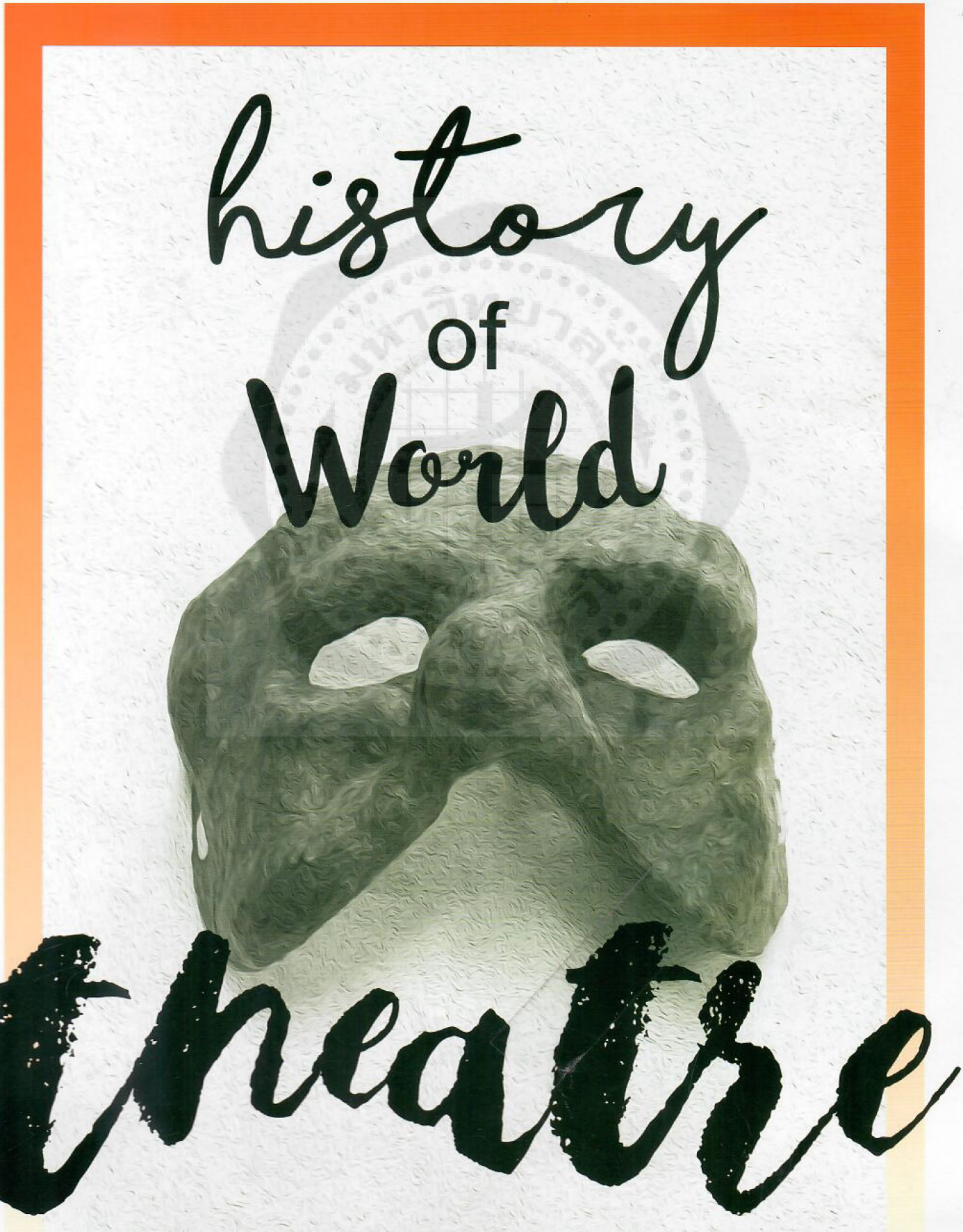
เอกสารประกอบการสอนรายวิชา ศกด.105

ประวัติศาสตร์การละครโลก

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ



คำนำ

เอกสารการสอนประกอบรายวิชา ศกด.105 ประวัติศาสตร์การละครโลกนี้ เป็นส่วนหนึ่งของเอกสารที่ใช้ในการเรียนการสอนในหลักสูตรศิลปะการแสดง (ปรับปรุง 2558) ที่ได้รับการพัฒนาและปรับปรุงในส่วนของเนื้อหาจากรายวิชา ศกด.205 ประวัติศาสตร์การละครโลก ในหลักสูตรศิลปะการแสดงเดิม (ปรับปรุง 2554)

โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้นิสิตสาขาวิชาศิลปะการแสดง ได้ใช้เพื่อศึกษาหาความรู้ถึงพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของศิลปะการละครในฐานะที่ละครมีความเป็นมาอันยาวนานควบคู่กับอารยธรรมของมนุษย์และยังเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยหล่อหลอมชีวิต ดังนั้นการได้เข้าใจและมองเห็นภาพความเป็นมาของละครนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จึงเท่ากับว่าเป็นการช่วยให้เราได้เข้าใจตนเองอีกประการหนึ่ง

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

สารบัญ

บทที่	หน้า
1. ศิลปะแห่งเรื่องเล่า	3
2. เทพเจ้าและเหล่าวีรบุรุษในละครกรีก	19
3. ละครกรีกโบราณ : เมื่อดูละครแล้วย้อนดูตน	39
4. อำนาจกับละครโรมัน	51
5. ละครภายใต้อำนาจของศาสนา	69
6. ละครหน้ากากอิตาเลียน	87
7. ละครในโลกใหม่	97
8. ละครเชคสเปียร์	109
9. โมลิแยร์และละครฝรั่งเศส	129
10. ความจริงในละคร	149
11. จริงนั้น ... สำคัญไฉน	171
12. ละครกับศิลปะการแสดงสด	183
13. สถานการณ์ละครในประเทศไทย	195

บทที่ 1

ศิลปะแห่งเรื่องเล่า

The Art of Storytelling

แผนการสอน

หัวข้อ ศิลปะแห่งเรื่องเล่า : *The Art of Storytelling*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบถึงความหมายและความสำคัญของเรื่องเล่าที่มีต่อมนุษย์
2. เพื่อเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับศิลปะการละคร
3. เพื่อวิเคราะห์ถึงบทบาทรวมทั้งความสำคัญของศิลปะการละครในฐานะของเรื่องเล่าที่มีอิทธิพลต่อมนุษย์และสังคมได้

เนื้อหา

1. พลังของเรื่องเล่า
2. ความหมายและความสำคัญของศิลปะการละคร
3. ความสัมพันธ์ของเรื่องเล่าและศิลปะการละคร

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon

1. พลังของเรื่องเล่า

เรื่องเล่ากับมนุษย์

เรื่องเล่าเป็นศาสตร์เก่าแก่ที่เกิดขึ้นคู่กับพัฒนาการของมนุษย์มาเป็นเวลายาวนาน ทั้งยังมีความสัมพันธ์กับชีวิตของมนุษย์มานับตั้งแต่การถือกำเนิดขึ้นของมนุษยชาติ การเล่าเรื่องและการได้รับฟังเรื่องเล่าสร้างความสัมพันธ์อันแนบแน่นกับการดำเนินชีวิต สร้างมิติที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของมนุษย์ให้ซับซ้อนและลึกซึ้ง นอกจากนั้นเรื่องเล่ายังทำหน้าที่เป็นดังตัวแทนของกระบวนการสื่อสารและถ่ายทอดความรู้ที่มนุษย์สร้างและพัฒนาขึ้นจากรุ่นไปสู่รุ่นได้อย่างไม่รู้จบ ความหมกมุ่นของมนุษย์ที่มีต่อการสื่อสารและถ่ายทอดความรู้ผ่านเรื่องเล่าตลอดจนการสืบทอดความเชื่อรวมทั้งวิทยาการต่างๆ นั้น ได้มีส่วนทำให้มนุษย์ก้าวเข้าสู่ความต้องการที่จะพัฒนาภาษาพูดและการประดิษฐ์ตัวอักษรให้เกิดขึ้น ซึ่งทำให้มนุษย์สามารถที่จะส่งต่อความรู้มาได้จนถึงปัจจุบัน

เรื่องเล่าและการเล่าเรื่องจึงกลายเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญและมีอำนาจนอกเหนือจากการเป็นเพียงการกระทาที่มีเป้าหมายแค่ถ่ายทอดเรื่องราวจากผู้เล่าไปสู่ผู้ฟัง เราอาจไม่เคยตั้งคำถามกับตนเองถึงพลังอำนาจและอิทธิพลจากเรื่องเล่าที่อาจเกิดขึ้นกับตัวเราเอง เราอาจจะไม่เคยตั้งคำถามกับตนเองว่าเพราะเหตุใดเราถึงให้ความสนใจอย่างหิวกระหายกับการเล่าเรื่องแทบจะทุกวันในชีวิต เพราะเหตุใดกระบวนการสื่อสารเพื่อเล่าเรื่องให้ชัดเจนขึ้นด้วยสีหน้าท่าทาง และการแสดงจึงสามารถที่ตอบสนองต่อความกระหายที่จะได้รับฟังเรื่องเล่าอันเป็นพื้นฐานของมนุษย์นี้ได้และยังมีส่วนช่วยพัฒนาให้ “การละคร” ได้ถือกำเนิดขึ้น

จากพื้นฐานของการเล่าเรื่องเพื่อเป็นแค่เครื่องมือที่ใช้เพื่อสื่อสารและส่งสัญญาณบอกภัย เรื่องเล่าได้พัฒนารูปแบบมาสู่ศิลปะการละครและกลายเป็นสิ่งจำเป็นในชีวิตของมนุษย์ เราเรียนรู้ที่จะมีความสุขและหลีกเลี่ยงสาเหตุแห่งการล้มเหลวในการใช้ชีวิตด้วยการศึกษาปัญหาของคนอื่น และเราไม่ยอมที่จะทำผิดพลาดเช่นที่เราได้เรียนรู้ผ่านเรื่องราวของบุคคลอื่น ดังนั้นเมื่อมนุษย์เรียนรู้ที่จะเอาตัวรอดและแก้ปัญหาในชีวิตด้วยการสังเกตผ่านความทุกข์หรือปัญหาที่เกิดขึ้นในชีวิตของบุคคลอื่น “ละคร” จึงได้ก้าวเข้ามามีบทบาทและทำหน้าที่เป็นดังกระจกเงาส่องให้เราได้เห็นตัวเอง เรียนรู้ และเข้าใจตัวเอง เมื่อเป็นเช่นนี้การที่ละครจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การเป็นเครื่องบันเทิงเริงใจ แต่ยังทำหน้าที่เช่นไฟส่องทางให้กับมนุษย์เพื่อที่จะให้สามารถดำเนินชีวิตต่อไปได้อย่างปกติสมบูรณ์ได้

โดยพื้นฐานนั้นมนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่หมกมุ่นอยู่กับเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง การได้รับฟังเรื่องเล่าบางเรื่องที่กล่าวถึงดินแดนแสนไกล เรื่องชีวิตของเจ้าชายและเจ้าหญิง หรือแม้แต่กระทั่งเรื่องราวธรรมดาในแต่ละวันของเพื่อนข้างบ้านล้วนแต่ทำให้มนุษย์สนุกสนานและมีความฝัน แต่ทำไมในบางครั้งเรื่องเล่าบางเรื่องถึงได้มีอำนาจเหนือความบันเทิงที่มนุษย์รู้สึกได้ในระดับพื้นฐาน ทำไมเรื่องเล่าบางเรื่องถึงสั่นคลอนความรู้สึกและสร้างอารมณ์ร่วม และทำไมในบางครั้งเรื่องเล่าบางเรื่องสามารถสร้างอุทาหรณ์และย้อนกลับมาแนะนำแนวทางในการเลือกและตัดสินใจในบางสิ่งให้กับมนุษย์ได้ หากจะพิจารณามนุษย์ในระดับของการรับรู้เบื้องต้น เราพบว่าแม้มนุษย์จะรับรู้ได้เข้าใจได้ แต่มนุษย์ไม่ชอบที่จะถูกสอนให้รู้สอนให้คิดโดยตรง เด็กนักเรียนสนุกกับการเล่นเกมส์ที่ทำให้เกิดความรู้มากกว่าการที่ครูมายืนสอนบทเรียนนั้นตรงๆหน้าห้อง นั่นอาจจะเป็นเพราะว่ามนุษย์สนุกกับการสร้างความรู้ที่ต้องผ่านกระบวนการเลือกอ่านสัญลักษณ์มากกว่าการบอกตรงๆ เรื่องเล่าที่สอดแทรกข้อคิดและคติสอนใจจะช่วยให้มนุษย์ได้เรียนรู้เรื่องราวผ่านประสบการณ์และชีวิตของผู้อื่นได้โดยไม่จำเป็นต้องออกไปเผชิญเหตุการณ์นั้นๆด้วยตนเอง

เมื่อเป็นเช่นนั้นแล้ว เรื่องเล่าและการเล่าเรื่องจึงมีส่วนในการเชื่อมโยงเข้ากับรากฐานของการละคร ในวัฒนธรรมก่อนการประดิษฐ์ตัวอักษรนั้น มนุษย์เรียนรู้ที่จะใช้ท่าทางในลักษณะของการเลียนแบบสิ่งที่เห็นตามธรรมชาติ (mimetic) เพื่อช่วยในการเล่าเรื่อง แน่นอนว่าหลังจากนั้นมนุษย์ก็เริ่มที่จะใช้กระบวนการเปล่งเสียงเพื่อช่วยในการ

สื่อสาร จริงอยู่ที่แม้ว่าเสียงที่เปล่งออกมาจะยังไม่ได้ถูกประกอบขึ้นเป็นคำ แต่อย่างน้อยจังหวะและน้ำเสียงสูงต่ำก็สามารถที่จะสื่อความได้ในระดับหนึ่ง เมื่อเป็นดังนี้มนุษย์จึงได้ผสมผสานทั้งกระบวนการของท่าทางและการใช้น้ำเสียงเพื่อสื่อสารและบอกเล่าเรื่องราวระหว่างสมาชิกในกลุ่ม ทั้งโดยนัยยะของการสื่อความและเพื่อป้องกันภัย สัญชาติญาณของการรวมกลุ่มและความต้องการในการสื่อสารอย่างที่สุดระหว่างมนุษย์นี่เองที่อาจจะมีส่วนในการช่วยให้มนุษย์ได้ร่วมกันพัฒนาและวางระบบของการออกเสียงจนเกิดเป็นคำ และสามารถเรียบเรียงเป็นให้เกิดความหมายได้ เมื่อคำพูดปรากฏขึ้น เรื่องเล่าและการเล่าเรื่องจึงเกิดขึ้นตามมาจากเรื่องเล่าที่เกี่ยวพันกับชีวิตประจำวันโดยทั่วไป เรื่องเล่านั้นได้เริ่มที่จะพัฒนาไปสู่การถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนเรื่องราวต่างๆที่มนุษย์ไม่รู้และไม่สามารถที่จะอธิบายได้ อาทิ เพื่อผลิตคำตอบให้กับคำถามที่ว่ามนุษย์มาจากไหน เมื่อสิ้นลมแล้วมนุษย์เดินทางไปไหน หรือแม้แต่อะไรคือสาเหตุของฝนตกน้ำท่วม

เรื่องเล่าในรูปลักษณะเช่นนี้นี่เองที่เป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่นำพามนุษย์ไปสู่ความต้องการที่ยิ่งใหญ่กว่าความต้องการในการสื่อสารระหว่างมนุษย์ด้วยกันเอง เมื่อบวกกับธรรมชาติพื้นฐานของมนุษย์ที่สอนให้มนุษย์ได้เรียนรู้ที่จะ “อ่าน” สัญลักษณ์ในธรรมชาติที่ปรากฏอยู่รอบตัว มนุษย์จึงเริ่มพยายามที่จะติดต่อกับเทพเจ้า ผีป่า หรือ เจ้าแห่งขุนเขาที่มนุษย์สร้างภาพตัวแทนขึ้น จากความกลัวในสิ่งที่ตอบไม่ได้และไม่มีคำตอบ มนุษย์พลิกผันความหวาดระแวงและการรู้ตัวว่าอ่อนแอมาสู่ความพยายามที่จะมีชีวิตรอด กิจกรรมการเล่าเรื่องจึงกลายเป็นสิ่งที่ผูกโยงสมาชิกในกลุ่มเข้าไว้ด้วยกัน เรื่องเล่าที่ผ่านออกจากปากของผู้เฒ่าซึ่งผ่านประสบการณ์ร้อนหนาวมายาวนานกว่าทุกคนช่วยสร้างความเชื่อมั่นให้กับสมาชิกอ่อนวัยทั้งในส่วนของการตอกย้ำประวัติศาสตร์ของเผ่าพันธุ์ การผูกโยงชีวิตเข้ากับความเชื่อ และเพื่อสร้างศรัทธาในศาสนา รวมไปจนถึงการเป็นส่วนหนึ่งของการให้ความรู้ และความบันเทิงเริงใจ

2. ความหมายและความสำคัญของศิลปะการละคร

ความหมายของละคร

การค้นหาความหมายเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของการละครตะวันตกนั้น ในเบื้องต้นพบว่าเป็นเรื่องน่าสนใจอย่างยิ่งที่จะลองพิจารณาตามรูปศัพท์เพื่อค้นหาคำอธิบายและสร้างความเข้าใจ ทั้งนี้ในความหมายดั้งเดิมของการละครตะวันตกที่ว่า Drama หรือ Dramatic Art นั้น มีส่วนของการพัฒนาคำศัพท์ที่มีที่มาจากคำในภาษากรีกอันตรงกับคำว่า Action ซึ่งหมายความถึง อากัปกิริยา หรือ การกระทำ โดยในขณะเดียวกันก็สามารถที่จะสืบค้นไปถึงรากศัพท์ที่มาจากภาษากรีกโบราณที่ว่า *dráma* อันหมายถึงคำกริยา To do ในภาษาอังกฤษที่แปลว่า การกระทำ ได้เช่นเดียวกันด้วย นอกเหนือจากนี้ Drama ยังปรากฏความหมายถึงการละครในลักษณะดั้งเดิมแบบการละครกรีก ที่ตัวบทถูกสร้างขึ้นอย่างเน้นกระบวนการสำคัญที่เกิดจากการอ่านและทบทวนตีความ ทั้งในส่วนของเนื้อเรื่องและการกระทำของตัวละครอันเป็นผลที่พัฒนาสู่การเกิดเป็นความชื่นชมในลำดับถัดมา

> “ที่มาของสิ่งที่เรียกว่า ละคร ในปัจจุบันนั้น ย้อนหลังไปยาวนานก่อนที่จะมีการเริ่มบันทึกประวัติศาสตร์ ละครเกิดขึ้นผ่านกระบวนการกระทำกิจกรรมของมนุษย์ ซึ่งถึงแม้ว่าปัจจุบันจะยังเป็นที่ถกเถียงกันไม่จบสิ้นว่าการกระทำกิจกรรมใดกันแน่ที่เป็นต้นกำเนิดอันชัดเจนถึงการเป็นที่มาของ ละคร แต่คำตอบที่เหมาะสมที่สุดคือ ถึงแม้ว่ากระบวนการกระทำกิจกรรมของมนุษย์ดังกล่าวนั้นจะหลากหลายและแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรม สุดท้ายก็ต้องนำไปสู่ความพยายามในการสื่อสารผ่านรูปแบบของละคร และหนึ่งในกิจกรรมที่ชัดเจนที่สุด ก็คือการเลียนแบบ” (Carlson, Marvin. 2014 : 1)

ขณะที่คำว่า Theatre ซึ่งเราคุ้นเคยกันนั้น พบว่ามีรากศัพท์มาจากคำในภาษากรีกเดิมที่ว่า *Theatron* อันมีความหมายถึงสถานที่สำหรับนั่งชมการแสดง ซึ่งในที่นี้อาจหมายรวมอย่างครอบคลุมไปถึงการเต้นรำหรือการบูชายัญที่เกิดขึ้นในยุคนั้นได้อีก Theatre ในความหมายที่เกี่ยวข้องกับการละครจึงน่าที่จะหมายถึงการนำตัวบทละครมาเพื่อจัดการแสดง ความชื่นชมในตัวบทละครที่เกิดขึ้นจึงเกิดขึ้นจากการได้ดูเนื้อหาในบทละครนั้นๆ ปรากฏโลดเล่นผ่านตัวละครและผ่านนักแสดงขึ้นมาเป็นจริงได้ต่อหน้า ดังนั้นหากจะได้ลองพิจารณาความหมายที่เกี่ยวข้องกับรากศัพท์ทางด้านศิลปะการละครทั้ง 2 ส่วนประกอบกัน จึงทำให้สามารถมองภาพได้ชัดเจนมากขึ้นว่า การละคร ตามรากความหมายที่ปรากฏนับแต่เดิมนั้น ก็น่าที่จะรวมความถึงกิจกรรมใดกิจกรรมหนึ่งที่มีลักษณะของการชุมนุมของกลุ่มบุคคลที่มีจุดประสงค์เฉพาะในการกระทำสิ่งใดๆร่วมกันเพื่อให้เกิดเป้าหมายบางอย่างขึ้น ในอดีตที่การชุมนุมในลักษณะดังกล่าวนั้นมักมีนัยผูกติดกับงานเทศกาลหรืองานเฉลิมฉลองเป็นหลักทั้งที่กิจกรรมเหล่านั้นไม่น่าที่จะมีการจัดขึ้นบ่อยนัก ยกตัวอย่างเช่น หากกิจกรรมดังกล่าวหมายถึงงานเทศกาลเฉลิมฉลองหลังจากฤดูเก็บเกี่ยว ความถี่ที่จะเกิดมีขึ้นอย่างน้อยคงจะเพียงแค่หนึ่งครั้งในรอบหนึ่งปี การที่รากศัพท์เดิมของการละครได้ผูกโยงเข้ากับความหมายตามที่ปรากฏจึงเน้นให้เห็นได้ถึงความสัมพันธ์ของศิลปะการละครที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตของมนุษย์อย่างมีความสำคัญและไม่อาจแยกออกจากกันได้ การศึกษาถึงประวัติศาสตร์และที่มาของการละครจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่กระบวนการศึกษาเพื่อเข้าใจถึงการเกิดขึ้นของการละครตลอดจนพัฒนาการทางด้านวัฒนธรรมอันสำคัญของมนุษย์จากอดีตจนปัจจุบันแต่เพียงเท่านั้น แต่ยังเป็นการศึกษาเพื่อเข้าใจมนุษย์และตนเองไปด้วยพร้อมกัน

การละครและงานศิลปะ

หากจะลองค้นหาความหมายของการละครภายใต้มุมมองที่ว่า การละคร หรือ ศิลปะการแสดง นั้นเป็นหนึ่งในแขนงของงานศิลปะ ซึ่งจากการเปรียบเทียบกับงานศิลปะในสาขาอื่นๆก็ทำให้พบว่า ถึงแม้ละครจะมีรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ที่ใกล้เคียงและสามารถเทียบได้กับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของความพยายามที่จะต้องการ “สร้างรูปแทนของบางสิ่งขึ้นมาจากสิ่งที่ไร้รูป” (giving form to the formless) หรือแม้แต่การ “มุ่งค้นหาความหมายให้กับเนื้อหา” (giving of Meaning to Matter) ดังเช่นที่ศิลปะมุ่งจะแสวงหาอยู่ตลอดมานั้น แต่ทั้งนี้ก็พบว่าองค์ประกอบสำคัญบางอย่างของละครหรืองานศิลปะทางด้านการแสดงกลับมีความแตกต่างจากกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบอื่นๆ กล่าวคือ หากได้พิจารณาอย่างถ่องแท้พบว่า ละครจะสามารถสมบูรณ์ได้จำเป็นต้องประกอบด้วย บทละครหรือเรื่องราว นักแสดง และ ผู้ชม อย่างไม่สามารถที่จะขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไปได้เลย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงและคนดู ที่นักแสดงไม่อาจเล่นละครหรือนำเสนอผลงานศิลปะการละครได้หากไม่มีบทละครหรือยิ่งกว่านั้นคือไม่มีคนดู เช่นเดียวกันหากมีแต่บทละครและผู้ชม แต่ปราศจากนักแสดง ศิลปะการละครก็ไม่อาจที่จะเกิดขึ้นเป็นผลงานทางศิลปะที่สมบูรณ์ได้ตามที่ต้องการ

การละครในรูปของงานวรรณกรรม

ทั้งนี้ยังมีการให้ความหมายของศิลปะการละครที่น่าสนใจอีก เช่น ในการเปรียบเทียบว่าศิลปะการละครนั้นมีรูปแบบที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับการเป็นส่วนหนึ่งของงานวรรณกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากลักษณะของการมองละครว่ามีรากฐานสำคัญมาจากบทละครก่อนที่จะถูกพัฒนาเป็นการแสดง บทละครที่ถูกสร้างสรรค์และบันทึกอยู่ในลักษณะของการเขียนประกอบขึ้นด้วยบทสนทนาที่ร้อยเรียงเป็นเรื่องราวทั้งในรูปแบบของร้อยแก้วและร้อยกรอง โดยที่ความโดดเด่นทางด้านวรรณศิลป์ของบทละครนั้น มักจะถูกเน้นหนักและให้ความสำคัญในส่วนของประโยคคำพูดมากกว่าในงานวรรณกรรมอื่นๆ ขณะเดียวกันก็นับเป็นเรื่องยากที่จะแยกกระบวนการละครออกจากรูปแบบของงานวรรณกรรม ทุกครั้งก่อนที่กระบวนการสร้างสรรค์ละครจะเกิดขึ้นและดำเนินการพัฒนาไปสู่ส่วนต่างๆเช่นการซ้อมการแสดงหรือการออกแบบศิลป์ บทละครนับเป็นสิ่งแรกที่ผู้สร้างสรรค์งานการแสดงและทีมงานจำเป็นต้องใช้ทั้งเพื่อศึกษาเนื้อเรื่องและ

อ่านเพื่อเอาความ กระบวนการอ่านและวิเคราะห์นี้เองที่ผูกรูปแบบของการละครเข้ากับงานวรรณกรรมอย่างแนบแน่นและเกื้อกูลกันอย่างไม่อาจแยกจากกันได้

การละครในฐานะของ “ศิลปะร่วม”

การมองว่าละครเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะและวรรณกรรมเช่นนี้ยังสามารถขยายวงกว้างมากขึ้น หากมองในมุมที่ว่างานวรรณกรรมเองก็เป็นสาขาหนึ่งของงานศิลปะเช่นเดียวกัน ดังนั้นหากละครจะปรากฏมีที่ทางในฐานะของการเป็นส่วนหนึ่งในงานศิลปะแล้ว ธรรมชาติพื้นฐานของงานศิลปะการละครเองก็ยังปรากฏลักษณะพิเศษของความเป็น “ศิลปะร่วม” หรือ Composite Art ที่เกิดขึ้นจากการรวบรวมผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะจากหลากหลายแขนงเข้าด้วยกัน การพิจารณาหาความหมายให้กับศิลปะการละครในทิศทางเช่นนี้ ทำให้พบว่าเป็นไปไม่ได้เลยที่ละครเรื่องหนึ่งจะสามารถเกิดขึ้นได้โดยปราศจากผู้เชี่ยวชาญหลากหลายสาขาเหล่านั้น ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น การทดลองจำแนกกลุ่มสาขาทางศิลปะเพื่อเปรียบเทียบสร้างความสัมพันธ์กับงานศิลปะการละครอาจจะทำให้สามารถมองภาพได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

1. วรรณศิลป์ หรือรูปแบบของงานศิลปะที่ปรากฏในลักษณะของงานวรรณกรรมที่เกิดจากการประพันธ์นั้น พบว่าศิลปะการละครมีส่วนเกี่ยวเนื่องโดยตรงในรูปลักษณะของบทละครที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักเขียนบทละคร ซึ่งนับได้ว่าบทละครเป็นรากฐานที่สำคัญของการผลิตงานศิลปะการแสดง คำกล่าวที่ว่าบทละครที่ดีมักสร้างงานละครที่ดีนั้นเป็นจริงเสมอ นักเขียนบทละครที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญต่อวงการละครนำเสนอความคิดที่เฉียบคมทั้งในส่วนของมุมมองที่มีต่อชีวิตและโลกไว้ในบทละครนับตั้งแต่ได้เกิดกระบวนการบันทึกเรื่องเล่าด้วยตัวอักษรเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน รวมไปจนถึงกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการผลิตงานการแสดง ซึ่งนับเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ในขั้นตอนแรกของกระบวนการผลิต นั่นคือขั้นตอนของการอ่านบทละคร ทั้งในส่วนของการอ่านเอาเรื่องไปจนถึงการอ่านเพื่อวิเคราะห์และสร้างความเข้าใจ กระบวนการ “อ่าน” เพื่อรับสารที่ถูกส่งจากนักเขียนบทละครไปสู่กระบวนการตีความและการผลิตงานศิลปะการแสดงนี้ล้วนทำให้เห็นได้อย่างชัดเจนถึงความสัมพันธ์และความสำคัญที่ศิลปะการละครและงานวรรณกรรมสามารถผสานและส่องทางให้แก่กันได้อย่างชัดเจน

2. ทัศนศิลป์และการออกแบบ อันเป็นกระบวนการทางศิลปะที่เน้นความสำคัญทางทักษะและกระบวนการรับรู้ทางสายตา ที่ปรากฏความสำคัญในกระบวนการผลิตงานศิลปะการละครอย่างมาก ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบฉาก การออกแบบเครื่องแต่งกาย รวมไปจนถึงการออกแบบแสงในการแสดง กระบวนการทางทัศนศิลป์นี้เข้ามามีส่วนเพื่อช่วยให้ “ภาพ” ที่เกิดจากการแสดงในละครนั้นสามารถเคลื่อนเข้าไปใกล้กับการเป็นภาพจำลองของความจริงได้มากยิ่งขึ้น และจากกระบวนการออกแบบในอดีตที่เน้นการสร้างบรรยากาศที่มีลักษณะของการเป็นภาพจำลองของธรรมชาติให้ได้มากที่สุดนี่เอง จึงได้มีส่วนก่อให้เกิดการพัฒนาไปสู่ระบบของการเรียนการสอนทางด้านการออกแบบเพื่อการแสดงในระยะต่อมาจนเกิดเป็นการแตกหน่อทางความคิดไปสู่การพัฒนาทางด้านการสร้างภาพบนเวทีการแสดงในลักษณะอื่นๆ รวมไปจนถึงวิวัฒนาการด้านเทคโนโลยีที่มีส่วนทำให้ปัจจุบันกระบวนการทางด้านการออกแบบเพื่อการแสดงกลายเป็นความจำเป็นประการหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงในที่สุด

3. คีตศิลป์ นับเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสัมพันธ์และสำคัญต่องานละครนับได้ตั้งแต่การถือกำเนิดขึ้นของศิลปะการแสดง ดนตรีอาจปรากฏมาในรูปของท่วงทำนองและการขับร้องเพื่อประกอบเรื่องไปจนถึงการมี

บทบาทสำคัญในฐานะของการเป็นส่วนที่ช่วยสร้างบรรยากาศและโน้มน้าวให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วม ปัจจุบันนักแต่งเพลงและดนตรีมีบทบาทอย่างสูงในการผลิตละคร ผลงานของศิลปินทางดนตรีเหล่านี้ต้องผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์และตีความเพื่อให้ดนตรีหรือเสียงประกอบที่จะถูกประดิษฐ์ขึ้นสามารถจะสร้างพลังและทำให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างในกระบวนการรับรู้ของผู้ชมได้ไม่ว่าจะปรากฏในรูปแบบของการแสดงเช่นไร

4. ศิลปะการแสดง เป็นลักษณะของงานศิลปะที่เน้นการใช้ร่างกายและพื้นที่เพื่อนำเสนอเนื้อหาและจุดมุ่งหมายบางอย่างจากจุดเริ่มต้นของการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนา การละครเริ่มขยายพื้นที่เข้าสู่การเป็นตัวแทนของความบันเทิงและการสะท้อนถึงแนวความคิดตลอดจนทัศนคติของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่ผู้ชม นอกเหนือจากนี้ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงยังหมายรวมไปถึงผลงานการแสดงทั้งในรูปแบบของการแสดงเดี่ยว การแสดงเป็นกลุ่ม นาฏศิลป์ และการแสดงดนตรี อีกด้วย

จากกระบวนการจำแนกและเปรียบเทียบดังที่ปรากฏนั้นได้ทำให้เห็นได้ชัดเจนว่าศิลปะการละครในฐานะของการเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ ได้ปรากฏลักษณะการเป็น “ศิลปะร่วม” อย่างชัดเจน เพราะไม่เพียงแต่รูปแบบเฉพาะที่การละครจะสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยการรวมตัวกันของศิลปินจากหลายศาสตร์หลากสาขาเพื่อสรรค์สร้างงานศิลปะการแสดงแล้วนั้น ศิลปะการละครยังแสดงบทบาทสำคัญของการเป็นพื้นที่ที่ศิลปะในทุกแขนงสามารถที่จะนำความพิเศษเฉพาะตนเข้ามาร่วมส่องทางให้แก่กันได้อย่างสมบูรณ์

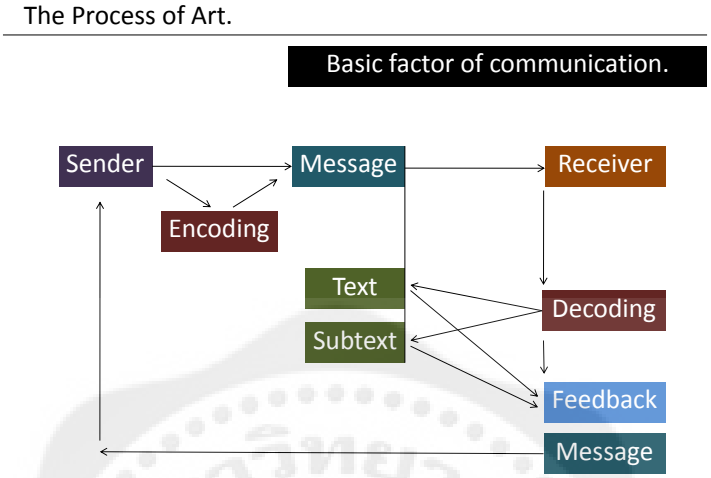
3. ความสัมพันธ์ของเรื่องเล่าและศิลปะการละคร

ศิลปะ การละคร และกระบวนการสื่อสาร

ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งในการผนวกละครเข้าเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ คือ การพิจารณาถึงบทบาทและหน้าที่ที่งานศิลปะพึงมีต่อมนุษย์ เพื่อตั้งคำถามว่าศิลปะการละครได้ดำเนินการในบทบาทและหน้าที่เดียวกันหรือไม่ แต่ทั้งนี้ ก่อนที่จะร่วมกันค้นหาคำตอบให้กับคำถามดังกล่าว การได้ลองวิเคราะห์ก่อนว่าศิลปะมุ่งเน้นการเป็นตัวแทนและเป็นเครื่องมืออย่างไรของศิลปินเพื่อสื่อสารกับผู้ชม การได้ทำความเข้าใจหลักการเบื้องต้นของการสื่อสารจึงน่าที่จะเป็นประโยชน์ที่เอื้อให้การวิเคราะห์คำตอบชัดเจนยิ่งขึ้น

ในกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารนั้น ผู้ส่งสาร (sender) จะทำหน้าที่ในการส่งสาร (message) อันอาจหมายรวมได้ถึงทั้งภาษาพูดและภาษาร่างกายไปยังผู้รับสาร (receiver) ทั้งนี้จากการที่มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความก้าวหน้าในเรื่องของสติปัญญาและการใช้ภาษา สารที่ส่งออกไปนั้นได้ผ่านกระบวนการใส่ความหมาย (encoding) จากผู้ส่งไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม แต่เมื่อสารนั้นเดินทางมาถึง ผู้รับสารจึงจำเป็นต้องทำการถอดรหัสหรือแปลความหมาย (decoding) เพื่อเข้าใจและโต้ตอบได้อย่างถูกต้อง ทั้งนี้พบว่าในเนื้อความของสารนั้นจะประกอบไปด้วยเนื้อความ (text) และ ความหมายซ้อน (subtext) กล่าวคือ เนื้อความจะปรากฏในรูปลักษณะของคำพูดหรือการกระทำตามความหมายที่ถูกต้องตรงไปตรงมา ขณะที่ความหมายซ้อนปรากฏซ่อนอยู่ในลักษณะของนัยประหวัดที่อาจชวนให้คิดถึงสิ่งอื่นที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความหมายตามเนื้อความเลยก็เป็นได้ ซึ่งหลังจากที่ผู้รับสารได้แปลความหมายแล้วนั้น ผลที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ (ไม่ว่าจะโดยเนื้อความหรือความหมายซ้อน) ผู้รับสารก็จะส่งสารกลับไปยังผู้ส่งสาร (feedback) อีกครั้งหนึ่ง จึงสามารถนับได้ว่าเป็นการสื่อสารที่ครบตามกระบวนความ ตัวอย่างเช่น ในการพบกันของครูและนักเรียน เมื่อครูทักทายนักเรียนว่า “สบายดีไหม” นัยความหมายที่ครูส่งให้กับนักเรียนนั้น ไม่ได้มีความหมายตรงตามเนื้อความว่านักเรียนมีสุขภาพร่างกายดีหรือไม่ เจ็บไข้ได้ป่วยหรือเปล่า แต่เป็นการทักเพื่อรับรู้ถึงตัวตนและการดำรงอยู่ของนักเรียนที่

ผ่านมาพบเจอกัน หากนักเรียนเข้าใจในนัยความหมายดังกล่าวก็จะตอบกลับด้วยคำตอบ เช่น “สบายดีครับ” เป็นต้น แต่หากว่านักเรียนตอบกลับด้วยการอธิบายความว่าเขาไม่ค่อยสบาย เจ็บไข้ได้ป่วยต่างๆนานา นั่นย่อมหมายความว่านักเรียนไม่เข้าใจในนัยความหมายของสารที่ถูกส่งมาจากครูและคำตอบของเขาทำให้การสื่อสารล้มเหลวแม้ว่ากระบวนการสื่อสารจะครบถ้วนในทุกขั้นตอนก็ตาม



ภาพประกอบ : กระบวนการทางการสื่อสาร

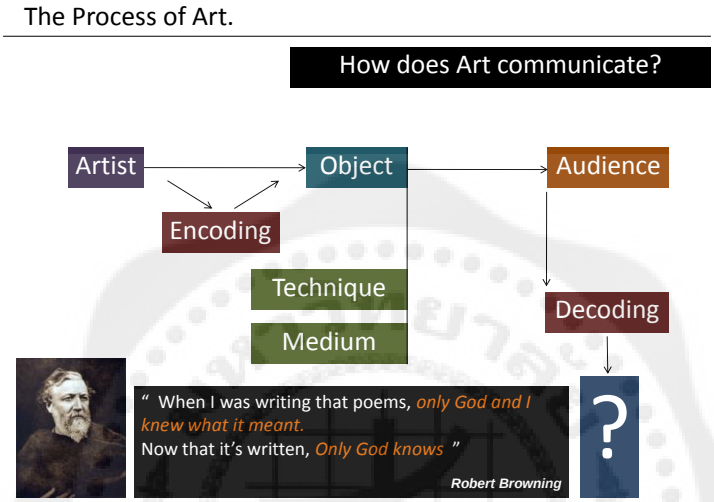
ที่มา : ชุดการสอนรายวิชา ศกด. 205 ประวัติศาสตร์การละครโลก

ซึ่งหากจะลองเปรียบเทียบกระบวนการสื่อสารดังกล่าวเข้ากับกระบวนการทางศิลปะแล้วนั้น พบว่า ศิลปิน (artist) ผู้มีหน้าที่สร้างผลงานศิลปะ มุ่งปรารถนาที่จะส่งแนวความคิดและทัศนคติต่างๆในการมองโลกของเขาไปยังผู้ชม (audience) ผ่านทางผลงานทางศิลปะ (object) ด้วยการเปรียบเทียบในลักษณะดังกล่าว ศิลปินจึงทำหน้าที่เท่ากับผู้ส่งสาร (artist/sender) ที่ส่งผ่านกระบวนความคิดด้วยผลงานศิลปะ (object/message) ไปยังผู้ชม (audience/receiver) เช่นที่ปรากฏในกระบวนการสื่อสาร เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเท่ากับว่าศิลปินต้องทำหน้าที่ในการใส่นัยความหมายลงในผลงานเช่นเดียวกับคำพูดหรือท่าทางในกระบวนการสื่อสาร เมื่อมนุษย์มีความสามารถในการอ่านสัญลักษณ์และในบางครั้งการอ่านความหมายแฝงต่างๆเหล่านี้มีส่วนช่วยให้มนุษย์ได้เข้าใจเนื้อความบางอย่างได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้ชมจึงมีหน้าที่สำคัญในการถอดรหัสที่ปรากฏในผลงานศิลปะเพื่อเข้าใจและทราบแนวความคิดตลอดจนมุมมองของศิลปิน ผ่านทางเครื่องมือสำคัญที่ศิลปินต้องใช้เพื่อการสื่อสารได้แก่ เทคนิคที่ศิลปินเชี่ยวชาญ (technique) ไม่ว่าจะเป็นการวาด ปั้น หรือแกะสลัก ผ่านทางสื่อกลาง (medium) ในรูปแบบของงานจิตรกรรม หรืองานประติมากรรม หากแต่ว่าในกระบวนการทางศิลปะนั้นพบว่าเมื่อผู้ชมได้ถอดรหัสและแปลความหมายที่มีอยู่ในผลงานของศิลปินแล้วนั้น กลับไม่สามารถที่ส่งต่อความคิดหรือคำตอบสะท้อนกลับไปยังศิลปินได้ โรเบิร์ต บราวนิ่ง (Robert Browning) กวีและนักเขียนบทละครชาวอังกฤษในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้กล่าวถึงกระบวนการดังกล่าวไว้ได้อย่างน่าสนใจว่า

> “ตอนที่ผมกำลังเขียนกวีบทนั้น มีพระเจ้ากับผมเท่านั้นที่รู้ว่ามันหมายถึงอะไร แต่ขณะนี้เมื่อบทกวีนั้นได้ถูกเขียนเสร็จสิ้นลงแล้ว มีแต่พระผู้เป็นเจ้าเท่านั้นที่รู้ความหมาย”
>
> (โรเบิร์ต บราวนิ่ง)

นั่นหมายถึงในมุมมองของกระบวนการทางศิลปะ เมื่อศิลปินสร้างผลงานเสร็จสิ้นลง เขาได้หมดหน้าที่ในส่วนของการเป็นผู้ส่งสาร ผู้ชมเองต่างหากที่จะทำการถอดรหัสที่ศิลปินวางไว้ในผลงานด้วยการรับสารและนำเอา

ประสบการณ์ส่วนตัวมาเติมเสริมและสร้างคุณค่าให้เกิดขึ้น สิ่งนี้เองสอดคล้องกับกระบวนการทางการละคร ที่ศิลปินในสาขาศิลปะการแสดงจะร่วมกันผลิตผลงานเพื่อสื่อสารและนำเสนอจุดประสงค์บางสิ่งบางอย่างไปยังผู้ชม ซึ่งผู้ชมเองในฐานะของการเป็นองค์ประกอบร่วมที่มีความสำคัญไม่แพ้กันจะทำหน้าที่เป็นผู้ที่สร้างคุณค่าของงานศิลปะการแสดงให้เกิดขึ้นด้วยการ “อ่าน” นัยความหมายผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ผู้สร้างงานศิลปะการละครนำเสนอ การเปรียบเทียบศิลปะการละครในรูปของงานศิลปะที่มีเป้าหมายสำคัญในการสื่อสารมุมมองทางความคิดและทัศนคติในการมองโลกของผู้สร้างผลงานไปยังผู้ชมจึงเป็นการเปรียบเทียบที่น่าสนใจเพื่อให้ภาพของความสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างการละครและชีวิตมนุษย์ภายใต้ระบบของพลังแห่งเรื่องเล่าและการเล่าเรื่องที่ปรากฏอยู่คู่กับเรามานับเป็นเวลานานให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ : กระบวนการทางศิลปะ

ที่มา : ชุดการสอนรายวิชา ศกด. 205 ประวัติศาสตร์การละครโลก

บทบาทหน้าที่ของศิลปะการละคร

การพิจารณาบทบาทหน้าที่ของศิลปะการละครที่มีผลกับมนุษย์และกระบวนการทางความคิดนั้น การลองพิจารณารวมกลุ่มตามรูปแบบของกระบวนการศึกษาทางด้านศิลปะการแสดงที่มีปรากฏอยู่อาจช่วยทำให้มองภาพของบทบาทและหน้าที่ของศิลปะการละครได้อย่างแบ่งส่วนและน่าสนใจขึ้น กล่าวคือ

1. บทบาทและหน้าที่ของศิลปะการละครตามแนวคิดทางด้านอักษรศาสตร์ เน้นกระบวนการและบทบาทของการละครในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ตัวบท (text) ที่มีระบบระเบียบและกฎเกณฑ์ นักอักษรศาสตร์มองศิลปะการละครในฐานะของภาพจำลองชีวิตมนุษย์ ในการเป็นตัวแทนของเรื่องเล่าและประสบการณ์ของมนุษย์ที่เดินทางข้ามผ่านเวลาและประวัติศาสตร์ รวมไปจนถึงมุมมองของมนุษย์ที่เกิดจากการมองชีวิตและโลก การละครในฐานะของการมองอย่างนักอักษรศาสตร์จึงเน้นกระบวนการของการศึกษาเพื่อ “ทำความเข้าใจมนุษย์” ทั้งทางด้านพฤติกรรมและจิตวิทยา ว่าเพราะเหตุใดและอย่างไรมนุษย์จึงจำต้องเผชิญกับชะตากรรมและประสบกับปัญหาอย่างเช่นที่เป็นอยู่ ซึ่งนับเป็นการเรียนรู้เพื่อที่จะเข้าใจชีวิตและเพื่อเปิดโอกาสให้ความเข้าใจที่เกิดขึ้นนั้นได้ย้อนกลับมาเพื่อให้มนุษย์ได้เข้าใจตนเอง การศึกษาศิลปะการละครในแนวทางนี้จึงสนับสนุนให้เกิดการคิดและวิเคราะห์ความเป็นมนุษย์ในลักษณะต่างๆ รวมทั้งเน้นการมองอย่างเชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับโลกและสังคมที่มนุษย์อาศัยอยู่ คุณค่าของศิลปะการ

ละครหากจะเกิดขึ้นในมุมมองของอักษรศาสตร์จึงเน้นที่การทำความเข้าใจในมนุษย์ผ่านบทละครที่มีการวิเคราะห์อย่างมีระเบียบวิธีและผ่านกระบวนการสร้างตัวละครอย่างมีความเฉียบคมทางความคิดเพื่อให้สามารถนำพาผู้ชมไปสู่จุดประสงค์หลักอันได้แก่การเข้าใจและชื่นชมในชีวิตได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

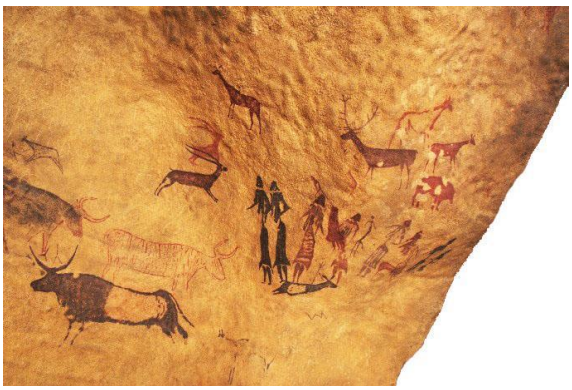
2. บทบาทและหน้าที่ของศิลปะการละครตามแนวคิดทางด้านนิเทศศาสตร์ เน้นกระบวนการและบทบาทของศิลปะการละครในฐานะของการเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสาร กล่าวคือ ในมุมมองของนิเทศศาสตร์ที่เน้นกระบวนการทางด้านสื่อสารมวลชน บทบาทสำคัญของละครจึงเป็นส่วนหนึ่งของกระบอกเสียงที่สามารถกระจายความคิด ความเชื่อ ตลอดจนมีบทบาทและอำนาจในการที่จะสามารถเปลี่ยนความเชื่อและทัศนคติของคนไปจนถึงสามารถที่จะเป็นเครื่องมือทางการโฆษณาและเป็นเครื่องมือทางการเมืองได้ (Theatre as a tools for propaganda) การมองละครในมุมมองของนักนิเทศศาสตร์จึงเป็นการมองละครที่กระบวนการและระบบวิธีที่จะสามารถสร้างพลังในการดึงดูดความคิดและโน้มน้าวความเชื่อของมวลชนได้ ทำให้ละครในบริบทของความคิดเช่นนี้ไม่ได้มีบทบาทเป็นเพียงเครื่องสนองตอบต่อความบันเทิงของผู้ชมแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น คุณค่าของการละครในความหมายตามแนวทางแบบนิเทศศาสตร์จึงน่าจะหมายถึงกระบวนวิธีของการใช้สื่อศิลปะการแสดงอย่างถูกต้อง โดยคำนึงถึงบทบาทและความรับผิดชอบที่ละครในฐานะของเครื่องมือในการสร้างความเชื่อรวมถึงทัศนคติควรจะมีต่อมนุษย์และสังคมอย่างมากที่สุด

3. บทบาทและหน้าที่ของศิลปะการละครตามแนวคิดทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เน้นการมองละครในฐานะของการเป็นแขนงหนึ่งในงานศิลปะ ที่สามารถประกอบสร้างขึ้นได้ด้วยการร่วมมือกันของผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะหลากหลายสาขา การมองศิลปะการละครในรูปแบบนี้ด้วยสายตาในแบบศิลปกรรมศาสตร์ เสนอให้เห็นถึงการมองละครทั้งในส่วนที่ว่าละครเป็นดังภาพจำลองจากความจริง ความเชี่ยวชาญทางศิลปกรรมศาสตร์ด้านต่างๆ จึงต้องก้าวเข้ามารับบทบาทในการที่จะช่วยผลิตความจริงนั้นให้เกิดขึ้นมาได้อย่างใกล้เคียงมากที่สุด อันเป็นผลให้เกิดกระบวนการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องกับการประยุกต์ใช้หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานออกแบบและงานทัศนศิลป์รวมไปถึงงานทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีเพื่อใช้กับงานศิลปะการแสดงอย่างเป็นระบบมากขึ้น นอกเหนือจากนี้การมองว่าละครเป็นผลงานศิลปะที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยศิลปิน (ที่ในที่นี้หมายถึงนักแสดงและนักออกแบบ) ดังนั้นละครจึงสามารถที่จะเป็นดังตัวแทนของความคิดในการมองโลกของศิลปินเพื่อสื่อสารต่อไปยังผู้ชมการแสดงเช่นเดียวกับผู้ชมงานศิลปะ การละครภายใต้มุมมองดังกล่าวจึงมีบทบาทเป็นดังสื่อกลางระหว่างบุคคลต่อบุคคลและบุคคลต่อสังคมอีกส่วนหนึ่งด้วย คุณค่าของศิลปะการละครในกรอบความคิดแบบศิลปกรรมศาสตร์จึงเป็นกรอบความคิดที่ครอบคลุมทั้งในส่วนของกระบวนการผลิตที่เน้นการประยุกต์ศาสตร์ทางด้านศิลปะเฉพาะทางมาสู่พื้นที่ของศาสตร์ในแบบศิลปะการละครและกระตุ้นให้เกิดเป็นการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบในปัจจุบัน อีกส่วนคือคุณค่าของศิลปะการละครในกรอบความคิดแบบงานศิลปะที่มีบทบาทและหน้าที่ในการเป็นดังตัวแทนของการสะท้อนความคิดรวมทั้งทัศนคติในเรื่องต่างๆ ของศิลปินไปสู่ผู้ชมเพื่อกระตุ้นให้เกิดการคิดต่อยอดและขยายมุมมองของโลกต่อไปเรื่อยๆ

การละครในฐานะของพิธีกรรมและงานฉลอง

หากการละครในความหมายดั้งเดิมถูกพัฒนาขึ้นมาจากความต้องการหลักในการเล่าและถ่ายทอดเรื่องราวของมนุษย์แล้วนั้น กิจกรรมพิเศษใดเล่าที่จะมีพลังอำนาจในการรวบรวมหมู่ชนต่างชั้นวรรณะให้รวมกลุ่มเข้าด้วยกันอย่างมี

เป้าประสงค์ที่ชัดเจนจนสามารถบรรลุผลสำเร็จตามที่มุ่งหวังได้ การพิจารณาย้อนกลับไปในอดีตอาจจะช่วยให้เราได้มองเห็นภาพนั้นชัดเจนมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ : พิธีกรรมและงานรื่นเริงหลังการล่าสัตว์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ในถ้ำ Grotte de Cogul ประเทศสเปน
ที่มา : http://es.groups.yahoo.com/group/Pileta/message/4906

มนุษย์ยุคโบราณในช่วงเวลาก่อนที่จะมีการประดิษฐ์ตัวอักษรขึ้นใช้เป็นครั้งแรกนั้นได้เริ่มเรียนรู้ที่จะใช้กระบวนการสื่อสารทั้งด้วยคำพูดที่อาจจะยังไม่เป็นภาษาและท่าทางของร่างกายในลักษณะอาการเลียนแบบธรรมชาติเป็นดังเครื่องมือในการส่งสัญญาณเพื่อบอกข่าว เล่าเรื่อง รวมทั้งเพื่อการปกป้องระวังภัยจากศัตรู หรือแม้แต่ใช้เพื่อติดต่อกับโลกลี้ลับของความเชื่อที่มนุษย์ไม่รู้และไม่สามารถอธิบายได้ จากนั้นแต่ละก้าวของพัฒนาการในห้วงเวลา ภาษาพูด ได้ถูกประดิษฐ์ขึ้น เพื่อสื่อและส่งความหมายที่มนุษย์ต้องการไปยังสมาชิกในกลุ่มให้ถูกต้องและชัดเจนเท่าที่จะเป็นไปได้ การเล่าเรื่องและเรื่องเล่าของมนุษย์ในยุคโบราณจึงมีขึ้นเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวที่มีความจำเป็นดังกล่าวเหล่านั้นในชีวิต หากทว่าช่วงเวลาใดที่จะช่วยเสริมให้เรื่องเล่านั้นเกิดความสำคัญและมีประสิทธิภาพอย่างมากที่สุด

> “ราว 14,000 ปีมาแล้ว *โฮโมซาเปียน* บรรพบุรุษของพวกเรา เป็นกลุ่มมนุษย์โบราณเพียงกลุ่มเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่รอด สามารถแบ่งกลุ่มโดยแยกตามรากภาษาได้กว่าร้อยกลุ่มภาษาและหลายพันสาเนียงการพูด พวกเขาเหล่านั้นรวมตัวอยู่กันเป็นเผ่าขนาดเล็ก ในราวประมาณ 12,000 ปีต่อมา จากสภาพภูมิอากาศเริ่มอุ่นขึ้นและผลักสภาพอากาศที่หนาวเย็นไปยังบริเวณขั้วโลกเหนือและขั้วโลกใต้ ระดับน้ำทะเลไต่สูงและแบ่งภูมิภาครวมทั้งเผ่าพันธุ์มนุษย์ออกเป็นส่วนๆ สภาพอันอบอุ่นเช่นนี้เหมาะแก่การเพาะปลูกและทาการเกษตร มนุษย์เริ่มที่จะสร้างที่อยู่อาศัยในสภาพภูมิประเทศที่เหมาะสม เริ่มเรียนรู้ที่จะปลูกข้าวสาลีและข้าวบาร์เลต์ รวมทั้งรู้จักที่จะเลี้ยงแกะและแพะใกล้กับที่อาศัยของตน” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 9)

ในสังคมที่ชีวิตขึ้นอยู่กับธรรมชาติ มนุษย์เรียนรู้ที่จะพัฒนากระบวนการใช้ชีวิต เลิกร่อนเร่และเลิกใช้ชีวิตเช่นนายพรานที่คอยย้ายถิ่นฐานตามฝูงสัตว์ มาเป็นการใช้ชีวิตในแบบเกษตรกรที่ลงหลักปักฐานใกล้แหล่งน้ำหรือบริเวณที่มีอาหารอุดมสมบูรณ์ การเพาะปลูกกลายเป็นพื้นฐานการผลิตสำคัญที่ช่วยให้มนุษย์มีชีวิตที่ก้าวหน้าขึ้น และก็เป็นที่แน่นอนว่าเมื่อถึงฤดูเก็บเกี่ยว การลงแรงร่วมใจของสมาชิกทั้งหมู่บ้านเพื่อช่วยกันรวบรวมผลิตผลย่อมเป็นเรื่องที่มีความจำเป็น พัฒนาการทางสังคมในหมู่มนุษย์เช่นนี้นี่เองที่นำไปสู่การสร้างกระบวนคิดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและงานเฉลิมฉลอง ทำให้เห็นได้ว่าการเกิดขึ้นของความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาที่มีผลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ เพราะนอกเหนือจากการเป็นที่พึ่งทางจิตใจแล้วยังเป็นอุบายในการรวบรวมแรงงานและสร้างความสามัคคีในกลุ่มและระหว่างกลุ่มของมนุษย์อีกด้วย

ภาพประกอบ : The Horn Dance แสดงที่ Abbots Bromley เมือง Staffordshire ประเทศอังกฤษ
โดยจะจัดขึ้นในวันจันทร์แรกหลังวันที่ 4 กันยายนของทุกปี
ที่มา : http://jamesjetsam.blogspot.com/2010/09/september.html

ระยะแรกพิธีกรรมที่มีลักษณะสัมพันธ์กับการเก็บเกี่ยวพืชผลนั้น น่าที่จะถูกประดิษฐ์ขึ้นตามความเชื่อที่ว่าความอุดมสมบูรณ์อันเป็นที่มาของอาหารและพืชผลอันมากมายในฤดูเก็บเกี่ยวและพอมีพอกินจนหมดฤดูหนาวนั้น ถูกดลบันดาลให้เป็นไปจากความเมตตาช่วยเหลือของเทพเจ้าและอำนาจลี้ลับ มนุษย์ในฐานะของผู้อ่อนแอที่อยู่อาศัยภายใต้ความคุ้มครองของเทพเจ้าที่มองไม่เห็นแต่สามารถสร้างและทาลายได้นั้น จึงมีหน้าที่ที่จะต้องเคารพรวมทั้งแสดงออกถึงการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นอย่างสุจริตใจ

> “เพราะต้องการเผชิญหน้ากับความหวาดกลัวของอำนาจเหนือธรรมชาติ ภูเขาไฟ พายุไต้ฝุ่น โรคระบาด น้ำท่วม ตลอดจนสิ่งใดๆที่เข้ามามีผลกับภาวะอันสมบูรณ์ของวัฏจักรการเกิด การเติบโต การสืบพันธุ์ ชนเผ่าโบราณได้พัฒนาการสนองตอบต่อสภาวการณ์เหล่านั้นด้วยสัญชาติญาณที่ประกอบขึ้นจากท่วงทำนองและจังหวะ เพื่อใช้ให้เกิดเป็นทางเชื่อมระหว่างพวกเขาและพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ ให้ช่วยคุ้มครองปกปูองจากทุกข์ภัยไข้เจ็บรวมทั้งช่วยให้มีอาหารสมบูรณ์ บทเพลงและการเต้นรำจึงถูกสร้างขึ้นเพื่อสรรเสริญเทพเจ้าที่ไร้รูปเหล่านั้น การยกมอบของขวัญที่เหมาะสมให้อำนาจศักดิ์สิทธิ์ผ่านการบูชายัญจึงเป็นดังการคารวะเพื่อตอบแทนแลกเปลี่ยนกับการดูแลที่บรรดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมีต่อพวกตน ” (Wickham, Glynne. 1992 : 16)

การแลกเปลี่ยนการคุ้มครองจากอำนาจลี้ลับกับความอุดมสมบูรณ์กับชีวิตที่เป็นสุขของมนุษย์ด้วยพิธีกรรมและเครื่องเซ่นสังเวยของมนุษย์ที่อาจจะผ่านการควบคุมโดยพ่อมดหมอผี (shaman) ในช่วงเวลาเหล่านี้นี่เองที่เป็นที่มาของระบบระเบียบของพิธีกรรมที่ค่อยๆพัฒนาขึ้นทีละเล็กละน้อย ผสมผสานกับความเชื่อและเรื่องเล่าประจำท้องถิ่นเพื่อให้เกิดใกล้ชิดศรัทธาจนกลายเป็นแบบแผนประเพณีประจำกลุ่มที่ต้องยึดถือปฏิบัติต่อเนื่องอย่างถูกต้องและตรงตามเวลา

> “เมื่อเป็นดังนั้น พิธีกรรมเหล่านี้จึงประกอบขึ้นทั้งเพื่อการน้อมรับและการปลดปล่อย อย่างมีระบบแบบแผน ผ่านท่าทาง การเคลื่อนไหว และบทเพลง เพื่อให้ประสบความสำเร็จตามที่ต้องการมากที่สุด การกระทำต่างๆ เหล่านี้จึงควรที่จะสามารถอธิบายได้ นำไปใช้จริงได้ รวมถึงท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีส่วนทำให้เกิดบรรยากาศราวตกอยู่ในมนต์สะกด ทั้งใน

จุดประสงค์เพื่อดึงดูดความสนใจและเพื่อให้เป็นที่พึงพอใจกับเทพเจ้านั้นๆที่ต้องการความช่วยเหลือ จังหวะเครื่องเคาะที่กระแทกกระทั้นผสมผสานไปกับการกระทืบเท้าของการเต้นรำนำเข้าสู่บทเริ่มต้นของพิธีกรรม การเต้นรำโดยจับมือล้อมเป็นวงกลมสะท้อนถึงความต่อเนื่องสมบูรณ์ตามกฎธรรมชาติ ขณะที่การเปลี่ยนทิศทางและเปลี่ยนรูปทรงในการเต้นรำจำลองแบบการเปลี่ยนสภาวะของธรรมชาติ จากร้อนไปหนาว จากกลางวันสู่กลางคืน สิ่งที่น่าตื่นตาที่สุดในพิธีกรรมเช่นนี้ คือการจำลองภาพความตาย และการฟื้นคืนชีพของเทพเจ้าหรือวีรบุรุษ ที่นับได้ว่าเป็นจุดร่วมสำคัญ ที่ปรากฏไม่ว่าจะทั้งในพิธีกรรมที่พบในพิธีบูชาเทพโอซิริสแห่งอียิปต์โบราณ หรือแม้แต่ในความเชื่อและการละเล่นดั้งเดิมของตะวันตกที่เรียกกันว่า มัมเมอร์ (mummers plays)" (Wickham, Glynne. 1992 : 16)

นอกเหนือจากแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแล้วนั้น การละเล่นและงานเฉลิมฉลองยังนับเป็นรากฐานที่สำคัญของกระบวนการเล่าเรื่องผ่านกิจกรรมพิเศษในโอกาสพิเศษของมนุษย์ในยุคก่อนวัฒนธรรมตัวอักษรอีกด้วย การเล่าเรื่องจากผู้เฒ่าประจำกลุ่ม ผสมผสานกับดนตรีและการเต้นรำ อันนับเป็นเครื่องประกอบการเล่าเรื่องที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยมนุษย์นั้น มีบทบาทพื้นฐานของการเป็นเครื่องมือในการนำพาให้มนุษย์ใช้ความรู้สึกยึดเหนี่ยวและโลดแล่นออกไปจากสภาวะของความเป็นจริง การร้องรำทำเพลงที่สอดประสานกับจังหวะ และท่าทางที่สอดประสานกับเนื้อร้องทำหน้าที่ปลอบประโลมให้มนุษย์ลืมความทุกข์โศก และเพลิดเพลินกับกิจกรรมเพื่อความรื่นเริงนี้ เพื่อเกิดเป็นผลของการพร้อมเตรียมตัวก้าวเข้าสู่วัฏจักรและบทบาทแท้จริงของการดำรงชีวิตที่จะมาถึงในช่วงฤดูถัดไป

"มากไปกว่านั้น การร้องเพลงและเต้นรำ (Dance Drama) ในสังคมยุคโบราณยังทำหน้าที่เพิ่มเติมในส่วนของการเพิ่มพูนความสุขที่เกิดขึ้นจากการเข้าร่วมในพิธีกรรม อันถือเป็นรากฐานของการร่วมมือร่วมแรง และการปลดปล่อยบรรเทาอารมณ์ที่เกิดจากพิธีกรรมนั้นๆ ในรอบหนึ่งครั้งต่อปี มันได้นำพามาซึ่งความสุขของความสนิทสนมกลมเกลียว ห่างไกลจากการสู้รบ และการสูญเสียเลือดเนื้อ แต่กลับเชื้อเชิญให้มนุษย์ได้พบกับช่วงเวลาของการพิทักษ์รักษา และการถ่ายทอดความอบอุ่นจากพ่อแม่สู่ลูก จากบรรพบุรุษสู่ลูกหลาน ซึ่งนับได้ว่าการเข้าร่วมในพิธีกรรมต่างๆเหล่านี้ ได้สนองตอบต่อการเกาะเกี่ยวด้วยสายสัมพันธ์แบบครอบครัวให้แนบแน่นมากยิ่งขึ้น" (Wickham, Glynne. 1992 : 17)

บทบาทและหน้าที่ของการละครในยุคก่อนวัฒนธรรมตัวอักษร

กระบวนการสำคัญของศิลปะการละครในยุคก่อนวัฒนธรรมตัวอักษรนั้น นอกเหนือจากการมีบทบาท และหน้าที่ต่อมนุษย์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อศรัทธาและบทบาทของมนุษย์ที่ควรมีต่อธรรมชาติและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนการเป็นเครื่องมือที่นำมาซึ่งความความบันเทิงและการสร้างความสัมพันธ์อันดีในกลุ่มหรือระหว่างกลุ่มแล้วนั้น หากจะได้มองถึงการเป็นฐานสำคัญในวัฒนธรรมแบบเรื่องเล่า การแสดงในพิธีกรรมรวมทั้งการละเล่นต่างๆนี้ยังมีส่วนช่วยในการวางระบบพื้นฐานของพัฒนาการมนุษย์อีกด้วย กล่าวคือ ศิลปะการละครมีส่วนร่วมในฐานะของการเป็นเครื่องมือในการสร้างความมั่นคงทางจิตใจให้เกิดขึ้นกับสมาชิกในกลุ่ม มีส่วนช่วยในการสืบต่ออารยธรรมและวัฒนธรรมนอกเหนือจากการแสดงถึงประวัติศาสตร์และที่มาอันมีคุณค่า และสร้างผลกระทบต่อจิตใจพร้อมส่งผ่านความภาคภูมิใจของบรรพบุรุษต่อไปยังลูกหลานได้อย่างมีประสิทธิภาพ เช่น ตำนานของวีรบุรุษหรือหัวหน้าเผ่าผู้กล้าแกร่ง ที่เล่าต่อกับปากต่อปากย่อมสร้างภาพลักษณ์ตัวแทนที่เข้มแข็งดีงาม (Role model) สร้างความฮึกเหิมให้กับสมาชิกรุ่นใหม่ รวมไปถึงเรื่องราวของการอพยพย้ายถิ่นฐานอย่างลำบากยากแค้นที่ปลูกฝังความรักในดินแดนปัจจุบันของตนให้เกิดขึ้นกับลูกหลาน

แต่กระบวนการใดที่จะทำให้เรื่องราวอันมีความสำคัญยิ่งเหล่านั้นสามารถสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยที่เนื้อหาไม่ผิดเพี้ยนหรือถูกต่อเติมจนกลายเป็นเรื่องราวเกินจริงได้ แน่นอนว่าเรื่องเล่าและการเล่าเรื่องนั้นหากจะปรากฏมีข้อด้อย ก็คงจะเป็นเพราะธรรมชาติของลักษณะในกลวิธีที่กระบวนการถ่ายทอดเนื้อหานั้นต้องกระทำการถ่ายความด้วยการเล่าเรื่องแบบปากต่อปาก (Oral texts) อันมีที่ทาให้เนื้อหาถูกบิดเบือนไปจากต้นฉบับหรือจากเรื่องจริงที่ได้เคยเกิดขึ้น การป้องกันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงนั้นในระดับที่น้อยที่สุดมีความเป็นไปได้ด้วยการพัฒนากระบวนการใช้เสียงและการรับฟัง (voicing and listening) ซึ่งถือเป็นระบบช่วยความจำ ที่มีส่วนสนับสนุนให้สมองและร่างกายตอบสนองต่อการรับรู้ต่างๆ ได้อย่างเป็นอัตโนมัติ เช่น การสอดแทรกจังหวะและทำนองเข้ากับเนื้อหา ทั้งการเคาะจังหวะ การโยกตัว หรือแม้แต่กระทั่งการผิวปาก ล้วนแต่มีส่วนที่ช่วยเสริมให้กระบวนการเล่าเรื่องผ่านกระบวนการแสดงเป็นที่จดจำได้แม่นยำและง่ายมากขึ้น

> “การฝึกหัดทางด้านการแสดง การเคาะให้จังหวะ การล่าสัตว์ การเต้นรำ รวมทั้งกระบวนการต่างๆ ในงานพิธีกรรมสมัยวัฒนธรรมก่อนตัวอักษรนั้น เน้นกระบวนการของการฝึกฝนที่มีการเริ่มต้นผ่านการฝึกฟัง และฝึกปฏิบัติโดยตรงจากครูหรือผู้เฒ่าผู้แก่ประจำกลุ่ม ที่มีลักษณะของการทำวนเวียนซ้ำแล้วซ้ำเล่า เพื่อให้ผู้เริ่มฝึกหัดสามารถจดจำได้ในระดับที่เพียงพอจะสามารถควบคุมการแสดงสด ที่อาจจะเกิดขึ้นได้ในระดับที่เหมาะสม” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 20)

นอกเหนือจากนี้ยังปรากฏกระบวนการส่งผ่านเนื้อหาด้วยระบบการเรียนรู้ที่เข้มงวด อันนับเป็นวิธีการพิเศษเพื่อช่วยให้เนื้อความในบทปากเปล่าที่สำคัญหรือศักดิ์สิทธิ์ สามารถจะส่งผ่านต่อไปยังผู้ที่นับถือบูชาได้อย่างถูกต้องไม่ผิดเพี้ยน

> “กระบวนการศึกษาคัมภีร์พระเวทนั้นไม่ใช่เป็นกระบวนการที่เน้นปัญญา หากแต่ต้องการฝึกฝนอย่างหนักในส่วนของการร้องเพลงสวด นับเป็นประเพณีที่เด็กชายพราหมณ์จะต้องหัดท่องจำเนื้อหาทั้งหมดของพระคัมภีร์ที่ได้รับสืบทอดมาในครอบครัว กระบวนการหนักหนาสาหัสของการฝึกความจำนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งเพื่อให้เด็กชายพราหมณ์สามารถจะสวดพระคัมภีร์ที่เหมาะสมได้อย่างถูกหลักถูกพิธีกรรม อันถือเป็นการพยุงให้สถานภาพของการถือเพศพราหมณ์มีความมั่นคงในศาสนา รวมทั้งให้งานพิธีกรรมเหล่านั้นเกิดความพิเศษในฐานะของการเป็นฐานที่มั่นคงของจักรวาล ... กระบวนการของการส่งทอดเนื้อหานี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการเล่าปากเปล่าเป็นหลัก ในวัฒนธรรมการถ่ายทอดคัมภีร์สามเวทที่แคว้น kerala ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดียและนับเป็นคัมภีร์ที่มีท่วงทำนองโดดเด่นมากที่สุดในพระเวททั้ง 4 คัมภีร์นั้น อาจารย์จะวางมือลงบนศีรษะของเด็กชายพราหมณ์ในขณะกำลังร้องบทสวด พร้อมทั้งเขย่าขยับร่างของนักเรียนไปตามจังหวะของบทพระเวท เพื่อให้นักเรียนสามารถระลึกได้ไม่ใช่แค่ในสมองและความจำ แต่รวมไปถึงการให้ร่างกายได้เป็นส่วนหนึ่งของบทพระคัมภีร์ด้วย” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 24)

ศิลปะการละครและกระบวนการประดิษฐ์อักษร

เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วนั้นอะไรเล่าที่จะเป็นส่วนช่วยให้เกิดกระบวนการถ่ายทอดเรื่องเล่าและเนื้อความผ่านจากรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่งได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์มากที่สุด ย้อนกลับไปในโลกยุคโบราณนอกเหนือจากกระบวนการถ่ายความด้วยน้ำเสียงและท่าทางที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นแล้วนั้น ความต้องการที่จะเลียนแบบธรรมชาติจากสิ่งที่สายตามองเห็นยังนับเป็นความสำคัญอีกประการหนึ่งที่กระตุ้นเร้าให้เกิดพัฒนาการด้านต่างๆ ในมนุษย์ ถ้ามนุษย์โบราณเรียนรู้ที่จะเล่าเรื่องผ่านภาพวาด พวกเขาสังเกตและถ่ายทอดสิ่งที่เห็นด้วยตาลงบนผนังถ้ำเพื่อบรรยายเรื่องราวและสิ่งที่พบเห็น

ความสามารถของมนุษย์ในการแปรสิ่งที่เห็นให้กลายเป็นภาพนี้ มีส่วนทำให้เกิดลักษณะของรูปตัวแทนที่เกิดเป็นกระบวนการบันทึกช่วยจำขึ้นเป็นครั้งแรก นับตั้งแต่ภาพวาดในถ้ำลาสโก (Lascaux cave) ทางตะวันตกเฉียงใต้ของประเทศฝรั่งเศส และได้พัฒนาอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นรูปของสัญลักษณ์ที่เรียบง่ายมากขึ้น เกิดระบบในการส่งผ่านข้อมูลและการเรียนรู้ผ่านระบบสัญลักษณ์ดังกล่าวจากรุ่นสู่รุ่น จนเกิดเป็นการพัฒนาเต็มรูปแบบของตัวอักษร ทั้งในส่วนของอักษรภาพ เช่น ตัวอักษรเฮียโรกลิฟฟิก (Hieroglyph) ในอียิปต์ รวมไปจนถึงตัวอักษรในรูปของตัวเลข เช่น อักษรคูร์นิฟอร์ม (Cuneiform script) ในอารยธรรมเมโสโปเตเมีย

> “ต้นแบบของระบบอักษรเขียนเกิดขึ้นราว 1000,000ปี มาแล้วโดยประมาณ เมื่อมนุษย์เริ่มที่จะพัฒนาระบบตัวอักษรภาพและเครื่องมือช่วยจำ (mnemonics) เพื่อใช้จัดเก็บข้อมูล ซึ่งภาพสัญลักษณ์ตัวแทนเหล่านี้ก็มักมีที่มา และพรรณนาถึงสิ่งที่พบเห็นได้รอบตัวมนุษย์ เช่น ดวงอาทิตย์ ดวงดาว พืชพันธุ์ไม้ และรูปร่างที่ดูคล้ายบุคคล รวมทั้งการพัฒนาระบบการช่วยจำ เช่น ระบบมัดปมเชือก ที่ปมเกิดจากการผูกกระดูกสัตว์ ทั้งนี้การมัดสิ่งของใดๆเข้าด้วยกัน หรือ การวาดอักษรภาพ ก็ล้วนมีนัยในการนาเสนอใกล้เคียงกับภาษาพูด” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 13)

ดังนี้จึงทำให้เห็นได้ว่าเรื่องเล่าหรือการเล่าเรื่อง เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและมีความจำเป็นกับการดำรงอยู่ของชีวิตมนุษย์ ทั้งเพื่อประโยชน์ในการบอกว่าเราเป็นใครมาจากไหน ทั้งเพื่อสร้างแนวทางในการดำเนินชีวิตผ่านกระบวนการสร้างความกลัว ความเชื่อ และศรัทธา ไปจนถึงการกำหนดความเป็นไปในอนาคต เรื่องเล่าที่ถูกจัดสรรขึ้นผ่านกระบวนการเลียนแบบท่าทางและสิ่งที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน จึงมีส่วนในการทำให้เกิดเป็นภาพที่มีอิทธิพลต่อความจำและขยายขอบเขตการรับรู้ของมนุษย์อย่างปราศจากข้อจำกัดทั้งทางด้านภาษาและวัฒนธรรม สิ่งนี้เองจึงอาจเป็นที่มาของการเกิดขึ้นของละครที่มีความสำคัญและดำรงอยู่กันมากับมนุษย์จนกระทั่งปัจจุบัน

คำถามท้ายบท

1. เพราะเหตุใดเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง จึงมีความสำคัญกับมนุษย์
2. ในความคิดของท่าน ศิลปะการละครคืออะไรและมีความสำคัญต่อตัวท่านอย่างไร
3. อภิปรายบทบาทของศิลปะการละครและความสัมพันธ์ของศิลปะการละครกับมนุษย์

บทที่ 2

เทพเจ้าและเหล่าวีรบุรุษในละครกรีก

Gods and Heroes in Ancient Greek Theatre

แผนการสอน

หัวข้อ เทพเจ้าและเหล่าวีรบุรุษในละครกรีก : *Gods and Heroes in Ancient Greek Theatre*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบความเป็นมาของศิลปะการละครในยุคกรีกโบราณ
2. เพื่อศึกษาถึง รูปแบบ ประเภท และพัฒนาการของการละครในสมัยกรีกโบราณที่เป็นรากฐานของการละครตะวันตก
3. เพื่อวิเคราะห์ถึงความสำคัญของการละครในยุคกรีกโบราณ ผ่านการเชื่อมโยงกับความเชื่อ และปรัชญาของการละคร

เนื้อหา

1. ความเป็นมาของละครกรีกโบราณ
2. ประเภทและความสำคัญของละครกรีกโบราณ

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
8. http://www1.finearts.cmu.ac.th/FOFAnew/artarticle/artarticle.html

1. ความเป็นมาของละครกรีกโบราณ

ตำนานเทพปกรณัมและละครกรีกโบราณ

ชาวกรีกโบราณเป็นกลุ่มคนที่มีเชื้อสายอินโด-ยูโรเปียนที่เดินทางมาตั้งถิ่นอาศัยในแถบทะเลอีเจียน (Aegean) เป็นกลุ่มคนที่เรียกชื่อชนเผ่าของตนว่า เฮลีนส์ (Hellence) เรียกบ้านเมืองของตนว่า เฮลัส (Hellas) และเรียกชื่ออารยธรรมตนเองว่า เฮเลนนิค (Hellenic) ชาวกรีกตั้งบ้านเรือนอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ตรงปลายสุดของทวีปยุโรป เป็นตำแหน่งที่บรรจบกันของทวีปยุโรป เอเชียและแอฟริกา อันเป็นผลที่ทำให้อารยธรรมกรีกโบราณได้รับอิทธิพลโดยตรงจากทั้งอียิปต์และเอเชียเพื่อพัฒนาขึ้นเป็นอารยธรรมที่เป็นตัวของตัวเอง ชาวกรีกนั้นจัดได้ว่าเป็นกลุ่มชนที่เป็นนักคิดค้นและพัฒนา ในช่วงเวลาแค่เพียง 400 ปี พวกเขาสามารถที่จะวางรากฐานของระบบการเมืองและปรัชญาขึ้นได้เช่นเดียวกับระบบการวัดและการคำนวณ การแพทย์และการบันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ทั้งนี้รวมไปจนถึงการพัฒนางานฝีมือทางด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะและการละคร ในด้านระบบการเมืองและการปกครองนั้นได้แบ่งออกเป็นระบบนครรัฐ (City-States) โดยที่แต่ละเมือง (Polis) ขึ้นตรงกับผู้ปกครองของตน โดยเมืองที่มีชื่อเสียงเช่น นครเอเธนส์ (Athens) ในแคว้นอัตติกา (Attica) เมืองสปาร์ตา (Sparta) คอรินท์ (Corinth) และทีบส์ (Thebes) เป็นต้น

ภาพประกอบ : วิหาร Parthenon สถานที่บูชาเทพี Athena บนยอด Acropolis กรุงเอเธนส์ ประเทศกรีซ
ที่มา : https://www.tripline.net/trip/Greece:Kaitlyn-7035632602561006AE1DF21CBCC4ECF5

ด้านศาสนานั้นชาวกรีกนับถือเทพเจ้าโดยมีความเชื่อที่ว่าบรรดาเทพเหล่านั้นมีชีวิต มีครอบครัว มีความเป็นอยู่และรูปร่างที่เหมือนกับตนเอง ปฏิเสธเทพเจ้าที่มีรูปลักษณ์ต่างจากตนเช่นในวัฒนธรรมอียิปต์ ทั้งนี้เทพเจ้าของกรีกแต่ละองค์ก็มีหน้าที่และบทบาทแตกต่างกันออกไป เช่น ซุส (Zeus) เป็นเจ้าแห่งทวยเทพทำหน้าที่ปกครองท้องฟ้าและพักอาศัยอยู่บนยอดเขาที่เรียกว่า โอลิมปัส (Olympus) ที่สถาปนาขึ้นหลังจากสงครามที่เหล่าทวยเทพแห่งโอลิมปัสได้โค่นล้มบรรดาไททัน (Titans) ได้ยุติลง นอกจากนั้นเหล่าเทพเจ้ากรีกที่สำคัญยังประกอบด้วย โปไซดอน (Poseidon) เป็นเทพแห่งท้องทะเล, เฮรา (Hera) เป็นราชินีแห่งทวยเทพ, อพอลโล (Apollo) เทพแห่งแสงสว่างดนตรีและการแพทย์, ไดโอนีซัส (Dionysus) เทพแห่งไวน์ และ อาเธนา (Athena) เทพีแห่งความรอบรู้และสงคราม จากการที่เหล่าเทพต่างก็มีพฤติกรรมที่ไม่แตกต่างไปจากมนุษย์และไม่ได้เป็นผู้วางวิถีทางการการดำเนินชีวิตและทางศีลธรรมนั้น อาจเป็นสิ่งที่สะท้อนมาจากความเชื่อในเรื่องของเสรีภาพทางด้านความคิดและการกระทำที่ชาวกรีกยึดถืออันได้กลายมาเป็นรากฐานทางของทั้งหลักทางปรัญชา การเมืองและศิลปะ ที่สนใจในการเฝ้ามองพฤติกรรมของมนุษย์

ประวัติศาสตร์การละครถือว่าจุดกำเนิดของการละครตะวันตก เริ่มปรากฏเป็นรูปเป็นร่างและมีรูปแบบที่แน่นอนครั้งแรกในสมัยกรีกโบราณ จากการอ้างอิงในความเรียงเรื่องแรกของทฤษฎีวรรณกรรมเรื่อง Poetics (ประพันธ

ศิลป์) ของ อริสโตเติล นักปราชญ์ชาวกรีก ตั้งแต่ราว 330 ปีก่อนคริสตกาล โดยเชื่อว่าการละครของกรีกนั้น มีที่มาจากการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบูชาไดโอนิซัส (Dionysus) เทพเจ้าแห่งเหล้าองุ่นและไวน์ ที่คนกรีกถือเป็นเทพผู้คุ้มครองทั้งทางด้านการเกษตร และการละคร บ้างเชื่อว่าเป็นเพราะในการเฉลิมฉลองเทศกาลแห่งการเก็บเกี่ยวที่มีการร้องรำทำเพลงเพื่อบูชาเทพไดโอนีซุสนั้น ชาวกรีกมักจะร่วมกันร้องรำทำเพลงหลังจากที่ได้ดื่มเหล้าองุ่นกันจนเมามาย นั่นเป็นเหตุที่ว่าชาวกรีกถือว่าเทพไดโอนีซุสเป็นตัวแทนแห่งการปลดปล่อยจากสภาวะปกติ ไปสู่สภาวะอันเป็นสุขที่ทำให้พวกเขาได้เข้าใกล้กับเทพเจ้ามากยิ่งขึ้น ดังเช่นที่ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์กรีกหลายคน กล่าวอ้างว่า ไดโอนีซัส มีส่วนเกี่ยวข้องกับอำนาจพิเศษที่สามารถเป็นตัวแทนของการติดต่อเชื่อมโยงระหว่างคนเป็นและคนตาย

ภาพประกอบ : ภาพวาดบนแจกันแสดงรูป Dionysus ห่มหนังเสือและสวมมงกุฎเถาองุ่น โดย Kleophrades จิตรกรชาวกรีก
ที่มา : https://pantherfile.uwm.edu/prec/www/course/mythology/0700/dionysus.htm

จากตำนานเทพปกรณัม (Mythologies) กล่าวว่าไดโอนีซัสนั้นเป็นบุตรของ ซุส ราชาแห่งทวยเทพ (Zeus) และนางมนุษย์ที่มีชื่อว่าเซเมเล (Semele) ซึ่งขณะที่เซเมเลตั้งครรภ์นั้น เฮรา (Hera) ราชินีของซุสได้ทราบเรื่อง พระนางหึงหวงและปลอมตัวเป็นหญิงแก่เข้ามาตีสนิทกับเซเมเลจนล่วงรู้ความลับ เฮราในคราบของหญิงเฒ่าแสร้งทำเป็นไม่เชื่อว่านางมนุษย์จะตั้งท้องกับเทพเจ้าได้ พระนางแกล้งยุยงจนเซเมเลหลงเชื่อและเฝ้าอ้อนวอนให้ซุสเผยร่างที่แท้จริงของพระองค์ ซุสบ่ายเบี่ยงเนื่องด้วยทรงรู้ว่าสายตามนุษย์ไม่อาจที่จะทนต่อการจ้องมองร่างที่แท้จริงของเทพเจ้าได้ แต่สุดท้ายพระองค์ก็ไม่อาจทนต่อการรบเร้าของเซเมเลได้ และเมื่อซุสปรากฏร่างของเทพเจ้าอันเรืองรองด้วยสายฟ้าต่อหน้าเซเมเลนั้นนางจึงได้ถึงแก่ความตาย ดังนั้นเพื่อช่วยชีวิตบุตรของพระองค์ไว้ ซุสดึงไดโอนีซัสจากครรภ์ของมารดาแล้วฝังร่างทารกไว้ที่ต้นขาของพระองค์จนถึงกำหนดคลอด นั่นเป็นเหตุที่ทำให้ชาวกรีกเชื่อว่าการตายแล้วเกิดใหม่อีกครั้งของไดโอนีซัส รวมทั้งการที่ไดโอนีซัสปฏิสนธิในครรภ์มารดาและคลอดออกมาจากต้นขาของบิดานั้น เป็นดังสัญลักษณ์แทนวัฏจักรของธรรมชาติ ที่มีส่วนทำให้ไดโอนีซัสเป็นดังเทพเจ้าที่เป็นตัวแทนแห่งความอุดมสมบูรณ์

การบูชาเทพไดโอนิซัสนี่เองที่กลายเป็นต้นกำเนิดของการละครกรีก จากการร่วมร้องบทเพลงและการเต้นรำเพื่อบูชาเทพเจ้าของเหล่านักบวชที่เรียกว่า Dithyrambs (เพลงสดุดี) ที่เหล่านักบวชกว่า 50 คน จะล้อมเป็นวงกลมรอบแท่นบูชา (Altar) แล้วร้องเพลงสวดบูชาสรรเสริญไดโอนีซัสผู้เป็นเทพอุปถัมภ์ ต่อจากนั้นรูปแบบของการละครกรีกได้พัฒนาอย่างต่อเนื่องจนเกิดเป็นงานเทศกาลที่ยิ่งใหญ่ซึ่งจัดขึ้นทุกปีในกรุงเอเธนส์ เรียก The Great Dionysia ที่จัดขึ้นในช่วงเดือนมีนาคม ซึ่งผลจากการแข่งขันดังกล่าว ทำให้เกิดนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและเกิดงานเขียนด้านบทละครขึ้นมากมาย

ภาพประกอบ : ภาพวาดบนแจกันแสดงรูปการร้องเพลงสดุดี (Dithyrambs)
ที่มา : http://www.usu.edu/markdamen/ClasDram/chapters/041gkorig.htm

> “การประกวดละครในเทศกาลซิตีไดโอนีเซียเมื่อศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราช ใช้เวลา 3 วัน นักเขียนบทละครแต่ละคนต้องส่งละครโศกนาฏกรรมเข้าประกวด 3 เรื่องและละครตลกแซเทอร์ (satyr play) อีก 1 เรื่อง โดยต้องนำเสนอละครทั้ง 4 เรื่องภายในวันเดียว ทั้งนี้ละครโศกนาฏกรรม 3 เรื่องที่นักเขียนบทละครแต่ละครส่งเข้าประกวดในแต่ละปี อาจมีเนื้อเรื่องต่อเนื่องกันเป็นชุด 3 ตอน เช่น ละครไตรภาคชุดโอเรสเตส (Oresteia Trilogy) ของเอสคิลัส หรืออาจเป็นละคร 3 เรื่องที่เนื้อเรื่องไม่เข้าชุดกัน หลังจากนำเสนอละครโศกนาฏกรรม 3 เรื่องแล้ว ก็จะปิดท้ายรายการแสดงแต่ละวันด้วยละครตลกแซเทอร์ซึ่งเป็นละครปิดท้ายคลายเครียดเพื่อให้คนดูกลับบ้านอย่างมีความสุขหลังจากดูละครหนักสมองมาแล้วทั้งวัน ละครตลกแซเทอร์ที่นำมาแสดงมักเป็นละครตลกล้อเลียนเรื่องราวในปกรณัมซึ่งเป็นแก่นเรื่องของละครโศกนาฏกรรม 3 เรื่องที่เพิ่งแสดงจบไปในวันนั้น” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 22-23)

ซึ่งกล่าวกันว่าในราว 500 ปีก่อนคริสตกาลนั้น ในกรีกมีบทละครที่ถูกเขียนขึ้นมากกว่า 1,000 เรื่อง และนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ เอสคิลัส (Aeschylus), โซโฟคลีส (Sophocles), ยูริพิดีส (Euripides) และ อาริสโตฟานิส (Aristophanes) ซึ่งแม้ว่าในปัจจุบันจะมีบทละครกรีกหลงเหลืออยู่เพียงแค่ 31 เรื่องก็ตาม

นักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงของกรีก

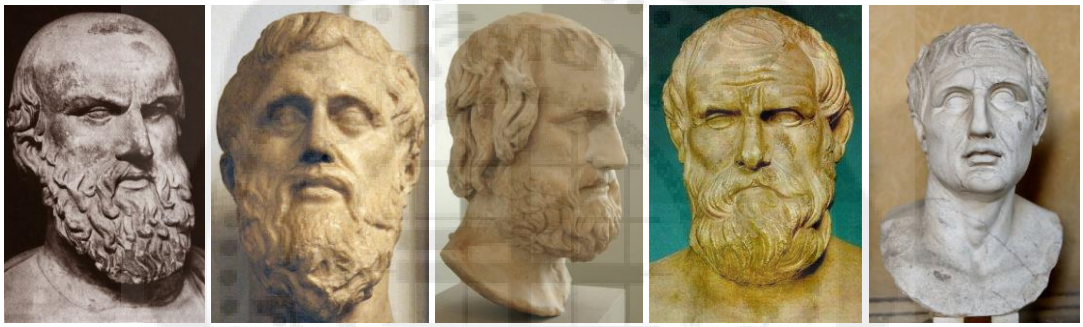
นักเขียนบทละครของกรีกนั้นถือเป็นบุคคลที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะนอกเหนือจากการมีบทบาทและหน้าที่ในการสร้างสรรค์บทละครแล้วนั้น นักเขียนบทละครเหล่านี้ยังมีหน้าที่ในการสอดแทรกแง่คิดและมุมมองในส่วนที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและทัศนคติทางโลกให้กับผู้ชมอีกด้วย

