

ปฏิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยมในยุคหลัง : ละครแอ็บเล็ค

ปริญญานิพนธ์

ของ

ประคองศักดิ์ สามนเสน

18 พ.ย. 2524

สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สุขุมวิท 23 พระโขนง กรุงเทพฯ 11 โทร. 3921575, 3915058

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประธานมิตร

เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

มีนาคม 2524

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

86816

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว
เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

Mark P. Cross

ประธาน

ศาสตราจารย์ ดร. *สมคิด* กรรมการ

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงไปได้ตามจุดหมายที่กำหนดไว้ด้วยความ
อนุเคราะห์ของ อาจารย์มาร์ติน ไกรส และ รองศาสตราจารย์สำออง หิรัญบุรณะ พินัย
ซึ่งกรุณาให้คำแนะนำที่เข้มแข็งที่เป็นประโยชน์ ตลอดจนได้ตรวจแก้ไข

ผู้วิจัยขอขอบคุณ อาจารย์ละมัย พฤษริยะ ผู้ลงลบบัญชี อาจารย์วิจิตร
หงส์วิลาศ ผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยพัฒนการบางนา และอาจารย์
เฉลิมศรี จันทสิงห์ หัวหน้าภาควิชาภาษาอังกฤษ วิทยาลัยครูอุตรดิตถ์ ตลอดจนเพื่อน ๆ
ร่วมโครงการปริญญานิพนธ์นี้ทุกคนที่ได้ให้ความช่วยเหลือและสนับสนุนตลอดมา

ประคองศักดิ์ สามนเสน

คำนำ

ปฏิญานิพนธ์เล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการปฏิญานิพนธ์ร่วมในหัวข้อ "การละครสมัยใหม่" โดยมีแนวการเขียนที่เรียกว่า "ธรรมชาตินิยม" เป็นแนวการเขียนที่มีอิทธิพลสำคัญต่อวิวัฒนาการของการละครสมัยใหม่

จุดมุ่งหมายที่สำคัญของโครงการปฏิญานิพนธ์ร่วมมีดังนี้

1. เพื่อให้นักศึกษาไทยที่ศึกษาวิชาวรรณคดีอังกฤษ อเมริกัน และวรรณคดียุโรป ได้มีความรู้เกี่ยวกับแนวการเขียนที่สำคัญในการละครสมัยใหม่ นักเขียนบทละครที่คุ้นเคย รวมทั้งผลงานของเขา และสภาพพื้นฐานทางสังคม และประวัติศาสตร์
2. เพื่อศึกษาต้นกำเนิด และวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม อีกทั้งเพื่อแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลอันสำคัญของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมในการละครสมัยใหม่
3. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์บทละครที่เป็นตัวอย่างของแนวการเขียนแบบต่าง ๆ ในการละครสมัยใหม่ ทั้งแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมและวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม

ความสำคัญของโครงการนี้คือ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักศึกษาไทยที่ศึกษาการละครสมัยใหม่

เพื่อให้บรรลุถึงจุดประสงค์ดังกล่าว จึงแบ่งหัวข้อการทำปฏิญานิพนธ์ร่วมออกเป็นเจ็ดหัวข้อด้วยกัน โดยปฏิญานิพนธ์แต่ละเล่มนั้นจะมีความสมบูรณ์ในตัวเอง ในขณะเดียวกันเนื้อหาของปฏิญานิพนธ์แต่ละเล่มจะเกี่ยวโยงกัน จะกล่าวถึงวิวัฒนาการของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมและความสัมพันธ์ของแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมกับแนวการเขียนแบบอื่น ๆ

หัวข้อปฏิญานิพนธ์และชื่อผู้เขียนปฏิญานิพนธ์ทั้งหมดมีดังต่อไปนี้

1. จุดเริ่มต้นของแนวทางเขียนแบบธรรมเนียมในการละครสมัยใหม่
ผู้เขียน คือ ชุพวรรณ ชินพันธ์
2. วิวัฒนาการเริ่มแรกของแนวทางเขียนแบบธรรมเนียมในการละครสมัยใหม่
ผู้เขียน คือ พวงจันทร์ บุญสนอง
3. ธรรมเนียมในการละครไอริชสมัยใหม่
ผู้เขียน คือ เยาวรัตน์ การพานิช
4. ปฏิกริยาตอบโต้ธรรมเนียมในละครร้อยกรองและละครมหากาพย์
ผู้เขียน คือ วิภาณี ทองดี
5. ธรรมเนียมในการละครอเมริกันสมัยใหม่
ผู้เขียน คือ สนิใจ ไชยบุญเรือง
6. ธรรมเนียมในการละครอังกฤษสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2
ผู้เขียน คือ เฉลิมศรี จันทสิงห์
7. ปฏิกริยาโต้ตอบธรรมเนียมในยุคหลัง : ละครแอบเล็ค
ผู้เขียน คือ ประคองศักดิ์ สามนเสน

ปฏิญานิพนธ์แต่ละเล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษา
มหาบัณฑิต สาขาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร โดยมี
อาจารย์มาร์ติน โกรส (Martin Grose) B.A. (Hons.) แห่งมหาวิทยาลัยลอนดอน
เป็นประธานกรรมการของโครงการปฏิญานิพนธ์ครั้งนี้

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการค้นคว้า	8
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	8
ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	8
คำจำกัดความศัพท์เฉพาะ	8
วิธีการศึกษาค้นคว้า	9
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย	10
2 ความเป็นมาของการละครแบบธรรมชาตินิยม จนแปรมาเป็นละครแอ็บสแต็ค	15
บทสรุป	35
3 ลักษณะทั่วไปของละครแอ็บสแต็ค ที่แสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวคึก	36
ธรรมชาตินิยม	36
คนกำเริบของบทละครแอ็บสแต็คและความสัมพันธ์กับแนวคึก	36
อัตถิภาวนิยม	36
ลักษณะของบทละครแนวแอ็บสแต็ค	41
นักแต่งบทละครแอ็บสแต็ค	44
แซมมวล เบ็คเกตต์ (Samuel Beckett 1906 -)	44
เออแซน อีโอะเนสโก (Eugène Ionesco 1912 -)	47
ฌอง เซอเน็ตต์ (Jean Genet 1910 -)	48
อาเธอร์ อคามอฟ (Arthur Adamov 1908 - 1970)	50

ตาร์ดึเยร์ (Tardieu 1903 -)	52
โบริส วียอง (Boris Vian 1920 - 1959)	53
โรเบิร์ต แปงเจต์ (Robert Pinget 1920 -)	53
ฮิลเคสอิมเมอร์ (Hildesheimer 1916 -)	53
กุนเทอร์ กราส (Gunter Grass 1927 -)	53
ฮาโรลด์ พินเตอร์ (Harold Pinter 1930 -)	54
นอร์แมน ซิมป์สัน (Norman Simpson 1919 -)	54
เอ็ดวาร์ด แอลบี (Edward Albee 1928 -)	55
4 วิเคราะห์บทละครเรื่อง <u>Waiting for Godot</u>	57
โครงเรื่อง	58
แก่นเรื่อง	64
ตัวละคร	70
ภาษา	92
ฉาก	103
สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์บทละคร	105
5 วิเคราะห์บทละครเรื่อง <u>Rhinoceros</u>	108
โครงเรื่อง	110
แก่นเรื่อง	114
ตัวละคร	119
ภาษา	145
ฉาก	152
สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์บทละคร	154

บทที่

หน้า

6 สรุปผล และข้อเสนอแนะ	157
สรุปผลการศึกษา	157
ข้อเสนอแนะ	162
บรรณานุกรม	163
บทคัดย่อ	

ภูมิหลัง

ละครเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งซึ่งเขียนขึ้นโดยผู้แต่งคนเดียวหรือหลายคน
ร่วมกัน ในรูปแบบที่เหมาะสมแก่การที่จะนำมาแสดงบนเวที ละครอาจจะสะท้อนให้เห็น
ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี และความเป็นไปในสังคมแต่ละสมัยได้ ดังที่นิโคล
กล่าวว่า (Nicoll. 1962 : 64) "ละครคือการลอกแบบชีวิต คือ กระจกส่อง
ขนบธรรมเนียมประเพณี สะท้อนให้เห็นความเป็นจริงในสังคม"

บางคนถือว่าละครนั้นเป็นศิลปะที่ทุกคนมีส่วนร่วมโดยไม่อาจจะแยกออกจากกันได้
บทกวีบางบทอาจเขียนขึ้นเพื่อคนส่วนน้อย เช่นเดียวกับบทร้อยกรองที่เราสามารถอ่าน
คนเดียวเงียบ ๆ แต่ละครจะต้องมีคณะผู้แสดงเพื่อสวมบทบาท และต้องมีผู้ชมที่จะตอบสนอง
ต่อการแสดงนั้นด้วย (Fergusson. 1968 : 1)

บลตันกล่าวถึงประโยชน์ของละครว่า (Boulton. 1968 : 193) จิตแพทย์
ได้อาศัยละครเป็นเครื่องมือบำบัดโรคจิตของคนไข้ โดยสนับสนุนให้ผู้ป่วยทางจิตได้แสดงออกใน
สิ่งที่เขาเก็บกดไว้ โดยบางครั้งให้แสดงออกเป็นกลุ่มเพื่อให้ผู้ป่วยได้ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน
นับเป็นกิจกรรมที่มีประโยชน์ต่อผู้ป่วยมาก

การค้นพบทฤษฎีเกี่ยวกับปมค้อยอีดีปัส (Oedipus Complex) ของฟรอยด์
ก็มีส่วนมาจากบทละครของโซโฟคลีส (Sophocles) เมื่อฟรอยด์พบว่า พัฒนาการทาง
กามารมณ์ของเด็กมีความผูกพันเกี่ยวข้องกับพ่อแม่มาก จึงตั้งชื่อปมค้อยเช่นนี้ในบุคคลว่า
"ปมอีดีปัส" ตามชื่อตัวเอกในบทละคร (Weissman. 1965 : 1)

ละครยังเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในด้านอื่น ๆ อีกมาก มอทเทอร์ กล่าวถึง
หลักสูตรการละครในโรงเรียนมัธยมว่า (Motter. 1970 : 4) เป็นกิจกรรมที่ช่วย
นักเรียนในด้านการใช้ภาษาพูด การปรับปรุงบุคลิกภาพฝึกให้นักเรียนได้ร่วมกันทำงาน

ทำให้เกิดพัฒนาการทางก้านสุนทรีศาสตร์และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นความเห็นพ้องกันกับที่
เติมศิริ บุญยสิทธิ์เคยแสดงไว้ (เติมศิริ บุญยสิทธิ์ 2514 : 319)

การละครจึงนับเป็นศิลปะที่สำคัญ มีความผูกพันกับมนุษย์มาแต่เกาก่อน รวมเอา
พิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนา ความสุข ความทุกข์ เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์
ปรัชญา ความคิดเห็นของคนในสมัยนั้น ๆ มาประมวลไว้ด้วยกันเพื่อให้สาระและความ
บันเทิงแก่สังคม

จากการศึกษางานของ นพพร สุวรรณพานิช ในก้านละครสมัยปัจจุบัน
จะเห็นได้ว่า ละครปัจจุบันได้รับอิทธิพล 3 ทางคือ

1. จากละครคลาสสิก ซึ่งเน้นในก้านรูปแบบ
2. จากละครโรมันติก (กลุ่มฝันเฟื่อง) ซึ่งให้คุณค่าทางจินตนาการ
3. จากละครแบบสังคมนิยม ซึ่งมุ่งแสดงชีวิตมนุษย์สามัญอย่างที่เป็นอยู่
เห็นอย่างไรก็พูดไปอย่างนั้น ไม่ปิดเบี่ยงให้เห็นชีวิตที่ขึ้นหรือเลวลงกว่าโลกรอบตัวที่เรา
รู้จักอยู่ (นพพร สุวรรณพานิช 2521 : 146)

อย่างไรก็ดี นักการละครสมัยใหม่หันมานิยมละครแบบธรรมชาตินิยมมากกว่า
ละครอื่น ๆ ที่เขียนกันในสมัยก่อน ในบทนำเรื่อง Therese Raquin ซึ่งพิมพ์ขึ้นใน
ปี ค.ศ. 1873 เอมีล โซลา (Emile Zola) กล่าวประณามละครในยุคก่อนที่ขาด
ความเป็นจริงในเนื้อหา เช่น การมีประตูลับในบท การลอบวางยาพิษในเหล้าองุ่น
การลักพาตัวพระเอกไปในตอนเป็นเด็ก การค้นพบเอกสารลับ การใช้คำพูดเกินความจริง
เป็นจริง เขาเชื่อว่าถึงเวลาแล้วที่จะต้องยกเลิกละครแบบโรมันติกที่ไม่ทันสมัย หันมา
สนใจละครแบบใหม่ที่จริงจัง สมเหตุสมผล มีรากฐานอยู่บนความเป็นจริงตามหลัก
วิทยาศาสตร์ โซลาเชื่อว่า กรรมพันธุ์กำหนดคนให้มนุษย์มีรูปร่างลักษณะตามที่ได้รับถ่ายทอด
มาจากบรรพบุรุษ สภาพแวดล้อมหล่อหลอมให้มนุษย์มีความประพฤติและนิสัยตามที่ได้รับ
การอบรมมา ส่วนเหตุการณ์เฉพาะหน้า (circumstances) มีอิทธิพลในการบีบบังคับ
ให้มนุษย์ตัดสินใจกระทำพฤติกรรมต่าง ๆ ซึ่งการกระทำนั้นย่อมเป็นไปตามแต่ลักษณะที่สั่งสม
มาของแต่ละบุคคล (Kernodle. 1971 : 6 - 7)

กล่าวโดยสรุป ละครรแบบธรรมชาตินิยมตามแนวคิดของโซลามีลักษณะดังนี้คือ

1. แสดงสภาพความเป็นจริงตามธรรมชาติของชีวิตมนุษย์และสังคม
ทุกแง่มุมอย่างตรงไปตรงมา
2. เน้นถึงอิทธิพลของกรรมพันธุ์ สภาพแวดล้อม และสถานการณ์
เฉพาะหน้าที่มีต่อพฤติกรรมของมนุษย์
3. ไม่สอแสร้งความรู้สึก ความคิดเห็นส่วนตัวในการเสนอข้อเท็จจริง

ต่าง ๆ (Hewitt. 1970 : 55 และ Frust and Skrine. 1971 : 21)

นับแต่นั้นมา นักเขียนบทละครจึงหันไปสนใจกับเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการกระทำ
ของมนุษย์มากขึ้น และไม่สนใจที่จะชี้ให้เห็นว่าอะไรถูกอะไรผิด จะเพียงแต่เสนอภาพชีวิต
ที่มีปัญหายุ่งยากเพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงสาเหตุการกระทำของมนุษย์เท่านั้น (สกลิส พันธ์มโน
2517 : 56) ผู้ประพันธ์บทละครจึงควรจะต้องเป็นผู้มีเหตุผล สังเกตอย่างระมัดระวัง
ศึกษาคนจริง ๆ ในสถานที่จริง ๆ และคำนึงถึงสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อบุคคลด้วย

ออกโต บราห์ม (Otto Brahm) นักการละคร และผู้กำกับการละครแบบ
ธรรมนิยมที่มีชื่อเสียงของเยอรมัน ได้กล่าวเปิดโรงละครอิสระในกรุงเบอร์ลิน The
Berlin Freie Buhne ในวันที่ 29 มกราคม 2890 ว่า

ศิลปะในยุคของเรารวบรวมทุกสิ่งทุกอย่างที่มีชีวิต ธรรมชาติ และสังคมเข้าไว้
ในโลกใบของมัน ศิลปะยุคใหม่และชีวิตจึงผูกพันกันอย่างแน่นแฟ้น ลึกซึ้ง ใครก็
ตามที่ปรารถนาจะเข้าใจศิลปะสมัยใหม่จะต้องพยายามเข้าถึงชีวิตสมัยใหม่ด้วย
คำขวัญของศิลปะใหม่ในยุคของเราคือความจริง ความจริงในทุกแง่มุมของ
ชีวิต

(Esslin. 1970 : 26)

เชคอฟ (Anton Chekhov) นักการละครรัสเซีย เป็นอีกคนหนึ่งที่มีความคิด
ในทำนองเดียวกันนี้ เขาสร้างตัวละครโดยเลียนแบบชีวิตจริง ซึ่งผู้อ่านรายการละคร
คนหนึ่งแสดงความเห็นเกี่ยวกับเชคอฟและตัวละครของเขาว่า

เขาแสดงให้เห็นบุคลิกตามความสังเกตของเขาจากชีวิตจริง เพื่อแสดงว่าเขา
ไม่อาจจะแยกคนเหล่านี้ออกจากสภาพแวดล้อมได้ ไม่ว่าจะเป็นยามเช้าที่
แจ่มใส หรือยามสายันท์ที่หมกมัว จากเสียง จากกลิ่น จากสายฝนที่
กระหน่ำมูลิ้ ตะเกียง เตาผิง เหล้าชาโมวา ทับเพลงปอก ยาสบ ฟันน่อง
เพื่อนบ้าน จากความเป็นอยู่และสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ให้ความอบอุ่นแก่ชีวิต
เหล่านี้...

(Kernodle. 1971 : 7)

ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ธรรมชาตินิยมนั้นมีความเชื่อในแนวความคิดแบบ
นิยัตินิยม (Determinism) คือ เชื่อว่ามนุษย์ไม่มีอิสระในการเลือกดำเนินชีวิตตามความ
ต้องการของตน เพราะชะตากรรมของมนุษย์ถูกกำหนดมาแล้วโดยกรรมพันธุ์ และสภาพ
แวดล้อม

เฮนริก อิบเซน (Henrik Ibsen) ได้ชื่อว่าเป็นผู้นำในด้านการเสนอ
ความจริงต่อต้านประเพณีวรรณกรรมที่เคยยึดถือกันมา เห็นได้จากละคร เรื่อง A Doll's
House, Ghosts ของเขาที่กำหนดให้ตัวละครเอกในเรื่องต้องเผชิญกับชะตากรรมที่
ซับซ้อนอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ นับเป็นละครแบบธรรมชาตินิยมที่เด่นในสมัยนั้น และเป็น
ที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก อิทธิพลของละครแบบอิบเซนแพร่หลายมาจนถึงอังกฤษ นักการละคร
อังกฤษเช่น ชอว์ (G.B. Shaw) รับเอาแนวความคิดเช่นนี้มาเสนอละครที่มุ่งจะเปิดเผยสภาพ
สังคมในขณะนั้นที่เต็มไปด้วยความทุกข์ยากของชนชั้นที่ต่ำกว่าในสังคม ในสมัยหลังการปฏิวัติ
อุตสาหกรรม ความจริงบางอย่างที่เขาพูดถึงเป็นสิ่งที่คนในสมัยนั้นไม่อยากจะยอมรับ

ในทศวรรษที่ 20 เกิดมีความคิดต่อต้านแนวความคิดแบบธรรมชาตินิยม เรียกร้อง
ให้เสนอละครแบบเดิม และค้นหาแนวความคิดใหม่ ๆ ที่อาจสะท้อนความจริงได้ดีกว่า
ต้องการให้ละครมีจินตนาการ ความฝัน และอุดมคติที่สูงกว่าความเป็นอยู่ในชีวิตประจำวัน
เกิดมีละครแบบใหม่ ๆ เช่น ละครมหากาพย์ (Epic Drama) ของเบร์ทolt (Bertolt
Brecht) และละครแอ็บสเท็ค โดยนักการละครบางกลุ่มถือว่าละครเรื่อง Ubu Roi

ของอัลเฟรท จารี (A. Jarry) ซึ่งเปิดการแสดงในปี ค.ศ. 1896 เป็นต้นกำเนิดของละครแอ็บเสก

ละครของเบร์คท์และละครแอ็บเสกเป็นความเคลื่อนไหวที่จะสำรวจจิตใญ่มนุษย์ นักการละครบางคนมีความเห็นว่า ความคิดแบบแอ็บเสกเกิดขึ้นมานานแล้วตั้งแต่สมัยเชกสเปียร์ (W. Shakespeare) ซึ่งแสดงให้เห็นสภาพความไร้สาระ ความไม่สมบูรณ์ของมนุษย์ในบทบาทของเลียร์ จากเรื่อง King Lear หรือในฉากสัปเหร่อชุกหลุมศพใน Hamlet ทั้งเบร์คท์และกลุ่มแอ็บเสกอาจจะได้แนวคิดจากละครสมัยพระนางอลิซาเบธ จากละครอิตาเลียน Commedia dell'arte และละครตะวันออก

นักการละครที่สำคัญอีกคนหนึ่งคือ จอห์น รัสเซล เทย์เลอร์ ให้คำจำกัดความของคำว่า "แอ็บเสก" ว่า

...ละครแอ็บเสกเป็นคำที่ใช้เรียกแต่งละครตั้งแต่ประมาณ ค.ศ. 1950 ซึ่งไม่ถือว่าคนสังเกตสักนักใดทั้งสิ้น แต่มีความเห็นพ้องต้องกันในเรื่องฐานะของมนุษย์ในจักรวาล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องสภาวะของมนุษย์ซึ่งกามูส (Albert Camus) ได้สรุปไว้ใน The Myth of Sisyphus (1942) เป็นการวินิจฉัยสภาพของมนุษย์ว่าเขาคงมุ่งหมายในการดำรงชีวิตอยู่อย่างไม่สอดคล้อง ไม่กลมกลืนกับสภาพแวดล้อม เมื่อตระหนักถึงความไร้จุดหมายในทุกอย่างที่เขาทำไปทำให้เกิดความรู้สึกเจ็บปวด นักเขียนสำคัญในกลุ่มนี้คือ แซมมวล เบ็คเกตต์ (Samuel Beckett. 1906 -) และ เออแซน อีโอนีสโก (Eugene Ionesco. 1912 -)...

(Talyor. 1966: 1 - 2)

ส่วน มาร์ติน เอสลีน (Esslin. 1977 : 65) ให้คำนิยามที่พ้องกันกับเทย์เลอร์ว่า คำว่า แอ็บเสก หมายความว่า การไม่กลมกลืนกันจนเสี่ยงอันตรายที่ไม่ประสานกัน พจนานุกรมให้คำจำกัดความว่า ไม่กลมกลืนกับเหตุผลหรือกฎเกณฑ์ของสังคม ไม่มีเหตุผล และขัดต่อหลักตรรกวิทยา

ฮาลส์ แฮวิส (Harris. 1971 : 1) อธิบายคำว่า "แอ็บสเล็ค" ว่าหมายถึง ความเชื่อว่าเราอยู่ในกับดักของจักรวาลที่ไร้ความหมาย ไม่ว่าพระเจ้าหรือมนุษย์ เหวววิทยาหรือปรัชญา ก็ไม่อาจทำให้สถานการณ์ของมนุษย์มีความหมายขึ้นมาได้

สภาพการณ์ในศตวรรษที่ 20 ได้พิสูจน์ให้เห็นว่า ความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ไร้ค่า เพราะสงครามโลกทำให้มนุษย์เห็นภาพทั้งหลายที่มนุษย์เคยวาดไว้สูญไป สภาพความอศอยากยากแค้นของผู้บริสุทธิ์ทำให้รู้สึกว่ โลกนี้ไม่มีแก่นสาร ไม่มีสิ่งที่น่าศรัทธา เชื่อถือได้อีกต่อไป ในเมื่อละครมีหน้าที่แสดงให้เห็นถึงสภาพชีวิต และจิตใจที่แท้จริงของมนุษย์ ละครแบบแอ็บสเล็คจึงเสนอตัวละครในรูปแบบที่ไม่สมประกอบ อาจจะเป็นในกาย ร่างกายหรือจิตใจ ตามความเชื่อว่า มนุษย์ทุกคนห่วยสภาพด้วยกันทั้งนั้น ถ้อยคำอัน เหลวไหลไร้สาระ ขำซากกวนของตัวละคร ไม่ให้ความหมายมากไปกว่าเพื่อบอกให้รู้ว่ ยังมีชีวิตอยู่ และแสดงให้เห็นว่า ในชีวิตของณเรานั้นบางครั้งคำพูดก็ไม่สามารถถ่ายทอด ความคิด ความเข้าใจได้ครบถ้วน

ลักษณะเด่นของละครแอ็บสเล็คที่ทำให้ได้ชื่อว่าเป็นปฏิกริยาโต้ตอบไม่ยอมรับแนวคิด แบบชนรรมชาตินิยม มีดังนี้คือ

1. ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเหตุและผล ไม่มีทางออก ไม่ให้คำตอบ ของปัญหาในตอนจบเรื่อง เช่น ในละครแบบชนบนิยม ก็จจะเห็นได้จาก เรื่อง Waiting for Godot ตัวละครเอกทั้งสองในเรื่องนั่งรอคนชื่อ โกโกท์ โดยไม่รู้ว่โกโกท์คือ ใคร มาจากไหน และจนจบเรื่องคนก็ยังไม่รู้คำตอบนี้ ทั้งยังไม่รู้ว่โกโกท์จะมาหรือไม่

2. มีการเปลี่ยนแปลงบทบาทเป็นอีกตัวหนึ่ง เช่น ในเรื่อง Waiting for Godot ของอีไอเนสโก หรือ เรื่อง Rosencrantz and Guildenstern Are Dead ของ สตอปปาร์ด (T. Stoppard) ตัวละคร เอ จะกลายเป็นตัวละคร บี จนในที่สุดต่างคนต่างก็จำไม่ได้ว่ตนเองชื่ออะไรแน่ หรือบางทีก็เป็นเรื่องที่ไปไม่ไ้ เช่น การที่ศพขยายใหญ่ขึ้นอย่างไม่หยุดยั้งในเรื่อง Amédee ของ อีไอเนสโก เป็นต้น

3. เวลาและสถานที่ในเรื่องไม่คงที่แน่นอน สถานที่มักจะเ็นที่ที่ตัดขาด จากโลกที่แท้จริง เวลาคล้ายอยู่ในความฝัน

4. ภาษาที่เรามักจะเหลียวหลังไถ่สาระ มักใช้ภาษาให้เกินเลยไปจากความเป็นจริง

จากลักษณะดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่าละครแอบเล็คเป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก เพราะเบื้องหลังภาพที่แสดงออกอย่างไรสาระนั้นมีข้อคิดที่มีสาระของชีวิตปรากฏอยู่ เป็นสิ่งที่มีอยู่จริง เกิดขึ้นจริงในชีวิตรอบ ๆ ตัวเรา หากแต่เราไม่เคยหวนคิดพิจารณาถึงสิ่งเหล่านี้ เช่น การใช้ภาษาในการถ่ายทอดความคิด ความคิดเรื่องเวลาและสถานที่ จุกมุกหมายในการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้มีชีวิตอยู่ ฯลฯ เหล่านี้ นักเขียนผู้แต่งละครแนวนี้นั้นต่างมีจุกมุกที่จะแสดงความจริงของชีวิตเช่นกัน หากแต่เราโลกทัศน์ และการแสดงออกของเขาเหล่านั้นต่างไปจากนักเขียนในแนวธรรมชาตินิยมอย่างตรงกันข้าม ซึ่งความแตกต่างนี้เป็นสิ่งที่เราจะศึกษาให้ละเอียดลึกซึ้งได้จากผลงานของเขา

บทละครที่ถือว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของละครแอบเล็ค สมควรจะนำมาศึกษาวิเคราะห์ โดยละเอียดได้แก่เรื่อง Rhinoceros และ Waiting for Godot

ฟร็วส์ ไคศึกษาผลงานของอีไอเนสโกในคานละครแอบเล็ค และกล่าวว่า Rhinoceros เป็นผลงานที่แสดงถึงความสามารถอย่างสูงสุดของผู้แต่ง เป็นละครที่เขียนขึ้นหลังจากนำคำวิพากษ์วิจารณ์ ความคิดเห็นของนักวิจารณ์การละคร และผู้ชมที่มีต่อละครเรื่องแรก ๆ ของเขามาใคร่ครวญแล้ว นอกจากนั้นละครนี้ยังทำให้ผู้อ่านเข้าใจชีวิตของผู้แต่งได้ดียิ่งขึ้นอีกด้วย (Trois. 1970 : 6)

สวอนฮันธ ลิฟ ไคศึกษาบทละครแอบเล็คอย่างกว้างขวาง แล้วให้ข้อคิดเห็นว่า Waiting for Godot (1953) เป็นละครที่ถือได้ว่า ประสบความสำเร็จและได้รับความนิยมสนใจอย่างมากที่สุดเรื่องหนึ่ง ถึงแม้จะเห็นได้จากที่ละครเรื่องนี้ได้รับการถ่ายทอดเป็นภาษาต่าง ๆ มากกว่า 20 ภาษา และนำไปจัดแสดงในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกมากกว่า 22 ประเทศ (Hinchliff. 1972 : 64)

ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้านการละครแอบเล็คทั้ง 2 ท่านนี้ช่วยให้ข้อสนับสนุนในการเลือกศึกษาและทำบทวิเคราะห์ละครแอบเล็คในการวิจัยครั้งนี้

ความมุ่งหมายของการค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของปฏิกิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยมที่ทำให้เกิดบทละครแอ็บเสค
2. เพื่อศึกษาบทละครที่เขียนตามแนวคิดแบบแอ็บเสค
3. วิเคราะห์บทละครแอ็บเสค 2 เรื่อง ซึ่งถือเป็นตัวอย่างของปฏิกิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยม

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. ทำให้ทราบความเป็นมาของปฏิกิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยมที่แสดงออกในรูปแบบบทละครแอ็บเสค
2. ทำให้รู้จักลักษณะของบทละครแอ็บเสค
3. ทำให้เข้าใจบทละครแอ็บเสค 2 เรื่อง ที่เป็นตัวอย่างของปฏิกิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยม

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาเฉพาะความเป็นมาของการละครแอ็บเสคตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. 1945 จนถึง ค.ศ. 1965
2. ศึกษาบทละครของนักเขียนกลุ่มแอ็บเสคโดยทั่วไป และจะวิเคราะห์บทละครโดยละเอียด 2 เรื่อง คือ
 - 2.1 Waiting for Godot ของเบ็คเกต
 - 2.2 Rhinoceros ของอีไอเนสโก

คำจำกัดความศัพท์เฉพาะ

1. ปฏิกิริยาโต้ตอบ หมายถึง การแสดงความไม่เห็นด้วยที่แสดงออกในรูปแบบบทละคร

2. แนวคิดธรรมชาตินิยม หมายถึง แนวคิดทางวรรณกรรมที่มุ่งแสดงความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ ตามความเชื่อพื้นฐานที่ว่า พฤติกรรมของมนุษย์ถูกกำหนดโดยพันธุกรรม สภาพแวดล้อม และเหตุการณ์เฉพาะหน้า (เอมีล โซลา โค้ชัวว่าเป็นคนแรกที่เผยแพร่แนวคิดนี้เมื่อเขาเขียนเรื่อง Thérèse Raquin ในปี ค.ศ. 1873)

3. แอ็บสเทค หมายถึง แนวความคิดที่แสดงความไร้ประโยชน์ ไร้ความหมาย และความไม่มีเหตุผลของชีวิตมนุษย์

4. ละครแอ็บสเทค หมายถึง ละครที่สื่อความหมายของชีวิตที่ไร้เหตุผล สิ้นหวัง ไร้จุดหมาย เพื่อให้มนุษย์เข้าใจถึงแก่นแท้ของชีวิต ยอมรับความจริงเรื่องความไม่แน่นอนของชีวิต

วิธีการศึกษาค้นคว้า

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเอกสาร โดยดำเนินการขั้นตอนในการศึกษาดังนี้

1. ศึกษาลักษณะทั่วไปของละครสมัยใหม่ตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 (ประมาณ ค.ศ. 1873) จนถึงศตวรรษที่ 20 (ประมาณ ค.ศ. 1965)
2. ศึกษาลักษณะแนวการเขียนละครแบบธรรมชาตินิยม
3. ศึกษาแนวการเขียนละครแบบแอ็บสเทคอันเป็นผลมาจากความไม่พอใจของกลุ่มนักแต่งละครที่มีต่อแนวคิดธรรมชาตินิยม เพื่อที่ว่าแนวคิดแบบแอ็บสเทคนั้นแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวคิดธรรมชาตินิยมอย่างไรบ้าง โดยศึกษาโดยตรงจากบทละครแอ็บสเทค
4. จะทำบทวิเคราะห์ละครแอ็บสเทค 2 เรื่องคือ
 - 4.1 Waiting for Godot ของเบ็คเก็ท
 - 4.2 Rhinoceros ของอีไอเนสโก
 โดยจะศึกษาตามหัวข้อต่อไปนี้
 - แก่นเรื่อง
 - โครงเรื่อง
 - ตัวละคร

- ภาษาที่ใช้

- ฉาก

ทั้งนี้เพื่อควาแสดงปฏิกริยาโต้ตอบต่อแนวคิดชมรมชาตินิยมในคำนำโคบายัง เมื่อศึกษาแล้วจะนำเสนอในรูปการพรรณนาวิเคราะห์

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวการเขียนแบบชมรมชาตินิยม

สงวน รอคบุญ ไคศึกษาชมรมชาตินิยมในศิลปะแขนงต่าง ๆ แล้วกล่าวว่า ชมรมชาตินิยมเป็นความเคลื่อนไหวทั้งในวงวรรณกรรมและศิลปกรรม ในระยะตอนกลางและปลายศตวรรษที่ 19 โดยมีมุงที่จะชี้ให้เห็นความจริงในแง่มุมต่าง ๆ ของชีวิตชมรมชาติ และพลังความออกนอกกลาหาญของชนชั้นกรรมกร เป็นการปฏิรูปสังคมของกลุ่มนักประพันธ์ กวี และศิลปิน จากการใช้ปรัชญาทางชมรมชาติ เน้นถึงอิทธิพลของพันธุกรรมและสิ่งแวดล้อมที่มีต่อพฤติกรรมและลักษณะของมนุษย์ (สงวน รอคบุญ 2516 : 64)

บัคแมน (Buckman. 1973 : 5) ศึกษาความเคลื่อนไหวและลักษณะของบทละครแบบชมรมชาตินิยมแล้วให้ข้อคิดเห็นว่า จุดอ่อนของละครแบบชมรมชาตินิยมอยู่ที่การมุงแสดงความจริงแต่เพียงพื้นผิวมากเกินไป มุงแต่จะเสนอละครที่เป็นชมรมชาติเหมือนชีวิต จนบางครั้งน่าเบื่อ โดยมีไคหวนกลับไปพิจารณาว่า ในการเสนอละครที่เหมือนจริงเช่นนี้ ต้องอาศัยเทคนิค วิธีการที่ไม่เป็นชมรมชาติมากขึ้นเป็นเงาตามตัว

เอกสารอ้างอิงที่เกี่ยวข้องกับการละครสมัยใหม่

การละครสมัยใหม่นั้นเป็นวิวัฒนาการที่เริ่มมาตั้งแต่ผลงานของอิมแซน เซคอฟ พิแรนเกลโล และชอว์ เริ่มปรากฏต่อสายตาผู้ชมเมื่อประมาณปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นระยะที่นักเขียนเริ่มสนใจในการเขียนละครแนวใหม่ ทำให้บทละคร

เปลี่ยนรูปไป (Hartnoll. 1968 : 240 - 242) บทสนทนาในละครฟังก์สมจริงขึ้น การแสดงก็พยายามให้เป็นธรรมชาติที่สุด ฉากประกอบบทได้รับการออกแบบใหญ่เหมือนจริงมาก โดยการใช้เครื่องตกแต่งและเครื่องประกอบฉาก (props) ที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่อง คำนิยามของโซลาที่กล่าวว่า "ละครควรเป็นภาพเหมือนชีวิต" และความคิดในแนวธรรมชาตินิยมของเขาทำให้ละครเปลี่ยนโฉมหน้าไป มีการนำเอาเทคนิคใหม่ ๆ มาใช้ในการจัดแสดง เช่น การดับไฟในโรงในระหว่างการเปลี่ยนฉาก ทำให้เกิดความคิดใหม่ในวงการละครว่า กรอบหน้าเวทีนั้นประจักษ์เป็นผ้าม่านผ้าที่สี่ (the fourth wall) ที่ผู้ชมมองเห็นเข้าไปเห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในบ้าน แนวคิดเช่นนี้ทำให้บทละครสมัยใหม่มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตครอบครัว และปัญหาในครอบครัว มากกว่าแนวเรื่องแบบอื่น

ระยะปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหลายอย่าง และมักมีการขัดแย้งกันเกิดขึ้นเสมอ ซอว์ เป็นนักเขียนบทละครที่มักเสนอความคิดเห็นของเขาที่ถือกันว่าเป็นความคิดเห็นแนวใหม่ในบทละครของเขาเสมอ ส่วนใหญ่มักจะเป็นการสนับสนุนข้อโต้แย้งเกี่ยวกับปัญหาใดปัญหาหนึ่งที่นักแต่งบทละครคนอื่น ๆ ไม่กล้าแตะต้อง (Thornley. 1975 : 152 - 154) นักแต่งละครเกี่ยวกับปัญหาสังคมอีกคนหนึ่งในสมัยเดียวกันนี้คือ กาลสวอร์ธี (Galsworthy) ซึ่งมักแสดงความไม่พอใจต่อกันของชนชั้นในสังคมเดียวกัน

นักการละครส่วนใหญ่จะถือว่าการละครอังกฤษหันมาสู่แนวทางใหม่อย่างแท้จริงเมื่อละครเรื่อง Look Back in Anger ของจอห์น ออสบอร์น (John Osborne) เริ่มเปิดการแสดงในกรุงลอนดอนเมื่อปี ค.ศ. 1956 ทำให้แนวคิดแบบธรรมชาตินิยมกลับมาเป็นจุดเด่นในการนำเสนอบทละครอีกครั้งหนึ่ง (Kitchin. 1962 : 98 - 99) ในขณะเดียวกันกับที่ชนภาคพื้นทวีปยุโรปก็เกิดแนวทางใหม่ด้านการละครขึ้น เรียกว่า "ละครแอ็บสเท็ค" แสดงถึงความสิ้นหวัง ไม่แน่นอน ไร้แก่นสารของชีวิต ละครที่เด่นมากและเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวางคือ เรื่อง Waiting for Godot ของแซมมวล เบ็คเกต (Thornley. op.cit., p. 163 - 164)

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องละครแอบเลิک

นักการละครหลายคนได้ศึกษามลละครที่เป็นแบบแอบเลิคและแสดงความคิดเห็นไว้ต่าง ๆ กันดังนี้

ฟิลิส ฮาร์ตนอล (Hartnoll. 1968 : 261 - 262) มีความเห็นว่าละครหลังสงครามที่ปารีส ตกอยู่ใต้อิทธิพลของนักปรัชญากลุ่มยัทธิภาวะนิยม (Existentialists) เช่น ซาร์ตร์ (Sartre) และ อานูยท์ (Anouilh) ซึ่งผลงานด้านการละครของนักเขียนเหล่านี้ได้รับการแปลแพร่หลายในอังกฤษ แต่บทละครที่สำคัญที่สุดในช่วงปี ค.ศ. 1950 คือ เรื่อง Waiting for Godot ของนักเขียนชาวไอริชชื่อแซมมวล เบ็คเก็ท ละครเรื่องนี้แสดงความฉีกหวัง ความโดดเดี่ยวของมนุษย์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของละครแอบเลิค และละครแห่งความโหดร้ายทารุณ (The Theatre of Cruelty) โดยมีที่มาจากละคร เรื่อง Ubu Roi ของจาวิ ซึ่งเปิดแสดงครั้งแรกในกรุงปารีสในปี ค.ศ. 1896 โดยมีความคิดพื้นฐานว่า ชีวิตมนุษย์ ความอุทิศพยายามของมนุษย์นั้นขาดเหตุผล (illogical) และภาษาไม่เพียงพอที่จะใช้ เป็นสื่อในการติดต่อทางออกของมนุษย์ที่อยู่รอดก็โดยการหัวเราะเยาะหยันชีวิต นักแต่งละครในกลุ่มนี้ที่มีชื่อเสียงอีกคนหนึ่งคืออีโอเนสโก ผลงานที่มีชื่อมากของเขาคือ ละครฉากเดียวเรื่อง The Bald Prima Donna, The Lesson และเรื่อง The Chairs

เคอโนเคิลกล่าวถึงนักเขียนละครแอบเลิคที่มีชื่อเสียงว่ามักจะเป็นคนที่หนีออกจากสังคมของเขามาสู่สังคมใหม่ที่เขาคิดว่ามีอิสระกว่า ทั้งเบ็คเก็ท ชาวไอริช, อีโอเนสโก ชาวโรมาเนีย และอดามอฟ (Adamov) ชาวรัสเซีย เชื้อสายอาร์เมเนียน ต่างมาตั้งหลักแหล่งที่ปารีส และเขียนละครเป็นภาษาฝรั่งเศสซึ่งไม่ใช่ภาษาประจำชาติของเขาแต่ละคนเลย ส่วนของ เจอเน (Jean Genet) นั้น แม้จะเป็นคนฝรั่งเศส แต่เขาก็มีความรู้สึกเป็นคนนอก ที่ถูกกันออกจากสังคมเพราะเคยเป็นอาชญากรมาก่อน การเขียนของเขาจึงมีลักษณะทำลายกฎเกณฑ์ และความเป็นปกติวิสัยของสังคม

(Kernodle. op.cit., p. 187 - 192)

มาร์ติน เอสลิน (Esslin, 1968 : 13 - 28) ศึกษาความเป็นมาของละครแอ็บสแต็คในแถบทวีปยุโรปและอเมริกา แล้วกล่าวว่า ละครแบบแอ็บสแต็คเป็นการเคลื่อนไหวต่อต้านวรรณกรรม (anti-literary) ในยุคของเรา เช่นเกี่ยวกับการวาดภาพแบบแอ็บสแตรัค หรือนวนิยายแบบใหม่ในปารีส และไม่ใช่ความบังเอิญเลยที่ความเคลื่อนไหวทางการละครแนวนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่ปารีส แต่มีได้หมายความว่าละครแอ็บสแต็คเป็นของชนชาวฝรั่งเศสเท่านั้น แต่ปารีสเป็นเสมือนแม่เหล็กดึงดูดศิลปินในแขนงต่าง ๆ ที่แสวงหาอิสรภาพในการทำงานให้เข้ามาพำนัก เอสลินสรุปว่าละครแอ็บสแต็คเป็นความพยายามของมนุษย์สมัยใหม่ในอันที่จะเข้าใจโลกอย่างถ่องแท้ มิใช่เป็นการแสดงความสิ้นหวังของมนุษย์ หรือการคืนกลับไปสู่อ่านาจอันมีทมน ชาคเหตุผลละครแอ็บสแต็คเรียกร้องให้เรายอมรับสภาพที่แท้จริงของมนุษย์แทนที่จะยึดติดอยู่กับความเชื่อถืออย่างเก่า ๆ คุณค่าของมนุษย์อยู่ที่การยอมรับความจริงและยอมรับ

สกลี พันธ์ภูมิพล (สกลี พันธ์ภูมิพล 2521 : 18 - 19) มีความเห็นว่า การศึกษาเกี่ยวกับละครแอ็บสแต็คอาจจะชี้ให้เห็นความจริงบางอย่างที่อยู่ใกล้ตัวเรา แต่บางครั้งเรามองผ่านไปไม่เห็นคุณค่าเท่าที่ควร นั่นคือความสงบของจิตใจที่เราทุกคนพึงได้รับจากการเรียนรู้ และปฏิบัติตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า คือ การไม่ยึดมั่นในสรรพสิ่งทั้งปวง การยอมรับความไม่เที่ยงแท้ของชีวิตซึ่งสิ่งเหล่านี้เราได้รับการถ่ายทอดมาภายใต้วัฒนธรรมแบบไทย ๆ ของเรา ตรงกันข้ามกับชาวตะวันตกที่เจริญรุดหน้ากว่าเรามานักในค่านิยมวัตถุ แต่เพียงจะค้นพบลักษณะบางประการของความจริงเกี่ยวกับความไม่เที่ยงของชีวิตมนุษย์ และโลก แต่เขาก็พยายามแสวงหาซึ่งความพยายามนี้แสดงให้เห็นในละครแอ็บสแต็ค ซึ่งเป็นก้าวใหม่ที่สำคัญในการละครสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

สุชาติ สวัสดิ์ศรี (สุชาติ สวัสดิ์ศรี 2518 : 184 - 185) ศึกษาละครแอ็บสแต็คของเบ็คเกตแล้วสรุปว่า ละครของเบ็คเกตถือว่า โครงสร้าง (structure) เป็นสิ่งที่แยกออกจากเนื้อหาไม่ได้ ละครของเขาไม่ยึดหลักเอกภาพทั้ง 3 ประการของอริสโตเติล เขาเสนอภาพของสถานการณ์ต่อผู้ชมเป็นภาพที่ถูกสร้างขึ้นซ้อน ๆ กันจนกลายเป็นภาพใหญ่ที่สมบูรณ์ในตอนจบเรื่อง ซึ่งเป็นแนวการเขียนของกลุ่มสัญลักษณ์นิยมใน

ฝรั่งเศส ละครของเขาไม่ชี้ทางออกให้แก่ชุมชนในคอนจบ ซึ่งเป็นวิธีการที่ผิดไปจากที่
ละครในสมัยก่อนละครแอ็บเล็คแทบทุกเรื่องจะทิ้งปัญหาให้ชุมชนไปคิดต่อเอาเอง

บร็อกเค็ต และฟินด์เลย์ (Brockett and Findley. 1973 : 591 - 592)
กล่าวว่า ละครแอ็บเล็คได้รับอิทธิพลจากชาร์ดและกามูส ในด้านการหมดศรัทธา ความ
เชื่อถือนอกโลกที่มีเหตุผล ทั้งสองคนนี้มีอิทธิพลต่อกันเขียนขึ้นในค่านิยมคิดเห็นมากกว่า
ในค่านิยม

จากเอกสารอ้างอิงที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า บทละครแอ็บเล็คนั้นแม้จะมีเรื่องราว
ที่แตกต่างกันไป แต่จะมีความพ้องกันในการสรุปผลว่าโลกไร้เหตุผล และความจริงเป็น
สิ่งที่หยั่งรู้ไม่ได้

ความเป็นมาของการละครแบบธรรมชาตินิยม จนแปรมาเป็นละครแอบเลิค

แนวคิดธรรมชาตินิยมเป็นความเคลื่อนไหวทางการละครที่เกิดขึ้นตัวขึ้นในระยะปลายศตวรรษที่ 19 เป็นแนวคิดที่คัดค้านลักษณะจอมปลอมของแบบแผนการแต่งละครและการแสดงละครในสมัยนั้น ผู้นำของแนวความคิดนี้คือ โซล่า (Emile Zola) โดยการประกาศแนวคิดนี้ทางบทละครแนวธรรมชาตินิยมเรื่องแรกของเขาคือ Therese Raquin ในปี ค.ศ. 1873

ความจริงแล้วการเล่นบทละครแนวธรรมชาตินิยม เช่น ละครที่มีเนื้อเรื่องเปิดเผยสภาพสังคม สภาพชีวิตที่แท้จริงนั้น อาจกล่าวได้ว่าปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในบทละครเรื่อง Arden of Feversham ซึ่งถือกันว่าเป็นผลงานของ โทมัส คิด (Thomas Kyd. 1558 - 1594) ละครเรื่องนี้เปิดเผยแสดงในปี ค.ศ. 1592 เรื่องราวในบทละครมีเค้าโครงเรื่องมาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในเมือง ๆ หนึ่งของมณฑลเคนท์ (Kent) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวชนชั้นกลางครอบครัวหนึ่ง ที่ภรรยาวางแผนฆ่าสามีของตนเอง ตัวละครในเรื่องต่างไปจากละครทั้งหลายที่แสดงอยู่ในขณะนั้น เพราะจำลองมาจากคนธรรมดาสามัญ ไม่ใช่ชนชั้นสูงหรือพวกราชวงศ์ เช่นที่กำลังนิยมกันอยู่

ต่อจาก Arden of Feversham มีละครที่เลียนแบบตามมาหลายเรื่อง เช่น Warning for Fair Woman (1599) ซึ่งไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง อีกเรื่องหนึ่งคือ Yorkshire Tragedy ที่จัดแสดงในปี ค.ศ. 1608

ในปี ค.ศ. 1731 ยอจอร์ ลิลโล (George Lillo. 1693 - 1739) เสนอละครเวทีเรื่อง The London Merchant, or the History of George Barnwell ที่โรงละคร ดรูรี เลน (Drury Lane) ละครเรื่องนี้ได้เค้าโครงเรื่องจากบทเลกา (ballad) เคาท์เล่่าเรื่องของเสมียนหนุ่มคนหนึ่งได้ไปติดพันกับหญิงโสเภณี แล้วฆ่าลงของเขาเองเพื่อเอาเงินมาปรนเปรอคนรัก ละครเรื่องนี้ได้รับอิทธิพลจากเรื่อง

Arden of Feversham เซนกัน (Gassner and Quinr, 1970 : 703) บทละครเรื่องนี้ก่อให้เกิดความนิยมละครในนวนิยายขึ้นทั่วไปในอังกฤษและภาคพื้นทวีป จนแม้แต่โป๊ป (Thomas Pope, 1604) ก็ยังยกย่องให้เป็นละครที่เล่นประจำในคณะละครเร่ตอนอยู่จนถึงกลางศตวรรษที่ 19 (Taylor, 1976 : 163) นักแต่งบทละครชาวเยอรมันคนหนึ่งชื่อ กอทโฮลด์ เอ็พฟรีม เลสซิง (Gotthold Ephraim Lessing) เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของลิลโล เขาแต่งละครเรื่อง Miss Sara Sampson ในปี ค.ศ. 1755 เลสซิง ประารถนาที่จะผนวกคุณค่าทางการละคร ในอดีตเข้ากับแนวคิดใหม่ทางสังคม และปัญหาทางจิตวิทยาสมัยใหม่

