื่อสังหารแขกที่มาในงานที่ล้วนแล้วแต่เป็นคนที่ขูดรีดผู้อื่น เจ้าของบ้านกล่าวว่า “ทำไมคุณถึงกลัวตายกันนักเชียว ทุกวันนี้พวกคุณก็ไม่ได้เที่ยวเอารัดเอาเปรียบคนอื่นๆ ด้วยการฆ่าเขาให้ตายไปทีละน้อยอยู่ดอกหรือ”[18] ส่งผลให้คนในงานแตกตื่นเพราะความกลัวตาย เมื่อเขาได้แกล้งได้สะใจแล้วก็เปิดเผยว่าไม่ได้ใส่ยาพิษไว้ในอาหาร จากนั้นบรรดาแขกเหรื่อก็ค่อยๆ เดินออกไปจากงานเลี้ยงในขณะที่เจ้าของบ้านกล่าวว่าตนทำไปเพราะ “อยากดูละครสนุกๆ”[19]

เรื่อง “กำแพงสีดำ” (2514) ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ ใช้สัญลักษณ์ของกำแพงในการปิดกั้นคนไม่ให้ออกไป “ข้างนอก” เรื่องเริ่มเมื่อนักเขียนคนหนึ่งพยายามหาทางออกไปจากกำแพง ผู้หญิงคนหนึ่งซึ่งกำลังไว้อาลัยให้แก่คนรักที่ถูกยิงตายที่กำแพงนี้ในข้อหากบฏบอกเขาว่าไม่มีใครสามารถออกไปจากกำแพงนี้ได้ นักเขียนเริ่มแสดงอาการคลั่ง โดยกล่าวว่า เขาไม่สามารถกลัวและซุกอยู่ใน “ความโสโครกของสังคมวัตถุ ลัทธิเกียรตินิยม นายทุนนิยม อำนาจนิยม สังคมที่กิน นอน ขี้แล้วก็สืบพันธุ์”[20] ความคลุ้มคลั่งนำไปสู่อาการของโรคหัวใจ รอบๆ เริ่มมีคนเข้ามามุงดูมากขึ้น ทั้งนายทุน นักศึกษา ผู้แทนราษฎร และทหาร ทั้งหมดแสดงความเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตน และลงความเห็นว่านักเขียนผู้นี้เป็นคนบ้าและควรนำส่งโรงพยาบาลบ้า ในช่วงนั้นนักเขียนแย่งระเบิดมาจากทหารและขู่ว่าจะฆ่าทุกคน แต่ละคนเริ่มกลัวและเปลี่ยนความคิดไปในทำนองเห็นด้วยกับนักเขียน ในที่สุดพระสงฆ์ได้เข้ามาปลอบโยนและชี้ว่า “กำแพง” ที่ว่านั้นคือวัฒนธรรมประเพณี กฎหมาย และความเชื่อถือของมหาชน “ที่ไม่สามารถหลุดพ้นไปได้” ตอนท้ายทหารจับนักเขียนไปและเรื่องจบลงด้วยภาพของการประหารชีวิตนักเขียน

---

[17] ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง, **ผลกระทบของละครเบรคช์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว,** หน้า 138.

[18] วิทยากร เชียงกูล, **ฉันจึงมาหาความหมาย** (กรุงเทพฯ: สามัญชน, 2533), หน้า 114.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

[20] ศรีศักดิ์ นพรัตน์ และสุวัฒน์ ศรีเชื้อ, **เบิ่งฟ้าแนมดิน** (นครราชสีมา: โรงพิมพ์เลิศศิลป์, 2515), หน้า 110.

เรื่อง “หน้าต่างบานที่ปิดไว้” (2515) ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ ใช้สัญลักษณ์ของการใส่หน้ากาก เพื่อแสดงว่าคนในสังคมต้องเสแสร้งเพื่อให้ได้สิ่งที่ตนต้องการ บทละครนี้ให้ตัวละครสี่ตัวมาซื้อหาหน้ากากที่ร้าน ตัวละครหนุ่มสาวชายหญิงซื้อหน้ากากที่มีใบหน้าของคนแก่ ตัวละครชายหญิงแก่ซื้อหน้ากากหนุ่มสาว เมื่อทุกคนใส่แล้วก็ปรากฏว่าไม่พอใจใบหน้าใหม่ แต่ก็ไม่สามารถถอดหน้ากากนั้นได้แล้ว

“ร้านอัตวินิบาตกรรม” (2515) ของ อุดร ทองน้อย เป็นบทละครที่ปรากฏใน สังคมศาสตร์ปริทัศน์ ปีที่ 10 (พฤษภาคม 2515) เสนอการหาทางออกด้วยความตายของคนสองคน คนหนึ่งเป็นชายหนุ่มที่มองไม่เห็นคุณค่าของชีวิตตนในสังคมคนกินคน เขาไม่ต้องการอยู่ในสังคมที่มีแต่การเอารัดเอาเปรียบ ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นหญิงสาวที่อกหัก พวกเขามาซื้อหาอาวุธที่เหมาะสมในการฆ่าตัวตายที่ “ร้านอัตวินิบาตกรรม” หญิงสาวเลือกใช้ปืนแต่ลองยิงที่มือก่อน เธอเจ็บมาก ชายหนุ่มจึงพาเธอไปหาหมอ ก่อนออกจากร้านเขาพบว่าที่หน้าร้านมีร่างของชายขี้เมานอนตาย ชายหนุ่มรำพึงว่า “สังคมต่างหากที่ฆ่าเขา เขาไม่มีวันตายด้วยตนเองหรอก”[21]

“ชั้นที่เจ็ด” ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี เป็นบทละครที่ปรากฏเป็นครั้งแรกในวิทยาสารปริทัศน์ (ตุลาคม 2514) กล่าวถึง ชายวัยกลางคน กับหญิงสาวที่กำลังขึ้นลิฟต์ไปที่ชั้นที่เจ็ด ชายวัยกลางคนเป็นนักเขียนที่หมกมุ่นกับการทำงาน ส่วนหญิงสาวก็หมกมุ่นอยู่กับความงามของตน เมื่อลิฟต์เกิดติดอยู่ระหว่างชั้นที่หกและเจ็ด ทั้งสองพยายามจะเรียกให้คนช่วย คนที่อยู่ข้างนอกมีทั้งผู้แทนราษฎร นักอนุรักษ์ ทหารรับจ้างและชาวนาเวียดนาม นักประท้วง และพระสงฆ์ แต่ละคนต่างหมกมุ่นอยู่กับสถานะ ความคิด และอุดมการณ์ของตนเอง ปล่อยให้ชายหญิงทั้งสองร้องขอความช่วยเหลือ ตอนท้ายของเรื่องมีคนบ้ามาบอกคนทั้งสองว่าตึกดังกล่าวไม่มีชั้นเจ็ดและเปิดให้ทั้งสองออกมา แต่คนทั้งสองไม่ยอมออกจากลิฟต์ เรื่องนี้เสนอความคิดแนวอัตถิภาวนิยมที่ชี้ว่า “มนุษย์ถูกสาปให้มีอิสระที่จะเลือกทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง” และมนุษย์บางคนก็ปฏิเสธที่จะใช้อิสรภาพนี้

บทละครกลุ่มนี้เสียดสีคนในสังคม เรื่องเหล่านี้ได้ชี้ให้เห็นความไม่พอใจวิถีปฏิบัติ สถาบันต่างๆ ในสังคม และค่านิยมของคนในสังคม หลายเรื่องแสดงความไม่พอใจความไม่เท่าเทียมกันทางสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา และความเป็นอยู่ ประเด็นที่นำเสนอก็คือการเห็นว่าสังคมมีค่านิยมที่เห็นแก่ประโยชน์ส่วนตน การทำงานเพื่อสร้างฐานะ มือใครยาวสาวได้สาวเอา เป็นพวกวัตถุนิยม และยังแสดงนัยว่าควรต้องทบทวนและตั้งคำถามเกี่ยวกับวิถีปฏิบัติ ค่านิยมต่างๆ ในสังคมเหล่านี้

วิกฤตสังคมอีกประเด็นหนึ่งมุ่งไปที่ระบบการศึกษา เรื่อง “ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก” (2512) ของวิทยากร เชียงกูล ใช้สัญลักษณ์ “คุก” แทนมหาวิทยาลัย โดยมียามชื่อ “เกียรติยศ” และ “มั่งคั่ง” คอยเฝ้ามิให้ “นักโทษ” หลบหนี “ขืนปล่อยคุณออกไปก็จะทำให้สงสัยคุณค่าของสถาบันของเราเท่านั้น คุณจะมาสร้างตัวอย่างเลวๆ ที่นี่ไม่ได้ เราต้องการให้ทุกคนออกไปจากที่นี่อย่างเหมือนๆ กันหมด ต้องการให้ทุกคนเป็นคนหัวอ่อน เชื่อฟัง เพราะไม่อย่างนั้นแล้วสังคมที่บอบบางของเราจะคงอยู่ได้อย่างไร”[22] นักโทษที่มีความมุ่งมั่นตั้งใจสามารถหนีออกไปได้ แต่คนที่ลังเลท้ายที่สุดถูกจับหรือถูกยิงตาย ข้อน่าสังเกตคือการใช้สัญลักษณ์ “กำแพง” เพื่อแสดงการถูกปิดกั้นเสรีภาพ และสัญลักษณ์ดังกล่าวได้ปรากฏในบทละครเรื่อง “กำแพงสีดำ”

---

[21] สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, **สังคมศาสตร์ปริทัศน์** 10 (พฤษภาคม 2515): 81.

[22] วิทยากร เชียงกูล, **ฉันจึงมาหาความหมาย,** หน้า 104.

“นกที่บินข้ามฟ้า” (2512) เป็นงานของ กระยาทอน หรือวิทยากร เชียงกูล[23] และคำรณ คุณะดิลก เป็นงานแนวสัจนิยมที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของการศึกษาและบทบาทของนักศึกษา เรื่องนี้เป็นบทสนทนาของนักศึกษา 4 คนที่กำลังท่องเที่ยวตั้งค่ายพักแรมในชนบท ทั้งสี่คนนี้มีบุคลิกและนิสัยใจคอต่างกัน และต่างมองคุณค่าของชีวิตต่างกันด้วย “จิตรกระวี” เป็นศิลปินที่เห็นคุณค่าของชีวิตมนุษย์ ดื่มด่ำในความงามของธรรมชาติ มองเห็นพลังของศิลปะ “ศรัทธา” เป็นนักอุดมคติ มีมนุษยธรรม “สุรชาติ” มักตั้งคำถามเกี่ยวกับความเป็นไปของโลก ส่วน “อนาทร” เป็นนักเย้ยหยันสังคม ไม่สนใจใคร บทสนทนาเกี่ยวกับชีวิตและพันธะต่อสังคมทำให้สองคนแรกเห็นการท่องเที่ยวรอนแรมเป็นการใช้ชีวิตอย่างไร้ค่าจึงตัดสินใจกลับไปทำประโยชน์แก่สังคม ในขณะที่สองคนหลังยังคงท่องเที่ยวต่อไป

บทละครสองเรื่องหลังนี้ได้นำเสนอปัญหาของอุดมศึกษาในช่วงทศวรรษ 2510 ที่รับปรัชญาและการจัดการศึกษายุคสมัยใหม่มาจากตะวันตกโดยไม่สอดคล้องกับสังคมไทย การอยู่ในสถาบันการศึกษาจึงเปรียบเสมือนที่คุมขัง คุก กำแพงแสดงให้เห็นสภาวะที่สถานศึกษาควบคุมความคิดมากกว่าจะเป็นการให้อิสระทางความคิด เกิดการแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์ระบบการศึกษาและสังคมในมหาวิทยาลัยที่ลอกเลียนตะวันตก บรรยากาศกิจกรรมบันเทิงในมหาวิทยาลัย รวมทั้งความเป็นอภิสิทธิ์ชนของนักศึกษา ทั้งสองเรื่องทิ้งให้ผู้อ่านใคร่ครวญว่าบทบาทที่แท้จริงของนักศึกษาคืออะไร เราควรวิพากษ์วิจารณ์ระบบการศึกษาหรือปล่อยตัวไปตามระบบ

งานในกลุ่มนี้น่าจะได้รับอิทธิพลจากบทละครแนวอัตถิภาวนิยมที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับความหมายของการมีชีวิตอยู่ และความหมายของตัวตนในโลกแห่งความไร้สาระและไร้เหตุผล ดังนั้น การมีชีวิตอยู่ไปวันๆ จึงไม่น่าเพียงพอ แต่อยู่ที่การดำรงชีวิตอย่างเสรีชนที่ตระหนักถึงความรับผิดชอบและและมีทางเลือกในการดำรงชีวิตของตนเอง ไม่ตกอยู่ในอำนาจของกฎเกณฑ์ทางสังคม ศาสนา ประเพณี ค่านิยม ฯลฯ เพราะชีวิตของคนเราจะเป็นอย่างไรก็แล้วแต่การกระทำและทางเลือกของตนเอง งานกลุ่มนี้ เช่น “ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก” ชั้นที่เจ็ด” “กำแพงสีดำ” จึงชี้ให้เห็นความขัดแย้งระหว่าง “เสรีภาพ” และการ “โอนอ่อนผ่อนตาม” สังคม

งานของนักเขียนที่สำคัญอีกคนหนึ่งคือ สุวัฒน์ ศรีเชื้อ[24] บทละครที่รวมเล่มในชื่อ *นอกเหนือความควบคุม* ชี้ให้เห็นภัยของสงคราม และภัยของโลกสมัยใหม่ที่เทคโนโลยีก้าวหน้าจนทำให้มนุษย์กลายเป็นทาสของเครื่องจักรกล งานของเขาบางส่วนจึงมีลักษณะเป็นงานแนววิทยาศาสตร์ บทละครเรื่อง “นักรบอสุจิ” (2517) มีตัวละครสี่ตัวคือ นักรบสงครามโลกต่อสู้กับนาซี นักรบโบราณต่อสู้กับพม่า นักรบปัจจุบันต่อสู้กับเวียดกง และนักรบอนาคตต่อสู้กับ “พวกมัน” นักรบทั้งสี่หนีศัตรูมาพบกันที่ถ้ำแห่งหนึ่งและเล่าให้กันและกันฟังเรื่องการต่อสู้ของตน ท้ายเรื่องทั้งสี่คนตายเพราะถูกระเบิด บทละครเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ต่อต้านสงครามในขณะที่สงครามเวียดนามกำลังขยายขอบเขตอย่างรุนแรงและส่งผลกระทบต่อสังคมไทย

[23] ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง, **ผลกระทบของละครเบรคช์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว,** หน้า 131.

[24] ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นทรนง ศรีเชื้อ

ภัยของโลกสมัยใหม่ที่เทคโนโลยีก้าวหน้าจนเป็นภัยคุกคามมนุษยชาติปรากฏในเรื่อง “ลมหายใจศตวรรษ” (2514) “นอกเหนือความควบคุม” (2515) “จุดดับ” และ “ตายครั้งที่สอง” (2516)

“ลมหายใจศตวรรษ” ชี้ให้เห็นความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจระหว่างคนรวยและคนจน และการโอ้อวดหรืออยากมีอยากได้ของคนในสังคม แต่แทนที่สิ่งที่คนต้องการจะเป็นเงินทอง ในเรื่องนี้กลับเป็นอากาศบริสุทธิ์ที่มีราคาแตกต่างกันตามระดับความบริสุทธิ์ของอากาศ ส่วนเรื่อง “นอกเหนือความควบคุม” แสดงถึงโลกอนาคต โดยชี้ให้เห็นมนุษย์ที่ตกเป็นทาสของคอมพิวเตอร์หรือสมองกล มนุษย์ไม่สามารถคิดหรือตัดสินใจอะไรได้หากปราศจากเทคโนโลยีนี้ และยังได้เสนอว่าความขัดแย้งรุนแรงในสังคมได้พัฒนาไประหว่างกลุ่มอนุรักษ์ธรรมชาติที่ต้องการเยียวยาให้โลกกลับมาอุดมสมบูรณ์เหมือนเดิม กับกลุ่มหัวรุนแรงที่ต้องการแสวงหาดาวดวงใหม่

เรื่อง “จุดดับ” แสดงถึงความแตกต่างของสังคมยุคใหม่ที่ฝั่งฟากหนึ่งมีคนหนุ่ม กวี จิตรกร นักดนตรี ที่อาศัยอยู่ในธรรมชาติ ในขณะที่อีกฝั่งหนึ่งเป็นเมืองที่ควบคุมด้วยผู้นำ นักยุทธศาสตร์ และนักการค้า ทั้งสองฝั่งเชื่อมด้วยสะพาน ฝั่งเมืองพยายามจะรุกล้ำเข้ามาในเขตป่าเขาที่ยังอุดมสมบูรณ์เพื่อสร้างเมืองโดยใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัย ในขณะที่เกิดการถกเถียงนั้น ทั้งสองฟากมีคนต้องการหนีข้ามไป แต่เรื่องก็จบลงด้วยการระเบิดสะพานในระหว่างที่มีคนเดินข้ามฟาก ทำให้ผู้นำตัดสินใจใช้อาวุธร้ายแรงเพื่อยุติความวุ่นวาย แต่นั่นก็กลายเป็นการทำลายล้างทุกคน เรื่องนี้แสดงวาทกรรม “ต่อต้านการพัฒนา” อย่างชัดเจน มีการแบ่งคนออกเป็นสองฝ่าย และชี้ชัดว่าความหายนะของสังคมเกิดขึ้นจากนโยบายของผู้นำประเทศ ซึ่งแนวคิดและท่าทีเช่นนี้สอดคล้องกับที่ปรากฏในเรื่องสั้นระยะเดียวกัน[25]

“ตายครั้งที่สอง” เสนอภาพอนาคตเช่นกัน แต่เป็นเรื่องของห้องดับจิตแห่งหนึ่งที่มีโลงศพมากมาย เมื่อเปิดฉาก ศพเหล่านี้เริ่มออกมาโลงมาคุยกัน ศพแรกซึ่งอยู่มานานที่สุดถูกเหยียบตายเพราะคนล้นโลก ศพที่สองเป็นผู้หญิง ตายเพราะผลจากการผ่าตัดศัลยกรรมทั่วร่างครั้งแล้วครั้งเล่า ศพที่สามฆ่าตัวตายเพราะธุรกิจผลิตยาคุมกำเนิดล้มละลาย ซึ่งแสดงให้เห็นความล้มเหลวของการคุมกำเนิดและโลกมีจำนวนประชากรมากขึ้นอย่างไม่หยุดยั้ง ในท้ายเรื่องศพที่สองและสามถูกทำลายในลักษณะต่างๆ ส่วนศพที่หนึ่งถูกตอกตะปูปิดตายไม่สามารถออกจากโลงได้อีกต่อไป

งานของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ ไม่ว่าจะเป็นบทละครที่รวมเล่มชื่อ *นอกเหนือความควบคุม* หรือเรื่องสั้นในชุด *สงครามในหลุมฝังศพ* ของเขา เป็นงานที่ต่อต้านสงครามและโลกที่เทคโนโลยีมีอำนาจเหนือมนุษย์

ข้อน่าสังเกตก็คือ นักเขียนที่เขียนบทละครเหล่านี้บางคนเขียนงานในรูปแบบอื่นด้วย เนื้อหาในบทละครจึงมีความคล้ายคลึงกับงานประเภทอื่นของนักเขียนผู้นั้น เช่น วิทยากร เชียงกูลสนใจวิพากษ์วิจารณ์ระบบการศึกษาในมหาวิทยาลัย และการตั้งคำถามต่อค่านิยมของคนในสังคม อันเป็นประเด็นที่โดดเด่นในเรื่องสั้นและกวีนิพนธ์อื่นๆ ที่รวมอยู่ในชุด *ฉันจึงมาหาความหมาย* ของเขา ส่วนสุวัฒน์ ศรีเชื้อสนใจประเด็นสงครามและโลกสมัยใหม่ซึ่งเป็นประเด็นหลักในรวมเรื่องสั้นชุด *สงครามในหลุมฝังศพ* ของเขาเช่นกัน

[25] ดูรายละเอียดใน สรณัฐ ไตลังคะ, **เรื่องสั้นไทยแนวคตินิยมสมัยใหม่ พ.ศ. 2507-2516.**

จะเห็นได้ว่าบทละครข้างต้นหลายเรื่องได้รับอิทธิพลจากบทละครแนวแปลกวิสัยและอัตถิภาวนิยม โดยพิจารณาจากการนำเสนอสถานการณ์ในสภาวะหนึ่งโดยที่ไม่มีการพัฒนาของเหตุการณ์ งานกลุ่มนี้จึงเน้นที่บทสนทนาของตัวละครเกี่ยวกับสภาพที่ตนเผชิญอยู่ เช่นเรื่อง “รถไฟไปกระบี่” “บ่ายสี่โมง” “หน้าต่างที่ปิดไว้” “ร้านอัตวินิบาตกรรม” ตัวละครไม่มีการพัฒนาแต่มีลักษณะที่เป็นตัวแทนของแนวคิดหนึ่งๆ อย่างชัดเจน เช่นเรื่อง “ชั้นที่เจ็ด” “กำแพงสีดำ” “งานเลี้ยง” มีตัวละครหลากอาชีพที่เป็นตัวแทนของคนอาชีพนั้นๆ อย่างชัดเจนตายตัว อาทิ นักศึกษา ตำรวจ ทหาร นายทุน ฯลฯ ภาพที่สื่อออกมามีลักษณะเป็นสัญลักษณ์และอุปมาที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน เช่น การใช้สัญลักษณ์ “กำแพง” “หน้ากาก” “นก” “นักรบ” “สะพาน” ฯลฯ อย่างไรก็ตาม จะเห็นได้ว่าบทละครเหล่านี้ไม่ได้เน้นการนำเสนอเชิงอภิปรัชญาเกี่ยวกับสภาวะของความเป็นมนุษย์ (human condition) ตามแนวทางของบทละครแนวแปลกวิสัยและอัตถิภาวนิยม[26] แต่เสนอ “สภาวะของมนุษย์” ในสถานการณ์ภายใต้ยุคเผด็จการ ภาษาเชิงนามธรรมและสัญลักษณ์ที่ใช้มีนัยแทนสภาพความไม่ถูกต้องเป็นธรรมทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ณ ขณะนั้นมากกว่านัยเชิงปรัชญา แสดงให้เห็นว่าบทละคร “กระแสรอง” เหล่านี้ได้นำเอารูปแบบและวิธีการนำเสนอของบทละครตะวันตกสมัยใหม่มาใช้เพื่อวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทย โดยไม่ได้ยึดติดกับ “ปรัชญาหรือวิธีคิด” เป็นที่มาของ “รูปแบบและวิธีการนำเสนอ” ผลก็คือบทละครเหล่านี้เป็นงานที่ผสมผเสความเป็นตะวันตกและความเป็นไทย เป็นงานที่มีลักษณะเฉพาะยากที่จะจัดประเภท

การใช้ละครเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมเห็นได้ชัดเจนขึ้นในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งบทละครดังกล่าวที่มีการพิมพ์เผยแพร่เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ประเด็นที่น่าสนใจคือในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ได้เกิดการใช้ละครเป็นสื่อในการแสดงออกทางเมือง เช่น หนึ่งในพระจันทร์เสี้ยวการละคร คือ คำรณ คุณะดิลก ผู้สอนวิชาศิลปะการละครและสื่อสารมวลชน ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้สร้างสรรค์ละครที่สะท้อนปัญหาชนบท ในชื่อ ชนบทหมายเลข 1 ชนบทหมายเลข 2 และชนบทหมายเลข 3 ซึ่งเป็นการละครที่ไม่ได้ให้ความสำคัญแก่ฉาก แสง และเสียง แต่เน้นไปที่ความสามารถของนักแสดงและความสัมพันธ์กับคนดู[27] ละครเรื่อง “ชนบทหมายเลข 3” ได้รับความร่วมมือจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน[28] ลักษณะของการทำละครเรื่องนี้ไม่ใช่เป็นการแสดงละครที่มีผู้แต่งบทละครไว้แล้ว แต่เป็นการทำละครแบบ “ด้น” คือ การช่วยกันคิดหรือสร้างบทขึ้นมาในแบบ “เล่นไปแต่งไป”[29] เรียกกันว่าเป็น “ละครเพื่อชีวิต” ซึ่งที่เป็นที่ชื่นชมของประชาชนซึ่งอยู่ในยุค “ประชาธิปไตยเบิกบาน”[30] ส่วนสุวัฒน์ ศรีเชื้อก็ทำละครใต้ดิน

---

[26] ดู บัณฑูร ราชมณี, “จุดจบแห่งการเริ่มต้น: สภาวะความเป็นมนุษย์ใน Fin de Partie ของแซมวล เบกเก็ตต์,” ใน นัทธนัย ประสานนาม, (บรรณาธิการ) ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา (กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ร่วมกับศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), 2552).

[27] ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง, **ผลกระทบของละครเบรคช์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว,** หน้า 137.

[28] สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันได้เชิญ ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์ ผู้เชี่ยวชาญการละครมาเป็นวิทยากรในการจัดการสัมมนาเชิงปฏิบัติการแก่ชุมนุมการละครที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยที่เนื้อหาของละครต้องสามารถให้การศึกษาแก่ชาวชนบททั้งด้านการสะท้อนและการแก้ไขปัญหา และต้องสามารถแสดงโดยสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, **พลังการวิจารณ์: ศิลปะการละคร** (กรุงเทพฯ: ณ.เพชร, 2547), หน้า 208.

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 209.

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 211.

ที่เรียกว่า “ขบวนการละครร่วมสมัย” เปิดการแสดงโดยใช้พื้นที่สาธารณะ[31] การแสดงละครจึงได้กลายเป็นสื่อสำคัญ เพราะไม่ใช่เพียงให้ความบันเทิง แต่เป็นการปลูกจิตสำนึกทางการเมืองให้แก่ผู้ชมซึ่งเป็นชาวบ้านทั่วไปด้วย

การละครหลัง พ.ศ. 2516 ที่ได้เสนอเนื้อหาสาระทางการเมืองอย่างเข้มข้นขึ้นนั้นไม่ได้ปรากฏเฉพาะในละครของไทยเอง แม้ในละครแปลและแปลงก็มีการเสนอประเด็นการเมือง เช่น ใน พ.ศ. 2519 ปรากฏละครเรื่อง “อันตราคนี” ซึ่งดัดแปลงมาจากเรื่อง *Antigone* ของชอง อานุย กำกับการแสดงโดยมัทนี รัตนิน ละครเรื่องนี้ได้ปรับบทบางตอนเข้ากับเหตุการณ์ทางการเมืองในขณะนั้น ส่งผลให้เกิดบทวิจารณ์มากมายเป็นประวัติการณ์ว่า ในด้านการสื่อความหมายของละครนั้นการแสดงนัยทางการเมืองอาจเกิดผลเสียมากกว่าผลดี[32]

สรุป

ทศวรรษ 2510 ได้เป็นหลักหมายหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดชนชั้นกลางกลุ่มใหม่ในสังคมไทย คือ กลุ่มปัญญาชนที่ได้รับการศึกษาแบบตะวันตกอันเป็นผลพวงมาจากการปรับเปลี่ยนระบบการศึกษาอุดมศึกษา รวมทั้งการใช้นโยบายพัฒนาแบบตะวันตกตั้งแต่สมัยการบริหารประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เป็นต้นมา ในระยะนี้เองที่เกิดวรรณกรรม “ล้ำยุค” ที่นักศึกษาบางกลุ่มต้องการแสดงออกทางความคิด บทความนี้ได้แสดงให้เห็นปรากฏการณ์การละครสมัยใหม่ของไทยดังนี้

ประการที่ 1 การละครสมัยใหม่มี 2 กระแส กระแสหนึ่งซึ่งเป็นกระแสหลัก คือ การละครสมัยใหม่ที่เริ่มก่อตั้งเป็นหลักสูตรในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กระแสนี้มักเสนอแนวการละครที่หลากหลายตามหลักวิชาการ ละครที่แสดงมาจากบทละครที่แปลจากต่างประเทศ ก่อให้เกิดกระแสการแปลบทละครต่างประเทศเป็นภาษาไทย การเรียนการสอนตามหลักสูตรที่เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2509 ทำให้กิจกรรมการแสดงละครเวทีแพร่หลายมากยิ่งขึ้น และสามารถสร้างบุคลากรทางการละครจำนวนมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ส่วนอีกกระแสหนึ่งเป็นกระแสรอง ซึ่งเกิดจากกลุ่มคนที่สนใจการละครโดยที่ไม่ได้ศึกษามาโดยตรง ทำให้มีการแปลบทละครตะวันตกพิมพ์ในวารสารแนว “ล้ำยุค” ที่เผยแพร่ในหมู่นักศึกษาปัญญาชน ที่สำคัญคือกลุ่มหลังนี้เองที่กล้าแต่งบทละครไทยสมัยใหม่และแสดงเผยแพร่ในหมู่ผู้สนใจ

ประการที่ 2 การละครกระแสรองดังกล่าวอาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่ม “ชมรมพระจันทร์เสี้ยว” ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มของนักศึกษามหาวิทยาลัยต่างๆ เป็นต้นว่า มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ นักเขียนกลุ่มนี้มีบทบาทในการสร้างพื้นที่วรรณกรรมของตนเองเพื่อเสนอเรื่องสั้นและกวีนิพนธ์แนวล้ำยุค และบางคนในกลุ่มนี้ได้สร้างบทละคร เช่น วิทยากร เชียงกูล สุชาติ สวัสดิ์ศรี คำรณ คุณะดิลก ต่อมาคำรณ คุณะดิลก ได้ก่อตั้งกลุ่ม “พระจันทร์เสี้ยวการละคร” ราว พ.ศ. 2518 กลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มเทคนิคโคราช นักเขียนบทละครที่สำคัญของกลุ่มคือ สุวัฒน์ ศรีเชื้อ

---

[31] ทรนง ศรีเชื้อ, **สงครามในหลุมฝังศพ** (กรุงเทพฯ: หญ้าหอม, 2535), หน้า 10.

[32] ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, **พลังการวิจารณ์: ศิลปะการละคร,** หน้า 50.

ประการที่ 3 บทละครและงานละครกระแสรองดังกล่าวอาจแบ่งได้เป็น 2 ระยะ คือ ระยะแรก พ.ศ. 2512-2516 เป็นการสร้างงานบทละคร “แบบไทยๆ” ขึ้นมา งานระยะนี้ได้รับอิทธิพลจากบทละครสมัยใหม่ของตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวแอบเสิร์ดหรือแปลกวิสัย และแนวอัตถิภาวนิยม ซึ่งเป็นผลมาจากกระแสความนิยมอ่านและแปลงานแนวนี้ การที่บทละครแนวอัตถิภาวนิยมได้รับความนิยมมากนั้นอาจเป็นเพราะละครแนวนี้มีลักษณะมนุษยนิยม คือให้ความสำคัญแก่เสรีภาพและการมีสิทธิ์ในการเลือกที่จะทำหรือไม่ทำสิ่งหนึ่งๆ ในขณะที่สังคมไทยทศวรรษ 2510 เป็นสังคมที่ลิดรอนสิทธิและเสรีภาพของประชาชน อย่างไรก็ตาม บทละครไทยดังกล่าวมีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ แทนที่จะเป็นบทละครเชิงปรัชญาแบบตะวันตก บทละครไทยได้ปรับเปลี่ยนไปเป็นการเสนอประเด็นขัดแย้งทางสังคม และเสียดสีการเมือง เศรษฐกิจ สังคมของไทย และเนื่องจากเป็นการผลิตงานในช่วงของการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้จึงเป็นพื้นที่เปิดในการสร้างความหมาย และกระตุ้นให้เกิดความคิดวิพากษ์วิจารณ์สังคม ระยะที่ 2 พ.ศ. 2516-2519 อันเป็นระยะระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ที่มีประชาธิปไตยบางส่วนทำให้มีการเปิดช่องให้สามารถแสดงความเห็นได้อย่างเสรีขึ้น งานละครระยะนี้ได้เปลี่ยนภารกิจจากการสร้างพื้นที่และสร้างรสนิยมร่วมเฉพาะกลุ่มไปเป็นการแสดงออกและการใช้ละครให้การศึกษาด้านการเมืองแก่ประชาชน

ประการที่ 4 ละครกระแสรองดังกล่าวส่วนใหญ่เป็นแนวต้านสัจนิยม (anti-realism) ที่ใช้สัญลักษณ์ในการนำเสนอ หรือมีลักษณะนามธรรม เสนอสารอย่างคลุมเครือ จึงเป็นงานที่เน้นการกระตุ้นความคิดมากกว่าการสะท้อนความเป็นจริงแบบสัจนิยม การใช้สัญลักษณ์เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้อ่านผู้ชมตีความได้โดยอิสระ อีกทั้งทำให้เรื่องเข้าใจยาก จึงรอดพ้นการตรวจสอบของกลุ่มอำนาจรัฐแม้ว่างานหลายเรื่องจะเป็นการวิพากษ์สังคมก็ตาม นอกจากนี้ การนำบทละครไปแสดงยังสามารถทำได้อย่างเรียบง่าย ไม่สิ้นเปลืองทั้งวัสดุอุปกรณ์ เงิน และเวลา เหมาะแก่การนำเสนอในพื้นที่สาธารณะ ไม่จำเป็นต้องแสดงในโรงละคร

กล่าวโดยสรุป นักเขียนรุ่นใหม่ได้กล้าใช้วรรณกรรมรูปแบบบทละครในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและเผยแพร่ความคิดสู่วงกว้างผ่านการแสดง บทละครกลุ่มที่เป็นกระแสรองนี้เน้นการสื่อสารเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคม กระตุ้นให้ผู้อ่านและผู้ชมตั้งคำถาม อย่างไรก็ตาม การที่บทความวิจัยนี้ศึกษาเฉพาะเรื่องที่ได้รับการตีพิมพ์ จึงอาจดูเหมือนว่าจำนวนบทละครมีไม่มากนั้น แต่ก็มีจำนวนมากขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยทศวรรษ 2510 เป็นศิลปะสื่อวิกฤตของสังคมไทยสมัยใหม่ บทละครสมัยใหม่เป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงความขุ่นข้องต่อสังคม และการนำบทละครไปแสดงเป็นละครก็เท่ากับมีส่วนสำคัญในการเป็นสื่อกระตุ้นความคิดและสร้างอารมณ์ร่วมซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสังคมไทยในเวลาต่อมา

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยในทศวรรษ 2510: นาฏกรรมแห่งความขุ่นข้อง” ที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2552.

บรรณานุกรม

กอบกุล อิงคุทานนท์. ม.ป.ป. **ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม–ร.9.** กรุงเทพฯ: ษรฉัตร.

คมศร คุณะดิลก. 2549. สัมภาษณ์ 15 พฤษภาคม.

“โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัยครั้งที่ 3 เรื่อง ละครเวที: เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง วันที่ 27 สิงหาคม 2542.” 2545. **ภาษาและหนังสือ 33:** 109-149.

เจตนา นาควัชระ. 2524. **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

เจตนา นาควัชระ. 2530. **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: เทียนวรรณ.

ฌอง-ปอล ซาร์ตร์. 2517. **คนไม่มีเงา.** กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

ทรนง ศรีเชื้อ. 2535. **สงครามในหลุมฝังศพ.** กรุงเทพฯ: หญ้าหอม.

ธัญญา ผลอนันต์. 2546. **ถนนไปสู่ก้อนเมฆ**. กรุงเทพฯ: ขวัญข้าว ’94.

ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา. 2547. **เสียงจากความเงียบ สัมพันธบท “สุชาติ สวัสดิ์ศรี” และวรรณกรรมฝรั่งเศส.** กรุงเทพฯ: สายธาร.

แซมมวล เบกเกตต์. 2539. **คอยโกโดต์.** แปลโดย เพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง. กรุงเทพฯ: มติชน.

ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง. 2544. **ผลกระทบของละครเบรคช์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. 2547. **พลังการวิจารณ์: ศิลปะการละคร.** กรุงเทพฯ: ณ.เพชร.

มัทนี รัตนิน. 2546. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มูลนิธิสถาบันวิชาการ. 2546. **บทละครคัดสรร.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิ.

วิทยากร เชียงกูล. 2533. **ฉันจึงมาหาความหมาย.** กรุงเทพฯ: สามัญชน.

ศรีศักดิ์ นพรัตน์ และสุวัฒน์ ศรีเชื้อ. 2515. **เบิ่งฟ้าแนมดิน.** นครราชสีมา: โรงพิมพ์เลิศศิลป์.

สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย. **สังคมศาสตร์ปริทัศน์**. 10 (พฤษภาคม 2515).

สรณัฐ ไตลังคะ. 2550. **เรื่องสั้นไทยแนวคตินิยมสมัยใหม่ พ.ศ. 2507-2516.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

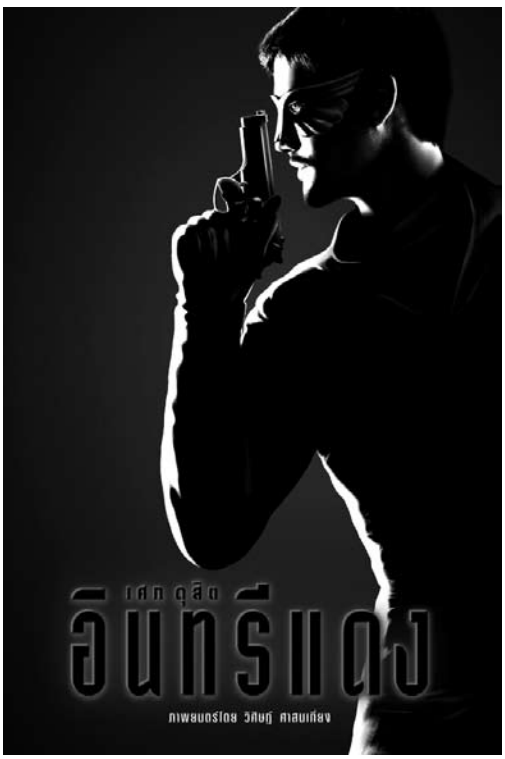
สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2518. **ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์.** กรุงเทพฯ: ปุถุชน.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2518. **นักเขียนหนุ่ม.** กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2531. **ความเงียบ.** กรุงเทพฯ: การันต์.

สุปาณี มณฑานุช. 2533. **เรื่องสั้นแนวสัญลักษณ์ของไทย พ.ศ. 2500-พ.ศ. 2530.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวัฒน์ ศรีเชื้อ. 2518. **นอกเหนือการควบคุม.** กรุงเทพฯ: ปุถุชน.



อินทรีแดง: นาฏกรรมของซูเปอร์ฮีโรพันธุ์ไทย

กฤตยา ณ หนองคาย

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* ตอนอินทรีทอง โดยนำวิธีวิทยาทางคติชนวิทยามาศึกษาภาพยนตร์ในฐานะเรื่องเล่าสมัยใหม่ ผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงมีโครงสร้างเป็นแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษ ตามแนวคิดของโจเซฟ แคมพ์เบล แสดงให้เห็นลักษณะสากลของภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากนี้บริบททางสังคมทั้งระดับพื้นถิ่นและระดับโลกในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ถูกสร้างและเผยแพร่ส่งอิทธิพลต่อโครงเรื่องเช่นกัน ในขณะนั้นสังคมไทยและสังคมโลกกำลังอยู่ในภาวะสงครามระหว่างโลกเสรีนิยมกับโลกคอมมิวนิสต์ เหตุการณ์ในภาพยนตร์ก็แสดงการต่อสู้ของอินทรีแดงกับผู้ก่อการร้ายที่ต้องการยึดครองประเทศ ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้อินทรีแดงกลายเป็นตำนานของซูเปอร์ฮีโรของไทย นอกจากนั้น การผลิตซ้ำภาพยนตร์เรื่องนี้ยังเป็นผลมาจากปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยที่โต้ตอบกระแสโลกาภิวัตน์ที่เข้มข้นในปัจจุบันอีกด้วย

ABSTRACT

This article aims to study *Insee Dang: The Insee Thong Episode* by employing theoretical studies of folklore to analyze this movie as a modern narrative. The study found that the structure of the movie was constructed, according to Joseph Cambell's model, through 'the stages of hero's journey' reflecting the universality of the movie. Moreover, social contexts both in local and international arenas have influential impact on its plot structure. While Thailand and the World were in the middle of the Cold War, the incidents in the movie portrayed the battle of the hero against the terrorists whose aim was to seize the whole country. The success of *Insee Dang* has made the main protagonist, *Insee Dang*, a legend of Thai superhero. The frequent remakes of this movie signal the nostalgia which can be considered as a counter-attack against current globalization.

บทนำ

ข้อควรสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับวัฒนธรรมประชานิยมในปัจจุบันคือ การนิยมมองย้อนกลับไปในอดีต (nostalgia) เพื่อระลึกถึงความทรงจำที่สวยงาม น่าประทับใจ การมองย้อนกลับไปในอดีตของผู้คนในช่วง 4-5 ปีมานี้แสดงออกผ่านสื่อและกิจกรรมในสังคม ตัวอย่างเช่น การท่องเที่ยวตลาดเก่าแก่ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของผู้คนในอดีตได้ เช่น ตลาดสามชุก ตลาดนางเลิ้ง ตลาดน้ำอัมพวา การเกิดขึ้นของร้านกาแฟโบราณที่เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วและสามารถพบได้ในห้างสรรพสินค้าทั่วกรุงเทพฯ การกลับมาจัดแสดงดนตรีของวงดนตรี เช่น ดิอิมพอสสิเบิล พิ้งแพนเตอร์ รอยัลสไปรท์ นิตยสารที่นำเสนอเรื่องราวในอดีตเพื่อผลิตซ้ำความทรงจำของคนรุ่นหนึ่งให้เป็นที่รับรู้ของคนอีกรุ่นหนึ่ง เช่น นิตยสาร “a day” หรือแม้แต่กระแสนิยมภาพยนตร์ที่จำลองอดีตที่สุขสันต์ในวัยเยาว์ เช่น *ภาพยนตร์เรื่อง แฟนฉัน* เป็นต้น

ความนิยมมองย้อนกลับไปในอดีตได้ถูกนำมาใช้เป็นกลวิธีทางธุรกิจ นักการตลาดนำความรู้สึกโหยหาอดีตของผู้คนมาใช้เป็นกลยุทธ์เปิดตลาดให้สินค้าและเรียกการตลาดแนวนี้ว่า “การตลาดย้อนยุค” (nostalgia and retro marketing)

อนุชิต เที่ยงธรรมอธิบายว่า การตลาดย้อนยุค หรือ nostalgia and retro marketing คือ การตลาดที่นำสิ่งที่ประสบความสำเร็จในอดีตมาเสนอใหม่ในปัจจุบัน โดยจะมีการปรับปรุงใหม่หรือไม่ก็ตาม ตัวอย่างเช่น ตุ๊กตาบาร์บี้ หรือรถยนต์โฟล์คสวาเกน นิวบีเทิล ปัจจัยแห่งความสำเร็จของการตลาดย้อนยุค ประการหลักก็คือ ความรู้สึกโหยหาอดีตของผู้บริโภค การตลาดย้อนยุคจะนำบางสิ่งกลับมาและเป็นที่ดึงดูดกลุ่มคนนำความต้องการบริโภคความหมายของสิ่งที่ผ่านมาแล้วในอดีต อันประกอบด้วยคุณค่าทางความคิดที่ว่าเป็นสิ่งที่จะไม่สามารถหวนกลับมาได้อีก มาเพิ่มคุณค่าให้สินค้านั้นมีมูลค่ามากยิ่งขึ้น[1]

ประเด็นที่ผู้เขียนบทความยกมาวิเคราะห์มีที่มาจากการสำรวจการสนทนาผ่านสื่ออินเทอร์เน็ต มีหัวข้อสนทนาหนึ่งที่ได้รับความสนใจอย่างมากเมื่อพิจารณาจากการโต้ตอบ หัวข้อสนทนานี้ปรากฏอยู่ในเว็บไซต์ www.openmm.com/movie เผยแพร่เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2550 กล่าวถึงการแถลงข่าวการสร้างภาพยนตร์เรื่องใหม่ของบริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น พร้อมกับการเปิดตัวผู้แสดงนำ ดังนี้

[1] อนุชิต เที่ยงธรรม, (พฤศจิกายน, 2546) **Nostalgia and Retro Marketing** [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.marketeer.co.th/inside_detail.php?inside_id=2530 [2 มิถุนายน 2552].

"ไฟว์สตาร์โปรดักชั่นมอบงบ 100 ล้านบาทให้ วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง นำบทประพันธ์อินทรีแดง ของเศก ดุสิต มาสร้างเป็นภาพยนตร์แอ็คชั่นที่จะมาสร้างปรากฏการณ์ใหม่ให้กับวงการภาพยนตร์ ไทยอีกครั้ง โดยมี อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม มารับบทอินทรีแดง"

ข่าวการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* ก่อให้เกิดความสนใจในวงกว้างและส่งผลให้เกิดการสนทนาทางอินเทอร์เน็ตตามออกมาอีกหลายหัวข้อ เช่น ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงที่ มิตร ชัยบัญชา แสดงนำ ประวัติชีวิตของมิตร ชัยบัญชา และความเหมาะสมในการเลือก อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม มารับบทอินทรีแดง

การวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางถึงภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงแสดงให้เห็นว่า ความนิยมและการรับรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เคยจางหายไปจากสังคมไทย ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้ผู้เขียนบทความสนใจว่า การนำภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* กลับมาสร้างใหม่มีนัยยะสำคัญอย่างไร เพราะในอดีตภาพยนตร์เรื่อง*อินทรีแดง* ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางสังคมต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เช่น การรวมกลุ่มผู้นิยมมิตร ชัยบัญชา การตั้งศาลเจ้าพ่อมิตร ชัยบัญชาและมีการเคารพบูชา บนบาน แสดงให้เห็นความเชื่อที่ว่ามิตร ชัยบัญชากลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ด้วยปรากฏการณ์ทางสังคมเหล่านี้ ผู้ศึกษาจึงนำวิธีวิทยาทางคติชนวิทยามาศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* และด้วยเหตุที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีลักษณะเป็นเรื่องเล่าสมัยใหม่ ผู้ศึกษาจึงได้พิจารณาแบบเรื่อง (Tale Type) และการเลือกรับปรับเปลี่ยนอนุภาค (Motif) เป็นสำคัญ

เบื้องหลังหน้ากากอินทรีแดง

ภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* มีที่มาจากนวนิยายของ เศก ดุสิต บทประพันธ์เรื่องนี้ เศก ดุสิตได้เริ่มเขียนขึ้นใน พ.ศ. 2498 โดยได้แนวความคิดจากภาพยนตร์ของร็อก ฮัดสัน เรื่องหนึ่งที่เล่นเป็นตีนแมว ที่มีอุดมการณ์ช่วยเหลือผู้อื่นและใส่หน้ากากสีแดง บทประพันธ์เรื่องนี้ของเศก ดุสิตได้รับความนิยมจากนักอ่านอย่างมาก บทประพันธ์เรื่องนี้ได้นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์อยู่หลายครั้ง ตัวละครเอกคือ โรม ฤทธิไกร หรือ อินทรีแดง จากบันทึกการสร้างภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงกล่าวไว้ว่า ครั้งแรกรังสรรค์ ตันติวงศ์ และประทีป โกมลภิส ผู้อำนวยการสร้างเตรียมจะสร้างภาพยนตร์เรื่องที่ 2 ต่อจากภาพยนตร์เรื่อง *ชาติเสือ* ที่ มิตร ชัยบัญชา แสดงนำ ระหว่างนั้น มิตร ชัยบัญชา ได้อ่านนวนิยายเรื่อง *อินทรีแดง* ที่บ้านรังสรรค์ ตันติวงศ์ เขาชอบนวนิยายเรื่องนี้มาก และต้องการแสดงเป็นอินทรีแดง เมื่อผู้สร้างและผู้กำกับเห็นความตั้งใจของพระเอก จึงตัดสินใจพามิตร ชัยบัญชา ไปพบ เศก ดุสิต เพื่อขอซื้อนวนิยายอินทรีแดง ตอน จ้าวนักเลง ให้มิตร ชัยบัญชา รับบทอินทรีแดงครั้งแรก จากนั้นภาพยนตร์เรื่อง *จ้าวนักเลง* ออกฉายครั้งแรกวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2502 ทำรายได้เกินล้านบาท ส่งผลให้มิตร ชัยบัญชากลายเป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังอย่างมากนับตั้งแต่นั้นมา ต่อมาภายหลังได้สร้างภาพยนตร์ที่มิตรรับบทเป็นอินทรีแดงอีก 5 ตอนคือเรื่อง ทับสมิงคลา (2505) อวสานอินทรีแดง (2506) ปีศาจดำ (2509) จ้าวอินทรี (2511) และ อินทรีทอง (2513) เป็นเรื่องสุดท้ายเพราะมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิตขณะถ่ายทำฉากโหนบันไดเชือกเฮลิคอปเตอร์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากความผิดพลาดทางเทคนิคขณะถ่ายทำที่ไม่เป็นไปตามกำหนด[2]

[2] หนึ่งเดียว, **พิพิธภัณฑ์หนังไทย ฉบับ กลางดงควันปืน**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: ป๊อปคอร์น, 2549), หน้า 11- 20.

ภายหลังมีข่าวออกมาเสมอว่าผู้กำกับหลายคนคิดจะนำเรื่องอินทรีแดงมาทำใหม่ แต่โครงการก็ล้มเลิก ต่อมาใน พ.ศ. 2541 มีการผลิตเรื่องอินทรีแดงออกมาในรูปแบบละครโทรทัศน์ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 นำแสดงโดย เรืองศักดิ์ ลอยชูศักดิ์และกุลณัฐ ปรียะวัฒน์ ละครโทรทัศน์เรื่องนี้ผลิตออกมาหลายตอนต่อเนื่อง ได้แก่ ตอนกำเนิดอินทรีแดง เด็กเสเพล พิษรักเพลงรัก แต่อินทรีแดงฉบับละครโทรทัศน์นี้ได้ดัดแปลงให้เนื้อหาบางส่วน เช่น เปลี่ยนอินทรีแดงจากโรม ฤทธิไกร นักธุรกิจหนุ่มผู้รักการผจญภัย มาเป็นเด็กหนุ่มชื่อ ฟ้าลั่น มีอาชีพเป็นนักข่าว จึงทำให้เขาทราบข่าวการก่อเหตุร้ายและภัยอันตรายต่างๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้นในสังคมเสมอ เขาจึงปลอมตัวเป็นอินทรีแดงเพื่อจัดการปัญหาเหล่านั้นด้วยตนเอง

ในงานแถลงข่าวประกาศสร้างภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* ต่อสื่อมวลชนของบริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น เศก ดุสิตได้มาร่วมงานและกล่าวถึงที่มาของตัวละครอินทรีแดงว่า

> ผมเริ่มเขียนเรื่อง *อินทรีแดง* ในปี พ.ศ. 2498 เขียนมาจากจินตนาการ ซึ่งได้แรงบันดาลใจได้ความคิดนี้มาจากหนังเรื่องหนึ่งสมัยนั้นที่ ร็อก ฮัดสัน[3] เล่นเป็นตีนแมว แต่ไม่ได้ทำเพราะเป็นขโมย เขาทำเพื่อช่วยผู้อื่น มีอุดมการณ์ เราก็ไปดูหนังเรื่องนี้ แล้วก็รู้สึกว่ามันน่าจะใช้พล็อตคล้ายๆ แบบนี้ แต่ว่าเปลี่ยนตัว แทนที่จะมาด้อมๆ แบบโจร แต่เราใส่หน้ากากเปิดเผยเลย และที่ต้องตั้งชื่อว่า อินทรีแดงก็เพราะว่า สมัยนั้นอะไรๆ ก็จะตั้งชื่อออกเป็นสีๆ ทั้งนั้น และนกอินทรีเป็นนกที่มีอำนาจ บินได้สูงสุด ใครก็บินไม่สูงเท่านกอินทรี มีความยิ่งใหญ่ จนถึงทุกวันนี้ก็ผ่านมา 52 ปี แล้ว ผมก็พอใจนะที่มันยังมีชีวิตอยู่และก็ขอบใจไฟว์สตาร์ด้วยที่ยังให้อินทรีแดงมีชีวิตอยู่[4]

จากคำอธิบายถึงที่มาของตัวละครอินทรีแดงข้างต้น ผู้ศึกษาสังเกตเห็นประเด็นที่น่าสนใจ คือ แนวคิดการสร้างตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้ ที่เศก ดุสิตกล่าวว่าได้รับแนวทางบางอย่างจากภาพยนตร์ฮอลลีวูด เช่น เรื่องที่ร็อก ฮัดสัน แสดงเป็นโจร และได้ปรับแต่งให้พระเอกแบบโจรปล้นคนรวยมาช่วยคนจน กลายเป็นวีรบุรุษซ่อนหน้า อำพรางตัวตนที่แท้จริงด้วยหน้ากาก ซึ่งมีแนวคิดเช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง*โซโร* ที่เคยแพร่หลายอยู่ก่อน ตั้งแต่ พ.ศ. 2463 (*The Mark of Zorro* ค.ศ.1920) เอกลักษณ์ของภาพยนตร์แบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้านี้ นิยมสร้างตัวละครเอกฝ่ายชายให้มีบทบาทโดดเด่นมากกว่าฝ่ายหญิง ความเป็นวีรบุรุษทำให้ต้องผจญภัย ต้องต่อสู้อย่างหนักเพื่อผดุงความถูกต้องและกำจัดศัตรูหมู่มาร ทั้งหมดเป็นลักษณะของภาพยนตร์ประเภทผจญภัย (Adventure Film)

ภาพยนตร์ผจญภัยเป็นภาพยนตร์ประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมมาโดยตลอด ภาพยนตร์แบบเรื่องนี้สามารถผสมผสานแนวภาพยนตร์แบบต่างๆ เช่น ภาพยนตร์สงคราม การผจญภัยและอันตรายในป่าหรือภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับการเผชิญหน้ากับวิกฤตหายนะ ภาพยนตร์แบบเรื่องผจญภัยนี้จึงสนองตอบความต้องการของคนดูได้หลายกลุ่ม

---

[3] ร็อก ฮัดสัน สะกดตามต้นฉบับ.

[4] **ข้อมูลงานสร้างอินทรีแดง** [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.openmm.com/movie/movie_profile/2008/015-2.html [2 มิถุนายน 2552].

ต้นแบบของภาพยนตร์แนวผจญภัยเกิดขึ้นในช่วง ค.ศ. 1920 (ราว พ.ศ.2463) ได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *The Mark of Zorro* (พ.ศ.2463) *The Three Musketeers* (พ.ศ.2464) *The Thief of Bagdad* (พ.ศ.2467) โครงเรื่องโดยรวมคือ การต่อสู้ของวีรบุรุษนักดาบ อาจเป็นคนในหรือนอกกฎหมายที่ไม่สามารถทนความอยุติธรรมและการกดขี่ข่มเหงประชาชนของผู้ปกครองที่โหดร้ายได้

ในสมัยต่อมาช่วง ค.ศ.1930 ภาพยนตร์แบบเรื่องผจญภัยก็ขยายเนื้อหาไปสู่เรื่องราวการต่อสู้กับพวกเยอรมันระหว่างเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 จนในช่วง ค.ศ. 1960 มาถึงปัจจุบันภาพยนตร์แบบผจญภัยมักนำเรื่องราวเก่าๆ มาล้อหรือผลิตซ้ำแต่เสนอมุมมองและการตีความแบบใหม่

ลักษณะสำคัญของตัวละครเอกในภาพยนตร์กลุ่มนี้มักเป็นผู้มีความสามารถ มีความชำนาญพิเศษที่สามารถก้าวผ่านอันตรายหลากหลายรูปแบบ แม้กระทั่งอำนาจเหนือธรรมชาติ ตัวละครเอกของภาพยนตร์แนวผจญภัยต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้ง การที่ภาพยนตร์แนวผจญภัยเป็นการรวบรวมภาพยนตร์หลายแบบ ไม่ว่าจะเป็นการบุกป่า การต่อสู้ในสงคราม การหนีจากมหันตภัย ทำให้ภาพยนตร์แบบเรื่องนี้มีความหลากหลายของฉาก เวลา สถานที่

เวลาและสถานที่ของการผจญภัยมีความสำคัญอย่างมากเพราะสามารถผลักดันให้การผจญภัยของตัวละครเอกตื่นเต้นเร้าใจได้อย่างที่สุด ดังนั้นภาพยนตร์แนวผจญภัยจึงต้องดึงคนดูให้ย้อนไปในอดีตหรือไปในสถานที่ที่ไม่คุ้นเคยเพื่อให้ตัวละครเอกได้แสดงความสามารถออกมาอย่างเต็มที่โดยไม่มีขอบเขต การสร้างฉากและบรรยากาศ เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจึงต้องพิถีพิถัน ส่งผลให้ภาพยนตร์มีความสมจริงตื่นตาตื่นใจ ถ้าเป็นการผจญภัยในเหตุการณ์ปัจจุบันหรือในสังคมร่วมสมัย การสร้างความเร้าใจด้านฉากและบรรยากาศคือการสร้างสถานที่ภายในเรื่องให้แตกต่างจากสถานที่คุ้นชินในชีวิตประจำวัน เช่น การบุกเข้าไปในอาคารซึ่งเป็นสำนักงานลับของผู้ร้าย การเดินทางไปยังเกาะกลางทะเล หรือหุบเขาที่ห่างไกล นอกจากนี้ในด้านเนื้อเรื่องลักษณะเด่นของภาพยนตร์แบบนี้คือบทบาทที่โดดเด่นของวีรบุรุษ

ภาพยนตร์แบบเรื่องนี้มักสร้างภาพวีรบุรุษเป็นตัวละครแบบบุรุษผู้โดดเดี่ยว อาจเป็นผู้นำกองทหาร กองโจร นักสำรวจ นายพรานผู้ชำนาญ หรือชายผู้มีพลังพิเศษ บทบาทสำคัญของวีรบุรุษในแบบเรื่องนี้ คือ การต่อสู้เพื่อช่วยเหลือผู้อื่น การต่อสู้เพื่อกู้วิกฤต หรือการต่อสู้กับระบบของสังคม ความอยุติธรรม คนโกง หรืออีกแนวทางหนึ่งคือลักษณะเรื่องที่แสดงถึงการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อเอาชีวิตรอด วีรบุรุษในเรื่องลักษณะหลังนี้อาจจะเป็นคนธรรมดาแต่มีความเชี่ยวชาญและมีความสามารถเมื่อต้องตกอยู่ในสถานการณ์ลำบาก เรื่องกลุ่มนี้มักเกิดขึ้นในฉากที่ค่อนข้างร่วมสมัย ซึ่งคนดูอาจคุ้นเคยจนทำให้ละความสนใจหรือหมดความตื่นเต้นเรื่องจึงหันไปเน้นรายละเอียดของตัวละครมากขึ้น เกิดเป็นลักษณะการผจญภัยและต่อสู้กับความรู้สึกภายในของตัวละครเอง เป็นการแสดงการเดินทางในมิติของจิตไร้สำนึกและการเติบโตทางจิตวิญญาณของตัวละครวีรบุรุษ[5]

ภาพยนตร์แบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษเป็นที่นิยมของคนดูหลากหลายกลุ่มเพราะสามารถพาคนดูเข้าสู่จินตนาการหลีกหนีจากความเป็นจริงและสนองความต้องการในจิตส่วนลึก เช่น การปลดปล่อยพลังของการทำลายดังที่ปรากฏอยู่เสมอในภาพยนตร์แบบผจญภัยและต่อสู้ล้างผลาญที่ช่วยเติมเต็มความต้องการนี้ได้อย่างดี

---

[5] สรุปความจาก กฤษฎา เกิดดี, **ประวัติภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญ**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ, 2543), หน้า 17-81.

ในวงการภาพยนตร์ไทย นักแสดงที่รับบทวีรบุรุษต่อสู้กู้วิกฤตมากที่สุดคนหนึ่งคือมิตร ชัยบัญชา เขาแสดงบทนำในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2499 ถึง 2513 จำนวนมากถึง 265 เรื่อง และในจำนวนนี้เขามักแสดงภาพยนตร์แบบผจญภัยและต่อสู้ล้างผลาญคู่กับ เพชรา เชาวราษฎร์ ทั้งคู่นับว่าเป็นนักแสดงภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมชมชอบจากแฟนภาพยนตร์มากที่สุดในช่วงเวลานั้น[6]

ข้อมูลที่บันทึกเกี่ยวกับประวัติชีวิตมิตร ชัยบัญชาระบุว่า อินทรีแดงเกิดขึ้นเพราะมิตร ชัยบัญชาต้องการแสดงเป็นตัวละครตัวนี้[7] ภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* คือภาพยนตร์เรื่องที่ 2 ของมิตร ชัยบัญชา[8] และเขาได้สวมบทบาทเป็นอินทรีแดงโดยตลอดทั้ง 5 ภาค จวบจบวาระสุดท้ายของมิตร ชัยบัญชาที่เขาต้องจบชีวิตในขณะสวมบทบาทอินทรีทองภาคอวสานของเรื่อง ความนิยมศรัทธาในตัวมิตร ชัยบัญชาไม่ได้จำกัดไว้ในโลกของภาพยนตร์ ในโลกของความเป็นจริง สังคมก็จดจำว่ามิตร ชัยบัญชามีความประพฤติเช่นเดียวกับวีรบุรุษที่เขาสวมบทบาท สิ่งที่น่าสนใจคือการกำเนิดตัวละครวีรบุรุษในนามอินทรีแดงนี้ มีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับวิถีชีวิตของมิตร ชัยบัญชาจนอาจกล่าวได้ว่าอินทรีแดงสร้างตำนานวีรบุรุษให้เกิดขึ้นได้ทั้งในโลกแห่งความเป็นจริงและในโลกแห่งจินตนาการ ตำนานแห่งอินทรีแดงและตำนานมิตรชัยบัญชาได้ผสมผสานกันจนเป็นหนึ่ง ยากที่จะสลายไปจากการรับรู้ของคนไทยจวบจนปัจจุบัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด คือ การตั้งศาลเจ้าพ่อมิตร ชัยบัญชาที่หาดดงตาล จอมเทียน เมืองพัทยา อ.บางละมุง จ.ชลบุรี บริเวณที่มิตร ชัยบัญชาเกิดอุบัติเหตุเกิดจากความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติของคนไทยผนวกกับความศรัทธาอย่างแรงกล้าในตัวมิตร เมื่อประชาชนให้ความเคารพบูชา มีการบนบาน ขอพรและได้รับผลสัมฤทธิ์ตามความปรารถนา มิตร ชัยบัญชาจึงไม่ใช่นักแสดงในความทรงจำแต่เพียงอย่างเดียวแต่ได้รับการสถาปนาให้กลายเป็นบุคคลศักดิ์สิทธิ์ที่คนไทยรับรู้ร่วมกันสืบมา

การเหินบินของอินทรีแดง

อินทรีแดง มีโครงเรื่องโดยสังเขปคือ โรม ฤทธิไกร นักธุรกิจหนุ่มผู้รักความยุติธรรมและการต่อสู้การผจญภัย อำพรางตัวตนที่แท้จริงไว้ในคราบของอินทรีแดง ทุกครั้งที่ออกไปกำจัดเหล่าร้าย โดยมีผู้ช่วยสำคัญสองคนคือวาสนา เทียมประดับ หญิงคนรักของเขาและพ.ต.ต. มนตรี เสรีกุลเพื่อนร่วมอุดมการณ์ เรื่องราวของอินทรีแดงดำเนินเหตุการณ์อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2499 – 2512

[6] หนึ่งเดียว, **พิพิธภัณฑ์หนังไทย ฉบับ กลางดงควันปืน**, หน้า 13.

[7] เรื่องเดียวกัน.

[8] **มิตร ชัยบัญชา** [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://th.wikipedia.org [2 มิถุนายน 2552].

เมื่อมิตร ชัยบัญชาเลือกสร้าง *อินทรีทอง* เป็นตอนอวสานของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงนั้น เรื่องราวดำเนินมาจนถึงเหตุการณ์ที่ขบวนการก่อการร้ายจากจีนแผ่นดินใหญ่ ชื่อ ไผ่แดง ออกอาระวาดโดยมีเป้าหมายเพื่อยึดครองประเทศไทย ขบวนการไผ่แดงเริ่มสังหารบุคคลสำคัญ เหยื่อทุกรายตายด้วยอาการหัวใจวาย ทุกคนเอ่ยชื่อบาคินก่อนสิ้นใจตาย ปริศนาเกี่ยวกับบาคินยังคงเป็นปัญหาใหญ่ของตำรวจผู้ดูแลคดี คือ พ.ต.ต มนตรี เสรีกุล และร.ต.ต ชาติ วุฒิไกร ในขณะนั้นประชาชนหวาดกลัวและเรียกร้องให้อินทรีแดงจอมโจรผู้สวมหน้ากากนกอินทรีออกมาปราบเหล่าร้าย ก่อนที่อินทรีแดงจะออกมาจัดการขบวนการไผ่แดง มีเหตุการณ์ไม่คาดคิด คือ อินทรีแดงตัวปลอมออกมาปล้นฆ่าประชาชนอย่างทารุณ ทำให้เกิดความสับสนและโกรธแค้นอินทรีแดงอย่างยิ่ง โรม ฤทธิไกรจำเป็นต้องปลอมตัวใหม่และออกปฏิบัติงานในคราบอินทรีทอง เมื่อถึงที่สุดอินทรีทองและตำรวจได้เผชิญหน้ากับบาคิน วายร้ายผู้ชำนาญการสะกดจิตและมายาศาสตร์ลึกลับ อินทรีทองต่อสู้กับอินทรีแดงตัวปลอม ซึ่งก็คือสมุนสำคัญในขบวนการไผ่แดง พร้อมๆ กับคอยหลบหนีการจับกุมของร.ต.ต ชาติ จนที่สุดบาคินออกประกาศและยื่นคำขาดแก่รัฐบาลให้ลดอาวุธและทำลายอาวุธยุโธปกรณ์ต่างๆ มิฉะนั้นจะทำลายกรุงเทพฯ ด้วยระเบิดนิวเคลียร์ อินทรีทองแอบสืบรู้ว่าแหล่งบัญชาการของขบวนการไผ่แดงอยู่ที่เกาะกลางทะเล จึงส่งข่าวมาถึงตำรวจ แต่บาคินใช้พลังลึกลับกำจัดตำรวจได้เกือบทั้งหมด อินทรีทองจึงต้องเข้ามาจัดการกับบาคินด้วยตัวเอง การต่อสู้ดำเนินมาอย่างดุเดือด บาคินหนีขึ้นเฮลิคอปเตอร์ อินทรีทองตามไประเบิดเฮลิคอปเตอร์ได้สำเร็จจึงกำจัดบาคินได้ในที่สุด หลังจากนั้นวาสนาหญิงคนรักของอินทรีทองนำเฮลิคอปเตอร์มารับอินทรีทองแต่อินทรีทองพลาดตกจากเฮลิคอปเตอร์ ฉากนี้จึงเป็นฉากอวสานเรื่องอินทรีแดงไปในที่สุด[9]

เรื่องย่อโดยสังเขปข้างต้นนี้ มีประเด็นที่น่าสนใจ สะท้อนให้เห็นว่าการเกิดขึ้นของเรื่องอินทรีแดงเป็นตัวอย่างหนึ่งของการรับวัฒนธรรมจากสหรัฐอเมริกา อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์อินทรีแดงได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ของฮอลลีวูด เป็นการเลือกใช้แบบเรื่องการผจญภัยมาปรับเข้ากับแบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้า โดยใช้ฉากและปมปัญหาแบบไทย อินทรีแดงจึงเป็นภาพยนตร์วีรบุรุษซ่อนหน้าเรื่องแรกๆ ของไทยและได้รับความนิยมเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย แม้ก่อนหน้านี้มีภาพยนตร์วีรบุรุษซ่อนหน้า เช่น เรื่อง*เหยี่ยวราตรี* (2501) และ*หน้ากากดำ* (ช่วง 2501-2502) ออกฉายแล้วก็ตาม

แบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้าขณะที่ปลอมตัวออกปราบเหล่าร้าย ภาพวีรบุรุษภายใต้หน้ากากเช่นนี้เป็นความนิยมร่วมกันของคนในสมัยนั้น ภาพยนตร์จากฮอลลีวูด เช่น ภาพยนตร์แนววีรบุรุษซ่อนหน้า เช่น *The Mask of Zorro* และภาพยนตร์แนวคาวบอยที่รอย โรเจอร์แสดงนำเป็นส่วนใหญ่ล้วนได้รับความนิยมและมีการเผยแพร่ไปในวงกว้าง จึงย่อมส่งผลมาถึงวงการภาพยนตร์ไทยด้วย[10]

โดม สุขวงศ์ อธิบายว่าอุตสาหรรมการผลิตภาพยนตร์ของไทย ช่วงเวลา พ.ศ. 2490 จนถึง พ.ศ. 2515 นับเป็นช่วงรุ่งเรืองของภาพยนตร์ไทยในระบบ 16 มิลลิเมตร ทั้งนี้เป็นเพราะผลมาจากพัฒนาการของการเรียนรู้เทคนิควิธีการผลิตภาพยนตร์และอิทธิพลของภาพยนตร์จากฮอลลีวูด

[9] สรุปความจาก หนึ่งเดียว, **พิพิธภัณฑ์หนังไทย ฉบับ กลางดงควันปืน**, หน้า 16-18.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 11-12.

"...หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง กิจการภาพยนตร์ในประเทศไทยค่อย ๆ ฟื้นคืนกลับมา พร้อมกับการเริ่มต้นยุครัชกาลที่ 9 ขบวนการเสรีไทยทำให้ประเทศไทยรอดพ้นจากการเป็นผู้แพ้สงคราม ได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ และแม้แต่จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีที่นำประเทศเข้าสู่สงครามฝ่ายอักษะ ก็รอดพ้นจากการตกเป็นอาชญากรสงคราม และได้กลับมาเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง หลังการเกิดรัฐประหารในปี พ.ศ. 2490 นำประเทศเข้าไปสู่ยุคเผด็จการทหาร ในเวลาที่โลกถูกแบ่งเป็นสองค่าย คือ ค่ายเสรีและค่ายคอมมิวนิสต์ ก่อนที่จะเกิดค่ายเป็นกลางหรือไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใด ตามมา ประเทศไทยเลือกไปมีความสัมพันธ์อันดียิ่งกับสหรัฐอเมริกา คืออยู่ในค่ายเสรีหรือค่ายตะวันตก ประเทศเริ่มตกอยู่ใต้อิทธิพลของมหามิตรสหรัฐอเมริกา หน่วยงานต่างๆ ของสหรัฐฯ ได้เข้าสู่ประเทศไทยในรูปความช่วยเหลือและการลงทุน หนึ่งในธุรกิจหรือบริษัทแรกๆ ที่เข้าสู่ประเทศไทย คือ บริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ซึ่งเข้ามาจับกลุ่มกันอยู่ในกรุงเทพฯ โรงหนังที่สลบไปในสมัยสงครามเริ่มฟื้นคืนชีวิต โรงหนังใหม่ ๆ เริ่มเกิดขึ้นอีกและล้วนมีขนาดใหญ่โตนับพันที่นั่ง..."[11]

โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง The Mark of Zorro

รอย โรเจอร์

และถ้าพิจารณามิติทางสังคมประกอบ ช่วงเวลาระหว่างพ.ศ. 2503 ถึงพ.ศ. 2513 มีเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองของไทยและสังคมโลกเกิดขึ้น โดยเฉพาะกรณีที่สืบเนื่องจากสงครามระหว่างโลกเสรีและโลกคอมมิวนิสต์ ซึ่งก่อให้เกิดผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ในฮอลลีวูดที่เริ่มซบเซา[12] ในระดับของสังคมไทยความวุ่นวายสับสนทางการเมืองก็ดำเนินอยู่อย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่ พ.ศ.2500-2506 ที่การเมืองการปกครองของไทยอยู่ภายใต้การบริหารของจอมพลพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์จนช่วงปีพ.ศ. 2506- 2516 เป็นสมัยของจอมพลถนอม กิตติขจรผู้นำประเทศไทยทั้งสองยุคนี้ลักษณะการปกครองค่อนไปในทางใช้อำนาจเผด็จการทางทหาร นอกจากนี้ในช่วงที่จอมพลถนอมฯ เป็นนายกรัฐมนตรี สหรัฐอเมริกาเริ่มส่งทหารและอาวุธยุทโธปกรณ์เข้ามาในประเทศไทย ซึ่งต่อมาจะได้ประจำที่ฐานทัพอากาศหลายแห่งและเหตุการณ์ที่สำคัญคือในวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2508 ได้เกิดการปะทะกันระหว่างเจ้าหน้าที่รัฐบาลกับผู้ก่อการฝ่ายคอมมิวนิสต์ ที่อำเภอนาบัว ตำบลเรณูนคร จังหวัดนครพนม จนกลายเป็นการเปิดสงครามระหว่างพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับรัฐบาลอย่างเป็นทางการและที่ขยายวงกว้างไปหลายพื้นที่ทั่วประเทศและยืดเยื้อมาจนถึงปี พ.ศ. 2524 จึงค่อยๆ เบาบางลงและหมดไปในเวลาต่อมา[13]

---

[11] โดม สุขวงศ์, (กรกฎาคม,2547) หนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ในประเทศไทย [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.thaifilm.com/articleDetail.asp?id=17 [4 มิถุนายน 2552].

