หนังสือเรียนศิลปกรรม
ศ ๐๓๑ ศ ๐๓๒
ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒
ตอนที่ ๒
ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

บ ๗๙๒
ม:จ๖
จ ๖๘๒ท
ฉ ๖ (๒๕๓๑)
DCID LIBRARY
0000010343

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔
และ
หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔
(ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓)

กระทรวงศึกษาธิการ

30.-

ม ค ๓๑๓- ว.๐๒๐๖๕

หนังสือเรียนศิลปกรรม

ศ ๐๓๑ ศ ๐๓๒

ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒ ตอนที่ ๒

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พ.ศ. ๒๕๒๔

และ

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พ.ศ. ๒๕๒๔

(ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓)

ของ

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ

เลขทะเบียน 22
เลขหมู่
ลำดับที่

พิมพ์ครั้งที่สอง ๒,๐๐๐ เล่ม

พ.ศ. ๒๕๓๔

ปกกระดาษราคาเล่มละ ๓๐.๐๐ บาท

(ห้ามขายเกินกว่าราคาที่กำหนดไว้นี้)

องค์การค้าของคุรุสภาจัดพิมพ์จำหน่าย

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว

๕๒ ถนนลาดพร้าว บางกะปิ กรุงเทพมหานคร

มีลิขสิทธิ์ตามพระราชบัญญัติ

ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ
เรื่อง อนุญาตให้ใช้หนังสือในโรงเรียน

ด้วยกระทรวงศึกษาธิการได้ประกาศใช้หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔ (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓) และได้พิจารณาเห็นว่าหนังสือเรียนศิลปกรรม ศ ๐๓๑ ศ ๐๓๒ ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒ ตอนที่ ๒ ซึ่งกระทรวงศึกษาธิการอนุญาตให้ใช้ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔ มีเนื้อหาสาระสอดคล้องและสามารถใช้กับหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔ (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓) จึงอนุญาตให้ใช้หนังสือนี้ในโรงเรียนได้

ประกาศ ณ วันที่ ๒๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๓๓

(นายสมชัย วุฑฒิปรีชา)
ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ

วันที่ 22 พ.ค. 2537
เลขทะเบียน ม. 07065 ค.3
เลขเรียกหนังสือ ม. 792 ม: ส 3.5A6 ห.

สารบาญ

หน้า

บทที่ ๑ ยุคกรีกและโรมัน ๑
กำเนิดของการละครในกรีก ๑
ยุคทองของการละครกรีก ๒
ละครกรีกประเภทต่าง ๆ ๓
๑. แทรเจดี ๓
๒. คอเมดี ๓
๓. ละครเซเทอร์ ๔
การจัดแสดงละครของกรีก ๔
ลักษณะโรงละครกรีก ๔
การละครของโรมัน ๕
ลักษณะโรงละครของโรมัน ๕
ละครโรมันประเภทต่าง ๆ ๗
๑. คอเมดี ๗
๒. แทรเจดี ๗
๓. แฟบูลาอาเทลลานา ๘
๔. มายม์ ๘
๕. แพนโทมายม์ ๘
ความเสื่อมของการละครโรมัน ๘
บทที่ ๒ การละครในยุคกลาง ๑๑
จุดเริ่มของละครในโบสถ์ ๑๑
ละครเคลื่อนออกมานอกโบสถ์ ๑๑
ลักษณะการจัดแสดง ๑๒
ละครประเภทต่าง ๆ ในยุคกลาง ๑๓
๑. ละครศาสนา ๑๓
๒. ละครฆราวาส ๑๔
๒.๑ ละครพื้นเมือง ๑๔
๒.๒ ฟาร์ส ๑๔
๒.๓ ละครอินเทอร์ลูด ๑๔

คำนำ

หนังสือเรียนศิลปกรรม ศ ๐๓๑ ศ ๐๓๒ ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒ ตอนที่ ๒ เล่มนี้ กระทรวงได้อนุญาตให้ใช้ในโรงเรียน ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔ กรมวิชาการได้พิจารณาเห็นว่า เนื้อหาสาระสอดคล้องและสามารถใช้กับรายวิชา ศ ๐๓๑ ศ ๐๓๒ ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒ ตอนที่ ๒ ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช ๒๕๒๔ (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓) ได้เป็นอย่างดี จึงได้ขออนุญาตกระทรวงให้ใช้ได้ต่อไป อนึ่ง ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ครูควรยึดกระบวนการที่เอื้อให้ผู้เรียนได้คิด ได้ปฏิบัติเป็นหลัก หนังสือเรียนนี้เป็นสื่ออย่างหนึ่งในหลาย ๆ อย่างที่ผู้เรียนผู้สอนจะใช้ประกอบการเรียนการสอน ให้บรรลุจุดประสงค์ตามหลักสูตร

กรมวิชาการขอขอบคุณผู้เกี่ยวข้องในการจัดทำและพิจารณาความสอดคล้องถูกต้องของหนังสือเล่มนี้กับหลักสูตรฉบับปรับปรุง พ.ศ. ๒๕๓๓ ไว้ ณ โอกาสนี้ด้วย

(นายจำเริญ เสกธีระ)
อธิบดีกรมวิชาการ

สารบาญ

หน้า

บทที่ ๑ ยุคกรีกและโรมัน ๑
กำเนิดของการละครในกรีก ๑
ยุคทองของการละครกรีก ๒
ละครกรีกประเภทต่าง ๆ ๓
๑. แทรเจดี ๓
๒. คอเมดี ๓
๓. ละครเซเทอร์ ๔
การจัดแสดงละครของกรีก ๔
ลักษณะโรงละครกรีก ๔
การละครของโรมัน ๕
ลักษณะโรงละครของโรมัน ๕
ละครโรมันประเภทต่าง ๆ ๗
๑. คอเมดี ๗
๒. แทรเจดี ๗
๓. แฟบูลาอาเทลลานา ๘
๔. มายม์ ๘
๕. แพนโทมายม์ ๘
ความเสื่อมของการละครโรมัน ๘
บทที่ ๒ การละครในยุคกลาง ๑๑
จุดเริ่มของละครในโบสถ์ ๑๑
ละครเคลื่อนออกมานอกโบสถ์ ๑๑
ลักษณะการจัดแสดง ๑๒
ละครประเภทต่าง ๆ ในยุคกลาง ๑๓
๑. ละครศาสนา ๑๓
๒. ละครฆราวาส ๑๔
๒.๑ ละครพื้นเมือง ๑๔
๒.๒ ฟาร์ส ๑๔
๒.๓ ละครอินเทอร์ลูด ๑๔

หน้า

บทที่ ๓ ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในประเทศอิตาลี ๑๕
อิทธิพลของการฟื้นฟูศิลปวิทยาต่อการละคร ๑๕
– ราชสำนัก ๑๖
– สถาบันวิชาการ ๑๖
ลักษณะของบทละครในยุคเรอเนซองส์ ๑๖
๑. คอเมดี ๑๗
๒. แทรเจดี ๑๗
๓. พาสเตอรัล ๑๗
รูปแบบการแสดงอื่น ๆ ๑๘
๑. อินเตอร์เมทซี ๑๘
๒. โอเปรา ๑๘
พัฒนาการของโรงละครและเวทีละคร ๑๘
ลักษณะของโรงละครอิตาลี ๒๐
คอเมเดีย เดลลาร์เต ๒๑
บทที่ ๔ ยุคทองของการละครอังกฤษและสเปน ๒๓
การละครสมัยเอลิสบีธันในอังกฤษ ๒๓
ลักษณะโรงละคร ๒๓
๑. โรงละครสาธารณะ ๒๓
๒. โรงละครไปรเวท ๒๓
นักเขียนคนสำคัญของยุค ๒๔
การแสดงในราชสำนัก ๒๕
ยุคทองของการละครสเปน ๒๕
บทที่ ๕ การละครนีโอคลาสสิคในฝรั่งเศส ๒๖
ทัศนะทั่ว ๆ ไป ของการละครนีโอคลาสสิค ๒๖
ประการแรก เกี่ยวกับความสมจริงในละคร ๒๗
ประการที่สอง การแบ่งแยกประเภทของละครโดยเด็ดขาด ๒๗
ประการที่สาม เกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของละคร ๒๗
ประการที่สี่ เกี่ยวกับความเหมาะสมในด้านการสร้างตัวละคร ๒๘
ประการสุดท้าย การยึดถืออย่างแน่วแน่ใน “เอกภาพสามประการ” ๒๘
นักเขียนคนสำคัญของยุค ๒๘

หน้า

บทที่ ๖ คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ – ๑๙ ..... ๓๐
คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ ..... ๓๐
ละครเซนติเมนตัล ๓๐
คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ..... ๓๑
(๑) โรแมนติซิสม์ ๓๒
(๒) เมโลดรามา ๓๓
บทที่ ๗ การละครสมัยใหม่ ๓๔
ละครแนวสัจนิยม ๓๔
แนวต่อต้านสัจนิยม ๓๕
(๑) สัญลักษณ์นิยม ๓๖
(๒) เอ็กส์เปรสชันนิสม์ ๓๖
(๓) ละครเพื่อสังคม ๓๗
บทที่ ๘ การละครในสมัยปัจจุบัน ๓๙
การละครที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ๓๙
(๑) ละครสัจนิยมแบบประยุกต์ ๓๙
(๒) ละครเพลง ๔๐
(๓) ละครแอบเสิร์ด ๔๐
แนวโน้มของละครยุคปัจจุบัน ๔๑
บทที่ ๙ การละครของไทย ๔๔
ลักษณะร่วมของการละครไทย ๔๕
ผลของการละครไทยที่มีต่อคนดู ๔๖
ความเปลี่ยนแปลงของการละครไทยในสมัยที่ไทยรับอารยธรรมตะวันตก ๔๖
บทที่ ๑๐ การละครของอินเดีย ๔๙
ความหมายของคำว่าละครในทรรศนะของอินเดีย ๔๙
กำเนิดละครสันสกฤต ๕๐
บทละครสันสกฤต ๕๒
การเลือกเรื่องที่จะนำมาแต่งเป็นบทละคร ๕๒
การสร้างโครงเรื่อง ๕๓
ตัวละคร ๕๔
ประเภทของละครสันสกฤต ๕๘

การแสดงละครสันสกฤต ๖๐
การดำเนินการแสดง ๖๐
วิธีการแสดง ๖๑
เครื่องประกอบการแสดง ๖๑
โอกาสที่จะแสดงละคร ๖๒
คำประพันธ์และภาษาที่ใช้ในการแต่งบทละคร ๖๓
ข้อห้ามต่าง ๆ ในการละครสันสกฤต ๖๔
บทที่ ๑๑ การละครของจีน ๖๕
วิวัฒนาการของการละครจีน ๖๕
บทละครหยวนจ๋าจู้ ๖๗
บทละครหนานชี่ ๖๘
ละครปักกิ่ง ๖๙
บทที่ ๑๒ การละครของญี่ปุ่น ๗๒
ละครโน ๗๓
ประเภทของละครโน ๗๔
ประเพณีในการแสดงละครโน ๗๔
การแต่งกายและหน้ากาก ๗๕
เวที ฉาก และเครื่องประกอบฉาก ๗๕
ดนตรีในละครโน ๗๕
การจัดโปรแกรมในการแสดงละครโน ๗๖
เคียวเง็น ๗๖
ละครคาบูกิ ๗๖
ประเภทของละครคาบูกิ ๗๗
นักแสดงและประเพณีในการแสดงละครคาบูกิ ๗๘
การแต่งกายและการแต่งหน้า ๘๐
เวที ฉาก และเครื่องประกอบฉาก ๘๐
ดนตรี ๘๑
ละครหุ่นบุนระขุ ๘๑
๑. การเชิดหุ่น ๘๑
๒. การพากย์ ๘๒
๓. ดนตรี ๘๒

บทที่ ๑
การละครยุคกรีกและโรมัน

กำเนิดของการละครสามารถมองย้อนหลังไปได้ในอดีตกาลไกลโพ้นตั้งแต่ยังไม่มีหลักฐานใด ๆ บันทึกเรื่องราวไว้ อาทิการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อในเรื่องภูติผีปีศาจในชุมชนยุคต้น ๆ ของมนุษยชาติ เราจะพบว่ามีการแสดงหรือการร้องรำทำเพลงเป็นส่วนประกอบในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์สักการะบูชากันตลอดมา อย่างไรก็ตามหลักฐานเรื่องราวของการละครในอดีตยังเลือนลางอยู่มาก ตราบจนถึงยุคที่อารยธรรมกรีกรุ่งเรืองขึ้นกลายเป็นอารยธรรมโบราณแห่งแรกที่การละครก้าวหน้าจนเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญในตัวเองยิ่งไปกว่าเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรม ฉะนั้นการศึกษาประวัติและวิวัฒนาการของละครตะวันตกจึงมักเริ่มจากอารยธรรมกรีกเป็นแหล่งสำคัญแหล่งแรก

กำเนิดของการละครในกรีก

การแสดงละครในสมัยกรีกจะมีเฉพาะในเทศกาลที่จัดขึ้นเพื่ออุทิศแด่เทพเจ้าไดโอนิซุส (Dionysus) เท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีการแสดงละครในเทศกาลบวงสรวงเทพเจ้าองค์อื่น ๆ

ชาวกรีกโบราณนับถือเทพเจ้าไดโอนิซุสในฐานะเทพเจ้าแห่งเหล้าองุ่นและความอุดมสมบูรณ์ ตำนานที่เล่าสืบกันมาถึงเรื่องเทพองค์นี้คือ เป็นโอรสของซุส (Zeus) เทวะสูงสุดของกรีก กับนางเซมิลี (Semele) ซึ่งเป็นมนุษย์ธรรมดา ไดโอนิซุสถูกลักพาตัวไปถูกฆ่า ร่างกายถูกสับออกเป็นท่อน ๆ โยนกระจัดกระจายไปบนพื้นดิน แล้วจึงได้รับการชุบชีวิตขึ้นมาใหม่ เรื่องราวชีวิตของไดโอนิซุสนี้เป็นสัญลักษณ์ให้เห็นความเกี่ยวพันของวัฏจักรของชีวิตกับการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล กล่าวคือ ชีวิตมีเกิด แก่ เจ็บ ตาย และเกิดใหม่ เช่นเดียวกับฤดูกาลที่หมุนเวียนจากฤดูใบไม้ผลิ ไปสู่ฤดูร้อน ฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาว และกลับผันมาสู่ฤดูใบไม้ผลิอีกครั้งหนึ่ง เป็นเช่นนี้อยู่ชั่วนาตาปี การบูชาเทพองค์นี้ก็เพื่อเรียกร้องความอุดมสมบูรณ์ของฤดูกาล ให้ฤดูใบไม้ผลิหวนกลับมาอีกครั้ง

กรีกคงจะได้รับถ่ายทอดความเชื่อในเรื่องนี้และความนิยมในการบูชาเทพเจ้าไดโอนิซุสมาจากเอเชียไมเนอร์มาตั้งแต่ศตวรรษที่ ๑๓ ก่อนคริสต์กาล พอถึงประมาณศตวรรษที่ ๘ – ๗ ก่อนคริสต์กาล จึงได้มีการประกวดการร้องรำทำเพลงเป็นหมู่ (choral dance) ซึ่งเรียกว่า ดิธีแรมบ์ (dithyramb) ในเทศกาลที่จัดขึ้นเพื่อบวงสรวงไดโอนิซุส

จากการร้องรำทำเพลงเป็นหมู่โดยกลุ่มคนที่เรียกว่า คอรัส (chorus) ในการแสดงดีธีแรมบ์ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงในรูปของละคร กล่าวคือ มีนักแสดงเดี่ยว ๆ แยกออกมา

ต่างหาก และทำการโต้ตอบในรูปของการสนทนากับกลุ่มคอรัส ฉะนั้น แทนที่จะเป็นเพียงการร้องเพลงเล่าเรื่องจากพวกคอรัสตรง ๆ ก็เปลี่ยนเป็นการสนทนาระหว่างตัวละครกับกลุ่มคอรัส

ในปี ๕๓๔ ก่อนคริสต์กาล เริ่มปรากฏมีการประกวดการแต่งบทและการจัดแสดงละครแทรเจดี นักการละครในสมัยนี้เท่าที่เราทราบชื่อมีเพียง เธสพิส (Thespis) แต่เพียงผู้เดียว ที่เป็นผู้ชนะการประกวดครั้งแรกนี้

เป็นที่น่าเสียดายอย่างยิ่งว่า บทละครที่เธสพิสเป็นผู้แต่งได้สูญหายไปจนหมดสิ้น ไม่มีบทละครของเขาให้นำมาศึกษาเลยในปัจจุบัน เท่าที่เราทราบเกี่ยวกับบทละครของเธสพิสนั้นมีเพียงว่า ละครของเขาใช้นักแสดงเพียงคนเดียวแสดงกับกลุ่มคอรัส ๕๐ คน ทั้งนี้มิได้หมายความว่าบทละครนั้นมีตัวละครอยู่เพียงตัวเดียวในเรื่อง แต่หมายความว่า นักแสดงคนเดียวนี้จะเล่นบทบทุกบทที่มีอยู่ในละครเรื่องนั้น โดยใช้การเปลี่ยนหน้ากากเป็นการเปลี่ยนบทที่แสดง และมีกลุ่มคอรัสเป็นตัวเชื่อมโยงเรื่องราวเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะในระหว่างที่นักแสดงออกจากฉากไปเปลี่ยนหน้ากากเพื่อเปลี่ยนบท กลุ่มคอรัสจะร้องรำทำเพลงเป็นการเล่าเรื่องเสริมเข้าไป หรือวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของตัวละครในเรื่อง จึงนับได้ว่า คอรัสมีบทบาทสำคัญยิ่งในการดำเนินเรื่องของละครกรีก อย่างไรก็ตามละครของเธสพิสซึ่งใช้นักแสดงเพียงคนเดียวนี้ ยังไม่สามารถมีความขัดแย้งโดยตรงในระหว่างตัวละคร เพราะไม่อาจแต่งบทให้มีตัวละคร ๒ ตัว มาประจันหน้าถกเถียงกันได้

วิวัฒนาการขั้นถัดมา จึงได้เพิ่มนักแสดงเป็น ๒ คน และเป็น ๓ คนในที่สุด อันทำให้นักเขียนบทละครสามารถสร้างเรื่องให้ตัวละครออกมาแสดงความขัดแย้งกันต่อหน้าคนดูพร้อม ๆ กันได้ อย่างไรก็ดี แบบแผนการละครของกรีกได้จำกัดจำนวนนักแสดงไว้เพียง ๓ คนและกลุ่มคอรัสซึ่งเริ่มด้วยจำนวนถึง ๕๐ คน ต่อมาก็ค่อย ๆ ลดจำนวนลงเหลือเพียง ๑๕ คน ในขณะที่บทบาทสำคัญไปตกอยู่กับตัวละครซึ่งแสดงโดยนักแสดงทั้งสาม คอรัสก็ค่อย ๆ ลดบทบาทในเรื่องน้อยลงทุกที

ยุคทองของการละครกรีก

ศตวรรษที่ ๕ ก่อนคริสต์กาล ได้รับการขนานนามว่าเป็นยุคทองของการละครกรีก มีการประกวดเขียนบทละครและการจัดแสดงละครในด้านต่าง ๆ ซึ่งทำให้การละครรุ่งเรืองมาก บทละครส่วนใหญ่ของกรีกที่มีเหลือมาถึงในปัจจุบัน ก็เป็นบทละครที่เขียนขึ้นในศตวรรษที่ ๕ ก่อนคริสต์กาลนี้

นักเขียนบทละครที่มีผลงานเหลือมาจนถึงปัจจุบัน มีเพียง ๕ คน คือ

เอสคิลุส (Aeschylus) ปี ๕๒๕ – ๔๕๖ ก่อนคริสต์กาล

โซโฟคลีส (Sophocles) ปี ๔๕๖ – ๔๐๖ ก่อนคริสต์กาล

ยูริพิดีส (Euripides) ปี ๔๘๐ – ๔๐๖ ก่อนคริสต์กาล

อริสโตเฟนีส (Aristophanes) ปี ๔๔๘ – ๓๘๐ ก่อนคริสต์กาล
มิแนนเดอร์ (Menander) ปี ๓๔๒ – ๒๕๒ ก่อนคริสต์กาล

ละครกรีกประเภทต่าง ๆ

ละครของกรีกแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ ๓ ประเภท คือ

๑. แทรเจดี (Tragedy)
๒. คอเมดี (Comedy)
๓. ละครเซเทอร์ (Satyr Play)

๑. แทรเจดี (Tragedy)

ละครแทรเจดีของกรีกแสดงให้เห็นตัวละครตัวเอกที่มีลักษณะสูงส่ง น่ายกย่อง ซึ่งต้องต่อสู้กับอำนาจของชะตากรรมซึ่งเทพเจ้าเป็นผู้ลิขิต ตัวเอกของแทรเจดี ไม่ใช่บุคคลที่มีความดีงามเป็นเลิศจนหาที่ตำหนิมิได้ แต่ก็มีความน่าสรรเสริญยิ่งกว่ามนุษย์ธรรมดาทั่ว ๆ ไป ในแง่ที่เขาจะไม่ยอมปราชัยต่ออำนาจภายนอกที่มาบีบบังคับชีวิตของเขาโดยง่ายดาย แต่เขาจะต่อสู้ดิ้นรนจนถึงที่สุด อย่างไรก็ตามอำนาจของชะตากรรมมักเป็นสิ่งที่มนุษย์เดินดินอย่างเรา ๆ มักไม่มีทางหลีกเลี่ยงหรือทัดทานได้ไหว ตัวเอกของแทรเจดีจึงต้องพ่ายแพ้และประสบความหายนะจากการต่อสู้ของตนเอง แต่แม้ว่าตัวเอกจะต้องพ่ายแพ้ แทรเจดีก็จะไม่ทำให้เกิดความหดหู่ใจหรือท้อถอย แต่แทรเจดีมุ่งที่จะให้เกิดสภาวะ "การระบายถ่ายความผิดหรือความตึงเครียดเพื่อให้เกิดรู้สึกบริสุทธิ์ทางใจ" (Catharsis) ซึ่งเป็นความเข้าใจชีวิตอย่างถ่องแท้จากเรื่องราวการต่อสู้ของตัวเอก

เรื่องราวของละครกรีกในระยะแรก ๆ เป็นการสรรเสริญและเล่าเรื่องราววีรกรรมของเทพเจ้าไดโอนิซุส ต่อมาเรื่องราวได้ขยายออกไปสู่ตำนานของวีรบุรุษที่น่ายกย่องคนอื่น ๆ โดยเฉพาะมักจะนำเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์อิเลียด (Iliad) และโอดิสซี (Odyssey) ซึ่งเป็นนิยายปรำปราเกี่ยวกับสงคราม วีรกรรมของวีรบุรุษ การชิงดีชิงเด่น การผจญภัยในระหว่างการเดินทาง ความพยาบาทอาฆาตแค้นของมนุษย์ด้วยกันเองและของเทพเจ้าต่อมนุษย์ ละครแทรเจดีของกรีกนำเรื่องราวมาจากตำนานเหล่านี้ โดยใช้ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้า ความดีกับความชั่ว บุตรกับบิดามารดา หน้าที่กับความรู้สึกส่วนตัว มาเป็นแกนที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง

๒. คอเมดี (Comedy)