นอกเหนือจากนั้นคนกรีกยังเชื่อว่า การได้ชมละครที่มีความถึงพร้อมทั้งความบันเทิงและความเฉียบคมทางเทคนิควิธีการประพันธ์ ตลอดจนการมีเนื้อหาที่ตรึงใจผู้ชมและยังสามารถนำพาผู้ชมไปสู่การพบคำตอบและการการเกิดขึ้นของความเข้าใจในชีวิต ซึ่งในบรรดานักคิดนักการละครในสมัยกรีกที่ได้สรรค์สร้างบทละครที่มีคุณค่าขึ้นเป็นจำนวนมากและหลากหลายนั้น ได้ปรากฏมีนักคิดและนักเขียนบทละครที่สำคัญ 5 คนที่น่าสนใจ มีผลงานหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันและยังคงได้มีการนำบทละครนั้นมาแสดงอย่างต่อเนื่อง ได้แก่

1. เอสคิลัส (Aeschylus)

เอสคิลัส ได้ชื่อว่าเป็นนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงคนแรกของกรีก ด้วยบทบาทและหน้าที่ของเขานั้นเป็นมากกว่าการเป็นเพียงแค่นักเขียนบทละคร เอสคิลัส เป็นคนแรกที่พัฒนาเพลงสดุดี (dithyramb) ให้เกิดเป็นแนวทางของศิลปะการละคร รวมทั้งลดจำนวนคอรัสจาก 50 คนลงเหลือราว 12 คน พร้อมกับเพิ่มนักแสดงหลักคนที่ 2 เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนบทสนทนาและมีปฏิสัมพันธ์หรือสามารถที่จะสร้างปมขัดแย้ง (conflict) กับนักแสดงคนแรก ผ่านบทสนทนาที่นักแสดงเจรจาโต้ตอบกันอย่างเป็นธรรมชาติ

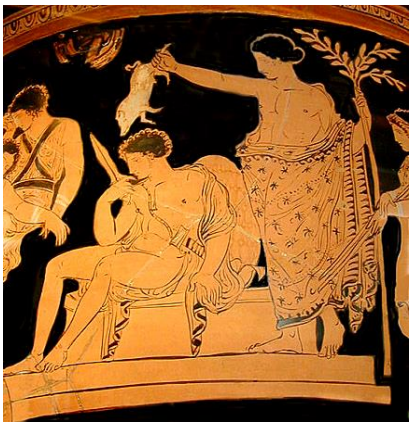
> “ด้วยเหตุนี้เขาจึงได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งละครโศกนาฏกรรมกรีก บทละครของเอสคิลัสมีชื่อเสียงในเรื่องของพลังและเอกภาพแห่งการดำเนินเรื่อง (Unity of Action) ตลอดจนภาษาที่ไพเราะ ลีลาการเขียนที่ยิ่งใหญ่เหมาะสมกับเนื้อเรื่อง และบทสนทนาที่เร้าใจ เอสคิลัสชอบใช้แก่นเรื่อง ความยุติธรรม การแก้แค้น และการชดใช้กรรมที่ทำไว้ เทพเจ้าในบทละครของเขามีบทบาทในการลงโทษมนุษย์ที่หยิ่งผยอง และช่วยให้สังคมคืนสู่ภาวะปกติอีกครั้งหนึ่ง” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 34)



ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา ภาพเหมือนของ เอสคิลัส (Aeschylus), โซโฟคลีส (Sophocles), ยูริพิดีส (Euripides), อาริสโตฟานิส (Aristophanes) และ มีแนนเดอร์ (Menander) ตามลำดับ
ที่มา : ชุดการสอนรายวิชา ศกด. 205 ประวัติศาสตร์การละครโลก

ผลงานที่มีชื่อเสียงมากของ เอสคิลัส คือบทละครไตรภาคชุดโอเรสเตส (The Oresteia) อันเป็นเรื่องราวเกี่ยวข้องกับโศกนาฏกรรมของกษัตริย์อะกาเมมนอน (Agamemnon) แห่งไมซีเนย์ (Mycenae) ผู้เป็นวีรบุรุษสงครามแต่กลับถูกลอบสังหารโดย คลีเทมเนสตรา (Clytemnestra) ผู้เป็นภรรยาของตนร่วมกับชายชู้ การฆาตกรรมอะกาเมมนอนนั้น สร้างความแค้นให้เกิดกับ โอเรสเตส (Orestes) และอีเล็กตรา (Electra) ผู้เป็นบุตรและธิดาเป็นอย่างยิ่ง ในที่สุดด้วยความช่วยเหลือของอีเล็กตราน้องสาว (อันเป็นที่มาของปมอีเล็กตรา - Electra complex - ในทางจิตวิทยาที่ว่าด้วยการพฤติกรรมในช่วงหนึ่งของวัยที่เด็กหญิงจะหลงรักพ่อและอิจฉาแม่ของตนเอง) โอเรสเตสจึงสามารถทำมาตุฆาตโดยการลอบฆ่ามารดามารดาของตนเพื่อแก้แค้นให้กับบิดาได้ หลังจากนั้นโอเรสเตสถูกตามหลอกหลอนโดยนางทัณฑกร (Furies) เพื่อติดตามนำตัวไปลงโทษก่อนที่จะได้รับการช่วยเหลือโดยเทพีอาเธนา (Athena)

> “ละครไตรภาคชุดนี้ให้แง่คิดว่ามนุษย์ควรใช้กฎเกณฑ์ของสังคมตัดสินลงโทษผู้กระทำความผิดมากกว่าใช้อารมณ์ส่วนตัวที่มุ่งจะล้างแค้นกัน ตอนสุดท้ายของละครชุดนี้เอสคิลัสจึงนำเสนอบรรทัดฐานใหม่ในอันที่จะยุติความรุนแรงด้วยการให้อภัย” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 35)



ภาพประกอบ : ภาพโอเรสเตสเมื่อเดินทางมาถึงวิหารเดลฟีขณะยังกุมกริชที่ใช้สังหารมารดาของตนอยู่ในมือ เทพอะพอลโลที่ยืนอยู่ด้านหลังพยายามจะล้างมลทินให้กับโอเรสเตสด้วยเลือดหมู
ที่มา : http://music.cua.edu/furies/

2. โซโฟคลีส (Sophocles)

เป็นนักเขียนบทละครคนสำคัญของกรีก โซโฟคลีส เชื่อและเน้นมุมมองของเนื้อเรื่องในบทละครที่แตกต่างจากในอดีตโดยการมุ่งนำเสนอความสัมพันธ์ที่มนุษย์มีต่อกันมากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า นอกเหนือจากนี้เขายังเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ในการเพิ่มนักแสดงคนที่ 3 เข้ามาในการแสดง ซึ่งเป็นผลให้สามารถเกิดการตอบโต้ในบทเจรจาระหว่างตัวละครได้อย่างเข้มข้นมากกว่าเดิม อีกทั้งยังเป็นการเปิดโอกาสให้โซโฟคลีสมีโอกาสในการพัฒนาเนื้อเรื่องให้ลึกซึ้งและซับซ้อนได้มากขึ้นกว่าเดิม อันเป็นผลให้อริสโตเติลเลือกผลงานบทละครของโซโฟคลีสเรื่อง อิดิปุส จอมราชันย์ (Oedipus Rex) เป็นตัวอย่างสำคัญในการวิเคราะห์วิจารณ์ในงานเขียนเรื่อง ประพันธศิลป์ (Poetics) ของเขาอีกด้วย

บทละครเรื่อง Oedipus Rex หรือ อิดิปุส จอมราชันย์ ของโซโฟคลีสนั้น เล่าเรื่องราวอันเกี่ยวข้องกับชะตากรรมของอิดิปุสแห่งคอรินท์ (Corinth) ที่เดินทางมาถึงเมื่อทีบส์ (Thebes) และได้แก้ปริศนาของสฟิงซ์ที่คุกคามเมืองอยู่ได้สำเร็จ เขาขึ้นครองเมืองต่อจากกษัตริย์พระองค์ก่อนที่ถูกฆาตกรรม สถาปนาตนเป็นกษัตริย์แห่งทีบส์ (Thebes) และรับเอาภรรยาของกษัตริย์องค์ก่อนหน้าเป็นราชินี โซโฟคลีสเปิดเรื่องในช่วงที่เกิดโรคระบาดในเมืองและประชาชนพากันทุกข์ทรมาน นักบวชพยากรณ์แห่งเดลฟี (The Oracle of Delphi) แจ้งแก่อิดิปุสว่ากาลวิบัตินี้จะไม่ยุติหากว่าเขาไม่สามารถนำตัวฆาตกรผู้ที่ลงมือฆ่ากษัตริย์ไลอุส (Laius) ที่เคยครองเมืองทีบส์ก่อนหน้ามาลงโทษได้ตามประเพณี อิดิปุสเรียกหาความช่วยเหลือจากโหรตาบอดที่เมื่อตรวจดวงชะตากลับบอกว่าอิดิปุสเองต่างหากคือฆาตกรผู้นั้น โจคาสตา (Jocasta) ผู้เป็นภรรยาและราชินีบอกอิดิปุสว่าไม่ควรใส่ใจกับสิ่งที่โหรตาบอดพูด เพราะเธอเองเมื่อนานมาแล้วก็เคยได้รับคำทำนายว่ากษัตริย์ไลอุสสามีคนก่อนของเธอนั้นจะตายด้วยน้ำมือของลูกชายในสายเลือด แต่ก็กลับเป็นว่าพระองค์สิ้นพระชนม์จากการถูกฆ่าจากโจรต่างเมืองขณะเดินทางไปเดลฟี จากคำพูดนั้นเองที่อิดิปุสระลึกได้ว่าเขาเองนั้นก็เคยได้รับคำทำนายว่าไม่ได้เป็นบุตรที่แท้จริงของกษัตริย์แห่งคอรินท์ คำทำนายกล่าวว่าเขาจะลงมือฆ่าบิดาและรับเอามารดามาเป็นภรรยา เขาโกรธเคืองและหวาดกลัวความจริง จึงหนีออกมาจากเมืองเสียเพื่อหลีกหนีคำทำนายแต่เมื่อเดินทางมาถึงทีบส์ก็ได้ทะเลาะกับขบวนรถของชายแก่คนหนึ่งอย่างรุนแรงและเขาได้เผลอพลั้งมือสังหารชายแก่ผู้นั้น ในเวลานั้นมีข่าวแจ้งมาถึงอิดิปุสว่ากษัตริย์แห่งคอรินท์ผู้เป็นบิดาได้สิ้นพระชนม์ อันเท่ากับว่าอิดิปุสไม่ได้เป็นผู้ปลงชีพบิดาตนตามคำทำนาย โจคาสตาจึงได้

มองเห็นความจริงที่ปรากฏ พระนางกรีดร้องและคลุ้มคลั่ง พร้อมกับที่อิดิปุสได้รู้ความจริงว่ากษัตริย์ไลอุสนั้นเมื่อทรงทราบคำทำนายว่าจะถูกปลงพระชนม์ด้วยน้ำมือบุตรได้พยายามที่จะฆ่าบุตรชายเมื่อได้กำเนิดมา แต่โจคาสตาได้ลอบช่วยเหลือลูกของพระนางแล้วนำไปทิ้งให้กับคนเลี้ยงแกะ คนเลี้ยงแกะสงสารทารกจึงนำไปฝากไว้กับเพื่อนของตนที่เมืองคอรินท์ซึ่งเมื่อเจ้าเมืองได้พบเห็นจึงขอมาเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม เรื่องราวนั้นทำให้อิดิปุสระลึกรู้ได้ในท้ายที่สุดว่าแท้ที่จริงแล้ว เขานั่นคือบุตรของไลอุส เขาเป็นผู้ลงมือทำปิตุฆาตและรับเอามารดาแท้ๆมาเป็นภรรยา พร้อมกับให้กำเนิดลูกชายหญิงที่แท้จริงมีศักดิ์เป็นน้องชายน้องสาว อิดิปุสพ่ายแพ้ต่อชะตากรรมของตนเองโดยเฉพาะเมื่อได้รับรู้ต่อมาว่าโจคาสตาไม่อาจทนรับความจริงได้และเลือกที่จะฆ่าตัวตายด้วยการแขวนคอ เขาดึงเอาเข็มกลัดติดเสื้อของพระนางมาและทิ่มแทงดวงตาของตนจนตาบอดเพื่อชดใช้ความผิด

> “บทละครของโซโฟคลีสแสดงให้เห็นว่าความเจ็บปวดของมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่ไม่มีใครหนีพ้น แต่ในเวลาเดียวกันก็แสดงความเห็นใจและยกย่องผู้ที่ยอมรับชะตากรรมของตนอย่างกล้าหาญ ... อิดิปุสจึงเป็นพระเอกของละครโศกนาฏกรรม (Tragic hero) ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของกรีก การแสดงความรับผิดชอบของอิดิปุสอย่างไม่เห็นแก่ตัวหรือยึดติดกับอำนาจครั้งนี้ ช่วยให้ทีบส์รอดพ้นจากภัยพิบัติได้เป็นครั้งที่ 2 หลังจากที่ครั้งแรกเขาช่วยให้ทีบส์รอดพ้นจากการคุกคามของสฟิงซ์ ” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 38-39)

ภาพประกอบ : ภาพจากละครเวทีเรื่องอิดิปุสจอมราชันย์ แสดงในเทศกาล Stratford Shakespearean Festival Players รัฐ Ontario ประเทศแคนาดา ในปีค.ศ. 1975 โดยทำการบันทึกเป็นภาพยนตร์และกำกับการแสดงโดย Tyrone Guthrie
ที่มา : http://sumnonrabidus.wordpress.com/2010/09/20/oedipus-rex-gay-teachers-and-counting-no-mortal-%E2%80%9Chappy%E2%80%9D/

ทั้งนี้ยังปรากฏบทละครอีกเรื่องที่มีชื่อเสียงของโซโฟคลีส ได้แก่ แอนธิโกเน (Antigone) ผู้เป็นบุตรสาว (และน้องสาว)ของอิดิปุสที่เกิดกับโจคาสตา โดยหลังจากที่อิดิปุสผู้เป็นบิดาควักลูกนัยตาทิ้งและเร่ร่อนออกจากทีบส์ไปแล้วนั้น ได้เกิดสงครามกลางเมืองขึ้นจากการชิงบัลลังก์ของเอทีโอเคลส (Eteocles) และ โพลีนิเซส (Polyneices) สองพี่น้องผู้เป็นบุตรชายของอิดิปุสและพี่ชายของแอนธิโกเนและอิสเมเน (Ismene) ทั้งสองต่างให้สัญญาว่าจะผลัดกันครองบัลลังก์คนละหนึ่งปี แต่เมื่อครบวาระ เอทีโอเคลสที่ครองราชย์ก่อนกลับผิดคำสัญญา โพลีนิเซสจึงยกทัพมาต่อสู้เป็นเหตุให้พี่น้องทั้งสองต้องฆ่ากันตายในสนามรบ และเมือง

ทีบส์ต้องตกอยู่ใต้การปกครองของครีออน (Creon) ผู้มีศักดิ์เป็นลุง ซึ่งได้บัญชาให้มีการฝังศพของเอทีโอเคลสตามพิธี แต่ให้ศพของโพลีนิเซสไว้กลางสนามรบ ซึ่งถือเป็นการผิดประเพณีและหยามเกียรติแก่ผู้ตาย แอนธิโกเนฝ่าฝืนคำสั่งและลอบออกจากเมืองเพื่อฝังศพพี่ชายของตน เมื่อครีออนทราบข่าวจึงบัญชาให้ขังแอนธิโกเนในถ้ำให้ตายทั้งเป็น

"ใน Antigone นั้น โซโฟคลีสเน้นการปะทะระหว่างความเชื่อมั่นในตนเองกับความเหมาะควรทางการเมือง กษัตริย์ครีออนเป็นตัวแทนของการปกครอง และเป็นผู้ที่ตัดสินให้ปล่อยร่างของผู้ก่อการกบฏนั้นเปื่อยเน่าในสนามรบโดยปราศจากการทำพิธีเพื่อให้เป็นตัวอย่างแก่มวลชน หากทว่าศพนั้นคือพี่ชายร่วมสายเลือดของแอนธิโกเนและเธอมองว่าคำสั่งนั้นของครีออกเป็นดังคำหยามเหยียดซึ่งศักดิ์ศรีจึงไม่สนใจจะเชื่อฟัง ไม่มีผู้ใดเป็นฝ่ายผิดเช่นเดียวกับที่ไม่มีผู้ใดเป็นฝ่ายถูก และไม่มีแม้แต่ใครที่จะอ่อนข้อยินยอมให้กับความเชื่อของอีกฝ่าย ดังนั้นเมื่อการต่อสู้ระหว่างความเชื่อนี้รุนแรงมากขึ้นตามลำดับ คอรัสจึงเป็นฝ่ายร้องเตือนผู้ชมถึงผลร้ายแรงที่จะเกิดขึ้นและทำลายคู่ต่อสู้ทั้งสองลงไปพร้อมกัน" (Wickham, Glynne. 2003 : 36)

ภาพประกอบ : แอนธิโกเนถูกควบคุมตัวต่อหน้ากษัตริย์ครีออน หลังจากฝ่าฝืนคำสั่งในการลอบทำพิธีศพให้กับพี่ชาย
ที่มา : http://www.latigrec.ch/goetter/oidipus/index.php?file=oidipus&item=7&sort=

3. ยูริพิดีส (Euripides)

เป็นนักเขียนบทละครในแนวโศกนาฏกรรมที่ได้ชื่อว่ามีแนวความคิดที่ทันสมัยมากที่สุดคนหนึ่งของการละครสมัยกรีกโบราณ ด้วยลักษณะการต้านกรอบความคิดเดิมแบบกรีกและจากการที่ผลงานของเขาไม่ค่อยจะเป็นที่ถูกต้องตามรสนิยมของผู้ชมชาวกรีก แต่นั่นก็เป็นที่มาของความโดดเด่นในผลงานของเขา ยูริพิดีส เลือกที่จะไม่เน้นความสำคัญในความเชื่อและศรัทธาในเทพเจ้าอย่างที่เคยเป็นมา แต่มุ่งเน้นเนื้อหาของบทละครที่วางอยู่บนแนวคิดอันเกี่ยวเนื่องกับความเป็นจริงของมนุษย์ ตั้งคำถามกับอุดมคติและความถูกต้องทางศีลธรรม เขาเลือกที่จะเล่าเรื่องของมนุษย์ทั้งในเรื่องของความผิดพลาดที่เกิดจากการตัดสินใจและการกระทำของมนุษย์ ผลร้ายและความหายนะที่เกิดขึ้นเพราะน้ำมือมนุษย์ด้วยกันเองอันเต็มไปด้วยความรุนแรงและขับเน้นน้ำหนักของการปะทะทางอารมณ์ของตัวละคร รวมไปจนถึงความนิยมในการใช้ตัวละครเทพเจ้าให้เข้ามาเป็นผู้คลี่คลายสถานการณ์ นอกเหนือจากนี้ผลงานบทละครของยูริพิดีส ยังนำเสนอแนวคิดด้านลบของเขาที่มีต่อสงครามและมีลักษณะของการวิพากษ์วิจารณ์ศาสนา รวมไปจนถึงความน่าสนใจของเขาที่มีต่อการสร้างตัวละครที่มักจะไม่ได้รับความยุติธรรมหรือเป็นตัวละครที่ถูกละเลยจากสังคมกรีก เช่น ตัวละครผู้หญิง ที่ยูริพิดีสให้ความสำคัญและเน้นน้ำหนักด้วยการกล่าวถึงในฐานะของตัว

ละครเอกในบทละครหลายเรื่อง ทั้งนี้เขายังได้รับการยอมรับว่ามีความเข้าใจตัวละครผู้หญิงได้อย่างดีและโดดเด่น รวมไปจนถึงตัวละครลักษณะอื่นๆ เช่น เหล่าทาสและคนแก่ เป็นต้น

“โลกที่ยูริพิดีสถ่ายทอดให้เราเห็นเป็นโลกที่แห้งแล้ง ไร้ศีลธรรม และมีแต่ความรุนแรง เป็นโลกที่โอกาสและผลประโยชน์เฉพาะหน้ากลายเป็นเครื่องตัดสินชีวิตมนุษย์ ที่สำคัญคือยูริพิดีสทำให้ตัวละครของเขามีความเป็นคน มิใช่ตัวละครที่สูงส่งและห่างไกลจากมนุษย์ทั่วไป ด้วยเหตุนี้แม้ยูริพิดีสจังไม่ทิ้งขนบของละครโศกนาฏกรรมกรีกในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสต์ศักราช แต่บทละครของเขากลับมีลักษณะสมจริงยิ่งกว่าบทละครของนักเขียนบทละครกรีกร่วมสมัย นอกจากนี้ตัวละครของเขายังมักสวมเสื้อผ้าที่พวกกรีกใช้กันจริงๆในชีวิตประจำวัน รวมทั้งเสื้อผ้าที่ขาดวิ่นเพื่อให้สมจริงตามท้องเรื่อง และพูดภาษาที่ชาวบ้านใช้ในชีวิตจริงมิใช่ภาษาที่งดงาม” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 44)

ภาพประกอบ : ภาพของมีเดียหลังจากลงมือสังหารลูกชายทั้งสอง แล้วขึ้นรถเทียมมังกรหนีเจสันไปในท้องฟ้า
ที่มา : http://notesofanidealist.wordpress.com/2010/01/07/northern-medea-in-oxford/

บทละครเรื่องสำคัญและมีการกล่าวถึงมากเรื่องหนึ่งของยูริพิดีส คือ มีเดีย (Medea) ที่เล่าเรื่องราวของมีเดีย เจ้าหญิงผู้รอบรู้ในเวทย์มนต์ที่ช่วยเจสัน (Jason) วีรบุรุษในตำนานให้สามารถฆ่ามังกรไฟที่พิทักษ์ขนแกะทองคำและนำกลับมาเพื่อครองบัลลังก์ เจสันมีบุตรกับมีเดีย 2 คน ก่อนที่เขาจะตกลงเข้าพิธีวิวาห์กับพระราชธิดาของกษัตริย์ครีออนแห่งคอรินธ์ มีเดียโกรธแค้นเจสันที่ทรยศต่อความรักของเธอ จึงออกอุบายวางยาพิษในชุดแต่งงานของธิดากษัตริย์ซึ่งก็ได้สังหารเธอในทันทีเมื่อสวมใส่รวมทั้งกษัตริย์ครีออนที่พยายามจะช่วยเหลือลูกสาว และเพื่อให้การแก้แค้นต่อเจสันเป็นการสร้างความเจ็บปวดที่ขมขื่นให้กับเจสันอย่างมากที่สุด มีเดียจึงลงมือสังหารลูกทั้งสองของตนเสีย (ที่มาของ Medea complex – ปมทางจิตวิทยาที่แม่ต้องการฆ่าลูกเพื่อแก้แค้นพ่อ) เมื่อเจสันทราบเรื่องและเดินทางมาถึง มีเดียได้ขึ้นรถเทียมมังกรและลอยหนีหายไปในอากาศ

“อริสโตเติลจั้งข้อสังเกตว่า โซโฟคลีสให้ภาพของมนุษย์แบบที่มนุษย์ควรเป็น ส่วนยูริพิดีสให้ภาพของมนุษย์อย่างที่เป็นจริง ยูริพิดีสนำแนวคิดใหม่ๆทางการละครมาใช้ แนวคิดเหล่านี้จะพัฒนาต่อไปในศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสต์ศักราช อาทิการนำเหตุผลทางด้านจิตวิทยามาอธิบายพฤติกรรม

ของตัวละคร ซึ่งเขาทำได้สมจริงอย่างน่าทึ่งไม่แพ้ละครสมัยใหม่ การใช้ปกรณัมเรื่องที่ไม่สำคัญเป็นวัตถุดิบ และการนำปกรณัมเรื่องสำคัญมาวิเคราะห์ในแง่มุมใหม่ ทำให้บทละครของยูริพิดีสกับบทละครของเอสคิลัสและโซโฟคลีสซึ่งมีที่มาจากปกรณัมเรื่องเดียวกันมีจุดเน้นต่างกัน" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 41-42)

4. อาริสโตฟานิส (Aristophanes)

เป็นนักเขียนบทละครแนวสุขนาฏกรรม (Comedy) ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งในอารยธรรมกรีกโบราณ ผลงานของเขาปรากฏอยู่ในช่วงเวลาของการแสดงสุขนาฏกรรมแบบเก่า (Old Comedy) เป็นส่วนมาก และมีเนื้อหาที่ค่อนไปในทางวิพากษ์วิจารณ์และล้อเลียนระบอบการปกครองของกรีกและชนชั้นสูงอยู่อย่างสม่ำเสมอ อันเป็นผลให้งานบทละครของอาริสโตฟานิสนั้นแม้จะได้รับการยกย่องอย่างมากมายในเรื่องของการใช้ภาษาที่สละสลวยสวยงาม แต่ก็มีแนวโน้มที่จะมุ่งไปสู่การสร้างมุขตลกขบขันที่ในบางครั้งก็มีลักษณะสองแง่สามง่ามอย่างเปิดเผย นอกเหนือจากนี้ ผลงานที่มีชื่อเสียงของอาริสโตฟานิส ได้แก่ บทละครเรื่อง Birds, The Frogs, The Knights และ The Clouds เป็นต้น ทั้งนี้จากการที่งานของอาริสโตฟานิสมีความโดดเด่นตรงการนำเหตุการณ์ทางสังคมและการเมืองของกรีกมาล้อเลียนเสียดสีนั้น ยังเป็นผลให้นักประวัติศาสตร์มองว่าบทละครของเขามีลักษณะพิเศษที่คล้ายกับการเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ช่วยสะท้อนให้เข้าใจสภาพสังคมและการปกครองในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี

"อาริสโตฟานิสเป็นนักอนุรักษ์นิยม ไม่ชอบแนวความคิดที่เขาเชื่อว่ามีผลกระทบต่อค่านิยมที่ชาวเอเธนส์ยึดถือกันมา ด้วยเหตุนี้เขาจึงไม่ชอบยูริพีดิสและโสคราตีส และได้นำยูริพิดีสมาล้อเลียนในละครเรื่อง The Women at the Festival และ The Frogs เนื้อเรื่องของละครเรื่องแรกมีอยู่ว่า ยูริพิดีสได้ข่าวว่าจะถูกพวกผู้หญิงในเอเธนส์พิพากษาในสภาของพวกเธอ โทษฐานที่เขานำความลับของพวกผู้หญิงมาเปิดเผยในละครหลายเรื่อง ญาติของยูริพิดีสรับอาสาช่วยเหลือแต่ถูกจับได้ ยูริพิดีสจึงปลอมตัวเป็นแม่เล้าแก่เข้าไปช่วยและสัญญากับพวกผู้หญิงว่าจะไม่นำอิตถีเพศมาว่าร้ายในละครของเขาอีก" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 56-57)

ภาพประกอบ : ภาพวาดบนแจกันแสดงฉากตอนหนึ่งจากละครเรื่อง The Birds ของ อาริสโตฟานิส
ที่มา : http://www.theatre.ubc.ca/fedoruk/dionysus/

5. มีแนนเดอร์ (Menander)

เป็นนักเขียนบทละครกรีกที่มีผลงานที่น่าสนใจในช่วงของละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ (New Comedy) งานของมีแนนเดอร์มีความน่าสนใจจนนักประวัติศาสตร์การละครหลายท่านให้ความเห็นว่าเป็นต้นแบบของลักษณะของบทละครแนวสุขนาฏกรรมในยุคต่อมาอย่างมากมาย มีแนนเดอร์ไม่สนใจตัวละครวีรบุรุษหรือชนชั้นสูงและไม่มีลักษณะของการเสียดสีสังคมชนชั้นปกครองเช่นในงานสุขนาฏกรรมแบบเก่า แต่เขามุ่งที่จะวางเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับคนสามัญในสังคมมากขึ้น รวมทั้งยังมีลักษณะของการวางตัวละครแบบแบบแผน (Stock Characters) ในเนื้อเรื่องที่มักจะวนเวียนอยู่กับเรื่องความรัก การเอาชนะในความรักที่ถูกขัดขวาง รวมทั้งการผิดฝาผิดตัวของตัวละคร ที่มักจะสร้างความตลกขบขันและเป็นที่ชื่นชอบของคนดู แต่สุดท้ายเรื่องก็สามารถที่จะจบลงได้อย่างมีความสุข เป็นต้น

2. ประเภทและความสำคัญของละครกรีกโบราณ

รูปแบบของบทละครกรีกนั้น โดยทั่วไปมักจะมีลักษณะแบบแผนของการประพันธ์ที่แน่นอน ประกอบด้วยรูปแบบของงานเขียนแบบร้อยกรองหรือบทกวี และผูกเรื่องต่อเข้ากันด้วยเหตุการณ์ต่างๆ (episodes) โดยแทรกด้วยบทร้อง (odes) โดยที่เนื้อเรื่องนั้น มักจะมีที่มาจากเรื่องราวของเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ หรือเป็นเรื่องเล่าจากตำนานและเทพนิยาย โดยสามารถที่จะแบ่งกลุ่มออกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ ละครแบบโศกนาฏกรรม หรือที่เรียกละครแบบแทรจิดี (Tragedy) ละครแบบสุขนาฏกรรมหรือที่เรียกละครแนวคอมเมดี (comedy) รวมทั้งละครตลกเสียดสีในแบบที่เรียกแซเทอร์ (Satyr)

1. ละครแทรจิดี (Tragedy) หรือ โศกนาฏกรรม

แทรจิดี มีรากมาจากภาษากรีกว่า tragōidiā ที่เกิดจากการผสมคำว่า tragos ที่แปลว่า แพะ กับคำว่า aeidein หรือ ode ที่แปลว่าบทเพลง ดังนั้นด้วยเหตุนี้ แทรจิดี จึงมีความหมายเบื้องต้นที่แปลว่า “เพลงแพะ” ซึ่งสันนิษฐานว่า น่าจะมีที่มาจากการใช้แพะในพิธีการบูชายัญแก่เทพไดโอนีซัส หรือด้วยความหมายที่เกิดจากการเรียกตัวละครหนึ่งในพิธีบูชายัญ ที่สวมเครื่องแต่งกายแทนเทพ (satyr) ที่ตามตำนานกล่าวว่ามีลักษณะแบบครึ่งคนครึ่งแพะก็เป็นได้

ในบันทึก Poetics ของ Aristotle นั้น ก็ได้มีการอ้างอย่างชัดเจนว่า ละครแทรจิดี น่าที่จะมีพัฒนาการมาจากบทเพลงสวดเพื่อสรรเสริญเทพไดโอนิซัส เรียกว่า Dithyramb (เพลงสดุดี) ซึ่งบรรดานักร้องหรือคอรัส (chorus) ที่ประกอบด้วยชายหนุ่มหรือเด็กหนุ่มกว่า 50 คน ล้อมวงกันร้องเพลงในรูปแบบของกลอนสด และเต้นรำประกอบการเล่นเครื่องเป่าแบบขลุ่ยคู่โบราณ เรียก aulos ซึ่งบทเพลงดังกล่าวอาจที่จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องราวและการสรรเสริญบูชาเทพไดโอนีซัส

โครงเรื่องส่วนใหญ่ของละครแทรจิดีแบบกรีกที่เป็นที่นิยมมาตั้งแต่ช่วง 500 ปีก่อนคริสตกาลนั้น มักเป็นเรื่องชีวิตของตัวละครเอก เช่น วีรบุรุษ ที่มีชะตากรรมผกผัน ต้องเผชิญกับอุปสรรคปัญหาต่างๆ และบางครั้งความยากลำบากที่เกิดขึ้น ก็เป็นผลมาจากการกลั่นแกล้งจากเทพเจ้า สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของละครแบบแทรจิดีไว้ในหนังสือ ปริทัศน์ศิลปะการละคร ไว้ว่า

1. ต้องเป็นเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวเอก

2. ตัวละครเอกของแทรจิดีจะต้องมีความยิ่งใหญ่ (tragic greatness) เหนือคนทั่วๆไป แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีความบกพร่องหรือผิดพลาด (tragic flaw) ที่เป็นเหตุของหายนะที่ได้รับ
3. ฉากต่างๆที่แสดงถึงความทรมานของมนุษย์ จะต้องมีผลให้เกิดความรู้สึกสงสารและความกลัว (fear) อันจะนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจชีวิต (enlightenment)
4. มีความเป็นเลิศในเชิงศิลปะและวรรณคดี
5. ให้ความรู้สึกอันสูงส่ง หรือความรู้สึกผ่องแผ้วในจิตใจ (exaltation) และการชำระล้างจิตใจจนบริสุทธิ์ (catharsis)
(สดใส พันธุมโกมล, 2550 : 16)

ต่อมาจากนั้น รูปแบบของการขับบทเพลงดังกล่าวได้เกิดพัฒนาการขึ้นในลักษณะที่นักแสดงคนหนึ่งจะแยกตัวออกมาจากกลุ่มเพื่อรับหน้าที่ร้องนำ โดยที่มีบทร้องแยกและส่งรับกันกับบรรดานักร้องประสานที่เหลือ โดยสันนิษฐานว่านักแสดงคนดังกล่าวนั้นมีชื่อว่า Thespis

> มีผู้สันนิษฐานว่า ในราว 600 ปีก่อนคริสตกาล ได้มีผู้ริเริ่มการประพันธ์คำร้องที่ใช้ในบทเพลงสวดบูชาที่เรียกว่า “ดิธีแรมป์” ขึ้นเป็นครั้งแรก เพื่อให้กลุ่มนักร้องหรือ”คอรัส”ขับร้องในพิธีบวงสรวงเทพเจ้าไดโอนิสซุส แทนการร้องแบบ”กลอนสด” ที่เคยทำกันมาแต่เดิม ครั้งต่อมาก็มีบุคคลสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์การละครชื่อว่า เธสพิส (Thespis) ได้ปรับปรุงแก้ไขวิธีการร้องเพลงแบบดิธีแรมป์ด้วยการริเริ่มให้มีนักแสดง (actor) คนแรกขึ้น เพื่อให้สามารถมีบทเจรจาโต้ตอบกับคอรัสได้ พัฒนาการไปสู่การละครจึงเกิดขึ้น กล่าวกันว่า เธสพิส เองที่ทำหน้าที่เป็นนักแสดงคนแรกนี้ อย่างไรก็ตามมีหลักฐานปรากฏว่า เธสพิส ผู้นี้ ได้รับรางวัลในการประกวดแทรจิดีที่จัดให้มีขึ้นครั้งแรก ณ นครเอเธนส์ ในปี 534 ก่อนคริสตกาล (สดใส พันธุมโกมล, 2550 : 15)

ด้วยเหตุนี้จึงอาจที่จะกล่าวได้ว่า Thespis เป็นนักการละครที่สำคัญคนแรกของวงการละคร ซึ่งการให้ความสำคัญดังกล่าวนี้ยังคงปรากฏให้เห็นมาจนถึงปัจจุบัน เช่น คำศัพท์ที่มักใช้ในการเรียกนักการละครนั้น บางครั้งนิยมทับศัพท์เรียกว่า Thespian เป็นต้น

ภาพประกอบ : ภาพวาดบนแจกันแสดงรูปของเธสพิส (Thespis) นักแสดงคนแรกตามความเชื่อแบบกรีกโบราณ
ที่มา : http://www.usu.edu/markdamen/ClasDram/chapters/041gkorig.htm

1.1 องค์ประกอบของละครโศกนาฏกรรมกรีก

ตามแนวคิดของอริสโตเติลที่ได้บันทึกไว้ใน ประพันธศิลป์ หรือ Poetics นั้น ได้ทำการขับเน้นความสำคัญของโครงสร้างบทละครไว้ว่าควรที่จะประกอบด้วยองค์ประกอบที่สมบูรณ์ 6 ส่วน ได้แก่

1. โครงเรื่อง - Plot (*mythos*) หมายถึง ลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างมีจุดมุ่งหมาย ประกอบด้วย ตอนต้น ตอนกลาง ตอนจบ ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างมีเหตุและผล โดยในการวางโครงเรื่องนั้นต้องประกอบขึ้นด้วยสถานการณ์เริ่มเรื่อง(exposition) ที่มีลักษณะของการเกริ่นเพื่อนำตัวละครหลักไปสู่ความขัดแย้ง (conflict) ก่อนที่จะมีการพัฒนาให้เนื้อเรื่องเข้มข้นต่อไปเรื่อยๆ (rising action) เพื่อที่จะนำเนื้อเรื่องไปสู่จุดที่มีความสำคัญสูงสุดของเรื่องและตัวละครหลักจำต้องตัดสินใจบางสิ่งอย่าง (climax) หลังจากนั้นเนื้อเรื่องจำต้องก้าวเข้าสู่การคลี่คลายของสถานการณ์ (falling action) ก่อนที่เนื้อเรื่องจะนำเข้าสู่บทสรุปของสถานการณ์และตัวละคร(denouement)

2. ตัวละคร - Character (*ethos*) หมายถึง ผู้กระทำ และ ผู้ได้รับผลการกระทำ ที่มีการพัฒนาลักษณะของตัวละคร ซึ่งจะเป็นไปในทิศทางใดนั้น ผู้เขียนบทละครจะเป็นผู้ที่กำหนดขึ้น ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรูปลักษณ์ภายนอกของตัวละคร ตลอดจนอุปนิสัยและความรู้สึกของตัวละครที่จำเป็นต้องเกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมและมีแรงจูงใจในการกระทำใดๆอย่างเหมาะสม ทั้งนี้การสร้างตัวละครที่ดีนั้นจำเป็นต้องมีลักษณะของความเป็นมนุษย์ กล่าวคือ ควรที่จะมีทั้งความดีและความเลวปะปนกัน อันเป็นลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงข้อบกพร่องและความไม่สมบูรณ์ของตัวละคร

3. ความคิด - Thought (*dianoia*) หมายถึง แก่นเรื่องและแนวความคิดของผู้ประพันธ์ที่มีต่อแนวคิดและทัศนคติที่ผู้ชมควรจะได้รับหลังจากการชมละคร ซึ่งทั้งนี้อาจรวมหมายถึงคำตอบหรือแนวทางในการดำเนินชีวิตก็เป็นได้ โดยที่ผู้ประพันธ์นั้นจำเป็นต้องสอดแทรกกระบวนการทางความคิดดังกล่าวในรูปของสัญลักษณ์ลงในเนื้อเรื่องเพื่อให้ผู้ชมสามารถที่จะตระหนักรู้ได้เอง

4. ภาษา - Diction (*lexis*) หมายถึง การใช้ภาษา และ บทเจรจา ที่มีหน้าที่สำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวและความคิดของผู้ประพันธ์หรือนักเขียนบทละครไปสู่ผู้ชม ซึ่งมีลักษณะที่ควรจะสามารถนำพาเนื้อหาในละคร ตลอดจนต้องสามารถแสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวละครไปสู่ผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพไม่ขัดเขิน และสามารถปรากฏขึ้นในลักษณะของร้อยแก้ว หรือ ร้อยกรอง ก็ได้

5. เสียง - Melody (*melos*) หมายถึง บทเพลง และ การขับร้อง รวมถึงเสียงประกอบต่างๆ อันมีส่วนช่วยในการถ่ายทอดความคิดของนักเขียนบทละครและสามารถกำหนดท่วงทำนองเพื่อให้เกิดลักษณะของความสามารถในการโน้มน้าวอารมณ์และจิตใจของผู้ชมให้สอดคล้องไปกับเนื้อเรื่องได้

6. ภาพ - Spectacle (*opsis*) หมายถึง ภาพที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดง อันได้แก่สิ่งที่ผู้ชมจะได้เห็นบนพื้นที่การแสดง ไม่ว่าจะเป็นฉาก เครื่องแต่งกาย หรือ ภาพอันมหัศจรรย์ที่อาจเกิดขึ้นเพื่อสร้างความเชื่อและทำให้ละครมีความสมจริงในความคิดของผู้ชมได้อย่างมากที่สุด

1.2 โครงสร้างของการแสดงละครโศกนาฏกรรมกรีก

รูปแบบของการแสดงละครแทรจิดีหรือละครแบบโศกนาฏกรรมนั้น ได้รับการพัฒนาอย่างมีระบบแบบแผนมากขึ้นเรื่อยๆ และได้มีการบันทึกไว้ว่าในสมัยของ เอสคิลัส (Aeschylus) หนึ่งในนักเขียนบทละครคนสำคัญของกรีกนั้น ได้มีการเน้นองค์ประกอบทางลำดับการแสดงที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. Prologue หรือ บทเกริ่นนำ อันนับเป็นส่วนสำคัญที่ทำหน้าที่บรรยายและกล่าวถึงเหตุการณ์ก่อนหน้าเรื่องราวในละคร เป็นเรื่องราวก่อนที่สถานการณ์ในละครจะเริ่มต้น

2. Parodos เป็นเปิดเรื่องที่นักร้องคอรัส (chorus) เข้าสู่พื้นที่การแสดง พร้อมการขับร้องลำนำและแสดงท่าทางร่ายรำ โดยมีหลักสำคัญในการปูเนื้อเรื่องและนำพาผู้ชมทั้งในส่วนของการเตรียมความพร้อมทางอารมณ์เพื่อเข้าสู่การแสดง

3. Episodes คือ ส่วนของการแสดงฉากย่อยต่างๆ ของนักแสดงหลักในละครที่ประกอบเข้ากันเป็นเรื่องราว ซึ่งโดยปกติแล้วนั้นมักจะประกอบด้วย 5 ฉากย่อยในละครหนึ่งเรื่อง

4. Stasimon เป็นส่วนของบทเพลงร้องคั่นฉากโดยนักร้องคอรัส มีหน้าที่ในการแบ่งฉากย่อย (episodes) ออกจากกัน นอกเหนือจากเป็นการเปิดช่วงเวลาให้นักแสดงหลักได้เปลี่ยนเครื่องแต่งกายและเตรียมตัวออกแสดงในฉากต่อไป

5. Exodus คือ ส่วนสรุปสุดท้ายของเนื้อเรื่องในละคร

1.3 หลักสำคัญในละครโศกนาฏกรรมกรีก

เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ในละครโศกนาฏกรรมของกรีกนั้น ในระยะแรกเริ่มวางอยู่บนรากฐานของการสร้างภาพจำลองจากเรื่องราวของเทพเจ้าและวีรบุรุษในตำนาน โดยเน้นหนักในส่วนของเส้นเรื่องที่ว่าด้วยการเผชิญกับชะตากรรมอันหลีกเลี่ยงไม่ได้ของตัวละครเอก สิ่งนี้นับว่าเป็นส่วนที่สำคัญมากในการละครแบบกรีกที่มุ่งเน้นการสอดแทรกคุณค่าที่เกิดจากการตระหนักรู้ที่สามารถนำไปสู่การชี้แนวทางในการดำเนินชีวิตให้กับผู้ชมได้ การชมละครในความหมายแบบกรีกจึงไม่ได้มีเพียงแค่จุดประสงค์ในเรื่องของความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังหมายรวมไปถึงการร่วมเป็นส่วนกระตุ้นให้เกิดการคิดพิจารณาถึงความหมายของชีวิตอีกประการหนึ่ง และจากพื้นฐานของการเป็นนักคิดนักปรัชญาของชาวกรีกนี้เอง ที่ได้ทำให้เกิดหลักสำคัญในการชมละครที่เนื้อเรื่องและการแสดงนั้นจำเป็นต้องสร้างความรู้สึกร่วมอันสะเทือนอารมณ์ (Pathos) ให้เกิดขึ้นกับผู้ชมและสามารถที่จะนำพาผู้ชมไปสู่หลักการอันสำคัญยิ่งที่เรียก Catharsis ที่หมายถึงการชำระล้างจิตใจเพื่อมุ่งหาความหมายและคำตอบให้กับชีวิตในที่สุดได้

“การชำระล้างจิตใจจนบริสุทธิ์ (catharsis) จะเกิดขึ้นได้จากการที่ได้เห็นความทรมานของชีวิตในแทรจิดีอย่างไรนั้น อริสโตเติลมิได้อธิบายไว้อย่างแจ่มแจ้งนัก จึงเป็นผลให้นักศึกษาและนักวิจารณ์รุ่นหลังนำข้อความใน โพเอติกส์ (poetics) มาตีความต่างๆกัน ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าการที่อริสโตเติลกล่าวว่าความสงสาร (pity) ความกลัว (fear) จะนำไปสู่การชำระล้างจิตใจจนบริสุทธิ์ (catharsis) นั้นเป็นไปได้เพราะเมื่อได้ดูละครที่แสดงภาพชีวิตอย่างสมเหตุสมผลจนเกิดอารมณ์ร่วม (involvement) และคล้อยตามแล้ว ผู้ชมย่อมเกิดความสงสาร เข้าใจ และเห็นใจในความทรมานของตัวละครในเรื่อง ตลอดจนนำตนเองไปเทียบกับตัวละคร (identification)

ทำให้มีความกลัวว่าจะเกิดความทรมานเช่นนั้นกับตนบ้าง เมื่อเกิดความสงสารและความกลัวขึ้นเช่นนี้แล้ว ก็ย่อมใช้ปัญญามองหาสาเหตุแห่งการทรมานนั้น และเมื่อพบ ก็ย่อมเกิดความเข้าใจอันเป็นแสงสว่าง (enlightenment) ซึ่งจะนำไปสู่การรู้ดีรู้ชั่ว รู้สาเหตุแห่งทุกข์ และเมื่อรู้แล้วก็สามารถตัดสินใจเลือกทางเดินของชีวิตที่ถูกต้อง การตัดสินใจนี้ย่อมนำมาซึ่ง ความบริสุทธิ์ทางจิตใจ อันเป็นผลของการดูละครประเภทแทรจิดีดังได้กล่าวแล้ว ” (สดใส พันธุมโกมล, 2550 : 17)

1.4 ตัวละครในละครโศกนาฏกรรมกรีก

ประเด็นสำคัญที่ปรากฏในบทละครกรีกนั้นวางอยู่บนการเผชิญหน้ากับชะตากรรมที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ของตัวละครเอก ซึ่งผลจากโชคชะตานั้นส่งให้เขาหรือเธอต้องพบกับความทุกข์ทรมานจากความพลั้งพลาดของตนเอง และเหตุแห่งทนทุกข์ในโชคชะตานั้นสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งจากการกลั่นแกล้งของเทพเจ้าโชคชะตาของตัวละคร ตลอดจนการหลงผิดอันเกิดจากความหลงใหลและทะนงในตัวเอง (hubris) และถึงแม้ว่าเรื่องในละครโศกนาฏกรรมไม่จำเป็นที่จะต้องจบลงด้วยความเศร้าหรือความตายของตัวละคร แต่อย่างน้อยสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือตัวละครจำเป็นต้องสามารถก้าวข้ามผ่านกระบวนการเรียนรู้และเกิดความเข้าใจที่สามารถไตร่ตรองใคร่ครวญกับสิ่งที่เกิดขึ้นกับชีวิตของตนได้ในท้ายที่สุด

2. ละครคอเมดี (Comedy) หรือ สุขนาฏกรรม

เป็นละครประเภทตลกขบขัน เกิดมาจากการผสมคำกรีกโบราณ **κῶμος** (ความสนุกสนาน) หรือคำว่า **κώμη** (หมู่บ้าน) เข้ากับคำว่า **ᾠδή** (บทเพลง) นั่นจึงแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะบางประการของละครประเภทนี้ ได้แก่ การเป็นละครที่พัฒนามาจากการร้องเพลงสนุกสนานเฮฮาของพวกที่ติดตามขบวนแห่เทพไดโอนิซัสหลังจากที่ดื่มเหล้าองุ่นจนมึนเมา จนเกิดการใส่บทเจรจาและกลายมาเป็นรูปแบบหนึ่งของละคร บ้างก็ว่าเป็นละครที่มีพัฒนาการมาจากขบวนแห่เพื่อความสนุกสนานในงานเทศกาลที่เรียก Comus ที่มีความหมายว่าความสนุกสนาน พร้อมกับการขับร้องร่วมกันไปเรียก Comus Ode ก่อนที่จะพัฒนาจนเกิดเป็นละครที่ให้ความรื่นเริงในหมู่ผู้ชม การแสดงละครคอเมดีนี้มักจะประกอบไปด้วยนักแสดงและเหล่านักร้อง ซึ่งถึงแม้ว่าละครคอเมดี หรือละครแบบสุขนาฏกรรมนี้จะได้รับการยกย่องในแง่ของความลึกซึ้งน้อยกว่าละครแทรจิดี แต่ก็ถือเป็นรูปแบบของการละครที่ได้รับความนิยมอย่างมาก โดยสามารถที่จะแบ่งช่วงพัฒนาการออกได้ถึง 3 ยุคสมัย

ภาพประกอบ : ภาพการแสดงละครคอเมดีแบบกรีก
ที่มา : http://www.usu.edu/markdamen/ClasDram/chapters/081earlygkcom.htm

2.1 ละครสุขนาฏกรรมแนวเก่า (Old Comedy) ถือเป็นรูปแบบของละครคอเมดีในแบบดั้งเดิม ได้รับความนิยมอยู่ในช่วงปี 480-440 ก่อนคริสตกาล ผลงานที่พบตกทอดมาถึงปัจจุบันส่วนใหญ่เป็นผลงานของนักเขียนบทละครแนวสุขนาฏกรรมที่มีชื่อเสียง คือ อาริสโตฟานิส (Aristophanes) โดยที่เนื้อเรื่องส่วนใหญ่นั้นมักจะมีลักษณะของการเป็นเรื่องล้อเลียนเสียดสีทั้งในส่วนการเมืองการปกครอง ไปจนถึงการล้อเลียนบุคคลสำคัญและนักการเมือง ตลอดจนยังมีตลกแบบลามกในเรื่องอีกด้วย บทละครทำหน้าที่สำคัญในการเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับสังคมร่วมสมัยของกรีกโบราณ โดยโครงสร้างของบทละครคอเมดีที่ดีนั้นควรที่จะมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยองค์ประกอบดังต่อไปนี้

1. Prologue เป็นส่วนของการสร้างอารมณ์ให้กับผู้ชม และต้องการเสนอความคิดที่เรียกว่า “แฮปปี้ไอเดีย” (Happy Idea)
2. Parodos เป็นการปรากฏตัวของคอรัส
3. Agon เป็นการถกเถียงกันของคอรัส ถึงข้อดีข้อเสียของ “แฮปปี้ไอเดีย” จบลงด้วยฝ่ายเสนอหรือฝ่ายที่เห็นด้วยเป็นฝ่ายชนะ
4. Parabasis เป็นส่วนที่คอรัสจะพูดกับผู้ชมโดยตรง เกี่ยวกับหัวข้อต่างๆ ทางด้านสังคมและการเมือง ซึ่งเป็นความคิดของผู้เขียนบทละคร
5. Episodes เป็นฉากย่อยๆ ซึ่งแสดงผลของการนำแฮปปี้ไอเดียมาใช้
6. Komos เป็นการตกลงหรือลงเอยกันได้ของตัวละครและมีการเลี้ยงฉลอง

(ปิยะนาถ มณฑา, 2541 : 15)

2.2 ละครสุขนาฏกรรมแนวกลางเก่ากลางใหม่ (Middle Comedy) เป็นช่วงเวลาที่มีอิทธิพลทางด้านการเมืองอันเป็นเหตุให้บทละครลดทอนการเน้นกระบวนการเสียดสีและวิพากษ์วิจารณ์การเมืองรวมทั้งบุคคลสำคัญทางการเมืองโดยหันมาเน้นการล้อเล่นกับเนื้อหาหลักที่เป็นเรื่องธรรมดาทั่วไปในสังคม เช่น เรื่องชีวิตประจำวัน หรือ พฤติกรรมต่างๆ โดยทั่วไปของมนุษย์ อันรวมไปถึงการหยอกล้อในส่วนที่เกี่ยวกับเรื่องราวทางเพศ บทบาทของคอรัสถูกลดลง และสนับสนุนให้เกิดการสร้างตัวละครในแบบ Stcok Characters ที่มีลักษณะแบบแผนตายตัวขึ้น เช่น ตัวละคร นักปรัชญา นักดนตรี หรือ โสเภณี เป็นต้น

2.3 ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ (New Comedy) เป็นละครสุขนาฏกรรมในช่วงสมัยเฮลเลนิสติกของกรีก (Hellenistic) เนื้อหาส่วนใหญ่ของบทละครละทิ้งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้า การเมืองการปกครองและบุคคลสำคัญ แต่กลับให้ความสำคัญเกี่ยวกับการล้อเลียนมารยาทในวงสังคมชั้นสูง รวมทั้งความรักโรแมนติก ที่นับได้ว่าเป็นเรื่องใหม่ในมุมมองของละครคอเมดี เส้นเรื่องมักวนเวียนอยู่กับความรักที่มีอุปสรรค แต่ก็มักจะจบลงด้วยความสุข มีตัวละครในลักษณะแบบแผนตายตัว ทั้งแก่อารมณ์ร้าย ชายหนุ่มผู้ร่ำรวยเงินทองแต่โง่เง่า หญิงสาวผู้เลอโฉม หรือแม้แต่ตัวละครนางบำเรอ เป็นต้น และยังเป็นที่กล่าวกันว่ารูปแบบของละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่นี้เองที่ส่งอิทธิพลมายังละครแนวสุขนาฏกรรมในยุคต่อมา เช่น ในบทละครแบบเชคสเปียร์ เป็นต้น

3. ละครตลกเสียดสี (Satyr Play)

แซเทอร์ (Satyr) เป็นสัตว์ครึ่งคนครึ่งแพะในเทพนิยายที่มีบทบาทเป็นผู้ติดสอยห้อยตามเทพไดโอนิซัส ผู้อุปถัมภ์งานศิลปะการละคร ซึ่งสะท้อนถึงรูปแบบดั้งเดิมของละครตลกแซเทอร์ ว่าเป็นละครที่ใช้แสดงเพื่อปิดท้ายการแข่งขันละครโศกนาฏกรรมในเทศกาลประกวดละคร และเป็นละครที่มักแสดงเนื้อเรื่องล้อเลียนเสียดสีกับเนื้อเรื่องที่ปรากฏในละครแทรจิดีซึ่งได้ทำการแสดงไปก่อนหน้าในวันนั้น โดยมีจุดประสงค์ในการคลายความเครียดให้กับผู้ชม หรือเน้นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการล้อเลียนตำนานปกรณัมของเทพเจ้ากรีก เป็นต้น

> “เชื่อกันว่าละครตลกแซเทอร์ สะท้อนรูปแบบและบรรยากาศของเทศกาลบูชาเทพไดโอนีซัสได้ใกล้เคียงกว่าละครโศกนาฏกรรม ทั้งนี้เพราะเห็นได้ว่าแม้ละครโศกนาฏกรรมจะมีที่มาจากพิธีขับเพลงสดุดีในเทศกาลไดโอนีเซียจามการสันนิษฐานของอริสโตเติล แต่ละครโศกนาฏกรรมกลับมีรูปแบบและบรรยากาศเคร่งขรึมต่างจากบรรยากาศในงานเทศกาลดังกล่าวที่เต็มไปด้วยความสนุกสนาน เสียงอึกทึกครึกโครม และความลามกที่เกิดจากความเมามายไม่ได้สติ ซึ่งเห็นได้ในละครตลกแซเทอร์ นักแสดงละครตลกแซเทอร์ในสมัยคลาสสิกมีเพียงหนังแพะผืนเล็กๆ พันเอว เพื่อรำลึกถึงพิธีกรรมดั้งเดิมที่ผู้นำในพิธีจะต้องนุ่งห่มหนังแพะ นอกจากนี้ยังต้องติดลึงค์จำลองไว้ที่ท่อนกลางของลำตัวด้วย” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 45)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) นักแสดงสวมเครื่องแต่งกายแบบแซเทอร์ในมือถือกระบองรูปอวัยวะเพศชาย (ภาพขวา) นักแสดงสวมเครื่องแต่งกายแบบแซเทอร์ โดยมีลึงค์จำลองห้อยติดรอบเอว
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.doakisland.com/school/Greeks/GREEKINDEX2007.html (ภาพขวา) http://www.didaskalia.net/issues/8/6/

คำถามท้ายบท

1. ละครกรีกโบราณแบ่งเป็นกี่ประเภท มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไรบ้าง
2. ละครกรีกสะท้อนให้เห็นลักษณะเฉพาะ และความเชื่อของคนกรีกโบราณในด้านใดบ้าง /อย่างไร

บทที่ 3

ละครกรีกโบราณ :
เมื่อดูละครแล้วย้อนดูตน

Ancient Greek Theatre : Self-Reflection

แผนการสอน

หัวข้อ ละครกรีกโบราณ : เมื่อดูละครแล้วย้อนดูตน *Ancient Greek Theatre* : *Self-Reflection*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบถึงแนวคิดและความเชื่อของการละครในยุคกรีกโบราณ
2. เพื่อศึกษารูปแบบและเอกลักษณ์ของการแสดงละครกรีกโบราณเชื่อมโยงแนวคิดและความเชื่อของละครกรีกโบราณไปสู่
3. เพื่อวิเคราะห์ถึงความเชื่อมโยงแนวคิดและความเชื่อไปสู่รูปแบบของการนำเสนอในละครกรีกโบราณ

เนื้อหา

1. แนวคิดและความเชื่อในละครกรีกโบราณ
2. รูปแบบและลักษณะเฉพาะในการแสดงละครกรีกโบราณ

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

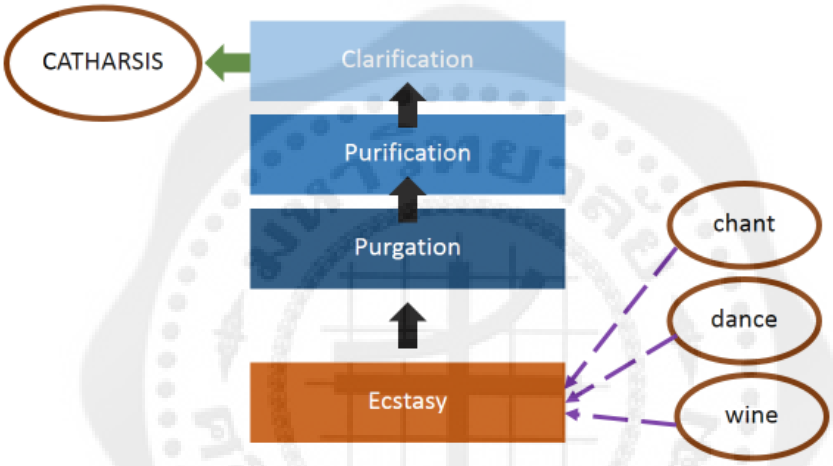
1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
8. http://www1.finearts.cmu.ac.th/FOFAnew/artarticle/artarticle.html

1. แนวคิดและความเชื่อในละครกรีกโบราณ

พัฒนาขึ้นมาจากการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ที่มีจุดประสงค์เพื่อการเฉลิมฉลองและบูชาเทพเจ้าไดโอนิซุส หลังเทศกาลเก็บเกี่ยวพืชผลและเหล้าองุ่นนับตั้งแต่ 1,200 ปีก่อนคริสตกาล การเฉลิมฉลองอันบ้าคลั่งในระยะแรกนั้นเต็มไปด้วยกิจกรรมที่มุ่งเน้นความรื่นเริงอันมีที่มาจากความยินดีที่เกิดขึ้นหลังการเก็บเกี่ยว ซึ่งว่ากันว่า ในงานเทศกาลนั้นประกอบไปด้วยการร้องเพลง เต้นรำ เพื่อบูชาเทพเจ้าด้วยเหล้า เครื่องดื่มและของมึนเมา อันนำไปสู่ความเมามายและกามารมณ์ ความบ้าคลั่งอย่างสุดโต่งนี้ของพิธีกรรมนี้ทำหน้าที่เชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับความเชื่อและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ จนเกิดเป็นสภาวะของมนุษย์ที่เรียกได้ว่าเป็นความปิติอันสูงสุด หรือ Ecstasy และกล่าวกันว่าภาวะอันเต็มไปด้วยอารมณ์อันท่วมท้นนี้เองที่นำพาให้มนุษย์เข้าสู่ช่วงจังหวะแห่งการได้หลุดพ้นเข้าสู่ความสุขและเข้าสู่การได้มองเห็นความจริง



ภาพประกอบ : กระบวนการเกิดขึ้นของ Catharsis
ที่มา : ชุดการสอนรายวิชา ศกด. 205 ประวัติศาสตร์การละครโลก

ดังนั้น เมื่อพิธีกรรมอันมีที่มาจากงานเฉลิมฉลองและมีอิทธิพลกับการใช้ชีวิตนี้ เข้ามามีส่วนทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสะท้อนให้มนุษย์ได้มองเห็นความจริงของตนเองและสังคมที่อาศัยอยู่ผ่านรูปแบบของศิลปะการละครแล้วนั้น กระบวนการอันว่าด้วยการนำพาให้ผู้ชมได้เกิดการตระหนักรู้และทบทวนความเป็นจริง จนถึงขั้นตอนที่เรียกว่า การชำระจิตใจ หรือ Catharsis นั้น จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง การแสดงละครในแบบกรีกโบราณตามที่อริสโตเติลได้บันทึกไว้จึงปรากฏกระบวนการใช้เครื่องมือที่ประกอบด้วยการ้องเพลง เต้นรำ และการดื่มไวน์ เพื่อจุดประสงค์ของการนำผู้ชมให้เกิดความรู้สึกของการเป็นส่วนหนึ่งของละครและเข้าสู่สภาวะของการได้ชำระจิตใจของตน ผ่านการรับรู้เหตุการณ์หรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับชีวิตของผู้อื่น

เมื่อเป็นเช่นนี้ขึงทำให้เข้าใจได้ว่า เพราะสาเหตุใดเนื้อหาของละครในสมัยกรีกโบราณ จึงเน้นที่เนื้อเรื่องของเทพเจ้าและเหล่าวีรบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ ความผิดพลาดอันนำไปสู่หายนะที่เกิดขึ้นเพราะตัวละครเอกเหล่านั้นได้เลือกเอง จึงกลายเป็นบทสอนใจให้กับผู้ชม เพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของตนเองได้อย่างไม่ยากนัก

2. รูปแบบและลักษณะเฉพาะในการแสดงละครกรีกโบราณ

แบบแผนของการแสดงละครกรีก

เพื่อให้เกิดความจริงที่สามารถสะท้อนสู่ความคิดของผู้ชมได้ นักการละครกรีกเชื่อในระเบียบแบบแผนและกลวิธีการแสดงที่มีความสำคัญ โดยจำเป็นที่จะต้องมีการรักษาระบบที่เรียกว่า “Three Unities” อันหมายถึงองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ ตามที่ปรากฏในการวิเคราะห์ของอริสโตเติล ในข้อเขียนเรื่อง Poetics ที่เน้นถึงความสำเร็จของละครว่าควรจะประกอบด้วยส่วนสำคัญทั้ง 3 นี้ ที่กลายเป็นพื้นฐานของการสร้างโครงเรื่องและบทละครที่ประสบความสำเร็จต่อมาแม้ในปัจจุบัน ได้แก่

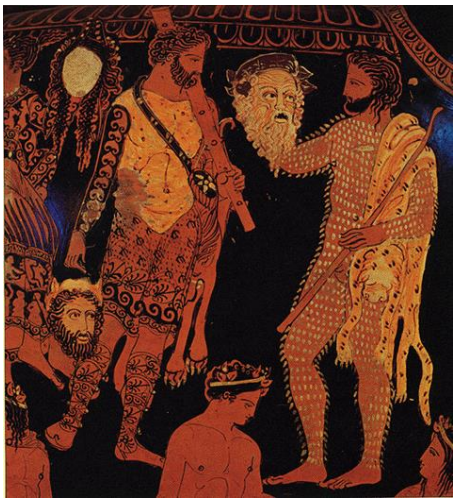
1. Unity of Action เป็นการนำเสนอการแสดงที่มีเพียงโครงเรื่องเดียว รวมทั้งมีเส้นเรื่องที่ชัดเจน ประกอบด้วย ตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบของเรื่อง โดยฉากย่อยๆ (Episodes) ในเรื่องนั้นควรที่จะทำหน้าที่ผลักดันให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้าอย่างมีจุดหมาย

2. Unity of Time หมายถึงการแสดงที่จะต้องมีการดำเนินเรื่องให้เสร็จสิ้นภายในเวลา 24 ชั่วโมง หรือ 1 วัน การแสดงที่มีการวางโครงเรื่องอย่างเหมาะสมกับเวลาจะช่วยให้ผู้ชมเชื่อในเรื่องราวที่เกิดขึ้นและสร้างความรู้สึกที่เป็นปัจจุบัน ทั้งนี้หากว่าตัวละครต้องการที่จะกล่าวถึงช่วงเวลาอื่น หรือ เหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นก่อนหน้า ก็เป็นเพียงเพื่อสนับสนุนให้เหตุการณ์ในละครมีความน่าเชื่อถือและสมจริง ตัวอย่างเช่น ในบทละครเรื่อง อิดิปุส จอมราชันย์ (Oedipus Rex) ของโซโฟคลีส ที่เรื่องราวเกิดขึ้นเมื่อเกิดภัยพิบัติในช่วงการครองราชย์ของอิดิปุส ก่อนที่การกล่าวอ้างถึงเรื่องราวในอดีตตามคำทำนายของโหรจะค่อยๆ ปรากฏขึ้น และนำมาซึ่งความหายนะในชะตากรรมของตัวละคร

3. Unity of Place หมายถึง สถานการณ์ในละครที่ควรจะเกิดขึ้นในสถานที่เดียว และอริสโตเติลยังเชื่อว่าการสร้างสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานที่อันหลากหลายนั้น นอกเหนือจากจะเป็นการนำพาให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสับสนกับเหตุการณ์แล้วยังมีส่วนในการลดทอนความสมจริงในบทละครลงไปอีกด้วย ตัวอย่างดังที่ปรากฏชัดเจนในบทละครเรื่อง อิดิปุส จอมราชันย์ (Oedipus Rex) ของโซโฟคลีส ที่เรื่องราวเกิดขึ้นในท้องพระโรงของอิดิปุส นับตั้งแต่ช่วงเปิดเรื่องที่นักบวชเข้ามาอ้อนวอนให้อิดิปุสแก้ปัญหาภัยพิบัติที่เกิดขึ้นในเมืองทีบส์ จนฉากสุดท้ายเมื่ออิดิปุสรับรู้ความจริงอันโหดร้ายและนำไปสู่การตัดสินใจอันเจ็บปวดของตัวละคร

นักแสดงในละครกรีก

นักแสดงละครในสมัยกรีกโบราณ พัฒนามาจากเหล่านักบวชที่เป็นส่วนหนึ่งของผู้ดำเนินพิธีกรรมในงานเฉลิมฉลองเทพเจ้าไดโอนิซุส กล่าวกันว่านักบวชเหล่านี้ยืนรวมกันเป็นวงกลมและร่วมกันร้องเพลงเพื่อสวดสรรเสริญแด่ไดโอนิซุส แต่เมื่อพิธีกรรมพัฒนามาสู่กระบวนการทางศิลปะการละครโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงละครแบบแทรจิดี ในช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล เหล่านักแสดงอาชีพเหล่านี้มักถูกจ้างและได้รับค่าจ้างที่จ่ายให้โดยรัฐ พวกเขาเป็นกลุ่มคนที่มีความรู้ความสามารถพิเศษทางด้านการแสดง และจากการที่จำนวนนักแสดงหลักจำกัดจำนวนอยู่ที่ 3 คนนั้น จึงเกิดการแบ่งความสำคัญของบทบาทนักแสดงในเรื่องขึ้น โดยที่นักแสดงหลักที่มีบทบาทสำคัญมากที่สุดในเรื่อง จะเรียกว่า Protagonist หรือ “First actor” รองลงมาเรียก Deuteragonist หรือ “Second actor” และคนที่สามเรียก Tritagonist หรือ “Third actor” ตามลำดับ



ภาพประกอบ : ภาพนักแสดงกรีกในเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงพร้อมกับถือหน้ากากไว้ในมือ
ที่มา : http://www.theatre.ubc.ca/fedoruk/dionysus/

นักแสดงหลักคนแรกที่ว่ากันว่าแยกตัวออกมาจากกลุ่มคอรัส เพื่อสร้างบทสนทนาในการพูดโต้ตอบและเจรจากับนักร้องคนอื่นๆ หรือ ที่เรียกว่า คอรัส มีชื่อว่า Thespis เขาเป็นคนที่ต้องรับบทบาทที่สำคัญมากที่สุดในเรื่อง การแยกตัวของเขาออกมาจากเหล่าคอรัสนั้น ทำให้เกิดการจำแนกหน้าที่ของนักแสดงออกจากบรรดาคณะนักร้องอย่างชัดเจน เขากลายเป็นนักแสดงเต็มตัวคนแรกในการละครแบบกรีกโบราณ ก่อนที่จะเกิดการเพิ่มนักแสดงคนที่ 2 และ 3 ขึ้นมาต่อจากนั้น โดยนักแสดงหลักอีก 2 คนที่เหลือจะได้รับบทที่มีความสำคัญน้อยลงไป ทั้งนี้เนื่องจากจำนวนนักแสดงหลักจำกัดอยู่ที่ 3 คน จึงเป็นเหตุให้นักแสดงทุกคนต่างต้องเล่นหลากหลายบทบาทและหลากหลายตัวละครด้วย โดยเฉพาะจากสาเหตุที่ละครกรีกโบราณไม่อนุญาตให้ผู้หญิงสามารถที่จะเป็นนักแสดงได้ จึงทำให้นักแสดงชายจำเป็นต้องเล่นบทบาทเป็นตัวละครเพศหญิงด้วยเช่นกัน โดยเพื่อให้เอื้อต่อการแสดงที่นอกจากผู้ชมจะอยู่ไกลจากพื้นที่การแสดงแล้ว นักแสดงยังจำต้องเปลี่ยนบทบาทของตัวละครอย่างหลากหลายตามที่บทละครได้กำหนดมา ทั้งนี้ยังต้องแสดงเพศของตัวละครตามบทบาทที่ตนได้รับอีกด้วยนั้น ทำให้นักแสดงกรีกต้องสวมหน้ากาก (Masks) ในระหว่างการแสดง และออกไปเปลี่ยนเครื่องแต่งกายรวมทั้งหน้ากากเมื่อต้องเปลี่ยนบทบาทที่ส่วนด้านหลังเวที ทั้งนี้นอกจากประโยชน์ที่เกิดขึ้นในการแสดงตามสาเหตุดังที่กล่าวมาแล้วนั้น การสวมหน้ากากยังช่วยดึงให้ผู้ชมออกห่างจากตัวตนที่แท้จริงของนักแสดง และเอื้อต่อการแสดงบทบาทเป็นผู้หญิงของนักแสดงชายอีกด้วย

> “ในตอนแรกนักแสดงยังไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินที่มีความสำคัญในตัวเอง แต่เป็นเพียงผู้ที่นักเขียนบทละครฝึกฝนให้รับบทในละคร จึงทำหน้าที่เป็นเหมือนร่างทรงของนักเขียนบทละครเท่านั้น นักแสดงเพิ่งได้รับการยอมรับว่ามีความสำคัญกับละคร เมื่อมีการให้รางวัลกับนักแสดงในเทศกาลซิตีไดโอนีซียประจำปี 449 ก่อนคริสต์ศักราช เชื่อกันว่าโซโฟคลีสเป็นนักเขียนบทละครคนแรกที่เขียนบทละครโดนมีนักแสดงอยู่ในใจว่าควรจะให้ใครรับบทตัวละครใดในเรื่อง เช่นเดียวกับยูริพิดีสนักเขียนบทละครรุ่นน้อง ทั้งนี้ก่อน 449 ปีก่อนคริสต์ศักราช นักเขียนบทละครแต่ละคนน่าจะเป็นผู้เลือกนักแสดงด้วยตนเอง แต่หลังจากมีการให้รางวัลนักแสดงแล้ว ต้องใช้วิธีจับฉลากหาตัวแสดงเอก (Principal Character) เพื่อไม่ให้เกิดการได้เปรียบเสียเปรียบ ส่วนนักแสดงอีก 2 คน นักเขียนบทละครกับนักแสดงเอกอาจช่วยกันคัดเลือก ในเทศกาลซิตีไดโอนีเซียของแต่ละปี นักแสดงทั้ง 3 คน ต้องเล่นละครทั้ง 4 เรื่องของ

นักเขียนบทละครคนใดคนหนึ่งเพียงคนเดียว และแม้นักแสดงทุกคนจะได้รับค่าตอบแทน แต่มีเพียงนักแสดงเอกเท่านั้นที่เข้าร่วมการประกวดได้" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 68)

คอรัส (Chorus)

ในละครกรีกนั้น นักแสดงประกอบเรียกว่า คอรัส (Chorus) หรือ นักร้องหมู่ พวกเขาเป็นบุคคลที่มีความสามารถในการร้องเพลงและเต้นรำ ทั้งนี้อาจจะไม่ได้เป็นนักแสดงอาชีพเช่นเดียวกับนักแสดงหลักก็ได้ นักร้องหมู่มีหน้าที่ทำให้การแสดงเรื่องหนึ่งๆนั้นดำเนินเรื่องต่อไปได้อย่างราบรื่น ทั้งในส่วนของการทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องและดำเนินเรื่อง ทั้งในส่วนของการบรรยายและขยายความของเนื้อเรื่องให้ผู้ชมเข้าใจและเพลิดเพลินไปกับการแสดง ตลอดจนมีส่วนช่วยถ่วงเวลาให้นักแสดงหลักได้สามารถเปลี่ยนเสื้อผ้าและหน้ากากระหว่างการแสดงได้อีกด้วย ทั้งนี้ในละครเรื่องหนึ่งสามารถที่จะมีนักแสดงคอรัสได้ตั้งแต่ 12-15 คน โดยทำให้เห็นว่ากลุ่มนักร้องหมู่นี้น่าที่จะมีการพัฒนามาจากนักร้องเพลงสดุดีในสมัยก่อนหน้า โดยเชื่อกันว่าในระยะเริ่มแรกจำนวนนักร้องหมู่มีความสำคัญมากและมีจำนวนมากถึง 50 คน ก่อนที่จะมีการลดจำนวนนักร้องหมู่ลงในสมัยของเอสคีลัสเพื่อเพิ่มบทบาทให้กับตัวละครหลัก ในการแสดงแต่ละครั้งก่อนที่การแสดงจะเริ่ม คอรัส หรือ กลุ่มนักร้องหมู่นี้จะทำการร้องเพลงคล้ายๆกับนำผู้ชมเข้าสู่เนื้อเรื่องที่กำลังจะเกิดขึ้น ก่อนที่จะทำหน้าที่ในการร้องเพลงหรือเต้นรำเพื่อสนับสนุนการแสดงของนักแสดงหลัก รวมทั้งมีบทบาทในการร้องเพลงคั่นการแสดงเพื่อเปิดโอกาสให้นักแสดงหลักได้เปลี่ยนเครื่องแต่งกายและหน้ากากระหว่างที่เรื่องราวในละครกำลังดำเนินการแสดง โดยในบางครั้งนักร้องหมู่ยังทำหน้าที่ในการพูดแทนความคิดของตัวละครหลัก และแสดงความคิดเห็นตลอดจนนำเสนอแนวความคิดทางด้านจริยธรรมคำสอนที่มีความสัมพันธ์ต่อเรื่องราวในละครอีกด้วย

> "บทเพลงสวด หรือ Dithyrambs เป็นบทเพลงที่ใช้ร้องโดยคอรัสในระยะแรกเริ่มเพื่อสรรเสริญไดโอนิซุส ตามที่อริสโตเติลได้บันทึกไว้ว่าเป็นต้นแบบของการละครในแบบโศกนาฏกรรมกรีก และถึงแม้ว่ามันจะได้กลายมาสู่รูปแบบของการบันทึกที่ปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรในระยะหลัง บทเพลงเหล่านี้น่าจะมีที่มาจากการร้องแบบด้นสด โดยบรรดาเหล่านักแสดงที่ร้องเพลงตอบโต้กับคณะนักร้องราวกับได้มีเทพเจ้ามาเข้าสิงอยู่ในร่าง" (Carlson, Marvin, 2014 : 54)

เครื่องแต่งกายของนักแสดงละครกรีก

สิ่งที่โดดเด่นเป็นอย่างมากสิ่งหนึ่งในองค์ประกอบทางด้านเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงของการละครแบบกรีกโบราณได้แก่ หน้ากาก (Mask) จากสาเหตุที่นักแสดงหลักในละครกรีกถูกกำหนดจำนวนอยู่ที่ 3-5 คนและทั้งหมดนั้นเป็นนักแสดงชายล้วน ด้วยสังคมกรีกนั้นเป็นสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่และมีฐานะเป็นผู้ปกครอง จึงยังไม่มีการยอมรับให้ผู้หญิงได้มีความสามารถเป็นนักแสดงได้ บทบาทของตัวละครฝ่ายหญิงจึงมักรับบทโดยนักแสดงชาย ดังนั้นการแก้ปัญหาดังกล่าวด้วยการใช้หน้ากากจึงมีส่วนช่วยให้ผู้ชมสามารถที่จะระบุเพศ อารมณ์ อายุ และฐานะตลอดจนชนชั้นของตัวละครในการแสดงได้ ซึ่งนักแสดงหลักที่ต้องสวมหน้ากากเป็นตัวละครต่างๆนั้น จะถือโอกาสเปลี่ยนหน้ากากในระหว่างที่คอรัสทำการร้องเพลงเพื่อเปลี่ยนฉาก ซึ่งหน้ากากนี้อาจจะทำจากไม้ที่มีน้ำหนักเบา ทาสี และมีการตกแต่งอย่างสวยงามและใช้งานได้ด้วยการสวมหน้ากากนั้นครอบทั้งศีรษะ ทั้งนี้มีความนิยมที่จะสร้างใบหน้าโดยเฉพาะช่องปากให้มีการแสดงออกถึงอารมณ์ของตัวละครนั้นๆอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะโกรธ เศร้า หรือ ร้องไห้ รวมถึงประดับประดาตกแต่งด้วยผมและทาสีให้สวยงาม นอกจากนั้นบริเวณช่องเปิดของส่วนปากที่หน้ากากยังช่วยในการทำหน้าที่เป็นดังเครื่องกระจายเสียงให้กับนักแสดงเพื่อที่จะสามารถส่งเสียงให้ดังไปยังผู้ชมที่นั่งบนอัฒจรรย์ได้ยินอย่างชัดเจนอีกด้วย ดังนั้นหากจะพิจารณาอย่างลึกซึ้ง จึงเห็นได้ว่าการสวมหน้ากากของนักแสดงกรีกในความหมายของการละครกรีกเดิม จึงไม่ได้เป็นเพียงหนึ่งใน

เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง แต่ยังคงมีบทบาทในการเป็นอุปกรณ์ช่วยให้นักแสดงได้ก้าวเข้าสู่บทบาท (Persona) และสามารถเป็นตัวละครได้อย่างสมบูรณ์อีกด้วย

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของเครื่องแต่งกายนั้น พบว่านักแสดงสวมเสื้อผ้าที่มีรูปแบบไม่แตกต่างจากเครื่องแต่งกายที่ใช้สวมใส่ในชีวิตประจำวัน กล่าวคือ นักแสดงกรีกจะสวมชุดที่เรียกว่า คีตัน (Chiton) อันเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายแบบกรีกที่เกิดจากการห่มผ้าผืนเดียวแล้วจับกลีบพร้อมกับกลัดตรึงให้อยู่บนร่างกายด้วยเข็มกลัด แต่จากการที่เครื่องแต่งกายในละครกรีกจำเป็นจะต้องบอกว่าตัวละครเป็นใคร มีอาชีพหรือชนชั้นใด เครื่องแต่งกายยังต้องทำหน้าที่เสริมในการช่วยนักแสดงเช่นในกรณีที่นักแสดงชายต้องเล่นบทบาทเป็นเพศหญิงอีกด้วย ยกตัวอย่าง เช่น เมื่อรับบทเป็นตัวละครหญิง นักแสดงชายต้องสวมหน้าอกหรือหน้าท้องปลอม ที่เรียกว่า “Prosterniad” เพื่อปรับร่างกายของนักแสดงชายให้ดูมีความเป็นผู้หญิงมากขึ้น รวมทั้งการที่หน้ากากของตัวละครเพศหญิงจำต้องมีดวงตาและริมฝีปากที่ใหญ่กว่าตัวละครเพศชาย และเพื่อให้คนดูในระยะไกลสามารถที่จะมองเห็นนักแสดงได้ชัดเจน พวกเขาจะนิยมสวมรองเท้าที่มีพื้นหนาและสูงเพื่อทำให้ร่างกายดูสูงสง่ามากขึ้น เรียก “Cothornous” หรือ “Buskin” อันเป็นรองเท้าไม้ที่รองส้นหนาเพื่อให้ผู้ใส่ดูสูงกว่าปกติ รวมทั้งพวกเขายังนิยมตกแต่งเสื้อผ้าด้วยลวดลายที่มักจะเป็นลายเส้นแนวดิ่ง เพื่อการลวงสายตาให้ดูสูงขึ้นอีกด้วย รวมทั้งการที่เครื่องแต่งกายยังสามารถแสดงสถานะบางอย่างของตัวละครได้ เช่น หากตัวนักแสดงสวมชุดคลุมยาวแค่เข่า หมายถึง เขากำลังรับบทเป็นชายหนุ่ม แต่หากผ้าคลุมนั้นยาวกรอมเท้า จะหมายถึงคนแก่ ในขณะที่ตัวละครเพศหญิงสวมได้แต่ผ้าคลุมยาวกรอมเท้าเท่านั้น นอกเหนือจากนี้ยังปรากฏการใช้สัญลักษณ์อื่นๆ เช่น การใช้สีและอุปกรณ์ประกอบเครื่องแต่งกาย เช่น ชุดสีม่วง หมายถึงตัวละครเป็นผู้ที่มีชนชั้นสูงและฐานะดี สีขาว หมายถึงตัวละครนั้นมีอายุมาก หากตัวละครสวมวิกผมสีแดง หมายถึงบททาสหรือผู้รับใช้ และหากตัวละครถือดาบอยู่ในมือ หมายถึงบททหาร ส่วนเทพเจ้ามักสวมชุดสีทองที่มีพู่ห้อย เป็นต้น

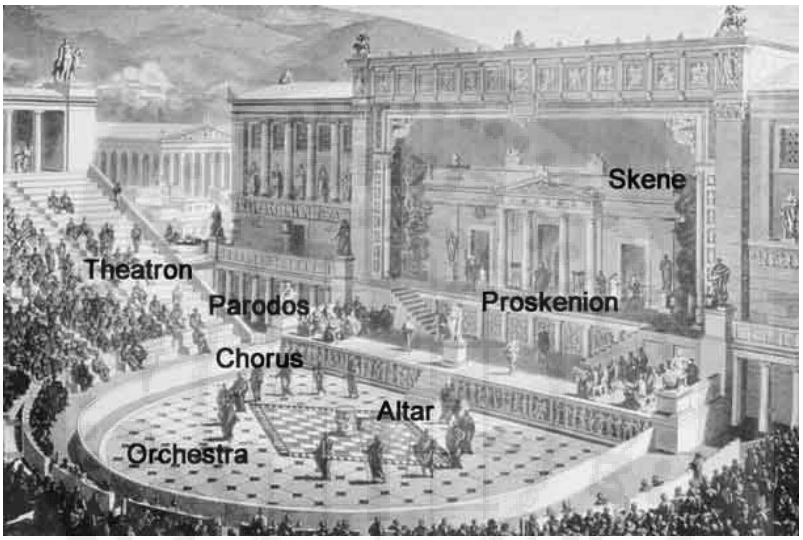
ภาพประกอบ : (ภาพขวา) มีแนนเดอร์ (Menander) นักเขียนบทละครแนวสุขนาฏกรรมขณะนั่งเลือกหน้ากากเพื่อใช้ในการแสดง (ภาพซ้าย) หน้ากากละครแนวโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม

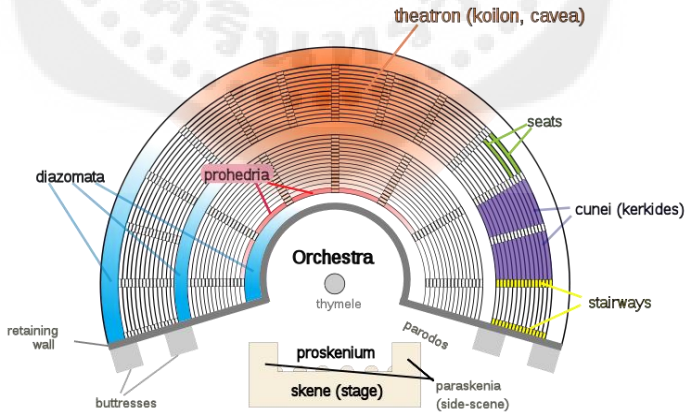
ที่มา : (ภาพขวา) http://www.flickriver.com/photos/elissacorsini/4725259686/ และ (ภาพซ้าย) http://www.theatre.ubc.ca/fedoruk/dionysus/

ทั้งนี้ในละครแบบแซเทอร์ที่เป็นละครตลกเสียดสี ยังพบเครื่องแต่งกายรูปแบบประหลาดของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวแซเทอร์ อันประกอบไปด้วยผืนหนังชิ้นเล็กๆ ที่สวมไว้รอบเอวแล้วมีลึงค์จำลองยึดติดอยู่ อันเป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้นึกถึงบรรดาสัตว์ครึ่งคนครึ่งแพะในเทพนิยายที่เป็นสมุนรับใช้ของเทพไดโอนีซัส

ลักษณะของโรงละครแบบกรีกโบราณ

โรงละครกรีกมีศัพท์เฉพาะ เรียก Theatron (สถานที่ใช้สำหรับดู) โดยมีลักษณะพิเศษโดย เป็นโรงละครกลางแจ้ง ที่ใช้การเจาะภูเขาหรือหน้าผาแล้วสร้างเป็นที่นั่งสำหรับชมละคร ที่มีรูปร่างครึ่งวงกลมไล่ระดับคล้ายขั้นบันได ซึ่งสันนิษฐานว่าในระยะแรกการเลือกใช้บริเวณเนินเขาเป็นพื้นที่สำหรับการสร้างโรงละครกลางแจ้งนี้ก็เพื่อเปิดโอกาสให้ชาวกรีกสามารถเข้าร่วมพิธีกรรมในการบูชาเทพเจ้าได้เป็นจำนวนมาก โดยบ้างอาจจะนั่งบนเก้าอี้ไม้ที่ต่อขึ้นตามเนินเขา หรือบ้างอาจจะยืนชมพิธีกรรมที่เกิดขึ้นก็ได้ ในส่วนพื้นที่ด้านล่างที่ใช้ในการแสดงนั้น เรียกว่า ออร์เคสตร้า (Orchestra) ที่กลายมาจากรากของคำศัพท์ที่หมายถึง สถานที่ใช้ในการเต้นรำ หรือ Dancing place ที่มีลักษณะเป็นรูปวงกลมสมบูรณ์ในระยะแรกและสันนิษฐานว่าเป็นส่วนที่ใช้ในการทำพิธีกรรมหรือบูชายัญเพื่อบูชาเทพเจ้า เนื่องจากปรากฏลักษณะของการวางแท่นบูชาเทพไดโอนีซัส (Altar หรือ Thymele) ในบริเวณส่วนกลางของออร์เคสตร้านี้ในโรงละครกรีกสมัยแรกเริ่มก่อนที่แท่นบูชานั้นจะค่อยๆเคลื่อนหายไปในส่วนหลังของเวที





ANCIENT GREEK THEATRE

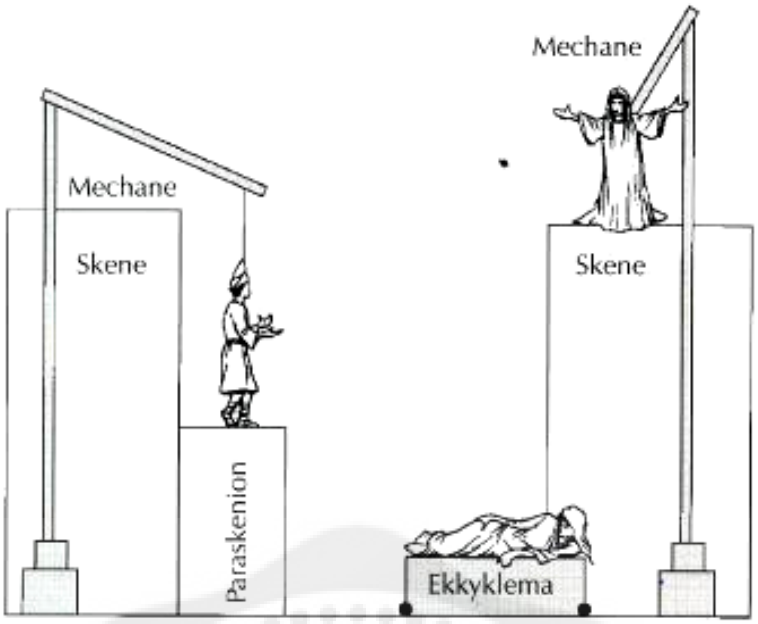
ภาพประกอบ : (ภาพบน) รายละเอียดในส่วนต่างๆของโรงละครกรีกโบราณ
(ภาพล่าง) ภาพมุมสูงแสดงรายละเอียดส่วนต่างๆของโรงละครกรีกโบราณ
ที่มา : (ภาพบน) http://www.mlahanas.de/Greeks/LX/GreekTheater.html และ
(ภาพล่าง) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Ancient_greek_theater_%28en%29.svg

ต่อมาเมื่อการละครกรีกพัฒนามากขึ้นและเพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นรวมทั้งเอื้อต่อการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายและบทบาทของนักแสดง ได้มีการตั้งอาคารหรือกระโจมขึ้นเรียก Skene ซึ่งมีคุณสมบัติคล้ายเป็นฉากหลังสำหรับการแสดง เพราะนอกเหนือจากการทำหน้าที่ในการแสดงสถานที่ของเนื้อเรื่องในการแสดงแล้วนั้น ยังทำหน้าที่เป็นบริเวณที่นักแสดงสามารถที่จะหลบไปด้านหลังเพื่อเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวได้อีกด้วย ฉากที่ตั้งขึ้นมานี้ในระยะแรกอาจเป็นเพียงฉากผ้าใบหรือฉากไม้ที่ใช้เพียงชั่วคราว ก่อนที่จะพัฒนาไปสู่การก่อสร้างด้วยอิฐและหินพร้อมมีการตกแต่งอย่างถาวร โดยส่วนใหญ่มักปรากฏเป็นส่วนหน้าของอาคารสถานที่ เช่น บ้าน หรือพระราชวัง และมักจะมีประตูที่ทำหน้าที่เป็นทางเข้า-ออกทั้งหมด 3 ประตูด้วยกัน และเริ่มมีการให้ความสำคัญกับประตูต่างๆ เช่น โดยมีประตูกลางเป็นทางเข้าออกของตัวละครหลักและเน้นว่าเป็นทางผ่านไปสู่ท้องพระโรงหรือพระราชวัง ในขณะที่ประตูทางขวามือของนักแสดงจะชี้ทางไปสู่ท่าเรือ และประตูทางซ้ายมือของนักแสดงชี้ทางไปสู่ตลาด เป็นต้น

ภาพประกอบ : โรงละคร Theatre of Dionysus ถือเป็นโรงละครที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดของกรีก ตั้งอยู่บริเวณ Acropolis ของกรุงเอเธนส์ มีส่วน Orchestra เป็นรูปครึ่งวงกลม ซึ่งนักประวัติศาสตร์ยังคงถกเถียงกันถึงส่วนของฉาก Skene และยกพื้น Proskenian ว่าได้มีการก่อสร้างถาวรในช่วงนี้แล้วหรือยัง นอกจากนี้ในส่วนบริเวณที่นั่งของผู้ชมได้มีการสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นโครงสร้างไม้ก่อนที่จะมีการก่อสร้างด้วยหินอย่างถาวร