[12] กฤษฎา เกิดดี, **ประวัติภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญ**, หน้า 74-75.

[13] ชนิดา พรหมพยัคฆ์ เผือกสม, **การเมืองในประวัติศาสตร์ธงชาติไทย**. (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), หน้า 236-240.

นอกจากนี้ในมิติทางวรรณกรรมของไทย ช่วงเวลาดังกล่าวนี้มีความเคลื่อนไหวที่น่าสนใจคือ วรรณกรรมมีเนื้อหาล้อไปกับบริบททางสังคม เกิดกระแสวรรณกรรมแนวหลีกหนีสังคม ส่วนหนึ่งของวรรณกรรมกลุ่มนี้เป็นนวนิยายแนวต่อสู้ โลดโผน หรือที่เรียกว่า “อาชญนิยาย” ปีพ.ศ. 2499 ถือว่าเป็นปีประวัติศาสตร์ของวงการนิยายบู๊ของไทย[14] เพราะเกิดผลงานอาชญนิยายเรื่องเด่นๆ ออกมาจำนวนมาก เช่น *เล็บครุฑ* ของพนมเทียน *เหยี่ยววราตรี* ของ ส. เนาวราช และ*อินทรีแดง* ของเศก ดุสิต เป็นต้น

นวนิยายเหล่านี้สะท้อนความไม่มั่นใจต่ออำนาจรัฐที่ขยายไปจัดการทรัพยากรหรือโครงสร้างสังคมในชนบท วรรณกรรมกลุ่มนี้นิยมให้ตัวละครเอกฝ่ายชายแสดงบทบาทวีรบุรุษผู้พิทักษ์ และผดุงความยุติธรรมช่วยเหลือคนจนในชนบท หรือตัวแทนของอำนาจรัฐฝ่ายดีต่อสู้กับอำนาจรัฐฝ่ายร้ายเสียเอง ในกรณีสังคมเมือง นวนิยายกลุ่มนี้สะท้อนปัญหาของเมืองเช่น อาชญากรรม ยาเสพติด และการคอรัปชั่น เป็นต้น วรรณกรรมสะท้อนปัญหาที่แตกต่างกันของพื้นที่ในเมืองกับพื้นที่ในชนบทสะท้อนให้เห็นว่ามีปัญหาสังคม เกิดขึ้นจริง ดังนั้นการรับรู้เรื่องเล่าแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษจึงเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ผู้คนยอมรับได้ง่าย เพราะมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับประสบการณ์ตรงของผู้คนในสังคมขณะนั้น กล่าวเฉพาะนวนิยายชุด *อินทรีแดง* นวนิยายชุดนี้มีทั้งสิ้น 9 ตอน ได้แก่ (1) มังกรขาว (2) พรายมหากาฬ (3) จ้าวนักเลง (4) ภูตมรณะ (5) ปีศาจดำ (6) ทับสมิงคลา (7) อวสานอินทรีแดง (8) อินทรีคืนรัง และ (9) มนุษย์ซาตานซึ่ง มี 2 ตอนเท่านั้น คือ พรายมหากาฬและจ้าวนักเลง

เมื่อย้อนกลับมาสู่กระบวนการสร้างภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง จะเห็นว่าช่วงเวลาของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงฉบับของมิตร ชัยบัญชาร่วมสมัยอยู่กับภาวะสงคราม การปราบปรามคอมมิวนิสต์ และความตรึงเครียดทางการเมือง เหตุการณ์บางตอนในเรื่องจึงโน้มนำให้เกิดการตีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคม เช่น สีแดง ในบริบทสังคมขณะนั้นนัยยะหนึ่งหมายถึงพรรคคอมมิวนิสต์ (ธงแดง) ดังนั้นในภาคสุดท้ายของอินทรีแดงอินทรีแดงจึงกลายเป็นผู้ร้าย และเกิดวีรบุรุษคนเดิมในร่างใหม่ คือ อินทรีทองขึ้นมาแทนที่ หรือชื่อขบวนการไผ่แดง ผู้ก่อการร้ายที่คิดยึดครองประเทศในเรื่องอินทรีทองอาจมีความหมายที่สามารถโยงไปถึงการเสียดสีแนวคิดเกี่ยวกับคอมมิวนิสต์ในนวนิยายเรื่อง ไผ่แดง บทประพันธ์หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่ตีพิมพ์ลงในหนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์เป็นตอนๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2497 เป็นต้น

ดังนั้นที่มาของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงจึงน่าจะเป็นการผสมผสานเหตุการณ์ในบริบทของสังคมโลกให้เข้ากับบริบทในสังคมไทย เป็นกระบวนการปรับเรื่องให้เข้ากับลักษณะพื้นถิ่น (Localization) อิทธิพลของบริบททางสังคมสะท้อนผ่านตัวละครปฏิปักษ์ในอินทรีแดง ซึ่งในตอนแรกๆ ตัวละครปฏิปักษ์ในอินทรีแดงจะมีลักษณะเป็นนักวิทยาศาสตร์สติเฟื่อง (ลักษณะเดียวกับ Dr.No ใน James Bond) ต่อมาพัฒนามาเป็นกลุ่มอาชญากรข้ามชาติ และสุดท้ายตัวละครปฏิปักษ์เป็นพวกผู้ร้ายในคราบตำรวจที่เป็นอริและตามจับอินทรีแดงเกือบทุกตอนจนถึงกลุ่มผู้ก่อการร้ายที่คิดยึดครองประเทศ

[14] พงศ์ ยุทธภูมิ, “พัฒนาการนิยายบู๊ ตำนานนักต่อสู้...ลูกผู้ชาย,” **ออล แม็กกาซีน** 4,1(พฤษภาคม, 2550), หน้า49.

ปัจจัยที่ทำให้การสร้างภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงนี้ มีการผลิตออกมามาอย่างต่อเนื่อง นอกจากจะเป็นความนิยมในตัวนักแสดงแล้ว เนื้อเรื่องแบบการผจญภัยและต่อสู้ของวีรบุรุษก็เป็นอีกปัจจัยเพราะเรื่องเล่าแบบเรื่องนี้สนุกสนานและสนองตอบความต้องการของคนได้หลายกลุ่ม ด้วยช่วงเวลาที่สังคมเผชิญกับภาวะสงครามหรือช่วงเวลาที่สังคมก้าวเข้าสู่ยุคแห่งวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ การที่ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงเล่าเหตุการณ์ล้อไปกับบริบททางสังคม เรื่องเล่าและบทบาทของอินทรีแดงจึงกลายเป็นเครื่องมือที่สามารถสร้างขวัญและกำลังใจให้ผู้ชมหรือพาผู้ชมหลีกหนีจากความสับสน คลายกังวลจากภาวะกดดันต่าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงเข้าสู่ความสุขในโลกแห่งจิตนาการได้ ดังที่ศิราพร ณ ถลาง อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของคติชนว่า

> "คติชนแต่ละประเภทอาจมีหน้าที่ต่างกัน ตำนานช่วยอธิบายอัตลักษณ์ของกลุ่มชนและอธิบายพิธีกรรม ซึ่งในสังคมประเพณีพิธีกรรมเป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่สำคัญมากในการสร้างความสามัคคีและความเข้มแข็งให้กลุ่มชน นิทานคติสอนใจ นิทานชาดก นิทานเรื่องสัตว์ เพลงกล่อมเด็ก ภาษิต ปริศนาคำทาย การละเล่นของเด็กล้วนมีส่วนในการให้ความรู้...นอกจากนี้นิทานมหัศจรรย์ นิทานมุขตลก เพลงปฏิพากย์ การแสดงพื้นบ้านนอกจากจะให้ความเพลิดเพลินและความบันเทิงแก่สมาชิกในสังคมแล้ว ยังทำหน้าที่สำคัญในการเป็น "ทางออก" ให้กับความคับข้องใจที่ไม่อาจแสดงออกได้อย่างเปิดเผยในชีวิตปกติทั่วไป ในแง่นี้จึงถือได้ว่า คติชนได้ทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ทางด้านความมั่นคงทางจิตใจ"[15]

นาฏกรรมแห่งอินทรีแดง: การผจญภัยของวีรบุรุษ

ประเด็นต่อไปนี้ ผู้เขียนจะวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง ตอนอินทรีทอง ซึ่งเป็นเรื่องเล่าสมัยใหม่ด้วยทฤษฎีแบบเรื่อง (Tale Type) ซึ่งเป็นวิธีศึกษาเรื่องเล่าในทางคติชนวิทยา ตามคำอธิบายของศิราพร ณ ถลางแบบเรื่องหรือโครงสร้างของนิทานมีความหมายถึงสิ่งที่กำหนดเนื้อหาและการดำเนินเรื่องของนิทาน เปรียบเหมือนเส้นด้ายที่ร้อยเนื้อหาเข้าไว้ด้วยกันให้เป็นเรื่องนิทาน เช่นเดียวกับเส้นด้ายที่ร้อยดอกไม้ให้เป็นพวงมาลัย เป็นโครงสร้างเบื้องลึก (deep structure) ที่กำหนดลำดับการดำเนินเรื่องของนิทานในแต่ละวัฒนธรรม[16]

แบบเรื่องจึงหมายถึงประเภทของโครงเรื่องซึ่งประกอบด้วยการเรียงลำดับเหตุการณ์ที่สำคัญอันทำให้นิทานเรื่องหนึ่ง ๆ ต่างจากนิทานเรื่องอื่น แบบเรื่องจะบอกให้รู้ว่านิทานเรื่องนั้นหรือตอนนั้นเกี่ยวกับใครมีพฤติกรรมหรือเหตุการณ์สำคัญอย่างไรเกิดขึ้นบ้าง เช่น แบบเรื่องที่ 510 แบบเรื่องซิลเดอเรลลา หมายถึงเรื่องเกี่ยวกับนางเอกซึ่งเป็นลูกกำพร้า ถูกแม่เลี้ยงใจร้ายรังแก ภายหลังได้รับความช่วยเหลือ จากผู้วิเศษให้ได้พบและแต่งงานกับเจ้าชายในที่สุด[17]

---

[15] ศิราพร ณ ถลาง, **ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน นิทานพื้นบ้าน**, (กรุงเทพฯ: ศูนย์คติชนวิทยา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 367.

[16] เรื่องเดียวกัน. หน้า 174-175.

[17] เอื้อนทิพย์ พีระเสถียร, **การศึกษาวิเคราะห์แบบเรื่องและอนุภาคในปัญญาสชาดก** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529), หน้า 8.

สิ่งที่น่าสนใจในการศึกษาเรื่องอินทรีแดง คือ การลำดับเหตุการณ์ของเรื่องอินทรีแดง ทำให้เรื่องเล่าเรื่องนี้มีลักษณะเป็นแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษในนิทานโบราณ พบว่ามีความสอดคล้องกันอย่างเห็นได้ชัดและเมื่อทดลองนำเหตุการณ์ในเรื่องอินทรีแดงมาเทียบกับแบบเรื่องใน Tale Type Index of Folk Tales ของ Stith Thompson ซึ่งเป็นดัชนีที่รวบรวมแบบเรื่องนิทานท้องถิ่น พบว่า ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงมีแบบเรื่องที่ใกล้เคียงกับแบบเรื่องในกลุ่ม Ordinary Folk-tales ประเภท A. คือ Tales of Magic-Supernatural Adversaries ลำดับที่ 300-359 ซึ่งเป็นแบบเรื่องที่เกี่ยวกับการผจญภัยและต่อสู้กับปีศาจ (The Ogre (Giant, Dragon, Devil, Cobold, etc.) is Defeated) และแบบเรื่องย่อยที่ 313 A หญิงสาวคือผู้ช่วยเหลือวีรบุรุษ (The Girl as Helper of the hero on his flight) ที่ผู้ศึกษาพบว่า เป็นแบบเรื่องที่มีการลำดับเหตุการณ์ใกล้เคียงกับเหตุการณ์สำคัญในเรื่องอินทรีแดง เพราะในภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง ตัวละครเอกฝ่ายหญิงเข้ามามีบทบาทในฐานะผู้ช่วยเหลืออินทรีแดงเกือบทุกภาค การจัดลำดับเหตุการณ์สำคัญในแบบเรื่องย่อยที่ 313 A มี 3 ส่วนที่พ้องกันกับการลำดับเหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง เช่น

แบบเรื่อง 313 A	อินทรีแดง ตอนอินทรีทอง
1. วีรบุรุษเดินทางเข้าสู่โลกของผีดิบ (ปีศาจ) (The Hero Goes to the Land of the Immortals)	อินทรีแดงออกมาปราบเหล่าร้ายอีกครั้งในคราบของอินทรีทอง
2. วีรบุรุษช่วยให้หญิงสาวเป็นอิสระ (Flees with a maiden)	วาสนา เทียนประดับคอยช่วยเหลืออินทรีทองจนต้องเผชิญอันตรายหลายครั้ง
3. วีรบุรุษต่อสู้กับผีดิบ (Fight with the immortals)	อินทรีทองต่อสู้กันบาคิน

เพื่อให้การวิเคราะห์ลำดับเหตุการณ์ของแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้ศึกษาขอยกแนวคิดเรื่อง **ลำดับโครงสร้างการเดินทางหรือผจญภัยของวีรบุรุษ** ของ นักทฤษฎีกลุ่มจิตวิเคราะห์ชื่อโจเซฟ แคมพ์เบล (Joseph Campbell) เขาเสนอแนวคิดนี้ไว้ในหนังสือที่ชื่อ *The Hero with a Thousand Faces* มาศึกษาเปรียบเทียบกับลำดับเหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง

แคมพ์เบล กล่าวว่า แนวคิดเรื่องโครงสร้างการเดินทางของวีรบุรุษ แสดงให้เห็นคุณค่าของเทพปกรณัมหรือตำนานเกี่ยวกับวีรบุรุษ (Myth) ที่คนโบราณได้บันทึกไว้ว่ามีความสัมพันธ์กับขั้นตอนในชีวิตมนุษย์ เช่น

> ความฝันก็ดี เทพปกรณัมก็ดี เป็นการแสดงออกของจิตไร้สำนึก พฤติกรรมของตัวเอกวีรบุรุษในเรื่องเทพปกรณัมจึงมิใช่พฤติที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง หากแต่เป็นพฤติกรรมทางจิต...เป็นการต่อสู้ทางจิต
>
> ภายในจิตไร้สำนึกทั้งนี้ประกอบด้วยเค้าโครงเหตุการณ์ที่สำคัญคือ การเปลี่ยนขั้นตอนของชีวิต (threshold crossing) การประลองความสามารถ (trial) การเผชิญความยั่วยวนให้หลงผิดชัยชนะและการกลับคืนถิ่นเดิม สิ่งที่ตัวละครเอกเผชิญปรากฏในรูปของเทพยดาประจำปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ภูตผีปีศาจ สัตวบรรพบุรุษและนิมิตอื่นๆ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นอุปมาโวหารของความรู้สึกกลัว ความปรารถนาและความตึงเครียด ซึ่งเร้นอยู่ในจิตไร้สำนึกของคนเรา...โดยเฉพาะเวลาที่ต้องผ่านช่วงแห่งความเปลี่ยนแปลง

ขั้นตอนที่สำคัญของการดำเนินชีวิตนั้นๆ ครั้นเมื่อแก้ปัญหาสำเร็จบุคคลผู้นั้นก็สามารถคืนสู่สภาวะแวดล้อมทางสังคมของตนอย่างคนปรกติ[18]

หรือในหนังสือ *พลานุภาพแห่งเทพปกรณัม (The Power of Myth)* แคมพ์เบลกล่าวถึงการผจญภัยของวีรบุรุษ ว่า

> การผจญภัยของวีรบุรุษโดยทั่วไปเริ่มจากการที่ใครบางคนถูกพรากบางสิ่งไป หรือรู้สึกว่ามีบางสิ่งบางอย่างขาดหายไปจากประสบการณ์ปรกติที่มีอยู่...บุคคลผู้นี้จึงออกเดินทางผจญภัยที่เขาไม่เคยประสบพบพานมาก่อน หากไม่ใช่เพื่อค้นพบสิ่งที่สูญเสียไปก็เพื่อค้นพบทำนองน้ำอมฤตที่สามารถชุบชีวิตได้ สิ่งนี้จะเกิดเป็นวงจรเสมอ คือมีการเดินทางไปและกลับมา เราสามารถสังเกตเห็นโครงสร้างและบางสิ่งเกี่ยวกับความรู้สึกทางจิตวิญญาณของการผจญภัยนี้[19]

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นทั้งหมด ได้สะท้อนให้เห็นความคิดอันเป็นแก่นแกนของแคมพ์เบลโดยเฉพาะในประเด็นที่ว่า การเดินทางของวีรบุรุษในตำนานหรือเรื่องเล่าแบบเทพปกรณัมนั้นมีความสัมพันธ์กับขั้นตอนในชีวิตมนุษย์ (The Rites Of Passage) การเจริญเติบโตและก้าวผ่านขั้นตอนต่างๆ ในชีวิตมนุษย์นั้นเปรียบเหมือนการเผชิญหน้ากับความยากลำบากและอันตราย เรื่องเล่าแบบเทพปกรณัมจึงเป็นภาพจำลองการก้าวผ่านความสับสนนี้ไปได้ แคมพ์เบลอธิบายไว้ในหนังสือเรื่องพลานุภาพแห่งเทพปกรณัมว่า

> วีรบุรุษคือใครบางคนซึ่งมอบชีวิตของเขาหรือเธอให้กับบางสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าตัวเขาเอง มีภารกิจอยู่สองประเภท ประเภทหนึ่งคือภารกิจทางกาย ซึ่งวีรบุรุษได้แสดงพฤติกรรมอันกล้าหาญในการประจัญบานหรือในการช่วยชีวิตใครสักคน อีกประเภทหนึ่งคือภารกิจทางด้านจิตวิญญาณ ซึ่งวีรบุรุษเรียนรู้ที่จะสัมผัสชีวิตทางจิตวิญญาณของมนุษย์ในระดับเหนือปรกติ แล้วกลับมาพร้อมกับสาระ[20]

ดังนั้นในบทความเรื่อง “The Monomyth”[21] แคมพ์เบลจึงได้เสนอลำดับขั้นการเดินทางของวีรบุรุษไว้ 3 ช่วงการพลัดพราก (Separation) คือการเผชิญกับอุปสรรคต่างๆ ในชีวิต การสถาปนา (Initiation) หมายถึงการได้เรียนรู้ หรือเติบโตขึ้นเมื่อสามารถก้าวผ่านอุปสรรคต่างๆ ได้ และการกลับคืน (Return) หมายถึงการได้รับการยอมรับจากสังคม ในลำดับทั้ง 3 ช่วงนี้ประกอบด้วยลำดับเหตุการณ์ย่อยดังนี้

---

[18] กิ่งแก้ว อัตถากร, **ปริทัศน์หนังสือยุควีรบุรุษ วีรบุรุษพันหน้า วรรณกรรมดาโฮเมียน**, โครงการเอกสารเชิงคติชนวิทยา เอกสารฉบับที่ 6. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

[19] โจเซฟ แคมป์เบล, **พลานุภาพแห่งเทพปกรณัม**, แปลโดย บารนี บุญทรง (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551), หน้า 256.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 255.

[21] Joseph Campbell, “The Monomyth,” **The Hero with a Thousand Faces**, 2nd ed. (New York: Bollingen,1968), p. 37.

Separation การพลัดพราก	Initiation การสถาปนา	Return การกลับคืน
- Call To Adventure (ถูกเรียกร้องให้ออกผจญภัย) - Refusal Of The Call (ปฏิเสธการเรียกร้องนั้น) - Meeting With The Mentor (ได้รับความช่วยเหลือจากอำนาจเหนือธรรมชาติการได้พบผู้ช่วยเหลือหรือคำแนะนำจากนักปราชญ์ หรือของวิเศษ) - Crossing The first Threshold (ก้าวเข้าสู่โลกแห่งอันตราย)	- The Road of Trials (เข้าสู่เส้นทางการทดสอบ) - Meeting with the Goddess (พบผู้ช่วยเหลือ พี่หรือน้องสาว) - Woman as the Temptress (พบหญิงที่ยวนใจ) - Atonement with the Father (ไถ่(บาป/โทษ)คืนให้บิดา) - Apotheosis (ได้รับยกย่อง ยอมรับ) - The Ultimate Boon (ได้น้ำอมฤตหรือของวิเศษ)	- Refusal of the Return (ปฏิเสธการหวนกลับ) - The Magic Flight (หลบหนีด้วยวิธีพิเศษ) - Rescue from without (ได้รับการช่วยเหลือ) - The Crossing of the Return Threshold (ก้าวข้ามกลับไปสู่โลกสามัญ) - The Master of the Two World (เป็นผู้ยิ่งใหญ่ในสองโลก) - Freedom to Live (กลับสู่ความสุข/คืนความดีงามสู่โลกด้วยอำนาจ/ของวิเศษ)

การเปรียบเทียบลำดับการเดินทางของวีรบุรุษกับขั้นตอนการเติบโตทางจิตของมนุษย์ทำให้แนวคิดนี้ของโจเซฟ แคมพ์ได้รับความสนใจในวงกว้าง หนึ่งในนั้นคือการศึกษาของคริสโตเฟอร์ โวล์คเลอร์ (Christopher Vogler) นักเขียนและนักวิจารณ์บทภาพยนตร์ที่ได้รับการยอมรับในฮอลลีวูด โวล์คเลอร์นำแนวคิดเรื่องลำดับการเดินทางของวีรบุรุษของแคมพ์เบลมาศึกษาองค์ประกอบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์และพบว่าสูตรการเดินทางของแคมพ์เบลสามารถนำมาอธิบายองค์ประกอบของเรื่องเล่า เช่น การสร้างตัวละคร การวางโครงเรื่อง การดำเนินเรื่อง เหตุการณ์ในภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี หนังสือเรื่อง *The Writer's Journey* ของเขาเป็นตัวอย่างของการประยุกต์แนวคิดของแคมพ์เบลมาวิเคราะห์ภาพยนตร์และเรื่องเล่าสมัยใหม่ได้อย่างลงตัว

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาภาพยนตร์ประเภทต่างๆ โดยใช้กรอบความคิดของแคมพ์เบลมาวิเคราะห์ตามประเภทของภาพยนตร์ของสจ๊วต วอยตีญา (Stuart Voytilla) เขียนหนังสือ *Myth and the Movies* โดยนำสูตรการเดินทางของแคมพ์เบลมาประยุกต์ใหม่และปรับสร้างรูปแบบการเดินทางของวีรบุรุษ แบ่งการเดินทางของวีรบุรุษออกเป็น 12 ขั้นตอน[22]

วอยตีญาพบว่าภาพยนตร์ฮอลลีวูดประเภทต่างๆ เช่น ภาพยนตร์แนวตื่นเต้นผจญภัย แนวสงคราม แนวสืบสวน แนวสยองขวัญ แนววิทยาศาสตร์แฟนตาซี หรือแม้แต่แนวรัก ตลก ล้วนแต่มีโครงสร้างที่สืบทอดเป็นระบบคิดและกรอบแนวทางในการสร้างภาพยนตร์แต่ประเภท โครงสร้างเหล่านั้นสามารถใช้ขั้นตอนการเดินทางของวีรบุรุษของแคมพ์เบลมาประยุกต์ ปรับและสร้างแบบแผนโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์แต่ละประเภทได้

[22] Stuart Voytilla. "The Stages of The Hero's Journey," **Myth And The Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films** (California: Michael Wiese,1999), p. 6.

ผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดของวอยตีญากลับมามองขั้นตอนการเดินทางของอินทรีแดง ซึ่งสรุปและแสดงลำดับขั้นการเดินทางของอินทรีแดงได้ดังนี้

Separation การพลัดพราก	**เหตุการณ์ในเรื่องอินทรีแดง**
1. Ordinary World	ในโลกสามัญ ขณะที่เป็นนายโรม ฤทธิไกร ชายหนุ่มที่มีฐานะทางสังคมที่ดี
2. Call To Adventure	(ครั้งที่1) เกิดการก่อการร้ายซ้ำๆ ประชาชนเดือดร้อนและเรียกร้องให้อินทรีแดงออกมาจัดการ แก้ไขและขจัดเหล่าร้าย (ครั้งที่ 2) อินทรีแดงตัวปลอมออกมาสร้างความเดือดร้อนให้ประชาชน
3. Refusal Of The Call	อินทรีแดงทนสงบใจจึงปล่อยให้เป็นหน้าที่ของตำรวจ
4. Meeting With The Mentor	พ.ต.ต. มนตรี เสรีกุลและวาสนา เทียนประดับ (คนรักของโรม ฤทธิไกร) เป็นผู้ช่วยสำคัญ
5. Crossing The first Threshold	อินทรีแดงยอมออกมาปราบเหล่าร้ายเพราะต้องการหาทางจัดการอินทรีแดงตัวปลอม เขาจึงปรากฏกายในนามอินทรีทอง
การโจมตี/ต่อสู้ 6.Tests, Enemies Allies	ศัตรูที่สำคัญคือ อินทรีแดงตัวปลอม ร.ต.ต.ชาติ วุฒิไกร และบาคิน หัวหน้าขบวนการไผ่แดง พวกเขาคือเป็นผู้ก่อการร้ายที่คิดยึดครองประเทศ ที่มีพลังพิเศษและเป็นผู้ชำนาญการสะกดจิตและมายาศาสตร์ พ.ต.ต. มนตรี เสรีกุลเป็นผู้ช่วยเหลืออินทรีทองเสมอ
7. Approach the Inmost Cave	อินทรีทองเข้าไปทำลายศูนย์บัญชาการของขบวนการไผ่แดงที่เกาะกลางทะเล
8. Supreme Ordeal	ศัตรูที่ร้ายกาจที่สุดคือบาคิน หัวหน้าขบวนการไผ่แดง ผู้ก่อการร้ายจะก่อวินาศกรรมในใจกลางกรุงเทพ
Initiation การสถาปนา	
9. Reward	อินทรีแดงได้ชัยชนะและได้การยอมรับจากประชาชนตามเดิม
10. The Road Back	อินทรีทองเสียชีวิต
Return การหวนคืน	
11. Resurrection	-
12. Return With Elixir	กรุงเทพฯ กลับคืนสู่ภาวะปกติ สังคมกลับสู่ความสงบสุข

เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างการเดินทางของวีรบุรุษอินทรีแดง ตามแนวคิดของวอยตีญาผู้เขียนพบว่าอินทรีแดงมีความพ้องกับเรื่องเล่าแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษ ทั้งในมิติของการลำดับเหตุการณ์และบทบาทตัวละครวีรบุรุษ ที่ต้องทำหน้าที่เป็นผู้ปกป้องและเสียสละ (to save and sacrifice) ประเด็นนี้สอดคล้องกับการศึกษาของกุสุมา รักษมณี เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิตร อธิบายไว้ใน *ศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย* ที่กล่าวถึงค่านิยมเรื่องเพศสถานะที่สัมพันธ์กับเรื่องศักดิ์ศรีและความอับอายของคนไทยว่า เรื่องเล่าในสังคมไทย ลักษณะของตัวละครเอกฝ่ายชายมักจะถูกสร้างขึ้นมาตามคติเรื่องความเป็นชายของไทยหรือสร้างจากความคิดในการมุ่งสืบทอดลักษณะของพระเอกตามขบบวรรณกรรมไทย กล่าวคือ ตัวละครพระเอกจะผูกติดอยู่กับเพศสถานะ (gender) ของผู้ชาย (ไทย) ดังนี้

> คุณลักษณะที่พึงประสงค์และเป็นที่คาดหวังจากสังคมสำหรับผู้ชายและผู้หญิงนั้นต่างกัน ดังจะเห็นได้ทางหนึ่งจากพฤติกรรมและความคิดของตัวละครในวรรณกรรมไทย คุณลักษณะที่ทำให้ผู้ชายมีเกียรติยศศักดิ์ศรีได้แก่ การเป็นผู้มีความสามารถในการปกป้องคุ้มครองบุคคล...การเป็นผู้สามารถในการต่อสู้
>
> บทบาทหน้าที่ของผู้ชายตามความคาดหวังของสังคมคือการเป็นผู้คุ้มครองรักษาบุคคลหรือสิ่งที่อยู่ในอาณาพิทักษ์ของตน ซึ่งโดยทั่วไปได้แก่ผู้หญิงและทรัพย์สินต่างๆ เมื่อผู้ชายมีสถานะเป็นหัวหน้าหรือผู้นำกลุ่ม ชุมชนหรือเมือง บุคคลและสิ่งที่อยู่ในอาณาพิทักษ์ก็ขยายวงกว้างออกไป เช่น ลูกน้อง ไพร่พลราษฎร รวมไปถึงอาณาบริเวณด้วย ผู้ชายถือว่าตนมีหน้าที่คุ้มครอง บุคคลหรือสิ่งที่อยู่ในอาณาพิทักษ์มิให้ได้รับอันตรายหรือเสียหาย และจะต้องรักษาให้ดำรงอยู่เป็นของตนตลอดไปจึงจะถือว่ามีศักดิ์ศรี[23]

บทบาทของวีรบุรุษในเรื่องเล่าของไทยจึงเป็นเพศชายเสียส่วนมากและบทบาทผู้ช่วย (Mentor) มีลักษณะเป็นผู้ให้คำแนะนำและคอยช่วยเหลือสนับสนุนนั้น (to guide) ก็จะเป็นหน้าที่ของตัวละครเอกฝ่ายหญิง บทบาทตัวศัตรูที่สำคัญ (Supreme Ordeal) แม้จะเป็นเพศชายแต่จะปรากฏกายออกมาในร่างของปีศาจ ร่างกายอัปลักษณ์ น่าหวาดกลัว จะต้องมีความคิดในการทำลายล้าง หรือก่อหายนะอย่างยิ่งใหญ่ (to destroy) จึงเป็นบทบาทที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงความคิดแบบคู่ตรงข้ามและตอกย้ำอุดมการณ์วีรบุรุษให้ตัวละครเอกฝ่ายชายเด่นชัดยิ่งขึ้น

นอกจากนี้หากนำความคิดเรื่องอนุภาคของนิทาน จากดัชนีอนุภาค Motif Index of Folk Literature ของสติธ ทอมป์สัน (Stith Thompson) มาเป็นแนวเปรียบเทียบนิทานแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษกับเรื่องเล่าสมัยใหม่ แบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้า ทำให้พบว่าเรื่องเล่าสมัยใหม่แบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้านี้มีอนุภาคเฉพาะ คือ อนุภาคการใส่หน้ากาก อำพรางตัว มีพลังหรือความเก่งกาจในเรื่องการต่อสู้เพราะมีเครื่องมือจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยเฉพาะ ปืนที่กลายเป็นอาวุธคู่กายวีรบุรุษ อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาพบว่ามีอนุภาคที่ตรงกับดัชนีอนุภาคด้วย เช่น อนุภาคการต่อสู้กับจอมพลัง (เป็นการต่อสู้ทั้งด้านกายภาพและอำนาจทางสังคม) ที่ก่อปัญหาให้สังคมเดือดร้อน (G512.0.3 kill trouble-making strong men) อนุภาคผู้ช่วยเหลือจะเป็น เพื่อน หรือ คนรัก (W11.5.12 rescued by friend, R169.5 rescued by his lady) อนุภาคผู้ร้ายที่แอบแฝงมาในรูปคนดี ผลักดันและทำให้วีรบุรุษต้องรับภาระที่อันตราย (F302.9)

การวิเคราะห์แบบเรื่องและอนุภาคในเรื่อง *อินทรีแดง* ทำให้เห็นว่าเรื่องเล่าสมัยใหม่แบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้านี้ ยังคงรักษาโครงเรื่องและอนุภาคหลักของเรื่องเล่าแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษไว้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอนุภาคการต่อสู้กับจอมพลังที่สร้างความเดือดร้อนให้แก่สังคม ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าแบบเรื่องวีรบุรุษซ่อนหน้าเป็นการขยายขอบเขตแบบเรื่องการผจญภัยของวีรบุรุษให้หลายหลายยิ่งขึ้น

หากพิจารณา *อินทรีแดง* เป็นกระบวนการสื่อสารทางสังคม นาฏกรรมของอินทรีแดงนอกจากจะส่งผลให้อินทรีแดงกลายเป็นภาพยนตร์ในตำนานแล้ว *อินทรีแดง* ยังมีความหมายทางวัฒนธรรมด้วย ดังเห็นได้จากการนำภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงนี้กลับมาผลิตซ้ำอีกครั้งในบริบทสังคมปัจจุบัน

---

[23] กุสุมา รักษมณี เสาวณิต จุลวงศ์และสายวรุณ น้อยนิมิตร, **ศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: แม่คำผาง,2550), หน้า 121.

ภาพโปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง ทั้ง 5 ตอน

ปรากฏการณ์โหยหาอดีตกับการผลิตซ้ำภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง*

ในตอนต้นของบทความนี้ผู้ศึกษาได้เสนอประเด็นเรื่องการใช้ปรากฏการณ์โหยหาอดีตในวงการการตลาด เมื่อบริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่นประกาศสร้างภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงอีกครั้ง นอกจากจะแสดงให้เห็นว่าเรื่องเล่าเรื่องนี้เป็นตำนานที่ยังคงอยู่ในความรับรู้ของสังคมไทยอย่างมั่นคงแล้ว แต่สิ่งที่น่าสังเกต คือ การกลับมาของวีรบุรุษในตำนาน เช่น อินทรีแดงในรูปของภาพยนตร์ฉบับอนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม ครั้งนี้มีนัยยะทางวัฒนธรรมหรือไม่

จากคำถามที่ว่ากระบวนการผลิตซ้ำภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* เป็นการผจญภัยของวีรบุรุษในกระแสของธุรกิจและการตลาดย้อนยุคหรือไม่ เพื่อให้ได้คำตอบ ผู้ศึกษาจำเป็นต้องมองหาที่มาของปรากฏการณ์โหยหาอดีต ซึ่งนักวิชาการ เช่นกาญจนา แก้วเทพ อธิบายปรากฏการณ์โหยหาอดีตว่าเป็นส่วนหนึ่งของการโต้ตอบวัฒนธรรมแบบโลกาภิวัตน์ ดังนี้

> ในเรื่องของการรับวัฒนธรรมสากลบางอย่างเข้ามาผนวกกับวัฒนธรรมไทยที่มีอยู่นั้น มีข้อคิดบางประการที่เราควรเรียนรู้จากประสบการณ์ในอดีต ข้อคิดประการแรกมาจากประสบการณ์แรกที่เราเคยบอกรับ “ความทันสมัยและการพัฒนาประเทศ”จากโลกภายนอก ในอดีตนั้น เรารับของภายนอกด้วยยุทธศาสตร์แบบการแทนที่ (Substitution) กล่าวคือ เรากวาดทิ้งของเดิมที่เราเคยมีอยู่ แล้วนำของใหม่มาแทนที่ทั้งหมด ผลการใช้ยุทธศาสตร์นี้ได้แสดงผลให้เห็นว่า “เราใช้จ่ายแพงเกินไปอย่างมากสำหรับการพัฒนาประเทศ” และในยุคปัจจุบันเราก็กำลังต้องมาควานหาของที่เคยกวาดทิ้งไปแล้ว ดังเช่นที่เราจะมอง

> เห็นอาการโหยหาวันคืนอันเลิศแต่หนหลัง (Nostalgia) ของชนชั้นกลางไทยที่ใฝ่ฝันอยากจะได้ชีวิตอันสงบสุขริมแม่น้ำเจ้าพระยา หรือการย้อนกลับมาของละครย้อนยุค (period) ทั้งหลาย เช่น สองฝั่งคลอง ทวิภพ สี่แผ่นดิน ฯลฯ[24]

หรือการอธิบายถึงการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมเพื่อตอบสนองตอบกระแสโลกาภิวัตน์ ของสุริชัย หวันแก้ว ที่กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ในมิติทางวัฒนธรรมมีการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมเพื่อตอบสนองต่อกกระแสโลกาภิวัตน์ 3 กระแส คือ (1) กระแสการตลาดทางวัฒนธรรม หมายถึงการปล่อยให้กลไกทางการตลาดเป็นตัวขับเคลื่อนและชี้นำเกณฑ์การตัดสินคุณค่าจึงอยู่ที่เงิน วัฒนธรรมจึงถูกผลักดันให้เป็นสินค้า เช่น ธุรกิจการท่องเที่ยว (2) กระแสชาตินิยมเชิงปกป้องตัวเอง เป็นลักษณะการตอบโต้ทางปฏิกิริยา มักอิงอยู่กับความนิยมของประชาชนเป็นแบบประชานิยม เช่น การสร้างภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์เพื่อปลุกจิตสำนึกเรื่องชาติ จนหันมาอนุรักษ์และปกป้องตนเอง แต่ผลเสียที่เกิด คือทำให้เกิดภาวะชะงักงันด้านวัฒนธรรมการวิจารณ์ (3) กระแสโหยหาอดีต หมายถึง ความรู้สึกและสภาพจิตที่เป็นสุขเวลานึกถึงเรื่องราวในอดีตของตน เพราะปัจจัยจากการเร่งรัดพัฒนาและกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้ผู้คนเกิดความต้องการแสวงหาความหมาย ความเป็นตัวตน[25]

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์โหยหาอดีตนั้นเป็นผลลัพธ์อย่างหนึ่ง มาจากการที่สังคมเปิดรับวัฒนธรรมจากต่างประเทศเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมของตนเอง จนเมื่อเวลาผ่านเลยไปความรู้สึกต้องการสิ่งคุ้นเคยที่เป็นรากฐานทางวัฒนธรรมก็หวนคืนมา ปรากฏการณ์โหยหาอดีตจึงเป็นปฏิกิริยาที่สะท้อนกลับกระแสโลกาภิวัตน์ที่นำให้วัฒนธรรมจากต่างถิ่นเข้ามาผสมผสานกันมากขึ้น

หากจะมองว่าการกลับมาของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงเป็นกระบวนการหนึ่งของการโหยหาสิ่งที่เป็นที่นิยมในอดีต ไม่ว่าจะในฐานะของมหรสพหรือความบันเทิงที่เป็นตำนาน ซูเปอร์ฮีโรพันธุ์ไทย หรือบุคคลในความทรงจำเช่น มิตร ชัยบัญชา การกลับมาของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงครั้งล่าสุดนี้ก็คือตัวอย่างของ **ผลผลิตทางวัฒนธรรมในบริบทใหม่**[26] เพราะเมื่อพิจารณาในส่วนของเนื้อเรื่อง ซึ่งผู้ศึกษาได้สืบค้นตัวอย่างเนื้อเรื่องผ่านทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ และได้ข้อมูลเบื้องต้นจากกระทู้ในเว็บไซต์ www.Twitchfilm.net กล่าวถึงเรื่องย่อภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงฉบับใหม่ดังนี้

---

[24] กาญจนา แก้วเทพ, **สื่อส่องวัฒนธรรม**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา, 2539), หน้า 65.

[25] สุริชัย หวันแก้ว, **เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่** (กรุงเทพฯ: เดือนตุลา, 2547),หน้าคำนำ.

[26] สุริชัย หวันแก้วอธิบายว่า วัฒนธรรมในบริบทใหม่สามารถพิจารณาได้ 2 กรณี คือ การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมและการสร้างวัฒนธรรมใหม่ แต่วัฒนธรรมใหม่ส่วนหนึ่งอาจเป็นการผลิตซ้ำของวัฒนธรรมดั้งเดิม แนวคิดคือ การใช้รากเหง้าเดิมซึ่งเป็นทุนทางสังคมนำเอาความเชื่อหรือความรู้ดั้งเดิมมาปรับใช้ให้เข้ากับเงื่อนไขในบริบทของสังคมใหม่ ทั้งนี้การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมหรือการสร้างวัฒนธรรมใหม่ยึดโยงอยู่กับเงื่อนไขของกระแสทุนนิยม วัตถุนิยม อุตสาหกรรมนิยม ซึ่งเป็นสิ่งที่แวดล้อมมนุษย์ในบริบทสังคมสมัยปัจจุบัน ดูรายละเอียดเพิ่มเติมจาก เรื่องเดียวกัน.

> "กำลังจะมีการสร้างโรงงานพลังงานไฟฟ้านิวเคลียร์ภายใต้การอนุมัติของกลุ่มนักการเมืองคอรัปชั่นและกระหายอำนาจ ประชาชนพากันโกรธเกรี้ยวเพราะคัดค้านการสร้างโรงงานดังกล่าว แต่ทำอะไรไม่ได้ แล้วฮีโร่ก็ถือกำเนิดขึ้น ขับไล่อาชญากรและผู้คอรัปชั่น ฆ่าทุกคนที่เป็นภัยต่อสันติสุขของเมือง เขาทิ้งนามบัตรชื่อของเขาว่า อินทรีแดง แต่ฮีโร่ก็ถูกตามล่า เมื่อนักการเมืองส่งผู้ร้ายในนาม Black Demon ออกมาจัดการอินทรีแดง"[27]

จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* ฉบับใหม่ ปรับปรุงเนื้อเรื่องให้สอดคล้องกับบริบทในปัจจุบันอย่างชัดเจน ประเด็นที่สะท้อนให้เห็นการปรับเปลี่ยนชัดเจนที่สุด คือ เหตุการณ์ที่เป็นปมปัญหาของเรื่อง ได้แก่ การคอรัปชั่นของนักการเมือง (ผู้ร้าย) และภัยอันตรายจากวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น พลังนิวเคลียร์ ซึ่งปัญหาทั้ง 2 กรณีนี้เป็นประเด็นปัญหาในโลกของความเป็นจริง เป็นข้อถกเถียงที่สังคมไทยยังไม่สามารถหาทางออกได้ เมื่อเปรียบเทียบกับปมปัญหาของ *อินทรีแดง* ฉบับมิตร ชัยบัญชาที่อินทรีแดงต้องต่อสู้กับผู้ร้ายซึ่งมีลักษณะที่สะท้อนความเชื่อในวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม เช่น ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ดังที่แสดงออกมาผ่านการต่อสู้กับเหล่าร้ายที่มีวิชาทางไสยศาสตร์ ต่อสู้กับโจรในคราบปิศาจ ลักษณะของตัวละครฝ่ายร้ายที่อำนาจเหนือธรรมชาติเช่นนี้ได้สะท้อนลักษณะของเรื่องเล่าแนวจินตนิยาย (Fairy) ตามแบบนิทานไทยดั้งเดิมอย่างเห็นได้ชัด แม้ภาพลักษณ์ของ *อินทรีแดง* ฉบับอนันดาจะสะท้อนวิถีชีวิตสมัยใหม่ แต่การหยิบยืมเรื่องเล่าในอดีตซึ่งมีความหมายทางวัฒนธรรมมากจนถึงขั้นที่สามารถสถาปนาให้มิตร ชัยบัญชา กลายเป็นตำนานของวีรบุรุษในสังคมไทยมาผลิตซ้ำ จึงทำให้การกลับมาของภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงนี้กลายเป็นตัวอย่างของกระบวนการผสมผสานความทรงจำชุดเก่า (อินทรีแดงในบริบทสังคมในทศวรรษ 2500) เข้ากับการรับรู้ชุดใหม่ (การต่อสู้ของอินทรีแดงในบริบทสังคมปัจจุบัน เช่น การเผชิญปัญหาคอรัปชั่นและภัยพิบัติจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ เป็นต้น)

นอกจากจะนำผู้คนกลับไปสู่รากเหง้าและคุณค่าของวัฒนธรรมชุดเก่า หรือสนองตอบความรู้สึกโหยหาอดีตได้แล้ว ยังเป็นการสร้างวัฒนธรรมในบริบทใหม่ ที่ทำให้ *อินทรีแดง* ฉบับอนันดา เอเวอร์ริ่งแฮมมีความหมายและบทบาทต่อสังคมปัจจุบันแตกต่างจาก *อินทรีแดง* ฉบับมิตร ชัยบัญชา

แม้จะยังคงรักษาโครงสร้างหลักของเรื่อง *อินทรีแดง* อันได้แก่ การผจญภัยของวีรบุรุษซ่อนหน้าภายใต้หน้ากากนกอินทรีสีแดงและการการต่อสู้กับเหล่าร้ายเพื่อพิทักษ์ความสงบสุขของสังคมก็ตาม แต่อิทธิพลของบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปย่อมส่งผลให้กระบวนการรับรู้และตีความของผู้รับสารในปัจจุบันให้ความหมายอินทรีแดงใน พ.ศ. 2552 อย่างไร ประเด็นนี้ผู้เขียนคงได้แต่คาดเดาและรอคอยผลลัพธ์ที่จะปรากฏจริงเมื่อภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงที่อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮมเป็นอินทรีแดงเผยแพร่สู่สายตาผู้รับสาร

---

[27] **เรื่องย่ออินทรีแดงตอนใหม่** [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก www.Twitchfilm.net [7 มิถุนายน 2552].

บทสรุป

ภาพยนตร์เรื่อง อินทรีแดง ที่ผู้ศึกษายกมาวิเคราะห์ในงานชิ้นนี้ เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งของการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรม ที่มีมูลเหตุมาจากภาพยนตร์ การศึกษาภาพยนตร์ด้วยระเบียบวิธีทางคติชนดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ ทำให้เห็นได้ว่าภาพยนตร์เป็นกลวิธีหนึ่งในการเล่าเรื่องในบริบทสมัยใหม่ รวมทั้งช่วยบันทึกเหตุการณ์และสร้างความทรงจำร่วมกันให้คนในสังคม

กรณีของภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* ที่มิตร ชัยบัญชาเป็นทั้งผู้แสดงนำ ผู้กำกับและเป็นผู้อำนวยการผลิต นอกจากจะสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนในยุคสมัยของเขาแล้ว นาฏกรรมแห่งอินทรีแดงยังมีความสำคัญในฐานะข้อมูลทางวัฒนธรรม ที่สามารถนำมาศึกษาวัฒนธรรมได้ในหลายมิติ เช่น เป็นตัวอย่างของวัฒนธรรมประชานิยมในช่วง พ.ศ. 2500 เป็นกระบวนการสร้างตำนานวีรบุรุษหรือซูเปอร์ฮีโรสมัยใหม่แบบไทยที่อยู่ในความทรงจำข้ามยุคสมัย และมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ประเภทต่อสู้ล้างผลาญ ผจญภัยจนกลายเป็นกระแสของภาพยนตร์ที่สำคัญกระแสหนึ่งในสมัยต่อมา

แต่อย่างไรก็ตาม โลกในขณะปัจจุบันคือโลกแห่งทุนนิยม การแข่งขันทางธุรกิจทำให้กลวิธีทางการตลาดมีบทบาทในวิถีชีวิตมากขึ้น การผลิตซ้ำภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีแดง* แม้จะแสดงนัยยะทางวัฒนธรรม แต่พลังของการตลาดก็มีบทบาทสำคัญที่จะกำหนดหรือสร้างให้เกิดปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคมได้ และสื่อแห่งความบันเทิง เช่นภาพยนตร์ คือช่องทางหนึ่งที่ทำให้ธุรกิจและวัฒนธรรมไหลมารวมกัน ดังจะเห็นได้จากการกลับมาของวีรบุรุษอินทรีแดงนั่นเอง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กฤษฎา เกิดดี. 2543. **ประวัติภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

กาญจนา แก้วเทพ. 2539. **สื่อส่องวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา. หน้า 65.

กิ่งแก้ว อัตถากร. ม.ป.ป. **ปริทัศน์หนังสือยุควีรบุรุษ วีรบุรุษพันหน้า วรรณกรรมดาโฮเมียน**. โครงการเอกสารเชิงคติชนวิทยา เอกสารฉบับที่ 6. ม.ป.ท.

กุสุมา รักษมณี เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิตร. 2550. **ศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง.

ข้อมูลงานสร้างอินทรีแดง 2552. [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.openmm.com/movie/movie profile/2008 /015-2.html [2 มิถุนายน].

แคมพ์เบลล์, โจเซฟ. 2551. **พลานุภาพแห่งเทพปกรณัม**. แปลโดย บารนี บุญทรง. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. 2544. **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชนิดา พรหมพยัคฆ์ เผือกสม. 2546. **การเมืองในประวัติศาสตร์ธงชาติไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน.

ณัฐกานต์ คูสมิทธิ์. 2547. **ภาพวีรบุรุษที่ประกอบสร้างผ่านกระบวนการข่าวสารของหนังสือพิมพ์ประชานิยม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวารสารสนเทศ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โดม สุขวงศ์. 2552. หนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ในประเทศไทย [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.thaifilm.com/articleDetail.asp?id=17 [4 มิถุนายน].

เปรม สวนสมุทร. 2547. **ผู้เสพกับการดัดแปลงเนื้อหาตัวละครเรื่องพระอภัยมณีในวัฒนธรรมประชานิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2545-2546**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัฒนา กิติอาษา, บรรณาธิการ. 2546. **มานุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทย** กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

พงศ์ ยุทธภูมิ. 2550. “พัฒนาการนิยายบู๊ ตำนานนักต่อสู้...ลูกผู้ชาย.” **ออล แม็กกาซีน**. 4,1 (พฤษภาคม).

มิตร ชัยบัญชา. 2552. [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://th.wikipedia.org/ [2 มิถุนายน].

เรื่องย่ออินทรีแดง. 2552. [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก www.Twitchfilm.net [7 มิถุนายน].

ศิราพร ณ ถลาง. 2548. **ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน นิทานพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ:ศูนย์คติชนวิทยา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริชัย หวันแก้ว. 2547. **เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่**. กรุงเทพฯ: เดือนตุลา.

หนึ่งเดียว. 2549. **พิพิธภัณฑ์หนังไทย ฉบับ กลางดงควันปืน**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ป๊อปคอร์น.

อนุชิต เที่ยงธรรม. 2552. **Nostalgia and Retro Marketing** [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://www.marketeer.co.th/inside_detail.php?inside_id=2530 [2 มิถุนายน].

อัญมณี ภู่ภักดี. 2547. **การตีความของผู้รับสารชายไทยต่อภาพวีรบุรุษแบบอเมริกันจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอื้อนทิพย์ พีระเสถียร. 2529. **การศึกษาวิเคราะห์แบบเรื่องและอนุภาคในปัญญาสชาดก**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Campbell, Joseph. 1968. “The Monomyth”. **The Hero with a Thousand Faces**. 2nd ed. New York: Bollingen.

Thompson, Stith, 1955-1958. **Motif Index of Folk Literature** Revised edition. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.

Aarne, A. and Thompson, S. 1987. **The Type of The Folktale**. 4th ed. Helsinki: Academic Scientiarum Fennica.

Voytilla, Stuart. 1999. “The Stages of The Hero’s Journey.” In **Myth And The Movie: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films**. California: Michael Wiese.

ที่มาของภาพประกอบ

www.cowboythai.com/forum/index.php?topic=1793.0

www.gunandgame.com

www.inseedangthemovie.com

www.oknation.net/blog/pook17/2007/11/01/entry-1

www.siamzone.com/board/view.php?sid=667476

ทวิภพ (The Siam Renaissance)

ในฐานะภาพยนตร์ไทยแนวโต้กลับอาณานิคม

นัทธนัย ประสานนาม

บทคัดย่อ

ทวิภพ (2547) เป็นภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากนวนิยายยอดนิยมของทมยันตีเรื่อง *ทวิภพ* (2530) *ทวิภพ*ฉบับภาพยนตร์กำกับโดยสุรพงษ์ พินิจค้า บทภาพยนตร์โดยสุรพงษ์ พินิจค้าและปรามินทร์ เครือทอง นักประวัติศาสตร์อิสระ ที่ผ่านมามีการดัดแปลงนวนิยายเรื่อง *ทวิภพ*เป็นละครโทรทัศน์และภาพยนตร์มาแล้วหลายครั้ง การตีความใหม่ในฉบับภาพยนตร์น่าจะเชื่อมโยงกับวิกฤตเศรษฐกิจใน พ.ศ. 2540 อย่างมีนัยสำคัญ ดังที่ปรากฏความพยายามในการกอบกู้ “ความเป็นไทย” และ “อัตลักษณ์ไทย” ในภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องที่สร้างหลังวิกฤตการณ์ดังกล่าว จากการศึกษาพบว่าสำนึกทางการเมืองปรากฏทั้งในฉบับนวนิยายและฉบับภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์ได้ขยาย “สาร” ทางการเมืองและประวัติศาสตร์ด้วยการปรับเปลี่ยนฉากจากสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ประเทศไทยเริ่มเผชิญหน้ากับการคุกคามของอำนาจตะวันตก การโต้กลับในภาพยนตร์กระทำผ่านการนำเสนอภาพแทนชาวตะวันตกว่าป่าเถื่อนในขณะที่เชิดชูภูมิปัญญาและความเป็นอารยะของไทย และการรื้อฟื้นประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยม กลวิธีการโต้กลับที่สำคัญที่สุดคือการเขียน “เรื่องเล่าของนางแอนนา” ขึ้นใหม่ ซึ่งเรื่องเล่าของนางแอนนา เลียวโนเวนส์นี้ถูกผลิตซ้ำในวงวรรณกรรม การแสดงละครบรอดเวย์ และอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในโลกตะวันตก ในฉบับภาพยนตร์ไทยเรื่องเล่าของนางแอนนาถูกแทนที่ด้วยการเดินทางของตัวละครเอกคือมณีจันทร์ และถูกลดสภาพให้กลายเป็นเพียงจินตนาการเพ้อฝันของชาวตะวันตกมากกว่าความจริงที่น่าเชื่อถือ นอกจากนั้น ภาพยนตร์ยังวิพากษ์อุดมการณ์และวาทกรรมอาณานิคมผ่าน “ภารกิจของผู้หญิงผิวขาว” ของนางแอนนาด้วย

ABSTRACT

The Siam Renaissance (2004) is a film adapted from *Daviphop* (1987, *The Romance of Two Worlds*), a Thai popular novel by *Damayanti*. The film was directed by Surapong Pinijkhar. The screenplay was written by Surapong Pinijkhar and Paraminthra Krouethong who are recognized as non-formal historians. Previously, *Daviphop* had been adapted into films and television series; the new interpretation by Pinijkhar and Kroeuthong noticeably coheres with the Thai social context after the economic crisis in 1997. An interesting movement in Thai film circle after the crisis is the redemption of “Thainess” and “Thai identity.” It is found that socio-political consciousness is established in both the novel and film. Nevertheless, the film version broadens political and historical messages by altering the setting into that in the reign of King Mongkut, the period of great confrontation between Siam and the West. Counter-discourse is pursued in the course of rediscovering Thai royal-nationalist history, representing the West as the uncivilized and glorifying Thai wisdom. The most significant counter-discursive practice is the remaking of “Anna myth.” In this context, Anna myth is the story of the English governess at the Siamese court by Anna Leonowens which has been reproduced among literary circle, Broadway performances, and film industry in the West. The myth is transformed into the journey of Maneechan, the major character and comprehended as an exotic fantasy of the West. Moreover, the film also writes back to colonial discourse in “White Woman’s Burden” of Anna.

บทนำ

ก่อนหน้าที่โลกจะรู้จักลัทธิอาณานิคม (Colonialism) และลัทธิจักรวรรดินิยม (Imperialism) สังคมมนุษย์มีการรบพุ่งเพื่อแย่งชิงอำนาจครอบครองดินแดนต่างๆ ในทุกภูมิภาคของโลกอยู่ก่อนแล้ว จนกระทั่งชาวยุโรปเริ่มสนใจดินแดนอื่นที่พวกตนไม่รู้จัก หลังจากเกิดสงครามครูเสด (The Crusade Wars) ในภูมิภาคตะวันออกกลาง กอปรกับภูมิปัญญาด้านการเดินเรือ ทำให้ชาวยุโรปหลั่งไหลออกจากแผ่นดินของตนเพื่อสำรวจและยึดครองดินแดนอื่น เมื่อกระบวนการดังกล่าวถูกทำซ้ำจนเป็นระบบและมีการแข่งขันสูง ลัทธิอาณานิคมและจักรวรรดินิยมจึงก่อตัวขึ้น[1] และกลายเป็นอุดมการณ์กระแสหลักกระแสหนึ่งที่ทั้งแสดงตัวและแฝงตัวอยู่ในความคิดคำนึงของชาวยุโรปหรือชาวตะวันตกตลอดมาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 21 นี้

การใช้อำนาจในการสร้างอาณานิคม นอกจากการใช้กำลังทหารแล้ว เจ้าอาณานิคมยังใช้วาทกรรมอาณานิคม (colonial discourse)[2] ผ่านสถาบันทางสังคมต่างๆ เพื่อสร้างอาณานิคมทางความคิดให้เกิดขึ้นในเขตปกครองของตน เจ้าอาณานิคมพยายามเปลี่ยนแปลงให้ชนพื้นเมืองกลายเป็นผู้ถูกปกครองที่ดีเพื่อธำรงรักษาอำนาจปกครองของตนให้คงอยู่ อย่างไรก็ตาม หลังการปลดปล่อยอาณานิคมทั้งหลายอย่างเป็นทางการในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นักคิดปัญญาชนในโลกอาณานิคมจำนวนมากยังคงพบว่า อาณานิคมทางความคิดที่ชาวตะวันตกทิ้งไว้ยังไม่ได้ถูกรื้อถอนออกไป อาวุธที่ชาว(อดีต)อาณานิคมนำมาใช้เพื่อต่อสู้กับอาณานิคมทางความคิดคือแนวคิดหลังอาณานิคม (Postcolonialism) ที่มีหน้าที่หลักประการหนึ่งคือการ “วิพากษ์” ตะวันตกในฐานะเจ้าอาณานิคม[3]

วิธีการหนึ่งที่นักคิดปัญญาชนทำเพื่อต่อสู้กับอาณานิคมทางความคิดคือการนำปฏิบัติการทางวาทกรรมที่ตะวันตกเคยใช้เพื่อครอบงำเขาเหล่านั้นมาวิพากษ์ให้เห็นอคติของชาวตะวันตกที่มีต่อชนพื้นเมือง รวมทั้งพยายามกอบกู้ “ประวัติศาสตร์” ของชาติขึ้นมาใหม่หลังจากที่เรื่องราวเกี่ยวกับพวกเขาถูก “เล่า” โดยชาวตะวันตกที่ปกครองพวกเขามาก่อน

---

[1] ศึกษาพัฒนาการของลัทธิอาณานิคมและจักรวรรดินิยมได้ใน สมใจ ไพโรจน์ธีระวัชต์, **กำเนิดและสิ้นสุดระบอบอาณานิคม**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2536).

[2] วาทกรรม (discourse) ในที่นี้หมายถึงระบบของถ้อยคำภาษาซึ่งกลุ่มที่มีอำนาจครอบงำในสังคมสถาปนาให้เป็นสนามแห่งความจริงด้วยการยัดเยียดความรู้ ระเบียบปฏิบัติ และค่านิยมให้แก่กลุ่มที่ถูกครอบงำ วาทกรรมอาณานิคมคือระบบของถ้อยคำภาษาที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับดินแดนอาณานิคม คนในอาณานิคม อำนาจในการสร้างอาณานิคม ตลอดจนความสัมพันธ์ของส่วนต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมด ทั้งยังเป็นระบบของความรู้และความเชื่อเกี่ยวกับโลกที่กระบวนการอาณานิคมได้อุบัติขึ้น. Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin, **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**, 2nd ed. (London and New York: Routledge, 2007), p. 37.

[3] Andrew Edgar and Peter Sedgwick, **Key Concepts in Cultural Theory** (Oxford: Routledge, 2008), pp. 251-252.

ในประวัติศาสตร์กระแสหลักระบุไว้ว่า การเผชิญหน้าระหว่างสยามหรือประเทศไทยกับชาวต่างชาติมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในยุคนั้นปฏิสัมพันธ์กับชาวต่างชาติมีหลายด้าน ทั้งด้านการค้า ศาสนา วัฒนธรรม และการทหาร มีชาวต่างชาติจำนวนมากในสังคมและในราชสำนักอยุธยา สืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างสยามกับชาวต่างชาติโดยเฉพาะตะวันตกเริ่มผันแปรไป ความพยายามที่จะยึดครองสยามปรากฏชัดมากขึ้นโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ถูกทำให้กลายเป็นอาณานิคมไปหมดสิ้น[4] เหลือสยามที่อยู่รอดมาได้และเป็นความภาคภูมิใจที่ปรากฏในประวัติศาสตร์นิพนธ์ทั้งในและนอกกระแสอยู่จนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม หลังการเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 ประเทศไทยเกิดความทุกข์ยากระส่ำระสาย ธุรกิจทุกระดับได้รับผลกระทบ มีคนตกงานจำนวนมาก ผู้ที่ล้มละลายและมีหนี้สินล้นพ้นตัวใช้ความตายเป็นทางแก้ปัญหา สังคมไทยมีแต่ความตึงเครียดหดหู่ และที่สำคัญที่สุดคือการขอความช่วยเหลือจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) รัฐบาลต้องกู้เงินจากกองทุนดังกล่าวเพื่อแก้ปัญหาเศรษฐกิจ ทำให้ประเทศไทยกลายเป็น “ลูกหนี้” ของตะวันตก ความรู้สึกภาคภูมิใจในเอกราชอันยาวนานถูกบั่นทอนทำลาย ชาวไทยจำนวนไม่น้อยที่ตระหนักว่าปรากฏการณ์นี้อาจนับเป็นอาณานิคมรูปแบบหนึ่ง[5]

ความพยายามในการกอบกู้เกียรติและความภูมิใจในตนเองของคนไทยปรากฏผ่านกระแส “โหยหาอดีต” อย่างเอาเป็นเอาตาย การสร้างประดิษฐการทางวัฒนธรรมต่างๆเพื่อกอบกู้ความเป็นไทยคืนมาปรากฏผ่านวงการศิลปะเช่นกัน สังเกตได้จากวรรณกรรมที่นักเขียนหันกลับไปหาภูมิปัญญาท้องถิ่นมากขึ้น รวมทั้งภาพยนตร์แนวประวัติศาสตร์ที่ถูกสร้างตั้งแต่ทศวรรษนั้นและมีสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน[6]

จากที่กล่าวมาข้างต้น แม้สยามหรือประเทศไทยจะรอดพ้นฐานะอาณานิคมอย่างเป็นทางการมาได้ แต่ก็ได้รับผลกระทบจากอาณานิคมทางความคิดที่เจ้าอาณานิคมได้แผ่ขยายอาณาเขตมาถึง รวมทั้งความภาคภูมิใจที่ถูกทำให้เกิดรอยแตกบิ่นเมื่อครั้งวิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ.2540 จึงน่าสนใจที่จะคิดต่อว่า การตอบโต้อาณานิคมนั้นสยามหรือไทยใช้วิธีการใดและเป็นวิธีการที่คล้ายคลึงกับนักคิดปัญญาชนในโลกอาณานิคมหรือไม่เท่าที่สังเกตพบในเบื้องต้น ปฏิบัติการทางวาทกรรมหลายรูปแบบเป็นอาวุธสำคัญในการตอบโต้อาณานิคมและเป็นโอสถทิพย์ที่เยียวยาบาดแผลที่เกิดขึ้นจากการตกเป็น “เมืองขึ้น” กรณีศึกษาที่ใช้หาข้อสรุปสำหรับคำถามที่ตั้งไว้ในงานวิจัยนี้คือภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* (The Siam Renaissance, 2547) ผลงานกำกับของสุรพงษ์ พินิจค้า และผลงานบทภาพยนตร์โดยสุรพงษ์ พินิจค้า และปรามินทร์ เครือทอง

---

[4] ดูเพิ่มเติมใน วินัย พงศ์ศรีเพียร, “ฝรั่งในทัศนะไทย,” ใน ธีระ นุชเปี่ยม (บรรณาธิการ), **เอเชีย-ยุโรปศึกษา: ปรัชญาและแนวทาง** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2545), หน้า 149-161.

[5] Wilailuck Suvachittanont, “**The Role of Thai Identity in the 1997 Crisis and Beyond**,” (Doctoral Dissertation Program in Rhetoric and Technical Communication, Michigan Technological University, 2002).

[6] ศึกษาแรงผลักที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์วรรณกรรมและภาพยนตร์ตามแนวทางนี้ได้ใน ดวงมน จิตรจำนงค์, “โลกทัศน์และพลังทางสุนทรียะในวรรณกรรมไทย (2520-2547),” **วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์** 15, 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์, 2552), หน้า 1-18.

ทวิภพ ฉบับต่างๆ ในรูปแบบนวนิยาย ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ และละครเพลง

สำนึกทางการเมืองใน *ทวิภพ* ฉบับนวนิยายและภาพยนตร์

ใน พ.ศ. 2530 นวนิยายเรื่อง *ทวิภพ* ของทมยันตีตีพิมพ์รวมเล่มออกมาเป็นครั้งแรก นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการตอบรับอย่างกว้างขวางจากมหาชน และสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้เขียนนวนิยายรักแนว “ข้ามภพข้ามชาติ” ในวงวรรณกรรมไทยด้วยเช่นกัน

ทวิภพ เป็นวรรณกรรมที่ถูกผลิตซ้ำในสื่อประชานิยมหลายครั้ง นับตั้งแต่ฉบับภาพยนตร์กำกับโดยเชิด ทรงศรี ออกฉายใน พ.ศ.2533 ฉบับละครโทรทัศน์ออกอากาศใน พ.ศ.2537 ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ฉบับภาพยนตร์กำกับโดยสุรพงษ์ พินิจค้า ใน พ.ศ.2547 และฉบับละครเพลงกำกับโดยถกลเกียรติ วีรวรรณ แสดง 2 ครั้ง ในพ.ศ. 2548 และ พ.ศ. 2549 ในบรรดา *ทวิภพ* ที่แปรรูปเป็นการแสดงฉบับของสุรพงษ์ พินิจค้าเป็นฉบับที่ตีความวรรณกรรมต้นฉบับต่างกับฉบับอื่น ทำให้การตอบรับของผู้ชมไม่ดีเท่าที่ควร ทั้งยังถูกวิจารณ์ว่าไม่เคารพต้นฉบับ แม้ภาพยนตร์จะออกตัวว่า “ได้รับแรงบันดาลใจ” ไม่ใช่ “ดัดแปลง” อย่างไรก็ตาม *ทวิภพ* ฉบับของสุรพงษ์ พินิจค้า กลับได้รับเสียงชมจากนักวิจารณ์หลายคน เช่นคำวิจารณ์ที่ว่า “ทวิภพฉบับฟิล์มบางกอกนี้ เป็นหนังเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ที่น่าพึงพอใจมากที่สุด เท่าที่เมืองไทยเคยผลิตออกมา”[7] หรือ “นี่คือผลงานที่สมควรจะหาซื้อเก็บไว้เป็นสื่อสามัญประจำบ้าน สืบสานสู่ลูกหลานต่อไป”[8]

ทวิภพ ฉบับนวนิยายของทมยันตี เล่าเรื่องของมณีจันทร์ บุตรสาวของเอกอัครราชทูตไทยในต่างประเทศ เธอเติบโตและได้รับการศึกษาในหลายประเทศตามที่ผู้เป็นบิดาย้ายไปประจำการ วันหนึ่งมณีจันทร์มีโอกาสกลับมาประเทศไทย และซื้อกระจกบานใหญ่มาจากร้านขายของเก่า ความมหัศจรรย์เกิดขึ้นเมื่อมณีจันทร์ฝันและได้ยินเสียงเรียกชื่อเธอ จนกระทั่งเธอเดินทางข้ามเวลาผ่านกระจกกลับไปในสมัยรัชกาลที่ 5 มณีจันทร์ได้พบกับหลวงอัครเทพวรากร (ซึ่งต่อมาได้เป็นพระยาอัครเทพวรากร เอกอัครราชทูตไทยคนแรกประจำสหรัฐอเมริกาตามเนื้อเรื่อง) และคุณหญิงแสร์ผู้เป็นมารดา การไปสู่อดีตของมณีจันทร์แต่ละครั้งกินเวลายาวนานมากขึ้นเรื่อยๆ ในอดีตมณีจันทร์มีโอกาสได้ใช้ความสามารถทางภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศสของเธอในการแปลเอกสารและสนทนากับชาวต่างชาติจนนำไปสู่การพิทักษ์เอกราชโดยรวมของสยามไว้ได้ในที่สุด ตอนปลายเรื่องมณีจันทร์ได้แต่งงานกับหลวงอัครเทพวรากร กระจกที่เป็นสื่อของการเดินทางได้แตกทำลายลง เส้นทางระหว่างสองภพถูกปิด มณีจันทร์จึงกลายเป็นบุคคลในอดีตนับแต่นั้นเป็นต้นมา

---

[7] วิโรจน์, “ทวิภพ: มายาแห่งประวัติศาสตร์,” **Starpics** 39, 6 (มีนาคม 2547): 118-119.

[8] พน, “ทวิภพ ณ ร.ศ.223 ผลอันเกินคาดจากเหตุที่จินตนาการใหม่ได้แรงบันดาลใจจากจินตนาการเดิม,” **มติชนสุดสัปดาห์** 24, 1261 (15-21 ตุลาคม 2547): 90.

ใน *ทวิภพ* ผลงานกำกับของสุรพงษ์ พินิจค้า มณีจันทร์เป็นบุตรสาวของนักวิชาการประวัติศาสตร์ เธอเติบโต ได้รับการศึกษาและทำงานที่สถานกงสุลไทยในประเทศฝรั่งเศส วันหนึ่งมณีจันทร์ถูกเรียกตัวไปร่วมงานแถลงข่าวการค้นพบบันทึก “วัวอียา” (Le Voyageur) ของชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาพำนักในสยามสมัยรัชกาลที่ 4 ในวันนั้นมณีจันทร์เห็นคนไทยสมัยรัชกาลที่ 4-5 นั่งปะปนอยู่กับชาวต่างชาติ และเมื่อกลับมาเมืองไทย มณีจันทร์ก็พบว่าเธอเดินทางข้ามเวลากลับไปสมัยรัชกาลที่ 4 เธอตื่นขึ้นในบ้านหมอบรัดเลย์ และถูกนำตัวไปกักไว้ที่บ้านของเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เนื่องจากเธอพูดได้ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศส จึงต้องสงสัยว่าเธอภักดีกับฝ่ายใด ณ ที่นั้นเธอได้พบกับหลวงอัครเทพวรากรและพระราชไมตรีครั้งหนึ่ง มณีจันทร์มีโอกาสได้ไปงานเลี้ยงของชาวฝรั่งเศส เธอพลั้งมือฆ่ากงสุลโอบาเรต์ ซึ่งเมื่อเธอกลับมาปัจจุบันทำให้พบว่าเหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้สยามตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส มณีจันทร์มีโอกาสกลับไปแก้ไขความผิดพลาดในอดีต และติดอยู่ในยุคสมัยนั้นจนจบเรื่อง

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ผลงานของทมยันตีร่วมกับประสบการณ์การชม *ทวิภพ* ฉบับต่างๆ ทำให้พบว่า *ทวิภพ* เกือบทุกฉบับใช้วิกฤตการเมืองใน ร.ศ.112 ที่สยามเสียดินแดนให้ฝรั่งเศสเป็นฉากหลัง โดยเน้นความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเอกชายหญิง ในขณะที่ฉบับของสุรพงษ์ พินิจค้า เปลี่ยนฉากหลังดังกล่าวเป็นสมัยรัชกาลที่ 4 และใช้เหตุการณ์ทางการเมืองเป็น “ฉากหน้า” ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเอกถือเป็นประเด็นรองของภาพยนตร์ นี้อาจเป็นสาเหตุให้ผู้ชมหลายคนที่ยังคงมี “ภาพจำ” ของ *ทวิภพ* ฉบับอื่นๆไม่พึงพอใจเท่าใดนัก

เมื่อได้วิเคราะห์ *ทวิภพ* ฉบับนวนิยาย ผู้วิจัยพบว่าผู้เขียนให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ทางการเมืองมากกว่าที่ปรากฏในฉบับการแสดงต่างๆ สังเกตได้จากสาเหตุที่ทำให้มณีจันทร์ย้อนเวลากลับไปเพื่อ “มีส่วนร่วม” ในอดีต การมีส่วนร่วมดังกล่าวมิใช่เพื่อให้ได้พบรักกับหลวงอัครเทพวรากร แต่เพื่อให้ได้ใช้ความสามารถในการเจรจากับชาวต่างชาติ และการเรียกร้องความยุติธรรมให้แก่พระยอดเมืองขวางผู้ถูกลงโทษทั้งที่มีเจตนาจะรักษาบ้านเมือง

คดีพระยอดเมืองขวางเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2431 ไทยพิพาทกับฝรั่งเศสด้วยเรื่องเมืองไลที่อยู่ประชิดกับดินแดนสามเส้าระหว่างไทย จีน ฝรั่งเศส มีการทำรังวัดปักปันเขตแดนอย่างยากลำบาก ใน พ.ศ. 2432 นายทหารฝรั่งเศส 4 คนคุมกำลังทหารญวน 40 คนมาที่ค่ายพระยอดเมืองขวาง ข้าหลวงที่รักษาเมืองคำมวญให้ถอยออกไป พระยอดเมืองขวางไม่ยอม สุดท้ายเกิดการไต่สวนเพื่อยุติข้อพิพาทถึงสองครั้ง ในการพิพากษาครั้งที่ 2 มีผู้พิพากษาไทย 2 นาย ชาวตะวันตก 3 นาย ผลสุดท้ายคือพระยอดเมืองขวางต้องโทษจำขังถึง 20 ปี[9] ใน *ทวิภพ* ฉบับนวนิยาย ผู้เขียนแสดงให้เห็นความรู้สึกร่วมของมณีจันทร์ในเหตุการณ์นี้อย่างเด่นชัด เธอพยายามอย่างยิ่งที่จะพบกับพระยาวิศาลคดีผู้ทำหน้าที่ชำระความคดีพระยอดเมืองขวางในครั้งนั้น

พระยาวิศาลคดีมีความสำคัญต่อการย้อนอดีตของมณีจันทร์ วิธีการที่มณีจันทร์ได้กระจกมาคือวันหนึ่งรถยนต์เธอเกิดเสียที่หน้าร้านขายของเก่า ชายชราขายกระจกให้เธอในราคาถูก และชายชราคนเดียวกันนี้ปรากฏตัวอีกครั้งเพื่อทิ้งประกาศให้เธอตามไปชมการแสดงละครเวทีที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยชายชราผู้นั้นเป็นผู้นำแสดง ทั้งนี้มณีจันทร์ได้พบกับชายชราอีกครั้งในอดีตที่เธอย้อนกลับไป ชายชราผู้นั้น

[9] ทมยันตี, **ทวิภพ เล่ม 1**, พิมพ์ครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม, 2547), หน้า 214-215.

