

เอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ ของอ็องโตแน็ง อาร์โต

Antonin Artaud's Identity in the Creation of Surrealism Theater

จุฑารัตน์ การะเกตุ*

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนี้เป็นผลจากการศึกษาของผู้เขียนในเรื่อง เอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ของอ็องโตแน็ง อาร์โต ภายใต้โรงละครแห่งความโหดร้ายทารุณ ผลการศึกษาพบว่า (1) นำเสนอการแสวงหาและการรับรู้เกี่ยวกับ “ตัวตนภายใน” ผ่านเนื้อเรื่องทางเพศและศีลธรรม (2) การสร้างภาพพจน์ที่ทำให้ผู้ชมตกตะลึงและน่าขยะแขยง โดยการใช้แสง ดนตรี เสียงและภาพทางการแสดงที่โหดร้าย (3) การปลดปล่อยถ้อยคำและภาษา โดยการใช้ภาษาร่างกาย บทกวีและการแสดงสด (4) การมีส่วนร่วมของผู้ชม (5) การสร้างโลกแห่งความฝัน ผ่านงานพิธีกรรมทางศาสนา (6) ความบังเอิญของภววิสัย แนวคิดทางการละครของอาร์โตทำให้เกิดรูปแบบสไตล์ละครที่เรียกว่า “โรงละครแห่งความเป็นไปไม่ได้” และการพัฒนาเทคนิคทางการแสดงที่เรียกว่า “อาร์โตเดียนเทคนิค” ในปัจจุบัน

คำสำคัญ: ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์, อ็องโตแน็ง อาร์โต, โรงละครแห่งความโหดร้ายทารุณ

Abstract

This article is the result of my study of the Antonin Artaud's Identity in the Creation of Surrealism Theater in Theatre of Cruelty. It has found out that (1) The presentation of the sensory experience and appeal to the subconscious through sexual and moral content (2) Assaulting the audience to shocking and disgusting by using lights, music, sound and action cruelty (3) Insufficiency of language by use of movement, visual poetry and improvisation (4) Involving the audience participation (5) Creating a dream world through ritual and tradition (6) The objective chance. Antonin Artaud's Method developed into the style of "Impossible Theatre" and "Artaudian Technique" in the present. Keywords: Surrealism, Antonin Artaud, Theatre of Cruelty

ความเป็นมาและความสำคัญ

เมื่อเอ่ยถึงงานการละครซึ่งเกิดจากการศึกษาความคิดและความเชื่อของมนุษย์ การละครจึงมีความเชื่อมโยงกับสภาพสังคม แนวคิด ค่านิยมและศิลปะในแต่ละยุคสมัย โดยราวคริสต์ศตวรรษที่ 19 หลังจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม สภาพสังคมเกิดความยากแค้นยากจน ความอดอยากและอัตราอาชญากรรมที่เพิ่มมากขึ้น ประชาชนจำนวนมากมุ่งเข้าสู่เมืองใหญ่เพื่อจุดมุ่งหมายของการมีชีวิตที่ดี ด้วยสภาพสังคมดังกล่าวก่อให้เกิดแนวละครแบบสังคมนิยม แนวละครที่นำเสนอภาพคนและเหตุการณ์ตามความจริงมุ่งเน้นหาทางออกให้กับชีวิต ในขณะที่เดียวกันแนวละครโรแมนติกที่นำเสนอภาพฝันอุดมคติเรื่องเสรีภาพ ภราดรภาพ และความเสมอภาพที่นิยมก่อนหน้ากลับกลายเป็นสิ่งที่เลือนลางและเสื่อมความนิยม

*อาจารย์ประจำคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม

ลง เพราะไม่เหมือนกับสภาพสังคมที่ดำเนินอยู่ ต่อมาสถานการณ์ภายหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่งจนถึงสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง (ค.ศ.1915 –1945) ผู้คนล้มตายหลายล้านคน ส่งผลให้คนที่มีชีวิตรอดส่วนหนึ่งตกอยู่ในภาวะหดหู่ สิ้นหวัง ผู้คนไม่สามารถยึดเหนี่ยวจิตใจกับศาสนาหรือคำสอนต่าง ๆ ก่อให้เกิดการตั้งข้อสงสัยและต่อต้านโลกที่เป็นจริงอยู่รอบตัว เหตุการณ์ความสับสนวุ่นวายที่เกิดขึ้นในสังคมโลกได้ส่งอิทธิพลกับแนวคิดในกลุ่มนักการละครหัวสมัยใหม่จนเกิดแนวละครแบบต่อต้านสัจนิยม (Anti-realism) แบ่งออกสี่สายใหญ่ ๆ คือ

(1) การเคลื่อนไหวของละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ละครที่ใช้สัญลักษณ์เสนอแนะให้เห็นความคิด มองให้ลึกถึงสัจธรรมที่ไม่อาจจับต้องได้ เช่น ความหมายของชีวิตและความตาย โดยมีนักการละครโมริซ แมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck มีชีวิตอยู่ในปี ค.ศ. 1862-1949) และลุยจี พิแรนเดลโล (Luigi Pirandello มีชีวิตอยู่ในปี ค.ศ. 1867-1936) ซึ่งงานเขียนของเขาเรื่องในปี ค.ศ. 1921 เรื่อง “ตัวละครทั้งหกตามหานักประพันธ์” (Six Character in Search of an Author) เขาตั้งคำถามเกี่ยวกับการเป็นอยู่กับความเป็นจริงและศิลปะกับชีวิต

(2) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบเอ็กเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ละครแนวบรรยายพรรณนาที่มีจุดเริ่มจากภาพเขียนหรือความนิยมงานศิลปะ นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวเนื่องกับจิตใจของมนุษย์ ความจริงที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกหรือจินตนาการของตัวละครที่ไม่ตรงกับความจริงที่ปรากฏแก่สายตาโดยทั่วไป ภาพการแสดงออกที่บิดเบือนและเกินจริง ภาพที่ปรากฏให้เห็นเป็นเพียงการสะท้อนให้เห็นสิ่งที่อยู่ซ่อนอยู่ภายใน ผู้เริ่มแนวละครและทำให้เกิดความนิยมขึ้น คือ ออกุสต์ สตรินด์เบิร์ก (August Strindberg มีชีวิตอยู่ใน ค.ศ. 1849-1912)

(3) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) และดาดา (Dada) แนวละครแบบฟิวเจอร์ริสม์เกิดขึ้นในประเทศอิตาลีในปี ค.ศ. 1909 ความคิดนี้มุ่งไปที่สงครามและยุคเครื่องจักร โดยพวกเขาโจมตีความคิดทางศิลปะในอดีตอย่างเยาะเย้ยว่าเป็นศิลปะในงานพิพิธภัณฑ์ นำเสนอละครขนาดสั้นที่ปราศจากเหตุผลแยกคนดูกับนักแสดงออกจากกัน ส่วนแนวละครดาดา (Dada) เกิดขึ้นในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ในปี ค.ศ. 1916 นำเสนอว่าศิลปะควรจะเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นถึง

ความบ้าคลั่งวุ่นวายของโลก ต้องการให้คนดูสับสนและเป็นปรปักษ์กับคนดู แต่แนวทั้งสองนี้ไม่ค่อยมีผลกระทบกับวงการละครเมื่อเทียบกับแนวละครอื่นๆ แต่อย่างไรก็ตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์ของทั้งสองแนวนี้ก็มีอิทธิพลต่อนักการละครหัวก้าวหน้า ซึ่งเรียกว่า “ละครแนวหน้า” (Avant-garde Theatre) ที่พยายามทดลองแสวงหาแนวใหม่ๆ หรือทางเลือกใหม่ๆ ให้แก่วงการละครอยู่เสมอ