ละครคอเมดีของกรีกแสดงให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์แบบของมนุษย์ ความผิดพลาดในการกระทำ ข้อบกพร่อง ตลอดจนลักษณะที่น่าหัวเราะต่าง ๆ ในตัวคนเรา เรื่องราวละครคอเมดีของกรีกมักได้มาจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นหรือเป็นอยู่ในสมัยนั้น เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเมือง ปัญหาเรื่องสงครามและสันติภาพ ทัศนะเกี่ยวกับศิลปะในแง่ต่าง ๆ การโจมตีหรือเสียดสีตัวบุคคล

หรือการกระทำของบุคคลที่มีชีวิตอยู่ในสมัยเดียวกัน โดยปกติคอเมดีมักจะเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่มากกว่าจะนำเค้าโครงมาจากตำนานเช่นในแทรเจดี

๓. เซเทอร์ (Satyr play)

ในการประกวดบทละครในศตวรรษที่ ๕ ก่อนคริสต์กาล นักเขียนบทละครแต่ละคนจะต้องเขียนบทแทรเจดี ๓ เรื่องที่มีเรื่องราวต่อเนื่องกัน ต่อท้ายด้วยละครเซเทอร์ ๑ เรื่องสำหรับแสดงภายในวันเดียวกัน ละครเซเทอร์มีลักษณะเป็นละครตลกขบขัน ล้อเลียนตำนานกรีกและใช้กลุ่มคอรัสแต่งตัวเป็นตัวเซเทอร์ ซึ่งเป็นครึ่งมนุษย์ครึ่งแพะที่เป็นสาวกของไดโอนิซุส ละครเซเทอร์ใช้แสดงต่อจากแทรเจดีที่เล่นติดต่อกันมา ๓ เรื่อง เป็นการปิดท้ายรายการสำหรับวันนั้น เพื่อกระตุ้นให้คนดูมีอารมณ์รื่นเริงขึ้นจากการดูละครแทรเจดีถึง ๓ เรื่องในวันเดียวกัน

ละครเซเทอร์สลายตัวไปหลังจากความเสื่อมของอารยธรรมกรีก ซึ่งการบูชาเทพเจ้าไดโอนิซุสเสื่อมความนิยมไป

การจัดแสดงละครของกรีก

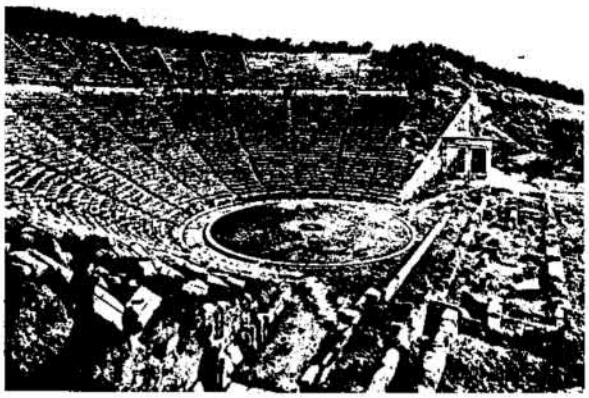
ในเทศกาลซิตีไดโอนิเซีย (City Dionysia) ซึ่งจัดฉลองให้แก่ไดโอนิซุสในเดือนเมษายนของทุกปี มีการแสดงละครเป็นจุดสำคัญที่น่าสนใจที่สุดของเทศกาล ในการนี้มีการประกวดบทละครและการแสดงละครดีเด่นประจำปี สำหรับการแสดงละครนี้มีการตระเตรียมงานล่วงหน้านับสิบเดือน การตัดสินผลการประกวดทำโดยคณะกรรมการที่ได้รับแต่งตั้ง โดยตัดสินจากการแสดงละครเรื่องที่ได้รับการเลือกสรรมาขั้นหนึ่งแล้วจากบทละครทั้งหมดที่นักเขียนส่งเข้าประกวด ในระยะแรกการจัดแสดงได้รับการอุปถัมภ์จากราษฎรที่มั่งคั่ง ซึ่งถือเป็นเกียรติยศที่รับภาระนี้ และยังได้รับการงดเว้นภาษีประจำปีด้วย แต่ต่อมา เมื่อค่าใช้จ่ายในการจัดแสดงสูงขึ้นจนหาผู้ที่ยินดีรับภาระนี้ไม่ได้ ในที่สุดรัฐก็ต้องรับเป็นผู้อุปถัมภ์เอง เพราะถือเป็นวาระสำคัญทั้งทางศาสนาและทางบ้านเมือง ราษฎรให้ความสนใจมาชมและวิพากษ์วิจารณ์คุณค่าของละครกันมาก เห็นได้จากขนาดของโรงละครซึ่งแต่ละแห่งสร้างให้สามารถจุคนดูได้เป็นพันเป็นหมื่น

ลักษณะโรงละครกรีก

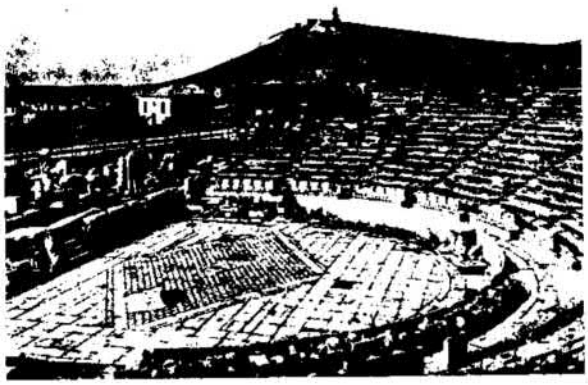
ในปัจจุบันนี้ โรงละครที่สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยกรีกโบราณยังคงเหลือสภาพให้เราพอเห็นลักษณะทั่ว ๆ ไปอยู่บ้าง แม้ว่าจะทรุดโทรมและปรักหักพังไปตามกาลเวลาที่ล่วงมาถึงประมาณ ๒๕๐๐ ปี พอจะสรุปลักษณะใหญ่ ๆ ของโรงละครกรีกได้ว่า โรงละครกรีกเป็นโรงละครกลางแจ้งสร้างขึ้นบนลาดเขาเนินเขา มีพื้นที่ราบเป็นบริเวณวงกลมอยู่ต่ำลง ไปตรงกลางเรียกว่า บริเวณออร์เคสตรา (Orchestra) ซึ่งเป็นบริเวณที่พวกคอรัสใช้เป็นที่แสดง ที่นั่งคนดูลาดสูงขึ้นไปตามไหล่เขาในลักษณะรูปเกือกม้าโอบล้อมบริเวณออร์เคสตรา ในระยะแรก ๆ อัฒจันทร์ที่นั่งคนดูนี้

เป็นเพียงพื้นดินตามธรรมชาติของเนินเขาที่ทุบให้เรียบ ต่อมามีการเสริมม้านั่งทำด้วยไม้ และต่อมาม้านั่งจึงทำด้วยหินหรือหินอ่อน เว้นระยะไว้เป็นทางเดินเป็นแถว ๆ อย่างมีระเบียบ

ภาพที่ ๑



ภาพที่ ๒



โรงละครกรีก

บริเวณด้านหลังของออร์เคสตราที่ยังเปิดโล่งอยู่ เป็นสิ่งก่อสร้างที่เรียกว่าสกีเน (Skene) ซึ่งเป็นบริเวณสำหรับนักแสดง ใช้สำหรับเป็นฉากกั้นเบื้องหลังของนักแสดง และยังเป็นทางเข้า – ออก เพื่อให้นักแสดงไปเปลี่ยนเครื่องแต่งกายและหน้ากาก

นอกจากนี้ ยังปรากฏว่า การแสดงละครกรีก มีกลไกประกอบเพื่อช่วยในการสร้างเทคนิคพิเศษสำหรับการแสดงหลายอย่าง เช่น การเหาะเหินเดินอากาศ การใช้ฉากที่เคลื่อนที่ได้ ประตูกลใต้พื้นออร์เคสตรา เป็นต้น

การละครของโรมัน

ตั้งแต่ศตวรรษที่ ๓ ก่อนคริสต์กาลเป็นต้นมา อาณาจักรโรมันเริ่มมีอำนาจขึ้นและได้รับอิทธิพลทางด้านละครสืบทอดไปจากพวกกรีก ประวัติของการละครในยุคนี้จึงได้มาจากพวกโรมันตลอดไปจนถึงในคริสต์ศตวรรษที่ ๖

นักเขียนบทละครชาวโรมันที่มีผลงานมาให้เรารู้จักในปัจจุบัน มีเพียง ๓ คน คือ

เพลาตุส (Plautus) ประมาณปี ๒๕๔ – ๑๘๔ ก่อนคริสต์กาล

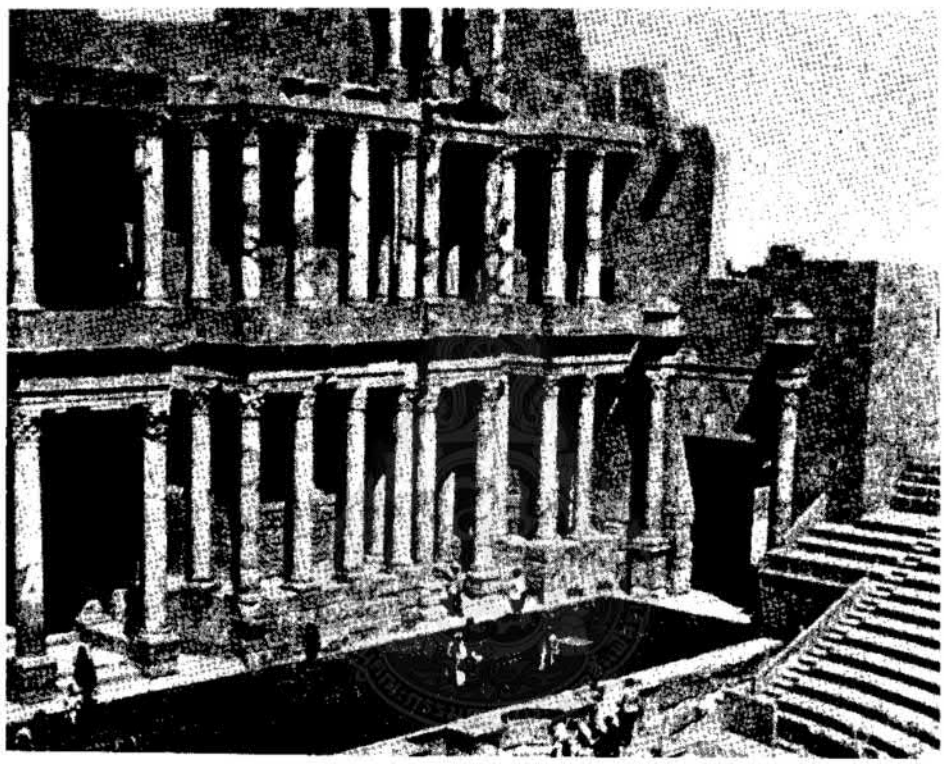
เทเรนซ์ (Terence) ปี ๑๙๕ – ๑๕๙ ก่อนคริสต์กาล

เซเนกา (Seneca) ปี ๔ ก่อนคริสต์กาล – ค.ศ. ๖๕

ลักษณะโรงละครของโรมัน

ในระยะแรก ๆ โรมันยังไม่มีโรงละครที่สร้างขึ้นอย่างถาวรใช้ ในช่วงเวลาที่เพลาตุสและเทเรนซ์มีชีวิตอยู่ มีละครแสดงอยู่ในเทศกาลของศาสนา เพื่อบูชาเทพเจ้าองค์ต่าง ๆ มากมาย

หลายครั้งในรอบปี แต่เนื่องจากยังไม่มีการสร้างโรงละครถาวรขึ้นใช้ จึงมีเพียงโรงละครชั่วคราวสร้างขึ้นใกล้ ๆ บริเวณโบสถ์ประจำตัวเทพเจ้าองค์ที่มีการฉลองให้นั้น ๆ เวทีชั่วคราวนี้สร้างขึ้นและรื้อถอนไปหลังจากการแสดง เราจึงไม่มีหลักฐานที่แสดงให้เห็นลักษณะที่แท้จริง นอกจากสันนิษฐานว่า โรงละครชั่วคราวในระยะแรก ๆ นี้ ประกอบไปด้วยที่นั่งคนดูเป็นแถว ๆ โอบล้อมออร์เคสตรารูปครึ่งวงกลม เวทีแคบและยาวยกสูงจากระดับพื้นออร์เคสตราประมาณ ๕ ฟุต และด้านหลังเวทีมีฉากติดอยู่เป็นฉากหลัง



ภาพที่ ๓ โรงละครโรมัน

โรงละครถาวรแห่งแรกที่มีลักษณะตามแบบฉบับของโรมัน สร้างขึ้นที่เมืองปอมเปอิ (Pompeii) เมื่อประมาณ ๗๕ ปี ก่อนคริสต์กาล ส่วนโรงละครถาวรแห่งแรกในกรุงโรมสร้างขึ้นในปี ๕๕ ก่อนคริสต์กาล หลังจากนั้นจึงได้มีการสร้างโรงละครขึ้นตามเมืองต่าง ๆ ที่พวกโรมันแผ่อิทธิพลไปถึง

โรงละครของจักรวรรดิโรมันนั้นได้วิวัฒนาการมาจากโรงละครกรีก โครงสร้างใหญ่ ๆ ประกอบด้วยอัฒจันทร์คนดูสูงขึ้นในลักษณะขั้นบันได โอบล้อมออร์เคสตราซึ่งอยู่ต่ำลงไปโดยอัฒจันทร์มีลักษณะเป็นรูปเกือกม้า มีสิ่งก่อสร้างซึ่งตรงกับลักษณะของเวทีในความหมายปัจจุบันคือใช้เป็นบริเวณสำหรับแสดง ปิดล้อมออร์เคสตราในด้านที่อัฒจันทร์เกือกม้าเปิดโล่งไว้

อย่างไรก็ตาม โรงละครของพวกโรมันก็มีลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากโรงละครของพวกกรีก โดยที่โรงละครโรมันสร้างบนพื้นราบ ในโรงละครโรมันนั้น ส่วนที่เป็นเวทีและ

ฉากหลังเวทีมีความสูงเท่ากับแถวหลังสุดของที่นั่งคนดู และเชื่อมอยู่ด้วยกันเป็นตัวอาคารเดียวกัน จึงทำให้อาคารใหญ่โต ไม่เหมือนโรงละครกรีกซึ่งแยกส่วนที่เป็นฉากกับส่วนที่นั่งคนดูให้อยู่ต่างหากจากกัน ออร์เคสตราของโรมันเป็นรูปครึ่งวงกลม ขอบเวทีด้านหน้าตั้งอยู่บนเส้นผ่าศูนย์กลางของออร์เคสตราพอดี และแถวที่นั่งคนดูโอบล้อมส่วนโค้งของครึ่งวงกลม โรงละครทั่ว ๆ ไป จุคนดูได้ระหว่าง ๑๐,๐๐๐ – ๑๕,๐๐๐ คน และมีบางแห่งจุได้มากถึง ๔๐,๐๐๐ คน นับได้ว่าโรงละครในสมัยโรมันนี้มีขนาดใหญ่ที่สุดในบรรดาโรงละครทุกยุคทุกสมัยในประวัติของการละคร

ตัวเวทียกสูงจากพื้นออร์เคสตราประมาณ ๕ ฟุต ยาวระหว่าง ๑๐๐ – ๓๐๐ ฟุต ลึก ๒๐ – ๔๐ ฟุต มีฉากเบื้องหลังที่สร้างติดอยู่อย่างถาวรไม่สามารถเปลี่ยนฉากได้ ซึ่งมีช่องประตูเข้า – ออก ไม่น้อยกว่า ๓ ประตูทางด้านหลัง และด้านข้างอีกอย่างน้อยข้างละ ๑ ประตู ฉากหลังที่สร้างไว้เป็นการถาวรนั้นสูงขึ้นไป ๒ – ๓ ชั้น ตกแต่งงามวิจิตรด้วยเสาต้นโต ๆ สลักเสลาอย่างงดงาม มีรูปปั้นและลายสลัก หรือบางแห่งก็ทาสีหรือประดับขอบเป็นสีทอง

ยิ่งไปกว่านั้น โรงละครโรมันยังมีลักษณะพิเศษเพิ่มเติมจากโรงละครกรีก คือเริ่มมีการใช้ม่านหน้าเวทีซึ่งหย่อนทิ้งลงมาเพื่อเปิดและดึงขึ้นปิดเมื่อเริ่มและจบการแสดง มีหลังคายื่นออกมาบังตรงส่วนที่เป็นเวที และมีม่านบังแดดคลุมอยู่เหนือที่นั่งคนดูด้วย

ละครโรมันประเภทต่าง ๆ

ความนิยมในการแสดงรูปแบบต่าง ๆ ของพวกโรมันแตกแยกไปมากมาย ในระยะต้น ๆ จะเป็นละครที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครกรีก และต่อมาก็ได้เปลี่ยนแปลงไปให้เข้ากับลักษณะของพวกโรมันเอง

๑. คอเมดีของโรมันได้รับอิทธิพลมาจากคอเมดีของกรีกตามแบบของมิแนนเดอร์นักเขียนคอเมดีที่มีผลงานให้เราเห็นในปัจจุบัน คือ เพลาตุส และ เทเรนซ์

๒. แทรเจดีโรมันเท่าที่ปรากฏมาถึงเราในปัจจุบัน มีเพียงเรื่องของเซเนกา ซึ่งยังคงใช้เรื่องราวจากตำนานของกรีก แม้ว่าแทรเจดีของเซเนกาจะดูค่อนข้างด้อยในด้านคุณค่าของละครในทัศนะการวิจารณ์ละครของยุคปัจจุบัน แต่เซเนกาก็มีอิทธิพลอย่างใหญ่หลวงต่อนักเขียนบทละครในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามาก ดังจะขอกล่าวโดยสังเขปดังนี้

๑. โครงสร้างของบทละครแบ่งเป็น ๕ องก์

๒. เรื่องราวเกี่ยวพันอยู่กับเหตุการณ์รุนแรงหรือการกระทำที่น่าสยดสยองเช่น การฆ่าตัวตายโดยใช้มีดแหวะหน้าท้อง การนำเอาเนื้อมนุษย์มาเลี้ยงเป็นอาหารแก่แขกรับเชิญเพื่อเป็นการแก้แค้น ทั้งนี้โดยนำการกระทำที่น่าสยดสยองนี้มาเสนอต่อหน้าคนดู

๓. ความพยาบาทอาฆาตแค้นมักปรากฏเป็นเหตุจูงใจที่สำคัญในการกระทำของตัวละคร

๔. มีเรื่องราวของภูติผีปีศาจและการใช้เวทมนตร์คาถา ซึ่งแสดงให้เห็นอำนาจเหนือธรรมชาติที่มีต่อมนุษย์

ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏให้เห็นในงานเขียนของนักการละครสมัยเรอเนซองส์ยิ่งกว่าลักษณะของละครแทรเจดีของกรีก

นอกจากละครประเภทแทรเจดีและคอเมดีแล้ว ยังมีการแสดงประเภทอื่น ๆ อีกหลายประเภทที่นิยมกันในจักรวรรดิโรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ศตวรรษที่ ๑ ก่อนคริสต์กาลเป็นต้นมา โรงละครโรมันใช้สำหรับการแสดงที่เรียกว่า แฟบูลาอาเทลลานา (Fabula Atellana) ซึ่งหมายความว่า ละครที่ได้มาจากเมืองอาเทลลา มายม์ (Mime) และ แพนโทมายม์ (Pantomime)

๓. แฟบูลาอาเทลลานา เป็นละครตลกสั้น ๆ ใช้ตัวละครที่ไม่ลึกซึ้งและมีลักษณะซ้ำ ๆ กันแทบทุกเรื่อง เรื่องราวสนุกสนานเฮฮาจากการทำตลกต่าง ๆ ของตัวละคร ใช้เรื่องราวชีวิตในชนบทของชาวบ้านสามัญ แฟบูลาอาเทลลานานี้เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุดในบรรดาการแสดงประเภทต่าง ๆ

๔. มายม์ เริ่มปรากฏมีแสดงครั้งแรกในโรมเมื่อ ปี ๒๑๑ ก่อนคริสต์กาล มีคณะละครมายม์เร่ร่อนไปแสดงตามที่ต่าง ๆ อยู่ทั่วไป โดยใช้เวทีชั่วคราวเป็นที่แสดง ละครมายม์มีลักษณะเป็นละครสั้น ๆ ตลกโปกฮา มีความคล้ายคลึงกับแฟบูลาอาเทลลานาหลายประการ แต่ความแตกต่างที่สำคัญคือ ในการแสดงมายม์ มีการใช้ผู้หญิงแสดงบทของผู้หญิง เพราะฉะนั้น มายม์จึงเป็นการแสดงประเภทแรกที่ใช้นักแสดงผู้หญิง นอกจากนั้น ผู้แสดงมายม์ไม่มีการสวมหน้ากาก และใช้เรื่องราวชีวิตคนในเมือง ในระยะหลัง ๆ มายม์ใช้เรื่องราวที่ผิดทำนองคลองธรรมมาก เช่น การคบชู้สู่ชาย และความชั่วช้าสามานย์ ภาษาที่ใช้ก็มักจะหยาบโลน จนในที่สุดเกิดมีการต่อต้านจากคริสต์ศาสนิกชนที่เริ่มมีบทบาทขึ้นมาในอาณาจักรโรมัน

๕. แพนโทมายม์ เป็นการร่ายรำด้วยท่าทางที่มีความหมายโดยใช้นักแสดงคนเดียวซึ่งเปลี่ยนบทบาทไป ด้วยการเปลี่ยนหน้ากาก มีพวกคอรัสเป็นผู้บรรยายเรื่องราวซึ่งมักจะเป็นเรื่องที่เคร่งเครียด และได้มาจากตำนานปรำปรา การร่ายรำนั้นใช้ดนตรีประกอบโดยมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นเช่น ขลุ่ย และเครื่องตี ในกรุงโรมสมัยหลัง ๆ แพนโทมายม์เป็นที่นิยมยิ่งกว่าแทรเจดี

นอกจากการแสดงประเภทที่กล่าวมานี้ ในสมัยจักรวรรดิโรมันยังใช้โรงละครเป็นสถานที่แข่งขันเกมกรีฑาต่าง ๆ การแสดงก็หันไปเน้นหนักในด้านความน่าตื่นเต้น ความน่าสยดสยอง ความหรูหราใหญ่โตของการจัดฉากและการจัดแสดง ตลอดจนสิ่งประหลาดพิสดารที่จะกระตุ้นความสนใจของคนดู หลังจากคริสต์ศตวรรษที่ ๑ เป็นต้นมา ความนิยมก็หันมาสู่การแสดงประเภทอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ละครโดยแท้ แทรเจดีและคอเมดีที่ได้รับถ่ายทอดมาจากกรีกก็แทบไม่มีการนำมาแสดงในโรงละครอีกเลย

ความเสื่อมของการละครโรมัน

ความไร้ศีลธรรมและความฟอนเฟะของการแสดงของโรมันกระตุ้นให้เกิดการต่อต้านจากพวกคริสต์ศาสนิกชน พวกนักแสดงเป็นที่ดูถูกดูแคลนในสังคมทั่วไป มีพวกทาส และ