ในประเทศฝรั่งเศส คีเคโรต์ (Diderot, 1713 - 1784) เป็นผู้แสดงตัวอย่างของละครชนิดที่เรียกว่า "Serious drama" โดยการแต่งบทละครเรื่อง Le Père de famille ในปี ค.ศ. 1758 บทละครนี้เล่าถึงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูก ๆ คีเคโรต์มักจะแต่งละครที่มีโครงเรื่องเกี่ยวกับครอบครัวของชนชั้นกลาง เป็นละครแบบที่มักจะเรียกว่า "drame bourgeois" ละครของชนชั้นกลาง

โชมาร์เชส (Beaumarchais, 1732 - 1799) ก็แต่งละครที่มีแนวเรื่องเกี่ยวกับครอบครัวชนชั้นกลาง เช่นกัน ในบทละครเรื่อง Eugénie แต่ทั้ง คีเคโรต์ และ โชมาร์เชส ไม่ประสบผลสำเร็จในการเสนอละครเวทีที่เกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของชนชั้นกลาง เพราะว่าคุณชมยังไมพร้อมที่จะยอมรับละครในนวนิยาย และยังคงติดอกติดใจละครที่มีแนวคิดแบบฝันเฟื่อง (Romantic) อยู่

ในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 ความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมที่มีแนวคิดเกี่ยวกับสังคม และวิทยาศาสตร์ เกิดขึ้นในฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1848 มาร์กซ์ (Marx, 1818 - 1883) และเอนเงิลส์ (Engels, 1820 - 1895) ร่วมมือกันแต่งหนังสือเรื่อง Communist Manifesto ซึ่งมีอิทธิพลต่อชนชั้นแรงงานมาก ในปี ค.ศ. 1848 นั้นเอง ชนชั้นแรงงานจึงก่อการจลาจลต่อต้านรัฐบาล แต่ถูกรัฐบาลปราบปรามจนลงเอยอย่างรวกเร็ว ต่อมาไม่นาน คาร์วิน (Charles Darwin, 1809-1882) ก็แต่งหนังสือเรื่อง Origin of Species และไม่นาน มาร์กซ์ ก็แต่งหนังสือออกมาอีก ๆ กัน อีก

เรื่องหนึ่งคือ Das Kapital (The Capital) การต่อต้านทางสังคมและการเมืองที่เกิดขึ้นตามมาสะท้อนให้เห็นความสนใจอย่างจริงจังที่ประชาชนมีต่อแนวคิดปรัชญาลัทธิวัตถุนิยม (Materialism) และการค้นคว้าทดลองใหม่ทางวิทยาศาสตร์ จนก่อให้เกิดการปฏิวัติเป็นปฏิกิริยาตอบสนองการสังหารหมู่พวกคนงานในปี 1848 และเกิดระบบคอมมูน ขึ้นในปี ค.ศ. 1871 ที่ปารีส (Croydon. 1973 : 15)

ในเยอรมันนี้ ความเคลื่อนไหวของกลุ่มละครแบบฝันเพื่อได้รับอิทธิพลใหม่ที่เรียกว่า "พายุ และแรงกดดัน" (Storm and Stress หรือในภาษาเยอรมันว่า Sturm und Drang) หลังจากที่เลสซิง พิมพ์หนังสือเรื่อง Hamburg Dramaturgy โจมตีละครโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิก ของฝรั่งเศส และเรียกร้องให้หันมาสนใจโศกนาฏกรรมที่แท้จริง"

ชิลเลอร์ (Schiller. 1787 - 1805) และเกอเต้ (Goethe. 1749 - 1832) กลายมาเป็นผู้นำในการเสนอละครแบบใหม่นี้ ซึ่งมักจะเสนอเรื่องราวของวีรบุรุษ ในมหากาพย์ และโชคชะตาของประชาชาติ เมื่อแนวคิดของละครแบบ Storm and Stress แผ่ขยายออกไปทั่วทั้งยุโรป นักแต่งบทละครหันมาให้ความสนใจมากขึ้น และเรียกละครแบบเมโลดราม่า ว่าเป็นละครแบบฝันที่ตายแล้ว (dead romanticism)

ที่กล่าวมาเบื้องต้นคือสถานการณ์ที่ชักนำไปให้โซล่า เขียนบทความเรื่อง Naturalism in the Theatre ในปี ค.ศ. 1881 หลังจากที่ได้เสนอความคิดดังกล่าวไว้ในบทนำของละครเรื่อง Thérèse Raquin ในปี ค.ศ. 1873 มาแล้ว ความคิดของโซลามีรากฐานมาจากผลงานคนควาของ ดร.โคลค แบร์นาร์ก ที่ศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของระบบประสาทและอาหารที่ทำการค้นคว้าทดลองกับสัตว์ที่มีชีวิต โซล่าเขียนไว้ว่า

เรามีความเชื่อมั่นในสัจจะ เต็มไปด้วยพลังและความกล้าหาญ เราฝ่าฝืน
ในวิทยาศาสตร์ และพยายามจะขยายขอบเขตการศึกษาสำรวจมนุษยชาติ
ซึ่งจะเป็นรากฐานสำหรับกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในอนาคต

(Gaskell. 1972 : 16)

โซล่านั้นนำนักแต่งละครให้หาวิธีการทางวิทยาศาสตร์มาใช้ในการละคร เขามีความเชื่อมั่นว่า พฤติกรรมของมนุษย์ถูกครอบงำโดยปัจจัย 3 ประการ คือ

1. กรรมพันธุ์
2. สภาวะแวดล้อม
3. สถานการณ์เฉพาะหน้า

(สกลีโส พันธุ์โกมล 2517 : 55)

นอกจากนั้น โซล่ายังกล่าวถึงกฎเกณฑ์ทางธรรมชาติที่สามารถนำมาใช้กับมนุษย์ และอื่น ๆ (Gassner, op.cit. : 5) ในบทละครเรื่อง Thérèse Raquin โซลา ประยุกต์สัญชาตญาณของสัตว์มาไว้ในพฤติกรรมของมนุษย์ เขากล่าวว่าเขาเห็นแต่ สัญชาตญาณสัตว์ป่าในตัวละครเอกของเขาที่แสดงออกถึงความรอนรนรุนแรงแบบสัตว์

ในละครเรื่อง Germinal (1888) โซลาหยิบยกเอาบรรยากาศที่แท้จริง ของเหมืองมาไว้บนเวทีละครก่อนแต่งเรื่องนี้ เขาได้ไปศึกษาสภาพเหมืองที่เมืององแซง (Anzin) ตอนเหนือของฝรั่งเศส เขาเก็บรวบรวมข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับลักษณะนิสัยของ คนเหมือง ภาษาที่ใช้พูดกัน หรือโรคภัยไข้เจ็บที่มักเกิดขึ้นที่นั่น บทละครเรื่องนี้ได้ ค้นเค้ามาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ เมื่อคนงานในเหมืองก่อการจลาจลเพื่อต่อต้าน ความอยุติธรรมของบริษัท ผู้ชมประทับใจกับบทละครเรื่องนี้มาก ทำให้เกิดความรู้สึกว่า ได้ไปอยู่รวมในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเหมืองจริง ๆ (Brunel and Couty. 1976 : 375 - 377) อิทธิพลของบทละครของโซลา ช่วยจัดละครแบบฝันเฟื่องและทำให้ละคร ที่เรียกกันว่า "ละครสำเร็จรูป" (Well-made play) และวิธีการเสแสร้งต่าง ๆ ในการ แสดงละคร เสื่อมความนิยมไป

ทฤษฎีการละครแนวธรรมชาตินิยมของโซลาได้รับการยอมรับจากอังตวน (A. Antoine. 1858 - 1943) ผู้ก่อตั้งโรงละครอิสระขึ้นในกรุงปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1887 โดยใช้ชื่อว่า Le Théâtre Libre (The Free Theatre) เป็น โรงละครที่ได้เงินอุดหนุนจากค่าสมาชิก มักจะเสนอบทละครของอ็อบเชน และสตริงเบอร์ก ตัวละครในบทละครเหล่านี้ดูสมจริงเพราะใช้ภาษา ถ้อยคำ และลักษณะท่าทางที่เหมือน

คนธรรมดา บทเจรจาที่พูดโต้ตอบกันไปมาจริงไม่ใช่เป็นการพูดกับผู้อื่น และแทนที่จะใช้การพูดอย่างชัดเจนเปิดเผยอยู่ตลอดเวลาอย่างที่เคยนิยมกัน ในบางครั้งตัวละครกลับพูดคิอ้าง พูดตะกุกตะกักหรือพูดอย่างฉะเลใจบ้างตามบทบาท

ในปี ค.ศ. 1897 สแตนนิสลาฟสกี และคันเซนโก (Stanislavsky. 1863 - 1938 and Nemirovich - Danchenko. 1859 - 1943) ก่อตั้งโรงละครเพื่อศิลปะขึ้นบ้างในกรุงมอสโก และเสนอบทละครของเชคอฟ (Chekhov. 1860 - 1904) ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมาก

ในประเทศอังกฤษก็มีการก่อตั้งโรงละครอิสระขึ้นเช่นกัน ชื่อเบียร์บอห์ม ทรี (Beerbohm Tree) ทำให้แนวคิดธรรมชาตินิยมในการละครเป็นที่สนใจและแพร่หลายยิ่งขึ้น (Mignon. 1978 : 12)

อิบเซน นักแต่งบทละครผู้ได้รับสมญาว่าบิดาแห่งการละครสมัยใหม่ แต่งบทละครเรื่อง A Doll's House (1880) เพื่อแสดงให้เห็นข้อกำหนดของสังคมที่บีบบังคับให้ผู้หญิงคนหนึ่งมีสภาพเป็นเพียงตุ๊กตาของสามีนอกจากนั้น อิบเซนยังเน้นบทบาทของกรรมพันธุ์และสภาพแวดล้อมที่มีต่อพฤติกรรมของบุคคล การที่มนุษย์ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงหนีไปจากชะตากรรมของตนเองได้ ในบทละครเรื่องต่อมาของเขาชื่อ Ghosts (1881) ตัวละครเอกของเรื่องได้รับเชื้อกามโรคถ่ายทอดมาจากพ่อของเขา บทละครของอิบเซนสร้างความตื่นตะลึงให้กับผู้ชมในสมัยวิคตอเรียนมาก ถูกโจมตีอย่างไม่ยุติธรรม และถูกห้ามไม่ให้จัดแสดงในหลายประเทศ เขาศึกษาสำรวจสภาพชีวิตส่วนตัวของตัวละครเอกของเขาซึ่งมักจะเป็นคนในครอบครัวชนชั้นกลาง

ในปี ค.ศ. 1888 สกรีนต์เบอร์เกอร์เขียนบทละครเรื่อง Miss Julie ซึ่งตัวเขาเองกล่าวว่า เป็น "ละครโศกนาฏกรรมแนวธรรมชาตินิยมเรื่องแรกของการละครสวีเดน" (Gassner and Quinn. op.cit.: 705) จูลี นางเอกของเรื่องไม่ยอมรับสภาพความจริง ผังใจประพฤติดตามแรงกระตุ้นในใจและทำลายตัวเธอเอง ด้วยความที่เป็นคนผิ้นเฟื่อง สำหรับสกรีน.เบอร์เกอร์แล้วเขาเลื่อมศรัทธาในค่านิยมแบบผิ้นเฟื่องทั้งปวง เขาเป็นนักแต่งที่แต่งบทละครหลายประเภท โดยเริ่มต้นจากการเขียนละครแนวธรรมชาตินิยม

แล้วแปรไปเป็นแบบบรรยายพรรณานิยม เช่น ในเรื่อง The Road to Damascus

ในปี ค.ศ. 1898

ยอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ เป็นนักแต่งบทละครที่เริ่มต้นโดยการเป็นสาวกผู้ดำเนินตามอิบเซน ในปี ค.ศ. 1892 เขาเขียนละครเรื่องแรก คือ Widowers' Houses โจมตีระบบการเป็นเจ้าของสลัม (slumlandlordism) เขาโจมตีพวกทุนนิยมที่ลงทุนในการค้าโสเภณี ในบทละครเรื่องที่สองของเขา ชื่อ Mrs. Warren's Profession (1893) ต่อมาเขาเขียนละครแสดงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อแม่และลูก ๆ ในเรื่อง Misalliance (1910)

จอห์น กาลสวอร์ธี (John Galsworthy. 1867 - 1933) เป็นนักแต่งบทละครแนวธรรมชาตินิยมอีกคนหนึ่งของอังกฤษ เขาแต่งบทละครเรื่อง The Silver Box ในปี ค.ศ. 1909 เพื่อแสดงให้เห็นปัญหาสังคมโดยการใช้อิทธิบาทที่สามเป็นแบบสมจริง บทละครเรื่องนี้เปิดเผยเรื่องราวของสาวใช้คนหนึ่งที่ถูกตัดสินอย่างไม่ยุติธรรมในข้อหาฉ้อโกงทรัพย์ ในขณะที่คนมั่งมีที่ประพฤติดีกกฎหมายรุนแรงกว่า ได้รับการเอาออกเอาใจจากผู้พิพากษา ตัวละครในบทละครของกาลสวอร์ธี เป็นคนธรรมดาสามัญ ภาษาที่ใช้พูดก็เป็นภาษาที่ใช้กันอยู่ทั่วไป แต่ปัญหาทางสังคมในเรื่องไม่ได้รับการแก้ไขอย่างถูกต้อง หากแต่ใช้วิธีปรานีประนอมโดยแอบแฝงความมุ่งมั่นจะแก้แค้นไว้เบื้องหลัง เขามักจะเสนอทั้งผลดี และผลเสียของปัญหาทุก ๆ อย่างโดยปราศจากความลำเอียง (Mettavalli. 1978 : 120)

บาร์เกอร์ (H. Graville Barker. 1784 - 1858) เป็นนักแต่งละครชาวอังกฤษที่ดำเนินตามทฤษฎีทางการละครของอิบเซน และชอว์ อย่างใกล้ชิด เขามีผลงานบทละครที่ประสบความสำเร็จหลายเรื่อง เช่น The Marrying of Ann Leete (1899), Waste (1907) และ The Voysey Inheritance (1905)

ในประเทศรัสเซียนั้น เซคอฟ และกอร์กี้ (Gorky. 1868 - 1936) มีบทบาทสำคัญมากในการเคลื่อนไหวของละครแนวธรรมชาตินิยมในรัสเซียกอร์กี้ เขียนละครเกี่ยวกับชนกรรมที่ไร้ความหวังของคนที่อาศัยอยู่ในแหล่งเสื่อมโทรมในเรื่อง The Lower Depths (1902)

ส่วนเชคอฟนั้นเขียนบทละครเรื่อง The Cherry Orchard (1904) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นละครที่เหมือนชีวิตอย่างแท้จริง ปรากฏจากการแสดงแทรกศีลธรรมที่นำเสนอนาย (Williams. 1971 : 101) ตัวละครของเชคอฟมักจะต้องต่อสู้กันระหว่างอารมณ์ฝันเพื่องและการดำรงชีพที่นำเสนอนายในชีวิตประจำวัน ในการทำให้บทละครของเขาเหมือนกับชีวิตจริงที่สุดนั้นเขาอาศัยเทคนิคบางอย่าง เช่น การใช้เสียงประกอบเพื่อให้สถานการณ์ดูใกล้เคียงความจริงมาก และฉากเจ๋งที่สุดสำหรับผู้ชม เช่น ใช้เสียงหมาเห่าประกอบเป็นการบอกให้รู้ว่าครอบครัวนั้นกำลังจะกลับมา หรือใช้เสียงรถมาเพื่อบอกว่ามีคนมาที่บ้านนั้น เป็นต้น (Gaskell. 1972 : 96) เชคอฟเป็นผู้สร้างบรรยากาศของความเป็นจริงตามธรรมชาติของโลก และความรู้สึกในเรื่องพื้นที่ให้เกิดขึ้นในละคร ซึ่งเป็นสิ่งที่ยังไม่เคยมีใครทำมาก่อนในแวดวงการละคร

เฮาพท์มานน์ (Hauptmann. 1862 - 1946) นักการละครชาวเยอรมัน เริ่มต้นเขียนละครแนวธรรมชาตินิยม บทละครเรื่องแรกของเขาชื่อ Before Sunrise เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1889 ต่อมาในปี 1892 เขาเขียนละครเรื่อง The Weavers ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกบฏของช่างทอผ้าชาวเมือง ซิเลเซียน (Silesia) ในปี ค.ศ. 1844 เป็นครั้งแรกที่ตัวละครเอกเป็นกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง เฮาพท์มานน์มีอิทธิพลต่อการละครของเยอรมันในสมัยศตวรรษ 1920 มาก ต่อมาเขาผสมผสานท่วงท่าของการแต่งละครเขาค่อยๆ หลายวิธี ในบทละครของเขา เช่น ในปี ค.ศ. 1893 เขาเขียนละครสุขนาฏกรรมเชิงดราม่า เรื่อง The Beaver Coat และต่อมาในปีเดียวกันเขาก็แต่งละครแบบเพี้ยนเรื่อง Hannale ในปี ค.ศ. 1896 เขาแต่งละครแนวสัญลักษณ์นิยม เรื่อง The Sunken Bell และต่อมาในปี ค.ศ. 1901 เขาจึงแต่ง The Red Cock ซึ่งเป็นละครชวนหัวเชิงเยาะหยันเช่นกัน เขาเขียนละครสุขนาฏกรรมระคนโศกนาฏกรรม (a tragic comedy) เรื่องหนึ่งคือ The Rats ในปี ค.ศ. 1911)

ในระหว่างตอนปลายสมัยศตวรรษที่ 19 และตอนต้นศตวรรษที่ 20 มีความเคลื่อนไหวทางการละครที่น่าสนใจ กล่าวคือ นักแต่งละครหลายคนมองเห็นจุดบกพร่องของแนวคติธรรมชาตินิยมว่าสนใจเฉพาะความจริงเกี่ยวกับสภาพชีวิตภายนอกเท่าที่สายตา

จะสำรวจพบได้ พยายามจะหาละครให้เหมือนจริงที่สุด จนบางครั้งขาดสุนทรียภาพ ละครแนวธรรมชาตินิยมจึงมักจะแห้งแล้ง และน่าเบื่อหน่าย นักแต่งบทละครหันมาสนใจ การใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในบทละคร โดยให้เหตุผลว่าสิ่งของชิ้นเล็ก ชิ้นน้อยก็อาจจะซ่อนความหมายไว้อยู่ในได้ ความเคลื่อนไหวของแนวคิดสัญลักษณ์นิยมในการละครนี้แพร่ไปในทวีปยุโรปประมาณระหว่าง ค.ศ. 1870 ถึง ค.ศ. 1920 โดยมีต้นกำเนิดมาจากกวีชาวฝรั่งเศส ซึ่งผู้นำคนสำคัญได้แก่ วิลลิเยร์ เดอ ลิลอาดอง (Villier de l'Isle - Adam) โคลเดอ (Claudel) มาเคอร์ลิงค์ (Maeterlinck) ทลอสจอน สตรินค์เบอร์ก และเยทส์ (W.B. Yeats) ส่วนนักแต่งบทละครแนวสัญลักษณ์นิยมที่สำคัญคือ ริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) บองวิล (Banville) และมาลลามี

นักสัญลักษณ์นิยมมักจะใช้เค้าโครงเกี่ยวกับความฝันและเรื่องลึกลับต่าง ๆ ในผลงานของตน การแตกตัวออกมาจากธรรมชาตินิยมของแนวคิดนี้เป็นเรื่องที่สำคัญมาก

ริชาร์ด วากเนอร์ เชื่อมมั่นในวิธีการใช้เค้าโครงเรื่องที่เป็นนิยายปรัมปรา บรรยายผ่านมาทางดนตรีและการออกแบบตกแต่งเวทีที่เหมาะสม เขาลดบทบาทของคำร้อยกรองในบทละครลง และให้ความสำคัญของละครพบน้อยกว่าดนตรี

เชอโคอว์ เดอ บองวิล นั้นโต้แย้งในเรื่องการใช้เวทีที่ไม่เป็นแบบละคร และใช้ภาษามาบรรยายความฝันและความคิดเพื่องต่าง ๆ

มาลลามีนั้น เน้นหนักไปในด้านเรื่องลึกลับ และเรื่องเกี่ยวกับจิตวิญญาณในการละคร เขาคิดว่าละครควรจะเป็นการเสนอภาพความฝันและภาพในจินตนาการที่เหนือกาลเวลาและสภาวะแวดล้อม (Gassner and Quinn. op.cit.: 829)

ส่วนวิลลิเยร์ เดอ ลิลอาดอง นั้นได้รับความสำเร็จจากบทละครเรื่อง Axel ซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะของบทละครเกี่ยวกับความลึกลับ และความฝัน บทละครเรื่องนี้จัดแสดงในปี ค.ศ. 1894

ผลงานของวิลลิเยร์ มีอิทธิพลต่อนักแต่งละครชาวเบลเยียมคือ มาเคอร์ลิงค์ บทละครที่มีชื่อของเขาคือ Pelléas et Mélisande เปิดแสดงในกรุงปารีสที่โรงละครศิลปะซึ่งจัดโดย ปอล ฟอร์ต (Paul Fort) ในปี ค.ศ. 1890 กำกับการแสดงโดย

ลูนี โปเอ (Lugné - Poë) เพื่อต่อสู้กับละครแนวโรแมนติกนิยม (Mignon. op.cit.:๗) แนวคิดของมาร์เตอรังค์ในเรื่องความงาม และความลึกซึ้งเป็นที่จับอกจับใจมีอิทธิพลต่อจินตนาการของกนกรุ่นก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1

นอกจากแนวคิดสัญลักษณ์นิยมแล้ว การตอบโต้แนวคิดโรแมนติกนิยมที่เกิดขึ้นในสมัยปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 ยังคงเกิดขึ้นอยู่เสมอ เมื่อนักเขียนมุ่งจะชกคนศึกษาสภาวะภายใน ให้ลึกลงไปกว่าความจริงส่วนพื้นผิว จนรู้ถึงความรู้สึกส่วนลึกของมนุษย์ โดยการใช่วิชาวิธีและความคิดเฟื่องต่าง ๆ เจอร์ลด์ อี วีลส์ (Gerald E. Weales) เคยกล่าวแสดงความเห็นไว้ว่า

นักแต่งละครแบบบรรยายพรรณานิยมนั้น สนใจในมนุษยชาติทั้งหมด ตลอดจนห้องอวกาศทั้งหมด แต่เขาจะเปิดเผยต่อเราก่อนเฉพาะแต่เท่าที่ตัวละครตัวหนึ่งของเขาจะมองเห็นได้ ซึ่งตัวละครนั้นก็คือตัวคนสมมติของผู้แต่งนั่นเอง

(Croyden. loc.cit.)

แนวคิดบรรยายพรรณานิยมนี้คล้ายคลึงกับแนวคิดโรแมนติกนิยมตรงที่ว่า มีจุดมุ่งหมายจะปฏิรูปสังคมเช่นเดียวกัน แต่กลับไปเหมือนแนวคิดแบบโรแมนติคสมัยใหม่ (Neo-romanticism) ในแง่ที่ว่าต่างก็มองคุณค่าของภาษาว่าเหนือกว่าโครงเรื่องและการกำหนดตัวละคร (Gassner and Quinn. op.cit.:257) นักแต่งละครแนวบรรยายพรรณานิยมในสมัยต้น ๆ นั้น มุ่งความสนใจในแก่นเรื่องอยู่เฉพาะที่ครอบครัวยุคใหม่ มักจะแสดงให้เห็นความแค้นเคืองที่มีต่อสถาบันครอบครัว ในบทละครหลายเรื่อง เช่น เรื่อง พ่อรักขังลูก ๆ ลูกขมขื่นแม่หรือลูกฆ่าพ่อแม่ เรื่องราวเช่นนี้เป็นแก่นเรื่องที่นิยมกันในหมู่นักบรรยายพรรณานิยม ดังจะเห็นได้จากในบทละครของวอลเตอร์ ฮาสเซนเคลเวอร์ (Walter Hasenclever. 1890 - 1940) เรื่อง *Der Sohn* (The Son, 1914) ซึ่งเป็นบทละครแนวบรรยายพรรณานิยมเรื่องแรกที่จัดแสดงบเวทีในเมืองเกรสเกิน (Dresden) ในปี ค.ศ. 1916 ตัวละครเอกคือตัวลูกชายที่ต่อต้านพ่อที่ไม่ยอมเข้าใจความต้องการของคนหนุ่ม พ่อจับลูกไปขังไว้ แต่ต่อมาลูกหนีไปได้ ในตอนจบของเรื่อง ลูกชายเล็งปืนพกไปที่พ่อซึ่งหัวใจวายตายด้วยคามกลัว

ในบทละครเรื่อง Vatormora (Patricido) ของอาร์โนลต์ บรอนเน็น (Arnolt Bronnel) ลูกชายหลงพอตาย แล้วรวมรักกับแม่ของเขาเอง

ตัวละครในแนวบรรยายพรรณานิยมเป็นเอกลักษณ์ที่ไม้อาจกำหนดลักษณะเฉพาะได้ มักจะน่าเกลียด แปลกประหลาด และแสดงนิสัยออกมา ซึ่งลดคุณค่าทางสุนทรียภาพตามแนวคิดแบบนีโอโรแมนติค นักบรรยายพรรณานิยมโต้แย้งการวิเคราะห์แรงจูงใจทางจิตวิทยาเพียงเพื่อจะแสดงให้เห็นเนื้อแท้ในของสิ่งต่าง ๆ เท่านั้น

สตริงเบิร์ก ผู้เริ่มงานชิ้นแรก ๆ ด้วยการเป็นนักธรรมชาตินิยม แปรมาเป็นบรรยายพรรณานิยมในผลงานเรื่อง The Road to Damascus (1898) ชื่อของตัวละครเป็นสัญลักษณ์ เป็นความถี่ ความซ้ำ เหตุการณ์ในบทละครเกิดขึ้นในสถานที่ที่ไม่มีขอบเขตเคลื่อนลอยผัน ๆ เขามักจะใช้สัญลักษณ์ที่น่าสนใจและบทพูดที่ไม่เหมือนจริงอย่างสิ้นเชิง ไม่ยึดถือเรื่องลำดับของเวลา สถานที่และเหตุการณ์ตามเหตุผลของความจริงที่ปรากฏ (Gascogne, op.cit.: 19) เขาเป็นปฏิปักษ์กับสภาวะที่เป็นจริง ดังนั้นตัวละครของเขาจึงลอยลอยอยู่ในความฝันและความปรารถนาที่ไม่อาจทำให้เป็นจริงขึ้นมาได้

ส่วนละครร้อยกรอง หรือละครคำกลอน (Verse drama) นั้นเป็นความเคลื่อนไหวของนักแต่งละครบางคนที่ไม่เห็นด้วยกับการใช้ภาษาแบบละครธรรมชาตินิยม เพราะคิดว่าภาษาที่ใช้กันในชีวิตธรรมดา เช่น ที่ละครธรรมชาตินิยมใช้อยู่ นั้นแคบเกินกว่าจะใช้บรรยายประสบการณ์ และความรู้สึกของมนุษย์ได้ครบถ้วนนักแต่งละครจึงไม่ควรจะจำกัดการใช้ภาษาอยู่แต่เพียงภาษาร้อยแก้วเท่านั้น แต่ควรจะใช้ร้อยกรองแบบใหม่ ๆ ในการเขียนบทละครด้วย นักแต่งละครร้อยกรองที่สำคัญ คือ ที.เอส.เอลเลียต (T.S. Eliot. 1888 - 1965) ผู้ประสบความสำเร็จจากบทละครเรื่อง Murder in the Cathedral (1935) นักวิจารณ์การละครกล่าวว่า เอลเลียต นำเอาร้อยกรองมาใช้ในละครอย่างไม่เปิดเผย หรือโดยที่ผู้ชมไม่ค่อยรู้ดีว่าเป็นบทกลอน (Gillie, 1978 : 265) จะเห็นได้ว่าชื่อของบทละครของเขา เช่น Murder in the Cathedral, The Family Reunion (1939) หรือ The Cocktail Party (1949) ทำให้ผู้อ่านผู้ชมเกิดความคิดว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับการฆาตกรรมลึกลับ หรือเป็นเรื่องชีวิตคนธรรมดา ซึ่งโดย

ความเป็นจริงแล้ว ละครเหล่านี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา การเมือง และบางที่เป็นเรื่องที่มาจากเทพปกรณัม (Myths) เป็นต้น จิตลึยังให้เหตุผลว่า ภาษาร้อยกรองของเอลเลียตนั้นน่าสนใจ เพราะเขาใช้คำได้ไพเราะเหมาะสม มีจังหวะคล้ายภาษารอยแก้วธรรมชาติ

คริสโตเฟอร์ ฟราย (Fry. 1907 -) เป็นนักแต่งละครร้อยกรองที่ประสบความสำเร็จอีกคนหนึ่ง ละครที่มีชื่อเสียงมากของเขาคือ The Lady's Not For Burning และ The Dark is Light Enough นักวิจารณ์การละครยกย่องภาษาร้อยกรองของเขาในฐานะที่มีความไพเราะและมีจินตภาพ (Imagery) ก็ (Evans. 1970:198) แต่บางคนก็คิดว่า ฟราย ใช้ภาษาร้อยกรองเพื่อตกแต่งบทละครให้สวยงามขึ้น ไม่ใช่เพื่อบรรยายประสบการณ์และความรู้สึกส่วนตัวของมนุษย์ตามจุดหมายที่แท้จริงของการฟื้นฟูละครร้อยกรอง (Williams. op.cit.: 500) อย่างไรก็ตามผู้ชมในคอนคันทหาระ 1950 ก็นิยมภาษาคนตรีเช่นนั้น เพราะเปรียบเทียบกับภาษาแห่งแสงในละครแบบเหมือนจริง

นอกจากเอลเลียตและฟราย นักแต่งละครร้อยกรองที่ควรกล่าวถึงมีอีก 2 คน คือ ไอเคิน และอิชเชอร์วูด ทั้งคู่เขียนละครร้อยกรองต่อต้านละครธรรมชาตินิยม เขาใช้บทบรรยายสัญลักษณ์ บทราฟิง กลอนเปล่า และลูกคู่ (chorus) ในบทละครของเขา ละครบางเรื่องจะได้รับอิทธิพลมาจากละครมหากาพย์ (Epic Theatre) ของเบร์คท์ (Bertolt Brecht) เช่น The Ascent of F6 บทละครของไอเคินและอิชเชอร์วูด มักจะเป็นเรื่องวิจารณ์สังคม และระบบการเมือง (Clark and Freedley. 1947 : 214)

กล่าวได้ว่าบทละครร้อยกรองที่กลับมาเป็นที่นิยมในระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1950 นั้น มักจะเป็นการถ่ายทอดความคิดเห็นของผู้แต่งที่มีต่อสังคม ศาสนา หรือระบบการเมือง เอลเลียตเองยอมรับว่าเขาเขียนละครเรื่อง Murder in the Cathedral เพื่อต่อต้านระบบเผด็จการสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (Totalitarianism) ในยุโรป (Bradhook. 1965 : 165) นอกเหนือไปจากความต้องการแสดงแง่คิดในศาสนา

ละครคำกลอนหรือละครร้อยกรองนี้เป็นที่นิยมจนกระทั่งถึงตอนปลายทศวรรษ 1950 ผู้ชมทวนกลับมานิยมละครแบบธรรมชาตินิยมอีกด้วยเหตุว่า ละครร้อยกรองนั้น

เมื่อแสดงละครที่เป็นเรื่องชีวิตคนธรรมดาแล้วมองดูซัดกัน ไม่เหมาะสม ภาษาร้อยกรองที่ใช้กับเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันก็ดูน่าขัน ไม่เข้ากับบรรยากาศเมื่อตัวละครกำลังจับน้ำชา พกโทรศัพท์ หรือส่งร่ำไห้กัน การใช้บทร้อยกรองในสถานการณ์เหล่านี้ทำให้บทสนทนาดูห่างไกลจากความเป็นจริงในชีวิตธรรมดา

ในขณะที่วงการละครบนภาคพื้นทวีปยุโรปและบนเกาะอังกฤษกำลังพัฒนาไปนั้น การละครบนเกาะไอร์แลนด์ก็มีความเคลื่อนไหวเช่นกัน ละครไอร์แลนด์นั้นอาจจะแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือละครที่เอาเค้าเรื่องมาจากนิยายปรัมปราของไอร์แลนด์ ซึ่งในกลุ่มนี้มีเยตส์ เป็นผู้นำคนสำคัญ เยตส์ (W.B. Yeats. 1865 - 1939) ผสมผสานบทร้อยกรองดนตรีเข้ากับบทละครของเขา เรียกว่าเป็น plays for dancers นอกจากนั้นเยตส์ยังรับเอาอิทธิพลของละครโนห์ ของญี่ปุ่น (Japanese Noh Play) มาใช้ในบทละครของเขาบางเรื่องเช่น At the Hawk's Well และ The Countess Cathleen (1892) เขาเขียนละครด้วยภาษาร้อยกรอง (Mettavalli. op.cit.: 120 - 121)

ละครไอร์แลนด์อีกประเภทหนึ่งมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตชาวนา นักแต่งละครคนสำคัญคือ ซิงค์ (J.M. Synge. 1871 - 1909) เขาเขียนละครไว้เพียง 6 เรื่อง เริ่มงานเขียนในปี ค.ศ. 1903 ด้วยเรื่อง The Shadow of the Glen ซึ่งเป็นละครสุขปนโศก ต่อมาในปี ค.ศ. 1904 เขาแต่งละครโศกนาฏกรรมเรื่อง Riders to the Sea เป็นละครองก์เดียวจบ ละครเรื่องต่อ ๆ มาของเขาแต่งด้วยภาษาร้อยแก้ว แสดงให้เห็นความพุ่มเฟิยในภาษาท้องถิ่นของชาวไอร์แลนด์ ได้แก่เรื่อง The Well of the Saints (1905), The Tinker's Wedding (1909) and The Playboy of the Western World (1907)

บทละครของซิงค์เป็นเรื่องชีวิตชาวนาบนเกาะอาราน (The Isle of Aran) การใช้ภาษาแบบธรรมชาตินิยมเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เขาประสบความสำเร็จ (Williams. op.cit.: 137) นอกเหนือไปจากความสามารถในการสังเกตและดึงเอาสถานการณ์ที่น่าสนใจในชีวิตประจำวันมาไว้ในบทละคร บทละครเรื่องสุดท้ายของซิงค์เป็นละครร้อยกรอง

ที่เขาเขียนไม่จบก็ถึงแก่กรรมเสียก่อน ชื่อย่อ Deirdre of the Sorrows (1910)

นักแต่งละครชาวไอริชที่สำคัญอีกคนหนึ่งคือ ซอน โอเคซี (Sean O'Casey. 1880 - 1964) เขามักจะเขียนละครเรื่องชีวิตคนในเมือง เช่น ในละครเรื่อง Juno and the Paycock (1924) บทละครเรื่องนี้เป็นชีวิตครอบครัวที่อาศัยอยู่ในแหล่งเสื่อมโทรมของเมืองดับลิน เป็นละครโศกนาฏกรรม ตัวละครของเขาได้เค้าเรื่องมาจากชีวิตคนจริง ๆ เช่น Mrs. Boyle ในเรื่องมีลักษณะคล้ายแม่ของเขาเอง และ Mary ก็คือน้องสาวของเขา เหตุการณ์บางอย่างที่เขาเล่นในบทละครเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ตัวละครเอกชื่อ Captain Boyle นั้นเป็นภาพจากความคิดของเขาที่จำลองให้เห็นลักษณะความใจแคบของสังคมไอริชที่ถือว่าผู้ชายเท่านั้นที่มีสิทธิเสรีภาพทำอะไรได้ทุกอย่าง ในขณะที่ผู้หญิงไม่มีสิทธิใด ๆ เลย โดยส่วนรวมแล้วตัวละครของเขาไม่มีพัฒนาการจะมีบุคลิกคงที่ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดทั้งเรื่อง (Snowden. 1971 : 59) ในปี ค.ศ. 1926 ซึ่งแต่งละครเกี่ยวกับเหตุการณ์วันวายในเทศกาลอีสเตอร์เมื่อปี ค.ศ. 1916 (Easter Rising) ชื่อเรื่อง The Plough and the Stars

จะเห็นได้ว่าละครไอริชนั้นมักจะเป็นละครเหมือนจริง แบบร้อยกรอง (poetic realism) แสดงให้เห็นความเป็นไปของสังคมไอริช ในชีวิตประจำวัน ละครแต่ละเรื่องมีรากฐานมาจากเรื่องจริง เรื่องของมนุษย์ปุถุชน และโดยส่วนใหญ่แล้วจะต้องเกี่ยวข้องกับประเทศไอร์แลนด์ แนวคิดและตัวละครในละครไอริชจะจำลองมาจากชีวิตและบุคคลในชนบทไอร์แลนด์ หรือไม่ก็จะเป็นชีวิตคนในเมืองใหญ่ ภาษาที่ใช้ในบทละครเป็นภาษาเรียบ ๆ ธรรมดา แต่จะสอดแทรกวรรณกรรมตามลักษณะไวยากรณ์แบบเกลติก และการเปรียบเทียบแบบกล ๆ ที่ทำให้ชวนนึกถึงชีวิตในชนบท

ส่วนการละครอเมริกันในสหรัฐอเมริกา นั้น แรกเริ่มก็มีต้นกำเนิดมาจากละครอังกฤษ ในสมัยอาณานิคมสาธารณชนนิยมละครเชคสเปียร์ รูปแบบของละครและโรงละครมีลักษณะคล้ายกับโรงละครอังกฤษในสมัยศตวรรษที่ 18 แม้ในสมัยที่อเมริกาประกาศตนเป็นอิสระจากอังกฤษ และเกิดเมืองใหม่ ๆ ขึ้นหลายเมือง ฟิลาเดลเฟียกลายเป็นศูนย์กลาง

ศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ โรงละครในฟิลาเดลเฟีย The Philadelphia Theatre (1794) ก็ยังออกแบบก่อสร้างโดยศิลปินจากลอนดอน

ในสมัยต้นศตวรรษที่ 19 เกิดโรงละครใหม่ ๆ ในอเมริกามากมายนักแต่งบทละครชาวอเมริกันแรกคือ วิลเลียม ดันแลป (William Dunlap. 1766 - 1839) ซึ่งได้รับฉายาว่าเป็น "บิดาของการละครอเมริกา" เพราะเป็นผู้ที่พยายาม และเสียสละแรงกายแรงใจอย่างใหญ่หลวงเพื่อทำให้การละครอเมริกันในสมัยเริ่มแรกมีคุณค่าทางศิลปะและเป็นที่ยอมรับของสังคม (Miller. 1961 : 13)

ละครแบบเหมือนจริงเริ่มแพร่หลายเข้ามาในอเมริกาในตอนปลายศตวรรษที่ 19 นักเขียนสนใจในการแต่งละครที่มีเนื้อหาเป็นการเสนอปัญหาชีวิตมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจากอิทธิพลของบทละครเรื่อง Ghosts 1881 ของฮิบเซน ในขณะที่เดียวกันละครแนวนาฏกรรม สะเทือนอารมณ์ (Melodrama) ก็เป็นที่นิยมอยู่ทั่วไป ละครชนิดนี้ในอเมริกาก็เหมือนกับในประเทศอื่น ๆ คือ เนื้อเรื่องตื่นเต้นเร้าใจ ตัวละครแบ่งออกเป็นตัวละครที่ดี และตัวชั่วร้ายอย่างชัดเจน ผู้ดูไม่ค่อยคำนึงถึงเหตุผลว่าทำไมเหตุการณ์จึงเป็นเช่นนั้น คอยแต่จะดูฉากใหญ่ที่น่าตื่นตาตื่นใจเพียงอย่างเดียว ละครชนิดนี้เป็นที่นิยมอยู่นานจนถึงปลายศตวรรษที่ 19 ละครแนวเหมือนจริง และละครปัญหาสังคมจึงเป็นที่นิยมมากขึ้น มีการแสดงละครชื่อ เรื่อง Arms and the Man เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1894 นอกจากนั้นก็มีเรื่อง Mrs. Warren's Profession ละครของ ฮิบเซน เช่น A Doll's House (1889), Ghosts (1894) และละครของออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde. 1856 - 1900) เรื่อง The Importance of Being Earnest และ An Ideal Husband ในปีเดียวกัน (1895) นักแต่งบทละครชาวอังกฤษที่มีผลงานปรากฏในนิวยอร์กสมาส์เมอคือ เฮนรี โจนส์ (Henry A. Jones) พินเนโร (Pinero) คลอจอน กาลสวอร์ธี (Galsworthy)

เมื่อประเทศต่าง ๆ เริ่มต้นจากฝรั่งเศส เกิดโรงละครอิสระ (Theatre Libre) นั้น อิทธิพลของแนวคิดในการก่อตั้งโรงละครอิสระแพร่เข้ามาในอเมริกาด้วยในตอนต้นสงครามโลกครั้งที่ 1 ศูนย์กลางการละครอเมริกันอยู่ที่เมืองนิวยอร์ก มีการก่อตั้งกลุ่ม

ละครชั้นในนิวยอร์กที่สำคัญคือ Washington Square Players (1914) ซึ่งมักจะแสดงละครของนักแต่งชาวต่างชาติที่ละครของเขาประสบความสำเร็จทางด้านการค้ามาแล้ว เช่น ชอว์ อิบเซน เชคอฟ และมาเตอรลินก์ คณะละครคณะนี้ตั้งอยู่ได้เพียง 4 ปี อีกคณะหนึ่งที่น่าสนใจคือ Provincetown Players (1915) ซึ่งไม่ใช่คณะละครอาชีพ แต่วางจุดมุ่งหมายในการเสนอละครไว้สูง เปิดโอกาสให้นักเขียนหน้าใหม่ได้เสนอผลงาน คณะนี้เป็นผู้เสนอผลงานชิ้นแรกของ ยูจีน โอนีล (Eugene O'Neill) ชื่อ

Bound East for Cardiff (1916)

ในตอนต้นศตวรรษที่ 20 อาจกล่าวได้ว่า ละครอเมริกันแตกออกเป็น 2 แขนง คือ ละครแบบเหมือนจริง และละครแบบต่อต้านละครเหมือนจริง

ละครแบบเหมือนจริงพยายามจะแสดงให้เห็นสถานการณ์ของคนในสังคม จนบทละครมีลักษณะไม่ต่างไปจากรายงานของหมอในวารสารการแพทย์

ส่วนละครแบบต่อต้านละครเหมือนจริงโต้แย้งว่า ไม่มีใครสามารถเปิดเผยความจริงของชีวิตได้ครบถ้วนบนเวที หากว่าจำกัดอยู่เพียงวิธีการแบบเหมือนจริงเท่านั้น กลุ่มต่อต้านนี้จึงนำเอาความคิดแบบบรรยายพรรณานิยมมาใช้บนเวที

ยูจีน โอนีล เป็นนักแต่งละครคนแรกที่นำเอาแนวคิดบรรยายพรรณานิยมมาใช้ในการละครอเมริกัน เขายกผลงานของ สตรีคเบอร์กมากทั้งในแบบธรรมชาติและบรรยายพรรณานิยม เขาเขียนละครแบบเหมือนจริงเรื่องสั้น ๆ มาก่อนที่เขาจะเขียนบทละครแบบบรรยายพรรณานิยม ชื่อ The Emperor Jones (1920) ซึ่งเป็นเรื่องของอาชญากรผิวดำ ผู้ปกครองเกาะ ๆ หนึ่งในทะเลแคริบเบียน ในบทละครเรื่องนี้โอนีลผสมผสานฉากแบบธรรมชาติและฉากบรรยายพรรณานิยม เข้ากับการเสนอตัวละครผู้ถูกคุกคามโดยคนดำ ตามแบบบรรยายพรรณานิยม

ในปี ค.ศ. 1922 ยูจีน โอนีล เขียนบทละครเรื่อง The Hairy Ape ซึ่งเป็นละครแนวบรรยายพรรณานิยมอีกเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องของคนคนหนึ่งที่อยู่จำเจในโรงรถในสวนสัตว์ ที่คพอใจ มีความสุขกับสภาพที่เป็นอยู่ เขาเปิดประตูกรงเข้าไปเจ้าลิงจึงฆ่าเขาแล้วโยนร่างของเขาเข้าไปในกรง

โอนิสไม่เคยยึดติดอยู่กับทฤษฎีทางการละครแบบหนึ่งแบบใด เขามักจะทดลองหาวิธีการใหม่ ๆ อยู่เสมอ ในปี 1924 เขาเขียนโศกนาฏกรรมที่เป็นเรื่องการฆ่าเด็กและความรักที่ไม่สมควรในระหว่างญาติสนิท (Incest) ในชื่อเรียกว่า Desire Under the Elms และในสองปีต่อมาเขานำละครที่ใช้หน้าฉากในการสื่อความคิดและอารมณ์ของมนุษย์เรื่อง The Great God Brown (1926) เขาเสนอละครยาว 9 องก์จบชื่อ Strange Interlude ในปี ค.ศ. 1928 ซึ่งผู้แสดงต่างออกมาพูดทราฟิง (Solilogery) ยาว ๆ คนละบท โดยไม่มีการแสดงใด ๆ เลย เขาเคยเขียนละครศาสนาเรื่องหนึ่งชื่อ Lazarus Laughed แต่ละครที่ประสบความสำเร็จที่สุดของโอนิสคือละครโศกนาฏกรรมชื่อ Mourning Becomes Electra (1931) และ The Iceman Cometh (1946) นอกจากนั้นเขายังเขียนละครเปิดเผยชีวิตส่วนตัวของเขาเองชื่อ Long Day's Journey into Night (1956) ซึ่งนับว่าเป็นละครธรรมชาตินิยมอย่างสมบูรณ์ของโอนิส เขาเขียนละครสุชนาฏกรรมเพียงเรื่องเดียวคือ Oh, Wilderness (1933) โอนิสนับว่าเป็นนักแต่งละครผู้ยิ่งใหญ่อย่างแท้จริงของอเมริกา ผลงานของเขาได้รับรางวัลมากมาย รวมทั้งรางวัลโนเบลด้วย (Thorp. 1960 : 103 - 109)

นอกจากโอนิสแล้ว นักแต่งละครอีกคนหนึ่งที่ยพยายามจะเสนอละครแนวบรรยายพรรณานิยมอย่างเต็มรูปแบบในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ เทนเนสซี วิลเลียมส์ (Tennessee Williams. 1914-) บทละครของวิลเลียมส์มักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรุนแรง และเรื่องเพศ เขามักจะสนใจและเขียนเรื่องเกี่ยวกับผู้หญิงที่เป็นโรคประสาท ผู้ชายที่เห็นกระหายเต็มไปด้วยกิเลส เช่น ในบทละครเรื่อง A Streetcar Named Desire (1947), Summer and Smoke (1948), Cat on a Hot Tin Roof (1955), Baby Doll (1956) นอกจากนั้นวิลเลียมส์ยังมีแนวโน้มในการเขียนละครที่มีสัญลักษณ์ต่างๆ ซึ่งจะเห็นได้จากชื่อของตัวละคร หรือชื่อของบทละคร เช่น The Glass Menagerie ชื่อเรื่องเป็นสัญลักษณ์และบอกให้รู้ถึงลักษณะของบทละครว่าจะเป็นไปในรูปใด ชื่อตัวละคร เช่น Blanche (สีขาว) Desire (ค้นหา) Rosa (ถูกลาภ) เหล่านี้มีความหมายถึงในบทละครดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจเลยที่เขาหันเหออกจาก

ละครแบบเหมือนจริงมากขึ้นทุกที ๆ จนกลายมาเป็นละครแนวบรรยายพรรณานิยมอย่างเต็มที่เมื่อเขาเขียนเรื่อง Camino Real ในปี ค.ศ. 1948 ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องการจะแสดงให้เห็นขบวนการของมนุษย์ในสังคมหนึ่งที่ค่อนข้างเพระาะเขาเหล่านั้นช่วยกันทำขึ้นเอง

บทละครแบบบรรยายพรรณานิยมเสื่อมลงในเวลาต่อมา เพื่อความยากแค้นในการดำรงชีวิตบีบบังคับให้มนุษย์หันมาสนใจกับสภาพความเป็นจริงรอบตัวมากขึ้น

ทางด้านบทละครแบบเหมือนจริงหรือเหมือนชีวิตนั้น นักแต่งละครที่ควรกล่าวถึงคือ วิลเลียม อิงก์ (William Ingo. 1913 - และอาเธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller. 1915 - อิงก์มักจะเขียนละครที่แสดงโศกนาฏกรรมในชีวิตของชนชั้นกลาง ใช้โครงเรื่องแบบเหมือนจริง ใช้บทสนทนาต่างไปจากบทละครแบบนาฏกรรมสะท้อนอารมณ์ ใช้กันอยู่ในสมัยทศวรรษ 1920 นั้น บทละครที่มีชื่อเสียงของเขาชื่อ Come back Little Sheba (1950) Picnic (1953) และ Bus Stop (1955) (Thorp. op.cit.: 102)