ที่มา : http://www.mccullagh.org/photo/1ds-12/theater-of-dionysus-eleuthereus

ด้านหน้าของฉาก หรือ Skene นี้ต่อมาจะทำเป็นบริเวณยกพื้นเพื่อเป็นพื้นที่ในการแสดงเฉพาะเรียก Proskenian (ซึ่งต่อมาจะได้กลายเป็นรูปแบบของเวทีแบบกรอบรูปที่เรียก Proscenium Stage) นอกเหนือจากนี้ยังได้มีการสร้างส่วนที่เรียก Paraskenia อันมีลักษณะคล้ายส่วนยกพื้นเตี้ยๆ ขนาบบริเวณด้านข้างทั้งสองด้านของ Skene และ Proskenian อีกด้วย ที่ตรงส่วนด้านข้างเวทีทั้งสองด้านนี้เองที่มีทางเดินเข้าออกของทั้งผู้ชมและนักร้องหมู่ เรียก Parodoi อันเป็นที่มาของช่วงการแสดงที่เรียก Parodos ซึ่งนักร้องหมู่จะเดินร้องเพลงนำเรื่องผ่านเข้าสู่พื้นที่การแสดงด้วยช่องทางดังกล่าวนั่นเอง



ภาพประกอบ : ภาพแสดงอุปกรณ์ประกอบฉากในละครกรีกโบราณ
ที่มา : http://webenhanced.lbcc.edu/cartbs/cart41bs/photogallery/album/mechane_ekkyklema_smjpg.html

ทั้งนี้ละครแบบกรีกยังนิยมให้มีการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อช่วยเสริมการแสดงอีกด้วย เช่น Machina ที่เป็นการใช้เครื่องมือในระบบรอกและคานช่วยยกตัวนักแสดงขึ้นระหว่างแสดง เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่าบินได้ เมื่อแสดงลักษณะของตัวละครเทพเจ้า หรือ ในตอนที่เทพเจ้าปรากฏร่างในตอนท้ายเรื่องเพื่อช่วยไกล่เกลี่ยหรือสรุปเรื่องราว (God Intervention) เป็นต้น หรือ อุปกรณ์ที่เรียกว่า Ekkyklema หรือ Wagon อันเป็นเทคนิคของการใช้รถเลื่อนผ่านประตูกลในการนำตัวละครที่ตายหรือถูกฆาตกรรมออกสู่สายตาของผู้ชม ทั้งนี้เนื่องจากว่าตัวละครหลักของกรีกมีจำนวนจำกัด หากมีตัวละครใดตัวละครหนึ่งต้องตายลงไป อาจทำให้จำนวนนักแสดงไม่เพียงพอ เมื่อการตายในละครกรีกมักเกิดขึ้นนอกเวที จึงเป็นโอกาสให้นักแสดงได้เปลี่ยนเครื่องแต่งกายของตัวละครนั้นกับนักร้องหมู่หรือสวมเสื้อผ้าของตนเข้ากับหุ่นแล้วเข็นออกมาด้วนอุปกรณ์ดังกล่าว เพื่อประกาศแก่ผู้ชมถึงความตายของตัวละคร เป็นต้น

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายความเชื่อมโยงของแนวคิดและความเชื่อของละครกรีกโบราณกับกระบวนการนำเสนอในส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทางด้านการแสดง

2. อภิปรายอิทธิพลของการละครกรีกโบราณที่ยังคงปรากฏอยู่ในรูปแบบของการละครในปัจจุบัน

บทที่ 4

อำนาจกับละครโรมัน

Power and Politics in Roman Theatre

แผนการสอน

หัวข้อ อำนาจกับละครโรมัน : *Power and Politics in Roman Theatre*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบความเป็นมาของศิลปะการละครในสมัยอาณาจักรโรมัน
2. เพื่อเข้าใจพัฒนาการและความสำคัญของการละครในสมัยอาณาจักรโรมัน
3. เพื่อสามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจและบทบาทของการละครในสมัยอาณาจักรโรมันได้

เนื้อหา

1. ละครโรมันในฐานะของเครื่องหมายแห่งอำนาจ
2. ประเภทและความสำคัญของละครโรมัน

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon

1. ละครโรมันในฐานะของเครื่องหมายแห่งอำนาจ

กรุงโรมไม่ได้สร้างในวันเดียว

ตามตำนานเล่าขานกันถึงประวัติของกรุงโรมอันเป็นเมืองหลวงของจักรวรรดิโรมันที่ก่อร่างสร้างขึ้นโดยพี่น้องฝาแฝด โรมูลุสและเรมุส (Romulus and Remus) บุตรของเทพมาร์ส (Mars) กับนางเรอา (Rhea) ที่ถูกทิ้งไว้กลางป่าเพื่อให้ตายตามคำบัญชากษัตริย์อามูลิอุส (Amulius) แต่นางหมาป่า (She-wolf) ผ่านมาและได้ให้นมแก่เด็กชายฝาแฝด ยังผลให้ทั้งคู่รอดชีวิตจนชายเลี้ยงแกะมาพบและเลี้ยงดูจนเติบโต ชายหนุ่มทั้งคู่ได้ตกลงกันที่จะสร้างเมืองขึ้นบนบริเวณที่นางหมาป่าให้นมแก่ตน แต่กลับทะเลาะกันเรื่องสถานที่ตั้งจนโรมูลุสพลั้งมือสังหารเรมุสจนตาย โรมูลุสจึงสร้างเมืองต่อจนสำเร็จและสถาปนาตนขึ้นเป็นกษัตริย์องค์แรกแห่งอาณาจักรโรมัน แต่ทั้งนี้หากจะมองตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าชาวโรมันเป็นชาวพื้นเมืองเดิมที่อาศัยอยู่ในแถบคาบสมุทรอิตาลีแล้วค่อยๆ สร้างฐานกำลังที่เข้มแข็งมากขึ้นเรื่อยจนสามารถล้มอารยธรรมเดิมลงได้ในที่สุด ด้วยความยิ่งใหญ่และความเข้มแข็งของชาวโรมันทำให้อาณาจักรโรมันเป็นอาณาจักรในยุคโบราณที่มีความเจริญยาวนานเป็นเวลาหลายศตวรรษ

ภาพประกอบ : รูปปั้นแสดงภาพนางหมาป่าขณะให้นมโรมูลุสและเรมุส
ที่มา : http://en.wikipedia.org/wiki/File:She-wolf_suckles_Romulus_and_Remus.jpg และ

นอกจากนี้ยังนับได้ว่าอาณาจักรโรมันคือพัฒนาการขั้นสูงสุดของของอารยธรรมโบราณ เพราะได้มีการรวมดินแดนทั้งหมดในเขตทะเลเมดิเตอเรเนียนเข้าเป็นหน่วยการเมืองเดียวกันคือจักรวรรดิโรมัน โดยรับความเจริญมาจากกรีกแล้วนำมาปรับให้เข้ากับวิถีการดำรงชีวิตแบบโรมัน ซึ่งภายใต้มุมมองทางประวัติศาสตร์สามารถที่จะแบ่งช่วงของอารยธรรมโรมันได้เป็น 2 สมัยกว้างๆคือ

1. สมัยสาธารณรัฐ ตั้งแต่ 509 ถึง 27 ปีก่อนคริสตกาล (Roman Republic)

กล่าวถึงบริเวณของดินแดนโรมันเดิมที่มีการปกครองแบบพื้นถิ่นภายใต้การปกครองของชาวอีทรัสกันจนกระทั่งมีชาวกรีกเข้ามาตั้งถิ่นฐานทางตอนใต้ของคาบสมุทรอิตาลีจัดการปกครองแบบนครรัฐและนำความเจริญเข้ามาเผยแพร่ในดินแดนซึ่งชาวโรมันอยู่ภายใต้การปกครองของชาวอีทรัสกันที่อพยพมาจากเอชียไมเนอร์ ทำให้ชาวโรมันได้รู้จักกับอารยธรรมกรีกที่พวกอีทรัสกันนำมาใช้ เช่นตัวอักษรและงานศิลปกรรมรวมไปจนถึงเครื่องแต่งกาย จนกระทั่งในราวปี 510 ก่อนคริสตกาลชาวโรมันจึงประสบความสำเร็จในการโค่นกษัตริย์อีทรัสกันและขยายอำนาจเหนือคาบสมุทรอิตาลี ด้วยความเป็นชาตินักรบโดยกำเนิดทำให้ง่ายต่อการเข้ารบและได้ชัยชนะเหนือดินแดนต่างๆตลอดภาคตะวันตก

ของทะเลเมดิเตอเรเนียนทั้งหมดและทางตะวันออกในซีเรีย มาเซโดเนีย รวมถึงรัฐกรีกทั้งหมดจนกลายเป็นรัฐที่ยิ่งใหญ่ในแบบของจักรวรรดิโรมัน (The Roman Empire) รวมถึงการมีผู้นำที่แข็งแกร่ง เช่น จูลิอุส ซีซาร์ (Julius Caesar) และมีระบอบการปกครองในแบบสาธารณรัฐที่เน้นการออกเสียงในรัฐสภา (The Roman Senate) ผ่านสมาชิกสภาที่มาโดยการเลือกตั้ง (senators) ก่อนที่จะถูกปฏิรูปการปกครองมาสู่รูปแบบการรวมศูนย์อำนาจในช่วงจักรวรรดิ

2. สมัยจักรวรรดิ ในช่วง 27 ปีก่อนคริสตกาลถึงปีค.ศ. 476 (Roman Empire)

เป็นช่วงหลังจากที่จูลิอุส ซีซาร์ ถูกลอบสังหารโดยออคตาเวียน (Octavian Augustus) ผู้เป็นหลานชายที่ต่อมาได้ขึ้นครองราชย์และสถาปนาตนเป็นจักรพรรดิ ซึ่งนับเป็นช่วงที่อาณาจักรโรมันรุ่งเรืองมาก มีดินแดนในปกครองทั้งในยุโรป แอฟริกา เอเชีย รวมทั้งเกาะอังกฤษ และมีจักรพรรดิเป็นศูนย์กลางของการปกครองแต่เพียงผู้เดียว ในปีค.ศ.395 จักรวรรดิโรมันถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือจักรวรรดิโรมันตะวันตกอันมีศูนย์กลางที่กรุงโรม และจักรวรรดิโรมันตะวันออกอันมีศูนย์กลางที่กรุงสแตนติโนเปิล (ประเทศตุรกีปัจจุบัน) ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นคราวที่จักวรรดิโรมันตะวันตกเริ่มสั่นคลอนเพราะถูกรุกรานโดยพวกอนารยชน หรือ Barbarians ทั้งพวก Visigoths ในปีค.ศ.410 และพวก Vendals ในปีค.ศ.450 จนกระทั่งต้องล่มสลายลงในปีค.ศ.476 (ขณะที่จักรวรรดิโรมันตะวันออกคงอยู่มาจนถึงปีค.ศ. 1453 ในฐานะของอาณาจักรไบแซนไทน์) ทั้งนี้อารยธรรมที่ยิ่งใหญ่ของโรมันได้พัฒนาจนกลายเป็นรากฐานหนึ่งของอารยธรรมตะวันตกที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เช่น ภาษา กฎหมายและการปกครอง งานศิลปะ และเครื่องแต่งกาย รวมไปจนถึงหลักทางความคิดและปรัชญา

ทั้งนี้พบว่าการละครแบบโรมันนั้นก็ได้รับอิทธิพลมาจากละครกรีกไม่น้อยทีเดียว อันเป็นผลมาจากการที่หลังจากที่อาณาจักรกรีกโบราณล่มสลายนั้น พวกโรมันได้รับเอาวัฒนธรรมจากกรีกเดิมมาปรับเปลี่ยนให้มีรูปแบบเฉพาะที่เป็นของตนเองนั่นเอง หากแต่ว่าถ้าจะเปรียบเทียบกับการละครที่เป็นแบบกรีกแท้ๆนั้น จะพบว่าละครแบบโรมันให้ความสนใจกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาน้อยกว่า แม้จะมีการแปลหรือดัดแปลงบทละครที่มีรากฐานมาจากละครชิ้นเอกของกรีกเดิม แต่รูปแบบของการแสดงที่เป็นที่นิยมในสมัยโรมัน กลับได้แก่ละครที่เน้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความบันเทิงเป็นหลัก เช่น รูปแบบของการละครแบบคอเมดี เป็นต้น

ภาพประกอบ : แผนที่แสดงอาณาเขตความกว้างใหญ่ของอาณาจักรโรมันโบราณ

ที่มา : https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d2/6f/14/d26f149805fca8724750b0c901c435f2.jpg

ชาวโรมันโดยพื้นฐานเป็นกลุ่มคนที่ชื่นชอบความบันเทิงเป็นชีวิตจิตใจ พวกเขานิยมการละเล่นและงานมหรสพโดยเฉพาะในงานเทศกาลต่างๆ (Ludi) ลักษณะของละครแบบโรมันนั้นจึงประกอบไปด้วยการแสดงที่หลากหลาย แต่จาก

การที่โรมันได้รับอิทธิพลทางการละครมาจากกรีกเสียมาก จึงทำให้งานละครส่วนใหญ่ของโรมันนั้นนอกเหนือจากการมีพื้นฐานที่พัฒนามาจากบทละครแบบกรีก รวมทั้งมีเนื้อเรื่องที่มาจากละครกรีกแล้ว ยังมักจะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในประเทศกรีกเป็นส่วนใหญ่ นักแสดงแต่งกายแบบกรีก และมีการสวมหน้ากากแบบกรีกอีกด้วย ทั้งนี้แม้ว่าจะไม่ปรากฏหลักฐานทางด้านการละครในจักรวรรดิโรมันมากเท่ากรีก แต่ก็พบว่าโรมันนิยมชมการแสดงละครในฐานะของการเป็นส่วนหนึ่งของการบันเทิงหรืองานรื่นเริงมากกว่า ทั้งนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความนิยมที่จะดัดแปลงละครกรีกให้สอดคล้องกับรสนิยมของตน ซึ่งบางครั้งยังส่อนัยของการล้อเลียนละครแบบกรีกอีกด้วย

จากการที่โรมันมุ่งเน้นความสนุกสนานในการแสดงเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ จึงพบว่างานละครมักจะมีเนื้อหาที่ตอบสนองต่อการบันเทิงเริงรมย์มากกว่าละครกรีก บางครั้งเน้นเรื่องตลกหยาบโลน หรือการแสดงประเภทละครใบ้ที่มีท่าทางการแสดงที่ถูกสร้างขึ้นอย่างจงใจเพื่อล้อเลียนกลุ่มคนชั้นสูง หรือเรื่องราวตามตำนาน ไม่เว้นแม้แต่เรื่องราวที่มีเนื้อหาล่อแหลม เรื่องการคบชู้ การเต้นรำเกือบเปลือย กายกรรม หรือตลกสัปดน อันเป็นผลทำให้สถานะของนักแสดงละครในอาณาจักรโรมันถูกมองในสถานภาพที่ต่ำกว่านักแสดงละครตามความคิดของกรีกโบราณ

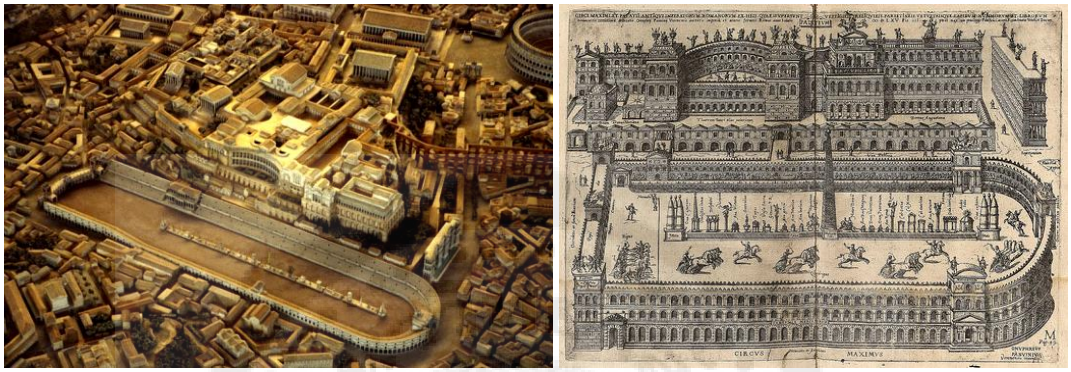
เมื่อเป็นเช่นนี้ เพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมในการชมการแสดงของชาวโรมัน ความบันเทิงในแบบสุดโต่งของโรมันจึงปรากฏขึ้น ยังผลให้บางครั้งศาสนจักรก็ไม่อาจที่จะยอมรับได้ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงประเภทที่มีการใช้บทสนทนาหยาบโลน ฉากเปลือยที่ใช้โสเภณีเล่นจริงในฉากข่มขืนบนเวทีการแสดง การต่อสู้อย่างถึงแก่ชีวิตของบรรดานักสู้ (Gladiators) ทั้งที่สู้กับคนและที่สู้กับสัตว์ร้ายต่างๆ มีการประหารนักโทษหรือพวกคริสเตียนจริงๆในฉากที่ต้องมีการฆาตกรรม หรือ ประหารชีวิตบนเวทีการแสดง เป็นต้น ในขณะที่ผู้ชมชาวโรมันก็รับชมการแสดงเหล่านั้นอย่างรื่นเริงบันเทิงใจ และนอกเหนือจากนั้น คนโรมันยังนิยมชมการแข่งรถ (Chariot Race) การแข่งม้า การแข่งขันการต่อสู้ของนักมวยปล้ำ (Gladiator) รวมถึงกายกรรมต่างๆอีกด้วย ทั้งนี้นักสู้หรือนักมวยปล้ำที่ส่วนใหญ่เป็นทาสหรือเชลยโรมันนั้นก็มักจะทำการฝึกฝนเพื่อเข้าต่อสู้อย่างดุเดือดเพื่อให้ได้ชัยชนะจนบางครั้งต้องถึงแก่ชีวิต นั่นเป็นเพราะว่าหากนักสู้คนใดได้รับชัยชนะย่อมหมายถึงความเป็นอิสระจากการเป็นทาส รวมไปถึงการได้รับชื่อเสียงเกียรติยศอีกด้วย

ภาพประกอบ : ภาพนักสู้ (Gladiators) และ นักมวยปล้ำโรมัน ขณะต่อสู้กันเองและต่อสู้กับสัตว์ร้าย
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://romanhistorybooksandmore.freeservers.com/p_g5.htm และ (ภาพขวา) http://www.independent.co.uk/life-style/history/worlds-bestpreserved-gladiatorial-relics-are-discovered-in-the-suburbs-of-york-1993282.html?action=Gallery

ทั้งนี้จากการที่บรรดาผู้ชมชาวโรมันก็สนุกสนานกับการแสดงแบบที่เป็นอยู่และชื่นชอบการแสดงแบบนั้นอย่างมาก พวกเขามักจะส่งเสียงเชียร์ฝ่ายที่ตนชอบ โห่ร้องเมื่อผู้แพ้จำต้องเสียที และปรบมือชื่นชอบยามผู้ที่ตนสนับสนุนได้รับชัยชนะอยู่บ่อยๆ ทำให้นักแสดงไม่อาจที่จะใช้เสียงเพื่อเล่าเรื่องหรืออธิบายเนื้อเรื่องได้มากนัก พวกเขาจึงพยายามที่จะสร้างรหัสที่สำคัญเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจตัวละครหรือแบ่งแยกฝ่ายในการแสดงได้อย่างชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น หากว่าตัวละคร

นั้นสวมวิกผมสีดำจะหมายถึงตัวละครของชายหนุ่ม วิกผมสีแดงหมายถึงทาส การสวมชุดขาวหมายถึงตัวละครชายแก่ ชุดสีม่วงหมายถึงชายหนุ่ม และชุดสีเหลืองหมายถึงตัวละครเพศหญิงเป็นต้น โดยเนื้อเรื่องของละครที่โรมันนิยมนำมาเล่นเสมอๆ คือเรื่องราวตลกขบขัน ที่มีลักษณะของการผิดฝาผิดตัว เช่นเทพเจ้าแปลงร่างเป็นมนุษย์ เป็นต้น

และในขณะที่ผู้ชมแสดงความนิยมที่มีในตัวของนักแสดงอย่างเปิดเผยนั้น นักแสดงเองก็พยายามที่จะเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมอยู่บ่อยๆเช่นกัน ไม่ว่าจะในส่วนของความพยามยามในการตกแต่งเครื่องแต่งกายให้สวยงาม ตกแต่งหน้ากาก หรือ เมื่อมีบทที่ตัวละครต้องตาย ก็จะมีความนิยมนำนักโทษที่ต้องถูกประหารชีวิตเข้ามารับบทบาทแทนที่เพื่อให้ดูสมจริง



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) แบบจำลองสนามแข่งรถม้า (Circus Maximus) ในกรุงโรม
และ (ภาพขวา) ภาพวาดการแข่งรถศึกที่สนามเซอร์คุสแมกซิมุส
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.markville.ss.yrdsb.edu.on.ca/projects/classof2008/chong2/vlee/CIRCUSMAXIMUSsite.htm และ (ภาพขวา) http://bibliodyssey.blogspot.com/2009/04/circus-maximus.html

2. ประเภทและความสำคัญของละครโรมัน

ละครสุขนาฏกรรมแบบโรมัน

ถือเป็นรูปแบบของการละครที่มีความสำคัญมากในสมัยอาณาจักรโรมัน นอกเหนือจากการพัฒนามาจากการผสมผสานรูปแบบของการละครกรีกทั้งละครใบ้ ละครคอเมดี และละครแซเทอร์ รวมไปจนถึงรูปแบบของการแสดงที่นักแสดงยังคงสวมหน้ากากแบบนักแสดงในละครกรีกแล้วนั้น ละครสุขนาฏกรรมแบบโรมันยังสอดคล้องกับรสนิยมและแสดงออกถึงความชื่นชอบในเรื่องบันเทิงเริงรมย์ของชาวโรมันได้อย่างชัดเจน

ทั้งนี้ละครสุขนาฏกรรมแบบโรมันนั้นสามารถที่จะแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่

1. Fabula Palliata อันเป็นเรื่องที่แปลมาจากบทละครกรีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของมีแนนเดอร์ (Menander) ที่เป็นที่ชื่นชอบของชาวโรมัน นอกจากนี้ยังมีการเขียนขึ้นใหม่ในภาษาลาตินโดยนักเขียนบทละครชาวโรมันที่ยึดเอาแนวทางของมีแนนเดอร์เป็นต้นแบบ โดยเรื่องราวที่ปรากฏในละครนั้นมักเป็นเรื่องราวในครอบครัวที่เกิดขึ้นในประเทศกรีก มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชาวกรีก มีลักษณะของการตลกแบบหยาบโลนและมีเรื่องผิดฝาผิดตัว ซึ่งรูปแบบของละครนี้เรียกตามเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่สวมผ้าคลุมตัวยาวแบบกรีก (Pallium หรือ Himation ในภาษากรีก)

"ในละครสุขนาฏกรรมแบบปาลีอาตา นักเขียนบทละครสร้างบรรยากาศที่ไม่ใช่โรมัน ด้วยการใช้นครรัฐกรีกแห่งหนึ่งที่มักเป็นเอเธนส์เป็นฉากท้องเรื่อง นอกจากนี้ยังใช้ตัวละครและเสื้อผ้าที่เป็นกรีก สาเหตุที่ต้องทำเช่นนั้นเนื่องจากนักเขียนไม่อาจให้หนุ่มโรมันสมัยสาธารณรัฐ ผู้ได้รับการอบรมมาอย่างเคร่งครัดให้อยู่ในระเบียบวินัย เป็นคนบ้าระห่ำแบบตัวละครในละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ของกรีกได้ นอกจากนี้ยังเป็นไปไม่ได้เลยที่นักเขียนบทละครจะให้ตัวละครที่เป็นชาวโรมันประพฤติผิดประเวณี เพราะบทละครสุขนาฏกรรมโรมันเขียนในสมัยสาธารณรัฐที่เคร่งครัดเรื่องศีลธรรม และให้ความสำคัญกับสถาบันครอบครัวเป็นอย่างสูง อย่างไรก็ตามชาวโรมันยอมรับเรื่องดังกล่าวได้หากเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในฉากดั้งเดิมคือที่กรีซและตัวละครมิใช่ชาวโรมัน" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 125)

2. Fabula Togata เป็นรูปแบบของละครสุขนาฏกรรมที่ถึงแม้จะมีรูปแบบบางประการที่ได้แรงบันดาลใจมากจากละครแบบกรีก แต่เนื้อหาและเรื่องราวของละครลักษณะนี้จะเกิดขึ้นในอาณาจักรโรมัน หรือ มีเนื้อหาที่ชาวโรมันเข้าใจและคุ้นเคยเป็นหลัก อันแสดงให้เห็นจากชื่อของรูปแบบละครที่มีที่มาจากเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่เรียก โทกา (Toga) อันเป็นเสื้อคลุมแบบสวมที่มีลักษณะเป็นแบบโรมันอย่างชัดเจน

"โดยสรุปละครสุขนาฏกรรมแบบโตกาตานำรูปแบบและกลวิธีของละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ของกรีกมาใช้เช่นเดียวกับฟาบูลาปาลีอาตา แต่ดัดแปลง เพิ่มเติม หรือ ตัดทอนรายละเอียดและองค์ประกอบบางอย่างเพื่อให้คนดูเข้าใจได้ง่ายขึ้น" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 126)

ละครโศกนาฏกรรมแบบโรมัน

เนื่องจากพื้นฐานของชาวโรมันเป็นพวกที่นิยมความบันเทิงเริงรมย์เป็นหลัก ชาวโรมันดูละครเพื่อความสนุกสนานและไม่ชอบที่จะคิดวิเคราะห์เหมือนดังเช่นคนกรีก ทำให้ละครแบบโศกนาฏกรรมแบบกรีกไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนักในจักรวรรดิโรมัน ส่วนใหญ่ที่ปรากฏมักเป็นการนำบทละครเดิมของกรีกมาปรับแปลงใหม่ให้สอดคล้องกับความนิยมแบบโรมัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง Oedipus หรือ Medea ที่มีการนำมาประยุกต์ใหม่ในสมัยโรมันอย่างชัดเจน แม้ว่าส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะของการละครเพื่ออ่านมากกว่าการนำมาแสดงสดก็ตาม แต่สิ่งหนึ่งที่พิเศษกว่าคือในฉากที่เน้นการนำเสนออารมณ์ของตัวละครอย่างสุดโต่ง หรือ ฉากที่แสดงให้เห็นภาวะอันโหดร้ายของชะตากรรมของตัวละครนั้นมักเป็นสิ่งที่ชาวโรมันชื่นชอบเป็นพิเศษ และในบทละครก็ได้มีการขยายเนื้อหาดังกล่าวเพิ่มเติม เช่นในฉากที่อิดิปุสควักลูกตาของตน หรือ มีเดียลงมือฆ่าลูกชายทั้งคู่ ละครโศกนาฏกรรมแบบโรมันก็จะนำมาแสดงบนเวทีการแสดงเพื่อสร้างความสยดสยองให้เกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชม ทั้งที่จริงหากเป็นไปตามประเพณีนิยมของการละครกรีกแล้วฉากต่างๆเหล่านี้จะปรากฏในส่วนหลังเวทีการแสดงและผู้ชมรับรู้ถึงความโหดร้ายนั้นได้ผ่านจากคำบอกเล่าของนักร้องหมู่ (Chorus) ที่บรรยายภาพต่างๆให้ผู้ชมแทน ซึ่งกระบวนการนี้เองที่มีส่วนให้นักร้องหมู่ในละครสมัยโรมันเริ่มที่จะลดความสำคัญลงไปและเนื้อหาตลอดจนแนวทางของละครโศกนาฏกรรมแบบโรมันค่อนไปทางละครแบบประโลมโลก หรือ Melodrama เสียมากกว่า

"ละครโศกนาฏกรรมโรมันมี 2 ประเภท ได้แก่ 1. ละครโศกนาฏกรรมแบบเกรปิดาตา (Fabula Crepidata) ซึ่งใช้แก่นเรื่องกรีก ละครโศกนาฏกรรมประเภทนี้ได้ชื่อตามคำว่า เกรปิดา (crepida) อันเป็นคำที่พวกโรมันใช้เรียก โคเทอร์นัส (cothurnus) ซึ่งเป็นรองเท้าที่พวกกรีกใช้ในการแสดงละครโศกนาฏกรรม 2. ละครโศกนาฏกรรมแบบเปรเตกซ์ตา (Fabula Praetexta) อันเป็นละครอิงประวัติศาสตร์โรมัน หรือ ชีวประวัติของบุคคลสำคัญชาวโรมัน เช่นเรื่อง Rape of the Sabines ซึ่ง กวินตุส เอนนิอุส นำประวัติศาสตร์การก่อตั้งกรุงโรมตามที่เล่าไว้ใน

ตำนานมาถ่ายทอดเป็นบทละคร ปัจจุบันมีบทละครโศกนาฏกรรมแบบเปรเต็กซ์ตาที่สมบูรณ์เหลืออยู่เพียงเรื่องเดียวคือเรื่อง Octavia ซึ่งไม่รู้ชื่อผู้แต่ง บทละครเรื่องนี้เล่าถึงชะตากรรมของออกตาเวีย ชายาคนแรกของจักรพรรดิเนโร ผู้ถูกสามีทอดทิ้งไปหาผู้หญิงอื่น ตัวเธอเองถูกกล่าวหาว่าคบชู้ ทำให้ถูกเนรเทศไปจากโรมและถูกสังหารในที่สุด ละครโศกนาฏกรรมทั้ง 2 ประเภทนี้มีเนื้อเรื่องน่ากลัว และมีตัวละครที่ดีหรือเลวเพียงด้านเดียว” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 127)

ละครตลกแบบอาเตลลา (Fabula Atellana)

เป็นลักษณะของละครตลกแบบดั้งเดิมของชาวโรมัน มีที่มาจากการแสดงในเทศกาลเฉลิมฉลองการเก็บเกี่ยวงานพิธีกรรมและงานรื่นเริงแบบชาวบ้าน สันนิษฐานว่ามีรูปแบบใกล้เคียงกับการแสดงละครใบ้แบบกรีกผสมผสานกับรูปแบบของการแสดงสด ซึ่งเป็นที่นิยมมากในแถบเมืองอาเตลลา (Atella) ทางตอนใต้ของอิตาขีและแถบหมู่เกาะซิซิลี (Sicily) มีเนื้อเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความรักของหนุ่มสาวและเรื่องราวขำขัน โดยมีมุขตลกที่ค่อนไปในทางหยาบโลนและมีตัวละครในแบบ Stock Characters หรือ ตัวละครแบบแผนที่ไม่มีพัฒนาการแต่ผู้ชมสามารถจดจำได้ง่าย เช่น Bucco – เจ้าอ้วนจอมตะกละ, Pappus – ตาแก่ขี้เหนียว และ Manducus – ตัวตลกจอมโว เป็นต้น ทั้งนี้นักแสดงจะทำการสวมหน้ากากที่มีลักษณะเฉพาะและสอดคล้องกับบุคลิกของตัวละครระหว่างการแสดง ซึ่งนักประวัติศาสตร์การละครเชื่อกันว่าการแสดงนี้เป็นส่วนหนึ่งที่พัฒนาไปสู่รูปแบบของละครสวมหน้ากากที่เรียก Commedia dell’arte ในอิตาลีสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16

ละครใบ้ (Mime) และ แพนโทไมม์ (Pantomime)

เนื่องจากว่าธรรมชาติพื้นฐานของคนโรมันนิยมความบันเทิงเป็นหลักมากกว่าที่จะพิจารณาขบคิดถึงความหมายของชีวิตหรือตั้งคำถามกับโชคชะตาและถกเรื่องปรัชญาเช่นที่ปรากฏในการละครแบบกรีก คนโรมันจึงชื่นชอบการแสดงที่ดูง่ายและมีจุดหมายเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก อันเป็นให้ในช่วงปลายของอาณาจักรโรมัน ละครใบ้ หรือ Mime ที่มีความใกล้เคียงกับการแสดงกายกรรม ที่นักแสดงทำท่าทางต่างๆโดยไม่ต้องพูดหรือกล่าวบทสนทนากลายเป็นการบันเทิงอย่างหนึ่งที่ได้รับความนิยมมาก จนกระทั่งนักแสดงอาจลดบทบาทจนเหลือเพียงคนเดียวที่สามารถเล่นได้ทุกบทบาทตามที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง และแยกการแสดงบทบาทเป็นตัวละครต่างๆ เต้นรำ ร้องเพลง ในขณะที่เหล่าคอรัสมีหน้าที่ร้องประกอบเพื่อบรรยายเรื่องราวหรือการกระทำต่างๆของตัวเอกในเรื่อง เนื้อหาส่วนใหญ่มุ่งเน้นความพยายามในการสร้างเสียงหัวเราะโดยการล้อเลียนชนชั้นกลางในสังคมโรมัน รวมไปจนถึงการใช้เนื้อหาที่มีที่มาจากเทพปกรณัม และมีฉากร้องรำทำเพลง ฉากลามกสัปดน การเต้นรำกิ่งเปลือย ไปจนถึงการเล่นมุขและกายกรรม ซึ่งก็มีหลักฐานว่าในการแสดงละครใบ้แบบโรมันนี้มีการยอมรับให้นักแสดงหญิงสามารถที่จะร่วมแสดงได้อย่างไม่ผิดประเพณี และเป็นการแสดงที่ไม่มีการสวมหน้ากาก

> “ควบคู่ไปกับการปรับแปลงละครสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมแบบกรีก ละครใบ้ หรือ ไมม์ (mimes หรือ mimos) ก็เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมชาวโรมันไม่น้อย ละครใบ้มีที่มาจากแถบซีราคุส (Syracuse) และเริ่มนิยมนำแสดงในราวศักราชที่ 4 ก่อนคริสตกาล โดยมีทั้งนักแสดงชายและหญิง ซึ่งละครใบ้แบบไมม์นั้นจะมีการนำเสนอผ่านบทพูดคนเดียว (Monoloque) บทสนทนา การเต้นรำ การร้องเพลง และการใช้ทักษะของนักแสดงด้านต่างๆ เช่น กายกรรม เพื่อช่วยเสริมให้การนำเสนอเรื่องราวที่มักนำมาจากเทพปกรณัมน่าสนใจมากขึ้น อันเป็นลักษณะเฉพาะที่ตรงข้ามกับรูปแบบของละครที่เรื่องราวถูกพัฒนาจากโครงสร้างของเนื้อเรื่องไปจนถึง

ลักษณะของตัวละครที่ถูกนำเสนอผ่านหน้ากาก ความน่าสนในของละครใบ้นี้จึงเกิดขึ้นจากความหลากหลายของทักษะและความสามารถพิเศษของนักแสดงในด้านต่างๆ" (B.Zarrilli, Phillip, 2006 : 102)

ส่วนการแสดงในแบบแพนโทไมม์ หรือ Pantomime นั้น เชื่อกันว่ามีที่มาจากทางตอนใต้ของอิตาลี ก่อนที่จะเข้ามาเป็นที่นิยมในอาณาจักรโรมัน ซึ่งเป็นการแสดงที่เน้นรายละเอียดที่ท่าทางและการเต้นของนักแสดงที่สวมหน้ากากอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้เนื่องจากว่านักแสดงไม่จำเป็นต้องพูดบทสนทนาใดๆ จึงทำให้หน้ากากของละครแบบแพนโทไมม์นั้นไม่จำเป็นต้องมีช่องปาก ซึ่งก็เป็นที่เชื่อกันว่าการแสดงนี้น่าจะมีที่มาจากละครแบบโศกนาฏกรรมของกรีกที่ประยุกต์เปลี่ยนบทพูดให้กลายไปเป็นท่าทางที่สอดคล้องกับท่วงทำนองของนักแสดงแทน

"นอกเหนือจากการฟื้นฟูละครสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมแล้วนั้น ละครใบ้และการละครแบบใหม่เรียกแพนโทไมม์ (Pantomime) ได้ถูกพัฒนาและได้รับความนิยมมากขึ้นในช่วงต้นของจักรวรรดิโรมัน ในละครใบ้แบบแพนโทไมม์นั้น นักแสดงที่ไม่เอ่ยคำพูดใดๆ(ใบหน้าซ่อนอยู่ภายใต้หน้ากากที่ไม่มีช่องปาก)จะแสดงเดี่ยวคู่ไปกับท่วงทำนองที่ขับร้องโดยนักร้องหมู่และ/หรือนักดนตรี ในบทบาทที่ดึงมาจากเทพปกรณัม หรือ จากการละครแบบแผน" (B.Zarrilli, Phillip, 2006 : 104)

นักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงของโรมัน

เนื่องจากการละครในสมัยจักรวรรดิโรมันนั้น มีพื้นฐานมาจากการละครสมัยกรีกเป็นส่วนมาก นักเขียนบทละครส่วนใหญ่ในโรมันจึงเชี่ยวชาญในการพัฒนาและประยุกต์บทละครมากกว่าจะสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆ แต่ถึงกระนั้นก็ยังปรากฏนักเขียนบทละครชาวโรมันที่มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์ดังต่อไปนี้

1. Publius Terentius Afer หรือ Terence (มีอายุอยู่ราวช่วง 195 ปีถึง 159 ปี ก่อนคริสตกาล) เป็นนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงชาวโรมันในแนว Fabula Palliata ที่เป็นที่รู้จักแม้กระทั่งในปัจจุบันถึงแม้ว่าจะมีผลงานของเขาที่เขียนขึ้นอย่างสมบูรณ์เพียงแค่ 6 เรื่องก็ตาม จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เทเรนซ์นั้น มีเชื้อสายเป็นชาวแอฟริกันตอนเหนือที่ถูกซื้อเข้ามาสู่จักรวรรดิโรมันในฐานะของทาส ก่อนที่จะได้รับการให้การศึกษาจากนายจ้างและได้รับการปล่อยตัวเพื่อเป็นอิสระ และเขาได้หันมาเขียนบทละครพร้อมกับออกนำออกแสดงตั้งแต่ราวช่วง 160 ปีก่อนคริสตกาล ความโดดเด่นในงานของเทเรนซ์นั้นอยู่ที่การผสมผสานเรื่องเล่าจากบทละครในสมัยกรีกโดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครของมีแนนเดอร์ ที่เขานำมาเป็นต้นแบบและพัฒนาให้เกิดเป็นแนวทางเฉพาะที่สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชมชาวโรมัน ทั้งในเรื่องของการใช้ภาษาและการนำเสนอ ถึงแม้ว่าตามความเป็นจริงแล้วชาวโรมันจะไม่ค่อยนิยมบทละครของเทเรนซ์มากนักก็ตาม ซึ่งบทละครที่มีชื่อของเทเรนซ์ทั้ง 6 เรื่อง ได้แก่ The Woman of Andros, The Mother-in-Law, The Self-Tormentor, The Eunuch, Phormio และ The Brothers

"สิ่งที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในงานของเทเรนซ์คือการใช้โครงเรื่องรอง หรือ Subplot ควบคู่ไปกับโครงเรื่องหลัก ที่ถือเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้เขาสามารถแสดงปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นจากตัวละครต่างๆในสถานการณ์เดียวกันได้ รวมทั้งยังมีส่วนในการพัฒนาตัวละครจากผลกระทบที่เกิดขึ้นได้อย่างน่าสนใจอีกด้วย ซึ่งเป็นส่วนที่เชคสเปียร์เองรวมทั้งนักเขียนบทละครชาวอังกฤษในช่วงคริสศตวรรษที่ 17 ให้ความสนใจและนำไปพัฒนา" (Wickham, Glynne, 1992 : 44-45)

2. Titus Maccius Plautus (มีอายุอยู่ราวช่วง 254 ปีถึง 184 ปี ก่อนคริสตกาล) เป็นที่รู้จักกันในนาม เปลาตุส (Plautus) เขาเป็นนักเขียนบทละครชาวโรมันที่ได้รับการยกย่องทั้งในส่วนของการเป็นบทละครโรมันที่เก่าแก่ที่สุดและทั้งในส่วนของความสามารถในการประพันธ์ เปลาตุสนั้นเสียชีวิตไปก่อนที่เทเรนซ์จะนำละครเรื่องแรกของเขาออกแสดงเป็นเวลาเกือบ 8 ปี แต่ความนิยมในบทละครของเขาก็ไม่เคยจางหาย หลักฐานทางประวัติศาสตร์บันทึกว่าเปลตุสเป็นชาวแคว้น Umbria จากตอนกลางของอิตาลี และมีอาชีพเดิมเป็นนักแสดงละครเวทีก่อนที่เขาจะหันมาเขียนบทละครและมีชื่อเสียงในช่วงอายุราว 40 ปี ความโดดเด่นของบทละครของเปลาตุสนั้นได้แก่การนำบทละครเดิมของกรีกมาปรับแต่งและพัฒนา มีการเสริมภาษาพูดและมุมมองแบบที่คนโรมันเป็นและนิยม นอกเหนือจากการแทรกอารมณ์ขัน มุขตลก รวมไปจนถึงการผสมผสานกายกรรมและบทตลกเพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้คนมากยิ่งขึ้น มากไปกว่านั้นเปลาตุสยังใช้ อารัมภบท หรือ Prologue เข้ามาเพื่อเป็นเครื่องมือช่วยในการอธิบายโครงเรื่องก่อนเริ่มการแสดง มีการใช้ตัวละครในแบบ Stock Characters ตามแบบละครสุขนาฏกรรมของกรีกเป็นพื้นฐานในการสร้างผลงานด้วย แต่ทั้งนี้เขาก็ได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนให้ตัวละครมีบุคลิกลักษณะที่มีความเฉพาะตัวแบบของเขามากขึ้น เช่นในตัวละคร คนรับใช้ ที่เปลาตุสสร้างให้มีลักษณะแบบฉลาดแกมโกงที่สามารถเป็นทั้งตัวตลกและตัวเดินเรื่องสำคัญได้พร้อมกัน

> “ละครสุขนาฏกรรมของเปลาตุสทุกเรื่องเป็นเรื่องสั้นๆ ใช้เวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง สะท้อนให้เห็นความผสมผสานระหว่างละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ของกรีกกับรสนิยมของชาวโรมัน โดยใช้ภาษาลาตินที่ชาวบ้านทั่วไปใช้ไม่ใช่ภาษาลาตินชั้นสูง ทำให้เกิดละครที่เป็นลูกผสมระหว่างกรีกและโรมัน กล่าวคือ มีแก่นเรื่องเข้าแบบ (Stock Theme) และตัวละครเข้าแบบตามแบบอย่างละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ของกรีก แต่แก่นเรื่องและตัวละครดังกล่าววิพากษ์วิจารณ์ค่านิยมโรมันแบบหยิกแกมหยอก เพื่อสร้างความขบขันโดยคนดูไม่รู้สึกขัดเคือง ...ละครสุขนาฏกรรมของเปลาตุสไม่พูดเรื่องการเมือง เพราะเห็นตัวอย่างที่เนวีอุสต้องโทษเนรเทศจากการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องการเมือง และแม้แต่ในการล้อเลียนชีวิตประจำวันและสถาบันต่างๆของพวกโรมัน เปลาตุสก็ยังต้องแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นเพียงเรื่องตลกในละครเท่านั้น และในตอนจบเขาก็ต้องนำคนดูกลับมาสู่โลกแห่งความจริง” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 140)

3. Lucius Annaeus Seneca หรือ เซเนกา (มีอายุอยู่ราวช่วง 4 ปีก่อนคริสตกาล ถึง ปีค.ศ. 65) เป็นนักเขียนบทละครชาวโรมันที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่ง เขามีพื้นเพมาจากเมือง Corduba ทางตอนใต้ของเสปนที่ในขณะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิโรมัน เขาได้รับการศึกษาทางด้านปรัชญาซึ่งมีผลให้เซเนกาได้เข้ารับหน้าที่เป็นอาจารย์ของจักรพรรดิเนโรของโรมัน แต่เนื่องจากสุขภาพที่ไม่สมบูรณ์นักและคดีที่ถูกทำให้เชื่อว่าเขาพัวพันกับความพยายามที่จะฆาตกรรมจักรพรรดิเนโรเป็นผลให้เขาต้องถูกสั่งประหารชีวิตด้วยการฆ่าตัวตาย ผลงานบทละครส่วนใหญ่ของเซเนกานั้นปรากฏในรูปแบบของละครแบบโศกนาฏกรรมที่นักประวัติศาสตร์การละครมีความเชื่อว่าอ้างอิงและประยุกต์ดัดแปลงจากผลงานส่วนใหญ่ของยูริพิดีส ซึ่งแม้ว่าผลงานที่หลงเหลืออยู่นั้นจะแสดงให้เห็นว่าบทละครของเขาถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการอ่านมากกว่าการนำออกแสดงจริง เนื่องจากขาดส่วนของการอธิบายที่เกี่ยวข้องกับการแสดง รวมทั้งการเข้าออกของนักแสดง แต่รูปแบบของกระบวนการประพันธ์นั้นก็ได้แสดงลักษณะเฉพาะของเขาที่มุ่งเน้นการสอนและสร้างศีลธรรมอันดีให้เกิดขึ้นกับผู้ชมผ่านตัวอย่างอันน่ากลัวที่เกิดขึ้นจากการกระทำและชะตา

กรรมของตัวละครเอกในเรื่อง ซึ่งรูปแบบเช่นนี้เองที่กลายมากเป็นที่นิยมและถูกดำเนินรอยตามในผลงานของนักเขียนบทละครช่วงหลัง รวมทั้งที่ปรากฏในผลงานของเชคสเปียร์ด้วยเช่นเดียวกัน

"บทละครของเซเนกามีลักษณะสำคัญที่นักเขียนบทละครสมัยหลัง โดยเฉพาะสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาและสมัยคลาสสิกใหม่รับไปใช้ดังต่อไปนี้

1. บทละครของเซเนกาแบ่งเป็น 5 ตอนหรือ 5 องก์ (act) ซึ่งเกิดจากการที่เซเนกาให้นักร้องหมู่ขับคีตกานท์แทรกเป็นช่วงๆ ทั้งหมด 4 ช่วง นักเขียนบทละครสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาและสมัยคลาสสิกใหม่แม้จะไม่ใช้นักร้องหมู่แล้ว แต่ยังแบ่งโครงสร้างของเรื่องเป็น 5 องก์ตามอย่างเซเนกา
2. บทละครของเซเนกานิยมใช้ภาษาที่โอ่อ่า ซึ่งเห็นได้ในบทละครโศกนาฏกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาและสมัยคลาสสิกใหม่เช่นกัน
3. เซเนกาเป็นนักปรัชญาที่เน้นศีลธรรมจึงมักให้ข้อเตือนใจ (sententiae) สั้นๆ คล้ายสุภาษิตเพื่อสอนศีลธรรม ซึ่งนักเขียนบทละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาและสมัยคลาสสิกใหม่นำไปใช้ต่อ
4. ตัวละครในบทละครของเซเนกามักแสดงพฤติกรรมที่รุนแรง
5. ในบทละครของเซเนกามีการใส่ภูติผีและพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เข้าไปในเรื่องเพื่อเน้นให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันใกล้ชิดระหว่างมนุษย์กับโลกเหนือธรรมชาติ
6. ตัวละครของเซเนกามักถูกครอบงำจากแรงกระตุ้นหรือแรงจูงใจ (motivation) บางอย่างที่จะนำพาเขาไปสู่จุดจบ อาทิ ความแค้นหรือความอาฆาตพยาบาท
7. กลวิธีของเซเนกาที่นักเขียนบทละครสมัยหลังรับไปใช้ต่อยังมีบทรำพึง (soliloquy) หรือการพูดกับตนเอง และการพูดป้อง (aside) เพื่อให้คนดูรู้ว่าตัวละครกำลังคิดอะไรอยู่
8. ตัวละครเอกของเซเนกามักมีเพื่อนตู่คิดหรือเพื่อนคู่ใจ (confident) คอยให้ความช่วยเหลือรับฟัง และให้คำแนะนำแก่ตัวละครเอก" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 151-152)

ลักษณะของตัวละครในการแสดงแบบโรมัน

ลักษณะของตัวละครในแบบที่มีบุคลิกสำเร็จรูป (Stock Characters) นั้น เป็นที่นิยมและมีความจำเป็นมากในการแสดงแบบโรมัน เพราะมีส่วนช่วยให้ผู้ชมที่มีพื้นฐานทางการศึกษาหลากหลายและแตกต่างกันได้รู้จักตัวละครในระยะเวลาอันสั้น ลักษณะเฉพาะของตัวละครแบบนี้อาจจะสื่อผ่านได้ทั้งทางเครื่องแต่งกาย และบทสนทนา ซึ่งลักษณะของตัวละครบุคลิกสำเร็จรูปที่ปรากฏในงานละครของโรมัน ยกตัวอย่าง เช่น

1. Adulescens หรือตัวละครชายหนุ่มที่เป็นตัวเอกของเรื่อง มักมีฐานะร่ำรวย แต่ไม่ค่อยฉลาดนัก เขามักจะลุ่มหลงในความรักที่มีต่อตัวลครเอกฝ่ายหญิง แต่ไม่กล้าที่จะสู้เพื่อความรัก ด้วยความเขามักมีพ่อที่เข้มงวดและคอยกีดขวางในความรัก ทำให้เขามักต้องพึ่งพาความช่วยเหลือจากตัวละครอื่นๆอยู่ตลอดเวลา

2. Virgo เป็นตัวละครของหญิงสาว (Young Maiden) ที่เป็นเป้าหมายทางความรักอันลุ่มหลงของตัวละครเอก ตัวละครนี้ไม่ค่อยจะมีบทบาทมากในเรื่อง เพราะส่วนใหญ่มักถูกนำเสนอในฐานะของรางวัลที่ตัวละครเอกจำเป็นต้องทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้มาครอบครอง

3. Senex ตัวละครที่ปรากฏในรูปลักษณ์ของชายแก่ ซึ่งในบางครั้งก็ปรากฏเป็นตัวละครพ่อผู้ฉุนเฉียวของ Adulescens และบางครั้งก็เป็นพ่อที่หวงลูกสาวของ Virgo แต่ส่วนใหญ่แล้วบทบาทที่สำคัญของตัวละครนี้ คือการเป็นอุปสรรคสำคัญที่คอยกีดขวางความรักของตัวละครชายหนุ่มในเรื่อง

4. Sevi ตัวละครทาส หรือ คนรับใช้ ซึ่งนับเป็นตัวละครสำคัญที่สร้างความสนุกสนานให้กับละคร โดยจะถูกนำเสนอในลักษณะของตัวละครที่มีความฉลาดแกมโกง และจงรักภักดีต่อตัวละครชายหนุ่มในเรื่อง นอกจากนี้ตัวละครคนรับใช้ยังเป็นตัวละครที่พูดมาก ตะกละ และคอยสร้างความวุ่นวายให้เกิดขึ้นในละครอย่างสม่ำเสมอ

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) นักแสดงระหว่างซ้อมบทในละครแซเทอร์ สังเกตเห็นการสวมกางเกงขนสัตว์เลียนแบบจากแพะ และ (ภาพขวา) ภาพโมเสคที่เมืองปอมเปอี แสดงภาพนักแสดงและนักดนตรีชาวโรมัน
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.antiquitiesexperts.com/rome_nero.html
และ (ภาพขวา) http://fiveprime.org/hivemind/Tags/mosaic,pompeii

ทั้งนี้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับสภาวะทางสังคมของนักแสดงนั้น พบว่านักแสดงชาวโรมันมีสถานภาพทางสังคมที่ต่างจากนักแสดงละครกรีก เพราะในขณะที่นักแสดงละครกรีกได้รับการยอมรับจากสังคม มีการสนับสนุนทางด้านรายได้จากรัฐ นักแสดงโรมันกลับมีฐานะต่ำกว่า บางคนอยู่ในฐานะของทาสทั้งที่มีความสามารถในการแสดง ร้องรำทำเพลงและการให้ความบันเทิง โดยในแต่ละคณะนักแสดงที่มีจำนวน 5-6 คนนั้นจะมีหัวหน้าคณะ หรือ โดมินุส (Dominus) ที่นอกเหนือจากการทำหน้าที่เป็นนักแสดงนำในคณะแล้วนั้น ยังมีหน้าที่ในการติดต่อประสานงานกับผู้ว่าจ้าง ไปจนถึงการสรรหาบทละครและนักแสดง รวมทั้งเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงที่จำเป็น ซึ่งนักประวัติศาสตร์บางท่านเชื่อว่า Dominus บางคนอาจเป็นมีสถานะเป็นทาสมาก่อนและใช้ความสามารถทางด้านการแสดงของตนเป็นหนทางที่ช่วยให้สามารถหารายได้เพื่อไถ่ตัวให้เป็นอิสระและหันมาดำเนินอาชีพของการเป็นหัวหน้าคณะนักแสดงก็เป็นได้ และจากการที่ผู้ชมชาวโรมันนิยมชมการแสดงที่มีนักแสดงคนเดิมรับบทตัวละครซ้ำๆที่ตนชื่นชอบ รวมกับการเน้นลักษณะของตัวละครแบบแผน (Stock characters) ในบทละครส่วนใหญ่ ภาพลักษณ์ของนักแสดงจึงมักผูกติดเข้ากับตัวละคร ขณะเดียวกัน

หากความนิยมของผู้ชมมีมากต่อนักแสดงคนใดคนหนึ่ง สิ่งนั้นจะช่วยสร้างชื่อเสียง การยอมรับ และฐานะทางการเงินให้กับนักแสดงที่มากความสามารถได้

เครื่องแต่งกายในละครโรมัน

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเครื่องแต่งกายนั้น เนื่องจากว่าโรมันได้รับอิทธิพลทางการละครมาจากกรีก ทำให้โดยพื้นฐานนักแสดงละครโรมันจะทำการแสดงโดยการสวมหน้ากาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม และแพนโทไมม์ แต่ทั้งนี้เนื่องจากความนิยมในการสร้างลักษณะตัวละครแบบสำเร็จรูป (Stock characters) จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ตัวละครในแบบโรมันมักจะมีการสวมใส่เสื้อผ้าและมีรูปลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นตัวละครนั้นๆ อย่างชัดเจน ผ่ารูปแบบของเครื่องแต่งกายและสีที่ปรากฏ ตัวอย่างเช่น ตัวละครชายหนุ่ม จะสวมเสื้อคลุมยาวสีม่วง ตัวละครโสเภณีจะมีทรงผมที่ซับซ้อนและสวมชุดสีเหลือง ตัวละครทาสหรือคนรับใช้จะสวมเสื้อคลุมตัวสั้นและมีหน้าท้องพร้อมสวมหน้ากากที่มีปากอ้า และหากตัวละครนั้นเป็นเทพเจ้าที่เสื้อคลุมก็จะประดับประดาไปด้วยพู่ห้อยสีทอง เป็นต้น

ทั้งนี้เนื่องจากละครโรมันได้รับอิทธิพลมาจากละครแบบกรีก จึงทำให้การใช้หน้ากากในการแสดงถือเป็นอีกหนึ่งความสำคัญที่ยังคงนิยมต่อมา หน้ากากแบบโรมันนั้นยังคงมีลักษณะไม่ต่างจากหน้ากากที่ใช้ในการแสดงละครกรีกที่สวมครอบลงปิดทั้งศีรษะและมีการแสดงความรู้สึกบนใบหน้าอย่างชัดเจน นอกเหนือจากนั้นยังมีการตกแต่งที่แสดงบุคลิกลักษณะของตัวละครอย่างชัดเจนอีกด้วย โดยมีเฉพาะละครแพนโทไมม์เท่านั้นที่นักแสดงจะสวมหน้ากากซึ่งไม่มีช่องปาก เนื่องจากว่าตัวละครไม่จำเป็นที่ต้องมีบทพูด

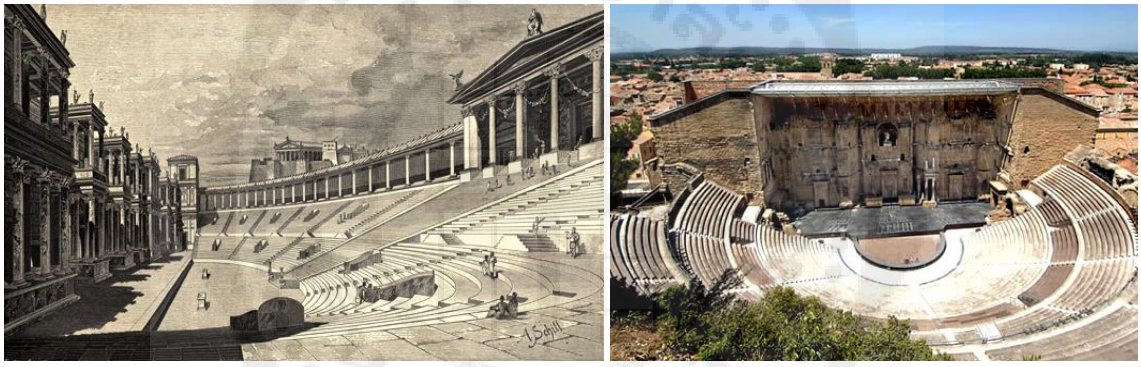
> “นักแสดงละครโรมันทุกประเภทยกเว้นละครไมม์ ต้องสวมหน้าการขณะแสดง เนื่องจากนักแสดง 1 คนต้องรับบทตัวละครมากกว่า 1 ตัว เช่นเดียวกับนักแสดงละครกรีก หน้ากากละครโรมันมักทำจากผ้าลินินสวมครอบศีรษะอย่างมิดชิดเช่นเดียวกับหน้ากากละครกรีก สีผมของหน้ากากใช้ในเชิงสัญลักษณ์เช่นเดียวกับเสื้อผ้า ได้แก่ ผมสีขาวบอกให้รู้ว่าตัวละครเป็นคนแก่ ผมดำเป็นคนหนุ่ม ผมแดงใช้กับทาส โดยอาจจะมาจากสีผมของพวกกอลและพวกเคลต์ (Celt) ที่ถูกกวาดต้อนมาเป็นทาสหลังจากพ่ายแพ้พวกโรมันหรืออาจใช้ตามแบบแผนของละครกรีกที่มักให้ทาสมีผมสีแดงเช่นกัน” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 158)

โรงละครแบบโรมัน

โดยทั่วไปลักษณะของโรงละครในแบบโรมันนั้นมีส่วนที่คล้ายกับโรงละครของกรีกอยู่มากทีเดียว ทั้งจากลักษณะของรูปทรงหรือแผนผังการจัดวาง ทั้งนี้ส่วนที่แตกต่างได้แก่การที่โรงละครในแบบโรมันนั้น จะก่อสร้างขึ้นมาบนฐานของอาคารลอยตัวที่ก่อสร้างขึ้นมาโดยน้ำมือมนุษย์มากกว่าการที่จะใช้สภาพทางธรรมชาติเพื่อการกำหนดรากฐานหรือลักษณะของโรงละครในแบบกรีกโบราณ ซึ่งถึงแม้ว่าในระยะแรกเริ่มโรงละครในแบบของโรมันจะถูกสร้างขึ้นด้วยโครงสร้างไม้เป็นส่วนใหญ่ที่เหมาะกับการแสดงและมหรสพต่างๆ ในงานเทศกาลแบบโรมัน (Ludi) เพราะโครงสร้างไม้นั้นนอกจากจะก่อสร้างได้ง่ายแล้วยังสามารถรื้อและย้ายเปลี่ยนสถานที่ได้รวดเร็ว แต่ด้วยพัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับงานสถาปัตยกรรมที่ก้าวหน้ามากขึ้น จึงเป็นผลให้โรงละครในสมัยอาณาจักรโรมันนั้นสามารถที่จะก่อสร้างเป็นอาคารขนาดใหญ่ได้อย่างไม่ยากนัก และด้วยการลดบทบาทของคอรัสในละครแบบโรมันทำให้ส่วน Orchestra ที่ถึงแม้จะยังคงถูกรักษาอยู่ แต่ก็ไม่ได้มีความสำคัญมากเท่าเดิม หากแต่เน้นความใหญ่โตในส่วนของพื้นเวทีและฉากหลังที่โอ่อ่าอลังการ รวมไปถึงส่วนของที่นั่งที่สามารถบรรจุผู้ชมได้เป็นจำนวนมาก มีการเสริมส่วนของเก้าอี้ที่แกะสลักขึ้นมาจากหินเป็นพิเศษเพื่อเป็นที่นั่งสำหรับกษัตริย์และวุฒิสมาชิก

> “ทั้งนี้สันนิษฐานกันว่าการที่พวกโรมันใช้เวลานานมากกว่าจะยอมสร้างโรงละครถาวรทั้งๆที่ก่อนหน้านี้มีการสร้างอาคารสาธารณะขนาดมโหฬารจำนวนมากไว้เป็นที่แสดงมหรสพหลายประเภท ก็เพราะละครไมม์ที่ใช้แสดงคั่นเวลาระหว่างการแสดงละครโศกนาฏกรรมมักมีเนื้อหาหมิ่นเหม่ต่อศีลธรรม โดยเฉพาะเรื่องคบชู้ ทำให้วุฒิสมาชิกที่เคร่งต่อศีลธรรมหลายคนต่อต้านการสร้างโรงละคร และที่โรงละครได้รับอนุญาตให้สร้างได้ในเวลาต่อมาก็เพราะอ้างว่าสร้างถวายเทพเจ้า จึงเห็นได้ว่ามักมีการสร้างวิหารขนาดเล็กไว้ในโรงละครเหนือที่นั่งชมการแสดงหรือสร้างวิหารสำหรับเทพเจ้าบางองค์ไว้ใกล้กับโรงละครเพื่อให้เทพเจ้าได้ชมการแสดงด้วย ” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 161)

นักประวัติศาสตร์การละครเชื่อกันว่า โรงละครแบบถาวรของโรมันแห่งแรกคือ โรงละครของปอมเปย์ (Theatre of Pompey) ที่น่าจะถูกสร้างขึ้นในช่วง 55 ปีก่อนคริสตกาล ภายใต้คำสั่งของ Gnaeus Pompeius Magnus หรือที่รู้จักกันในนาม Pompey แม่ทัพโรมันและคู่อริทางการเมืองคนสำคัญของจูลีอุส ซีซาร์ (Julius Caesar) ที่ต้องการสร้างฐานความนิยมจากประชาชนให้กับตนเอง โรงละครแห่งนี้แม้ว่าปัจจุบันจะไม่เหลือหลักฐานอยู่แล้วก็ตามเนื่องจากได้พังทลายลงส่วนใหญ่ แต่ก็พอจะจินตนาการถึงความโอ่อ่าอลังการได้จากรูปแบบของโรงละครโรมันที่ยังคงเหลืออยู่สมบูรณ์หลายแห่ง เช่นที่เมืองโอรองจ์ (Orange) ประเทศฝรั่งเศส เป็นต้น



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพวาดตามจินตนาการแสดงความโอฬารของโรงละครของปอมเปย์
และ (ภาพขวา) ภาพถ่ายโรงละครที่เมืองโอรองจ์ (Orange) ทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.thefullwiki.org/Theatre_of_Pompey
และ (ภาพขวา) http://www.avignon-et-provence.com/provence-tourism/roman-theater-orange/

โรงละครของปอมเปย์นี้ถูกสร้างขึ้นในรูปแบบที่มีลักษณะใกล้เคียงกับโรงละครกรีกในสมัยเฮลเลนิสติก (Hellenistic) แต่มีการเสริมแต่งตัวอาคารให้สอดคล้องกับความต้องการของชาวโรมัน รวมทั้งยังได้ชื่อว่าเป็นอาคารที่มีขนาดใหญ่มากที่สุดที่เคยก่อสร้างกันมาในอาณาจักรโรมันและเชื่อกันว่ายังเป็นสถานที่ที่จูลีอุส ซีซาร์ ถูกลอบสังหารอีกด้วย

> “โรงละครที่ถูกสร้างขึ้นอย่างถาวรเป็นแห่งแรกในโรมนั้น ถูกสร้างขึ้นตามคำสั่งของแม่ทัพปอมเปย์ในราว 55 ปีก่อนคริสตกาล สถาปัตยกรรมอันโอฬารนี้สามารถบรรจุผู้ชมได้กว่า 20,000 คน และมีส่วนเวทีที่กว้างกว่า 300 ฟุต ประกอบด้วยฉากหลัง (Scaenae frons) ที่สูงถึง 3 ชั้น ที่ประดับประดาด้วยรูปประติมากรรม แม้ว่าโรงละครนี้จะไม่ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองความรุ่งเรืองทางการละครมากเท่ากับการถูกใช้เพื่อเป็นสถานที่ในการประกาศความยิ่งใหญ่ในอำนาจของปอมเปย์และผู้ปกครองโรมันก็ตาม เพราะในขณะที่งานเขียนและบทละครก้าวเข้าสู่ช่วง

ตกต่ำ ชัยชนะทางศิลปะเพื่อสนองอำนาจกลับผงาดผ่าเผย ในส่วนด้านบนสุดที่เชื่อมต่อกับส่วนชมการแสดง (Auditorium) เป็นที่ตั้งของวิหารเทพีวีนัส (Venus Victrix) เพื่อใช้บูชาทั้งในจุดมุ่งหมายที่ว่าเพื่อให้เทพเจ้าได้สามารถร่วมชมการแสดงไปพร้อมกันหรือทั้งเพื่อเปิดโอกาสให้ปอมเปย์สามารถใช้เป็นนัยบริบทให้สามารถสร้างโรงละครได้ในยุคที่การสร้างโรงละครนั้นมีลักษณะของการก่อสร้างชั่วคราวและต้องมีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมศาสนาเป็นสำคัญ ”
(B.Zarrilli, Phillip, 2006 : 104)

แผนผังของโรงละครโรมันมีรูปทรงเป็นครึ่งวงกลมเช่นเดียวกับโรงละครของกรีก หากแต่ว่าถูกสร้างบนฐานอาคารลอยตัวที่เกิดขึ้นด้วยการใช้เทคนิคทางสถาปัตยกรรมแบบโรมันนั่นคือการใช้วงโค้ง หรือ Roman Arch เพื่อช่วยในการถ่ายน้ำหนักและทำให้สามารถสร้างอาคารลอยตัวขนาดสูงใหญ่ได้ ส่วนของโรงละครประกอบด้วยลาน Orchestra รูปครึ่งวงกลมและบริเวณส่วนที่เป็นที่นั่งของผู้ชมเรียก Auditorium ซึ่งถึงแม้ว่าจะอยู่กลางแจ้งแต่ก็จะมีโครงสร้างหลังคาที่สามารถขึงผ้าเพื่อดึงออกมาให้ร่มเงาในยามชมการแสดงได้ ส่วนทางเข้าออกของคอรัสแบบโรงละครกรีกที่เรียก Parodos นั้น ในสมัยโรมันถูกคลุมด้วยส่วนที่นั่งของผู้ชมที่บางครั้งเบียดติดกับขอบของเวทีการแสดง (Proscaenium) ที่ยกพื้นขึ้นสูงและมีความลึกมากถึง 20-40ฟุต โดยมีส่วนของฉากหลัง (Scaenae frons) ที่สร้างเป็นรูปด้านหน้าของตัวอาคารสูง 2-3 ชั้น ประกอบด้วยส่วนของช่องเว้าและประตูที่ใช้เป็นทางเข้าออกของนักแสดง รวมทั้งประดับประดาตกแต่งด้วยประติมากรรมพร้อมเสาอาคารเรียงรายอย่างสวยงาม

โรงละครแบบ Amphitheatre

เป็นโรงละครลักษณะพิเศษของโรมัน ที่แตกต่างจากโรงละครแบบดั้งเดิม มีลักษณะเป็นโรงละครกลางแจ้งรูปวงรี (Arena) ที่มีส่วนอัฒจรรย์ของผู้ชมอยู่โดยรอบ (amphi – ในภาษากรีกหมายถึงรายรอบ หรือ around) และมีจุดประสงค์ของการสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงหรือการแข่งขัน เช่น แข่งม้า แข่งรถ (คล้ายกับสนามกีฬาในปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่น Impact Arena เมืองทองธานี เป็นต้น)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพการประลองยุทธ์ทางน้ำของชาวโรมันใน Amphitheatre และ
(ภาพขวา) ภาพการจลาจลภายใน Amphitheatre ที่เมืองปอมเปอี
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://bibliodyssey.blogspot.com/2009/04/circus-maximus.html และ
(ภาพขวา) http://www.flickr.com/photos/cetuttle1/page28/

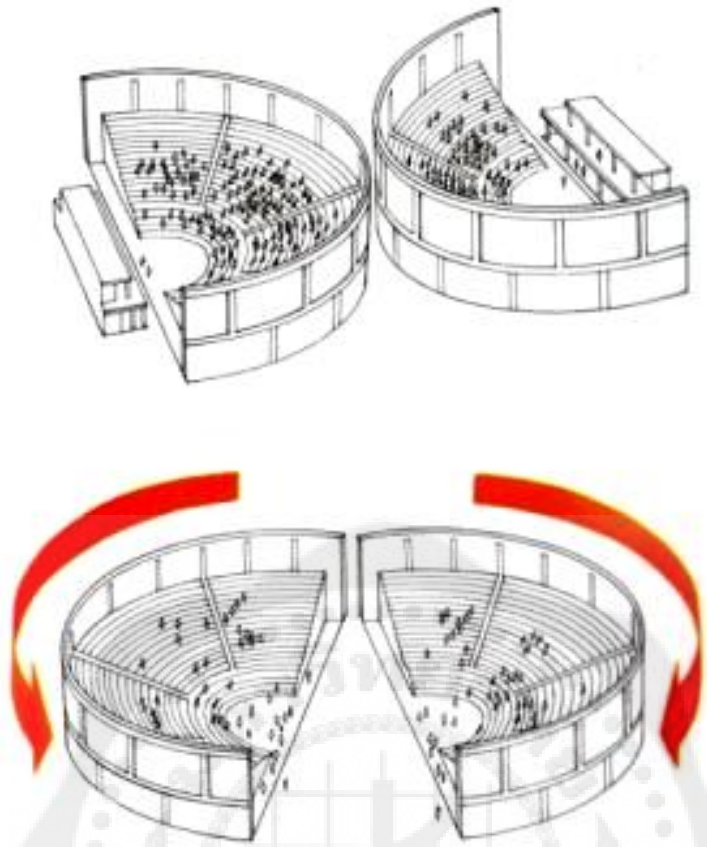
ทั้งนี้จากความเปลี่ยนแปลงทางรสนิยมที่เกี่ยวข้องกับการชมการแสดงของชาวโรมันเริ่มที่จะเปลี่ยนไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงจักรวรรดิ ที่การแสดงละครเสื่อมความนิยมและคนโรมันชมชอบการแสดงสดในลักษณะต่างๆ ที่บางครั้งมีรูปแบบของการนำเสนอที่โหดร้ายทารุณ ไม่ว่าจะเป็น การต้อสู้กันของนักรบ (Gladiators) การต่อสู้กับสัตว์ร้าย หรือ การแข่งรถม้าและรถศึก แบบที่พบในสนามแข่งรูปวงรีแบน เรียก Circus Maximus เป็นต้น

ตัวอย่างของโรงละครรูปแบบนี้ที่มีชื่อเสียง เช่น Colosseum หรือ Coliseum ในกรุงโรม ประเทศอิตาลี ที่ถือเป็นโรงละครแบบ amphitheatre ที่ใหญ่ที่สุดที่ได้ก่อสร้างขึ้นในสมัยอาณาจักรโรมัน มีขนาดที่สามารถจุผู้ชมได้กว่า 50,000 ที่นั่ง และใช้เป็นสถานที่สำหรับการแสดงการสู้รบ (Gladitors) และการแสดงกลางแจ้งต่างๆ ตลอดจนการแสดงพิเศษ เช่น การแสดงการรบทางน้ำ การต่อสู้ระหว่างคนกับสัตว์ร้าย การประหารชีวิตนักโทษหรือพวกคริสเตียนเพื่อความบันเทิงของผู้ชม

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพถ่ายภายนอกของ Colosseum ในกรุงโรม ประเทศอิตาลี และ (ภาพขวา) ภาพถ่ายภายในของ Colosseum เห็นส่วนพื้นที่ใต้ดินที่เป็นส่วนที่พักของนักสู้ (Gladiators) และส่วนที่ใช้เป็นทางเดินเพื่อนำสัตว์ร้ายเข้าสู่สังเวียนต่อสู้
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.tourism-zones.com/colosseum/ และ (ภาพขวา) http://www.thejournal.org/studylibrary/bible-pictures/large-picture-roman-coliseum-interior.html

รูปแบบของโรงละครแบบนี้นั้นมีลักษณะเป็นรูปวงรีที่ส่วนอัฒจรรย์ของผู้ชมนั้นวางอยู่รอบตัวอาคารที่ก่อสร้างแบบลอยตัวสูงหลายชั้นได้ด้วยการใช้วงโค้งแบบโรมัน (Roman Arch) ส่วนของสนามประลองยุทธ์นั้นอยู่ตรงกลางอาคารเป็นวงรีรูปไข่ มีประตูออกมาจากพื้นที่ใต้ดินหลายประตูที่เชื่อมตัวอาคารไปสู่ส่วนต่างๆ สภาพชั้นใต้ดินของอาคารนั้นแบ่งเป็นซอกซอยเล็กๆ ทำให้สามารถจัดแบ่งพื้นที่เป็นส่วนสำหรับเป็นกรงขังสัตว์ร้าย เป็นทางเดินเพื่อนำสัตว์ร้ายเหล่านี้เข้าสู่สังเวียนและเป็นที่พักอาศัยสำหรับบรรดานักสู้ รวมทั้งยังมีหลักฐานของการใช้ลิฟท์แบบชักรอกเพื่อขนย้ายสัตว์ขึ้นไปยังพื้นที่การแสดง พร้อมทั้งประตูกลที่สามารถเปิดออกเพื่อให้สัตว์ร้ายออกไปสู้รบกับคนได้อีกด้วย

> “พลินี เดอะ เอลเดอร์ (Pliny the Elder – ปราชญ์และนักธรรมชาติวิทยาชาวโรมัน) ได้บันทึกไว้ราวช่วง 53 – 52 ปีก่อนคริสตกาลว่า นักการเมืองสคริโบนิอุส คูริโอ (Scribonius Curio) ได้จัดการแสดงเกมส์และแข่งขันขึ้น ซึ่งในโอกาสนี้เขาได้สั่งให้มีการสร้างสถานที่ชมการแสดงอันประกอบด้วยโรงละครแบบครึ่งวงกลม 2 แห่งที่สามารถหมุนเคลื่อนเข้าหากันและเกิดเป็นโรงละครรูปวงรีได้ โดยที่ในช่วงเช้าผู้ชมสามารถนั่งชมละครในโรงละครแบบครึ่งวงกลม หลังจากนั้นในช่วงบ่ายเมื่อโรงละครหมุนบรรจบกันเป็นอารีนารูปวงรีผู้ชมก็จะสามารถชมการต่อสู้ของเหล่าแกลดิเอเตอร์ได้อย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้พลินียังบอกอีกว่าด้วยกลไกเช่นนี้ ผู้ชมชาวโรมันไม่จำเป็นต้องเคลื่อนตัวออกจากโรงละครซึ่งช่วยให้สะดวกและปลอดภัยกว่าการเดินขึ้นลงจากอัฒจรรย์ปกติ ” (www.the-colosseum.net)



ภาพประกอบ : ภาพแสดงการพัฒนาจากโรงละครแบบกรีกโบราณ มาเป็นโรงละครแบบ Amphitheatre ของโรมัน
ที่มา : http://www.the-colosseum.net/architecture/amphitheatrum-en.htm

คริสต์ศาสนาและการละครโรมัน

ในช่วงปลายของจักรวรรดิโรมัน คริสต์ศาสนาเริ่มสร้างความแข็งแกร่งได้มากขึ้นกว่าเดิม รวมทั้งยังนับเป็นศาสนาที่ได้รับความนิยมจากประชาชนหมู่มาก เริ่มจากชนชั้นล่างไปจนกระทั่งเกิดเป็นแรงกดดันให้ผู้นำและผู้ปกครองชาวโรมันบางส่วนต้องยอมเปลี่ยนศาสนาจากโรมันเดิมมาเป็นคริสต์เพื่อสร้างความเชื่อถือและสามารถปกครองชาวบ้านและผู้ใต้บังคับบัญชาได้ง่ายขึ้น ความเชื่อในแบบคริสต์ศาสนานั้นมีนัยสำคัญที่ตรงข้ามกับการนับถือเทพเจ้าแบบโรมัน นอกเหนือจากนี้ยังมองว่าการแสดงมหรสพในแบบโรมันนั้นเป็นบาปและเป็นที่มาที่ทำให้ชาวคริสเตียนจำนวนมากต้องเสียชีวิต จึงเป็นที่มาของการห้ามและต่อต้านการแสดงละครรวมถึงมหรสพแบบโรมันในช่วงปลายของอาณาจักร อันเป็นผลให้การละครโรมันก้าวเข้าสู่ความเสื่อมถอยก่อนที่จักรวรรดิโรมันจะล่มสลายลงในปีค.ศ.ที่ 476

คำถามท้ายบท

1. รสนิยมในด้านที่เกี่ยวข้องกับมหรสพและความบันเทิงแบบชาวโรมัน นาไปสู่การเกิดขึ้นของละครโรมันในลักษณะใด อย่างไร
2. อภิปรายถึงข้อเหมือนและข้อแตกต่างที่เกี่ยวข้องกับการละครแบบกรีกโบราณและการละครแบบโรมัน

บทที่ 5

ละครภายใต้อำนาจของศาสนา

Theatre in the Realm of religion

แผนการสอน

หัวข้อ ละครภายใต้อำนาจของศาสนา : *Theatre in the Realm of religion*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบความเป็นมาของศิลปะการละครในสมัยยุโรปยุคกลาง
2. เพื่อเข้าใจพัฒนาการและความสำคัญของการละครในสมัยยุโรปยุคกลาง
3. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและบทบาทของการละครในสมัยยุโรปยุคกลางได้

เนื้อหา

1. อำนาจของศาสนาในสมัยยุโรปยุคกลาง
2. ประเภทและความสำคัญของละครในสมัยยุโรปยุคกลาง
3. ลักษณะเฉพาะของการแสดงละครในสมัยยุโรปยุคกลาง

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon

1. อำนาจของศาสนาในสมัยยุโรปยุคกลาง

ก้าวสู่ยุคมืด

หลังการล่มสลายของอาณาจักรโรมันในช่วงราวปีค.ศ.476 โดยการบุกรุกของพวกอนารยชนจากทางตอนเหนือของยุโรป (Barbarians Invasion) บ้านเมืองและความเจริญต่างๆที่เคยสะสมมาในสมัยกรีกจนถึงโรมันถูกทิ้งร้างและไม่ได้รับความสนใจ นอกเหนือจากความเชื่อทางคริสตศาสนา ที่ได้กลายมามีอิทธิพลและปรากฏมีความสำคัญต่อความคิดความเชื่อตลอดจนการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในทวีปยุโรปจนกระทั่งถึงปัจจุบันแล้วนั้น รูปแบบของการละครก็ได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ จนเกิดเป็นลักษณะของละครที่มักจะนำเสนอเรื่องราวทางศาสนา มีจุดประสงค์เพื่อสร้างศรัทธาและโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพื่อเผยแผ่ศาสนาคริสต์ออกไปยังชาวบ้านและกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในละแวกใกล้เคียง มีการใช้กระบวนการของละครเร่เข้ามาเป็นส่วนประกอบสำคัญอันเอื้อต่อการเคลื่อนย้ายและการเดินทางไปยังหมู่บ้านต่างๆ ทำให้เกิดมีนักละครเร่ และนักแสดงที่มักจะเดินทางรอนแรมไปยังหมู่บ้านต่างๆที่ห่างไกลเพื่อเปิดการแสดงเป็นจำนวนมาก

ภาพประกอบ : ภาพวาดแสดงลักษณะการละเล่นพื้นถิ่นในช่วงฤดูใบไม้ผลิสมัยยุโรปยุคกลาง

ที่มา : http://cruisingslowly.blogspot.com/2010/12/december-winter-plays.html

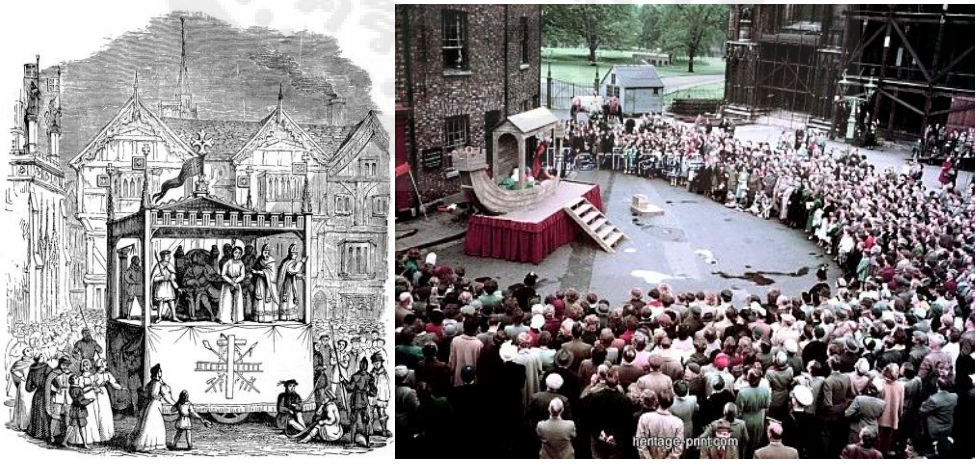
ทั้งนี้เพื่อทำความเข้าใจกับลักษณะเฉพาะของละครในแบบยุคกลาง เราจำเป็นที่จะต้องระลึกว่าช่วงเวลาดังกล่าว เป็นช่วงเวลาที่ศาสนามีความสำคัญกับการดำเนินชีวิตของผู้คนอย่างสูงสุด และศาสนจักรก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าชนชั้นปกครอง ในระยะแรกศาสนจักรและคริสต์ศาสนามองว่าการละครและมหรสพที่สืบเนื่องมาจากแนวคิดแบบโรมันเดิมนั้นเป็นสัญลักษณ์แห่งความผิดบาปและนำพามาซึ่งความชั่วร้ายและเหี้ยมโหด ละครสุขนาฏกรรม (Comedy) ที่เน้นการสร้างความสุขและความบันเทิงก็เป็นบ่อเกิดแห่ง เสียงหัวเราะ ที่นำไปสู่ความมัวเมาในบาปและเป็นส่วนสำคัญในการทำลายศรัทธาอันศักดิ์สิทธิ์ที่มีต่อพระเจ้า การออกคำสั่งห้ามแสดงละครและห้ามดูละครจากศาสนจักรจึงเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว แต่เมื่อความเชื่อในเรื่องราวลึกลับเหนือธรรมชาติยังคงปรากฏแฝงอยู่ ประกอบกับกระบวนการเผยแผ่ความรู้ที่เกี่ยวข้องไปยังชาวบ้านจำนวนมากที่นับถือคริสต์ศาสนาซึ่งอ่านหนังสือไม่ออกและเขียนไม่ได้เป็นยังคงมีความจำเป็น เครื่องมือใดเล่าที่จะมีประสิทธิภาพในการสร้างศรัทธาและสามารถยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนเข้าไว้ด้วยกันได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ จึงเริ่มปรากฏรูปแบบของละครเพื่อศาสนา ที่นิยมเล่นและนำเสนอเรื่องราวในคัมภีร์ไบเบิ้ล และใช้ภาษาลาตินปรากฏเป็นที่นิยมมากขึ้น นักบวชและคริสต์ศาสนาเริ่มที่จะเปลี่ยนมุมมองที่มีต่อการละครและหันมายอมรับการใช้ละครเพื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างความเชื่อและศรัทธาให้เข้มแข็งต่อมา

2. ประเภทและความสำคัญของละครในสมัยยุโรปยุคกลาง

ละครศาสนาในยุโรปยุคกลาง

เป็นที่น่าแปลกว่าในช่วงยุคกลางอันยาวนาน ถึงแม้ศาสนจักรจะมองการแสดงละครและงานรื่นเริงในฐานะการเป็นตัวแทนของบาปและนำพาผู้คนไปสู่ความหมกมุ่น แต่ทีละเล็กละน้อยนักบวชและศาสนจักรได้มองเห็นว่าภายใต้ความไม่รู้ของผู้คนในยุคกลางนั้น การอ่านหนังสือไม่ออกและเขียนหนังสือไม่ได้มีส่วนที่ผลักดันผู้คนให้ออกห่างจากศาสนาและไม่อาจสร้างความเชื่อและศรัทธาให้เกิดขึ้นได้ การละครในรูปแบบง่ายๆ ที่สัมพันธ์กับพิธีกรรมพื้นบ้านและงานรื่นเริงกลับมีส่วนช่วยให้ผู้คนได้เข้าใกล้ศาสนาและเสริมสร้างความศรัทธาให้แข็งแกร่งมากยิ่งขึ้น พระและนักบวชในศาสนาคริสต์จึงเริ่มที่จะสอดแทรกการสร้างเรื่องเล่าผ่านการนำเสนอในรูปแบบของการแสดงละครกระทั่งใช้เป็นสื่อเพื่อสอนศาสนา ซึ่งทำให้สามารถแบ่งประเภทของละครที่มีเนื้อหาทางด้านศาสนาได้ดังต่อไปนี้

1. Mystery plays หรือ ละครสมาคมวิชาชีพ มีเนื้อหาของละครเกี่ยวกับเรื่องราวชีวิตของพระเยซู มีการพัฒนามาจากเรื่องราวในคัมภีร์ไบเบิ้ล มักมีเนื้อหาที่กล่าวถึงเรื่องของการสร้างโลก ซึ่งรูปแบบของละครแบบนี้มีที่มาจากเรื่องเล่าแต่เดิม ก่อนที่จะพัฒนาและมีการจดบันทึกเป็นรูปแบบที่เป็นลายลักษณ์อักษรและมีลักษณะของการแสดงที่ชัดเจนมากขึ้น จนกระทั่งกลายเป็นความนิยมที่จะต้องมีการจัดให้มีการแสดงละครประเภทนี้ในทุกๆหมู่บ้าน โดยที่การแสดงนั้นมักจะเป็นการร่วมแสดงระหว่างนักบวช นักแสดงอาชีพหรือนักแสดงสมัครเล่น เน้นการแสดงที่สมจริงผสมผสานไปกับฉากและเทคนิคพิเศษ โดยอาจจะมีการนำเสนอในรูปแบบของ Tableaux หรือ ภาพแทนแต่ละช่วงในพระคัมภีร์โดยใช้บุคคลทำท่าทางต่างๆ การแสดงละครวิชาชีพนี้อาจจะทำการแสดงบนรถหรือเกวียนที่ลากไปจอดตามจุดต่างๆทั่วเมืองหรือหมู่บ้านโดยที่ผู้ชมจะทำการเดินไปตามจุดต่างๆนั้นเพื่อชมเรื่องราว การแสดงละครในรูปแบบนี้จำเป็นที่จะต้องมีการร่วมมือร่วมใจจากบรรดาช่างฝีมือในแต่ละสาขาวิชาชีพ เช่น ช่างไม้ ช่างเหล็ก ช่างทอผ้า เพื่อมาร่วมกันสร้างงานละครขึ้น อันเป็นที่มาของชื่อที่ใช้เรียกลักษณะของละคร กล่าวคือ Mystery มีที่มาจากคำในภาษาลาตินที่ว่า Misterium อันหมายถึงงานช่างฝีมือหรือ Craft นั่นเอง



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพวาดการแสดง Mystery Play บนรถลากที่จัตุรัสกลางเมือง
และ (ภาพขวา) การแสดง Cycle Play ฉากเรือของโนอาห์ ที่เมืองยอร์ก ประเทศอังกฤษช่วงปีค.ศ. 1960s
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://flatwatershakespeare.blogspot.com/2011/06/whore-you-calling-rude.html
และ (ภาพขวา) http://www.mediastorehouse.com/york_festival_ performance_of_a_pageant_
cart_play_the_flood_outside_york_minster_c1960s/print/1426247.html

ทั้งนี้ในช่วงเวลาต่อมาละครสมาคมวิชาชีพนี้ได้พัฒนาไปสู่การเป็นละครชุดในแบบที่เรียกว่า Cycle Play หรือ ละครไซเคิล ที่การแสดงนั้นจะสอดคล้องกับเทศกาลที่ปรากฏตามปฏิทินทางคริสตศาสนา โดยที่ช่วงเวลาในการแสดงอาจกินเวลาเกือบทั้งวันหรือเป็นเวลาหลายวันก็ได้ ซึ่งการแสดงละครไซเคิลที่มีชื่อมากที่สุดได้แก่ ละครไซเคิลที่เมืองยอร์กในประเทศอังกฤษ (York Cycle Play) ที่เล่าเรื่องจากจากพระคัมภีร์ไบเบิ้ลทั้งฉบับเก่าและใหม่ บนรถลาก 48 คัน ที่เล่าเรื่องราวช่วงต่างๆตั้งแต่การกำเนิดโลก (Then Creation) ไปจนถึงวันพิพากษา (The Judgement Day) จะถูกลากไปตามจุดต่างๆ 12 จุดสำคัญของถนนในเมืองยอร์ก ทั้งนี้เนื้อหาของละครประกอบด้วย 3 ภาคใหญ่ๆ ดังต่อไปนี้

“1. เรื่องราวในภาคพันธสัญญาเดิม ประกอบด้วยเรื่องราวตั้งแต่การสร้างจักรวาล เรื่องของอาดัมกับอีฟ การขับอาดัมกับอีฟออกจากสวนสวรรค์อีเด็น เพราะบาปของคนทั้งสองเป็นที่มาของบาปกำเนิด (original sin) ฯลฯ รวมทั้งละครประกาศก (prophet play) อาทิ เรื่องของประกาศกโนอาห์กับน้ำท่วมโลก เหตุที่คนสมัยกลางนำเรื่องราวของพวกประกาศกในพระคัมภีร์ยิว (Jewish Bible) ซึ่งชาวคริสต์เรียกว่า ภาคพันธสัญญาเดิม (The Old Teatament) มาแสดงด้วย เนื่องจากคิดว่าเรื่องราวของพวกประกาศกเตรียมการให้แก่เรื่องราวของพระคริสต์ในภาคพันธสัญญาใหม่

2. เรื่องราวในภาคพันธสัญญาใหม่ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเสด็จมาประสูติในโลกมนุษย์ของพระคริสต์เพื่อไถ่บาปให้แก่มวลมนุษย์ ประกอบไปด้วยเรื่องการแจ้งข่าวประเสริฐต่อนางมารีย์ การประสูติ การนมัสการของโหราจารย์ทั้งสาม การแจ้งข่าวประเสริฐต่อคนเลี้ยงแกะ และการถวายพระคริสต์ในพระวิหาร

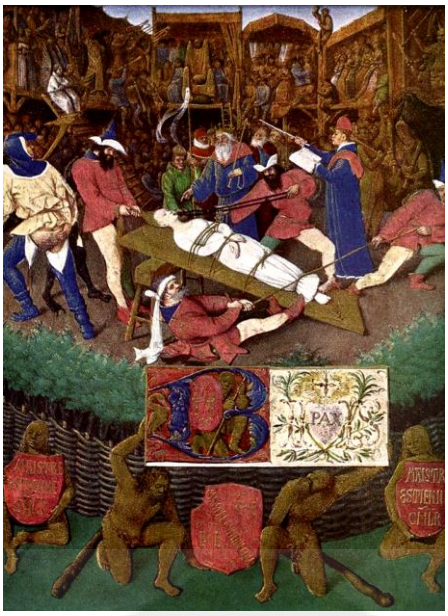
3. เรื่องราวการสิ้นพระชนม์และการฟื้นคืนพระชนม์ของพระคริสต์ตามที่เท่าไว้ในภาคพันธสัญญาใหม่ ประกอบด้วยเรื่องราวการเสด็จเข้ากรุงเยรูซาเล็มเป็นครั้งสุกท้ายของพระเยซู การทรยศของจูดาส อิสคาริออต การตัดสินและการตรึงการเขนพระคริสต์ การคร่ำครวญของแม่พระ เหตุการณ์ในคูหาฝังพระศพ การสำแดงพระองค์ต่อเหล่าสาวก วันสมโภชพระจิตเจ้า หรือวันเพนทีคอสต์ นอกจากนี้บางครั้งยังนำเรื่องราวการพิพากษาครั้งสุดท้าย (The Last Judgement) ในวันพิพากษาโลกตามที่นักบุญจอห์นผู้เขียนพระวรสารเห็นในนิมิต แล้วนำมาเล่าใน วิวรณ์ (Revelation) มาแสดงด้วย เป็นอันครบรอบ (Cycle) เรื่องราวที่คนสมัยกลางเชื่อว่าเป็นประวัติศาสตร์จักรวาลหรือประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ตั้งแต่พระเจ้าทรงสร้างจักรวาลไปจนถึงวันสิ้นโลก ด้วยเหตุนี้จึงมีผู้เรียกละครประเภทนี้ว่าละครจักรวาลด้วย นอกเหนือจากชื่ออื่นๆอีกหลายชื่อ ได้แก่ ละครไซเคิลของสมาคมวิชาชีพ (mystery cycle) ละครขบวนแห่ ละครคอร์ปุส คริสตีและละครมหาทรมาน” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 227-228)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพจากการแสดงละครมหาทรมาน ตอน กระยาหารมื้อสุดท้าย และ (ภาพขวา) ภาพจากการแสดงละครมหาทรมาน ตอน ตรึงกางเขน ที่เมืองโอเบอร์รัมเมอร์เกา (Oberammergau) แคว้นบาวาเรีย ประเทศเยอรมันนี
ที่มา : (ภาพซ้ายและภาพขวา) http://www.zimbio.com/pictures/aCNYaDXJlxP/ Oberammergau + Passionplay+2010+Final+Dress/E04y-YNXrfJ