(4) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบอีพิกเธียเตอร์ (Epic Theatre) นำเสนอแนวละครแนวมหากาพย์ มีบทสนทนาสลับบรรยาย ใช้ผู้เล่านำเสนอเรื่อง โดยมีการเปลี่ยนแปลงวัน เวลาและสถานที่ได้อย่างอิสระ แนวละครนี้มุ่งความสนใจในความชั่วร้ายของสังคมและการเมือง ผู้นำคนสำคัญ คือ เบร์ทอลท์ เบร์ชท์ (Bertolt Brecht มีชีวิตอยู่ในปี ค.ศ. 1898-1956) นำเสนอว่าผู้ชมต้องระลึกรู้เสมอว่ากำลังดูละคร เน้นให้ผู้ชมได้ไตร่ตรองและเชื่อมโยงสิ่งที่เห็นในละครกับเหตุการณ์ในชีวิตจริง ซึ่งก่อให้เกิดกระแสการละครคือละครแก่ผู้ชม

แต่ในขณะเดียวกันนั้น การเคลื่อนไหวแนวละครแบบเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ที่พยายามหาทางแก้ปัญหาชีวิตเพื่อชีวิตที่ดีกว่า แสวงหาความเป็นอิสระ หลุดพ้นจากการเป็นนักโทษที่ถูกจองจำด้วย “โซ่ตรวนของสังคม” ซึ่งเป็นกระแสความเคลื่อนไหวแนวคิดทั้งทางวรรณคดีและศิลปะที่ต่อต้านสุนทรียศาสตร์ละครแนวสมจริงและหลักการของสแตนิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski) เช่นเดียวกับแนวละครทั้งสี่สายเบื้องต้นกลับไม่เป็นที่กล่าวถึงเท่าใดนัก ทั้งๆที่ในวงการภาพยนตร์แนวเซอร์เรียลกลับเป็นที่นิยม ซึ่งอาจจะมาจากการประวัติชีวิตของผู้นำความคิดละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์คนสำคัญ คือ อ็องโตเน็ง อาร์โตเองที่ชีวิตของเขาผูกพันและวนเวียนกับอาการเจ็บป่วยและอาการทางจิตซึ่งได้ส่งผลต่อความน่าเชื่อถือ รวมถึงแนวละครที่ยากแก่การเข้าถึงของผู้คนในสมัยนั้น ทั้งนี้เนื้อหาและการนำเสนอที่รุนแรงและซับซ้อน แต่อย่างไรก็ตามแนวละครเซอร์เรียลลิสม์นั้นควรค่าแก่การศึกษา เนื่องด้วย ประการที่ 1 ส่งอิทธิพลต่อการเขียนแนวละครแบบแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) ละครแนวจิตวิทยา (Theatre of Psychology) รวมถึงแนวละครแนวหน้า (Avant-garde theatre) ที่เป็นปรากฏการณ์ใหญ่ของละครเวทีในเวลาต่อมา ประการที่ 2 หนังสือทางการแสดง ชื่อ “The

Theatre and Its Double” ของอาร์โตก่อให้เกิดทิศทางการแสดงในรูปแบบใหม่ ถือเป็นการทำงานละครแนวทดลอง (Experimental Theatre) ประการที่ 3 แนวละครส่งผลต่อแนวคิดของนักการละครสมัยใหม่ เช่น ปีเตอร์ บรูค (Peter Brook’s Production) นำแนวคิดเรื่องเป็นไปไม่ได้มาใช้บนเวที กลุ่มเพื่อนองโต อาร์คาบอ (Fernando Arrabal) อเลเจนโด โจโดรอลสกี (Alejandro Jodorowsky) และโรลองด์ โทปัวร์ (Roland Topor) นักการละครของฝรั่งเศส นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์แนวการแสดงแบบ “Panic Movement” (Mouvement panique) เพื่อนำเสนอการแสดงแนวเซอร์เรียลลิสม์ (Surreal Performance Art) ผ่านรูปแบบการเคลื่อนไหวที่รุนแรงและสร้างความตกตะลึงแก่คนดูในช่วงปีค.ศ.1962 และประการที่ 4 เกิดการพัฒนาแนวละครตามทฤษฎีของอ็องโตแน็ง อาร์โต ทำให้เกิดแนวละครที่มีเอกลักษณ์ ที่เรียกว่า “Artaudian” เน้นการนำเสนอโรงละครแห่งความเป็นไปไม่ได้ “Impossible Theatre” หรือการพัฒนาเทคนิคทางการแสดงที่เรียกว่า “Artaudian Technique” ในวงการการแสดง และละครในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ของอ็องโตแน็ง อาร์โต

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ขยายองค์ความรู้ในเชิงลึกของแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์ จากความคิดและการสร้างสรรค์ละครเวทีของอ็องโตแน็ง อาร์โต เพื่อการพัฒนาการแสดงและแนวละครในมิติใหม่ ๆ ต่อไป

ขอบเขต

ศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ โดยค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร ตำราต่าง ๆ รวมถึงสารคดี และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ เรื่อง “En compagnie d’Antonin Artaud” ในปี ค.ศ. 1993 (Document Research)

การแสวงหาตัวตนของอ็องโตแน็ง อาร์โต ในฐานะศิลปินแนวเซอร์เรียลลิสม์

อ็องโตแน็ง อาร์โต (ชื่อเต็ม: Antonin Marie Joseph Artaud) เกิดวันที่ 4 กันยายน ค.ศ. 1896 ในมาร์แซย์ (Marseille) ประเทศฝรั่งเศส มีชีวิตตั้งแต่ ค.ศ. 1896 ถึง ค.ศ. 1948 ซึ่งเป็นนักคิดแนวเซอร์เรียลลิสม์ และเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งเซอร์เรียลลิสม์ในปี ค.ศ. 1924 ที่มีความสำคัญมากคนหนึ่ง เป็นผู้นำเอาแนวความคิดทางเซอร์เรียลลิสม์มาใช้ในการสร้างสรรคงานการละครและการแสดง โดยการแสวงหาแนวความคิดที่สามารถตอบสนองความรู้สึกสับสนวุ่นวาย ความโหดร้ายทารุณที่สังคมต้องเผชิญหลังสงคราม เขานำเสนอการแสดงจากชีวิตและความเป็นจริงโดยปรับสอดคล้องกับความปรารถนาที่เร้นลับของปัจเจกบุคคล เพื่อให้การแสดงเป็นเครื่องมือสำคัญในการแก้ปัญหาชีวิต

ตามประวัติชีวิตของอาร์โตนั้นผูกพันอยู่กับความเจ็บป่วยและอาการทางจิต จุดเริ่มต้นเมื่ออายุได้สี่ขวบเขาป่วยเป็นโรคเยื่อหุ้มสมองอักเสบ (หรือไขสันหลังอักเสบ) เชื้อไวรัสทำให้เขาป่วยเป็นโรคประสาทมีอาการหงุดหงิดง่ายมาก ในช่วงวัยรุ่นอาร์โตนั้นต้องทุกข์ทรมานจากโรคประสาท ผ่านทางอาการพูดติดอ่างและป่วยใช้อย่างรุนแรง หากแต่เขาก็ได้รับการศึกษาอย่างดี ณสถาบันการศึกษาในมาร์แซย์

ต่อมาปี ค.ศ. 1916 อาร์โตถูกเกณฑ์เข้ากองทัพบแต่พบว่ามีอาการเดินละเมอและอาการทางจิตจากอารมณ์ไม่แน่นอน จึงถูกส่งตัวกลับพร้อมเข้ารับการรักษาในโรงพยาบาลรักษาอาการทางจิตอีกครั้ง แต่การใช้ชีวิตในโรงพยาบาลในครั้งนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นในงานเป็นนักประพันธ์ เขาได้ใช้เวลาว่างในการอ่านหนังสือของอาเธอร์ รีมโบด์ (Arthur Rimbaud) ชาร์ลส์ โบเดอรัลาร์ (Charles Baudelaire) และเอ็ดการ์ อลัน โป (Edgar Allan Poe) และอีกสามปีต่อมาผู้อำนวยการโรงพยาบาลได้จัดยาประเภทฝิ่นเพื่อรักษาบรรเทาอาการเจ็บปวด ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เขากลายเป็นคนติดฝิ่น