โสเภณีถูกเกณฑ์มาแสดงเหตุการณ์ซึ่งเป็นจริงเป็นจังมาก การแสดงเน้นหนักไปในด้านความโหดร้าย การทารุณกรรม การนองเลือด และความอนาจารต่าง ๆ มีหลักฐานปรากฏว่าใน ค.ศ. ๕๓๓ จักรพรรดิจัสติเนียน (Justinian) แห่งอาณาจักรโรมันตะวันออกได้ออกประกาศห้ามการแสดงในโรงละคร เป็นอันว่า การละครถูกขัดขวางเป็นทางการตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

แม้ว่าการละครของโรมันจะไม่มีความยิ่งใหญ่เท่าเทียมกับการละครในยุคกรีก แต่ความสำคัญกลับมาปรากฏอย่างเด่นชัดในการละครยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา โดยที่นักการละครยุคหลังได้นำมาเป็นแบบฉบับและกล่าวอ้างอิงอยู่ตลอดเวลา อันมีผลต่อการละครของโลกตะวันตกสืบมาด้วย

บทที่ ๒

การละครในยุคกลาง

หลังจากความเสื่อมของอาณาจักรโรมันแล้ว นักแสดงได้รับความกดดันและต่อต้านจากคริสต์จักร ทำให้ไม่สามารถเปิดแสดงได้อย่างเปิดเผยและเป็นที่ยอมรับ โดยเฉพาะในระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๖ ถึง ๑๐ ซึ่งมีข้อเขียนประณามการแสดงและนักแสดงพร้อมทั้งต่อต้านการร่วมเข้าชมการแสดงไม่ว่าประเภทใด ๆ ทั้งสิ้น

แม้กระนั้นก็ตาม ก็ยังปรากฏมีการแสดงเล็ก ๆ น้อย ๆ ประเภทต่าง ๆ เช่น กายกรรม การเต้นระบำ ละครใบ้ ละครสัตว์ เล่นกล ร้องเพลงพื้นเมือง หรือการแสดงประกอบการเล่านิทาน กระจัดกระจายอยู่ทั่วทวีปยุโรป นอกจากนั้น ในพิธีกรรมและเทศกาลของพวกนอกศาสนา ก็ยังดำเนินอยู่ด้วยการทำพิธีที่มีการแสดงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ เช่น การเต้นระบำในพิธีฉลองฤดูใบไม้ผลิ เป็นต้น

ภาพที่ ๔ คริสต์ศาสนามีบทบาทต่อการละครในยุคกลาง

คริสต์ศาสนาเข้ามามีบทบาทสำคัญต่อการละครครั้งใหญ่อีกครั้งหนึ่ง เมื่อได้เริ่มนำเอาการแสดงเข้ามาเป็นส่วนประกอบในพิธีทางศาสนา ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐ ทำให้การละครเริ่มกลับเข้ามาเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปอีกครั้งหนึ่ง

จุดเริ่มของละครในวัดโบสถ์

คริสต์จักรเป็นผู้ที่ทำให้ละครฟื้นตัวกลับขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง ด้วยการเริ่มจัดการแสดงเป็นฉากสั้น ๆ ประกอบเรื่องราวจากพระคัมภีร์ไบเบิล ในพิธีได้ทำเป็นภาษาละตินซึ่งสามัญชนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจการแสดงดังกล่าว ทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดียิ่งขึ้น เมื่อประมาณ ค.ศ. ๕๒๕ มีการเสนอฉากเทวดาประกาศข่าวเรื่องการฟื้นคืนพระชนม์ของพระเยซูเจ้าหลังจากที่ถูกตรึงบนไม้กางเขนจนสิ้นพระชนม์ ให้แก่นางแมรีและผู้ที่มาด้วยอีกสองคนที่มาคำนับพระศพ เรื่องราวตอนนี้แสดงในเทศกาลอีสเตอร์ เพื่อแสดงความปีติโสมนัสของคริสต์ศาสนิกชนต่อข่าวอันน่ายินดีนี้

จุดเริ่มของละครในโบสถ์นี้เป็นบทสนทนาเพียงไม่กี่ประโยคระหว่างเทวดาและนางแมรีกับกลุ่มที่มาเข้าเฝ้าพระศพ ต่อมาเรื่องราวได้ถูกเสริมแต่งขึ้นเพื่อขยายการแสดงออกไปให้เป็นที่เพลิดเพลินและสนุกสนานยิ่งขึ้น โดยเติมเรื่องตั้งแต่การเดินทางของนางแมรีมาพบกับเทวดาและขยายเรื่องต่อไป ภายหลังจากการประกาศข่าวฟื้นคืนพระชนม์แล้วก็มีการแซ่ซ้องแสดงความยินดีโดยทั่วไป

ต่อมา ละครในโบสถ์ก็ยังใช้เรื่องราวเหตุการณ์ในวันคริสต์มาสและเรื่องอื่น ๆ ที่นำมาจากพระคัมภีร์ไบเบิล มาแสดงในรูปของละคร

การแสดงละครในโบสถ์นั้น จัดฉากเป็นสถานที่ต่าง ๆ ไว้กระจัดกระจายในจุดต่าง ๆ ภายในโบสถ์ สถานที่แต่ละแห่งใช้ฉากต่างกันไปและทุกฉากคงอยู่ให้เห็นตลอดเวลาที่มีการแสดง นอกจากนั้นก็มีบริเวณที่ใช้แสดงเหตุการณ์ที่ไม่บ่งสถานที่ชัด เป็นเหมือนกับเวทีรวม ๆ ด้วย

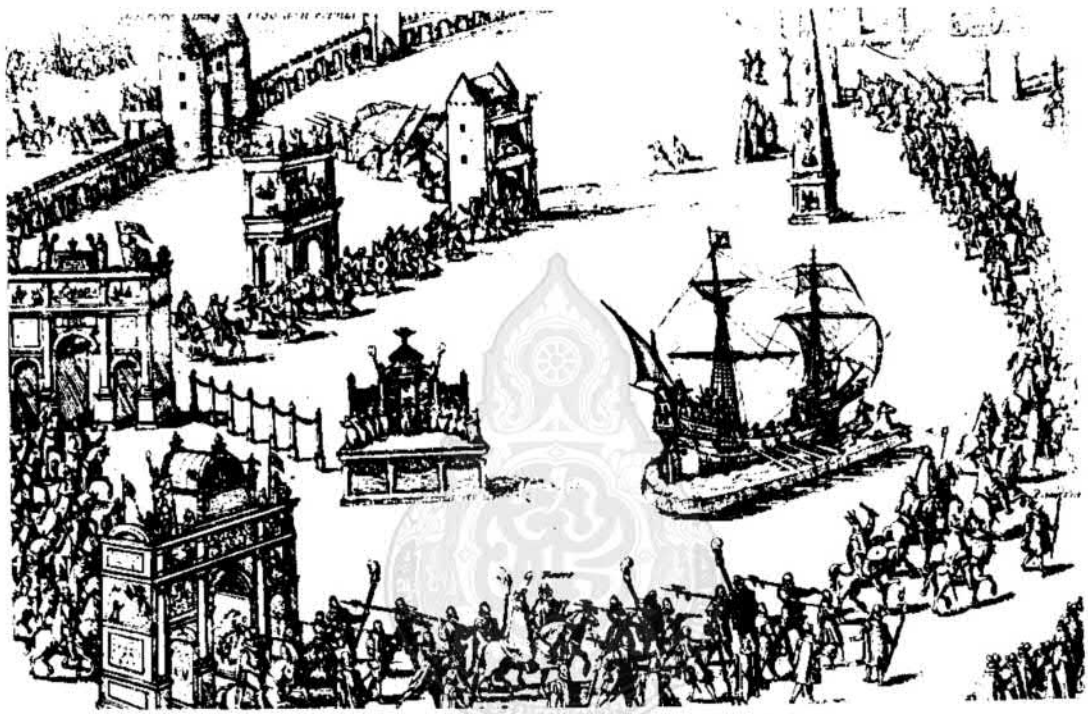
ละครเคลื่อนออกมานอกโบสถ์

ในราว ค.ศ. ๑๒๐๐ เริ่มมีการแสดงละครนอกโบสถ์พร้อม ๆ ไปกับละครที่แสดงอยู่ในโบสถ์ ในระยะแรก ๆ นั้นเรายังไม่ทราบลักษณะของการแสดงชัดเจนนัก จนกระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ เริ่มมีหลักฐานมากขึ้น เมื่อมีการแสดงละครที่ใช้ภาษาท้องถิ่น และพวกฆราวาสก้าวเข้ามามีบทบาทในการจัดแสดงละคร มีทั้งพวกสมาคมอาชีพต่าง ๆ เทศบาล และสมาคมเฉพาะเป็นตัวตั้งตัวตีในการจัดการแสดง โดยได้รับการสนับสนุนจากคริสต์จักร

ลักษณะการจัดแสดง

เวทีละครในยุคกลางนี้มีทั้งที่เป็นเวทีอยู่กับที่และเวทีที่เคลื่อนที่ได้

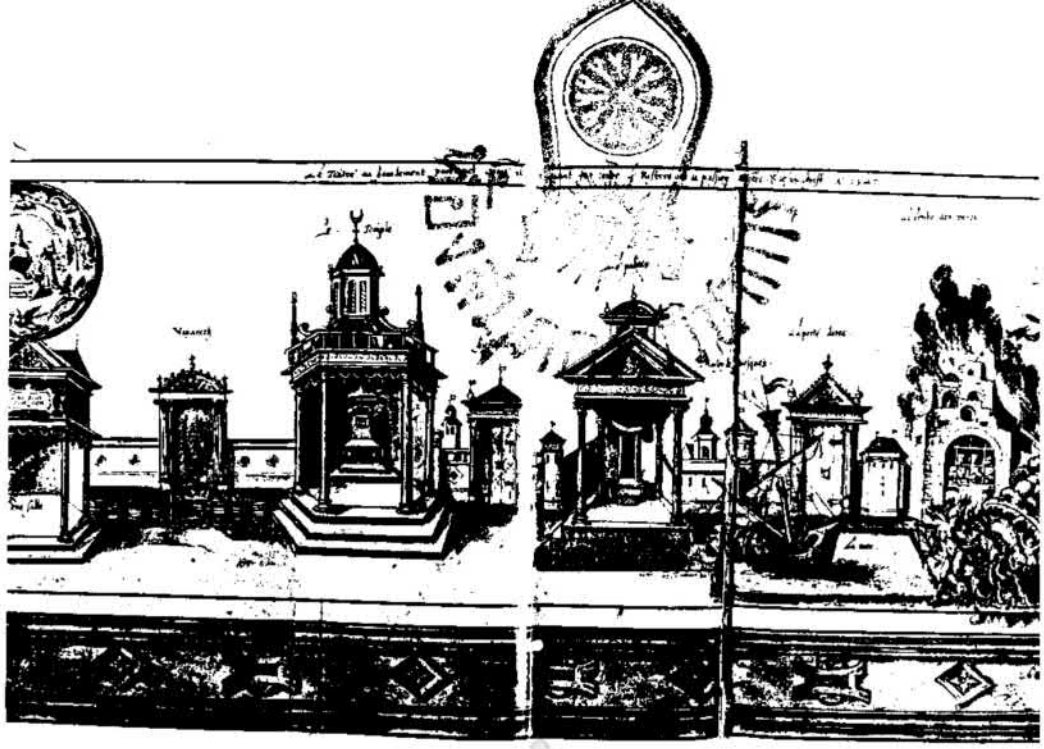
เวทีที่อยู่กับที่มีลักษณะแตกต่างกันไป มีทั้งที่เป็นเวทีขนาดใหญ่ตั้งอยู่ด้านหนึ่งของจัตุรัสของเมือง หรือยื่นออกมากลางจัตุรัส ทำให้ดูได้จากสามด้าน หรือตั้งในลักษณะครึ่งวงกลมหรือวงกลมซึ่งจะดูได้โดยรอบ



ภาพที่ ๕ ละครยุคกลางซึ่งแสดงในเวทีขนาดใหญ่

เวทีเคลื่อนที่ มักจะเป็นฉากที่มีล้อเคลื่อนไปได้ ในแต่ละฉากจะจัดขึ้นและมีการแสดงเรื่องราวและนำมาเรียงต่อกันเป็นขบวน เคลื่อนจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

การจัดแสดงนั้นเน้นด้านการใช้เครื่องกลไกในการจัดฉากมาก



ภาพที่ ๖ เวทีเคลื่อนที่

ละครประเภทต่าง ๆ ในยุคกลาง

๑. ละครศาสนา

ละครที่แสดงในวัดเพื่อประกอบในพิธีทางศาสนานั้น เรียกว่าลิเทอจิเคิลเพล (Liturgical Play) เมื่อละครเคลื่อนออกนอกวัด แต่ยังคงใช้เรื่องราวที่มีอยู่ในพระคัมภีร์ไบเบิล เรียกกันว่า มิสตรีเพล (Mystery Play)

ภาพที่ ๗ ตัวอย่างละครในยุคกลาง

มิระเคิลเพล (Miracle Play) แสดงเรื่องราวชีวิตของนักบุญและผู้พลีชีพเพื่อศาสนา มักจะใช้เล่นในวันฉลองนักบุญแต่ละองค์นั้น ๆ

มอแรลลิตีเพล (Morality Play) แสดงเรื่องราวของคนธรรมดาสามัญซึ่งต้องต่อสู้กับทางเลือกระหว่างความดีและความชั่ว เป็นเรื่องเปรียบเทียบให้เห็นความเย้ายวนใจที่มนุษย์ต้องเผชิญ มีตัวละครซึ่งมีคุณสมบัติเฉพาะบางประการ ทั้งความดีและความชั่ว เช่น เทวดา ปีศาจ ความเมตตากรุณา กรรมดี ความงาม ความรู้ พละกำลัง และความอ่อนน้อม เป็นต้น

๒. ละครฆราวาส

๒.๑ ละครพื้นเมือง แสดงเรื่องราวการผจญภัยของวีรบุรุษที่มีชื่อเสียง เช่น โรบินฮูด ความสนุกสนานอยู่ที่การต่อสู้ การแสดงการฟันดาบ ระบำสวย ๆ การเข่นฆ่ากัน ซึ่งได้มาจากความเชื่อนอกศาสนา ละครพื้นเมืองนี้ใช้นักแสดงสมัครเล่น แสดงเฉพาะในเทศกาลใหญ่ เช่น คริสต์มาส เป็นต้น

๒.๒ ละครฟาร์ส (Farce) เป็นละครตลกซึ่งไม่เกี่ยวกับศาสนาและไม่ได้มุ่งผลทางการสั่งสอนศีลธรรม ฟาร์สแสดงให้เห็นสันดานดิบของมนุษย์ที่มีแต่ความเห็นแก่ได้โดยแสดงออกมาในลักษณะที่น่าขบขัน และเป็นการใช้ไหวพริบเล่ห์เหลี่ยมให้เข้ากับผลประโยชน์ของตน

๒.๓ ละครอินเทอร์ลูด (Interlude) แสดงโดยคณะละครเร่ซึ่งได้รับการว่าจ้างมาแสดงตามปราสาทราชสำนักของพวกขุนนาง มักจะใช้แสดงคั่นระหว่างงานเลี้ยงฉลอง มีทั้งเรื่องที่น่าเศร้า และเรื่องตลก แต่ไม่เกี่ยวกับศาสนาหรือการสั่งสอนศีลธรรม

บทที่ ๓
ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในประเทศอิตาลี

อิตาลีเป็นประเทศแรกในยุโรปที่เกิดการฟื้นฟูศิลปวิทยาก่อนที่อื่น ๆ การฟื้นฟูศิลปวิทยาหรือที่เรียกกันว่า เรอเนซองส์ (Renaissance) ในอิตาลี มีผลกระทบโดยตรงต่อลักษณะการสร้างโรงละคร การวางรูปเวที การจัดวางฉาก และการจัดการแสดงในด้านการประพันธ์บทละคร นักเขียนในยุคนี้ไม่ค่อยจะมีชื่อเสียงโด่งดังจนเป็นที่ยอมรับนับถือนัก อย่างไรก็ดี บรรดานักเขียนในสมัยนี้กลับไปมีอิทธิพลทางด้านความคิดที่เกี่ยวกับการวางหลักเกณฑ์ของการเขียนบทละครต่อนักการละครของประเทศอื่น ๆ และต่อการละครในสมัยต่อ ๆมา กล่าวโดยสรุปแล้ว สิ่งใหม่ ๆ ที่นักการละครอิตาเลียนในยุคนี้ช่วยกันสรรค์สร้างขึ้น ทำให้เกิดมีประเพณีนิยม (Conventions) ทางด้านสถาปัตยกรรมโรงละคร ตลอดจนการจัดฉากที่หรูหราใช้เทคนิคพิเศษมาก ซึ่งกลายเป็นแนวทางที่การละครในยุโรปถือปฏิบัติตลอดมาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐

อิทธิพลของการฟื้นฟูศิลปวิทยาต่อการละคร

มีอิทธิพลหลายทางที่ก่อให้เกิดการฟื้นฟูศิลปวิทยาขึ้นในยุโรปในราวคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕ ที่สำคัญที่สุดน่าจะได้แก่การที่ผู้คนเริ่มเบนความสนใจออกจากคำสอนของคริสตศาสนามากขึ้นกว่าเดิม ผู้คนเลิกหมกมุ่นอยู่เพียงแค่ปัญหาของบาปบุญคุณโทษและการทนทุกข์เพื่อความสุขในโลกหน้า แต่หันกลับมาใส่ใจกับการใช้ชีวิตในปัจจุบันมากขึ้น เนื่องจากการศึกษาในยุคกลางมีอยู่ในแวดวงจำกัดและไม่เพียงพอสำหรับความใฝ่รู้ในโลกรอบ ๆ ตัว คนในยุคนี้จึงจำเป็นต้องฟุ้งความสนใจกลับไปสู่ข้อคิดข้อเขียนของยุคโบราณ คือยุคกรีกและโรมัน ในระยะแรก ๆ โรมันมีบทบาททางความคิดต่อการฟื้นฟูศิลปวิทยามากกว่ากรีกเพราะภาษาละตินของพวกโรมันโบราณเป็นภาษาที่พวกนักปราชญ์และปัญญาชนจัดเจนดีอยู่แล้ว ในขณะที่ภาษากรีกเพิ่งจะมาศึกษากันแพร่หลายในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖

การประดิษฐ์แท่นพิมพ์ขึ้นใช้ได้สำเร็จก็มีส่วนช่วยให้การศึกษาแพร่ออกไปอย่างรวดเร็ว บทละครของกรีกและโรมันถูกตีพิมพ์เผยแพร่ออกไปมากมายตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕ เป็นต้นมา รวมทั้งทฤษฎีวิจารณ์ละครของฮอเรส (Horace) ปราชญ์ชาวโรมัน และทฤษฎีวิจารณ์ละครของอริสโตเติล (Aristotle) ปราชญ์ชาวกรีก ทฤษฎีวิจารณ์ดังกล่าวเป็นรากฐานให้แก่การวางกฎเกณฑ์ของละครแบบนีโอคลาสสิค ซึ่งมีอิทธิพลเหนือการเขียนบทละครต่อมาอีกเกือบสองศตวรรษ

นอกจากความสนใจในด้านวรรณกรรมและหลักเกณฑ์การประพันธ์แล้ว ความสนใจก็ยังขยายไปสู่ลักษณะโรงละครของกรีกและโรมัน แหล่งข้อมูลที่สำคัญที่สุดในด้านนี้ได้มาจากหนังสือเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม ชื่อเดอ อาคีเทคทูรา (De Architectura) เขียนโดย วิทรูวิอุส

(Vitruvius) สถาปนิกชาวโรมันในศตวรรษที่ ๑ ก่อนคริสตกาล หนังสือเล่มนี้ถูกค้นพบใน ค.ศ. ๑๔๑๔ และกลายเป็นแหล่งข้อมูลในด้านการวางรูปโรงละคร ซึ่งนักการละครในยุคเรอเนซองส์ยึดถือเป็นหลัก และได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างมากต่อมา

ความสนใจทั้งสองทางที่กล่าวมานี้ประกอบกัน คือ ความสนใจในวรรณกรรมการละคร และลักษณะของโรงละคร ทำให้เกิดมีการจัดแสดงละครขึ้นตามแบบของยุคโบราณ องค์กรสำคัญที่มีบทบาทในการฟื้นฟูศิลปวิทยาด้านนี้คือ ราชสำนัก และสถาบันทางวิชาการ

ราชสำนัก อิตาลีในสมัยนี้ประกอบขึ้นด้วยรัฐอิสระเล็กบ้างใหญ่บ้างรวมเข้าด้วยกันโดยต่างมีดยุคหรือเจ้าชายเป็นผู้ปกครอง แต่ละรัฐต่างแข่งขันกันในเชิงวัฒนธรรม โดยให้ความอุปถัมภ์แก่ศิลปะในรูปต่าง ๆ เช่น จิตรกรรม ปฏิมากรรม ตลอดจนถึงการละครด้วย ละครของราชสำนักต่าง ๆ นี้พัฒนาไปจากการฟื้นฟูศิลปวิทยา และได้ปรากฏให้เห็นความยิ่งใหญ่ในด้านการจัดแสดงด้วยฉากมโหฬารตระการตา ยิ่งไปกว่านั้นโรงละครซึ่งเกิดจากราชสำนักที่พยายามประชันกันในด้านความสมบูรณ์แบบนี้ นำไปสู่ลักษณะโรงละครที่มีอิทธิพลมาจนถึงสมัยปัจจุบัน

สถาบันวิชาการ เป็นองค์การที่จัดตั้งขึ้นในลักษณะของสมาคม เพื่อจุดประสงค์ในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความรู้ด้านต่าง ๆ แม้จะมีเงินทุนสนับสนุนน้อยกว่าราชสำนัก แต่สถาบันวิชาการต่าง ๆ เหล่านี้ก็มีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการของการละครในยุคเรอเนซองส์อย่างมาก สถาบันทางวิชาการต่าง ๆ มีการศึกษาทั้งในด้านสถาปัตยกรรมโรงละคร วรรณกรรมบทละคร ทฤษฎีการประพันธ์และหลักวิจารณ์การละคร สถาบันบางแห่งก็มีการจัดการแสดงละครด้วย อย่างไรก็ตาม บทบาทที่สำคัญที่สุดที่ปรากฏให้เห็นชัดของสถาบันวิชาการเหล่านี้ คือ การรวบรวมการสังเคราะห์และเผยแพร่ทฤษฎีทางด้านลักษณะโรงละครและทางด้านวรรณกรรมบทละคร

ละครที่เติบโตมาจากทั้งราชสำนักและสถาบันวิชาการที่กล่าวมานี้ เกิดขึ้นมาจากนักการละครสมัครเล่นแทบทั้งสิ้น นักแสดงมักจะเป็นข้าราชสำนัก หรือมิฉะนั้นก็นักศึกษา ผู้แต่งบทก็มักจะได้รับความอุปถัมภ์จากพวกเจ้านายหรือขุนนาง และฉากก็มักได้รับการออกแบบโดยสถาปนิกของราชสำนักหรือนักวิชาการของสถาบัน ยิ่งไปกว่านั้น ละครที่จัดแสดงนี้ไม่ได้เปิดแสดงสำหรับสาธารณชน แต่ให้ชมเพียงเฉพาะกลุ่มคนดูที่ได้รับเชิญ หรือผู้ที่อยู่ในแวดวงใกล้ชิดเท่านั้น การแสดงก็มักจะจัดเฉพาะในโอกาสพิเศษ เช่น พิธีอภิเศก พิธีสมโภชต่าง ๆ หรือจัดแสดงให้ราชอาคันตุกะคนสำคัญ ๆ ชมในโอกาสมาเยือน เป็นต้น