คือพระยาวิศาลคดี ในละครเวทีที่มณีจันทร์ได้ชมเมื่อสิ้นคำพิพากษาเธอถึงกับลุกขึ้นตะโกนว่า “พระยอดเมืองขวางไม่ผิด!”[10]

ในการพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับตัวตนของชายชราที่เธอพบ และความฝังใจกับการเสียดินแดนให้แก่ฝรั่งเศสใน ร.ศ.112 มณีจันทร์พยายามอย่างหนักที่จะทำสิ่งที่ตั้งใจทั้งหมดให้สำเร็จ และเธอได้มีส่วนร่วมในการวางแผนเพื่อตอบโต้ตะวันตก จึงอาจกล่าวได้ว่ามณีจันทร์ใช้เวลาทำงานร่วมกับหลวงอัครเทพวรากรไม่น้อยไปกว่าการฝากรักกัน เหตุผลที่มณีจันทร์ถูกเหนี่ยวรั้งไว้ในอดีตมิใช่เพราะความรักที่หลวงอัครเทพวรากรมีต่อเธอเท่านั้น แต่หมายถึงสถานการณ์ทางการเมืองที่เธอต้องมีส่วนร่วมในการแก้ไขเพื่อให้อดีตสมบูรณ์ด้วย โดยนัยนี้ มณีจันทร์จึงทำหน้าที่ของผู้สร้างอนาคตเช่นเดียวกับที่บรรพบุรุษไทยคนอื่นๆ ได้กระทำความปรารถนาอันแรงกล้าของมณีจันทร์ที่จะมีส่วนร่วมในประวัติศาสตร์ถูกเสนอผ่านการศึกษาประวัติศาสตร์อย่างจริงจัง ผู้เล่าเรื่องกล่าวถึงตอนนี้ว่า

> **สยามพลาดมาแล้ว จะพลาดอีกไม่ได้**
>
> เธอต้องเรียน ต้องจำ ต้องรู้ และ...ผู้กำหนดชะตากรรมจะ ‘พา’ เธอไปเอง อะไรจะเกิดขึ้นต่อนี้ไปจงเกิด ทวิภพจะทำให้เธอพินาศหรือไม่ ช่าง!
>
> **สยามประเทศต้องอยู่ อยู่อย่างดีที่สุดด้วย!**[11]

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ ตอนที่หลวงอัครเทพวรากรเล่าการสนทนาระหว่างคุณหญิงแสร์กับพระยาวิศาลคดีให้มณีจันทร์ฟัง โดยกล่าวถึงเหตุผลที่คุณหญิงแสร์ยินยอมให้มณีจันทร์ไปร่วมงานเลี้ยงที่จัดขึ้นสำหรับทูตและข้าราชการชาวตะวันตก

> “ท่านเจ้าคุณ ท่านเล่าเรื่องสนธิสัญญาให้คุณแม่ฟังเลาๆ” นี่เองคือที่มาของการตัดสินใจ
>
> “ท่านถึงตอบท่านเจ้าคุณไปว่า การรักษาแผ่นดินเป็นหน้าที่ของทุกคน ถ้าใครทำอะไรได้ก็เห็นจะต้องทำ”
>
> มณีจันทร์ถอนใจยาว ความรู้สึกแห่งการต่อสู้ ความรู้สึกแห่งการสูญเสียได้แผ่ขยายไปกว้างขวางไม่มีใครทิ้งความรับผิดชอบ หากทำได้![12]

แม้สิ่งที่มณีจันทร์กระทำในงานเลี้ยงนั้นจะดูเหมือนเป็นเรื่องเล็กน้อยคือการ “ปล่อยข่าว” ให้มหาอำนาจตะวันตกเกิดความหวาดระแวงซึ่งกันและกัน แต่สิ่งที่เธอกระทำก็ถือเป็นหน้าที่และความรับผิดชอบในฐานะชาวสยามคนหนึ่งที่รู้เห็นความเป็นไปของเหตุการณ์และมีศักยภาพในการร่วมแก้ไขปัญหาของชาติในขณะนั้น

---

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 215.

[11] ทมยันตี, **ทวิภพ เล่ม 2**, พิมพ์ครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม, 2547), หน้า 370. (เน้นข้อความตามต้นฉบับ).

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 584.

สำนึกทางการเมืองที่ปรากฏใน *ทวิภพ* ฉบับภาพยนตร์ของสุรพงษ์ พินิจค้า ถือว่าเข้มข้นกว่าฉบับนวนิยาย เนื่องจากผู้เขียนได้เปลี่ยนฉากจากสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นสมัยรัชกาลที่ 4 ที่สยามเริ่มเผชิญหน้ากับการคุกคามโดยตรงของชาติตะวันตก อย่างไรก็ตาม ตอนปลายเรื่องผู้กำกับยังคงให้ความสำคัญแก่วิกฤตการณ์ ร.ศ.112 โดยกำหนดให้เป็นฉากที่หลวงอัครเทพวรากรสิ้นชีวิตอย่างวีรบุรุษในสนามรบ ทั้งนี้เป็นเพราะสุรพงษ์ในฐานะผู้กำกับมองนวนิยายเรื่อง *ทวิภพ* ในฐานะวรรณกรรมการเมือง "คนที่อ่านนิยาย (ทวิภพ) จริงๆ จะเห็นประเด็นการเมืองตลอดแหละ คนอื่นอาจจะมองเห็นเรื่องความรัก แต่ผมไปเอาแว่นขยายส่องตรงการเมืองน่ะ คือแง่หนึ่งมันอาจจะเป็นนิยายประโลมโลกย์ แต่อีกแง่ก็เป็นนิยายการเมืองที่ดีมาก จะว่าไปทวิภพมันเป็นนิยายการเมืองเลยล่ะ"[13]

ก่อนที่จะกล่าวถึงสำนึกทางการเมืองในด้านที่เป็นการ "วิพากษ์" ตะวันตกในหัวข้อต่อไป ผู้วิจัยขอชี้ให้เห็นบทบาทของภาพยนตร์เรื่องนี้ในการวิพากษ์คนไทยในปัจจุบัน ซึ่งน่าจะเป็นสาเหตุให้ *ทวิภพ* ฉบับนี้มีการตีความใหม่ที่ต่างออกไป เพราะการวิพากษ์คนไทยไม่ปรากฏชัดเจนในฉบับอื่นเท่าใดนัก

ในฉบับนวนิยาย ลักษณะของมณีจันทร์ถูกวาดให้เป็นนักเรียนนอกที่ไม่ให้คุณค่าแก่ความเป็นไทยเท่าที่ควร ด้วยเหตุที่เธอเติบโตในต่างแดน วิธีคิด วิธีปฏิบัติตัวของเธอจึง "กระเดียดไปข้างฝรั่ง" แม้แต่ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของชาติก็มีในระดับต่ำมาก การเดินทางไปสู่อดีตของมณีจันทร์จึงเป็นจุดเปลี่ยนที่ดึงให้เธอกลับมาสนใจความเป็นไทยมากขึ้น ผู้วิจัยเห็นว่า การข้ามไปสู่ภพอดีตของมณีจันทร์เป็น "การขัดเกลาทางสังคมฉบับเร่งรัด" ให้เธอกลับมาเป็น "ไทย" ได้อย่างเต็มตัว

การเดินทางสู่อดีตของมณีจันทร์ในฉบับภาพยนตร์ของสุรพงษ์ พินิจค้าดึงเธอกลับมาสู่ครรลองของผู้รักความเป็นไทยเช่นเดียวกับฉบับนวนิยาย สังเกตได้จากความตื่นใจของเธอเมื่อได้เห็นทุ่งนาเขียวสดไกลสุดลูกหูลูกตา ต้นตาลเสียดยอดเป็นหย่อมๆ และพระปรางค์วัดอรุณฯ ในยุคก่อนที่จะไปปรากฏในไปรษณียบัตร ความรู้สึก "โหยหาอดีต" ดังกล่าวสอดคล้องกับวรรณกรรมต้นฉบับดังที่เธอกล่าวกับหลวงอัครเทพวรากรว่า "ฉัน...เสียดายค่ะ ความงดงามที่มันไม่เหลืออีกเลย ถ้าฉันบอกว่าเรือแจวที่เราเห็นนี่เขาเอาเครื่องใส่เร็วจี๋ มันก็ไม่น่าเชื่อ เรือนแพที่เรานั่งแทบไม่มีเหลือ โลกจะสวยเฉพาะเมื่อดูจากที่สูงเท่านั้น"[14]

ในฉบับภาพยนตร์ มณีจันทร์เป็นตัวแทนของคนในสังคมไทยสมัยใหม่ที่ใช้ชีวิตถอยห่างออกจากความเป็นไทยหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ "อัตลักษณ์ไทย" ที่สร้างสมผ่านการขัดเกลาทางสังคม ในกระแสของการล่าอาณานิคมรูปแบบใหม่ๆ ที่ไม่ได้ใช้กำลังทหารหรือเรือปืน อัตลักษณ์ไทยเป็นสิ่งที่ *ทวิภพ* ฉบับภาพยนตร์ให้ความสำคัญ สำนึกทางการเมืองที่ว่าด้วยการตระหนักรู้ถึงจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (Cultural Imperialism) แสดงผ่านเรื่องที่มณีจันทร์บอกเล่าแก่หลวงอัครเทพวรากรและพระราชไมตรีว่า

> **มณีจันทร์:** บ้านเมืองเจริญมาก มีตึกสูงมากมาย ทุกอย่างเปลี่ยนไปหมด มีรถยนต์ ไฟฟ้า มีโรงหนัง เราแต่งตัวแบบตะวันตก นับถือฝรั่งมากกว่าพวกเดียวกัน เรามีทุกอย่างที่ตะวันตกมี เราเป็นทุกอย่างที่ชาวตะวันตกเป็น เรากินทุกอย่างที่ชาวตะวันตกกิน เราชอบทุกอย่างที่ชาวตะวันตกบอกให้ชอบ เราอยากเป็นเขา แล้วก็ปฏิเสธที่จะเป็นเรา [...]

---

[13] เกรียงศักดิ์, "สุรพงษ์ พินิจค้า กับการเดินทาง 'ครั้งใหม่' ของมณีจันทร์," **Starpics** 39, 4 (กุมภาพันธ์ 2547), หน้า 98.

[14] ทมยันตี, **ทวิภพ เล่ม 2**, หน้า 463.

พระราชไมตรี: แล้วเรานับถือใคร อังกฤษหรือฝรั่งเศส

มณีจันทร์: เรานับถือหมดนอกจากตัวเรา อเมริกาเป็นชาติที่ยิ่งใหญ่ที่สุด เด็กๆ ของเราก็นับถือญี่ปุ่นด้วย

บทสนทนาข้างต้นเป็นการให้มณีจันทร์วิพากษ์คนในสังคมไทยปัจจุบันซึ่งเท่ากับเป็นการ “วิพากษ์ตนเอง” ของคนไทย นัยจากบทสนทนาข้างต้นชี้ให้เห็นว่าอาณานิคมรูปแบบใหม่อาจผ่านมาทางสินค้าทางวัฒนธรรม อุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม และโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม การที่คนไทยหลายคนหลายกลุ่มรับสิ่งเหล่านั้นมาโดยไม่ตั้งคำถามก็มีค่าเท่ากับการเป็นเมืองขึ้นตามทัศนะที่นำเสนอไว้ในภาพยนตร์ อีกตัวอย่างหนึ่งคือตอนที่มณีจันทร์กล่าวกับสตรีชาวตะวันตกในงานเลี้ยงว่า “คุณเคยได้ยิน ไอเอ็มเอฟ ดับเบิลยูทีโอ ซีไอเอ เอ็มทีวีไหมล่ะ ลูกหลานพวกเราจะต้องชอบมัน เชื่อฉันเถอะ” ตัวอักษรย่อที่มณีจันทร์อ้างถึงอยู่ในฐานะคล้ายกับเจ้าอาณานิคมของโลกยุคใหม่ “ไอเอ็มเอฟ” คือกองทุนการเงินระหว่างประเทศ “ดับเบิลยูทีโอ” คือองค์การการค้าโลก และ “เอ็มทีวี” คือสถานีโทรทัศน์ที่ส่งเสริมอุตสาหกรรมดนตรีที่มีเครือข่ายทั่วโลก การที่ประเทศไทยเลือกอยู่ในโลกทุนนิยมเสรีทำให้ไม่อาจปิดกั้นการเข้ามาแทรกแซงของสถาบันต่างๆ ที่กล่าวถึงข้างต้น ซึ่งภาพยนตร์ส่อนัยให้เห็นว่าฐานะของประเทศไทยไม่ต่างกับการตกเป็นเมืองขึ้น แม้จะเสนอผ่านมุมมองที่ชวนขันก็ตาม วิธีคิดของผู้กำกับที่ตระหนักถึงอาณานิคมรูปแบบใหม่นี้ปรากฏชัดเจนดังที่เขาให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> เมื่อก่อนโลกยังไม่ได้เชื่อมโยงกันมากขนาดนี้ จะไปยุโรปก็ใช้เวลาเป็น 6 เดือน ข่าวสารกว่าจะมาก็นานมาก แต่ทุกวันนี้กดอินเทอร์เน็ตแป๊บเดียวก็รู้แล้ว ซึ่งตรงนี้อาจจะเป็นเหมือนช่วงรัชกาลที่ 4 ก็ได้ว่าเราต้องหาตัวตนเพื่ออยู่รอด เพราะมันเหมือนเป็นยุคอาณานิคมใหม่ที่ใช้การส่งออกทางวัฒนธรรม[15]

สำนึกทางการเมืองของภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* เผยแสดงให้เห็นการแผ่ขยายอาณานิคมจากโลกตะวันตกและประเทศมหาอำนาจอื่น รวมทั้งอาณานิคมรูปแบบใหม่ๆ ผ่านมาทาง “การส่งออกทางวัฒนธรรม” ซึ่งอาจนับเนื่องเป็นปฏิบัติการทางวาทกรรมในแง่ของการใช้อำนาจครอบงำแบบแอบแฝงมากับสินค้าเหล่านั้น อย่างไรก็ตาม ธรรมชาติของอำนาจคือการปรากฏพร้อมกับการต่อต้านขัดขืน ในภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ผู้กำกับได้ตอบโต้อาณานิคมดังกล่าวในระดับวาทกรรม (discourse) ดังที่จะได้ขยายความในหัวข้อต่อไป

[15] สุภาพ หริมเทพาธิป และธิดา ผลิตผลการพิมพ์, “สุรพงษ์ พินิจค้า DISCUSS อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์,” **Bioscope** 27 (กุมภาพันธ์ 2547), หน้า 59.

การโต้กลับอาณานิคมในมิติของอำนาจและการต่อต้านขัดขืน

เจ้าอาณานิคมสร้างวาทกรรมอาณานิคมผ่านความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary opposition) ความสัมพันธ์ลักษณะนี้มีขึ้นเพื่อจัดระบบความสัมพันธ์ระหว่างตนเอง (ตะวันตก) กับ “คนอื่น” (the other) และเป็นตรรกะหลักที่ตะวันตกใช้สร้างความชอบธรรมในการเข้ายึดครองอาณานิคม นักวิชาการสายหลังอาณานิคมได้ชี้ให้เห็นว่าการสร้างความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามระหว่างตะวันตกกับคนอื่นนี้เป็นผลพวงมาจากปรัชญามนุษยนิยม (Humanism) ที่เฟื่องฟูมากในยุคเรืองปัญญา (The Enlightenment) ของยุโรป มนุษยนิยมสร้างสถานะให้ “ความรู้” เป็นสิ่งสูงส่ง เป็นสิ่งที่ปลดปล่อยมนุษย์ออกจากความมืดมน แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นตัวแบ่งแยกมนุษย์ด้วย ความรู้ในยุคสมัยนี้ก่อให้เกิดคู่ตรงข้ามที่เป็นรากฐานของลัทธิอาณานิคมในสมัยต่อมาดังนี้

มีวุฒิภาวะ (maturity)	≠	ไร้วุฒิภาวะ (immaturity)
ก้าวหน้า (progressive)	≠	ล้าหลัง (primitive)
อารยธรรม (civilization)	≠	ความป่าเถื่อน (barbarism)
พัฒนาแล้ว (developed)	≠	ด้อยพัฒนา (underdeveloped)
ตะวันตก (Western)	≠	ชาติที่ไม่ใช่ตะวันตก (non-Western)
ความเป็นชาย (masculinity)	≠	ความเป็นหญิง (femininity)
ตนเอง (self)	≠	คนอื่น (other)

ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามข้างต้นแสดงให้เห็นความเหนือกว่า (superiority) ตามตรรกะของตะวันตกที่ใช้วาทกรรมเกี่ยวกับ “ความรู้และความเจริญ” เป็นเกณฑ์ในการแบ่ง สรุปได้ว่าตะวันตกซึ่งเป็นชาติที่มีความรู้จะมีลักษณะของความเป็นชาย รวมทั้งเป็นผู้ใหญ่ที่มีวุฒิภาวะ มีความเจริญก้าวหน้า มีอารยธรรมเป็นดินแดนที่พัฒนาแล้ว ตรงกันข้ามกับชาติอื่นที่ไม่ได้ศึกษาหาความรู้ตามแบบแผนของตะวันตก คนในดินแดนเหล่านั้นเป็นเหมือนเด็กที่ไร้วุฒิภาวะ ล้าหลัง ป่าเถื่อน และมีลักษณะเป็นหญิง (ซึ่งถูกมองจากวิธีคิดแบบเหมารวมว่าโยงกับความอ่อนแอและความด้อยศักยภาพในการใช้เหตุผล) ทำให้ประเทศเหล่านี้ด้อยพัฒนา จึงต่างกับชาวยุโรปหรือชาวตะวันตกโดยสิ้นเชิง[16]

วาทกรรมและปฏิบัติการทางวาทกรรมเป็นเทคโนโลยีทางอำนาจอย่างหนึ่งที่เจ้าอาณานิคมใช้ควบคุมอาณานิคมของตน การ “ปลดแอก” ที่สำคัญที่สุดของประเทศที่เป็นอาณานิคมคือการ “ปลดแอกทางความคิด” ซึ่งมีนักวิชาการเรียกกระบวนการนี้ว่า “การถอนรากอาณานิคม” (decolonization) วิธีการหนึ่งในกระบวนการดังกล่าวคือการวิพากษ์เจ้าอาณานิคมซึ่งกระทำผ่านปฏิบัติการทางวาทกรรมต่าง ๆเช่นเดียวกับที่เจ้าอาณานิคมทำ

---

[16] ดนยา ทรัพย์ยิ่ง, “**บทละครโต้กลับ: การวิพากษ์วรรณกรรมเอกของยุโรป**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 16.

วรรณกรรมในฐานะปฏิบัติการทางวาทกรรมรูปแบบหนึ่งจึงถูกนำมาวิพากษ์เพื่อถอนรากอาณานิคม เช่นกัน ริชาร์ด เทอร์ดิแมน (Richard Terdiman) เสนอคำว่า “การโต้กลับวาทกรรม” (Counter-Discourse) เพื่อสร้างทฤษฎีและปฏิบัติการต่อต้านในเชิงสัญลักษณ์ เทอร์ดิแมนตรวจสอบวิธีการที่อาจบ่อนเซาะศักยภาพในการสถาปนาวาทกรรมที่เป็นปฏิปักษ์ต่อการโต้กลับ ด้วยการวิเคราะห์งานเขียนฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้ มโนทัศน์เรื่องการโต้กลับวาทกรรมในแนวคิดหลังอาณานิคมได้ชูประเด็นการโต้กลับวรรณกรรมเอกและการเขียนใหม่ในกระบวนการโต้กลับด้วย[17]

เฮเลน ทิฟฟิน (Helen Tiffin) เป็นนักวิชาการสายหลังอาณานิคมที่สนใจการโต้กลับวาทกรรมในวรรณกรรม ในบทความเรื่อง “Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse” ทิฟฟินเสนอว่าการถอนรากอาณานิคมเป็นสิ่งทำได้ยากเพราะวัฒนธรรมในโลกหลังอาณานิคมถูกทำให้เป็นพันทาง (hybridity) ไปหมด วรรณกรรมที่เขียนขึ้นใหม่ก็มีความเป็นพันทาง ทั้งนี้สิ่งที่ทิฟฟินสนใจเป็นพิเศษคือวรรณกรรมเอกทั้งหลายของเจ้าอาณานิคม ที่เป็นปฏิบัติการทางวาทกรรมในการผลิตซ้ำอำนาจครอบงำ โดยนำเสนออคติของเจ้าอาณานิคมที่มีต่อชนพื้นเมือง วรรณกรรมเอกเหล่านี้ถูกรับรองโดยเจ้าอาณานิคมว่ามีคุณค่ามีความยิ่งใหญ่เป็นสากลจนไม่ถูกตั้งคำถาม[18]

วรรณกรรมเอกที่ตกเป็นเป้าของการวิพากษ์ก่อให้เกิดวรรณกรรมกลุ่มหนึ่งที่เรียกว่า “วรรณกรรมโต้กลับวรรณกรรมเอก” (Canonical Counter-Discourse Fiction) ที่นักเขียนในโลกหลังอาณานิคมจะพยายามดึงเอาการเหยียดเชื้อชาติในวรรณกรรมเอกออกมาแสดงให้เห็น[19] โดยรูปแบบของการตอบโต้คือการเขียนวรรณกรรมลักษณะเดียวกันขึ้นมาแต่ทำให้เกิดการกลับหัวกลับหางหรือทำลายความศักดิ์สิทธิ์ของระบบคุณค่าต่างๆ ที่เจ้าอาณานิคมเคยสร้างไว้[20]

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดการโต้กลับทางวาทกรรมของทิฟฟิน ผสมผสานแนวคิดในกลุ่มวัฒนธรรมศึกษา และการวิเคราะห์องค์ประกอบวรรณกรรมมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาภาพยนตร์ *ทวิภพ* ผู้วิจัยพบว่าการโต้กลับอาณานิคมปรากฏใน 3 ลักษณะ ลักษณะแรกคือการสร้างความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามระหว่างสยามกับตะวันตกในระดับภาพตัวแทนและสัญลักษณ์ ลักษณะที่สองคือการใช้ความรู้และการรื้อฟื้นประวัติศาสตร์เพื่อสั่นคลอนวาทกรรมอาณานิคม และลักษณะที่สามคือการวิพากษ์วรรณกรรมยอดนิยมของเจ้าอาณานิคมซึ่งจะอธิบายต่อไป

---

[17] Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin, **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**, p. 50.

[18] Helen Tiffin, “Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse,” in Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin (eds.) **The Post-Colonial Studies Reader** (London and New York: Routledge, 1995), pp. 95-98.

[19] ถนอมนวล หิรัญเทพ, “แนวคิดโพสต์โคโลเนียล (Postcolonialism) กับการเขียนนวนิยายแนวโต้กลับ,” ใน คณาจารย์คณะอักษรศาสตร์, **อักษรศาสตร์สู่สังคม** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 255.

[20] เมื่อเป้าของการโต้กลับวาทกรรมในที่นี้คือวาทกรรมอาณานิคม ผู้วิจัยจึงขอใช้คำว่า “การโต้กลับอาณานิคม” แทนกระบวนการโต้กลับวาทกรรมทั้งหมดที่กระทำผ่านภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ*.

กงสุลโอบาเรต์ในขณะตัดเค้ก โดยเปรียบเปรยว่าเป็นดินแดนของอาณานิคม

การโต้กลับผ่านภาพแทนของชาวตะวันตกกับชาวสยาม

ความสัมพันธ์ระหว่างตะวันตกกับสยามที่เริ่มมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ที่มีมิชชันนารีชาวยุโรปจำนวนมากเข้ามาเพื่อเผยแผ่ศาสนาและชาวตะวันตกที่เข้ามาด้วยวัตถุประสงค์อื่น ชาวตะวันตกเหล่านี้เป็นกลุ่มคนสำคัญที่สร้างความรู้เกี่ยวกับสยาม “ส่งออก” ไปยังแผ่นดินแม่ของตน เพื่อสร้างความรู้ไว้เป็นฐานสำหรับการเข้ายึดครอง[21] เนื้อหาในบันทึกเกี่ยวกับสยามของชาวตะวันตกดำเนินผ่านระบบคู่ตรงข้ามดังที่แสดงให้เห็นในหัวข้อก่อนหน้านี้ รวมทั้งภาพแทนของชาวสยามที่ด้อยกว่าชาวตะวันตกในทุกด้าน

การโต้กลับอาณานิคมในภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ผู้กำกับและผู้เขียนบทภาพยนตร์ได้หยิบเอาวาทกรรมของตะวันตกที่มีต่อสยามหรือ “คนอื่น” โดยรวมขึ้นมาบิดผันไปในอีกทางหนึ่ง วิธีการวิพากษ์วาทกรรมดังกล่าวคือการสร้างภาพตัวแทนของชาวตะวันตกกับชาวสยามขึ้นใหม่ในลักษณะ “กลับทิศ” ซึ่ง สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) เรียกกระบวนการนี้ว่ายุทธวิธีโต้กลับ (counter-strategy) ของภาพแทน[22]

การกลับทิศในที่นี้คือการแทนที่ภาพบวกลงในภาพลบ และแทนที่ภาพลบลงในภาพบวก ตัวอย่างแรกที่ควรพิจารณาคือภาพแทนของกงสุลโอบาเรต์ ชาวฝรั่งเศสที่มีแผนยึดครองสยาม โอบาเรต์ถูกสร้างให้เป็นชาวตะวันตกที่ละโมบมักได้ โอบาเรต์ต้องการดินแดนเขมรส่วนที่เป็นของสยาม ผู้กำกับเสนอความละโมบของเจ้าอาณานิคมผ่านฉากที่โอบาเรต์ตัดขนมเค้กโดยเปรียบเปรยว่าเป็นแผ่นดินอาณานิคม ที่ถูกตัดออกเป็นส่วนๆ ตามการยึดครองของตะวันตก

ในการยึดครองอาณานิคม ชาวตะวันตกจะปรับแปลงทุกอย่างให้กลายเป็นวัตถุ ชีวิตของคนในอาณานิคมก็กลายเป็นวัตถุของการศึกษา ทรัพยากร วัฒนธรรม ตลอดจนความรู้ทุกอย่างของแดนอาณานิคมจะถูกปฏิบัติในฐานะวัตถุทั้งสิ้น ดังที่แอมเม เซแซร์ (Aimé Césaire) นักคิดของโลกหลังอาณานิคมได้ตั้งสมการเอาไว้ว่า “การสร้างอาณานิคม = การแปลงให้เป็นวัตถุ” (equation: colonization = “thingification”)[23] แผ่นดินที่กลายเป็นขนมเค้กแสดงให้เห็นสมการของเจ้าอาณานิคมอย่างเห็นได้ชัด การขยายขอบเขตของอาณานิคมจึงถูกวิพากษ์ว่าไม่ได้เป็นไปตามอุดมการณ์ของการสร้างความเจริญให้แก่แดนเถื่อน แต่เป็นเพียงความละโมบมักได้ของเจ้าอาณานิคมดังที่ผู้กำกับเสนอผ่านท่าทีอยากกระหายของตัวละคร

---

[21] ทวีศักดิ์ เผือกสม, **คนแปลกหน้านานาชาติของกรุงสยาม** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), หน้า 82-83.

[22] Stuart Hall, “The Spectacle of the Other,” In Stuart Hall (ed.) **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices** (London: Sage, 1997), pp. 270-275.

[23] Ania Loomba, **Colonialism/Postcolonialism** (London and New York: Routledge, 2000), p. 47.

ฉากอาบน้ำของมณีจันทร์และกงสุลโอบาเรต์

ตัวอย่างที่สองคือฉากอาบน้ำ ภาพยนตร์แสดงให้เห็นการอาบน้ำของโอบาเรต์และการอาบน้ำของมณีจันทร์ แม้ไม่ใช่ในลักษณะขนานกันไปแต่ก็สมควรให้ความสำคัญ ฉากอาบน้ำของโอบาเรต์เป็นการอาบน้ำกลางแจ้ง โอบาเรต์เปลือยกายทั้งหมดโดยหันหลังให้กล้อง ส่วนฉากอาบน้ำของมณีจันทร์เป็นการอาบในที่เฉพาะและถูกทำให้เป็นพิธีกรรม (ritualized) มณีจันทร์อาบน้ำโดยมีบ่าวสองคนคอยช่วยเหลือ น้ำที่อาบลอยดอกไม้สดสวย มีการขัดตัวประทินเรือนร่างอย่างประณีตบรรจง มณีจันทร์เปลือยกายโดยหันหลังให้กล้องเช่นกันแต่กระบวนการอาบน้ำฉายให้เห็นความงามอย่างสตรี และเสน่ห์เย้ายวนน่าพิศวงตามคตินิยมเอ็กโซติก (exoticism) สิ่งที่ผู้วิจัยมองว่าเป็นการโต้กลับคือ ภาพยนตร์สร้างภาพที่น่าพิศวงมิใช่เพื่อเสนอสนองจินตนาการของตะวันตกแต่อาจมุ่งชี้ให้เห็นว่าคตินิยมเอ็กโซติกเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมหรืออาจถึงขนาดที่ “คตินิยมเอ็กโซติกคืออารยธรรม” ในมุมมองของสยาม ในขณะที่ชาวตะวันตกในฉากอาบน้ำ “เปลือยเปล่าและมีขนรุงรังเหมือนกับร่างกายของสัตว์ป่า เราอาจตีความต่อไปได้ว่าภายใต้เสื้อคลุมกำมะหยี่อันงดงามของฝรั่งต่างชาตินั้นก็คือความป่าเถื่อน ขณะที่ชายชาวสยามเปลือยอกกลับมีอารยธรรมที่เหนือกว่าผู้รุกราน”[24]

จากคู่ตรงข้ามที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ วาทกรรมอาณานิคมได้กล่าวถึงความโง่เขลาของชนพื้นเมืองเอาไว้จำนวนมาก ชาวตะวันตกจึงปรากฏตัวในฐานะผู้มีปัญญาและมีความสามารถในการใช้เหตุผลเหนือกว่าชนพื้นเมือง ในภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* กงสุลโอบาเรต์เข้าเจรจากับเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์เพื่อขอถือสิทธิเข้าครองเขมรทั้งที่เขมรอยู่ในอารักขาของสยาม เหตุผลที่โอบาเรต์ใช้อ้างเป็นเหตุผลที่ไร้สาระ กล่าวคือ โอบาเรต์อ้างว่าเขมรเคยเป็นของอันนัม (เวียดนาม) เมื่ออันนัมเป็นของฝรั่งเศส เขมรจึงสมควรเป็นของฝรั่งเศสด้วย เหตุผลที่โอบาเรต์ใช้อ้างถูกเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ตอกกลับว่าถ้าฝรั่งเศสใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์นี้มาอ้างก็น่าจะลำบากเพราะมิเช่นนั้นดินแดนหลายส่วนของฝรั่งเศสก็จะต้องตกเป็นของอังกฤษเช่นกัน แสดงให้เห็นว่าชาวสยามสามารถตั้งคำถามกับความพยายามใช้ตรรกะของชาวตะวันตกได้ เป็นการเอาชนะด้วยปัญญาและความรอบรู้

เมื่อโอบาเรต์ไม่ประสบความสำเร็จจากการเจรจาครั้งนั้น เขาจึงหันไปบงการกัปตันลามาชชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาเพื่อฝึกทหารในราชสำนักให้ทำตามแผนการของเขา กัปตันลามาชในฐานะชาวตะวันตกถูกนำเสนอในภาพของคนโง่หัวช้าหรือล้าหลัง (retarded) สังเกตได้จากที่กัปตันลามาชทวนคำพูดของ

[24] บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, **โครงสร้างของเวลา: คำปรารภของสภาวะ “ร่วมสมัย”** [ออนไลน์] เข้าถึงจาก: http://panditc.blogspot.com/2007/06/blog-post_22.html [27 พฤษภาคม 2552].

เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ขณะสนทนาโอบาเรต์และความไร้อารยธรรมของโอบาเรต์

โอบาเรต์ซ้ำไปซ้ำมาเกือบตลอดเวลา ในวาทกรรมอาณานิคมนั้นความหัวช้าถูกสร้างให้เป็นคุณสมบัติของคนพื้นเมืองในอาณานิคม ส่วนความฉลาดล้ำหน้า (advanced) เป็นของเจ้าอาณานิคม[25] ทว่า ในภาพยนตร์เรื่องนี้จับเอาวาทกรรมนั้นมาบิดพลิก และสืบเนื่องจากกรณีการเจรจาระหว่างโอบาเรต์กับเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ จะเห็นว่าตรรกะไร้สาระที่แสดงออกมาสอดรับกับภาพแทนด้านลบเกี่ยวกับสติปัญญาของชาวตะวันตก

ภาพแทนของชาวสยามถูกสร้างให้เป็นผู้ทรงปัญญา ที่สำคัญคือความรู้ในการพูดภาษาต่างประเทศ ทั้งเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ หลวงอัครเทพวรากร และขุนนางในราชสำนักหลายคนพูดภาษาอังกฤษได้ โดยเฉพาะพระราชไมตรีที่พูดได้ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศส ความสามารถทางภาษาและสติปัญญาถูกเสนอผ่านไหวพริบทางการเจรจาของเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ในฐานะล่ามที่ดัดแปลงคำพูดตัดไมตรีของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ให้เป็นคำแสดงไมตรีต่อเซอร์จอห์น เบาว์ริ่งได้โดยที่คู่สนทนาต่างไม่ทราบ นอกจากนั้นยังปรากฏการรู้ธรรมเนียมของตะวันตกไม่ว่าจะเป็นการสัมผัสมือ การมอบซิการ์แก่ผู้มาเยือนหรือวิธีการเข้าสังคมดังที่ปรากฏในฉากงานเลี้ยง ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าอาจยังจำกัดอยู่ในหมู่ชนชั้นนำเท่านั้น จึงเป็นประเด็นที่ทำให้มีผู้วิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ว่ายังคงอิงอยู่กับประวัติศาสตร์นิพนธ์กระแสหลักที่ระบุว่าชนชั้นนำเป็นบุคคลกลุ่มสำคัญที่ช่วยให้สยามพ้นวิกฤตการคุกคามจากชาติตะวันตกมาได้ และมณีจันทร์ในฐานะตัวละครเอกก็คลุกคลีอยู่กับชนชั้นนำเหล่านั้น[26]

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับประเด็นนี้ แต่ขอแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมว่าภาพของชาวสยามจำนวนหนึ่งที่ยืนงุนงงกับซ้อนส้อมของชาวตะวันตกในงานเลี้ยงไม่ได้ถูกเสนอเพื่อยืนยันความสำคัญของชนชั้นนำในประวัติศาสตร์ แต่อาจเป็นการแสดงให้เห็นกระบวนการรับวัฒนธรรมที่ย่อมปรากฏในทั้งสองทางคือยอมรับไม่ก็ปฏิเสธ หรืออาจเลือกรับและปฏิเสธด้วยเหตุผลบางอย่าง ภาพยนตร์ได้อธิบายประเด็นนี้เอาไว้ผ่านคำพูดของหลวงอัครเทพวรากรว่า “เราไปในฐานะเจ้าบ้านที่ไม่ใช่ชาวเถื่อน ข้าฝืนจำแสดงออกอย่างตะวันตก แม่มณีมันเป็นหน้าที่”

ฉากในงานเลี้ยงที่ชาวสยามผู้ติดตามหลวงอัครเทพวรากรใช้ซ้อนส้อมไม่ได้อาจวิเคราะห์ในแง่หนึ่งว่าฉากนี้ถูกเน้นเพื่อชี้ว่าการไม่ยอมรับหรือไม่เข้าใจอุปกรณ์การรับประทานอาหารอย่างตะวันตกยังดู “ไร้อารยธรรม” น้อยกว่าความบันเทิงที่ชาวตะวันตกเสพคือ การเต้นระบำแคนแคน ที่มีการเลิกกระโปรงขณะ

[25] Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin, **Post-Colonial Studies: The Key Concepts,** pp. 18-21.

[26] ทัศนทรรศน์, “จาก ‘โหมโรง’ สู่ ‘ทวิภพ’ และรัฐประหาร 19 กันยายน 2549 (2),” **Bioscope 83** (ตุลาคม 2551): 98.

มณีจันทร์ในฐานะสตรีชาวสยามที่ควบคุมความเป็นชายในเชิงสัญลักษณ์

เต้นรวมทั้งการเปิดให้เห็นปัตติโคท (petticoat) ที่สวมไว้ชั้นใน นอกจากนั้นผู้เต้นแสดงท่าทียั่วยวนผู้ชมด้วย[27] การเต้นระบำนี้กงสุลโอบาเรต์เรียกร้องให้มีขึ้น จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพแทนของชาวตะวันตกถูกเสนอผ่านความเมาครองสติไม่ได้ของกงสุลโอบาเรต์และการเสพมหรสพที่ดูไร้อารยธรรมหากมองในมุมกลับจากสายตาของสยาม

กงสุลโอบาเรต์ถือเป็นตัวละครสำคัญในการประกอบสร้างภาพตัวแทนของชาวตะวันตกใน *ทวิภพ* นอกจากภาพแทนของสัตว์ป่า ความละโมบมักได้ ความไร้เหตุผล และความมึนเมาแล้ว กงสุลโอบาเรต์ยังเป็นคนโหดร้ายป่าเถื่อน ดังที่โอบาเรต์บงการให้กัปตันลามาชไปทูลเกล้าฯถวายจดหมายแด่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในยามวิกาล โดยโอบาเรต์ทราบดีว่ากัปตันลามาชไม่อาจเข้าไปได้และอาจถูกลงโทษถ้าดึงดัน เมื่อการณ์เป็นไปตามคาด โอบาเรต์ลั่นวาจาว่าจะแจ้งเรื่องนี้ต่อองค์จักรพรรดิเพื่อหาเหตุในการใช้กำลังเข้ามาจัดการสยาม อย่างไรก็ตาม สยามยังคงดำเนินการเรื่องนี้ตามวิถีทางการทูตโดยหม่อมราโชทัยเป็นผู้เชิญชานหมากและของอื่นมาเพื่อขออภัยกรณีของกัปตันลามาช โอบาเรต์ไม่ฟังความ ทำลายข้าวของ ทั้งผมหม่อมราโชทัยและผลักตกจากเรือน การกระทำนี้ของโอบาเรต์ที่ถูกใส่เข้ามาในภาพยนตร์ในลักษณะภาพเคลื่อนไหวช้า (slow motion) มีนัยสำคัญคือชี้ให้เห็นความโหดร้ายป่าเถื่อนของชาวตะวันตก ทั้งยังเพื่อสร้างอารมณ์สะเทือนใจแก่ผู้ชมว่าศักดิ์ศรีชาวสยามถูกเหยียบย่ำทำลายอย่างรุนแรง นอกเหนือจากฉากอื่นๆ ที่สยามมักอยู่ในฐานะที่ “จัดการ” กับตะวันตกได้โดยตลอด

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ตามตรรกะของวาทกรรมอาณานิคมที่ทำให้ตะวันตกมีความเป็นชาย และตะวันออกมีความเป็นหญิงยังถูกภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* โต้กลับความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามดังกล่าวในเชิงสัญลักษณ์อีกด้วย ในงานเลี้ยง ระหว่างที่มณีจันทร์สนทนากับสตรีชาวต่างชาติอยู่ กงสุลโอบาเรต์ผู้มึนเมาได้เดินเข้ามาหมายจะทำร้ายมณีจันทร์ มือของมณีจันทร์คว้าไปพบดาบสั้นที่หลวงอัครเทพวรากรพกติดตัวตลอดและพลาดแทงกงสุลโอบาเรต์จนสิ้นชีวิต เมื่อมณีจันทร์กลับมาเวลาปัจจุบัน เธอพบว่านุ่มที่คอยรับใช้พูดภาษาฝรั่งเศส และปรากฏหอไอเฟลตระหง่านเหนือแม่น้ำเจ้าพระยา ชี้ให้เห็นว่าเหตุการณ์ในครั้งนั้นเป็นเหตุให้ฝรั่งเศสถือโอกาสยึดครองสยาม เมื่อมณีจันทร์ย้อนเวลากลับไปได้จึงนำดาบสั้นไปโยนทิ้ง ทำให้กงสุลโอบาเรต์ไม่ตาย และสยามไม่ได้ตกเป็นของชาติฝรั่งเศส

---

[27] การตีความนี้สัมพันธ์กับการให้ความหมายของ “อารยธรรม” แม้แต่ในบริบทตะวันตก อารยธรรมก็เป็นสิ่งที่ถูกให้ความหมายโดยชนชั้นนำของสังคม ระบำแคนแคนเป็นมหรสพของชนชั้นแรงงานมาก่อน ความสนุกสนานที่เกิดขึ้นในหมู่ชาวตะวันตกเมื่อได้ชมการแสดงจึงอาจเป็นการตั้งคำถามกับความหมายและช่องโหว่ในการสร้างความหมายของอารยธรรมด้วยว่ามีลักษณะเป็นอัตวิสัย (subjective) มากกว่าภาววิสัย (objective) หรือไม่ อย่างไรก็ตาม ส่วนใหญ่ความหมายของอารยธรรมที่ถูกสร้างในบริบทสยามในภาพยนตร์มีลักษณะเป็นภาววิสัยตามวาทกรรมของตะวันตกเพื่อโต้กลับ.

เราอาจตีความภาพหอไอเฟลยืนตระหง่านเหนือแม่น้ำเจ้าพระยาและทอดเงาลงบนแผ่นดินไทยว่าเป็นเสมือน “ลึงค์ของฝรั่งที่ทาบทาลงบนร่างของหญิงชาวสยาม”[28] ซึ่งอาจเป็นการตีความตามตรรกะของตะวันตกที่ผลิตซ้ำผ่านปฏิบัติการทางวาทกรรมต่างๆ ว่าตะวันออกหรือดินแดนอาณานิคมเป็นผู้หญิง ส่วนตะวันตกเป็นผู้ชาย[29] หากเปรียบเปรยว่าสยามคือร่างของผู้หญิง เราจึงอาจนับมณีจันทร์เป็นร่างของสยามที่ร่างของเธอถูกคุกคามโดยผู้ชายผิวขาวคือกงสุลโอบาเรต์ อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เสนอความเป็นชายของสยามผ่านดาบสั้นในมือหลวงอัครเทพวรากร ดาบที่เขาถือติดตัวตลอดเวลาเป็นสัญลักษณ์ของลึงค์เช่นเดียวกัน แต่ความเป็นชายสยามกำลังถูกคุกคามจากความเป็นชายของตะวันตก

ในการกลับไปแก้ไขอดีต มณีจันทร์เป็นผู้คว้าเอาความเป็นชายสยามคือดาบสั้น เหวี่ยงออกไป เพราะความเป็นชายจะสังหารกงสุลโอบาเรต์ทำให้เกิดเหตุร้าย สืบเนื่องจากความเป็นชายที่มุทะลุเลือดร้อนของหลวงอัครเทพวรากรอันอาจทำให้เสียการใหญ่ (แม้จะทำไปด้วยความรักแผ่นดินก็ตาม) ความเป็นชายสยามที่ถูกเหวี่ยงออกไปหากมองในเชิงสัญลักษณ์อาจหมายถึงสยามปฏิเสธความเป็นชาย เพราะความเป็นชายคือตะวันตกตามตรรกะของตะวันตก สัญลักษณ์นี้จึงเป็นการ “ย้อนรอย” ชุดความคิดที่ตะวันตกสวมทับให้อาณานิคม เมื่อสยามปฏิเสธความเป็นชาย จึงเท่ากับสยามปฏิเสธตะวันตก และดาบที่ถูกเหวี่ยงออกไปนั้นก็เป็นการ “ตอน” (castration) ความเป็นชายของตะวันตกโดยผู้หญิงชาวสยามที่ควบคุมความเป็นชายได้ สังเกตจากเงาของหอไอเฟลที่ค่อยๆ เลือนหายไปหลังจากที่ประวัติศาสตร์ถูกปรับเปลี่ยน

การโต้กลับผ่านความรู้และการรื้อฟื้นประวัติศาสตร์

ชื่อภาษาอังกฤษของภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* คือ “The Siam Renaissance” หรือสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของสยาม คำว่า “The Renaissance” นี้ปรากฏในบริบทของยุโรป หมายถึงช่วงเวลาของการเกิดใหม่ของศิลปะ วรรณคดี วิทยาการความรู้ของกรีกและโรมัน เป็นสมัยที่เน้นความรู้เรื่องมนุษยนิยม ปัจเจกนิยม และการประดิษฐ์สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นเครื่องหมายของการเปลี่ยนผ่านจากสมัยกลางของยุโรปไปสู่สมัยใหม่ ยุคสมัยนี้เป็นยุคที่ชาวยุโรปออกเดินเรือเพื่อแสวงหาจนค้นพบดินแดนใหม่ นอกจากนั้น ในยุคนี้ยังมีการพิมพ์หนังสือ มีผู้รู้หนังสือมากขึ้น วิทยาการต่างๆ เจริญรุดหน้าไปอย่างรวดเร็ว มีการเติบโตทางวิทยาศาสตร์ รวมทั้งมีการเรียกร้องให้ปฏิรูปศาสนา[30]

---

[28] บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, **โครงสร้างของเวลา: คำปรารภของสภาวะ “ร่วมสมัย”**.

[29] ความเป็นชายและความเป็นหญิงปรากฏในวาทกรรมอาณานิคมที่แผ่ซ่านผ่านมุมมองของเพศวิถี ความคิดของการทำให้เป็นอาณานิคมตั้งอยู่บนฐานวาทกรรมเรื่องเพศว่าด้วยการข่มขืน การทะลุทะลวง (การสอดใส่) และการทำให้ตั้งครรภ์ เหล่านี้อาจเรียกรวมว่า “แรงตัณหาแบบอาณานิคม” (colonial desire) ดูเพิ่มเติมใน Robert Young, **Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race** (London: Routledge, 1995).

[30] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545), หน้า 359-360.

หลวงอัครเทพวรากรในแหล่งรวม "อาวุธลับ" ของสยาม

ผู้กำกับอาจตั้งชื่อภาษาอังกฤษเพื่อชี้ให้เห็นว่าสยามเองก็มียุค "ฟื้นฟูศิลปวิทยา" เช่นเดียวกับยุโรป และมีลักษณะคล้ายกันกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในยุโรปดังที่ปรากฏหลักฐานในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่สยามเริ่มเปิดประเทศติดต่อทำการค้ากับชาวต่างชาติมากขึ้น มีการก่อตั้งกองทหารตามมาตรฐานตะวันตก โดยเฉพาะพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงปฏิรูปศาสนาด้วยการก่อตั้ง "ธรรมยุติกนิกาย" ซึ่งมีวัตรปฏิบัติเคร่งครัด ทรงมีพระปรีชาด้านวิทยาศาสตร์และดาราศาสตร์ มีการค้นพบศิลาจารึกหลักที่ 1 ทั้งยังทรงประดิษฐ์อักษรอริยกะขึ้นใช้ ทั้งหมดที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นฉากทางยุคสมัยของภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* เป็นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของสยาม แสดงให้เห็นความเป็นอารยะและภูมิปัญญาของสยามที่ไม่ด้อยกว่าโลกตะวันตก ดังที่ผู้กำกับให้สัมภาษณ์ไว้ว่า "ผมใช้คำว่า Renaissance เลยนะ หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยา ก็มีครั้งนี้แหละ ที่สร้างความเปลี่ยนแปลงพอๆ กัน พอเซอร์จอห์น บาวริ่งเข้ามา ผมคิดว่ารัชกาลที่ 1-3 ยังมีความเป็นอยุธยาอยู่ ส่วนกรุงรัตนโกสินทร์จริงๆ น่ะ เกิดสมัยรัชกาลที่ 4"[31]

ครั้งหนึ่งหลวงอัครเทพวรากรพามณีจันทร์ไปชมสิ่งที่เขาเรียกว่า "อาวุธลับของสยาม" ที่แห่งนั้นคือหอนาฬิกา หรือพระที่นั่งภูวดลทัศนไนย ภายในเป็นห้องสมุดขนาดใหญ่ที่บรรจุหนังสือไว้จนเพียบเต็มมีลูกโลก และสิ่งประดิษฐ์ทันสมัยต่างๆ การให้ความสำคัญแก่ "ความรู้" ที่เป็นอาวุธสำหรับการโต้กลับอาณานิคมปรากฏในบทสนทนาระหว่างหลวงอัครเทพวรากรกับมณีจันทร์

> **หลวงอัครเทพวรากร**: นี่แหละคืออาวุธที่พระเจ้าอยู่หัวทรงเตรียมไว้ให้พวกเราทุกๆ คน ร้อยปีสยามจะมีปราชญ์สักคนหนึ่งก็แสนเข็ญ สิ่งนี้ล่ะทำให้ข้ายอมถวายกายถวายใจทั้งหมดของข้าได้ หวังเอาไว้คุยอวดลูกอวดหลาน หวังให้คนรุ่นต่อๆ ไปได้เข้าใจและรู้จักอาวุธที่มีค่านี้ หวังให้คนรุ่นต่อๆไปได้เข้าใจว่าเรากำลังทำอะไรกันอยู่ในยุคของพวกเรา
>
> **มณีจันทร์**: ในเวลาของฉันน่ะ ลูกหลานเราชาวสยาม อ่านออกเขียนได้กันทุกคนเลยเจ้าค่ะ
>
> **หลวงอัครเทพวรากร**: ชาวสยามทุกคนอ่านออกเขียนได้ เจ้าเพ้อถึงอนาคตอีกแล้ว แต่ข้าก็ถือเป็นคำชม งั้นเราก็ทำสำเร็จน่ะสิ ทุกคนฉลาดหมดใช่ไหม [...]
>
> **มณีจันทร์**: ก็ไม่เชิงหรอกเจ้าค่ะ เรามีหอหนังสือมากมาย ใครๆ ก็เข้าไปอ่านได้ มีหนังสือวางขายทุกมุมถนน ใครๆ ก็เข้าไปซื้อได้ แต่ลูกหลานเรา คนหนึ่งอ่านหนังสือกันปีละแค่หกบรรทัดเองเจ้าค่ะ

[31] เกรียงศักดิ์, "สุรพงษ์ พินิจค้า กับการเดินทาง 'ครั้งใหม่' ของมณีจันทร์," หน้า 99.

พระที่นั่งภูวดลทัศไนย ลองติจูดที่ 0 องศาตามที่ระบุไว้ในบันทึกวัวอียา

"ความรู้" เป็นสิ่งสำคัญ เนื่องจากความรู้ทำให้สยามรู้เท่าทันตะวันตก โดยเฉพาะการไร้ความรู้ตามแบบแผนตะวันตกที่ทำให้ชาวสยามถูกดูแคลนจากชาวตะวันตก ความด้อยปัญญาของชนพื้นเมืองเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมอาณานิคมที่ถูกผลิตซ้ำเรื่อยมา การแสดงให้เห็นความพยายามในการสร้างความรู้ของชาวสยามจึงเป็นการเตรียมความพร้อมตั้งรับการคุกคามของตะวันตกไปพร้อมกัน ในตัวอย่างที่คัดมาแสดงให้เห็นการ "วิพากษ์ตนเอง" ของคนไทยผ่านคำพูดของมณีจันทร์ และตัวละครอื่นๆ หลายตัวที่พูดเป็นเสียงสะท้อนต่อกันว่าชาวสยามในอนาคตอ่านหนังสือปีละหกบรรทัด กล่าวคือ อาณานิคมรูปแบบใหม่ที่เข้ามารุกรานไทยก็จำเป็นต้องใช้ความรู้ในการตั้งรับเช่นกัน ทว่า ทั้งที่คนไทยในสมัยของมณีจันทร์สามารถเข้าถึงความรู้ได้ง่ายกว่าคนในสมัยของหลวงอัครเทพวรากร แต่กลับละเลยไม่ขวนขวายความรู้ดังกล่าว โดยนัยนี้ ชาวไทยในปัจจุบันจึงตกเป็นอาณานิคมทางความคิดและทางวัฒนธรรมอย่างไม่รู้เท่าทัน

ผู้วิจัยเห็นว่า บทสนทนาระหว่างหลวงอัครเทพวรากรกับมณีจันทร์ได้ให้ความหมายของการ "รู้หนังสือ" ขึ้นใหม่ เช่นเดียวกับที่คำว่า "literacy" ในปัจจุบันกินความหมายกว้างกว่าเดิม การรู้หนังสือในปัจจุบันหมายรวมถึง ความต่อเนื่องของการเรียนรู้ที่ทำให้ปัจเจกบุคคลสามารถประสบความสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ได้ ทั้งนี้ การเรียนรู้ดังกล่าวจะนำไปสู่พัฒนาความรู้ ศักยภาพ ตลอดจนการมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่ในสังคม[32] "การรู้หนังสือ" ในความหมายใหม่จึงผูกพันอยู่กับการสร้างคุณภาพพลเมือง อันเป็นสิ่งที่ภาพยนตร์เจตนาวิพากษ์ความบกพร่องของสังคมปัจจุบัน โดยใช้สติปัญญาของตัวละครที่อยู่ในอดีตมาเปรียบต่างให้เห็นเด่นชัด

การสร้างความรู้ของสยามให้เทียมเท่าหรือสูงส่งกว่าตะวันตกเพื่อโต้กลับอาณานิคมยังปรากฏในช่วงต้นเรื่องที่มณีจันทร์ไปพบหลวงวิลาสผู้เป็นบิดาที่มหาวิทยาลัย ขณะนั้นเขากำลังอยู่กับนักวิชาการอีกสองคน ตัวละครทั้งหมดสนทนากันเกี่ยวกับบันทึกวัวอียาของฟรองซัวร์ ซาเวียร์ ที่มณีจันทร์ได้เข้าร่วมงานแถลงข่าวที่ประเทศฝรั่งเศส หลวงวิลาสชี้ประเด็นที่น่าสนใจในบันทึกวัวอียาคือการระบุพิกัดลองติจูด 0 องศา ซึ่งพิกัดนี้คือตำบลกรีนิชในสหราชอาณาจักร กลุ่มนักวิชาการเผยให้มณีจันทร์ทราบว่าพิกัดนี้คือประเทศไทย มีพระที่นั่งภูวดลทัศไนยเป็นศูนย์กลางเวลาเรียกว่าเวลามาตรฐานกรุงเทพฯ หรือ "Bangkok Mean Time" ซึ่งกำหนดขึ้นก่อนการกำหนดที่ตำบลกรีนิช และก่อนการสร้างหอนาฬิกาบิกเบนในสหราชอาณาจักร ผู้ที่กำหนดคือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตัวละครตัวหนึ่งถามมณีจันทร์ถึงสองครั้งว่าการกำหนดเวลามาตรฐานกรุงเทพฯนี้ "เท่ไหมล่ะ"

---

[32] UNESCO Education Sector, **The Plurality of Literacy and its implications for Policies and Programs: Position Paper.** (Paris: United National Educational, Scientific and Cultural Organization, 2004), p. 13.

เวลาเป็นประเด็นสำคัญของภาพยนตร์ เพราะทวิภพในที่นี้คือการเดินทางระหว่างอดีตกับปัจจุบัน รวมทั้งการนำเสนอประเด็นทางประวัติศาสตร์ ทั้งหมดเกี่ยวข้องกับเวลาทั้งสิ้น เส้นแบ่งเวลาที่กำหนดขึ้นเป็นปรากฏการณ์ที่ชี้ให้เห็นภูมิปัญญาไทยในการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับการกำหนดเวลามาตรฐานส่วนตัวโดยไม่อิงกับมาตรฐานอื่นของโลก แสดงให้เห็นความเป็นเอกเทศและความรู้ที่มีไม่น้อยกว่าชาวตะวันตก ยิ่งไปกว่านั้นยังเท่ากับเป็นการ “ช่วงชิง” ความเป็นศูนย์กลางจากโลกตะวันตกมาใช้สยามเป็นศูนย์กลางแทนโดยมีความรู้เป็นอำนาจที่คอยกำกับอยู่

ในตอนเปิดเรื่องที่กล่าวถึงฟรองซัวร์ ซาเวียร์ ภาพยนตร์ขึ้นตัวอักษรว่า “ปัจจุบันของอดีต” แต่เมื่อตัดกลับมาปัจจุบัน ตัวอักษรปรากฏเป็น “อดีตของอนาคต”[33] การย้ำความสำคัญของอดีตอย่างสม่ำเสมอนี้ย่อมหมายถึงการให้ความสำคัญแก่ประวัติศาสตร์ ในกระแสการสร้างภาพยนตร์ไทยอิงประวัติศาสตร์ในทศวรรษ 2540 เป็นต้นมานี้ ผู้วิจัยเห็นว่า “ประวัติศาสตร์” ในเรื่อง *ทวิภพ* มีลักษณะเหมือนคล้ายกับประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์เรื่องอื่น ที่สำคัญ ผู้วิจัยเห็นว่า ประวัติศาสตร์ที่ถูกรื้อฟื้นในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงนัยของการโต้กลับอาณานิคมอย่างเห็นได้ชัด

หลวงวิลาสผู้เป็นบิดาของมณีจันทร์กล่าวถึงประวัติศาสตร์ว่า “ความจริงกับคำโกหกปนอยู่ในบรรทัดเดียวกัน ขึ้นอยู่กับว่าใครเป็นคนเขียน” มีนักวิจารณ์เสนอว่าคำกล่าวนี้เป็น “การไหว้ครูประวัติศาสตร์”[34] ซึ่งครูประวัติศาสตร์ในที่นี้น่าจะเกี่ยวข้องกับสำนักหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ที่มองว่าประวัติศาสตร์ก็เป็นเพียงการประกอบสร้างทางสังคม เป็นการหลอมรวมกันของภาษา ความรู้ และอำนาจในการกำหนดความหมาย รวมทั้งอำนาจในมิติอื่นๆ ด้วย จึงอาจกล่าวได้ว่า ประวัติศาสตร์ก็ถือเป็น “วาทกรรม” ชุดหนึ่งด้วยเช่นกัน และด้วยเหตุผลที่ว่าประวัติศาสตร์เป็นสิ่งประกอบสร้างและเป็นวาทกรรมนี้ ภาพยนตร์จึงมีศักยภาพในการหยิบเลือกเนื้อหาของประวัติศาสตร์มาตีความและสร้างเป็น “ฉบับใหม่” ขึ้นได้ ที่สำคัญคือการบริหารอำนาจในการบอกเล่าเรื่องราวของสยามในมุมมองของสยามเพื่อตอบโต้ประวัติศาสตร์ชุดอื่นๆ ของตะวันตกที่คอยผลิตซ้ำความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่สยามเป็นฝ่ายด้อยกว่าตะวันตกเป็นส่วนใหญ่

แอนน์ แมคคลินทอก (Anne McClintock) วิเคราะห์คำ “หลังอาณานิคม” หรือ “Postcolonial” เอาไว้ว่า แม้ทฤษฎีหลังอาณานิคมจะท้าทายความเป็นคู่ตรงข้าม แต่คำว่า “หลัง-post” เป็นการกล่าวถึงประวัติศาสตร์โลกโดยแบ่งเป็นสองส่วนคือก่อนกับหลัง แมคคลินทอกยังกล่าวด้วยว่าวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของยุโรปถูกทำให้เป็นประวัติศาสตร์ (historicized) ตามลำดับเวลาของยุโรป และเหมือนกับการล่าอาณานิคมเป็นตัวหมายของประวัติศาสตร์ (marker of history)[35] วาทกรรมของยุโรปที่เข้าไปจัดการกับประวัติศาสตร์ของอาณานิคมใช้ตามวิธีคิดในประวัติศาสตร์นิพนธ์ยุโรปที่เล่า “ประวัติศาสตร์ที่เป็นเส้นตรง” (linear history) สิ่งที่แฝงเร้นอยู่ในประวัติศาสตร์รูปแบบนี้คือความคิดที่ว่ายุโรปเป็นชนชาติที่มีความก้าวหน้า (progress) ไปตามเส้นตรงของประวัติศาสตร์

---

[33] มโนทัศน์เรื่องเวลาที่ปรากฏในภาพยนตร์สอดคล้องกับความคิดของนักบุญออกัสติน (St.Augustine) ดูรายละเอียดใน Karl Simms, **Paul Ricoeur** (New York: Routledge, 2003), pp.81-83.

[34] วิโรจน์, “ทวิภพ: มายาแห่งประวัติศาสตร์,” หน้า 118.

[35] John McLeod, **Beginning Postcolonialism** (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000), p. 253.

ทวิภพ หยิบเลือกโครงเรื่องของประวัติศาสตร์ที่เป็นเส้นตรงมาเล่าประวัติศาสตร์ในเรื่องเช่นกัน ประวัติศาสตร์ที่เขียนตามลักษณะนี้เป็นผลพวงมาจากความเปลี่ยนแปลงของมโนทัศน์เรื่องเวลาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่แต่เดิมชาวสยามรับรู้เวลาผ่านคติทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเวลาที่ผ่านไปหมายถึงความเสื่อมทั้งของพระศาสนาและของมนุษยชาติ จนกว่าจะถึงยุคพระศรีอาริย์ แต่การรับรู้เวลาอย่างใหม่เริ่มก่อตัวในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา และแจ่มชัดในสมัยรัชกาลที่ 4 อันนำไปสู่พระราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ว่า ความเจริญก้าวหน้าในทางโลกของชีวิตมนุษย์มีความสัมพันธ์กับความเจริญก้าวหน้าของรัฐ และรัฐเปลี่ยนแปลงในทางก้าวหน้าหรือเจริญขึ้นได้ ไม่ได้เสื่อมลงตามคติปัญจอันตรธานของพระพุทธศาสนา[36]

ความเปลี่ยนแปลงของการรับรู้เวลาหรือ “สำนึกทางประวัติศาสตร์” นี้สอดคล้องกับวิธีการมองประวัติศาสตร์ของตะวันตกซึ่งเวลาผ่านไปอย่างมีลักษณะก้าวหน้า ทั้งนี้ในบริบทของตะวันตกเองสำนึกทางประวัติศาสตร์อย่างใหม่ก็เปลี่ยนแปลงจากการรับรู้เวลาผ่านคติศาสนาเช่นกัน จุดที่น่าสังเกตก็คือ เวลาและประวัติศาสตร์ที่มี “โครงเรื่อง” ที่แสดงให้เห็นความก้าวหน้านี้ แม้ความก้าวหน้าส่วนหนึ่งจะถูกนิยามผ่านความคิดวิทยาการต่างๆ ของตะวันตก แต่ความเปลี่ยนแปลงของสำนึกประวัติศาสตร์ในบริบทของสยามเกิดจากแรงผลักดันของพลังทางปัญญาในสังคมเองมิได้รับมาจากตะวันตก[37]

การมองเวลาด้วยสำนึกทางประวัติศาสตร์อย่างใหม่เป็นตัวกำกับโครงเรื่องของประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคต่อมา และเมื่อนักประวัติศาสตร์เขียนถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ช่วงเวลานั้นจะได้รับการขนานนามว่าเป็น “สยามยุคใหม่”[38] สอดคล้องกับวิธีคิดของผู้กำกับที่มองว่ายุคสมัยที่ปรับจากรัชกาลที่ 5 มาเป็นรัชกาลที่ 4 ในฉบับภาพยนตร์นั้นเป็นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของสยาม

นอกจากลักษณะเฉพาะของโครงเรื่องที่สะท้อนสำนึกทางประวัติศาสตร์อย่างใหม่โดยเน้นให้เห็นความเปลี่ยนแปลงก้าวหน้าของสังคมแล้ว โครงเรื่องในฐานะชุดเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์ก็สมควรพิเคราะห์ให้เข้าใจเช่นกัน จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่า ประวัติศาสตร์ใน *ทวิภพ* ฉบับนี้ถือเป็น “ประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม” ที่เน้นการต่อสู้กับจักรวรรดินิยมจากโลกตะวันตก ดังที่ธงชัย วินิจจะกูล เสนอว่า

> ประวัติศาสตร์แม่บทแบบราชาชาตินิยมเป็นเรื่องเล่าแบบสมัยใหม่ ว่าด้วยการต่อสู้เพื่อเอกราชของชาติภายใต้การนำของพระมหากษัตริย์ มักมีโครงเรื่องง่ายๆ ไม่ซับซ้อน นั่นคือ **ถูกต่างชาติคุกคาม (แม้ว่าสยามจะไม่เคยเกะกะระรานคนอื่นเลยก็ตาม) พระมหากษัตริย์ที่ปรีชาสามารถทรงนำการต่อสู้จนกระทั่งกอบกู้/รักษาเอกราชไว้ได้ มีสันติสุข เจริญรุ่งเรืองดังแต่ก่อน**[39]

---

[36] อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, “**ความเปลี่ยนแปลงของสำนึกทางประวัติศาสตร์และการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึง พ.ศ.2475**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531), หน้า 25.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 8-9.

[38] วีระศักดิ์ กีรติวรนันท์, “**การศึกษาการพรรณนาการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์จาก ‘สยามยุคเก่า’ เป็น ‘สยามยุคใหม่’, พ.ศ.2367-2411**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541).

[39] ธงชัย วินิจจะกูล, “ประวัติศาสตร์ชาติไทยแบบราชาชาตินิยม จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน,” **ศิลปวัฒนธรรม** 23,1 (พฤศจิกายน, 2544), หน้า 57. (เน้นข้อความตามต้นฉบับ)

ประวัติศาสตร์ในเรื่อง *ทวิภพ* สอดคล้องกับสิ่งที่ธงชัย วินิจจะกูลเรียกว่า “ความทรงจำของเจ้ากรุงเทพฯ” คือเห็นว่าสยามถูกคุกคามจากมหาอำนาจ ต้องยอมผ่อนสั้นผ่อนยาว จนกระทั่งรักษาเอกราชไว้ได้ ไม่เคยตกเป็นอาณานิคมของตะวันตก ความทรงจำดังกล่าวเป็นความทรงจำที่อำพรางความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างสยามกับลัทธิล่าอาณานิคม กล่าวคือ 1) เน้นการคุกคามแต่ไม่กล่าวถึงการสมยอมให้ความร่วมมือ 2) เน้นการไม่เสียเอกราช แต่ไม่กล่าวถึงภาวะที่ถูกครอบงำบงการ “เข้าไปครึ่งค่อนตัว” จนมีผู้เรียกว่าสยามเป็นอาณานิคมโดยอ้อมหรืออาณานิคมอำพราง (crypto-colonialism)[40]

การรื้อฟื้นประวัติศาสตร์ที่เป็นเหมือน “เสียงสะท้อน” ของประวัติศาสตร์ยุคก่อนแสดงให้เห็นพลังของประวัติศาสตร์ในการบำรุงใจคนในชาติและสร้างอัตลักษณ์ร่วมของไทยขึ้นมา อัตลักษณ์ร่วมในที่นี้เกิดขึ้นจากกระบวนการขัดเกลาทางสังคมที่ผู้ชมภาพยนตร์ผ่านมาก่อนหน้าโดยเฉพาะจากสถาบันการศึกษาที่ผลิตซ้ำประวัติศาสตร์ชุดนี้เรื่อยมา

ประวัติศาสตร์ใน *ทวิภพ* เริ่มต้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และสิ้นสุดในวิกฤตการณ์ ร.ศ.112 สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคสมัยของการเผชิญหน้ากับตะวันตกอย่างเข้มข้น อีกทั้งตัวละครเอกยังต้องจบชีวิตในสนามรบ “น้ำเสียง” ของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์แท้จริงแล้วจึงแข็งกร้าวดุดันไม่น้อยไปกว่าที่ปรากฏในเรื่อง *บางระจัน* (2543) ที่สร้างก่อนหน้าหรือ *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* (2550) ที่สร้างตามมาภายหลัง ที่แสดงให้เห็นการ “เสียเลือดเสียเนื้อมิใช่เบา” และปลูกฝังเหมือนกับสื่อประชานิยมอื่นว่า “หน้าที่เรารักษาสืบไป”

เป็นที่น่าสังเกตว่าการโต้กลับอาณานิคมผ่านประวัติศาสตร์นี้มีจุดเน้น 2 ประการ **ประการที่ 1** ชี้ให้เห็นว่าอาณานิคมเป็นภัยคุกคามต่อสยามในอดีตซึ่งหมายรวมถึงประเทศไทย ความเป็นไทย และอัตลักษณ์ไทยในปัจจุบัน ผู้วิจัยเห็นว่าในภาพยนตร์เรื่องอื่นมักใช้ “พม่า” เป็นศัตรู แต่ในบริบทของโลกาภิวัตน์จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมคือตะวันตกและชาติอื่นๆ สำหรับผู้วิจัยแล้วการเผชิญหน้าระหว่างสยามกับตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่มณีจันทร์ย้อนอดีตไปก็คือเนื้อเดียวกันกับการเผชิญหน้าของไทยกับโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน และ**ประการที่ 2** ประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมที่ถูกผลิตซ้ำทำหน้าที่เสมือนวรรณกรรมยอพระเกียรติบุรพมหากษัตริย์ที่ต่อสู้กับตะวันตกด้วยโครงเรื่องแบบเดิม ซึ่งอาจเชื่อมโยงกับการยอพระเกียรติพระมหากษัตริย์ในรัชกาลปัจจุบันที่ทรงเป็นแกนนำในการต่อสู้กับจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมและโลกาภิวัตน์ผ่านพระราชดำรัสและพระบรมราโชวาทต่างๆ และฐานะของพระองค์ที่ทรงเป็นศูนย์รวมจิตใจของประชาชน ตัวอย่างที่น่าสนใจคือ บทสนทนาระหว่างมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากรที่ว่าด้วยสยามในเวลาของมณีจันทร์ มณีจันทร์บอกเล่าปรากฏการณ์เกี่ยวกับจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม คำถามของหลวงอัครเทพวรากรคือ “ไหนว่าเราไม่ได้เป็นเมืองขึ้นไง แล้วเรายังมีพระเจ้าแผ่นดินไหม” มณีจันทร์ตอบว่า “นี่คือสิ่งเดียวที่ทำให้รู้สึกว่าเรายังเป็นเราอยู่”

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นความซับซ้อนของระบบความหมายที่ภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ใช้เพื่อโต้กลับอาณานิคมทั้งในระดับของภาพแทน และระดับของวาทกรรม ซึ่งในระดับของวาทกรรมนี้ผู้วิจัยจะได้สานต่อแนวคิดของเฮเลน ทิฟฟินที่อ้างถึงข้างต้นเพื่อชี้ให้เห็นว่า *ทวิภพ* ยังคงวิพากษ์ตะวันตกผ่านการโต้กลับวรรณกรรมยอดนิยมของตะวันตกอย่างไร

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

การโต้กลับผ่านการวิพากษ์วรรณกรรมยอดนิยมของเจ้าอาณานิคม

ในบรรดาเรื่องเล่าเกี่ยวกับประเทศไทยในโลกตะวันตก เรื่องเล่าของนางแอนนา ลีโอโนเวนส์เป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมมากเรื่องหนึ่ง ดังที่ปรากฏการผลิตซ้ำในสื่อประชานิยมออกมาหลายฉบับ เรื่องเล่าของนางแอนนาเริ่มต้นจากการที่นางแอนนาเข้ามาเป็นครูสอนภาษาอังกฤษในราชสำนักสยามระหว่างรัชกาลที่ 4 นางแอนนาพำนักอยู่ในประเทศไทยชั่วระยะเวลาหนึ่ง จนกระทั่ง พ.ศ. 2410 หลังจากหมดสัญญาจ้างแล้ว เธอก็เดินทางออกจากสยาม นางแอนนาได้เขียนหนังสือขึ้นสองเล่ม ได้แก่ *The English Governess at the Siamese Court* ใน ค.ศ. 1870 และ *The Romance of the Harem* ใน ค.ศ. 1872 หนังสือทั้งสองเล่มนี้เป็นแรงบันดาลใจให้มาร์กาเร็ต มอร์เทนสัน แลนดอน (Margaret Mortenson Landon) รวมผลงานของนางแอนนาทั้งสองเล่มมาเขียนเป็นนวนิยายเรื่อง *Anna and the King of Siam* ใน ค.ศ.1940 นวนิยายเรื่องนี้เป็นจุดกำเนิดของการผลิตซ้ำเรื่องเล่าของนางแอนนาในสื่อประชานิยม[41]

การผลิตซ้ำเรื่องเล่าของนางแอนนาเริ่มจากภาพยนตร์ขาวดำเรื่อง *Anna and the King of Siam* (1946) โดยบริษัททเวนตี้ เซนจูรี่ ฟอกซ์ (20th Century-Fox) ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลออสการ์ 2 รางวัล ต่อจากนั้นมีการดัดแปลงเป็นละครเพลงของบรอดเวย์ในชื่อ *The King and I* (1951) โดยริชาร์ด รอดเจอร์ส (Richard Rodgers) และ ออสการ์ แฮมเมอร์ชไตน์ ที่สอง (Oscar Hammerstein II) หลังจากนั้นดัดแปลงเป็นภาพยนตร์เพลงชื่อว่า *The King and I* (1956) โดยบริษัททเวนตี้ เซนจูรี่ ฟอกซ์ และภาพยนตร์อีกฉบับหนึ่งคือ *Anna and the King* (1999)[42] ที่บริษัททเวนตี้ เซนจูรี่ ฟอกซ์ไม่ได้รับอนุญาตให้เข้ามาถ่ายทำในประเทศไทย และห้ามเข้าฉายในประเทศไทย[43]

ดัชนีชี้วัดความนิยมที่โลกตะวันตกมีต่อเรื่องเล่าของนางแอนนาอีกประการหนึ่งคือการสร้างเป็นฉบับการ์ตูน ทั้งหนังสือการ์ตูนหรือนิยายภาพ และภาพยนตร์การ์ตูน ใน ค.ศ.1946 ก่อนที่จะมีการสร้างเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับของมาร์กาเร็ต แลนดอนเป็นภาพยนตร์ มีการวาดการ์ตูนที่ดัดแปลงจากหนังสือขายดีของนางแอนนาโดยใช้ชื่อว่า *Palace Teacher* เรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับนี้แพร่หลายอยู่ในทวีปอเมริกาเหนือ นอกจากนั้นยังมีภาพยนตร์การ์ตูนเพลงเรื่อง *The King and I* (1999) ของบริษัทวอร์เนอร์ บราเธอร์ส

---

[41] ในวงวรรณกรรม เรื่องเล่าของนางแอนนาเป็นที่ถกเถียงกันอย่างกว้างขวาง มีผู้สนใจศึกษาชีวประวัติของนางแอนนา การวิพากษ์ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ในงานทั้งสองเรื่อง ซึ่งพบว่า *The Romance of the Harem* มีการปรุงแต่งมากขึ้น และความเป็นบันเทิงคดีปรากฏชัดมากในฉบับของมาร์กาเร็ต แลนดอน นอกจากนั้นยังมีวรรณกรรมที่เขียนตามกรอบมโนทัศน์ “วิพากษ์สยาม” อีกเรื่องหนึ่งคือ *Fanny and the Regent of Siam* เขียนโดยอาร์.เจ. มินนี่ (R. J. Minney) ใน ค.ศ. 1962 ดูเพิ่มเติมใน สุรพงษ์ พินิจค้า, “ไตรภาคแห่งมหากาพย์ เทพธิดากับชาวเถื่อนถึงวีรสตรีผู้ปลดปล่อย: แอนนากับพระเจ้ากรุงสยามถึงอนุสาวรีย์แฟนนี่ น็อกซ์,” **ศิลปวัฒนธรรม** 22, 12 (ตุลาคม 2544): 114-117.

