822.009
ส 257ธ
ส 3

ธรรมชาตินิยมในการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ปริญญานิพนธ์

ของ

เฉลิมศรี จันทสิงห์

15 ธ.ค. 2524
สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ถนนสุขุมวิท 23 พระโขนง กรุงเทพฯ 11 โทร. 3921575, 3915058

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
กุมภาพันธ์ 2524

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

87271

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

.....ประธาน

.....กรรมการ

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลงได้ตามจุดมุ่งหมายที่วางไว้ด้วยความกรุณาของ อาจารย์มาร์ติน โกร์ส และอาจารย์เสาวนี อินทรภักดี ซึ่งกรุณาตรวจ แก้ไข และให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์หลายประการ

ในด้านข้อมูลเกี่ยวกับการละคร และบทละครต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากห้องสมุดหลายแห่ง ได้แก่ ห้องสมุดสมาคมฝรั่งเศส ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องสมุดสถานสอนภาษา เอ.ยู.เอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งห้องสมุดบริติช เคาน์ซิล

นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้รับการสนับสนุน และร่วมมือจากญาติ มิตร และเพื่อน ๆ ร่วมโครงการที่ได้แนะนำข้อมูลอันเป็นประโยชน์ ตลอดจนเป็นกำลังใจให้ความช่วยเหลือต่าง ๆ ตลอดเวลาที่ทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านไว้ ณ โอกาสนี้

เฉลิมศรี จันทสิงห์

คำนำ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการปริญญานิพนธ์ร่วมในหัวข้อ "การละครสมัยใหม่" โดยมีแนวการเขียนที่เรียกว่า "ธรรมชาตินิยม" เป็นแนวการเขียนที่มีอิทธิพลสำคัญต่อวิวัฒนาการของการละครสมัยใหม่

จุดมุ่งหมายที่สำคัญของโครงการปริญญานิพนธ์ร่วมมีดังนี้

1. เพื่อให้นักศึกษาไทยที่ศึกษาวิชาวรรณคดีอังกฤษ อเมริกัน และวรรณคดียุโรป ได้มีพื้นความรู้เกี่ยวกับแนวการเขียนที่สำคัญในการละครสมัยใหม่ นักเขียนบทละครที่ดีเด่น รวมทั้งผลงานของเขา และสภาพพื้นฐานทางสังคม และประวัติศาสตร์

2. เพื่อศึกษาต้นกำเนิด และวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม อีกทั้งเพื่อแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลอันสำคัญของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมในการละครสมัยใหม่

3. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์บทละครที่เป็นตัวอย่างของแนวการเขียนแบบต่าง ๆ ในการละครสมัยใหม่ ทั้งแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมและวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม

ความสำคัญของโครงการนี้คือ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักศึกษาไทยที่ศึกษาการละครสมัยใหม่

เพื่อให้บรรลุถึงจุดประสงค์ดังกล่าว จึงแบ่งหัวข้อการทำปริญญานิพนธ์ร่วมออกเป็นเจ็ดหัวข้อด้วยกัน โดยปริญญานิพนธ์แต่ละเล่มนั้นจะมีความสมบูรณ์ในตัวเอง ในขณะเดียวกันเนื้อหาของปริญญานิพนธ์แต่ละเล่มจะเกี่ยวโยงกัน จะกล่าวถึงวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมและความสัมพันธ์ของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมกับแนวการเขียนแบบอื่น ๆ

หัวข้อปริญญานิพนธ์และชื่อผู้เขียนปริญญานิพนธ์ทั้งหมดมีดังต่อไปนี้

1. จุดเริ่มต้นของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมในการละครสมัยใหม่
   ผู้เขียน คือ ชูพรรณ ชินพันธ์
2. วิวัฒนาการเริ่มแรกของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมในการละครสมัยใหม่
   ผู้เขียน คือ พวงจันทร์ บุญสนอง
3. ธรรมชาตินิยมในการละครไอริชสมัยใหม่
   ผู้เขียน คือ เยาวรัตน์ การพานิช
4. ปฏิกริยาตอบโต้ธรรมชาตินิยมในละครร้อยกรองและละครมหากาพย์
   ผู้เขียน คือ วิภาณี ทองดี
5. ธรรมชาตินิยมในการละครอเมริกันสมัยใหม่
   ผู้เขียน คือ สนใจ ไชยบุญเรือง
6. ธรรมชาตินิยมในการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2
   ผู้เขียน คือ เฉลิมศรี จันทสิงห์
7. ปฏิกริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยมในยุคหลัง : ละครแอ็บเสิด
   ผู้เขียน คือ ประคองศักดิ์ สามนเสน

ปริญญานิพนธ์แต่ละเล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร โดยมีอาจารย์มาร์ติน โกรส (Martin Grose) B.A. (Hons.) แห่งมหาวิทยาลัยลอนดอน เป็นประธานกรรมการของโครงการปริญญานิพนธ์ร่วมนี้

สารบาญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	11
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	11
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	12
	คำจำกัดความศัพท์เฉพาะ	13
	วิธีการศึกษาค้นคว้า	13
	เอกสารการวิจัยที่เกี่ยวข้อง	14
2	สภาพการณ์ในประเทศอังกฤษสมัยหลังสงครามโลก	21
	สถานการณ์ในระหว่างสงคราม	21
	ประเทศอังกฤษสมัยหลังสงคราม (ค.ศ. 1945 – 2965)	22
	วิวัฒนาการของการละครอังกฤษสมัยใหม่มาจนถึงสมัยหลังสงคราม	29
	ลักษณะบทละครที่แต่งขึ้นในสมัยหลังสงคราม	35
	ละครสะท้อนสภาพสังคม หรือละครของชนชั้นแรงงาน	38
	ละครอิงประวัติศาสตร์	40
3	นักเขียนบทละครแนวชาตินิยม	44
	ข้อมูลเกี่ยวกับคำว่าชาตินิยม	44
	จอห์น ออสบอร์น (John Osborne 1929 -)	51
	ฮาโรลด์ พินเตอร์ (Harold Pinter 1930 -)	60
	จอห์น อาร์เด็น (John Arden 1930 -)	72
	อาร์โนลด์ เวสเกอร์ (Arnold Wesker 1932-)	81

บทที่ หน้า

ปีเตอร์ แชฟเฟอร์ (Peter Shaffer 1926-) 89
โรเบิร์ต โบลท์ (Robert Bolt 1924-) 92
เทเรนซ์ แรตติแกน (Terence Rattigan 1911-) 94
จอห์น ไวท์ติ้ง (John Whiting 1915-1963) 97
เอ็ดวาร์ด บอนด์ (Edward Bond 1935 -) 101
แอนน์ เจลลิคู (Ann Jellicoe 1928-) 105
เบอร์นาร์ด คอปส์ (Bernard Kops 1926-) 108
โจ ออร์ตัน (Joe Orton 1933-1967) 112
ชีล่าห์ เดลานีย์ (Shelagh Delaney 1939-) 114
เดวิด เมอร์เซอร์ (David Mercer 1928-) 116
ปีเตอร์ เทอร์สัน (Peter Terson 1932-) 117
เจมส์ ซอนเดอร์ส (James Saunders 1925-) 118

4 วิเคราะห์บทละครเรื่อง Look Back in Anger 120
โครงเรื่อง 121
แก่นเรื่อง 127
ตัวละคร 131
ฉาก 174
ภาษาที่ใช้ในบทละคร 179
บทสรุปการวิเคราะห์บทละครเรื่อง Look Back in Anger 189

5 วิเคราะห์บทละครเรื่อง The Homecoming 193
โครงเรื่อง 194
แก่นเรื่อง 205

บทที่ หน้า

ตัวละคร 214

ฉาก 310

ภาษาที่ใช้ในบทละคร 294

บทสรุปการวิเคราะห์บทละครเรื่อง The Homecoming 315

6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 320

สรุปผลการศึกษา 320

อภิปรายผล 322

ข้อเสนอแนะ 325

บรรณานุกรม 327

บทคัดย่อ .....

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นักการละครผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดพระองค์หนึ่งของไทย ทรงมีพระราชดำรัสไว้ว่า (ฉวีวรรณ กินาวงศ์ 2521 : บทนำ) การละครนอกจากจะเป็นเครื่องบันเทิงและให้ความสุขแล้ว ยังเป็นวิถีแห่งการศึกษาที่สำคัญ เพราะเป็นสิ่งที่จะโน้มน้าวจิตใจคนให้เห็นผิดเห็นชอบ ทำให้จิตใจสูงขึ้น

เอส คับบลิว ดอว์สัน (Dawson. 1970 : 81-84) กล่าวถึงความสำคัญของการละครไว้ในหนังสือของเขาชื่อ Drama and the Dramatic ว่า เมื่อเราไปชมการแสดงละครนั้นเปรียบเหมือนกับว่าเราได้เข้าไปมีส่วนร่วมอยู่ในประสบการณ์นั้นด้วยจริง ๆ มิใช่เพียงแต่ใครเขามาเล่าให้ฟังเท่านั้น และละครนั้นนับเป็นกิจกรรมที่มีความหมายกว้างขวางกว่าการอ่านนวนิยาย เพราะเหตุว่าละครนั้นก่อให้เกิดความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างผู้แสดง และผู้ดู ทำให้เราได้รู้จักบทละครที่ยิ่งใหญ่ในอดีตหรืออย่างน้อยที่สุดก็เป็นช่องทางให้เกิดบทละครที่ยิ่งใหญ่ในอนาคต

เบรนดา วอล์คเกอร์ (Walker. 1970 : 11) ก็มองเห็นความสำคัญของการละครเพื่อการศึกษา ดังจะเห็นได้จากข้อเขียนที่เธอเขียนขึ้นเองว่า ละครเป็นการสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ เป็นประสบการณ์ร่วมของการสร้างสรรค์ ความบันเทิงใจ และความเศร้าในชีวิต นับเป็นสาขาที่มีชีวิตชีวาสาขาหนึ่ง ของวิชา วรรณคดี ดนตรี และศิลปะ

คำกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ละครไม่ใช่กิจกรรมที่ไร้ค่าน่าดูถูก เช่นที่คนไทยในสมัยก่อนเคยคิด จนถึงกับเกิดคำพูดเรียกบุคคลที่มีอาชีพเกี่ยวกับละครว่า "พวกเต้นกินรำกิน" แท้จริงแล้ว ละครนับเป็นศิลปะแขนงหนึ่งซึ่งรวมศิลปะหลาย ๆ แขนงเข้าไว้ในตัว จนบางคนกล่าวว่า ละคร เป็นศิลปะร่วม (composite art) ซึ่งนับว่าเป็นคำ

ที่เหมาะสมอย่างยิ่ง เพราะว่าการที่จะจัดแสดงละครสักเรื่องบนเวทีจำต้องอาศัยศิลปินจากหลายแขนงจึงจะสำเร็จลงได้ นับตั้งแต่ ผู้แต่งบทละคร ผู้ออกแบบฉาก นักแสดง ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้ควบคุมแสง และผู้ร่วมงานบนเวทีอีกมากมาย

แม้ว่าจะพิจารณาเฉพาะตัวบทละคร และเนื้อหาในละครโดยไม่คำนึงถึงการแสดงบนเวที ละครก็ยังนับเป็นวรรณกรรมที่ไม่ด้อยคุณค่าลงเลย เพราะว่า "...ละครนั้นเป็นวรรณคดีในแง่ที่ว่า เป็นงานที่ใช้ภาษาเพื่อผดุงศิลปะ และก่อให้เกิดบรรยากาศนาฏกรรมที่สมบูรณ์จริง ๆ" (Stokes. 1972 : 130)

ในปัจจุบันนี้ บทบาทของละครในฐานะที่เป็นวรรณคดี และแขนงวิชาหนึ่งของศิลปศึกษา เพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการที่มีการเพิ่มเติมวิชาการละครเข้าในหลักสูตรการศึกษาระดับต่าง ๆ จนถึงกับเปิดเป็นสาขาวิชาในระดับมหาวิทยาลัย สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2519 : 46) กล่าวถึงการศึกษาวิชาศิลปการละครว่า

> การศึกษาวิชาศิลปการละคร คือการศึกษาให้เข้าใจชีวิต และจิตใจของมนุษย์ ปฏิกริยาที่มนุษย์มีต่อเครื่องแวดล้อม ปัญหาเฉพาะหน้า ธรรมชาติ กฎเกณฑ์ทางสังคม ตลอดจนเพื่อนมนุษย์ด้วยกันซึ่งย่อมนำมาสู่ความเข้าใจตนเองและผู้อื่น เพราะการศึกษาวิชานี้คือการค้นหาความจริง หลักปรัชญา และแนวทางชีวิตที่ เห็นได้จากการแสดงออกของมนุษย์ทุกยุคทุกสมัยในรูปของ ละคร

นักเขียนบทละครสมัยใหม่ มีแนวโน้มที่จะเขียนละครที่แสดงออกถึงสภาพสังคม ชีวิตความเป็นอยู่ที่แท้จริงของมนุษย์ ปัญหาสังคม ความยากลำบากของชีวิตที่ผู้อ่านจะพบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันของตน การเขียนละครแบบนี้เป็นการเขียนตามแนวธรรมชาตินิยม **(Naturalism)**

สงวน รอดบุญ (สงวน รอดบุญ 2516 : 64) ได้ให้นิยามคำว่า "ธรรมชาตินิยม" ไว้ว่า ลัทธิธรรมชาตินิยมนั้นมุ่งชี้ให้เห็นความเป็นจริงในแง่มุมต่าง ๆ ของชีวิต สภาพแวดล้อมตามสภาวะที่แท้จริง เน้นถึงผลของพันธุกรรมและสิ่งแวดล้อมที่มีต่อ

พฤติกรรม และธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งเป็นความคิดที่นำมาเผยแพร่โดยนักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ เอมีล โซลา (Emile Zola. 1840-1902) ดังที่ปรากฏในนวนิยายของเขาชื่อ Thérèse Raquin (1873) ศิลปะในความเห็นของนักธรรมชาตินิยมนั้นหมายถึง การบรรยายสภาพอันแท้จริงของมนุษย์และสังคม โดยให้รายละเอียดที่ถูกต้องแม่นยำตามข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นโดยไม่บิดเบือน

ลาเกอร์ควิส (Lagerkvist. 1966 : 11) นักเขียนชาวสวีเดน ผู้ได้รับรางวัลโนเบลในปี ค.ศ. 1951 ให้ความเห็นสั้น ๆ เกี่ยวกับคำว่า ธรรมชาตินิยม ว่า "ธรรมชาตินิยมในการแสดงบนเวทีนั้น กล่าวอย่างสั้น ๆ ก็คือการปฏิเสธว่าโรงละครไม่ใช่โรงละคร"

ความคิดของลาเกอร์ควิส คล้ายคลึงกับความคิดของจอห์น สโต๊คส์ (John Stokes) ซึ่งกล่าวไว้ในหนังสือชื่อ Resistable Theatres ว่า

> ลัทธิธรรมชาตินิยมในการละครนั้น โดยทฤษฎีแล้วหมายถึง การยกเลิกความคิดและประเพณีวรรณกรรม (conventions) ทั้งหมดโดยที่ไม่ขยายและไม่ตัดทอนสภาพความเป็นจริงของชีวิต
>
> (Stokes. op.cit,p. 121)

นักวิจารณ์การละครมักจะถือกันว่า ละครแบบธรรมชาตินิยมนั้นเกิดขึ้นเมื่อประมาณกลางคริสตศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่นักการละครต่างเบื่อหน่ายละครคำกลอนที่เป็นแบบโรแมนติค และหันมาเขียนละครร้อยแก้วที่มีโครงเรื่องเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน นักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ เอมีล โซลา เป็นคนแรกที่เสนอความคิดแนวธรรมชาตินิยมต่อวงวรรณกรรม โซลา กล่าวไว้ในหนังสือที่เขาแต่งชื่อ Le Roman Expérimental ว่า นักเขียนมีหน้าที่เป็นผู้สังเกตเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นแล้วทดลองหาตัวแสดงต่าง ๆ มาบรรจุลงในเหตุการณ์เหล่านั้นให้เหมาะสมกลมกลืนกัน เขาได้รับอิทธิพลทางความคิดในเรื่องจิตวิทยาบุคคล และกรรมพันธ์ มาจากนักวิทยาศาสตร์

เช่น ดาร์วิน (C. Darwin), โคลด แบร์นาร์ด (Claude Bernard) และ พรอสแพร์ ลูกาส์ (Prosper Lucas) โซลากล่าวต่อไปอีกว่าศิลปินควรเปิดเผยความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ในลักษณะเดียวกับที่นักวิทยาศาสตร์ค้นหาความจริงเกี่ยวกับธรรมชาติ นักเขียนไม่ควรจะมุ่งสร้างแต่ตัวละครชนิดสมบูรณ์แบบเต็มไปด้วยคุณธรรม แต่ควรจะเขียนเรื่องราวที่เกี่ยวกับคนจริง ๆ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้จริง ๆ ในชีวิตคนทั่ว ๆ ไป ตัวละครของเขาจึงมักจะถือกำเนิดขึ้นท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่กำหนดไว้แล้ว และมีโชคชะตาที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ ซึ่งจะเป็นไปตามข้อจำกัดทางพันธุกรรม สิ่งแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้า ดังนั้นละครแบบธรรมชาตินิยมจะไม่ใช้เนื้อเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เช่นเหตุการณ์ประจวบเหมาะโดยบังเอิญต่าง ๆ เรื่องเอกสารลับ เรื่องพระเอกที่ถูกขโมยตัวไปตั้งแต่ตอนเด็ก ๆ เหล่านี้ ซึ่งมักจะพบอยู่ทั่วไปในบทละครก่อนที่จะเกิดแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมขึ้น หากแต่จะใช้โครงเรื่องไปในแนวที่ว่า ความผิดของบุพการี ตกทอดมาเป็นบาปติดตัวลูก ดังจะเห็นได้จากบทละครเรื่อง Ghosts (1881) ของ อิบเซ่น (Ibsen) และเรื่อง Miss Julie (1888) ของสตรินด์เบอร์ก (Strindberg)

อิบเซ่น (Henrik Ibsen. 1828–1906) เป็นนักแต่งบทละครชาวนอร์เวย์ เขียนบทละครมาหลายเรื่องก่อนที่จะมาสนใจแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมของโซลา เขาได้ชื่อว่าเป็นคนแรกที่นำแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมมาใช้ในบทละคร และได้เขียนละครแนวนี้ไว้หลายเรื่อง ที่เด่นมากคือเรื่อง Ghosts แม้ว่าจะไม่ใช่เรื่องที่ดีนัก ในเรื่องนี้อิบเซ่นใช้โครงเรื่องที่เคยเป็นเรื่องต้องห้ามตามประเพณีวรรณกรรมที่เคยยึดถือกันมา นั่นคือเขาแต่งให้ตัวเอกของเรื่องได้รับเชื้อซิฟิลิสถ่ายทอดมาจากบิดา ซึ่งนับเป็นต้นเหตุแห่งความล้มเหลวในชีวิตของเขา เมื่อละครเรื่องนี้แรกพิมพ์ออกจำหน่ายเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวางทั้งจากผู้ที่นิยมและผู้ที่ต่อต้านตั้งแต่นั้นมา นักเขียนบทละครก็หันมาผลิตละครแบบธรรมชาตินิยมกันมากขึ้น

ออตโต บราห์ม (Otto Brahm 1856-1916) นักวิจารณ์และผู้กำกับละครชาวเยอรมัน ได้กล่าวคำปราศรัยในการเปิดโรงละครอิสระ (Free Stage) ในกรุงเบอร์ลินเมื่อวันที่ 29 มกราคม 1890 ว่า

> ศิลปะในยุคสมัยของเราหมายถึง การผสมผสานของชีวิตและสังคม คติประจำกลุ่มศิลปะแนวใหม่ของเราคือ "ความจริง" ความจริงเกี่ยวกับชีวิตทุกแง่ทุกมุม เพื่อน ๆ ผู้นิยมธรรมชาติทั้งหลาย ข้าพเจ้ารู้ดีว่า เราทุกคนต่างก็อยากจะดำเนินงานในแนวธรรมชาตินิยมนี้ต่อไปให้นานที่สุด แต่หากว่า ณ จุดใดจุดหนึ่งบนหนทางที่เราไม่อาจมองเห็นได้ล่วงหน้านี้ วิถีทางที่เราเดินมาอาจจะสดุดหยุดลง และจำต้องเลี้ยวไปในทิศทางใหม่ เมื่อมีแนวคิดใหม่ในด้านศิลปะเกิดขึ้น ขอให้พวกเราทุกคนอย่าได้แปลกใจและผิดหวังไปเลย
>
> (Esslin. 1970 : 27)

คำกล่าวนี้นอกจากจะแสดงให้เห็น ความเป็นผู้มีจิตใจสูงของผู้พูดแล้ว ยังแสดงให้เห็นความสามารถคาดการณ์ในอนาคตได้อย่างแม่นยำของเขาอีกด้วย เพราะว่าต่อจากนั้นมาไม่มากนัก สาธารณชนเริ่มเบื่อหน่ายละครแบบธรรมชาตินิยมที่มุ่งแต่จะถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันเท่านั้น บ้างก็โต้แย้งว่านักธรรมชาตินิยมมุ่งแต่ทางด้านวัตถุ เพราะเน้นแต่ความจริงภายนอก (external truth) นักการละครในสมัยต่อมามีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนแนวคิดไปจากธรรมชาตินิยม ยอร์จ แบรนด์ (Georg Brandes) กล่าวว่าศิลปะนั้นต่างไปจากการทดลองทางวิทยาศาสตร์ เพราะว่าศิลปะเป็นการศึกษาความจริงซึ่งเป็นการผสมผสานของความรู้สึก และปฏิกริยาทางอารมณ์ของผู้ศึกษา ดังนั้น สิ่งของใดแม้จะเป็นเพียงเศษชิ้นเล็ก ๆ ก็อาจจะมีความหมาย และเป็นตัวแทนความคิดและความรู้สึกต่าง ๆ ได้มากมาย นี่คือจุดเริ่มต้นที่ธรรมชาตินิยม แปรไปเป็นสัญญลักษณ์นิยม (Symbolism) ซึ่งความเคลื่อนไหวดังกล่าวนี้จะเห็นได้อย่างชัดเจนในบทละครของอิบเซ่น เช่น <u>The Master Builder</u> (1892), <u>The Wild Duck</u> (1884) และ <u>Hedda Gabler</u> (1890)

สำหรับสตรินด์เบอร์กนั้น เขาเริ่มต้นจากธรรมชาตินิยมเช่นเดียวกับอิบเซ่น แต่ความสนใจของเขาแปรไปอีกแนวหนึ่งต่างจากอิบเซ่น เขามีความคิดว่า การที่จะแต่งละครที่เป็นภาพละท้อนเฉพาะโลกภายนอกนั้นเหมือนกับการเล่าเรื่องเพียงครึ่ง ๆ กลาง ๆ ควรที่จะได้ถ่ายทอดโลกตามความคิดของเอกัตบุคคลด้วย ซึ่งหมายถึงโลกภายในของแต่ละบุคคล (internal world) อันเป็นการบรรยายพรรณาถึงความขัดแย้ง และความคิดที่เกิดขึ้นในใจของแต่ละบุคคลอย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นบทละครในยุคหลังของสตรินด์เบอร์กจึงก้าวไปไกลกว่าแนวคิดแบบสัญญลักษณ์นิยม แปรไปเป็นแบบบรรยายพรรณนา (Expressionism)

นักเขียนบทละครชาวเยอรมัน ชื่อ เฮาพ์ทมานน์ (Hauptmann) ก็เคยเขียนบทละครในแนวที่คล้ายคลึงกันกับสตรินด์เบอร์ก แต่ว่าใช้รอยกรองในการพรรณนาบรรยายความรู้สึกส่วนตัว อารมณ์ และจินตนาการของบุคคล นับเป็นต้นเค้าของแนวคิดแบบนีโอ – โรแมนติค (Neo - romantic) เป็นการหวนกลับมาของแนวคิดแบบโรแมนติค แต่ว่าในบทละครบางเรื่อง เฮาพ์ทมานน์ จะใช้เทคนิคการแต่งของ ฌอง จูเลียง (Jean Jullien) นักแต่งบทละครชาวฝรั่งเศส ซึ่งถือว่าละครควรจะเป็นภาพสะท้อนชีวิตในแง่มุมต่าง ๆ ดังนั้น เฮาพ์ทมานน์ จึงแต่งบทละครในลักษณะเดียวกันกับช่างภาพถ่ายภาพทีละภาพแล้วนำภาพเหล่านั้นมาเรียงต่อกันจนกลายเป็นภาพใหญ่ ภาพหนึ่งที่มีความหมายในตัวเองประดุจภาพโมเสค (mosaic) ที่ประกอบไปด้วยชิ้นส่วนเป็นพันชิ้น ตัวอย่างของบทละครแนวนี้คือเรื่อง <u>The Weavers</u> (1892) ซึ่งเป็นละครที่ไม่มีพระเอก ตัวละครนำของเรื่องเป็นกลุ่มช่างทอ ชาวเมืองซีเลเซียน และเนื้อหาของละครก็ไม่ได้เกี่ยวกับโชคชะตาของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ แต่เป็นชะตากรรมของกลุ่มคนทั้งชนชั้นในสังคมนั้น

เบร็คท์ (Bertolt Brecht. 1898–1956) ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของเฮาพ์ทมานน์นี้ เขาคิดว่าละครควรจะทำหน้าที่ประดุจห้องทดลองทางสังคมวิทยาด้วย เบร็คท์เองไม่ยอมรับว่าตนสังกัดในตระกูลความคิดแนวใดทั้งสิ้น เขาเขียนบทละคร

ประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับชาตกรรมของคนชั้นต่าง ๆ ในสังคม โดยใช้รอยกรอง และใช้รูปแบบของบทละครอังกฤษยุคคืนสู่ราชบัลลังก์ (English Restoration Drama) และเรียกบทละครของเขาว่า "ละครมหากาพย์" (Epic Drama)

นอกจากนั้นแล้วความคิดที่นับว่าเด่นมากของเบร็คท์ ก็คือความคิดในเรื่องความเห็นห่างระหว่างผู้แสดงและผู้ดู ในความคิดของเบร็คท์นั้น ผู้ดูควรจะมีฐานะเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ที่กำลังแสดงกันอยู่บนเวทีเท่านั้น เขาไม่ต้องการให้ผู้ดูเกิดอารมณ์ร่วม ซาบซึ้งใจกับบทบาทการแสดงของตัวละครตัวใดเลย เพราะเป็นวิธีเดียวที่ผู้ดูจะสามารถตัดสินเนื้อหาของละคร และการแสดงที่ปรากฏต่อสายตาได้อย่างเที่ยงตรงและชาญฉลาด

นักการละครที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อนักแต่งบทละครสมัยต่อมาอีกคนหนึ่งก็คือ อาเธอร์ ชนิทสเลอร์ (Arthur Schnitzler. 1862-1931) เขามีความคิดว่าควรจะใช้ละครเป็นเครื่องมือสำรวจศึกษาความลึกล้ำในจิตใจมนุษย์ เขาจึงเขียนบทละครที่มุ่งบรรยายความรู้สึกและความคิดของมนุษย์ โดยการใช้บทรำพึงที่มนุษย์พูดกับตนเองในใจ (internal monologue) ซึ่งนับว่าเป็นวิธีการแบบพินิจภายใน (introspection) ที่กำลังเป็นที่นิยมกันมากในศตวรรษนี้ ตัวอย่างการใช้บทรำพึงภายในที่ดีมากนั้นจะดูได้จากเรื่องสั้นของดูชาร์แด็ง (Dujardin) นักเขียนชาวฝรั่งเศสเรื่อง Les Lauriers Sont Coupées (1887) ซึ่งเจมส์ จอยซ์ (James Joyce) นักเขียนชาวไอริชยึดมาเป็นต้นแบบในการเขียนบทรำพึงในเรื่อง Ulysses และ Finnegan's Wake ซึ่งนับเป็นจุดเริ่มต้นที่มีผู้นำเอาวิธีการพินิจภายใน ความฝัน และเรื่องเหลือเชื่อเพ้อฝัน (fantasy) มาใช้ในบทละคร ทำให้บทละครเริ่มหวนกลับไปมีลักษณะเหนือ (surrealism) และ เป็นเรื่องไร้สาระ (absurd)

อิโอเนสโก (Ionesco. 1912-) เป็นนักแต่งบทละครอีกคนที่สอดใส่ความคิดในแนวแอ็บเสิด (absurdism) ไว้ในบทละครของเขา โดยไม่ตั้งใจ และแสดงตัวอย่างที่ดีของการใช้โครงเรื่องแบบเพ้อฝัน และเค้าโครงเรื่องแบบเหนือจริงต่าง ๆ ในบทละคร เช่นในเรื่อง Amedée 1954) ซึ่งเป็นเรื่องของซากศพที่

ขยายใหญ่โตขึ้นเรื่อย ๆ ไม่หยุดยั้ง จนกระทั่งใหญ่กับห้องและดันทะลุห้องออกมาจนเตะคู่แต่งงานที่อยู่ในห้องถัดไปกระเด็นออกจากห้องไป

จะเห็นได้ว่าแม้ว่าวิธีการในการเสนอเรื่องของแนวคิดแบบต่าง ๆ จะแตกต่างกันไปตามวิถีทางของแต่ละแนวคิด แต่ทว่าแต่ละแนวคิดก็มีจุดยึดมั่นที่เดียวกัน คือต้องการจะพรรณนาความจริงที่เกี่ยวกับมนุษย์ ความคิด และความรู้สึกในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งเป็นหลักการเดียวกันกับแนวคิดแบบธรรมชาตินิยม

บัคแมน (Buckman. 1973 : 5) กล่าวว่า ลัทธิธรรมชาตินิยมนั้นดูจะครอบงำละครเวทีอย่างหมดสิ้น ทั้งในด้านศิลปะการแสดงของนักแสดง การกำกับเวที และเทคนิคประกอบเวทีอื่น ๆ ก็ดูจะเป็นไปตามแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมทั้งสิ้น ทั้ง ๆ ที่ถ้าจะศึกษากันจริง ๆ แล้วจะเห็นได้ว่า ธรรมชาตินิยมมีจุดเริ่มต้นที่ไม่ค่อยมั่นคงนัก เพราะเกิดมีแนวความคิดใหม่ปรากฏขึ้นมาเป็นคู่แข่งอยู่เสมอ

นอกจากนั้นบัคแมนยังชี้ให้เห็นจุดอ่อนของละครแบบธรรมชาตินิยมด้วยว่าลัทธิธรรมชาตินิยมนั้นมุ่งแต่จะเสนอละครที่เป็นธรรมชาติสมจริงสมจัง โดยไม่ได้ย้อนกลับไปพิจารณาว่า ยิ่งอยากให้ละครดูสมจริงเพียงใดก็ยิ่งต้องใช้วิธีการที่ไม่เป็นธรรมชาติปรุงแต่งขึ้น ยิ่งขึ้นเพียงนั้น ซึ่งข้อสังเกตของบัคแมนนี้ ฟิลิส ฮาร์ตนอล (Hartnoll. 1968 : 240) ก็เคยตั้งข้อสังเกตในทำนองเดียวกันไว้ว่า เราอาจจะแสดงละครของเช็คสเปียร์บนเวทีโล่ง ๆ ที่มีแต่ไม้กระดานไม่กี่แผ่น กับอารมณ์ศิลปินเท่านั้นก็ได้ ในขณะที่การจัดแสดงละครแบบธรรมชาตินิยมนั้น ต้องใช้เครื่องประกอบฉาก (props)มากมายเพื่อให้ละครดูสมจริงที่สุด

การละครของอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น รับเอาแนวความคิดแบบธรรมชาตินิยมไว้อย่างมาก แม้ว่าจะยังคงมีนักการละครบางคนที่นิยมละครแบบเช็คสเปียร์ หรือละครโรแมนติคอยู่บ้าง เหตุที่ละครแบบธรรมชาตินิยมเป็นที่นิยมกันในระยะนี้ก็เพราะว่า โลกในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เปลี่ยนแปลงไปมาก มีการค้นพบความรู้ใหม่ ๆ สิ่งประดิษฐ์ใหม่ทางวิทยาศาสตร์อีกมากมาย ซึ่งบางสิ่งบางอย่างเป็นเรื่อง

ที่คนในศตวรรษก่อนไม่เคยคาดคิดมาก่อนว่าจะเป็นจริงไปได้ เช่น การที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงดวงจันทร์ได้เป็นต้น

ประเทศอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตกอยู่ในสภาพไม่ผิดไปจากประเทศอื่นเท่าใดนัก กล่าวกันว่า โดยทั่วไปแล้วในระยะหลังสงครามนี้ความเจริญทางด้านวัตถุดูจะเพิ่มมากขึ้น จนทำให้มนุษย์ค่อย ๆ เปลี่ยนไปจนเกือบจะกลายเป็นวัตถุไร้วิญญาณ ไร้จิตใจ ความคิดดังกล่าวนี้เป็นสิ่งสำคัญมากและจะสะท้อนออกมาให้เห็นได้ในบทละครหลายเรื่องของยุคนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทละครอังกฤษ เพราะว่าอังกฤษซึ่งเคยเป็นประเทศใหญ่ หนึ่งในห้ามหาอำนาจของโลก ประสบปัญหาทางเศรษฐกิจ จนต้องหันไปพึ่งพาเป็นหนี้บุญคุณประเทศที่เคยเป็นเมืองขึ้นของตน คือสหรัฐอเมริกา ความรู้สึกขมขื่นใจเช่นนี้ เป็นความรู้สึกทำนองเดียวกับคนที่เคยยิ่งใหญ่แล้วกลับต้องตกต่ำลงตามวัฏจักรชีวิต นักแต่งบทละครอังกฤษคงจะมีความรู้สึกเช่นนี้อยู่ในใจเช่นกัน บทละครในระยะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ ตั้งแต่ประมาณ ค.ศ. 1945–1965 เช่นบทละครของออสบอร์น (John Osborne) หรือเวสเกอร์ (A. Wesker) จึงมักจะมีเนื้อหาแสดงความก้าวร้าวของคนอังกฤษยุคใหม่ที่ยังคิดถึงความรุ่งเรืองของอังกฤษในสมัยก่อน หรือมิฉะนั้นก็จะมีแนวเรื่องเกี่ยวกับสังคมแนวใหม่แบบที่คนในยุคนั้นปรารถนา นักแต่งละครเลือกที่สะท้อนความคิดเช่นนี้ออกมาค่อนข้างชัดเจนโดยการใช้แนวคิด เค้าโครงเรื่อง และวิธีการเสนอเรื่องตามแบบธรรมชาตินิยม

ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาเรื่องการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การละครตามแนวคิดแบบธรรมชาตินิยม และเจาะจงที่จะศึกษาการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะเหตุผลดังต่อไปนี้

1. การละครนั้นเป็นสาขาวิชาที่ไม่ค่อยจะมีผู้ทำการศึกษากันอย่างจริงจังและอย่างเป็นวิชาการกันมากนักในประเทศไทย ทั้ง ๆ ที่เราไม่อาจจะปฏิเสธได้เลยว่า ละครไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมานั้น ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตกมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากละครอังกฤษและแม้ว่าในปัจจุบันนี้ เราจะมีการเปิดแผนก

ศิลปะการละครในมหาวิทยาลัยหลายแห่งในประเทศก็ดี แต่ว่าเอกสารอ้างอิงที่เกี่ยวกับการละครที่เขียนเป็นภาษาไทยนั้นมีน้อยมาก นับเป็นอุปสรรคข้อหนึ่งที่ขวางกั้นการเสาะหาความรู้ของนักเรียนไทย และผู้สนใจในสาขาวิชานี้

2. ในบรรดาเอกสารอ้างอิง หรือวรรณกรรมที่เกี่ยวกับการละครเท่าที่พอจะหาได้ในปัจจุบันนี้ ไม่มีเล่มใดเลยที่จะกล่าวถึงลัทธิธรรมชาตินิยม และอิทธิพลของแนวคิดนี้ที่มีต่อการละครอย่างตรงไปตรงมา และละเอียดถี่ถ้วนทั้ง ๆ ที่เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้วว่า การละครตั้งแต่สมัยปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมานั้น ถ้าไม่ใช่เป็นแนวคิดแบบคล้อยตาม ก็ต้องเป็นแนวเรื่องแบบขัดแย้งกับแนวความคิดแบบธรรมชาตินิยมนี้ทั้งนั้น และลัทธิธรรมชาตินิยมนี่เองที่เป็นจุดเริ่มต้นของตระกูลความคิดอื่น ๆ ทางการละคร นับตั้งแต่สัญญลักษณ์นิยม มาจนถึงละครแบบแอ็บเสิดซึ่งกำลังเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างมากในขณะนี้

3. ประเทศอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้รับความกระทบกระเทือนจากสงครามไม่น้อยกว่าประเทศอื่น บรรยากาศในประเทศเต็มไปด้วยความวุ่นวาย ประสบปัญหาคนว่างงาน คนไร้ที่อยู่ภาวะเงินเฟ้อ และปัญหาทางการปกครอง ตลอดจนปัญหาสังคมอื่น ๆ อันเป็นผลมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจอีกมากมาย นับเป็นช่วงเวลาที่อังกฤษตกอยู่ในภาวะที่วุ่นวายยุ่งเหยิงมากเป็นประวัติการณ์ แม้ว่าสงครามจะยุติไปหลายปีแล้วก็ตามที ปัญหาต่าง ๆ ก็ยังไม่บรรเทาเบาบางลงไปมากนัก วรรณกรรมที่ผลิตออกมาในช่วงเวลานี้ย่อมต้องสะท้อนสภาพและความนึกคิดของประชาชนออกมาอย่างแน่นอน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทางบทละคร ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่สะท้อนภาพชีวิตได้เด่นชัดมาก

ลัดดา วงศ์สายันห์ (ลัดดา วงศ์สายันห์ ม.ป.ป.: บทนำ) ได้เคยให้ข้อความที่ช่วยในการตัดสินใจเลือกศึกษาเรื่องนี้ของผู้วิจัยไว้ว่า

> วรรณคดีที่เกิดขึ้นในสมัยหนึ่ง ๆ ก็ย่อมเป็นผลเกี่ยวเนื่องมาจากเหตุการณ์ในบ้านเมือง นักเขียนที่มีชีวิตอยู่ในสมัยนั้นทุกคน ก็ย่อมจะได้ผ่านประสบการณ์อย่างเดียวกัน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง ตลอดจนศีลธรรม

ศตวรรษที่ 20 นี้ นับว่าเป็นศตวรรษแห่งความเจริญก้าวหน้าที่สุดทางวิทยาศาสตร์ ที่มนุษย์สามารถผลิตให้แก่โลก และมนุษยชาติ และในขณะเดียวกันก็นับว่าเป็นศตวรรษที่มนุษย์ได้รับความเดือดร้อนและล้มตายไปเป็นจำนวนมากมาย

อนึ่ง จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยที่เกี่ยวกับการละครอังกฤษในระหว่าง ค.ศ.1945–ค.ศ.1965 พบว่า บทละครส่วนใหญ่ที่มีผู้ศึกษาไว้มักเป็นผลงานของฮาโรลด์ พินเตอร์ (Harold Pinter) แต่เพียงผู้เดียว ทั้ง ๆ ที่ในระยะ 20 ปีหลังสงครามมานี้ มีนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงอีกหลายคน ผู้วิจัยจึงเห็นเป็นโอกาสอันดีที่จะทำการศึกษาบทละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ให้กว้างขวางกว่าที่มีผู้เคยศึกษาไว้

<u>ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า</u>

1. เพื่อศึกษาและสำรวจความเคลื่อนไหวและอิทธิพลของธรรมชาตินิยมที่มีต่อละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

2. เพื่อศึกษาความเคลื่อนไหวของการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

3. เพื่อศึกษาบทละครอังกฤษที่เขียนในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

4. เพื่อทำบทวิเคราะห์ละครที่ถือว่าเป็นตัวแทนของละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

<u>ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า</u>

1. ทำให้ทราบความเคลื่อนไหวและอิทธิพลของธรรมชาตินิยมที่มีต่อละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

2. ทำให้ทราบความเคลื่อนไหวของการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

3. ทำให้รู้จักและเข้าใจบทละครอังกฤษที่เขียนในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

4. เพื่อเป็นเอกสารอ้างอิง และคู่มือแนะแนวทางในการศึกษาละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์เฉพาะความเคลื่อนไหวของการละครอังกฤษและบทละครอังกฤษที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปีที่สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติ (ค.ศ.1945) จนถึง ค.ศ.1965 เท่านั้น

อนึ่ง ประเภทของบทละครที่จะนำมาศึกษานี้ จะจำกัดเฉพาะผลงานของนักเขียนกลุ่มที่เรียกว่า Angry Young Men ซึ่งนักเขียนผู้บุกเบิกคือ จอห์น ออสบอร์น ผู้แต่งละครเรื่อง Look Back in Anger ซึ่งถือกันว่าละครเรื่องนี้เป็นจุดตั้งต้นของการปฏิวัติแนวทางการละครของอังกฤษไปสู่แนวทางใหม่ที่สะท้อนภาพชีวิต ความรู้สึก ความคิดเห็น ของคนอังกฤษต่อสภาวะแวดล้อมในขณะนั้น การศึกษานี้มุ่งจะศึกษาผลงานของนักเขียนที่เขียนบทละครในแนวคิดดังกล่าว และจะเน้นหนักในด้านผลงานของนักเขียนเด่น 2 คน คือ จอห์น ออสบอร์น และ ฮาโรลด์ พินเตอร์

2. ผู้วิจัยจะไม่ศึกษาความเคลื่อนไหว หรือบทละครของนักเขียนอังกฤษกลุ่มแอ็บเสิด

3. ผู้วิจัยจะไม่ศึกษาละครกำกลอน (Verse Drama) หรือละครมหากาพย์ (Epic Drama) ซึ่งเน้นหนักในผลงานของ ที.เอส.เอลเลียต (T.S. Eliot), ซี.ฟราย (C. Fry) และแบร์ตอลท์ เบร็คท์ (Bertolt Brecht)

4. ผู้วิจัยจะไม่ศึกษาการละคร และบทละครที่เรียกว่า ละครไอริช (Irish Drama) ซึ่งก่อกำเนิดโดย คับบลิว.บี.เยทส์ (W.B. Yates) และเลดี้ เกร็กกอรี่ (Lady Gregory)

คำจำกัดความศัพท์เฉพาะ

1. บทละคร หมายความถึง งานเขียนในรูปแบบเฉพาะซึ่งแต่งขึ้นเพื่อการแสดงบนเวที แต่อาจจะนำไปแสดงจริงหรือไม่ก็ได้

2. การละคร หมายความถึง ความเคลื่อนไหว วิวัฒนาการของนักเขียนบทละคร คณะละคร แนวคิดและรูปแบบของบทละครในสมัยหนึ่ง ๆ

3. การละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลก หมายความถึง ความเคลื่อนไหวทางการละครในประเทศอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตั้งแต่ประมาณ ค.ศ.1945-ค.ศ.1965

4. ลัทธิธรรมชาตินิยม หมายความถึง ความเคลื่อนไหว หรือแนวความคิดทางวรรณกรรมที่นักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ เอมีล โซลา นำมาใช้ในการประพันธ์ครั้งแรกในปี ค.ศ.1873 ซึ่งประกอบไปด้วยการจัดลำดับเรื่องอย่างเหมาะสมเป็นเหตุเป็นผลกัน เป็นธรรมชาติ สมจริง ประกอบด้วยเนื้อหาที่เป็นการถ่ายทอดสภาพที่เป็นจริงในชีวิต

วิธีการศึกษาค้นคว้า

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเอกสาร โดยมีขั้นตอนในการศึกษาดังนี้

1. ศึกษาลักษณะและวิวัฒนาการของธรรมชาตินิยมโดยทั่วไป

2. ศึกษาความเคลื่อนไหวทางการละครในประเทศอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตั้งแต่ประมาณ ค.ศ.1945-1965

2.1 ศึกษาสภาพพื้นฐานทางสังคม

2.2 ศึกษาสภาพพื้นฐานทางวรรณคดี เช่นเกี่ยวกับคณะละคร นักเขียนบทละคร รูปแบบของบทละคร

3. ศึกษาบทละครอังกฤษที่แต่งขึ้นในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ว่าได้รับอิทธิพลของธรรมชาตินิยมอย่างไรบ้าง

4. วิเคราะห์บทละคร 2 เรื่องที่คิดว่าเป็นตัวแทนที่ดีของละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คือเรื่อง

Look Back in Anger ของ จอห์น ออสบอร์น

The Homecoming ของ ฮาโรลด์ พินเตอร์

โดยจะศึกษาตามหัวข้อต่อไปนี้

4.1 โครงเรื่อง (plot)

4.2 แก่นเรื่อง (theme)

4.3 ตัวละคร (characters)

4.4 ฉาก (setting)

4.5 ภาษาที่ใช้ (language)

เมื่อศึกษาแล้ว จะเสนอผลการศึกษาในรูปของการพรรณนาวิเคราะห์

เอกสารการวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นักการละคร และนักวิจารณ์ละครหลายคน ได้ศึกษาค้นคว้าและแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ไว้ต่าง ๆ กันดังนี้

เต็มศิริ บุญยสิงห์ (เต็มศิริ บุญยสิงห์ 2514 : 114-117) สรุปลักษณะการละครอังกฤษสมัยใหม่ว่า การละครของอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ซบเซาลงไปเพราะมีคู่แข่งคือ ภาพยนตร์ ความเจริญทางการละครของอเมริกา และเพราะฐานะทางเศรษฐกิจของอังกฤษเอง ละครสมัยใหม่ของอังกฤษมีลักษณะดังนี้

1. เปิดเผยสภาพความเป็นจริงของสังคม ไม่เลือกว่าสังคมระดับใดหรือกลุ่มใด เนื้อเรื่องมีความสำคัญรองจากความเป็นจริงในสังคม

2. มักใช้จิตวิทยาเป็นหลักสำคัญ และสร้างตัวละครโดยระมัดระวังให้เป็นธรรมชาติที่สุด ชี้ให้เห็นว่าจิตวิทยาบุคคลเป็นสิ่งสำคัญ ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้ตลอดชีวิต

3. ละครบางเรื่องยังคงใช้ความมังเอิญ หรือสิ่งที่อธิบายไม่ได้ เป็นโครงเรื่อง ซึ่งทำให้ดูเป็นเรื่องปาฏิหาริย์ แต่ก็มีใช้กันไม่มากนัก

4. บางเรื่องใช้หลักวิชาวิทยาศาสตร์ในการดำเนินเรื่อง

5. มีการเขียนละครเกี่ยวกับการปกอบรมเด็ก และปัญหาเยาวชนมากขึ้น

ส่วนวูดเยาส์ (Woodhouse . 1966 : 94) กล่าวไว้ในหนังสือ Post - War Britain เกี่ยวกับการละครอังกฤษในสมัยนี้ว่า รสนิยมของประชาชนส่วนใหญ่ ยังคงนิยมละครในรูปแบบเดิม คือเรื่องรัก เรื่องเกี่ยวกับราชสำนัก เรื่องเศร้าเรียกน้ำตา แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดละครแนวใหม่ที่มีลักษณะเป็นธรรมชาติมากขึ้น เป็นการปฏิวัติความคิดแบบเก่าไม่นิยมการแบ่งชั้น นิยมความจริงอย่างรุนแรง เนื้อหาของละครมักจะเป็นเรื่องปัญหาชีวิต ปัญหาแรงงาน ปัญหาการปกครอง การปฏิวัติความคิดทางด้านการละครมาเป็นแนวคิดที่มีหางเสียงแสดงอารมณ์โกรธ ก้าวร้าว ดูถูก ถือว่าเริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ.1956 เมื่อละครเรื่อง Look Back in Anger ของ จอห์น จอสบอร์น เริ่มเปิดการแสดง

นักการละครผู้สนใจติดตามความเคลื่อนไหวของการละครอังกฤษอีกผู้หนึ่ง คือ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ กล่าวไว้ในการบรรยายเรื่อง "การละครอังกฤษยุคปัจจุบัน" (Williams. 1966 : 498-504) ว่า ในระยะหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 นั้น ละครคำกลอนกลับมาเป็นที่นิยมแต่งกันอีกเพราะนักการละครคิดว่า ภาษาร้อยกรองจะสามารถบรรยาย พรรณนาความรู้สึกความคิดเห็นได้ดีกว่าภาษาพูดธรรมดา แต่ทว่าไม่นานนักก็เสื่อมความนิยมไป เพราะว่าภาษาที่ใช้ในละครคำกลอนนั้นห่างไกลจากภาษาที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวันมาก จนกระทั่งประมาณปี ค.ศ.1956 จึงเกิดละครแนวใหม่ขึ้น โดยความเคลื่อนไหวของกลุ่มละครอิสระ (free theatres) เรียกละครแบบใหม่นี้ว่า ละครของชนชั้นแรงงาน ได้แก่ผลงานของ จอห์น จอสบอร์น และอาร์โนลด์ เวสเกอร์ เป็นต้น ซึ่งนับว่าเป็นการหวนกลับมาของละครแบบธรรมชาตินิยม แต่เป็นธรรมชาตินิยมที่มุ่งบรรยายสังคมน้อยกว่ามุ่งศึกษาสภาพจิตใจ ทั้งนี้โดยการใช้วิธีการของละครแนวธรรมชาตินิยมไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

วิลเลียมส์กล่าวเสริมว่า ตั้งแต่ปี ค.ศ.1950 เป็นต้นมา อิทธิพลของการละคร จากภาคพื้นทวีปยุโรปมีอิทธิพลต่อการละครอังกฤษมากขึ้น นอกจากนั้น ละครอังกฤษในยุคนี้ยังมีแนวโน้มหันกลับไปหาโครงเรื่องแบบอิงประวัติศาสตร์อีก แต่เป็นละครอิงประวัติศาสตร์แบบธรรมชาตินิยม เช่นเรื่อง A Man for All Seasons (1960) ของ โรเบิร์ต โบลท์ (Robert Bolt) เป็นต้น

บรอคเค็ท และฟินเลย์ สรุปลักษณะละครอังกฤษสมัยใหม่ว่า (Brockett and Findley . 1973 : 614 - 616) ในขณะที่บนภาคพื้นทวีปยุโรปกำลังตื่นตัวสนใจละครแอ็บเสิดกันอย่างกว้างขวางนั้น ในประเทศอังกฤษก็เกิดละครแนวใหม่ขึ้น ได้รับความนิยมอย่างรวดเร็วเพราะเป็นละครที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม กล่าวถึงปัญหาของสังคมอย่างตรงไปตรงมา เขาเน้นให้เห็นว่าการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้ฟื้นตัวขึ้นมาเพราะกลุ่มละครที่เรียกชื่อคณะว่า English Stage Company ภายใต้การบริหารงานของ ยอร์จ ดีไวน์ (George Devine. 1910 - 1966) คณะละครคณะนี้เป็นผู้จัดการแสดงละครเรื่อง Look Back in Anger ของ ออสบอร์น ซึ่งนับเป็นการเสนอเรื่องในช่วงเวลาที่พอเหมาะ เพราะเป็นระยะที่นักเขียนนวนิยายก็กำลังเสนอเรื่องที่มีเนื้อหาใกล้เคียงกันนี้ต่อผู้อ่านเช่นกัน ประกอบกับในขณะนั้นเกิดกรณีลุกฮือของชาวฮังกาเรียน (The Hungarian uprising) และวิกฤตการณ์กรณีคลองสุเอซ (the Suez Crisis) ซึ่งดึงความสนใจของประชาชนมาสู่ปัญหาสังคมและปัญหาการเมืองกันมากขึ้น

อนึ่ง มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า แม้ว่าละครที่มีแนวเรื่องเช่นนี้จะไม่ใช่ของใหม่ในวงการละคร เพราะชอว์ (G.B. Shaw) และกาลสเวอร์ธี (Galsworthy) เคยเสนอเรื่องทำนองเดียวกันมาก่อนแล้ว ทว่า ละครของออสบอร์นต่างไปจากละครสังคมรุ่นก่อน ๆ เพราะละครของเขานั้นมีเป้าหมายเฉพาะ ทั้งยังเด่นที่ความกระด้าง ตรงไปตรงมาของตัวละครในเรื่องเช่น Jimmy Porter ตัวเอกในเรื่อง Look Back in Anger นั้น ถือได้ว่าเป็นแบบฉบับของคนหนุ่มเจ้าโทสะ (angry young men) ซึ่งสะท้อนให้เห็นความกดดัน และมาตรฐานค่านิยมดั้งเดิมของสังคม

นักวิจารณ์ละครคนสำคัญคือ มาร์ติน เอสลิน (Esslin. 1970 : 201 - 203) กล่าวว่า ละครอังกฤษสมัยใหม่ไม่นิยมความรุนแรงทางกาย แต่มักจะเน้นหนักที่ความรุนแรงทางใจ (psychological violence) ระหว่างตัวละครในเรื่องมากกว่า เขากล่าวย้ำว่า การแสดงความก้าวร้าวกันด้วยคำพูด ใช้ถ้อยคำรุนแรงต่อกัน ด่าทอกัน เป็นลักษณะที่ทำให้นักแต่งละครรุ่นใหม่นี้ได้รับสมญาว่า "กลุ่มหนุ่มเจ้าโทสะ" ดังจะเห็นได้จากบทละครของ ออสบอร์น ซึ่งตลอดทั้งเรื่องจะเต็มไปด้วยการโต้แย้งกันอย่างเผ็ดร้อน

นักวิจารณ์ละครที่สำคัญอีกคนหนึ่งคือ จอห์น รัสเซล เทย์เลอร์ (Taylor. 1969 : 11 - 13) ตั้งข้อสังเกตว่า เป็นสิ่งน่าแปลกที่ควรแก่การบันทึกไว้ในประวัติการละครอังกฤษที่ว่า นักแต่งบทละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ส่วนใหญ่มาจากครอบครัวชนชั้นผู้ใช้แรงงาน และมักจะไม่ได้รับการศึกษาสูงนัก บางคนเรียนไม่จบโรงเรียนมัธยมด้วยซ้ำไป เรื่องแปลกอีกอย่างหนึ่งก็คือ แม้ว่าละครเรื่อง Look Back in Anger ของ ออสบอร์น ประสบความสำเร็จทางการค้าอย่างงดงาม แต่ก็ไม่มีใครตามอย่างเขาจนเกิด "ตระกูลละครแบบออสบอร์น" เลย ในทางตรงข้าม กลับเกิดนักแต่งละครใหม่ ๆ ที่แต่งละครในแนวต่าง ๆ กัน โดยมีแนวเรื่องเป็นปัญหาที่เกิดจากความกดดันในสังคม ปัญหาชีวิตประจำวันที่สามารถพบเห็นได้โดยทั่วไป

จากข้อเขียนของบิลลิงตัน (Billington. 1971 : 220 - 224) สรุปได้ว่าการละครอังกฤษในระยะปี ค.ศ.1960-1965 นั้นเป็นระยะที่ไม่ยึดติดอยู่กับทฤษฎีใด มีทั้งละครเพลง เช่น เรื่อง My Fair Lady และ West Side Story ละครอิงประวัติศาสตร์ เช่น Luther และ Ross หรือละครที่แสดงความกดดันอันเกิดจากปัญหาสังคม ปัญหาการเมือง เช่นเรื่อง The Kitchen นอกจากนั้นยังมีการนำเอาละครของอิบเซ่น เชคอฟ (Chekhov) และเชคสเปียร์ มาแสดงใหม่อีกหลายเรื่อง ละครอเมริกันก็แพร่หลายมาถึงอังกฤษและเป็นที่นิยมด้วย เช่นเรื่อง Who's Afraid of Virginia Woolf? ของ แอลบี (Albee) เป็นต้น

ส่วนลอว์เรนซ์ คิทชิน (Kitchin. 1967 : 21) นั้น แบ่งละครในระยะ ค.ศ.1960-1965 ออกเป็น 2 ลักษณะคือ ละครแบบมหากาพย์ซึ่งมักจะเป็นเรื่องราวของวีรบุรุษ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่าตรง ๆ หรือเป็นเรื่องเสียดสีสังคมก็ตามที เป็นละครที่ศึกษาสภาพการณ์ภายนอก เหตุการณ์เกลื่อนไหวไปมา เช่นเรื่อง War and Peace ส่วนอีกลักษณะหนึ่งนั้น เป็นละครแบบที่เรียกว่า compassionism เช่นเรื่อง The Caretaker เป็นละครที่ละเอียดอ่อนและศึกษาลักษณะภายใน (introspective and static) การที่นักแต่งละครเลือกใช้วิธีการแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับว่าเขามีทัศนะต่อชีวิตอย่างไรด้วย

ฟิลลิส ฮาร์ตนอล (Hortnoll. 1968 : 256-257) มีความเห็นว่า การละครอังกฤษตั้งแต่ระยะปี ค.ศ.1950 เป็นต้นมานั้น ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากเบร็คท์ (Brecht) อยู่บ้าง ดังจะเห็นได้จากผลงานของ โบลท์ (Robert Bolt) เรื่อง A Man for All Seasons หรือผลงานของ แชฟเฟอร์ (Peter Shaffer) เรื่อง The Royal Hunt of the Sun. และผลงานอื่น ๆ ที่จัดแสดงโดยคณะ Theatre Workshop ของ โจน ลิทเทิลวูด (Joan Littlewood)

ฮาร์ตนอลยังกล่าวอีกด้วยว่า เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดไปใหม่นั้น ละครค่ำกลอนนี้ที่ท่าจะกลับมาเฟื่องฟูในกรุงลอนดอนอีก เพราะมีผลงานของ ที.เอส.เอลเลียต และ คริสโตเฟอร์ ฟราย ปรากฏออกมาหลายเรื่อง แต่ว่าความนิยมของนักชมละครส่วนใหญ่ โดยเฉพาะคนหนุ่มคนสาวรุ่นใหม่ไม่นิยมละครร้อยกรอง ไม่นิยมละครที่มีแต่ฉากห้องรับแขก แต่จะหันมานิยมละครสมจริงที่มีฉากในครัว ฉากห้องใต้หลังคา เช่นเรื่อง Roots ของเวสเกอร์ หรือเรื่อง The Caretaker ของ พินเตอร์ เป็นต้น

จอห์น รัสเซล บราวน์ (Brown. 1972 : 12) จัดกลุ่มนักแต่งละครในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และกล่าวว่า นักแต่งละครที่ดึงดูดความสนใจจากสาธารณชนได้มากที่สุดก็คือ ออสบอร์น, พินเตอร์, เวสเกอร์ และ อาร์เด็น ทั้ง 4 คนนี้เขียนละครมาเป็นเวลาสิบกว่าปีแล้ว ในช่วงเวลานี้แต่ละคนก็ได้พัฒนาแนวการเขียนของตนไปในแนวทางต่าง ๆ กัน และยังทดลองแนวการเขียนใหม่ ๆ อยู่เสมอไม่หยุดนิ่ง นักแต่งละครทั้ง

4 คนนี้เกิดในระยะเวลาใกล้เคียงกัน (ออสบอร์นเกิด 1929, อาร์เด็น และพินเตอร์ 1930, เวสเกอร์ 1932) ทั้ง 4 คนใช้เวลาส่วนใหญ่สร้างสรรค์ผลงานอยู่ในประเทศอังกฤษ ดังนั้นจึงได้เผชิญกับสภาพสังคม การเมือง และภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ที่คล้ายคลึงกัน

จากเอกสารที่กล่าวอ้างมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า นักแต่งละครสมัยใหม่ที่น่าสนใจและเป็นที่นิยมของผู้ดูนั้น จะแต่งละครที่มีลักษณะสมจริง และมีเนื้อหาเกี่ยวกับ หรือตีแผ่ปัญหาสังคมเป็นส่วนใหญ่ นักแต่งละครเหล่านี้ทำให้โฉมหน้าการละครอังกฤษเปลี่ยนแปลงไป

เทย์เลอร์ (Taylor, 1977 : 10) กล่าวว่า นอกจากนักแต่งละครแล้ว วงการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยังเป็นหนี้บุญคุณนักการละครผู้มีอุดมคติ เช่น ยอร์จ ดีไวน์ และ โจน ลิทเทิลวูด อีกด้วย เพราะเขาเหล่านี้เป็นผู้ช่วยทำให้การละครของอังกฤษพัฒนาไปรวดเร็วยิ่งขึ้นโดยการเสนอละครแนวใหม่ต่อสาธารณชนอย่างไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอุปสรรคทางด้านการค้า และการเงิน

ในส่วนที่เกี่ยวกับผลงานของออสบอร์น และบทละครเรื่อง Look Back in Anger โดยตรงนั้น มีผู้สนใจศึกษาไว้หลายคน และได้แสดงความคิดเห็นไว้ต่าง ๆ กัน

แอนเดอร์สัน (Anderson, 1976 : 1-3) กล่าวว่า บทละครเรื่อง Look Back in Anger นี้ แม้ว่าจะไม่ใช่ละครที่ดีสมบูรณ์แบบ แต่นับเป็นเรื่องที่สำคัญมาก เพราะว่าเป็นจุดบอกหัวเลี้ยวหัวต่อของการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกทีเดียว บางคนอาจจะถือว่า ระยะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้การละครอังกฤษมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับชนชั้นกลางเป็นพื้น และเป็นละครที่ "เอียงซ้าย" เป็นส่วนมาก เนื้อเรื่องก็มักจะพูดถึงแต่ปัญหาที่น่าขบขื่นในสังคม บางคนถือว่าเป็นจุดสำคัญทางการละคร เพราะเป็นจุดตั้งต้นที่นักการละครหันกลับมาใช้แนวทางแบบธรรมชาตินิยมเป็นเครื่องมือในการสำรวจศึกษาให้ลึกลงไปถึงส่วนที่ยังมืดมน ไร้เหตุผล ในธรรมชาติของมนุษย์ โดยการใช้เทคนิคใหม่ ๆ ทางการละคร และภาษาพูดตรงไปตรงมาเปิดเผยความรู้สึก และอารมณ์ ซึ่งภาษาสุภาพแบบที่เคยใช้ในละครสมัยห้องรับแขก (drawing-room drama) ไม่อาจจะตีแผ่ออกมาได้

อลัน คาร์เตอร์ (Carter. 1973 : 1-6) มีความเห็นว่าออสบอร์นเขียนละครเพื่อแสดงให้เห็นผลจากสภาพสังคมที่วุ่นวาย โดยไม่ได้ต้องการจะแสดงแนวทางแก้ไขปัญหาเหล่านั้น เขาเพียงแต่จะเสนอความคิดเห็นว่า โศกนาฏกรรมแบบใหม่ในความคิดของเขานั้นมีประเด็นอยู่ที่การที่มนุษย์มีลักษณะบางอย่างใกล้เคียงเครื่องจักรเข้าไปทุกที ปราศจากน้ำใจอันอบอุ่น และอารมณ์บริสุทธิ์ ดูเหมือนว่า ภาษาก็ไม่เพียงพอที่จะทำให้มนุษย์เข้าใจกันได้

เมอร์วิน โจนส์ (Jones. 1967 : 7) มีความเห็นว่า ความจริงแล้ว การปฏิวัติแนวคิดทางการละครเมื่อละครเรื่อง Look Back in Anger เปิดการแสดงนั้นไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงโดยฉับพลันทันใด พวกนักวิจารณ์เป็นผู้ทำให้เกิดความคิดเช่นนั้นขึ้น โดยการตั้งสมญานามกลุ่มนักแต่งละครแนวใหม่ว่า "กลุ่มคนหนุ่ม จ้าโทสะ" บ้าง "กลุ่มละครก้นครัว" บ้าง (kitchen-sink plays) ซึ่งเมื่อเอ่ยชื่อเหล่านี้ทำให้คนดูนึกถึงนักแต่ง เช่น ออสบอร์น, เวสเกอร์ หรือ พินเตอร์ ทำให้สามารถแยกแยะนักแต่งกลุ่มนี้ออกจากนักแต่งรุ่นต่อมาเช่น เอ็ดเวิร์ด บอนด์ (Edward Bond) หรือ โจ ออร์ตัน (Joe Orton) ได้

นอกจากออสบอร์น ซึ่งถือว่าเป็นผู้บุกเบิกละครอังกฤษแนวใหม่แล้ว นักแต่งละครที่มีลักษณะพิเศษอีกคนหนึ่งคือ อาร์โนลด์ **เวสเกอร์** บิลลิงตัน กล่าวว่า (Billington. 1966 : 7-8) เวสเกอร์เป็นนักแต่งละครที่ไม่ยึดติดกับแนวการเขียนแบบใดแบบหนึ่งตลอดไป เขาเคยเขียนละคร 3 วงก์จบตามแบบคลาสสิกมาแล้ว แต่เมื่อเขียนเรื่อง The Four Seasons เขาใช้วิธีการที่ต่างไปจากที่เคยเขียนมาทั้งหมด เป็นละครที่แสดงให้เห็นว่าเขามีวิวัฒนาการหนีออกจากอิทธิพลของแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมที่เคยปรากฏเด่นในผลงานก่อน ๆ ของเขา

อนึ่ง ลักษณะที่น่าสนใจและต่างไปจากนักแต่งละครอื่น ๆ ในกลุ่มก็คือ บทละครทุกเรื่องของเขาจะมีเพลงประกอบ และเขาจะแทรกโน้ตเพลงที่ใช้ในบทละครไว้ด้วยเสมอ

สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
สุขุมวิท 23 พระโขนง กรุงเทพฯ 11 โทร. 3921575, 3915058

บทที่ 2

สภาพการณ์ในประเทศอังกฤษสมัยหลังสงคราม

บทละครแนวธรรมชาตินิยม มีแนวคิดหลักในการเสนอภาพชีวิตที่เป็นจริงต่อผู้อ่าน ผู้ชม โดยไม่คำนึงถึงว่า ความจริงนั้นจะโหดร้าย หยาบกาย หรือน่าเกลียดน่าชังเพียงใด ดังนั้นก่อนที่จะพูดถึงความเคลื่อนไหวของบทละครแบบธรรมชาตินิยมในประเทศอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตั้งแต่ปี ค.ศ.1945-1965 จึงควรที่จะได้ศึกษาสภาพการณ์ทางสังคมของประเทศนั้นเสียก่อน เพราะสภาพสังคมของสมัยนั้นมีอิทธิพลทำให้แนวคิดธรรมชาตินิยมกลับมาเป็นที่นิยมในหมู่นักการละคร และผู้ชม ตลอดจนจะช่วยให้ผู้อ่านปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มองเห็นสภาพชีวิตในสมัยหลังสงครามในประเทศอังกฤษว่ามีความทุกข์ยากอย่างไร จนถึงกับเป็นแรงบันดาลใจให้นักแต่งบทละครเกิดความคิดที่จะเขียนบทละครเพื่อสะท้อนภาพความทุกข์ยากเหล่านี้ไว้

สถานการณ์ในระหว่างสงคราม

ประเทศอังกฤษในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ภายใต้การบริหารประเทศของนายกรัฐมนตรีวินสตัน เชอร์ชิล (Winston Churchill. 1874-1965) และคณะรัฐบาลผสมมีสภาพโดยทั่วไป เช่นเดียวกับประเทศอื่น ๆ ที่ต่างก็ประสบความทุกข์ยากลำบากเพราะสงคราม ปัจจัยที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตมีปริมาณน้อย รัฐบาลจัดการปันส่วนทุกสิ่งทุกอย่าง ตั้งแต่อาหาร น้ำมัน เสื้อผ้า โรงงานต่าง ๆ ต้องเร่งผลิตอาวุธเพื่อใช้ในการสงคราม รัฐบาลแรงค์ให้ประชาชนทำสวนครัว ปลูกผักเองเพื่อสุขภาพของเด็ก ๆ ในครอบครัว มีการวางแผนโภชนาการให้เด็ก ๆ ได้อาหารที่มีคุณค่าที่สุดเท่าที่จะทำได้ อาหารที่สำคัญมากในขณะนั้นคือ อาหารผงสีเหลืองจากอเมริกา เรียกว่า "ไข่ผง" (dried egg) ซึ่งนำมาใช้ทำ ไข่เจียว ไข่ตุ๋น หรือขนมเค็กก็ได้ สถานการณ์โดยทั่วไปดีขึ้นมาก เมื่ออเมริกาเข้าร่วมสงครามและยอมให้รัฐบาลอังกฤษกู้เงินทั้งเพื่อใช้ในการสงครามและผ่อนคลายสถานการณ์ในประเทศ แม้ว่าสถานการณ์ในระหว่างสงครามจะเลวร้ายอย่างไร

87271

คนอังกฤษโดยทั่วไปก็ยังมีความหวังว่า ชีวิตจะดีขึ้น เมื่อสงครามสงบลง

ผลที่สำคัญมากประการหนึ่งจากสงครามก็คือ ผลที่มีต่อสังคมและความรู้สึกนึกคิดของประชาชน หลังจากที่ต้องตกอยู่ในภาวะการณ์เดียวกันใช้บัตรปันส่วนเหมือนกัน ต้องยอมเสียสละแบ่งปันกัน มีความเป็นอยู่อย่างทัดเทียมกัน ตลอดระยะเวลา 6 ปีระหว่างสงคราม ทำให้คนอังกฤษโดยทั่วไปเกิดความรู้สึกว่า คนทุกคนไม่ว่าจะมีกำเนิดมาอย่างไร ควรจะมีสิทธิในการมีชีวิตอยู่ในสังคมอย่างทัดเทียมกัน มีมาตรฐานการครองชีพเหมือนกัน ควรได้รับการค้ำจุนจากสังคมในระหว่างตกงาน เจ็บป่วยหรือในยามชราที่ไร้ความสามารถในการทำงานแล้ว รัฐบาลก็มองเห็นประเด็นสำคัญนี้ จึงจัดระบบประกันสังคม โดยวางแผนให้สวัสดิการแก่คนทุกคนตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย ภายใต้ชื่อขบวนการรัฐสวัสดิการ (welfare state) ของ William Beveridge และพรรคแรงงานในการดำเนินเศรษฐกิจตามแบบสังคมนิยมว่าจะสามารถแก้ไขปัญหาการว่างงาน ปัญหาที่อยู่อาศัย และปัญหาสังคมอื่น ๆ ได้ ซึ่งเป็นเหตุผลที่ทำให้พรรคแรงงาน (Labour Party) ภายใต้การนำของนายแอตลี (Attlee. 1883 – 1967) ชนะการเลือกตั้งในปี 1945 **อย่างพลิกความคาดหมาย**

<u>ประเทศอังกฤษสมัยหลังสงคราม (ค.ศ. 1945–1965)</u>

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงนั้น อังกฤษเป็นประเทศหนึ่งที่ชนะสงคราม แต่อยู่ในสภาพประสบความล้มละลายและปั่นป่วนเพราะปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคม สหรัฐอเมริกายุติการให้ความช่วยเหลือที่เคยให้ในระหว่างสงครามอย่างกระทันหันจนรัฐบาลอังกฤษไม่อาจแสวงหาแหล่งเงินทุนมาทดแทนได้ทัน ทหารที่ถูกปลดออกจากกรมกองกลับมาบ้าน เพิ่มปัญหาจำนวนคนว่างงานและคนไร้ที่อยู่นับเป็นภาระที่หนักยิ่งสำหรับรัฐบาลพรรคแรงงานของนายแอตลี ซ้ำร้ายยิ่งไปกว่านั้น ในปี ค.ศ. 1946–1947 อังกฤษต้องประสบกับภาวะอากาศเย็นจัด ที่ส่งผลให้การกสิกรรม และปศุสัตว์ ของประเทศเสียหายไปมาก ได้ผลน้อยกว่าที่เคยได้ เชื้อเพลิงที่มีน้อยอยู่แล้วตั้งแต่สงคราม

ก็ต้องมาหมดเปลืองไปในการใช้ทำความอบอุ่นภายในบ้าน แทนที่จะได้นำไปใช้ในการอุตสาหกรรมได้อย่างเต็มที่ (Nash and Newth. 1968 : 123 - 125)

แม้ว่าจะต้องเผชิญกับปัญหาหนักทางด้านการเงิน แต่รัฐบาลก็พยายามดำเนินงานทางด้านสังคมและเศรษฐกิจตามเป้าหมายที่วางไว้ นั่นคือการรวมกิจการอุตสาหกรรมและสาธารณูปโภคหลายอย่างมาเป็นของรัฐ (Nationalization) เท่าที่รัฐจะสามารถทำได้ ซึ่งเป็นโครงการที่ถูกขัดขวางโต้แย้งอย่างมากจากผู้เกี่ยวข้องที่ต้องสูญเสียผลประโยชน์ รัฐบาลจัดตั้งคณะกรรมการขึ้นบริหารงานกิจการเหล่านั้น และจัดการให้เป็นบริษัทมหาชน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นกิจการที่ไม่ทำผลกำไรให้แก่รัฐเลย เช่น การขนส่ง การสื่อสาร กิจการถ่านหิน และอุตสาหกรรมเหล็ก และเหล็กกล้า เป็นต้น นอกเหนือไปจากกิจการที่ถูกโอนเข้าเป็นของรัฐแล้ว การอุตสาหกรรม ๔๐% ของประเทศเป็นของเอกชน กรรมกรไม่รู้สึกว่าตนมีส่วนในการเป็นเจ้าของประเทศมากนัก แม้ว่าโดยทั่วไปแล้วสภาพการทำงานและสวัสดิการต่าง ๆ ดีขึ้นเล็กน้อย

การปฏิรูปทางสังคมของอังกฤษที่เกิดผลต่อคนอังกฤษทุกคนนั้นเป็นจริงเป็นจังขึ้นเมื่อรัฐบาลประกาศนโยบายรัฐสวัสดิการสมบูรณ์แบบที่พรรคเสรีนิยมเคยเริ่มต้นไว้ในระหว่างปี ค.ศ. 1906 - 1914 โดยรัฐสภาผ่าน พรบ. ประกันสังคม ที่ให้สวัสดิการแก่ครอบครัว หญิงม่าย คนชรา คนไร้งาน และผู้ป่วย ซึ่งเจียดเงินจากค่าจ้างของคนทุกคนที่มีรายได้สะสมไว้เป็นกองทุน นอกจากนั้น ยังมี พรบ.สาธารณสุขแห่งชาติ ที่ให้บริการทางการแพทย์ และสาธารณสุขแก่คนทุกคน โดยเก็บภาษีทางตรงเป็นกองทุนในการดำเนินงานนี้ การให้การรักษาพยาบาลโดยให้เปล่านี้ เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวาง แต่ อานูริน เบแวน (Anourin Bevan. 1897 - 1960) รัฐมนตรีสาธารณสุขไม่ยอมท้อถอย เขาอ้างว่า พรบ.นี้ ร่างขึ้นเพื่อขจัดความแตกต่างระหว่างคนมีและคนจน ในด้านโอกาสที่จะได้รับการรักษาพยาบาลจากแพทย์ สภาวะทางการเงินของอังกฤษในสมัยหลังสงครามอยู่ในสภาพเป็นหนี้มากมาย เพราะสูญเสียแหล่งรายได้จากดินแดนในอาณานิคมหลายแห่ง ทั้งที่รัฐบาลขายไปเพื่อนำเงินมาใช้จ่ายใน

การสงคราม และบางประเทศก็แยกตัวออกเป็นเอกราช เช่นอินเดีย และปากีสถาน (1947) สินค้าออกมีจำนวนน้อยกว่าสินค้าเข้า ทำให้ต้องพัฒนาการผลิตสินค้าออกอย่างรีบด่วน ทั้งในด้านปริมาณ และคุณภาพสิ่งของบางอย่างในประเทศ เช่น ถ่านหิน เสื้อผ้า และขนมปัง ยังคงต้องใช้บัตรปันส่วน ซ้ำยังมีน้อยกว่าในระหว่างสงครามเสียอีก เพราะขาดแหล่งสนับสนุนทางการเงิน คือสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1949 รัฐบาลจึงจำต้องประกาศลดค่าเงินปอนด์สเตอลิงค์จากปอนด์ละ 4.03 ดอลลาร์ เหลือเพียง 2.8 ดอลลาร์ ทำให้สินค้าอังกฤษราคาถูกลงในต่างประเทศจำนวนส่งออกมากขึ้น สินค้าเข้ามีราคาสูงขึ้น ต่อมาเมื่ออเมริกาจัดตั้งแผนการมาร์แชล เมื่อปี ค.ศ. 1948 (Mushal Aid) เพื่อช่วยเหลือประเทศในยุโรปที่ยากจนจากสงคราม อังกฤษจึงมีแหล่งเงินทุนเพิ่มขึ้น แม้ว่าจะไม่อาจช่วยพยุงค่าเงินปอนด์ให้คงเดิมไว้ได้ แต่ก็ยังทำให้สภาวะการเงินของประเทศดีขึ้นมากในปี ค.ศ. 1950 (Robson, 1976 : 232)

แม้ว่าพรรคแรงงานจะได้บริหารประเทศ ฝ่าฟันอุปสรรคมาได้อย่างดี ทว่าประชาชนก็ยังฝังใจกับการปันส่วนสิ่งของ การควบคุม การประหยัดต่าง ๆ ในระหว่างที่พรรคนี้บริหารประเทศอยู่ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อมีการจัดงาน Festival of Britain ในปี ค.ศ. 1951 เพื่อรำลึกถึงการจัดงานนี้ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1851 ทำให้ประชาชนวิพากษ์วิจารณ์กันมากกว่าเป็นการนำเอาวัสดุและเงินทุนมาก่อสร้างเพื่อรื้อทิ้ง ในขณะที่ประเทศกำลังประสบกับปัญหาการเงินและที่อยู่อาศัยไม่เพียงพอ (Brown, 1970 : 64) ดังนั้นเมื่อมีการเลือกตั้งในปี ค.ศ. 1951 พรรคอนุรักษ์นิยมของเซอร์วินสตันเชอร์ชิล จึงชนะการเลือกตั้ง

เมื่อพรรคอนุรักษ์นิยมขึ้นมาเป็นรัฐบาลบริหารประเทศก็ต้องประสบปัญหาหนักเช่นเดียวกับพรรคแรงงาน ทั้ง ๆ ที่ในขณะเมื่อหาเสียงก่อนการเลือกตั้งนั้นได้ให้สัญญาว่าจะขจัดปัญหาต่าง ๆ ให้หมดไปได้ โดยเฉพาะการยกเลิกกฎหมายแนวสังคมนิยมที่ใช้มาในระยะ 6 ปีก่อนหน้านี้ เช่น การโอนกิจการอุตสาหกรรมกลับมาเป็นของเอกชนดังเดิม โดยความเป็นจริงแล้ว การบริหารงานของพรรคอนุรักษ์นิยม ก็ไม่ต่างไปจากพรรคแรงงาน

เท่าใดนัก เพียงแต่ว่าในระยะตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 กว่าเป็นต้นมา สภาวะเศรษฐกิจของโลกโดยทั่วไปดีขึ้นบ้าง จึงทำให้ดูเป็นว่ารัฐบาลสามารถคลี่คลายปัญหาเศรษฐกิจ และลดจำนวนคนว่างงานลงได้ ส่วนในเรื่องปัญหาที่อยู่อาศัยนั้น รัฐมนตรีผู้รับผิดชอบคือนายฮาโรลด์ แม็คมิลแลนด์ (Harold Macmillan. 1894 -) สามารถสร้างที่อยู่ให้ประชาชนได้เร็วมาก เป็นที่น่าพอใจ การปันส่วนอาหารล้มเลิกไปในปี ค.ศ. 1954 อุปกรณ์เครื่องอำนวยความสะดวกในบ้านมีให้หาซื้อได้ง่ายขึ้น

ในปี ค.ศ. 1956 หลังการลาออกของ เชอร์ชิล (1955) ประเทศอังกฤษและฝรั่งเศสเกิดกรณีพิพาทกับอียิปต์ เนื่องจาก นายนัสเซอร์ ประธานาธิบดีอียิปต์ประกาศปิดคลองสุเอซ ให้หมดสภาพการเป็นทางน้ำสากลตกเป็นของรัฐบาลอียิปต์เพียงผู้เดียว อังกฤษและฝรั่งเศสซึ่งเป็นผู้สูญเสียผลประโยชน์มากที่สุด จึงยกกำลังร่วมเข้าโจมตีและยึดพื้นที่บริเวณคลองสุเอซ เป็นเหตุการณ์ที่ก่อให้เกิดความวุ่นวายขึ้นทั่วโลก รัสเซียส่งกำลังมาสนับสนุนอียิปต์ อเมริกางดให้ความช่วยเหลือทุกด้านจนกว่าอังกฤษจะยอมทำตามคำสั่งของสหประชาชาติที่ให้กองกำลังร่วมถอนตัวออกจากบริเวณที่ยึดครอง สงครามและท่าทีของประเทศต่าง ๆ ที่มีต่ออังกฤษทำให้สถานการณ์ในประเทศระส่ำระสาย น้ำมันขาดแคลนจนต้องปันส่วนกันอีก อังกฤษจึงจำต้องยอมยุติสงคราม

กรณีคลองสุเอซ ทำให้อังกฤษสูญเสียมากมาย กล่าวคือ เสียผลประโยชน์ทั้งปวงในแถบตะวันออกกลาง เสียค่าใช้จ่ายในการทำสงครามสัมพันธภาพกับมิตรเดิมคืออเมริกาคลอนแคลนไป นอกจากนั้น ยังถูกโจมตีจากประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกไม่เว้นแม้ประเทศในเครือจักรภพเอง กรณีคลองสุเอซนี้ทำให้คนอังกฤษตระหนักดีว่า อังกฤษไม่ใช่ประเทศยิ่งใหญ่เช่นในอดีตอีกต่อไปแล้ว เป็นความคิดที่มีผลต่อจิตใจคนอังกฤษอย่างมาก

เหตุการณ์สำคัญในปี ค.ศ. 1956 อีกเหตุการณ์หนึ่งคือ การลุกฮือของชาวฮังกาเรียน (the Hungarian uprising) เมื่อกองกำลังรัสเซียรุกรานเข้าไปในประเทศฮังการีเป็นเหตุการณ์ที่ทำให้สตาลินผู้นำของรัสเซียถูกโจมตีมากมาย และทำให้ผู้นิยมนโยบายสังคมนิยมของสตาลิน มองเห็นว่าแท้จริงแล้วเขาก็ไม่ต่างไปจากผู้กระหาย

อำนาจอื่น ๆ เหตุการณ์นี้สั่นคลอนศรัทธาของนักสังคมนิยมโดยทั่วไป ตลอดจนในประเทศอังกฤษด้วย

ระยะเวลาระหว่างปี ค.ศ. 1957–1964 ซึ่งเป็นช่วง 8 ปีหลังของรัฐบาลพรรคอนุรักษ์นิยมนั้น สถานการณ์ในประเทศโดยทั่วไปดีขึ้น แม้ว่าจะยังมีปัญหาทางด้านการเงิน และการเมืองหลายอย่าง ได้แก่ การหยุดงานประท้วงของคนงานกลุ่มต่าง ๆ สหภาพแรงงานมีอิทธิพลมากขึ้น ราคาสินค้าสูงขึ้นตามค่าแรงงานจนรัฐบาลต้องแช่เย็นอัตราค่าจ้างในปี ค.ศ. 1961 เพื่อลดอัตราเงินเฟ้อ การที่ประชาชนพากันเดินขบวนต่อต้านนโยบายการสร้างอาวุธนิวเคลียร์ ของรัฐบาลในปี ค.ศ. 1956 และ 1960 ที่เรียกว่า Campaign for Nuclear Disarmament (C.N.D.) นอกจากนั้นยังต้องประสบกับปัญหาคนว่างงานอย่างหนักอีกครั้งในปี ค.ศ. 1962 และแม้ว่าปัญหานี้จะคลี่คลายไปในปีต่อมา ผลผลิตทางอุตสาหกรรมก็ยังไม่ดีขึ้นยังขาดดุลย์การค้า และในคณะรัฐบาลก็มีเรื่องเสื่อมเสีย การฉ้อโกง และเรื่องมัวหมองด้านชีวิตส่วนตัวของรัฐมนตรีบางคน

แม้ว่ารัฐบาลพรรคอนุรักษ์นิยมของนายแม็คมิลแลน จะสามารถแก้ไขปัญหาด้านความสัมพันธ์ต่างประเทศระหว่างอังกฤษกับอเมริกาและรัสเซีย ที่เหินห่างกันไปตั้งแต่กรณีคลองสุเอซ ให้ก้าวหน้าขึ้นได้ก็ตาม ความนิยมของประชาชนต่อพรรคนี้ก็ลดน้อยไปมาก เพราะประชาชนสนใจกิจการภายในประเทศมากกว่าความสัมพันธ์ต่างประเทศ ต้องการให้รัฐลงทุนทางด้านการพัฒนาสังคมและการศึกษามากกว่า นอกจากนั้นในระยะตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา ความคิดเรื่องชนชั้นต่าง ๆ ในอังกฤษลดน้อยลง รัฐบาลเองก็สนับสนุนไม่ให้มีการแบ่งแยกผิว ออกกฎหมายห้ามกีดกันคนเชื้อชาติอื่น ๆ ในกิจกรรมต่าง ๆ ประชาชนโดยทั่วไปมีความคิดขัดแย้งกันในเรื่องชนชั้นขุนนาง คนส่วนใหญ่คิดว่าการปกครองประเทศควรตกอยู่ในมือของสามัญชนซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของประเทศมากกว่าพวกขุนนาง เมื่อประกอบเข้ากับผลงานของรัฐบาลที่ผ่านมา พรรคแรงงานภายใต้การนำของนายฮาโรลด์ วิลสัน (Harold Wilson. 1916 –) จึงเป็นฝ่ายได้รับชัยชนะ

ในการเลือกตั้งเมื่อเดือนตุลาคม 1964 ทั้งยังส่งผลต่อการเลือกตั้งในเดือนมีนาคม 1966 อีกด้วย (Robson. 1976 : 254-258)

ด้านความเคลื่อนไหวทางด้านสังคมนั้น การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือ ความแตกต่างระหว่างชนชั้นกลางและชนชั้นล่างที่เคยมีมาก่อน ในด้านอาชีพ รายได้ ที่อยู่อาศัย การแต่งกาย สำเนียงพูด การพักผ่อนหย่อนใจ ซึ่งเคยต่างกันอยู่จนละประเทศหายไปเพราะชนชั้นกลางมีรายได้มากขึ้น และมีจำนวนมากขึ้น ธุรกิจที่ต้องแข่งขันกัน ทำให้นายจ้างต้องง้องอนลูกจ้างที่มีฝีมือ ความเคลื่อนไหวที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การที่จำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้นอย่างน่าตกใจในระยะหลังสงคราม เมื่อถึงระยะตอนกลางทศวรรษที่ 60 รัฐบาลจึงต้องเผชิญกับปัญหาประชากรล้นทัน (The Bulge) ต้องจัดหาที่อยู่โรงเรียนให้เด็ก ๆ โดยเฉพาะเด็กกำพร้าที่พ่อแม่ตายไปในสงคราม ในขณะเดียวกันโครงการก่อสร้างที่อยู่อาศัยก็แบ่งเนื้อที่ ที่ควรจะสงวนไว้เพื่อกิจกรรมกลางแจ้งของเด็ก ๆ ไปมาก ทำให้เยาวชนในสมัยนี้ต้องอุดอู้อยู่ในห้องสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ไม่มีสถานที่ออกกำลังกลางแจ้งอย่างพอเพียง ตั้งแต่ระยะประมาณ ค.ศ.1955 เป็นต้นมา คนหนุ่มคนสาวกลายเป็นกลุ่มคนที่สังคมต้องให้ความสนใจมากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมา เพราะว่าคนหนุ่มสาวในยุคนี้ มีความคิดอิสระ เปิดเผย เป็นตัวของตัวเอง และมีความคึกรุนแรงในบางเรื่อง พวกเขาพยายามสร้างเอกลักษณ์ของตนเองทางด้านการแต่งกาย ภาษาพูด และรสนิยมทางดนตรีประกอบกับในสมัยนี้ ค่าแรงงานของเด็กหนุ่มสาวสูงขึ้นกว่าสมัยก่อน ทำให้เขามีกำลังซื้อของใช้ที่ต้องการได้ มีการจับกลุ่มเข้าพวกตามรสนิยมและความคิดเห็น เรียกชื่อกลุ่มต่าง ๆ กัน เช่น กลุ่มเท็ดดี้บอยส์ (Teddy Boys) ซึ่งนิยมการแต่งกายสมัยพระเจ้าเอ็ดวาร์ดที่ 7 (Edward the Seventh. 1841-1910) ในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน ก็เกิดวงดนตรีหนุ่ม ที่เล่นดนตรีสมัยใหม่ เรียกว่าเพลงร็อคแอนด์โรลล์ (Rock'n' Roll) ขึ้นแทนที่วงดนตรีที่บรรเลงเพลงเต้นรำแบบเก่า คณะดนตรีใหม่เหล่านี้นิยมเล่นเพลงที่มีจังหวะเร้าใจ และเต้นประกอบการร้องไปด้วย ใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นคือ กีตาร์ไฟฟ้า 3 ตัว และกลองชุด 1 ชุด ต่อมาในระยะปี ค.ศ.1960 เกิดวงดนตรีที่วิวัฒนาการมาจากวงร็อคแอนด์โรลล์

ซึ่งเป็นที่ชื่นชมมากของคนหนุ่มสาวคือ คณะ The Beatles เป็นที่นิยมทั้งในและนอกประเทศ แผ่นเสียงเพลงของ The Beatles ช่วยเพิ่มจำนวนสินค้าออกของอังกฤษได้อย่างมาก กลุ่มเด็กหนุ่มสาวชาวอังกฤษที่คลั่งไคล้ผลงานของ The Beatles เรียกตัวว่ากลุ่ม Mods พวกนี้แต่งกายตามแนวของคณะ The Beatles และใช้รถสกู๊ตเตอร์เป็นพาหนะ เป็นปฏิปักษ์กันกับกลุ่ม Rockers ซึ่งนิยมเพลงร็อคแอนด์โรลล์ และใช้รถจักรยานยนต์เป็นพาหนะ บางทีทั้งสองกลุ่มนี้ก็ยกกำลังมาปะทะกัน

วัยรุ่นสมัยตั้งแต่ปี ค.ศ.1960 เป็นต้นมา นิยมดื่มเสพยาเสพติด และการใช้ความรุนแรงตัดสินปัญหาขัดแย้งระหว่างกลุ่ม ทำให้สังคมเริ่มหันมาให้ความสนใจปัญหาเยาวชนมากขึ้น บางคนก็โทษว่าการที่เยาวชนของชาติมีแนวโน้มเปลี่ยนไปเช่นนี้ เพราะลักษณะของสังคมแวดล้อม สังคมสนใจความเจริญทางวัตถุมากกว่าทางด้านจิตใจ ภาวะการครองชีพทำให้แม่ที่เคยเป็นศูนย์กลางของครอบครัว ต้องเปลี่ยนหน้าที่ ออกไปทำงานนอกบ้านด้วย เพื่อเศรษฐกิจของครอบครัว ประชาชนเสื่อมความนิยมพระ และคำสอนตามคริสตศาสนา นอกจากนั้น อิทธิพลของสื่อสารมวลชน เช่น โทรทัศน์ วิทยุ และหนังสือพิมพ์ก็มีอิทธิพลอย่างมาก ทำให้สภาพสังคมเปลี่ยนไปด้วย

ในปี ค.ศ.1965 ประเทศอังกฤษสูญเสียรัฐบุรุษคนสำคัญ คือ เซอร์วินสตันเชอร์ชิล ตั้งแต่เดือนแรกของปี การตายของเชอร์ชิลนั้น **ประดุจการสูญสลายของประเทศ**อังกฤษที่เคยยิ่งใหญ่ รุ่งเรืองที่สุดในโลก เป็นเมืองแม่ของอาณานิคมในทวีปต่าง ๆ เหลือเพียงเกาะเล็ก ๆ ที่เป็นดินแดนของอิสระชนผู้ปกครองตนเองได้เป็นอย่างดี แม้ว่าจะยังต้องเผชิญกับปัญหาด้านการเงิน และปัญหาเศรษฐกิจอื่น ๆ แต่ก็เป็นประเทศอังกฤษที่เจริญก้าวหน้าขึ้นมาก ประชาชนมีความเป็นอยู่ดีขึ้น แม้ว่าราคาสิ่งของจะสูงขึ้น และยังมีคนว่างงานอยู่ ความเจริญทางเทคโนโลยีต่าง ๆ ก้าวไปไกล มีการใช้เครื่องจักรแทนแรงงานคนในกิจการหลายอย่าง การศึกษาของประเทศพัฒนาไปมาก รัฐบาลทุ่มเทความสนใจให้กับการพัฒนาเยาวชนของชาติมากกว่าทุกสมัยที่ผ่านมา (Ibid., p. 144–146) นอกจากนั้น ประเทศอังกฤษในสมัยนี้ยังให้ความสนใจต่อความเป็นไปของ

ชนชาติต่าง ๆ นอกเกาะเล็ก ๆ ของตนมากขึ้น จากประสบการณ์ที่ได้มีความสัมพันธ์ต่อกัน ตั้งแต่สงครามและการสูญเสียฐานะมหาอำนาจที่เป็นหนึ่งในโลกจนเคยได้ชื่อว่า เป็นดินแดนที่พระอาทิตย์ไม่ตกดิน

อย่างไรก็ตาม เมื่อประมวลจากสภาพการณ์โดยทั่วไปแล้ว ระยะเวลาตั้งแต่ปี ค.ศ.1956 – 1965 เรียกได้ว่าเป็นช่วงเวลาของ การต่อต้านและความขุ่นเคือง (angry and protest) ของคนอังกฤษ โดยเฉพาะคนในวัยหนุ่มสาว เพราะคนเหล่านี้เกิดมาในสมัยแห่งความทุกข์ยากประมาณปี ค.ศ.1930 (the Angry Thirties) ต้องประสบกับความยากลำบากระหว่างสงคราม จนสงครามยุติ ยังต้องเผชิญกับปัญหาความฝืดเคืองในการดำรงชีพตลอดมาจนถึง ปี ค.ศ.1965 เรียกได้ว่าไม่ได้พบชีวิตที่สุขสงบงดงามดังเช่นที่บรรพบุรุษเคยผ่านพบมาเลย ระยะเวลาตั้งแต่ทศวรรษที่ 60 เป็นต้นมา นับเป็นช่วงเวลาแห่งการสร้างสรรสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ทางวิทยาศาสตร์ การขวนขวายผลิตผลงาน ชีวิตที่ต่อสู้ดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดในสังคมจนมนุษย์แทบจะมีสภาพไม่ต่างจากเครื่องจักรกลที่ถูกใช้งานอย่างไม่หยุดหย่อน

วิวัฒนาการของการละครอังกฤษสมัยใหม่มาจนถึงสมัยหลังสงคราม

จอห์น แกสเนอร์ (Gassner. 1951 : XI) กล่าวไว้ในบทนำในหนังสือของเขาชื่อ A Treasury of the Theatre ว่า การละครสมัยใหม่นั้นเริ่มต้นตั้งแต่เมื่อประมาณ ค.ศ.1875 เป็นต้นมา ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะบทละครที่มีคุณค่าในเชิงศิลปะและวรรณคดีส่วนใหญ่เขียนขึ้นตั้งแต่ปีนั้น

ละครอังกฤษในสมัยก่อนหน้านี้ นับย้อนไปถึงต้นศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา นิยมละครแบบที่เรียกว่า ละครเมลโลดรามา (melodrama) ซึ่งเป็นละครที่เน้นโครงเรื่องมากกว่าการศึกษาตัวละคร หรือสอดแทรกความคิดความเห็นมาในบทละคร จึงมักผูกเรื่องให้สนุกสนาน เร้าใจ ตื่นเต้น สยองขวัญ โดยไม่คำนึงถึงเหตุผล หรือความเป็นไปได้ในชีวิตจริง ตัวละครก็มักจะมีบุคลิกตายตัว แบบที่เรียกว่า Typed characters คือถ้าดีก็ดี

จนไม่มีที่ดี ถ้าเลวก็เลวมากอย่างไม่มีส่วนดีเลย เป็นละครที่ดูง่าย เข้าใจง่าย ไม่ต้องใช้ความคิดมากนักเหมาะสำหรับคนดูที่ยังไม่ได้พัฒนาเต็มที่ในด้านความคิด ศิลป และวัฒนธรรม (สดใส พันธุมโกมล 2517 : 50) ประกอบกับ ตั้งแต่สมัยพระเจ้าชาร์ลที่ 2 (ค.ศ.1660) เป็นต้นมา สิทธิ์ขาดในการแสดงละครพูดสงวนไว้ แต่โรงละครดรูรี เลน Drury Lane และโคเวนต์ การ์เด็น Covent Garden เท่านั้น โรงละครอื่นจึงไม่อาจเสนอละครพูด หรือละครที่มีคุณภาพเช่น ละครเช็คสเปียร์ได้ จำต้องแสดงละครประกอบดนตรี ที่ผูกเรื่องให้เร้าใจ และดูเข้าใจง่าย ตามความนิยมของผู้ชม ละครแบบเมลโลดรามาจึงเฟื่องฟูมาก พอ ๆ กับละครของชนชั้นสูง ใช้ภาษาสำนวนคมคายของ ออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde. 1856-1900) ในตอนปลายศตวรรษที่ 19

เมื่ออิบเซ่นประกาศความคิดแนวธรรมชาตินิยมทางบทละครของเขาในตอนปลายศตวรรษที่ 19 นั้น ทำให้วงการละครยุโรปเกิดความเคลื่อนไหวกันโดยทั่วไป โดยเฉพาะในประเทศอังกฤษซึ่งนักเขียนบทละครหลายคน อาทิ เช่น ยอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ (G.B. Shaw. 1856-1950) กำลังโจมตีละครเมลโลดรามา และพร้อมจะสนใจความคิดแนวใหม่นี้ เพราะแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมนั้นมุ่งเสนอละครที่เปิดเผยสภาพสังคมตามที่เป็นจริง เนื้อหาของละครสัมพันธ์กับเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่ในชีวิตจริงขณะนั้น ตีแผ่ปัญหาสังคม เศรษฐกิจ อย่างตรงไปตรงมา ไม่บิดเบือน ตัวละครมีชีวิตจิตใจเหมือนคนธรรมดาสมจริงทั้งภาษาพูด การแต่งกาย และบทบาทการแสดง ไม่นิยมใช้ความเหนือจริงใด ๆ ประกอบกับในตอนต้นศตวรรษที่ 20 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ.1914-1918) ทำให้เกิดปัญหาทางสังคม และทางเศรษฐกิจ ในประเทศอังกฤษหลายอย่าง นักเขียนบทละครหันมาสนใจปัญหาเหล่านี้ ต้องการเสนอละครที่แสดงภาพปัญหาที่ปรากฏในสังคมของตน จึงหันมาสนใจแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม เพราะสามารถถ่ายทอดความเหมือนชีวิตได้ดีกว่าละครแบบเก่า ๆ ที่เคยมีมา นักแต่งบทละครที่สำคัญในสมัยนี้คือ ชอว์ และจอห์น กาลสเวอธี (J. Galsworthy. 1867-1933) ผลงานละครในสมัยนี้ เช่น The Silver Box (1909) ของกาลสเวอธี แสดงให้เห็นความไม่ทัดเทียมกัน

ในทางกฎหมายระหว่างคนมั่งมีและคนจน , Major Barbara (1905) ของชอว์ ซึ่งแสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างคนใจบุญที่ยากจน กับคนใจบาปที่ร่ำรวย นอกจากนั้น ยังมีนักเขียนละครเบาสมองที่สำคัญคือ โนแอล เคาวาร์ด (Noel Coward. 1899 -) และนักเขียนละครสำหรับชนชั้นกลาง เช่น ซอมเมอร์เซ็ท แม่ม (W. Somerset Maugham. 1874-1965) อีกด้วย

นอกจากนักเขียนบทละครทั้งหลายแล้ว ผู้ที่มีส่วนทำให้ละครแบบธรรมชาตินิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็วในประเทศอังกฤษคือ Grein(J.T. Grein. 1862-1936) เขานิยมความคิดในการจัดตั้งกลุ่มละครอิสระ (Théâtre Libre) ของอังตวน (A. Antoine. 1859-1943) ที่ปารีสมาก จึงนำมาจัดตั้งกลุ่มละครอิสระในอังกฤษในปี ค.ศ.1891 เสนอละครเรื่องแรกคือ Ghosts (1881) ของอิบเซ่น และวางจุดมุ่งหมายจะเสนอแต่ละครที่มีคุณค่าทางศิลปะ และวรรณคดีเท่านั้น จึงมักจะจัดแสดงแต่ละครปัญหาสังคม เช่น Widowers' Houses (1892) ของชอว์ เป็นต้น (Burton 1963 : 149)

ความเคลื่อนไหวทางการละครที่สำคัญอีกด้านหนึ่งในประเทศอังกฤษระยะปลายศตวรรษที่ 19 ต่อศตวรรษที่ 20 ก็คือการจัดตั้งกลุ่มละครไอริชในปี 1899 ชื่อ Irish Dramatic Movement โดยกวีเอก เยทส์ (W.B. Yeats. 1865-1939) และเลดี้ เกรกอรี่ (Lady Gregory. 1852-1932) เพื่อเสนอละครแบบไอริชแท้ ๆ แสดงโดยชาวไอริช เนื้อเรื่องเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับมรดกวัฒนธรรม วีรกรรม การเสียสละ ความมีอารมณ์รุนแรงตามแบบไอริช บางทีอาจจะเป็นละครเพ้อฝันหรือตำนานความเชื่อของชาวไอริช ในปี ค.ศ.1904 เกิดโรงละครไอริชขึ้นชื่อ The Abbey Theatre ละครไอริชที่มีชื่อเสียงได้แก่ The Playboy of the Western World (1907) ของซินจ์ (J.M. Synge. 1871-1909) และ Cock - a - doodle Dandy (1949) ของ โอเคซีย์ (Sean O'Casey. 1880-1964)

ในระยะก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 นักเขียนบทละครบางคนเบื่อละครแบบธรรมชาตินิยมว่าใช้ภาษาแห้งแล้ง ไม่มีความงาม และมุ่งเสนอแต่ความจริงที่มองเห็น

ภายนอกเท่านั้น จึงหันมาใช้แนวการเขียนละครคำกลอน ใช้ภาษาร้อยกรองที่มีความหมายงดงาม และเชื่อว่าภาษาร้อยกรองจะสามารถถ่ายแผ่ความจริงในสังคมได้กว้างขวาง และลึกซึ้งกว่าภาษาร้อยแก้วธรรมดาที่ใช้กันในชีวิตประจำวัน (Williams. 1966 : 499) ซึ่งปรากฏว่าการนำเอาละครคำกลอนมาใช้กับเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนาจะประสบความสำเร็จดีกว่าจะนำมาใช้กับโครงเรื่องแบบชีวิตธรรมดา เช่นในละครเรื่อง Murder in the Cathedral (1935) ของ T.S. Eliot ซึ่งเป็นเรื่องการฆ่าสังฆราช Thomas à' Becket ในสมัยพระเจ้าเฮนรี่ที่ 2 ของอังกฤษ (Henry II. 1154-1189) นักแต่งบทละครคำกลอนที่สำคัญคือ เอลเลียต (T.S.Eliot. 1888-1965) และฟราย (Christopher Fry. 1907-) ซึ่งนิยมใช้ภาษาสละสลวยในการเขียนละครคำกลอนของเขา ผลงานชิ้นเอกของฟรายคือ The Dark Is Light Enough (1954) และ The Lady's Not For Burning (1948) ได้รับความสนใจในด้านการใช้ภาษาได้สละสลวย แม้ว่านักวิจารณ์บางคนจะติว่าผลงานของฟรายส่วนใหญ่มีคุณค่าทางวรรณคดีน้อยกว่าผลงานของเอลเลียต อย่างไรก็ตาม ละครคำกลอนเสื่อมความนิยมไปในสมัยหลังสงครามโลก เพราะบทสนทนาของตัวละครซึ่งเป็นคำกลอนดูไม่กลมกลืนกับท่าทางการแสดงที่เป็นแบบละครชีวิตธรรมดา

ปัญหาสังคม เศรษฐกิจและการเมืองในสมัยหลัง สงครามโลก จูงใจให้คนอังกฤษหันมาสนใจละครที่จะสามารถสะท้อนสภาพสถานการณ์ในขณะนั้นออกมาได้อย่างเหมือนจริงและครบถ้วนที่สุด โดยไม่สนใจคำวิพากษ์วิจารณ์ว่าผิดประเพณีวรรณกรรมที่เคยใช้กันมาดังนั้น นักเขียนบทละครจึงหันกลับมาใช้แนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม โดยมุ่งที่แผ่ความจริงที่มีอยู่ในสังคมในแง่มุมต่าง ๆ โดยลดการตัดสินชี้แนะว่าสิ่งใดผิด ถูกอย่างไร ทิ้งไว้ให้อยู่ในดุลยพินิจของผู้ชมแต่ละคน

ความเคลื่อนไหวทางการละครในประเทศอังกฤษ ในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นผลมาจากการเสียสละ อุทิศความสามารถของคนสำคัญ 2 คนคือ ยอร์จ ดีไวน์ (George Devine. 1910-1966) และ โจน ลิทเทิลวูด (Joan Littlewood. 1914 -) ผู้นำของกลุ่มคณะละครสำคัญคือ English Stage