ทั้งนี้ที่เมืองโอเบอร์รัมเมอร์เกา (Oberammergau) ที่ตั้งอยู่ในแคว้นบาวาเรีย ประเทศเยอรมันนี ได้ปรากฏการเล่นละครมหาทรมาน (Passion Play) ที่มีชื่อเสียงและดำเนินการแสดงติดต่อกันมาทุก 10 ปี นับตั้งแต่ปีค.ศ.1633-1634 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน จากเหตุการณ์ที่เกิดกาฬโรคระบาดและคร่าชีวิตผู้คนในเมืองไปเป็นจำนวนมาก ผู้คนจึงได้ร่วมกันจัดการแสดงละครมหาทรมานขึ้นเพื่อเล่าเรื่องชีวิตของพระเยซูตั้งแต่ทรงเสด็จเข้ากรุงเยรูซาเล็มจนถึงการตรึงกางเขนเพื่อวิงวอนให้โรคระบาดหยุดทำลายชีวิต ซึ่งในที่สุดก็เป็นไปดังที่ปรารถนา นับแต่นั้นมาประชาชนที่เมืองโอเบอร์รัมเมอร์เกาจะร่วมใจกันสร้างสรรค์ผลงานละครมหาทรมานขึ้นเพื่อรำลึกถึงพระกรุณาของพระคริสต์ โดยการแสดงแต่ละครั้งจะมีการคัดเลือกนักแสดงจากชาวบ้านในเมือง ช่างฝีมือต่างๆเข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตละคร ที่มีความยาวถึง 7 ชั่วโมง และนำออกแสดงตั้งแต่เดือนพฤษภาคมถึงราวเดือนตุลาคม

2. Miracle plays หรือ ละครปาฏิหาริย์ เน้นเรื่องราวที่เกี่ยวกับชีวิตของบรรดานักบุญต่างๆ ผู้มีความสามารถตามตำนานเรื่องเล่า ในบางครั้งรวมเรียกละครในรูปแบบนี้ว่า Saint's Play โดยนอกเหนือจากการเน้นเรื่องราวของนักบุญแล้วนั้น ยังมีการนำเสนอเรื่องราวในรูปแบบที่แตกต่างจากเนื้อหาในพระคัมภีร์ให้ดูมีความสมจริงมากขึ้น รวมถึงใช้ภาษาในแบบชาวบ้านมากขึ้นอีกด้วย

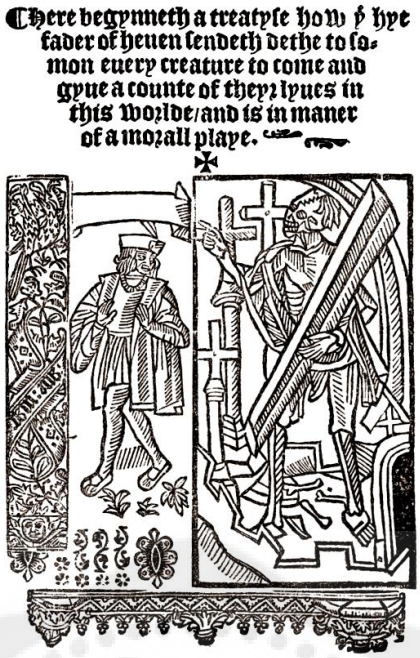
> "เรื่องราวในละครประเภทนี้เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นมา ทุกเรื่องแสดงให้เห็นถึงปาฏิหาริย์ในส่วนที่มนุษย์ธรรมดาสามารถบันดาลให้เกิดขึ้นได้ เนื้อเรื่องมาจากตำนานของชาวคริสต์ โดยเฉพาะจากตำนานของนักบุญในหนังสือ ละครปาฏิหาริย์มักนำมาแสดงในวันฉลองนักบุญ สร้างโดยสมาคมหรือกลุ่มคนที่ยกย่องให้นักบุญท่านนั้นๆ เป็นนักบุญอุปถัมภ์หรือนักบุญผู้พิทักษ์ของตน" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 244)



ภาพประกอบ : ภาพวาดการแสดงละครปาฏิหาริย์กลางแจ้งเรื่อง Le Martyre de Sainte Apollineโดย Jean Fouquet ราวปีค.ศ. 1460 ที่แสดงภาพเวทีแบบยกพื้น ด้านหลังเป็นฉากแสดงอาคาร 6 หลัง มีสะพานเชื่อมไปยังสวรรค์ทางด้านขวาของเวที ขณะที่ด้านซ้ายของเวทีแสดงฉากนรก โดยมีปีศาจนั่งอยู่เหนือปากประตูนรก (Hell-mouth)

ที่มา : http://www.wikipaintings.org/en/jean-fouquet/martyrdom-of-st-apollonia

3. Morality plays หรือ ละครสอนศีลธรรม เป็นรูปแบบของละครศาสนาที่ถูกผลิตขึ้นโดยนักบวชและศาสนจักรในยุโรปยุคกลาง ภายใต้ความต้องการที่จะใช้ละครเป็นเครื่องมือในการสอนและเผยแผ่หลักการทางศาสนาสู่ชาวบ้านที่ด้อยการศึกษาและไม่รู้หนังสือ เพื่อให้สามารถเข้าใจศาสนาและยอมรับในศีลธรรมได้ โดยผ่านกลวิธีของการเล่าเรื่องด้วยคำพูด เนื้อเรื่องของละครสอนศีลธรรมจึงเน้นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการชำระบาป หรือเรื่องของกฎแห่งกรรมของมนุษย์ เพื่อเสริมรูปแบบของการสอนและเตือนสติผู้ชม โดยเนื้อเรื่องของละครมักจะมีลักษณะของการเปรียบเทียบการเดินทางของ “มนุษย์” อันเป็นตัวละครเอกที่มีความบริสุทธิ์ต่อโลก ที่ได้ออกเดินทางเพื่อไปพบเจอกับตัวละครที่เป็นตัวแทนของศีลธรรมและช่วงสภาวะต่างๆในชีวิตของมนุษย์ เช่น ตัวละครที่มีชื่อว่าความรู้, ความดีงาม, ความกรุณา, ความลุ่มหลง และความตาย ในลักษณะของการเปรียบเทียบราวกับว่าศีลธรรมนั้นๆมีชีวิตโลดแล่นอยู่จริง (เป็นกระบวนการที่เรียกบุคลาธิษฐาน หรือ personifications) เมื่อเป็นดังนี้เนื้อเรื่องที่นำเสนอส่วนมากจึงมักเป็นเรื่องราวที่เข้าใจและเข้าถึงได้ง่าย ตัวละครเอกถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนของมนุษย์หรือผู้ชมทุกคน ในขณะที่ตัวละครประกอบต่างๆ มีลักษณะของการเป็นตัวละครแบบแผน (flat character) ที่ไม่มีการพัฒนา และทำหน้าที่เปรียบดังการเป็นตัวแทนของศีลธรรมและสภาวะต่างๆที่ผ่านเข้ามาในชีวิตมนุษย์



ภาพประกอบ : ภาพจากบทละครสอนศีลธรรมเรื่อง Everyman แสดงการทักทายของ Death ที่มีต่อ Everyman ก่อนที่จะออกคำสั่งให้เขาออกเดินทางตามหาพระเจ้า

ที่มา : http://www.luminarium.org/medlit/intro.htm

ในประเทศอังกฤษนั้น ละครแนวนี้ที่มีความสำคัญและได้รับความนิยมมากได้แก่ละครสอนศีลธรรมขนาดสั้นเรื่อง Everyman ที่เขียนขึ้นและเป็นที่นิยมนำออกแสดงในช่วงราวคริสศตวรรษที่ 15 และส่งอิทธิพลให้กับการแสดงละครในแบบสมัยเอลิซาเบธ โดยที่เนื้อเรื่องนั้นเล่าถึงการออกเดินทางของมนุษย์ (ที่เป็นตัวแทนของมนุษย์และผู้ชมทุกคน อันเป็นที่มาของชื่อเรื่อง Everyman) ตามคำสั่งของ ตัวละครชื่อความตาย (Death) เพื่อตามหาพระเจ้า ในการเดินทางนั้น มนุษย์ได้พบกับตัวละครต่างๆ เช่น ความแข็งแกร่ง, มิตรภาพ, ความรู้, ความงาม โดยที่มนุษย์พยายามจะชักชวนตัวละครเหล่านี้ให้ออกเดินทางไปพร้อมกับเขาแต่ก็ได้รับการปฏิเสธ มีแต่เพียงความดีเท่านั้นที่ตดสอยห้อยตามเขาไปจนวาระสุดท้าย การเดินทางของมนุษย์ใน Everyman เพื่อพบกับตัวละครต่างๆ จนกระทั่งได้พบกับความตายเป็นตัวละครสุดท้ายนั้นจึงมีนัยความหมายที่ต้องการสื่อให้เห็นว่า แม้ว่ามนุษย์จะได้เติบโตยิ่งใหญ่ขึ้นได้เพียงใด แม้ว่าจะต้องหลงผิดเดินตามคำชักจูงของปีศาจไปอย่างไร สุดท้ายแล้วมนุษย์ก็จำต้องยอมจำนนต่ออำนาจและความดีงามของพระเจ้าในบั้นปลายสุดท้ายของชีวิต

“ในมุมมองที่สัมพันธ์กับศิลปะการละคร พบว่าละครศาสนาทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็น passion play, saint play หรือ miracle play ล้วนมีส่วนสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของโบสถ์และศาสนจักร เพราะยิ่งโบสถ์เข้มแข็งมากเท่าไรยิ่งหมายถึงพลังศรัทธาและพลังทรัพย์ที่จะมีส่วนช่วยในการจัดงานให้ยิ่งใหญ่มากขึ้น จึงทำให้ในช่วงปลายของคริสศตวรรษที่ 15 การเกิดขึ้นของงานรื่นเริงและการแสดงทางศาสนาล้วนมีส่วนสัมพันธ์กับขนาดและกำลังทรัพย์ของหมู่บ้านหรือเมืองนั้นๆเป็นสำคัญ หรืออีกนัยหนึ่งการเข้าร่วมในงานเทศกาลดังกล่าวไม่ว่าจะในฐานะของนักแสดง ผู้ชม หรือ ผู้จัดการแสดง ก็ได้กลายเป็นดังหน้าที่สำคัญซึ่งต้องยึดถือปฏิบัติตามปฏิทินศาสนาของชาวคริสเตียนที่ดี ” (Wickham, Glynne. 1992 : 93)

มหรสพในยุโรปยุคกลาง

นอกเหนือจากการแสดงที่มีจุดประสงค์และมีเนื้อหาสัมพันธ์กับศาสนาแล้วนั้น ในสมัยยุโรปยุคกลางยังเต็มไปด้วยการละเล่นและการแสดงที่มีเนื้อหาและความสัมพันธ์กับเทศกาลงานรื่นเริงและชีวิตของผู้คนอีกเป็นจำนวนมาก อาทิ

- Mumming หรือ Mummers Play นิยมแสดงในบริเวณยุโรปตอนเหนือ โดยตามรูปความหมายเดิม mumming หรือ mummer พัฒนามาจากรากคำในภาษาเยอรมันว่า mumme ที่หมายความถึง ปากที่ปิดสนิท, ความเงียบ รวมไปถึง mumble และ mute ที่แปลว่าการเงียบ เช่นเดียวกัน ซึ่งก็โยงไปถึงรูปแบบของการแสดงที่น่าจะพัฒนามาจากงานรื่นเริงและเฉลิมฉลองฤดูกาลเก็บเกี่ยวตั้งแต่ยุคโบราณ โดยที่เหล่านักแสดงสมัครเล่นจะสวมหน้ากากเป็นตัวละครในบุคลิกต่างๆ แล้วร่วมกันเต้นรำตามทำนองเพลงไปตามถนนหนทาง โดยปราศจากการพูดและบทสนทนาไปยังปราสาทหรือที่อยู่อาศัยของผู้ปกครองก่อนที่จะร่วมกันมอบของขวัญให้แล้วจากไป ซึ่งเนื้อเรื่องส่วนใหญ่ของละครประเภทนี้มักจะวนเวียนอยู่กับการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่ว เช่น เรื่อง เซนต์จอร์จกับเหล่าอัศวิน (Saint George and The Turkish knights) ที่จะต้องมีตัวละครฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งต้องถึงแก่ความตายเสมอ อันเป็นที่มาของการปรากฏขึ้นของตัวละคร หมอยา หรือ ผู้วิเศษ (quack doctor) ที่ทำหน้าที่ในการปลุกผู้ตายให้สามารถฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาได้ใหม่ อันสัมพันธ์กับความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฏจักร ฤดูกาล และการเกิดใหม่ นอกเหนือจากนี้นักแสดงส่วนใหญ่ยังคงเป็นผู้ชาย มีการแต่งกายที่แสดงให้เห็นบทบาทและลักษณะของตัวละครที่แตกต่างกัน หากมีตัวแสดงเพศหญิงก็มักจะสวมบทบาทโดยนักแสดงชายแต่งกายเป็นผู้หญิงด้วยเครื่องแต่งกายผู้หญิงและผมปลอม เซนต์จอร์จแต่งกายด้วยชุดคลุมสีขาวมีเครื่องหมายไม้กางเขนสีแดง คุณพ่อคริสมาสต์ (Father Christmas) มักสวมชุดที่ทำจากเศษผ้าปะติด (บ้างก็ว่าเป็นชุดคลุมสีแดง ในสมัยวิคตอเรียนกล่าวว่าเป็นสีเขียว) ใบหน้าสีขาวและมีถุงเหล้าองุ่นผูกติดอยู่กับไม้เท้า เป็นต้น ซึ่งการแสดงในรูปแบบนี้นั้นเชื่อกันว่าน่าจะเป็นที่มาของการละเล่น เช่น งานสวมหน้ากาก หรือ Carnival ในปัจจุบัน

ภาพประกอบ : ภาพนักแสดงละคร Mummers ในราวช่วงปีค.ศ.1930
ประกอบด้วยตัวละครต่างๆ เช่น หมอยา (สวมหมวกทรงสูง) เซนต์จอร์จ (ในชุดนายทหาร) และ คุณพ่อคริสมาสต์ (สวมเสื้อคลุมขลิบขนสัตว์)
ที่มา : http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/feature_mummers.shtml

- Farce เป็นละครตลกชวนหัว ไม่เน้นการสั่งสอนในเรื่องศีลธรรมแต่กลับสร้างเรื่องราวว่นวายน่าหัวเราะจากการประพฤติผิดในศีลธรรมของตัวละคร เน้นกระบวนการใช้ภาษาเพื่อสร้างความสนุกสนาน เช่น มีการต่อล้อต่อเถียงในบทสนทนาอย่างหลักแหลม มีกระบวนการของการเล่าเรื่องราวชวนขัน เช่น การพลิกผันของสถานการณ์ หรือ การที่ตัวละครต้องตกลงในหลุมพรางจากแผนการชั่วร้ายของตนเอง เนื้อเรื่องของละครชวนหัวแบบนี้นั้นมักจะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องเกี่ยวข้องกับความรัก การคบชู้ การผิดประเวณี การหลอกลวง และ ความดื้อรั้นโง่เง่าของตัวละคร ซึ่งทั้งหมดล้วนมีจุดประสงค์เพื่อสร้างเรื่องน่าหัวเราะให้เกิดขึ้นกับผู้ชม เมื่อเป็นเช่นนั้นการแสดงละครชวนหัวจึงสามารถแสดงได้ทั้งบนเวทีการแสดงและในสถานที่จริง เช่น จัตุรัสกลางเมือง หรือ บริเวณใจกลางตลาด เช่นเดียวกับตัวละครที่ในบางครั้งก็มีการอ้างอิงมาจากบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงเพื่อใช้ในนัยของการล้อเลียน เป็นต้น

- Tournament หรือ การต่อสู้ประลองยุทธ์ ถือเป็นการละเล่นที่เสริมความแข็งแกร่งในการต่อสู้ให้กับอัศวินในยุคกลาง ทั้งเพื่อเสริมความแข็งแกร่งทางการรบและความเชี่ยวชาญในการใช้อาวุธ การประลองยุทธ์ของเหล่าอัศวินแต่ละครั้งนั้นถือเป็นงานเฉลิมฉลองที่มีความสำคัญมากและดำเนินการต่อเนื่องเป็นเวลาหลายวัน โดยที่เหล่ากลุ่มอัศวินจะแบ่งเป็นกลุ่มแล้วส่งตัวแทนเข้าต่อสู้กัน มีการใช้รูปแบบของการละครเช่น การต่อสู้เพื่อช่วงชิงปราสาท เป็นส่วนประกอบเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน การแสดงและการละเล่นนี้เป็นที่นิยมมากในหมู่อัศวินเพราะนอกจากอัศวินผู้ชนะการประลองจะได้รับชื่อเสียงแล้วนั้นยังเป็นโอกาสนำมาซึ่งเงินทองและของรางวัล โดยกระบวนการต่อสู้นั้นจะประกอบด้วย การประลองยุทธ์แบบ Jousting ที่เป็นที่นิยมมากเพราะเป็นการต่อสู้บนหลังม้าที่ควบเข้าหากันของอัศวินสองฝ่าย ที่ต่างต้องใช้หอกกระแทกให้อีกฝ่ายตกจากหลังม้า นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการต่อสู่บนหลังม้าและการต่อสู้ด้วยอาวุธอื่นๆอีก ทั้งนี้การประลองยุทธ์นั้นนับเป็นการละเล่นที่ค่อนข้างมีอันตรายไม่น้อย เพราะถึงแม้ว่าอาวุธที่ใช้ในการแข่งขันจะผ่านการป้องกันมาก่อนแล้ว แต่ก็ยังปรากฏว่ามีอัศวินที่ได้รับบาดเจ็บจากการต่อสู้อยู่บ่อยครั้ง กระทั่งพระเจ้าเฮนรี่ที่ 2 แห่งฝรั่งเศสผู้ทรงเป็นนักกีฬา Jousting ที่มีความสามารถ ก็สิ้นพระชนม์จากอุบัติเหตุที่เกิดขึ้นในการแสดงการประลองยุทธ์กับ Gabriel Montgomery หัวหน้าองครักษ์จากสก๊อตแลนด์ ที่ทำหอกพลาดทิ่มเข้าที่ดวงตาของพระองค์จนถึงแก่สิ้นพระชนม์ในเวลาต่อมา และเหตุการณ์ดังกล่าวมีส่วนทำให้การแสดงประลองยุทธ์ต้องยุติลงหลังจากนั้น ปัจจุบันการแสดงลักษณะนี้มีการรื้อฟื้นขึ้นมาอีกครั้งราวช่วง ค.ศ. 1970 และถือเป็นการกีฬาประเภทหนึ่ง

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพวาดการประลองยุทธ์ของอัศวินในสมัยคริสศตวรรษที่ 13
และ (ภาพขวา) การแสดงการประลองยุทธ์ของอัศวินในประเทศอังกฤษ
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://wapedia.mobi/en/Joust
และ (ภาพขวา) http://blogs.bettor.com/Bicycle-Jousting,-transferring-a-medieval-sport-into-a-modern-sport-a30521

"ถึงแม้จะถูกห้ามจากโบสถ์และพระสันตปาปาว่าเป็นการละเล่นที่โหดร้ายรุนแรง การประลองยุทธ์ก็ยังคงได้รับความนิยมในฐานะของการเป็นสัญลักษณ์แห่งการให้เกียรติทางสังคมในช่วงคริสศตวรรษที่ 12 จากคณะสงฆ์ซิสเตอร์เซียน(Cistercian monasteries - ก่อตั้งขึ้นในปีค.ศ. 1098) เพื่อสนับสนุนภาคีอัศวิน (Order of Knighthood) ที่ประกอบไปด้วย อัศวินเทมพลาร์ อัศวินแห่งเซพัลเชอร์ศักดิ์สิทธิ์ อัศวินสเปน ภาคีอัศวินโปรตุเกส รวมถึง อัศวินทิวทอนิกในฮังการี โปแลนด์ และ ลิโวเนีย อันเป็นกลุ่มองค์กรนักรบศาสนาที่จงรักภักดีต่อคำสอนของพระคริสต์ และเข้าต่อสู้กับศัตรูต่างถิ่นเพื่อพิทักษ์ศาสนาในช่วงสงครามครูเสด จึงเป็นเหตุให้การฝึกประลองยุทธ์โยงเข้ากับการเป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณแห่งวีรบุรุษ อัศวินหลายคนจึงนิยามฉายาตนเองขึ้นอย่างโรแมนติก และเสนอตัวเพื่อรับใช้เหล่าเจ้าหญิงผู้เลอโฉมเพื่อกอบกู้ศักดิ์ศรีของตน ดังนั้นในการแสดงประลองยุทธ์แต่ละครั้งการแต่งกายด้วยชุดอัศวินอันเลิศหรูพร้อมแสดงตนต่อหน้าเหล่าสาวงามผู้ครอบครองของกำนัลในงานเลี้ยงจึงเป็นความจำเป็นยิ่ง " (Wickham, Glynne. 1992 :83)

- Street Pageant เป็นรูปแบบของขบวนแห่ที่จัดขึ้นในงานเฉลิมฉลอง ทั้งเพื่อจุดประสงค์ในการใช้ต้อนรับราชอาคันตุกะตลอดจนบุคคลสำคัญ อันน่าจะเป็นที่มาของรูปแบบขบวนแห่ที่ปรากฏและนิยมจัดขึ้นในสมัยปัจจุบัน

"ตัวขบวนแห่ประกอบไปด้วยการแสดงและฉากภาพนิ่ง (tableau, tableaux vivant) ในการนี้นอกเหนือจากขบวนแห่ต้อนรับ ยังมีการกล่าวสุนทรพจน์และการตกแต่งบ้านเมืองอย่างสวยงาม นอกจากนี้ยังมีการจัดเวทีขบวนแห่แบบไม่เคลื่อนที่ (pageant stage) ไว้ตามจุดสำคัญๆ อาทิ หน้าประตูเมืองและจัตุรัสหน้าตลาด เพื่อให้ขบวนแห่ต้อนรับอาคันตุกะคนสำคัญแวะชมการแสดงที่ทางเทศบาลนครว่าจ้างนักแสดง และนักร้องประสานเสียงของโบสถ์มาแสดง ราษฎรชาวเมืองแต่งตัวอย่างสวยงามเข้าร่วมขบวนแห่ต้อนรับที่ยิ่งใหญ่ เนื้อเรื่องของละครที่แสดงมักมีลักษณะเป็นอุปมานิทัศน์" (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 265)

ภาพประกอบ: ภาพวาด The Ommeganck in Brussels on 31 May 1615: The Triumph of Archduchess Isabella โดย Denys van Alsloot แสดงภาพขบวนเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับอาร์คดัชเชสอิสสาเบลลา กลางจัตุรัสของกรุงบรัสเซล ประเทศเบลเยี่ยม ที่ประกอบด้วยรถลากถึง 10 ขบวน

ที่มา : http://collections.vam.ac.uk/item/O18973/painting-the-ommeganck-in-brussels-on/

3. ลักษณะเฉพาะของการแสดงละครในสมัยยุโรปยุคกลาง

นักแสดงละครยุคกลาง

ในช่วงแรกของยุคกลางในยุโรปนั้น การละครไม่ได้รับการยอมรับในทางที่ดีนักในมุมมองของศาสนจักร จึงเป็นเหตุให้นักแสดงต่างๆ ไม่สามารถที่จะแสดงตัวได้อย่างเปิดเผย แต่เมื่อการละครเริ่มมีบทบาทในฐานะของการเป็นเครื่องมือในการสอนศาสนาเพิ่มมากขึ้นในช่วงต่อมา จึงเป็นเหตุให้นักแสดงจึงสามารถที่จะเปิดเผยตัวต่อสาธารณะชนได้ นักแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้ชายล้วน จะมีการยอมรับให้ผู้หญิงได้เข้าร่วมแสดงบทบาทบ้างในบางกรณีหรือในบางท้องที่ เช่น ในประเทศฝรั่งเศส เป็นต้น ทั้งนี้จากการที่นักแสดงส่วนใหญ่มักจะเป็นนักแสดงสมัครเล่น ทำให้บทละครมักจะถูกเขียนหรือ บันทึก ในถ้อยคำง่ายๆที่สะดวกต่อการท่องจำ มีลักษณะของตัวละครส่วนใหญ่ที่มีบุคลิกรูปแบบไม่เปลี่ยนแปลง และบางครั้งก็นิยมใช้กระบวนการเขียนเป็นบทกลอน บทกวี และเล่าหรือท่องต่อกันแบบปากต่อปาก ซึ่งทำให้ไม่สามารถทราบตัวผู้แต่งได้อย่างแน่ชัด แต่ก็เอื้อต่อความเข้าใจของผู้ชมและง่ายต่อการแสดง ทำให้เกิดความนิยมในการเพิกเฉยละเลยต่อความถูกต้องในส่วนที่เกี่ยวข้องกับยุคสมัย ถึงแม้ว่าละครจะมีเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตก็จะนิยมเล่าเรื่องหรือแสดงในเครื่องแต่งกายหรือฉากแบบร่วมสมัย บทบาทของนักแสดงจากที่เคยใช้วิธีการเปิดรับนักแสดงสมัครเล่นตามหมู่บ้านที่มีการจัดการแสดง ก็เริ่มก้าวเข้าสู่การเกิดขึ้นของคณะละครในช่วงปลายของยุคกลาง รวมไปถึงการมีกลุ่มนักแสดงอาชีพ (Professional Actors) เช่นในประเทศอังกฤษที่กลุ่มนักแสดงอาชีพนั้นอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของกษัตริย์หรือเจ้าขุนมูลนาย เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของนักแสดงในละครยุคกลาง

ในยุคกลางนั้นยังไม่มีแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง เสื้อผ้าส่วนใหญ่ที่นักแสดงใช้ในการแสดงนั้นจึงเป็นเครื่องแต่งกายที่หยิบยืมมาจากเครื่องแต่งกายที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ผสมผสานกับสัญลักษณ์บางอย่างที่สามารถช่วยให้ผู้ชมได้เข้าใจว่าตัวละครนั้นเป็นใคร มาจากไหน นอกเหนือจากนี้ยังพบว่าเครื่องแต่งกายในการละครยุคกลางไม่ปรากฏมีการแสดงออกถึงแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับความถูกต้องตามประวัติศาสตร์ กล่าวคือ แม้ว่าเรื่องราวในละครจะเกิดขึ้นในอดีต ก็ไม่ได้มีการจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้มีลักษณะย้อนยุคหรือสมจริงตามประวัติศาสตร์แต่อย่างใด

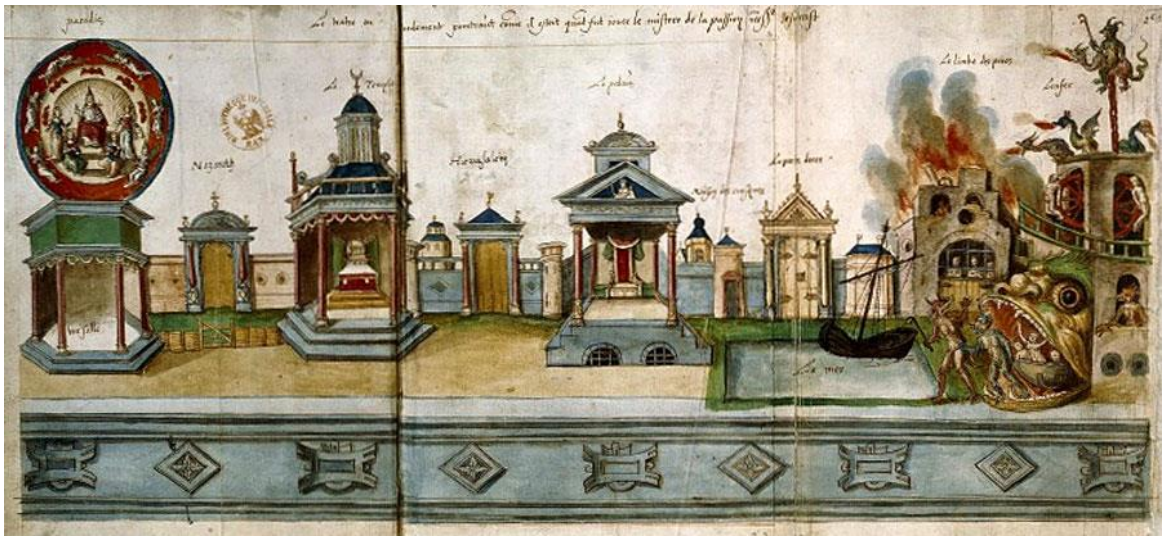
> “นักแสดงละครสมัยกลางส่วนใหญ่สวมเสื้อผ้าบาทหลวงและเสื้อผ้าร่วมสมัย ทหารโรมันสวมเสื้อเกราะแบบอัศวินสมัยกลาง คนเลี้ยงแกะสวมเสื้อผ้าของคนเลี้ยงแกะสมัยกลาง พวกฟาริสี (pharisee) หรือสมณะยิว สวมเสื้อผ้าบาทหลวงสมณศักดิ์สูง ขณะที่ตัวละครที่เป็นชาวยิวทั่วไปสวมเสื้อผ้าแบบที่พวกยิวสวมในสมัยกลาง พระเจ้าสวมเสื้อผ้าแบบจักรพรรดิหรือพระสันตะปาปา เทพสวรรค์สวมเสื้อผ้าบาทหลวงติดปีก ส่วนเสื้อผ้าของพวกมารและตัวละครที่มาจากต่างแดน มักเป็นเสื้อผ้าที่ต้องออกแบบตัดเย็บเป็นพิเศษ ทั้งนี้เสื้อผ้าของพวกมารเป็นเสื้อผ้าที่ต้องใช้จินตนาการในการออกแบบมากที่สุด โดยมีลักษณะเหมือนนกประเภทล่าเหยื่อ อสุรกายที่มีหัวเป็นสัตว์ร้าย หรืออมนุษย์ที่มีเกล็ดอยู่ตามลำตัว และมักมีหาง เขา หรือ กรงเล็บ เสื้อผ้าที่ใช้ในละครสมัยกลางมักใช้ในเชิงสัญลักษณ์ด้วย โดยมีเครื่องหมายบอกให้รู้ว่าตัวละครเป็นใคร มาจากสวรรค์ โลกมนุษย์ หรือนรก ทั้งนี้เทพสวรรค์มักสวมเสื้อผ้าบาทหลวง โดยอาจมีเครื่องตกแต่งเพิ่มเติม เช่นเดียวกับนักบุญและตัวละครอื่นๆใน พระคัมภีร์ ซึ่งมักสวมเสื้อผ้าบาทหลวงโดยมีเครื่องหมายบอกให้รู้ว่าเป็นใคร เนื่องจากคนดูรู้อยู่แล้วว่าเครื่องหมายอะไรใช้กับนักบุญท่านใด ... นอกจากนี้หมวกฮู้ดยังมักใช้เพื่อบอกให้รู้ว่าตัวละครเป็นผู้หญิง ส่วน

กระเป๋าสตางค์กับไม้เท้าบอกให้รู้ว่าตัวละครเป็นนักเดินทาง นักเขียนบทละครสมัยกลางนิยมนำกลการประพันธ์ที่เรียกว่า ผิดกาละ มาใช้ ด้วยการจัดให้ตัวละครที่มาจาก พระคัมภีร์ สวมเสื้อผ้าสมัยกลางและใช้ภาษาร่วมสมัย โดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เนื่องจากคนสมัยนี้คิดว่า เวลาและสถานที่ ในโลกมนุษย์เป็นสิ่งที่ไม่จีรัง จึงไม่มีความสำคัญ ผิดกับเวลาและสถานที่ใน พระคัมภีร์ ที่เชื่อกันว่าเป็นอนันตกาล ” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 272-273)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) เครื่องแต่งกายนักแสดงในสมัยยุคกลาง และ (ภาพขวา) ชุดอสุรกายในละครยุคกลาง
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://docs9.chomikuj.pl/771306178,PL,0,0,Drama.docx
และ (ภาพขวา) http://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Actores/Actor15.jpeg

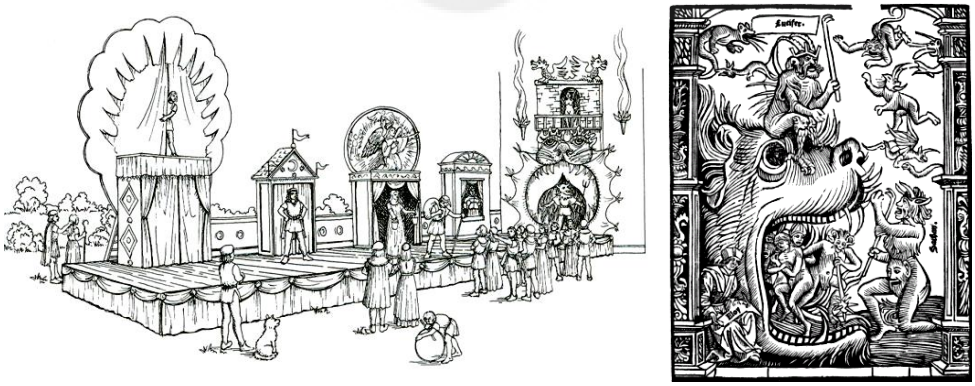
ฉากและเวทีละครยุคกลาง

ในระยะแรกนั้นหลังจากที่ถูกปฏิเสธจากศาสนจักรมาเป็นเวลานาน การละครที่เกิดขึ้นในยุคกลางกลับถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสอนศาสนาและเริ่มพัฒนาจากการเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพคำสอนจากพระคัมภีร์ให้เกิดเป็นเรื่องเล่าที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ฉากจึงเป็นเพียงสถานที่สมมติเพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเหตุการณ์ได้อย่างง่ายๆ โดยมีรูปแบบของการสร้างขึ้นเป็นตัวอาคารเล็กๆ ที่เรียกว่า แมนชั่น (mansion) ที่อาจจะตั้งไว้ระหว่างช่วงเสาภายในโบสถ์ โดยนักบวชหรือนักแสดงจะขึ้นไปแสดงบนพื้นที่นั้นๆ และเล่าหรือแสดงเหตุการณ์จากพระคัมภีร์ ฉากที่ปรากฏจึงมีลักษณะของการเลือกมานำเสนอแต่เพียงบางส่วน ไม่สมจริงมากนัก และมักมีก่อการก่อสร้างอย่างง่ายๆ บางแมนชั่นมีม่านปิดเพื่อให้นักแสดงซ่อนตัวอยู่ด้านในขณะทำการแสดง ทั้งนี้เนื่องจากการแสดงนั้นจัดขึ้นภายในโบสถ์ซึ่งมีพื้นที่ภายในตัวอาคารค่อนข้างจำกัด การก่อสร้างรวมถึงการจัดวางแมนชั่นจึงต้องคำนึงถึงการมองเห็นของผู้ชมจากที่นั่งภายในโบสถ์เป็นสำคัญ ซึ่งตัวแมนชั่นนี้จะสามารถที่จะเชื่อมกันได้ด้วยเวทีกลางที่เรียกว่า พลาที (platea) อันเป็นพื้นที่ซึ่งนักบวชหรือนักแสดงสามารถใช้ต่อเนื่องกับแมนชั่นได้ หลังจากนั้นเมื่อการละครสร้างความนิยมในหมู่ประชาชนเพิ่มมากขึ้น พื้นที่ในโบสถ์กลับกลายเป็นคับแคบและไม่สามารถที่จะรองรับจำนวนผู้ชมที่เพิ่มขึ้นได้ ฉากละครจึงต้องขยับขยายออกมาสู่พื้นที่นอกตัวอาคาร โดยเริ่มจากส่วนบริเวณหน้าโบสถ์แล้วใช้ประตูโบสถ์เป็นดังทางเข้าออกหรือเป็นดังฉากหลังของเวทีการแสดง ไปจนถึง ตลาดสวน และจัตุรัสกลางเมือง ซึ่งสามารถแบ่งลักษณะของฉากละครในยุคกลางนี้ออกได้เป็น 2 รูปแบบ ได้แก่



ภาพประกอบ : ฉากละครเวทีสมัยยุคกลางของยุโรป ที่แสดงการแบ่งพื้นที่ออกเป็น สวรรค์ โลกมนุษย์ และ นรก
ที่มา : http://www.luminarium.org/encyclopedia/medplaypics.htm

- Fixed Staging เป็นลักษณะของฉากเวทีที่มีการก่อสร้างอย่างค่อนข้างแข็งแรงในบริเวณที่มีพื้นที่อันเอื้อต่อการแสดง เช่น ลานหมู่บ้าน ลานหน้าปราสาท เป็นต้น และมักจะยกพื้นเวทีขึ้นในรูปสี่เหลี่ยมแนวยาว หรือ บางครั้งก็เป็นวงกลม โดยมักจะแบ่งพื้นที่ของเวทีออกเป็นสองด้าน กล่าวคือ ด้านซ้ายของผู้ชมจะมีการก่อสร้างให้มีตัวอาคารดูคล้ายกับสวรรค์ มีการก่อสร้างอย่างสวยงาม อาจมีบันไดทอดขึ้นไปบนตัวอาคารเพื่อให้เทพสามารถเดินขึ้นลงเป็นดังสัญลักษณ์ของการเดินทางจากสวรรค์มายังโลกมนุษย์ ทางด้านขวามือมีส่วนที่แสดงพื้นที่ของการเป็นนรก มีการตกแต่งตัวอาคารด้วยปากประตูนรก หรือ Hellmouth เป็นรูปอสุรกายอ้าปากที่มีการตกแต่งและใช้เทคนิคเข้าช่วยให้สามารถขยับเคลื่อนไหวได้เพื่อสร้างความน่าหวาดกลัวให้กับผู้ชมในระหว่างการแสดง ส่วนของปากนรกนี้ช่างจะพยายามสร้างตัวอาคารและเสริมกลไก เช่น เปลวไฟและควันไฟ ตลอดจนช่องทางให้นักแสดงที่เล่นเป็นปีศาจสามารถผุดเข้าผุดออกได้เพื่อให้ดูน่ากลัวมากที่สุด ในส่วนของพื้นที่ตรงกลางของฉากจะมีการสร้างอาคารให้มีลักษณะคล้ายกับบ้านหรือปราสาทจำนวน 2-3หลัง ให้เป็นสถานที่แทนของโลกมนุษย์ ซึ่งในบางครั้งก็อาจที่จะใช้โบสถ์หรืออาคารด้านหน้าของตัวบ้านเรือนจริงแทนก็ได้



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) รายละเอียดของเวทียุคกลาง และ (ภาพขวา) ประตูนรก หรือ Hell mouth
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.cvrperformingarts.com/drama/Theatre_history/Medieval/Medieval_ Theatre.htm
และ (ภาพขวา) http://youall.com/HELL/medievalhell.htm

- Moveable Staging หรือ Pageant Wagon เป็นลักษณะของเวทีที่สร้างบนรถลากที่สะดวกต่อการเคลื่อนที่ เรียก Wagon Stage โดยที่บนรถมักจะมียกพื้นเพื่อให้สามารถที่จะปรับเปลี่ยนเป็นเวทีที่ใช้ในการแสดงได้ พื้นที่บนตัวรถนั้นจะมีการจัดสร้างเป็นอาคารเพื่อแสดงถึงสถานที่ต่างๆ ซึ่งรถแต่ละคันก็จะมีสถานะเป็นหนึ่งสถานที่ ลักษณะสำคัญของโรงละครแบบนี้จึงได้แก่การเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ ตามจุดต่างๆในเมืองที่ได้จัดไว้คล้ายกับขบวนแห่ โดยเมื่อแสดงจบตอนในที่หนึ่งขบวนก็จะเคลื่อนไปแสดงยังจุดต่อในขณะที่คนดูจะยืนดูอยู่กับที่แห่งเดียวเพื่อรอดูการแสดงจากรถขบวนต่อไป โดยพบว่าในการแสดงที่มีชื่อเสียงมาก เช่น ในการแสดง Mystery Play ที่เมืองยอร์ก ประเทศอังกฤษนั้น มีหลักฐานว่าประกอบไปด้วยรถถึง 48 คัน และเล่าเรื่องตั้งแต่การกำเนิดโลก (Then Creation) ไปจนถึงวันพิพากษา (The Judgment Day) โดยรถจะถูกลากไปตามจุดสำคัญต่างๆ ถึง 12 จุดของถนนในเมือง ซึ่งหมายความว่าการแสดงนั้นจะต้องเริ่มตั้งแต่เช้าตรู่ เมื่อเป็นเช่นนั้นทำให้ละครจึงมักจะแยกแสดงเป็นช่วงๆ และเล่นซ้ำกันหลายครั้ง เป็นเหตุให้นักแสดงก็จะต้องมีเครื่องแต่งกายที่เตรียมมาเอง หรือง่ายต่อการถอดเปลี่ยนสะดวกต่อการแสดงแต่ละครั้ง ทั้งนี้ยังเป็นที่ถกเถียงกันในหมู่นักประวัติศาสตร์การละครว่า รถที่ใช้เป็นฉากในการแสดงนั้นบางคันน่าจะมีถึง 2 ชั้น เพื่อใช้ด้านบนเป็นเวทีการแสดงและใช้ส่วนด้านล่างเป็นที่สำหรับให้นักแสดงได้เปลี่ยนเครื่องแต่งกายโดยมีผ้าม่านปิดกันไว้ ซึ่งหากเป็นดังนั้นจริงก็เท่ากับว่ารถลากต้องเป็นเกวียนที่มีล้อมากกว่า 4 ล้อเพื่อรับน้ำหนักอาคารและสามารถบังคับไปตามถนนเล็กในเมืองสมัยยุโรปยุคกลางได้ นอกจากนี้ยังเชื่อกันว่าเนื่องจากพื้นที่บนรถค่อนข้างคับแคบจึงมีความเป็นไปได้ว่านักแสดงจะใช้พื้นที่ส่วนบนถนนด้านหน้ารถเพื่อทำการแสดงอีกด้วย

ภาพประกอบ : ภาพวาดยุคกลางแสดงการร่วมมือกันของชาวบ้านเพื่อจัดการแสดง Mystery Play ในตอน โนอาห์สร้างเรือหลังจากที่พระเจ้ามาแสดงพระองค์เพื่อบอกว่าน้ำจะท่วมโลก

ที่มา : http://www.maritimequest.com/misc_ships/noahs_ark_3000bc/noahs_ark_2.jpg

"ในขบวนแห่ของการแสดงที่มีการใช้รถลาก หรือ pageant wagon นั้น อาจมีการสร้างฉากเวทีรอไว้ตามช่วงที่ขบวนจะต้องผ่าน เพื่อให้ขบวนได้หยุดและทำการแสดงเพื่อเล่าเรื่องราวอย่างสั้นๆ (tableaux) ทั้งนี้บางกรณีรถลากอาจเทียบเข้ากับพื้นเวทีในส่วนที่ได้จัดเตรียมไว้เพื่อกลายเป็นส่วนหนึ่งของฉาก รวมทั้งเพื่อให้เกิดพื้นที่ของการแสดงที่กว้างขึ้นก่อนจะเริ่มทำการ

แสดง (platea) ดังเช่นที่ปรากฏในการแสดงฉากสุดท้ายของละคร Chester Cycle (ที่เล่าเรื่องตามคัมภีร์ไบเบิลตั้งแต่กำเนิดโลกจนถึงการตัดสินครั้งสุดท้าย) อันเป็นฉากที่พระเยซูจะปรากฏพระวรกายขึ้นเพื่อตัดสินชะตากรรมของมนุษย์ การแสดงฉากสำคัญนี้ต้องการพื้นที่ 4 เวทีติดต่อกัน อันมีสัญลักษณ์หมายแทนถึงพื้นที่ของโลก สวรรค์ และ นรก รวมทั้งยังต้องสามารถรองรับนักแสดงได้กว่า 20 คน ” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 77)

นอกเหนือจากนี้เพื่อช่วยให้เรื่องราวที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดงมีความสมจริง รวมทั้งสามารถโน้มน้าวให้ชาวบ้านและผู้ชมการแสดงตื่นตาตื่นใจและเลื่อมใสไปกับเหตุการณ์มหัศจรรย์ต่างๆในพระคัมภีร์ที่ยกมาแสดงได้ กระบวนการด้านเทคนิคพิเศษของการแสดงจึงมีความจำเป็นในการช่วยให้ภาพบนเวทีมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น เหล่าช่างฝีมือในสาขาต่างๆ เช่น ช่างไม้ ช่างทำรอก จึงเป็นผู้ที่มีความสำคัญต่อกระบวนการทำให้เกิดเทคนิคบนเวทีเหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็นการใช้รอกเพื่อดึงตัวนักแสดงขึ้นในฉากการปรากฏตัวของเหล่าเทพสวรรค์ หรือ การทำควันไฟให้พวยพุ่งออกมาจากปากอสุรกายที่เป็นทางเข้าสู้ประตูนรก เป็นต้น

ภาพประกอบ : ลักษณะของรถลาก หรือ Wagon เพื่อใช้ในการแสดงละครแบบยุคกลาง
ที่มา : http://www.visityork.org/seeanddo/feature-mystery-plays.aspx

การเสื่อมความนิยมของละครศาสนาในสมัยยุโรปยุคกลาง

จริงอยู่ที่ถึงแม้ว่าที่สุดแล้วละครศาสนาจะได้รับการสนับสนุนจากศาสนจักรจนก้าวขึ้นสู่ความนิยมในระดับสูงสุด แต่เมื่อก้าวเข้าสู่ช่วงปลายของยุคกลางกลับปรากฏว่าการเกิดขึ้นของแนวคิดและรสนิยมใหม่ๆ มีผลให้ความนิยมในละครศาสนาก้าวเข้าสู่ความเสื่อมถอยและหมดความนิยมลง ซึ่งการยุติความนิยมในละครศาสนานั้นสามารถที่จะโยงเข้ากับสาเหตุหลักได้ดังต่อไปนี้

1. ประเด็นความขัดแย้งทางศาสนา ซึ่งเป็นผลจากการปฏิรูปทางศาสนา (Protestant Reformation) ในช่วงที่นิกายโรมันคาธอลิกเริ่มอ่อนแอเสื่อมถอยและตกเป็นเป้าโจมตี โดยเฉพาะจากทางฝ่ายนิกายโปรเตสแตนท์ ละครศาสนาถูกกล่าวหาว่าเป็นเครื่องมือในการสร้างความงมงายและส่งเสริมให้ชาวบ้านหลงเชื่อกับปาฏิหาริย์ของนักบุญมากกว่าที่จะใส่ใจในเนื้อหาของคำสอน ในหลายพื้นที่ละครศาสนาไม่ได้รับอนุญาตให้เปิดทำการแสดง ในบางพื้นที่บทละครจำเป็นต้องผ่านการกลั่นกรองและได้รับการอนุมัติก่อน

การแสดง กระบวนการดังกล่าวรุนแรงมากขึ้นและนำไปสู่การออกคำสั่งห้ามการแสดงละครศาสนาโดยเด็ดขาด ซึ่งกระบวนการดังกล่าวเป็นผลให้พัฒนาการของละครศาสนาต้องหยุดชะงักและยุติไปในที่สุด

2. การเกิดขึ้นของกระบวนการฟื้นฟูความเชื่อแบบกรีกและโรมันในช่วงปลายของยุโรปยุคกลางอันจะนำไปสู่การเกิดขึ้นของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ความสนใจในอารยธรรมและความรู้โบราณเหล่านี้ เข้ามามีส่วนในการเปลี่ยนรสนิยมและแนวความคิดของผู้คนให้มองโลกด้วยสายตาแบบใหม่ เน้นกระบวนการหาความรู้ด้วยตนเองและเลิกการหลงงมงายในสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ นอกเหนือจากนี้แนวความเชื่อในสมัยกรีกโรมันยังนำพาเอาความรู้ทางด้านที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงมาสู่นักการละครในสมัยนี้อีกด้วย มีการแปลบทละครกรีกโรมันขึ้นอีกครั้ง เช่นเดียวกับที่บทละครแนวใหม่ถูกเขียนขึ้นตามรูปแบบของละครคลาสสิคที่มีเนื้อหาแตกต่างจากละครศาสนาอย่างสิ้นเชิง ซึ่งถือเป็นการทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ที่เปลี่ยนแนวคิดของผู้คนได้อย่างสำคัญยิ่ง

3. การอุปถัมภ์คณะละครและนักแสดงอาชีพจากกษัตริย์และบรรดาเจ้าขุนมูลนาย นอกเหนือจะทำให้นักแสดงอาชีพสามารถที่จะมีรายได้ที่สม่ำเสมอแล้วนั้น ยังมีส่วนช่วยยกสถานภาพทางสังคมของเหล่านักแสดงขึ้นจากการเป็นนักแสดงสมัครเล่นดังเช่นแต่ก่อน มาสู่การเป็นนักแสดงที่มีสังกัด มีการฝึกฝน และในบางครั้งมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ การอยู่ภายใต้ความคุ้มครองของผู้มีอำนาจคนไหนก็ยังมีส่วนช่วยพัฒนาผลงานทางการด้านแสดงและกำหนดรสนิยมรวมทั้งแนวทางของการละครอีกด้วย ยังผลให้ละครในช่วงปลายยุโรปยุคกลางกลายเป็นเครื่องมือเพื่อนำไปสู่ความบันเทิงมากกว่าที่จะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสอนศาสนา

4. พัฒนาการของโรงละครถาวรที่เกิดขึ้นหลายสถานที่ในช่วงเวลานี้ ทำให้การละครเริ่มที่จะถอยห่างออกจากโบสถ์ ในโรงละครที่สร้างขึ้นเฉพาะการแสดงละครนั้น มีเวทีถาวรและมีอุปกรณ์พร้อมสำหรับจัดการแสดงซึ่งมีส่วนช่วยให้การเล่าเรื่องใกล้เคียงและสมจริงมากขึ้น นอกเหนือจากนี้โรงละครถาวรยังมีการรองรับผู้ชมได้หลากหลายและนำละครเข้าไปใกล้กับกลุ่มคนดูได้มากขึ้น ความพร้อมเช่นนี้เองที่ทำให้พัฒนาการของละครรูปแบบใหม่ถือกำเนิดขึ้นพร้อมกับยุติบทบาทของละครศาสนาลงโดยสิ้นเชิง

คำถามท้ายบท

1. การละครในสมัยยุคกลางของยุโรปมีลักษณะใดบ้าง โดยในแต่ละประเภทนั้นมีความสำคัญและความแตกต่างกันอย่างไร

2. อภิปรายถึงความสัมพันธ์ของศาสนารวมทั้งความเชื่อของคนในยุโรปยุคกลางกับการละคร

บทที่ 6

ละครหน้ากากอิตาเลียน

Commedia dell'Arte

แผนการสอน

หัวข้อ ละครหน้ากากอิตาเลียน : *Commedia dell'Arte*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและลักษณะเฉพาะของละคร Commedia dell'Arte
2. เพื่อเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของละคร Commedia dell'Arte กับสภาพสังคมอิตาเลียนช่วงต้นสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ

เนื้อหา

1. การละครในอิตาลีช่วงต้นสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ
2. แนวคิดและเอกลักษณ์ของละคร Commedia dell'Arte

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. Carlson, Martin. (2014). Theatre: A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
5. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
6. Justin Borrow. COMMEDIA DELL'ARTE: THE THEATRE OF THE STREETS (2016). (online) Available https://justinborrow.wordpress.com/2014/07/16/ commedia-dellarte-the-theatre-of-the-streets/
7. Meagher, Jennifer. Commedia dell'arte. (2007) (online) Available http://www.metmuseum.org/toah/hd/comm/hd_comm.htm
8. Commedia dell'arte. (2016). (online) Available http://www.historyworld.net /wrldhis/PlainTextHistories.asp?gtrack=pthc&ParagraphID=asu#asu#ixzz1lXVUanzO
9. Unities. (2016). (online) Available http://www.britannica.com/EBchecked/topic /617949/unities

1. การละครในอิตาลีช่วงต้นสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ

ละครอิตาเลียน (Italian Drama)

ละครในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาเริ่มปรากฏขึ้นเป็นครั้งในประเทศอิตาลีราวคริสต์ศตวรรษที่ 15 โดยที่มีรากฐานมาจากต้นแบบของการละครในสมัยโรมัน ทั้งนี้เป็นผลมาจากการค้นพบแนวความคิดตามแบบที่อริสโตเติลได้บันทึกไว้ในหนังสือ Poetics โดยมีเนื้อหาของละครที่เน้นกระบวนความคิดที่สัมพันธ์กับชีวิตและความสุขมนุษย์ที่ชัดเจนมากกว่าการเน้นที่เรื่องราวทางศาสนาหรือเรื่องเล่าตามตำนาน

จากที่กระบวนความคิดสำคัญของแนวคิดแบบฟื้นฟูศิลปะวิทยามุ่งเน้นการสืบค้นหาความจริง ทำให้รายละเอียดในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละครนั้นพยายามที่จะละทิ้งความคิดความเชื่ออันเกี่ยวข้องกับเรื่องราวเหนือธรรมชาติ หรือ เรื่องราวที่ไม่อาจเกิดขึ้นได้ในความเป็นจริงไปเสีย และมุ่งเน้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความพยายามในการค้นหาความจริงในอุดมคติ บทคอรัส (Chorus) หรือ บทบรรยาย ที่เคยมีเพื่อใช้ดำเนินเรื่องราว รวมทั้งบทพูดรำพึงรำพันของตัวละครเพื่อสื่อถึงความคิดในจิตใจจึงถูกลดบทบาทลง เนื้อหาของละครมีลักษณะที่เน้นการให้รางวัลกับการกระทำความดี ในขณะที่แสดงให้เห็นว่าความชั่วร้ายจะต้องถูกลงโทษ ตัวละครเอกถูกเน้นให้เห็นถึงความเป็นคนดีมากกว่าการเป็นวีรบุรุษในอุดมคติ ทั้งนี้กระบวนการของละครยังให้น้ำหนักของความสำคัญที่เกี่ยวกับความจริง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ คือ “เวลา สถานที่ และ การกระทำ” ซึ่งพัฒนามาจากความคิดตามแนวทางของอริสโตเติล ที่นักการละครใช้เพื่อกำหนดเป็นกรอบหลักของละคร เช่น เรื่องราวจะต้องเกิดขึ้นและดำเนินไปในเวลาที่ไม่เกินไปกว่าหนึ่งวัน มีเรื่องราวหลักที่สำคัญเพียงเรื่องเดียว และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นควรที่จะอยู่ในสถานที่เพียงหนึ่งสถานที่เท่านั้น

ละครสลับฉาก (Intermezzi)

ละครสลับฉากเกิดขึ้นในประเทศอิตาลี โดยปรากฏในรูปแบบของละครร้องและการเต้นรำ ที่ใช้คั่นการแสดง คาดว่ามีที่มาจากรูปแบบของละครที่ได้รับอิทธิพลมาจากกรีกโรมันซึ่งผู้คนในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยานิยมนำออกแสดงในช่วงงานรื่นเริงนั้นมีเนื้อหาและการนำเสนอที่ค่อนข้างหนักเกินไปสำหรับผู้ชมบางกลุ่ม การแทรกละครร้องที่มีการเต้นรำผสมผสานกับเครื่องแต่งกายที่ดูสวยงามรวมทั้งเทคนิคอันตระการตา จึงเชื่อว่าจะมีส่วนช่วยในการผ่อนคลายผู้ชมจากเนื้อหาของละคร โดยที่รูปแบบของการแสดงในระยะแรกเริ่มนั้นจะเกิดขึ้นในลักษณะของการละเล่นรื่นเริงกลางลานที่รถซึ่งบรรทุกฉากและนักแสดงจะถูกลากเข้ามาภายใต้แสงไฟ จนเมื่อถึงจุดทำการแสดงแล้ว นักแสดงที่ยืนนิ่งอยู่ในท่วงท่าตามบทบาท (Tableau Vivant) นั้น ก็จะเริ่มทำการแสดงอย่างต่อเนื่องไปจนจบฉากของการแสดง

> “มีบันทึกกล่าวว่า อิสซาเบลล่า เดสเตร์ (Isabella d'Este) สตรีสูงศักดิ์ชาวอิตาเลียนผู้อุปถัมภ์ศิลปะและผู้นำในการแต่งกาย ชื่นชมละครสลับฉากที่เล่าเรื่องตัวแซเทอร์สัตว์ครึ่งคนครึ่งแพะในตำนานวิ่งไล่จับสัตว์ร้ายเป็นวงกลม ฉากเหล่าทหารเต้นรำจัดขบวนรบ เมื่อลูกบอลทองคำที่กลางเวทีเปิดออกและเผยร่างของเทพธิดาทั้งสี่ร้องเพลง ... เชื่อกันว่าละครสลับฉากเรื่องแรกที่ได้รับการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรคือละครที่นำออกแสดงในพิธีพระราชสมรสของตระกูลเมดิชี (Medici) ในเมืองฟลอเรนซ์ ” (Historyworld. 2012 : online)

นอกเหนือจากนี้ การแสดง Intermezzi ยังสอดคล้องกับพัฒนาการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคทางด้านฉากและกลไกของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการใช้เครื่องมือ เช่น รอกและเลื่อน เพื่อชักลากรถที่ด้านบนบรรทุกฉากและนักแสดงหรือใช้ในเปลี่ยนฉากในระหว่างการแสดง การสร้างความตื่นตาตื่นใจในการแสดงเช่นนี้เป็นผลให้ความนิยมใน

Intermezzi มีมากขึ้นและส่งผลให้มีการยืดการแสดงนี้ออกไปในเวลาที่ยาวกว่าเดิมและไม่ได้เป็นเพียงแค่ละครคั่นฉากเหมือนแต่ก่อน และจากการแสดงที่มักจะเกิดขึ้นในบริเวณกลางโถงท่ามกลางผู้ชม Intermezzi จะค่อยๆปรับเปลี่ยนรูปแบบไปสู่การแสดงบนเวทีละคร พร้อมกับพัฒนาบรรดาเทคนิคพิเศษทางด้านฉากต่าง ๆไปสู่เวทีละครโดยใช้ลักษณะของการซ่อนกลไกต่างๆเหล่านี้ไว้ที่ส่วนด้านบน ด้านล่าง และด้านข้างของเวทีเช่นที่ยังคงเป็นอยู่ในปัจจุบัน

ละครโอเปร่า (Opera)

โอเปร่า เป็นการแสดงรูปแบบพิเศษที่เริ่มต้นขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 อันแสดงถึงการผสมผสานการแสดงในรูปแบบที่หลากหลายเข้าด้วยกัน (Opera เป็นรูปพหูพจน์ของ Opus ที่แปลว่า การทำงาน) ทำให้โอเปร่ามีลักษณะของการเป็นละครร้องที่นักร้อง(นักแสดง) และนักดนตรีทำงานร่วมกันในรูปแบบของการแสดงละคร ที่เน้นเนื้อหาของบทและเนื้อเรื่อง ผ่านบทร้อง (libretto) และท่วงทำนองดนตรี ที่ถือเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการทางด้านดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน โดยมีพัฒนาการที่ต่อยอดมาจากละครร้องสลับฉาก (Intermezzi) ละครร้องแบบโอเปร่าจึงแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานงานทางด้านการแสดงหลากหลายแขนงเช่น ละครพูด การแสดง งานฉาก งานเครื่องแต่งกาย รวมไปจนถึงการเต้น เช่น บัลเล่ต์

> “ในฟลอเรนซ์ ราวปีค.ศ.1560 กลุ่มนักดนตรี กวี และ ชนชั้นสูงได้รวมตัวกันจัดตั้งสมาคมที่มีชื่อว่า Camerata ที่มีจุดประสงค์ในการรื้อฟื้นและศึกษาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการละครแบบโศกนาฏกรรมของกรีก ซึ่งหนึ่งในจุดประสงค์สำคัญคือการมีความเชื่อมั่นที่ว่าบรรดาบทละครที่หลงเหลือมานั้น ถูกเล่นขานนำออกแสดงด้วยกระบวนการร้องเป็นเพลง และบางส่วนนำเสนอด้วยการเต้นรำประกอบการแสดงดนตรี ซึ่งมีผลให้เกิดเป็นความนิยมต่อมาในเวนิซ อิตาลี ”
> ((Wickham, Glynne. 1992 : 103)

ทั้งนี้พัฒนาการที่เกิดจากความนิยมในโอเปร่ายังสืบสานต่อไปยังหลายประเทศในยุโรปจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละพื้นที่ตามรสนิยมของผู้คนในช่วงต่อมา เช่น

- Opera Seria เป็นโอเปร่าอิตาเลียนที่นิยมในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษ 18 เน้นการนำเสนอเรื่องราวที่เป็นจริงเป็นจังมีลักษณะแบบโศกนาฏกรรม เน้นสัจธรรมของชีวิต มีโครงสร้างของเรื่องราวชัดเจน และเน้นการร้องอย่างมีแบบแผน ดนตรีถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อการฟังอย่างสมบูรณ์
- Opera Comique เป็นที่ในฝรั่งเศสช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 มักเน้นเรื่องราวสนุกสนานชวนหัว มีการแสดงโดยสลับการร้องกับบทพูดเจรจา บทเพลงที่ใช้มักจะเป็นท่วงทำนองที่คุ้นหูและฟังง่าย รวมทั้งมักจะมีการใช้การเต้นรำหรือการแสดงบัลเลต์คั่นระหว่างการแสดง
- Opera Buffa เป็นโอเปร่าแบบอิตาเลียนที่เน้นเรื่องราวสนุกสนานเช่นเดียวกับแบบฝรั่งเศสในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 เน้นการแสดง การสร้างฉากที่สมจริง มีการใช้ท่วงทำนองดนตรีที่คุ้นหู ทั้งนี้แม้ว่าจะเน้นที่การนำเสนอเรื่องที่ชวนหัว แต่บางเรื่องก็อาจจะจบลงในในแบบโศกนาฏกรรมได้
- Operetta เป็นที่นิยมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยมีลักษณะของการพัฒนาต่อจาก Opera Comique แต่เน้นเนื้อเรื่องที่สั้น มีเนื้อหาชวนหัว และนำเสนออย่างใกล้เคียงกับชีวิตจริง อาจจะเทียบเคียงได้กับ Musical Theatre ในปัจจุบัน

2. แนวคิดและเอกลักษณ์ของละคร Commedia dell'Arte

ละครคอมเมเดีย เดล อาเตท์ (Commedia dell'Arte)

ละครคอมเมเดีย เดล อาเตท์ หรือ Commedia dell'Arte นั้นมีที่มาจากภาษาอิตาเลียน แปลว่า ละครที่แสดงโดยนักแสดงอาชีพ ซึ่งมีรูปแบบของการแสดงเป็นแบบการแสดงสด และเริ่มเป็นที่นิยมในประเทศอิตาลีราวช่วงคริสต์ศตวรรษที่16 โดยสืบต่อความนิยมมายาวนานจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 18 แม้กระทั่งในปัจจุบันการแสดงในรูปแบบดังกล่าวก็ยังคงนิยมนำมาแสดงอยู่อย่างสม่ำเสมอ

ภาพประกอบ : ภาพวาดการแสดงละครแบบคอมเมเดีย เดล อาเตท์
ที่มา : https://justinborrow.wordpress.com/2014/07/16/commedia-dellarte-the-theatre-of-the-streets/

รูปแบบของการแสดงแบบดั้งเดิมนั้นจะมีลักษณะเป็นการแสดงสดกลางแจ้ง ในแบบที่ไม่มีการเตรียมบทมาก่อน โดยมีการใช้อุปกรณ์ช่วยในการแสดงเพียงเล็กน้อย ผู้ชมสามารถที่จะชมการแสดงได้โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายเพราะคณะละครได้รับการสนับสนุนจากเงินบริจาค โดยทั่วไปในหนึ่งกลุ่มคณะละครจะมีสมาชิกอยู่ประมาณ 10 คน (ชาย 8 หญิง 2) เนื้อหาส่วนมากของการแสดงนั้นมีหลากหลายรูปแบบ โดยในบางครั้งอาจเป็นเรื่องที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยโรมันก็เป็นได้ โดยที่นักแสดงจะแสดงบทตลกที่ได้ผ่านการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดีผสานกับรูปแบบของตัวละครแบบที่มีบทบาทชัดเจนในลักษณะแบบ Stock Character หรือ ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะไม่เปลี่ยนแปลง และสะท้อนถึงลักษณะของบุคคลในชนชั้นทางสังคมของอิตาเลียน โดยบทที่ใช้ในการแสดงก็จะเน้นการเล่นตลกกับสถานการณ์ขณะแสดงเป็นหลัก ผ่านการสร้างโครงเรื่องหลักๆไว้ก่อนหลวมๆ แต่ทั้งนี้จากการที่รูปแบบของการแสดงที่เน้นกระบวนการของการแสดงสด (Improvisation) บทละครและเรื่องราวที่เกิดขึ้นจึงอาจที่จะได้รับแรงบันดาลใจหรือสามารถปรับเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์เฉพาะหน้าได้ นักแสดงจะแสดงบทบาทของตัวละครที่เป็นที่รู้จักและผู้ชมคุ้นเคยเป็นอย่างดีผ่านการแต่งกาย มีการใช้หน้ากาก และอุปกรณ์ประกอบเพื่อแสดงความเป็นตัวละครนั้นๆ เช่น ไม้เท้า หรือ ไม้กระบองเล็กๆ (slapstick) ที่เอาไว้ใช้ทุบตีตัวละครอื่นเพื่อสร้างสถานการณ์และความตลกขบขัน เป็นต้น

> “คอมเมเดีย เดล อาเตท์ ไม่ได้เป็นเพียงแค่การชี้ให้เห็นชัดถึงรูปแบบของโครงสร้างทางสังคมแบบใหม่รวมถึงชนชั้นต่างๆที่เกิดขึ้นในอิตาลี แต่ยังมีส่วนช่วยในการดึงดูดบรรดาผู้คนจากสถานภาพต่างๆให้มารวมกัน ด้วยการเป็นละครที่เกิดขึ้นในถนน การผสมผสานทางชนชั้นใน

ระหว่างการชมละครจึงนับได้ว่าเป็นเรื่องที่แปลกใหม่ที่เกิดขึ้นผ่านรูปแบบของการแสดง ที่เปิดโอกาสให้ผู้คนแต่ละชนชั้นได้สามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็นที่มีต่อกันและกันผ่านเรื่องราวในละคร” (Borrow, Justin. 2014 : online)

ตัวละครสำคัญในการแสดง Commedia dell'Arte

Arlecchino หรือเป็นที่รู้จักกันในชื่อ Harlequin มีอาชีพเป็นคนรับใช้ และมีลักษณะเป็นตัวตลก กลุ่มคนรับใช้ (Zanni) เขามีพฤติกรรมที่เน้นท่าทางซุกซน และวุ่นวายอยู่เสมอ โดยที่ผู้ชมจะรู้จักตัวละครตัวนี้ได้จากเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะสีสันสดใส ในลวดลายของรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนต่อกันทั้งตัว และมักจะสวมหน้ากากที่มีส่วนหน้าผากลาดต่ำและมีปุ่มปูดโปน บางครั้งสวมผ้าพันแผลสีดำที่ใต้คางมัดเลยไปจนถึงศีรษะ ตามบทปกติ อาเลคิโนจะทำหน้าที่เป็นคนรับใช้ให้กับอีกหนึ่งตัวละครในเรื่องที่มีชื่อว่า แพนทาโลเน (Pantalone) หรือในบางครั้งก็เป็นคนรับใช้ให้กับตัวละครอิลดอตโตเร (Il Dottore)

ตัวตลกอาเลคิโนนี้ตกหลุมรักนางเอกที่มีชื่อว่าโคลอมบิน่า (Colombina) แต่เธอมักจะล้อเลียนในความรักที่เขามีต่อเธอ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของตัวละครกับคนดูแล้วนั้น อาเลคิโนมักจะเป็นที่ชื่นชอบของคนดู ในขณะแสดงเขาจะมีบทบาทในการพยายามให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในเรื่องราวและแสดงท่าทางที่มีการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมอยู่เสมอๆ

ภาพประกอบ : ตัวละครจากการแสดงละครแบบคอมเมเดีย เดล อาเตท์ ได้แก่ Arlecchino, Brighella, Pantalone และ Il Dottore ตามลำดับ

ที่มา : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg, https://www.pinterest.com/pin/485544403547153980/, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_06.jpg และ http://piccolotheatrechicago.blogspot.com/2011/03/commedia-character-shorts-il-dottore.html

Brighella เป็นตัวละครในกลุ่มคนรับใช้ หรือ Zanni เขามักจะสวมชุดหลวมๆสีขาวแต่งขอบด้วยเส้นสีเขียวเล็กๆ และมักจะถือไม้กระบองเล็กๆติดตัวเสมอ หน้ากากของบริเกลล่านั้นจะมีสีเขียว แสดงความรู้สึกผ่านทางใบหน้าที่แสดงความโลภ ตระหนี่ และขี้โกง ซึ่งถึงแม้ว่าจะอยู่ในกลุ่มของคนรับใช้ แต่บางครั้งบริเกลล่าก็อาจจะปรากฏตัวได้ในฐานะของชนชั้นกลาง เช่น เจ้าของร้านอาหาร ที่มีหน้าที่คอยหลอกล่อตัวละครอื่นๆ ว่ากันว่าหาก อาเลคิโน ทำหน้าที่เป็นดังผู้ใช้กำลัง บุคคลที่ทำหน้าที่ไม่ต่างจากสมองในการสั่งการก็คือบริเกลล่านั่นเอง

Pantalone เป็นตัวละครที่มีฐานะดีแต่กลับละโมบโลภมาก อยู่ในกลุ่มของ Vecchi หรือ กลุ่มตัวละครคนแก่ที่มีฐานะ เขาเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของลักษณะตัวละครในแบบ ตาแก่ขี้เหนียว (The Old miser) ที่ไม่สนใจในเรื่องอื่นใดนอกเหนือจากเรื่องเงินแต่เพียงอย่างเดียว พร้อมกับสามารถที่จะทำทุกๆอย่างเพียงเพื่อให้ได้เงินมาเท่านั้น เครื่องแต่งกายของตัวละครตัวนี้ปรากฏลักษณะเฉพาะที่กางเกงขายาวสีแดง และตัวละครจะไว้หนวดเครายาว

Il Dottore หรือ The Doctor อยู่ในกลุ่มตัวละครคนแก่ที่มีฐานะ (Vecchi) เป็นตัวละครที่มักจะคอยขัดขวางความรักของตัวละครหนุ่มสาว ตัวละครนี้จะมีลักษณะเป็นผู้มีความรู้ใส่ชุดคลุมสีดำยาวราวกับนักปราชญ์ แต่กลับมีนิสัยโมโหร้าย ดูถูกดูแคลน และมักจะแสดงท่าทางอวดรู้ทรงภูมิ ไม่เชื่อผู้ใด นอกเหนือจากนี้ยังชอบพูดจาดูแคลนเพศตรงข้ามอยู่เสมอ

Pulcinella บางครั้งเรารู้จักตัวละครนี้ในชื่อ Punch เขามีลักษณะเป็นตัวละครที่น่าสงสาร ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ บางครั้งมีหน้าตาที่ผิดรูปผิดร่าง ซึ่งในบางครั้งตัวละครของพุชชิเนลล่าหรือพั้นช์นี้ อาจจะแสดงการผิดปกติในร่างกายเช่นหลังค่อม หรือเดินโขยกเขยก บางทีเรายังพบตัวละครนี้ในลักษณะของการเป็นใบ้และทำท่าทางต่างๆ หรือส่งเสียงคร่างประหลาดๆเพื่อสื่ออารมณ์ พฤติกรรมของตัวละครนี้ยังสามารถปรากฏได้ในลักษณะของคนขี้อาย แต่บางครั้งก็ฉลาดแกมโกง แต่ลักษณะเฉพาะอันเป็นที่มาของชื่อตัวละครได้แก่การที่ผู้แสดงมักจะสวมหน้ากากที่มีจมูกยื่นยาวเหมือนดูเหมือนจะงอยปากนก และสวมเสื้อผ้าสีขาว

Colombina เป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นเป็นคู่กับ Arlecchino และมักจะถูกนำเสนอในลักษณะของผู้หญิงที่ฉลาด เจ้าเล่ห์ แก่นซ่าส์ แม้ว่าจริงนางจะมีหน้าที่เป็นคนรับใช้ก็ตาม ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแต่งกายนั้น บ่อยครั้งที่โคลอมบิน่าจะสวมเสื้อผ้าในรูปแบบที่มีลวดลายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนสีสันสดใสคล้ายกับเสื้อผ้าของ Arlecchino

Arlecchina เป็นน้องสาวของ Arlecchino เป็นคนกลุ่ม Zanni และแต่งตัวในแบบเดียวกับพี่ชาย แต่มีบุคลิกลักษณะและนิสัยที่ตรงข้ามกันอย่างสิ้นเชิง ถ้าพี่ชายมีลักษณะเปิ่นเซ่อและโง่เขลา เธอจะถูกนำเสนอในลักษณะของเป็นคนที่สง่างามและฉลาดเฉลียว จนบางครั้งเกือบเหมือนกับ Colombina ส่วนในการแสดงเป็นเธอนั้นนักแสดงจะสวมหน้ากากหรือไม่ก็ได้ ถ้าสวมบางครั้งก็อาจจะเป็นหน้ากากเล็กที่ปิดแต่เพียงดวงตา

เนื้อเรื่องในละคร Commedia dell'arte

มักจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับรักสามเส้า มีการแสดงออกถึงความฉลาดหลักแหลมของตัวละครในการที่จะได้มาซึ่งเงินทองและสมบัติ และเน้นที่เรื่องของการหลอกลวงต้มตุ๋น โดยที่มักจะมีฉากเด่นๆ เช่นฉากตอนกลางคืนที่พระเอกมักถูกจับผิดและโดนกล่าวหาว่าเป็นคนร้าย ฉากหรือเรื่องราวที่พ่อและลูกชายมักจะต้องมาตกหลุมรักผู้หญิงสาวสวยคนเดียวกัน มีการแสดงฉากเสี่ยงภัย เช่น ฉากการต่อสู้แบบสนุกสนาน ฉากเรือล่ม หรือเหตุการณ์ใดๆก็ตามที่จะต้องทำให้ตัวละครผู้หญิงต้องเปลือยผ้าผ่อนบนเวทีเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

> “การแสดงจะมีโครงเรื่องที่ตั้งเป็นกรอบเอาไว้ก่อนแล้ว มีเนื้อเรื่องในแบบที่ผู้ชมคุ้นเคย อาจจะเป็นเนื้อเรื่องง่ายๆที่นักแสดงสามารถในการแสดงในแบบด้นบทสนทนาขึ้นได้สดๆ อันมีส่วนช่วยให้นักแสดงสามารถที่จะทำการแสดงเพื่อเอาใจผู้ชมได้ และยังเปิดโอกาสให้สามารถเล่นมุขกับผู้ชมได้อย่างไม่ต้องเกรงกลัวต่อการต้องถูกควบคุม ส่วนใหญ่แล้วเนื้อเรื่องที่เป็นที่นิยม มักจะเป็นเรื่องความรักที่ไม่สมหวังของหนุ่มสาว (innamorati) ที่ถูกขัดขวางโดยตัวละครชายแก่ (vecchi) ทำให้พวกเขาต้องไปหาความช่วยเหลือจากตัวละครคนรับใช้ (zanni) ที่นำเอากลโกงต่างๆมาช่วยให้คู่รักได้สมหวัง นอกจากนี้เนื้อเรื่องที่ยังเป็นที่นิยมแสดงยังได้แก่ โครงเรื่องแบบ

ชิงรักหักสวาท การลอบเป็นชู้รัก หรือตัวละครที่มักจะถูกคนรับใช้ล่อลวง ในบางครั้งก็มีการนำโครงเรื่องหรือตัวละครจากตำนานกรีก หรือ ละครโรมันมาแสดง นอกเหนือจากโครงเรื่องแบบง่ายๆแล้วนั้น ยังมีส่วนประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้คือ ตัวละครกลุ่ม lazzi ที่มีหน้าที่ในการทำหน้าที่เป็นดังตัวตลกในละคร รวมทั้งเล่นดนตรี กายกรรม หรือแม้กระทั่งการต่อสู้ โดยไม่จำเป็นที่จะต้องมีส่วนเกี่ยวข้องกับโครงเรื่องของละคร กล่าวคือตัวละครกลุ่ม lazzi นี้จะมีส่วนช่วยให้นักแสดงอื่นๆ โดยเฉพาะกลุ่ม zanni ได้แสดงความสามารถพิเศษ ทำให้นักแสดง lazzi บางคนเป็นที่โปรดปรานและได้รับความนิยมมากจากผู้ชม ที่เฝ้ารอชมการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของนักแสดงที่แตกต่างกันไปในแต่ละคณะ” (Borrow, Justin. 2014 : online)

คำถามท้ายบท

1. อธิบายเอกลักษณ์และรูปแบบสำคัญขงอละครคอมเมเดีย เดล อาเตท์
2. ละครคอมเมเดีย เดล อาเตท์ สะท้อนรูปแบบของสังคมและชนชั้นที่เกิดขึ้นใหมในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 ในด้านไหน อย่างไรบ้าง

บทที่ 7

ละครในโลกใหม่

Theatre and
The New Beginning

แผนการสอน

หัวข้อ ละครในโลกใหม่ : *Theatre and The New Beginning*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบความเป็นมาของศิลปะการละครยุโรปในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา
2. เพื่อเข้าใจพัฒนาการและความสำคัญของการละครยุโรปในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา
3. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และการละครยุโรปในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา

เนื้อหา

1. แนวคิดใหม่ในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ
2. ลักษณะเฉพาะของการแสดงละครในสมัยสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon

1. แนวคิดใหม่ในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ

ภาพประกอบ : ภาพวาดปูนเปียก The School of Athens โดย Raphael ในวิหารวาติกัน กรุงโรมประเทศอิตาลี แสดงภาพนักคิดและนักปรัชญาชาวกรีกผู้ยิ่งใหญ่ อาทิเช่น อริสโตเติล และเพลโต
ที่มา : http://profblanchardclass.blogspot.com/2011_04_01_archive.html

การเกิดขึ้นของโลกใหม่

กระบวนการปฏิรูปทางศาสนาของนิกายโปรแตสแตนท์ (The Protestant Reformation) ที่เริ่มต้นขึ้นในยุโรปเหนือ เป็นสาเหตุหลักที่ทำให้ลักษณะของละครศาสนาที่เป็นที่นิยมอยู่ในยุคก่อนหน้าต้องสิ้นสุดลงตั้งแต่ราวปลายยุคกลาง จนถึงช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 16 และเป็นต้นเหตุที่ทำให้ละครในรูปแบบใหม่ที่เน้นเนื้อหาในทางโลกย์เป็นที่นิยมมากยิ่งขึ้น กระบวนการปฏิรูปทางศาสนานี้เกิดขึ้นจากการนำของมาร์ติน ลูเทอร์ (Martin Luther) ในช่วงราวปีค.ศ. 1517 อันเป็นผลที่เกิดขึ้นจากพัฒนาการโดยรวมจากช่วงปลายยุโรปยุคกลางจนถึงช่วงต้นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ที่ผลจากการคิดประดิษฐ์เครื่องพิมพ์ ทำให้ประชาชนรู้หนังสือมากขึ้น มีการพิมพ์พระคัมภีร์ออกเผยแพร่ ชาวบ้านสามารถเข้าถึงหลักธรรมได้โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งโบสถ์มากดังเช่นแต่ก่อน

พัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับเรือและการเดินทาง มีผลให้เกิดการค้นพบดินแดนใหม่ เช่น การที่คริสโตเฟอร์ โคลัมบัสค้นพบอเมริกาใต้ในปีค.ศ. 1492 มีการค้นพบผู้คนจากดินแดนอันห่างไกล รวมถึงยังมีส่วนช่วยเปิดหูเปิดตาให้ประชาชนได้ก้าวออกไปไกลกว่าขอบเขตบ้านและดินแดนของตน กระบวนการดังกล่าวโดยรวมขัดแย้งกับศูนย์กลางทางศาสนาในขณะนั้นที่ถูกรวมอำนาจโดยพระสันตปาปาและเหล่าพระชั้นสูงที่ใช้ศาสนาและศาสนจักรเป็นเครื่องมือนำไปสู่ความร่ำรวยและชีวิตที่หรูหรา แม้กระทั่งมีการขายใบไถ่บาปให้กับชาวบ้าน (Sale of Indulgence) ที่นำไปสู่การสร้างมาตรฐานความมงมงายให้กับศาสนาอย่างต่อเนื่อง คริสต์ศาสนิกชนผู้เคร่งครัดต่างไม่พอใจกับพฤติกรรมดังกล่าวและนำไปสู่กระบวนการชำระล้างศาสนา จนเกิดการแบ่งแยกนิกายเป็น โรมันคาทอลิกและโปรเตสแตนต์ รวมไปจนถึงความพยายามในการลดบทบาททางด้านการเป็นต้นเหตุของความงมงายและการสร้างภาพปาฏิหาริย์เกินจริงของศาสนา โดยเฉพาะในส่วนของละครที่ถูกมองว่าเป็นดังเครื่องมือในการสร้างฐานความเชื่อดังกล่าว ในหลายพื้นที่ละครจึงถูกห้ามแสดง จนกระทั่งถึงการยุติการแสดงลงอย่างเด็ดขาดโดยเฉพาะจากบางราชสำนักที่หันไปนับถือนิกายโปรเตสแตนท์ ความ

ขัดแย้งทางศาสนาอันยาวนานที่เกิดขึ้นระหว่างนิกายคาธอลิกและโปรแตสแตนท์จึงกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญกับการดำรงอยู่ของละครในช่วงเวลานี้

สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Rinascimento ในภาษาอิตาเลียน หรือ Renaissance ในภาษาฝรั่งเศส มีความหมายถึง การเกิดใหม่) ที่ปรากฏรากฐานขึ้นในยุโรปนั้น เริ่มต้นในช่วงเวลาและสถานที่ที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละครนั้น ความคิดหลักที่สำคัญและมีบทบาทในการเปลี่ยนจากบรรยากาศของละครศาสนาไปสู่ละครที่มีเนื้อหาหลากหลายและร่วมสมัยมากขึ้น ได้แก่ความต้องการรื้อฟื้นแนวความคิดและปรัชญาความรู้จากสมัยกรีกและโรมันขึ้นมาใหม่อีกครั้งหนึ่ง อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากกระบวนการพัฒนาทางการเมืองและวัฒนธรรม โดยเกิดขึ้นพร้อมกับแนวคิดและพัฒนาการสำคัญของยุคสมัย เช่น

- การเกิดขึ้นของแนวปรัชญาแบบมนุษยนิยม (Humanism) ที่เน้นการศึกษาศาสตร์ต่างๆโดยมีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง เชื่อในสติปัญญาของมนุษย์ว่ามีความสามารถเพียงพอที่จะคิดวิเคราะห์และหาเหตุผลต่างๆได้ด้วยตนเอง ไม่จำเป็นต้องพึ่งพิงต่อความเชื่อทางศาสนาหรือความช่วยเหลือจากพระผู้เป็นเจ้า ดังเช่นที่นักปรัชญาชาวกรีกโปรตากอรัส (Protagoras) ได้กล่าวไว้ว่า "Man is the measure of all things" แนวความคิดนี้ส่งผลกับใจความสำคัญและเนื้อเรื่องของบทละครที่ปรากฏในงานศิลปะการแสดง ที่มีการลดบทบาทเนื้อหาของบทละครที่วนเวียนเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนาไปสู่เนื้อหาที่สัมพันธ์และเน้นความสำคัญของมนุษย์มากขึ้น

- พัฒนาการด้านพิมพ์ โดยเฉพาะในส่วนของแท่นพิมพ์โลหะที่พัฒนาขึ้นโดยนักประดิษฐ์ชาวเยอรมัน โยฮันส์ กูเตนเบิร์ก (Johannes Gutenberg) มีส่วนทำให้บทละครจากสมัยกรีกและโรมันได้รับการตีพิมพ์และเผยแพร่ประกอบกับระบบการศึกษาที่พัฒนาขึ้นการยุคกลางช่วยให้ผู้คนสามารถอ่านออกเขียนได้เพิ่มมากขึ้น บทละครและแนวคิกปรัชญาในอดีตจึงสามารถกระจายไปสู่ผู้อ่านได้มากยิ่งขึ้นกว่าเดิม พร้อมกับส่งอิทธิพลต่อแนวคิดของนักเขียนบทละครที่จะสร้างละครแบบคลาสสิกเช่นในสมัยกรีกขึ้นมาอีกครั้งในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

- กระบวนการพัฒนาทางด้านศิลปะ ที่สืบเนื่องมาจากการรื้อฟื้นองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นสมัยกรีกโรมัน ซึ่งได้แก่ แนวคิดสำคัญอันเกี่ยวข้องกับหลักการและคุณค่าทางด้านสถาปัตยกรรมที่พัฒนาต่อจากแนวคิดของ Vitruvius นักคิดและสถาปนิกชาวโรมัน ผู้เขียนงานประพันธ์ที่มีชื่อว่า De Architectura (หรือ On Architecture ที่เกี่ยวเนื่องกับพื้นฐานโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมโรมัน) รวมไปจนถึงการพัฒนาเทคนิคทางทัศนียภาพ หรือ Perspective ซึ่งมีผลต่อการสร้างความลึกแบบ 3 มิติให้เกิดขึ้นภายในพื้นที่ 2 มิติ ผ่านกระบวนการที่เรียก Linear Perspective หรือ การสร้างมิติด้วยเส้น ที่ลากต่อเนื่องจากจุดที่ผู้ชมยืนอยู่ไปยังจุดนำสายตาที่ไกลที่สุดในการมองของผู้ชม (Vanishing Point) ซึ่งจะมีผลให้วัตถุที่อยู่ใกล้ผู้ชมจะมีขนาดใหญ่กว่าวัตถุที่อยู่ห่างออกไปบนแนวเส้นนำสายตานั้น รวมไปจนถึงการสร้างระยะใกล้ไกลด้วยกระบวนการที่เรียก Aerial Perspective หรือ การสร้างมิติด้วยมวลอากาศ ที่มีผลให้วัตถุที่อยู่ใกล้ผู้ชมจะมีความชัดเจนมากกว่าวัตถุที่อยู่ไกลออกไป การค้นพบและพัฒนาการทางศิลปะที่น่าสนใจนี้นำไปสู่ก้าวกระโดดครั้งสำคัญในงานศิลปะการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ทางด้านฉากและเวที

ภาพประกอบ : ภาพวาดแสดงบรรยากาศการแสดงละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ
ที่มา : http://www.historyextra.com/article/feature/watching/shakespeare/plays/elizabethan/playhouse

กฎแห่งเอกภาพ (Law of the Unities)

ว่าด้วยแนวคิดที่พัฒนามาจากกรอบความคิดเดิมในยุคกรีก-โรมัน ซึ่งนักปราชญ์อริสโตเติลได้กล่าวถึงไว้ในหนังสือ ประพันธศิลป์ หรือ Poetics ที่นำเสนอความสำคัญของความเป็น เอกภาพ ในศิลปะการละครโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของบทและการดำเนินเรื่อง ที่อริสโตเติลเชื่อว่าละครที่ดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครแบบโศกนาฏกรรม (Tragedy) นั้น ควรจะมุ่งนำเสนอบนโครงสร้างของการกระทำเดียวที่มุ่งสู่จุดประสงค์เดียว ทุกเหตุการณ์และการกระทำที่เกิดขึ้นจึงมีเหตุและผลอันสนับสนุนสอดคล้องกันอย่างที่ไม่สามารถถอดดึงหรือสลับสร้างส่วนใดส่วนหนึ่งของเรื่องราวไปได้ เมื่อเป็นดังนี้ปัจจัยใดก็ตามที่จะมีส่วนทำให้โครงสร้างของละครบิดเบือนและขาดเอกภาพก็จะไม่ถือเป็นส่วนสำคัญของละคร

> “ส่วนใหญ่แล้ว เนื้อหาเรื่อง *Poetics* ได้รับการอุทิศให้กับการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับโศกนาฏกรรม Aristotle ได้นำเสนอถึงประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับพัฒนาการของกวีนิพนธ์และการละคร รวมถึงให้กรอบการวิจารณ์สำหรับการประเมินคุณค่าละครโศกนาฏกรรมด้วย *Poetics* ถือเป็นความเรียงที่เป็นระบบเรื่องแรกในทฤษฎีวรรณกรรม อันเต็มไปด้วยความเข้าใจอย่างลึกซึ้งและแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นอย่างมากในการใช้ประโยชน์เกี่ยวกับกฎเกณฑ์ต่างๆ คล้ายดั่งความพยายามด้านอื่นๆ ของ Aristotle จำนวนมากที่จะทำให้ขอบเขตความรู้หนึ่งๆ เป็นระบบขึ้นมา กรอบความคิดนี้ค่อนข้างมีอิทธิพลอย่างมากกระทั่งปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ได้ส่งอิทธิพลในช่วงระหว่างยุคเรอเนสซองค์ และช่วงต้นยุคสมัยใหม่ของยุโรป ... Aristotle เน้นถึงความต้องการทำให้เกิดเอกภาพในผลงาน พล็อตเรื่องควรถูกทำให้มีเอกภาพ การพรรณนา ผลกระทบ การแสดงที่ถูกยืดออก ซึ่งเริ่มจากจุดตั้งต้น พัฒนาการต่อมา และจนถึงจุดวิกฤตในตอนจบ(climactic conclusion) แน่นอน มันไม่ควรถูกพัฒนาในแบบที่คาดเดาได้อย่างน่าเบื่อ แต่ควรจะพลิกผันสร้างความประหลาดใจ เพื่อจะทำให้คนดูสนใจและถูกปลุกเร้าอารมณ์ปรารถนา รวมถึงความรู้สึกสงสารและความกลัว คุณลักษณะของตัวเอก(ตัวชูโรง) ควรคงเส้นคงวา และการแสดงของตัวละครทั้งหลาย ควรกลั่นออกมาภายใต้สถานการณ์ต่างๆ ช่วงเวลาของการแสดงควรถูกทำให้เป็นเอกภาพด้วย ทั้งนี้เพื่อทำให้พล็อตเรื่องสามารถเกาะติดกับความทรงจำในฐานะที่เป็นการแสดง Aristotle คิดว่า โดยปกติแล้วมีนัยว่า การ