ลักษณะของบทละครในยุคเรอเนซองส์

บทละครในสมัยเรอเนซองส์นี้สนใจศึกษาและฟื้นฟูบทละครของกรีกและโรมันตลอดจนมีการแต่งบทละครขึ้นมาใหม่โดยเลียนแบบละครยุคโบราณที่มีอยู่ บทละครในสมัยนี้นิยมแยกออกเป็น ๓ ประเภท ถึงแม้จะมีนักวิจารณ์บางคนเห็นว่า ละครไม่ควรแบ่งแยกประเภทออกไป

อย่างเด็ดขาด ควรมีลักษณะหลาย ๆ อย่างปะปนผสมผสานกันอยู่ อย่างไรก็ดี การแบ่งแยกประเภทซึ่งสืบเนื่องมาจากละครกรีกและโรมันทำให้มีละคร ๓ ประเภท ดังนี้

๑. คอเมดี (Comedy) ยุคเรอเนซองส์นี้ คอเมดีได้รับอิทธิพลจากคอเมดีของโรมัน

๒. แทรเจดี (Tragedy) เป็นไปตามแบบของแทรเจดีทั้งกรีกและโรมันแต่ที่เป็นที่นิยมมากก็คือเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้นตามแบบของเซเนกานักเขียนชาวโรมัน

๓. พาสเตอรัล (Pastoral) ได้อิทธิพลมาจากละครเซเทอร์ของกรีกโดยใช้ฉากชนบทหรือป่าเขาลำเนาไพร และใช้ตัวละคร เช่น นางไม้ คนครึ่งแพะ หรือคนเลี้ยงแกะ แต่ก็แตกต่างไปจากละครเซเทอร์อย่างมากในด้านการเน้นที่อารมณ์อ่อนหวาน ความละเอียดอ่อนและเรื่องราวความรัก ความเสียสละ ในขณะที่ละครเซเทอร์ของกรีกเป็นการล้อเลียนเพื่อความตลกขบขัน ผ่อนคลายความตึงเครียดมากกว่า

รูปแบบการแสดงอื่น ๆ

รูปแบบของละครซึ่งได้รับอิทธิพลจากยุคโบราณตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ส่วนใหญ่ต้องการใช้ฉากเพียงแห่งเดียว แต่รสนิยมการดูละครยังสืบทอดมาจากยุคกลางซึ่งมีการจัดการแสดงมโหฬาร วิจิตร การแต่งกายพิสดาร ขบวนแห่ และเหตุการณ์มหัศจรรย์ จึงเกิดรูปแบบการแสดงอื่น ๆ เพื่อสนองความต้องการด้านนี้ ๒ อย่าง คือ

๑. การแสดงสลับฉากที่เรียกว่า อินเตอร์เมทซี (Intermezzi)

๒. โอเปรา (Opera)

๑. อินเตอร์เมทซี

อินเตอร์เมสซีเป็นการแสดงสลับฉากสำหรับละครทั่วไปที่มีแสดงอยู่ มักจะได้เรื่องราวจากตำนานกรีกและโรมัน ซึ่งมีปรากฏการณ์ที่ต้องใช้เทคนิคพิเศษเข้าช่วย เช่น เฮอร์คิวลิสเดินทางลงไปในนรก หรือ เปอร์ซิอุสขี่ม้าเหาะไปต่อสู้กับปีศาจทะเล มีการใช้ดนตรีและระบำประกอบเป็นส่วนสำคัญ การแสดงสลับฉากนี้อาจอยู่แยกเป็นเอกเทศ โดยไม่มีส่วนใดเกี่ยวข้องกับละครเรื่องที่แสดงอยู่เลยก็ได้ ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ การแสดงสลับฉากนี้ก็เป็นที่นิยมยิ่งไปกว่าตัวเรื่องละครเองเสียอีก จนมีการแสดงต่างหากเป็นตอน ๆ โดยไม่ต้องไปคั่นอยู่ระหว่างละครเรื่องใหญ่อีกก็ได้

๒. โอเปรา

เมื่อสิ้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ ก็เกิดมีรูปแบบการแสดงอีกอย่างหนึ่งซึ่งเข้ามาแทนที่อินเตอร์เมทซี นั่นคือโอเปรา ซึ่งรวมเอาดนตรี การขับร้อง และระบำเข้ามาไว้ในเรื่องราวที่ผูกขึ้นเป็นละคร โอเปรานั้นนิยมใช้การจัดฉากหรูหรา เหตุการณ์มหัศจรรย์ซึ่งต้องการใช้เทคนิคพิเศษอยู่ด้วย พอถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ รูปแบบใหม่นี้ก็เป็นที่นิยมทั่วอิตาลี และแพร่สะพัดไปทั่วยุโรปอย่างรวดเร็ว

พัฒนาการของโรงละครและเวทีละคร

ในยุคเรอเนซองส์ระยะแรก ๆ สันนิษฐานว่าเวทีที่ใช้แสดงละครเป็นแบบง่าย ๆ มีเพียงเสาเรียงรายกันอยู่ ระหว่างเสามีม่านรูดปิดเปิดเป็นทางเข้า–ออกของตัวละคร ตัวละครแต่ละตัวก็จะมีทางเข้าออกคนละทาง คาดกันว่าเวทีซึ่งมีเค้าโครงคล้ายกับเวทีละครโรมันระยะแรก ๆ นี้คงจะใช้แสดงละครซึ่งแต่งขึ้นใหม่โดยได้รับอิทธิพลมาจากยุคโบราณ

อย่างไรก็ตาม โรงละครและเวทีแสดงของอิตาลีได้พัฒนาไปอีกไกลหลังจากระยะแรก ๆ ซึ่งใช้เพียงเวทีง่าย ๆ เช่นนี้ อิทธิพลสำคัญที่มีต่อการพัฒนานี้มี ๒ อย่าง คือ การศึกษาหนังสือสถาปัตยกรรมของวิทรูวิอุส และความสนใจในการวาดภาพแบบเพอร์สเพคทีฟ (Perspective) ซึ่งกำลังตื่นตัวกันอยู่ในสมัยนั้น

หลักของภาพแบบเพอร์สเพคทีฟ คือการสร้างภาพให้ดูเหมือนมีความลึกมากกว่าที่เป็นอยู่ โดยใช้หลักการมองด้วยสายตาปกติว่าวัตถุจะเปลี่ยนสภาพและสีสันไปโดยขึ้นอยู่กับระยะใกล้ – ไกลจากตัวผู้เห็น

การใช้หลักของเพอร์สเพคทีฟในการสร้างฉากละครทำให้เวทีดูเป็นภาพลวงตาที่มีความกว้างและความลึกในบริเวณจำกัด ในความคิดของคนสมัยเรอเนซองส์ สิ่งนี้เป็นประหนึ่งเวทมนตร์คาถาที่เสกสรรปั้นแต่งขึ้นมาด้วยการจัดฉากละคร เป็นความตื่นตาตื่นใจที่น่าทึ่งยิ่ง จนกระทั่งอิตาลีสมัยนี้มุ่งความสนใจมาอยู่ที่การจัดเสนอละคร การจัดเวทีและฉาก และเทคนิคการเปลี่ยนฉากซึ่งพยายามเนรมิตภายในชั่วพริบตาด้วยกลไกต่าง ๆ ประกอบอย่างมากมายจนแทบไม่ได้ผลิตบทละครที่มีคุณค่าออกมาเลย

ฉากที่ใช้หลักเพอร์สเพคทีฟประกอบ เริ่มใช้ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ และเผยแพร่โดยหนังสือเกี่ยวกับการจัดเวทีเล่มแรกของยุคเรอเนซองส์ เขียนโดย เซบัสติอาโน เซอร์ลิโอ (Sebastiano Serlio) ในปี ค.ศ. ๑๕๔๕ เกี่ยวกับการวางผังโรงละคร การก่อสร้างเวที การจัดและประกอบฉากละคร นอกจากนั้นยังกล่าวถึงหลักการใช้เพอร์สเพคทีฟและพูดถึงหัวข้ออื่น ๆ อีกหลายหัวข้อ เซอร์ลิโอสรุปเอาว่าโรงละครนั้นต้องสร้างอยู่ในห้องโถงขนาดใหญ่ที่มีอยู่แล้ว เขาจึงนำโรงละครตามแบบที่วิทรูวิอุสบรรยายมาประยุกต์ใช้ในห้องสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ด้านหนึ่งของห้องจัดสร้างเป็นอัฒจันทร์ที่นั่งคนดู อีกด้านหนึ่งยกพื้นเป็นเวที ทิ้งที่ว่างไว้ระหว่างเวทีและที่นั่งคนดู ตามแบบของบริเวณที่เรียกว่าออร์เคสตราในโรงละครโรมัน

พื้นเวทีแบ่งออกเป็นสองส่วน ส่วนหน้าเป็นพื้นราบใช้สำหรับนักแสดง ส่วนหลังเทลาดขึ้นไปสู่เบื้องหลังเวที ใช้สำหรับเป็นที่ตั้งของฉาก พื้นเวทีวาดเป็นตารางสี่เหลี่ยมเหมือนกับปูด้วยอิฐหรือหิน โดยทำให้ตารางสี่เหลี่ยมดูมีขนาดเล็กลง ๆ จนรวมเข้าเป็นจุดเดียวกัน เมื่อไกลออกไปจนสุดสายตา พื้นเวทีที่ลาดเอียงขึ้นประกอบกับตารางสี่เหลี่ยมบนพื้นช่วยสร้างความรู้สึกว่ามีระยะทางไกลออกไปในบริเวณพื้นที่จำกัด ตามหลักของเพอร์สเพคทีฟ

ฉากทำด้วยผืนผ้าใบขึงบนกรอบไม้ วางเรียงรายอยู่ ๒ ข้างเวที ฉากถูกสร้างและวาดเพื่อให้ดูขนาดเล็กลงและดูมีระยะทางมากขึ้น ตามหลักเพอร์สเพคทีฟเช่นเดียวกัน เพื่อลวงสายตาของผู้ชม

เซอร์ลิโอกล่าวถึงฉากเพียง ๓ แบบที่ละครต้องการใช้ คือ แทรเจดี คอเมดี และพาสเตอรัล ลักษณะของฉากตามแบบของเซอร์ลิโอใช้กันแพร่หลายทั่วยุโรป

เท่าที่กล่าวมาจนกระทั่งบัดนี้ ยังไม่ปรากฏมีโรงละครที่สร้างอย่างถาวรขึ้นมาเลย มีแต่เพียงการจัดเวทีขึ้นมาในห้องโถงใหญ่ซึ่งไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อเป็นโรงละครโดยตรง โรงละครถาวรในยุคเรอเนซองส์ที่เก่าแก่ที่สุดที่ปรากฏอยู่ ชื่อ โรงละครโอลิมปิโก (Teatro Olimpico) ซึ่งสร้างขึ้นระหว่าง ค.ศ. ๑๕๘๐–๑๕๘๔ ที่เมืองวิเซนซา (Vicenza) ตามแบบฉบับของโรงละครโรมันซึ่งศึกษาจากวิทรูวิอุส แม้กระนั้นก็ยังมีอิทธิพลของเพอร์สเพคทีฟปรากฏอยู่ชัดในรูปของถนนเจ็ดสายที่แยกออกไปเบื้องหลังประตูทางเข้า–ออก แต่ละสายลาดเอียงขึ้นในรูปของเพอร์สเพคทีฟ ฉากถนนทั้งเจ็ดสายนั้นสร้างถาวร ไม่อาจเปลี่ยนหรือเคลื่อนย้ายได้ กล่าวโดยแท้จริงแล้ว โรงละครโอลิมปิโกนี้จึงไม่มีความยืดหยุ่นสำหรับการสร้างฉากและเปลี่ยนฉากที่จะพลิกแพลงใช้ตามความนิยมของสมัยได้

ลักษณะโรงละครที่เข้าระดับมาตรฐานที่สร้างขึ้นเป็นแห่งแรก คือ โรงละครฟาร์นิเซ (Teatro Farnese) สร้างใน ค.ศ. ๑๖๑๘ ที่เมืองปาร์มา (Parma) โรงละครแห่งนี้เป็นโรงละครแห่งแรกที่สร้างขึ้นโดยมีกรอบเวทีที่เรียกว่ากรอบโปรซีเนียม (Proscenium Arch) ติดอยู่อย่างถาวร

กรอบเวทีนี้มีหน้าที่หลัก ๒ ประการ ประการแรกเป็นการวางกรอบสายตาให้แก่คนดู เพื่อให้มองเห็นภาพของฉากเพอร์สเพคทีฟดูเป็นภาพที่สมบูรณ์ด้วยการลวงตาให้เห็นความลึกและความกว้างของสถานที่จริง กรอบเวทีช่วยตีกรอบภาพและปรับสายตาของคนดูให้พุ่งตรงเข้าไปสู่ฉาก ประการที่สอง คือ ความสนใจในการเปลี่ยนฉากแบบเนรมิตภายในชั่วพริบตาโดยไม่ต้องปิดม่าน ทำให้จำเป็นต้องมีกรอบสำหรับซ่อนกลไกต่าง ๆ และที่ว่างข้างเวที กรอบโปรซีเนียมนี้ช่วยรักษามนต์ของละครโดยอำพรางกลไกต่าง ๆ ซึ่งทำหน้าที่บันดาลมนต์นั้นเอาไว้เสียจากสายตาของผู้ชม

เวทีแบบกรอบรูปนี้ไม่เหมือนเวทีแบบใดในสมัยก่อนหน้านี้มาเลย เนื่องจากเป็นการพยายามจะสร้างภาพลวงของสถานที่แห่งเดียวที่กำหนดไว้แน่ชัด เวทีละครของสมัยกลางแสดงให้เห็นสถานที่ต่าง ๆ มากมายหลายแห่งซึ่งเป็นได้พร้อม ๆ กันในเวลาเดียวกัน ในขณะที่โรงละครของกรีกและโรมันใช้สถาปัตยกรรมถาวรซึ่งอาจใช้เป็นสถานที่ต่าง ๆ เช่น ถนน วัด หรือ วัง ก็ได้ แต่ในสมัยเรอเนซองส์นี้มีความปรารถนาที่จะสรรค์สร้างภาพลวงของสถานที่และเหตุการณ์อย่างประณีตและซับซ้อนมากขึ้นทุกที ซึ่งเป็นผลต่อพัฒนาการต่อ ๆ มาของโรงละครซึ่งใช้เวทีกรอบรูปเป็นหลัก

ลักษณะของโรงละครอิตาลี

แม้ว่าเวทีของโรงละครฟาร์นิเซจะเป็นแบบฉบับของเวทีในสมัยต่อ ๆ มา แต่บริเวณที่นั่งคนดูยังเป็นในรูปของโรงละครราชสำนักอยู่ คือ เป็นอัฒจันทร์ขั้นบันไดตามแบบฉบับของโรมัน โรงละครที่มีส่วนที่นั่งเป็นแบบฉบับสืบต่อมาได้มาจากโรงละครโอเปราซึ่งเปิดสำหรับสาธารณชน ลักษณะเด่น คือ บริเวณด้านคนดูวางเป็นรูปตัวยู (U-shaped) ติดกับผนังโดยรอบ แบ่งเป็นห้อง ๆ (Boxes) เรียงรายและซ้อนกันอยู่เป็นชั้น ๆ มักจะมี ๒ หรือ ๓ หรือ ๔ ชั้น ห้องต่าง ๆ (หรือที่เราเรียกกันว่าชั้นบ๊อกซ์นั่นเอง) บรรจุที่นั่งราคาแพง แม้ว่าจะเป็นที่นั่งที่ดูการแสดงไม่ถนัดนัก นอกจากบริเวณที่อยู่ด้านหลังสุดซึ่งมักจะได้ยินการแสดงไม่ค่อยดี แต่ชั้นบ๊อกซ์ก็เป็นที่นิยมในด้านความเป็นสัดส่วน ไม่ปะปนกับใครโดยเฉพาะในหมู่ผู้ดีมีสตางค์หรือคนที่อยู่ในระดับสังคมสูง

เหนือชั้นบ๊อกซ์ขึ้นไป เป็นอีกชั้นหนึ่งเป็นระเบียงยาวซึ่งไม่ได้แบ่งเป็นห้อง ๆ เป็นที่ซึ่งมีราคาต่ำที่สุด โดยมากเป็นที่สำหรับพวกคนใช้ หรือ คนชั้นต่ำ หรือพวกคนจน ส่วนบริเวณที่ว่างอยู่ตรงกลางโรงละคร ซึ่งเรียกว่าออร์เคสตรา ทิ้งว่างไว้สำหรับผู้ชมให้ยืนดูหรือเดินไปเดินมาได้ ถ้าดูบริเวณที่อยู่ตรงกลางระหว่างชั้นบ๊อกซ์และระเบียงชั้นบนสุด

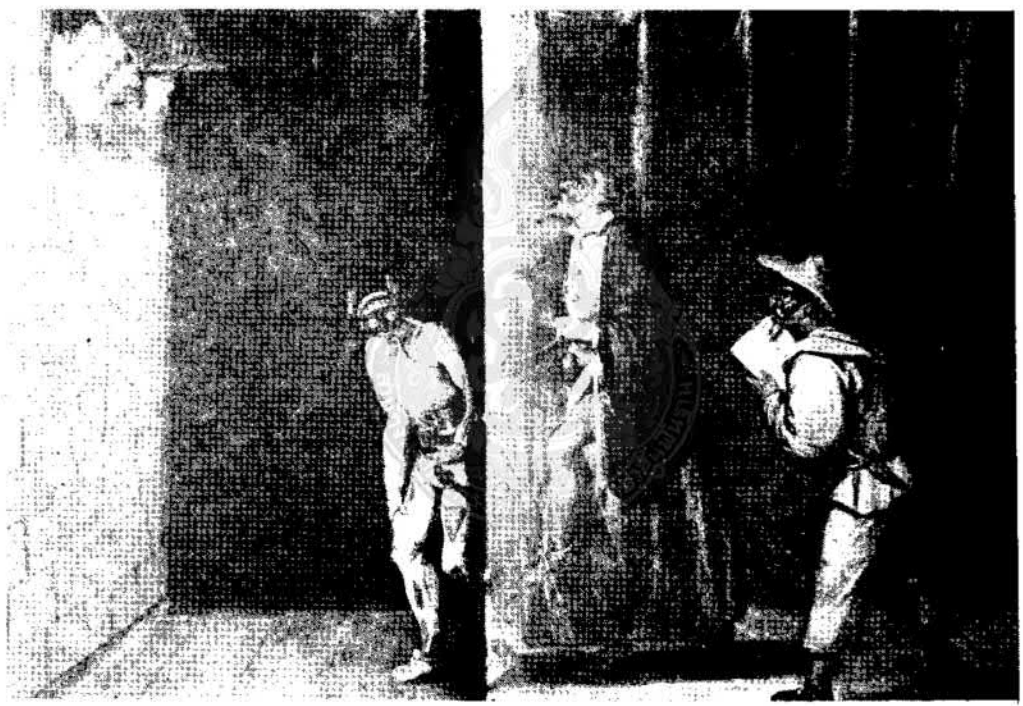
เวทีแบ่งแยกออกจากส่วนคนดูด้วยกรอบเวที พื้นเวทีลาดเอียงขึ้นสู่ด้านหลัง มักจะมีที่ว่างใต้พื้นเวทีมากพอสำหรับกลไกและประตูกลที่พื้นเวที และที่ว่างข้างบนเวทีสำหรับฉากวาดด้านหลัง (Backdrop) ม่าน และกลไกอื่น ๆ และมีที่ด้านข้างเวทีเพียงเล็กน้อย

ลักษณะที่สำคัญของโรงละครแบบนี้ คือ กลไกในการเปลี่ยนฉาก เทคนิคที่ใช้ในการเปลี่ยนฉากมีหลายวิธี เช่น ใช้ฉากรูปแท่งปริซึม (Prism) มีแกนกลางหมุนได้ แต่ละด้านของรูปสามเหลี่ยมนี้วาดเป็นฉากต่าง ๆ กัน เมื่อหมุนแกนที่ว่านี้ฉากก็จะเปลี่ยนไป อีกวิธีหนึ่งที่เป็นที่นิยม คือ ใช้ฉากเป็นแผ่นวาด วางขนานไปกับหน้าเวทีในลักษณะของหลืบข้างเวที ตรงที่ตั้งของฉากวาดแต่ละแห่งนี้จะมีฉากวาดซ้อนกันอยู่หลาย ๆ แผ่นตามแต่ต้องการจะเปลี่ยนฉาก เมื่อต้องการเปลี่ยนฉากก็ดึงเอาแผ่นฉากวาดแผ่นหน้าออกเผยให้เห็นแผ่นถัดไปที่วาดเป็นฉากอื่นที่เตรียมไว้ ที่ด้านหลังสุดของเวที วางฉากแผ่นหลังไว้ด้วยซึ่งอาจเปลี่ยนได้ด้วยวิธีเดียวกับที่กล่าวมานี้

กลไกในการเปลี่ยนฉากนี้ได้รับการเปลี่ยนแปลงและแก้ไขโดยใช้เทคนิคซับซ้อนขึ้นทุกที เช่น มีการใช้ล้อเลื่อนใต้พื้นเวที หรือมีการใช้รอกช่วยผ่อนแรง แต่มีวัตถุประสงค์ที่สำคัญก็คือ เพื่อช่วยให้การเปลี่ยนฉากเป็นไปอย่างรวดเร็วที่สุดเท่าที่จะทำได้ ต่อหน้าคนดูโดยไม่มีการปิดม่าน นับได้ว่าการเปลี่ยนฉากชั่วพริบตานี้เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย

คอมเมเดีย เดลลาร์เต (Commedia Dell' arte)

พร้อม ๆ กับความเจริญของละครของราชสำนัก และสถาบันการศึกษาซึ่งสนใจในการฟื้นฟูศิลปวิทยาตามที่กล่าวมาแล้ว อิตาลีมีละครอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะตรงข้ามเกือบทุกประการเรียกว่า คอมเมเดีย เดลลาร์ เต (Commedia Dell' arte) คณะละครประเภทนี้เป็นพวกที่หาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงละครซึ่งแตกต่างไปจากละครราชสำนักและสถาบันการศึกษาซึ่งใช้ละครเป็นการบันเทิงในกลุ่มชนชั้นสูง คอมเมเดียใช้นักแสดงเป็นสิ่งสำคัญ เป็นแบบการแสดงสดโดยไม่จำเป็นต้องซ้อมกันมาก่อน (improvisation) และใช้กลุ่มของตัวละครที่มีลักษณะตายตัว (Stock character) พร้อมเปิดการแสดงได้ทุกแห่งหน ไม่ว่าโรงละครจะมีสภาพแบบใด ตัวละครของคอมเมเดียนี้กลายเป็นบทตัวตลกที่สำคัญ ๆ ในวรรณกรรมการละครตะวันตกจำนวนมาก