Company และ Theatre Workshop ตามลำดับ

ยอร์จ ดีไวน์ ดำเนินงานโรงละคร Royal Court (ซึ่งจัดตั้งโดย Grein) อยู่ในขณะนั้น เขาเคยพยายามจะรวบรวมกลุ่มนักแสดงเพื่อเสนอละครแนวใหม่ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ จนกระทั่งเมื่อ Lord Harewood และ Ronald Duncan ร่วมมือกันกับนายทุนใหญ่ชื่อ เนวิล บลอนด์ (Neville Blond) เพื่อสร้างคณะละครที่จะเสนอละครแนวใหม่ต่อผู้ชมอย่างเป็นล่ำเป็นสัน โดยไม่คำนึงถึงว่าจะต้องเป็นละครที่ทำเงินได้ดี ดีไวน์ ได้รับการทาบทามให้เป็นผู้ดำเนินงานคณะละครนี้ เขาตกลงร่วมมือด้วย หากว่าสามารถหาโรงละครที่จะใช้แสดงถาวรได้ ในที่สุด เจ้าของโรงละคร Royal Court ในขณะนั้นจึงยอมเข้าร่วมงานด้วย คณะละครกลุ่มนี้เรียกชื่อตนเองว่า The English Stage Company เปิดการแสดงประจำที่โรงละคร Royal Court ตั้งแต่นั้นมา โดยวางนโยบายว่า จะเสนอละครที่เป็นปากเสียงของคนรุ่นใหม่ที่แผดความจริงในสังคมอย่างตรงไปตรงมา (Trewin. 1965 : 21) ปัญหาที่ตามมาก็คือ ไม่มีนักประพันธ์ใหม่ ๆ ที่น่าสนใจส่งบทละครมาให้พิจารณามากเท่าที่ดีไวน์คาดไว้ นอกจากบทละครเก่าที่นำมาดัดแปลงใหม่ และเรื่อง Look Back in anger ของออสบอร์น เท่านั้น นี่เอง คือจุดเริ่มต้นที่พลิกโฉมหน้าการละครอังกฤษอย่างไม่มีใครคาดคิดมาก่อน เมื่อละครเรื่องนี้ได้รับความสนใจเป็นอย่างมากตั้งแต่เมื่อเริ่มแสดงรอบแรกในวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ.1956 เพราะเป็นเวลาที่ในประเทศกำลังเกิดบรรยากาศต่อต้านกรณีคลองสุเอซ และกรณีที่รัสเซียบุกฮังการี ทำให้คนกระตือรือร้นและสนใจทุกสิ่งทุกอย่างที่แปลกใหม่ และพาดพิงไปถึงปัญหาเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม (Taylor. 1969 : 34-38)

ความสำคัญอีกประการหนึ่งของคณะละคร English Stage Company ก็คือ ทำให้เกิดการตื่นตัวทั้งในหมู่ผู้ชมและนักแต่งบทละคร จูงใจให้นักแต่งละครแนวแปลกใหม่ทั้งหลายในสมัยนี้ได้มาพบปะแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน กระตุ้นให้นักเขียนใหม่มีกำลังใจที่จะทดลองสร้างผลงานแนวแปลกออกไป เพราะรู้ดีว่ามีผู้สนใจผลงานของตนอย่างแน่นอนอยู่คณะหนึ่งแล้ว

เป็นที่น่าเสียดายที่ว่า ผลงานของคณะ English Stage Company ไม่ประสบความสำเร็จทางด้านการเงินเท่าที่ควร และหลังจากการตายของดีไวน์แล้วนโยบายการดำเนินงานไม่แจ้งชัด คนเสื่อมความนิยมไป

ส่วนคณะ Theatre Workshop ของโจน ลิทเทิลวูดนั้น เริ่มดำเนินงานตั้งแต่หลังสงครามโดยเปิดการแสดงตามเมืองต่าง ๆ ทั่วไป จนกระทั่งในปี ค.ศ.1953 จึงมาตั้งหลักแหล่งมั่นคงที่สแตรทฟอร์ด (Stratford) เสนอผลงานเก่า ๆ ที่นำมาปรับปรุงใหม่เช่น Volpone (1606) ของเบน จอนสัน (Ben Jonson. 1572-1637) เริ่มมีชื่อเสียงขึ้นเมื่อเสนอเรื่อง The Quare Fellow (1956) ของเบรนดัน เบแฮน (Brendan Behan. 1923-1964) เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม ค.ศ.1956

โจน ลิทเทิลวูด เป็นคนที่ทำงานด้วยอุดมคติแรงกล้า และมีความเชื่อแปลก ๆ เขาเรียกละครของเขาว่า " our cockney improvisations" เพราะคณะละครของเขาจะเสนอละครที่เป็นเรื่องราวของชนชั้นกรรมาชีพที่พูดภาษาต่ำ ๆ ไม่สุภาพ แต่เป็นภาษาที่คนชนชั้นนั้นใช้กันจริง ๆ โจนปรารถนาให้คณะละครของเขาเป็นแหล่งบันเทิงของชนชั้นกรรมาชีพโดยเฉพาะ (Brockett and Findley. 1973 : 621) ละครของเขาจะมีบทละครต้นฉบับที่ผู้ประพันธ์แต่งมาเป็นแกนเรื่อง แต่จะได้รับการดัดแปลงปรุงแต่งใหม่ ทั้งจากผู้กำกับ และผู้แสดง สุดแต่ว่าใครจะนึกอะไรออกมาได้ในขณะซ้อมหรือขณะแสดงละครนั้น จนแทบจะเรียกได้ว่าเป็นละครสดที่ไม่ได้ผ่านการซ้อมมาก่อน ที่เป็นเช่นนี้ เพราะโจนกล่าวว่า เขาไม่เชื่อว่าในการแสดงละครนั้นจะต้องยึดใครเป็นสรณะสูงสุด ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับ นักออกแบบฉาก. นักแสดง หรือแม้แต่ผู้แต่งเรื่องเองก็ตามที (Trewin. 1965 : 29)

นักแต่งละครสำหรับคณะ Theatre Workshop ได้แก่ เบรนดัน เบแฮน และชีล่าห์ เดลานีย์ (Shelagh Delaney. 1939 -) ดังนั้น โครงเรื่องของละครจึงมีหลายแบบ อาจเป็นเรื่องไอริช เช่น The Quare Fellow (1956) ของเบแฮน ซึ่งเรื่องเกิดขึ้นในคุกไอริช 24 ชั่วโมงก่อนการประหารชีวิตนักโทษ หรือ A Taste of Honey (1958) ของเดลานีย์ ซึ่งเป็นเรื่องของหญิงสาวชนบทที่ท้องไม่มีพ่อ แต่

ได้รับการช่วยเหลือจากเพื่อนชายที่เป็นคนลักเพศ (homosexual) บางทีอาจเป็นละครคลาสสิคเก่า ๆ ที่นำมาปรับปรุงใหม่ เช่น Arden of Faversham (1592) ของโทมัส คิด (T.Kyd) แต่ส่วนใหญ่จะเป็นละครที่เสนอภาพชีวิต

นักการละครบางคนถือว่าการฟื้นตัวของ Theatre Workshop ทางด้าน (East End London) ลอนดอนตะวันออกนั้น เป็นการแข่งขันกันกับผลงานของ English Stage Company ซึ่งปักหลักอยู่ทางด้านลอนดอนตะวันตก (West End London) อย่างไรก็ตามทั้งสองคณะต่างก็ได้ชื่อว่าเป็นพวก "หัวเอียงซ้าย" หรือ พวก "หัวก้าวหน้า" (The Leftists or Left-wing dramatists) เช่นเดียวกัน

โจนประกาศถอนตัวออกจากคณะเพื่อพักผ่อนชั่วคราวในปี ค.ศ.1961 แล้วกลับมากำกับละครเรื่องสุดท้ายในชีวิตของเขาในปีต่อมา คือเรื่อง Oh! What a Lovely War! ซึ่งดัดแปลงมาจากรีวิวเสียดสีสังคมสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 หลังจากนั้นเขาก็เลิกกำกับละคร แต่เดินทางไปในที่ต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนคณะละครอื่น ๆ พอถึงปี ค.ศ.1965 คณะ Theatre Workshop ก็กระจัดกระจายไป

ลักษณะบทละครที่แต่งขึ้นในสมัยหลังสงคราม

นักการละครบางคนกล่าวว่า ละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามนั้น เป็นสมัยของการผสมปนเปกันของละครแบบต่าง ๆ ไม่สามารถจะกำหนดแน่ลงไปได้ว่าเป็นสมัยของละครแบบใดแบบหนึ่งโดยเฉพาะ แม้จะมีแนวโน้มว่า อิทธิพลของแนวคิดธรรมชาตินิยมจะปรากฏอยู่โดยทั่วไป ก็ไม่ใช่ธรรมชาตินิยมตามแนวคิดเดิม ซึ่งเมื่อพิจารณาและศึกษาจากบทละครที่แต่งขึ้นตั้งแต่หลังสงครามเป็นต้นมา จะพบว่าความคิดดังกล่าวข้างต้นเป็นความจริงอยู่ไม่น้อยทีเดียว

บทละครอังกฤษในสมัย ค.ศ.1945 จนถึง ค.ศ.1955 ไม่แตกต่างไปจากสมัยก่อนสงครามเท่าใดนัก มีลักษณะที่สำคัญควรกล่าวถึงอยู่ 3 ลักษณะคือ

1. ละครกำกลอนของเอลเลียต และฟราย ยังคงมีปรากฏต่อผู้ชมอยู่บ้าง เป็นละครที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของคนธรรมดา ในฉากสังคมปัจจุบันของสมัยนั้น แต่ใช้ภาษาร้อยกรองในบทสนทนา เช่น เรื่อง The Confidential Clerk (1953) ของเอลเลียต และ The Dark Is Light Enough(1954) ของฟราย

2. ละครของนักแต่งละครต่างชาติ ซึ่งเป็นพวกที่นักวิจารณ์การละครให้ชื่อว่า กลุ่มละครแอ็บเสิด เช่น Anouilh, Beckett, Ionesco นอกจากนี้ยังมีละครของเบร็คท์ และละครจากอเมริกา ดังเช่น The Crucible ของมิลเลอร์ The Threepenny Opera ของเบร็คท์ และ Waiting For Godot ของเบ็คเค็ท เป็นต้น บทละครเหล่านี้มีอิทธิพลต่อนักแต่งละครรุ่นใหม่ของอังกฤษมากโดยเฉพาะบทละครของเบร็คท์ และกลุ่มละครแอ็บเสิด

3. นักแต่งบทละครอังกฤษที่หันมาสนใจปัญหาสังคม และปัญหาการเมืองและแต่งเรื่องแนวใหม่ที่เป็นการศึกษาจิตใจของตัวละคร ได้แก่ เจ.บี. เพรสเล่ย์ (J.B. Priestly. 1894 -) กูเปอร์ (Giles Cooper. 1918-1966) และจอห์น ไวท์ติ้ง (John Whiting. 1915-1963) ดังจะเห็นได้จากผลงานของเขาคือ เรื่อง Dragon's Mouth (1952) ของเพรสเล่ย์ Marching Song (1954) ของไวท์ติ้ง และ Marthry Beacon (1956) ของกูเปอร์ เทเรนซ์ แรตติแกน (Terence Rattigan. 1894 -) ก็เริ่มเขียนละครที่มีลักษณะเป็นสื่อแสดงความคิดเห็นเช่นนี้ ดังจะเห็นได้จากเรื่อง The Winslow Boy (1946) ที่เขาสะท้อนให้เห็นความขัดแย้งกันระหว่างความซื่อสัตย์ กับความยุติธรรม (Ward. 1965 : 135) นักวิจารณ์การละครส่วนใหญ่มักจะถือว่า ละครอังกฤษยุคใหม่ที่แท้จริงนั้นเริ่มขึ้นในปี ค.ศ.1956 ทั้งนี้เพราะ ในสมัยศตวรรษที่ 20 บุคคลส่วนมากจะเลื่อมใสในความคิดของนักปราชญ์ 2 ท่านคือ คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx. 1818-1883) ผู้ประกาศความคิดว่า จิตสำนึกของบุคคลจะเป็นเช่นไรนั้นขึ้นอยู่กับสังคมและชนชั้นที่ล้อมรอบตัวเขาอยู่ ส่วนอีกผู้หนึ่งคือ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud. 1856-1939)

ผู้โต้แย้งว่า บุคคลิกภาพของคนในวัยหนุ่มสาวก่อรูปขึ้นมาจากประสบการณ์ ความพอใจทางเพศที่ได้รับในวัยเด็ก (Anderson. 1976 : 5) ดังนั้นนักเขียนส่วนใหญ่ในระยะ ค.ศ.1950 ตอนปลาย ๆ มาจนถึง ค.ศ.1965 จึงมักจะเป็นสามัญชนผู้ต้องการเปลี่ยนสังคมมาเป็นแบบ ซ้าย นิยมลัทธิสังคมนิยม หรือคอมมิวนิสต์ มักจะเขียนเรื่องไปในแนวทางเสนอปัญหา และตีแผ่ให้เห็นข้อบกพร่องของสังคม บางกลุ่มก็สนใจที่จะใช้หลักการของธรรมชาตินิยมในการศึกษาธรรมชาติส่วนที่ไม่มีเหตุผลในจิตใจของมนุษย์โดยวิธีการต่าง ๆ

ถ้าพิจารณาจากสภาพสังคมในปี ค.ศ.1956 จะเห็นได้ว่าเป็นระยะเวลาที่เหมาะสมจะเกิดการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิด เนื่องจากในประเทศอังกฤษขณะนั้นประชาชนไม่ค่อยแน่ใจในนโยบายรัฐสวัสดิการ (welfare state) ของรัฐบาลว่าจะสามารถแก้ปัญหาความยากแค้นในการดำรงชีพได้ กรณีคลองสุเอซ (the Suez crisis) ทำให้คนอังกฤษตระหนักว่าประเทศของตนสูญเสียความเป็นมหาอำนาจในโลกไปเสียแล้ว ในขณะที่กรณีลุกฮือของชาวฮังกาเรียนต่อต้านการเข้าโจมตีของกองกำลังรัสเซียทำให้คนไม่แน่ใจในลัทธิคอมมิวนิสต์ นอกจากนั้นบรรยากาศของสงครามเย็น และสงครามนิวเคลียร์ก็ปกคลุมความรู้สึกของคนอังกฤษอยู่โดยทั่วไป แม้แต่คนที่ไม่สนใจปัญหาการเมือง และสังคมเลย ก็ยังหันมาเอาใจใส่กับสถานการณ์แวดล้อมมากขึ้น มีการจับกลุ่ม ต่อต้านเดินขบวนประท้วงปฏิบัติการใด ๆ ที่ประชาชนไม่พอใจ

ดังนั้นเมื่อนักเขียนในยุคตั้งแต่ปี ค.ศ.1956 เสนอผลงานที่เกี่ยวข้องกับปัญหาต่างๆ ที่ปรากฏอยู่โดยรอบ เช่น ปัญหาการว่างงาน ปัญหาที่อยู่อาศัย รวมไปจนถึงปัญหาการศึกษาคนควาลึกซึ้งลงไปในจิตใจ ส่วนลึกของบุคคล ผู้ชม และผู้อ่านจึงสามารถจะคิดตามและทำความเข้าใจได้โดยไม่ยากนัก

โดยส่วนรวมแล้ว ละครอังกฤษตั้งแต่ ค.ศ.1956 เป็นต้นมา มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมมากกว่าอย่างอื่น ทั้งในด้านเนื้อหา โครงเรื่อง บทสนทนา ฉาก และตัวละครมีความเหมือนจริงเหมือนชีวิต มากกว่าที่เคยเป็นมา โดยไม่สนใจต่อคำวิพากษ์วิจารณ์ว่าผิดศีลธรรม หรือผิดขนบธรรมเนียมนิยมอย่างไร หากแต่ว่าความเป็นธรรมชาตินิยมของละครอังกฤษสมัยใหม่นี้ เป็นธรรมชาตินิยมแนวใหม่ เป็นความเหมือนชีวิตแนวใหม่ (new realiam)

ที่ผิดไปจากธรรมชาตินิยมต้นแบบที่สนใจแต่เฉพาะความจริงภายนอกเท่าที่ปรากฏแก่สายตา แต่นักแต่งละครแนวใหม่จะค่อย ๆ ทดลอง และวิวัฒนาการไปจนในที่สุด หลายคนหันไปสนใจเขียนบทละครที่เป็นการวิเคราะห์หาตัวตนภายในของเอกัตบุคคล ทั้งนี้ก็เพื่อค้นหาความจริงเกี่ยวกับสังคมและชีวิตให้ลึกซึ้งถึงแก่นนั่นเอง

แม้ว่านักการละครส่วนมากจะยกย่องว่าละครเรื่อง Look Back in Anger ของออสบอร์น เป็นผู้เปิดทางสำหรับละครอังกฤษแนวใหม่ และเป็นตัวแทนของคนหนุ่มเจ้าโทสะทั้งหลายในขณะนั้น แต่บทละครที่เกิดขึ้นหลังจากละครเรื่องนี้ไม่ใช่เป็นละครที่ลอกแบบละครเรื่องนี้ออกมาเลย ทว่าเป็นละครแนวใหม่ ที่ต่างก็มีลักษณะเฉพาะตัวของนักเขียนแต่ละคน การจะจัดกลุ่มหรือนำมาเข้าพวกไว้ด้วยกัน จึงออกจะทำได้ยาก ถึงกระนั้นก็ตามมีผู้พยายามแบ่งละครอังกฤษตั้งแต่สมัยหลังสงครามออกเป็นกลุ่มเป็นคณะเรียกว่าละครของคณะ English Stage Company (หรือละครของยอร์จ ดีไวน์) และละครของคณะ Theatre Workshop (หรือละครของโจน ลิทเทิลวูด) เป็นต้น ซึ่งเป็นการแบ่งตามการจัดแสดง

เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ผู้บรรยายเรื่องการละครที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ ได้จัดกลุ่มบทละครอังกฤษออกตามเนื้อหาของบทละครออกเป็น ละครของกลุ่มคนหนุ่มยุคใหม่ ซึ่งเรียกว่า ละครของชนชั้นแรงงาน และละครอิงประวัติศาสตร์ (Williams. 1966 : 501, 505) ซึ่งเป็นการจัดกลุ่มที่มีเหตุผลควรรับฟังทีเดียว

<u>ละครสะท้อนสภาพสังคม หรือละครของชนชั้นแรงงาน</u>

ละครที่เรียกกันว่าเป็นละครของชนชั้นแรงงาน เป็นละครที่สะท้อนสภาพสังคมออกมาอย่างเด่นชัด แม้ว่าบางทีอาจจะไม่เกี่ยวข้องกับคนชั้นแรงงานเลยก็ตาม <u>เป็นละครที่แสดงให้เห็นว่าปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นในขณะนั้นมีผลต่อพฤติกรรมของคนในสังคมอย่างไรบ้าง โดยเฉพาะสามัญชนที่ได้รับผลกระทบจากสภาพสังคมรุนแรงกว่ากลุ่มชนชั้นสูง หรือชนชั้นผู้ปกครองประเทศ</u> ละครบางเรื่องแสดงให้เห็นความวุ่นวายไร้สุข ความไม่เป็นระเบียบ

และความขัดแย้งในจิตใจของคนในสังคม เช่น เรื่อง Live' Like Pigs (1958) ของ อาร์เด็น บางเรื่องจะถ่ายทอดความคิดของคนในยุคนั้นว่าปราศจากที่ยึดเหนี่ยวทางใจ อ้างว้าง สูญเสียความเชื่อในสถาบันที่เคยเชื่อมโยงมาในอดีต เช่นศาสนา ความรู้สึกต่างๆ นั้นสะสมมานานจนประทุออกเป็นความแค้นเคือง ก้าวร้าว ท้อแท้ใจ และมองโลกในแง่ร้าย ไปหมด บางคนถือว่าละครเช่นนี้เป็นโศกนาฏกรรมแนวใหม่ที่ตัวเอกไม่ตายตอนจบ แต่จิตใจแตกสลาย สูญสิ้นความหมายในการดำรงชีวิตอยู่ ซึ่งเท่ากับเป็นการตายทั้งเป็น ดังจะเห็นได้จากคำพูดของตัวละคร ในเรื่อง The Entertainer (1958) ของออสบอร์น จีน อาร์ชี (Jean Archie) ปัญญาชนผู้นิยมฝ่ายซ้าย ซึ่งเป็นประดุจปากเสียงของคนหนุ่มสาวยุคใหม่กล่าวถึงความโดดเดี่ยวของมนุษย์ ในสมัยหลังสงคราม เมื่อบุคคลเริ่มสงสัยในตัวตนและอำนาจของพระเจ้าว่ามีจริงหรือ

> Here we are, we're alone in the universe, there's no God, it just seems that it all began by something as simple as sunlight striking on a piece of rock and here we are. We've only got ourselves. Somehow, we've just got to make a go of it. We've only ourselves.
>
> (Osborne. 1959 : 85)

ละครบางเรื่องจะเป็นเรื่องราวของชนชั้นต่ำ พวกมิจฉาชีพ โสเภณี หรือชนกลุ่มน้อยในสังคมเช่นพวกยิวที่อาศัยอยู่ในย่านคนจนแถบลอนดอนตะวันออก หรือคนไอริช เป็นต้น ซึ่งคนเหล่านี้ มีลักษณะสภาพทางอารมณ์ที่ว้าวุ่น ไม่มั่นคง คับข้องใจ เช่นเดียวกัน หรืออาจจะมากกว่าคนอังกฤษแท้ ๆ เสียอีก จะเห็นได้จากผลงานบทละครของอาร์โนลด์ เวสเกอร์, เบอร์นาร์ด คอปส์ และเบรนดัน เบแฮน เป็นต้น ตัวอย่างที่ดีของละครแนวนี้คือเรื่อง The Kitchen (1961) ของเวสเกอร์ ซึ่งเป็นภาพคนชาติต่าง ๆ ที่มาทำงานในภัตตาคารแห่งหนึ่งในลอนดอน สะท้อนให้เห็นว่าความก้าวร้าวความไม่มั่นคง

ทางใจ และพฤติกรรมต่าง ๆ ที่สังคมไม่ปรารถนานั้น ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นเพราะความบีบคั้นในการทำงานและการดำรงชีพในสังคม

ละครของกลุ่มชนชั้นแรงงาน ที่สะท้อนสภาพสังคมออกมานี้ จึงเป็นเพียงการแสดงอารมณ์กราดเกรี้ยว โกรธแค้นต่อสภาพแวดล้อมโดยทั่ว ๆ ไป มิได้ต้องการจะเสนอแนวคิดหรือลัทธิความเชื่อใหม่ ๆ เช่น ที่ อิบเซน เคยทำมา เหตุผลข้อนี้เองจึงทำให้นักแต่งละครยุคใหม่เหล่านี้ ได้รับการขนานนามว่า "กลุ่มหนุ่มเจ้าโทสะ" (The Angry Young Men)

ละครอิงประวัติศาสตร์

เป็นที่น่าสังเกตว่า ตั้งแต่ปี ค.ศ.1960 เป็นต้นมาได้มีการหวนกลับมาใช้แนวเรื่องเชิงประวัติศาสตร์ แต่เป็นเพียงการขอยืมเอาสถานการณ์และตัวบุคคลมาเท่านั้น ตัวอย่างที่ดีของละครแนวนี้คือ A Man for All Seasons (1960) ของโรเบิร์ต โบลท์ ซึ่งเป็นเรื่องราวของเซอร์โทมัส มอร์ (Sir Thomas More. 1478-1535) รัฐบุรุษผู้ยึดมั่นในศาสนา โบลท์ เขียนไว้ในบทนำของละครเรื่องนี้ว่า โลกในปัจจุบัน ทำให้เราสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองไปมาก จนทำให้เราไม่อาจจะต่อต้านกับอุปสรรคในชีวิตที่มากระทบทั้งทางกาย ทางจิตและทางสังคมได้ดีเท่าที่ควร เขาจึงเสนอภาพ เซอร์โทมัส มอร์ ผู้ยึดมั่นอยู่กับสิ่งที่เขาเชื่อว่าถูกต้อง โดยไม่หวาดหวั่นว่าจะต้องผจญกับภัยใดๆ เขาต้องการจะแสดงให้เห็นว่า แม้จะได้รับการบีบคั้นอย่างรุนแรงจากสิ่งกระทบภายนอก บุคคลที่มีใจมั่นคงก็จะดงดำรงอยู่ได้โดยไม่ต้องเลือกเอาทางที่เขาคิดว่าผิด ดังเช่นที่โทมัส มอร์ พูดว่า

> I am the King's true subject, and pray for him and all the realm...I do none harm, I say none harm, I think none harm. And if this be not enough to keep a man alive, in good faith I long not to live. (Bolt. 1960 : 87)

นับเป็นละครที่เหมาะกับยุคที่แรงผลักดันทางเศรษฐกิจและสังคม ทำให้บุคคลสูญสิ้นความเป็นตัวของตัวเอง และไม่ยอมรับชตากรรมของตนเอง เช่นปัจจุบันนี้ คนจึงสูญเสียความเชื่อมั่นในพลัง และศรัทธาที่จะประกอบวีรกรรมไปด้วย

ละครอิงประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ด้วยอิทธิพลของเบร็คท์ มีแนวการดำเนินเรื่องคล้ายคลึงกับละครมหากาพย์ (epic drama) แบบเบร็คท์ แต่ต่างกันตรงที่สนใจค้นหาความหมายที่เป็นปัจจุบันมากกว่าอดีต ได้แก่ละครของจอห์น อาร์เด็นเรื่อง Serjeant Musgrave's Dance (1961) ซึ่งบางคนกล่าวว่าเป็นละครต่อต้านสงคราม แต่ความจริงแล้วดูเหมือนว่าอาร์เด็นต้องการจะเสนอความคิดว่า แม้ว่าโลกจะน่าชังและสงครามเป็นสิ่งน่าเกลียดน่ากลัวที่สุด หากการบีบบังคับให้เกิดสันติภาพนั้นเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของความก้าวร้าวเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากคำพูดของมิสซิส ฮิทช์คอก ตัวละครตัวหนึ่งที่กล่าวว่า

> We'd got life and love. Then you came in and did your scribbling where nobody asked you...It's still anarchy, isn't it? (Arden, 1977 : 108)

จอห์น ออสบอร์น เองก็เขียนละครในแนวประวัติศาสตร์เช่นนี้เรื่องหนึ่ง คือ Luther (1961) ซึ่งน่าจะเรียกว่าเป็นละครจิตวิทยามากกว่า เพราะเนื้อเรื่องแสดงให้เห็นความพยายามของตัวละครเอกคือ ลูเธอร์ ที่พยายามจะเอาชนะจิตใจของตนเอง พยายามค้นหาความจริงแท้ในชีวิตของตนเอง แต่มีผลพลอยได้คือทำให้ผู้อ่านและผู้ชมมองเห็นภาพเกี่ยวกับศาสนาในสมัยนั้น

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีละครที่ใช้ประวัติศาสตร์เป็นภูมิหลังอีกบ้าง เช่น เรื่อง The Devils (1961) ของจอห์น ไวติ้งค์ ซึ่งได้รับความสนใจมากในฐานะที่เป็นละครที่เอาแบบ romantic intrique กลับมาใช้อีก เรียกร้องความสนใจจากผู้ชมด้วยท่าทางการแสดง และสีสันงามตาบนเวที ส่วนเรื่อง Ross (1960)

ของเทเรนซ์ แรตติแกน นั้น ได้รับความสนใจในฐานะที่เป็นเรื่องจริงของคนในประวัติศาสตร์ใกล้ตัวมาก คือ ลอว์เรนซ์ ออฟ อาเรเบีย (Lawrence of Arabia) วีรบุรุษสงครามในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 นี้เอง แต่ยังขาดความเด่นในด้านอื่น ๆ ทำให้การสื่อความหมายไม่ชัดเจนเท่าที่ควร ละครของปีเตอร์ แชฟเฟอร์ เรื่อง The Royal Hunt of the Sun (1964) ซึ่งอาศัยเค้าโครงประวัติศาสตร์สมัยสเปนยึดครองเปรู ชับไล่พวกชนเผ่าอินคา (The Incas in Peru) แต่แท้ที่จริงเป็นการศึกษาค้นหาพระเจ้า และความหมายของพระเจ้า ซึ่งประสบความสำเร็จในการแสดงเพราะใช้เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบฉากน่าสนใจ แต่ยุ่งยากและซับซ้อนอยู่บ้าง เพราะตัวละครมากมาย

ตั้งแต่ปี ค.ศ.1960 เป็นต้นมา นักแต่งละครอังกฤษทั้งหลายได้แก่ ออสบอร์น และเวสเกอร์ เป็นต้น จะหันออกจากแนวเรื่องที่เป็นการเสนอภาพอันเกิดจากปัญหาสังคม เช่น ผลงานชิ้นแรก ๆ ของเขาไปสนใจละครที่มุ่งศึกษาค้นหาตัวเอง ศึกษาสภาพจิตใจอันวุ่นวายของบุคคลยิ่งขึ้น เช่น เรื่อง Inadmissible Evidence (1964) ของออสบอร์น และ The Four Seasons (1965) ของเวสเกอร์ หรือมิฉะนั้นก็หันไปสนใจศึกษาเรื่องความเป็นตัวตนของมนุษย์ เช่นละครของพินเตอร์ ที่มักจะมีลักษณะลึกลับไม่ชัดเจน ที่ชวนให้ฉงน

สรุป

จากบทละครต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นในสมัยหลังสงครามตั้งแต่ ค.ศ.1945 – ค.ศ.1965 นี้ หากศึกษาให้ลึกซึ้ง แล้วจะเห็นได้ว่าละครอังกฤษมีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมมาก ในด้านการดำเนินเรื่อง การให้สถานการณ์นาฏกรรม ฉาก และการใช้ภาษา หาก แต่เป็นธรรมชาตินิยมที่ต่างไปจากธรรมชาตินิยมต้นแบบ ซึ่งมุ่งแสดงแต่ความจริงภายนอกที่ปรากฏอยู่ในสังคม ธรรมชาตินิยมสมัยหลังสงครามนี้ พยายามจะศึกษาลึกซึ้งให้เข้าใจถึงสภาพจิตใจของมนุษย์ด้วย บางครั้งการจะให้ตัวละครใช้บทสนทนาอย่างเดียวจึงไม่เพียงพอ และทำให้ละครดูไม่สมจริง จึงต้องใช้วิธีการอย่างอื่นมาช่วยด้วย เช่น การให้มี

การพูดป้อง (aside) กับผู้ดู แต่เป็นการ "ป้อง" แบบใหม่ ดังเช่นในละครเรื่อง The Happy Haven (1960) ของอาร์เด็น

(Mrs.Phineus finds a coin after much fumbling in her huge knitting bag.)

Letouzel : (sings to the audience during the fumbling) :

One thousand pounds she thought that she could save.

The children's need, you see.

To me is dear indeed.

This narrow box more fruitful than the grave.

Thank you, dear, Tired? Yes. Why don't we have a nice rest, that's right, close your eys.....

(Arden. 1969 : 206)

อาร์เด็นทำให้วิธีการ "ป้อง" ของเขาสมจริงขึ้น โดยที่มิสชิสพีเนียส จะไม่ได้ยินเพลงที่เลอดูเซิล ร้องเป็นการบอกใบ้แก่ผู้ชม เพราะพีเนียสเป็นคนหูตึง ได้ยินไม่ชัดเจน

ออสบอร์นก็มีวิธีการให้ตัวละครของเขา ท่องบทรำพึง (Soliloguies) อย่างแนบเนียน เช่น ฉากความฝัน หรือฉากพูดโทรศัพท์ โดยไม่รู้ว่าอีกปลายสายด้านหนึ่งมีผู้ฟังหรือไม่ ในละครเรื่อง Inadmissible Evidence เป็นต้น

ลักษณะดังกล่าวนี้เองทำให้นักการละครบางคนรวบรัดเอาว่าละครอังกฤษยุคใหม่มีลักษณะความเป็นแอ็บเสิดผสมกับความโกรธเกรี้ยวแบบเดิม (Brockett and Findley. 1973 : 631)

บทที่ 3

นักเขียนบทละครแนวธรรมชาตินิยม

ข้อมูลเกี่ยวกับคำว่าธรรมชาตินิยม

ก่อนที่จะกล่าวถึงนักเขียนบทละคร จะขอสรุปข้อมูลเกี่ยวกับคำว่า ธรรมชาตินิยม (Naturalism) เสียก่อน

ความหมายของคำว่า ธรรมชาตินิยมนั้น ถ้าจะกล่าวอย่างสั้นและง่ายที่สุด ก็คงจะได้ความตามคำจำกัดความที่ ปอล อเล็กซิส ให้ไว้ว่า

> หมายถึงวิธีคิด วิธีมอง วิธีพิจารณา วิธีศึกษา วิธีทดลอง ความปรารถนาจะวิเคราะห์เพื่อให้รู้ประจักษ์ มากกว่าจะหมายถึงสไตล์การเขียนลักษณะใดลักษณะหนึ่งเป็นการเจาะจงลงไป
>
> (A way of thinking, Of seeing, of reflecting, of studying, of making experiments, a need to analyse in order to know, rather than a particular style of writing)
>
> (Frust and Skrine. 1971 : 11 citing Huret. 1891 : 189)

เอมีล โซลา (Emile Zola. 1840 - 1902) นักเขียนนวนิยายชาวฝรั่งเศส ได้ชื่อว่าเป็นผู้เผยแพร่แนวคิดนี้ โดยเขียนหนังสือชื่อ Le Roman Expérimental ซึ่งถือเป็นตำราต้นแบบของแนวคิดธรรมชาตินิยม เขากล่าวว่า นักเขียนควรจะเขียนบทประพันธ์ของเขาโดยใช้วิธีการของนักวิทยาศาสตร์ คือ ใช้การสำรวจ สังเกต วิเคราะห์ ตั้งสมมติฐาน แล้วจึงแสดงความจริงที่พบให้ปรากฏ โซลาได้รับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์มาจากนักวิทยาศาสตร์หลายคน นอกจากนั้น เขายังเชื่อในลัทธิปรัชญาแบบนิยัตินิยม (Determinism) ของแตน (Hippolyte Taine. 1828 - 1893) ที่กล่าวว่า มนุษย์ถูกกำหนดโดยกรรมพันธุ์ สิ่งแวดล้อม

และเหตุการณ์เฉพาะหน้า (la race, le milieu et le moment) (Harvey and Heseltine. 1959 : 693 - 694) ดังนั้น นวนิยายจึงควรจะมีลักษณะคล้ายการศึกษารายบุคคลของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ เพื่อที่แผ่ความจริงเกี่ยวกับชีวิตให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ ผลงานของโซลาจึงมักจะเลือกสถานการณ์แล้วใส่ตัวละครที่มีความขัดแย้งในชีวิตลงในสถานการณ์นั้น ความขัดแย้งนั้นมักจะเป็นผลมาจากกรรมพันธุ์หรือสภาพแวดล้อม เขาจะแสดงให้เห็นว่าในสถานการณ์เช่นนั้น บุคคลที่มีความขัดแย้งความว้าวุ่นใจเช่นนั้นจะต่อสู้ดิ้นรนอย่างไร โซลาจะพยายามศึกษาชีวิตที่แท้จริงในแง่มุมที่เขาจะเขียนถึงก่อนเสมอ เช่น เมื่อจะเขียนเรื่องชีวิตของคนในเหมือง เขาจะเดินทางไปศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ของคนเหมืองทุกแง่ทุกมุมก่อนลงมือเขียน ทั้งนี้ด้วยความเชื่อว่า บทประพันธ์แนวธรรมชาตินิยมควรมีลักษณะที่แผ่ความจริงตามธรรมชาติในชีวิตมนุษย์อย่างตรงไปตรงมาที่สุด แม้ว่าความจริงนั้นจะหยาบคาย หรือน่าเกลือฉเพียงใดก็ตาม โซลานำเอานวนิยายแนวธรรมชาตินิยมของเขาชื่อ Thérèse Raquin มาจัดแสดงเป็นละครเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1873 ทำให้แนวคิดธรรมชาตินิยมเผยแพร่ไปกว้างขวางยิ่งขึ้น

กล่าวตามความเป็นจริงแล้ว จะเห็นได้ว่า แนวคิดธรรมชาตินิยมนั้นเป็นแนวคิดที่ขยายมาจากแบบสัจจนิยม (Realism) บทประพันธ์แบบสัจจนิยมนั้น จึงมีลักษณะคล้ายกับแบบธรรมชาตินิยมมาก เพราะมีลักษณะเลียนแบบความเป็นจริงในชีวิตเหมือนกัน บางคนถึงกับใช้คำทั้งสองนี้แทนที่กันเลยก็มี บางคนกล่าวว่าคำว่า ธรรมชาตินิยม และสัจจนิยม เปรียบได้กับฝาแฝดสยาม ที่ต้องมีแขนขาแตกแยกออกจากกัน แต่ยังมีส่วนที่ติดกันอยู่ส่วนหนึ่ง (Furst and Skrine. op. cit., 1971 : 8 - 9) ความแตกต่างกันระหว่างลักษณะทั้งสองนี้ คือ สัจจนิยมจะแสดงภาพชีวิตตามความเป็นจริงที่ประสาทสัมผัสทั้งห้ารับรู้ แต่ธรรมชาตินิยมนั้นจะเก็บข้อมูลจากภาพชีวิตที่ปรากฏ แล้ววิเคราะห์ด้วยวิธีการที่เป็นวิทยาศาสตร์ เพื่อจะได้เข้าใจพฤติการณ์ที่สังเกตพบนั้นได้อย่างถูกต้อง อีกประเด็นหนึ่งคือ สัจจนิยมนั้นไม่มีพื้นฐานความเชื่อทางปรัชญาลัทธินิยัตินิยม จึงคิดว่ามนุษย์สามารถเลือกแสดง

พฤติกรรมบางอย่างได้ ในขณะที่ธรรมชาตินิยมคิดว่า มนุษย์นั้นไม่มีทางเลือกตามใจปรารถนา (man is without his own free will) เพราะมนุษย์ถูกกำหนดโดยพันธุกรรม สภาวะแวดล้อม หรือเหตุการณ์เฉพาะหน้าอย่างใดอย่างหนึ่ง ละครแนวธรรมชาตินิยมจึงมองโลกในแง่ร้ายกว่า และมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตของผู้ล้มเหลว ชีวิตที่ไร้ความหวัง น่าท้อแท้ใจ ในสมัยต่อมานักแต่งละครแนวธรรมชาตินิยมบางคนยังหันไปสนใจในปรัชญาการเมืองและสังคมของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) เนื้อเรื่องในบทละครจึงขยับขยายมาเป็นเรื่องของชนชั้นแรงงานผู้ถูกกดขี่ทั้งในเมือง และในชนบท ปัญหาการดำรงชีวิต ปัญหาการทำงาน ปัญหาสังคมที่มนุษย์ผู้ยากไร้ต้องประสบในชีวิตสมัยใหม่ เมื่ออุตสาหกรรมเจริญขึ้น ละครแนวธรรมชาตินิยมบางเรื่องจึงกลายเป็นละครปัญหาสังคมไปก็มี

อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ได้ชื่อว่านำเอาแนวคิดธรรมชาตินิยมมาใช้ในการแต่งบทละครเป็นคนแรก คือ เฮนริค อิบเซ่น (Henrik Ibsen. 1826 - 1906) นักประพันธ์ชาวนอร์เวย์ เขาเขียนบทละครมาหลายเรื่องก่อนจะมาเขียนละครแนวธรรมชาตินิยม บทละครเรื่อง Ghosts ของอิบเซ่นที่พิมพ์ออกเผยแพร่ในปี ค.ศ. 1881 เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก เพราะนำเอาเรื่องที่สังคมในสมัยนั้นเห็นว่าเป็นความน่าละอาย ควรปกปิด เช่น การที่ลูกถ่ายทอดเชื้อซิฟิลิสมาจากพ่อ การมีเพศสัมพันธ์ระหว่างพี่น้องร่วมบิดามาเปิดเผยบนเวที ทำให้เห็นว่า อิบเซ่นยอมรับแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมในด้านอิทธิพลของกรรมพันธุ์และสิ่งแวดล้อมที่มีต่อพฤติกรรมของมนุษย์ นอกจากอิบเซ่นแล้ว ยังมีนักเขียนบทละครอีกหลายคนที่สนใจนำเอาแนวคิดธรรมชาตินิยมไปใช้ เช่น สตรินเบอร์ก (Strindberg) ในบทละครเรื่อง Miss Julie (1888) และ เฮาพท์มานน์ (Hauptmann. 1862 - 1946) ในบทละครเรื่อง The Weavers (1892) เป็นต้น

นอกจากในด้านโครงเรื่อง แก่นเรื่องและเนื้อเรื่องของบทละครแล้ว แนวคิดธรรมชาตินิยม ยังครอบงำไปถึงการจัดการแสดงบนเวทีด้วย โดยการเสนอละครบนเวทีที่จัดให้สมจริงที่สุดตามท้องเรื่อง ซึ่งมักจะเขียนบรรยายฉากไว้อย่าง

ละเอียดละออ (Ibid., p. 66) บนเวทีจะใช้ฉากและเครื่องประกอบฉากที่ทำขึ้นจากวัสดุจริง ๆ ให้มีความเหมือนชีวิตจริงที่สุดราวกับถ่ายภาพชีวิตมาไว้บนเวที ทั้งการแต่งกาย ภาษาที่ใช้ จะเป็นอย่างที่คนในชีวิตจริงในสถานการณ์ ในสถานที่นั้น ๆ ใช้กัน แม้บางทีอาจจะเป็นภาษาถิ่น เป็นคำด่าหยาบคายก็ตาม ผู้ชมจะรู้สึกราวกับว่ากำลังนั่งมองความเป็นไปภายในบ้านของครอบครัวหนึ่ง กล่าวได้ว่าทำให้เกิดแบบแผนนิยมขึ้นใหม่ในโลกละคร ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นภาพลวงตาแห่งฝาด้านที่สี่ (the fourth - wall illusion) คือทั้งผู้ชมและผู้แสดงต้องยอมรับว่าด้านหน้าเวทีคือฝาบ้านอีกด้านหนึ่ง สิ่งที่ปรากฏบนเวทีมิใช่ละคร แต่เป็นเสี้ยวหนึ่งของชีวิตจริง (a slice of life) เหตุการณ์ในแต่ละฉากกำหนดสถานที่แน่นอน เวลาที่เกิดเหตุก็ต่อเนื่องเป็นเหตุเป็นผลกันดี

เมื่อนำเอาแนวคิดธรรมชาตินิยมมาใช้ในการแต่งบทละคร บทละครที่ปรากฏจึงมักมีลักษณะดังนี้คือ (Hatlen. 1962 : 159)

<u>โครงเรื่อง</u> ใช้วิธีวางตัวละครไว้ในสถานการณ์ที่เป็นธรรมชาติ เป็นไปได้ การดำเนินเรื่องสมเหตุสมผล ไม่ให้มีเหตุการณ์ที่เหนือธรรมชาติ หรือไม่น่าเป็นไปได้เกิดขึ้น บางทีจึงดูเหมือนว่าเรื่องจะขาดจุดระทึกใจ ที่เรียกว่าจุดสุดยอดของอารมณ์ (Climax) และสังเกตพฤติกรรมของตัวละครนั้น ๆ ว่ามีความสัมพันธ์กับผู้อื่นอย่างไร มีบุคคลิกโดยทั่ว ๆ ไปอย่างไร มักจะเสนอเรื่องราวชีวิตของสามัญชนที่อาจพบเห็นได้ทั่วไป

<u>แก่นเรื่อง</u> เนื่องจากได้แนวความคิดจากทฤษฎีวิวัฒนาการของดาร์วินและปรัชญาลัทธินิยัตินิยม ในเรื่องตัวกำหนดพฤติกรรมของมนุษย์ ตลอดจนอิทธิพลจากลัทธิสังคมนิยมแบบมาร์กซ์ (Marxist Socialism) แก่นเรื่องของบทละครธรรมชาตินิยมจึงอาจจะเป็นเรื่องความขัดแย้ง อันเป็นผลมาจากพันธุกรรม เช่น <u>Ghosts</u> ความขัดแย้งอันเป็นผลจากสภาพแวดล้อมที่บีบคั้น เช่น <u>Look Back in Anger</u> ปัญหาความเสื่อมทรามของสภาพสังคม เช่น <u>Mrs. Warren's Profession</u> หรือปัญหาชีวิตของบุคคลที่เลื่อมใสในลัทธิสังคมนิยม เช่น <u>Chicken Soup With Barley</u> เป็นต้น

ตัวละคร มักจะเป็นบุคคลที่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพันธุกรรม และหรือสภาวะแวดล้อม มักจะแสดงให้เห็นแรงจูงใจในพฤติกรรมของตัวละครนั้น ๆ เพื่อจะได้วิเคราะห์ว่าบุคคลนั้น ๆ แสดงพฤติกรรมนั้น ๆ เพราะความคับข้องใจภายในหรือความกดดันภายนอกอย่างไร ส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องชีวิตของบุคคลในครอบครัวที่ขัดแย้งกัน อาจจะเป็นความขัดแย้งในความสัมพันธ์ระหว่างสามี ภรรยา เช่น A Doll's House ความขัดแย้งในความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกทุกคนในครอบครัว เช่น Long Day's Journey into Night ความขัดแย้งระหว่างพ่อและลูกชาย เช่น All My Sons เป็นต้น

บทเจรจา มักจะใช้ภาษาที่สังคมนั้น ๆ ใช้กันอยู่จริง ๆ เพื่อจะได้สะท้อนภาพความเสื่อมโทรมในสังคมได้ใกล้เคียงที่สุด จึงจำกัดอยู่เพียงภาษาร้อยแก้ว บางทีมีการใช้ภาษาถิ่น หรือภาษาที่หยาบคายกันจริง ๆ บนเวที เช่น เรื่อง My Fair Lady ของชอว์ หรือ Roots ของเวสเกอร์ เป็นต้น เป็นการยกเลิกภาษาสุภาพอย่างเป็นทางการที่นิยมใช้กันบนเวทีแบบที่เรียกว่า sitting - room language.

ฉาก ละครแนวธรรมชาตินิยมถือว่าฉากเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมาก เพราะช่วยให้เข้าใจ มองเห็นภาพชีวิต ภูมิหลัง หรือสภาพแวดล้อมของตัวละครได้ชัดเจนขึ้น บางทีเวทีจึงเปลี่ยนสภาพเป็นห้องครัวในภัตตาคาร เช่นในเรื่อง The Kitchen ของเวสเกอร์ หรือห้องใต้หลังคาไปตามเนื้อเรื่อง

ละครแนวธรรมชาตินิยมเป็นที่นิยมของผู้อ่านและผู้ชมตลอดมา ทั้ง ๆ ที่มีผู้โจมตีว่ามีจุดอ่อนหลายประการ ได้แก่ การที่สนใจจะสะท้อนภาพชีวิตเท่าที่มองเห็น ไม่ได้ทุ่มเทศึกษาเพื่อให้เข้าใจถึงความจริงภายใน อีกทั้งภาษาที่ใช้ก็จำกัดอยู่เพียงภาษาร้อยแก้ว ซึ่งในบางครั้งก็ไม่อาจจะถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดของบุคคลได้กว้างขวางครบถ้วน ทำให้เกิดแนวคิดใหม่ ๆ ในวงการละครขึ้นมาเป็นคู่แข่ง เช่น ละครแนวสัญญลักษณ์นิยม แนวบรรยายพรรณานิยม ละครร้อยกรอง จนกระทั่งถึงละครแอ็บเสิด ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวที่ใหม่ที่สุด หากทว่าแนวคิดเหล่านั้นต่าง

เสื่อมความนิยมไปด้วยเหตุผลต่าง ๆ กัน ในขณะที่แนวคิดธรรมชาตินิยมยังเป็นที่สนใจ และยังมีอิทธิพลในวงการละครทั่วไปอยู่ตลอดมา ทั้งนี้ก็เพราะแนวคิดธรรมชาตินิยมนั้นมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุด และมนุษย์โดยทั่วไปย่อมสนใจศึกษาความเป็นไปในชีวิตของบุคคลอื่น ๆ ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากชีวิตนั้นคล้ายคลึงหรือใกล้เคียงกับชีวิตของตนเองมากก็ยิ่งสนใจมาก

พัฒนาการของละครแนวธรรมชาตินิยมในประเทศอังกฤษก็เช่นเดียวกันกับในประเทศอื่น ๆ คือมีทั้งยุคที่โด่งดัง และยุคที่เสื่อมไปจากความนิยม เมื่อละครแนวนี้แพร่หลายเข้ามาในประเทศอังกฤษในตอนปลายศตวรรษที่ 19 นั้น เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในหมู่ผู้นิยมศิลปะการละคร แม้ว่าผู้ดูส่วนใหญ่จะยังคงนิยมละครเมโลดรามาอยู่ก็ตาม ละครแนวธรรมชาตินิยมในประเทศอังกฤษในตอนทศวรรษที่ 20 มักจะเป็นละครปัญหาสังคม ซึ่งเป็นผลงานของ เบอร์นาร์ด ชอว์ (G.B. Shaw. 1856 - 1950) เสียเป็นส่วนมาก ในทศวรรษต่อมาเกิดบทละครร้อยกรองโดยผลงานของ ที.เอส.เอลเลียต (T.S. Eliot, 1888 - 1965) และคริสโตเฟอร์ ฟราย (Christopher Fry. 1902 -) มาเป็นคู่แข่งบทละครร้อยกรองของเอลเลียตเรื่อง Murder in the Cathedral (1935) เป็นบทละครร้อยกรองที่ประสบความสำเร็จที่สุด ส่วนผลงานของฟรายนั้นทำให้บทละครร้อยกรองเป็นที่นิยมขึ้นมากในระยะทศวรรษที่ 40 และ 50 ก่อนที่จะเสื่อมความนิยมไปในที่สุด

ในราวปี ค.ศ. 1950 เกิดความนิยมบทละครของนักแต่งต่างชาติ เช่น นักแต่งชาวอเมริกัน อย่างอาเธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller. 1915 -), เทนเนสซี่ วิลเลียมส์ (Tennessee Williams. 1915 -), ฌอง อานุยห์ Jean Anouilh. 1910 -) เป็นต้น ผลงานของเบร็คท์ (Bertolt Brecht. 1898 - 1956) ก็เผยแพร่เข้ามามีอิทธิพลต่อนักแต่งละครอังกฤษอยู่มาก บทละครแอบเส็ด เช่น Waiting for Godot ของเบ็คเก็ต (Samuel Beckett. 1906 -) และผลงานของอิโอเนสโก (Eugène Lonesco. 1912 -) ก็เผยแพร่เข้ามาในประเทศในระยะนี้

อย่างไรก็ตาม เป็นที่ยอมรับกันว่า ละครอังกฤษสมัยใหม่เริ่มต้นขึ้นโดยการนำของบทละครเรื่อง Look Back in Anger ของจอห์น ออสบอร์น ซึ่งเปิดการแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ. 1956 และนับเป็นการหวนกลับมาของละครแนวธรรมชาตินิยมอย่างเต็มภาคภูมิ และก่อให้เกิดนักแต่งละครใหม่ ๆ ที่สนใจจะแต่งบทละครที่เป็นแบบทดลอง (experimental plays) ขึ้นอีกหลายคน เพื่อป้อนผลงานใหม่ ๆ ให้แก่กลุ่มศิลปินผู้รวมตัวกันเสนอละครที่มีศิลปะ และแนวคิดสร้างสรรค์ใหม่ ๆ โดยไม่คิดค้ากำไรจนเกินควร ได้แก่คณะ The English Stage Company และ The Theatre Workshop นักเขียนหน้าใหม่เหล่านี้ มักจะเสนอละครที่แสดงให้เห็นความขมขื่น โกรธแค้น ผิดหวัง ล้มเหลว ในสภาพสังคมปัจจุบันของอังกฤษตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา จึงได้รับการขนานนามว่า กลุ่มหนุ่มเจ้าโทสะ (The Angry Young Men) อันมีผู้นำคือ จอห์น ออสบอร์น, อาร์โนลด์ เวสเกอร์, จอห์น อาร์เด็น และฮาโรลด์ พินเตอร์

อย่างไรก็ตามเพื่อที่จะทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ขึ้น ช่วยให้มองเห็นภาพวิวัฒนาการทางการละครของบทละครในแนวธรรมชาตินิยมในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ชัดเจนขึ้น จึงจะกล่าวถึงนักเขียนร่วมสมัยที่ได้รับการจัดกลุ่มว่าเป็นนักแต่งบทละครแนวธรรมชาตินิยมนอกเหนือไปจากนักแต่งคนสำคัญ 4 คน ที่กล่าวแล้ว โดยจะกล่าวถึงนักเขียน และผลงานของเขาเฉพาะช่วงเวลาตั้งแต่ ค.ศ. 1945 ถึง ค.ศ. 1965 โดยแบ่งกลุ่มออกเป็น

1. นักเขียนเอก ได้แก่ จอห์น ออสบอร์น, ฮาโรลด์ พินเตอร์, อาร์โนลด์ เวสเกอร์ และ จอห์น อาร์เด็น

2. นักเขียนคนสำคัญอื่น ๆ ได้แก่ ปีเตอร์ แชฟเฟอร์, โรเบิต โบลท์, เทเรนซ์ แรตติแกน, จอห์น ไวท์ติ้ง และ เอ็ดวาร์ด บอนด์

3. นักเขียนอื่นที่ควรกล่าวถึง ได้แก่ เบอร์นาร์ด คอปส์, แอนน์ เจลลิคู, โจ ออร์ตัน และ ชีลาห์ เดลานี

จอห์น ออสบอร์น

(John Osborne 1929 -)

จอห์น ออสบอร์น เกิดเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม ก.ศ. 1929 ที่ฟุลแฮม (Fulham)ในกรุงลอนดอน ครอบครัวของเขาเป็นชนชั้นแรงงาน มีความสุขกับการดื่ม การทะเลาะหุ่มเถียงเอะอะเอ็ดตะโร ดังที่เขาสะท้อนภาพการดำเนินชีวิตแบบนี้ไว้ในบทละครบางเรื่องของเขา

ออสบอร์น มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก เมื่อบทละครเรื่อง Look Back in Anger ถูกนำออกแสดงโดยคณะละคร The English Stage Company เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม ก.ศ. 1956 ซึ่งถือว่าเป็นวันประวัติศาสตร์ในวงการละครอังกฤษ บทละครเรื่องนี้เสนอตัวเอกที่ก้าวร้าว ต่อต้านสังคม จนทำให้ผู้แต่งได้รับการขนานนามว่า "หนุ่มเจ้าโทสะ" และใช้คำนี้เป็นการขนานนามนักแต่งบทละครในแนวต่อต้านสังคมทั้งหลาย

ก่อนที่จะเริ่มอาชีพเป็นนักแต่งบทละคร ออสบอร์นเป็นนักแสดงมาก่อน เขาเล่นละครกับคณะ The English Stage Company หลายเรื่องและแม้ว่าหันมาแต่งละครเขาก็ยังคงแสดงละครอยู่เมื่อมีโอกาส

บทละครของออสบอร์นมักจะมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความล้มเหลวของมนุษย์ ตัวเอกของเขามักจะเป็นนักต่อต้าน หรือมิฉะนั้นก็เป็นบุคคลที่ไม่ประสบความสำเร็จในชีวิต เช่น จิมมี่ พอร์เตอร์ (Jimmy Porter) ในบทละครเรื่อง Look Back in Anger หรือ อาร์ชี ไรซ์ ในเรื่อง The Entertainer จากตัวละครของเขาทำให้เราเข้าใจความคิดของผู้แต่งได้ว่า เขามองเห็นโลกนี้ไร้ความหมาย เช่นเดียวกับกลุ่มนักแต่งละครแอ็บเสิด แต่ต่างกันที่ว่าเขาถือว่าความยุ่งยากทั้งหลายนั้นสามารถแก้ไขได้ หากไม่มีระบบชนชั้น และความกับข้องใจที่เกิดจากสังคมยุคใหม่มาขวางกั้น (Brockett and Findley. 1973 : 616) ออสบอร์น มองเห็นว่าปัญหาที่เผชิญหน้าเราอยู่ คือการที่มนุษย์หมดสิทธิจะดำเนินชีวิตตามใจปรารถนา จำต้องอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ไม่เอื้ออำนวยจะให้ทำเช่นนั้นได้ นอกจากนั้น มนุษย์ยังไม่สามารถติดต่อสื่อความคิดความเข้าใจกันได้อย่าง

ถ่องแท้ มนุษย์จึงเกิดความรู้สึกโดดเดี่ยว ซึ่งเป็นแก่นเรื่องที่เด่นในผลงานของออสบอร์น ตัวละครของเขาจะรู้สึกโดดเดี่ยว ท่ามกลางความรู้สึกสำนึกว่าอะไรไม่ถูกไม่ควรในสังคม ทว่าไม่มีอำนาจไม่มีความสามารถจะแก้ไขให้ดีขึ้นได้ (Carter. 1973 : 5, 6, 20) ออสบอร์นจึงได้ชื่อว่าเป็นนักเขียนที่มีสำนึกในเรื่องระบบชนชั้น และสนใจในการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของระบบชนชั้นอย่างมากที่สุดคนหนึ่ง

ความสำเร็จของออสบอร์นในเบื้องแรกนั้น ขึ้นอยู่กับเหตุผลหลายประการ เขาแต่งละคร Look Back in Anger ในสภาวะแวดล้อมทางสังคมที่เหมาะสม ประชาชนกำลังสนใจปัญหาสังคม เช่น ปัญหาบ้านเช่า, ปัญหาชนชั้น, ปัญหาคนว่างงาน และปัญหาของสถาบันที่ปฏิบัติหน้าที่ไม่เหมาะสม เช่น สถาบันศาสนาและหนังสือพิมพ์ นอกจากนั้นประชาชนยังสนใจกับปัญหาการเมืองทั้งเกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับประเทศอังกฤษโดยตรง เช่น กรณีคลองสุเอซ (The Suez Crisis) และกรณีการบุกรุกฮังการีของรัสเซีย (The Hungarian uprising) ซึ่งเกิดขึ้นประจวบเหมาะในปี ค.ศ. 1956 นอกจากนั้นการวางโครงเรื่อง การวางตัวละคร และภาษาที่ใช้ตลอดจนองค์ประกอบอื่น ๆ ทำให้บทละครเรื่องนี้ดูเป็นธรรมชาติ เหมือนชีวิตจริง ในขณะเดียวกันก็น่าสนใจสำหรับสาธารณชนในสังคมสมัยนั้น

เป็นที่ประจักษ์ชัดว่า ออสบอร์นเป็นนักสังคมนิยม นอกจากจะต่อต้านระบบชนชั้นในสังคมแล้ว เขายังต่อต้านรัฐบาลและระบบกษัตริย์อีกด้วย เขาไม่ได้โจมตีราชวงศ์พระองค์ใดเป็นการส่วนตัว ทว่าโจมตีบุคคลที่ชอบเยินยออย่างเกินความจริง โจมตีความสูญเปล่าที่ต้องเสียไปในพระราชพิธีต่าง ๆ แทนที่จะนำค่าใช้จ่ายเหล่านั้นมาใช้ในการพัฒนาสังคม ความคิดดังกล่าวสอดแทรกอยู่ในบทละครบางเรื่องของเขา เช่น The Entertainer และ The Blood of the Bambergs นอกจากจะเป็นนักสังคมนิยมแล้ว ออสบอร์นยังมีความเชื่อในปรัชญาลัทธิอัตถิภาวนิยม (Existentialism) นักวิจารณ์บางคนถึงกับกล่าวว่า เมื่ออ่านบทละครเรื่อง Luther แล้วเขามีความเห็นว่า ออสบอร์นเป็นพวกนิฮิลิสซึม (nihilism) คือ ปฏิเสธไม่ยอมรับ ไม่เชื่อในกฎเกณฑ์หรือสถานะใด ๆ เลย โดยมีประจักษ์พยานก็อ ความคิดในเรื่องความไม่สามารถตีความในการสื่อความคิด ความรู้สึกของบุคคลได้อย่างชัดแจ้ง (Ibid., p. 2)

ออสบอร์นเสนอบทละครเรื่อง The Entertainer ในปี ค.ศ. 1957 และ Epitaph for George Dillon ในปี ค.ศ. 1958

The Entertainer เป็นผลงานที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่งของออสบอร์น ตัวเอกของเรื่องเป็นนักแสดงใน music hall ผู้แต่งเสนอภาพชีวิตของครอบครัว ไรซ์ (Rice) 3 ชั่วคน คือ บิลลี่ ผู้เคยรุ่งเรืองเป็นที่นับถือของสาธารณชนในสมัยก่อน อาร์ชี (Archie) นักแสดงผู้ล้มเหลว ไม่มีรสนิยมในยุคปัจจุบัน และลูก ๆ ของอาร์ชี ซึ่งตายในสงคราม ที่สุเอซเสียคนหนึ่ง ส่วนอีกคนที่เหลือ ก็ไม่สนใจจะสืบทอดอาชีพนี้อีกต่อไป เปรียบเทียบสภาพของครอบครัวเหมือนความรุ่งเรืองของประเทศอังกฤษที่เสื่อมถอยลงทุกวัน ออสบอร์นใช้วิธีการแบบเบร็คท์ในการเสนอภาพเหมือนชีวิตที่ปรากฏในครอบครัวของอาร์ชีและภาพชีวิตที่เป็นกิจวัตรใน music hall (Brockett and Findley. loc. cit.)

ออสบอร์นเปิดเผยความรู้สึกเสียดายที่เขามีต่อการแสดงใน music hall ว่าประดุจการสูญเสียส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของประเทศ และการที่เขาแสดงภาพความเป็นไปของชีวิตใน music hall ไว้ในละครเรื่องนี้ทำให้สามารถจินตนาการถึงลักษณะการแสดงแบบนี้ได้

> The music hall is dying, and, with it, a significant part of England. Some of the heart of England has gone; something that once belonged to everyone, for this was truly folk art.....Not only has this technique its own traditions, its own convention and symbol, its own mystique, it cuts right across the restrictions of the so - called naturmalistic stage. Its contact is immediate, vital and direct.
>
> (Lumley. 1969 : 225 citing Osborne)

ในบทละครเรื่องนี้ ออสบอร์นสอดแทรกความรู้สึกโกรธเคืองไม่พอใจสังคมที่ปราศจากความรู้สึก ความสนใจไว้เช่นเดียวกับในเรื่อง Look Back in Anger ซึ่งจิมมี่ พอร์เตอร์ มักจะพูดเสมอว่าสังคมเดี๋ยวนี้ปราศจากสาเหตุดี ๆ พอที่จะยอมสละชีวิตให้ (Osborne, 1976 : 84) ส่วนในเรื่อง The Entertainer ออสบอร์นถ่ายทอดความรู้สึกดังกล่าวออกมาทางอาร์ชี เมื่อเผชิญหน้ากับจีน (Jean) ลูกสาวผู้เป็นนักสังคมนิยมของเขาว่าตัวของเขาเองก็เช่นเดียวกับคนอื่น ๆ ในสังคมที่ไม่สนใจใยดีกับอะไรอีกแล้ว

> You see my face, you see my face, this face can split open with warmth and humanity. It can sing, and tell the worst, unfunniest stories in the world to a great mob of dead, drob erks and it doesn't matter, it doesn't matter. It doesn't matter because - look at my eyes. I'm dead behind these eyes. I'm dead, just like the whole inert, shoddy lot out there. It doesn't matter because I don't feel a thing, and neither do they. We're just as dead as each other.
>
> (Osborne, 1959 : 72)

ในตอนจบของเรื่อง เมื่อบิลลี่ตายไปแล้ว ฟีบี (Phoebe) และลูก ๆ อยากจะอพยพไปอยู่กับญาติที่แคนาดา แต่อาร์ชีปฏิเสธที่จะไป ทั้ง ๆ ที่เขาเองก็สิ้นหนทางที่จะประสบความสำเร็จได้ในสังคมอังกฤษ นับเป็นอีกครั้งหนึ่งที่ออสบอร์นแสดงออกถึงความเชื่อแบบอัตถิภาวนิยมว่า มนุษย์ตกอยู่ในกับดักซึ่งไม่อาจจะหลีกหนีไปได้พ้น (Lumley, op. cit., p. 225 - 226)

ในบทละครเรื่อง The World of Paul Slickey (1959) ออสบอร์นโจมตีสถาบันต่าง ๆ ในสังคม เช่น สถาบันกษัตริย์ ศาสนา หนังสือพิมพ์ พวกนักดนตรีสมัยใหม่ และนโยบายของรัฐบาลเช่นเดียวกับที่เขาเคยทำมาแล้วในบทละครเรื่อง Look Back in Anger เพียงแต่ว่าในบทละครเรื่องหลังนี้ ตัวเอกของเขาเป็นสมาชิกคนหนึ่ง

ของสถาบันที่เขาโจมตีอยู่ บทละครเรื่องนี้เป็นละครเพลงเรื่องเดียวของออสบอร์น และเป็นผลงานที่อาจจะนับได้ว่าประสบความล้มเหลวที่สุด (Anderson. op. cit : 26)

หลังจากความล้มเหลวในปี ค.ศ. 1959 ออสบอร์นกู้ชื่อเสียงกลับคืนมาได้ด้วยบทละครเรื่อง Luther (1961) ลูเธอร์ เสนอภาพของผู้นำทางศาสนาคนสำคัญคือ มาร์ติน ลูเธอร์ ผู้ปวารณาตัวเข้าเป็นนักบวชในนิกายออกัสติเนียน (Augustinian) ซึ่งมักจะสารภาพบาปของตัวเองต่างไปจากเพื่อนนักบวชด้วยกัน คือมักจะเปิดเผยถึงความเกลียดชังตนเอง และกิเลสตัณหาที่ยังมีอยู่ในตัว ลูเธอร์มีโรคประจำตัวคือ มักจะปวดท้องอย่างสาหัส ซึ่งเป็นอาการของโรคทางจิตประสาท ไม่ใช่โรคทางกาย องก์ที่สองของบทละครเรื่องนี้เสนอภาพชีวิตในสมัยนั้นซึ่งพ่อค้าเร่ขายบัตรไถ่บาป ลูเธอร์ซึ่งขณะนั้นฝึกตนเองจนเป็นนักบวชที่มีชื่อเสียงเป็นที่นับถือ แสดงความคิดเห็นต่อต้านการขายบัตรไถ่บาปและต้องปะทะกับคนหลายฝ่าย ทั้งผู้ปกครองบ้านเมือง และสันตปาปาผู้มีอำนาจ จนในที่สุด ลูเธอร์ประกาศตัวไม่เลื่อมใสนับถือในพระสันตปาปา แต่ยังคงยอมรับพระเจ้าอยู่ ในองก์สุดท้าย ลูเธอร์ถูกเรียกตัวไปสอบสวนต่อหน้าจักรพรรดิและพระสันตปาปาในปี ค.ศ. 1521 เขาปฏิเสธที่จะยกเลิกคำสั่งสอน ความเชื่อต่าง ๆของเขาที่คัดค้านคำสั่งของพระสันตปาปา นอกเสียจากจะมีเหตุผลใดมาหักล้างได้ว่าเขาเป็นฝ่ายผิด ในขณะเดียวกันเขาก็ปฏิเสธฝูงชนที่รวมตัวกันเพื่อต่อต้านศาสนา ละครเรื่องนี้จบลงในปี ค.ศ. 1530 เมื่อลูเธอร์แต่งงานกับแคทเธอรีน และใช้ชีวิตอยู่กับบ้านอย่างเรียบ ๆ ง่าย ๆ และสงบ เขาประกาศความเชื่อมั่นเป็นครั้งสุดท้ายในฉากนี้ว่า มนุษย์ทุกคนไม่ได้เป็นบุตรของใครไม่ได้เป็นบิดาของตนเอง ทว่ามีพระเจ้าเป็นบิดาเสมอเหมือนกันทุกคน (Osborne. 1961 : 102)

Luther นับว่าเป็นบทละครแห่งความขัดแย้งอย่างแท้จริงทั้งในเนื้อหาและวิธีการเขียน หากจะถือว่าลูเธอร์ทำถูกที่สามารถทำลายล้างความชั่วช้า ฉ้อฉลของผู้นำทางศาสนาในสมัยนั้นเสียได้ ลูเธอร์ก็ทำไม่ถูกนักที่ทำให้เกิดความแตกแยกใน

ศาสนาอย่างไม่มีที่สิ้นสุดต่อ ๆ มา และในขณะที่ดูราวกับว่าออสบอร์นใช้วิธีการแบบละครมหากาพย์ (epic drama) ของเบร็คท์ในการเสนอเรื่อง ทว่าวิธีการเสนอเรื่องของเขาก็ยังต่างไปจากวิธีการแบบเบร็คท์ ทั้งนี้เพราะแนวคิดที่ต่างกันของนักแต่งทั้งสอง ออสบอร์นนั้นมุ่งจะเสนอความขัดแย้งส่วนตัวของลูเธอร์ ในขณะที่เบร็คท์มักจะขยายความขัดแย้งส่วนตัวที่เกิดขึ้นในบทละครของเขาไปสู่ปัญหาของสังคมโดยส่วนรวม

แอนเดอร์สัน (Anderson. op. cit., p. 27) กล่าวว่า ออสบอร์นได้แรงบันดาลใจในการเขียนบทละครเรื่องนี้หลังจากอ่านผลงานการศึกษาทางจิตวิเคราะห์เรื่อง Young Man Luther ของ อีริค อีริคสัน (Erik H. Erikson) ซึ่งเสนอความเห็นว่า การที่ลูเธอร์มีบุคลิกและความเชื่อมั่นเช่นที่ปรากฏอยู่ดังนั้น เพราะโรคจิตประสาทประจำตัว ผนวกกับความขัดแย้งในสายสัมพันธ์ระหว่างพ่อ – ลูก และความรู้สึกเกลียดชังตนเอง นอกเหนือไปจากความลึกซึ้งอย่างปัญญาชนและศรัทธาในศาสนาของเขา

อย่างไรก็ตาม ความขัดแย้งซึ่งเป็นปัญหาส่วนตัวนี้ทำให้บทละครเรื่องนี้มีชีวิตชีวาและน่าสนใจ

จากบทละครเรื่อง Luther ออสบอร์นพัฒนาการเขียนของเขาจากแก่นเรื่องเดิมที่มักจะโจมตีสังคมรอบตัว มาสนใจปัญหาที่เกิดขึ้นภายในใจของมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากบทละครเรื่อง Inadmissible Evidence (1965) เขาเสนอภาพชีวิตของนักกฎหมายวัยกลางคนที่ดูภายนอกเหมือนจะประสบความสำเร็จในชีวิตมากคนหนึ่ง ชื่อ บิล เมทแลนด์ (Bill Maitland) บิลเองมองเห็นว่าชีวิตของเขาล้มเหลวลงโดยสิ้นเชิง เขาตกเป็นจำเลยในคดีทางเพศคดีหนึ่ง ซึ่งทำให้เขาพยายามทบทวนประสบการณ์ที่ผ่านมาในชีวิต เกี่ยวกับครอบครัว, ลูกค้าและผู้มาติดต่อธุรกิจ ตลอดจนผู้หญิงที่เขามีความสัมพันธ์ด้วย และเขาเกิดความรู้สึกว่าเขาอยู่โดดเดี่ยวในโลกนี้ ปราศจากความรัก ปราศจากพลังที่จะต่อสู้ และปราศจากอนาคต ดูราวกับว่าโลกทั้งโลกละเลยไปว่าเขามีตัวตนอยู่ในโลกนี้ เพื่อนร่วมงานผละจากเขาไป คนที่พูดโทรศัพท์อยู่ด้วยก็วางสายเสียกลางคัน แม้แต่แท็กซี่ก็ยังไม่สนใจเมื่อ

เขาเรียกให้มารับ ดูราวกับว่าเขากำลังพูดอยู่กับอากาศธาตุที่ไม่แสดงปฏิกริยาตอบสนองใด ๆ แม้แต่ลูกสาวของเขาก็ไม่พูดไม่แสดงปฏิกริยาตอบโต้ใด ๆ ต่อถ้อยคำของเขา เข้ามาแล้วก็จากไปโดยไม่เปิดปากพูดอะไรเลย

เทย์เลอร์ (Taylor. 1974 : 60 - 61) กล่าวว่า บทละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า ออสบอร์นมองทะลุถึงความจริงที่ว่า ในส่วนลึกแล้วมนุษย์เราไม่มีใครสนใจฟังเสียงใครอย่างแท้จริง มนุษย์ขาดการติดต่อกัน ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่เข้าใจกัน และรู้สึกว่าตนเองอยู่โดดเดี่ยวคนเดียวในโลก

ส่วนลัมเลย์ (Lumley. op. cit., p. 229 - 230) มีความเห็นว่า ความล้มเหลวของเมทแลนด์ ไม่ใช่ความล้มเหลวโดยส่วนตัวของผู้ชายคนหนึ่ง หากว่าเปรียบประดุจความล้มเหลวของแผนการรัฐสวัสดิการ ความคิดที่ว่าโลกจะดีขึ้นกว่าเดิมหากว่าความสกปรกดั้งเดิมถูกกวาดล้างหมดสิ้นไป หากว่าผลที่เกิดขึ้นหาได้เป็นเช่นนั้นไม่ คนในรุ่นหลังไม่ได้ยอมรับหรือดำเนินชีวิตตามแนวทางที่คนรุ่นก่อนวางไว้ เพราะมองเห็นว่า คนในรุ่นก่อนก็ยังไม่อาจจะขจัดปัญหาที่เกิดขึ้นในยุคสมัยของตนได้ เปรียบกับนักกฎหมายผู้ชำนาญในคดีอาชญากรรมและการหย่าร้างเช่นเมทแลนด์ที่หมดทางจะแก้ปัญหาความเดือดร้อนของลูกความได้อีกต่อไป เพราะเหตุว่า แม้แต่ปัญหาของตนเองเขาก็ยังหาทางออกไม่ได้

Bill : ...Look at this dozy bastard : Britain's position in the world. Screw that. What about my position?

(Osborne. 1965 : 29)

ในบทละครเรื่องนี้ ออสบอร์นใช้วิธีการแบบละครบรรยายพรรณานิยมในการเสนอตัวละคร คือ ฉากความฝัน ทั้งนี้เพื่อจะได้มีโอกาสบรรยายความรู้สึกภายในของตัวละคร ความเพ้อฝันต่าง ๆ ออกมาได้อย่างไม่ติดขัด นอกจากนั้นเขายังใช้สัญญลักษณ์ในบางฉาก เช่น ลูกความผู้หญิงที่มาปรึกษาความคดีฟ้องหย่ากับเขาจะเป็นนักแสดงคนเดียวกันทุกครั้งไปเพียงแต่แต่งกายหรือมีลักษณะท่าทางต่าง ๆ กัน ทั้งนี้

เพื่อแสดงให้เห็นว่า เป็นบุคคลิกต่าง ๆ ของภรรยาของบิล ผู้ซึ่งคิด (หรือ, อาจจะเป็นบิลคิดไปเอง) ต้องการหย่าจากเขา (Taylor. op. cit., p. 62)

Inadmissible Evidence เป็นบทละครแนวแปลกไปจากเรื่องก่อน ๆ ของออสบอร์น ทุกสิ่งทุกอย่างในบทละครเรื่องนี้ดูเลื่อนลาง ไม่กระจ่างชัดทั้งตัวละคร เวลา สถานที่เกิดเหตุ และแม้แต่เหตุการณ์ต่าง ๆ นับได้ว่าเป็นการทดลองหันเหออกจากแนวทางธรรมชาตินิยมของออสบอร์น

บทละครเรื่องต่อมาของออสบอร์นคือ A Patriot for Me (1965) มีแนวเรื่องหันออกจากสถานการณ์ปัจจุบัน กลับไปหาเหตุการณ์ในสมัยอาณาจักรออสเตรีย ฮังการี ในตอนปลายศตวรรษที่ 19 เนื้อหาของเรื่องเป็นเรื่องทันสมัยมาก เกี่ยวกับรักร่วมเพศและจารชนในสมัยนั้น อย่างไรก็ตามคณะกรรมการพิจารณาบทละครของอังกฤษไม่อนุญาตให้นำออกแสดงต่อสาธารณชนได้ นอกเสียจากว่าออสบอร์นจะยอมแก้ไขและตัดทอนฉากต่าง ๆ ตามที่คณะกรรมการเห็นสมควร ออสบอร์นไม่ยอมเปลี่ยนแปลงบทละครของเขา ดังนั้นคณะละคร The English stage Company จึงแปรสภาพโรงละคร Royal Court เป็นสโมสรละครส่วนตัวเสียชั่วคราว เพื่อจัดแสดงละครเรื่องนี้ (Lumley. op. cit., p. 230)

โครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ เป็นเรื่องอิงประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงในสมัย ค.ศ. 1890 เกี่ยวกับกรณีนายทหารชั้นผู้ใหญ่คนหนึ่งของออสเตรียชื่อเรเดล (Redl) ผู้พยายามมีความสัมพันธ์ทางเพศกับสตรีหลายต่อหลายคน จนกระทั่งในที่สุดเขาจึงเพิ่งจะตระหนักว่าตนเองมีความนิยมในเพศเดียวกัน องก์ที่สองกล่าวถึงงานเลี้ยงเต้นรำในกรุงเวียนนา ในปี ค.ศ. 1902 แขกทุกคนในงานเป็นผู้นิยมรักร่วมเพศทั้งสิ้น และในตอนท้ายองก์ที่สองนี้ เรเดลถูกจารชนรัสเซียหักหลังเพื่อเปิดเผยว่าเขาทำงานจารกรรมให้กับฝ่ายรัสเซียด้วย ในฉากสุดท้ายฝ่ายของเรเดล รู้ว่าเขาทรยศและบังคับให้เขาฆ่าตัวตาย

นักวิจารณ์การละครต่างตำหนิว่า (Ibid., p. 231 and Taylor.op. cit., p. 63) ออสบอร์นเริ่มบทละครเรื่องนี้อย่างน่าสนใจ ทว่าเมื่อถึงจุดที่ควรจะสอดส่องเข้าไปในลักษณะของเรเดลให้ลึกซึ้ง ออสบอร์นกลับละเลยเสีย ทำให้บทละครเสียความสมบูรณ์ไปอย่างไม่สมควร

ในปี ค.ศ. 1966 ออสบอร์นดัดแปลงงานเขียนของ โลป เดอ วีกา (Lope de Vega) ชื่อ La Fianza Satisfecha มาเป็นละครเรื่อง A Bond Honoured ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับชายชาวสเปนผู้ทุ่มเทชีวิตเพื่อทำลายเกียรติยศของครอบครัวและทุกสิ่ง ทุกคนที่ขวางหน้าไม่เว้นแม้พระเจ้า เขาอ้างว่าเขาเคยข่มขืนมารดาของเขาเอง เขาพยายามจะข่มขืนน้องสาวก่อนวันแต่งงานและก่อเหตุฉีกหน้าน้องสาวและเจ้าบ่าวในงานแต่งงาน เขาทำให้พ่อตาบอด ดูหมิ่นศาสนาคริสต์และตัวพระคริสต์เอง จนในที่สุดพระคริสต์ต้องลงมาจัดการกับเขา นับเป็นบทละครที่ทำให้ออสบอร์นเสียคะแนนนิยมไปอีก

ออสบอร์นเสนอละครเล็ก ๆ อีก 2 เรื่องในปี ค.ศ. 1968 คือ Time Present และ Hotel in Amsterdam บทละครเรื่อง Time Present ได้ชื่อว่าน่าสนใจกว่า เพราะเป็นบทละครเรื่องเดียวของออสบอร์นที่มีผู้หญิงเป็นตัวละครเอก

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ออสบอร์นยังแต่งบทละครไว้อีกหลายเรื่องทั้งที่เป็นละครโทรทัศน์ ละครที่ดัดแปลงมาจากผลงานของนักแต่งอื่น ส่วนผลงานของเขาเองนั้น ได้แก่ West of Suez (1971), A sense of Detachment (1972), A Place Calling Itself Rome (1973), The End of Me Old Cigar (1975) และ Watch It Come Down (1975)

ความเด่นในผลงานของออสบอร์นนั้น คือความสามารถในการใช้ภาษาของออสบอร์น ตัวละครของออสบอร์นบรรยายความว้าวุ่นใจและอุดมคติของตนโดยการใช้ภาษาที่นับว่าเป็นของใหม่ในวงการละครของอังกฤษ นั่นคือภาษาพูดในชีวิตประจำวัน (Carter. op. cit., p. 165) นับเป็นความสามารถในการเสนอลักษณะตัวละครได้อย่างดีมาก แม้บางครั้งผู้อ่านและผู้ชมอาจจะไม่เห็นด้วยกับความคิดหรือข้อความที่เขาพูดออกมา แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธความคมคายของภาษาที่เขาใช้ได้

ออสบอร์นยังคงเขียนบทละครอยู่ จากผลงานเท่าที่ปรากฏของเขาตั้งแต่เรื่องแรกคือ Look Back in Anger ในปี ค.ศ. 1956 จนถึง Inadmissible

Evidence ในปี ค.ศ. 1965 ทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงในแนวความคิดของออสบอร์น เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่จะคอยดูต่อไปว่าออสบอร์นจะหันเหออกจากละครแนวธรรมชาตินิยมโดยสิ้นเชิงหรือไม่

ฮาโรลด์ พินเตอร์

(Harold Pinter 1930 -)

พินเตอร์เกิดเมื่อวันที่ 10 ตุลาคม ค.ศ. 1930 ที่แฮคนี (Hackney) ลอนดอนตะวันออก ครอบครัวของเขามีเชื้อสายยิวปอร์ตุเกส บางทีพินเตอร์เขียนโคลงหรือคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองโดยใช้ชื่อว่า Harold Pinta เมื่อเขาเรียนจบชั้นมัธยม เขาไปเรียนวิชาการละครที่ Royal Academy of Dramatic Arts อยู่ 2 เทอมแล้วออกมา เพราะมีปัญหาทางสังคมกับคนอื่น ๆ ในสถาบันนั้น เขาเร่ร่อนใช้ชีวิตตามท้องถนน (tramp) อยู่หลายเดือน พินเตอร์ต้องขึ้นศาลถึง 2 ครั้ง เพราะไม่ยอมเข้ารับราชการทหาร ด้วยเหตุผลว่าเขาเกลียดกลัวสงคราม เขาจึงโดนปรับ

ต่อมาเขาเขียนบทประพันธ์ประเภทร้อยกรองส่งไปพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ต่าง ๆ และเริ่มอาชีพนักแสดงในปี ค.ศ. 1950 เขาแสดงละครของเช็คสเปียร์หลายเรื่อง ระหว่างปี ค.ศ. 1954 – 1957 เขาแสดงประจำกับคณะละครเร่ โดยใช้ชื่อในการแสดงว่า เดวิด บารอน (David Baron) ในปี ค.ศ. 1956 เขาแต่งงานกับนักแสดงละครที่มีความสามารถมากคนหนึ่งคือ วิเวียน เมอร์ชานท์ (Vivien Merchant)

พินเตอร์เริ่มเขียนบทละครในปี ค.ศ. 1957 ผลงานเรื่องแรกของเขาชื่อ The Room ซึ่งเขาเขียนให้เพื่อนที่เป็นนักศึกษาการละครที่มหาวิทยาลัยบริสตอล หลังจากนั้นเขาก็เขียนละครเป็นอาชีพอย่างจริงจัง ทั้งละครเวที ละครโทรทัศน์และบทภาพยนตร์ (Hayman. 1974 : vii - ix)

ลักษณะบทละครของพินเตอร์ จะมีความเป็นธรรมชาตินิยมความเหมือนชีวิตอย่างมากเมื่อมองโดยผิวเผิน โครงเรื่องจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในครอบครัวของสามัญชน ล้วนแล้วแต่เป็นเหตุการณ์ที่อาจเกิดขึ้นในชีวิตประจำวันได้ทั้งสิ้น ทั้งลักษณะและพฤติกรรมของตัวละครก็เป็นธรรมชาติเมื่อมองโดยผิวเผิน ทว่าต่อมาไม่นานผู้อ่านและผู้ชมจะรู้สึกว่ามีความลึกลับ ความคลุมเครือและความกดดันบางอย่างแอบแฝงอยู่ภายใต้ลักษณะที่ดูง่าย ๆ นั้น ความรู้สึกดังกล่าวเกิดขึ้นจากการที่ผู้แต่งไม่เคยให้ข้อมูลที่แน่นอน น่าเชื่อถืออย่างไม่มีข้อสงสัยเกี่ยวกับภูมิหลัง แรงจูงใจในพฤติกรรมหรือแม้แต่ลักษณะรูปร่างของตัวละครแต่ละคน พินเตอร์โต้ว่า นักแต่งละครสมัยก่อนให้ข้อมูลรายละเอียดต่าง ๆ มากมาย ทั้ง ๆ ที่ในชีวิตจริงแล้วเราจะรู้เรื่องราวเบื้องหลังของบุคคลต่าง ๆ ได้น้อยมาก (Brockett and Findley. op. cit., p. 627) แท้ที่จริง เรามีโอกาสเห็นเพียงพฤติกรรมที่เขาแสดงออก รู้เฉพาะเรื่องของเขาที่มีคนเล่าให้เราฟังเท่านั้น ซึ่งก็ไม่ใช่สิ่งที่แน่ใจได้ว่าจะถูกต้องตามความเป็นจริงเสมอไป ดังนั้นพินเตอร์จึงไม่เห็นด้วยที่ผู้แต่งแสดงตนว่ารู้ทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับตัวละครของเขา และบรรยายรายละเอียดแม้แต่ความรู้สึกหรือแรงจูงใจในพฤติกรรมต่าง ๆ ผลงานของพินเตอร์จึงเป็นเพียงการบันทึกสถานการณ์และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตั้งแต่เริ่มต้น จนเมื่อมีความเปลี่ยนแปลงในสถานการณ์และตัวละคร (Esslin. 1977 : 41 - 42) เขาจะกำหนดตัวละครของเขาให้อยู่ในอาณาบริเวณแคบ ๆ ที่หนึ่งมักจะเป็นห้อง ๆ หนึ่ง เมื่อมีวิกฤติการณ์เกิดขึ้น ตัวละครผู้อยู่ในสถานการณ์นั้นจะดิ้นรนเพื่อความคงอยู่ของตน บางทีก็ต้องต่อสู้กับผู้บุกรุกจากภายนอก บางทีต้องต่อสู้กับศัตรูที่อยู่ภายใน และบางทีก็ไม่รู้เลยว่ากำลังต่อสู้อยู่กับอะไร บทละครของพินเตอร์จะมองดูลึกลับน่าสนใจอย่างน่าขบขันในตอนต้นเรื่องเล่าจึงจะค่อย ๆ ทวีความวุ่นวาย ความน่ากลัวและกดดันอารมณ์ของผู้อ่านและผู้ชมโดยลำดับ

บทละครเรื่องแรกของพินเตอร์คือ <u>The Room</u> เป็นบทละครองก์เดียวจบที่บอกให้รู้แนวการแต่งของพินเตอร์ได้เป็นอย่างดี ฉากในเรื่องเป็นห้องเช่าห้องเดียว

ผู้เช่าคือ โรส (Rose) และเบิร์ต (Bert) ซึ่งคงจะเป็นสามีภรรยากัน โรสทำหน้าที่เป็นแม่บ้านที่ช่างพูดช่างซักช่างถาม เมื่อแรกเปิดฉากโรสพูดอยู่คนเดียว ทั้งพูดทั้งคิดแทนเบิร์ต โดยที่เบิร์ตไม่ได้พูดอะไรเลย

Rose : ., I'm much better today. I don't know about you though. I don't know whether you ought to go out. I mean, you shouldn't straight after you've been laid up. Still. Don't worry, Bert. You go. You won't be long.

(Pinter. 1976 : 102)

ตั้งแต่ต้นเรื่องผู้อ่านจะรู้สึกถึงความกังวลที่ซุกซ่อนอยู่ในใจของโรส ซึ่งจะเผ้าพูดถึงความอบอุ่น ความปลอดภัยในห้องเช่านั้น และพูดถึงโลกภายนอกอย่างหวาด ๆ ไม่แน่ใจ และความรู้สึกปลอดภัยของโรสก็ยิ่งสั่นคลอนขึ้นอีก เมื่อมีสามีภรรยาคู่หนึ่งมาถามเพื่อขอเช่าห้องของโรส จากการสนทนาระหว่างโรสและสามีภรรยาคู่นี้ ทำให้ผู้ชมไม่แน่ใจว่าโรสและเบิร์ตเป็นใครกันแน่ หรือเจ้าของบ้านเช่านี้เป็นใคร โรสทราบว่ามีคนมาคอยพบโรสอยู่ ผู้มาเยือนคือชายผิวดำชื่อ ไรเล่ย์ (Riley) ซึ่งอ้างว่าครอบครัวของโรสสั่งเขามาตามตัวโรสกลับไป เขาเรียกโรสว่า ซาล (Sal) เมื่อเบิร์ตกลับเข้ามา เขาเล่าเรื่องที่เขาไปทำมาให้โรสฟัง เมื่อหันกลับมาพบไรเล่ย์เขาผลักไรเล่ย์ล้มลงและจับศีรษะกระแทกกับเตาแก๊สหลายครั้งจนหมดสติแล้วเดินจากไป โรสลุกขึ้นยืนเอามือขยี้ตาแล้วร้องว่า เธอมองอะไรไม่เห็นเลย

โครงเรื่องเช่นนี้เป็นลักษณะที่ปรากฏเป็นปกติในผลงานของพินเตอร์ เมื่อละครจบลงจะมีคำถามที่ตั้งค้างอยู่ในใจผู้อ่าน ผู้ชมอยู่หลายประการ โดยเฉพาะในเรื่องความเป็นมาและแรงผลักดันในพฤติกรรมของตัวละคร แอนเดอร์สัน (Anderson. op. cit., p. 89) กล่าวว่า หากว่าผู้ชมเคยคุ้นอยู่กับการที่ต้องได้รู้ข้อมูลเกี่ยวกับ

ภูมิหลัง ความเป็นมาของตัวละคร เพื่อคาดเดาถึงแรงจูงใจที่อยู่เบื้องหลังพฤติกรรมของตัวละครแล้วละก็ ผู้ชมควรจะต้องปรับตัวปรับใจเสียใหม่เมื่อมาชมละครของพินเตอร์ แต่การที่ละครของเขามีแก่นเรื่องหรือมีลักษณะภายนอกคล้าย ๆ กัน ไม่ได้ทำให้ผลงานของเขาน่าเบื่อหน่ายเลย กลับทำให้เป็นที่น่าสนใจใคร่รู้ยิ่งขึ้น ซึ่งทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะเขามีความสามารถในการเลือกสถานการณ์ โครงเรื่องและวิธีการเสนอตัวละครอย่างชาญฉลาด ตลอดจนภาษาที่ใช้ในบทละคร

ต่อจาก The Room พินเตอร์เสนอเรื่อง The Birthday Party (1958) ซึ่งเป็นละครเรื่องยาวเรื่องแรกของเขา ละครเรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับ The Room หลายประการ สถานที่เกิดเหตุเป็นบ้านพักที่อยู่ชายทะเลซึ่งไม่ค่อยมีผู้คนมาเที่ยวนัก บ้านนั้นเป็นบ้านที่แบ่งห้องให้เช่าพักแรม เจ้าของบ้านคือสามีภรรยาเม็ก (Meg) และพีทีย์ (Petey) มีผู้มาพักอยู่เพียงคนเดียวคือ สแตนเลย์ (Stanley) ลักษณะของเม็กและพีทีย์คล้ายกับลักษณะของโรสและเบิร์ตในเรื่อง The Room เพียงแต่พีทีย์ไม่มีความดุดันรุนแรงเช่นที่เบิร์ตเป็น เม็กดูแลสแตนเลย์ราวกับเขาเป็นลูกชาย สแตนเลย์ไม่สบายใจเมื่อเม็กบอกว่ามีชายสองคนจะมาขอพักด้วย ชายทั้งสองชื่อ แมคคาน (McCann) และโกลด์เบิร์ก (Goldberg) เมื่อเขามาถึงก็ถามถึงสแตนเลย์ จากคำพูดของเขาทำให้เป็นที่คาดเดาว่า ทั้งสองถูกส่งมาเพื่อรับตัวสแตนเลย์ไป เม็กบอกทั้งสองคนว่าวันนี้เป็นวันเกิดของสแตนเลย์ ทั้งสองจึงให้ความคิดในการจัดงานวันเกิดให้สแตนเลย์ ทั้ง ๆ ที่สแตนเลย์ยืนยันว่าไม่ใช่วันเกิดของเขา ทั้งสองซักไซ้ไต่สวนสแตนเลย์ว่าทำความผิดไว้มากมาย (ซึ่งข้อความในคำกล่าวหานั้นขัดแย้งกันหลายประการ) ในระหว่างงานเลี้ยงสแตนเลย์พยายามจะทำร้ายเม็ก เช้าวันรุ่งขึ้น สแตนเลย์แต่งตัวเรียบร้อย ถูกแม็คคานและโกลด์เบิร์กพาตัวไป ท่าทางของสแตนเลย์ทำให้คิดว่าเขากลายเป็นคนตาบอดไป

บทละครเรื่องนี้เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์และตีความกันไปหลายแง่หลายนัย ซึ่งพินเตอร์ปฏิเสธว่า บทละครเรื่องนี้ไม่ได้มีแง่คิดทางปรัชญาใดแฝงเร้นอยู่ เขาเพียงแต่จะเสนอความคิดว่า มนุษย์เราถูกห้อมล้อมอยู่ด้วยความไม่รู้ (Brockett and

Findley. op. cit., p. 88) ซึ่งการที่เราไม่รู้ว่าสแตนเลย์ แม็คคานและโกลด์เบิร์กเป็นใครมาจากไหนกันแน่ ทำไมสแตนเลย์จึงมีที่ท่าเกรงกลัวแม็คคานและโกลเบิร์ก ทั้งสองคนพาสแตนเลย์หายไปไหน และทำไมสแตนเลย์จึงตาบอก เหล่านี้ล้วนเป็นปัญหาที่ทำให้บทละครเรื่องนี้เป็นที่กล่าวขวัญและถกเถียงกันอย่างหาข้อคำตอบไม่ได้

ในปี ค.ศ. 1960 พินเตอร์เสนอผลงาน 2 เรื่อง คือ <u>The Slight Ache</u> ซึ่งเป็นบทละครโทรทัศน์ และ <u>The Dumb Waiter</u> ซึ่งเป็นละครองก์เดียวจบที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่ง

<u>The Dumb Waiter</u> เปิดฉากมาในห้องที่น่าจะเคยเป็นห้องครัวของร้านอาหารแห่งหนึ่ง มีเครื่องส่งอาหารจากชั้นล่างไปชั้นบนอยู่ด้านหลัง ตัวละครในเรื่องนี้มี 2 คนเท่านั้น คือ กัส (Gus) และเบน (Ben) จากคำสนทนาของเขาทำให้คาดว่าเขาทั้งสองเป็นมือปืนอาชีพที่ได้รับมอบหมายให้มาคอยฆ่าใครสักคนโดยที่เขาไม่รู้เลยว่าผู้จ้างเขาคือใคร เหยื่อของเขาคือใคร หรือว่าเหตุผลในการกระทำครั้งนี้คืออะไร เขาได้รับคำสั่งให้มารออยู่ที่นี่ ต่อมาเขาก็รู้ว่าในสถานที่นี้น่าจะไม่ได้มีเพียงเขาทั้งสองเท่านั้น เพราะเครื่องส่งอาหารเริ่มทำงาน มีคำสั่งอาหารชนิดต่าง ๆ ส่งมาจากเบื้องบนอยู่เรื่อย ๆ เขาทั้งสองต้องพยายามส่งเสบียงของตนเองขึ้นไป โดยที่ไม่รู้เหมือนกันว่าใครเป็นคนสั่งและทำไมเขาจึงเชื่อฟังคำสั่งนั้น ในตอนท้ายเรื่องคำสั่งสุดท้ายมาถึงเบนในขณะที่กัสออกไปนอกห้อง เมื่อกัสเข้ามาจึงเป็นที่แน่ชัดว่า กัสนั่นเองคือคนที่เบนจะต้องฆ่า

พินเตอร์เสนอละครเรื่องยาวอีกเรื่องหนึ่งในปี ค.ศ. 1960 คือ <u>The Caretaker</u> ในบทละครเรื่องนี้ไม่มีใคร หรือสิ่งใดบุกรุกจากภายนอกมาก่อความตระหนกตกใจ ทว่าความน่ากลัวนั้นมีอยู่ภายในห้องแคบ ๆ นั้นแล้ว ละครเรื่องนี้มีตัวละครเพียง 3 คน คือ แอสตัน (Aston) มิค (Mick) และเดวีส์ (Davies) แอสตันและมิคเป็นพี่น้องกัน ส่วนเดวีส์เป็นชายชราที่แอสตันพามาอยู่ด้วย แอสตันอายุประมาณ 30 ปีเศษ ส่วนมิคอายุประมาณยี่สิบปีเศษ เข้าซื้อบ้านแถบชานเมือง

ลอนดอนให้พี่ชาย ซึ่งทั้งบ้านมีห้องที่พอจะพักอยู่ได้เพียงห้องนี้ห้องเดียว แอสตันจึงอยากจะตบแต่งปรับปรุงบ้านนี้เสียใหม่ เขาเสนอให้เดวีส์อาศัยอยู่ด้วย โดยทำหน้าที่เป็นผู้ดูแลบ้าน แอสตันเป็นคนใจดีมาก เขาถึงกับหาซื้อสิ่งของมาฝากเดวีส์ และสัญญาว่าจะหารองเท้าคู่ใหม่ให้แอสตัน เพื่อที่แอสตันจะได้เดินท่องเที่ยวไปจนถึงซิดคัพ (Sidcup) เพื่อเอาเอกสารบางอย่างตามที่เขาใฝ่ฝันถึงเสมอ ในระหว่างเวลาเหล่านี้ มิคไม่ได้แสดงความยินดีต้อนรับเดวีส์เลย กลับทำให้เดวีส์ตระหนกตกใจอยู่ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามเขายื่นข้อเสนอต่อเดวีส์ให้เป็นผู้ดูแลบ้านนี้ โดยขอให้นำเอกสารอ้างอิงมาแสดงให้เขารู้ว่าเดวีส์มีความเป็นมาอย่างไร ซึ่งทำให้เดวีส์แน่ใจว่ามิคเป็นผู้มีอำนาจเหนือแอสตัน เขาจึงตั้งใจจะทำให้มิคยอมรับเขายิ่งกว่านี้ ในขณะเดียวกันความสัมพันธ์ระหว่างแอสตันและเดวีส์ก็เริ่มสั่นคลอน โดยที่แอสตันชอบนอนเปิดหน้าต่าง และบ่นว่าเดวีส์นอนละเมอ ในขณะที่เดวีส์อยากให้แอสตันปิดหน้าต่างห้อง ด้วยความที่เขามีความวิตกกังวลว่าจะถูกทำร้ายซ่อนอยู่ในใจ ต่อมาแอสตันเปิดเผยกับเดวีส์ว่าเขาเคยอยู่ในโรงพยาบาลประสาทและถูกรักษาด้วยการใช้ไฟฟ้าช็อตสมอง ทำให้เขากลายเป็นคนช้าและทำงานอะไรไม่ได้ เมื่อเดวีส์รู้ความจริงเขาจึงเริ่มแสดงท่าทีว่าเหนือกว่าเพราะเขาเป็นคนปกติ ในขณะที่แอสตันเป็นคนวิกลจริต เขากล่าวร้ายแอสตันต่อมิค เรียกร้องให้มิควางใจเขาและแนะนำให้มิคส่งแอสตันกลับไปอยู่ที่สถานบำบัดจิตประสาท มิคจึงแสดงกริยาให้รู้ว่าเขาไม่พอใจจะให้เดวีส์อาศัยอยู่ต่อไป ขณะนั้นแอสตันกลับเข้ามา สองพี่น้องมองสบตากันอย่างเข้าใจกัน มิคออกจากห้องไป เดวีส์จึงขอร้องอ้อนวอนแอสตันให้อนุญาตให้เขาอยู่ด้วยอีกต่อไป แต่แอสตันไม่โต้ตอบและไม่สนใจเดวีส์อีกเลย

นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า บทละครเรื่อง <u>The Caretaker</u> นี้ สถานะของเดวีส์ในตอนจบเรื่อง เมื่อต้องออกจาก "บ้าน" ซึ่งเป็นความหวังสุดท้ายในชีวิตของเขานั้นเปรียบได้กับสภาพของมนุษย์ผู้มีความผิดและถูกขับออกจากสวนสวรรค์ (Brockett and Findley. op cit., p. 628) ส่วน มาร์ติน เอสลิน ให้ข้อสังเกตว่า มิคและแอสตัน อาจเป็นสัญญลักษณ์ของบุคคลิก 2 ด้านของบุคคลคนเดียว

นอกจากนั้นยังให้ความเห็นว่า เหตุการณ์ระหว่างมิคและแอสตัน กับเดวีส์ อาจเปรียบได้กับความขัดแย้งระหว่างคนหนุ่มกับคนชรา หรือระหว่างลูกชายกับพ่อ ซึ่งปรากฏอยู่เสมอในผลงานของพินเตอร์ (Esslin. 1977 : 107 - 108)

A Slight Ache เป็นบทละครสั้นที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่ง มีตัวละคร 3 คน คือ ฟลอร่า (Flora) เอ็ดวาร์ด (Edward) สามีภรรยาที่ดูทีท่าจะเป็นชนชั้นสูง ฟลอร่าชอบทำสวนไม้ดอก ในขณะที่เอ็ดวาร์ดภาคภูมิใจกับงานเขียนบทความและหนังสือทางวิชาการต่าง ๆ ตัวละครอีกคนหนึ่งคือ ผู้ชายที่ขายไม้ขีดไฟซึ่งไม่พูดอะไรเลยตลอดเรื่องนี้ ชายผู้นี้จะมายืนที่หน้าประตูบ้านสองสามีภรรยานี้ตลอดวัน ฟลอร่าสงสัยว่าเขาจะเป็นคนเดียวกับผู้ชายที่เคยข่มขืนเธอหรือไม่ ขณะเดียวกันเธอก็คิดว่าเขาชื่อ บาร์นาบาส (Barnabas) เธอเชิญเขาเข้ามาในบ้านและแสดงท่าทางมีไมตรีต่อเขา เมื่อเอ็ดวาร์ดอยู่กับเขาตามลำพังเขาพูดถึงเรื่องต่าง ๆ และโดยไม่ปรากฏสาเหตุ เอ็ดวาร์ดค่อย ๆ หมดแรงและบอกว่าเขามองไม่เห็นอะไร ขณะเดียวกันเขาก็มองเห็นชายผู้ชายไม้ขีดไฟดูหนุ่มขึ้น ขณะนั้นฟลอร่าก็เข้ามาชักชวนเขาไปชมสวนของเธอโดยไม่สนใจเอ็ดวาร์ดเลย ก่อนจากไปเธอส่งถาดใส่ไม้ขีดไฟให้เอ็ดวาร์ดแล้วจากไป

ความรู้สึกทางเพศที่ฟลอร่ามีต่อคนขายไม้ขีดไฟ ตลอดจนการที่เธอตีจากสามีไปนั้นเกิดขึ้นรวดเร็ว เช่นเดียวกับการที่รูธตีจากเท็ดดี้สามีของเธอในเรื่อง The Homecoming เหตุการณ์ดังกล่าวอาจเกิดขึ้นได้แต่ต้องไม่ใช่ในเวลาอันรวดเร็วและตามวิถีทางที่พินเตอร์แสดงไว้ในบทละครทั้งสองนี้

A Night Out เป็นละครสั้น ๆ อีกเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องของชายหนุ่มอัลเบิร์ต (Albert) ผู้พยายามหลีกหนีจากแม่ผู้พยายามครอบงำทั้งความคิดและการกระทำของเขา แต่ในที่สุดหลังจากพยายามถึง 2 ครั้ง เขาก็ไม่อาจไปจากแม่ได้สำเร็จ

บทละครเรื่องสั้น ๆ ของพินเตอร์ส่วนมากแล้วจะนำออกแสดงทางวิทยุหรือโทรทัศน์ก่อนที่จะมาเป็นละครที พินเตอร์ไม่ได้เขียนละครเรื่องยาวอีกเลยในช่วง

เวลาหลังจากเขียนเรื่อง The Caretaker จนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1965 เมื่อเขาเขียน The Homecoming ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นบทละครที่ดีที่สุดของพินเตอร์ ซึ่งจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดในบทที่ 5 ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

บทละครสั้นองก์เดียวจบของพินเตอร์ที่ควรกล่าวถึงอีก 2 เรื่อง คือ The Collection (1961) และ The Lover (1963)

ในบทละครเรื่อง The Collection ตัวละคร 4 คน คือ เจมส์และสเตลลา (James and Stella) สามีภรรยา, แฮรี (Harry) และบิล (Bill) ต่างก็เป็นคนที่มีอาชีพเกี่ยวกับกิจการค้าเสื้อผ้า สเตลลาเล่าให้เจมส์ฟังว่า เธอและบิลมีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกันเมื่อเธอไปแสดงแบบเสื้อที่เมืองลีดส์ (Leeds) พร้อมกับบิล เมื่อเจมส์พบกับบิล เขาจึงพยายามจะซักไซ้ความจริงในเรื่องนี้ แฮรี่ซึ่งเป็นผู้ปกครองของบิลมาเยี่ยมเสตลลา เธอเล่าให้เขาฟังว่าเธอแต่งเรื่องทั้งหมดขึ้นเอง บิลเองก็บอกว่าเขายอมรับว่าเรื่องทั้งหมดเป็นความจริงก็เพื่อความสนุกเท่านั้น เมื่อทั้งสองสามีภรรยาอยู่ด้วยกันตามลำพัง เจมส์ถามสเตลลาว่า ถ้อยคำที่เธอปฏิเสธเรื่องนี้เป็นจริงใช่ไหม สเตลลาได้แต่มองเขาและไม่ตอบว่าอะไร

ส่วน The Lover เป็นเรื่องราวของคู่สามีภรรยา คือ ซาร่าห์ (Sarah) และริชาร์ด (Richard) ที่ต่างคนต่างก็สารภาพว่ามีคู่รักอีกคนหนึ่งในเวลากลางวัน เมื่อริชาร์ดไปทำงาน คู่รักของซาร่าห์ชื่อ แมกซ์ (Max) มาอยู่กับซาร่าห์ทั้งวัน (แมกซ์และริชาร์ดจะใช้ผู้แสดงคนเดียวกัน) ริชาร์ดกลับจากงานมาในตอนเย็น เขาขอให้ซาร่าห์เลิกชีวิตเสเพลเช่นนี้ ทันใดเขาก็เปลี่ยนบทบาทจากสามีไปเป็นคู่รักและซาร่าห์ก็พูดกับเขาราวกับเขาคือแมกซ์ ถามเขาว่าทำไมจึงแต่งตัวเช่นนี้ และถามความต้องการของเขาว่าต้องการให้เธอเปลี่ยนเสื้อผ้าด้วยไหม ซึ่งริชาร์ดก็ตอบรับและเรียกเธอว่าเป็นโสเภณีที่น่ารักของเขา

ในปี ค.ศ. 1965 บทละครทั้งสองเรื่องนี้ถูกนำออกแสดงคู่กันที่ปารีส ทำให้ชื่อเสียงของพินเตอร์เป็นที่รู้จักกว้างขวาง เป็นผลงานที่ประสบความสำเร็จมาก (Lumley. op. cit., p. 271)

บทละครของพินเตอร์นั้น อาจจะยากแก่การตีความหรือค้นหาคำตอบสำหรับปัญหาที่ไม่มีคำตอบซึ่งผู้แต่งสร้างไว้ในเรื่อง ทว่าเมื่อพิจารณาผลงานของเขาโดยส่วนรวม จะเห็นว่ามีลักษณะโครงสร้างที่คล้ายคลึงกันในองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทละคร ดังจะได้กล่าวถึงต่อไปนี้

บทละครของพินเตอร์ทุกเรื่องจะมีลักษณะพื้นผิวเป็นละครแบบธรรมชาตินิยม ลักษณะการแต่งกายของตัวละครเป็นคนทั่วไปที่เราจะพบเห็นได้ตามท้องถนน พูดกันด้วยภาษาที่คนธรรมดาพูดกัน ทว่าเมื่อละครดำเนินไป ความไม่เป็นปกติจะปรากฏสอดแทรกขึ้นมาทีละน้อย ๆ ทำให้เกิดความลึกลับ เกิดปัญหาที่ไม่อาจหาคำตอบได้จากบทละครนั้น ๆ

ลักษณะตัวละครของพินเตอร์ จะเป็นเสมือนเงาราง ๆ ที่มองไม่เห็นได้ชัดเจน ผู้ชมไม่อาจแน่ใจได้ว่าข้อความที่ตัวละครพูดเกี่ยวกับชีวิตในอดีต ปัจจุบัน หรือสิ่งหนึ่งสิ่งใดก็ตาม จะเป็นจริงตามที่เขาพูดออกมานั้นมากน้อยเพียงใด เพราะจะมีข้อความอื่น ๆ มาขัดแย้งหรือก่อให้เกิดความสงสัยขึ้นได้เสมอ นอกจากนั้นบางครั้งในบทละครบางเรื่อง การสร้างตัวละครของพินเตอร์มีลักษณะเหมือนการศึกษารายบุคคลของคนที่เป็นโรคสองบุคคลิก (schitzophrenia) ทั้งนี้เพราะพินเตอร์มักจะเสนอตัวละครทีละคู่ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเป็นบุคคลิก 2 ด้านของบุคคลคนเดียว เช่น โกลด์เบิร์กและแม็คคานใน <u>The Birthday Party</u>, เล็นนีและโจอี้ ใน <u>The Homecoming</u>, มิคและแอสตันใน <u>The Caretaker</u> เป็นต้น บางครั้งพินเตอร์จะเสนอลักษณะของตัวละครที่ซ้ำ ๆ กัน หรือคล้ายคลึงกันมาก เช่น บุคคลิกของโรสใน <u>The Room</u> และเม็กใน <u>The Birthday Party</u> ซึ่งคล้ายคลึงกับบทบาทของแม่บานจู้จี้ ช่างบ่นเช่นแมกซ์ผู้พ่อ ในเรื่อง <u>The Homecoming</u> เป็นต้น

พินเตอร์มักจะเสนอแก่นเรื่องที่ซ้ำ ๆ กันในบทละครเช่นที่เขาเองเคยพูดแสดงความคิดและแรงบันดาลใจในการเขียนบทละครว่า มนุษย์มีชีวิตอยู่ในห้องแคบ ๆ ห้องหนึ่ง เขารู้สึกอบอุ่นปลอดภัยอยู่ในนั้นจนกว่าจะมีผู้บุกรุกจากภายนอกมาเยี่ยมเยียน หากว่าไม่มีใครเข้ามา บุคคลก็มีแนวโน้มที่จะสร้างความคิดที่น่ากลัวนั้นขึ้นมาเอง บางที

ความน่ากลัวนั้นก็มาจากคนอื่น (Esslin. op. cit., p.40) ที่อยู่ในห้องนั้นด้วยแล้ว บทละครของพินเตอร์จึงมักสะท้อนความคิดนี้ออกมา โดยเสนอภาพชีวิตของครอบครัวหรือบุคคลที่อยู่ด้วยกันในที่ ๆ หนึ่ง แล้วความยุ่งยากจะเกิดขึ้นเมื่อมีแขกจากภายนอกมาเยือน หรือเมื่อมีการติดต่อใด ๆ มาจากภายนอกห้องแคบ ๆ นั้น

แอนเดอร์สัน (Anderson. op. cit., p. 88 - 114) ตั้งข้อสังเกตว่า พินเตอร์จะใช้แก่นเรื่องซ้ำ ๆ กันอยู่ 4 ประการในบทละครส่วนใหญ่ของเขา คือ

- การใช้หนังสือพิมพ์ เป็นเครื่องหมายแสดงให้รู้ความเหินห่างในความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในบทละครนั้น เขามักจะกำหนดให้ตัวละครตัวหนึ่งอ่านหนังสือพิมพ์ในขณะที่อีกคนหนึ่งต้องการจะพูดด้วย เช่นในฉากแรกของ The Homecoming เล็นนี่อ่านหนังสือพิมพ์ไม่สนใจกับคำถามของแมกซ์ (Pinter. 1967 : 7) หรือในฉากแรกของ The Room เบิร์ตอ่านหนังสือนิตยสารอยู่ตลอดเวลาที่โรสพูดอยู่คนเดียว (Pinter. 1976 : 101 - 105) หรือในฉากแรกของ The Collection บิลกางหนังสือพิมพ์อ่านตลอดเวลาที่พูดกับแฮรี (Pinter. 1973 : 11 - 13) เป็นต้น

- ความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในครอบครัว จะแสดงออกทางการจัดเตรียมอาหาร โดยเฉพาะในความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาในบทละครที่ไม่มีข้อความใดบอกใบ้ให้รู้เลยว่าบุคคลทั้งสองเป็นสามีภรรยากัน เช่นโรสกับเบิร์ต ใน The Room หรือเม็กกับพีทีย์ใน The Birthday Party.