ส่วนอาเธอร์ มิลเลอร์นั้น เป็นนักแต่งบทละครคนสำคัญ ผลงานในระยะแรก ๆ ของมิลเลอร์มักจะแสดงแนวคิดที่ว่า "คนเราควรจะต้องสู้กันในโลกที่เราอาจจะกำหนดได้โทษได้" (Lewis. 1970 : 37 - 41) ในบทละครเรื่อง Death of a Salesman (1941) และ All My Sons (1947) เขาแสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูกซึ่งเป็นเสมือนโลกสองโลกที่พยายามวิ่งตามหากัน แต่ไม่เคยพบกันเลย บทละครของมิลเลอร์มีลักษณะที่เหมือนจริงหลายอย่าง ทั้งในด้านการสร้างตัวละคร ฉากบทสนทนา และแรงจูงใจที่อยู่เบื้องหลังการแสดง ละครบางเรื่องของมิลเลอร์แสดงให้เห็นว่าเขามีสำนึกทางการเมืองและสังคม ในขณะที่เดียวกันก็สะท้อนภาพความโง่เขลาของมนุษย์ เช่น The Crucible (1953) ซึ่งเขาใช้วิธีการของอิมเพน ในการเปิดเผยเหตุการณ์ให้รายละเอียดที่ละเอียดอย่างคั่งแต่ในอีกด้านตลอดเรื่อง (Gascoigne. op.cit.: 180) มิลเลอร์เขียนบทละครที่เป็นชีวประวัติของเขาเอง ชื่อ A Memory of Two Mondays (1955) เป็นละครฉากเดียวจบที่แสดงให้เห็นประสบการณ์ของชายหนุ่มผู้เลืยวฉลาดคนหนึ่ง ที่พยายามจะพาตัวให้พ้นออกมาจากกลุ่มคนที่ต้องทำงานหนัก

มิลเลอร์ได้ชื่อว่าเป็นนักแต่งบทละครที่มีอารมณ์รุนแรง ตัดสินใจดี และเฉลียวฉลาด บทสนทนาในละครแสดงให้เห็นลักษณะบุคลิกของเขาอย่างเด่นชัด

นักแต่งละครชาวอเมริกันที่ควรกล่าวไว้ในที่นี้ด้วยคือ ธอร์นตัน ไวลด์เกอร์

(Thorton Wilder. 1897) และ วิลเลียม ซาโรยัน (William Saroyan, 1908)

ทั้งสองคนได้ชื่อว่าเป็นแสงแห่งความหวัง เรื่องของไวลด์เกอร์มักจะเคลือบปรัชญาไว้ด้วย

นิคหนอย เขาเริ่มเขียนนวนิยายก่อนจะมาเขียนละคร เช่น นวนิยายเรื่อง The Bridge

of San Luis Rey (1927) บทละครที่มีชื่อเสียงของเขาชื่อ Our Town (1938)

The Skin of Our Teeth (1942) และ The Matchmaker (1938) ซึ่งต่อมา

ภายหลังเป็นภาพยนตร์เพลงเรื่อง Hello Dolly! ละครของไวลด์เกอร์เป็นละครแบบ

เหมือนชีวิต เขาสนใจในชีวิตและความจริงเท่าที่ปรากฏ ไม่ค่อยฟิสิกชั่นเรื่องเสียดสี

เครื่องประกอบ ฉาก มากนัก เพราะเขามีความคิดว่า ความจริงแท้ภายในแต่ละ

เอกัตบุคคลนั้นมีลักษณะเด่นเฉพาะตัวอยู่แล้ว ทั้งความหวัง ความท้อแท้สิ้นหวัง การเรียกร้อง

อยู่ในใจมนุษย์ ไม่ใช่อยู่ที่สิ่งของหรือฉากประกอบ (Lewis.. op.cit: 68 - 69) ละคร

ของไวลด์เกอร์ จึงมีความเป็นละครเหมือนจริง ในความคิดรวบยอด (Concept) แต่ลักษณะ

การเสนอเรื่องอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบบรรยายพรรณานิยม (Miller. op.cit.: 138)

วิลเลียม ซาโรยัน เป็นนักแต่งบทละครที่ไม่ยึดติดอยู่กับกฎเกณฑ์ใด ๆ ในการแต่งละคร ละครเรื่องแรกของเขาชื่อ My Heart's in the Highlands เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก เขาเป็นคนมองโลกในแง่ดี ไม่เคยตาหนักติดยาโลก ละครของเขา มักจะแสดงว่าไม่ว่าชีวิตจะเลวร้ายอย่างไรก็ยังมีแสงแห่งความหวังอยู่เสมอ

ส่วนเอ็ดวาร์ด แอลบี้ (Edward Albee. 1928 - เป็นนักแต่งละครชาวอเมริกันที่จัดอยู่ในกลุ่มละครแอบสเอด (The Theatre of The Absurd) เขาได้รับ

อิทธิพลในการเขียนละครมาจากแซมมวล เบ็คเกตต์ (Samuel Beckett) ละครเรื่อง

The Zoo Story ของเขาเปิดการแสดงครั้งแรกในกรุงเบอร์ลิน ในปี ค.ศ. 1959

เพราะไม่เป็นที่ยอมรับในนิวยอร์ก ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นความโหดร้าย ความป่าเถื่อน

ความสิ้นหวังในชีวิตมนุษย์ นอกจากนั้นเขายังได้รับอิทธิพลจากอีไอเนสโกอีกด้วย ถึงแม้จะ

เห็นได้จากบทละครเรื่อง The American Dream ที่เลียนแบบ The Bald Soprano ของอีไอเนสโก บทละครเรื่องยาวที่ทำให้เขามีชื่อเสียงคือ Who's Afraid of Virginia Woolf (1962) เป็นละครซึ่งเค้าโครงเรื่องเป็นแนวเหมือนจริง ธรรมดา แต่เนื้อหาแสดงความไร้ความหมายในชีวิตมนุษย์ (Miller, op.cit.: 81-89)

การเคลื่อนไหวที่สำคัญทางการละครอีกแนวหนึ่งนั่นคือ ละครมหากาพย์ (Epic theatre) ที่นำโดย เบร์ทอลท์ เบร์คท์ (Bertolt Brecht, 1898 - 1956) เออร์วิน พิสเคเตอร์ (Erwin Piscator, 1893 - 1966) และนักเขียนชาวเยอรมันคนอื่น ๆ ในสมัยทศวรรษ 1920 คำว่า Epic นั้นนำมาจากทฤษฎีของอริสโตเติลที่ใช้คำว่า "มหากาพย์" (Epic) เมื่อเล่าเรื่องที่ไม่ดำเนินตามเอกภาพแห่งเวลา (Unity of Time) ตามกฎของอริสโตเติลและในวงการละครนั้น ละครมหากาพย์มักจะหมายความว่าถึงเหตุการณ์ชุดหนึ่งที่น่ามาเสนอบนเวที โดยไม่ดำเนินตามกฎเกณฑ์ทางการละคร ไม่ใช่โครงสร้างในบทละครที่เคยใช้กันมา (Taylor, 1976 : 97)

สงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น นับได้ว่ามีอิทธิพลต่อการละครโดยทั่วไป แม้ว่าอิทธิพลเหล่านี้จะเห็นได้ตั้งแต่ก่อนปี ค.ศ. 1939 เสียอีก การขจัดบุคคลระดับชั้นบนของสังคม ความไม่พอใจของนักการละครต่อลักษณะอันจำกัดของเวทีละครแบบกรอบรูป (Proscenium Arch) ความต้องการที่จะขยายขอบเขตของประสบการณ์ ความซุกซนและการเล่นบทละครใหม่ ๆ ล้วนทำให้สถานการณ์ทางการละครไม่มั่นคง ต้องอาศัยแรงกระตุ้นอย่างเฉียบพลัน เพื่อให้เกิดแนวทางใหม่ในการละคร ซึ่งปรากฏการณ์ใหม่นี้คือ บทละครของ เบร์คท์ ผู้มีอิทธิพลครอบคลุมวงการละครยุโรปอยู่ในระหว่างทศวรรษ 1950 และ 1960 (Hartnoll, 1972 : 252)

เบร์คท์เริ่มงานโดยการเขียนละครธรรมชาตินิยมเรื่อง Baal เป็นเรื่องของชายผู้ไร้ศีลธรรมที่ประพฤติตามอำเภอใจโดยไม่เคารพกฎหมาย หรือประเพณีอื่น ๆ เบร์คท์เชื่อมโยงแนวคิดทางจิตวิทยาของธรรมชาตินิยม เข้ากับความคิดทางสังคมและศีลธรรมของละครแบบเหมือนจริง (Gassner and Quinn, op.cit. : 706)

เบิร์ตได้รับรางวัล Kleist Prize ด้วยบทละครเรื่อง Drums in the Night (1922) เป็นละครเกี่ยวกับทหารผู้กลับมาพบรักหมั้นของเขาตั้งครรถ้องคนรักของเขาไปด้วยความเหี้ยมหยาม เพื่อไปต่อสู้ที่เมืองมิวนิค แล้วกลับมาอย่างคนตาบอด และแต่งงานกับคนหมั้นของเขา

อย่างไรก็ตาม เบิร์ต มีชื่อเสียงขึ้นด้วยบทละครเรื่อง The Three Penny Opera (1928) ซึ่งได้เค้าเรื่องมาจากเรื่อง The Beggar's Opera ของเกย์ (Gay) ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นลักษณะทฤษฎีการละครที่เป็นของเบิร์ตเอง ชื่อทฤษฎีละครมหากาพย์ ผสมกับทฤษฎีความแปลกแยก (Theory of Alienation) เบิร์ตจัดลักษณะที่เป็นภาพลวงตาทั้งหลาย ป้องกันไม่ให้ผู้ชมเกิดการมีส่วนร่วมกับบทละคร เขาไม่ต้องการให้ผู้ชมเพียงแต่รู้สึก แต่ต้องการให้คิด พิเคราะห์บทละครของเขา เหตุการณ์ในละครมหากาพย์นั้น แทนที่จะแสดงให้เห็นความซับซ้อนของตัวละครสถานการณ์ที่น่าสงสัย ความเศร้าสลดใจ ความโศกเศร้า ความสงสัย กลายเป็นการรายงานเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตโดยไม่สนใจกับวิธีการให้ข้อมูลแบบธรรมชาตินิยมหรือการสร้างตัวละคร ข้อมูลที่จำเป็นนั้นจะปรากฏต่อผู้ชมตรง ๆ โดยมีผู้ออกมาประกาศให้ทราบ โดยการฉายภาพยนตร์ หรือเขียนบอกไว้บนกระดาน (Chiari. 1965 : 163) นักแสดงมีสวมบทบาทจะออกมาเป็นต่าง ๆ บอกให้รู้ว่าจะเป็นตัวละครตัวใด ซึ่งต่างกันโดยสิ้นเชิงจากวิธีการของสตานิสลาฟสกี (Stanislavsky. 1863 - 1958) ที่กล่าวว่านักแสดงควรพยายามอย่างยิ่งที่จะเป็น ตัวละครตัวนั้นอย่างไม่ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าเป็นเพียงการแสดงครั้งหนึ่ง เมื่อสตานิสลาฟสกีจะจัดแสดงละครเรื่อง The Power of Darkness เขายกคณะละครของเขาไปอยู่ในหมู่บ้านที่เป็นที่เกิดเหตุการณ์นั้นถึง 2 สัปดาห์ (Gaskell. 1972 : 62)

คณะของเราวางแปลนกระโจมทั้งหลาย สนามหญ้า และคอกสัตว์ เราศึกษาประเพณี พิธีแต่งงาน ความเป็นไปในชีวิตประจำวันของที่นี่ ความจำเป็นในการประกอบพิธีศพ แล้วหลังจากนั้น เรานำเอาเสื้อผ้า เช่น เสื้อเชิ้ต เสื้อคลุมตัวสั้นข้างนอก กายซาม เครื่องแต่งบ้าน กลับมากับเราค่อย

เมื่อฮิตเลอร์ขึ้นมามีอำนาจในปี ค.ศ. 1933 เบิร์ทท์ออกจากเยอรมันไปอยู่
ที่อื่น 3 ปี ในระหว่างนี้เขาเขียนละครซึ่งนับเป็นผลงานดีเยี่ยมของเขา คือ Mother
Courage and the Children, The Life of Galileo, The Good Woman of
Setzuan, The Days of the Commune และ The Caucasian Chalk Circle

บทสรุป

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์ที่แสดงมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าแนวคิดธรรมเนียม
นิยมเป็นแนวคิดที่สำคัญในวงการละคร เพราะจุดมุ่งหมาย หรือแนวคิดหลักที่ว่า จะศึกษา
ติดตามค้นหาความจริงเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ และจะเสนอสถานการณ์ที่แท้จริงของชีวิตอย่าง
เปิดเผย ไม่ว่าจะน่าเกลียดเลวร้ายสักเพียงใด ตั้งแต่เมื่อเริ่มแรกจะเห็นได้ว่าแนวคิด
ธรรมเนียมนิยมถูกโจมตีและมีคู่แข่งโดยแนวคิดอื่น หลายอย่างเริ่มต้นจากแตกแขนงออกไป
เป็นแนวคิดสัญชาตญาณนิยม และบรรยายพรรณานิยม และในเวลาต่อมาก็เกิดละครมหากาพย์
และละครร้อยกรองแสดงแนวคิดต่อต้านธรรมเนียม ซึ่งแนวคิดเหล่านี้แม้จะแตกต่างกันไป
แต่ยังมีจุดมุ่งหมายหลักเหมือนกันกับแนวคิดธรรมเนียม แต่เกิดแตกแขนงออกมาด้วย
เหตุผลว่าวิธีการและภาษาที่ใช้ในบทละครแนวธรรมเนียมนั้นไม่เพียงพอที่จะเปิดเผยความ
จริงเกี่ยวกับชีวิต และธรรมชาติของมนุษย์ ดังนั้นหากไม่มีแนวคิดธรรมเนียม แนวคิด
อื่น ๆ ที่เกิดตามมาภายหลังก็คงจะไม่สามารถยืนหยัดอยู่ได้เช่นที่เป็นมา อย่างไรก็ตาม
แนวคิดอื่น ๆ ที่เกิดมาเป็นคู่แข่งกับแนวคิดธรรมเนียมต่างก็สูญไป หรือเหลืออยู่ในกลุ่ม
ผู้นิยมส่วนน้อย แต่แนวคิดธรรมเนียมนั้น ยังเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางเพราะ
เป็นละครแบบเดียวที่เลียนแบบชีวิตอย่างตรงไปตรงมาที่สุด แม้ว่าจะมีจุดอ่อนอยู่บ้างก็ตาม
อย่างไรก็ตามก็ตั้งละครนั้นไม่เคยอึม ไม่เคยพอใจเพียงเท่าที่มีอยู่ เขาต่างก็พยายาม
ค้นหาทดลอง พยายามเสาะหาวิธีการใหม่ ๆ อยู่เรื่อยไปเพื่อให้ได้สิ่งที่ดีกว่าจะดีกว่า
แนวคิดธรรมเนียม และนี่คือที่มาของบทละครแอ็บสเท็ค ซึ่งจะกล่าวถึงอย่างละเอียด
ในบทต่อไป

ลักษณะทั่วไปของละครแอ็บสแต็ค ที่แสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวคิดธรรมชาตินิยม

ต้นกำเนิดของบทละครแอ็บสแต็ค และความสัมพันธ์กับแนวคิดอภิปรัชชานิยม

แหล่งกำเนิดของละครแอ็บสแต็คมาจาก

1. ละครใบ้ (mime play) ของยุคกรีกโบราณ ซึ่งแสดงให้เห็นตัวละครที่เป็นคนโง่เง่า พฤติกรรมที่น่าขบขันไร้สาระของเขา มาจากความที่เขาไม่สามารถจะเข้าใจความสัมพันธ์อย่างซับซ้อนที่สุดทางตรรกวิทยา ตัวละครในละครใบ้จะทำอะไรทำอะไรโง่ ๆ อาทิเช่น ตัวละครฝันว่าเขาเหยียบตะปู เขาจึงตื่นขึ้นมาเอาผ้าพันเท้าของเขา เมื่อเพื่อน ๆ บอกกับเขาว่าเขาเพียงแค่ฝันไปเท่านั้นก็ไปเหยียบตะปูเขา เขาจึงตอบว่า

จริง ๆ แล้ว เราสมควรที่จะถูกเรียกว่าเป็นคนโง่ ทำไมเราถึงไถ่ถอนหลับ
เท้าเปล่า

(Esslin. op.cit., p. 321)

ตัวละครของละครใบ้ไม่ได้ผูกพันกับกฎเกณฑ์ที่เข้มงวด ตามละครแบบโศกนาฏกรรม (tragedy) หรือสุขนาฏกรรม (comedy) เอกภาพของเวลาและสถานที่ไม่ได้ยึดถือเป็นสำคัญ โครงเรื่องของยุคโบราณในระยะต่อมาจะมีโครงเรื่องของละครที่เพ้อฝัน (fantastic plot) เจกเชนคังอยู่ในความฝัน ลักษณะเช่นนี้จะพบในละครแอ็บสแต็คของอีไอเนสโกในเรื่อง Rhinoceros และ Amedée ซึ่งโครงเรื่องแสดงให้เห็นลักษณะเป็นเรื่องราวเพ้อฝัน การที่ศัพทอัย ๗ ขยายโคขึ้น ๆ ทุกที ใน Amedee และการที่มนุษย์กลายเป็นแรดใน Rhinoceros

2. ละครแบบคอมเมดี้แอ็บสแต็ค (Commedia-dell'arte) ซึ่งเจริญเฟื่องฟูในอิตาลี ซึ่งแพร่หลายเข้ามาในฝรั่งเศส ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ซึ่งจะใช้บทแสดง

ทั้งคำพูดและที่ไม่ใช่คำพูด คือการแสดงท่าทางต่าง ๆ ละครประเภทนี้จะแสดงให้เห็นผู้แสดงที่เล่นเป็นคนโง่ซึ่งไม่เข้าใจความหมายของถ้อยคำที่สามัญที่สุดและพัวพันอยู่ในความไม่เข้าใจที่ไม่มีการสิ้นสุด

3. ภาพยนตร์เงียบ (Silent film) ซึ่งมีลักษณะเหมือนอยู่ในความฝันที่แปลกประหลาดของโลกที่มองจากภายนอก ซึ่งบุคคลที่มองอยู่นั้นไม่เข้าใจอะไรเลย เพราะถูกตัดขาดจากความเป็นจริง ภาพยนตร์ประเภทนี้จะแสดงให้เห็นซ้ำแล้วซ้ำอีก ลักษณะที่เป็นแบบกว้างอย่างลึกซึ้งของการกระทำที่ไร้คำพูดหรือจุดมุ่งหมาย เราจะพบสภาพเช่นนี้ในละคร Waiting for Godot ความเงียบที่เกิดขึ้นระหว่างการสนทนาของ Estragon และ Vladimir

4. สัญลักษณ์นิยม และบรรยายพรรณานิยม ซึ่งทำเวทีละครให้เป็นโลกแห่งความฝัน ในแนวความคิดเชิงจิตวิทยาของ สตรินด์เบิร์ก (Strindberg) ในเรื่อง To Damascus, A Dream Play และ The Ghost Sonata ซึ่งเป็นการถ่ายแบบของความฝันและความทุกข์ยาก ซึ่งเป็นแหล่งที่มาโดยตรงของละครแอ็บสเทค เพราะใน A Dream Play และ The Ghost Sonata แสดงให้เห็นโลกที่ลึกลับ เช่น ใน Waiting for Godot และใน Rhinoceros ส่วน To Damascus นำไปสู่ปัญหาความเชื่อถือทางศาสนา

5. อิทธิพลของ เจมส์ จอยส์ (James Joyce) ในเรื่อง Finnegans Wake ซึ่งมีความสนใจในเรื่องการใช้ภาษา ก่อนที่ละครแอ็บสเทคจะนำมาแสดงในละคร นอกจากจอยส์แล้ว ฟรานซ์ คาฟคา (Frans Kafka) ซึ่งเขียนเรื่องสั้นและละครที่มีชื่อของเขา คือ The Trial ซึ่งแสดงต่อผู้ชมที่ฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1947 แสดงให้เห็นสภาพของโลกที่ไร้สาระและขาดเหตุผล มีอิทธิพลต่อแนวเขียนแบบแอ็บสเทคเช่นกัน

6. การเคลื่อนไหวของกลุ่มคาตา (Dada) ซึ่งใช้คำประพันธ์บทกลอนที่ไร้สาระในการหาบทสนทนาของบทละคร และการจัดฉากด้วยหน้ากาก และเครื่องแต่งกายที่แปลกประหลาด ละครของ ทซารา (Tzara) เรื่อง The Gas Heart ซึ่งแสดงในปี 1921 ที่โรงละคร ชองส์ เอลีเซ (Champs - Elysées) ใช้บทสนทนาที่ไร้สาระ ใช้

ส่วนการพูดที่ซ้ำซาก (cliches) ของการสนทนาที่แสดงสภาพ ถ้อยคำที่ใช้ในบทละครนี้เป็นการนำแนวทาง ให้กับงานของอีไอเนสโก เช่นในเรื่อง Rhinoceros เป็นต้น

7. แนวคิดแบบอัตถิภาวนิยม (Existentialism)

ฟรันทซ์ นิทเช (Nietzsche. 1844 - 1900) ได้ตีพิมพ์หนังสือของเขาชื่อ Zarathustra ออกจำหน่ายในปี ค.ศ. 1883 จำนวนคนที่เริ่มสงสัย และเชื่อว่าพระเจ้าไม่มีจริงก็เพิ่มขึ้นอีกมาก มนุษยชาติได้พบกับบุคคลที่ได้ชื่อว่าเป็นตัวแทนของพระเจ้าเป็นเจ้า แต่มีธรรมชาติที่ชั่วร้าย หยาดกระต้างมากมาย หลังจากสงครามโลกทั้งสองครั้งผ่านไป บุคคลบางกลุ่มพยายามหาความหมายที่ซุกซ่อนอยู่ในถ้อยคำของนิทเชที่พูดว่า "พระเจ้าตายไปแล้ว" กลุ่มบุคคลที่น่าสนใจที่สุดในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่สองคือ กลุ่มที่มีแนวคิดแบบอัตถิภาวนิยม (Existentialism) ซึ่งมีจุดมุ่งหมายจะค้นหาคำตอบว่า "การเป็นอยู่หรือการมีตัวตนหมายความว่าอย่างไร"

ความจริงแล้ว แนวคิดนี้ไม่ใช่ประติรูปธรรมที่เพิ่งเกิดในปศตวรรษที่ 20 นี้ เพราะเจ้าสืบลาวจริง ๆ แล้วแนวคิดนี้ปรากฏอยู่ตั้งแต่สมัยกรีก ทว่าเป็นปรัชญาที่ยังไม่ได้รับความสนใจมากนัก จนกระทั่งกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 เมื่อ เคียกเคอการ์ด (Kerkegaard. 1813 - 1855) ผู้สนใจแนวคิดอัตถิภาวนิยมแนวใหม่ (Modern Existentialism) และเป็นนักปรัชญายุโรปคนแรกที่ได้ชื่อว่าเป็นนักอัตถิภาวนิยม (Macquarrie. 1977 : 53)

นักปรัชญาในสมัยนั้นกำลังพุ่งความสนใจไปที่การนิยามแบบตัวอย่างและสาระสำคัญของสิ่งมีชีวิต เ่งเล็งความสำคัญของการมีตัวตนอยู่มากกว่ารูปแบบ เขาจึงเริ่มตั้งคำถามว่า "การเป็นอยู่" หมายความว่าอะไร เอกัตบุคคลควรถูกตัดสินโดยการเลือกและการกระทำของเขาเท่านั้น เพราะว่าการที่มีชีวิตอยู่ไม่เพียงพอที่จะบอกได้ว่าบุคคลนั้นมีตัวตน บุคคลควรจะได้ชื่อว่า "มีตัวตน" อยู่ก็ต่อเมื่อเขาสามารถเลือกแสดงพฤติกรรมได้อย่างอิสระ และมีสัมพันธูะสมบูรณ์

แนวคิดแบบอัตถิภาวนิยม ได้รับความสนใจอย่างกว้างขวางในระยะหลังสงคราม
 ทั้งนี้เพราะเหตุว่าโลกทั้งโลกถูกรวบรวมไว้ได้คล้ายวิกลจริตไป ภายใต้การบริหาร
 อย่างไม่เห็นผลของเหล่าผู้นำ และนโยบายทางการเมืองของเขา แนวคิดอัตถิภาวนิยม
 พยายามจะปลดปล่อยมนุษย์ออกให้เป็นอิสระจากพลังอำนาจภายนอก และพยายามจะชักจูง
 มนุษย์ให้ค้นหาตัวตนภายใน โดยการเลือกและการแสดงพฤติกรรม

นักปรัชญาคามแนวคิดอัตถิภาวนิยมคนสำคัญคือ ซอง-ปอล ซาร์ตร์ (Jean - Paul
 Sartre. 1905 - 1980) ทั้งนี้เพราะเหตุว่า ซาร์ตร์เป็นคนเมเยแพร่ และชักนำ
 สาธารณชนให้หันมาสนใจความคิดในแนวนั้นมากขึ้น นอกจากนั้นเขายังได้ชื่อว่าเป็นผู้สุมาน
 ปรัชญาและการละครเข้าด้วยกัน ซาร์ตร์เขียนหนังสือในประเทศฝรั่งเศสและประเทศ
 เยอรมัน และสอนหนังสือตามโรงเรียนต่าง ๆ หลายแห่งในระหว่างระยะปี ค.ศ. 1931
 ถึง 1944 ในปี ค.ศ. 1943 เขาเขียนหนังสือปรัชญาเล่มหนึ่งชื่อ Being and
 Nothingness เขาเขียนหนังสือแนวปรัชญาขึ้นอีกหลายเล่มในเวลาต่อมา ได้แก่
Existentialism in a Humanism (1946) และ Critique of Dialectic
 Reason (1960) เขาเริ่มต้นเขียนนวนิยายด้วย เช่นเรื่อง Nausea (1938) และ
 นวนิยายชุด 3 เรื่องจบ ชื่อ The Ways of Liberty (1945 - 1949) เขาเขียน
 บทละครเรื่องแรกคือ The Flies ในปี ค.ศ. 1943 และต่อจากนั้นเขาจึงเขียน
No Exit (1944), Death Without Burial (1946), The Respectful
 Prostitute (1946), Dirty Hands (1948), The Devil and the Good Lord
 (1951) และ The Condemned of Altona (1959) ในผลงานเหล่านี้ซาร์ตร์แสดง
 ให้เห็นว่า "ความสามารถใด ๆ ในการค้นหาคุณค่าต่าง ๆ ได้สำเร็จ คือ สวรรค์
 เพราะว่าพระเจ้านั้นไม่มีตัวตน" (Brockett and Findley. 1973 : 585)

บทละครของซาร์ตร์ในยุคแรกจะมีศูนย์กลางอยู่ที่เหตุการณ์สำคัญ เหตุการณ์เดียว
 ซึ่งโดยปกติจะเป็นเรื่องความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ทั่ว ๆ ไป ตัวละครจะต้อง
 ถูกบีบบังคับจากสถานการณ์ให้เลือกเอาตัวเลือกอันใดอันหนึ่งเพียงสิ่งเดียว ในบทละคร
 เรื่อง No Exit เขาเสนอความคิดว่าทางเลือกของบุคคลในทางสังคมและทางการเมือง

นั้นไม่ใช่สิ่งที่ไปทำตามอุดมคติของเอกัตบุคล การจะเข้าไปมีส่วนร่วมในขบวนการทางการเมืองใด ๆ หมายความว่า บุคคลย่อมจะต้องแปดเปื้อนไปด้วย ทว่าบุคคลก็จำเป็นต้องยอมและพาตัวเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมือง เพราะฉะนั้นแล้วคนอื่นจะเป็นผู้เลือกและกำหนดวิถีทางในโลกของเราแทนตัวเราเอง บทละครในยุคแรก ๆ ของเขามักจะเป็นละครสั้น ๆ ทว่ารุนแรง บทละครเรื่องหลัง ๆ เช่น The Devil and the good lord และ The Condemned of Altona เป็นละครเรื่องยาว ซึ่งต้องใช้เวลาในการแสดงแต่ละเรื่องประมาณ 3 ชั่วโมง นับว่าซาร์ตรมีบทบาทสำคัญมากในการแพร่ความคิดทางปรัชญาด้วยบทละครในสมัยหลังสงคราม

บุคคลที่ทำไมองเห็นอิทธิพลของซาร์ตรได้เด่นชัดขึ้นคือ คามูส์ (Albert Camus. 1913 - 1960) ในปี ค.ศ. 1942 คามูส์ เขียนความเรียงที่สำคัญ คือ The Myth of Sisyphus ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ทำให้เกิดหลักการของแนวคิดแบบ "แอ็บสเอด" เป็นคำที่ใช้กำหนดเรียกกลุ่มนักการละครกลุ่มหนึ่ง ในเวลาต่อมาคามูส์บรรยายสภาพของมนุษย์แล้วสรุปว่า สภาพของมนุษย์นั้นไม่ไม่มีรากฐานที่เป็นเหตุเป็นผล ซิซิฟัส (Sisyphus) ตามความเห็นของเขาคือตัวแทนของมนุษยชาติ ตามตำนานดั้งเดิม ซิซิฟัสเป็นผู้ที่ถูกลงโทษให้กลิ้งหินก้อนใหญ่ขึ้นไปบนยอดเขาแห่งหนึ่ง เมื่อขึ้นไปถึงยอดหินนั้นจะกลิ้งตกลงมาที่เชิงเขา ซิซิฟัสก็จะเข็นหินนั้นกลับขึ้นไปใหม่ วนเวียนอยู่เช่นนี้ตลอดไป (Macquarrie. op.cit.: 58 - 59)

คามูส์เขียนบทละครอีก 2 - 3 เรื่อง คือ Caligula (1938), The Misunderstanding (1944), State of Siege (1948) และ The Just Assassin (1949)

ในบทละครเรื่อง คาลิกูล่า (Caligula) คามูส์แสดงให้เห็นว่ามนุษย์จะต้องกำหนดจุดหมายปลายทางในชีวิตของตนเอง โดยการเลือกและการแสดงพฤติกรรม คาลิกูลาค้นพบในที่สุดว่ามนุษย์ทุกคนต้องตายและไม่มีความสุข เขาจึงพยายามแสวงหาความสมบูรณ์ (absolute) ซึ่งเขาเลือกวิธีแสวงหาขึ้นโดยการทรمانและฆาตกรรมประชาชนของเขาเอง เขายังคับให้ประชาชนยอมรับความไร้เหตุผลของโลก ในที่สุดเมื่อตัวเขา

สูญเสียความปรารถนาที่จะมีชีวิตอยู่ต่อไป เขาจึงยอมปล่อยให้กลุ่มนักลอบสังหารฆ่าเขาได้
บทละครของความสับสนใหญ่เป็นการแสดงความคิดเห็นของผู้แต่งไม่ใช่การแสดง
ประสบการณ์ของชีวิตมนุษย์

ทั้งชาร์ตรและคามูส์มีความสำคัญต่อการละครสมัยหลังสงครามมาก เพราะทั้งสอง
เป็นผู้แจ่มแจ้งให้เห็นสภาวะของมนุษย์ในยุคที่ความเชื่อต่อศรัทธาในโลกของเหตุผล
ถูกบ่อนทำลายไป (Brockett and Findley. op.cit. : 590) อย่างไรก็ตาม
อิทธิพลของเขาทั้งสองเป็นอิทธิพลทางความคิดมากกว่าทางศิลปะ เพราะทั้งสองยัง
คงใช้รูปแบบตามขนบนิยม มีบทคำพูดโต้ตอบยาว ๆ แสดงการโต้แย้งอย่างมีเหตุผล
ก่อนจะนำไปสู่บทสรุป นอกจากนั้นความคิดของเขาทั้งสองยังต่างไปจากกลุ่มแอ็บสเท็คใน
แง่ที่ว่า แม้ว่าเขาจะแสดงให้เห็นว่าจักรวาลนี้ไม่น่าอยู่ แต่เขายังคงมีความเชื่อ มีศรัทธา
ในความสามารถของมนุษย์ว่าจะสามารถค้นหาทางหลุดพ้นไปจากวิกฤตการณ์นี้ได้ ด้วย
ความเชื่อที่ว่ามันจะสามารถกำหนดชะตาชีวิตของตนเองได้ ในขณะที่กลุ่มแอ็บสเท็คยอมรับ
ความคิดในเรื่องจักรวาลที่ไม่มีพระเจ้ามา ทว่าไม่มีความเชื่อหรือศรัทธาใด ๆ ในอันที่
จะค้นหาทางให้หลุดพ้นจากวิกฤตการณ์

เหตุการณ์ที่ส่งเสริมให้ชาร์ตรและคามูส์เป็นที่นิยมยกย่องมากขึ้น คือ การไต่สวน
อาชญากรรมสงครามที่นูเรมเบิร์ก (Nuremberg) เป็นกรณี กลุ่มนายทหารชาวเยอรมัน
ถูกไต่สวน และตัดสินโทษที่ไต่เชื่อกันและปฏิบัติตามคำสั่งของฮิตเลอร์ (Hitler.
1889 - 1943) ผู้พิพากษาให้เหตุผลว่า ยังมีกฎหมายที่อยู่เหนือกว่ากฎหมายของฮิตเลอร์
นั่นก็คือ กฎแห่งศีลธรรมของโลก ซึ่งควรจะต้องยึดถือว่าศักดิ์สิทธิ์กว่ากฎหมายของบุคคล
เดียว มนุษย์แต่ละคนจึงจะต้องตัดสินใจว่าจะเลือกเชื่อฟังหรือปฏิเสธกฎหมายใด ซึ่งนั่น
ขึ้นอยู่กับความสำนึกผิดชอบชั่วดีส่วนตัวของเขาว่าจะเลือกและปฏิบัติอย่างไร

ลักษณะของบทละครแนวแอ็บสเท็ค

กลุ่มนักแต่งบทละครแอ็บสเท็คเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่สนใจของสาธารณชนประมาณ
ก่อนปี ค.ศ. 1960 นักเขียนเหล่านี้ปฏิเสธไม่ยอมรับเหตุผล และความเชื่อใด ๆ ของ

ชาตรี และคามูส กังเซ็งที่อีไอเนสโก (Ionesco. 1912 - เคยพูดไว้ว่า
 แอ็บเส็กหมายความว่า ความไร้จุดหมาย คัดขาดจากศาสนา และรากฐานความเชื่อ
 ทั้งหลาย ทั้งปวงที่เคยมีมา มนุษย์เสมือนกับหลงทางไป การกระทำทุกอย่างของมนุษย์
 จึงไร้เหตุผล ไร้ความหมาย ไร้ประโยชน์ (Esslin. 1967 : 23) ความคิด
 ดังกล่าวเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดมีละครแบบใหม่ที่เรียกกันว่า ละครแอ็บเส็ก (The Theatre
 of the Absurd) ซึ่งมีลักษณะที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. ละครแบบนี้ละเลยหรือลดรูปแบบที่เคยมีมาตามแบบละครขนบนิยม
 ในด้านความสัมพันธ์เป็นเหตุเป็นผลกันของเหตุการณ์ในเรื่อง ไม่มีการเสนอเรื่องราว
 เป็นขั้นตอนจากการปูพื้นเรื่อง ไปหาปัญหาของเรื่อง และการคลี่คลายเหตุการณ์ใน
 ตอนจบ (exposition, complication and denouement) เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น
 ในละครแบบแอ็บเส็กจะเป็นเรื่องซ้ำซากวนเวียนอยู่เป็นวงกลม มากกว่าจะค่อย ๆ
 คำนึงเรื่องคลี่คลายไปเป็นลำดับ เช่น ละครสมัยก่อน ๆ ไม่มีการแก้ไขสถานการณ์ที่เป็น
 ปัญหา ผู้แต่งมุ่งจะแสดงให้เห็นสถานการณ์โดยผิวเผินมากกว่าจะเล่าเรื่องให้ปะติดปะต่อ
 กัน เช่น ในบทละครเรื่อง Waiting for Godot ละครทั้งเรื่องเหมือนจะไม่มีเรื่อง
 อะไรเลย สถานการณ์หยุดนิ่งอยู่กับที่ ละครทั้งเรื่องอาจจะสรุปได้ตามคำพูดของตัวละคร
 คนหนึ่งว่า "ไม่มีอะไรเกิดขึ้นเลย ไม่มีใครมา ไม่มีใครไปแท้จริง ๆ"

2. ตัวละครในบทละครแบบนี้เหมือนจะเป็นตัวละครแบบตายตัว มากกว่า
 ที่จะเป็นตัวแทนของบุคคลในชีวิตจริงคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ ตัวละครมักจะเปลี่ยนบทบาท
 กันหรือเปลี่ยนจากตัวหนึ่งไปเป็นอีกคนหนึ่ง เช่น ในเรื่อง The Picture ของอีไอเนสโก
 ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับเศรษฐีคนหนึ่งมาติดต่อขอซื้อรูปวาดจากจิตรกรซึ่งเรียกราคาค่ารูปถึง
 500,000 ฟรังก์ แต่ต่อมาตกลงขายในราคาเพียง 500 ฟรังก์ เศรษฐีจึงมองภาพนั้น
 ใหม่ และวิพากษ์วิจารณ์ภาพนั้นอย่างรุนแรงจนจิตรกรต้องขอร้องให้เศรษฐีรับภาพนั้นไป
 และจ่ายเงินให้เศรษฐีผู้นั้นช่วยเก็บรูปนั้นเอาไว้ น้องสาวของเศรษฐีเข้ามาในร้าน เธอเป็น
 คนหน้าตาน่าเกลียดมาก แต่เมื่อคล้อยหลังจิตรกรผู้นั้น สถานการณ์ก็เปลี่ยนไป น้องสาว
 กลายเป็นผู้ชมชอบเศรษฐี และเศรษฐีก็แสดงบทบาทเป็นเด็กชายเล็ก ๆ เมื่อน้องสาวออกไป

จากร้านเขาก็ถูกทิ้งไว้คนเดียว ในสภาวะอารมณ์ที่คลุ้มคลั่งเกี่ยวกับภาพนั้น เมื่อน้องสาวกลับเข้ามาในร้าน เขาก็กลับกลายเป็นคนวางอ่านาอีกดังเดิม ชุมชนอง หยิบยื่นออกมาถึงเธอ แค่นั้นที่เธอจะตาย เธอกลับกลายเป็นคนสวยเหมือนกับภาพวาดนั้น

3. เวลาและสถานที่ในบทละครไม่มีกำหนดไว้แน่นอน ละครส่วนใหญ่ในแนวนี้นั้นเหมือนกับจะเกิดในสถานที่ที่เป็นสัญลักษณ์ หมายถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือในสถานที่ที่ถูกตัดขาดออกจากโลกในความเป็นจริง เช่น ใน Waiting for Godot และ The Chairs (1952) เวลาในเรื่องก็ไม่แน่นอนราวกับอยู่ในความฝัน เช่น ในบทละครเรื่อง

ของอคามอฟ (Farady. 1907-1970) ตัวละครในเรื่องจะถามกันอยู่เสมอว่า เวลาเท่าไรแล้วโดยที่ไม่ได้รับคำตอบ ในการแต่งฉากมักจะมีนาฬิกาที่มีแต่หน้าปัด ไม่มีเข็ม เป็นเครื่องประกอบฉากอยู่เสมอ

4. ภาษาที่ใช้เป็นสิ่งที่ถูกลดค่าลงมาก แม้ว่าตัวละครจะพูดโต้ตอบกันไปมาเหมือนในละครแบบเก่าก่อน ตัวละครก็มักจะทำเหมือนรู้สึกตัวว่ากำลังเล่นเกมสละรอยสักอย่าง ภาษาเป็นสิ่งที่ถูกนำมาล้อเลียน ทำให้ผิดเพี้ยนไปหรือไม่ก็ใช้จนเกินความเป็นจริง เช่น ในเรื่อง The Lesson (1951) ของ อีโอเนสโก ภาษาถูกใช้เป็นอาวุธ เมื่อครูพูดกับศิษย์ว่า "มีคณาคนตาย" ลูกศิษย์คนนั้นก็ล้มลงตาย เป็นต้น

5. เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมักจะเป็นสัญลักษณ์หรือไม่ก็เป็นเรื่องเหนือจริง ชดเชยกับการลดค่าความสำคัญของภาษา เช่น การที่คนเปลี่ยนไปเป็นแรดใน Rhinoceros (1960) หรือ การที่ศพขยายใหญ่โตขึ้นเรื่อย ๆ ไม่หยุดยั้ง เช่นใน Amédée (1954) เป็นต้น

6. ไม่ปรากฏความแตกต่างระหว่างรูปแบบทางการละครดังที่เคยมีมา สิ่งที่เคยถือว่าเป็นสิ่งจริงจึงกลายเป็นสิ่งน่าหัวเราะ ตัวละครหรือบทละครกลับมีความเศร้าแฝงอยู่ สิ่งที่เคยก่อนเคยยึดถือเอาเป็นความจริงจึงอาจจะกลับกลายเป็นความน่าสงสาร ความรุนแรง หรือ ความชั่วร้ายไปได้ เช่น ในบทละครเรื่อง The Lesson ตัวละครคือ ศาสตราจารย์นั้น โดยปกติแล้วเป็นบุคคลที่คาดว่าเขาจะมีท่าทางทรงภูมิ เป็นผู้รู้ ทว่าในบทละครนี้ ศาสตราจารย์ในเรื่องเป็นคนที่ไม่มีความรู้ และเป็นฆาตกรอีกด้วย ในบทละคร

เรื่อง Rhinoceros ของอีไอเนสโก นักปรัชญาในเรื่องไม่มีภูมิรู้ใด ๆ เลย เป็นคนโง่อย่างยิ่งคนหนึ่งเท่านั้น

7. แม้ว่าบทละครแอ็บเสคจะเสนอเรื่องอย่างไม่เป็นเหตุเป็นผลกัน บทละครแบบนี้เป็นละครชวนคิด เพราะว่าผู้แต่งพยายามจะเสนอแง่มุมที่น่าขบคิดเกี่ยวกับสถานะของมนุษย์อย่างไม่ตรงไปตรงมา เช่นใน Rhinoceros ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าการโฆษณาชวนเชื่อสามารถครอบงำคนบางคนได้อย่างง่ายดาย เมื่อคนไม่อาจทนต่อความเขย่าวนในสิ่งที่เกิดขึ้นกับคนอื่น ๆ ก็พลอยทำตามไปด้วย นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า Rhinoceros เปรียบเสมือนความรู้สึกของอีไอเนสโกก่อนที่จะจากุเมเนียมาในปี ค.ศ. 1938 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขาถูกชักชวนให้เข้าพวกกับขบวนการฟาสซิสต์ของกลุ่มไอออนการก (The Fascist Movement of the Iron Guard)

ลักษณะดังกล่าวมาแล้วนี้จะพบปรากฏอยู่ในอิตรามากบ้างน้อยบ้าง ในบทละครแบบไม่เหมือนจริงทั้งหลายนับตั้งแต่สัญลักษณ์นิยมเป็นต้นมา ดังนั้นคำว่ากลุ่มแอ็บเสคจึงอาจจะหมายครอบคลุมถึงผลงานของ จารี (Alfred Jarry) อปอลลิแนร์ (Apollinaire) เกลเคอโรด (Ghelderode) พิแรนเดลโล (Pirandello) พวกคาตาอิสต์ (Dadaists) และนักแต่งในกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ส่วนใหญ่ นักแต่งกลุ่มนี้มีทัศนคติต่อการใช้ภาษาและวิธีการทางการละครคล้ายคลึงกับความคิดของอาร์โทด์ (Artaud)

นักแต่งบทละครแอ็บเสคคนสำคัญได้แก่ เบ็คเก็ท อีไอเนสโก เซอเนท์ และ อตามอฟ เขาเหล่านั้นมองเห็นสถานะของมนุษย์ว่าต้องตกอยู่ในกับดักที่ไร้เหตุผล นำซึ่งซึ่งไร้วิญญาน ความคิดของเขาต่างกันเล็กน้อยในรายละเอียดบางอย่าง ทว่าโดยสรุปแล้วเขามีความคิดเหมือน ๆ กันว่า โลกนี้ไร้เหตุผล และความจริงเป็นสิ่งที่ไม่อาจรู้ได้

แซมมวล เบ็คเก็ท (Samuel Beckett, 1906 -)

แม้ว่าเบ็คเก็ทจะไม่ใช่นักแต่งบทละครแอ็บเสคคนแรก นับได้ว่าเขาเป็นนักแต่งคนแรกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของวงการละครนานาชาติ บทละครเรื่อง Waiting

for Godot ของเขาชักจูงให้สาธารณชนหันมาสนใจความตึกแนวแอบเล็ค และทำให้แนวตึกนี้เป็นที่สนใจกันอย่างกว้างขวางในประเทศฝรั่งเศส และในทวีปยุโรป เบ็คเก็คเกิดและได้รับการศึกษาในไอร์แลนด์ เขาเดินทางไปสอนหนังสือที่ประเทศฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1928 ไคร์จักและร่วมงานกับเจมส์ จอยซ์ (James Joyce. 1882 - 1941) สอนหนังสืออยู่ชั่วระยะเวลาหนึ่ง แล้วกลับไปอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1928 ไคร์จักและร่วมงานกับ เจมส์ จอยซ์ (James Joyce. 1882 - 1941) สอนหนังสืออยู่ชั่วระยะเวลาหนึ่ง แล้วกลับไปอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศสเป็นการถาวร เขาเริ่มงานเขียนเมื่อประมาณปี ค.ศ. 1930 และตีพิมพ์นวนิยายเรื่องแรกของเขาชื่อ Murphy ในปี ค.ศ. 1938

เบ็คเก็คเขียนบทละครเรื่องแรกของเขาจบในปี ค.ศ. 1950 ในปี ค.ศ. 1953 ละครเรื่อง Waiting for Godot เปิดการแสดงที่โรงละครบาบีลอน (Baby lone) โดยโรเบิร์ต แบลิ่ง (Roger Blin) เป็นผู้จัดแสดง ละครนี้มีผู้กล่าวขวัญถึงกันมาก ต้องเปิดแสดงถึงประมาณ 400 รอบ หลังจากประสบความสำเร็จในผลงานเรื่องแรก เบ็คเก็คจึงเขียนบทละครเรื่องอื่นอีกคือ Endgame (1957), Krapp's Last Tape (1958), Happy Days (1961) Plays (1963) และ Come and Go (1966)

เมื่อพิจารณาบทละครของเบ็คเก็คในแง่มุมต่าง ๆ แล้วจะเห็นว่า ตัวละครของเขาเหมือนกับจะถูกจับมาวางไว้ในโลกที่มีลักษณะเฉพาะเหมือนโลกหลังจากการทำลายล้างของระเบิดปรมาณู "การคงอยู่" หรือ "การมีตัวตนอยู่" ของบุคคลเป็นสิ่งที่น่าสงสัย ดังเช่นในบทละครเรื่อง Endgame ซึ่งเหตุการณ์เกิดขึ้นในห้องแคบ ๆ ห้องหนึ่ง ซึ่งถ้าจะมองออกมากลางกายนอกห้องนั้นจะต้องปีนบันไดขึ้นมาก่อน จึงจะเห็นตัวละครทั้งหมดมี 4 คน คือ ฮามม (Hamm) ซึ่งเป็นนายของบ้าน พ่อและแม่ของฮามมนั้นอยู่ในถังขยะ โคลทหน้าออกมาพิมพ์เป็นบางครั้ง โคลท (Clov) เป็นคนใช้ของบ้าน เป็นผู้ดูแลนายที่ตาบอด และพ่อแม่ที่พิการ อย่างไรก็ตามทุกคนในบ้านนี้ก็ยังมีชีวิตเหมือนดังที่ฮามมพูดไว้ว่า

จุจบนั่นอยู่ในตอนเริ่มต้น แต่ถึงอย่างไรคนก็ยังอยากจะมีชีวิตอยู่

(Beckett. 1957 :44)

ในบทละครเรื่อง Waiting for Godot นั้น กล่าวถึงชายพเนจร 2 คน คือ วลาดีมีร์ (Vladimir) และ เอสตรากอน (Estragon) นั่งคอยการมาของโกโด้ อยู่ริมถนนสายหนึ่ง โครงเรื่องในองก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 ของบทละครเรื่องนี้ ซ้ำซากกัน วลาดีมีร์ และเอสตรากอนนั่งคอยโกโด้ และพยายามจะหาอะไรทำฆ่าเวลา เหตุการณ์ในเรื่องเป็นสิ่งที่เอสตรากอนตั้งข้อสงสัยเกิดไว้ว

Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful...

(Beckett. 1978 : 41)

ในแต่ละองก์ตัวละครอีก 2 คนคือ ปอซโซ (Pozzo) และลัคกี (Lucky) จะปรากฏตัวเข้ามาในฉากเป็นช่วงสั้น ๆ ในองก์แรกปอซโซเป็นคนแข็งแรงในขณะที่ลัคกี หาสของเขาสุขภาพอ่อนแอมาก ในองก์ที่สอง ปอซโซกลายเป็นคนตาบอด และลัคกี เป็นใบ้ แต่ละองก์จะจบลงโดยมีเด็กขายนำข่าวจากโกโด้มาบอกว่า วันนี้โกโด้มาไม่ได้ แต่อาจจะมาพรุ่งนี้ เอสตรากอน และวลาดีมีร์จึงต้องคอยต่อไป

Estragon : What do we do now?

Vladimir : Wait for Godot?