ต้นกำเนิดของคอมเมเดียยังคงเป็นที่ถกเถียงกันอยู่มาก บ้างก็ว่าสืบเนื่องโดยตรงมาจากละครตลกของโรมัน บ้างก็ว่าเป็นผลจากความสนใจในบทละครของนักเขียนโรมัน บ้างก็ว่าเป็นผลิตผลของอิตาลีสมัยเรอเนซองส์โดยเฉพาะและยังมิอาจหาข้อยุติได้ อย่างไรก็ตาม คณะละครคอมเมเดียต่าง ๆ เริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญประมาณ ค.ศ. ๑๕๕๐ และเป็นที่นิยมสูงสุดในอิตาลีในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ พอปลายศตวรรษก็แพร่ความนิยมไปสู่ฝรั่งเศสและที่อื่น ๆ จนกระจายไปทั่วยุโรปในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ และเสื่อมความนิยมลงจนสูญสิ้นไปในปลายศตวรรษนั้นเอง

กล่าวโดยสรุป สิ่งที่อิตาลีสมัยเรอเนซองส์ให้ไว้เป็นมรดกทางการละคร ซึ่งจะมามีผลสำคัญต่อการละครต่อมาอีกถึง ๒ ศตวรรษ คือ การฟื้นฟูความสนใจในละครสมัยกรีกและโรมัน พัฒนาการของเวทีแบบกรอบรูปและฉากแบบเพอร์สเพคทีฟ การใช้กลไกซับซ้อนสำหรับสร้างเทคนิคพิเศษ และเปลี่ยนฉาก ละครโอเปรา และคอมเมเดียเดลลาร์เต

บทที่ ๔

ยุคทองของการละครอังกฤษและสเปน

การละครในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา มีอิตาลีเป็นแหล่งกำเนิดก่อน แล้วจึงแพร่สะพัดเข้าไปในประเทศอื่น ๆ ในยุโรปในศตวรรษต่อ ๆ มา อย่างไรก็ตาม มีประเทศในยุโรป ๒ ประเทศที่มีลักษณะการละครเฉพาะตัวซึ่งแตกต่างออกไป และนับได้ว่าเป็นแหล่งสำคัญแหล่งหนึ่งที่เป็นมรดกทางการละครแก่ชาวโลก ประเทศทั้งสองนี้คือ อังกฤษและสเปน

การละครสมัยเอลิสบีธันในอังกฤษ (Elizabethan Theatre)

ละครที่เริ่มเกิดขึ้นมาในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ ได้รับอิทธิพลจากหลายทาง ซึ่งรวมทั้งการฟื้นฟูศิลปวิทยาและละครของสามัญชนที่มีอยู่

การฟื้นฟูศิลปวิทยาแพร่จากอิตาลีมาสู่อังกฤษในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕ แต่ยังไม่เป็นที่ตื่นตัวกันนักจนในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ ผลที่สืบเนื่องตามมาก็คือ นักวิชาการในสถาบันการศึกษาหันมาศึกษาวิเคราะห์บทละครและนำมาแสดงเป็นละครตามแบบอิตาลี

อย่างไรก็ตามลักษณะของละครที่มีอิทธิพลต่อละครในยุคนี้มากกว่าอิทธิพลของยุคโบราณนั้นคือละครยุคกลาง และละครซึ่งแสดงโดยคณะละครอาชีพ เนื้อเรื่องยังประกอบไปด้วยอิทธิพลทางความคิดจากละครพื้นเมืองดั้งเดิมของท้องถิ่น เช่น อิทธิปาฏิหาริย์ ภูติผีปีศาจ สิ่งมหัศจรรย์ลึกลับ ความนิยมในเรื่องเช่นนี้มีอยู่กว้างขวางแพร่หลายและฝังรากลึกเกินกว่าจะลบล้างให้หมดไปได้ง่าย ๆ ด้วยการฟื้นฟูศิลปวิทยาตามแบบของอิตาลี บทละครและการแสดงละครในสมัยนี้จึงมีลักษณะเฉพาะตัวไม่เหมือนกับที่ใด ๆ เลย ทำให้เกิดมีบทละครที่มีคุณค่าออกมามากมายและเป็นที่ยกย่องมาตลอดจนในสมัยปัจจุบัน

ลักษณะโรงละคร

มีโรงละครใช้อยู่ ๒ แบบในสมัยนี้ คือ

๑. โรงละครสาธารณะ (Public Theatre)

๒. โรงละครไปรเวท (Private Theatre)

๑. โรงละครสาธารณะ เป็นโรงละครกลางแจ้ง กล่าวคือ มีส่วนที่เปิดโล่งอยู่มากกว่าส่วนที่อยู่ใต้ชายคา มีโรงละครสาธารณะอย่างน้อย ๕ แห่งที่สร้างขึ้นก่อน ค.ศ. ๑๖๑๕ แต่ละแห่งน่าจะมีรายละเอียดและรูปลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมาก โดยเฉพาะขนาดที่ใหญ่ที่สุดจุคนได้ระหว่าง ๒,๐๐๐ – ๓,๐๐๐ คน รูปทรงของตัวอาคารก็แตกต่างกันไป มีทั้งที่เป็นทรงกลม ทรงจัตุรัส ทรงห้าเหลี่ยมและทรงแปดเหลี่ยม แต่ลักษณะใหญ่ ๆ ที่คล้ายคลึงกันในการวางรูปคือ

มีลานกว้างตรงกลางโรงละครซึ่งไม่มีหลังคา ล้อมรอบสามด้านด้วยที่นั่งคนดูเป็นชั้น ๆ ๓ ชั้น ซ้อนกันอยู่ ส่วนนี้มีหลังคาและเป็นส่วนที่กำหนดรูปทรงภายนอกของตัวโรงละครว่าจะเป็นทรงกลม ทรงจัตุรัส ทรงห้าเหลี่ยม หรือทรงแปดเหลี่ยม

เวทียกสูงจากพื้น (ประมาณ ๔–๖ ฟุต) ยื่นออกไปตรงกลางลาน เป็นบริเวณหลักที่ใช้เป็นที่แสดง คนดูสามารถยืนดูได้จาก ๓ ด้าน เวทีนี้ติดอยู่กับด้านหลังซึ่งมีเสาและประตูทางเข้าออกของนักแสดง และมีบริเวณแสดงสูงขึ้นไปอีกชั้นหรือสองชั้น การตกแต่งฉากคงจะมีน้อยมากหรือไม่มีเลย นอกจากจะใช้เครื่องประกอบฉากบางชิ้นซึ่งสามารถยกเคลื่อนออกไปได้ง่าย

๒. **โรงละครไปรเวท** อันที่จริงก็เป็นโรงละครที่เปิดให้คนทั่วไปชมเช่นเดียวกับโรงละครสาธารณะ เพียงแต่มีขนาดเล็กกว่า จุคนดูได้น้อยกว่า เก็บค่าดูสูงกว่า และคนที่มาดูค่อนข้างจะอยู่ในระดับสูงกว่า โรงละครไปรเวทเป็นโรงละครในร่ม กล่าวคืออยู่ในตัวอาคารที่มีหลังคาปิดหมด ลักษณะใหญ่ ๆ ของโรงละครในร่มนี้ก็ไม่ต่างจากโรงละครสาธารณะนัก แต่มีขนาดเล็กกว่า ราวครึ่งหนึ่งหรือหนึ่งในสี่เท่านั้น ไม่มีที่ยืนดู มีแต่ที่นั่งเป็นแถวหน้าเวที และแถวเรียงล้อมอยู่ ๓ ด้าน เวทียกพื้นโดยไม่มีกรอบโปรซีเนียม ฉากเบื้องหลังก็คล้ายคลึงกับโรงละครสาธารณะ

นักเขียนคนสำคัญของยุค

ก่อนหน้าเชคสเปียร์ นักเขียนบทละครที่มีอิทธิพลที่สุด คือ โทมัส คิด (Thomas Kyd ค.ศ. ๑๕๕๘ – ๑๕๙๔) คริสโตเฟอร์ มาร์โลว์ (Christopher Marlowe ค.ศ. ๑๕๖๔ – ๑๕๙๓) และจอห์น ลิลี (John Lyly ค.ศ. ๑๕๕๔ – ๑๖๐๖)

แต่บุคคลผู้ได้รับยกย่องว่าเป็นนักเขียนบทละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในยุคนี้ คือ วิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare ค.ศ. ๑๕๖๔ – ๑๖๑๖) เชคสเปียร์เขียนบทละครทั้งหมดประมาณ ๓๘ เรื่อง โดยมักถูกแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท คือ

๑. **ละครประวัติศาสตร์** (Histories) ซึ่งเกี่ยวกับประเทศอังกฤษในอดีตเช่น ริชาร์ดที่ ๒ (Richard II) เฮนรี่ที่ ๔ (Henry IV), เฮนรี่ที่ ๕ (Henry V), เฮนรี่ที่ ๖ (Henry VI) ฯลฯ

๒. **คอเมดี** (Comedy) มีหลายลักษณะ เช่น เรื่องตลกเข้าใจผิด (The Comedy of Errors), ตามใจท่าน (As You Like It), คืนที่สิบสอง (Twelfth Night), ลงเอยด้วยดี (All's Well That Ends Well) ฯลฯ

๓. **แทรเจดี** (Tragedy) อัจฉริยะของเชคสเปียร์ปรากฏเด่นชัดมากที่สุดในแทรเจดีของเขา เช่น โรเมโอ และจูเลียต (Romeo and Juliet), แฮมเล็ท (Hamlet), แมคเบ็ธ (Macbeth), โอเธลโล (Othello), คิงเลียร์ (King Lear) ฯลฯ

ความยิ่งใหญ่ของเชคสเปียร์ทำให้เรามักลืมสนใจนักเขียนอื่น ๆ ในยุคนี้ ทั้ง ๆ ที่ก็เป็นนักเขียนที่มีความสามารถ เช่น เบ็น จอนสัน (Ben Jonson ค.ศ. ๑๕๗๒ – ๑๖๓๗) ซึ่งยึดแบบฉบับการเขียนบทละครตามแบบกรีกและโรมันมากที่สุด และประสบความสำเร็จมากที่สุดในแง่เขียนละครคอเมดีเพื่อจุดมุ่งหมายของการสั่งสอนคนดู

การแสดงในราชสำนัก

การแสดงในราชสำนักเป็นการแสดงที่สำนักพระราชวัง หรือราชสำนักของพวกขุนนางจัดขึ้นในวาระพิเศษ เช่น วันอภิเษก วันประสูติ หรือโอกาสที่มีอาคันตุกะสำคัญมาเยือน การแสดงในราชสำนักที่เรียกว่า มาสค์ (Masque) นี้ คล้ายคลึงกับอินเตอร์เมทซีของอิตาลีและได้รับถ่ายทอดเทคนิคในการจัดฉากและเวทีมาจากพวกอิตาเลียน การจัดแสดงแต่ละครั้งจัดอย่างหรูหราและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมหาศาล เรื่องราวมักเป็นเรื่องเปรียบเทียบให้เห็นความสำคัญของบุคคลที่ได้รับเกียรติจัดงานให้ โดยใช้เรื่องราวของตัวละครในตำนานเก่าแก่หรือบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ นอกจากนั้นยังมีการเต้นรำด้วยลีลาที่แช่มช้อยระหว่างข้าราชสำนักและผู้ชมการแสดงด้วย

การแสดงในราชสำนักนี้เน้นที่ความใหญ่โตหรูหราของการจัดฉากและการจัดแสดง ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจากการฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลี

ยุคทองของการละครสเปน

เช่นเดียวกับในอังกฤษ การแสดงละครก้าวขึ้นสู่ความรุ่งเรืองมากในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ จนกระทั่งระยะเวลาระหว่าง ค.ศ. ๑๕๘๐ – ๑๖๘๐ ได้รับการขนานนามว่าเป็นยุคทองของวรรณกรรมการละครของสเปน

โรงละครสาธารณะของสเปนในยุคนี้ สร้างอยู่ระหว่างบริเวณลานกลางซึ่งล้อมรอบด้วยตัวอาคาร โดยใช้ระเบียงตึกและห้องริมนอกตัวตึกเป็นที่นั่งคนดู และมีที่ยืนดูและม้านั่งอยู่ตรงกลางลานสำหรับคนดูด้วย เวทีเปิดโล่งโดยไม่มีกรอบเวที การจัดเวทีมีลักษณะง่าย ๆ ไม่ซับซ้อนยุ่งยากตามความนิยมของพวกอิตาเลียน

นักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ โลเป เดอ เวกา (Lope de Vega ค.ศ. ๑๕๖๒ – ๑๖๓๕) และ กาลเดรอง เดอลา บาร์กา (Calderon de la Barca ค.ศ. ๑๖๐๐ – ๑๖๘๑) ซึ่งไม่ได้รับอิทธิพลการเขียนตามแนวของการฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลีแต่อย่างใด

อังกฤษและสเปน ได้พัฒนาขนบนิยมทางการละครขึ้นมาจนมั่นคงก่อนที่แนวคิดใหม่ ๆ ในการเขียนและการจัดแสดงจะแพร่หลายเข้ามา การละครของทั้งสองประเทศเป็นพัฒนาการมาทีละขั้นช้า ๆ จากประเพณีดั้งเดิม การบันเทิงไม่ได้แบ่งแยกกันระหว่างราชสำนักและสามัญชนจนเกินไปนัก คุณค่าของละครจึงอยู่ในการที่มุ่งให้แก่คนทุกชั้น ไม่จำกัดเพียงในหมู่แคบ ๆ ของกลุ่มคนชั้นสูงที่มีการศึกษาเท่านั้น

บทที่ ๕
การละครนีโอคลาสสิคในฝรั่งเศส

ประเทศฝรั่งเศสยังคงรักษาลักษณะการละครตามแบบของยุคกลางสืบมาจนถึงต้นคริสต์-ศตวรรษที่ ๑๗ ช่วงเวลาระหว่าง ค.ศ. ๑๖๒๕ – ๑๖๕๐ จึงได้เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในด้านการละคร เนื่องมาจากภาวะการเมืองที่เริ่มมั่นคงขึ้น ประกอบกับความปรารถนาแรงกล้าที่จะยกระดับมาตรฐานทางวัฒนธรรมของคนทั่วไป และความคิดของพวกอิตาเลียนในเรื่องการจัดเวทีและบทละครแพร่เข้ามา อีกทั้งยังมีนักเขียนบทละครชาวฝรั่งเศสที่มีความสามารถเกิดขึ้น

ประเทศฝรั่งเศสคุกรุ่นอยู่ในสงครามกลางเมืองเรื่องศาสนามาตั้งแต่ราว ค.ศ. ๑๕๖๐ จนถึงราว ๑๖๒๐ เมื่อสภาพการณ์ทางการเมืองสงบลง รัฐบาลก็พยายามหันมาปรับปรุงทางด้านวัฒนธรรม และได้ใช้ความเจริญในประเทศอิตาลีทางด้านวรรณคดีและศิลปะเป็นเครื่องชี้แนะแนวทาง มีการสร้างโรงละครที่มีเวทีแบบกรอบรูปหรือโปรซีเนียมและลักษณะโรงละครตามแบบอิตาลี ยิ่งไปกว่านั้นอิทธิพลของอิตาลียังเห็นได้ชัดในการจัดตั้งสถาบันวิชาการของฝรั่งเศส (Academie Francaise) ในราว ค.ศ. ๑๖๒๙ มีกลุ่มคนที่สนใจในวรรณคดีและภาษามาพบปะสังสรรค์กันอย่างไม่เป็นทางการ เพื่อพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในด้านศิลปะและวรรณคดี ซึ่งต่อมาคนกลุ่มนี้ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลฝรั่งเศสให้ก่อตั้งเป็นสถาบันอย่างเป็นทางการขึ้น จนในที่สุดก็จัดตั้งขึ้นใน ค.ศ. ๑๖๓๕ ซึ่งสถาบันวิชาการของฝรั่งเศสนี้ยังคงดำเนินงานสืบมาอยู่จนในปัจจุบันนี้ และเป็นที่ยกย่องเชื่อถือมาก โดยเฉพาะในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ และ ๑๘ สถาบันนี้มีบทบาทต่อวรรณคดีและการละครของฝรั่งเศสอย่างใหญ่หลวง บทบาทที่เห็นได้ชัดตั้งแต่แรกเริ่มก็คือการนำละครฝรั่งเศสไปสู่ละครนีโอคลาสสิค (Neoclassicism)

ทัศนะทั่ว ๆ ไปของการละครนีโอคลาสสิค

สถาบันวิชาการของฝรั่งเศสมีผลงานที่เห็นได้ชัด คือ การวางกำหนดกฎเกณฑ์ของละครนีโอคลาสสิค โดยได้สืบทอดมาตรฐานการละครมาจากนักวิจารณ์อิตาเลียน ซึ่งยึดบทวิจารณ์ของกรีก (คือ อริสโตเติล) และโรมัน (คือ ฮอเรส) เป็นหลัก ฝรั่งเศสได้ตั้งข้อกำหนดกฎเกณฑ์ของนีโอคลาสสิคขึ้นมาจากรากฐานเหล่านี้ อย่างไรก็ตาม กฎเกณฑ์เหล่านี้เป็นการตีความหลักการเขียนสมัยคลาสสิค (กรีกและโรมัน) ซึ่งยังประกอบไปด้วยความเข้าใจผิดในรายละเอียดบางส่วนของกรีกและโรมัน ซึ่งนักวิจารณ์ในสมัยหลัง ๆ ต่อมาได้ตีความหมายแตกต่างออกไป ความพยายามฟื้นฟูการละครคลาสสิคในสมัยนี้จึงได้ชื่อเฉพาะว่า นีโอคลาสสิค ซึ่งแตกต่างไปจากทัศนะของสมัยคลาสสิค (กรีกและโรมัน) ซึ่งเป็นต้นตำรับ

หัวข้อที่มักเป็นปัญหาถกเถียงกันอยู่เสมอ สำหรับพวกนีโอคลาสสิค คือ

๑. ความสมจริงในละคร
๒. การแบ่งแยกประเภทของละคร
๓. จุดมุ่งหมายของละคร
๔. ความเหมาะสม
๕. เอกภาพสามประการ

ประการแรก เกี่ยวกับความสมจริงในละคร ละครจะต้องดูเหมือนกับความเป็นจริง ซึ่งตามแนวความคิดแบบนีโอคลาสสิคนี้ ความสมจริงนี้มิได้หมายถึงการเสนอชีวิตจริง ดังเช่นในความหมายปัจจุบัน หากแต่ความต้องการ "ความเป็นจริง" ทำให้ไม่นิยมใช้เรื่องราว ความเพ้อฝันหรือปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ยิ่งไปกว่านั้น "ความเป็นจริง" ที่นักการละครนีโอคลาสสิคแสวงหาจะต้องเป็นความจริงที่คงทนถาวร และเป็นสากล กล่าวคือ เป็นจริงในทุกเวลาและทุกสถานที่ ฉะนั้นจึงไม่นิยมเสนอรายละเอียดปลีกย่อย หรือลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล

ประการที่สอง การแบ่งแยกประเภทของละครโดยเด็ดขาด ทำให้มีละครเพียง ๒ ชนิด ที่ยอมรับกันว่าเป็นแบบแผนที่ถูกต้อง คือ แทรเจดี และ คอเมดี แต่ละประเภทก็มีกฎเกณฑ์แตกต่างกันออกไป แทรเจดีใช้ตัวละครที่เป็นเจ้าผู้ครองนคร เจ้าขุนมูลนาย หรือชนชั้นสูง เรื่องราวเป็นเรื่องเกี่ยวกับชาติบ้านเมือง ความตกต่ำของคนในระดับสูง หรือเหตุการณ์ในทำนองเดียวกันนี้ และจะต้องจบลงอย่างน่าเศร้า ภาษาที่ใช้ในเรื่องจะต้องมีลักษณะสูงส่งและอยู่ในรูปของโคลงกลอน ส่วนคอเมดีก็แสดงให้เห็นตัวละครที่เป็นชนชั้นกลางหรือชั้นต่ำ เรื่องราวเป็นเรื่องที่ไม่สลักสำคัญนัก เป็นเรื่องชีวิตส่วนตัวของชาวบ้านสามัญ ตอนจบจะต้องลงเอยด้วยความสุขเสมอ ภาษาที่ใช้ก็เป็นภาษาพูดสามัญที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ตามทัศนะของสมัยนี้ละครที่เขียนขึ้นโดยนำเอาแทรเจดีมาปะปนกับคอเมดีนั้นถือว่าไร้ค่าและไม่สมควรนำมาวิพากษ์วิจารณ์ เพราะไม่ถึงระดับมาตรฐานที่ยอมรับกัน

ประการที่สาม เกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของละคร แต่เดิมการศึกษาด้านมนุษยศาสตร์ถูกมองว่าเป็นศาสตร์ที่งมงายและไร้เหตุผล เมื่อการศึกษาศิลปะและวรรณคดีซึ่งเป็นมนุษยศาสตร์ตื่นตัวขึ้นมา จึงมีความต้องการที่จะลบล้างความเชื่อที่มีมาแต่เดิม และพยายามหันมาเน้นประโยชน์ของละครว่าควรให้แง่คิดในด้านการสั่งสอนศีลธรรมแก่ผู้อ่านและผู้ชมในขณะที่ให้ความเพลิดเพลินใจไปด้วย เพื่อให้การสั่งสอนได้ผล ละครจะต้องแสดงให้เห็นตัวละครถูกลงโทษหรือได้รับรางวัลตอบแทนตามควรแก่ความประพฤติและการกระทำของตน ทำให้เกิดมีศัพท์ว่า "ความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์" (Poetic justice) ขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ เพื่อแสดงให้เห็นผลตอบแทนการกระทำของตัวละครตามที่สมควรจะได้รับเพื่อเป็นคติสอนใจแก่ผู้ชม ฉะนั้น คอเมดีจะต้องเยาะเย้ยล้อเลียนความประพฤติที่ควรจะหลีกเลี่ยง ในขณะที่แทรเจดีต้องแสดงผลบั้นปลายที่น่ากลัวของ

ความผิดพลาดและการกระทำที่ผิด แต่ก็ถือกันด้วยว่านอกจากประโยชน์ด้านการสั่งสอนแล้วละครก็ยังต้องให้ความเพลิดเพลินด้วยเหมือนกัน ซึ่งเป็นจุดประสงค์ที่แฝงมาเพื่อทำให้การสั่งสอนไม่ดูจืดชืดและน่าเบื่อ

ประการที่สี่ เกี่ยวกับความเหมาะสมในด้านการสร้างตัวละคร ถือกันว่ามนุษย์มีธรรมชาติที่ตายตัวเหมือนกันหมด ไม่ว่าในสมัยใดของโลก อายุ สถานะ ตำแหน่ง อาชีพ เพศ ต่างก็บ่งลักษณะในตัวของมันเอง การวางลักษณะตัวละครจึงต้องคำนึงถึงความเหมาะสม และให้สอดคล้องกับสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ตามมาตรฐานที่ยอมรับกัน การสร้างตัวละครให้ผิดแผกไปจากมาตรฐานที่ตั้งไว้นี้ จึงถือว่าขาด "ความเหมาะสม" เช่นที่ว่านี้