พร้อมกันนั้นในปี ค.ศ. 1919 อ็องโตแน็ง อาร์โต ได้ร่วมกับเบรอตง และกลุ่มนักคิดหนุ่มสาวกลุ่มหนึ่งได้เข้าร่วมจัดตั้งวารสารลิตเตราตัวร์ (Littérature) โดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อต่อต้านวรรณคดีที่มีอยู่ในขณะนั้น และนำเสนองานประพันธ์ที่เห็นว่ามีความค่าอย่างการเผยแพร่ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับเรื่อง

จิตใต้สำนึก ซึ่งเป็นพลังกระตุ้นให้กวีและศิลปินเซอร์เรียลลิสต์มุ่งทดลองค้นหาวิธีที่จะทำให้รู้จัก “ตัวตนที่แท้จริง” อย่างการตีความสัญลักษณ์ในความฝันด้วยการเชื่อมโยงทางเพศ การแสดงทัศนคติในการแก้ปัญหาชีวิตเพื่อให้ปัจเจกบุคคลเข้ากับโลกที่เป็นจริงภายนอกได้ หรืออีกนัยหนึ่ง สามารถทำให้โลกภายในเข้ากับโลกภายนอกได้โดยไม่มีความขัดแย้ง การที่จะบรรลุถึงเป้าหมายนี้ได้ก่อนอื่นจึงต้องรู้จักโลกภายใน (ตัวตน) รู้จักถึงความปรารถนาที่แท้จริงของตนที่ถูกซ่อนเร้นเสียก่อน

ปี ค.ศ. 1920 ในเดือนเมษายน อาร์โตเดินทางเข้าปารีสด้วยความมุ่งมั่นเพื่อส่งบทกวีที่เขาประพันธ์เองต่อหนังสือพิมพ์ชื่อ “La Nouvelle Revue Française” แต่ถูกปฏิเสธ ถึงอย่างนั้นบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ได้ส่งจดหมายกลับเพื่อให้เขาแก้ไขงาน ไม่นานหลังจากนั้นอาร์โตได้ลงบทกวีสำเร็จ ซึ่งขณะนั้นเขามีอายุได้ 27 ปี

ในฐานะนักประพันธ์อาร์โตได้โจมตีเหตุผลนิยมแบบสุดโต่ง เพราะเขาถือว่าเหตุผลเป็นอุปสรรคสำคัญที่ปิดกั้นไม่ให้มนุษย์แสวงหาความจริงเกี่ยวกับตัวเองและโลกอย่างลุ่มลึก และอีกอย่างหนึ่งก็คือ ศาสนา เขาเชื่อว่าคำสอนของศาสนาชั่วร้ายเพราะทำให้คนมัวเมาพระเจ้า และเรื่องการไปสวรรค์จนลืมความสำคัญแก่ตัวเองและจิตวิญญาณของตนในปัจจุบัน เขาได้ใช้วิธีการประท้วงอย่างรุนแรงในจดหมายปิดผนึกฉบับหนึ่งที่เขาเขียนถึงสันตะปาปา โดยใช้สรรพนามที่แสดงความสับสนประมาทอย่างรุนแรง แต่เขาก็กลับยกย่องดาไลลามะ (ซึ่งพวกเซอร์เรียลลิสต์ถือว่าเป็นประมุขของศาสนาตะวันออก) ในฐานะที่เป็นผู้ให้จิตวิญญาณมนุษย์ และทำให้มนุษย์ได้พบกับความเป็นอิสระหลุดพ้นจากโลกวัตถุ นอกจากนี้เขายังได้เขียนจดหมายไปถึงสำนักสอนพุทธศาสนาในธิเบต ขอให้ช่วยเหลือให้จิตวิญญาณของพวกเขาที่ทุกข์ทรมานให้ได้พบความหลุดพ้นด้วย และอีกสองปีต่อมา เดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1926 อาร์โตออกจากวงการเคลื่อนไหวกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์พร้อมกับเพื่อนสนิท เพราะไม่ยอมเข้าร่วมและเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์เช่นเดียวกับสมาชิกเซอร์เรียลลิสต์คนอื่น ๆ แต่แนวคิดทางเซอร์เรียลลิสต์นี้ได้พัฒนาและกลายเป็นส่วนหนึ่งในแนวความคิดในการสร้างงานการแสดงและการละครภายใต้โรงละครของโหดร้ายทารุณ (Theatre of Cruelty)

อ็องโตแน็ง อาร์โต ในฐานะนักแสดงและนักการละคร

อาร์โตเป็นคนหนึ่งในกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ที่ให้ความสนใจในด้านการแสดงอย่างมาก ในปี ค.ศ. 1928 เมื่อเขามีโอกาสสู่เส้นทางภาพยนตร์ด้วยการเขียนบทภาพยนตร์แนวเซอร์เรียลลิสต์และร่วมแสดงในภาพยนตร์ชื่อ “The Seashell and the Clergyman” กำกับการแสดงโดยแอมร์แมง ดูลัก (Germaine Dulac) ภาพยนตร์เซอร์เรียลลิสต์เรื่องนี้ได้ต่อต้านการดำเนินเรื่องและโจมตีความมีเหตุผล เนื้อหาแสดงถึงไม่มีความสมเหตุสมผลสถานการณ์ต่าง ๆ ไม่มีที่มาที่ไป ไม่มีการเชื่อมโยง โดยเริ่มเรื่องด้วยการเทของเหลวจากแจกันและการทุบทำลายแจกันแต่ละอัน หลังจากนั้น อาร์โตยังร่วมแสดงในภาพยนตร์ เรื่อง “Abel Gance ‘s Napoleon” ในบทของ “Jean-Paul Marat” และในเรื่อง “Carl Theodor Dreyer ‘s The Passion of Joan of Arc” ในบทบาทของพระ การแสดงและการเคลื่อนไหวที่เกินจริงของเขาถูกบันทึกว่าเป็นภาพยนตร์แสดงอารมณ์มากที่สุด หลังจากร่วมงาน อาร์โตกับดูลักก็มีความคิดเห็นไม่ลงรอยกันเนื่องจากดูลักมีเชื่อว่าการกำกับภาพยนตร์ควรจะอ้างจากผู้กำกับไม่ใช่chnikเขียนบท และภาพควรเป็นสิ่งที่บอกเรื่องราวไม่ใช่ตัวบท(ถ้อยคำ) อาร์โตจึงไม่ยอมรับความคิดเห็นนี้เป็นจุดที่ทำให้เขาแยกตัวออกมาทำละครเวที

และตั้งแต่ปี ค.ศ. 1926-1928 อาร์โตได้จัดตั้งโรงละครอัลเฟรช เจอร์รี่ (Alfred Jarry Theater) ร่วมกับโรเจอร์ วิทริค (Roger Vitrac) เพื่อนรัก และอ็อกุสต์ สตรินท์เบิร์ก (August Strinberg) นักการละคร เขาเช่าพื้นที่ในโรงละครอัลเฟรตเพื่อทำการแสดง โดยจัดการแสดงละครเวทีสลับกับฉายภาพยนตร์ ในขณะเดียวกันนั้นอาร์โตได้เริ่มทดสอบทฤษฎีการละครของเขาโดยแต่งบทละคร ชื่อว่า “Jet de sang” (ในปีค.ศ.1926-1927) ละครแนวเซอร์เรียลลิสต์ขนาดสั้น (จำนวน 4 หน้า) เป็นเรื่องราวของชายหนุ่ม หญิงสาว อัศวิน นางพยาบาล โสเภณีและตัวละครอื่น ๆ ที่พบเจอกันด้วยความบังเอิญทั้งหมดพบกับภัยพิบัติทางธรรมชาติ ความรุนแรงโหดร้ายแฝงการยั่วยุทางเพศและพระเจ้า การแสดงเรื่องนี้เมื่อแสดงจบลงไม่ประสบความสำเร็จ แต่อาร์โตมองเห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้น และได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้อาร์โตจัดตั้งโรงละครแห่งความโหดร้ายทารุณ และในปี ค.ศ. 1930 เพื่อที่เขาจะได้ทำละครตามแนวความคิดในหนังสือชื่อ “The Theatre and its Double” โดยเน้นการนำ

เสนอการแสดงเผยแพร่แต่ความโหดร้ายของมนุษย์อย่างถึงรากถึงโคน ผ่านภาพที่น่าตื่นตาตื่นใจ และการสร้างภาพที่ไม่น่าเป็นไปได้อันน่าเวทิต