[42] ศึกษาเรื่องการดัดแปลงเรื่องเล่าของนางแอนนาจากฉบับวรรณกรรมเป็นการแสดงเพิ่มเติมได้ใน Chalermsri Thuriyanonda Chantasingh, “The Americanization of the King and I: the transformation of the English governess into an American legend,” (Doctoral Thesis Program in American Studies, University of Kansas, 1999); Usa Apasrawirote, “The King and I: the transformations of the English governess and her receptions east and west,” (Doctoral Thesis, University of Newcastle upon Tyne, 2002).

[43] ศึกษาข้อถกเถียงและเหตุผลของการ “แบน” ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ใน สมบัติ ภู่กาญจน์, **Siamese กับ Anna** (กรุงเทพฯ: ศรีสารา, 2542).

การเผชิญหน้าระหว่างมณีจันทร์กับนางแอนนา

(Warner Brothers) ที่ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์เพลงฉบับ ค.ศ.1956[44] ความหลากหลายของสื่อที่เผยแพร่เรื่องเล่าของนางแอนนาแสดงให้เห็นว่าเรื่องเล่าชุดนี้ถูกเสพรับอย่างกว้างขวางในโลกตะวันตก และเป็นที่นิยมทั้งในหมู่ผู้ใหญ่และเด็ก

เรื่องเล่าที่ถูกผลิตซ้ำเหล่านี้ทำให้สันนิษฐานได้ว่าคนตะวันตกจำนวนหนึ่งเลือกที่จะรับรู้สยามหรือประเทศไทยผ่านเรื่องเล่าและมายาคติเหล่านี้ซึ่งมีความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างโลกตะวันตกกับโลกตะวันออกแฝงเร้นอยู่อย่างมีนัยสำคัญ ดังที่ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ กล่าวว่า

> ทำไมนวนิยายอิงประวัติศาสตร์เรื่องนี้ถึงอมตะ คนชอบดู ดูซ้ำแล้วซ้ำอีก ผู้สร้างก็สร้างแล้วสร้างอีก คำตอบคงอยู่ที่พล็อตเรื่องที่เป็นการปะทะกันระหว่างตะวันตก (ผิวขาว) คือแหม่มแอนนา กับตะวันออก (ผิวเหลือง) คือคิงมงกุฎ แน่นอนนี่เป็นการปะทะกันในทัศนะของฝรั่งตะวันตก ซึ่งในกลางคริสต์ศตวรรษที่แล้วประสบความสำเร็จอย่างมหาศาล เป็นประเทศอุตสาหกรรม มีอารยธรรมที่ศิวิไลซ์ กลายเป็นปมเขื่อง ดังนั้นนอกโลกตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นเอเชีย แอฟริกา รวมทั้งสยามก็คืออนารยะ หรือความป่าเถื่อน และตรงนี้แหละที่บทบาทของแหม่มแอนนาคือผู้นำซึ่งแสงสว่างหรือศิวิไลซ์มาสู่สยามนั่นเอง[45]

ความเห็นของชาญวิทย์ข้างต้นสอดคล้องกับที่อุษา อาภัสระวิโรจน์ (Usa Apasrawirote) สรุปไว้ว่าในวรรณกรรมและภาพยนตร์ฉบับต่างๆ เรื่องเล่าของนางแอนนาที่แต่เดิมเป็นงานเขียนตามขนบของวรรณกรรมบันทึกการเดินทางในสมัยวิกเตอเรียถูกตัดทอนและขยายออกเพื่อให้สอดคล้องกับสื่อที่นำเสนอ อย่างไรก็ตาม “สปิริต” ของเรื่องเล่าชุดนี้ยังคงอยู่ จักรวรรดินิยม การมีคู่ครองหลายคน (polygamy) และความเป็นทาส (slavery) ยังคงปรากฏในแก่นเรื่อง ตลอดจนภาพลักษณ์ที่ปะทะกันระหว่างตะวันตกกับตะวันออก ระหว่างแอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ขณะที่เธอพยายามจะช่วยชีวิตหญิงสาวที่ถูกข่มเหง และในฐานะที่เธอเป็นครูผู้นำความอารยะมาสู่ประเทศนี้ แม้ว่าบางฉบับจะขยายความสัมพันธ์ระหว่างแอนนากับพระเจ้ากรุงสยามให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นก็ตาม[46]

---

[44] ไกรฤกษ์ นานา และปรามินทร์ เครือทอง, **สายลับวังหลวงและโลกมายาของแอนนา เลียวโนเวนส์** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2547), หน้า 110-158.

[45] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, “แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม,” **สารคดี** 15, 177 (พฤศจิกายน 2542): 163.

[46] Usa Apasrawirote, “**The King and I: the transformations of the English governess and her receptions east and west**,” p. 295.

ผู้วิจัยเห็นว่าเรื่องเล่าของนางแอนนาทุกฉบับทำหน้าที่ผลิตซ้ำความสัมพันธ์เชิงคู่ตรงข้ามระหว่างเจ้าอาณานิคมกับอาณานิคม ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ได้นำเรื่องเล่าชุดนี้มาผลิตซ้ำเช่นกัน โดยมีการตีความใหม่ แม้ว่าเรื่องเล่าของนางแอนนาจะถูกตัดออกจากภาพยนตร์ที่ออกฉาย แต่มีการเขียนบทภาพยนตร์และถ่ายทำฉากต่างๆ ที่นางแอนนาปรากฏตัวเอาไว้ดังที่ปรากฏในดีวีดี (DVD) มีทั้งสิ้น 6 ฉาก จากฉากที่ถูกตัดออก (deleted scene) ทั้งหมด 7 ฉาก **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 1** คือการพิมพ์หนังสือโดยแท่นพิมพ์หมอบรัดเลย์ ส่วนฉากที่เป็นเรื่องเล่าของนางแอนนามีดังต่อไปนี้

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 2 มณีจันทร์พบนางแอนนาที่ตลาด นางแอนนากำลังเลือกซื้อผลทับทิมอยู่ แต่ทั้งสองยังไม่ทันได้แนะนำตัวกัน

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 3 มณีจันทร์พบนางแอนนาอีกครั้ง นางแอนนาจำได้และเรียกมณีจันทร์ว่าทับทิม ฉากนี้คนทั้งสองสนทนากัน นางแอนนาอธิบายวิธีการที่เธอรับรู้สยาม

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 4 มณีจันทร์ไปพบนางแอนนา ณ ที่พำนัก นางแอนนาอวดเสื้อผ้างดงามให้มณีจันทร์ชมพร้อมทั้งบอกเล่าจินตนาการชวนฝันของตนเอง

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 5 นางแอนนาพามณีจันทร์เข้าไปในราชสำนักฝ่ายใน มณีจันทร์ได้พบกับเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่น และได้สนทนากัน เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นบอกเล่าแรงบันดาลใจที่ได้รับจากหนังสือ *Uncle Tom's Cabin* ให้มณีจันทร์ฟัง

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 6 มณีจันทร์สนทนากับเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่น เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นบอกเล่าประสบการณ์การเรียนรู้ที่ได้รับจากนางแอนนา

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 7 มณีจันทร์ไปส่งนางแอนนาที่ท่าเรือ เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นตามมาสมทบโดยร่วมกับนางในอีกสองคนบรรเลงเพลงจากเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่ออำลานางแอนนา

เรื่องเล่านางแอนนาที่ยังคงหลงเหลืออยู่ใน *ทวิภพ* ฉบับภาพยนตร์ที่ออกฉายคือละครการกุศลที่มณีจันทร์เป็นผู้ควบคุมการแสดงที่ปรากฏในตอนต้นเรื่อง แม้ปรากฏอยู่เพียงส่วนเดียวแต่ก็ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่าของนางแอนนาที่ผู้กำกับเจตนาจะเชื่อมโยงเข้ากับภาพยนตร์ อันที่จริงเรื่องเล่าของนางแอนนาเป็นส่วนสำคัญที่ผู้กำกับสนใจดังที่เขาให้สัมภาษณ์ไว้ว่า "เราเองไม่เคยทำเรื่องเกี่ยวกับแอนนามาก่อน เห็นแต่คนอื่นเขาทำมาตลอด แล้วเราก็ไปยั๊วะเขา ไม่พอใจการนำเสนอของเขา แต่พอมาทำเองก็รู้เลยว่าทำไมมันถึงเป็นอย่างนั้น [...] เราไม่ได้กล่าวหาเธอจากงานเขียนของเธอ แต่มันเป็นผลผลิตของฮอลลีวู้ดจากบรอดเวย์ ที่เอางานของเธอไปยำ"[47] อย่างไรก็ตาม สุดท้ายเรื่องเล่าของนางแอนนาไม่ปรากฏในภาพยนตร์ที่ออกฉายเพราะ "คิดไปคิดมาแล้วไม่เหมาะเท่าไหร่ คนก็เตือนเยอะว่าเป็นประเด็นอ่อนไหว อย่าทำดีกว่า"[48]

เจตนาที่จะเชื่อมโยงเรื่องเล่าของนางแอนนาเข้ากับภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* นอกจากที่ปรากฏในบทสัมภาษณ์แล้วยังปรากฏผ่านงานค้นคว้าจำนวนมากทั้งของผู้กำกับและผู้เขียนบทภาพยนตร์ที่เผยแพร่ทั้งก่อนหน้าและในปีเดียวกันกับที่ภาพยนตร์ออกฉาย[49] ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงผนวกเรื่องเล่าของนางแอนนาที่ถูกตัดออกเอาไว้ด้วยเพื่อชี้ให้เห็นความสำคัญของการใช้เรื่องเล่าดังกล่าวเพื่อโต้กลับอาณานิคม

---

[47] เกรียงศักดิ์, "สุรพงษ์ พินิจค้า กับการเดินทาง 'ครั้งใหม่' ของมณีจันทร์," หน้า 98.

[48] สุภาพ หริมเทพาธิป และธิดา ผลิตผลการพิมพ์, "สุรพงษ์ พินิจค้า DISCUSS อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์," หน้า 54.

[49] ดูรายชื่อผลงานศึกษาค้นคว้าเหล่านี้ได้ในบรรณานุกรม.

ย้อนกลับไปพิจารณาแนวคิดเรื่องวรรณกรรมโต้กลับของเฮเลน ทิฟฟิน สิ่งที่ทิฟฟินเน้นในงานของเธอคือวรรณกรรมโต้กลับวรรณกรรมเอก ตัวอย่างสำคัญของวรรณกรรมกลุ่มนี้คือนวนิยายเรื่อง *Wide Sargasso Sea* ของจีน ไรส์ (Jean Rhys) นวนิยายเรื่องนี้เขียนโดยใช้นวนิยายเรื่อง *Jane Eyre* ของชาร์ล็อต บรอนเต (Charlotte Brontë) เป็นเป้าในการโต้กลับ ในเรื่อง *Jane Eyre* ปรากฏตัวละครหญิงชาวครีโอล (Creole) เสียสติผู้เป็นภรรยาเก่าของตัวละครเอกฝ่ายชาย ไรส์ขยายตัวละครหญิงชาวครีโอลคนนี้ โดยบอกเล่าประวัติชีวิตและความทุกข์ทรมานที่เธอต้องแบกรับจนเสียจริต รวมทั้งประสบการณ์ของตัวละครเอกฝ่ายชายในโลกอาณานิคม ไรส์พยายามเปิดโปงมาตรฐานทางความคิดที่ชาวตะวันตกพยายามทำให้เป็นสากล โดยชี้ให้เห็นว่ามาตรฐานเหล่านั้นมีจุดบกพร่อง มีอคติ และมีความอยุติธรรมแฝงอยู่อย่างไรบ้าง[50]

แม้ว่าเรื่องเล่าของนางแอนนาจะไม่ถูกจัดว่าเป็นวรรณกรรมเอก (canon) ที่ใช้เป็นตัวบทศึกษาในสถาบันการศึกษา แต่เรื่องเล่าของนางแอนนาปรากฏในสถาบันสื่อสารมวลชนซึ่งเข้าถึงคนจำนวนมากเช่นกัน ผู้วิจัยจึงจะใช้แนวคิดของทิฟฟินมาตีความเรื่องเล่าของนางแอนนาที่เกิดจากการตีความใหม่ในภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* เพื่อชี้ให้เห็นการโต้กลับอาณานิคมโดยแบ่งเป็นสองประเด็นประกอบด้วย การการวิพากษ์ “อุดมการณ์” ในเรื่องเล่าของนางแอนนา และการใช้ตัวละครของนางแอนนาเพื่อเปรียบเทียบกับมณีจันทร์

กลวิธีแรกที่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการโต้กลับอาณานิคมผ่านการผนวกเรื่องเล่าของนางแอนนาเข้ามาคือการนำเรื่องเล่าของนางแอนนามาตีความใหม่ โดยที่ผู้กำกับพากลับไปในบริบทที่เป็นประสบการณ์ของนางแอนนา แล้วชี้ให้เห็นว่านางแอนนามีปฏิสัมพันธ์กับสังคมในยุคนั้นอย่างไร อันนำไปสู่โลกทัศน์ของเธอที่มีต่อสยามในเวลาต่อมา

ใน **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 3** มณีจันทร์มีโอกาสได้สนทนากับนางแอนนา เนื้อหาส่วนใหญ่ว่าด้วยวิธีการที่นางแอนนารับรู้สยามโดยพาดพิงถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย ดังความตอนหนึ่งว่า

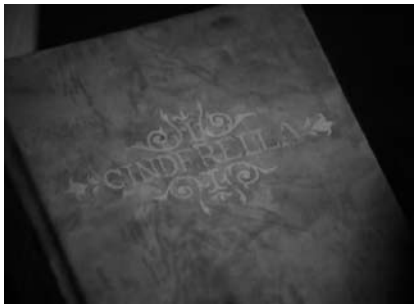
> **มณีจันทร์**: ทำไมคุณต้องโกหกด้วย
>
> **นางแอนนา**: ฉันก็แค่มองสยามในแบบของฉันน่ะมณี มันเป็นดินแดนแสนสุขอันไกลโพ้น ฉันกลับถูกห้อมล้อมด้วยผู้คนที่ประจบประแจง ดื่มสุราเป็นนิจศีล ใจร้าย ไร้สาระ สอดรู้อย่างเหลือเชื่อ พวกเขานับถือผีสางและมนต์ดำ มากกว่าศาสนาจริงๆ ทั้งยังขี้ขลาด แสร้งทำมรรยาทดี มีความกรุณาเยือกเย็น แล้วยังหลอกตัวเอง มีรอยยิ้ม... ยิ้มอย่างละโมบ
>
> **มณีจันทร์**: ถ้าอย่างนั้นคุณไม่ออกไปหาดินแดนแสนสุขที่อื่นซะเองล่ะ [...]
>
> **นางแอนนา**: ฉันอยู่เพราะในหลวงน่ะมณี พระองค์ทำให้ฉันเชื่อว่าทุกอย่างเปลี่ยนแปลงได้ พระองค์ทำให้ฉันเชื่อว่าดินแดนแห่งความสุขจะเกิดขึ้นที่นี่[51]

---

[50] ถนอมนวล หิรัญเทพ, “แนวคิดโพสต์โคโลเนียล (Postcolonialism) กับการเขียนนวนิยายแนวโต้กลับ,” หน้า 257-259. และดูเพิ่มเติมใน John McLeod, **Beginning Postcolonialism**, pp. 148-171.

[51] สำนวนแปลของผู้เขียนบทความ.

นางแอนนาขณะอยู่ในภวังค์ฝันของเทพนิยาย



จากบทสนทนาระหว่างมณีจันทร์กับนางแอนนาข้างต้น จะเห็นได้ว่า นางแอนนาแสดงความรู้สึกของเธอที่มีต่อสยามอย่างชัดแจ้ง สิ่งที่นางแอนนากล่าวถึงทั้งหมดสะท้อนวาทกรรมของตะวันตกที่มีต่อโลกตะวันออก ที่เป็นดินแดนของของคนแปลกหน้าอันแสนห่างไกล มีวิถีปฏิบัติหลายอย่างที่เธอมองว่าไม่เป็นอารยะ และเธอรู้สึกเป็นอื่นต่อสยาม อย่างไรก็ตามสาเหตุที่ทำให้เธอยังคงทำงานอยู่ที่นี่คือเธอศรัทธาในพระปรีชาญาณของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาพลักษณ์ของ “คิงมงกุฎ” ในสายตาของนางแอนนาผ่านเรื่องเล่าฉบับนี้ของเธอไม่ได้ถูกขยายความดังที่ปรากฏในฉบับอื่น ที่ผู้วิจัยมองว่าเป็นการโต้กลับคือผู้กำกับกำหนดให้นางแอนนาในฐานะชาวตะวันตกกล่าวสรรเสริญพระเกียรติคุณ ซึ่งสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

นอกจากนั้นเรื่องเล่านี้ยังสร้างระยะห่างระหว่างพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับนางแอนนามิได้มีความใกล้ชิดกันดังที่ปรากฏในเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นๆ โดยเสนอว่าการเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทเป็นเพียงภาพฝันของนางแอนนา แม้ว่าในปีเดียวกับที่ภาพยนตร์ออกฉาย (พ.ศ.2547) จะมีการตีพิมพ์เผยแพร่พระราชหัตถเลขาและการตีความทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นว่านางแอนนารับใช้เบื้องพระยุคลบาท ทำงานต่างพระเนตรพระกรรณหลายอย่างโดยเฉพาะงานหาข่าวในหมู่ชาวตะวันตก[52] การค้นพบพระราชหัตถเลขานี้น่าจะอยู่ในระหว่างการสร้างภาพยนตร์โดยผู้เขียนบทภาพยนตร์อยู่ในกลุ่มที่ศึกษาพระราชหัตถเลขาฉบับนี้ด้วย แต่ในภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอแง่มุมดังกล่าว ปรากฏการณ์นี้น่าจะตีความได้ว่าภาพยนตร์เลือกที่จะนำเสนอชุดความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างนางแอนนากับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในด้านที่ตรงกันข้ามกับเรื่องเล่าที่มีมาก่อนหน้า

ใน **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 4** มณีจันทร์ได้รับเชิญไปยังที่พำนักของนางแอนนา เมื่อเปิดฉากมากล้องจับไปที่ภาพวาดจากเรื่องนิทานซินเดอเรลล่าที่อยู่ในกรอบ จากนั้นกล้องจึงจับไปที่หนังสือที่นางแอนนาอ่านคือเรื่อง *The Scarlet Letter* ของนาธาเนียล ฮอว์ธอร์น (Nathaniel Hawthorne) และ *The Skeleton in Armor* ของ เฮนรี วาดสเวอร์ธ ลองเฟลโล (Henry Wadsworth Longfellow) ซึ่งเป็นวรรณกรรมร่วมสมัยในคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันเป็นฉากของเรื่อง นอกจากสองเล่มนี้ยังมีหนังสือที่เรียบเรียงจากนิทานพื้นบ้านอีกสองเล่ม ได้แก่ *Cinderella* และ *Beauty and the Beast* ในฉากนี้นางแอนนาหยิบชุดขึ้นมาลองทาบกับตัวพลางกล่าวว่า

[52] ไกรฤกษ์ นานาและปรามินทร์ เครือทอง, **สายลับวังหลวง และโลกมายาของแอนนา เลียวโนเวนส์**, หน้า 5-69.

> "ฉันมักฝันถึงดินแดนแสนสุขที่อยู่ห่างไกลออกไป [...] คนอาจไม่รู้ว่าแดนแห่งความสุขอาจอยู่ใกล้กว่าที่คิด นี่คือเสื้อผ้าที่ฉันตั้งใจจะใส่เมื่อฉันพบสถานที่แห่งนั้น [...] ฉันเพียงปรารถนาจะเป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลง ฉันหวังว่าจะมีใครสักคนนำรองเท้ามาคืนให้หลังเที่ยงคืน เหมือนกับซินเดอเรลล่า ฉันฝันเห็นตัวเองเป็นเทพธิดาที่เดินอยู่ท่ามกลางคนเถื่อนที่ดุร้าย หวังเพียงว่าจะไม่มีใครมาปลุกฉันให้ตื่น เพราะเมื่อเวลานั้นมาถึง ฉันจะต้องจากที่แห่งนั้นไปตลอดกาล"[53]

ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 4 แสดงให้เห็นความเป็นคนช่างจินตนาการของนางแอนนา ลดความน่าเชื่อถือของเรื่องเล่าที่เธอสร้างขึ้นหลังจากที่จากสยามไป เมื่อวิเคราะห์ร่วมกับปฏิกิริยาของเธอที่มีต่อสยามใน **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 3** จะเห็นว่านางแอนนาคิดว่าตนเองเป็นตัวละครเอกหญิงในนิทาน และสยามก็เหมือนกับดินแดนห่างไกลในนิทาน นิทานที่ถูกนำมาใช้คือเรื่องซินเดอเรลล่า การที่กล้องจับที่ภาพวาดจากเรื่องนี้ซ้ำหลายหนแสดงให้เห็นความใฝ่ฝันของนางแอนนาว่าจะมีเจ้าชายมาสวมรองเท้าแก้วให้เธอ ทั้งที่เธอเป็นเพียงครูสอนภาษาอังกฤษที่สามีตายจากไปโดยทิ้งลูกชายไว้ให้คนหนึ่งเท่านั้น

นอกจากนั้นยังมีเรื่องโฉมงามกับเจ้าชายอสูร ซึ่งนางแอนนาอาจทาบเทียบตนเองกับตัวละครเอกหญิงของเรื่อง ในขณะที่ "พระเจ้ากรุงสยาม" เป็นเหมือนกับ "เจ้าชายอสูร" ที่เธอจะช่วยถอนคำสาปให้และได้สมรักกับพระองค์ ในฉากนี้หลุยส์ผู้เป็นบุตรชายได้เดินเข้ามาบอกเธอว่าดอกกุหลาบเหี่ยวแห้งแล้ว นางแอนนาบอกให้ทิ้งไว้เช่นนั้น เพราะเธอกำลังอยู่ใน "ภวังค์ฝัน" ที่เธอไม่ต้องการตื่นขึ้นมาพบความจริง

ใน **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 5** นางแอนนาพามณีจันทร์เข้าไปฝ่ายในเพื่อพบกับเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่น นางแอนนาหลงรักความประณีตงดงามของวิถีชีวิตในราชสำนักฝ่ายใน นางแอนนานึกฝันว่าวันหนึ่งนางในจะมาห้อมล้อมพูดคุยสนใจเธอ แต่ในความเป็นจริง ทุกคนมองเธอเป็นตัวประหลาด ผิดกับมณีจันทร์ที่แม้จะตกตะลึงกับวิถีชีวิตรูปแบบเฉพาะของนางในแต่ก็เหมือนกับเธอสามารถเชื่อมต่อกับพื้นที่นี้ได้ ผ่านการเดินชมและสังเกตการทำงานฝีมือชั้นสูงต่างๆ ที่ประณีตบรรจงแสดงให้เห็นความเป็นอารยะของไทย เมื่อมาถึงตำหนัก เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นออกมารับโดยบอกมณีจันทร์ว่าที่นี่ไม่มีทาส และให้มณีจันทร์ร่วมโต๊ะดื่มชา

ภาพลักษณ์ของเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นในเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นเท่าที่ปรากฏคือสตรีผู้น่าสงสาร มีชีวิตที่เหมือนถูกจองจำอยู่ในราชสำนักฝ่ายในและชื่นชมในตัวนางแอนนาอย่างล้นเหลือ ในเรื่องเล่านางแอนนาฉบับนี้ได้คงลักษณะดังกล่าวไว้บางส่วน โดยที่นางแอนนาสอนให้เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นอ่านหนังสือเรื่อง *Uncle Tom's Cabin* ของแฮเรียต บีชเชอร์ สโตว์ (Harriet Beacher Stow) อันเป็นวรรณกรรมที่วิพากษ์ระบบทาสในสหรัฐอเมริกา เรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นแสดงให้เห็นว่าเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นเป็นเสมือนกลุ่มตัวอย่างที่นางแอนนาทดลองปลูกเพาะอุดมการณ์เสรีนิยมให้ อย่างไรก็ตาม เรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับนี้เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นแสดงความรู้สึกไว้ว่า

[53] สำนวนแปลของผู้เขียนบทความ.

การเดินทางเข้าสู่ราชสำนักฝ่ายในของมณีจันทร์และนางแอนนา

> "ฉันอยากเป็นคนดีเหมือนคนเขียนหนังสือเล่มนี้ ฉันอ่านมันหลายเที่ยวแล้ว แล้วฉันก็หลุดพ้นจากความเป็นทาสในตัวฉันเอง จากหนังสือเล่มนี้ ฉันเข้าใจความรักที่แท้ก็จากหนังสือเล่มนี้ แม่มณีอย่าถามฉันเลยนะว่าอยากออกไปข้างนอกไหม ที่ไหนจะดีได้อย่างไร หากเรามองไม่เห็นความสุขที่บ้าน ไม่มีที่ไหนเหมือนบ้านหรอกแม่มณี ถึงแม้มันจะมีแต่ความว่างเปล่าก็ตาม สักวันฉันจะแปลหนังสือเล่มนี้ให้สมเด็จลุงให้จงได้สักวันแม่มณี"

เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นแน่ใจว่าตนเองเป็นอิสระจากสำนึกทาส และแม้ภาพของเธอจะถูกวาดว่าเหมือนกับ "ต้นไม้เหี่ยวแห้ง" แต่เธอไม่ได้เวทนาตัวเอง อย่างที่นางแอนนาอาจรู้สึกเวทนาเธออย่างเต็มที่ ที่สำคัญเธอไม่ได้รู้สึกว่าเธอถูกจองจำ แต่เธอเห็นราชสำนักฝ่ายในเป็นบ้านที่เธอพร้อมจะอยู่ต่อไป ชีวิตของเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นที่ปรากฏในเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นเป็นการที่นางแอนนา "เล่าแทน" ในฉบับนี้เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นได้เปล่งเสียงเล่าเรื่องราวและความรู้สึกของตนเอง

ใน **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 6** เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นพูดกับมณีจันทร์ว่า "ครูแหม่มสอนให้ฉันกล้าที่จะฝัน" และเล่าถึงการที่นางแอนนาห้ามเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นเคาะพิณเพราะจะนำโชคร้ายมาให้ จนกระทั่ง **ฉากที่ถูกตัดออกลำดับที่ 7** มณีจันทร์มาส่งนางแอนนาขึ้นเรือออกจากสยาม และเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นมาพร้อมกับนางในอีกสองคน ทั้งสามบรรเลงเพลงจากเครื่องสายตะวันตก โดยที่เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นเคาะพิณเป็นจังหวะด้วย

ผู้วิจัยเห็นว่าตัวละครเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นในเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับนี้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อบ่อนเซาะวิธีคิดแบบเสรีนิยมของนางแอนนาทั้งที่ปรากฏในฉบับเดียวกันและที่ปรากฏในฉบับอื่นๆ โดยเฉพาะฉบับของมาร์กาเร็ต แลนดอนที่ปรากฏว่า "ภาพของแอนนาที่ถูกวาดขึ้นใหม่นั้น เป็นภาพของนักต่อสู้เพื่อสิทธิมนุษยชน (Human rights) และสิทธิสตรี (Women's rights) ในสยามในปลายศตวรรษที่ 19 ไปอย่างน่าทึ่ง!"[54]

---

[54] ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, "แอนนากับมาร์กาเร็ต เฟมินิสต์ในราชสำนักสยาม," **ศิลปวัฒนธรรม** 21, 2 (ธันวาคม 2542), หน้า 46-47.

การวิพากษ์อุดมการณ์ของนางแอนนาผ่านเรื่องเล่าชุดใหม่นี้นับว่าสอดคล้องกับแนวคิดสตรีนิยมสายหลังอาณานิคม (Postcolonial Feminism) ซึ่งหันมาวิพากษ์สตรีนิยมกระแสหลักอันผูกอยู่กับวิธีคิดของชาวตะวันตก เป็นการจับเอากรอบของเสรีนิยมมาจับกับสตรีในพื้นที่อื่นของโลกโดยไม่คำนึงถึงบริบทดังที่จันทรา ทัลเภท โมฮันตี (Candra Talpade Mohanty) วิพากษ์สตรีนิยมตะวันตกว่าสตรีนิยมสำนักนี้มองผู้หญิงในโลกว่าตกอยู่ในภาวะถูกกดขี่เหมือนๆ กัน โดยเฉพาะผู้หญิงในโลกที่สามที่มักอ่อนแอ ช่วยเหลือตนเองไม่ได้ และเป็นเหยื่อของจารีตประเพณี โมฮันตีเห็นว่า วาทกรรมสตรีนิยมตะวันตกที่มีต่อสตรีในพื้นที่อื่นมีลักษณะไม่ต่างกับวาทกรรมอาณานิคมที่มองว่าคนอื่นที่ไม่ใช่ตะวันตกอ่อนแอกว่า ด้อยความเจริญกว่าสมควรได้รับการคุ้มครองช่วยเหลือ[55] เช่นเดียวกับที่สตรีนิยมตะวันตกตั้งตนเป็นแกนนำในการปลดปล่อยผู้หญิงโลกที่สาม

สิ่งที่นางแอนนานำเสนอตนเองในเรื่องเล่าสอดคล้องกับวาทกรรมสตรีนิยมตะวันตก โดยเฉพาะความเข้าใจเห็นอกเห็นใจของนางแอนนาที่มีต่อบรรดา “นางห้าม” ทั้งหลายที่เธอได้ปฏิสัมพันธ์ด้วยในราชสำนักฝ่ายใน ลักษณะดังกล่าวนี้คือ “ความเป็นพี่น้องร่วมสาบานของสตรี” (sisterhood)[56] ที่นักสตรีนิยมตะวันตกทึกทักว่ามีในหมู่สตรีทุกคนในโลกที่ต้องผ่านประสบการณ์หลายอย่างร่วมกันในฐานะสตรี สิ่งที่นางแอนนาทำจึงเป็น “ภารกิจของผู้หญิงผิวขาว” (White Woman’s Burden) ที่ต้องดำเนินการให้สำเร็จเช่นเดียวกับที่โครงการ “ภารกิจของผู้ชายผิวขาว” (White Man’s Burden) ต้องทำให้สำเร็จเช่นกันโดยเฉพาะการปลดแอกชาวอาณานิคมจากความป่าเถื่อนล้าหลัง

ในฉาก 3 ฉากที่กล่าวถึงข้างต้น เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นแม้จะได้แรงบันดาลใจจากนางแอนนาและหนังสือที่เธอสอนให้อ่าน แต่ก็ไม่ได้ทนทุกข์ทรมานกับชีวิตที่เป็น “นางห้าม” ในพระราชฐานฝ่ายในเหมือนกับที่นางแอนนาเข้าใจ และการห้ามเคาะพิณโดยอ้างว่าเป็นการชักนำโชคร้ายนั้น ก็เป็นเหมือนกับวาทกรรมสตรีนิยมของตะวันตกที่อธิบายกระบวนการปลดปล่อยผู้หญิงจากบริบทของตน โดยไม่นำพาต่อผู้ปฏิบัติในบริบทอื่นๆ จุดที่ผู้วิจัยคิดว่าเป็นการโต้กลับที่น่าสนใจคือ ฉากสุดท้ายเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่นฝ่าฝืนข้อห้ามของนางแอนนาด้วยการเคาะพิณระหว่างบรรเลงเพลง แสดงให้เห็นความไร้อำนาจครอบงำของวาทกรรมสตรีนิยมตะวันตก นอกจากนั้นเครื่องดนตรีที่เล่นรวมเป็นวงยังเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก แสดงให้เห็นศักยภาพของสตรีไทยในการเข้าถึงอารยธรรมตามมาตรฐานของตะวันตก ในขณะเดียวกันก็เป็นการวิพากษ์ตะวันตกโดยใช้ความเป็นอารยะแบบตะวันตกเป็นเครื่องมือ

นอกจากนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจ เรื่องเล่าของนางแอนนาที่ถูกเขียนขึ้นใหม่ใน *ทวิภพ* แสดงให้เห็นฐานะที่เท่าเทียมกันระหว่างตัวละครสตรี มณีจันทร์พูดภาษาอังกฤษได้ สนทนากับนางแอนนาในเรื่องต่างๆ ได้ ที่น่าสนใจคือนางแอนนาในภาพยนตร์เรียกมณีจันทร์ว่าทับทิม เพื่อแทนตัวละครทับทิมที่ถูกเผาทั้งเป็นด้วยความป่าเถื่อนของสยามในเรื่องเล่าของเธอ จากทับทิมที่เป็นเหยื่อ กลายเป็นทับทิมที่อยู่ฐานะเท่าเทียมกับสตรีผิวขาวอย่างนางแอนนา ตัวละครทับทิมที่เปลี่ยนรูปไปในฉบับนี้พยายามส่อนัย

---

[55] จันทรา ทัลเภท โมฮันตี, “‘ผู้หญิงโลกที่สาม’ สตรีนิยมตะวันตก วาทกรรมอาณานิคมนิยม,” แปลโดย พริศรา แซ่ก้วย ใน สุชาดา ทวีสิทธิ์, (บรรณาธิการ) **เพศภาวะ: การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน** (เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2547), หน้า 23-76.

[56] Usa Apasrawirote, “The King and I: the transformations of the English governess and her receptions east and west,” pp. 64-72.

เจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่น ผู้ได้แรงบันดาลใจจากนางแอนนาและการมาบรรเลงเพลงส่งแอนนาเป็นครั้งสุดท้าย

ให้เห็นความเป็นจินตนาการในเรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นด้วย นอกจากนั้น ในความสัมพันธ์ระหว่างนางแอนนากับเจ้าจอมมารดาซ่อนกลิ่น แม้ว่านางแอนนาจะทำหน้าที่เป็นครูและผู้ให้แรงบันดาลใจ แต่ในฉากสุดท้ายที่สตรีทั้งสามคนอยู่ที่ท่าเรือพร้อมกันเพื่อส่งนางแอนนา ทั้งสามอยู่ในฐานะเพื่อนที่สนิทสนมกัน ซึ่งเป็นการสั่นคลอนความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างตะวันตกกับชนพื้นเมืองที่ปรากฏชัดในโลกของผู้ชาย

ตัวละครนางแอนนาในฉากที่ถูกตัดออกนี้เมื่อนำมาวิเคราะห์คู่กับมณีจันทร์น่าจะชี้ให้เห็นประเด็นใหม่ที่ชวนให้วิเคราะห์ต่อไปว่า เรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับต่างๆ และที่ปรากฏในภาพยนตร์คือวรรณกรรมการเดินทางของนางแอนนาสู่สยามพร้อมๆ กับการแผ่ขยายของจักรวรรดินิยมในภูมิภาคนี้ สิ่งที่นางแอนนาบันทึกคือภาพลักษณ์ของความดิบเถื่อนของสยาม ด้วยสายตาแบบจักรวรรดินิยมโดยนางแอนนามุ่งวิพากษ์การมีคู่ครองหลายคนและความเป็นทาสร่วมด้วยทั้งนี้เธอปรารถนาที่จะเปลี่ยนแปลงความไม่ดีไม่งามทั้งหลายที่เธอพบ มณีจันทร์เดินทางจากเวลาปัจจุบันไปสู่อดีตเช่นกัน มณีจันทร์ก็มุ่งหวังที่จะเปลี่ยนแปลงเช่นกัน กล่าวคือเธอหวังให้สยามเป็นไท ไม่เสียดินแดน รอดพ้นจากอำนาจตะวันตก มณีจันทร์กับนางแอนนาแม้มีอุดมการณ์ลักษณะเดียวกันแต่ยืนอยู่คนละฝั่ง แต่เรื่องของเธอทั้งสองถูกเล่าผ่านท่วงทำนองของประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม มณีจันทร์หมอบลงต่ำเพื่อประจักษ์พระบารมีของพระเจ้าอยู่หัวในครั้งที่เสด็จพระราชดำเนินผ่าน ส่วนนางแอนนาก็มีศรัทธาแรงกล้าในพระองค์

เรื่องเล่าของนางแอนนาฉบับอื่นๆ ถูกโต้กลับด้วยภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* เรื่องเล่าของนางแอนนาที่เป็นวรรณกรรมและการแสดงยอดนิยมระดับโลกถูกนำมาตัดต่อตีความใหม่ ด้วยการเปิดโปงความเป็นเรื่องแต่ง ภาพยนตร์สร้างบุคลิกของนางแอนนาในฐานะผู้ประพันธ์ให้เพ้อฝันช่างจินตนาการ ทำให้เชื่อได้ว่าเรื่องเล่าของนางแอนนาย่อมไม่ใช่เรื่องจริงทั้งหมด นอกจากนั้น อุดมการณ์หลักที่อยู่ในเรื่องเล่าของนางแอนนาทุกฉบับ คือจักรวรรดินิยม การมีคู่ครองหลายคน และความเป็นทาสยังถูกวิพากษ์กลับด้วยมุมมองแบบหลังอาณานิคมของภาพยนตร์ และนางแอนนายังเป็นตัวแทนของตะวันตกที่ถูกสั่นคลอนอำนาจด้วยการถูกทำให้เป็นคนแปลกหน้าในบริบทสยาม และถูกลดสภาพเป็นเพื่อนของตัวละครสตรีในลักษณะที่เธอไม่ได้มีอำนาจเหนือตัวละครใดๆ ทั้งสิ้น

บทสรุป

กล่าวโดยสรุป ภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ใช้กลวิธีโต้กลับอาณานิคมที่หลากหลายโดยขยายสำนึกทางการเมืองที่พบในนวนิยายออกมาเป็นเรื่องเล่าเรื่องใหม่ ในมุมมองแบบหลังอาณานิคม ภาพยนตร์โต้กลับวาทกรรมอาณานิคมด้วยการสร้างภาพแทนที่กลับทิศกันให้ตะวันตกกลายเป็นความป่าเถื่อนในขณะที่สยาม

เป็นผู้มีอารยะ การโต้กลับอาณานิคมยังกระทำผ่านความรู้และการรื้อฟื้นประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยม เพื่อเน้นให้เห็นพลังของอดีตและเรื่องเล่าของบรรพบุรุษที่ทำให้สยามเป็นเอกราชอยู่ได้จนถึงทุกวันนี้ ทั้งยังเป็นการยอพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์อันเป็นส่วนสำคัญของการหล่อหลอมอัตลักษณ์ไทยผ่านการขัดเกลาทางสังคมรูปแบบต่างๆด้วย

จากการใช้แนวคิดเรื่องวรรณกรรมโต้กลับวรรณกรรมเอกมาวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* ผู้วิจัยพบว่าเรื่องเล่าของนางแอนนาที่ถูกผลิตซ้ำในวงวรรณกรรม และอุตสาหกรรมบันเทิงของโลกตะวันตกเป็นเป้าที่ถูกโต้กลับ เรื่องเล่าของนางแอนนาถูกทำลายสถานะของความเป็นจริงโดยชี้ให้เห็นความเป็นจินตนาการผ่านบุคลิกของนางแอนนา ยิ่งไปกว่านั้นโครงเรื่องและอุดมการณ์หลักในเรื่องเล่าของนางแอนนายังถูกปรับเปลี่ยนและวิพากษ์ ความสัมพันธ์ระหว่างนางแอนนากับพระเจ้ากรุงสยามในฐานะตัวละครเอกในเรื่องเล่าของนางแอนนาเปลี่ยนแปลงไปโดยตั้งอยู่บนฐานคิดของประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมเช่นกัน

ลักษณะดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าวาทกรรมประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมเป็นวาทกรรมที่มีการครอบงำทางอุดมการณ์หรืออำนาจนำ (hegemony) เหนือวาทกรรมประวัติศาสตร์อื่นๆ และเป็นวาทกรรมประวัติศาสตร์ที่ถูกผลิตซ้ำมากที่สุดในสังคมไทย ภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ* จึงเป็นเสมือนเสียงสะท้อนของวาทกรรมประวัติศาสตร์ชุดนี้ กล่าวคือ *ทวิภพ* ทำซ้ำประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมที่อยู่ในแบบเรียน ในวรรณกรรม ในโฆษณา ในภาพยนตร์ร่วมยุค และในวัฒนธรรมประชานิยมของสังคมไทย ประวัติศาสตร์ที่ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ใน *ทวิภพ* จึงชวนให้ตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ตามวิธีการหาความรู้แบบหลังสมัยใหม่จากคำถามที่ว่า “ประวัติศาสตร์คืออะไร” (What is history?) ไปสู่คำถามที่ว่า “ประวัติศาสตร์เพื่อใคร” (Who is history for?)[57] และหากถามว่าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อใคร คำตอบก็คือเพื่อคนไทยผู้หลงลืมความเป็นไทย (ที่ผนวกสำนึกรักชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์) ไปแล้วและเพื่อเยียวยาความรู้สึกของคนไทยจำนวนหนึ่งที่รู้สึกว่าประเทศไทยอยู่ในฐานะเมืองขึ้นอีกครั้ง

ผลของการศึกษาทั้งหมดชี้ให้เห็นความสำคัญของภาพยนตร์ในฐานะสถาบันที่ทำหน้าที่ผลิตซ้ำอุดมการณ์ต่างๆ ของสังคมยุคปัจจุบัน ทั้งยังทำให้ตระหนักถึงความตื่นตัวของคนไทยที่มีต่อจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมด้วยการหันไปให้ความสำคัญแก่อัตลักษณ์ไทยผ่านมุมมองใหม่ของการ “วิพากษ์ตนเอง” ไปพร้อมกัน “ทวิภพ” ในบริบทของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมิได้หมายความถึงโลกปัจจุบันกับโลกอดีตเท่านั้น แต่ยังหมายถึงประเทศไทยกับประเทศอื่นๆ ในโลกในกระแสโลกาภิวัตน์ ที่การยึดครองอธิปไตยของชาติใดชาติหนึ่งอาจกระทำผ่านแฟชั่น รายการโทรทัศน์ ศิลปิน นักร้อง นักแสดง ฯลฯ ได้โดยง่าย ซึ่งแม้ไม่มีเรือปืนมาจ่อคุกคามสังคมไทยในสายตาของผู้กำกับและผู้เขียนบทภาพยนตร์ก็ยังคงอยู่ใน “วิกฤตการณ์” เช่นที่แล้วมา ทั้งนี้หนทางแก้ไขหรือถอนรากอาณานิคมในสังคมไทยยังคงเป็นคำถามปลายเปิดที่รอคำตอบอื่นๆ นอกเหนือจากการตอบคำถามจากมุมมองอนุรักษนิยมในภาพยนตร์เรื่องนี้

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “*ทวิภพ*: การศึกษาในฐานะภาพยนตร์ไทยแนวโต้กลับอาณานิคม” ที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2552 ผู้วิจัยขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุษา พัดเกตุ และรองศาสตราจารย์ ดร.สรณัฐ ไตลังคะ ที่ให้คำแนะนำในการปรับปรุงบทความวิจัยนี้.

[57] ธีระ นุชเปี่ยม, “ความรู้ อำนาจ อุดมการณ์ในวาทกรรมทางประวัติศาสตร์,” **วารสารร่มพฤกษ์** 15, 2 (ตุลาคม 2539-มกราคม 2540), หน้า 18.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

เกรียงศักดิ์. 2547. “สุรพงษ์ พินิจค้า กับการเดินทาง ‘ครั้งใหม่’ ของมณีจันทร์.” **Starpics.** 39, 4 (กุมภาพันธ์): 97-99.

ไกรฤกษ์ นานา. 2547. **King Mongkut หยุดยุโรปยึดสยาม.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ไกรฤกษ์ นานา. 2550. **สยามกู้อิสรภาพ: ทางออกและวิธีแก้ปัญหาชาติบ้านเมืองเกิดจากพระราชกุศโลบายของพระเจ้าแผ่นดิน.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ไกรฤกษ์ นานา และปรามินทร์ เครือทอง. 2547. **สายลับวังหลวงและโลกมายาของแอนนา เลียวโนเวนส์.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2542. “แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม.” **สารคดี.** 15, 177 (พฤศจิกายน): 158-164.

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง. 2548. **บทละครโต้กลับ: การวิพากษ์วรรณกรรมเอกของยุโรป.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงมน จิตรจำนงค์ 2552. “โลกทัศน์และพลังทางสุนทรียะในวรรณกรรมไทย (2520-2547).” **วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์** 15, 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์): 1-18.

ถนอมนวล หิรัญเทพ. 2545. “แนวคิดโพสต์โคโลเนียล (Postcolonialism) กับการเขียนนวนิยายแนวโต้กลับ.” ใน คณาจารย์คณะอักษรศาสตร์. **อักษรศาสตร์สู่สังคม.** หน้า 254-259. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทมยันตี. 2547. **ทวิภพ เล่ม 1-2.** พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม.

ทัศนทรรศน์. 2551. “จาก ‘โหมโรง’ สู่ ‘ทวิภพ’ และรัฐประหาร 19 กันยายน 2549 (2).” Bioscope 83 (ตุลาคม): 98-99.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. 2546. **คนแปลกหน้านานาชาติของกรุงสยาม.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ธงชัย วินิจจะกูล 2544. “ประวัติศาสตร์ชาติไทยแบบราชาชาตินิยม จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน.” **ศิลปวัฒนธรรม** 23,1 (พฤศจิกายน): 56-65.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. 2542. “แอนนากับมาร์กาเร็ต เฟมินิสต์ในราชสำนักสยาม.” **ศิลปวัฒนธรรม** 21, 2 (ธันวาคม): 36-47.

ธีระ นุชเปี่ยม. 2539-2540. “ความรู้ อำนาจ อุดมการณ์ในวาทกรรมทางประวัติศาสตร์.” **วารสารร่มพฤกษ์** 15, 2 (ตุลาคม- มกราคม): 6-26.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. 2552. **โครงสร้างของเวลา: คำปรารภของสภาวะ “ร่วมสมัย”** [ออนไลน์] เข้าถึงจาก: http://panditc.blogspot.com/2007/06/blog-post_22.html [27 พฤษภาคม].

ปรามินทร์ เครือทอง. 2546. “พระเจ้ากรุงสยาม ปรามินทร์ เครือทองเปิดปูมประวัติศาสตร์ ‘สยามใหม่’ สมัยรัชกาลที่ 4 ที่มาของทวิภพ ภาพยนตร์ฝีมือกำกับของสุรพงษ์ พินิจค้า.” **ศิลปวัฒนธรรม** 24, 4 (กุมภาพันธ์): 62-73.

พน. 2547. “ทวิภพ ณ ร.ศ.223 ผลอันเกินคาดจากเหตุที่จินตนาการใหม่ได้แรงบันดาลใจจากจินตนาการเดิม.” **มติชนสุดสัปดาห์.** 24, 1261 (15-21 ตุลาคม): 90.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. 2545. “ฝรั่งในทัศนะไทย.” ใน ธีระ นุชเปี่ยม, บรรณาธิการ. **เอเชีย-ยุโรปศึกษา: ปรัชญาและแนวทาง,** หน้า 149-161. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

วิโรจน์. 2547. “ทวิภพ: มายาแห่งประวัติศาสตร์.” **Starpics.** 39, 6 (มีนาคม): 118-119.

วิไลวรรณ ถาวรธนสาร. 2545. **ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

โมฮันตี, จันทรา ทัลเภท. 2547. “‘ผู้หญิงโลกที่สาม’ สตรีนิยมตะวันตก วาทกรรมอาณานิคมนิยม.” แปลโดย พริศรา แซ่ก้วย ใน สุชาดา ทวีสิทธิ์, บรรณาธิการ. **เพศภาวะ: การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน,** หน้า 23-76. เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

แลนดอน, มาร์กาเร็ต. 2542. **แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม.** แปลโดย กัณหา แก้วไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แก้วกานต์.

วีระศักดิ์ กีรติวรนันท์. 2541. **การศึกษาการพรรณนาการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์จาก "สยามยุคเก่า" เป็น "สยามยุคใหม่", พ.ศ.2367-2411.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมใจ ไพโรจน์ธีระรัชต์. 2536. **กำเนิดและสิ้นสุดระบอบอาณานิคม.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สมบัติ ภู่กาญจน์. 2542. **Siamese กับ Anna.** กรุงเทพฯ: ศรีสารา.

สุพจน์ แจ้งเร็ว. 2542. "แอนนากับพระเจ้ากรุงสยามใน พระเจ้ากรุงสยามของ ส.ธรรมยศ."**ศิลปวัฒนธรรม** 21, 2 (ธันวาคม): 26-35.

สุภาพ หริมเทพาธิป และธิดา ผลิตผลการพิมพ์. 2547. "สุรพงษ์ พินิจค้า DISCUSS อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์." **Bioscope** 27 (กุมภาพันธ์): 51-59.

สุรพงษ์ พินิจค้า. 2544. "ไตรภาคแห่งมหากาพย์ เทพธิดากับชาวเถื่อนถึงวีรสตรีผู้ปลดปล่อย: แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม ถึงอนุสาวรีย์แฟนนี่ น็อกซ์." ศิลปวัฒนธรรม. 22, 12 (ตุลาคม): 114-117.

หนังสือชี้แจงข้อเท็จจริงกรณีพิจารณาคำขออนุญาตถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง Anna and the King ในประเทศไทย. ม.ป.ป. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการพิจารณาคำขออนุญาตถ่ายทำภาพยนตร์ ต่างประเทศในประเทศไทย.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. 2531. **ความเปลี่ยนแปลงของสำนึกทางประวัติศาสตร์และการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึง พ.ศ.2475.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Apasrawirote, Usa. 2002. **The King and I: the transformations of the English governess and her receptions east and west.** Doctoral Thesis, University of Newcastle upon Tyne.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, and Helen Tiffin. 2007. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts.** 2nd ed. London and New York: Routledge.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, and Helen Tiffin. 1995. **The Post-Colonial Studies Reader.** London and New York: Routledge.

Chantasingh, Chalermsri Thuriyanonda. 1999. **The Americanization of the King and I: the transformation of the English governess into an American legend.** Doctoral Thesis Program in American Studies, University of Kansas.

Edgar, Andrew and Peter Sedgwick. 2008. **Key Concepts in Cultural Theory.** Oxford: Routledge.

Hall, Stuart. 1997. "The Spectacle of the Other." In Stuart Hall (ed.) **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices.** pp. 223-290. London: Sage.

Loomba, Ania. 2000. **Colonialism/Postcolonialism.** London and New York: Routledge.

McLeod, John. 2000. **Beginning Postcolonialism.** Manchester and New York: Manchester University Press.

Prasannam, Natthanai. 2009. "Rediscovering National Glory and History: Counter-Discourse and Politics of Thai Identity in *The Siam Renaissance* (2004)." paper presented at **Conference "Beyond Politics of Identity"** held by Department of Film and Visual Culture, University of Aberdeen, UK, 20 June.

Simms, Karl. 2003. **Paul Ricoeur.** New York: Routledge.

Suvachittanont, Wilailuck. 2002. **The Role of Thai Identity in the 1997 Crisis and Beyond.** Doctoral Dissertation Program in Rhetoric and Technical Communication, Michigan Technological University.

Tiffin, Helen. 2003. “Post-colonial Literatures and Counter-discourse.” In Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin (eds.) **The Post-colonial Studies Reader.** pp. 95-98. London and New York: Routledge.

UNESCO Education Sector. 2004. **The Plurality of Literacy and its implications for Policies and Programs: Position Paper.** Paris: United National Educational, Scientific and Cultural Organization.

Young, Robert. 1995. **Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.** London: Routledge.

จากเนรเทศนางสีดาถึงปล่อยม้าอุปการ: ความเหมือนที่แตกต่างระหว่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์กับรามายณะ

พรรณทิภา ชื่นชาติ

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาความแตกต่างระหว่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิ ตอนเนรเทศนางสีดาถึงตอนพระรามพบสองกุมาร โดยเน้นเปรียบเทียบสาเหตุของการเนรเทศนางสีดา เหตุการณ์ในพิธีอัศวเมธ (ในรามเกียรติ์ของไทย คือ ปล่อยม้าอุปการ) และเหตุการณ์สืบเนื่อง ผู้ศึกษาใช้กรอบของการเล่าเรื่อง ตามทฤษฎีการถ่ายทอดนิทานในการศึกษา ผลการศึกษาปรากฏว่า ลักษณะหรืออนุภาคบทบาทตัวละครที่ปรากฏในรามเกียรติ์ของไทย ซึ่งทำให้เรื่องต่างจากรามายณะของวาลมีกิ มักพบว่าปรากฏในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ โดยทั่วไปทั้งสิ้น อาทิ อนุภาคการวาดรูป อนุภาคการได้ผู้อุปถัมภ์ อนุภาคการชุบชีวิต ส่วนบทบาทตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ของไทยที่มีความต่างจากรามายณะของวาลมีกิก็ล้วนเป็นบทบาทที่มีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกับบทบาทตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ เช่นกัน

ABSTRACT

This paper aims to investigate the differences between *Thai Ramakien* and Valmiki's *Ramayana* from the banishment of Sita to Rama's meeting with his two sons. The study intently focuses on the origin of Sita's banishment, the incidents in Ashvamedha ceremony (in *Thai Ramakien* is the dispatch of the Challenge Horse) and the subsequent incidents. The narrative theories of folktales have been used to analyze the narration of the story. The study has concluded that the motifs found in *Thai Ramakien*, which makes it different from Valmiki's *Ramayana*, frequently reappear in other Thai literary works. The most recurrent motifs are drawing, patronage and resuscitation. Moreover, the roles of characters in *Thai Ramakien*, which is relatively different from those in Valmiki's *Ramayana*, are also found in other Thai literary works.

บทนำ

ประเทศอินเดียกับประเทศไทยมีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่สมัยโบราณ ทั้งในด้านศาสนา ขนบประเพณี ภาษา รวมไปถึงวรรณคดี ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลมายังประเทศไทยทั้งจากอินเดียโดยตรง และโดยอ้อมผ่านดินแดนใกล้เคียง เช่น ขอม มอญ ชวา และมลายู

ในด้านวรรณคดีพบว่าอินเดียเป็นที่มาแหล่งใหญ่ของวรรณคดีไทย เมื่อไทยรับวรรณคดีมาจากอินเดียแล้ว ก็ได้นำมาปรับแปลงในเรื่องเนื้อเรื่อง แก่นเรื่องและแนวคิด การลำดับเรื่อง ตัวละคร รายละเอียดอื่นๆ รวมทั้งรูปแบบคำประพันธ์ด้วย

รามเกียรติ์ เป็นวรรณคดีไทยที่ได้รับมาจากอินเดีย โดยมีแหล่งที่มาของเรื่องจากหลายแหล่งด้วยกัน ในวงวิชาการทางวรรณคดีมีการค้นคว้าและเรียบเรียงหนังสือที่เกี่ยวกับที่มาของเรื่องพระรามนี้อย่างกว้างขวาง อาทิ *บ่อเกิดรามเกียรติ์* [1] ซึ่งสรุปไว้ว่ารามเกียรติ์ฉบับไทยน่าจะมีที่มาจาก 3 แหล่ง ได้แก่ จากรามายณะฉบับองคนิกาย จากวิษณุปุราณะ และจากหนุมานนาฏกะ ส่วนงานศึกษาค้นคว้าเรื่อง*อุปกรณ์รามเกียรติ์* [2] นั้นมีเนื้อความเกี่ยวกับคัมภีร์รามายณะและการแพร่กระจายของคัมภีร์รามายณะไปในดินแดนต่างๆ ทั้งในและนอกอินเดีย ใน*ประชุมเรื่องพระรามและแง่คิดจากวรรณคดี* [3] ได้กล่าวถึงเรื่องพระรามสำนวนต่างๆ ของไทยและประเทศเพื่อนบ้านไว้ ส่วนงานค้นคว้า*เรื่องพระราม* [4] นั้น มีสาระสำคัญว่าด้วยการสันนิษฐานเส้นทางเดินของเรื่องพระรามที่เข้ามายังประเทศไทย นอกจากนี้ในงานเรียบเรียงเรื่อง*วรรณคดีสันสกฤตฉบับพากย์ไทย*[5] ก็ได้กล่าวไว้ว่าไทยรับเรื่องพระรามมาจากหลายแหล่ง ทั้งจากอินเดียโดยตรงและรับผ่านทางชวา มลายูด้วย งานค้นคว้าเรียบเรียงดังกล่าวเป็นเครื่องยืนยันว่าในวงวรรณคดีศึกษาของไทยนั้นมีการสืบค้นในเรื่องที่มาของเรื่องรามเกียรติ์อยู่ไม่น้อย

เสฐียรโกเศศมีความเห็นเรื่องแหล่งที่มาของรามายณะแตกต่างกันออกไปเป็น 6 กลุ่ม ได้แก่กลุ่มที่เห็นว่ารามายณะมีเค้าเรื่องจริงทางประวัติศาสตร์ เป็นเรื่องราวการรุกรานของชนชาติอารยัน กลุ่มที่เห็นว่ารามายณะเป็นเรื่องที่มีเค้ามาจากคัมภีร์พระเวท ซึ่งเป็นเทพปกรณัม กลุ่มที่เห็นว่ารามายณะเป็นเรื่องเปรียบเทียบจากสภาวะทางธรรมชาติ กลุ่มที่เห็นว่ารามายณะเป็นเรื่องเปรียบเทียบจากคติธรรม กลุ่มที่เห็นว่ารามายณะมีเค้าจากชาดกต่างๆ เช่น ทศรถชาดก สุวรรณสามชาดก เวสสันดรชาดก จากลังกาวตารสูตร จากการนับถือลิงจากคตินิยมของพราหมณ์ ซึ่งสรุปได้ว่ารามายณะเป็นที่รวบรวมคติความเชื่อและตำนานปรัมปราต่างๆ และกลุ่มที่เห็นว่ารามายณะไม่มีเค้าความจริง เป็นเพียงตำนานปรัมปราหาค่าทางพงศาวดารไม่ได้

นอกจากนี้ยังมีนักวรรณคดีศึกษาเชื่อว่าเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้น ส่วนหนึ่งของเรื่องมีที่มาจากคัมภีร์นารายณ์ 20 ปาง ซึ่งก็เป็นการสืบค้นที่มาของเรื่องรามเกียรติ์อีกมุมมองหนึ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก[6]

---

[1] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **บ่อเกิดรามเกียรติ์** (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2544).

[2] เสฐียรโกเศศ, **อุปกรณ์รามเกียรติ์** (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, 2515).

[3] เสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป, **ประชุมเรื่องพระรามและแง่คิดจากวรรณคดี** (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2516).

[4] พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, **เรื่องวิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระรามและสูจิบัตรโขน-ละคร** (กรุงเทพฯ: ศิลปากร, 2513).

[5] กุสุมา รักษมณี, **วรรณคดีสันสกฤตฉบับพากย์ไทย** (นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521).

[6] นิยะดา เหล่าสุนทร, **คัมภีร์นารายณ์ 20 ปางกับคนไทย** (กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2540).

ส่วนงานค้นคว้าอื่นๆ ที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีอีกหลายแง่มุม อาทิ การศึกษาเรื่องการแพร่กระจายของเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของนิทาน ใน*รามเกียรติ์: ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน*[7] และมีงานค้นคว้าที่ได้เปรียบเทียบ*ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1*[8] ซึ่งนับว่าเป็นงานค้นคว้าอีกชิ้นที่ให้ความรู้และวางแนวทางในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิกับเรื่องรามเกียรติ์ของไทยไว้ไม่น้อย

ความแตกต่างระหว่างรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิ

การศึกษาวิทยานิพนธ์ของสมพร สิงโตทำให้ผู้เขียนสนใจว่าหากศึกษาเปรียบเทียบ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิ ในด้านข้อมูล/ความคิดโดยมุ่งศึกษาไปให้ถึงคำตอบของคำถามที่ว่าเหตุของความต่างของเหตุการณ์ในเรื่องระหว่างรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิคืออะไร ในที่นี้ผู้ศึกษาจะศึกษาเปรียบเทียบรามายณะของวาลมีกิ โดยใช้ฉบับที่บัคฺธิวิคาสะ สวะมิแปลเป็นภาษาไทยมีชื่อว่า *รามายะณะ ฉบับวาลมีคิ* กับรามเกียรติ์ของไทย ซึ่งจะใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับ*พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1)* และบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับ*พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2)*[9] เพราะถือเป็นรามเกียรติ์ฉบับที่มีเนื้อหาครบถ้วนมากกว่าฉบับอื่นๆ

อนึ่ง ด้วยข้อจำกัดของการศึกษาด้านเวลาและพื้นที่ของการนำเสนอ ผู้เขียนจึงขอเลือกตอนที่จะนำมาเปรียบเทียบ คือ ตอนเนรเทศนางสีดา ถึงตอนพระรามพบสองกุมาร โดยเน้นเปรียบเทียบ**สาเหตุการเนรเทศนางสีดา** และ**เหตุการณ์ในพิธีอัศวเมธ** (ในรามเกียรติ์ของไทย คือ **ปล่อยม้าอุปการ**) เป็นหลักในการศึกษาเปรียบเทียบนี้ ผู้ศึกษาจะมุ่งอภิปรายเพื่อไปสู่คำตอบที่ว่าเหตุของความต่างระหว่างรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิคืออะไร ซึ่งอาจมีข้อสรุปที่ต่างจากการศึกษาของสมพร สิงโตบ้างในบางประเด็น

ความแตกต่างด้านเหตุการณ์ในเรื่อง

รามเกียรติ์ตอนที่นำมาศึกษานั้น เนื้อเรื่องเริ่มจากมูลเหตุที่ทำให้พระรามเนรเทศนางสีดา จากนั้นนางสีดาได้เดินทางไปอยู่กับฤาษี และได้รับความช่วยเหลือจากฤาษีเป็นอย่างดีจนประสูติโอรส คือ พระกุศ (พระมงกุฎ)[10] และพระลว (ลพหรือลบ) จนกระทั่งกุมารทั้งสองได้พบพระรามและรู้ความจริงว่าเป็นพ่อลูกกัน

---

[7] ศิราพร ฐิตะฐาน, “รามเกียรติ์ : ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522).

[8] สมพร สิงห์โต, “ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517).

[9] ในบทความนี้จะเรียกรวมว่า “รามเกียรติ์ฉบับไทย”.

[10] ชื่อในวงเล็บคือชื่อตัวละครในรามเกียรติ์ฉบับไทย.