(Ibid., p. 63)

บทละครของเบ็คเกตจะแสดงให้เห็นสภาพของบุคคลที่ถูกตัดขาดจากผู้อื่น แต่ทว่า ยังมีชีวิตรอคอย แม้ว่าไม่รู้จะรอคอยความหวังอะไรจากโลกที่ไร้ความหมายนี้ สิ่งเดียวที่ยังเป็นเครื่องปลอบประโลมใจตัวละครของเขา คือ ภาษา คำพูด ที่เขาใช้เล่นเกมสลับกัน อย่างไร้ความหมาย ภาษาที่เขาใช้ไม่มีอำนาจ ไม่สามารถสื่อความได้ กลับช่วยส่งเสริมให้เห็นความไร้สาระของโลก และชีวิตมากยิ่งขึ้น

เออแซน อีโอนีสโก (Eugène Ionesco. 1912 -

อีโอนีสโก เกิดในประเทศโรมาเนีย แต่ไปเติบโตในประเทศฝรั่งเศส และเรียนภาษารูมาเนียเพื่อเขากลับมาเยี่ยมบ้าน เมื่อปี ค.ศ. 1925 เขาเข้าเรียน ที่มหาวิทยาลัย บูคาเรสต์ (University of Bucharest) และ สอนหนังสืออยู่พักหนึ่ง ก่อนจะกลับไปอยู่ที่ปารีสเป็นการถาวรในปี ค.ศ. 1938 บทละครเรื่อง The Bald Soprano ของเขาเปิดแสดงในปี ค.ศ. 1950 ไม่ประสบความสำเร็จเลย ในปี ค.ศ. 1951 เขาเขียนละครเรื่องใหม่คือ The Lesson และในปี ค.ศ. 1952 เขียน เรื่อง The Chain ในปี ค.ศ. 1953 เขาเขียนเรื่อง Victims of Duty อีโอนีสโก ประสบความสำเร็จเป็นครั้งแรกเมื่อเขาเสนอบทละครเรื่อง Amédée ในปี ค.ศ. 1955 ต่อมาเขาเสนอเรื่อง The New Tenant (1957) และ The Killer (1958) ตามลำดับ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 ผลงานของอีโอนีสโก เริ่มปรากฏตามโรงละครใหญ่ ๆ ทั่วไป เริ่มตั้งแต่ละครเรื่อง Rhinoceros (1960) และ A Stroll in the Air (1962) ในปี ค.ศ. 1966 บทละครเรื่อง Hunger and Thirst ของเขาถูกนำออกแสดงโดย คณะละคร ของ อคาเดมี ฝรั่งเศส (Académie Française) และตัวเขาเองก็ได้รับเลือกเข้าเป็นสมาชิกของราชบัณฑิตยสภาของฝรั่งเศส (The French Academy) ด้วย (Brockett and Findley. op.cit.: 596)

อีโอนีสโกต่างจากเบ็กเก็ตต์ในแง่ที่ว่า เขาสนใจความสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ โดยเฉพาะชนชั้นกลางในสถานการณ์ของครอบครัว บทประพันธ์ของเขาส่วนใหญ่จะมีแก่นเรื่องใหญ่ ๆ อยู่ 2 ประการ คือ

1. ความโดดเดี่ยว และความเหงาของเอกัตบุคคล
2. ธรรมชาติที่แห้งแล้งของสังคมชนชั้นกลางที่เป็นแบบวัตถุนิยม

บทละครเรื่องแรกของเขาชื่อ The Bald Soprano นั้น อีโอนีสโกตั้งใจให้เองว่าเป็น anti-play เนื่องจากเขาตั้งคำถามว่าบทละครของเขาขาดการดำเนินเรื่องราวให้ติดต่อกันตลอดกัน เช่นที่ละครแบบก่อน ๆ เคยทำมา

บทละครเรื่อง The Choirs อีโอเนลโกเรียกว่าเป็นละครเบาสมองแบบเศร้า (A tragic farce) เป็นเรื่องราวของสามีภรรยาสูงอายุคนหนึ่งซึ่งประกาศว่าจะเผยแพร่ข่าวเกี่ยวกับความหมายของชีวิตแก่คนใจ มีผู้สนใจมาเข้าฟังมากมาย (ล้วนแต่มองไม่เห็นตัวตนของบุคคลเหล่านั้น) เมื่อมีผู้มาใหม่เพิ่มขึ้นหญิงชราจะนำเอาเก้าอี้มาตั้งบนเวทีเพิ่มขึ้นตามจำนวนคนที่มาใหม่ จนเวทีเต็มไปด้วยเก้าอี้ ในตอนจบสามีภรรยาคู่นี้กระโจนออกไปทางหน้าต่าง และผู้แสดงสุนทรพจน์ (orator) เป็นผู้เปิดเผยความลับทั้งหลาย ทว่าผู้แจ้งข่าวเป็นใบ้และหนวกอีกด้วย

ของ เจอเนท์ (Jean Genet. 1910 -

เจอเนท์ เกิดในกรุงปารีส แม่ทิ้งเขาไป เขาจึงได้รับการเลี้ยงดูจากพ่อแม่บุญธรรมซึ่งเป็นชาวชนบทอยู่แถบมอว์วองต์ (Morvan) ทางตอนเหนือของภาคกลาง (Massif Central) ในระหว่างปี ค.ศ. 1930 ถึง 1940 เขาหาเลี้ยงชีพโดยการลักขโมย เขาเคยต้องโทษจำคุกในประเทศฝรั่งเศส อิตาลี และถูกจับอีกในโปแลนด์ ก่อนจะกลับมาถึงฝรั่งเศส เขาเขียนบทประพันธ์พวกร้อยกรองบางชิ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1940 - 1948 ซึ่งเป็นเวลาที่เขาถูกจำคุก บทประพันธ์เหล่านี้ได้แก่ Notre-Dame des Fleurs (1942), Miracle de la Rose (1943), Pompes Funèbres และ Quarelle de Brest หนังสือเหล่านี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตที่ร่วมเพศของพวกเขา นอกกฎหมาย

บทละครเรื่องแรกของเจอเนท์ คือ Deathwatch เป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ของคนคู่ 3 คน กรีนอายส์ (Green Eyes) เป็นชาตกร เลอฟร็องซ์ (Le France) เป็นโจร และโมริส (Maurice) เป็นผู้ต้องโทษที่อายุเพียง 17 ปี เลอฟร็องซ์เป็นคนเขียนจดหมายติดต่อกันระหว่างกรีนอายส์ และภรรยาของเขา เนื่องจากกรีนอายส์ เขียนหรืออ่านหนังสือไม่ได้เลย เขาพยายามยุแหย่ภรรยาของกรีนอายส์ให้แยกห่างกับกรีนอายส์ ทั้งนี้ด้วยความอิจฉาที่เห็นโมริสได้รับความสนิทสนมกับกรีนอายส์มาก ในตอนจบเขาฆ่าโมริสเพื่อแสดงให้เห็นว่าเขาเองก็มีความสามารถจะเป็นชาตกรที่แท้จริงได้เหมือนกัน

ทว่ากรีนอายส์ก็ยังไม่สนใจเขา เขาจึงถูกทอดทิ้งอยู่โดดเดี่ยวตามลำพัง ในความคิดของเชอเน่ เขาเปรียบบทละครเรื่องนี้ว่าเป็นเสมือนฝันกลางวัน

บทละครเรื่องที่สองของเชอเน่ คือ The Maids เป็นเรื่องของสาวใช้สองคน ชื่อ แคลร์ (Claire) และโซลองจ์ (Solange) แคลร์แสดงบทบาทเป็นคุณหญิงของบ้านในขณะที่คุณหญิงไม่อยู่บ้าน และโซลองจ์แสดงบทบาทเป็นแคลร์ ขอมุกเรียกชื่อว่า แคลร์ ทั้งคู่กล่าวหาครักของนายหญิงโดยส่งจดหมายไม่ลงชื่อไปแจ้งตำรวจ ชายหนุ่มนั้นจึงถูกจับกุม แต่ประกันตัวออกมาได้ สาวใช้ทั้งสองกลัวว่านายหญิงจะรู้ความจริง จึงตั้งใจจะมาเธอเสียเมื่อเธอกลับมา เขารินยาพิษผสมลงในถ้วยน้ำชาของนาย แต่ทว่าเมื่อนายหญิงรู้ว่าครักของเธอได้รับการปล่อยตัวออกมา เธอจึงรีบออกไปพบเขาโดยไม่ทันใดคือน้ำชา นั้น สาวใช้ทั้งสองกลับมาเล่นละครสวมบทบาทกันต่อ แคลร์เล่นเป็นคุณหญิง เธอจึงจับน้ำชาผสมยาพิษถ้วยนั้น และตายในขณะที่สวมบทบาทเป็นนายหญิงของเธอเอง

ในปี ค.ศ. 1956 เชอเน่ แต่งบทละครเรื่อง The Balcony กล่าวถึง มาดาม เออร์มา (Mme Irma) ซึ่งเป็นเจ้าของสำนักโสเภณีแห่งหนึ่ง เธอยินยอมให้ลูกค้าแต่งกายและแสดงบทบาทเป็นอะไรก็ได้ เพื่อแสดงอำนาจและความต้องการทางเพศของเขา เช่น คนงานแก๊ส (Gas man) แต่งกายเป็นพระระดับบิชอป (Bishop) และพยายามจะกล่าวสุนทรพจน์ในสำนักของเธอจะมีกระจกเงาติดไว้ทุกหนทุกแห่งเพื่อให้ลูกค้ามองเห็นท่าทางของตนเอง ในขณะที่กำลังแสดงบทบาทต่าง ๆ อยู่ โรเจอร์ (Roger) ข่างขอมหอมหน้า ก่อการปฏิวัติ พระราชินี บิชอป และบุคคลสำคัญต่าง ๆ ถูกฆาตกรรมค ลูกค้าของมาดามเออร์มาที่กำลังแสดงบทบาทเป็นบุคคลเหล่านี้อยู่ถูกขอร้องให้เขารับตำแหน่งแทนบุคคลเหล่านั้นชั่วคราวเพื่อความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง เขาทุกคนจึงสำนึกว่าในขณะที่เขาต้องรับตำแหน่งเป็นบุคคลที่เขาเคยใฝ่ฝันจะเป็นนั้น เขาต้องหยุดยั้งความคิดฝันแบบเล่น ๆ เสีย คือ ความฝันที่เหนือกว่าความเป็นจริงโรเซ ซึ่งใฝ่ฝันที่จะเป็นหัวหน้าตำรวจมานานแล้วตระหนักข้อนี้ดี และทว่าสิ่งที่วิปริตเป็นการลงโทษตนเอง ภาพในจินตนาการของเขาไม่มีที่สิ้นสุด สะท้อนออกมาให้เห็นภาพลวงตาของโลกที่ไม่มีขอบเขต และไม่มีอะไร

มันคงแน่นอน ตัวแสดงผู้หนึ่งได้กล่าวว่า "ความจริงของฉันทันทีคือ ภาพในกระจกเงาของท่าน" สำหรับเชอเนทแล้วสถานะของบุคคลในขณะที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับผู้อื่นแตกต่างไปแล้วแต่การปฏิบัติที่คนอื่นแสดงต่อบุคคลนั้น ในละครของเขาจะมีการใช้อุปายทาง ๆ หลายอย่าง การโหมโรงฉาก การปลอมแปลง และการใช้กระจกเงา ฯลฯ อุปายเหล่านี้เป็นสิ่งที่ขาดมิได้เพราะเป็นเงื่อนไขให้เห็นถึงความไม่สำคัญของความเป็นจริง

ในบทละครเรื่อง The Black ผู้ชมจะได้พบกับฆาตกรรมคนผิวขาวที่แสดงโดยคนผิวดำ เพื่อผลประโยชน์ของคนดำอื่น ๆ ซึ่งปลอมตัวเป็นคนขาว ในบทละครนี้มีแนวเรื่องซ้ำกับเรื่องก่อนคือ พดถึงคนที่มีความสำคัญทั้งหลาย เช่น พระราชินี ผู้ว่าการยุติพิพากษา และนักสอนศาสนา ซึ่งเป็นเสมือนตัวแทนของนักล่าอาณานิคมชาวผิวขาว เมื่อคนขาวเหล่านี้มาตัดสินลงโทษฆาตกร เขาก็กลับถูกสังหารหมู่ ละครเรื่องนี้เป็นการล้อเลียนเพื่อหันเหความสนใจของผู้ชมที่เป็นคนผิวขาวจากเหตุการณ์นอกเวที ซึ่งมีการไต่สวนและตัดสินโทษคนดำคนหนึ่งให้ทรยศหักหลังพวกเดียวกันเอง

เชอเนทไม่สนใจจากแบบละครสมัยก่อน ๆ ภาพของจักรวาลที่เขาแสดงให้ผู้ชมเห็นไม่อาจบอกได้จริงหรือไม่จริง เขามักจะเสนอภาพที่เป็นจริงที่มองเห็นจากกระจกเงา เขาติเตียนการใช้กระจกเงาในบทละครมาก หากว่าเขาจะพัฒนาแก่นเรื่องของเขาในแง่เกี่ยวกับความยึดถือตนเองเป็นใหญ่ของมนุษย์ และการถูกผู้อื่นกดขี่แล้วไม่ได้หมายความว่า เขาหัวเข่นนั้นในฐานะเป็นคนเคร่งศีลธรรม หรือเผด็จการแต่อย่างใด

อาเธอร์ อคาโมฟ (Arthur Adamov. 1908 - 1970)

อคาโมฟ เกิดในตระกูลชาวอาร์มีเนียนที่ร่ำรวย ในประเทศรัสเซีย เขาได้รับการศึกษาในฝรั่งเศส หลังจากพ่อของเขาฆ่าตัวตาย เขาย้ายไปอยู่ที่กรุงปารีส และได้พบกับนักประพันธ์กลุ่มเซอร์เรียลลิสต์หลายคน เขาเริ่มงานเขียนในปี ค.ศ. 1920 ผลงานในระยะแรกของเขาได้แก่ The Large and the Small Manoeuvre (1950), The Invasion (1950), Porcody (1952), Professor Taranne (1953), The Direction of the March (1953), All Against All (1953) As We Were (1953)

ตัวละคร ของอคามอฟมักจะมีชื่อเป็นสัญลักษณ์หรือบอกบทบาท นอกอาชีพ เช่น N หรือ Employee ในเรื่อง Parody The Militant หรือ The Monitor ใน The Large and the Small Manoeuvre อคามอฟแสดงให้เห็นความไม่สามารถสื่อความไต่ระหว่างกันและกันของมนุษย์ และความไร้ประโยชน์ที่จะถูกพันยึดมัน ซึ่งต่างก็นำไปสู่ความล้มเหลวในชั้นปลายเช่นเดียวกัน

ในเรื่อง Parody เป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นถึง ลูกจ้าง (The Employee) ที่เต็มไปด้วยพลังความกระตือรือร้น เชื่อนั่นในตนเอง หวังชีวิตด้วยการเป็นคนตาบอด และต้องจำคุก ในขณะที่เอ็น (N) ซึ่งคัดค้านเขาอยู่ตลอดเวลา เป็นคนมองโลกในแง่ร้ายอ่อนไหว ก็ไม่ประสบความสำเร็จในชีวิตเช่นกัน เขาถูกรรชนและถูกกวาดรวมไปกับกองขยะ

เรื่อง The Invasion เป็นเรื่องเกี่ยวกับนักเขียนคนหนึ่งชื่อ ฌอง (Jean) เมื่อสิ้นชีวิต เขาได้มอบต้นฉบับงานเขียนของเขาทั้งหมดให้กับน้องเขยของเขา ซึ่งยังตัวเองอยู่ในห้องทำงานเพื่อศึกษาค้นฉบับเหล่านั้น ในขณะที่เขาอยู่ในห้องนี้ ภรรยาของเขาหนีตามชายอื่นไป เมื่อเขาออกมาจากห้องและแม่บอกเขาเรื่องภรรยาที่หนีไป เขาจึงกลับเข้าไปในห้องเผาต้นฉบับเหล่านั้น แล้วฆ่าตัวตาย

Professor Taranne เป็นเรื่องราวของศาสตราจารย์ในมหาวิทยาลัยผู้หนึ่ง ซึ่งถูกกล่าวหาว่านิยมนัทธิ เปิดเผยของลับ (Exhibitionism) เขาพยายามจะพิสูจน์ว่าเขาเป็นผู้บริสุทธิ์โดยการโต้แย้งอย่างไม่ลดละ ในตอนจบเขาถอดเสื้อผ้าออกเป็นการประท้วง

หลังจากปี ค.ศ. 1955 อคามอฟ เปลี่ยนแนวคิดทางการเมืองของเขา เขาสมัครเข้าร่วมในพรรคคอมมิวนิสต์ และไม่ยอมเขียนละครอื่นนอกจากละครเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และสังคม เขาเขียนเรื่อง Ping Pong ในปี ค.ศ. 1955 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าชีวิตที่มุ่งมั่นดำเนินตามอุดมคติที่ผิด ๆ เป็นการสูญเสียเปล่าอย่างไร โดยแสดงออกทางตัวละครในเรื่องนี้ คือ อาร์เธอร์ (Arthur) และวิกเตอร์ (Victor) ซึ่งสนใจในเครื่องเล่นปิงปองมาก อุดมคติชีวิตทั้งชีวิตในการเล่นปิงปอง

ในปี ค.ศ. 1957 อตามอฟ เสนอบทละคร เกี่ยวกับระบบเศรษฐกิจ เรื่อง Paolo Paoli บทละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างสังคมที่สนใจแค่ผลประโยชน์ทางวัตถุ และความเสียหายที่เกิดจากความคึกคักกล่าว ซึ่งเกิดขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1900 ถึง 1914

ในปี ค.ศ. 1961 เขาเขียนเรื่อง Spring '71 ซึ่งเป็นบทละครเกี่ยวกับการก่อตั้งและความกดดันที่มีอยู่ในคอมมูนปารีสในปี ค.ศ. 1971

อย่างไรก็ตามหลังจากปี ค.ศ. 1955 อตามอฟหันเหแนวทางการเขียนของเขาออกจากบทละครแบบแอ็บสแต็ค เพราะเขาหันเหความสนใจไปกับการเขียนบทละครที่เกี่ยวกับการเมืองมากกว่า

นักเขียนทั้งสี่คน คือ เบ็คเก็ต อีโอเนสโก เซอเนต์ และอตามอฟ นับเป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้แนวคิดแบบแอ็บสแต็คเป็นที่สนใจแพร่หลายไปทั่วโลก ทั้งสี่คนมีความเชื่อที่คล้ายคลึงกันเกี่ยวกับความไร้เหตุผลของโลก และความไร้สาระ ไร้จุดหมาย ในสถานะของมนุษย์

แต่ที่จริงแล้ว แนวคิดแบบแอ็บสแต็คไม่ใช่สิ่งที่สามารถอธิบายให้จำกัดความลงไปได้อย่างแน่นอนชัดเจนว่า มีลักษณะเป็นอย่างไรกันแน่ ชื่อที่ใช้เรียกกันนี้เป็นชื่อที่นิยมเรียกกันหลังจากมาร์ติน เอสลีน เขียนหนังสือ ชื่อ The Theatre of the Absurd (1961) เกี่ยวกับความเคลื่อนไหวของแนวคิดนี้ เนื่องจากเป็นสิ่งที่ไม่อาจกำหนดได้แน่ชัดลงไป ดังนั้นจึงเป็นการยากที่จะจัดหมวดหมู่นักแต่งละครว่า ใครบ้างที่ควรจะนับเนื่องเข้าอยู่ในกลุ่มนักแต่งละครแอ็บสแต็ค อย่างไรก็ตามกล่าวได้ว่านักแต่งบทละครชาวฝรั่งเศสในระยะปี ค.ศ. 1950 กว่า ๆ หลายคน มีโลกทัศน์ และวิธีการแต่งบทละครที่คล้ายคลึงกับผลงานของเบ็คเก็ต และนักแต่งกลุ่มแอ็บสแต็คมาก ได้แก่ คาร์ ดีเยอร์ (Tardieu. 1903 -) ซึ่งเขียนบทละครแบบแอ็บสแต็คไว้หลายเรื่อง เช่น

The Sonata and the Three Gentlemen (1955), Who Is there? (1952) คาร์ดีเยอร์ มีความคิดว่าบุคคลควรจะมีหลักเพียงการยอมรับปฏิบัติตามกฎหมายที่สังคมกำหนดให้แล้วพยายามค้นหามาตรฐานสำหรับตนเอง ในปี ค.ศ. 1956 เขาแต่งบทละครเรื่อง

The Information Window และ A Voice Without Anyone ซึ่งในละครเรื่อง
หลังนี้ บนเวทีจะว่างเปล่าไม่มีตัวละครเลย มีแต่เสียงมาจากนอกเวที ทบทวนความ
ทรงจำของห้องนั้น ในขณะที่แสงบนเวทีจะเปลี่ยนแปลงไปตามอารมณ์ที่เปลี่ยนไปต่าง ๆ

โบริส วีออน (Boris Vian. 1920 - 1959) เป็นนักเขียนอีกคนหนึ่งที่มี
แนวคิดและวิธีการแต่งในแนวเดียวกันกับกลุ่มแอ็บสแต็ค บทละครที่มีชื่อเสียงของเขา คือ
The Empire Builders (1959) แสดงให้เห็นความเป็นไปในครอบครัวหนึ่งที่
พยายามจะหลบหนีจากเสียงลึกลับ ด้วยการย้ายที่อยู่ไปอยู่บนชั้นบนสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในขณะที่
ท่าเรือนั้นจำนวนคนในครอบครัวจะลดน้อยลงทุกที จนในที่สุดเหลือแต่พ่อเพียงคนเดียว
เมื่อไม่มีที่ใดจะหนีไปได้ต่อไปอีก เขาจึงตายไป

โรเบิร์ต แปงเจต์ (Robert Pinget. 1920 -) ละครเรื่องที่เขารู้จัก
ดีที่สุดของเขาคือ Dead Letters เป็นเรื่องของชายชราคนหนึ่ง ซึ่งเผารอคอยจดหมาย
จากลูกชายของเขาเป็นเวลามากแล้วมีเล่า โดยที่ลูกชายของเขาในอนาคตจะมีตัวตนอยู่ใน
จินตนาการของเขาเท่านั้น บทละครของเขาอีกเรื่องหนึ่งคือ La Mavivelle กล่าวถึง
ชายชราสองคนที่นั่งลำค้ำบ่อคิดรวบกัน

ในประเทศเยอรมันนั้น แนวคิดแบบแอ็บสแต็คแพร่หลายไปกว้างขวางมาก
ทว่ามีนักแต่งบทละครชาวเยอรมันที่แต่งละครในแนวนี้นี้ไม่กี่คน คนที่น่าสนใจที่สุด ได้แก่

ฮิลเดสไฮม์เมอร์ (Hildesheimer. 1916) อาศัยอยู่ในสวิสเซอร์แลนด์
เขาเขียนละครเรื่อง The Dragon Throne (1955) และในปี ค.ศ. 1958
เขาเขียนเรื่อง The Clocks เป็นเรื่องเกี่ยวกับสามีภรรยาคนหนึ่งนั่งทบทวนอดีตกัน ใน
ขณะนั้นคนเฝ้าขายของคนหนึ่งเข้ามา ทั้งสองจึงซื้อนาฬิกาจากคนเฝ้าขายของเรือนหนึ่ง
พอตกค่ำทั้งสองเข้าไปอยู่ในนาฬิกานั้น เดินส่งเสียง ตึก ตึก ไปเรื่อย ๆ ลักษณะของสามี
ภรรยาผู้นี้คล้ายกันกับสามีภรรยาในเรื่อง The Chairs ของอีโอเนสโก

กันเทอร์ กราส (Gunter Grass. 1927) เริ่มเขียนบทละครในปี ค.ศ. 1954
ถึง ค.ศ. 1958 ได้แก่ Rocking Back and Forth (1954) Only Ten Minutes to
Buffalo (1957), Mister, Mister (1956), The Wicked Cooks (1957)

บทละคร ของกราสมีลักษณะเหมือนบทละครแอ็บเสคทัว ์ ี่ ไป เรื่องที่คี่ที่สุด คือ Mister, Mister ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับชายผู้หนึ่งชื่อ บอลลิน (Bollin) เขาเป็นชาตกรที่ไม่สามารถสังหารเหยื่อได้ ทว่าตัวเขาเองกลับถูกเค็กสองคนขโมยปืนไปและฆ่าเขาตายในที่สุด

ในบทละครเรื่อง The Wicked Cooks พวกคนครัวพยายามจะค้นหาว่าราห่าซุซที่มีคนรู้เพียงท่านเคานต์ (ซึ่งแท้จริงแล้วไม่ใช่เป็นท่านเคานต์แต่อย่างใด) คนครัวจึงแต่งงานกับ นางพยาบาลของท่านเคานต์ เพื่อจะได้สืบหาตัวราห่าที่ต้องการ หลังจากที่อยู่กับพยาบาลได้ 2 เดือน จึงรู้ว่าท่านเคานต์จำตัวราห่าซุซนั้นไม่ได้เสียแล้ว คนครัวทั้งสองจึงฆ่าตัวตาย

ในประเทศอังกฤษ นักแต่งละครที่ได้รับการจัดกลุ่มเป็นพวกแอ็บเสคทัว ์ คือ ฮาโรลด์ พินเตอร์ (Harold Pinter. 1930 -) และ นอร์แมน ซิมป์สัน (Norman F. Simpson)

บทละครแนวแอ็บเสคทัว ์ ของพินเตอร์ได้แก่ The Room (1957), The Dumb Waiter (1957), A Night Out (1960), The Cautaker (1960), The Dwarfs (1960), The Collection (1961), The Lover (1963)

ในบทละครเรื่อง The Dumb Waiter ซึ่งเป็นผลงานที่ดีที่สุดเรื่องหนึ่งของพินเตอร์ มีเป็นสองคนคือ กัส (Gus) และเบน (Ben) มาคอยรับคำสั่งอยู่ในห้อง ๆ หนึ่ง หลังห้องมีเครื่องส่งอาหารติดตั้งอยู่ เขาได้รับคำสั่งให้ส่งอาหารขึ้นไปข้างบน มากขึ้นทุกที และเป็นอาหารที่ทำไ้ยากขึ้นทุกที ๆ เช่น อาหารกรีก และอาหารจีน เขาพบว่ามีการบอกเสียงสำหรับพูดติดต่อกับชั้นบนได้ เบนพยายามติดคอ และได้รับคำสั่งว่า เหยื่อรายต่อไปที่เขาต้องฆ่า คือ กัส เขายังกัศตายเมื่อกัสกลับจากออกไปหาน้ำ

นอร์แมน ซิมป์สัน (Norman F. Simpson. 1919 -) เขียนบทละครเรื่อง A resounding Tinkle (1957) บทละครเรื่องที่สองของเขา คือ The Hole (1957) ในบทละครเรื่อง One Way Pendulum (1959) เขาสะท้อนภาพสังคมให้ไร้สาระเพราะชนบประเพณีทำให้มนุษย์กลายเป็นเหมือนหุ่นของปาลอฟ (Palov)

ในอเมริกา เอ็ดวาร์ด แอลบี (Edward Albee. 1928 -) เป็นนักแต่งบทละครแอ็บสแวลต์ ผลงานของเขาสะท้อนรากฐานความคิดอย่างมองโลกในแง่ดีมาก (Esslin. op.cit. : 302) บทละครเรื่องแรกของเขาชื่อ The Zoo Story (1958) เป็นบทละครองค์เดียวจบที่น่าสนใจมาก กล่าวถึง เจอร์รี่ (Jerry) ตัวละครที่ถูกตัดออกจากสังคม กับ ปีเตอร์ (Peter) ผู้ยอมตามกฎเกณฑ์ของสังคม เจอร์รี่ถูกกระตุ้นโดยปีเตอร์จนต้องชักมีดออกมาท้าวายตนเอง

บทละครเรื่อง The American Dream (1959 - 196) เป็นบทละครที่สิ้นลตอนความหวังที่จะปฏิบัติงานใด ๆ ให้ชาติ และความคิดอย่างมองโลกในแง่ดี ในบทละครนี้กล่าวถึงครอบครัวอเมริกันที่มีพ่อ แม่ ย่า พยายามจะหาตัวแทน มาแทนที่ลูกบุญธรรมของครอบครัวที่เพิ่งตายไป สมาชิกในครอบครัวที่หายไปหวนกลับมาในรูปร่างของชายหนุ่มรูปหล่อที่ยอมรับว่าตนเองเหมือนกับคนตายทั้งเป็น เขายอมทำทุกอย่างเพื่อให้ได้เงินมากขึ้น ๆ

ในปี ค.ศ. 1963 เขาเขียนละครเรื่องเอก คือ Who's Afraid of Virginia Woolf Tiny Alice

สรุป

นับว่า ชาร์ลส และกามูส เป็นนักแต่งบทละครคนแรกที่มีอิทธิพลถึงชีวิต เขาเผยแพร่ความคิดเกี่ยวกับความไร้สาระของชีวิตทางผลงานของเขา หลังจากปี ค.ศ. 1950 นักแต่งบทละครที่เสนอผลงานละครแบบแอ็บสแวลต์ต่อสาธารณชน คือ เบ็คเกต อีโอเนสโก เซอเนต และอคามอฟ ซึ่งเป็นคนต่างชาติ ที่มาตั้งหลักแหล่งในปารีสเป็นการถาวรเสียสามคน ส่วนเซอเนต แม้จะเป็นคนฝรั่งเศสก็เป็นคนนอกสังคม อย่างไรก็ตามเขาทั้งสี่เป็นผู้เผยแพร่ลักษณะของละครแอ็บสแวลต์ให้เป็นที่สนใจยิ่งขึ้น และชื่อนี้เป็นที่แพร่หลายโดยเอสลินในปี ค.ศ. 1961 กลุ่มนักแต่งชาวฝรั่งเศสในสมัยทศวรรษที่ 50 เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง แม้ว่าเขาจะมีโลกทัศน์ที่ต่างกันเล็กน้อย ทว่าเขามีความเชื่อเหมือนกันอยู่ในเรื่องความไร้เหตุผลของโลก และความไร้สาระของสภาพของมนุษย์

แม้ว่าเขาจะเสนอภาพตัวละครที่มีความอ่อนโยนอย่างมาก ทว่าตัวละครของเขาไม่เคยแสดง
ความหวังที่จะมีโลกที่ดีกว่า หรือแสวงหาโลกอื่นเลย

แนวคิดแบบแอ็บสเทคแพร์ ขยายวงกว้างไปถึงอังกฤษ เยอรมัน และข้ามมหาสมุทร
ไปถึงประเทศสหรัฐอเมริกา

ในบทที่ 4 จะเป็นการวิเคราะห์ตัวละครของเบ็คเก็ทเรื่อง Waiting for
Godot

วิเคราะห์บทละครเรื่อง Waiting for Godot

บทละครเรื่อง Waiting for Godot อาจจะนับได้ว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของละครแบบแอ็บสแต็ค ตัวละครมีลักษณะไม่เป็นธรรมชาตินิยม รวบรวมว่าถูกกักไว้ในสถานที่แห่งหนึ่งที่ตัดขาดออกจากโลกภายนอกทั้งปวง ตัวละครมี 4 คน วลาดีมีร์ (Vladimir) และ เอสตรากอน (Estragon) ปอซโซ (Pozzo) และลัคกี (Lucky) ซึ่งต่างก็อยู่ในสถานะที่ไม่ดีกว่ากันนักเมื่อตกมาอยู่ในสถานที่แห่งนี้ ตัวละครทั้ง 4 เดินเข้าออกวนเวียนอยู่ในสถานที่ที่เหมือนกับที่คุมขัง ในช่วงเวลาที่ไม่รู้ว่าเกิดขึ้นเมื่อไหร่ คำพูดที่พูดออกมา ก็พูดเพื่อที่จะลืมเสีย หรือเพื่อทนต่ออะไรบางอย่าง เขาเคลื่อนไหวก็เพื่อแสดงว่ายังมีชีวิตอยู่เท่านั้น เพราะเขารู้ว่าชีวิตของเขาไม่มีอะไรเป็นแก่นสาร มนุษย์ต้องเผชิญกับความว่างเปล่า ความไร้แก่นสาร กิจกรรมทุกอย่างที่มนุษย์ทำไปก็เพื่อถ่วงเวลาให้ล่วงไปเท่านั้นเอง ตัวละครในเรื่องนี้มีความคิดดังกล่าว เพราะเหตุว่าหน้าที่ของเขาคือการรอคอยโกโธ เขาไม่รู้เลยว่าตัวเขาอยู่ที่ไหน ทำไมเขาถึงมาที่นี่ เขาเคยมาที่นี่มาก่อนหรือเปล่า วันนี้เป็นวันอะไร และเมื่อไหร่โกโธถึงจะมา

ปอซโซ และลัคกี นั้นเป็นคนถูกครอบงำโดยวัตถุ ลัคกีเป็นคนที่ต้องมีภาระหน้าที่ทำอยู่ตลอดเวลา มิฉะนั้นแล้วเขาจะหมดสิ้นเรี่ยวแรงที่จะทรงตัวอยู่ ในขณะที่วลาดีมีร์และเอสตรากอนนั้นเป็นคนไม่มีอะไรจะทำ ละครเรื่องนี้ทั้งเรื่องจึงสรุปได้เพียงสั้น ๆ ว่าไม่มีอะไรเกิดขึ้น ไม่มีใครจากไปทางไหนทั้งสิ้น ทั้ง ๆ ที่เขาค้างคนต่างชนกันหลายครั้งว่าไปกันเถอะ

บทละครเรื่องนี้ทั้งเรื่องไม่มีโครงเรื่อง ไม่มีวิวัฒนาการของเหตุการณ์ อย่างไรก็ตามยังคงมีความเคลื่อนไหวบางอย่างเกิดขึ้นในบทละคร กล่าวคือ ปอซโซซึ่งกลายเป็นคนตาบอดในองก์ที่ 2 กลับฉลาดขึ้นกว่าเดิม มองเห็นสังขารมนุษย์ดังที่เขาถวิลถึงวัฏจักรของวันเวลา วัฏว่ วันเวลาเอาชนะ และทำลายชีวิตทุกชีวิตโดยที่ไม่มีใครสามารถหยุดยั้งเวลาเอาไว้ได้ (Ibid., 89)

ฉากของบทละครเรื่องนี้ก็ไม่ใช่เป็นธรรมชาติ ต้นวิลโลว์ (willow) ในองก์ที่ 1 ไม่มีใบเลย แต่เมื่อถึงองก์ที่ 2 ต้นไผ่นั่นกลับมีใบเต็มต้น

ภาษาที่ใช้ในบทละครก็ไม่ใช่เป็นธรรมชาติ เป็นภาษาที่ใช้พูดกันในโรงแสดงดนตรี (Music Hall) หรือการแสดงพวกบิกินกะบันเท็ง (Vaudeville) หรือภาษาที่ใช้ในการส่งข่าวทางโทรเลข เต็มไปด้วยถ้อยคำที่ทำให้เกิดความเข้าใจผิด คำพูดซ้ำ ๆ คำพูดวน ๆ กัน ซึ่งไม่ให้ความหมายอะไร

การวิเคราะห์บทละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่างของบทละครแบบแอ็บสเท็ค จะกระทำโดยลำดับดังนี้

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

โครงเรื่อง

ก่อนที่จะกล่าวถึงโครงเรื่อง จะเล่าเรื่องย่อของบทละครเรื่องนี้ก่อนเพื่อความเข้าใจ (Beckett, 1978 : 9 - 94)

องก์ที่ 1

ฉากของบทละครเรื่องนี้เป็นถนนในชนบทสายหนึ่ง มีต้นไม้ใบโกร๋นอยู่ต้นหนึ่ง เวลาที่ปรากฏเป็นเวลาพลบค่ำ ชายพเนจรสองคนนั่งรอคอยการมาของชายลึกลับคนหนึ่งชื่อโกโก้ เมื่อละครเปิดฉาก เอสตราคอน ซึ่งมีชื่อเรียกสั้น ๆ ว่าโกโก้ (Gogo) กำลังพยายามถอดรองเท้าบูตข้างหนึ่งออก ชายพเนจรอีกคนหนึ่งเดินเข้ามา ชายผู้นี้ชื่อวลาดีมีร์ หรือดีดี้ (Didi) ซึ่งในภายหลังเขาขานรับเมื่อถูกเรียกว่า อัลเบิร์ต (Albert) ควบ เมื่อคืนก่อนทั้งสองคนไม่ได้อยู่ด้วยกัน เอสตราคอน

ไปนอนหลับในคาน้ำแห่งหนึ่ง และถูกใครไม่รู้ทุบตีเอา ทั้งสองพยายามฆ่าเวลาในการ
รอคอยด้วยการคุยกันด้วยเรื่องไร้สาระต่าง ๆ หรือล้อเลียนกัน เช่น เอสตราคอนบอก
วลาดีมีร์ว่า เขาไม่ได้รู้ซิปกางเกงจุดสนใจของบทละครตอนนี้อยู่ที่ปัญหาว่า เอสตราคอน
จะถอดรองเท้าออกได้หรือไม่ หลังจากคร่ำครวญเกี่ยวกับรองเท้าข้างนั้นอยู่สักครู่ เขาก็
ถอดออกได้ เขาทั้งสองพูดกันถึงพระเยซู และโจรสองคนที่ถูกตรึงไม้กางเขนอยู่ด้วยกัน
กับพระองค์ เอสตราคอนต้องการจะไปจากสถานที่นี้ แต่วลาดีมีร์บอกว่ายังไปไม่ได้
เพราะว่าจะต้องนั่งคอยโกโกท์ แล้วเขาก็เกิดลังเลใจเกี่ยวกับสถานที่นัดพบและสับสน
เรื่องเวลา เขาปรึกษากันว่าถ้าโกโกท์ไม่มาวันนี้ พวกเขาจะมารอที่นี่อีกในวันพรุ่งนี้
และวันต่อ ๆ ไป จนกว่าโกโกท์จะมา เขานึกไม่ออกว่าเมื่อวานนี้เขามาที่นี่หรือเปล่า
เอสตราคอนเชื่อว่ามา แล้วเขาก็เกิดลังเลใจเรื่องวันเวลาที่นัดหมายกับโกโกท์จะมา
เขานึกไม่ออกว่าเป็นวันใดแน่ เขาไม่รู้เลยว่าวันนี้เป็นวันอาทิตย์ วันจันทร์หรือวันอะไร
กันแน่ ในที่สุดเอสตราคอนเองก็เกิดไม่แน่ใจว่าเมื่อวานนี้เขามาที่นี่หรือเปล่า เอสตราคอน
เคลิ้มหลับไป ทว่าวลาดีมีร์ปลุกเขาตื่นขึ้นเพราะเขาเหงาที่นั่งคนเดียว เอสตราคอน
อยากจะได้เรื่องความฝันของเขาให้วลาดีมีร์ฟัง แต่วลาดีมีร์สั่งไม่ให้เล่า เอสตราคอน
พยายามจะเล่าเรื่องคลงต่าง ๆ แต่วลาดีมีร์กลับโกรธลุกออกไปจากเวที แล้วกลับเข้ามา
พร้อมกับไลหมากมาใบหนึ่ง เอสตราคอนขอร้องให้วลาดีมีร์ยกโทษให้ ทั้งสองสวมกอดกัน
เขาคุยกันว่าเขาน่าจะแขวนคอตัวเขงในระหว่างรอคอยโกโกท์อยู่ที่นี่ ในที่สุดเอสตราคอน
ตัดสินใจว่าอย่าทำอะไรเลยจะดีกว่า เขาไม่รู้เลยว่าเขาจะถามโกโกท์ถึงเรื่องอะไรก็
เอสตราคอนบนหิว วลาดีมีร์จึงเอาหัวแครอทให้กินหัวหนึ่ง ในขณะที่กำลังกินแครอทกันนั้น
เขาได้ยินเสียงประหลาดเสียงหนึ่ง ทำให้เขาคงใจกลัวมาก ชายคนหนึ่งซึ่งภายหลังรู้ว่า
ชื่อ ลัคกี้เดินเข้ามาในฉาก มีเชือกผูกอยู่รอบคอ เขาแบกถุงหนัก ๆ มาด้วย 1 ถุง พร้อม
ด้วยเก้าอี้พับ ตะกร้าปศุศ และเสื้อโค้ทตัวหนึ่ง ชายอีกคนหนึ่งคือ ปอชโซ เดินตามเข้า
มาถือสายเชือกไว้ในมือ พร้อมแซ่เส้นหนึ่ง เมื่อเขากระตุกเชือกซึ่งมีความยาวมากซึ่งโยง
ไปยังคอ ลัคกี้ ลัคกี้ก็ล้มลง แต่ผู้ชมจะไม่เห็นเพราะลัคกี้อยู่นอกเวที ลัคกี้กลับเข้ามาบน
เวทีอีกครั้งหนึ่ง ปอชโซสั่งให้เขาเอาซองจากเสื้อโค้ทใส่ในตะกร้าทีละอย่าง ๆ เขานั่งกิน

โกอยู่คนเดียวและสับสนอลัง เอสตราคอนชอกกินกระดูกไก่ที่ปอกโซทิ้งแล้ว เขารู้จาก
ปอกโซว่ากำลังจะเอาลัคกี้ไปขายที่ตลาด ลัคกี้เสียใจที่ได้ยินอย่างนั้น เขาร้องไห้เสียงดัง
เอสตราคอนเข้าไปจะปลอบกลับรถลัคกี้ตะออกมาอย่างแรง ปอกโซขอให้เอสตราคอน
ออกปากขอร้องเขาให้ยอด้วยกันต่อไปอีกครู่ เขาอยากจะให้ชายแพนเจอร์ทั้งสองได้มอคลาย
อารมณ์ จึงสั่งให้ลัคกี้เดินรำไห้ ซึ่งเอสตราคอนออกเรียกรถยนต์ว่า "ความทุกข์
ทรมานของแพนเจอร์" (The Soapgoat's Agony) ในขณะที่วลาคิมัวร์เรียกว่าเป็น
The Hard Stool และปอกโซบอกว่าการเดินรำนี้เรียกว่า "ตาข่าย" The Net เขาขอ
ให้ลัคกี้ใช้ความคิดดูบ้าง ลัคกี้พูดลอยคำยาว ๆ ที่ฟังไม่ไค้ศัพท์ คนอื่น ๆ ฟังไม่ไค้
จึงกระโดดใส่เขาทุบตีเขาเพื่อให้เขาหยุดพูดเสีย ในที่สุดปอกโซและลัคกี้ก็ออกเดินทาง
ต่อไปที่ตลาด ในขณะนั้นเด็กชายคนหนึ่งซึ่งมีท่าทางเกรงกลัวปอกโซและลัคกี้มาก ก็ออก
มาบอกชายแพนเจอร์ทั้งสองว่า โกลโกห์มาไม่ไค้ แต่จะมาพรุ่งนี้ ขณะนั้นพระจันทร์ขึ้น
เอสตราคอนตัดสินใจทิ้งรองเท้าที่ขอบเวที ทั้งสองคนตกลงใจว่าจะออกจากที่แห่งนั้นไป
แล้วค่อยกลับมาในวันรุ่งขึ้น แต่ทั้ง ๆ ที่พูดกันอย่างนั้น เขาทั้งสองกลับนั่งลงและไม่
เคลื่อนไหวไปไหน

องก์ที่ 2

วันต่อมา เวลาและสถานที่เดียวกัน

รองเท้าของเอสตราคอนวางอยู่คานหน้ากลางเวที หมวกของลัคกี้วาง
อยู่ที่นั่นด้วย มนคินไม่มีใบติคอยู่ 4 - 5 ใบ วลาคิมัวร์เดินเข้ามาในเวที แล้วเดิน
สำรวจไปทั่ว เขาเดินไปดูรองเท้า รองเพลงที่ไม่มีมีความหมาย เอสตราคอนเดิน
ออกมาทางคานซ้าย ในขณะที่วลาคิมัวร์มองไปทางคานขวา เอสตราคอนไม่ไค้ใส่รองเท้า
สวมหมวกด้วย 1 ใบ ทั้งสองสวมกอดกันและแสดงความคิดเห็นที่ไค้พบกันอีก เอสตราคอน
เล่าว่าเขาถูกผู้ชาย 10 คนกลุ่มรุมทำร้ายโดยไม่มีสาเหตุ เขามานั่งคอยโกลโกห์อีก
เช่นเคย เอสตราคอนลืมไปหมดแล้วว่าเกิดอะไรขึ้นบ้างเมื่อวานนี้ จำไม่ไค้ทั้งคันไม้
และสถานที่นั้น เขาพยายามพูดกันเพื่อจะได้ไม่ไค้ต้องใช้ความคิด เอสตราคอนกล่าวว่า
รองเท้าบูตคู่นี้ไม่ใช่ของเขา เพราะของเขานั้นเป็นสีดำ ทว่าคู่นี้เป็นสีน้ำตาล เขาสอง

สวมรองเท้า ซึ่งก็สวมได้พอเหมาะดี เอสตราคอนเคิ้มหลับไปแล้วว่าตื่นขึ้นมาเพราะฝันร้าย แล้ววลาคิมิร์ห้ามไม่ให้เขาเล่าความฝันนั้น เอสตราคอนอยากจะไปจากที่นี่แต่ วลาคิมิร์เตือนว่า เขาต้องรอพบโกโคทีก่อน วลาคิมิร์ก็ลงหยิบเอาหมวกของลัคกี้ขึ้นมา ถอดหมวกของเขาเอง แล้วสวมหมวกของลัคกี้ เขาส่งหมวกของเขาให้เอสตราคอน ซึ่งถอดหมวกของตนออกแล้วสวมหมวกของวลาคิมิร์แทน เขาส่งหมวกของเขาให้วลาคิมิร์ ซึ่งรับมาสวมแทนหมวกของลัคกี้ ยื่นหมวกของลัคกี้ให้เอสตราคอน ๆ สวมหมวกของลัคกี้ แล้วยื่นหมวกของวลาคิมิร์คืนให้เขาไป เขาสลับเปลี่ยนหมวกทั้งสามวนเวียนไปมากันอยู่ เช่นนี้ ในที่สุดวลาคิมิร์สวมหมวกของลัคกี้ โยนหมวกของตนเองทิ้งไป เขาทั้งสองลงแสดงบทบาทเป็นปอชโซและลัคกี้

ลัคกี้และปอชโซกลับเข้ามา ปอชโซกลายเป็นคนตาบอด เขาอยากจะรู้ว่าขณะนี้เป็นเวลาเท่าไร และเขาอยู่ที่ไหน วลาคิมิร์ขออนุญาตปอชโซให้ลัคกี้ร้องเพลง แต่ลัคกี้กลายเป็นใบ้ไปเสียแล้ว ปอชโซและลัคกี้จากไป เอสตราคอนพยายามจะถอดรองเท้าออก แต่ไม่สำเร็จ เขาจึงนอนหลับไป เด็กชายคนเดิมกลับเข้ามาเขาจำวลาคิมิร์ไม่ได้ เขาบอกเพียงว่าโกโคทีก่อนไม่ได้ แต่จะมาพรุ่งนี้ วลาคิมิร์พยายามจะจับตัวเด็กนั้นไว้ แต่เขาวิ่งหนีไปได้ เอสตราคอนตื่นขึ้นมา เขาพยายามจะแฉวนคอตนเองอีก แต่เข็มขัดของเอสตราคอนไม่แข็งแรงพอ ผลที่เกิดขึ้นก็คือเอสตราคอนทำกางเกงหลุด เขาคงลงใจจะจากไป แต่กลับไม่ได้เคลื่อนไหวไปไหนเลย

โครงเรื่อง

วลาคิมิร์และเอสตราคอนมาคอยโกโคทีก่อนที่จตุรพักตรพิมานเป็นเหตุการณ์ที่ดำเนินในองก์ที่ 1 คนทั้งสองไม่รู้วลาคิมิร์จะมาหรือไม่ ในวันที่ขณะที่คอยโกโคทีก่อนนั้นเขาก็หาทางผ่อนคลายความรู้สึกที่ต้องกระวนกระวายในการคอย โดยหาทางเล่นเกมสตาจ ๆ เช่น เล่าเรื่องตลกขบขัน เช่นที่เอสตราคอนเล่าเรื่องคนอังกฤษไปเที่ยวของโสเภณี หรือการที่เขาใช้วิธีเล่นเกมสตาจกับคำพูด จนในที่สุดเขาคิดจะแฉวนคอตัวเอง

Estragon : - Let's hang ourselves immediately.

(Ibid., p. 17)

ทั้งสองพบกับชายแปลกหน้าชื่อ ปอชโซเดินทางมากับคนใจของเขาลี้กี้ ในตอนแรก
เอสตรากอนเข้าใจว่า ปอชโซคือโกโกต์คนที่พวกเขาเจออยู่

Estragon : You're not Mr. Godot, sir?

(Ibid., p. 22)

หลังจากที่ได้แสดงอำนาจเหนือลี้กี้ให้ทั้งสองได้เห็นแล้ว ทั้งปอชโซและลี้กี้ก็
จากไป ปล่อยให้ทั้งสองคนรอโกโกต์ต่อไป ในตอนใกล้จะจบองก์ที่ 1 เด็กชายที่เป็น
ตัวแทนของโกโกต์ก็มาแจ้งให้ทั้งสองคนทราบว่าโกโกต์จะมาพรุ่งนี้ ในตอนจบองก์ที่ 1
ทั้งสองก็บอกว่าจะไปแต่ไม่ได้ไปไหนคงอยู่ที่เดิม

Estragon : Well shall we go?

Vladimir : Yes, Let's go.

They do not more.