- พินเตอร์มักจะกำหนดให้ตัวละครของเขาสูญเสียสายตาขึ้นมาทันทีทันใด โดยไม่มีความเจ็บไข้ทางกายปรากฏเด่นชัดเลย เช่น โรสในตอนจบของ The Room สแตนเลย์ในองก์สุดท้ายของ The Birthday Party, ดิสสันใน Tea Party หรือเช่นเอ็ดวาร์ดใน A Slight Ache เป็นต้น

- นอกจากจะสร้างความไม่แน่นอนให้เกิดขึ้นโดยการไม่ให้ข้อมูลที่น่าเชื่อถือใด ๆ เกี่ยวกับตัวละครของเขาแล้ว เขายังทำให้ความสับสนในการค้นหาตัวตนของบุคคลเพิ่มมากยิ่งขึ้น โดยการทำให้ผู้ชมไม่แน่ใจว่าตัวละครนั้นชื่ออะไรแน่

เช่นในเรื่อง The Room ไรเลย์ นิโกรตาบอดผู้มาตามหาโรส เรียกโรสว่า (Sal) หรือเช่นการที่รูธเรียกเลนนีว่า เลียวนาร์ด (Leonard) และเรียกเท็ดดี้ว่า เอ็ดดี้ (Eddie) ในเรื่อง The Homecoming เป็นต้น

ภาษาที่ตัวละครของพินเตอร์ใช้ฟังดูเป็นภาษาที่เราได้ยินอยู่เสมอในชีวิตประจำวัน เพียงแต่ว่าวิธีการพูด ความหมายที่แอบแฝงอยู่และความเงียบที่เกิดขึ้นเสมอในขณะที่ตัวละครของเขาพูด สร้างบรรยากาศที่อึดอัดและไม่แน่ใจให้เกิดขึ้นอยู่เสมอ บางทีตัวละครของเขาก็พูดซ้ำซากวกวนจนผู้ฟังไม่ได้ข้อมูลใด ๆ เพิ่มเติมจากคำพูดยาว ๆ นั้นเลย บางครั้งตัวละครของเขาก็ต่างคนต่างพูดผ่านกันไปมา โดยที่ไม่มีใครสนใจฟังคำที่อีกฝ่ายกำลังพูดอยู่ เช่น บทพูดของดัฟ (Duff) และเบธ (Beth) ในละครเรื่อง Landscape (1969) เป็นต้น บางครั้งตัวละครของพินเตอร์จะพูดเล่นลิ้นเล่นคำ เช่นบทความของแฮรีเมื่อเล่าประวัติของบิล (เขาเล่นคำว่า slum และ slug) ในเรื่อง The Collection เป็นต้น บางครั้งในท่ามกลางความรู้สึกกดดันที่เกิดขึ้น พินเตอร์ยังสามารถผ่อนคลายความตึงเครียดนั้นได้ด้วยถ้อยคำง่าย ๆ เช่น เมื่อไรเลย์เข้ามาในห้องของโรสพร้อมกับที่ผู้ชมเตรียมตัวจะพบกับเหตุการณ์ตื่นเต้นที่จะเกิดขึ้นต่อไป พินเตอร์แทรกอารมณ์ขันไว้อย่างฉลาด เมื่อโรสถามไรเลย์ว่าต้องการอะไรที่มาที่นี่ ไรเลย์ตอบว่าต้องการพบเธอ

Rose : ..... What do you want?

Riley : I want to see you.

Rose : Well, you can't see me, can you? You are a blind man. .....Can't see a dickeybird.

(Pinter. op. cit., p. 123)

พินเตอร์ให้ความสำคัญกับความเงียบในคำพูดของบุคคลอย่างมาก บางทีความเงียบเป็นคำตอบที่เด่นชัดจนไม่ต้องการคำพูด บางทีความเงียบสร้างบรรยากาศให้ลึกลับและเพิ่มความกดดันยิ่งขึ้น ความสามารถในการใช้ภาษาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่งที่ทำให้บทละครของพินเตอร์น่าสนใจ

ในถ้อยคำที่ให้สัมภาษณ์ ลอว์เรนซ์ เบนสกี้ (Lawrence Bensky) แห่งหนังสือพิมพ์ปารีส รีวิว (Paris Review) พินเตอร์ยอมรับว่าเขามีความประทับใจในผลงานของคาฟกา (Kafka) และเบ็คเก็ต (Samuel Beckett) มากกว่านักเขียนคนอื่น ๆ ที่เขาเคยอ่านมา (Trussler. 1967 : 99) โดยเฉพาะผลงานของเบ็คเก็ตมีอิทธิพลต่อเขามาก ดังจะเห็นได้ว่า เขาสะท้อนภาพตัวละครของเบ็คเก็ตบางคนมาไว้ในบทละครของเขา เช่น ภาพชายพเนจรในเรื่อง Waiting for Godot จำลองมาเป็นภาพของเดวีส์ใน The Caretaker ของพินเตอร์ เป็นต้น

ปัจจุบันนี้ พินเตอร์ยังคงเขียนบทละครอยู่ ผลงานของเขาส่วนใหญ่จะเป็นละครสั้น ๆ ซึ่งเขาตั้งใจเขียนเพื่อแสดงเป็นละครวิทยุหรือละครโทรทัศน์ก่อนจะนำแสดงบนเวทีเสียเป็นส่วนมาก เช่น A Night Out (1960), Night School (1960), The Dwarfs (1960), Tea Party (1965) ผลงานของเขาหลังจากปี ค.ศ. 1965 มีละครเรื่องยาว 2 เรื่องคือ Old Times (1971) และ No Man's Land (1975) นอกจากนั้นเป็นละครโทรทัศน์ ได้แก่ Monologue (1973) และ The Basement (1976) ละครวิทยุและละครองก์เดียวจบ คือ Landscape (1968) และ Silence (1969) นอกจากนั้นเขายังเขียนสเก็ตช์และทำบทภาพยนต์อีกหลายเรื่อง

หนังสือพิมพ์เดอะไทม์ส์ของอังกฤษยกย่องว่าพินเตอร์เป็นนักแต่งบทละครที่ดีที่สุดที่ยังมีชีวิตอยู่ของอังกฤษ ผลงานของเขาน่าสนใจควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง แอนเดอร์สัน (Anderson. op, cit., p. 89) กล่าวว่า การศึกษาความเคลื่อนไหวและพัฒนาการในผลงานของพินเตอร์เป็นงานที่น่าระทึกใจชนิดที่จะหางานอื่นใดเทียบเทียมได้ยาก

จอห์น อาร์เด็น

(John Arden 1930 -)

จอห์น อาร์เด็นเกิดที่เมืองบาร์นสลีย์ (Barnsley) ในมณฑลยอร์คเชอร์ (Yorkshire) เมื่อปี ค.ศ. 1930 เขาเรียนวิชาสถาปัตยกรรมที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์และเอดินเบอร์ก เขาเริ่มเขียนบทละครตั้งแต่ยังเรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย และเมื่อพบและแต่งงานกับมาร์กาเร็ตตา ดาร์ซี (Margaretta D'arcy) เธอก็เป็นกำลังใจสนับสนุนอยู่เบื้องหลังอย่างสำคัญมาก

ผลงานบทละครเรื่องแรกของอาร์เด็น ซึ่งทำให้เขาเป็นที่สนใจคือ บทละครวิทยุเรื่อง The Life of Man ซึ่งได้รับรางวัลบทละครดีเด่นของภาคเหนือจากสถานีวิทยุ บีบีซี (a B.B.C Northern Region prize) ซึ่งทำให้คณะละคร The English Stage Society จัดแสดงละครเรื่อง Waters of Babylon ของเขาในปี ค.ศ. 1957 ซึ่งไม่ได้รับความสำเร็จมากนัก อย่างไรก็ตาม ในปี ค.ศ. 1958 คณะละคร The Royal Court ก็จัดแสดงเรื่อง Live Like Pigs และ Serjeant Musgrave's Dance ในปี ค.ศ. 1959 ซึ่งไม่ประสบผลสำเร็จเลยสักเรื่องเดียว อย่างไรก็ตามอาร์เด็นไม่ท้อถอย ในปี ค.ศ. 1960 เขาจัดแสดงละครเรื่องใหม่ที่มหาวิทยาลัยบริสตอล (Bristol University) คือ The Happy Haven

ลักษณะผลงานของอาร์เด็นมีความคล้ายคลึงกับงานเขียนของเบร็คท์ ในด้านที่ว่าทั้งคู่ต่างเขียนบทละครเกี่ยวกับการเมือง และใช้เครื่องมือบางอย่างทำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกว่ากำลังดูละครอยู่ หากสำหรับอาร์เด็นนั้น เขาเขียนละครการเมืองด้วยความรู้สึกว่า การเมืองเป็นสิ่งที่บุคคลไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ เขาไม่ได้นิยมเลื่อมใสในลัทธิมาร์กซ เช่นเบร็คท์ เพียงแต่เห็นว่าเป็นวิธีและวิถีทางการเมืองที่น่าสนใจลัทธิหนึ่งเช่นที่เขานำมาใช้ในละครเรื่อง Sjt. Musgrave's Dance แต่ทว่าก็ไม่ได้ทำให้บทละครเรื่องนี้กลายเป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนให้เลื่อมใสในลัทธิมาร์กซแต่อย่างใด (Hinchliff. 1974 : 77) บางครั้งอาร์เด็นก็ทำให้เกิดความไม่แน่ใจว่า

เขาต้องการจะแสดงความคิดทางการเมืองด้วยหรือไม่ เช่นในบทละครเรื่อง Live Like Pigs ซึ่งเกี่ยวข้องกับนโยบายรัฐสวัสดิการในประเทศอังกฤษโดยตรง หากแต่เนื้อหาส่วนใหญ่และแก่นเรื่องดูจะแสดงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุคคลในสังคมมากกว่าจะโจมตีนโยบายของรัฐบาลโดยตรง ในด้านการใช้เครื่องมือทางการละครนั้น อาร์เด็นใช้เพลงและการเต้นรำประกอบในบทละคร ซึ่งทำให้ละครของเขาดูเป็นละครที่ห่างไกลจากชีวิตจริงไปบ้าง ทว่าเขาก็ใช้การร้องเพลงและการเต้นรำมาผสมผสานกับการแสดงอย่างค่อนข้างแนบเนียน ไม่ทำให้ดูเป็นว่านำเครื่องมือดังกล่าวมาไว้เพื่อขัดจังหวะการแสดงเท่านั้น นักวิจารณ์การละครบางคนกล่าวว่า (Taylor. 1974 : 84 - 85) อาร์เด็นเขียนบทละครซึ่งดูเหมือนจะเกี่ยวกับปัญหาทางสังคม ศีลธรรมและการเมืองที่น่าสนใจทั่ว ๆ ไป เช่น การเหยียดสีผิว เรื่องของโสเภณี เรื่องรัฐสวัสดิการที่อยู่อาศัย เรื่องความเป็นนักสันตินิยม (pacifism) หากแท้ที่จริงแล้ว เขาเพียงแต่เสนอภาพชีวิตของบุคคล พฤติกรรมของบุคคลนั้น ๆ โดยไม่แสดงข้อสรุปว่าบุคคลใดในเรื่องควรจะเป็นพระเอก บุคคลใดควรจะเป็นผู้ร้าย เพราะอาร์เด็นมีความเห็นว่า แม้ละครของเขาอาจจะเรียกได้ว่าเป็นละครปัญหาสังคม แต่ก็น่าจะเป็นไปเพื่อทำให้เราเข้าใจปัญหาของบุคคลได้ดีขึ้นโดยไม่จำเป็นที่เราจะต้องเห็นด้วยกับปฏิกริยาที่บุคคลนั้นแสดงต่อปัญหาต่าง ๆ ตัวละครของอาร์เด็นจึงมีลักษณะเป็นมนุษย์แท้ ๆ ที่มีส่วนผสมของความดีและความไม่ดีอยู่ในตัวเช่นที่มนุษย์เป็นอยู่โดยธรรมชาติ

The Waters of Babylon เป็นบทละครเรื่องแรกของอาร์เด็นที่นำออกแสดงในกรุงลอนดอน โครงเรื่องเป็นเรื่องราวของแครงค์ (Krank) ชายชาวโปลคนหนึ่งซึ่งดำเนินชีวิตสองแบบ ตอนกลางวันเป็นสถาปนิกผู้ช่วย ซึ่งเป็นที่เลื่อมใสของลูกค้า ส่วนตอนกลางคืนดำเนินธุรกิจบ้านเช่ากึ่งสถานโสเภณี แครงค์พยายามจะหาเงิน 500 ปอนด์มาใช้หนี้พอล (Paul) เพื่อนร่วมชาติผู้วางแผนการจะวางระเบิดครุสเชฟผู้นำของรัสเซีย เขาร่วมมือกับเพื่อน ๆ และอดีตเทศมนตรีของเมืองนั้นชื่อ ชาร์ลส์ บัทเทอร์เวท (Charles Butterthwaite) วางแผน

จะโกงรางวัลในรายการเสี่ยงโชค ทว่าแผนการล้มเหลวและแครงค์ถูกพอลยิงโดยบังเอิญ

คำพูดของตัวละครในบทละครเรื่องนี้มีหลายลักษณะปะปนกัน บางครั้งเป็นถ้อยคำง่าย ๆ ที่ใช้พูดกันตามปกติในชีวิตจริง บางครั้งเป็นคำพูดที่เลียนแบบการพูดหาเสียงแบบไฮด์ปาร์ค (Hyde Park) บางครั้งเป็นกลอนเปล่า ซ้ำร้ายไปกว่านั้นตัวละครทั้งหลายมักจะร้องออกมาเป็นเพลงในบางครั้งเลยก็มี ทำให้ไม่อาจบอกได้แน่ชัดว่าบทละครเรื่องนี้มีลักษณะเป็นละครแบบใด เพราะมีทั้งลักษณะของการแสดงแบบ music hall เช่นในตอนต้นเรื่องเมื่อแครงค์เปิดฉากอารัมภบทกับผู้ชมแนะนำตนเอง ลักษณะของการแสดงแบบแพนโตไมน์ เช่นการที่ตัวละครเปลี่ยนบุคคลิกไปเพียงแต่เมื่อเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เนื้อเรื่องบางตอนมีความเหมือนจริงจนทำให้ผู้ชมซาบซึ้งไปกับตัวละคร ในขณะเดียวกันบางตอนกลับมีลักษณะของละครเมลโลดรามา

นักวิจารณ์การละครบางคนกล่าวว่า (Hunt. 1974 : 44 - 46) ความสับสนไม่แน่นอนดังกล่าวมาข้างต้น เป็นความตั้งใจของอาร์เด้นในอันที่จะบอกให้ผู้อ่านและผู้ชมรู้ว่า หัวใจของบทละครเรื่องนี้ก็คือ ความต้องการให้ผู้ชมรู้สึกว่าในชีวิตจริงนั้นเป็นการยากที่เราจะรู้ได้ว่า แท้จริงแล้วบุคคลนั้นบุคคลนี้มีตัวตนที่แท้จริงเป็นใครกันแน่? และการจะตัดสินบุคคลคนใดให้แน่ชัดลงไปว่าเขาเป็นคนอย่างไรนั้นยากมาก นอกเสียจากจะวัดจากการกระทำของเขาเท่านั้น เหมือนกับที่ต้องถามตนเองในขณะที่ดูละครเรื่องนี้ว่า นี่เป็นโศกนาฏกรรมหรือละครตลกกันแน่ เป็นเพียงการแสดงหรือการเสนอเรื่องที่เป็นจริงในชีวิตจริงของเรานั้นไม่มีเรื่องใดที่มองดูเหลือเชื่อราวกับละครเมลโลดรามาเลยจริง ๆ หรือ ใครจะตอบคำถามได้อย่างถูกต้องบ้างว่าตนเองเป็นใคร ดังเช่นที่แครงค์พยายามจะเปิดเผย "ตัวตน" ของเขาเองในบทพูดสุดท้ายก่อนจะตาย ซึ่งเป็นคำพูดที่อาร์เด้นตั้งใจใช้เพื่อสะกิดเตือนผู้ชมว่ากำลังดูละครอยู่

I said I was not going to die;
Truth? I am afraid, I think it was a lie.
So, only a few minutes to live,
I must see can I not give
Some clearer conclusion to this play
To order your lives the neatest way.....

(Arden. 1969 : 96)

ในขณะเดียวกันก็เตือนให้ผู้ชมหันมาสำรวจค้นหา "ตัวตน" ของตนเอง ตัดสินตนเอง จากการกระทำ โดยพิจารณาจากพฤติกรรมที่ผ่านมาดังเช่นที่ได้พิจารณาและตัดสินการกระทำของแครงก์

I'm going to declare my identity at last.
Place and time, and purposes,
Are now to be chosen for me.
I cannot any longer do without knowing them....
So many thousands of people
In a so large a cold field.
How did they get into it?
And what do they expect to find?

(Ibid., p. 97)

อย่างไรก็ตามอาร์เด็นยอมรับว่า บทละครเรื่องนี้ของเขาอาจจะดูดีกว่านี้ หากว่าเขาเปลี่ยนไปใช้บทร้อยแก้วแทนที่จะใช้ร้อยกรอง (Taylor. op. cit., p. 90)

ในบทละครเรื่องต่อมา Live Like Pigs อาร์เด็นจึงหันมาใช้ร้อยแก้วมากขึ้น และบทร้อยกรองหรือเพลงที่ใช้ในละครเรื่องนี้ก็ดูเป็นธรรมชาติและเหมือนจริง เพราะเป็นเรื่องราวของชนเผ่าที่มีคนตรีในสายเลือด คือพวกยิบซี (the gypsies) นักวิจารณ์บางคนจึงกล่าวว่าบทละครเรื่องนี้เป็นละครที่ดูเป็นธรรมชาตินิยมที่สุดของอาร์เด็น (Hinchliff. op. cit., p. 78)

บทละครเรื่องนี้เปิดฉากขึ้นเมื่อครอบครัวยิปซีชื่อ ซอร์นีย์ (The Sawneys) ถูกทางการสั่งให้ย้ายเข้ามาอยู่ในบ้านตามโครงการรัฐสวัสดิการของรัฐบาล ครอบครัวนี้มาอยู่ใกล้กับบ้านของครอบครัวแจ็คสัน (The Jacksons) ความที่คุ้นเคยกับวิถีชีวิตแบบเร่ร่อน ไร้ระเบียบ ไร้กฎหมาย ทำให้ครอบครัวซอร์นีย์กลายเป็นชนวนแห่งความยุ่งยากวุ่นวายในชุมชนนั้น จนในท้ายที่สุดเกือบจะถูกคนในสังคมที่ได้ชื่อว่าเจริญกว่าทำร้ายเอาอย่างน่าเถื่อน

แม้ว่าบทละครเรื่อง Live Like Pigs จะมีโครงเรื่องพาดพิงไปถึงการจัดรัฐสวัสดิการ ทว่าแท้ที่จริงแล้ว อาร์เด็นอาจจะเพียงแต่ต้องการแสดงภาพชีวิตของบุคคลในสังคมว่า หากเมื่อใดที่บุคคลถูกจำกัดให้อยู่ในสถานการณ์ที่วิปริตไร้เหตุผล เขาก็ย่อมมีแนวโน้มที่จะประพฤติตนอย่างไร้เหตุผล หากว่าวิธีที่สังคมนั้นกระทำต่อบุคคลไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่เขาพึงพอใจ บทละครเรื่องนี้จึงแสดงให้เห็นข้อขัดแย้งและความรุนแรงที่ย่อมจะเกิดขึ้น

ในปีต่อมา (ค.ศ. 1959) คณะละคร The English Stage Company ก็จัดแสดงละครของอาร์เด็นอีกเรื่องหนึ่ง คือ Sjt. Musgrave's Dance ซึ่งเป็นละครที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของอาร์เด็น

เนื้อเรื่องของละครเรื่องนี้ กล่าวถึงกลุ่มทหารของมัสเกรฟ ซึ่งเดินทางไปถึงเมือง ๆ หนึ่งทางตอนเหนือ เพื่อนำเอากระดูกของเด็กหนุ่มผู้หนึ่งที่ตายในสงครามกลับมาที่เมืองนี้ซึ่งเป็นบ้านเกิดของเขา ในเมืองกำลังเกิดกรณีพิพาทระหว่างคนงานเหมือง และเจ้าหน้าที่บริหารท้องถิ่น ต่างฝ่ายต่างก็พยายามจะชักจูงให้มัสเกรฟและพวกมาเข้ากับฝ่ายตน ซึ่งแท้จริงแล้วมัสเกรฟและพวกเป็นทหารที่หนีกองทัพมา

โดยตั้งใจจะมาลงโทษคนที่ต้องรับผิดชอบในการส่งเด็กหนุ่มผู้นั้นไปตายในสงคราม เมื่อความจริงเปิดเผยขึ้น ก็เกิดความวุ่นวายโดยเฉพาะในหมู่ผู้บริหารท้องถิ่นซึ่งกลัวจะถูกมัสเกรฟฆ่า ขณะนั้นเองหน่วยทหารม้าก็มาถึงและรักษาความสงบไว้ได้ ละครจบลงโดยเหล่าคนเหมืองเต้นรำทำเพลงฉลองที่สันติภาพกลับคืนมา ในขณะที่มัสเกรฟเองกลับต้องขึ้นไปเต้นอยู่บนตะแลงแกง

บทละครเรื่องนี้เป็นละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากอีกเรื่องหนึ่งว่า ผู้เขียนต้องการจะสื่อผ่านความคิดใดมายังผู้อ่าน นักวิจารณ์การละครบางคนให้ความเห็นว่า (Anderson. 1976 : 51) อาร์เด็นต้องการจะเสนอความเห็นต่อกรณีที่กองทหารอังกฤษเข้าปฏิบัติการในขณะที่เกิดความวุ่นวายในไซปรัส (Cyprus) แต่แทนที่จะพูดออกมาตรง ๆ อาร์เด็นกลับสร้างสถานการณ์ขึ้นใหม่โดยใช้แนวคิดที่คล้ายคลึงกับสถานการณ์ปัจจุบันที่เขาต้องการพูดถึง อาร์เด็นเองเคยกล่าวไว้ในบทนำของหนังสือบทละครเรื่องนี้ว่า เป็นการแสดงว่าสันตินิยมแบบเต็มรูปนั้นเป็นสิ่งยากที่จะเกิดขึ้นได้ (Hunt. op. cit., p. 60 - 61) และการที่จะใช้ความรุนแรงมาบีบบังคับให้เกิดสันติภาพขึ้นนั้นก็ไม่แน่ใจว่าจะเป็นวิธีการที่ดีและถูกต้องเสมอไป ดังที่ตัวละครตัวหนึ่งในบทละครเรื่องนี้พูดกับมัสเกรฟในฉากสุดท้าย

> Mrs. Hitchcock : ....here we are, and we'd got life and love. Then you came in and you did your scribbling where nobody asked you. .....it's still an anarchy, isn't it?.....
>
> (Arden. 1977 : 108)

ในระหว่างปี ค.ศ. 1959 - 1960 อาร์เด็นเป็นนักแต่งบทละครให้กับมหาวิทยาลัยบริสตอล ซึ่งในช่วงเวลานี้เขาแต่งละครขึ้นใหม่อีกเรื่องหนึ่งและจัดแสดงที่นั่นเลยคือ <u>The Happy Haven</u>

The Happy Haven เป็นบทละครแนวทดลอง (experimental play) ของอาร์เด็น เขาเขียนละครเรื่องนี้ร่วมกับภรรยาของเขา เป็นละครที่ต่างไปจากละครเรื่องก่อน ๆ ของเขา เพราะไม่ได้พูดถึงความขัดแย้งในทางการเมืองหรือในปัญหาที่อาจปรากฏขึ้นได้ในชีวิตจริง มีลักษณะผสมผสานกันของการแสดงแบบ music hall, การแสดงแพนโตไมม์ ละครสุขนาฏกรรมชั้นสูงและละครตลกแบบต่ำ ๆ อาร์เด็นทดลองใช้หน้ากากในการแสดงละครเรื่องนี้ โดยส่วนรวมแล้วบทละครเรื่องนี้ จึงดูเป็นละครตลกในขณะที่แก่นเรื่องในส่วนลึกเป็นเรื่องจริงจังเกี่ยวกับสวัสดิการทางสังคมของคนชรา เป็นละครที่ไม่มีความ "เหมือนชีวิต" โดยสิ้นเชิง ฉากบางฉากแลดูขบขันก็เพราะความเป็นไปไม่ได้ที่ปรากฏในฉากนั้น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะเป็นละครตลก ในส่วนลึกลงไปแล้วผู้อ่านจะสามารถมองเห็นปัญหาที่น่าขบคิดแฝงอยู่ ตัวเอกของเรื่องเป็นนักวิทยาศาสตร์ชื่อ ดร. คอปเปอร์ธเวท (Dr. Copperthwaite) ซึ่งเป็นผู้ดูแล Happy Haven ซึ่งเป็นสถานดูแลและค้นคว้าเกี่ยวกับคนชรา คอปเปอร์ธเวทพยายามคิดค้นหาตัวยาเพื่อชลอความหนุ่ม ทำให้คนมีอายุกลับเป็นหนุ่มอีกชื่อ the Elixir เมื่อเหล่าคนไข้ชราเหล่านั้นแอบรู้ความลับในเรื่องนี้ เขาปรึกษากันว่าเขาไม่ต้องการกลับไปเป็นคนหนุ่มคนสาวอีก พวกเขาจึงวางแผนจะทำลายการทดลองของหมอ และในที่สุดหมอเองถูกฉีดยาแห่งความหนุ่มนั้นและกลายเป็นเด็กไป

นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า (Dunley.op.cit.,p.263) บทละครเรื่องนี้น่าสนใจในแง่การทดลองใช้วิธีการในการละครมากกว่าในด้านเนื้อหาและความหมายของบทละคร เพราะอาร์เด็นทำให้ผู้ชมสงสัยเลยว่า เขาต้องการเสนอประเด็นทางวิชาการหรือทางศีลธรรมอย่างไรกันแน่

ผลงานที่น่าสนใจของอาร์เด็นอีกเรื่องหนึ่งคือ The Workhouse Donkey (1963) เป็นบทละครที่เสนอให้เห็นวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครเอก 2 คนที่มีความแตกต่างกันอย่างตรงกันข้าม คือ ชาร์ลี บัทเทอร์ธเวท (Charlie Butterthwait) ตัวละครจากในเรื่อง The Waters of Babylon ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะผู้บริหาร

ส่วนท้องถิ่นของเมืองนี้ เป็นคนถือราษฎร์บังหลวงอย่างยิ่ง ส่วนตัวละครเอกอีกคนหนึ่งคือ หัวหน้าหน่วยตำรวจในเมืองนั้นชื่อ เฟง (Feng) โดยที่ทั้งสองต่างก็ไม่ยอมลดหย่อนให้แก่กัน ทำให้เกิดการปะทะกันและต่างคนก็ถูกทำลาย

เนื้อเรื่องของบทละครนี้เป็นเรื่องง่าย ๆ ทว่าโครงเรื่องน่าสนใจในแง่ที่ว่าในแต่ละฉากจะมีการหักมุมที่น่าประหลาดใจ และการดำเนินเรื่องก็น่าติดตามชนิดที่อาร์เด็นเองก็ไม่เคยทำได้มาก่อน (Hunt. op. cit., p. 72)

ในปี ค.ศ. 1965 อาร์เด็นมีผลงานปรากฏในลอนดอนอีก 2 เรื่อง คือ Armstrong's Last Goodnight (แต่งในปี ค.ศ. 1964) และ Left-Handed Liberty ซึ่งแต่งเพื่อเฉลิมฉลองครบรอบ 750 ปีของการลงนามในกฎบัตร แม็กนา คาร์ตา (Magna Carta) ซึ่งถือเป็นเสมือนศิลาฤกษ์ในการวางรากฐานประชาธิปไตยของประเทศอังกฤษ

Armstrong's Last Goodnight เป็นเรื่องราวที่ผู้แต่งวางสถานการณ์ให้เกิดขึ้นในสก็อตแลนด์ในสมัยศตวรรษที่ 16 โดยวางโครงเรื่องให้อังกฤษและสก็อตแลนด์กำลังมีกรณีพิพาทกัน โดยมีผู้ร้ายชายแดนชื่อ อาร์มสตรอง (Armstrong of Gilnockie) คอยก่อกวนอยู่เสมอ ๆ ลินด์เซย์ (Lindsay) ซึ่งเป็นครูของกษัตริย์หนุ่มแห่งสก็อตแลนด์ พยายามจะจัดการกับอาร์มสตรองเพื่อให้เกิดความสงบเรียบร้อยขึ้นในประเทศ โดยพยายามหาทางประนีประนอมพาอาร์มสตรองเข้ามาในราชสำนักของเจมส์ที่ 1 แห่งสก็อตแลนด์ แต่ในที่สุดกลับจองจำและแขวนคออาร์มสตรองเสีย

อาร์เด็นเองเรียกบทละครเรื่องนี้ว่าเป็น "แบบฝึกหัดทางการทูต" (Lumley. op. cit., p. 265) เขาสารภาพว่า เขาเขียนเรื่องนี้จากแรงบันดาลใจเมื่ออ่านเรื่องราวของวิกฤตกาลในประเทศคองโก ในหนังสือชื่อ To Katanga and Back ของ ดร. คอเนอร์ ครุยส์ โอเบรียน (Conor Cruise O'Brien) และคิดว่าเหตุการณ์ในคองโกในปี ค.ศ. 1961 นั้นคล้ายกับสก็อตแลนด์ในปี ค.ศ. 1528

ส่วน Left- Handed Liberty นั้นเป็นเรื่องราวในประวัติศาสตร์เช่นกัน กล่าวถึงความขัดแย้งระหว่างตัวแทนของศาสนาคือ แพนดอลฟ์ (Pandulph) และกษัตริย์คือพระเจ้าจอห์น มากกว่าที่จะกล่าวถึงการลงนามในกฎบัตรแม็กนาคาร์ตา

นอกจากบทละครที่กล่าวมาแล้ว อาร์เด็นยังแต่งละครโทรทัศน์และละครในโอกาสพิเศษไว้อีก คือ Soldier, Soldier (1958) ละครโทรทัศน์ของสถานี บีบีซี (B.B.c), When Is a Door Not a Door? (1958), ละครในเทศกาลคริสต์มาสชื่อ The Business of Good Government (1960) Ironhead (1963), Ars Longa, Vita Brevis (1964) และหลังจากปี ค.ศ. 1965 อาร์เด็นแต่งละครในแนวต่าง ๆ อีกหลายเรื่อง ได้แก่ ละครเด็ก The Royal Pardon (1966), ละครที่ไม่มีคำพูด Friday's Hiding (1966) ละครสด (improvisation) แบบเสียดสีล้อเลียนชื่อ Harrold Muggins Is A Martyr (1968), The True History of Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure (1968), The Hero Rises Up (1968), ละครวิทยุของบีบีซีชื่อ The Bagman ซึ่งเป็นเสมือนเรื่องราวส่วนตัวของเขาเอง และในปี ค.ศ. 1972 เขาเสนอละคร 2 เรื่อง คือ The Ballygombeen Bequest และ The Island of the Mighty.

ผลงานของอาร์เด็นนั้นไม่อาจจะเรียกได้อย่างเต็มปากว่าเป็นละครในแนวธรรมชาตินิยม แม้ว่าแก่นเรื่องของละครของเขาหลายเรื่องจะเป็นการหยิบยกเอาประเด็นปัญหาที่เป็นปัจจุบันและเป็นภาพจริงของชีวิตมาเสนอต่อผู้ชมเช่นในละครสมัยต้น ๆ ของเขา ได้แก่ The Waters of Babylon หรือ Live Like Pigs ทว่าวิธีการต่าง ๆ ที่เขานำมาใช้ในบทละคร เช่นการใช้โคลง กลอนเปล่า เพลงและบทบัลลัด (ballad) ตลอดจนการใช้หน้ากากและการแต่งหน้าแบบหน้ากากเช่นใน The Happy Haven หรือการฉายสไลด์ประกาศเรื่องราวของละครในฉากที่กำลังจะแสดง เช่นในบทละครเรื่อง The Hero Rises Up เป็นวิธีการแบบเบร็คท์

ซึ่งแสดงให้เห็นว่า อาร์เด็นถอยห่างออกมาจากแนวคิดธรรมชาตินิยมมาก แต่แทนที่จะกลับกลายไปเป็นนักแต่งละครแบบแอ็บเสิดเขากลับหันไปหาละครแบบร้อยกรอง ดังที่เขาเองเคยพูดไว้ว่า นักเขียนละครสมัยใหม่อื่น ๆ เขียนละครโดยมีแนวว่าละครสมัยใหม่ควรจะเป็นการสะท้อนภาพจริงที่เป็นธรรมชาติของชีวิต ซึ่งอาร์เด็นเห็นว่า เหมาะที่จะใช้ในการสร้างละครโทรทัศน์และเสริมว่าละครเวทีนั้นควรจะใช้วิธีการทางศิลปการละครอย่างเต็มที่ และทำให้ผู้ชมมาชมละครด้วยความอยากจะชมเทคนิคเหล่านั้น ไม่ใช่มาอย่างจำใจและสิ่งที่เขาต้องการมากคือ อยากจะเห็นการคืนชีพของละครแบบร้อยกรอง (Poctic Drama) (Brown. 1972 : 193)

แม้ว่าอาร์เด็นจะเสนอผลงานที่ยากแก่การเข้าใจและไม่ถูกใจนักวิจารณ์การละครบางคน แต่ก็เป็นที่ยอมรับว่า อาร์เด็นเป็นนักแต่งบทละครที่มีความเป็นตัวของตัวเอง มีความคิดสร้างสรรค์อย่างน่าชื่นชมมาก

อาร์โนลด์ เวสเกอร์

(Arnold Wesker 1932 -)

เวสเกอร์เป็นตัวอย่างของนักแต่งบทละครสมัยใหม่จากชนชั้นแรงงาน เขาเกิดเมื่อปี ค.ศ. 1932 บิดามีเชื้อสายยิวฮังกาเรียน มารดาเป็นชาวรัสเซียน

เมื่อออกจากโรงเรียน เขาทำงานเป็นช่างซ่อมท่อน้ำและช่วยงานในครัว ต่อมาจึงไปทำงานเป็นคนปรุงอาหารประเภทแป้ง (pastry cook) ที่นอร์วิช (Norwich) ลอนดอน และปารีส ต่อมาเขาเข้าเรียนต่อที่ London School of Film Technique เป็นเวลา 6 เดือน ในขณะนั้นเขาแต่งบทละครเรื่อง Chicken Soup with Barley (1958) เมื่อเรียนจบเขาจึงร่างบทละครเรื่อง Pools และ The Kitchen ในระยะแรก ๆ ของการเริ่มงานเขียน ผลงานของเขาไม่ประสบความสำเร็จเท่าใดนัก จนกระทั่งเมื่อละครเรื่อง Chicken Soup with Barley เปิดการแสดงครั้งแรกที่โคเวนทรี (Coventry) เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม

1958 และเปิดการแสดงที่โรงละคร Royal Court ตั้งแต่วันที่ 14 กรกฎาคม เป็นเวลาหนึ่งสัปดาห์

บทละครเรื่อง Chicken Soup With Barley เป็นละครเรื่องแรกในผลงานละคร 3 เรื่องของเวสเกอร์ที่เป็นที่กล่าวขวัญกันมาก เวสเกอร์เรียกบทประพันธ์ชุดนี้ว่า The Wesker Trilogy ซึ่งมักจะเรียกกันว่า "Chicken Soup Trilogy" ตามชื่อบทละครเรื่องแรกในชุดนี้ บทละครอีก 2 เรื่องคือ Roots (1959) และ I'm Talking about Jerusalem บทละครชุดนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับโชคชะตาและการดำเนินชีวิตของครอบครัวหนึ่ง ซึ่งเป็นชาวยิวในลอนดอนตะวันออก (East End London Jews) ระหว่างปี ค.ศ. 1936 ถึง ค.ศ. 1959

ในบทละครเรื่อง Chicken Soup With Barley จะกล่าวถึงวิถีชีวิตของสมาชิกในครอบครัวคาห์น (The Kahns) ตั้งแต่เดือนตุลาคม 1936 จนถึงเดือนธันวาคม 1956 ในฉากแรกของบทละครผู้อ่านจะพบกับ ซาร่าห์ (Sarah) ซึ่งเป็นคนเข้มแข็ง เป็นผู้นำของครอบครัว เป็นผู้ฝักใฝ่และสนใจในการเมืองนิยมลัทธิมาร์กซ์ – เลนิน ในขณะที่ แฮรี่ (Harry) สามีของเธอเป็นคนอ่อน ๆ ไม่สนใจในการเมืองเลย ต้องการอยากจะมีชีวิตอยู่อย่างเงียบ ๆ เมื่อถูกภรรยาบังคับให้ไปร่วมเดินขบวนประท้วงก็มักจะวิ่งหนี หรือหลบไปนอน จากเหตุการณ์ในองก์ที่ 2 ซึ่งเป็นระยะเวลาประมาณปี ค.ศ. 1946 เขานอนหลับเกือบตลอดเวลาและตกงานอยู่เสมอแม้ในเวลาที่เศรษฐกิจกำลังเบ่งบานไปทั่ว จนถึงองก์ที่ 3 เขาก็เป็นอัมพาตเมื่อเกิดช็อคขึ้นมา 2 ครั้ง ตลอดเวลาเหล่านี้ ซาร่าห์ยังคงมั่นคงในอุดมการณ์และเต็มเปี่ยมไปด้วยศรัทธาที่จะทำอะไรสักอย่างในขณะที่ลูก ๆ แต่ละคนกลับกลายไปเริ่มมีความคิดเหมือนพ่อของเขา (แฮรี่) เริ่มจากอาดา (Ada) ซึ่งเริ่มมองเห็นความจริงในชีวิตพร้อม ๆ กับเดฟ (Dave) สามีของเธอ จนอพยพไปทำงานเริ่มชีวิตใหม่ในชนบทกับสามีของเธอ อาดากล่าวกับซาร่าห์ว่า เธอเหน็ดเหนื่อยกับการต่อสู้ทางการเมือง สงครามที่ต่างคนต่างก็ไม่รู้ว่าจะสู้กันไปทำไม

... I'm tired, mother. I spent eighteen months waiting for Dave to return from Spain and now I've waited six years for him to come home from a war against Fascism and I'm tired. .....

... and Dave's experience is the same-fighting with men who he says did not know what the war was about... .....Oh Yes! the service killed any illusions Dave may have once had about the splendid and heroic working class. .....

(Wesker. 1960 : p. 42)

เดฟและอาดา จึงดำเนินชีวิตใหม่ในชนบท โดยมีอาชีพเป็นช่างไม้ที่อาศัยแต่ศิลปะและฝีมือเป็นเครื่องยังชีพ

รอนนี (Ronnie) ลูกชายคนเดียวของครอบครัว ก็เป็นอีกคนที่เริ่มตาสว่างและมองเห็นจุดอ่อนของลัทธิที่แม่ของเขา (ซาร่าห์) เคยยึดเยียดให้นิยม หลังจากที่เกิดเหตุการณ์รัสเซียบุกฮังการี เขากล่าวว่า เขาไม่เชื่อไม่ศรัทธาในสิ่งใดอย่างขาวเป็นขาว ดำเป็นดำอีกต่อไปแล้ว

... I've lost my faith and I've lost my ambition. .... I don't see things in black and white any more. My thoughts keep going pop, like bubbles. That's my life now - you know? - a lot of little bubbles going pop.

(Ibid., p. 72 - 73)

... You didn't tell me there were any doubts.

(Ibid., p. 71)

ในขณะนั้น รอนนี่จึงเข้าใจแฮรี่พ่อของเขา และดูเหมือนว่ากำลังจะกลายเป็นเหมือนกับแฮรี่ คือไม่สนใจและสูญเสียศรัทธาในการเมือง ไม่ใยดีแม้แม่ของเขาจะคร่ำครวญว่า

Ronnie, if you don't care you'll die.

(Ibid., p. 76)

บทละครเรื่องที่สองคือ Roots (1959) เป็นเรื่องราวของหญิงสาวคนหนึ่งชื่อ Beatie Bryant ซึ่งเป็นคู่รักของรอนนี่ คาห์น ผู้อ่านจะได้พบได้ฟังความคิดเห็นของรอนนี่ สะท้อนออกมาทางเบตตี้ในบทละครเรื่องนี้ เบตตี้กลับมาที่บ้านที่นอร์โฟล์ค หลังจากจากไปทำงานเป็นพนักงานเสริฟในร้านกาแฟแห่งหนึ่งเสีย 3 ปี เธอกล่าวขวัญถึงรอนนี่อย่างยกย่องว่าเป็น "ปัญญาชน" ที่แสวงหาความรู้ด้วยตนเอง และพยายามจะ "เตรียม" ครอบครัวของเธอเพื่อต้อนรับการมาเยือนของรอนนี่ เธอมักจะพูดและลอกเลียนคำพูดหรือความคิดของรอนนี่มาเสมอ เช่นพูดว่า "รอนนี่พูดว่า....." "รอนนี่ทำอย่างนั้นทำอย่างนี้" ซึ่งเป็นความคิด เป็นคำพูดที่คนในครอบครัวของเบตตี้ไม่เข้าใจเลย เพราะสำหรับพวกเขาแล้ว ชีวิตทั้งชีวิตก็คือการออกไปทำงานในไร่นา หุงหาอาหาร, กิน, นอน, ดื่ม และยอมรับทุกสิ่งทุกอย่างที่จะเกิดขึ้น การอ่านหนังสือเป็นสิ่งที่แทบจะไม่ได้ทำเลย การพักผ่อนก็เพียงฟังดนตรีสมัยนิยมและดูภาพยนต์ บทสนทนาก็คือการนินทาเรื่องชาวบ้าน เมื่อเบตตี้มาพูดถึงการเมือง เพลงคลาสสิค ภาพเขียนแอบสแตร็คท์ หนังสือและคำพูดต่าง ๆ ของรอนนี่ คนในครอบครัวจึงไม่เข้าใจสิ่งที่เบตตี้พูดถึงเลย เมื่อถึงวันกำหนดที่รอนนี่จะมา เบตตี้จัดการให้ทุกคนในบ้านแต่งตัวอย่างดีที่สุด รอคอยรอนนี่แต่กลับได้เพียงจดหมายตัดความสัมพันธ์จากรอนนี่ โดยเขาอ้างว่า เขาคิดว่าเขาและเบตตี้คงจะเข้ากันไม่ได้ เพราะตลอดระยะเวลาที่เคยอยู่ร่วมกันมา เบตตี้ไม่เคยสนใจใน

การเมือง ศิลปะ หนังสือเช่นที่เขาสนใจเลย ซ้ำยังดูถูกการสนทนาแบบปัญญาชนของเขาและเพื่อน ๆ อีกด้วย ไม่ว่าเขาจะพยายามอย่างไรเธอก็ไม่ยอมหันมาสนใจและ "รู้สึก" เช่นเดียวกันกับเขาได้ ครอบครัวของเบตตี้ โดยเฉพาะแม่ของเธอต่างก็ถากถางเบตตี้อย่างสมน้ำหน้า ทำให้เบตตี้พยายามต่อสู้โต้เถียงด้วยถ้อยคำที่ลอกเลียนรอนนี่มา แต่ในที่สุดก็สามารถสร้างความมั่นใจในตัวเองและพรรณนาความรู้สึกที่เป็นของเธอเองอย่างแท้จริงออกมาได้เป็นครั้งแรก เพราะเธอเองก็เพิ่งจะเกิดความเชื่อที่แท้จริงต่อสิ่งเหล่านั้นในขณะนี้เอง ละครจบลงโดยเบตตี้ตะโกนก้องว่าสิ่งที่รอนนี่เคยพยายามนั้น (คือการจะเปลี่ยนเบตตี้ให้หันมาสนใจในสิ่งต่าง ๆ เช่นเขา) ในที่สุดก็เป็นผลสำเร็จจนได้

....Ronnie! It does work, it's happening to me, ...

(Wesker. op. cit., p. 148)

ละครเรื่องสุดท้ายในชุดนี้ คือ I'm Talking about Jerusalem (1960) กล่าวถึง อาดาและเดฟ ที่ออกไปเริ่มต้นชีวิตใหม่ในชนบท (ตั้งแต่องก์ที่ 2 ของ Chicken Soup with Barley) โดยดำเนินชีวิตด้วยการใช้ฝีมือในทางช่างและศิลปะตามแนวคิดของ วิลเลียม มอร์ริส (William Morris) ที่ว่าบุคคลสามารถเป็นนายของตนเองได้ โดยไม่จำเป็นต้องยอมตนให้ตกอยู่ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมนิยมและเครื่องจักรกลต่าง ๆ บทละครเปิดฉากโดยพูดถึงเมื่ออาดาและเดฟมาถึงกระท่อมที่อาศัยในนอร์โฟล์ค ซาร่าห์และรอนนี่มาช่วยจัดข้าวของ เดฟเริ่มงานรับจ้างทำเครื่องไม้ เช่น โต๊ะ เก้าอี้ จนกระทั่งเขาสามารถตั้งโรงงานของเขาเองได้ ต่อมาในองก์ที่ 1 เดฟตกงานถูกนายจ้างไล่ออกจากงาน แต่เขายังคงรับจ้างทำเครื่องเรือนอยู่ต่อไป ทั้ง ๆ ที่ไม่ค่อยมีคนมาจ้างเพราะผลผลิตของเขาราคาสูงและทำได้ช้า เนื่องจากไม่ใช้เครื่องจักรช่วยมากนักเมื่อการหากินฝืดเคือง อาดาและเดฟ ปรึกษากันทำบ้านให้เป็นสถานที่พักผ่อน (quest house) ซึ่งมีพวกคนแก่มาพักเพียงไม่กี่คน เมื่อพรรคแรงงานไม่ได้รับเลือกเป็นรัฐบาลอีกต่อไป เขา

จึงวางแผนจะอพยพกลับเข้าไปอยู่ในลอนดอน บทละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นความล้มเหลวในการทดลองดำเนินชีวิตแบบอุดมคติของเดฟ ทำให้เขาต้องกลับไปยอมรับความจริงในสภาพสังคมปัจจุบัน

บทละครชุด The Wesker Trilogy โดยส่วนรวมแล้วแสดงให้เห็นถึงสังคมที่บกพร่อง และยังแสดงให้เห็นว่ามนุษย์แม้จะมีความตั้งใจดีเช่นเดฟ ก็ยังไม่ใช่คนสมบูรณ์แบบ ยังมีความบกพร่องด้วยเช่นกัน (Aylwin. 1974 : 7) มนุษย์ไม่อาจจะหลีกหนีจากปัญหาได้ ไม่อาจจะแก้ปัญหาใด ๆ ในสังคมได้เพียงลำพังตัวคนเดียว จำเป็นต้องร่วมมือกันและหาแนวทางแก้ไขที่เหมาะสม

บทละครเรื่องแรกที่เวสเกอร์เขียนนั้น คือเรื่อง The Kitchen ซึ่งจัดแสดงในปี ค.ศ. 1959 เป็นเรื่องราวการดำเนินชีวิตในแต่ละวันของคนงานในครัวของภัตตาคารใหญ่แห่งหนึ่ง แสดงให้เห็นความขัดแย้งในใจของคนงานที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตให้ดีไปกว่านี้ได้ สอดแทรกความคิดที่ว่าความรุนแรงและพฤติกรรมอันไม่พึงปรารถนาของสังคม เป็นผลมาจากความตึงเครียดที่ก่อตัวขึ้นจากสภาพกดดันในการทำงานด้วยส่วนหนึ่ง (Brockett and Findley. op. cit., p. 625)

จะเห็นได้ว่า บทละครทั้ง 4 เรื่องนี้ มีความเป็นธรรมชาตินิยมอยู่มาก เพราะพยายามจะเปิดเผยการดำเนินชีวิตของคนงาน แสดงให้เห็นความขุ่นข้องใจ ความท้อแท้ สิ้นหวังในชีวิตของบุคคลเหล่านี้ แม้ว่าในเรื่อง The Kitchen จะมีฉากความฝัน (Three Plays. 1968 : 142 - 143) ฉากเต้นรำ (Ibid., p. 145) ซึ่งไม่มีใน The Wesker Trilogy ก็ตาม

ในปี ค.ศ. 1962 เวสเกอร์เขียนละครเรื่อง Chips with Everything เนื้อเรื่องเกี่ยวกับการฝึกหน่วยทหารเกณฑ์หน่วยหนึ่งของกองทัพอากาศ เป็นการจำลองเอาสังคมอังกฤษมาศึกษาโดยมีนายทหารเป็นพวกชนชั้นปกครองและทหารเกณฑ์เปรียบเป็นชนชั้นแรงงาน ตัวละครเอกคือ บิ๊ป ทอมสัน (Pip Thomson) ซึ่งเป็นลูกชายนายธนาคารที่ร่ำรวย ปฏิเสธการเป็นนายทหารแต่ยอมถูกเกณฑ์เป็นพลทหาร เขาพยายามจะทำให้เหล่าทหารเกณฑ์รู้สึกตัวในพลังอำนาจที่ตนเองมีอยู่ และพยายาม

ต่อต้านชนชั้นปกครองที่กดขี่ ข่มเหงไม่ให้ได้รับความบันเทิงใจ ไม่มีโอกาสได้ชื่นชมกับศิลป และต้องยอมรับสภาพการดำรงชีวิตที่ไม่ดีในค่ายแห่งนั้น อย่างไรก็ตาม เวสเกอร์ทำให้เกิดความสงสัยว่า บิ๊ปมาเข้าอยู่กับหมู่ทหารเกณฑ์ก็เพราะความกลัวว่าตนเองไม่อาจจะแสดงอำนาจได้อย่างที่ตนต้องการ หากไปอยู่ในหมู่นายทหาร ความคิดที่ว่าเวสเกอร์จะอาศัยบิ๊ปเป็นกระบอกเสียงในการต่อสู้เพื่อชนชั้นแรงงานจึงไม่เด่นชัดเท่าที่ควร

อย่างไรก็ตาม เหตุการณ์ต่อมาเป็นประจักษ์พยานว่า เวสเกอร์มีความคิดดังกล่าวจริง ๆ หลังจากเขาเขียนบทละครนี้จบ เขาเป็นผู้นำในการก่อตั้งสมาคมศิลปของชนชั้นแรงงาน ที่เรียกว่า เซ็นเตอร์ 42 (Centre 42) ตามมติฉบับที่ 42 ของสภาสหบาลการค้า (Trades Union Congress resolution number 42) ซึ่งเรียกร้องให้เกิดความนิยมศิลปขึ้นในหมู่กรรมกรทั้งปวง เวสเกอร์ตั้งใจจะผลิตบทละครและดนตรีที่มีคุณภาพสูง เพื่องานแสดง งานเทศกาลต่าง ๆ ที่จัดกันทั่วประเทศ หลังจากการฮือฮากันอยู่พักหนึ่งในปี ค.ศ. 1962 ก็เริ่มเสื่อมซาไปจนในปี ค.ศ. 1966 สมาคมมาตั้งมั่นอยู่ที่ Roundhouse ซึ่งเป็นร้านเล็ก ๆ ในลอนดอนตอนเหนือ ซึ่งแม้จะตั้งใจให้เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมสำหรับกรรมกร ก็มักจะเสนอละครของกลุ่มละครก้าวหน้า (avant - garde productions) เสียมากกว่า (Brockett and Findley. loc cit.)

หลังจากปี ค.ศ. 1962 เวสเกอร์มีผลงานไม่มากนัก ในปี ค.ศ. 1966 เขาเขียนละครที่แสดงถึงความใฝ่ฝัน อุดมคติของกรรมกรอีก คือเรื่อง Their Very Own and Golden City ตัวละครเอกคือ แอนดรูว์ คอปแฮม (Andrew Cobham) สถาปนิกผู้ไต่เต้าขึ้นมาจากการเป็นกรรมกร ใฝ่ฝันจะสร้างเมืองขึ้น 6 เมือง ที่ผู้อยู่อาศัยจะได้เป็นเจ้าของเมืองนั้นเอง เขาพยายามต่อสู้ในทุก ๆ ทาง ให้ความฝันของเขาเป็นผลสำเร็จ หลังจากเวลาผ่านไป 50 ปี เขาก็สามารถสร้างเมืองในความฝันขึ้นมาได้ 1 เมือง

ความเปลี่ยนแปลงในแนวเขียนของเวสเกอร์นั้นเกิดขึ้นอย่างช้า ๆ ตั้งแต่เมื่อเขาเขียนละครเรื่อง Chips with Everything แต่จะมาเห็นได้อย่างเด่นชัดในบทละครเรื่อง The Four Seasons (1966) เป็นละครที่ไม่มีการแบ่งองก์ ตัวละครมีเพียง 2 คน ชาย 1 คน หญิง 1 คน สถานที่ไม่กำหนดแน่นอน รู้แต่ว่าเป็นห้องในบ้านหลังหนึ่ง ฤดูกาลที่เปลี่ยนไปแสดงให้เห็นสภาพชีวิตการแต่งงานของชายหญิงคู่นี้ นับเป็นบทละครที่แสดงให้เห็นความต้องการจะศึกษาสภาพจิตใจความรู้สึกภายในของบุคคล นักวิจารณ์การละครส่วนมากไม่ค่อยพอใจการที่เวสเกอร์เบนเข็มจากการแต่งละครการเมืองไปเป็นละครแนวบรรยายพรรณานิยม (Ibid., p. 625 - 626) เช่นนี้นัก บางคนกล่าวว่า เป็นบทละครที่ดู "อ่อน" ที่สุด เพราะไม่มีการแสดงมากนัก มีแต่การโต้ตอบกันด้วยถ้อยคำ เป็นบทละครที่ประสบความสำเร็จน้อยที่สุดของเวสเกอร์ (Taylor. 1977 : 169)

หลังจากบทละครเรื่อง The Four Seasons เวสเกอร์แต่งละครอีกบ้าง เช่น The Friends (1970), The Old Ones (1972), The Journalists และ The Wedding Feast ซึ่งยังไม่เคยแสดงบนเวทีเลย

นอกจากบทละครเวทีแล้ว เวสเกอร์ยังเขียนละครโทรทัศน์และเขียนบทความบทบรรยายอีกหลายเรื่องตามโอกาส เวสเกอร์เริ่มต้นจากการเป็นนักเขียนในแนวธรรมชาตินิยม บทละครของเวสเกอร์อาจจะเรียกได้ว่าเป็นละครแบบมองโลกในแง่ดี เพราะมักจะแสดงให้เห็นว่า ถึงชีวิตจะยากแค้นอย่างไรก็ยังมีแสงแห่งความหวังอยู่เสมอ ลักษณะพิเศษของบทละครของเวสเกอร์อีกประการหนึ่ง คือ หากในบทละครเรื่องนั้น ๆ มีบทเพลงที่ตัวละครร้อง หรือมีฉากทำอาหารชนิดใดละก็ เวสเกอร์จะแนบโน๊ตเพลงและตำราทำอาหารชนิดนั้น ๆ มากับบทละครของเขาเสมอ เช่นในเรื่อง The Kitchen และ Chips with Everything เป็นต้น เวสเกอร์ยังคงเขียนละครอยู่ เขาศึกษาและปรับปรุงแนวการเขียนละครของเขาตลอดมา จึงเป็นการยากที่จะสรุปผลงานบทละครของเขา นอกเสียจากจะรอดูกันต่อไป เวสเกอร์เองเคยให้สัมภาษณ์ว่า "ผมอยากจะเขียนบทละครสักเรื่อง โดยขึ้นต้นว่า 'ครั้งหนึ่งนานมาแล้ว'..... " (Ibid., p. 170) การศึกษาผลงานของเวสเกอร์โดยละเอียดในอนาคต จึงเป็นงานที่น่าสนใจงานหนึ่งที่ยังรอคอยอยู่

ปีเตอร์ แชฟเฟอร์

(Peter Shaffer 1926 -)

ปีเตอร์ แชฟเฟอร์ เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1926 ในกรุงลอนดอน เมื่อจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ เขาก็หันมาแต่งบทละครเป็นอาชีพ เขาเริ่มเป็นที่สนใจของสาธารณชนเมื่อบทละครเรื่อง Five Finger Exercise ของเขาถูกนำออกแสดงในปี ค.ศ. 1958 ก่อนหน้านี้ ผลงานของแชฟเฟอร์ ที่ได้รับความสนใจจากผู้ชม มีเพียงละครโทรทัศน์ 2 เรื่องเท่านั้น บทละครของเขาในระยะแรกเป็นละครแบบดั้งเดิมที่เคยแสดงกันมา (Traditional plays) ที่ยังใช้ฉากห้องรับแขกและมีตัวละคร 5 – 6 คน ละครของแชฟเฟอร์ซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญถึงมากคือ ละครแบบ spectacle เรื่อง The Royal Hunt of the Sun ซึ่งเป็นบทละครที่ต้องใช้ทุนในการจัดแสดงมาก เพราะมีตัวละครมากมาย ฉากละลานตาจนไม่มีคณะละครใดกล้าจัดแสดง จนกระทั่งถูกนำออกแสดงโดยคณะละครที่ได้รับเงินอุดหนุนจากรัฐบาลที่ National Theatre

บทละครเรื่อง Five Finger Exercise เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นที่กระท่อมพักผ่อนสุดสัปดาห์ของครอบครัวฮาริงตัน ที่ซัฟโฟล์ค (Suffolk) ในช่วง 2 สัปดาห์ระหว่างฤดูใบไม้ร่วง ครอบครัวฮาริงตันเป็นครอบครัวชนชั้นกลางแบบเก่า (a conventional middle-class family) ที่มีเงิน หัวหน้าครอบครัวชื่อ สแตนเล่ย์ (Stanley) เป็นเจ้าของโรงงานทำเครื่องตกแต่งบ้าน ที่สร้างตัวเองขึ้นมาด้วยความอุตสาหะ เป็นคนหัวแข็งไม่ยอมใคร ภรรยาของเขาชื่อหลุยส์ (Louise) เป็นหญิงที่มาจากตระกูลที่มีฐานะทางสังคมดีกว่าเขา ชอบพูดย้ำให้สามีเกิดปมด้อยในเรื่องนี้ ชอบโอ้อวดถึงเชื้อสายชาวฝรั่งเศสของตน ตลอดจนความมีจิตใจเป็นชาวปารีสของตน เป็นคนช่างเสแสร้งอย่างคนคุ้นเคยกับการสมาคม และรักลูกชายมาก ลูกชายของครอบครัวนี้ชื่อ คลีฟ (Clive) อายุ 19 ปี เป็นคนหนุ่มเคร่งเครียด ช่างวิตก วุ่นวาย สมาชิกอีกคนหนึ่งของครอบครัวคือ พาเมล่า (Pamela)

สาวรุ่นอายุ 14 ปี ที่มีท่าทางเคร่งขรึมผสมกับความมีชีวิตชีวาแบบวัยรุ่น ครอบครัวนี้มีความขัดแย้งกันอยู่ในส่วนลึก แต่ไม่อาจจะแสดงออกได้อย่างที่ต้องการจนกระทั่งมีสมาชิกใหม่ของครอบครัวมาอยู่ด้วย เป็นเด็กหนุ่มชาวเยอรมัน ชื่อ วอลเตอร์ แลงเกอร์ (Walter Langer) ซึ่งเข้ามาเป็นตัวเร่งให้ทุกคนเกิดปฏิกริยารุนแรงขึ้น วอลเตอร์มีหน้าที่เป็นครูประจำตัวพาเมล่า เขามาอยู่ในอังกฤษได้ 5 ปีแล้ว และต้องการจะโอนสัญชาติเป็นคนอังกฤษ เขาไม่เคยพูดถึงพ่อ แม่ หรือครอบครัวของเขาที่เยอรมันบอกแต่ว่าเขาจะไม่กลับไปอยู่ที่นั่นอีก พ่อของเขาเคยเป็นนายทหารในหน่วยเอสเอส (S.S) ประจำค่ายกักกัน (concentration camp) แห่งหนึ่ง เขามองเห็นประเทศอังกฤษเป็นดินแดนในอุดมคติที่คนส่วนใหญ่ปรารถนาจะทำแต่ความดี ซึ่งเป็นความคิดที่ทำให้เขาอยากจะเป็นที่ยอมรับของกรอบครัวอังกฤษแบบครอบครัวนี้ เขายึดเอาหลุยส์เป็น "แบบ" ของแม่ในอุดมคติ ซึ่งหลุยส์กลับเข้าใจผิดความรักของเขาเป็นอย่างอื่น เพราะในส่วนลึก หลุยส์เองพยายามแสวงหาความรักที่แท้จริง เนื่องจากไม่ได้รับความสุขในชีวิตแต่งงาน คลีฟเคยเห็นมารดาของเขาและวอลเตอร์โอบกอดกัน ทำให้เขาเข้าใจผิดอีกคน และระเบิดความไม่พอใจนั้นกับพ่อของเขา ในที่สุดแม้แต่พาเมล่าก็เกิดความหลงใหลแบบเด็ก ๆ ในตัววอลเตอร์ หลุยส์ก็ต้องการจะปกปิดความรู้สึกอับอายในความรู้สึกที่ตนมีต่อวอลเตอร์ จึงยกเอาเหตุการณ์ต่าง ๆ มาเป็นข้ออ้างให้สามีไล่วอลเตอร์ออกจากงาน ซึ่งสแตนเลย์ยินดีมากและทำอย่างป่าเถื่อนที่สุด โดยพูดว่า เขาตั้งใจจะไปแจ้งที่หน่วยตรวจคนเข้าเมือง (Home Office) วอลเตอร์คิดมิดีมิร้ายกับเด็กสาวอายุ 14 ปี ซึ่งจะมีผลทำให้วอลเตอร์ถูกขับออกนอกประเทศ ซึ่งแท้จริงแล้วสแตนเลย์มีเหตุผลอื่นซ่อนอยู่ในใจอีก วอลเตอร์ผิดหวังมากที่เกิดเหตุการณ์เช่นนี้ เขาขึ้นไปจัดกระเป๋าเสื้อผ้า เปิดแผ่นเสียง ไม่กี่นาทีต่อมาก็มีเสียงแผ่นเสียงตกร่อง ทำให้รู้ว่าเกิดเหตุผิดปกติขึ้น นั่นคือวอลเตอร์พยายามจะฆ่าตัวตาย

บทละครเรื่อง <u>The Royal Hunt of the Sun</u> (1964) เป็นละครที่ยิ่งใหญ่สมชื่อ เป็นเรื่องราวของกองทัพสเปน (the Conquistadors) ที่ยกรี้พลข้ามเทือกเขาแอนดีสไปในดินแดนของพวกอินเดียนแดงเผ่าอินคา (the Incas) ในเปรู

เป็นเรื่องราวการล้มล้างเทพเจ้าแห่งดวงอาทิตย์ ซึ่งเป็นที่นับถือของชนเผ่านี้ ชื่ออทัลฮวลปา (Atahuallpa) โดยนายทหารชาวสเปนชื่อ พิซาร์โร (Pizarro) ที่ทรยศต่อความไว้วางใจของอทัลฮวลปา ฉากที่ปรากฏบนเวทีเป็นฉากใหญ่ที่ต้องลงทุนมากมาย เช่น ฉากการฆ่าหมู่สาวกของเทพเจ้าโดยพลทหารสเปน ฉากการบูชายัญและการตายของเทพเจ้าแห่งดวงอาทิตย์ ต้องใช้เครื่องโลหะหน้ากาก และผู้แสดงประกอบมากมาย แชฟเฟอร์เองกล่าวไว้ว่า จุดมุ่งหมายของบทละครนี้ ก็เพื่อเสนอประสบการณ์บางอย่างที่เป็นละครจริง ๆ เนื้อหาของละครเรื่องนี้ เป็นการปะทะกันของวัฒนธรรมเก่าและใหม่ ศาสนาแบบเก่ากับศาสนาคริสต์ ฉากการตายของเทพแห่งดวงอาทิตย์เป็นฉากที่ยิ่งใหญ่ที่แสดงให้เห็นว่า ความเชื่ออย่างงมงายไม่ว่าในศาสนาใดต่างก็ไร้ประโยชน์ทั้งสิ้น พวกอินคามีความเชื่อว่าเมื่อแสงอาทิตย์ส่องอาบร่างของเทพเจ้า เทพเจ้าก็จะฟื้นขึ้นจากความตาย แต่อทัลฮวลปาก็ตายไปจริง ๆ โดยไม่ฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ พิซาร์โรเองแม้จะเป็นผู้ชนะแต่ก็เกิดความรู้สึกหมดสิ้นศรัทธาในชีวิต

> .....You have no joy for me. Atahuallpa, my boy :
> the only joy is in death. I live between two hates :
> I die between two darks : blind eyes and a blind sky.
> ..... God's just a name on your
> nail, and naming begins cries and cruelties. But to
> live without hope and after, and make whatever God
> there is, ...
>
> (Shaffer. 1970 : 203)

ในปี ค.ศ. 1962 บทละครสองก็เดี่ยวจบของแชฟเฟอร์ 2 เรื่อง ได้รับการจัดแสดงสลับกันในโรงละครแถบตะวันตกของลอนดอน คือเรื่อง <u>The Public Eye</u> และ <u>The Private Ear</u> ในระหว่าง 2 เรื่องนี้ <u>The Public Eye</u>

มีเนื้อหาดีกว่า เป็นเรื่องเกี่ยวกับความขัดแย้งในชีวิตแต่งงานของสามีภรรยาคู่หนึ่ง สามีอายุแก่กว่าภรรยาถึง 22 ปี สงสัยว่าภรรยาจะมีชู้รัก จึงไปจ้างนักสืบให้คอยติดตามความเคลื่อนไหวของภรรยา จึงทราบว่า ความเข้มงวดที่เขามีต่อภรรยาทำให้เธอกลัวเขาเหมือนนักเรียนกลัวครู ในขณะที่ชู้รักของเธอทำให้เธอมีชีวิตชีวาทั้ง ๆ ที่ทั้งคู่ไม่เคยพูดคุยกันเลย นักสืบจึงแนะนำให้สามีคอยติดตามสอดส่องดูภรรยาแล้วทิ้งงานในหน้าที่ให้นักสืบทำแทนเป็นเวลา 1 เดือน เพื่อแก้ไขเหตุการณ์ให้ดีขึ้น

ในปี ค.ศ. 1965 แชฟเฟอร์เสนอละครตลกสั้น ๆ เรื่องหนึ่งชื่อ Black Comedy ซึ่งเหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นในความมืดเพราะฟิวส์ขาด ตัวละครในเรื่องต้องจุดไม้ขีดหรือไฟแช็คส่องหน้ากัน เมื่อไฟสว่างต่างคนต่างก็รู้จักกันต่างไปจากที่คิดไว้

ผลงานอื่น ๆ ของแชฟเฟอร์ ได้แก่ The Merry Roosters Panto (1963), The Warning Game (1965), The White Liars (1968) และ The Battle of Shriving (1970)

จะเห็นได้ว่า บทละครของแชฟเฟอร์มีหลายประเภทตั้งแต่ละครแบบธรรมชาตินิยม เช่น Five Finger Exercise, ละครมหากาพย์ โศกนาฏกรรม อย่าง The Royal Hunt of the Sun หรือละครตลกสั้น ๆ แบบ farce เช่น Black Comedy และยังมีผลงานปรากฏแก่สาธารณชนอยู่ นับว่าเป็นนักแต่งละครอาชีพที่สำคัญคนหนึ่งในสมัยหลังสงครามนี้

โรเบิร์ต โบลท์

(Robert Bolt 1924 -)

โรเบิร์ต โบลท์ เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1924 บทละครเรื่องแรกของเขาซึ่งนำออกแสดงที่โรงละครอ๊อกซฟอร์ด (Oxford Playhouse) ในปี ค.ศ. 1957 คือ The Critic and the Heart ชื่อเสียงของเขาเริ่มเด่นขึ้นเป็นที่สนใจเมื่อบทละครเรื่อง Flowering Cherry ของเขาถูกนำออกแสดงในปี ค.ศ. 1957

ที่โรงละครเฮย์มาร์เก็ต ในกรุงลอนดอน ในปี ค.ศ. 1960 โบลท์ มีผลงานที่ปรากฏต่อสาธารณชน 2 เรื่อง คือ The Tiger and the Horse และ A Man for All Seasons ซึ่งถือกันว่าเป็นบทละครที่ดีที่สุดของเขา

บทละครเรื่อง A Man for All Seasons เป็นละครแบบโศกนาฏกรรม ที่วางโครงเรื่องของเรื่องไว้อย่างดีมาก เนื้อเรื่องของละครเป็นเรื่องราวในประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับชีวประวัติของ เซอร์ โธมัส มอร์ (Sir Thomas More. 1478 - 1535) นักกฎหมายและนักการเมืองคนสำคัญของอังกฤษ ในสมัยพระเจ้าเฮนรี่ที่ 8 (Henry the Eighth. 1509 - 1547) โบลท์สร้างตัวละครเอกของเรื่อง คือ เซอร์ โธมัส ให้เป็นคนเข้มแข็ง ยึดมั่นในอุดมการณ์และความถูกต้อง โดยไม่หวั่นเกรงต่อภยันตรายใด ๆ แม้แต่ความตาย ความสนุกสนานน่าเร้าใจของบทละครเรื่องนี้ไม่ได้อยู่ที่ความขัดแย้งระหว่าง เซอร์โธมัส กับกษัตริย์หรือครอมเวล แต่อยู่ที่ความน่าสนใจในคุณลักษณะอันสูงส่งน่ายกย่องของเซอร์โธมัสที่มีสติสัมปชัญญะไม่หวั่นไหวไปตามพลังบีบคั้นที่รุมล้อมอยู่ เมื่อพระเจ้าเฮนรี่พยายามใช้อุบายต่าง ๆ เพื่อบังคับให้เซอร์โธมัสแสดงความเห็นด้วยกับการหย่าร้างเพื่อแต่งงานใหม่ของพระองค์ จนถึงกลับแกล้งกล่าวหาว่า เซอร์โธมัสเป็นกบฏเพราะไม่ยอมให้คำสาบานรับรองอำนาจกษัตริย์ เขาถูกขังอยู่ในลอนดอนทาวเวอร์ (London Tower) ถูกนำขึ้นศาลพิเศษ และตัดสินให้ประหารชีวิต คำพูดสุดท้ายของเซอร์โธมัสแสดงอุดมการณ์อันแน่วแน่ที่เขายึดมั่นอยู่ในใจ เป็นคำพูดที่ยิ่งใหญ่และมีความหมายน่าจดจำเกินกว่าจะเป็นเพียงถ้อยคำในบทละคร

> ... I am the King's true subject. I pray for him and all the realm. I do none harm, I say none harm, I think none harm. And if this not be enough to keep a man alive, in good faith I long not to live.
>
> (Bolt. 1960 : 87)

บทละครเรื่องอื่น ๆ ของโบลท์หลังจากเรื่อง A Man for All Seasons ได้แก่ Gentle Jack (1963), The Thwarting of Baron Bolligrew (1965), Brother and Sister (1967) ซึ่งไม่ค่อยได้รับความสำเร็จเท่าใดนัก จนกระทั่งเมื่อโบลท์กลับมาเสนอละครประวัติศาสตร์ เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างพระนางอลิซาเบธที่ 1 (Elizabeth of Tudor. 1558 - 1603) และพระนางเมรี แห่งสก็อตส์ (Mary of Scots. 1542 - 1567) ชื่อเรื่อง Vivat! Vivat Regina (1970) ซึ่งเปิดการแสดงที่ชิเชสเตอร์ (Chichester) ทำให้ชื่อของโบลท์กลับมาสู่ความนิยมอีกครั้งหนึ่ง

เทเรนซ์ แรตติแกน

(Terence Rattigan 1911 - 1978)

เทเรนซ์ แรตติแกน เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1911 เป็นนักแต่งบทละครที่ประสบความสำเร็จตั้งแต่อายุยังน้อย และชื่อเสียงของเขาเป็นที่นิยมอยู่เป็นเวลานาน เขาเริ่มเป็นที่รู้จักตั้งแต่เมื่ออายุได้ 25 ปี บทละครตลกสั้น ๆ ของเขาชื่อ French Without Tears (1936) ประสบความสำเร็จอย่างงดงาม และมีผลงานที่ประสบความสำเร็จในปีต่อ ๆ มาอีกหลายเรื่องต่อเนื่องกัน ได้แก่ Flare Path (1942), While the Sun Shines (1943), Love in Idleness (1944) ซึ่งเรื่องหลังนี้ เมื่อนำไปเปิดแสดงในอเมริกาใช้ชื่อว่า O Mistress Mine (1946)

ผลงานของแรตติแกนส่วนมากจะเป็นบทละครเบาสมอง ซึ่งเป็นที่นิยมของผู้ดูส่วนใหญ่ เขาใช้โรงละครเป็นสถานที่ให้ความเริงรมย์อย่างแท้จริง เขาไม่ศรัทธาในบทละครแบบที่เรียกว่า ละครชวนคิด (play of ideas) หากว่ามีความคิดว่าละครจะสนุกอยู่ที่ตัวละคร เขาจึงสร้างบทละครตลกแบบที่เรียกว่า the farce of character ซึ่งมีโครงเรื่องผสมผสานกับการสร้างตัวละครอย่างดีจนไม่ทำให้ผู้ดูมองเห็นเป็นเรื่องไม่น่าเชื่อ (Lumley. op.cit.,p.307) ซึ่งนี่เป็นเหตุผลข้อหนึ่ง

ที่ทำให้บทละครของเขาเป็นที่นิยม ตัวละครของแรตติแกนมักจะมีลักษณะเป็นคนไม่น่าสมาคมด้วย เพราะไม่มีคุณธรรมในความนึกคิดและไม่มีความเป็นตัวของตัวเองในการกระทำ

แรตติแกนหันมาสนใจบทละครประเภทชวนคิด เสนอปัญหาชีวิต ปัญหาสังคม เมื่อผลงานเรื่อง The Winslow Boy ของเขาปรากฏต่อสาธารณชนในปี ค.ศ. 1946 ละครเรื่องนี้ได้รับรางวัล The Ellen Terry Award ในฐานะละครดีที่สุดของปี และในปี ค.ศ. 1947 ยังได้รับรางวัลจาก The New York Drama Critics' Circle Award (Hartnoll. op. cit., p. 444) ในฐานะบทประพันธ์ต่างชาติที่ดีที่สุดที่เปิดแสดงที่บรอดเวย์ (Broadway) ความดีเด่นของบทละครเรื่องนี้ไม่ใช่อยู่ที่ลักษณะตัวละครเช่นละครเบาสมองที่เคยประสบความสำเร็จมาแล้วของเขา หากทว่าอยู่ที่โครงเรื่องและแนวคิดที่เขาเสนอต่อผู้ดู จากการนำเอาเรื่องจริงที่เกิดขึ้นมาเป็นเค้าโครงเรื่อง แสดงให้เห็นความพยายามของพ่อที่ต่อสู้ทุกวิถีทางเพื่อให้ลูกชายพ้นมลทินจากการถูกกล่าวหาว่าลักทรัพย์

ในปี ค.ศ. 1952 แรตติแกนเขียนละครสะเทือนอารมณ์เกี่ยวกับชีวิตของหญิงสาวที่เปล่าเปลี่ยว ขาดความสุขทางเพศชื่อ The Deep Blue Sea แม้ว่าจะหมดหวังในความสุขที่ต้องการจนพยายามจะฆ่าตัวตาย เธอก็ยังยืนยันว่าชีวิตยังมีค่าน่าอยู่

นอกจากนั้นแล้ว แรตติแกนยังแต่งละครที่ใช้แนวเรื่องชีวประวัติของบุคคลในประวัติศาสตร์ด้วย ได้แก่ Adventure Story ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราช เป็นละครที่ไม่ประสบความสำเร็จ และแสดงให้เห็นว่าแรตติแกนไม่ถนัดในการเขียนเรื่องประเภทนี้ เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์มากว่า แรตติแกนเลือกเรื่องที่เกินความสามารถของตนเอง ซึ่งแรตติแกนก็โต้ตอบไปอย่างรุนแรง ยิ่งไปกว่านั้น ในปี ค.ศ. 1960 เขายังแต่งเรื่องโดยใช้แนวเรื่องในทางประวัติศาสตร์อีกเรื่องหนึ่งคือ Ross ซึ่งเป็นประวัติชีวิตของ T.E. Lawrence วีรบุรุษสงครามในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 ในนามของ Lawrence of Arabia โดยเปิดฉาก

ละครของเขาในหน่วยทหารอากาศใกล้กรุงดับลิน ซึ่งลอว์เรนซ์ แอบไปสมัครเป็นพลทหาร ชื่อรอส เหตุการณ์ในฉากต่อ ๆ มา เป็นภาพย้อนหลังให้เห็นชีวิตในทะเลทรายของลอว์เรนซ์ การต่อสู้และความพ่ายแพ้จนสูญเสียความเชื่อมั่นในตนเองของเขา บทละครเรื่องนี้เนื้อเรื่องเป็นที่น่าสนใจ เพราะเป็นประวัติชีวิตของวีรบุรุษในสงครามที่เพิ่งผ่านพ้นมา อย่างไรก็ตาม การสร้างตัวละครยังไม่ชัดเจนพอที่จะทำให้ผู้ดูเข้าใจในลักษณะของบุคคลิก ความนึกคิดและความลึกลับในใจของลอว์เรนซ์ได้ จึงทำให้บทละครเรื่องนี้ไม่เป็นที่นิยมมากนัก

บทละครของ แรทติแกนที่ได้รับการยกย่องว่ามีศิลปะอย่างน่าชมเชย คือ บทละครโทรทัศน์เรื่อง Heart to Heart (1962) ซึ่งดำเนินงานโดยคณะละครของ B.B.C. เนื้อเรื่องเป็นเรื่องของนักจัดรายการทีวีที่วางแผนจะถามคำถามทางโทรทัศน์ต่อรัฐมนตรีแรงงาน โดยมุ่งจะเปิดโปงความประพฤติที่เสื่อมเสียของรัฐมนตรีนั้นต่อหน้าสาธารณชน โดยที่เขาไม่รู้ว่าฝ่ายรายการของทางสถานีวางแผนจะตัดการถ่ายทอดเสียงทันที หากว่าเขาถามคำถามที่เป็นการโจมตี เมื่อถึงช่วงเวลาสำคัญ เซอร์สแตนลีย์ รัฐมนตรีแรงงาน นึกว่าตนเองถูกคำถามจนมุม จึงสารภาพความจริงทั้งหลายออกมาเองโดยยังไม่ทันถูกถาม เรื่องหักมุมตรงที่ว่าประชาชนส่วนใหญ่เห็นใจเซอร์สแตนลีย์ในกรณีที่เกิดขึ้น

ในปี ค.ศ. 1953 แรทติแกนจัดพิมพ์หนังสือรวมบทละครของเขาขึ้น 2 เล่ม โดยเขียนคำนำเอง ในหนังสือนี้ เขาสร้างคำศัพท์ใหม่ในวงการวิจารณ์ละครขึ้น 2 คำ คือ คำว่า Aunt Edna เพื่อใช้เรียกชื่อผู้ชมละครที่ไม่ใช่พวกหัวสูง นิยมละครแบบแนวหน้า และคำว่า Aunt Sally สำหรับผู้ดูที่นิยมละครแบบก้าวหน้า (Hartnoll. loc. cit)

ผลงานอื่น ๆ ของแรทติแกนมีอีกมากมาย ได้แก่ Who Is Sylvia? (1950), The Sleeping Prince (1953), Seperate Tables (1955), Variations on a Theme (1958), Man and Boys (1963)และ Bequest of the Nation (1970) นับว่าเป็นนักเขียนบทละครที่ได้ผลิตผลงาน และสามารถยืนยงอยู่ในวงการละครได้ยาวนานคนหนึ่ง ในปี ค.ศ. 1971 เขาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "เซอร์" เพราะผลงานทางด้านละครของเขา

จอห์น ไวทิ้ง

(John Whiting 1915 - 1963)

จอห์น ไวทิ้ง เข้ามาสู่วงการละครหลังจากเข้าไปศึกษาอยู่ที่ R.A.D.A (Royal Academy of Dramatic Arts) ในฐานะนักแสดง และเมื่อปลดประจำการจากกองทัพ หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง (ค.ศ. 1945) เขาก็หวนกลับมาเป็นนักแสดงอีก และเริ่มเขียนบทละครไปด้วยในเวลาเดียวกัน ผลงานเรื่องแรกของเขาเขียนขึ้นหลังจากสงครามสงบไปไม่นานนักชื่อ Conditions of Agreement ซึ่งต่อมาเขาดัดแปลงใหม่ให้เป็นบทละครโทรทัศน์ แล้วเปลี่ยนชื่อใหม่ว่า A Walk in the Desert ซึ่งเป็นบทละครที่ทำให้ผู้แต่งถูกนักวิจารณ์ตอนขอคมากมายว่า อายุสี่สิบกว่าปีแล้วยังแต่งเรื่องราวกับชายหนุ่มอายุ 28 (Taylor. 1977 : 23) บทละครเรื่องต่อมาของเขาคือ Saint's Day ใช้เวลาเขียนเกือบ 2 ปี ระหว่างปี ค.ศ. 1947 - 1949 และไม่ได้นำออกแสดงที่ใด เขาเขียนละครเรื่องใหม่ชื่อ A Penny for a Song เป็นละครสุขนาฏกรรมที่เขียนเป็นร้อยแก้ว แต่กลับถูกพวกนักวิจารณ์จัดอันดับเข้าไว้ในกลุ่มละครร้อยกรองของฟราย (C. Fry) นับเป็นละครเรื่องแรกของไวทิ้งที่ถูกนำออกแสดง (ค.ศ. 1951) แม้ว่าจะไม่ประสบความสำเร็จทางด้านการเงินมากนัก แต่ก็ทำให้ไวทิ้งเป็นที่สนใจจับตามองของสาธารณชนผู้สนใจการละคร ดังนั้น 6 เดือนต่อมา จึงมีผู้เลือกเอา Saint's Day ให้เป็นหนึ่งในสามบทละครที่เข้ารอบสุดท้ายในเทศกาลการแข่งขันบทละครอังกฤษของ Arts Council และถูกนำออกแสดงในเทศกาลนี้จนกระทั่งได้รับรางวัลไป ท่ามกลางความไม่พอใจและเสียงกังก้านของผู้ชมและนักวิจารณ์

บทละครของไวทิ้ง ส่วนมากจะเป็นเรื่องของบุคคลที่ทำลายตนเอง (self - destruction) ในทางใดทางหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากบทละครของเขา ตัวละครของเขามักจะเป็นคนที่ตีตัวออกห่างจากสังคม หรือมิฉะนั้นก็เป็นบุคคลที่สังคมไม่ยอมรับ เช่นในเรื่อง Saint's Day ตัวเอกของเรื่องเป็นนักเขียนสูงอายุ ชื่อ เซาธ์แมน (Southman) ซึ่งไม่ยอมติดต่อสมาคมกับบุคคลใดในชุมชนของเขามาเป็นเวลานาน เขาอาศัยอยู่กับบุตรสาวและ

บุตรเขยซึ่งเป็นจิตรกรที่ไม่ยอมเผยผลงานของเขาต่อสาธารณชน เหตุการณ์ดำเนินเรื่อยมาจนนักประพันธ์และนักเขียนบทวิจารณ์คนหนึ่งพยายามจะแก้ไขความขัดแย้งระหว่างชุมชนนั้นและเซาธ์แมน โดยจะมารับเซาธ์แมนไปในงานเลี้ยงอาหารค่ำเพื่อเป็นเกียรติแก่เขาในลอนดอน ทว่ามีเหตุวุ่นวายเกิดขึ้นในหมู่บ้านเสียก่อน โดยพวกทหาร 4 คน แหกคุกออกมาและเข้ายึดหมู่บ้านไว้ เซาธ์แมนไม่ยอมให้ความร่วมมือกับพวกเจ้าหน้าที่ในการจับกุมทหารหนีคุกเหล่านั้น โรเบิร์ต นักเขียนที่จะมารับเซาธ์แมนไปงาน เข้ายึดหมู่บ้านคืนจากทหารได้ เขายิงลูกสาวของเซาธ์แมนตายโดยไม่ตั้งใจ และสั่งฆ่าเซาธ์แมนและลูกเขย บทละครเรื่องนี้มีโครงเรื่องย่อยที่ซ้อนอยู่ ทำให้เรื่องค่อนข้างจะสับสนและมองไม่เห็นความตั้งใจของไวท์ติ้งได้ชัดเจนนัก นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่านับเป็นครั้งแรกที่ไวท์ติ้งแสดงท่าทีสนใจปัญหาเรื่องความรุนแรง สงคราม และความทุกข์ทรมาน

ผลงานเรื่องต่อมาของไวท์ติ้ง คือ Marching Song (1954) มีแก่นเรื่องเป็นการทำลายตนเองอีกเช่นกัน เป็นเรื่องของนายพลผู้หนึ่งที่ถูกยื่นข้อเสนอให้เลือกเอาว่าจะฆ่าตัวตาย หรือจะขึ้นศาลไต่สวนความผิดและเสื่อมเสียชื่อเสียงไป เขาเกิดความรู้สึกว่าชีวิตของเขาหมดความหมายเสียแล้ว เขาควรจะตายเสียดีกว่าอยู่ แต่ในขณะที่เขากำลังจะฆ่าตัวตาย เขาได้พบกับหญิงผู้หนึ่งซึ่งทำให้เขาเกิดความอยากจะมีชีวิตอยู่ต่อไปอีก เขาจึงต้องคิดทบทวนใหม่ว่าจะเลือกอยู่ต่อไปดีหรือไม่ เมื่อคิดทบทวนค้นหาเหตุผลในการกระทำ ความทะนงตนและจุดอ่อนของตนเองแล้ว เขาจึงเลือกที่จะตายอย่างสงบ

บทละครที่ทำให้ไวท์ติ้งมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของสาธารณชน คือเรื่อง The Devils (1961) ซึ่งเขาได้เค้าเรื่องมาจากนวนิยายของ ฮักซเลย์ (Aldous Huxley) ชื่อ The Devils of Londun ถ้อยคำที่ใช้ในบทละครนี้เป็นของไวท์ติ้งทั้งหมด (Lumley. op cit., p. 259) เป็นละครที่แสดงให้เห็นความสามารถของไวท์ติ้งอย่างเด่นชัดมาก แก่นเรื่องของบทละครเรื่องนี้ เป็นเรื่องเกี่ยวกับความชั่วร้ายในใจคน การทำลายตนเอง ตัวเอกของเรื่องเป็นพระในนิกายหนึ่งที่เรียกว่า

the libertine priest ชื่อ กรองดิเยร์ (Grandier) เขาเป็นคนที่หมกมุ่นอยู่ในกิเลส และปรารถนาจะหลุดพ้นจากความชั่วร้ายทั้งปวงที่เคยประพฤติมา เพราะเขาเกิดความรักอย่างแท้จริงกับเด็กสาวชื่อ ฟิลิป จนแอบไปแต่งงานกับเธอ ในขณะเดียวกัน แม่ชีหลังค่อมคนหนึ่งชื่อ ฌานเดชองจ์ (Jeanne - des - Anges) ก็หลงรักเขา และพร่ำสวดภาวนาให้หายจากหลังค่อมและเป็นที่รักของเขา เมื่อถูกปฏิเสธจากกรองดิเยร์ ความรักจึงกลายเป็นความเกลียดชังและโกรธแค้น แม่ชีจึงแกล้งทำเป็นถูกผีสิง และอ้างว่ากรองดิเยร์เป็นตัวการในเรื่องนี้ ซึ่งในสมัยศตวรรษที่ 17 นั้น การติดต่อกับผีและวิญญาณร้ายถือเป็นความผิดร้ายแรงในประเทศฝรั่งเศส กรองดิเยร์จึงถูกจับขึ้นพิจารณาโทษ และถูกตัดสินว่ามีความผิดในข้อหา "ติดต่อคบค้ากับวิญญาณชั่วร้าย" ไวท์ติ้งบรรยายความรู้สึกเจ็บปวดผ่านทางตัวละครได้อย่างซาบซึ้ง สะท้อนให้เห็นความรู้สึกท้อแท้หมดหวังของผู้พูดได้อย่างชัดเจน

> It is very difficult for us standing here, both healthy men, to imagine the shattering effect of agony. The sun's warm on your face at the moment, isn't it? And you can curl your toes if you want to in your slippers. You are alive and you know it. But when you are stretched out in that little room, with the pain screaming through you like a voice, let me tell you what you will think. First, how can man do this to man? Then : how can God allow it? Then : There can be no god. Then : there is no God. The voice of pain will grow stronger, and your resolution weaker. Despair, Grandier.
>
> (Whiting. 1972 : 114)

บทละครเรื่องนี้ แสดงให้เห็นภาพบุคคลที่ต้องถูกลงโทษโดยที่ไม่ได้ทำความผิด ด้วยวิธีที่ทารุณโหดเหี้ยม คือการเผาให้ตายทั้งเป็น กรองดิเยร์หลุดพ้นจากบาปและกิเลสทั้งปวงพร้อมกับการสิ้นสลายของชีวิต คำพูดดังกล่าวเบื้องต้นนอกจากจะสะท้อนให้เห็นความรู้สึกเจ็บปวด ไร้หวัง เสื่อมศรัทธาที่เคยมีมาแต่ก่อนแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นความสงสัย ความคลางแคลงใจในพระเจ้าของคนที่เรียกตนเองว่า คริสเตียน ซึ่งความคิดนี้เกิดขึ้นอย่างรุนแรงตั้งแต่ประมาณหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ไวท์ติ้งเองเคยให้สัมภาษณ์ทางโทรทัศน์และให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า ความคลางแคลงใจในพระเจ้านั้นเกิดขึ้นในใจคนที่มีเหตุผลครั้งแล้วครั้งเล่า ว่าพระเจ้านั้นมีตัวตนจริง ๆหรือ ท่าคนโง่เท่านั้นจึงจะสงสัยว่าความชั่วร้ายมีอยู่จริงหรือ

> Every sensible man doubts the existence of God from time to time ...it would be a very unwise man who doubted the existence of the devil.
>
> (Lumley. op. cit., p. 260)

The Devils ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของไวท์ติ้ง ได้รับเลือกให้เป็นบทละครที่จัดแสดงเป็นการเปิดปฐมฤกษ์ของโรงละคร Royal Shakespeare Company (จาก Stratford - upon - Avon) สาขาประจำกรุงลอนดอน หลังจากบทละครนี้ เขายังแต่งบทละครองก์เดียวจบให้แก่โรงละครนี้อีกเรื่องหนึ่ง คือ No Why ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับการตายของเด็กคนหนึ่ง นับเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายของไวท์ติ้ง

โดยทั่ว ๆ ไปแล้ว ไวท์ติ้งเป็นที่ยอมรับในต่างประเทศ เช่นในประเทศเยอรมัน ก่อนที่จะได้รับการยกย่องจากชาวอังกฤษด้วยกัน บทละครชื่อ The Gates of Summer ถูกนำออกแสดงในเยอรมันหลายครั้ง แต่ไม่เคยปรากฏในลอนดอนเลย จนกระทั่งปี ค.ศ. 1970 ชื่อเสียงและความสามารถของไวท์ติ้งเพิ่งปรากฏชัดแก่สาธารณชนเมื่อเขาตายไปเสียแล้ว สองปีหลังจากการตายของเขา จึงมีการตั้งเงิน

รางวัลจำนวน 1,000 ปอนด์ เป็นรางวัลประจำปีมอบให้แก่นักแต่งบทละครที่อายุน้อย และมีแววว่าจะมีอนาคตไกล ทั้งนี้เพื่อเป็นอนุสรณ์แก่ไวท์ติ้ง

เอ็ดวาร์ด บอนด์

(Edward Bond 1935 -)

บอนด์เป็นนักแต่งบทละครอังกฤษอีกคนหนึ่งที่เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างมาก ผลงานของเขามักจะแสดงความคิดความเห็นในเชิงวิจารณ์สังคมรอบ ๆ ตัว ข้อโต้แย้งโดยส่วนตัวที่เขามีต่อค่านิยมและการจัดระบบในสังคม อย่างไรก็ตามผลงานของเขามักใช้เนื้อเรื่องที่ห่างไกลจากสภาพชีวิตปกติที่อาจพบได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันของเรา มักจะใช้ฉากสถานที่เกิดเหตุที่ห่างไกล หรือเป็นเรื่องในประวัติศาสตร์ และมักจะเสนอเรื่องเกี่ยวกับความรุนแรงมากกว่าจะบอกอย่างตรง ๆ ว่าเนื้อหานั้น ๆ เกี่ยวพันกับสภาพปัญหาสังคมและเศรษฐกิจในปัจจุบันอย่างไร

บอนด์เริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักก็เพราะบทละครเรื่อง Saved (1965) ซึ่งนับเป็นละครเรื่องเดียวที่พูดถึงปัญหาสังคมอังกฤษในปัจจุบันอย่างตรงไปตรงมาที่สุด เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาของชนชั้นที่ด้อยการศึกษาและการอบรมบ่มนิสัย ใช้ชีวิตไปวัน ๆ โดยไม่รู้จักใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ นอกจากจะหมกมุ่นอยู่กับการใช้ความรุนแรงและกิจกรรมทางเพศ

ในบทละครเรื่อง Saved ตัวละครเอกคือ เล็น (Len) ซึ่งมีคู่รักเป็นเด็กสาวรักสนุกชื่อ แพม (Pam) ต่อมาแพมได้คู่รักใหม่ชื่อ เฟรด (Fred) แต่เล็นก็ยังคงอยู่ด้วยกันในบ้านของแพมในฐานะคนอาศัย แพมมีลูกกับเฟรดคนหนึ่ง เมื่อแพมละทิ้งลูกไว้กับเฟรด เขาและเพื่อน ๆ พากันหยอกแหย่เด็กนั้น และด้วยความคึกคะนองถึงกับทำร้ายเด็กเอาอุจจาระป้ายหน้าตาและเอาก้อนหินขว้างปาทารกนั้น เล็นเห็นเหตุการณ์นั้น แต่ก็ไม่ได้สนับสนุนหรือห้ามปรามแต่อย่างใด เฟรดถูกจับเข้าคุก เล็นจึงรับหน้าที่เลี้ยงดูแพม แม่ของแพมพยายามจะยุ่งเกี่ยวกับเล็น และพ่อของแพมรู้เข้า เล็นจึงจะออกจากบ้านไป แต่พ่อของแพมทำความตกลงกับเล็นและขอให้อยู่ด้วยกันต่อไป

แม้ว่าความรุนแรงที่บอนด์แสดงออกในบทละครเรื่อง Saved จะถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรง นักวิจารณ์การละครบางคนยังมีความเห็นว่า ความรุนแรงที่แสดงออกในบทละครเรื่องนี้เป็นไปอย่างน่าเชื่อ และตัวละครก็มีลักษณะเหมือนบุคคลในสังคมมนุษย์ปัจจุบันนี้จริง ๆ (Kerensky. 1977 : 19 - 20) นอกจากนั้นบทละครเรื่องนี้ยังสะท้อนให้เห็นความว่างเปล่าและความไร้ประโยชน์ของชีวิตหลายต่อหลายชีวิต

บทละครเรื่องอื่น ๆ ของบอนด์นั้น เกี่ยวกับความรุนแรงเช่นกันเพียงแต่ว่าความรุนแรงในบทละครเรื่องต่อ ๆ มาของเขามองดูไม่น่าเชื่อ ไม่น่าเป็นไปได้ ซึ่งอาจจะเป็นเพราะเขาใช้เนื้อเรื่อง สถานการณ์และตัวละครในประวัติศาสตร์ในยุคที่ความกดดันและความโหดร้ายในชีวิตมนุษย์รุนแรง และเห็นเด่นชัดกว่าในสมัยนี้ ดังจะเห็นได้จากบทละครเรื่องต่อ ๆ มาของเขา

Early Morning (1968) เป็นบทละครแนวฝันเฟื่องแบบเหนือจริง (surrealism) ซึ่งโด่งดังพอสมควร เพราะกล่าวถึงพระนางวิคตอเรียว่าเป็นเลสเบี้ยน (a Lesbian) ที่มีความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศกับฟลอเรนซ์ ไนติงเกล การใช้เล่ห์เพทุบายเพื่อให้ได้มาซึ่งอำนาจทางการเมือง การที่สวรรค์กลายเป็นดินแดนแห่งการเสพเนื้อมนุษย์ ดังนั้นแม้ว่าวิธีดำเนินเรื่องและโครงเรื่องจะห่างไกลจากลักษณะบทละครแบบธรรมชาตินิยมมาก ทว่าเมื่อเปรียบเทียบแนวคิดที่ผู้แต่งต้องการสื่อผ่านมายังผู้ชม ในแง่ที่แสดงให้เห็นความโสมมของสังคมแล้ว อาจกล่าวได้ว่าบทละครของบอนด์มีแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมแฝงอยู่

บทละครเรื่องต่อมาของบอนด์ คือ Norrow Road to the Deep North (1968) เป็นผลงานที่นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า แสดงให้เห็นความสามารถของบอนด์อย่างเด่นชัด และเขาสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจและซาบซึ้งได้ (Taylor. 1971 : 88) เขาใช้สถานการณ์ที่ห่างไกลปัจจุบันมาก เนื้อเรื่องกล่าวถึงชีวิตของบุคคลกลุ่มหนึ่งในประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่สมัยเมจิ (Meiji period. 1869 -) ทำให้ผู้ชมไม่พะวงที่จะคิดว่าละครเรื่องนี้เหมือนจริงหรือไม่เพียงใด นอกจากนั้นเขายังใช้วิธีการ

เบร็คท์ในการดำเนินเรื่อง เช่น การใช้อารัมภกถา (prologue) แนะนำตัวละคร ทำให้ผู้ชมปล่อยความคิดไปตามเรื่อง เหมือนกำลังฟังนิทานที่มีเหตุการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นตามลำดับ อาจจะตีความเรื่องนี้ไปได้ต่าง ๆ หลายแง่ แต่ผู้ชมสามารถจะเข้าใจได้โดยไม่จำต้องอาศัยการตีความแต่อย่างใดเลย

ละครเรื่องนี้เปิดฉากโดยบาโช (Basho) ออกมากล่าวอารัมภกถาแนะนำตัวเอง และร่วมรู้เห็นพ่อแม่คู่หนึ่งนำลูกมาทิ้งไว้ที่ชายฝั่งแม่น้ำ เขาเพียงแต่มองดูโดยไม่แสดงปฏิกริยาอย่างใด สามสิบปีต่อมาบาโชกลับมาพบกับคิโร (Kiro) ผู้ใฝ่หาความรู้และได้รู้ว่าขณะนี้มีทรราชย์ประจำถิ่นชื่อ โชโกะ (Shogo) บาโชถูกจับตัวไปหาโชโกะ เขาได้รู้เห็นความโหดเหี้ยม ไร้น้ำใจของโชโกะและต้องการจะชักนำชาวต่างชาติเข้ามาช่วยแก้ไขปัญหา ชาวต่างชาตินั้นคือนายทหารเรืออังกฤษและน้องสาวผู้เคร่งศาสนาชื่อ จอร์จิน่า (Georgina) ซึ่งทั้งสองสามารถช่วงชิงอำนาจจากโชโกะและทำให้โชโกะหนีไปได้ องก์ที่สองแสดงให้เห็นผลที่เกิดจากการปกครองของจอร์จิน่าและพี่ชายซึ่งดูจะเลวร้ายยิ่งกว่าสมัยของโชโกะเสียอีก บาโชค้นพบว่า จอร์จิน่าไม่ได้มั่นคงในศาสนาอย่างแท้จริง ทว่าใช้ศาสนาเป็นเครื่องมือ

> Georgina : instead of atrocity, I use morality. I persuade people - in their hearts - that they are sin, and that they have evil thoughts, and that they're greedy and violent and destructive, and - more than anything else - that their bodies must be hidden, and that sex is nasty and corrupting and must be secret. When they believe all that they do what they're told. They don't judge you - they feel guilty themselves and accept that you have the right to judge them. That's how I run the city; the

'missions and churches and bishops and magistrates and politicians and papers will tell people they are sin and must be kept in order. If sin didn't exist, it would be necessary to invent it. .....