หลังจากนั้น ปี ค.ศ. 1931 อาร์โตได้มีโอกาสเห็นการแสดงเต้นรำของบาห์ลี (Balinese Drama) ในงานนิทรรศการอาณานิคมปารีส (The Paris Colonial Exposition) เขาได้เห็นถึงภาพความตื่นตาตื่นใจในการเต้นรำและการแสดงนั้นมีอิทธิพลและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างเอกลักษณ์ในงานการแสดงของเขา

ปี ค.ศ. 1935 โรงละครแห่งความโหดร้ายทารุณได้ถูกเผยแพร่ลงในวารสาร “La Nouvelle Revue Française” พร้อมกับการนำบทความของเขาเรื่อง “The Theatre and Its Double” ออกพิมพ์ อาร์โตได้จัดแสดงละครเรื่องแรก โดยนำเอาบท “The Cenci” ของ “Percy Bysshe Shelley” ซึ่งเขียนเมื่อปี ค.ศ.1819 มาแปลโดยใช้ชื่อการแสดงว่า “Shelley’s The Cenci” ซึ่งสร้างความตระหนักตักตื้นแก่ผู้ชม เขาสามารถจัดแสดงถึง 14 ครั้งแต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จเท่าไรนัก หลังจากนั้นอาร์โตได้เดินทางไปประเทศเม็กซิโกพบปะกับเพื่อนชาวฝรั่งเศส และกลุ่มชนพื้นเมืองในเม็กซิโกที่เรียกว่า “The Tarahumaran people” จากบันทึก “Voyage to the Land of the Tarahumara” ของเขา การพบกับชนพื้นเมืองได้ส่งผลต่อเนื้อหาของงานเขียนของเขาในภายหลังที่มีความเป็นลัทธิเหนือธรรมชาติ

ในปี ค.ศ. 1937 อาร์โตได้กลับจากฝรั่งเศส แต่ขณะนั้นฝรั่งเศสถูกครอบครองโดยนาซี อาร์โตถูกจับกุมในประเทศไอร์แลนด์ เนื่องจากความเข้าใจผิดเพราะเขาพูดภาษาอังกฤษไม่คล่อง และไม่มีเงินจ่ายค่าห้องพักในโรงแรม เขาถูกส่งกลับประเทศและถูกย้ายไปโรงพยาบาลจิตเวชที่โรแดงซ์ (Rodez) เขาได้รับการบำบัดโดยวิธีช็อตไฟฟ้าเพื่อลดอาการทางจิต ตามที่แพทย์ลงความเห็นว่าเขาป่วยเป็นโรคจิตเภท ทำให้เขาต้องอยู่ในสภาพที่สวมใส่เสื้อรัดร่างกายเคลื่อนไหวไม่ได้ไปตลอดชีวิต

ต่อมาในเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1948 อาร์โตถูกวินิจฉัยว่าป่วยเป็นโรคมะเร็งเกี่ยวกับลำไส้ และเสียชีวิตในวันที่ 4 มีนาคม ค.ศ. 1948 ท่ามกลางความสงสัยว่าเขาอาจจะตายเนื่องจากได้รับปริมาณยาสลบเกินขนาด กล่าวได้ว่าช่วงชีวิตของอาร์โตได้มีการเข้าออกสถานที่พักฟื้นทางจิต ทั้งชีวิตของเขาถูกรุมเร้าด้วยอาการป่วย การได้รับการรักษาด้วยฝิ่นกลับทำให้เขามีอาการทางจิตมากขึ้น แต่

อาร์โตก็ไม่ละทิ้งงานของวรรณกรรมและการละครที่เขารักจนกระทั่งเสียชีวิต และอีกสามสิบปีต่อมาสถาบันวิทยุได้นำการแสดง เรื่อง “Pour en Finir avec le jugement Dieu” ออกอากาศทำให้ชื่อเสียงและผลงานของเขากลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้งในประเทศฝรั่งเศสและแวดวงวงการละคร

เอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ของอ็องโตแน็ง อาร์โต

จากการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ โดยค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร ตำราต่าง ๆ โดยเฉพาะในหนังสือ “The Theater and Its Double” ที่ได้รับการแปลจาก Mary Caroline Richards หนังสือทฤษฎีการแสดง และจากสารคดี และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ เรื่อง “En compagnie d’Antonin Artaud” ในปี ค.ศ. 1993 ผู้เขียนได้สรุปเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ของอ็องโตแน็ง อาร์โต ดังนี้

(1) นำเสนอการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับ “ตัวตนภายใน”

อาร์โตนำทฤษฎีของฟรอยด์ในเรื่องของ “การแสดงออกของจิตใต้สำนึกอย่างอิสระ ปราศจากการควบคุมของเหตุผล ความฝันและอารมณ์ จินตนาการที่ค่อนข้างโน้มเอียงไปในทางกามวิสัย (Erotic)” มาใช้โดยให้นักแสดงปลุกจิตสำนึกของตนเองผ่านทาง การแสดงในโรงละครแห่งความโหดร้าย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการปฏิวัติการละคร โดยที่อาร์โตเปรียบเทียบการพยายามปฏิวัตินี้ว่าเป็นการเผาเพื่อเริ่มต้นใหม่ เขามีความเชื่อว่าโลกของละครได้กลายเป็นพื้นที่ของตัวเอง ในอีกด้านหนึ่งอาร์โตพยายามที่จะเชื่อมโยงผู้คนให้ซื่อสัตย์ต่อความจริงภายในตัวเอง เขาเชื่อมั่นว่าความจริงภายในที่หายไปนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญมาก จากบทความในทฤษฎีการละครในหนังสือ “The Theater and Its Double” ที่แปลโดย Mary C. Richard เขากล่าวว่า “In our present state of degeneration it is through the skin that metaphysics must be made to re-enter our minds.” (สภาวะการเสื่อมลงในปัจจุบัน ทำให้การศึกษาความจริงต้องเข้าสู่จิตใจใหม่อีกครั้ง) แสดงถึงการให้ความสำคัญกับการศึกษาจิตวิญญาณของตนเอง และ “The mind believes what it sees and does what it

believes; that is the secret of fascination...” (จิตใจ
เชื่อสิ่งที่เห็นและทำในสิ่งที่เชื่อ สิ่งนี้คือความลับของความ
น่าตื่นตาตื่นใจ...) ข้อความดังกล่าวแสดงถึงสภาวะจิตใจ
ของมนุษย์เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมและการแสดงออก
ซึ่งนั่นเป็นสิ่งสำคัญมากที่ละครควรนำเสนอเพื่อแสวงหา
และปลดปล่อยจิตที่คอยบงการหรือควบคุมการ
แสดงออกของมนุษย์

เป้าหมายการแสดงของเขาจึงเกี่ยวข้องกับการ
แสวงหาตัวตนที่แท้จริง นั่นคือ จิตไร้สำนึก จินตนาการ
และความฝัน อันเป็นส่วนของจิตที่ยังเร้นลับ มีดมน และ
ถูกละเลย นอกจากนี้เขานำเสนอความเป็นเด็ก เด็กจะแสดง
ความต้องการและสัญชาตญาณทางเพศออกมาอย่าง
อิสระ บริสุทธิ์ไร้เดียงสา ตรงไปตรงมาโดยไม่ถูกปิดป้อง
ด้วยการศึกษา วัฒนธรรมหรือระบบเหตุผล

เขาได้อ้างในบทความว่าโรงละครมิใช่กระจก
สะท้อนสังคม แต่ควรนำเสนอความจริงที่เป็นตัวตนที่
พิเศษโดยไม่มีติดกับศีลธรรมและวัฒนธรรม เนื่องจก
การแสดงที่แท้จริง คือ เสรีภาพในการแสดงออกจะ
สามารถช่วยแสวงหาหรือค้นหาให้บรรลุถึงความจริง
สูงสุดอันเกิดจากการผสมรวมของความฝันกับความจริง
ซึ่งเป็นโลกภายนอก ดังนั้นการแสดงของอาร์โตเป็นการ
แสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดภายในที่ถูกเก็บกดไว้อย่าง
เสรีในทุกรูปแบบโดยปราศจากการควบคุมใด ๆ ทั้งสิ้น
เพื่อนักแสดงและผู้ชมให้รู้จักตัวตนที่แท้จริงให้มากที่สุด
และเป็นอิสระที่สุด