(Ibid., 54)

ในองก์ที่ 2 เหตุการณ์ก็เหมือนกับในองก์แรก ทั้งสองคนก็มาพบกันอีกและ
ยังคงต้องหาทางทำให้การรอคอยโกโกต์ไม่น่าเบื่อด้วยการเล่นเกมสัพทแบบในโรงแสง
ดนตรี (music hall) โดยพูดโต้ตอบไปมา ในที่สุดก็ได้พบกับปอชโซอีกครั้ง แต่ใน
ตอนนี้เขากลายเป็นคนตาบอดไปแล้ว ส่วนลี้กี้ที่เคยแสดงความสามารถด้วยการแสดง
สุนทรพจน์ในองก์ที่ 1 กลายเป็นคนใบ้จะเห็นได้ว่า ในขณะที่สภาพของวลาดีมีร์และ
เอสตรากอนยังคงเหมือนเดิมมีเพิ่มเติมนิดหนึ่งทีในคราวนี้เอสตรากอนสามารถใส่รองเท้า
ได้พอดี ทั้ง ๆ ที่ในองก์ที่ 1 เขาใส่มันไม่ได้

Estragon : It fits.

Vladimir : We'll try and lace it.

Estragon : No, no, no laces, no laces.

Vladimir : You'll be sorry. Let's try the other, well?

Estragon : If fits too.

(Ibid., p. 69)

ในที่ลัดปอซโซและลัคก็จากไป เด็กชายตัวแทนของโกโดท์ก็มาแจ้งให้ทราบว่าโกโดท์มาไม่ได้ แต่จะมาพรุ่งนี้แทน ทั้งสองก็พยายามจะแขวนคอ โดยคราวนี้จะใช้เข็มขัด แต่ก็ไม่สำเร็จ ทั้งสองตกลงใจกันว่าจะกลับมาพร้อมด้วยเชือกเพื่อจะแขวนคอถ้าโกโดท์ไม่มา ในครั้งนี้อาลาเคียร์เป็นคนชวนเอสตรากอนให้ไปจากที่นี่ต่างกับองก์ที่ 1 ซึ่งเอสตรากอนเป็นผู้ชวน ประโยคเดิมติดกับคราวนี้ใช้เครื่องหมายคำถามท้ายคำว่า

Vladimir : Well? Shall we go?

Estragon : Yes, let's go.

(Ibid., p. 94)

สิ่งที่ทำให้องก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 ต่างกัน ในด้านฉากก็คือการที่ต้นไม้ไม่มีใบผลิออกมา เพราะในองก์ที่ 1 ต้นไม้ไม่มีใบ

ดังนั้นเราสามารถกล่าวได้ว่าองก์ที่ 2 เป็นพัฒนาการ (Development) ของตัวละคร ไม่ใช่เป็นเพียงการแสดงซ้ำกับในองก์ที่ 1 เท่านั้น

จะเห็นได้ว่าโครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ ทั้งสององก์มีเหตุการณ์เกิดขึ้นเหมือนกันคือ การปรากฏตัวของเอสตรากอน และอลาเคียร์ในตอนต้นองก์ การปรากฏตัวของปอซโซ และลัคกี ในตอนกลางองก์ และเด็กชายผู้ถือขวานที่มีแรงขวานแก่ชายพเนจร ทั้งสองว่าวันนี้โกโดท์มาไม่ได้ ในตอนจบของแต่ละฉาก

ลักษณะโครงเรื่องของบทละครเรื่องนี้ตรงกันข้ามกับลักษณะโครงเรื่องแบบ
 ธรรมชาตินิยม ซึ่งเหตุการณ์ต่าง ๆ ในบทละครจะต้องเกิดขึ้นเป็นเหตุเป็นผลกัน ส่วนใน
 ละครเรื่องนี้ไม่มีความสัมพันธ์เช่นนั้นระหว่างเหตุการณ์แต่ละเหตุการณ์ในแต่ละองก์ เมื่อ
 ละครจบลงไม่มีเหตุการณ์ใด ๆ คลี่คลายไปเลยเหมือนกับว่าผู้ชมได้ชมละครฉากเดิมซ้ำอีก
 ครั้ง ไม่รู้ได้ว่าเมื่อใดโกโกโด้จะมา และไม่ได้ขอมูลใดเพิ่มเติมขึ้นมากนัก จากบทสนทนา
 ที่ปรากฏในบทละคร

แก่นเรื่อง

แก่นเรื่องของบทละครเรื่อง Waiting for Godot คือ ความว่างเปล่า
 ความไม่มีอะไรเลย (Nothingness) ในบทละครเรื่องนี้ไม่มีอะไรเกิดขึ้นเลย
 ชายพเนจรทั้งสองคือ วลาดีมีร์ และเอสตรากอน พยายามฆ่าเวลาให้หมดไปในขณะรอคอย
 โกโกโด้ ด้วยการพูดคุยกัน แต่ไม่ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงใดขึ้นเลย เช่น เมื่อเขา
 พูดว่า เขาจะออกไปจากที่นี่ เขากลับไม่ได้ขยับเขยื้อนไปไหนเลย

Estragon : Well, shall we go?

Vladimir : Yes, let's go.

They do not move.

(Ibid., p. 54)

Vladimir : Well? Shall we go?

Estragon : Yes, let's go.

They do not move.

(Ibid., p. 94)

เหตุการณ์เช่นนี้ปรากฏขึ้นหลายครั้งในบทละครนี้

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในบทละครเรื่อง Waiting for Godot มีการใช้คำพูดมากกว่าการกระทำ แม้คำพูดของเขาจะไม่มี ความหมายและไร้สาระ แต่เป็นเครื่องหมายให้รู้ว่าเขายังมีตัวตนอยู่ วลาดีมีร์ และเอสตราคอน ไม่แน่ใจว่าปอซโซและลัคกีคือคน ๆ เดียวกันที่เขาพบเมื่อวานนี้ ในขณะที่เดียวกันปอซโซและลัคกีก็ไม่แน่ใจว่าเขาพบชายพเนจรทั้งสองเมื่อวานนี้เช่นกัน

Pozzo : I don't remember having met anyone yesterday.

But tomorrow I won't remember having met anyone today. So don't count on me to enlighten you.

(Ibid., p. 88)

ในบทละครเรื่องนี้ เบ็คเก็ตแสดงให้เห็นว่า เวลาเป็นศัตรูที่น่าเกรงขามสำหรับคนทุกคน ต้องรอให้เวลามาถึงและผ่านไปโดยไม่มีทางใดจะเร่งรัดหรือห้ามปรามได้ ทั้งที่ปอซโซเคยพูดไว้

Pozzo : (suddenly furious). Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (Calmer.) They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.

(Ibid., p. 89)

เบ็คเก็ตย่ำให้เห็นว่าเวลาเอาชนะแล้ว ทำลายทุกสิ่งทุกอย่างตั้งแต่เกิดจนตาย เอสตรากอนและวลาทิมีร์ เป็นตัวอย่างของบุคคลที่ถูกกักขังไว้ในกรอบแห่งอำนาจของเวลา เขาทั้งสองเฝ้ารอคอยอย่างเงียบ ๆ ไม่มีปฏิกริยาอย่างใด มีความหวังว่าจะต้องได้พบ โกลิโอท ความมั่นคงในการรอคอยอย่างไม่ทอดยของชายทั้งสอง วันแล้ววันเล่าเปรียบได้กับความพยายามของซิชิฟัส (Sisyphus) ในเรื่อง The Myth of Sisyphus ของ อัลแบร์ต กามูส (Albert Camus) ที่เพียรพยายามเข็นหินใหญ่ขึ้นภูเขาเพื่อที่หินนั้นจะกลิ้งตกลงมาเมื่อเขาเข็นขึ้นไปถึงยอด และเขาจะเข็นหินนั้นขึ้นไปใหม่วนเวียนอยู่เช่นนี้ตลอดไป การรอคอยของ วลาทิมีร์ และเอสตรากอนก็เช่นกัน ในระหว่างรอคอยสิ่งเดียวที่เขาทำได้คือการ เล่นสนุกให้เพลิน ๆ ลืมเวลาที่ล่วงไป

Vladimir : What do we do now?

Estragon : Wait.

Vladimir : Yes, but while waiting.

Estragon : What about hanging ourselves?

(Ibid., p. 17)

บางทีการเล่นของเขาเป็นไปเพื่อที่จะได้ไม่ต้องคิดอะไร

Estragon : You think all the same.

Vladimir : No, no, impossible.

Estragon : That's the idea, let's contradict each other.

Vladimir : Impossible.

Estragon : You think so?

Vladimir : We're in no danger of ever thinking any more.

Estragon : Then what are we complaining about?

Vladimir : Thinking is not the worst.

Estragon : Perhaps not. But at least there's that.
 Vladimir : That what?
 Estragon : That's the idea, let's ask each other questions.
 Vladimir : What do you mean, at least there's that?
 Estragon : That much less misery.
 Vladimir : True.
 Estragon : Well? If we gave thanks for our mercies?
 Vladimir : What is terrible is to have thought.

(Ibid., p. 64)

เบ็คเกิดได้นำบทขบขันเข้ามาสอดแทรกในละครของเขา เช่น ในฉากที่ทางกอง
 ของเอสตรากอนจะหล่นลงมา และเวลาที่มีบอกลให้ถึงทางกองขึ้น หรือฉากที่มีการเปลี่ยน
 หมดกันใส่ บทขบขันทำให้ผู้ชมได้หัวเราะ แต่ในขณะที่เราหัวเราะนั้นเราจะได้ความจริง
 ออกมาจากชีวิตว่าสภาวะแท้จริงของมนุษย์นั้นก็ไม่ต่างไปจากตัวละครที่ออกมาหัวบตลกให้
 เราดู และทำให้เรื่องไม่น่าเบื่อหน่าย
 บทตลกตอนหนึ่งที่เวลาที่มีบอกลกับเอสตรากอนว่า ไม่มีทางที่จะออกไปจากที่นี่
 และเข้าไปยังบริเวณที่นั่งของผู้ชมว่าไม่มีใครสักคนเลย

Vladimir : ... Imbecile! There's no way out there. (He takes
 Estragon by the arm and drags him towards front. Gesture
 towards front.)
 There! Not a soul in sight! Off you go. Quick! (He
 pushes Estragon towards auditorium. Estragon recoils
 in horror) You won't? (He Contemplates auditorium)
 Well I can understand that.

(Ibid., p. 74)

คำพูดของวลาดีมีร์จะทำให้ผู้ชมหัวเราะขบขัน เพราะเป็นการเล่นที่คนดูมีส่วนเข้าไปร่วมด้วย และในตอนที่ เอสตรากอน พูดถึงว่าจะได้รายได้จากผู้ชมเยอะ

Estragon : Charming spot. (He turns, advances to front,
halts facing auditorium) inspiring prospects.....

(Ibid., p. 13-14)

และในตอนที่สองคนพูดถึงสถานการณ์ที่เขาตกอยู่

Vladimir : Charming evening we're having.

Estragon : Unforgettable.

Vladimir : And it's not over.

Estragon : Apparently not.

Vladimir : It's only beginning.

Estragon : It's awful.

Vladimir : Worse than the pantomime.

Estragon : The circus

Vladimir : The music-hall

Estragon : The circus.

(Ibid., p. 34 - 35)

คำพูดของทั้งสองคนแสดงความรู้สึกของผู้ชมที่อาจจะรู้สึกเบื่อการแสดงของพวกเขา และมีความรู้สึกเหมือนกับการแสดงในโรงดนตรีหรือละครสัตว์มากกว่าบทละครอีกตอนเป็นตอนที่ทั้งวลาดีมีร์ และเอสตรากอนจะชวนคอโคตันวิลโลในองก์ที่ 1 โดยเฉพาะตอนที่เอสตรากอนบอกกับวลาดีมีร์ว่า

Estragon : (with effort) Gogo light bough not break -
Gogo dead. Didi heavy - bough break- Didi
alone-where as

Vladimir : I hadn't thought of That.

Estragon : If it hangs you it'll hang anything.

(Ibid., p. 17 - 18)

คำพูดและท่าทางของทั้งสองทำให้เราขบขัน แต่ถ้าวิจารณาให้ลึกซึ้งกว่า
เป็นคำพูดของคนที่ต้องการจะฆ่าตัวตาย ความรู้สึกขบขันของเราที่จะเปลี่ยนไปเป็น
ความรู้สึกเศร้าใจ เพราะภาพชาย 2 คน ที่เป็นมนุษย์ปุถุชนเช่นเราพยายามจะแขวนคอ
หลักฐานให้พ้นจากโลกที่ไร้ความหมายนี้ แต่ในที่สุดเขาก็ทำไม่สำเร็จ

ในตอนที่เราลืกลืมเวลาที่ลืมทิ้งหมวกออก เขาล้มลงและปอชโซนำเอาหมวกของ
ลัคกี้มากระแทบ เพราะคิดว่าเป็นการทำให้ลัคกี้ไม่สามารถที่จะแสดงความคิดเห็นได้อีก
ต่อไป

Pozzo : Give me that (He snatches the hat from Vladimir
Throws it on the ground tramples on it) There's an end
to his thinking.

(Ibid., p. 45)

และเพื่อจะทำให้ลัคกี้ฟื้นขึ้นมา ปอชโซใช้วิธีเอาของแต่ละชิ้นที่ลัคกี้แบกอยู่ใส่ลง
ไปในมือของเขา เริ่มต้นจากกระเป๋าสตางค์ไปจนในที่สุดลัคกี้ก็ฟื้นขึ้นมา แสดงให้
เห็นว่างานเท่านั้นที่ทำให้ลัคกี้รอดได้ การแสดงทำให้เรารู้สึกขบขันไปด้วย และใน
เวลาเดียวกันจะรู้สึกเห็นใจลัคกี้ที่ยังคงรักษาความเป็นทาสต่อไป

ตัวละคร

ตัวละครที่ปรากฏในบทละครเรื่องนี้ดูเหมือนจะเป็นตัวละครแบบเหมือนจริง ในด้านการแต่งกายและภาษาพูด แต่ว่าเมื่อพิจารณาให้ลึกซึ้งถึงเนื้อความที่เขาพูดกับการแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ที่เขาแสดงต่อกัน ทำให้เห็นว่า บทละครเรื่องนี้มีลักษณะตัวละครที่ไม่เป็นแบบขนานสามัญเลย

ในการวิเคราะห์ตัวละคร จะกระทำโดยลำดับที่ละครคงต่อไปนี้

วลาดีมีร์ (Vladimir)

บุคลิกของวลาดีมีร์เป็นคนเคร่งศาสนา ผูกใจกับความดีและรอบรู้กว่า เอสตรากอน มักจะพูดอะไรที่บอกความเป็นคนมีความรู้เรื่องศาสนาอยู่เสมอ

Vladimir : Suppose we repented.

Estragon : Repented what?

(Ibid., p. 11)

จากถ้อยคำที่เขาพูดกันถึงพระคัมภีร์ ทำให้รู้ว่าเอสตรากอนนั้นมีความรู้จักพระคัมภีร์เพียงผิวเผินเท่านั้น

Vladimir : Did you ever read the Bible?

Estragon : The Bible... (He reflects.) I must have taken a look at it.

Vladimir : Do you remember the Gospels?

Estragon : I remember the maps of the Holy Land. Coloured they were. Very pretty. The Dead Sea was pale blue.

Vladimir : It'll pass the time. (Pause.) Two thieves,
 crucified at the same time as our Saviour. One--

Estragon : Our what?

Vladimir : Our Saviour. Two thieves. One is supposed to
 have been saved and the other... (he searches for
 the contrary of saved)...damned.

Estragon : Saved from what?

Vladimir : Hell.

Estragon : I'm going.
 He does not move.

Vladimir : And Yet...(pause)...how is it--this is not
 boring you I hope-- how is it that of the four
 Evangelists only one speaks of a thief being
 saved. The four of them were there- or thereabouts
 and only one speaks of a thief being saved. (Pause.)
 Come on, Gogo, return the ball, can't you, once in
 a way?

(Ibid., p. 12)

วลาดีมีร์คงมีความหวังอยู่เสมอว่า โกลิโอต์จะต้องมาสักวันหนึ่ง

Estragon : And if he doesn't come.

Vladimir : We'll come back tomorrow.

(Ibid., p. 14)

Vladimir : We've nothing more to do here.

Estragon : Nor anywhere else.

Vladimir : Ah Gogo, don't go on like that. Tomorrow
everything will be better.

(Ibid., p. 52)

แม้ว่าจะอยู่ในสถานการณ์ที่ยากแค้นอย่างไร วลาดิมีร์ก็คงมีความไว้วางใจ รักษา
ศักดิ์ศรีของคน ทั้งจะเห็นได้จากการที่เขาวิพากษ์วิจารณ์เอสตรากอนอย่างรุนแรงที่ไป
ขอกระดูกไก่จากปอซโซ

Estragon : Er...you've finished with the...~~er~~...you don't
need the ...er...bones, sir?

Vladimir : (scandalized). You couldn't have waited?

(Ibid., p. 26 - 27)

และเมื่อปอซโซจะหยิบยื่นสิ่งของให้ เอสตรากอนรีบตะครุบเอาทันที ขณะที่
วลาดิมีร์ทำท่าไม่พอใจ

Estragon : Even ten francs would be welcome.

Vladimir : We are not beggars!

Pozzo : Is there anything I can do, that's what I ask
myself, to cheer them up? I have given them bones,
I have talked to them about this and that, I have.
explained the twilight, admittedly. But is it
enough, that's what tortures me, is it enough?

Estragon : Even five.

Vladimir : (to Estragon, indignantly). That's enough!

(Ibid., p. 39)

นอกจากนี้วลาดีมีร์ยังเป็นคนมีมนุษยธรรม มีความนิยมในอิสรภาพ จะเห็นได้จากการที่เขาไม่พอใจที่เห็นลัคกีไม่ได้รับความยุติธรรมจากเจ้านายของเขาเอง เมื่อพอชโพพกว่าจะเอาลัคกีไปขายทอดตลาด เขาแสดงความไม่เห็นด้วย

Vladimir : And now you turn him away? Such an old and faithful servant.

Estragon : Swine!

Pozzo more and more agitated.

Vladimir : After having sucked all the good out of him you chuck him away like a ... like a banana skin.
Really...

(Ibid., p. 33 - 34)

ความสัมพันธ์ระหว่างเอสตรากอน และวลาดีมีร์นั้นประจักษ์ความสัมพันธ์ของสามีภรรยา วลาดีมีร์เอาใจใส่เอสตรากอนมาก เขาแสดงความยินดีอย่างออกนอกหน้าเมื่อได้พบหน้ากันแต่ละครั้ง

Vladimir : I'm glad to see you back. I thought you were gone for ever.

Estragon : Me too.

Vladimir : Together again at last! We'll have to celebrate this. But how? (He reflects.) Get up till I embrace you.

(Ibid., p. 9)

Vladimir : Hand in hand from the top of the Eiffel Tower,
among the first. We were presentable in those
days.....

(Ibid.,,p. 10)

Estragon : That's where we'll go, I used
to say, that's where we'll go for our
honeymoon. We'll swim. We'll be happy.

(Ibid., p. 12)

เมื่อเอสตรากอนถูกตัดขา วลาดีมีร์เข้าไปพยุง

Vladimir : (to Estragon). Show. (Estragon shows his.
leg. To Pozzo, angrily.) He's bleeding!

Pozzo : It's a good sign.

Estragon : (on one leg). I'll never walk again!

Vladimir : (tenderly). I'll carry you. (Pause.) If necessary.

(Ibid., p. 32)

ท่าทางของวลาดีมีร์นั้นเหมือนกับสามีที่พยายามคุ้มภัยให้ภรรยาของตน

Vladimir : (vexed). Then why do you always come crawling
back?

Estragon : I don't know.

Estragon : I don't know.

Vladimir : No, but I do. It's because you don't know how to defend yourself. I wouldn't have let them beat you.

(Ibid., p. 59)

วลาดีมีร์นั้นปฏิบัติต่อเอสตรากอนอย่างนุ่มนวล โดยเฉพาะเมื่อเอสตรากอนฝันร้าย วลาดีมีร์จะปลอบโยนอย่างอ่อนโยน

(Estragon sleeps. Vladimir gets up softly, takes off his coat and lays it across Estragon's shoulders, then starts walking up and down, swinging his arms to keep himself warm. Estragon wakes with a start, jumps up, casts about wildly. Vladimir runs to him, puts his arms round him.) There... there...

Didi is there... don't be afraid...

Estragon : Ah!

Vladimir : There... there...it's all over.

(Ibid., p. 70)

เอสตรากอน (Estragon)

ลักษณะของเอสตรากอนเป็นคนช่างฝัน วลาดีมีร์เคยพูดว่าบางทีเอสตรากอนอาจจะไร้เหมือนพวกกวี เขามักจะชอบเล่าความฝันให้วลาดีมีร์ฟัง ในขณะที่วลาดีมีร์ไม่อยากจะฟังเลย

Estragon : I had a dream.

Vladimir : Don't tell me!

Estragon : I dreamt that...

Vladimir : Don't Tell Me!

(Ibid., p. 15 - 16)

ในองก์ที่ 2 เอสตรากองก็ฝันร้ายอีก

Estragon : I was falling _

Vladimir : It's all over, it's all over.

Estragon : I was on top of a _

Vladimir : Don't tell me! Come, we'll walk it off.

(Ibid., p. 70)

เอสตรากองเป็นคนชอบเล่าเรื่องต่าง ๆ เขาขอร้องให้วลาดีมีร์เล่าเรื่องเกี่ยวกับชายอังกฤษคนหนึ่งให้ฟัง เมื่อวลาดีมีร์ไม่ยอมเล่าเขาจึงเป็นคนเล่าเสียเอง เรื่องที่เขาเล่าเป็นเรื่องคลลแบบลามก

Estragon : You know the story of the
Englishman in the brothel?

Vladimir : Yes.

Estragon : Tell it to me.

Vladimir : Ah stop it!

Estragon : An Englishman having drunk a little more than
usual goes to a brothel. The bawd asks him if he
wants a fair one, a dark one, or a red-haired one.

Go on.

Vladimir : Stop It!

(Ibid., p. 16)

เอสตรากอนเป็นคนไม่มีความมั่นใจในตนเอง เมื่อเขาคิดว่าเกมส์ที่เล่นกันอยู่นั้น
ไม่น่าเล่น เขาก็อยากจะแขวนคอตาย

Estragon : Let's hang ourselves immediately!

Vladimir : From a bough? (They go towards the tree.) I
wouldn't trust it.

Estragon : We can always try.

Vladimir : Go ahead.

(Ibid., p. 17)

เมื่อเกิดความต้องการอาหารและเงิน เอสตรากอนไม่พะวงจะรักษาศักดิ์ศรี
ของตนเองเลย

Estragon : (timidly) Please, sir

Pozzo : What is it my good man?

Estragon : Er...you've finished with the...er...
you don't need the...er_ bones, sir?

(Ibid., p. 26)

ลักษณะที่น่าแปลกของเอสตรากอนอีกอย่างหนึ่งก็คือ เขามักจะลืมเหตุการณ์
ที่ผ่านมาอย่างสิ้นเชิง

Estragon : I'm unhappy.

Vladimir : Not really! Since when?

Estragon : I'd forgotten.

(Ibid., p. 50)

แม้ว่าเวลาที่มีระย่นทวนเรื่องราวที่เกิดขึ้นมาให้งัง เอสตราคอนก็นึกอะไร
ไม่ออกเลยจริง ๆ

Vladimir : The tree, look at the tree.

Estragon looks at the tree.

Estragon : Was it not there yesterday?

Vladimir : Yes, of course it was there. Do you not
remember?

We nearly hanged ourselves from it. But you
wouldn't. Do you not remember?

Estragon : You dreamt it.

Vladimir : Is it possible that you've forgotten already?

Estragon : That's the way I am. Either I forget immediately
or I never forget.

Vladimir : And Pozzo and Lucky, have you forgotten them
too?

Estragon : Pozzo and Lucky?

Vladimir : He's forgotten everything!

(Ibid., p. 60 - 61)

เอสตราคอนเป็นคนไม่นับถือพระเจ้า ถึงแม้จะเห็นได้จากการที่เขาเปรียบเทียบ
ตัวเองกับพระคริสต์ เมื่อเวลาที่มีคุเขาว่าไม่ควรเดินเท้าเปล่า เขาเถียงว่าที่พระคริสต์
ยังเคยทำเลย

Vladimir : But you can't go barefoot!

Estragon : Christ did.

Vladimir : Christ! What's Christ got to do with it? You're
not going to compare yourself to Christ!

Estragon : All my life I've compared myself to him.

Vladimir : But where he lived it was warm, it was dry!

Estragon : Yes. And they crucified quick.

Silence.

(Ibid., p. 52)

ปอซโซ (Pozzo)

ลักษณะของปอซโซเป็นคนใจร้าย ขี้ขำ เขาปฏิบัติต่อลัคซีคนไร่ของเขา
อย่างผิดมนุษย์ ไม่เคยแสดงความสงสาร เห็นใจลัคซีเลย รวากับว่าลัคซีนั้นไม่เคยมี
ตัวคนเป็นมนุษย์เช่นเดียวกับเขา

Pozzo : Gentlemen, I am happy to have
met you. (Before their incredulous expression.)
Yes, yes, sincerely happy. (He jerks the rope.)
Closer! (Lucky advances.) Stop! (Lucky stops.)
Yes, the road seems long when one journeys all
alone for...(he consults his watch)...yes...(he
calculates)...yes, six hours, that's right, six
hours on end, and never a soul in sight.

(Ibid., p. 24)

คำพูดดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ปอซโซไม่ได้หมายความว่าสังคมนี้เป็นมนุษย์เท่าเทียมเขา ดังนั้นแม้จะรวมเดินทางมาด้วยกันโดยตลอด เขาก็มีความรู้สึกว่าเขาเดินทางมาคนเดียว โดยไม่มีเพื่อน

ปอซโซยอมรับว่าเขาเป็นคนชอบการสมาคม เขาต้องการให้มีคนมาคอยฟังเขา มาชื่นชมยินดีในตัวเขา และมาคอยอุ้มเขา

Pozzo : Yes, gentlemen, I cannot go for long without the society of my likes (he puts on his glasses and looks at the two likes) even when the likeness is an imperfect one.

(Ibid.)

แม้ว่าเพื่อนร่วมสมาคมอย่างวาลาดีมีร์ และเอสตราคอนจะไม่ใช่มนุษย์เช่นที่เขาปรารถนาก็ยังดีกว่าไม่ได้อสมาคมกับใครเลย

Pozzo : I am impertinent. (He knocks out his pipe against the whip, gets up.) I must be getting on. Thank you for your society. (He reflects.).....

(Ibid., p. 28)

Pozzo : I too would be happy to meet him. The more people I meet the happier I become. From the meanest creature one departs wiser, richer, more conscious of one's blessings. Even you ... (he looks at them ostentatiously in turn to make it clear they are both meant)...even you, who knows, will have added to my store.

(Ibid., p. 29)

ปอซโซชอบเป็นจุดสนใจของคนรอบข้าง ชอบให้คนอื่นเฝ้ามองการกระทำของเขา

Pozzo : Good. Is everybody ready? Is everybody looking at me? (He looks at Lucky, jerks the rope. Lucky raises his head.) Will you look at me, pig! (Lucky looks at him.) Good. (He puts his pipe in his pocket, takes out a little vaporizer and sprays his throat, puts back the vaporizer in his pocket, clears his throat, spits, takes out the vaporizer again, sprays his throat again, puts back the vaporizer in his pocket.) I am ready. Is everybody listening? Is everybody ready? (He looks at them all in turn. jerks the rope.) Hog! (Lucky raises his head.) I don't like talking in a vacuum. Good. Let me see.

(Ibid., p. 30)

จากคำพูดของเขาทำให้เรารู้ว่า เมื่อเขากล่าวสุนทรพจน์แต่ละครั้งนั้น ปอซโซ
ไม่ได้ตั้งใจจะสอนหรือโฆษณาชวนเชื่อเรื่องใดทั้งสิ้น เขาเพียงแต่ต้องการให้ผู้อื่นฟังคำกล่าวนั้น
ตัวเขาว่าเป็นนักพูดที่ดีหรือไม่เท่านั้น

Pozzo : How did you find me? (Vladimir and Estragon look at him blankly.) Good? Fair? Middling? Poor? Positively bad?

Vladimir : (first to understand). Oh very good, very very good.

Pozzo : (to Estragon). And you, sir?

Estragon : Oh tray bong, tray tray tray bong.

Pozzo : (fervently). Bless you. gentlemen, bless you!

(Pause.) I have such need of encouragement!

(Pause.) I weakened a little towards the end, you didn't notice?

(Ibid., p. 38)

นิสัยของปอซโซเป็นคนชอบออกคำสั่งให้คนอื่นทำตามที่เขาต้องการและพูดแต่
 สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อตัวเขาเอง เขามีความสามารถพิเศษในการพูดให้คนอื่นเกิดความรู้สึก
 สงสารหรือนิยมชมชอบก็ได้ ดังเช่น เมื่อเขาท่องบทกวี เพื่อปลุกความรู้สึกในด้านความ
 งามให้เอสตรากอน และวลาดีมีร์ฟัง

Pozzo : Except the firmament! (He laughs. pleased with this
 witticism.) But I see what it is, you are not from
 these parts, you don't know what our twilights can
 do. Shall I tell you? (Silence. Estragon is fiddling
 with his boot again, Vladimir with his hat.) I can't
 refuse you. (vaporizer.) A little attention, if you
 please. Ah, yes! The night. (He raises
 his head.) But be a little more attentive, for pity's
 sake, otherwise we'll never get anywhere. (He looks at
 the sky.) Look. (All look at the sky except Lucky who
 is dozing off again. Pozzo jerks the rope.) Will you
 look at the sky, pig! (Lucky looks at the sky.) Good,

that's enough. (They stop looking at the sky.)

What is there so extraordinary about it? Que sky.

It is pale and luminous like any sky at this hour of the day. (pause.) In these latitudes. (Pause.)

When the weather is fine. (Lyrical.) An hour ago

(he looks at his watch, prosaic) roughly (lyrical)

after having poured forth ever since (he hesitates,

prosaic) say ten o'clock in the morning (lyrical)

tirelessly torrents of red and white light it begins

to lose its effulgence, to grow pale (gesture of

the two hands lapsing by stages), ...

(Ibid., p. 39)

อย่างไรก็ตามคำพูดของปอซโซในบางครั้งก็เชื่อถือไม่ได้ ดังที่เขายอมรับออกมาเอง หลังจากที่เขาพูดว่าคำที่ทำให้เขาทุกข์ทรมานมาก ต่อมาเขากลับพูดว่าอย่าเชื่อถ้อยคำของเขาเลย ไม่มีความจริงสักนิดเดียว

Pozzo : (calmer). Gentlemen, I don't know what came over me.

Forgive me. Forget all I said. (More and more his

old self.) I don't remember exactly what it was, but

you may be sure there wasn't a word of truth in it.

(Drawing himself up. striking his chest.) Do I look

like a man that can be made to suffer? Frankly?

(Ibid., p. 34)

ขอแตกต่างระหว่างปอชโซกับบลาคีมัวร์ และเอสตรากอนคือ จากบทละคร
เรารู้ว่าปอชโซนั้นมีที่อยู่ถาวร เขามีบ้านหลังใหญ่ และเป็นเจ้าของที่ดินอีกด้วย
ตอนที่เขาบอกกับบลาคีมัวร์กับเอสตรากอนว่า เขาลืมนาฬิกาไว้ที่บ้าน

Estragon : And your half-hunter?

Pozzo : I must have left it at the manor.

(Ibid., p. 46)

ลัคกี (Lucky)

ลักษณะของลัคกีนั้นมีความคงที่มากกว่าปอชโซ เขาทำงานให้ปอชโซ
โดยไม่สนใจกับสิ่งอื่นใด โลกของลัคกีและปอชโซจึงคงง่าย ๆ และเป็นระบบอย่างก็
คนหนึ่งทำงาน อีกคนก็กดขี่และปกครองจากงานนั้น ไม่มีความสับสนยุ่งเหยิงใดเลย
ปอชโซไม่ต้องทำงานอะไร ในขณะที่ลัคกีต้องทำทุกอย่าง มีหน้าซำยังถูกตำว่า ตีเคียน
ลงโทษ และทรมานจากเจ้านาย ปอชโซนั้นไม่เคยพูดกับลัคกีดี ๆ เลย

Pozzo : (with magnanimous gesture). Let's say no more
about it. (He jerks the rope.) Up pig! (Pause.)
Every time he drops he falls asleep. (Jerks the
rope.) Up hog! (Noise of Lucky getting up and
picking up his baggage. Pozzo jerks the rope.)
Back! (Enter Lucky backwards.) Stop! (Lucky
stops.) Turn! (Lucky turns).

(Ibid., p. 23 - 24)

ลักษณะการออกคำสั่งของปอชโซ ที่สั่งลัคกีนั้นประดุจเจ้านายสั่งสุนัขของตน
ลัคกีไม่เคยโต้แย้งอย่างใดเลย ตลอดทั้งเรื่องพฤติกรรมของลัคกีบ่งบอกว่าเขาเป็น

คนรักความสงบ มีเพียงครั้งเดียวเท่านั้นที่เขาแสดงความรุนแรงต่อเอสตราคอน เมื่อ
เอสตราคอนตำหนิเจ้านายของเขา และแสดงความสงสารเขาซึ่งเขาไม่ต้องการ

ในตอนแรก การปฏิบัติงานของลัคกีก็เป็นเพียงงานที่ต้องใช้แรงเท่านั้น เช่น
การแบกหามสิ่งของให้เจ้านาย คอมางานของเขาจึงเป็นงานที่ต้องใช้สติปัญญา ความ
สามารถมากขึ้น จนคล้ายกับว่าเป็นงานของศิลปิน เมื่อปอซโซสั่งให้เขาร้องเพลงและ
เต้นรำ คอมาเขารู้จักคิดและพยายามถ่ายทอดความคิดของเขาออกมาเป็นคำพูดยาว ๆ
เช่น

Lucky : On the other hand with regard to

.....

Lucky : Given the existence as uttered forth in the
public works of Puncher and Wattmann.....

(Ibid., p. 42 - 45)

คำพูดดังกล่าวข้างต้น เป็นลักษณะการพูดล่อเลียนบทบรรยายของอาจารย์ใน
มหาวิทยาลัย

บุคลิกที่น่าแปลกของลัคกีอีกประการหนึ่งคือ หากว่าเขาไม่ได้รับมอบหมาย
ให้ทำงานอะไรแล้ว ก็เหมือนว่าเขาจะหมดสิ้นเรี่ยวแรงจะดำรงชีวิตอยู่ หรือราวกับ
ว่าไม่มีตัวตนอยู่เลย เขามีลักษณะเป็นคนมีชีวิตก็ต่อเมื่อได้แบกหามสัมภาระ เต้นรำ
หรือทำอะไรตามคำสั่งของเจ้านายเท่านั้น มิฉะนั้นแล้วร่างกายของเขาจะพบบ่อย
ตลอดเวลา และจะฟื้นคืนขึ้นมาอีกต่อเมื่อมีงานต้องทำเท่านั้น ดังจะเห็นได้จากเมื่อเขา
ถูกทำร้าย และล้มลงไป เขาลุกขึ้นยืนไม่ได้ ปอซโซรู้วิธีที่จะทำอย่างไร ลัคกีจึง
จะลุกขึ้นได้อีก เขาหยิบข้าวของสัมภาระใส่ไว้ในมือของลัคกี เขารู้สึกตัวและกลับ
ยืนขึ้นได้อีก

Pozzo : Don't let him go! (Vladimir and Estragon totter.)

Don't move! (Pozzo fetches bag and basket and
brings them towards Lucky.) Hold him tight!

(He puts the bag in Lucky's hand. Lucky drops it immediately.) Don't let him go! (He puts back the bag in Lucky's hand. Gradually, at the feel of the bag. Lucky recovers his senses and his fingers close round the handle.) Hold him tight! (As before with basket.) Now! You can let him go. (Vladimir and Estragon move away from Lucky, who totters, reels, sags, but succeeds in remaining on his feet, bag and basket in his hands. Pozzo steps back, cracks his whip.) Forward! (Lucky totters forward.) Back! (Lucky totters back.) Turn! (Lucky turns.) Done it! He can walk.

.....

(Ibid., p. 45 - 46)

ในขณะที่ความสัมพันธ์ระหว่างเอสตรากอน และวลาดีมีร์นั้นเหลวไหลไม่มีสาระ ความสัมพันธ์ระหว่างปอมโบและลัคกี้นั้นกลับกระชับกว่า สัญลักษณ์แห่งความสัมพันธ์ เชื่อมโยงของปอมโบ และลัคกี้นี้คือเชือกที่ม้วนรอบคอลัคกี้อยู่ที่ปลายหนึ่งและอยู่ที่มือของปอมโบ อีกปลายหนึ่ง ผู้แต่งแสดงให้เห็นความไร้สาระไม่มีเหตุผลของละครเรื่องนี้ โดยที่ เอสตรากอนและวลาดีมีร์ไม่ได้สนใจ ประหลาดใจอย่างใดที่เห็นปอมโบปฏิบัติต่อลัคกี้นั้น

Vladimir : Look!

Estragon : What?

Vladimir : (pointing). His neck!

Estragon : (looking at his neck). I see nothing.

Vladimir : Here.

Estragon goes over beside Vladimir.

Estragon : Oh I say.

Vladimir : A running sore!

Estragon : It's the rope.

Vladimir : It's the rubbing.

Estragon : It's inevitable.

Vladimir : It's the knot.

Estragon : It's the chafing.

(Ibid., p. 25)

ทั้งวลาดีมีร์ และเอสตรากอน เห็นว่าสภาพที่น่าเวทนาของลัคกันเป็นเรื่องราว
ธรรมดา เพราะกฎเกณฑ์ของสังคมวางไว้อย่างนั้น เป็นเรื่องราวธรรมดาที่หาสยอมี
เชือกมัดรอบคออยู่ และมักจะต้องทำงานหนักแทบไม่ได้หายใจอยู่เสมอ

อาจจะเป็นไปได้ว่า เบื้องต้นแห่งบทละครนี้ต้องการจะแสดงให้เห็นถึงสภาพ
ที่น่าสลดของคนที่ถูกบีบคั้นโดยสังคม โดยนิเวศน์เราอาจจะมองเห็นว่านี่เป็นเรื่อง
ธรรมดาโลก ทว่าหากมองให้ลึกซึ้งแล้ว บุคคลเหล่านั้นคงต้องทนทุกข์เวทนาอย่างยิ่ง

โกโด้ (Godot)

เป็นบุคคลลึกลับไม่ได้ปรากฏตัวบนเวทีเลย เราได้ยินแต่ชื่อของเขาถูก
อ้างอิงจากตัวละครแต่ละตัว โดยเฉพาะวลาดีมีร์ และเอสตรากอนจะต้องคอยโกโด้
เขาส่งใญ่ผู้ชายมาแจ้งให้ทั้งสองคนทราบว่า เขามาไม่ได้แต่จะมาถึงที่นั่นพบวันรุ่งขึ้น
โกโด้จะต้องเป็นคนที่รอบคอบก่อนจะตัดสินใจทำอะไรลงไปจะต้องปรึกษารอบครวั
เพื่อนฝูง และตัวแทนต่าง ๆ ของเขาคงที่วลาดีมีร์และเอสตรากอนได้พูดถึงโกโด้ว่า

Estragon : That he couldn't promise anything.

Vladimir : That he'd have to think it over.

Estragon : In the quiet of his home.

Vladimir : Consult his family.

Estragon : His friends.

Vladimir : His agents.

Estragon : His correspondents.

(Ibid., p. 18)

ทั้งเอสตรากอนและวลาดีมีร์เกรงกลัวโกโศกมาก เมื่อได้ยินเสียงผิดปกติก็
เข้าใจว่าเป็นโกโศกตะโกนใส่มาของเขา

Vladimir : I **thought** it was he.

Estragon : Who?

Vladimir : Godot.

Estragon : Pah! The wind in the reeds.

Vladimir : I could have sworn I heard shouts.

Estragon : And why would he shout?

Vladimir : At his horse.

(Ibid., p. 19)

สำหรับเอสตรากอนเขายืนยันว่าแม้แต่ถ้าเขาไปพบโกโศกตัวจริงเข้า เขาก็คง
ไม่รู้จักรู้ว่าเป็นโกโศกตอนที่เขถามปอชโซว่า ไม่ใช่โกโศกหรือ

Estragon : You're not Mr. Godot, sir?

(Ibid., p. 22)

และเขายังกล่าวในเวลาต่อมาอีกว่า

Estragon : Personally I wouldn't even know him if I
saw him.

(Ibid., p. 23)

ตอนใกล้จะจบขององก์ที่ 2 วลาดีมีร์ พูดกับเด็กผู้ชายที่นำข่าวมาบอกว่าโกโด้
ไม่สามารถจะมาในวันนี้ เขาจึงถามถึงลักษณะของโกโด้ว่า มีเคราไหม และเครา
เป็นสีอะไร

Vladimir : (softly) Has he a beard, Mr. Godot?

Boy : Yes, sir.

Vladimir : Fair or (he hesitates) black?

Boy : I think it's white, sir.

(Ibid., p. 92)

ลัคกีได้เคยกล่าวไว้ในสุนทรพจน์ของเขาว่า พระเจ้ามีเคราสีขาว

... of a personal God qua qua qua qua with white
beard ...

(Ibid., p. 42)

เมื่อนึกถึงคำพูดของลัคกี วลาดีมีร์จึงรู้สึกเสียใจที่พลาดโอกาสจะใคร่เบาะแส
ของโกโด้ เพราะเขาคิดว่าลัคกีต้องรู้แน่ว่าเป็นใคร เขาจึงกล่าวออกมาด้วยความ
เสียใจว่า

Christ have mercy on us.

(Ibid., p. 92)

เด็กชายผู้ส่งข่าว (Boy)

ในตอนท้ายของกัที่ ๑ เด็กชายคนหนึ่งปรากฏตัวขึ้น ทำหน้าที่เป็นผู้นำ
ข่าวมาจากคำพูดของเขา เราจึงทราบว่าโกโศกส่งเขามาแจ้งข่าวแก่ชายพเนจรสองคน
นี้ว่า วันนี้โกโศกมาไม่ได้ แต่จะมาวันพรุ่งนี้ เขาเป็นคนขี้อาย และกลัวพอชโชนกับลัคกี
และเด็กชายผู้นี้ก็จำไม่ได้ว่าเคยเห็นชายพเนจรสองคนนี้มาก่อนหรือเปล่า

Boy : Mr. Godot...

Vladimir : I've seen you before, haven't I?

Boy : I don't know, sir.

Vladimir : You don't know me?

Boy : No, sir.

Vladimir : It wasn't you came yesterday?

Boy : No, sir.

Vladimir : This is your first time?

Boy : Yes, sir.

(Ibid., p. 50)

จากคำบอกเล่าของเขาทำให้เราทราบว่าเด็กชายผู้นี้ทำหน้าที่เป็นผู้ดูแลแพะของ
โกโศก พี่ชายชอบเขาเป็นผู้ดูแลและ ลูกโกโศกสองโหลเป็นเรื่องราวแปลกที่เอสตรากอง
เกิดเจ็บเท้าขึ้นมาทันทีเมื่อเด็กชายผู้นี้มาปรากฏตัวขึ้น

Estragon : Forget it. What we need...Ow! (Vladimir does not
react.) Ow!

Vladimir : (to himself). Unless they're not the same...

Estragon : Didi! It's the other foot!

He goes hobbling towards the mound.

Vladimir : Unless they're not the same...

Boy : (off). Mister!

Estragon halts. Both look towards the voice.

Estragon : Off we go again.

Vladimir : Approach, my child.

Enter Boy, timidly. He halts.

(Ibid., p. 48 - 49)

เมื่อเด็กชายผู้นี้ปรากฏตัวอีกครั้งในตอนท้ายของกัณฑ์ 2 เอสตราโกนอนก็เกิดมี
อาการเจ็บเท้าอีกครั้งหนึ่ง

Estragon : My feet! (He sits down, tries to take off his boots.) Help me!

He goes feverishly to and fro, halts finally at extreme left, broods. Enter Boy right. He halts. Silence.

Boy : Mister... (Vladimir turns.) Mr. Albert...

Vladimir : Off we go again. (Pause.) Do you not recognize me?

Boy : No, sir.

Vladimir : It wasn't you came yesterday.

Boy : No, sir.

Vladimir : This is your first time.

Boy : Yes, sir.

Silence.

(Ibid., p. 90 - 91)

นอกจากนั้นจากปากคำของเด็กชาย โกโด้ที่มีรูปร่างที่เป็นตัวคนขึ้นมาเล็กน้อย
ไม่ใช่เป็นเพียงข้อที่พูดถึงกันลอย ๆ เท่านั้น

Vladimir : (softly). Has he a beard, Mr. Godot?

Boy : Yes, sir.

Vladimir : Fair or ... (he hesitates)... or black?

Boy : I think it's white, sir.

(Ibid., p. 92)

ภาษาที่ใช้ในบทละคร

บทละครเรื่องนี้ เบ็คเกตต์เขียนขึ้นเป็นภาษาฝรั่งเศสก่อน แล้วจึงแปลเป็น
ภาษาอังกฤษในภายหลัง นักศึกษาคนหนึ่งถามเขาว่าทำไมเขาจึงเขียนเป็นภาษาฝรั่งเศส
ก่อน เบ็คเกตต์ตอบว่า "เพราะว่าในภาษาฝรั่งเศสนั้นการเขียนอย่างไม่มีแบบแผนนั้น
ทำได้ง่ายกว่า" ซึ่งเฮอร์เบิร์ต โบล ก็เคยกล่าวว่า การใช้ภาษาฝรั่งเศสในการเขียน
นั้นเป็นวิธีที่ทำให้เบ็คเกตต์หลุดจากตัวตนของคนเองได้ (Esslin. op. cit., p. 38)

อย่างไรก็ตามเบ็คเกตต์จงใจคงสำนวนฝรั่งเศสไว้บางแห่งในบทภาษาอังกฤษ
เช่นเมื่อเอสตรากองแสดงความชื่นชมในสุนทรพจน์ของปอชโซ

Estragon : Oh tray bong, tray, tray, tray bong.

(Beckett. op. cit., p. 38)

ซึ่งมาจากภาษาฝรั่งเศสว่า très bon, très, très, très bong.

หมายความว่า ดีมาก

หรือเช่นในองก์ที่สอง

Estragon : Que voulez-vous?

Vladimir : I beg your pardon?

Estragon : Que voulez-vous?

Vladimir : Ah! que voulez-vous. Exactly. (Ibid., p. 65)

ประโยคว่า Que voulez-vous? หมายความว่า What do you want?

การใช้ภาษาฝรั่งเศส และจากข้อมูลบางอย่างที่รวบรวมได้จากบทสนทนาของตัวละคร ทำให้เราสามารถเดาได้ว่า บทละครเรื่องนี้เกิดขึ้นที่ใดที่หนึ่งในประเทศฝรั่งเศส ถึงแม้จะเห็นได้ว่า ตัวละครกล่าวถึงสถานที่ในฝรั่งเศสหลายครั้ง เช่น เมื่อเอสตรากอนพูดถึงบาวาลามีรว่าน่าจะไปที่แคว้นเพนเนส

Estragon : We'll go to the Pyrenees.

Vladimir : Wherever you like.

Estragon : I've always wanted to wander in the pyreneces.

Vladimir : You'll wander in them.

(Ibid., p. 81)

หรือเมื่อเอสตรากอนพูดถึงแม่น้ำโรน

Estragon : Do you remember the day I threw myself into
the Rhone?

(Ibid., p. 53)

และเมื่อวาลามีรพูดถึงการไปเที่ยวหอสูงไอเฟล

Vladimir : Hand in hand from the top of the
Eiffel Tower.

(Ibid., p.)

ผู้แต่งเน้นย้ำถึงการไม่สามารถใช้ภาษาสื่อความเข้าใจกันได้ระหว่างตัวละคร
ของเขาหลายครั้ง

Estragon : (giving up again). Nothing to be done.

Vladimir : (advancing with short, stiff strides, legs wide apart). I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle.

(Ibid., p. 9)

จากบทสนทนาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ทั้งสองเข้าใจกันไปคนละทาง เมื่อเอสตรากอน
พูดว่า "Nothing to be done." เขาหมายถึงว่า เขาไม่รู้อะไรอีกแล้วจึงจะ
ถอยรอกเท้าออกได้ ในขณะที่วลาดิมิร์ถือเป็นคำปรารภเกี่ยวกับชีวิตทั่วไป
หรือคงเห็นในบทสนทนาข้างล่างนี้ จะเห็นได้ว่าชายทั้งสามเข้าใจกันไปคนละทาง

Pozzo : Gentlemen, you have been... civil to me.

Estragon : Not at all.

Vladimir : What an ideal!

Pozzo : Yes yes, you have been correct. So that I ask myself is there anything I can do in my turn for these honest fellows who are having such a dull, dull time.

Estragon : Even ten francs would be welcome.

Vladimir : We are not beggars!

Pozzo : Is there anything I can do, that's what I ask myself, to cheer them up? I have given them bones, I have talked to them about this and that, I have explained the twilight, admittedly. But is it enough, that's what tortures me, is it enough?

Estragon : Even five.

Vladimir : (to Estragon, indignantly). That's enough!

Estragon : I couldn't accept less.

Pozzo : Is it enough? No doubt. But I am liberal. It's my nature. This evening. So much the worse for me.
.....

(Ibid., p. 39)

จากบทสนทนาจะเห็นได้ว่าบอโซให้ข้อเสนอจะทำอะไรสักอย่างเป็นการแสดงว่า
เขารู้คุณชายทั้งสอง ทว่าเอสตรากอนและวลาดีมีร์พูดถึงเรื่องเงิน
หรือเมื่อวลาดีมีร์คุยกับเด็กชายผู้มาส่งข่าวจากโกโกท์ เด็กผู้นั้นเป็นคนไม่ค่อย
รู้ความหมายของคำนี้

Vladimir : You're not unhappy? (The Boy hesitates.) Do you hear me?