(Kerensky. op. cit., p. 20 - 21)

อย่างไรก็ตาม อำนาจของจอร์จิน่าก็ไม่ได้ยั่งยืนอยู่นาน เพราะคิโรและโซโกะหวนกลับมาช่วงชิงอำนาจคืน พี่ชายของจอร์จิน่าสามารถต่อต้านและกำชัยชนะไว้ได้ ทว่าตัวจอร์จิน่ากลับกลายเป็นคนวิกลจริตเมื่อพบเห็นการฆ่าหมู่อย่างทารุณ บาโซได้รับการเสนอชื่อให้เป็นนายกรัฐมนตรี ทว่าในการพิจารณาสอบสวนโซโกะ กลับกลายเป็นว่าโซโกะคือเด็กที่พ่อแม่นำไปทิ้งในตอนต้นเรื่อง โซโกะถูกตัดสินประหารชีวิต คิโรทำฮาราคีรี และบาโซจะต้องรับผิดชอบต่อสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อไป เพราะได้เพิกเฉยไม่ได้ช่วยเหลือหรือกำจัดโซโกะเสียตั้งแต่เมื่อยังเป็นเด็ก

เทย์เลอร์ (Taylor. op. cit., p. 91) กล่าวว่า บทละครเรื่อง Norrow Road to the Deep แสดงให้เห็นความสามารถในด้านการแต่งบทละครของบอนด์ว่าอยู่ในขั้นดีที่เดียว โดยเฉพาะการใช้ภาษาอย่างคมคายและประหยัด นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นว่า บอนด์เข้าใจในความซับซ้อนของชีวิตและการตัดสินทางศีลธรรม ซึ่งบอนด์พยายามจะเสนอความคิดนี้ในบทละครหลายเรื่องมาแล้ว แต่ไม่ชัดเจนเท่าที่เขาแสดงออกในเรื่องนี้

บทละครเรื่องต่อมาของบอนด์ที่ทำให้สาธารณชนสนใจอีกเรื่องหนึ่งก็คือ Lear ซึ่งเป็นการนำเอาโศกนาฏกรรมของเช็คสเปียร์มาแต่งใหม่ อาศัยเพียงชื่อตัวละครในเรื่อง Lear ของเช็คสเปียร์เท่านั้น เรื่อง Lear ของบอนด์เต็มไปด้วยความทารุณร้ายกาจ ความรุนแรงต่าง ๆ นานา จนกระทั่งนักวิจารณ์บางคน (Kerensky. op. cit., p. 26) กล่าวตำหนิอย่างรุนแรง

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว บอนด์ยังแต่งบทละครอีกหลายเรื่อง ได้แก่ The Pope's Wedding (1961), The Sea (1973), Bingo (1973) The Fool (1975) และ A - A America! (1976) นอกจากนั้นบอนด์ยังแต่งบทประพันธ์แบบอื่น ๆ อีกด้วย

แอนน์ เจลลิคู

(Ann Jellicoe 1928 -)

แอนน์ เจลลิคู เกิดที่เมืองมิดเดิลสเบอเรอห์ (Middlesborough) ในปี ค.ศ. 1928 และเข้าศึกษาในโรงเรียนการละครชื่อ Central School of Speech and Drama แล้วจึงเดินทางไปแสดงละครกับคณะละครเร่ จนกระทั่งปี ค.ศ. 1952 จึงเข้าร่วมงานกับคณะละครของ Central School อยู่เป็นเวลา 2 ปี ในฐานะผู้กำกับการแสดง และแม้จะพ้นหน้าที่ไปแล้วก็ยังกลับมากำกับละครให้โรงเรียนนี้อยู่อีก ในปี ค.ศ. 1952 นั้นเอง เธอจึงก่อตั้งคณะละครเล็ก ๆ ของตนเองเป็นแบบที่เรียกว่า open - stage theatre club ชื่อ The Cockpit Theatre ซึ่งเธอดำเนินการอยู่ 2 ปี

โดยแท้ที่จริงแล้ว แอนน์มีความใฝ่ฝันที่จะเป็นผู้กำกับการแสดงมากกว่าเป็นนักเขียน อย่างไรก็ตาม เธอเป็นคนที่มีความสามารถในการแต่งบทละครคนหนึ่ง ดังจะเห็นได้ว่า บทละครเรื่องแรกของเธอชื่อ The Sport of My Mad Mother (1956) ได้รับรางวัลที่ 3 ในการประกวดบทละครดีเด่นประจำปีของหนังสือพิมพ์ Observer บทละครเรื่องนี้นำออกแสดงโดยคณะ English Stage Company ภายใต้การกำกับการแสดงร่วมกันของแอนน์และ ยอร์จ ดีไวน์ เป็นบทละครที่ประสบความล้มเหลวทางการค้าอย่างสิ้นเชิง ทว่าทำให้นักวิจารณ์บางคนเริ่มจับตามองแอนน์ในฐานะนักแต่งรุ่นใหม่ที่พยายามจะเสนอความคิดแนวแปลก ๆ ต่อสาธารณชน

The Sport of My Mad Mother เป็นเรื่องราวของกลุ่มเด็กหนุ่มที่เรียกว่า Teddy Boys กลุ่มหนึ่ง คำว่า - my mad mother - หมายความถึงเจ้าแม่กาลี (Kali) เทพองค์หนึ่งของอินเดียซึ่งได้ชื่อว่าเป็นทั้งผู้สร้างและผู้ทำลาย ตลอดทั้งเรื่องจะแฝงความรุนแรง การต่อสู้อยู่ตลอดเวลา บทพูดในละครเรื่องนี้จึงมักจะเป็นแต่คำอุทาน คำสบถและเสียงต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลา แอนน์ เจลลิคู เคยกล่าวไว้ว่า หากว่าผู้ชมดูละครของเธอแล้วเผ้าแต่ถามตัวเองว่า - นี่หมายความว่าอย่างไร - ผู้ชมย่อมจะไม่เกิดความซาบซึ้ง ความเข้าใจสิ่งใด ทางที่ดีก็คือปล่อยใจให้ตื่นเต้นระทึกใจไปกับลีลาการแสดงที่ปรากฏแก่สายตาและน้ำเสียงที่ได้ยิน แล้วเราจะค่อย ๆ เข้าใจไปเองว่า เขากำลังพูดถึงอะไร (Taylor. op. cit., p.76)

แม้ว่าบทละครเรื่องแรกของเธอจะไม่ประสบความสำเร็จ แต่ก็ทำให้แอนน์ เจลลิคู เป็นที่รู้จักในฐานะนักเขียนใหม่ที่เขียนเรื่องเกี่ยวกับวัยรุ่น สมาคมเนตรนารีคงจะได้ยินกิตติศัพท์นี้ จึงมาขอร้องให้แอนน์เขียนเรื่องเกี่ยวกับเยาวชนที่น่าสนใจและลงท้ายอย่างมีความสุข ผลงานที่ปรากฏคือ The Rising Generation ซึ่งไม่เป็นที่ยอมรับของคณะกรรมการสมาคม

The Rising Generation เป็นบทละครที่เกิดมาจากจินตนาการของแอนน์ เป็นเรื่องของขบวนการผู้หญิงกลุ่มหนึ่งที่มีผู้นำคือ Mother ที่พยายามจะยึดครองโลกและกำจัดผู้ชาย เด็กผู้หญิงจะได้รับการสั่งสอนให้ท่องจำราวกับท่องบทสวดว่าคนที่ยิ่งใหญ่และมีชื่อเสียงในโลกนี้เป็นผู้หญิงไม่ใช่ผู้ชาย เช่น เช็คสเปียร์เป็นผู้หญิง มิลตันเป็นผู้หญิง โรบินฮูดเป็นผู้หญิง ฯลฯ ในขณะเดียวกันครูก็จะพร่ำสอนว่า ผู้ชายคือความชั่วร้ายและโหดร้ายทารุณต่อผู้หญิง แต่ในที่สุดเด็กผู้หญิงกลับไปเข้าพวกกับเด็กผู้ชายและลุกขึ้นต่อต้านความเป็นทรราชย์ของ Mother ในฉากสุดท้ายของละครนี้ พวกเด็กหนุ่มสาวจะถูกนำออกไปนอกโลกโดยจานบินเพื่อสร้างโลกใหม่ของเขาในอวกาศ

บทละครเรื่องต่อมาของแอนน์ เจลลิคู ชื่อ The Knack ปรากฏบนเวทีเป็นครั้งแรกที่โรงละคร Arts แคมบริดจ์ โดยคณะละคร English Stage Company ในปี ค.ศ. 1961 เป็นละครที่มีความแตกต่างไปจากผลงานสองเรื่องแรกอย่างมาก ในบทสัมภาษณ์ที่ลงพิมพ์ในหนังสือ New Theatre Magazine ทำให้ทราบความคิดของแอนน์ว่า เธอแต่งบทละครเรื่องนี้ด้วยความเชื่อว่า บุคคลถูกผลักดันให้แสดงพฤติกรรมตามอารมณ์ ด้วยความกลัวและด้วยความรู้สึกไม่มั่นคงในจิตใจเป็นสำคัญ (Ibid., p. 78) เธอจึงเขียนเรื่อง The Knack ขึ้นสะท้อนภาพบุคคลที่ทั้งปัญญา ความเฉลียวฉลาด ความมีเหตุผลสูญสลายไปเมื่อสภาวะจิตใจถูกครอบงำด้วยอารมณ์ ความกลัว ความรู้สึกไม่อบอุ่นปลอดภัย เนื้อหาของบทละครเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ กล่าวถึงคนหนุ่ม 3 คน ชื่อ โทเลน (Tolen) ทอม (Tom) และคอลลิน (Colin) ซึ่งอาศัยอยู่ในบ้านเดียวกัน โทเลนเป็นตัวอย่างของคนที่มีกิเลสหนาฝักใฝ่ในเรื่องเพศอย่างมาก ทอมเป็นคนไม่ค่อยยุ่งเกี่ยวกับใคร ส่วนคอลลินเป็นเจ้าของบ้านที่มักมากในกามรสและกังวลใจในเรื่องนี้อยู่เสมอ เรื่องยุ่งขึ้นเมื่อเด็กสาวชื่อ แนนซี่ (Nancy) เข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้โทเลนและคอลลินพยายามต่อสู้กันอย่างเงียบ ๆ เพื่อช่วงชิงแนนซี่มาเป็นของตน โทเลนร่วมรักกับแนนซี่ ในขณะที่คอลลินบันทึกวิธีการร่วมเพศของคนทั้งสอง แนนซี่หมดสติไปและเมื่อฟื้นขึ้นมา เธอกล่าวหาว่าเธอถูกข่มขืนในขณะไร้สติโดยคอลลิน ทำให้คอลลินและโทเลนเป็นปากเป็นเสียงกันอย่างรุนแรง ในตอนจบโทเลนจากไป ทิ้งคอลลินและแนนซี่ไว้ด้วยกันตามลำพัง

ละครเรื่องยาวของแอนน์เรื่องต่อมา คือ Shelley, or the Idealist (1965) ต่างไปจากละครเรื่องก่อน ๆ ของเธอหลายประการ ที่สำคัญคือ การให้คำพูดมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง ซึ่งแอนน์ทำได้ดีมาก อีกประการหนึ่งคือ การเลือกเอาบุคคลในประวัติศาสตร์วรรณคดีอังกฤษมาเป็นตัวเอกของเรื่อง

Shelley เป็นเรื่องราวชีวประวัติของกวีเอก เชลลีย์ (P.B. Shelley 1792 – 1822) เรื่องรักสะเทือนอารมณ์ระหว่างเขาและแฮร์เรียต เวสต์บรุค (Harrier Westbrook) ความผูกพันระหว่างเขาและแมรี่ ก็อดวิน (Mary Godwin) การท่องเที่ยวไปในประเทศอิตาลีหลังจากไม่ประสบความสุขในการแต่งงานครั้งที่ 2 และความสัมพันธ์ระหว่างเชลลีย์กับสาวอื่น ๆ มากหน้าหลายตา จนกระทั่งเขาสิ้นชีวิตลงกลางทะเลเมื่อเรืออับปาง การเสนอเรื่องราวของเชลลีย์ในทศวรรษที่ 60 ย่อมเป็นการยากที่จะโน้มน้าวจิตใจผู้ดูให้เกิดความรู้สึกเห็นอกเห็นใจเชลลีย์ ความดีของบทละครเรื่องนี้อยู่ที่แอนน์สามารถทำให้ผู้ชมมองเห็นภาพบุคคลในแวดวงของเชลลีย์ ซึ่งแอนน์ทำได้น่าเชื่อถือมากและทำให้ละครเรื่องนี้ไม่น่าเบื่อ ความคิดที่แอนน์แสดงออกทางบทละครเรื่องนี้ คือความสนใจที่เธอมีต่อปัญหาเยาวชน และบทบาทของสตรีในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่

จะเห็นได้ว่า แอนน์พยายามจะปรับปรุงลักษณะผลงานของเธออยู่เสมอ โดยที่แก่นเรื่องของบทละครส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับปัญหาและความสนใจของคนหนุ่มคนสาว และคนที่มีความคิดผิดแผกไปจากบุคคลในสังคมของเขา

ผลงานบทละครของแอนน์ เจลลิคู นอกจากที่กล่าวมาแล้วยังมีอีกมากมาย เธอยังเขียนบทละครอยู่อีกและเปลี่ยนแนวเขียนอยู่ตลอดเวลา

เบอร์นาร์ด คอปส์

(Bernard Kops 1926 -)

เบอร์นาร์ด คอปส์ เกิดที่สเต็ปนีย์ (Stepney) เมื่อปี ค.ศ. 1926 ครอบครัวของเขาเป็นเชื้อชาติยิว ฐานะไม่สู้ดีนักเช่นชนชั้นแรงงานโดยทั่วไป เขาออกจากโรงเรียนเมื่ออายุเพียง 13 ปี และออกจากบ้านเมื่ออายุ 18 ปี เขาเคยทำงานหลายอย่าง แต่ไม่ทำอะไรนานนัก จนกระทั่งหลังสงครามโลกยุติลง เขาจึงเริ่มงานเขียน ในเบื้องแรกเขาเขียนบทโคลงส่งไปลงพิมพ์ตามนิตยสารต่าง ๆ จน

กระทั่งปี ค.ศ. 1956 เขาจึงเสนอบทละครเรื่องแรกของเขาชื่อ The Hamlet of Stepney Green ซึ่งนำออกแสดงครั้งแรกที่ Oxford Playhouse และหลังจากนั้นมีผู้นำไปแสดงในเมืองต่าง ๆ บนภาคพื้นทวีปยุโรป ตลอดจนในอเมริกาและแคนาดา

ทั้งภูมิหลังและท่วงทำนองการเขียนของคอปส์ ดูจะเข้ากันได้ดีกับอุดมคติของคณะละคร Theatre Workshop บทละครของเขาส่วนมากมักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตและคติชีวิตของชนชาติยิวในถิ่น East End ของลอนดอน (Kops. 1960: Back cover) การดำเนินเรื่องของบทละครมักจะแสดงให้เห็นความสามารถในการแสดงแบบละครสด (improvisation) มากกว่าความสามารถในทางการประพันธ์ของผู้แต่ง บทละครของคอปส์ส่วนใหญ่ยังมีลักษณะเก่า ๆ อยู่มาก เช่นการที่ตัวละครมักจะพูดป้อง (asides) กับผู้ชม หรืออยู่ ๆ ก็ตะโกนร้องเพลงออกมา เป็นต้น

บทละครเรื่อง The Hamlet of Stepney Green เป็นเรื่องราวของเด็กหนุ่มช่างฝันคนหนึ่งชื่อ เดวิด เลวี่ (David Lavy) เมื่อละครเปิดฉากแรกพ่อของเขากำลังจะตาย โดยไม่มีใครสนใจ เพราะพ่อของเขาทำท่าจะตายเช่นนี้มาหลายครั้งแล้ว พ่อของเขาพร่ำบ่นว่าตลอดชีวิตเขาถูกวางยาพิษโดยภรรยาของเขาเอง เดวิดแอบได้ยินคำรำพันของพ่อและเลือกรับฟังแต่สิ่งที่ใจส่วนลึกของเขาผูกพันอยู่ เขาจึงสร้างความคิดฝันขึ้นว่าแม่วางยาพิษพ่อ และเขาจะต้องหาทางแก้แค้นให้พ่อ พ่อของเขามาปรากฏตัวให้เขาเห็นหลังจากตายไปแล้วขอให้เขาล้มเลิกความคิดจะแก้แค้นแม่ แต่เดวิดไม่ยอมฟังเสียง โดยเฉพาะเมื่อแม่มีท่าทีว่าจะแต่งงานใหม่กับพ่อม่ายที่เป็นเพื่อนบ้าน ญาติพี่น้องคิดว่าเขาเสียสติไปเพราะเขาหันไปแต่งกายด้วยชุดดำตามแบบของพวกเท็ดดี้บอยส์ (The Teddy Boys) เลียนแบบแฮมเล็ท (Shakespearean Hamlet) แซมมาเข้าทรงแล้วบอกเดวิดว่า การแต่งงานใหม่ของแม่เป็นการแก้ปัญหาที่ดี และชักชวนให้เดวิดล้มเลิกความคิดที่จะแก้แค้น หลังการแต่งงานของแม่ แซมให้ขวดน้ำยาแห่งความรักแก่เดวิดแต่แกล้งบอกว่าเป็นยาพิษ

เดวิดไม่ได้กินยานั้น แต่เขาเกิดตาสว่างขึ้นเองและรู้สึกตัวว่าเขาหลงรักลูกสาวของพ่อเลี้ยง เรื่องจึงลงเอยอย่างมีความสุข

บทละครเรื่องนี้เลียนแบบบทละครเรื่องแฮมเล็ตของเช็คสเปียร์หลายอย่าง แม้แต่บทรำพึงที่โด่งดังของแฮมเล็ต To be or not to be ก็ยังถูกลอกเลียนมา

David : What's the purpose of life?

Sam : The purpose of life is to be aware that that question exists.

(Kops, 1968 : 228)

นอกจากนั้น ในบทละครเรื่องนี้ยังมีการใช้ลูกคู่ (the chorus) ซึ่งเป็นคนขายของ 3 คน สองคนขายหินป้ายหลุมศพ อีกคนหนึ่งขายประกัน ซึ่งสับเปลี่ยนอาชีพกันอยู่เสมอ

บทละครเรื่องที่สองของคอปส์ คือ Goodbye, World เป็นบทละครที่ประสบความสำเร็จน้อยที่สุด เค้าโครงเรื่องเป็นเรื่องราวของเด็กหนุ่มช่างฝันที่มีนิสัยเป็นอาชญากรชื่อ จอห์น ซึ่งติดคุกอยู่ในตอนที่แม่ถึงแก่ความตาย เขาต้องการค้นหาความจริง 2 อย่างว่า แม่สั่งเสียอะไรไว้ถึงเขาบ้างนอกจากถ้อยคำว่า Goodbye, World ที่แม่เขียนไว้ที่กระจกโต๊ะเครื่องแป้งก่อนจะฆ่าตัวตาย อีกประการหนึ่งคืออยากจะเห็นทำพิธีศพให้แม่อย่างเหมาะสม เขาหนีออกจากคุกไปเช่าห้องอยู่ในบ้านที่แม่เคยอยู่ก่อนตาย คอยจังหวะที่จะค้นหาความจริงเกี่ยวกับแม่ของเขา ในขณะที่ตำรวจมาคอยเฝ้าอยู่หน้าบ้าน และตัวละครอื่น ๆ เดินเข้าเดินออก แต่ละคนพร่ำพูดไม่หยุดปาก ส่วนมากเรื่องที่พูดเป็นบทพูดคนเดียวยาว ๆ เล่าเรื่องของผู้พูดเอง จอห์นนั้นไม่เคยออกจากห้องไปไหนเลยจนกระทั่งในองก์ที่ 3 เขาจึงยอมมอบตัว

ผลงานต่อมาของคอปส์คือ Change for the Angel (1960) และ The Dream of Peter Mann (1960) เรื่องหลังนี้ คอปส์เขียนโดยได้รับทุนจาก Arts Council

The Dream of Peter Mann เป็นเรื่องราวความฝันของเด็กหนุ่มคนหนึ่งชื่อ ปีเตอร์ ปีเตอร์ถูกอเล็กซ์ นักหมากรุกผู้ชอบเที่ยวเร่ร่อนไปชักจูงให้ขโมยเงินออมของแม่ เพื่อเอามาใช้เป็นค่าใช้จ่ายในการออกเดินทางไปหาแร่ยูเรเนียม ขณะที่เขาเข้าไปเอาเงิน หีบใส่เงินตกลงมาถูกศีรษะเขาทำให้เขาสลบไป และฝันไปว่า เขาออกเดินทางไปค้นหายูเรเนียมกับอเล็กซ์ พร้อมทั้งขโมยเจ้าสาวจากงานแต่งงานไปคนหนึ่ง ผู้หญิงคนนี้เคยเป็นคู่รักในวัยเด็กของเขา เมื่อเขากลับมาเขาหมดเนื้อหมดตัว แม่เขาจำเขาไม่ได้และเขาเกือบจะถูกตัดสินประหารชีวิต หากว่าแม่ไม่แกล้งทำเป็นจำได้และยอมรับว่าเขาเป็นลูก ปีเตอร์เริ่มอาชีพค้าขายใหม่จนกลายเป็นคนร่ำรวยที่สุดในโลก มีหลุมหลบภัยที่แข็งแรงที่สุดในยามสงคราม คนอื่น ๆ ถูกระเบิดตายหมด เหลือแต่ปีเตอร์ที่หลบอยู่ในหลุมหลบภัยส่วนตัวเพียงคนเดียว อย่างไรก็ตามแม่ของเขากลับกลายเป็นเทพธิดาแห่งความตายมาร้องเพลงกล่อมเขา ในตอนนี้เองเขาก็ตื่นขึ้นมาสู่โลกแห่งความจริง ได้แต่งงานกับหญิงคนที่รักที่หนึ่งงานแต่งงานกับคนอื่นมาหาเขา และเขายังรู้ว่าอเลกซ์นักหมากรุกผู้นั้นแท้จริงแล้วเป็นพ่อของเขาเอง

ลักษณะบทละครของคอปส์ ได้อิทธิพลของละครแบบบรรยายพรรณานิยมอยู่มาก ดังจะเห็นได้จากการใช้ความฝันและโครงเรื่องแบบเพ้อฝัน หากแต่ภาษาในบทสนทนาเป็นภาษาร้อยแก้วที่ค่อนข้างเป็นธรรมชาตินิยม มีการร้องเพลงประกอบในบางตอน นอกจากนั้นยังแทรกถ้อยคำคมคายที่มีแนวคิดในเชิงปรัชญาชีวิตไว้ด้วย เช่นเมื่อปีเตอร์ให้นิยามคำว่าชีวิตว่าหมายความถึงอะไรกันแน่

> Peter : What will you bid for life? Here it is. A kiss in the dark. The one and only-all shapes and sizes - lovely, lousy, terrible, terrific. Magnificent! Ridiculous! But it's the only one we've got. A great opportunity never to be repeated - a unique bargain - going - going - so make the most of it before it's gone.
>
> (Kops. 1960 : 85 - 86)

บทละครเรื่องต่อมาของคอปส์ คือ Stray Cats and Empty Bottles ซึ่งเป็นละครเล่าเรื่องที่ไม่ได้แฝงแง่คิดใด ๆ นอกจากต้องการจะให้ความบันเทิงใจแต่เพียงอย่างเดียว

ผลงานอันดับต่อมา คือ Enter Solly Gold เป็นละครที่ได้รับการคัดเลือกให้จัดแสดงในรายการของ Center 42 ครั้งแรกแสดงที่ Wellingborough ในเดือนกันยายน 1962 ต่อมาจึงถูกนำไปแสดงตามเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศ ซึ่งไม่ค่อยมีละครไปแสดงให้ชม

ตัวละครเอกของคอปส์ มีลักษณะเป็นกวีนักปฏิวัติ ซึ่งมักจะยอมโอนอ่อนผ่อนตาม หรือยอมรับต่อกฎเกณฑ์ของสังคมได้ในที่สุด ซึ่งอาจจะเป็นเสมือนตัวแทนของคอปส์ที่จะบอกแก่สาธารณชนที่มีความคิดต่อต้านทั้งหลายว่า ชีวิตที่เขากำลังต่อต้านอยู่นี้ไม่ใช่จะเลวไปเสียทีเดียว และการต่อต้านของพวกเขาเปรียบเสมือนความฝันก่อนเวลาอันควรเท่านั้นเอง โดยเฉพาะผลงานเรื่องหลัง ๆ แสดงให้เห็นว่าคอปส์มีความเข้าใจชีวิตและเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ดีขึ้น (Taylor. op. cit., p. 179 - 180)

โจ ออร์ตัน

(Joe Orton 1933 - 1967)

โจ ออร์ตัน เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1933 ในครอบครัวชนชั้นแรงงาน ได้รับการศึกษาไม่มากนัก เพราะเขามีปัญหาทางครอบครัวที่ส่งผลให้ไม่ประสบความสำเร็จในการเรียน เขามีปัญหาในการเขียนและการพูด แม้ว่าเขาจะพยายามแก้ไขตนเองและหาความรู้ด้วยตนเองอยู่เสมอ เขาสมัครเข้าเรียนที่ RADA (Royal Academy of Dramatic Arts) และเรียนอยู่ที่นั่น 2 ปี

ออร์ตันเริ่มงานเขียนเมื่อเขาได้รู้จักและมีความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศกับเคนเนธ ฮอลลิเวล (Kenneth Halliwell) ฮอลลิเวลเป็นคนนำทางออร์ตันให้รู้จัก

ผลงานของ โรนัลด์ เฟอร์แบงค์ (Ronald Firbank) ซึ่งเป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อผลงานของออร์ตันมาก (Lahr. 1976 : 10 - 17)

ผลงานส่วนใหญ่ของออร์ตัน เป็นละครแบบสุขนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับความรักร่วมเพศ (Taylor. 1974 : 369) ซึ่งเป็นเรื่องที่เพิ่งได้รับอนุญาตให้นำมาจัดแสดงเป็นละครเวทีได้

บทละครที่ทำชื่อเสียงให้แก่ออร์ตัน คือ Entertaining Mr. Sloane (1964) เป็นเรื่องราวของชายหนุ่มผู้หนึ่งที่ย้ายเข้ามาอยู่ในครอบครัวชนบทแห่งหนึ่ง ชายผู้นี้เคยมีประวัติฆ่าคนตายมาก่อน จึงชวนให้ผู้ชมคิดว่าเขาคงจะข่มขู่สร้างความหวาดกลัวให้แก่เจ้าของบ้านและสมาชิกอื่น ๆ ในบ้านนี้ หากทว่าเหตุการณ์กลับตาลปัตรไปเป็นว่า ชายหนุ่มผู้นี้ถูกข่มขู่และกลายเป็นเครื่องเล่นของฝ่ายเจ้าของบ้าน

เมื่อบทละครเรื่องนี้เปิดแสดง มีผู้เขียนบทวิจารณ์หลายคนโจมตีบทละครนี้ว่าเป็นละครลามก เทย์เลอร์ (John R. Taylor) เรียกละครของออร์ตันว่า ละครเพื่อการค้า ซึ่งออร์ตันก็โต้ตอบอย่างรุนแรงด้วยความไม่พอใจที่เทย์เลอร์เรียกละครของเขาด้วยน้ำเสียงดูหมิ่นเช่นนั้น (Lahr. op. cit., p. 17)

ละครเรื่องยาวเรื่องต่อมาของออร์ตัน คือ Loot (1964) เดิมเขาตั้งชื่อว่า Funeral Games (Ibid., p. 19) เปิดแสดงครั้งแรกที่เคมบริดจ์ในเดือนกุมภาพันธ์ 1965 ละครเรื่องนี้มีโครงเรื่องซับซ้อนเกี่ยวกับความตายและการแย่งชิงมรดก เป็นละครเบาสมอง สนุกสนาน เมื่อเปิดแสดงครั้งแรกนั้นไม่เป็นที่สนใจของสาธารณชนเท่าใดนัก จนกระทั่งเมื่อนำมาเปิดแสดงในลอนดอน ในเดือนกันยายน 1966 กลับกลายเป็นละครที่ได้รับความนิยมมาก ได้รับรางวัลถึง 2 รางวัลในฐานะละครที่ดีที่สุดของปี

ในระหว่างเดือนตุลาคม 1966 ถึงเดือนสิงหาคม 1967 ออร์ตันผลิตผลงานอีกหลายเรื่อง ได้แก่ละครเกี่ยวกับศาสนา ชื่อ Funeral Games ซึ่งเป็นละครโทรทัศน์ ปรับปรุงบทละครเรื่องแรกของเขา คือ The Ruffian on the Stair (1963) และ Erpingham Camp (1965) ซึ่งทั้งสองเรื่องถูกนำมาตีพิมพ์ด้วยกัน

ในชื่อว่า Crimes of Passion นอกจากนั้นเขายังเขียนบทละครเบาสมองซึ่งเป็นผลงานชิ้นเอกของเขา ชื่อ What the Butter Saw ซึ่งเป็นละครที่ทำให้ผู้อำนายการสร้างลังเลใจ เพราะกลัวถูกคณะกรรมการตรวจพิจารณาบทละครตำหนิโทษได้ เนื่องจากทั้งถ้อยคำและเนื้อเรื่องเป็นเรื่องตลกทางเพศ (phallic fun)

ปี ค.ศ. 1967 เป็นช่วงเวลาที่ออร์ตันรู้สึกว่าชีวิตของเขาสุขสมบูรณ์จนเกินไป จนสังหรณ์ใจว่าอาจจะเกิดเหตุร้ายขึ้น (Ibid., p. 27) และเหตุการณ์ก็เกิดขึ้นจริง ๆ ในตอนเช้าตรู่ของวันที่ 10 สิงหาคม 1967 ฮอลลิเวล คู่รักของออร์ตัน ใช้ฆ้อนทุบศรีษะเขาจนถึงแก่ความตายแล้วกินยานอนหลับตายตามเขาไป

การตายของออร์ตันนับว่าเป็นการตายก่อนเวลาอันสมควร เขาไม่ทันได้เห็นว่าบทละครเรื่องเอกของเขาคือ What the Butler Saw ประสบความสำเร็จเพียงใด เมื่อถูกนำมาเปิดแสดงอีกในปี ค.ศ. 1975 ที่โรงละคร Royal Court

ชีลาห์ เดลานีย์

(Shelagh Delaney 1939 -)

เดลานีย์ เกิดที่เมืองซาลฟอร์ดในแลงคาเชียร์ (Salford, Lancashire) เมื่อปี ค.ศ. 1939 และเรียนจบชั้นมัธยมศึกษาที่เมืองนั้น เดลานีย์ไม่ประสบความสำเร็จทางด้านการเรียนนัก เธอจึงล้มเลิกการเรียนเมื่ออายุได้ 16 ปี และรับจ้างทำงานทั่วไปตามแต่จะมีใครจ้าง

เดลานีย์หันมาสนใจการแต่งบทละครเมื่ออายุ 17 ปี หลังจากที่เธอได้ชมละครของแรตติแกนเรื่อง Variations on a Theme เธอเกิดความคิดว่าเธอสามารถแต่งละครได้ดีกว่าละครเรื่องนี้ เธอจึงลงมือเขียนบทละครเรื่องแรกของเธอคือ A Taste of Honey

บทละครเรื่อง A Taste of Honey เป็นเรื่องราวของเด็กสาวชาวชนบทคนหนึ่งที่มีแม่เป็นผู้หญิงไม่ดี แม่กำลังจะแต่งงานใหม่กับเพื่อนชายคนล่าสุด ส่วนลูกสาวคือ โยเซฟิน (Josephine) กำลังตั้งครรภ์กับทหารเรือเชื้อชาตินิโกรคนหนึ่งซึ่งไม่ได้อยู่ที่เมืองนั้นอีกต่อไป จ๊อฟฟรี (Geoffrey) เด็กหนุ่มนักเรียนศิลปะซึ่งมีลักษณะเป็นหญิงมากกว่าชายมาดูแลโยเซฟิน ช่วยทำงานบ้านและช่วยเหลือทุกอย่างเพราะโยเซฟินและแม่มีความสัมพันธ์ต่อกันไม่ดีนัก แม่ของเธอไม่สนใจจะดูแลเธอจนกระทั่งเมื่อแม่ผิดหวังจากเพื่อนชาย จึงหวนกลับมาหาโยเซฟินและต้องการจะทำหน้าที่แม่ ช่วยดูแลลูกของโยเซฟินที่กำลังจะเกิดมา จ๊อฟฟรีย์จึงต้องจากไป อย่างไรก็ตาม บทละครเรื่องนี้ได้รับการแก้ไขปรับปรุงหลายครั้ง จนเปลี่ยนเรื่องไปโดยสิ้นเชิง เช่นเปลี่ยนตอนจบของบทละครให้โยเซฟินกลับไปอยู่กับแม่และสามีซึ่งแต่งงานกันอย่างมีความสุข

บทละครของเดลานีย์เป็นบทละครแนวธรรมชาตินิยมที่เสนอภาพชีวิตอย่างตรงไปตรงมาและเป็นจริงที่สุด ทว่าตัวเอกของเขาไม่เกรี้ยวกราด โกรธแค้นต่อสภาพแวดล้อมตัว หากยอมรับความจริงและรับผิดชอบผลการกระทำของตนเองอย่างกล้าหาญ (Taylor. 1974 : 133)

บทละครเรื่องต่อมาของเดลานีย์ คือ The Lion in Love เป็นบทละครที่นำเอาเค้าโครงเรื่องมาจากนิทานอีสป ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับสิงห์โตตัวหนึ่งตกหลุมรักลูกสาวของเจ้าป่า และยอมให้เคลื่อนเครื่องกีดขวางออกหมดเพื่อแลกกับข้อตกลงให้ลูกสาวแต่งงานกับสิงห์โตได้ เรื่องจบลงด้วยความพ่ายแพ้ของสิงห์โต

เมื่อนำมาดัดแปลงเป็นบทละครสมัยใหม่ ตัวเอกของเรื่องคือ คิท (Kit) และแฟรงค์ (Frank) ซึ่งแต่งงานกันเพราะความสงสารเห็นใจในความทุกข์ของฝ่ายหญิง คิทดื่มจัดเพราะความทุกข์ ส่วนแฟรงค์ก็หาทางหลีกหนีโลกแห่งความจริงโดยหันไปสนใจนอร่า ส่วนลูกสาวของเขาคือ เป็ก (Peg) ตัดสินใจจะแต่งงานกับโลล (Loll) นักออกแบบเสื้อ ความสัมพันธ์ระหว่างคิทและเป็ก ลูกสาวของเธอในบทละครเรื่องนี้ คล้ายคลึงกันกับความสัมพันธ์ระหว่างโจและเฮเลนในเรื่อง A Taste

of Honey ท่าวาในเรื่อง The Lion in Love ศูนย์กลางของความสนใจอยู่ที่คิทผู้เป็นแม่มากกว่าที่เป็ก อย่างไรก็ตาม บทละครเรื่องนี้ยังด้อยกว่าเรื่องแรกในด้านการใช้ถ้อยคำ

นอกจากบทละครทั้งสองเรื่องนี้แล้ว เคลานียังเขียนเรื่องสั้นและสเก็ตชอีกเล่มหนึ่งชื่อ Sweetly Sings the Donkey และบทภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งชื่อ Charlie Bubbles (1968)

ในปี ค.ศ. 1963 โรงละครแห่งชาติ The National Theatre ภายใต้การดำเนินงานของเซอร์ ลอว์เรนซ์ โอลิเวีย (Sir Lawrence Olivier) ก็เปิดดำเนินการ อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่า จะทำให้วงการละครอังกฤษเฟื่องฟูขึ้นอย่างมากมายแต่อย่างใด ความเคลื่อนไหวที่สำคัญกลับเป็นการเพิ่มสถานีโทรทัศน์ที่เป็นของบริษัทเอกชนขึ้นมาแข่งขันกับบีบีซี ในปี ค.ศ. 1955 โทรทัศน์มีบทบาทเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ในฐานะเป็นเวทีแห่งใหม่สำหรับนักเขียน เป็นสื่อมวลชนที่เผยแพร่ผลงานของนักแต่งละครไปได้ไกลและทั่วถึง นักแต่งบทละครบางคนเริ่มเป็นที่รู้จักขึ้นมาทางบทละครโทรทัศน์ก่อนที่จะเสนอผลงานทางละครเวที

นอกจากนักแต่งละครที่กล่าวมาแล้ว ยังมีนักแต่งละครที่ควรกล่าวถึงอยู่อีกหลายคน ดังจะกล่าวถึงโดยย่อดังต่อไปนี้

เดวิด เมอร์เซอร์ David Mercer (1928) เป็นนักแต่งละครที่มักนำเอาปัญหาปัจจุบันมาตีแผ่ในบทละคร ในปี ค.ศ. 1961 เขาแต่งบทละครเรื่อง Where the Difference Begins, A Climate of Foar (1962), The Birth of a Private Man (1963) แนวคิดหลักในผลงานส่วนใหญ่ของเขาคือการแสดงให้เห็นว่า บุคคลจะประสบกับความวุ่นวายใจเพียงใด เมื่อพยายามจะหันเหออกจากหลักการและอุดมคติที่ดีงาม ตัวละครเอกของเขามักจะลงเอยโดยกลายเป็นบ้าหรือกลายเป็นสัตว์ไปเลย เขามักจะแสดงความเห็นอกเห็นใจบุคคลที่มีบุคลิกภาพสับสน มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างสิ่งที่สังคมเรียกว่าเป็นความปกติ และความวิกลจริต บุคคลที่พยายามรักษาบุคลิกภาพภายนอกให้ดูปกติในขณะที่ภายในกำลังเผชิญกับสภาพวิกลจริต ความคิดทางด้านจิตวิทยาของเมอร์เซอร์ได้อิทธิพลมาจาก ผลงานทางจิตวิเคราะห์ของ

อาร์ ดี แลง (R.D. Laing) ที่ว่าบุคคลที่เป็นโรคจิตแบบสกิทโซเฟรอเนีย (schitzophrenia เป็นปฏิกริยาตอบสนองต่อความล้มเหลวของความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในครอบครัว ทำให้บุคคลพยายามจะแสดงพฤติกรรม โดยไม่คำนึงว่าเป็นสิ่งที่สังคมยอมรับหรือไม่ (Hinchliff. op. cit., p. 146)

ในปี ค.ศ. 1965 เมอร์เซอร์เสนอผลงานที่ทำให้เขาเป็นที่สนใจ คือ บทละครชุด 3 เรื่อง (a trilogy) ได้แก่ The Generations, A Suitable Case for Treatment (1962) และ Ride a Cock Horse เขาจะผลิตบทละครออกมาทุกปี ในปี ค.ศ. 1970 เขาแต่งบทละครชุดเพื่อแสดงทางโทรทัศน์อีกชุดหนึ่งคือ On the Eve of Publication (1968), The Cellar and the Almond Tree และ Emma's Time ซึ่งเป็นผลงานที่นับว่าเด่นมาก ทำให้เมอร์เซอร์เป็นที่ยอมรับมากกว่านักแต่งร่วมสมัยคนอื่น ๆ แม้ว่าเขาจะไม่เป็นที่ประทับใจเท่านักแต่งกลุ่มคลื่นลูกใหม่ที่มีชื่อเสียงโด่งดัง

ปีเตอร์ เทอร์สัน (Peter Terson (1932 -) บทละครเรื่องแรกของเทอร์สันที่ทำให้เขาเป็นที่สนใจของผู้อำนวยการแสดง คือ The Runaway (1963) แต่เนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับรักร่วมเพศทำให้ไม่อาจจัดแสดงบนเวทีได้

เทอร์สันแต่งบทละครให้กับผู้อำนวยการแสดง 2 คณะ คือ คณะละครที่เรียกว่า สโต๊ค - ออน - เทร็นท์ (Stoke - on - Trent) ซึ่งดำเนินการโดย ปีเตอร์ ชีสแมน (Peter Cheeseman) ชีสแมนสนใจเทอร์สันตั้งแต่เมื่ออ่านต้นฉบับของ The Runaway เขาขอพบเทอร์สัน และหลังจากเจรจาตกลงกันบางอย่าง เทอร์สันก็แต่งบทละครใหม่ให้คณะสโต๊คในปี ค.ศ. 1964 ชื่อเรื่อง A Night to Make the Angels Weep และเป็นนักแต่งบทละครประจำคณะตั้งแต่ปี ค.ศ. 1966 เป็นต้นมา นอกจากสโต๊คแล้ว เขายังแต่งละครให้กับ NYT (National Youth Theatre) ภายใต้การดำเนินงานของ ไมเคิล ครอฟท์ (Michael Croft) ผลงานที่เขาผลิตให้ NYT จะต่างกันโดยสิ้นเชิงจากบทละครที่เขาแต่งให้กับสโต๊ค เทอร์สันยอมรับว่า (Ibid., p. 150) เขาไม่ชอบทำงาน

คนเดียว หากแต่ชอบร่วมมือกับผู้อำนวยการแสดงและนักแสดงด้วย ดังนั้นบทละคร ของเขาจึงมักถูกแก้ไขตกแต่งในขณะฝึกซ้อม เพื่อนำออกแสดงอยู่เสมอ ละครของ เทอร์สันที่แต่งให้สโต๊คจะเป็นละครเล็ก ๆ ที่วางโครงเรื่องอย่างสอดคล้องกันดี มัก จะใช้ฉากเป็นชนบท ในขณะที่บทละครที่แต่งให้คณะ NYT จะเป็นละครแบบโฉ่งฉ่าง คึกคัก และใช้ฉากในเมืองเป็นส่วนใหญ่ เช่นเรื่อง Zigger - Zagger (1967) The Apprentices (1968) และ Fuzz (1969) อย่างไรก็ตาม บทละคร ของเทอร์สันที่แต่งให้กับคณะสโต๊ค ดูจะทำให้มองเห็นความสามารถของเขาได้ดีกว่า เขามักจะเสนอปัญหาเกี่ยวกับสภาพธรรมชาติที่ถูกทำลายและอันตรายของการเปลี่ยน แปลง บางครั้งเขาก็แต่งละครที่แสดงความเห็นใจชนนั้นแรงงานด้วยว่าเป็นผู้เดือดร้อน กว่าชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม เช่นในละครเรื่อง Prisoners of War (1971) ซึ่งเทอร์สันเสนอความคิดว่า ชนชั้นแรงงานตกเป็นเชลยศึกอยู่เสมอไม่ว่าจะเป็นศึก ที่เกิดในสังคมหรือศึกนอกบ้านก็ตาม

เจมส์ ซอนเดอร์ส James Saunders (1925 -) เป็นนักแต่ง ละครที่ไม่ประสบความสำเร็จในอาชีพมากนัก เขาบรรยายตนเองว่าเป็นคนเก็บตัว ที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์อันดีงามของสังคม คอยมองเข้ามาเฝ้าสังเกตวิพากษ์วิจารณ์ อย่างอิจฉาเล็กน้อย (Lumley. op. cit., p. 314) ผลงานที่ควรกล่าวถึง ของเขาคือ Ark (1959) ซึ่งเขาเสนอภาพโนอาห์ (Noah) ต่างไปจากที่ คนทั้งหลายคิดว่าควรจะเป็น กล่าวคือ เป็นคนที่ไม่สนใจกับเพื่อนมนุษย์คนอื่น ๆ บทละครที่น่าสนใจของเขาอีก 2 เรื่อง คือ Next Time I Sing to You และ A Scent of Flowers เป็นเรื่องเกี่ยวกับความตาย ผลงานของซอนเดอร์ แสดงให้เห็นความเป็นนักเขียนที่มีความคิด มีความทะเยอทะยานในการเลือกเสนอ เนื้อหา หาขาดความชำนาญในการเรียบเรียงให้เป็นบทละครที่มีความสำคัญขึ้นมาได้

บทสรุป

จากประวัติผลงานของนักเขียนที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่านักเขียนบทละครแนวธรรมชาตินิยมมีลักษณะต่าง ๆ กันออกไป มีความเป็นตัวของตัวเองในการเสนอผลงาน บางคนแสดงความคิดออกมาอย่างรุนแค้นต่อสภาวะแวดล้อม เช่น ออสบอร์น บางคนแสดงภาพเหตุการณ์โดยปราศจากความรู้สึกใด ๆ เช่น พินเตอร์ บางคนเลือกแสดงออกทางบทเพลง และวิธีการทางการละครอื่น ๆ เช่น อาร์เด็น บางคนเสนอแต่ผลงานที่เกี่ยวข้องกับความฝัน ความหวังของคนชั้นแรงงาน เช่น เวสเกอร์ ฯลฯ อย่างไรก็ตาม แม้จะมีความแตกต่างกันในวิธีการและลีลาการเขียน สิ่งหนึ่งที่นักเขียนทุกคนตั้งไว้เป็นจุดประสงค์หลักในการเสนอบทละครของเขาก็คือ ต้องการจะจำลองเสี้ยวหนึ่งของชีวิตจริงขึ้นมาไว้บนเวทีอย่างเปิดเผยที่สุดเท่าที่จะทำได้

อนึ่ง แม้ว่าผลงานของนักเขียนแนวธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงครามโลกจะน่าสนใจแตกต่างกันออกไป ในการศึกษาครั้งนี้ไม่อาจจะทำการวิเคราะห์ผลงานของนักเขียนทุกคนได้ จึงเลือกวิเคราะห์บทละครเพียง 2 เรื่อง คือ Look Back in Anger (1956) ของ จอห์น ออสบอร์น และ The Homecoming (1965) ของฮาโรลด์ พินเตอร์ เพราะ Look Back in Anger นั้นเป็นบทละครที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นแบบฉบับของบทละครแนวธรรมชาตินิยม ทำให้วงการละครอังกฤษหันมาสนใจละครแบบธรรมชาตินิยมอย่างกว้างขวางอีกครั้งหนึ่ง ส่วน The Homecoming นั้น ถือเป็นบทละครที่ดีที่สุดของพินเตอร์ ซึ่งเขียนบทละครแนวธรรมชาตินิยมด้วยวิธีการบางอย่างที่ทำให้บทละครของเขาน่าติดตาม ลึกลับ ชวนให้ฉงน ทั้ง ๆ ที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตธรรมดา จึงเลือกวิเคราะห์บทละครทั้งสอง เพื่อจะได้มองเห็นลักษณะของบทละครแบบธรรมชาตินิยมในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ชัดเจนขึ้น

บทที่ 4

วิเคราะห์บทละครเรื่อง Look Back in Anger

บทละครเรื่อง Look Back in Anger เป็นบทประพันธ์ที่นำออกแสดงในกรุงลอนดอน เป็นเรื่องแรกของ จอห์น ออสบอร์น (1929 –) นักเขียนชาวอังกฤษ เปิดการแสดงรอบแรกเมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ. 1956 ที่โรงละคร Royal Court Theatre โดยคณะละคร The English Stage Company ภายใต้การอำนวยการแสดงของ โทนี่ ริชาร์ดสัน (Tony Richardson)

นักวิจารณ์การละครและนักศึกษาด้านการละครจะถือว่า ละครเรื่องนี้เป็นผู้นำในการเปลี่ยนโฉมหน้าละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มาเป็นละครแนวใหม่ที่ต่างไปจากละครส่วนใหญ่ที่เคยจัดแสดงกันมาก บทละครเรื่องนี้ทำให้ผู้แต่งได้รับการขนานนามว่า The Angry Young Man และใช้คำนี้เป็นสมญานามแก่นักเขียนอื่น ๆ ที่เขียนละครในแนวเดียวกันกับละครเรื่องนี้ เช่น จอห์น อาร์เดน, อาร์โนลด์ เวสเกอร์ หรือ แอน เจลลิคู

หลังจากการเปิดแสดงรอบแรก นักวิจารณ์ละครได้เขียนคำวิพากษ์วิจารณ์บทละครเรื่องนี้มากมาย จอห์น รัสเซล เทย์เลอร์ (Taylor. 1968 : 35 – 56) รวบรวมไว้ประมาณ 20 บทความ นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ยังไม่ค่อยเข้าใจละครเรื่องนี้ คำวิจารณ์ที่น่าสนใจคือ บทวิจารณ์ของ ฮาโรลด์ ฮอบสัน ในหนังสือพิมพ์ ซันเดย์ ไทมส์ (Harold Hobson, in the Sunday Times และ บทวิจารณ์ของ เคนเนธ ไทแนน ใน อ็อบเสิร์บเวอร์ (Kenneth Tynan, in Observer) ที่ให้ข้อคิดอย่างมีคุณค่า และทำให้คนสนใจในละครเรื่องนี้มากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อมีการนำเอาตอนหนึ่งของละครเรื่องนี้ออกแสดงเป็นการโฆษณาทางโทรทัศน์ ทำให้คนสนใจกันมากยิ่งขึ้นจนเป็นละครที่ทำรายได้ให้แก่คณะละครคณะนี้มากที่สุดกว่าที่เคยแสดงมา ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะได้ผู้แสดงที่ดีด้วย ดังจะเห็นได้ว่านักวิจารณ์ทุกคนจะพูดเป็นเสียงเดียวกันว่า ผู้แสดงทุกคนแสดงได้สมบทบาทดี

บทละครเรื่องนี้ถูกสร้างเป็นภาพยนต์ในเวลาต่อมา ผู้แสดงบทบาทของจิมมี่ พอร์เตอร์ (Jimmy Porter) คือ ริชาร์ด เบอร์ตัน (Richard Burton)

ในการวิเคราะห์บทละครเรื่องนี้ จะศึกษาบทละครโดยละเอียดตามหัวข้อต่อไปนี้

1. โครงเรื่อง (plot)
2. แก่นเรื่อง (theme)
3. ตัวละคร (characters)
4. ฉาก (setting)
5. ภาษาที่ใช้ (language)

ทั้งนี้เพื่อพิจารณาว่า บทละครเรื่องนี้แสดงแนวคิดธรรมชาตินิยมที่องค์ประกอบส่วนใดของบทละครอย่างไร เพียงใด และเหตุใดจึงได้รับการยกย่องในเวลาต่อมาว่าเป็นละครที่สำคัญมากในประวัติการละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

โครงเรื่องของบทละครเรื่อง Look Back in Anger

ผู้แต่งบทละครเรื่องนี้ ไม่ได้เน้นความสำคัญที่โครงเรื่องมากเท่ากับที่ตัวละครและเนื้อหาของบทละคร จะเห็นได้ว่าหากมองอย่างหยาบที่สุด ละครเรื่องนี้มีโครงเรื่องที่ธรรมดามากคือ เป็นเรื่องของสามีภรรยาคู่หนึ่ง ที่ไม่เข้าใจกันเนื่องมาจากมีภูมิหลังในชีวิตที่ต่างกัน เมื่อภรรยาทนไม่ได้ กลับไปอยู่กับพ่อแม่สามีจึงได้เพื่อนของภรรยามาเป็นตัวแทน เมื่อภรรยากลับมาหาสามี เพื่อนหญิงที่เป็นภรรยาน้อยก็เห็นความผิดของตนเองจึงหลีกทางให้ สามีภรรยาก็กลับมาอยู่ร่วมกันดังเดิม

เมื่อมองลึกลงไปจะเห็นว่าบทละครเรื่องนี้ เป็นเรื่องของชายหนุ่มผู้หนึ่งที่ใช้ความก้าวร้าว เปลี่ยนภรรยาของเขาจากการเป็นคนเฉยเมยไม่สนใจความรู้สึกนึกคิดของสามี มาเป็นคนที่ "รู้สึก" ต่อสิ่งต่าง ๆ หรืออาจจะพูดได้อีกอย่างว่าเปลี่ยนจากสภาพใกล้เคียงเครื่องจักรมาเป็นมนุษย์ที่มีความเป็นมนุษย์จริง ๆ ตามทัศนะของสามี

ในการศึกษาโดยละเอียดจะวิเคราะห์โครงเรื่องแต่ละฉากเพื่อค้นหาจุดสุดยอดของอารมณ์ (Climax) ของละครเรื่องนี้ ตลอดจนการเสนอเรื่องด้วย (Qsborne. 1976 : 1-84)

ย่อเรื่องขององก์ที่ 1

เย็นวันอาทิตย์วันหนึ่งในเดือนเมษายน จิมมี่ พอร์เตอร์ (Jimmy Porter) และ คลิฟ เลวิส (Cliff Lewis) อ่านหนังสือพิมพ์ ในขณะที่อลิสัน (Alison) รีดผ้า คลิฟเป็นเพื่อนสนิทของครอบครัวนี้ มักจะมาอยู่ที่ห้องนี้เสมอ จิมมี่และคลิฟคุยกัน เถียงกัน และเล่นแกล้งกัน จิมมี่พูดจาก้าวร้าวอลิสัน จากคำพูดของเขาทำให้ทราบว่า จิมมี่เรียนจบจากมหาวิทยาลัยของรัฐแห่งหนึ่ง และมีอาชีพขายลูกกวาด เขาไม่ชอบครอบครัวของภรรยาที่เป็นชนชั้นสูงกว่าเขา พูดจาถากถางไปถึงพ่อแม่พี่ชายของอลิสัน และแม้แต่ตัวอลิสันเองด้วยถ้อยคำที่ไม่น่าฟัง นอกจากนั้นเขายังแสดงความเบื่อหน่ายต่อสภาพแวดล้อมในชีวิตด้วย ตลอดเวลานี้อลิสันนิ่งฟังอย่างอดทน ไม่ต่อปากต่อคำเลย แต่จากกริยาของเธอบอกให้รู้ว่าเธอเจ็บปวดใจกับคำพูดของเขามาก จิมมี่และคลิฟ เล่นต่อสู้กันไปถูกโต๊ะรีดผ้าล้มลง อลิสันถูกเตารีดที่แขนไหม้พอง จิมมี่ออกจากห้องไป คลิฟทำแผลให้อลิสัน อลิสันบอกคลิฟว่าเธอกำลังตั้งครรภ์ แต่ไม่กล้าบอกจิมมี่เพราะกลัวว่าเขาจะโกรธ เมื่อจิมมี่กลับเข้ามา เขาและอลิสันเล่นเกมส์หมีและกระรอก และแสดงความรักต่อกัน คลิฟเข้ามาบอกว่ามีโทรศัพท์จากเฮเลนา ชาร์ลส์ เมื่ออลิสันลงไปพูดโทรศัพท์ จิมมี่ค้นกระเป๋าถือของอลิสัน พบจดหมายที่เธอเขียนติดต่อกับพ่อแม่ ทำให้จิมมี่โกรธมาก และพูดว่าเธอมากมาย สาปแช่งว่าถ้าเธอมีลูกก็ขอให้ลูกตาย อยากจะดูซิว่าอลิสันจะทนเผชิญความเจ็บปวดในการสูญเสียนั้นได้ไหม

ย่อเรื่องขององก์ที่ 2 ฉากที่ 1

สองสัปดาห์ต่อมา เฮเลนา (Helena) มาพักอยู่ด้วย ทั้งสองช่วยกันเตรียมอาหาร อลิสันเล่าให้เฮเลนาฟังถึงการแต่งงาน และระยะเวลาที่จิมมี่และเธอ

ไปอาศัยอยู่กับ ฮิว แทนเนอร์ (Hugh Tanner) เพื่อนของจิมมี่ และแม่ของเขาที่ป็อปลาร์ เธอเล่าให้เฮเลนาฟังว่าจิมมี่และฮิว เที่ยวไปแสดงความป่าเถื่อนตามงานเลี้ยงอาหารค่ำในบ้านคนชั้นสูงที่อลิสันรู้จักอย่างไรบ้าง นอกจากนั้นอลิสันยังเล่าว่าเกมส์หมีและกระรอกที่เธอและจิมมี่เล่นกันนั้นเป็นการหนีไปสู่โลกส่วนตัวแบบหนึ่งของเขาทั้งสอง เฮเลนาแนะนำให้อลิสันต่อสู้หรือมิฉะนั้นก็ไปเสียจากจิมมี่ และเธอได้ไปโทรเลขบอกให้พ่อของอลิสันขึ้นมารับอลิสันไป เมื่อจิมมี่และคลิฟเข้ามาในห้อง จิมมี่โจมตีผู้หญิงทั้งสองด้วยถ้อยคำเชือดเฉือนตามเคย เขายิ่งโกรธมากขึ้นเมื่อรู้ว่าอลิสันจะไปโบสถ์กับเฮเลนา เพราะต้องการจะหนีหน้าไปจากเขา เขาพูดถึงความตายและชีวิตในวัยเด็กของเขา มีโทรศัพท์จากลอนดอนแจ้งข่าวมาว่า แม่ของฮิวป่วยหนักให้จิมมี่รีบไป จิมมี่ต้องการให้อลิสันไปด้วยแต่อลิสันไม่สนใจเขา เธอไปโบสถ์กับเฮเลนา

ย่อเรื่องขององก์ที่ 2 ฉากที่ 2

ผู้การ์เร็ดเฟิร์ด (Colonel Redfern) พ่อของอลิสันมารับอลิสันไป ในขณะที่จิมมี่ยังไม่กลับมาจากลอนดอน อลิสันฝากจดหมายคลิฟไว้ให้จิมมี่ เมื่ออลิสันไปแล้ว คลิฟออกไปข้างนอก จิมมี่กลับมาจึงพบแต่เฮเลนา เฮเลนาเอาจดหมายลาของอลิสันให้จิมมี่และบอกจิมมี่ว่าอลิสันตั้งครรภ์ซึ่งจิมมี่ไม่สนใจเลย เขาไล่เฮเลนาไปโดยใช้คำพูดว่า "แม่สาวบริสุทธิ์ ใจซั่ว" (the ill minded virgin) เฮเลนาตบหน้าเขา แต่เขากลับแสดงความรักต่อเธอ

ย่อเรื่องขององก์ที่ 3 ฉากที่ 1

ฉากนี้เหมือนองก์ที่ 1 ทุกอย่าง เพียงแต่มีเฮเลนามาแทนที่อลิสัน จิมมี่และคลิฟอ่านหนังสือพิมพ์ คุยกัน เล่นกัน ร้องเพลง โดยที่เฮเลนาร่วมสนทนาด้วยอย่างสนใจ จิมมี่พูดถากถางการเมืองและการศาสนาเช่นเคย คลิฟบอกจิมมี่ว่าเขาจะไปอยู่ที่อื่นเพราะเกรงใจเฮเลนา และเพื่อทำอย่างอื่นที่ดีกว่าขายลูกกวาด จิมมี่และเฮเลนาก็วางแผนจะไปจากบ้านนี้ และทำอาชีพใหม่ อลิสันมาปรากฏตัวขึ้นที่ประตู

ย่อเรื่องขององก์ที่ 3 ฉากที่ 2

จิมมี่หนีไปเข้าทรัมเป็ตอยู่ในห้องของคลิฟ ทิ้งให้อลิสันและเฮเลนาคุยกัน อลิสันบอกว่าเธอคิดถึงเวลาที่เคยอยู่ที่นี่จึงมาดู ไม่ได้ตั้งใจจะมากวนใจเฮเลนากับจิมมี่เลย เฮเลนากลับนึกถึงความผิดถูก และบอกว่าเธอจะไปจากจิมมี่แม้ว่าจะรักเขามากเพราะเธอไม่อาจทนต่อไปอีกได้ อลิสันขอร้องให้เธอเห็นแก่จิมมี่และอยู่กับเขาต่อไป แต่เฮเลนาตัดสินใจเสียแล้ว เธอเรียกจิมมี่มาบอกแล้วออกไป อลิสันจะตามเฮเลนาออกมา แต่จิมมี่พูดขัดขึ้น ทั้งสองจึงโต้เถียงกัน อลิสันยอมรับว่าเดี๋ยวนี้เธอรู้สึกแล้ว ความสูญเสียทำให้เธอเข้าใจอะไรดีขึ้น เธอและจิมมี่จึงพูดปรับความเข้าใจกันโดยการหันเข้าหาโลกส่วนตัวของเขาทั้งสอง

บทละคร เรื่องนี้ยังมีลักษณะแบบละครแบบเก่าอยู่บ้างในด้านการแบ่งองก์ แบ่งฉาก และการเสนอเรื่องคือ ละครแบบเก่ามักจะแบ่งองก์และเสนอเรื่องเป็น 3 ตอน ที่สำคัญได้แก่

องก์ที่ 1 เป็นการปูพื้นเรื่องและเสนอปัญหา (Exposition)

องก์ที่ 2 เป็นการดำเนินเรื่อง (Development)

องก์ที่ 3 เป็นการแก้ไขปัญหา คลี่คลายเหตุการณ์ (Resolution)

อย่างไรก็ตาม จากโครงเรื่องของบทละครจะเห็นได้ว่ามีความเป็นธรรมชาตินิยมอยู่หลายประการคือ

1. บทละครทั้งเรื่องเป็นเพียงเสี้ยวหนึ่งในชีวิตของคน (a slice of life) ไม่ใช่ชีวิตทั้งชีวิต เช่น Hamlet

2. โครงเรื่องเป็นการตีแผ่ปัญหาในชีวิตคนธรรมดาที่มีความเป็นไปได้จริง ๆ

3. ไม่มีเหตุการณ์ใด ๆ ที่เรียกได้ว่าเหนือธรรมชาติ (surrealist) เลย

ขอให้พิจารณาการดำเนินเรื่องของละครเรื่องนี้โดยละเอียด ดังที่แสดงไว้ต่อไปนี้

องก์ที่ 1 มีความยาวเกือบครึ่งหนึ่งของบทละคร เป็นการปูพื้นฐานของเรื่อง แนะนำตัวละครและบรรยากาศของเรื่อง ผู้อ่านจะได้รู้จักตัวละครสำคัญทุกตัว เริ่มตั้งแต่ จิมมี่ อลิสัน คลิฟ และเฮเลนา กับผู้การเร็ดเฟิร์น ซึ่ง 2 คนหลังนี้แม้จะไม่ได้ปรากฏตัวในฉากนี้แต่จิมมี่ก็พูดถึงจนทำให้คนดูนึกภาพของสองคนนี้ได้ตามคำบรรยายของจิมมี่ นอกจากนั้น จากคำสนทนาในบทละคร ผู้อ่านพอจะมองเห็นได้ว่า จิมมี่ อลิสัน และคลิฟ มีลักษณะเป็นคนอย่างไร และการที่คนที่มีลักษณะดังกล่าวมาอยู่รวมกัน เป็นที่น่าสนใจว่าเหตุการณ์จะดำเนินต่อไปอย่างไร

องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 มีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นคือ เฮเลนามาร่วมอยู่ในเหตุการณ์ด้วยอีกคน ทำให้เกิดความสมดุลย์ในทางหนึ่งคือ ได้คนที่มีวิญญาณต่อสู้ มาถ่วงลักษณะพฤติกรรมก้าวร้าวของจิมมี่ ในขณะที่มีคนบุคคลิกไม่ยินดียินร้ายอยู่บนเวทีอีก 2 คน คือ คลิฟ และอลิสัน ในขณะเดียวกัน ก็ทำให้เหตุการณ์เข้มข้นขึ้นเพราะเฮเลนาเสนอการตัดสินใจให้อลิสันทำตามคือ กลับไปอยู่บ้านเดิม

องก์ที่ 2 ฉากที่ 2 เหตุการณ์สำคัญในฉากนี้คือ พ่อของอลิสันมารับอลิสันกลับบ้าน และเฮเลนาตกเป็นภรรยาของจิมมี่ในตอนจบฉาก เป็นการขมวดปมปัญหาของเรื่องให้เข้มข้นขึ้น ผู้อ่านสนใจที่จะติดตามว่าอะไรจะเกิดขึ้นต่อไป ทำไมเฮเลนาจึงทำอย่างนั้น จิมมี่จะแสดงพฤติกรรมอย่างไรต่อไป

องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 องก์นี้มีความสำคัญที่แสดงให้เห็นพฤติกรรมที่เปลี่ยนไปในทางที่ดีเมื่อสิ่งแวดล้อมเปลี่ยนไปจากความเคยชินเดิม (คือเปลี่ยนภรรยาจากอลิสันมาเป็นเฮเลนา) เป็นการให้ข้อมูลสำคัญสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์บุคลิกของจิมมี่ ในตอนจบของฉากที่ 1 เป็นจุดสุดยอดของเรื่องคือ อลิสันกลับมาและถูกจิมมี่เชือดเฉือนใจตั้งแต่ประโยคแรกที่เขาพูดกับเฮเลนาว่า มีเพื่อนมาหา โดยไม่ได้สนใจอลิสันเลย

องก์ที่ 3 ฉากที่ 2 เป็นการคลี่คลายเรื่อง ผู้อ่านและผู้ชมจะได้รับคำตอบสำหรับคำถามที่ว่า เฮเลนาคิดอย่างไรต่อการกระทำของตนเอง อลิสันมีความรู้สึกอย่างไรต่อการกระทำของเฮเลนา ที่สำคัญคือ เป็นฉากที่แสดงให้เห็นว่าอลิสันมีความคิด

เห็นเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร จิมมี่ยังคงแสดงพฤติกรรมก้าวร้าวต่ออลิสันเช่นเดิม จนกระทั่งเขอระเบิดความรู้สึกออกมาอย่างที่ไม่เคยพูดไม่เคยรู้สึกมาก่อน ตอนจบของฉากที่ 2 ทั้งสองปรับความเข้าใจกันโดยหันไปใช้วิธีการทดเทิดแบบเดิมที่เขาทั้งสองยอมรับร่วมกัน คือการสมมติตัวเป็นสัตว์ที่ไม่ต้องคิดไม่ต้องรับผิดชอบต่อสังคม

อาจกล่าวได้ว่า บทละครเรื่องนี้เป็นละครซ้อนละคร บทละครที่ซ้อนอยู่มีจิมมี่เป็นผู้แสดง โดยมีอลิสันเป็นผู้ชมในองก์ที่ 1 และเฮเลนาเป็นผู้ชมที่เพิ่มขึ้นมาในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 เพราะตั้งแต่องก์ที่ 1 จนจบองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 นั้น จิมมี่แสดงความก้าวร้าวหยาบคายเพื่ออลิสันโดยเฉพาะ และเขากลับเป็นตัวของตัวเองอีกครั้งในตอนท้ายองก์ที่ 2 ฉากที่ 2 เมื่อเขาตระหนักว่าอลิสันออกไปพ้นทางของเขาแล้ว

<u>สรุป</u>

โครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ แสดงความเป็นธรรมชาตินิยม ในการเสนอเรื่องราวของชีวิตคนธรรมดา ที่อาจเกิดขึ้นได้ เป็นไปได้จริง ๆ เหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่อง (actions) สมเหตุสมผล ตั้งอยู่บนกฎเกณฑ์ของเหตุและผลไม่มีปรากฏการณ์ที่มีลักษณะเหนือธรรมชาติ เหตุบังเอิญ หรือปาฏิหาริย์ใด ๆ ในการดำเนินเรื่อง แม้ว่าจะยังคงมีลักษณะประเพณีวรรณา (convention) ของละครอยู่ในการแบ่งองก์ แบ่งฉากเป็น 3 ขั้นตอน ดังที่เคยนิยมกัน แต่การปูพื้นเรื่องในองก์ที่ 1 เพื่อให้ผู้ดูทราบสถานการณ์ของเรื่อง ก็แสดงให้ผู้ชมเห็นภาพชีวิตในบ้านนั้นอย่างเปิดเผย ไม่ได้ใช้วิธีการเกริ่นด้วยบทนำ (prologue) แนะนำตัวละครเช่นในบทละครแบบมหากาพย์ (epic drama) ของเบร็คท์ เมื่ออ่านหรือชมละครเรื่องนี้จนจบองก์ที่ 1 ผู้ชมหรือผู้อ่านจะพอสรุปได้ว่าจิมมี่มีความรู้สึกอย่างไรต่อภรรยา เพื่อนตลอดจนสภาพแวดล้อมรอบตัวเขา และปัญหาของเรื่องคืออะไร

การคลี่คลายปัญหาของเรื่องมีเหตุมีผลพอ เมื่อจิมมี่ไม่พอใจภรรยาของเขาที่เป็นคนไม่มีความรู้สึก นิ่งเฉยเย็นชาต่อสิ่งต่าง ๆ ปัญหาของจิมมี่คือทำอย่างไรจะเปลี่ยน

ภรรยาของเขาให้เป็นคนมี "ความรู้สึก" ขึ้นมาได้ ในบทละครเรื่องนี้ ผู้แต่งกำหนดให้อลิสันเปลี่ยนแปลงบุคลิกไปหลังจากการสูญเสียบุตรในท้อง ซึ่งโดยธรรมชาติแล้วสำหรับผู้หญิงที่เติบโตมาอย่างอลิสันตามแบบฉบับการอบรมแบบเก่าความสูญเสียเช่นนี้เป็นสาเหตุยิ่งใหญ่พอที่จะทำให้บุคลิกและทัศนคติต่อบางสิ่งบางอย่างเปลี่ยนแปลงไปได้จริง ๆ อลิสันแสดงความรู้สึกออกมาอย่างที่เธอไม่เคยแสดงมาก่อน ดังจะเห็นได้จากคำพูดของเธอในตอนท้ายองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 (Ibid., p. 95) ปัญหาของเรื่องคือความขัดแย้งระหว่างจิมมี่และอลิสันจึงสามารถคลี่คลายไปได้เปลาะหนึ่ง

แก่นเรื่อง (Theme) ของบทละครเรื่อง Look Back in Anger

แก่นเรื่องของบทละครเรื่องนี้มีความเป็นธรรมชาตินิยมอย่างสมบูรณ์ เพราะเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นในชีวิตของบุคคลธรรมดา แสดงให้เห็นองค์ประกอบที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมและการตัดสินใจแสดงพฤติกรรมของตัวละครในเรื่อง

จากเนื้อหาของบทละครนี้จะเห็นได้ว่าการดำเนินเรื่องจะมีแกนกลางอยู่ที่ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างจิมมี่ ตัวเอกของเรื่อง กับอลิสันภรรยาของเขา, สถาบันและบุคคลต่าง ๆ ในสังคมที่แวดล้อมเขาอยู่ จากพฤติกรรมของจิมมี่ และปฏิกิริยาที่บุคคลอื่นแสดงโต้ตอบพฤติกรรมของเขาทำให้มองเห็น "ความคิดเห็น" ที่ผู้แต่งต้องการจะสื่อผ่านมายังผู้อ่านและผู้ชมดังนี้

1. ความคิดเรื่องความโดดเดี่ยวของมนุษย์ (Loneliness and Isolation)

ออสบอร์นเน้นเรื่องความโดดเดี่ยวของมนุษย์ไว้หลายแห่งในละครในคำพูดของจิมมี่ที่มักจะพูดว่า "I'm the only one who cared" หรือ "I'm the loneliest" โดยใช้ถ้อยคำต่าง ๆ กันที่แสดงความหมายโดยนัยนี้ จิมมี่เกิดความรู้สึกเช่นนี้เพราะมีความคิดว่าไม่มีใครเข้าใจเขา ไม่มีใครคิด ไม่มีคนสนใจสภาพความเป็นไปในสังคมที่ฟอนเฟะเช่นที่เขาสนใจ

... Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm.....

(Ibid., p. 17)

การแสดงพฤติกรรมของเขาเป็นการเสนอปัญหาที่มีอยู่ให้ปรากฏแก่ผู้อ่าน ผู้ชม โดยไม่บอกทางแก้ไขเพราะไม่ใช่แบบฝึกหัดชีวิต เป็นเพียงประสบการณ์ที่ยังไม่อาจสรุปคำตอบในแนวทางแก้ไขได้ เขาเพียงแต่ต้องการจะกระตุ้นให้เกิดความคิด ความสงสัย การสอบสวนสภาพสังคมที่เป็นอยู่ ความรู้สึกที่ว่าบุคคลที่แวดล้อมเขาอยู่ เช่น อลิสัน และคลิฟ ต่างก็นิ่งเฉย ต่อความไร้สาระของสังคมและชีวิต ทำให้เขารู้สึกว่าเขาเป็นคนนอก เขาจึงแบ่งคนออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งคือตัวเขาเอง อีกพวกหนึ่งคือคนที่เหลือนอกจากตัวเขา ใช้คำพูดว่า "them and me" ซึ่งความคิดที่ว่าเขาแยกตัวเองเป็นหนึ่ง ท่ามกลางมวลมนุษย์อื่น ๆ ในสังคมนั้นจะปรากฏอยู่บ่อย ๆ ในบทละคร เขาไม่เคยนับตัวเองรวมเข้ากับพวกใดหรือกลุ่มใด ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มชนชั้นมันสมอง (the intellectual) เช่นพวกของอลิสัน, กลุ่มชนชั้นแรงงาน เช่นคลิฟ, กลุ่มชนชั้นสูงในสังคม เช่นครอบครัวของอลิสัน, กลุ่มศิลปิน เช่นคนในวงสังคมของเฮเลนา, ทั้ง ๆ ที่เขาเป็นคนมาจากชนชั้นแรงงาน จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัย, มีรสนิยมในการอ่าน ความบันเทิงแบบชนชั้นสูง ชอบศิลปการดนตรี และบทกวี

2. <u>ความคิดเรื่องความโกรธ</u> (Anger)

เป็นความคิดที่ต่อเนื่องมาจากความรู้สึกโดดเดี่ยว เพราะเมื่อบุคคลรู้สึกว่าตนต่างไปจากบุคคลอื่น ๆ ในสังคม และเห็นว่าตนเองถูกในขณะที่คนอื่น ๆ ผิด และไม่ยุติธรรมต่อตนเลย เมื่อนั้นบุคคลย่อมเกิดความโกรธแค้นต่อความไม่ยุติธรรมนั้น และพยายามประท้วงด้วยวิธีการต่าง ๆ จิมมี่ก็เป็นเช่นนี้ เขาเรียกร้องหาการเปลี่ยนแปลงความโกรธของจิมมี่เกิดจากการที่เขารู้สึกว่าชีวิตนี้ไม่มีความเชื่อ ไม่มีความหวังที่ควรค่าอีกต่อไปแล้ว

... There aren't any good, brave causes left.

(Ibid., p. 84)

การที่เขาแสดงความโกรธแสดงว่าเขายังสนใจต่อสิ่งเหล่านั้นอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องศาสนา หนังสือพิมพ์ การผลิตอาวุธ เรื่องการแต่งงาน เรื่องการปกครอง หรือเรื่องอะไรอื่น ๆ ความโกรธของเขาแสดงให้เห็นความหวังดีที่ซุกซ่อนอยู่ อยากให้สิ่งต่าง ๆ เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นตามทัศนะของเขา และยิ่งโกรธมากขึ้นเมื่อเขารู้สึกหมดหวัง และท้อแท้ใจที่ไม่อาจแก้ไขสิ่งใดได้ ผู้แต่งต้องการจะเสนอความคิดว่าบุคคลควรจะต่อต้าน ต่อสู้ต่อความไม่ถูกต้องในสังคมเพื่อชีวิตดีกว่า ในขณะเดียวกันก็ต้องเตรียมพร้อมที่จะกลายเป็นผู้พ่ายแพ้และต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยว

3. <u>ความคิดในเรื่องชนชั้น</u> (Class Awareness)

ความคิดนี้เป็นความคิดรองมาจากเรื่องความโกรธและความโดดเดี่ยว ผู้แต่งตระหนักดีถึงความคิดเรื่องการแบ่งแยกชนชั้นในสังคมที่มีมานาน และยังคงมีอยู่ เขาจึงได้เสนอภาพคนคนหนึ่ง ให้ผู้อ่านและผู้ชมพิจารณา นั่นคือ ภาพของบุคคลที่ไม่สังกัดอยู่ในชนชั้นใด ไม่ว่าจะเป็นชั้นสูง หรือชั้นต่ำ เป็นการเสนอความคิดว่า คนควรจะมีฐานะอยู่ในสังคมในสภาวะที่เป็นตัวของตัวเองเป็นเอกัตบุคคล (an individual) ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นคนในชั้น หรือในวรรณะใด จึงจะได้รับการยอมรับจากสังคมของชนชั้นนั้น ๆ ตัวละครของเขาคือ จิมมี่ จึงเป็นคนที่มีลักษณะขัดแย้งเมื่อมองดูด้วยสายตาของคนที่ยึดชั้นวรรณะเป็นเกณฑ์พิจารณา

4. <u>ความรำลึกถึงอดีต</u> (Nostalgia)

จิมมี่เป็นตัวแทนของคน ๆ หนึ่งในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีอายุได้ 25 ปี ในปี ค.ศ. 1956 เป็นที่แน่นอนว่าเขาย่อมจะต้องเคยได้ยินได้ฟังเรื่องราวเกี่ยวกับความรุ่งเรือง และวีรกรรมของบรรพบุรุษที่เพิ่งผ่านพ้นมาในสมัยทศวรรษที่ 30 และ 40 ว่าชีวิตในสมัยนั้นเต็มไปด้วย "good brave causes" อย่างไรบ้าง

แม้ว่าเขาจะไม่ชอบการดำเนินชีวิตแบบคนในสมัยนั้น ทว่าเขาก็ยังเสียดายความมีอุดมคติ (ideals) และพลังมุ่งมั่น (enthusiasm) ของคนในสมัยก่อนนั้น ยิ่งเมื่อเขาหันมามองดูรอบ ๆ ตัวในปัจจุบัน เขาจึงเสียดายที่ชีวิตในสมัยนี้ไม่น่าเร้าใจเช่นแต่ก่อน ผู้คนก็กลับกลายไปมีสภาพคล้ายเครื่องจักรกล คิดถึงแต่ตัวเองและการเอาชีวิตรอด เขาจึงเสียใจ เสียดาย และร่ำร้องหาบรรยากาศแบบเก่า ๆ ความคิดเช่นนี้จะเห็นได้ชัดเมื่อจิมมี่พูดถึงผู้การ เร็ดเฟิร์น พ่อของอลิสัน อย่างเห็นอกเห็นใจ

> ... but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India, ...
> ...I must say it's pretty dreary living in the American Age unless you're an American of course. Perhaps all our children will be Americans.....
>
> (Ibid., p. 17)

นอกจากนั้น จิมมี่ยังเคยแสดงความคิดเช่นนี้กับคลิฟ เขากล่าวว่า คนในสมัยของเราคงไม่มีเหตุดี ๆ พอที่จะสละชีวิตให้อีกแล้วเพราะทุกสิ่งทุกอย่างที่น่าตื่นใจเกิดขึ้นในสมัยทศวรรษที่ 30 และ 40 เสียหมดแล้ว

> ... I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, ... There aren't any good, brave causes left.....
>
> (Ibid., p. 84)

สรุป

แก่นเรื่องของบทละครเรื่องนี้ สะท้อนให้เห็นแนวคิดแบบนักธรรมชาตินิยมที่ยึดถือหลักนิยตินิยม (determinism) ที่ว่ามนุษย์ทุกคนในโลกไม่มีอิสระในการตัดสินใจ (without his own free will) ไม่อาจจะเลือกทางดำเนินชีวิตของตนเองได้อย่างสมบูรณ์ เพราะมนุษย์ต้องเกิดมาในสภาพแวดล้อมที่ธรรมชาติจัดสรรไว้ให้ก่อนแล้ว ไม่อาจเลือกสถานที่เกิด สถานะในสังคม หรือสภาพแวดล้อมที่น่าพึงใจได้ตามปรารถนา ตัวเอกของละครเรื่องนี้คือจิมมี่ พอร์เตอร์ เป็นตัวอย่างของคนที่ไม่พึงพอใจต่อสภาพแวดล้อมตัวเขาเสย แต่เขาก็ไม่มีอำนาจ ไม่มีความสามารถจะเปลี่ยนแปลงสิ่งใดได้ ได้แต่เพียงประท้วงตามวิถีทางของเขา และเมื่อผู้หญิงที่เขาเลือกมาเป็นภรรยา ทำให้เขารู้สึกผิดหวัง เขาจึงเกิดความรู้สึกโดดเดี่ยว เดียดแค้น ต่อสภาพแวดล้อมรอบตัวมากยิ่งขึ้น

และเนื่องมาจากว่า แนวคิดธรรมชาตินิยมยึดหลักปรัชญานิยตินิยมด้วยนี้ นักแต่งละครจึงมักเสนอบทละครที่แสดงให้เห็นความขัดแย้งของบุคคลต่อองค์ประกอบแวดล้อม, ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในครอบครัว, ความขัดแย้งระหว่างคู่สามีภรรยา เป็นต้น ความขัดแย้งเหล่านี้เมื่อผนวกกันเข้ากับความรู้สึกไม่พอใจต่อสภาพชีวิตที่ไม่อาจระบายออกมาได้ เป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้บุคคลกลายเป็นคนเจ้าโทสะ ว้าวุ่น สิ้นหวัง และก้าวร้าว เช่นจิมมี่ พอร์เตอร์ ในบทละครเรื่องนี้

ตัวละคร (Characters)

ในบทละครแบบธรรมชาตินิยมนั้น มักจะพยายามวาดภาพตัวละครให้มีลักษณะคล้ายคนในชีวิตจริง คือมีทั้งความดี และความไม่ดี มีพัฒนาการในด้านบุคลิกภาพ พฤติกรรมของตัวละครควรจะสามารถอธิบายและศึกษาได้ตามวิธีวิทยาศาสตร์ และหลักวิชาที่เป็นวิทยาศาสตร์ เพื่อค้นหาแรงจูงใจของพฤติกรรม

ดังนั้นในการวิเคราะห์ตัวละครของบทละครเรื่องนี้ จะศึกษาพฤติกรรมโดยทั่ว ๆ ไป และสำหรับตัวละครเอกคือ จิมมี่ พอร์เตอร์ นั้นจะวิเคราะห์พฤติกรรมโดยละเอียด โดยอาศัยทฤษฎีทางจิตวิทยาและแนวคิดทางปรัชญาด้วย ในการศึกษาละครเรื่องนี้จึงต้องศึกษาจิมมี่ในสภาวะแวดล้อมทางสังคมของอังกฤษในสมัยนั้น ซึ่งมีตัวแทนอยู่บนเวทีแล้ว

ในการวิเคราะห์ จะศึกษาตัวละครตามลำดับดังนี้

1. จิมมี่ พอร์เตอร์
2. อลิสัน พอร์เตอร์ ภรรยาของจิมมี่
3. คลิฟ เสวิล เพื่อนสนิทร่วมบ้านของครอบครัวพอร์เตอร์
4. เฮเลนา ชาลส์ เพื่อนเก่าของอลิสัน
5. ผู้การเร็ดเฟิร์น พ่อของอลิสัน

<u>จิมมี่ พอร์เตอร์</u> (Jimmy Porter)

<u>ลักษณะภายนอก</u> จิมมี่เป็นชายหนุ่มอายุประมาณ 25 ปี รูปร่างผอมสูง สวมเสื้อผ้าเก่า ๆ สูบกล้องยาสูบ เป็นคนมีลักษณะขัดแย้งในตัวหลายอย่าง เช่น ดูเหมือนจะเป็นคนจริงใจ แต่ก็ชอบพูดก้าวร้าว บางครั้งดูเป็นคนอ่อนโยนแต่บางครั้งก็โหดร้าย เป็นคนหยิ่งในตัวเองอย่างมาก บางคนอาจจะมองว่าเขาเป็นคนหยาบกระด้าง บางคนอาจจะว่าเขาพูดมาก เขาไม่ค่อยมีเพื่อนมากนัก (Ibid., p. 9-10)

<u>พฤติกรรมของจิมมี่ พอร์เตอร์</u>

จิมมี่ เป็นตัวแทนของคนหนุ่มในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นผลิตผลของสังคมในสมัยที่ความคิดแนวสังคมนิยมกำลังเป็นที่แพร่หลาย จิมมี่เป็นคนที่สำนึกต่อสังคม แต่มีอคติเอนเอียงไปทางสังคมนิยม จากคำพูดของเขาทำให้ผู้อ่านทราบว่าความรู้สึกภายในของเขานั้นเบื่อหน่าย ท้อใจกับสภาพแวดล้อมที่จำเจ ซ้ำซาก ไม่มีอะไรดีขึ้น เขามักจะพูดเสมอว่าเขาเบื่อหน่ายและอยากให้มีอะไรใหม่ ๆ เกิดขึ้นบ้าง เขาชอบพูดถึงอดีตที่ผ่านมาในสมัยประมาณปี ค.ศ. 1930 - 1940 ในสมัยที่ชีวิตยังมีความตื่นเต้น

ความท้าทาย คนในสมัยนั้นก็ยังเป็นคนมีอุดมคติ มีความมุ่งมั่นในหลักการ ยอมอุทิศกำลังกาย กำลังใจ หรือแม้ชีวิต เพื่ออุดมการณ์ที่เขายึดมั่น ความคิดเช่นนี้ของจิมมี่จะเห็นได้เสมอเมื่อเขาพูดถึงอดีตที่ผ่านมาอย่างเสียดาย เขาสรุปว่าคนในสมัยของเขาปราศจากพลังมุ่งมั่นต่ออุดมการณ์ทั้งปวง

... Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no conviction and no enthusiasm .....

(Ibid., p. 17)

ความรู้สึกเบื่อหน่ายต่อความจำโจของสภาพแวดล้อมของจิมมี่แสดงออกในคำพูดหลายครั้งตั้งแต่เมื่อเปิดฉากแรก

... We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinking tea, ironing. A few more hours, and another week gone. Our youth is slipping away.

(Ibid., p. 15)

จิมมี่กล่าวว่า สิ่งที่เขาต้องการ ก็เพียงแต่ความกระตือรือล้น ความสนใจ ความมุ่งมั่นของเพื่อนมนุษย์เท่านั้น

... Oh heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm-that's all.

(Ibid., p. 15)

ความรู้สึกเบื่อหน่าย และท้อแท้ใจ ทำให้เขาเกิดความรู้สึกโดดเดี่ยว และคิดว่าโลกไม่ยุติธรรมต่อเขา เขาจึงรู้สึกโกรธแค้นและสิ้นหวัง ทำให้เขาต่อต้าน เพื่อแสวงหาสิ่งที่ดีกว่า โดยที่เขาก็ไม่ได้บอก หรือบอกไม่ได้ว่าที่ว่าดีกว่านั้นควรจะเป็นอย่างไร แต่เขาไม่ยอมตัวให้ถูกกลืนกินไปในสภาวะที่สังคมกำหนดมาให้

จิมมี่มีความคิดต่อต้านสิ่งแวดล้อมรอบตัวเขา ด้วยเหตุผลต่าง ๆ กัน

1. เขาต่อต้านสถาบันศาสนา จะเห็นได้จากการที่เขาชิงชังเสียงระฆังเรียกร้องให้คนไปโบสถ์ในวันอาทิตย์ (Ibid., p. 25) ประหลาดใจและคัดค้านการที่อลิสันจะไปโบสถ์กับเฮเลนา (Ibid., p. 51) ทั้งนี้ก็เพราะเขามีความเห็นว่าสถาบันศาสนาไม่ได้เป็นที่พึ่งของปวงชนอย่างแท้จริง ดังจะเห็นได้จากการที่ Bishop of Bromley เขียนบทความลงในหนังสือพิมพ์เพื่อเรียกร้องให้คริสตศาสนิกชนทุกคนให้ความร่วมมือในการสร้างระเบิดไฮโดรเจนโดยพร้อมเพรียงกัน (Ibid., p. 13) นอกจากนั้น Bishop of Bromley ยังแสดงความเป็นคนไม่จริงใจต่อกรณีการแบ่งแยกชนชั้น โดยกล่าวว่า เขาปฏิเสธว่าคนทั้งหลายมีความแตกต่างระหว่างชนชั้น แต่ในการปฏิเสธนั้นเขาก็ยังใช้ถ้อยคำที่แสดงการแบ่งแยกชนชั้นอยู่

... "This idea has been persistently and wickedly fostered by the working class!"

(Ibid., p. 13-14)

นอกจากนั้นจิมมี่ยังให้เหตุผลอีกด้วยว่า เขาไม่เลื่อมใสสถาบันศาสนาเพราะไม่ได้ทำให้คนมีจิตใจสูงส่งขึ้น การไปโบสถ์เป็นเพียงกิจกรรมอย่างหนึ่งที่ปฏิบัติเป็นประเพณีเท่านั้น ไม่อาจขัดเกลาจิตใจคนได้ ดังเช่นที่เขายกตัวอย่างผู้หญิงคนหนึ่งหกล้มในโบสถ์ บาดเจ็บมาก คนในโบสถ์ที่กำลังร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้ามีอยู่มากมายไม่มีใครสนใจช่วยเหลือหญิงนั้นเลย (Ibid., p. 14) ดังนั้นเมื่ออลิสันประท้วงเขาเป็นครั้งแรกในชีวิต (Ibid., p. 51) ด้วยการไปโบสถ์กับเฮเลนา จิมมี่จึงแค้นใจมาก เขาต้องการให้เธอรู้จักประท้วงแต่ในวิถีทางที่เขาคิดว่าดีกว่าการไปโบสถ์

2. ความคิดต่อต้านชนชั้นสูงในสังคม แสดงออกทางคำพูดที่เขาพูดถึงครอบครัวของอลิสัน ตลอดจนเพื่อน ๆ ของอลิสัน และเฮเลนา

... Brother Nigel? The straight backed, chinless wonder from Sandhurst? .....

... The Platitude from Outer Space that's Brother Nigel.....

(Ibid., p. 20)

... They're either militant like her Mummy and Daddy. Militant, arrogant and full of malice. Or vague.....

(Ibid., p. 21)

เหตุที่เขาโจมตีชนชั้นสูงก็เพราะเขามีความคิดว่าคนเหล่านี้เสแสร้งและเย่อหยิ่งหัวสูง เขาพูดถึงเพื่อน ๆ ของอลิสันว่าเป็นพวกปัญญาชน วางท่านั่งจับเข่าคุยกัน ถกปัญหาเรื่องเพศราวกับกำลังพูดถึงศิลปะการเล่นดนตรี

... You must have been talking with some of my wife's friends! They're a very intellectual set, aren't they? I've seen'em.....They all sit around feeling very spiritual, with their mental hands on each other's kness, discussing sex asif it were the Art of Fugue.....

(Ibid., p. 49)

จิมมี่มีความคิดว่าคนเหล่านี้ อยากให้ทุกสิ่งทุกอย่างคงเดิมเหมือนในอดีตเพื่อจะได้มีอำนาจเช่นที่เคยมีมา โดยไม่ได้สนใจว่าสภาพสังคมในสมัยหลังสงครามโลกเปลี่ยนไปเพียงใดอย่างไรบ้าง เขากล่าวว่า พวกนี้เป็นพวกช่างฝันและอ่อนไหว คิดถึงแต่อดีต ยกย่องว่ายุคมืดคือยุคที่เรืองรองที่สุด พาตัวหลบเข้าไปอยู่ในซอกมุมแคบ ๆ ที่จินตนาการขึ้นในใจตัดขาดจากปัญหาน่ารังเกียจทั้งหลายในสมัยศตวรรษที่ 20

... They're a romantic lot. They spend their time mostly looking forward to the past. The only place they can see the light is the Dark Ages. She's moved long ago into a lovely little cottage of the soul, cut right off from the ugly problems of the twentieth century altogether.

(Ibid., p. 56)

การที่จิมมี่แต่งงานกับอลิสันก็เพราะเขารักเธอ แต่การที่เขาพยายามจะแต่งงานกับเธอกลายเป็นการต่อสู้ระหว่างคนหนุ่มที่ไม่มีอะไรเลยอย่างเขา กับแม่ของอลิสันซึ่งเป็นคนชั้นสูงที่ไม่ต้องการให้ลูกสาวมาเกลือกกลั้วกับคนชั้นต่ำกว่าอย่างเขา

... There is no limit to what the middle-aged mummy will do in the holy crusade against ruffians like me.... Threatened with me, a young man without money, background or even looks, she'd bellow like a rhinoceros in labour .....

(Ibid., p. 52)

3. ความคิดต่อต้านสถาบันหนังสือพิมพ์ จิมมี่แบ่งหนังสือพิมพ์ออกเป็น 2 พวก คือ หนังสือพิมพ์ของพวกชนชั้นสูง (the "posh" newspapers) และหนังสือพิมพ์ชั้นต่ำที่มีแต่เรื่องไร้สาระ (the dirty wet newspapers) ซึ่งทั้งสองชนิดต่างก็ไม่ได้รับใช้สังคมเท่าที่ควร หนังสือพิมพ์ชั้นต่ำก็ยิ่งสกปรกลามกยิ่งขึ้น ส่วนพวกหนังสือพิมพ์ชั้นสูงก็ขี้โอ่ยิ่งขึ้นด้วย

... The dirty ones get more and more wet round the mouth, and the posh ones are more pompous than ever.

(Ibid., p. 75)

หนังสือพิมพ์บางฉบับยังคงทำขึ้นเพื่อคนกลุ่มน้อยบางกลุ่มในสังคม จะเห็นได้จากการที่เขียนวิจารณ์นวนิยายอังกฤษ โดยใช้ถ้อยคำบางตอนเป็นภาษาชั้นรังเศสซึ่งเป็นภาษาที่เรียนและใช้กันในหมู่ชนชั้นสูงที่มีการศึกษาในสังคมขณะนั้นเท่านั้น (Ibid., p. 10-11)

4. ความคิดต่อต้านชนชั้นของเขาเอง ซึ่งตัวแทนคือคลิฟ จิมมี่ดูถูกว่าคลิฟเป็นคนธรรมดาสามัญ ไม่มีการศึกษา

... Well, you are ignorant. You're just a peasant.

(Ibid., p. 11)

เขาว่าคลิฟเป็นคนป่าเถื่อนไม่สมควรจะอยู่ร่วมบ้านกับคนดี ๆ เช่นเขาเลย

... You're a savage, a hooligan! You really are! Do you know that? You don't deserve to live in the same house with decent, sensitive people!

(Ibid., p. 82)

จิมมี่มักจะพูดกับคลิฟด้วยถ้อยคำแสดงความเหนือกว่าอยู่เสมอ แม้แต่เมื่อคลิฟบอกว่าเขาจะย้ายไปอยู่ที่อื่น เพื่อมีครอบครัวของตนเอง เขาก็ยังหยอกอย่างแดกดันระคนชันว่าเป็นความคิดที่ดี แต่ใครนะจะโง่พอที่จะบวกชีวิตเข้ากับคลิฟ

... Sounds like a good idea. Can't think who'd be stupid enough to team themselves up with you though.

(Ibid., p. 83)

นอกจากนั้น จิมมี่ยังแสดงความรู้สึกว่าเขาเป็นคนเหนือชั้นกว่าในด้านการศึกษา เพราะเขาได้สำเร็จการศึกษาระดับมหาวิทยาลัย เขาจึงเลือกอ่านแต่หนังสือพิมพ์ชั้นสูง (the posh newspapers) ฟังคอนเสิร์ท และเล่นดนตรีแจ๊ส เขามักจะใช้ให้คลิฟทำงานบริการให้เขา เช่น ต้มน้ำชงชา เป็นต้น ทั้ง ๆ ที่บางครั้งเขาน่าจะทำเองได้

นอกจากความคิดต่อต้านสิ่งแวดล้อมแล้ว ความรู้สึกโดดเดี่ยวในใจเป็นแรงผลักดันที่สำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับจิมมี่ เขาเริ่มรู้จักกับความสูญเสียคนที่รักตั้งแต่เมื่อพ่อของเขาตายโดยไม่มีใครเหลียวแล แม่ของเขาก็สนใจแต่การสมาคมกับชนชั้นสูงเฉพาะที่เด่น หรู นำสมัยในสังคมเท่านั้น

... My mother was all for being associated with minorities, provided they were the smart, fashionable ones..

(Ibid., p. 57)

จิมมี่กล่าวว่า เขารู้จักกับความรู้สึกเคียดแค้นและสิ้นหวังมาตั้งแต่เด็ก เขารู้จักความรัก การทรยศ และความตาย เมื่อขณะที่เขาอายุได้ 10 ขวบ ดีเสียกว่าอลิสันจะเรียนรู้ได้ตลอดชีวิตของเธอ

... You see I learnt at an early age what it was to be angry-angry and helpless.... I knew more about-love... betrayal... and death, when I was ten years old than you will probably ever know all your life.

(Ibid., p. 58)

เมื่อจิมมี่แต่งงานกับอลิสัน เขารู้สึกแค้นเคืองที่จับได้ว่าอลิสันยังติดต่อกับทางบ้าน โดยไม่เคยเอ่ยถึงเขาเลย เขาถือว่าการที่อลิสันมีการติดต่อกับชนชั้นสูงในสังคม แต่ไม่เอ่ยถึงเขาเพราะเขาเป็นนอกชนชั้นของเธอในสายตาของพ่อแม่นั้น เป็นการทรยศต่อเขา

... Living night and day with another human being has made me predatory and suspicious.

... When she goes out, I go through everything-
... To see if there is something of me somewhere, a reference to me. I want to know if I'm betrayed.

... This is happening every five minutes of the day. She gets letters. Letters from her mather , letters in which I'm not mentioned at all because my name is a dirty word.

(Ibid., p. 36)

เมื่อจิมมีรู้ว่าอลิสันกลับไปอยู่กับพ่อแม่เขาจึงไม่เศร้าเสียใจ เพราะเขาเพิ่งจะสูญเสียคนที่เขารักและหวังดีต่อเขาไปอีกคนหนึ่งคือมารดาของฮิว นอกจากนั้นเขายังเสียใจที่อลิสันไม่สนใจกับการสูญเสียครั้งนี้ของเขาเลย

... You never even sent any flowers to the funeral. Not a littel bunch of flowers. You had to deny me that too, didn't you?

(Ibid., p. 94)

คลิฟ เป็นเพื่อนคนเดียวที่จิมมีมีอยู่ แม้ว่าเขาจะชอบพูดว่าคลิฟด้วยถ้อยคำที่รุนแรง แต่การที่คลิฟจะแยกออกไปอยู่ที่อื่นก็ทำให้จิมมีกระทบกระเทือนใจเช่นกัน เขาถึงกับพูดออกมาว่าตัวเขานี้ดูเหมือนตลอดชีวิตจะต้องกล่าวแต่คำอำลาเสมอ

... I seem to spend my life saying good-bye.

(Ibid., p. 84)

จิมมี่มีความหวังว่าจะได้ตั้งต้นอาชีพใหม่กับเฮเลนา แต่อีกไม่กี่นาทีต่อมาเมื่ออลิสันกลับมาที่บ้านนั้น เฮเลนากลับตัดสินใจจะไปจากจิมมี่ ทำให้จิมมี่รู้สึกโดดเดี่ยวยิ่งขึ้นที่ไม่มีใครเข้าใจเขา ไม่มีใครอดทนพอที่จะอยู่กับเขาได้โดยไม่พะวงถึงกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ไม่มีใครเข้าใจความรักของเขา

... They all want to escape from the pain of being alive. And, most of all, from love.

(Ibid., p. 93)

เมื่ออลิสันออกปากลา จิมมี่จึงรู้สึกว่าเขาถูกทอดทิ้งให้อยู่โดดเดี่ยวอย่างแท้จริง เขาพูดว่าเป็นความผิดด้วยหรือที่เขามีความเชื่อว่า ความรู้สึกที่คุกกรุ่นในดวงใจ พยายามจะแสวงหาสิ่งที่มีพลังอำนาจทัดเทียมกันนั้น มีอยู่จริงสัตว์โลกที่ถูกสร้างมาให้บึกบึน แข็งแรงที่สุด ดูเหมือนจะกลายเป็นคนที่โดดเดี่ยวที่สุด เปรียบประดุจเจ้าหมีแก่ที่เดินตามเสียงลมหายใจของตนเองเข้าไปในป่ามืด ไม่มีคู่เคียงข้าง ไม่มีพวกไม่มีฝูงคอยปลอบประโลมใจ เสียงร้องที่ดังขึ้นมานั้นอาจจะไม่ใช่เสียงของคนที่ออนแอเสมอไปก็ได้

... Was I really wrong to believe that there's a-a kind of- burning virility of mind and spirit that looks for something as powerful as itself? The heaviest, strongest creatures in this world seem to be the loneliest.

Like the old bear, following his own breath in the dark forest. There's no warm pack, no herd to comfort him. The voice that cries out doesn't have to be a weakling's, does it?

(Ibid., p. 94)

ความสัมพันธ์ระหว่างจิมมี่และอลิสัน เป็นไปอย่างไม่ราบรื่นนัก จิมมี่มักใช้ถ้อยคำหยาบคาย ก้าวร้าว เมื่อพูดถึงอลิสันอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุผลประการหนึ่งคือเขาถือว่าอลิสันเป็นตัวประกันจากชนชั้นที่เขาประกาศสงครามด้วย และเพราะเขาไม่ชอบที่อลิสันมีความอดกลั้นต่อความหยาบคายและอารมณ์รุนแรงของเขาโดยไม่ตอบโต้ราวกับเป็นคนไม่มีความรู้สึกใด ๆ ไม่ว่าเขาจะถากถาง ประชดประชันอย่างใด

> ... All this time, I have been married to this woman, this monument to non-attachment, and suddenly I discover that there is actually a word that sums her up. Not just an adjective in the English language to deseribe her with-it's her name! Pusillanimous! .....
>
> (Ibid., p. 21)

เขามีความคิดว่าอลิสันหาโอกาสจะทำให้เขาอับอายอยู่เสมอ เช่น หากว่าเขาออกเสียงคำใดผิดละก็อลิสันจะคอยจ้องหาโอกาสเหมาะ ๆ ต่อหน้าชารกำนัลแก้ไขคำผิดของเขา

> ... In fact, if my pronunciation is at fault, she'll probably wait for a suitable public moment to correct it.....
>
> (Ibid., p. 21)

จิมมี่โกรธมากที่อลิสันยอมให้เฮเลนาชักนำให้ทำอะไรที่ขัดกับความต้องการของเขา เช่น การไปโบสถ์ เขาว่าเธออย่างรุนแรง ประณามว่าเธอเป็นคนทรยศและอ่อนแอ

> ... You Judas! You phlegm! She's taking you with her, and you're so bloody feeble, you'll let her do it!
>
> (Ibid., p. 59)

จิมมี่เคยบอกอลิสันตรง ๆ ว่าเท่าที่เขาไม่ชอบอลิสันมากและพยายามก่อกวนให้อลิสันเกิดความรู้สึกโกรธแค้นนั้น เพราะอลิสันเป็นภรรยาของเขา เขาอยากให้มีใครสักคนที่เกิดอารมณ์ร่วมเป็นเดือดเป็นแค้นด้วยกับเขา รับรู้ความรู้สึกทุกข์ร้อนที่เขาระบายออกมา

... There's hardly a moment when I'm not-watching and wanting you. I've got to hit out somehow.....

... Trouble is - Trouble is you get used to people. Even their trivialities become indispensable to you. Indispensable, and a little mysterious.

(Ibid., p. 33)

ถ้อยคำนี้แสดงให้เห็นว่าจิมมี่รักอลิสันตลอดมาไม่ว่าการแสดงออกของเขาจะเป็นอย่างไรก็ตาม เขาจึงไม่ต้องการเห็นอลิสันเป็นคนไร้ความรู้สึก ไม่สะทกสะท้านราวกับก้อนหินเช่นนี้ เขาต้องการให้เธอรู้จักประท้วงในทางที่ควร เขามีความเชื่อว่ามนุษย์จะยังคงเป็นมนุษย์ก็ต่อเมื่อยอมรับ รู้จักความทุกข์ยาก ความน่าขมขื่นของชีวิต เขายอมเชื่อในความคิดที่ว่ามนุษย์จะไม่เรียนรู้คุณค่าที่แท้จริงของชีวิตจนกว่าจะมีประสบการณ์ในการสูญเสีย เขาเชื่อว่าการที่มนุษย์รู้จักกับความตาย สภาวะใกล้ความตายของมนุษย์เป็นหนทางให้เกิดปัญญารู้จักชีวิตดีขึ้น

... If only something- something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! If you could have a child, and it would die. Let it grow, let a recognisable human face emerge from that little mass of indiarubber and winkles. Please-if only I could watch you face that. I wonder if you might even become a

recognisable human being yourself. But I doubl it.