แสดง(การดำเนินเรื่อง) น่าจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเพียงวันเดียว เอกภาพการแสดงต่างๆ ตัวละคร และช่วงเวลา เหล่านี้ได้รับการพัฒนาและเพิ่มเติมต่อมาโดยบรรดานักประพันธ์ในยุคเรอเนสซองค์ เพื่อสร้างกฎเกณฑ์ รสนิยมที่ดี คุณสมบัติของความงาม (decorum) สำหรับการสร้างงานละคร และความล้มเหลวในความใส่ใจเรื่องของ “เอกภาพ” มักจะหมายถึงการนำไปสู่ความล้มเหลวของผลงาน” (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2555 : online)

ผลจากแนวความคิดดังกล่าวได้นำไปสู่การสร้างเป็นกฎแห่งเอกภาพของบรรดานักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา ที่อ้างว่าโครงสร้างของละครที่ดีนั้นควรเคารพต่อปัจจัยดังต่อไปนี้

1. เอกภาพของการกระทำ (Unity of Action) เน้นว่าบทละครที่ดี ต้องวางอยู่บนฐานของการมุ่งนำเสนอเรื่องราวของการกระทำเพียงเรื่องเดียว ปราศจากรายละเอียดของเหตุการณ์ย่อยที่จะมีส่วนให้การกระทำในเรื่องราวหลักบิดผัน
2. เอกภาพของสถานที่ (Unity of Place) เน้นว่าเรื่องราวในละครนั้น ควรเกิดขึ้นในสถานที่เดียวตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบ อันหมายความไปถึงพื้นที่ที่ปรากฏบนเวทีว่าก็ควรที่จะเกิดขึ้นในฉากเดียวเช่นกัน
3. เอกภาพของเวลา (Unity of Time) เน้นแนวคิดที่ว่าเหตุการณ์ในละครนั้น ควรเกิดขึ้นและจบลงภายในระยะเวลา 1 วัน ไม่มากไม่เกินไปจากนั้น

กฎแห่งเอกภาพนี้ ได้รับการยอมรับและยึดถือปฏิบัติในกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการผลิตสร้างและวิจารณ์งานศิลปะการละครตลอดช่วงฟื้นฟูศิลปะวิทยา ถึงแม้ว่าในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 จะปรากฏแนวความคิดขัดแย้งและเกิดการตั้งคำถามกับกรอบความเชื่อดังกล่าว

“ในละครโศกนาฏกรรมแบบฝรั่งเศส แนวคิดเรื่องกฎแห่งเอกภาพได้ปรากฏเป็นต้นเหตุของการถกเถียงอันปราศจากข้อยุติ เริ่มต้นจากความเชื่อที่ว่าเหตุการณ์ในละครควรเกิดขึ้นและสิ้นสุดลงภายใน 1 วันนั้น หมายความถึง 1 วันในช่วงใดระหว่าง 12-24 ชั่วโมง และที่ว่าเหตุการณ์จำต้องเกิดขึ้นในสถานที่เดียวหมายถึงอย่างไร ภายในห้องหนึ่งห้องหรือภายในเมืองหนึ่งเมือง (ที่อาจมีหลายสถานที่ได้) รวมไปจนถึงการเกิดของความเชื่อที่ว่าการกระทำเพียงหนึ่งเหตุการณ์ที่ควรปรากฏในละครก็ไม่ควรที่จะใช้เวลามากเกินไปกว่าช่วงเวลาของการแสดง ที่น่าจะจำกัดอยู่ประมาณ 2 ชั่วโมงไม่มากกว่านั้น ซึ่งภายใต้กฎระเบียบที่เคร่งครัดเหล่านี้ นักการละครชาวฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เช่น ปิแอร์ คอร์แนลย์ (Pierre Corneille) และ ฌอง ราซีน (Jean Racine) ได้พยายามจำกัดสถานการณ์คับขันของตัวละครให้ปรากฏอยู่เพียงแค่ภายใน 1 สถานที่และช่วงเวลาไม่กี่ชั่วโมง จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของการละครโศกนาฏกรรมที่ความสัมฤทธิผลของพลังในละครเกิดขึ้นจากการบีบให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่สถานการณ์ของเรื่องราวเดียว ความพิเศษของกฎแห่เอกภาพนี้ดำรงอยู่ในความเชื่อของนักการละครชาวฝรั่งเศสจนล่วงเข้าสู่ยุคโรแมนติก ที่แนวคิดนี้ถูกทำลายลงด้วยผลงานละครโศกนาฏกรรมเรื่อง Hernani ของ วิกเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo) ส่วนในประเทศอังกฤษเอง ที่นักเขียนบทละครนิยมสร้างเหตุการณ์มากกว่า 2 เรื่องราวลงในเนื้อเรื่องเดียว ทั้งยังผสมผสานละครแนวตลกชวนหัวที่เข้ากับละครโศกเศร้าเคล้าน้ำตา รวมถึงปล่อยให้เหตุการณ์ดำเนินแปรเปลี่ยนไปในสถานที่ที่ต้องการอย่างเป็นอิสระ กฎแห่งเอกภาพนี้จึงถูกยึดถือไว้เพียงรูปแบบของแนวทฤษฎี มากกว่าที่จะนำมายึดถือปฏิบัติอย่างจริงจัง ” (encyclopediabritannica. 2012 : online)

พัฒนาการของการละครในประเทศฝรั่งเศส (Development of French Theatre)

ในช่วงต้นถึงแม้ว่าละครในประเทศฝรั่งเศสจะยังคงมีอิทธิพลของการแสดงละครในแบบยุคกลางที่เน้นเรื่องราวเกี่ยวกับละครทางศาสนาอยู่มาก แต่ก็ยังไม่ปรากฏการสร้างโรงละครที่เป็นรูปเป็นร่างอย่างชัดเจน โรงละครในระยะแรกจึงมักใช้การปรับปรุงอาคารที่มีอยู่เดิมเพื่อแปลงเป็นสถานที่ในการใช้แสดงละคร เช่น ในคอร์ตเทนนิส เป็นต้น แต่ผลจากการรับอิทธิพลของละครแบบเรอเนสซองค์จากอิตาลีทำให้การแสดงบางประเภทเริ่มปรากฏเป็นความนิยมมากขึ้น ยกตัวอย่างในการแสดงระหว่างพักองค์เช่นการแสดงบัลเล่ต์ เป็นต้น

ทั้งนี้จากการที่ในฝรั่งเศสนิยมปรับสถานที่ที่มีอยู่เพื่อแปลงเป็นโรงละคร ทำให้กระบวนการพัฒนาทางด้านกลไกและเครื่องมือในการเปลี่ยนฉากต่างๆไม่ทัดเทียมเท่ากับพัฒนาการที่เกิดขึ้นในอิตาลี แต่อย่างน้อยก็แสดงถึงความพยายามในการเพิ่มเติมกลไกที่เกี่ยวข้องกับฉากพิเศษบางประเภท อาทิ การคิดค้นกลไกที่ช่วยเสริมการแสดงเช่นการต่อสู้บนหลังม้าของเหล่าอัศวินที่เป็นที่นิยมมากในสมัยนั้น

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับนักแสดง ในประเทศฝรั่งเศสไม่ได้มีกฎเกณฑ์เคร่งครัดเกี่ยวกับการห้ามผู้หญิงเป็นนักแสดงเท่ากับที่เป็นอยู่ในอังกฤษ แต่ปรากฏว่าอาชีพนักแสดงกลับไม่ได้รับการยกย่องหรือให้เกียรติมากนักไม่ว่าจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงโดยเฉพาะในสายตาของศาสนจักร นอกจากนี้นักแสดงยังนิยมที่จะมีชื่อเฉพาะที่ใช้ในการแสดง โดยที่ชื่อนั้นมักจะสัมพันธ์กับบทบาทที่ตนได้รับบ่อยๆในการแสดงต่างๆ

ยุคทองของการละครในเสปน (Spanish Golden Age)

การละครในประเทศเสปนสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้นเริ่มต้นด้วยการพัฒนามาจากรูปแบบของละครศาสนาเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในประเทศอิตาลี แต่จากในช่วงปลายยุคกลางที่ประเทศเสปนถูกครอบครองด้วยกำลังของกองทัพแขกมัวร์ (หรือมุสลิมจากแอฟริกา) ได้มีส่วนทำให้ละครที่เกี่ยวข้องกับศาสนาคริสต์นั้นไม่ได้พัฒนาไปมากเท่าไรนัก จนกระทั่งเมื่อกษัตริย์เฟอร์ดินานและพระราชินีอิสซาเบลลาได้ขึ้นครองราชย์ในช่วงปีค.ศ. 1459 จึงทำให้การละครในแบบเสปนนั้นได้ก้าวหน้ามากยิ่งขึ้นจนเกิดขึ้นเป็นละครในรูปแบบเฉพาะตน

การละครในเสปนนั้นก้าวขึ้นสู่ความรุ่งเรืองจากการเกิดขึ้นของคณะละครอาชีพและนักการละครที่มีชื่อเสียง เช่น Lope de Rueda นักแสดงและผู้จัดการการละครรวมทั้งนักประพันธ์บทละครสั้นที่ได้รับความนิยมจำนวนมาก เขาเริ่มต้นเข้าสู่วงการละครด้วยการเป็นหนึ่งในคณะนักแสดงละครศาสนาก่อนที่จะเริ่มหันมาสนใจในการเขียนบทละครสั้นๆ (pasos) ที่เน้นความบันเทิงสำหรับชาวบ้าน โดยจะแสดงแทรกระหว่างละครเนื้อหาหนักซึ่งคณะละครนำเสนอเป็นหลัก รวมไปจนถึงการที่บางเมืองเช่น มาดริด (Madrid) และ เซวิลล์ (Seville) ได้กลายเป็นศูนย์กลางของการละครนับตั้งแต่ค.ศ.1570 เป็นต้นมา ตลอดจนการเกิดขึ้นของนักเขียนและนักการละครขึ้นชื่อ เช่น Miguel de Cervantes ผู้ประพันธ์เรื่อง Don Quixote และนักเขียนบทละคร Lope de Vega ที่กล่าวกันว่าเขียนบทละครไว้มากกว่า 800 เรื่อง โดยส่วนใหญ่เขียนขึ้นด้วยการใช้กลอนเปล่าที่มักจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรักและศักดิ์ศรี ที่มักเกี่ยวโยงกับทุกๆเรื่องที่ผู้ชมคุ้นเคยไม่ว่าจะเรื่องทางประวัติศาสตร์ ศาสนา หรือสังคม ผสมผสานกับรูปแบบของการแสดงที่ดึงดูดผู้ชมและมักจะจบลงด้วยความสุข การละครในแบบของ Lope de Vega นี้มีลักษณะของการเป็นละครในแบบสุขนาฏกรรม (ในเสปน Comedy/Comedia หมายถึงละครเรื่องยาวทุกประเภทไม่ว่าเนื้อหาจะสุขหรือเศร้า) ซึ่งกลายเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเพราะนำเสนอภาพที่แสดงความขัดแย้งกันระหว่างความยากเร้นของสังคมเมืองและชนบทที่แสนสุข

2. ลักษณะเฉพาะของละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ

รูปแบบของฉากละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16

รูปแบบเฉพาะของฉากละครที่พัฒนาขึ้นในสมัยนี้ นับได้ว่าเป็นต้นแบบที่สำคัญของรูปแบบฉากละครเวทีในปัจจุบัน ในทางสถาปัตยกรรมนั้นได้แสดงให้เห็นได้ชัดถึงความพยายามที่สร้างลักษณะของโรงละครตามแบบโรมันขึ้นมาอีกครั้ง แม้ว่าในช่วงต้นของการละครในอิตาลียังคงปรากฏลักษณะของฉากละครและโรงละครที่มักจะสร้างขึ้นในอาคารสถานที่จริง (ไม่ว่าจะเป็นห้องโถง ท้องพระโรง หรือลานพระราชวัง) ที่มีรูปลักษณะสี่เหลี่ยมอันเอื้อต่อการเป็นพื้นที่การแสดงก็ตาม เช่นเดียวกันกับในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างหรือวาดฉากหลัง ที่ผลจากการค้นพบการใช้ทัศนียภาพ (Perspective) หรือการสร้างมิติและความลึกในงานจิตรกรรม ได้มีส่วนช่วยในการสร้างฉากและการวาดฉากหลังลงบนพื้นไม้หรือผืนผ้าใบที่แบนเรียบได้เกิดมีความลึกและสมจริงมากยิ่งขึ้น ซึ่งสิ่งนี้ถือเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสร้างภาพลวงตาของสถานที่ต่างๆให้เกิดขึ้นบนเวทีละครได้อย่างใกล้เคียงกับความเป็นจริง

ถึงแม้ว่ากฎของความเป็นหนึ่งเดียว (Law of the Unities) ที่เป็นรูปแบบหลักของการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยานี้ จะมีอิทธิพลต่องานฉากละครที่ต้องการเรื่องราวที่เกิดขึ้นในฉากแต่เพียงฉากหนึ่งฉากเดียว แต่ต่อมาก็กลับเกิดกระบวนการพัฒนาที่เป็นต้นเหตุของความนิยมในการเปลี่ยนฉากที่มากมายมากขึ้นโดยเฉพาะในประเทศฝรั่งเศสที่นักการละครต่างตั้งคำถามกับความจำเป็นและรายละเอียดของกฎนี้ ทั้งนี้ผลจากกระบวนการพัฒนาทางด้านเทคนิคและกระบวนการเปลี่ยนฉากด้วยกลไก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรอยต่อระหว่างองค์ (Act) ของละคร ก็ปรากฏวิธีการที่เกี่ยวข้องกับกลไกของการเปลี่ยนฉากหลากหลายวิธีด้วยกัน เมื่อเป็นดังนั้นจึงเกิดการสร้างกรอบสี่เหลี่ยมรอบพื้นที่ของเวทีการแสดงขึ้น เพื่อให้มีส่วนช่วยในการซ่อนเครื่องมือรอก และกลไกที่ใช้ในการเปลี่ยนฉาก เรียกลักษณะของเวทีแบบนี้ว่า กรอบโพรซิเนียม หรือ The Proscenium Arch อันเป็นที่มาของการเกิดขึ้นของเวทีแบบกรอบรูป ที่นอกจากจะช่วยปิดบังสายตาผู้ชมจากบรรดาเครื่องมือกลไกในการเปลี่ยนฉากละครแล้วนั้น ยังมีส่วนช่วยในการสร้างกรอบสายตาคนดูต่อการแสดงบนเวทีละครคล้ายกับการจัดองค์ประกอบภาพและการสร้างทัศนียภาพในงานศิลปะอีกทางหนึ่ง

ฉากละครแบบจอหรือแบบกรอบรูป (Proscenium Theatre)

ถือเป็นรูปแบบฉากละครที่มีความเฉพาะตัวมากในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 ซึ่งพัฒนามาจากรูปแบบของเวทีในแบบกรีกโบราณ ได้มีส่วนให้รูปแบบของโรงละครลักษณะใหม่นี้มีการนำโครงร่างของกรอบรูปมาสร้างเป็นพื้นที่การแสดง กล่าวคือ เกิดการแบ่งพื้นที่ของผู้ชมและนักแสดงออกจากกัน โดยที่ผู้ชมจะอยู่ในส่วนของพื้นที่ที่นั่งหันหน้าเข้าหาบริเวณการแสดงซึ่งยกพื้นสูงขึ้น (คล้ายส่วนของพื้นที่ในโรงละครแบบกรีกที่เรียก Prosckenion) พร้อมส่วนของกรอบเวทีที่จะปิดบังสายตาผู้ชมจากส่วนด้านข้างเวที (wings) และส่วนด้านบนของเวที (fly) ซึ่งกรอบเวทีนี้เองที่จะทำหน้าที่บังคับสายตาของผู้ชมให้จับจ้องอยู่กับนักแสดงและการแสดงบนเวที

ขณะที่บริเวณซึ่งสายตาของผู้ชมไม่สามารถมองเห็นได้นั้น (offstage) กลายเป็นพื้นที่ที่มีไว้สำหรับซ่อนกลไกในการเปลี่ยนฉากละคร อันสอดคล้องกับวิธีคิดที่พัฒนาต่อจากสถาปนิกโรมัน Vitruvius ซึ่งปรากฏในหนังสือ De Architectura เช่นเดียวกับแนวคิดเรื่องทัศนียภาพ หรือ Perspective ที่ทำให้การสร้างภาพลวงตาที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมเกิดเป็นความสมจริงแบบ 3 มิติมากขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาที่ตั้งมนุษย์เป็นศูนย์กลางและละครก็เปรียบเป็นดังโลกจำลองที่แสดงให้เห็นชีวิตและเรื่องราวของเหล่ามนุษย์นั้น

> “มีเหตุผลหลากหลายอย่างถึงการที่เวทีแบบกรอบรูปและฉากหลังแบบทัศนียภาพได้กลายเป็นที่นิยมในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 และเกือบทั้งช่วงคริสต์ศตวรรษ 16 เริ่มจากในราวปี

ค.ศ.1500 จิตรกรชาวอิตาเลียนพัฒนาแนวคิดเรื่องทัศนียภาพอันมีหนึ่งจุดนำสายตาที่เกิดจากรูปทรงเรขาคณิตให้สมบูรณ์ได้มากขึ้น กระบวนการวาดภาพเพื่อให้เกิดความลึกเช่นนี้ส่งอิทธิพลกับบรรดาศิลปินที่ทำงานด้านฉากละคร ดังที่ เซบาสเตียอาโน เซอร์ลิโอ (Sebastiano Serlio) ได้ออกแบบไว้ ไม่ว่าจะเป็นฉากแบบโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม หรือละครชวนหัวในหนังสือ Architettura ที่เขาแต่งขึ้นในช่วงเวลาที่ความนิยมการใช้ความลึกในส่วนข้างและฉากหลังถูกนำเข้ามาใช้ในฉากการแสดงในราชสำนักอิตาเลียนได้ประมาณ 2-3 ปี การที่จะสร้างฉากละครให้เกิดขึ้นได้เช่นที่เซอร์ลิโอได้ออกแบบนั้น จำเป็นต้องมีทั้งช่างไม้และจิตรกรเพื่อทำงานทั้งด้านโครงสร้างและลงสีฉากหลังตลอดจนขนาบโครงสร้างทั้งสองด้วยฉากข้าง (wings) ที่วางเรียงลดหลั่นจากใหญ่ไปหาเล็กจนเกิดเป็นมิติพุ่งไปสู่จุดนำสายตาที่ราวกับว่าปรากฏอยู่ด้านในสุดของฉากหลัง พื้นเวทีมีลักษณะแคบที่ค่อยๆยกขึ้นไปทางด้านหลังเพื่อให้เกิดภาพลวงตาของความลึก นักแสดงใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ที่ด้านหน้าของฉาก (downstage) โดยจงใจเลี่ยงพื้นที่ในส่วนหลังของเวทีเพื่อป้องกันการเกิดขึ้นของภาพที่ผิดส่วนและทำลายภาพลวงตาของฉากละครนั้นเสีย” (B.Zarrilli, Phillip. 2006 : 166-167)

ภาพประกอบ : ภาพวาดแสดงการใช้ทัศนียภาพเพื่อทำให้เกิดมิติ หรือ ความลึก ที่พัฒนามาสู่การสร้างภาพลวงตาในเวทีละคร
ที่มา : http://library.calvin.edu/hda/node/1412

โรงละครโอลิมปิก (The Teatro Olimpico)

โรงละครโอลิมปิค หรือ (Olympic Theatre) เป็นโรงละครเก่าแก่ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 ก่อสร้างเสร็จสมบูรณ์ในปีค.ศ.1585 ตั้งอยู่ที่เมือง Vicenza ทางตอนเหนือของประเทศอิตาลี ออกแบบโดยสถาปนิกชาวอิตาเลียนชื่อ Andrea Palladio ซึ่งได้กลายเป็นตัวอย่างที่สมบูรณ์แบบในการใช้ศึกษาโครงสร้างรวมทั้งแนวคิดของโรงละครสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยารวมทั้งการออกแบบเวทีแบบกรอบรูป โรงละครนี้มีลักษณะเป็นโรงละครในร่มที่ออกแบบโดยใช้กระบวนการทัศนียภาพ (perspective) แบบเรอเนสซองค์ ตัวอาคารของโรงละครอาคารปิดที่แบ่งส่วนพื้นที่นั่งของผู้ชมออกจากพื้นที่เวทีและการแสดงอย่างชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากรูปแบบของโรงละครได้รับแรงบันดาลใจมาจากโรงละครแบบกรีกโบราณ สถาปนิกจึงออกแบบให้ส่วนที่นั่งของผู้ชมมีลักษณะเป็นอัฒจรรย์โค้งรูปเกือกม้าล้อมเวทีที่ทำเป็นเวทีแบบโพรซิเนียม เพื่อลวงตาให้เหมือนกับว่าโรงละครนี้มีลักษณะเป็นโรงละครกลางแจ้งแบบโรงละครกรีกต้นแบบ สถาปนิกได้วางรูปปั้นวีรบุรุษ

กรีกไว้รายรอบพื้นที่นั่งและวาดสีท้องฟ้าบอหลังคาให้แลดูเหมือนเป็นตัวอาคารแบบเปิดโล่งอันแสดงถึงความพยายามในการลวงตาแบบสมบูรณ์ในงานละคร

ภาพประกอบ : ภายในโรงละครโอลิมปิก มีการใช้เทคนิคลวงตาเพื่อให้เกิดความรู้สึกคล้ายโรงละครกลางแจ้งแบบโรมัน มีการใช้ทัศนียภาพเข้ามาสร้างความลึกให้กับเวทีละครและฉากจนดูคล้ายกับว่าผู้ชมอยู่ในบรรยากาศจริง
ที่มา : http://www.venetidelmondo.com/marcopolo/viewpic.php?ID=846

ในส่วนเวทีแสดงนั้น ฉากด้านหน้าสร้างเป็นส่วนหน้าของตัวอาคารคล้ายที่ปรากฏในเวทีละครแบบกรีกและโรมันโบราณ ที่มีช่องเปิดเป็นประตู 3 บาน แสดงให้เห็นทัศนียภาพของถนนหนทางและตรอกซอยตามแบบของเมืองธีบส์ (Thebes) ในประเทศกรีก โดยปรากฏเป็นถนนเล็กๆ 7 สายที่ทอดยาวและผู้ชมสามารถมองเห็นทางเดินนั้นลึกหายเข้าไปทางด้านหลังของเวทีที่ถูกเอียงยกระดับขึ้นจากด้านหน้าไปทางด้านหลังเพื่อเสริมให้กระบวนการของการลวงตาด้วยแนวคิดแบบทัศนียภาพเกิดขึ้นได้ ซึ่งแท้จริงแล้วตัวอาคารที่ตั้งอยู่ข้างทางเดินบนพื้นเวทีนั้นเกิดจากการใช้ไม้อัดตกแต่งด้วยปูนที่พื้นผิวเพื่อให้ดูคล้ายผนังด้านนอก ขณะที่ความสูงของตัวอาคารก็ลดหลั่นเรียงลงไปทางด้านหลังด้วยกระบวนการแบบทัศนียภาพจนเกิดเป็นความลึกและภาพลวงตา ซึ่งนักแสดงไม่อาจที่จะเดินเข้าไปจนสุดทางได้ เนื่องจากจะเกิดภาพที่ส่วนสูงของนักแสดงและตัวอาคารผิดสัดส่วน และเพื่อให้กระบวนการสร้างภาพลวงตาของฉากเมืองบนเวทีนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น สถาปนิกได้ออกแบบให้ทั้งโรงละครประดับไปด้วยตะเกียงไฟดวงเล็กกว่าพันดวง ทั้งในส่วนของที่นั่งผู้ชมและบนเวที ที่ตะเกียงจะถูกซ้อนไว้ตามหลืบมุมของอาคาร อันที่ช่วยเสริมให้เกิดเงามืดสว่างขณะทำการแสดงและทำให้ภาพลวงตาของความลึกสมบูรณ์มากขึ้น (ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 ยังไม่มีระบบที่จะสามารถลดความสว่างของโรงละครลงจากตะเกียงและโคมไฟในขณะทำการแสดงได้ ดังนั้นการแสดงจะเกิดขึ้นในห้องที่มีความสว่างปกติไม่เปลี่ยนแปลงทั้งก่อนแสดงและในขณะทำการแสดง)

โรงละครฟาร์นีซี (Teatro Farnese)

โรงละครในเมืองปาร์มา (Parma) ประเทศอิตาลี สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1618 โดยกล่าวกันว่าเป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหลังแห่งแรกที่มีการสร้างกรอบ Proscenium ด้วยไม้เป็นการถาวรสำหรับการแสดง โดยได้แรงบันดาลในมาจากโรงละครกลางแจ้งแบบกรีกและโรมันโบราณ โดยอัฒจันทร์ที่นั่งเป็นรูปเกือกม้า หรือ รูปตัวยู ที่มีความลึกมาก พื้นที่ส่วนการแสดงนั้นมีบริเวณด้านหลังกรอบเวทีที่ค่อนข้างหลังอันเป็นเอกลักษณ์ของเวทีการแสดงในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ที่เอื้อต่อการใช้ติดตั้งกลไกสำหรับการแสดง

ภาพประกอบ : รูปแบบการก่อสร้างภายในโรงละครฟาร์นีซี ที่กล่าวกันว่าเป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหลังแห่งแรก ที่มีการสร้างกรอบ Proscenium หรือ เวทีแบบกรอบรูป

ที่มา : https://es.pinterest.com/pin/497366352572378747/

คำถามท้ายบท

1. การออกเดินทาง และ การค้นพบโลกใหม่ ในคริสต์ศตวรรษที่16 ส่งผลกับศิลปะการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการด้านใดบ้าง อย่างไร
2. เพื่อให้เกิด ความสมจริง การละครในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการต้องมีองค์ประกอบใด อย่างไรบ้าง

บทที่ 8

ละครเชคสเปียร์

Shakespeare and his World

แผนการสอน

หัวข้อ ละครเชคสเปียร์ : Shakespeare and his World

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับวิลเลียม เชคสเปียร์ นักการละครผู้มีชื่อเสียงในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ
2. เพื่อศึกษาเข้าใจถึงรูปแบบและลักษณะเฉพาะของละครแบบเชคสเปียร์
3. เพื่อวิเคราะห์และเชื่อมโยงลักษณะของละครแบบเชคสเปียร์กับเหตุการณ์ต่างๆในปัจจุบัน

เนื้อหา

1. ละครอังกฤษในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ
2. ละครเชคสเปียร์
3. ลักษณะเฉพาะของละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. กุลวดี มกราภิรมย์. 2552. การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ปิยะนาถ มณฑา. 2541. ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและอเมริกัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
4. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
5. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
6. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
7. Wells, Stanley. (2015). William Shakespeare : A very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
8. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon

1. ละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ (Elizabethan Theatre)

ภาพประกอบ : ภาพวาดสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 1 โดย George Gower
ที่มา : http://my-museum-of-art.blogspot.com/2010/04/george-gower-portrait-of-queen.html

ละครอังกฤษสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16

ประเทศอังกฤษในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาภายใต้การปกครองของพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่ 1 ซึ่งทรงครองราชย์ตั้งแต่ค.ศ.1558 – ค.ศ.1603 นั้น ก้าวเข้าสู่ช่วงแห่งความเจริญรุ่งเรืองในหลายๆด้าน ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของการเมืองการปกครอง การนโยบายต่างประเทศและการเศรษฐกิจ รวมไปถึงการมีกองทหารเรือที่เข้มแข็งที่สามารถต่อสู้ชนะกองทัพเรืออาร์มาดา (The Spanish Armada) อันยิ่งใหญ่ของสเปนได้ อันส่งผลให้อังกฤษสามารถขยายความแข็งแกร่งและเกียรติภูมิ ตลอดจนการสร้างผลกำไรทางการค้ากับต่างประเทศออกไปได้อย่างกว้างขวาง ไม่เว้นแม้กระทั่งการเข้ายึดครองเพื่อขยายอาณาเขตไม่ว่าจะเป็น ไอร์แลนด์ รวมไปจนถึงดินแดนทางตอนเหนือของทวีปใหม่เช่น อเมริกา เป็นต้นทั้งอันมีส่วนทำให้อังกฤษก้าวเข้าสู่ช่วงสมัยที่ถือกันว่าเป็น ยุคทอง (The Golden Age) อย่างแท้จริง ทั้งนี้ในส่วนที่เกี่ยวข้องการศาสนานั้น ด้วยความที่พระนางเจ้าเอลิซาเบธที่ 1 ทรงนับถือคริสต์ศาสนาในนิกายโปรแตสแตนท์จึงทรงสนับสนุนการพัฒนาของนิกายดังกล่าวอย่างเข้มแข็ง ในขณะเดียวกันก็พยายามประนีประนอมกับฝ่ายคาทอลิกด้วยการตั้งนิกาย Church of England อันมีลักษณะของการเป็นนิกายโปรแตสแตนท์ที่มีความใกล้เคียงกับคาทอลิกสูงและไม่ขึ้นตรงกับพระสันตปาปา แต่กระนั้นก็ยังคงเกิดความขัดแย้งที่รุนแรงกับนิกายคาทอลิกที่เป็นศัตรูกับพระองค์อยู่เนืองๆ อันมีส่วนนำไปสู่การเกิดขึ้นของกลุ่มโปรแตสแตนท์นิการพิวริตัน (Puritans) ที่พยายามต่อต้านแนวปฏิบัติแบบคาธอลิกของ Church of England ถึงขั้นที่จะต้องอพยพไปตั้งถิ่นฐานในอเมริกาทางตอนเหนือ (อันเป็นส่วนหนึ่งของที่มาของบทละคร The Crucible ของ Arthur Miller) ส่วนทางด้านศิลปะและวรรณกรรมนั้นก็นับได้ว่ารุ่งเรืองอย่างมากในยุคของพระนางเจ้าเอลิซาเบธ ไม่ว่าจะเป็นเกิดขึ้นของบรรดานักปราชญ์ กวี และนักเขียนจำนวนมาก รวมไปจนถึงพัฒนาการทางด้านแท่นพิมพ์โลหะ ที่ทำให้เกิดการพัฒนาทางด้านวรรณคดีอังกฤษอย่างก้าวหน้าและทำให้กระบวนการเขียนอ่านแผ่ขยายไปในหมู่ชนมากขึ้นตามลำดับ โดยนักคิดนักเขียนที่มีความสำคัญ ได้แก่ เซอร์ฟรานซิส เบคอน (Francis Bacon) ที่เสนอแนวความคิดอันขัดแย้งกับหลักปรัชญารุ่นเก่า เช่น อริสโตเติล โดยเขาจะเชื่อในแนวคิดทฤษฎีที่สามารถพิสูจน์ได้ผ่าน

กระบวนการทดลอง และมีความเป็นวิทยาศาสตร์สูง (Empiricism) โดยปฏิเสธหลักความคิดที่เชื่อมโยงเข้ากับไสยศาสตร์และสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยกระบวนคิดใต้หลักการของความเป็นเหตุเป็นผล

ลักษณะของงานการแสดงที่เขียนขึ้นและจัดแสดงในช่วงการครองราชย์ของพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่ 1 ของอังกฤษ (ค.ศ.1558-1603) นั้นพัฒนาต่อเนื่องมาจากการละครในยุคกลางรวมทั้งการละครแบบ Commedia dell'arte รวมไปจนถึงละครหน้ากากที่แสดงในเขตพระราชวัง คณะละครจะถูกว่าจ้างหรืออยู่ในความคุ้มครองของบรรดาราชวงศ์และขุนนาง และมีการจัดแสดงเป็นครั้งคราวต่อหน้าพระที่นั่งเป็นการส่วนพระองค์ อันถือเป็นส่วนหนึ่งของการเกิดขึ้นของรูปแบบคณะละครอย่างเป็นทางการ ซึ่งภายใต้รัชสมัยของพระนางเจ้าเอลิซาเบธนั้นคณะละครสามารถที่จะเล่นเรื่องราวที่มีเนื้อหาเดียวกันกับที่แสดงให้กับราชสำนักชมได้ในโรงละครสาธารณะ ก่อนที่พัฒนาการของละครที่เล่นเป็นการส่วนตัวจะยกระดับรูปแบบของการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมของชนชั้นสูงมากยิ่งขึ้น

ในส่วนของการแสดงนั้น น้อยครั้งที่จะมีการนำเสนอเรื่องราวที่เล่นเรื่องเดียวกันในระยะเวลาที่ใกล้ๆกัน คณะละครมักนิยมที่จะเปลี่ยนเรื่องราวไปเรื่อยๆ โดยจะมีลักษณะพิเศษคือจะไม่มีนักแสดงผู้หญิงเลย ด้วยเหตุของแนวคิดที่ว่านักแสดงหญิงก็ไม่ต่างกับโสเภณี จนถึงกับทำให้มีกฎหมายห้ามผู้หญิงเป็นนักแสดง ดังนั้นบทบาทของตัวละครหญิงจึงมักสวมบทบาทโดยเด็กหนุ่มอายุราว 13 – 19 ปี ที่เสียงพูดยังไม่แหบกร้าวจนเกินไปนัก โดยที่เด็กหนุ่มเหล่านี้จะต้องสวมเครื่องแต่งกายแบบผู้หญิงและทำเสียงเลียนแบบผู้หญิง ซึ่งลักษณะของการแสดงบทบาทดังกล่าวได้รับความนิยมมาจนกระทั่งถึงในรัชสมัยของพระเจ้าชาร์ลที่ 2 เช่นเดียวกับประเพณีนิยมที่หญิงสูงศักดิ์จากตระกูลสูงก็จะไม่นิยมเข้าชมละครร่วมกับชาวบ้านในโรงละครสาธารณะโดยทั่วไป

ทางด้านเนื้อหาของละครพบว่ามีการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับทางโลกย์และสัมพันธ์กับมนุษย์มากขึ้น บทละครที่มุ่งนำเสนอประเด็นหรือมุ่งสร้างความเชื่อความเลื่อมใสทางศาสนาเช่นที่เคยนิยมมาแต่ก่อนถูกลดบทบาทลงมาก มีการนำเรื่องวีรบุรุษหรือกษัตริย์ผู้มีชื่อเสียงในอดีตมาเล่าใหม่ในบทละคร มีบทละครที่วางฐานของเรื่องจากแรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ รวมไปจนถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครอง และในขณะที่บทละครประเภทโศกนาฏกรรม หรือ Tragedy กลายเป็นแนวทางของบทละครที่ได้รับความนิยมมากขึ้นเพราะเอื้อต่อการสร้างอารมณ์ร่วมให้เกิดกับผู้ชม อันสอดคล้องกับความนิยมในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ ความรุนแรง และเรื่องเหนือธรรมชาติ เช่นในการละครแบบที่เรียก ละครโศกนาฏกรรมแนวล้างแค้น (Revenge tragedy) ที่เน้นความสยดสยอง และเรื่องราวของการเข่นฆ่าล้างแค้นที่น่าหวาดกลัวบนเวทีละคร ที่นอกจากจะทำให้ผู้ชมตื่นตาไปกับฉากต่อสู้และตื่นเต้นไปกับเรื่องราวอันเข้มข้นแล้วนั้น ยังมุ่งสอดแทรกและนำเสนอความชั่วช้าของมนุษย์ที่สามารถกระทำต่อกันเองไปจนถึงความเสื่อมโทรมของศีลธรรมที่จำต้องตระหนักถึงและต้องแก้ไข นอกจากนี้บทละครแนวสุขนาฏกรรมก็ยังคงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนยังสามารถแตกประเด็นย่อยออกไปเป็นละครตลกรูปแบบต่างๆที่ได้รับความนิยมเฉพาะกลุ่ม ไม่เว้นแม้กระทั่งความนิยมรูปแบบการละครที่เรียกละครสุขนาฏกรรมระคนโศก (Tragicomedy) อันเน้นเรื่องราวที่ผสมผสานทั้งเรื่องเศร้าและเรื่องราวตลกขบขัน รวมทั้งไม่ได้มีรูปแบบยึดติดกับแนวทางของละครแบบใดแบบหนึ่งเป็นสำคัญ

ภาพประกอบ : การแสดงละครสำหรับชาวบ้านในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ
ที่มา : http://www.elizabethanenglandlife.com/elizabethan-drama.html

ทางด้านรูปแบบการประพันธ์นั้น บทละครส่วนมากมักจะถูกเขียนขึ้นด้วยรูปแบบของกลอนเปล่า (Blank verse) ที่ไม่มีการเล่นสัมผัสคำแต่ใช้การเน้นเสียงสูงต่ำในประโยค นอกจากนี้ยังมีความนิยมในการแทรกข้อเตือนสติให้กับผู้ชมในบทละคร รวมถึงมีความนิยมในการใช้รูปแบบของบทพูดป้อง (Aside) ที่ตัวละครสามารถหันมาป้องปากพูดกับผู้ชมได้โดยตรง หรือ การใช้บทรำพึง (Soliloquy) ที่ตัวละครใช้เพื่อพูดรำพันกับตนเอง แต่จะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ทราบว่าแท้ที่จริงแล้วตัวละครคิดอะไรอยู่ภายในใจ

นักการละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ

จากการที่สมเด็จพระนางเจ้าเอลิซาเบธนั้นให้การสนับสนุนทางด้านศิลปะและวรรณกรรม ตลอดจนพระองค์เองก็ชื่นชอบการแสดงอยู่ไม่น้อย ทำให้ในยุคสมัยของพระองค์นั้นเกิดนักการละครที่มีความสำคัญต่อวงการละครอังกฤษเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมหาวิทยาลัยเช่น อ๊อกฟอร์ด หรือ แคมบริดจ์ ที่ผลิตกลุ่มนักคิดนักเขียนคนสำคัญ เช่น

โทมัส คิดด์ (Thomas Kyd : ค.ศ. 1558-1594) นักการละครผู้ประพันธ์เรื่อง The Spanish Tragedy ที่เขียนขึ้นราวช่วงทศวรรษที่ 1580 และนับเป็นละครโศกนาฏกรรมแนวล้างแค้นที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ด้วยการศึกษาที่คิดด์ได้รับนั้น น่าจะมีส่วนให้เขามีโอกาสได้ศึกษาบทละครจากอดีตเช่นในสมัยกรีกโรมัน ที่มีอิทธิพลต่องานเขียนของเขา บ้างกล่าวว่าบทละครเรื่องนี้ของคิดด์นั้นแสดงให้เห็นอิทธิพลของนักการละครโรมัน เช่น เซเนกา ที่มีการนำเสนอเรื่องราวอันรุนแรงโหดร้ายบนฐานของการล้างแค้น มีตัวละครที่เป็นวิญญาณมาปรากฏในหมู่คอรัสเพื่อบอกเล่าเรื่องราวและดำเนินเรื่อง ตลอดจนการใช้กลวิธีเล่าเรื่องแบบป้องปาก เพื่อสื่อสารความคิดของตัวละครกับผู้ชมโดยตรง เป็นต้น

ภาพประกอบ : ภาพวาดโทมัส คิดด์, คริสโตเฟอร์ มาร์โลว์ และ เบน จอห์นสัน
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://alchetron.com/Thomas-Kyd-1063425-W,
(ภาพกลาง) http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/ChristopherMarlowe
และ (ภาพขวา) https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Jonson

คริสโตเฟอร์ มาร์โลว์ (Christopher Marlowe : ค.ศ. 1564-1593) นักการละครคนสำคัญในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ มาร์โลว์นั้นเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงมากไว้ไม่กี่เรื่องด้วยเหตุที่เขาต้องเสียชีวิตจากเหตุวิวาทที่โรงเตี๊ยมในขณะที่มีอายุเพียง 29 ปี ทั้งนี้ บทละครเรื่องสำคัญเพียงไม่กี่เรื่องของเขาก็ยังได้แสดงถึงความสามารถและความเชี่ยวชาญของเขาทางด้านการละครได้เป็นอย่างดี โดยงานประพันธ์ชิ้นเอกของมาร์โลว์นั้น ได้แก่ บทละครเรื่อง The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus หรือที่รู้จักกันสั้นๆว่า Doctor Faustus ซึ่งเขาได้เขียนขึ้นราวปี ค.ศ. 1594-1597 อันได้รับการเล่าต่อผ่านสื่อต่างๆรวมทั้งนำกลับมาแสดงใหม่อย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน เนื้อเรื่องของบทละครนั้นเล่าชีวิตของบัณฑิตหนุ่มคงแก่เรียนแสนทะเยอทะยานที่เมื่อพบว่าวิชาความรู้ที่ได้ศึกษานั้นไม่อาจให้คำตอบใดที่เขาต้องการได้อีก เขาจึงหันไปหมกมุ่นและลุ่มหลงกับมนต์มายาที่ไม่อาจอธิบายได้ จนยอมทำสัญญากับจอมปีศาจ (Lucifer) ด้วยลายเซ็นที่จารึกด้วยเลือดว่าจะยอมแลกวิญญาณของเขากับการที่ยมทูต (Mephistophilis) จะเป็นทาสรับใช้เขาไปในระยะเวลา 24 ปี สัญญาแลกเปลี่ยนนั้นนำพา Faustus ไปสู่การใช้เวทย์มนต์เพื่อตอบสนองความอหังการ์ของตนอย่างไม่สิ้นสุด จนเมื่อสัญญานั้นสิ้นสุดวิญญาณของเขาจึงปิศาจถูกลากไปยังขุมนรก บทละครเรื่องนี้ของมาร์โลว์จึงนำเสนอผลร้ายที่เกิดจากความหยิ่งทะนง (Hubris) เช่นเดียวกับที่ปรากฏในเนื้อหาสำคัญของละครกรีก รวมไปถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่ว ทั้งนี้บทละครสำคัญอีกเรื่องของมาร์โลว์ ได้แก่เรื่อง The Jew of Malta ที่มีเนื้อหาว่าด้วยความขัดแย้งของ 3 ศาสนาสำคัญ ได้แก่ ยิว คริสต์ และ อิสลาม ซึ่งประเด็นของการดูถูกยิวและการแสดงให้เห็นถึงความเกลียดชังชาวยิวและคนต่างศาสนาของคนยุโรปผ่านทางบทละครนั้น ยังนับเป็นประเด็นสำคัญที่สะท้อนให้เห็นสภาพการณ์ของสังคมในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธได้เป็นอย่างดี

เบน จอห์นสัน (Ben Jonson : ค.ศ. 1572-1637) เป็นนักการละครในกลุ่มที่ไม่ได้ผ่านกระบวนการศึกษาในรูปแบบของมหาวิทยาลัย จากการที่เขาเคยเป็นนักแสดงมาก่อนได้ช่วยทำให้จอนสันสามารถเพิ่มพูนประสบการณ์ในการเขียนบทละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครในรูปแบบของละครตลกเสียดสี (Satirical Play) อันถือเป็นเอกลักษณ์ของเขา ซึ่งบทละครที่มีชื่อเสียง ได้แก่เรื่อง Every Man in His Humour ที่จอนสันเขียนขึ้นด้วยความเชี่ยวชาญทางภาษาและความหลากหลายที่น่าสนใจของบรรดาตัวละครตลกต่างๆ โดยมีจุดประสงค์เพื่อล้อเลียนและเสียดสีบรรดาผู้ดีและคนชั้นสูง นอกจากนี้เขายังเป็นผู้นำในการเรียกร้องความเท่าเทียมกันระหว่างนักการละครและนักอักษรศาสตร์ในสาขาอื่นๆ อีกด้วย

ภาพประกอบ : บ้านเกิดของเชคสเปียร์ ที่เมืองสแตรทฟอร์ด-อัปพอน-อาวอน
ที่มา : http://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/biography/

2. ละครเชคสเปียร์

วิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare : ค.ศ. 1564-1616)

ถือเป็นนักการละครคนสำคัญในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ และมีชื่อเสียงมากในด้านของการประพันธ์บทละครทั้งในแบบสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรม ผลงานส่วนใหญ่ของเชคสเปียร์นั้นสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปีค.ศ.1590 ถึง ค.ศ. 1613 ยกตัวอย่างเช่น The Merchant of Venice, The Tempest, A Midsummer Night's Dream, Romeo and Juliet และ Hamlet ซึ่งปัจจุบันยังคงมีการนำมาจัดแสดงอยู่อย่างสม่ำเสมอและบางครั้งก็มีการนำมาจัดสร้างหรือดัดแปลงในรูปแบบของภาพยนตร์อยู่บ่อยๆ

ภาพประกอบ : บรรดาภาพวาดที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาพเหมือนของวิลเลียม เชคสเปียร์
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cobbe_portrait_of_Shakespeare.jpg (ภาพกลาง) http://www.guaranteedportraits.com/portrait-painting/the-chandos-portrait/ และ (ภาพขวา) http://twinkle_toes_engineering.home.comcast.net/~twinkle_toes_engineering/shakespeare.htm

เชคสเปียร์ เกิดที่เมืองสแตรทฟอร์ด-อัปพอน-อาวอน (Stratford-upon-Avon) ในครอบครัวของช่างทำถุงมือ ว่ากันว่าเขาแต่งงานตั้งแต่อายุ 19 ปีกับแอนน์ แฮททาเวย์ (Anne Hathaway) ที่มีอายุ 26 ปี ทั้งคู่มีลูกชายหญิงด้วยกัน 3 คนก่อนที่เขาจะเดินทางเข้าสู่ลอนดอน เชคสเปียร์นั้นก้าวเข้าสู่วงการละครด้วยการเริ่มต้นเป็นนักแสดง ก่อนที่จะเริ่มเขียนบทละครและร่วมก่อตั้งคณะละคร The Lord Chamberlain's Men ผลงานของเชคสเปียร์นั้นนับได้ว่าทรงคุณค่าทั้งต่อวงการละครและงานวรรณกรรมของอังกฤษ โดยจากหลักฐานพบว่าผลงานที่ปรากฏเหลืออยู่นั้น ในเวลา 25 ปี เชคสเปียร์มีผลงานที่เป็นบทละคร 38 เรื่อง เรื่องยาว 5 เรื่องและบทกลอนอีก 154 บท โดยสามารถที่จะแบ่งยุคและจัดกลุ่มรูปแบบงานเขียนของเชคสเปียร์ที่ปรากฏได้ดังต่อไปนี้

> “ ยุคที่ 1 – ในยุคนี้เชคสเปียร์เขียนบทละครหลากหลายแนว ได้แก่ บทละครแนวจินตนิมิต (fantasy) เช่น เรื่อง A Midsummer Night’s Dream ซึ่งเป็นบทละครแนวจินตนิมิตที่ถือกันว่าดีที่สุดของเชคสเปียร์ เรื่อง The Merchant of Venice ซึ่งเป็นละครสุขนาฏกรรมจินตนิยม (romantic comedy) ที่นางเอกมีไหวพริบปฏิภาณ และปลอมตัวเป็นนักกฎหมายไปแก้ต่างให้แก่เพื่อนรักของสามีในศาลจนชนะเจ้าหนี้ คือ ไชล็อก (Shylock) ทำให้เรื่องจบลงด้วยดีตามแบบละครสุขนาฏกรรม เรื่อง The Taming of the Shrew ซึ่งเป็นละครตลกที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของเชคสเปียร์ เรื่อง Romeo and Juliet อันเป็นละครโศกนาฏกรรมจินตนิยม (romantic tragedy) ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีและเป็นบทละครในมือที่คณะละครทั่วโลกพร้อมที่จะนำมาแสดงได้ทุกเมื่อ นอกจากนี้ยังเป็นบทละครเรื่องที่มีผู้นำไปดัดแปลงเป็นอุปรากร ระบำปลายเท้า และภาพยนตร์มากที่สุด รวมทั้งละครเพลง (musical) เรื่อง The West Side Story ที่มีการเปลี่ยนฉากท้องเรื่องจากเมืองเวโรนาในประเทศอิตาลี ไปเป็นย่านเวสต์ไซด์ในนครนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา ในช่วงกลางทศวรรษ 1950 และเปลี่ยนความขัดแย้งของคนชั้นสูง 2 ตระกูลแห่งเมืองเวโรนาเป็นความขัดแย้งของวัยรุ่น 2 กลุ่มในสหรัฐอเมริกาที่มีเชื้อชาติต่างกัน

> ยุคที่ 2 – เป็นยุคของละครอิงประวัติศาสตร์และละครสุขนาฏกรรมจินตนิยม เรื่องเด่นๆที่เขาเขียนในช่วงเวลานี้ ได้แก่ Henry IV ตัวละครสำคัญตัวหนึ่งในบทละครเรื่องนี้คือ เซอร์จอห์น ฟอลสตาฟ (Sir John Falstaff) เป็นตัวละครที่เป็นที่โปรดปรานของพระราชินีเอลิซาเบทเป็นอย่างมาก เป็นเหตุให้ในเวลาต่อมาเชคสเปียร์ต้องเขียนเรื่อง The Merry Wives of Windsor ถวาย เนื่องจากทรงอยากเห็นฟอลสตาฟตกอยู่ในห้วงแห่งความรัก ในช่วงเวลานี้ เชคสเปียร์เป็นหุ้นส่วนของโรงละครโกลบแล้ว และได้เขียนบทละครที่ยิ่งใหญ่ 3 เรื่อง เพื่อนำมาแสดงที่นี่ ได้แก่ Much Ado about Nothing, As you like it และ Twelfth Night บทละครทั้ง 3 เรื่องนี้มีองค์ประกอบเหมือนกัน อาทิ การใช้บทกวีหลายแบบคละกันไป เรื่องจบลงด้วยการที่ตัวตนที่แท้จริงของตัวเอกถูกเปิดเผย นางเอกของเรื่องมีลักษณะเจ้าคารม เฉลียวฉลาด เก่งกล้าสามารถและเป็นตัวของตัวเอง ในบทละคร 2 เรื่องหลัง เชคสเปียร์ให้นางเอกปลอมตัวเป็นหนุ่มน้อยรูปงาม ละครสุขนาฏกรรมของเชคสเปียร์แม้จะมีลักษณะบางอย่างเหมือนละครตลก แต่ตัวละครกลับมีลักษณะเป็นปัจเจกบุคคล มิใช่ตัวละครเข้าแบบที่เป็นตัวแทนของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งดังที่มักเห็นในละครตลก

> ยุคที่ 3 – ละครเรื่องเด่นๆของเชคสเปียร์ในยุคนี้เป็นละครโศกนาฏกรรม ในจำนวนนี้มีบทละครโรมัน ได้แก่ Julius Caesar และ Antony and Cleopatra และบทละครโศกนาฏกรรมเรื่องที่

ยิ่งใหญ่ที่สุดหลายเรื่องของเชคสเปียร์รวมอยู่ด้วย ได้แก่ Hamlet, Othello, Macbeth และ King Lear

ยุคที่ 4 – บทละครในยุคนี้แสดงให้เห็นว่าเชคสเปียร์หันไปหาเรื่องแนวจินตนิมิตแบบที่เคยเขียนในยุคแรก แต่สอดแทรกปรัชญาและแง่คิดสอนใจไว้ด้วย โดยเฉพาะในบทละครเรื่อง The Winter's Tale ซึ่งหนังสือรวบรวมบทละครของเชคสเปียร์ฉบับเฟิร์สโฟลีโยระบุว่าเป็นละครสุขนาฏกรรม เช่นเดียวกับเรื่อง The Tempest อันเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายที่เชคสเปียร์เขียนคนเดียว อย่างไรก็ตามนักวิจารณ์ในปัจจุบันส่วนใหญ่จัดละคร 2 เรื่องนี้ไว้ในกลุ่มละครสุขนาฏกรรมระคนโศก นอกเหนือจากที่ยังมีนักวิจารณ์บางคนจัดละครเรื่อง The Winter's Tale ไว้ในกลุ่มละครปัญหา (problem play) อีกด้วย " (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 360-361)

รูปแบบของละครเชคสเปียร์ (The Genres of *Shakespeare's Plays*)

ด้วยความหลากหลายในรูปแบบของบทละคร จึงได้เกิดความพยายามในการที่จะจัดกลุ่มลักษณะเฉพาะ (genre) ของบทละครที่ประพันธ์โดยเชคสเปียร์ขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการตีพิมพ์บทละครครั้งแรกของเชคสเปียร์ในปี ค.ศ.1623 ภายใต้ชื่อ First Folio นั้น ได้มีการจำแนกรูปแบบสำคัญของบทละครเชคสเปียร์ ซึ่งช่วยให้สามารถแบ่งประเภทได้ดังต่อไปนี้

- ละครโศกนาฏกรรมแบบเชคสเปียร์ (Shakespeare tragedies) รูปแบบของบทละครแนวโศกนาฏกรรมของเชคสเปียร์นั้น มีลักษณะที่เชื่อมโยงเข้าหามุมมองที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในละครตามแบบนักปราชญ์ชาวกรีกอริสโตเติล กล่าวคือ ตัวละครเอก หรือ Protagonist นั้น มักจะสร้างความผิดพลาดให้เกิดขึ้นจากการกระทำของตน แต่ในขณะเดียวกันความพลั้งพลาดนั้นก็กลับทำให้เกิดความรู้สึกความน่าเห็นอกเห็นใจและน่าสงสารกับผู้ชม นอกเหนือจากนี้เชคสเปียร์ยังนิยมสร้างตัวละครในแบบที่มีลักษณะตรงข้ามกับความเป็นวีรบุรุษ หรือ Anti-hero อันเป็นตัวละครที่ไม่สามารถแยกแยะความถูกผิดได้ หรือ เต็มไปด้วยความขลาดเขลา และทะยานอยาก (Hubris) อันเป็นสาเหตุที่นำตัวละครนั้นไปสู่หายนะ ซึ่งบทละครแนวโศกนาฏกรรมที่โดดเด่นของเขามี อาทิ Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Hamlet, Othello, King Lear และ Macbeth

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Benedict Cumberbatch แสดงเป็น Hamlet ที่ National Theatre กรุงลอนดอน ปี ค.ศ.2015 และ (ภาพขวา) David Tennant แสดงเป็น Hamlet ที่ The Royal Shakespeare Company ปี ค.ศ.2008

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/biography/ และ (ภาพขวา) http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/why-hamlet-is-the-greatest-part-of-all/

- ละครสุขนาฏกรรมแบบเชคสเปียร์ (Shakespeare comedies) บทละครแนวสุขนาฏกรรมของเชคสเปียร์มีโครงสร้างของเนื้อเรื่องตามแบบละครสุขนาฏกรรมในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่มักจะมีเนื้อเรื่องที่เบาสมอง จบลงด้วยความสุข ตัวเอกได้ครองคู่กัน แต่ในขณะเดียวกันก็ปรากฏรูปแบบเฉพาะของการละครในแบบเชคสเปียร์ กล่าวคือ มักมีโครงเรื่องที่ซับซ้อน มีเรื่องราวหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกัน ตัวละครชูรสของเรื่องคือตัวละครคนรับใช้ของตัวละครเอก มีโครงสร้างของละครตลกหลายรูปแบบรวมกัน และความวุ่นวายมักเกิดขึ้นจากความขัดแย้งในครอบครัว ดังที่ปรากฏในบทละครเรื่อง Much Ado About Nothing, Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream, As You Like It, The Taming of the Shrew และ Twelfth Night เป็นต้น

- ละครประวัติศาสตร์แบบเชคสเปียร์ (Shakespeare's history plays) คือลักษณะของบทละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และเรื่องราวของเหล่ากษัตริย์ ทั้งที่เป็นบรรดากษัตริย์แห่งประเทศอังกฤษเอง รวมไปจนถึงเหล่ากษัตริย์และราชวงศ์จากสมัยคลาสสิค เช่น กรีก โรมัน ดังที่ปรากฏเช่นในบทละครเรื่อง King John, Henry V, Richard III, Henry VIII, Coriolanus, Julius Caesar และ Antony and Cleopatra

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) John Light แสดงเป็น Oberon และ Matthew Tennyson เป็น Puck ในการแสดงละครเรื่อง A Midsummer Night's Dream ที่โรงละคร the Globe ปี ค.ศ.2013
และ (ภาพขวา) การแสดงละครเรื่อง Twelfth Night โดยใช้นักแสดงชายล้วนที่โรงละคร the Globe ปี ค.ศ.2013
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/biography/ และ (ภาพขวา) http://www.newyork.com/articles/broadway/shakespeares-twelfth-night-and-richard-iii-coming-to-broadway-25936/

- ละครปัญหา (Problem plays) ในกระบวนการศึกษาบทละครเของเชคสเปียร์ ได้ปรากฏบทละคร 3 เรื่องที่ไม่สามารถจัดประเภทเข้าพวกกับรูปแบบของบทละครอื่นๆได้ กล่าวคือบทละครเรื่อง All's Well That Ends Well, Measure for Measure และ Troilus and Cressida ก่อนที่จะนักวิจารณ์จะเพิ่มบทละครเรื่อง The Winter's Tale, Timon of Athens และ The Merchant of Venice ไว้ในประเภทของละครปัญหานี้ด้วย ทั้งนี้ลักษณะพิเศษของกลุ่มละครปัญหาของเชคสเปียร์ คือ ลักษณะของละครประเภทที่มีเนื้อเรื่องคาบเกี่ยวทั้งในแนวสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรม ที่มีการตัดสลับระหว่างเหตุการณ์เลวร้ายรุนแรงไปสู่เรื่องราวชวนขัน และเรื่องราวนั้นอาจจะจบลงได้ทั้งแบบที่ทุกตัวละครพบกับความสุข หรือ จบลงด้วยการตายอันโหดร้ายของตัวละคร ซึ่งเหล่านักวิจารณ์เชื่อว่าแนวทางของบทละครในลักษณะนี้นั้น มีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ของการใช้เป็นแนวทางเพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางศีลธรรมรวมทั้งสอดแทรกแนวคิดของการดำรงชีวิตผ่านตัวละครเอกในลักษณะที่ใกล้เคียงกับความเป็นมนุษย์

คุณค่าของละครเชคสเปียร์ (Qualities of the Plays)

คุณค่าและความสำคัญที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์นั้น อยู่ที่การเป็นเรื่องเล่าที่สนุกสนานและสามารถเข้าถึงกับผู้ชมได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าบุคคลนั้นจะอยู่ในชนชั้นใดหรือสถานะไหน ละครของเชคสเปียร์สามารถที่จะดึงดูดใจผู้ชม จับความรู้สึกและกลายเป็นที่ชื่นชอบของทุกคนได้ไม่ยาก ซึ่งจะว่าไปนับเป็นสิ่งที่บทละครที่ปรากฏในยุคร่วมสมัยกับเขาขาดและทำให้ประสบความสำเร็จได้ยาก นอกเหนือจากนั้นเชคสเปียร์ยังเป็นนักเขียนบทละครที่เข้าใจความเป็นมนุษย์อยู่ไม่น้อย เขาสามารถที่จะสร้างตัวละครได้มีชีวิตชีวาขึ้นมาอย่างสามารถจับต้องได้ เชื่อถือได้ และไม่มีลักษณะเกิดจริงจนปราศจากความน่าเชื่อถือดังเช่นที่ปรากฏในบทละครหลายๆเรื่องในยุคพระนางเจ้าเอลิซาเบธ รวมไปถึงการแสดงออกถึงความเข้าใจในชีวิตและสังคมอย่างลึกซึ้งของเชคสเปียร์ที่มีส่วนให้บทละครของเขาได้รับความนิยมสูงและเป็นที่ชื่นชอบอย่างต่อเนื่อง ส่วนทางด้านการประพันธ์นั้น เชคสเปียร์ก็ได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถทางการประพันธ์และการใช้สำนวนโวหารอย่างช่ำชอง มีการใช้ภาษาพื้นถิ่นที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและบรรยากาศของสถานที่ที่เกิดตามท้องเรื่อง อันมีอิทธิพลต่อการศึกษารูปแบบทางด้านวรรณคดีอังกฤษไม่น้อย

ลักษณะของตัวละครแบบเชคสเปียร์ (Shakespeare's Characters)

ตัวละครที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์นั้น ได้แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในชีวิตและความเป็นมนุษย์ของเชคสเปียร์ไม่น้อย เพราะนอกจากตัวละครเหล่านั้นจะมีความเป็น “มนุษย์” กล่าวคือ มีทั้งส่วนดีและส่วนด้อยปะปนกันไปแล้วนั้น ตัวละครของเขายังแสดงออกให้เห็นถึงความสับสน และความหลากหลายทางอารมณ์ไม่ต่างจากบุคคลในชีวิตจริง นอกเหนือจากนี้ตัวละครที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์ซึ่งมีลักษณะของตัวละครตามแบบแผน เช่น คู่รักหนุ่มสาว ตาแก่ขี้เหนียว ก็ยังถูกแสดงออกในลักษณะที่มีความสมจริงมากกว่าการนำเสนอแบบเกินจริงจนขาดความน่าเชื่อถือ

ซึ่งตัวละครที่ดูเหมือนจะแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะดังกล่าวของตัวละครในแบบเชคสเปียร์น่าจะได้แก่ เจ้าชายแฮมเล็ต ที่ปรากฏเป็นตัวละครที่มีลักษณะของความสับสนและซับซ้อนในตัวเองอย่างโดดเด่นมากที่สุดตัวหนึ่งในงานประพันธ์ของเชคสเปียร์ แฮมเล็ตนั้นมีลักษณะของความก้ำกึ่งระหว่างชายในอุดมคติในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาแต่ในขณะเดียวกันเขาก็เป็นตัวแทนของชายหนุ่มผู้โศกเศร้าและโดดเดี่ยวที่ปลีกตัวและแปลกแยกจากผู้คนรอบข้าง

นอกเหนือจากนั้น ตัวละครตลก ที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์ก็ยังแสดงถึงความหลากหลายและการมีคุณสมบัติพิเศษในตนเองไม่ต่างจากตัวละครอื่นๆ ทั้งที่เต็มไปด้วยความงามสง่า หยาบคายโสมม และ พิสดารจนเกินจริง ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจไม่น้อย

ทั้งนี้นอกจากความสามารถที่จะสร้างสรรค์ตัวละครอย่างมีรายละเอียดนี้จะแสดงให้เห็นถึงความสามารถทางการประพันธ์ของเชคสเปียร์แล้วนั้น ยังแสดงให้เห็นถึงความช่างสังเกตและศึกษามนุษย์อย่างสูงของเขาอีกด้วย ซึ่งลักษณะพิเศษนี้สามารถที่จะเข้าใจได้จากตัวละครที่มีแนวโน้มของตัวละครอันโหดร้ายที่ปรากฏในงานของเขาบางเรื่อง ที่เพื่อให้เข้าใจถึงการกระทำอันป่าเถื่อนโหดร้ายนั้น เชคสเปียร์จงใจที่จะสร้างเหตุผลเพื่อประกอบย้ำให้ผู้ชมได้เจ้าใจถึงที่มาที่ไปของการกระทำ ตลอดจนแรงกระตุ้นเร้าอันชักนำตัวละครไปสู่การกระทำนั้น โดยเฉพาะเมื่อจุดประสงค์นั้น ถูกส่งผ่านกระบวนการของการประพันธ์อันเชี่ยวชาญที่เชคสเปียร์สามารถเลือกใช้ถ้อยคำอันมีความหมาย ทั้งที่ปรากฏในบทสนทนาและบทรำพึงรำพันใดๆ อันสามารถแสดงถึงความรู้สึกภายในอันลึกล้ำของตัวละครได้อย่างชัดเจน สิ่งเหล่านี้ล้วนประกอบสร้างให้เกิดเป็นโอกาสที่ทำให้เกิดความสมจริงกับตัวละครให้น่าจดจำมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ : ภาพวาด Ophelia แสดงความตายของโอฟิเลีย จากเรื่อง Hamlet โดย John William Water house
ที่มา : https://broadly.vice.com/en_us/article/dead-woman-in-the-bathtub-why-are-we-so-fascinated-by-ophelias-suicide

บทบาทของผู้หญิงในละครเชคสเปียร์

ตัวละครผู้หญิงในบทละครของเชคสเปียร์นั้นเป็นที่น่าสนใจต่อการนำมาศึกษาไม่น้อย ทั้งนี้หากจะได้พิจารณาว่า ในสมัยของพระนางเจ้าเอลิซาเบธนั้น แม้ว่าพระองค์จะเป็นพระราชินีผู้ครองราชย์เหนืออังกฤษ แต่บทบาทของผู้หญิงในรัชสมัยของพระองค์ไม่ได้รับการยกย่องหรือเชิดชูอย่างที่ควรจะเป็น หญิงสูงศักดิ์ไม่ได้รับการยอมรับให้เข้าร่วมชมการแสดงละครในโรงละครสาธารณะ ขณะเดียวกันผู้หญิงก็ไม่สามารถที่จะได้รับการอนุญาตให้เป็นนักแสดงบนเวทีละครได้ และบทของตัวละครหญิงนั้นถูกแสดงโดยนักแสดงที่เป็นเด็กผู้ชาย แต่ปรากฏว่าบทบาทของผู้หญิงที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์นั้น กลับแสดงให้เห็นถึงการเป็นตัวละครที่มีพัฒนาการ มีสีสัน และมีความน่าสนใจอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับการให้ความสำคัญของตัวละครสตรีอื่นๆที่ปรากฏในบรรดาบทละครร่วมสมัยกับเชคสเปียร์

ตัวละครหญิงที่ปรากฏในบทละครของเชคสเปียร์นั้นมีลักษณะของการเป็นตัวแทนของความฉลาดเฉลียวเกินหญิง นอกเหนือจากนั้นยังสามารถที่จะแสดงออกถึงความรุนแรง ความกราดเกรี้ยวและการเป็นผู้ควบคุมที่สามารถนำพาผู้ชายไปสู่หายนะได้ แต่ก็ไม่ใช่พียงแค่นั้นเพราะนอกจากมุมมองอันแข็งกร้าวที่มีต่อผู้หญิงแล้ว เชคสเปียร์เองก็ยังสามารถนำเสนอภาพของความอ่อนหวานและการเป็นตัวแทนของความรักให้เกิดกับตัวละครสตรีของเขาได้อีกด้วย ทั้งนี้ว่ากันว่าเหตุที่เชคสเปียร์สามารถที่จะสร้างสรรค์บทบาทของตัวละครผู้หญิงได้อย่างหลากหลายและน่าสนใจมากนั้น ส่วนหนึ่งมาจากความสามารถทางการแสดงของบรรดาเด็กผู้ชายที่ช่วยเสริมให้บทบาทของตัวละครสตรีบนเวทีละครแตกต่างจากที่เคยเป็นมาแต่เดิม

ภาษาในบทละครเชคสเปียร์ (Shakespeare's Language)

ในสมัยของเชคสเปียร์นั้น ภาษาอังกฤษยังอยู่ในช่วงสมัยที่กฎเกณฑ์และหลักการใช้ภาษายังไม่เป็นแบบแผนดังเช่นที่ปรากฏในปัจจุบัน รูปแบบของการใช้ภาษายังคงมีความยืดหยุ่นทั้งในระบบของไวยากรณ์และการเขียนสะกดคำ แม้ว่าบรรดานักอักษรศาสตร์ในยุคนั้นจะได้เริ่มวางรากฐานที่แน่นอนในส่วนของการใช้ภาษาบ้างแล้วก็ตาม ทั้งนี้นับว่าความเป็นอิสระในการเลือกใช้รูปแบบและโครงสร้างของภาษานี้เองที่ได้เป็นส่วนช่วยให้รูปแบบของการประพันธ์ของเชคสเปียร์ดเกิดมีลักษณะเฉพาะขึ้น ซึ่งจากการศึกษารูปแบบและโครงสร้างทางการประพันธ์ของเชคสเปียร์แล้วนั้น พบว่าเขา

มีคลังคำที่นำมาใช้ในการประพันธ์เป็นจำนวนมากและมีถึง 23,000 คำที่แตกต่างกันที่ได้ปรากฏทั้งในบทละครและบทกวี ซึ่งประเด็นนี้นับว่าเป็นเรื่องที่น่าสนใจอย่างยิ่ง เนื่องจากว่าในประเทศอังกฤษในช่วงฟื้นฟูศิลปะวิทยานั้น คำส่วนใหญ่ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่มีที่มาของการประยุกต์และหยิบยืมมาจากคำในภาษาต่างๆ ซึ่งล้วนมีส่วนในการทำให้ความหลากหลายและลุ่มลึกทางอักษรศาสตร์นั้นได้ก้าวหน้ามากขึ้น และเมื่อเชคสเปียร์เป็นหนึ่งในผู้ที่เชี่ยวชาญในการเลือกใช้และประยุกต์คำให้เกิดขึ้นใหม่อย่างมากมายในงานการประพันธ์นั้น ก็เท่ากับว่าเขาเป็นส่วนหนึ่งที่ได้ทำให้วงการวรรณกรรมอังกฤษเกิดการตื่นตัวและพัฒนาด้วยเช่นเดียวกัน

ทางด้านรูปแบบของการประพันธ์นั้น เชคสเปียร์ใช้ลักษณะของกลอนเปล่า หรือ Blank verse ที่ไม่มีรูปแบบสัมผัส แต่ใช้การเน้นเสียงและปล่อยคำในขั้นตอนการอ่านในรูปประโยคที่ประกอบด้วยสิบพยางค์ ซึ่งด้วยความเชี่ยวชาญทางการประพันธ์ของเชคสเปียร์นั้น เขาก็สามารถทำให้โครงสร้างของกลอนเปล่านี้ช่วยสนับสนุนให้เกิดการสื่อความหมายได้อย่างดี

แนวคิดในบทละครเชคสเปียร์ (Shakespeare's Attitude)

งานของเชคสเปียร์นั้นปรากฏแนวคิดและหลักปรัชญาในการดำเนินชีวิตแทรกอยู่พอสมควร ซึ่งบรรดาเหล่าแนวคิดที่แทรกอยู่ในบทละครนั้นล้วนแสดงให้เห็นความคิดอันเฉียบคมของเชคสเปียร์ที่มีต่อมนุษย์ แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งแม้ว่าสาระสำคัญเหล่านั้นจะถูกฉาบไปด้วยการใช้ภาษาที่ดูเหมือนจะรุนแรงและมีพลัง รวมไปถึงเนื้อเรื่องที่ชวนให้หลงใหลสนุกสนาน แต่มันก็ยังแสดงให้เห็นว่าเชคสเปียร์นั้นมองมนุษย์อย่างเป็นธรรม เขาไม่โจมตีหรือพิพากษาตัวละคร หากทว่าพยายามพิจารณาถึงเหตุผลของการกระทำต่างๆ และถึงแม้ว่าตัวละครนั้นจะเลวร้ายเพียงไร เขาก็มองอย่างเข้าใจแต่ไม่เคยยกย่องความเลวร้ายนั้น รวมทั้งยังยึดมั่นในแนวคิดที่ว่าธรรมย่อมชนะอธรรมเสมอ เช่นเดียวกับที่บรรดานักวิจารณ์เชื่อกันว่าบุคลิกของเชคสเปียร์นั้นน่าจะเป็นผู้ที่มีบุคลิกที่เต็มไปด้วยความซื่อตรงและยึดมั่นกับอุดมคติของตน เช่นเดียวกับที่เต็มไปด้วยความสุภาพและอ่อนโยน นอกจากนี้องค์ประกอบหลายๆอย่างที่ปรากฏในงานเขียนของเชคสเปียร์ ยังมีส่วนช่วยให้คิดได้ว่า เขาน่าจะเป็นผู้ที่เชื่อในเรื่องวิญญาณและความลี้ลับอีกด้วย

ทฤษฎีที่ว่าด้วยความน่าเชื่อถือในผลงานของเชคสเปียร์ (Oxfordian theory of Shakespeare authorship)

หากได้พิจารณาอย่างละเอียดแล้วจะพบว่า เชคสเปียร์นั้นไม่เคยได้ผ่านการศึกษาจากระบบมหาวิทยาลัย ผลงานต่างๆของเขาใช้เวลานานกว่าจะได้ทำการตีพิมพ์ โดยที่ฉบับรวบรวมตีพิมพ์ครั้งแรก หรือ First Folio ก็ปรากฏในปี ค.ศ.1623 อันเป็นช่วงเวลาหลังจากที่เขาได้เสียชีวิตไปแล้ว (ด้วยเหตุที่บทละครในสมัยนั้นจำเป็นต้องใช้ในการท่องจำสำหรับนักแสดงในระหว่างการซ้อม เมื่อนักประพันธ์แต่งเสร็จก็จะส่งให้นักคัดลายมือได้เขียนเพื่อใช้ในการซ้อม หลายๆบทละครของเชคสเปียร์จึงมีการตัดต่อปรับแปลงและส่งผ่านดันมาด้วยการท่องจำของนักแสดงด้วย) นอกเหนือจากนี้เชคสเปียร์ยังเลิกเรียนหนังสือเที่ออายุได้เพียง 13 ปี และไม่เป็นหนึ่งในกลุ่มของนักการละครที่จบการศึกษาหรือผ่านกระบวนการศึกษามาจากมหาวิทยาลัย

แล้วอะไรเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนช่วยให้บทละครของเขาสามารถแสดงออกได้ถึงความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งในส่วนของการประพันธ์และการใช้ภาษาอย่างชำนาญ รวมไปจนถึงยังแสดงออกถึงความรู้ความเข้าใจในหลักปรัชญาและการมีความรู้รอบตัวทั้งจากเรื่องราวในประวัติศาสตร์และเรื่องราวจากดินแดนอื่นๆในยุโรปได้อย่างลึกซึ้งจนสามารถนำมาใช้เป็นข้อมูลในการเขียนบทละครได้อย่างถูกต้องสนุกสนาน ไม่เว้นแม้แต่การให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวิตในพระราชวังของเหล่ากษัตริย์ ความรู้ทางการกฎหมาย รวมทั้งวิทยาศาสตร์และวรรณคดีที่ทำให้เชคสเปียร์มีฐานะเป็นดังอัจฉริยะ สิ่งเหล่านี้เองที่ประกอบสร้างเป็นข้อกังขาที่ว่าด้วยการที่แทบจะไม่มีหลักฐานใดสามารถที่จะยืนยันการดำรงอยู่

ของเชคสเปียร์ในช่วงที่เขามีชีวิตอยู่เลย ไม่มีการรวบรวมผลงานของเขาออกตีพิมพ์ในขณะที่เชคสเปียร์ยังมีชีวิต ข้อมูลที่ปรากฏมีเพียงในส่วนชีวิตช่วงต้นของเขาก่อนเดินทางเข้ามาเป็นนักแสดงในลอนดอนและในช่วงบั้นปลายชีวิตหลังจากที่เชคสเปียร์เลิกจากการเป็นนักประพันธ์และเดินทางกลับมาใช้บั้นปลายชีวิตที่เมืองสแตรทฟอร์ด-อัปพอน-อาวอน อันเป็นบ้านเกิดแล้วเท่านั้น

ภาพประกอบ : ภาพบุคคลที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นตัวตนที่แท้จริงของเชคสเปียร์ ได้แก่ เอ็ดเวิร์ด เดอ เวียร์, วิลเลียม สแตนลีย์ และ เซอร์ฟรานซิส เบคอน

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.21stcenturyradio.com/Anonymous/index.html
(ภาพกลาง) http://it.wikipedia.org/wiki/File:William-Stanley-6th-Earl-of-Derby.jpg และ
(ภาพขวา) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Bacon,_Viscount_St_Alban_from_NPG_(2).jpg

คำถามที่เกิดจากแนวคิดเหล่านี้โยงไปถึงการเกิดขึ้นของทฤษฎีในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่ว่าแท้จริงแล้วเชคสเปียร์อาจจะไม่ได้เป็นผู้ประพันธ์บทละครที่ปรากฏภายใต้ชื่อของเขาทั้งหมด บ้างว่า เชคสเปียร์ เป็นเพียงชื่อของผู้จัดตั้งคณะละครที่ชื่อของเขาถูกใช้เป็นนามแฝงของคนชั้นสูงบางคนที่ชื่นชอบการเขียนบทละคร อันค้านกับแนวปฏิบัติที่ถือเป็นการเสื่อมเกียรติสำหรับชนชั้นสูงในสมัยนั้น การสืบหาว่าแท้จริงแล้ว วิลเลียม เชคสเปียร์ นักการละครผู้ยิ่งใหญ่คือใครจึงได้เริ่มต้นขึ้น โดยมีบุคคลที่อยู่ในข่ายความเป็นไปได้ตามลำดับดังต่อไปนี้

- *เอ็ดเวิร์ด เดอ เวียร์ หรือ เอิร์ลแห่งอ๊อกฟอร์ด คนที่ 17* (Edward de Vere, 17th Earl of Oxford: ค.ศ. 1550–1604) นักประวัติศาสตร์เชื่อกันว่าเมื่อพิจารณาจากพื้นฐานการศึกษาของเอ็ดเวิร์ด เดอ เวียร์นั้น ทำให้ข้อสันนิษฐานที่ว่าเขาคือผู้ประพันธ์ผลงานภายในนาม วิลเลียม เชคสเปียร์ นั้น ไม่ใช่ว่าจะเป็นไปไม่ได้ กล่าวคือ เดอ เวียร์เป็นผู้ที่มีการศึกษาสูง และอยู่ภายใต้การดูแลของพระนางเจ้าเอลิซาเบธ เขาได้รับการศึกษาที่มหาวิทยาลัยแคมบริดจ์ (Cambridge) และได้มีโอกาสเดินทางไปยังต่างประเทศอยู่เสมอๆ นอกเหนือจากนั้นยังมีบันทึกว่า เดอ เวียร์เป็นนักประพันธ์ที่ชื่นชอบการแต่งกลอนเป็นพิเศษ ตลอดจนเป็นผู้อุปถัมภ์คนสำคัญทางด้านการละครและคณะละครในสมัยดังกล่าว รวมไปจนถึงความสัมพันธ์ระหว่างเอด เวียร์กับพระนางเจ้าเอลิซาเบธอันเป็นผู้สนับสนุนคนสำคัญที่ทำให้งานของเชคสเปียร์แพร่หลายมากในสมัยของพระองค์ (บ้างว่า เดอ เวียร์ คือ บุตรชายของเอลิซาเบธที่พระนางให้กำเนิดเมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์มาก บ้างก็ว่าเดอ เวียร์ เป็นคู่รักหนุ่มของพระนาง) ทั้งนี้เมื่อเดอ เวียร์ เสียชีวิตไปเมื่อปี ค.ศ.1604 ก็นับเป็นช่วงที่ผลงานของเชคสเปียร์ไม่มีปรากฏอีกเลยจนกระทั่งถึงปีค.ศ.1616 อันเป็นปีที่เชคสเปียร์สิ้นชีวิต บ้างก็ว่าในบทละครของเชคสเปียร์นั้น มีหลายช่วงตอนที่สอดคล้องกับชีวประวัติของเดอ เวียร์ ไม่ว่าจะในบทละครเรื่อง The Merchant of Venice ที่อันโตนิโอ ตัวสละครเอกในเรื่อง ต้องยืมเงินจาก ไชล็อก พ่อค้ายิว ซึ่งคล้ายกับที่ เดอ เวียร์ ต้อง

สูญเสียเงิน 3,000 ปอนด์ ให้กับพ่อค้าชาวลอนดอน หรือ การที่พ่อตาของเดอ เวียร์ ถูกแทงถึงแก่ชีวิต เช่นเดียวกับตัวละคร Polonius ในบทละครเรื่อง Hamlet เป็นต้น

- *วิลเลียม สแตนลีย์ หรือ เอิร์ลแห่งเดอร์บี้ คนที่ 6* (William Stanley, 6th Earl of Derby : 1561 –1642) นับเป็นบุคคลแรกที่ถูกกล่าวอ้างว่าเป็นผู้ประพันธ์บทละครต่างๆในนามของเชคสเปียร์ จากการที่เขาเป็นผู้อุปถัมภ์คณะละครคนสำคัญและมีโอกาสเดินทางท่องเที่ยวไปยังสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะที่เมือง Navarre ในประเทศฝรั่งเศสที่เป็นสถานที่เกิดเหตุการณ์ในบทละครเรื่อง Love's Labour's Lost รวมไปจนถึงการที่เขาชอบลงลายเซ็นตราประทับชื่อด้วยตัวอักษร W.S. ที่ใกล้เคียงกับชื่อย่อของเชคสเปียร์อยู่ไม่น้อย

- *เซอร์ฟรานซิส เบคอน* (Francis Bacon, 1st Viscount St Alban : 1561 –1626) นักปรัชญา นักทดลอง และ นักเขียนคนสำคัญของอังกฤษ ที่ว่ากันว่าการที่เบคอนน่าจะใช้ชื่อของ เชคสเปียร์ เป็นนามแฝงในการเขียนบทละครนั้น ก็เพื่อที่จะหลีกเลี่ยงการเสื่อเสียชื่อเสียงจากการมีผลงานที่เป็นการประพันธ์บทละครที่ถือเป็นเรื่องไม่พึงปฏิบัติสำหรับคนจากสังคมชั้นสูง ทั้งนี้ความสอดคล้องที่เกี่ยวเนื่องกับความเชี่ยวชาญในการใช้ภาษาและความรู้ทางอักษรศาสตร์นับว่ามีส่วนในการสร้างความเชื่อมโยงที่น่าเชื่อถือไม่น้อย

- *คริสโตเฟอร์ มาร์โลว์* (Christopher Marlowe : ค.ศ. 1564-1593) เป็นอีกหนึ่งนักการละครที่เชื่อกันว่าใช้นามแฝง วิลเลียม เชคสเปียร์ ในการประพันธ์บทละคร ว่ากันว่าแท้ที่จริงแล้วมาร์โลว์ไม่ได้เสียชีวิตจากเหตุวิวาทที่โรงเตี๊ยมอย่างที่เคยเชื่อกัน ข้อสันนิษฐานกล่าวว่ามาร์โลว์นั้นแท้ที่จริงแล้วเป็นสายสืบของราชวงศ์ที่ใช้การตายของตนเป็นฉากบังหน้าเพื่อหลบหนีจากคดี

3. ลักษณะเฉพาะของละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ

คณะละครและนักแสดง

จากความชื่นชอบในความบันเทิงและการละครของพระนางเจ้าเอลิซาเบธ เป็นเหตุให้ศิลปะการแสดงพัฒนามากขึ้นกว่าในช่วงสมัยก่อนหน้า บรรดานักแสดงเริ่มที่จะรวมตัวกันตั้งขึ้นเป็นคณะละครและเดินทางจากหมู่บ้านสู่หมู่บ้านเพื่อเปิดทำการแสดง จากสถานะของการเป็นละครเร่นี่เองที่มีส่วนให้ ชนชั้นสูงมองเหล่านักแสดงในสถานภาพทางสังคมที่ไม่ดีนัก การเร่ร่อนของเหล่านักแสดงจึงจำต้องปรับเปลี่ยนให้เข้ากับความต้องการของสังคม และนั่นเป็นเหตุให้เกิดการให้ใบอนุญาตเพื่อเป็นสิทธิในการออกแสดงกับนักแสดง จนเกิดเป็นคณะละครอาชีพ รวมทั้งเกิดเป็นความนิยมที่มีคนชั้นสูงบางคนสนับสนุนและเป็นผู้อุปถัมภ์ให้กับคณะละครบางคณะ ทั้งนี้ได้เกิดมีคณะละครสำคัญในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธดังต่อไปนี้

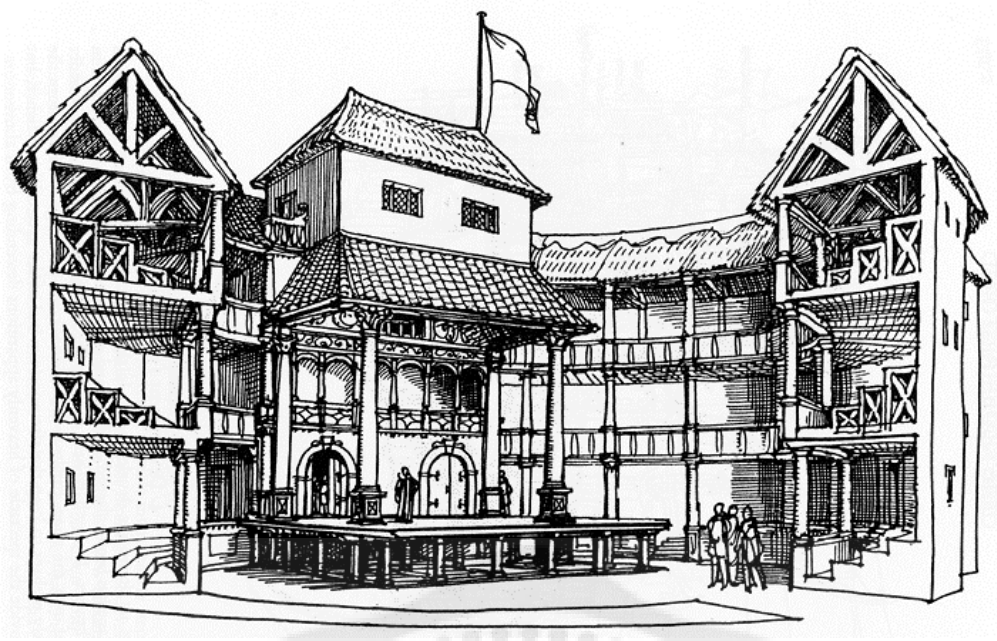
- *คณะละครของลอร์ดแชมเบอร์เลน* (The Lord Chamberlain's Men) หรือ คณะละครของกรมวัง เป็นคณะละครอาชีพที่มีความสำคัญมากเป็นอันดับหนึ่ง และเป็นคณะละครที่เชคสเปียร์เขียนบทละครให้สำหรับออกแสดงมากที่สุด คณะละครนี้อยู่ภายใต้การอุปภัมภ์ของเฮนรี่ แคร์รี่ หรือ ลอร์ดฮัดสัน (Henry Carey, First Lord Hunsdon.) ที่มีหน้าที่ในการดูแลเรื่องของกิจการความบันเทิงในราชสำนัก อันเป็นเหตุให้คณะละครนี้ถูกเรียกว่าคณะละครของลอร์ดฮัดสัน (Lord Hunsdon's Men) ก่อนที่ เฮนรี่ แคร์รี่ จะได้รับพระราชทานยศเป็นลอร์ดแชมเบอร์เลนในเวลาต่อมา และเปลี่ยนชื่อเป็นคณะละครของพระราชา (The King's Men) ในสมัยของพระเจ้าเจมส์ (King James) ที่ขึ้นครองราชย์ต่อจากพระนางเจ้าเอลิซาเบธ คณะละครของลอร์ดแชมเบอร์เลนนี้ นอกจากจะมีชื่อเสียงจากการแสดงผลงานของเชคสเปียร์

แล้วนั้น ยังเป็นคณะละครที่มีนักแสดงผู้มีชื่อเสียง เช่น ริชาร์ด เบอร์เบดจ์ (Richard Burbage) ผู้เป็นลูกชายของนักการละครและผู้ก่อตั้งโรงละคร เจมส์ เบอร์เบดจ์ (James Burbage)

- *คณะละครของลอร์ดแอดไมรอล* (The Admiral's Men) หรือ คณะละครท่านนายพล เป็นคณะละครอาชีพที่มีความสำคัญเป็นอันดับที่ 2 รองจากคณะละครของลอร์ดแชมเบอร์เลน และอุปถัมภ์โดย ชาร์ลส์ โฮวาร์ด, เอิร์ลแห่งนอตติ้งแฮมที่ 1 (Charles Howard, 1st Earl of Nottingham) โดยเป็นคณะละครที่นิยมออกแสดงทั้งในลอนดอนและพื้นที่นอกเขตเมือง ก่อนที่คณะละครจะเซ็นสัญญากับ ฟิลลิป เฮนส์โลว์ (Philip Henslowe) นักการละคร นักลงทุน และเจ้าของโรงละคร เดอะ โรส (The Rose) ที่มีชื่อเสียง อันได้กลายเป็นพื้นที่ให้คณะละครใช้จัดแสดงอยู่เป็นระยะเวลานาน

โรงละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ

จากการที่ศิลปะการแสดงในรูปแบบของละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธนั้น มีทั้งในส่วนของการแสดงที่เกิดขึ้นในพื้นที่ปิดสำหรับชนชั้นสูง และ การแสดงในส่วนของโรงละครสาธารณะ และแนวปฏิบัติของผู้คนในสมัยนั้นก็ไม่นิยมที่จะชมมหรสพปะปนชนชั้นกัน ทำให้รูปแบบของโรงละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธนั้นมีทั้งในส่วนที่เป็นโรงละครภายในปราสาทหรือพระราชวัง ที่อาจจะเป็นยกพื้นขึ้นภายในห้องโถงเพื่อทำการแสดงต่อหน้าพระพักตร์ ไปจนถึงโรงละครสาธารณะที่ก่อสร้างอยู่ในเขตนอกเมือง (Play House) ในระยะแรกนั้นการแสดงสำหรับประชาชนทั่วไปเกิดขึ้นในผับหรือร้านเหล้า ซึ่งมีส่วนที่ทำให้บรรดาชนชั้นสูงรังเกียจและมองว่านักแสดงเป็นอาชีพชั้นต่ำ นอกจากนั้นหลายต่อหลายครั้งในพื้นที่แคบๆที่ต้องเสียค่าเช่าพื้นที่ราคาสูงก็ไม่เอื้อต่อคณะละครในการที่จะแสดงละครนัก จนเมื่อ เจมส์ เบอร์เบดจ์ (James Burbage) ตัดสินใจที่จะสร้างโรงละครขึ้นมาเพื่อการแสดงละครโดยเฉพาะ เขาออกแบบโรงละครในลักษณะของโรงละครกลางแจ้งที่สอดคล้องกับแนวคิดแบบกรีกโรมัน มีผังของโรงละครคล้ายกับโรงละครที่แสดงในผับหรือร้านเหล้า แต่มีหลังคาเปิดเพื่อรับแสงที่แม้ว่าในหน้าหนาวจะไม่ค่อยสะดวกต่อการแสดงนักก็ตาม รูปร่างของโรงละครนั้นก่อด้วยไม้ฉาบปูน เป็นรูปวงกลมหรือรูปแปดเหลี่ยม ส่วนของหลังคาเปิดโล่งหรือบางส่วนมุงด้วยลอมฟางก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นกระเบื้อง โดยสามารถจุผู้ชมได้ราว 1,500- 3,000 คน ส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะยืนชมที่งานด้านหน้าเวทีที่เรียกว่า Pit อันเป็นพื้นที่ที่ตั๋วราคาถูกปะปนกันทั้งชายหญิงทุกสาขาอาชีพ ซึ่งในการขุดค้นทางโบราณคดี พบเศษเปลือกถั่วและเปลือกส้มจมฝังอยู่ในดินเป็นจำนวนมาก จึงเชื่อกันว่าผู้ชมในสมัยนั้นนิยมกินถั่วและส้มในระหว่างที่ชมการแสดง ส่วนผู้ชมอื่นๆสามารถนั่งชมได้ที่ระเบียงซึ่งวนรอบตัวอาคาร ซึ่งส่วนใหญ่จะแบ่งเป็น 3 ชั้น และดูแลด้วยคนเก็บตั๋วที่จะคอยเก็บเงินสำหรับค่าเข้าชมในส่วนที่มีที่นั่ง กระนั้นโรงละครสาธารณะเหล่านี้ก็มักจะตั้งอยู่ในบริเวณที่ชนชั้นสูงไม่ค่อยนิยมไปนัก เพราะนอกจากจะอยู่อีกฝั่งของแม่น้ำเทมส์แล้วนั้น ยังเป็นย่านที่แออัดเต็มไปด้วยขโมยและโสเภณี



ภาพประกอบ : โรงละคร The Rose ในลอนดอนสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธ ที่แสดงลักษณะของเวทีการแสดงแบบชานยื่น (Thrust Stage) และบริเวณที่ชมการแสดงที่มีทั้งส่วนยืนชมด้านหน้าเวที (Groundlings) และส่วนที่นั่ง (Galleries)
ที่มา : http://www.britannia.com/history/londonhistory/histrose.html

เวทีแบบชานยื่น (Thrust stage)