Boy : Yes, sir.

Vladimir : Well?

Boy : I don't know, sir.

Vladimir : You don't know if you're unhappy or not?

Boy : No, sir.

(Ibid., p. 51)

บางครั้งเปิดให้เกิดโทษสนทนาแบบแลกเปลี่ยนข้อสังเกตกัน ที่เรียกว่า cross-talk
ซึ่งบางทีเป็นคล้าย ๆ บทเพลง

Vladimir : You're right, we're inexhaustible.

Estragon : It's so we won't think.

Vladimir : We have that excuse.

Estragon : It's so we won't hear.

Vladimir : We have our reasons.

Estragon : All the dead voices.

Vladimir : They make a noise like wings.

Estragon : Like leaves.

Vladimir : Like sand.

Estragon : Like leaves.

Silence.

Vladimir : They all speak together.

Estragon : Each one to itself.

Silence.

Vladimir : Rather they whisper.

Estragon : They rustle.

Vladimir : They murmur.

Estragon : They rustle.

(Ibid., p. 62 - 63)

บางครั้งบทสนทนาของตัวละครฟังเหมือนการร้องโต้ตอบแบบในโรงมหรสพที่เรียกว่า
music hall (เป็นสถานที่สำหรับแสดงการเต้นรำ ร้องเพลง เล่นกายกรรม เป็นต้น)

มีการเล่นคำในบทเจรจา เช่น เล่นคำว่า that โดยผลักดันให้ that อยู่คน
ประโยคและคำว่า His เริ่มจาก His home ไป his family แล้วต่อไป
เรื่อย ๆ

Estragon : And what did he reply?

Vladimir : That he'd see.

Estragon : That he couldn't promise anything.

Vladimir : That he'd have to think it over.

Estragon : In the quiet of his home.

Vladimir : Consult his family.

Estragon : His friends.

Vladimir : His agents.

Estragon : His correspondents.

Vladimir : His books.

Estragon : His bank account.

Vladimir : Before taking a decision.

Estragon : It's the normal thing.

Vladimir : Is it not?

Estragon : I think it is.

Vladimir : I think so too.

Silence.

(Ibid., p. 18 - 19)

และอีกตัวอย่างหนึ่งเมื่อวลาดีมีร์เริ่มต้นพูดถึงการออกกำลังกาย โดยจบ
ประโยคด้วยคำว่า our exercises เอสตรากองก็จะพูดตอบด้วยการขึ้นต้นด้วย
คำว่า our ตอบด้วยนามพหูพจน์ เช่นเดียวกัน Vladimir ก็จะขึ้นต้นด้วยคำว่า

our เหมือนกัน และลงท้ายด้วย -tions ซึ่งอีกฝ่ายก็ต้องหาคำมาให้ลงท้ายด้วย
 -tions ด้วย ต่อมาเวลาที่มีจะเริ่มด้วยคำว่า to เอสตรากอนก็ขึ้นด้วย to เหมือนกัน
 และหาที่สัมผัสเหมือนกันแต่ความหมายคำท้ายสุดตรงข้ามคือ up กับ down

Vladimir : We could do our exercises.

Estragon : Our movements.

Vladimir : Our elevations.

Estragon : Our relaxations.

Vladimir : Our elongations.

Estragon : Our relaxations.

Vladimir : To warm us up.

Estragon : To calm us down.

Vladimir : Off we go.

(Ibid., p. 76)

หรืออีกตัวอย่างหนึ่งเป็นการผลักดันหาคำตามคนละตัวแล้วคำสลับกัน

Vladimir : Moroni!

Estragon : That's the idea, let's abuse each other.

They turn, move apart, turn again and face each
 other.

Vladimir : Moroni!

Extragon : Vermin!

Vladimir : Abortion!

Estragon : Morpion!

Vladimir : Sewer-rat!

Estragon : Curate!
 Vladimir : Cretin!
 Estragon : (with finality). ~~critic~~ critic!
 Vladimir : Oh!

(Ibid., 75)

ขอความที่พวกไม่ทำให้ผมได้ขอมูลอะไรเพิ่มเติมขึ้นเลย
 นอกจากนั้นแล้ว ในบางครั้งเบ็คเก็ทจะสอกลักษณะประจำชาติไอริชของ
 เขาเข้าไว้ในบทละครด้วย ทั้งในคำสนทนาและ ส่วนวนพูด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Vladimir : ... Get up till I embrace you

(Ibid., p. 9)

เป็นการใช้สำนวนแบบไอริช

Pozzo : He wants to cod me, but he won't

(Ibid., p. 31)

ในที่นี้คำว่า "cod" เป็นคำไอริชหมายความว่า to fool

Vladimir : (to Lucky). How dare you! It's abominable! Such
 a good master! Crucify him like that! After so
 many years! Really!

(Ibid., p. 34)

คำว่า crucify เป็นคำไอริช

Estragon : He's a scream. He's lost his dudeen.

(Ibid., p. 35)

คำว่า dudeen เป็นคำไอริช หมายถึงกล่องยาสูบทำด้วยดินเหนียวอันสั้น ๆ

Vladimir : I'd like well to hear him think.

(Ibid., p. 39)

ประโยคนี้การจักรประโยคเป็นภาษาอังกฤษแบบไอริช

เปิดแก้้ตักจะไ้ช่ดอยด่า ๆ กันเสมอ โดยเฉพาะประโยคที่เขาต้องการจะ
เน้นย้ำ และเป็นข้อความสำคัญในบทละคร ได้แก่

1. ประโยคว่า "Nothing to be done." ถูกพูดซ้ำหลายครั้ง
โดยตัวละครเอกทั้งสอง (Ibid., p. 9, p. 11, p. 21)

2. ประโยคว่า "Why doesn't he put down his bags." เอสตรากอน
เป็นคนพูดประโยคนี้ก่อน (Ibid., p. 25)

และประโยคนี้ถูกใช้อีกโดยเอสตรากอน และวลาดีมีร์ (Ibid., p. 29, p. 30)

3. คำถามว่า "You want to get rid of him?" ถูกใช้ ซ้ำ ๆ
กันถึง 5 ครั้ง (Ibid., p. 30, p. 32)

4. คำพูดว่ากำลังคอยโกศไค้ที่อยู่ ซึ่งเป็นประโยคสำคัญของเรื่องเป็น
ประโยคที่พูดซ้ำบ่อยที่สุด (Ibid., p. 14, p. 48, p. 68, p. 71, p. 77, p. 78, p. 84)

อนึ่ง เปิดแก้้ตักยังใช้คำศัพท์ที่เป็นชื่อในเทพปกรณัมมาเป็นคำเปรียบเทียบกับใน
บางแห่ง เช่น เมื่อปอซโซพูดถึงแอตลาส Atlas

Pozzo : Atlas, son of Jupiter.

(Ibid., p. 31)

ในที่นี้ ปอซโซเข้าใจผิด แท้จริงแล้วแอคตัสเป็นบุตรของ Titan ปอซโซ
เปรียบเทียบลัทธิที่ต้องแบกภาระของเขาอยู่ตลอดเวลาว่า เหมือนแอคตัสที่ถูกสาปให้
แบกโลกไว้

อีกครั้งหนึ่ง ปอซโซพูดถึง เทพเจ้ากรีกอีกองค์หนึ่ง ชื่อ Pan ซึ่งชอบเป่าขลุ่ย
ในขณะที่คลั่งแฉ่งแฉะ

Pozzo : Listen Pan sleeps.

(Ibid., p. 36)

บางครั้งเบ็ตเตล้องถึงคำศัพท์สำนวนบางคำที่ใช้กันในวงการละคร เช่น

Pozzo : It isn't by any chance the place known as the
Board?

(Ibid., p. 86)

ในที่นี้หมายถึงโรงละคร

Vladimir : All the same..... That tree... that bog.

(Ibid., p. 15)

ขณะที่พูดถึง bog เขามุ่งตรงไปยังผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมมีความรู้สึกที่กำลังถูกละคร
อยู่ ไม่ใช่เรื่องจริง

Estragon : Charming spot. (He turns, advances to front, halts
facing auditorium.) Inspiring prospects.

(Ibid., p. 13-14)

ในที่นี้หมายถึงรายได้ของคณะละครจะได้น่าเพราะผู้ชมแน่น

มีหลายครั้งที่เบ็คเกิดอ้างถึงเหตุการณ์ ชื่อ หรือข้อมูลในคัมภีร์ของคริสตศาสนา เช่น เมื่อวลาดีมีร์ถามเอสตรากอนว่า เคยอ่าน คัมภีร์ไบเบิลหรือไม่

Vladimir : Did you ever read the Bible?

Estragon : The Bible ... I must have taken a look
at it.

Vladimir : Do you remember the Gospels?

(Ibid., p. 12)

เมื่อเขาคงจะเล่นอะไรกันมาเวลาระหว่างคอยโกโกท์ วลาดีมีร์เริ่มต้นโดย
การอ้างถึงเหตุการณ์เมื่อพระเยซูถูกตรึงบนไม้กางเขน

Vladimir : It'll pass the time. Two thieves, crucified
at the same time as our Saviour.

(Ibid., p. 12)

เมื่อปอซโซถามเอสตรากอนว่า เขาชื่ออะไร เอสตรากอนตอบว่าเขาชื่ออดัม
(Adam) ซึ่งหมายถึงมนุษย์คนแรกที่พระเจ้าสร้างขึ้น

Pozzo : True. (He sits down. To Estragon.) What is
your name?

Estragon : Adam

(Ibid., p. 37)

เอสตรากอนแสดงความสงสัยในตัวคนของพระเจ้า โดยพูดว่า

Estragon : Do you think God sees me?

Vladimir : You must close your eyes.

Estragon closes his eyes, staggers worse.

Estragon : (stopping, brandishing his fists, at the top of his voice). God have pity on me!

Vladimir : (vexed). And me?

Estragon : On me! On me! Pity! On me!

(Ibid., p. 76 - 77)

ฉาก

ฉากเป็นเหมือนกับอยู่ในโลกของความฝัน มีถนนสายเปลี่ยวและต้นไม้เวลาเป็นตอนเย็น การใช้ถนนเป็นฉากเพื่อจะทำให้รู้สึกว่าจะมีคนมาตามเส้นทางนี้ ของงก์ที่ 1 ต้นไม้ที่มีลักษณะเป็นต้นวิลโลว์ ไม่มีใบ ต้นไม้นี้ใช้เป็นจุดนัดพบของโกโดทกับวลาดีมีร์ และเอสตรากอนเมื่อเปรียบเทียบฉากที่ใช้ในองก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 แล้วจะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างกัน โดยประการแรกต้นไม้ในองก์ที่ 2 จะมีใบ ในขณะที่องก์แรกไม่มีใบ รองเท้าของเอสตรากอนวางอยู่ตอนหน้าเวทีในองก์ที่ 2 หมวกของลัคก็จะมีอยู่อีกมุมหนึ่ง เวทีว่างเปล่า

เบ็คเก็ตไม่ได้นำรายละเอียดในการลำดับฉาก เมื่อเปรียบเทียบกับละครธรรมชาตินิยม เช่น ใน Long Day's Journey into Night ซึ่งโอนีลให้รายละเอียดการลำดับฉากในหนังสือเกือบ 3 หน้า สำหรับองก์แรก

ฉากอยู่ภายใต้อิทธิพลของ Surrealism มีลักษณะเร้นลับมีความน่าสงสัยเกี่ยวกับสถานที่ และความรู้สึกไม่ปลอดภัย การใช้ฉากสีดำและต้นไม้ต้นเดียวเป็นการเน้นจุดสนใจในด้านการเคลื่อนไหว และอาจปฏิกิริยาทางต่าง ๆ ของตัวละคร

ฉากต่อต้านธรรมชาตินิยม การเปลี่ยนเวลาเป็นกลางคืนเป็นการเปลี่ยนทันที เบ็คเก็ตไม่ได้นำใจในสภาพธรรมชาติความเป็นจริง จากการลำดับฉากในหน้า 52

He steps back, hesitates, turns and exit running. The light suddenly fails. In a moment it is night. The moon rises at back, mounts in the sky, stands still, shedding a pale light on the scene.

(Ibid., p. 52)

ในการเขียนข้อมูลกำกับเวทีนั้น ในบางครั้งผู้แต่งจะบอกการเคลื่อนไหวของตัวละครไว้ชัดเจนมาก เช่น เมื่อพูดถึงปอซโซ และ ลัคกี้ ผู้แต่งจะบอกอย่างละเอียดว่าปอซโซทำอะไรอย่างไร และลัคกี้ปฏิบัติตามคำสั่งอย่างเชื่อฟังทุกครั้งไป

Pozzo : Stool! (Lucky puts down bag and basket, advances, opens stool, puts it down, goes back to his place, takes up bag and basket.) Closer! (Lucky puts down bag and basket, advances, moves stool, goes back to his place, takes up bag and basket. Pozzo sits down, places the butt of his whip against Lucky's chest and pushes.) Back! (Lucky takes a step back.) Further! (Lucky takes another step back.) Stop! (Lucky Stops.)

(Ibid., p. 24)

อย่างไรก็ตาม ในบางครั้งการให้ข้อมูลกำกับเวทีเช่นนี้ ผู้แต่งจงใจให้ข้อมูลบางอย่างที่ไม่เป็นธรรมชาติ เช่น เมื่อตัวละครตัวหนึ่งสั่งอีกคนหนึ่งให้ไปบัญชา ผู้แต่งจะบรรยายไว้ว่าตัวละครคนนั้นไปบัญชา การที่ผู้แต่งรายงานการเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างถี่ถ้วนทั้งท่าทางและความรู้สึก ทำให้ผู้อ่านและผู้ชมมองเห็นสภาพที่ไร้สาระไร้เหตุผลของตัวละครและบทละครเรื่องนี้มากยิ่งขึ้น

สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์บทละคร

ละครเรื่อง Waiting for Godot เป็นละครที่แสดงความไม่มีอะไร (Nothingness) ไม่มีอะไรเกิดขึ้นเลย แสดงให้เห็นสภาพของเวลาที่มี และ เอสตราคอนซึ่งไปตกอยู่ในดินแดนที่ตัวของเขาเองทั้งสองไม่ได้มีความรู้อะไรเลย ไม่ว่าเกี่ยวกับบุคคลที่เขามาคอยอยู่ว่าหน้าตาเป็นอย่างไร และเขาจะมาถึงเมื่อใด ความสามารถของเบ็คเก็ตในการเขียนละครเรื่องนี้ก็คือทำให้สถานการณ์ที่ดูแล้วน่าเบื่อหน่าย ไม่ชวนให้เกิดความสนใจ ติดตามชมโดยตลอด เพราะคิดว่าเดินแล้วการที่คนจรจัดที่เราไม่รู้ว่าเป็นมาของเขามานั่งคอยคนสักคนอยู่นั้น ถ้าเบ็คเก็ตไม่ใช้ความสามารถในการสร้างคำพูดการเจรจาโต้ตอบแบบ cross-talking หรือใช้วิธีการของการแสดงในโรงแสดงดนตรี (music - hall) มาใช้ ทำให้เกิดความรู้สึกขบขันให้ดูได้บ้าง เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดให้ผู้ชม ภาษาที่ใช้ในเรื่องเป็นภาษาที่ไม่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน เพราะคงไม่มีใครมานั่งพูดถึงเรื่องศาสนาพระเจ้าตลอดเวลา และยังเป็นคำพูดที่ออกมาจากปากของคนจรจัดแล้ว ยิ่งทำให้ผู้ช้ช้กับความเป็นจริง เพราะถ้อยคำที่ใช้มีข้อสนับสนุนอ้างอิงจากหลักปรัชญาจากวรรณคดี ควรจะเป็นภาษาของพวกปัญญาชนใช้มากกว่า แต่ในขณะเดียวกันก็แสดงความเหลวไร้สาระของภาษาออกมาโดยเฉพาะตอนที่ลัคกี้แสดงสุนทรพจน์ ถ้อยคำวุ่นววนปนทั้งคำวิชาการและภาษาตลาด บทละครก็มีทั้งการแสดงท่าทางเป็นแบบคลกในละครสัตว์ อาทิตอนที่ลัคกี้เตะเอสตราคอนหรือการเปลี่ยนหมวกกันไส้ก็เหมือนในภาพยนตร์ใบ้ (Silent movie) ของชาลี แชปลิน หรือบัสเตอร์ คีรตัน หรือการใช้คำพูดแสดงความไม่เข้าใจกัน เช่น ตอนเวลาที่มีร์บอกให้เอสตราคอนถึงกางเกงขึ้น อีกฝ่ายหนึ่งเข้าใจว่าให้ถอดกางเกงออก

เบ็คเก็ตต้องการแสดงให้เห็นว่าถึงแม้โลกนี้จะเต็มไปด้วยสิ่งที่ไร้สาระขาดความหมาย (meaning less) แต่มนุษย์เรายังมีความหวังอยู่ การที่เวลาที่มีร์และเอสตราคอนยังคงมารอโกโกที่อยู่ที่จุดนัดพบนั้นก็คือความหวัง ถึงแม้จะไม่แน่ใจว่าการที่โกโกจะมายังจุดนัดพบจะทำให้สภาพของเขาทั้งสองดีขึ้นกว่าเดิมหรือไม่ก็ตาม นอกจากนั้น

ยังแสดงให้เห็นความเอาเปรียบของนายทุน (Capitalist) ที่มีต่อลูกจ้างในด้านการ
สัมพันธ์ของพ่อค้าเจ้าของที่ดินรายใหญ่ และลัทธิก็มีชีวิตอยู่ไปเพียงวัน ๆ หนึ่งก็เพื่อให้
บริการที่สอดคล้องกับผู้นาย แม้สิ่งที่จะได้รับคือการดูค่า ลงโทษต่าง ๆ นานา สภาพของ
เขาไม่ต่างกับเป็นสัตว์ที่ไ้แรงงาน แต่ในมุกกลับ ลัทธิก็เป็นตัวแทนของบุคคลที่มันมอง
มีพื้นฐานความรู้แต่คงมากตกเป็นคนรับใช้ของนายที่ไม่มีความรู้สติปัญญาเท่าใดนัก เพราะ
พ่อค้ายังยอมรับว่าลัทธิสอนเขาหลายอย่าง และการที่ลัทธิถูกพ่อค้า เอสตราคอน และ
เวลาที่มีท่าร้าย ในขณะที่เขาแสดงสุนทรพจน์ก็แสดงให้เห็นว่าในสังคมบางแห่งปัญญาชน
ไม่เป็นที่ยอมรับ เพราะถือว่าเป็นคนมากเกินไปเป็นอันตรายต่อผู้ปกครอง

ถ้าจะกล่าวถึงแก่นของเรื่องจะเห็นได้ว่าไม่มีลักษณะแบบในละครธรรมชาตินิยม
คือ มุ่งในแก่นามธรรมมากกว่า โดยการแสดงหรือคำพูดล้วนแต่จะมุ่งเน้นถึงความไม่มี
อะไรเลยของเหตุการณ์ ซึ่งไม่เป็นไปตามความเป็นจริง

โครงเรื่องก็ขาดความสัมพันธ์ระหว่างสาเหตุกับผลที่ตามมา เราไม่ทราบว่า
ทั้งเอสตราคอนและเวลาที่มีมีความเป็นมาอย่างไร จู ๆ ก็มานั่งรออยู่ข้างถนนและพุดจา
ในสิ่งที่ไม่มีความสัมพันธ์กัน การสนทนาจะข้ามจากเรื่องหนึ่งไปอีกเรื่องหนึ่งคล้ายกับว่า
ใคร คิดจะพูดอะไรก็พูดออกมาโดยไม่คำนึงถึงว่าผู้ฟังจะเข้าใจในสิ่งที่ตนพูดหรือไม่ ดังนั้น
จึงเกิดความไม่เข้าใจกันหรือการติดต่อสื่อสารความหมายระหว่างกันต้องสะดุดหยุดลง
(communication break down) และไม่มีกรคลี่คลายปัญหา โทโคที่ทั้งสองคนคอยก็
ไม่มาตามนัด

ฉากของเรื่องก็ไม่เป็นไปแบบธรรมชาตินิยม ฉากจัดอยู่ในประเภทเป็นสัญลักษณ์
มากกว่าต้นไม้ที่ขาดใบในองก์ที่ 1 และมาไม้ใบในองก์ที่ 2 เป็นสัญลักษณ์ของความว่างเปล่า
ว่างเปล่าของคนหนึ่งที่อยู่ไปวัน ๆ เพียงเพื่อการรอคอย นอกจากนั้นแล้วต้นไม้เป็น
เหมือนกับจุดจบของชีวิตของเขา เพราะทั้งสองคนพยายามจะแขวนคอกับต้นไม้หลายครั้ง

ละคร Waiting for Godot เป็นตัวอย่างที่ดีของละครแอบเล็ค เพราะมีทั้ง
การใช้ภาษา หลักปรัชญาของอภิปรัชชานิยม ในการดำรงชีวิตอยู่ต่อไปแม้ว่าชีวิตจะมีแต่สิ่ง
ที่ไร้สาระก็ตาม ลักษณะของฉาก โครงเรื่อง และแก่นเรื่อง ล้วนแต่มีความเป็นแบบฉบับ
ของละครแอบเล็คที่แตกต่างไปจากละครแบบธรรมชาตินิยม

วิเคราะห์บทละคร *Rhinoceros*

Rhinoceros เป็นผลงานชิ้นสำคัญของอีไอเนสโก เป็นละครเรื่องที่สิบของเขา ที่แสดงให้เห็นภาวะของผู้แต่ง ที่มาถึงช่วงเวลาที่สำคัญของพัฒนาการด้านบทละครของเขา ละครเรื่องนี้เป็นเหมือนกับนิทาน (fable) หรือเป็นเรื่องราวที่โศกคิธรรม (allegory) สำหรับผู้อ่าน มีผู้กล่าวว่า Rhinoceros แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกของอีไอเนสโก ก่อนที่เขาจะเดินทางออกจากประเทศเม็กซิโก ในปี ค.ศ. 1938 เมื่อพวกมิตรสหายของเขาพากันไปเข้าสังกัดกลุ่มการเคลื่อนไหวฟาสซิสต์ของไอออน การ์ด (The Fascist movement of the Iron Guard)

ละครเรื่องนี้เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1958 และเคิร์ก เพราส์ (Derek Prouse) ได้นำมาแปลเป็นภาษาอังกฤษ และนำออกแสดงครั้งแรกทางวิทยุที่สถานีวิทยุ บี.บี.ซี. ในวันที่ 20 สิงหาคม ค.ศ. 1959 และในวันที่ 6 พฤศจิกายน ค.ศ. 1959 ก็ได้นำออกแสดงบนเวทีครั้งแรกที่เมืองดุสเซิลดอร์ฟ (Dusseldorf) และนำมาแสดงที่ปารีสครั้งแรกเมื่อวันที่ 25 มกราคม ค.ศ. 1960 และในวันที่ 28 เมษายนของปีเดียวกัน ก็ได้ออกแสดงที่ลอนดอน ณ โรงละครรอยัล คอร์ท (Royal Court) โดย ออร์สัน เวลส์ (Orson Wells) นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่เป็นผู้กำกับการแสดง และเซอร์ ลอเรนซ์ โอลิเวีย (Sir Laurence Olivier) แสดงเป็นเบรองเช (Berenger) ตัวเอกของเรื่อง ยุคทองของอีไอเนสโกในทางการละครเริ่มต้นจากละครเรื่อง Rhinoceros ซึ่งทำให้ชื่อเสียงและบทละครของเขาเป็นที่รู้จักแพร่หลาย (Esslin op.cit., p. 177)

จาคส์ เลอมาซองค์ (Jacques Lemarchand) ได้เขียนบทความลงในหนังสือพิมพ์ เลอ ฟิการ์ ลิตเตอเร (Le Figaro Littéraire) ประจำวันที่ 30 มกราคม ค.ศ. 1960 เกี่ยวกับละครเรื่องนี้ไว้ว่า

Rhinoceros เป็นบทละครที่มีความชัดเจนมาก อีไอเนสโก ได้กล่าวในสิ่ง
ที่แจ่มแจ้ง ในรูปแบบของเรื่องราวที่โศกตริตรม (allegory)

(Frois. 1970. p. 59)

ละครเรื่องนี้ตัวแสดงที่สำคัญคือ เบรองเซ เสมียนในสำนักงาน เกษ
พนักงานพิมพ์ดีด ดูดาร์ก (Dudard) ผู้ช่วยหัวหน้าหน่วยงาน โบตาร์ด (Botard)
เสมียนในสำนักงานเดียวกัน ของ (Jean) เพื่อนสนิทของเบรองเซ มิสเตอร์ ปาปิยอง
(Mr. Papillon) หัวหน้าหน่วยงาน นักตรรกวิทยา (The Logician) สุภาพบุรุษ
(The Old Gentleman) แม่บ้าน (Housewife) หญิงเสิร์ฟ (The Waitress)
เจ้าของร้านชำ (The Grocer) และภรรยา เจ้าของร้านกาแฟ (The Cafe Proprietor)
มิสซิส เบ็ฟ (Mrs. Boeuf)

บทละครนี้กล่าวถึงสังคมในต่างจังหวัดที่ประกอบด้วยบุคคลที่เข้ามาเกี่ยวข้องกัน
โดยอาศัยร้านกาแฟเป็นสื่อกลาง เริ่มต้นจากเบรองเซ กับเพื่อนสนิทของเขาชื่อ ของ
มานังคัมกัน และมีลูกค้าคนอื่น ๆ ที่มีลักษณะแปลก ๆ คือ นักตรรกวิทยา กับสุภาพบุรุษ
การสนทนาของโตะนี่เป็นการอธิบายสิ่งสอน ของผู้ทรงคุณความรู้ทางคณิตศาสตร์
(Syllogism) ให้บรรยายที่ผิด ๆ เหลวไหล ไรสาระ ให้สุภาพบุรุษฟัง
ในขณะที่อีกโตะ ของก ตำนีการวางตัวของเบรองเซ ที่ไม่ถูกต้องตามค่านิยมของสังคม
ต่อมาเกิดเหตุการณ์ที่ประหลาดคือ การที่มีแรคมาวิ่งเพ่นพ่าน และเหยียบแมวของแม่บ้าน
ตาย ในระยะแรกนอกจากของแล้วไม่มีใครสนใจจริงจังกับแรคนัก คงพูดจาเหลวไหล
เกี่ยวกับสัญชาติของแรค และจำนวนของของมัน ต่อมาคนก็กลายเป็นแรค จนในที่สุดเหลือ
แค่เบรองเซคนเดียวซึ่งไม่ยอมพ่ายแพ้

บทละครนี้มีโครงเรื่อง และมีวิวัฒนาการของเหตุการณ์ แต่ไม่มีการคลี่คลาย
ปัญหาหรือความสัมพันธ์ระหว่างเหตุและผลก็ไม่มี เพราะไม่มีใครรู้ว่าแรคมาจากไหน และ
เป็นต้นเหตุให้เกิดโรคติดต่อจนทำให้คนกลายเป็นแรคไปได้อย่างไร ซึ่งขัดกับละครแบบ
ธรรมชาตินิยม คือ เป็นเรื่องจินตนาการที่เหลือเชื่อเกินกว่าความเป็นจริง เพราะ
ธรรมชาตินิยมต้องการตีแผ่ธรรมชาติของมนุษย์ออกมาให้เห็นตามความเป็นจริง

ภาษาที่ใช้ในองก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 เป็นการใช้ภาษาซ้ำซากเหลวไหลไร้สาระ ปราศจากแก่นสาร ตัวละครส่วนใหญ่ไม่ว่าของ นักตรรกวิทยา โบทาร์ค ล้วนแต่ใช้คำพูดจำนวนที่ไม่เป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะเมื่อพูดถึงสิ่งที่โดยปกติถือว่าเป็นเรื่องจริงจัง ก็กลับกลายมาเป็นเรื่องเล่น ๆ ไร้เหตุผล โดยเฉพาะในตอนนี้นักตรรกวิทยาอธิบายหลักตรรกศาสตร์ ซึ่งเป็นวิชาการที่ลึกซึ้งกอบปรัก้วยเหตุและผล แต่ในที่นี้กลับกลายเป็นเรื่องตลกไร้คุณค่าทางวิชาการ ดังนั้นภาษาที่ใช้จึงไม่เป็นไปตามธรรมชาติ ในองก์ 3 ภาษาที่ใช้อยู่ในเกณฑ์ดีกว่าสององก์ที่ผ่านมา คำพูดระหว่าง คูคาร์ค กับเบรอนเซอยู่ในระดับการอภิปรายทางปรัชญา และการพูดกับทุกคนเกี่ยวข้องกับเบรอนเซ ก็แสดงความรู้สึกอย่างเปิดเผยออกมาเป็นความขัดแย้งในตัวของผู้แสดง ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าภาษามีทั้งที่ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ กับภาษาที่เบี่ยงไปด้วยความคิดเห็นทางปรัชญาในละครเรื่องนี้

ฉากของละครเรื่องนี้จัดได้ว่าทั้ง 3 องก์ เป็นฉากที่ให้รายละเอียดตามความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือ ฉากถนนร้านกาแฟ โบสถ์ อยู่ใกล้ ๆ ในองก์ที่ 1 และฉากสำนักงานที่มีเครื่องประดับตกแต่งตามความเป็นจริงในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 หรือห้องของของในฉากที่ 2 องก์ที่ 2 และห้องของเบรอนเซ ในองก์ที่ 3 ถึงแม้จะดูไม่ชัดเจนนักก็ตาม

การวิเคราะห์แต่ละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่างของบทละครแอ็บสแต็ก จะกระทำโดยลำดับดังนี้

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

การวิเคราะห์นี้ทำจากเรื่อง Rhinoceros ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ไทย คีเรค เพราส์ (Derek Prouse) จัดพิมพ์จำหน่ายโดยบริษัทเพนกวิน บุคส์ (Penguin Books) ในปี ค.ศ. 1973

โครงเรื่อง

ก่อนที่จะกล่าวถึงโครงเรื่อง จะเล่าเรื่องโดยย่อของบทละครเรื่องนี้ก่อน

องก์ที่ 1

เมืองเล็ก ๆ ในชนบทพร้อมด้วยฉากตามธรรมเนียมคือ ถนนสายหนึ่ง ร้านขายของชำ เทอเรสของร้านกาแฟ โบสถ์หลังหนึ่งมองเห็นไกล ๆ เป็นวันอาทิตย์ ราว ๆเที่ยงวัน

ชายสองคนเข้ามายังร้านกาแฟพร้อมกัน เขานั่งกันไว้ที่โต๊ะและนั่งที่โต๊ะบริเวณเทอเรสของร้านกาแฟ ทั้งสองคนคือ ชอง ซึ่งแต่งตัวโก้ ๆ และเบรองเซ ซึ่งแต่งตัวอย่างไม่สนใจใส่ตัวเองนั้ก เขามีท่าทางอ่อนเพลีย ชองกล่าวคำหิเบรองเซหลายอย่าง อาทิ การที่เขาเมาสาย (ความจริงทั้งสองคนมาถึงพร้อมกัน) เรื่องที่เขาขี่ม้าเห่าเบ่ การที่เขาปล่อยปละละเลยตนเอง และการที่เขาขาดพลังทางจิตใจ (Will - power) เบรองเซตอบข้อคำหิเหล่านี้อย่างสงบ

มีเสียงประหลาดก้งขึ้น เสียงฝีเท้าเรควิ่งข้ามถนน ซึ่งผู้ชมมองไม่เห็น ตัวของมัน แต่คนจำนวนมากมองตามมันไปโดยจับกลุ่มกันอยู่ มีหญิงแม่บ้าน (House wife) ซึ่งปล่อยตะกร้าจ่ายตลาดตกลงด้วยความตกใจ แต่ยังคงอ้อมแนวของหลอนอยู่ ผู้ยืนดูเหตุการณ์มี คนขายของชำ และภรรยา เจ้าของร้านกาแฟ พนักงานเสิร์ฟหญิง และผู้ชายอีกสองคนคือ สุภาพบุรุษวัยชราและนักตรรกวิทยา (Logician) ปฏิกริยาของผู้ยืนดูแต่ละคนแตกต่างกันไป แต่เป็นการเฝ้าตามกันมากกว่าจะมีความรู้สึกหวาดกลัวแรกคัวนั้น บุคคลที่รู้สึกกระหิบกระหายนที่สุดคือชอง ในขณะที่เบรองเซ ไม่ได้สนใจการปรากฏตัวของแรคเลย

เบรองเซ มองเห็น เคซี หญิงสาวซึ่งทำงานในสำนักงานเดียวกันกับเขา เดินผ่านมา เบรองเซหลงรักเธอ แต่ไม่กล้าเปิดเผยความในใจ ในขณะที่โต๊ะใกล้เคียงกับเขานั้น นักตรรกวิทยากำลังอธิบายหลักตรรกศาสตร์ (Syllogism) ให้สุภาพบุรุษวัยชราฟัง

ทุกคนทว่าท่าจะลืมแรกตัวนั้น ทันใดก็มีเสียงร้องของแรคไคย์อยู่ในฉาก จากทิศทางตรงกันข้ามทางคานหลังเวทีมายังคอนหน้าทางปีกซ้ายของเวที ทุกคนพยายาม พุดให้ดังขึ้นทุก ๆ ที่ เพื่อกลบเสียงที่วุ่นวายนั่นเสีย ต่อมาพวกเขาก็ก็นึกแว้งไปบน มาทวิธที่อยู่ตรงกันข้าม หญิงคนเสิร์ฟพลอยถาดคกลงไปด้วยความตกใจและแม่บ้านคนเดิม ก็ปรากฏตัวอีกครั้ง เธอร้องไห้และถือซากแมวที่ถูกแรคเหยียบตาย พวกคนที่จับกลุ่มกันอยู่ ก็พุดจาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับแรคเหมือนเดิม แต่ไม่สู้ตรงกับปัญหาเท่าใดนัก การถกเถียงเกี่ยวกับแหล่งกำเนิดของแรคว่านั้นเป็นพันธุ์เอเชียหรือพันธุ์แอฟริกา และมันเป็นแรคตัวเดียวกันหรือเปล่า มันมีเนื้อเดียวหรือสองเนื้อ ของโกรธเบรอนเซมาก เพราะ เบรอนเซกล่าวว่าต้องเป็นแรคพันธุ์แอฟริกาที่มีเนื้อสองเนื้อ ของโกรธและออกไปจากที่นั่น เข้าโรงไป การถกเถียงคงดำเนินต่อไป นักตรรกวิทยาช่วยให้เกิดสับสนวุ่นวาย เป็นประการสุดท้ายโดยกล่าวว่าแรคสองตัวนั้นที่มีเนื้อสองเนื้อ แต่ละตัวอาจจะสูญเสียนอไป ข้างละอันก็ได้

องก์ที่ 2 ฉากที่ 1

ในสำนักงานที่เบรอนเซทำงานอยู่ มีประตูเปิดสู่บันไดที่ทอดลงไปทาง ซ้ายมือ ชั้นบันไดคอนบนสามารถมองเห็นได้ พร้อมกับราวบันไดคอนบนและชานบันได เล็ก ๆ ตรงหน้ามีโต๊ะทำงานของเบรอนเซ โบทาร์ด (Botard) ดูดาร์ด (Dudard) และมิสเตอร์ เบฟ (Mr. Boeuf) โต๊ะทำงานของเคซี พร้อมกับเครื่องพิมพ์ดีดวาง อยู่บนโต๊ะอยู่ใกล้กับประตูห้องทำงานของหัวหน้าหน่วยงาน

เคซี โบทาร์ด ซึ่งเคยเป็นครูมาก่อน อายุประมาณ 60 ปี ดูดาร์ด ซึ่งเป็นผู้ช่วยหัวหน้าหน่วยงาน อายุประมาณ 35 ปี และมิสเตอร์ ปาปิยอง (Papillon) ซึ่งอายุประมาณ 40 ปี ทั้งหมดกำลังถกเถียงกับข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์ที่ว่า แมวถูกแรค เหยียบตาย ตอนนั้นเป็นเวลา 9 โมง 3 นาที โบทาร์ดไม่ยอมเชื่อว่า ในขณะที่เคซี บอกว่าเขาได้เห็นแรคมาด้วยตัวเอง หัวหน้าหน่วยงานบอกให้เคซีเก็บใบลงเวลาทำงาน พลดีเบรอนเซเข้ามา เธอจึงรีบให้เขาลงเวลาทำงาน ในขณะที่โบทาร์ดกล่าวสรุปโดย

ปนเปทุกละทุกอย่าง และแสร้งทำเป็นว่าตนเองจะเป็นผู้รู้จักความโง่เขลา และความ
มีกมลต่าง ๆ เมื่อเบรอนเซยืนยันว่าเขาได้เห็นแรค โบคาร์คกลับแย้งว่าที่เขากล่าวเช่นนั้น
ก็เพื่อเอาใจเคซี และอาจจะเป็นไปได้ว่าในตอนนั้นเบรอนเซกำลังเมาเหล้าก็ได้ การ
ถกเถียงเป็นไปอย่างรุนแรงถึงจำนวนของแรค และนอของมันว่ามีเท่าใดแน่ ปาปิยอง
ออกคำสั่งให้ทุกคนลงมือทำงานได้แล้ว และเข้าเวทียไป เขากลับออกมาอีกครั้งเพื่อจะ
พูดถึงการขาดงานของมิลเตอร์ เบฟ ขณะนั้นมิลลิส เบฟ ก็มาถึงยังสำนักงาน และแจ้งให้
ปาปิยองทราบว่าสามีของเธอเป็นไข้หวัด และเธอเองก็มีแรคตามมาตั้งแต่ออกจากบ้าน
จนมาถึงสำนักงาน ตอนนี้แรคอยู่ชั้นล่าง ก็มีเสียงดัง และบันไดทานน้ำหนักแรคไม่ได้ก็
พังลงไป เสียงร้องอย่างเจ็บปวดของแรคได้ยินจากชั้นล่าง ทุกคนมองลงไปก็เห็นแรค
ตัวหนึ่งมีนอสองอัน ต่างฝ่ายต่างก็ถกเถียงกันถึงเอกลักษณ์ของแรค ทันใดนั้นมิลลิส เบฟ
ก็จำได้ว่าแรคตัวนี้ก็คือสามีของนางนั่นเอง เธอจึงโผล่ลงไปและตกไปบนหลังแรคพอดี
ซึ่งพาเธอไปจากที่นั่น เคซี โทรศัทพ์ให้ตำรวจกับเพลิงมาช่วยนำพวกเขาลงไปข้างล่าง
จากโทรศัพท์เธอได้ทราบว่าแรคอยู่ในบริเวณรอบ ๆ เมือง กูคาร์ค เขาะเย้ยโบคาร์ค
ที่ยังคงกล่าวหาสังคมต่อไปอีก

ในที่สุดตำรวจกับเพลิงก็มาถึง และช่วยนำทุกคนลงไปที่ทางบันไดที่พวกเขา
ไว้กับหน้าต่าง เบรอนเซก็ยังงัดไม้เท้าขึ้นอะไรสัก เป็นคนสุดท้ายที่ลงไปโดยบันได
เขาต้องการจะไปเยี่ยมของในตอนบ่ายเพื่อคืนดีกัน

ฉากที่ 2

ห้องนอนของรอง ของนอนบนเตียงในชุดนอนสีเขียวยาว ผมของเขา
ยุ่งเหยิง เขาคู่มืออารมณ์ไม่สู้ดีนัก เบรอนเซ ขอโทษสำหรับเรื่องที่เกิดขึ้นเมื่อวานนั้น
แต่ขอรู้สึกไม่คอยสบาย เขาคอบทวยเสียงอึกอึก น้ำเสียงของเขาเปลี่ยนไป และเขา
ปวดศีรษะ เขามีรอยบวมปูดขึ้นมาที่หน้าผาก เขาเดินเข้า ๆ ออก ๆ จากห้องน้ำหลาย
ครั้งเพื่อคุตัวเองในกระจกเงา หลังและหน้าอกของเขาเป็นสีเขียวยาว ของกำลังจะกลายเป็น
แรค เขาวังโลเบรอนเซ ซึ่งสามารถปิดประตูข้างของไว้ในห้องน้ำ เลือดของเขา

ถูกขอของแรคแห่งทะเล เขาวิ่งหนีและพยายามจะเตือนเพื่อนบ้านใกล้เคียงกับคนเฝ้าประตู กลับได้พบว่าพวกนี้กลายเป็นแรคไปหมด แรคอยู่ทุกหนทุกแห่ง เบรองเซร็องตระโกนในคอนจบของฉากว่า "What's to be done"

องก์ที่ 3

ในห้องของเบรองเซ ซึ่งคล้ายกับห้องของของ เบรองเซกำลังนอนอยู่บนเก้าอี้ยาว หัวของเขาพันผ้าไว้ เสียงของแรคดังอยู่ในถนน เบรองเซมันและกินไปมา เขาตื่นขึ้นและจิตใจที่หน้าผากของเขาไม่มีรอยบวมบคออกมา คุกคาร์คมาเยี่ยมเขาและไม่เข้าใจความวิตกกังวลของเบรองเซ เขาเห็นว่าแรคไม่ร้ายอะไรเลย และเขาเริ่มคุ้นเคยกับมัน เบรองเซ ไม่ต้องการที่จะยอมรับสถานการณ์เช่นนี้ และต้องการจะแจ้งให้ทางการทราบ เบรองเซ เชื่อว่าจะต้องโจมตีให้ถึงรากเงาของความชั่วร้ายนี้ คุกคาร์คแจ้งให้ทางการทราบ เบรองเซ เชื่อว่าจะต้องโจมตีให้ถึงรากเงาของความชั่วร้ายนี้ คุกคาร์คแจ้งให้เขาทราบว่าปาปิอุสกลายเป็นแรคไปแล้ว เบรองเซรู้สึกตกใจ เพราะปาปิอุสเป็นคนที่ลักษณะพิเศษ เขาควรจะมีพลังที่จะต่อต้านแรคได้ เบรองเซต้องการให้คุกคาร์คได้พบปะสนทนากับนักตรรกวิทยา แต่กลับสลายเกินไป เพราะนักตรรกวิทยาก็กลายเป็นแรคไปค้วย เบรองเซ จำหวนของเขาคือ มันอยู่บนนอของแรคตัวหนึ่ง เบรองเซ ชูกำปั้นไปยังฝูงแรคที่ผ่านไปทางหน้าต่าง และกล่าวย้ำ 3 ครั้งว่า "I'll never join up with you" (ฉันจะไม่มีวันเข้าร่วมกับพวกแก)

เคซีมาถึง เธอไม่เข้าใจว่าทำไมเบรองเซถึงไคว่นวาย เธอบอกว่า โบคาร์คกลายเป็นแรคไปแล้ว เบรองเซไม่อยากจะเชื่อ แต่เคซีเห็นมาก้วยตัวเองว่า โบคาร์คกลายเป็นแรคโดยบอกกับเธอว่า จะต้องเปลี่ยนไปตามกาลเวลา เคซีนำอาหารกลางวันมาให้ทาน คุกคาร์คเกิดความรู้สึกถึงคุกจากฝูงแรคที่วิ่งในถนน และเห็นว่าเป็นหน้าที่ของเขาที่จะยึดมั่นต่อนายจ้างและเพื่อน ๆ เขาจึงเปิดประตู และวิ่งตามฝูงแรคไป เขาจึงกลายเป็นแรคอีกตัวหนึ่ง

เคธี และเบรองเซ เหลืออยู่สองคนเท่านั้น เขาโอบเธอไว้ในอ้อมแขนของเขา ทั้งสองคนวาดโครงการร่วมกัน นี่เป็นเวลาแห่งความรักหรือไม่ใช่ ไทรศพ์ทังขึ้น แต่ไคยีนเสียงร้องของแรคในโทรศัพท์ เคธีรู้สึกตกใจเมื่อเบรองเซเปิดวิทยุ แต่กลับไคยีน แต่เสียงแรคออกมา เบรองเซ เชื่อว่าไม่มีมนุษย์เหลืออยู่อีกแล้ว ยกเว้นตัวของเขา และเคธี แม้แต่ทางการก็เข้ากับแรคไปแล้ว เคธีได้รับความทึ่งจากความรุนแรงและพลังที่น่าลพริ้งกลัวที่มาจากฝูงแรค เธอทิ้งเบรองเซ และกลายเป็นแรค

เบรองเซพบกับตัวเขาคนเดียวหน้ากระจกเงา เขาจะทำอย่างไรดี เขาเริ่มต้นที่จะตัดสินใจ พวกแรคไม่มีวันจะได้ตัวเขา เขาจะไม่ยอมแพ้

แก่นเรื่อง (Theme)

Rhinoceros เป็นเรื่องต่อต้านการทำตามสังคม (Conformism) และความไม่รู้สึกเห็นต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (insensitivity) นอกจากนั้นยังเขาะหยันเอกลักษณ์บุคคลที่เพียงแต่ทำตนว่ามีคุณธรรมความดี โดยย้ำความเหนือกว่าของตนเองในฐานะที่เป็นผู้มีความรู้สึกไวทางด้านศิลปกรรม

เบรองเซ เป็นบุคคลที่ไม่ปฏิบัติตามข้อเรียกร้องของสังคม เขาแต่งกายตามความพอใจของตัวเอง ซึ่งหมายถึงว่าแต่งตัวแบบไม่เอาใจใส่ หนวดเคราไม่โกน และผมเผ้าไม่หวี เขาไม่มีความรู้สึกเคารพตนเอง (self - respect) และไม่มีศักดิ์ศรี (dignity) เลย ตรงกันข้ามกับรองที่เป็นคนที่คิดว่าตนเองมีศีลธรรมความประพฤติดีกว่าผู้อื่น (self - righteous) เขาแต่งกายถูกแบบแผนเยี่ยงบุคคลในสังคม ใส่สูทสีน้ำตาลผูกเนคไทสีแดง เลือคอแข็ง สวมหมวกสีน้ำตาล รองเท้าของเขาขัดอย่างดี เขาเป็นตัวแทนของบุคคลที่เป็นที่เคารพนับถืออย่างดีของสังคม และเขายังเป็นนักศีลธรรมด้วย

เขาคำนิเบรองเซในเรื่องความประพฤติที่ไม่ดี เช่น กีมุสุรา นอนอึก ออกหลับนอน และทำตัวเสเพล

Where did your debauch take place last night ? If you can remember!

(Ibid., p. 13)

เขาคำนี้เบรองเซ่ไม่รู้จักพักผ่อนหลับนอนจนร่างกายอ่อนเพลีย

I'm not blind, you know. You're dropping with fatigue.
You've gone without your sleep again, you yawn all the time,
you're dead-tired

(Ibid., p. 11)

และคว่ำเรื่องการคิมสุราของเขา

You reek of alcohol

(Loc. cit. p. 11)

ดังนั้นสัปบุรุษในทัศนะของของต้องเป็นคนที่ไม่แข็งแรงอย่างถูกต้อง ไม่คิมสุรา และไม่ไปงานเลี้ยงต่าง ๆ ซึ่งเขาคิดว่าเป็นสิ่งเสเพล เขาโอ้อวดว่าเขามีพลังทางใจ (will-power) ซึ่งเบรองเซ่เพื่อนของเขาไม่มี แต่ว่าในองก์ที่ 2 ฉากที่ 2 ของซึ่ง สรรเสริญตัวเองว่าเป็นผู้มีพลังทางใจ ในองก์ที่ 1 นั้นสูญเสียพลังทางใจของเขาโดยสิ้นเชิง เขาไม่ยอมรับมาตรฐานทางศีลธรรม (Moral standards) อีกต่อไปคงหันไปรับธรรมชาติมาเป็นมาตรฐานอย่างใหม่สำหรับเขา

Jean : Moral standards! I'm sick of moral standards!

We need to go beyond moral standards!

Jean : Nature!

Berenger : Nature ?

Jean : Nature has its own laws. Morality's against Nature

Berenger : Are you suggesting we replace our moral laws by
the law of the jungle ?

Jean : It would suit me, suit me fine.

(Ibid., p. 79)

ดังนั้นจึงเป็นความล้มเหลวของบุคคลที่ปฏิบัติตนตามกรอบที่สังคมกำหนดไว้
ที่กลับหันมามีคเภากฎที่ป่าเถื่อนเข้ามาแทนที่กฎของสถาบันทางศีลธรรม คนซึ่งในองก์ที่ 1
แต่งกายอย่างโก้เก๋ด้วยความระมัดระวัง เอาใจใส่อย่างดี มาถึงตอนนี้เขาปรารถนา
ที่จะถอดเสื้อผ้าที่สวมอยู่ออก และกลายเป็นหนึ่งในบรรดาฝูงแรดทั้งหลาย ดังที่เขาบอกว่า

Jean : Hot...far too hot! Demolish the lot, clothes
itch, they itch (He drops his pyjama trousers.)