(Ibid., p. 37)

เขาสาปแช่งอลิสันว่า อยากให้มีอะไรสักอย่างที่ร้ายแรงเกิดขึ้นกับอลิสัน อยากจะดูว่าเธอจะแสดงปฏิกิริยาอย่างไร ในเมื่อจิมมี่ไม่พอใจที่อลิสันเป็นคนเฉื่อยชาต่อความรู้สึกทุกข์ร้อนของเขา แต่เขาก็ยังรักและต้องการเธอ เขาจึงสร้างโลกส่วนตัวของเขาและอลิสันขึ้นมา ซึ่งเป็นสิ่งเดียวที่จิมมี่และอลิสันไม่มีความคิดขัดแย้งกัน อลิสันพูดว่า

... It was the one way of escaping from everything-a sort of unholy priesthole of being animals to one another. We could become little furry creatures with little furry brains. Full of dumb, uncomplicated affection for each other.... A silly symphony for people who couldn't bear the pain of being human beings any longer.

(Ibid., p. 47)

ส่วนในด้านความสัมพันธ์กับเฮเลนานั้น จิมมี่ไม่คาดหวังจะให้เฮเลนาเป็นเช่นที่เขาคิดว่าควรจะเป็น เขาไม่เคยออกปากว่ารักเฮเลนา และเฮเลนาก็ต่างจากอลิสัน เพราะเฮเลนาจะมีปฏิกริยาตอบโต้จิมมี่เสมอด้วยความรุนแรงทัดเทียมกัน ไม่ได้เฉยชาต่อความหยาบกระด้างของเขาเช่นที่อลิสันแสดง ทั้งในขณะที่อลิสันยังอยู่ด้วย (Ibid., p. 39-74) และแม้เมื่อตกอยู่ในฐานะภรรยาน้อยของจิมมี่

โดยทั่ว ๆ ไปแล้วจิมมี่มีความคิดแปลก ๆ ต่อผู้หญิง ดังเช่นที่อลิสันเล่าให้คลิฟฟังว่า จิมมี่โกรธที่รู้ว่าอลิสันยังเป็นสาวพรหมจารีอยู่ เขาโกรธมากราวกับว่าอลิสันหลอกลวงเขาอย่างใดอย่างหนึ่ง ท่าทางของเขาราวกับเขาจะคิดว่าผู้หญิงที่ไม่มีมลทินนั้นจะทำให้เขาสกปรกและเสียความบริสุทธิ์ไป

> ... he actually taunted me with my virginity. He was quite angry about it, as if I had deceived him in some strange way. He seemed to think an untouched woman would defile him.
>
> (Ibid., p. 30)

เขาพูดว่าคอนขอดผู้หญิงอย่างมากมาย (Ibid., p. 24, 25) แม้กระนั้นเขาก็ยังต้องการอยู่กับผู้หญิงมากกว่า จะเห็นได้จากเมื่อคลิฟบอกเขาว่าจะจากไปเพื่อสร้างครอบครัวของเขาเอง และเพื่อให้เฮเลนาสบายใจขึ้นที่จะไม่ต้องดูแลผู้ชายถึง 2 คน จิมมี่บอกว่าเขารู้ดีว่าคลิฟมีค่ากว่าผู้หญิงมากนัก แต่เขาก็ยังต้องการผู้หญิง

> ... Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? ... No, there's nothing left for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women.
>
> (Ibid., p. 84-85)

ในตอนจบของเรื่อง การที่อลิสันหวนกลับมาหาจิมมี่อีก ไม่ใช่การสรุป ไม่ได้หมายความว่า เป็นคำตอบไขปัญหาทั้งหลาย ตรงกันข้ามกับเป็นการเริ่มหมุนวงล้อของชีวิตที่เจ็บปวดให้เริ่มต้นใหม่อีก เพราะแม้ว่าอลิสันจะเปลี่ยนไปกลายเป็นคนที่ "มีความรู้สึก" เช่นที่จิมมี่อยากให้เป็น ยอมรับจิมมี่อย่างที่เขาเป็นอยู่ แต่ในเมื่อจิมมี่ยังไม่ก้มลงมองตนเอง และยอมรับอลิสันตลอดจนภูมิหลังที่ติดตัวเธอมา ย่อมเป็นที่คาดเดาได้ว่าชีวิตข้างหน้าของเขาทั้งสองก็อาจจะยังดำเนินตามรอยเดิม หรืออาจจะดีขึ้นกว่าเดิมเล็กน้อยเท่านั้น

การศึกษาลักษณะของจิมมี่ในแง่จิตวิทยา

จากพฤติกรรมของจิมมี่ที่ได้แสดงไว้เบื้องต้น อาจจะวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีทางจิตวิทยา ดังต่อไปนี้

1. ความรู้สึกอ้างว้าง จากคำพูดของจิมมี่ พอจะสรุปได้ว่าเขาเริ่มรู้จักกับความอ้างว้างมาตั้งแต่เด็ก ๆ เมื่อพ่อของเขาตาย แม่ของเขาก็ไม่ได้สนใจสิ่งอื่นใดนักนอกจากการสมาคมอย่างหรูหรา (Ibid., p. 57-58) เมื่อเขาโตเป็นผู้ใหญ่แม้จะได้รับการศึกษาถึงระดับมหาวิทยาลัย เขาก็ยังมีความรู้สึกต่ำต้อย เพราะเป็นคนมาจากชนชั้นกรรมกร ไม่ได้เป็นศิษย์เก่าของโรงเรียนที่มีชื่อเสียง (public school) ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมโดยทั่วไป เมื่อแต่งงานกับอลิสัน อลิสันก็เป็นพวกเดียวกับเขาเพียงทางกายเท่านั้น ส่วนจิตใจและพฤติกรรม ยังเป็นแบบชนชั้นสูงอยู่ (ดังจะเห็นได้จากคำสนทนาระหว่างอลิสันและพ่อของเธอในองก์ที่ 2 ฉากที่ 2) ซึ่งพฤติกรรมของอลิสัน ทำให้จิมมี่ยิ่งรู้สึกโดดเดี่ยวมากขึ้น เพราะแม้แต่ภรรยาของเขาซึ่งเขาหวังว่าจะมีความคิด ความรู้สึกร่วมกับเขา ก็ไม่อาจเข้าใจเขา ไม่ยอมรับเขา ความรู้สึกอ้างว้างนี้เป็นต้นเหตุของความไม่พอใจทางเพศดังที่ ดร.คินซี่ (Dr.Kinsey) กล่าวไว้ในรายงานการวิจัยว่า "ผู้ที่มีความอ้างว้างอยู่ในส่วนลึกของจิตใจจะรู้สึกว่าประสบการณ์ทางเพศเป็นเรื่องของการเอารัดเอาเปรียบ" (ประมวญ ดิคคินสัน 2511 : 113) จิมมี่ก็มีความคิดเช่นนี้อยู่บ้างดังจะเห็นได้จากเมื่อเขากล่าวถึงความต้องการทางเพศของอลิสัน (Ibid., p. 37-38)

2. ความรู้สึกว่าชีวิตไม่มีความหมาย เป็นความรู้สึกที่ต่อเนื่องมาจากความอ้างว้าง หรือความรู้สึกว่าตนเองอยู่โดดเดี่ยว จิมมี่ชอบพูดอยู่เสมอว่าคนในรุ่นของเขาไม่รู้จะสละชีวิตให้อะไรดี

... I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer.....

... There aren't any good, brave causes left.....

(Ibid., p. 84)

อีริค ฟรอมม์ (Erich Fromm) เคยให้ข้อคิดเห็นว่าบุคคลที่รู้สึกว่าตนมีชีวิตอยู่อย่างไร้ความหมายก็คือผู้ที่ไม่ได้บำเพ็ญประโยชน์ ไม่ได้สร้างผลิตผลให้แก่สังคมที่ตนอยู่ (ประมวญ ดิคคินสัน ส.ค : 111) ลักษณะของจิมมี่ก็อยู่ในข่ายของบุคคลประเภทนี้ เพราะแม้ว่าเขาจะแสดงความคิดเห็นต่อต้านลักษณะต่าง ๆ ในสังคมได้อย่างดี หรือถูกต้องเพียงใด เสียงของเขาก็ดังอยู่เพียงภายในห้องแคบ ๆ นั้นเท่านั้น เพราะเหตุว่าเขาเป็นเพียงองค์ประกอบเล็ก ๆ หน่วยหนึ่งของสังคม ที่ไม่มีความสำคัญพอจะเปลี่ยนแปลงสิ่งใดให้ผิดไปจากเดิมได้ และแม้ว่าเขาจะได้รับการศึกษาดีเขาก็เลือกจะเป็นเพียงคนขายลูกกวาดเท่านั้น

3. <u>ความก้าวร้าว</u> เป็นพฤติกรรมที่เป็นผลมาจากความรู้สึกโดดเดี่ยวและความรู้สึกว่าชีวิตไม่มีความหมาย เมื่อผนวกเข้ากับความโกรธแค้นที่เขามีต่อพ่อแม่ฝังใจมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก (Ibid., p. 58) ,ความโกรธแค้นที่เขามีต่อสภาพปัจจุบัน (Ibid., p. 14-17) และความรู้สึกไม่วางใจใคร (Ibid., p. 36) ทำให้เขากลายเป็นคนรุกรานและแสดงอำนาจ อันเป็นวิถีทางในการจัดการกับปัญหาต่าง ๆ ด้วยการสู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับอลิสันที่พยายามจะป้องกันตัวจากการก้าวร้าวของเขาด้วยการพยายามวางเฉย และพยายามอดทน จิมมี่จะยิ่งก้าวร้าวเธอมากยิ่งขึ้นเพื่อให้อลิสันยอมอะไรมาจากเขาเพื่อกำบังให้ได้ ทั้งนี้เพราะจิมมี่ต้องการให้อลิสันเกิดความรู้สึกตอบโต้ เช่นที่มนุษย์ธรรมดาควรจะเป็น เพราะหากว่ามนุษย์ยอมจำนนต่อสภาพที่แล้วแต่ว่าใครจะกำหนดมาให้ มนุษย์ก็จะมีสภาพไม่ต่างไปจากเครื่องจักรหรือหุ่นยนต์ที่ปราศจากความรู้สึกนึกคิด

สำหรับจิมมี่นั้น พฤติกรรมก้าวร้าวที่เขาแสดงออกทำให้เขาไม่มีความสุข เพราะไม่ได้รับปฏิกริยาที่สนองตอบอันน่าพึงพอใจจากอลิสัน แต่ก็ยิ่งทำให้เขาแสดงพฤติกรรมนั้นรุนแรงขึ้น เพราะเป็นทางออกของเขา เป็นทางเดียวที่แสดงว่าเขาต่อสู้ เขาไม่ยอมแพ้ เขายังเป็นมนุษย์อยู่ เป็นการใช้กลวิธาน (defense machanism) ให้เขาดำรงตนอยู่ได้ในสภาวะที่เขาไม่พอใจโดยไม่สูญเสียความปกติทางจิต (sanity) ยิ่งไปกว่านี้แทนที่เขาจะทำลายตนเองเขาจึงกลับหาทางออกโดยการรุกรานผู้อื่น ด้วยความเชื่อที่ว่าความโหดร้ายเป็นสิ่งที่สามารถ "ปลุก" มนุษย์ให้หันมายอมรับความจริงได้ เฮเลนาเป็นคนที่มีปฏิกริยาตอบโต้เขาอย่างรุนแรงปานกัน เธอจะถามอยู่เสมอว่า

... Why do you try so hard to be unpleasent?

(Ibid., p. 50)

... Do you have to be so offensive?

(Ibid.)

อลิสันเข้าใจความรู้สึกของจิมมี่ดีว่า การแสดงความก้าวร้าวและเจ็บปวดทรมานใจเป็นความสุขของจิมมี่ เธอบอกกับเฮเลนาว่าอย่าพยายามขจัดความรู้สึกทุกข์ยากของจิมมี่เลย เพราะถ้าปราศจากความรู้สึกเช่นนั้น จิมมี่ก็คงจะเคว้งคว้าง

... Oh, don't try and take his suffering away from him-he'd-be lost without it.

(Ibid., p. 54)

4. <u>แนวคิดเรื่องปมอีดิปุส</u> (Oedipus Complex) เมื่อวิเคราะห์จากคำพูดของจิมมี่และคลิฟในส่วนที่เกี่ยวกับครอบครัวของจิมมี่ จะเห็นได้ว่า จิมมี่ไม่ค่อยมีความภาคภูมิใจนักทั้งกับพ่อและแม่ แม่ของเขาไม่ได้ยกย่องพ่อเท่าที่ควร จิมมี่เล่าว่า

แม่ของเขาคิดอยู่แต่เพียงว่าเธอมาแต่งงานกับคนที่เป็นฝ่ายผิดเสมอไม่ว่าจะทำอะไร และแม่ของเขาก็สนใจข้องเกี่ยวแต่กับพวกชนกลุ่มน้อยในสังคม เฉพาะคนที่หรู เก๋ เด่น นำสมัยเท่านั้น

Jimmy : all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things. My mother was all for being associated with minorities, prooided they were the smart, fashionable ones. ... My mother looked after him without complaining and that was about all. Perhaps she pitied him. I suppose she was capable of that

(Ibid., p. 57-58)

คลิฟก็เคยพูดถึงการครัวญาติพี่น้องของแม่จิมมี่ (Ibid., p. 30) ว่าเป็นคนหรูหราเหมือนกัน และจิมมี่ก็เกลียดญาติเหล่านั้นเท่า ๆ กับเกลียดญาติของอลิสัน

เมื่อประมวลข้อมูลที่เราสามารถหาได้เกี่ยวกับอดีตของเขาเข้ากับพฤติกรรมที่เขาแสดงต่อผู้หญิงอื่น ๆ ที่เขาได้เกี่ยวข้องต่อมาก็อ คู่รักเก่าชื่อมาดเดอเลน (Ibid., p. 18-19) ซึ่งมีอายุเกือบจะเป็นแม่ของเขาได้ตามคำบอกเล่าของคลิฟ (Ibid., p. 72) แม่ของฮิว แทนเนอร์ (Ibid., p. 62) ซึ่งเป็นผู้แนะนำให้เขาเริ่มธุรกิจการค้าลูกกวาด, แม่ของอลิสันที่เป็นไม้เบื่อไม้เมากับเขา (Ibid., p. 21, 51-52) เฮเลนา (Ibid., p. 55) และตัวอลิสันเอง (Ibid., p. 58-59) จะเห็นได้ว่าเขาจะพูดถึงทุกคนอย่างเยาะเย้ยถากถางอยู่เสมอ ยกเว้นเมื่อพูดถึงแม่ของฮิวและมาดเดอเลน ซึ่งเป็นผู้ที่สามารถให้ความรัก ความอบอุ่นแก่เขาทดแทนแม่ของเขาได้ มาดเดอเลนนั้น แม้จะเป็นชู้รักที่อายุมากพอจะเป็นแม่ของเขาได้ แต่ก็ทำให้ชีวิตของเขาตื่นเต้นไม่น่าเบื่อหน่าย อย่างที่จิมมี่เคยพูดว่า

... Just to be with her was an adventure.

(Ibid., p. 19)

ส่วนแม่ของฮิวนั้น ก็เป็นคนมีบุญคุณต่อเขา และสนใจในความสุขความทุกข์ของเขา จิมมี่พูดถึงอย่างซาบซึ้งใจ เมื่อเล่าว่า แม่ของฮิวชื่นชมกับภาพของอลิสันอย่างไร

... Sounds a bit simple and sentimental when you repeat it. But it was pure gold the way she said it.

(Ibid., p. 62)

จากการที่เขาขาดความรักความอบอุ่นจากแม่ ทำให้เขาต้องการความรักจากหญิงอื่นมาทดแทน ซึ่งจะต้องเป็นคนที่อุทิศทั้งกายและใจให้เขา ซึ่งเขาก็รู้ดีว่าเขาไม่อาจจะหาได้ เมื่อเขามาพบกับแม่ของอลิสันที่รักลูก หวงลูก และเหยียดว่าเขาเป็นคนต่ำกว่า ทำให้เขาชมชื่นใจมากขึ้น และพยายามจะเอาชนะโดยช่วงชิงอลิสันมาให้ได้ อลิสันเองก็เคยพูดว่าทั้งตัวเธอและเฮเลนาไม่ใช่ผู้หญิงชนิดที่จิมมี่ปรารถนา แต่เป็นผู้หญิงในอุดมคติซึ่งหาได้ยากในชีวิตจริง

... He wants something quite different from us. What it is exactly I don't know- a kind of cross between a mother and a greek courtesan, a henchwoman, a mixture of Cleopatra and Boswell.

(Ibid., p. 91)

หากพิจารณาตามทฤษฎีบุคลิกภาพของฟรอยด์ ความรู้สึกขาดความอบอุ่นใจและความรักจากพ่อแม่เป็นต้นเหตุใหญ่ที่นำไปสู่พฤติกรรมที่ก้าวร้าว

5. <u>ความทะเยอทะยาน เพื่อให้เป็นที่ยอมรับ</u>ในส่วนลึกของจิตใจ จิมมี่มีความทะเยอทะยานที่จะถีบตนเองให้สูงหนีจากชนชั้นของตนอยู่เสมอ ดังจะเห็นได้จากการที่เขามักจะพูดจาข่มขู่คลิฟ มักจะใช้ให้คลิฟทำงานบริการต่าง ๆ ให้เขา เช่น ต้มน้ำชงชา หรือไปซื้อบุหรี่ เขามักจะเหยียดหยามคลิฟเสมอว่าเป็นคนโง่กว่าเขา ไม่มีการศึกษา อ่านหนังสือพิมพ์ไม่รู้เรื่อง การที่เขาจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยไม่ได้ทำให้เขาเป็นที่ยอมรับของสังคมเสมอไป โดยเฉพาะในสังคมของชนชั้นที่สูงกว่า เช่น ครอบครัวของอลิสันยังคงเห็นว่าเขาต่ำต้อยอยู่เสมอ การที่เขาแต่งงานกับอลิสันเป็นการแก้แค้นชนชั้นของอลิสัน (Ibid., p. 67) ทั้งยังเป็นการยกระดับตัวของเขาเอง นอกจากนั้นจิมมี่ยังทำตัวเป็นคนมีรสนิยมสูง โดยการอ่านแต่หนังสือพิมพ์ชั้นสูง ฟังเพลงคลาสสิค เล่นดนตรีแจ๊ส (Ibid., p. 13-17) ในขณะเดียวกันก็โจมตีชนชั้นสูงที่เหยียดหยามคนต่ำกว่า การกระทำของจิมมี่ในบางครั้งจึงอาจจะมองได้ว่าเป็นคนปากว่าตาขยิบ

6. <u>การหลีกหนีและการทดเทิด</u> (Escapism and Sublimation) เพราะเหตุที่ว่าชีวิตสมรสระหว่างจิมมี่และอลิสันมีข้อขัดแย้งต่าง ๆ มากมาย ทำให้เขาทั้งสองไม่มีความสุข แต่ในเมื่อเขายังต้องการกันและจากสภาพแวดล้อมที่ไม่มีทางออกอื่นใดให้เขาเลือกกระทำโดยไม่ต้องแยกทางกันทั้งสองจึงหลบหนีจากสภาพวุ่นวายที่เป็นอยู่ไปสู่โลกส่วนตัวของเขาทั้งสอง (Ibid., p. 47, p. 34) คือการสมมติตัวเองเป็นสัตว์ที่สมสู่กันอย่างมีความสุขตามประสา ซึ่งเป็นสภาพการณ์เดียวกันที่เขาสามารถอยู่ด้วยกันได้อย่างสงบสุขที่สุด นับเป็นการเลือกวิธีการทดเทิดแบบหนึ่ง เมื่อไม่อาจจะรักกัน และเข้าใจกันได้ในฐานะมนุษย์ ก็หันมาสมมติตัวเองเป็นสัตว์ที่สามารถทำอะไรได้โดยไม่ต้องอยู่ภายใต้การบังคับบัญชาของสมองและสังคม สำหรับจิมมี่แล้วเป็นสภาวะเดียวที่เขายอมรับอลิสัน โดยไม่คำนึงถึงภูมิหลังของเธอเช่นที่เขามักจะนึกถึงในสภาพความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน

ในตอนจบของเรื่องเมื่ออลิสันได้รับบทเรียน เพราะความรู้สึกเจ็บปวดจากการสูญเสียลูกและหวนกลับมาหาจิมมี่ จิมมี่ก็รู้ดีว่าการกลับมาพร้อมกับบทเรียนของอลิสันในครั้งนี้ไม่เป็นหลักประกันว่าชีวิตต่อไปจะราบรื่น สงบสุข เพราะว่าสังคมโลกก็ยังคงเต็มไปด้วยขวากหนาม "กับดักอันตราย" อยู่ทุกหนทุกแห่ง (Ibid., p. 96) อย่างไรก็ตามเขาเลือกที่จะเริ่มต้นใหม่ในโลกแห่งจินตนาการของเขา เพราะเป็นทางเดียวเท่านั้นที่เขาสามารถหลีกหนีออกจากสภาพความเป็นจริงได้

๓. <u>สิ่งแวดล้อมมีอิทธิพลต่อพฤติกรรม</u> ตามความเชื่อของกลุ่มธรรมชาตินิยมนั้นถือว่า สิ่งแวดล้อมเป็นองค์ประกอบสำคัญที่กำหนดพฤติกรรมของมนุษย์นอกเหนือไปจาก พันธุกรรม และเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่กำลังประสบอยู่ เป็นที่น่าสังเกตว่าลักษณะพฤติกรรมของจิมมี่ก็จัดเข้าอยู่ในทฤษฎีข้อนี้ สภาพสังคมของจิมมี่เป็นสังคมของชนชั้นแรงงาน ดังที่คลิฟเคยพูดว่า เขาและจิมมี่เป็นคนมาจากชนชั้นเดียวกัน คุ้นเคยกับการทะเลาะทุ่มเถียงให้ตื่นเต้นอยู่เสมอ

> ... but where I come from, we're used to brawling and excitement.....
>
> (Ibid., p. 60)

การเป็นคนมีการศึกษาของจิมมี่ ไม่ได้ช่วยอะไรเขาได้ ไม่ช่วยให้เขาพาตัวออกจากสังคมของชนชั้นนี้ได้ สังคมระดับชาติก็พ่อนเพะไม่มีที่ยึดเหนี่ยวที่ควรค่า สภาพแวดล้อมในบ้านก็น่าเบื่อหน่าย วันทุกวันผ่านไปอย่างช้าซากจำเจ ภรรยาก็เฉยชาเสมือนคนไม่มีความคิด ไม่มีวิญญาณ เขาจึงแสดงพฤติกรรมออกมาเช่นนี้ ในระหว่างอลิสันและเฮเลนา จะสังเกตเห็นว่าจิมมี่แสดงความก้าวร้าวต่อเฮเลนาน้อยกว่าแสดงต่ออลิสัน เขาอาจจะยังคงแสดงความคิดต่อต้านสิ่งต่าง ๆ เช่น สถาบันศาสนา หรือการเมือง เช่นที่เคยเป็นอยู่กับอลิสัน แต่เมื่อเปรียบเทียบกับในระยะที่เขาอยู่กับเฮเลนา เขาใช้คำพูดอ่อนลงมาก และค่อนไปในทางถากถางอย่างอารมณ์ดี (Ibid., p. 78-79)

ทั้งนี้เพราะเฮเลนา "สื่อ" ความเข้าใจกับเขาได้ดีกว่าอลิสัน มีปฏิกิริยาตอบสนองความก้าวร้าวของเขาอย่างน่าพอใจ มิได้นิ่งเฉยอดกลั้นความรู้สึกเป็นหุ่นไร้ชีวิตเช่นที่อลิสันแสดงอยู่ นอกจากนั้น เขาไม่เคยโจมตีเฮเลนาด้วยเรื่องภูมิหลังส่วนตัวเลย

จิมมี่เองก็คงจะใฝ่ฝันถึงสภาพสังคมที่ดีกว่า จะเห็นได้จากการที่เขามีจินตนาการถึงชีวิตสมัยพระเจ้าเอ็ดวาร์ด ที่ยังมีที่ยึดเหนี่ยว มี "good brave causes" เพื่อจะสละชีวิตให้ มีโอกาสให้คนได้แสดงวีรกรรม เขาพูดถึงสังคมในสมัยนั้นด้วยน้ำเสียงเสียดายอยู่มิใช่น้อย (Ibid., p. 17)

> ... The old Edwardian brigade do make their brief little world look pretty tempting. All home made cakes and croquet, bright ideas, bright uniforms.....

เป็นข้อสันนิษฐานได้ว่า หากเขาอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ดีกว่านี้ เขาอาจจะไม่แสดงพฤติกรรมที่ก้าวร้าวรุนแรงเช่นนี้ก็เป็นไปได้

8. ลักษณะของการเป็นโรคจิตชนิดเซโด-เมโซคิสม์ (Sado-masochism) หากจะพิจารณาอีกแง่หนึ่ง อาจกล่าวได้ว่า จากพฤติกรรมที่จิมมี่แสดงออกนั้น เขามีลักษณะโน้มเอียงไปในทางเป็นโรคจิตชนิดชอบทำร้ายผู้อื่น และทำร้ายตนเองไปในขณะเดียวกัน กล่าวคือ ในขณะที่เขาเลือกใช้วิธี "สู้" กับความไม่พอใจต่าง ๆ ในชีวิตโดยการพูดหรือแสดงกริยาก้าวร้าว เป็นการทำร้ายผู้อื่นให้ได้รับความเจ็บปวด ในขณะเดียวกันเขาก็เจ็บปวดด้วย เป็นการที่เขาทำร้ายตัวเองด้วย เพราะเขาไม่ได้รับการตอบสนองที่เขาพอใจ แต่นั่นคือสิ่งที่ทำให้เขามีความสุข อย่างที่อลิสันเคยห้ามเฮเลนาเมื่อเฮเลนาสงสัยว่าทำไมจิมมี่ถึงพยายามทำตัวให้เป็นที่น่าชังของคนอื่น อลิสันพูดประโยคหนึ่งซึ่งทำให้จิมมี่ประหลาดใจที่เธอรู้ทันความต้องการในใจของเขา อลิสันกล่าวว่า

... Oh, don't try and take his suffering away from him, he'd be lost without it.

(Ibid., p. 54)

ดังนั้น อาจจะพิจารณาได้ว่า การแสดงพฤติกรรมก้าวร้าวของจิมมี่ นอกจากจะเป็นการใช้กลวิธีในการรักษาความเป็นปกติทางจิตของเขาแล้วยังเป็นการสร้างความพอใจให้ตัวเอง อีกประการหนึ่งด้วย

<u>การศึกษาจิมมี่ในแง่ปรัชญา</u>

จากพฤติกรรมของจิมมี่ อาจจะวิเคราะห์ลักษณะของเขาโดยอ้างอิงแนวคิดทางปรัชญา ดังนี้

1. <u>ความเป็นคนไม่ยึดถือกฎเกณฑ์</u> (non-conformist) เห็นได้ชัดเจนว่าจิมมี่เป็นคนที่ไม่ยอมตัวอยู่ในกฎเกณฑ์ใด ๆ ที่สังคมหรือชนบธรรมเนียมกำหนดไว้ เขาจึงมีความรู้สึกต่อต้านทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ล้อมรอบตัว ต่อต้านสถาบันศาสนา ต่อต้านชนชั้นสูงในสังคม ต่อต้านชนชั้นของเขาเอง แม้แต่เมื่อเขาแต่งงานและรู้ว่าอลิสันยังเป็นสาวพรหมจารี เขาก็โกรธแค้นเพราะว่า กฎเกณฑ์ของสังคมของอลิสันกำหนดว่าผู้หญิงควรจะเป็นสาวพรหมจารีจนกว่าจะแต่งงาน หากเขาแสดงความยินดีที่ได้ภรรยาเป็นสาวบริสุทธิ์ ก็แสดงว่าเขายอมตัวให้อยู่ในกฎเกณฑ์ข้อนี้ ซึ่งเขายอมไม่ได้ (Ibid., p. 30)

การที่จิมมี่ยอมแต่งงานกับอลิสันก็เพราะเป็นทางเดียวที่เขาจะช่วงชิงอลิสันมาจากครอบครัวของเธอได้ จะเห็นได้ว่าเขาไม่สนใจในพิธีแต่งงานเลย (Ibid., p. 54-55)

การที่เฮเลนามาอยู่กับจิมมี่ แทนที่อลิสัน ไม่ได้ทำให้จิมมี่เกิดความรู้สึกผิดว่าได้ทำผิดศีลธรรม หรือผิดกฎเกณฑ์ของสังคมแต่ประการใด เขาไม่พอใจที่มองเห็นแววตาแสดงความรู้สึกผิดที่เฮเลนาแสดงออกในบางครั้ง (Ibid., p. 78)

2. ความคิดแนวอัตถิภาวนิยมแบบอเทวะนิยม (Existentialism)

จิมมี่ไม่เชื่อในพระเจ้าไม่คิดว่าพระเจ้ามีจริง ไม่เชื่อในการไปโบสถ์ หรือการทำบุญกุศลเพื่อสะสมความดีไว้เพื่อเป็นการจองที่อยู่ล่วงหน้าในโลกบนสวรรค์ที่ดีกว่าเขาจึงเกลียดชังเสียงระฆังและเหยียดหยามการไปโบสถ์ (Ibid., p. 57)

การที่จิมมี่มีความคิดต่อต้านสิ่งต่าง ๆ และคิดว่าคนในยุคสมัยของเขามีการดำรงชีวิตที่ไร้ค่า ไม่มีแก่นสาร ไม่มีที่ยึดเหนี่ยว ไม่มีเหตุผลที่ดีพอที่จะสละชีวิตให้เช่นที่เคยเป็นมาในอดีต (Ibid., p. 84) ซึ่งเป็นความคิดแบบเดียวกับตัวละครของอัลแบร์ต์ กามูส์ ในเรื่องคาลิกูลา (Camus. Caligula) ที่กล่าวว่า

> ... การสูญเสียชีวิตเป็นเรื่องเล็ก แต่การที่จะสูญเสียความหมายของการมีชีวิตอยู่เป็นเรื่องที่สุดจะทนได้ เพราะคนเราไม่สามารถจะมีชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากความหมาย
>
> (ชอทิพย์ สุวรรณานนท์ 2521 : 3)

นอกจากนั้น จิมมี่ยังไม่ชอบใจเลยที่เห็นอลิสันทำงานบ้านซ้ำซากอยู่เช่นนั้น หรือเก็บความรู้สึกอดกลั้นไว้โดยไม่ยอมปลดปล่อยออกมา เพราะการกระทำเช่นนั้นทำให้มนุษย์มองดูเหมือนเครื่องจักรมากกว่าจะเป็นคนที่มีชีวิต

ในสังคมของสมัยนั้น นับได้ว่าจิมมี่เป็นคนแปลกหน้า เป็นคนนอกสังคมที่ปฏิเสธกฎเกณฑ์เก่า ทั้ง ๆ ที่ตนเองก็ไม่อาจเสนอกฎเกณฑ์ใหม่ให้แก่สังคมได้ ซึ่งหากจะมองย้อนไปในอีกทางหนึ่ง อาจจะกล่าวได้ว่า การที่จิมมี่แสดงปฏิกิริยาต่อต้านระเบียบหรือกฎเกณฑ์เดิมของสังคม ก็เพราะเขามีความสำนึกต่อสังคม ไม่วางเฉยต้องการหาทางแก้ไขส่วนที่บกพร่องในสังคม การที่เขาต่อต้านศาสนา ไม่ได้หมายความว่าเขาไม่ต้องการศาสนา หากแต่เขาแสวงหาคุณค่าที่แท้จริงและหลักการปฏิบัติที่แท้จริง ศาสนาที่แท้จริงไม่ใช่ศาสนาที่ยึดถือรูปแบบ โดยไม่สนใจเนื้อหาการที่เขาแสดงพฤติกรรมราวกับคนไม่มีความรักนั้น ความจริงแล้วเขามีความรักต่อคนอื่น ๆ แต่ความรักของเขาไม่ได้แสดงออกตามกฎฐานแบบที่มนุษย์อื่น ๆ ในสังคมปฏิบัติต่อกัน

3. <u>ความคิดว่ามนุษย์ปราศจากอิสรภาพในการแสดงพฤติกรรมตามใจปรารถนา</u>

(The idea of man with no free will)

ความคิดที่ว่ามนุษย์ไม่อาจแสดงพฤติกรรมตามความรู้สึกที่แท้จริงออกมาได้นั้น จะเห็นได้จากพฤติกรรมของจิมมี่ 2 ประการคือ

ประการแรกคือ ความจริงที่ว่า จิมมี่นั้นรักอลิสันอย่างมาก แต่เขาไม่เคยแสดงความรักต่อเธอตามแบบคู่รักอื่นปฏิบัติต่อกัน เพราะเขาไม่ชอบลักษณะความเฉยเมยของอลิสัน เขาจึงสร้างโลกส่วนตัวระหว่างเขาและอลิสันขึ้น โดยสมมติตนเองเป็นสัตว์ที่ไม่มีสมอง คือหมีและกระรอก เพื่อที่ว่าเขาจะได้มีโอกาสแสดงความรักต่อเธอได้อย่างเต็มที่ไม่ต้องตะขิดตะขวงใจต่อความคิดหรือทัศนคติอื่น ๆ ของเธอ เป็นวิถีทางแสดงความปรารถนาที่แท้จริงเมื่อเขาไม่อาจจะแสดงออกมาได้อย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา

พฤติกรรมที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ การเล่นทรัมเป็ตของจิมมี่ จากบทจะเห็นได้ว่าจิมมี่เป่าแตรทรัมเป็ต 2 ครั้ง คือ ในตอนต้นองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 เมื่อเฮเลนามาอยู่ด้วยใหม่ ๆ และในตอนต้นองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 เมื่ออลิสันกลับมา การเล่นดนตรีของเขาทั้งสองครั้งไม่ใช่เพื่อความสบายใจของเขา แต่เป็นการแสดงความไม่พอใจในทั้งสองสถานการณ์ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่า จิมมี่ไม่อาจจะระเบิดความไม่พอใจทั้งหลายแหล่ออกมาเป็นคำพูดได้ตามที่ใจอยากจะทำ ทั้ง ๆ ที่เขามีความโกรธ ความแค้น ความอยากจะประท้วง อัดแน่นอยู่ในใจ เขาจึงเลือกตอบสนองความต้องการของตนเองโดยการระเบิดความรู้สึกออกมาทางเสียงดนตรี

<u>อลิสัน พอร์เตอร์</u> (Alison Porter)

<u>ลักษณะภายนอก</u> เป็นผู้หญิงในวัยเดียวกับจิมมี่ รูปร่างสูงอรชร ผิวคล้ำ โครงหน้ายาวดูละมุนละไม ดวงตาใหญ่งาม ท่าทางมีสง่า ใส่เสื้อเชิตเก่าของจิมมี่ แต่นุ่งกระโปรงราคาแพงที่ดูมอมแมมไปบ้าง ลักษณะท่าทางส่อให้เห็นว่าเป็นคนได้รับการอบรมมาดี

เมื่อประมวลทุกอย่างเข้าด้วยกันจะเห็นว่าเธอเป็นผู้หญิงที่สวยมากคนหนึ่ง (Ibid., p. 10)

<u>รายละเอียดอื่น ๆ เท่าที่รวบรวมได้จากบทละคร</u> อลิสันเป็นหญิงที่มาจากตระกูลชนชั้นสูง บิดาเป็นทหารเก่าในกองทัพอังกฤษประจำประเทศอินเดีย อลิสันเติบโตมาจากประเทศนั้น ได้รับการศึกษาและการอบรมตามแบบกุลสตรี เป็นคนมีอารมณ์ช่างฝันเห็นได้จากการที่มองเห็นจิมมี่เป็นอัศวิน (Ibid., p. 45) ที่ยอมต่อสู้เพื่อช่วงชิงเธอมาเป็นของเขา เมื่อแต่งงานกับจิมมี่โดยที่ครอบครัวไม่เห็นด้วย จึงต้องตัดตัวเองออกมาจากครอบครัวและสังคมของชนชั้นสูง

<u>พฤติกรรมของอลิสัน</u>

ตั้งแต่เปิดฉากแรก อลิสันทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่าเป็นผู้หญิงที่มีความอดทนมากอย่างน่าพิศวง (Ibid., p. 11-39) เพราะไม่แสดงความโกรธแค้นโต้ตอบความก้าวร้าวของสามีเลย ไม่ว่าเขาจะใช้ความพยายามล่อหลอกให้เธอแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงเพียงใดก็ตาม จิมมี่กล่าวหาว่าอลิสันไม่สนใจกับความรู้สึกของเขา เพราะไม่ว่าเขาจะพูดหรือถามเรื่องใดเธอจะไม่แสดงความคิดเห็น หรือแก้ตัวว่าไม่ได้ฟัง ซึ่งทำให้จิมมี่โกรธมาก

> ... You bet you weren't listening. Old Porter talks, and everyone turns over and goes to sleep. And Mrs. Porter gets'em all going with the first yawn.
>
> (Ibid., p. 11)

อลิสันมีลักษณะเป็นคนยอมรับสภาพต่าง ๆ อย่างไม่ปริปากเกินกว่าที่จะเรียกว่าเป็นคนอลุ้มอล่วย เธอมักจะพูดถ้อยคำซ้ำ ๆ กันในทำนองที่ว่าเธอทนได้ทุกอย่างไม่ว่าใครจะปฏิบัติต่อเธออย่างไร เธอเคยชินเสียแล้ว

... I'don't mind it. I've got used to it.

(Ibid., p. 16)

อลิสันรู้ดีว่าจิมมี่มีความรู้สึกอย่างไร ต้องการปฏิกิริยาตอบสนองอย่างไร จะเห็นได้จากเมื่ออลิสันพูดกับคลิฟว่า

... But I knew just what he meant. I suppose it would have been so easy to say. "Yes, darling, I know just what you mean. I know what you're feeding." It's those easy things that seem to be so impossible with us.

(Ibid., p. 28)

อลิสันเข้าใจดีว่าจิมมี่ต้องการให้เธอปฏิบัติต่อเขาอย่างอุทิศชีวิตจิตใจเข้าเป็นพวกเดียวกับเขา โกรธแค้น "รู้สึก" แบบเดียวกับเขา เช่นที่เธอบอกเฮเลนาว่า

... It's what he would call a question of allegiances, and he expects you to be pretty literal about them. Not only about himself and all the things he believes in, his present and his future, but his past as well. All the people he admires and loves, and has loved....

(Ibid., p. 42)

จากพฤติกรรมของจิมมี่เท่าที่แสดงต่ออลิสันจะเห็นได้ว่าคำพูดของอลิสันเป็นความจริงอยู่มาก นอกจากนั้นอลิสันยังเคยบอกกับเฮเลนาว่าผู้หญิงชนิดที่เหมาะสมกับจิมมี่ควรจะเป็นคนที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างความเป็นแม่และเป็นผู้ตามที่ยอมคล้อยตามสามี บางครั้งก็เป็นผู้นำสามีบ้าง ซึ่งเป็นลักษณะที่หาได้ยากและเป็นบุคลิกที่ค่อนข้างลับสนอยู่ (Ibid., p. 91)

แต่แม้ว่าจะเข้าใจความต้องการของจิมมี่ อลิสันก็ไม่ยอมรับเขาได้อย่างเต็มที่ ดังที่เธอบอกกับพ่อของเธอว่าจิมมี่ก้าวเข้ามาทำให้ชีวิตของเธอหมดความสุข

... for twenty years, I'd live a happy, uncomplicated life, and suddenly, this - this spiritual barbarian- throws down the gauntlet at me. Perhaps only another woman could understand what a challenge like that means.

(Ibid., p. 67)

จากคำพูดข้างต้นแสดงว่าอลิสันมีความขมขื่นใจกับความหยาบคายของจิมมี่ และดูถูกว่าเป็นกริยาของคนที่ไม่เจริญ เธอไม่ยอมรับว่านั่นเป็นสันดานจริงที่ปุถุชนมักจะแสดงออกเมื่อเกิดความโกรธแค้นไม่พอใจอย่างมาก ซึ่งอาจจะเป็นเพราะว่าส่วนลึกในใจแล้ว อลิสันยังมีความคิดในเรื่องการแบ่งแยกชนชั้นของคนในสังคม ดังจะเห็นได้จากเมื่อเธอพูดถึงแม่ของฮิว ความหยาบคายของฮิวและจิมมี่ เปรียบเทียบกับเมื่อเธอพูดถึงคนในชนชั้นเดียวกับเธอ

... I think Hugh's mother blames me for it all..... She's very sweet in fact... and she's frankly ignorant. I'm quite aware how snobbish that sounds, but it happens to be the truth.

(Ibid., p. 46)

อลิสันพูดถึงจิมมี่และฮิวว่าเธอไม่เชื่อเลยว่าคนที่มีการศึกษาดีจะป่าเถื่อนได้ถึงขนาดนี้ และพูดกันไม่รู้เรื่องเอาทีเดียว แม่ของเธอเคยว่าจิมมี่ไว้เหลือเกินแต่แม่ควรจะได้รู้จักฮิวจะได้รู้ว่าเขาร้ายเสียยิ่งกว่าจิมมี่ อลิสันเคยคิดว่าสักวันหนึ่งใคร

สักคนอาจจะปิดประตูใส่หน้า (เมื่อเธอพาฮิวและจิมมี่ไปที่บ้านนั้น ๆ) แต่ก็ไม่มีใคร ทำอย่างที่เธออยากให้เกิดขึ้นเลย อาจจะเป็นเพราะว่าคนเหล่านั้นได้รับการอบรมดีเกินไป หรืออาจจะเป็นเพราะพวกเขารู้สึกเสียใจแทนอลิสันด้วยก็อาจเป็นได้

... I couldn't believe that two people, two educated people could be so savage, and *so-so uncompromising*. Mummy has always said that Jimmy is utterly ruthless, but she hasn't met Hugh. He takes the first prize for ruthlessness.

... I used to hope that one day, somebody would have the guts to slam the door in our faces, but they didn't. They were too well bred, and probably sorry for me as well.....

(Ibid., p. 43-44)

จิมมี่เองก็ซาบซึ้งใจว่าอลิสันยังคงมีความคิดแบบชนชั้นสูงอื่น ๆ ที่เหยียดหยามว่าเขาเป็นคนต่ำกว่า ด้อยกว่า เธอไม่ได้เป็นพวกเดียวกับเขาทั้งใจและวิญญาณ ดังที่เขาเคยบอกกับกลิฟว่าเขารู้ว่าอลิสันทรยศต่อเขา ยังคงติดต่อกับศัตรูของเขา (คือครอบครัวของอลิสันเอง) โดยการเขียนจดหมายถึงกันโดยไม่ออกชื่อเขาเลย ด้วยเหตุผลเพียงว่า เขาเป็นสิ่งที่ครอบครัวของเธอรังเกียจ

... because my name is a dirty word..... I'm just a dirty word to her too.....

(Ibid., p. 36-37)

ส่วนเหตุผลที่อลิสันยอมแต่งงานกับจิมมี่นั้น อลิสันเล่าให้เฮเลนาฟังว่ามีอยู่หลายประการ ประการสำคัญคือ สภาพการณ์ในขณะนั้นทำให้เธอตัดสินใจไปเช่นนั้น (Ibid., p. 45) เมื่ออลิสันพบกับจิมมี่นั้นครอบครัวของเธอเพิ่มกลับมาจากอินเดียได้ไม่กี่ปี พ่อแม่ของเธอก็ยังปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมใหม่ที่อังกฤษไม่ได้ดีนัก พี่ชายของเธอก็สนใจแต่การเลือกตั้ง จิมมี่ดูแปลก และน่าสนใจต่างไปจากคนอื่น ๆ ในสังคมของเธอ เมื่อครอบครัวของเธอพยายามต่อต้านเขา และเขามุ่งมั่นที่จะแต่งงานกับเธอให้ได้ ยิ่งทำให้เธอเห็นเขาเป็นอัศวิน อลิสันไม่เคยรังเกียจว่าจิมมี่เป็นคนต่างชั้นที่เธอจะแต่งงานด้วยไม่ได้ เพราะเธอเชื่อว่าการแต่งงานคือการที่คนสองคนสมัครใจจะอยู่ด้วยกัน

แต่อลิสันก็พบกับความหดหู่ใจและผิดหวังเมื่อประจักษ์ว่าจิมมี่ไม่ได้เป็นอย่างที่เธอคาดไว้เมื่อแรกรู้จักกัน เธอไม่มีความสุขเลยตั้งแต่วันแรกของการแต่งงาน เธอเล่าให้เฮเลนาฟังว่า เป็นครั้งแรกในชีวิตที่เธอถูกตัดขาดจากคนที่เธอเคยสมาคมด้วย ตั้งแต่ครอบครัว เพื่อน ทุก ๆ คนที่เดียว ซนิดที่ไม่อาจหวนกลับไปได้ เธอรู้ดีว่าถ้าเธอหวนกลับไปก็ไม่พ้นจะถูกมองว่าเป็นคนโง่และต่ำต้อย

อลิสันสารภาพว่าเธอคงจะเป็นคนเหยาะแหยะ น่าหมั่นไส้ และหัวสูง แต่การที่ต้องมาอยู่กับจิมมี่ทำให้เธอรู้สึกราวกับถูกจับโยนมาไว้ในป่า

> ... For the first time in my life, I was cut off from the kind of people I'd always known, my family, my friends-everybody. And I'd burnt my boats.....
> I knew I couldn't appeal to them without looking foolish and cheap...
>
> (Ibid., p. 43)

เห็นได้ชัดว่าอลิสันไม่อาจปรับตัวเข้ากับสภาพสังคมแบบชนชั้นของจิมมี่ได้ แม้ว่าเวลาจะล่วงเลยมาอีกหลายเดือน

... I suppose I must be soft and squeamish, and snobbish, but I felt as though I'd been dropped in a jungle...

(Ibid.)

ที่เป็นเช่นนี้อาจจะเป็นเพราะว่าอลิสันได้รับการอบรมมาอย่างคนในสังคมชั้นสูงแบบเก่าที่ยึดถือแบบแผนปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นจารีตประเพณี อลิสันเองก็เคยยอมรับว่าเธอเป็นคนหัวเก่า

... I'm a conventional girl.

(Ibid., p. 70)

เมื่อต้องมาพบกับการดำรงชีวิตแบบใหม่ที่ผิดไปจากแบบแผนที่เคยพบมาจึงทำให้เธอว้าวุ่นใจมากเป็นธรรมดา

อย่างไรก็ดี ความอดทนต่อความหยาบคายและความก้าวร้าวของอลิสันเป็นที่ประหลาดใจของคนที่รู้จักเธอมาก่อน เช่น เฮเลนา เป็นอย่างมาก ที่อลิสันมองดูจิมมี่และฮิวแสดงกริยาป่าเถื่อนต่าง ๆ ตามงานปาร์ตี้ในหมู่ชนชั้นสูงในสังคม โดยไม่ห้ามปรามหรือขัดขวาง

Helena : I don't understand you. You must have been crazy.

Alison : Afraid more than anything.

Helena : It's almost unbelievable. I'don't understand your part in it all.

(Ibid., p. 44-45)

อลิสันไม่มีความคิดจะต่อต้านการกระทำของจิมมี่มาก่อนที่เฮเลนาจะมาถึงเลย จนกระทั่งเมื่อเฮเลนารู้ว่าอลิสันตั้งครรภ์แต่ไม่กล้าบอกจิมมี่ เฮเลนาจึงขอให้อลิสันตัดสินใจทำอะไรสักอย่างเพราะสภาพที่เป็นอยู่ไม่เหมาะเลยสำหรับสุขภาพจิตของอลิสันและลูกที่จะเกิดมา เฮเลนาบอกว่ามีทางเลือกอยู่ 2 ทางคือ สู้หรือหนีไปเสียจากบ้านนี้ (Ibid., p. 47) ซึ่งอลิสันก็เลือกวิธีหนี คือยอมกลับไปอยู่กับพ่อแม่ที่บ้านเดิม

เมื่ออลิสันสูญเสียลูกและกลับมาดูบ้านที่เคยอยู่กับจิมมี่นั้น เธอเปลี่ยนไปกลายเป็นคนมีความรู้สึกต่อสิ่งต่าง ๆ มากกว่าที่เคยเป็นมา เฮเลนาตั้งข้อสังเกตว่าคำพูดของอลิสันฟังราวกับว่าลอกเลียนคำพูดของจิมมี่

> ... What's the matter with you? You sound as though you were quoting him all the time.....
>
> (Ibid., p. 89)

ซึ่งอลิสันเองก็ยอมรับว่าเดี๋ยวนี้เธอมีความรู้สึกผิดไปจากแต่ก่อน เพราะเธอได้รู้จักกับความเศร้าโศกเพราะสูญเสียสิ่งที่เธอคิดว่าเป็นสมบัติของเธอ เธอยอมรับว่าเธอเป็นคนผิด เธอไม่ได้ต้องการเป็นคนเฉยชาไร้ความรู้สึก ไม่ต้องการทำตัวประดุจนักบุญ เธออยากจะเป็นคนเลว คนหลง และคนไร้ค่าบ้าง

> ... I was wrong, I was wrong! I don't want to be neutral, I don't want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile?....
>
> (Ibid., p. 95)

การศึกษาพฤติกรรมของอลิสันในเชิงจิตวิทยา

บุคลิกลักษณะของอลิสัน แสดงให้เห็นว่าเป็นคนได้รับการอบรมอย่างเข้มงวด ให้สุภาพเก็บอารมณ์โกรธ ไม่พอใจไว้ในตัว เมื่อพบกับปัญหากับข้องใจอย่างมาก เช่น ความก้าวร้าวของจิมมี่ เธอจึงเลือกใช้วิธีหนี และยอมทน แทนที่จะโต้ตอบหรือต่อสู้ ด้วยความก้าวร้าวในอัตราที่ทัดเทียมกัน ซึ่งทำให้ดูเหมือนว่าเธอเป็นคนไม่มีความรู้สึก เป็นหุ่นยนต์ในความคิดของจิมมี่ ไม่มีความเป็นมนุษย์ เพราะไม่เคยต่อสู้ ไม่เคยดิ้นรน ให้พ้นไปจากสภาพที่บีบบังคับอยู่ เป็นลักษณะที่ตรงกันข้ามกับลักษณะของ "มนุษย์" ในอุดมคติของจิมมี่

ความอดทนของอลิสันอาจจะมีแรงผลักดันอีกประการหนึ่งมาจากการเป็นคนไม่กล้าตัดสินใจให้เด็ดขาดลงไป พ่อของอลิสันเองก็เคยพูดว่าอลิสันเป็นคนไม่เข้ากับฝ่ายใดเพราะสบายกว่าและสงบกว่า

> ... You like to sit on the fence because it's comfortable and more peaceful....
>
> (Ibid., p. 66)

ความไม่กล้าตัดสินใจนั้น เห็นได้ชัดในตอนที่เฮเลนาบอกให้อลิสันตัดสินใจว่าจะ "สู้" หรือจะ "หนี" จิมมี่ อลิสันยังไม่ได้คิดถึงเรื่องนี้เลย แต่เธอก็ยอมทำตามความต้องการของเฮเลนาที่อยากให้เธอไปอยู่บ้านกับพ่อแม่ (Ibid., p. 61)

ลักษณะของอลิสันเป็นคนอ่อนแออย่างมากด้วย เธอจึงถูกชักนำได้ง่ายโดยเฮเลนา และเธอเองก็รู้สึกอบอุ่นใจที่ได้อยู่ใกล้คนที่เข้มแข็งกว่าที่เธอรู้ว่าเป็นคนที่สามารถคุ้มครองเธอจากการคุกคามของจิมมี่ได้ เห็นได้จากเมื่อเฮเลนาชวนเธอไปโบสถ์ อลิสันเพียงต้องการไปให้พ้นจากจิมมี่เท่านั้น จิมมี่เองก็รู้ดีในข้อนี้เพราะอลิสันไม่เคยไปโบสถ์มา 3 ปีแล้ว เขาจึงโมโหเธอมาก

... You don't believe in all that stuff..... Why ,, why are you letting her influence you like this?.....

.....

Are you going to let yourself be taken in by this saint in Dior's clothing? .....

.....

She's taking you with her, and you're so bloody feeble, you'll let her do it.....

(Ibid., p. 54, 55, 59)

<u>คลิฟ เลวิส</u> (Cliff Lewis)

<u>ลักษณะภายนอก</u> คลิฟเป็นชายหนุ่มในวัยเดียวกันกับจิมมี่ รูปร่างเตี้ย ผิวคล้ำ กระดูกใหญ่ ไม่พิถีพิถันในการแต่งกาย ท่าทางง่าย ๆ สบาย ๆ จนเกือบจะดูเฉื่อยชา เป็นคนขวนขวายหาความรู้ให้ตนเอง (Ibid., p. 10)

<u>รายละเอียดอื่น ๆ เท่าที่รวบรวมได้จากบทละคร</u> คลิฟเป็นคนในชนชั้นแรงงาน เป็นหุ้นส่วนของจิมมี่ในกิจการค้าลูกกวาด มีห้องพักอยู่ในห้องตรงข้ามกับครอบครัวพอร์เตอร์ เป็นคนไม่ได้รับการศึกษาสูงอย่างจิมมี่ แต่ชอบค้นหาความรู้จากการอ่าน

<u>พฤติกรรมของคลิฟ</u>

คลิฟจัดเป็นตัวประกอบสำคัญในบทละครเรื่องนี้ ผู้เขียนกำหนดให้คลิฟชอบมาคลุกคลีอยู่ที่ห้องของครอบครัวพอร์เตอร์ เพื่อเป็นเสมือนกันชนระหว่างสามีภรรยาที่ไม่ค่อยลงรอยกัน คลิฟเองก็ตระหนักถึงสภาพของตนดี

... I've been a - a no-man's land between them.....

(Ibid., p. 60)

ตลอดเวลาที่จิมมี่คอยยั่วแหย่ให้อลิสันโกรธ คลิฟจะคอยหักห้าม ห้ามปรามอย่างเต็มที่ เมื่อเห็นว่าจิมมี่ค่อนข้างจะรุนแรงเกินไป แม้เขาจะรู้ว่าเขาไม่สามารถจะหยุดจิมมี่ได้ แต่การกระทำของเขายังช่วยปลอบใจอลิสันว่าอย่างน้อยเธอก็ยังมีคลิฟคอยช่วยปลอบใจ อลิสันจึงไว้วางใจคลิฟ และยึดคลิฟเป็นที่ระบายความทุกข์ใจที่ได้รับจากจิมมี่ แต่คลิฟเองก็อึดอัดใจสภาพในครอบครัวของจิมมี่เต็มทน เขาเคยพูดกับอลิสันว่าเขาไม่แน่ใจว่าเขาจะทนเห็นคนทั้งสองทะเลาะสาวไส้กันเช่นนี้ต่อไปได้นานอีกสักเท่าใด

... I'm wondering how much longer I can go on watching you two tearing the inside out of each other.....

(Ibid., p. 28)

คลิฟแสดงความเห็นใจอลิสันมากและพยายามปลอบใจเธออยู่เสมอด้วยกริยาที่แสดงความรักและทนุถนอมอย่างเปิดเผยทั้งทางวาจาและการกระทำจนค่อนไปในทางชู้สาว จิมมี่เคยว่าประชดว่าเป็นกริยาที่น่าคลื่นไส้ (Ibid., p. 13) จิมมี่เคยพูดอย่างพาล ๆ ให้ทั้งสองร่วมรักกันจริงเสียเลย และกล่าวพาดพิงไปถึงพ่อแม่ของอลิสันว่าหากมาเห็นกริยาที่อลิสันปฏิบัติต่อคลิฟคงทนไม่ได้แน่ ๆ (Ibid., p. 31) แม้แต่เฮเลนาก็สงสัยและเคยถามอลิสันถึงเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเธอและคลิฟ (Ibid., p. 41) อลิสันให้คำตอบว่า ความสัมพันธ์ระหว่างเธอและคลิฟนั้นเป็นเพียงการสัมผัสภายนอกเพื่อผ่อนคลายอารมณ์และเพื่อความอบอุ่นใจ ไม่มีอะไรเกินเลยไปกว่านั้น

You mean there must be something physical too? I suppose there is, but it's not exactly a consumming passion with either of us. It's just a relaxed, cheerful sort of thing, like being warm in bed. You're too comfortable to bother about moving for the sake of some other pleasure.

แสดงให้เห็นว่าการแสดงความรักของคลิฟเป็นความอบอุ่นที่มาชดเชยความอบอุ่นที่อลิสันปรารถนาจากจิมมี่เท่านั้น

เมื่อเฮเลนามาอยู่ด้วย แม้ว่าคลิฟจะไม่แสดงกริยาต่อต้านอย่างใดแต่เขาก็ไม่ชอบใจนัก เพราะการมาของเฮเลนาทำให้สถานการณ์ในครอบครัวเลวลง

... I don't feel like Jimmy does about you, but I'm not exactly on your side either. And since you've been here, everything's certainly been worse than it's ever been...

(Ibid., p. 60)

และเมื่อเฮเลนามาอยู่ในฐานะภรรยาของจิมมี่แทนที่อลิสัน คลิฟไม่ได้แสดงความสนิทสนมด้วยเหมือนกับที่เคยแสดงกับอลิสัน ตรงกันข้ามเฮเลนาเป็นต้นเหตุทำให้เขาคิดจะแยกจากจิมมี่ไปเริ่มครอบครัวของตนเอง

คลิฟนิยมความเป็นคนมีการศึกษาของจิมมี่ เขาพูดว่าการค้าลูกกวาดนั้นเหมาะกับคนมีการศึกษาเช่นจิมมี่ แต่ตัวเขาเองอยากทำอะไรที่ดีกว่านั้น ส่วนจิมมี่จะเลือกทำอะไรก็ได้เพราะเขามีการศึกษาดี

... The sweet stall's all right, but I think I'd like to try something else. You're highly educated, and it suits you, but I need something a bit better.

(Ibid., p. 83)

คลิฟคงจะเป็นเหมือนคนทั่ว ๆ ไปที่ต้องการเชยชฐานะของตนให้ดีขึ้น เมื่อเห็นว่าการดำเนินอาชีพอย่างเดิมของตนไม่ทำให้อะไรดีขึ้นจึงปรารถนาจะเริ่มสิ่งใหม่ที่ดีกว่า

อย่างไรก็ตาม ลักษณะที่ดีที่สุดในตัวของคลิฟคือ การรู้จักตัวเอง เขารู้ว่าตนเองไม่ได้รับการศึกษาหัดเทียมกับจิมมี่และอลิสัน เขาจึงพยายามขวนขวายหาความรู้จากการอ่าน เขาไม่อายที่จะยอมรับว่าเขาเป็นคนพื้น ๆ ค่อนข้างจะโง่เสียด้วยซ้ำ เห็นได้จากเขามักจะยอมรับอยู่เสมอว่าเขาเป็นคนต่ำประดุจฝุ่นธุลี

... Common as dirt, that's me.

(Ibid., p. 30)

... I'm pretty rough and pretty ordinary really, and I'd seem worse on my own...

(Ibid., p. 27)

เมื่อเขาไม่เดือดร้อนใจกับสภาพความเป็นอยู่ของตนเอง เขาจึงมีเวลาสนใจและทำความเข้าใจคนอื่นด้วย นอกจากนั้นเขายังยอมรับคนอื่นตามลักษณะที่คน ๆ นั้นเป็นอยู่ เช่น แม้ว่าตัวเขาเองจะไม่ชอบการเหยียดหยามความก้าวร้าวของจิมมี่ คอยห้ามปราม ทักท้วงอยู่เสมอ แต่เขาก็ไม่ถือเอาสิ่งนั้นเป็นข้อกีดขวางความเป็นเพื่อนระหว่างเขากับจิมมี่

<u>เฮเลนา ชาร์ลส์</u> (Helena Charles)

<u>ลักษณะภายนอก</u> เฮเลนาเป็นคนในวัยเดียวกับอลิสัน แต่งตัวประณีต ใส่เสื้อผ้าราคาแพง รูปร่างสูงพอประมาณ เป็นคนมีเสน่ห์ ท่าทางมีอำนาจทำให้ผู้ชายส่วนมากที่พบเห็นเธอกระตือรือล้นที่จะเอาอกเอาใจและประทับใจในตัวเธอราวกับเป็นตัวแทนมาจากราชวงศ์ แม้แต่ผู้หญิงด้วยกันเช่นอลิสันก็ยังมีท่าทางนับถือและยกย่อง (Ibid., p. 39)

<u>รายละเอียดอื่น ๆ ที่รวบรวมได้จากบทละคร</u> เฮเลนาเป็นเพื่อนเก่าของอลิสัน รู้จักกับครอบครัวของอลิสัน มีอาชีพเป็นนักแสดง

<u>พฤติกรรมของเฮเลนา</u>

เมื่อแรกที่มาพบและได้รับรู้สภาพของอลิสัน เฮเลนามีความหวังดีต่ออลิสันด้วยใจจริง เธอไม่พอใจเลยที่จิมมี่แสดงความหยาบคาย ก้าวร้าวอลิสันไปจนถึงครอบครัว

อย่างรุนแรง เธอกระตุ้นให้อลิสันตัดสินใจทำอะไรสักอย่าง ไม่ใช่แต่นิ่งและเจ็บปวดอยู่คนเดียว เธอพูดว่าอลิสันต้องเลือกว่าจะต่อสู้หรือไม่ก็หนีไปเสีย

... You've got to fight him. Fight, or get out. Otherwise, he will kill you.

(Ibid., p. 47)

เมื่ออลิสันไม่กล้าตัดสินใจ เฮเลนาจึงตัดสินใจแทน โดยส่งอลิสันกลับไปอยู่กับครอบครัวให้พ้นไปจากจิมมี่

ระหว่างเฮเลนากับจิมมี่ จะเห็นได้ว่าทั้งสองมีลักษณะคล้ายกันอย่างหนึ่ง คือ การเป็นคนวางอำนาจเหนือผู้อื่น เมื่อจิมมี่แสดงกริยาหรือวาจาที่รุนแรงออกมา เฮเลนาจึงมักจะตอบโต้กลับด้วยความรุนแรงทัดเทียมกัน ซึ่งถูกใจจิมมี่มาก จิมมี่เคยออกปากในเรื่องนี้ว่า

... I think you and I understand one another all right.

(Ibid., p. 57)

อาจจะเป็นเพราะทั้งสองมีลักษณะดึงดูดซึ่งกันและกัน คือ จิมมี่ก็ชอบใจที่ได้พบผู้หญิงที่มีวาจาเชือดเฉือน "พ้น" เขา และเฮเลนาก็ชอบใจที่ได้พบคนที่ก้าวร้าวอย่างน่าศึกษาเช่นจิมมี่ ทำให้เฮเลนายอมตัวเป็นภรรยาของเขาเมื่ออลิสันจากไป ยิ่งไปกว่านั้นทั้งสองยังไปกันได้ดีกว่าเมื่อจิมมี่อยู่กับอลิสันเสียอีก จิมมี่มีท่าทางอ่อนลงกว่าเมื่อเขาแสดงต่ออลิสัน ทั้งนี้เพราะเฮเลนาให้ความสนใจในทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาพูดถึง, โต้ตอบกับเขาอย่างมีชีวิตชีวา ไม่ใช่นิ่งเฉยทำเป็นไม่ได้ยิน หรือทำเป็นไม่รู้ไม่เห็นเช่นอลิสัน นอกจากนั้นเธอยังมีท่าทางสบายใจที่ต้องทำงานต่าง ๆ แทนอลิสัน (Ibid., p. 75) นับว่าเป็นคนที่ปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมได้รวดเร็ว

อย่างไรก็ตามเฮเลนาก็ยังเป็นคนยึดถือ "คัมภีร์" (the book or rules) ยังเชื่อใน "ความผิด" "ความถูกต้อง" ดังนั้นเมื่อเห็นอลิสันมาปรากฏตัวที่ห้องพัก (Ibid., p. 87) ความรู้สึกว่าเธอเป็นคนผิด มาแย่งที่ของเพื่อน โดยที่อลิสันเองก็ไม่ได้กล่าวโทษแต่อย่างใด ทำให้เธอตัดสินใจไปจากจิมมี่ ปล่อยให้ทั้งสองได้ตัดสินชีวิตของตนเองโดยที่เธอไม่ยุ่งเกี่ยวด้วยอีกต่อไป เฮเลนาให้เหตุผลว่า คนเราเมื่อรู้ตัวว่าสิ่งที่กำลังทำอยู่ผิด และทำให้คนอื่นเดือดร้อนก็ไม่ควรจะยังมีความสุขอยู่ได้ สำหรับตัวเธอไม่อยากจะมีส่วนร่วมในปัญหานี้อีกต่อไป

... you can't be happy when what you're doing is wrong,
or is hurting someone else.....
I can't take part in all this suffering. I can't!

(Ibid., p. 93)

การกระทำของเฮเลนาแสดงให้เห็นชัดเจนว่า เธอเป็นคนกล้าต่อสู้ความจริง กล้าตัดสินใจ และเป็นคนเข้มแข็ง เด็ดเดี่ยว พร้อมเสมอที่จะเผชิญต่อสถานการณ์ต่าง ๆ อย่างไม่ย่อท้อ เมื่อไม่ขัดความรู้สึกผิดถูกในใจของตนเอง เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ว่าเฮเลนาจะมีพื้นเพมาจากสังคมของชนชั้นกลางแบบเดียวกับอลิสัน แต่เธอเข้าใจชีวิตและความทุกข์ยากได้ดีกว่าอลิสัน อาจจะเป็นไปได้ว่า เธอต้องเรียนรู้และผ่านประสบการณ์ต่างๆ ของชีวิต เมื่อต้องต่อสู้อยู่ในแวดวงอาชีพการละครของเธอ

อนึ่ง จะเห็นได้ว่า เฮเลนาเป็นตัวเร่งปฏิกริยาที่สำคัญต่อตัวละครอื่น ๆ อลิสันที่เคยอยู่อย่างสงบเงียบอดทนมาหลายปีกลับตื่นตัวและพยายามจะประท้วงจิมมี่เมื่อเฮเลนามาพักอยู่ด้วยกับครอบครัวพอร์เตอร์ (ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1) คลิฟซึ่งเป็นหุ้นส่วนของจิมมี่มานานก็เกิดความรู้สึกว่าเขาควรจะแยกตัวออกไปสร้างครอบครัวของตนเองเสียที เมื่อเฮเลนามาอยู่กับจิมมี่แทนที่อลิสัน (องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 หน้า 83) แม้แต่จิมมี่เองก็เกิดความคิดอยากเปลี่ยนอาชีพไปทำอย่างอื่นเมื่อเฮเลนากลายมาเป็นชู้รักของเขา (องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 หน้า 86) นับว่าบุคลิกของเฮเลนามีผลมากต่อการดำเนินเรื่องของบทละครเรื่องนี้

ผู้การ เร็ดเฟิร์น Colonel Redfern

ลักษณะภายนอก เป็นชายในวัยหกสิบที่ยังรูปงาม ร่างใหญ่ การที่เป็นนายทหารมานานถึง +0 ปี อาจจะปกปิดลักษณะความเป็นคนอ่อนโยน มีเมตตาไว้เสียบ้าง (Ibid., p. 63)

รายละเอียดอื่น ๆ ที่รวบรวมจากบทละคร ผู้การ เร็ดเฟิร์น เป็นบิดาของอลิสัน เป็นทหารในกองทัพอังกฤษประจำประเทศอินเดีย ไปอยู่อินเดียตั้งแต่ปี ค.ศ. 1914 และเพิ่งกลับมาอยู่ที่อังกฤษเมื่ออินเดียได้รับเอกราชในปี 1947 (Ibid., p. 68) จิมมี่เรียกพ่อภรรยาของเขาว่า "ต้นไม้แก่ที่หลงเหลืออยู่จากสมัยพระเจ้าเอ็ดวาร์ด" (one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness) (Ibid., p. 66)

พฤติกรรมของผู้การ เร็ดเฟิร์น

ผู้การ เร็ดเฟิร์นและจิมมี่ไม่เคยโต้เถียงตอบแลกเปลี่ยนถ้อยคำกันเลยในบทละครนี้ แต่ในกรณีระหว่างจิมมี่และอลิสัน ผู้การ เร็ดเฟิร์นดูจะเข้าใจและเห็นใจจิมมี่มากกว่า เขาชี้แจงต่ออลิสันว่า จิมมี่และแม่ของอลิสันต่างคนต่างก็ต่อสู้ตามวิถีทางของตนโดยมีจุดยึดมั่นแม้ว่าต่างฝ่ายจะทำอะไรหักปีกไปบ้าง แต่ก็ยังดีกว่าคนที่โลเล ไม่ประกาศตัวว่าเป็นฝ่ายใดเช่น เขาและอลิสัน

... I think you may take after me a little my dear.
You like to sit on the fence because it's comfortable
and more peaceful.....

... Perhaps it might have been better if you hadn't written letters to us - knowing how we felt about your husband, and after everything that had happened.....

(Ibid., p. 66)

จะเห็นได้ว่าผู้การ เร็ดเฟิร์นมีความคิดคล้ายกับจิมมี่คือเห็นเป็นการไม่เหมาะสมที่อลิสันจะทำตัวเป็นคนเหยียบเรือสองแคม เมื่อตัดสินใจเลือกจิมมี่แทนการเชื่อฟังพ่อแม่ก็ควรต่อสู้ชีวิตด้วยตนเอง ไม่ใช่ว่าเมื่อผิดหวังก็หวนไปคืนดีกับพ่อแม่ให้สามีคลางแคลงน้ำใจ

อาจจะถือได้ว่า ผู้การ เร็ดเฟิร์นเป็นตัวแทนของคนรุ่นก่อน รุ่นของจิมมี่เป็นพวกอนุรักษ์นิยม ที่ยังห่วนถึงความรุ่งเรือง ความสุข ความหรูหรา ในสมัยก่อนที่ยังเป็นคนมีอำนาจ และปรารถนาจะให้เป็นเช่นนั้นตลอดไป ไม่อยากจะเชื่อว่าสิ่งเหล่านั้นผ่านไปแล้วสูญสิ้นไปแล้วอย่างไม่มีทางจะหานคืนมาอีก

... The England I remembered was the one I left in 1914, and I was happy to go on remembering it that way..... When I think of it now, it seems like a dream. If only it could have gone on forever..... Your mother and I were so happy then. It seemed as though we had everything we could ever want.

(Ibid., p. 68)

ในกรณีนี้ ความปรารถนาและทัศนคติของผู้การ เร็ดเฟิร์นตรงกันข้ามกับจิมมี่ดังที่อลิสันสรุปว่า

... You're hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it.....

(Ibid.,)

ผู้การ เร็ดเฟิร์นยังมีความคิดแบบคนสมัยก่อนที่เชื่อว่าคนควรแต่งงานกันเพราะความรักกัน เขาจึงไม่เข้าใจเมื่ออลีสันบอกว่าการแต่งงานระหว่างเธอและจิมมี่คือการแก้แค้น

... I always believed that people married each other because they were in love. That always seemed a good enough reason to me. But apparently, that's too simple for young people nowadays. They have to talk about challenges and revenge.....

(Ibid., p. 67)

แสดงให้เห็นว่าช่องว่างระหว่างวัยก่อให้เกิดช่องว่างระหว่างทัศนคติและความเข้าใจได้เสมอ แม้กระนั้นผู้การ เร็ดเฟิร์นก็ยังเป็นคนตรง เปิดเผย ยอมรับความจริง จะเห็นได้จากการที่เขาวิพากษ์วิจารณ์ตนเองอย่างตรงไปตรงมา ว่าเขาเองก็มีส่วนในการสร้างสถานการณ์ต่าง ๆ ขึ้น เขายอมรับว่าจิมมี่มีส่วนถูกอยู่มาก ในทุกสิ่งทุกอย่างที่เขากระทำลงไป

... I'm afraid I can't help feeling that he must have had a certain amount of right on his side.

(Ibid., p. 65)

ผู้การเร็ดเฟิร์นยอมรับว่าออกจะสายเกินไปที่จะมายอมรับความจริงในตอนนี้ แต่เมื่อมองย้อนหลังกลับไปเขาก็ได้คิดว่าถ้าทั้งเขาและแม่ของอลิสันไม่เข้ามายุ่งเกี่ยวสถานการณ์ต่าง ๆ คงจะดีกว่านี้

> ... I didn't approve of Jimmy at all, and I don't suppose I ever should, but looking back on it, I think it would have been better, for all concerned, if we had never attempted to interfere. At least, it would have been a little more dignified.
>
> (Ibid., p. 65)

<u>สรุป</u>

จะเห็นได้ว่าตัวละครแต่ละตัวในละครเรื่องนี้ถูกสร้างตามแนวคิดธรรมชาตินิยม นั่นคือ ตัวละครทุกคนเป็นแบบหลายมิติ (rounded characters) ไม่มีตัวละครคนใดดีอย่างสมบูรณ์แบบ หรือเลวจนหมดดี แม้แต่คนวางอำนาจอย่างจิมมี่ก็ยังมีส่วนดีในตัว มีจิตใจอ่อนโยนในบางครั้ง หรือแม้แต่คนนิ่งเฉยเฉื่อยชาอย่างอลิสันก็ยังมีพัฒนาการเกิดความรู้สึก ความเข้าใจปัญหาและความทุกข์ยากของชีวิต การวิเคราะห์บุคลิกของจิมมี่แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครในแนวธรรมชาตินิยมอย่างชัดเจน เพราะพฤติกรรมของเขาสามารถอธิบายและศึกษาสอบสวนหาแรงจูงใจได้ นอกจากนั้น ยังแสดงให้เห็นว่าสิ่งแวดล้อมมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์อีกมาก ลักษณะของจิมมี่ จึงเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของตัวละครแบบธรรมชาตินิยม ที่มีความเป็นจริงทั้งในลักษณะการแต่งกาย การใช้คำพูดสภาพที่อยู่อาศัย และพฤติกรรมที่แสดงออก

ฉาก (Setling) ของบทละครเรื่อง Look Beck in Anger

ฉากที่ใช้ในบทละครเรื่องนี้มีอยู่ฉากเดียวตลอดทั้งเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ตามลักษณะที่ผู้แต่งกำหนดไว้ในข้อมูลสำหรับเวที (stage directions) เมื่อตอนเปิดเรื่อง คือ เป็นห้องเช่าห้องเดียวอยู่ใต้หลังคาบ้านแบบวิคตอเรีย ในเมืองเมืองหนึ่งทางตอนกลางประเทศที่เรียกว่า Midland เป็นห้องค่อนข้างกว้าง เพดานเอียงต่ำจากด้านซ้ายมาด้านขวา ด้านหน้าขวา (Down Right) มีหน้าต่างต่ำ ๆ บานเล็ก ๆ 2 บาน มีโต๊ะแต่งตัวทำด้วยไม้โอ๊กวางอยู่หน้าหน้าต่างนี้ เครื่องตกแต่งห้องส่วนมากจะเก่าและดูธรรมดา ด้านหลังขวา (Up Right) เป็นเตียงนอนคู่ที่วางยาวไปจนเกือบตลอดผนังด้านหลัง ที่ว่างที่เหลือทางผนังด้านหลังนี้เป็นที่วางหิ้งหนังสือหิ้งหนึ่ง ด้านหน้าขวาถัดจากเตียงออกมาเป็นตู้ลิ้นชักลักษณะหนักหนาแน่นตู้หนึ่ง มีสิ่งของต่าง ๆ วางอยู่เต็มได้แก่ หนังสือ ผ้าผูกคอ (neckties) และของกระจุกกระจิกต่าง ๆ รวมทั้งตุ๊กตาหมีตัวใหม่และตุ๊กตากระรอกขนนุ่มฟู ด้านหลังซ้าย (Up Left) เป็นประตูถัดจากประตูเป็นตู้ใบหนึ่ง ผนังด้านซ้ายของห้องเป็นหน้าต่างสูงใหญ่บานหนึ่งที่มองออกไปเห็นชาลาด้านนอก มีแสงสว่างผ่านหน้าต่างบานนี้ มาจากท้องฟ้าด้านนอก ถัดจากตู้เสื้อผ้านี้เป็นเตาแก๊ส ตู้กับข้าวทำด้วยไม้ มีวิทยุกระเป๋าหิ้ววางอยู่บนหลังตู้ ด้านหน้าตรงกลาง (Down Centre) เป็นโต๊ะกินข้าวรูปร่างแข็งแรง และเก้าอี้ 3 ตัว ถัดจากโต๊ะกินข้าวไปทางด้านซ้ายและขวา มีเก้าอี้นวมบุหนังเก่า ๆ วางอยู่ด้านละตัว (Ibid., p. 9)

องก์ที่ 1 เหตุการณ์เกิดขึ้นในเย็นวันอาทิตย์วันหนึ่ง ในเดือนเมษายน อากาศเย็น อลิสันกำลังรีดผ้า โต๊ะรีดผ้าตั้งอยู่ถัดจากตู้กับข้าว ข้าง ๆ ตัวอลิสันมีกองเสื้อผ้าวางอยู่ อลิสันยืนพิงโต๊ะรีดผ้า ส่วนจิมมี่และคลิฟนั่งอ่านหนังสือพิมพ์ มีกองหนังสือพิมพ์ทั้งฉบับรายวันและรายสัปดาห์วางอยู่ระหว่างเก้าอี้ และข้าง ๆ เก้าอี้ที่เขานั่งกันอยู่เต็มไปหมด เสียงประกอบในฉากนี้คือเสียงเตารีดกระทบโต๊ะของอลิสันและเสียงระฆังโบสถ์ (Ibid., p. 25) ควันจากกล้องยาสูบของจิมมี่ลอยกลุ่มเต็มห้อง

องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 เย็นวันอาทิตย์อีก 2 สัปดาห์ต่อมา อลิสันกำลังยืนอยู่ที่เตาแก๊ส เทน้ำจากกาต้มน้ำใส่ลงในกาน้ำชาใบใหญ่ อลิสันสวมกระโปรงชั้นในบาง ๆ เท้าเปล่า อลิสันนำกาน้ำชามาตั้งบนโต๊ะกินข้าวซึ่งจัดไว้ 4 ที่สำหรับคน 4 คน กองหนังสือพิมพ์ฉบับวันอาทิตย์วางอยู่ล้อมรอบเก้าอี้นวมทั้งสองตัว จะเห็นได้ว่าอากาศร้อน เพราะอลิสันปาดเหงื่อที่หน้ายาก แล้วเดินมาที่โต๊ะแต่งตัวหยิบถุงน่องยาวออกมาจากลิ้นชัก นั่งลงที่เก้าอี้เล็กข้าง ๆ ลิ้นชักแล้วสวมถุงน่องในขณะที่เธอกำลังสวมถุงน่อง เฮเลนาเดินเข้ามา ในมือถือตะแกรงใส่ผักสลัด เสียงประกอบในฉากนี้คือ เสียงทรัมเป็ตที่จิมมี่เล่นในห้องของคลิฟที่อยู่ตรงกันข้าม

องก์ที่ 2 ฉากที่ 2 ตอนเย็นวันต่อมา เมื่อเปิดฉากอลิสันเดินจากโต๊ะแต่งตัวไปที่เตียง จัดสิ่งของลงกระเป๋าเสื้อผ้า ทางด้านหน้าซ้ายผู้การเร็ดเฟิร์นยืนอยู่

องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 หลายเดือนต่อมา เย็นวันอาทิตย์วันหนึ่ง บนโต๊ะแต่งตัวมีสิ่งของของเฮเลนามาแทนที่ของใช้ส่วนตัวของอลิสัน ฉากในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 นี้จะเหมือนกับองก์ที่ 1 ทุกอย่าง ยกเว้นแต่เปลี่ยนจากอลิสันมาเป็นเฮเลนากำลังรีดผ้า มีเสื้อผ้าไม่มากนักวางอยู่ข้าง ๆ เฮเลนา แต่งตัวคล้าย ๆ อลิสันในองก์ที่ 1

องก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ไม่กี่นาทีต่อจากฉากที่ 1 มีเสียงทรัมเป็ตของจิมมี่ดังมาจากห้องของคลิฟ เฮเลนายืนอยู่ทางซ้าย กำลังปรุงชา อลิสันนั่งอยู่ที่เก้าอี้นวมด้านขวา กล้องยาสูบของจิมมี่ตกอยู่ข้าง ๆ เธอกอบเก็บยาสูบจากพื้นใส่ลงไปในที่เขี่ยบุหรี่บนท้าวแขนเก้าอี้

นอกจากจะบอกลักษณะฉากในตอนเปิดม่านโดยละเอียดแล้ว ผู้แต่งยังบอกลักษณะของตัวละคร (character sketches) ตลอดจนบรรยากาศและความรู้สึกของตัวละครไว้ในบทอย่างละเอียดอีกด้วย เช่นบอกให้รู้ว่าเขามีท่าทางตกใจ ท่าทางวางอารมณ์อย่างสบาย ร้องออกมาอย่างสิ้นหวัง เต็มปากด้วยความอดทน ฯลฯ ซึ่งเป็นประโยชน์ทั้งสำหรับผู้อ่านและการจัดแสดง

ลักษณะของฉากที่กำหนดให้เป็นห้องอเนกประสงค์ใช้ทำทุกอย่างในชีวิตประจำวันอยู่ในห้องนั้น ให้ความสมจริงกับเนื้อเรื่องในแง่ที่ว่า สภาพที่อยู่ที่แออัด คับแคบ ไม่มีห้องอื่น ๆ ที่เป็นสัดส่วนเฉพาะในการพูดคุยเรื่องที่เป็นส่วนตัวแยกออกจากส่วนสำหรับรับแขก ทำให้การที่จิมมี่พูดอะไรออกมาในขณะที่มีคลิฟอยู่ด้วยไม่เป็นการเกินจริงไป ผู้อ่านมีเหตุผลที่พอรับฟังได้ว่าการที่จิมมี่ไม่ค่อยเก็บอารมณ์เรื่องบางเรื่องที่ควรจะพูดกันสองคนกับภรรยาให้รู้เรื่องได้แต่กลับนำมาพูดในขณะที่มีคนอื่นอยู่ ก็เพราะไม่มีที่อื่นสำหรับจะพูดกันสองต่อสองได้

ฉากของบทละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็นธรรมชาตินิยม เพราะตกแต่งรายละเอียดตามลักษณะที่เป็นจริงไม่ต้องอาศัยการสมมติว่าสิ่งนั้นเป็นสิ่งนี้ หรือใช้เวทีโล่ง ๆ แล้วแต่งฉากในบทพรรณาให้ผู้อ่าน หรือผู้ชมจินตนาการเอาเอง

นอกจากลักษณะของการแต่งฉากบนเวทีแล้ว สถานการณ์ตามที่ปรากฏในเนื้อหาของเรื่อง ยังแสดงความสมจริง ตามแนวคิดของนักธรรมชาตินิยมอีกหลายประการ โดยเฉพาะในด้านการสะท้อนสภาพสังคมในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ (ดังปรากฏในบทที่ 2 ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้) ดังนี้

1. ปี ค.ศ. 1957 เป็นปีที่มีการประกาศใช้กฎหมายบ้านเช่า (The Rent Act) รัฐบาลอนุญาตให้เจ้าของบ้านเช่าเรียกเงินค่าเช่าได้ตามต้องการหลังการประกาศใช้กฎหมายนี้ (Nash and Newth. 1968 : 138) เพื่อให้เจ้าของสามารถปรับปรุงสภาพบ้านได้ เพราะบ้านส่วนใหญ่ทรุดโทรมเพราะความเก่าแก่และความเสียหายจากสงคราม เจ้าของบ้านที่เห็นแก่ได้บางคนก็ถือโอกาสขึ้นค่าเช่าโดยไล่คนที่อยู่เก่าออกด้วยวิธีต่าง ๆ ในปี 1956 ก่อนที่จะมีการประกาศใช้กฎหมายนี้สถานการณ์ด้านปัญหาที่อยู่อาศัยมีอยู่แล้ว เพราะบ้านเรือนส่วนมากถูกทำลายและสร้างใหม่ไม่ทันแก่พลเมืองที่เพิ่มขึ้น แม้แต่ห้องเล็ก ๆ ที่จิมมี่เช่าอยู่นี้ ก็มีราคาแพงเมื่อเทียบกับสภาพของบ้าน จิมมี่พูดถึงเจ้าของบ้านว่า ทำตัวราวกับโจร เพราะเรียกค่าเช่าแพงเกินกว่าที่เหมาะสมของสภาพบ้านอย่างนี้

... She's an old robber. She gets more than enough out of us for this place every week

(Ibid., p. 25)

2. หนังสือพิมพ์ในสมัยนั้นยังเป็นเครื่องมือแบ่งแยกกนในสังคม โดยการใช้ภาษาเป็นกำแพงกั้นระหว่างชนชั้น บทความบางชิ้นเขียนขึ้นเฉพาะสำหรับคนที่มีการศึกษาดี ดังที่จิมมี่พูดว่า เขาอ่านบทความเกี่ยวกับนวนิยายอังกฤษ 3 คอลัมน์ แต่บทความนั้นใช้ภาษาฝรั่งเศสแทนเสียประมาณครึ่งหนึ่งของทั้งหมด เขาถามคลิฟว่าเมื่ออ่านหนังสือพิมพ์ฉบับวันอาทิตย์แล้วเคยเกิดความรู้สึกว่าตนเองโง่บ้างไหม

I've just read three whole columns on the English Novel. Half of it's in French. Do the Sunday papers make you feel ignorant?

(Ibid., p. 25)

3. ในปี ค.ศ. 1956 เป็นระยะที่กำลังมีความเคลื่อนไหวหลายอย่างเกี่ยวกับการสร้างระเบิดปรมาณูของอังกฤษ ซึ่งเป็นเรื่องที่คนสนใจมาก เพราะเป็นอาวุธที่มีผลในทางทำลายมนุษย์ชาติอย่างร้ายแรง แม้แต่คนที่ไม่สนใจการเมืองเลยยังสนใจเรื่องนี้จนนำไปสู่การก่อตั้งแนวร่วมเพื่อต่อต้านการใช้อาวุธนิวเคลียร์ที่เรียกว่า CND (Campaign for Nuclear Disarmament) ในปี ค.ศ. 1958 จิมมี่อ่านบทความในหนังสือพิมพ์เกี่ยวกับเรื่องนี้และถามอลิสันว่าสนใจเรื่องนี้บ้างไหม เมื่ออลิสันตอบว่าก็สนใจอยู่เป็นธรรมดา จิมมี่พูดว่า

... There you are : even my wife is moved. I ought to send the Bishop a subscription.....

(Ibid., p. 13)

4. ในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คณะนักแสดง นักร้อง ที่หากินอยู่ตามโรงมหรสพที่เรียกว่า music halls ซบเซาลงไป หลังจากที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยสงครามและสมัยหลังสงครามยุติใหม่ ๆ เพราะเกิดคณะนักร้องพวกเพลงร็อคแอนโรลส์มาแทนที่ในทศวรรษที่ 1950 และได้รับความนิยมจากวัยรุ่นมาตลอด จนถึงทศวรรษที่ 1960 คณะดนตรีสี่เต่าทอง The Beatles จึงมาแทนที่วงร็อคแบบเก่า ออสบอร์นติดใจนักร้องนักแสดงคนสุดท้ายที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งชื่อ Max Miller (Trussler. 1969 : 5) เขาถ่ายทอดภาพและลักษณะการแสดงตาม music halls มาไว้ในบทละครของเขาด้วย เมื่อเขาพูดถึง "Flanagan and Allen" (Ibid., p. 81) และ "Jock and Day" (Ibid., p. 79) แสดงให้เห็นว่า ในสังคมสมัยนั้นการแสดงเช่นนี้เป็นการมหรสพอย่างหนึ่งที่เคยเป็นที่นิยมอย่างยิ่ง

<u>สรุป</u>

ในบทละครแบบธรรมชาตินิยม เช่นละครเรื่อง <u>Look Back in Anger</u> นี้ ฉากจะต้องตกแต่งให้เหมือนจริงที่สุด เพราะเหตุว่าละครแนวนี้มักจะเสนอเรื่องที่เกี่ยวกับความขัดแย้งในชีวิตสมรส ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในครอบครัว ฉากของละครจึงมักจะเป็นห้องใดห้องหนึ่งในบ้านที่คนในครอบครัวมานั่งสนทนากัน ฉากของละครเรื่องนี้ก็ดำเนินตามกฎนี้เช่นกัน นั่นคือ เป็นห้อง ๆ เดียว แบบเอนกประสงค์ที่ผู้ชมเห็นก็รู้ได้ในทันทีว่าครอบครัวนี้ฐานะไม่ร่ำรวย ไม่ใช่ครอบครัวของชนชั้นสูง เครื่องประดับห้องและเครื่องตกแต่งฉากทุกอย่างเป็นของจริงตั้งอยู่ตามตำแหน่งที่ควรอยู่ในบ้านทั่ว ๆ ไป มีเก้าอี้สำหรับสามีผู้ชอบประท้วงไว้นั่งอ่านหนังสือพิมพ์ มีโต๊ะรีดผ้าไว้ให้ภรรยายืนพึงเมื่อถูกสามีเล่นงานด้วยคำพูด มีเก้าอี้ไว้ให้ผู้ชมชมการต่อสู้ในครอบครัวซึ่งเป็นเพื่อนผู้อยู่ในเหตุการณ์ตลอดเวลา ทั้ง ๆ ที่ห้องของตนเองก็มีแต่ไม่เคยอยู่ มีเตียงจริง ๆ ตู้เสื้อผ้าของเล่น เครื่องครัวต่าง ๆ ทุกสิ่งทุกอย่างในฉากช่วยให้เกิดบรรยากาศแห่งความสมจริง

ช่วยให้ผู้ชมคล้อยตามไปด้วยโดยง่ายและ "เชื่อ" ว่ากำลังนั่งมองผ่านฝาบ้านที่โปร่งใส เข้าไปสังเกตความเป็นไปในครอบครัวนี้

ภาษาที่ใช้ในบทละคร

ภาษาที่ใช้ในบทละครเรื่อง Look Back in Anger เป็นภาษาพูดธรรมดาที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวัน ซึ่งทำให้บทละครมีความสมจริงมากขึ้น ให้อารมณ์ ให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นการจำลองชีวิตจริงของครอบครัวหนึ่งมาไว้บนเวที เป็นการใช้ภาษาตามอุดมคติของนักธรรมชาตินิยมที่เชื่อว่าภาษาพูดแบบร้อยแก้วที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวันจะสามารถช่วยให้การจำลองภาพชีวิตจริงมาไว้บนเวทีทำได้สมบูรณ์ขึ้น

สิ่งที่ทำให้เห็นว่าบทละครนี้ใช้ภาษาได้เหมาะสม ยิ่งขึ้นก็คือการให้ตัวละครแต่ละคนพูดภาษาที่เป็นตัวของเขาเอง เหมาะสมสอดคล้องไปกับลักษณะบุคลิกและอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาของจิมมี่ ที่แสดงอารมณ์ของเขาได้อย่างเด่นชัด อาทิเช่น เมื่อเขากลับมาจากงานศพแม่ของฮิว เฮเลนายื่นจดหมายของอลิสันให้เขา เขาอ่านออกมาดัง ๆ แล้ววิจารณ์การใช้ภาษาของอลิสันว่าใช้ภาษาอย่างอ่อนหวานแต่ไม่จริงใจ

> ... Oh, how could she be so bloody wet! Deep loving need! That makes me puke! She couldn't say "You rotten b... bastard! I hate your guts, I'm clearing out, and I hope you rot!" No, she has to make a polite, emotional mess out of it! ... Deep loving need! I never thought she was capable of being as phoney as that! What is that-a line from one of those plays you've been in?
>
> (Ibid., p. 72-73)

จากข้อความข้างต้นนี้ เราจะได้ข้อมูลถึง 3 ประการคือ อลิสันใช้ภาษาในจดหมายแบบที่เรียกว่า ภาษาห้องรับแขก (drawing-room romantic language) ซึ่งขัดกันกับบรรยากาศในครอบครัวของเธอ ส่วนจิมมี่นั้นใช้ภาษาตรงไปตรงมาแบบที่เป็นตัวจริงของเขาโดยไม่เกรงว่าจะเป็นการหยาบคาย ไม่สุภาพ อีกประการหนึ่งคือการที่เขาโยนคำถามสุดท้ายไปที่เฮเลนาว่าประโยคพวกนี้อยู่ในละครที่เฮเลนาแสดงหรือเปล่า ให้ข้อสังเกตว่า ละครสมัยนั้นคงจะมีอยู่บ้างที่ยังใช้ภาษาที่ห่างไกลจากชีวิตประจำวันแบบที่เรียกว่าภาษาห้องรับแขกดังที่อลิสันใช้ในจดหมาย

หากจะกล่าวโดยทั่ว ๆ ไป ภาษาที่ผู้แต่งใช้ในบทละครเรื่องนี้มีลักษณะสำคัญหลายประการที่ทำให้บทละครน่าสนใจ น่าติดตาม และได้รับการยกย่องว่าเป็นบทละครเรื่องสำคัญ ได้แก่

1. การใช้คำใช้ประโยคซ้ำ ๆ กัน (Reiteration) เป็นการเน้นย้ำให้ความหมายและความรู้สึกของถ้อยคำนั้นก้องอยู่ในบรรยากาศ และแทรกซึมเข้าไปในความรู้สึกของผู้ฟัง เช่น เมื่อจิมมี่พูดล่วงเกินแม่ของอลิสัน

> ... That old bitch should be dead! (to Alison) Well? Aren't I right? I said she's an old bitch, and should be dead!
>
> (Ibid., p. 53)

ให้ความรู้สึกว่าเขาคงพูดด้วยความเกลียดชังอย่างแท้จริง และด้วยน้ำเสียงคุกคามแสดงอารมณ์ร้าย

ในตอนเปิดฉากแรก จิมมี่บ่นแสดงความเบื่อหน่ายความซ้ำซากจำเจของชีวิตแต่ไม่มีใครสนใจ และเข้าใจสิ่งที่เราพูด เขากล่าวว่า

> ... Oh nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all.
>
> (Ibid., p. 15)

... Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm. Just another Sunday evening.

(Ibid., p. 17)

ทั้งสองข้อความนี้ ใช้ถ้อยคำซ้ำ ๆ ประโยคสั้น ๆ กระแทกกระทั้นให้อารมณ์และความรู้สึกสิ้นหวังท้อแท้ใจของผู้พูดได้ดี

2. การใช้ความเปรียบเทียบชนิดต่าง ๆ เพื่อให้เกิดภาพพจน์

ในบทละครเรื่องนี้ มีการใช้ถ้อยคำเปรียบเทียบหลายลักษณะ สิ่งที่นำมาเปรียบเทียบมักจะเกี่ยวกับเรื่องในประวัติศาสตร์ บุคคลที่มีชื่อเสียง อ้างอิงถึง Marquess of Queensbury เจ้าตำรับมวยสากล (Ibid., p. 21) พูดถึง William Shakespeare, Wordsworth, T.S.Eliot, Gide, Shelley กวีที่มีชื่อเสียงก่อนทศวรรษที่ 1950 นี้ โดยเฉพาะสิ่งที่เกี่ยวกับสงคราม มักจะถูกนำมาอ้างอิงเปรียบเทียบบ่อย ๆ อย่างไรก็ตาม คำพูดเปรียบเทียบเช่นนี้ฟังดูเป็นธรรมชาติเมื่อผู้พูดคือจิมมี่ ซึ่งเป็นคนมีการศึกษาดี เคยได้อ่าน ได้เรียนรู้เรื่องของบุคคลเหล่านั้นพอที่จะนำมาเปรียบเปรยได้

ก. เปรียบเทียบว่าสิ่งหนึ่งเหมือนอีกสิ่งหนึ่ง เช่น

จิมมี่ว่าคลิฟว่านั่งนิ่งไม่มีชีวิต ไม่มีความคิด เขาใช้คำพูดว่า

... You sit there like a lump of dough .....

(Ibid., p. 17)

จิมมี่พูดถึงมาดเดอลีนชู้รักคนเก่าของเขา เปรียบเทียบเธอกับวีรบุรุษกรีก

... to sit on top of a bus with her was like setting out with Ulysses.

(Ibid., p. 19)

เพียงแต่นั่งไปบนหลังการถโดยสารกับเธอก็ประดุจออกผจญภัยไปกับยูลิซิส

อลิสันพูดถึงพฤติกรรมของจิมมี่เมื่อนำเธอไปรู้จักกับฮิวหลังการแต่งงาน จิมมี่เห่อเขาทั้งสองคนมากและอยากให้เขาสองคนเข้ากันได้ ท่าทางของเขาอย่างกับเด็ก ๆ ที่อยากจะอวดของเล่นใหม่ของตัว

... He was so proud of us both, so pathetically anxious that we should take to each other. Like a child showing off his toys.....

(Ibid., p. 43)

ข. เปรียบเทียบโดยการใช้ข้อความหนึ่งแทนสิ่งที่ต้องการพูดถึง เช่น จิมมี่เรียกเฮเลนาว่า

... that saint in Dior's clothing?

(Ibid., p. 55)

เขาเปรียบเทียบพ่อของอลิสันเป็นต้นไม้แก่ ๆ ที่ตกค้างมาจากป่าสมัยเอ็ดวาร์ด

... Just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can't understand why the sun isn't shining anymore."

(Ibid., p. 66-67)

แม่ของอลิสันตามความรู้สึกของจิมมี่มองดูเหมือนแรดตัวเมีย

... Mammy was slumped over her pew in à heap-the noble, female rhino, pole-axed at last!

(Ibid., p. 55)

ส่วนจิมมี่นั้นในความรู้สึกของอลิสันเมื่อแรกพบเขาเธอรู้สึกว่าเขาเป็นอัศวิน

... Jimmy went into battle with his axe swinging round his head-frail, and so full of fire.....the knight in shining armour-

(Ibid., p. 45)

ค. การใช้ความเปรียบเทียบที่เกินจริงอย่างมาก ๆ (Hyperbole) เช่น เมื่อจิมมี่พูดถึงไฟแห่งความกระตือรือล้นในใจของเขา

... I may write a book about us all. It's all here. Written in flames a mile high..... It'll be recollected in fire and blood. My blood.

(Ibid., p. 54)

จิมมี่พูดถึงแม่ของอลิสันที่คอยสอดแนมความสัมพันธ์ระหว่างเขาและอลิสัน

... She's as rough as a night in a Bombay brothel, and as tough as a matelot's arm. She's probably in that bloody cistern, taking down every word we say....

(Ibid., p. 52)

3. การใช้ถ้อยคำเสียดสีแต่มีอารมณ์ขันที่ทำให้ผู้ชม หรือผู้อ่านอดยิ้มไว้ไม่ได้ เป็นการสร้างความผ่อนคลาย (dramatic relief) อย่างหนึ่งในละครที่มีเนื้อหาเป็นเรื่องหนักสมองเช่นนี้ เช่น

จิมมี่เสียดสีภรรยาของเขาที่ยอมอดทนต่อสิ่งที่ไม่ชอบใจต่าง ๆ และพูดแต่ว่าเธอเคยชินเสียแล้ว

... She's a great one for getting used to things. If she were to die, and wake up in paradise-after the first five minutes, she'd have got used to it.

(Ibid., p. 16)

จิมมี่พูดถึงความรู้สึกและปฏิกริยาที่พ่อแม่ของอลิสันจะแสดงออก หากมาเห็นภาพระหว่างอลิสันและคลิฟ

... Mummy and Daddy turn pale, and face the east every time they remember she's married me. But if they saw all this going on, they'd collapse. Wonder what they would do, incidentally. Send for the police I expect....

(Ibid., p. 31)

เมื่อคลิฟบอกจิมมี่ว่าเขาเจ็บเท้า จิมมี่ให้คำตอบสั้น ๆ อย่างน่าขำ

Cliff : My feet hurt.

Jimmy : Try washing your socks..

(Ibid., p. 84)

เฮเลนาบอกคลิฟว่า เธอชักจะคุ้นเคยกับลักษณะการพูดของจิมมี่ แต่ก่อนเธอไม่แน่ใจเลยว่า เมื่อใดที่เขาพูดเล่นเมื่อใดที่เขาพูดถากถางหาเรื่องหรือดูถูก คลิฟตอบว่า

... Don't think he knows himself half the time. When in doubt, just mark it down as an insult.

(Ibid., p. 78)

จิมมี่คอนขอดคลิฟว่าอ่านหนังสือช้า ทำให้เขาต้องรอนานกว่าจะได้อ่านต่อ

... I'll have to write and ask them to put hyphens in between the syllables for you...

(Ibid., p. 77)

4. การใช้บทพูดคนเดียวยาว ๆ (Monologues) เปรียบได้กับการใช้บทรำพึงคนเดียวในละครคลาสสิคแบบเก่า ๆ ที่เรียกว่า Soliloquies เช่นในละครของเช็คสเปียร์ อาทิเช่น

ก. บทพูดคนเดียวของจิมมี่ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 (Ibid., p. 51-52) ให้ภาพเหตุการณ์การต่อสู้ระหว่างจิมมี่และแม่ของอลิสัน ที่พยายามปกป้องอลิสันจากจิมมี่

ข. บทพูดคนเดียวของจิมมี่ ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 (Ibid., p. 57-58) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอดีตของจิมมี่และความรู้สึกของเขาที่มีต่อความทุกข์ทรมานใจในอดีต เมื่อเขาต้องนั่งเฝ้าพ่อของเขาที่นอนป่วยอยู่คนเดียวโดยไม่มีใครเหลียวแลเป็นเวลาถึง 12 เดือน

ค. บทพูดคนเดียวของผู้การ เร็ดเฟิร์น ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 2 (Ibid., p. 67-68) ที่แสดงให้เห็นความคิดแบบคนเก่า ๆ (the old generation) ที่ไม่เข้าใจสภาพสังคมและความคิดของคนยุคใหม่ นอกจากนั้นยังทำให้เข้าใจลักษณะของตัวละครนี้ได้ดีขึ้น

ง. บทพูดคนเดียวของจิมมี่ ในองก์ที่ 1 (Ibid., p. 17-22) มีความสำคัญมากทำให้ผู้อ่านและผู้ชมมองเห็นลักษณะการต่อต้านสถาบันและบุคคลต่าง ๆ ในสังคมรอบ ๆ ตัวเขาอย่างชัดเจน

บทพูดคนเดียวในละครเรื่องนี้ช่วยตอบคำถามหลายอย่างเกี่ยวกับภูมิหลังของตัวละคร ประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมา โลกทัศน์และทัศนคติที่มีต่อตัวละครอื่น ๆ หรือสถาบันต่าง ๆ ในสังคม อย่างไรก็ตามบทพูดคนเดียวในละครเรื่องนี้ยังดูสมจริงและเป็นไปได้ เพราะเป็นการพูดกับตัวละครอื่น ๆ ที่อยู่ในฉากนั้นด้วย ทำให้เกิดปฏิกริยาโต้ตอบจากตัวละครอื่น ไม่ใช่การพูดรำพึงดัง ๆ คนเดียวโดยมุ่งให้ผู้ชมที่นั่งฟังอยู่ได้ยิน แต่ตัวละครอื่นบนเวทีไม่ได้ยิน หรือไม่มีตัวละครอื่นอยู่บนเวทีเพื่อแสดงปฏิกริยาโต้ตอบคำพูดนั้น ๆ เช่นการใช้ soliloguies และ asides ในบทละครสมัยเก่า

5. ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ผู้แต่งไม่ค่อยใช้คำศัพท์ยาก ๆ ในบทละครนี้ เมื่อใดที่ใช้ก็จะหาทางอธิบายขยายความ ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะต้องการให้บทละครเป็นที่เข้าใจของคนทั่ว ๆ ไป และเพื่อให้เหมาะสมกับชีวิตประจำวันของตัวละครที่เป็นคนในชนชั้นแรงงาน ซึ่งย่อมจะไม่ใช้คำศัพท์ยากนักในการพูด

> Jimmy : ... Pusillanimous. Adjective. Wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind. From the Latin pusillus, very little, and amimus, the mind.
>
> (Ibid., p. 22)

ข้อความข้างต้นเป็นข้อความที่จิมมี่ใช้เมื่อเขาค้นหาคำที่จะใช้เรียกภรรยาของเขาได้ เขาอธิบายคำศัพท์นั้นเพื่อผู้อ่านและผู้ชมด้วย

6. ภาษาหยาบคายที่แสดงอารมณ์และสะท้อนให้เห็นความรู้สึก ความคิดเห็นที่ผู้แต่งต้องการสื่อมายังผู้อ่าน ผู้ชม เป็นภาษาที่ครอบคลุมบทละครเรื่องนี้ตั้งแต่ต้นจนจบ คือ ภาษาของจิมมี่ ตัวเองของบทละครนี้ คำที่จิมมี่นิยมใช้บ่อย ๆ เมื่อต้องการเติมความรู้สึกเข้มข้นให้แก่สิ่งที่เขากำลังพูดถึง คือคำว่า bloody และ damned นอกเหนือไปจากการใช้ถ้อยคำสำนวนที่เสียดสี ถากถาง ตัวอย่างเช่นเมื่อเขาถามว่าใครอ่านบทความของพริสเล่ย์บ้าง คำถามของเขาเป็นคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบ (rhetoric questions) เพราะเขาตอบเองว่า เขารู้ดีว่าทั้งคลิฟและอลิสันไม่อ่านบทความนี้ ไม่รู้เหมือนกันว่าเขาจ่ายเงิน 9 เพนนีซื้อหนังสือพิมพ์นี้ทำไมกันทุกสัปดาห์ (ในเมื่อไม่มีใครอ่านอีกเลยนอกจากตัวเขาแล้ว)

... I know damned well you haven't . Why do I spend ninepence on that damned paper every week?

(Ibid., p. 15)

เมื่อเขาแสดงความคิดเห็นแล้วไม่มีใครฟัง เขาก็พูดว่า

... Oh, nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all.

(Ibid.)