นอกจากนี้ อาร์โตเชื่อว่า “If the theatre is
the double of life, then life is the double of
theatre” (ถ้าหากว่า โรงละครคือสองเท่าของชีวิต ชีวิต
ก็เหมือนสองเท่าของโรงละคร) ตามที่เขาเชื่อมั่นว่าละคร
ควรนำเรื่องราวมาขยาย (Doubles) ให้ผู้ชมเห็นได้ชัดเจน
ขึ้น ตรงข้ามกับความเป็นสำนึมนำเสนอภาพเสมือน
ชีวิตชีวิตจริง เนื้อหาในละครเน้นความเชื่อมโยงโรงละคร
กับความจริงในธรรมชาติ (metaphysics) ภัยพิบัติ
(plague) และความรุนแรงโหดร้ายในสังคม (cruelty)
โดยเขาได้สร้างผลงานที่แสดงถึงการต่อต้านข้อห้ามทาง
สังคมหรือเรื่องที่สังคมในยุคหนึ่งปฏิเสธ เช่น เนื้อหาที่มีความ
รุนแรงผลักฝั่งนัยยะทางเพศและกามารมณ์ ยกตัวอย่าง
การแสดงชื่อ “Shelley’s The Cenci” เป็นเรื่องที่ได้แรงบันดาลใจจากครอบครัวหนึ่งอดีตที่เป็นเรื่องราวของพ่อ
ที่ข่มขืนลูกสาว การฆาตกรรมด้วยการตอกตะปูลงกลาง

กระหม่อม คอหอยและดวงตา ซึ่งเรื่องราวล้วนขัดแย้ง
ความเชื่อทางศาสนาและนำเสนอเรื่องเพศที่ผิดศีลธรรม

(2) ภาพพจน์ที่ทำให้ตกตะลึงด้วยความโหดร้าย
การนำเสนอภาพความงามแบบเซอร์เรียลลิสต์
เน้นการก่อให้เกิดความอารมณ์ (Emotion effect) โดย
สร้างความอัศจรรย์ใจ ทำให้ผู้พบเห็นเกิดอาการชะงัก
เกร็ง แผงการยั่วทางกามารมณ์ และซ่อนพลังรุนแรงไว้
ภายใน อาร์โตได้นำเอาความคิดนี้มาสร้างการแสดง
เหมือนการทิ้งระเบิดไปที่ผู้ชม เพื่อปลดปล่อยอารมณ์ของ
ผู้ชม เป็นการชำระล้างอารมณ์ความรู้สึก (catharsis) การ
แสดงของเขาจะผสมผสานองค์ประกอบที่แปลก
ประหลาดทั้งแสงสีเสียง เหมือนกับการทำร้ายผู้ชม เช่น

2.1 การใช้เสียงดัง เสียงแหลมสูง (piercing)
และเสียงสะกดจิต (hypnotizing) บางทีเขาใช้ท่าทาง
(gestures, postures) และเสียงลมหายใจ (air-borne
cries) เสียงรบกวนเหล่านี้แทนการใช้เสียงสื่อความหมาย
(ไม่ใช่เสียงหรือดนตรีเพื่อสื่อความหมาย)

2.2 การใช้แสงสว่างจ้าหรือแสงมืดสนิท แสงที่
ลงไปจุดเดียวเพื่อให้ผู้ชมต้องเพ่งตาจ้องมองดูการแสดง

2.3 ภาพการแสดงที่เล่นกับความเครียดของผู้
ชม หรือภาพบนเวทีที่เน้นความเป็นละครสูงมาก เช่น การ
ฉายภาพยนตร์ประกอบการแสดง การนำภาพตัดต่อร่วม
กับการเคลื่อนไหวของนักแสดง ภาพการแสดงที่รุนแรง
การสวมใส่หน้ากาก และใช้การเปลี่ยนโลกการแสดงอย่าง
ฉับพลันเพื่อสร้างความประหลาดใจ ตื่นตะลึงจึงถูกเรียก
ว่า “total theatre”

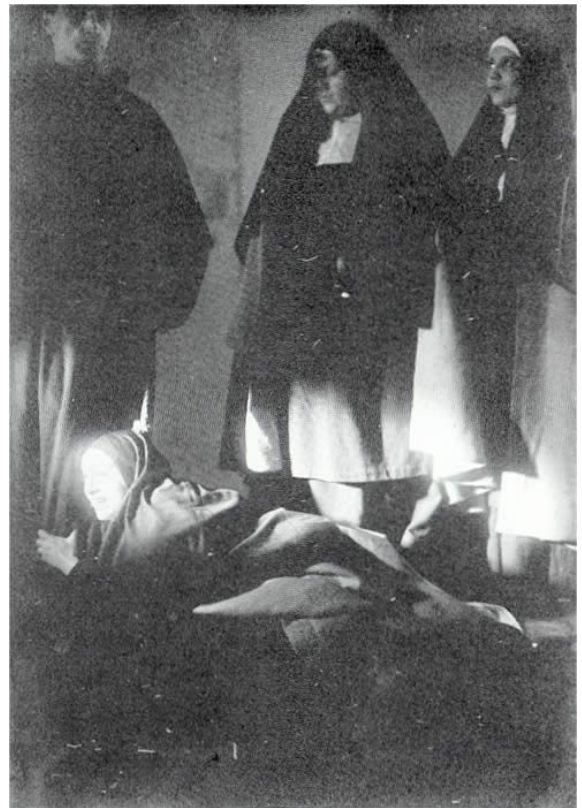
2.4 ฉากทำหน้าที่เพียงนำเสนอในเชิงสัญลักษณ์
บางประการโดยใช้วัสดุสิ่งของ (Object) เช่น การใช้หุ่น
(puppets/mannequins) ขนาดใหญ่เพื่อสร้างความตรง
ข้ามกับนักแสดง หรือใช้เพียงเครื่องดนตรีตั้งวางเป็นองค์
ประกอบของฉากแทน

2.5 การแสดงออกผ่านการเต้น การเคลื่อนไหว
ร่างกาย และอารมณ์อย่างเปิดเผยจริงใจ นักแสดง
สามารถปรับเปลี่ยนบทบาท การแสดงอารมณ์และ
บุคลิกภาพแบบไม่ตายตัวในการแสดง เพื่อตระหนักว่า
จิตใต้สำนึกของแต่ละตัวละครต้องการอะไร เน้นที่
ประสาทสัมผัสความรู้สึกของนักแสดง ณ ขณะนั้น

ด้วยเหตุนี้โรงละครของอาร์โตจึงได้ชื่อว่า “โรง
ละครแห่งความโหดร้ายทารุณ” เพราะเขานำเสนอภาพ
ของความรุนแรง อาร์โตพูดถึงทฤษฎีความโหดร้ายของ

เขาไว้ว่า เขาไม่ได้นำเสนอในแง่ความโหดร้ายอย่างเดียว แต่จะให้นักแสดงเป็นผู้ถอดหน้ากากผู้ชม ผู้ชมจะได้รับชมการแสดงที่พวกเขาไม่ต้องการจะดู ดังนั้นความเสื่อมของชีวิตและจิตใจของมนุษย์นั้นจะสะท้อนออกมา เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมตระหนักถึงชีวิตที่โหดร้ายและความรุนแรงในสังคม อย่างที่เขาบอกว่า “The theatre has been created to drain abscesses collectively” (โรงละครถูกสร้างขึ้นเพื่อกรองหรือคัดแยกสิ่งต่าง ๆ แล้วนำเสนอภาพรวม)