เนื้อความตอนนี้ ในรามายณะฉบับของวาลมีกิกล่าวว่ามูลเหตุที่ทำให้พระรามเนรเทศนางสีดา คือ เสียงของประชาชนอโยธยาที่กล่าวติเตียนพระรามที่ไม่ตั้งข้อรังเกียจนางสีดา เพราะนางไปอยู่กับราวณะ (ทศกัณฐ์) เป็นเวลาช้านาน และต่อไปหากภรรยาใครประพฤติเช่นนี้บ้างก็คงไม่ต้องรังเกียจกัน เพราะพระราชาได้ทำให้เห็นแล้วเป็นตัวอย่าง พระรามจึงจำใจเนรเทศนางสีดาออกจากพระนคร เพื่อรักษาพระเกียรติของพระองค์และทำตามหน้าที่ของกษัตริย์ โดยให้พระลักษมณ์ (พระลักษณ์) พานางไปเสียนอกเขตแคว้นโกศล ด้วยการกล่าวว่านางต้องการไปนมัสการตามสำนักพระมุนีต่างๆ จากนั้นพระลักษมณ์จึงพานางสีดาลงเรือข้ามแม่น้ำคงคาไปอาศัยในสำนักพระฤาษีวาลมีกิ ณ ริมฝั่งแม่น้ำตมสา

ส่วนมูลเหตุที่ทำให้พระรามเนรเทศนางสีดาในรามเกียรติ์ของไทยก็คือ นางอดูลซึ่งเป็นปีศาจในวงศ์ของทศกัณฐ์มาลวงนางสีดาให้วาดรูปทศกัณฐ์ แล้วนางจึงเข้าสิงรูปวาดนั้นทำให้ลบไม่ออก เมื่อพระรามกลับจากประพาสป่ามาเห็นรูปของทศกัณฐ์จึงกริ้วนางสีดาและให้พระลักษณ์พานางไปประหารเสีย แต่พระลักษณ์ไม่สามารถประหารนางได้เพราะพระบรรค์กลายเป็นพวงมาลัย พระลักษณ์จึงเข้าใจว่าเพราะนางเป็นผู้บริสุทธิ์ จึงไม่สามารถทำร้ายนางได้ แล้วพระลักษณ์ก็ฝากนางไว้กับเทวดาทั้งหลาย และแหวะเอาดวงใจมฤค (เนื้อทราย) ที่ตายอยู่ในป่ามาถวายพระรามแทนหัวใจนางสีดา เมื่อนางสีดาเดินทางอยู่ในป่าพระอินทร์ได้แปลงเป็นมหิงส์เพื่อมาช่วยพานางไปพักอยู่กับฤาษีวัชมฤค

จากนั้นเรื่องก็ดำเนินต่อไปคือ เมื่อถึงเวลาที่นางสีดาประสูติโอรส พระอินทร์ให้ชายาทั้งสี่ คือ นางสุชาดา นางสุจิตรา นางสุธรรมา และนางสุนันทาไปช่วยนางสีดา ซึ่งโอรสที่ประสูติมานั้น คือ พระมงกุฎ และกล่าวถึงนางสีดาไปท่าน้ำแล้วพบนางลิงพาลูกมายังท่าน้ำ นางสีดาตำหนินางลิงว่าเหตุใดจึงพาลูกน้อยมาด้วย โดยไม่เกรงอันตรายจะเกิดแก่ลูก แต่นางลิงกลับตอบว่านางสีดาต่างหากที่ผิดเพราะฝากลูกไว้กับฤาษีที่หลับตาอยู่ทั้งวัน นางสีดาจึงกลับมายังอาศรมเพื่ออุ้มลูกไปด้วย เมื่อฤาษีวัชมฤคลืมตาขึ้นมาแล้วไม่พบทารก จึงวาดรูปขึ้นมาให้เหมือนทารกและตั้งใจจะชุบโอรสให้นางใหม่ เมื่อนางสีดากลับมาพร้อมโอรส ฤาษีจะลบรูปวาดนั้นเสีย แต่นางสีดาขอร้องให้ฤาษีชุบรูปวาดเพื่อที่โอรสของนางจะได้มีเพื่อนเล่น ฤาษีจึงชุบโอรสขึ้น ฤาษีให้นามพระโอรสว่าพระมงกุฎ และให้นามโอรสที่ชุบขึ้นว่าพระลบ เนื่องจากจะถูกลบนั่นเอง

ส่วนในรามายณะของวาลมีกินั้น ไม่มีเรื่องพระอินทร์และชายามาช่วยเหลือนางสีดาตอนประสูติโอรส ไม่มีการชุบโอรส แต่จะกล่าวว่านางสีดาประสูติโอรสแฝดคือ พระกุศและพระลว นอกจากนี้รามายณะของวาลมีกิยังมีกล่าวถึงเรื่องเบ็ดเตล็ดอื่นๆ แทรกอยู่ด้วย เป็นต้นว่าเรื่องแต่ปางก่อนที่พระฤาษีภฤคุสาปพระนารายณ์ที่เล่าโดยสุมันตร์ ตำนานและอดีตนิทาน คือ เรื่องท้าวนฤคถูกสาปให้เป็นเหี้ย เรื่องท้าวนิมิกับพระวิสิษฐ์วิวาทกัน เรื่องกำเนิดใหม่ของพระวสิษฐ์และเรื่องนางอุรวศีกับท้าวปุรุรพ โอรสพระพุธ เรื่องกำเนิดท้าวมิถิ เรื่องท้าวยยาติจันทรวงศ์ โอรสท้าวหุษจันทรวงศ์ซึ่งถูกสาปให้แก่ในทันที เรื่องท้าวปุรุรับความแก่ของบิดาแทน เรื่องพระยทุซึ่งท้าวยยาติผู้เป็นบิดาสาปให้มีลูกเลวทราม

นอกจากนี้ในรามายณะของวาลมีกียังกล่าวถึงเรื่องคุณธรรมของพระราม เรื่องท้าวมธุและลพณาสูร การที่พระศัตรุฆน์ (พระสัตรุด) อาสาปราบอสูร เรื่องท้าวโสทาสพระบาทด่าง เรื่องเหล่านี้ไม่มีในรามเกียรติ์ของไทยทั้งในฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 หรือรัชกาลที่ 2

เรื่องรามเกียรติ์ของไทยดำเนินเรื่องจากที่นางสีดาประสูติโอรสทั้งสองตรงที่ตอนฤาษีวัชมฤคสอนศิลปศาสตร์และชุบศรให้แก่พระมงกุฎและพระลบ จากนั้นเมื่อพระมงกุฎและพระลบลองศร ทำให้ต้นรังใหญ่โค่นและเสียงศรก้องกัมปนาทไปทั่วไตรภพ พระรามได้ยินเสียงศรและคิดว่าผู้มีศักดาแผลงศร โหรทูลให้ทำพิธี

ปล่อยม้าอุปการเพื่อปราบผู้แผลงศร แล้วให้พระพรต พระสัตรุด และพระยาอนุชิต (หนุมาน) ตามม้าอุปการไป พระมงกุฎ พระลบจับม้าอุปการได้และพระมงกุฎขี่ม้าอุปการ จากนั้นหนุมานก็สู้กับพระมงกุฎและพระลบแล้วถูกจับมัดและสักหน้าว่าผู้ที่จะแก้มัดได้ต้องเป็นนายของหนุมานเท่านั้น พระพรตกับพระสัตรุดแก้มัดให้หนุมานไม่ได้ จึงไปขอให้พระรามแก้มัดให้ จากนั้นพระพรต พระสัตรุดและหนุมานจึงเดินทางเข้าป่ามาต่อสู้กับพระมงกุฎ พระลบโดยมีลำดับการต่อสู้ดังนี้คือ พระพรตแผลงศรเป็นข่ายเพชร พระมงกุฎแผลงศรล้างข่ายเพชร พระพรตแผลงศรเป็นนาคพ่นพิษ พระมงกุฎ พระลบแผลงศรเป็นครุฑกินนาค แล้วพระมงกุฎต้องศรพระพรต พระสัตรุด จากนั้นพระมงกุฎ พระลบหวดหนุมานด้วยคันธนูสลบ พระพรตแผลงศรต้องพระมงกุฎทำให้หนุมานจับพระมงกุฎได้ส่วนพระลบหนีไป

เมื่อไปถึงเมืองพระรามจึงสั่งให้จองจำพระมงกุฎ ส่วนพระลบหนีกลับไปหานางสีดา นางจึงมอบธำมรงค์ให้พระลบเพื่อมาช่วยพระมงกุฎ พระอินทร์สั่งให้นางรำพา (ฉบับพระราชนิพนธ์ใน รัชกาลที่ 2 คือ นางรำภา) มาช่วยพระลบ นางจึงออกอุบายว่าจะตักน้ำไปให้พระมงกุฎ พระลบพบนางจึงอาสาไปตักน้ำให้แล้วใส่ธำมรงค์ในหม้อน้ำ เมื่อนางรำพานำหม้อน้ำไปถวายพระมงกุฎแล้วพาพระมงกุฎหนีมาได้ จากนั้นพระมงกุฎกับพระลบจึงกลับคอยรับทัพพระราม พระรามเกณฑ์ทัพออกติดตามพระมงกุฎ แล้วพระรามก็แผลงศรไปมัดพระมงกุฎกับพระลบ แต่พระมงกุฎแผลงศรทำลายบ่วงบาศได้ เมื่อพระรามแผลงศรโมลีเป็นไฟ พระมงกุฎก็แผลงศรเป็นฝน เมื่อพระรามแผลงศรเป็นพญาครุฑ พระมงกุฎก็แผลงศรเป็นลมกรด แต่ศรพระมงกุฎกลับเป็นข้าวตอกดอกไม้ ส่วนศรของพระรามก็กลายเป็นข้าวปลาอาหาร พระรามจึงถามชื่อวงศ์จากพระมงกุฎกับพระลบ แล้วได้ความว่ามารดาของกุมารทั้งสองคือนางสีดา พระรามจึงรู้ว่าทั้งสองเป็นโอรสของตน จากนั้นพระรามจึงตามไปอ้อนวอนนางสีดาให้คืนดีกับพระองค์ แต่นางสีดาไม่ยอม พระรามจึงขอให้โอรสทั้งสองกลับไปยังเมืองอโยธยากับตน

ศรศิลป์ไม่กินกัน:
ศรพระรามกลายเป็นข้าวปลาอาหาร
ส่วนศรพระมงกุฎกลายเป็นข้าวตอกดอกไม้
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ส่วนในรามายณะของวาลมีกิมีการกล่าวว่าพระศัตรุฆน์ครั้งเดินทางไปรบกับลพณาสูร ได้ไปพักที่สำนักของฤาษีวาลมีกิในวันที่นางสีดาประสูติโอรสแฝด จากนั้นจึงกล่าวถึงเรื่องพระรามลงโทษศูทรผู้ทำเทียมพราหมณ์ เรื่องท้าวเศวตกินเนื้อตนเอง เรื่องท้าวทัณฑราชและป่าทัณฑก แล้วจึงกล่าวถึงเรื่องพระรามปรารภถึงพิธีพลีกรรม แต่พระลักษมณ์ทูลว่าควรทำพิธีอัศวเมธแทน จากนั้นพระลักษมณ์ก็เล่าเรื่องพระอินทร์กับพฤตาสูรให้พระรามฟังแล้วพระรามก็เล่าเรื่องท้าวอิลราชกลายเพศเป็นนางอิลาและได้เป็นชายาพระพุธ จากนั้นจึงกล่าวถึงเรื่องการประกอบพิธีอัศวเมธของพระราม และเมื่อฤาษีวาลมีกิทราบเรื่องพระรามทำพิธีอัศวเมธก็มาสู่ที่ตั้งพิธีพร้อมด้วยพระกุศและพระลว จากนั้นจึงให้พระกุศและพระลวสวดรามายณะให้ผู้ที่มาในงานฟัง พระรามจึงรู้ว่ากุมารทั้งสองคือโอรสของตน

จะเห็นได้ว่าเนื้อเรื่องในตอนเนรเทศนางสีดา ถึงตอนพระรามพบสองกุมารในรามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทยมีความแตกต่างกันไปหลายส่วน อาทิ รามายณะของวาลมีกิมีการเล่าเรื่องแทรกหลายเรื่องด้วยกัน ในขณะที่รามเกียรติ์ของไทยเล่าเรื่องต่อกันไปและกล่าวถึงบทบาทของพระมงกุฎกับพระลบในเรื่องการรบด้วยศร และมีตอนศรศิลป์ไม่กินกัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าสายเลือดเดียวกันไม่สามารถทำร้ายกันได้นั่นเอง ส่วนรามายณะของวาลมีกิจะกล่าวเพียงพระกุศและพระลวมาสวดรามายณะเท่านั้น ซึ่งเหตุของความต่างของเนื้อเรื่องนั้นจะกล่าวถึงต่อไป

เมื่อกล่าวถึงความต่างกันในเรื่องรายละเอียดในเรื่องรามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทย เหตุที่ทำให้มีความต่างจึงเป็นอีกประเด็นที่น่าสนใจ ตามทฤษฎีการถ่ายทอดนิทาน ซึ่งกล่าวถึงปัจจัยในการเล่านิทานที่มีส่วนให้เนื้อเรื่องเปลี่ยนแปลงไป คือ ผู้เล่านิทาน ผู้ฟังนิทาน[11]

ผู้เล่าเรื่อง[12] เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้เรื่องต่างไปจากต้นฉบับ ผู้เล่าเรื่องนับเป็นคนสำคัญที่จะกุมชะตาของเรื่อง เพราะผู้เล่าแต่ละคนก็มีลีลาเฉพาะตัวและจินตนาการในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ต่างกันไป ทำให้เรื่องต่างไป เช่น ในกรณีเรื่องรามเกียรติ์ของไทย สันนิษฐานได้ว่าผู้เล่าน่าจะเป็นพราหมณ์ที่เข้ามาในไทยและคอยทำพิธีทางศาสนาฮินดู ก็อาจเล่าเรื่องไปตามความเข้าใจและความทรงจำของตน และเมื่อท่องจำเรื่องได้ไม่หมดก็อาจมีการแต่งเติมเรื่องหรือเปลี่ยนแปลงรายละเอียดต่างๆ ในเรื่องได้ ซึ่งในที่นี้ไม่ได้ทำการศึกษาในประเด็นของสาเหตุของการเล่าเรื่องอย่างเจาะลึกลงไปนัก จะศึกษาเพียงเรื่องและอนุภาคหรือตอนที่ปรากฏในเรื่องเท่านั้น

ในตอนที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบคือตอนเนรเทศนางสีดา ถึงตอนพระรามพบสองกุมารนั้น จะเห็นได้ว่ามีการเพิ่มเหตุการณ์ เป็นการขยายอนุภาคของเรื่องออกไปทำให้มีเหตุการณ์และตัวละครเพิ่มขึ้นด้วย เช่น การสร้างตัวละคร “นางอดูล” ขึ้นมาหลอกให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ เพื่อเป็นการแก้แค้นแทนวงศ์ของตน และเป็นเหตุให้นางสีดาถูกเนรเทศนั้น อาจสันนิษฐานได้ว่า มีความนิยมกล่าวถึงอนุภาคการวาดรูปในวรรณคดีไทย ซึ่งอนุภาคดังกล่าวจะพบอยู่ในวรรณคดีไทยหลายเรื่องด้วยกัน เช่น เรื่องสมุทรโฆษ เรื่องอิเหนา หรือพระอภัยมณี เป็นต้น ดังที่ว่า “ว่าพลางหยิบกระดานชนวนมา เขียนรูปพระยายักษี”[13]

นอกจากนี้ในเรื่องรามเกียรติ์ของไทยยังพบว่ามีการเพิ่มเหตุการณ์ที่พระมงกุฎ พระลบแผลงศรไปทำลายต้นรัง ดังที่ว่า

ถูกต้นพฤกษาพญารัง ไม่ทนกำลังอยู่ได้
หักโค่นก่นลงด้วยฤทธิไกร เสียงสนั่นหวั่นไหวทั้งธาตรี ฯ[14]

---

[11] ศิราพร ฐิตะฐาน, “รามเกียรติ์ : ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน,” หน้า 24.

[12] ในบทความนี้หมายถึงผู้เล่าเรื่อง/ผู้เล่านิทาน ตามความหมายในทางคติชนวิทยา ดูรายละเอียดเพิ่มในเรื่องเดียวกัน, หน้า 24-27.

[13] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์** (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2544), หน้า 571.

[14] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร 2540), หน้า 330.

พระมงกุฎและพระลบลองศรทำลายต้นรัง
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

มีการเพิ่มตอนพระมงกุฎจับม้าอุปการขี่ ดังที่กล่าวว่า

ม้านี้ไม่มีใครเลี้ยงดู เที่ยวอยู่กลางป่าก็จับขี่[15]

หรือกล่าวถึงตอนรบกันระหว่างฝ่ายพระมงกุฎและพระลบ กับฝ่ายพระราม พระพรต พระสัตรุดและหนุมาน ดังตอนที่ว่า

เมื่อนั้น พระมงกุฎฤทธิรงค์ทรงศร
คอยอยู่ยังชายพนาดร ได้ยินนิกรอึงมา
แลเห็นจตุรงค์พยุหบาตร เกลื่อนกลาดมาในแนวป่า
จอมพลนั้นสี่กษัตรา ต่างทรงรัถาอำไพ
พระหัตถ์นั้นถือธนูศร วานรเดินหน้าทัพใหญ่
จึงตรัสแก่อนุชาร่วมใจ สมคิดแล้วในวันนี้
พี่จะแผลงศรชัยไปสังหาร ให้วายปราณสิ้นชีพทั้งสี่
แก้แค้นแทนกันให้ถึงที เจ้าพี่อย่าเกรงฤทธิรอน[16]

การเพิ่มเหตุการณ์ดังกล่าวนับเป็นอนุภาคที่เพิ่มบทบาทให้แก่ตัวละครเช่นพระมงกุฎและพระลบ และเป็นการเปิดโอกาสให้ตัวละครได้แสดงความสามารถของตนอีกด้วย ซึ่งในรามายณะของวาลมีกิไม่ได้กล่าวถึงบทบาทเช่นนี้เลย ส่วนอนุภาคการจับม้าอุปการมาขี่ของพระมงกุฎนั้น นับเป็นอนุภาคที่มีบทบาททำให้พระมงกุฎและพระลบได้พบพระรามซึ่งเป็นบิดา จากนั้นเรื่องจึงดำเนินต่อไปตรงที่พระรามไปตามอ้อนวอนให้นางสีดากลับเข้าเมืองในที่สุด

การแต่งเติมเรื่องหรือเพิ่มเหตุการณ์นั้น จะพบว่ามีการกำหนดให้พระขรรค์ที่พระลักษณ์จะใช้ประหารนางสีดากลายเป็นพวงมาลัย แต่เหตุการณ์นี้ไม่ได้เพิ่มตัวละครแต่อย่างใด เพียงเพิ่มบทบาทของตัวละครและเพิ่มเรื่องความเชื่อที่ว่า คนดีมักจะ “ตกน้ำไม่ไหล ตกไฟไม่ไหม้” หรือ “คนดีผีคุ้ม” เท่านั้น ดังที่ว่า “พระขรรค์บันดาลเป็นมาลัย ลอยมาสวมใส่พระศอพี่”[17]

---

[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า 353.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 378.

[17] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**, หน้า 583.

มีการเพิ่มตอนพระอินทร์และชายาทั้งสี่มาช่วยเหลือนางสีดาในตอนประสูติโอรส ดังที่ว่า

เมื่อนั้น นางสุชาดาเสน่หา
ทั้งสุจิตราสุธรรมา นางสุนันทาวิลาวัณย์
รับสั่งองค์ท้าวสหัสเนตร พาฝูงเยาวเรศสาวสวรรค์
เข้าไปแวดล้อมพร้อมกัน ประคองครรภ์ผันแปรให้เทวี ฯ[18]

พระอินทร์และชายาทั้งสี่ช่วยเหลือนางสีดาตอนประสูติโอรส
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

เหตุการณ์ในตอนดังกล่าวเป็นลักษณะของอนุภาคการได้ผู้อุปถัมภ์ ซึ่งผู้อุปถัมภ์ในที่นี้คือพระอินทร์ก็มักจะพบได้ในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ อาทิ เรื่องเวสสันดรชาดก เรื่องสังข์ทอง เรื่องไชยเชษฐ์ และเรื่องมณีพิชัย เป็นต้น

นอกจากนี้ในรามเกียรติ์ของไทยยังพบว่ามีการกล่าวถึงอนุภาคของแหวนวิเศษ ซึ่งนางสีดาได้ให้พระลบนำมาช่วยพระมงกุฎด้วย ซึ่งอนุภาคของวิเศษนี้ก็เป็นอีกอนุภาคที่มีความนิยมกล่าวถึงอยู่ในวรรณคดีไทยเช่นกัน เช่น เรื่องสิงหไกรภพ เรื่องแก้วหน้าม้า หรือเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น ดังที่กล่าวว่า

ว่าแล้วถอดแหวนอำไพ ส่งให้พลางแจ้งกิจจา
อันพระธำมรงค์วงนี้ ฤทธีปราบได้ทุกทิศา[19]

ความแตกต่างอีกประการของรามเกียรติ์ของไทยกับรามายณะของวาลมีกิอยู่ตรงที่เรื่องรามเกียรติ์ของไทยเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในเรื่องกำเนิดพระมงกุฎและพระลบ จากเดิมที่เป็นโอรสแฝดกลับเป็นโอรสเพียงองค์เดียวและอีกองค์เกิดจากการชุบชีวิตของพระฤาษี ซึ่งอนุภาคชุบชีวิตนี้มีความนิยมมากในการแต่งเรื่องของไทยแต่โบราณ เช่น เรื่องพหลวิชัยคาวี มีการชุบชีวิตจากลูกเสือและลูกโค หรือเรื่องนางอุทัยเทวีเป็นการชุบชีวิตนางมาจากคางคกอีกด้วย ในรามเกียรติ์ตอนชุบพระลบมีว่า

[18] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**, หน้า 318-319.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 365.

คิดแล้วพระอาจารย์ชาญฉลาด วาดรูปพระกุมารเรืองศรี
ลงในกระดานทันที แล้วตั้งอาหุดีกระลาไฟ [...]
จึ่งเอารูปใส่ในกลางเพลิง อันเถิงจำรัสรัศมี
ด้วยกำลังเวทพระมุนี บังเกิดมีอัศจรรย์อึงอล
เมฆหมอกกลุ้มมัวไปทั่วทิศ มืดมิดพยับโพยมหน
แล้วสว่างสร่างแสงสุริยน บัดดลเกิดเป็นกุมารา ฯ[20]

ฤาษีวัชมฤคชุบชีวิตพระลบและมอบอาวุธให้
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

Satya Vrat Shastri ได้แสดงความเห็นในเรื่องการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในเรื่องการเกิดของพระลบไว้ใน The Ramakien and the Valmiki Ramayana : A Study in Comparison ว่า ในรามเกียรติ์ฉบับไทยนางสีดา ประสูติโอรสเพียงองค์เดียว คือ พระมงกุฎ จากนั้นฤาษีจึงชุบโอรสขึ้น ฤาษีถวายพระนามพระโอรสว่าพระมงกุฎ และให้นามโอรสที่ชุบขึ้นเพราะนางสีดาขอร้องให้ฤาษีชุบเพื่อที่โอรสของนางจะได้มีเพื่อนคอยเล่นด้วยว่าพระลบ ส่วนในรามายณะของวาลมีกิ ไม่มีการชุบโอรส แต่จะกล่าวว่านางสีดาประสูติโอรสแฝดคือ พระกุศและพระลว

> *The account of birth of Sita's sons differs completely in the two versions. In the Thai Ramayana Sita during her exile is described as living in the hermitage of the sage Vajmrga, the Valmiki of Valmiki Ramayana. A son is born to her and is named Mangkut. The second son the sage Vajmrga created through a miracle. … When the Rsi opened his eyes after meditation, he, not finding the baby around, created another one by his miraculous power. When Sita came back, the Rsi told her everthing and said that that the new baby created by him would be Mangkut's playmate. He gave it name Lava. In the Valmiki Ramayana Sita is described to give birth to two sons who are Kusa and Lava respectively.*[21]

---

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 322-324.

[21] Satya Vrat Shastri, " The Ramakien and the Valmiki Ramayana : A Study in Comparison," in **SOUVENIR VOLUME PREPARED On the Occasion of the 2nd International Ramayana Conference in Thailand From April 8 to 10, 1986**. (Bangkok, Thai-Bharat Cultural Lodge, 1986), p. 14-15.

นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดเรื่องนามฤาษีที่นางสีดาไปอาศัยอยู่ด้วยและที่ตั้งของสำนักของฤาษี จากเดิมที่รามายณะของวาลมีกิเป็นริมฝั่งแม่น้ำตมสากลับกลายเป็นป่ากาลวาตอีกด้วย

นอกจากที่ได้กล่าวไปแล้ว ผู้เขียนเห็นว่าผู้เล่าเรื่องรามเกียรติ์ของไทยได้ตัดบางส่วนที่ไม่เกี่ยวกับเรื่องหรือเป็นตอนที่ไม่น่าสนใจออกไป เพื่อให้เรื่องเล่านั้นน่าฟัง (อ่าน) มากขึ้นก็ได้ โดยในตอนที่นำมาเปรียบเทียบนี้จะเห็นได้ว่ามีการตัดรายละเอียดในช่วงการกล่าวถึงการสรรเสริญเกียรติพระรามอยู่บ่อยครั้ง เพราะเรื่องดังกล่าวนับเป็นเรื่องทางศาสนาพราหมณ์ ซึ่งไม่มีความจำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงบ่อยครั้งนัก เพราะอาจทำให้เรื่องน่าเบื่อ และเป็นเรื่องที่ไม่คุ้นเคยในวัฒนธรรมไทยที่นับถือพระพุทธศาสนาก็เป็นได้

ผู้เล่าเรื่องอาจสลับเหตุการณ์ หรือเปลี่ยนการลำดับเหตุการณ์ในเรื่องให้ต่างไปจากต้นฉบับ ดังเช่น รามายณะของวาลมีกิ ในอุตตรกาณฑ์ซึ่งอยู่ท้ายเรื่องได้กล่าวถึงการกำเนิดตัวละคร เช่น กำเนิดพาลีและสุครีพ หรือประวัติหนุมาน หรือกล่าวถึงเรื่องเบ็ดเตล็ดต่างๆ ไว้ แต่ในรามเกียรติ์ของไทยได้สลับเอาเนื้อความในตอนนี้ไปอยู่ตอนต้นเรื่องทั้งหมด

นอกจากนี้จะเห็นได้ว่ามีการปรับเปลี่ยนอนุภาคของพิธีอัศวเมธ ในรามายณะฉบับของวาลมีกิมาเป็นพิธีปล่อยม้าอุปการในรามเกียรติ์ของไทย คือ การทำพิธีอัศวเมธของพระรามนั้น มีเหตุมาจากการที่พระรามทรงตัดสินใจไปเยี่ยมฤาษีอคัสตยะ ผู้ซึ่งเพิ่งเสร็จสิ้นการปฏิบัติสมถะด้วยการไปอยู่ในน้ำเป็นเวลาสิบสองปี[22] ซึ่งนับเป็นกิจในทางศาสนาฮินดู และเมื่อพระรามเสด็จกลับจากสำนักของอคัสตยมุนีแล้ว ก็ปรารถนาจะทำพิธีราชสูรยะ (คือ พลีกรรมที่พระราชากระทำเมื่อประกาศความเป็นใหญ่ให้พญาร้อยเอ็ดต้องมาช่วย)[23] แต่พระลักษมณ์ทูลว่าสมควรทำพิธีอัศวเมธแทน เพราะเป็นพิธีที่บูชาด้วยม้า ทำเพื่อการล้างบาป ไม่ควรทำพิธีราชสูรยะ เพราะเป็นพิธีที่ต้องการพิชิตกษัตริย์ทั้งหมด เพื่อสถาปนาว่าผู้ใดคือจักรพรรดิแห่งโลก อาจทำให้กษัตริย์ทั้งหลายได้รับทุกข์ได้ทั้งๆ ที่กษัตริย์เหล่านั้นบูชาพระรามเหมือนกับพระบิดาอยู่แล้ว นอกจากนี้พระลักษมณ์ยังกล่าวว่าพิธีอัศวเมธนี้เป็นพิธีที่พระอินทร์เคยทำเพื่อล้างบาปในการสังหารพฤตาสูรอีกด้วย[24]

พระรามโปรดให้ทำพิธีปล่อยม้าอุปการ
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ส่วนในรามเกียรติ์ของไทยนั้น กล่าวว่าเหตุที่พระรามจะทำพิธีปล่อยม้าอุปการเนื่องมาจากได้ยินเสียงแผลงศรไปทำลายต้นพญารังของพระมงกุฎและพระลบ จึงเข้าใจว่ามีผู้มีศักดาต้องการประการศักดาของตน โหรจึงทำนายว่าควรทำพิธีปล่อยม้าอุปการ ดังตอนที่ว่า

---

[22] บัคฺธิวิคาสะ สวะมิ, **รามายะณะ ฉบับวาลมีคิ**, (กรุงเทพฯ: ฟ้าอภัย, 2545), หน้า 437.

[23] อุทัย สินธุสาร, **มหากาพย์รามายณะ รามจริตมานัส** (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2535), หน้า 117.

[24] ดูรายละเอียดใน บัคฺธิวิคาสะ สวะมิ, **รามายะณะ ฉบับวาลมีคิ**, หน้า 439-440.

ขอให้แต่งลักษณ์อักษร ผูกพญาอัสดรตัวหาร
เสี่ยงทายแล้วปล่อยอาชาชาญ ให้หนุมานนำทัพสะกดตาม
แม้นใครสุจริตต่อบาทบงสุ์ พระทรงจักรหลักโลกทั้งสาม
จงคำรพนบนอบโดยงาม บูชาทำตามประเวณี
ถ้าใครทะนงองอาจ จับอัศวราชขับขี่
ผู้นั้นขบถต่อพระจักรี ให้เสนีทหารจับมา ฯ[25]

จะเห็นได้ว่าเหตุของการทำพิธีของทั้งสองเรื่องมีความต่างกัน ผู้เล่าเรื่องจึงปรับและเลือกใช้พิธีในเรื่องที่ต่างกัน ซึ่งก็จะส่งผลต่อการดำเนินไปของเรื่องที่ต่างกันด้วย กล่าวคือ พิธีอัศวเมธในรามายณะนั้น ผู้ทำพิธีคือพระรามจะต้องเชิญกษัตริย์ต่างแดนเข้ามาร่วมพิธีด้วย และยังต้องมีชายาเข้าพิธีด้วย เมื่อพระรามเนรเทศนางสีดาไปแล้วจึงต้องหล่อรูปนางสีดาด้วยทองเพื่อใช้เข้าพิธีแทน

ส่วนพิธีปล่อยม้าอุปการในรามเกียรติ์ ไม่มีการกล่าวถึงนางสีดาแต่อย่างใด กล่าวเพียงว่าพระรามให้หนุมานไปตามพระพรตกับพระสัตรุดที่เมืองไกยเกษมาเพื่อช่วยกันปราบอริราชศัตรูเท่านั้น ดังตอนที่ว่า

เมื่อนั้น พระสุริยวงศ์องค์นารายณ์รังสรรค์
เห็นสองอนุชาร่วมชีวัน จึ่งมีบัญชาตรัสไป
บัดนี้เกิดเสี้ยนแผ่นดิน เสียงศิลป์กัมปนาทหวาดไหว
เหมือนครั้งเราลองศิลป์ชัย ได้ยินหรือไม่น้องรัก
เห็นทีจะมีพวกภัยพาล มารอนราญเสมาอาณาจักร
นิ่งไว้เหล่าไอ้ทรลักษณ์ จะฮึกฮักกำเริบอหังการ์[26]

นอกจากผู้เล่าเรื่องแล้ว ผู้ฟังเรื่องก็อาจมีส่วนกำหนดให้เรื่องเป็นไปในแนวทางใดได้ด้วย หากผู้ฟังเรื่อง หรือในสังคมสนใจเรื่องใดเป็นพิเศษ ผู้เล่าเรื่องก็จะขยายเรื่องไปเรื่อยๆ ในทำนองนั้นๆ เช่น ในตอนเนรเทศนางสีดา ถึงตอนพระรามพบพระมงกุฎและพระลบนั้น มีตอนที่กล่าวถึงเรื่องการต่อสู้ด้วยอิทธิฤทธิ์ต่างๆ มากมาย และเป็นการสู้รบระหว่างพ่อกับลูกด้วย เรื่องทำนองนี้เป็นเรื่องที่พบมากในเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ของไทย แสดงให้เห็นว่าผู้เล่าเรื่องนำเอาอนุภาคที่นิยมเล่ากันอยู่ในไทยมากล่าวในลักษณะขยายเรื่องนั่นเอง

ส่วนจุดประสงค์ในการแต่งนั้น เนื่องจากเรื่องทั้งสองมีแนวคิดและจุดประสงค์ในการแต่งที่ต่างกัน ทำให้เรื่องมีความต่างกันไป จุดประสงค์ในการแต่งเรื่องรามายณะของวาลมีกิคือต้องการกล่าวสรรเสริญพระราม ในตอนที่นำมาเปรียบเทียบนั้นอยู่ในอุตตรกาณฑ์ ซึ่งเป็นตอนพิเศษ จะเห็นว่ามีการกล่าวสรรเสริญเกียรติของพระรามอยู่หลายตอนด้วยกัน ซึ่งเป็นลักษณะของเรื่องแบบอิติหาสที่ต้องการกล่าวถึงวีรกรรมของ

[25] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**, หน้า 335.
[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 338.

วีรบุรุษ กษัตริย์นักรบ[27] นอกจากนี้ยังเป็นตอนที่ต้องการกล่าวถึงเรื่องและตำนานต่างๆ ของอดีต จึงมีการกล่าวถึงเรื่องแทรกและเรื่องตำนานเบ็ดเตล็ดของบุคคลต่าง ๆ ที่มีตัวตนจริงในอดีตและบุคคลในตำนานไว้ด้วย เรื่องจึงไม่ได้ดำเนินต่อกันไปโดยตลอด ทำให้ยากแก่การติดตามเรื่อง ตอนท้ายเรื่องมีการกล่าวว่าฤาษีวาลมีกิเป็นผู้แต่งโศลกรามายณะขึ้นแล้วให้พระกุศและพระลวเป็นผู้สวด นับเป็นการกล่าวถึงเพื่อยืนยันว่าฤาษีวาลมีกิเป็นผู้ที่มีชีวิตอยู่ในช่วงที่พระรามครองเมืองอโยธยา แต่มีนักวรรณคดีศึกษาได้กล่าวไว้ว่าตอนนี้ และตอนต้นคือ พาลกาณฑ์ แต่งทีหลังกาณฑ์ที่ 2-4

ส่วนในรามเกียรติ์ของไทยเป็นการแต่งเพื่อความบันเทิงคือใช้เป็นบทละคร สำหรับการแสดงละครในเรื่องจึงมีความสนุกสนานมากกว่ารามายณะของวาลมีกิ เช่น มีการกล่าวถึงบทบาทและการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของตัวละคร อาทิ การปลอมตัวของพระอินทร์มาช่วยเหลือนางสีดา การที่ฤาษวัชมฤคชุบชีวิตพระลบขึ้นมา การแผลงศรไปทำลายต้นรังของพระมงกุฎและพระลบทำให้สะเทือนเลื่อนลั่นไปทั้งไตรภพ แหวนวิเศษที่นางสีดามอบให้พระลบนำมาช่วยพระมงกุฎ การแปลงกายของนางอัปสรมาเป็นนางรำพาเพื่อช่วยพระมงกุฎ การต่อสู้ระหว่างฝ่ายพระมงกุฎ พระลบกับฝ่ายหนุมาน พระพรต พระสัตรุดและพระรามที่แผลงศรแสดงอิทธิฤทธิ์เป็นสิ่งต่างๆ เป็นต้น อนุภาคดังกล่าวเป็นเรื่องที่นิยมกล่าวถึงในเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ของไทยและเป็นอนุภาคที่ผู้ฟังนิยมฟังด้วย

ด้วยเหตุที่รามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทยมีแนวคิดและจุดประสงค์ในการสร้างเรื่องที่ต่างกัน และเป็นเรื่องที่อยู่ในบริบทสังคมที่ต่างกันจึงมีความต่างกันในเรื่องอนุภาคและรายละเอียดปลีกย่อยในเรื่องดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

ความแตกต่างด้านบทบาทตัวละคร

ในด้านบทบาทตัวละครในรามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทย ตอนที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบนี้จะพบว่ามีตัวละครที่มีบทบาทต่างกันหลายตัวด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มตัวละครบางตัวและมีการตัดตัวละครบางตัวออกจากฉบับของวาลมีกิด้วย ซึ่งในที่นี้ขอกล่าวถึงเพียงตัวละครสำคัญ ได้แก่

พระราม ในฉบับของวาลมีกิจะแสดงบทบาทของกษัตริย์ที่ดี คือ เห็นประโยชน์ของประชาชนและเกียรติยศแห่งราชวงศ์มากกว่าประโยชน์ส่วนตน จึงเนรเทศนางสีดาออกจากเมืองไป ดังที่มีคำอธิบายว่า

---

[27] ดูรายละเอียดใน ดุษฎีพร ชำนิโรคศานต์ (บรรณาธิการ), **80 ปี สองศาสตราจารย์ จิรายุนิพนธ์** (กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), หน้า 99-100. และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **บ่อเกิดรามเกียรติ์** (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2544), หน้า 800.

มีคำถามอยู่บ่อยครั้งว่าทำไมองค์รามะจึงละทิ้งสีทา อันเนื่องมาจากคำวิจารณ์เพียงเล็กน้อย ดูเหมือนว่าองค์รามะทรงทำรุนแรงและโหดร้ายต่อภรรยาผู้บริสุทธิ์ อย่างไรก็ดี พระองค์เจ้ารามะในฐานะที่เป็นกษัตริย์ที่ล้ำเลิศ ทรงต้องปกป้องเกียรติยศศักดิ์ศรีแห่งราชวงศ์ของพระองค์ และทรงทำเป็นตัวอย่างซึ่งไม่มีที่ติได้สำหรับชนรุ่นต่อ ๆ ไปที่จะตามมา หากพระองค์ทรงไม่ละทิ้งสีทา กษัตริย์ในอนาคตอาจใช้เป็นข้ออ้างในการไม่สนองตอบกับคำวิจารณ์ที่มีมูลของประชาชน การตัดสินใจของรามะอาจดูเหมือนรุนแรง แต่การปกครองอาณาจักรอย่างถูกต้อง บางครั้งมีความจำเป็นที่กษัตริย์ทรงต้องใช้ความรุนแรง ภารกิจแรกคือทรงต้องปกครองประชาชน การพิจารณาอย่างอื่นทั้งหมดเป็นเรื่องรองลงมา ถึงแม้จะมีผลกระทบกับความสุขส่วนพระองค์ หรือมีผลกระทบกับสมาชิกในราชวงศ์[28]

ส่วนพระรามในรามเกียรติ์ของไทยนั้น เป็นกษัตริย์ที่ทำอะไรตามใจตนแต่ก็เป็นการตัดสินใจตามหลักฐานที่ปรากฏด้วยเช่นกัน คือ จากที่ทรงพบว่านางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์จึงทำให้ทรงโกรธมาก ดังที่ว่า

จะนิ่งนิทราไปก็ไม่กลับ	แต่พลิกกลับสับสนอยู่บนที่
ให้ร้อนรนทั้งสกนธ์อินทรีย์	เหมือนถูกต้องกองอัคคีมีพิษ […]
ว่าพลางทางฉวยชักพระขรรค์	จะพิฆาตฟาดฟันให้ตักษัย
กระทืบพระบาทตวาดไป	เลี้ยวไล่สาวสรรค์กัลยา ฯ[29]

ด้วยความโกรธนี้พระรามจึงตัดสินพระทัยให้พระลักษณ์นำนางสีดาไปฆ่า ต่างจากพระรามในรามายณะของวาลมีกิที่ทำอะไรด้วยความคิดอันรอบคอบ ไม่ใช่อารมณ์เป็นใหญ่เช่นพระรามในรามเกียรติ์ของไทย นอกจากนี้บทบาทของพระรามในรามเกียรติ์ของไทยที่ต่างจากวาลมีกิ คือ ได้แสดงความเก่งกล้าในเรื่องการประลองศรตอนที่ออกมารบกับพระมงกุฎและพระลบ ซึ่งพระรามในรามายณะของวาลมีกิจะเน้นไปที่บทบาทความเป็นวีรบุรุษที่เด่นในด้านการปกครองมากกว่าเพราะรามายณะมีจุดประสงค์ในการแต่งคือต้องการกล่าวสรรเสริญพระรามในลักษณะคนดีอย่างบริบูรณ์ เป็นที่นับถือ และควรเอาเป็นแบบอย่าง

ผู้เขียนมีความเห็นว่าบทบาทของพระรามในรามเกียรติ์ของไทยตอนที่นำมาศึกษานี้ มีลักษณะตรงกับตัวเอกในวรรณคดีไทยหลายเรื่องที่มักจะตัดสินใจผิดพลาดเพราะความหลงเชื่อคนง่ายและไม่ใคร่ครวญให้ละเอียดถี่ถ้วน อาทิ ท้าวยศวิมลที่สั่งประหารนางจันท์เทวีและพระสังข์ ด้วยเกรงจะเป็นกาลกิณีแก่บ้านเมืองในเรื่องสังข์ทอง หรือพระไชยเชษฐ์ที่ขับไล่นางสุวิญชาเพราะเข้าใจว่านางคลอดลูกเป็นท่อนไม้ ในเรื่องไชยเชษฐ์ เป็นต้น

พระลักษณ์ ในรามายณะของวาลมีกิและในรามเกียรติ์ของไทยจะเป็นอนุชาที่ดีของพระรามทั้งคู่ แต่พระลักษณ์ในรามเกียรติ์ของไทยจะมีบทบาทที่ต้องทำการประหารนางสีดาตามคำสั่งของพระราม ในขณะที่พระลักษณ์ในรามายณะของวาลมีทำเพียงแค่พานางไปฝากไว้ที่สำนักฤาษีวาลมีกิเท่านั้น ดังที่ในรามเกียรติ์ของไทยกล่าวถึงความเศร้าโศกของพระลักษณ์ที่ต้องสังหารนางสีดาว่า

---

[28] บัคฺธิวิคาสะ สวะมิ, **รามายะณะ ฉบับวาลมีคิ**, หน้า 418.

[29] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**, หน้า 573.

เมื่อนั้น พระลักษณ์เศร้าสร้อยละห้อยไห้
กันแสงพลางทูลอรไท จะพาไปให้พ้นธานี […]
ครั้งนี้เนื้อกรรมมาตามล้าง ไม่พอที่พี่นางจะตักษัย
สุดคิดที่จะฆ่าชีวาลัย จนใจน้องนุชสุดปัญญา
ขอเชิญโฉมยงองค์บังอร ซอกซอนสัญจรไปในป่า
ว่าพลางทางทรงโศกา ชลนานองเนตรสังเวชใจ ฯ[30]

พระลักษณ์ไม่ประหารนางสีดา
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

จะเห็นได้ว่าพระลักษณ์ในรามเกียรติ์ของไทยนั้นต้องรับแรงกดดันจากบทบาทที่ได้รับมากกว่าพระลักษมณ์ในรามายณะของวาลมีกิ เพราะต้องรับหน้าที่ไปประหารนางสีดา ทั้งๆ ที่ตนไม่ประสงค์จะทำเช่นนั้น บทบาทของพระลักษณ์ในตอนนี้มีความใกล้เคียงกับบทบาทของตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องอื่น อาทิ บทบาทของเสนาในเรื่องสังข์ทองที่ไม่ได้ประหารนางจันท์เทวีและพระสังข์ตามบัญชาของท้าวยศวิมล

พระมงกุฎ ในรามายณะของวาลมีกิ คือ พระกุศ เป็นตัวละครที่แทบจะไม่มีบทบาทในตอนนี้เท่าใดนัก มีเพียงแต่มาสวดรามายณะเท่านั้น แต่พระมงกุฎของไทยนับเป็นตัวละครที่มีบทบาทเด่นชัดอีกตัวหนึ่ง เช่น ในตอนที่จับม้าอุปการขี่ แสดงถึงความเก่งกล้าและมั่นใจในความสามารถของตนอย่างมาก ดังตอนที่ว่า

แต่สารนั้นว่าใครร่วมอาสน์ จะพิฆาตหาไว้ชีวิตไม่
กระบถทดโท่ไม่เข้าใจ จับได้จะขี่เล่นสำราญ
เจ้าของมาพบจะให้เขา แม้นชิงชัยเราจะสังหาร
ว่าแล้วเผ่นขึ้นอาชาชาญ งามปานสมเด็จพระจักรี[31]

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 580.

[31] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**, หน้า 345.

นอกจากนี้พระมงกุฎของไทยยังแสดงความสามารถในเรื่องการแผลงศรตอนรบกับฝ่ายของพระราม อีกด้วย ในขณะที่บทบาทเช่นนี้ไม่มีกล่าวไว้เลยในรามายณะของวาลมีกิ จะเห็นได้ว่าพระมงกุฎเป็นตัวละครที่มีบทบาทโดดเด่นด้านการรบ ในทำนองเดียวกันกับพระราม ซึ่งลักษณะที่ตัวละครลูกมีบทบาทเสมือนภาพจำลองตัวละครพ่อนั้น ปรากฏในวรรณคดีไทยเช่นกัน อาทิ เรื่องขุนช้างขุนแผนที่พลายงามและพลายชุมพล มีบทบาทที่ใกล้เคียงกับขุนแผน (พลายแก้ว) ในวัยหนุ่ม

พระมงกุฎจับม้าอุปการขี่
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

พระลบ ในรามายณะของวาลมีกิ คือ พระลพ หรือ ลว เป็นแฝดของพระมงกุฎ ส่วนในรามเกียรติ์ของไทยจะเป็นตัวละครที่เกิดจากการชุบชีวิตขึ้นมาของฤาษีวัชมฤค และเป็นตัวละครที่มีบทบาทอีกตัวหนึ่ง คือ แสดงความสามารถในการแผลงศรและการต่อสู้เช่นเดียวกับพระมงกุฎ นอกจากนี้ยังไปช่วยพระมงกุฎในตอนที่ถูกจับไปยังเมืองอโยธยาด้วย ดังตอนที่ว่า

เดชะที่ข้าซื่อตรง ต่อองค์เชษฐาเรืองศรี
ขอให้ธำมรงค์รูจี สวมนิ้วดรรชนีพระพี่ยา
จงพ้นโพยภัยที่จองจำ เทเวศช่วยนำให้พบข้า[32]

จะเห็นได้ว่าพระลบในรามายณะของวาลมีกิ ไม่มีบทบาทเช่นนี้ จะมีเพียงการเข้ามายังเมืองเพื่อสวดรามายณะให้ที่ชุมนุมชนฟังเท่านั้น ตัวละครพระลบนี้ ผู้เขียนเห็นว่าเป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเน้นย้ำบทบาทภาพจำลองของตัวละครพ่อเช่นเดียวกับพระมงกุฎนั่นเอง

หนุมาน ในตอนที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบนี้ พบว่าไม่มีบทบาทของหนุมานในรามายณะของวาลมีกิแต่อย่างใด ส่วนในรามเกียรติ์ของไทยจะเห็นได้ว่าหนุมานเป็นตัวละครอีกตัวที่มีบทบาทและทำให้เรื่องมีสีสันมีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น ดังตอนที่หนุมานมารบกับพระมงกุฎและพระลบและโดนพระมงกุฎหวดด้วยศร หนุมานจึงแปลงกายเป็นลิง จากนั้นก็ถูกพระมงกุฎกับพระลบจับได้แล้วมัดด้วยเถาวัลย์และสักหน้าด้วยยางไม้ ดังตอนที่ว่า

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 370.

เมื่อนั้น พระมงกุฎสุริย์วงศ์รังสรรค์
ฟังพระอนุชาร่วมชีวัน ว่านั้นก็ต้องฤทัย
จึ่งลงจากหลังพาชี ชักเถาวัลลีมาได้
ช่วยกันผูกมัดด้วยขัดใจ ไพล่หลังเข้าไว้ทั้งสองกร
แล้วหักเอายางไม้มา สักหน้าลงเป็นอักษร [...]
มิใช่เจ้าของมาแก้มัด ตัดฟันอย่าให้ขาดได้
ต่อเมื่อเจ้ามึงซึ่งเลี้ยงไว้ จึ่งให้แก้ได้ดั่งจินดา ฯ[33]

การเพิ่มบทบาทของหนุมานในตอนนี้ น่าจะเป็นเพราะรามเกียรติ์ฉบับของไทย (ตลอดทั้งเรื่อง) มักจะให้ความสำคัญกับตัวละครหนุมานในลักษณะตัวเอกของเรื่องไม่แพ้ตัวละครสำคัญอื่นๆ บทบาทของตัวละครหนุมานไม่ว่าจะในรามเกียรติ์ของไทยฉบับใดก็ล้วนแต่มีลักษณะเป็นทหารที่ดี คือ ทำตามคำสั่งของพระราม มีความเพียรในการงาน มีความสามารถทางการรบ และรู้จักใช้อุบายในการทำงาน[34]

พระพรตกับพระสัตรุด ในรามเกียรติ์ของไทยพระพรตกับพระสัตรุดก็เป็นตัวละครที่มีบทบาทมากกว่าในรามายณะของวาลมีกิ ดังเช่นที่พระพรตกับพระสัตรุดมาช่วยพระรามสะกดรอยตามม้าอุปการไป เมื่อพบว่าใครจับม้าขี่ ถือว่าไม่เคารพจึงจับประหาร ดังตอนที่ว่า

เมื่อนั้น พระพรตพระสัตรุดกนิษฐา
ได้ฟังพระรามบัญชา กราบกับบาทาแล้วทูลไป
เมื่อเกิดมหัศอัศจรรย์ กรุงไกยเกษนั้นก็หวั่นไหว
ซึ่งจะให้ข้ายกพลไกร สะกดไปตามรอยพาชี
น้องนี้จะขอสนองบาท พระตรีภูวนาถเรืองศรี
ไปกว่าจะสิ้นชีวี มิให้เคืองธุลีบทมาลย์ ฯ[35]

ส่วนพระภรตในรามายณะของวาลมีกิมีบทบาทเพียงช่วยในการเป็นเจ้าหน้าที่จัดหาของเครื่องใช้ในพลีกรรม มีพืชพรรณต่างๆ เกลือ น้ำมัน เนย และทองเงินสำหรับใช้เป็นทักษิณา ให้พ่อค้าตั้งตลาดร้านรวงตามที่ทางจะไปยังมณฑลพิธี และให้พระภรตเป็นผู้นำบรรดาผู้ที่จะไปในงานนั้นไปยังที่ตั้งพิธีก่อนกับให้เชิญรูปนางสีดา ซึ่งหล่อด้วยทองไปเตรียมไว้สำหรับเข้าพิธีกับพระรามด้วย[36]

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 348.

[34] ดูรายละเอียดใน พัชลินจ์ จีนนุ่น, "การวิเคราะห์หนุมานในรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547).

[35] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**, หน้า 339.

จะเห็นได้ว่าบทบาทของพระภรตในรามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทยมีความแตกต่างต่างกัน ส่วนบทบาทของพระศัตรุฆน์ในรามายณะของวาลมีกินั้นคือการไปทำศึกเพื่อปราบลพณาสูรแล้วพระอินทร์จึงมาสร้างนครมถุลาให้ครอง พระศัตรุฆน์ก็ครองอยู่เป็นเวลา 12 ปี จึงเดินทางกลับมาเยี่ยมพระรามที่อโยธยา

นอกจากที่ได้กล่าวไปแล้ว ผู้เขียนยังพบว่ามีตัวละครที่มีปรากฏเฉพาะในรามเกียรติ์ของไทยด้วย ได้แก่

นางอดูล เป็นตัวละครที่ไม่ได้กล่าวถึงไว้ในรามายณะของวาลมีกิ แต่ในรามเกียรติ์ของไทย นางอดูลนับเป็นตัวละครอีกตัวที่มีบทบาทมาก ถึงกับเป็นสาเหตุให้พระรามเนรเทศนางสีดาเลยทีเดียว เพราะนางมาลวงนางสีดาให้วาดรูปทศกัณฐ์ แล้วจึงเข้าสิงรูปวาดนั้นทำให้ลบไม่ออก เมื่อพระรามกลับจากประพาสป่ามาเห็นรูปของทศกัณฐ์จึงกริ้วนางสีดาและให้พระลักษณ์พานางไปประหาร ดังตอนที่ว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึงนางอดูลยักษี
สิงสู่อยู่ในนที อสุรีเป็นวงศ์เจ้าลงกา […]
กูจะให้สีดานารี พลัดพรากสามีให้จงได้
คิดแล้วสำแดงฤทธิไกร แหวกคงคาลัยขึ้นมา ฯ[37]

นับได้ว่านางอดูลเป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อสร้างสีสัน และเป็นตัวสร้างปมปัญหาให้พระรามเนรเทศนางสีดา ส่งผลให้เรื่องรามเกียรติ์ของไทยดำเนินเรื่องต่างจากรามายณะของวาลมีกินั่นเอง

นอกจากนางอดูลแล้ว ผู้เขียนพบว่าตัวละครที่ปรากฏเฉพาะในรามเกียรติ์ของไทยอีกกลุ่มที่เข้ามามีบทบาทในเรื่อง ซึ่งพอจะกล่าวไว้รวมกันได้ เพราะเป็นตัวละครที่มีบทบาทในการช่วยเหลือตัวละครเอกในลักษณะของตัวละครอุปถัมภ์ ตัวละครกลุ่มนี้ได้แก่

พระอินทร์และชายาทั้งสี่ ในรามเกียรติ์ของไทยจะกล่าวว่าพระอินทร์ได้แปลงมาเป็นมหิงส์เพื่อมาช่วยพานางสีดาไปยังอาศรมของวัชมฤคฤาษี นอกจากนี้พระอินทร์ยังได้สั่งให้ชายามาช่วยนางสีดาในตอนจะประสูติโอรสด้วย ดังตอนที่ว่า

เมื่อนั้น องค์ท้าวหัสนัยน์เรืองศรี
ครั้นพระลักษมณ์กลับไปธานี จึ่งนิมิตอินทรีย์ด้วยศักดา ฯ
บัดเดี๋ยวกลับกลายเป็นมหิงส์ งามยิ่งกว่าฝูงที่ในป่า
ยกหูชูหางวางมา ยังนางสีดาบังอร ฯ […]

เมื่อนั้น นางสุชาดาเสน่หา
ทั้งสุจิตราสุธรรมา นางสุนันทาวิลาวัณย์
รับสั่งองค์ท้าวสหัสเนตร พาฝูงเยาวเรศสาวสวรรค์
เข้าไปแวดล้อมพร้อมกัน ประคองครรภ์ผันแปรให้เทวี ฯ[38]

---

[36] อุทัย สินธุสาร, **มหากาพย์รามายณะ รามจริตมานัส**, หน้า 121.

[37] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**, หน้า 569-570.

[38] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**, หน้า 318.

พระอินทร์ในรามเกียรติ์ของไทยนั้น นับเป็นพระอินทร์ตามคติของศาสนาพุทธ คือจะมาช่วยเหลือเมื่อตัวละครที่ทำดีตกทุกข์ได้ยาก เพราะอาสนะของพระองค์จะร้อนเป็นการเตือนว่าเกิดเหตุแก่ตัวละคร ดังตอนที่ว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวหัสนัยน์เรืองศรี
เสด็จเหนือทิพอาสน์รูจี ในที่มหาเวไชยันต์ […]
ให้บันดาลร้อนใจดั่งไฟกัลป์ ทรงธรรม์เล็งทิพเนตรมา ฯ
แจ้งว่าสมเด็จพระลักษมี เทวีจะประสูติโอรสา[39]

บทบาทของพระอินทร์ในลักษณะนี้ปรากฏว่ามักจะพบได้ในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ ด้วย เช่น ในเรื่องเวสสันดรชาดก พระอินทร์แปลงเป็นเสือมาขวางทางนางมัทรีไม่ให้เดินทางกลับอาศรมทันช่วงเวลาที่พระเวสสันดรทำการบริจาคพระชาลีและพระกัณหาให้แก่ชูชก หรือในเรื่องสังข์ทอง พระอินทร์มาท้าท้าวสามลตีคลี จนในที่สุดพระสังข์ก็ได้แสดงความสามารถในการตีคลีจนเป็นที่ยอมรับของท้าวสามลและชาวเมือง ส่วนในเรื่องไชยเชษฐ์ พระอินทร์ได้บันดาลให้เกิดดอกบัวกรดผุดขึ้นมารับนางจำปาทอง (นางสุวิญชา) เมื่อครั้งที่นางจะโจนลงไปให้จระเข้กินเพื่อฆ่าตัวตาย และในเรื่องมณีพิชัย พระอินทร์ได้ลงมาช่วยนางยอพระกลิ่นผู้เป็นธิดาเมื่อครั้งที่นางถูกนางจันทรให้ร้าย รวมทั้งยังได้สอนเวทมนตร์และมอบพระขรรค์ไว้ให้แก่นางยอพระกลิ่นด้วย เป็นต้น

นอกจากพระอินทร์และชายาทั้งสี่แล้ว ในรามเกียรติ์ของไทยยังเพิ่มตัวละครผู้ช่วย คือ **นางรำพา** (ในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 คือ นางรำภา) ซึ่งเป็นตัวละครที่ไม่มีในรามายณะของวาลมีกิ แต่ในรามเกียรติ์ของไทย นางรำพาเป็นนางอัปสรที่แปลงลงมาเพื่อมาช่วยเหลือพระมงกุฎให้หลุดจากการจองจำ และ **พระเสื้อเมือง** ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทคือมาช่วยเหลือพระมงกุฎในตอนถูกจับไว้

นับว่านางรำพาและพระเสื้อเมืองเป็นตัวละครแบบเรื่องในพุทธศาสนาที่มาช่วยตัวละครเอกที่ได้รับความทุกข์ในทำนองเดียวกันกับที่นางเมขลามาช่วยพระมหาชนก ในวรรณคดีชาดกเรื่องพระมหาชนกนั่นเอง

บทสรุป

เมื่อเปรียบเทียบรายละเอียดรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์ของไทย ตอนเนรเทศนางสีดาถึงตอนปล่อยม้าอุปการและพระรามพบสองกุมารในอย่างละเอียดแล้วนั้น จะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างกันทั้งเนื้อเรื่องและบทบาทของตัวละคร ซึ่งความแตกต่างดังกล่าวน่าจะมีสาเหตุมาจากการปรับเปลี่ยนในระหว่างการถ่ายทอดเรื่องส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งน่าจะมีเหตุมาจากจุดประสงค์ในการแต่งเรื่อง และเรื่องนั้นถูกแต่งขึ้นในบริบทสังคมที่ต่างกัน

ประเด็นที่น่าสนใจและแตกต่าง/เพิ่มเติมจากที่มีการศึกษาไว้แล้วที่ผู้เขียนพบจากการศึกษาเปรียบเทียบครั้งนี้ก็คือ ลักษณะ/อนุภาคที่ปรากฏในรามเกียรติ์ของไทย ซึ่งทำให้เรื่องต่างจากรามายณะของวาลมีกินั้น ล้วนเป็นลักษณะ/อนุภาคที่มักจะปรากฏในวรรณคดีไทยโดยทั่วไปทั้งสิ้น อาทิ อนุภาคการวาดรูป อนุภาคการได้ผู้อุปถัมภ์ อนุภาคการชุบชีวิต ส่วนบทบาทตัวละครในรามเกียรติ์ของไทยที่มีความต่างจากรามายณะของวาลมีกิก็ล้วนเป็นบทบาทที่มีความเหมือน/คล้ายคลึงกับบทบาทตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ เช่นกัน

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 318-319.

จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้เขียนได้แนวคิดว่าน่าสนใจว่ารามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์ของไทยในตอนอื่นๆ นั้นจะมีความเหมือนและความแตกต่างกันในประเด็นใดบ้าง และเมื่อทำการศึกษาความเหมือนและความแตกต่างระหว่างรามายณะของวาลมีกิกับรามเกียรติ์ของไทยทั้งเรื่องแล้ว อาจทำให้เห็นภาพรวมของความแตกต่างที่อาจจะนำไปอธิบายถึงเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอีกทอดหนึ่งก็เป็นได้

ผู้เขียนขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน และอาจารย์นัทธนัย ประสานนาม ที่ให้คำแนะนำในการแก้ไขปรับปรุงบทความนี้ ขอขอบคุณ คุณโชติรส เกตุแก้ว ที่เอื้อเฟื้อภาพถ่าย.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กุสุมา รักษมณี. 2521. **วรรณคดีสันสกฤตฉบับพากย์ไทย**. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ดุษฎีพร ชำนิโรคศานต์, บรรณาธิการ. 2535. **80 ปี สองศาสตราจารย์ จิรายุนิพนธ์**. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิยะดา เหล่าสุนทร. 2540. **คัมภีร์นารายณ์ 20 ปางกับคนไทย**. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง.

บัคฺธิวิคาสะ สวะมิ. 2545. **รามายะณะ ฉบับวาลมีคิ**. กรุงเทพฯ: ฟ้าอภัย.

พัชลินจ์ จีนนุ่น. 2547. **การวิเคราะห์หนุมานในรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอกรมหมื่น. 2513. **เรื่องวิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระราม และสูจิบัตรโขน-ละคร**. กรุงเทพฯ: ศิลปากร.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. 2540. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ (เล่ม 4)**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. 2544. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. 2544. **บ่อเกิดรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร.

ศิราพร ฐิตะฐาน. 2522. **รามเกียรติ์ : ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพร สิงห์โต. 2517. **ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสฐียรโกเศศ. 2515. **อุปกรณ์รามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

เสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป. 2516. **ประชุมเรื่องพระรามและแง่คิดจากวรรณคดี**. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร.

อุทัย สินธุสาร. 2535. **มหากาพย์รามายณะ รามจริตมานัส**. กรุงเทพฯ: ศยาม.

ภาษาอังกฤษ

Griffith, Ralph T.H. 1963. **THE RAMAYAN OF VALMIKI TRANSLATED INTO ENGLISH VERSE**. The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi-1: Third.

Shastri, Satya Vrat. 1986. “The Ramakien and the Valmiki Ramayana: A Study in Comparison.” in **SOUVENIR VOLUME PREPARED On the Occasion of the 2nd International Ramayana Conference in Thailand From April 8 to 10,** Bangkok, Thai-Bharat Cultural Lodge.

ละครไทยในมุมมองของนักวรรณคดี

เสาวณิต วิงวอน

บทคัดย่อ

วรรณคดีไทยกับละครมีความเกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิด วรรณคดีเป็นหลักฐานของการละครในเชิงประวัติ เช่นบันทึกเรื่องและตอนที่นิยมเล่นละครในสมัยต่าง ๆ วรรณคดีทั้งลายลักษณ์และมุขปาฐะเป็นที่มาของเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง นอกจากนี้วรรณคดียังช่วยสอบทานทฤษฎีการละคร ทำให้เกิดข้อสรุปที่ต่างไปจากเดิม อนึ่งในกรณีที่ไม่เคยมีผู้ใดเห็นรูปแบบการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ผู้ศึกษาอาจใช้ตัวบทละครที่หลงเหลืออยู่สร้างแบบแผนการแสดงได้ วรรณคดีจึงเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญแหล่งหนึ่งของละครไทยตั้งแต่ละครรำซึ่งเป็นละครดั้งเดิมจนถึงละครที่ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมาทุกยุคทุกสมัย

ABSTRACT

Thai literature is closely associated with dramatic performances since literature is anecdotal evidence of Thai drama: the records of popular stories and remarkable episodes of both oral and written literatures that become influential sources of theatrical performances. Moreover, literature helps reexamine dramatic theory leading to the different conclusions. Yet, in case that no one has ever seen the performance of a certain story before, the remaining manuscript might be used to create a dramatic paradigm for a stage performance. Literature, therefore, is one of the most significant sources of Thai drama from the period of the original dance drama to the contemporary theatrical productions that keep changing continually.

ละครไทยแบบดั้งเดิมเป็นละครรำ หมายถึงใช้การรำเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง มีหลักฐานกล่าวถึงคำว่า “ละคร” ซึ่งคือละครรำครั้งแรกใน*จดหมายเหตุลาลูแบร์* พ.ศ. 2231 ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่คนไทยคงเล่นละครมาก่อนหน้านั้นแล้วเพราะปรากฏคำเรียกประเภทตัวละครอยู่ในตำแหน่งนาพลเรือนสมัยอยุธยาตอนต้นว่า “นายโรง ยืนเครื่องรอง นางเอก ยืนเครื่องเลว นางเลว จำอวด”[1] เพียงแต่ไม่ปรากฏคำว่าละครเท่านั้น

ละครไทยมีความเกี่ยวข้องกับวรรณคดีเนื่องจากวรรณคดีบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคม วรรณคดีจึงเป็นหลักฐานให้ประวัติการละครได้ เช่น *บุณโณวาทคำฉันท์* บันทึกเรื่องละครสมโภชพระพุทธบาทว่า

ละครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ตำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนละครใน บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร พตร่วมฤดีโลม[2]

พระมหานาค วัดท่าทรายกล่าวถึงละครผู้หญิงของหลวงที่เป็นมหรสพสมโภชพระพุทธบาท สระบุรี ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศว่าเล่นเรื่องอนิรุทธ ตอนพระอนิรุทธอยู่กับนางกินรีทั้งห้า และเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาลักนางบุษบา

อิเหนากับบุษบาในถ้ำทอง
จิตรกรรมฝาผนังวัดโสมนัสวิหาร
ที่มาของภาพ: ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย, เมืองโบราณ

[1] **กฎหมายตราสามดวง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 2** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2550), หน้า 263.

[2] กรมศิลปากร, **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2545), หน้า 334.

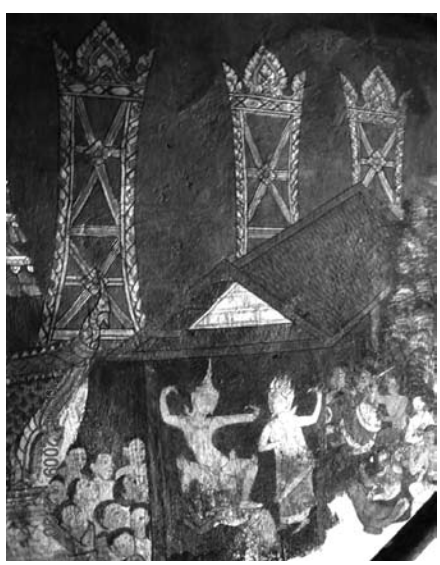
โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ให้ความรู้เรื่องละครที่เล่นในงานถวายพระเพลิงและฉลองพระอัฐิสมเด็จพระชนกชนนีของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชว่า

ลครเรื่องระเด่นร้อง เสียงใส
ฉับฉ่ำทำนองใน นาฏฟ้อน
ลักนุชบุษบาไป สมสู่ เจ้านา
เผด็จรัดระตูร้อน รีบร้นพลตาม [...]

ร้องเรื่องอนิรุทธรั้ง แรมดง
อารักษ์ภักดีองค โอบอุ้ม
สมสู่อุษาทรง เสาวภาค
ยามพิโยคโศกกลุ้มคลุ้ม คลั่งไคล้ใจตรอม [...]

ชาตรีตลุบตุบทิ้ง กลองโทน
รำสะบัดชัดสะเอวโอน อ่อนแปล้
คนกรับรับขยับโยน เสียงเยิ่น ไปนา
ร้องเรื่องรถเสนแก้ ห่อขยุ้มยาโปรย[3]

เป็นหลักฐานว่าในงานครั้งนี้ ละครผู้หญิงของหลวงเล่นเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาลักนางบุษบาจนถึงจรกาตามหานาง เรื่องอนิรุทธ ตอนเทพารักษ์อุ้มสมพระอนิรุทธกับนางอุษาจนถึงพรากจากกัน ละครชาตรีเล่นเรื่องรถเสน ตอนหนีนางเมรี พระรถเสนแก้ห่อยาวิเศษโรยเป็นเครื่องกีดขวางมิให้นางเมรีตามได้



ละครเรื่องรถเสน ตอนหนีนางเมรี
หนึ่งในมหรสพสมโภชพระบรมสารีริกธาตุ
จิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม
ถ่ายภาพ: โชติรส เกตุแก้ว

[3] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, **โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง** (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2512) (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรี ศิริ จรูญเวสม์ ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร วันที่ 30 พฤศจิกายน 2512), หน้า 27-28.

โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ กล่าวถึงละครซึ่งเป็นหนึ่งในมหรสพสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระแก้วมรกตว่า

มโหรสพทุกสิ่งเหล้น ฉลองพุทธ พิมพ์พ่อ
เล็งละครอนิรุท รุ่นร้อย
พิลาสพิไลสุด จักร่ำ รำนา
แต่งแง่งามอ่อนช้อย เฉิดชี้โฉมสวรรค์[4]

พระอุณรุทพร้อมสี่พี่เลี้ยงกับนางกินรีทั้งห้า
จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์
ที่มาของภาพ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป

ละครสมโภชที่เอ่ยถึงนี้คือละครผู้หญิงของหลวง เล่นเรื่องอนิรุทธ สังเกตว่าวรรณคดีเรียกชื่อเรื่องละครว่า “อนิรุทธ” หรือ “อนิรุท” ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์อย่างน้อยมาจนถึง พ.ศ. 2328 ซึ่งเป็นปีที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก มีการสมโภชพระนครและสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2330 ทรงใช้ชื่อว่า “อุณรุท”

นอกจากเป็นบันทึกประวัติการละครแล้ว วรรณคดีไทยยังเป็นแหล่งสอบทานข้อมูลและทฤษฎีการละครได้ด้วย ละครไทยนั้นสืบทอดกันมาโดยการบอกเล่าและการปฏิบัติ บางครั้งครูถ่ายทอดวิชาให้ตามความสามารถของศิษย์ ศิษย์แต่ละคนจึงมีความรู้ไม่เท่ากัน หรือในการถ่ายทอดทางมุขปาฐะอาจมีขาดตกต่อเติมเปลี่ยนแปลงเพราะความสามารถในการจำไม่เท่ากันแม้จะมีขนบหรือจารีตกำกับไว้ก็ตาม ตำราการละครไทยที่เป็นลายลักษณ์เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เราไม่อาจทราบกระบวนการแสดงของละครสมัยอยุธยาหรือธนบุรีได้อย่างชัดเจนเพราะไม่มีตำราบันทึกไว้โดยตรง วรรณคดีไทยที่เป็นตัวบทละครอาจให้ข้อมูลในส่วนนี้ได้ถ้าตั้งสมมุติฐานว่าการแสดงย่อมเป็นไปตามบท

[4] พระชำนิโวหาร, **โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2546), หน้า 57.

ตำรารำสมัยรัชกาลที่ 1
ที่มาของภาพ: ตำรารำ, กรมศิลปากร

ละครรำของไทยดำเนินเรื่องด้วยการรำตามเนื้อความซึ่งเรียกว่ารำใช้บทและรำตามเพลงบรรเลงบอกเหตุการณ์ บอกอากัปกิริยาหรือบอกอารมณ์เรียกว่ารำหน้าพาทย์ ในตัวบทละครจึงประกอบด้วย 2 ส่วนได้แก่ ส่วนคำกลอนแสดงเนื้อความกำกับด้วยเพลงร้องและส่วนเพลงหน้าพาทย์ เพลงร้องบอกเนื้อความเป็นส่วนที่เข้าใจง่ายแต่เพลงหน้าพาทย์มีแต่ทำนองและมีการกำหนดความหมายเฉพาะซึ่งต้องผ่านการเรียนรู้ ตำราการละครและดนตรีหลายเล่มกล่าวถึงความหมายของเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งคือบาทสกุณีว่า

> บาทสกุณี แสดงการไปอย่างมีพิธีรีตองในการออกพิธีสำคัญๆ เฉพาะพระมีศักดิ์ เช่น พระราม พระลักษณ์[5]
>
> บาทสกุณี ใช้ประกอบท่ารำของพระราม พระลักษณ์ ในการแสดงโขน หรือผู้ที่จะสวมบทบาทเป็นตัวพระ จะเป็นพระใหญ่ พระน้อย ตลอดจนผู้เป็นเทพยดาต่างๆ เช่น พระนารายณ์ พระพรหม เป็นต้น[6]
>
> บาทสกุณี 1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง สำหรับประกอบการแสดงโขน ละครในโอกาสที่ตัวละครสูงศักดิ์ เดินเรื่องเคลื่อนที่ไปช้าๆ ระยะใกล้ๆ แสดงอากัปกิริยาโอ่อ่า มีเกียรติ ตัวละครเหล่านั้น เช่น พระราม พระลักษณ์ เทวดา[7]

คำอธิบายเพลงบาทสกุณีตามตำราต่างๆ ว่า เป็นเพลงที่ใช้กับตัวละครตัวพระที่สูงศักดิ์ มีตัวอย่างการใช้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งระบุไว้ว่าเพลงหน้าพาทย์นี้ใช้กับตัวพระผู้สูงศักดิ์ในเวลาเดินระยะใกล้ๆ อย่างสง่างาม ดังตอนพระรามจะไปรบกับทศกัณฐ์ พระรามสรงและทรงเครื่องแล้วก็มาขึ้นราชรถ พรรณนาว่า

---

[5] อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, **นาฏศิลป์เพื่อการศึกษา** (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2525), หน้า 197.

[6] จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (สุโขทัย: วิทยา, 2538), หน้า 43.

[7] ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, **สารานุกรมเพลงไทย** (กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ, 2542), หน้า 224.

เมื่อนั้น พระสุริยวงศ์องค์นารายณ์เรืองศรี
ครั้นเสร็จซึ่งจัดโยธี เสด็จเข้าที่สนานกาย
ฯ 2 คำ ฯ เสมอ
โทน
◎ น้ำทิพย์ไขจากสุหร่ายรัตน์ ดั่งฝนโบกขรพรรษกระแสสาย
ทรงสุคนธ์ปนปรุงสุพรรณพราย กลิ่นขจายขจรวิญญาณ์ [...]
ทรงมหามงกุฎกรรเจียกเพชร กุณฑลแก้วเก็จประภัสสร
จับพระแสงพรหมาสตร์ฤทธิรอน บทจรมาขึ้นรถทรง
ฯ 8 คำ ฯ บาทสกุณี[8]

แต่ในเรื่องรามเกียรติ์นี้เองในสถานการณ์เดียวกันเพลงบาทสกุณีใช้กับฝ่ายยักษ์ด้วย เช่น ตอนท้าวสหมลิวันแห่งเมืองบาดาลยกทัพไปตั้งด่าน พรรณนาไว้ดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวสหมลิวันยักษี
เสด็จจากแท่นแก้วมณี มาเข้าที่สรงชลธาร
ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

◎ ชำระสระสนานสำราญองค์ ทรงสุคนธาทิพย์หอมหวาน
สนับเพลาพลอยแก้วสุรกานต์ ภูษาลายก้านเครือครุฑ […]
พระหัตถ์ซ้ายจับคทาธร กรขวานั้นกุมพระแสงขรรค์
งามทรงดั่งองค์เวสสุวรรณ จรจรัลไปขึ้นพิชัยรถ
ฯ 8 คำ ฯ บาทสกุณี[9]

ตอนท้าวจักรวรรดิเตรียมรบกับพระพรตมีเนื้อความว่า

เมื่อนั้น ท้าวจักรวรรดิยักษา
ครั้นเสร็จซึ่งจัดโยธา เสด็จมาโสรจสรงวาริน
ฯ 2 คำ ฯ
[...] แปดหัตถ์จับอัษฎาวุธ ครบเครื่องพิชัยยุทธ์ศาสตร์ศร
กวัดแกว่งสำแดงฤทธิรอน บทจรไปขึ้นราชรถ
ฯ 8 คำ ฯ บาทสกุณี[10]

[8] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **รามเกียรติ์ เล่ม 8** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2507), หน้า 20-21.
[9] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **รามเกียรติ์ เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2507), หน้า 266.
[10] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **รามเกียรติ์ เล่ม 10** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2507), หน้า 60-61.

ในบทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ใช้เพลงบาทสกุณีกับกรุงพาณเมื่อจะไปรับนางอุษาจากฤาษีมาเป็นธิดาบุญธรรมดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวกรุงพาณราชยักษา
ครั้นรุ่งสางสว่างเวลา เสด็จเข้ามาที่สนานกาย

ฯ 2 คำ ฯ

โทน

◎ ปทุมทองโปรยละอองดั่งฝอยฝน สำราญรื่นชื่นชลกระแสสาย
ทรงสุคนธ์ปนทิพสุพรรณพราย สนับเพลาพลอยรายเชิงงอนงาม [...]
จับพระขรรค์แก้วแววฟ้า ชวนนางไวยกาโฉมฉาย
เสด็จจากห้องสุวรรณพรรณราย กรายกรไปขึ้นพิชัยรถ

ฯ 10 คำ ฯ บาทสกุณี

เพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีที่ใช้กับยักษ์นี้ปรากฏมาตั้งแต่สมัยธนบุรี ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาดังนี้

แก้วเอยเจ้าแก้วตา มาไปพระโรงชัยศรี
เรียกพลางทางพาจรลี ออกที่พระโรงมิช้า

ฯ บาทสกุณี ฯ[11]

ถ้าดูจากวรรณคดีจะเห็นว่า เพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีในสมัยก่อนไม่ได้ใช้เฉพาะมนุษย์ผู้ชายที่สูงศักดิ์หรือเทวดาเท่านั้นแต่ใช้กับยักษ์ผู้สูงศักดิ์ด้วย ส่วนในเวลาต่อมาเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างไรนั้นเป็นเรื่องที่จะต้องสืบค้นต่อไป

นอกจากนี้วรรณคดีที่เป็นบทละครทำให้เห็นวิธีหรือกระบวนการแสดงละครได้ เรื่อง “กระบวน” มีความสำคัญสำหรับละครรำไทย แม้เราไม่ทราบว่าละครโบราณเล่นอย่างไร แต่ถ้ามีตัวบทเหลืออยู่จะเห็นกระบวนร้องรำได้ ดังตัวอย่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช มีพระราชวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

[11] กรมศิลปากร, **วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2539), หน้า 85.