สำหรับคำว่า bloody เขาไม่ค่อยจะได้ใช้มากเช่นคำว่า damn ส่วนมากจะใช้เป็นคำคุณศัพท์ขยายสิ่งต่าง ๆ ที่เขาจงชังเท่านั้น เช่น เมื่อเขาได้ยินเสียงระฆังวัดดังขึ้น แทนที่จะอุทานเรียกหาสวรรค์ เขากลับพูดว่า

... Oh, hell! Now the bloody bells have started!

(Ibid., p. 25)

หรือเมื่อเขาพูดค่อนขอดสำนวนการเขียนของอลิสัน

... Oh how could she be so bloody wet! .....

(Ibid., p. 72)

ผู้หญิงทุกคนในเรื่อง เมื่อเขาไม่พอใจเขามักจะใช้คำแทนเมื่อเรียกคน ๆ นั้นว่า "bitch" ทั้งอลิสัน แม่ของอลิสัน และเฮเลนา ได้รับการขนานนามว่า "bitch" จากจิมมี่ทุกคน

สรุป

ภาษาที่ใช้ในบทละครเรื่องนี้ เป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้บทละครเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก เพราะผู้แต่งกล้าใช้คำหยาบคายไม่สุภาพทั้งหลายบทเวที อย่างที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน และเป็นการใช้ภาษาอย่างได้ผลมากด้วย ประกอบกับการใช้ภาษาที่เหมาะสมกับบุคลิกของตัวละครแต่ละคน ทำให้ได้ชื่อว่าเป็นละครที่ใช้ภาษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ (Carter. 1969 : 190-193)

บทละครเรื่องนี้เหมือนกับบทละครธรรมชาตินิยมโดยทั่ว ๆ ไปที่ใช้ภาษาพูดธรรมดาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นภาษาในบทละคร มิได้ใช้ภาษาร้อยกรองเช่น ภาษาในบทละครของเช็คสเปียร์ หรือละครร้อยกรอง มิได้ใช้ภาษาสุภาพถูกหลักไวยากรณ์โดยขัดกับบุคลิกของตัวละครเช่น บทละครสมัยศตวรรษที่ 18, 19 เนื้อหาในบทสนทนาของตัวละครก็เป็นเรื่องปัจจุบัน เป็นหัวเรื่องที่คนในสมัยนั้นมักจะคุยกันโดยทั่วไป ได้แก่เรื่องการผลิตอาวุธนิวเคลียร์ ระเบิดไฮโดรเจน หรือเรื่องราวของโรงแสดงดนตรีต่าง ๆ (music halls) บทสนทนาเช่นนี้อาจจะได้ยิน ได้พบทั่ว ๆ ไปในบ้านของคนอังกฤษในสมัย ค.ศ. 1956 ไม่เฉพาะแต่ในบ้านของครอบครัวพอร์เตอร์เท่านั้น

นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นในบางครั้งว่าสำหรับคนที่มีอารมณ์กดดันมาก ๆ อย่างจิมมี่นั้น บางครั้งเขาไม่อาจใช้ภาษาถ่ายทอดอารมณ์ได้ครบถ้วน ดังนั้นเขาจึงต้องเลือก

วิธีระบายความรู้สึกทางอื่น นั่นคือ การเล่นทรัมเป็ตเพลงแจ๊ส แสดงให้เห็นปัญหาสำหรับแนวคิดธรรมชาตินิยมอย่างชัดเจนว่าภาษาในปัจจุบันสูญเสียความสำคัญในฐานะเป็นเครื่องมือถ่ายทอด สื่อสารความคิดของคนไปเป็นอันมาก

บทสรุปการวิเคราะห์บทละครเรื่อง Look Back in Anger

แนวคิดธรรมชาตินิยมตามที่โซลาเริ่มเผยแพร่นั้นคือการที่ผู้แต่งบทละครต้องเขียนบทละครโดยเลียนแบบการศึกษาปรากฏการณ์ธรรมชาติของนักวิทยาศาสตร์ เขาต้องทดลอง ต้องวิเคราะห์ จากการตั้งสมมติฐานไปจนถึงสาธิต ผู้แต่งจะต้องเลือกสถานการณ์แล้วใส่ตัวละครที่มีความขัดแย้งในใจลงไป ความขัดแย้งนั้นต้องเกิดจากปัญหาทางพันธุกรรมและสภาพแวดล้อม (Harvey. 1959 : 508)

แนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมตามทฤษฎีของโซลามีหลักการใหญ่ ๆ ดังนี้คือ (Frust and Skrine. 1971 : 21)

1. แสดงสภาพความเป็นจริงของชีวิตมนุษย์และสังคมตามธรรมชาติที่แท้จริงในทุกแง่ทุกมุม

2. เน้นอิทธิพลของกรรมพันธุ์ สิ่งแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้า (circumstances) ว่ามีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์

3. จะอาศัยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการเสนอข้อเท็จจริงต่าง ๆ โดยไม่สอดแทรกอารมณ์ หรือศีลธรรมจรรยาลงในบทละคร

เมื่อนำเอาแนวคิดของโซลามาประยุกต์ใช้ในการเขียนบทละคร บทละครที่ออกมาและถือว่าเป็นบทละครแนวธรรมชาตินิยมนั้นจะมีลักษณะดังนี้คือ (Hatlen. 1962 : 159)

โครงเรื่อง เหตุการณ์ตามโครงเรื่องจะต้องเป็นธรรมชาติ เป็นไปได้มีเหตุผลเหมาะสม เป็นการวางตัวละครไว้ในสถานการณ์บางอย่างแล้วทำการสังเกตพฤติกรรมของตัวละครนั้น ๆ จึงมักจะเสนอเรื่องของชีวิตคนธรรมดาที่สามารถพบเห็นได้ทั่ว ๆ ไป

แก่นเรื่อง โดยที่ได้รับอิทธิพลทางด้านความคิดจากนักวิทยาศาสตร์หลายคน แก่นเรื่องของละครแนวธรรมชาตินิยมจึงมักจะกล่าวถึงอิทธิพลของกรรมพันธุ์ สภาพแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่มีผลต่อลักษณะ พฤติกรรม และการตัดสินใจของมนุษย์ มักจะมุ่งแสดงสภาพความเสื่อมทรามของสังคมมากกว่าที่จะมุ่งหาทางแก้ไขสภาพนั้นให้ดีขึ้น ละครแนวธรรมชาตินิยมจึงมักจะเสนอเรื่องราวชีวิตครอบครัวที่มีปัญหาขัดแย้งกัน เช่น ปัญหาคู่สามีภรรยา เช่น A Doll's House ของอิบเซ่น หรือปัญหาขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูก เช่น Death of a Salesman ของมิลเลอร์ หรือมิฉะนั้นก็เป็น ภาพสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ในครอบครัวที่สมาชิกทุกคนต่างก็มีแผลในใจเช่น Long Day's Journey into Night ของโอนีล (Eugene O'Neille) เป็นต้น

ตัวละคร บทละครแนวธรรมชาตินิยมจะแสดงลักษณะของตัวละครโดยเปิดเผยเพื่อให้เห็นแรงจูงใจในการแสดงพฤติกรรม ความขัดแย้งในจิตใจ อารมณ์รุนแรงที่ผลักดันให้แสดงความก้าวร้าว หรือก่อเหตุสะเทือนใจในรูปแบบต่าง ๆ พฤติกรรมและความคับข้องใจต่าง ๆ อาจจะมีสาเหตุมาจากกรรมพันธุ์ "ความบาปของพ่อแม่ที่ตกทอดมาถึงลูก" เช่น Ghosts ของอิบเซ่น หรือ อาจจะมีสาเหตุมาจากสภาวะแวดล้อมที่บีบคั้น เช่น The Kitchen ของเวสเกอร์ เป็นต้น

ฉาก ในละครแบบธรรมชาตินิยม ฉากเป็นสิ่งสำคัญมาก จะต้องมีความสมจริงอย่างที่สุด ใช้เครื่องประกอบฉาก (props) จริง ๆ บางครั้งเวทีละครจึงอาจจะกลายสภาพเป็นห้องใต้หลังคา หรือภัตตาคาร หรือห้องเก็บของ ฯลฯ ไปตามบทละคร

ภาษาในบทละคร นักธรรมชาตินิยมถือว่าการที่จะสะท้อนภาพความเสื่อมโทรมของสังคมได้อย่างใกล้เคียงนั้น ย่อมต้องใช้ภาษาที่คนในสังคมนั้น ๆ ใช้อยู่เป็นประจำวัน โดยไม่พะวงว่าภาษานั้นจะผิดไวยากรณ์ หยาบคาย ไร้สาระ หรือไม่เหมาะสมด้วยเหตุผลใด ๆ ก็ตาม บางทีอาจจะใช้ภาษาท้องถิ่น เช่น A Taste of Honey ของเดลานีย์ (Shelagh Delaney) บางทีอาจจะใช้ภาษาตลาด เช่น My Fair Lady ของชอว์ เพื่อให้ละครดูสมจริงที่สุด

เมื่อพิจารณาจากคำจำกัดความและหลักเกณฑ์ที่อ้างมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า บทละครเรื่อง Look Back in Anger ของออสบอร์น เป็นละครแนวธรรมชาตินิยมอย่างสมบูรณ์แบบ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากบทวิเคราะห์โดยละเอียดจะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของละครเรื่องนี้ตรงตามลักษณะของบทละครแนวธรรมชาตินิยมทุกประการคือ

โครงเรื่อง โครงเรื่องที่ใช้เป็นเรื่องราวของชีวิตคนธรรมดาที่เกิดขึ้นได้จริง ๆ พบเห็นได้โดยทั่วไป การดำเนินเรื่องเป็นธรรมชาติ ไม่มีเหตุการณ์ใด ๆ ที่มีลักษณะเหนือธรรมชาติ เป็นปาฏิหาริย์ หรือเป็นเหตุบังเอิญอย่างไม่สมเหตุสมผลเลย

แก่นเรื่อง บทละครเรื่องนี้แสดงภาพความขัดแย้งระหว่างคู่สามีภรรยาคือจิมมี่และอลิสัน ที่มีพื้นเพต่างกัน และต้องมาอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ต่างคนต่างก็ไม่พอใจ ประเด็นใหญ่ของเรื่องก็เพื่อสื่อความคิดเห็นว่า มนุษย์จำต้องอยู่ในกับดักของจักรวาลที่ตนไม่อาจหลีกหนีไปได้ ต้องเกิดมาในสังคมที่ตนไม่ได้เลือก และแม้จะไม่พอใจก็ไม่อาจแก้ไขสิ่งใดได้

ตัวละคร จากบทวิเคราะห์ตัวละครโดยละเอียดจะเห็นได้ว่าตัวละครของบทละครเรื่องนี้มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมอย่างยิ่ง พฤติกรรมของตัวละครถูกผลักดันโดยภูมิหลังในชีวิตของเขา และสภาพแวดล้อมที่บีบคั้นการตัดสินใจเลือกแสดงพฤติกรรมของตัวละครแต่ละคนจึงต่างกันไป จิมมี่นั้นมีพื้นเพมาจากสังคมของชนชั้นแรงงาน เมื่ออยู่ในสภาพแวดล้อมที่ไม่น่าพอใจจึงเลือกแสดงออกโดยการก้าวร้าว และทำร้ายบุคคลรอบข้างด้วยคำพูด ในขณะที่อลิสันแม้จะไม่พอใจสภาพแวดล้อมเช่นเดียวกัน แต่เนื่องจากได้รับการอบรมมาแบบผู้หญิงสมัยเก่าของชนชั้นกลางจึงเลือกที่จะเก็บความรู้สึกไม่พอใจไว้อย่างอดทน และแม้จะประท้วงสามี ก็เลือกประท้วงด้วยการไปโบสถ์ แทนที่จะไปเที่ยวเตร่หรือดื่มสุราเมามายเป็นต้น จะเห็นได้ว่าพฤติกรรมของตัวละครในบทละครนี้สามารถหาเหตุผลและแรงจูงใจได้

ฉาก ฉากในบทละครเรื่องนี้มีความสมจริงมาก นับตั้งแต่การแต่งเวทีเป็นห้องใต้หลังคาที่มีมุมลาดเอียงลงมาทางหนึ่ง ใช้เครื่องประกอบฉากจริง ๆ เมื่ออลิสันจากไป

และเฮเลนามาอยู่แทน สิ่งของบนโต๊ะแต่งตัวก็เปลี่ยนไปเป็นเครื่องใช้ของอลิสัน และจากการกำหนด character sketches ในบทจะเห็นได้ว่า เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายของตัวละครก็เหมาะสม เช่น เฮเลนานั้นในตอนแรกที่ปรากฏบนเวที (Ibid., p. 39) จะแต่งตัวงดงามด้วยเสื้อผ้าราคาแพง แต่เมื่อตกมาเป็นภรรยาของจิมมี่ ก็แต่งตัวตามสบาย ใส่เสื้อเชิร์ตเก่าของจิมมี่ (Ibid., p. 75) เป็นต้น

ภาษา ดังได้กล่าวแล้วว่าบทละครเรื่องนี้ได้ชื่อว่าใช้ภาษาได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด ตัวละครทุกคนใช้ภาษาพูดธรรมดาที่ใช้ในชีวิตประจำวันเหมือนกันหมด แต่ลักษณะของภาษาที่ใช้ต่างกันไปตามบุคลิกของแต่ละคน อลิสันมักจะใช้ถ้อยคำสุภาพ ไม่แสดงอารมณ์มากนัก คลิฟมักจะพูดซื่อ ๆ หรือพูดอย่างตรงไปตรงมา คำพูดของเฮเลนาแสดงความเป็นคนฉลาด ทันคนและเด็ดเดี่ยว กล้าตัดสินใจ ผู้การเร็ดเฟิร์นแสดงความคิดเห็นอย่างตรงไปตรงมาไม่อ้อมค้อม ส่วนจิมมี่นั้น เป็นคนที่ใช้ภาษาตามอารมณ์เสมอ มักจะพูดจาเสียดสีกระทบกระเทียบ เปรียบเปรย บางทีก็ใช้คำหยาบอย่างไม่ลดละ บางทีก็พูดไพเราะอ่อนหวานได้ เช่น เมื่อแสดงความรักต่ออลิสัน หรือเมื่อพูดถึงแม่ของฮิวเป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งบทละครยังแสดงให้เห็นว่า ภาษาไม่เพียงพอที่จะใช้สื่อความหมาย หรือระบายอารมณ์ที่อัดอั้นของมนุษย์ได้ ซึ่งเป็นปัญหาของนักธรรมชาตินิยมโดยทั่วไป จึงต้องอาศัยวิธีการอย่างอื่นด้วย เช่น การเล่นแจ๊ส ทรัมเป็ตของจิมมี่ก็เป็นวิถีทางหนึ่งที่จะระบายอารมณ์ไม่พอใจ โดยหลีกเลี่ยงการใช้ความรุนแรงทางกายซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ไม่พึงพอใจ

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า บทละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่างอันหนึ่งที่จะแสดงให้เห็นลักษณะของบทละครแนวธรรมชาตินิยมของอังกฤษสมัยหลังสงครามได้เป็นอย่างดี

บทที่ 5

วิเคราะห์บทละครเรื่อง The Homecoming

บทละครเรื่อง The Homecoming เป็นผลงานละครเรื่องยาวเรื่องที่ 3 ของฮาโรลด์ พินเตอร์ เปิดการแสดงครั้งแรกโดยคณะละคร The Royal Shakespeare Company ที่โรงละคร Aldwych Theatre ในกรุงลอนดอน เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน ค.ศ. 1965 (Pinter. 1965 : 6)

เมื่อละครเรื่องนี้เปิดการแสดงครั้งแรกในกรุงลอนดอนนั้น เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก หนังสือพิมพ์เดอะ การ์เดียน (The Guardian) ฉบับวันที่ 5 มิถุนายน ค.ศ. 1965 กล่าวว่าเป็นบทละครที่เปลี่ยนแนวทางไปอย่างสิ้นเชิง แต่ไม่รู้ว่าไปทางไหนกันแน่ ซึ่งความสงสัยเช่นนี้เป็นความคิดที่นักวิจารณ์การละครในขณะนั้นหลายคนต่างเห็นพ้องต้องการ (Hinchliff. 1976 : 151 - 152) ที่น่าสนใจที่สุดคงจะเป็นคำวิจารณ์ของ เดวิด เบเนดิคตัส (David Benedictus) ในหนังสือพิมพ์เดอะ สเป็คเตเตอร์ (The Spectator) ฉบับวันที่ 11 มิถุนายน ที่มองบทละครนี้ในแง่อัตชีวประวัติของพินเตอร์เอง เขาเปรียบว่า "เท็ดดี้" ตัวละครในเรื่องคือตัวของพินเตอร์ที่ห่างเหินวงการละครไปนานถึง 6 ปี "ภรรยาของเขา" เปรียบได้กับผลงานของพินเตอร์ การกลับมาสู่ครอบครัวซึ่งหมายถึงสาธารณชนที่คอยชมผลงานของเขา นอกจากนั้นแล้วยังมีบทวิจารณ์อีกมากมาย ที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ประเด็นหนึ่งที่เป็นที่กล่าวขวัญกันมากคือการขาดเนื้อหาทางด้านศีลธรรมของบทละครนี้ (Ibid., p. 152)

ในการศึกษาบทละครเรื่องนี้ในครั้งนี้ จะศึกษาตามหัวข้อต่อไปนี้ คือ

1. โครงเรื่อง
2. แก่นเรื่อง
3. ตัวละคร
4. ภาษา
5. ฉาก

จากบทวิเคราะห์ที่จะเสนอต่อไปนี้ จะพบว่าบทละครเรื่องนี้มีลักษณะที่พ้องกับแนวคิดธรรมชาตินิยมในหลายแง่ ทั้งในด้านโครงเรื่อง แก่นเรื่อง ตัวละคร ภาษา และฉาก แต่เมื่อนำเอาลักษณะทุกอย่างมาพิจารณารวมกัน บทละครเรื่องนี้กลับดูไม่เป็นธรรมชาตินิยมเท่าที่ควร ซึ่งเป็นลักษณะที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ในการเสนอบทวิเคราะห์ครั้งนี้จึงจะเสนออย่างละเอียด ทั้งลักษณะที่แสดงความเป็นธรรมชาตินิยม และลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาติ เพื่อจะได้เข้าใจบทละครเรื่องนี้ได้ดีขึ้น

<u>โครงเรื่องของบทละครเรื่อง The Homecoming</u>

พินเตอร์ผู้แต่งบทละครเรื่องนี้ มักจะตอบคำถามอย่างง่าย ๆ ถ้ามีผู้ถามว่าละครของเขาเรื่องนั้นเรื่องนี้ เป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไรกันแน่ หากจะถามว่า <u>The Homecoming</u> เป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไร แล้วตอบอย่างที่พินเตอร์มักจะตอบ ก็ต้องตอบว่า <u>The Homecoming</u> เป็นเรื่องของคน 6 คนในห้อง ๆ หนึ่ง

หากจะศึกษาเหตุการณ์โดยผิวเผินแล้ว จะเห็นได้ว่าบทละครนี้ดูง่าย ๆ แต่ก็น่าตื่นใจ เป็นเรื่องราวของครอบครัวหนึ่ง แมกซ์ (Max) เป็นคนขายเนื้อที่เลิกอาชีพแล้ว เขาอายุประมาณ 70 ปี มีบ้านอยู่ในแถบอุตสาหกรรมทางลอนดอนตอนเหนือ เขามีลูกชาย 3 คน ลูกชายคนโตชื่อเท็ดดี้ (Teddy) ซึ่งดูเหมือนว่าจะได้ปริญญาเอกทางปรัชญา ทำงานอยู่ในอเมริกา ลูกที่ยังอยู่กับเขาที่บ้านนี้คือ เล็นนี่ (Lenny) และโจอี้ (Joey) โจอี้เป็นลูกคนสุดท้อง เป็นนักมวยสมัครเล่นที่หวังจะเป็นนักมวยอาชีพที่มีชื่อเสียง เล็นนี่มีอาชีพในทางหากินกับพวกผู้หญิงขายตัว นอกจากนั้นแล้วในบ้านยังมีแซม (Sam) น้องชายของแมกซ์ ซึ่งมีอาชีพขับรถรับจ้าง แมกซ์มักจะพูดถึงภรรยาของเขาที่ตายไปแล้วชื่อ เจสสี่ (Jessie) และเพื่อนของเขาที่ชื่อแม็คเกรเกอร์ (Macgregor) เสมอ

เรื่องย่อของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในองก์ที่ 1

เมื่อเปิดฉาก เล็นนี่นั่งอ่านหนังสือพิมพ์ แมกซ์เดินเข้ามาจากห้องครัว ค้นหาของบางอย่าง แล้วถามเล็นนี่ว่าเอากรรไกรไปใช้ทำอะไรที่ไหน จากการโต้ตอบกันทำให้ทราบว่า เล็นนี่และแมกซ์ มีความสัมพันธ์ต่อกันไม่ดีนัก เล็นนี่ไม่ค่อยเคารพพ่อของเขา แมกซ์พูดถึงแม็คเกรเกอร์ และความเป็นนักเลงของเขาในวัยหนุ่ม เขาพูดถึงเจสสี โอ้อวดตนเองว่ามีความรู้เรื่องการแข่งม้าดี เล็นนี่เยาะเย้ยว่าแมกซ์เรื่องการทำอาหาร แมกซ์โมโหจะเอาไม้เท้าที่ถืออยู่ฟาดเล็นนี่ เล็นนี่ล่อหลอกพ่อให้โมโหยิ่งขึ้น ขณะนั้นแซมก็เข้ามาพูดถึงงานขับรถของเขาในวันนั้น เล็นนี่แกล้งสนใจแซมไม่แยแสแมกซ์เลย เมื่อเล็นนี่ออกไปแมกซ์เยาะเย้ยแซมเรื่องที่เขาไม่แต่งงาน และกล่าวหาว่า แซมใช้รถของเขาเป็นสถานที่ร่วมรักเคลื่อนที่ เขาอนุญาตให้แซมพาเจ้าสาวของเขามาอยู่ที่บ้านนี้ได้ตามสบาย เมื่อแซมแต่งงาน แซมจึงพูดถึงเจสสีอย่างชื่นชม ขณะนั้นเองโจอี้ก็เข้ามาหลังจากไปฝึกชกมวยแล้ว แมกซ์พยายามแสดงว่าเขารู้เรื่องการชกมวยดี แต่คำแนะนำของเขาไม่ใช่คำแนะนำที่มีคุณค่าใด ๆ เลย เมื่อแมกซ์และแซมอยู่กันตามลำพังในห้องนั้น แซมพยายามจะพูดให้แมกซ์เข้าใจถึงความรู้สึกที่เขามีต่อเจสสี เขาพูดถึงแม็คเกรเกอร์อย่างไม่ชอบนัก แมกซ์ไม่พอใจเขาพูดในทำนองว่า เขาไม่น่าจะปล่อยให้แซมมาอาศัยอยู่ด้วย แซมโต้ว่าบ้านนี้เป็นบ้านของเขาด้วยเช่นกัน เพราะเป็นบ้านที่พ่อแม่เขาทิ้งไว้ให้ ทำให้แมกซ์หวนระลึกถึงพ่อของเขา ฉากเปลี่ยนไป เป็นตอนกลางคืน เท็ดดี้และรูธ มาถึงบ้าน เท็ดดี้ใช้กุญแจไขเข้ามาในบ้าน เท็ดดี้ขึ้นไปดูห้องเก่าที่เขาเคยอยู่ จากบทสนทนาจะเห็นได้ว่าทั้งสองพูดจากันอย่างห่างเหิน เท็ดดี้อยากจะพักอยู่สัก 2 – 3 วัน แต่รูธแย้งว่าลูก ๆ ของเขาอาจจะคิดถึงพ่อแม่ เท็ดดี้พยายามวาดภาพครอบครัวของเขาให้รูธฟังว่า คนในครอบครัวของเขาเป็นคนน่ารัก รูธขอตัวออกไปเดินเล่น ในขณะนั้น เล็นนี่ออกมาจากห้อง ทักทายเท็ดดี้อย่างไม่แสดงกิริยาดีใจหรือประหลาดใจอย่างใดที่เห็นเท็ดดี้มาบ้าน เขาพูดกัน 2 – 3 คำ แล้วเท็ดดี้ก็ขึ้นไปนอนโดยไม่ได้เอ่ยถึงรูธเลย เมื่อรูธเข้ามา เล็นนี่ก็ไม่แสดงความประหลาดใจอย่างใด

ที่เห็นรูธ เขาไม่แสดงอาการรับรู้ เมื่อรูธบอกว่าเธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้ เขากลับพูดถึงอาการนอนไม่หลับของเขาว่ามีอะไรบางอย่างทำให้เขานอนไม่หลับไปทั้งคืน เขาเอาน้ำมาให้รูธดื่ม พูดถึงการกลับมาของเท็ดดี้ แล้วจู่ ๆ ก็ขอจับมือรูธ เมื่อรูธถามว่าอยากจะจับมือเธอไปทำไม เขากลับเล่าเรื่องในคืนหนึ่งเมื่อเขาทำร้ายผู้หญิงคนหนึ่งที่ตามตื๊อเขา และเรื่องที่เขาทำร้ายหญิงชราคนหนึ่งที่ขอให้เขาช่วยยกของหนักให้ โดยที่หญิงนั้นไม่เข้ามาช่วยเหลือเขาเลย เมื่อเล่าเรื่องนี้จบ เล็นนี่เอ่ยขอแก้วน้ำคืนจากรูธ เขาพูดว่า เขาคิดว่ารูธดื่มแค่นี้ก็พอแล้ว รูธตอบว่า "If you take the glass... I'll take you." เธอส่งแก้วน้ำให้เล็นนี่ สั่งให้ดื่ม บอกให้เล็นนี่มานั่งตุ๊กเธอ เมื่อเล็นนี่ยังเฉย เธอจึงบอกให้เล็นนี่เงยคอ อ้าปาก เธอจะกรอกน้ำใส่ปากหรือไม่ก็ให้นอนลงกับพื้นเธอจะเทน้ำใส่ปากให้ เล็นนี่ถามเธอว่า ที่เธอทำเช่นนี้ หมายความว่าอย่างไร เป็นการให้ทำเขาอย่างนั้นหรือ รูธหัวเราะดื่มน้ำจนหมดแล้วขึ้นบันไดไป โดยมีเสียงเล็นนี่ตะโกนถามตามหลังไป แมกซ์ลงบันไดมา ดูเล็นนี่ที่ทำเสียงดัง เขาโต้เถียงกัน เล็นนี่ถามแมกซ์ถึงคืนที่ พ่อและแม่ร่วมรักกันจนเกิดเขาขึ้น ถ้อยคำของเล็นนี่ทำให้แมกซ์โกรธมาก แต่เขาไม่อาจจะทำอะไรได้ ฉากเปลี่ยนไป เป็นตอนเช้า แมกซ์บ่นจุกจิกเรื่องแซม เขาพูดถึงพ่อ และเยาะเย้ยแซมว่าเป็นคนไม่มีความสามารถโดยเฉพาะในเรื่องการชำแหละเนื้อว่าแซมไม่เก่งเหมือนแม็คเกรเกอร์ แซมไม่ตอบโต้แต่อย่างใด เท็ดดี้กับรูธลงมาจากข้างบน แมกซ์เอะอะว่าทำไมไม่มีใครบอกเขามาก่อนว่าเท็ดดี้มา เขาด่าว่าเท็ดดี้ว่าพาเอาโสเภณีเข้ามาในบ้าน แม้เท็ดดี้จะพยายามอธิบายว่ารูธเป็นภรรยาของเขา แมกซ์ก็ยังคงยืนกรานเรียกเธอว่าโสเภณีด้วยถ้อยคำต่าง ๆ กัน เขาสั่งให้โจอี้จัดการให้คนทั้งสองออกไปจากบ้าน โจอี้กลับบอกเท็ดดี้ว่าแมกซ์เป็นคนแก่ แมกซ์ต่อยท้องโจอี้จนล้มไปอยู่ที่เท้ารูธ ตัวเขาเองก็ล้มลงด้วย เมื่อแซมเข้าไปช่วย เขากลับใช้ไม้เท้าตีหัวแซมอีก เมื่อลุกขึ้นมาได้ แมกซ์ก็เปลี่ยนท่าที เขาเรียกรูธว่า "มิส" ถามว่ารูธมีลูกกี่คน เป็นลูกของเท็ดดี้ทุกคนหรือเปล่า เขาบอกให้เท็ดดี้กอดและจูบเขา เมื่อเท็ดดี้ทำตามเขาก็พูดว่าเท็ดดี้ยังรักพ่ออยู่

เรื่องย่อของเหตุการณ์ในองค์ที่ 2

เปิดฉากมาเป็นเวลากลางวัน ครอบครัวกำลังรับประทานอาหารกลางวัน รูธชมว่าแมกซ์ทำอาหารอร่อย แมกซ์ก็ชมว่ารูธชงกาแฟอร่อย เขาพูดถึงเจสสีว่า ถ้าเธอยังอยู่คงจะดีใจที่มีหลานชายถึง 3 คน และคงจะวุ่นวายอยู่กับหลาน เขารำพันถึงอดีตเมื่อเจสสียังอยู่ ว่าเขาปฏิบัติกับภรรยาและลูก ๆ อย่างอ่อนโยนอย่างไรบ้าง แต่เพียงชั่วครู่ เขาก็กลับอารมณ์เสียหันมาแว้งแซมว่าทำไมถึงไม่ไปทำงาน เขาพูดถึงครอบครัวของเขาอีกว่า แม่ต้องนอนแบบอยู่ในเตียง เขาต้องดูแลน้อง ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นคนไร้สมรรถภาพ เขาต้องหาเงินเพื่อไปหาหมอทางจิตวิเคราะห์ ต้องอ่านหนังสือหาความรู้เพื่อจะได้รู้วิธีจะจัดการกับโรคต่าง ๆ ในเวลาที่เกิดความจำเป็น ต้องดูแลครอบครัวที่พิการ ลูกชั่ว ๆ 3 คน และเมียเลว ๆ อีกคน เขาหันมาดูถูกแซมและอาชีพขับรถของเขา เมื่อแซมโกรธ เขาก็หันมาไต่ถามเท็ดดี้ถึงการงาน และการแต่งงานของเท็ดดี้ว่าถ้าเขารู้ เขาจะจัดการให้อย่างหรูหรา รูธพูดว่าเท็ดดี้คงจะดีใจที่รู้ว่าแมกซ์ชอบเธอเพราะเท็ดดี้คงจะสงสัยอยู่ว่า แมกซ์จะพอใจในตัวเธอไหม แมกซ์ยกยอว่ารูธเป็นคนมีเสน่ห์ รูธตอบว่า เมื่อก่อนจะแต่งงานกับเท็ดดี้ เธอไม่ได้เป็นอย่างที่เป็นอยู่นี้ เท็ดดี้พูดกลบเกลื่อนว่ารูธช่วยเหลือเขาได้มาก และเขาก็ประสบความสำเร็จมากในการงาน เล็นนี่ถามเท็ดดี้ถึงปัญหาทางปรัชญา แต่เท็ดดี้ไม่ยอมโต้ตอบด้วย เขาอ้างว่าเป็นเรื่องนอกประเด็นที่เขาสนใจศึกษามา เมื่อเล็นนี่ถามปัญหาสุดท้ายว่า "โต๊ะคืออะไร" รูธตั้งข้อสังเกตที่มีแนวโน้มไปในทางเพศสัมพันธ์ พูดถึงอเมริกาอย่างไม่มีความสุขนัก เมื่อคนอื่น ๆ ออกไปจากบ้าน เท็ดดี้ชวนรูธให้กลับไปอเมริกากับเขา แล้วขึ้นไปเก็บของ เมื่อรูธอยู่ตามลำพังเล็นนี่เข้ามา ทั้งสองพูดคุยกัน รูธเล่าให้เล็นนี่ฟังว่าเธอเคยเป็นนางแบบโฆษณามาก่อน เมื่อเท็ดดี้กลับลงมา เล็นนี่ขอให้รูธเต้นรำกับเขาก่อนที่เธอจะไป ขณะที่เขาเต้นรำกัน แม็กซ์และโจอี้กลับเข้ามา เล็นนี่ก้มลงจูบรูธ โจอี้พารูธไปที่เก้าอี้ยาว กอดและจูบเธอในขณะที่คนอื่น ๆ มองดู เล็นนี่มานั่งที่เท้าแขนเก้าอี้ ลูบผมเธออยู่ไปมา ในขณะที่โจอี้กอดเธอไว้ แมกซ์บอกเท็ดดี้ว่าถ้าเขาจะมา

ขอให้บอกมาล่วงหน้าด้วยว่า แต่งงานมาหรือเปล่า เขาชมว่ารูธเป็นคนสวย มีเสน่ห์ รูธและโจอี้กอดกันจนกลิ้งจากเก้าอี้ลงมาที่พื้น ทันใดนั้นรูธก็ลุกขึ้น สั่งให้เล็นนี่หาเครื่องดื่มมาให้ และสั่งคนอื่น ๆ ให้หาอาหารให้เธอกิน เธอหันมาถามเท็ดดี้ว่าครอบครัวเขาเคยอ่านผลงานของเท็ดดี้หรือไม่

เท็ดดี้โต้ตอบกับรูธถึงเรื่องผลงานของเขาที่ครอบครัวของเขาไม่มีทางจะเข้าใจได้ ฉากเปลี่ยนไป เป็นตอนกลางคืน ในห้องมีแต่เท็ดดี้และแซมนั่งคุยกัน เล็นนี่เข้ามาค้นหาชีสโรลที่เขาทำไว้ เท็ดดี้บอกว่าเขาเอาไปกินหมดแล้ว เล็นนี่โกรธมากต่อว่าเท็ดดี้ต่าง ๆ นานา อย่างมากมาย ในขณะนั้นโจอี้ลงมาจากชั้นบน หลังจากขึ้นไปอยู่กับรูธถึง 2 ชั่วโมง เขาตอบคำถามของเล็นนี่ว่า เขาไม่อาจจะสำเร็จกิจกับรูธได้ ทำให้เล็นนี่ประหลาดใจ เมื่อแมกซ์เข้ามาเขาถามถึงรูธโดยเรียกเธอว่าโสเภณี เขาปรึกษากันว่าจะให้รูธอยู่ด้วยโดยจะช่วยกันออกค่าใช้จ่าย แต่เล็นนี่มีความคิดว่า ควรจะให้รูธออกหาเงินเอง โดยจัดหาที่อยู่ส่วนตัวให้เธอในเมือง เพื่อให้เธอออกไปทำงานเพียงคืนละ 3 – 4 ชั่วโมงก็พอ เขาขอให้เท็ดดี้เป็นตัวแทนแนะนำสินค้าคือรูธ ประจำอเมริกาด้วย เมื่อรูธลงมา เท็ดดี้บอกว่าครอบครัวของเขาอยากจะให้รูธอยู่ด้วยอีกสักระยะหนึ่ง แต่เธอคงจะลำบากอยู่บ้างเพราะพ่อของเขาไม่มีเงินมากนัก หรือมิฉะนั้นก็ขอให้กลับไปกับเขาก็ได้ รูธกับเล็นนี่พูดจาตกลงกัน เล็นนี่จัดหาที่พักให้รูธได้ที่พันเป็นแฟลต มีห้องนอน ห้องพักผ่อน และห้องแต่งตัว โดยให้มีอุปกรณ์อำนวยความสะดวกทุกอย่าง พร้อมด้วยเสื้อผ้า 1 ตู้ ซึ่งจะต้องถือเป็นเงินลงทุนในการเริ่มกิจการ ต้องมีการตกลงเป็นลายลักษณ์อักษรต่อหน้าพยาน ในเวลากลางวันรูธอาจจะมาทำกับข้าว ทำความสะอาดบ้าน หรืออยู่เป็นเพื่อนสมาชิกในครอบครัวที่บ้านนี้ก็ได้ แซมที่ยืนฟังอยู่นานก็ทะลุขึ้นกลางคันว่าแม็คเกรเกอร์ได้เสียกับเจสสีที่ที่นั่งด้านหลังรถของเขา แล้วก็สลบไป ไม่มีใครแสดงอาการตกใจหรือสนใจกับแซมอีกต่อไป เท็ดดี้กล่าวชาพ่อของเขา แมกซ์ฝากรูปเขาไปให้ลูก ๆ ของเท็ดดี้ดูต่างตัวจริง ก่อนจากกันรูธบอกเท็ดดี้อย่างง่าย ๆ ว่า อย่ากลายเป็นคนแปลกหน้าไป เมื่อเท็ดดี้ไปแล้ว รูธคลอเคลียอยู่กับโจอี้ ทำให้แมกซ์โมโหมาก เขาเอะอะว่ารูธที่สนใจแต่โจอี้ คงจะมองเห็นเขาเป็นคนแก่เกินไป เขาคลานเข้าไปหารูธ

บอกเธอว่า เขายังไม่แก่เกินไป และขอร้องให้เธอจูบเขา รูธยังคงลูบไล้ศีรษะของโจอี้อยู่เช่นนั้น ในขณะที่เล็นนี่มองดูเฉยอยู่ ปิดฉาก

โครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ดูเป็นเรื่องง่าย ๆ ธรรมดาที่พบเห็นได้ทั่วไป คือการที่ลูกชายคนโตพาภรรยามาบ้านเพื่อแนะนำต่อครอบครัว ทว่าบทละครเรื่องนี้ดำเนินเรื่องไปในทางตรงกันข้ามกับเหตุการณ์ที่น่าจะเกิดขึ้นในครอบครัวปกติทั่ว ๆ ไป นั่นคือ แทนที่ครอบครัวจะต้อนรับสะใภ้ด้วยความอบอุ่น และความสุภาพตามมรรยาทสังคม พ่อผู้มีตำแหน่งเป็นหัวหน้าครอบครัวแสดงอาการต้อนรับสะใภ้อย่างหยาบคายน่าตกใจ และในที่สุดทั้งครอบครัวต่างก็ชักชวนสะใภ้ให้ดำเนินอาชีพโสเภณี โดยที่ตัวเธอเองก็เต็มใจ และครบจบลงด้วยการจากไปของลูกชาย ทิ้งภรรยาไว้ที่บ้านในฐานะ แม่ฝูง พัฒนาการทั้งหมดของบทละครเรื่องนี้ดำเนินไปในช่วงเวลาไม่ถึง 1 วัน

จากรายละเอียดที่เล่ามาข้างต้น จะเห็นได้ว่า บทละครเรื่องนี้มีเพียง 2 องก์ ในแต่ละองก์ไม่มีการแบ่งออกเป็นฉากอย่างเด่นชัด แต่หากวิเคราะห์ดูโดยละเอียด เราอาจจะแบ่งองก์และฉากของบทละครนี้ได้ดังนี้

องก์ที่ 1 แบ่งเป็น 3 ฉาก

ฉากที่ 1 ตั้งแต่เมื่อแมกซ์โต้เถียงกับเล็นนี่ ตลอดมาจนถึงเมื่อเขาโต้เถียงกับแซมและรำพันถึงพ่อของเขา (Ibid., p. 7-20)

ฉากที่ 2 เมื่อเท็ดดี้และรูธมาถึงบ้าน จนถึงเมื่อแมกซ์โต้เถียงกับเล็นนี่หลังจากรูธขึ้นนอนแล้ว (Ibid., p. 20 - 37)

ฉากที่ 3 เมื่อเท็ดดี้และรูธลงมาพบกับครอบครัวในเวลาอาหารเช้า จนจบองก์ที่ 1 (Ibid., p. 38 - 44)

องก์ที่ 2 อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ฉาก

ฉากที่ 1 ตั้งแต่เมื่อองก์ที่ 2 ตลอดมาจนถึงเมื่อรูธแสดงความรักกับโจอี้ต่อหน้าเท็ดดี้และคนอื่น ๆ (Ibid., p. 45 - 62)

ฉากที่ 2 เมื่อเท็ดดี้นั่งคุยกับแซมเพียงลำพัง หลังจากเท็ดดี้ละลาบละล้วงเอาชีสโรลของเล็นนี่มากินจนจบองก์ที่ 2

(Ibid., p. 62 - 83)

ฉากที่ 1 ขององก์ที่ 1 เป็นการปูพื้นฐาน เตรียมต้อนรับการกลับบ้านของเท็ดดี้ บอกให้ผู้ชมและผู้อื่นรู้ถึงลักษณะครอบครัวของเท็ดดี้ ซึ่งตรงกันข้ามกับสถานการณ์ในครอบครัวปกติโดยทั่วไป มีพ่อทำหน้าที่แม่บ้าน ลูกที่ทะเยอทะยานอยากเป็นนักมวยมีชื่อเสียงอย่างโจอี้ มีอาที่ประสบความสำเร็จในอาชีพอย่างแซม มีพ่อพวงมาลัย (a loafer) อย่างเล็นนี่ นอกจากนั้นยังบอกให้รู้ถึงอดีตของคนในครอบครัวนี้ ซึ่งข้อมูลเหล่านั้นอาจจะคลุมเครือไม่แน่ชัด แต่ก็ยังบอกให้รู้ว่า ครอบครัวนี้มีอดีตที่เกี่ยวพันกับเรื่องเพศและความรุนแรง

ฉากที่ 2 เป็นการแนะนำตัวปัญหาคือรูธ และเท็ดดี้ ที่บุกรุกเข้ามาทำให้ความขัดแย้งที่มีอยู่แล้วในครอบครัวทวีความรุนแรงขึ้นดังที่เห็นได้ในฉากที่ 3

เหตุการณ์ในองก์ที่ 1 เป็นการวางพื้นฐานให้ข้อมูลเกี่ยวกับบุคลิกภาพของตัวละคร บรรยากาศ และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่อง เหตุการณ์ในองก์ที่ 1 สำคัญมาก เพราะเป็นแนวทางให้สามารถยอมรับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในองก์ที่ 2 ได้ว่า น่าจะเป็นไปได้ แม้ว่าข้อมูลที่จะได้ไม่เด่นชัด คลุมเครือไม่อาจยึดถือเอาเป็นจริงได้ในบางครั้ง แต่ผู้อ่านและผู้ชมสามารถจะเดาจากเหตุการณ์และรวบรวมข้อมูลได้หลายประการดังนี้

1. ข้อมูลที่เกี่ยวกับแมกซ์ แมกซ์ดำเนินอาชีพเป็นคนขายเนื้อตามพ่อ เขาพูดถึงแม็กเกรเกอร์ว่าเป็นเพื่อนสนิทที่มาฝึกการชำแหละเนื้อที่ร้านของพ่อของเขา เป็นที่น่าสงสัยว่า แมกซ์และแม็คเกรเกอร์จะเคยมีอาชีพเกี่ยวข้องกับการค้าโสเภณีและ

เป็นนักเลงมาก่อน (Ibid., p. 8) ลักษณะของเขาเป็นคนหยาบ ชอบทำอะไรรุนแรง อย่างไรก็ตาม เราไม่อาจจะถือได้ว่าแม็คเกรเกอร์เป็นเพื่อนสนิทของแมกซ์จริง ๆ หรือเป็นเพียงนักเลงโตของยุคนั้นซึ่งแมกซ์อยากจะดีเสมอด้วย

2. เล็นนี่ดำเนินรอยตามพ่อของเขาในเรื่องการนิยมใช้ความรุนแรง มีอาชีพที่ไม่ปรากฏแน่ชัดในองก์นี้ จากเรื่องที่เขาเล่าให้รูธฟัง แสดงให้เห็นความหยาบและความรุนแรงของเล็นนี่ (Ibid., p. 31, p. 35)

3. แซม น่าจะเคยมีความเกี่ยวพันกับการค้าโสเภณีมาก่อน เช่นที่แมกซ์ชอบแขวะเขา และเล็นนี่เคยอ้างถึง (Ibid., p. 15, p. 31)

4. เจสสี ภรรยาของแมกซ์ อาจจะเคยมีอาชีพเป็นโสเภณีมาก่อน แมกซ์มักจะพูดถึงเจสสีอย่างขัดแย้งกัน และบางประโยคทำให้ผู้อ่านสงสัยในคุณสมบัติของเจสสี (Ibid., p. 42)

5. เท็ดดี้ จากบ้านไปนานถึง 6 ปี ดูเหมือนว่าเขาจะเป็นลูกคนเดียวของแมกซ์ที่ได้เรียนหนังสือสูง และมีอาชีพที่มีเกียรติ

6. รูธ ทำให้ผู้อ่านและผู้ชมไม่แน่ใจในบุคลิกของเธอเมื่อประมวลจากบทสนทนาระหว่างเธอและเล็นนี่ เมื่อแรกพบกัน (Ibid., p. 28 - 35)

7. ความสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัวของแมกซ์เป็นที่น่าแปลกใจ แมกซ์ไม่ค่อยชอบแซม เขามักจะโต้เถียงกับเล็นนี่อย่างรุนแรงและหยาบคาย เขาข่มขู่ทั้งแซมและโจอี้

8. ความสัมพันธ์ระหว่างเท็ดดี้ กับรูธดูห่างเหิน ทำให้ไม่แน่ใจว่าทั้งสองแต่งงานกันด้วยความรักหรือไม่ และปัจจุบันยังมีความสัมพันธ์ฉันท์สามีภรรยาต่อกันดีเพียงใด นอกจากนั้นความสัมพันธ์ระหว่างเท็ดดี้และครอบครัวก็เป็นที่น่าสงสัย ไม่มีใครแสดงอาการดีใจ ประหลาดใจที่เห็นเท็ดดี้มาเยี่ยมบ้านอย่างไม่คาดฝัน หลังจากไม่ได้พบกันถึง 6 ปี

เหตุการณ์ในองก์ที่ 2 ค่อย ๆ เข้มข้นขึ้น และตอบปัญหาหรือข้อสงสัยที่เกิดขึ้นในองก์ที่ 1 ได้ทุกข้อ

1. รูธ เคยมีอาชีพเป็นนางแบบโฆษณา (a model for the body) มาก่อน ลักษณะการเจรจาธุรกิจระหว่างเธอและเล็นนี่ (Ibid., p.77-78) แสดงให้เห็นว่า เธอเคยมีประสบการณ์ในธุรกิจการค้าโสเภณีมาก่อน การแสดงความรักต่อเล็นนี่และโจอี้อย่างเปิดเผยในที่สาธารณะ บอกให้รู้ถึงลักษณะนิสัยของรูธได้ชัดเจน

2. เล็นนี่ มีธุรกิจค้าโสเภณีในย่านโซโห และถนนกรีก

3. แซม อาจจะเคยเกี่ยวพันกับธุรกิจการค้าสวาทโดยใช้รถของเขาเป็นสถานที่ทำการค้าเคลื่อนที่ (Ibid., p. 79)

4. เจสสี ภรรยาของแมกซ์ เคยมีความสัมพันธ์กับชายอื่นนอกเหนือไปจากแมกซ์ (Ibid., p. 79)

5. แมกซ์ คุ้นเคยกับธุรกิจการค้าโสเภณี เขาจึงไม่เห็นเป็นเรื่องน่าประหลาดใจ ไม่ละอายใจที่จะชักชวนให้ลูกสะใภ้ของเขา คือรูธประกอบอาชีพเป็นโสเภณี และแบ่งปันรูธในระหว่างตัวเขาและสมาชิกอื่น ๆ ในครอบครัว (Ibid., p. 76 - 79)

6. ความสัมพันธ์ระหว่างเท็ดดี้และรูธ ไม่แน่นแฟ้นเท่าที่ควร รูธจึงไม่ลังเลใจที่จะอยู่เป็นโสเภณีในลอนดอน แทนที่จะกลับไปอยู่เป็นภรรยาของเท็ดดี้

เมื่อพิจารณาเค้าโครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ตามแนวคิดธรรมชาตินิยม ที่ว่าบทละครแบบธรรมชาตินิยมจะมีเค้าโครงที่เป็นเรื่องชีวิตคนธรรมดาที่อาจพบเห็นได้ทั่ว ๆไป การดำเนินเรื่องเป็นไปตามธรรมชาติ ไม่มีองค์ประกอบที่เหนือธรรมชาติ เหนือเหตุผล หรือเป็นไปไม่ได้ ไม่น่าเชื่อ เข้ามาแทรก แล้วย้อนกลับไปพิจารณาเค้าโครงเรื่อง เหตุการณ์ และการดำเนินเรื่องที่แสดงไว้ข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าบทละครเรื่องนี้ มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมอย่างรุนแรง(extreme naturalism) โดยที่ผู้แต่งได้วาง แผนผังโครงสร้างของบทละครไว้เป็นอย่างดี ดังจะพบว่า

1. โครงเรื่องเป็นเรื่องธรรมดา คือบุตรชายนำภรรยามาแนะนำต่อครอบครัว

เหตุการณ์ส่วนใหญ่ในเรื่องเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ พบเห็นได้ทั่วไป แม้จะไม่บ่อยนัก เช่น การโต้เถียงกันระหว่างพ่อลูก เช่นแมกซ์กับเล็นนี่ ความขัดแย้งระหว่างพี่น้องกัน

เช่น แมกซ์กับแซม หรือเล็นนี่กับเท็ดดี้ ความขัดแย้งระหว่างสามีภรรยา เช่นเท็ดดี้กับรูธ เหล่านี้เป็นกรณีที่อาจเกิดขึ้นในครอบครัวใดก็ได้

2. เหตุการณ์บางอย่างดูจะใช้เหตุผล หรือเป็นไปได้ยากแต่หากพิจารณาถึงองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น ภูมิหลังของตัวละครแต่ละคนมาประกอบด้วยแล้วก็ไม่ยากที่จะยอมรับว่าเหตุการณ์นั้น ๆ อาจจะเป็นไปได้ แม้ว่าในขณะเดียวกันอาจจะดูเป็นเรื่องที่น่าตกใจจนเกินกว่าจะยอมรับได้ เช่น การที่เท็ดดี้ไม่พยายามปกป้องรูธจากการชักจูงของเล็นนี่ ให้มาดำเนินอาชีพเป็นโสเภณี และการที่รูธยอมรับข้อเสนอของเล็นนี่ ตลอดจนการที่รูธแสดงความรักต่อชายอื่นอย่างเปิดเผย ต่อหน้าสามีและบุคคลอื่น ๆ เป็นสิ่งที่น่าจะเป็นไปได้ หากพิจารณาลึกซึ้งถึงภูมิหลังของรูธ และสภาพชีวิตสมรสระหว่างรูธและเท็ดดี้ รูธนั้นเคยมีอาชีพเป็นนางแบบถ่ายภาพโฆษณาซึ่งเธอเองก็ยอมรับว่าไม่ใช่การโฆษณาหมวก หรือรองเท้าแต่เป็น " a model for the body" (Ibid., p. 57) นอกจากนั้นเธอยังเคยพูดว่า ก่อนที่จะมาแต่งงานกับเท็ดดี้ เธออยู่ในสภาพต่างไปจากเดี๋ยวนี้

Ruth : I was...different...when I met Teddy...first.

Teddy : No you weren't. You were the same.

Ruth : I wasn't.

(Ibid., p. 50)

ยิ่งไปกว่านั้น ลักษณะการตกลงเจรจาธุรกิจระหว่างรูธกับเล็นนี่ในองก์ที่ 2 ชวนให้น่าสงสัยว่า รูธคงจะเคยคุ้นกับธุรกิจการค้าโสเภณีมาก่อน (Ibid., p.77-79) เมื่อคาดคะเนเบื้องหลังของรูธได้เช่นนี้ จะเห็นว่าพฤติกรรมของรูธจึงไม่ใช่สิ่งที่เป็นไปไม่ได้เสียทีเดียว แม้ว่าจะมองดูไม่เป็นธรรมชาติอยู่บ้างที่ผู้หญิงคนหนึ่ง แม้จะเคยเป็นโสเภณีมาก่อน จะประพฤติตัวเช่นนี้หลังจากมาอยู่ที่บ้านของสามีในเวลาไม่ถึง 24 ชั่วโมง นอกจากนั้นความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างรูธและเท็ดดี้ก็เป็นที่น่าสงสัย ดังจะเห็นได้จากฉากที่ทั้งสองมาถึงบ้านของแมกซ์ ถ้อยคำที่ทั้งสองพูดกันล่อให้เห็นความเหินห่าง

.Teddy : You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me.

(Ibid., p.23)

เมื่อประมวลเหตุผลต่าง ๆ เข้าด้วยกัน จึงเป็นที่น่ายอมรับได้ว่าการตัดสินใจของเท็ดดี้เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ แต่เหตุการณ์เช่นนี้ควรจะค่อย ๆ ดำเนินไปทีละน้อยโดยอาศัยเวลาสักระยะหนึ่งไม่ใช่เกิดขึ้นรวดเร็วอย่างนี้

3. เหตุการณ์บางอย่างอาจจะมองดูไม่มีเหตุผล ไม่มีแรงจูงใจใด ๆ ปรากฏให้เห็นได้ นอกจากจะคาดเดาด้วยทฤษฎีทางจิตวิเคราะห์ หรืออาจจะไม่สามารถหาเหตุผลมาอธิบายได้โดยสิ้นเชิงเช่น การที่ครอบครัวนี้ไม่มีความรักใคร่ ปรองดองกันเลย การที่ไม่มีใครดีใจ ประหลาดใจกับการกลับมาของเท็ดดี้ นอกจากแซมผู้เป็นอา การที่เท็ดดี้ไม่สะทกสะท้านกับการเป็นโสเภณีของรูธ การที่รูธยอมรับข้อเสนอของเล็นนี่อย่างสงบ และดูจะเต็มอกเต็มใจ ล้วนเป็นเหตุการณ์ที่หาเหตุผลจากเนื้อเรื่องมาสนับสนุนได้ยาก แต่หากเราจะพิจารณาจากหลักความเป็นจริงตามธรรมชาติของชีวิตที่ว่า การกระทำหรือเหตุการณ์ใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์นั้นล้วนมีเหตุผล มีแรงจูงใจอยู่เบื้องหลังทั้งสิ้น ทว่าน้อยครั้งนักที่บุคคลจะประกาศเหตุผล หรือแรงจูงใจในพฤติกรรมของตนเองออกมาอย่างเปิดเผย ซื่อตรง จริงใจ บางครั้งบุคคลก็ไม่อาจจะหาเหตุผลในการกระทำของตนเองได้ เพราะเหตุผลนั้นอยู่ลึกลงไปกว่าจิตสำนึกของคนจะสำรวจพบ ในเรื่องที่เกี่ยวกับอดีตความเป็นมาของตัวละครก็เช่นกัน เราไม่อาจแน่ใจได้เต็มที่เลยว่าอดีตที่ตัวละครบางคน รำพึงรำพันออกมา เช่น เมื่อแมกซ์พูดถึงพ่อของเขา พูดถึงเจสสี พูดถึงความเชี่ยวชาญในเรื่องม้าของเขา เป็นความเพ้อฝัน คำคุยโว หรือเป็นความจริง และหากจะพิจารณาตามหลักธรรมชาติ เราคงจะต้องยอมรับว่าในสถานการณ์ปกติในชีวิตประจำวัน บุคคลน้อยคนนักจะมานั่งเล่าประวัติชีวิตของตนเองให้คนอื่นฟัง และถึงเขาจะเล่า เรื่องเหล่านั้นควรจะเชื่อถือได้สักเพียงใด เพราะเขาก็คงจะเล่าเฉพาะเรื่องที่เขาอยากจะเล่า และคิดว่าสมควรจะพูดถึงเท่านั้น แมกซ์ตัวละครในเรื่องนี้สะท้อนให้

เห็นความจริงข้อนี้ได้เป็นอย่างดี เพราะบางครั้งเขาพูดถึงภรรยาและลูก ๆ อย่างชื่นชม แต่ไม่กี่นาทีต่อมากลับด่าว่าอย่างหยาบคาย (Ibid., p. 46 – 47) แสดงให้เห็นความขัดแย้งในคำพูดของเขาเอง และก่อให้เกิดความคลางแคลงใจแก่ผู้อ่านว่าความจริงนั้นคืออะไรแน่

เหตุการณ์ในประเด็นที่สามนี้เอง ที่เป็นที่โต้เถียงกันมากเพราะมองในมุมหนึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าผู้แต่งสังเกตและบันทึกภาพชีวิตจริงได้ถี่ถ้วนใกล้ความเป็นจริงตามธรรมชาติอย่างลึกซึ้ง จนได้ชื่อว่า เป็นธรรมชาตินิยมอย่างสุดโต่ง (extreme naturalism) ในขณะเดียวกัน ความคิดในเรื่องเหตุการณ์ที่ไม่มีเหตุผลสนับสนุน ไม่อาจหาแรงจูงใจได้ ความที่ไม่อาจกำหนดอดีตของตัวละครได้เด่นชัดลงไป การที่ตัวละครไม่อาจใช้ภาษาสื่อความหมายตามความรู้สึก และอารมณ์ของตนได้ครบถ้วน ทำให้อาจมองไปได้ว่าละครเรื่องนี้มีเค้าโครงสร้างในส่วนลึกเป็นแนวอัตถิภาวนิยม (Existentialist) ภายใต้ลักษณะโครงเรื่องพื้นผิวที่ดูเป็นธรรมชาตินิยม ในขณะเดียวกัน เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตรงกันข้ามกับสถานการณ์และเหตุการณ์ที่น่าจะเป็นในชีวิตจริง ตลอดจนการที่ผู้แต่งไม่ยึดถือแนวคิดแบบนิยตินิยม (Determinism) ซึ่งเป็นอุดมคติของธรรมชาตินิยม ทำให้บทละครเรื่องนี้มองดูไม่เป็นธรรมชาตินิยม

<u>แก่นเรื่องของบทละครเรื่อง The Homecoming</u>

โดยที่แนวคิดธรรมชาตินิยมนั้นได้รับอิทธิพลทางด้านความคิดจากนักวิทยาศาสตร์หลายคน โดยเฉพาะความคิดที่ว่า พฤติกรรมของมนุษย์เป็นผลมาจากกรรมพันธุ์ สิ่งแวดล้อม และสถานการณ์เฉพาะหน้า ละครแนวธรรมชาตินิยมจึงมักเสนอเรื่องราวที่แสดงสภาพความเสื่อมทรามของสังคมมนุษย์โดยไม่เสนอแนะแนวทางแก้ไข ไม่สนใจจะสอดแทรกแนวคิดทางศีลธรรมจรรยา นอกจากนั้นโดยที่ละครแนวธรรมชาตินิยมมุ่งจะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิเคราะห์ และหาข้อมูล ตลอดจนตีแผ่ความจริงเกี่ยวกับชีวิต ดังนั้น บทละครในแนวธรรมชาตินิยมจึงมักจะมีแนวคิดที่สามารถวิเคราะห์ได้ตามวิธีการทางวิทยาศาสตร์

บทละครเรื่อง The Homecoming ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อ่านและผู้ชมอย่างมากในด้านแก่นเรื่องของบทละครเรื่องนี้ ว่าผู้แต่งต้องการจะเสนอความคิดใดต่อผู้ชมกันแน่ สิ่งที่ทำให้บทละครเรื่องนี้เป็นที่โต้แย้งกันมากก็เนื่องมาจากการที่ผู้แต่งกล้าเสนอเรื่องเกี่ยวกับโสเภณีและเรื่องเพศ บนเวทีอย่างเปิดเผยราวกับเป็นเรื่องธรรมดาที่ไม่น่าละอาย ไม่น่าปกปิด ซึ่งเป็นลักษณะที่ขัดกับประเพณีวรรณา (conventions) ที่เคยยึดถือกันมา อีกประการหนึ่งก็คือ การที่ตัวละครเอกของเรื่องแสดงพฤติกรรมที่ดูเหมือนกับว่าไม่มีแรงจูงใจที่สามารถอธิบายได้

ในที่นี้ จะวิเคราะห์แก่นเรื่องของบทละครเรื่องนี้ตามแนวคิดแบบธรรมชาตินิยม โดยอาศัยหลักวิชาจิตวิทยา ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางให้เข้าใจความคิด และแรงจูงใจที่เป็นเหตุผลอยู่เบื้องหลังพฤติกรรมของตัวละครในเรื่อง

1. <u>สัญชาติญาณทางเพศและความรุนแรงที่ถูกเก็บกดอยู่ภายในมนุษย์</u>

ตั้งแต่เมื่อบทละครเรื่องนี้เปิดฉากขึ้น ผู้ชมจะรู้สึกถึงความรุนแรงที่แฝงอยู่ในบทละครตั้งแต่บทสนทนาบทแรกระหว่างเล็นนี่และแมกซ์พ่อของเขา (Ibid., p.7 – 11) และเมื่อติดตามละครเรื่องนี้ไปจนจบจะพบว่า จะมีแนวคิดเกี่ยวกับความรุนแรง แนวคิดเรื่องเพศอยู่อย่างเด่นชัดดังจะเห็นได้ว่า ผู้แต่งปูพื้นเรื่องให้ตัวละครมีอาชีพที่ต้องใช้ความรุนแรงเช่น เป็นคนขายเนื้อ นักมวย กรรมกรหน่วยรื้อถอน และเป็นนักเลงคุมโสเภณี ดังเช่น แมกซ์หัวหน้าครอบครัวโดยตำแหน่งมีอาชีพเป็นคนขายเนื้อสืบทอดมาจากพ่อของเขา นอกจากอาชีพนี้แล้ว จากเนื้อเรื่องพอจะประมวลได้ว่า เขายังรวมตัวกับพรรคพวกเป็นกลุ่มอันธพาล ถ้อยคำของแมกซ์ยืนยันความคิดนี้ เมื่อรูธถามว่าเมื่อคนขายเนื้อมารวมกลุ่มกันแล้วเกิดอะไรขึ้น แมกซ์ตอบว่า ก็กลายเป็นกลุ่มโจรผู้ร้ายเหมือนกลุ่มอื่น ๆ

Ruth : What happened to the group of butchers?

Max : The group? They turned out to be a bunch of criminals like everyone else.

(Ibid., p. 47)

ฉากที่แสดงให้เห็นความรุนแรงของแมกซ์อย่างชัดเจนคือ เมื่อเขาสั่งให้โจอี้ไล่เท็ดดี้และรูธออกไปจากบ้านในเช้าวันแรกที่เขาพบเท็ดดี้แต่โจอี้ไม่ปฏิบัติตาม เขาตีโจอี้อย่างแรงด้วยไม้เท้าที่ถืออยู่ จนโจอี้ล้มลง ความแรงนั้นทำให้ตัวเขาเองล้มลงด้วย เมื่อแซมเข้ามาช่วยพยุงแมกซ์กลับตีศีรษะแซมอีกคน แสดงให้เห็นความรุนแรงที่เก็บกดอยู่ในใจของแมกซ์มานาน เขาแสดงออกในตอนนี้ อาจจะเป็นเพราะไม่พอใจคำพูดของโจอี้ที่ว่าเขาแก่แล้ว (Ibid., p. 43) และเพื่อแสดงให้ทุก ๆ คนเห็นว่าเขายังมีเรี่ยวแรงพอจะตีคนหนุ่มตัวโต ๆ อย่างโจอี้ให้ล้มได้ โดยเฉพาะเป็นการแสดงออกต่อหน้ารูธ ซึ่งเป็นผู้หญิงคนเดียวในที่นั้น และกำลังเป็นศูนย์กลางแห่งความสนใจของผู้ชายทุกคนในครอบครัว ในขณะนั้นจะเห็นได้ว่า หลังจากได้แสดงความรุนแรงดังกล่าวแล้ว แมกซ์อารมณ์ดีขึ้นและยอมสนทนากับรูธโดยไม่เรียกเธอด้วยถ้อยคำหยาบคายอีก

นอกจากแมกซ์แล้ว เล็นนี่เป็นอีกคนหนึ่งที่แสดงความรุนแรงออกมาทางคำพูดอยู่เสมอ แต่ความรุนแรงของเล็นนี่จะเกี่ยวเนื่องกับความคิดเรื่องเพศ เช่น เมื่อเขาพบรูธในครั้งแรก หลังจากพูดคุยกันสักครู่เขาขอจับมือ เมื่อรูธถามเหตุผลที่เขาขอจับมือเธอ เขากลับเล่าเรื่องที่เขาทำร้ายผู้หญิงคนหนึ่งที่ตามตื๊อเขามานาน และเมื่อพูดถึงความเป็นคนอ่อนไหวของเท็ดดี้ เล็นนี่ปรารภถึงความอ่อนไหวของเขาว่าล้ำหน้าเท็ดดี้ไปอีก แล้วเล่าเรื่องที่เขาทำร้ายหญิงชราคนหนึ่ง เพียงเพราะหญิงนั้นขอให้เขาช่วยยกของหนักแต่ไม่มาช่วยเขายกเลย (Ibid., p32 – 33) นอกจากนั้นเล็นนี่และโจอี้ยังเคยข่มขืนหญิงสาวคู่หนึ่งด้วย (Ibid., p. 67 - 69)

โจอี้ ซึ่งเป็นคนที่มีบทบาทน้อยที่สุด ก็มีนิสัยนิยมความรุนแรงแผ่งอยู่เช่นกัน จะเห็นได้จากการที่เขาพยายามจะหาชื่อเสียงจากการเป็นนักมวย การที่เขาร่วมมือกับเล็นนี่ข่มขืนหญิงสาวคู่หนึ่ง (Ibid.) นอกจากนั้น โจอี้ยังเป็นคนแรกในครอบครัว (นอกเหนือไปจากเท็ดดี้) ที่มีความสัมพันธ์ทางเพศกับรูธอย่างลึกซึ้ง (Ibid., p.66-68)

ส่วนในเรื่องเกี่ยวกับสัญชาติญาณทางเพศนั้น จะพบเห็นได้โดยทั่วไปในบทละครเรื่องนี้ ทั้งจากการกระทำอย่างเปิดเผยของรูธต่อโจอี้ และเล็นนี่ และจากบทสนทนา

หรือในคำพูดของตัวละคร เช่น เมื่อรูธพบเล็นนี่เป็นครั้งแรก เล็นนี่พูดถึง "บางสิ่งบางอย่างทำให้เขานอนไม่หลับในตอนกลางคืน" (Ibid., p. 29) ซึ่งเป็นคำพูดที่ฟังดูมีเหตุผลตามธรรมดา แต่เมื่อเล็นนี่พูดในที่นี้ เป็นการหยาบคายที่ไม่ให้ความสำคัญต่อคำบอกเล่าของรูธที่ว่าเธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้ นอกจากนั้นมีความหมายอีกนัยถึง "สิ่งที่ทำให้ผู้ชายตื่นอยู่ในเวลากลางคืน" และนำไปสู่ประโยคที่เล็นนี่พูดย้ำให้เห็นถึงความคิดของเขาในขณะนั้น เมื่อเล็นนี่พูดว่า เขาใส่แต่เสื้อนอน ในขณะที่รูธแต่งตัวอย่างเรียบร้อยเต็มที่

Ruth : I'm his wife.

Lenny : Eh listen, I wonder if you can advise me., I've been having a bit of a rough time with this clock. The tick's been keeping me up. The trouble is I'm not all that convinced it was the clock. I mean there are lots of things which tick in the night, don't you find that? ...Isn't it funny? I've got my pyjamas on and you've fully dressed?

(Ibid., p. 29)

แม้แต่แซมซึ่งดูเหมือนจะประพฤติตัวดีในกรอบของสังคม ยังมีคำพูดที่กำกวม อาจตีความหมายไปในทางเพศได้ เช่น เมื่อแซมพูดถึงเจสสี่ภรรยาของแมกซ์ แซมใช้คำพูดที่อาจจะมีความหมายลึกซึ้งไปกว่าความหมายที่ปรากฏตามตัวอักษร เขาพูดว่าเจสสี่เป็น "เพื่อน" ที่น่าไปไหนมาไหนด้วย

Sam : She was a charming woman.

Pause.

All the same, she was your wife. But still...they were some of the most delightful evenings I've ever had.

Used to just drive her about. It was my pleasure.

Max (softly, closing his eyes.) : Christ.

Sam : I used to pull up at a stall and buy her a cup of coffee. She was a very nice companion to be with.

(Ibid., p. 18)

ในตอนจบของบทละคร เมื่อแซมสลบไปหลังจากพูดโพล่งขึ้นมาว่า แม็คเกรเกอร์ร่วมรักกับเจสสี่ที่นั่งด้านหลังรถของเขา เท็ดดี้กลับไปอเมริกาคนเดียว ชาย 3 คนที่เหลืออยู่ในบ้านต่างก็พุ่งความสนใจไปที่รูธ ต่างคนต่างก็แสดงความต้องการในตัวรูธ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแมกซ์ ซึ่งเคยด่าว่ารูธด้วยถ้อยคำหยาบคายมาก่อน ถึงกับคุกเข่าคลานเข้าไปหา และร้องขอให้รูธเผื่อแผ่ความสนใจมาให้เขาบ้าง

He falls to his knees, whimpers, begins to moan and sob.

He stops sobbing, crawls past Sam's body round her chair, to the other side of her.

I'm not an old man.

He looks up at her.

Do you hear me?

He raises his face to her.

Kiss me.

She continues to touch Joey's head, lightly.

Lenny stands, watching.

Curtain.

(Ibid., p. 82 - 83)

บทละครเรื่องนี้ดีแผ่ความจริงในสังคมอีกประการหนึ่งว่า บุคคลไม่ว่าจะมีอาชีพสถานะใด นับตั้งแต่อาจารย์มหาวิทยาลัยเช่นเท็ดดี้ พ่อค้าเนื้อเช่นแมกซ์ นักมวยเช่นโจอี้ หรือคนขับรถอย่างแซม ต่างก็มีความหลัง และเบื้องหลังซึ่งบางทีก็น่าขยะแขยง โดยเฉพาะในด้านการใช้ความรุนแรงและความผิดทางเพศ

จากตัวอย่างทั้งหมดที่แสดงมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าผู้แต่งเสนอความคิดในเรื่องความรุนแรง และสัญชาติญาณทางเพศของบุคคลอย่างเปิดเผย เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าเรื่องราวดังกล่าวเกินความจริง หรือเป็นไปไม่ได้ หรือไม่เคยเกิดขึ้น เพราะในชีวิตประจำวันเราเคยได้ยิน ได้รู้ หรืออาจจะเคยพบเรื่องเหล่านี้มาด้วยตนเอง ทว่าโดยปกติบุคคลมีแนวโน้มที่จะปกปิดความรู้สึกรุนแรงและความรู้สึกทางเพศไม่ให้ปรากฏออกมานอกหน้าจนเกินงาม จะแสดงออกเพียงเท่าที่กรอบสังคม ขนบประเพณี วัฒนธรรมอนุญาตให้ทำได้เท่านั้น แท้จริงแล้วความรู้สึกดังกล่าวเป็นธรรมชาติของสิ่งมีชีวิตที่มีเลือดเนื้อ มีอารมณ์ไม่ใช่เรื่องผิดปกติใด ๆ การแสดงความคิดและพฤติกรรมของบุคคลในสังคมตามที่ปรากฏขึ้นจริง ๆ เช่นในกรณีนี้ คือเหตุผลข้อหนึ่งที่แสดงให้เห็นความเป็นธรรมชาตินิยมของบทละครเรื่องนี้ ในอีกแง่มุมหนึ่งการที่บทละครเรื่องนี้เปิดเผยสัญชาติญาณชนิดนี้ของมนุษย์โดยการใช้ความหยาบคายอย่างน่าตกใจและดูเกินความจริง ใช้คำพูดที่หยาบคายอย่างไม่เป็นธรรมชาติ ตลอดจนพฤติกรรมที่แสดงความรู้สึกทางเพศอย่างเปิดเผยจนเกินไป ทำให้มองดูเกินธรรมชาติ จนถูกเรียกว่าเป็น extreme naturalism

2. <u>แนวคิดในด้านปรัชญาลัทธิอัตถิภาวนิยม</u> (Existentialistic theme)

ดังได้กล่าวแล้วว่าบทละครเรื่องนี้มีความเป็นธรรมชาตินิยมผสมกับลักษณะบางอย่างซึ่งผิดเพี้ยนไปจากความเป็นธรรมชาตินิยม ลักษณะบางอย่างเป็นลักษณะร่วมที่ปรากฏทั้งในแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมอย่างสุดโต่ง

และในแนวคิดอัตถิภาวนิยม การที่ไม่สามารถจะสืบสวนหาแรงจูงใจที่แน่นอนในพฤติกรรมของตัวละครได้ การที่ไม่อาจสอบสวนหาภูมิหลังที่แน่ชัดของตัวละคร หรือในบางครั้งบอกไม่ได้เลยว่าตัวละครตัวนั้นเป็นใคร มีลักษณะอย่างไรกันแน่ การที่เราไม่อาจตอบคำถามเหล่านี้ได้ ทำให้เราไม่อาจรู้ได้ว่าทำไมตัวละครจึงแสดงพฤติกรรมตอบสนองต่อสิ่งเร้าเช่นนั้น

ตามแนวคิดอัตถิภาวนิยมนั้น อดีตเป็นสิ่งที่สอบสวนได้ยาก แม้ว่าจะเป็นอดีตที่ใกล้ที่สุด การสื่อความคิดระหว่างบุคคลก็มีข้อจำกัดทำให้บุคคลไม่อาจสื่อความหมาย สื่อความคิดถึงกันได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนั้นคำพูดหรือการกระทำใด ๆ ของบุคคลก็ไม่เป็นที่สิ้นสุด ไม่มีข้อจำกัดว่านี้พูดเช่นนี้หมายความอย่างไร แต่เมื่อพูดพรุ่งนี้อาจจะหมายความเป็นอย่างอื่นก็ได้ ในความคิดของนักอัตถิภาวนิยมนั้น ชีวิตจึงเต็มไปด้วยคำถามที่ไม่อาจหาคำตอบที่แน่นอน ถูกต้องได้ บางคำถามก็ไม่มีคำตอบเอาเสียเลย คนบางคนก็ตอบตนเองไม่ได้ว่า ตนคือใครกันแน่ ทุกคนที่เกิดมาต่างก็เป็นตัวเอกในละครชีวิตของตน รอคอยบุคคลหรือเหตุการณ์ที่จะบุกรุกเข้ามาในชีวิตของตนโดยที่คาดการณ์ล่วงหน้าไม่ได้ นักเขียนไม่มีสิทธิ์จะแสดงตนเป็นผู้รอบรู้ถึงแรงจูงใจในพฤติกรรมของตัวละครของเขา นักเขียนมีหน้าที่เพียงสังเกตและบันทึกความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นบนเวที บรรยายสถานการณ์ในชีวิตของบุคคลก่อนที่จะถูกรุกรานจากเหตุการณ์ภายนอก และบันทึกความเปลี่ยนแปลงภายหลังที่ชีวิตถูกบุกรุกจากเหตุการณ์เหล่านั้น

หากจะมองในแนวอัตถิภาวนิยมแล้วบทละครเรื่องนี้ มีลักษณะที่พ้องกับแนวคิดอัตถิภาวนิยมหลายอย่าง เริ่มตั้งแต่ในการแนะนำตัวละครในตอนต้นเรื่อง ผู้แต่งบอกเพียงว่าตัวละครแต่ละคนอายุเท่าไรโดยประมาณเท่านั้น (Ibid., p. 6) ไม่มีรายละเอียดอื่นใดอีก ไม่มีการให้ลักษณะตัวละคร เช่นที่เรียกว่า Character sketches อดีตของตัวละครแต่ละคนคลุมเครือไม่เด่นชัด เช่น แมกซ์ ดูเหมือนจะมีอาชีพเป็นคนขายเนื้อ แต่จากคำพูดของเขาเองทำให้เราไม่แน่ใจเช่น การที่เขาพูดถึงความเป็นนักเลงในวัยรุ่น (Ibid., p. 8) กลุ่มคนขายเนื้อ (Ibid., p. 47) ทำให้ชวนคิดว่าเขาน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับอาชีพที่ต้องใช้ความรุนแรง นอกจากอาชีพขายเนื้อ คำพูดที่เขากล่าวถึงครอบครัว ภรรยา และลูก ๆ ก็น่าสงสัย (Ibid., p. 46 – 47) ว่าชีวิตที่ผ่านมาของเขาเป็นอย่างไรกันแน่ หรืออย่างรูธเราก็ไม่อาจบ่งได้อย่างแน่นอนว่าเธอเคยเป็นโสเภณีมาก่อน เพียงแต่เมื่อประมวลจากถ้อยคำของเธอที่กล่าวว่า เธอเคยเป็นนางแบบถ่ายภาพ " A photographic model for the body." (Ibid., p.57) คำพูด ตลอดจนปฏิกิริยาตอบสนองต่อการหาทายของเล็นนี่เมื่อพบกันครั้งแรก (Ibid., p. 28 – 35) ทำให้เราคาดเดาเอาว่าเธอเคยมีความคุ้นเคย หรืออาจจะเคยมีอาชีพนี้มาก่อน

ในเรื่องการติดต่อสื่อความระหว่างกันนั้น บทละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าภาษาไม่เพียงพอที่จะใช้สื่อความได้อย่างเที่ยงตรง บางครั้งบุคคลไม่อาจสร้างประโยคหรือคำพูดที่เหมาะสมกับบรรยากาศและอารมณ์ของตนในขณะนั้นได้ บางครั้งบุคคลไม่ปรารถนาจะใช้ภาษาสื่อความ บางครั้งความเงียบตอบคำถามได้ดีทัดเทียมกับถ้อยคำ บางครั้งคำพูดทำให้เกิดความสงสัยไม่แน่ใจในตัวคนบางคน จะพบตัวอย่างที่สนับสนุนความคิดนี้ได้โดยทั่วไปในบทละคร อาทิเช่น เมื่อเล็นนี่รุกรานรูธโดยจะเอาแก้วน้ำไปเก็บ รูธไม่ยอมให้

และโต้ตอบกลับไปด้วยคำพูดว่า "If you take the glass...I'll take you." (Ibid., p. 34) เล็นนี่อึ้งไปเพราะคาดไม่ถึงมาก่อนว่ารูธจะโต้กลับมาเช่นนี้ และเมื่อรูธย้ำมาอีกครั้งว่า "Why don't I just take you?" เขาตอบไปว่า

> You're in love, anyway, with another man, You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you came here without a word of warning and start to make trouble.
>
> (Ibid., p. 35)

แท้จริงแล้วในที่นี้ เล็นนี่ตั้งใจใช้คำว่า "another man" เพื่อหลีกเลี่ยงการยอมรับว่ารูธเป็นภรรยาของพี่ชาย อย่างไรก็ตามสำหรับผู้อ่านบางคนที่ไม่สามารถจะเข้าใจความตั้งใจของเล็นนี่เมื่อพูดคำพูดนี้ได้ คำพูดของเล็นนี่ในที่นี้ย่อมก่อให้เกิดความเข้าใจผิดไปอย่างง่ายดาย ฟังดูราวกับว่ารูธรักอยู่กับคนหนึ่ง แต่มีความสัมพันธ์ลับกับอีกคนหนึ่ง ความจริงแล้ว คำว่า "another man" ในที่นี้ เล็นนี่หมายความถึงเท็ดดี้เพียงคนเดียวเท่านั้น แสดงให้เห็นว่าการใช้ภาษาอย่างจงใจของตัวละครในบางครั้ง อาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดได้

ส่วนในเรื่องข้อจำกัดในคำพูดหรือพฤติกรรมของบุคคลนั้นจะเห็นได้อย่างเด่นชัดในพฤติกรรมของรูธ รูธมีสถานะเป็นภรรยา แม่ ลูกสะใภ้ พี่สะใภ้ ในครอบครัว แต่บทบาทของรูธมิได้จำกัดอยู่เพียงเท่านั้น ในตอนท้ายเรื่องจากพฤติกรรมของเธอรูธเปลี่ยนมาเป็นโสเภณีประจำบ้านด้วย ซึ่งเป็นบทบาทที่ไม่มีข้อจำกัด โสเภณีเป็นสิ่งที่ผู้ชายซึ่งเป็นเจ้าของเธอในขณะนั้นปรารถนาจะให้เป็น ดังนั้นบทบาทของโสเภณียิ่งไม่มีข้อจำกัด รูธเองก็เคยเปิดเผยความคิดที่แสดงให้เห็นความคิดในเชิงอัตถิภาวนิยมของเธอว่า การกำหนดตัวตน (identity) ของสิ่งใด ๆ ขึ้นอยู่กับความเคลื่อนไหวหรือพฤติกรรมของสิ่งนั้น ๆ ไม่ได้ขึ้นอยู่กับชื่อที่เรากำหนดเรียกสิ่งนั้น เมื่อเล็นนี่ตั้ง

คำถามถามเท็ดดี้ว่า "What is a table?" พวกผู้ชายต่างโต้เถียงไม่ตกลงกัน โจอี้เป็นคนสรุปอย่างขัน ๆ ว่า "สับท่าฟื้นเสียก็แล้วกัน" ทว่ารูธเสริมขัดขึ้นเสียก่อน

Ruth : Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I...move my leg. That's all it is. But I wear...underwear...which moves with me...it...captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg...moving. My lips move. Why don't you restrict...your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. You must bear that... possibility...in mind.

(Ibid., p. 52 - 53)

คำพูดของรูธนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงแนวโน้มทางด้านเพศแล้ว ยังเตือนผู้ฟังให้ตระหนักถึงความคิดในใจของรูธด้วยว่า ตัวเธอซึ่งทุกคนมองว่าเป็นภรรยาอาจารย์ในมหาวิทยาลัยนั้น อาจจะเป็นอย่างอื่นก็ได้เมื่อเธอเคลื่อนไหวแสดงพฤติกรรม

ลักษณะที่ยกตัวอย่างมาข้างต้นเป็นแนวคิดที่แอบแฝงมาภายใต้พื้นผิวที่ดูจะเป็นธรรมชาตินิยมอย่างยิ่ง เป็นลักษณะที่ทำให้บทละครเรื่องนี้หันเหจากความเป็นธรรมชาตินิยม เต็มไปด้วยข้อที่น่าสงสัย ความคลุมเครือ ปัญหาและคำถามที่ไม่อาจจะหาเหตุผลมารวบรวมเป็นคำตอบที่น่าพึงพอใจได้

<u>ตัวละครในบทละครเรื่อง The Homecoming</u>

หากจะพิจารณาตามแนวธรรมชาตินิยมที่ว่า ตัวละครในบทละครแบบธรรมชาตินิยมควรจะมีลักษณะเป็นแบบที่เรียกว่าหลายมิติ (rounded characters) และต้องมีพัฒนาการ

ในทางใดทางหนึ่ง แม้ว่าเหตุการณ์ในบทละครจะเป็นเพียงช่วงเวลาเพียงเสี้ยวเดียวของชีวิต (a slice of life) เท่านั้นก็ตาม ตัวละครของฟินเตอร์ในบทละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็นธรรมชาตินิยม ในขณะเดียวกันพฤติกรรมบางอย่างของตัวละครแต่ละคนก็ยังผิดเพี้ยนไปจากแนวคิดธรรมชาตินิยมบ้างเหมือนกัน การศึกษาตัวละครแต่ละคนจึงจะกล่าวถึงทั้งลักษณะที่เป็นธรรมชาตินิยม และลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาตินิยมของตัวละครดังกล่าว หากว่ามีปรากฏอยู่

ในการวิเคราะห์จะศึกษาตัวละครตามลำดับดังนี้

1. รูธ ภรรยาของเท็ดดี้อายุประมาณ 30 ปี
2. แมกซ์ ชายชราอายุประมาณ 70 ปี
3. เท็ดดี้ บุตรชายคนโตของแมกซ์
4. เล็นนี่ บุตรชายคนที่สองของแมกซ์
5. แซม น้องชายของแมกซ์อายุ 63 ปี
6. โจอี้ บุตรชายคนเล็กของแมกซ์

<u>รูธ (Ruth) ภรรยาของเท็ดดี้</u>

รูธ อายุประมาณ 30 ปี เธอแต่งงานกับเท็ดดี้ได้ 6 ปีแล้ว มีบุตรกับเท็ดดี้ 3 คน เป็นชายทั้งหมด รูธเป็นตัวละครที่มีลักษณะหลายมิติและมีพฤติกรรมพัฒนาไปหลายแบบ หากจะวิเคราะห์บทบาทของรูธ จะพบว่า รูธมีสถานะเป็นทั้งเมีย แม่ และโสเภณี ในครอบครัว

เมื่อแรกที่รูธปรากฏตัว เธอมีบทบาทเป็นภรรยาที่ติดตามสามีมาเยี่ยมครอบครัว (Ibid., p. 20 – 21) แม้ว่าถ้อยคำที่รูธสนทนากับเท็ดดี้จะทำให้ผู้อ่านสงสัยในความสัมพันธ์ของสามีภรรยาคู่นี้ อย่างไรก็ตามรูธประกาศอย่างเปิดเผยว่าเธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้ เมื่อเธอพบกับเล็นนี่ แม้ว่าเล็นนี่จะพูดตัดบทอยู่เสมอเหมือนจะไม่ยอมรับรู้ว่ารูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้

Lenny : You must be connected with my brother in some way.
The one who's been abroad.

Ruth : I'm his wife.

Lenny : Eh listen, I wonder if you can advise me.....

(Ibid., p. 29)

Ruth : We're on a visit to Europe.

Lenny : What, both of you?

Ruth.: Yes.

Lenny : What, you sort of live with him over there, do you?

Ruth : We're married.

Lenny : On a visit to Europe, eh? Seen much of it? ...

(Ibid., p. 30)

Lenny : You and my brother are newly-weds, are you?

Ruth : We've been married six years.

Lenny : He's always been my favorite brother, old Teddy.

(Ibid., p. 32)

จากบทสนทนาข้างต้นจะเห็นได้ว่า เล็นนี่ถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูธและพี่ชายของเขาถึง 3 ครั้ง แต่เมื่อรูธตอบว่าเธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้โดยถูกต้อง เล็นนี่กลับพูดถึงเรื่องอื่น ราวกับไม่ได้ยินถ้อยคำที่รูธพูดมาก่อน

เมื่อรูธพบกับครอบครัวของเท็ดดี้ในตอนเช้าของวันรุ่งขึ้น เธอก็แสดงตนเป็นภรรยาของเท็ดดี้และแม่ของลูก ๆ แม้ว่าแมกซ์ บิดาของเท็ดดี้จะเรียกเธอว่า "นางสาว" (Miss) อยู่ก็ตาม

Max : Miss

Ruth walks towards him.

Ruth : Yes.

He looks at her.

Max : You a mother?

Ruth : Yes.

Max : How many you got?

Ruth : Three.

He turns to Teddy.

Max : All yours, Ted?

Pause.

(Ibid., p. 44)

แม้ว่าแมกซ์จะต้อนรับเธออย่างหยาบคายด้วยการเรียกเธอด้วยถ้อยคำต่าง ๆ ว่าเป็นโสเภณีชั้นต่ำ (Ibid., p. 42) รูธรักษามารยาทกับแมกซ์ และชมเชยแมกซ์ในเรื่องอาหารซึ่งเป็นจุดอ่อนของแมกซ์ที่ถูกเล็นนี่เยาะเย้ยอยู่เสมอ

Ruth : That was a very good lunch.

Max : I'm glad you liked it. (To the others.) Did you hear that?

(Ibid., p. 46)

เป็นไปได้ว่า ที่รูธทำเช่นนั้น ก็เพื่อเอาใจแมกซ์ในฐานะที่เธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้ เธอจึงควรจะสุภาพต่อบิดาของสามี เช่นภรรยาทั่ว ๆ ไปควรกระทำ

Ruth : I'm sure Teddy's very happy...to know that you're pleased with me.

Pause.

I think he wondered whether you would be pleased with me.

(Ibid., p. 49)

รูธเริ่มบทบาทเป็นโสเภณีในครอบครัว เมื่อต้นองก์ที่ 2 เท็ดดี้ชวนให้รูธกลับไปอเมริกากับเขา ทั้ง ๆ ที่เขาตั้งใจแต่แรกว่า จะมาพักอยู่สักระยะหนึ่ง เมื่อเท็ดดี้เก็บของเสร็จลงมาจากชั้นบน เขาพบรูธและเล็นนี่นั่งคุยกัน เล็นนี่ชวนเต้นรำกับรูธ ก่อนจากกันสักหนึ่งเพลง และรูธก็ไม่ปฏิเสธ

Ruth stands. They dance slowly.

Teddy stands, with Ruth's coat.

Max and Joey come in the front door and into the room.

They stand.

Lenny kisses Ruth. They stand, kissing.

Joey : Christ, she's wide open. Dad, look at that.

Pause.

She's a tart.

Pause.

Old Lenny's got a tart in here.

Joey goes to them. He takes Ruth's arms. He smiles at Lenny.

He sits with Ruth on the sofa, embraces and kisses her.

He looks up at Lenny.

Just up my street.

He leans her back until she lies beneath him. He kisses her. He looks up at Teddy and Max.

It's better than a rubdown,, this.

Lenny sits on the arm of the sofa. He caresses Ruth's hair as Joey embraces her.

Max comes forward, looks at the cases.

(Ibid., p. 58 - 59)

พฤติกรรมของรูธในตอนท้ายเรื่องเป็นพัฒนาการที่น่าสนใจ รูธเปลี่ยนจากการเป็นคนแปลกหน้าของครอบครัว มาเป็นสมาชิกคนหนึ่งที่ครอบครัวยินดีต้อนรับ แม้ว่าจะเป็นการต้อนรับรูธมาเป็นเครื่องนำเรอความสุขของครอบครัวก็ตาม

Teddy : Ruth...the family have invited you to stay, for a little while longer. As a...as a kind of guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home...until you come back.

Ruth : How very nice of them.

Pause.

Max : It's an offer from our heart.

(Ibid., p. 76)

Max : .....

You could do a bit of cooking here if you wanted.

Lenny : Make the beds.

Max : Scrub the place out a bit.

Teddy : Keep everyone company.

(Ibid., p. 79)

ยิ่งไปกว่านั้น ดูเหมือนว่ารูธจะกลายเป็นผู้วางเงื่อนไขและผู้ควบคุมความเป็นไปภายในครอบครัวมากกว่าจะเป็นผู้ถูกควบคุมเช่นที่แมกซ์และเล็นนี่วางแผนกันจะให้เธอเป็นเธอเรียกร้องมากขึ้น และวางตัวเป็นสมาชิกคนหนึ่งของครอบครัว

Ruth suddenly pushes Joey away.

She stands up.

Joey gets to his feet, staros at her.

Ruth : I'd like something to eat. (To Lenny) I'd like a drink. Did you get any drink?

Lenny : We've got drink.

Ruth : I'd like one, please.

Lenny : What drink?

Ruth : Whisky.

Lenny : I've got it.

Pause.

Ruth : Well, get it.

Lenny goes to the sideboard, takes out bottle and glasses.

Joey moves towards her.

Ruth : Put the record off.

He looks at her, turns, puts the record off.

I want something to eat.

Pause.

Joey : I can't cook. (Pointing to Max.) He's the cook.

Lenny brings her a glass of whisky.

Lenny : Soda on the side?

Ruth : What's this glass? I can't drink out of this.

Haven't you got a tumbler?

Lenny : Yes.

Ruth : Well, put it in a tumbler.

(Ibid., p. 60 - 61)

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นลักษณะการเรียกร้องของรูธ ยิ่งไปกว่านั้นในภายหลังเมื่อเล็นนี่ยื่นข้อเสนอให้รูธทำเนินอาชีพโสเภณี โดยเขาจะจัดหาที่ทำการให้ รูธยิ่งเรียกร้องมากขึ้น เธอต้องการห้องชุดที่มีทั้งห้องนอน ห้องนั่งเล่น ห้องแต่งตัว สาวใช้ส่วนตัว ซึ่งเล็นนี่รับปากจะจัดหาให้ทุกอย่างโดยจะให้รูธจ่ายคืนภายหลัง แต่รูธไม่ยอมตกลงตามนั้น ท่าทีของเธอทำให้เล็นนี่ต้องยอมตามเธอ

Lenny : We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments.

Ruth : Oh, no, I wouldn't agree to that.

Lenny : Oh, why not?

Ruth : You would have to regard your original outlay simply as a capital investment.

Pause.

Lenny : I see. All right.

Ruth : You'd supply my wardrobe, of course?

Lenny : We'd supply everything. Everything you need.

Ruth : I'd need an awful lot. Otherwise I wouldn't be content.

Lenny : You'd have everything.

Ruth : I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses.

Lenny : Naturally.

Ruth : All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract.

(Ibid., p. 78)

นอกจากจะแสดงให้เห็นลักษณะความเป็นผู้เหนือกว่าแล้ว ยังแสดงให้เห็นว่ารูธมีความรอบคอบ และเจรจาตกลงธุรกิจราวกับเป็นนักการค้าผู้คุ้นเคยกับการเจรจาต่อรองทางธุรกิจมาก่อน

เมื่อคำนึงถึงว่าละครแบบธรรมชาตินิยมนั้น มักจะเสนอพฤติกรรมของบุคคลเพื่อแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของบุคคลต่อบุคคล หรือบุคคลต่อสังคมเพื่อสะท้อนภาพความจริงในชีวิตของบุคคลที่ต้องปะทะกับสังคม แล้วหวนกลับมาพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างรูธและครอบครัวของสามี จะพบว่ารูธเป็นเสมือนผู้บุกรุกเข้ามาในสังคมเล็ก ๆ นี้ แล้วเข้าครอบครอง ควบคุม สมาชิกทุกคนของครอบครัว ตั้งแต่เมื่อเธอเริ่มปรากฏกายเข้ามาในบ้าน ในคืนนั้น รูธก็แสดงความมีชั้นเชิงเหนือกว่าเล็นนี่ ซึ่งอวดตัวว่าเป็นคนมีอำนาจเหนือผู้หญิงทั้งปวง รูธโต้ตอบกับเล็นนี่ และสามารถทำให้เล็นนี่งุนงงใจได้อย่างที่ไม่เคยมีใครทำได้มาก่อน ดังที่เล็นนี่เล่าให้รูธฟังว่าเมื่อผู้หญิงมาวุ่นวายกับเขาโดยที่เขาไม่ชอบใจแล้ว เขาก็จะโต้ตอบอย่างรุนแรงและหยาบคาย (Ibid., p. 34) เมื่อเขาเล่าเรื่องจบลง เขาลองเชิงรูธโดยจะเอาแก้วน้ำมาเก็บ เพื่อแสดงให้รูธเห็นว่าเขามีอำนาจจะทำตามความพอใจของเขาได้โดยไม่สนใจความรู้สึกของรูธ

Lenny : .....

And now perhaps I'll relieve you of your glass.

Ruth : I haven't quite finished.

Lenny : You've consumed quite enough, in my opinion.

Ruth : I haven't.

Lenny : Quite sufficient, in my own opinion.

Ruth : Not in mine, Leonard.

Pause.

Lenny : Don't call me that, please.

Ruth : Why not?

Lenny : That's the name my mother gave me.

Pause.

Just give me the glass.

Ruth : No.

Pause.

Lenny : I'll take it, then.

Ruth : If you take the glass...I'll take you.

(Ibid.)

รูธออกปากเรียกเล็นนี่ว่า เลียวนาร์ด (Leonard) คล้ายกับเมื่อมารดาจะดุลูกชายคือ ๆ สักคน ทั้งยังสรุปว่า "If you take the glass...I'll take you." ซึ่งคงจะทำให้เล็นนี่ชะงักไปด้วยความคาดไม่ถึงว่ารูธจะกล้าพูดเช่นนี้ ต่อจากนั้น รูธยังบังคับให้เล็นนั่นอนลงกับพื้นจะกรอกน้ำใส่ปากเล็นนี่ เมื่อเล็นนี่ไม่ทำตาม เธอก็หัวเราะคื่มน้ำในแก้วนั้นเสียเองแล้วพูดว่า

Ruth : Oh, I was thirsty.

She smiles at him, puts the glass down, goes into the hall and up the stairs.

He follows into the hall and shouts up the stairs.

Lenny : What was that supposed to be? Some kind of proposal?

(Ibid., p. 35)

แม้แต่เมื่อรูธแสดงตัวอย่างเปิดเผยในฐานะโสเภณีของบ้าน และเล็นนี่ตั้งตัวเป็นผู้จัดการประจำตัว รูธก็ยังเรียกร้องต่อรองเอาจากเล็นนี่อย่างไม่ยอมลดละให้เล็นนี่จนเล็นนี่ต้องยินยอมให้ตามที่เธอเรียกร้อง (Ibid., p. 78)

เหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นความเหนือกว่าของรูธที่มีต่อครอบครัวของเท็ดดี้คือเมื่อเล็นนี่แกล้งลองภูมิเท็ดดี้ด้วยคำถามทางปรัชญาว่า "โต๊ะคืออะไร" แมกซ์ เล็นนี่ และโจอี้แลกเปลี่ยนความเห็นกัน โดยโจอี้สรุปว่า

Joey : Chop it up for firewood.

Lenny looks at him and laughs.

Ruth : Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I...move my leg. That's all it is. But I wear...underwear...which moves with me...it...captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg...moving. My lips move. Why don't you restrict...your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. You must bear that... possibility...in mind.

Silence.

(Ibid., p. 52 - 53)

ถ้อยคำของรูธเป็นคำพูดสองแง่สองมุมที่เกี่ยวกับเรื่องเพศอย่างเปิดเผย เห็นได้จากการที่เธอกล่าวถึง "legs, underwear and lips" อย่างชวนให้ผู้ฟังจินตนาการไปไกลกว่าคำพูด ซึ่งการที่รูธกล้าพูดเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่าเธอเข้าใจถึงความคิดที่หมกมุ่นอยู่ในใจของบุคคลในครอบครัวดีว่าฝักใฝ่อยู่กับเรื่องอะไร

แม้แต่แซมซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นคนเก็บงำความรู้สึกทางเพศไว้ได้มากกว่าคนอื่น ๆ ในครอบครัว ก็ยังพ่ายแพ้แก่พลังผลักดันจากพฤติกรรมของรูธ เมื่อเขานิ่งฟังรูธตกลงธุรกิจเรื่องการค้าสวาทกับคนอื่น ๆ ในครอบครัวนั้น เขาเกิดความรู้สึกรุนแรงขึ้นมา จนเปิดเผยความลับที่เขาไม่เคยบอกใครมาก่อน

Sam comes forward.

Sam (in one breath) : MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.

He croaks and collapses.

He lies still.

They look at him.

(Ibid., p. 79)

ในตอนจบของเรื่อง รูธแสดงให้เห็นว่าทุกคนในครอบครัวพ่ายแพ้เธออย่างสิ้นเชิง แม้แต่แมกซึ่งเคยด่าว่าเธอตั้งแต่เมื่อแรกพบกัน ก็ถึงกับคุกเข่าคลานเข้ามาอ้อนวอนขอให้เธอแบ่งปันความสนใจให้เขาบ้าง (Ibid., p. 82 - 83)

พฤติกรรมของรูธตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง แสดงให้เห็นพัฒนาการของเธอตั้งแต่แรกในฐานะคนแปลกหน้าของครอบครัว จนกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัว แทนที่เท็ดดี้

ซึ่งยิ่งกลายเป็นคนเห็นห่างยิ่งขึ้น เพราะไม่อาจจะยอมตัวหมกมั่วอยู่กับครอบครัวในสภาวะเช่นนั้นได้ ทั้ง ๆ ที่เขาย่อมจะคุ้นเคยกับสภาพครอบครัวของเขามานานจนเข้าใจสภาพที่แท้จริงได้ดี แต่เมื่อเขาได้รับการศึกษา มีอาชีพที่สังคมยอมรับ เขาจึงไม่เต็มใจจะยุ่งเกี่ยวกับกลุ่มคนที่มีพฤติกรรมอันไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมภายนอกอีกต่อไป ในขณะที่รูธยินดีจะหลีกหนีจากแวดวงสังคมของสามี มาคลุกคลีอยู่กับสภาพที่เธอเคยคุ้นมาก่อนที่จะแต่งงาน

พฤติกรรมของรูธที่เป็นที่ถกเถียงกันมากว่า ไม่เป็นธรรมชาตินิยมเพราะไม่อาจจะคาดหมายสืบสวนหาแรงจูงใจของพฤติกรรมได้ คือการที่รูธตัดสินใจอยู่เป็นโสเภณีที่ลอนดอน โดยที่ไม่คำนึงถึงลูกทั้ง 3 ของเธอเลย ทั้ง ๆ ที่ในตอนแรกที่มาถึง เธอเองเป็นคนพูดว่า ลูก ๆ อาจจะคิดถึงพ่อแม่ (Ibid., p. 22) แต่เมื่อเท็ดดี้ชวนให้เธอกลับบ้าน โดยพูดถึงลูก ๆ (Ibid., p. 55) และแซมคัดค้านการที่แมกซ์จะชวนรูธให้อยู่หาเงินที่ลอนดอน โดยพูดว่ารูธมีลูกที่จะต้องนึกถึง (Ibid., p. 70) รูธเองกลับไม่คำนึงถึงเลย เธอสนใจแต่การเจรจาต่อรองธุรกิจกับเล็นนี่เท่านั้น การตัดสินใจละทิ้งสามีและลูก ๆ ของรูธคล้ายคลึงกับ การตัดสินใจของ นอร่า (Nora) ในบทละครเรื่อง A Doll's House ของเฮนริค อิบเซ่น ต่างกันที่ว่า การตัดสินใจของนอร่าดูจะมีเหตุผลกว่าเพราะจากบทละครทำให้ผู้อ่านสามารถสืบสวนได้ว่า นอร่าตัดสินใจเช่นนั้นด้วยแรงผลักดันจากพฤติกรรมของสามี ที่ปฏิบัติต่อเธอเสมือนตุ๊กตาประดับบ้าน ส่วนการตัดสินใจของรูธในบทละครเรื่องนี้ ไม่อาจสืบสวนหาแรงผลักดันที่มีผลต่อการตัดสินใจของรูธได้ชัดเจนว่าเป็นเพราะเหตุใดกันแน่ เพียงแต่อาจจะคาดเดาได้ว่า เป็นความตั้งใจของผู้แต่งที่ประสงค์จะสร้างตัวละครที่มีลักษณะไม่ยึดถือขนบประเพณี ความเชื่อ ตามที่สังคมศีกรอบไว้ ว่าผู้หญิงต้องรับผิดชอบต่อสามีและลูก ๆ เมื่อแต่งงานแล้ว ผู้หญิงควรจะซื่อสัตย์ต่อสามี ทั้งกาย วาจา ใจ ควรจะอาทรถึงความทุกข์สุขของลูกเหนือสิ่งอื่นใด ซึ่งจะเห็นได้ว่า ลักษณะของรูธเป็นคนนอกรีตสำหรับมาตรฐานทางสังคมและศีลธรรม โดยยอมตัวไปดำเนินชีวิตอย่างไร้ศีลธรรม

หากหว่าเมื่อพิจารณาพฤติกรรมและบุคลิกของรูธตามแนวคิดของปรัชญาลัทธิอัตถิภาวนิยม (Existentialism) จะพบว่า รูธมีลักษณะที่พ้องกับแนวคิดดังกล่าวหลายประการ ทั้งในด้านภูมิหลัง และบุคลิกที่ไม่มีข้อจำกัด ดังจะเห็นได้ว่า รูธมีภูมิหลังที่ไม่เด่นชัด ผู้อ่านไม่ทราบเลยว่าเธอเป็นใคร มาจากไหน ทราบแต่เพียงว่าเธอเป็นภรรยาของเท็ดดี้ ก่อนหน้านั้นเธอเคยมีอาชีพเป็นนางแบบถ่ายภาพ (A photographic model for the body) ซึ่งเป็นคำเลี่ยงที่รู้กันว่าอาชีพเบื้องหลังคือการเป็นโสเภณี คำพูดของเธอไม่เคยให้ความกระจ่างในเรื่องอดีตที่ผ่านมา ตลอดจนความคิด ความรู้สึกของเธอในปัจจุบัน นอกจากคำพูดเมื่อถกเถียงกันในเรื่องโต๊ะ (Ibid., p. 52 – 53) ทำให้มองเห็นความเป็นอัตถิภาวนิยมในตัวเธอ ที่คิดว่าความเป็นตัวตน (identity) นั้นต้องวัดจากการเคลื่อนไหว การกระทำ ไม่ใช่ด้วยชื่อหรือกฎเกณฑ์ใด ๆ เกี่ยวกับสิ่งนั้น

นอกจากนั้น บุคลิกที่ไม่มีข้อจำกัดของรูธ ก็พ้องกับแนวคิดอัตถิภาวนิยมในเรื่องการค้นหาตัวตน รูธมีสถานะเป็นแม่ เป็นภรรยา แต่เธอก็ยังแสวงหาต่อไป ไม่ได้จำกัดตัวเองอยู่เพียงเท่านั้น ในตอนจบของเรื่อง เธอละทิ้งความเป็นภรรยา ความเป็นแม่ มาเลือกเป็นโสเภณี ซึ่งเป็นบุคลิกที่ไม่มีบทบาทจำกัด โสเภณีจะเป็นอะไรก็ได้ตามแต่ผู้ชายซึ่งเป็นผู้เช่าจะต้องการ หรือจะนึกฝันให้เป็น

ดังนั้นหากพิจารณาตัวละครนี้ในแนวคิดอัตถิภาวนิยมแล้ว จะไม่เหลือ ไม่จำเป็นต้องสอบสวนว่าทำไมตัวละครนี้จึงมีลักษณะเช่นนี้ หรือพฤติกรรมนั้น ๆ เป็นไปได้หรือไม่เพียงใด มีแรงจูงใจใดสนับสนุนหรือไม่ ยิ่งไปกว่านั้นนักอัตถิภาวนิยมมีความเห็นว่าชีวิตย่อมมีปัญหาที่ไม่อาจตอบได้ หรือปัญหาที่ไม่มีคำตอบ สิ่งสำคัญคือความคงอยู่ (existence) ของบุคคล ซึ่งมีหน้าที่ต้องรับผิดชอบการกระทำและผลแห่งการกระทำของตนเอง

แมกซ์ (Max))

แมกซ์ เป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยม เพราะเป็นตัวละครแบบหลายมิติ (rounded character) และบุคลิกเป็นคนจริง ๆ ที่เราอาจจะพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน

ในตอนต้นเรื่อง เรามองเห็นภาพแมกซ์เหมือนคนแก่ขี้บ่นที่พูดจาซ้ำซากวกวน บ่นโน่นบ่นนี่อยู่ตลอดเวลา ตามประสาคนอายุ 70 ปี ซึ่งต้องทำหน้าที่เป็นแม่บ้านให้กับลูก ๆ และน้องชาย บทบาทของแมกซ์จึงเป็นบทบาทของคนที่ทำหน้าที่เป็นทั้งพ่อและแม่ในขณะเดียวกัน คือได้ชื่อว่าเป็นผู้นำของครอบครัว ในขณะเดียวกันก็ต้องหุงหาอาหาร ทำความสะอาด ไปด้วย ซึ่งแมกซ์มักจะบ่นอยู่บ่อย ๆ

Max : Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.