ทั้งนี้นักแสดงของเขายังต้องปลุกจิตสำนึกของตนเองออกมาแสดงด้วย ความโหดร้ายที่อาร์โตเจตนานำเสนอนั้นไม่ได้หมายถึงความชาติสนิมหรือก่อให้เกิดความเจ็บปวดหรือความรุนแรงเพียงแค່ทางกาย แต่ความโหดร้ายเท่านั้น แต่มาจากจิตใต้สำนึกที่ขาดซึ่งอิสรภาพ ความกระวนกระวายใจ ความไม่เป็นที่ต้องการ ความเกียจคร้าน การถูกบังคับหรือถูกขับออกจากสังคม เรื่องราวที่เขาเจตนานำเสนอจึงเกี่ยวข้องกับอาชญากรรม ความรัก สงคราม ความบ้าคลั่ง ผ่านภาพการแสดงที่โหดร้ายทารุณ ก้าวร้าว ประชดแตกดัน นำขยะแขยง ก่อวินยั่วโทสะ สร้างความตกใจ ความโกรธ เพื่อสร้างปฏิกิริยาต่อต้านฉับพลันทันทีให้กับผู้ชม ปฏิกิริยาเหล่านั้นที่ผู้ชมแสดงออกย่อมเป็นอิสระ และประสบการณ์ในการชมจะช่วยให้ผู้ชมสามารถล้างความรู้สึกอยากทำลายล้างและหาทางออกให้กับปัญหาที่เกิดขึ้น



ภาพการนำเสนอการแสดงตามแนวความคิด
ของอ็องโตแน็ง อาร์โต

อาร์โตเชื่อว่าเมื่อผู้ชมเมื่อได้เห็นภาพที่น่าตกตะลึงบนเวที จะตระหนักและเกิดความรู้สึกหวาดกลัวต่อความโหดร้ายทารุณ จะนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงส่วนตัวและสลายความจริง-เท็จ โดยเฉพาะการโกหกหลอกลวง เป็นเหมือนกับห่อหุ้มการรับรู้ทั้งหมด เขามองว่าคนเราต่างก็มีสิทธิ์ที่จะโกหก แต่ไม่ใช่กับสิ่งที่เป็นแก่นของสิ่งทั้งหลาย (We have the right to lie, but not about the heart of the matter.)

(3) การปลดปล่อยถ้อยคำและภาษา

อาร์โตประนามสถาบันวรรณคดีว่าภาษาเป็นหนึ่งที่มีส่วนในการ “จองจำ” มิให้มนุษย์บรรลุถึงความ เป็นจริงที่เที่ยงแท้เกี่ยวกับตัวเองและโลก เขาปฏิเสธการเขียนนวนิยายแนวธรรมชาตินิยมที่เน้นรับเอาความจริงจากสิ่งที่สัมผัสเท่านั้น เขาไม่เห็นด้วยกับกำหนดกฎเกณฑ์และการให้เหตุผล มองว่าวาทกรรมของความมีเหตุ มีผลเป็นเท็จและลวงตา (falsehood and illusion) ในทางละครการกำหนดโครงสร้างของเรื่องอย่างเป็นขั้นเป็นตอนไว้ล่วงหน้า การบรรยายฉากตลอดจนการสร้างจิตวิทยาตัวละครแบบ “สมจริง” ในนวนิยายแบบธรรมชาตินิยมเป็นการกระทำที่ผิดธรรมชาติและไม่มีทาง ยิ่งถึงความเป็นจริงที่เร้นลับเกี่ยวกับชีวิตและโลกได้ อาร์โตโจมตีระเบียบแบบแผนดั้งเดิมที่ให้ความสำคัญของภาษามากกว่าการแสดงออก ซึ่งเขามองว่าภาษาเป็นการขัดขวางพลังของการกระตุ้นความรู้สึกและการแสดงออก เพราะทันทีที่ผู้ชมได้ชมภาพการแสดง ภาษาได้กีดขี้ความหมาย เขาต้องการปลดปล่อยคำและภาษาให้เป็นอิสระจากความหมายและกฎเกณฑ์ที่ตั้งไว้แต่เดิม ภาษาของละครต้องถูกวางไว้ตรงกลางระหว่างความคิดและการกระทำหรือการแสดง ความเข้าใจของผู้ชมจะจริงแท้เมื่อภาษา การแสดง ท่าทาง และความคิดเห็นสมดุลกัน ในบทความ “Acting on the Sensibility” อาร์โตไม่เน้นการสื่อสารด้วยบท เขาปรารถนาที่จะสร้างสรรค์ภาษาในละครขึ้นมาใหม่ (A new language) โดยใช้ภาษาท่าทาง (non-verbal) การเล่าเรื่องด้วยภาษากายที่เน้นอารมณ์ การแสดงออกทางสีหน้า (facial expression) และการเคลื่อนไหวของนักแสดงดัง “บทกวีภาพ” (visual poetry) ที่เรียกว่า “dynamic expression” เขาเชื่อมั่นว่าการเดินและท่วงท่าสามารถสื่อสารได้เช่นเดียวกับถ้อยคำ การสื่อสารเรื่องราวผ่านการแสดงออกของนักแสดงเปรียบได้กับสัญญาณ (signs) เพราะท่าทางสามารถ

สื่อสารความคิดและส่งผลต่อทัศนคติของผู้ชมได้มากกว่า ดังนั้นการแสดงของอาร์โตจึงเน้นบทกวีหรือการพูดสดของนักแสดง (improvisation) มากกว่าบทพูดหรือสคริปต์ นักแสดงจะอยู่ตรงกลางระหว่างการแสดงท่าทางกับความคิด อารมณ์ ความรู้สึกใน ณ ขณะนั้น เพราะสิ่งนั้นแสดงถึงความเป็นมนุษย์ที่แท้จริง ดังที่เขาเปรียบนักแสดงว่า “The actor is an athlete of the heart.” นักแสดงมีส่วนสำคัญในการเตรียมตัวและแสดง นักแสดงต้องเป็นบุคคลที่สามารถใช้ท่าทางที่แสดงถึงสัญญาณจิตวิญญาณ (spiritual sign) สามารถเชื่อมโยงเสียงกับร่างกาย สร้างความหมายจากเสียงและการเคลื่อนไหวนั้น ดังนั้นนักแสดงจะตะโกนหรือร้องให้อย่างบ้าคลั่งเพื่อจับให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับความกลัวหรือความปรารถนาได้ ซึ่งความคิดนี้ได้นำมาพัฒนาเทคนิคทางการแสดงของนักแสดงที่เรียกว่า “อาร์โตเตียนเทคนิค” ในปัจจุบัน

นอกจากนี้อาร์โตได้แสดงความคิดเห็นในบทความทฤษฎีการละครของเขาว่า “No more masterpiece” เขาเชื่อว่าละครคลาสสิกนั้นไม่ควรถูกจัดแสดงเพื่อประวัติศาสตร์หรือเหมือนบทต้นฉบับโดยไม่มี การเปลี่ยนแปลงอีกต่อไป บทไม่ใช่อะไรที่เปลี่ยนไม่ได้ แต่ควรปรับให้เข้ากับความต้องการที่จะนำเสนอ เพื่อค้นหาความหมาย ความคิดหรือพลังที่แท้จริงของบทนั้น

(4) การมีส่วนร่วมของผู้ชม

การสร้างสรรค์การแสดงของอาร์โตจะมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ กล่าวคือ พื้นที่โรงละครหรือพื้นที่โดยรอบนั้นเป็นพื้นที่การแสดงทั้งหมด เขาปฏิวัติการใช้พื้นที่ทางละคร อาร์โตหลีกเลี่ยงการแบ่งพื้นที่ระหว่างนักแสดงกับคนดูอย่างชัดเจน (no stage) การแยกพื้นที่ระหว่างนักแสดงกับคนดูนั้นเป็นอุปสรรคและไม่ควรเป็นสิ่งที่ตายตัว และจะต้องไม่ถูกจำกัดรูปแบบหรือประเภทในการผลิตงานแต่ละครั้งแต่ละเรื่องการจัดพื้นที่และระยะห่างระหว่างผู้ดูละครกับนักแสดงจะต้องเปลี่ยนไปและไม่ควรซ้ำเดิม ตามที่หนังสือ “The Theater and Its Double” กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า “The theater is the only place in the world where a gesture, once made, can never be made the same way twice.” (โรงละครเป็นที่เดียวที่ทำทางใดก็ตามไม่สามารถทำซ้ำสองได้) เพราะเชื่อว่าการไม่แบ่งพื้นที่นั้นทำให้ผู้ชมบรรลุถึงความรู้และเสรีภาพโดยสมบูรณ์ อาร์โตจึงมีการทดลองพื้นที่ของการแสดง โดยนำคนดูมาอยู่ตรงกลาง