> ...แต่พระราชนิพนธ์เจ้ากรุงธนบุรีนั้นผิดจากนี้มาก มีเล่ากันว่าดังโฮกฮากหลายตอน เมื่อจวนจะคลั่งอยู่แล้ว พระราชนิพนธ์ที่ต้องถูกเฆี่ยนถูกตีกันมาก ตอนถวายลิงว่า "กลางวันก็ใช้กลางคืนก็ใช้ นั่งยามตามไฟตีเกลาะเคาะไม้อยู่ไม่ได้จึงหนีมา" ต้นเสียงร้องไม่ได้ถูกเฆี่ยนเสียหนักหนาเอาจนร้องได้ ... น่าพาทย์ตามแต่จะต้องการที่ไหนๆ ได้หมด ร้องได้คำหนึ่งก็ถึงน่าพาทย์ สามคำก็ถึงน่าพาทย์ ... ตัวอย่างน่าพาทย์นึกจะเอาที่ไหนเอาที่นั่นดังนี้[12]

บทละครเรื่องรามเกียรติ์สมัยธนบุรีไม่เคยนำมาแสดงในสมัยรัตนโกสินทร์ เราทราบแต่เพียงว่าบทละครนี้ใช้แสดงละครผู้หญิงของหลวง แต่กระบวนการแสดงเป็นอย่างไรไม่มีหลักฐาน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงบันทึกตามคำบอกเล่าต่อกันมา ถ้าคิดว่าตัวบทบอกข้อมูลบางอย่างได้ก็อาจพิจารณาบทละครนี้ใหม่ตามประเด็นในพระราชวิจารณ์ดังนี้

"ดังโฮกฮากหลายตอน ... ต้นเสียงร้องไม่ได้ถูกเฆี่ยนเสียหนักหนา"

บทที่ต้นเสียงซึ่งหมายถึงนักร้องนำร้องไม่ได้คือบทตอนฤาษีโคบุตรนำหนุมานไปถวายทศกัณฐ์ทางโขนละครเรียกตอนถวายลิง บทร้องนี้ดูเนื้อความน่าจะเป็นข้ออ้างของหนุมานที่มาสวามิภักดิ์ ถ้าจัดแบ่งวรรคเสียใหม่ว่า

	กลางวันก็ใช้
กลางคืนก็ใช้	นั่งยามตามไฟ
ตีเกลาะเคาะไม้	อยู่ไม่ได้จึงหนีมา

เห็นได้ว่าคำประพันธ์บทนี้เป็นกลอนเพลงชนิดหนึ่ง คำประพันธ์แบบเดียวกันนี้มีอยู่ในวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ด้วย เช่น บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องกรุงพาณชมทวีป พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า

อินทร์	โปรดก่อนเจ้าข้า	
เทวดา		เจ้าข้าโปรดก่อน
อินทร์	เทวากับอัปสร	เดือดร้อนเหลือทน
เทวดา	พวกข้ากับอัปสร	เดือดร้อนเหลือทน
อินทร์	เธอเคยอยู่เย็น	นี่มาเป็นจลาจล
เทวดา	สวรรค์เคยเย็น	ก็มาเป็นจลาจล[13]

---

[12] กรมหลวงนรินทรเทวี, **จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ) ตั้งแต่ จ.ศ. 1129 – 1182** (กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ, 2546), หน้า 125.

[13] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2514), หน้า 191.

คำประพันธ์รูปแบบดังกล่าวมีลักษณะเป็นกลอน 4 บทหนึ่งประกอบด้วยกี่วรรคก็ได้ วรรคหนึ่งโดยมากมี 4 พยางค์ บางวรรคอาจมี 5 - 6 พยางค์แต่เวลาร้องอัตราของจังหวะจะเท่ากันทุกวรรค กลอนเพลงแบบนี้มักร้องอย่างที่เรียกว่า “เล่นตะโพน” ซึ่งถ้านำทำนองนี้ไปร้องบทตอนถวายลิงจะเห็นว่าเข้ากันได้พอดี

กลอน 4 เป็นกลอนเพลงที่นิยมใช้กันมาก มีรูปแบบรายละเอียดและทำนองร้องแตกต่างกันไป อีกรูปแบบหนึ่งเช่นศัพท์ไทยหรือสับไทมีอยู่ในวรรณคดีหลายเรื่อง ใช้ตอนที่ตัวละครวิ่งไล่กันแสดงความชุลมุนดังในบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่า

ศัพท์ไทย

◎ อีเอยอีจันทา	กล้าดีแล้วอย่าทำตาเหมียว
ฉวยได้ไม้เรียว	ไล่เลี้ยวพัลวัน
ดูดู๋ด้านหน้า	กลับมาเย้ยหยัน
โกรธเกรี้ยวเคี้ยวฟัน	ตีรันร่ำไป

ฯ 4 คำ ฯ[14]

บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองกับนางลาวทองหึงกัน พระราชนิพนธ์สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพมีคำประพันธ์ที่เรียกว่าศัพท์ไทยแบบเดียวกันแต่จำนวนคำกลอนมากกว่าดังนี้

ศัพท์ไทย

◎ อีเอยอีลาวทอง	อย่าพักจองหองเสียดสี
มึงท้ากูดี	ตีให้หนำใจ
สายทองพี่เลี้ยง	ก้าวเฉียงเลี่ยงไล่
สองข้างวิ่งไขว่	ที่ในนาวา
กลัวคุณผู้ชาย	ตายแล้วขี้ข้า
คุณนายโกรธา	พะว้าพะวัง
ช่วยกันพรึบพร้อม	ล้อมหน้าล้อมหลัง
ห้ามผัวไม่ฟัง	ตึงตังโลดโจน

ฯ 8 คำ ฯ[15]

บทร้องของกุลาตีไม้ ซึ่งเป็นการละเล่นของหลวงอย่างหนึ่งก็มีลักษณะเป็นกลอน 4 เช่นกันคือ

---

[14] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย** (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2545), หน้า 189.

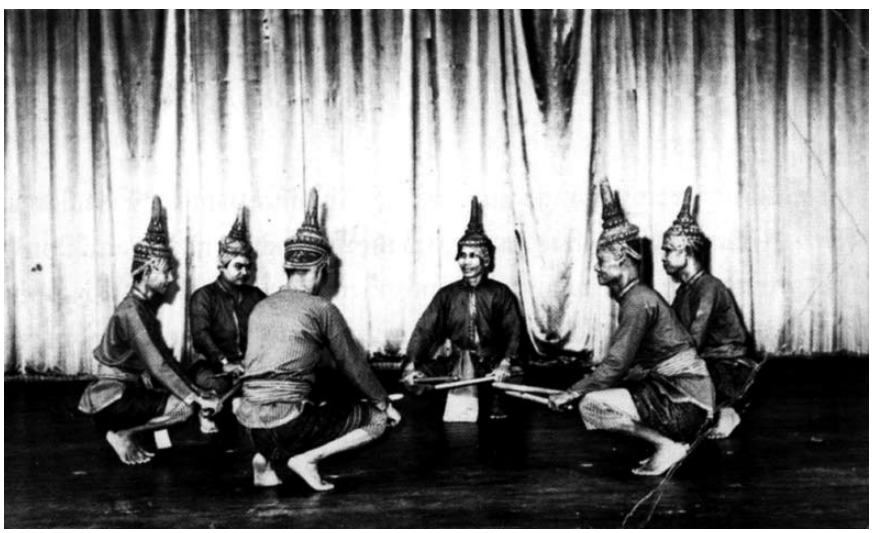
[15] **พระบวรราชนิพนธ์ เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2545), หน้า 240.

ศักดานุภาพ เลิศล้ำแดนไตร
สิทธิครูมอบให้ จึ่งแจ้งฤทธา
เชี่ยวชาญชัย เหตุใดนาพ่อ
พระเดชพระคุณปกเกล้า ไพร่ฟ้าอยู่เย็น[16]

คำประพันธ์ของบทกุลาตีไม้นี้จัดเป็นโคลงก็ได้คือ

ศักดานุภาพเลิศล้ำ แดนไตร
สิทธิครูมอบให้ จึ่งแจ้ง
ฤทธาเชี่ยวชาญชัย เหตุใด นาพ่อ
พระเดชพระคุณปกเกล้า ไพร่ฟ้าอยู่เย็น

แต่เวลาร้องจะร้องโดยแบ่งวรรคเป็นกลอน 4 ไม่แบ่งวรรคแบบโคลง



การเล่นกุลาตีไม้
ที่มาของภาพ: ทะเบียนข้อมูลวิพิธทัศนา ระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 3, กรมศิลปากร

ดังนั้นคำประพันธ์ในเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจึงไม่น่าแปลกพิสดารจนร้องไม่ได้ เพราะหลักฐานจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ แสดงให้เห็นว่ากลอนเพลงแบบนี้เป็นที่รู้จักแพร่หลายอยู่ในวงการละครและมีทำนองหลากหลายทำนอง การที่ต้นเสียงร้องไม่ได้จึงไม่น่าจะเป็นที่คำประพันธ์ และตามพระราชวิจารณ์บอกว่าเมื่อถูกบังคับด้วยการลงโทษในที่สุดก็ร้องได้

“น่าพาทย์ตามแต่จะต้องการที่ไหนๆได้หมด ร้องได้คำหนึ่งก็ถึงน่าพาทย์ สามคำก็ถึงน่าพาทย์ ... น่าพาทย์นึกจะเอาที่ไหนเอาที่นั่น”

[16] **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: กองการสังคีต, 2525), หน้า 53.

ตัวอย่างในรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ที่ว่าร้องได้คำกลอนหนึ่งก็ลงเพลงหน้าพาทย์ เช่นในตอนพระมงกุฎพระลบรบกับพระพรตพระสัตรุด ดังนี้

◎ ฝ่ายพระมงกุฎก็แผลงผลาน บันดาลเป็นพระยาปักษา
ฯ แพละ ฯ
◎ พระลบแผลงเป็นท่อธารา ดับวิทยาซึ่งเป็นไฟ
ฯ ปรายเข้าตอก 2 คำ ฯ[17]

ตัวอย่างที่ว่าร้องได้สามคำกลอนก็ลงหน้าพาทย์ เช่นในตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน ดังนี้

ชาตรี
◎ กลับนั่งแนบน้องเจรจา กรุณาบ้างเถิดอย่าผินหนี
จะอยู่ก็ไม่ไยดี จะไปก็มิให้ไคลคลา
ว่าพลางทางโอบอุ้มน้อง คืนเข้าถ้ำทองคูหา
ฯ เสมอ ฯ
โอ้โลม
◎ แสนสนิทพิศวาสตรึงตรา เสน่หาอัดอั้นพันทวี
ก็รัดรึงตระบึงร่วมรส ภุมรีจ้องจรดเกสรศรี
กลั้วเกลือกกลีบเกศสุมาลี ปรีดาผาสุกสนุกใจ
ฯ โลมปี่พาทย์ ฯ[18]

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงบรรเลงซึ่งมีความหมาย เช่นในตัวอย่างข้างต้น แพละ หรือ แผละ มีความหมายว่า ไปมาทางอากาศ หรือ สัตว์ปีกบิน ปรายเข้าตอกหรือโปรยข้าวตอก มีความหมายว่า บังเกิดสิริมงคล ในที่นี้คือให้น้ำซึ่งเป็นสิ่งที่ดีมาดับความร้อนแรงคือไฟ ส่วนเพลงเสมอ บอกกิริยาการเดินระยะใกล้ๆ เพลงโลมใช้เมื่อตัวละครเกี้ยวพาราสีหรือแสดงบทรักต่อกัน เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดนี้ใช้ได้อย่างถูกต้องและสอดคล้องกับเรื่อง

กระบวนการแสดงรามเกียรติ์ของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชคือ รำใช้บทสลับกับรำหน้าพาทย์ กระบวนการแสดงเช่นนี้ต่างกับรามเกียรติ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชหรือรามเกียรติ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จะเทียบให้เห็นในตอนเดียวกันดังนี้

---

[17] กรมศิลปากร, **วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม 1**, หน้า 24.

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

[19] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, **รามเกียรติ์ เล่ม 10**, หน้า 266.

ตอนพระมงกุฎพระลบ ความตอนหนึ่งว่า

เมื่อนั้น พระมงกุฎทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นศรแผลงเป็นนาคี ก็สำแดงฤทธิเกรียงไกร
พระพี่น้องสำรวลสรวลสันต์ จะหวาดหวั่นพระทัยก็หาไม่
ต่างองค์รับศรแผลงไป หวั่นไหวโลกาฟ้าดิน

ฯ 4 คำ ฯ เชิดฉิ่ง[19]

ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน (พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ใช้ว่าวานรินทร์) มีความตอนหนึ่งดังนี้

โอ้โลม
◎ ทรามเอยทรามสงวน ถ้อยคำน้ำนวลจะหาไหน
ราชการก็ร้อนไม่นอนใจ จะรีบไปสังหารผลาญกุมภัณฑ์ [...]
ว่าพลางทางประโลมลูบต้อง ค่อยประคองเคียงพักตร์สมัครสมาน
สนิทแนบแอบองค์นงคราญ กรประสานสอดคล้องทำนองใน
เกิดวิบัติอัศจรรย์ลั่นเลื่อน สะท้านสะเทือนเขาอังกาศหวาดไหว
พยุพยับอับแสงอโณทัย ชลาลัยคลื่นระลอกกระฉอกชล
ปลาวาพว่ายสายสมุทรผุดขึ้นล่อง พ่นฟองฟุ้งฟ้าดังห่าฝน
สองสุขเกษมศานต์บานกมล อยู่บนที่แท่นแผ่นศิลา

ฯ 10 คำ ฯ โลม[20]

หนุมานเข้าห้องนางวานริน
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ถ่ายภาพ: โชติรส เกตุแก้ว

[20] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์** (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2544), หน้า 378.

กระบวนการแสดงของรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 และ 2 จะต้องรำใช้บทจนจบเนื้อความแล้วจึงปิดท้ายด้วยรำหน้าพาทย์ บทละครในสมัยรัตนโกสินทร์จะลงหน้าพาทย์ที่คำกลอนคู่เท่านั้น เป็นต้นว่า 4 คำ 6 คำ 8 คำ หรือ 10 คำ แต่บทละครสมัยก่อนหน้านั้นดังที่เห็นจากบทละครสมัยธนบุรีมีการลงหน้าพาทย์ที่คำกลอนคี่ เป็นต้นว่า 1 คำหรือ 3 คำ ได้ด้วย ซึ่งในรามเกียรติ์ของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชพบอยู่เป็นจำนวนมาก และถูกต้องตามแบบบัญญัติความหมายของเพลง การลงหน้าพาทย์ในที่ใกล้ๆ กันหรือติดๆ กันเป็นการอวดฝีมือการรำหน้าพาทย์ เป็นระบบวิธีการแสดงของสมัยธนบุรี กระบวนการรำแบบนี้อาจดูแปลกตาแต่มีความงดงามไม่แพ้กระบวนในสมัยรัตนโกสินทร์ที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย

วรรณคดีเป็นแหล่งข้อมูลแหล่งหนึ่งสำหรับการละคร เป็นที่สืบค้นประวัติของการละคร ช่วยสอบทานแบบแผนหรือทฤษฎีการละคร นอกจากนี้ยังเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้เห็นรูปแบบหรือวิธีการแสดง เราอาจสร้างกระบวนการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งขึ้นได้แม้ไม่เคยเห็นการแสดงเรื่องนั้นมาก่อนโดยการศึกษาจากบท มีวรรณคดีหรือวรรณกรรมอีกเป็นจำนวนมากที่อาจนำมาใช้ศึกษาเรื่องการละครประเภทต่างๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึงในที่นี้ เช่นละครร้อง ละครพูด หรือละครแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยหลัง ทั้งนี้ต้องมีพื้นฐานความคิดมององค์ความรู้ในอดีตด้วยใจเป็นธรรม ไม่นำความเคยชินในปัจจุบันไปตัดสิน และมองการเปลี่ยนแปลงด้วยใจกว้างขวาง เมื่อนั้นไม่ว่าจะมองสิ่งใดจากมุมไหนจะเห็นภาพที่ชัดเจนและเห็นว่าศิลปะทุกชนิดย่อมเอื้อเฟื้อซึ่งกันและกัน

บรรณานุกรม

กฎหมายตราสามดวง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 2. 2550. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

จตุพร รัตนวราหะ. 2538. **เพลงหน้าพาทย์**. สุโขทัย: วิทยา

ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดโสมนัสวิหาร. 2538. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ชำนิโวหาร, พระ. 2546. **โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์**.กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2542. **สารานุกรมเพลงไทย**.กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ.

นรินทรเทวี, กรมหลวง. 2546. **จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ) ตั้งแต่ จ.ศ. 1129 – 1182**. กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. 2514. **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง**. กรุงเทพฯ: ศิวพร.

พระบวรราชนิพนธ์ เล่ม 1. 2545. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. 2515. **บทละครเรื่องอุณรุท**. นครหลวงฯ: แพร่พิทยา.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. 2507. **รามเกียรติ์ เล่ม 1, 8, 10**. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. 2545. **บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. 2544. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์. 2525. กรุงเทพฯ: กองการสังคีต.

ศิลปากร, กรม. 2540. **ตำรารำ**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

ศิลปากร, กรม. 2539. **วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

ศิลปากร, กรม. 2545. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

ศรีสุเรนทร์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. 2512. **โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรี ศิริ จรูญเวสม์ ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร วันที่ 30 พฤศจิกายน 2512.

สันต์ ท. โกมลบุตร (ผู้แปล). 2548. **จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม**. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. 2525. **นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยในงานจิตรกรรมของจักรพันธุ์ โปษยกฤต

วัชราภรณ์ อาจหาญ

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งสำรวจจิตรกรรมเกี่ยวกับวรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต ผลการศึกษาพบว่าจิตรกรรมในกลุ่มนี้มีที่มาหรือแรงบันดาลใจจากการอ่านวรรณคดี และความชื่นชมผูกพันเชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านนาฏกรรมอันเนื่องกับวรรณคดีไทยและดุริยางคศิลป์ไทย อาจกล่าวได้ว่า บาทฐานสำคัญของการสร้างสรรค์งานเกิดด้วยแรงบันดาลใจจากหลายปัจจัยนำมาสังโยคร่วมกันกับวิชาความรู้ความชำนาญและทัศนคติตามยุคสมัย ตลอดจนวัยแห่งอายุศิลปิน

ABSTRACT

This article aims to investigate Chakrabhand Posayakrit's paintings which are based on Thai literature and performing art. The study has found that Posayakrit's keen interest in literature and his appreciation of and expertise in Thai dancing art influenced by Thai literary works and Thai classical music are the main sources of his inspiration. The important yardstick of creativity derives from various factors closely associated with knowledge, expertise and attitude at the different stages of the artist's life.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต เป็นจิตรกรอิสระที่มีความเชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมทั้งแบบไทยประเพณีและศิลปะร่วมสมัย มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ภาพจิตรกรรมของท่านจำนวนมาก ได้ถูกนำมาใช้ประโยชน์ในระดับชาติ ใช้ประดับตกแต่งสถานที่สำคัญทั้งของภาครัฐและเอกชน เป็นสมบัติของชาติจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานหลายแห่งทั้งในประเทศและต่างประเทศ[1] ได้รับการยกย่องเป็น 1 ใน 52 นายช่างเอกในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี ในปี พ.ศ. 2525 นับเป็นหนึ่งในจำนวนช่างเอก 52 คน ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเป็นต้นมาจนถึงรัชกาลปัจจุบัน และได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2543

จักรพันธุ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2543

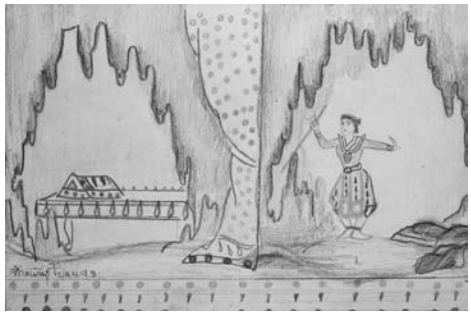
จักรพันธุ์ โปษยกฤต เกิดเมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2486 ที่กรุงเทพมหานคร จบมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย จากนั้นสำเร็จปริญญาศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2510) เคยได้รับรางวัลเหรียญทองแดง 1 ครั้ง และเหรียญเงิน 5 ครั้ง จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากสถาบันต่าง ๆ ได้แก่ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขานฤมิตศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2532) ปริญญาศิลปดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาประยุกตศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2537) ปริญญาศิลปดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2543) และปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขานาฏกรรม จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง (พ.ศ. 2552) เกียรติประวัติสำคัญเหล่านี้สะท้อนให้เห็นความเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานจนเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง

[1] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, **ศิลปินแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2543** (กรุงเทพ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2544), หน้า 15.

ในคำประกาศเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2543 กล่าวถึงจักรพันธุ์ โปษยกฤต ว่า “เป็นศิลปินที่มีความเป็นนักวิชาการและมีความรับผิดชอบสูง ผลงานของท่านแต่ละชิ้น ก่อนเผยแพร่สู่สาธารณชน จะต้องได้รับการศึกษาในเรื่องของเนื้อหา ความถูกต้อง และเลือกสรรวัสดุที่มีคุณภาพเป็นอย่างดีที่สุด”[2] งานจิตรกรรมที่สร้างชื่อเสียงได้แก่ การวาดภาพเหมือนบุคคล ภาพจากวรรณคดี และศาสนา ทั้งในแบบจิตรกรรมไทยประเพณี และจิตรกรรมไทยเหมือนธรรมชาติ (แบบเหมือนจริง) บ่งบอกถึงพื้นฐานความรู้ที่แตกฉานด้านวรรณกรรม พุทธศาสนา ประวัติศาสตร์ ศิลปะไทย และสากล เทคนิคการเขียนภาพ และการค้นคว้าคัดสรรข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในงานจิตรกรรมของท่านได้เป็นอย่างดี

งานจิตรกรรมของจักรพันธุ์ โปษยกฤตที่น่าสนใจและได้รับการกล่าวถึงว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะตน ได้แก่ การเขียนภาพจากเรื่องราวในวรรณคดีไทยและนาฏศิลป์ไทย ด้วยการวางองค์ประกอบภาพที่มีตัวละครท่วงท่า ลีลา การแต่งกาย ฉากและบรรยากาศ ตามจินตนาการส่วนตนที่งดงาม วิจิตร แม่นยำ อ่อนหวาน ละเมียดละไม ได้อย่างกระทบอารมณ์และความรู้สึก เป็นที่ชื่นชอบประทับใจของผู้ที่ได้ชมอย่างยิ่ง จนมีผู้นำภาพเหล่านี้มาตีพิมพ์เผยแพร่อย่างกว้างขวาง

ในหนังสือชีวิตและผลงานของจักรพันธุ์ โปษยกฤต มีข้อความสัมภาษณ์จักรพันธุ์ อ้างถึงความบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของตน คือความประทับใจในนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ไว้ว่า ***“ผมชอบฟังเพลงไทย ชอบดูโขน ดูละครไทย ชอบอ่านเรื่องราวในวรรณคดีไทย...”***[3] โดยได้รับการปลูกฝังความรักศิลปะ ดนตรี โขนละคร และการอ่านวรรณคดี ทั้งจากครอบครัวและโรงเรียน ในวัยเด็กจักรพันธุ์มักติดตามครอบครัวและญาติผู้ใหญ่ไปดูโขนละครของกรมศิลปากรอยู่เสมอ



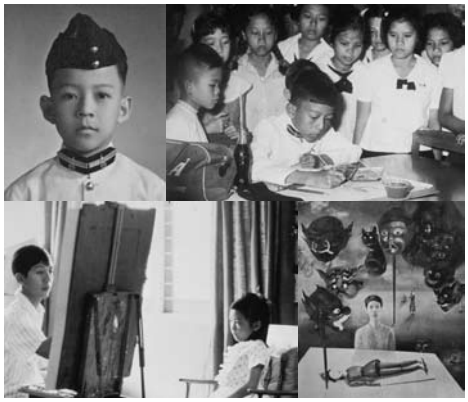
เมื่อไปดูละครกับครอบครัวแล้ว ก็กลับมานั่งวาดรูปตามจินตนาการของตน
ภาพไกรทองในถ้ำชาลวัน จากบทละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนไกรทองอาสา

เมื่อเข้าศึกษาที่วชิราวุธวิทยาลัย โรงเรียนก็ส่งเสริมความสามารถด้านนี้ให้เป็นอย่างดี มีกิจกรรมให้นักเรียนได้ดูโขนละครของกรมศิลปากรปีละครั้ง และเนื่องจากมารดาเป็นผู้รักการอ่าน จึงมีหนังสือสะสมไว้หลายประเภท ทำให้มีโอกาสได้เห็นและได้อ่านวรรณคดีไทย ตลอดจนหนังสือที่เป็นตำราฟ้อนรำหรือตำราโขนละครมาตั้งแต่วัยเยาว์ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นพื้นฐานสำคัญส่วนหนึ่งในการเขียนภาพอันเนื่องกับวรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต

---

[2] เรื่องเดียวกัน.

[3] จักรพันธุ์ โปษยกฤต, **ชีวิตและผลงานของจักรพันธุ์ โปษยกฤต** (กรุงเทพฯ: นวลนาง, 2521), หน้า 9.



เนื่องจากที่มาของการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่างๆ คือแรงบันดาลใจในตัวศิลปิน บทความนี้จึงมุ่งศึกษาที่มาหรือแรงบันดาลใจในการเขียนภาพเกี่ยวกับวรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต ที่ได้จากการสัมภาษณ์ โดยขอสรุปเป็นประเด็นสำคัญที่น่าสนใจ ดังนี้

แรงบันดาลใจอันเนื่องมาจากวรรณคดีไทย

วรรณคดีไทยเป็นส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานของจักรพันธุ์ ดังที่จักรพันธุ์กล่าวถึงการเขียนภาพจากวรรณคดีของตนไว้ในปาฐกถา 'สิรินธร' ครั้งที่ 8 เรื่องวิจิตรศิลป์ ว่า

> "...งานจากวรรณคดีเป็นวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง แต่ผมไม่ใช่เพิ่งจะคุ้นกับวรรณคดีเหล่านี้แล้วนำมาเขียนปุบปับ มันคุ้น มันกรองมานาน...การจะเขียนรูปก็ดี หรือทำงานวิจิตรศิลป์ในวรรณคดีก็ดี ต้องใช้เวลาความลำบาก ก่อนจะเขียนอะไรเหล่านี้ได้ ก็ต้องฝึกมานานตั้งแต่เด็ก วิชาพื้นฐานที่สุดเลยคือ Drawing คือช่างเขาถือกัน ว่าถ้า Drawing ไม่เป็น เหมือนเขียน ก ไก่ ข ไข่ ไม่เป็น แล้วจะไปแต่งกาพย์ฉบัง 16 อะไรนี่อย่าเลย อย่าทำ ทำไม่ได้ ถ้า Drawing ไม่แม่น และไม่รู้จักสังเกตธรรมชาติต่างๆ แล้ว มันก็ทำงานวิจิตรออกมาไม่ได้" [4]

การอ่านวรรณคดีไทยของจักรพันธุ์ไม่ใช่การอ่านทุกเล่มและทุกเรื่อง โดยมากเป็นการเลือกอ่านเฉพาะบางเรื่องบางตอนที่สนใจ ยกตัวอย่างเช่นได้ไปชมละครนอกเรื่องสังข์ทอง แล้วจึงหยิบวรรณคดีหรือบทประพันธ์ตอนนั้นๆมาอ่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการได้ฟังเพลงไทยที่มีเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เมื่อประทับใจความไพเราะของเนื้อหาและบทกลอน ก็จะหาเนื้อร้องในวรรณคดีเล่มนั้นตอนนั้นมาอ่าน

ภาพเขียนจากวรรณคดีไทยของจักรพันธุ์ที่เกิดจากความประทับใจผ่านบทเพลงไทยนี้มีอยู่หลายภาพ เช่นภาพจากบทเพลงไทยที่นำบทร้องมาจากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน อาทิเพลงเขมรโพธิสัตว์ พม่าห้าท่อน จระเข้หางยาว ทยอยนอก แขกโอด เป็นต้น

---

[4] จักรพันธุ์ โปษยกฤต, **ปาฐกถาชุด 'สิรินธร' ครั้งที่ 8 เรื่องวิจิตรศิลป์** (กรุงเทพ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

"...ตอนที่ผมจับใจมาก เป็นวิจิตรศิลป์ในวรรณกรรมตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ตั้งแต่โจนลงกลางชานร้านดอกไม้(เพลงพม่าห้าท่อน) ไปเรื่อยจนกระทั่งมาถึงตอนนางวันทองจะต้องออกจากเรือนขุนช้าง แล้วในบทกลอนเขาบอกว่า ....ถึงกรงนกขุนทองอยู่ทั้งคู่ นกโนรีแขวนอยู่บนเตียงตั้ง นกเอยเคยเสียงเสนาะดัง ฟังชื่นเชยชมอารมณ์นาง....(เพลงทยอยนอกและแขกโอด) หรือตอนขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยา....เจ้าร่างน้อยนอนนิ่งบนเตียงต่ำ คมคำงามแฉล้มแจ่มใส....(เพลงจะเข้หางยาว) ชอบมากแล้วนำมาเขียน ว่าจะเขียนเป็นสิบปีแล้วไม่ได้เขียน เพิ่งมาเขียนปี 2534 อีกตอนที่เพราะมาก คือตอนขุนแผนฟันม่าน บรรยายว่า ....เจ้าปักเป็นพระลอดิลกโลก ถึงกาหลงทรงโศก...(เพลงสร้อยลำปาง) เพียงแต่ว่าอ่านดูแล้วไพเราะเหลือเกินที่เป็นตัวหนังสือ แต่จะมาเขียนก็ยังนึกไม่ออก ก็ยังไม่ได้เขียน..." [5]

โอ้พ่อพลายสายสวาทของพิมเอ๋ย ไม่เคยเลยจะห่างเหเสน่หา
มานอนหอด้วยน้องสองเวลา พ่อเคยพาพิมพูดพิไรวอน
(ภาพจากเพลงเขมรโพธิสัตว์)

ในวัยเด็กจักรพันธุ์ได้เรียนวรรณคดีไทยบางตอนจากแบบเรียน เช่น เรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา พระอภัยมณี สังข์ทอง ฯลฯ แม้เรื่องที่ได้เรียนจะมีทั้งที่ชอบมากบ้างน้อยบ้าง แต่ก็ยังสามารถจำเรื่องที่เคยได้เรียนมาแต่ละเรื่องแต่ละตอน รวมไปถึงโคลงกลอนหรือบทประพันธ์ที่ตนประทับใจได้ วรรณคดีไทยจากแบบเรียนที่จักรพันธุ์ประทับใจ มีบางเรื่องที่ภายหลังได้เขียนขึ้นเป็นภาพ

"บางเรื่องที่ชอบเช่นเรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย เอามาเขียนเป็นภาพได้ บางเรื่องที่อ่านแล้วชอบ เช่น จดหมายจางวางหร่ำ ของน.ม.ส. แต่เอามาเขียนเป็นภาพได้ยาก เรื่องรามเกียรติ์บางตอนที่ได้เรียนเช่นตอนท้าวมาลีวราชว่าความ หรือตอนองคตสื่อสาร ไม่ประทับใจ ก็จะไม่เอามาเขียน" [6]

[5] เรื่องเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[6] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 17 มิถุนายน 2552.

อย่างไรก็ดี การอ่านวรรณคดีของจักรพันธุ์ไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะในแบบเรียน หากครอบคลุมไปถึงการอ่านวรรณคดีที่ไม่ใช่แบบเรียนหรือวรรณกรรมประเภทอื่นๆด้วย จากหนังสือที่มารดาสะสมไว้เป็นจำนวนมาก และที่จักรพันธุ์เก็บสะสมเอง มีทั้งวรรณคดีเก่าประเภทนิทาน นิราศ บทละคร บทโขน พงศาวดาร ตำนาน และหนังสือที่เป็นวรรณกรรมร้อยแก้วประเภทนวนิยาย เรื่องสั้น เรื่องแปล สารคดี ของกวีและนักเขียนสำคัญของไทย เช่น น.ม.ส. (พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ) ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช หลวงวิจิตรวาทการ ศรีบูรพา พระยาอนุมานราชธน เทียนวรรณ ฯลฯ ปัจจุบันจักรพันธุ์เป็นนักเขียนที่รู้จักกันดีทั่วไปในนามปากกา “ศศิวิมล” ซึ่งในงานเขียนหลายชิ้นจะพบถ้อยคำสำนวนที่เกี่ยวข้องหรือยกบทประพันธ์โคลงกลอนที่มาจากวรรณคดีไทยเสมอ สะท้อนให้เห็นพื้นฐานการอ่านวรรณคดีและความจัดเจนด้านภาษาเป็นอย่างดี

ตัวอย่างภาพเขียนที่แสดงให้เห็นความเกี่ยวเนื่องกันระหว่างวรรณคดีไทยกับจิตรกรรมของจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้อย่างชัดเจน คือภาพ “พรานบุณจับนางมโนห์รา” เป็นภาพจิตรกรรมไทยประเพณี เขียนเพื่อเป็นงานสอบในวิชาวิจัยศิลปะไทย ช่วงศึกษาชั้นปีที่ 3 ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยทดลองใช้โครงสีและองค์ประกอบที่แตกต่างจากภาพจิตรกรรมไทยประเพณีโดยทั่วไป นับเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่งดงาม เพราะได้คะแนนดีเยี่ยมพร้อมคำชมเชยจากอาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ผู้เป็นอาจารย์ประจำวิชา

ภาพ “พรานบุณจับนางมโนห์รา”

ต่อมาเมื่อม.ร.ว.มิตรารุณ เกษมศรี สถาปนิกหลวง ได้เห็นรูปนี้ ในงานแสดงผลงานนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ ที่จังหวัดเชียงใหม่ จึงได้มอบหมายให้จักรพันธุ์เป็นผู้เขียนภาพจิตรกรรมประเพณีประดับพระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ ซึ่งขณะนั้นเพิ่งก่อสร้างเสร็จ โดยเลือกเรื่อง “มโนห์รา” เขียนเป็นตอนตลอดเรื่องรวม 10 ภาพ (พ.ศ. 2512-2513) ได้แก่ พรานบุณจับนางมโนห์รา พระสุธนพบนางมโนห์รา พระสุธนได้นางมโนห์รา พระสุธนไปทัพ บูชายัญ มโนห์ราฝากแหวนพระฤาษี พระสุธนถามพระฤาษีถึงทางไปไกรลาส พระสุธนเกาะขนนก พระสุธนพบแหวนในหม้อน้ำ พระสุธนเลือกนางทั้ง 7 และได้เขียนภาพเรื่องพระลอ อีก 4 ภาพ (พ.ศ. 2512) คือ พระลอคลั่ง พระลอเสี่ยงน้ำ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน ทุกภาพเขียนด้วยเทคนิคสีน้ำบนผ้าใบ ซึ่งธรรมดาจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วๆ ไป ช่างมักเขียนด้วยสีฝุ่น[7] จากนั้นในปี พ.ศ. 2514 เขียนภาพเรื่องอิเหนาอีก 1 ภาพ คือ อิเหนาแอบดูบุษบาเล่นน้ำ ทุกภาพเขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ซึ่งธรรมดาจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วๆ ไป ช่างมักเขียนด้วยสีฝุ่น

[7] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 25 มิถุนายน 2552.

หนังสือมโนห์รากลอนสวด

ภาพ “พรานบุณจับนางมโนห์รา” นี้มีที่มาหรือแรงบันดาลใจจากการอ่านวรรณคดีไทยที่ไม่ได้อยู่ในแบบเรียน แต่เขียนขึ้นจากการได้อ่านวรรณคดีเรื่อง “มโนห์รากลอนสวด” แล้วเห็นว่าบางตอนน่าจะนำมาเขียนเป็นภาพได้

> “..เมื่อตอนอยู่วชิราวุธ เพื่อน (ธัลดล บุนนาค) ให้หนังสือมโนห์รากลอนสวด ฉบับพิมพ์งานศพหลวงเมธีนฤปกร (สดวก บุนนาค) พิมพ์จากเล่มสมุดไทยของ ดร.เดือน บุนนาค กลอนเพราะมาก ได้อ่านจนจบ คิดว่าบางตอนน่าเอามาเขียนเป็นภาพได้ ลองเขียนเป็นจิตรกรรมไทย ต่อมาได้เขียนเรื่องเดียวกันตอนเดียวกัน เป็นจิตรกรรมไทยอีก 2 รูปเวลาใกล้ๆกัน แต่ลองเปลี่ยนเทคนิคเป็นภาพพิมพ์กระจก..” [8]

ภาพ “พรานบุณจับนางมโนห์รา” เทคนิคภาพพิมพ์กระจก

การเขียนภาพ “พรานบุณจับมโนห์รา” ของจักรพันธุ์ทุกภาพจะเป็นแบบจิตรกรรมประเพณี เนื่องจาก *“เรื่องราวตอนนี้ ถ้าเขียนท่าทางตัวละครเป็นแบบเหมือนจริง คิดว่าไม่สวย”* [9] อย่างไรก็ดี แม้ภาพ “พรานบุณจับมโนห์รา” จะมีการเขียนเรื่องเดียวกัน ซ้ำตอนกัน เป็นภาพจิตรกรรมไทยประเพณีเหมือนกัน แต่จักรพันธุ์จะใช้เทคนิคการเขียนให้ต่างกันออกไปเสมอ ส่วนเหตุผลสำคัญที่เขียนซ้ำเรื่องและตอนกัน เป็นเพราะ *“ในตอนนั้นรู้สึกอยากเขียน ไม่มีเหตุผลอื่น”* [10]

---

[8] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 17 มิถุนายน 2552.

[9] เรื่องเดียวกัน.

[10] เรื่องเดียวกัน.

การเขียนภาพจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน และเขียนซ้ำตอนกันมากกว่า 1 ครั้ง มีอีกหลายภาพ เช่น ภาพตอนบุษบาเล่นธาร และภาพตอนอิเหนาแอบดู เป็นต้น ภาพที่เรื่องราวซ้ำกันนี้ จักรพันธุ์จะใช้เทคนิคการเขียนต่างกัน โดยอาจเขียนให้เป็นจิตรกรรมไทยประเพณีภาพหนึ่ง และแบบภาพเหมือนจริงภาพหนึ่ง หรือเขียนเรื่องเดียวกัน ตอนเดียวกันแต่จัดองค์ประกอบภาพให้ไม่เหมือนกัน เช่นเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตัวละครให้แตกต่างออกไป

> "เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาเล่นธาร กับตอนอิเหนาแอบดู เขียนทั้ง 2 แบบ ทั้งแบบไทยประเพณีและเหมือนจริง ถ้าเขียนเป็นแบบเหมือนจริง ก็มีทั้งที่แต่งเครื่องแต่งกายเป็นละครไทยและแต่งแบบชวา ถ้าแต่งแบบชวาจะไม่ใช่เป็นชวาแท้ จะดัดแปลงเครื่องแต่งกายโดยคิดขึ้นเองตามที่เห็นว่าสวย"[11]

จะเห็นได้ว่าภาพที่เขียนจากเรื่องราวในวรรณคดีไทยของจักรพันธุ์เป็นภาพที่เกิดจากจินตนาการและมีการจัดวางองค์ประกอบที่เห็นว่างามเฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย ท่วงท่าตัวละคร ฉากหรือบรรยากาศ อย่างเช่นภาพจากวรรณคดีเรื่องอิเหนา ตอนบุษบาไหว้พระ แม้จะกำหนดองค์ประกอบการแต่งกายตัวละครให้เป็นละครไทยทั้งหมด แต่องค์พระปฏิมาในภาพกลับไม่ใช่พระปฏิมาของไทย หากเขียนขึ้นโดย *"ดูจากประติมากรรมศรีวิชัย*[12] *สุโขทัยและอื่นๆ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และดูจากภาพแกะหินที่บุโรพุทโธ สมัยศรีวิชัยด้วย ดูรวมๆ กันแล้วเขียน สวยดีเหมาะกับภาพนี้"* [13]

ภาพบุษบาไหว้พระปฏิมา

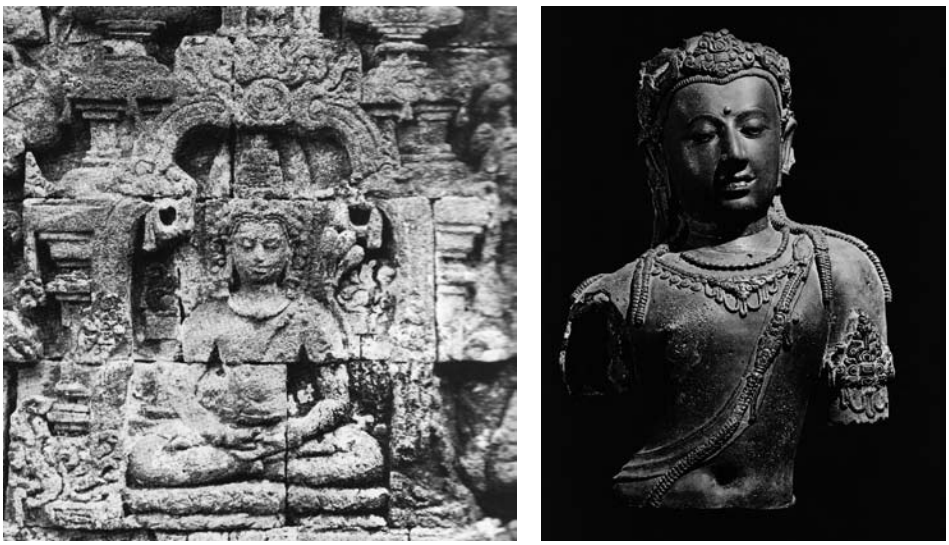
---

[11] เรื่องเดียวกัน.

[12] ศรีวิชัย (ประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-14) เป็นอาณาจักรที่เชื่อว่ามีอาณาเขตอยู่ในบริเวณชวา สุมาตรา และแหลมมลายูตอนเหนือ บางท่านเชื่อว่าศูนย์กลางหรือเมืองหลวงของอาณาจักรอาจอยู่ตอนบนของแหลมมลายู คือที่อำเภอไชยา จังหวัดนครศรีธรรมราชในปัจจุบัน ศิลปะของอาณาจักรศรีวิชัยได้รับอิทธิพลของอินเดียแบบคุปตะ และปาละเสนะ ศิลปะสมัยนี้ส่วนมากที่พบเป็นประติมากรรมรูปเคารพในพุทธศาสนานิกายมหายานคือพระอวโลกิเตศวร สลักด้วยศิลา ส่วนที่เป็นพระพุทธรูปพบน้อยมาก วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **5 นาทีกับศิลปะไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ปาณยา, 2527), หน้า 21.

[13] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 16 มิถุนายน 2552.

การเลือกกำหนดองค์ประกอบภาพให้เป็นไปตามจินตนาการจำเพาะตนของจักรพันธุ์นี้ นอกจากช่วยสร้างความงามวิจิตรให้ปรากฏแก่ตาแล้ว ยังทำให้ย้อนกาลเวลาไปสู่บรรยากาศของความเป็นชวาโบราณได้อย่างดี



(ซ้าย) ภาพแกะหินที่บุโรพุทโธ สมัยศรีวิชัย (ขวา) ประติมากรรมศรีวิชัย ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

การเขียนภาพเกี่ยวกับวรรณคดีไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต จะมีวิธีเลือกเรื่องและตอนตามความความชอบส่วนตนเป็นลำดับแรก รองลงมาคือเรื่องและตอนนั้นต้องสามารถนำมาจัดวางองค์ประกอบเป็นภาพเขียนได้ และองค์ประกอบภาพนั้นต้องมีตัวละคร บรรยากาศ เครื่องแต่งกาย ท่วงท่า รายละเอียดต่างๆ ตามจินตนาการที่เห็นว่างามตามความคิดของตน การจัดองค์ประกอบภาพท่วงท่าตัวละคร ส่วนใหญ่จะไม่กำหนดให้อยู่ในท่วงท่าที่มีความเคลื่อนไหวมาก และไม่นิยมเขียนตัวละครที่มีรูปลักษณ์ไม่งามหรือฉากที่น่ากลัว *“ไม่ชอบเขียนอะไรแบบนี้ ถ้าจะมีอยู่บ้าง เฉพาะกรณีเขียนเป็นภาพประกอบในหนังสือวิทยาสาร เรียกว่า ‘ภาพวิจิตรในวรรณคดี’ เขียนคำบรรยายโดยนายตำรา ณ เมืองใต้ (อาจารย์เปลื้อง ณ นคร) เป็นภาพประกอบเรื่องลักษณวงศ์ ตอนนางยักษ์กินคน”*[14]

งานจิตรกรรมไทยประเพณีและแบบจิตรกรรมไทยเหมือนธรรมชาติ ที่เกี่ยวกับวรรณคดีไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤตพบว่ามีอยู่หลายเรื่อง (รวบรวมจากหนังสือศิลปินแห่งชาติ และการสัมภาษณ์จักรพันธุ์ โปษยกฤต) เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท สังข์ทอง สุวรรณหงส์ ไชยเชษฐ์ ลักษณวงศ์ พระลอ ขุนช้างขุนแผน พระสุธน-มโนห์รา ราชาธิราช กากี พระอภัยมณี มัทนะพาธา สุวรรณสาม จันทกินรี กามนิต-วาสิฏฐี เป็นต้น ซึ่งแต่ละเรื่องจะเลือกมาเขียนเป็นภาพเพียงไม่กี่ตอน

[14] เรื่องเดียวกัน.

แรงบันดาลใจอันเนื่องมาจากนาฏศิลป์ไทย

จักรพันธุ์ โปษยกฤตรักและผูกพันกับนาฏศิลป์ไทยทั้งโขนและละคร นอกจากความชื่นชอบการชมโขนละครมาแต่วัยเด็กแล้ว จักรพันธุ์ยังได้เรียนการเชิดหุ่นกระบอกซึ่งเป็นศิลปะการแสดงของไทยที่ต้องใช้ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย กับคุณครูชื้น สกุลแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นกระบอก) และคุณครูวงษ์ รวมสุข ศิลปินพื้นบ้านผู้เชี่ยวชาญการเชิดหุ่นกระบอกชาวอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ต่อมาได้ขอศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทยจากคุณครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ต่อเนื่องเป็นเวลาหลายปี และมักศึกษาซักถามเรียนรู้เรื่องนาฏศิลป์ไทยจากศิลปินโขนละครอาวุโสหลายท่าน อาทิ คุณครูอร่าม อินทรนัฏ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ คุณครูอุดม อังศุธร คุณครูบุนนาค เศวตนัย คุณครูเวณิกา บุนนาค คุณครูปรเมษฐ์ บุณยะชัย คุณครูลอย รัตนทัศนีย์ คณครูจินดารัตน์ วิริยะวงศ์ คุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คุณครูสัญชัย สุขสำเนียง และคุณครูสรัสวิชญ์ ภูวสรรเพชญ์ เป็นต้น

นอกจากนี้จักรพันธุ์ยังมีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างเครื่องแต่งกายโขนละคร โดยได้ใช้วิชาปักดิ้นเลื่อมที่ได้เรียนจากท่านอาจารย์เยื้อน ภาณุฑัต ปี พ.ศ. 2549-ปัจจุบัน ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ควบคุมการสร้างเครื่องแต่งกายโขนละครให้กับกรมศิลปากร ในพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี อีกด้วย ดังนั้นความผูกพันกับนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์จึงมิใช่เพียงผู้ชื่นชมธรรมดา แต่นับว่าเป็นนาฏศิลปินผู้รอบรู้เชี่ยวชาญในศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมไทยอย่างดียิ่งท่านหนึ่ง

จากความเป็นนาฏศิลปินนี้ ภาพเขียนเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์จึงมีเป็นจำนวนมาก โดยจักรพันธุ์เปรียบเทียบความคล้ายคลึงกันระหว่างงานจิตรกรรมกับนาฏศิลป์หรือการแสดงโขนละครไว้อย่างน่าสนใจว่า *“รูปเขียนใหญ่ๆ กับละครก็เหมือนกัน เปิดฉากออกมา มันเหมือนรูปเขียนใหญ่ๆ รูปหนึ่งฉาก ตัวละคร แสง เงา”* [15]

ภาพที่เขียนขึ้นเกี่ยวกับโขนละครของจักรพันธุ์จะแตกต่างจากโขนละครที่แสดงจริงบนเวที เนื่องจากมีการจัดวางองค์ประกอบตามจินตนาการของศิลปินที่เห็นว่าเหมาะสมสวยงาม ไม่มีการจดจำองค์ประกอบต่างๆ ของโขนละครมาใส่ไว้ในภาพทั้งหมด *“ได้ดูละคร บางทีไม่สวยดังใจ ก็เขียนด้วยตัวเองให้สวยจากมโนภาพที่เราต้องการ เครื่องแต่งตัว ฉากอะไรต่างๆ แต่ถึงเขียนขึ้นเอง ก็ต้องมีแบบ ดูรูปร่าง แสง เงา ต่างๆด้วย”* [16]

ภาพเขียนที่ได้แรงบันดาลใจโดยตรงจากการชมโขนละครมีอยู่บ้าง แต่ไม่มากนัก ทุกภาพจะไม่ลงมือเขียนทันที เมื่อมีเวลาจึงจะเขียนขึ้นในภายหลัง หรือบางภาพจะร่างด้วยดินสอเก็บไว้ แต่ยังไม่ได้เขียนเป็นภาพจริงก็มี เช่น เรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม เป็นต้น

> “โขนละครตอนไหนดูแล้วน่าจะเป็นภาพได้ คิดๆไว้ ถึงเวลาอยากเขียนก็เอามาเขียน เวลาจะเขียนก็ไม่ได้จำจากที่ดูมาวาด เคยดู ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เล่นเป็นนางมณฑา เรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม ที่หอประชุมธรรมศาสตร์ สนุกมาก ชอบมาก ได้เขียนเป็นภาพร่างจิตรกรรมไทยประเพณี ตอนมณฑาลงกระท่อมไว้ แต่ยังไม่ได้เขียนเป็นภาพจริง โขนละครที่ดูแล้วชอบ บางทีก็ไม่ได้เขียน หรือกว่าจะได้ลงมือเขียน ก็อีกนาน” [17]

---

[15] จักรพันธุ์ โปษยกฤต, **ปาฐกถาชุด ‘สิรินธร’ ครั้งที่ 8 เรื่องวิจิตรศิลป์**, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[16] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 17 มิถุนายน 2552.

[17] เรื่องเดียวกัน.

ภาพร่างดินสอ ตอนนางมณฑาลงกระท่อม

นอกจากการชมโขนละครแล้ว ภาพเขียนเกี่ยวกับนาฏศิลป์ของจักรพันธุ์หลายภาพได้แรงบันดาลใจจากภาพถ่ายโขนละครเก่าๆ ที่เก็บสะสมไว้จำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นในหนังสือ หรือตำราต่างๆ ที่ตัวละครแต่งเครื่องอย่างวิจิตรประณีตและมีกระบวนท่ารำอันงดงาม *"ตอนเด็กๆ เคยดูภาพถ่ายละคร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ แล้วเอามาเขียนภาพพระไวยแต่งชุดทรงประพาส และภาพพระไวยเกี้ยวนางวันทองแปลง"* [18]

ปัจจุบันจักรพันธุ์ก็ยังคงเก็บสะสมภาพโขนละครเก่าๆ เหล่านี้ หลายภาพแม้จะอยู่ในหนังสือเก่าคือภาพข่าวสยามนิกร หรือสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ที่สภาพปกขาดวิ่นหรือหลุดออกจากตัวเล่มหนังสือด้วยล่วงกาลเวลา แต่จักรพันธุ์ก็ทะนุถนอมรักษาไว้อย่างดี เมื่อมีโอกาสก็จะหยิบมาดูอย่างชื่นชมด้วยความความสุขเสมอ

(ซ้ายและกลาง) ภาพข่าวสยามนิกร (ขวา) ส่วนหนึ่งของภาพเก่าที่สะสม

นอกจากนี้ยังมีภาพโขนละครเก่าๆ ทั้งภาพถ่ายขาวดำและสี ที่ได้จากหอจดหมายเหตุแห่งชาติบ้าง คุณครูผู้ใหญ่ของกรมศิลปากร อาทิ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ คุณครูบุนนาค เศวตนัย คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ เมื่อได้ทราบว่าจักรพันธุ์ชอบรูปโขนละครและเคยชมโขนละครที่ท่านแสดง ก็เมตตามอบภาพถ่ายเก่าๆของท่านหลายภาพให้จักรพันธุ์เก็บรักษาไว้บ้าง บางภาพได้นำมาเป็นภาพเขียน ที่ส่วนใหญ่จะเขียนเป็นภาพแบบเหมือนจริง ในท่วงท่ารำและการแต่งกายแบบนาฏศิลป์ไทย เช่นภาพรจนาเสี่ยงพวงมาลัย (ภาพจากคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์) หรือภาพนางมโนห์ราบูชายัญ (ภาพจากคุณครูบุนนาค เศวตนัย ผู้ได้ต่อท่ารำนางมโนห์ราบูชายัญเป็นท่านแรก จากผู้คิดท่ารำนี้คือท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี)

[18] เรื่องเดียวกัน.

ภาพรจนาเสี่ยงพวงมาลัย คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ รำเป็นเจ้าเงาะ ครูสุมนมาลย์ สุเทพภักดี รำเป็นรจนา

ภาพเขียนสีน้ำ รจนาเสี่ยงพวงมาลัย

ภาพคุณครูบุนนาค เศวตนัย รำนางมโนห์ราบูชายัญ

ภาพเขียนสีน้ำมันมโนห์รา ภาพแบบเหมือนจริง

นอกจากนี้การได้เห็นเครื่องแต่งกายโขนละครบางชิ้น แม้ไม่ได้ชมการแสดงโขนละคร แต่ก็เป็นแรงบันดาลใจในการเขียนภาพเกี่ยวกับนาฏศิลป์ของจักรพันธุ์ได้เช่นกัน

> “สมัยเรียนศิลปากร ไปพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ได้ไปเห็นศีรษะนางแมว (เครื่องละครไทย) ของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง สวยดี ชอบ เคยเอามาเขียนเป็นภาพองค์ประกอบขนาดใหญ่ภาพหนึ่ง เป็นงานสอบชั้นปีที่ 4 ได้รับรางวัลจากม.ล.ปิ่น มาลากุล อธิการบดีสมัยนั้นด้วย ไม่กี่ปีมานี้ได้เอามาเขียนเป็นภาพนาฏศิลป์ไทย ท่ารำนางแมวเย้ยซุ้ม เรื่องไชยเชษฐ์ จริงๆ เคยดูละครไชยเชษฐ์มาบ้าง แต่ไม่ประทับใจ พอคิดจะเขียนรูปนี้ ได้ให้ครูปุ้ย (สรัสวิชญ์ ภูวสรรเพชญ์ - ลูกศิษย์เชิดหุ่นและเป็นครูสอนนาฏศิลป์ไทย) แต่งตัวละคร ทำท่ารำเย้ยซุ้มหลายๆ ท่า เลือกท่าที่ชอบร่างภาพดินสอไว้แล้วถึงเขียนเป็นภาพจริง ส่วนศีรษะนางแมวก็วาดตามแบบของเจ้าพระยามหินทรฯ ในพิพิธภัณฑฯ”[19]

ปัจจุบันภาพนางแมวเย้ยซุ้มนี้ยังคงเป็นสมบัติของจักรพันธุ์ โปษยกฤต แสดงให้เห็นถึงความผูกพันของจักรพันธุ์ที่มีต่อนาฏศิลป์ไทยอันหมายรวมไปถึงเครื่องแต่งกายโขนละครได้อย่างชัดเจน

(ซ้าย) ภาพศิราภรณ์นางแมวของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (ขวา) ภาพร่างศีรษะนางแมวในพิพิธภัณฑฯ เขียนเมื่อ พ.ศ.2509

[19] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 25 มิถุนายน 2552.

(ซ้าย) นางแมวเย้ยซุ้ม (สรัสวิชญ์ ภูวสรรเพชญ์ เป็นแบบ) (ขวา) ภาพเขียนสีน้ำนางแมวเย้ยซุ้ม

เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพเขียนเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ ส่วนใหญ่มิได้เกิดจากแรงบันดาลใจโดยตรงจากการชมโขนละคร หลายภาพเกิดจากความประทับใจผ่านบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร อันประกอบขึ้นด้วยเนื้อร้องเรื่องราวจากวรรณคดี และคีตดุริยางคศิลป์ที่ไพเราะ เช่น เพลงตับพระลอ ตับพรหมมาสตร์ ตับนางลอย ตับอิเหนาไหว้พระ ตับวันทองห้ามทัพ เพลงสีนวล เพลงเชิดฉิ่งรามสูรเมขลา เพลงเชิดฉิ่งพระลอตามไก่ หรือเพลงเชิดฉิ่งย่าหรันตามนกยูง เป็นต้น[20]

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าภาพเขียนจากนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ นอกจากจะถ่ายทอดท่วงท่า ลีลา เครื่องแต่งกาย บรรยากาศ ที่ละเมียดละไมอ่อนหวานงดงามจับตายิ่งแล้ว ยังรู้สึกได้ถึงเสียงดนตรีปี่พาทย์คลอเคล้าแฝงอยู่ในภาพแต่ละภาพให้เป็นที่จับใจได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์อีกด้วย

จากการศึกษาพบว่าภาพจิตรกรรมที่เกี่ยวกับวรรณคดีและนาฏศิลป์ไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต มีที่มาหรือแรงบันดาลใจที่ได้จากการอ่านวรรณคดี และความชื่นชมผูกพันเชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านนาฏกรรมอันเนื่องกับวรรณคดีไทยและดุริยางคศิลป์ไทยอย่างแยกกันไม่ออก ศิลปะอันเนื่องกันดังกล่าวนี้เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งให้จิตรกรได้สร้างสรรค์จิตรกรรมอันวิจิตรประณีตงดงามขึ้นมาได้ อย่างไรก็ตาม โดยทางปฏิบัติแล้ว ในภาพจิตรกรรมของจิตรกรท่านใดท่านหนึ่งย่อมประกอบด้วยแรงบันดาลใจจากหลายปัจจัยนำมาสังโยคร่วมกันกับวิชาความรู้ความชำนาญและทัศนคติตามยุคสมัย วัยแห่งอายุศิลปินเป็นบาทฐานสำคัญ ซึ่งมิอาจกำหนดบทสรุปเป็นทฤษฎีใดๆ ไว้ตายตัวได้เลย

ผู้เขียนขอขอบคุณอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ที่กรุณาให้ข้อมูลสำคัญในการศึกษาครั้งนี้ คุณวัลลภิศร์ สดประเสริฐ ที่ให้คำแนะนำ และคุณวีรนันท์ สดประเสริฐ ที่จัดทำแฟ้มข้อมูลภาพทั้งหมด

---

[20] สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 17 มิถุนายน 2552.

บรรณานุกรม

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. 2544. **ศิลปินแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2543**. กรุงเทพ: โรงพิมพ์การศาสนา.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. 2536. **ปาฐกถาชุด 'สิรินธร' ครั้งที่ 8 เรื่องวิจิตรศิลป์**. กรุงเทพ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. 2521. **ชีวิตและผลงานของจักรพันธุ์ โปษยกฤต**. กรุงเทพฯ: นวลนาง.

วชิราวุธวิทยาลัย. ม.ป.ป.**วชิราวุธกับศิลปินแห่งชาติ 2543 จักรพันธุ์ โปษยกฤต**. ม.ป.ท.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2527. **5 นาทีกับศิลปะไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ปาณยา.

ศิลปากร, มหาวิทยาลัย. 2546. **นิทรรศการศิลปกรรมเชิดชูเกียรติจักรพันธุ์ โปษยกฤต เนื่องในวาระครบรอบ 60 ปี คณะจิตรกรรมประติกรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร**. กรุงเทพ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สัมภาษณ์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต วันที่ 16 , 17 และ 25 มิถุนายน 2552.

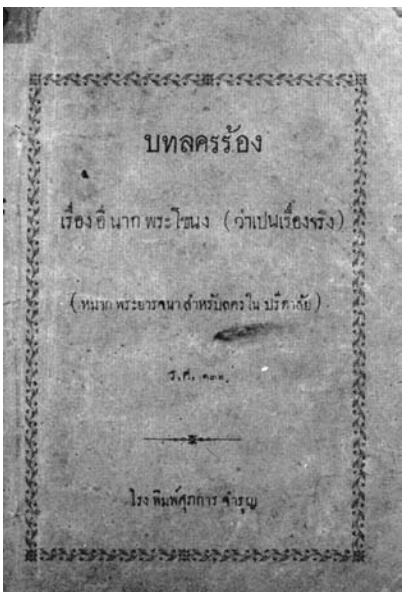
ที่มาของภาพประกอบ

ภาพถ่าย ภาพแบบร่าง และภาพเขียน **สมบัติของมูลนิธิจักรพันธุ์ โปษยกฤต**

Allen, Giles. 1987. **The Heritage of Thai Sculpture**. Hongkong: South China printing.

Forman, Bedrich. 1992. **Borobudur: the Buddhist Legend in Stone**. Leicester: Magna Books.

Hinz, Beudeley. 1980. **Thai Forms**. New York & Tokyo: Wetherhill.



แม่นาก: จากตำนานพื้นบ้านสู่ “เดอะมิวสิคัล”

วรรณา นาวิกมูล

บทคัดย่อ

เรื่องของแม่นากเป็นตำนานที่เล่ากันมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีผู้นำมาแต่งเป็นบันเทิงคดี นำเสนอในรูปแบบต่างๆ อย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลาเกือบร้อยปี ในพ.ศ. 2536 ได้มีผู้พบบทละครเรื่องอีนากพระโขนง บทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งนำเรื่องของแม่นากมาใช้เพื่อการแสดงเป็นครั้งแรก การศึกษาบทละครเรื่องนี้ช่วยให้มองเห็นกลวิธีการของผู้เขียนบทในการปรับเปลี่ยนตัวบทจากตัวบทเพื่อการเล่าสู่กันฟังเป็นเพื่อการแสดง ในสมัยที่ละครร้องยังเป็นศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทย และทำให้อนุมานได้ว่าบทละครร้องฉบับนี้เป็นต้นเค้ารายละเอียดในตัวบทเรื่องแม่นากสมัยหลัง

ABSTRACT

The legend of Mae Mak has been continuously retold since the early Rattanakosin period. The adaptation of the account into fiction could be incessantly observed for nearly a century. In 1992, His Royal Highness Prince Naratip-Prapanpong's long-lost original printed version of *Enak: The Musical Play* was discovered. It was the first fictional story of Mae Nak which was especially written for performance. The study of the play helps enhance our understanding of adaptation of oral tradition into the performance in the period when 'the musical' was still considered as avant-garde performance art in Thai society. It could be inferred that this play offered detailed information for the fictional stories of Mae Nak subsequently created in the following era.

ภาพจากการแสดงละครร้องเรื่อง อีนากพระโขนง เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ.2541 ในบริเวณที่ตั้งของโรงละครปรีดาลัยในอดีต

บทนำ

ชาวบ้านร้านตลาดรู้จักแม่นาก[1] จำได้ว่าแม่นากเป็นผีตายทั้งกลม ตายแล้วก็ยังพยายามที่จะอยู่ครองเรือนกับสามีต่อไป เมื่อมีผู้ขัดขวางก็อาละวาดหลอกลอนและทำร้ายต่างๆ นานา แต่ที่สุดก็ถูกผู้มีวิชากำราบสิ้นฤทธิ์ จากโครงเรื่องหลักความยาวเพียง 2 บรรทัดเท่านี้ เรื่องแม่นากได้ถูกนำมาสร้างเป็นละครเวที เป็นนิยาย นิทาน เป็นเพลงพื้นบ้าน เป็นลิเก เป็นละครวิทยุ เป็นภาพยนตร์ เป็นละครโทรทัศน์ เป็นการ์ตูน ต่อเนื่องมาเกือบร้อยปี

ในขณะที่เรื่องของแม่นากถือว่าเป็นนิทานพื้นบ้านหรือตำนาน[2] ให้นักคติชน หรือนักมานุษยวิทยาวิเคราะห์กำเนิด การแพร่กระจาย ความหมายต่อท้องถิ่น ฯลฯ ในทางวรรณคดีเรื่องของเธอก็จัดเป็นวรรณกรรม มีองค์ประกอบของบันเทิงคดีให้ศึกษาได้ครบทั้งตัวบท ตัวละคร ฉาก กลวิธีการเล่าเรื่อง ฯลฯ และการที่วรรณกรรมเรื่องแม่นากได้รับการเผยแพร่ผ่านสื่อ โดยเฉพาะสื่อเพื่อความบันเทิงหลากหลายรูปแบบในช่วงเวลายาวนาน ย่อมทำให้เกิดเรื่องแม่นากสำนวนต่างๆ ขึ้นมากเท่ากับจำนวนครั้งที่มีการตีพิมพ์และการแสดง เพราะในการหยิบเรื่องใดเรื่องหนึ่งมานำเสนอใหม่ ผู้นำเสนอย่อมพยายามที่จะทำให้เรื่องเดียวกันนั้น

---

[1] ผู้เขียนเลือกใช้ “แม่นาก” เป็นคำกลางเพื่อหมายถึงสตรีที่เป็นบุคคลต้นเรื่อง และเลือกใช้ ก เป็นตัวสะกดชื่อด้วยเหตุผลที่ว่าหลักฐานลายลักษณ์ชิ้นแรกๆ เกี่ยวกับสตรีผู้นี้สะกดชื่อดังนี้ประการหนึ่ง และคล้อยตามความคิดของสมบัติ พลายน้อยที่ว่า “คนแต่ก่อนนิยมชื่อที่เป็นไปในทางมงคล มีค่ามีราคา เช่น พวกทอง นาก เงิน” อีกประการหนึ่ง สมบัติ พลายน้อย, **เปิดกรุตำนานรักแม่นากพระโขนง**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: 99 มีเดีย แอนด์ พับชิชชิ่ง, 2535), หน้า 28.

[2] ในเว็บไซต์ Yahoo! Answer คำตอบที่มีผู้ลงคะแนนเสียงให้ว่าเป็นคำตอบดีที่สุดต่อคำถามว่า นิทานพื้นบ้าน แตกต่างกับตำนาน อย่างไร มีเนื้อความว่า

“Folktale is handed down through oral tradition which may become modified over generations. They are circulated by word of mouth as an oral tradition. Paul Bunyan, Cayce Jones, Aesop’s Fables, Ali Baba, and numerous others about animals, the world, and its creations - animals, stars, earth, people etc. Some have many lessons or morals to impart others are just stories to explain natural and super-natural events. (For example, Why Bobcat Lost His Tail, Why The Moon Chases the Sun)

A legend is narrative that is perceived by the teller and listeners of an event that took place in actual human history. Whether it be events, real people, or actual historic places, there is some basis to legends. Although a legend can be a story about mythical or supernatural beings or events, legends are predominantly focused in an historic time period that may or may not fictionalized and may be written as a supposition to that time period.” **What is the difference between legend and folktale?** [Online] Available from: http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20070416094337AAKzdNm [26 June 2009].

เป็นสำนวนของตนเองด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่งเพื่อให้ "ขายได้" เป็นอันดับแรก และหวังว่าจะ "ขายดี" เป็นอันดับต่อไป การเปรียบเทียบสำนวนต่างๆ จึงเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการศึกษาวรรณกรรมเรื่องแม่นาก คำตอบที่ได้รับจากการเปรียบเทียบอาจทำให้มองเห็นอิทธิพลที่สำนวนหนึ่งมีต่ออีกสำนวนหนึ่ง หรืออาจขยายผลต่อไปถึงการทำความเข้าใจปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดความเหมือน ความคล้ายและความแตกต่าง อาทิ สังคม วัฒนธรรม ตลอดจนเทคโนโลยีที่เป็นบริบทโอบล้อมเจ้าของเรื่องแม่นากแต่ละสำนวนอยู่ต่อไปอีกชั้นหนึ่ง

"แม่นากคดี"

จากการสำรวจเอกสาร พบว่ามีผู้อุทิศเวลาประมวลข้อมูล วิเคราะห์วิจารณ์ เชื่อมโยงประเด็น อธิบายเรื่องของแม่นากด้วยมุมมองทางวิชาการที่ตนถนัด เขียนเป็นหนังสือและบทความไว้แล้วจำนวนหนึ่ง อาทิ สมบัติ พลายน้อย เอนก นาวิกมูล ทรงยศ แววหงส์ ไมเคิล ไรท์ มาลินี แก้วเนตร และมโนธรรม เทียบเทียมรัตน์ กับทั้งมีผู้เขียนเป็นวิทยานิพนธ์ไว้อีกจำนวนหนึ่ง ได้แก่ วิชุดา ปานกลาง พรรณราย โอสถาภิรัตน์ และพาณี ศรีวิภาต นอกจากนั้นแล้วทุกครั้งที่การนำเรื่องแม่นากสำนวนใหม่มาเสนอได้รับการตอบรับดี ก็จะมีผู้เปิดเวทีอภิปรายว่าด้วยเรื่องแม่นากทั้งอย่างเป็นทางการและอย่างไม่เป็นทางการ ทั้งในวงการวิชาการและวงการบันเทิง ทั้งในรั้วมหาวิทยาลัย ในวิทยุ โทรทัศน์ และในสื่อสิ่งพิมพ์ อีกนับครั้งไม่ถ้วน เช่น กรณีภาพยนตร์ "นางนาก" ของไท เอนเตอร์เทนเมนต์ ออกฉายเมื่อ พ.ศ. 2542 ซึ่งได้ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในวงการวิชาการและวงการบันเทิงอย่างคึกคักยิ่ง หลังจากนั้นดูเหมือนว่าจะเกิดภาวะอิ่มตัวเรื่องแม่นาก เห็นได้จากการที่ผลผลิตงานแม่นากในรูปแบบอื่นๆ ที่ตามหลัง "นางนาก" มาไม่ได้รับการกล่าวขวัญถึงเป็นพิเศษอีกเลย ไม่ว่าจะเป็นละครโทรทัศน์ 2 ช่อง หนังแผ่นจำนวนมาก หรือแม้แต่การแสดงฟอร์มใหญ่ระดับขึ้นเวทีศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยอย่าง "มหาอุปรากรนางนาก" ของคณะอุปรากรกรุงเทพฯ ก็ตาม

อย่างไรก็ดี พ.ศ. 2552 ปีปัจจุบันก็กลับเป็นปีของแม่นากอีกครั้ง ด้วยเหตุที่กลุ่มผู้สร้างละครมืออาชีพแห่งยุคถึง 2 ค่าย คือ ซีเนริโอ และ ดรีมบอกซ์ พร้อมใจกันหยิบเรื่องแม่นากมาสร้างละครเวทีแบบละครเพลงเหมือนกันโดยไม่ได้นัดหมาย เวลาแสดงก็กำหนดไว้ไล่เลี่ยกัน[3] อันนำมาซึ่งการทุ่มประชาสัมพันธ์แสดง "จุดต่าง" อย่างไม่ยอมน้อยหน้ากัน นอกจากนั้นในช่วงเปิดตัวของค่ายซีเนริโอยังมีข่าวเพิ่มความร้อนแรงให้แก่ปีแม่นากอีก 1 ข่าว คือ ทายาทเจ้าของตัวบทภาพยนตร์เรื่องแม่นากสำนวนคลาสสิกออกมาทวงถามสิทธิเหนือตัวบทกับผู้สร้างรายใหม่ เหตุการณ์เหล่านี้นำมาสู่การหวนเปิดประเด็นว่าแม่นากเป็นใคร และการสอบทานตัวบทเรื่องแม่นากเท่าที่มีกันอีกคำรบหนึ่ง[4] แต่ก็ไม่ได้ทำให้เกิดความรู้ใหม่งอกเงยขึ้นมาจากที่เคยมีผู้ศึกษาไว้

---

[3] "แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล" ของซีเนริโอ โดยถกลเกียรติ วีรวรรณ กำหนดแสดงที่เมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ ทุกวันพุธ-วันอาทิตย์ ระหว่างวันที่ 20 พฤษภาคม – 21 มิถุนายน 2552 และ "แม่นาค เดอะมิวสิคัล" ของ ดรีมบอกซ์ โดยดารกา วงศ์ศิริ กำหนดแสดงที่ เอ็มเธียเตอร์ ทุกวันศุกร์-อาทิตย์ ระหว่างวันที่ 3 -19 กรกฎาคม 2552.

[4] ผู้สนใจสามารถติดตามการนำเสนอข้อมูลเรื่องแม่นากที่ครึกครื้น ทันสมัยได้ตลอด 24 ชั่วโมง ได้ทางสื่อร่วมสมัยคือสื่ออินเทอร์เน็ต เช่น ที่ http://www.youtube.com/watch?v=b9MfGKEbXJU และที่ http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=8638.