(Ibid., p. 17)

Max : Oh, yes, you are. You resent making my breakfast, that what it is, isn't it? That's why you hang round the kitchen like that, scraping the frying-pan, scraping all the leavings into the bin, scraping all the plates, scraping all the tea out of the teapot...that's why you do that, every single stinking morning. I know...

(Ibid., p. 39)

นอกจากนั้น บางทีแมกซ์ยังใช้คำพูดแบบผู้หญิงที่เป็นแม่คนพูดกับ

Max : .....

I gave birth to three grown man! All on my own bat...

(Ibid., p. 40)

Max : ...don't talk to me about the pain of childbirth —

I suffered the pain,... (Ibid., p. 47)

การที่แมกซ์เป็นคนจู้จี้ ขางบ่นนั้น อาจจะเป็นเพราะว่า เขาต้องการให้สมาชิกในครอบครัวสนใจเขา มองเห็นความสำคัญของเขาเพิ่มขึ้น เพราะแมกซ์มีลักษณะเป็นคนต้องการการยอมรับจากผู้อื่น (Need to be recognized) ดังเช่นเมื่อเล็นนี่แกล้งพูดคุยกับแซมถึงเรื่องการขับรถโดยไม่สนใจแมกซ์เลย แมกซ์ก็พูดสอดขึ้นว่า

Max : I'm here, too, you know.

Sam looks at him.

I said I'm here, too. I'm sitting here.

(Ibid., p. 12)

เมื่อเท็ดดี้พารูธลงมาข้างล่างในตอนเช้าวันรุ่งขึ้น แมกซ์เอะอะว่าทำไมเขาถึงไม่รู้ว่าเท็ดดี้มา เขาถามแซมและโจอี้ก็ไม่มีใครรู้เลยว่าเท็ดดี้มาเมื่อไหร่

Max : Then who knew?

Pause.

Who knew?

Pause.

I didn't know.

.....

How long you been in this house?

Teddy : All night!

Max : All night? I'm a laughing-stock. How did you get in?

(Ibid., p. 41 - 42)

แมกซ์มีลักษณะเหมือนคนแก่ทั่ว ๆ ไปที่ชอบพูดถึงความหลัง หรืออดีตที่รุ่งโรจน์ของตน รำพึงถึงคนเก่า ๆ ที่ตนเคยรู้จักชอบพอ บุคคลที่แมกซ์มักจะพูดถึงคือ พ่อของเขา เจสีสี ภรรยาของเขา และแม็คเกรเกอร์เพื่อนสนิท อย่างไรก็ตาม บทรำพึงความหลังของแมกซ์นั้นไร้สาระเป็นอย่างยิ่ง เช่น เมื่อเขาพูดถึงพ่อของเขาว่าปฏิบัติต่อเขาคืออย่างไร ตั้งแต่เมื่อเขายังดื่มนมขวดอยู่ ที่ไร้สาระก็เพราะเป็นไปไม่ได้ที่เขาจะเข้าใจหรือจดจำสิ่งใดได้ตั้งแต่ยังอายุน้อย ๆ เช่นนั้น และเล่าเหตุการณ์นั้น ๆ ได้อย่างถี่ถ้วน

Max : Our father? I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over to me and look down at me. My old man did. He'd bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he'd dandle me. Give me the bottle. Wipe me clean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father.

(Ibid., p. 20)

Max : .....

I respect my father not only as a man but as a number one butcher!...

(Ibid., p. 40)

แม็คเกรเกอร์ เพื่อนสนิทของแมกซ์เป็นอีกคนหนึ่งที่แมกซ์มักจะพูดถึงอย่างนิยมชมชอบเสมอ เขาเคยเปรียบเทียบแม็กเกรเกอร์กับแซม ว่าแซมว่าไม่มีความสามารถสมกับเกิดมาในตระกูลคนขายเนื้อเลย ไม่เหมือนแม็กเกรเกอร์

Max : .....

We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of the week...

(Ibid.)

ถ้อยคำที่แมกซ์รำพึงถึง แม็คเกรเกอร์ไม่ได้บอกข้อมูลที่มีประโยชน์ใด ๆ เกี่ยวกับแม็กเกรเกอร์เลย ทั้งยังก่อให้เกิดความไม่แน่ใจว่าแม็คเกรเกอร์เป็นเพื่อนของเขาจริงหรือเปล่า เพราะหากว่าเป็นเพื่อนสนิทของเขาจริง ๆ เขาก็น่าจะพูดถึงรายละเอียดที่น่าสนใจ น่าจดจำกว่าที่จะบอกเพียงว่าใคร ๆ เรียกเขาว่าแม็ค และเขาเป็นคนรูปร่างใหญ่ เท่านั้น

Max : .....

Mind you, he was a big man, he was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac.

(Ibid., p. 8)

บางครั้งแมกซ์จะพูดถึงเจสลีภรรยาของเขาอย่างนิยม ยกย่อง

Max : .....

Mind you, she taught these boys everything they know. She taught them all the morality they know..... That woman was the backbone to this family. I mean, I was busy working twenty-four hours a day in the shop, I was going all over the country to find meat, I was making my way in the world, but I left a woman at home with a will of iron, a heart of gold and a mind. Right, Sam?

(Ibid., p. 46)

ถ้อยคำที่แมกซ์พูดถึงเจสลีภรรยาของเขานั้นฟังดูน่าชบขัน โดยเฉพาะเมื่อคิดถึง "ศีลธรรม (morality)" ที่ลูก ๆ ของแมกซ์ยึดปฏิบัติในชีวิตจริงของแต่ละคน และเมื่อคำนึงถึงความประพฤติที่น่าสงสัยของเจสลี

อย่างไรก็ตาม คำพูดของแมกซ์ในเรื่องที่เกี่ยวกับภรรยาและครอบครัวของเขาเป็นสิ่งที่น่าสงสัยว่าเป็นคำพูดตามความเป็นจริง หรือว่าเป็นการพูดพร่ำเพ้อ เพราะหลังจากพูดชมเชยภรรยา ลูก ๆ อยู่ไม่นาน (Ibid.) เขาก็กลับพูดถึงบุคคลเหล่านั้นอีกอย่างตรงกันข้าม

Max : .....

A crippled family, three bustard sons, a slutbitch of a wife-- don't talk to me about the pain of childbirth--I suffered the pain,...

(Ibid., p. 47)

บางครั้งคำพูดของแมกซ์ทำให้ผู้อ่านสามารถคาดเดาได้ว่า แมกซ์คงจะรู้สึกขมขื่นใจกับอดีตที่ผ่านมาอยู่มาก และไม่ได้ภาคภูมิใจกับอาชีพของเขาเท่าไหร่นัก ดังจะเห็นได้จากคำพูดที่เขาพูดถึงชีวิตส่วนตัวของเขาในอดีต

Max : I worked as a butcher all my life, using the chopper and the slap, the slap, you know what I mean, the chopper and the slap! To keep my family in luxury. Two families! My mother was bedridden, my brothers were all invalids. I had to earn the money for the leading paychiatrists. I had to read books! I had to study the disease, so that I could cope with an emergency at every stage....

(Ibid.)

เหตุการณ์ที่ผ่านมาในอดีตยังติดอยู่ในความทรงจำของแมกซ์ แม้ว่าเขาจะเสแสร้งแกล้งพูดว่าอดีตไม่มีความสำคัญเท่าใดนัก

Max : Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?

(Ibid., p. 50)

การกระทำของแมกซ์ขัดกันกับคำพูดข้างต้นของเขาอยู่เสมอ เพราะเขาเองชอบรำพึงถึงอดีตอยู่บ่อย ๆ และยังไม่ยอมรับความจริงในปัจจุบัน ไม่ยอมรับความเปลี่ยนแปลงทั้งหลายที่ย่อมจะเกิดขึ้นตามกาลเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเปลี่ยนแปลงทางสังขารของตัวเขาเอง ดังจะเห็นได้ว่า เขามักจะไม่พอใจเมื่อใครพูดว่าเขาเป็นคนแก่ เช่น เมื่อโจอี้พูดกับเด็คดี้และรูธด้วยท่วงทีคล้ายจะขอโทษว่า แมกซ์แก่แล้ว อย่าโกรธเขาเลยถ้าเขาพูดไม่ดีไปบ้าง (*Ibid.*, p. 43) แมกซ์โกรธถึงกับเอาไม้เท้าตีโจอี้จนล้มลง

ในตอนจบของเรื่อง แมกซ์รู้สึกขุ่นข้องใจที่เห็นรูธไม่ให้ความสนใจแก่เขาเลย คงคลอเคลียอยู่กับโจอี้และเล็นนี่เท่านั้น แมกซ์ไม่ยอมรับความจริงว่าตนเองแก่จนเกินกว่าจะเป็นที่สนใจของผู้หญิงในวัย 30 ปีเช่นรูธ เขาคร่ำครวญว่า

Max : I'm too old. I suppose. She thinks I'm an old man.

Pause.

I'm not such an old man.

Pause.

(To Ruth) You think I'm too old for you?

I'm not an old man.

(He looks up at her.)

(Ibid., p. 81 - 82)

จะเห็นได้ว่า แมกซ์ยังต้องการมีความสัมพันธ์ทางเพศอยู่ ทั้ง ๆ ที่อายุมากแล้ว ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ขัดกันกับความประพฤติอันเหมาะสมของคนในวัย 70 ปี โดยปกติทั่ว ๆ ไป

นอกจากความฝักใฝ่ทางเพศแล้ว แมกซ์ยังมีพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมแก่วัยอีกหลายประการ ได้แก่ การเป็นคนหยาบคายอย่างรุนแรง ชอบพูดหาเรื่อง และเป็นคนเจ้าอารมณ์เดี๋ยวดีเดี๋ยวร้าย

ความหยาบคาย และความรุนแรงของแมกซ์ เป็นพฤติกรรมที่เห็นได้อย่างเด่นชัดตั้งแต่ต้นเรื่อง จากคำพูดของแมกซ์เอง ทำให้เราเห็นภาพของแมกซ์ว่าเป็นคนนิยมความรุนแรงมาตั้งแต่อยู่ในวัยหนุ่ม แม้ว่าคำพูดนั้นอาจจะเป็นเพียงคำอวดอ้าง แต่ก็สามารถสะท้อนให้เห็นบุคลิกของแมกซ์ได้ดี

Max : .....

I used to knock about with a man called MacGregor.

.....

We were two of the worst hated man in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence....

(Ibid., p. 8)

แม้จะอายุถึง 70 ปีแล้ว แมกซ์ก็ยังเป็นคนรุนแรงอยู่ ทั้งทางวาจา และทางกาย เช่น กับเล็นนี่ แมกซ์รู้ดีว่าเล็นนี่ไม่ยอมอ่อนข้อให้เขาแน่ ๆ เขาจึงมักจะรุนแรงกับเล็นนี่ด้วยวาจา

Max : Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!

(Ibid., p. 9)

Max : I'll give you a proper tuck up one of these nights, son. You mark my word.

(Ibid., p. 17)

กับแซมซึ่งเป็นคนไม่มีปากมีเสียงนั้น แมกซ์มักจะรุนแรงด้วยเสมอทั้งด้วยวาจาและการกระทำ เขามักจะโจมตีจุดอ่อนของแซม เช่น คอนขอดที่แซมยังไม่แต่งงานทั้ง ๆ ที่อายุถึง 63 ปีแล้ว

Max : It's funny you never got married, isn't it? A man with all your gifts.

(Ibid.)

แมกซ์มักจะพูดถึงอาชีพกับรถของแซมอย่างดูถูกว่าแซมชอบใช้รถของเขาเป็นที่ค้าสวาทเคลื่อนที่ โดยใช้ที่นั่งด้านหลังรถต่างที่นอน

Max : In the back of the Snipe? Been having a few crafty roofs in a layby, have you?

Sam : Not me.

Max : On the back seat? What about the armrest, was it up or down?

(Ibid.)

บางทีแมกซ์ใส่ความว่าแซมเองก็ขายตัว เหมือนโสเภณีหั่ว ๆ ไปเช่นกัน ในราคาที่ต่ำมาก

Max : Anyone could have you at the same time. You'd bend over for half a dollar on Blackfriars Bridge.

Sam : Me!

Max : For two bob and a toffee apple.

(Ibid., p. 48)

แมกซ์เคยพูดว่า เท่าที่เขายอมให้แซมอยู่ด้วยในบ้านมาจนทุกวันนี้ ก็เพราะแซมยังสามารถหาเงินได้ แต่ถ้าเมื่อใดก็ตามที่แซมตกงาน เขาจะไล่แซมไปทันที ทั้ง ๆ ที่ความจริงแล้วบ้านนั้นเป็นบ้านของพ่อแม่ ซึ่งแซมมีสิทธิ์เท่ากับแมกซ์

Max : As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.

Sam : You are, oh?

Max : Sure. I mean, bring in the money and I'll put up with you. But when the firm gets rid of you---you can flake off.

Sam : This is my house as well, you know. This was our mother's house..

(Ibid., p. 19)

ความรุนแรงและความหยาบคายของแมกซ์ดูไร้เหตุผลเอามาก ๆ เช่นเมื่อเขาพบรูธเป็นครั้งแรกเขาเปิดฉากด่าว่ารูธอย่างไม่ไว้หน้า

Max : Who's this?

Teddy : I was just going to introduce you.

Max : Who asked you to bring dirty tarts into this house?

Teddy : Listen, don't be silly—

Max : You been here all night?

Teddy : Yes, we arrived from Venice—

Max : We've had a smelly scrubber in my house all night. We've had a stinking pox-ridden slut in my house all night.

Teddy : Stop it! What are you talking about?

Max : I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house!

Teddy : She's my wife! We're married!

(Ibid., p. 42)

พฤติกรรมที่ขัดกับวัยอีกประการหนึ่งของแมกซ์ คือความเป็นคนเจ้าอารมณ์ ซึ่งทำให้บรรยากาศในครอบครัวเต็มไปด้วยความอึดอัด เมื่อเขาอารมณ์ดี เขาพูดจาสุภาพ และบางครั้งเกือบจะเรียกได้ว่า "ปากหวาน" แต่อีกไม่กี่นาทีต่อมาเขาก็กลับอารมณ์เสียขึ้นมาอย่างกระทันหัน เช่นเมื่อรูธชมว่าเขาทำอาหารอร่อย เขาก็ชมตอบว่ารูธเองก็ชงกาแฟได้อร่อยเช่นกัน และเขาคิดว่ารูธคงจะเป็นคนทำกับข้าวเก่งคนหนึ่ง (Ibid., p. 45 – 47) เขาพูดถึงครอบครัวของเขา ยกย่องเจสสี่ว่าเป็นผู้หญิงที่เข้มแข็ง นายกย่อง พูดถึงความหลังเมื่อเขาคิดจะซื้อเสื้อผ้าดี ๆ ให้เธอ แต่เมื่อรูธถามเขาถึงกลุ่มคนชายเนื้อด้วยประโยคธรรมดา ๆ เขากลับอารมณ์เสียขึ้นมาทันที และพูดถึงครอบครัวของเขา ตลอดจนเจสสี่ และลูก ๆ อย่างตรงกันข้ามกับที่พูดมาเมื่อกี้นี้ กลับกลายเป็นคนหยาบคาย กระด้าง รุนแรงเช่นเคย

เมื่อติดตามพฤติกรรมของแมกซ์โดยตลอดจะเห็นได้ว่าแมกซ์มักจะอารมณ์เสียอยู่ตลอดเวลา หาเรื่องบ่นว่าลูก ๆ และน้องชายได้เสมอ ไม่เคยมีอารมณ์ดีอยู่ได้นานนัก นอกจากเมื่อเขาพูดถึงการชักชวนให้รูธมาอยู่ด้วยกัน (Ibid.p. 70) ทั้งโจอี้และเล็นนี่ต่างก็สนับสนุนความคิดของเขา มีแต่แบบ และเท็ดดี้เท่านั้นที่ขัดแย้ง แต่ก็มิได้กระทำสิ่งใดเพื่อต่อต้านความคิดของเขาเลย เป็นช่วงที่แมกซ์อารมณ์ดีที่สุด และเป็นมิตรกับเล็นนี่เพียงครั้งเดียวตลอดทั้งเรื่อง

หากจะกล่าวถึงพฤติกรรมของแมกซ์โดยสรุป จะเห็นได้ว่า มีแรงผลักดันมาจากความรู้สึกเศร้าใจของคนชราที่คิดว่าตนเองขาดความสำคัญที่เคยมีไป ความรู้สึกดังกล่าวเป็นแรงจูงใจที่รุนแรงพอที่จะกระตุ้นให้บุคคลแสดงพฤติกรรมก้าวร้าว และไม่เหมาะสม เพื่อเรียกร้องความสนใจของสังคมให้หันมาที่ตนอีกครั้งหนึ่ง แต่ทว่าแมกซ์ในบทละครเรื่องนี้ ไม่ประสบความสำเร็จตามที่ตนต้องการ ดังจะเห็นได้ว่า เขาเป็นคนสร้างสถานการณ์ทั้งหลายขึ้นเองตั้งแต่ต้น เมื่อเขาพบหน้ารูธ เขาเรียกเธอว่า "โสเภณี" ด้วยถ้อยคำต่าง ๆ กัน (Ibid., p.42) ต่อมาเมื่อรูธเปิดเผยตนเองทีละน้อย ๆ เขาเป็นคนเสนอแนะให้รูธอยู่กับครอบครัวของเขา และดำเนินการเพื่อขอความเห็นชอบ และความสนับสนุนจากสมาชิกคนอื่น ๆ ในบ้าน (Ibid., p. 70 – 80) แต่ทว่าในตอนจบของเรื่อง จึงเป็นที่ประจักษ์ชัดว่า เขาไม่อาจควบคุมสถานการณ์นั้นไว้ได้ แต่กลับถูกควบคุมโดยสถานการณ์นั้น เขาตกเป็นทาสความเข้มแข็งกว่าของรูธ (Ibid., p. 81 – 83) จนถึงกับต้องคุกเข่าลงคลานขอความเมตตาจากรูธโดยที่ลูก ๆ ของเขาก็ไม่ได้ให้ความสนใจหรือใส่ใจจะช่วยเหลือเขาเลย นับได้ว่าแมกซ์เป็นผู้พ่ายแพ้อย่างสิ้นเชิงในบทละครนี้

พฤติกรรมของแมกซ์เท่าที่กล่าวมาแล้ว แสดงให้เห็นบุคลิกของแมกซ์ได้หลาย ๆ ด้าน และมีพัฒนาการจากตอนเริ่มเรื่อง ซึ่งแมกซ์แสดงความมีอำนาจในฐานะผู้นำของครอบครัว มาจนถึงตอนจบ ซึ่งสถานะของแมกซ์เปลี่ยนไปเป็นผู้สูญเสียอำนาจ และความสำคัญนั้นให้แก่รูธ ผู้รุกรานเข้ามาอย่างเงียบ ๆ อย่างไรก็ตามพฤติกรรมที่กล่าวมาทั้งหมดแสดงให้เห็นลักษณะแบบชนชั้นกลางนิยมของตัวละครตัวนี้ แม้ว่าบุคลิกและพฤติกรรม

บางอย่างยากที่จะยอมรับ แต่ก็ไม่เกินความจริง หรือไร้เหตุผลเสียทีเดียว

ในขณะเดียวกัน พฤติกรรมบางอย่างของแมกซ์นั้น ดูไร้เหตุผลโดยสิ้นเชิง และอาจจะจัดได้ว่าอยู่นอกเหนือขอบเขตของลักษณะธรรมชาตินิยม เนื่องจากความไร้เหตุผล ไร้แรงจูงใจที่สามารถสืบสวนได้จากบท จนทำให้ดูเกินความจริง ขอให้พิจารณาฉากเมื่อเท็ดดี้ ลงมาจากห้องพักพร้อมกับรูธ และปฏิกิริยาของแมกซ์เมื่อเห็นคนทั้งสอง (Ibid., p. 40 - 41)

Teddy and Ruth come down the stairs. They walk across the hall and stop just inside the room. The others turn and look at them. Joey stands. Teddy and Ruth are wearing dressing-gowns.

Silence.

Teddy smiles.

Teddy : Hullo...Dad...We overslept.

Pause.

What's for breakfast?

Silence.

Teddy chuckles.

Huh. We overslept.

Max turns to Joey.

Max : Did you know he was here?

Pause.

Joey : No.

Max : Then who knew?

Pause.

Who know?

Pause.

I didn't know.

(Ibid.)

ปฏิกริยาของแมกซ์ที่มีต่อการกลับมาบ้านแปลกไปจากปฏิกิริยาของพ่อโดยทั่ว ๆ ไป จะพึงแสดงต่อลูกชายคนโตที่ไม่ได้พบกันมาถึง 6 ปี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นลูกคนเดียวที่กล่าวได้ว่า ประกอบอาชีพที่มีเกียรติที่สุดในบ้าน แมกซ์ไม่สนใจการกลับมาของเท็ดดี้เลย กลับไปสนใจซักถามอย่างจะเอาเรื่องว่า ทำไมเขาถึงไม่รู้มาก่อนว่าเท็ดดี้จะมาบ้าน นอกจากนั้น เขายังละเลยไม่ยอมรับรู้ว่ารูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้กลับกล่าวว่าด้วยถ้อยคำหยาบคายอย่างไม่มีเหตุผล (Ibid., p. 42)

พฤติกรรมอีกตอนหนึ่งของแมกซ์ ที่กล่าวได้ว่า ผิดไปจากธรรมชาติ หรือเกินความจริง คือการที่แมกซ์ชักชวนให้รูธอยู่คำเนินอาชีพโสเภณีที่ลอนดอน แทนที่จะไปกับเท็ดดี้ โดยเริ่มต้น เขาเพียงต้องการให้รูธรับหน้าที่อยู่เพียงภายในบ้าน แต่เมื่อมีปัญหาเรื่องค่าใช้จ่ายส่วนตัวของรูธ เขาจึงเห็นดีตามข้อเสนอแนะของเล็นนี่ ให้รูธออกไปหาเงินนอกบ้านคืนละ 3 – 4 ชั่วโมง ทั้ง ๆ ที่ความจริงแล้วรูธเป็นลูกสะใภ้ของเขา

Max : Listen, we're bound to treat her in something approximating, at least, to the manner in which she's accustomed. After all, she's not someone off the street, she's my daughter-in-law!

Joey : That's right.

Max : There you are, you see. Joey'll donate, Sam'll donate...

Sam looks at him.

I'll put in a few bob out of my pension, Lenny'll cough up. We're laughing. What about you, Ted? How much you going to put in the kitty?

Teddy : I'm not putting anything in the kitty.

Max : What? You won't even help to support your own wife? I thought he was a son of mine. You lousy stinkpig. Your mother would drop dead if she heard you take that attitude.

(Ibid., p. 72)

ความจริงแล้วไม่ใช่เรื่องผิดปกติที่สามีจะหยิบยื่นเงินทองให้ภรรยาเป็นค่าใช้จ่ายส่วนตัว ทว่าในสถานการณ์นี้ไม่ใช่สถานการณ์ปกติ เพราะแมกซ์ชวนเท็ดดี้ให้ร่วม "ลงขัน" เพื่อสนับสนุนให้ภรรยาของเขาเป็นโสเภณี เพื่อรูธจะได้อยู่ปรนนิบัติครอบครัวของแมกซ์ในลอนดอน เป็นพฤติกรรมที่ขัดต่อความเป็นจริงอย่างยิ่งเพราะคงไม่มีสามีที่ปกติคนใดจะยินยอมจ่ายเงินเพื่อให้ภรรยาของตนมาเป็นโสเภณีในครอบครัวของพ่อตนเองเป็นแน่ และการที่พ่อสามีเช่นแมกซ์เป็นผู้นำในการชักชวนให้ลูกสะใภ้มาเป็นโสเภณีประจำครอบครัว ก็เป็นสิ่งที่ยอมรับได้ยาก

นอกจากพฤติกรรมที่ผิดปกติดังกล่าวมาแล้ว ความไม่เป็นธรรมชาติของแมกซ์ยังปรากฏอยู่ในคำพูดของเขา และปฏิกริยาตอบสนองต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ดังเช่นเมื่อเท็ดดี้เก็บของลงมาจากห้องพักเพื่อเตรียมตัวกลับ แมกซ์สั่งเท็ดดี้ว่า ถ้าจะมาคราวหน้าขอให้บอกมาล่วงหน้าว่าแต่งงานมาด้วยหรือไม่

Max : Well, when you coming over again, eh? Look, next time you come over, don't forget to let us know beforehand whether you're married or not. I'll always be glad to meet the wife. Honest. I'm telling you.

(Ibid., p. 59)

ในขณะนั้น โจอี้ เล็นนี่ และรูธ กำลังแสดงความรักกันอยู่บนโซฟากลางห้องนั่นเอง แมกซ์กล่าวถ้อยคำอันแสดงการยอมรับรูธ

Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You were ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you. You should have known me better. I'm broadminded. I'm a broadminded man.

He peers to see Ruth's face under Joey, turns back to Teddy. Mind you, she's a lovely girl. A beautiful woman and a mother too. A mother of three. You've made a happy woman out of her. It's something to be proud of. I mean, we're talking about a woman of quality. We're talking about a woman of feeling.

(Ibid., p. 59 - 60)

จากสถานการณ์ในขณะนั้น ทำให้เป็นที่น่าสงสัยว่า การยอมรับของแมกซ์เป็นการยอมรับรูธในฐานะภรรยาของเท็ดดี้ หรือในฐานะอื่นกันแน่ ถ้อยคำที่กล่าวยกย่องรูธว่าเป็นคนมีคุณภาพ มีใจความคล้ายคลึงกันกับเมื่อแมกซ์กล่าวยกย่องเจสสีภรรยาของเขา (Ibid., p. 46) เมื่อตัดสินจากพฤติกรรมของรูธในขณะที่แมกซ์กล่าวคำสรรเสริญเธอ ทำให้น่าสงสัยว่า "ผู้หญิงที่มีคุณภาพ" ในอุดมคติของแมกซ์ คือหญิงที่มีความประพฤติเช่นนี้หรืออย่างไร ทำให้สงสัยต่อไปถึงเจสสีภรรยาของเขาว่าคงจะมีความประพฤติคล้ายกับรูธ เพราะได้รับคำสดุดีจากแมกซ์ในทำนองเดียวกันกับรูธ ทั้งนี้ยังเนื่องมาจากแมกซ์กล่าวถ้อยคำที่น่าสงสัยในบางครั้งที่เกี่ยวข้องกับเจสสีและรูธ เช่นเมื่อแมกซ์เห็นรูธเป็นครั้งแรก เขาพูดว่า

Max : I've never had a whore under this roof before.
Eversince your mother died. My word of honour...
(Ibid., p. 42)

คำพูดของแมกซ์ในที่นี้ชวนให้คิดว่า แมกซ์หมายความว่าอย่างไรกันแน่ที่พูดว่า บ้านเขาไม่เคยมีโสเภณีมาอยู่เลย ตั้งแต่แม่ของเท็ดดี้ตายไป เมื่อคิดถึงคำพูดนี้ และถ้อยคำของแมกซ์ที่กล่าวถึงเจสสี ทำให้ผู้อ่านเดาว่าเจสสีคงจะมีอาชีพเป็นโสเภณีด้วย เมื่อรูธมาเยี่ยมครอบครัว ในความรู้สึกของแมกซ์ จึงคล้าย ๆ กับการกลับมาของเจสสีภรรยาของเขา ดังจะเห็นได้ว่า แมกซ์คงจะคิดเช่นนี้อยู่เสมอ เพราะเขาชอบพูดย้ำถึงรูธว่า มีลูก 3 คน เป็นชายทั้งหมด (เช่นเดียวกับเจสสีภรรยาของเขา ซึ่งมีลูกชาย 3 คน เช่นกัน) อย่างไรก็ตาม ไม่มีเหตุผลที่น่าเชื่อถืออื่นใดจากบทละครที่สามารถสนับสนุนความคิดดังกล่าวได้

กล่าวโดยสรุปแล้ว บุคลิกของแมกซ์โดยทั่ว ๆไป มีความเป็นธรรมชาติ เป็นไปได้ น่าเชื่อถือ น่ายอมรับว่าอาจจะเป็นไปได้ ยกเว้นแต่พฤติกรรมบางอย่างโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวกับรูธเริ่มตั้งแต่เมื่อเขาพบรูธเป็นครั้งแรกเป็นต้นมา ที่

ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นธรรมชาตินิยมมากขึ้น มองดูไม่น่าเป็นไปได้มากขึ้น การขาดแรงจูงใจที่มีเหตุผลเหมาะสม ทำให้บุคลิกของแมกซ์หางไกลไปจากลักษณะตัวละครแบบธรรมชาตินิยม ทว่าอย่างไรก็ตามเป็นลักษณะของตัวละครที่น่าศึกษาเพราะมีความขัดแย้งกันอย่างรุนแรงระหว่างลักษณะนิสัยแบบผู้หญิงที่ทำหน้าที่แม่บ้าน บันจู้จี้ จุกจิก เรื่องโน้นเรื่องนี้ ทำหน้าที่แม่ครัวที่ไม่เป็นที่นิยมของลูกบ้านนัก กับลักษณะความหยาบกระด้างตามเพศชาย ที่ชอบความรุนแรงทั้งทางกาย และทางวาจา ทั้งยังมีสัญชาติญาณแบบสัตว์ในเรื่องเพศสัมพันธ์ อีกด้วย

<u>เท็ดดี้</u> (Teddy)

เท็ดดี้ เป็นตัวละครที่สำคัญคนหนึ่งในบทละครเรื่องนี้ พฤติกรรมของเขาเมื่อดูโดยผิวเผินแล้ว มีความเป็นธรรมชาตินิยม เพราะลักษณะที่เป็นคนปกติมีบุคลิกที่อาจพบได้โดยทั่วไป ไม่เป็นตัวละครแบบสำเร็จรูปที่มีแต่ความดี หรือความเลวเพียงด้านเดียว แม้กระนั้นก็ตาม เท็ดดี้ยังมีลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาตินิยมหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความไม่มีเหตุผลในพฤติกรรมของเขา และการที่ไม่อาจตอบคำถามเกี่ยวกับตัวเขาได้หลายคำถาม ซึ่งเป็นปัญหาสำคัญทำให้ไม่อาจกำหนดบุคลิกของเขาได้แน่นอน

พฤติกรรมของเท็ดดี้ที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นธรรมชาตินิยม เพราะได้อิทธิพลมาจากสภาพแวดล้อมในครอบครัวของเขา คือการที่เขายังคงมีความรุนแรงแอบแฝงอยู่ หากทว่า เป็นความรุนแรงที่เขาแสดงออกอย่างเงียบ ๆ เมื่อเขาถูกบีบคั้น ไม่ใช่เป็นความรุนแรงทางวาจาเช่นเล็นนี่ หรือความรุนแรงอย่างหยาบคายทั้งทางกายและทางวาจาอย่างแมกซ์ จะเห็นได้จากการที่เขาตั้งใจกินชีสโรลของเล็นนี่ เมื่อเขาไม่พอใจที่เล็นนี่ล่วงเกินรูธโดยไม่เกรงใจเขา เมื่อเล็นนี่ด่าว่าเขา เขาไม่ยอม. ขอโทษ

Teddy : Well, what are you going to do about it?

Lenny : I'm waiting for you to apologize.

Teddy : But I took it deliberately, Lenny.

Lenny : You mean you didn't stumble on it by mistake?

Teaddy : No, I saw you put it there. I was hungry, so I ate it.

Pause.

Lenny. : Barefaced audacity.

Pause.

What led you to be so...vindictive against your own brother? I'm bowled over.

(Ibid., p. 64)

ในที่นี้ เล็นนี่แกล้งว่าแดกดันเท็ดดี้ โดยการใช้ถ้อยคำรุนแรงประนามเท็ดดี้ ซึ่งทำผิดเล็กน้อยเท่านั้น

ความจริงแล้ว เล็นนี่รู้ดีว่าทำไมเท็ดดี้จึงเคืองแค้นเขา และเป็นการตอบโต้ที่ดูจะน้อยไปกว่าที่ควรเสียด้วยซ้ำ เมื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่เล็นนี่ทำต่อรูธ

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีลักษณะส่วนลึกบางประการเหมือนคนอื่น ๆ ในครอบครัว การที่เขาได้รับการศึกษา และสังคมที่เขาผ่านพบมาเมื่อเขาออกไปเผชิญโลกนอกครอบครัว ทำให้เขาเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เขากันตัวเองออกมาจากครอบครัว ภาคภูมิใจในความเป็นปัญญาชนของเขา ในขณะเดียวกันก็ดูถูกครอบครัวของเขาเอง และในที่สุด ก็ไม่ยอมทำตัวหมกมุ่นอยู่ในการดำเนินชีวิตแบบสัตว์ที่สมสู่ไม่เลือกคู่ เช่น ที่คนในครอบครัวของเขาเกี่ยวข้องอยู่

You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with the question of intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works. Might do you good...have a look at them...see how certain people can maintain...intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You're just objects. You just...move about.

I can observe it. I can see what you do. It's the same as I do. But you're lost in it. You won't get me being...I won't be lost in it.

(Ibid., p. 62)

คำพูดของเท็ดดี้แสดงให้เห็นความพยายามของเขาที่จะแสดงความเหนือกว่าทางปัญญา ความสามารถในการเขียนบทวิเคราะห์ของเขา และในที่สุดเขาแสดงการไม่ยอมรับความจริงว่าเขาเองก็มีชีวิตบางด้านแบบสัตว์โลกทั้งหลาย เช่นคนในครอบครัวเขาเหมือนกัน เขาพูดราวกับจะแก้ตัวว่า เขาไม่ยอมปล่อยตัวให้จมปลักอยู่กับอบายมุขนั้น

เพราะว่าเขาตั้งใจแล้วว่าจะไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตทางเพศแบบสัตว์ของครอบครัว เขาจึงไม่ใส่ใจ ไม่แสดงความรับรู้ใด ๆ กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในครอบครัว จนดูเหมือนว่าเขามีลักษณะแล้งน้ำใจอย่างน่าเอือมเช่นเดียวกับสมาชิกอื่น ๆ ในครอบครัว ดังจะเห็นได้จากในฉากที่แซมล้มสลบไป ทั้ง ๆ ที่แซมเป็นสมาชิกคนเดียวในบ้านที่ดีต่อเขา แสดงความยินดีต้อนรับเขา ชักชวนให้เขาพักอยู่นาน ๆ เท็ดดี้ก็แสดงปฏิกริยาต่อแซมเช่นเดียวกับคนอื่น ๆ เขาเพียงแต่แสดงความเสียดายว่า แซมไม่อาจจะขับรถไปส่งเขาที่สนามบินลอนดอนได้

Teddy stands.

He looks down at Sam.

Teddy : I was going to ask him to drive me to London Airport.

(Ibid., p. 80)

การกลับมาเยี่ยมบ้านของเท็ดดี้ เป็นเหตุการณ์ที่ตรงกันข้ามกับการกลับมาเยี่ยมบ้านของบุคคลในสภาพปกติธรรมดาที่อาจพบเห็นได้ในชีวิตจริงโดยทั่ว ๆ ไปตามเนื้อเรื่องนั้น เท็ดดี้แต่งงานกับรูธเมื่อ 6 ปีที่ผ่านมา โดยที่ทางบ้านของเขาไม่รู้ข่าวการแต่งงานของเท็ดดี้เลย เขาพารูธไปอยู่อเมริกา มีบุตรชายด้วยกัน 3 คน เขาเคยเขียนจดหมายมาที่บ้าน (Ibid., p. 62) คนที่บ้านรู้แต่เพียงว่าเขาได้ปริญญาเอกในสาขาปรัชญา แต่ไม่มีใครทราบเรื่องครอบครัวของเขาที่อเมริกาเลย การกระทำของเท็ดดี้ทำให้เกิดปัญหาที่น่าสงสัยว่า ทำไมเขาจึงแต่งงานกับรูธโดยไม่เปิดเผยให้ครอบครัวของเขารู้ เป็นเพราะภูมิหลังของรูธที่เคยเป็น นางแบบถ่ายภาพ (Ibid., p. 50, p. 57) หรือเป็นอย่างที่แมกซ์สันนิษฐานไว้ว่าเขาอายที่แต่งงานกับผู้หญิงที่ด้อยกว่า

> Listen, you think I don't know why you didn't tell me you were married? I know why. You are ashamed. You thought I'd be annoyed because you married a woman beneath you...
>
> (Ibid., p. 59)

ซึ่งเหตุผลที่แท้จริงอาจจะเป็นไปได้ทั้งสองประการ คือเขารู้สึกละอายที่แต่งงานกับผู้หญิงที่ด้อยกว่าเขาในทุก ๆ ทาง ทั้งยังมีภูมิหลังที่ไม่น่าชื่นชม ซึ่งเป็นเหตุให้เขากลับมาบ้านอย่างเงียบ ๆ และไม่กล้าประจันหน้ากับสมาชิกในครอบครัวในทันที โดยอ้างว่าดึกแล้ว ไม่มีเหตุผลใดที่จะปลุกคนอื่นให้ตื่นขึ้น

> ...No point in waking anyone up now. Just go to bed. See them in the morning..see my father in the morning.
>
> (Ibid., p. 22)

แท้จริงแล้ว การที่เท็ดดี้ซึ่งเป็นลูกชายคนโตของครอบครัว ผู้มีอาชีพที่มีเกียรติ พาภรรยามาเยี่ยมบ้าน หลังจากจากไปนานถึง 6 ปี เป็นเหตุผลอันพอเพียงที่ครอบครัวควรจะตื่นเต้น คอยต้อนรับที่เดียว สาเหตุที่เขาลังเลใจอาจจะเป็นเพราะเขาไม่แน่ใจในท่าทีของพ่อ และน้อง ๆ ที่จะแสดงต่อรูธ เช่นที่รูธบอกกับแมกซ์

Ruth : I think he wondered whether you would be pleased with me.

(Ibid., p. 49)

อีกประการหนึ่งที่น่าจะเป็นไปได้ว่า เท็ดดี้ถ่วงเวลาการแนะนำรูธต่อครอบครัวของเขา ก็เพราะเขารู้จักครอบครัวของตนเองดีว่าวิปริตจากครอบครัวธรรมดาอย่างไร เขาจึงรู้สึกไม่สบายใจและไม่แน่ใจว่ารูธจะคิดอย่างไรกับครอบครัวของเขา

ปฏิกิริยาที่ครอบครัวของเท็ดดี้มีต่อการกลับมาเยี่ยมบ้านของเท็ดดี้ เป็นสิ่งที่น่าสงสัย เล็นนี่ซึ่งเป็นสมาชิกคนแรกในบ้านที่พบเขา ไม่ได้แสดงความยินดี หรือแปลกใจที่เห็นเท็ดดี้มายืนอยู่ที่บ้านเงียบ ๆ กลางดึกเช่นนั้น เขาทักเท็ดดี้อย่างธรรมดา

Lenny walks in the room from U.L. He stands. He wears pyjamas and dressing-gown. He watches Teddy.

Teddy turns and sees him.

Silence.

Teddy : Hullo, Lenny.

Lenny : Hullo, Teddy.

(Ibid., p. 28)

หลังจากนั้น เขาก็พูดถึงเรื่องการนอนไม่หลับของเล็นนี่ แล้วจึงกลับมาพูดถึงการกลับมาเยี่ยมบ้านของเท็ดดี้ โดยเท็ดดี้ไม่ได้เอ่ยถึงรูธเลย

Teddy : I've...just come back for a few days.

Lenny : Oh yes? Have you?

Pause.

Teddy : How's the old man?

Lenny : He's in the pink.

Pause.

Teddy : I've been keeping well.

Lenny : Oh, have you?

Pause.

Staying the night then, are you?

Teddy : Yes.

Lenny : Well, you can sleep in your old room.

Teddy : Yes, I've been up.

Lenny : Yes, you can sleep there.

Lenny yawns.

Oh well.

Teddy : I'm going to bed.

Lenny : Are you?

Teddy : Yes, I'll get some sleep.

Lenny : Yes, I'm going to bed, too.

(Ibid., p. 26 ~ 27)

จากตัวอย่างที่แสดงไว้ข้างต้น จะเห็นได้ว่าเป็นบทสนทนาที่ว่างเปล่า ไม่มีความกระตือรือล้น ความตื่นเต้น ความผูกพันธ์ฉันท์พี่น้องอยู่ในถ้อยคำที่เขาโต้ตอบกันเลย มีแต่ความเหินห่าง และความไม่ยินดียินร้าน แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง

เล็นนี่และเท็ดดี้ ได้เป็นอย่างดี

ปฏิกริยาของแมกซ์ที่มีต่อการมาเยี่ยมบ้านของเท็ดดี้ เป็นเหตุการณ์ที่ผิดไปจากธรรมดาเช่นกัน แมกซ์โกรธที่เท็ดดี้มาที่บ้านโดยที่เขาไม่รู้เลย และท่าทางของเท็ดดี้ที่หักหายบิดาของเขาดูขัดเขินเช่นกัน

Teddy and Ruth come down the stairs. They walk across the hall and stop just inside the room.

The others turn and look at them. Joey stands.

Teddy and Ruth are wearing dressing-gowns.

Silence.

Teddy smiles.

Teddy : Hullo...Dad...We overslept.

Pause.

What's for breakfast?

Silence.

Teddy chuckles.

Huh. We overslept.

Max turns to Sam.

Max : Did you know he was here?

Sam : No.

Max turns to Joey.

Max : Did you know he was here?

Pause.

I asked you if you know he was here.

Joey : No.

Max : Then who knew?

Pause.

Who knew?

Pause.

I didn't know.

(Ibid., p. 40 - 41)

อาจจะเป็นไปได้ว่า แมกซ์โกรธเพราะสงสัยว่าเล็นนี้รู้ตั้งแต่เมื่อคืน ในฐานะที่เขาเป็นหัวหน้าครอบครัว เขาคิดว่าเขาควรจะเป็นคนแรกที่ได้รับรู้ว่าเกิดอะไรขึ้นในบ้านก่อนคนอื่น ๆ เท็ดดี้มาแล้วไม่บอกเขาเมื่อเขาตื่นขึ้นมากลางดึกเพราะเล็นนี่ส่งเสียงดัง แต่ว่าเขาไม่ควรจะแสดงอาการต้อนรับเท็ดดี้เช่นนี้ ยิ่งไปกว่านั้นเขายิ่งแสดงกริยาหยาบคายอย่างน่าตกใจต้อนรับรูธ ทั้ง ๆ ที่เขายังไม่รู้จักเลยว่าเธอเป็นใคร และแม้เท็ดดี้จะบอกให้รู้ว่ารูธเป็นภรรยาของเขา แมกซ์ก็ยังไม่ยอมรับฟัง (Ibid., p. 42)

ความรู้สึกของเท็ดดี้ที่มีต่อครอบครัวของเขาเป็นคำถามที่ไม่อาจตอบได้เช่นกันกับแมกซ์นั้นเขาสุภาพด้วย แต่ก็ดูเหินห่างเป็นพิธีการจนเกินไป

Max turns to Teddy.

Well, how you been keeping, son?

Teddy : I've been keeping very well, Dad.

Max : It's nice to have you with us, son.

Teddy : It's nice to be back, Dad.

(Ibid., p. 48)

พฤติกรรมของเท็ดดี้ขัดกับคำพูดข้างต้น เพราะอีกไม่กี่ชั่วโมงต่อมา เขาก็ชวนรูธให้เดินทางกลับอเมริกา ทั้ง ๆ ที่แต่แรกเขาตั้งใจจะพักอยู่หลายวัน (Ibid., p. 22) เมื่อเขาชวนรูธกลับ รูธมีท่าทีไม่อยากกลับไปในตอนนี้ เท็ดดี้อ้างว่าเขา

คิดถึงลูก ๆ ท่าทีของเขาทำให้รูธสงสัย

Ruth : Don't you like your family?

Teddy : Which family?

Ruth : Your family here.

Teddy : Of course I like them. What are you talking about?

Pause.

Ruth : You don't like them as much as you thought you did.

Teddy : Of course I do. Of course I...like them. I don't know what you're talking about.

(Ibid., p. 54)

คำตอบของเท็ดดี้เป็นเพียงคำแก้ตัวที่ฟังไม่ขึ้น เพราะความลังเลใจในน้ำเสียงที่ตอบ เปิดเผยความรู้สึกที่เขามีต่อครอบครัวได้ดีกว่าคำพูดเสียอีก

ลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาติในพฤติกรรมของเท็ดดี้ อันเนื่องมาจากการที่ไม่อาจหาเหตุผลสนับสนุนพฤติกรรม และหรือ ไม่อาจหาข้อกำหนดแน่นอนในข้อมูลเกี่ยวกับตัวเขาได้นั้น ยังมีอีกหลายประการ ดังจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปนี้

ประการแรก เกี่ยวกับอาชีพของเขา เรารู้แน่ว่าเท็ดดี้มีอาชีพเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยแห่งหนึ่งในอเมริกา เขาได้รับปริญญาเอกในสาขาปรัชญา (Ph. D. in Philosophy) เขากล่าวว่าเขาประสบความสำเร็จในการงาน

...It's a great life, at the University...you know...it's a very good life. We've got a lovely house...we've got all...we've got everything we want. It's a very stimulating environment.

Pause.

My department...is highly successful.

(Ibid., p. 50)

คำพูดของเท็ดดี้เป็นสิ่งที่น่าสงสัย เพราะเขาไม่เคยคุยถึงงานของเขาอย่างจริงจังเลย และเมื่อเลนนี่ชวนคุยถึงเรื่องปรัชญา เขาก็ปฏิเสธโดยอ้างว่าไม่ใช่แขนงที่เขาศึกษามา การแสดงออกของเท็ดดี้ในที่นี้ เพิ่มความน่าสงสัยเกี่ยวกับข้อมูลในเรื่องการศึกษาของเขาและชีวิตการงานที่เขาอ้างว่าเขาประสบความสำเร็จดีในอเมริกา

Lenny : Eh, Teddy, you haven't told us much about your Doctorship of Philosophy. What do you teach?

Teddy : Philosophy.

Lenny : Well, I want to ask you something. Do you detect a certain logical incoherence in the central affirmations of Christian theism?

Teddy : That question doesn't fall within my province.

(Ibid., p. 51)

คำตอบของเท็ดดี้ที่ว่า เรื่องที่เลนนี่ถามไม่ใช่แขนงที่เขาศึกษาเกี่ยวข้องอยู่ฟังดูเป็นคำตอบที่นักวิชาการทั้งหลายชอบใช้ แต่เมื่อรูธซึ่งใกล้ชิดกับเขาและควรจะรู้เห็นผลงานของเขาได้ดีที่สุด ยังตั้งคำถามเกี่ยวกับผลงานของเขา ทำให้ความจริงในเรื่องนี้ดูคลุมเครือ ไม่เป็นที่แน่ชัด

Ruth walks round the room.

Ruth (to Teddy) : Have your family read your critical works?

Max : That's one thing I've never done. I'd never read one of his critical works.

Teddy : You wouldn't understnad them.

(Ibid., p. 61)

เห็นได้ชัดว่าเท็ดดี้ไม่เคยให้คำตอบที่กระจ่างชัดใด ๆ เกี่ยวกับผลงานทางปรัชญาของเขา นอกเสียจากย้ำให้เห็นความไม่เต็มใจจะคุยเกี่ยวกับเรื่องนี้ โดยอ้างว่าไม่มีใครในครอบครัวของเขาจะเข้าใจผลงานของเขาได้ เพราะทุกคนหมกมุ่นอยู่กับโลกแคบ ๆ ในบ้านนี้

ประการที่สอง ที่น่าสงสัย ไม่อาจสรุปลงได้แน่นอน คือความสัมพันธ์ระหว่างเท็ดดี้และรูธ จริงอยู่เขาทั้งสองเป็นสามีภรรยากัน มีความใกล้ชิดสนิทสนมกันยิ่งกว่าคนอื่น ๆ แต่ถ้อยคำที่เขาพูดกัน บอกให้รู้ว่า มีบางอย่างผิดปกติไปในระหว่างสายสัมพันธ์ฉันท์สามีภรรยานั้น ดังจะเห็นได้ตั้งแต่เมื่อมาถึงบ้าน (Ibid., p. 20) รูธบ่นว่าเหนื่อย เท็ดดี้ขึ้นไปดูห้อง แล้วลงมาบอกให้รูธขึ้นไปนอนพัก ตัวเขาจะเดินดูอะไรสักหน่อยก่อน (Ibid., p. 23) แล้วเท็ดดี้กลับเปลี่ยนใจชวนรูธขึ้นนอน แต่รูธปฏิเสธ บอกเขาว่าเธอจะออกไปเดินเล่น ทั้งสองพูดกันอยู่หลายคำในเรื่องการขึ้นนอน ทั้ง ๆ ที่ไม่น่าจะมีปัญหาเลย

Ruth : I just feel like some air.

Teddy : But I'm going to bed.

Ruth : That's all right.

Teddy : But what am I going to do?

Pause.

The last thing I want is a breath of air. Why do you want a breath of air?

Ruth : I just do.

Teddy : But it's late.

Ruth : I won't go far. I'll come back.

Pause.

Teddy : I'll wait up for you.

Ruth : Why?

Teddy : I'm not going to bed without you.

Ruth : Can I have the key?

He gives it to her.

Why don't you go to bed?

He puts his arms on her shoulders and kisses her.

They look at each other, briefly. She smiles.

I won't be long.

She goes out of the front door

Teddy goes to the window, peers out after her, half turns from the window, stands, suddenly chew his knuckles.

(Ibid., p. 24 - 25)

อากัปกริยาของเท็ดดี้ บอกให้รู้ว่าเขากำลังวุ่นวายใจ และท่าทีของรูธก็เหมือนกับจะไม่อยากขึ้นนอนกับเท็ดดี้ เมื่อพิจารณาถึงความขัดแย้งในความคิดที่เขาทั้งสองมีต่ออเมริกา ซึ่งนับว่าเป็น "บ้าน" ของเขา ทำให้เห็นความแตกร้าวในระหว่างคนทั้งสองชัดเจนขึ้น เท็ดดี้นั้นเห็นอเมริกาเป็นที่ที่น่าอยู่กว่าที่ลอนดอน

Teddy : Yes, they're about six hours behind us...I mean ...behind the time here. The boys'll be at the pool... now...swimming. Think of it. Morning over there. Sun. We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.

Ruth : Clean.

Teddy : Yes.

Ruth : Is it dirty here?

Teddy : No, of course not. But it's cleaner there.

(Ibid., p. 54 - 55)

ซึ่งความคิดของเท็ดดี้ตรงกันข้ามกับรูธที่มองเห็นอเมริกาเป็นที่ไม่น่าอยู่ ดังที่เธอพูดให้สมาชิกในครอบครัวฟัง

Then...six years ago, I went to America.

Pause.

It's all rock. And sand. It stretches...so far...

everywhere you look. And there's a lots of insects there.

Pause.

And there's lots of insects there.

(Ibid., p. 53)

ก่อนหน้าจะมาที่บ้านเท็ดดี้พารูธไปที่เวนิซ จากคำพูดที่เขาโต้ตอบกันทำให้เห็นว่า เท็ดดี้หวังว่าการไปเวนิซจะทำให้รูธพอใจได้บ้าง แต่คำตอบของรูธบอกให้รู้ว่าความพยายามของเท็ดดี้ไม่เป็นผล เธอไม่ได้ประทับใจอะไรเลย

You liked Venice, didn't you? It was lovely, wasn't it?

You had a good week. I mean...I took you there. I can

speak Italian.

Ruth : But if I'd been a nurse in the Italian compaign

I would have been there before.

(Ibid., p. 55)

ประเด็นที่น่าสงสัย ประการที่สาม คือการที่เท็ดดี้เมินเฉยไม่ยินดียินร้าย ไม่ต่อสู้ ต่อต้านแต่อย่างใด ในเมื่อภรรยาของเขาถูกล่วงเกินจากสมาชิกในครอบครัว เริ่มจากเมื่อเล็นนี่ขอเต้นรำกับรูธก่อนที่เท็ดดี้จะพารูธกลับไปอเมริกา (Ibid.p.58)แล้วเขาจูบเธอในขณะที่แมกซ์และโจอี้เข้ามาพอดี โจอี้จึงรับช่วงรูธต่อจากเล็นนี่ ทั้งสองกอดปล้ำกันอยู่กลางห้อง ท่ามกลางสายตาของทุก ๆ คน

รวมทั้งเท็ดดี้ที่ยืนมองเฉยอยู่เหมือนไม่มีความเกี่ยวพันใด ๆ ด้วยเลย (Ibid., p.60) หลังจากนั้นรูธและโจอี้ขึ้นไปอยู่สองต่อสองในห้องชั้นบน ในขณะที่เท็ดดี้นั่งคุยกับแซมและโค้เกี่ยงกับเล็นนี่ในเวลาถัดมา เมื่อโจอี้ลงมาและเล็นนี่ถามถึงกิจกรรมระหว่างเขากับรูธ โจอี้ตอบว่าเขาไม่ประสบความสำเร็จ เท็ดดี้นิ่งฟังอย่างเฉยเมย และเมื่อเล็นนี่ถามความเห็นของเขาเกี่ยวกับเรื่องนี้ เขาก็ตอบราวกับรูธเป็นคนอื่นไม่ใช่ภรรยาของเขา

Lenny : What do you think of that, Ted? Your wife turns out to be a tease. He'd had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.

Joey : I didn't say she was a tease.

Lenny : Are you joking? It sounds like a tease to me, don't it to you, Ted?

Teddy : Perhaps he hasn't got the right touch.

(Ibid., p. 67)

เมื่อแมกซ์กลับมาถึงบ้านพร้อมกับแซม แมกซ์ถามถึงรูธอย่างหยาบคาย เล็นนี่บอกแมกซ์เกี่ยวกับรูธ แมกซ์ไม่เข้าใจ เท็ดดี้เป็นคนอธิบายให้แมกซ์ฟังอย่างย่อ ๆ ถึงเหตุการณ์ระหว่างรูธและโจอี้อย่างปราศจากอารมณ์ใด ๆ

Max : Where's the whore? Still in bed? She'll make us all animals.

Lenny : The girl's a tease.

Max : What?

Lenny : She's had Joey on a string.

Max : What do you mean?

Teddy : He had her up there for two hours and he didn't go the whole hog.

(Ibid., p. 69)

เท็ดดี้ให้เหตุผลสำหรับเรื่องนี้เพียงสั้น ๆ ว่า

Teddy : It was just love play...I suppose...that's all I suppose it was.

Max : Love play? Two bleeding hours? That's a bloody long time for love play!

(Ibid., p. 74)

เมื่อแมกซ์ออกความเห็นว่าอยากจะให้รูธพักอยู่ด้วยอีกต่อไป เท็ดดี้แสดงความไม่เห็นด้วย แต่มิได้คัดค้านอย่างเข้มแข็งแต่อย่างใด

Max : Maybe we'll ask her if she wants to stay.

Pause.

Teddy : I'm afraid not, Dad. She's not well, and we've got to get home to the children.

(Ibid., p. 70)

Teddy (smiling) : The best thing for her is to come home with me, Dad. Really. We're married, you know.

(Ibid., p. 71)

แม้ถ้อยคำของเขาจะแสดงว่าเขาไม่ต้องการให้รูธอยู่ที่นี่ แต่การที่เขาไม่ได้โต้แย้งอย่างแข็งขัน เป็นการกระทำที่ขัดแย้งกับคำพูด แม่เมื่อเล็นนี่และแมกซ์ปรึกษากันถึงการปฏิบัติงานของรูธ และเล็นนี่ขอให้เท็ดดี้ เป็นตัวแทนสาขาของเขาในอเมริกา เพื่อหาลูกค้าให้รูธ เท็ดดี้ไม่ได้แสดงความรู้สึกไม่พอใจแต่อย่างใด เขาเพียงแต่ปรารภว่า ถ้ากิจการกว้างขวางเช่นนั้น รูธคงจะแก่เร็วแน่ ๆ

Teddy : She'd get old...very quickly.

Max : No...not in this day and age! With the health service? Old! How could she get old? She'll have the time of her life.

(Ibid., p. 75)

ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อรูธลงมาจากชั้นบน เท็ดดี้เป็นคนออกปากยื่นข้อเสนอแก่รูธด้วยตนเอง

Teddy : Ruth...the family have invited you to stay, for a little while longer. As a...a kind of a guest. If you like the idea I don't mind. We can manage very easily at home...until you come back.

(Ibid.)

เขาบอกให้รูธรู้ว่า เธอจะต้องทำงานเพื่อช่วยค่าใช้จ่ายบ้าง

But Ruth, I should tell you...that you'll have to pull your weight a little, if you stay. Financially. My father isn't very well off.

(Ibid., p. 76)

รูธเข้าใจในทันทีว่า "งาน" ที่เธอจะต้องทำคืออะไร หลังจากตกลงธุรกิจกับเล็นนี่เสร็จ ก็มาถึง "งานอดิเรก" ที่รูธจะต้องทำที่บ้าน

Max : And you'd have the whole of your daytime free, of course. You could do a bit of cooking here if you want to.

Lenny : Make the beds.

Max : Scrub the place out a bit.

Teddy : Keep everyone company.

(Ibid., p. 79)

ความไม่เป็นธรรมชาติซ่อนอยู่ในสถานการณ์ตอนนี้ คือเท็ดดี้พาภรรยาของเขามาบ้านเพื่อแนะนำต่อครอบครัว ซึ่งเป็นสถานการณ์ปกติโดยทั่วไปที่อาจเกิดขึ้นในครอบครัวใดก็ได้ และในสถานการณ์เช่นนี้ เขาย่อมหวังว่าภรรยาของเขาจะได้รับการยอมรับจากครอบครัว สิ่งที่ผิดปกติในที่นี้คือภรรยาของเขาเป็นที่ยอมรับจริง แต่ไม่ใช่ในฐานะภาคิสนิทหากเป็นในฐานะโสเภณีประจำครอบครัว

คำพูดของเท็ดดี้ประโยคหลังนี้เอง เป็นฟางเส้นสุดท้ายที่ทำให้ความตึงเครียดในใจของแซมผู้นิ่งมองเหตุการณ์อยู่ระเบิดออกมา เพราะการกระทำของเท็ดดี้ ปฏิกริยาที่เขาแสดงออกต่อเหตุการณ์ทั้งหมดผิดไปจากลักษณะที่สามีจะพึงปฏิบัติ ตามกฎเกณฑ์ที่สังคมยอมรับกัน พฤติกรรมของเขาขัดแย้งกันกับคำพูดที่ว่าไม่อยากจะให้รูธอยู่ที่นี่ และพฤติกรรมนั้นก็มีน้ำหนักมากกว่าจนทำให้ดูเหมือนว่า คำพูดของเขาไม่ได้ออกมาจากความต้องการส่วนลึกในใจ แท้ที่จริงแล้ว เท็ดดี้อาจจะโล่งใจที่สามารถกำจัดรูธออกไปจากชีวิตของเขาเสียได้ โดยที่เขาไม่มีความผิดเลย เพราะรูธสมัครใจเลือกทางเดินของเธอเอง อย่างไรก็ตามไม่มีหลักฐานใดจากเนื้อเรื่อง ที่จะมาสนับสนุนข้อสันนิษฐานนี้ได้ นอกจากจะมีข้อน่าสังเกตว่าในการจากไป เท็ดดี้ดูจะสงบ ไม่มีอารมณ์ใด ๆ ผิดไปจากบุคคลปกติจะพึงแสดงออก เมื่อต้องสูญเสียภรรยาที่อยู่ด้วยกันมาถึง 6 ปี และเป็นแม่ของลูกถึง 3 คน ไม่มีทั้งความดีใจ ไม่มีความเสียใจ ไม่มีความ

ขุ่นเคือง ไม่มีค่าต่อว่า ไม่มีค่าอาลา ราวกับว่าอดีตที่ผ่านมาเป็นความว่างเปล่า

He turns to Lenny.

Good Bye, Lenny.

They shake hands.

Lenny : Ta-ta, Ted. Good to see you. Have a good trip.

Teddy : Bye-Bye, Jooy.

Joey goes to the front door.

Ruth : Eddie.

Teddy turns.

Pause.

Don't become a stranger.

Teddy goes, shuts the front door.

Silence.

(Ibid., p. 81)

กล่าวโดยสรุป ลักษณะของเท็ดดี้ เป็นตัวละครแบบธรรมชาตินิยมในบุคลิกบางประการที่สามารถสืบสวนหาแรงจูงใจได้ การใช้ภาษาของเขาก็เป็นธรรมชาติเหมาะกับบุคลิกของเขา หากทว่าเมื่อศึกษาให้ละเอียดลงไปจะพบพฤติกรรมที่ไม่อาจหาข้อสรุปที่แน่นอนได้ ไม่มีเหตุผล ไม่มีแรงจูงใจ ผสมผสานอยู่เสมอ จึงทำให้ไม่อาจกล่าวได้แน่ชัดลงไปว่า เท็ดดี้เป็นตัวละครแบบธรรมชาตินิยม

<u>เล็นนี่</u> (Lenny)

จากบทละคร เราทราบแต่เพียงว่า เล็นนี่เป็นบุตรชายคนที่ 2 ของแมกซ์ อายุประมาณ 30 ปี ในตอนต้นเรื่องระหว่างองก์ที่ 1 ไม่ปรากฏเลยว่าเขา

มีอาชีพอะไร ต่างไปจากคนอื่น ๆ ที่เราพอจะทราบจากคำสนทนากันว่า ทุกคนต่างมีอาชีพที่แน่ชัดทั้งสิ้น

บุคลิกและพฤติกรรมของเล็นนี่ ในบทละครเรื่องนี้ก็เช่นกันกับคนอื่น ๆ คือ มีลักษณะที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นธรรมชาตินิยม และในขณะเดียวกัน ก็มีความขัดแย้ง คือความไม่เป็นธรรมชาตินิยมอยู่ในพฤติกรรมของเขาด้วย นั่นคือ เล็นนี่ไม่ใช่ตัวละครแบบมิติเดียว แต่มีพฤติกรรมเปลี่ยนแปรไปหลายอย่าง แล้วแต่ว่าเขาแสดงพฤติกรรมนั้น ๆ กับผู้ใด และมีพัฒนาการของพฤติกรรมจากตอนต้นเรื่อง มาจนจบเรื่องที่น่าศึกษา นอกจากนั้นเขายังมีพฤติกรรมที่ไม่เป็นธรรมชาติ ไม่เป็นปกติบางประการดังจะได้กล่าวต่อไป

บุคลิกที่เด่นชัดที่สุดของเล็นนี่คือ ความหยาบคาย และความรุนแรง ซึ่งเขาแสดงต่อสมาชิกในครอบครัวในอัตราที่แตกต่างกัน คนที่เขาแสดงความหยาบคายด้วยอย่างน่าตกใจคือ แมกซ์ พ่อของเขาเอง ตั้งแต่ต้นเรื่อง เมื่อเปิดฉากแรก ผู้แต่งกำหนดให้เล็นนี่แสดงความหยาบคายต่อพ่อของเขา เพื่อสร้างบรรยากาศปูพื้นเรื่องได้ดีมาก เพราะทำให้รู้สึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อ–ลูก คู่นี้ได้อย่างชัดเจน โดยใช้เวลาไม่กี่นาทีเมื่อแมกซ์เดินเข้ามาในห้อง ขณะที่เล็นนี่นั่งอ่านหนังสือพิมพ์อยู่ เขาถามหากรรไกร เมื่อเล็นนี่ไม่ตอบ เขาก็ถามซ้ำ ๆ จนเล็นนี่รำคาญ และตอบคำถามอย่างชนิดที่ทำให้ผู้ชม ผู้อ่าน ตกใจในความหยาบคาย

Lenny (looking up, quietly) : Why don't you shut up,

you daft prat?

(Ibid., p. 7)

เมื่อแมกซ์ยังบ่นต่อไปไม่ยอมหยุดปาก เล็นนี่ก็เอ่ยปากพูดประโยคต่อไปที่ย้ำให้แน่ใจถึงความสัมพันธ์อันไม่ดีระหว่างเล็นนี่และแมกซ์

Lenny : Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.

Max : Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand! Talking to your lousy filthy father like that!

Lenny : You know what, you're getting demented.

(Ibid., p. 9)

ตลอดทั้งเรื่อง เล็นนี่จะพูดกับแมกซ์อย่างหยาบคาย เยาะเย้ย ประชด ประชัน เอาเชิงอยู่เสมอ โดยไม่ปรากฏเหตุผลที่เด่นชัดว่า เป็นเพราะเหตุใด บางครั้งเขาจะถามคำถามที่ไม่น่าถาม เช่น เมื่อแมกซ์ตื่นลงมากลางดึก เพราะเสียงของเล็นนี่ เขาถามว่าเล็นนี่เอาใครมาซุกซ่อนไว้ เล็นนี่กลับตอบคำถามนั้นโดยถามถึงคืนที่บิดาและมารดาของเขาร่วมรักกันจนเกิดเขาขึ้นมา (Ibid., p.36-37)

Max : I want an explanation, you understand? I asked you who you got hiding here.

Pause.

Lenny : I'll tell you what, Dad, since you're in the mood for a bit of a...chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night...you know...the night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like?

.....

I'm only asking this in a spirit of inquiry, you understand that, don't you? I'm curious. And there's lots of people of my age share that curiosity,...

แม้เล็นนี่จะพูดว่าเขาถามเพียงเพราะอยากรู้อยากเห็น แต่ก็เป็นคำถามที่ไม่น่าถาม และแสดงให้เห็นว่าเล็นนี่เป็นคนฝักใฝ่ในเรื่องเพศ อันเป็นลักษณะอีกประการหนึ่งของเขา ซึ่งทั้งความหยาบคาย ความรุนแรง และลักษณะที่มีความฝักใฝ่ทางเพศนี้ เป็นบุคลิกของแมกซ์ด้วยเช่นกัน ตลอดทั้งเรื่อง จึงจะเห็นได้ว่า เล็นนี่และแมกซ์มีความเห็นคล้อยตามกัน ไม่ขัดกัน และไม่พูดหยาบคายต่อกันเลย ในระหว่างมีการตกลงเรื่องการชักชวนรูธให้พักอยู่ด้วยต่อไป และเล็นนี่เสนอความคิดให้รูธหาเงินเป็นค่าใช้จ่ายด้วยตนเอง

Lenny : ...I've got a better idea. Why don't I take her up with me to Greek Street?

Pause.

Max : You mean put her on the game?

Pause.

We'll put her on the game. That's a stroke of genius, that's a marvellous idea. You mean she can earn the money herself—on her back?

(Ibid., p. 72 - 73)

จากบทสนทนาข้างต้นนั้น ทำให้คาดเดาได้ว่า เล็นนี่มีอาชีพเป็นนักค้าโสเภณี (a pimp) ที่มีธุรกิจอยู่แถวถนนกรีก เป็นข้อมูลให้เข้าใจลักษณะอีกประการหนึ่งของเล็นนี่ที่เป็นคนชอบวางอำนาจและทำทารุณต่อผู้หญิง เช่นที่เขาเล่าให้รูธฟังในคืนแรกที่รูธมาถึง (Ibid., p. 31 - 33)

ในระหว่างเล็นนี่และรูธนั้น มีความสัมพันธ์ต่อกันดีพอสมควรในเบื้องต้น เล็นนี่พยายามจะวางอำนาจเหนือรูธ เขาคุยกับเธอโดยไม่ยอมรับรู้ความจริงที่ว่ารูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้ เขาใช้คำพูดที่ไม่เหมาะสมเลย

Lenny : What, you sort of live with him over there, do you?

Ruth : We're married.

Lenny : On a visit to Europe, eh? Seen much of it?...

(Ibid., p. 30)

หลังจากนั้น เขาพูดถึงเวนิส (Venice) และขอจับมือรูธเอาดื้อ ๆ

Lenny : Do you mind if I hold your hand?

Ruth : Why?

Lenny : Just a touch.

He stands and goes to her.

Just a touch.

Ruth : Why?

He looks down at her.

Lenny : I'll tell you why.

(Ibid., p. 30 - 31)

ต่อจากนั้นเขาก็เล่าเรื่องที่เขาทำร้ายผู้หญิงสองคนที่ทำให้เขาไม่พอใจ เขาจึงโต้ตอบด้วยความรุนแรงและหยาบคาย เพื่อบอกใบ้ให้รูธรู้จักลักษณะความเป็นคนมีอำนาจเหนือผู้หญิงตามอาชีพของเขา เรื่องที่เขาเล่าอาจจะไม่ใช่เรื่องจริง เขาอาจจะสร้างเรื่องขึ้นเพียงเพื่อขู่รูธให้ตกใจกลัวเท่านั้น ซึ่งรูธก็ดูจะเข้าใจ เมื่อเขาวกกลับมาแสดงอำนาจต่อเธอ เขาถึงได้รับการโต้ตอบจากเธออย่างที่เขาไม่คาดคิดมาก่อน

Ruth : If you take the glass...I'll take you.

(Ibid., p. 34)

รูธท้าทายและเริ่มแสดงความเหนือกว่าของเธอโดยออกคำสั่ง และแสดงพฤติกรรมที่ทำให้เล็นนี่ว้าวุ่นใจด้วยความคาดไม่ถึง

She picks up the glass and lift it towards him.

Ruth : Have a sip. Go on. Have a sip from my glass.

He is still.

Sit on my lap. Take a long cool sip.

She pats her lap. Pause.

She stands, moves to him with the glass.

Put your head back and open your mouth.

Lenny : Take that glass away from me.

Ruth : Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.

Lenny : What are you doing, making me some kind of proposal?

She laughs shortly, drains the glass.

Ruth : Oh, I was thristy.

(Ibid., p. 35)

รูธท้าทายเล็นนี่และเขาไม่กล้าทำอะไรเธอเช่นที่เขาเล่าอวดว่าเขาเคยทำต่อผู้หญิงอื่น เป็นหลักฐานสนับสนุนได้อีกข้อหนึ่งว่า เรื่องน่ากลัวที่เล็นนี่เล่าอาจจะเป็นเรื่องที่เขากุขึ้นขมขู่รูธเท่านั้น

รูธเป็นผู้ชนะในการปะทะกันครั้งนี้ เพราะเธอสามารถทำให้เล็นนี่ว้าวุ่นใจไม่แน่ใจว่าเธอหมายความอย่างไรในการแสดงกริยาอย่างนั้น ทั้งรูธและเล็นนี่ต่างก็รู้จักกันดีขึ้น เพียงแต่เล็นนี่ยังไม่ค่อยมั่นใจว่ารูธจะเป็นอย่างที่เขาคิด เนื่องจากเขารู้ดีว่าเธอเป็นภรรยาของพี่ชายเขา ส่วนรูธนั้นเข้าใจเล็นนี่ดี เธอจึงตอบโต้ไปอย่างต้องการให้เล็นนี่รู้ว่าไม่มีทางจะมาวางอำนาจกับเธอได้เช่นที่เขาเคยทำต่อคนอื่น ตามที่เขาเล่าให้เธอฟัง

หลังจากนั้นไม่นาน เล็นนี่มีโอกาสรู้จักรูธดีขึ้น เพราะเธอเล่าให้เขาฟังถึงอดีตที่ผ่านมาของเธอ แม้จะไม่ใช่การเล่าอย่างละเอียด แต่ก็ทำให้เล็นนี่พอจะรู้ว่ารูธเคยมีอาชีพอย่างไรมาก่อน

Ruth : No...I was a model for the body. A photographic model for a body.

Lenny : Indoor work?

Ruth : That was before I had...all my children.

Pause.

No not always indoors.

(Ibid., p. 57)

เมื่อประมวลพฤติกรรมที่รูธแสดงต่อเล็นนี่ จึงเห็นได้ว่าสำหรับมืออาชีพอย่างเล็นนี่เขาย่อมจะรู้ชั้นเชิง มีความคุ้นเคยกับผู้หญิงแบบรูธมาพอสมควร เขาจึงกล้าชักชวนให้เธอหวนกลับมาดำเนินอาชีพเป็นโสเภณีอีก (Ibid., p. 77) และรูธก็คงจะเข้าใจคำชักชวนนั้นดี โดยไม่ต้องอธิบายกันมากว่า เล็นนี่ต้องการให้เธอเป็นโสเภณีในความดูแลของเขา เล็นนี่พยายามจะแสดงความเหนือกว่า แต่ว่ารูธเป็นคนแข็งเกินกว่าจะยินยอมให้เขาครอบงำเธอ ดังจะเห็นได้จากการตกลงเจรจาเรื่องธุรกิจ ตั้งแต่เมื่อเล็นนี่ออกปากว่าจะให้ห้องชุดแก่รูธ เพื่อการดำเนินงาน

Ruth : How many rooms would this flat have?

Lenny : Not many

Ruth : I would want at least three rooms and a bathroom.

Max : She'd need a bathroom.

Lenny : But not three rooms.

Pause.

Ruth : Oh, I would. Really.

Lenny : Two would do.

Ruth : No. Two wouldn't be enough.

Pause.

I'd want a dressing room, a rest-room, and a bedroom.

(Ibid., p. 77 - 78)

ผลจากการเจรจาครั้งนี้ เล็นนี่ต้องจัดหาทุกสิ่งทุกอย่างให้ตามที่รูธต้องการ ตั้งแต่ห้องชุด สาวใช้ประจำตัว เสื้อผ้า และอื่น ๆ อีกตามแต่รูธจะต้องการโดยที่เธอจะไม่จ่ายคืนเงินทุนเหล่านี้เลย เห็นได้ว่า เล็นนี่ต้องพ่ายแพ้รูธอีกครั้ง แทนที่เขาจะได้เป็นผู้บงการเธอตามที่เขาวางแผนไว้

การที่เล็นนี่ชักชวนให้รูธมาประกอบอาชีพเดิมอีกครั้งนั้น มองดูคล้ายกับเขาต้องการเอาชนะและหยามความรู้สึกของเท็ดดี้มากกว่า โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างเล็นนี่และเท็ดดี้ ที่ค่อย ๆ พัฒนาจากความเป็นคนแปลกหน้า มาจนเกือบจะกลายเป็นสัตรูกันในภายหลัง เป็นที่น่าสังเกตว่าทั้งสองไม่มีเยื่อใยต่อกันในฐานะพี่กับน้องเลย เมื่อเล็นนี่เห็นเท็ดดี้ในครั้งแรกที่เขาเพิ่งมาถึงบ้าน เล็นนี่ไม่ได้แสดงความดีใจหรือตื่นเต้นกระตือรือร้นที่จะต้อนรับเลย ทั้ง ๆ ที่ไม่ได้พบกันมาถึง 6 ปี ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่น่าประหลาด ผิดปกติอยู่มาก (Ibid., p.25) ยิ่งไปกว่านั้นเล็นนี่ยังพูดย้ำให้รู้สึกว่าเขาจัดอันดับเท็ดดี้ไว้ในฐานะเพื่อน ไม่ใช่ในฐานะสมาชิกคนหนึ่งที่ครอบครัวพร้อมจะต้อนรับเสมอ เห็นได้จากเมื่อพูดถึงห้องนอนที่เท็ดดี้เคยอยู่

Lenny : Friends of mine occasionally stay there, you know, in your room, when they're passing through this part of the world.

(Ibid., p. 27)

เมื่อเล็นนี่ชวนเท็ดดี้คุยถึงเรื่องหน้าที่การงานของเท็ดดี้ เขาก็ถามถึงอย่างเยาะ ๆ คล้ายกับจะลองภูมิหรือแกล้งข่มขู่เท็ดดี้มากกว่าด้วยความอยากรู้จริง ๆ (Ibid., p. 51 - 52)

ในเรื่องที่เกี่ยวกับรูธ เล็นนี่ไม่เคยยอมรับรู้เลยว่า รูธคือภรรยาของพี่ชายที่เขาควรจะให้เกียรติเธอบ้าง ตรงกันข้ามเขากลับลวงเกินเธอ ต่อหน้าเท็ดดี้เสียด้วย เช่นในตอนที่เขาขอเต้นรำกับรูธ ในขณะที่เท็ดดี้ยืนถือกระเป๋าเสื้อผ้าคอยอยู่จะให้รูธกลับไปกับเขา

Lenny : Just one dance, with her brother-in- law, before she goes.

Lenny bends to her.

Madam?

Ruth stands. They dance slowly.

Teddy stands, with Ruth's coat.

Max and Joey come in the front door and into the room.

They stand.

Lenny kisses Ruth. Thhy stand, kissing.

(Ibid., p. 58)

หลังจากนั้นทั้งสองกลายเป็นศัตรูกันอย่างเงียบ ๆ เท็ดดี้แก้เผ็ดเล็นนี่โดยการถอดกินริสโรลของเล็นนี่ ซึ่งทำให้เล็นนี่ไม่พอใจมาก เท็ดดี้บอกอย่างตรงไปตรงมาว่าเขาจงใจทำเช่นนั้น

Teddy : Well, what are you going to do about it?

Lenny : I'm waiting for you to apologize.

Teddy : But I took it deliberately, Lenny.

Lenny : You mean you didn't stumble on it by mistake?

Teddy : No, I saw you put it there. I was hungry, so I ate it.

Pause.

Lenny : Barefaced audacity.

Pause.

What led you to be so...vindictive against your own brother? I'm bowled over.

(Ibid., p. 63 - 64)

ความจริงแล้ว คำพูดประโยคสุดท้ายของเล็นนี่ควรจะเป็นคำพูดที่เท็ดดี้ใช้ว่าเล็นนี่เสียมากกว่า

นอกจากจะไม่ให้ความนับถือเท็ดดี้แล้ว เล็นนี่ยังซ้ำเติมเท็ดดี้อย่างตั้งใจเมื่อเขาปรึกษากันกับแมกซ์ ต่อหน้าเท็ดดี้และโจอี้ ถึงการจะให้รูธเป็นสินค้าสำคัญเรียกลูกค้าจากที่ต่าง ๆ และขอให้เท็ดดี้เป็นตัวแทนการค้าในอเมริกาช่วยโฆษณารูธในหมู่อาจารย์มหาวิทยาลัยที่เขารู้จัก

Lenny : No, what I mean, Teddy, you must know lots of professors, head of departments, man like that. They pop over here for a week at Savoy, they need somewhere they can go to have a nice quiet poke. And of course you'd be in a position to give them inside information.

.....

You could be our representative in the States.

(Ibid., p. 75)

ไม่เป็นที่กระจ่างชัดว่า เล็นนี่และเท็ดดี้ขุ่นเคืองกันมาก่อนหรือไม่จึงทำให้เขามีความสัมพันธ์ต่อกันอย่างเย็นชาราวกับไม่ใช่พี่น้อง ถ้าจะเปรียบเทียบกับโจอี้แล้ว เล็นนี่ยังมีความรู้สึกที่ดีต่อโจอี้หลายประการ เขามองเห็นโจอี้เป็นน้องเล็กที่พี่ชายอย่างเขาควรจะเอาใจใส่

Lenny : .....

When all's said and done he is the baby of the family...

(Ibid., p. 64)

ในเรื่องที่เกี่ยวกับรูธ เล็นนี่ไม่เคยขัดขวางหรือแสดงความไม่พอใจใด ๆ ที่จะ "แบ่ง" รูธให้กับโจอี้ ตรงกันข้ามเขากลับเป็นห่วงเมื่อเห็นโจอี้ไม่ประสบความสำเร็จในการร่วมรักกับรูธ (Ibid., p. 66 – 69) ทั้ง ๆ ที่ในสายตาของเล็นนี่แล้ว โจอี้เป็นคนเก่งคนหนึ่งในเรื่องผู้หญิง

Lenny : ... He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between...

(Ibid., p. 67)

อาจจะเป็นไปได้ว่า เล็นนี่และโจอี้ใกล้ชิดกันมากกว่า เพราะทั้งสองนิยมฝักใฝ่ในเรื่องผู้หญิงเช่นเดียวกัน นิยมความรุนแรงทางเพศเหมือนกัน ดังจะเห็นได้จากที่เล็นนี่และโจอี้เล่าให้เท็ดดี้ฟังถึงพฤติกรรมตอนหนึ่งที่เขาช่วยกันฉุดผู้หญิงสองคนไปข่มขืน (Ibid., p. 67 - 69)

แซมเป็นสมาชิกอีกคนหนึ่งในครอบครัวที่เล็นนี่ไม่ค่อยจะรุนแรงหยาบคายด้วยนัก เขาออกจะชื่นชมแซมอยู่บ้างที่เป็นคนมีอาชีพสุจริตเป็นที่ไว้วางใจของผู้ว่าจ้าง นอกเสีย

จากบางครั้งที่เขาให้แซมเป็นเครื่องมือเพื่อก่อกวนแมกซ์ให้วุ่นวายใจ เช่นเมื่อเขาแกล้งคุยกับแซม และยกย่องแซมต่าง ๆ นานา ทั้ง ๆ ที่ใจจริงแล้วเขาก็พูดเป็นเชิงเยาะแซมด้วยเช่นกัน ที่คุยอวดโอ้ถึงความสามารถของตนเอง (Ibid., p.11-14)

อย่างไรก็ตาม เล็นนี่เคยเปิดเผยความรู้สึกที่เขามีต่อทุก ๆ คนในบ้านไว้ครั้งหนึ่ง ในตอนที่เขาโต้เถียงกับเท็ดดี้เมื่อเท็ดดี้ขโมยชีสโรลของเขา เป็นถ้อยคำที่แสดงให้เห็นอีกแง่มุมหนึ่ง ในบุคลิกของเล็นนี่ ซึ่งมักจะแสดงแต่ความหยาบคายรุนแรง

Lenny : ...Because I want you to know that you set a standard for us, Teddy. Your family looks up to you, boy, and you know hat it does? It does its best to follow the example you set.....

.....

Ted, there's no question that we live a less rich life here than you do over there. We live a closer life. We're busy, of course, Joey's busy with his boxing, I'm busy with my occupation, Dad still plays a good game of poker, and he does the cooking as well, well up to his standard, and Uncle Sam's the best chauffeur in the firm. But nevertheless we do make a unit, Teddy, and you're an integral part of it.

(Ibid., p. 65 - 66)

ถ้อยคำของเล็นนี่ข้างต้นนี้ไม่มีความจริงใจ หรือข้อเท็จจริงที่เชื่อถือได้เลย เพราะเท็ดดี้ไม่เคยเป็นตัวอย่าง เป็นมาตรฐานใด ๆ ให้กับครอบครัวของเขาได้ เนื่องจากครอบครัวของเขาแทบจะไม่รู้เรื่องราวของเขาเลยตลอดระยะเวลาที่เขาจากบ้านไป ทุกอย่างที่เล็นนี่อ้างถึงในคำพูดนี้จึงเป็นเพียงถ้อยคำถากถางแดกดันที่เล็นนี่พูดถึงสมาชิกในครอบครัวของเขาเท่านั้น

แม้พฤติกรรมของเล็นนี่จะแสดงให้เห็นบุคลิกของเขาในหลาย ๆ ด้านตามแบบฉบับของตัวละครแบบหลายมิติ หากหว่า ยังมีพฤติกรรมบางอย่างของเล็นนี่ที่มองดูไร้เหตุผล ไม่เป็นธรรมชาติ และไม่น่าเป็นไปได้ เช่น การที่เขาแสดงความหยาบคายต่อแมกซ์อย่างน่าตกใจ ชนิดที่ไม่น่าเชื่อว่าจะมีลูกคนใดปฏิบัติเช่นนั้นได้ลงคอกับพ่อที่อายุถึง 70 ปีแล้ว

อีกประการหนึ่ง คือการกระทำของเล็นนี่ เมื่อเขาพบรูธครั้งแรกในเวลากลางดึก โดยปกติในสถานการณ์เช่นนั้น บุคคลโดยทั่วไปย่อมจะสงสัยและซักถามให้ได้ความว่า คนแปลกหน้าคนนี้เข้ามาอยู่ในบ้านของตนในยามวิกาลได้อย่างไร อาจจะโต้แย้งได้ว่า เล็นนี่อาจจะรู้มาก่อนว่ารูธมากับเท็ดดี้จึงไม่ประหลาดใจแต่อย่างใด (Ibid., p.28). ก็ตามที เล็นนี่ก็ควรจะซักถามบ้างเพื่อความแน่ใจ และชวนพูดคุยถึงครอบครัวของรูธ แทนที่จะพูดถึงเสียงนาฬิกา และพูดถึงแต่เรื่องที่พาดพิงไปถึงเรื่องเพศ กับผู้หญิงที่เพิ่งพบหน้ากันเป็นครั้งแรก โดยเฉพาะกับผู้หญิงที่ประกาศตัวว่าเป็นภรรยาของพี่ชายของเขา ไม่ใช่ผู้หญิงชายตัวข้างถนน

<u>แซม</u> (Sam)

เป็นตัวละครที่มีความปกติ (normalcy) ที่สุด มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมยิ่งกว่าตัวละครอื่น พฤติกรรมของเขาแสดงให้เห็นถึงลักษณะของคนที่นิยมความดีความถูกต้องตามจารีตประเพณี แม้ว่าการกระทำบางอย่างจะไม่อาจสอบสวนหาแรงจูงใจได้ก็ตาม

จากบทละคร เราทราบว่าแซมมีอาชีพเป็นคนขับรถที่ประสบความสำเร็จในอาชีพ ซึ่งทำให้เขาภาคภูมิใจและพอใจในความเป็นอยู่ของตนเอง คำพูดของเขามีน้ำหนักน่าเชื่อถือ เพราะมีพยานหลักฐาน คือเขาได้รับชิการ์อย่างดีเป็นรางวัลจากลูกค้าผู้ใช้บริการของเขา

Sam : ...He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.

(Ibid., p. 13)

อุปนิสัยของแซมเป็นคนเฉย ๆ ไม่นิยมความรุนแรง ไม่ฝักใฝ่ในเรื่องเพศ ซึ่งทำให้เขาเป็นคนผ่าเหล่าในสภาพแวดล้อมของครอบครัวที่นิยมความเป็นนักเลง การที่เขาไม่ดำเนินอาชีพตามครอบครัว บอกให้รู้ถึงความไม่นิยมความรุนแรงของเขา ซึ่งเป็นจุดอ่อนที่แมกซ์โจมตีเขาอยู่เสมอ

Max : ...We took you into the butcher's shop, you couldn't even sweep the dust off the floor. We took MacGregor into the shop, he could run the place by the end of a week...

(Ibid., p. 40)

อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าแซมจะเป็นคนแปลกหน้าสำหรับครอบครัว เพราะเขาเคยร่วมธุรกิจการค้าโสเภณีมาแล้ว ดังจะเห็นได้จากคำพูดของเล็นนี่เมื่อเล่าเรื่องของเขาให้รูธฟัง

Lenny : ...to sum up, something was in my favour, for a killing. Don't worry about the chauffeur. The chauffeur would never have spoken. He was an old friend of the family...

(Ibid., p. 31)

ความปกติของแซมจะเห็นได้จากการที่เขามีทัศนคติต่อการแต่งงาน ผู้หญิง และการดำเนินชีวิตโดยทั่วไป เช่นเดียวกับคนปกติทั้งหลาย มีความเชื่อถือในประเพณีเกี่ยวกับการเคารพในสิทธิของสามีภรรยา ดังจะเห็นได้ว่าเขารู้จักครอบครัวของเขาดีว่าเป็นอย่างไร เมื่อเขาคุยกับแมกซ์ถึงการแต่งงานของเขา แมกซ์บอกให้เขานำภรรยามาอยู่ที่บ้าน แซมปฏิเสธ ทั้ง ๆ ที่เขามีสิทธิจะทำได้ เพราะบ้านนี้เป็นบ้านของพ่อแม่ที่เขามีสิทธิเท่าเทียมกับแมกซ์

Max : ...You can bring her to live here, she can keep us all happy. We'd take it in turns to give her a walk round the park.

Sam : I wouldn't bring her here.

(Ibid., p. 16)

แซมปฏิเสธ เพราะเขารู้ดีว่า ความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้คำพูดธรรมดา ๆ ของแมกซ์คืออะไร และจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อเท็ดดี้นำภรรยามาที่บ้าน ทำให้เป็นที่ประจักษ์ชัดว่า แซมคิดถูกที่จะไม่นำภรรยาของเขามาอยู่ที่บ้านนี้ หากว่าเขาแต่งงาน ในระหว่างที่แมกซ์เล่นนี้ เท็ดดี้ และโจอี้ ปรึกษากันถึงการวางแผนให้รูธมาดำเนินอาชีพโสเภณีนั้น แซมเป็นคนเดียวที่ยังคำนึงถึงกฎเกณฑ์ของสังคมและศีลธรรม เขาจึงเอ่ยเตือนขึ้นมาลอย ๆ ว่าเท็ดดี้เป็นสามีที่ถูกต้องตามกฎหมายของรูธ และรูธก็มีลูกที่จะต้องนึกถึง ถึง 3 คน

Sam : He's her lawful husband. She's his lawful wife.

(Ibid., p. 70)

Max : ...Perhaps we'll keep her here.

Pause.

Sam : Don't be silly.

Max : What's silly?

Sam : You're talking rubbish.

Max : Me?

Sam : She's got three children.

Max : She can have more! Here. If she's so keen.

Teddy : She doesn't want any more.

(Ibid.)

ความสัมพันธ์ระหว่างแซมและแมกซ์นั้นไม่ค่อยราบรื่นนัก แต่ความไม่ราบรื่นนั้นเกิดขึ้นจากแมกซ์ เป็นที่น่าสังเกตว่า ในขณะที่แมกซ์มีบทบาทเป็น "แม่บ้าน" ดูแลบ้าน หุงหาอาหาร แซมทำหน้าที่เป็น "พ่อบ้าน" ที่ออกไปทำงานนอกบ้าน จากคำพูดของแมกซ์ เป็นที่แน่ชัดว่า แซมยังมีประโยชน์ทางเศรษฐกิจอยู่

Max : As soon as you stop paying your way here, I mean when you're too old to pay your way, you know what I'm going to do? I'm going to give you the boot.

(Ibid. p. 1)

แมกซ์นั้นมักจะหาเรื่องกับแซมเสมอ โดยไม่ปรากฏเหตุผลที่แน่ชัดว่าเหตุใด เขาจึงเกลียดชังแซม เขามักจะโจมตีแซมในทุก ๆ เรื่องที่ เขาคิดว่าเป็นจุดอ่อนของแซม เช่น การที่แซมยังเป็นโสดไม่ยอมแต่งงาน

Max : It's funny you never got married,isn't it?

A man with all your gifts.

Pause.

Isn't it? A man like you?

Sam : There's still time.

Max : Is there?

(Ibid., p. 15)

นอกจากนั้น แมกซ์ยังชอบถากถางแซมว่า ใช้รถของเขาเป็นที่เสพสังวาสกับผู้หญิงที่มาใช้บริการ

Max : What you been doing, hanging away at your lady customer, have you?

Sam : Not me.

Max : In the back of the Snipe? Been having a few crafty reefs in a layby, have you?

Sam : Not me.

Max : On the back seat? What about the armrest, was it up or down?

Sam : I've never done that kind of thing in my car.

.....

Sam : I don't mess up my car Or my...my boss's car! Like other people.

(Ibid.)

อาจจะเป็นไปได้ว่า แมกซ์ถากถางแซมต่าง ๆ นานา เพราะความรู้สึกเป็นปมด้อยในใจที่แซมประสบความสำเร็จในอาชีพของตน ในขณะที่ตัวเขาเองเป็นคนแก่ที่รอคอยวันสุดท้ายของชีวิต ไม่มีโอกาสรุ่งเรืองได้อีก เขาจึงมักด่อนแคะแซมในเรื่องอาชีพขับรถอยู่เสมอ

Max : ...and here I've got a lazy idle bugger of a brother won't even get to work on time. The best chauffeur in the world. All his life he's sat in the front seat giving lovely hand signals. You call that work? This man doesn't know his gearbox from his arse!

(Ibid., p. 47)

แซมนั้นอดทนต่อคำด่าว่า คำกล่าวหา และความหยาบคายของแมกซ์อย่างมาก แม้ว่าแมกซ์จะดูถูกเขาอย่างหยาบคาย เขาก็ไม่เคยรุนแรงกับแมกซ์เลย แม้จะด้วยคำพูดก็ตาม

Max : Anyone could have you at the same time. You'd bend over for half a dollar on Blackfriars Bridge.

Sam : Me!

Max : For two bob and a toffee apple.

Sam : He's insulting me. He's insulting his brother...

(Ibid., p. 48)

แมกซ์นั้นนอกจากจะแสดงความหยาบคายทางวาจาต่อแซมแล้ว ยังแสดงความรุนแรงทางกายอีกด้วย แซมเข้าไปช่วยประคอง ในขณะที่คนอื่นเฉยเมยไม่คิดช่วยเหลือแมกซ์เลย แมกซ์ยังทำร้ายแซมโดยไม่มีเหตุผล

Max turns back, hits Joey in the stomach with all his might.

Joey contorts, staggers across the stage. Max, with the exertion of the blow, begins to collapse. His knees buckle. He clutches his stick.

Sam moves forward to help him.

Max hits him across the head with the stick. Sam sits, head in hands.

(Ibid., p. 43)

อาจเป็นไปได้ที่ว่า ความรุนแรงที่แมกซ์แสดงต่อแซมเป็นการทดเทิด (sublimation) ต่อการที่เขาไม่อาจกระทำต่อเล็นนี่ได้ดังใจปรารถนา ในฐานะหัวหน้าครอบครัว ในฐานะที่เป็นพ่อ เขาย่อมคาดว่าจะได้รับความนับถือจากเล็นนี่บ้าง ทว่าเล็นนี่กลับแสดงแต่ความหยาบคายต่อแมกซ์โดยที่แมกซ์ไม่อาจโต้ตอบได้ เขาจึงเปลี่ยนเป้าหมายของการโจมตีมาที่แซม ซึ่งเป็นผู้ที่อ่อนแอกว่า และยอมเป็นเบี้ยล่างของเขาตลอดมา

ความคลุมเครือในบุคลิกของแซมนั้น ปรากฏในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเจสสีภรรยาของแมกซ์ จากถ้อยคำของแซมทำให้ผู้อ่านและผู้ชมรู้ว่า แซมรู้อยู่ตลอดเวลาว่า เจสสีและแมคเกรเกอร์มีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกัน แต่แซมไม่เคยเปิดเผยให้ใครรู้เลย จนกระทั่งถูกบีบคั้นทางจิตใจจนถึงที่สุด (Ibid., p. 79) และแม้จะทราบเรื่องนี้ แซมก็ยังนิยมเจสสีอย่างมาก เขาพูดถึงการที่เขายังไม่แต่งงาน ก็เพราะเขายังไม่อาจหาเจ้าสาวอย่างเจสสีได้

Sam : Never get a bride like you had, anyway. Nothing like your bride...going about these days. Like Jessie.

Pause.

After all, I escorted her once or twice, didn't I? Drove her round, once or twice in my cab. She was a charming woman.

Pause.

All the same, she was your wife. But still...they were some of the most delightful evenings I've ever had. Used to just drive her about. It was my pleasure.

Max (softly, closing his eyes) : Christ.

Sam : I used to pull up at a stall and buy her a cup of coffee. She was a very nice companion to be with.

Silence.

(Ibid., p. 16)

อาจจะเป็นไปได้ว่า ความทรงจำที่เกี่ยวกับเจสสี ทำให้เขาไม่แต่งงาน แมกซ์เองก็ตระหนักดีว่า แซมชอบเจสสีมาก ข้อที่ไม่กระจ่างคือ แซมมีความสัมพันธ์ทางเพศกับเจสสีหรือไม่ ในเมื่อเขามีโอกาสอยู่กับเธอสองต่อสองหลายครั้ง จากคำพูดของเขา ทำให้คิดว่า เขาคงจะมิได้ล่วงละเมิดเจสสีเพราะเขาสำนึกดีว่าเจสสีเป็นภรรยาของพี่ชาย เหมือนกับที่เขาไม่อยากให้ใครล่วงละเมิดรูธ เพราะรูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้ แซมเคยปรับความเข้าใจกับแมกซ์ในเรื่องนี้

Sam : I want to make something clear about Jessie, Max. I want to. I do. When I took her out in the cab, round the town, I was taking care of her, for you. I was looking after her for you, when you were busy, wasn't I? I was showing her the West End.

Pause.

You wouldn't have trusted any of your other brothers. You wouldn't have trusted Mac, would you? But you trusted me. I want to remind you.

(Ibid., p. 19)

และเพราะเหตุที่เขารู้ดีว่าแม็คเกรเกอร์ล่วงเกินเจสสีอย่างไร เขาจึงเกลียดชังแม็คเกรเกอร์ ทั้ง ๆ ที่แม็คเกรเกอร์เป็นเพื่อนสนิทของแมกซ์ ซึ่งนับเป็นครั้งแรกและครั้งเดียวในเรื่องที่แซมใช้ภาษาหยาบแบบแมกซ์ และเป็นครั้งเดียวที่ชื่อแม็คเกรเกอร์ดูจะปรากฏรูปร่างเป็นคนที่มีพฤติกรรมจริง ๆ ไม่ใช่เป็นเพียงเงาราง ๆ เช่นที่เราได้ยินจากคำพูดของแมกซ์เท่านั้น

Old Mac died a few years ago, didn't he? Isn't he dead?

Pause.

He was a lousy stinking rotten loudmouth. A bastard uncouth sodding runt. Mind you, he was a good friend of yours.

(Ibid.)

เมื่อรูธมาพักที่บ้าน การปรากฏตัวของรูธในฐานะภรรยาของเท็ดดี้ เท่ากับรูธมาแทนที่เจสสีซึ่งเคยเป็นผู้หญิงคนเดียวของบ้านมาก่อน แซมจะมีความรู้สึกอย่างไรต่อรูธไม่เป็นที่ปรากฏแน่ชัด การที่เขาจับมือกับเธอ (Ibid., p. 48) แสดงให้เห็นความเต็มใจยอมรับรูธ ซึ่งต่างไปจากปฏิกิริยาของแมกซ์ที่แสดงต่อรูธในตอนแรก นอกจากนั้น เขายังพยายามปกป้องเธอ โดยเตือนคนอื่น ๆ ว่ารูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้ แต่ไม่มีใครสนใจคำพูดของเขา เป็นที่น่าสังเกตว่า แซมเป็นคนเดียวในบ้านที่ไม่เคยพูดกับรูธเลย และรูธก็ไม่เคยสนใจจะพูดคุยกับแซมเลย

ในบรรดาหลานทั้งสามคนนั้น แซมยอมรับว่าเขาชอบเท็ดดี้มากกว่าใคร ๆ อาจจะเป็นเพราะเท็ดดี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับเขาหลายประการ ได้แก่การไม่นิยมความรุนแรง ไม่หมกมุ่นในเรื่องเพศสัมพันธ์ เช่นสมาชิกคนอื่น ๆ ในครอบครัว นอกจากนั้นเท็ดดี้ยังประกอบอาชีพที่สังคมยอมรับ ซึ่งแซมภาคภูมิใจในตัวเท็ดดี้มาก

Sam : You know; you were always my favourite, of the lads. Always.

Pause.

When you wrote to me from America I was very touched, you know...

(Ibid., p. 62)

แซมเป็นคนเดียวในบ้านที่แสดงความยินดีต้อนรับเท็ดดี้ เช่นที่บุคคลโดยปกติจะพึงรู้สึกต่อญาติสนิทที่ไม่ได้พบกันมานานถึง 6 ปี เขาชักชวนให้เท็ดดี้พักอยู่ด้วยกันหลาย ๆ วัน

Why don't you stay for a couple more weeks, eh? We could have a few laughs.

(Ibid.)

ซึ่งคำชักชวนของแซมแทบจะถูกกลบเสียงในทันที ด้วยคำพูดที่แทบจะเป็นการไล่ของเล็นนี่ที่ก้าวเข้ามาในห้องแล้วพูดว่า

Still here, Ted? You'll be late for your first seminar.

(Ibid.)

จะเห็นได้ว่าแซมเป็นตัวละครที่ปกติที่สุด เป็นคนดีที่สุดในครอบครัว เขามีลักษณะบางอย่างที่เป็นธรรมชาตินิยมอย่างยิ่ง เช่น การที่เขาไม่อาจนึกหาคำพูดที่เหมาะสมได้ เมื่อจิตใจดึงเครียดอย่างมากที่เห็นคนอื่น ๆ ในครอบครัวพยายามจะชักจูงรูธเป็นโสเภณี เขาไม่เห็นด้วย และกล่าวเตือนว่ารูธมีสามีและลูก ๆ ที่จะต้องนึกถึง ไม่มีใครสนใจคำเตือนของเขา แม้แต่เท็ดดี้เองก็ยังไม่แสดงความเดือดร้อน แซมไม่ได้พูดอะไรเกี่ยวกับเรื่องนี้อีก คงนิ่งฟังอยู่เงียบ ๆ แล้วโพล่งขึ้นมาว่า

MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.

He croaks and collapses.

He lies still.

(Ibid., p. 79)

คำพูดของแซมไม่มีความเกี่ยวพันใด ๆ กับสิ่งที่ทุกคนกำลังโต้เถียงกันอยู่เลย อาจจะเป็นไปได้ว่า เขาโพล่งออกมาเช่นนี้ เพราะเขามีความรู้สึกผิดอยู่ในใจตลอดมาเกี่ยวกับเจสสี และความรู้สึกบางอย่างที่เขามีต่อเธอ แต่ความหมายที่อยู่ภายใต้คำพูดนี้ เหมือนจะบอกว่า เจสสีเป็นโสเภณีไปคนหนึ่งแล้ว นี่รูธกำลังจะกลายเป็นโสเภณีไปอีกคนหรืออย่างไร การที่เขาสลบไปเหมือจจะเป็นการหลีกเลี่ยง ไม่ต้องเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับธุรกิจสกปรกนี้ โดยที่ไม่สร้างความขุ่นเคืองให้แก่ใคร ซึ่งเหตุการณ์ที่ดำเนินต่อมาแสดงให้ประจักษ์ว่าคำพูดของแซมไม่ก่อให้เกิดผลใด ๆ ต่อผู้ฟังเลย ไม่ว่าในทางใด ๆ ทั้งสิ้น ไม่มีใครสนใจในข้อความที่เขาประกาศออกไปเลย ราวกับเป็นเรื่องที่ทุกคนต่างก็รู้อยู่เงียบ ๆ ในใจโดยไม่ปรารถนาจะให้ใครประกาศเป็นคำพูดตรง ๆ ความสำคัญของพฤติกรรมของแซมในตอนนี้นอกจากจะบอกสิ่งที่คลุมเครืออยู่ในใจของผู้ชมในส่วนที่เกี่ยวกับเจสสีแล้ว ยังเน้นให้เห็นความไม่ปกติของครอบครัวนี้

. He lies still.

They look at him.

Max : What's he done? Dropped dead?

Lenny : Yes.

Max : A corpse? A corpse on my floor? Get him out of here! Clear him out of here!

.....

Max (pointing at Sam) : You know what that man had?

Lenny : Has.

Max : Has! A diseased imagination.

(Ibid.)

จะเห็นได้ว่า คนในครอบครัวนี้ แม้แต่เท็ดดี้ ไม่มีใครสนใจจะช่วยเหลือแซมเลย แสดงให้เห็นการขาดความเห็นใจ ขาดน้ำใจต่อเพื่อนมนุษย์ผิดไปจากบุคคลปกติควรจะเป็น

โจอี้ (Joey)

ในช่วงเวลา 24 ชั่วโมง ที่เกิดเหตุการณ์ตามบทละครเรื่องนี้ โจอี้เป็นตัวละครที่มีบทบาทน้อยที่สุด และมีพัฒนาการในพฤติกรรมน้อยมาก อย่างไรก็ดี เขาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญคนหนึ่งของครอบครัว ลักษณะของเขาเป็นตัวละครแบบหลายมิติด้วยคนหนึ่ง มีพฤติกรรมที่เป็นธรรมชาตินิยม ในขณะเดียวกันก็มีลักษณะที่ไม่กลมกลืน ไม่สามารถหาเหตุผลมาอธิบายได้เช่นเดียวกับตัวละครอื่น ๆ

โจอี้ มีอาชีพที่แสดงให้เห็นแนวโน้มความนิยมความรุนแรงของเขาคือ เป็นกรรมกรหน่วยรื้อถอนอาคาร (a demolition firm) และเป็นนักมวยที่มีความทะเยอทะยานอยากจะมีชื่อเสียงโด่งดัง เห็นได้จากการที่เขาฝึกซ้อมอยู่เสมอ

(Ibid., p. 17 and p. 38) เขาเป็นคนฝักใฝ่ในเรื่องเพศคนหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากคำพูดของเล็นนี่ที่เล่าถึงเหตุการณ์เมื่อเขาและโจอี้ ชมขืนผู้หญิงสองคน (Ibid., p. 67 – 68) เล็นนี่ซึ่งเป็นคนมืออาชีพอยู่กับการค้าโสเภณียกย่องโจอี้ต่อเท็ดดี้ถึงความสามารถในทางเพศของโจอี้

Lenny : ...He's had more dolly than you've had cream cakes. He's irresistible. He's one of the few and far between...