ของพื้นที่ในการแสดง เพื่อให้คนดูมีความใกล้ชิดกับการแสดงหรือละคร เปรียบได้กับคนดูอยู่ท่ามกลางกระแสน้ำวน (vortex) ถือได้ว่าอาร์โตได้ทำการทดลองความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม โดยเขาเลือกที่จะทำให้ผู้ชมได้เป็นศูนย์กลางของการแสดง บางครั้งเขาจัดการแสดงรอบตัวผู้ชมทั้งในรูปแบบสามเหลี่ยมผืนผ้า วงกลม และการแสดงจัดแสดงในมุมทั้งสี่ด้านของโรงละคร ซึ่งนักการละครบางท่านมองว่าการให้ตำแหน่งนักแสดงที่อยู่มุมทั้งสี่ด้านของอาร์โต ทำให้ลดพลังในการแสดง ในบางครั้งอาร์โตจัดที่นั่งของผู้ชมให้รับรู้การแสดงตามการเคลื่อนไหวของนักแสดงโดยการนั่งเก้าอี้แบบหมุนได้ (swing chair) และบางการแสดง เขาทดลองจัดแสดงเหมือนเกลเลอรีหรือเปลี่ยนเวทีเป็นแคทวอล์ค คือ จัดพื้นที่ในระดับที่สูงกว่า เพื่อให้นักแสดงได้มองลงไปยังผู้ชม ความตั้งใจของเขาคือการดักจับผู้ชมให้อยู่ภายในละคร (inside the drama) เพื่อสร้างการรับรู้ที่แตกต่างกัน

(5) การสร้างโลกแห่งความฝัน ผ่านงานพิธีกรรมทางศาสนา

จากการศึกษาทฤษฎีของฟรอยด์ เกี่ยวกับ “จิตไร้สำนึก” การแสดงออกของจิตในรูปแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะความฝันซึ่งถูกกดเก็บไว้ในส่วนลึกของจิตเป็นสิ่งสูงสุดของจินตนาการอันสามารถทำลาย “โซ่ตรวน” ที่พันธนาการมนุษย์ไว้ในโลกแห่งความจริง อาร์โตแสดง ความชื่นชมต่อศิลปะการแสดงของตะวันออก เขาเสนอว่างานละครยุโรปควรศึกษางานในสไตล์เอเชีย หรือรูปแบบงานตะวันออกโดยเฉพาะงานของบาห์ลี หลังจากที่เขาได้มีโอกาสชมการแสดงร่ายรำบาห์ลีในปี ค.ศ. 1931 ทำให้เขาตระหนักถึงการเชื่อมโยงธรรมชาติและจิตวิญญาณ การที่นักแสดงปลดปล่อยตัวเองให้ถูกรอบงำโดยสิ่งศักดิ์สิทธิ์ระหว่างการแสดง และร่ายรำออกมาโดยที่ผู้รำไม่รู้ตัว อาร์โตเชื่อว่านี่คือศิลปะสูงสุด เพราะมาจากส่วนลึกที่สุดของจิตใจมนุษย์ที่อุทิศตัวให้กับศิลปะอย่างสิ้นเชิง เขานำเสนอการแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวเช่นในงานพิธีกรรมเพื่อเข้าถึงจิตวิญญาณ (ความจริง) เขาใช้ความเชื่อและการแสดงออกผ่านร่างกาย เพราะการแสดงละครควรทำหน้าที่ในการอธิบายสาระสำคัญของการดำรงอยู่ของมนุษย์ ไม่ใช่เป็นเพียงความบันเทิงหรือวัฒนธรรมที่สวยงามเท่านั้น เขากล่าวถึงการแสดงผ่านพิธีกรรมว่า “metaphysical, ritualistic theatre which... like the plague, would exert a great

catharsis in the spectators and allow them to rediscover cosmic, mythic forces” (โรงละครเชิงอภิปรัชญาและพิธีกรรม...เหมือนโรคระบาดที่สามารถทำให้เกิดการปลดปล่อยอารมณ์ที่รุนแรงต่อผู้ชมและทำให้พวกเขาสามารถค้นพบธาตุจักรวาลได้ใหม่) ความคิดนี้กลายเป็นพื้นฐานทางตะวันออกที่อาร์โตนำไปใช้ในละคร ส่วนหนึ่งกลายมาเป็นแนวคิดของละครแนวจิตวิทยา (Theatre of Psychology) ที่เน้นการผสมผสานการแสดงกับการรับรู้ รวมถึงการเชื่อมโยงจิตใต้สำนึกของนักแสดง เพื่อปลดปล่อยอารมณ์และสิ่งที่ควบคุมจิตใจ

ทั้งนี้การแสดงในเชิงพิธีกรรมของอาร์โต ยังได้สร้างสรรคนักแสดงให้กลายเป็น “hieroglyphs” ในบทความ “Artaud’s Metamorphosis : From Hieroglyphs to Bodies without Organs” นักแสดงทำหน้าที่การเคลื่อนไหวคล้ายอักษรภาพอียิปต์ โดยมีการใช้รูปแบบของเส้นและมุมมองเพื่อใช้ในการประดิษฐ์ท่าทาง อาร์โตมองว่านักแสดงควรเป็นนักสร้างสรรค์และนักเลียนแบบที่ยังมีชีวิต การแสดงจึงไม่ใช่แค่การตีความศิลปะหรือวรรณกรรม (บท) เพียงเท่านั้น เขาสนับสนุนการใช้เทคนิคสร้างโลกแห่งความฝันผ่านรูปแบบการแสดงงานพิธีกรรม นำเหตุการณ์ที่อยู่ในความทรงจำมาเสนอ นักแสดงของเขาจะสวมใส่หน้ากากและเครื่องแต่งกายแนวพิธีกรรม (เช่น ชุดนักบวช) เพื่อภาพของสิ่งที่น่าเป็นไปไม่ได้ราวความฝัน ทำให้ผู้ชมต้องเผชิญหน้าอยู่กับบางสิ่งบางอย่าง ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเหมือนถูกกระตุ้นจนกลายเป็นการหยั่งรู้ว่าอะไรเป็นอะไร การแสดงของอาร์โตเหมือนกับการที่เราไม่รู้ตัวว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นความฝัน (The dream’s content) อยู่หรือตื่นขึ้นมาแล้ว (Reality) กันแน่ แต่การตัดสินใจ ความคิด ความหลงใหลโลกความฝันมีความเป็นจริงไม่น้อยไปกว่าโลกข้างนอก โดยมีความกลัวและการเจ็บปวดเป็นส่วนสำคัญเสมอ ความพรั่นกลัวของโลกความฝันและความจริงนี้เองได้กลายเป็นต้นแบบแนวละครแบบ “ละครแห่งความเป็นไปไม่ได้ (Impossible Theatre)” ของนักการละครรุ่นต่อมา

(6) ความบังเอิญของภาวะวิสัย

ตามหลักการของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ใช้สิ่งที่เรียกว่า “ความบังเอิญ” (chance) มาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอผลงาน โดยเฉพาะการหยิบเอาสิ่งของสองอย่างหรือมากกว่านั้นซึ่งไม่มีความเกี่ยวข้องกันมาวางไว้ด้วยกัน กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ ความรู้สึก การ