เป็นรูปแบบของเวทีที่เป็นที่นิยมในสมัยของพระนางเจ้าเอลิซาเบธ และ วิลเลียม เชคสเปียร์ มีลักษณะเป็นพื้นเวทีที่ยื่นเข้าไปยังส่วนชมการแสดงของผู้ชม อันพบได้ในโรงละครสาธารณะ การชมการแสดงในพื้นที่เวทีแบบนี้นั้น จะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ชมการแสดงจาก 3 ส่วนด้วยกัน อันได้แก่ ส่วนด้านหน้าเวที และด้านซ้าย – ขวา ของเวที อันมีอิทธิพลต่อการจัดวางพื้นที่การแสดงของนักแสดงที่แตกต่างไปจากเวทีแบบกรอบรูป หรือ เวทีโพรซีเนียม พื้นเวทีเป็นยกพื้นที่ทำด้วยไม้สูงจากพื้นประมาณ 3-5 ฟุต และอาจทีประตูกลจากใต้เวทีที่สามารถเปิดขึ้นได้เพื่อใช้ในระหว่างการแสดง ส่วนของกรอบเวทีและด้านหลังของเวทีมักจะเป็นการก่อสร้างเลียนแบบด้านหน้าของปราสาทหรือตัวอาคารที่สามารถใช้เป็นฉากหลังในการแสดงได้ โดยจะยกระดับขึ้นไปเป็นชั้นลอยแระกอบด้วยระเบียง และด้วยรูปแบบของฉากหลังเช่นนี้ที่เชคสเปียร์ ใช้ประกอบในฉากสำคัญในบทละครของเขา เช่น ในตอนที่ โรเมโอปีนระเบียงขึ้นไปหาจูเลียต ใน Romeo and Juliet เป็นต้น

โรงละคร The Globe

เป็นโรงละครที่มีความสัมพันธ์กับการละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธและวิลเลี่ยม เชคเสปียร์ สร้างขึ้นในราวปีค.ศ.1599 โดย เจมส์ เบอร์เบดจ์ (James Burbage) โดยมีที่ตั้งอยู่บริเวณฝั่งทางตอนใต้ของแม่น้ำเทมส์ ของกรุงลอนดอน นับได้ว่าเป็นโรงละครสาธารณะเพียงไม่กี่แห่งที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ก่อนที่จะถูกไฟไหม้ไปในปีค.ศ.1613 ระหว่างการแสดงละครของเชคเสปียร์ ปัจจุบันโรงละครใหม่สร้างขึ้นบนพื้นที่เดิม และเปิดแสดงอย่างเป็นทางการในปี ค.ศ. 1997 โดยใช้วัสดุและรูปแบบของการก่อสร้างตามแบบในอดีต โรงละครแห่งนี้ก่อสร้างขึ้นตามแบบของโรงละครสมัยเอลิซาเบธที่หลังคาเปิดโล่ง และประกอบด้วยเวทีแบบชานยื่น พร้อมกับแกลเลอรี่ (Galleries) ที่นั่งผู้ชม 3 ชั้น และส่วนที่ยืนชมการแสดง (Groundlings) ปัจจุบันโรงละครนี้มีการแสดงผลงานของ เชคเสปียร์ อย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอในช่วงฤดูร้อน

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) โรงละคร The Globe Theatre และ (ภาพขวา) ภายในโรงละคร The Globe Theatre
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.ayoungertheatre.com/news-shakespeares-globe-enjoys-bumper-financial-year/ และ (ภาพขวา) https://www.pinterest.com/anacristinafo/teatro-de-shakespeare/

เครื่องแต่งกายการแสดง

การละครในสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธไม่นิยมการตกแต่งฉากที่ประดับประดาหรูหรามากมาย มักจะชอบปล่อยพื้นที่การแสดงไว้ว่างๆและมีการใช้อุปกรณ์เท่าที่จำเป็น ทำให้ความโดดเด่นของการแสดงอยู่ที่เครื่องแต่งกายของนักแสดง ที่มักจะปรากฏในลักษณะของการมีสีสันที่สดใส ลวดลายหรูหราสะดุดตา อีกทั้งยังดูมีราคาแพง แต่กระนั้นความนิยมก็ยังอยู่ที่เครื่องแต่งกายร่วมสมัยที่นักแสดงนิยมสวมใส่โดยไม่สนใจที่จะให้ความสำคัญกับความถูกต้องของช่วงเวลาหรือ สถานที่ที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง

> “เสื้อผ้าที่ใช้ในละครสมัยนี้มีหลายแบบ เฉพาะที่บรอกเคตต์จำแนกไว้มี 5 แบบ ไม่นับเสื้อผ้าร่วมสมัย ได้แก่ (1) เสื้อผ้าแบบครั่ำครึพ้นสมัย (ancient) ใช้บอกถึงความล้าสมัย บางครั้งใช้ในเรื่องย้อนยุคด้วย (2) เสื้อผ้าแบบโบราณ (antique) ใช้กับตัวละครที่เป็นชาวกรีกหรือชาวโรมันบางตัว โดยนำผ้าจีบ (drapery) หรือ สนับแข้ง (greave) มาใช้กับเสื้อผ้าร่วมสมัย (3) เสื้อผ้าแบบแฟนซี (fanciful garments) ใช้กับภูตผีปีศาจ แม่มด เทพและกวี พระเจ้า ตลอดจนตัวละครที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งที่เป็นนามธรรม (4) เสาท้อผ้าแบบประเพณีนิยม (traditional costume) ใช้กับตัวละครบางตัว อาทิ โรบินฮูด (Robin Hood) ผู้มีกิตติศัพท์ในเรื่องการปล้นคนรวยมาช่วยคนจน พระเจ้าเฮนรีที่ 5 แทมเบอร์เลน (Tamburlaine) ฟอลสตาฟ และพระเจ้าริชาร์ดที่ 3 (5) เสื้อผ้าประจำชาติหรือเสื้อผ้าที่บ่งบอกเชื้อชาติ (national, racial costume) มีเครื่องหมายบางอย่างบอกให้รู้ว่าตัวละครเป็นคนต่างชาติ เช่น อาจใช้ผ้าโพกศีรษะกับตัวละครที่เป็นพวกเดิร์ก” (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552 : 391)

คณะละครเชคสเปียร์ (The Royal Shakespeare Company : RSC)

เป็นคณะละครอังกฤษที่ก่อตั้งขึ้นที่เมืองเมืองสแตรทฟอร์ด-อัปพอน-อาวอน (Stratford-upon-Avon) อันเป็นบ้านเกิดของเชคสเปียร์ โดยมีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมและพัฒนาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงรวมทั้งสืบเนื่องเจตนารมย์ของเชคสเปียร์ในส่วนที่เกี่ยวกับการละครให้ดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันคณะละครมีนักแสดงและทีมงานกว่า 700 คน พร้อมกับผลิตผลงานละครจากบทละครของเชคสเปียร์ออกแสดงในโรงละครอย่างสม่ำเสมอ พร้อมกับที่ดำเนินการแลกเปลี่ยนความรู้และทักษะจากศิลปินการละครต่างๆจากทั่วโลก

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) โลโก้ ของ The Royal Shakespeare Company และ
(ภาพขวา) โรงละคร The Royal Shakespeare Company
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Shakespeare_Company และ
(ภาพขวา) https://www.pinterest.com/cjohnrobinson/rsc/

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายถึงลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในบทละครแบบเชคสเปียร์ ทั้งในด้านของรูปแบบการประพันธ์ ตัวละคร และ แนวคิดของเรื่อง
2. โรงละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธมีลักษณะพิเศษอย่างไร และมีความสัมพันธ์รูปแบบของสังคมในเวลาดังกล่าวอย่างไร

บทที่ 9

โมลิแยร์ และละครฝรั่งเศส

Molière and French Theatre

แผนการสอน

หัวข้อ โมลิแยร์และละครฝรั่งเศส : *Molière and French Theatre*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของการละครฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18
2. เพื่อศึกษาเข้าใจถึงรูปแบบและลักษณะเฉพาะของละครฝรั่งเศสแบบโมลิแยร์
3. เพื่อวิเคราะห์และเชื่อมโยงลักษณะของละครแบบโมลิแยร์กับเหตุการณ์ต่างๆในปัจจุบัน

เนื้อหา

1. ละครฝรั่งเศสในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18
2. ละครฝรั่งเศสและโมลิแยร์
3. ลักษณะเฉพาะของละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
2. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
3. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
4. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
5. Cash, Justin. Comedy of Manners. (2006). (online) Available http://www. thedramateacher.com/comedy-of-manners/
6. Gianni, Dottore. The Theatre in 17th century France. (2013). (online) Available http://heironimohrkach.blogspot.com/2013/08/the-theatre-in-17th-century-france-iii.html
7. Mallozzi, Illaria. Fashioning French Theatre : Moliere's Coincidence of Opposites. (2016). (online) Available https://theculturetrip.com/europe/france/articles/ fashioning-french-theatre-moli-re-s-coincidence-of-opposites/
8. Meeker, Kimberly. Politice of the Stage: Theatre and Popular Opinion in eighteen-Century Paris. (2016). (online) Available https://www.binghamton.edu/history/ resources/journal-of-history/stage-politics.html
9. Price, Lindsay. Molière and 17th Century French Theatre. (2013) (online) Available https://www.theatrefolk.com/spotlights/moliere-and-17th-century-french-theatre

1. ละครฝรั่งเศสในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18

ภาพประกอบ : กษัตริย์หลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส
ที่มา : http://robbreport.com/sports-leisure/slideshow/luxury-through-ages-exorbitant-lifestyle-louis-xiv-slideshow-0

คริสต์ศตวรรษที่ 17 : ยุคต้นของละครสมัยใหม่และการก่อตั้งคณะละคร

ภายใต้การปกครองแบบรวบอำนาจเบ็ดเสร็จของกษัตริย์หลุยส์ที่ 14 หรือ The Sun king นั้น ได้ทำให้ฝรั่งเศสกลายมาเป็นศูนย์กลางของยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครอง ภาษาและวัฒนธรรมต่างๆ นับตั้งแต่เรื่องอาหาร การแต่งกาย จนถึงในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรสนิยมทางการละคร การย้ายพระราชวังจากลูฟว์ (Louvre) ที่เริ่มแออัดและเก่าโทรมจากใจกลางกรุงปารีส มาสู่การสร้างเมืองพระราชวังขนาดใหญ่ที่หรูหราและโอ่อ่าด้วยการจัดสวน รวมทั้งการตกแต่งภายในอย่างสวยงามที่พระราชวังแวร์ซายน์ (Versailles) นั้น เปิดโอกาสให้กษัตริย์หลุยส์ที่ 14 สามารถสร้างโรงละครส่วนพระองค์เพื่อตอบสนองความโปรดปรานและความชอบในด้านการละครและการแสดงของพระองค์ได้อย่างเต็มที่ ความหรูหราอย่างฟุ่มเฟือยนี้ กลายมาเป็นมาตรฐานใหม่ของสังคมและชนชั้นสูงในช่วงเวลาดังกล่าว เพราะถือเป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงที่มาและสนับสนุนความยิ่งใหญ่แห่งชนชั้นของตน

ในขณะเดียวกันพระคาร์ดินัลริเชอลิเออร์ (Cardinal Richelieu) ผู้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และองคมนตรีแห่งราชสำนักฝรั่งเศสภายใต้การปกครองของหลุยส์ที่ 14 นั้น ก็เป็นผู้ที่รักในศิลปะ รวมทั้งยังโปรดปรานการละครและการแสดงอย่างมาก ริเชอลิเออร์ไม่ได้มองว่า “ละคร” เทียบเท่ากับบาป ดังเช่นที่ศาสนจักรเคยมอง แต่กลับให้การสนับสนุนศิลปะและการละครอย่างมาก รวมทั้งยังช่วยจัดตั้งราชบัณฑิตสภา (French Academy) ที่ทำหน้าที่ในการคุ้มครองภาษาและงานทางด้านวรรณศิลป์

ความบันเทิงอันเป็นที่นิยมของราชสำนักในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น คือ งานรื่นเริงในแบบงานเต้นรำสวมหน้ากากแบบที่เรียกว่า Court Marque หรือ Ballets de Cour ที่ประกอบไปด้วยการเต้นรำ ดนตรี และแขกเหรื่อที่มาปรากฏกายในงานด้วยเครื่องแต่งกายหรูหราสวยงามถือเป็นโอกาสให้บรรดาคนชั้นสูงได้มีโอกาสแสดงตนและปรากฏกายต่อหน้าสาธารณะ เครื่องแต่งกายฟู่ฟ่าอันประกอบด้วยหน้ากากที่สวยงาม ภายใต้การตกแต่งสถานที่อย่างโอ่อ่า ด้วยพลุและดอกไม้ไฟ จึงกลายเป็น “ของเล่น” ชิ้นใหม่สำหรับชนชั้นสูงในการจำแนกสถานะทางสังคมของตนเองออกมาจากชนชั้นอื่นๆ

ภาพประกอบ : การแสดง Ballets de Cour ในสมัยกษัตริย์หลุยส์ที่ 14
ที่มา : https://www.pinterest.com/pin/400187116863916596/

การละครสาธารณะตกอยู่ภายใต้ระบบของสมาคมนับตั้งแต่ยุคกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา ซึ่งถือสิทธิ์ขาดในการดำเนินงานและจัดแสดงละครต่างๆ นั้น เมื่อมาถึงในช่วงปลายของสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 เหลือเพียงสมาคมเดียวที่ยังคงมีการดำเนินการอยู่ จนกระทั่งในปีค.ศ.1599 สมาคมนี้จึงได้ลดบทบาทของตนลงอย่างถาวร ทำให้คณะละครอื่นๆ สามารถที่จะมีอิสระในการจัดการและเปิดแสดงในเมืองหลวงได้มากขึ้น ทั้งนี้นอกเหนือจากการเปิดแสดงในโรงละคร สาธารณะแล้วนั้น คณะละครยังนิยมที่จะเปิดการแสดงแบบส่วนบุคคลให้กับราชวงศ์ บุคคลชั้นสูง หรือในมหาวิทยาลัย ภายใต้รูปแบบของการแสดงที่หลากหลายตามที่ได้รับจ้างอยู่อย่างสม่ำเสมอ

ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 17 นี้ การแสดงละครโดยคณะละครต่างๆมักจะทำการแสดงประมาณ 2 ครั้งต่อสัปดาห์ โดยเริ่มต้นการแสดงเวลาบ่าย 2 หรือ บ่าย 3 โมง ซึ่งในการแสดงแต่ละครั้งก็จะเป็นการรวบรวมรูปแบบของการแสดงที่หลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน เช่นอาจจะเริ่มต้นด้วยบทกล่าวนำในลักษณะของการแสดงตลกขบขัน ต่อด้วยการแสดงละครโศกนาฏกรรมแบบแทรจิดี (Tragedy) หรือ ละครแบบแทรจิคอมเมดี (Tragicomedy) ที่มีเนื้อหาแบบละครโศกปนขบขัน หรือที่เรียกง่ายๆว่า หัวเราะร่าน้ำตาริน แล้วต่อด้วย ละครเสียดสี (Farce) ก่อนจะจบการแสดงด้วยบทเพลงและการขับร้อง ชนชั้นสูงที่เดินทางมาดูละครสามารถที่จะเลือกนั่งบนเวทีการแสดงระหว่างที่การแสดงกำลังดำเนินไปได้อย่างไม่ถือเป็นเรื่องผิดปกติ ซึ่งเหตุจากความนิยมในการประพฤติปฏิบัติในรูปแบบดังกล่าวทำให้ระหว่างการแสดงไม่สามารถที่จะลดความสว่างของไฟบนเวทีการแสดงได้ แต่การกระทำเช่นนั้นก็ไม่ได้รบกวนผู้ชม เพราะการไปชมการแสดงในความหมายหนึ่งของผู้คนและชนชั้นสูงในสมัยนี้นั้น นอกเหนือจากการไปชมการแสดงแล้วยังถือเป็นส่วนหนึ่งของการไปแสดงตนและไปดูว่ามีใครที่ตนรู้จักเดินทางไปชมละครกับใครอย่างไร

ในพื้นที่ส่วนล่างด้านหน้าเวทีแสดงนั้น เรียก Parterre (Pit) เป็นส่วนที่เว้นไว้ให้สำหรับผู้ชมผู้ชาย แต่จากการที่บริเวณส่วนนั้นเป็นส่วนที่ตั๋วสำหรับชมการแสดงมีราคาถูกมากที่สุด จึงกลายเป็นที่ที่มีชนชั้นปะปนกันหลากหลาย บรรดาผู้ชมชนชั้นสูงที่แต่งตัวหรูหราสวยงามมาชมการแสดงนั้น จะนิยมนั่งในส่วนที่เป็นแกลเลอรี่รอบโรงละคร เจ้าชาย ทหาร เสือ และบรรดาองครักษ์ผู้ติดตามกษัตริย์ได้รับการยินยอมให้ผ่านประตูเพื่อเข้าชมการแสดงโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย ขณะที่ในช่วงก่อนปีค.ศ. 1630 หญิงสูงศักดิ์จะไม่ได้รับการอนุญาตให้ไปชมละครได้อย่างเปิดเผย

คณะละครและกลุ่มละครที่สำคัญในปารีส

ด้วยความชื่นชอบในเรื่องของการแสดงและการบันเทิง ทั้งจากรสนิยมส่วนพระองค์ของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และคาร์ดินัลริเชอลิเออร์ ได้ทำให้เกิดมีการจัดตั้งคณะละครขึ้น ซึ่งปรากฏรายชื่อของคณะละครที่สำคัญในฝรั่งเศสช่วงเวลานั้นดังต่อไปนี้

- Hôtel de Bourgogne ในปีค.ศ.1629 โรงละครแห่งนี้เป็นที่แสดงผลงานของคณะละครหลากหลายคณะและที่สุดกลายเป็นที่แสดงของคณะละครของราชสำนัก
- Théâtre du Marais (1600-1673) เป็นคณะละครฝ่ายตรงข้ามของ คณะ Hôtel de Bourgogne เป็นสถานที่แสดงผลงานของกลุ่ม "Vieux Comédiens du Roi"
- La troupe de Monsieur เป็นคณะละครภายใต้ความคุ้มครองของน้องชายกษัตริย์หลุยส์ที่ 14 หรือ Philippe I, Duke of Orléans และที่นี่เองที่เป็นที่คณะละครของโมลิแยร์ (Molière) ได้ทำการจัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรก
- La Comédie française ก่อตั้งขึ้นในปีค.ศ.1689 โดยกษัตริย์หลุยส์ที่ 14 ที่ได้รวมคณะ Hôtel de Bourgogne และคณะ Hôtel Guénégaud เข้าเป็นหนึ่งเดียวกัน

ทั้งนี้ภายนอกกรุงปารีสและนอกเขตเมืองจนถึงในแถบต่างจังหวัด ยังคงมีคณะละครเร่ที่ออกแสดงอยู่อย่างสม่ำเสมอ และนักการละครคนสำคัญของฝรั่งเศส โมลิแยร์ (Molière) ก็ได้เริ่มผลงานการแสดงขึ้นมาในรูปแบบดังกล่าวด้วย

ราชสำนักและบ้านคหบดีที่ร่ำรวยนั้นถือเป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญมากในการจัดการแสดง และได้ทำให้เกิดเป็นที่นิยมอย่างมาก ซึ่งบทละครที่นำมาใช้เล่นส่วนใหญ่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 นี้นั้นมักจะนิยมเขียนเป็นร้อยกรอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานของโมลิแยร์

นักการละครฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงในช่วงคริสต์ศตวรรษ 17 นั้น มีอยู่ด้วยกัน 3 คน ได้แก่ Pierre Corneille, Molière และ Jean Racine ซึ่งรูปแบบของการละครจะพยายามเน้นถึงความพยายามในการค้นหาพื้นฐานของละครแบบ “คลาสสิค” ในความหมายที่สัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวในวงวรรณกรรม ที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอแบบแผน ความชัดเจน และมีจุดประสงค์ในการเสนอความผิดชอบชั่วดี ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากงานละครคลาสสิคในสมัยกรีก เช่นในงานของอริสโตเติล เป็นต้น

แนวคิดสำคัญในการละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17

แนวคิดที่ว่าด้วยความน่าเชื่อถือและความเป็นไปได้ (Verisimilitude) ในละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 จะต้องนำมาซึ่งองค์ประกอบที่จะช่วยทำให้ผู้ชมยอมรับในสิ่งที่เห็นปรากฏบนเวทีละคร เพราะเชื่อกันว่าจะเป็นส่วนที่สามารถทำให้ผู้ชมละครได้มองเห็นความจริงและนำไปสู่การเกิดคติสอนใจได้ โดยองค์ประกอบที่สำคัญนั้น ได้แก่

1. The 3 Unities อันเป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอความน่าเชื่อถือในละครที่พัฒนาสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยละครแบบกรีกโบราณ ว่าการแสดงที่น่าเชื่อถือ อย่างสมจริงนั้นจำเป็นต้องนำเสนอองค์ประกอบ 3 ประการ อันได้แก่

- Unity of place หรือ ความเป็นหนึ่งเดียวในส่วนของสถานที่ ที่เน้นว่าฉากจะต้องไม่มีการเปลี่ยนแปลง อันเป็นที่มาของความนิยมที่จะเกิดเหตุการณ์ภายในตัวอาคารสถานที่มากกว่า ส่วนฉากสู้รบก็จะใช้ให้เกิดขึ้นนอกเวทีการแสดง

- Unity of time หรือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในเรื่องของเวลา ที่เรื่องราวในการแสดงจะต้องเกิดขึ้นภายในเวลา 24 ชั่วโมง

- Unity of action หรือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในเรื่องของการแสดง ที่ควรจะมีเรื่องราวสำคัญเพียงเรื่องราวเดียวและเนื้อเรื่องรองควรที่จะสามารถโยงเข้าหาเรื่องราวหลักได้ด้วย

2. Les bienséances และ La vraisemblance อันเป็นองค์ประอบที่ว่าด้วยความน่าเชื่อถือในละครนั้น จะเกิดขึ้นได้ก่อต่อเมื่อสามารถนำเสนอองค์ประกอบ 2 องค์ประกอบนี้ได้ กล่าวคือ

- Les bienséances เนื้อเรื่องของบทละครนั้น จำเป็นที่จะต้องทีการนำเสนอคติสอนใจ หรือ คุณธรรมอันดีงาม และแม้ว่าเรื่องนั้นจะหยิบยืมมาจากอดีต ก็จำต้องไม่ขัดต่อรสนิยมอันเป็นที่ตกลงแล้วของสังคม

- La vraisemblance ว่าด้วยเรื่องราวในละคร หรือ เหตุการณ์ของการกระทำจากตัวละคร ที่ต้องน่าเชื่อถือ หรือเป็นที่ยอมรับได้

3. Theatrum Mundi หรือแนวคิดแบบอุปมาที่เปรียบว่า โลกคือละคร เกิดขึ้นจากแนวความคิดที่ว่า โลก ก็ไม่ต่างจากเวทีละครโรงใหญ่ที่มนุษย์ทุกคนต่างเป็นเพียงตัวละครที่มาแสดงบทบาทของตน โดยมีพระเจ้าเป็นผู้ลิขิตและขีดชะตา ดังนั้นแล้วเหตุการณ์ต่างๆในชีวิตที่เกิดขึ้นจึงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลักเลี่ยงได้ หากแต่จำเป็นที่จะต้องจำยอมน้อมรับการเกิดขึ้นของสิ่งเหล่านั้น

ละครฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 18

ถึงแม้ละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 จะได้รับความนิยมมากขึ้น แต่ระบบของการควบคุมโดยรัฐเพื่อจัดการให้เนื้อหาสามารถนำเสนอภาพลักษณ์ที่ดีของรัฐได้นั้นจะยังคงได้รับการดำเนินการอย่างต่อเนื่อง แต่เนื้อเรื่องและเนื้อหาส่วนใหญ่นั้นก็ยังเป็นการละครที่เน้นและให้ความสำคัญกับนักแสดงมาก นักแสดงหลายคนมีบทบาทและอำนาจมากในวงการละครเพราะความชื่นชอบที่ได้รับจากผู้ชม ทำให้พวกเขาสามารถที่จะมีสิทธิ์มีเสียงในการกำหนดบทบาทให้นักเขียนบทสร้างบทละครขึ้นมาเฉพาะกับตัวพวกเขาเองและเป็นบทที่เอื้อต่อความสามารถในการแสดงของเขาเฉพาะตนได้ บางครั้งนักแสดงละครเหล่านี้ก็ชอบที่จะให้มีการเขียนหรือดัดแปลงบทละครคลาสสิกเพื่อปรับบทให้เหมาะสมกับพวกเขา

เนื้อหาในละครสมัยนี้มักจะเน้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวปัญหา เช่น เรื่องวุ่นวายในครอบครัว เรื่องขบขันทั้งน้ำตา หรือละครโศกนาฏกรรม ซึ่งทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบทและรูปแบบของการแสดงจะพยายามมุ่งเน้นที่ลักษณะของความพยายามในการสร้างความสมจริงทั้งทางด้านของประวัติศาสตร์และรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆ อย่างมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

> “รัฐพยายามที่จะควบคุมเนื้อหาหรือการอ้างอิงเรื่องราวในละครที่เกี่ยวข้องกับการปลุกระดมความคิดทางการเมืองในกลุ่มผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นความคิดในทางบวกหรือลบ ขณะเดียวกันเนื้อหาที่ได้รับความนิยมจากคณะละครที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐนั้น ก็มักจะเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมสถาบันกษัตริย์และชนชั้นสูง” (Meeker, Kimberly. 2016 : online)

ที่จริงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงการละครของช่วงสมัยนี้จะว่าไปแล้วมีน้อยกว่าในช่วงยุคสมัยที่ผ่านมา อย่างไรก็ตามกระบวนการของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจะเห็นได้ชัดในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่18 ไม่ว่าจะในส่วนของการเริ่มต้นของการปฏิวัติทางอุตสาหกรรม และการที่เมืองหลวงเจริญเติบโตขึ้นมาก เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการบันเทิงจึงเกิดการพัฒนาตามไปด้วย ชนชั้นกลางเริ่มเป็นผู้ที่มีบทบาทในการควบคุมการแสดงละครมากยิ่งขึ้น อันจะนำไปสู่รูปแบบของการแสดง เช่น ละครแบบเมโลดรามาในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19

> “รสนิยมแบบคนชั้นสูงกลายเป็นมาตรฐานของสังคมและการละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 ราชสำนักและรัฐจึงใช้ละครในฐานะของการเป็นเครื่องมือทางสังคมเพื่อให้เกิดการสนับสนุนทางอำนาจ นักเขียนบทละครและนักการละครใช้บทละครที่เน้นเนื้อหาและเรื่องราวอันสัมพันธ์กับชนชั้นสูงเป็นดังเครื่องมือในการก้าวเข้าสู่การมีชื่อเสียงและการได้รับการสนับสนุนทางทุนทรัพย์ตลอดจนตำแหน่งหน้าที่ในราชบัณฑิตฝรั่งเศส แต่ว่าในช่วงเวลาก่อนการปฏิวัติฝรั่งเศส แนวทางและรสนิยมในการชมละครของผู้คนเริ่มเปลี่ยนไป แนวทางละครที่เน้นการสนับสนุนและมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นสูงเริ่มหมดความนิยม ชาวบ้านปฏิเสธการเข้าชมละครที่มีเนื้อหาอันตรงกันข้ามจากสิ่งที่พวกเขาเห็นและเป็นอยู่ในชีวิตจริง อันส่งผลให้นักเขียนบทละครอาทิ Denis Diderot, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais และ Louis Sebastian Mercier ต้องหันมาเขียนบทละครที่มีเนื้อหาและคติสอนใจที่สามารถเข้าถึงชาวบ้านกลุ่มกว้างๆ ได้มากขึ้น” (Meeker, Kimberly. 2016 : online)

นักการละครฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18

Pierre Corneille

ปิแอร์ คอร์เนยย์ (1606-1684) ได้ชื่อว่าเป็นนักการละครแนวโศกนาฏกรรมคนสำคัญของฝรั่งเศส เขาเริ่มต้นการศึกษาทางด้านกฎหมายแต่เมื่อรู้สึกว่าทำได้ไม่ดีนัก คอร์เนยตัดสินใจที่จะเริ่มเขียนบทละคร ซึ่งแม้จะไม่ปรากฏหลักฐานว่าด้วยเหตุใดที่เป็นแรงบันดาลใจให้เขาก้าวเข้าสู่วงการละครเวที เขากลายเป็นนักเขียนบทละครที่เป็นที่น่าจับตากระทั่งคาร์ดินัล ริเชอริเออร์ (Cardinal Richelieu) บาทหลวงผู้ดำรงตำแหน่งอัครมหาเสนาบดีในรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 และ 14 ของฝรั่งเศสสนใจ และให้โอกาสเขาเข้ารับหน้าที่เป็นหนึ่งใน Les Cinq Auteurs (กวีทั้ง 5 หรือ The Five Poets) ผู้มีหน้าที่เขียนบทละครที่สอดคล้องกับวิสัยทัศน์ของท่านคาร์ดินัล แต่ปรากฏว่าหลังจากนั้นกลับเกิดการไม่ลงรอยทางความคิดระหว่างคอร์เนยย์และริเชอร์ริเออร์ อันเป็นผลให้คอร์เนยย์ต้องตัดสินใจลาออกจากตำแหน่งในที่สุด และช่วงเวลาถัดจากนี้เองที่เขาจะได้สร้างสรรค์ผลงานบทละครที่มีชื่อเสียงอย่างมาก ได้แก่ บทละครเรื่อง Le Cid ที่มีเนื้อหาดัดแปลงมาจากละครเวทีเรื่อง Mocedades del Cid เขียนขึ้นมาตั้งแต่ปีค.ศ. 1621 โดย Guillem de Castro ซึ่งทั้งสองเรื่องต่างก็กล่าวถึงตำนานของวีรบุรุษในสมัยยุโรปยุคกลางของสเปน คือ Rodrigo Díaz de Vivar โดยมีเนื้อหาที่เป็นเรื่องแบบสุขปนเศร้าของคู่รัก Rodrigue และ Chimène ที่ต้องเลือกระหว่างความซื่อสัตย์ที่มีต่อกันและความซื่อสัตย์ที่มีต่อครอบครัว

> “งานของคอร์เนยย์นั้นมักเป็นเรื่องแบบโรแมนติก ที่เส้นเรื่องที่มักจะตัดสลับไปมาระหว่างสถานที่และเรื่องราวต่างๆ ตัวละครของเขามีลักษณะที่ค่อนข้างตรงไปตรงมา ทั้งในเรื่องของแนวความคิดอันส่งผลสู่การกระทำต่างๆ ซึ่งตัวละครเหล่านี้เองที่เขามักจับเข้าไปสู่โครงเรื่องที่มักจะมีลักษณะซับซ้อน” (Gianni, Dottore. 2013 : online)

Jean Racine

ฌอง ราซีน (1639-1699) เขาเคยเป็นนักเรียนของคอร์เนยย์ แต่กลับได้รับอิทธิพลจากบทละครกรีกโบราณ และสนใจที่จะสร้างบทละครที่ตั้งอยู่บนฐานคิดแบบ 3 unities อย่างเคร่งครัด เนื้อเรื่องของเขามักจะเกิดขึ้นในสถานที่เดียว วันเดียว และมีเนื้อเรื่องที่ไม่สลับซับซ้อน ตรงข้ามกับคอร์เนยย์ ราซีนนิยมที่จะสร้างความสลับซับซ้อนให้เกิดขึ้นกับตัวละคร ผ่านความซับซ้อนที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร โดยเฉพาะตัวละครหญิง ที่กล่าวกันว่าตัวละครหญิงของเขาไม่ว่าจะเป็น Phedre (1677) หรือ Benerice (1670) ล้วนได้ชื่อว่าเป็นตัวละครที่มีความซับซ้อนสูง และเป็นบทที่นักแสดงหญิงต่างปรารถนาที่จะได้แสดง

บทละครที่มีชื่อเสียงของราซีน คือ เรื่อง Phedre นั้น ได้แรงบันดาลใจมาจากบทละครกรีกของ Euripides เรื่อง Hippolytus ที่ว่าด้วยเรื่องความรัก Phedre ที่จำต้องแต่งงานกับกษัตริย์ Theseus แต่กลับไปหลงรัก Hippolytus ลูกชายของเขาแทน ก่อนที่เรื่องจะจบลงด้วยความตายของทั้งคู่

Marivaux

มาริโวซ์ เป็นนักการละครชาวฝรั่งเศสคนสำคัญในช่วงสมัยนี้ โดยที่ชื่อเต็มของเขาคือ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688 -1763) มาริโวซ์ได้รับการยอมรับว่าเป็นนักการละครที่มีชื่อในสมัยคริสศตวรรษที่ 18 และเขาได้เขียนบทละครที่สำคัญในช่วงเวลานี้ไว้เป็นจำนวนมาก งานที่โดดเด่นนั้นได้แก่บทละครเรื่อง Le Jeu de l'Amour et du Hasard อีกทั้งยังเป็นต้นแบบของลักษณะการแสดงที่เรียก Marivaudage ที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของการแสดงละครที่เกี่ยวเนื่องกับเนื้อหาที่สัมพันธ์กับความรัก ตัวละครในงานเขียนบทละครของมาริโวซ์นั้น นอกเหนือจากการที่จะพูดและบอกความรู้สึกนึกคิดทั้งหมดของตนกับผู้ชมแล้วนั้น แต่ยังพยายามที่จะบอกในสิ่งที่ตนเชื่อหรือพยายามที่จะทำหรือกำลังคิดจะกระทำอีกด้วย

Le Jeu de l'amour et du hasard (The ***Game of Love*** and Chance) คือบทละครที่มีชื่อเสียงของมาริโวซ์ มีลักษณะเป็นบทละครสุขนาฏกรรมแบบ 3 องค์ เริ่มแสดงเป็นครั้งแรกในวันที่ 23 มกราคม ค.ศ.1730 เนื้อหาในละครเรื่องนี้นั้น เกิดขึ้นเมื่อหญิงสาวได้ทราบว่าคู่หมั้นหนุ่มที่ได้หมั้นหมายไว้โดยไม่เคยพบหน้ากำลังจะเดินทางมาพบ เพื่อที่เธอจะได้ทราบว่าเขาเป็นคนดีหรือไม่หรือว่ามีนิสัยใจคออย่างไร หญิงสาวได้เปลี่ยนบทบาทของตนกับสาวใช้คนสนิทของเธอ โดยที่ไม่รู้เลยว่าคู่หมั้นหนุ่มก็มีความคิดแบบเดียวกันและได้ปลอมตัวกับคนรับใช้เพื่อเดินทางมาพบหญิงสาวคู่หมั้น เรื่องของละครยุ่งยากเมื่อเจ้านายในคราบคนรับใช้ต่างหลงรักกันเช่นเดียวกับที่คนรับใช้ในคราบเจ้านายต่างก็มีใจให้แก่กันแต่ไม่สามารถที่จะบอกความจริงได้เพราะนึกว่าอีกฝ่ายสูงศักดิ์กว่า จนกระทั่งในที่สุดเมื่อความจริงถูกเปิดเผยต่างฝ่ายต่างก็สมหวังในความรัก ซึ่งเช่นเดียวกับในงานชิ้นอื่นๆ มาริโวซ์นิยมที่จะใช้ตัวละครที่มีลักษณะของคาแรกเตอร์เฉพาะ (Stock character) เช่นที่พบในละคร Commedia dell'arte เพื่อสร้างเป็นลักษณะของตัวละครในงานบทละครของเขา

Beaumarchais

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732 –1799) นอกเหนือจากการเป็นนักการละครที่มีชื่อเสียงแล้วนั้น โบมาร์เช่ ยังมีอาชีพเป็นนักทำนาฬิกา นักประดิษฐ์ นักการเมือง นักค้าอาวุธ และนักปฏิวัติ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานละคร ผลงานของโบมาร์เช่ที่เป็นที่รู้จักอย่างดีได้แก่งานบทละครที่เกี่ยวกับเรื่องของตัวละครที่มีชื่อว่า ฟิกาโร่ อันประกอบไปด้วยเรื่อง Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro และ La Mère coupable

2. ละครฝรั่งเศสและโมลิแยร์

Jean-Baptiste Poquelin, หรือ Molière (1622-1673) เป็นนักการละครชาวฝรั่งเศสในยุคบาโรคหรือคริสต์ศตวรรษที่ 17 เขาได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในผู้ที่มีความสำคัญที่สร้างผลงานในลักษณะของคอเมดีบาโรคไว้มากมาย และยังคงมีการนำมาแสดงอยู่บ่อยครั้งในแวดวงการละครปัจจุบัน ซึ่งผลงานที่มีชื่อเสียงของโมลิแยร์ ได้แก่ Les Fourberies de Scapin, Tartuffe ou l'Imposteur และ Les Précieuses ridicules

ภาพประกอบ : Jean-Baptiste Poquelin หรือ Molière
ที่มา : http://www.wikiwand.com/fr/Moli%C3%A8re

โมลิแยร์นั้นเป็นชาวปารีสโดยกำเนิด และก้าวเข้าสู่วงการด้วยการเป็นนักแสดง เขาได้ร่วมก่อตั้งคณะบะครขึ้นกับบรรดานักแสดงในกลุ่ม แล้วออกเดินทางแสดงละครทั่วฝรั่งเศสเป็นเวลากว่า 10 ปี ก่อนที่จะเริ่มมีชื่อเสียงและได้กลับมาทำการแสดงที่ปารีส เอกลักษณ์ของผลงานการแสดงและบทละครของโมลิแยร์ คือเสน่ห์ในการนำเอาแนวคิดและวิธีการของละครแบบ Commedia Dell'arte ของอิตาเลียนเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของละครฝรั่งเศส บทละครชวนหัวของโมลิแยร์นั้น แสดงให้เห็นถึงความถนัดในการใช้ภาษาอย่างสละสลวย รวมไปถึงการผสมผสานเรื่องตลกขบขันเข้ากับเรื่องราวในชีวิตประจำวันได้อย่างลงตัว ผลจากการเป็นนักแสดงมาก่อน เขายังมีชื่อเสียงในการสร้างตัวละครที่มีสีสันและน่าสนใจ รวมทั้งยังมีความหลากหลายทั้งตัวตลก ตัวโกง ที่มีความต้องการสูงสุดอย่างชัดเจนจนสามารถนำพาเรื่องราวไปสู่ความสลับซับซ้อนและสนุกสนานได้อย่างไม่ยากนัก แม้กระมั่งในยามที่ต้องอับจนกับชะตากรรมของตนเอง นอกจากนั้นโมลิแยร์ยังเขียนตัวละครสำหรับตัวเขาเพื่อที่จะได้แสดงอยู่บ่อยๆ และเขาเองก็ยังร่วมแสดงในบทละครที่แต่งขึ้นเองอยู่อย่างสม่ำเสมอ จนว่ากันว่าเขาดึงเอาเรื่องราวและลักษณะของตนเองมาใส่ในบทละคร จนทำให้สามารถแสดงได้ดีและเป็นที่ชื่นชอบของทุกคน

> "ความสามารถในการผสมผสานเรื่องราวธรรมดาในชีวิตประจำวันเข้ากับเรื่องตลกขวนหัวได้อย่างลงตัวนั้น ทำให้บทละครของโมลิแยร์กลายเป็นจุดเริ่มต้นของบทละครสมัยใหม่ และในขณะเดียวกันก็สะท้อนให้เห็นถึงความสนใจในบทละครสมันกรีกและโรมันโบราณ ตัวละครที่โดเด่นบางตัวของเขา ได้แรงบันดาลใจมาจากบทละครคลาสสิค แต่ก็สามารถที่จะมีชีวิตอย่างร่วม

> สมัยได้บทเวทีแบบโมลิแยร์ ในขณะที่บางตัวละครก็สะท้อนสภาพของสังคมปัจจุบันที่ต้องผ่านการตีความอันแยบยลจึงจะสามารถเข้าใจถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ได้ ราวกับว่ามนุษย์ทั้งโลกสามารถที่จะปรากฏตัวขึ้นได้ด้วยปลายปากกาของเขา และเช่นเดียวกับนักเขียนบทละครอื่นๆ แต่ละตัวละครก็ล้วนสะท้อนถึงลักษณะนิสัยเฉพาะตัวของโมลิแยร์ได้อย่างไม่ขัดเขิน ” (Mallozzi, Illaria. 2016 : online)

ผลงานการแสดงและบทละครของโมลิแยร์นั้นเป็นที่ชื่นชอบของหลุยส์ที่ 14 เป็นอย่างมาก ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา และนัยยะความหมายที่โมลิแยร์พยายามที่จะยกย่องสถาบันกษัตริย์ แต่นั่นก็เป็นผลที่ทำให้เขารอดพ้นจากบรรดานักวิจารณ์ที่พยายามจะจับผิด และหลุยส์ที่ 14 เองก็สนับสนุนผลงานของเขาอย่างสม่ำเสมอ

เอกลักษณ์สำคัญอีกประการในบทละครของโมลิแยร์ คือ กระบวนการใช้ละครเป็นเครื่องมือในการล้อเลียนและเสียดสีชนชั้นสูงของปารีสในขณะนั้น รวมไปจนถึงความพยายามในการที่จะไต่เต้าขึ้นเป็นชนชั้นสูงของบรรดาเศรษฐีใหม่ที่ไม่มีรสนิยมผู้ร่ำรวยขึ้นมาได้จากการค้าขาย รวมไปจนถึงคนที่มีลักษณะของการหน้าไหว้หลังหลอกในสังคม โดยโมลิแยร์สามารถที่จะสอดแทรกการล้อเลียนและเสียดสีเข้าไปในตัวละครและเรื่องราวผ่านความขบขันและบทสนทนาที่เหน็บแนมอันถือได้ว่าเป็นความสามารถที่ไม่อาจมีใครเทียบได้

ละครเสียดสี Comedy of manners

เป็นรูปแบบของเอกลักษณ์ละครบาโรคที่มักจะนำเสนอการล้อเลียนบุคคลจากวงสังคมชั้นสูง แสดงการเสียดสีในเรื่องที่เกี่ยวกับชนชั้น ด้วยตัวละครที่มีลักษณะคาแรกเตอร์เฉพาะ (Stock Character) ผ่านท่าทางของตัวละครที่มักจะแสดงออกถึงการล้อเลียนการวางท่า การวางตัวและการประพฤติตัวเลียนแบบชนชั้นสูงอย่างชัดเจน เนื้อเรื่องของละครประเภทนี้มักจะวนเวียนอยู่กับเรื่องความรักผิดประเพณี หรือเรื่องราวอื้อฉาว ที่มักจะเน้นเนื้อหาและคำพูดหยาบโลน ซึ่งผลงานที่มีชื่อเสียงของบทละครและการแสดงในรูปแบบดังกล่าวได้แก่ผลงานของโมลิแยร์ เป็นต้น

ซึ่งสาเหตุของการเกิดขึ้นของละครในรูปแบบดังกล่าวนี้ มีที่มาจากการเกิดขึ้นของชนชั้นใหม่ที่เรียกได้ว่าชนชั้นกลาง ที่ร่ำรวยขึ้นมาได้จากการค้าขาย ดังนั้นกลุ่มคนเหล่านี้จึงพยายามที่แทรกตัวเข้าสู่วงสังคมชั้นสูงผ่านการเข้าสังคม เน้นการแต่งกายด้วยเสื้อผ้าหรูหราราคาแพง ขณะเดียวกันชนชั้นสูงเองก็ไม่ปรารถนาที่จะให้กลุ่มคนเหล่านี้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตน ละครที่มีเนื้อหาในการนำเอาเรื่องราวเหล่านี้มานำเสนอในแง่มุมต่างๆอย่างตลกขบขัน จึงกลายเป็นดังเครื่องมือในการใช้เยาะเย้ยมาตรฐานของสังคม รวมไปจนถึงการตั้งคำถามถึงมาตรฐานของสังคมในแบบที่ควรจะเป็น

> “เป็นที่รู้กันว่าละครคอมเมดี้ออฟแมนเนอร์นี้เป็นละครตลกชั้นสูง ที่เต็มไปด้วยความฉลาดในบทและการนำเสนอ ... โดยบทส่วนใหญ่มักจะมีโครงสร้างที่รัดกุมในส่วนที่เกี่ยวกับความตลกชวนหัวที่จะเกิดกับผู้ชม ซึ่งส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูง เนื่องจากเป็นกลุ่มเดียวที่มีทุนทรัพย์เพียงพอในการเข้าชมละครในช่วงเวลานั้น นักเขียนบทละครจึงจำเป็นที่จะต้องมีความสามารถในการที่จะสร้างตัวละครที่นอกจากจะเป็นส่วนหนึ่งและเข้าถึงผู้ชมที่มาดูละครแล้วนั้นยังจะต้องล้อเลียนและเสียดสีพวกเขาได้ด้วยในขณะเดียวกัน เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ของบทละครแนวนี้จึงมักเป็นเรื่องที่ว่าด้วยการซุบซิบนินทา ความต้องการในลาภยศสรรเสริญอันไม่สิ้นสุด ความละโมบ และความปลิ้นปล้อนหลอกลวง” (Price, Justin. 2006 : online)

3. ลักษณะเฉพาะของละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17

ละครตลกแบบเรสตอเรชั่นในประเทศอังกฤษ (Restoration comedy)

เป็นรูปแบบของละครที่เขียนขึ้นและจัดแสดงในประเทศอังกฤษช่วงสมัยเรสตอเรชั่น (ค.ศ.1660-1710) มีชื่อเสียงในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกอย่างชัดเจนถึงเรื่องเพศ ผู้ที่สนับสนุนการละครในสมัยนี้อย่างเป็นทางการได้แก่ กษัตริย์ Charles II และบรรดาชนชั้นสูงในราชสำนัก ซึ่งผู้ที่สนใจในการชมละครสมัยนี้นั้น มักที่จะชื่นชอบกับบทละครที่มีลักษณะตลกขบขันและทันกับเหตุการณ์ รวมไปถึงยุคสมัยนี้ยังเป็นยุคสมัยแรกที่ผู้ชมไปดูละครเพราะชื่นชมในตัวนักแสดงบางคนเป็นการเฉพาะ อีกทั้งยังเป็นช่วงแรกที่เริ่มมีความนิยมในการให้นักแสดงหญิงได้รับบทบาทบนเวทีการแสดง

ภาพประกอบ : ภาพวาดของ Nell Gwyn นักแสดงหญิงที่กลายเป็นหนึ่งในนางสนมคนโปรดของกษัตริย์ Charles ที่ 2
ที่มา : https://www.pinterest.com/cwright77/charles-ii/

นักแสดงหญิงคนแรก

ละครสมัยเรสตอเรชั่นนี้ยังเป็นที่ได้รับการรู้จักและแพร่หลายอย่างมากจากเหตุผลที่เป็นช่วงยุคแรกเริ่มที่นักแสดงหญิงได้รับบทบาทสำคัญบนเวทีในฐานะของนักแสดงอาชีพ เรียกบท Breeches role อันหมายถึงนักแสดงหญิงที่ปรากฏกายบนเวทีการแสดงในบทที่จะต้องเล่นเป็นผู้ชาย และต้องสวมกางเกงแบบผู้ชาย (breeches คือกางเกงสี่ส่วนรัดที่ช่วงต้นขา อันเป็นรูปแบบของกางเกงผู้ชายที่เป็นที่นิยมในสมัยดังกล่าว) การที่นิยมให้นักแสดงหญิงมารับบทนี้ ก็เพื่อความสมจริงตามเรื่องราว เช่นในกรณีที่เนื้อเรื่องว่าด้วยการปลอมตัวของตัวเอกฝ่ายหญิงต้องปลอมตัวเป็นผู้ชายเพื่อให้รอดพ้นจากอันตรายหรือเพื่อเอาตัวรอด

ซึ่งการที่นักแสดงหญิงสามารถที่จะรับบทบาทข้ามเพศ (cross-dressing roles) ดังกล่าวได้นับว่าเป็นความก้าวหน้าทางสังคมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบทบาทของเพศหญิง นักแสดงหญิงสามารถที่จะแสดงออกถึงท่าทางที่เหมือนกับผู้ชาย และหลุดออกไปจากกรอบของความเป็นหญิงที่ถูกบังคับโดนสังคมได้อย่างเต็มที่ กระนั้นกลุ่มผู้หญิงบางกลุ่มก็ไม่เห็นด้วยต่อแนวความคิดดังกล่าวที่ยินยอมให้ผู้หญิงสามารถที่จะรับบทบาทผู้ชายได้บนเวทีละคร เนื่องจากเห็น

ว่าแทนที่จะเป็นการยอมรับบทบาททางเพศของผู้หญิง กลับเป็นการกดขี่ทางเพศด้วยเหตุที่ว่าเมื่อผู้หญิงต้องสวมเสื้อผ้าที่คล้ายกับผู้ชายนั้น ลักษณะของเสื้อผ้าผู้ชายที่รุ่มร่ามน้อยกว่าและน้อยชิ้นกว่าเสื้อผ้าสตรี จะเปิดเผยร่างกายของผู้หญิงให้เห็นต่อที่สาธารณะและทำให้ผู้หญิงตกเป็นเป้าสายตาและวัตถุทางเพศของบรรดาผู้ชมเพศชายที่เฝ้ามองดูอยู่ ทั้งนี้นักแสดงหญิงในบทดังกล่าวที่มีชื่อเสียงมากได้แก่ Nell Gwyn ที่เป็นหนึ่งในนางสนมคนโปรดของกษัตริย์ Charles ที่ 2 และเป็นที่โปรดปรานของกษัตริย์อยู่เป็นเวลาถึง 16 ปีจนกระทั่งพระองค์สวรรคต ซึ่งกล่าวกันว่าสาเหตุที่ทำให้เธอต้องถอนตัวจากเวทีการแสดงเป็นเพราะเธอเริ่มที่จะตั้งครรภ์กับพระราชา

โรงละครแบบบาโรค

โรงละครในแบบฝรั่งเศสพัฒนาขึ้นมาในระยะแรกที่ Theatre du Marais ปีค.ศ.1634 ในย่าน Marais ของกรุงปารีส โดยพัฒนาขึ้นจากเดิมที่มีลักษณะเป็นสนามเล่นเทนนิส (Tennis Court) อันเป็นกีฬาของชนชั้นสูงในช่วงเวลานั้น ด้วยลักษณะของอาคารในร่มที่มีความยาวรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ได้มีการเพิ่มส่วนของกรอบโพรซิเนียมไปที่ด้านแคบด้านหนึ่ง และใช้จัดการแสดงขึ้นเป็นครั้งแรก จนนับได้ว่าเป็นโรงละครสาธารณะที่เกิดขึ้นเป็นอันดับแรกในคริสต์ศตวรรษที่ 17

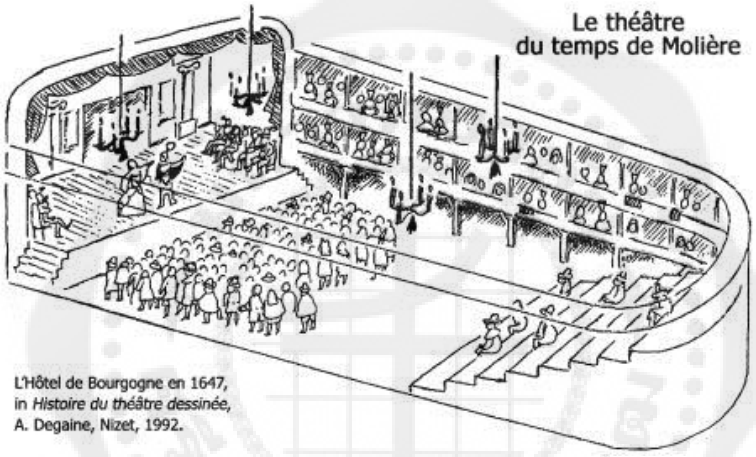
ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) โรงละคร Theatre du Marais ในลักษณะของสนามเทนนิส และ (ภาพขวา) Theatre Du Marais เมื่อมีการจัดแสดงละครเรื่อง Le Cid ของ Corneille

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://wikivisually.com/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Marais
และ (ภาพขวา) http://heironimohrkach.blogspot.com/2013/08/the-theatre-in-17th-century-france-iii.html

ซึ่งต่อมาผลจากการที่การแสดงละครร้อง หรือ โอเปร่า นั้นได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ประกอบกับความนิยมที่เกี่ยวข้องกับละครในหมู่ประชาชนทั่วไปมีมากขึ้น โรงละครในลักษณะของโรงละครสาธารณะ (Public Theatre) จึงได้รับการก่อตั้งขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยมีรูปแบบของโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมที่คล้ายจะลอกเลียนแบบมาจากโรงละครหลวง (Court Theatre) ภายใต้ลักษณะของอาคารรูปตัวยู (U-Shape) พื้นที่ในส่วนด้านหน้าเวที หรือที่เรียกว่า Parterre ยังคงเป็นบริเวณที่ใช้สำหรับเป็นที่ยืนให้กับบุคคลทั่วไป หรือ ตั๋วราคาถูก ก่อนที่จะเริ่มมีการเสริมเก้าอี้นั่งเข้ามาในระยะหลัง ในขณะที่กษัตริย์และบรรดาเชื้อพระวงศ์สามารถที่จะนั่งบนเวทีการแสดงได้เลย แต่หากบุคคลทั่วไปมีทุนทรัพย์มากพอ ก็สามารถที่จะซื้อที่นั่งบนเวทีละครได้ เพื่อโอ้อวดความร่ำรวยของตนผ่านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายให้ผู้ชมคนอื่นได้เห็นขณะที่ละครกำลังแสดง หรือ การจงใจวิพากษ์วิจารณ์การแสดงอย่างดังๆเพื่ออวดความฉลาดของตนให้ผู้อื่นได้ยิน เป็นต้น ซึ่งโรงละครที่ถือเป็นโรงละครสาธารณะแห่งแรกได้แก่ Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ที่สร้างขึ้นบนบริเวณที่เคยเป็นวังเก่าของ Duke of Burgundy และกลายเป็นหนึ่งในคณะละครที่สำคัญของฝรั่งเศส

รูปแบบการตกแต่งโรงละครมีลักษณะพิเศษขององค์ประกอบที่ผสมผสานงานศิลปะหลากหลายเข้าด้วยกัน เริ่มต้นจากการใช้ทัศนียภาพในงานฉากและสถาปัตยกรรมที่สามารถเปลี่ยนฉากจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งได้อย่างรวดเร็วตามเนื้อเรื่อง เช่น จากสวนไปเป็นท้องพระโรงในพระราชวัง นอกจากนี้การใช้กรอบรอบเวทีการแสดงที่เรียก Proscenium ยังช่วยในการกำหนดกรอบการมองของผู้ชมให้อยู่ในพื้นที่ที่ต้องการและช่วยในการบังสายตาจากบรรดาอุปกรณ์ประกอบฉากและเครื่องกลไกที่ช่วยในการเปลี่ยนฉากที่อยู่รอบเวทีแสดงอีกด้วย

> “ในระยะแรกโรงละครแบบถาวรที่มีการเปิดแสดงคือโรงละคร Hotel de Bourgogne โดยที่ตัวอาคารมีลักษณะยาวและแคบ โดยมีเวทีอยู่ที่ด้านหนึ่ง พื้นที่ตรงด้านหน้าเวทีเป็นที่โล่งเรียกว่า Parterre อันเป็นที่เฉพาะให้ผู้ชมเพศชายเท่านั้นสำหรับยืนชมการแสดง ด้านข้างมีแกลเลอรี่ ที่ใช้สำหรับนั่งชมการแสดง เฉพาะผู้มียศเท่านั้นจึงจะสามารถนั่งบนเวทีได้ ส่วนกรอบโพรซิเนียมนั้นได้รับคำสั่งให้จัดทำขึ้นโดยพระคาร์ดินัลริเชอริเออร์” (Price, Lindsay, 2013 : online)



ภาพประกอบ : รูปแบบของโรงละครรูปตัว U ที่ Hotel de Bourgogne ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17
ที่มา : https://www.theatrefolk.com/spotlights/moliere-and-17th-century-french-theatre

พัฒนาการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีเช่นนี้มีผลต่อการสร้างเนื้อเรื่องในงานละครเวทีและการแสดง เพราะผลจากการสามารถแก้ปัญหาฉากในจินตนาการหรือเหนือธรรมชาติได้ด้วยกระบวนการ Deus ex machinas ที่เป็นเทคนิคของเครื่องกลไกที่ใช้ในละครเวทีนั้น ได้ช่วยให้กระบวนการความเชื่อที่ว่า โลกคือละคร (Theatrum Mundi) ได้รับการสนับสนุนให้เป็นจริงมากยิ่งขึ้นไปอีก

The Comédie-Française

เป็นโรงละครสำคัญประจำกรุงปารีสที่ได้รับการสนับสนุนโดยรัฐบาลในฐานะของ State Theatre โดยมีคณะนักแสดงและนักการละครในสังกัดของตนเอง ซึ่งโรงละครแห่งนี้ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้น ถูกจัดตั้งขึ้นภายใต้รัชสมัยของกษัตริย์หลุยส์ที่ 14 ในวันที่ 21 ตุลาคม ค.ศ.1680 ภายใต้ความพยายามในการรวมคณะละคร 2 คณะ อันได้แก่ Hôtel de Bourgogne และคณะ Hôtel Guénégaud เข้าเป็นหนึ่งเดียวกัน จนเรียกกันติดปากว่า Maison de Moliere หรือ บ้านของโมลิแยร์ แม้ว่าโมลิแยร์จะไม่เคยได้มีโอกาสเข้ามาใช้สถานที่เนื่องจากเสียชีวิตไปก่อนการก่อตั้งถึง

7 ปีก็ตาม ละครเรื่องแรกที่ได้เริ่มทำการแสดงละครเรื่อง Phedre ของ Jean Racine เป็นครั้งแรก รวมไปถึงการถือสิทธิ์ของบทละครทั้งหมดเพื่อทำการแสดง ไม่ว่าจะเป็นบทละครของโมลิแยร์ หรือ ฌอง ราซีน

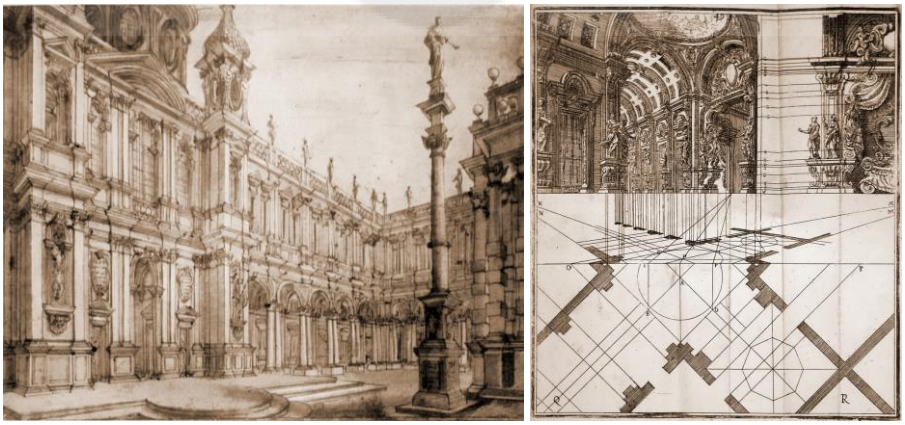
ปัจจุบันโรงละครมีคณะนักแสดงเป็นของตนเอง ในรูปแบบที่มีเงินเดือนและได้รับการสนับสนุนเมื่อเกษียณอายุ นอกจากนั้นโรงละครยังเปิดการแสดงอยู่อย่างต่อเนื่อง โดยมีการแสดงทั้งจากบทละครที่คณะละครถือสิทธิ์ (Repertoire) และบทละครอื่นๆอีกหลากหลายรูปแบบ

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) โรงละคร La Comédie-Française ที่ตั้งอยู่บริเวณ Palais-Royal กรุงปารีส และ (ภาพขวา) เวทีและบริเวณที่นั่งภายใน Salle Richelieu ที่ใช้ในการแสดง

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.wikiwand.com/fr/Com%C3%A9die-Fran%C3%A7aise
และ (ภาพขวา) http://www.parisaav.com/a-evening-to-remember-at-the-comedie-francaise/

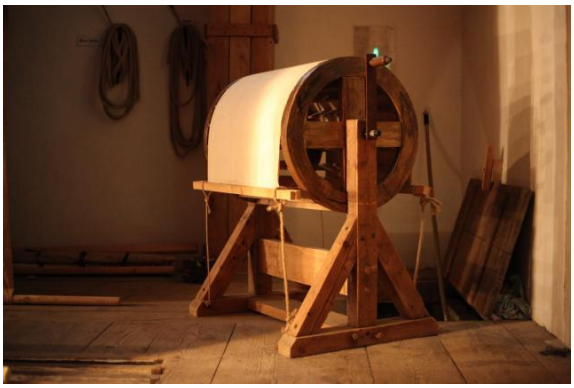
เทคนิคพิเศษที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร

กระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการใช้ทัศนียภาพ (Perspective) ถูกพัฒนามากขึ้นจากเดิม Ferdinando Galli-Bibiena พัฒนากระบวนการที่เรียกว่า Angle Perspective หรือ ทัศนียภาพแบบมุมเอียงที่เกิดจากการมองที่มุมของตัวอาคารและสถาปัยนกรรม เข้ามาใช้ในการออกแบบฉาก อันเป็นผลที่ทำให้เกิดการใช้พื้นที่บนเวทีในลักษณะใหม่ ที่แม้ว่าจะไม่เอื้อต่อการเปิดพื้นที่ในการแสดงมากเท่าเดิม แต่ก็มีความท้าทายต่อการใช้พื้นที่บนเวทีมากขึ้น Deus ex machinas จึงแปลตรงตัวหมายถึง พระเจ้าในเครื่องจักร ที่หมายความถึง เครื่องประดิษฐ์ที่มีส่วนในการช่วยสร้างเรื่องราวที่ไม่อาจเกิดขึ้นจริงให้สามารถเกิดขึ้นได้บนเวทีละคร เช่น ในฉากที่บรรดาเทพเจ้าจะลอยมาจากสวรรค์เพื่อมาปรากฏกายต่อหน้าผู้ชม หรือ ฉากในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความฝันของตัวละคร



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) และ (ภาพขวา) ผลงานออกแบบฉากของ Ferdinando Galli-Bibiena

ที่มา : (ภาพซ้าย) และ (ภาพขวา) http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barrocos-bibiena-familia.htm



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ระบบรอกแรงคนใต้พื้นเวที ใช้เพื่อเปลี่ยนฉาก และ (ภาพขวา) เครื่องมือสำหรับทำเสียงลมและพายุ
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.theatre-architecture.eu/db.html?theatreId=140
และ (ภาพขวา) http://www.stiftungfriedenstein.de/en/ekhof-theatre

กระบวนการดังกล่าวเกิดขึ้นจากการใช้กลไก หรือ Mechanic ต่างๆ ในระบบคานและรอกซึ่งซ่อนอยู่ทั้งในส่วนของพื้นเวทีและด้านบนของเวทีผ่านการใช้แรงงานคนในการควบคุมกระบวนการเปลี่ยนฉาก ทั้งในส่วนของฉากหลัง ฉากด้านข้างเวที ไปจนถึงการยกพื้นต่างๆ เพื่อช่วยทำให้เกิดการเปลี่ยนฉากได้อย่างเร็วและว่องไวมากขึ้น จนในสายตาของผู้ชมนั้นราวกับมีมือที่มองไม่เห็นของเทพเจ้ามาดลบันดาลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงนั้นอย่างตื่นตาตื่นใจ และสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าด้วย Spectacular ในมุมมองของอริสโตเติลจากละครแบบกรีกโบราณ รวมไปจนถึงกระบวนการในการสร้างเสียงและเทคนิคพิเศษเพื่อประกอบการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือในการสร้างเสียงลม เสียงพายุ เสียงฝนตก ไปจนถึงกระบวนการสร้างไม่เลื่อนติดล้อ หรือ wagon เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนฉากและสถานที่ได้อย่างหรูหราสวยงาม

เครื่องแต่งกายละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17

ผู้ที่มีส่วนช่วยให้เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง ปรากฏความมีสำคัญขึ้นนั้น ได้แก่ พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ด้วยความต้องการที่จะแสดงอำนาจและความเป็นเลิศต่อสายตาของกลุ่มราชวงศ์ในประเทศใกล้เคียง กษัตริย์หลุยส์ที่ 14 ได้ให้มีการจัดตั้ง “ราชสมาคมแห่งการดนตรี” หรือ Académie Royale de Musique ขึ้นในปี ค.ศ.1669 หรืออีกชื่อหนึ่งที่เป็นที่รู้จักคือ Académie d’Opéra ด้วยความช่วยเหลือจากรัฐมนตรีโคลแบร์ เพื่อเผยแพร่ละครร้องโอเปร่าของฝรั่งเศส ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นโดย ฌอง แบบตีส ลูลลี่ (Jean-Baptiste Lully) นักดนตรีสัญชาติอิตาเลียน

และเพื่อตอกย้ำถึงภาพพจน์อันหรูหราของราชสำนัก จึงได้มีการจัดตั้งตำแหน่ง “นักออกแบบฉากและเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง” ขึ้นเป็นครั้งแรก โดยมีนักออกแบบเครื่องแต่งกายคนสำคัญ เช่น ฌอง แบแร็ง (Jean Bérain , ค.ศ.1640–1711) ที่มาจากครอบครัวช่างทำอาวุธปืน ซึ่งสันนิษฐานว่าผลงานการออกแบบ และตกแต่งปืนล่าสัตว์ให้กษัตริย์หลุยส์ที่ 14 นั้น ทำให้พระองค์พอใจในฝีมือและชักชวนเขาให้เข้ามาทำงานรับใช้ในราชสำนัก ด้วยหน้าที่ของช่างงานสลัก (Engraver) ก่อนที่จะเข้ามารับตำแหน่งนัก ออกแบบประจำพระองค์ให้กับ “ราชสมาคมแห่งการดนตรี” ในปี ค.ศ.1674 ต่อจาก อองรี กิสเซ (Henry Gissey) ที่มีชื่อเสียงในงานออกแบบฉากและเครื่องแต่งกายให้กับงาน บัลเลต์สวนสนาม (Carrousel) โดยกล่าวกันว่า แบแร็ง มีหน้าที่ในการออกแบบตั้งแต่ งานฉาก งานเครื่องแต่งกาย ทั้งเพื่อละครชวนหัว บัลเลต์ งานแข่งเรือ และงานสวนสนาม รวมไปจนถึงในงานรื่นเริงต่างๆ

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) กษัตริย์หลุยส์ที่ 14 ในฉลองพระองค์ชุดเทพอพอลโล ออกแบบโดย Jean Berain
และ (ภาพขวา) เครื่องแต่งกายช่างแกะสลัก โดย Jean Berain
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://babylonbaroque.wordpress.com/category/jean-berain/
และ (ภาพขวา) https://www.pinterest.com/pin/545709679819170881/

งานการออกแบบเครื่องแต่งกายของแบแร็งนั้น เป็นไปตามสมัยนิยมในช่วงเวลานั้น กล่าวคือ ไม่ได้เน้นความสำคัญที่ความถูกต้องตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของเครื่องแต่งกาย หากมุ่งเน้นไปที่ จุดประสงค์หลักในเรื่องของการเสริมความหรูหราและอลังการในการแสดง จึงเท่ากับว่าเครื่องแต่งกายนั้นถูกจัดสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนภาพของความฝันและตอบสนองความอิ่มเอมทางสายตาด้วยวัสดุราคาแพง ประดับประดาตกแต่งด้วยสีสันหลากหลาย เช่นที่ปรากฏในแบบร่างงานออกแบบเครื่องแต่งกายชาวโปแลนด์ ในงานแสดงบัลเลต์สวนสนาม (Carrousel) ปีค.ศ.1686 หรือ ในงานออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับบัลเลต์ประจำราชสำนักที่ตัวละครช่างแกะสลักปรากฏกายในเครื่องแต่งกายสมัยนิยมแต่กลับประดับไปด้วยหน้ากากและเครื่องมือในการประกอบอาชีพ รวมไปถึงงานออกแบบฉลองพระองค์เพื่อการแสดงให้กับกษัตริย์หลุยส์ที่ 14 ในบทของเทพอพอลโลสำหรับการแสดง “บัลเลต์ราตรี” ที่เบแร็งพยายามจะสร้างภาพของกษัตริย์ ในเครื่องแต่งกายของพระองค์ให้เทียบได้ใกล้เคียงกับภาพของเทพเจ้าโรมัน

จุดเด่นในงานออกแบบของเขา ได้แก่ความละเอียดที่ต้องรักษาความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขององค์รวมด้านงานการแสดง เพื่อทำให้ความเป็นที่หนึ่งของความหรูหราในทุกๆด้าน เขาได้ทำให้งานเครื่องแต่งกายในละครร้องโอเปร่าของฝรั่งเศสหรูหรา และล้ำหน้ากว่าที่ประเทศอิตาลีต้นกำเนิด เขาออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับนักแสดงสตรีที่เพิ่งจะได้รับ โอกาสให้ขึ้นแสดงบนเวทีด้วยเสื้อผ้าที่งดงามสมศักดิ์ศรี และเพื่อให้งานออกแบบเครื่องแต่งกายของเขาผสมกลมกลืนกับงานออกแบบฉากได้อย่างลงตัว สิ่งเหล่านี้ถือเป็นความใหม่ที่ เกิดขึ้นในช่วงสมัยการออกแบบของแบแร็ง หากจะได้พิจารณาว่าในช่วงเวลาดังกล่าว ที่นักแสดงเป็นผู้ที่ต้องจัดหาเครื่องแต่งกายมาเพื่อใช้ในการแสดงด้วยตนเอง ซึ่งบางครั้งก็ได้มาจากเสื้อผ้า และเครื่องประดับของชนชั้นสูงซึ่งยกให้กับคณะละครหรือนักแสดงที่ตนโปรดปราน

เครื่องแต่งกายละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18

เครื่องแต่งกายละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 ยังคงเน้นความหรูหรา และดูเหมือนจะผสมผสานไปด้วยกลิ่นอายของงานศิลปะแบบ Rococo หรือ Rocaille ในภาษาฝรั่งเศสที่หมายถึงรูปแบบของงานศิลปะและงานตกแต่ง ซึ่งเป็น

ที่นิยม ขมากในรัชสมัยของกษัตริย์หลุยส์ที่ 15 อันเป็นงานที่ได้แรง บันดาลใจในการสร้างสรรค์มาจากแนวความคิดเรื่องพืชพันธุ์ในธรรมชาติ บวกกับความนิยมในงานประดับตกแต่งที่มาจากตะวันออกไกล อันได้แก่ จีน และญี่ปุ่น โดยมีนักออกแบบเครื่องแต่งกายคนสำคัญ ได้แก่ หลุยส์-เรอเน่ โบเกต์ (Louis-René Boquet, ค.ศ.1717-1814)

ภาพประกอบ : ภาพร่างเครื่องแต่งกายที่ออกแบบโดย Louis-René Boquet
ที่มา : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455607z

หลุยส์-เรอเน่ โบเกต์ นั้นเป็นผู้ที่สร้างงานออกแบบทั้งฉากและเครื่องแต่งกายไว้มากมาย โดยเฉพาะ อย่างยิ่งในงานละครร้องโอเปร่าของ ฌอง-ฟิลิป ราโม (JeanPhilippe Rameau, ค.ศ.1683-1764) โบเกต์เริ่มทำงานด้วย การเป็นลูกมือให้กับบิดาที่มีอาชีพเป็นช่างประดิษฐ์พัด โดยเขามีหน้าที่พิเศษในการวาดภาพขนาดย่อส่วนเพื่อใช้ในการ ตกแต่ง ก่อนที่ฝีมือจะพัฒนามากขึ้น และได้เข้าเป็นลูกศิษย์ของ François Boucher จิตรกรฝีมือเอกของราชสำนักที่ทำงานในแนวศิลปะแบบรอคโคโคโดยเฉพาะ ช่วงเวลาดังกล่าวนี้เอง ที่เขาได้เริ่มให้ความสนใจในการวาดภาพร่างเครื่องแต่งกายให้กับการแสดงโอเปร่า จนกระทั่งปีค.ศ.1751 เมื่อเขามีอายุได้ 34 ปี โบเกต์ก็ได้เข้ารับหน้าที่เป็นนักออกแบบเครื่องแต่งกายประจำให้กับ Menus Plaisirs อันเป็นหน่วยงานซึ่งมีหน้าที่ในการจัดงานรื่นเริงและการแสดงให้กับราชสำนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งให้กับกษัตริย์ โดยใช้นักแสดงที่มาจากราชสมาคมแห่งการดนตรี และสวมเครื่องแต่งกายที่ต้องจัดสร้างขึ้นใหม่เป็นพิเศษทุกครั้ง

ต่อมาราวปี ค.ศ.1760 โบเกต์ก็เข้ารับตำแหน่งนักออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงโดยเฉพาะให้แก่โรงละครโอเปร่า ก่อนที่ในปี ค.ศ.1764 จะได้รับการแต่งตั้งในตำแหน่งนักออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานรื่นเริงและงานราชพิธี จนถึงตำแหน่งผู้ดูแลหน่วยงาน Menus Plaisirs เมื่ออายุ ได้ 65 ปี จนกระทั่งถึงช่วงปฏิวัติฝรั่งเศส สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจในงานออกแบบเครื่องแต่งกายของโบเกต์ คืออิทธิพลที่ได้รับมาจากงานศิลปะแบบรอคโคโคโดยตรง แม้ว่านักแสดงจะยังคงสวมเครื่องแต่งกายที่มีรูปแบบไม่ต่างจากสมัยนิยม ทั้งสวมกระโปรงสุ่มหนาหนัก และตกแต่งมากมายด้วยดอกไม้ ริ้ว ผ้าและเส้นริบบิ้น ในขณะ แสดง โดยไม่สนใจในความไม่สะดวกของการเคลื่อนไหวร่างกายที่เกิดขึ้นระหว่างการแสดง แต่หากจะได้มองข้ามจุดด้อยดังกล่าว และพิจารณาลงในรายละเอียดแล้วจะเห็นได้ว่า เครื่องแต่งกายที่ออกแบบโดยโบเกต์นั้น กลับมากไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่อุดมไปด้วยแนวความคิดของงานตกแต่ง แบบรอคโคโคอันสวยงามชวนฝันด้วยวัสดุที่บางเบา สีสันอ่อนหวาน และประกอบด้วยลวดลายพันธ์พฤกษา อันผสมผสานไปด้วยจินตนาการในแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน และยังมีความเป็นละครชวนฝันมากยิ่งขึ้น เช่นในเครื่องแต่งกายของ “เทพธิดาแห่งท้องฟ้า” (Plaisirs céleste) ในเรื่อง Castor et Pollux ที่แสดงให้เห็นถึงความประณีต และจินตนาการของ โบเกตท์ ที่พยายามสร้างภาพ

ของนางฟ้าให้ดูเหมือนกับว่าเธอสามารถล่องลอยอยู่กลางอากาศได้ภายใต้ลวดลายปักรูปดวงดาวที่กระพริบอยู่บนเครื่องแต่งกาย

คำถามท้ายบท

1. เอกลักษณ์ของบทละครแบบโมลิแยร์คืออะไร และสัมพันธ์กับสภาพสังคมในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 อย่างไร
2. อธิบายลักษณะเฉพาะขององค์ประกอบทางการแสดงในส่วนที่เกี่ยวกับโรงละครและเครื่องแต่งกายละครแบบฝรั่งเศสในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18

บทที่ 10

ความจริงในละคร

In search of Reality

แผนการสอน

หัวข้อ ความจริงในละคร : *In search of Reality*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการของละครในแบบสมจริง ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ความเชื่อ และการนำเสนอ
2. เพื่อศึกษาเข้าใจถึงมุมมองและกระบวนการในการสื่อสารความจริงในละครผ่านองค์ประกอบต่างๆ ทั้งการแสดง และองค์ประกอบศิลป์
3. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์จองพัฒนาการทางสังคมกับการนำเสนอ “ความจริง” ในละคร

เนื้อหา

1. ก้าวแรกของความพยายามในการนำเสนอความจริง
2. ละครแนวสมจริงและละครแนวธรรมชาตินิยม
3. คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี้
4. ยุคหลังสตานิสลาฟสกี้
5. นักเขียนบทละครและบทละครแนวสมจริง

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากกิจกรรมกลุ่มและการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
2. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
3. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
4. Chaumette, Xavier. (1998). L'Exotisme de la Scène à la Ville. Paris : Le Cahier d'Esmod.
5. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
6. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
7. Zali, Anne et Thibault, Danièle. (1995). Dessins de costumes d'Opéra. Paris : Bibliothèque nationale de France.
8. Perey, Arnold. (2009). What makes a man's life larger or small? (online) Available http://www.perey-anthropology.net/AestheticRealism/Darwin-A.html
9. Critical Essay Zola and Naturalism. (2016). (online) Available https://www.cliffs notes.com/literature/n/nana/critical-essays/zola-and-naturalism
10. Constantin Stanislavsky. (2016). (online) Available http://www.pbs.org/wnet/ americanmasters/database/stanislavsky_c.html
11. Naturalism and Realism. (2016). (online) Available http://crossref-it.info/articles/ 518/Naturalism-and-realism
12. 18th Century Theatre. (2016). (online) Available http://www.vam.ac.uk/content /articles/0-9/18th-century-theatre/

1. ก้าวแรกของความพยายามในการนำเสนอความจริง

ละครยุคหลังปฏิวัติฝรั่งเศส

การปฏิวัติฝรั่งเศสเกิดขึ้นในปี ค.ศ.1789 อันเป็นผลที่เกิดจากการสั่งสมของปัญหาที่ทับถมมาก่อนหน้านั้น ไม่ว่าจะเป็นการที่เงินในท้องพระคลังของราชสำนักฝรั่งเศสร่อยหรอลงไปมากจากความฟุ่มเฟือยของกษัตริย์ในยุคก่อนหน้า แม้แต่พระราชินี Marie Antoinette พระชายาของกษัตริย์หลุยส์ที่ 16 เอง ก็ใช้จ่ายไปกับค่าเครื่องแต่งกายและเรื่องไร้สาระโดยไม่ได้คำนึงถึงสภาวะยากแค้นของประชาชน ทำให้แนวคิดของนักปรัชญาในสมัยนั้น อาทิ Jean-Jacques Rousseau ที่พูดถึงอำนาจของประชาชนที่มีเหนือรัฐบาลและผู้ปกครอง หรือ Voltaire ที่ผลงานต่างๆของเขาเน้นการต่อสู้เรียกร้องสิทธิของชนชั้นนั้น กลายเป็นที่นิยมในหมู่ประชาชน จนเป็นเหตุนำไปสู่การเผาคุก Bastille และ การปฏิวัติฝรั่งเศสต่อมา

ภายใต้บรรยากาศของการละครที่เน้นเนื้อหาประโลมโลกย์ เพื่อมุ่งนำเสนอความบันเทิงให้กับผู้ชม รวมไปจนถึงการเกิดขึ้นของระบบการให้ความสำคัญกับนักแสดงที่มีชื่อเสียงมาก จนถึงขั้นสามารถที่จะเข้ามามีบทบาทแทรกแซงกระบวนการผลิตและการเขียนบทละคร เพื่อให้เอื้อต่อการแสดงที่มุ่งจะเอาใจผู้ชมของตน ก็มีการเกิดขึ้นของบรรดามหรสพที่มุ่งเน้นความเป็นบังเป็นหลัก ผ่านการเต้นรำ หรือ รีวิวสั้นๆ โดยไม่สนใจที่จะเน้นเนื้อหา ในรูปแบบของละครร้องสั้นๆ เนื้อหาเบาสมอง (Operette)

ขณะเดียวกันผลกระทบจากการปฏิวัติฝรั่งเศส ก็มีอิทธิพลกับแนวทางของการละครที่เกิดขึ้น กล่าวคือมีบทละครและเนื้อหาของบทละครที่นิยมเน้นเรื่องราวของบุคคลธรรมดา เช่นในเรื่อง She Stoops to Conquer โดย Oliver Goldsmith (1730-1734) หรือเรื่อง The School for Scandal โดย Richard Sheridan สิ่งนี้เป็นผลพวงมาจากอิทธิพลของความคิดจากนักปรัชญาเช่น Voltaire ผสานกับความต้องการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเรียกร้องเสรีภาพของชาวบ้านและประชาชน ซึ่งในช่วงคริสต์ศตวรรษที่18 นี้เอง ที่งานละครเพื่อการค้าเริ่มที่จะปรากฏในบางคณะละครอย่างเป็นรูปเป็นร่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางตอนเหนือของอเมริกา

“ความจริง” ของ เดวิด การ์ริก

นักการละครที่มีชื่อเสียงในประเทศอังกฤษช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 คือ David Garrick (1717-1779) เขามีบทบาทเป็นทั้งผู้จัดการโรงละครและนักเขียนบทละคร งานที่โดดเด่นของ เดวิด การ์ริก ได้แก่ความพยายามให้เกิดกระบวนการที่การแสดงและการพูดของนักแสดงละครเวทีนั้น มีลักษณะที่เป็นธรรมชาติและสมจริงเช่นเดียวกับกิริยาท่าทางในชีวิตประจำวันมากยิ่งขึ้น ซึ่งแนวคิดดังกล่าวของการ์ริกเกิดขึ้นจากความไม่พอใจในฐานะของนักแสดงและผู้จัดการโรงละครที่ต้องพบกับบรรดานักแสดงไร้วินัย ที่ลุ่มหลงอยู่กับชื่อเสียงของตนเอง และไม่ใส่ใจกับกระบวนการซ้อมด้วยเหตุที่เขายังเป็นทั้งนักเขียนบทละครและนักแสดงที่รับบทตัวละครเอกในละครเชคสเปียร์มาแล้วหลายเรื่อง การ์ริกจึงปฏิวัติกระบวนการแสดงละครในสมัยนั้นใหม่ ด้วยการพยายามสร้าง “ความจริง” ผ่านการแสดงให้เกิดขึ้น

> “การ์ริกเปลี่ยนแนวคิดที่ว่าด้วยวิธีการแสดงในช่วงเวลานั้น ด้วยการปฏิเสธการแสดงที่ต้องตั้งท่าวางมาดบนเวทีต่อหน้าผู้ชมแล้วจึงกล่าวบทสนทนา ด้วยการใช้วิธีการพูดที่เป็นธรรมชาติในท่วงท่าและการเคลื่อนไหวเช่นในชีวิตประจำวัน อันเป็นผลให้เกิดความน่าสนใจในการแสดงที่แตกต่างไปจากนักแสดงคนอื่นๆจนกลายเป็นจุดเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การแสดงแบบสมจริงในเวลาต่อมา นอกจากนี้เขายังพยายามเสริมความจริงให้เกิดขึ้น เช่น เมื่อแสดงเป็นแฮมเล็ตในฉากที่ได้พบกับวิญญาณของพระราชาผู้ล่วงลับ ในฉากนั้นการ์ริกสวมวิกที่มีผมตั้งขึ้นซึ่งเขาออกแบบให้

ทำขึ้นพิเศษเพื่อจะได้แสดงถึงความกลัวของแฮมเล็ตเมื่ออยู่ต่อหน้าวิญญาณ” (18th Century Theatre, 2016 : online)

ภาพประกอบ : ภาพ David Garrick ในบท Richard III กำลังแสดงท่าทางของความหวาดกลัว
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hogarth,_William_-_David_Garrick_as_Richard_III_-_1745.jpg

ยิ่งไปกว่านั้น เพื่อให้ได้มาตรฐานและความคงที่ในการแสดงบทบาทให้มีความสมจริงมากอย่างที่ควรจะเป็น การ์ริกได้จัดให้มีการวาดภาพเพื่อบันทึกอากัปกิริยาต่างๆในช่วงสภาวะทางอารมณ์ต่างๆโดยที่เขาตั้งท่าเพื่อเป็นแบบให้จิตรกรได้บันทึกเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาทางการแสดง ผลจากความพยายามนี้ เป็นส่วนที่ทำให้การแสดงของการ์ริกแตกต่างจากนักแสดงอื่นๆทั่วไป และทำให้เขาได้รับความนิยมในหมู่ผู้ชมที่แสวงหาความแปลกใหม่ รวมทั้งการเข้าถึง “ความจริง” ที่ไม่หลอกลวงดังเช่นแต่ก่อน จนกล่าวได้ว่าวิธีการของการ์ริก คือการดึงผู้ชมออกห่างจากเวทีการแสดง ด้วยการกำจัดพื้นที่ให้อยู่เฉพาะในส่วนนอกของกรอบ proscenium ในขณะที่นักแสดงจะแสดงบทบาทของตนท่ามกลางฉากที่จัดขึ้นบนเวที ที่มีการจัดแต่งด้วยเครื่องเรือนต่างๆ อย่างเหมือนจริง

จึงกล่าวได้ว่างานของการ์ริกจึงทำให้เกิดผลกระทบที่น่าสนใจอย่างมากต่อวงการละครสมัยใหม่และศิลปะการแสดง ที่เป็นต้นแบบให้กับกระบวนความคิดของละครแนวสัจนิยม (realism) และธรรมชาตินิยม(naturalism) ในสมัยต่อมา

วิทยาศาสตร์และปฏิวัติอุตสาหกรรม

พัฒนาการทางวิทยาศาสตร์ที่เกิดขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้น นำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงในชีวิตของมนุษย์ มันกลายเป็นที่มาของการค้นพบสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆในชีวิตสมัยใหม่ ไปจนถึงพัฒนาการทางการแพทย์ที่ช่วยยืดชีวิตและบรรเทาความเจ็บป่วย วิทยาศาสตร์ทำให้มนุษย์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เปลี่ยนเข้ามาสู่การใช้ชีวิตแบบ Modern life ที่เริ่มมองโลกและสิ่งรอบตัวอย่างจริงจัง บนรากฐานของความเป็นจริงแบบที่ต้องพิสูจน์ได้ผ่านแว่นขยายแบบวิทยาศาสตร์

ภาพประกอบ : ชีวิตในสมัยปฏิวัติอุตสาหกรรมที่ผู้คนต้องทำงานในโรงงานอย่างเหนื่อยล้าและยากลำบาก
ที่มา : http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/IREffects.html

ในเวลาเดียวกันการเกิดขึ้นของเมืองใหญ่ ก็ทำให้เกิดศูนย์กลางของความเจริญแบบรวมศูนย์ จำนวนคนที่มากขึ้นทำให้มีความต้องการในเครื่องอุปโภคและบริโภคที่มีจำนวนมากขึ้น การผลิตด้วยแรงงานคนไม่สามารถที่จะเข้ามาตอบสนองความต้องการที่เติบโตอย่างรวดเร็วเหล่านี้ได้ เครื่องจักรและกระบวนการผลิตแบบโรงงานอุตสาหกรรมเป็นสิ่งเดียวที่จะสามารถเร่งกระบวนการผลิตและทำให้เกิดยอดการผลิตที่สามารถตอบสนองต่อความต้องการจำนวนมาก เมืองใหญ่กลายเป็นศูนย์รวมของโรงงานอุตสาหกรรมและประชากร การหลั่งไหลของผู้คนจากต่างถิ่นเข้ามาสู่เมืองใหญ่ทำให้เกิดปัญหาที่อยู่อาศัยคับแคบและสุขลักษณะที่ไม่ได้มาตรฐาน

องค์ประกอบเหล่านี้กลายมาเป็นสิ่งที่กระทบกับรสนิยมในการเสพย์ความบันเทิงของคนส่วนใหญ่ในสังคม ละครและความบันเทิงในแบบเบาสมอง ที่สามารถจะพาพวกเขาไปสู่ความฝันและจินตนาการกลายมาเป็นสิ่งจำเป็น แต่ในขณะเดียวกันความพยายามในการนำเสนอความจริงให้เกิดขึ้น เพื่อกระตุกให้มนุษย์ได้กลับจากความฝันมาสู่โลกแห่งความจริงก็เป็นเรื่องที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ในที่สุดชนชั้นล่างที่หมดหวังกับการใช้ชีวิตที่ยากลำบากต้องต่อสู้ดิ้นรนเลิกเชื่อในความฝันหันมาเผชิญหน้ากับความจริงและต่อสู้เพื่อชีวิตที่ดีกว่า

ละครเมโลดรามา (Melodrama)

เพื่อที่จะหลักหนีออกไปจากโลกของความจริงที่เหนื่อยล้า ภายใต้บรรยากาศของสมัยปฏิวัติอุตสาหกรรมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ละครที่ก้าวเข้ามาตอบสนองต้อความต้องการของประชาชนหรือชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในเมืองใหญ่จึงได้แก่ ละครประเภทที่ดูง่าย เนื้อเรื่องเบาสมอง และชวนฝัน ซึ่งละครในแบบเมโลดราม่านั้นก็สามารถที่จะทำหน้าที่ตอบสนองต่อความต้องการนั้นได้อย่างดี โดยคำว่า Melodrama เกิดจากการผสมคำสองความหมายเข้าด้วยกัน อันได้แก่ คำว่า "melody" ที่มีที่มาจากรากศัพท์กรีก "meloidía" หรือ “Melos” ที่แปลว่า "เพลง" เข้ากับคำว่า "drama" หรือการละคร จากที่มาที่เริ่มต้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ละครแนวนี้กลายมาเป็นที่นิยมอย่างมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยลักษณะพิเศษของละครแบบเมโลดรามาได้แก่กระบวนการใช้เสียงดนตรีหรือบทเพลงสั้นๆ ประกอบเข้าในการแสดงหรือในบางครั้งระหว่างบทพูดของนักแสดง เพื่อสร้างอารมณ์หรือกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตาม และเกิดความรู้สึกร่วมไปกับสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้าบนเวทีละคร

ในรูปแบบที่ใกล้เคียงกับอารมณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างการชมภาพยนตร์ในยุคปัจจุบัน เสียงเพลงหรือดนตรีประกอบเหล่านี้จะถูกกำหนดจังหวะและช่วงเวลาของการปรากฏในการแสดงอย่างแน่นอนและชัดเจนเพื่อประกอบการแสดงในช่วงเวลาสำคัญและจำเป็น อีกทั้งยังจะต้องแสดงการเป็นตัวแทนความรู้เพียงความรู้สึกใดเพียงความรู้สึกหนึ่งอย่างเดียวเท่านั้น เช่น สนับสนุนความชั่วร้ายของตัวละครเลวในเรื่อง เป็นต้น โดยดนตรีอาจจะถูกนำเสนอในช่วงของการปรากฏกายของตัวละครนั้นๆบนเวทีการแสดง หรือส่งสัญญาณของลักษณะของเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นในลำดับต่อไปให้ผู้ชมได้รับทราบและรู้สึก นอกจากนี้ในส่วนสำคัญคือละครแบบเมโลดราม่านั้น นิยมที่จะสนับสนุนความเป็นแบบแผนของการละครที่ตัวเอกจะต้องปลอดภัย ตัวร้ายรับใช้กรรมและเรื่องราวมักจะจบลงด้วยความสุข

ลักษณะของการผูกเนื้อเรื่องแบบง่ายๆ โดยเน้นกระบวนการที่จะสามารถนำพาผู้ชมให้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อเรื่องนี้ เป็นเอกลักษณ์สำคัญของละครแบบเมโลดราม่า ด้วยการนำเสนอผ่านฉากสั้นๆ ที่นักแสดงเล่นสลับกับดนตรีประกอบ แล้วจบลงที่แต่ละฉากสั้นๆนั้นจะจบลงด้วยข้อคิดสอนใจในตอนท้าย ยกตัวอย่างเช่น มีข้อขัดแย้ง แสดงถึงการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่วร้าย ดูง่ายและไม่จำเป็นต้องใช้ความคิดมากมายนัก ตัวละครส่วนใหญ่จึงเป็นตัวละครที่ไม่จำเป็นจะต้องมีความซับซ้อนทางความคิดหรือสภาวะทางอารมณ์ เพียงแค่สามารถที่จะเป็นลักษณะของตัวแทนของลักษณะต่างๆของบุคคลได้ก็เพียงพอ ผ่านการเป็น “คนดี” หรือ “คนเลว” อย่างชัดเจน (Stereotype) เมื่อเป็นเช่นนี้ละครแบบเมโลดราม่าจึงกลายเป็นละครที่เป็นที่นิยมอย่างมาก และยังตอบสนองกับการเกิดขึ้นของชนชั้นกลางที่มีจำนวนมากขึ้นในเมืองใหญ่และโหยหาความบันเทิงราคาถูกที่สามารถตอบสนองและพาพวกเขาออกไปจากสภาพความเป็นจริงที่ต้องใช้ชีวิตอยู่ได้