ประการสุดท้าย การยึดถืออย่างแน่วแน่ใน "เอกภาพสามประการ" คือเอกภาพของเรื่องราว ของเวลา และของสถานที่ (The Unities of Action, of Time and of Place) เอกภาพของเรื่องราวในที่นี้ใช้ในความหมายว่ามีเรื่องราวดำเนินอยู่เพียงเรื่องเดียว โดยไม่มีเรื่องปลีกย่อย (Subplot) อื่นใดที่แยกไปจากเรื่องราวหลัก ในด้านเอกภาพของเวลาและของสถานที่ นีโอคลาสสิคเป็นยุคเดียวที่เน้นความสำคัญด้านนี้อย่างจริงจังแม้ว่าละครกรีกและโรมันส่วนมากมักจะดำเนินไปตามหลักของเอกภาพทั้งสองนี้ แต่ก็ไม่ถึงกับมีการยืนยันมั่นคงว่าเป็นปัจจัยสำคัญของละครที่ดี นักวิจารณ์ชาวอิตาลีเป็นผู้วางกฎเกณฑ์แห่งเอกภาพนี้ในราว ค.ศ. ๑๕๗๐ จนกลายเป็นที่ยอมรับนับถือกันมาตลอดร่วมสองศตวรรษ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฝรั่งเศส ตามความคิดของพวกนีโอคลาสสิค เอกภาพของเวลานั้นถือกันว่าไม่ควรใช้เวลาในเรื่องเกิน ๒๔ ชั่วโมง ในด้านเอกภาพของสถานที่ก็ไม่ควรใช้การเปลี่ยนสถานที่ของฉากให้เกินภายในบริเวณเมือง ๆ หนึ่ง มิฉะนั้นจะเป็นการขัดต่อความสมจริงของละคร โดยอ้างว่าผู้ชมซึ่งนั่งดูละครอยู่ในช่วงเวลาไม่กี่ชั่วโมงจะไม่เชื่อว่าเรื่องราวจะผ่านไปได้นานนับเดือนนับปี และในทำนองเดียวกัน การเปลี่ยนฉาก (สถานที่) ไปสู่สถานที่ที่อยู่ไกล ๆ ออกไปก็จะทำให้คนดูเชื่อไม่ได้เช่นกัน

แนวคิดเหล่านี้ แม้ว่าในทัศนะปัจจุบันจะดูไม่สมเหตุสมผลและเป็นข้อจำกัดเกินไป แต่ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ ก็มีผลอย่างมหาศาลต่อการเขียนบทและการจัดแสดงละคร ตลอดมาจนถึงในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘

นักเขียนคนสำคัญของยุค

นักเขียนบทละครที่ยิ่งใหญ่ของฝรั่งเศสในยุคนีโอคลาสสิค มีอยู่ ๓ คน คือ

๑. ปีแอร์ คอร์แนย์ (Pierre Corneille ค.ศ. ๑๖๐๖ – ๑๖๘๔)

๒. ชอง ราซีน (Jean Racine ค.ศ. ๑๖๓๙ – ๑๖๙๙)

๓. โมลิแยร์ (Moliere ค.ศ. ๑๖๒๒ – ๑๖๗๓)

คอร์แนย์ เป็นนักเขียนคนแรกที่ก่อให้เกิดการโต้แย้งอย่างมากในด้านกฎเกณฑ์ของนีโอคลาสสิค บทละครเรื่อง เดอะซีด (The Cid) ของเขาได้รับความสำเร็จอย่างมาก แต่ก็นำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง เพราะแม้จะเป็นไปตามกฎเกณฑ์ของนีโอคลาสสิคหลายประการ แต่ก็เกิดปัญหาเกี่ยวกับด้านความสมจริง ความเหมาะสมของตัวละคร และเอกภาพ ทำให้สถาบันวิชาการของฝรั่งเศสต้องแสดงบทบาทในการให้มาตรฐานการเขียนที่ดี จนเป็นที่ยุติข้อโต้แย้งได้

๒. ราซีน เป็นผู้ที่นำละครแทรเจดีของฝรั่งเศสไปถึงจุดสูงสุด บทละครที่เขาเขียนเช่น อันโดมาค (Andromaque), เบเรนีซ (Berenice), เพดรา (Phaedra) ลักษณะเด่นของบทละครของราซีน คือ มีเหตุการณ์เกิดขึ้นน้อย แต่ส่วนใหญ่จะเน้นความขัดแย้งทางจิตวิทยาภายในตัวละคร ซึ่งทำให้ละครของเขามีพลังมาก

๓. โมลิแยร์ มีชื่อเสียงมากด้วยละครคอเมดีของเขา แม้ว่าเขาจะเขียนบทละครประเภทอื่น ๆ ด้วย เขาเป็นผู้ที่ทำให้คอเมดีของฝรั่งเศสมีสถานะเทียบเทียมกับแทรเจดี และเป็นที่นิยมยกย่องทั่วโลกยิ่งกว่าคอร์แนย์และราซีนเสียอีก บทละครเด่น ๆ ของเขามี เช่น ตาร์ตูฟ (Tartuffe), คนตระหนี่ (The Miser), โรคมายา (The Imaginary Invalid).

หลังจากที่โมลิแยร์เสียชีวิตลง การละครของฝรั่งเศสก็ตกต่ำลงอย่างรวดเร็ว และกินเวลาอีกนานกว่าจะกลับคืนขึ้นสู่ความรุ่งเรืองเช่นในยุคนี้อีก.

บทที่ ๖

การละครช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ – ๑๙

คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘

ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ รูปแบบการละครในอังกฤษแสดงให้เห็นลักษณะเด่นของวรรณกรรมบทละครในยุคนี้ ฝรั่งเศสยังคงยึดถือกฎเกณฑ์นีโอคลาสสิคที่เคร่งครัด ส่วนอิตาลีก็ยังคงมีผลงานด้านการออกแบบฉากกว่าด้านอื่น ๆ ยิ่งไปกว่านั้น การละครได้แพร่ไปสู่ที่ต่าง ๆ ที่แทบไม่เคยมีกิจกรรมด้านการแสดงมาก่อน อย่างรวดเร็วและมั่นคง เริ่มมีวิวัฒนาการการละครขึ้นในรัสเซียและทั่วภาคพื้นยุโรปเหนือ อันประกอบด้วยนอรเว เดนมาร์ก และสวีเดน ในอเมริกาการละครได้ลอกเลียนวิวัฒนาการไปโดยตรงจากอังกฤษเมืองแม่ ส่วนเยอรมันซึ่งในต้นศตวรรษยังล้าหลังอยู่มากในด้านการละคร กลับก้าวรุดไปข้างหน้าอย่างรวดเร็วจนล้ำหน้าประเทศอื่นไปในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ สู่ละครแนวโรแมนติซิสม์ ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวสำคัญในประเทศอื่น ๆ ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

ความเปลี่ยนแปลงของการละครในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ เป็นผลเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางสังคม การปฏิวัติอุตสาหกรรมทำให้ชนชั้นกลางมีบทบาทในสังคมมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด พวกพ่อค้าชนชั้นกลางยังมั่งคั่งร่ำรวยขึ้นอย่างรวดเร็วจากผลกำไรมหาศาลในการค้าขายกับดินแดนอาณานิคมซึ่งได้แผ่ขยายไปทั่วโลก ชนชั้นกลางเหล่านี้เริ่มเรียกร้องที่จะมีบทบาทในสังคมในด้านการบันเทิงที่เป็นอยู่ จึงได้เริ่มแสดงความไม่พอใจต่อละครของคนชั้นสูงซึ่งแสดงการดำเนินชีวิตที่ไม่มีแก่นสาร และตัวละครประพฤติปฏิบัติตัวอย่างไม่ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม จึงเกิดมีการปฏิรูปการละครโดยหันมาสู่ความคิดที่เคร่งครัดในศีลธรรมมาก ลักษณะของละครที่เกิดขึ้นใหม่นี้เรียกว่าละครเซนติเมนตัล (Sentimental Drama)

ละครเซนติเมนตัล

ลักษณะเด่นของละครเซนติเมนตัล คือ การเรียกร้องให้คนดูสงสารเห็นอกเห็นใจในเคราะห์กรรมของตัวละครอย่างมากมายเกินเหตุ แม้กระทั่งละครเซนติเมนตัลประเภทคอเมดีก็ยังมุ่งที่จะเสนอเคราะห์กรรมของตัวละครที่น่าเห็นใจ ความตลกขบขันจะมีได้ในตัวละครรอง ๆ ลงมาเท่านั้น จุดมุ่งหมายของละครคือ เพื่อเรียกน้ำตา และรอยยิ้ม ลักษณะของตัวละครมักจะละเมียดละไม เต็มไปด้วยอารมณ์สุนทรอ่อนไหว แต่ต้องถูกบีบคั้นจากสถานการณ์ที่โหดร้าย แต่ตัวละครก็อดกลั้นและยอมทนสู้อย่างไม่หวั่นไหว และผ่านพ้นมาได้อย่างน่าสรรเสริญและได้รับผลตอบแทนคุ้มค่าในที่สุด

ละครเซนติเมนตัลมีทั้งที่เป็นแบบแทรเจดี และแบบคอเมดี ทั้งสองแบบนี้ใช้ตัวละครที่เป็นคนธรรมดาสามัญ ซึ่งสะท้อนให้เห็นค่านิยมของชนชั้นกลาง นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงไปจากมาตรฐานความคิดของพวกนีโอคลาสสิคหลายประการ โดยที่ไม่คำนึงถึงหลักการแบ่งแยกประเภทของละครว่าจะต้องเป็นรูปแบบที่บริสุทธิ์เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ได้นำเอาลักษณะของแทรเจดีและคอเมดีมาปะปนไว้ในเรื่องเดียวกัน สิ่งที่แตกต่างระหว่างละครเซนติเมนตัลทั้งสองประเภท คือ ตอนจบของเรื่อง ซึ่งในคอเมดีจบลงด้วยความสุข โดยแสดงว่าตัวละครเอกได้รับผลรางวัลตอบแทนความดี การระงับตัวระงับใจไว้จากการทำความชั่ว ส่วนในแทรเจดีจบลงอย่างน่าสลดใจ โดยแสดงผลกรรมที่น่ากลัวจากการได้ปล่อยตัวให้ประกอบกรรมชั่วลงไป

นักเขียนและบทละคร

เซอร์ริชาร์ด สตีล (Sir Richard Steele ค.ศ. ๑๖๗๒ – ๑๗๒๙) นักเขียนชาวอังกฤษ บทละครที่เขาเขียน เช่น คู่รักผู้มีคุณธรรม (The Conscious overs) อยู่ในประเภทคอเมดี โดยเป็นเรื่องราวของนางเอกที่ยากจน ซึ่งถูกกีดกันในด้านความรักและต้องเผชิญอุปสรรคนานาประการ นางเอกต้องพิสูจน์ความดีของตัวเอง จนกระทั่งเรื่องราวเผยออกมาว่าเธอนั้น แท้จริงเป็นบุตรสาวของพ่อค้าที่มั่งคั่งคนหนึ่ง พ่อของพระเอกจึงยอมให้ทั้งสองแต่งงานกัน

จอร์ช ลิลโล (George Lillo ค.ศ. ๑๖๙๓ – ๑๗๓๙) ชาวอังกฤษ ผู้เขียนเรื่องพ่อค้าในลอนดอน (The London Merchant) ซึ่งอยู่ในประเภทแทรเจดี เรื่องราวแสดงให้เห็นชายหนุ่มที่หลงผิดไปเพราะหญิงชั่วคนหนึ่ง จนถึงกับปล้นนายจ้างของตนและฆ่าลุงของตัวเองตาย ในเรื่องแสดงอย่างชัดแจ้งว่า ถ้าชายหนุ่มผู้นี้หักห้ามใจไว้ได้ ไม่หลงไปกับความเย้ายวนต่าง ๆ ก็จะต้องได้แต่งงานกับลูกสาวของนายจ้าง และมีฐานะร่ำรวยขึ้นมาเอง

โบมาร์เช (Beaumarchais ค.ศ. ๑๗๓๒ – ๑๗๙๙) นักเขียนชาวฝรั่งเศส บทละครเรื่องฟิกาโรสมรส (The Marriage of Figaro) ที่เขาเขียน เป็นเรื่องของท่านเคาน์ซึ่งกำลังเบื่อภรรยาสาว พยายามจะเกี้ยวสาวใช้ซึ่งกำลังจะแต่งงานกับชายรับใช้ เรื่องราวแสดงให้เห็นแผนการของท่านเคาน์ซึ่งถูกเปิดเผยและขัดขวางไว้ได้ทันท่วงทีหลายครั้งหลายหน เป็นการเสียดสีการกระทำของชนชั้นสูงต่อคนชั้นต่ำกว่า

คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

ในช่วงแรกของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ มีละคร ๒ แบบ วิวัฒนาการขึ้นมา คือ โรแมนติซิสม์ (Romanticism) และ เมโลดรามา (Melodrama) ซึ่งครองความนิยมสูงสุดมาตลอดครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

(๑) โรแมนติซิสม์

โรแมนติซิสม์เป็นปฏิกิริยาโต้ตอบแนวละครนีโอคลาสสิค ซึ่งประกอบไปด้วยระเบียบแบบแผนที่กำหนดกฎเกณฑ์ไว้อย่างเคร่งครัด พวกนีโอคลาสสิคเชื่อในเหตุผลและหน้าที่เป็นใหญ่ ในขณะที่พวกนิยมโรแมนติซิสม์เชื่อในเสรีภาพของมนุษย์ที่จะปฏิบัติตามความรู้สึกและหัวใจมากกว่าจะใช้เหตุผลมาบีบบังคับ ฉะนั้นพวกโรแมนติคจึงไม่คำนึงถึงระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ที่ยึดถือปฏิบัติกันมา

พร้อม ๆ กับการต่อต้านและท้าทายรูปแบบเท่า ๆ ก็มีการปฏิวัติในด้านเนื้อหาของวรรณกรรมด้วย ตำนานกรีกที่เคยเป็นแหล่งสำคัญของเรื่องราวที่มาของละครนีโอคลาสสิค กลับไม่เป็นที่นิยมอีกสืบไป กลับมีนิยายปรัมปราของยุคกลาง และเรื่องราวของวีรบุรุษพื้นเมืองซึ่งต่อต้านและท้าทายกับขนบประเพณีศีลธรรมและสังคมเข้ามาแทนที่ แก่นของเรื่องมักแสดงถึงการดิ้นรนที่จะบรรลุเสรีภาพในอุดมคติและการปฏิบัติตน ฉะนั้น ทั้งรูปแบบ เนื้อหา และแก่นของเนื้อเรื่องที่ไม่เหมือนเดิมนี้ทำให้ละครโรแมนติคเป็นละครที่มีลักษณะตรงกันข้ามเกือบทุกประการกับละครนีโอคลาสสิค

อันที่จริง ละครโรแมนติคนี้พัฒนาขึ้นในประเทศเยอรมัน ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ แล้ว แต่ปฏิกิริยาที่รุนแรงและออกนอกหน้าต่อละครนีโอคลาสสิคมาปรากฏเด่นชัดในประเทศฝรั่งเศส ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

นักเขียนและบทละคร

ฟรีดริค ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller ค.ศ. ๑๗๕๙ – ๑๘๐๕) ชาวเยอรมัน บทละครเรื่องแรกของเขา ซึ่งเป็นแบบฉบับของละครโรแมนติค คือ จอมโจร (The Robbers) เรื่องของชายคนหนึ่งซึ่งถูกบีบให้กลายเป็นจอมโจรนอกกฎหมาย

โยฮัน วูลฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgaug von Goethe ๑๗๔๙ – ๑๘๓๒) ชาวเยอรมัน งานเขียนที่เป็นที่รู้จักดีที่สุดของเขา คือ เฟาสท์ (Faust) แสดงให้เห็นความใฝ่ฝันของมนุษย์ซึ่งไม่พอใจกับชีวิตสามัญ และปรารถนาในอำนาจไร้ขอบเขตเหนือชีวิต จนกระทั่งยอมขายวิญญาณให้แก่ปีศาจ

วิคเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo ค.ศ. ๑๘๐๒ – ๑๘๘๕) ชาวฝรั่งเศส บทละครที่สำคัญที่สุดของเขาคือ แอร์นานี (Hernani) แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ในความรักและเกียรติยศ เรื่องราวเต็มไปด้วยความน่าตื่นเต้นในทำนองเดียวกับละครเมโลดรามาซึ่งกำลังเป็นที่นิยมแพร่หลายในขณะนั้น แต่การสร้างลักษณะนิสัยมีความละเอียดลึกซึ้ง และยังคงเขียนด้วยร้อยกรองอยู่ การแสดงละครเรื่องนี้ก่อให้เกิดปฏิกิริยารุนแรงที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์การละคร จนได้รับการขนานนามว่าการประจัญบานแห่งแอร์นานี (The Battle of Hernani)

(๒) เมโลดรามา

ละครเมโลดรามาเกิดขึ้นมาหลังละครโรแมนติค และกลายเป็นลักษณะละครที่แพร่หลายที่สุดในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ เมโลดรามาเป็นการผสมกันระหว่างดนตรีและละคร ละครประเภทนี้มีเพลงประกอบ เป็นดนตรีที่แสดงลักษณะของอารมณ์ในแต่ละฉาก และช่วยกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมให้รู้สึกต่อเรื่องราวตามที่ต้องการ ดังนั้น ลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของเมโลดรามาคือการเร้าอารมณ์ผู้ชม โดยการกระตุ้นความรู้สึกสงสารและโกรธอย่างไม่ลึกซึ้งในชั่วขณะที่เรื่องราวดำเนินไป มีฉากเบาสมองเพื่อผ่อนคลายความเครียดแทรกอยู่บ้าง เรื่องราวดำเนินไปด้วยแผนการของฝ่ายตรงข้ามกับตัวเอกซึ่งทำให้เรื่องราวยุ่งเหยิงมากขึ้น อย่างไรก็ตาม โครงเรื่องของเมโลดรามาก็เป็นเรื่องที่เข้าใจง่าย แสดงให้เห็นเหตุการณ์ซึ่งตัวเอกต้องเผชิญกับปัญหาครั้งแล้วครั้งเล่า เรื่องราวมีปมที่น่าสงสัยและชวนให้ติดตามดู และตอนจบของเรื่องมักจะผันแปรเหตุการณ์ไปอย่างแทบไม่น่าเป็นไปได้ ตัวละครมีลักษณะตายตัว กล่าวคือ ไม่ค่อยแสดงให้เห็นการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงไปในทางด้านจิตวิทยาหรือศีลธรรม หรือถ้าเปลี่ยน ก็จะเป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหันและซึ่งพบได้ในแทบทุกเรื่อง คือ พระเอก – นางเอก ตัวตลก และผู้ร้ายหรือตัวอิจฉา แบบแผนการสร้างตัวละครและการสร้างโครงเรื่องจึงไม่แตกต่างกันมากนักในเมโลดรามาแต่ละเรื่อง คงแตกต่างกันไปแต่รายละเอียดและลักษณะเฉพาะของตัวละครและของสถานการณ์

นักเขียนและบทละคร

คอทเซบู (Kotzebue ค.ศ. ๑๗๖๑ – ๑๘๑๙) ชาวเยอรมัน เขียนบทละครทั้งหมดกว่า ๒๐๐ เรื่อง และได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลก ก่อให้เกิดการเลียนแบบขึ้นมากมาย

พิเซเรกูรต์ (Pixe're'court ค.ศ. ๑๗๗๓ – ๑๘๔๔) ชาวฝรั่งเศส เขียนบทละครกว่า ๑๐๐ เรื่อง และได้ทำให้รูปแบบของเมโลดรามาเด่นชัดขึ้นมา

บทที่ ๗

การละครสมัยใหม่

ในภาวการณ์ทางการเมือง และเศรษฐกิจซึ่งอยู่ในภาวะยุ่งเหยิงจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม ซึ่งมีผลต่อเนื่องมาถึงความแออัดของบ้านเมืองจากการที่พวกกรรมกรอพยพเข้ามาอยู่กันหนาแน่นตามเมืองใหญ่ ความอดอยากและอัตราของอาชญากรรมพุ่งขึ้นสูง แนวความคิดเพ้อฝันแบบโรแมนติค และความไม่สมจริงของเมโลดรามาดูจะไม่สอดคล้องกับภาวการณ์ที่เป็นอยู่เลย นักศิลปะและวรรณคดีเริ่มถกเถียงกันในอันที่จะละทิ้งความฝันอันสวยงามของอดีต มาสู่การแสวงหาสภาพความเป็นจริงด้วยระเบียบวิธีที่เป็นวิทยาศาสตร์ คือ การใช้เหตุผลที่สามารถอธิบายได้

แนวความคิดแบบสมัยใหม่นี้เชื่อว่าพันธุกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นเครื่องกำหนดการดำรงชีวิตของมนุษย์ และเป็นปัจจัยสำคัญที่จะอธิบายลักษณะนิสัยและการกระทำทั้งหมดของคนเรา การเสนอละครจึงขึ้นอยู่กับแนวคิดแนวนี้ และใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ คือ พยายามแสวงหาความเป็นจริงซึ่งสามารถได้มาด้วยสิ่งที่พิสูจน์ให้เห็นได้ ลักษณะการมองความเป็นจริงเฉพาะสิ่งที่เห็นได้ด้วยตานี้ มีผลต่อแนวของศิลปะและละครอย่างมาก

ละครแนวสัจจนิยม (Realism)

ในละครแนวสัจจนิยม นักเขียนพยายามเสนอภาพความเป็นจริงอย่างตรงไปตรงมา อย่างเป็นกลาง และเที่ยงธรรมที่สุด โดยไม่บิดเบือนไปจากสิ่งที่เห็นได้ เป็นเหตุให้หันมาเน้นที่รายละเอียดของชีวิตประจำวัน ทุกส่วนที่ประกอบกันขึ้นมาตามความเป็นจริงที่เป็นอยู่ หลีกเลี่ยงเรื่องประวัติศาสตร์ในอดีตและการมองมนุษย์อย่างเลอเลิศในแนวโรแมนติค

ในด้านการเสนอเรื่องราวบนเวทีละครนั้น ละครแนวสัจจนิยมพยายามจำลองภาพความเป็นจริงที่ประกอบด้วยรายละเอียดที่น่าเชื่อในด้านฉาก เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบฉาก และการใช้แสง

พัฒนาการของการใช้แสงสำหรับเวทีมีส่วนสนับสนุนพัฒนาการของละครแนวสัจจนิยมเป็นอย่างยิ่ง แต่เดิมโรงละครในร่มใช้แสงจากเทียนและตะเกียงน้ำมัน ราว ค.ศ. ๑๘๐ เริ่มใช้ไฟฟ้าแทน อันทำให้สามารถปรับระดับแสงได้ดียิ่งขึ้น

เมื่อเวทีสว่างมากขึ้น ทำให้เห็นชัดถึงความไม่สมจริงของฉากบนเวทีที่มีอยู่เดิม จึงต้องมีความเปลี่ยนแปลงทางด้านฉากไปพร้อม ๆ กัน โดยเพิ่มรายละเอียดของฉากให้เป็นแบบสามมิติมากขึ้น โดยลดฉากวาดให้น้อยลง ความสนใจในการจัดฉากและเวทีมุ่งไปสู่รายละเอียดเล็ก ๆ ที่ดูเป็นจริงจังเพิ่มขึ้นทุกที