ตัวบทเรื่องแม่นากเพื่อการแสดงสำนวนแรก

ในบรรดาผู้สะสมและนำเสนอข้อมูลเรื่องแม่นาก สมบัติ พลายน้อย ถือว่าอยู่ในชั้นแนวหน้า ในบทที่ 1 ของหนังสือชื่อ *เปิดกรุตำนานรัก แม่นากพระโขนง* ที่เขาเขียนและตีพิมพ์ในพ.ศ. 2533 เขากล่าวว่า "...เป็นการวิเคราะห์เรื่องนางนากพระโขนงเล่มแรก..." สิ่งสำคัญที่เขาทำในหนังสือเล่มนี้คือการเทียบเคียงเรื่องแม่นากสำนวนตำนาน สำนวนนิยายและสำนวนภาพยนตร์บางสำนวนให้เห็นว่า "มีอะไรพิดเพี้ยนกันไปบ้าง"[5] ท้ายที่สุดของการไล่เลียงเรื่องแม่นากสำนวนต่างๆ เขาปรารภว่า "...เสียดายว่าไม่พบบทละครเรื่องอีนากพระโขนงที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงษ์[6] ทรงแต่ง จึงไม่อาจวินิจฉัยได้ว่าบทละครเรื่องนี้มีอิทธิพลต่อการเขียนนิยายเรื่องนางนากในสมัยต่อมาอย่างไรบ้าง..."[7]

คำถามที่ 1 เหตุใดสมบัติ พลายน้อย จึงเชื่อว่า "บทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนง" เป็นบทประพันธ์ที่น่าจะ "มีอิทธิพลต่อการเขียนนิยาย[8] เรื่องนางนากในสมัยต่อมา"

คำตอบก็คือตามหลักฐานเท่าที่พบ "บทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนง" เป็นเรื่องแม่นากเพื่อการแสดงสำนวนแรก

พ.ศ. 2536 หลังจากที่ *เปิดกรุตำนานรัก แม่นากพระโขนง* ของสมบัติ พลายน้อย ได้รับการตีพิมพ์ซ้ำเพียงปีเดียว เอนก นาวิกมูล ก็ได้ตัวบทละครร้องที่ สมบัติ พลายน้อย ถามหามาโดยความอนุเคราะห์ของเจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติ ใน พ.ศ. 2543 เอนก นาวิกมูล นำ *บทลครร้องเรื่องอีนากพระโขนง (ว่าเปนเรื่องจริง)* ลงตีพิมพ์เผยแพร่ ในหนังสือ *เปิดตำนานแม่นากพระโขนง* ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 1 ของเขา

คำถามที่ 2 เมื่อพบบทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนงแล้ว มีใครใช้ตัวบทละครที่พบให้เป็นประโยชน์บ้างแล้วหรือยัง

คำตอบก็คือ มีบ้าง เช่น หนึ่ง เอนก นาวิกมูล ตั้งข้อสังเกตว่าการกำหนดให้สามีของแม่นากชื่อ มาก เริ่มจากละครร้องเรื่องนี้[9] สอง ชาวประชาคมแพร่งสรรพศาสตร์ แพร่งนรา แพร่งภูธรและถนนอัษฎางค์ นำมาใช้แสดงละครเวทีโดยปรับบทให้เหมาะสมกับโอกาส ณ สถานที่ที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าของบทละครเอง เมื่อวันเสาร์ที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2541[10] และสาม พาณี ศรีวิภาต รวมบทละครร้องเรื่องนี้ไว้ในการศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมลายลักษณ์เรื่องแม่นาก 9 สำนวนในการทำวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย เมื่อ พ.ศ. 2545

---

[5] สมบัติ พลายน้อย, **เปิดกรุตำนานรักแม่นากพระโขนง**, หน้า 8.

[6] คงตัวสะกดตามต้นฉบับเดิม.

[7] สมบัติ พลายน้อย, **เปิดกรุตำนานรักแม่นากพระโขนง**, หน้า 59.

[8] ความหมายของคำว่า นิยาย ในที่นี้คือเรื่องที่เขียนขึ้นเพื่อความบันเทิง จะนำไปสร้างละครหรือภาพยนตร์หรือนำเสนอในรูปแบบอื่นใดต่อไปก็ได้.

[9] เอนก นาวิกมูล, **เปิดตำนานแม่นากพระโขนง**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2549), หน้า 30-31.

[10] ผู้ปรับบทคือ ผศ.ดร.เสาวณิต วิงวอน และผู้เขียนทำหน้าที่กำกับการแสดง.

สมบัติ พลายน้อย เคยรู้สึกเสียดายที่ไม่พบบทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนง ส่วนผู้เขียนกำลังรู้สึกเสียดายที่พบบทละครแล้วแต่ยังไม่มีใครใช้บทละครให้เป็นประโยชน์สมศักดิ์ศรีของความเป็นตัวบทเรื่องแม่นากเพื่อการแสดงสำนวนแรก

ดังนั้น บทความต่อไปนี้จึงเกิดจากความตั้งใจของผู้เขียนที่จะให้ "...เป็นการวิเคราะห์ *บทลครร้องเรื่องอีนากพระโขนง (ว่าเปนเรื่องจริง)* ครั้งแรก" โดยหวังว่าจะช่วยส่องทางให้ผู้สนใจเรื่องแม่นาก "วินิจฉัยได้ว่าบทละครเรื่องนี้มีอิทธิพลต่อการเขียนนิยายเรื่องนางนากในสมัยต่อมาอย่างไรบ้าง" ตามสมควร

แม่นาก คนต้นเรื่อง

ก่อนที่จะเข้าสู่ตัวเรื่องแม่นากในบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จะขอกล่าวย้อนไปถึงข้อมูลดั้งเดิมที่สุดเกี่ยวกับเรื่องแม่นากที่กล่าวกันว่ามีตัวตนเป็นคนจริงเสียก่อน

มีผู้ยืนยันว่าแม่นากเป็นคนสมัยรัชกาลที่ 3 (ครองราชย์พ.ศ. 2367-2394) ครั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (ครองราชย์พ.ศ. 2411-2453) แม่นากเป็น talk of the town อย่างแน่นอน ดังมีรายละเอียดตามหลักฐานที่อ้างกันมาว่าราวพ.ศ. 2420 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ครั้งยังทรงเป็นนายทหารรักษาวังหลวง ได้ทรงร่วมกับเจ้าพี่เจ้าน้องสอบถามคนเข้าออกประตูวังว่าระหว่าง สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต) พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ "อีนากพระโขนง" กับใครอีกคนหนึ่งซึ่งผู้เล่าคือ ม.จ.หญิงพูนพิสมัย ดิศกุล ทรงจำไม่ได้นั้น เขารู้จักใครมากที่สุด แน่นอน คำตอบคือ "อีนากพระโขนง"

แม้คำบอกเล่าของม.จ.หญิงพูนพิศมัย ดิศกุลจะไม่มีเนื้อความขยายว่าเหตุใดสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงทรงกำหนดแม่นากไว้เป็น 1 ใน 4 บุคคลที่มีผู้รู้จักมาก แต่ผู้สนใจศึกษาเรื่องแม่นากก็สามารถหาคำตอบได้จากคำถามของ "ผู้รับสยามประเภทแต่เดิม" ที่เขียนมาถึง ก.ศ.ร.กุหลาบ บรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามประเภท ฉบับวันที่ 10 มีนาคม ร.ศ. 118 หรือพ.ศ. 2442 ความตอนหนึ่งว่า

นางนากปีศาจนั้น เปนไฉน หนะพ่อ
หรือว่ากล่าวลวงไถล หลอกล้อ
แต่ไม่ค่อยใกล้ไกล เพียงพระ โขนงแฮ
จริงเท็จอธิบายข้อ นั่นนั้นอย่างไร
ความลือความเล่าครั้ง โบราณมา
อาจช่วยผัวทำนา ก็ได้
เพราะว่าปีศาจสา มารถดะ นักแฮ
รู้แน่คงตอบให้ ค่อยรู้ราวความ

"คำตอบเรื่องอำแดงนากพระโขนง" ของ ก.ศ.ร.กุหลาบ มีความดังต่อไปนี้

> จะเป็นวันเดือนปีใดไม่ทราบแน่ชัด พระศรีสมโภช(บุด) ผู้สร้างวัดมหาบุศย์เล่าเรื่องอำแดงนากพระโขนงถวายพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส(วัดโพธิ์) เสด็จอุปัชฌาย์ของนายกุหลาบว่าในรัชกาลที่ 3 อำแดงนากบุตรขุนศรีนายอำเภอ บ้านอยู่ปากคลองพระโขนง เป็นภรรยานายชุ่มตัวโขนทศกัณฐ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี อำแดงนากคลอดลูกตาย นายชุ่มเอาศพไปฝังไว้ที่ป่าช้าวัดมหาบุศย์ เมื่อฝังแล้วก็หาได้เป็นปีศาจหลอกหลอน แต่เพราะนายชุ่มเป็นคนมั่งมีและมีบุตรชายหญิงหลายคนซึ่งล้วนแต่ยังไม่ได้ออกเรือน บุตรของนายชุ่มหวงสมบัติกลัวบิดาจะมีภรรยาใหม่แล้วลูกๆ จะพากันอดตาย จึงทำอุบายใช้คนไปขว้างปาผู้ที่พายเรือผ่านไปมาตามลำคลองตรงป่าช้าที่ฝังศพอำแดงนาก ทำผีหลอกผู้คนตลอดจนช่วยนายชุ่มถีบระหัดวิดน้ำเข้านาและวิดน้ำกู้เรือของนายชุ่มที่ล่มอยู่ พวกลูกชายก็พากันแต่งตัวคล้ายแม่ หลอกหลอนชาวบ้านจนกลัวกันทั้งพระโขนง พระศรีสมโภชได้เล่าถวายสมเด็จอุปัชฌาย์ไว้เท่านี้"[11]

ทั้งการสำรวจบุคคลผู้มีชื่อเสียงของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อ พ.ศ. 2420 และคำถาม ของผู้อ่านหนังสือสยามประเภท ในอีก 22 ปีต่อมา ชี้ให้เห็นว่าแม่นากได้กลายเป็นตำนานไปแล้วตั้งแต่ก่อนหน้านั้นในฐานะ "นางนากปีศาจ ที่คนลือกันมาแต่โบราณว่าช่วยผัวทำนาได้" และแม้ ก.ศ.ร. กุหลาบจะอ้างชื่อบุคคลอย่างน่าเชื่อถือเพื่อยืนยันว่าหญิงชื่อนากมีตัวตนเป็นคนจริง ตายทั้งกลมจริง แต่การเป็นผีดุอาละวาดเป็นอุบายที่ลูกๆ แต่งขึ้นเพื่อกีดกันพ่อไม่ให้กล้าแต่งงานใหม่เท่านั้นก็ตาม ก็ดูเหมือนว่าจะไม่มีผู้ใส่ใจจดจำนำมาขยายผลต่อเพื่อปรับการรับรู้ของผู้คนให้ตรงกันกับเรื่องราวที่เป็นไปได้และสอดคล้องกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ฉบับ ก.ศ.ร. กุหลาบ เว้นไว้เสียแต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเท่านั้น[12]

3 ปีหลังจากก.ศ.ร.กุหลาบแถลง "ข้อเท็จจริง" เรื่องแม่นาก แห่งปากคลองพระโขนง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ก็ทรงนำเรื่องแม่นากมาขึ้นเวทีโรงละครปรีดาลัย แสดงให้ชาวกรุงเทพฯ ชม เกิดเป็นข่าวโจษจันกันทั้งเมือง

---

[11] เอนก นาวิกมูล, **เปิดตำนานแม่นากพระโขนง**, หน้า 20-21.

[12] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงพระบรมราชวินิจฉัยเรื่องแม่นากเอาไว้อย่างตรงไปตรงมาในหมายเหตุที่ทรงใส่กำกับไว้ตอนต้นบทพระราชนิพนธ์เรื่อง The Second Ghost of Phra-Kanong ซึ่งหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล นำมาแปลและจัดพิมพ์ฉลองพระบรมราชสมภพครบ 100 ปีของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2524 ใช้ชื่อเรื่องว่า *นากพระโขนงที่สอง สำนวนที่หนึ่ง* หมายเหตุนั้นมีใจความว่า "เรื่องนากพระโขนงที่สองนี้ ผู้เขียนพยายามที่จะไขปัญหาลึกลับเกี่ยวกับปีศาจพระโขนงที่มีชื่อว่า นาก และนากนั้นเมื่อมีชีวิตอยู่ ก็เป็นเพียงหญิงผู้หนึ่ง นากสิ้นชีวิตไปราวๆ กึ่งศตวรรษแล้ว" พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **นากพระโขนงที่สอง (สำนวนที่หนึ่ง),** แปลโดย หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524), หน้า 1.

เนื้อความในหมายเหตุและเนื้อเรื่อง *นากพระโขนงที่สอง สำนวนที่หนึ่ง* (ซึ่งทราบเพียงว่าทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในปีใดปีหนึ่งระหว่าง พ.ศ. 2437-2444 ขณะทรงศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษ และทรงไว้ไม่จบเรื่อง) เหมือนกันกับ *นากพระโขนงที่สอง* ในชุดนิทานทองอิน (พิมพ์ในหนังสือทวีปัญญาเมื่อ พ.ศ. 2448) และเหมือนกันกับคำตอบเรื่องอำแดงนากของ ก.ศ.ร.กุหลาบ ทั้งในเรื่องช่วงชีวิตของแม่นากและต้นเหตุที่ทำให้เกิดข่าวลือเรื่องผีแม่นาก จึงเป็นอันเข้าใจได้ว่าไม่ทรงเชื่อเรื่องผีแม่นาก.

ผู้ชักนำแม่นากเข้าสู่วงการบันเทิง: พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ. 2409-2474) เป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาเขียน ทรงได้รับการศึกษาอย่างดีทั้งด้านอักษรศาสตร์และคณิตศาสตร์ ทรงศึกษาภาษาไทย ภาษาบาลีและไวยากรณ์ไทยอันเป็นหลักสูตรชั้นสูงในสมัยนั้น ตลอดจนได้ทรงศึกษาภาษาอังกฤษกับครูฝรั่งในโรงเรียนสอนภาษาอังกฤษที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตั้งขึ้นในกรมมหาดเล็กหลวง ทรงเป็นเจ้านายที่มีความรู้ภาษาอังกฤษดีที่สุดพระองค์หนึ่ง นอกจากนั้นแล้วยังสนพระทัยประวัติศาสตร์และโบราณคดีด้วย

ทรงรับราชการและมีความก้าวหน้าขึ้นจนได้ดำรงตำแหน่งรองเสนาบดีกระทรวงพระคลังมหาสมบัติ พ.ศ. 2435 ทรงออกจากราชการ หลังจากนั้นทรงลงทุนทำกิจการหลายอย่าง เช่น ทรงทำนา ป่าไม้ รถไฟ รถราง ขุดคลอง และที่สำคัญที่สุดสำหรับวงการศิลปวัฒนธรรมไทยคือ ทรงเป็นนักการละครโดยแท้จริง ทรงสร้างและดำเนินกิจการโรงละครแบบสมัยใหม่รวมทั้งโรงละครปรีดาลัยที่กล่าวไว้ในตอนต้น[13] ทรงประดิษฐ์ละครแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครร้อง ทรงแต่งบทละครไว้เป็นจำนวนมากอย่างน่าอัศจรรย์ใจ ดังที่เนียนศิริ ตาละลักษมณ์ แสดงตัวเลขไว้เมื่อเรียบเรียงเรื่อง "งานละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์" ใน พ.ศ. 2522 ว่า ทั้งบทละครร้องและละครรำของพระองค์ "เท่าที่มีต้นฉบับให้ค้นได้ที่หอสมุดแห่งชาติมีประมาณ 127 เรื่อง"[14]

โรงละครปรีดาลัยที่นำเรื่องแม่นากขึ้นแสดง เป็นโรงมหรสพอย่างวิเศษแห่งยุค พิสูจน์ได้จากการที่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินและบุคคลระดับหัวกะทิของกรุงเทพฯ พากันไปชมการแสดง ณ ที่นั้น

> "เวลาเล่นละคร สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงรัชกาลที่ 5 เสด็จมาทอดพระเนตรหลายครั้ง เจ้านายอื่นๆ ก็เสด็จมา และถ้ามีการรับแขกเมือง เช่น เจ้าฝรั่ง ก็มาดูละครที่นี่ ...ผู้ที่มาดูละครปรีดาลัยอยู่เสมอมีหลายต่อหลายคน เท่าที่จำได้มีนายเทียนวรรณกับภรรยามาดูทุกเสาร์อาทิตย์ ...ยังมีฝรั่งอีกคนซึ่งมาดูเสมอ คือ นายห้าง ย.ร.อันเดร สี่กั๊กพระยาศรี...ตั้งแต่เสด็จในกรมพระนราธิปฯ สร้างโรงละครปรีดาลัย เล่นละครแบบใหม่คือละครร้องแล้ว คนก็เริ่มนิยมละครร้อง จนเกิดมีละครปราโมทัยขึ้นอีกโรงหนึ่งเล่นแบบเดียวกัน จากนั้นมาละครรำซึ่งโดยมากเล่นเป็นละครนอกมีอยู่หลายเจ้าก็ค่อยๆ หายไป ..."[15]

---

[13] กาญจนาคพันธุ์ (นามปากกาของ ขุนวิจิตรมาตรา - สง่า กาญจนาคพันธุ์) เล่าเรื่องโรงละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ไว้อย่างละเอียดในหนังสือที่ท่านเขียนจากความทรงจำวัยเยาว์หลายเล่ม เช่น *80 ปีในชีวิตข้าพเจ้า กรุงเทพฯ 70 ปีก่อน* (ซึ่งสำนักพิมพ์สารคดีเปลี่ยนชื่อเป็น *กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้* ในการพิมพ์หนังสือชุด 100 ปีขุนวิจิตรมาตราเมื่อ พ.ศ. 2545

[14] ทรงพิมพ์บทละครเป็นเล่มออกจำหน่ายควบคู่กันไปกับการแสดงละครทุกเรื่อง เพลินพิศ กำราญ และเนียนศิริ ตาละลักษม์, **พระประวัติและผลงาน ของ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์** (กรุงเทพฯ: มูลนิธินราธิปประพันธ์พงศ์-วรวรรณ, 2522), หน้า 65.

[15] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี, 2545), หน้า 280-281.

“เดอะมิวสิคัล” เมื่อแรกมีในสยาม

ตั้งแต่ยังไม่พบหนังสือบทละครเรื่องแม่นากของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ก็มีผู้กล่าวขวัญถึงให้ได้ทราบแล้วว่า เรื่องแม่นากถูกนำไปสร้างเป็นบทสำหรับแสดง “ละครร้อง” และเจ้านายพระองค์นี้ทรงได้รับยกย่องเป็น “บิดาแห่งละครร้อง” ของไทย

กาญจนาคพันธุ์อธิบายความแตกต่างระหว่างละครแบบใหม่ ผลงานพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับละครแบบเก่าไว้ดังนี้

> “ละครที่เล่นที่โรงปรีดาลัยนี้ มีชื่อเรียกกันว่า “ละครร้อง” ชื่อ “ละครร้อง” นี้ข้าพเจ้าเข้าใจว่าเสด็จในกรม[16] คงจะทรงตั้งขึ้นเอง...เหตุที่เรียก “ละครร้อง” นั้นคงเป็นเพราะละครสมัยนั้นนิยมเล่นกันแต่ “ละครรำ” อย่างเดียว แต่งตัวเข้าเครื่องละครรำ และเล่นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ดังนั้น จึงทรงคิดเล่นละครแบบใหม่ เล่นเรื่องแต่งใหม่ให้เป็นเรื่องของชาวบ้านสามัญ แต่งตัวอย่างชาวบ้านธรรมดา ไม่มีรำ มีแต่ร้องอย่างเดียว ตัวละครเป็นผู้หญิงล้วน นับเป็นละครแบบใหม่ขึ้นอีกแบบหนึ่ง เรียกว่า “ละครร้อง” บางคนเรียก “ละครปรีดาลัย”...”[17]

ในขณะที่เนียนศิริ ตาละลักษมณ์ อธิบายว่า

> “ละครแบบใหม่ที่ว่านี้...มีทั้งร้องและพูด ...พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้ทรงดัดแปลงมาจากละครโอเปร่าของฝรั่ง ยึดถือการร้องเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง การพูดเป็นการแทรกเข้ามาและพูดทบทวนบทที่ร้องเป็นการย้ำความ หรือพูดแทรกเพื่อความขบขัน แม้จะตัดบทพูดหมดเหลือแต่บทร้องก็ได้ความสมบูรณ์ สำหรับผู้แสดงใช้ผู้หญิงล้วน เว้นตัวตลกใช้ผู้ชายแสดง กิริยาท่าทางของตัวละครใช้กิริยาท่าทางตามธรรมชาติอย่างสามัญชนและไม่รำ เพลงที่ร้องเป็นเพลงแต่งทำนองขึ้นใหม่บ้าง ใช้เพลงโบราณบ้าง เป็นการดำเนินเรื่องแทนคำพูด ในด้านการแต่งกายของตัวละคร ใช้เครื่องแต่งกายแบบชาวบ้านธรรมดาๆ ซึ่งจะงดงามเป็นพิเศษหรือหรูหราขึ้นไปก็เพื่อความเหมาะสมตามฐานะของตัวละครในท้องเรื่อง เช่น เป็นคนรวย เป็นคนจน เป็นนาย หรือเป็นบ่าว”[18]

สรุปจากคำอธิบายของท่านผู้รู้ทั้ง 2 แหล่งแล้วได้ความว่า ละครร้องในแบบของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นละครร้องสลับพูด ตามประวัติกล่าวว่าทรงดัดแปลงมาจากการแสดงอุปรากร

---

[16] กาญจนาคพันธุ์ เขียนเล่าเรื่องอย่างไม่เป็นทางการ จึงเรียกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์โดยย่อว่า “เสด็จในกรมพระนราธิปฯ” บ้าง “เสด็จในกรม” บ้าง

[17] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, หน้า 267-268.

[18] เพลินพิศ กำราญ และเนียนศิริ ตาละลักษม์, **พระประวัติและผลงาน ของ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**, หน้า 59.

ของฝรั่ง[19] การดำเนินเรื่องอาศัยบทเพลงมากกว่าบทพูด แบบเดียวกับละครที่คนไทยปัจจุบันเรียกว่า "เดอะมิวสิคัล"[20] เพียงแต่มีลักษณะไทยอยู่มาก เพราะใช้ทำนองเพลงไทยและเนื้อเพลงเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนแปด ในการแสดง ผู้แสดงร้องบทที่เป็นคำพูดของตนเอง ลูกคู่ร้องส่วนที่เป็นการบรรยายเหตุการณ์หรือความรู้สึก และบทพูดไม่ถึงกับกำหนดตายตัว ให้ผู้แสดงพูดตามกรอบที่ผู้เขียนบทวางแนวทางไว้

เกี่ยวกับเพลงและการพูด กาญจนาคพันธุ์ ขยายความไว้ดังนี้

> "...ข้อสำคัญคือในบทละครร้องพระนิพนธ์ของเสด็จในกรมพระนราธิปฯ ที่ข้าพเจ้าเคยสังเกตก็คือ "กลอน" ที่ร้อง ทรงใช้ถ้อยคำธรรมดาอย่างที่ไทยเราพูดกัน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือเอาคำที่พูดกันตามธรรมดามาแต่งเป็นกลอนให้ตัวละครร้อง ...คำกลอนนั้นสั้นรวดเร็วก็มี ยาวมากก็มี คือให้เข้ากับลักษณะของท้องเรื่องที่ดำเนินไป..."[21]

> "แบบฉบับของละครร้องแท้...จะพูดง่ายๆ ก็เพียงว่า แต่งให้คำพูดธรรมดาเป็นคำร้องเพลง เพลงนั้นมีสองคำบ้าง สี่คำบ้าง หกคำบ้าง จนถึงแปดคำ[22] พอร้องเพลงจบเพลงหนึ่งก็มีคำเจรจาบ้างเพียงเล็กน้อย แล้วก็ขึ้นร้องเพลงใหม่ เป็นอย่างนี้เรื่อยไป ทั้งเรื่องรวมเป็นคำกลอนสำหรับร้องราว 120 คำเป็นอย่างน้อย คำเจรจาหรือคำพูดมีประปรายเล็กน้อย เพราะคำร้องที่เป็นเพลงบอกหมดแล้ว..."[23]

นอกเหนือจากการใช้เพลงเดินเรื่องแล้ว ลักษณะเด่นของการแสดงละครร้องของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ คือการใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน[24] และความสมจริงซึ่งนอกจากจะปรากฏในภาษาที่ใช้และการแต่งกายแล้วยังปรากฏในฉากด้วย ดังที่กาญจนาคพันธุ์บรรยายไว้ว่าโรงละครปรีดาลัย

---

[19] ทรงชี้แจงไว้ตอนต้นบทละครร้องเรื่อง สาวเครือฟ้า (ทรงแต่งโดยใช้นามแฝงว่า ประเสริฐอักษร) ว่า "เลียนเรื่อง คอมิกออปรา ฝรั่งเศสที่ลือชื่อ มาดามบัตเตอไฟล ได้จากหนังสือไกลบ้าน" ซึ่งหมายถึงพระราชนิพนธ์ไกลบ้านในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื้อความในบทพระราชนิพนธ์ที่อ้างถึงอยู่ในพระราชหัตถเลขาฉบับที่ 39 ที่ปารีส คืนที่ 183 ทรงเล่าว่าเสด็จพระราชดำเนินไปดู "คอมิกออปรา ..เปนเรื่องที่เลื่องฤาว่าดีนัก เรียกชื่อเรื่องว่ามาดามบัตเตอไฟลย์..." ทรงเล่าเนื้อเรื่องและวิธีการแสดงไว้ค่อนข้างละเอียด พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **ไกลบ้าน** (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2537), หน้า 437 - 440.

[20] เว็บไซต์ wordwebonline ให้ความหมายของคำว่า musical drama เอาไว้ว่า "Opera in which the musical and dramatic elements are equally important; the music is appropriate to action." **musical drama** [online] Available from: http://www.wordwebonline.com/en/MUSICALDRAMA [26 June 2009].

[21] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, หน้า 270.

[22] "คำ" หมายถึง "คำกลอน" (1 คำกลอนมี 2 วรรค)

[23] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, หน้า 278.

[24] พ.ศ. 2476 พระนางเธอลักษมีลาวัณ ได้ทรงรื้อฟื้นคณะละคร "ปรีดาลัย" ขึ้นเพื่อสืบทอดเจตนารมณ์ของพระบิดา คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แต่ทรงใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้.

> "...ใช้ฉากที่เรียกว่า "ฉากตั้ง" ทั้งสิ้น ฉากตั้งคือฉากที่ทำเป็นแผงแน่นหนามั่นคง แล้วมาตั้งประกอบกันเข้าเป็นรูปห้อง หรืออะไรต่างๆ ที่เป็นรูปห้อง ด้านหลังมีหน้าต่าง ด้านซ้ายขวามีประตูเปิดเข้าออกได้เหมือนของจริง จะเป็นห้องเรือนไทยโบราณหรือตึกสมัยใหม่ก็ดูเหมือนของจริงทั้งนั้น มีฉากประกอบด้านหลังสุด เช่น สมมุติว่าเปิดหน้าต่างออกไปก็เห็นต้นไม้จริงๆ เห็นตึกหรือหลังคาบ้านไกลๆ ..."[25]

ตัวบทแม่นาก"เดอะมิวสิคัล"

หนังสือ *บทลครร้องเรื่องอีนากพระโขนง* "...เป็นหนังสือเล่มบางๆ รูปเล่มขนาดหนังสือวัดเกาะหนาเพียง 40 หน้า..." (เอนก นาวิกมูล, 2549: 46) ปกเป็นกระดาษสีพิมพ์ข้อความด้วยหมึกดำ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงใช้นามแฝง "หมากพญา" ในการนิพนธ์

การจัดลำดับเนื้อหาเป็นไปตามธรรมเนียมของบทละครสากล คือ เริ่มด้วยรายชื่อตัวละคร แล้วไล่เรื่องจากต้นไปจนจบทีละตอน

รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครมีดังนี้[26]

1. นายมาก อายุ 35 สามีอำแดงนาก เปนคนซื่อๆ
2. ทิดทุ้ย อายุ 38 เกลอนายมาก ขี้เมา
3. ตาหมี อายุ 68 เก่าๆ เขลาๆ
4. ตาเทิ่ง อายุ 50 สัปะเร่อ
5. ขรัวเต๊ะ อายุ 62 อาจาริย์วิชาอาคม
6. ตาประขาวเม่น อายุ 65 ผู้มีวิชาอาคม
7. สามเณรเผือก อายุ 18 ศิษย์ขรัวเต๊ะ เจ้าเวทมนต์
8. อำแดงนาก อายุ 32 ภรรยานายมาก เปนคนดี
9. ยายม่วง อายุ 60 ภรรยาตาหมี เท่อๆ
10. ยายโม่ง อายุ 51 หมอผดุงครรภ์"

ตัวลครในเรื่องยังมีพระนักสวด 3 รูป ตาแก่ เด็กๆ คนขายตุ๊กตา แขกขายผ้า พวกอีดี แลญาติอำแดงนาก เจ๊กขายก๋วยเตี๋ยว และภรรยาทิดทุ้ย

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงแบ่งการแสดงออกเป็น 7 ช่วง เรียกด้วยศัพท์ของพระองค์ว่า 7 "ชุด" ตั้งชื่อชุดคล้องจองกันว่า เข้าเดือน เยือนผัว ยั่วสงกา น่าพรั่นพรึง พึ่งเถร เณรนักเรียน และเปลี่ยนนาม

---

[25] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, หน้า 268.

[26] เนื้อความที่นำมาจากตัวบทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนง ที่ใช้ในบทความนี้ทั้งหมด ผู้เขียนคัดลอกตามฉบับที่พิมพ์รวมอยู่ในเปิดตำนานแม่นากพระโขนง ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 3 ของเอนก นาวิกมูล.

ต้นชุดมีคำอธิบายฉากให้ทราบว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นที่ไหน และมีตัวละครใด ทำอะไรอยู่ตอนเปิดฉาก ผนวกด้วยบทกำกับเวทีบ้าง ดังจะนำมาแสดงให้เห็นครบทุกชุดโดยรักษาการสะกดคำไว้ตามต้นฉบับ เพราะไม่ยืดยาวนักและเพื่อประโยชน์ในการลำดับเรื่องต่อไป ดังนี้

“ชุดที่ 1 (เข้าเดือน) ฉากโรงนานายมาก ริมคลองพระโขนง ตัวลครมีนายมาก พรวนดินปลูกต้นไม้อยู่”

“ชุดที่ 2 (เยือนผัว) ฉากประตูวังที่นายมากถูกเกณฑ์เฝ้า ยามราตรี ตัวลครมีนายมากนั่งสานกระบุงอยู่หน้ากระท่อม”

“ชุดที่ 3 ยั่วสงกา (ไม่มีเครื่องหมายวงเล็บในต้นฉบับ – ผู้เขียน) ฉากโรงนานายมากอย่างชุดที่ 1 ตัวลครไม่มีใครนอกจากสุนักข์เห่า นายมากออกเรียกเมียแลตาหมียายม่วงก็ไม่เห็น เข้าไปดูในโรงก็ไม่เห็นใครฉุน”

“ชุดที่ 4 (น่าพรั่นพรึง) ฉากบ้านเดิมของอีนากพระโขนงริมคลอง ดนตรีทำเชิดฉิ่ง นากพาสามีมาเรียกญาติกามาต้อนรับยิ้มย่อง ทุ้ยพายเรือมาเห็น ร้องทักมากว่ามาบังสกุลเมียฤๅ จึงนั่งอยู่คนเดียวในป่าช้าผีดิบมากว่าล้อ ชวนแวะก็ไม่แวะ กลับพายหนี บอกว่าบ้านแม่นาก นี่ไงเล่าพี่น้องทั้งนั้น ทิดทุ้ยนึกว่าล้อ ทันใดนั้นเป็นปฏิเหตุ ใครตบทุ้ยชักดิ้นร้องเอ็ด โดดน้ำเกาะเรือเข้าโรง มากก็นึกว่าล้อ เจ๊กพายเรือมาถึง นั่งร้องเพลงเอ็ดมาเปนเพื่อนตัว กลัวอีนากพระโขนงก็ถูกกระตุกหางเปียหัวหัน นายมากมองก็ไม่เห็นป่าช้าที่ไหน เขาเอาของมาเลียง อุ้มลูกมาใก้ (น่าจะเรียงพิมพ์ผิด ผู้เขียน) กอดจูบแลกินสบาย ว่ามาอยู่นี่สบายกว่า ไม่สู้ไกลมากนักโรงให้เขาเช่าเสียก็ได้ มากเล่าว่า คนนินทาว่านากตาย ญาติต่างหัวร่อ”

“ชุดที่ 5 (พึ่งเถร) ฉากในกุฏิขรัวเต๋ะ ตัวลครมีขรัวเต๋ะ จูงนายมากเข้ามาในกุฏิ ทำยันต์แขวนกันรอบเตียงให้อยู่แต่ในนั้น เรียกเณรเผือกตาปะขาวมาช่วยกัน ไม่ทันไร อีนากพระโขนงตามมาร้องกรี๊ดๆ ด่าขรัวเต๋ะอ้อนวอนผัว ๆ ก็กลัวลงนอนสั่นจับไข้ เณรออกไปนอกกุฏิสาดเข้าสาร ร้องกรี๊ด กูจะเอาตัวผัวของกู เดี๋ยวผลักหน้าต่างเปิดเข้ามา ดนตรีเม็งทุ่มทุกขณะ อีนากแผลงฤทธิ์ยื่นมือยาวมาคว้าผัว ก็เข้าในวงสายสิญจน์ไม่ได้ เดี๋ยวยื่นมือยาวมาจับคอขรัวเต๋ะกะตาปะขาวชนกัน จนจับหวายได้หวดไปจึงหนี”

“ชุดที่ 6 (เณรนักเรียน) ฉากในวัดหน้ากุฏิขรัวเต๋ะ ตัวลครมีอีนากแปลงรูปเปนสาวจูงนายมากมา”

“ชุดที่ 7 (เปลี่ยนนาม) ฉากโรงนานายมากอย่างชุดที่ 1 ตัวลครมีทิดทุ้ยนั่งพูดรับผิดชอบกับนายมาก นายมากหลับอยู่ว่ายังไม่ฟื้นอีกฤๅ”

ตอนจบของแต่ละชุด มีบทกำกับเวทีระบุไว้ว่า “ปิดม่าน” ยกเว้นตอนจบชุดที่ 1 ซึ่งอาจเกิดจากการพิมพ์ตกหล่น

ขนบที่พบในตัวบทละครร้องเรื่องอีนากพระโขนงอีกประการหนึ่งคือการระบุชื่อทำนองเพลง เหมือนในบทละครรำ เนื่องจากแม้ทำนองเพลงแต่ละเพลงจะสัมพันธ์กับวาระ โอกาสและอารมณ์ที่หลากไปตามท้องเรื่อง แต่ทำนองเพลงไทย(แม้จะแต่งขึ้นใหม่ก็)ตายตัว บรรเลงเมื่อไรก็เป็นเช่นนั้น เปลี่ยนเฉพาะเนื้อร้อง ดังนั้นก่อนจะขึ้นบทร้องจึงมีชื่อ(ทำนอง)เพลงกำกับให้ทราบก่อน อันเป็นข้อตกลงกับฝ่ายวงดนตรีด้วย ดังตัวอย่างที่ยกมาจากบท “ชุดที่ 1 (เข้าเดือน)” ตอนมากลาไปกรุงเทพฯ จนถึงนากเจ็บท้อง ดังนี้

...รำดาบ ◉ (มาก) เหลืออาไลย,ใจห่วง,ดวงชีวิต เปนสุดคิด,อยู่บ้าน,รำคาญยิ่ง เห็นแต่ตา,กับยาย, หมายพึ่งพิง ครั้นจะนิ่ง,กริ่งผิด,มาติดตัว

(นาก) แท้เวรกรรม,ทำมา,ชตานาก ฉุกละหุกทุกข์ยาก,ต้องจากผัว คิดถึงฝัน, หวั่นอุรา,โดยน่ากลัว ครั้นจะมัว,หลงเมีย,ก็เสียการ ฯฯ 4 คำ (นากร้องไห้เล่าฝันว่าไฟไหม้หัว มากยิ่งอกสั่น พอทุ้ยมาชวนว่าถึงเวลาแล้ว มากว่าจะไปฝากตายาย ก็เข้าโรง ข้างนี้นากไม่พูดกับทุ้ย ๆ รับปฏิญญาณว่าจะไม่ชวนมากกินเหล้าต่อไป ตาหมียายม่วงออกมา มากกราบฝากฝัง แกก็ปลอบและรับธุระแข็งแรง ทุ้ยก็เร่งว่าโดยสารเรือทิดอานไว้ เขาจะคอย)

ตนาวแปลง ◉ (ลูกคู่) สงสารมาก,จากเมีย,ลเหี่ยจิต เปนสุดคิด,ลานาก,เผ้าฝากบ้า แม่เมียสาว, หนาวอก,สทกสท้าน รู้สึกปาน,ไปลับ,ไม่กลับเลย (นาก) มิรู้ไง,ใจนาก,จะคลากแตก ดูมันแปลก,เหลือหลาก, พี่มากเอ๋ย นึกถึงฝัน, หวั่นหวึ่ง,เพราะพึ่งเคย (ตาหมี) ทำเฉยๆ เสียมั่ง,คลั่งทำไม ฯฯ 4 คำ เชิดฉิ่ง (ยายตาปลอบ คู่รักก็อาลัยรักกัน ทิดทุ้ยก็เร่ง มากกับทิดทุ้ยเข้าโรง ตายายก็ปลอบ ตาหมีให้ยายอยู่เปนเพื่อน ตาว่าจะไปวัด สั่งถ้าไม่สบายให้ตาม สักครู่ตาพายายโม่งหมอผดุงครรภ์มาฝากท้อง แล้วก็พากันกลับไป)...

ธรณีร้องไห้ ◉ (ลูกคู่) แม่นากน้อง,ท้องแก่,ร่อแร่โศก เศร้าวิโยค,ผัวรัก,ฮักๆ ไห้ ไม่เปนอันกินนอนอ่อนอาไลย นึกถึงฝัน,หวั่นไหว,ใจไม่ดี ฯฯ 2 คำ โอด (เลยเจ็บท้อง ยายไปตามหมอตำแยแลตา)

ในการดำเนินเรื่อง **อีนากพระโขนง** กรมพระนราฯ ทรงเลือกใช้ทำนองเพลงมากถึง 41 ทำนอง ได้แก่ เพลงฉ่อย เป่ อกโคลง ช้างประสานงา ลิงโลด รำดาบ ตะนาวแปลง ธรณีร้องไห้ เวศุกรรม ตะนาว ทุกขะตะ แขกลพบุรี แขกหนัง ตวงพระธาตุตัด เจ้าเซ็น ขอม อมตึ๊ก ฝรั่งเร็ว ตะโมะ อมเมียส เอวบาง ทองย่อน กระบอก ตัดพ้อ ชมดงนอก สมิงทองมอญ ทะแย รักบ้าน ดวงเดือน ซอรี บังใบ โลมนอก หน้าแดง คางเหลือง ไล่ควาย จีนขวัญอ่อน เป่าใบไม้ เหยียบกรวด ฝรั่งแง หงุดหงิด ขวัญอ่อน[27]

เมื่อทราบขนบการแสดงและเห็นตัวบทแล้ว อาจช่วยให้พอคาดเดาได้บ้างว่าเกิดอะไรขึ้น ณ โรงละครปรีดาลัย เมื่อเรื่องแม่นากอยู่ในพระหัตถ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

เรื่องแม่นากสำนวนละครปรีดาลัย: กลวิธีเล่าเรื่อง

กรมพระนราฯ ทรงร่วมสมัยกับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พ.ศ.2405 – 2486) ดังนั้นต้องทรงทราบเรื่องตำนานแม่นากตลอดจนการ “ทำโพล” สำรวจบุคคลผู้มีชื่อเสียงของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อ พ.ศ. 2420 ดี แต่ด้วยเหตุที่ทรงแต่ง **อีนากพระโขนง** ขึ้นภายหลังจากที่ ก.ศ.ร. กุหลาบเขียนชี้แจงว่ามีแม่นากแต่ไม่มีผีแม่นากไปแล้ว 3 ปี[28] จึงทรงเผชิญข้อมูลเรื่องแม่นากทั้งแบบจินตนาการและแบบวิชาการ

---

[27] บางทำนองครูดนตรีไทยรุ่นหลังก็ไม่รู้จักแล้ว แต่ได้ให้ข้อสังเกตไว้ว่าแม้ผู้ไม่มีความรู้เรื่องเพลงไทยเลยก็ควรคาดเดาได้ว่าเพลงทั้งหลายต้องมีท่วงทำนองสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครและเหตุการณ์ตามท้องเรื่องดังที่คณะผู้แสดงละครจำเป็นได้รับคำแนะนำจากครูดนตรีไทยรุ่นเก่าหลายท่าน อาทิ ครูสุบิน จันทร์แก้ว ครูม้วน (มัณฑนา เพิ่มสิน) เมื่อจัดการแสดงละครเรื่อง “อีนากพระโขนง” ในงานเปิดตัวประชาคมแพร่งนรา แพร่งสรรพศาสตร์ แพร่งภูธร และถนนอัษฎางค์ ในพ.ศ. 2541.

[28] ไม่น่าจะทรงได้อ่านบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง The Second Ghost of Phra-Kanong.

อ่านวิธีการนำเสนอจากตัวบทแล้ว ผู้เขียนเห็นอัจฉริยภาพของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่ทรงสามารถรักษาดุลยภาพระหว่างการสร้างความสนุกสนานเร้าใจให้แก่ผู้ชมทั่วไปกับการไม่ส่งเสริมความเชื่อเรื่องผีแม่นาก อันเป็นความเชื่อที่ขัดแย้งกับความคิดของ “คนหัวใหม่” และ “คนหัวนอก” ซึ่งทวีจำนวนขึ้นทุกทีในสมัยนั้นได้อย่างลงตัว

การนำเสนอเรื่องแม่นากฉบับประนีประนอมความเชื่อตรงกันข้ามสำเร็จลงด้วยกลวิธีสมมติซ้อนสมมติ โครงเรื่องสอดไส้กันอยู่เป็น 2 ชั้น แล้วหักมุมจบเรื่อง

สมมติชั้นที่ 1 ให้มีตัวละคร 3 ตัวคือ “นายมาก อายุ 35 สามีอำแดงนาก เปนคนซื่อๆ” “อำแดงนาก อายุ 32 ภรรยานายมาก เปนคนดี” กับ “ทิดทุ้ย อายุ 38 เกลอนายมาก ขี้เมา” ทิดทุ้ยชวนมากินเหล้า มากเมาหลับไป

สมมติชั้นที่ 2 ให้มากฝัน เหตุการณ์ทั้งหลายในความฝันของมากคือเรื่องแม่นากตามโครงเรื่องที่เราคุ้นเคย อำแดงนากท้อง นายมากถูกเกณฑ์ไปเข้าเวรรักษาวังในพระนคร อำแดงนากตายทั้งกลม ผีอำแดงนากอุ้มลูกไปเยี่ยมนายมาก นายมากกลับบ้านมาพบเมีย ในชั้นต้นไม่เชื่อว่าเมียตายแล้ว จนได้เห็นความผิดปกติหลายอย่างเกี่ยวกับเมียและลูกชายจึงเชื่อ แล้วหนีไปพึ่งพระ เกิดการลองดี เอาเถิดเจ้าล่อระหว่างพระและหมอผีฝ่ายหนึ่ง กับผีอำแดงนากอีกฝ่ายหนึ่ง จนที่สุดผีอำแดงนากถูกเณรเผือกจับลงหม้อดินเอาไปถ่วงน้ำ ปิดม่าน ม่านเปิดอีกทีผู้ชมเห็น “ทิดทุ้ยนั่งพูดรับผิดชอบกับมาก นายมากหลับพับอยู่ว่ายังไม่ฟื้นอีกฤๅ” เมื่อมากฟื้นขึ้นก็ “ตื่นตกใจร้องดิ้นเมื่อเห็นเมีย” วุ่นวายเป็นครู่ ท้ายที่สุดทิดทุ้ยก็เป็นผู้ไขความให้กระจ่างใจแก่ตัวละครและผู้ชม

> ตวงพระธาตุ ◎ (ทุ้ย) อ้อนึกได้ ใครเสือก พลิกแพลงดี ก็ตาหมี ยายม่วง ถ่วงให้หนัก แกเล่าเรื่อง ผีอำละล่ำละลัก แล้วเลยควัก เรื่องเก่า เล่าตบัน เอ่ยอีนากพระโขนง ช่วยโพงน้ำ ทิดมากจำ ติดตา เอามาฝัน เรื่องผีสาง ช่างเถอะ เลอะทั้งนั้น ใครเชื่อมั่น ดันทุลัง ก็ครั่งเอย ฯฯ 4 คำ..

ตามคำของทิดทุ้ย เรื่องผีๆ สางๆ เป็นเรื่อง “เลอะทั้งนั้น” คนที่เชื่อน่าจะเสียสติ ด้วยเหตุนี้ เรื่องร้ายก็กลายเป็นดี ความกลัวก็ได้คลี่คลายกลายเป็นการจบเรื่องอย่างมีความสุข

> (ต่างหัวร่อ นายมากได้สติ นากก็เห็นจะต้องเปลี่ยนชื่อใหม่ อักษรไม่สู้ดี มากก็ว่าจะเปลี่ยนชื่อมั่ง ทุ้ยว่าจะเปลี่ยนตาม คราหนี้นึกว่าเล่นลครกัน ดึกแล้วก็เลิกเสียที หัวร่อก็) ปิดม่าน

ด้วยการดำเนินเรื่องดังที่ได้อธิบายข้างต้น ในบรรดาตัวละครที่กำหนดไว้ทั้งหมด จึงมีเพียง นาก มาก และทุ้ยเท่านั้นที่มีบทบาทอยู่ในความเป็นจริงตามท้องเรื่องซึ่งวิเคราะห์เชิงองค์ประกอบของเรื่องแต่งแล้วจัดเป็นโครงเรื่องหลัก ตัวละครอื่นทั้งหมดยกเว้นทุ้ย มีบทบาทอยู่เฉพาะในความฝันของมากและนาก ซึ่งจัดเป็นโครงเรื่องรอง ส่วนการจบแบบหักมุมซึ่งเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องแบบตะวันตกได้เข้ามาสู่วงการประพันธ์ของไทยสมัยนั้นแล้ว บทพระนิพนธ์เรื่อง *สร้อยคอที่หาย* ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ก็ใช้กลวิธีนี้

เรื่องแม่นากสำนวนละครปรีดาลัย: เมื่อตัวละครถูกส่งข้ามมิติ

ความสนุกของผู้ชมละครเรื่องแม่นากสำนวนปรีดาลัยส่วนหนึ่งมาจากการที่ผู้ชมรู้ไม่ทันการซ้อนโครงเรื่องของผู้เขียนบท พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงอาศัยขนบการเปลี่ยนฉากแบบละครช่วยอำพรางการข้ามจากมิติความจริงไปสู่มิติความฝันของมาก ดังจะเห็นได้จากบทกำกับเวทีหลังจากที่มากเมาหลับไป

> ช้างประสานงา ◎ (ลูกคู่) นายมากเมา, เหล้าซาน, คลานป้อแป้ พูดอ้อแอ้, ขอโทษ, เมียโกรธใหญ่ เดี๋ยวโอกอาก, รากบอบ, หอบหายใจ, เลยหลับไหล ไม่สม, ประดีแด ฯฯ 2 คำตระ (ปิดม่านครู่หนึ่ง เมื่อเปิดฉากอย่างเดิม ตัวลครมีนายมากแต่งตัวเปลี่ยนสี ตกใจตื่น)
> ลิงโลด ◎ (มาก) ตายจริงเรา, ต้องเข้า, เดือนวันนี้ ทำไงดี, นากน้อง, ท้องก็แก่ ...

ด้วยความคุ้นเคยกับการเปลี่ยนฉากซึ่งมักสัมพันธ์กับการล่วงไปของเวลาตามขนบการละครจะลวงให้ผู้ชมไม่ติดใจการที่ “นายมากแต่งตัวเปลี่ยนสี” หรือแม้แต่ภาวะ “นากน้องก็ท้องแก่” ที่ปรากฏต่อหน้า ณ เวลาที่เหตุการณ์กำลังดำเนินอยู่ ต่อเมื่อจบเรื่องนั้นแหละผู้ชมจึงจะ “ถึงบางอ้อ” กับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นหลังจากฉากปิดแล้วเปิดขึ้นครั้งแรก

นอกจากนั้น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงบอกผู้ชมตั้งแต่เปิดฉากว่านากเป็นคนดี (บทกำกับเวที : รักผัวเปนคู่ชีวิต แต่ขี้หึงบรมเทียว”) สวย แต่ดุ (บทร้องของมาก: แม่นากบ่นออดะงอดกะเง้า ถึงเราไม่เมาก็ดุเอ๋ยตาย...) สมควรที่สามีจะทั้งรักและเกรงใจ ไปจนถึงกลัว (ทุ้ยแหย่มาก: เปนผู้ชาย, ทั้งชาติ, ขี้ขลาดเอี๋ย หัดกลัวเมีย, เหมือนแม่,แล้วแย่หละ..) ฤทธิ์เหล้าผสมฤทธิ์กลัวเมียของมากประสมกับชื่ออำแดงนากคนดี ที่ซ้ำกันกับชื่อนากผีดุ เป็นการเตรียมผู้ชมให้ยอมรับการไขว้ “อำแดงนาก” กับ “ปีศาจนางนาก” ในบทละครของพระองค์ได้สนิทใจ

มรดกเรื่องแม่นากจากสำนวนปรีดาลัย

เมื่อเรื่องแม่นากอยู่ในพระหัตถ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้สร้างความประทับใจไว้ให้แก่คนร่วมสมัยอย่างไร ดูได้จากคำบอกเล่าต่อไปนี้

> “...เรื่องที่เกรียวกราวเช่นเรื่อง อีนากพระโขนง ... ทรงใช้โครงเรื่องนากพระโขนงของเก่า พระเอกในเรื่องชื่อ “มาก” มีภรรยาสาวสวยชื่อ “อำแดงนาก” ปลูกบ้านอยู่ริมคลองพระโขนง คือมีนิวาสถานอยู่พระโขนงเหมือนกัน หากตอนฉากสุดท้ายกลายเป็นว่าเรื่องทั้งหมดเป็นเรื่องฝันไป”[29]

[29] เพลินพิศ กำราญ และเนียนศิริ ตาละลักษม์, **พระประวัติและผลงาน ของ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**, หน้า 63-64.

> "...เรื่องอีนากพระโขนง พระเอกชื่อมาก เมียชื่อนาก เมียตายไปแล้วมาเป็นคนอยู่กับสามี ทำอะไรแปลกๆ ต่างๆ เช่นของตกจากเรือนซึ่งเป็นเรือนไทยใต้ถุนสูง อีนากเอื้อมมือยาวลงมาเก็บของขึ้นไปได้ เรื่อง ขรัวอินเทวดา กับเรื่อง อีนากพระโขนง สมัยโน้นคนเชื่อกันว่าเป็นเรื่องจริง..."[30]

เห็นได้ชัดเจนว่าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงทำให้ "นายมาก" สามีของ "อำแดงนาก" ในการสมมติชั้นที่ 1 ได้รับการจดจำแทนที่ "นายชุ่มตัวโขนทศกัณฐ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี" ฉบับข้อเท็จจริงของ ก.ศ.ร. กุหลาบไปโดยสิ้นเชิง ในขณะที่ในการสมมติชั้นที่ 2 ทรงนำเรื่องผีแม่นากฉบับตำนาน ซึ่งยังไม่ได้ทำอะไรมากกว่า "ช่วยโพงน้ำ" (ตามคำของทิดทุ้ยตอนจบเรื่อง) มาขยายด้วยการสมมติบุคคลแวดล้อมตลอดจนบรรจุความเชื่อในอิทธิฤทธิ์ของผีแบบไทยๆ เข้าไว้เพื่อสร้างความสนุกสนานอย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นการไปปรากฏตัวต่อหน้าผู้ที่ตนผูกพันในสถานที่ที่อยู่ห่างไกลในสภาพเหมือนมีชีวิตได้ (ผีแม่นากอุ้มผีลูกไปหามากในเมือง) การขยายร่างกาย เช่น ยืดแขนออกไปหยิบจับสิ่งของไกลตัว (ผีแม่นากยืดแขนไปเก็บมะเดื่อ ยกตุ่มน้ำมาให้มากิน) ตบตีทำร้ายคนได้โดยไม่ปรากฏร่างให้คนเห็น (ผีแม่นากตบตีทุ้ยและเมีย) สั่งการให้เครื่องมือเครื่องใช้ทำงานเองได้ (ผีแม่นากบันดาลให้ระหัดวิดน้ำเข้านาเอง) หรือการสร้างภาพลวงตา (ผีแม่นากพามากไปเยี่ยมบ้านของตนที่แท้จริงเป็นป่าช้า ผีแม่นากจำแลงร่างเป็นสาวงามทำลายพิธีของขรัวเต๋ะ) ฯลฯ นอกจากนั้น ยังมีเรื่องต้องห้ามสำหรับผี ได้แก่ ต้นหนาด สายสิญจน์ ข้าวสารเสก ฯลฯ ครบครัน จนน่าจะถือว่าเป็นแหล่งข้อมูลศาสตร์แห่งผีไทยให้คนรุ่นหลังอ้างอิงบ้างหรือไม่อ้างอิงแต่นำไปใช้ต่อโดยถือว่าเป็นมรดกวัฒนธรรมส่วนกลางของชาติบ้าง

สมบัติ พลายน้อย อ้างคำบอกเล่าของคนร่วมสมัยกับละครปรีดาลัย เกี่ยวกับละครร้องอีนากพระโขนง ความว่า

> "...นอกจากเรื่องจะสนุกแล้ว การจัดฉากละครก็ดีเยี่ยม ฉากละครเรื่องอีนากพระโขนงที่ทำได้ดีที่สุดนั้น ว่าเป็นฉากตอนนางนากแผลงฤทธิ์ คือแทนที่จะออกจากหม้อดินก็ให้ออกจากโอ่งขึ้นไปแลบลิ้นปลิ้นตาหลอกคนดูอยู่บนขื่อ ตอนทำพิธีเรียกนางนากลงหม้อนั้น เวลาแสดงละครเขาใช้โอ่งดินขนาดที่คนลงไปนั่งได้ โอ่งใบนี้เขาเซาะก้นโอ่งตามวงกลมพอที่จะให้คนลอดออกไปได้ เอากระดาษสีเดียวกันกับโอ่งปิดไว้ เมื่อหันก้นโอ่งไปทางคนดูก็จะเห็นว่าเป็นโอ่งดีๆ นี่เอง เมื่อจะทำพิธีก็กลิ้งโอ่งไปตั้งตรงพื้นกระดานเวทีที่เจาะไว้ พอเรียกนางนากลงโอ่งแล้วก็เอาผ้ายันต์ปิดปากโอ่ง ส่วนตัวนางนากก็ลอดก้นโอ่งลงไปใต้ถุนเวทีแล้วปีนบันไดขึ้นไปห้อยโหนอยู่บนขื่อโรงละครโดยที่ไม่มีใครสังเกตเห็น เพราะต่างก็มัวจ้องดูที่ก้นโอ่งกันหมด คิดว่าประเดี๋ยวโอ่งคงจะแตกหรือทะลุผ้ายันต์ขึ้นมาได้ แต่พอนางนากทำเสียงดังขึ้นบนขื่อจึงได้แหงนขึ้นไปดูก็ร้องวี้ดว้ายกันสนุกไป"[31]

---

[30] กาญจนาคพันธุ์, **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**, หน้า 274.

[31] สมบัติ พลายน้อย, **เปิดกรุตำนานรักแม่นากพระโขนง**, หน้า 26.

ผู้เขียนขอปิดฉากความสำเร็จของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ผู้ทรงแปรตัวบทเรื่องแม่นากจากตำนานมาเป็นบทละคร ซึ่งท่านทรงเรียกว่า ละครร้อง ด้วยข้อความที่อ้างมาจากสมบัติพลายน้อย อีกครั้ง เป็นครั้งสุดท้าย ดังนี้

> "เรื่อง "อีนากพระโขนง" ที่ออกแสดงที่โรงละครปรีดาลัยนั้นปรากฏว่าต้องแสดงซ้ำอยู่ถึง 24 คืน มีผู้จำกลอนในใบปลิวได้ตอนหนึ่งว่า
>
> เรื่องอีนากพระโขนงออกโรงสู้
> จนคนดูดูไม่ได้มาหลายหน
> ต้องเล่นใหม่เพื่อให้ทันใจคน
> ทั้งห้าหนสิบหนยังล้นโรง"[32]

จึงเรียนมาด้วยความเคารพอย่างสูง

---

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 25-26.

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนาคพันธุ์. 2545. **กรุงเทพฯ เมื่อวานนี้**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. 2537. **ไกลบ้าน**. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ.

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. 2543. **นางนาก: การต่อรองทางความหมายในภาพยนตร์ยอดนิยม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พาณี ศรีวิภาต. 2545. **การศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่อง "นางนากพระโขนง."** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เพลินพิศ กำราญ และเนียนศิริ ตาละลักษม์. 2522. **พระประวัติและผลงาน ของ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**. กรุงเทพฯ: มูลนิธินราธิปประพันธ์พงศ์-วรวรรณ.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. 2524. **นากพระโขนงที่สอง (สำนวนที่หนึ่ง).** แปลโดย หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

สมบัติ พลายน้อย. 2535. **เปิดกรุตำนานรักแม่นากพระโขนง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: 99 มีเดีย แอนด์ พับซิชชิ่ง.

เอนก นาวิกมูล. 2549. **เปิดตำนานแม่นากพระโขนง**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: มติชน.

ภาษาอังกฤษ

musical drama [online] 2009. Available from: http://www.wordwebonline.com/en/MUSICALDRAMA [26 June].

What is the difference between legend and folktale? [Online]. 2009. Available from: http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20070416094337AAKzdNm [26 June].

“ซ่อนอยู่ในคำทุกคำเสมอ แววตาฉันพูดอะไร”: วัจนปฏิบัติศาสตร์กับการถอดรหัสรักของคุณหญิงกิ่รติ ใน *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*

ธิระ รุ่งธิระ

อินธิสาร ไชยสุข

บทคัดย่อ

ข้างหลังภาพ เป็นวรรณกรรมคลาสสิกที่มีชื่อเสียงและได้รับความสนใจในแวดวงวรรณกรรมวิจารณ์ แต่ในทางภาษาศาสตร์นั้นยังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาวรรณกรรมเรื่องนี้มาก่อน บทความนี้มุ่งศึกษากลวิธีการเข้ารหัสรักของม.ร.ว.กีรติเพื่อแสดงความในใจของตนต่อพพร โดยอาศัยทฤษฎีทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ คือ หลักการในการให้ความร่วมมือในการสื่อสาร (Grice 1975) เป็นแนวในการวิเคราะห์ การศึกษาเน้นวิเคราะห์ทั้งสารที่เป็นวัจนภาษาและอวัจนภาษาที่พบในละครเวทีเรื่อง *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* ของบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ผลการศึกษาพบว่าม.ร.ว.กีรติมีกลวิธีในการเข้ารหัสโดยการกระทำผิดต่อหลักความร่วมมือในการสื่อสาร 4 หลัก ได้แก่ หลักด้านปริมาณ หลักด้านคุณภาพ หลักด้านความสัมพันธ์และหลักด้านลักษณะหรือวิธีการ ในแต่ละสถานการณ์อาจมีการกระทำผิดหนึ่งหลักหรือมากกว่าหนึ่งหลักได้ เนื่องจากกลวิธีดังกล่าวมีความแนบเนียนและซับซ้อนยากต่อการตีความ ทำให้นพพรผู้ที่ด้อยประสบการณ์ทางการสื่อสารไม่สามารถถอดรหัสรักของม.ร.ว.กีรติได้ จนกลายเป็นโศกนาฏกรรมในที่สุด

ABSTRACT

Behind the Painting is a classical literature widely known in the world of literary criticism. However, previous linguistic studies of the literary work have been limited. It is therefore interesting and prominent for the current paper to examine the ways in which M.R. Kirati encoded her love messages for Nopphon to decode them. Grice's (1975) Cooperative Principle, an assumed basic concept in pragmatics, was exploited in the analysis of both verbal and nonverbal languages manifest in *Behind the Painting* The Musical, produced by Scenario Co.,Ltd. The findings of the study indicated that M.R. Kirati encoded her love messages by flouting four different maxims i.e. maxim of quantity, maxim of quality, maxim of relation and maxim of manner. The result also suggested that one situation might allow one or more maxims to be flouted. Since these strategies had been simultaneously used and thus naturalized, they were considered so complicated that Nopphon, whose communication skills were limited, could not interpret M.R. Kirati's love codes. Finally, Nopphon's failure of decoding her messages brought about the tragedy.

บทนำ

ในปี พ.ศ. 2551 ที่ผ่านมา นวนิยายคลาสสิกเรื่อง *ข้างหลังภาพ* (ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือพิมพ์ประชาชาติรายวันใน พ.ศ. 2480) กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งเมื่อบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ได้นำวรรณกรรมเรื่องนี้มาทำเป็นละครเวทีในแนวละครเพลง หรือที่เรียกว่ามิวสิคัล (musical) กำกับโดยถกลเกียรติ วีรวรรณ ส่วนนักแสดงนำประกอบด้วย สุชาสินี พุทธินันท์ รับบทเป็น ม.ร.ว.กีรติ (ในบทความนี้จะเรียกว่าคุณหญิงกีรติ) และสุกฤษฎิ์ วิเศษแก้ว รับบทเป็น นพพร

การนำวรรณกรรมเรื่องนี้มาทำเป็นละครเวทีมีประเด็นที่น่าสนใจ เนื่องจากมีการตีความใหม่ตามมุมมองของถกลเกียรติ ซึ่งอาจแตกต่างกับ *ข้างหลังภาพ* ในฉบับภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมมาแล้วทั้งสองครั้ง (ครั้งแรกกำกับโดย เปี๊ยก โปสเตอร์ ในปี พ.ศ. 2528 และครั้งที่สองกำกับโดย เชิด ทรงศรี ในปี พ.ศ. 2544) การตีความใหม่ที่ว่านี้มีหลายประการ เช่น การตีความตัวละครคุณหญิงกีรติให้เป็นผู้หญิงที่กล้าแสดงความรู้สึก เป็นสาวสมัยใหม่มากขึ้น รวมทั้งการเพิ่มตัวละคร “นวล” ขึ้นมาแทนตัวละครต่างๆ ที่อยู่รอบตัวคุณหญิงกีรติ เป็นต้น

ข้างหลังภาพ เป็นบทประพันธ์ของ “ศรีบูรพา” หรือ “กุหลาบ สายประดิษฐ์” เนื้อหาว่าด้วยความรักต่างวัย ต่างชนชั้นระหว่าง ม.ร.ว. กีรติ สตรีผู้สูงศักดิ์วัย 35 ปีที่มาดื่มน้ำผึ้งพระจันทร์กับสามี (เจ้าคุณอธิการบดี) ที่ประเทศญี่ปุ่นกับนักศึกษาหนุ่มซื่อ นพพร อายุ 22 ปี ผู้ที่อ่อนต่อโลกและไม่เคยรู้จักความรักมาก่อน เหตุการณ์ความรักนี้เกิดขึ้นท่ามกลางเงื่อนไขความแตกต่างทั้งด้านวัยและบริบททางสังคม ทำให้ทั้งสองคนไม่สามารถสมรักได้ตามที่ใจต้องการ

ข้างหลังภาพ เป็นนวนิยายที่มีนักวิจารณ์หลายคนให้ความสนใจ แต่ละคนมีมุมมองหรือแนวคิดในการวิจารณ์ที่แตกต่างกัน เช่น บรรจง บรรเจอดศิลป์[1] นักวิจารณ์วรรณกรรมแนวมากซิสต์มองว่าคุณหญิงกีรติเป็นตัวแทนของสังคมเก่าชนชั้นผู้ดี (ศักดินา) ส่วนนพพรเป็นตัวแทนของชนชั้นนายทุน ในขณะที่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ[2] มองว่าคุณหญิงกีรติมีอุปาทานยึดติดกับวัยและความรักที่ไม่สมหวังนั้นเป็นเรื่องของช่องว่าง

[1] บรรจง บรรเจิดศิลป์, **ศิลปะวรรณคดีกับชีวิต,** พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : ประดิษฐ์การพิมพ์, 2524).

[2] บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล., **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย,** พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : ศยาม, 2543).

ระหว่างวัย ในขณะที่ตรีศิลป์ บุญขจร[3] เห็นว่าเป็นเรื่องของความแตกต่างของคนในสังคมต่างสมัยกันโดยเปรียบความตายคุณหญิงกีรติกับการล่มสลายของกรอบจารีตประเพณีของสังคมเก่าที่ไม่เข้ากับสังคมใหม่ นักวิจารณ์ทั้งสามคนแสดงทัศนะเกี่ยวกับโศกนาฏกรรมความรักของคุณหญิงกีรติโดยชี้ให้เห็นความสัมพันธ์กับปัจจัยทางสังคม ประกอบด้วย ชนชั้นทางสังคม ความแตกต่างระหว่างวัย หรือกรอบจารีตของสังคม ส่วนชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์[4] กลับมองว่าโศกนาฏกรรมดังกล่าวเกิดจากการอ่านหนังสือไม่แตกของนพพรที่ไม่สามารถตีความถ้อยคำของคุณหญิงกีรติได้ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นปัญหาในการสื่อสารตัวละครเอกทั้งสองตัวนั่นเอง

ในบทความนี้ผู้เขียนจะขยายความประเด็นของชูศักดิ์ว่านพพรนั้นอ่านหนังสือ หรืออ่าน "สาร" ที่คุณหญิงกีรติสร้างไม่แตกอย่างไร โดยมุ่งศึกษากลวิธีการเข้ารหัส (encoding) ของคุณหญิงกีรติที่พบจากละครเวทีเรื่อง *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* โดยอาศัยทฤษฎีทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ (pragmatics) คือ "หลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนา" (cooperative principle)[5] ของเฮอร์เบิร์ท พอล ไกรซ์ (Herbert Paul Grice)[6] การศึกษาวรรณกรรมเรื่องนี้ในฉบับละครเวทีจะทำให้เห็น "สาร" ของคุณหญิงกีรติทั้งที่เป็นวัจนภาษาและอวัจนภาษา และมองเห็นการสื่อสารพร้อมทั้งบริบทได้อย่างชัดเจน การศึกษาครั้งนี้น่าจะนำไปสู่การเปิดมุมมองใหม่ของการศึกษา "นาฏกรรมไทย" ด้วย

---

[3] ตรีศิลป์ บุญขจร, **นวนิยายกับสังคมไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547). และ ตรีศิลป์ บุญขจร, "นางฟ้าของศรีบูรพา," ใน **วิถีชีวิต สายประดิษฐ์ สืบชีวิต "ศรีบูรพา"** (กรุงเทพฯ : คณะกรรมการอำนวยการจัดงาน 100 ปี ศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์), 2549).

[4] ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, **อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2548).

[5] ราชบัณฑิตยสถานบัญญัติศัพท์คำว่า cooperative principle ว่า "หลักสหการ" หรือ "หลักการความร่วมมือ" ราชบัณฑิตยสถาน, **ศัพท์ภาษาศาสตร์** ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2546). แต่ในที่นี้ผู้เขียนเลือกใช้คำว่า "หลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนา" ตาม กฤษดาวรรณ หงศ์ลดารมณ์ และธีรนุช โชควณิช, **วัจนปฏิบัติศาสตร์** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551). เนื่องจากเป็นศัพท์ที่มีความชัดเจนมากกว่า กล่าวคือ มีการระบุว่าเป็นหลักการความร่วมมือที่ใช้ในการสนทนา ซึ่งตรงกับขอบข่ายการศึกษาของผู้เขียน.

[6] H. P. Grice, "Logic and conversation," In P. Cole and J. Morgan (eds.) **Syntax and Semantics 3: Speech Acts** (New York: New York Press, 1975), pp 41-58.

วัจนปฏิบัติศาสตร์กับการสื่อความหมาย

ความแตกต่างระหว่างตัวละครเอกทั้งสองน่าสนใจอย่างยิ่งโดยเฉพาะผลที่มีต่อการสื่อสารเรื่อง “ความรัก” การเลือกใช้ถ้อยคำ (utterance) เพื่อแสดงความในใจของคุณหญิงกีรติและนพพรว่า “ฉันรักเธอ” นั้นแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง อาจเนื่องมาจากความแตกต่างด้านวัย ประสบการณ์ชีวิต การศึกษา หรือแม้กระทั่งชนชั้นทางสังคม ซึ่งอรรถ บุนนาค ผู้ให้คำปรึกษาแก่ผู้กำกับเกี่ยวกับการดัดแปลงวรรณกรรมเป็นละครเพลง ให้ความเห็นว่าสาเหตุหนึ่งที่คุณหญิงกีรติต้องตรอมใจตายคือ ความอ่อนหัดทางการสื่อสารของตัวนพพรเอง คุณหญิงกีรติพยายามสื่อให้นพพรทราบหลายครั้งว่าเธอรักนพพรมาก แต่สารที่คุณหญิงกีรติพยายามสื่อนั้นเป็นรหัสที่มีความซับซ้อนและกำกวมมากเสียจนกระทั่งนพพรยากที่จะเข้าถึง[7]

การสื่อสาร (หรือการบอกรัก) ของคุณหญิงกีรติที่ไม่สัมฤทธิ์ผลนั้นเกิดจากการที่นพพรตีความตามตัวอักษรและรูปประโยคเท่านั้น ในขณะที่คุณหญิงกีรติต้องการให้นพพรรู้ว่าถ้อยคำที่เธอกล่าวออกมานั้นสื่อความหมายอะไร ซึ่งการตีความว่าผู้พูดหรือผู้ส่งสารต้องการสื่อความหมายว่าอย่างไรในบริบทนั้นๆ หรือบริบทมีอิทธิพลต่อการใช้ภาษาอย่างไรนั้นเกี่ยวข้องกับศาสตร์ที่เรียกว่า “วัจนปฏิบัติศาสตร์”

โดยทั่วไปแล้วการที่คู่สนทนาสามารถสื่อสารได้อย่างสัมฤทธิ์ผลและสามารถเข้าใจความหมายอื่นๆ ที่แฝงอยู่ได้ตรงกันนั้น คู่สนทนามักจะต้องปฏิบัติตาม “หลักการความร่วมมือในการสนทนา” (cooperative principle หรือ CP) กล่าวคือ “ผู้พูดแต่ละฝ่ายจะต้องพยายามให้ความร่วมมือซึ่งกันและกันในการติดต่อสื่อสารกัน ในการสนทนาแต่ละครั้งผู้พูดทุกคนจะต้องพยายามให้ข้อมูลที่เป็นจริง มีปริมาณที่เหมาะสม ตรงประเด็นและสั้นกะทัดรัด ชัดเจน ไม่กำกวม”[8] ในละครเพลงนี้จะเห็นได้ว่าบริบททางสังคมมีอิทธิพลต่อการส่งสารของคุณหญิงกีรติมากทั้งเรื่องวัย สถานะทางสังคม สถานภาพทางครอบครัว รวมถึงกรอบจารีตประเพณี ทำให้คุณหญิงกีรติไม่สามารถบอกรักหรือตอบคำถามต่างๆ ของนพพรได้อย่างชัดเจน

แท้จริงแล้วคุณหญิงกีรติมิได้มีความตั้งใจที่จะพูดเท็จหรือทำให้นพพรเข้าใจผิดหรือไขว้เขว แต่ตั้งใจไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาเพื่อกระตุ้นให้นพพรค้นความหมายของข้อความที่ลึกลงไปอีก ซึ่งความหมายที่ลึกลงไปนี้อาจเป็นความหมายที่แตกต่างกับความหมายตามถ้อยคำที่พูดหรืออาจเพิ่มเติมขึ้นจากถ้อยคำที่พูดก็ได้ ซึ่งในทางวัจนปฏิบัติศาสตร์เรียกว่า “ความหมายชี้บ่งเป็นนัย” (implicature) จะเห็นได้ว่าเนื่องด้วยคุณหญิงกีรติเป็นหญิงที่สูงศักดิ์ ที่อยู่ในกรอบจารีตประเพณี รวมถึงปัจจัยต่างๆ ทางสังคม ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว คุณหญิงกีรติจึงไม่สามารถพูดเรื่องความรักของตนได้อย่างชัดเจน

การที่คุณหญิงกีรติเข้ารหัส (encode) เพื่อให้นพพรตีความหมายชี้บ่งเป็นนัยจากรูปประโยคธรรมดาๆ นั้น เป็นหลักการหนึ่งที่มีความสำคัญในทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ที่เรียกว่า เหตุผลส่วนลึกที่ผู้พูดต้องการสื่อกับคู่สนทนา (rationality)[9] ทั้งนี้วิธีการสื่อสารของผู้พูดนั้นอาจเลือกใช้วิธีแบบช่องทางเดียว คือ เลือกใช้วัจนภาษา

---

[7] **รัชดาลัย แม็กกาซีน**, 14 (กันยายน – ตุลาคม 2551): 19.