(Ibid., p. 67)

เป็นที่น่าสงสัยว่าคำพูดของเล็นนี่ในที่นี้เป็นความจริงหรือไม่เพียงใด เพราะเท่าที่ประมวลจากบทละคร โจอี้มีแนวโน้มที่จะเป็นคนเฉื่อยชา ไม่ฉลาดนัก โดยเฉพาะความสามารถทางเพศ ดังจะเห็นได้จากการที่เขา "ไปไม่ตลอด (doesn't go the whole hog)" หลังจากขึ้นไปอยู่กับรูธสองต่อสองนานถึง 2 ชั่วโมง

ในสายตาของสมาชิกในครอบครัว โจอี้เป็นน้องเล็กที่ทุกคนเอาใจใส่ แม้แต่คนที่เฉย ๆ ไม่ยุ่งกับใครอย่างแซม ยังอาทรกับโจอี้ เมื่อปรากฏตัวบนเวทีเป็นครั้งแรก โจอี้บ่นหิว ทำให้แมกซ์ไม่พอใจบ่นว่าเขา แซมจึงพูดเป็นเชิงแก้ตัวให้โจอี้

Joey : Feel a bit hungry.

Sam : Me too.

Max : Who do you think I am, your mother? Eh? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother.

Lenny walks into the room, stands.

Joey : I've been training down at the gym.

Sam : Yes, the boy's been working all day and training all night.

(Ibid., p. 17)

แมกซ์พยายามจะควบคุมโจอี้ในเรื่องเกี่ยวกับการชกมวย เขาให้คำแนะนำที่ฟังดูแล้วไม่มีประโยชน์โดยสิ้นเชิง โจอี้ไม่สนใจคำพูดของพ่อ แต่ก็ไม่ได้แสดงความดูหมิ่นแต่อย่างใด (Ibid., p. 18) อย่างไรก็ตาม แมกซ์พยายามจะใช้ความเป็นพ่อวางอำนาจเหนือโจอี้ ซึ่งทำให้โจอี้เบื่อและไม่อยากจะไปไหนกับคนข่างบ่นอย่างแมกซ์ ตัวอย่างเช่น เมื่อแมกซ์ชวนโจอี้ไปดูฟุตบอล โจอี้ปฏิเสธว่า

Joey : I'm training this afternoon. I'm doing six rounds with Blackie.

Max : That's not till five o clock. You've got time to see a game of football before five o'clock. It's the first game of the season.

Joey : No, I'm not going.

Max : Why not?

(Ibid., p. 39)

เล็นนี่เป็นอีกคนหนึ่งที่พยายามจะครอบงำโจอี้ ในฐานะที่เขาเป็นพี่ชาย แต่ปฏิกริยาที่โจอี้แสดงต่อเล็นนี่ ยังมีความเป็นมิตร และเชื่อฟังดีกว่าที่เขาแสดงต่อแมกซ์ ดังจะเห็นได้ว่า เขายอมบอกเล็นนี่แม้แต่เรื่องกิจกรรมทางเพศระหว่างเขาและรูธ

Lenny:(to Joey) How'd you get on?

Joey : Er...not bad.

Lenny : What do you mean?

Pause.

What do you mean?

Joey : Not bad.

Lenny : I want to know what do you mean-by not bad.

Joey : What's it got to do with you?

Lenny : Joey, you tell your brother everything.

Pause.

Joey : I didn't get all the way.

(Ibid., p. 66)

ในบรรดาสมาชิกในครอบครัว โจอี้มีความสัมพันธ์อันดีต่อเล็นนี่ยิ่งกว่าใคร ๆ อาจจะเป็นไปได้ว่า เพราะทั้งสองนิยมความรุนแรงทางเพศเหมือนกัน ดังจะเห็นได้ว่า ทั้งคู่เข้าร่วมมือกันข่มขืนหญิงสาว 2 คน ดังที่เล็นนี่เล่าให้เท็ดดีฟัง (Ibid., p. 67 – 68) ทั้งสองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แม้แต่ในเรื่องรูธ เล็นนี่เป็นผู้เริ่มลงมือ แล้วส่งต่อไปให้โจอี้

Lenny kisses Ruth. They stand, kissing.

Joey : Christ, she's wide open. Dad, look at that.

Pause.

She's a tart.

Pause.

Old Lenny's got a tart in here.

Joey goes to them. He takes Ruth's arm. He smiles at Lenny. He sits with Ruth on the sofa, embraces and kisses her.

He looks up at Lenny.

Just up my street.

He leans her back until she lies beneath him.

He kisses her.

He looks up at Teddy and Max.

It's better than a rubdown, this.

Lenny sits on the arm of the sofa. He caresses Ruth's hair as Joey embraces her.

(Ibid., p. 58 - 59)

เหตุการณ์ข้างต้น นับเป็นครั้งแรกที่โจอี้ ได้มีความสัมพันธ์ทางเพศกับรูธ ท่าทางเขาไม่จริงจัง และดูสนุกสนาน แต่หลังจากที่เขาได้อยู่กับรูธสองต่อสองเป็นเวลา 2 ชั่วโมงแล้วกลับลงมา (Ibid., p. 66) ท่าทีของเขาเปลี่ยนไป เขาเกิดความรู้สึกต่อรูธอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่ใช่ความต้องการทางเพศอย่างเดียว ดังจะเห็นได้จากที่เขาเล่าให้เล็นนี่ฟังว่า เขาไม่ประสบความสำเร็จ แม้จะใช้เวลาอยู่กับเธอถึง 2 ชั่วโมงก็ตามที ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เล็นนี่และแมกซ์ ไม่พอใจมาก (Ibid., p. 69) แต่โจอี้ ไม่เดือดร้อนเลย เขาตอบว่า

Joey : I've been the whole hog plenty of times. Sometimes...you can be happy...and not go the whole hog. Now and again...you can be happy...without going any hog.

(Ibid.)

การที่เขาพูดว่า แม้จะไม่ได้มีกิจกรรมทางเพศกับรูธ เขาก็ยังมีความสุขที่ได้อยู่กับเธอ ทำให้เห็นว่า โจอี้มองรูธต่างไปจากเมื่อแรกที่เห็นเธอเป็นเพียงเครื่องบำเรอความสุขทางเพศ นอกจากนั้นเขายังไม่พอใจเมื่อได้ยินคำพูดว่าเท็ดดี้เป็นเจ้าของโดยถูกต้องตามกฎหมายของรูธ และเป็นคนที่ได้ลิ้มรสสวนที่ดีที่สุดของรูธ โจอี้แสดงความไม่พอใจ

Joey : No he don't! He don't got no gravy! I'm telling all of you. I'll kill the next man who says he gets the gravy.

(Ibid., p. 70)

ท่าทีของโจอี้ เหมือนลูกที่หวงความรักของแม่ ไม่อยากได้ยินว่าแม่รักใคร หรือดีกับใครอีก นอกจากตนเอง

ความหวงแหนของโจอี้ เห็นได้ชัดเมื่อแมกซ์และเล็นนี่ปรึกษากันจะให้รูธออกหาเงิน เพื่อเป็นค่าใช้จ่ายของเธอในขณะที่อยู่กับครอบครัวนี้ เขาย้ำแล้วย้ำอีกว่าเขาไม่ต้องการจะแบ่งปันเธอให้ใคร เพราะเกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของ

Joey : Eh, wait a minute. I don't want to share her.

Max : What did you say?

Joey : I don't want to share her with a lot of yobs!

Max : Yobs! You arrogant git! What arrogance.

(To Lenny) Will you be supplying her with yobs?

Lenny : I've got a very distinguished clientile, Joey.

They're more distinguished than you'll ever be.

Max : So you can count yourself lucky we're including

you in.

Joey : I didn't think I was going to have to share her!

Max. : Well, you are going to have to share her Otherwise

she goes straight back to America. You understand?

(Ibid., p. 73 - 74)

พฤติกรรมที่โจอี้แสดงต่อรูธนั้น ลดการแสดงความรู้สึกทางเพศอย่างเปิดเผยลงไปมาก ในตอนท้ายเรื่อง เมื่อเท็ดดี้จากไปแล้ว

Joey walks slowly across the room.

He kneels at her chair.

She touches his head, lightly.

He puts his head in her lap.

(Ibid., p. 81)

ท่าทางของโจอี้ไม่ต่างอะไรจากกริยาของลูกเล็กที่ประจบเคล้าเคลียแม่หรือลูกแมวที่ชอบเคล้าแข้งเคล้าขาเจ้าของที่มันรัก ปฏิกริยาโต้ตอบจากรูธก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน การที่เธอลูบศีรษะโจอี้แผ่ว ๆ แสดงความอ่อนโยน และความรู้สึกที่ลึกซึ้งกว่าความรู้สึกทางเพศ

ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างเท็ดดี้และโจอี้นั้น จะเห็นได้ว่าโจอี้ไม่แสดงความยินดียินร้ายต่อการมาเยี่ยมบ้านของเท็ดดี้เลย เช่นเดียวกับสมาชิกอื่น ๆ ในครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเท็ดดี้จะจากไป เขากล่าวคำอำลาโจอี้และโจอี้กล่าวตอบอย่างธรรมดา แต่ราวกับจะโล่งใจที่เท็ดดี้จากไปเสียด้วยซ้ำ

Teddy : Bye-bye, Joey.

Joey does not move.

Joey : Ta-ta.

(Ibid., p. 81)

จะเห็นได้ว่าบุคลิกของโจอี้มีทั้งความเป็นธรรมชาติ ได้แก่การที่เขามีพฤติกรรมนิยมความรุนแรง และความฝักใฝ่ทางเพศตามสภาพแวดล้อมตัวเขา การใช้ภาษาที่ผิดไวยากรณ์ของเขาเช่นเมื่อเขาแสดงความไม่พอใจเท็ดดี้ (Ibid., p. 70) เหมาะสมกับสภาพทางสังคมของเขา ที่เป็นคนงานหน่วยรื้อถอน ซึ่งแสดงว่าไม่ได้เรียนหนังสือมากนัก การที่เขามีพัฒนาการทางพฤติกรรมในส่วนที่เกี่ยวกับรูธ ก็เป็นลักษณะหนึ่งตามเกณฑ์ของละครแนวธรรมชาตินิยมที่ว่า ตัวละครควรจะมีพัฒนาการทางพฤติกรรมในช่วงที่เกิดเหตุการณ์ตามบทละคร หากทว่า ความที่ไม่ปรากฏเหตุผลแน่ชัดที่เป็นแรงกระตุ้นให้เกิดพัฒนาการนั้น เป็นลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาตินิยมในตัวเอง เช่นเดียวกับ การที่เขาเมินเฉยต่อการกลับมาบ้านของเท็ดดี้ โดยที่ผู้อ่านไม่รู้สาเหตุเบื้องต้น และแรงจูงใจในพฤติกรรมนั้น ๆ เป็นลักษณะที่ไม่มีเหตุผล ไม่เป็นธรรมชาตินิยมที่แอบแฝงอยู่ในบุคลิกภายนอกที่มองดูเป็นธรรมชาตินิยมของโจอี้ เช่นเดียวกับตัวละครตัวอื่น ๆ

<u>สรุป</u>

จากบทวิเคราะห์ตัวละครจะเห็นได้ว่า ตัวละครทุกตัวมีความเป็นธรรมชาตินิยม เพราะมีลักษณะหลายมิติ และมีพัฒนาการในพฤติกรรมไปต่าง ๆ กัน พฤติกรรมบางอย่าง

ก็รุนแรงจนดูเหมือนว่าจะเกินเลยความเป็นธรรมชาตินิยมไป เมื่อพิจารณารายละเอียดของพฤติกรรมบางอย่างจะพบว่ามีความไม่เป็นธรรมชาติเกิดขึ้น เนื่องมาจากการกระทำที่ตรงข้ามไปจากพฤติกรรมของบุคคลปกติ จากการตัดสินใจอย่างอิสระเสรีของตัวละครบางคน ยิ่งไปกว่านั้น พฤติกรรมของตัวละครทั้งหมดดูจะได้รับอิทธิพลจากแรงผลักดันทางเพศ (Sexual drive) ในตัวของแต่ละบุคคลมากกว่าแรงจูงใจอื่นใด

ภาษาที่ใช้ในบทละคร

บทละครแนวธรรมชาตินิยมนั้นใช้ภาษาร้อยแก้วที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวัน โดยสอดคล้องกับบุคลิก อารมณ์ บรรยากาศ ของผู้พูดในสถานการณ์ต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อเปิดเผยสภาพอันแท้จริงของชีวิตในแง่มุมต่าง ๆ ได้ชัดเจน บทละครเรื่อง The Homecoming ใช้ภาษาที่มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมอย่างแท้จริง เพราะใช้ภาษาร้อยแก้วได้เหมาะสมกับบุคลิกและภูมิหลังของตัวละคร เช่น แมกซ์ เดิมมีอาชีพขายเนื้อ และมีแนวโน้มว่าเคยประกอบอาชีพค้าโสเภณี เป็นคนนิยมความรุนแรง และฝักใฝ่ในทางเพศ ภาษาพูดของแมกซ์จึงมักจะแสดงความหยาบช้า ความรุนแรง อยู่เสมอ ตัวอย่างเช่น เมื่อเขาเอ่ยถึงเจสสีภรรยาของเขาที่ล่วงลับไปแล้ว

> Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.
>
> (Ibid., p. 9)

หรืออย่างเล็นนี่ ที่มีอาชีพควบคุมโสเภณีในย่านโซโห (Soho) คุ้นเคยกับการแสดงอำนาจอย่างหยาบคาย เขาใช้ถ้อยคำท่านองนี้เสมอเมื่อต้องการแสดงอำนาจแม้แต่กับพ่อของเขาเอง เช่นเมื่อแมกซ์บ่นถึงเจสสี เล็นนี่ก็พูดตัดบทอย่างรำคาญด้วยถ้อยคำที่ไม่น่าจะเป็นคำพูดของลูกพูดต่อพ่อ

Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.

(Ibid.)

แม้จะเป็นความจริงที่ว่าภาษาเหล่านี้เป็นลักษณะของภาษาที่ใช้กันโดยทั่วไปในหมู่คนที่เกี่ยวข้องกับการค้าโสเภณีก็ตาม ทว่าการนำเอาภาษาเหล่านี้มาใช้อย่างฟุ่มเฟือยจนเกินไป เช่น ในกรณีของแมกซ์และเล็นนี่ ซึ่งใช้ภาษาหยาบและรุนแรงอยู่ตลอดเวลา ทำให้กลายเป็นว่าภาษาของบทละครเรื่องนี้มีความไม่เป็นธรรมชาติอยู่ด้วย

อย่างไรก็ดี ความเป็นธรรมชาตินิยมในภาษาของพินเตอร์เป็นที่ถกเถียงกันมาก เพราะทำให้ผู้อ่าน ผู้ชมละครของเขา เกิดความสงสัย ไม่แน่ใจ ไม่ได้รับรู้ข้อมูลที่แน่ใจได้จากคำพูดของตัวละคร เนื่องจากความไม่ต่อเนื่องของเนื้อความ หรือความขัดแย้งของถ้อยคำที่พูดกับการกระทำ หรือความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ถ้อยคำนั้น บางครั้งก็พูดวกวนหลายประโยค โดยอาจจับใจความได้เพียงประโยคเดียวเท่านั้น ลักษณะการใช้ภาษาของพินเตอร์นั้นเป็นลักษณะเฉพาะตัว จนเกิดคำเรียกการใช้ภาษาแบบวกวนของพินเตอร์ว่า Pinteresque language หรือ Pinterese (Esslin. 1973 : 199)

ในบทละครเรื่อง The Homecoming มีลักษณะการใช้ภาษาที่น่าสนใจศึกษาอยู่หลายประการ ดังจะได้กล่าวถึงโดยละเอียดต่อไปนี้

1. การใช้ประโยคหรือวลีซ้ำ ๆ กัน โดยไม่มีความหมาย ไม่มีอารมณ์แสดงให้เห็นความว่างเปล่า ความเย็นชาในความสัมพันธ์ของผู้พูดและผู้ฟังแต่ยังอยากจะพูดคุยต่อกันอยู่ เช่น เมื่อเล็นนี่ลงมาพบเท็ดดี้กลางดึก หลังจากไม่ได้พบกันมา 6 ปี ไม่มีใครแสดงความตื่นเต้น ยินดี ที่ได้พบหน้ากัน ต่างคนต่างทักทายกันอย่างธรรมดา เล็นนี่พูดว่าเขานอนไม่หลับ เพราะเสียงที่รบกวนเขา เท็ดดี้เปลี่ยนเรื่องพูดถึงการมาบ้านของเขา

Teddy : I've...just come back for a few days.

Lenny : Oh yes? Have you?

Pause.

Teddy : How's the old man?

Lenny : He's in the pink.

Pause.

Teddy :I've been keeping well.

Lenny : Oh, have you?

Pause.

Staying the night then, are you?

Teddy : Yes.

Lenny : Well, you can sleep in your old room

Teddy : Yes, I've been up.

Lenny : Yes, you can sleep there.

Lanny yawns.

Oh well.

Teddy : I'm going to bed.

Lenny : Are you?

Teddy : Yes, I'll get some sleep.

Lenny : Yes, I'm going to bed, too.

(Ibid., p. 27)

เล็นนี่ไม่ได้กระตือรือล้นที่จะต้อนรับพี่ชายเลย แทนที่จะชักชวนให้ค้างคืนอยู่ให้สมกับที่ไม่ได้พบกันนาน กลับถามอย่างแกน ๆ ว่า จะมาค้างใช่ไหม เป็นคำพูดที่ไม่ปกติ ไม่น่าจะเป็นคำพูดระหว่างพี่น้องเลย

2. การใช้คำถามซ้ำ ๆ ในเรื่องเดียวกัน แสดงให้เห็นสภาวะภายในใจของผู้พูดได้ชัดเจน เป็นขบวนการทางจิตวิทยาที่แสดงให้เห็นว่าบุคคลไม่อยากจะรับรู้ความจริงนั้น จะใช้คำพูดซ้ำ ๆ เพื่อค่อย ๆ ปรับสภาวะจิตใจให้ยอมรับความจริงที่ไม่อยากจะยอมรับ ทั้ง ๆ ที่รู้อยู่แก่ใจ หรือคาดเดาไว้ว่า ความจริง จะต้องเป็นเช่นนั้น เช่น เมื่อเล็นนี่พบรูธเป็นครั้งแรก หลังจากพบเท็ดดี้แล้ว ดูท่าทางเขารู้อยู่ว่ารูธเป็นภรรยาของเท็ดดี้ แต่เขาไม่ได้ทักทายหรือต้อนรับรูธในฐานะภรรยาของพี่ชาย เขาทักทายเธออย่างนิรรมดา และถามคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูธและเท็ดดี้ถึง 3 ครั้ง แต่เมื่อรูธตอบเขาก็ละเลยคำตอบนั้น พูดถึงเรื่องอื่น ๆ ต่อไป

You must be connected with my brother in someway. The one who's been abroad.

Ruth : I'm his wife.

(Ibid., p. 29)

Lenny : What,you sort of live with him over there, do you?

Ruth : We're married.

(Ibid., p. 30)

Lenny : You and my brother are newly-weds, are you?

Ruth : We've been married six years.

(Ibid., p. 32)

จะเห็นได้ว่าลักษณะการใช้คำที่มีความหมายบอกความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นขึ้น คือ คำว่า connect - live และ wed แสดงให้เห็นการค่อย ๆ ปรับสภาวะจิตใจให้รับรู้ความจริงเกี่ยวกับรูธ โดยไม่รู้ตัวของเล็นนี่

3. จากบทวิเคราะห์ตัวละคร จะเห็นได้ว่า เราไม่อาจจะแน่ใจในข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครบางคนได้มากนักว่า สิ่งที่ตัวละครพูดออกมานั้น เป็นความจริง ความฝันหรือจินตนาการ เพราะตัวละครนั้น ๆ ใช้คำพูดที่แสดงความขัดแย้งในตัวเองอยู่เสมอ เช่น เมื่อแมกพูดถึงภรรยาของเขา และชีวิตในอดีตของเขา

> That woman was the backbone to this family,.....I was a generous man to her. I never left her short of a few bob .....I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink,.....
>
> (Ibid., p. 46)

แต่อีกไม่กี่นาทีต่อมา เขากลับพูดถึงลูก ๆ และภรรยา อย่างตรงกันข้าม พูดถึงความยากลำบากในการประกอบอาชีพ และเรียกภรรยาและลูก ๆ อย่างหยาบคาย

> ...three bustards sons, a slutbitch of a wife—don't talk to me about the pain of childbirth—I suffered the pain, I've still got the pangs—
>
> (Ibid., p. 47)

บางทีคำพูดที่ขัดแย้งกันของตัวละคร แสดงให้เห็นความว้าวุ่นใจที่แอบแฝงอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ เช่น เมื่อเท็ดดี้และรูธมาถึงบ้านครั้งแรก เท็ดดี้บอกให้รูธขึ้นไปพักผ่อนก่อน ตัวเขาจะออกไปเดินดูอะไรสักเล็กน้อย แต่แล้วเขาก็เปลี่ยนใจจะขึ้นนอนและเมื่อรูธออกปากว่าเธอจะออกไปเดินเล่น เขากลับแสดงความประหลาดใจ ไม่เห็นด้วย ทั้ง ๆ ที่เมื่อครู่นี้ เขาเองก็อยากจะทำเช่นนั้น

Teddy : I just want to...walk about for a few minutes.

Do you mind?

Ruth : Of course I don't.

Teddy : Well...Shall I show you the room?

Ruth : No, I'm happy at the moment.

Teddy : You don't have to go to bed. I'm not saying you have to. I mean, you can stay up with me.....

.....

(Gently) Look, it's all right, really. I'm here. I mean...I'm with you. There's no need to be nervous. Are you nervous?

Ruth : No.

Teddy : There's no need to be..

.....

Ruth : I think I'll have a breath of air.

Teddy : Air?

Pause.

What do you mean?

Ruth:(standing.) Just a stroll.

Teddy : At this time of night? But we've...only just got here. We've got to go to bed.

Ruth : I just feel like some air.

Teddy : But I'm going to bed.

Ruth : That's all right.

Teddy : But what am I going to do?

Pause.

The last thing I want is a breath of air. Why do you want a breath of air.

(Ibid., p. 23 - 24)

คำพูดที่แย้งกันของเท็ดดี้ และคำพูดที่ซ้ำ ๆ ถึงคำว่า **nervous** บอกใบ้ให้เห็นความกระวนกระวายใจที่ซ่อนอยู่ในใจของเท็ดดี้ ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่น่าจะเป็นไปได้สำหรับคนที่จากบ้านไปนาน และกลับมาเยี่ยมบ้านเพื่อแนะนำภรรยาแก่ครอบครัว เป็นความกระวนกระวายใจอันเนื่องมาจากความไม่แน่ใจว่าครอบครัวของเขาจะต้อนรับรูปอย่างใด และภรรยาของเขาจะคิดอย่างไรกับครอบครัวของเขาบ้าง

4. นอกจากจะใช้ประโยคซ้ำ ๆ และประโยคขัดแย้งแล้ว พินเตอร์ยังใช้ประโยคแบบที่เรียกว่า เสียงสะท้อน (echoing) ซึ่งหมายถึงการที่ตัวละครตัวหนึ่ง พูดประโยคหนึ่ง แล้วต่อมาประโยคนั้นถูกนำมาพูดอีก ในอีกสถานการณ์หนึ่งโดยตัวละครอื่น เช่น เมื่อแมกซ์ถากถางแซมว่า ใช้ที่นั่งด้านหลังรถเป็นสถานที่ร่วมรัก

Max : Above having a good bang on the back seat, are you?

Sam : Yes, I leave that to others.

แมกซ์เย้ายำถามว่า ที่แซมพูดว่าคนอื่น ๆ นั้นหมายถึงใคร

Max : Other people? What other people?

Pause.

What other people?

Pause.

Sam : Other people.

(Ibid., p. 15)

ประโยคแรกของแมกซ์ เป็นเสียงสะท้อนตอบของแซม ในองก์ที่ 2 เมื่อแซมเผ้ามองดูการตกลงระหว่างคนอื่น ๆ ในครอบครัว ที่จะให้รูธดำเนินอาธิพโสเภณี

Sam comes forward.

Sam (in one breath) : MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.

(Ibid., p. 79)

คำพูดของแซมเป็นการตอบคำถามของแมกซ์ที่ถามไว้ข้างต้นได้อย่างชัดเจนว่าที่แซมใช้คำว่า "คนอื่น" นั้นเขาหมายถึงใคร

อีกครั้งหนึ่งที่ผู้แต่งใช้ประโยคเสียงสะท้อนอย่างตั้งใจ คือเมื่อเล็นนี่คุยกับรูธถึงเวนิส (Venice) เขาพูดว่าถ้าเขาได้เข้าร่วมสงครามอยู่ในกองทัพอิตาลี เขาก็คงจะได้ไปเวนิสเหมือนกัน

Lenny : ...if I'd been a soldier in the last war --say in the Italian compaign--I'd probably have found myself in Venice...

(Ibid., p. 30)

ประโยคข้างต้นสะท้อนกลับมาเข้าหูเท็ดดี้ เมื่อรูธและเท็ดดี้คุยกัน เท็ดดี้ชวนรูธกลับไปอเมริกากับเขา เขาพูดถึงการไปเวนิสซึ่งอาจเป็นการไปเพื่อสมานความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาทั้งสองให้ดีขึ้น เท็ดดี้คิดว่ารูธคงจะประทับใจกับการไปเที่ยงครั้งนี้บ้าง แต่รูธกลับตอบว่า

Ruth : But if I'd been a nurse in the Italian compaign I would have been there before.

(Ibid., p. 55)

ประโยคนี้เป็นคำพูดที่เหลวไหลไร้เหตุผลโดยสิ้นเชิง เพราะไม่มีความเกี่ยวพันใด ๆ กับสถานการณ์ในขณะนั้น แต่แสดงให้เห็นถึงความสิ้นหวังในการฟื้นฟูความสัมพันธ์ระหว่างรูธและเท็ดดี้ เพราะในที่นี้รูธแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า การนำเที่ยวเวนิสของเท็ดดี้ซึ่งเป็นสิ่งที่พวกนักท่องเที่ยวมักจะนิยมไปกันเป็นประจำนั้น ไม่มีความหมายใด ๆ ต่อเธอเลย

5. ภาษาพูดของตัวละครในบทละครเรื่องนี้ เป็นธรรมชาติอย่างยิ่ง ในอีกประเด็นหนึ่งคือ สามารถสะท้อนให้เห็นการใช้ภาษาของคนในชีวิตจริง ๆ ว่าโดยแท้ที่จริงแล้ว บุคคลไม่สามารถสร้างคำพูดที่ถูกต้องเกี่ยวเนื่องกัน เป็นเหตุผลต่อกันได้ในทุกสถานการณ์ ทุกบรรยากาศ เมื่อบุคคลเอ่ยปากพูด สิ่งที่เขาพูดออกมาอาจจะเป็นกระแสความคิดต่าง ๆ ที่ดูเหมือนจะไม่เกี่ยวข้องกันเลย แต่ก็สื่อความหมายได้ และทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ว่าผู้พูดมีเจตนาอย่างไร หรือมีความรู้สึกอย่างไรในขณะนั้น แม้ว่าอาจจะยังมีความคลุมเครืออยู่บ้างในด้านความหมายของข้อความที่พูดก็ตาม ตัวอย่างเช่น เมื่อรูธบอกกับคนในครอบครัวว่าก่อนจะมาแต่งงานกับเท็ดดี้ เธอมีสภาพต่างไปจากขณะนี้มาก เท็ดดี้พยายามปกป้องรูธไม่อยากให้คนอื่น ๆ ในบ้านคิดถึงเธอในทางที่ไม่ดี

Ruth : I was ...different...when I met Teddy...first.

Teddy : No you weren't. You were the same.

Ruth : I wasn't.

.....

Pause.

Teddy : She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lot of friends. It's a great life, at the University...you know...it's a very good life. We've got a lovely house...we've got all...we've got

everything we want. It's a very stimulating environment.

Pause.

My department...is highly successful.

(Ibid., p. 52)

ถ้อยคำของเท็ดดี้ข้างต้นเป็นตัวอย่างอันดี จะเห็นว่าแต่ละประโยคขาดตอนเป็นอิสระต่อกัน ไม่มีความเกี่ยวพันกัน ไม่ต่อเนื่องเป็นเหตุเป็นผลกัน ไม่มีคำเชื่อมความ เขาเริ่มต้นพูดถึงรูธ คุณลักษณะต่าง ๆ ของเธอ แล้วพูดถึงที่ทำงานของเขา ชีวิตของเขาที่มหาวิทยาลัยแห่งนั้น ลงท้ายด้วยความสำเร็จของแผนกงานที่เขาประจำอยู่ ทำให้เกิดความรู้สึกว่าเท็ดดี้พูดเพื่อกลบเกลื่อนคำพูดของรูธที่พูดมาก่อน และต้องการให้ผู้ฟังมองเห็นภาพพจน์ความเป็นไป ความสำเร็จของเขาในอเมริกา โดยละความสนใจจากคำพูดของรูธ

การใช้ถ้อยคำซึ่งดูเหมือนจะไร้จุดมุ่งหมาย ไม่เกี่ยวเนื่องกันนั้น บางครั้งก็ทำให้เกิดผลในการแสดงอย่างหนึ่งที่เรียกว่า ปมปัญหา (suspense) ดังเช่นเมื่อรูธและเล็นนี่เพิ่งพบกันเป็นครั้งแรกนั้น บทสนทนาระหว่างเขาทั้งสองเริ่มต้นจากการทักทายกันอย่างธรรมดาราวกับไม่ใช่คนแปลกหน้าที่เพิ่งพบกันกลางคืก แล้วเปลี่ยนไปคุยกันเรื่องสิ่งที่ทำให้เล็นนี่นอนไม่หลับ เรื่องเวนิส (Venice) แล้วทันทีทันใดนั้น เล็นนี่ก็จู่โจมถามรูธ ขอจับมือเธอ เมื่อเธอถามเหตุผลว่าอยากจะจับมือเธอไปทำไม เขาก็ตอบคำถามของรูธโดยการเล่าเรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกันเลยกับคำถามที่รูธถาม หรือเรื่องที่เขากำลังคุยกันอยู่ โดยใช้ภาษาหลาย ๆ ชนิดในการเล่าเรื่อง เขาเริ่มโดยการใช้ภาษาแบบชาวเรือ ทำให้อาจจะเข้าใจไปได้ว่าเขามีอาชีพเกี่ยวกับการค้าสวาทแถวท่าเรือ เมื่อเขาเล่าถึงผู้หญิงคนหนึ่งที่ติดตามหาเขาเพื่อทอดสะพานให้ เล็นนี่ใช้ภาษาแบบหนังสือพิมพ์ที่เสนอข่าวอาชญากรรมทางเพศ แล้วสรุปลงด้วยภาษาแบบที่เขาคุ้นเคยเป็นอย่างดี คือ ภาษาแบบพวกนักเลงคุมโสเภณีพูดกัน เล่าถึงการที่เขาปฏิเสธผู้หญิงคนนั้น (Ibid., p. 31)

The only trouble is she was falling apart with the pox.

และเมื่อผู้หญิงคนนั้นยังตามมาวุ่นวายกับเขา เขาก็คิดจะกำจัดหล่อนเสีย แต่แล้วก็เปลี่ยนใจ เพราะไม่อยากจะวุ่นวายกับการจัดการศพให้มิดชิด การต้องระวังตัวว่าจะมีใครรู้เรื่อง

การที่เล็นนี่เล่าเรื่องนี้ให้รูธฟังหลังจากที่เขาขอจับมือรูธ ทำให้เห็นได้ว่าเขาต้องการจะบอกใบ้ให้รูธรู้ว่า เขาเป็นคนที่อยู่ในฐานะจะยื่นข้อเสนอให้ผู้หญิงได้เช่นที่เขากำลังทำกับรูธ แต่ถ้าผู้หญิงคนใดมาทำเช่นนั้นกับเขา เธอก็จะต้องเจ็บตัวเช่นผู้หญิงในเรื่องที่เขาเล่าให้รูธฟัง และการที่เขาเล่าให้รูธฟัง และขอจับมือเธอก็เพราะเขาจัดเธอไว้ในหมู่ผู้หญิงเหล่านั้น อย่างไรก็ตามปฏิกิริยาของรูธทำให้เล็นนี่ประหลาดใจอยู่บ้าง เพราะรูธไม่แสดงอาการตกใจ หรือโวยวายอย่างใดกับเรื่องที่ได้ฟังเลย คงถามเฉย ๆ ว่า เล็นนี่รู้ได้อย่างไรว่า ผู้หญิงคนนั้นเป็นโรคร้าย ซึ่งเล็นนี่ก็ตอบอย่างย้ำความสำคัญของเขาว่า เขาตัดสินว่าเธอเป็นเธอก็ต้องเป็น (Ibid., p. 32) นอกจากจะไม่แสดงอาการตกใจแล้ว การโจมตีโต้ตอบเล็นนี่ในภายหลังของรูธ ตั้งแต่เมื่อเธอพูดว่า

If you take the glass...I'll take you.

เป็นการบอกใบ้ให้เล็นนี่รู้เช่นกันว่า รูธไม่ใช่คนที่เล็นนี่จะวางอำนาจได้เหมือนผู้หญิงคนอื่น ๆ แต่จัดอยู่ใน "ชั้น" เดียวกันกับเล็นนี่

เนื้อความในการสนทนาระหว่างรูธและเล็นนี่ในองก์ที่ ๑ ฉากที่ ๑ นี้ หากจะพิจารณาตามตัวอักษรแล้ว ไม่มีความต่อเนื่องกันเลย แต่ว่าทำให้สามารถอ่านความคิดและอารมณ์ที่ซุกซ่อนอยู่ภายใต้ข้อความที่ดูจะไม่เป็นเรื่องเป็นราวนั้น ก่อให้เกิดอารมณ์สงสัย ใคร่รู้ ขึ้นในผู้อ่านผู้ชม เป็นปมปัญหาที่ชวนให้ติดตามต่อไป

ภาษาในบทละครของพินเตอร์นั้น บางครั้งก็ดูเหมือนเป็นบทกวี มีการใช้เทคนิคการร้องรับ ร้องซ้ำ ที่เรียกว่า refrain-like effect แต่แอบแฝงไว้ในคำพูดแบบธรรมดา ที่อาจจะอ่านผ่านเลยไป แล้วคิดว่าที่ตัวละครพูดซ้ำ ๆ นั้น

เพราะไม่รู้จะพูดอะไร ซึ่งสนับสนุนให้เห็นความไม่สามารถใช้ภาษาได้ถูกต้องในการถ่ายทอดอารมณ์ ความคิด และความรู้สึกออกมาเป็นถ้อยคำที่เหมาะสมกับสถานการณ์และบรรยากาศของบุคคล ดังจะเห็นได้จากเมื่อเล็นนี่ต่อว่าเท็ดดี้ที่ชโมยกินชีสโรลของของเขา

...It's funny, because I'd have thought that in the United States of America, I mean with the sun and all that, the open spaces, on the old campus, in your position, lecturing in the centre of all the intellectual life out there, on the old campus, all the social whirl, all the stimulation of it all, all your kids and all that, to have fun with, down by the pool, the Greyhound buses and all that, tons of iced water, all the comfort of those Bermuda shorts and all that, on the old campus, no time of the day or night ... you can't get a cup of coffee on a Dutch gin, I'd have thought you have grown more forthcoming, not less...

(Ibid., p. 65)

ประโยคนี้เป็นประโยคยาวมาก แต่มีใจความที่ผู้พูดต้องการพูดจริง ๆ เพียงสั้น ๆ ว่า I'd have thought that, in the United States of America, you have grown more forthcoming, not less ถ้อยคำอื่น ๆ เป็นเพียงการเสริมตัวอย่างรายละเอียดที่ไม่สำคัญเลย และในประโยคเพียงประโยคเดียวนี้ใช้วลีว่า and all that และ on the old campus หลายครั้ง

ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือการใช้คำว่า pause , silence ในบทละคร ซึ่งจะปรากฏอยู่โดยทั่วไป

คำว่า pause นั้น มักจะใช้เมื่อยังไม่จบกระบวนความที่ต้องการจะพูด ยังมีความตึงเครียดอยู่ในระหว่างการหยุดนั้น รออยู่ว่าอะไรจะเกิดขึ้นต่อไป ส่วนคำว่า silence นั้น เป็นเครื่องหมายบอกให้รู้ว่าสิ้นเนื้อความที่กำลังพูดอยู่แล้ว กำลังจะเริ่มเรื่องอื่นต่อไป ข้อสนับสนุนความคิดนี้จะเห็นได้โดยทั่วไปในบทละครเรื่องนี้ ดังตัวอย่างเช่น เมื่อเล็นนี่เล่าเรื่องผู้หญิงที่ทอดสะพานให้เขาจนถูกเขาทำร้ายร่างกาย ให้รูธฟังในการพบกันครั้งแรก แล้วรูธถามอย่างธรรมดา ๆ ว่า

Ruth : How did you know she was deceased?

Lenny : How did I know?

Pause.

I decided she was.

Silence.

You and my brother are newly-weds, are you?

(Ibid., p. 32)

การใช้ pause แสดงว่ายังไม่จบความที่กำลังพูด สถานการณ์ยังอยู่ในความตึงเครียด รออยู่ว่าเล็นนี่จะตอบว่าอย่างไร เมื่อเขาตอบแล้วความตึงเครียดหมดไป เขาจะถามเรื่องใหม่เกี่ยวกับรูธและพี่ชายของเขา ผู้แต่งจึงใช้คำว่า silence ในที่นี้

การใช้การหยุดเช่นนี้บนเวทีเป็นการสร้างสถานการณ์ให้ตึงเครียดขึ้นได้อีกวิธีหนึ่ง โดยไม่ต้องใช้คำพูดใด ๆ เพียงบรรยากาศและความเงียบบนเวทีก็พอเพียงแล้ว

บางครั้ง การใช้ความเงียบบนเวทีก็ก่อให้เกิดบรรยากาศและความเข้าใจที่เด่นชัดได้ราวกับความเงียบนั้นเป็นคำพูดโต้ตอบ เช่น ในตอนท้ายองก์ที่ 2 ก่อนจบเรื่องเมื่อแมกซ์ร่ำครวญว่าตัวเขายังไม่แก่จนเกินไป เพื่อเรียกร้อง ความสนใจจากรูธ

Max : I'm too old, I suppose. She thinks I'm an old man.

Pause.

I'm not such an old man.

Pause.

(To Ruth) You think I'm too old for you?

Pause.

Listen. You think you're just going to get that big slag all the time? You think you're just going to have him...you're going to just have him all the time? You're going to have to work! You'll have to take them on, you understand?

Pause.

Does she realize that?

Pause.

Lenny, do you think she understands...

He begins to stammer.

What...what...what...we're getting at? What...we've got in mind? Do you think she's got it clear?

Pause.

She won't...be adaptable!

He falls to his knees, whimpers, begins to moan and sob.

He stops sobbing, crawls past Sam's body round her chair, to the other side of her.

I'm not an old man.

He looks up at her.

Do you hear me?

He raises his face to her.

Kiss me.

She continuos to touch Jooy's head, lightly.

Lenny stands, watching.

(Ibid., p. 81 - 83)

คำว่า Pause ที่ตามหลังคำพูดของแมกซ์แต่ละประโยค เหมือนจะเป็นคำย้ำหรือคำตอบต่อคำถามของแมกซ์ เน้นให้เห็นความหมดหวัง ความน่ากลัวของความจริงที่เขาจะต้องยอมรับว่าเขาแก่แล้ว ไม่มีใครสนใจ ความเงียบนั้นยังบอกให้รู้ว่าไม่มีใครอยากจะพูด อยากจะตอบคำถามของเขาอีกต่อไป

ในบางครั้ง ผู้แต่งยังใช้ความเงียบที่เป็นเสมือนการตาย การสูญสลายหมดสิ้นตัวตนไปเลยทีเดียว เช่น การล้มพับไปของแซม หลังจากที่เงียบฟังคนอื่น ๆ ในครอบครัวปรึกษากันที่จะให้รูธคำเนินอาธีพโสเภณี

Sam comes forward.

Sam:(in one breath) MacGregor had Jessie in the back of my cab as I drove them along.

He crooks and collapses.

He lies still.

(Ibid., p. 79)

การล้มเงียบไปของแซม เหมือนจะเป็นการตายจากไปจากความจริงที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า ไม่ยอมรับรู้ มีส่วนร่วมด้วยอีกต่อไป

ฉากการจากไปของเท็ดดี้ เป็นตัวอย่างอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นประสิทธิภาพในการใช้ภาษาและความเงียบบนเวทีอย่างประสบผล ทำให้เกิดความรู้สึกที่เรียกว่า

dramatic irony ได้ด้วยถ้อยคำเพียงไม่กี่คำ เมื่อเท็ดดี้จะจากไปนั้น เขาร่ำลา แมกซ์ เล็นนี่ และโจอี้ โดยไม่ได้กล่าวคำอำลารูธเลย

Teddy goes to the front door.

Ruth : Eddie.

Teddy turns.

Pause.

Don't become a stranger.

Teddy goes, shuts the front door.

Silence.

(Ibid., p. 81)

เป็นครั้งแรกและครั้งเดียวในบทละคร ที่รูธเรียกเท็ดดี้ด้วยชื่อ "เอ็ดดี้" ซึ่งคงจะเป็นชื่อที่เขาทั้งสองใช้ในระหว่างครอบครัว เท็ดดี้หันกลับมาอาจจะด้วยความหวังว่ารูธจะเปลี่ยนใจกลับไปกับเขา ช่วงหยุด Pause บอกให้รู้ถึงความตึงเครียดในช่วงเวลานั้น ทุกคนรอคอยว่ารูธจะพูดว่าอย่างไรต่อไป รูธกลับบอกลาเท็ดดี้ด้วยถ้อยคำที่พูดกันทั่ว ๆ ไปในระหว่างมิตรสหายว่า Don't become a stranger. ซึ่งผู้ชมและผู้ชมย่อมรู้สึกอยู่เองว่า ตั้งแต่เมื่อรูธกล่าวประโยคนี้ เธอและเท็ดดี้จะกลายเป็นคนแปลกหน้าต่อกันตลอดไป เท็ดดี้เดินจากไป ไม่แสดงความโกรธขึ้ง ความอาลัย หรือความรู้สึกใด ๆ เลย เหมือนจากใครคนหนึ่งที่เพียงแต่บังเอิญมารู้จักกัน ไม่ใช่ภรรยาที่มีลูกด้วยกันถึง 3 คน และร่วมชีวิตกันมาถึง 6 ปี การหยุด Silence เหมือนเป็นการปิดฉากชีวิตของเท็ดดี้และรูธ ลงอย่างสิ้นเชิงเพียงเท่านี้

จากบทวิเคราะห์ที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่าภาษาในบทละครเรื่องนี้มีความสำคัญมาก เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การดำเนินเรื่องเข้มข้น น่าสนใจ ลักษณะการใช้ภาษาที่เป็นภาษาพูด ตามสภาพสังคม และบุคลิกของตัวแสดง ทำให้เห็นความเป็นธรรมชาตินิยมในรูปแบบ แต่ว่ารายละเอียดในถ้อยคำและบทเงียบที่ไม่มีคำเจรจา ทำให้บทละคร

เรื่องนี้มีลักษณะผิดเผี้ยนไปจากบทละครแนวธรรมชาตินิยมอยู่บ้าง แต่หากจะพิจารณาจากความจริงตามธรรมชาติในพฤติกรรมของมนุษย์ที่ว่า มนุษย์ไม่อาจใช้ภาษาแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดได้ครบถ้วน สมบูรณ์ บางครั้งก็ใช้ภาษาอย่างไม่มีเหตุผล ไม่อาจจะสืบหาข้อมูลที่แท้จริงเกี่ยวกับภูมิหลังและแรงจูงใจในพฤติกรรมของผู้พูดได้เสมอไปจากคำพูดของบุคคลคนนั้น คงจะต้องยอมรับว่าภาษาในบทละครเรื่องนี้เลียนแบบและสะท้อนภาพ การใช้ภาษาและความสามารถในการใช้ภาษาของบุคคลได้อย่างแนบเนียนเป็นธรรมชาติมากจนอาจกล่าวได้ว่า เป็นธรรมชาตินิยมอย่างสุดโต่ง (extreme naturalism) ซึ่งลักษณะดังกล่าวมาแล้วไปพ้องกับความคิดในเรื่องภาษาตามแนวคิดของปรัชญาลัทธิอัตถิภาวนิยม (Existentialism) จึงทำให้บทละครเรื่องนี้เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวางว่า ควรจะเป็นละครแบบใดกันแน่

ฉาก

บทละครเรื่องนี้กำหนดสถานที่เกิดเหตุไว้แน่นอนว่า เหตุการณ์เกิดขึ้น ณ บ้านหลังหนึ่งในกรุงลอนดอนตอนเหนือ

สถานที่ที่เป็นฉากของบทละคร เป็นห้องกว้างที่กินพื้นที่เวทีทั้งหมด ผนังห้องด้านหลังถูกรื้อออก เหลือแต่ส่วนโค้งเหนือประตู ถัดเข้าไปเป็น ห้องโถงมีบันไดขึ้นไปชั้นบนทางด้านบนซ้าย เห็นได้ชัดเจน มีประตูหน้าบ้านอยู่ทางด้านบนขวา มีที่แขวนเสื้อคลุม ตะขอแขวนหมวก ฯลฯ ในห้องมีหน้าต่างหนึ่งบานทางด้านขวา มีโต๊ะวางของกระจุกกระจิก เก้าอี้ มีเก้าอี้นวมใหญ่ 2 ตัว ทางด้านซ้ายมีโซฟาตัวใหญ่ ติดผนังทางด้านขวาเป็นชั้นวางของขนาดใหญ่ ซึ่งด้านบนเป็นกระจกส่อง ทางด้านบนซ้ายมีเครื่องเล่นจานเสียง (Ibid., p. 6)

หากจะพิจารณาฉากเท่าที่กำหนดไว้ในบทละครตามหลักเกณฑ์ของธรรมชาตินิยม ก็จะพบว่า ฉากและเครื่องตกแต่งบ้าน มีความสมจริง เป็นธรรมชาตินิยม เหมาะสมกับเค้าโครงเรื่อง และตัวละคร ซึ่งเป็นเรื่องราวของชนชั้นแรงงานที่มีพื้นฐานทางสังคมไม่หรูหรา ห้องที่อยู่ทางด้านหน้าเวทีใกล้กับผู้ชมเป็นห้องนั่งเล่นอเนกประสงค์ ที่ไม่มี

ผนังหลังห้อง การที่ห้องนี้ไม่มีผนังหลังห้อง ดูคล้ายกับจะเป็นการทำลายมายาแห่งฝาที่สี่ (the fourth-wall illusion) ตามคติของธรรมชาตินิยม เพราะทำให้ห้องนั้นเหลือเพียงฝาด้านข้าง 2 ฝา ด้านที่สมมุติว่าผู้ชมมองทะลุผ่านเข้าไป คือด้านหน้าเวทีนั้นจึงเป็นฝาทั้ง 3 ไม่ใช่ฝาที่ 4 ตามคติของแนวคิดธรรมชาตินิยม และเมื่อถัดออกไปเป็นห้องโถงซึ่งเป็นทางเข้าออกจากตัวบ้าน และเป็นทางขึ้นทางลงจากชั้นบน ทำให้เวทีแบ่งออกเป็น 2 ตอน โดยมีส่วนโค้งประตูห้องเก่าเป็นเครื่องกำหนด และมองดูโดยส่วนรวมแล้ว ห้องใหญ่นั้นมีสภาพเหมือนกับดักซึ่งมีทางเข้าทางออกเพียงทางเดียว

อย่างไรก็ตาม ลักษณะการตกแต่งฉาก การใช้เครื่องประกอบฉาก ซึ่งเป็นวัสดุจริง ๆ ทำให้ละครเรื่องนี้มองดูเป็นธรรมชาตินิยมอย่างมาก

การให้ลักษณะตัวละครที่เรียกว่า character sketches ในบทละครเรื่องนี้ไม่มีรายละเอียดอื่นใด นอกเพียงอายุของตัวละคร แต่ละคนโดยประมาณ ไม่บอกลักษณะ ท่าทาง หรือรายละเอียดอื่น ๆ ลักษณะเช่นนี้อาจจะเป็นความจงใจของผู้แต่งที่ต้องการเว้นไว้ให้ผู้กำกับการแสดงได้มีโอกาสตีความหมายจากบทละครแล้วสรรหาตัวละครที่เหมาะสมเอาเอง สำหรับผู้ดูที่ได้ชมการแสดงบนเวทีแล้ว ย่อมไม่จำเป็นจะต้องใช้จินตนาการในเรื่องนี้แต่อย่างใด ทว่าสำหรับผู้อื่นที่ไม่มีโอกาสชมการแสดงย่อมจะเป็นปัญหาอยู่บ้าง ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้อ่าน ที่จะจินตนาการนึกวาดภาพตัวละครตามความพอใจของตน และข้อมูลที่ได้จากบทละคร เช่น ในตอนเปิดฉากแรกเมื่อบรรยาย เล็นนี่และแมกซ์ ก็พูดถึงโดยคร่าว ๆ

Lenny is sitting on the sofa with a newspaper, a pencil in his hand. He wears a dark suit. He makes occasional marks on the back page.

Max comes in, from the direction of the kitchen. He goes to sideboard, open top drawer, rummages in it, closes it. He wears an old cardigan and a cap, and carries a stick. He walks downstage, stands, looks about the room.

(Ibid., p. 7)

เมื่อแซมปรากฏตัว ผู้แต่งบรรยายลักษณะของแซมเพียงว่า

Sam comes in the front door. He wears a chauffeur's uniform. He hangs his hat on a hook in the hall and comes into the room. He goes to a chair, sits in it and sighs.

(Ibid., p. 11)

และโจอี้

Joey comes in the front door. He walks into the room, takes his jacket off, throws it on a chair and stands.

(Ibid., p. 16)

ส่วนเท็ดดี้และรูธนั้นเมื่อแรกปรากฏตัว ผู้แต่งบรรยายภาพทั้งสองคนว่า

Teddy and Ruth stand at the threshold of the room. They are both well dressed in light summer suits and light raincoats.
Two suitcases are by their side.

(Ibid., p. 20)

ลักษณะการบรรยายและบุคลิกของตัวละครในบทละครเรื่องนี้ ทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพตัวละครไม่ชัดเจน เหมือนเห็นคนในความฝัน บอกได้ว่าใส่เสื้อผ้าคล้าย ๆ อย่างนั้น อายุเท่านั้น แต่บอกรายละเอียดถึงบุคลิกท่าทางที่เด่นชัดลงไปไม่ได้ ซึ่งปัญหานี้จะเกิดแก่ผู้อ่านที่ไม่ได้ชมการแสดงบนเวทีเท่านั้น

นอกจากนั้น ในการให้ข้อมูลบนเวที ที่เรียกว่า stage direction ผู้แต่งจะบอกเพียง "กริยา" ของตัวละครเท่านั้น ไม่เคยใช้คำศัพท์ที่บอกอารมณ์หรือความคิดเห็นของตัวละครเลย ผู้อ่านต้องคิดเอาเองจากถ้อยคำ จากบรรยากาศว่าในขณะนั้น ตัวละครมีความรู้สึก มีอารมณ์อย่างไร ดังตัวอย่างเช่น เมื่อเท็ดดี้และรูธปรากฏตัวในตอนเช้า แมกซ์ด่าว่ารูธด้วยถ้อยคำหยาบคายต่าง ๆ นานา และสั่งโจอี้ให้จัดการให้ทั้งสองคนออกจากบ้านไป โจอี้ไม่ทำตาม ผู้แต่งบรรยายอากัปกริยาของตัวละครในฉากนี้โดยไม่ได้สอดแทรกอารมณ์ใด ๆ

Joey : You're an old man. (To Teddy) He's an old man.

Lenny walks into the room, in a dressing-gown.

He stops.

They all look round.

Max turns back, hits Joey in the stomach with all his might.

Joey contorts, staggers across the stage. Max, with the exertion of the blow, begins to collapse. His knees buckle. He clutches his stick.

Sam moves forward to help him.

Max hits him across the head with the stick. Sam sits, head in hands.

Joey, hands pressed to his stomach, sinks down at the feet of Ruth.

She looks down at him.

Lenny and Teddy are still.

Joey slowly stands. He is close to Ruth. He turns from Ruth, looks round at Max.

Sam clutches his head.

Max breathes heavily, very slowly gets to his feet.

Joey moves to him.

They look at each other.

Silence.

(Ibid., p. 43)

จะเห็นได้ว่า ผู้แต่งเพียงแต่บรรยายภาพที่ผู้อ่านจะได้เห็นบนเวที การเคลื่อนไหวของแต่ละคน คาดเดาเอาจากบรรยากาศและการแสดงออกของเขาว่าแต่ละคนควรจะอยู่ในอารมณ์อย่างไร โดยไม่บอกถึงความรู้สึกหรือการแสดงสีหน้า (face expression) ของตัวละครเลย ที่เป็นดังนี้ อาจจะเพราะพินเตอร์มีความเห็นในแนวเดียวกับนักแต่งนวนิยายสมัยใหม่ (nouveau roman) ในฝรั่งเศส (Esslin. 1973 : 41) ที่คิดว่า ผู้แต่งไม่มีสิทธิ์ที่จะเข้าไปนั่งอยู่ในใจตัวละครทุกคน ทำตัวราวกับล่วงรู้แรงจูงใจทุกอย่างในพฤติกรรมของตัวละคร ผู้แต่งไม่ควรจะรู้ความคิดหรือแม้แต่ความรู้สึกของตัวละคร ควรจะเพียงแต่สังเกต บันทึก และรายงานพฤติกรรมที่เขาพบเห็นเท่านั้น ซึ่งวิธีการดังกล่าวเป็นวิธีการเขียนละครตามอุดมคติของธรรมชาตินิยม ดังที่โซลาเคยกล่าวไว้ว่า การเขียนละครควรจะใช้วิธีการของนักวิทยาศาสตร์ที่ศึกษาปรากฏการณ์ธรรมชาติ

ในเรื่องเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามบทละครเรื่องนี้นั้น ผู้แต่งกำหนดไว้เพียงว่าเป็นฤดูร้อน (Pintor. op.cit., p.6)และจากถ้อยคำของแมกซ์ในบทละคร เราจึงสรุปได้ว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นก่อนวันแข่งขันฟุตบอลนัดแรกของฤดูกาลแข่งขัน 1 วัน (Ibid. p. 39)

ข้อที่น่าสังเกตคือ บทละครเรื่องนี้ทั้งเรื่องดำเนินเรื่องอยู่ในช่วงเวลา 24 ชั่วโมง คือเปิดฉากแรกในเวลาเย็น เป็นการแนะนำบุคคลในครอบครัว

ฉากที่สอง เวลากลางคืน เมื่อรูธและเท็ดดี้มาถึงบ้าน
ฉากที่สาม เช้าวันรุ่งขึ้น เมื่อรูธและเท็ดดี้ลงมาพบครอบครัว
องก์ที่สอง เปิดฉากในตอนกลางวัน หลังอาหารกลางวัน
ฉากที่สอง เวลาเย็น แซมและเท็ดดี้นั่งคุยกัน เหตุการณ์ดำเนินไปจนจบเรื่อง

จะเห็นได้ว่าเริ่มเรื่องในตอนเย็นวันหนึ่ง และไปจบลงในตอนเย็นของอีกวันหนึ่ง

เวลาที่ใช้ในการดำเนินเรื่องในรอบ 24 ชั่วโมง สถานที่เกิดเหตุเพียงที่เดียวตลอดเรื่อง เหตุการณ์ที่เกิดต่อเนื่องกันไม่ขาดตอนจากกัน ทั้ง 3 ลักษณะนี้ ทำให้บทละครเรื่องนี้ มีเอกภาพ 3 อย่าง ของละครโศกนาฏกรรมแบบกรีก (The Three Unities : Unity of Time, Unity of Place, and Unity of Action)

กล่าวโดยสรุป ฉากในบทละครเรื่องนี้ มีความเป็นธรรมชาตินิยมเป็นส่วนใหญ่ มีรายละเอียดปลีกย่อยบางอย่างเท่านั้นที่เบี่ยงเบนไปจากลักษณะธรรมชาตินิยม ได้แก่ ความไม่มีรายละเอียดในการกำหนดเครื่องประกอบฉาก การให้ลักษณะตัวละคร และข้อมูลบนเวทีอื่น ๆ ที่ทำให้บทละครเรื่องนี้ดูราวกับเป็นฝันร้ายที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาวันหนึ่งของชีวิตเท่านั้น

<u>บทสรุปการวิเคราะห์บทละครเรื่อง The Homecoming</u>

จากบทวิเคราะห์ข้างต้น พอจะสรุปได้ว่าบทละครเรื่อง <u>The Homecoming</u> มีทั้งความเป็นธรรมชาตินิยม และไม่เป็นธรรมชาตินิยมปรากฏอยู่ ซึ่งจะแยกกล่าวเป็น 2 ลักษณะ

ความเป็นธรรมชาตินิยมของบทละครเรื่องนี้ ปรากฏอยู่โดยทั่วไปในองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทละคร

โครงเรื่อง

เป็นเรื่องชีวิตของคนในครอบครัวชนชั้นกลาง ซึ่งเมื่อมองจากลักษณะภายนอกเพียงผิวเผิน ว่าเป็นเรื่องของชายหนุ่มผู้หนึ่งที่พาภรรยากลับมาเยี่ยมครอบครัวของเขา จะเห็นว่าเป็นเรื่องธรรมดาที่อาจพบเห็นได้โดยทั่วไป การดำเนินเรื่องในบทละครเป็นไปตามลำดับเหตุการณ์อย่างมีเหตุมีผล ปราศจากเหตุการณ์ใด ๆ ที่นอกเหนือธรรมชาติ

แก่นเรื่อง

ตีแผ่ความจริงในชีวิตและในสังคม เรื่องราวความรักและการสมสู่ในหมู่พี่น้อง เป็นสถานการณ์ที่ปฏิเสธไม่ได้ว่าไม่เป็นความจริง หรือไม่มีเกิดขึ้นได้จริง สัญชาติญาณทางเพศและสัญชาติญาณเรื่องความรุนแรงที่ถูกกดเก็บไว้ในใจมนุษย์ ก็เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ เป็นธรรมชาติในตัวบุคคล ขึ้นอยู่กับว่าบุคคลใดจะมีมากน้อยเพียงใดเท่านั้น

ตัวละคร

มีลักษณะเป็นแบบหลายมิติ มีพัฒนาการในพฤติกรรมไปในทางต่าง ๆ กัน มีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยมโดยแท้จริงในด้านการแต่งกายที่เป็นธรรมชาติ เหมือนจริง การใช้ภาษาพูดที่เหมาะสมกับบุคลิกของตัวละคร

ฉาก

กำหนดสถานที่ ที่เกิดเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องไว้ชัดเจนพอสมควร พอจะประมวลได้ว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสภาพวัฒนธรรมอย่างไร การให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตกแต่งฉาก การจัดฉากเป็นธรรมชาตินิยมเพราะใช้เครื่องตกแต่งของจริงที่เหมาะสมกับสภาพภูมิหลังของตัวละครที่เป็นชนชั้นแรงงาน

ภาษาในบทละคร

ใช้ภาษาได้เหมาะสมกับบุคลิกของตัวละคร ซึ่งทำให้สามารถสะท้อนภาพตัวละครเหล่านั้นแก่ผู้อ่านได้ชัดเจน นอกจากนั้นลักษณะการใช้ภาษาในการสื่อความคิดและอารมณ์ของตัวละครยังเลียนแบบพฤติกรรมการใช้ภาษาของบุคคลในชีวิตจริง เช่น มีการพูดตะกุกตะกัก ใจความไม่ติดต่อกัน หรือการพูดพร่ำรำพัน พูดเพ้อเจ้อ ฯลฯ

ส่วนลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาตินิยมของบทละครเรื่องนี้ ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ โดยทั่วไปเช่นกัน ซึ่งจะมองเห็นได้เมื่อพิจารณาให้ลึกลงไป

โครงเรื่อง

เมื่อพิจารณาจากรายละเอียดในบทละคร จะเห็นได้ว่าเป็นเรื่องราวการกลับมาเยี่ยมบ้านที่ผิดไปจากเหตุการณ์ ที่จะเกิดขึ้นในครอบครัวปกติ โดยทั่ว ๆ ไป เริ่มตั้งแต่การที่ ไม่มีใครดีใจ หรือตื่นเต้นต่อการกลับมาของลูกชายคนโตของครอบครัว ผู้ซึ่งเป็นที่เชื่อกันว่ามีอาชีพที่มีเกียรติกว่าบุคคลอื่นในครอบครัว และจบลงด้วยการจากไปอย่างเงียบ ๆ ของเขา โดยทิ้งภรรยาที่เคยร่วมชีวิตด้วยกันมาให้อยู่ดำเนินอาชีพเป็นโสเภณีภายใต้การดูแลของน้องชาย การที่สถานการณ์ในบทละครนี้ผกผันไปจากเหตุการณ์ที่ควรจะเกิดในครอบครัวปกติ เมื่อสมาชิกของครอบครัวกลับมาเยี่ยมบ้าน ทำให้บทละครเรื่องนี้มีลักษณะไม่เป็นธรรมชาติ

แก่นเรื่อง

แม้ว่าความคิดในเรื่องความกดดันทางเพศและความรุนแรงเป็นพลังผลักดันในพฤติกรรมของมนุษย์จะเป็นแก่นเรื่องที่เป็นจริงและเป็นธรรมชาติ ในละครแบบเหมือนจริง ทว่า การนำเอาแก่นเรื่องแบบนี้มาตีแผ่บนเวทีในลักษณะของละครเรื่องนี้ ไม่เป็นธรรมชาติอย่างยิ่ง เพราะว่าในชีวิตจริงแล้ว บุคคลมีแนวโน้มที่จะปกปิดความรู้สึกเช่นนี้ ไว้ให้มิดชิดที่สุดเท่าที่จะทำได้ ทั้งนี้เพราะบุคคลยังจำเป็นต้องยอมตัวทำตามกฎเกณฑ์ของสังคม และข้อกำหนดทางศีลธรรมที่เป็นกรอบจำกัด

ตัวละคร

ลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาติของโครงเรื่อง และแก่นเรื่องทำให้การสร้างและการเสนอตัวละครมีความไม่เป็นธรรมชาติ ปรากฏอยู่ด้วยเช่นกัน ตัวละครส่วนใหญ่ไม่สนใจ ไม่ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ของสังคมและศีลธรรม พฤติกรรมทางเพศ และการแสดงความหยาบคาย ป่าเถื่อน เป็นไปอย่างเกินความจริง พัฒนาการในบุคลิกของตัวละครแต่ละคนเกิดขึ้นในช่วงเวลาสั้นเกินไป คือไม่ถึง 1 วัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ยากที่จะยอมรับว่าเป็นไปได้จริงในชีวิตปกติของมนุษย์ที่ยังอยู่ในกรอบของสังคม และศีลธรรม ดูเหมือนว่าผู้แต่งบทละครนี้ไม่เคยคำนึงถึงเงื่อนไขอันได้แก่ พันธุกรรม สภาพแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้า ซึ่งควรจะมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมและการตัดสินใจของบุคคลอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

ภาษาที่ใช้ในบทละคร

แสดงให้เห็นถึงปัญหาของธรรมชาตินิยมในการใช้ภาษาพูดในบทละครเพื่อสะท้อนภาพสังคมให้ชัดเจนนั้น ว่าภาษาไม่อาจจะสามารถใช้ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดของบุคคลได้ครบถ้วนในทุกสภาวะ บทละครเรื่องนี้ แสดงให้เห็นถึงการใช้คำพูดที่ไม่ต่อเนื่องกันตามลำดับของเหตุและผล แต่ยังสามารถสื่อความได้ในระหว่างผู้พูดและผู้ฟัง กับทั้งยังแสดงให้เห็นว่า ความเงียบ ก็ใช้สื่อความหมายได้เท่าเทียมกับคำพูดเช่นกัน ในบุมหนึ่ง อาจจะกล่าวได้ว่าลักษณะเช่นนี้เป็นธรรมชาตินิยมอย่างรุนแรง ส่วนลักษณะที่ไม่เป็นธรรมชาตินั้นอยู่ที่การใช้ภาษาหยาบคายอย่างรุนแรงและบ่อยเกินความเป็นจริง รวมทั้งการที่ผู้เขียนจงใจให้ตัวละครบางคนใช้คำพูดที่ไร้สาระ (absurd) ด้วย

ฉาก

เป็นองค์ประกอบเดียวในบทละครที่ดูจะมีความไม่เป็นธรรมชาตินิยมน้อยที่สุด นอกจากว่าการทำลายผนังหลังห้องนั่งเล่น จนเหลือแต่ประตูโล่งราวกับจะเป็นการจงใจทำลายมายาแห่งฝาที่สี่ (fourth-wall illusion) ตามคติของธรรมชาตินิยมไป

ตามข้อสรุปข้างต้น จะเห็นได้ว่าแม้ว่าโดยทั่ว ๆ ไปแล้วบทละครเรื่องนี้จะดูเป็นบทละครแบบธรรมชาตินิยมอย่างแท้จริง เพราะได้ถ่ายทอดภาพเสี้ยวหนึ่งของชีวิต (a slice of life) ของศีรอบครัวหนึ่งมาสู่สายตาของผู้ชม โดยที่ผู้แต่งไม่ได้แทรกการตัดสินความคิดเห็น หรือความรู้สึกในศีลธรรมจรรยาใด ๆ ลงไปเลย ไม่เคยใช้ถ้อยคำที่แสดงความรู้สึกใด ๆ ในการให้ลักษณะตัวละคร (character sketches) และในข้อมูลบนเวที (stage directions) คงบอกแต่เพียงการเคลื่อนไหว อากัปกริยาของตัวละครแต่ละตัวเท่านั้น ราวกับกำลังรายงานเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน ผู้ชม ซึ่งเป็นลักษณะที่พ้องกับคติของธรรมชาตินิยมอย่างยิ่ง ถึงกระนั้น ก็ยังมีข้อโต้แย้งในรายละเอียดปลีกย่อยในความไม่เป็นธรรมชาตินิยมของบทละครเรื่องนี้ได้ดังที่สรุปไว้ข้างต้น

บทละครของฟินเตอร์นั้น มักจะก่อให้เกิดปัญหาแก่ผู้อ่าน และผู้ชม ตลอดจนนักวิจารณ์เป็นอันมาก ในการจะตีความหมายหรือ ทำความเข้าใจผลงานของเขา เพราะอาจจะโต้แย้งกันได้หลายแง่หลายมุม เช่น บทละครเรื่องนี้ อาจกล่าวได้ว่า ฟินเตอร์เสนอเรื่องราวที่แหวกประเพณีและกรอบสังคมโดยอาศัยเค้าโครงเรื่อง และแก่นเรื่องที่ดูธรรมดา เป็นธรรมชาติมาก ในขณะเดียวกัน นักวิจารณ์บางคนอาจจะศึกษาบทละครเรื่องนี้ โดยยึดถือ รูธ เป็นตัวเอก และกล่าวว่า เป็นการค้นหาตัวตน (self - definition) ของรูธ ([illegible]) ในขณะที่นักวิจารณ์คนอื่น ๆ อาจจะมีเหตุผลสนับสนุนการตีความหมายบทละครของตนไปในทางอื่น ๆ อีก ซึ่งการโต้แย้งเช่นนี้ไม่อาจจะสรุปได้ว่าความผิดของใครถูกต้องที่สุด เพราะฟินเตอร์เองไม่เคยให้ความกระจ่างใด ๆ เกี่ยวกับการตีความบทละครของเขาเลย

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ พอจะสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดธรรมชาตินิยมนั้นเผยแพร่เข้ามาในประเทศอังกฤษตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ความคิดที่นักเขียนแสดงออกในผลงานแบบธรรมชาตินิยมของเขาก็คือ การมองเห็นมนุษย์เป็นสัตว์โลกอนิดหนึ่งที่มีปฏิกริยาตอบสนองต่อแรงกระตุ้นภายในและภายนอก ซึ่งเขาไม่อาจจะควบคุมได้และบางครั้งเขาก็ไม่เข้าใจว่าพลังผลักดันนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร ความคิดดังกล่าวเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางวิทยาการสมัยใหม่ประกอบกับสภาพแวดล้อมในสังคมที่เปลี่ยนมาเป็นสังคมแบบอุตสาหกรรม และวัตถุนิยมมากขึ้น ทำให้นักเขียนมีทัศนะต่อโลก ต่อชีวิต และต่อมนุษย์ผิดไปจากเดิม โดยเฉพาะนักเขียนแนวธรรมชาตินิยม ซึ่งยอมรับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ของนักวิทยาศาสตร์และนักคิดต่าง ๆ หลายคน เช่น ชาร์ลส์ ดาร์วิน, แตน,คาร์ล มาร์กซ์, ซิกมันด์ ฟรอยด์ เป็นต้น ทำให้มีความเชื่อมั่นว่า พฤติกรรมของมนุษย์นั้นถูกกำหนดด้วยพันธุกรรม สิ่งแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่เขาเผชิญอยู่ ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนืออำนาจการควบคุมของบุคคลนั้น นอกจากนั้นวิธีการที่นักแต่งบทละครใช้เพื่อถ่ายทอดความคิดมาสู่ผู้ชม และผู้อ่าน ก็เป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น ไม่มุ่งจะสอดแทรกความคิดในเชิงสอนศีลธรรมจรรยาใด ๆ มุ่งแต่จะจำลองสภาพที่แท้จริงของชีวิต และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นไว้บนเวทีเท่านั้น อย่างไรก็ตามในทางปฏิบัติแล้ว ทั้งผู้ชมและผู้อ่านยังอาจจะรู้สึกได้ว่า ผู้แต่งได้เลือกเข้าข้างไหน และหรือผู้แต่งแอบแฝงข้อคิดทางศีลธรรมจรรยาเรื่องใดไว้บ้าง

2. ละครอังกฤษในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ระหว่างปี ค.ศ.1945 – ค.ศ. 1965 นั้น ได้รับอิทธิพลของแนวคิดธรรมชาตินิยมมาก หลังจากที่เกิดมีความนิยมละครแบบร้อยกรองกันอยู่สมัยหนึ่งเมื่อก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 จะเกิดขึ้น อย่างไรก็ตามหลังจากสงครามยุติลง มนุษย์มองเห็นโลกนี้ผิดไปจากเดิม เห็นความไม่มีแก่นสาร

ของชีวิต ความไร้สาระไร้เหตุผลของการต่อสู้ดิ้นรน เพื่อเอาชีวิตรอดเพียงเพื่อจะตายในวันหนึ่งข้างหน้าซึ่งมนุษย์ไม่อาจจะรู้ได้ว่าเป็นวันใด สถาบันที่เคยยึดมั่น ยึดเหนี่ยวไว้เป็นที่พึ่งทางใจ ก็เสื่อมคลายความศักดิ์สิทธิ์ ความน่านับถือไป เพราะไม่อาจจะช่วยทำให้สภาพที่เลวร้ายกลับดีขึ้นได้ ปัญหาที่รุมล้อมรอบตัวมนุษย์ ทั้งปัญหาภายนอก เช่น ปัญหาการว่างงาน การไร้ที่อยู่อาศัย ความหิวโหย ความยากไร้ ตลอดจนปัญหาภายใน คือความคับข้องใจต่าง ๆ ทำให้มนุษย์เริ่มสงสัย และตั้งคำถามที่ไม่เคยคิดถึงมาก่อน เช่น พระเจ้ามีจริงหรือ เหตุใดพระเจ้าจึงไม่ช่วยเหลือมนุษย์ผู้ยากไร้ ฯลฯ มนุษย์เกิดความรู้สึกว่าตนเองอยู่โดดเดี่ยว ภายในขอบเขตที่ตนไม่อาจจะหลีกลี้หนีไปได้พ้น เพราะเหตุที่มีโลกทัศน์เช่นนี้ นักแต่งบทละครจึงมักจะเสนอบทละครดีแผ่ชีวิต และปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ ซึ่งมีอยู่จริง ๆ ในสังคมที่แวดล้อมบุคคลอยู่โดยมิได้มุ่งจะแสดงหรือเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาเหล่านั้น เพียงแต่ต้องการจะรายงาน หรือบันทึกปัญหาที่มีอยู่ต่อสายตาของผู้ชม ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานของนักแต่งบทละครในสมัยนี้หลายคน โดยเฉพาะในบทละครของ จอห์น ออสบอร์น และ ฮาโรลด์ พินเตอร์

3. บทละครเรื่อง <u>Look Back in Anger</u> ของออสบอร์น ได้รับการยกย่องว่าเป็น จุดเริ่มต้นของละครอังกฤษสมัยใหม่ เป็นผลงานที่นับได้ว่าเป็นตัวอย่างอันดีของบทละครแบบธรรมชาตินิยม ในขณะที่ผลงานของพินเตอร์นั้นทำให้เขาได้รับการยกย่องว่า เป็นนักแต่งที่ดีที่สุด และสำคัญที่สุดคนหนึ่งของอังกฤษ โดยเฉพาะ <u>The Homecoming</u> ได้ชื่อว่า เป็นผลงานที่ดีที่สุดของพินเตอร์ จากการวิเคราะห์บทละครทั้งสองเรื่องนี้ ทำให้เห็นได้ชัดเจนว่า จะมองหาเหตุผลหรือแรงจูงใจในพฤติกรรมของตัวละครของพินเตอร์ได้ยากกว่า ในตัวละครของออสบอร์น ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะพินเตอร์เสนอบุคลิกของตัวละครอย่างไม่สอดแทรกความรู้สึกใด ๆ ที่เป็นส่วนตัวไว้ในบทละครนี้เลย คงรายงานเฉพาะภาพที่เห็น เสียงที่ได้ยิน ความเงียบที่เกิดขึ้นให้ผู้อ่านและผู้ชมได้รับทราบ เป็นธรรมชาตินิยมอย่างสุดโต่ง (extreme naturaliam) นับว่าพินเตอร์ใช้วิธีการแบบการจดบันทึกการทดลองในห้องปฏิบัติการทางวิทยาศาสตร์เคร่งครัดกว่าออสบอร์น ซึ่งผู้อ่านและผู้ชมสามารถจับได้ว่า เขามีความรู้สึกเห็นใจ

และเห็นด้วยกับความโกรธแค้น ความคับข้องใจ และปฏิกริยาต่อสภาพแวดล้อมอันไม่เป็นที่พอใจ ของตัวละครเอกในบทละครของเขา จนทำให้เขาได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกในกลุ่ม "หนุ่มเจ้าโทสะ" (The Angry Young Men)

4. จากการศึกษาบทละครของนักแต่งทั้งสอง ตลอดจนนักแต่งร่วมสมัยคนอื่น ๆ พอจะสรุปได้ว่า นักแต่งบทละครในทศวรรษที่ 60 มีแนวโน้มที่จะแต่งบทละครอันเป็นการศึกษาสภาวะภายในจิตใจของบุคคล มากกว่าจะแสดงความยากไร้ภายนอก เช่นผลงานที่เคยเสนอในสมัยทศวรรษที่ 50 มักจะเขียนถึงเรื่องที่ต้องห้ามอย่างโจ่งแจ้งขึ้น เช่น เรื่องเพศสัมพันธ์ เรื่องความรักร่วมเพศ ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในสังคม เรื่องเสียดสีสถาบันต่าง ๆ ตลอดจนความรู้สึกลึกซึ้งและโดดเดี่ยวภายในจิตใจมนุษย์ แนวการเขียนที่นักเขียนใช้ก็หันไปใช้ฉากความฝัน ความคิดคำนึงต่าง ๆ เพื่อแสดงสภาพภายในจิตใจอย่างอิสระกว้างขวางขึ้น ดังจะเห็นได้จากบทละครเรื่อง Inadmissible Evidence ของออสบอร์น, The Four Seasons ของเวสเกอร์ และ The Lover ของพินเตอร์ เป็นต้น ความเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันว่า นักเขียนเหล่านั้นกำลังจะเบนเข็มไปเป็นธรรมชาตินิยมอย่างสุดโต่ง หรือจะหันเหออกไปจากแนวธรรมชาตินิยมกันแน่

อภิปรายผล

เท่าที่ได้ทำการศึกษาแนวคิดธรรมชาตินิยมมาโดยละเอียดทั้งอุดมคติ จุดกำเนิด ความเคลื่อนไหว และวิวัฒนาการของแนวคิดนี้ มาจนถึงสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นระยะที่ธรรมชาตินิยมกลับมามีบทบาทสำคัญในวงการละครอังกฤษอีกครั้งหนึ่ง ดังที่ได้เสนอผลการศึกษามาโดยละเอียดในบทต้น ๆ ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้วนั้น มีข้อสังเกตที่ผู้วิจัยประสงค์จะอภิปรายเพิ่มเติมอีกเล็กน้อย ดังนี้

1. ลักษณะของบทละครแนวธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับผลงานในยุคบุกเบิก เช่น บทละครของอิบเซ่น เรื่อง A Doll's House หรือ Ghosts จะเห็นได้ว่า แนวคิดหลักของผู้แต่งซึ่งนิยมแนวคิดนี้มีความ

คล้ายคลึงกันคือ ประสงค์จะจำลองภาพที่เป็นจริงในชีวิตมาเสนอต่อผู้ชม แม้กระนั้นก็ยังมีความแตกต่างกันในรายละเอียดในองค์ประกอบอื่น ๆ ของบทละครในสมัยทั้งสองได้แก่

1.1 ปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละครในบทละครยุคบุกเบิกมีต้นตอมาจากการที่ตัวละครต้องยอมรับ หรือยอมทนต่อค่านิยมผิด ๆ ของสังคมที่แวดล้อมอยู่ ส่วนความคิดขัดแย้งของตัวละครในสมัยหลังสงครามมีสาเหตุมาจากการที่ถูกบีบคั้นจากสภาพสังคมที่เขามองไม่เห็นความดี ความน่าเชื่อถือศรัทธา หลงเหลืออยู

1.2 ตัวละครที่ปรากฏในบทละครสมัยหลังสงครามมักจะเป็นชนชั้นแรงงาน ไม่ใช่ชนชั้นกลาง ชนิด upper - middle class เช่น ในบทละครสมัยบุกเบิก ชนชั้นแรงงานเป็นชนชั้นที่ได้รับแรงกระทบและแรงบีบคั้นจากสังคมรุนแรงกว่าชนชั้นอื่น ๆ ความทุกข์ยากที่มีอยู่แล้ว จะเพิ่มมากขึ้น บีบคั้นจิตใจให้เครียดมากขึ้น พฤติกรรมที่แสดงออกเป็นการตอบสนองต่อสิ่งเร้าใด ๆ จึงมีความรุนแรงเป็นทบทวี ดังนั้นบทละครที่จำลองภาพชีวิตของคนในชนชั้นอื่น ๆ ความทุกข์ยากที่มีอยู่แล้วจะเพิ่มขึ้น บีบคั้นจิตใจให้เครียดมากขึ้น พฤติกรรมที่แสดงออกเป็นการตอบสนองต่อสิ่งเร้าใด ๆ จึงมีความรุนแรงเป็นทบทวี ดังนั้น บทละครที่จำลองภาพชีวิตของคนในชนชั้นนี้ จึงเป็นภาพที่มองดูรุนแรง โหดร้าย แฝงความคิดประท้วงสังคมไว้ชัดเจนกว่า

1.3 ภาษาที่ใช้ในบทละครแบบธรรมชาตินิยมย่อมสอดคล้องกับสภาพของตัวละครที่ปรากฏในบทละคร ดังนั้น บทละครธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงครามจึงใช้ภาษาหยาบคาย ป่าเถื่อน เปิดเผยสันดานดิบของมนุษย์อย่างจริงจังกว่าในบทละครสมัยบุกเบิก โดยเฉพาะในเรื่องเพศ การแสดงความรัก หรือความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างตัวละครจะแสดงอย่างเปิดเผยบนเวที กว่าที่เคยเป็นมา

2. บทละครที่คัดเลือกมาเป็นตัวแทนของบทละครแนวธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงคราม คือ Look Back in Anger และ The Homecoming นั้น เป็นบทละครดีเด่นที่น่าสนใจทั้งสองเรื่อง กล่าวคือ

2.1 ในแง่ของธรรมชาตินิยม

บทละครเรื่อง Look Back in Anger มีความเป็นธรรมชาตินิยมในองค์ประกอบทุก ๆ ประการของบทละคร ดังที่ได้แสดงรายละเอียดไว้ในบทที่ 4 ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว การดำเนินเรื่องเป็นเหตุเป็นผลกันดี สามารถสืบสาวแรงจูงใจในพฤติกรรมของตัวละครได้เป็นที่น่าพอใจ ทำให้บทละครน่าเชื่อถือเป็นไปได้ ผู้แต่งวางเค้าโครงทุกอย่างให้รับกัน ทั้งบุคลิกตัวละคร ภูมิหลัง ฉากภาษา และข้อปลีกย่อยอื่น ๆ

อย่างไรก็ตาม บทละครเรื่องนี้ยังมีจุดอ่อนที่ผู้แต่งไม่อาจกลบเกลื่อนได้สนิท สมเหตุ สมผล อยู่ 2 ประการ คือ

1. การระบายอารมณ์ เมื่อไม่อาจใช้คำพูดบรรยายความรู้สึกออกมาได้ของตัวเอกคือ จิมมี พอร์เตอร์ เขาใช้เครื่องดนตรีเป็นเครื่องมือแทนภาษา เป็นจุดที่เป็นปัญหาของแนวคิดธรรมชาตินิยมที่วางอุดมการณ์ไว้ว่าจะถ่ายทอดแง่มุมของชีวิตที่สังเกตเห็นได้ด้วยภาษาร้อยแก้ว ซึ่งเป็นภาษาที่มนุษย์ใช้กันจริง ๆ ในชีวิตประจำวัน ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าในขณะที่พยายามเขียนบทละครแนวธรรมชาตินิยมนั้น ออสบอร์นเองทำให้เห็นจุดบกพร่องของแนวคิดนี้ในเรื่องภาษาว่า ภาษาร้อยแก้วนั้นไม่เพียงพอที่จะใช้ถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกของบุคคลได้

2. การมาปรากฏตัวและการจากไปของตัวละครรองคือ เฮเลนา ซึ่งเป็นตัวเร่ง (catalyst) ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในครอบครัวพอร์เตอร์ จากเหตุผลภูมิหลังมาสนับสนุนได้พอเพียง การที่เฮเลนายอมมีความสัมพันธ์ทางเพศกับจิมมี และจากไปเฉย ๆ ในตอนท้าย โดยไม่มีเค้าเงื่อนใด ๆ นำมาก่อน เป็นจุดอ่อนของบทละครแสดงให้เห็นข้อบกพร่องในการเขียนเรื่องของออสบอร์นว่า เขาไม่สามารถทำให้การนำเสนอบทละครเรื่องนี้ดำเนินไปตามแนวคิดของธรรมชาตินิยม ในด้านความสัมพันธ์เป็นเหตุเป็นผลกันของเหตุการณ์ (cause - and - effect relationship) เป็นไปอย่างสม่ำเสมอได้

ส่วนบทละครเรื่อง The Homecoming เป็นบทละครที่เป็นปัญหาอย่างยิ่ง ไม่อาจกล่าวได้อย่างเด็ดขาดว่า เป็นหรือ ไม่เป็น บทละครแนวธรรมชาตินิยม ดังจะเห็นได้จากบทวิเคราะห์โดยพิสดารในบทที่ 5 ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เมื่อพิจารณาองค์ประกอบทุกประการของบทละครนี้ตามอุดมคติของธรรมชาตินิยม จะพบว่า มีความเป็นธรรมชาตินิยมในทุก ๆ องค์ประกอบ ทว่า มีอะไรบางอย่างในวิธีการเสนอเรื่องอย่างเป็นการรายงานชนิดไม่สอดแทรกความรู้สึก ความเห็นใด ๆ ของผู้แต่ง ทำให้ข้อมูลที่ปรากฏเกี่ยวกับตัวละครและพฤติกรรมต่าง ๆ คลุมเคลือไปหมด ซึ่งสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ถูกโจมตีได้ว่าไม่เป็นธรรมชาตินิยม เพราะการตัดสินใจแสดงพฤติกรรมของตัวละครเอก คือรูธ เกิดขึ้นรวดเร็วมาก โดยที่ผู้ชมไม่อาจสรรหาข้อมูลภูมิหลังมาเป็นข้อสนับสนุนให้ยอมรับได้ว่า การกระทำเช่นนี้อาจเกิดขึ้นได้ในสถานการณ์จริง ๆ ในชีวิต

2.2 <u>ในแง่ของคุณค่าทางวรรณคดีทั่ว ๆไป</u>

หากจะมองบทละครทั้งสองเรื่องในฐานะเป็นผลงาน ทางวรรณคดี เพื่อวิเคราะห์ถึงคุณค่าในเชิงวรรณกรรมของบทละครทั้งสอง อาจกล่าวได้ว่า บทละครทั้งสอง ซึ่งได้คัดเลือกมาเป็นตัวแทนของบทละครแนวธรรมชาตินิยมสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีทั้งข้อดีและข้อบกพร่องที่ควรคำนึง ดังต่อไปนี้

<u>ข้อดี</u> บทละครเรื่อง <u>Look Back in Anger</u> นั้นถือกันว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของบทละครแนวธรรมชาตินิยม ส่วน <u>The Homecoming</u> นั้นทำให้เห็นลักษณะที่แปลกแยกออกไปของบทละครแนวนี้ ทั้งนี้เพราะลักษณะที่กล่าวไว้ว่าเป็นจุดอ่อนของบทละครเรื่องนี้ เป็นข้อที่อาจทำให้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ได้ว่าไม่เป็นธรรมชาตินิยมนั้น ถ้าคิดให้ลึกซึ้งแล้วเป็นลักษณะที่สมบูรณ์ตามอุดมคติของธรรมชาตินิยมมากกว่าบทละครเรื่อง <u>Look Back in Anger</u> เสียอีก เพราะผู้แต่งวางตัวเป็นกลางอย่างแท้จริง ไม่ได้สอดแทรกข้อคิดทางศีลธรรม ไม่ได้แสดงเจตนาเข้าข้างตัวละครตัวใดเลย มุ่งถ่ายทอดภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเพียงสถานเดียวจริง ๆ

ข้อบกพร่อง เป็นจุดเดียวที่ทำให้ธรรมชาตินิยมถูกโจมตีตลอดมาว่า ในขณะที่เสนอวิธีการแบบใหม่ในวงการละคร ธรรมชาตินิยมทำให้คุณค่าทางความงาม ความไพเราะ ความละเมียดละไมของบทประพันธ์ด้อยค่าลงในสภาวะแวดล้อมที่มีแต่ความชั่ว ความเลว ความเสื่อมทรามทั้งปวง ธรรมชาตินิยมยังเน้นย้ำที่ความเสื่อมโทรมเหล่านี้ ทำให้ผู้ชมได้พบแต่ความน่าเกลียดที่เป็นปกติโลก ไม่ได้เสนอความงาม ความไพเราะที่จะเป็นเครื่องช่วยจรรโลงชีวิตจิตใจให้สดชื่นขึ้นบ้าง เป็นการบั่นทอนความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการในบุคคลทางอ้อม ทั้งยังบั่นทอนความคิดที่จะสร้างวรรณคดีที่มีคุณค่าทางศิลปะ ในขณะเดียวกันบทบาทของวรรณคดีในฐานะผลงานทางศิลปะก็ด้อยลง เพราะนักธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงครามให้ความสนใจ มุ่งเสนอเนื้อหาที่เป็นความทุกข์ยากของมนุษย์ในชีวิตจริง มากกว่าจะสนใจเสนอวิธีการแต่งบทละครที่มีคุณค่าทางศิลปะวรรณคดี

อย่างไรก็ดี ข้อบกพร่องที่ปรากฏกลับส่งเสริมให้เห็นคุณประโยชน์ของแนวคิดธรรมชาตินิยม เพราะทำให้มองเห็นสัจธรรมในวัฏจักรของโลกว่า ไม่มีอะไรที่จะดีสมบูรณ์แบบพอที่จะตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ครบถ้วน ด้วยความคิดเช่นนี้จึงทำให้เกิดมีการสร้างสรรค์แนวคิด และบทละครแบบแปลกใหม่ ขึ้นอย่างไม่จบสิ้น ตั้งแต่เมื่อเริ่มเกิดมีบทละครแนวธรรมชาตินิยม ในตอนปลายศตวรรษที่ 19 จนกระทั่งในตอนกลางศตวรรษที่ 20 นี้ แนวคิดธรรมชาตินิยมเป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญสิ่งหนึ่งที่ช่วยจรรโลงวงการละครให้มีการตื่นตัว และมีวิวัฒนาการอยู่เสมอ

ข้อเสนอแนะ

เท่าที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจนเป็นปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ยังมีเรื่องที่น่าสนใจควรค่าแก่การศึกษาอีกหลายเรื่องที่ขอบเขตของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ไม่อาจครอบคลุมไปได้ทั่วถึง เพราะเป็นเรื่องใหญ่ และสำคัญอันน่าจะศึกษาเป็นเอกเทศ ได้แก่

1. ผลงานของนักแต่งคนสำคัญในสมัยนั้น ได้แก่ จอห์น ออสบอร์น, จอห์น อาร์เด็น, อาร์โนลด์ เวสเกอร์ และฮาโรลด์ พินเตอร์ ควรจะได้นำมา

ศึกษาโดยละเอียดเป็นรายบุคคลไป ทั้งนี้เพื่อจะได้มองเห็นพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงในแนวคิด และวิธีการเขียนของนักแต่งแต่ละคน

2. บทละครโทรทัศน์สมัยหลังสงครามเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่น่าจะนำมาศึกษา ทั้งนี้เนื่องจากโทรทัศน์เป็นสื่อมวลชนที่มีความสำคัญมาก นับตั้งแต่ได้มีผู้ประดิษฐ์ขึ้นมา การแพร่หลายของโทรทัศน์และการจัดแสดงละครทางโทรทัศน์มีผลต่อวงการละครเวทีทั้งทางด้านเนื้อหา และทางด้านเศรษฐกิจ

3. อิทธิพลของละครแบบแอบเสิด ซึ่งแพร่หลายเข้ามาในอังกฤษตั้งแต่การจัดแสดงผลงานเรื่อง Waiting for Godot ของแซมมวล เบ็คเก็ต ในปี ค.ศ. 1955 เป็นสิ่งที่น่าศึกษาอย่างละเอียดถี่ถ้วน ว่ามีผลต่อการแต่งละครของนักเขียนอังกฤษคนไหน อย่างไรบ้าง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กีรติ บุญเจือ ปรัชญาลัทธิอัตถิภาวนิยม ไทยวัฒนาพานิช 2522, 266 หน้า

ฉวีวรรณ กินาวงศ์ การละครสำหรับครูประถม แผนกเอกสารและการพิมพ์ มศว.พิษณุโลก 2520, 135 หน้า

ชอทิพย์ สุวรรณานนท์ การวิเคราะห์ปรัชญาเอ็กซิสเทนเชียลลิสม์ ในงานวรรณกรรมของอัลแบร์ต์ กามูส์ ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2521, 102 หน้า อัดสำเนา

เต็มศิริ บุณยสิงห์ และ เจือ สตะเวทิน การละครเพื่อการศึกษา โรงพิมพ์คุรุสภา 2514, 325 หน้า

ประมวล ดิคคินสัน ทฤษฎีจิตวิทยาว่าด้วยบุคลิกภาพ กาฬสินธุ์ จินตภัณฑ์การพิมพ์ 2515, 126 หน้า

ลัดดา วงศ์สายัณห์ วรรณคดีฝรั่งเศสเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 วิทยานิพนธ์รองศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ม.ป.ป., 91 หน้า

ศรีเพ็ญ ประเสริฐสุข การวิเคราะห์ตัวละครเด็กในนวนิยายของมาร์ค ทเวน ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2521, 140 หน้า อัดสำเนา

สงวน รอดบุญ อภิธานศิลป โรงพิมพ์การศาสนา 2516, 105 หน้า

สดใส พันธุมโกมล "ศิลปะการละครกับเยาวชน" สามัญศึกษา 13 : 46 - 49 กรกฎาคม 2519

_____ "การละครสมัยใหม่" อักษรศาสตร์ 8 : 46 - 67, 2517

Anderson, Michael. Anger and Detachment. London, Pitman Publishing, 1976. 127 p.

Arden, John. Arden Plays: One. London, Eyre Methuen, 1977. 350 p.

Arden, John. Penguin Plays : John Arden's Three Plays. Harmondsworth, Penguin Books, 1960. 272 p.

Aylwin, A.M. Notes on Arnold Wesker's Roots. London, Metheun Educational Ltd., 1975. 49 p.

Baker, William and Stephen Ely Tabachnick. Harold Pinter. Edinburgh, Oliver and Boyd, 1973. 156 p.

Billington, Michael. ed. New English Dramatists 9. London, Penguin Press, 1966. 192 p.

_____. "Our Theatres in the Sixties" Theatre 71. Sheridan Morley ed., London, Hutchinson and Co. Ltd., 1971. 218 p.

Bogard, Travis and William I. Oliver. ed. Modern Drama : Essays in Criticism. 3rd ed., New York, Oxford University Press, 1968. 393 p.

Bolt, Robert. A Man for All Seasons. London, Samuel French, 1960. 98 p.

Brockett, Oscar G. and Robert R. Findley. Century of Innovation. New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1973. 826 p.

Brockett, Oscar G. The Theatre : An Introduction. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964. 566 p.

Brown, A.V. A History of Britain, 1939 - 1968. Oxford, Pergamon Press, 1970. 154 p.

Brown, J.R. ed. Drama and the Theatre. London, Routledge and Kegan Paul, 1971. p.

_____. ed. Modern British Dramatists. New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1968. 174 p.

_____. Theatre Language. London, Allen Lane the Penguin Press, 1972. 256 p.

Buckman, Thomas R. Modern Theatre. University of Nebraska Press, Lincoln, 1973. 305 p.

Burton, E.J. The Student's Guide to British Theatre and Drama. London, Herbert Jenkins, 1963. 191 p.

Carter, Alan. John Osborne. Edinburgh, Oliver Boyd, 1973. 213 p.

Case, S.L. and D.J. Hall. A Social and Economic History of Britain : 1700 to the Present Day. London, Edward Arnold, 1972. 154 p.

Charlton, J.M. Plays of the Sixties Vol. 1 2nd ed., London, Pan Books Ltd., 1970. 367 p.

Chapman, Raymond. Linguistics and Literature. London, Edward Arnold Ltd., 1973. 119 p.

Corrigan, Robert W. The Theatre in Search of a Fix. New York, Delacorte Press, 1973. 368 p.

Cross, Colin. The Fall of the British Empire. London, Hodder and Stoughton, 1968. 359 p.

Cunningham, John. Notes on Literature : Luther and A Man for All Seasons. London, The British Council, 1969. 11 p.

Dawson, S.W. Drama and the Dramatic. Fakenham, Methuen and Co.Ltd., 1970. 100 p.

Delaney, Shelagh. A Taste of Honey. New York, Grove Press, Inc., 1959. 87 p.

Elsom, John. Post-War British Theatre. London, Routledge and Kegan Paul, 1979. 232 p.

Esslin, Martin. An Anatomy of Drama. New York, Hill and Wang, 1977. 125 p.

_____. Brief Chronicles. London, Temple Smith, 1970. 303 p.

_____. Pinter : a study of his plays. London, Eyre Methuen, 1973. 262 p.

Etchells, D.R. The Man With the Trumpet. London, Longman, 1970. 159 p.

Ford, Borris. ed. The Modern Age : A Guide to English Literature. London, Cassall, 1964. 580 p.

Frust, Lilian R. and Peter N. Skrine. Naturalism. London, Methuen and Co., Ltd., 1971. 81 p.

Gassner, John. ed. A Treasury of the Theatre. Vol. 2, New York, Simon and Schuster, 1967. 506 p.

Gassner, John. Masters of the Drama. 3rd ed., Dover, Dover Publications, Inc., 1954. 890 p.

Hartnoll, Phyllis. A Concise History of the Theatre. London, Thames and Hudson, 1968. 288 p.

_____. ed. The Oxford Companion to the Theatre. London, Oxford University Press, 1967. 1088 p.

Hatlen, Theodore W. Orientation to the Theatre. New York, Meredith Publishing Company, 1962. 286 p.

Hayman, Ronald. Harold Pinter. 3rd ed., London, Heinemann, 1975. 121 p.

Heseltine, J.E. and Sir Paul Harvey. ed. The Oxford Companion to French Literature. Oxford, The Clarendon Press, 1959. 771 p.

Hinchliff, Arnold. British Theatre 1950 - 70. Oxford, Basil Blackwell, 1974. 205 p.

_____. Harold Pinter. London, Macmillan, 1976. 190 p.

Hunt, Albert. Arden : a study of his plays. London, Methuen, 1974. 176 p.

Jones, Mervyn. ed. New English Dramatists 11. London, Penguin Press, 1967. 239 p.

Kerensky, Oleg. The New British Drama. London, Hamish Hamilton, 1977. 276 p.

Kerr. Walter. Harold Pinter. London, Columbia University Press, 1967. 48 p.

Kitchin, Laurence. Drama in the Sixties. London, Faber and Faber, 1967. 225 p.

_____. Mid-Century Drama. London, Faber and Faber, 1969. 230 p.

Kops, Bernard. The Dream of Peter Mann. London, Penguin Books, 1960. 93 p.

Lahr, John. ed. Joe Orton : The Complete Plays. London, Eyre Methuen, 1976. 448 p.

Largerkvist, Pär. Modern Theatre. Lincoln, University of Nebraska Press, 1966. 305 p.

Leeming, Glenda. Arnold Wesker. Essex, Longman House, 1972. 30 p.

Lumley, Frederick. New Trends in 20th Century Drama. London, Barrie and Rockliff, 1969. 397 p.

Matlow, Myron. Modern World Drama : An Encyclopedia. New York, E.P. Dulton and Co, Inc., 1972. 959 p.

Muir, Kenneth. ed. Essays and Studies 1974. London, John Murray, 1974. 113 p.

Nash, E.N. and A.M. Newth. Britain in the Modern World : The Twentieth Century. Middlesex, Penguin Books, 1968. 256 p.

Nicol, Bernard de Bear. Varieties of Dramatic Experience. London, University of London Press Ltd., 1969. 291 p.

Nicoll, Allardyce. "Somewhat in a New Dimension" Contemporary Theatre. J.R. Brown and Bernard Harris ed., London, Edward Arnold, 1966. 208 p.

_____. The Theatre and Dramatic Theory. London, George G. Harrap, 1962. 221 p.

Osborne, John A Subject of Scandal and Concern. London, Faber and Faber, 1961. 47 p.

_____. Inadmissible Evidence. London, Faber and Faber, 1965. 114 p.

_____. Look Back in Anger. 11th ed. London, Faber and Faber, 1976. 96 p.

_____. Luther. London, Faber and Faber, 1961. 102 p.

_____. The Entertainer. London, Faber and Faber, 1969.

_____. Time Present and Hotel in Amsterdam. London, Faber and Farer, 1968. 143 p.

Osborne, Richard L. The Study of Language and Characterization Used by Harold Pinter in The Caretaker, The Birthday Party and The Homecoming. Masters Abstracts Vol. XV, Number 1, March 1977, p. 40.

Penguin Plays : Three Plays by Shaffer, Wesker and Kops. Middlesex, Penguin Books, 1968. 240 p.

Pinter, Harold. Pinter Plays : One. London, Eyre Methuen, 1976. 256 p.

_____. The Birthday Party. London, Eyre Methuen Ltd., 1976. 87 p.

_____. The Caretaker. 8th ed. Methuen, 1976. 78 p.

Pinter, Harold. The Collection and The Lover. London, Methuen, 1971. 92 p.

_____. The Homecoming. London, Methuen, 1965. 84 p.

Rattigan, Terence. The Winslow Boy. New York, Dramatists Play Service. Inc., 1962. 90 p.

Reynolds, E.E. and N.H. Brasher. Britain in the 20th Century 1900-1964. Cambridge, Cambridge University Press, 1966. 375 p.

Ribalow, Harold. Arnold Wesker. New York, Twayne Publishers, Inc., 1965. 154 p.

Roberts, Peter. Theatre in Britain. New York, Pitman Publishing, 1973. 191 p.

Robson, R. 20th Century Britain. 2nd ed., London, Oxford University Press, 1976. 318 p.

Stokes, John. Resistable Theatres. London, Paul Elek Books Ltd., 1972. 203 p.

Taylor, John Russell. Anger and After. 8th ed. London, Methuen, 1977. 391 p.

_____. ed. Look Back in Anger : A Casebook. Glasgow, Macillan and Co., 1968. 206 p.

_____. ed. The Penguin Dictionary of the Theatre. Middlesex, Penguin Books, 1966. 295 p.

_____. Look Back in Anger. London, The British Council, 1975. 10 p.

_____. The Second Wave : British Drama for the Seventies. London, Methuen and Co. Ltd., 1971. 236 p.

Trewin, J. Drama in Britain. London, Longman, 1965. 68 p.

Trussler, Simon and Charles Marowitz. Theatre At Work. London, Methuen and Co. Ltd., 1967. 191 p.

Unstead, R.J. Britain in the 20th Century. London, A and C Black Ltd., 1966. 272 p.

Vargus, Luis. Guidebook to the Drama. London, The English Universities Press Ltd., 1960. 200 p.

Vaughn, Jack A. Drama A to Z : a handbook. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1978. 239 p.

Walker, Brenda. Teaching Creative Drama. Bristol, B.T. Batsford Ltd., 1970. 144 p.

Ward, A.C. Twentieth-Century English Literature 1901 - 1960. London, Methuen and Co. Ltd., 1965. 239 p.

Wellwarth, George. The Theatre of Protest and Paradox. 2nd ed. New York, New York University Press, 1972.

Wesker, Arnold. The Wesker Trilogy. Harmondsworth, Penguin Books, 1960. 219 p.

Williams. Raymond. "Recent English Drama" The Pelican Guide to English Literature 7. 3rd ed., Middlesex, Penguin Books Ltd., 1973. 621 p.

Woodhouse, C.M. Post-War Britain. London, The Bodley Head Ltd., 1966. 94 p.

ธรรมชาตินิยมในการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

บทคัดย่อ

ของ

เฉลิมศรี จันทสิงห์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
28 กุมภาพันธ์ 2524

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวและวิวัฒนาการของแนวคิดธรรมชาตินิยมในการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1945 – 1965 โดยศึกษาสภาพการณ์ทางสังคมและทางวรรณกรรมในสมัยนี้ ตลอดจนลักษณะของบทละครแนวธรรมชาตินิยมที่แต่งขึ้นในระยะเวลาดังกล่าว โดยนักเขียนร่วมสมัยหลายท่าน

ในการศึกษา ได้ทำการวิเคราะห์บทละคร 2 เรื่อง ซึ่งถือว่าเป็นตัวแทนของบทละครแนวธรรมชาตินิยมในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ Look Back in Anger ของ จอห์น ออสบอร์น และ The Homecoming ของ ฮาโรลด์ พินเตอร์ พบว่า บทละครทั้งสองมีลักษณะเป็นธรรมชาตินิยม ตามแนวคิดที่ว่าเป็นการจำลองสภาพเหตุการณ์ที่ปรากฏในชีวิตจริงมาไว้บนเวทีอย่างตรงไปตรงมาและเปิดเผยที่สุด อย่างไรก็ตาม วิธีการเสนอบทละครดังกล่าว ย่อมแตกต่างกันไปตามวิธีการ และจุดมุ่งหมายอันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้แต่งแต่ละคน

NATURALISM IN THE BRITISH DRAMA AFTER WORLD WAR 2

AN ABSTRACT

BY

CHALEMISRI CHANTASINGH

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Education degree

at Srinakharinwirot University

February 1981

The purpose of this research is to collect the information about the movement and the development of naturalism in the British drama after World War II: from 1945 to 1965. The study begins with the social and literary background of the British drama in this period, as well as the characteristics of the naturalistic plays written by the contemporary playwrights.

To complete the thesis, two plays which are regarded representatives of the post-war drama have been analysed. They are John Osborne's Look Back in Anger and Harold Pinter's The Homecoming. Both plays illustrate the naturalistic idea that a play should be a close and direct imitation of real life on the stage. However, the style of each playwright in presenting the plays differs according to the playwrights' approach and objectives.

ประวัติของผู้วิจัย

บิดา มารดา นายฉลวย, นางสาคร ทุริยานนท์

ปีการศึกษา 2499 เริ่มการศึกษาชั้นอนุบาล รร.เยนเอส์เม็มโมเรียล กรุงเทพฯ

ปีการศึกษา 2506 สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 จาก
รร.เยนเอส์เม็มโมเรียล

ปีการศึกษา 2509 สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จาก
รร.สตรีสระบุรี สหายหญิง

ปีการศึกษา 2511 สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 จาก
รร.สตรีสระบุรี สหายหญิง

ปีการศึกษา 2512 เข้าศึกษาระดับปริญญาตรี ณ วิทยาลัยวิชาการศึกษา ปทุมวัน
(วิชาเอกภาษาอังกฤษ วิชาโทภาษาฝรั่งเศส)

ปีการศึกษา 2515 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ได้รับปริญญาการศึกษาบัณฑิต
(เกียรตินิยม อันดับสอง)

ปีการศึกษา 2516 เข้ารับราชการตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 3 วิทยาลัยครูอุตรดิตถ์

ปีการศึกษา 2520 ศึกษาต่อระดับปริญญาโท ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ประสานมิตร สาขาวิชา ภาษาอังกฤษ

ปีการศึกษา 2523 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยครูอุตรดิตถ์ อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์