(Ibid., p. 81)

นักตรรกวิทยาก็เป็นอีกคนหนึ่งที่ใช้ตรรกวิทยา (logic) ในทางที่ผิดโดยการ
กล่าวประโยคที่ผิดพลาจากข้อเท็จจริง (false statement) ในเรื่องตรรกศาสตร์
(Syllogism) ครั้งแรกก็เป็นสิ่งที่น่าขบขันที่ได้ยินทฤษฎีอันน่าหัวเราะเยาะ แต่ถ้า
เรามองอย่างลึกซึ้งแล้วถึงคำพูดที่ไร้ความหมายและขาดเหตุผลที่เขาพูดพร่ำออกมานั้น
เราจะมีความรู้สึกว่าโลกที่เราอาศัยอยู่นั้นได้สูญเสียความมีเหตุผลชั้นพื้นฐานที่สุดไป
จนทรยศคำพูดของเขาเอง

บทตลกซึ่งทำให้เรารู้สึกถึงโศกนาฏกรรมที่แท้จริงของอีไอเนสโกในโลกของ
เขาเราไม่อาจจะยึดมั่นเชื่อถือกฎเกณฑ์ทางตรรกวิทยา เพราะว่าแม้แต่บุคคลที่มีชื่อเสียง
เป็นที่ยอมรับว่าปฏิบัติสอดคล้องกับหลักปรัชญา และความมีเหตุผลที่ดี ก็ยังไม่มีอะไรนอกจาก

ความเพ้อเจ้อ (delusion). คังนัสนีโอเนสโก เขาระเบี่ยนนักตรรกวิทยาที่ให้ความรู้
แต่สิ่งที่ไม่เป็นเหตุเป็นผล แต่กลับมีคนเชื่อถือนำมากับเป็นผู้นำฝูงแกะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง
ในตอนที่เขาพยายามอธิบายให้เข้าใจถึงจำนวนปริมาณของแรค

Logician : We could then conclude that we were dealing with
two different rhinoceroses, for it is hardly
likely that a second horn could grow sufficiently
in a space of a few minutes to be visible on the
nose of a rhinoceros.

Old Gentleman : It's hardly likely.

Logician (enchanted with his discourse) : That would imply one
rhinoceros either Asiatic or African.

Old Gentleman : Asiatic or African.

Logician : and one rhinoceros either African or Asiatic.

(Ibid., p. 44)

คูคาร์ค เป็นผู้แทนของปัญญาชนแบบเสรีนิยม (Liberal intellectual)
เขาได้พยายามอย่างไรประโยชน์ที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของแรค แต่ยังอธิบายเขากลับ
ทำให้ปรากฏการณ์นี้เป็นเรื่องเล็กน้อยไม่สำคัญ คังที่เขาได้บอกกับเบรองเซเมื่อเห็นว่า
เบรองเซมีความกังวลเรื่องแรคมาก

Dudard : Judge not lest ye be judged. If you start worrying
about everything that happens you'd never be able
to go on living

(Ibid., p. 92)

ปฏิกริยาของเขาเป็นปฏิกริยาของปัญญาชน ซึ่งอีไอเนสโกเยะเย้นแนวความคิด
ของปัญญาชนที่ต่อต้านการแสดงอารมณ์ เพราะว่าเขาสร้างทำเป็นศึกษาทุกสิ่งทุกอย่าง
ด้วยความรู้สึกที่เป็นกลางอย่างเยือกเย็น คุณคาร์คได้กล่าววว่า

Let them alone. And be more polite. You shouldn't talk to
people like that.

(Ibid., p. 100)

"people" ในที่นี้หมายถึงพวกแรค
เขาไม่ได้แลเห็นภัยที่เกิดจากแรคเลย คงมีความรู้สึกเห็นอกเห็นใจทำตนเป็น
กลาง เขาวางตัวเป็นผู้ตั้งคเวนการกระทำใด ๆ ทั้งสิ้น (abstentionism) และไม่
ให้ความสนใจถึงผลสืบเนื่อง จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ดังที่เขากล่าวกับเบรองเขาว่า

Dudard : We'll all stay as we are, don't worry. So why
get upset over a few cases of rhinoceritis ?
Perhaps it's just another disease.

(Ibid., p. 88)

เบรองเขมิ่งเป็นคนที่มีความคิดธรรมดาสามัญ (simple-minded) ประกอบกับ
ความมีเหตุผลที่ดีกว่า คุณคาร์ค ล้วนคุณคาร์คขาดเหตุผลที่ดี เพราะเขามีความสงสัย
เกินไป (skeptical) เขาจึงนำนักขอมูลต่าง ๆ และในที่สุดก็ไม่รู้ว่าจะปฏิเสธได้
อย่างไร ในที่สุดจึงกลายเป็นแรค

โบตารค เป็นพวกฟาสซิสต์ ปีกซ้าย (left wing fascist) ต่อต้านการ
เหยียดผิว และเป็นคนที่ขาดเหตุผล เขากลายเป็นแรคอาจจะเป็นเพราะต้องการทำตาม
อย่างผู้อื่นหรือไม่ก็เป็นเพราะความขี้ขลาดของเขา เขาเป็นผู้นิยมการเมือง ซึ่งต่อมา
สูญเสียความเชื่อถือทางการเมือง และเกิดนิยมชมชื่นในตัวแรคขึ้นมา เขาเป็นลักษณะ
ของคนที่เปลี่ยนแปลงพรรคไปตามผลประโยชน์ของตน

อีไอเนสโกยังถากถางสาธารณชนที่ไม่รู้สึกสะอึกสะเทือนกับอันตรายที่มีขึ้นจากการปรากฏตัวของแรค คนพวกนี้ไม่ต้องการที่จะต่อต้านฝูงแรค พวกเขาเป็นเสียงข้างมากที่เงียบเฉย อีไอเนสโกต้องการแสดงให้เห็นกระแสของการแสดงความคิดเห็นที่พัฒนาอย่างรวดเร็ว และพลังอำนาจของมันที่เป็นเหมือนโรคติดต่อ ซึ่งเป็นโรคระบาดที่แท้จริง คนมักจะปล่อยตัวให้ถูกครอบงำอย่างรวดเร็วจากลัทธิศาสนาใหม่ ๆ และพวกความคิดที่บ้าคลั่งรุนแรง (fanaticism) ในช่วงเวลาเช่นนั้นเราได้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางสมอง (mental mutation) ในบทละครเรื่อง Rhinoceros การเปลี่ยนแปลงเริ่มต้นจากการเปลี่ยนแปลงทางสมองไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางกายวิภาค

ละครเรื่องนี้ยังมีแก่นเรื่อง ต่อต้านการปกครองแบบเบ็ดเสร็จ (Totalitarianism) หรือระบอบเผด็จการ (dictatorship) ซึ่งลัทธิเหล่านี้ต้องการบดขยี้ทำลายลัทธิอื่น ๆ จะไม่มีที่สำหรับฝ่ายตรงข้าม ฝูงแรคที่วิ่งไปอย่างรวดเร็ว และเหยียบย่ำทุกสิ่งที่ขวางหน้าเป็นเครื่องชี้ให้เห็นการขาดความสนใจในตัวสัตว์ และการปฏิเสธที่ยินยัดขัดขวางการกระทำของพวกมัน อีไอเนสโกยังแสดงให้เห็นว่า มนุษย์เรามากจะไม่ชอบให้ใครมาแย้งตนเอง จะเห็นจากการที่ของซึ่งถือว่าตัวเหนือกว่าไม่ยอมให้เบรองเซมาขัดแย้งตน

Berenger : I'm not insulting you. Far from it. You know what
tremendous respect I have for you.

Jean : In that case, why do you contradict me...

(Ibid. p. 22)

ตัวละคร (Characters)

เบรองเซ (Berenger)

เขาเป็นผู้ที่ไม่ปฏิบัติตามแบบอย่างของผู้อื่น ในตอนเริ่มต้นขององก์ที่ 1 เขาดูเหนื่อยอ่อน และแต่งกายไม่เรียบร้อย ของใจมดีเชื่อว่า เขาไม่รู้จักลับนอน

เขาไม่ผูกเนคไท ผมเผ้าก็ไม่รู้จักหวี หนวดเคราก็ไม่โกน เลือดดำก็ยังมี ร่องเท้า
ก็ไม่ขัด

Jean : You've gone without your sleep again, you yawn
all the time, you're dead-tired.....

.....

Jean : And what's happened to your tie ? Lost it during
your orgy, I suppose!

.....

Jean : Your hair's all over the place. Here, here's a
comb!

.....

Jean : You haven't even shaved! Just take a look at
yourself !

(Ibid., p. 11)

Jean : Your clothes are all crumpled, they're a disgrace!
Your shirt is downright filthy, and your shoes your
shoes haven't been touched. What a mess you're
in!...

(Ibid., p. 12)

และจากคำบรรยายของผู้เขียน จะเห็นได้ว่าเบรองเชไม่คุ้นกับการผูกเนคไท
เท่าใดนัก

While Berenger is unskilfully tying his tie.

(Ibid., p. 11)

จากคำพูดของของเราส่งสามารถมองเห็นลักษณะท่าทางการแต่งกายของเบรองเซเหมือนคนที่เมามา และไม่คอยไถ่ถามมาดนักและไม่สนใจกับลักษณะภายนอกของเขาที่ขาดหลักเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

เขายังเป็นคนหัวง่าย ๆ อ่อนแอ และรู้สึกเหมือนถูกกดขี่ เขาคำเนินชีวิตไปราวกับคนเดินละเมอ เขาสารภาพกับรองว่า เขาไม่คุ้นเคยกับชีวิตของเขาเท่าใดนัก

"I just can't get used to life"

(Ibid., p. 12)

และเขากล่าวเสริมว่า

"I do dream. Life is a dream"

(Ibid., p. 20)

คำว่า life is a dream เป็นการแปลชื่อโดยตรงของละครของนักแต่งบทละครชาวสเปน คาลเดอร์อน (Calderon. 1600 - 81) เพื่อให้เห็นว่าทุกคนเป็นเหมือนกับตัวละครบนเวทีเท่านั้น

เบรองเซยังเป็นคนที่ว่าง่าย เขายอมรับข้อจำกัดของของโดยไม่โต้เถียงใด ๆ ทั้งสิ้น แม้ว่าข้อจำกัดของของไม่ยุติธรรมก็ตาม อาทิเช่นตอนที่ทั้งสองมาถึงร้านกาแฟในเวลาเดียวกัน แต่ของกลับตำหนิเบรองเซว่ามาสาย

Jean : Oh, so you managed to get here at last, Berenger!

Berenger : Morning, Jean!

Jean : Late as usual, of course. Our appointment was for 11.30. And now it's practically midday.

Berenger : I'm sorry. Have you been waiting long ?

Jean : No, I've only just arrived myself, as you saw.

(Ibid., p. 10)

เขายอมรับข้อจำกัดอย่างकुณัฒภาพ เขาเล่นบทของพระที่รับบาปอย่างคี่ยิ่งคือ
พร้อมที่จะให้ของสับโกลเขา

จากคำพูดของของ เราเห็นว่าเขามักจะเมาค้างเสมอ ๆ บางทีอาจจะเป็นเพราะ
ว่าเขาต้องการกำลังใจ และความกล้าจากสุราก็ได้ ข้อจำกัดนี้เรื่องที่เขามาเหล่าน้อย ๆ
กั๊งนี้

Jean : You reek of alcohol

Berenger : I have got a bit of a hang-over, it's true!

Jean : It's the same every Sunday morning-not to mention
the other days of the week.

(Ibid. p. 11)

อย่างไรก็ตามถึงแม้เบรองเงอร์จะทราบว่าสุราเป็นภัยต่อสุขภาพของเขา แต่เขา
ไม่อาจจะอยู่โดยไม่มีสุราได้ กั๊งที่เขาสารภาพกับของว่า

Berenger : I don't like the taste of alcohol much. And yet
if I don't drink, I'm done for; it's as if I'm
frightened, and so I drink not to be frightened
any longer.

Jean : Frightened of what?

Berenger : I don't know exactly. It's a sort of anguish
difficult to describe. I feel out of place in life,
among people, and so I take to drink. That calms
me down and relaxes me so I can forget.

.....

Berenger : I'm conscious of my body all the time, as if it were made of lead, or as if I were carrying another man around on my back. I can't seem to get used to myself. I don't even know if I am me. Then as soon as I take a drink, the lead slips away and I recognize myself, I become me again.

(Ibid., p. 24)

ในองก์ที่ 3 เขาดื่มสุราเพื่อทำให้จิตใจสดชื่นขึ้น จากการถูกคุกคามจากฝูงแรด เขาสรรเสริญประโยชน์ของสุราให้คู่คาร์คัง

Berenger : Alcohol is good for epidemics. It immunizes you
It kills influenza microbes, for instance.

Dudard : Perhaps it doesn't kill all microbes. They don't know about rhinoceritis yet.

(Ibid. p. 90)

เบรองเชสสัญญาว่าจะเลิกดื่มสุราถ้าโรคระบาดที่ทำให้คนเป็นแรดหมดไป

Berenger : The only reason I take it is because it keeps the worst at bay; I'm doing it quite deliberately. When the epidemics over, Then I shall stop drinking.....

(Ibid., p. 91)

เบรองเซ มีความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับสิ่งที่มีชีวิต เขาเป็นคนที่ร่าเริงแท้จริงว่า
แรกจากอาฟริกามี 2 นอ ในขณะที่ของซึ่งแล้งทำตนเป็นพหุสตรไม่รู้อะไรเกี่ยวกับเรื่องนี้เลย

Jean : No, it was not the same rhinoceros. The one that
went by first had two horns on its nose, it was
an Asiatic rhinoceros, this only had one, it was
an African rhinoceros !

(Ibid., p. 36)

.....

Berenger : ...and what's more, a pedant who's not certain of ~~his~~
his facts because in the first place it's the
Asiatic rhinoceros with only one horn on its nose,
and it's the African with two....

(Ibid., p. 38)

เบรองเซอายเกินไปที่จะขอความรักจากเคซี เขาไม่อาจควบคุมตนเองได้
เมื่อเธอเดินผ่านไปใกล้ ๆ

He rises abruptly, and the glass fall and splashes Jean's
trousers

(Ibid., p. 23)

Jean : Your behaviour's unforgivable, absolutely unfor-
givable! Why are you afraid of that young girl ?

Berenger : Oh, be quiet, please be quiet!

(Ibid., p. 23)

เบรองเชจะไ้รับผลจากการปรากฏตัวของเคธีมากกว่า การปรากฏตัว
ของแรก ความไม่รู้สึกยินดีในรายที่มีต่อแรกคนาประหลาด คนอื่น ๆ มองจ้องตามแรก
ที่วิ่งไป ทุกคนเว้นแต่เขาผู้เคียวซึ่งคงนั่งอย้อย่างไม่สนใจ เขาบอกกับของว่า

It certainly looked as if it was a rhinoceros. It made plenty
of dust.

(Ibid., p. 16)

และเขาก็พูดซ้ำ เมื่อของถามว่าคิดเห็นอย่างไรกับการที่แรกมาปรากฏตัว
บริเวณนี้ เขากย่ำถึงเรื่องมันทำให้เกิดฝุ่นคลุ้งเท่านั้น

Well...nothing...it made a olt of dust...

(Ibid., p. 18)

เบรองเชมีความรู้สึกเป็นปมค้อยของเขาที่มีต่อคูการ์ค คู่แข่งของเขา ทั้งสองรัก
เคธี แต่เบรองเชคิดว่าคูการ์คมีภาษีคึกกว่าเขา เมื่อเขาเอ่ยกับของว่า

Berenger : The Chief thinks a lot of him. Whereas I've no
future, I've no qualifications.

(Ibid., p. 27)

เบรองเชแม้จะไม่ได้มีโอกาสศึกษามากนัก แต่เขาก็ยังมีความปรารถนาที่จะได้
รับการอบรมสั่งสอน เขาบอกกับคูการ์คว่า

I'm not very well up in philosophy. I've never studied;
you've got all sorts of diplomas. That's why you're so
at ease in discussion

(Ibid., p. 99)

ความขวนขวายใครจะเรียนรู้ของเขาจะเห็นได้จากการที่เขาบอกกับของว่า

This afternoon I'll go to the museum. And I'll book two seats for the theatre this evening. Will you come with me ?

(Ibid., p. 31)

แต่เรื่องที่เขากะเทาะเลาะกับของทำให้เขาเปลี่ยนใจไม่ไปพิพิธภัณฑ์

I feel too upset to go to the museum. I'll cultivate my mind some other time

(Ibid., p. 46)

บุคลิกของเบรอนเซพพัฒนาจากองค์หนึ่งไปยังอีกองค์หนึ่ง ในองค์แรกเขาเป็นคนที่ไม่สนใจสิ่งใดทั้งสิ้น เว้นแต่เคซีแคตยูเดีย เขาเป็นคนนอกที่ไม่ปฏิบัติตามหลักเกณฑ์ของสังคม และเขาเป็นคนที่ไม่มีอารมณ์ใด ๆ เลย เขาอยู่เพื่อตัวของเขาเอง และยึดมั่นอยู่กับตัวของเขาเอง ในองค์ที่ 2 เขาเริ่มตระหนักถึงภัยพิบัติอันเกิดจากแรคที่เป็นอันตรายต่อสังคม โดยเฉพาะเมื่อเขาเห็นของกลายเป็นแรคเขากล่าวว่า

A whole herd of them! And they always said the rhinoceros was a solitary animal. That's not true! That's a conception they'll have to revise! They've smashed up all the public benches What's to be done ?

(Ibid., p. 83)

ในองค์ที่ 3 เขาแสดงความสนใจเพิ่มขึ้นทุกทีเกี่ยวกับแรค เมื่อเขาสนทนากับบุคลากร

Berenger : Perhaps you're right. I must try to readjust myself, but the phenomenon in itself is so disturbing. To tell the truth, it absolutely shatters me. What can be the explanation ?

(Ibid., p. 87)

เมื่อคุณรำคบอกไม่ให้เขาวิตกเกี่ยวกับทุกสิ่งทุกอย่างที่บังเกิดขึ้น ไม่เช่นนั้นแล้ว
เขาจะไม่สามารถดำรงชีวิตต่อไปได้ เบรองเซจึงตอบว่า

.....But when you're involved yourself, when you suddenly find yourself up against the brutal facts you can't help feeling directly concerned--the shock is too violent for you to stay cool and detached. I'm frankly surprised, I'm very very surprised. I can't get over it.

(Ibid., p. 92)

เบรองเซรู้สึกผิดหวังที่คนอื่น ๆ ไม่คิดต่อต้านแรกเลย แต่การตัดสินใจของเขา
ที่จะต่อต้านยังไม่แน่นอน จนถึงตอนจบเรื่อง เขารู้สึกเชื่อมั่นก่อนที่จะจะจากไป เมื่อ
เขาจากไปแล้วเขาจึงมีความรู้สึกกลัวที่จะไม่เหมือนกับคนอื่น กลัวว่าจะอยู่โดดเดี่ยว
ความรู้สึกเหล่านี้กักกันเขา เขาจึงกล่าวออกมาในฐานะที่เป็นตัวแทนของมนุษย์ว่า

Oh well, too bad! I'll take on the whole of them! I'll put up a fight against the lot of them! I'm the lost man left! and I'm staying that way until the end I'm not capitulating

(Ibid., p. 124)

อ้อไอเนสโก ได้ทำให้เบรองเซเป็นตัวละครที่สำคัญ เพราะว่าเขาเป็นตัวแทนชนกลุ่มน้อย ซึ่งไม่ได้ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่เลอแรงของสังคม ไม่ว่าจะเป็นศีลธรรม ศาสนา หรือการเมืองก็ตาม ซึ่งกฎเกณฑ์เหล่านี้จำกัดการแสดงความคิดเห็นของเอกัตบุคคล เราจะต้องทำสิ่งนี้หรือไม่ทำสิ่งนั้น ตามกฎของสังคม เช่นเดียวกับแกะ ประชาชนชาวเมืองนี้ต่างก็ทำตามกันไปจนกลายเป็นแรดไปหมด ในตอนสุดท้ายคงมีแต่คนที่ไม่ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่ยึดถือต่อต้านการรุกรานของแรดไว้

ของ (Jean)

เขาเป็นคนชอบใช้อำนาจและเป็นคนก้าวร้าว เขาไม่คิดถึงจิตใจของเพื่อนสนิทอย่างเบรองเซเลย ในตอนที่เขาคำหนิเบรองเซ

It's a positive disgrace! I feel ashamed to be your friend.

(Ibid. p. 12)

ความจริงแล้วเบรองเซควรจะถูกประณามมากกว่า เพราะของเป็นเพื่อนประเภทมือถือสาปากถือศีล (hypocrite) เขาเที่ยวแนะนำเบรองเซให้ไปพิพริกันท์ไปคลุละคร แต่พอเบรองเซอยากจะไปขึ้นมาจริง ๆ เขากลับบอกว่าเขาไม่ว่าง ในตอนบ่ายและตอนค่ำเขานัดไปดื่มกับเพื่อนทั้ง ๆ ที่เขาคำหนิว่าเบรองเซดื่มสุรา แต่พอจริง ๆ แล้วเขาเองก็ดื่มเช่นกัน

Berenger : But you will come with me to the theatre this evening?

Jean : No, not this evening.

Jean : I sincerely hope you'll keep up your good resolutions. But this evening I have to meet some friends for a drink.

(Ibid. p. 31)

เมื่อเบรองเซอปากหา ของคำนี้เขา

Put your hand in front of your mouth

(Ibid., p. 20)

เขาชอบแสดงปมเชิงเหนือเบรองเซ โดยปฏิบัติต่อเบรองเซราวกับว่า เขาเป็น
เด็กเล็ก ๆ ที่ช่วยตัวเองไม่ได้

My dear man everybody has to work I spend eight hours a day
in the office. The same as every one else. And I only get
three weeks off a year, but even so you don't catch me.....
will...power, my good man

(loc. cit. p. 12)

เขาทำเป็นว่าเขาทำงานต้องทำมากมาย ที่จริงเขาก็ทำงานเท่า ๆ กับคนอื่นที่
ทำอยู่ในสำนักงานทั่วไป และทุกคนก็ได้หยุดตากอากาศ 3 สัปดาห์เท่าเทียมกัน ดังนั้น
การพูดว่าเขาทำงานมากจึงเป็นการพูดเกินความจริง เพื่อทำให้ตัวเองมีความสำคัญใน
สายตาของเบรองเซ

ของเป็นคนเหยียดผิว (racist) เขากล่าวกับเบรองเซว่า

I'm not betting with you. If any body's got two horns,
it's you! You Asiatic Mongol !

(Ibid., p. 38)

โดยแสดงการกลั่นแกล้งเชื้อชาติของพวกผิวเหลือง (Mongol) และเมื่อเบรองเซ
โต้ตอบว่า

I'm not Asiatic either. And in any case, Asiatics are people
The same as every one else.....

(loc. cit. p. 38)

เมืองของเห็นว่าทั้งเข็ และหญิงคนเสิร์ฟมีความเห็นเช่นเดียวกับของ เขาก็ย่ำว่า

They're yellow!

และพวกข้าอีกว่า

They're yellow, I tell you, bright yellow.

(Ibid., p. 39)

เขาชอบที่จะสอนบทเรียนด้านปรัชญาให้กับเบรองเช

The dead don't exist, there's no getting a way from that!

...Ah!Ah...! Yet you're oppressed by them, too? How can you
be oppressed by something that doesn't exist?

Berenger : I sometimes wonder if I exist myself.

Jean : You don't exist, my dear Berenger, because you
don't think. Start thinking, then you will.

(Ibid., p. 26)

เขาอธิบายหลักปรัชญาอัตถิภาวนิยมให้เบรองเชฟัง ซึ่งมาจากหลักปรัชญาของ
เดส์คาร์ต (Descartes) ที่ว่า "I think, Therefore I am" แต่พวกอัตถิภาวนิยม
จะกล่าวว่า "I exist, Therefore I think" (Macquarrie, 1977 p. 125)

ของไม่ชอบให้ใครมาขัดแย้งคำพูดของเขา และเขาพร้อมที่จะถูกใครก็ตามที่มี
 ความคิดเห็นไม่เหมือนตัวเขา ที่เห็นโคธักคือ ตอนที่เขาออกเดินทางกับแรดกับเบรองเซ
 เกี่ยวกับลักษณะของมัน

Berenger : You had no time to count its horns.....

Berenger : What's more, it was travelling in a cloud of dust.

Jean : I don't have to group my way through a fog. I can
 calculate quickly, my mind is clear!

Berenger : But it had its head thrust down.

Jean : Precisely, one could see all the better.

Berenger : Utter nonsense!

Jean : What me? You dare to accuse me of talking nonsense?

Berenger : Yes, absolute, blithering nonsense!

Jean : I've never talked nonsense in my life!

(Ibid., p. 36 - 37)

ในที่นี้จะเห็นได้ว่าของเป็นคนก้าวร้าวต่อเบรองเซ เพราะเขาคิดว่าเขาฉลาด
 กว่าเบรองเซ เขารู้สึกเหมือนกับตนเองเป็นสังฆราชและมาถูกพระบวชใหม่มาทำการแนะนำ
 สั่งสอน

ในองก์ที่ 2 ฉาก 2 ของปรารภที่ จะกลายเป็นแรด

Jean : I tell you it's not as bad as all that. After all,
 rhinoceros are living creatures the same as us; they've
 got as much right to life as we have!

(Ibid., p. 79)

จะเห็นได้ว่าเขาเกิดมีความรู้สึกเห็นอกเห็นใจในคว่ำแรก เนื่องจากว่าเขา
ใกล้จะเปลี่ยนเป็นแรกอยู่แล้ว เขาจึงแสดงความเห็นในคำนี้ ยกฐานะแรกให้เท่าเทียม
กับคน ซึ่งถ้าอยู่ในสภาพปกติเขาคงจะไม่ยอมรับแน่ เขาแก้แทนแรก เมื่อเบรองเขบอก
เขาเห็นแรกที่เขาว่า 2 ตัว ของรับแก้ตัวแทนทันทีว่า

Oh yes, I remember...How do you know they were wretched?

(Ibid., p. 70)

โบตาร์ด (Botard)

เขาเป็นคนชราอายุราว ๆ 60 ปี เขาเคยประกอบอาชีพเป็นครู
เขาเป็นคนค่อนใน ตอนแรกเริ่มขององก์ที่ 2 ฉากที่ 1 เขาไม่ยอมเชื่อถือเรื่องแรก
ที่เคซี และคคาร์ค พยายามชักจูงให้เขาเชื่อว่าที่ลงในหน้าหนังสือพิมพ์ โบตาร์ดลง
ความเห็นว่ามันน่าเชื่อคือพวกที่ชอบพูดโกหก เชื่อถือไม่ได้

I never believe journalists. They're all liars. I don't need
them to tell me what to think; I believe what I see with my
own eyes. Speaking as a former teacher, I like things to be
precise, scientifically valid; I've got a methodical mind.

(Ibid., p. 49)

เขาเป็นนักประจักษ์นิยม (empirical) และเชื่อในสถิติที่ว่า
จะเชื่อในสิ่งที่เห็น เขาโจมตีหนังสือพิมพ์ และนักข่าวอีกครั้งว่าเป็นพวกขี้เขลางั่ว
แต่ผลกำไรเท่านั้น ไม่มีอุดมการณ์

It's obvious They were just making it up You put too
much trust in those journalists, They don't care what
they invent to sell their wretched newspaper and please
the bosses They serve

นอกจากประณามหนังสือพิมพ์แล้ว เขายังถูกศาสนาที่ห้ามไม่ให้คนทำงานในวันอาทิตย์

I work an Sandays as well. I've no time for priests who do their utmost to get you to church, just to prevent you from working, and earning your daily bread by the sweat of your brow

(Ibid., p. 51)

ลักษณะการพูดเขาคลายกับของที่พูดโอ้อวดว่าทำงานมาก

โบตาร์ดมีความเห็นแบบคอมมิวนิสต์ (communist) เขาเห็นว่าศาสนาเป็นยาพิษที่ทำให้คนเสเพลติค เขาจึงกล่าวถึงกับการคว่ำ

An example of collective psychosis, Mr. Dudard. Just like a religion--the opiate of the people

(Ibid., p. 54)

โบตาร์ดโจมตีมหาวิทยาลัยว่าสอนแต่ทฤษฎี นักศึกษาไม่มีความรู้ทางค่านปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของเขาเลย

All you get at the universities are effete intellectuals with no practical knowledge of life

(Ibid., p. 52)

เขาคิดเขาเองว่าตัวของเขาเป็นปัญญาชนที่มีภาระหน้าที่ในการต่อสู้ความ
โง่เขลา

I campaign against ignorance wherever I find it

(Loc.cit., p. 51)

แต่อย่างไรก็ตาม เขาก็แสดงความขัดแย้งออกมาเช่นกันโดยกล่าวว่า

...The fact that I despise religion doesn't mean I don't esteem it highly

(Loc.cit., p. 51)

เขาใช้คำพูดแบบนักการเมือง ผู้มีหน้าที่รับผิดชอบต่อทุกคน

...I shall report this to my Union. I don't desert a colleague in the hour of need. It won't be hushed up

(Ibid., p. 61)

เขาพูดประโยคนี้ขึ้นมาเมื่อคุกรัดเสนอว่ามีสซิสเบิฟจะต้องมีนายให้คำปรึกษา
เกี่ยวกับการเรียกร้องเงินประกันในเมื่อมีสเคอร์เบิฟกลายเป็นแรคไปแล้ว

เขาโจมตีผู้บริหารที่มุ่งแสวงหาผลประโยชน์ใส่ตน เมื่อมีปัญหาของนอกกับพนักงาน
ของเขาว่าทุกคนจะต้องกลับมาทำงานในไมซา โบตาร์คจึงพูดว่า

They'll go on exploiting us till we drop, of course.

(Ibid., p. 66)

เขาเป็นฟาสซิสต์ปีกซ้าย ในขณะที่ของเป็นฟาสซิสต์ฝ่ายขวา โบตาร์คเป็นคน
ขาดเหตุผล ในองก์ที่ 2 เขาตกเป็นเหยื่อของแรค หลังจากที่เขาได้แสดงออกซึ่งความ
คิดเห็นอย่างรุนแรงถึงความรู้สึกขัดเคืองที่ปัญหาของนายของเขาเองกลายเป็นแรค เขากลาย
เป็นแรคเนื่องจากการที่ต้องการเอาแบบอย่างคนอื่นหรือไม่ก็เนื่องจากเขาเป็นคนชั่วช้า

การที่เขากลายเป็นแรคจึงเป็นการแสดงความขัดแย้งของเขาออกมา เพราะความที่เบรองเซอกล่าวจริง ๆ แล้วเขาเกลียดชังผู้บังคับบัญชาของเขามาก และเขามีปมคอยอีกด้วย

He was riddled with hatred for his superiors, and he'd got an inferiority complex....

(Ibid., p. 104)

แรงผลักดันแบบอนาคิสต์ (anarchist) ของเขาถูกรวบงำด้วย เจตนารมณ์ของหมู่คณะในชุมชนของเขา

ดูดาร์ก (Dudard)

เขามีอายุในราว 35 ปี มีอนาคตข้างหน้าแจ่มใส โบตาร์คไม่ค่อยชอบดูดาร์กเท่าใดนัก เพราะดูดาร์กชอบขัดคอเขา เช่น ในตอนที่เขาหาว่าเบรองเซอกล่าวสนับสนุนเคซึ่งว่ามีแรคปรากฏจริง ๆ ตามข่าวหนังสือพิมพ์ โบตาร์คเลยหาว่าเป็นการทำตนแบบอัศวินที่ช่วยเหลือเพศที่อ่อนแอกว่า

Oh Mr. Berenger says that out of Chivalry..he is a very chivalrous man even if he doesn't look

(Ibid., p. 53)

ซึ่งเมื่อดูดาร์กได้ยืนเคียงออกมากด้วยความไม่เห็นด้วย เพราะมองไม่เห็นว่าการที่เบรองเซอยืนยันว่าได้เห็นแรคจริง ๆ เป็นการทำแบบอัศวิน

What Chivalrous about saying you've seen rhinoceros ?

(Loc. cit., p. 53)

คู่การคบกฎหมาย ความรู้ความเห็นต่างกัน สำหรับ
เบรองเซเขาเห็นว่าคู่การเป็นคนมีอนาคตก้าวหน้า และเขาก็นิยมชมชอบเขาควย

Dudard, an office colleague, qualified in law, with a big
future in the firm...and in Daisy's affections

(Ibid., p. 27)

ในขณะเดียวกัน โบตาร์คมีความเห็นว่าในฐานะเป็นนักกฎหมายเขาควรจ
รอบคอบในการเชื่อถือข่าวในหนังสือพิมพ์ว่ามีข้อเท็จจริงเพียงใด

They don't care what they invent to sell the wretched newspaper
and please the bosses They serve! and you mean to tell me
They've taken you in... you a qualified man of law

(Ibid., p. 50)

ในองที่ 3 เขาไปเยี่ยมเบรองเซที่บ้าน และรู้สึกแปลกใจที่เห็นเบรองเซ
ให้ความสนใจแรกมากเหลือเกิน สำหรับตัวเขาเองนั้นเขาพยายามให้อรรถาธิบาย
เรื่องที่เกิดขึ้น และทำให้สิ่งที่เกิดจากการปรากฏตัวของแรคนั้นเป็นเรื่องเล็กน้อยไม่ส
มีความสำคัญเท่าใดนัก เขาจึงกล่าวกับเบรองเซว่า

I think you're right to a certain extent to have some reaction.
But you go too far. You've no sense of humour, That's your
trouble, none at all. You must learn to be more detached,
and try to see the funny side of things.

(Ibid., p. 92)

ปฏิกิริยาของคูการ์คเป็นสิ่งธรรมดาสามัญในฐานะปัญญาชนแบบเสรีนิยม
(Liberal intellectual) ทศน์คติที่เป็นกลางของเขามีลักษณะต่อต้านการใช้อารมณ์
อย่างรุนแรง (passion) เขามีความเห็นว่าเป็นคนไม่แน่นอนใคร ๆ ทั้งสิ้น
ถ้าเราปล่อยให้มันอยู่ตามประสาของมันเอง

They don't attack you. If you leave them alone, They just
ignore you. You can't say they're spiteful. They're got
a certain natural innocence, a sort of frankness.

(Ibid., p. 91)

คูการ์คยึดหลักการไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับใคร ๆ ทั้งสิ้น ซึ่งเขาคิดว่าเป็นความฉลาด
อันที่จริงแล้วมันเป็นความขี้ขลาดและการหลบหลีกของเขา คูการ์คที่มีความรอบรู้
พร้อมที่จะต่อต้านโรคจิตคอตที่ทำให้คนกลายเป็นแรค แต่ความมีมนุษยธรรมของเขาทำให้
เขาต้องพ่ายแพ้ เพราะสิ่งนี้ทำให้เขากลายเป็นคนขี้สงสัย เขาไม่อาจจะต้านทานความคิด
ที่ทำให้เขาอยากจะเป็นแรคได้

คูการ์ครักเคซี แต่ไม่กล้าที่จะเปิดเผยความรู้สึกของเขาที่มีต่อเธอ บางครั้ง
เขาก็รู้สึกอิจฉาเบรอนเซเหมือนกันที่เคซีให้ความเอาใจใส่เขามาก อาทิเช่นเมื่อเคซี
นำอาหารกลางวันมาให้ทาน และเคซีแสดงให้รู้ว่าเคยมาที่บ้านของเบรอนเซบ่อย ๆ
เพราะรู้ว่าถวยจางอยู่ที่ไหนบาง เคซีบอกเขา

No, don't bother. I know where the plates are

ซึ่งคูการ์คจึงพูดคนเคียวว่า

She's obviously very familiar with the place...

(Ibid., p. 106)

เดซี่ (Daisy)

เธอเป็นคนขมขื่น เป็นหญิงสาวคนเดียวในสำนักงาน ทั้งคู่คาร์คและเบรอนเซ หลงรักเธอ เธอชอบให้บริการเอาใจใส่ผู้อื่น ซึ่งตกอยู่ในความลำบากอาทิเช่น เมื่อเธอเห็นแม่มานมีความรู้สึกเสียใจมากที่แมวของเธอถูกรถเหยียบตาย เธอพยายามปลอบประโลมแม่มานให้เขาค้มเหลาบันทึกเพื่อช่วยทำให้ความรู้สึกดีขึ้น เธอจึงแนะนำแม่มานว่า

Go on it will do you good.

(Ibid., p. 36)

Drink it up.

(Ibid., p. 38)

เมื่อตอนมิสซิสเบีฟรู้สึกตื่นเต้นมาก ที่ได้ทราบว่ารถที่ตามเธอตั้งแต่ออกจากบ้านจนมาถึงที่ทำงานนั้นคือสามีของนางเอง เดซี่รีบนำน้ำใส่แก้วมาให้เธอดื่ม เธอถามความรู้สึกของมิสซิสเบีฟว่า

Are you feeling better now, Mrs. Boeuf?

(Ibid., p. 58)

ในองก์ที่ 3 เธอมาเยี่ยมเบรอนเซเพื่อสอบถามถึงสุขภาพอนามัยของเขา พร้อมกับนำอาหารกลางวันมาให้เขารับประทานอีกด้วย เธอไม่ได้สนใจว่าจะเกิดอะไรขึ้นในเมืองบ้าง เพียงแต่คิดว่าเบรอนเซจะได้ทานอะไรบางอย่างมากกว่า

He's all in his own, poor thing. And he's not very well at the moment, somebody has to give him a hand.

(Ibid., p. 102)

... Are you feeling any better, Mr. Berenger?

(Loc.cit p. 102)

.....

Well for the moment let's eat. I've brought some food.

(Ibid., p. 105)

เธอเป็นคนที่ไม่ชอบเข้าไปแทรกแซงในกิจการส่วนตัวของผู้อื่น เมื่อเบรองเซ
ขอรองให้เธอช่วยทำให้เหตุการณ์อยู่กับพวกเขาต่อไป เธอจึงตอบว่า

I'd like him to stay ... but people must do as they please.

.....

We shall miss you a lot, but we can't do anything about it.

(Ibid., p. 108)

... We've no right to interfere in other people's live.

(Ibid., p. iii)

บางครั้งเธอมีความรู้สึกเหมือนกับว่าเบรองเซเป็นเด็กเล็ก ๆ เหมือนกับว่าเธอ
เป็นแม่ของเขา และออกไปบางนอกเมื่อกลับเข้ามาก็จะถามลูกว่า

Have you been good today?

(Loc.cit., p. 111)

You've been a good boy. You're making progress.

(Ibid., p. 112)

I'll never leave you alone again.

(Loc.cit., p. 112)

ความรู้สึกของเธอนั้นมีวิวัฒนาการตั้งแต่ครั้งที่ 1 เธอมีความรู้สึก
ตื่นเต้นประหลาดใจเมื่อได้พบแรดครั้งแรก

Oh, a rhinoceros.

(Ibid., p. 33)

ในครั้งที่ 2 ฉากที่ 1 เธอคิดว่าแรดเป็นสัตว์ที่น่าเกลียดมาก

It's a ... it's a very big ugly animal.

(Ibid., p. 51)

เมื่อพูดถึงลักษณะหน้าตาของมันเธอมีความเห็นว่า

It was a unicorned rhinoceros.

(Ibid., p. 53)

เธอมีความรู้สึกสงสารแรดที่คามิสซิสเบิฟมา เธอเรียกมันราวกับว่ามันเป็น
แมวเชื่อง ๆ ตัวหนึ่ง

Oh look at the way it's going round and round. It looks as if
it was in pain ... What can it want?

... Poor thing, it keeps on trumpeting and going round and
round what does it want? Oh! it's looking at us. Puss,
puss, puss.

(Ibid., p. 59-60)

ในครั้งที่ 3 เธอไม่ชอบการที่แรดแก้งเธอ และเบรองเซ โดยแก้ง
โทรศัพท์มาถึงเบรองเซ เธอเห็นว่าแรดทำไม่ถูกต้อง

That's not nice of them..in fact it's very nasty I don't like being made fun of

(Ibid., p. 115)

แต่ในที่สุดเธอก็กลับรู้สึกชื่นชมในความรุนแรงและพลังอันมหาศาลของมัน เธอสารภาพว่าความรักนั้นอ่อนแอเมื่อเทียบกับพลังความแข็งแกร่งของแรค

I feel a bit ashamed of what you call love...this morbid felling This male weakness. And female, too. It just doesn't compare with the ardour and the tremendous energy emanating from all these creatures around us

(Ibid., p. 120)

เธอรูสึกประทับใจในเสียงร้องของมัน ไพเราะราวกับเสียงเพลง

Listen, They're singing!

Berenger : They're not singing, they're roaring

Daisy : They're singing.

Berenger : They're roaring I tell you

(Ibid., p. 120 - 121)

เธอจึงทิ้งเบรองเจอร์และเข้ากลุ่มกับพวกแรค กลายเป็นแรคตัวหนึ่ง

นักตรรกวิทยา (Logician)

เขาประจักษ์รู้อยู่คำที่ผิดพลาตในการแสดงความคิดเห็น เขาสร้างทฤษฎีจากสิ่งไร้สาระ จนกลายเป็นข้อสรุปที่น่าขบขัน เขารักษาความสงบเสงี่ยมโดยไม่ทำอะไรมารบกวนไว้ได้จนจบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป่ลาประโยชน์และความน่าสพึงกลัวของหลัก

ตรรกวิทยาของเขา เราจะได้เห็นเหตุผลที่ไม่ถูกต้องของเขา จากบทเรียนตรรกศาสตร์ที่
เขาให้กับสุภาพบุรุษชาว อาทีเซน

Logician : Another Syllogism. All cats die.

Socrates is dead, Therefore. Socrates is a cat.

(Ibid., p. 26)

และเขาให้ตัวอย่างเพิ่มเติมอีก

Logician : Here is an example of Syllogism. The cat has
four paws. Isidore and Pricot both have four paws,
therefore Isidore and Pricot are cats.

Old Gentleman : My dog has got four paws.

Logician : Then it's a cat.

(Ibid., p. 25)

เขาทำให้ผู้รับฟังทฤษฎีของเขาสับสน จับต้นชนปลายไม่ถูก เมื่อเขาพยายาม
อธิบายเกี่ยวกับนอของแรกว่า แรดที่เห็นวิ่งผ่านไปนั้นมันอกันอแน และเป็นแรดตัวเดียวกัน
หรือเปล่า เหตุผลที่ยกขึ้นมาของเขานั้นไม่มีสาระใด ๆ เลย

Logician : ...We could conclude that we were dealing
with two different rhinoceroses, for it is hardly
likely that a second horn could grow sufficiently
in a space of a few minutes to be visible, on the
nose of rhinoceros.

Old Gentleman : It's hardly likely.

Logician : That would imply on rhinoceros either Asiatic
or African.

Logician : Another Syllogism. All cats die.

Socrates is dead, Therefore Socrates is a cat.

(Ibid., p. 26)

แรก

ในองก์ที่ 1 การมาปรากฏตัวของแรกที่เมืองในต่างจังหวัดที่สงบเงียบ
ค่อนข้างจะลึกลับ ผู้คนต่างเฝ้ามองถึงแหล่งที่มาของมัน พวกเขาต้องการจะทราบว่ามันเป็น
แรดตัวเดิมหรือไม่ ในระหว่างตัวที่วิ่งผ่านไปในตอนแรกกับตัวที่เหยียบแนวของแม่น้ำตาย
หรือว่ามีแรดต่างกัน 2 ตัว พวกประชาชนเหล่านี้อยากจะรู้ว่ามันมีเนื้อเท่าใดแน่ พวกนี้ไม่มี
ใครนึกหวั่นเกรงแรดเลย ยกเว้นของที่รู้สึกไม่ชอบมาพากลนักที่อยู่ ๆ ก็มีแรดมาปรากฏตัว
ในเขตนี้ เขามีความเห็นว่

Jean : But you must admit it's extraordinary.

(Ibid., p. 18)

และเขาย้ำกับเบรองเซอีกครั้งว่า

"A rhinoceros! I can't get over it!

(Ibid., p. 19)

But you must see it's fantastic! A rhinoceros loose
in the town, and you don't bat an eyelid! It shouldn't
be allowed!

(Loc. cit., p. 19)

จากองก์ที่ 2 ฉากที่ 2 เราได้ทราบว่าคนสามารถเปลี่ยนไปเป็นแรดได้
ของคือบุคคลแรกที่ทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงเป็นแรดทีละน้อย ในขณะที่การเปลี่ยนเป็นแรด
ของมิสเตอร์เบฟ ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 ไม่ได้แสดงวิธีการให้ชมทุก ๆ คนดูเห็นออกเห็นใจ

เพื่อนร่วมงานของเขาคือมิสเตอร์เป็พท์กลายเป็นสัตว์สี่เท้า ส่วนแรคคี่ของกลายเป็นแสดง
ความคร่ำครวญ คว้ยการไชนอกระแทกประตูห้องน้ำ เขาคำรามลั่นว่า

I'll trample you, I'll trample you down.

(Ibid., p. 81)

ในองก์ที่ 3 เสียงร้องคำรามของแรดในตอนนี้อัดแน่นกับเป็นท่วงทำนองเพลง (Ibid., p.120)จนในที่สุดเครื่องฟลอยดุ่มหลงไปด้วย จนกระทั่งเปรียบเทียบว่าแรดนั้น คือพระเจ้า

Daisy : They're like gods.

(Ibid., p. 121)

คนทุกคนในเมืองนี้กลายเป็นแรดไม่ว่าจะเป็นคนเฉลียวฉลาดมีอุดมการณ์ช่วยหรือ
 ขวาม เป็นนักเลเรียนหรือพวกฟาสซิสต์ก็ตาม กลับเห็นดีเห็นงามในการกลายเป็นแรด บ้างก็
 ว่าทำไปตามยุคสมัย บ้างก็ว่าเป็นการแสดงความรักเพื่อน และหมดชะด้วยการเข้าร่วมเป็น
 แรดด้วยกัน จนในที่สุดเหลือแค่เบรอนเซที่คงรักษาความเป็นมนุษย์ไว้ด้วย แต่เขาจะรักษา
 ไปได้แค่ไหน ไม่มีใครจะหยั่งรู้ได้

แรกจึงเป็นสัตว์ที่นำความตายและความหายนะมาสู่เมืองนี้ ทำลายความสงบสุข
 ทั้งปวงที่เคยมีอยู่

1
ဂဂဂ (Chorus)

แม่บ้าน คนขายของชำ หญิงเสิร์ฟ และสุภาพบุรุษชรา ทั้งหมดเป็นเหมือนกับหน้ากาก เขาแสดงบทบาทของลูกค้เหมือนในละครโศกนาฏกรรมของกรีก (Greek Tragedy) พวกเขาแสดงความเห็นเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยคำพูดที่ธรรมดาสามัญ และถ้อยคำที่ซ้ำซากจนน่าเบื่อ ขบวนการวิจารณ์ของพวกเขาไม่ได้คำนึงถึงความรุนแรงของสถานการณ์

เช่น ในขณะที่คนอื่น ๆ รู้สึกสงสาร เห็นอกเห็นใจแม่บ้าน แต่พ่อค้าขายของชำกลับพยายามจะขายเหล้าองุ่นแทนขวดที่แตกไปให้กับเธอให้ได้ ส่วนสุภาพบุรุษราก็ฉวยโอกาสแสดงความเจ้าชู้ออกมาโดยกล่าวกับเธอว่า

Old Gentleman : It was a great pleasure to meet you!

.....

Old Gentleman : (to the Housewife) : May I accompany you part of the way?

(Ibid., p. 18)

ทุกคนจิตใจอ่อนไหวไปกับแม่ที่ถูกละเลยตาย แต่ไม่มีใครลงมือทำอะไรเลย พวกเขาวัดกันงวอดมประโยชน์ส่วนตนมากกว่า พวกเข่าเพียงแต่พุกจากกันเท่านั้นเอง เช่นเดียวกันในองก์ที่ 2 มิสซิส เบิฟและปามีญองเป็นประจักษ์ผู้สวมหน้ากากเท่านั้น โดยเฉพาะปามีญองคล้ายกับหุ่นกระบอกมาก ความไม่มั่นคงของเขทำให้ตกเป็นเหยื่อแรกอย่างง่ายดาย เขาเป็นเหยื่อที่สมัครใจจะเป็น

ภาษา

อีไอเนสโกเพื่อแสดงว่าภาษาสูญเสียอำนาจของมันไป ในโลกที่ไร้สาระขาดความหมาย เขาใช้เทคนิคหลายอย่าง อาทิเช่น การสะกดหยุดลงของการสื่อความหมาย (Communication breakdown)

Logician (to the Old Gentleman, cupping his hands to his ears) :

What did you say? (Deafening sounds drown the words of the four characters.)

Berenger (to Jean, cupping his hands to his ears) : What about

me, what? What did you say?

Jean (roaring) : I said that ...

Old Gentleman (roaring) : I said that...

Jean (suddenly aware of the noises which are now very near):

Whatever's happening?

Logician: What is going on?

(Ibid., p. 32 - 33)

การใช้ถ้อยคำซ้ำซากที่เป็นถ้อยคำเดียวกัน

Jean : Whatever is it?

Waitress : Whatever is it?

Jean : Oh, a rhinoceros!

Waitress : Oh, a rhinoceros!

Grocer's Wife (sticks her head out of her shop doorway) : Oh, a rhinoceros! (To her husband still inside the shop)
Quick, come and look; it's a rhinoceros!

Grocer : Oh, a rhinoceros!

(Ibid., p. 13 - 14)

และการใช้คำพหูซ้ำ ๆ อีกตอนหนึ่ง

Proprietor: Well of all things!

Jean : Well of all things!

Housewife : Well of all things!

The Old Gentleman, Grocer's Wife, and Grocer: Well, of all things!

Jean : Well of all things (To Berenger) Did you see that?

All (except Berenger) : Well, of all things!

.....

Housewife: Well, of all things! Gave me such a scare.

Grocer (to the Housewife) : Your basket and all your things...

(Ibid., 15 - 16)

แสดงความซ้ำซ้อนของภาษา และตัวละครทำตัวแบบลูกคู้ในเรื่องละครโศกนาฏกรรม
ของกรีก

ของยังคงถามซ้ำแล้วซ้ำอีก และเบรองเชกว่าจะตอบก็ใช้เวลานาน

Jean (To Berenger) Well, what did your think of that?

Waitress : Those animals can certainly travel

Grocer's Wife (to the Grocer) : That'll teach her to but her
things from somebody else!

Jean (to the Proprietor and the Waitress) : What did you think of
that?