[8] สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, **วัจนปฏิบัติศาสตร์เบื้องต้น** (นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท, 2549), หน้า 164.

[9] B. Davies, “Grice’s cooperative principle: Getting the meaning across,” In D. Nelson and P. Foulkes (eds.) **Leeds Working Papers in Linguistics** 8 (2000), p. 1.

หรืออวัจนภาษาเพียงอย่างเดียว หรือแบบหลายช่องทาง คือ เลือกใช้ทั้งวัจนภาษาและอวัจนภาษาในเวลาเดียวกัน วิธีการเข้ารหัสแบบหลายช่องทางนี้เป็นวิธีการที่เป็นระบบและซับซ้อนยากแก่การตีความซึ่งเป็นวิธีที่คุณหญิงกีรติเลือกใช้ ดังนั้นในการตีความหรือการถอดรหัส (decode) ของคุณหญิงกีรตินี้จะต้องยึดหลักเหตุผลส่วนลึกของคุณหญิงกีรติ ที่เน้นไปที่ความหมายที่อยู่ภายใน (meaning) มากกว่าถ้อยคำที่เปล่งออกมา (saying)[10]

หลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนากับการเข้ารหัสของคุณหญิงกีรติ

ไกรซ์ได้นำเสนอ "หลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนา" ซึ่งสาระสำคัญคือ "จงใช้ถ้อยคำในการสนทนาเท่าที่จำเป็น เพื่อให้การพูดคุยที่กำลังดำเนินอยู่เป็นไปตามจุดมุ่งหมายหรือทิศทางที่เหมาะสม" [11] โดยหลักการในการให้ความร่วมมือนี้ประกอบด้วยหลัก (maxims) จำนวน 4 หลัก ได้แก่

1. หลักด้านปริมาณ (maxim of quantity) คือ พูดให้ข้อมูลเท่าที่จำเป็น ไม่มากหรือน้อยจนเกินไป

2. หลักด้านคุณภาพ (maxim of quality) คือ พูดในสิ่งที่เป็นเรื่องจริง ไม่พูดเท็จและไม่พูดในสิ่งที่มีหลักฐานไม่เพียงพอ

3. หลักด้านความสัมพันธ์ (maxim of relation) คือ พูดในสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่สนทนา

4. หลักด้านลักษณะหรือวิธีการ (maxim of manner) คือ พูดให้ชัดเจนไม่คลุมเครือ ไม่กำกวม กระชับและเป็นลำดับ

อย่างไรก็ตาม ในชีวิตประจำวัน บ่อยครั้งที่ผู้พูดจงใจไม่ปฏิบัติตามหลักในการให้ความร่วมมือในการสนทนาซึ่งเจนนี่ โทมัส (Jenny Thomas)[12] ผู้พัฒนาแนวคิดของไกรซ์ได้ให้รายละเอียดไว้ว่า ผู้สนทนาอาจจะไม่ปฏิบัติตามหลักการให้ความร่วมมือได้ในลักษณะต่างๆ ตามวัตถุประสงค์ของผู้พูด ดังนี้

1. การกระทำผิดต่อหลัก (flouting a maxim) คือ การตั้งใจไม่กระทำตามหลักในการให้ความร่วมมือ เป็นการกล่าวในสิ่งที่ไม่ได้มีความหมายตรงตามรูปคำหรือโครงสร้างประโยค ทั้งนี้ไม่ได้ตั้งใจให้คู่สนทนาเข้าใจผิด แต่ต้องการให้คู่สนทนาค้นหาความหมายแฝงโดยนัยที่ซ่อนอยู่

2. การฝ่าฝืนหลัก (violating a maxim) คือ การจงใจไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือเพื่อต้องการให้คู่สนทนาเข้าใจผิด เช่น การโฆษณาชวนเชื่อที่จงใจให้ผู้ซื้อซื้อสินค้าโดยที่อาจจะบอกเงื่อนไขไม่หมด หรือจงใจกล่าวชวนเชื่อที่มีเนื้อหาเกินจริง

3. การละเมิดหลัก (infringing a maxim) คือ การไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือโดยไม่มีเจตนา เช่น การพูดผิดไวยากรณ์ การพูดไม่รู้เรื่อง ทั้งนี้เนื่องจากผู้พูดรู้ภาษานั้นๆไม่ดีพอหรือพูดในขณะ

---

[10] Ibid., p. 2.

[11] ทรงธรรม อินทจักร, **แนวคิดพื้นฐานด้านวัจนปฏิบัติศาสตร์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550), หน้า 68.

[12] J. Thomas, **Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics** (London: Longman, 1995).

ที่ร่างกายไม่อยู่ในสภาวะที่ปกติ เช่น เมาสุรา ตื่นเต้น ประหม่า หรือตกใจ ถ้อยคำที่กล่าวมานั้นไม่ได้แฝงความหมายโดยนัยใดๆ

4. การเพิกเฉยหลัก (opting out a maxim) คือ การจงใจไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือ โดยการไม่กล่าวถ้อยคำบางอย่างที่อาจสร้างความเสียหายให้กับตนเองหรือผู้อื่นด้วยเหตุผลต่างๆ เช่น จริยธรรม ศีลธรรม หรือกฎหมาย เป็นต้น ตัวอย่างเช่นกรณีที่แพทย์จะไม่บอกข้อมูลของคนไข้ให้ผู้อื่นได้รับรู้หากไม่ได้รับอนุญาต

5. การระงับหลัก (suspending a maxim) คือ การจงใจไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือ โดยผู้พูดนั้นอาจจะพูดไม่หมด ละในสิ่งที่ไม่สามารถพูดได้ เนื่องจากเป็นเรื่องที่กล่าวถึงนั้นอาจเป็นเรื่องไม่ดี ไม่ถูกต้องตามหลักจารีตประเพณี ความเชื่อ หรือเป็นคำต้องห้าม (taboo words) ในวัฒนธรรมนั้นๆ

เมื่อพิจารณาตามหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาแล้วพบว่า ในการสนทนาระหว่างคุณหญิงกีรติกับนพพร แม้ว่าคุณหญิงกีรติจะไม่เคยบอกกับนพพรว่า “เธอรักนพพร” แต่เมื่อพิจารณาที่ลักษณะปรลักษณ์ภาษา (paralinguistic feature) อันหมายถึงบริบทรอบข้างทั้งท่วงท่าอากัปกิริยาต่างๆ แล้วพบว่า เธอจงใจที่จะไม่บอกนพพรอย่างตรงไปตรงมาและไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาของไกรซ์ ทั้งที่ตามเนื้อเรื่องแล้วคุณหญิงกีรติประทับใจหรือสนใจนพพรตั้งแต่เมื่อแรกพบแล้ว ดังที่กล่าวกับนพพรในองก์ที่ 1 ฉากที่ 3 ตอนที่นพพรมารับเจ้าคุณอธิการบดีและคุณหญิงกีรติที่สถานีรถไฟโตเกียวว่า

นพพร ***นั่นคุณหรือเปล่า คุณหญิงกีรติ ขอโทษคือคุณใช่ไหม***
กีรติ ***ค่ะ ดิฉันชื่อกีรติ ไม่เคยคุ้นหน้าคุณ แล้วคุณคือ***
นพพร ***ตัวผมชื่อว่า นพพร***
กีรติ ***เธอเองน่ะหรือคือนพพร***
อะไรทำให้เธอมั่นใจ รู้ว่าใครคือฉัน
นพพร ***ชุดน้ำเงินมีลายจุด ต้นห้องว่าอย่างนั้น***
- คุณหญิงยิ้มในความช่างสังเกตของนพพร แล้วมองสนใจในเสื้อผ้าที่นพพรใส่อยู่
กีรติ ***เดาว่าเธอแต่งชุดนักเรียน?***
นพพร ***ใช่ คือชุดนักเรียน***
กีรติ ***ขอชมว่าน่าเอ็นดู ทั้งแบบและสีไม่เหมือนที่ใด***
- นพพรมองสีเสื้อของตนเอง แล้วนึกได้
กีรติ ***ทำไมเราทั้งสองบังเอิญ...***
นพพร ***บังเอิญเรื่องอะไร***
กีรติ ***<u>เราต่างแต่งกายน้ำเงินเช่นกัน</u>***[13]

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 3 หน้า 5-6)

[13] การเน้นข้อความตัวหนาและเอียงเป็นไปตามต้นฉบับ ส่วนการเน้นด้วยการขีดเส้นใต้นั้นเป็นของผู้เขียนบทความ.

จากตัวบทที่ยกมาจะเห็นได้ว่าคุณหญิงกีรติหยอกล้อพูดคุยกับนพพรตั้งแต่เมื่อแรกพบ มีการสังเกตและให้ความสนใจกับรายละเอียดของนพพร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในถ้อยคำที่ว่า "เราต่างแต่งกายน้ำเงินเช่นกัน" คุณหญิงกีรติไม่ได้เพียงต้องการให้ข้อมูลว่าทั้งเขาสองคนแต่งกายด้วยสีเดียวกันเท่านั้น แต่ซ่อนความหมายโดยนัยว่า "เราใจตรงกัน" หากมองในแง่ของความเหมาะสมแล้ว การทักทายเมื่อพบกันในครั้งแรกกับชายแปลกหน้าด้วยถ้อยคำในลักษณะนี้ดูจะไม่เหมาะสมเท่าใดนักสำหรับหญิงสูงศักดิ์ที่ได้รับการศึกษาอบรมมาเป็นอย่างดี หากมองในบริบททางสังคมในปัจจุบันอาจกล่าวได้ว่า การทักทายของคุณหญิงกีรติมีลักษณะออกไปในทาง "ทอดสะพาน" เสียด้วยซ้ำ

เมื่อเทียบกับความรู้สึกของนพพรแล้วจะเห็นว่า ในช่วงเวลานั้นนพพรยังมิได้มีความรู้สึกรักหรือชอบคุณหญิงกีรติ เพียงแค่ประทับใจในความงามของเธอเท่านั้น แต่หากพิจารณาให้ดีจะพบว่าหลังจากเหตุการณ์นั้นมา คุณหญิงกีรติจะแสดงกิริยารัก ห่วงใย ใส่ใจ รวมถึงการ "ทอดสะพาน" ให้นพพรมาตลอดจนนพพรมั่นใจแล้วถามคุณหญิงกีรติว่ารักตนหรือไม่ แต่คำตอบที่นพพรต้องการนั้นไม่ออกมาในรูปของถ้อยคำตรงๆ แต่คุณหญิงกีรติได้เข้ารหัสเอาไว้ด้วยกลวิธีการไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาและพร้อมกับอวัจนภาษาในรูปแบบต่างๆ ดังที่จะได้อธิบายต่อไป

การที่คุณหญิงกีรติตั้งใจไม่ให้ความร่วมมือในหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนานั้น คุณหญิงกีรติเลือกที่จะไม่ตอบคำถามของนพพร โดยไม่ได้มีเจตนาให้นพพรเข้าใจผิดหรือหลอกลวงนพพรแต่ประการใด แต่เป็นการตั้งใจ "บอกใบ้" ให้นพพรได้ค้นหาความหมายที่แฝงอยู่ในถ้อยคำต่างๆ ตลอดจนอวัจนภาษาต่างๆที่คุณหญิงกีรติถ่ายทอดออกมา นพพรในฐานะที่เป็นคู่สนทนามีหน้าที่ต้องค้นหาความกระจ่างว่า "สาร" ที่คุณหญิงกีรติต้องการสื่อนั้นคืออะไร แต่เนื่องจากความอ่อนหัดทางการสื่อสารของนพพร นพพรจึงไม่สามารถเข้าถึงสารที่แท้จริง หากพิจารณาตามแนวคิดของโทมัสจะพบว่า คุณหญิงกีรติได้เลือกใช้หนึ่งกลวิธีในการไม่ปฏิบัติตามหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาคือ การกระทำผิดต่อหลัก (flouting a maxim)

การกระทำผิดต่อหลักเป็นความตั้งใจของผู้พูดที่จะปฏิเสธหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาหลักใดหลักหนึ่งหรือหลายหลักพร้อมกัน โดยการพูดในสิ่งที่ดูเหมือนจะไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่กล่าวมาก่อนหน้านี้ แต่แท้จริงแล้วเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกัน เพียงแต่ผู้พูดไม่ได้สื่อออกมาโดยตรงเท่านั้น ถ้อยคำที่กล่าวออกมานั้นเป็นเหมือนเป็นการ "บอกใบ้" เป็นหน้าที่ของคู่สนทนาที่จะต้องถอดรหัสให้ออก ใน *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* นี้ คุณหญิงกีรติกระทำผิดต่อหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนา 4 หลัก ดังนี้

1. การกระทำผิดต่อหลักด้านปริมาณ (Flouting the maxim of quantity)

การกระทำผิดต่อหลักด้านปริมาณคือ การที่ผู้พูดใช้จำนวนถ้อยคำในปริมาณที่ไม่เหมาะสม ซึ่งอาจจะใช้ถ้อยคำมากเกินไปหรือน้อยเกินไปในการสื่อสาร คู่สนทนาจะต้องตีความนัยที่แฝงอยู่เพื่อให้เข้าถึงสารที่แท้จริง ใน *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* คุณหญิงกีรติกระทำผิดต่อหลักด้านปริมาณ โดยตั้งใจใช้ถ้อยคำในปริมาณที่ไม่เพียงพอเพื่อให้นพพรคิดต่อว่าความหมายแฝงโดยนัยที่คุณหญิงกีรติต้องการสื่อคืออะไร ดังในตัวอย่างองก์ที่ 1 ฉากที่ 14 ที่น้ำตกมิตาเกะ ซึ่งเป็นฉากที่คุณหญิงกีรติและนพพรสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนออกมาได้อย่างเต็มที่โดยไม่มีบุคคลอื่นหรือสังคมเฝ้ามองพฤติกรรมของตัวละครทั้งสอง ณ ที่นี้คุณหญิง

กีรติและนพพรร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักกันอย่างเปิดเผย จนนพพรได้สารภาพรักต่อหน้าคุณหญิงกีรติและคาดคั้นความจริงจากปากเธอว่ารักตนหรือไม่ แต่คุณหญิงกีรติกลับบอกให้นพพรมีสติและคำนึงถึงสถานภาพและหน้าที่ของตน

กีรติ ***ตัวฉันต้องดูแลท่านเจ้าคุณ*** ***นพพร*** ***เรื่องนั้นผมรู้ดี***
ส่วนเธอต้องมุ่งเรียนใช่หรือไม่ ***เรื่องนี้ผมรู้แก่ใจ***
และการมาเรียนญี่ปุ่นเธอเป็นความหวังของใคร ***ไม่อยากจะสนใจใคร***
จงลองใคร่คิดให้ดีอีกครั้ง

นพพร ***แล้วคุณหญิงรักผมไหม?***
ซ่อนตัวเองมานานเท่าไร จะไปกลัวทำไมความรัก
สิ่งที่เธอไม่เคยรู้จัก เลยซักครั้ง
หากเธอลองมองดูให้ดี ฉันมีเธอในใจเท่านั้น...

กีรติ (สวน) นพพร...เราสองคนไม่ได้อยู่บนยอดเขามิตาเกะนี้ไปตลอดชีวิต
อีกไม่นานเราก็ต้องกลับ ไปสู่สังคมข้างล่าง...
สังคมที่ไม่ได้มีแค่เพียงเราสองคน สังคมที่วาดภาพเราไว้แล้ว ว่าต้องเป็นเช่นไร

นพพร แล้วภาพใหม่ที่เกิดขึ้นวันนี้... ที่นี่ล่ะครับ

กีรติ ไม่มีใครหรอกนพพร ที่จะเห็นความงามของภาพนี้.. เชื่อฉันเถอะคนดี...
เธอจงคิดว่ามันเป็นภาพสีน้ำสิ ภาพสีน้ำ เมื่อโดนน้ำเมื่อไหร่ก็จะเลือนหายไป
ราวกับว่ามันไม่เคยมีภาพนั้นอยู่เลย

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 14 หน้า 37)

จะเห็นได้ว่าแม้ว่านพพรจะบอกรักคุณหญิงไปแล้ว แต่เนื่องจากหน้าที่และเงื่อนไขทางสังคมของทั้งสองคนแตกต่างกันคือ คุณหญิงกีรติต้องดูแลเจ้าคุณอธิการบดี ส่วนนพพรต้องเรียนหนังสือและได้ทำงานดีๆ คุณหญิงกีรติจึงไม่สามารถกล่าวกับนพพรตรงๆ ได้ว่า “ฉันก็รักเธอเช่นกัน” คุณหญิงกีรติจึงได้เข้ารหัสขึ้นมาหนึ่งชุดคือ “เราสองคนไม่ได้อยู่บนยอดเขามิตาเกะนี้ไปตลอดชีวิต อีกไม่นานเราก็ต้องกลับ ไปสู่สังคมข้างล่าง... สังคมที่ไม่ได้มีแค่เพียงเราสองคน สังคมที่วาดภาพเราไว้แล้ว ว่าต้องเป็นเช่นไร” รหัสรักอาจตีความได้ว่าตอนนี้สังคมได้กำหนดหน้าที่ของคุณหญิงกีรติและนพพรไว้แล้ว ทั้งสองคนจะต้องดำเนินชีวิตไปตามที่สังคมคาดหวัง แต่คุณหญิงกีรติก็ไม่ได้พูดหรืออธิบายต่ออีกว่า หากหน้าที่ของตัวละครทั้งสองจบสิ้นลงแล้ว หมายถึงถ้าคุณหญิงกีรติไม่ต้องดูแลเจ้าคุณอธิการบดีและนพพรก็สำเร็จการศึกษาแล้วจะเป็นอย่างไร จะเกิดอะไรขึ้นต่อมา คุณหญิงกีรติจะสามารถรักและคบหานพพรได้อย่างเปิดเผยหรือไม่

จะเห็นได้ว่า หลังจากที่คุณหญิงกีรติและเจ้าคุณอธิการบดีกลับมาประเทศไทย คุณหญิงกีรติยังคงทำตามหน้าที่ของตนได้อย่างไม่ขาดตกบกพร่อง ไม่เปิดเผยความรักของตนที่มีต่อนพพร และดูแลเจ้าคุณอธิการบดีจนกระทั่งเขาเสียชีวิต เมื่อหน้าที่ของตนจบสิ้นแล้วคุณหญิงกีรติจึงสามารถกระทำในสิ่งที่ใจปรารถนา (เจ้าคุณอธิการบดีเข้าใจความในใจของคุณหญิงกีรติ ก่อนสิ้นลมจึงบอกอนุญาตให้คุณหญิงกีรติทำ

ในสิ่งที่รักหรือสิ่งที่ทำให้มีความสุขได้) โดยการใส่ชุดสีน้ำเงินลายจุดไปรับนพพรที่ท่าเรือ ซึ่งเป็นชุดเดียวกับที่คุณหญิงกีรติใส่ครั้งที่พบนพพรครั้งแรก เพื่อแสดงให้เห็นว่าตนพร้อมจะเริ่มต้นชีวิตใหม่ที่เฝ้ารอมานานกับนพพรแล้ว โดยนัยนี้ ถ้อยคำที่คุณหญิงกีรติกล่าวกับนพพรที่น้ำตกมิตาเกะจึงสามารถตีความได้ว่า คุณหญิงกีรติต้องการให้นพพรรอเธอก่อน เมื่อใดที่พันธะและภาระหน้าที่ของคนทั้งสองสิ้นสุด คุณหญิงกีรติและนพพรอาจจะกลับมารักกันได้อย่างเปิดเผย แต่นพพรไม่เข้าใจความหมายโดยนัยของคุณหญิงกีรติจึงแต่งงานกับปรีดิ์ในที่สุดโดยเข้าใจว่าคุณหญิงกีรติไม่มีใจให้ตน

2. การกระทำผิดต่อหลักด้านคุณภาพ (Flouting the maxim of quality)

การกระทำผิดต่อหลักด้านคุณภาพคือ การพูดไม่จริงหรือการพูดโกหกคู่สนทนา ซึ่งในที่นี้อาจรวมถึงการใช้โวหารบางชนิดด้วย เช่น อุปลักษณ์ (metaphor) อุปมา (simile) และอติพจน์ (hyperbole)[14] การใช้โวหารในลักษณะนี้เป็นการเปรียบเทียบให้เห็นภาพที่ชัดเจน ให้เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น รวมถึงเพื่อเน้นย้ำความรู้สึกของผู้พูดให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เป็นที่น่าสังเกตว่า การกล่าวในลักษณะนี้แม้ว่าจะไม่ถือว่าเป็นการพูดโกหกคู่สนทนาเสียทีเดียว แต่ก็ถือว่าเป็นการกล่าวที่ไม่จริงหรือเกินจริง ในละครเพลงเรื่องนี้ถึงแม้คุณหญิงกีรติไม่กล่าวความเท็จแก่นพพร แต่คุณหญิงกีรติเลือกใช้โวหารอติพจน์กับนพพร เพื่อเน้นย้ำให้นพพรเห็นหรือเข้าใจความรู้สึกของคุณหญิงกีรติที่มีต่อนพพรผ่านความหมายอีกระดับหนึ่ง เช่น ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 16 ที่ท่าเรือโกเบ เป็นตอนที่นพพรไปส่งคุณหญิงกีรติและเจ้าคุณอธิการบดีที่ท่าเรือก่อนที่ทั้งสองจะเดินทางกลับ บทสนทนาระหว่างคุณหญิงกีรติกับนพพรในตอนนั้นคือ

นพพร ***ทำไมคุณหญิงไม่ตอบให้ผมได้รู้ รักกันบอกมาสักคำ***
กีรติ ***คำตอบตรงนี้จะทำร้ายเธอและฉัน***
นพพร ***บอกผม ไม่ว่าจะเป็นเช่นไร ที่แล้วมารักผมหรือไม่..แค่พูดตรง ๆให้ผมได้ฟัง***
กีรติ ***รีบไปได้โปรด นพพร... <u>ฉันแทบจะขาดใจ</u>***

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 16 หน้า 41)

คุณหญิงกีรติเข้ารหัสว่า "รีบไป ได้โปรดนพพร... **ฉันแทบจะขาดใจ**" ไม่ได้หมายความว่า ใจของคุณหญิงกีรติจะขาด หรือจะขาดใจตายจริงๆ แต่เป็นการกล่าวเชิงอติพจน์ เพื่อเน้นความรู้สึกของคุณหญิงกีรติที่มีต่อนพพร แท้จริงแล้วรหัสที่ซ่อนอยู่ในประโยคนี้คือ "นพพรไปเสียเถอะ ฉันทนไม่ไหวแล้ว เพราะการที่ยังคงเห็นหน้ากัน ฉันจะยิ่งทรมานใจ ยิ่งทำให้ฉันรู้สึกผิดไปมากกว่านี้" ในประโยคที่ว่า "ฉันแทบจะขาดใจ" ต้องตีความว่าอะไรเป็นสาเหตุของการจะขาดใจของคุณหญิงกีรติ ซึ่งในที่นี้ก็คือ คุณหญิงกีรติต้องการบอกรักกับนพพรใจจะขาด แต่ด้วยบริบททางสังคมดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นคอยทิ่มแทงใจของคุณหญิงกีรติอยู่ คุณหญิงกีรติจึงไม่สามารถบอกรักนพพรได้และจำเป็นจะต้องไล่นพพรกลับไป เพื่อไม่ให้ตัวเองถลำลึกไปมากกว่านี้

[14] ทรงธรรม อินทจักร, **แนวคิดพื้นฐานด้านวัจนปฏิบัติศาสตร์**, หน้า 75.

นอกจากนี้ ในขณะที่กล่าวประโยคว่า “**ฉันแทบจะขาดใจ**” คุณหญิงกีรติยังเข้ารหัสโดยอาศัยภาษาระยะห่าง (proxemics) เพื่อบอกเป็นนัยให้นพพรเข้าใจว่า ในความเป็นจริงนั้นคุณหญิงกีรติกับนพพรไม่สามารถสนิทสนมกันได้ เพราะเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ถูกต้อง ภาษาระยะห่างที่คุณหญิงกีรติใช้นั้นเป็นการเปลี่ยนจากระยะห่างเขตใกล้ชิด (intimate space) ซึ่งเป็นช่วงขณะที่นพพรกำลังกุมมือคุณหญิงกีรติแล้วคาดคั้นเอาคำรัก เป็นระยะห่างเขตทางสังคม (social space) คือคุณหญิงกีรติสะบัดมือออกแล้วถอยหลังห่างออกไปแล้วพูดว่า “รีบไปได้โปรด นพพร... ฉันแทบจะขาดใจ” การเปลี่ยนจากระยะห่างเขตใกล้ชิดซึ่งเป็นระยะห่างของคู่สนทนาที่มีความสนิทใกล้ชิด เช่น ญาติ แฟนหรือเพื่อนสนิท เป็นระยะห่างเขตสังคมซึ่งเป็นระยะห่างที่คู่สนทนาใช้ในการสนทนาทั่วไปเพื่อหลีกเลี่ยงความสัมพันธ์ที่จะใกล้ชิดเกินไป[15] ระยะความห่างนี้ยังเปรียบได้กับสังคมที่กำลังเตือนสตินพพรว่าเขาควรจะวางตัวอย่างไรกับคุณหญิงกีรติ

สารทั้งสองรูปแบบ ทั้งวัจนภาษาและอวัจนภาษาที่คุณหญิงกีรติสร้างขึ้นมานั้นอาจตีความได้ว่า สิ่งที่คุณหญิงกีรติต้องการสื่อนั้นยังคงเป็นการบอกรักโดยนัยอยู่ ขณะเดียวกันก็ยังเตือนสตินพพรด้วยว่าสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นไม่ถูกต้องและนั่นคือสาเหตุให้คุณหญิงกีรติไม่สามารถบอกรักนพพรได้ แต่ด้วยความอ่อนประสบการณ์ทางการสื่อสารของนพพร เขาจึงไม่ทราบว่าคุณหญิงกีรติจงใจกระทำผิดหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาด้านหลักคุณภาพเพื่อแสดงความรู้สึกที่แท้จริงและจงใจใช้ภาษาระยะห่างเพื่อเตือนสติเขา ยิ่งไปกว่านั้น ด้วยความ “แนบเนียน” ในการเข้ารหัสของคุณหญิงกีรติทำให้นพพรเข้าใจว่าถ้อยคำและภาษาระยะห่างสื่อว่าคุณหญิงกีรติไม่ได้รักตนและต้องการผลักไสตน ส่งผลให้นพพรยังคงติดค้างความรู้สึกและเขียนจดหมายมาถามเรื่องเดิมอยู่นานหลายปี

3. การกระทำผิดต่อหลักด้านความสัมพันธ์ (Flouting the maxim of relation)

การกระทำผิดต่อหลักด้านความสัมพันธ์จะเกิดขึ้นในกรณีที่ผู้พูดตั้งใจกล่าวถ้อยคำที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่กำลังสนทนาอยู่หรือตั้งใจเปลี่ยนประเด็นหรือหัวข้อสนทนาอย่างทันทีทันใด เพื่อเปลี่ยนหรือเบี่ยงเบนความสนใจของคู่สนทนา ซึ่งหากผู้พูดยังคงดำเนินบทสนทนาต่ออาจทำให้เกิดปัญหา ความรู้สึกเจ็บปวด ความเคอะเขินหรือความอับอาย

ใน *ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล* นี้จะเห็นได้ว่าเมื่อใดที่นพพรต้องการถามถึงเรื่องของความรักของคุณหญิงกีรติทั้งความรักที่มีต่อเจ้าคุณอธิการบดีและความรักที่มีต่อนพพร คุณหญิงกีรติมักเลี่ยงที่จะตอบคำถามของนพพรโดยเปลี่ยนหัวข้อสนทนาเป็นเรื่องอื่นเพื่อเบี่ยงเบนความสนใจของนพพรแต่แฝงความนัยไว้ซึ่งเป็นคำตอบที่นพพรต้องการฟังแต่คุณหญิงกีรติไม่สามารถเอ่ยออกมาได้ เช่นในองก์ที่ 1 ฉากที่ 9 ณ สระน้ำในสวนสาธารณะ หลังจากที่คุณหญิงกีรติและนพพรร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักต่างวัย นพพรได้ถามความรู้สึกของคุณหญิงกีรติที่มีต่อเจ้าคุณอธิการบดีว่า

[15] กาญจนา โชคเหรียญสุขชัย, **การสื่อสารเชิงอวัจนภาษา: รูปแบบและการใช้** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), หน้า 27–28.

นพพร ตกลงคุณหญิงรักท่านเจ้าคุณหรือเปล่าครับ

- คุณหญิงกีรติกับนพพรเดินมาถึงหน้าบ้าน คุณหญิงเอาผ้าพันคอพันคืนให้นพพร

กีรติ <u>คืนนี้ลมจัด เธอต้องระวังอย่าเปิดคอให้โล่งไว้ ถ้าเธอต้องเป็นอะไรไปเพราะฉัน ฉันจะเสียใจมาก...โอยาซูมินาไซ เด็กดีของฉัน</u>

นพพร ...โอยาซูมินาไซ คุณหญิงของผม (นพพรหันกลับจะเดินไปแล้วหันมาถาม) พรุ่งนี้คุณหญิงต้องการตัวผมไหมครับ?

กีรติ (ยิ้มๆ) ฉันจะลองนึกดูก่อน

นพพร งั้นพรุ่งนี้ผมจะมาฟังคำตอบ

กีรติ เธอมาฟังคำตอบได้ทุกวัน...นพพร

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 9 หน้า 23-24)

จากประโยคที่ว่า "คืนนี้ลมจัด เธอต้องระวังอย่าเปิดคอให้โล่งไว้ **ถ้าเธอเป็นอะไรไปเพราะฉัน ฉันจะเสียใจมาก**" จะเห็นได้ว่าคุณหญิงกีรติตั้งใจกระทำผิดหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาด้านหลักความสัมพันธ์ โดยการตอบไม่ตรงคำถาม แทนที่คุณหญิงกีรติจะตอบนพพรว่ารักหรือไม่รัก เธอกลับพูดในสิ่งที่แฝงความนัย หากมองอย่างผิวเผินแล้วจะเห็นว่าสิ่งที่คุณหญิงกีรติพูดนั้นไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่กำลังสนทนากันอยู่ แท้จริงแล้วคุณหญิงกีรติต้องการจะบอกนพพรว่า "ฉันไม่เคยรักท่านเจ้าคุณเลย แต่ฉันต้องแต่งงานด้วยความจำเป็น ส่วนคนที่ฉันรักก็คือ เธอ...นพพร" แต่ด้วยบริบททางสังคมที่ครอบงำสถานการณ์อยู่ คุณหญิงกีรติจึงต้องคำนึงว่ากำลังสนทนากับใคร ที่ไหน เมื่อใดและในสถานการณ์เช่นไรตลอดเวลา และไม่สามารถตอบได้อย่างตรงๆ จึงต้องสร้างรหัสให้นพพรตีความ

การที่คุณหญิงกีรติใช้วัจนกรรมอ้อมตอบคำถามนพพรนั้นเพื่อเบี่ยงเบนความสนใจของนพพรและเพื่อเป็นการรักษาหน้าของนพพรในเวลาเดียวกัน กล่าวคือ นพพรอยู่ในสถานะ "คนนอก" ในความสัมพันธ์ระหว่างคุณหญิงกีรติกับเจ้าคุณอธิการบดี เธอจึงไม่สามารถบอกได้ว่าตนแต่งงานในลักษณะจำยอม เนื่องจากในวัย 35 ปีนั้นน่าจะหมดหวังที่จะได้พบรักกับผู้ชายที่ดีกว่าท่านเจ้าคุณแล้ว (ในอดีตผู้หญิงโดยทั่วไปมักแต่งงานตั้งแต่วัยสาว) ในขณะเดียวกันวัจนกรรมอ้อมชุดนี้ยังเบี่ยงเบนความสนใจของนพพรได้อีกด้วย กล่าวคือ แทนที่จะกล่าวถึงเจ้าคุณอธิการบดี คุณหญิงกีรติกลับกล่าวถึงนพพรซึ่งเป็นผู้ตั้งคำถาม เพื่อให้นพพรนึกถึงเรื่องราวของคุณหญิงกีรติกับนพพรแทนที่จะเป็นเรื่องราวของคุณหญิงกีรติกับเจ้าคุณอธิการบดี ซึ่งหากคุณหญิงกีรติไม่ต้องการพูดถึงความสัมพันธ์ของตนกับเจ้าคุณ คุณหญิงกีรติอาจจะพูดเรื่องอื่นไปเลยที่ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกของตน เช่น ลมฟ้าอากาศ อาหารการกิน หรือกำหนดการในวันต่อไป แต่คุณหญิงกีรติเลือกที่จะกล่าวถ้อยคำที่แสดงความห่วงใย ความใส่ใจนพพรอย่างชัดเจน ซึ่งสามารถตีความได้ว่าคุณหญิงกีรติไม่ได้รู้สึกแค่ว่านพพรเป็นคนนำเที่ยวเท่านั้น แต่เป็นผู้ชายคนหนึ่งที่คุณหญิงกีรติมีความรู้สึกดีๆให้ โดยเฉพาะประโยคที่ว่า "ฉันจะเสียใจ**มาก**" คงไม่ได้หมายความว่า "ถ้าเธอเป็นอะไรไปแล้วใครจะพาฉันเที่ยว" แต่น่าจะหมายถึง "ฉันคงเสียใจที่ไม่ได้ไปเที่ยวกับเธออีก" มากกว่า ซึ่งเป็นการตอกย้ำความรู้สึกรักใคร่ในเชิงชู้สาวของคุณหญิงกีรติที่มีต่อนพพร

การกระทำผิดต่อหลักด้านความสัมพันธ์ของคุณหญิงกีรติในครั้งนี้ประสบความสำเร็จ คือ สามารถเปลี่ยนเรื่องสนทนาไปได้ กลายเป็นเรื่องของการนำเที่ยวในวันถัดไป แต่ความนัยที่แฝงอยู่นั้นนพพรไม่สามารถถอดรหัสออกมาได้ ยังกลับไปครุ่นคิดถึงความในใจของคุณหญิงกีรติว่ามีความรักต่อตนไหม และได้สอบถามคุณหญิงกีรติในอีกหลายฉาก เช่น ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 14 ที่น้ำตกมิตาเกะ ซึ่งเป็นตอนที่นพพรพาคุณหญิงกีรติไปเที่ยวที่น้ำตกมิตาเกะ และนพพรได้ถามคุณหญิงกีรติว่าคุณหญิงกีรติรักตนไหม แต่คุณหญิงกีรติกลับบอกให้นพพรตระหนักถึงภาระหน้าที่ของตนแทนที่จะตอบว่ารักหรือไม่รัก ซึ่งเป็นฉากเดียวกับที่มีการกระทำผิดต่อหลักด้านปริมาณ

กีรติ ***ตัวฉันต้องดูแลท่านเจ้าคุณ***
ส่วนเธอต้องมุ่งเรียนใช่หรือไม่
และการมาเรียนญี่ปุ่นเธอเป็นความหวังของใคร
จงลองใคร่คิดให้ดีอีกครั้ง

นพพร ***แล้วคุณหญิงรักผมไหม?***
ซ่อนตัวเองมานานเท่าไร จะไปกลัวทำไมความรัก
สิ่งที่เธอไม่เคยรู้จัก เลยซักครั้ง
หากเธอลองมองดูให้ดี ฉันมีเธอในใจเท่านั้น...

นพพร ***เรื่องนั้นผมรู้ดี***
เรื่องนี้ผมรู้แก่ใจ
ไม่อยากจะสนใจใคร

กีรติ *(สวน) นพพร...เราสองคนไม่ได้อยู่บนยอดเขามิตาเกะนี้ไปตลอดชีวิต*
อีกไม่นาน เราก็ต้องกลับ ไปสู่สังคมข้างล่าง... สังคมที่ไม่ได้มีแค่เพียงเราสองคน
สังคมที่วาดภาพเราไว้แล้ว ว่าต้องเป็นเช่นไร

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 14 หน้า 37)

คุณหญิงกีรติจงใจกระทำผิดหลักด้านความสัมพันธ์ โดยการไม่ตอบคำถามของนพพรอย่างตรงไปตรงมา แต่กลับเตือนสติให้นพพรว่า ตอนนี้สังคมได้กำหนดหน้าที่ของคุณหญิงกีรติว่าต้องเป็นภรรยาที่ดีของเจ้าคุณอธิการบดี ส่วนนพพรก็ต้องตั้งใจศึกษาเล่าเรียนและได้ทำงานดีๆ ทั้งสองคนไม่สามารถเปลี่ยนแปลงหน้าที่นี้ได้ แท้จริงแล้วการเลี่ยงไม่ตอบคำถามของคุณหญิงกีรตินั้นมีความนัยแฝง กล่าวคือ หากคุณหญิงกีรติยอมรับว่าตนรักนพพร ก็เท่ากับว่าคุณหญิงกีรติไม่ตระหนักถึงสถานะหน้าที่ของตนที่ต้องดูแลเจ้าคุณอธิการบดี และจะต้องถูกสังคมตราหน้าว่า “มีชู้” ผิดศีลธรรมจารีตประเพณี ในทางตรงกันข้ามหากคุณหญิงกีรติปฏิเสธว่าตนไม่ได้รักนพพรก็เป็นการทำร้ายจิตใจตัวเอง ที่จะต้องกล่าวเท็จกับนพพรบุคคลที่ตนรัก ซึ่งการตอบปฏิเสธอาจทำให้คุณหญิงกีรติสูญเสียนพพรไปและอาจจะไม่ได้พบเจอกับนพพรอีกเลย การที่คุณหญิงกีรติตั้งใจกระทำผิดด้านหลักความสัมพันธ์เป็นการเบี่ยงเบนหัวข้อสนทนานั้นเพื่อเป็นการป้องกันตัวนพพรไม่ให้ถูกสังคมประณามว่าเป็นชู้ของคุณหญิงกีรติรวมทั้งไม่ต้องการให้นพพรมีอุปสรรคหรือปัญหาใดๆ ในการดำรงชีวิตตลอดจนปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ของบุคคลทั้งสองในอนาคต นอกจากนี้ยังเป็นการป้องกันตัวเองไม่ให้ต้องพลัดพรากจากนพพรไปตลอด

ในละครเพลงนี้ มีหลายตอนที่คุณหญิงกีรติกระทำผิดด้านหลักความสัมพันธ์เพื่อเป็นการเบี่ยงเบนความสนใจของนพพรซึ่งเป็นคู่สนทนาเนื่องจากนพพรได้ตั้งคำถามที่คุณหญิงไม่สามารถตอบรับหรือปฏิเสธได้โดยตรง ด้วยความสามารถทางการสื่อสารของคุณหญิงกีรติจึงเข้ารหัสต่าง ๆให้นพพรตีความเพื่อรักษาหน้านพพรในฐานะคู่สนทนาหรือเพื่อไม่ต้องการให้เกิดปัญหาขึ้นในอนาคต อย่างไรก็ตามสารทั้งหลายที่สร้างขึ้นมาล้วนมีความหมายว่า “นพพรฉันรักเธอ” ทั้งสิ้น

4. การกระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการ (Flouting the maxim of manner)

การกระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการเกิดขึ้นในกรณีที่ผู้พูดพูดไม่ชัดเจน คลุมเครือ กำกวม ไม่กระชับและไม่เป็นลำดับขั้นตอนเพื่อปิดบังอำพรางความหมายแฝงโดยนัยไว้ให้คู่สนทนาตีความเอง ในละครเพลงนี้พบว่า คุณหญิงกีรติได้กระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการหลายครั้ง เช่นในช่วงองก์ที่ 1 ฉากที่ 6 ด้านหน้าบ้านพักเจ้าคุณ ซึ่งเป็นฉากที่คุณหญิงกีรติกล่าวราตรีสวัสดิ์กับนพพรหลังจากที่นพพรเดินพาคุณหญิงกีรติกลับจากงานเลี้ยงที่สถานทูตไทย

กีรติ	คืนนี้พระจันทร์สวยนะนพพร
นพพร	ครับ อากาศตอนกลางคืนที่นี่ดี คนญี่ปุ่นเค้าเลยชอบพาคนรักมาเดินชมจันทร์กันน่ะครับ
กีรติ	เธอคงพาคนรักของเธอมาเดินบ่อยสินะ
นพพร	ผมยังไม่มีใครให้พามาเดินหรอกครับ
กีรติ	(ยิ้ม) <u>โอยาซูมินาไซ เด็กดีของฉัน</u>
นพพร	โอยาซูมินาไซ คุณหญิงของผม

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 6 หน้า 12)

คำว่า “เด็กดีของฉัน” เป็นการจงใจเลือกใช้คำที่มีความกำกวมของคุณหญิงกีรติ เนื่องจากสามารถตีความได้สองนัย คือ นัยแรก “เด็ก” หมายถึง นพพรที่ยังเป็นนักศึกษาอายุ 22 ปี ในขณะที่คุณหญิงกีรติมีอายุ 35 ปี ห่างกับนพพรถึง 13 ปี ดังนั้นการกล่าวว่า “โอยาซูมินาไซ **เด็กดีของฉัน**” เป็นเพียงการกล่าวราตรีสวัสดิ์ของผู้หญิงวัยกลางคนคนหนึ่งแก่นักเรียนหนุ่มคนหนึ่งแบบเอ็นดู ส่วนอีกนัยหนึ่งเป็นการสื่อว่า นพพรเป็นคนรักของคุณหญิงกีรติ กล่าวคือ ถ้อยคำที่ว่า “เด็กดีของฉัน” นั้นถูกใช้ในลักษณะเดียวกับ “ผู้ใหญ่รักเด็ก” เช่น “เด็กดีของพ่อ/แม่” “เด็กดีของตา/ยาย” แต่การที่พ่อ/แม่หรือตา/ยายใช้คำว่า “เด็ก” กับลูกหรือหลานนั้นแสดงความหมายโดยนัยว่า “ที่รัก” เป็น “ลูกรัก” หรือ “หลานรัก” นั่นเอง ดังนั้นการที่คุณหญิงกีรติใช้คำว่า “นพพร **เด็กดีของฉัน**” จึงเป็นการเลือกสื่อความในความหมายที่ลึกมากพอที่จะทำให้คนอื่นไม่สามารถถอดรหัสได้ว่า “นพพรที่รักของฉัน (เด็กดี = ที่รัก)” แต่เนื่องจากความหมายตามนัยนี้มีการเข้ารหัสอย่างแนบเนียนมากเสียจนนพพรไม่สามารถตีความ

นอกจากนั้น อวัจนภาษาที่คุณหญิงกีรติใช้นั้นไม่ได้สื่อออกมาในลักษณะบอกรักนพพรโดยตรง เพราะตัวละครทั้งสองกำลังยืนอยู่หน้าที่พักของเจ้าคุณอธิการบดี อวัจนภาษาที่คุณหญิงใช้ประกอบด้วยน้ำเสียงและภาษาระยะห่าง คุณหญิงกีรติเลือกใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ฟังดูแล้วมีความอบอุ่นเหมือนผู้ใหญ่กล่าวราตรีสวัสดิ์

กับเด็กที่มีอายุน้อยกว่า ส่วนภาษาระยะห่างที่ใช้อยู่ในระดับเขตส่วนบุคคล (personal space) ซึ่งเป็นระยะห่างกับบุคคลที่มีความรู้จักกันดีในระดับหนึ่งเท่านั้น ยังไม่ถึงระดับเขตใกล้ชิดที่ใช้กับบุคคลที่มีความสนิทสนม[16] ทั้งน้ำเสียงและระยะห่างนั้นสามารถอำพรางความรู้สึกของตนจากคนรอบข้างหรือสังคมได้เป็นอย่างดี รวมถึงตัวนพพรเองที่ไม่สามารถเข้าถึง “สาร” ที่มีความกำกวมได้ ความกำกวมนี้เกิดจากการที่วัจนภาษาและอวัจนภาษาถูกสื่อออกมาในช่วงเวลาเดียวกัน (simultaneous occurrence)[17] อย่างไรก็ตาม รหัสรัก “โอยาซูมินาไซเด็กดีของฉัน” ยังคงถูกนำมาใช้อีกครั้งในองก์ที่ 1 ฉากที่ 9 หน้าบ้านเจ้าคุณอธิการบดี หลังจากที่นพพรได้พาคุณหญิงกีรติพายเรือชมความงามในสวนสาธารณะ แต่นพพรก็ยังคงไม่เข้าใจและคอยถามหาความรักจากคุณหญิงกีรติอยู่เรื่อยมา

นอกจากนี้ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 9 นี้ซึ่งเป็นฉากที่สระน้ำในสวนสาธารณะก่อนที่นพพรจะเดินมาส่งคุณหญิงกีรติกลับบ้านพัก คุณหญิงกีรติได้กระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการอีกครั้ง ในช่วงที่คุณหญิงกีรติและนพพรกล่าวถึงความรักต่างวัย นพพรเชื่อว่าคุณหญิงกีรติไม่มีความสุขในชีวิตแต่งงานเพราะต้องแต่งงานกับเจ้าคุณอธิการบดีที่มีอายุมากกว่ามาก บทสนทนาในฉากนี้คือ

- นพพร มองตา กีรติ เพลงช้าลง

กีรติ ***ดูเธอค้านในเรื่องรักต่างวัย ว่าจะเกิดขึ้นไม่ได้ใช่ไหม***

นพพร ***ไม่ใช่อย่างนั้นคุณหญิง ผมเชื่อว่ารักต่างวัยนั้นมี***

กีรติ ***เหตุใดจึงเชื่อในรักต่างวัย ว่าเป็นไปได้ในโลกใบนี้***

นพพร ***บางสิ่งในใจบอกผม ว่าเป็นไปได้ ถ้า<u>เรา</u>รักกัน***

- ทั้งสองคนสบตากันนิ่ง

กีรติ ***ใช่...ถ้า<u>เรา</u>รักกัน***

นพพร ตกลงคุณหญิงรักท่านเจ้าคุณหรือเปล่าครับ

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 9 หน้า 23)

คำว่า “เรา” ของนพพรกับคุณหญิงกีรติดูเหมือนจะเป็นคนละความหมายกัน กล่าวคือ นพพรน่าจะสื่อความหมายของสรรพนาม “เรา” ว่า คนสองคนที่แม้ว่าจะมีวัยที่แตกต่างกันแต่ก็สามารถมีความรักต่อกันได้ ในขณะที่คุณหญิงกีรติจงใจเข้ารหัสใช้สรรพนามนี้อย่างกำกวม โดยนัยแรกคุณหญิงกีรติใช้ “เรา” ในความหมายเดียวกับนพพรที่สื่อว่าคนสองคนที่มีรักต่างวัย แต่อีกนัยหนึ่งคุณหญิงกีรติต้องการสื่อว่า “เรา” ในที่นี้คือคุณหญิงกีรติกับนพพร (ผู้พูดกับคู่สนทนา) ซึ่งสามารถตีความได้ว่า รักต่างวัยระหว่างคุณหญิงกีรติกับนพพรอาจเกิดขึ้นได้หากคุณหญิงกีรติกับนพพรรักกัน แต่ดูเหมือนว่านพพรจะยังไม่เข้าใจสารนี้ กลับถามว่า “ตกลง

---

[16] E. Hall, **The Hidden Dimension** (New York: Doubleday, 1966) cited in R.J. Schinke, S.J. Hanrahan and P. Catina, “Introduction to cultural sport psychology,” In R.J. Schinke and S.J. Hanrahan (eds.) **Cultural Sport Psychology** (Champaign: Human Kinetics, 2009), pp. 8-9.

[17] I. Chaiyasuk, “A critical description of the persuasive discourse of British and Thai university web pages,” (Unpublished Ph.D. Thesis, University of Birmingham, 2008), p. 324.

คุณหญิงรักท่านเจ้าคุณหรือเปล่าครับ” ซึ่งแสดงให้เห็นว่านพพรยังเข้าใจอยู่ว่า “ถ้าเรารักกัน” นั้นหมายถึงความรักต่างวัยระหว่างคุณหญิงกีรติกับเจ้าคุณอธิการบดี โดยไม่เฉลียวใจเลยว่าสิ่งที่คุณหญิงต้องการสื่อนั้นคือ ความรักต่างวัยระหว่างเธอกับนพพร

คุณหญิงกีรติยังเข้ารหัสที่มีความกำกวมอีกในถ้อยคำที่ว่า “เธอจะเป็นเพื่อนรักของฉัน” และ “นพพร ฉันเป็นเพื่อนตายของเธอ” ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 16 ดังนี้

กีรติ ***จะรอคอย ฉันจะรออ่านจดหมายจากเธอนะ นพพร...***
ผ้าพันคอของเธอมันเก่าแล้ว เก็บผืนนี้ไว้เป็นที่ระลึกต่างตัวฉันนะ
(คุณหญิงถอดผ้าพันคอออก) ***เธอจะเป็นเพื่อนรักของฉัน***
(คุณหญิงพันผ้าพันคอให้นพพร) ***จงระลึกถึงกัน***
โปรดอย่าลืมแม้เพียงสักวัน

- เสียงหวูดเรือดังขึ้นอีก นพพรจับมือคุณหญิง

นพพร ***คำพูดก็ยังมีอีกเป็นล้าน ผมจะบอกออกไปได้อย่างไร***
เวลามันน้อยลงทุกที ไม่มีเพียงพอให้พูดไป

กีรติ ***จงพูดเท่าที่ทำได้เถอะหนา*** ***นพพร*** ***อยากห้ามเวลา***
นพพร อย่ากังวลอย่าหวั่นไหว ***อยากห้ามฟ้าดิน***
คำใดใดก็ตามเป็นหมื่นเป็นล้านจะอ่านจากสายตา

นพพร ***จงอ่านผมด้วยสายตา แทนคำในหัวใจ อยากจะบอกให้รู้ว่า ผมรักคุณหญิง***

- ทั้งสองมองตากัน นพพรยกมือคุณหญิงขึ้นมาจูบ แล้วร้องไห้

นพพร ***ยามไกลกันเมื่อไร ได้โปรดคิดถึงคนไกลคนนี้***

กีรติ ***นพพร ฉันจะคิดถึงเธอ***

- เสียงหวูดเรือดังขึ้น

นพพร ***ได้โปรดบอกผมมาเถิด รักผมบ้างไหม***

กีรติ ***นพพร ฉันเป็นเพื่อนตายของเธอ***

นพพร ***ทำไมคุณหญิงไม่ตอบผมให้ได้รู้ รักกันบอกมาสักคำ***

(*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 1 ร่างที่ 57, ฉากที่ 16 หน้า 40)

คุณหญิงกีรติตั้งใจเข้ารหัสเพื่อให้นพพรตีความโดยอาศัยคำว่า “เพื่อน” ด้วยกลวิธีการกระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการ โดยทั่วไปแล้วคำว่าเพื่อนจะใช้กับบุคคลที่มีสัมพันธภาพที่ดีต่อกัน ซึ่งโดยทั่วไปแล้วจะไม่ใช่ความสัมพันธ์แบบฉันท์ชู้สาว แต่ในกรณีของคุณหญิงกีรตินั้นจะเป็นเพื่อนกันเฉยๆ คงเป็นไปไม่ได้ เนื่องจากทั้งสองคนต่างมีใจให้กันและไม่บริสุทธิ์ใจที่จะคบเป็นเพื่อนกัน ถ้อยคำที่ว่า “เธอจะเป็นเพื่อนรักของฉัน” สามารถตีความได้ว่า “เพื่อนรัก” เท่ากับ “คนรัก” เนื่องจากคุณหญิงไม่สามารถจะเอ่ยออกมาได้ว่า “เธอคือคนรักของฉัน” เพราะคุณหญิงกีรติไม่ได้อยู่ในสถานะที่จะมีคนรักอื่นได้นอกจากเจ้าคุณอธิการบดี แต่ด้วยด้วยวัจนภาษาและอวัจนภาษาที่แวดล้อมถ้อยคำนี้แสดงให้เห็นได้ว่าไม่ใช้เพื่อนในความหมายทั่วไป เนื่องจากมี

การให้ผ้าพันคอเป็นที่ระลึกไว้ดูต่างหน้า อีกทั้งยังมีการสั่งให้นพพรคิดถึงคุณหญิงกีรติทุกวัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้คงไม่ใช่ปกติวิสัยทั่วไปที่เพื่อนจะสั่งเพื่อนอีกคนให้กระทำ

ส่วนประโยคที่ว่า “นพพร ฉันเป็นเพื่อนตายของเธอ” เป็นคำตอบที่คุณหญิงกีรติตอบคำถามของนพพรว่า “รักผมบ้างไหม” คำตอบนี้ถือได้ว่ามีความกำกวมเช่นกัน กล่าวคือ คำว่า “เพื่อนตาย” ของคุณหญิงกีรติในที่นี้ไม่ได้แปลว่าคุณหญิงกีรติกับนพพรจะกลายเป็นเพื่อนกันตลอดไปซึ่งเป็นความหมายตรง (denotative meaning) แต่คุณหญิงกีรติเข้ารหัส “เพื่อนตาย” ในความหมายแฝง (connotative meaning) ที่ว่าคุณหญิงกีรติจะคอยอยู่เคียงข้างนพพรทุกลมหายใจ เปรียบได้กับคนคนหนึ่งที่จะคอยอยู่เคียงข้างคนรักของตนตราบจนเขาสิ้นลมจากกันไป ดังนั้นจึงอาจสรุปความรู้สึกของคุณหญิงกีรติผ่านการใช้คำว่า “เพื่อน” ได้ว่า นพพรจะอยู่ในฐานะคนรักของคุณหญิง บุคคลซึ่งจะต้องคิดถึงคุณหญิงตลอดทุกวันเวลา แม้ยามห่างไกลก็จะมีผ้าพันคอไว้ดูต่างหน้า ส่วนคุณหญิงกีรติจะเป็นคนที่รักนพพรและจะคอยดูแลนพพรตลอดไป

จากตัวอย่างถ้อยคำเดียวกันที่ยกมานี้ยังพบการกระทำผิดต่อหลักด้านลักษณะหรือวิธีการของคุณหญิงกีรติอีกกล่าวคือ ในขณะที่นพพรต้องการพรรณนาความรู้สึกของตนที่มีต่อคุณหญิงกีรติในช่วงเวลาสุดท้ายก่อนที่คุณหญิงกีรติจะเดินทางกลับ คุณหญิงกีรติกลับบอกกับนพพรว่า “คำใดใดก็ตามเป็นหมื่นเป็นล้านจะ**อ่านจากสายตา**” เพื่อที่จะบอกว่า ถ้อยคำต่างๆไม่ว่าจะมากเพียงใดก็สามารถสื่อสารได้ทางสายตา แต่คุณหญิงกีรติไม่ได้บอกกับนพพรให้ชัดเจนว่าใครจะสื่อสารทางสายตากับใคร ด้วยความอ่อนหัดทางการสื่อสารของนพพรประกอบกับความใจร้อนของชายหนุ่มอย่างนพพรจึงทำให้เขาตีความว่า คุณหญิงกีรติไม่เข้าใจถ้อยคำต่างๆที่นพพรตั้งใจกล่าวออกมา แต่คุณหญิงกีรติจะเข้าใจสารของนพพรได้ทางสายตาของนพพร ดังนั้นนพพรจึงสั่งให้คุณหญิงกีรติมองตาของตนเพื่ออ่านความในใจ ทั้งที่จริงแล้ว คุณหญิงกีรติต้องการสื่อกับนพพรว่า “คุณหญิงกีรติก็รักนพพรเช่นกัน” เพียงแต่ด้วยเหตุผลต่างๆที่ครอบงำอยู่ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น คุณหญิงกีรติจึงไม่สามารถพูดออกมาโดยตรงได้ ทำได้เพียงการแสดงออกทางสายตา ซึ่งการสื่อสารทางสายตา (oculesics) นั้นทำได้หลายวิธี เช่น การสบตา การเบิ่งตาและการเคลื่อนไหวของดวงตา[18] ถ้อยคำ “จะอ่านจากสายตา” ที่คุณหญิงกีรติกล่าวถึงนั้นคือ การสบตานั่นเอง เนื่องจากการสบตานั้นสามารถเปิดเผยความคิดภายในจิตใจ รวมถึงสามารถส่งสัญญาณให้คู่สนทนาทราบว่าสารที่ต้องการส่งนั้นมีความสำคัญมากเพียงใด[19] ซึ่งถ้านพพรเข้าใจ “สาร” นี้ ก็คงเข้าใจว่า คุณหญิงกีรติรักตนมากเพียงใด

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าถ้อยคำที่นพพรโต้ตอบบอกกับคุณหญิงกีรติว่า “จงอ่านผมด้วยสายตา” ชี้ให้เห็นการแสดงความรักของนพพรว่า นพพรแสดงบทบาทเป็นผู้ให้ความรัก เป็นฝ่ายรุกและอยู่ในฐานะผู้ที่จะเอาชนะใจของคุณหญิงกีรติให้ได้ ฉะนั้นถ้อยคำสั้นๆ นี้จึงดูเหมือนเป็นการบังคับหรือคาดคั้นคุณหญิงกีรติให้อ่านสายตาของนพพรเพียงฝ่ายเดียวเพื่อจะได้ทราบว่าตนไม่ได้หลอกลวงคุณหญิงกีรติ ถ้อยคำดังกล่าวทำให้นพพรขาดความรอบคอบและมองข้ามความหมายแฝงของคุณหญิงกีรติซึ่งพยายามจะสื่อ

---

[18] กาญจนา โชคเหรียญสุขชัย, **การสื่อสารเชิงอวัจนภาษา: รูปแบบและการใช้**, หน้า 19.

[19] A. Kendon, “Some functions of Gaze-Direction in Social Interaction,” **Acta Psychologica** 26 (1967): 22-63. อ้างถึงใน กาญจนา โชคเหรียญสุขชัย, **การสื่อสารเชิงอวัจนภาษา: รูปแบบและการใช้**, หน้า 20-21

ให้นพพรรู้ว่า คุณหญิงกีรติให้นพพรอ่านทุกถ้อยคำและหาคำตอบทุกคำตอบจากสายตาของเธอ โดยเฉพาะคำตอบของคำถามที่ว่า "คุณหญิงรักผมไหม?" แต่ในท้ายที่สุดถ้อยคำของคุณหญิงกีรติที่ซ่อนอยู่ในแววตาก็ไม่ได้รับการ "อ่าน" ยังคงอยู่กับคุณหญิงกีรติจวบจนวันที่นพพรแต่งงานกับปรีดิ์ ดังที่ปรากฏในองก์ 2 ฉากที่ 6 ซึ่งเป็นฉากงานแต่งงานนพพรและบ้านคุณหญิงกีรติที่เกิดขึ้นพร้อมกัน ฝ่ายหนึ่งคือคุณหญิงกีรติที่ต้องเสียใจเนื่องจากนพพรไม่เคยเข้าใจเธอเลยและจากเธอไปแต่งงาน ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งคือนพพรกำลังยินดีกับความสุขที่ได้แต่งงานกับปรีดิ์

> ***กีรติ*** ***ใจฉันแหลกสลายเมื่อเธอลับตา เหมือนสิ่งที่ฝันที่รอตลอดมา ปิดฉากลง***
> ***อยากหยุดเธอไว้อย่าเพิ่งไปได้ไหมนพพร อย่าทิ้งฉันไป***
> ***รัก รักจากเธอนั้นใยดับมอดลง ความปรารถนาที่เธอมีต่อฉัน สิ้นเชื้อไฟ***
> ***รู้หรือเปล่าว่าฉันต้องการเธอมากเท่าใด จะพูดเช่นไร***
> ***เธอไม่เข้าใจ นพพร...***
> ***มีอีกมากมายที่เธอไม่รู้ แม้เฝ้าพยายามที่บอกเธอ***
> ***ซ่อนอยู่ในคำทุกคำเสมอ แววตาฉันพูดอะไร***
> ***เวลาที่ฉันมองเธอ อาจจะยากไป***
> ***เพราะฉันไม่พร้อมไม่ยอมบอกเธอใช่ไหม คงเหนื่อยกับการเฝ้ารอ***
> ***เพียงการกระทำต่อเธอคงไม่เพียงพอก็เลยลงเอยเช่นนี้***
>
> (*ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล*, องก์ที่ 2 ร่างที่ 31, ฉากที่ 6 หน้า 10)

สิ่งที่คุณหญิงกีรติกล่าวมานั้นเป็นการยืนยันความอ่อนหัดทางการสื่อสารของนพพรได้เป็นอย่างดีว่าที่ผ่านมานพพรไม่เคย "อ่าน" ใจของคุณหญิงกีรติเลย

บทสรุป

จากตัวอย่างประโยคทั้งหมดที่ยกมานั้นล้วนสื่อความว่า "คุณหญิงกีรติรักนพพร" แต่ตัวนพพรเองไม่สามารถถอดรหัสนี้ได้ด้วยความอ่อนด้อยประสบการณ์ทางการสื่อสารของตน จึงตีความได้เฉพาะความหมายตรงเท่านั้น ความแตกต่างระหว่างคุณหญิงกีรติกับนพพรที่ทำให้ไม่สามารถสื่อสารกันอย่างสัมฤทธิ์ผลนั้นสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

คุณหญิงกีรติ	นพพร
- อายุมาก (ประสบการณ์ชีวิตมาก)	- อายุน้อย (ประสบการณ์ชีวิตน้อย)
- การศึกษาดี (มีการเล่นคำ มีการแฝงความนัยในถ้อยคำ)	- กำลังศึกษา (ยังไม่มีศิลปะในการสื่อสาร พูดตรงไปตรงมา)
- ผู้ใหญ่ (ใจเย็น)	- วัยรุ่น (ใจร้อน)
- ผู้หญิง (เก็บกด ไม่แสดงออก)	- ผู้ชาย (เปิดเผย)
- ชนชั้นสูง / สังคมเก่า (มีกรอบจารีตประเพณี)	- ชนชั้นสามัญ / สังคมใหม่ (มีอิสระที่จะคิดหรือพูดอะไรก็ได้)

กลวิธีการเข้ารหัสของคุณหญิงกีรติเพื่อจะสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริงของตนนั้นมีความแนบเนียนและหลากหลาย โดยจงใจกระทำผิดต่อหลักการในการให้ความร่วมมือในการสนทนาทั้ง 4 หลักทั้งหลักด้านปริมาณ หลักด้านคุณภาพ หลักด้านความสัมพันธ์และหลักด้านลักษณะหรือวิธีการ นอกจากนี้บางเหตุการณ์อาจเป็นการกระทำผิดต่อหลักมากกว่าหนึ่งหลัก (overlap of maxims) การเข้ารหัสของคุณหญิงกีรติแต่ละครั้งอาจจะมีความยากง่ายหรือตื้นลึกในการตีความแตกต่างกัน แต่ทุกรหัสก็ล้วนแฝงความรู้สึกตนเองเอาไว้ในถ้อยคำธรรมดาๆ กอปรกับคุณหญิงกีรติเลือกใช้กลยุทธ์ที่เรียกว่า “การสื่อสารแบบหลายช่องทาง” (multimodality) อันหมายถึงการเลือกใช้ทั้งวัจนภาษา (verbal language) คือ ถ้อยคำ และอวัจนภาษา (nonverbal language) คือ น้ำเสียง สีหน้า ท่าทาง แววตา รวมถึงระยะห่างโดยทุกช่องทางการสื่อสารถูกใช้พร้อมๆ กัน[20] เพื่อไม่ให้ผู้อื่นหรือสังคมรับรู้ แต่ด้วยกลวิธีนี้ส่งผลให้รหัสรักของคุณหญิงกีรติยิ่งมีความแนบเนียนและยากแก่การตีความหรือถอดรหัสมากขึ้น โดยเฉพาะสำหรับคนที่ด้อยประสบการณ์ความรักอย่างนพพร ผู้ซึ่งสนใจเฉพาะวัจนกรรมตรงหรือถ้อยคำตรงๆ ว่ารักหรือไม่รัก และไม่ได้ใส่ใจกับรายละเอียดอย่างอื่นโดยรอบแม้แต่น้อย นพพรจึงไม่อาจเข้าถึงคำตอบที่เขาคาดคั้นอยากได้ยินจากปากของคุณหญิงกีรติมาโดยตลอดระยะเวลาหลายปีได้ “นพพร ฉันรักเธอมากที่สุด” จึงเป็นได้เพียงถ้อยคำบริสุทธิ์ที่นพพรจะสามารถตีความได้จากลายมือของคุณหญิงที่มอบให้นพพรก่อนเธอสิ้นลม “ฉันตายโดยปราศจากคนที่รักฉัน แต่ฉันก็อิ่มใจ ว่าฉัน...มีคนที่ฉันรัก” (ข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล, องก์ที่ 2 ร่างที่ 31, ฉากที่ 10 หน้า 20)

คำว่า “คนที่ฉันรัก” ในที่นี้คือนพพรนั่นเอง ซึ่งกว่าเขาจะเข้าใจว่าคุณหญิงกีรติรักเด็กหนุ่มที่ชื่อนพพรมาโดยตลอดทุกอย่างก็สายเกินไป เพราะแม้กระทั่งข้อความสุดท้ายนี้ นพพรก็ยังไม่มีโอกาสได้ยินคำรักจากปากของคุณหญิงกีรติ แต่เป็นเพียงข้อความจากปลายปากกาของเธอเท่านั้น ถ้อยคำดังกล่าวอาจตีความได้ว่าคุณหญิงต้องการบอกเป็นนัยให้ทราบว่าคำ “รัก” จากลมปากนั้นเป็นเพียงเปลือกนอกที่มิได้มีความสำคัญเท่ากับการแสดงออกถึง “ความรัก” จะเห็นได้ว่า ความล้มเหลวในการสื่อสารของตัวละครทั้งสองนี้เกิดขึ้นเพราะการตั้งเป้าหมายในการสื่อสารของทั้งคู่ไม่สอดคล้องกัน นพพรให้ความสำคัญแก่เปลือกนอกหรือถ้อยคำ (saying) ในขณะที่คุณหญิงกีรติให้ความสำคัญแก่ความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้เปลือกหรือถ้อยคำนั้นๆ (meaning)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า การที่นพพรไม่สามารถเข้าใจความรู้สึกที่แท้จริงของคุณหญิงกีรตินั้นไม่ได้เป็นเพราะคุณหญิงไม่ตอบกับคำถามของนพพรอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นเพราะความอ่อนหัดทางการสื่อสารของตัวนพพรเอง อย่างไรก็ตาม ตามหลักของการสื่อสารแล้ว มนุษย์เมื่อผ่านวัยเด็กเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ ทักษะในการใช้ภาษาจะเพิ่มขึ้นตามไปด้วยและการตีความเจตนาของผู้อื่นมักเป็นไปโดยอัตโนมัติ ดังจะเห็นได้จากตอนท้ายเรื่องที่ในที่สุดนพพรก็สามารถถอดรหัสของคุณหญิงกีรติได้อย่างแจ่มชัด (หลังจากที่คุณหญิงกีรติบอกใบ้มาหลายครั้ง) แต่กว่าทักษะการสื่อสารของนพพรจะพัฒนาจนเข้าใจความหมายบ่งชี้เป็นนัยของคุณหญิงกีรติได้ทุกอย่างก็สายเกินไปจนกลายเป็นโศกนาฏกรรม

ด้วยความแตกต่างที่กล่าวมาทั้งหมด ถกลเกียรติ วีรวรรณ ผู้กำกับละครเรื่องนี้สามารถสรุปออกมาให้ผู้ชมได้เข้าใจอย่างชัดเจนในตอนจบ ว่าอะไรคือข้างหลังภาพ อะไรคือข้างหน้าภาพ ฉากในตอนท้ายเรื่องที่นพพรยืนอยู่หน้าภาพวาดฝีมือคุณหญิงกีรติก็คือความหมายนัยตรงที่นพพรสามารถเข้าถึงได้ แต่ส่งผลให้ต้องเสียใจกับความผิดพลาดของตนที่ต้องเสียคนรักไปด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ส่วนคุณหญิงกีรติที่นอนสิ้นลมอยู่บนเตียง (โดยปราศจากคนที่รักเธอ) อยู่หลังภาพวาดคือ ความหมายแฝงที่คุณหญิงกีรติต้องการให้นพพร

[20] ดูเพิ่มเติมใน G. Kress and T. Van Leeuwen, **Reading Images** (London: Routledge, 1996).

เข้าถึง แต่นพพรก็ไม่สามารถทำได้ เหมือนมีม่านบางๆ ขวางกั้นอยู่ หากนพพรสามารถถอดรหัสของคุณหญิงกีรติตั้งแต่ต้นได้ เขาคงไม่ต้องพบกับความโศกเศร้าที่เกิดจากความอ่อนด้อยประสบการณ์ทางการสื่อสารของตน และอาจได้ยืนเคียงคู่กับคุณหญิงกีรติอย่างมีความสุขหลังภาพวาดนั้น

ผู้เขียนขอขอบคุณนายอาณัตพล ศิริชุมแสงผู้เป็นศิษย์ ที่ได้ประสานงานขอความอนุเคราะห์บทละครจาก บริษัท ซีเนริโอ จำกัด มาเป็นข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กฤษดาวรรณ หงศ์ลดารมณ์ และธีรนุช โชควณิช. 2551. **วัจนปฏิบัติศาสตร์.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา โชคเหรียญสุขชัย. 2550. **การสื่อสารเชิงอวัจนภาษา: รูปแบบและการใช้.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. 2548. **อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ตรีศิลป์ บุญขจร. 2547. **นวนิยายกับสังคมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2549. นางฟ้าของศรีบูรพา. ใน **วิถีชีวิต สายประดิษฐ์ สืบชีวิต "ศรีบูรพา".** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการอำนวยการจัดงาน 100 ปี ศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์).

ทรงธรรม อินทจักร. 2550. **แนวคิดพื้นฐานด้านวัจนปฏิบัติศาสตร์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บรรจง บรรเจอดศิลป์. 2524. **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ประดิษฐ์การพิมพ์.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. 2543. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศยาม.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2546. **ศัพท์ภาษาศาสตร์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รัชดาลัย แม็กกาซีน. 14 (กันยายน – ตุลาคม 2551).

ศุภกร เหรียญสุวรรณ. 2551. **บทละครข้างหลังภาพ เดอะมิวสิคัล.** กรุงเทพฯ: บริษัท ซีเนริโอ จำกัด.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง. 2549. **วัจนปฏิบัติศาสตร์เบื้องต้น.** นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภาษาอังกฤษ

Chaiyasuk I. 2008. **A critical description of the persuasive discourse of British and Thai university web pages.** Unpublished Ph.D. Thesis, University of Birmingham.

Davies, B. 2000. "Grice's cooperative principle: Getting the meaning across." In D. Nelson and P. Foulkes (eds.) **Leeds Working Papers in Linguistics** 8, pp. 1-26.

Grice, H.P. 1975. Logic and conversation. In Cole, P. and Morgan, J. (eds.) **Syntax and Semantics 3: Speech Acts.** pp. 41-58. New York: New York Press.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. 1996. **Reading images.** London: Routledge.

Schinke, R.J., Hanrahan, S.J. and Catina, P. 2009. "Introduction to cultural sport psychology." In R.J. Schinke and S.J. Hanrahan (eds.) **Cultural Sport Psychology.** pp. 3-11. Champaign: Human Kinetics.

Thomas, J. 1995. **Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics.** London: Longman.

เกี่ยวกับผู้เขียน

ศาสตราจารย์กุลวดี มกราภิรมย์
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์วรรณา นาวิกมูล
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รองศาสตราจารย์ ดร.สรณัฐ ไตลังคะ
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วัชราภรณ์ อาจหาญ
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์จันทวรรณ อนันตประยูร
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์ธงรบ รื่นบรรเทิง
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์กฤตยา ณ หนองคาย
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์นัทธนัย ประสานนาม
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์บัณฑูร ราชมณี
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์พรรณทิภา ชื่นชาติ
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รองศาสตราจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์
ภาควิชาภาษาและวรรณคดีอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ ดร.พิริยะดิศ มานิตย์
ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ธีระ รุ่งธีระ
ภาควิชาภาษาตะวันตกและภาษาศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
อาจารย์ ดร.อินธิสาร ไชยสุข
ภาควิชาภาษาตะวันตกและภาษาศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการฝ่ายวิจัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ร่วมกับ
ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
จัดพิมพ์เนื่องในการประชุมวิชาการ
"ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา"
วันที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ.2552
ณ ศูนย์สังคีตศิลป์
อาคารธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
สาขาหัวลำโพง