ภาพประกอบ : ในละครเมโลดราม่า นักแสดงจะแสดงความรู้สึกอย่างท่วมท้นเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งไปกับการแสดง
ที่มา : https://www.emaze.com/@AQTWRCT/Concepts-of-Melodrama

ในปัจจุบันละครแบบเมโลดราม่านี้ มักจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ในฐานะของการเป็นละครที่บิดเบือนความจริง และไม่ได้นำเสนอความจริงในสังคมอย่างตรงไปตรงมา รวมไปถึงการทำหน้าที่เป็นละคร “ชวนฝัน” ที่พาคนดูหนีไปจากโลกแห่งความจริง จนมีสมญานามที่ถูกเรียกขานใหม่ในปัจจุบันว่า “ละครน้ำเน่า” หรือที่มักจะเรียกกันทั่วๆไปว่า Soap Opera อันมีที่มาจากละครสั้นที่ฉายต่อกันทางโทรทัศน์สำหรับแม่บ้านในช่วงทศวรรษที่ 1950s ในอเมริกาได้ชมแบบเพลินๆในช่วงกลางวันระหว่างทำงานบ้าน โดยมีสปอนเซอร์รายใหญ่เป็นบริษัทสบู่ที่ให้เงินทุนสนับสนุน อันเป็นที่มาของชื่อที่เรียกกันติดปากจนถึงปัจจุบัน

ละครสูตรสำเร็จ (The well-made play)

มีที่มาจากรากศัพท์ภาษาฝรั่งเศสที่ว่า pièce bien faite ที่แปลได้ว่า “ละครในแบบที่คิดสร้างมาแล้วอย่างดี” หมายความ ถึงรูปแบบของละครที่เป็นที่นิยมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยริเริ่มขึ้นจากความคิดของนักการละครชาวฝรั่งเศส Eugène Scribe และ Victorien Sardou ผ่านลักษณะของละครในรูปแบบที่มีโครงเรื่องเป็นระบบขั้นตอนที่วางไว้อย่างดี ส่วนมากมักจะเป็นเรื่องที่ไม่มีเนื้อหามากมายนัก เอาใจตลาด เกือบทุกบทละครมักจะมีโครงเรื่องที่คล้ายๆกัน หรือ มีจังหวะการวางเรื่องคล้ายกัน เช่น มักจะมีปมลึกลับในตอนท้ายเรื่องที่ค่อยเฉลยในตอนใกล้จะจบ เป็นละครที่เน้นในเรื่องของละครเพื่อการค้าและการบันเทิง มากกว่าที่จะมุ่งเน้นในเรื่องของความคิดและศิลปะ

นักการละครทั้ง 2 คน มีความเห็นตรงกันว่า เพื่อที่จะนำพาผู้ชมออกไปจากโลกของความจริงที่โหดร้ายนั้น โครงสร้างในเนื้อเรื่องของละครมีความสำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเขาวางเป้าหมายของผู้ชมละครไว้ว่า น่าที่จะเป็นผู้ที่พอมีทุนทรัพย์ที่สามารถตะเข้ามาชมความบันเทิงที่ราคาไม่ได้สูงมากนี้ได้ ดังนั้นแล้ว เขาทั้งคู่จึงดัดแปลงเนื้อหาและโครงเรื่องจากบทละครประเภทผัวเมียตีกัน หรือ เรื่องปัญหาที่เกิดในบ้าน แบบที่เรียกว่า Vaudevilles อันเป็นที่นิยมอยู่ในเวลานั้น รวมกับโครงสร้างของการดำเนินเรื่องในแบบคริสต์ศตวรรษที่ 18 Neo-Classic ที่เน้นโครงเรื่องที่กระชับสนุกสนานและเร้าใจ มาดัดแปลงให้เกิดเป็นละครที่สามารถตอบสนองความบันเทิงของชนชั้นกลางในสังคมได้ ผ่านโครงสร้างของเนื้อเรื่องที่มีจังหวะ และมีการวางปมปัญหาอันจะสามารถนำมาซึ่งความสนุกสนานในลักษณะต่างๆให้เกิดกับผู้ชมได้ แม้ว่าสิ่งที่ขาดไปคือการใช้ละครเป็นเครื่องมือเพื่อสะท้อนความคิดหรือข้อคิดให้กับคนในสังคม แต่เมื่อจุดประสงค์หลักของละครในความคิดของเขาคือเครื่องมือเพื่อตอบสนองความบันเทิงแล้ว จึงไม่ใช่เรื่องที่น่าแปลกใจ

เพราะถึงแม้จะมีการวิพากษ์วิจารณ์ว่าละครในลักษณะนี้นั้นขาดการวิเคราะห์และสะท้อนสังคม แต่ถึงกระนั้นจากกระบวนการที่เน้นจังหวะและการวางโครงเรื่องที่เน้นการกระตุ้นเร้าความรู้สึกของคนดู ในลักษณะที่มีการผูกโครงเรื่องอย่างแน่นหนา มีปมพลิกผัน มีจุดตื่นเต้นในช่วงท้าย และ การคลายปมปัญหานั้น ก็กลายเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การวางโครงบทละครแบบ Well-made Play ได้รับชื่อว่าเป็นแบบแผนของวิธีการศึกษากระบวนการวางโครงเรื่องที่ดีในบทละคร กล่าวคือ โครงสร้างของละครนั้นจะต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

- เนื้อเรื่องจะต้องมี “ปมความลับ” และปมความลัยนี้ คนดูจะต้องมีส่วนรับรู้ว่าความจริงคืออะไร แต่ตัวละครสำคัญ หรือ บางตัวละครในเรื่อง กลับไม่ล่วงรู้ถึงความจริงอันนั้นเลยแม้แต่น้อย
- “ปมความลับ” ในเรื่องนั้น จะต้องมาเฉลยความจริงในช่วงท้ายๆของโครงเรื่อง และการเฉลยความจริงนั้น ก็จะต้องนำไปสู่การเปิดเผยความจริงเรื่องอื่นที่สั่นสะเทือนความรู้สึกของผู้ชม (coup de Theatre) เช่น ตัวละครที่ร้ายที่สุดของเรื่องที่ผู้ชมเองไม่ทราบมาก่อนและมองข้ามไป
- โครงเรื่องนั้นจะต้องมีแบบแผนของการวางจังหวะของความลุ้นระทึกที่จะนำมาซึ่งความสนุกสนานตามที่คนดูคาดหวัง (scene a faire) โดยผ่านความพยายามในการเปิดเผยความจริง หรือการเปิดเผยความลับบางอย่างที่นำไปสู่ความลับอีกสิ่งหนึ่ง รวมทั้งการใช้เครื่องมือช่วยในการเสริมความซับซ้อนในการติดตามหาความจริง อาทิ จดหมาย โทรศัพท์ลึกลับ เป็นต้น
- ต้องมีเหตุการณ์ที่ทำให้ตัวละครเอกต้องผ่านสถานการณ์ที่ล้มลุกคลุกคลาน ทั้งจากตัวโกง ฝ่ายตรงข้าม หรือโดยการเลือกตัดสินใจผิด เพื่อให้ผู้ชมเอาใจช่วยก่อนที่จะคลี่คลายปมปัญหา หรือก่อนที่จะเปิดเผยความลับได้
- “ปมความลับ” ที่เปิดเผยนั้นจะต้องเป็นเหตุเป็นผล และมีผลกระทบที่สำคัญกับชีวิตของตัวละคร อาทิ นำพาตัวละครเอกไปสู่ความสุขในตอนจบ ขณะเดียวกัน ก็นำพาตัวร้ายไปสู่การตัดสิน หรือจุดจบที่ร้ายแรง

พัฒนาการของเครื่องแต่งกายละครในศตวรรษที่ 18 ถึง 19

ในปี ค.ศ.1755 ในขณะที่รูปแบบของงานศิลปะ และเครื่องประดับตกแต่งอันมาจากแดนไกล (Exotisme) เริ่มแพร่หลายมากยิ่งขึ้น บวกกับการสนับสนุนของราชสำนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งจาก มาดาม เดอ ปอมปาดูร์ (Madame de Pompadour, ค.ศ.1721-1764) สนมเอกในกษัตริย์หลุยส์ที่ 15 ซึ่งชื่นชอบงานศิลปะดังกล่าวเป็นพิเศษ สิ่งนี้อาจเป็นหนึ่งความเคลื่อนไหวสำคัญอันทำให้ เกิดความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของระบบความคิดและการออกแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของเครื่องแต่งกายการละคร

> “การค้นพบดินแดนและโลกใหม่ตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) ได้กลายเป็นส่วนที่ช่วยผลักดันให้โลกตะวันตกได้รู้จักกับสีสันของดินแดนตะวันออก ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 แวร์ซายน์ได้ค้นพบความหรูหราและหลงใหลในความมหัศจรรย์ของราชอาณาจักรจีน ดินแดนตะวันออกกลายเป็นต้นกำเนิดแห่งจินตนาการและความฝันให้กับ บรรดานักเดินทางที่ไม่เคยออกเดินทาง ด้วยความลุ่มหลงในเรือนร่าง ในกลิ่นรัญจวนของเครื่องหอมและสมุนไพร กระตุ้นอารมณ์จากอาหรับและตะวันออกไกลที่ วนเวียนอยู่ในห้วงคำนึงของโลกตะวันตก เช่น ในช่วงก่อนการปฏิวัติฝรั่งเศสสินค้าขึ้นชื่อของร้านเสื้อผ้า ร้านน้ำหอม ร้านเครื่องประดับศีรษะ ต้องมีภาพลักษณ์ของความแปลกจากดินแดนอันห่างไกลเพื่อดึงดูดลูกค้า และหากบันทึกของบรรดานักเดินทางทั้งหลายได้กลายเป็นบ่อเกิดของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเหล่าศิลปินแล้วนั้น งานละครและโอเปร่าก็เป็นหนึ่งในเครื่องมือของการเผยแพร่ความนิยมด้านศิลปะจากแดนไกลผ่านทางงานสร้างสรรค์งาน ด้านฉากและเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง” (Chaumette ,Xavier. 1998 : 7)

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้เอง ที่ในงานละครหรือโอเปร่าอันมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในประวัติศาสตร์หรือดินแดนอันห่างไกล ได้เริ่มจุดประกายความสนใจในเรื่องของฉากและเครื่องแต่งกายในการแสดงให้กับนักออกแบบ ซึ่งก็เป็นที่น่าแปลกใจว่าความเคลื่อนไหวแรกที่เกิดขึ้นในลักษณะของการปฏิรูปเครื่องแต่งกายในงานแสดงนั้นเริ่มต้นมาจากบรรดานักแสดง นักแสดงละครมีชื่อจากโรงละคร แห่งชาติฝรั่งเศส (Comédie-Française) อันได้แก่ อองรี-หลุยส์ เลอ แกง (Henri-Louis Lekain, ค.ศ1729-1778) และ มาดมัวแซล แคลรอง (Mademoiselle Clairon) ประสบความสำเร็จอย่างมากในการแสดงด้วยการนำเสนอรูปแบบของ เครื่องแต่งกายที่มีความสอดคล้องกับเรื่องราว ยุคสมัย และสถานที่ของเหตุการณ์ในละคร

ทั้งนี้ด้วยความใส่ใจในรายละเอียดอันเกี่ยวข้องกับพื้นฐานและที่มาของบุคลิกลักษณะ ของตัวละคร โดยในปี ค.ศ.1755 ทั้งสองร่วมแสดงในเรื่อง “ลูกกำพร้าจากเมืองจีน” (L’Orphelin de la Chine) ของโวลแตร์ นักประพันธ์ที่มีผลงานทั้งทางด้านประวัติศาสตร์และการละคร ได้สร้างความประหลาดใจให้กับวงการการละครปารีส ด้วยการสวมเครื่องแต่งกายที่ไม่มีเค้าโครงของเสื้อผ้าตามสมัยนิยม และเป็นเพียงเสื้อคลุมตัวหลวมยาวแขนปล่อยในลักษณะที่แม้จะไม่ใช่รูปแบบของเสื้อผ้าจากเมืองจีนเสียทีเดียวนัก แต่อย่างน้อยก็เป็นก้าวแรกที่สำคัญในการกระตุ้นความคิดใหม่ให้กับวงการการออกแบบเครื่องแต่งกายการละคร แม้ในปัจจุบันตัวเลอแกงก็ได้รับการยกย่องจากวงการการละครของฝรั่งเศส ว่านอกเหนือจากการที่เป็นนักแสดงที่มากด้วยความสามารถแล้ว เขายังเป็นนักแสดงคนแรกที่ได้แสดงความพยายามในการแทรกเรื่องราวของความถูกต้องทางประวัติศาสตร์ในด้านเครื่องแต่งกายเพื่อเสริมอารมณ์ และความรู้สึกที่สมจริงให้เกิดกับผู้ชมรวมไปจนถึงตัวนักแสดง ซึ่งความเคลื่อนไหวดังกล่าวก็ได้นำไปสู่การพัฒนาต่างๆต่อมา เช่น ได้มีการศึกษาและบันทึกรูปแบบของเครื่อง แต่งกายจากยุคสมัยและดินแดนต่างๆมากขึ้น ส่งผลให้เกิดความนิยมจนกระทั่งมีการพิมพ์เพื่อเผยแพร่รวมไปจนถึงการนำเข้าเสื้อผ้าจากเมืองจีนหรือ ประเทศในแถบอาหรับมาเพื่อใช้ในการแสดงโดยเฉพาะ

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Henri-Louis Lekain และ (ภาพขวา) เครื่องแต่งกายจากละครเรื่อง L'Orphelin de la Chine ปี ค.ศ. 1755
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://alchetron.com/Lekain-1089070-Wและ (ภาพขวา)
http://www.chinarhyming.com/2014/02/24/lorphelin-de-la-chine-at-the-comedie-francaise-1755/

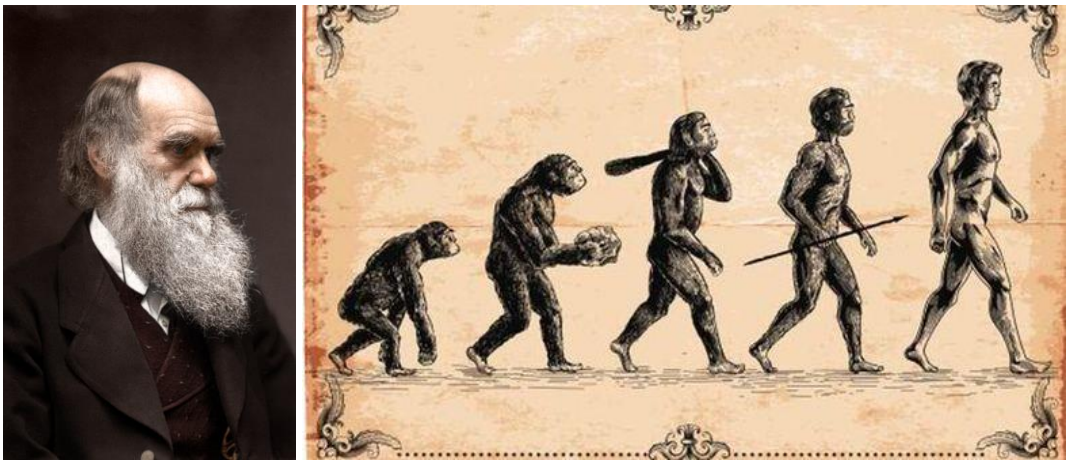
แนวคิดเช่นนี้เองที่เริ่มเข้ามามีส่วนในการตอกย้ำความสำคัญด้านความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงของนักออกแบบให้มีจุดประสงค์ที่สามารถตอบสนองงานการแสดงได้อย่างแท้จริง โดยมิใช่เป็นเครื่องแต่งกายซึ่งมีรูปแบบ ตามสมัยนิยมที่เพียงแค่มีการประดับตกแต่งเพิ่มเติมดังที่เคยเป็นมาในอดีต เช่นที่ได้มีการจดบันทึกไว้ใน "จดหมาย เกี่ยวกับเรื่องการเต้น" หรือ Lettres sur la dance ในปี ค.ศ.1760 โดยผู้กำกับการเต้นโนแวร์ (Noverre) ที่ได้เสนอความคิดเห็น ด้านเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงไว้ว่าควรที่จะได้มีการ

> "ถอดหน้ากากอันน่าเกลียดที่ใช้ในแต่งกายออกซะ แล้วเผาวิกผมปลอมที่น่าสังเวชเสียให้สิ้น ถอดสุ่มกระโปรงอันเกะกะทิ้ง และห้ามไม่ให้มีการใช้เครื่องเสริมสะโพกอันกีดขวางการเคลื่อนไหว ... นักออกแบบต้องเคารพลักษณะของเครื่องแต่งกายที่เป็นจริงในอดีตมากกว่าออกแบบเสื้อผ้าตามสมัยนิยมเพื่อตามใจและเอาใจนักเต้น หรือนักแสดงมีชื่อ" (Zali et Thibault , 1995 : 2)

ทฤษฎีวิวัฒนาการ

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในความเคลื่อนไหวและพัฒนาการทางวิทยาศาสตร์ Charles Darwin (1809-1882) นายแพทย์และนักวิทยาศาสตร์ชาวอังกฤษ ผู้ที่มีความสนใจค้นคว้าศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวกับสัตว์ชนิดต่างๆเป็นพิเศษนั้น ได้ค้นพบแนวคิดที่ว่าด้วยการถ่ายทอดลักษณะทางพันธุกรรม และทฤษฎีวิวัฒนาการ (Theory of Evolution) และนำเสนอการค้นพบนี้ในหนังสือที่มีชื่อว่า The Origin of Species อันมีเนื้อหาถึงการค้นพบคำตอบที่ว่าสัตว์และพืชนั้น ต่อสู้เพื่อดำรงชีพได้ด้วยการปรับตัว และปรับเปลี่ยนตนเองเพื่อที่จะได้มีชีวิตรอด ผู้ที่อยู่รอดได้จึงหมายถึงผู้ที่แข็งแรงและเหมาะสม

> "ทฤษฎีของดาร์วินยืนยันว่าสัตว์และพืชทุกพันธุ์ในปัจจุบันนั้นต่างสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษผ่านรูปทรงภายนอกแบบง่ายๆเพื่อที่จะได้อยู่รอดในธรรมชาติ และเพื่อคงอยู่ต่อไปได้การปรับตัวให้เหมาะสมกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจึงมีความจำเป็น" (Perey, Arnold. 2009 : online)



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Charles Darwin และ (ภาพขวา) ภาพประกอบจากหนังสือ The Origin of Species ปี ค.ศ.1859
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://www.pinterest.com/louis2396/charles-darwin/ และ (ภาพขวา)
https://www.pinterest.com/pin/303430093621479359/

ซึ่งแนวคิดนี้ของดาร์วินนั้นน่าสนใจ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เพราะนอกจากความคิดนี้ของเขาได้ทำหน้าที่ในการสั่นสะเทือนและล้มล้างความเชื่อทางคริสต์ศาสนาที่บัญญัติว่าพระเจ้าเป็นผู้ที่สร้างโลกและมวลมนุษย์แล้วนั้น แนวคิดนี้ยังนำเสนอความคิดที่ว่ามนุษย์แต่ละคนนั้นใช้ชีวิตอยู่ในสังคมและสิ่งแวดล้อมที่มีความแตกต่างกัน ภายใต้วัฒนธรรมที่อาจจะถูกส่งต่อกันมา มนุษย์รับและปรับตัวในลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนั้นแล้วจึงไม่มีใครเหมือนกับใคร และเมื่อเป็นเช่นกันการจัดการกับสถานการณ์และเหตุการณ์ต่างๆในชีวิตของมนุษย์นั้นจึงไม่ได้มีแบบแผนเดียว แต่แตกต่างกันไปอย่างหลากหลาย

ธรรมชาตินิยม

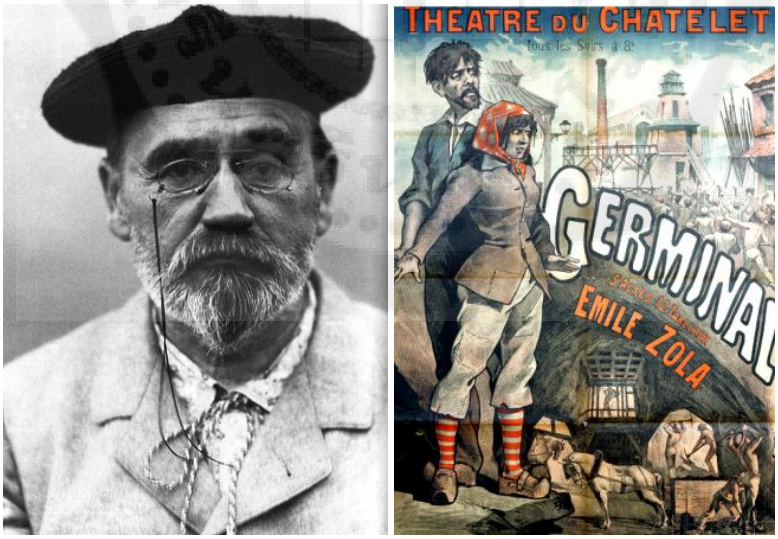
ในประเทศฝรั่งเศส นักเขียน Émile Zola (1840-1902) กล่าวถึงแนวคิดที่เรียกว่า “ธรรมชาตินิยม” หรือ Naturalism ผ่านงานเขียนที่ปูแนวทางไปสู่การพัฒนาเป็นรูปแบบของละครในแนวธรรมชาตินิยม แนวคิดของโซล่านั้นว่าด้วยพัฒนาการของมนุษย์ ในมุมมองที่ต่อยอดจากแนวคิดแบบสัจนิยม หรือ Realism ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ที่ว่ามนุษย์นั้นล้วนมีพฤติกรรมและกระบวนการตัดสินใจที่แตกต่างกัน ซึ่งล้วนแล้วเป็นผลมาจากองค์ประกอบที่โซล่ากล่าวไว้ว่าหากพิจารณาตามหลักวิทยาศาสตร์ในแบบที่จับต้องได้แล้วนั้น ต้องประกอบด้วย

> “หากจะถือตามหลักวิทยาศาสตร์แล้ว คนเราเกิดมาจะมีนิสัยอย่างไร มีพฤติกรรมอย่างไร ขึ้นอยู่กับสาเหตุ 3 ประการคือ
>
> - พันธุกรรม (heredity)
> - สภาพแวดล้อม (environment)
> - เหตุการณ์เฉพาะหน้า (circumstances)
>
> กล่าวคือ บุคคลหนึ่งจะเกิดมาต้องได้รับสภาพทางธรรมชาติ บางอย่างที่เป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษ เช่น ผิว รูปร่าง หน้าตา นิสัยใจคอ สภาพทางจิตใจ และความมั่นคงทางอารมณ์ แต่สิ่งที่เขาได้รับมาตั้งแต่เกิดก็ต้องผสมผสานกับสิ่งแวดล้อม สภาพทางสังคมสิ่งอื่นๆในชีวิต บางครั้งขึ้นอยู่กับเหตุการณ์เฉพาะหน้าด้วย ทั้งสามสิ่งนี้เมื่อรวมกันเข้า ก็กลายเป็นเหตุผลที่อยู่

เบื้องหลังการกระทำของมนุษย์ตามทฤษฎี ธรรมชาตินิยม ของโซล่า แนวความคิดนี้มีอิทธิพลมากในระยะเริ่มแรกของการละครสมัยใหม่และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในการเขียนและนำเสนอละครหลายประการ...นักเขียนหันไปสนใจกับ “เหตุผล” เบื้องหลังการกระทำของมนุษย์ และมักไม่สนใจที่จะชี้ว่าอะไรผิดอะไรถูกเพียงแต่เสนอภาพของชีวิตที่มีปัญหายุ่งยากให้คนดูได้เข้าใจถึงสาเหตุของการกระทำของมนุษย์เท่านั้น” (นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550 : 36)

ซึ่งถึงแม้แนวคิดของโซล่านั้นจะพัฒนาและต่อยอดมาจากสิ่งชาร์ลส์ ดาร์วิน ได้ค้นพบและกล่าวไว้ แต่แนวคิดของโซล่าก็ยังพัฒนาต่อยอดจากที่ดาร์วินได้เคยเสนอไว้อย่างสุดโต่ง ดังนั้นแล้วในงานของเขาแทนที่โซล่าจะนำเสนอเรื่องราวที่ยิ่งใหญ่ของตัวละครเพื่อสะท้อนให้เห็น “ความจริง” เขากลับนำเสนอเรื่องราวที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ต่างๆที่ล้วนแล้วแต่ “สะท้อนให้เห็นความจริง”

“ธรรมชาตินิยมมองว่าแนวคิดแบบสัจนิยมนั้น ไม่สามารถที่จะอธิบายปรากฏการณ์แห่งความจริงทั้งหมดที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตได้อย่างถี่ถ้วน อีกทั้งยังจงใจมองข้ามความน่าเกลียดและความเลวทรามในความจริง ซึ่งธรรมชาตินิยมพยายามที่จะต่อยอดด้วยการให้ความสำคัญกับสำคัญในชีวิตที่สัจนิยมได้ละเลยนี้ผ่านการเพิ่มและสร้างคุณค่าอย่างที่สิ่งเหล่านั้นไม่เคยรับมาก่อนเลย ในทางทฤษฎีจึงอาจกล่าวได้ว่าธรรมชาตินิยมมองว่ามนุษย์ถูกจัดการโดยอำนาจของความต้องการที่ไม่อาจควบคุมได้ และมนุษยชาติจึงตกอยู่ในห้วงจักรวาลที่ไม่อาจหนีไปที่ไหนได้เลย และเมื่อมนุษย์ได้รู้ตัวว่าติดกับอยู่เช่นนี้แล้วจึงไม่ต่างจากสัตว์ตัวหนึ่ง เท่ากับว่าแนวคิดแบบธรรมชาตินิยมนั้นค่อนข้างที่จะมองโลกในแง่ร้าย เพราะมองว่ามนุษย์นั้นไม่อาจที่จะจัดการกับชะตากรรมของตนได้เลย” (Critical Essay Zola and Naturalism. 2016 : online)



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Émile Zola และ (ภาพขวา) นวนิยายเรื่อ Germinal ผลงานชิ้นสำคัญของ Zola
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZOLA_1902B.jpg และ (ภาพขวา) http://www.allposters.com

2. ละครแนวสมจริงและแนวธรรมชาตินิยม

ละครแนวสัจนิยม (Realism)

เกิดจากความเคลื่อนไหวของทิศทางการละครในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันถือเป็นหัวหอกสำคัญของการละครสมัยใหม่ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับตัวบทและการแสดง ที่พยายามมุ่งเน้นเสนอความสมจริง และความเป็นจริงในละครอย่างซื่อตรงกับที่เป็นอยู่ในชีวิตประจำวัน กระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการละครแบบสัจนิยมนั้น เกิดขึ้นโดยนักการละครชาวนอรเวย์ Henrik Ibsen และพัฒนาให้เป็นรูปเป็นร่างโดย Constantin Stanislavsky นักการละครชาวรัสเซีย

> “แนวความคิดที่มุ่งเสนอ “ความเป็นจริง” ในละครประเภทเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์นี้นำไปสู่การใช้ภาษาสามัญในการเขียนบทละคร โคลงกลอนซึ่งเคยใช้เป็นบทเจรจาของละครที่ถือเป็นวรรณคดีชั้นสูง เช่น ละครสมัยกรีกเอเธนส์ และละครของเชคสเปียร์ก็เหือดหายไปจากวงการละครสมัยนี้...นักเขียนบทละครสมัยใหม่ในระยะแรกเริ่มนี้ให้ความสำคัญกับสังคมแวดล้อมมาก จนกระทั่งบางครั้งสังคมกลายเป็นจุดเด่นของเรื่องแทนที่จะเป็นส่วนประกอบ... ตัวละครซึ่งเป็นคนธรรมดาสามัญ มีความสำคัญยิ่งกว่าทุกสมัยที่แล้วมา” (นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550: 37)

การเสนอ “ความเป็นจริง” ในละครสัจนิยมนี้ เน้นกระบวนการที่ว่าด้วยการนำเสนอภาพของความจริงของชีวิต (The slice of Life) ให้ปรากฏผ่านหลากหลายสิ่งที่สามารถสร้างความจริงนั้นให้เกิดขึ้นได้ อาทิเช่น การใช้ฉากที่สมจริง เหตุการณ์ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในบ้าน (indoor) การแต่งกายที่สมจริง สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ไม่ต่างจากภาพถ่าย (Photographic copying) นอกจากนั้นตัวละครยังต้องมีบทพูดเจรจาที่สมจริง ไม่มีการพูดป้อง (aside) การรำพึงรำพัน (soliloquy) แต่พูดเจรจาด้วยภาษาสามัญที่ใช้กันและได้ยินกันทั่วไป บทละครแบบสมจริง หรือ แนวสัจนิยมนี้ มองตัวละครและชีวิตที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างเป็นกลาง ไม่มีการตัดสิน ตัวละครมีความใกล้เคียงกับมนุษย์ (round character) หมายถึงมีทั้งความดีและความชั่วผสมผสานอยู่ในตัว เนื้อเรื่องจึงเป็นเรื่องราวที่สามารถเกิดขึ้นจริงได้ในชีวิตของมนุษย์คนหนึ่ง การตัดสินใจแก้ปัญหา หรือ กระทำการสิ่งใดของตัวละคร ก็ย่อมที่จะเกิดจากความต้องการในการจัดการเช่นที่บุคคลหนึ่งจะกระทำ ทั้งผ่านทางความต้องการ ทั้งผ่านมุมมองทางสภาวะของอารมณ์และความรู้สึก สิ่งนี้เองที่เชื่อกันว่าจะสามรถนำเสนอ “ความจริง” ในชีวิตของมนุษย์โดยการสะท้อนผ่านละคร (Illusion of reality) ได้มากที่สุด

ซึ่งต่อมาแนวคิดของละครสัจนิยมนี้ได้พัฒนาต่อจนได้กลายเป็นพื้นฐานส่วนหนึ่งที่นำไปสู่ละครตามแนวคิดแบบธรรมชาตินิยม ที่ต่อมาเริ่มปรากฏรูปแบบเฉพาะและมีความแตกต่างจากรูปแบบของละครในแนวสัจนิยมอย่างชัดเจน โดยที่ละครในแนวสัจนิยมนั้นยังคงพยายามมุ่งเน้นในลักษณะของการกระตุ้นในรายละเอียดของความเป็นละครมากกว่า เช่น ในส่วนของการตอกย้ำอารมณ์และความรู้สึกร่วมของผู้ชมที่จำต้องเกิดขึ้นจากเหตุการณ์หรือจากตัวละครในระหว่างทำการแสดง เป็นต้น

> “ทั้งนี้การปฏิรูปการละครที่แท้จริงจะเกิดขึ้นไม่ได้ ถ้าปราศจากความร่วมมือร่วมใจกันของทุกฝ่าย ตั้งแต่ด้านการประพันธ์ บทการแสดง การกำกับการแสดง การจัดสร้างฉากและเครื่องแต่งกายการใช้แสงสีที่ถูกต้อง ตลอดจนความพร้อมของผู้ชม” (นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550: 38)

ละครแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism)

เริ่มเป็นที่นิยมแพร่หลายในช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จากผลของความสนใจในส่วนที่เกี่ยวกับรายละเอียดที่สมจริง พัฒนาการทางด้านจิตวิทยาของตัวละคร และการให้ความสำคัญกับส่วนของปัญหาสังคม นำมาสู่การเกิดขึ้นของกระบวนการละครในแบบธรรมชาตินิยม

จากอิทธิพลของความคิดที่มีที่มาจากปรัชญาทางวิทยาศาสตร์ นักการละครแบบธรรมชาตินิยมเชื่อว่าละครสามารถที่จะเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการที่สามารถพัฒนาและปรับเปลี่ยนธรรมชาติของคนให้ดีขึ้นได้ เมื่อเป็นดังนั้น นักการละครและนักแสดงจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการพยายามเฝ้าสังเกตและสร้างภาพของโลกแห่งความความเป็นจริงให้เกิดขึ้นมาให้ได้ จากการได้รับอิทธิพลความคิดที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีของ ชาร์ลส ดาร์วิน (Charles Darwin) – โดยเฉพาะความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของมนุษย์ - นักการละครแนวธรรมชาตินิยมยังเชื่อว่าการสืบถ่ายกรรมพันธุ์และสภาพแวดล้อมเป็นส่วนรากฐานของมนุษย์ทั้งหมดทั้งมวลและละครจำเป็นที่จะต้องเป็นตัวอย่างของการบรรยายภาพของความจริงดังกล่าวแก่ผู้ชม ดังนั้นละครจึงพยายามที่จะลดทอนเรื่องราวเหนือธรรมชาติ สิ่งที่เหนือความเป็นจริงออกไปจากการนำเสนอทั้งหมด ซึ่งผู้นำความคิดในรูปแบบของธรรมชาตินิยมได้แก่นักคิดและนักเขียนชาวฝรั่งเศส เอมิล โซล่า (Émile Zola) ผู้ซึ่งเปรียบเทียบว่านักเขียนบทละครก็ไม่ต่างจากนายแพทย์ที่สืบค้นหาต้นเหตุของโรคและหาหนทางในการรักษา เช่นเดียวกับในละครที่ต้องนำเสนอเรื่องราวของปัญหาในสังคมเพื่อให้เกิดการตระหนักรู้และนำไปสู่การหาหนทางแก้ไขในที่สุด

ผลที่เกิดขึ้นจึงปรากฏเป็นงานละครที่นำเสนอความบกพร่องของสังคมและคนในสังคมมากกว่าที่จะเป็นด้านสวยงานตามอุดมคติเช่นในอดีต ดังเช่นที่นักเขียนบทละครชาวฝรั่งเศส Jean Jullien ได้กล่าวไว้ว่า ละครในแนวธรรมชาตินิยมเป็นดังชิ้นส่วนของชีวิตที่ถูกนำเสนอบนเวทีละครในรูปแบบของงานศิลปะ เนื้อหาของละครตามที่ควรจะเป็นนั้นจึงมักจะไม่มีบทเริ่มต้น ช่วงกลางเรื่องหรือบทสรุปที่แน่นอน รวมทั้งปราศจากความตื่นตาเร้าใจของละคร ดังนั้นเหตุการณ์ต่างๆจึงจำต้องถูกเลือกสรรเพื่อสร้างอารมณ์ของละครที่ควรจะเกิดขึ้น

ซึ่งสามารถสรุปรูปแบบเฉพาะของละครแบบธรรมชาตินิยมได้คร่าวๆดังนี้

- ใช้บทเจรจาตามแบบบทสนทนาในชีวิตประจำวันเท่านั้น
- เวลาที่ผ่านไปบนเวที จะต้องเท่ากับเวลาที่ผ่านไปในการแสดงละครจริงๆ
- เครื่องแต่งกายสมจริงราวกับภาพถ่าย ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากต้องมีความสมจริง ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรายละเอียดและการใช้งาน
- เน้นเนื้อหาและมุมมองที่สมจริงอย่างมาก ไม่มีเรื่องราวเหนือธรรมชาติ เรื่องผีวิญญาณหรือเทพเจ้า ซึ่งละครสามารถที่จะผลักดันความสมจริงไปได้จนถึงขีดสุด เช่น ทำกับข้าวจริงในฉากห้องครัว เป็นต้น โดยมีเนื้อหาหลักที่เป็นประเด็นร่วมสมัย ไม่มีเรื่องราวของประวัติศาสตร์ ไม่มีเรื่องราวของดินแดนต่างถิ่น หรือ แฟนตาซี
- เสนอความหลากหลายของชนชั้นในสังคม ที่มีประเด็นห่างไกลจากชนชั้นสูงตามแบบเดิม โดยที่ตัวเอกมักจะเป็นคนจากชนชั้นใช้แรงงาน

- มีรูปแบบของการแสดงที่พยายามสร้างความเหมือนจริง สมจริง เน้นความพยายามในการเปรียบเทียบจากบุคคลจริงมากที่สุด ทั้งในส่วนของชีวิตความเป็นอยู่ การนึกคิด การแสดงออก โดยที่เหตุการณ์จะต้องมีเพียงเหตุการณ์เดียว เกิดขึ้นในสถานที่เดียว และจบลงในเวลาที่เหมาะสม

ความคิดเห็นที่มีต่อละครแบบธรรมชาตินิยม

ละครแนวธรรมชาตินิยมนี้ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 จากกลุ่มที่ไม่เห็นด้วย โดยเฉพาะในเรื่องที่เกี่ยวกับความพยายามในการนำเสนอภาพความจริงแบบสุดโต่งเพื่อไปสู่ภาพที่ต้องการให้เกิดขึ้น ซึ่งกลับกลายเป็นอุปสรรคในการนำเสนอรูปแบบของภาพความจริงหรือไม่สอดคล้องกับรูปแบบของละครแนวทางอื่นๆ ยกตัวอย่างเช่น ในงานละครแบบเชคสเปียร์ที่กระบวนการทำความเข้าใจเรื่องราวและสารจากละครบอกผ่านบทสนทนาที่มีลักษณะเป็นร้อยกรอง นักแสดงในละครแบบธรรมชาตินิยมก็จะตัดทอนบทเจรจาให้สั้นลงเพื่อให้เกิดเป็นบทพูดที่ห้วนสั้น และปราศจากศิลปะในการนำเสนอและทำความเข้าใจผ่านไปยังผู้ชมอย่างน่าเสียดาย

ในทางกลับกันผลจากพัฒนาการของของงานละครแบบธรรมชาตินิยมก็มีส่วนในการพัฒนารูปแบบละครชนิดอื่น โดยเฉพาะในกลวิธีของความพยายามเข้าถึงความจริงภายในของตัวละคร และความใส่ใจในการสร้างความมีส่วนร่วมของคนดูกับการแสดงให้เกิดขึ้น รวมไปถึงกระบวนความคิดที่เกี่ยวข้องกับการแสดงในเรื่องของ กำแพงที่สี่ 'fourth wall' ที่ทำให้นักแสดงต้องเพิ่มความสนใจในรายละเอียดของบทละคร ความเป็นมาของตัวละคร พื้นฐานทางอารมณ์และจิตใจของตัวละครมากยิ่งขึ้น

ผนังที่หายไป

ในแนวความเชื่อที่ว่าละครทำหน้าที่สะท้อนความจริงในชีวิต หรือ The Illusion of Life ตามแบบละครสัจนิยมนั้น กระบวนการที่จะช่วยให้ “ความจริง” นี้ได้เปรากฏขึ้นต่อหน้าผู้ชมเป็นเรื่องที่มีความสำคัญมาก เพราะหากเครื่องแต่งกายที่ตัวละครสวมใส่บนเวทีการแสดงนั้น ไม่ต่างจากเครื่องแต่งกายที่ผู้ชมสามารถจะพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน จนราวกับถูกสร้างสรรค์มาจากภาพถ่าย (Photographic copying) ฉากก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่จะช่วยให้เกิดกระบวนการสะท้อนความจริงนั้นออกมาบนเวทีการแสดงต่อหน้าผู้ชมได้

ภาพประกอบ : ฉากละครในแบบที่มีฝาที่ 4 หายไป และคนดูทำหน้าที่เป็นผู้ลอบมองเหตุการณ์
ที่มา : https://www.emaze.com/@ACCQIOZT/Presentation-Name

ดังนั้นแล้วแนวคิดของ “ผนังที่ 4 ที่หายไป” หรือ The Fourth Wall ในส่วนที่เกี่ยวกับการออกแบบฉากนั้น จึงได้แก่ความพยายามในการนำเสนอความจริงของเรื่องราวในละครกับผู้ชม ทั้งนี้เมื่อเนื้อหาของละครในแบบสัจนิยมส่วน

ใหญ่ เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในบ้าน (อันเป็นสิ่งที่สามารถจะสะท้อนความสมจริงได้มากกว่าภายนอกบ้าน) รูปแบบของความสมจริงในฉากสามารถที่จะจำลองสภาพภายในตัวบ้านมาได้อย่างสมจริงแล้ว การเปิดฝาบ้านในด้านที่ผู้ชมนั่งอยู่ออกไปจึงเท่ากับเป็นการวางผู้ชมไว้ในฐานะของบุคคลที่เข้ามารับรู้และลอบดูเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ในขณะที่ตัวละครเองก็ไม่ได้รับรู้ถึงการดำรงอยู่ของผู้ชมที่เข้ามาแอบมองเหตุการณ์ในชีวิตของพวกเขาอยู่ ซึ่งหากตัวละครพันมาพูดกับคนดู หรือ รับรู้ถึงการดำรงอยู่ของผู้ชมเมื่อไหร่ กระบวนการที่ว่านี้ก็จะยุติลงทันที

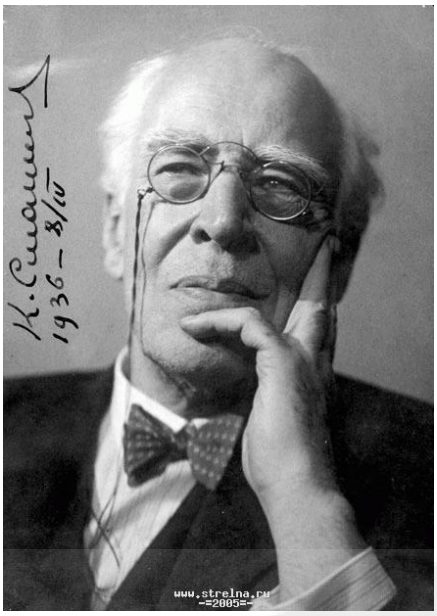
กระบวนการที่เกิดกับฉากในรูปแบบที่เรียกว่า Box Set (หรือ ฉากเพียงฉากเดียวที่ประกอบด้วยผนัง 3 ด้านในกรอบโพรซิเนียม) นี้ จึงกลายเป็นคำตอบที่น่าสนใจในการที่องค์ประกอบด้านการออกแบบจะเข้ามาช่วยทำหน้าที่เสริมให้กับการเล่าเรื่อง เหมือนกับว่า การยอมเชื่อในความลวง (Suspension of disbelief) ของผู้ชมถึงภาวการณ์ล่องหนของผนังด้านนั้น เป็นดังเครื่องมือในการนำพาพวกเขาข้าไปรับรู้ถึง “ความจริง” ในละครได้

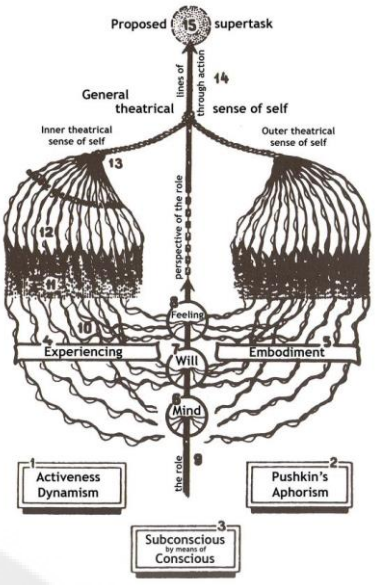
3. คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี้

Constantin Sergeyevich Stanislavski (1863-1938) เป็นนักการละคร นักแสดงและผู้กำกับการแสดงละครเวทีชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงอย่างมากในฐานะของผู้นำเสนอแนวคิดและกระบวนการทางด้านการแสดงในแนวสมจริง เขามีภูมิหลังมาจากครอบครัวที่มีฐานะในรัสเซีย อีกทั้งยังเป็นครอบครัวที่ชื่นชอบในการละครและสนับสนุนให้เขาได้เข้าเรียนทางด้านละครตั้งแต่อายุได้ 14 ปี และเข้าร่วมกับคณะละครที่ก่อตั้งขึ้นโดยครอบครัว ซึ่งผลจากการเป็นนักแสดงและคลุกคลีอยู่กับแวดวงการแสดงตั้งแต่อายุน้อยนี้เอง ส่งผลให้เขาสร้างแนวคิดสำคัญอันว่าด้วยกระบวนการทางการแสดงที่สามารถนำเสนอ “ความจริง” ที่สามารถส่งผ่านจากนักแสดงไปยังผู้ชมได้

> “เพื่อที่จะสามารถไปสู่ ความจริงที่น่าเชื่อถือได้นั้น สตานิสลาฟสกี้ใช้กระบวนการที่ว่าด้วยความทรงจำของความรู้สึก หรือ emotional memory ในการใช้เพื่อเตรียมตัว อาทิ ในการที่จะแสดงออกได้ถึงความกลัว นักแสดงจำเป็นที่จะต้องระลึกได้ว่าความรู้สึกของความกลัวนั้นเป็นอย่างไรและใช้ความรู้สึกของสิ่งนั้นเป็นสื่อในการนำพาความกลัวออกมา สตานิสลาฟสกี้เชื่อว่านักแสดงจำเป็นที่จะต้องนำพาตัวตนของตนเองไปด้วยบนเวทีการแสดงเมื่อเริ่มเล่นเป็นตัวละคร อันถือเป็นสิ่งที่ยุติความเชื่อแต่เดิม ที่ว่านักแสดงต้องทิ้งตัวตนและความรู้สึกใดๆของตนทั้งหมดไว้ก่อนที่จะเริ่มแสดงเป็นตัวละคร ต่อมาหลังจากนั้น สตานิสลาฟสกี้ได้เน้นถึงกระบวนการสร้างและจัดการร่างกายเข้ากับสภาวะทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นเหล่านี้ โดยเชื่อว่ากระบวนการทำซ้ำๆ และกระบวนการฝึกฝน คือเครื่องมือของนักแสดงเพื่อช่วยเป็นทางเชื่อมให้กับการเป็นตัวละคร” (Constantin Stanislavsky, 2016 : online)

นอกจากนี้ สตานิสลาฟสกี้ยังเป็นผู้ก่อตั้งโรงละครแห่งมอสโคว์ (The Moscow Art Theatre) ร่วมกับวลาดิเมียเนมิโรวิช ดันเชงโก (Vladimir Nemirovich danchenko) ซึ่งถือเป็นผู้ที่ให้อิทธิพลกับการแสดงแนวใหม่นี้ ซึ่งนับได้ว่ากระบวนการพัฒนาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงแนวใหม่ของสตานิสลาฟสกี้นี้เป็นดังรากฐานของการแสดงที่เน้นความสมจริงที่เป็นดังหนึ่งในแกนหลักของพื้นฐานการแสดงที่สำคัญแม้กระทั่งในปัจจุบัน





ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Constantin Stanislavsky และ (ภาพขวา) แผนภูมิของกระบวนการแสดงแบบ Stanislavsky's System

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://blanckd.yolasite.com/stanislavsky.php และ (ภาพขวา) https://www.pinterest.com/pin/548735535821777253/

Stanislavski's system

หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า The Method เป็นกระบวนการฝึกฝนทางด้านการแสดงที่พัฒนาขึ้นโดยสตานิสลาฟสกี้ โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้นักแสดงได้เข้าถึง “ความจริงภายใน” ของตัวละครผ่าน “ความเชื่อ” ที่ถือเป็นรากฐานสำคัญหลักของการแสดง โดยกระบวนการนั้นจะเน้นหนักที่วิธีของการเข้าถึงตัวละคร-ของนักแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็เว้นระยะห่างของตัวตนนักแสดงออกจากบทบาทที่ได้รับ สตานิสลาฟสกี้เชื่อว่าเป็นเรื่องสำคัญมากที่นักแสดงจำเป็นจะต้องสามารถแสดงความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละครออกมาได้ ในขณะที่สามารถปกปิดและเก็บความเป็นตัวตนของนักแสดงเองออกไปได้จากตัวละครที่กำลังแสดงอยู่ ระบบการฝึกฝนการแสดงในรูปแบบดังกล่าวนี้ถูกสร้างบนรากฐานของกระบวนการที่ค่อนข้างยืดหยุ่น ที่นักแสดงสามารถที่จะเลือกใช้ได้ในขณะที่ทำการฝึกซ้อมการแสดงและสามารถที่จะเลือกปรับได้ตามแต่ธรรมชาติของนักแสดงแต่ละบุคคล

> “หลักเกณฑ์เกี่ยวกับการแสดงที่สตานิสลาฟสกี้ได้วางไว้นั้น เป็นข้อปฏิบัติตามขั้นตอนที่นักแสดงและผู้ศึกษาวิชาการแสดงจะต้องฝึกฝนและปรับปรุงตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง นับตั้งแต่การฝึกร่างกายและเสียง การฝึกพูด การขจัดความตึงเครียดของร่างกายและอารมณ์ การตั้งสมาธิให้อยู่ในบทบาทตลอดระยะเวลาของการแสดง การสร้างความเชื่อในบทบาทและสภาพแวดล้อมของเรื่อง การจำอารมณ์และอากัปกิริยาในชีวิตจริงเพื่อนำมาใช้ในการแสดง ตลอดจนการใช้ศิลปะที่มีขั้นตอนของการฝึกหัดอย่างมากมายอันที่จะนำ “ความจริงภายใน” ของชีวิตตัวละครออกมาสู่สายตาของผู้ชมอย่างมีศิลปะและเป็นธรรมชาติปราศจากการเสแสร้างหรือปรุงแต่ง ราวกับว่าผู้แสดงนั้นคือ ตัวละคร (character) ในเรื่องจริงๆ หาใช่ นักแสดงไม่” (นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550: 43)

ระบบสตานิสลาฟสกี้ นั้น จึงเป็นกระบวนการที่ว่าด้วยการฝึกฝนให้นักแสดงสามารถ “แสดงความจริง” ผ่านการ “เป็นตัวละคร” ได้ โดยไม่จำเป็นที่จะต้องก้าวเข้าไป “เป็น” ตัวละครนั้นด้วยทั้งหมดของตนเอง นอกจากนี้เขายัง

เชื่อว่า ระบบของการฝึกฝนดังกล่าวนี้จะมีส่วนช่วยให้นักแสดง แสดงได้ “ดี” และ “น่าเชื่อถือ” โดยกระบวนการจะเน้นที่การ “ฝึกระลึกถึง” ความทรงจำต่างๆ และนำ ความทรงจำนั้นๆ “กลับมา” เพื่อใช้เป็นเครื่องมือที่สำคัญสำหรับนักแสดงในการแสดง ผ่านการใช้องค์ประกอบสำคัญ ดังต่อไปนี้

- เหตุการณ์สมมุติ (Given circumstances) หรือข้อมูลในด้านต่างๆของตัวละครที่นักแสดงจะต้องเป็น ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกายภาพ อาทิ อายุ เพศ ไปจนถึงความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่องกับตัวละครอื่นๆในเรื่อง

- อารมณ์ระลึก (Emotional memory) เป็นกระบวนการที่นักแสดงจำต้องค้นหาความรู้สึกในด้านต่างๆที่ผ่านมาในอดีตของตนเอง ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้ กับความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตัวละคร แล้ว “หยิบยืม” ความรู้สึกนั้นมาใช้ในการแสดง

- ร่างกายกระทำ (Method of Physical actions) คือการกระทำใดๆ ทางร่างกายที่สามารถสื่อสารและเชื่อมโยงเข้ากับสภาวะทางอารมณ์และความรู้สึก

- ความหมายซ่อน (Subtext) ค้นหาความหมายที่อยู่ในบทละคร และนัยยะซ้อนที่แทรกอยู่ทั้งในบทสนทนาและการกระทำของตัวละครว่า ทำไม สาเหตุอย่างไร จัดการได้ด้วยวิธีใด และเพราะอะไรจึงเป็นเช่นนั้น

- ถ้าหากว่า (if) นักแสดงพึงที่จะพยายามตอบคำถามว่า หากว่าตัวเองนั้นจำเป็นที่จะต้องตกอยู่ในสถานการณ์เช่นเดียวกับตัวละคร เขาจะเลือกจัดการสถานการณ์นั้นๆอย่างไร วิธีการคิดผ่านกระบวนการเช่นนี้ สตานิสลาฟสกี้เชื่อว่าเป็นเครื่องมือหนึ่งให้นักแสดงสามรถเข้าใจสาเหตุ หรือแรงจูงใจในการกระทำของตัวละครได้

- ความต้องการ เป้าหมายสูงสุด และ เป้าประสงค์สำคัญ (Objective, Super-Objective and the Through line) ความต้องการของตัวละครเป็นที่มาของปรารถนาอันส่งผลต่อแรงผลักดันในการกระทำต่างๆของตัวละคร ซึ่งทุกการกระทำของความต้องการต่างๆนั้นเมื่อรวบรวมเข้าด้วยกันแล้วจะนำพาไปสู่เป้าหมายสูงสุดที่ตัวละครต้องการจะได้ครอบครอง ซึ่งหากกระบวนการทั้งหมดนี้สามารถที่จะเกิดขึ้นได้อย่างชัดเจนก็จะสามารถนำพาไปสู่เป้าประสงค์หลักสำคัญของเรื่องได้

4. ยุคหลังสตานิสลาฟสกี้

ระบบสตานิสลาฟสกี้ หรือ The method นั้น เป็นที่นิยมนำมาใช้ในช่วงหลังจากสตานิสลาฟสกี้อย่างมากโดยเริ่มต้นจากในอเมริกาในยุคที่ธุรกิจภาพยนตร์เฟื่องฟู ผ่านการนำไปใช้และขยายผลจากนักแสดงและนักเรียนการแสดงที่เคยได้มีโอกาสได้ฝึกฝนกับสตานิสลาฟสกี้ รวมไปจนถึงบุคคลที่ได้เรียนต่อยอดจากนักเรียนของสตานิสลาฟสกี้เหล่านั้น และกระบวนการดังกล่าวยังได้เข้าไปสู่กระบวนการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการแสดงในโรงเรียนการแสดงและมหาวิทยาลัยต่างๆอีกด้วย ซึ่งผู้ที่นำเอาระบบสตานิสลาฟสกี้มาพัฒนาและเผยแพร่ในอเมริกาที่สำคัญนั้นประกอบด้วย

ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา Lee Strasberg, Sanford Meisner และ Stella Adler
ที่มา : จากซ้ายไปขวา https://ayanamw18.wordpress.com/2011/05/03/working-with-victoria-krane/, http://www.theactorsgateway.co.uk/our-crew-1/ และ http://www.nytimes.com/2008/04/09/theater/09adler.html

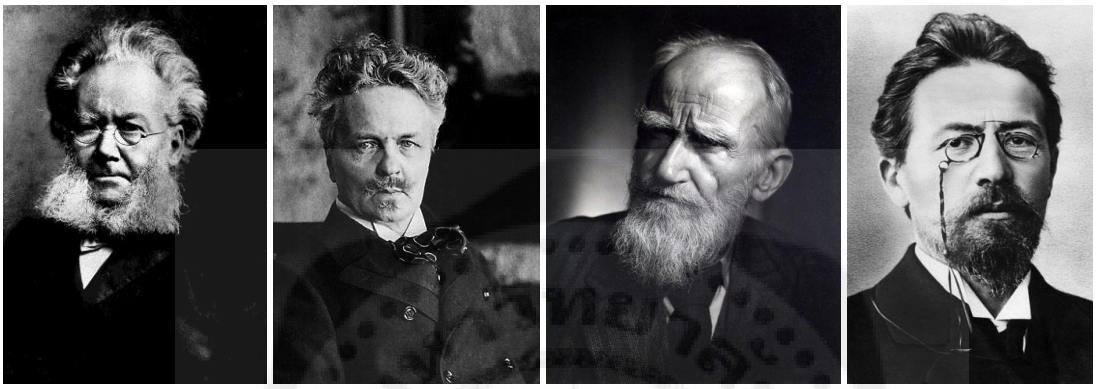
Lee Strasberg (1901-1982) นักแสดงและผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน ที่ได้ชื่อว่าเป็น บิดาแห่งการแสดงแบบ Method Acting ในอเมริกา ในปีค.ศ.1951 เขาได้เกลายมาเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้ง The Actors Studio ที่ทำการสอนทางด้านการแสดงผ่านการใช้ระบบสตานิสลาฟสกี้มาปรับเข้ากับการเรียนการสอนให้กับนักแสดงสมัยใหม่ ผ่านการใช้จินตนาการ ความรู้สึก และอารมณ์ เพื่อเทียบเคียงและสร้างตัวละครที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์และทำการแสดงอยู่บนพื้นฐานของความจริงที่เป็นมนุษย์ กระบวนการเรียนการสอนของเขาประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก อันส่งผลให้มีนักแสดงในวงการฮอลลีวู้ดจำนวนมากที่เป็นนักเรียนในความดูแลของเขา อาทิ James Dean และ Marilyn Monroe

Stella Adler (1901-1992) เธอเป็นนักเรียนการแสดงของสตานิสลาฟสกี้ และเป็นนักแสดงอเมริกันที่ผันตัวมาเป็นครูสอนการแสดงด้วยการจัดตั้ง Stella Adler Studio of Acting เธอกล่าวว่า 99% ของการแสดงนั้นล้วนเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับจินตนาการ โดยนักแสดงนั้นจำเป็นที่จะต้องทำงานอย่างหนักกับบทละคร ผ่านการวิเคราะห์และตีความ (read between the lines) รวมศึกษาในสิ่งเดียวกับที่ตัวละครรู้และเป็นเพื่อเข้าใจตัวละคร นอกจากนี้เธอยังเชื่อในเรื่องของการฝึกเรียนรู้อารมณ์และความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการฝึกร่างกายและการออกเสียง รวมไปจนถึงท่าทางต่างๆเพื่อบอกเล่าเรื่องราว

Sandford Meisner (1905-1997) นักแสดงและครูสอนการแสดงชาวอเมริกัน เขาพัฒนากระบวนการเรียนการสอนการแสดงในแบบที่เรียกว่า Meisner Technique อันประกอบไปด้วยแบบฝึกหัดย่อยๆที่มีจุดประสงค์ในการฝึกนักแสดง การแสดงที่ดี ในความคิดของเขา คือ ปฏิกิริยาโต้ตอบแบบทันทีทันควัน (spontaneous responses) ที่เกิดกับสถานการณ์หรือเหตุการณ์อันกระทบต่อมนุษย์โดยสภาวะทางอารมณ์และความรู้สึกนั้นต้องสามารถแสดงออกมาได้อย่างซื่อสัตย์และจริงใจมากที่สุด หน้าที่สำคัญของนักแสดง คือ จำเป็นที่จะต้องเตรียมตัวในการสร้างสภาวะของการแสดงอารมณ์และความรู้สึกเหล่านั้นเมื่ออยู่บนเวทีการแสดง การฝึกการแสดงของเขาจึงเน้นที่กระบวนการทำซ้ำๆเพื่อให้เกิดความจำที่กลายเป็นความเข้าใจ และตัดทอนกระบวนการทางความคิดวิเคราะห์ในหัวที่มีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้าออกไปทั้งหมด

5. นักเขียนบทละครและบทละครแนวสมจริง

Henrik Ibsen (1828-1906) นักเขียนบทละครชาวนอรเวย์ ผู้ได้ชื่อว่าเป็น บิดาแห่งวงการละครแบบสมจริง และละครเวทีสมัยใหม่ ด้วยการสร้างตัวละครที่มีลักษณะไม่แตกต่างจากมนุษย์ที่เราสามารถพบได้ทั่วไป (round character) ให้ตกอยู่ภายใต้สถานการณ์อันสมจริงราวกับเกิดขึ้นในชีวิตประจำวันที่ผู้ชมในโรงละครสามารถที่จะเชื่อตัวเองเข้ากับสิ่งที่มองเห็นบนเวทีได้อย่างไม่รู้สึกผิดแปลก บทละครที่มีชื่อของเขาได้แก่เรื่อง A Doll's House (1879) ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบทละครที่พูดถึงสิทธิสตรีได้อย่างชัดเจน โดยมีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องของ Nora ผู้หญิงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่เธอจำต้องแอบยืมเงินจากคนอื่นเพื่อใช้จ่ายในครอบครัว



ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา Henrik Ibsen, August Strindberg, George Bernard Shaw และ Anton Chekov
ที่มา : จากซ้ายไปขวา https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ibsen_photography.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August_Strindberg.jpg, https://www.pinterest.com/maryjoveronica/george-bernard-shaw/ และ http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=193

August Strindberg (1849-1912) นักเขียนและนักการละครชาวสวีเดน ผู้ซึ่งเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงในแนวทางแบบธรรมชาตินิยมไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทละครที่มีชื่อว่า Miss Julie (1888) ที่มรเนื้อหาอันหนักหน่วงว่าด้วยเรื่องราวของการต้อสู้กันระหว่างชนชั้นสูงและชนชั้นใช้แรงงานผ่านตัวละครของ Julie หญิงสูงศักดิ์ และ Jean คนรับใช้ของเธอ ว่ากันว่าในเขาเขียนคำนำให้กับบทละครเรื่องนี้ในแบบที่สะท้อนถึงความคิดของเขาว่า ในที่สุดแล้วสถานะชนชั้นสูงก็จะต้องล่มสลายลงจากการโค่นล้มของชนชั้นล่างในที่สุด

George Bernard Shaw (1856-1950) นักเขียนสังคมนิยมชาวไอริช ที่เรื่องราวในบทละครที่เขียนส่วนใหญ่นั้นมักจะเน้นที่ประเด็นของปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม อาทิ ปัญหาที่เกี่ยวกับผู้หญิง การศึกษา การเมือง และศาสนา ผ่านมุมมองของการนำเสนออันเบาสมองชวนหัวที่เต็มไปด้วยความฉลาดในการนำเสนอ เขาได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรมเมื่อปีค.ศ.1925 โดยบทละครที่มีชื่อเสียง ได้แก่ Arm and the Man (1894), Mrs Warren's Profession (1898) และ Pygmalion (1913)

Anton Chekov (1860-1904) นักเขียนและนักการละครคนสำคัญชาวรัสเซีย เขาเชื่อว่า หน้าที่ของศิลปิน ไม่ว่าจะในสาขาใดก็ตามควรที่จะตั้งคำถามมากกว่าหาคำตอบ ผลงานของเขาจึงเน้นที่กระบวนการมุ่งแสวงหาและทำความเข้าใจใน "ความจริง" ที่เกี่ยวข้องกับ "คนนอก" ของสังคม อันหมายรวมถึงศิลปิน, ผู้หญิง, คนชรา และคนในชนชั้นใช้แรงงาน ซึ่งบทละครที่ถือว่าเป็นผลงานชิ้นเอกที่สร้างชื่อให้กับเขาและยังนิยมนำมาแสดงอยู่อย่างต่อเนื่องในปัจจุบันนั้น มีอาทิ The Seagull (1895), Uncle Vanya (1897), The Three Sisters (1901) และ The Cherry Orchard (1904)

“เชคอฟพัฒนากระบวนการนำเสนอในแบบที่เรียกว่าวิธี Indirect action หรือ การนำเสนอการกระทำผ่านความหมายทางอ้อม กล่าวคือ เขาเน้นกระบวนการนเสนอแบบสมจริงอย่างจริงจัง แต่ในขณะเดียวกันก็แทรกกระบวนการพูดผ่านนัยยะ การสร้างบทสนทนาที่ไม่ปะติดปะต่อ หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนอกเวที แต่กลับส่งผลมายังตัวละครและผู้ชม รวมไปขนถึงการสร้างตัวละครที่ไม่ได้ปรากฏตัวบนเวที แต่กลับสร้างความตึงเครียดและทำให้สถานการณ์เลวร้ายขึ้นได้ นอกจากนี้เขายังเลือกที่จะปฏิเสธโครงสร้างของละครในแบบอริสโตเติลที่จะต้องมีตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบ ที่มีจุดหักเห และการคลี่คลายปม” (Naturalism and Realism. 2016 : online)

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายความเหมือนและความแตกต่างของ ละครแบบสัจนิยม ละ ละครแบบธรรมชาตินิยม ผ่านแนวคิดและความเชื่อที่เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19
2. องค์ประกอบใดบ้างในละครที่มีความสำคัญต่อการนำเสนอ “ความจริง” ให้เกิดขึ้น

บทที่ 11

จริงนั้น ... สำคัญไฉน

Beyond Reality

แผนการสอน

หัวข้อ จริงนั้น ... สำคัญไฉน : *Beyond Reality*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาถึงแนวคิดและความเชื่อของกลุ่มความเคลื่อนไหวด้านศิลปะการละครในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20
2. เพื่อเข้าใจถึงความสัมพันธ์ทางด้านสังคมและการเมืองที่มีอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับพัฒนาการของศิลปะการละคร

เนื้อหา

1. ยุคหลังสัจนิยม
2. ละครซิมโบลิสม์ (Symbolism Theatre)
3. ละครเอ็กเปรสชั่นนิสม์ (Expressionism Theatre)
4. ละครเซอเรียลิสม์ (Surrealism Theatre)
5. ละครเอพิค (Epic Theatre)
6. ละครแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd)

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
2. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
3. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
4. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
5. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon
6. Twenty century experiments. (2016). (online) Available http://crossref-it.info/articles/519/twentieth-century-experiments

1. ยุคหลังสัจนิยม

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 การละครในโลกสมัยใหม่ยังคงเป็นเครื่องมือที่ศิลปินใช้เพื่อสะท้อนความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อสังคมและโลกรอบตัว ทว่าแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายในการนำเสนอความคิดและมุมมองนั้นกลับเพิ่มมากขึ้น ควบคู่ไปกับการดำรงอยู่ของละครในรูปแบบเดิมที่ยังคงได้รับความนิยมจากผู้ชม

ในความหลากหลายทางกระบวนการของความคิดที่เกิดขึ้นในราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นี้ มีผลเกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงของสังคม อิสรภาพทางความคิดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในมุมมองของศิลปิน ได้รับการเปิดโอกาสให้สามารถแสดงออกได้อย่างเปิดเผย นักการละครหลายคนไม่เห็นด้วยกับหลักการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ “ความจริง” ในแบบที่ละครแบบสัจนิยมและธรรมชาตินิยมพยายามจะนำเสนอ โดยใช้ข้ออ้างที่ว่าละครในแนวเหมือนจริงนั้นนำเสนอแต่เพียงความจริงที่แคบ และสุดท้ายก็ไม่ได้เป็นความจริงที่แท้เช่นที่พยายามจะสร้างให้เกิดขึ้น นักเคลื่อนไหวทางการละครเหล่านี้ เชื่อว่า ยังคงมีวิธรการและกระบวนการอื่นๆที่จะสามารถนำเสนอ “ความจริง” ที่ “จริงแท้”ได้ นอกเหนือจากวิธีการแบบสัจนิยมและธรรมชาตินิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมุมมองแบบองค์รวมที่ปล่อยพื้นที่และเปิดโอกาสให้ผู้ได้มีโอกาสได้เข้าถึง “ความจริง” นั้นด้วยตนเอง โดยที่ไม่จำเป็นต้องหยิบยืมวิธีการหรือเครื่องมือมาจากผู้อื่น

นักเคลื่อนไหวทางการละครแนวใหม่เหล่านี้ กล่าวว่าแม้แต่วิธีการสร้างงานละครในแบบเหมือนจริง ทั้งในการที่จะต้องสร้างฉากอย่างสมจริง เชื่อในแนวคิดที่ว่าด้วยผนังที่ 4 สร้างเครื่องแต่งกายที่สมจริงราวกับจะใช้ได้จริงในชีวิตประจำวัน พวกเขาเชื่อว่า วิธีคิดและการกระทำเหล่านี้นอกจากจะสิ้นเปลืองแล้ว ยังเสียเวลาและสิ้นเปลืองงบประมาณงบประมาณ ทั้งในการเปลี่ยนฉากและการสร้างความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างเหมือนจริง พวกเขาตั้งคำถามที่ว่าด้วยเหตุผลอันใดจึงมีความจำเป็นที่จะต้องทุ่มเทงบประมาณและเวลาเพื่อผลิตสร้าง “ความจริงลวงๆ” ที่สุดท้ายก็กลับเป็นจุดที่ผู้ชมพยายามสนใจและจับผิดจนละเลยความสนใจที่ควรจะให้แก่การมุ่งแสวงหา “ความจริงที่แท้” จากงานละครไป นอกจากนี้รูปแบบของงานละครในลักษณะแบบเหมือนจริงยังเกิดเป็นข้อจำกัดที่ไม่สามารถเปิดทางไปสู่พัฒนาการของงานละครในรูปแบบอื่นๆ ในขณะเดียวกันความเชื่อที่ว่าด้วยผนังด้านที่ 4 ก็ยุติลง เพราะตัวละครสามารถที่จะรับรู้การดำรงอยู่ของผู้ชมและพูดกับผู้ชมได้หากต้องการ

นอกจากนี้การเกิดขึ้นของแนวความคิดใหม่ๆ อาทิ เช่น กระบวนการทางจิตวิเคราะห์ หรือ Psychoanalysis ของนักจิตวิทยา Sigmund Freud ในผลงานที่มีชื่อว่า The Interpretation of Dream (1900) ก็นำเสนอกระบวนการทางการมองมนุษย์ว่าพฤติกรรมหรือแนวความคิดต่างๆนั้น เกิดขึ้นมาจากสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายในจิตใจที่ร่างกายทำการปฏิเสธโดยอัตโนมัติ กระบวนการวิเคราะห์ความฝัน หรือสิ่งที่ซุกซ่อนอยู่ภายในจิตใจที่เราไม่ได้ตระหนักถึง ก็จะมีส่วนที่สามารถทำให้เราได้เข้าถึงความจริงได้อีกทางหนึ่งด้วย ดังนั้นแล้ว “ความจริง” ในลักษณะใหม่ที่เกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับความเคลื่อนไหวของแนวคิดใหม่นี้ จึงเป็นความจริงที่ไม่จำเป็นต้องเป็น “ความจริง” ในรูปแบบที่เราคุ้นเคย

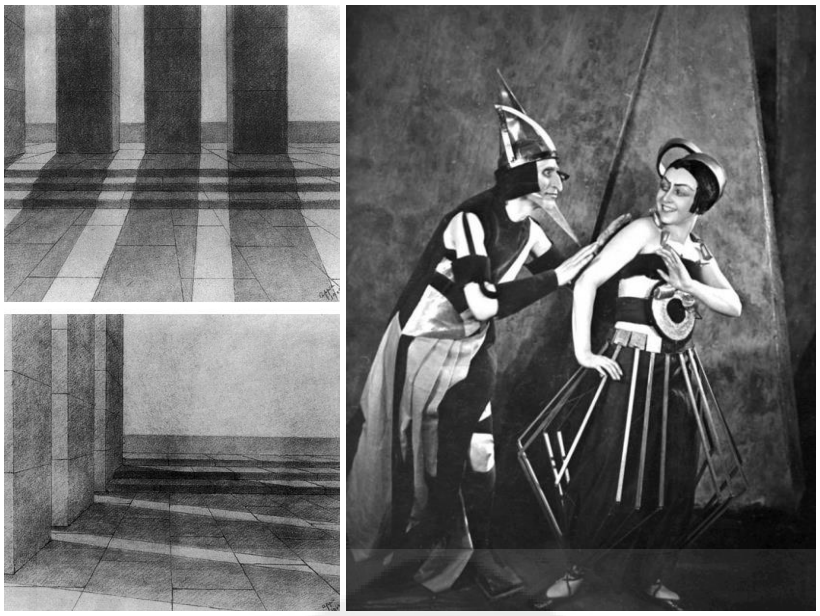
2. ละครซิมโบลิสม์ (Symbolist Theater)

ภายใต้กระบวนการเคลื่อนไหวทางความคิดเช่นนี้เอง ที่ในช่วงของการปฏิวัติรัสเซียช่วงปีค.ศ.1917 กลุ่มศิลปินหลากหลายสาขาได้มารวมตัวกันเพื่อผลิตผลงานภายใต้ความตึงเครียดและความกดดันทางการเมือง พวกเขาสร้างผลงานศิลปะที่พยายามจะนำเสนอถึงความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมผ่านกระบวนการใช้สัญลักษณ์ต่างๆในผลงานเพื่อเป็นเครื่องหมายสื่อสะท้อนถึงสิ่งอันเป็น “ความจริง” ที่พวกเขาต้องการจะสื่อความหมาย ไม่ต่างจากการรวมตัวกันของบรรดากวีชาวฝรั่งเศสในช่วงเวลาเดียวกัน ที่พยายามทำในสิ่งเดียวกันจนเกิดเป็นความเคลื่อนไหวไปยังกลุ่มศิลปิน ทัศนศิลป์ วรรณกรรม และศิลปะการละคร ซึ่งนับได้ว่าความเคลื่อนไหวในรูปแบบ “สัญลักษณ์นิยม” นี้กลายเป็นก้าวแรกของกระบวนการทางการละครแนวใหม่ (avant-garde) ที่พยายามจะปฏิเสธ “ความจริง” ในแบบสัจนิยมและธรรมชาตินิยมในยุคก่อนหน้า

ในทางศิลปะการละครนั้น นักการละครในกลุ่มสัญลักษณ์นิยม หยิบยื่นอิสระในการที่จะตีความหมายของสัญลักษณ์ที่สอดแทรกไว้ทั้งในองค์ประกอบศิลป์และบทเจรจาให้กับผู้ชมที่จะค้นหาความหมาย ผ่านกระบวนการ “แนะ” ให้ผู้ชมสามารถที่จะจินตนาการหาความจริงจากสิ่งที่เห็นได้ด้วยตนเอง โดยศิลปินใช้องค์ประกอบที่ปรากฏทั้งในรูปแบบที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้ ไปจนถึงกระบวนการทางจินตนาการ เพื่อสร้างให้เกิด “ความจริง” ของการดำรงอยู่ของสิ่งนั้นๆ หรือความคิดนั้นๆกับผู้ชม โดยใช้กระบวนการสร้างสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ทั้งในฉาก เครื่องแต่งกาย บทเจรจา และการกระทำต่างๆของตัวละคร โลกของละครแบบนี้จึงเต็มไปด้วยสิ่งมหัศจรรย์ ความเร้นลับที่ไม่อาจเข้าใจได้ อันเป็นเหตุของการคัดค้านการสร้างฉากที่เหมือนจริง และนิยมใช้เครื่องแต่งกายที่ดูเป็นกลาง แต่จะเน้นที่บรรยากาศและอารมณ์ของเรื่อง ซึ่งนั่นหมายความว่าในความเคลื่อนไหวในลักษณะเช่นนี้นั้น องค์ประกอบศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบงานการแสดง จำเป็นที่จะต้องได้รับการให้ความสำคัญเพิ่มขึ้นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการออกแบบฉาก การออกแบบเครื่องแต่งกาย ไปจนถึงแสงสีต่างๆบนเวทีการแสดง เพื่อให้สามารถเกิดขึ้นเป็นกระบวนการทางสัญลักษณ์ที่ประสบผลสำเร็จในความคิดของผู้ชม

“ความจริง” ในความหมายของละครในแบบสัญลักษณ์นิยม จึงเป็น “ความจริง” ในลักษณะที่สามารถเกิดขึ้นในผ่านจิตวิญญาณ เรื่องราวลึกลับ หรือจากตำนานปรัมปรา ละครจึงจำเป็นที่จะต้องนำเสนอสิ่งที่ตั้งอยู่ภายในของตัวละครผ่านกระบวนการใช้สัญลักษณ์ เมื่อเป็นเช่นนั้นแล้ว เนื้อเรื่องจึงไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นไปในแบบของโครงเรื่องที่เราคุ้นเคย แต่อาจจะไม่ปะติดปะต่อก็ได้ นอกจากนั้นกระบวนการ “แนะให้เห็นความจริง” ผ่านการอุปมาอุปมัยด้วยเครื่องหมายต่างๆให้ผู้ชมได้รับรู้ก็ถือเป็นเรื่องที่สำคัญ

นักออกแบบเพื่อการแสดงที่มีชื่อเสียงในความเคลื่อนไหวแบบสัญลักษณ์นิยมจึงอาศัยเครื่องมือทางศิลปะ เช่น รูปทรงเรขาคณิต เพื่อสร้างกระบวนการเล่าเรื่องในผลงานการละคร เช่นในงานออกแบบฉากของ Adolphe Appia หรือ Edward Henry Gordon Craig ที่เน้นพื้นที่ที่ประกอบไปด้วยรูปทรงเรขาคณิตขนาดต่างๆ ในบางครั้งก็เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าซ้อนกันคล้ายขั้นบันได ที่สามารถเป็นได้ทั้งบัลลังก์ ภูเขา ป่าไม้ หรือ อาคารบ้านเรือน เหมือนกับในผลงานการออกแบบเครื่องแต่งกายของ Aleksandra Ekster ในภาพยนตร์เรื่อง Aelita : Queen of Mars (1924) เป็นต้น



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ผลงานร่างแบบฉากของ Adolphe Appia
และ (ภาพขวา) เครื่องแต่งกายแนวสัญลักษณ์นิยมจากภาพยนตร์เรื่อง Aelita : Queen of Mars
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/ และ (ภาพขวา) https://www.pinterest.com/explore/sci-fi-names/

ในแนวความคิดของ Richard Wagner นักการละครและโอเปร่าชาวเยอรมัน ที่เน้นกระบวนการนำเสนอภาพความจริงผ่านสัญลักษณ์เพื่อนำไปสู่การตีความโดยผู้ชมนั้น การสร้างสัญลักษณ์ในงานละครผ่านการพยายามที่ละลดลักษณะของความสมจริง และการเลียนแบบท่าทางต่างๆ รวมทั้งความโรแมนติกที่เกินจริงในงานแบบเมโลดราม่า ในทางทฤษฎีนักแสดงจึงจำเป็นที่จะต้องเป็นเพียงตัวแทนของความหมายที่อยู่นอกเหนือไปจากสิ่งที่คนดูสามารถมองเห็นได้บนเวทีการแสดง ดังเช่นที่ Pierre Quillard นักการละครชาวฝรั่งเศสได้เคยเขียนบรรยายถึงละครแนวสัญลักษณ์นี้ว่า “ฉากและเวทีการแสดงทำหน้าที่เป็นเพียงเครื่องประดับที่สร้างภาพในความคิดด้วยเส้นและสีประกอบกับการแสดง...ละครจึงได้กลายเป็นในสิ่งที่มันควรจะเป็น นั่นคือภาพแห่งความฝัน”

ผลงานที่สำคัญของละครในแนวสัญลักษณ์ได้แก่งานของ Maurice Maeterlinck จากเรื่อง Pelléas et Mélisande (1893) รวมทั้งยังส่งอิทธิพลมายังงานละครสมัยใหม่ เช่นในผลงานจากนักเขียนมีชื่อชาวอเมริกัน Eugene O’Neill และในงานของTennessee Williams เรื่อง The Glass Menagerie (1944) รวมทั้งนักเขียนชาวอังกฤษ เช่น Harold Pinter เช่นในผลงานเรื่อง Old times (1971) เป็นต้น

3. ละครแนวเอ็กเปรสชั่นนิสม์ (Expressionism Theatre)

ความเคลื่อนไหวในแนวคิดแบบเอ็กเปรสชั่นนิสม์เป็นที่นิยมในราวช่วงทศวรรษที่ 1910 ถึง 1920 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุโรปตอนเหนือที่ประเทศเยอรมันในการเกิดขึ้นของความพยายามสืบค้นถึงสภาพและสภาวะทางจิตใจของมนุษย์และนำออกมาเสนอในรูปแบบแปลกประหลาดบนเวทีการแสดง เป็นการแสวงหาภาพของความเป็นจริงจากส่วนที่ลึกที่สุดในสมองและจิตใจ

แนวความเชื่อแบบเอ็กเปรสชั่นนิสม์นี้จึงพยายามที่จะปฏิเสธแนวความคิดของ “ความจริง”ที่ว่าศิลปะเป็นภาพสะท้อนของโลกในแบบที่ตาเห็น แต่กลับเป็นโลกภายในจิตใจซึ่งอาจจะไม่เหมือนกับความจริงที่เห็นหรือจับต้องได้ ซึ่งเมื่อศิลปินหรือผู้ชมได้มองเห็นและรับรู้สภาวะของการได้เห็นภาพในลักษณะดังกล่าวนั้นแล้ว ก็จะทำให้สามารถเข้าใจ “ความจริง” ที่แท้จริงได้ ดังนั้นภาพที่ปรากฏบนเวทีการแสดงจึงกลายเป็นภาพที่บิดเบือน บูดเบี้ยวตามความรู้สึกของเรื่องราวและตัวละคร มีแสงเงาที่ตัดกันอย่างรุนแรงชัดเจน เพื่อจะได้นำเสนอความคิดที่เกี่ยวข้องกับโลกปัจจุบันในทางลบ อันเชื่อมโยงกับโลกสมัยใหม่ทำให้มนุษย์กลายเป็นเครื่องจักรกลและปราศจากชีวิตจิตใจ ซึ่งมีส่วนให้มนุษย์ต้องทนทุกข์ทรมานอยู่กับความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และสูญสิ้นความเป็นมนุษย์ไป

ภาพประกอบ : ภาพฉากจากภาพยนตร์เรื่อง Cabinet of Dr.Caligari (1920) ที่แสดงภาวะบูดเบี้ยวในความรู้สึกของตัวละคร
ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=EOefuksrW0Y

ดังนั้นภาพที่เราเห็นบนเวทีที่เป็นภาพบูดเบี้ยวขาดความสมดุลจึงไม่ใช่ภาพหลอน แต่กลับเป็นภาพจริงที่เกิดขึ้นในห้วงลึกของจิตใจมนุษย์ เป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นว่า มนุษย์มีความรู้สึกหรือมองเห็นโลกสมัยใหม่ที่ถูกอำนาจหรือเครื่องจักรนี้ครอบงำไว้อย่างไร ตัวละครอาจจะมีการเคลื่อนไหวช้าๆ หรือมีลักษณะท่าทางที่เหมือนกับหุ่นยนต์ เป็นการแสดงออกที่ตรงกันข้ามกับความเหมือนจริง และพยายามที่จะแสดงความจริงภายในมากกว่า บทละครไม่ปะติดปะต่อและขาดตอน เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นดูแปลกไม่คุ้นเคย ตัวละครพูดภาษาและบทเจรจาประหลาด และตัวละครเป็นเพียงตัวแทนหรือภาพแทนของบุคคล แทนที่จะเป็นบุคคลจริงๆ

นักการละครที่มีชื่อเสียงและทำงานละครในแนวทางนี้ มีอาทิเช่น Benjamin Franklin Wedekind ผู้เขียนบทละครเรื่อง Spring Awakening (1891) หรือเช่นในผลงานของ G.W.Pabst ในเรื่อง Lulu หรือ Pandora’s Box (1929) ซึ่งนำแสดงโดยนักแสดง Louise Brooks และบรรดาภาพยนตร์เยอรมันขาวดำที่แนวโน้มดังกล่าวนี้กลายมาเป็นที่นิยมในการนำเสนออย่างมาก อาทิ Cabinet of Dr.Caligari (1920), Nosferatu (1922) และ Metropolis (1927)

4. ละครแนวเซอเรียลลิสม์ (Surrealism Theatre)

ละครในแบบเซอเรียลลิสม์ เกิดขึ้นพร้อมกับแนวความคิดทางศิลปะที่ก่อตัวขึ้นในช่วงเวลาระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ในประเทศฝรั่งเศส ผ่านแนวคิดของการสร้างศิลปะที่ปฏิเสธศิลปะ หรือที่เรียกว่า Anti-art movement ที่บรรดาศิลปินพยายามที่จะแสดงออกถึงความไม่เห็นด้วยกับการเกิดขึ้นของสงคราม ความผิดหวังในเหตุการณ์นั้นทำให้เหล่าศิลปินพบว่าสงครามไม่สามารถที่จะแก้ไขปัญหาแต่กลับทำให้ทุกอย่างเลวร้ายลงไป นักการละครในแนวทางนี้พบว่ามนุษย์ได้สูญเสียความเชื่อถือดั้งเดิมและปราศจากความหมายของการดำเนินชีวิต และต้องตกอยู่ในความทุกข์ทรมาน ไร้เหตุผลผ่านกระบวนการที่ทำให้ผู้ชมประหลาดใจอย่างรุนแรง ด้วยความไร้สาระและไม่เป็นเหตุเป็นผล เหมือนกับการเกิดขึ้นของสงครามและอีกหลากหลาย “ความจริง” อันไม่มีเหตุผลในชีวิตมนุษย์

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Alfred Jarry และ (ภาพขวา) ภาพจากการแสดงละครเรื่อง Ubu Roi
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://www.pinterest.com/pin/438819557420779929/
และ (ภาพขวา) https://www.pinterest.com/kimimaeda/ubu-roi/

Surreal ในภาษาฝรั่งเศสที่มีความหมายว่า “เหนือความจริง” จึงกลายเป็นแนวคิดของการนำเสนอ “ความจริงที่ไม่ใช่ความจริง” ราวกับสภาวะของความฝัน ที่เชื่อมโยงกับแนวคิดของนักจิตวิทยา Sigmund Freud ที่จิตใต้สำนึกเป็นตัวกระตุ้นเร้าให้เกิดการกระทำและพฤติกรรมของมนุษย์

ในละครแนวเซอเรียลลิสม์นั้น มีเหล่านักการละครสายฝรั่งเศสที่เป็นผู้นำในการนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็น Alfred Jarry กับผลงานละครที่มีชื่อว่า Ubu Roi (1896) ที่หยิบยืมเอาบทละครกรีกโบราณเรื่อง Oedipus Rex และแนวทางของละครแบบเชคสเปียร์มาล้อเลียน แล้วผสมผสานไปด้วยการแสดงที่ใช้ทั้งหุ่นกระบอก ละครใบ้ นอกเหนือจากนี้ยังสามารถที่จะกล่าวได้ว่าละครแบบเซอเรียลลิสม์นี้เป็นบทนำให้กับลักษณะของละครแนวแอบเสิร์ดที่ถูกพัฒนาต่อยอดในช่วงเวลาถัดมา

5. ละครแนวเอพิค (Epic Theatre)

นับได้ว่าเป็นแนวทางที่มีความสำคัญที่สุดและมีอิทธิพลสูงที่สุดในส่วนของละครที่มีรูปแบบต่อต้านความสมจริง ริเริ่มและพัฒนาขึ้นโดยนักการละครชาวเยอรมัน Bertolt Brecht ที่พยายามจะนำเสนอแนวคิดที่ว่า “ละครก็คือละคร” ในลักษณะที่ต้องการต่อต้านรูปแบบของการละครที่เน้นความสมจริง ความพยามยามที่จะต้องเข้าถึงตัวละครและสร้างอารมณ์ความรู้สึกร่วมให้เกิดกับคนดูระหว่างการแสดงละคร กล่าวคือ ละครเอพิค จะใช้รูปแบบของการแสดงละครเพื่อกระตุ้นและทำให้คนดูได้ตระหนักรู้อยู่ตลอดเวลาว่าพวกเขากำลังชมการแสดงละคร เรื่องราวที่เกิดขึ้นตรงหน้าเป็นละคร ไม่ใช่เรื่องจริง ด้วยกระบวนการ เช่น การร้องเพลง ใช้บทเจรจาที่เป็นโคลงกลอน มีการบรรยายแทรกระหว่างการแสดง เปลี่ยนฉากต่อหน้าผู้ชม หรือใช้ผู้แสดงเล่นเป็นหลายบทบาทซ้ำกันไปมา บางครั้งมีการใช้หน้ากาก การเต้นรำ เปลี่ยนเสื้อผ้าบนเวทีการแสดงต่อหน้าผู้ชม เป็นกระบวนการหนึ่งเพื่อกันให้ผู้ชมออกห่างจากความเป็นการแสดง และป้องกันไม่ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมไปกับการแสดงในระหว่างที่ชมการแสดง

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Bertolt Brecht และ (ภาพขวา) Meryl Streep ในละครเรื่อง Mother Courage Children ปีค.ศ. 2006
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertolt-Brecht.jpg
และ (ภาพขวา) https://gotham-magazine.com/shakespeare-in-the-park-continues-to-enchant

กระบวนการในการผลักคนดูให้ถอยห่างแบบเบรชท์ และทำให้คนดูได้ระลึกอยู่เสมอว่ากำลังชมละครแบบนี้ เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า *Verfremdungseffekt* หรือ “alienation effect” ที่ทำให้เกิดความห่างและแปลกแยกระหว่างคนดูและถอยห่างการแสดงผ่านวิธีการต่างๆ ทำให้บทละครของเขาจึงมีลักษณะไม่ปะติดปะต่อ และมักจะเล่าเรื่องของดินแดนอันห่างไกล ในบางครั้งก็มีบุคคลหนึ่งที่นำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) การแสดงเกิดขึ้นเป็นช่วงๆ ในสถานที่ที่แตกต่างกันไปเรื่อยๆ มีตัวละครมากมายและบางครั้งนักแสดงคนหนึ่งก็สามารถที่จะรับบทเป็นตัวละครได้หลากหลายในช่วงเวลาเดียวกัน เพื่อให้คนดูได้ตระหนักรู้ตลอดเวลาว่าอยู่ในโรงละคร ไฟต่างๆจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องดับมืด ผู้ชมสามารถมองเห็นการเปลี่ยนฉากที่บางครั้งก็เกิดขึ้นได้อย่างจงใจ และนักแสดงก็มักที่จะพูดกับคนดูโดยไม่สนใจพื้นที่ว่างระหว่างนักแสดงและผู้ชมเช่นแต่ก่อน

> “เบรชท์มักจะกล่าวว่าเขาทำละครเพื่อต้องการที่จะให้ผู้ชมได้คิด ไม่ได้ทำละครเพื่อให้ผู้ชมสนุกสนาน ดังนั้นแล้วการมาชมละครของเขา ผู้ชมจึงไม่ควรที่จะแขวนสมองเอาไว้กับหมวกที่ถอดออกก่อนจะเข้ามาชมละคร” (Twenty century experiments. 2016 : online)

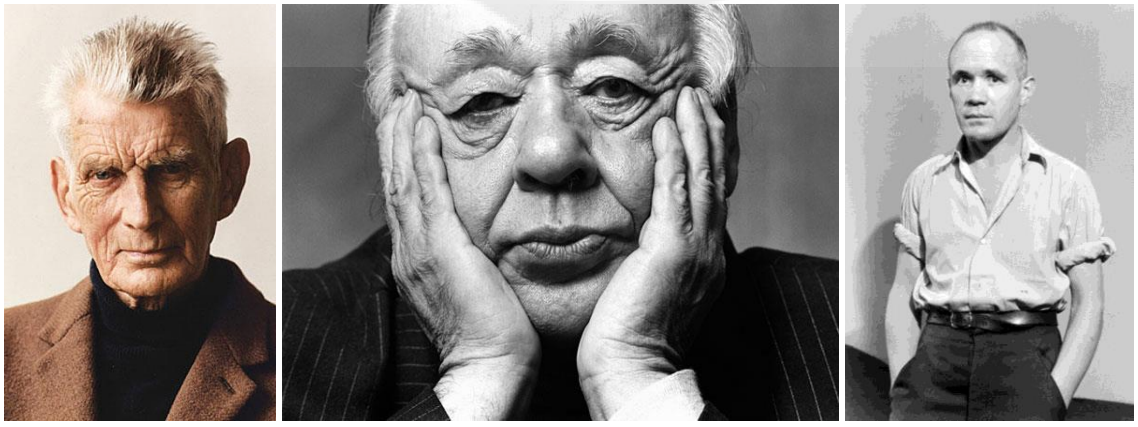
เมื่อเป็นเช่นนี้เบรชท์จึงเชื่อว่าละครจะต้องสามารถที่จะสอนและเปลี่ยนแปลงสังคมได้ (Theatre can change the world) อันถือเป็นแนวคิดหลักสำคัญ เขาวิจารณ์ละครในรูปแบบเดิมๆที่มัวแต่นำพาผู้ชมไปสู่การตระหนักรู้ หรือ