Housewife : I still didn't let my cat go.

Proprietor (shrugging his shoulders, at window) : You don't often
see that!.....

Jean (to Berenger) : Well, whet did you think of that?

Grocer (to the Housewife) : And good stuff, too!

Proprietor (to the Waitress) : Don't hang about! Look after
these gentlemen! (He indicates Berenger and Jean.

He withdraws.)

Berenger (to Jean) : What did I think of what?

(Ibid., p.16-17)

ในขณะที่ตัวละครพวกหนึ่งพวกกันอยู่ อีกพวกที่อยู่ใกล้เคียงกันจะไขประโยชน์
เหมือนกันหรือไม่ก็เกือบเหมือนกัน ในขณะที่ไขพวกกับบุคคลอื่น อาทิเช่น ขณะที่นักตรรกวิทยา
พวกกับสภาพบุรุษ และของพวกกับเบรองเซ ถอยคำในการสนทนากลับมาเหมือนกัน

Logician (To the Old Gentleman) : If I take two paws away
from these cats--how many does each have left?

Old Gentleman : That's not so easy.

Berenger (to Jean) : That's not so easy.

Logician (to the Old Gentleman) : On the contrary, it's simple.

Old Gentleman (to the Logician) : It may be simple for you, but
not for me.

Logician (to the Old Gentleman) : Come on, exercise your mind.
Concentrate!

Jean (to Berenger) : Come on, exercise your will. Concentrate!

Old Gentleman (to the Logician) : I don't see how.

Berenger (to Jean) : I really don't see how.

Logician (to the Old Gentleman) : You have to be told

everything.

(Ibid., p. 28)

จะเห็นได้ว่าสภาพบุรุษราฟกับนักตรรกวิทยาว่า "That's not so easy." ในขณะที่ยาเบรองเชฟก็กับของทวยประโยคเดียวกันว่า "That's not so easy." และประโยคอื่น ๆ ที่ตามมาในการสนทนาระหว่างของกับยาเบรองเช และนักตรรกวิทยากับสภาพบุรุษราฟมาพ้องกันอย่างประหลาด แสดงความไร้สาระของภาษาที่ใช้

Logician (to the Old Gentleman) : Tell me. *How can I do that?*

Berenger (to Jean) : Then what to do? Tell me.

Logician (to the Old Gentleman) I'm listening.

Berenger (to Jean) I'm listening.

(Ibid., p. 29)

การใช้คำพูดเหมือน ๆ กัน เช่น คำว่า *time*, *talent*. คำว่า *late*

Jean : You're a *timid creature*, but not without *talent*.

Berenger : I've got *talent*, me?

Jean : So use it. Put yourself in the picture. Keep abreast of the cultural and literary events of the times.

Old Gentleman (to the Logician) : One possibility is: one cat could have four paws and the other two.

Berenger (to Jean) : I get so little spare time !

Logician (to the Old Gentleman) : You're not without talent . You
just needed to exercise it.

Jean: Take advantage of what free time you do have. Don't just let
yourself drift.

Old Gentleman: I've never had time. I was an official, you know.

Logician: One can always find time to learn.

Logician : One can always find time to learn.

Jean: (to Berenger) : One can always find time to learn.

Berenger (to Jean): It's too late now.

Old Gentleman (to Logician): It's a bit late in the day of me.

Jean (to Berenger) : It's never too late.

Logician (to the Old Gentleman) : It's never too late.

(Ibid., p. 29)

การที่ตัวละครแต่ละคนพูดซ้ำประโยคเดียวกันถึงสิ่งเดียวกัน

Jean : Oh, a rhinoceros!

Logician : Oh, a rhinoceros!

Old Gentleman : Oh, a rhinoceros!

.....

Waitress (emerging with a tray and glasses) : What it is ? Oh, a

rhinoceros! (She drops the tray, breaking the glasses.)

.....

Grocer (coming out of his shop) : oh, a rhinoceros!

Jean : oh, a rhinoceros!

.....

Daisy: Oh, a rhinoceros!

Waitress : Well of all things!

Proprietor (to the Waitress): You'll be charged up for those!

(Berenger tries to make himself scarce, not to be seen by Daisy.

.....

All: Well of all things!

(Ibid., p. 33)

แสดงให้เห็นการเลียนแบบคำพูดคนอื่นไม่มีความเป็นตัวของตัวเอง
นอกจากนั้นคนเหล่านี้ก็มีความเห็นเหมือนกันเกี่ยวกับเรื่องแมวที่ถูกเหยียบตาย

All: What a tragedy, poor little thing!

Old Gentleman: Poor little thing!

Daisy and Waitress : Poor little thing!

Grocer's Wife (at the window) } Poor little thing!

Old Gentleman }

Logician }

(Ibid., p. 34)

เป็นการแสดงความรู้สึกตามกัน ใครเห็นอย่างไรคนอื่นก็พลอยเห็นตามไปด้วย
(Ibid.)

การที่เขาพูดประโยคซ้ำกันอีกในคำว่า upsetting และ upset

Grocer's Wife (to the Housewife; from the window): Don't upset
yourself!

Old Gentleman (to the Housewife): Don't upset yourself, dear lady!

Grocer's Wife (from window) : It's very upsetting a thing like that!

Housewife: My little cat, my little cat!

Daisy: Yes, it's very upsetting a thing like that.

(Ibid., p. 35)

พวกเขาจะถามคำถามที่ซ้ำ ๆ กันกับบุคคลต่างกันในเวลาเดียวกัน เช่น ของ
ถามสุภาพบุรุษชรา ในขณะที่คนขายของชำถามนักตรรกวิทยา และในเวลาไล่เลี่ยกัน
ภรรยาคนขายของชำก็ถามเด็กด้วยคำถามเดียวกัน แสดงให้เห็นความไร้สาระของการใช้
ภาษา

Jean (to the Old Gentleman): Well, what do you think of that?

Grocer (to the Logician): Well, what do you think of that?

Grocer's Wife (to Daisy, from window): Well, what do you think
of that?

(Ibid.) p.

เมื่อโบทาร์ดพบกับแมวที่ถูกแรดเหยียบตาย คำพูดของเขาล้วนแล้วแต่เป็น
cliches ทั้งสิ้น ที่คนมักจะใช้เมื่อพูดถึงสัตว์ เช่น เป็นตัวผู้ตัวเมีย สีอะไร

Botard: Does it concern a male cat or a female? What breed was it?

And what colour? The colour bar is something I feel strongly about
about. I hate it.

(Ibid., p. 49)

เบรองเซเองใช้ clichés ในการอธิบายถึงคุณค่าของอารยธรรม
และปรัชญาที่มนุษย์มีเหนือสัตว์

Berenger: Just think a moment. You must admit that we have a *philosophy* that animals don't share, and an *irreplaceable* set of values, which it's taken centuries of human civilization to build up

(Ibid., p. 79)

คุณารักยังใช้ถ้อยคำที่เป็นแบบฟอร์มที่กว้างเปล่า และทำให้คนเข้าใจผิด

Dudard: I feel certain scruples! I feel it's my duty to stick by my employers and my friends, through thick and thin.

.....

It's my duty to stick by them; I have to do my duty.

.....

I shall keep my mind clear.

(Ibid., p. 108)

ฉาก (Setting)

ในองค์แรก เป็นฉากแบบชนบทนิยม ในเมืองเล็ก ๆ ในต่างจังหวัด ประกอบด้วย ถนน 1 สาย ร้ายขายของชำ เทเวศร่านกาแฟ และเสียงระฆังจากโบสถ์ ที่อยู่ไกลออกไปดังขึ้นก่อนที่มันจะถลึงขึ้น อีไอเนสโกต้องการจะให้ผู้ชมได้รู้ว่าเป็นวันอาทิตย์ คนจะไปโบสถ์กัน เขาเน้นสีของท้องฟ้าที่เป็นสีฟ้า แสงสว่างมาก และกำแพงเป็นสีขาว เพื่อจะให้ความรู้สึกว่าเป็นเช้าวันแล้ว และอยู่ในช่วงฤดูร้อน เพราะท้องฟ้าแจ่มใส ดังนั้นในฉากแรกจึงเป็นฉากที่เป็นจริงตามธรรมชาติ ทั้งภาพที่ปรากฏและเสียงก็จะเป็นจริงเริ่มจากผู้หญิงที่ถือตะกร้าสำหรับขายตลาด ในมืออีกมืออุ้มแมวตัวหนึ่ง อีไอเนสโกแสดงให้เห็นรายละเอียดอันเป็นลักษณะเด่นของท้องถิ่น (Local Colour) รายละเอียดของผู้แสดงทั้งสองคือเบรองเซ และของซัคเจนสำหรับผู้อ่าน เรามองเห็นภาพว่าทั้งสองแต่งกายอย่างไร มีอาชีพกี่ยวหาทางอย่างไร

องค์ที่ 2 ฉากที่ 1 ฉากก็ยังเหมือนกับที่ทำงานของรัฐบาลจริง ๆ อีโอเนสโกให้รายละเอียดปลีกย่อยอย่างถี่ถ้วนของสำนักงานกฎหมาย อาจจะเป็นประสบการณ์ที่ตัวของผู้เขียนเองได้เคยทำงานอยู่ในสถานที่ทำงานประเภทเดียวกันนั้นมาก่อน ปัญหาของการกำกับเวทีคอนเสิร์ตจะลำบากที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่ามีแรคอยู่ บริเวณบันไดคอนเสิร์ต อีโอเนสโกใช้เสียงของบันไดที่หักลงและเสียงร้องของแรค

องค์ที่ 2 ฉากที่ 2 จุดสำคัญอยู่ที่ห้องน้ำซึ่งอยู่ทางขวาของห้องนอนของของขวามือเป็นบันไดที่ชันสูงที่สุดสามารถมองเห็น ห้องน้ำเป็นความฉลาดหลักแหลมของอีโอเนสโก เขาใช้สถานที่นี้เป็นที่ของจะกลายเป็นแรค ฉากแรก ๆ ของจะเข้าไปในห้องน้ำ เพื่อค้นหาตาของเขาในกระจก เขากลับเข้ามาในห้องนอน ผิวหนังของเขาเริ่มสีเขียวขึ้น และต่อมาเขากลับเข้าไปในห้องน้ำและออกมาใหม่พร้อมด้วยรอยบุ๋กที่อยู่นิ่งจุมของ เขา เขากลับเข้าไปในห้องน้ำใหม่และออกมาใหม่ เขาถอดเสื้อออก ข้างหลังและหน้าอกของเขาตอนนี้เป็นสีเขียว เขากลับเข้าไปในห้องน้ำ อีกสักครู่เสียงของเขาก็เปลี่ยนไปมาก และในขั้นสุดท้ายเขาพุ่งพรวดไปทางเบรองเซ คีระเขาคุมตัวและพุ่งไปด้วยความเร็วสูง เขาไปในห้องน้ำอีก เบรองเซวิ่งตามเขาไป ผู้ชมในตอนนี้จะไคยินเฉพาะเสียงการสนทนาโต้ตอบระหว่างเบรองเซและของ ออกมาจากห้องน้ำ จะมีเสียงออกมาจากห้องน้ำมากมาย เสียงแรคร้อง ของใช้ตกลงมา เสียงกระจกแตก เบรองเซออกมาปรากฏตัวและปิดประตูห้องน้ำ ผู้ชมจะไม่เห็นของ คงไคยินแต่เสียงจากห้องน้ำ เบรองเซเพียงแต่ร้องตระโกนว่า "เขาเป็นแรคไปแล้ว เขาเป็นแรคไปแล้ว" การที่ของกลายเป็นแรคจึงดูน่าเชื่อ โดยใช้ห้องน้ำราวกับว่าเป็นที่สำหรับแต่งตัว ให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงในตัวของเขา โดยการใส่สีเขียวทาตัว เขาหนีไล่หนีจุม และแล้ววิธีการอันชาญฉลาดในการทำให้ของเป็นแรคก็นำออกใช้ได้อย่างไคผล

องค์ที่ 3 ห้องนอนของเบรองเซ ซึ่งคล้ายคลึงกับห้องของของ ฉากนี้ไคเลือนลอยไม่ชัดเจน เพราะผู้เขียนตั้งใจจะให้ผู้ชมเล็งเห็นไคว่าโลกที่เบรองเซเผชิญอยู่นั้นเป็นโลกที่ไร้แกนสาร คนอื่น ๆ กลายเป็นแรคไปหมดแล้ว ดังนั้นในขณะที่เบรองเซสำนึกถึงหน้าที่ของเขาที่จะต้องยืนหยัดต่อต้านอิทธิพลของแรค เขากลายเป็นชนกลุ่มน้อยเท่านั้น เพราะ

ส่วนใหญ่เป็นแรกไปแล้ว ฉากจึงไม่เป็นไปตามธรรมชาติหรือตามความเป็นจริงเหมือนกับในองก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 เพราะว่าในตอนนั้นสภาพของคนก็กว่าในองก์ที่ 3 ดังนั้นฉากในองก์ที่ 3 จึงคล้ายกับอยู่ในความฝัน มีลักษณะแบบ Surrealist เครื่องประดับมีเก๋อันวม ไทรศัพท มีหน้าต่างตอนบนเปิดอยู่ และตอนหน้าเวทีมีกรอบหน้าต่าง

สรุปแล้วในองก์ที่ 1 องก์ที่ 2 จึงเป็นฉากแบบธรรมชาติ คือเป็นจริง ฉากในองก์ที่ 1 ทำให้ผู้ชมใคร่รู้สักว่าไต่เห็นเมืองในต่างจังหวัด พร้อมด้วยลักษณะที่เด่นของท้องถิ่น เช่น ร้านกาแฟ โบสถ์ ร้านขายของชำ เป็นต้น ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 เป็นสำนักงานที่เหมือนสำนักงานจริง ๆ มีหนังสือกฎหมายมากมาย ที่แขวนเสื้อคลุม และเครื่องประดับที่จะพบในสำนักงาน ส่วนฉากที่ 2 เป็นห้องนอนของชอง จุดสำคัญคือห้องน้ำ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเป็นแรกของชองจะเกิดขึ้นในห้องนี้ องก์ที่ 3 มีความเป็นธรรมชาติน้อย ฉากไม่ให้รายละเอียดอะไรมากนัก คุโล่ง ๆ ว้างเปล่า แต่ตอนใกล้จะจบองก์ที่ 3 เวทีตอนบนตรงกำแพงทั้งด้านซ้ายและขวา จะมีแต่หัวแรดเต็มไปหมด พร้อมด้วยเสียงร้องของแรดอ้ออิงไปหมด หัวของแรดคสวดยงามกว่าเดิม

บทสรุปการวิเคราะห์และบทละครเรื่อง Rhinoceros

ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็น ละครแบบแอ็บสเท็ค ประเภทหนึ่ง Rhinoceros มีฉากที่เป็นธรรมชาติ ตั้งแต่ฉากแรก ฉาก เมืองในต่างจังหวัด ซึ่งประกอบด้วยถนน เทอเรสของร้านกาแฟ ร้านขายของชำ สภาพแวดล้อมที่จะพบในต่างจังหวัดในยุโรป ร้านกาแฟจะเป็นศูนย์พบปะของประชาชนในท้องถิ่นนั้น ซึ่งผู้คนจะไป ๆ มา พบปะมิตรสหาย พูดคุยเกี่ยวกับดินฟ้าอากาศ และชีวิตประจำวัน ส่วนในองก์ที่ 2 ฉาก 1 มีสภาพเหมือนจริง จำลองรายละเอียดของสำนักงานมาไว้บนเวที มีหนังสือ โต๊ะทำงาน ที่ใส่หมึก ที่แขวนเสื้อคลุม เป็นต้น ฉากที่ 2 ซึ่งเป็นห้องนอนของชอง ห้องน้ำเป็นสถานที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงเป็นแรกของชอง ถ้าปราศจากห้องน้ำการที่ผู้แสดงจะค่อย ๆ กลายเป็นแรดทีละน้อย ๆ จะเป็นไปได้ยากมาก ห้องน้ำจึงเป็นที่ลับตาสำหรับแต่งหน้าผู้แสดง

ในองก์ที่ 3 ฉากจะคลุมเครือไม่ชัดเจนในตอนต้นฉากเป็นแบบ surrealist คล้าย ๆ อยู่ในความฝัน ในตอนใกล้จะจบ เวทีจะเต็มไปด้วยหัวของแรดที่ไถ่มาบน กว้างขวางบนทั้งคานขายและชาวของเวที

ตัวละครคล้าย ๆ กันเป็นหุ่นกระบอกที่ถูกทำให้เคลื่อนไหว โดยเฉพาะในองก์ที่ 1 ของชัยขันไปมาทำท่าเหมือนจะบิน ในขณะที่สภาพบุรุษและนักตรรกวิทยาผ่านเข้ามา ใกล้ ๆ แขนของของพวกไปถูกสภาพบุรุษซึ่งเขาเข้าไปอยู่ในอ้อมแขนของนักตรรกวิทยา ของ โบตารัก และคูคาร์คลอนแล้วแต่เป็นคนที่กำลังโคลลิทิสใจเขลา และเป็นคนประเภท มือถือสาก ปากถือศีล พวกเขาใช้ภาษาเพื่อซ่อนเร้นความรู้สึกอันจริงของตน หรือความรู้สึก จอมปลอมต่าง ๆ แรดเป็นส่วนสำคัญที่ประหลาดของละครเรื่องนี้ และมีลักษณะเป็น

Poetic Image เช่น เสียงที่ไพเราะเหมือนดนตรี หน้าที่สวยงามของแรด เป็นต้น แรดเป็นทั้งสัตว์ที่มีอันตรายและมีความลึกลับแฝงอยู่ ลักษณะแตกต่างไปจากตัวละครของ ธรรมชาตินิยม เพราะเป็นสิ่งที่ยากแก่การเชื่อถือว่าคนจะกลายไปเป็นแรดได้แบบเดียวกับ ศพที่ขยายขึ้นเรื่อย ๆ ในละครเรื่อง Amélie ของอีไอเนลโกเช่นกัน ถ้าละครแบบ ธรรมชาตินิยมคัดลอกความลึกลับซึ่งซับซ้อนของตัวละคร และมีแรงจูงใจในการกระทำ (motivation) แต่ Rhinoceros ตัวละครจะมีความคล้ายคลึงกับหุ่นกระบอกมากกว่า

โลกของ Rhinoceros เป็นโลกที่ภาษาที่ใช้สื่อความหมายไร้ค่าไม่มีสาระ ชาติเหตุผล การสื่อความหมายระหว่างกันและกัน สะกดหยุดลง การไต่ถามด้วยคำถาม ที่ซ้ำซาก การสนทนาซ้ำ ๆ กัน การให้ข้ออภิปรายที่ผิด ๆ บทสนทนาในละครเรื่องนี้แตกต่าง จากบทพูดในละครแบบธรรมชาตินิยม ซึ่งยึดอยู่กับคำพูด การเจรจาที่เฉียบแหลม และบท สนทนาที่เหมาะสมตรงกับประเด็น

Rhinoceros ยังแสดงให้เห็นได้ประจักษ์กับภาพสะท้อนของความฝันและ ฝันร้าย ซึ่งแตกต่างจากละครธรรมชาตินิยมซึ่งมุ่งเสนอไปตามธรรมชาติ และแสดงให้เห็น กิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่เป็นไปตามจริงเสมอ

ถ้าละครแบบธรรมชาตินิยมจะต้องมีแก่นเรื่องที่ให้อรรถาธิบายทุกอย่าง ซึ่งนำเสนอ อย่างพิถีพิถัน และมีการแก้ปัญหาในขั้นปลาย Rhinoceros ไม่มีการแก้ปัญหา เบรองเซ

บอกว่าเขาจะไม่ยอมแพ้ แต่เราไม่ทราบว่าเขาจะยอมรับหรือไม่ จุดจบของเรื่องจึงต่าง
ไปจากละครแบบธรรมเนียม

ใน Rhinoceros Ionesco ค้นหาวิธีการที่จะแสดงว่า ด้วธิอุคมการณ์
ต่าง ๆ เป็นเช่นเดียวกับโรคร้ายที่ติดต่อกันและทำให้เขาหมดสภาพความเป็นคน การที่
เบรองเชปฏิสัยจะทำตามฝูงแรก เป็นการปฏิบัติในทางบวกถึงคุณค่าของมนุษย์ อีไอเนสโก
โจมตีตัวละครที่เป็นชนชั้นกลางของสังคม ซึ่งเอาตามอย่างคำโฆษณาชวนเชื่อ โดยไม่รู้จัก
คิดด้วยตนเอง คอยแต่ทำตามสิ่งที่คนอื่นคิดว่าเป็นสิ่งที่แท้จริง

สรุปผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ละครเรื่อง Waiting for Godot และ Rhinoceros จะเห็นว่าละครทั้ง 2 เรื่องนี้ มีลักษณะเป็นละครแอบเสิร์ก ละครที่จัดว่าเป็นละครแอบเสิร์ก จะต้องมีลักษณะดังนี้

1. ละครจะทิ้งการดำเนินเรื่องอย่างมีเหตุผลในองค์ประกอบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.1 โครงเรื่อง

ในบทละครธรรมชาตินิยมนั้นจะเริ่มจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ไปจนถึงจุดสุดยอดของเรื่อง (climax) แต่ในละครแอบเสิร์กนั้น ในการดำเนินเรื่องไม่เป็นไปในแนวนั้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นไม่เป็นเหตุเป็นผลกัน เช่นใน Waiting for Godot ในบทละครเรื่องนี้ไม่มีอะไรเกิดขึ้นเลย ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น เมื่อชายพเนจร 2 คน คือ วลาดีมีร์ กับเอสตรากอนพูดว่า เขาจะไป แต่แล้วทั้ง 2 กลับนั่งเฉย ๆ ไม่ได้เคลื่อนไหวไปไหนเลย

Estragon : Well, shall we go ?

Vladimir : Yes, let's go.

They do not move.

(Beckett . 1978 : 54)

และในตอนจบก็เช่นกัน เขาก็พูดประโยคเดียวกันอีก แต่ผู้พูดเปลี่ยนเป็นวลาดีมีร์ ที่เป็นคนชวนให้เอสตรากอนไป

Vladimir : Well? Shall we go ?

Estragon : Yes, let's go.

They do not move.

(Ibid., p. 94)

ละครเรื่องนี้จึงดำเนินไปเป็นวงกลม (circular) ไม่มีจุดสุดยอดที่แท้จริง (climax) นอกจากนั้นยังไม่มีการคลี่คลายปัญหา และสรุปผลของเรื่อง เพราะผู้ชมไม่สามารถจะทราบได้ว่าโกโศกที่ทั้ง 2 คนรอคอยจะมาหรือไม่ และการมาของโกโศกจะช่วยแก้ไข ปัญหาของทั้ง 2 คนหรือไม่ เพราะแม้แต่ตัวละครเองก็ไม่ทราบว่าตัวเองนั้นมารอคอย โกโศกเพื่ออะไร

ส่วนใน Rhinoceros การดำเนินเรื่องก็ขาดเหตุผลที่คนจะกลายมาเป็น แรค และในสถานที่ซึ่งเหตุการณ์เกิดขึ้นนั้นก็ไม่ได้อยู่ในบริเวณที่ควรจะมีแรคมาวิ่งเพ่นพ่าน อยู่ เพราะแรคควรจะอยู่ในแอฟริกาหรือในทวีปเอเชียเท่านั้น ส่วนการคลี่คลายปัญหานั้น ในละครเรื่องนี้ไม่มีผู้ชมไม่สามารถจะทราบได้ว่า เบรองเซจะกลายมาเป็นแรคหรือไม่

1.2 ทิ้งการดำเนินเรื่องตามลำดับเวลา (Time sequence)

ในบทละคร Waiting for Godot นั้นเวลาไม่แน่นอน เปลี่ยน จากกลางวันเป็นกลางคืนในชั่วพริบตาเดียว ดังเช่นที่ผู้แต่งบอกไว้ในข้อมูลกำกับเวที

(The light suddenly falls. In a moment it is night. The moon rises at back, mounts in the sky, stands still shading a pale light on the scene.)

(Ibid., p. 52)

การเปลี่ยนเป็นกลางคืนอย่างกะทันหัน จะปรากฏอีกครั้งในองก์ที่ 2 จากข้อมูลกำกับเวลาของผู้แต่งที่กำหนดไว้ว่า

The sun sets. The moon rises. As in Act 1.

(Ibid., p. 92)

วันเวลาที่ใช้ใน Waiting for Godot ก็ไม่แน่นอน ตัวละครไม่รู้แน่ๆ วันนี้เป็นวันอะไร เอสตรากองคิดว่าอาจเป็นวันเสาร์หรือวันอาทิตย์ อาจเป็นวันจันทร์หรือไม่ก็วันศุกร์ ส่วนเวลาที่มีรื้อกลับมองดูภูมิประเทศราวกับว่าวันที่ถูกเขียนไว้ที่นั่น

Estragon : (very insidious) But what Saturday? And it is

Saturday? Is it not rather Sunday? (Pause) or Monday ?

(Pause) or Friday ?

Vladimir : (looking wildly about him, as though the date was inscribed in the landscape.) It's not possible.

Estragon : Or Thursday .

(Ibid., p. 115)

ใน Rhinoceros เวลาที่บอกไว้แต่กว้าง ๆ ว่าเป็นวันอาทิตย์ในองก์ที่ 1 แต่ในองก์ที่ 2 และที่ 3 ไม่ทราบแน่ชัดว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นในวันใดแน่ ในองก์ที่ 2 พอจะสันนิษฐานได้ว่าเมื่อวันรุ่งขึ้น เพราะมีการพูดถึงข่าวในหนังสือพิมพ์ฉบับเมื่อวานนี้ลงข่าวเรื่องแรค ตามที่ปานิอุองอ่าน

Papillon : Yesterday, just before lunch time, in the church square of our town, a cat was trampled to death by a pachy derm.

(Ionesco. 1973: 49)

แต่ในองก์ที่ 3 ไม่ทราบแน่ชัดว่าเวลาในฉากนี้ผ่านไปกี่วันแล้ว นับแต่แรกเข้ามาปรากฏตัวในองก์ที่ 1

1.3 ฉากใน Waiting for Godot มีความไม่สมจริงตามธรรมชาติ การที่ตัวละครในองก์ที่ 1 ซึ่งไร้ใบกลับมาไม่มีเพิ่มขึ้นในองก์ที่ 2 จึงเป็นเรื่องที่ประหลาด เพราะช่วงเวลาต่างกันเพียงคืนเดียวเท่านั้น ในทัศนะของพวกคริสเตียนถือว่าการที่ต้นไม้ผลิใบใหม่นั้นเป็นความหวังที่เกิดขึ้นใหม่ของมนุษย์ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าได้ประทานให้ ดังนั้นจึงเป็นการเพิ่มความหวังให้กับเอสตราคอนและวลาดีมีร์ว่าโกโด้คงจะต้องมาแน่

Vladimir : But yesterday evening it was all black and bare. And now it's covered with leaves.

Estragon : Leaves?

Vladimir : In a single night.

Estragon : It must be the spring.

Vladimir : But in a single night!

(Beckett. op.cit., p. 66)

เอสตราคอนคิดว่าเป็นฤดูใบไม้ผลิซึ่งเป็นฤดูของการเกิดใหม่ (rebirth) หลังจากที่ถูกหนาวโคททำให้พืชพันธุ์ต่าง ๆ ต้องตายไปด้วยความหนาวเย็น

แต่แล้วโกโด้ก็ไม่มา ต้นไม้ที่ผลิใบไม่มีประโยชน์ต่อคนทั้ง 2 เลย แม้แต่จะใช้เป็นที่สำหรับแขวนคอก็ไม่สามารถจะทำได้ คงจะเป็นสิ่งเยาะเย้ยโชคชะตาของเอสตราคอน

และเวลาที่มีทุกอย่างดูไร้ชีวิตเว้นแต่ต้นไม้เท่านั้น ดังที่เวลาที่มีรักกล่าวว่า

Everything's dead but the tree.

(Ibid., p. 93)

ดังนั้นต้นไม้จึงเป็นสิ่งที่หลอกลวงเหมือนเป็นภาพลวงตา เช่นเดียวกับโกโกโก้ที่ไม่มีวันปรากฏตัวให้ชายทั้ง 2 ได้พบ

ใน Rhinoceros ฉากในองก์ที่ 2 ดูสมจริงเพราะฉากในองก์ที่ 1 เป็นฉากของเมืองทางจังหวัด พร้อมควยร้านกาแฟ ร้านขายของ ถนน และโบสถ์อยู่ไกล ๆ เป็นภาพที่จะพบอยู่เสมอในต่างจังหวัดแสดงให้เห็นความสงบสุขและอิทธิพลของศาสนาที่มีต่อประชาชน คือเสียงระฆังโบสถ์ที่เตือนให้คนไปประกอบพิธีทางศาสนา ในองก์ที่ 2 ฉากที่ทำงานก็สมจริงทั้งคานอุปกรณ์เครื่องใช้ประจำสำนักงาน ตู้โต๊ะที่แขวนเสื้อต่าง ๆ ในฉากที่ 2 ก็เป็นห้องนอนของของ ซึ่งก็เหมือนห้องนอนโดยทั่ว ๆ ไป แต่ในองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นฉากสุดท้ายของเรื่อง ฉากห้องนอนของเบรอนเซ ฉากดูเลื่อนลอย และในตอนใกล้จะจบเวทีเต็มไปด้วยผู้เฝ้าซึ่งทำให้ฉากห่างไกลจากความเป็นจริง ผู้แต่งได้บรรยายถึงข้อมูลของการกำกับเวทีไว้ว่า

(Noises come from every where at once. Rhinoceros heads fill the up-stage wall. From left and right in the house, the noise of rushing feet and panting breath of the animals.)

(Ionesco. op.cit., p. 117)

และในตอนที่เราเฝ้ามองดูแรกที่ออกมาเต็มไปหมดบนเวที

(Daisy looks all around at the rhinoceros heads on the walls, on the land on the landing door, and now starting to appear along the foot lights.)

(Ibid., p. 119)

2. ละครแอบเลืกละทิ้งการสร้างตัวละครให้เป็นไปตามธรรมชาติเมื่อพิจารณาถึงตัวละครแบบธรรมชาตินิยม เช่น มิสซิส อัลวิง (Mrs. Alving) ในเรื่อง Ghosts เฮดดา เกเบล (Hedda Gabler) ในละครเรื่อง Hedda Gabler ของอิบเซน จะเห็นได้ว่าตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครที่ผู้เขียนพยายามสร้างให้มีชีวิตจิตใจเหมือนคนจริง ๆ มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

แต่ใน Waiting for Godot จะพบตัวละครที่ดูไม่ใช่คนที่มีชีวิตจิตใจ เหมือนคนจริง ๆ กลายเป็นตัวแทนของคนบางจำพวก เช่น วลาดิมีร์ก็เป็นกระบอกเสียงของคนที่ไม่เชื่อมั่นในพระเจ้าแต่ก็ยังอดมีความหวังไม่ได้ว่าโกโด้คงจะตามมา ปอซโซก็เป็นกระบอกเสียงของผู้ที่กดขี่ผู้ที่ชอบใช้กำลังข่มเหงผู้อื่น ลักก็ก็เป็นกระบอกเสียงของผู้ใช้แรงงานที่ยอมรับสภาพไม่ต้องการหลุดพ้นจากการเป็นคนรับใช้ของปอซโซ การร้องไห้ของลักก็เมื่อปอซโซจะนำไปขายที่ตลาด จึงแสดงให้เห็นสภาพที่ไรเหตุผลของตัวละคร เพราะถ้าเป็นปฏิกิริยาของคนทั่วไปเมื่อสามารถจะหลุดพ้นไปจากอำนาจของปอซโซเขาควรจะมีจิตใจมากกว่า และลักก็มีลักษณะเหมือนเป็นหุ่นมากกว่าเป็นคน คือเขาจะคิดได้ถ้าได้รับคำสั่งให้คิด และการที่จะคิดออกเขาจะต้องสวมหมวกถ้าไม่มีหมวกเขาคิดอะไรไม่ออกเลย ถึงแม้ปอซโซได้บอกกับวลาดิมีร์ว่า

Pozzo : Give him his hat.

Vladimir : His hat ?

Pozzo : He can't think without his hat.

(Beckett. op.cit., p. 41)

ใน Rhinoceros เช่นกัน เบรองเชก็เป็นตัวแทนของคนที่ไม่ยอมคล้อยตามกฎเกณฑ์ของสังคม ในขณะที่โบคาร์ดเป็นกระบอกเสียงของพวกฟาสซิสต์ชายจัด กุคาร์คเป็นกระบอกเสียงของมนุษยธรรมนิยม (Humanism) ซึ่งคู่ไปแล้วทั้งหมด ไม่มีความใกล้เคียงกับคนจริง ๆ เป็นแบบหุ่นกระบอก เพราะแต่ละคนก็เป็นตัวแทนของความคิดหรือลัทธิที่ต่างกัน

ลักษณะของตัวละครแอบเล็คนั้นผู้แต่งไม่ต้องการให้เป็นธรรม เช่นใน Waiting for Godot องก์ที่ 2 การที่เบคเก็ทเขียนให้ลักลักกลายเป็นไปในฉากนี้ และปอซโซกลายเป็นคนตาบอด เป็นการสร้างตัวละครให้ผิดธรรมชาติเพราะในองก์ที่ 1 ทั้ง 2 คน ยังเป็นคนปกติไม่มีส่วนใดพิการ แต่ในช่วงเวลาเพียงคืนเดียวเท่านั้นที่ทั้ง 2 คนกลายเป็นคนพิการไป ดังนั้นลักษณะของตัวละครทั้ง 2 จึงไม่เป็นธรรมชาติ เพราะผู้อ่านและผู้ชมไม่อาจจะทราบได้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับคนทั้ง 2

เช่นเดียวกันใน Rhinoceros การที่ของแปรสภาพจากมนุษย์เป็นแรดทีละน้อย ๆ ก็ไม่เป็นตามธรรมชาติ

3. ภาษาที่ใช้ในละครแอบเล็คเป็นภาษาที่ไม่สามารถจะสื่อความหมายกันได้ ดังนั้นถ้อยคำที่ใช้พูดกันนั้นไม่ได้สื่อความหมายใด ๆ เลย เป็นเพียงการเปล่งเสียงออกมาให้รู้ว่าตัวละครยังมีชีวิตอยู่เท่านั้น

ใน Waiting for Godot มีหลายตอนที่ผู้ฟังไม่เข้าใจว่าที่ผู้พูดพูดกับคนนั้น หมายความว่าอะไร ถึงเช่น วาเลรีมีร์พูดถึงพระเยซูและโจรที่ถูกตรึงไม้กางเขน แต่เอสตรากอนไม่เข้าใจว่าพูดถึงใคร

Vladimir : One out of four... of the other three two don't

mention any thieves at all and the third says that both of them abused him.

Estragon : Who?

Vladimir : What?

Estragon : What's all this about ? Abused who?

Vladimir : The Saviour.

Estragon : Why ?

Vladimir : Because he wouldn't save them .

Estragon : From hell?

Vladimir : Imbecile! From death.

(Ibid., p. 13)

การสนทนาแบบแลกเปลี่ยนข้อสังเกตกันที่เรียกว่า cross-talk ซึ่ง
ไม่ใช่ภาษาที่คนธรรมดาสามัญใช้พูดกัน เช่น เมื่อตอนที่เอสตรากอนและวลาดีมีร์กำลังเล็ง
ว่าจะช่วยปอลโซคีหรือไม่

Vladimir : Perhaps we should help him first.

Estragon : To do what?

Vladimir : To get up .

Estragon : He can't get up ?

Vladimir : He wants to get up .

Estragon : Then let him get up.

(Ibid., p. 78)

หรือการพูดแบบ ในโรงมหรสพที่เรียกว่า music-hall ระหว่างเอสตรากอน
กับวลาดีมีร์

Vladimir : We could do our exercises.

Estragon : Our movements.

Vladimir : Our elevations.

Estragon : Our relaxation s.

(Ibid., p. 76)

ข้อความเหล่านี้ผู้ชมไม่ได้มีความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับตัวละครเลย

ใน Rhinoceros เทคนิคในการสื่อความหมายที่ทำให้เห็นว่าภาษาจะลดค่าของมันลงอย่างมากในละครแอ็บสแต็ค คือการที่ผู้แสดงจะขยับปากพูดกันแต่ไม่ได้ยินเสียงออกมา และอีกฝ่ายก็ไม่รู้ว่าพูดอะไรกับคนบ้าง เช่นตอนที่นักตรรกวิทยาพูดกับสุภาพบุรุษชราและชอบพูดกับเบรองเซ

Logician : (to the Old Gentleman, cupping his hand in his ears)

What did you say? (Deafening sounds drown the words of the four characters.)

Berenger : (to Jean, cupping his hands in his ears) : What about me, what? What did you say?

Jean : (roaring) I said that ...

Old Gentleman : (roaring) I said that ...

(Ionesco. op.cit., p. 32)

การที่แต่ละคนลอกเลียนคำพูดของผู้อื่นเป็นการแสดงความไร้สาระของภาษา เช่น ในตอนที่แมวถูกแรดเหยียบตาย ทุกคนจะพูดคำว่าสัตว์เล็ก ๆ ที่น่าสงสารเหมือนกัน

Old Gentleman : Poor little thing !

Daisy and Waitress : Poor little thing !

Grocer's Wife (at the window)

Old Gentleman

Logician

} Poor little thing!

(Ibid., p. 34)

ถ้อยคำที่นักตรรกวิทยาอธิบายหลักตรรกศาสตร์ก็แสดงความไร้สาระของภาษาที่แก่นแท้
ไม่มีความถูกต้องสมเหตุสมผล เช่น บอกว่าสุนัขของเรามี 4 ขา และนักตรรกวิทยา
จึงบอกวามันคือแมว

Logician : (to the Old Gentleman) Here is an example of a
syllogism. The cat has four paws. Isidore and Fricot both have
four paws. Therefore Isidore and Fricot are cats.

Old Gentleman : (to the Logician) My dog has got four paws.

Logician : Then it's a cat.

(Ibid., p. 25)

ละครทั้ง 2 เรื่องนี้ ผู้แต่งมีความประสงค์ที่จะสื่อความหมายมายังผู้อ่านและผู้ชม มี
จุดสำคัญที่เหมือนกัน คือการแสดงให้เห็นความไร้สาระของโลก ของภาษาที่มนุษย์ใช้
ของสิ่งที่มีมนุษย์กำหนดว่าเป็นเวลา สถานที่ แต่แนวคิดที่อยู่ในส่วนลึกนั้นต่างกัน คือใน
Waiting for Godot ผู้แต่งต้องการจะบอกว่าแม้ว่าโลกของเราจะขาดเหตุผล
ไร้สาระเพียงใดก็ตาม มนุษย์ก็ยังจำเป็นต้องทนอยู่ต่อไป ด้วยการทำหน้าที่ซ้ำซาก

กันทุกวัน โดยไม่รู้จักหมายในการรอคอย

ใน Rhinoceros ผู้แต่งต้องการแสดงให้เห็นว่าสังคมจะบีบบังคับให้คนต้องยอมตามเสียงส่วนใหญ่ ถึงแม้ว่าจะเป็นสิ่งไร้เหตุผล แต่คนส่วนมากก็ทำตามไปเพื่อให้เป็นที่ยอมรับของสังคม

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเทคนิคทางด้านการละครที่ใช้กันอยู่ในการจัดแสดงละครแอ็บสแตก เพื่อรู้ว่าแตกต่างกับเทคนิคที่ใช้ในละครธรรมชาติหรือไม่อย่างไร
2. ควรมีการศึกษาวาษาที่ใช้ในละครแอ็บสแตก ว่าสามารถใช้สื่อความหมายใดได้เพียงใด
3. ควรมีการศึกษารามณ์ชั้นที่สอศแทรกอยู่ในละครแอ็บสแตก เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับรามณ์ชั้นที่สอศแทรกอยู่ในละครประเภทอื่น เช่น ละครสมัยเชกสเปียร์ หรือละครในสมัยศตวรรษที่ 18

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เค็มสิริ บุญยสิงห์ และ เจื้อ สตะเวทิน การละครเพื่อการศึกษา โรงพิมพ์คุรุสภา
2514, 314 หน้า

นพพร สุวรรณพานิช "ลัทธิจะนิยมในบทธละคร" จะเป็นนักประพันธ์พึงสำนึกในอำนาจ
วรรณกรรม มนตรี กรรพณมาลย์ บรรณาธิการ 2521, 241 หน้า

สงวน รอดบุญ อภิธานศิลป์ โรงพิมพ์การศาสนา 2516, 105 หน้า

สกลี ปันชุมโกมล "การละครสมัยใหม่" อักษรศาสตร์ 8 : 46 - 67, 2517

_____ ละครประเภทแอ็บสแต็ค พิมพ์แจกในการจัดแสดงละครเรื่อง ยอดปรารถนา
18 ม.ค. - 5 ก.พ. 2521 ศิริชัยการพิมพ์ 2521, 20 หน้า

สุชาติ สวัสดิ์ศรี นักเขียนหนุ่ม ประพันธ์สาส์น 2518, 420 หน้า

อนันต์ โอภะ แปล สังเขปวรรณคดีอังกฤษ โดย เมศวลิ วัชรินทร์การพิมพ์
2521, 124 หน้า

อมร โสภณวิเศษรุ่งศ์ ปรัชญาเบื้องต้น โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี 2514,
424 หน้า

Beckett, Samuel. Eh Joe and Other Writings. London, Faber and Faber,
1967. 44 p.

_____ Ends and Odds. London, Faber and Faber, 1977. 104 p.

_____ Happy Days. London, Faber and Faber, 1963. 48 p.

_____ Krapp's Last Tape and Embers. London, Faber and Faber. 1965.
39 p.

_____ Waiting for Godot. 9th ed. London, Faber and Faber, 1978.
94 p.

Bonnefoy, Claude. Entretiens avec Eugène Ionesco, Paris, Editions
Pierre Belford. 1970. 221 p.

Boulton, Marjorie. The Anatomy of Drama. London, Routledge and Kegan
Paul, 1968. 212 p.

- Bradbrook, M.C. English Dramatic Form. London, Chatto and Windus, 1965. 205 p.
- Brockett, Oscar G. and Robert R. Findley. Century of Innovation. New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1973. 826 p.
- Buckman, Thomas R. Modern Theatre. Lincoln, University of Nebraska Press, 1973. 256 p.
- Chiari, Joseph. Landmarks of Contemporary Drama. London, Jenkins, 1965. 223 p.
- Clark, Barrett H. and C. Freedley. A History of Modern Drama. New York, D.Appleton-Century Co., 1947. 832 p.
- Cohn, Ruby ed. Casebook on Waiting for Godot. New York, Grove Press, 1967. 192 p.
- Croyden, Margaret. Lunatics, Lovers and Poets : The Contemporary Experimental Theatre. New York, McGraw-Hill, 1973. 320 p.
- Dejean, Jean-Lve. Le Théâtre Français D'Aujourd'hui. Evreux, Editions Fernand Nathan, 1971. 176 p.
- Durozoi, Gerard. Beckett. Paris, Bordas, 1972. 242 p.
- Esslin, Martin. An Anatomy of Drama. New York, Hill and Wang, 1977. 125 p.
- _____. Brief Chronicles. London, Temple Smith, 1970. 303 p.
- _____. The Theatre of the Absurd. London, Penguin Books, 1974. 462 p.
- Evans, Ifors. A Short History of English Literature. 3rd. ed., Aylesbury, Penguin, 1970. 364 p.
- Fergusson, Francis. The Idea of A Theatre. Princeton, University Press, 1955. 240 p.
- Fletcher, Beryl and Co. A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett. London, Faber and Faber, 1978. 222 p.
- Fletcher, John and John Spurling. Beckett. 2nd. ed. London, Eyre Methuen, 1978. 160 p.
- Frois, Etienne. Rhinocéros. Paris, Hatier, 1970. 80 p.
- Furst, Lilian R. and Pater. N. Skrine. Naturalism. London, Methuen, 1971. 81 p.

- Gascoigne, B. Twentieth-Century Drama. London, Hutchinson, 1962. 216 p.
- Gaskell, R. Drama and Reality : The European Theatre Since Ibsen. London, Routledge and Kegan Paul, 1972. 171 p.
- Gassner, John. A Treasury of the Theatre. 9th. ed., New York, Simon and Schuster, 1963. 506 p.
- _____. Theatre at the Crossroads. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960. 327 p.
- Gassner, John. and E. Quinn. ed. World Drama. London, Methuen and Co. Ltd., 1970. 1030 p.
- Gillie, Christopher. Longman Companion to English Literature. London, Longman, 1978. 635 p.
- Harris, B.C. Contemporary American Novelists of the Absurd. New York, College and University Press, 1971, 159 p.
- Hartnoll, Phyllis. A Concise History of the Theatre. London, Thames and Hudson, 1968. 288 p.
- _____. ed. The Oxford Companion to the Theatre. 3rd ed., London, Oxford University Press, 1967. 1088 p.
- Hewitt, Bernard. History of the Theatre from 1800 to the Present. New York, Random House, 1970. 210 p.
- Hinchliff, Arnold. P. The Absurd. London, Methuen. and Co., Ltd, 1972. 105 p.
- Ionesco, Eugène. Rhinoceros. Derek Prouse trans. Harmondsworth, Penguin Books, 1973. 218 p.
- Kernodde, George and Portia. Invitation to the Theatre. New York, Harcourt, Brace and Co., 1971. 331 p.
- Kitchin, Laurence. Drama in the Sixties. London, Faber and Faber, 1966. 226 p.
- _____. Mid-Century Drama. London, Faber and Faber, 1962. 238 p.
- Lalande, Bernard. En Attendant Godot. Paris, Hatier, 1950. 64 p.
- Lewis, Allen. American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre. Rev. ed. New York, Crown Publishers. 1970. 230 p.

- Macquarrie, John. Existentialism. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1977. 314 p.
- Melese, Pierre. Beckett. Paris, Editions Seghers, 1969, 192 p.
- Mignon, Paul-Louise. Théâtre du Monde Contemporain. Tome I. Paris, Gallimard, 1978. 452 p.
- Miller, Jordan Y. American Dramatic Literature. New York. McGraw-Hill, 1961. 641 p.
- Motter, C. Kay. Theatre in High School. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970. 187 p.
- _____. British Drama. 5th ed., London, Harrap, 1962. 156 p.
- Nicoll, A. The Theatre and Dramatic Theory. London, Harrap, 1962. 221 p.
- _____. World Drama from Aeschylus to Anouilh. New York, Harcourt, Brace, 1976. 1000 p.
- Pilling, John. Samuel Beckett. London, Routledge and Kegan Paul, 1976. 244 p.
- Robinson, Michael. The Long Sonata of the Dead : A Study of Samuel Beckett. London, Rupert Hart-Davis, 1969. 318 p.
- Senart, Philippe. Ionesco. Paris, Editions Universitaire, 1964. 128 p.
- Snowden, J.A. "Sean O'Casey and Naturalism," Essays and Studies 1971. Bernard Harris ed. London, John Murray. 1971. 122 p.
- Taylor, J.R. ed. The Penguin Dictionary of the Theatre. Middlesex, Penguin Books, 1976. 265 p.
- Thornley, G. C. An Outline of English Literature. 3rd ed., London Longman, 1975. 207 p.
- Thorp, Willard. American Writing in the 20th Century. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1960. 353 p.
- Webb, Eugene. Samuel Beckett. London, Peter Owen, 1970. 192 p.

Weissman, Philip. Creativity in the Theatre. New York, A. Delta Book, 1965. 275 p.

Williams, R. Drama from Ibsen to Brecht. London, Chatto and Windus, 1971. 352 p.

ปฏิริยาโต้ตอบธรรมชาตินิยมในยุคหลัง : ละครแอบเลิ

บทคัดย่อ

ของ

ประคองศักดิ์ สามนเสน

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

มีนาคม 2524

จุดมุ่งหมายของการศึกษาในครั้งนี้เพื่อค้นคว้าว่าละครแบบแอ็บสแตคแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมหรือไม่ ประเด็นสำคัญของการศึกษาค้างนี้ คือศึกษาแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยม ทั้งลักษณะและต้นกำเนิด นอกจากนั้นยังศึกษาแนวโน้มของการละครสมัยใหม่ทั้งสัญตลกชนนิยม บรรยายพรรณานิยม ละครไอริช ละครอเมริกัน และละครอังกฤษสมัยใหม่ มาจนถึงละครแบบแอ็บสแตค

ในการศึกษาเพื่อให้ประจักษ์ว่า ละครแบบแอ็บสแตคแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวการเขียนแบบธรรมชาตินิยมหรือไม่ ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์บทละคร 2 เรื่องคือ Waiting for Godot ของเบคเกต และ Rhinoceros ของอีไอเนสโก ผลของการศึกษาแสดงให้เห็นว่าละครแบบแอ็บสแตคแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบแนวการเขียนแบบธรรมชาติในทุก ๆ องค์ประกอบของบทละคร

THE LATER REJECTION OF NATURALISM : THE THEATRE
OF THE ABSURD

AN ABSTRACT

BY

PRAKONGSAKDI SAMANASENA

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Education degree
at Srinakharinwirot University
March 1981

The purpose of this study is to find out whether the Theatre of The Absurd rejects Naturalism or not. The study is focussed on Naturalism, its characteristics and origins. The trends of modern drama are elaborated from Symbolism, Expressionism, Irish drama, American drama, and Modern British drama to The Theatre of the Absurd.

In order to find out whether The Theatre of The Absurd rejects Naturalism or not, the plays analysed in detail are : Beckett's Waiting for Godot and Ionesco's Rhinoceros. The result of The study shows that The Theatre of The Absurd rejects Naturalism in all aspects.