มีนักการละครในแนวเดียวกับสัจจนิยมที่เน้น "ความเหมือนชีวิต" ของละครจนกระทั่งต้องการให้ละครเป็นเหมือน "เสี้ยวหนึ่งของชีวิต" โดยเน้นอย่างยิ่งยวดในวิธีการแบบวิทยาศาสตร์ที่จะต้องให้ผู้เสนอละครมีความเป็นกลางโดยเที่ยงแท้ ไม่ให้เอาความคิดหรือทัศนะส่วนตัวไปพัวพันอยู่เลยแม้แต่น้อย เราเรียกแนวละครที่เป็นปลายสุดของสัจจนิยมนี้ว่า ธรรมชาตินิยม (Naturalism)

ในทางปฏิบัติ แนวธรรมชาตินิยมมักจะเน้นถึงชีวิตของพวกกรรมาชีพที่ประสบความทุกข์ยาก โดยพยายามเสนอ "ข้อเท็จจริง" ที่แสดงถึงความลำบากยากแค้นอยู่ตลอดเวลา ละครแนวธรรมชาตินิยมพยายามสะท้อนความเป็นจริงของสังคมในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ที่ประสบกับปัญหาชนชั้นกรรมกรที่มีชีวิตลำเค็ญ

เนื่องจากการเน้นความสำคัญของสภาพแวดล้อมว่าเป็นปัจจัยกำหนดลักษณะนิสัยและการกระทำ ฉากจึงถูกพิจารณาว่ามีความสำคัญยิ่งกว่าละครยุคใดในอดีต รายละเอียดทุกชิ้นที่ประกอบกันขึ้นมาเป็นฉากต้องนำมาคำนึง เพื่อให้การกระทำทุกอย่างของตัวละครเป็นที่เข้าใจได้ ธรรมชาตินิยมต้องการให้สิ่งที่เกิดบนเวทีมีสภาพไม่ผิดไปจากชีวิตจริง

นักเขียนและบทละคร

เฮ็นริค อิบเส็น (Henrik Ibsen ค.ศ. ๑๘๒๖ – ๑๙๐๖) ชาวนอรเว บทละครของเขาอาทิ เช่น บ้านตุ๊กตา (A Doll's House), ปีศาจ (Ghosts), ศัตรูประชาชน (An Enemy of the People) แสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างหน้าที่ที่คนเรามีต่อตนเองและที่มีต่อผู้อื่น และมีลักษณะที่เราเรียกกันว่า สัจจนิยม โดยพยายามหาเหตุผลให้แก่การกระทำของตัวละครอย่างถี่ถ้วนรอบคอบ การดำเนินเรื่องจะพัฒนาไปอย่างสมเหตุสมผล คำพูด ฉากและเครื่องแต่งกาย พิถีพิถันเลือกมาเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของตัวละคร

แกร์ฮาร์ต เฮาพท์มานน์ (Gerhart Hauptmann ค.ศ. ๑๘๖๒ – ๑๙๔๖) ชาวเยอรมัน เป็นที่รู้จักกันดีจากบทละครเรื่องกรรมกรทอผ้า (The Weavers) ซึ่งแสดงถึงกลุ่มกรรมกรทอผ้า ซึ่งอดอยากยากแค้นจนลุกฮือขึ้นต่อสู้กับพวกนายจ้าง นับเป็นตัวอย่างของละครแบบที่เราเรียกว่า ธรรมชาตินิยม

แนวต่อต้านสัจจนิยม (Anti - realism)

การมองความเป็นจริงตามแบบสัจจนิยมนั้นเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางแม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังคงเป็นแนวใหญ่ในการละคร ถึงกระนั้นก็มีบุคคลหลายกลุ่มที่ไม่ยอมรับว่าสัจจนิยมจะเป็นการเสนอละครแบบที่ดีที่สุด มีแนวต่อต้านเกิดขึ้นมากมาย ซึ่งโดยมากจะคงอยู่ได้ไม่นานนัก แต่ก็มีผลกระทบทำให้แนวสัจจนิยมต้องเปลี่ยนไป แนวใหญ่ ๆ มีดังนี้

(๑) สัญลักษณนิยม (Symbolism) เป็นการต่อต้านการเสนอละครแนวสมจริง โดยไม่ยอมรับความเห็นแบบสัจจนิยมที่ว่า ความจริงนั้นเป็นสิ่งที่สามารถพิสูจน์ให้เห็นออกมาได้ด้วยเหตุผลและรู้ได้ทางประสาททั้ง ๕ ในทางตรงกันข้าม พวกนี้ถือว่าความจริงที่แท้นั้นจะรู้ได้ทางความรู้สึกหรือญาณพิเศษเท่านั้น ฉะนั้น การใช้เหตุผลมาอธิบายการกระทำจึงไม่อาจใช้แสดงความจริงให้ประจักษ์ จะต้องใช้วัตถุหรือการกระทำที่เป็นสัญลักษณ์ซึ่งจะกระตุ้นและโยงความรู้สึกนึกคิดของคนดูเข้ากับญาณพิเศษที่นักเขียนรู้สึกเกี่ยวกับความเป็นจริง

ละครซิมโบลิสม์พยายามมองให้ลึกลงไปถึงสัจจธรรมที่ไม่อาจจับต้องได้ เช่น ความหมายของชีวิตและความตาย จึงมักจะดูลึกลับ ลางเลือน และสร้างปมปริศนาไว้ให้ขบคิด

นักเขียนและบทละคร

โมริซ แมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck ค.ศ. ๑๘๖๒ – ๑๙๔๙) ชาวเบลเยียม เป็นนักเขียนบทละครแนวสัญลักษณนิยมที่มีชื่อเสียงที่สุด บทละครที่อยู่ในแนวนี้มี เช่น เปลเลอัสและเมลิซองค์ (Pelléas and Mélisande และ ผู้บุกรุก (The Intruder) ซึ่งมีบรรยากาศของเรื่องทำให้เรานึกถึงความลึกลับของชีวิตที่ไม่อาจอธิบายได้ด้วยเหตุผลอย่างกระจ่างชัด

(๒) เอ็กส์เปรสชันนิสม์ (Expressionism) เป็นการแสดงทัศนะส่วนตัวที่มีต่อความเป็นจริง โดยไม่สนใจกับการเสนอรูปลักษณ์ภายนอก แต่พยายามตีความหมายสิ่งต่าง ๆ การกระทำและประสบการณ์ออกมาด้วยความเห็นและความรู้สึกของตนเอง

ความเป็นจริงของพวกเอ็กส์เปรสชันนิสม์จึงขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล และอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ซึ่งอาจไม่ตรงกับลักษณะความเป็นจริงที่ปรากฏแก่ตาคนทั่วไป นักเขียนอาจใช้วิธีแสดงทัศนะของเขาด้วยการบิดเบือนหรือแปรสภาพรูปลักษณ์ที่ปรากฏแก่สายตา ซึ่งทำให้ฉากมีสภาพไม่เหมือนจริง อาจใช้คำพูดที่ไม่เป็นเหตุเป็นผลนัก หรือข้อความสั้น ๆ ห้วน ๆ

อาจให้นักแสดงเคลื่อนไหวบนเครื่องยนต์กลไกหรืออาจใช้สัญลักษณ์แทนก็ได้ จุดประสงค์คือ การแสดงความจริงตามที่คนเรา “รู้สึก” ไม่ได้ต้องการสร้างภาพของชีวิตธรรมดาสามัญ ฉากแบบเอ็กส์เปรสชันนิสม์มีลักษณะพิเศษที่สะท้อนให้เห็นความรู้สึกภายในของตัวละคร โดยเน้นที่รูปลักษณะภายนอก สีสัน และขนาดที่ผิดปกติไป

นักเขียนและบทละคร

ออกัสต์ สตรินด์เบิร์ก (August Strindberg ค.ศ. ๑๘๔๙ – ๑๙๑๒) ชาวสวีเดน บทละครที่ดีเด่นในแนวเอ็กส์เปรสชันนิสม์ของเขา ชื่อ นิมิตมายา (The Dream Play) ซึ่งใช้ความฝันเข้ามาอธิบายการดำเนินเรื่องที่ไม่ได้เป็นไปตามเหตุผลสามัญ ในเรื่อง ธิดาของพระอินทร์ซึ่งสงสัยใคร่รู้ในเรื่องราวของมนุษยโลก ได้ลงมาดูความเป็นไปบนพื้นพิภพ และได้พบว่าชีวิตมนุษย์นั้นกอปรไปด้วยความทุกข์ทรมาน ความเป็นอนิจจัง และไม่จีรังยั่งยืน

จอร์ช ไคเซอร์ (Georg Kaiser ค.ศ. ๑๘๗๘ - ๑๙๔๕) ชาวเยอรมัน เขียนบทละครที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของเอ็กส์เปรสชันนิสม์ ชื่อ จากเช้าจวบเที่ยงคืน (From Morn Till Midnight) แสดงให้เห็นมนุษย์คนหนึ่งในโลกสมัยใหม่ซึ่งถูกลดค่าลงจนเป็นเพียงเหมือนเครื่องจักรกลปราศจากชีวิตจิตใจ มีแต่เพียงความปรารถนาในวัตถุ เรื่องราวถูกเสนอออกมาในลักษณะขยายให้เกินจริง เสมือนภาพในความคิดของตัวละครตัวเอกในเรื่อง

(๓) **ละครเพื่อสังคม** (Theatre for Social Action) เป็นละครที่มีแนวโน้มในทางกระตุ้นความสำนึกทางสังคม มีความคิดว่าการกระทำของคนเราส่วนใหญ่ถูกกำหนดด้วยแรงผลักดันทางเศรษฐกิจและการเมือง ละครประเภทนี้มีจุดมุ่งหมายจะกระตุ้นให้คนดูมองเห็นปัญหาในสังคมและนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงแก้ไขให้สังคมดีขึ้น

ละครเพื่อสังคมนี้ ไม่คำนึงถึงความเป็นกลางแบบธรรมชาตินิยมและการบันทึกความเป็นจริงอย่างตรงไปตรงมา แต่นักเขียนอาจโน้มเอียงมีอคติจนเห็นได้ชัด จุดสำคัญ คือ ต้องการให้คนดูดูอย่างไตร่ตรองมากกว่าจะให้เห็นคล้อยตามเรื่องไป ใช้ส่วนประกอบต่าง ๆ ของละครเอ็กส์เปรสชันนิสม์ เช่น ฉากที่ไม่สมบูรณ์และการแปรรูปของภาพที่เห็น ในขณะเดียวกันก็มุ่งที่จะให้ความเพลิดเพลินและสั่งสอน แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ โน้มน้าวใจให้คนดูนำไปปฏิบัติเพื่อผลที่หวังต่อไป

ในแนวละครเพื่อสังคมนี้ มีบุคคลสำคัญ คือ แบร์โทลท์ เบรชท์ ซึ่งเสนอละครที่เรียกว่า เอพิค (Epic Theatre) เบรชท์ต้องการกระตุ้นให้คนดูตื่นตัว และต้องการจะทำอะไรให้แก่สังคม เขาเชื่อในความเปลี่ยนแปลง ว่าทุกสิ่งไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่จะต้องเปลี่ยนไปเสมอ และถ้าเราตระหนักในความควรไม่ควร มันก็จะเปลี่ยนไปในทางดีขึ้น

เบรชท์เชื่อว่า ละครไม่ควรใช้เรื่องราวปัจจุบันในแบบเหมือนชีวิต แต่ควรจะสร้าง "ความห่างไกลจากเหตุการณ์" ให้แก่คนดูเพื่อจะได้ตัดสินเรื่องราวได้โดยการไตร่ตรองอย่างรอบคอบและโดยไม่ใช้อารมณ์เคลิบเคลิ้มไปตามเหตุการณ์นั้น ฉะนั้น เบรชท์จึงใช้วิธีเตือนคนดูให้ตื่นจากภวังค์ความเชื่อไปตามละครด้วยวิธีต่าง ๆ แทรกเข้ามาในระหว่างการดำเนินเรื่อง เช่น ใช้เพลงและดนตรีที่ไม่ไปด้วยกัน ใช้คนเล่าเรื่องมาแทรกหรือวิจารณ์เหตุการณ์ดำเนินต่อเนื่องกันไป หรือฉายภาพยนตร์ประกอบ ฯลฯ คนดูจะต้องไม่รู้สึกเคลิ้มไปว่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นนั้นเป็นชีวิตจริง และจะต้องรู้ตัวอยู่ตลอดเวลาว่ากำลังดูละครอยู่ เพื่อจะได้ขจัดอารมณ์ร่วมที่จะเกิดให้มีน้อยที่สุด และจะได้ใช้ความคิดมากกว่าอารมณ์ ซึ่งตรงกันข้ามกับการเสนอในแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมที่พยายามโน้มน้าวใจคนดูให้เชื่อว่าละครบนเวทีนั้น คือชีวิตจริงที่กำลังเกิดขึ้นและเน้นที่ความเป็นจริงเป็นจังของเหตุการณ์

นักเขียนและบทละคร

แบร์โทลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht ค.ศ. ๑๘๙๘ – ๑๙๕๖) ชาวเยอรมัน เป็นนักการละครที่มีบทบาทสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในการละครปัจจุบัน บทละครที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายมีเช่น แม่เคอเรจ (Mother Courage), คนดีที่เสฉวน (The Good Woman of Setzuan), โอเปราราคาสามเพนนี (The Three - Penny Opera) ซึ่งแสดงแนวความคิดทางสังคมต่าง ๆ ทัศนะ และมีจุดมุ่งหมายจะกระตุ้นให้เกิดการปฏิรูปบางอย่างในสังคม

บทที่ ๙

การละครในสมัยปัจจุบัน

อาจกล่าวได้ว่า ละครในสมัยปัจจุบันเป็นการแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ซึ่งแตกแยกออกไปอย่างมากมาย กล่าวคือ ได้หยิบยืมเอาองค์ประกอบจากแนวละครสมัยใหม่มาใช้ และปรับปรุงแก้ไขให้ใช้ได้ดีกับสภาพการณ์ อีกทั้งปรับปรุงกลไกการจัดเวทีจากอดีตมาใช้ พร้อมทั้งแสวงหาเทคนิคใหม่ ๆ ในการเขียนบทละครและการจัดแสดง

แนวทางต่าง ๆ ของละครในปัจจุบัน จะได้พิจารณาเป็น ๓ ทาง ซึ่งเป็นตัวแทนของละครต่าง ๆ ดังนี้ คือ แนวสัจจนิยมแบบประยุกต์ (Modified Realism) ละครเพลง (Musical Theatre) และละครแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) นอกจากนั้นยังจะได้พิจารณาถึงแนวโน้มของการละครสมัยปัจจุบันแนวต่าง ๆ พอเป็นสังเขป

การละครที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

(๑) **ละครสัจจนิยมแบบประยุกต์** (Modified Realism)

การแสดงแนวเหมือนชีวิตยังเป็นที่นิยมอยู่อย่างกว้างขวางแม้ในปัจจุบัน เพราะเป็นสิ่งที่คนทั่วไปทำความเข้าใจได้ง่าย อย่างไรก็ตาม แนวเหมือนจริงในยุคปัจจุบันนี้ไม่ได้พยายามจะจำลองชีวิตมาทุกกระเบียดนิ้วเช่นในยุคแรกเริ่ม นักการละครไม่จำเป็นต้องซื่อสัตย์ต่อความเป็นจริงจนเกินไปนัก คนดูพร้อมจะยอมรับวิธีการเสนอละครในแบบต่าง ๆ มากขึ้น โดยเข้าใจได้ว่าละครนั้นแตกต่างออกไปจากชีวิตจริง เพราะฉะนั้นจึงไม่มีความจำเป็นใด ๆ ที่จะต้องจำลองภาพลวงของความเป็นจริงมาทุกแง่ทุกมุม

ฉากละครจึงเลือกเอาแต่เพียงบางส่วนที่สำคัญที่เกิดเหตุมาใช้ หรือเป็นเค้าของสถานที่มากกว่าจะเสนอรายละเอียดของสถานที่อย่างสมบูรณ์ เหมือนในแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมดั้งเดิม คนดูจะต้องสร้างมโนภาพต่อเติมเอาเองบ้าง เช่น มีเพียงโครงของหลังคา ทำให้เรารู้ว่าส่วนนั้นเดิมอยู่ภายในบ้าน ประตูอาจมีเพียงกรอบให้เห็น กล่าวคือ รายละเอียดของความเป็นจริงลดน้อยลงและทำให้ง่ายเข้า

โครงสร้างของละครก็มีอิสระมากขึ้นและไม่มีรูปแบบแน่นอน เป็นแบบทดลองแสวงหาสิ่งที่ดีที่สุดที่จะทำได้แต่ละสภาพการณ์ เรื่องราวหรือจิตวิทยาของตัวละคร แม้บางครั้งจะดูเกินจริงไปบ้างก็เป็นที่ยอมรับกันถ้าจะทำให้เรื่องเป็นที่เข้าใจได้ดีขึ้น กล่าวโดยสรุปคือ แนวละครสัจจนิยมรูปใหม่นี้นำเอาความคิดและวิธีการของแนวต่อต้านสัจจนิยมมากลั่นกรองและผสมกลมกลืนกันตามแต่จะต้องการใช้ เพื่อพยายามเสนอสัจจะนั่นเอง

นักเขียนและบทละคร

เทนเนสซี วิลเลียมส์ (Tennessee Williams ค.ศ. ๑๙๑๔) ชาวอเมริกัน บทละครที่เป็นที่รู้จักกว้างขวางมีอาทิ เช่น ตุ๊กตาแก้ว (The Glass Menagerie), รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา (A Streetcar Named Desire) ซึ่งยังคงลักษณะของสัจจนิยมไว้อย่างเด่นชัด แต่ใช้แนวอื่น ๆ เช่น สัญลักษณนิยม เอ็กส์เปรสชันนิสม์เข้ามาประยุกต์ใช้เพื่อให้เรื่องสื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

อาร์เธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller ค.ศ. ๑๙๑๕) ชาวอเมริกัน บทละครที่เด่นที่สุดของเขาคือ อวสานของเซลส์แมน (Death of a Salesman) ซึ่งแสดงให้เห็นความล้มเหลวของชีวิตคนสามัญคนหนึ่งที่ดำเนินชีวิตด้วยการยึดถือค่านิยมผิด ๆ ละครเรื่องนี้ใช้ลักษณะเอ็กส์เปรสชัน–นิสม์ เข้าประกอบหลายตอน เพื่อแสดงให้เห็นความคิดคำนึงของตัวละครตัวเอก อย่างไรก็ตาม การดำเนินเรื่องส่วนใหญ่ก็ยังคงลักษณะสัจจนิยมอยู่

(๒) ละครเพลง (Musical Theatre)

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมา ละครเพลงกลายเป็นละครที่มีผู้นิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ และเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดแบบหนึ่งในโลกบันเทิงธุรกิจ ละครเพลงที่เรารู้จักกันนี้นำเอาองค์ประกอบของการแสดงย่อยแบบต่าง ๆ ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ มาใช้ในระยะแรกส่วนใหญ่เนื้อเรื่องจะไม่มีความสำคัญเท่ากับจัดฉากสวยงามตระการตา เพลงในเรื่องเพราะ ๆ ฉากเต้นรำหมู่จัดอย่างมโหฬาร เครื่องแต่งกายสะดุดตา ต่อมาได้มีวิวัฒนาการมาสนใจในด้านการสร้างลักษณะนิสัยของตัวละคร ซึ่งทำให้เรื่องมีความดีเด่นกินใจผู้ชมมากขึ้น

ละครเหล่านี้มักจะประสบผลสำเร็จยิ่งใหญ่ในการแสดงที่บรอดเวย์ และถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ต่อมาหลังจากนั้น เรื่องที่เป็นที่รู้จักกันดีเช่น เวสท์ไซด์สตอรี (West Side Story), เฮลโลดอลลี (Hello Dolly), ฟิดเลอร์ออนเดอะรูฟ (Fiddler on the Roof), มายแฟร์เลดี (My Fair Lady), คาเมลอท (Camelot) เป็นต้น

(๓) ละครแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd)

ละครแอบเสิร์ด ได้อิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาแบบเอ็กซิสเตนเชียลิสม์ (Existentialism) ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งลบล้างความเชื่อดั้งเดิมที่มีมาเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตของคนเรา เชื่อว่าชีวิตไม่มีความหมาย และเชื่อว่าไม่มีแบบแผนหรือคุณธรรมอะไรที่คอยบงการอยู่เหนือการใช้ชีวิตมนุษย์ คนเราล่องลอยอย่างไร้จุดหมายในโลกที่ไร้จุดประสงค์และวิถีทาง ฉะนั้น มนุษย์จึงเป็นไทแก่ตัวเอง โดยไม่ต้องผูกมัดตัวเองอยู่กับพระเจ้าหรือกฎเกณฑ์ใด ๆ ตามที่เคยเชื่อถือ มนุษย์รับผิดชอบต่อตัวเองเท่านั้น ทุกคนจะต้องแสวงหาค่านิยมของตัวเอง และปฏิบัติตามสิ่งที่ตนเชื่อ มนุษย์จึงเป็นผู้กำหนดทางชีวิตของตัวเองมากกว่าจะตกอยู่ใต้อาณัติของสภาวะแวดล้อมหรือผู้อื่นใด แม้กระทั่งพระผู้เป็นเจ้า

ในช่วงปี ค.ศ. ๑๙๕๐ – ๖๐ เกิดมีแนวละครแอบเสิร์ด ซึ่งได้อิทธิพลจากปรัชญาเอ็กซิสเตน-เชียลิสม์ตั้งข้อสงสัยในความหมายของชีวิต "แอบเสิร์ด" ในที่นี้ใช้ในความหมายว่า สิ่งที่ไม่มีเหตุผลขาดความหมายที่เข้าใจได้ สรุปแล้วพวกแอบเสิร์ดมีความเห็นว่า โลกเรานี้เป็นกลางอย่างแท้จริง สิ่งต่าง ๆ ไม่มีความหมายอยู่ในตัวเอง คนเราเป็นผู้เอาความหมายไปใส่ไว้ให้กับมันตามอำเภอใจตัวเอง ฉะนั้น ถ้าเราจะถือว่าการกระทำใดเลวก็ไม่ได้แสดงว่าการกระทำนั้นจะเลวจริง ๆ เพียงแต่ว่าเราเลือกที่จะคิดว่ามันเป็นอย่างนั้นต่างหาก

กลุ่มแอบเสิร์ดเห็นว่าสัจจธรรมสูงสุดมีอยู่ในความวุ่นวายสับสน ความไร้ระเบียบ ความขัดแย้ง และความไร้สาระ ซึ่งประกอบกันเข้าเป็นการดำเนินชีวิตไปวันหนึ่ง ๆ สัจจธรรมเป็นสิ่งไร้เหตุผล ไร้ระเบียบ และไร้ความแน่นอน

ลักษณะการเสนอเรื่องของละครแอบเสิร์ดก็สะท้อนเนื้อหาที่พยายามแสดงออกมาด้วย คือ มีลักษณะไม่ปะติดปะต่อเชื่อมโยงกัน เป็นเหตุผลต่อกัน แต่ตัวละครพูดหรือทำอะไรไปโดยไม่มีความหมาย เราจะเข้าใจละครแอบเสิร์ดได้ก็ต่อเมื่อเราละทิ้งเหตุผล และใช้ความรู้สึกไปตามสิ่งที่ได้เห็นเท่านั้น

โดยรวม ๆ แล้ว ละครแอบเสิร์ดอาจจะนับว่ามองโลกในแง่ร้าย แต่ก็เป็นการแสดงภาพของความจริงในทัศนะใหม่ และเป็นการนำทางไปสู่โลกที่ดีขึ้นโดยการเผชิญกับความเป็นจริง เป็นความพยายามจะไม่หลบเลี่ยงความเป็นจริงที่รู้สึกในโลกสมัยใหม่