Catharsis โดยไม่ยินดีที่จะกระตุ้นให้ผู้ชมได้เดินออกจากโรงละครไปแล้วสานต่อความคิดได้รับและที่เกิดขึ้นในโรงละคร งานละครของเขาจึงมักที่จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับการเมืองแทรกอยู่เสมอ รวมทั้งยังมีการนำเสนอผ่านกระบวนการที่ตรงกันข้ามกับรูปแบบนิยมของการแสดงละคร ทั้งนี้แม้ว่าปัจจุบันทฤษฎีของเขายังคงเป็นที่ถกเถียงกันในวงกว้างเพราะถึงแม้ว่าเขาจะพยายามทำให้เกิดกระบวนการอย่างที่ต้องการอย่างไรและหลายครั้งก็ไม่สามารถได้ผลรับที่ต้องการจากคนดู บางครั้งได้ผลตรงกันข้าม และสามารถที่จะตีความในสิ่งที่เบรชท์เสนอได้หลากหลายแง่มุม ซึ่งผลงานที่สำคัญของเขาได้แก่ Mother Courage and Her Children (1941) และ The Threepenny Opera (1928)

6. ละครแนวแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd)

Martin Esslin เป็นนักวิจารณ์ที่บัญญัติศัพท์นี้ขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1960s เมื่อกล่าวถึงลักษณะของงานละครที่พัฒนาต่อยอดมาจากละครเซอเรียลลิสม์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ภายใต้แนวความคิดของการมองโลกที่มีความไร้สาระไร้เหตุผล ของการดำรงอยู่ของมนุษย์ ละครในแนวทางแบบที่เรียกว่าแอบเสิร์ดจึงมีลักษณะของการต่อต้านละครในรูปแบบเดิมๆ ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับโครงเรื่องและการนำเสนอ ดังนั้นแล้วบักการละครในแนวทางนี้จึงมุ่งนำเสนอละครภายใต้แนวทางที่ตลกขบขัน เลิกใช้ภาษาที่ฟังดูสมเหตุสมผล แต่เป็นภาษาที่ไม่สามารถจับความหรือสามารถอธิบายได้ ตัวละครเลือกที่จะพูดอย่างไม่รู้เรื่องและใช้ภาษาที่ฟุ่มเฟือยเกินความจำเป็น เต็มไปด้วยคำที่กำกวม ไม่ก็พูดประโยคที่จำๆกันมาอย่างไม่เข้าใจความหมาย การดำรงอยู่ของตัวละครดูราวกับว่าไม่ได้อยู่ในโลกเดียวกับผู้ชม แต่อยู่ในโลกที่มีลักษณะเป็นเอกเทศของตัวละครเอง จนกระทั่งคนดูตั้งคำถามถึงการดำรงอยู่อย่างไร้ความหมายและไร้แก่นสาระของตัวละคร

ความสัมพันธ์ที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ กระบวนการเคลื่อนไหวของการละครแอบเสิร์ดนี้ยังพัฒนาต่อยอดผ่านกระแสของแนวความคิดแบบลัทธิอัตถิภาวนิยม หรือ Existentialism ที่สามารถแปลได้อย่างง่ายๆว่า ลัทธิปัจเจกนิยม อันเกิดขึ้นในฝรั่งเศสช่วงทศวรรษที่ 1950s โดยนักปรัชญา Jean-Paul Sartre ที่เน้นสาระอันว่าด้วยสภาวะของการดำรงอยู่ของมนุษย์ซึ่งแต่ละบุคคลก็มีการเลือกที่จะดำรงอยู่อย่างแตกต่างกัน ดังนั้นแล้วแก่นแท้ที่สำคัญที่สุดของมนุษย์คือเสรีภาพในการเลือกที่จะคิดและกระทำตามความต้องการ หรือ เจตจำนงของตนเอง ทั้งนี้ทั้งนั้นมนุษย์ก็ยังจะต้องยอมรับผลแห่งการเลือกอย่างเสรีนั้นองตนด้วย เพราะเหตุที่ว่ามนุษย์บุคคลอื่นต่างก็มีเสรีในการเลือกที่จะกระทำของตนเองด้วยเช่นกัน



ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา Samuel Beckett, Eugene Ionesco และ Jean Genet

ที่มา : จากซ้ายไปขวา https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2d/95/94/2d959454ded1881fef9db34a627dc8ec.jpg, http://alchetron.com/Eugene-Ionesco-1359030-W และ https://www.pinterest.com/mirrorsystems/jean-genet-systems/

นักการละครแบบแอบเสิร์ดนั้นจงใจที่ละทิ้งรูปแบบของการละครดั้งเดิม และเล่าเรื่องราวในแบบที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงซึ่งในบางครั้งทำให้เกิดความประหลาดใจและไร้กฎเกณฑ์ บทละครจงใจที่จะกระตุกให้คนดูประหลาดใจ และนำไปสู่กระบวนการคิดและไตร่ตรอง สิ่งที่เกิดขึ้นบนเวที ดูราวกับเป็นคนละเรื่องกับสิ่งที่ตัวละครคิด พูด หรือ กระทำ เพื่อสร้างเป็นความต้องการที่จะให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์และสัมผัสกับความยุ่งเหยิงของชีวิต เพื่อสุดท้ายได้ตระหนักรู้ถึงการดำรงชีวิตอยู่ของตน มีการเน้นที่การเลิกให้ความสำคัญกับเหตุและผล ลดความสามารถในการสื่อสารและใช้ภาษาของตัวละคร และตัวละครไม่มีพัฒนาการใดๆ ซึ่งสุดท้ายแล้วนั้น ดูราวกับว่า สิ่งที่เป็น “ความจริงที่สุดของละคร” คือข้อมูลที่ผู้ชมได้รับ แต่กลับไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏอยู่บนเวทีการแสดงที่ผู้ชมเพิ่งจะได้รับชมจบลงไป

นักเขียนและผลงานที่โดดเด่นในแนวทางของละครแอบเสิร์ดนั้น มีอาทิ ผลงานของนักเขียนไอริช Samuel Beckett (1906-1989) ที่ผลงานของเขานั้น มุ่งสำรวจประเด็นของการใช้ชีวิตที่ไร้ซึ่งความหมายของมนุษย์ ตัวละครของเขามักจะประสบปัญหากับการจะต้องดำรงอยู่ในสภาพแวดล้อมที่เขาอาศัยอยู่ นอกจากนี้เนื้อเรื่องของเขายังเต็มไปด้วยบทเจรจาชวนหัวอันหาสาระอะไรไม่ได้ อาทิเช่นเรื่อง Waiting for Godot (1953) ที่กล่าวถึงเรื่อราวของ 2 ชายแก่ที่เฝ้ารอคอยการมาถึงของโกโดต์ที่ชายแก่ทั้ง 2 ก็ไม่ได้ทราบแน่ชัดว่าจะมาหรือไม่

รวมไปจนถึงผลงานของนักการละครชาวโรมาเนียนที่ย้ายสัญชาติมาอยู่ในฝรั่งเศส เช่น Eugene Ionesco (1909-1994) ที่บทละครของเขานั้นมักจะมีเนื้อหาที่มุ่งสำรวจถึงความล้มเหลวในการพยายามของมนุษย์ที่จะสื่อสารถึงกัน ผ่านเรื่องราวที่ดูเหมือนกับว่าจะเป็นปกติ ราวกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นได้จริงในชีวิตประจำวัน แต่ในขณะใดขณะหนึ่งเรื่องราวก็จะนำพาผู้ชมออกไปสู่ความไร้สาระและไร้ซึ่งความหมาย อาทิ เช่นในเรื่อง The Bald Soprano (1950), The Lesson (1951) และ The Chairs (1952) นอกจากนี้

ขณะเดียวกันก็ยังมีงานของนักเขียนฝรั่งเศสในแนวแอบเสิร์ดที่น่าสนใจ อาทิ บทละครของ Jean Genet (1910-1986) จากภูมิหลังของการเป็นอาชญากรและนักโทษที่ถูกจำคุก งานของ Genet มีลักษณะของการนำเสนอด้านมืดของชีวิตที่สัมพันธ์และเกี่ยวโยงกับมนุษย์ในสังคม อาทิ The maids (1947) และ The Balcony (1956) เป็นต้น

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายความสัมพันธ์ของพัฒนาการทางสังคมกับการเกิดขึ้นของความเคลื่อนไหวของละครแนวต่างๆในช่วงคริสต์ศตวรรษ 20
2. อภิปรายมุมมองที่เกี่ยวข้องกับ “ความจริง” ในละคร และความพยายามนำเสนอความจริงนั้นผ่านความเคลื่อนไหวของของละครแนวต่างๆในช่วงคริสต์ศตวรรษ 20

บทที่ 12

ละคร กับ
ศิลปะการแสดงสด

Theatre and
Performance Art

แผนการสอน

หัวข้อ ละคร กับ ศิลปะการแสดงสด : *Theatre and Performance Art*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

จุดประสงค์

1. เพื่อศึกษาถึงแนวคิดและความเชื่อของความเคลื่อนไหวด้านศิลปะการละครในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20
2. เพื่อเข้าใจถึงความสัมพันธ์และสามารถจำแนกความแตกต่างในส่วนที่เกี่ยวกับละครและงานการแสดงในปัจจุบัน

เนื้อหา

1. ละครในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20
2. ศิลปะการแสดงสด (Performance Art)

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
2. B.Zarrilli, Phillip. (2006). Theatre Histories : An Introduction. New York : Routledge.
3. Carlson, Marvin. (2014). Theatre : A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press.
4. Hartnoll, Phyllis. (1998). Theatre : A concise History. London : Thames and Hudson.
5. Wickham, Glynne. (2003). A History of Theatre. New York : Phaidon.
6. Later Twenty century Theatre. (2016). (online) Available http://crossref-it.info/articles/520/later-twentieth-century-theatre
7. Performance Art. (2016). (online) Available http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm

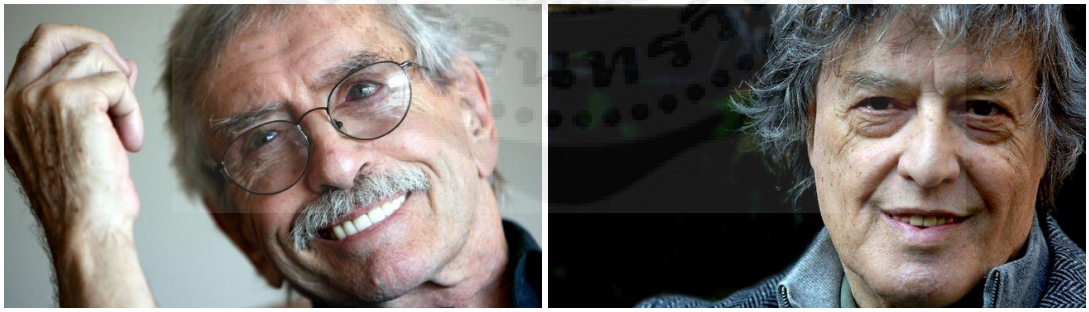
1. ละครในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20

ความเคลื่อนไหวของละครในช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น เกิดขึ้นอย่างหลากหลายและมีความซับซ้อนมากขึ้นกว่าเดิม นั่นอาจจะเป็นเพราะพัฒนาการทางสังคมที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว โลกก้าวเข้าสู่พัฒนาการสมัยใหม่ที่ศิลปะและเทคโนโลยีกลายเป็นสิ่งเดียวกัน การติดต่อและสื่อสารทำให้โลกเล็กลง และการส่งอิทธิพลให้แก่กันและกันเกิดขึ้นได้อย่างไม่ยากนัก มนุษย์ยังคงตั้งคำถามในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเมือง เหตุการณ์บ้านเมืองที่เกิดขึ้นรอบตัว ปัญหาเรื่องเพศและความยุติธรรม ยังคงถูกมนุษย์ให้ความสำคัญอย่างต่อเนื่องและยังคงไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจน พัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์และอวกาศ รวมถึงการแพทย์ทำให้เรามีชีวิตที่ยืนยาวขึ้นได้ แต่ในที่สุดเราก็พบว่านอกโลกที่เราอาศัยอยู่นั้นคือจักรวาลอันเวิ้งว้าง และเราไม่สามารถที่จะหนีออกไปจากโลกนี้ได้ มนุษย์จึงราวกับถูกติดกับอยู่ในโลกที่มนุษย์เป็นผู้ที่สร้างมันขึ้นมาเอง

พัฒนาการของการละครในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงประกอบด้วยกระบวนการตั้งคำถามถึงการดำรงอยู่ของมนุษย์ท่ามกลางสถานการณ์เหล่านั้น ละครจึงทำหน้าที่ไม่ต่างจากการนำพาผู้ชมไปเยี่ยมเยือนยังดินแดนต่างๆ เพื่อให้เกิดประสบการณ์ต่างๆ ผ่านการหยิบยืมเรื่องราวมาจากเหตุการณ์หรือ เรื่องราวในอดีต ผ่านกระบวนการนำเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ ผ่านการตั้งคำถาม ผ่านการเล่าเรื่องในตอนที่ยังไม่เคยได้เล่า การรับรู้ถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องอาศัยประสบการณ์ร่วมจากผู้ชม ไปจนถึงการถอยห่างออกมาเพื่อมองภาพรวมแล้วทำความเข้าใจกับละครหรือการแสดงนั้นๆ เมื่อเป็นดังนี้ ละครในช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงประกอบไปด้วยลักษณะของความเป็นส่วนบุคคลที่เกิดขึ้นได้จากการรับรู้ร่วมกันในแบบสาธารณะ

นักการละครที่น่าสนใจในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20

ผลงานของนักเขียนและนักการละครที่มีชื่อเสียงในช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 20 มีลักษณะของความหลากหลายทั้งในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสาระที่นักเขียนต้องการจะนำเสนอ ไปจนถึงสิ่งที่เกี่ยวกับวิธีการเล่าและกระบวนการนำเสนอเรื่องราวนั้นๆ ซึ่งนักเขียนและนักการละครที่น่าสนใจและอยากจะกล่าวถึงนั้น มีดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Edward Albee และ (ภาพขวา) Tom Stoppard
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://cdn.newsapi.com.au/image/v1/d5fc51787f6b171316cd81ea8378e2e9 และ
http://resources2.news.com.au/images/2013/10/16/1226532/361498-121215-rev-stoppard.jpg

Edward Albee (1928-2016) นักเขียนบทละครชาวอเมริกัน ที่ได้ชื่อว่าเป็นนักเขียนแนวแอบเสิร์ดสมัยใหม่ อัลบีเริ่มเขียนผลงานบทละครเวทีตั้งแต่อายุยังน้อย เนื้อเรื่องของเขานั้นเน้นที่สาระของการสำรวจชีวิตในสังคมสมัยใหม่ ด้านการสร้างโครงเรื่องที่เรียบง่ายแต่มีบทเจรจาที่คมคายและน่าขบคิด อัลบีได้รางวัลพูลลิตเซอร์ทางด้านศิลปะการละครและรางวัลโทนี่อวอร์ด อันมีส่วนช่วยสนับสนุนถึงความสามารถของเขาได้ โดยบทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ The Zoo Story

(1958) ที่เล่าเรื่องการมาพบกันโดยบังเอิญในบ่ายวันอาทิตย์ในสวนเซ็นทรัลปาร์คของชายหนุ่ม 2 คน อันนำพาไปสู่เรื่องราวที่ไม่มีใครคาดคิด และ Who's Afraid of Virginia Woolf? (1962)

Tom Stoppard (1937) นักเขียนบทละครชาวอังกฤษเชื่อสายเชค ผลงานของเขามุ่งเน้นเนื้อหาที่หยิบยืมมาจากเรื่องราวหรือแนวความคิดจากอดีต ผ่านกระบวนการคิดต่อยอดและตั้งคำถาม บางครั้งด้วยการสอดแทรกเรื่องราวชวนหัว หรือบางครั้งก็หยิบเอาเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ในมุมมองของตัวละครอื่นๆ เช่นในบทละครที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเรื่อง Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (1966) ที่เล่าเรื่องของทหารเลว 2 คนจากบทละครเรื่อง Hamlet ของ Shakespeare ที่ต้องเดินทางตามเจ้าชายยังพร้อมกับจดหมายสั่งฆ่า แต่สุดท้ายก็ต้องกลายมาเป็นเหยื่อแทนเมื่อแฮมเล็ตได้ล่วงรู้ความลับเข้าโดยบังเอิญ เขาได้รับการยกย่องว่าเป็นนักเขียนบทละครที่ฉลาดทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างโครงเรื่องที่นำเสนอแนวคิดแปลกใหม่ รวมทั้งการสอดแทรกบทเจรจาที่แยบยลและชวนให้ครุ่นคิด นอกจากนี้ผลงานเขียนบทภาพยนตร์ของเขาเรื่อง Shakespeare in love ที่สร้างเรื่องราวและชีวิตของเชคสเปียร์ขึ้นมาใหม่ผ่านการผูกโครงเรื่องใหม่ที่ได้แรงบันดาลใจจากผลงานเขียนบทละครหลากหลายเรื่องของเชคสเปียร์ก็ยังแสดงความสามารถในการสร้างสรรค์และเล่าเรื่องราว อันส่งผลให้เขาได้รับรางวัล Oscar ด้านบทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยมในปีค.ศ.1998

David Hare (1947) นักเขียนบทละครชาวอังกฤษ ที่ทำงานเขียนทั้งบทละครและบทภาพยนตร์ ผลงานส่วนใหญ่ของเขาเน้นการเล่าเรื่องราวของสังคมและการเมือง ตลอดจนการนำเสนอเรื่องเพศผ่านการวิเคราะห์วิจารณ์อย่างโจ่งแจ้งเปิดเผย อันนำพาไปสู่การวิพากษ์ชีวิตในสังคมสมัยใหม่ เรื่องที่น่าสนใจของเขาได้แก่ The Blue Room (1998) ที่เขาดัดแปลงมาจากผลงานของ Arthur Schnitzler อันว่าด้วย การพบกันของชายหญิงคู่หนึ่งในเมืองใหญ่ที่เปลี่ยนตัวละครและบุคลิกลักษณะไปเรื่อยๆแต่แล้วเรื่องราวทั้งหมดก็มาลงเอยเชื่อมโยงสัมพันธ์กันในที่สุด หรือผลงานเรื่อง Judas Kiss (1998) ที่เขาแต่งขึ้นจากเรื่องจริงของ Oscar Wilde นักการละครรักเพศเดียวกันชาวอังกฤษในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ผู้ต้องถูกเนรเทศจากประเทศอังกฤษด้วยข้อหาละเมิดผู้เยาว์

ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา David Hare, Neil Labute และ Sarah Kane
ที่มา : จากซ้ายไปขวา http://static.bafta.org/images/originals/screenwriters-dhare-por-9615.jpg, https://s3.amazonaws.com/tm-photos-production/105763.jpg และ http://www.sceneweb.fr/wp-content/uploads/2016/12/sarah-kane.jpg

Neil Labute (1963) นักเขียนบทละครและบทภาพยนตร์ชาวอเมริกัน ผลงานของของเขามีแนวโน้มในการวิพากษ์คุณค่าและมาตรฐานในเรื่องต่างๆของสังคมสมัยใหม่ ผ่านมุมมองในแง่ลบที่แฝงไปด้วยความกราดเกรี้ยวดุดันของตัวละครที่พร้อมจะทำทุกอย่างเพื่อไปสู่ความอยู่รอดในสังคม นอกจากนั้นเขายังมักจะถูกกล่าวหาว่ามีแนวโน้มที่จะดูถูกผู้หญิงจากผลงานการเขียนบทละครของเขาอีกด้วย โดยผลงานที่สร้างชื่อให้กับเขา อาทิ In the Company of Men (1997) ซึ่งเล่าเรื่องของชายหนุ่มในออฟฟิศ 2 คน ที่พยายามจะชวนเพื่อร่วมงานหญิงหูหนวกออกไปเที่ยวด้วย และบท

ละครเรื่อง The Shape of things (2001) ที่เล่าเรื่องความพยายามในการค้นหาความรักและการเปลี่ยนแปลงตนเองเพื่อคนรักของหนุ่มสาวในวัยเรียนคู่หนึ่ง

Sarah Kane (1971-1999) นักเขียนบทละครเวทีหญิงชาวอังกฤษที่จบชีวิตตนเองลงด้วยการผูกคอตาย ผลงานของเธอนั้นได้รับการพูดถึงในส่วนของความหมกมุ่นกับเรื่องที่เต็มไปด้วยเรื่องอันเป็นส่วนตัวสูง นอกจากนั้นยังเต็มไปด้วยแนวโน้มของสภาวะในการทำลายตนเอง นำเสนอความเจ็บป่วยของปัญหาที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร รวมทั้งการนำเสนอเรื่องความดิบเถื่อนของความกระหายทางเพศ ขณะเดียวกัน ผลงานของเธอก็ได้รับการกล่าวถึงว่าเต็มไปด้วยความงามของการประพันธ์ที่งดงามราวกับบทกวี และเน้นการนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่โหดร้ายและดุดัน จนนักวิจารณ์บางคนยกย่องเธอว่าเป็นนักเขียนบทละครในแนวเอ็กเปรสชั่นนิสม์ยุคใหม่ ผลงานที่น่าสนใจของเธอ ได้แก่เรื่อง Phaedra's love (1996) ที่หยิบยืมโครงเรื่องมาจากบทละครของกรีก Phaedra ที่เล่าเรื่องความรักของ Phedra ที่มีต่อ Hippolytus ลูกเลี้ยงของเธอเอง

Eve Ensler (1953) นักเขียนหญิงชาวอเมริกัน ที่บทละครของเธอนั้นเน้นกระบวนการทางความคิดที่สนับสนุนความเคลื่อนไหวของสิทธิสตรี บทละครที่โดดเด่นของเธอ คือเรื่อง The Vagina Monologues (1996) อันเป็นความเรียงที่ว่าด้วยบทพูดคนเดียว (monologues) ของเหล่าอวัยวะเพศหญิง ที่ต่างแสดงความสัมพันธ์และความคิดเห็นถึง "ความเป็นเพศหญิง" ในแง่มุมต่างๆ อาทิ แม่ ความรัก เพศ การข่มขืน การช่วยตนเอง การให้กำเนิด ฯลฯ ซึ่งบทละครเรื่องนี้เกิดขึ้นมาผ่านกระบวนการที่เธอออกเดินทางเพื่อทำการสัมภาษณ์ผู้หญิงกว่า 200 คนในส่วนที่เกี่ยวข้องกับมุมมองในเรื่องของเพศและความเป็นเพศหญิง โดยท้ายที่สุดแล้วเรื่องทั้งหมดนั้นสะท้อนให้เห็นถึงมุมมองของเพศหญิงที่ว่าด้วยการอยู่ในสังคมที่มีแต่ความรุนแรงและการต้องถูกกดขี่ข่มเหง

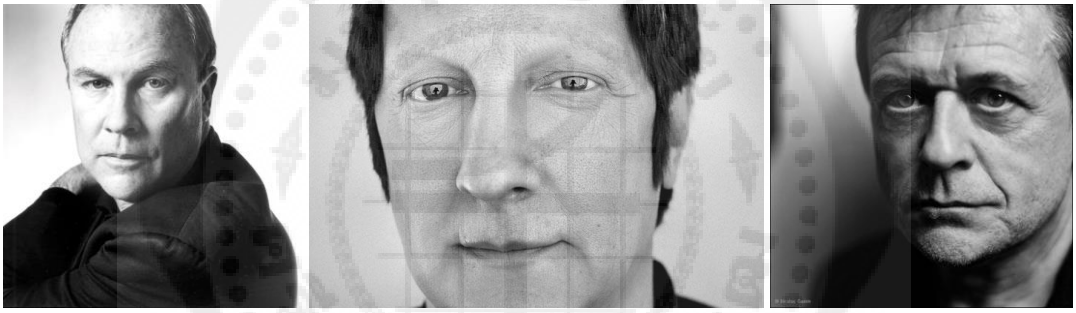
ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา Eve Ensler, Yasmina Reza และ Terrence Mcnally
ที่มา : จากซ้ายไปขวา http://www.themarysue.com/wp-content/uploads/2015/01/vagina-640x360.jpg, http://media.rtl.fr/online/image/2013/0812/7763712930_l-ecrivain-yasmina-reza.jpg และ http://www.out.com/sites/out.com/files/2014/11/04/McNally-Rotator.jpg

Yasmina Reza (1959) นักเขียนบทละครหญิงชาวฝรั่งเศส งานของเธอนั้นมีชื่อเสียงขึ้นมาจากการวิพากษ์วิจารณ์กระบวนการดำรงอยู่ของชนชั้นกลางในสังคมสมัยใหม่ โดยก่อนที่จะหันมาเขียนบทละครนั้น เธอเคยเป็นนักแสดงและเล่นในบทละครของ Marivaux และ Moliere มาก่อน ซึ่งผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเธอนั้น คือเรื่อง Art (1994) ที่ว่าด้วยเรื่องราวของกลุ่มเพื่อนชายในชนชั้นกลาง 3 คน ที่มารวมตัวกันในวันหนึ่ง เนื่องจากเพื่อนคนหนึ่งได้ซื้อผลงานภาพเขียนราคาแพง ที่ไม่มีภาพอะไรเลยนอกจากผ้าใบทาสีขาวล้วนมาที่บ้าน

Terrence McNally (1938) นักเขียนบทละครชาวอเมริกัน ผลงานของเขานั้นเน้นเนื้อเรื่องที่นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน โดยเรื่องที่นับได้ว่า เป็นเรื่องที่เป็นดังตัวแทนของมุมมองที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ การคุกคามของโรคเอดส์ รวมทั้งการใคร่ครวญถึงชีวิต มิตรภาพ และความตายคือ Love! Valour! Compassion! (1995)

Robert Wilson (1941) ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน ที่โดดเด่นด้วยผลงานในแนวทดลอง เขาจบปริญญาตรีในสายสถาปัตยกรรมก่อนที่จะผันตัวเองมาทางด้านศิลปะการแสดง โลกของวิลสันเป็นโลกที่แปลกและพิสดาร จนเกือบจะกล่าวได้ว่าเทียบเคียงเข้ากับมุมมองในแนวทางแบบเอ็กเปรสชั่นนิสม์ แต่การนำเสนอทางภาพทั้งหมดที่ปรากฏขึ้นบนเวทีการแสดงของวิลสันกลับถูกนำเสนอในแบมินิมัล ท่าทางของนักแสดงถูกจำกัดจนเหลือเท่าที่จะสามารถอธิบายความหมายบางอย่างได้ ภาษาในละครของเขากลายเป็นเครื่องมือในการสร้างฟอร์มและรูปทรง ผลงานที่น่าตื่นตาตื่นใจของวิลสัน มีอาทิ ผลงานการกำกับการแสดงเรื่อง Einstein on the Beach (1976) และการแสดงโอเปร่า เรื่อง Madama Butterfly (2003)

Patrice Chereau (1944-2013) ผู้กำกับการแสดงละครเวทีและภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศส ผลงานของเขาเน้นกระบวนการทำงานของนักแสดง โดยใช้กระบวนการของความรุนแรงเพื่อเล่าเรื่องราว ทั้งผ่านกระบวนการแสดงและส่วนของการทำงานด้วยการสร้างภาพ เพื่อนำพาอารมณ์และความรู้สึกของคนดูไปสู่ความจริงที่จะสามารถทำให้เข้าใจเรื่องและเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอได้ นอกเหนือจากภาพยนตร์และ เขายังกำกับละครเวทีทั้งที่มาจากบทละครคลาสสิคและบทละครร่วมสมัย หรือปรับแปลงบทละครคลาสสิคในปรากฏรูปโฉมใหม่ที่ร่วมสมัยงานที่น่าสนใจและได้รับการยอกย่องของเขา ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง La Reine Margot (1994) และผลงานการกำกับละครเวทีจากบทละครของ Racine และ Shakespeare



ภาพประกอบ : จากซ้ายไปขวา Robert Wilson, Robert Lepage และ Patrice Chereau
ที่มา : จากซ้ายไปขวา http://www.livinlovin.gr/wp-content/uploads/robert-wilson.jpg, https://voir.ca/voir-content/uploads/2013/08/lepage614.jpg และ
http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/940x768/medias/medias_images/images/louvre-patrice-chereau.jpg

Robert Lepage (1957) นักแสดงและผู้กำกับการแสดงชาวแคนาดา เขาให้ความสนใจกับการนำเสนอทางภาพที่มีการออกแบบการปรากฏของภาพบนเวทีอย่างแปลกตา ด้วยความสนใจในมุมทางศิลปะทำให้เขาก่อตั้งกลุ่มละครที่มีชื่อว่า Ex Machina เพื่อการออกแบบผลงานการแสดงที่มีรูปแบบแปลกใหม่นี้โดยเฉพาะ เขาสนใจและใส่ใจในการผสมผสานเทคนิคทางด้านภาพจากอุปกรณ์สมัยใหม่ต่างๆ เพท่อสร้างให้เกิดมุมมองของภาพที่แปลกตาเพื่อเล่าเรื่องราวต่างๆบนเวทีละคร จนเขามักจะได้ฉายาว่านักเล่นแร่แปรธาตุแห่งวงการละครเวที โดยผลงานที่เขาทำหน้าที่กำกับการแสดงนั้นมีตั้งแต่ละครโอเปร่า ไปจนถึงการนำผลงานคลาสสิคมาเล่าเรื่องใหม่ เช่น ใน Hamlet/Collage (2014) ที่เขาเลือกเล่าเรื่องเจ้าชายแฮมเล็ตของ Shakespeare ผ่านนักแสดงที่ปรากฏตัวอยู่ในกล่องสี่เหลี่ยมที่สามารถหมุนเคลื่อนที่เพื่อเปลี่ยนรูป และเปลี่ยนสถานที่ไปได้เรื่อยๆ

ภาพประกอบ : ละครเวทีเรื่อง Peter Pan กำกับการแสดงโดย Rober Wilson
ที่มา : https://www.pinterest.com/pin/147141112799270919/

2. ศิลปะการแสดงสด (Performance Art)

ประวัติ ความเป็นมา และความหมายของ Performance Art

ศิลปะการแสดงสด หรือ Performance Art เป็นรูปแบบของงานศิลปะการแสดงประเภทหนึ่ง ที่มีจุดมุ่งหมายของการนำเสนอแบบ “สด” ในสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง โดยการแสดงนั้นจะต้องกระทำการโดยศิลปินเองหรือนักแสดง โดยความเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับศิลปะของการแสดงสดนี้เกิดขึ้นราวช่วงทศวรรษที่ 1960s ในสมัยที่ความเคลื่อนไหวของศิลปะในแบบนามธรรมเริ่มที่จะเสื่อมความนิยมลงไป เมื่อเป็นเช่นนี้ทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่ง เกิดความพยายามที่จะขยายการนำเสนอผลงานโดยการมุ่งหาเครื่องมือที่จะสามารถช่วยให้พวกเขาได้ผลิตผลงานที่สามารถบอกเล่า “ความจริง” และ “ความต้องการ” ที่ไม่อาจนำเสนอผ่านวิธีการในแบบเดิมได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ กระบวนการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงจึงได้เข้ามามีบทบาทในการเป็นเครื่องมือของศิลปินเหล่านี้ในการใช้เพื่อทำงานศิลปะ

ถึงแม้ว่าศิลปะการแสดงในรูปแบบของ Performance Art นั้น จะมีความใกล้เคียงในแบบคู่ขนานไปกับงานศิลปะการแสดงในรูปแบบของละคร แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีความแตกต่างระหว่างศาสตร์ทั้ง 2 สาขานี้อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ

- กระบวนการในรูปแบบของ Performance Art นั้น เกิดขึ้นในแวดวงศิลปะในแบบทัศนศิลป์ ก่อนที่จะขยายความนิยมออกไปสู่วงการทางศิลปะอื่นๆไม่ว่าในในแวดวงวรรณกรรม ดนตรี หรือ แม้กระทั่งภาพยนตร์
- วิธีการนำเสนอนั้นจะมีโครงเรื่อง หรือ ไม่มีโครงเรื่องก็ได้ โดยศิลปินสามารถที่จะเป็นผู้ดำเนินการแสดงนั้นเองก็ได้ หรือจะมีนักแสดงที่ทำหน้าที่ในการแสดงก็ได้ ดังนั้นแล้วการแสดงที่เกิดขึ้นจึงไม่มีกฎเกณฑ์ใดๆทั้งสิ้น และถือเป็นกระบวนการเล่าเรื่องในแบบที่เป็นส่วนตัวและมุมมองจากศิลปินแต่เพียงเท่านั้น

- กระบวนการแสดงนั้นเน้นลักษณะของการแสดง “สด” เป็นหลัก (Happening) โดยการแสดงนั้นอาจจะเกิดขึ้นเพียงครั้งเดียวก็เป็นได้ และเมื่อการแสดงนั้นได้เกิดขึ้นแล้ว กระบวนการนำเสนอและกระบวนการแสดงนั้นก็จะถือว่ายุติลง สิ่งที่ยังคงเหลืออยู่เป็นหลักฐานคือภาพถ่าย หรือภาพวีดิทัศน์ แต่เพียงเท่านั้น

- การแสดงสามารถเกิดขึ้นในสถานที่ใดก็ได้ โดยไม่จำเป็นจะต้องเป็นสถานที่ที่ถูกจัดขึ้นเฉพาะเพื่อการแสดง กล่าวคือ การแสดงนั้นอาจเกิดขึ้นในแกลเลอรี่แสดงผลงานศิลปะ เกิดขึ้นข้างถนน หรือเกิดขึ้นในบ้านรกร้าง ก็ย่อมที่จะเป็นไปทั้งสิ้น

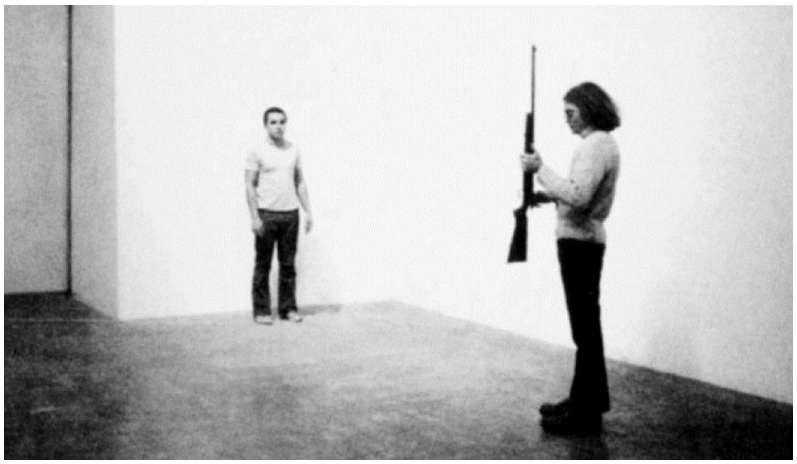
- เครื่องมือสำคัญในการแสดง Performance Art คือ “ร่างกาย” โดยจะหมายถึงร่างกายของศิลปิน หรือร่างกายของนักแสดงก็ได้ แต่โดยรวมแล้วสามารถที่จะเทียบเคียงการแสดงที่เกิดขึ้นนั้นได้ว่า Body Art ดังนั้นแล้วการเกิดขึ้นของศิลปะการแสดงในรูปแบบนี้จึงเท่ากับเป็นการลดบทบาทของการถือครองอำนาจทางเครื่องมือของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ว่าไม่มีความจำเป็นที่จะต้องจำกัดอยู่แค่กระดาษและปากกา อีกทั้งยังมีลักษณะเฉพาะในการนำเสนอร่างกาย ที่ในบางกรณีเป็นการนำเสนอด้วยร่างกายที่เปลือยเปล่าอันเท่ากับว่าเป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่อย่างเท่าเทียมกัน ดังนั้นแล้วร่างกายจึงไม่ได้ถูกใช้เพื่อทำงานศิลปะ แต่ร่างกายในความหมายของ Performance Art คือ ศิลปะ

- การแสดง Performance Art นั้นในบางครั้ง มีความสัมพันธ์และเกี่ยวโยงกับสภาวะทางอารมณ์ที่รุนแรง บางครั้งอันตราย บางครั้งมีความเป็นส่วนตัวสูง การชมหรือการเข้าร่วมในการแสดงลักษณะนี้จึงเป็นทางเลือกของทั้งผู้ชมและศิลปินในการยอมรับข้อตกลงของสิ่งที่จะเกิดขึ้นระหว่างการแสดงนั้นๆ

- ผู้ชมไม่ได้คาดหวังที่จะสนุกสนานไปกับการแสดง Performance Art แต่คาดหวังที่จะตื่นตระหนกด้วยความประหลาดใจ และคาดหวังที่จะถูกกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นมาจากการกระทำของศิลปิน โดยเฉพาะ ในขณะเดียวกันศิลปินก็มักจะท้าทายทั้งตนเองและผู้ชมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ถึงความอดทน ที่ทั้งตัวศิลปินหรือผู้ชมจะสามารถมีต่อกระบวนการแสดงที่บางครั้งก็จงใจให้ผ่านเวลาไปอย่างยาวนานโดยไม่สามารถล่วงรู้ถึงจุดสิ้นสุด

ผลงาน Performance Art ที่น่าสนใจ

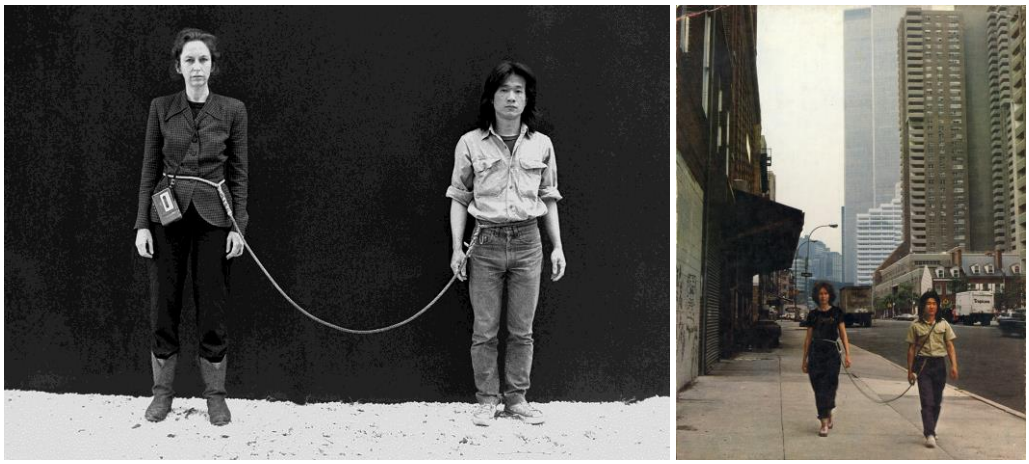
The Anthropometries of the Blue Period (1958) โดย Yves Klein ในฐานะของศิลปินสายทัศนศิลป์ไคลน์ผู้หมกมุ่นกับสีน้ำเงิน ได้บัญญัติสีน้ำเงินเฉดใหม่ที่เรียกว่า Klien Blue เขาสนใจในกระบวรการสร้างผลงานผ่านวิธีการแบบ Performance Art โดยการเทสีน้ำเงินลงบนร่างเปลือยของนางแบบแล้วในเรือนร่างของหญิงสาวไม่ต่างจากพู่กันเพื่อทา วาด และวางทาบลงบนแคนวาสขนาดใหญ่ให้เกิดเป็นภาพขึ้น ประกอบการบรรเลงดนตรีสด ภายใต้แนวคิดของการทำลายกำแพงระหว่างมนุษย์และผลงานศิลปะ โดยการทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นจากการแสดงสดต่อหน้าผู้ชมนั้นได้ทำหน้าที่ในการกลายมาเป็นภาพวาดของเขา



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) การแสดงสด Shoot (1971) โดย Chris Burden
และ (ภาพขวา) การแสดงสด Rhythm 0 โดย Marina Abramovic
ที่มา : (ภาพซ้าย) https://static01.nyt.com/images/2015/05/19/multimedia/opdoc-shootart/opdoc-shootart-facebookJumbo.jpg และhttp://40.media.tumblr.com/6b0dd418918351474db03ca18bf2014a/tumblr_mzxkzwlvKy1qadx22o1_500.jpg

Shoot (1971) โดย Chris Burden ผลงาน Performance Art อันขึ้นชื่อขึ้นนี้ ได้ชื่อว่าเป็นการแสดงที่มีอันตรายมากที่สุดชิ้นหนึ่ง โดยเบอร์เดน ได้แรงบันดาลใจมาจากแนวคิดที่ว่าด้วยการสละร่างกายเพื่อการกระทำสูงสุด ในการแสดงสดนั้นเจาวางตนเองและผู้ชมให้อยู่ในสถานการณ์อันตรายที่สุด ด้วยการที่เขายืนนิ่งอยู่หน้าผนังสีขาวแกลเลอรี่ และให้เพื่อนยิงเขาด้วยปืนยาว ในขณะที่เพื่ออีกคนทำการบันทึกภาพในที่เพื่อนคนนั้นยิงเขาเข้าที่แขนซ้าย ผลจากการแสดงสดของเบอร์เดนนี้ ว่ากันว่าสะท้อนถึงสัญชาติญาณอันดิบเถื่อนของมนุษย์ ไปจนถึงการแตะพื้นที่ของการต่อต้านการครอบครองปืนและสงครามเวียดนาม ซึ่งหลังจากนั้นเขายังทำการแสดงสดที่มีความเสี่ยงสูงถึงชีวิตในลักษณะดังกล่าวอีกอย่างต่อเนื่อง เช่นในการแสดง Through the Night Softly (1973) ที่เบอร์เดนในสภาพสวมกางเกงชั้นในเพียงตัวเดียว และมือถูกมัดด้านหลัง พายามเคลื่อนตัวไปบนพื้นที่โรยไว้ด้วยเศษแก้ว หรือ Trans-Fixed (1974) ที่เขานอนหงายบนหลังคารถโฟล์คที่เคลื่อนที่ไปโดยมีตะปูตอกอยู่ที่มือทั้ง 2 ข้าง

Rhythm 0 (1974) โดย Marina Abramovic บนรากฐานของการสร้างผลงานการแสดงสดที่เกิดขึ้นราวกับพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ การแสดงสดในชุด Rhythm นี้เริ่มต้นขึ้นในปี 1973 กับ Rhythm 10 ที่เธอวางมือแผ่ลงบนพื้นแกลเลอรี่ แล้วใช้มีจิ้มผ่านระหว่างนิ้วเป็นจังหวะ โยเธอจะทำการเปลี่ยนมีดทุกๆครั้งที่มีดที่เธอเลือกใช้นั้นบาดที่นิ้ว และในผลงานการแสดง Rhythn 0 ชิ้นอันเป็นผลงานต่อเนื่องนั้น มีจุดมุ่งหมายที่เธอต้องการวางตัวเองไม่ต่างจากผลงานศิลปะผ่านการยืนนิ่ง รายล้อมด้วยสิ่งของ 72 สิ่ง ทีรวมถึงกรรไกร มีด และปืนที่บรรจุกระสุน แล้วยอมให้ผู้ชมกระทำการใดๆก็ได้กับเธอ ซึ่งปรากฏว่าเมื่อการแสดงผ่านไป ผู้ชมได้แบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย ทั้งฝ่ายที่ต้องการทำร้ายเธอ ด้วยการใช้มีดกรีดที่ร่างกาย หรือ ยกปืนขึ้นจ่อที่ศีรษะของเธอ และฝ่ายที่พยายามปกป้องเธอจากอันตรายเหล่านั้น จนท้ายที่สุดผู้ชมต้องขอร้องให้ยุติการแสดงหลังจากเวลาผ่านไป 7 ชั่วโมง



ภาพประกอบ : (ภาพซ้ายและภาพขวา) การแสดงสดที่มีความยาว 1 ปี Art/Life: One Year Performance โดย Linda Montano และ Tehching Hsieh

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://d3fveiluhe0xc2.cloudfront.net/media/_source/object/33_Tehching%20Hsieh-Art%20Life%20One%20Year%20Performance_1200ox%20(3).jpg และ http://68.media.tumblr.com/tumblr_kqi72tiwz31qa53iwo1_1280.jpg

Art/Life: One Year Performance (a.k.a. Rope Piece) (4 July 1983-3July 1984) โดย Linda Montano และ Tehching Hsieh เป็นการแสดงผลงานสดที่ยาวนานที่สุดด้วยระยะเวลาถึง 1 ปีที่ ศิลปิน 2 คนผู้ตัวเองเข้าด้วยกันที่เอวด้วยเชือกที่มีความยาว 8 ฟุต ผ่านความต้องการที่จะใช้ชีวิตร่วมกันเป็นเวลา 1 ปี ในพื้นที่เดียวกันโดยปราศจากการแตะต้องร่างกายของกันและกัน จากแนวคิดพื้นฐานที่เชือกเป็นเหมือนสิ่งกีดขวางและปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมอันทำการกั้นไม่ให้มนุษย์ได้สื่อสารกัน ศิลปินทั้ง 2 ได้พบว่าหลังจากนั้น เชือก ได้กลายมาเป็น ภาระ ของความสัมพันธ์ที่เขาทั้ง 2 คนจะต้องแบกรับ จนกล่าวได้ว่า การแสดงชิ้นนี้เปลี่ยน “ผลงานศิลปะ” ให้กลายมาเป็น “ชีวิตจริง” และในทางกลับกันไปมาอย่างไม่สิ้นสุด

ปัจจุบันกระบวนการ Performance Art ยังคงเป็นทางเลือกหนึ่งของศิลปิน ในการใช้ “การแสดง” เป็นเครื่องมือในการทำงานศิลปะ เพื่อสื่อสารถึงสิ่งที่ศิลปินต้องการจะพูดทั้งในเรื่องที่เกี่ยวกับชีวิตส่วนตัวและสังคม ซึ่งในประเทศไทยเอง ก็มีศิลปินสายทัศนศิลป์ที่ทำงานในแนวทางเช่นนี้อย่างต่อเนื่อง อาทิ จุมพล อภิสุข, วสันต์ สิทธิเขตต์ และ จิตติมา ผลเสวก

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายถึงแนวคิดของความสัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวของละครแนวต่างๆในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษ 20
2. อภิปรายมุมมองที่เกี่ยวข้องกับ ละคร และ ศิลปะการแสดงสด (Performance Art)

บทที่ 13

สถานการณ์ละคร
ในประเทศไทย

Thai Theatre (NOW)

แผนการสอน

หัวข้อ สถานการณ์ละครในประเทศไทย : *Thai Theatre (NOW)*

ผู้สอน อ.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

เวลา 180 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการขอละครสมัยใหม่ในประเทศไทย
2. เพื่อเข้าใจถึงความสัมพันธ์และการดำรงอยู่ของละครสมัยใหม่ในประเทศไทย

เนื้อหา

1. จุดเริ่มต้นของละครสมัยใหม่ในประเทศไทย
2. ละครไทยปัจจุบัน

กิจกรรมการเรียนการสอน

1.	Introduction	15	นาที
2.	บรรยายประกอบชุดการสอน Google Slide	120	นาที
3.	กิจกรรมกลุ่ม / เสวนา	30	นาที
4.	Q&A	15	นาที

สื่อการสอน

1. ชุดการสอน Google Slide ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
2. เอกสารประกอบการสอน ในรายวิชา ศกด.105 : ประวัติศาสตร์การละครโลก
3. คลิปวีดิทัศน์

การประเมินผล

1. ประเมินผลจากความเข้าใจก่อนและหลังจากบทเรียน
2. ประเมินผลจากการร่วมอภิปรายในห้องเรียน

เอกสารอ้างอิง

1. นพมาส แววหงส์,บรรณาธิการ. 2550. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
2. มัทนี รัตนิน. 2533. ศิลปะการแสดง. (2016). (online) Available http://www.laksanathai.com/ebook3.aspx
3. อรพินท์ คำสอน. 2013 ที่ทางและสถานการณ์ปัจจุบันของโรงละครโรงเล็กในกรุงเทพมหานคร. (online) Available http://www.thaicritic.com/?p=1600
4. ละครเวทีในอดีต. (2556) (online) Available https://pantip.com/topic/31001232

1. จุดเริ่มต้นของละครสมัยใหม่ในประเทศไทย

ไทยประยุกต์

ผลจากการรับอิทธิพลของละครในแบบตะวันตก นับตั้งแต่ในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จนถึงช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ละครตะวันตกได้ก้าวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการในละครไทย ด้วยการสร้างให้เกิดแบบของความนิยมละครที่ส่งอิทธิพลระหว่างกันด้วยการแสดงลักษณะใหม่ของการผสมผสานการละครในรูปแบบต่างๆ ทั้งจากละครไทยตามแบบแผนดั้งเดิม ไปจนถึงละครที่มีการผลิตขึ้นใหม่ ประกอบกับในช่วงเวลานั้นได้มีการบกเลิกกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการเก็บภาษีอากรมหรสพ จึงทำให้เกิดคณะละครที่เป็นอิสระและมีการเปิดแสดงได้อย่างสาธารณะจำนวนมาก โดยรูปแบบของละครไทยในแบบที่ประยุกต์จากตะวันตก อาทิ

- ละครพันทาง เป็นละครที่นำเอารูปแบบของละครตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับละครนอก เป็นละครที่ทำการแสดงในแบบใช้นักแสดงชายจริงหญิงแท้ มีทั้งบทเจรจา บทร้อง สลับการรำ และแสดงเนื้อเรื่องที่ดัดแปลงมาจากบทละครนอก อาทิ พระอภัยมณี ราชาธิราช ซึ่งมักจะเป็นเนื้อเรื่องที่แสดงถึงผู้คนหลากหลายเชื้อชาติ ดังนั้นตัวละครก็จะมีการแต่งกายแตกต่างกันไปตามแต่ชนชาติของตน พร้อมกับที่บทร้องนั้นก็จะใช้ทำนองเพลงที่ดัดแปลงให้มีกลิ่นอายตามทำนองเพลงของชนชาติต่างๆผสมผสานกันไป

- ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครร้องที่ได้อิทธิพลมาจากละครโอเปร่าแบบตะวันตก แต่ใช้นักแสดงหญิงล้วน มีการแต่งกายแบบยืนเครื่อง และตัดตอนบทที่ใช้แสดงมาจากบทละครและบทพระราชนิพนธ์ อาทิ สังข์ทอง คาวี โดยผู้แสดงจะต้องร้องเพลงเองและรำเองไปด้วยพร้อมกัน โดยไม่มีการบรรยายกิริยาแบบโขน นิยมมีการจัดฉากให้สมจริง เช่นมีการวางโต๊ะ ต้นไม้ ดอกไม้ ประกอบฉาก

- ละครร้อง ดัดแปลงจากละครโอเปร่า มีทั้งแบบที่ใช้ผู้แสดงทั้งแบบหญิงล้วน หรือ เป็นชายจริงหญิงแท้ ดำเนินเรื่องด้วยลักษณะของการร้องล้วนๆ ผ่านการจัดฉากที่สมจริง เครื่องแต่งกายที่สมจริง บทละครที่สำคัญ มีอาทิ สาวิตรี นอกจากนั้นก็ยังมีละครร้องแบบสลับพูด ที่ใช้การเจรจาแทรกเข้ากับบทร้อง อาทิเช่นเรื่อง ตุ๊กตายอดรัก เป็นต้น

- ละครพูด เป็นละครสมัยใหม่ที่ดัดแปลงมาจากละครตะวันตก มีทั้งในแบบที่เจรจาบทพูดเป็นร้อยแก้ว หรือแบบร้อยกรอง ซึ่งอาจจะมีการพูดสลับลำบ้างก็ได้ เน้นการแต่งกายตามแบบสมัยนิยม ซึ่งเรื่องที่เริ่มทำการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5 คือ นิทราขาคริต ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้ารัชกาลที่ 6 เมื่อยังทรงพระเยาว์ได้ร่วมแสดงด้วยในบทของนางโซบิเด

ทั้งนี้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบศิลป์พบว่าในงานด้านฉากมีแนวคิดที่แสดงถึงลักษณะของความสมจริงเพิ่มมากขึ้น ทั้งในส่วนที่มีการเพิ่มเติมแนวคิดที่ว่าด้วยทัศนียภาพ (Perspective) เข้าในการสร้างฉากละคร ผ่านกระบวนการวาดฉากและตั้งเหลือมมุมบนพื้นที่ของเวที เพื่อให้เกิดความลึก อย่างที่เห็นได้จากตัวอย่างของฉากลิเกในปัจจุบัน และในส่วนของการจัดสร้างเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงที่มีความสมจริงมากขึ้นในแบบที่สามารถเชื่อมโยงกับชีวิตประจำวันของผู้ชม และมีการเน้นกระบวนการจัดสร้างที่มีการวิเคราะห์ที่มาที่ไปของตัวละคร ประกอบเข้ากับพัฒนาการของเนื้อเรื่องในบทละคร แม้ว่าจะยังคงมีแนวความคิดว่าเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงนั้น ก็ยังมีเป้าหมายเพื่อเอาไว้ใช้เล่นละคร กระบวนการจัดสรรเรื่องสี หรือ อุปกรณ์ตกแต่งก็ยังคงเน้นความคิดของการใช้สีสันที่สดใสและเครื่องประดับที่เล่นล้อกับแสงไฟ

แต่กระนั้นก็ยังสามารถที่จะกล่าวได้ว่าทำให้เกิดพัฒนาการของเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงในประเทศไทย ที่ต่างไปจากรูปแบบของเครื่องแต่งกายโขนละครแบบประเพณีเดิม เช่น ละครพันทาง ที่นำเอาเค้าโครงเรื่องมาจากพงศาวดารของต่างชาติต่างๆ มาผูกเป็นเรื่องแล้วดัดแปลงเป็นบทละคร ก่อนจะผสมผสานรูปแบบของละครพูดเข้ากับละครรำนั้น มีการใช้นักแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ และมีการนิยมใช้เครื่องแต่งกายที่มีที่มา หรือ ทำให้ผู้ชมได้เห็นตามลักษณะของเครื่องแต่งกายแบบชนชาติที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง โดยมีการวิเคราะห์และพิจารณาให้เหมาะสมกับสภาพชนชั้นและฐานะของตัวละคร ทั้งนี้บทละครที่นิยมนำมาเล่นก็มักจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับต่างชาติ เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอ และราชาธิราช เป็นต้น

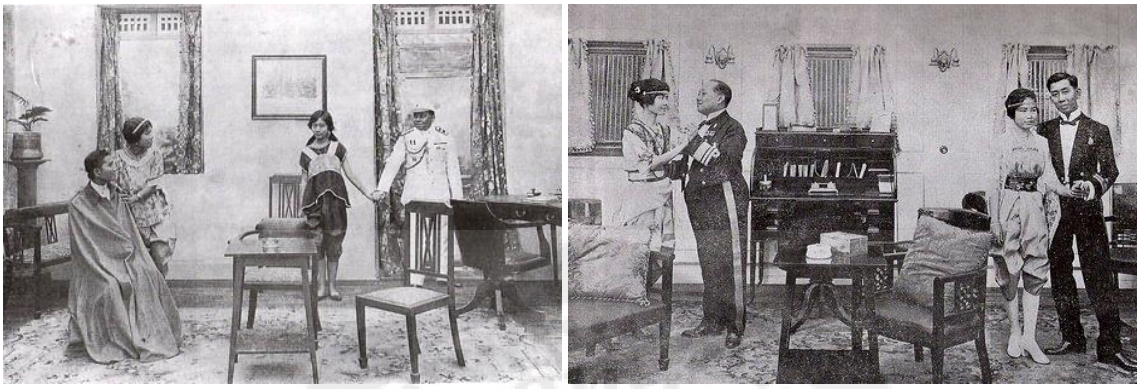
ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) เครื่องแต่งตัวตามยุคสมัยของ ประวัติศาสตร์ในการแสดงละครเรื่อง พระร่วง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจัดแสดงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๐ แบบเครื่องแต่งกายและมงกุฎของผู้แสดง เป็นตัวพระร่วงกษัตริย์สมัยสุโขทัย (ระหว่าง พ.ศ. ๑๘๐๐-๑๙๗๐) และ (ภาพขวา) เครื่องแต่งกายตัวละครชาวจีนในเรื่องราชาธิราช ตอน พระรามอาสา

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.laksanathai.com/book3/p140.aspx และ (ภาพขวา) http://sweetmemoirs.thaimultiply.com/data/sweetmemoirs/159484/800_5961366564580.jpg

เมื่อพระราชาทรงเล่นละคร

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้ทรงเดินทางไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษนั้น ทรงได้มีความสนพระทัยในวรรณคดีและการละครแบบตะวันตกอยู่ไม่น้อย ดังนั้นเมื่อทรงขึ้นครองราชย์จึงให้การสนับสนุนการแสดงทั้งในส่วนของละครและมหรสพอยู่จนกระทั่งกลายเป็นพระราชนิยม การแสดงในลักษณะของ ละครพูด อันเป็นรูปแบบของการละครไทยแบบร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครแบบตะวันตกโดยตรง ที่มีเปลี่ยนฉากเป็นสถานที่ตามเนื้อเรื่องการแต่งตัว ตามสภาพเป็นจริงของเรื่องที่ปรากฏในบทละคร เน้นใช้คำพูดอย่างธรรมดาสามัญ เช่นที่สามารพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน จึงถูกพัฒนาขึ้นอย่างมากและกลายเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย นอกจากนั้น ยังได้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์บทละครพูดที่รับเอารูปแบบของบทละครแบบตะวันตกเข้ามาใช้เป็นโครงสร้าง เพราะ นอกจากรัชกาลที่ 6 จะทรงได้ทำการแปลบทละครที่เขียนโดยนักการละครมีชื่อเสียง เช่น ผลงานของวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) ไว้เป็นจำนวนหลายเรื่องแล้วนั้น ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์ทั้งบทละครร้องและบทละครพูดขึ้นด้วยพระองค์เอง และนำออกแสดง เช่น หัวใจนักรบ ล่ามดี หาเมียให้ผัว มัทนะพาธา เป็นต้น ยิ่งกว่านั้นพระองค์ยังทรงร่วมแสดงในบทละครที่ทรงประพันธ์ขึ้นในบทต่างๆด้วยหลายต่อหลายครั้ง รวมไปถึงการที่พระองค์ทรงแสดงละครร่วมกับบรรดาข้าราชบริพารอย่างไม่ถือพระองค์

สิ่งที่น่าสนใจในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ การมุ่งแสวงหาความสมจริง (Realism) ในงานศิลปะการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสมจริงที่ปรากฏขึ้นโดยองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการจัดฉากที่แสดงความรู้ในส่วนของการใช้ทัศนียภาพ (Perspective) ที่มีการเริ่มนำมาใช้ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น มาพัฒนาต่อในโรงละครที่สร้างขึ้นเพื่อเอื้อต่อกระบวนการจัดฉากที่เน้นความสมจริงตามแนวความคิดร่วมสมัยนี้ โดยเฉพาะ และยังรวมไปถึงกระบวนการแต่งกายและการแต่งหน้า ที่เน้นความสมจริงและเป็นธรรมชาติมากขึ้น มีการวิเคราะห์พิจารณาถึงที่มาที่ไปของตัวละคร ทั้งจากพื้นฐานทางสังคม อาชีพ และฐานะของตัวละครเป็นต้น



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ละครพูดสมัยรัชกาลที่ 6 เรื่อง เจ้าข้า สารวัตร
และ (ภาพขวา) ภาพการแสดงละครพูดเรื่องโพงพาง ซึ่งจะเห็นรัชกาลที่ 6 ทรงร่วมแสดงอยู่ในภาพด้วย
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.sookjai.com/index.php?topic=1156.60 และ (ภาพขวา) http://www.dek-d.com/board/view.php?id=1122978

“การจัดฉากละคอน

ในด้านเทคนิคและศิลปะการจัดฉาก เครื่องแต่งกายและแต่งหน้านั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำความรู้ และความคิดของตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้กับไทยโดยตรง ฉากละคอนในสมัยนี้มีลักษณะเหมือนจริง (realistic) ถ้าเป็นละคอนพูดที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับปัญหาครอบครัวหรือการเมืองสมัยใหม่ ก็มักจะเป็นฉากภายในบ้าน ประกอบด้วยเครื่องเรือนและเครื่องตกแต่ง ในรัชสมัยของพระองค์ ประหนึ่งเราเปิดฝาห้องด้านที่ ๔ ให้คนดูสอดส่ายสายตาเข้าไปเห็นภายในบ้านของตัวละคอนจริงๆ เช่นเดียวกับละคอนประเภทเหมือนจริง (realistic plays) ของตะวันตก ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ และต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งได้ทรงทอดพระเนตรมา ถ้าเป็นเรื่องประวัติศาสตร์ก็ทรงค้นคว้าหาหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ทรงให้จิตรกรและสถาปนิกออกแบบฉากและเครื่องแต่งกายให้ใกล้เคียงกับสมัยนั้นหรือประเทศนั้น มิใช่แต่งขึ้นเองด้วยจินตนาการอย่างในละคอนพันทาง หรือละคอนนอกละคอนในและละคอนรำแบบเก่า ซึ่งไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นที่ประเทศใดสมัยใดก็ตาม ก็จัดเครื่องละคอนตามแบบแผนละคอนไทยเดิมโดยตลอด ส่วนเครื่องประดับศีรษะและหัวโขนบางอย่าง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงบัญชาให้ช่างสร้างขึ้นใหม่ ให้ดูสมจริงและเป็นธรรมชาติขึ้น เช่น หัวฤาษี หัวยักษ์และหัวสัตว์ต่างๆ ดังกล่าวมาแล้ว (ดูภาพเรื่องพระร่วงและหัวใจนักรบ)

ศิลปะการแต่งหน้า

ในด้านศิลปะการแต่งหน้าก็ได้ทรงวิจารณ์ไว้ว่าไม่โปรดให้ทาหน้าขาวเป็นหน้ากาก อย่างในละคอนรำสมัยเก่า แต่โปรดให้แต่งเป็นสีเนื้อตามธรรมชาติ ก็เป็นแนวความคิดและแนวปฏิบัติของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในละคอนดึกดำบรรพ์ดังกล่าวแล้ว แต่ศิลปะการแต่งหน้าและแต่งกายเป็นธรรมชาติ ในละคอนของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก้าวไปอีกชั้นหนึ่ง คือใกล้เคียงกับความเป็นจริงร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละคอนพูด และละคอนร้องที่มีเนื้อเรื่องสมัยใหม่หรือเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัยของพระองค์" (มัทนี รัตนิน. 2552: ออนไลน์)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้ายและภาพขวา) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงเป็นนายมั่น ปืนยาว ผู้อาสาเสี่ยงชีวิตไปให้ขอมจับเพื่อหลอกพวกเขมรว่าพวกไทยมีแผนการจะเข้าตีเมืองละโว้

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.laksanathai.com/book3/p100.aspx และ (ภาพขวา) http://art-culture-ramavi.blogspot.com/2014/04/6.html

ความใส่พระราชหฤทัยที่มีต่องานทางด้านศิลปะการแสดงของรัชกาลที่ 6 นั้น นอกจากจะนำเสนอผ่านการที่พระองค์ทรงสนับสนุนให้เกิดงานศิลปะการละครที่มีการแสดงอย่างแพร่หลาย รวมไปถึงการที่พระองค์ยังทรงแสดงละครด้วยพระองค์เองแล้วนั้น ยังได้โปรดให้มีการสร้างโรงละครขึ้นอีกเป็นจำนวนมากเพื่อเป็นสถานที่สำหรับใช้ตัดการแสดงละครตามพระราชนิยม โดยโรงละครที่น่าสนใจนั้น มีอาทิ โรงละครปรีดาลัย ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตั้งอยู่บริเวณวัดสระเกศ เปิดทำการแสดงเมื่อ ปี พ.ศ.2452 และโรงละครสวมมิสกวัน ซึ่งตั้งอยู่บริเวณพระราชวังดุสิต และเป็นอาคารไม้ทรงยุโรปทั้งหลัง ซึ่งรัชกาลที่ 6 ได้โปรดให้มีการปรับปรุงหลังเนื่องจากได้ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และค่อนข้างทรุดโทรม

ภาพประกอบ : ภาพการแสดงละครในโรงละครสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : http://www.bloggang.com/viewblog.php?id=lovesiamoldbook&date=16-08-2012&group=1&gblog=28

นอกจากนี้ มุมมองที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการทางความคิดที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบงานสร้างที่เน้นพื้นฐานของข้อมูลที่มาจากการสืบค้นและพัฒนา ยังได้รับการสานต่อมาในงานละครแบบหลวงวิจิตรวาทการ ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ที่ละครได้กลายมาเป็นเครื่องมือหนึ่งของกระบวนการในการสร้างชาติและความเป็นหนึ่งเดียวกัน รวมไปจนถึงการพัฒนาการออกแบบระบำและนาฏศิลป์ภายใต้ความพยายามของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในช่วงปีพ.ศ.2510 ที่ต้องการปรับปรุงละครไทยและนาฏศิลป์ให้มีความร่วมสมัยสอดคล้องกับพัฒนาการของสังคมและต่างชาติ ตลอดจนสามารถสร้างความเป็นหน้าเป็นตาให้กับประเทศได้ ภายใต้กระบวนการคิดและพัฒนาผลงานอย่างมีที่มาที่ไปตามแบบวิธีการตะวันตก อันเป็นส่วนที่ทำให้เกิดขึ้นของการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย อาทิ ระบำสี่ภาค และ ระบำโบราณคดี ที่มีความเด่นชัดทางด้านการออกแบบ ทั้งในส่วนของท่ารำ และเครื่องแต่งกาย ที่แสดงให้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผ่านวิธีการสืบค้นและพัฒนาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เดิมอย่างเด่นชัด

> “ในเมื่อรัฐบาลยุค *“ประชาธิปไตย”* ประสงค์จะนำวัฒนธรรมใหม่มาปฏิรูปวัฒนธรรมเก่า โดยเลิกล้มนาฏศิลป์ดนตรีไทยเดิมและหันไปใช้ท่าทางและดนตรีแบบฝรั่ง ดังกล่าว ท่าร่ายรำนาฏศิลป์ไทยก็จำต้องพัฒนาเปลี่ยนแปลงให้ทันสมัยสอดคล้องกับนโยบายรัฐบาลด้วย ทำให้มีการตัดทอนท่าร่ายรำให้สั้นง่ายรวดเร็วและเครื่องแต่งกายก็เปลี่ยนเป็นเรียบง่าย กำมะลอขึ้นเพื่อประหยัดและสอดคล้องกับการปฏิวัติวัฒนธรรม โดยให้ผู้ออกแบบศึกษาจากโบราณสถานตามภาพเขียน ภาพแกะสลัก และนำมาสร้างเป็นเครื่องละคอนด้วยวัสดุที่ทุ่นค่าใช้จ่าย ผลคือเครื่องละคอนในยุค หลังจะใช้ผ้าต่วนปักดิ้นเพียงเล็กน้อย สีสันฉูดฉาดเตะตามากกว่าที่จะถูกต้องตาม ความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ ท่าร่ายรำบางชุดก็เสกสรรขึ้นเองจากการดูภาพแกะ สลัก เช่นระบำโบราณคดีหรือระบำประกอบละคอนชุดปลุกใจต่างๆ ก็มักจะเป็นท่า ง่ายๆ ซึ่งสามารถหัดได้รวดเร็ว รำได้พร้อมๆ กันเป็นหมู่ใหญ่” (มัทนี รัตนิน. 2552: ออนไลน์)

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ลักษณะของเครื่องแต่งกายการละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 และ กระบวนการพัฒนาทางด้านการออกแบบในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และ (ภาพขวา) เครื่องแต่งกายเรื่อง นางเสือง

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://www.laksanathai.com/book3/p125.aspx และ (ภาพขวา) http://www.laksanathai.com/book3/p153.aspx

2. ละครไทยปัจจุบัน

กระบวนการเกิดขึ้นของการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการแสดงในมหาวิทยาลัย โดยเริ่มต้นที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายใต้การริเริ่มของรองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการละครขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2507 ภายหลังจากการสำเร็จการศึกษาที่ประเทศสหรัฐอเมริกา รวมไปจนถึงการก่อตั้งภาควิชาการละคร ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ภายใต้การดูแลของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน ได้มีผลให้การเรียนการสอนทางด้านการละครในประเทศไทยในแบบแผนของตะวันตกนั้นได้รับความนิยมและเป็นระบบมากขึ้น

> “การศึกษาละครเวทีในยุคฟื้นตัวนี้ เน้นการเรียนรู้ศาสตร์ต้นแบบคือละครตะวันตกเป็นหลัก การสร้างละครเวทีของสถาบันทั้งสอง จึงเน้นการนำวรรณกรรมบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกมาแปลบ้าง ดัดแปลงให้อยู่ในบริบทไทยๆบ้าง แล้วแต่ความเหมาะสม อาทิ ตุ๊กตาแก้ว แปลจาก The Glass Menagerie ของเทนเนสซี วิลเลียมส์ และ อวสานเซลส์แมน ดัดแปลงให้เป็นไทยจาก Death of a salesman ของอาร์เธอร์ มิลเลอร์ เป็นต้น กระนั้นก็ยังมีทัศนคติที่ว่า ละครมหาลัย มีกลิ่นนมเนยมากไปจนผู้ชมชาวไทยเข้าไม่ถึง” (นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550 : 222)

ผลที่เกิดขึ้นทำให้มีความเคลื่อนไหวที่น่าสนใจแวดวงละครเวทีในประเทศไทยทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับวงการธุรกิจการละคร เช่น การเปิดโรงละครเล็กขึ้นแสดงในโรงแรมมณเฑียร มีชื่อว่า “มณเฑียรทอง เธียร์เตอร์” ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก ทั้งในส่วนของเนื้อเรื่องที่มีความตลกสนุกสนาน บางเรื่องมีการดัดแปลงมาจากบทละครต่างประเทศ มีการใช้ดารานักแสดงที่มีชื่อเสียงในวงการโทรทัศน์และภาพยนตร์มาร่วมแสดง จนนับได้ว่าเป็นปรากฏการณ์เกี่ยวกับละครเวทีสายธุรกิจที่น่าสนใจ

> “สาขาการละคอน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นผู้ริเริ่มนำละคอนเวทีออกไปนอกรั้วมหาวิทยาลัยไปแสดงตามโรงแรมชั้นหนึ่ง เช่น โอเรียนเต็ล ทำให้เกิดลูกค้ากลุ่มใหม่ที่นิยมละคอนประเภทบันเทิงและสะท้อนสังคม และมีกำลังจ่ายได้ในราคาสูงกว่าปกติ โดยมีอาหารเครื่องดื่มประกอบทำให้รื่นรมย์และคุ้มค่าขึ้น จากนั้นก็มีผู้ริเริ่มโรงละคอนประจำในโรงแรม คือ มณเฑียรเธียเตอร์ (ต่อมาย้ายไปห้องใต้ดินเรียกใหม่ ว่า “มณเฑียรทองเธียเตอร์”) ซึ่งขายดิบขายดีในหมู่นักเที่ยวกลางคืนโดยคิดค่าชมสูง และแถมเครื่องดื่ม ถั่วและมันแกล้ม แนวเรื่องในระยะแรกมักหนักไปในทางตลก หยาบโลนสองแง่สองง่ามในแบบคาเฟเธียเตอร์ซึ่งคนไทยในระดับมหาชนนิยมกันมาช้านาน” (มัทนี รัตนิน. 2552: ออนไลน์)

นอกจากนี้ความน่าสนใจที่เป็นผลมาจากความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะการละครในประเทศไทย ยังนำไปสู่การเกิดขึ้นของการก่อตั้งคณะละครแบบธุรกิจที่มีโรงละครเป็นของตนเองถึง 2 แห่ง ได้แก่

- แดส เอนเตอร์เทนเมนต์ (ปัจจุบันใช้ชื่อว่า ดรีมบอกซ์) ในช่วงปี พ.ศ.2529 จนสามารถก่อตั้งเป็นโรงละครกรุงเทพขึ้นได้ในปี พ.ศ.2536 ภายใต้การดูแลของ ดารกา วงศ์ศิริ และสุวรรณดี จักราวรวุธ โดยมีผลงานที่ยาวนานและต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็น มนต์เพลงขนมครก, ทึนทึก, ริษยา พยาบาท ฆาตกรรม, ปริศนา เดอะ มิวสิคัล และ แม่นาก เดอะ มิวสิคัล

- เมืองไทยรัชดาลัย เธียร์เตอร์ ภายใต้การดำเนินงานของบริษัมซีเนริโอ และ ถกลเกียรติ วีรวรรณ โดยเริ่มก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2550 โดยที่ทั้ง 2 บริษัทต่างก็มีการดำเนินงานในส่วนของการผลิตละครเวที ทั้งในแนวละครพูดและมิวสิคัลมาอย่างต่อเนื่อง อาทิ สี่แผ่นดิน เดอะ มิวสิคัล, ทวิภพ เดอะ มิวสิคัล, ฟ้าจรดทราย เดอะ มิวสิคัล และแม่นาคพระโขนง เดอะ มิวสิคัล เป็นต้น

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภาพโปสเตอร์ละครเวทีเรื่อง แม่นาค เดอะ มิวสิคัล โดย ดรีมบ๊อกซ์ พ.ศ. 2552 และ (ภาพขวา) ภาพโปสเตอร์ละครเวทีเรื่อง แม่นาคพระโขนง เดอะ มิวสิคัล โดย ซีเนริโอ พ.ศ. 2552

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://i146.photobucket.com/albums/r262/HATA1968/Mae%20Nak/maenaak.jpg และ (ภาพขวา) http://www2.tnews.co.th/userfiles/image/172328-7-4549.jpg

ภัทราวดี มีชูธน เป็นอีกหนึ่งบุคคลที่มีคุณูปการให้กับวงการละครเวทีร่วมสมัยในประเทศไทย ขากการศึกษาต่อทางด้านศิลปะการแสดงที่แนะเทศสหรัฐอเมริกา นำมาสู่การเปิดโรงละครในบริเวณซอยวัดระฆัง วังหลัง ในชื่อ “ภัทราวดีเธียเตอร์” ที่มีการแสดงผสมผสานทั้งแบบไทยและตะวันตก และได้รับความนิยมอย่างเป็นที่น่าพอใจ

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ภัทราวดี มีชูธน และ (ภาพขวา) โรงละคร วิกหัวหิน
ที่มา : (ภาพซ้าย) http://hilight.kapook.com/img_cms2/user/pimjun/content/pattaravadi.jpg
และ (ภาพขวา) http://img.painaidii.com/images/20130717_3_1374000923_936152.jpg

แต่แล้วเมื่อ “ภัทราวดีเธียเตอร์” ต้องปิดกิจการลง ทำให้ภัทราวดีตัดสินใจที่จะเปิดโรงเรียนเพื่อสอนการแสดงควบคู่ไปกับวิชาต่างๆนลักษณะของการศึกษาแบบทางเลือกสำหรับเยาวชนในระดับมัธยมศึกษาขึ้นที่ อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ในชื่อ “วิกหัวหิน” ที่มีการดำเนินการเรียนการสอนรวมทั้งมีการแสดงของนักเรียนร่วมกับครูมาตลอดจนถึงปัจจุบัน

ซึ่งนอกเหนือจากลักษณะของคณะละครและโรงละครที่ปรากฏข้างต้นแล้วนั้น ปัจจุบันยังมีความเคลื่อนไหวทางการละครที่น่าสนใจ อันเกิดขึ้นจากการก่อตัวของกลุ่มละครโรงเล็กที่เกิดขึ้นบนฐานของนักการละครที่ทำงานอิสระภายใต้แนวคิดของการใช้ศิลปะการละครในฐานะของเครื่องมือในการเล่าเรื่องและความคิดของตนเองที่เป็นมาจากสังคมและสภาพรอบตัว รวมไปจนถึงการสร้างความพยายามในการผลิตผลงานละครเวที ทั้งที่เป็นบทละครดั้งเดิมและบทละครดัดแปลงอีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งการดำรงอยู่ของกลุ่มละครโรงเล็กเหล่านี้ในปัจจุบัน ก็นับได้ว่าค่อนข้างที่จะต้องลำบากกับการไม่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐบาล และการต้องหาทุนทรัพย์เพื่อมาผลิตผลงานทางด้านการละคร การรวมตัวกันของนักการละครเหล่านี้ ไม่ได้เพิ่งเริ่มต้นขึ้น แต่ได้มีการเคลื่อนไหวในลักษณะดังกล่าวมาเป็นเวลานานแล้ว นับตั้งแต่การก่อตั้งกลุ่มละคร “มะขามป้อม” โดย ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธร ปีพ.ศ. 2547และการก่อตั้งคณะละคร “8คูณ8” โดย นิกร แซ่ตั้ง ศิลปินศิลปาธร ปีพ.ศ.2553 ภายใต้แนวคิดของการใช้ละครเป็นเครื่องมือในการพัฒนาและสื่อสารตามความมุ่งมั่นของศิลปิน ตลอดจนใช้เป็นเครื่องมือในการสืบสอบศิลปะการแสดงในกลุ่มคนรุ่นใหม่

> “โรงละครขนาดเล็กในประเทศไทยมิใช่เพิ่งจะถือกำเนิดพร้อมๆ กับกระแสความนิยมของละครเวทีกระแสหลัก โดยเฉพาะละครเพลง เมื่อไม่ปีกี่มานี้ แต่โรงละครโรงเล็กเป็นละครทางเลือกที่เคียงคู่มากับละครเวทีในสื่อกระแสหลัก (mainstream) ในสังคมไทยมายาวนานกว่าสองทศวรรษแล้ว หากจะกล่าวถึงโรงละครขนาดเล็กที่ยังคงเป็นตำนานในหัวใจของนักการละครรุ่นใหญ่และรุ่นกลางก็คงจะเป็น “มณเฑียรทองเธียเตอร์” ที่นับเป็นยุคเฟื่องฟูของโรงละครโรงเล็กที่สามารถยืนหยัดจัดแสดงอย่างต่อเนื่องได้ทุกคืนติดต่อกันมานับสิบปี ขณะเดียวกันยังได้สร้างบุคลากรทางการละครไว้เป็นจำนวนมาก และหลายคนยังทำงานต่อเนื่องอยู่จนถึงปัจจุบัน ขณะเดียวกันยังมีละครโรงเล็กอื่นๆ ที่เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดี ซึ่งมีทั้งที่ปิดตัวไปแล้ว ไม่ว่าจะ

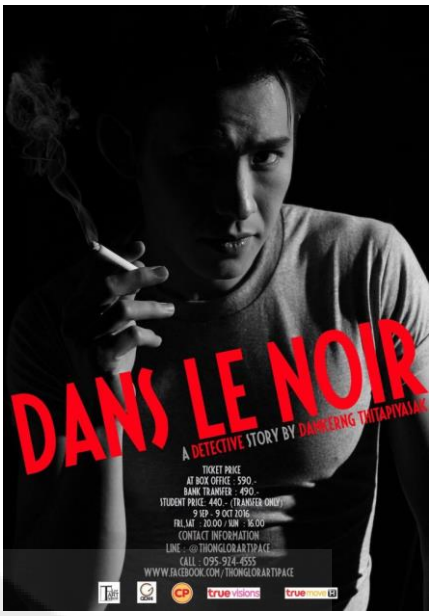
เป็น “มายาบล็อก Studio” (ในภัทราวดีเธียเตอร์) “มะขามป้อมสตูดิโอ” และ “แปดคูณแปดคอร์เนอร์”และ โรงละครที่ยังดำเนินการอยู่ในปัจจุบัน อาทิ “มรดกใหม่” “ช้างเธียเตอร์” “ Democracy Theatre Studio” “ Crescent Moon Space” “ B-floor Room” และ “Blue Box Studio” เป็นต้น

จากประสบการณ์ของตัวแทนจากโรงละครโรงเล็กที่ร่วมเสวนาในวันนี้ชี้ให้เห็นว่า ผู้ที่จะฝ่าฝันและยืนหยัดบนเส้นทางของโรงละครโรงเล็กในประเทศไทยได้จะต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจมุ่งมั่น และพร้อมที่จะอดทนและต่อสู้กับอุปสรรคนานับประการ นับตั้งแต่ปัญหาขึ้นพื้นที่ฐาน นั่นคือรายได้ในการเลี้ยงชีพของตน แม้ว่าจะมีโรงละครโรงเล็กบางโรงสามารถที่จะจ่ายเงินเดือนและค่าจ้างสำหรับศิลปินในคณะของตนได้ เพราะดำเนินการในลักษณะของคณะละครอาชีพ เช่น “ช้างเธียเตอร์” แต่ยังมีคณะละครส่วนใหญ่ นอกจากศิลปินจะไม่ได้รับค่าตอบแทนแล้ว ยังต้องจ่ายเงินเพื่อเป็นทุนในการสร้างละครเรื่องต่อไปด้วย เช่น “Crescent Moon Space” และ “B-floor Room”แต่ทุกคนต่างยอมรับด้วยความเต็มใจ เพราะนี่คืองานที่รักและขาดไม่ได้ในชีวิต

ปัญหาประการต่อไปคือ การแบกรับค่าเช่าโรงละครซึ่งคณะละครบางคณะโชคดีที่มีผู้เอื้อเฟื้อคิดราคาค่าเช่าสถานที่ในราคาถูก เช่น “Crescent Moon Space” และ “B-floor Room” ที่เช่าพื้นที่จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ แต่ยังมีโรงละครบางแห่งที่ต้องแบกรับภาระค่าใช้เช่าพื้นที่ที่สูงมาก เช่น “Democracy Theatre Studio” อย่างไรก็ดี ทุกคณะต่างยอมรับว่าพื้นที่โรงละครเป็นพื้นที่สำคัญและจำเป็นที่จะต้องมี เพราะไม่เพียงแต่ช่วยให้แต่คณะละครสามารถที่จะทำงานได้อย่างเต็มศักยภาพ ด้วยการได้ทำงานได้จริง พัฒนางานได้ และมีพื้นที่ซ้อมและแสดงงานของตนแล้ว โรงละครยังเป็นพื้นที่ที่แสดงตัวตนให้ปรากฏต่อสังคมวงกว้างอีกด้วย” (อรพินท์ คำสอน. 2013 : online)

ซึ่งกลุ่มละครที่ทำงานในฐานะของละครโรงเล็กนี้ แม้ว่าจะต้องประสบกับปัญหา ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความยากลำบากในการดำรงอยู่ภายในพัฒนาการของสังคมปัจจุบัน แต่ก็ถือว่ายังมีข้อดีในส่วนที่สามารถแสดงออกถึงความคิดเห็นต่างๆผ่านละครได้อย่างมีอิสระ และเต็มไปด้วยความเชี่ยวชาญทางศิลปะ ซึ่งกลุ่มที่ยังคงมีการดำเนินงาน มีการทำงานและแสดงผลงานอยู่อย่างตลอดในปัจจุบันนั้นมีอาทิ

- พระจันทร์เสี้ยวการละคร (Crescent Moon) เป็นคณะละครโรงเล็กยุคบุกเบิก ด้วยการก่อตั้งของสุชาติ สวัสดิ์ศรี ในปีพ.ศ.2512 ผ่านการทำงานในรูปแบบของกลุ่มการละครที่มีแนวคิดเชื่อมโยงและสัมพันธ์กับการแสดงถึงจุดยืนทางด้านการเมือง ซึ่งผู้นำคณะละครในเวลานั้น ได้แก่ คำรณ คุณะดิลก ได้กลายเป็นหนึ่งในนักการละครที่ใช้กระบวนการแบบ poor theatre เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบศิลป์ในการทำงาน โดยสามารถกล่าวได้ว่ากลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญ เพราะเปิดโอกาสให้คณะละครได้มีโอกาสในการนำเสนอผลงานที่ผสมผสานแนวความคิดได้อย่างเป็นอิสระและหลากหลาย โดยผลงานที่โดดเด่นในอดีต ได้แก่ละครเวที เรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์” (2538) ปัจจุบันได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ และมีห้องสำหรับเพื่อใช้ในการแสดงละคร



ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) ละครเวทีเรื่อง มังกรสลัดเกล็ด ของคณะละครอนัตตา
และ (ภาพขวา) ละครเวทีเรื่อง Dans ie Noir ของ New Theatre Society

ที่มา : (ภาพซ้าย) http://image.bangkokbiznews.com/media/images/size1/2016/08/24/5dgg956i9a65aib5a56bi.jpg
และ (ภาพขวา) http://www.favforward.com/wp-content/uploads/2016/09/DansLeNoir-1-724x1024.jpg

- New Theatre Society เป็นกลุ่มละครอิสระ ที่เกิดขึ้นมาด้วยการรวมตัวกันของลุ่มนักการละครและคณาจารย์จำนวนหนึ่ง โดยการนำของ อ.ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ และปานรัตน กริชชาญชัย โดยมีจุดประสงค์ในการทำละครที่เน้นการสื่อสารแนวคิดที่ร่วมสมัย ผ่านกระบวนการค้นหาและสำรวจการนำเสนอผลงานในรูปแบบใหม่ๆ โดยมีผลงาน อาทิ “มหาบุรุษอยุธยา” ที่ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง Arms and the Man, “นี่คือสถานแห่งภาพข้างหลัง” และล่าสุดคือการนำเสนอละครเวทีร่วมกับการออกแบบผลงานผ่าน Visual Technology เรื่อง “Dans le noir”

- B floor กลุ่มบีฟลอร์ เกิดขึ้นมาจากการก่อตั้งของ ธีระวัฒน์ มุลวิไล และจารุนันท์ พันธชาติ ศิลปินศิลปาธร ปี พ.ศ.2557 โดยมีแนวทางของการนำเสนอผลงานในแบบที่เป็น Physical Theatre ผ่านกระบวนการทำงานอย่างเข้มแข็งและนำเสนอผลงานที่มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดทางการเมืองและสังคมในปัจจุบันอย่างต่อเนื่อง ผลงานที่น่าสนใจมีอาทิ สถาปนา, ถังแดง, fundamental เป็นต้น

- คณะละครอนัตตา เกิดขึ้นภายใต้การก่อตั้งของ ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธร ปีพ.ศ. 2547 โดยมีแนวทางที่ชัดเจนในการนำเสนอผลงานในรูปแบบของละครร่วมสมัยที่ผสมผสานกับความเป็นไทย อาทิ มีการแทรกรูปแบบของละครร้องลงในวิธีการนำเสนอสมัยใหม่ หรือ การสร้างบทละครขึ้นมาจากชีวประวัติของบุคคลสำคัญในประเทศไทย นอกจากนี้คณะละครยังมีจุดยืนทางการเมืองและแนวคิดเกี่ยวกับสังคมปัจจุบันที่น่าสนใจ ผลงานมีอาทิ เพลงรัก 2475 ที่สร้างจากชีวิตของท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ และ มังกรสลัดเกล็ด (2558-2559) ที่สร้างจากชีวิตของอาจารย์ป๋วย อึ๊งภาภรณ์

ทั้งนี้ในพื้นที่กรุงเทพมหานครเอง ในฐานะของการเป็นเมืองหลวงที่เอื้อต่อการดำรงอยู่ของคณะละครทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการผลิตและการนำเสนอผลงานนั้น พบว่าบางคณะละครที่ดำรงอยู่ในรูปแบบของกลุ่มละครโรงเล็กนี้ มีพื้นที่เฉพาะสำหรับใช้ในการแสดงผลงานเป็นจองตนเอง แต่บางคณะละครก็ไม่มีพื้นที่เฉพาะของตน ซึ่งในปัจจุบันได้มี

องค์กรที่ดำเนินการในฐานะของการเป็นพื้นที่ทางศิลปะ หรือ Art Space ที่นอกเหนือจากการเอื้อให้คณะละครได้เข้ามาใช้พื้นที่แล้ว ยังมีนโยบายในการผลิตผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของละครเวทีเป็นของตนเองอย่างต่อเนื่อง ได้แก่

- Democrazy Theatre Studio ตั้งอยู่ที่ซอยสะพานคู่ ถนนพระรามสี่
- Thonglor Art Space (ทองหล่ออาร์ตสเปซ) ตั้งอยู่ที่ซอยสุขุมวิท 57

ภาพประกอบ : (ภาพซ้าย) Democrazy Theatre Studio
และ (ภาพขวา) Thonglor ArT Space

ที่มา : (ภาพซ้าย) https://mir-cdn.behance.net/v1/rendition/project_modules/disp/7b415723539473.56324a89e2a6e.jpg
และ (ภาพขวา) https://pbs.twimg.com/profile_images/518292634561814528/QhXpds3T.jpeg

"หากจะถามว่านักละครในโรงละครโรงเล็กเหล่านี้ไม่มีทางเลือก หรือไม่สามารถที่จะทำงานเพื่อสนองความต้องการของตลาดดัง เช่นละครกระแสหลักได้จริงหรือ คำตอบคือมี แต่นักการละครเหล่านี้ต่างเลือกแล้วว่าจะยืนหยัดเพื่อทำงานในแนวที่ตนชอบ และที่เลือกนี้ต่อไป เพราะเชื่อว่าการทำละครมิใช่การทำงานเพื่อขยายฐานผู้ชมหรือทำงานเพื่อป้อนตลาดเท่านั้น แต่การทำละครยังเป็นการทำงานเพื่อเรียนรู้ ค้นหา และพัฒนาศักยภาพของคนในคณะละครให้สูงขึ้นไปอีก ด้วยเหตุผลที่นักการละครในโรงละครโรงเล็กเหล่านี้ต่างเลือกที่จะทำงานละครด้วยความรักมากกว่าที่จะคำนึงถึงประโยชน์หรือสร้างรายได้เพื่อความร่ำรวย จึงทำให้โรงละครเหล่านี้มีเสน่ห์และจิตวิญญาณเฉพาะตนอย่างที่โรงละครขนาดใหญ่ไม่มี

นอกจากนี้ โรงละครโรงเล็กยังมีบทบาทหน้าที่อันสำคัญยิ่งในสังคม ซึ่งไม่เพียงนำเสนอเพียงงานละครนอกกระแสเท่านั้น แต่โรงละครเล็กๆ เหล่านี้มีหน้าที่สำคัญที่ช่วยส่งเสริม หล่อหลอมและธำรงวงการละครให้อยู่ได้อย่างมีชีวิตชีวา และเข้มแข็งในหลากหลายลักษณะ ทั้งทำหน้าที่เป็นแหล่งบ่มเพาะและฝึกฝนให้นักการละครรุ่นใหม่มีฝีมือที่เชี่ยวกรำจนสามารถที่จะก้าวไปยืนอย่างมั่นคงในเวทีใหญ่ทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติได้ ขณะเดียวกันยังช่วยสร้างต้นทุนทางศิลปะและต้นทุนทางวิชาการให้แก่นิสิตนักศึกษาวิชาการละครได้เล่าเรียนผลงานละครใหม่ๆ ฝีมือนักการละครชาวไทยไปพร้อมๆ กับงานละครคลาสสิกของโลก นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่ที่ต่อยอดจากการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย เพื่อสร้างอาชีพให้นักการรุ่นใหม่ให้กับนิสิตและนักศึกษาการละครที่เพิ่งสำเร็จการศึกษา ยิ่งไปกว่านั้น โรงละครโรงเล็กยังเป็นพื้นที่ทาง

สังคมที่เปิดโอกาสให้ผู้ที่ชื่นชอบในสิ่งเดียวกันได้มารวมตัว พบปะ และเสวนากันในเรื่องของละครที่รัก อีกทั้ง บทเวทีละครยังเป็นพื้นที่สื่อสารทางสังคมที่สามารถนำเสนอประเด็นต่างๆ ทั้งที่สื่อได้และสื่อไม่ได้ในสื่อสาธารณะหรือในสื่อกระแสหลัก” (อรพินท์ คำสอน. 2013 : online)

คำถามท้ายบท

1. อภิปรายถึงความสัมพันธ์ทางสังคมกับความเคลื่อนไหวของละครสมัยใหม่ในประเทศไทย

2. ท่านคิดอย่างไรกับสถานการณ์ของละครไทยในปัจจุบัน