เชื่อมโยงความรู้สึกสัมผัสและประสบการณ์ เป็นการแต่งเติมผสมผสานให้ดูเป็นสิ่งเดียวกันอย่างกลมกลืนและทำให้เกิดภาพที่ใหม่ ภาพการแสดงของอาร์โตเหมือนเป็นการพบกันโดยบังเอิญที่ก่อให้เกิดความหมาย สิ่งไม่มีความเกี่ยวข้องกันเลยแต่เมื่อมาอยู่ร่วมกันในพื้นที่เดียวกันสามารถเชื่อมโยงให้เป็นเรื่องใหม่ เขาเชื่อว่าคนวัตถุ และปรากฏการณ์ที่ได้พบโดยบังเอิญ คือ “สัญญาณ” ของโลก ที่นำไปสู่การเข้าถึงความจริงอันเร้นลับของโลกได้ อย่างเช่น การที่คนเราพบคนอื่นหรือวัตถุโดยบังเอิญจะเป็นเหตุการณ์ที่ถูกใจเรามากเป็นพิเศษและเกิดผลกระทบหรือตอบสนองกันอย่างฉับพลัน ดังนั้นเนื้อหาในงานการแสดงของเขา จึงมีความเกี่ยวพันแก่นเรื่องความบังเอิญ การแสวงหาและการค้นพบสิ่งที่แปลก เช่น คน (สิ่งที่ไม่เคยรู้จัก ตลอดจนปรากฏการณ์ที่เร้นลับต่าง ๆ นอกจากนี้อาร์โตใช้การเปรียบเทียบ นำสิ่งซึ่งไม่น่าจะเปรียบเทียบได้มาไว้ด้วยกัน ผลงานการแสดงจึงไม่เน้นการจัดระบบ จัดโครงสร้าง การเตรียมการล่วงหน้า การดำเนินเรื่องในบทละครจึงไม่เน้นความต่อเนื่อง ไม่คำนึงถึงความสมเหตุสมผลตามหลักตรรกะ เรื่องดำเนินไปตามครรลองของความฝัน เพราะในโลกแห่งความฝันทุกสิ่งทุกอย่างที่ขัดแย้งกันมาอยู่รวมกันได้ ตัวละครที่ตายไปแล้วก็กลับมา มีบทบาทใหม่ร่วมกับตัวละครคนอื่น ๆ ต่อไปได้ และยังสร้างผลงานที่มีลักษณะเปิด คือ ปล่อยให้เรื่องให้ค้างไว้ไม่เขียนให้จบสมบูรณ์ เปรียบเสมือนทิ้งร่างของสิ่งก่อสร้างไว้เพื่อเปิดโอกาสให้ใช้จินตนาการส่วนตัวสานเรื่องต่อไปเอง ซึ่งจุดนี้เองที่ส่งอิทธิพลต่อการเขียนแนวละครแบบแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) ในเวลาต่อมา

สรุป

แนวคิดของอาร์โตเป็นการปฏิวัติการละครและได้กลายเป็นรากฐานให้กับแนวละครแบบ “Alternative Theatre” เช่น ละครแบบแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) ละครแนวจิตวิทยา (Theatre of Psychology) และแนวละครสมัยใหม่ (Avant-garde theatre) อาร์โตพยายามทดลองแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ หรือทางเลือกใหม่ ซึ่งนั่นมาจากการตั้งคำถามต่อสิ่งรอบตัว มุ่งพัฒนาแนวละครเพื่อสื่อสารกับผู้ชม และสิ่งที่อาร์โตได้ส่งต่อมายังนักการละครเวทียุคหลัง นั่นคือ (1) การสร้างภาษาใหม่ (A new language of theatrical signs) หรือสร้างองค์ประกอบที่สามารถสื่ออารมณ์และความหมาย มากกว่า

การใช้บทสนทนาหรือภาษาพูด (ถ้อยคำ) อาร์โตพยายามนำเสนอการสร้างสัญศาสตร์ (semiotics) ในละคร เน้นการสื่อสารทางอารมณ์โดยปราศจากบทพูด (non-textual emotional) (2) การสร้างบรรยากาศที่มีผลกระทบต่อผู้ชม (Atmospheric Effects) ผ่านทางดนตรี การออกแบบศิลป์ พื้นที่ อุปกรณ์ประกอบฉาก เสียงประกอบการแสดง และการเคลื่อนไหวของท่วงท่าและร่างกายของนักแสดง หรือในปัจจุบันเรียกว่า “The mise en scene” อาร์โตเสนอว่าในฐานะของผู้สร้างงานละครควรมองหาโครงสร้างของละคร (Theatrical grammar) ในรูปแบบใหม่อยู่เสมอ และการแสดงละครควรได้รับการปลดปล่อยจากความเป็นเหตุเป็นผล เน้นสร้างการรับรู้ของผู้ชมนอกจากนี้ (3) ละครควรจะสะท้อนมุมมองทางปรัชญาทางละคร นำเสนอภาพจินตนาการ ความจริง ความฝัน

อภิปรายและเสนอแนะ

บทความการศึกษาเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีแนวเซอร์เรียลลิสม์ของอ็องโตเน็ง อาร์โต นั้นต้องการเสนอแนะแนวทางในสร้างสรรค์การแสดงแนวเซอร์เรียลลิสม์หรือนำไปต่อยอดการคิดค้นการแสดงรูปแบบใหม่ กล่าวคือ แนวคิดของอาร์โตเสนอให้ผู้สร้างงานการแสดงควรมองหาโครงสร้างของละครแบบใหม่ (Theatrical grammar) เพื่อสื่อสารกับผู้ชม การนำเสนอละครที่สามารถเชื่อมโยงนักแสดงกับผู้ชม หรือแม้แต่เชื่อมโยงสภาวะในจิตใจและร่างกาย การแสดงออกของนักแสดงเริ่มจากการรับรู้ การตระหนักรู้หรือการดำดิ่งในสภาวะอารมณ์ของนักแสดง เพื่อให้นักแสดงสามารถเข้าถึงและถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกในห้วงขณะนั้นแก่ผู้ชม ผู้ชมจึงจะเข้าถึงความจริงแท้ (จิตวิญญาณ) ได้ เพราะละครสามารถช่วยปลดปล่อยอารมณ์ ความคิดความรู้สึก หรือสัญชาตญาณของมนุษย์ที่ถูกปิดไว้ตามหลักกลไกทางจิตออกมาได้ โดยใช้การแสดงและองค์ประกอบศิลป์มาสร้างความหมาย การแสดงที่เน้นหรือกระตุ้นการรับรู้ของผู้ชมอย่างรุนแรงทั้งเนื้อหา ภาพการแสดง ดนตรี ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย รวมถึงการผสมผสานเทคนิคอื่น ๆ การสร้างสภาวะการรับรู้ของผู้ชมจะช่วยสร้างบรรยากาศเพื่อนำพาผู้ชมให้สามารถตระหนักถึงปัญหาหรือสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดภายในตนเองซึ่งเมื่อเข้าใจสิ่งที่อยู่ภายในตนเองแล้วจะสามารถตอบคำถามได้ว่าอะไรคือสิ่งหรือปัญหาที่มนุษย์เผชิญอยู่ จนสามารถนำไปสู่การแก้ไขปัญหานั้น

บรรณานุกรม**ภาษาไทย**

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2537). *การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

ภาษาอังกฤษ

Artaud, A. (1994). *The Theater and Its Double*. (Mary C. Richard, Trans). New York: Grove Press.

Brockett, & Oscar Gross. (1923). *History of the Theatre*. University of Texas-Austin, Boston: Allyn and Bacon, Inc.

Schumacher, C. (1989). *Artaud on theatre*. London: Methuen Drama.

ออนไลน์

Antonin Artaud. (1958). *The Theater and Its Double*. (Mary C. Richard, Trans). Retrieved from http://katarze.mysteria.cz/artaud/theatre_its_double.pdf

Antonin Artaud. (2009). *Antonin Artaud*. Retrieved from http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud.text.2009

Jay Murphy. (n.d.). *Artaud's Metamorphosis: From Hieroglyphs to Bodies without Organs*. Retrieved from http://people.brunel.ac.uk/dap/workshop_Murphy.pdf

Justin Cash. (2014). *Theatre of Cruelty Conventions*. Retrieved from <http://www.thedramateacher.com/theatre-of-cruelty-conventions/>

Justin Cash. (2016). *Antonin Artaud*. Retrieved from <http://www.theatrelinks.com/antonin-artaud/>

Jahsonic and friends. (2007). *Panic Movement*. Retrieved from http://www.artandpopularculture.com/Panic_Movement