นักเขียนและบทละคร

แซมวล เบ็คเก็ทท์ (Samuel Beckelt ค.ศ. ๑๙๐๖) ชาวไอริช บทละครเรื่อง คอยโกโดท์ (Waiting for Godot) ของเขา ได้รับการยอมรับนับถือว่าเป็นละครแอบเสิร์ดที่ดีที่สุด แสดงให้เห็นการรอคอยในสิ่งที่เป็นความหวังของมนุษย์ แต่ไม่เคยมาถึงจริง ๆ เลย ชายพเนจรสองคนฆ่าเวลาให้ผ่านไปด้วยสิ่งที่ไม่เป็นแก่นสาร พูดคุยด้วยเรื่องราวที่ไม่สลักสำคัญ ในขณะที่กำลังรอให้สิ่งที่เขาคิดว่าดีกว่าเกิดขึ้น คือ เมื่อโกโดท์มา ทุกสิ่งจะเปลี่ยนไป หากโกโดท์ได้แต่ส่งข่าวมาว่าจะมา แต่ไม่เคยปรากฏตัวให้ความหวังเหล่านี้เป็นจริงขึ้นมาเลย

เออแชน อิโอเนสโก (Eugene Ionesco ค.ศ. ๑๙๑๒) ชาวรูเมเนีย บทละครของเขา เช่น นักร้องโซปราโนหัวล้าน (The Bald Soprans) และบทเรียน (The Lesson) แสดงให้เห็นความไร้สาระของคำพูด ภาษา และเรื่องราวการกระทำ

แนวโน้มของละครยุคปัจจุบัน

การละครยุคปัจจุบัน ซับซ้อน และมีรูปแบบต่าง ๆ มากมาย แนวที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ มักจะมีแนวโน้มไม่ยอมรับแบบแผนที่มีมา แต่จะเป็นไปในทางแสวงหาใหม่ ๆ โดยการทดลองใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ไปเรื่อย ๆ

นับแต่ราวปี ค.ศ. ๑๙๖๐ เป็นต้นมา ได้มีการนำข้อปฏิบัติและมาตรฐานของละครทุกรูปแบบมาพิจารณา และเกิดเป็นเทคนิคและเนื้อหาใหม่ ๆ ขึ้นมา ซึ่งยังหาจุดลงเอยไม่ได้

ในขณะที่ในโลกของธุรกิจบันเทิง สื่อการแสดงที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน คือ ภาพยนตร์ (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐) และโทรทัศน์ (หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒) ได้กลายเป็นคู่แข่งขันสำคัญของละครเวที ในด้านการให้ความบันเทิงแก่สาธารณชน ละครเวทีได้เริ่มแสวงหาแนวของตัวเอง โดยหันเข้าสู่การหาเนื้อหาสาระที่มีคุณค่าของชีวิต มีการใช้ละครเป็นเครื่องมือเรียกร้องทางการเมืองและสังคม ต่อต้านสงครามคัดค้านขนบประเพณีและค่านิยมของสังคม บางทีก็เปิดการแสดงตามถนนหนทางหรือที่สาธารณะเพื่อประท้วง

ลักษณะการแสดง มีแนวโน้มไปในรูปของการใช้สื่อผสม (Multi Media หรือ Mixed Media) ซึ่งหมายความว่าการเสนอละครโดยการรวมเอาการแสดงสดของนักแสดง การฉายภาพนิ่งหรือภาพยนตร์ระบบเสียงรอบทิศ การเล่นแสงสี การเต้นรำ ดนตรี แม้กระทั่งการเข้าถึงคนดูโดยทางประสาทรับรู้อื่น ๆ เช่น ฉีดกลิ่นหอมกระจายไปทั้งโรงละคร แจกอาหารให้รับประทาน เป็นต้น พูดง่าย ๆ ก็คือ ใช้องค์ประกอบจากศิลปะนานาประเภท และใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้ามาประชันกันอย่างเต็มที่

แต่ขณะเดียวกัน ก็มีแนวโน้มอีกรูปหนึ่งขึ้นต่อต้านการใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อช่วยดำเนินการแสดงและพยายามเลิกใช้องค์ประกอบที่นิยมใช้กันในละครทั่ว ๆ ไปจนหมดสิ้น ในโปแลนด์มีแนวละครที่เรียกตัวเองว่า "ละครที่ยากจน" (Poor Theatre) โดยหมายความว่าเป็นละครที่ไม่ต้องใช้องค์ประกอบของฉาก แสง สี เสียง เครื่องแต่งกาย ฯลฯ เข้าเป็นส่วนสำคัญ ภายใต้การควบคุมของ เจอร์ซี โกรโทวสกี (Jerzy Grotowski) โดยกำจัดเทคนิคต่าง ๆ ของละครออกไปและพยายามเข้าถึงแก่นของละครโดยเน้นที่ปัจจัยสำคัญ ๒ อย่างเท่านั้น คือ นักแสดง และผู้ชม โกรโทวสกี พยายามหาและสร้างความสัมพันธ์ที่เหมาะสมระหว่างผู้ชมและผู้แสดง โดยนำบทมาวิเคราะห์อย่างถ่องแท้จนถึงแก่นของเรื่อง และกรองเอาเฉพาะสิ่งจำเป็นแก่ละครนั้น ๆ มาใช้ โดยไม่ใช้แสงสีตระการตา ไม่ใช้การแต่งหน้าแบบละคร และใช้เครื่องแต่งกายเพียงเท่าที่จำเป็นเท่านั้น ละครของเขาแทบจะไม่มีฉากอย่างที่เราคิดกันว่าควรมี เมื่อหลีกเลี่ยงการใช้สิ่งประกอบที่จะมาช่วยให้ละครดูงดงามพร้อมบริบูรณ์ขึ้นนั้น นักแสดงก็ต้องใช้ความสามารถของตัวเองอย่างเต็มที่ นักแสดงในคณะของ โกรโทวสกี ต้องใช้เวลาฝึกฝนนานนับปี และอุทิศตัวให้ในทางจิตและดวงวิญญาณ

ในแนวละครที่พยายามกำจัดสิ่งลวงตาทั้งหลายไปนั้น "ละครที่ยากจน" จึงเปรียบเสมือนพิธีกรรมของสมัยปัจจุบันซึ่งเป็นที่รวมทางจิตใจของหมู่คน เปรียบประดุจกับศาสนาในยามที่พึ่งทางใจทั้งหลายได้สูญสลายลงในยามที่ผู้คนในโลกปัจจุบันกำลังเสื่อมศรัทธาในสิ่งยึดมั่นเก่า ๆ เป็นการสำรวจดวงวิญญาณและจิตใจให้เข้าสู่สภาวะดีขึ้น

การละครปัจจุบัน พยายามหาแนวทางใหม่ ๆ และแสวงหาความหมายให้แก่ชีวิตที่สับสนและอ้างว้างซึ่งสะท้อนให้เห็นโลกในยุคปัจจุบันนั่นเอง นักการละครสมัยใหม่มักจะไม่ยึดถืออยู่กับกฎเกณฑ์การแสดงแบบหนึ่งแบบใด แต่จะทดลองรูปแบบใหม่ ๆ เพื่อแสวงหาทางอันจะทำให้ชีวิตที่สับสนและอ้างว้างมีความหมายขึ้นอย่างน้อยที่สุดก็แก่ตัวเอง

บทที่ ๙
การละครของไทย

หลังจากที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับการละครของโลกตะวันตกและโลกตะวันออกมาพอสมควรแล้ว นักเรียนก็น่าจะหันมาสนใจการละครของไทยอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ล้ำค่าที่บรรพบุรุษได้สืบทอดต่อ ๆ กันมาดูบ้าง นักเรียนจะพบว่าการละครของไทยเป็นศิลปะที่มีแบบแผนและลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจไม่น้อยไปกว่าการละครของชาติอื่น แบบแผนของศิลปะดังกล่าวเป็นสิ่งที่ควรศึกษาให้เข้าใจและสามารถรับรสซาบซึ้งได้

คำว่าการละครของไทยมีความหมายกว้างขวางมาก เพราะครอบคลุมถึงศิลปะของการแสดงทุกชนิดที่ใช้ "คน" หรือ "ตัวแทนของคน" กระทำบทบาทต่อกันเป็นเรื่องราว ได้แก่ โขน ละคร หนัง หุ่น ฯลฯ มหรสพต่าง ๆ เหล่านี้มีบทบาทต่อชีวิตคนไทยในสมัยก่อนเป็นอย่างมาก

แต่เดิมนั้นยามที่คนว่างจากงานอาชีพก็มักจะมีการละเล่นสนุกสนานร่วมกัน เช่น ชาวบ้านจะมาเล่นเพลงกัน (ในปัจจุบันเรียกว่า เพลงพื้นบ้าน) การเล่นเพลงนี้ในภาคต่าง ๆ ก็มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม การเล่นเพลงจะหมายถึง การใช้ "ภาษาที่เป็นถ้อยคำ" ร้องโต้ตอบกันเป็นทำนองเพลง นอกจากการเล่นเพลงแล้วยังมีการฟ้อนรำด้วยท่างาม ๆ อย่างพื้นบ้านประกอบดนตรีหรือเพลงร้อง การเล่นเพลงก็ดี การฟ้อนรำก็ดี แม้จะเป็นการละเล่นเพื่อความบันเทิงก็จริง แต่ไม่จัดเป็นการละครในความหมายนี้ เพราะแม้จะเล่นกันเป็นชุด แต่ก็ไม่ได้มีการกระทำบทบาทต่อกันเป็นเรื่องราวดังที่ได้กล่าวไว้แต่แรก

ในระหว่างเทศกาลงานฉลอง คนไทยยังมีมหรสพแสดงเพื่อความเพลิดเพลินอีกหลายชนิด เช่น โขน ละคร มอญรำ มหรสพเหล่านี้ได้พัฒนาตามกาลสมัยจนเข้ากับรสนิยมและลีลาชีวิตของคนไทยได้เป็นอย่างดี และมีผลต่อจิตใจของคนเป็นอย่างมากด้วย การละครจึงเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่แต่งแต้มสีสันความมีชีวิตชีวาให้คนในสังคมโดยทั่วไป และตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คนไทยมีการติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้น จังหวะและวิถีชีวิตของคนไทยเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ประกอบกับมีมหรสพแปลก ๆ จากต่างประเทศ เช่น ภาพยนตร์ซึ่งคนไทยไม่เคยพบเห็นมาก่อน จึงเป็นสิ่งดึงดูดใจเป็นอย่างมาก การละครของไทยหลายอย่างที่มีมาแต่เดิม ไม่สามารถปรับให้เข้ากับสังคมได้และไม่สามารถสนองความต้องการของคนดูได้ดังที่เคยเป็นมา ก็เริ่มเสื่อมความนิยมไป ในขณะเดียวกันก็เกิดการละครชนิดใหม่ ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกขึ้นอีกหลายชนิด

การละครของไทยมีทั้งส่วนที่เป็นศิลปะซึ่งบรรพบุรุษได้สร้างสรรค์กันมาแต่เดิม และทั้งที่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาตินำมาปรับปรุงคละเคล้ากับศิลปะของไทย ศิลปะใดก็ตามไม่ว่าจะ

มาจากที่ใด แต่เมื่อปรับให้เข้ากับรสนิยมอย่างไทยแล้ว ก็นับว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม-ไทยทั้งสิ้น ศิลปะการละครของไทยน่าจะจัดเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ คือ

๑. การละครที่มีแนวพัฒนาตามแบบแผนดั้งเดิม ได้แก่ โขน หนังใหญ่ หนังตะลุง ละครโนรา–ชาตรี ละครนอก ละครใน หุ่นหลวง หุ่นกระบอก ลิเก

๒. การละครไทยที่มีแนวพัฒนาโดยอิทธิพลตะวันตก ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง และละครพูด

ลักษณะร่วมของการละครไทย

การละครไทยที่มีแนวพัฒนาตามแบบแผนดั้งเดิม แม้จะมีลักษณะแตกต่างกันไปแต่ละอย่าง แต่ก็มีลักษณะร่วมที่แสดงให้เห็นว่าเป็นศิลปะไทยได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ

เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงส่วนมากเป็นเรื่องทำนองนิทานที่เกี่ยวกับความรักและการผจญภัยสู้รบกัน เช่น เรื่องไชยเชษฐ์ สังข์ทอง มณีพิไชย รามเกียรติ์ และอิเหนา เป็นต้น

ตัวละครในเรื่องมักเป็นเชื้อสายกษัตริย์บ้าง เทวดาบ้าง และอมนุษย์ต่าง ๆ เช่น ยักษ์ รากษส ตลอดจนกระทั่งสัตว์ที่มีลักษณะเป็นคน หรือมีสติปัญญา เช่น นางแมวในเรื่องไชยเชษฐ์ แม่วัวแม่เสือในเรื่องคาวี ม้ามังกรในเรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น ตัวละครประเภทเดียวกันที่ปรากฏในแต่ละเรื่องมักมีลักษณะที่เป็นแกนคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ตัวละครฝ่ายดีในแต่ละเรื่องมีลักษณะไม่แตกต่างกันนัก เช่น ตัวละครฝ่ายชายมักจะมีรูปงาม มีเสน่ห์ต้องใจหญิง มีฝีมือในการรบ หรือมิฉะนั้นก็มีความสามารถอย่างอื่นมาชดเชยดังตัวละคร เช่น พระสังข์ อิเหนา พระราม ฯลฯ ตัวละครฝ่ายหญิงมักจะมีรูปงาม มีความมั่นคงในความรัก เช่น รจนา บุษบา สีดา จันท์สุดา ฯลฯ ตัวละครฝ่ายตรงข้ามมักจะมีความคิดปองร้ายต่อตัวละครฝ่ายดี มีลักษณะดุร้าย หรือชอบใช้เล่ห์เพทุบาย เช่น หกเขย ทศกัณฐ์ ยายเม่าทัศประสาท เป็นต้น

ผู้แสดงเป็นตัวละครเหล่านี้มักแต่งตัวด้วยเครื่องแต่งตัวตามแบบแผนของละครไทย ซึ่งแบ่งได้อย่างคร่าว ๆ เป็น ๕ จำพวก คือ พวกตัวพระ พวกตัวนาง พวกตัวยักษ์ พวกตัวลิง และพวกเบ็ดเตล็ด ซึ่งไม่สามารถจัดเข้าประเภทใดใน ๔ ประเภทที่กล่าวมาแล้วได้

การนำเสนอเรื่องมักจะอยู่ในรูปของคำประพันธ์ เช่น โขนและหนังใหญ่ มีบทพากย์แต่งด้วยกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี บทเจรจาแต่งด้วยร่ายยาว ละครนอกละครในและหุ่นหลวงใช้กลอนบทละครเป็นการดำเนินเรื่อง บทที่ใช้แสดงนอกจากจะงดงามด้วยลีลาของร้อยกรองชนิดต่าง ๆ ของไทยแล้ว ยังงดงามด้วยเสียงและความหมายของถ้อยคำที่เลือกสรรมาใช้อีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทพรรณนาและความเปรียบ ด้วยเหตุนี้บทที่ใช้สำหรับการแสดงจึงมักได้รับยกย่องว่าเป็นวรรณคดีด้วย

เมื่อเวลานำบทมาใช้ประกอบในการแสดง ก็จะใช้ทำนองต่าง ๆ เพื่อดำเนินบทบาท เช่น โขนและหนังใหญ่ใช้ทำนองพากย์และลีลาการเจรจา ละครนอกละครในและหุ่นหลวงใช้ทำนองร้องซึ่งมีมากมายหลายสิบเพลง ฯลฯ

ในขณะที่แสดง ผู้แสดงมักใช้ท่ารำหรือท่าเต้นที่ได้พัฒนาขึ้นในวงการนาฏศิลป์ไทยในการกระทำบทบาทเป็นตัวละครต่าง ๆ โดยที่จะรำหรือเต้นประกอบกับบทร้อง บทพากย์เจรจาอย่างหนึ่ง และประกอบดนตรีปี่พาทย์อีกอย่างหนึ่ง อนึ่งตัวหนังใหญ่แม้จะเคลื่อนไหวไม่ได้ แต่ภาพตัวละครบนแผ่นหนังก็ออกท่ารำหรือท่าเต้นเป็นท่านิ่งอยู่เช่นกัน

ลักษณะการแสดงอีกอย่างหนึ่งที่มักปรากฏในการละครของไทยหลายชนิด ได้แก่ บทตลก บทบาทตลกของไทยมักแสดงออกที่คำพูดโต้ตอบกันเป็นสำคัญ การแสดงตลกด้วยท่าทางมีเพียงส่วนน้อย ผู้แสดงบทดังกล่าวมีทั้งตัวละครที่มีหน้าที่แสดงบทตลกโดยเฉพาะ หรือมิฉะนั้นก็เป็นตัวละครประเภทตัวประกอบ เช่น เสนา พลยักษ์ เป็นต้น

ลักษณะแต่ละอย่างที่กล่าวมา ได้แก่ เนื้อเรื่อง ตัวละคร บทที่ใช้แสดง การดำเนินการแสดง ท่ารำท่าเต้น ดนตรี ตลอดจนการแสดงตลก ล้วนแสดงออกด้วยศิลปะแบบไทยทั้งสิ้น ถ้าจะนำลักษณะดังกล่าวไปเปรียบเทียบกับศิลปะด้านอื่นของไทย เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณคดี ฯลฯ จะเห็นว่ากลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี

ผลของการละครไทยที่มีต่อคนดู

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่า การละครไทยมีบทบาทต่อชีวิตของคนไทยแต่ก่อนเป็นอย่างมาก เพราะเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิง นักเรียนลองมาพิจารณากันดูว่า การละครของไทยให้ความพึงพอใจแก่คนดูอย่างไรบ้าง ก็จะพบว่าส่วนประกอบแต่ละส่วนมีผลต่อคนดูต่างกันไป ดังนี้

๑. สิ่งที่สนองความต้องการทางตา ได้แก่ ความงามของลีลาท่ารำท่าเต้น ความงามของเครื่องแต่งตัวละคร ความงามหรือความน่าตื่นเต้นของการกระทำบทบาท ความงามของลวดลายของภาพตัวหนัง ตัวหุ่น ความกลมกลืนของส่วนประกอบต่าง ๆ ในการละคร

๒. สิ่งที่สนองความต้องการทางหู ได้แก่ โวหารอันไพเราะคมคายในร้อยกรองที่ปรากฏในบทที่ใช้แสดง เช่น บทพากย์เจรจาของโขนและหนังใหญ่ บทละครของละครใน ความไพเราะของทำนองพากย์และเจรจา และทำนองร้อง ความไพเราะของดนตรีที่บรรเลง ตลอดจนคารมอันแสดงไหวพริบปฏิภาณในบทตลก

๓. การละครสนองความต้องการทางอารมณ์ การละครทุกชนิดประกอบด้วยอารมณ์หลายอย่าง ในขณะที่คนดูดูการแสดงก็จะเกิดอารมณ์คล้อยตามไปด้วย นับตั้งแต่อารมณ์รัก อารมณ์กลัว อารมณ์โกรธ อารมณ์อิจฉาริษยา ฯลฯ ตลอดจนอารมณ์ขบขัน

ความเปลี่ยนแปลงของการละครไทยในสมัยที่ไทยรับอารยธรรมตะวันตก

ครั้นมาถึงสมัยที่ไทยได้รับอารยธรรมตะวันตก เกิดมีความเปลี่ยนแปลงในวงการละครไทยหลายประการ คือ

๑. เกิดละครไทยชนิดใหม่โดยอาศัยพื้นฐานละครไทยแบบเดิมแต่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปหลายอย่างเนื่องจากได้รับอิทธิพลของตะวันตก ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครร้อง ลักษณะความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ คือ

๑.๑ การดำเนินเรื่องกระชับขึ้น โดยปรับปรุงบทเสียใหม่ให้เป็นฉากเป็นตอนเป็นองก์ การปรับปรุงบทเช่นนี้ทำให้สามารถย่นย่อระยะเวลาในการแสดงได้เป็นอันมาก ซึ่งเป็นผลดีต่อวิถีชีวิตอย่างใหม่ที่เร่งรัดขึ้น

๑.๒ นำเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในการแสดง เช่น การสร้างฉากเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง การใช้แสงเสียงประกอบการแสดง การใช้กลไกต่าง ๆ ทำให้เกิดความตื่นตาตื่นใจแก่คนดู

๑.๓ การแสดงเป็นแบบสมจริงมากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงในข้อนี้มีผลต่อลักษณะการแสดงหลาย ๆ อย่าง ได้แก่ เนื้อเรื่อง แนวคิดของเรื่อง ถ้อยคำสนทนา กิริยาท่าทาง ลักษณะนิสัยและพัฒนาการของตัวละคร เครื่องแต่งตัว และแนวการแสดง

๒. เกิดละครชนิดใหม่ซึ่งรับแบบแผนละครตะวันตกมาใช้อย่างเต็มที่ ได้แก่ ละครร้อง สลับพูดและละครพูด ละครแบบนี้ใช้แนวการแสดงแบบสมจริงเป็นส่วนใหญ่ เนื้อเรื่องมักสะท้อนชีวิตในสังคมที่ใกล้ตัวคนดู

ด้วยเหตุที่การละครไทยนับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากดังกล่าว ในขณะเดียวกับที่การดำเนินชีวิตของคนดูก็เปลี่ยนไปด้วย ดังนั้นการละครจึงตอบสนองความต้องการของคนดู ทั้งทางตา ทางหูและทางอารมณ์ในอีกลักษณะหนึ่ง

อารยธรรมตะวันตกมีผลกระทบต่อระบบชีวิตของคนไทยและมีอิทธิพลต่อการแสดงของไทยโดยตรงด้วย ลักษณะการแสดงที่เป็นศิลปะอย่างไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิมจึงค่อย ๆ หมดไปจากวงการละคร ในด้านคนดูนั้นเล่า เมื่อการละครในลักษณะเดิมไม่สามารถตอบสนองความต้องการทางตา ทางหู และทางอารมณ์ได้ดีอย่างแต่ก่อน คนดูก็เริ่มหันไปหาสิ่งอื่นใหม่ ๆ ที่สามารถสนองความต้องการเหล่านั้นได้ ความนิยมในการละครแบบไทยก็ลดน้อยถอยลง การแสดงหลายอย่างหาดูได้ยาก เช่น หนังใหญ่ หุ่นกระบอก เป็นต้น บางอย่างก็สูญไปแล้ว เช่นหุ่นหลวง แม้แต่การแสดงที่ยังรักษาให้คงไว้ในปัจจุบัน เช่น โขน ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ก็สนองความต้องการของคนดูเพียงกลุ่มน้อยที่ยังนิยมศิลปะแบบไทยอยู่เท่านั้น ในขณะเดียวกันละครพูดก็เข้ามามีบทบาทในฐานะเป็นมหรสพที่เป็นเรื่องราวแทนที่การละครของไทยอย่างอื่น ๆ

นักเรียนในฐานะที่เป็นคนไทยคนหนึ่ง มีชีวิตที่แวดล้อมด้วยวัฒนธรรมไทยควรศึกษาลักษณะของการละครไทยดูบ้าง ลองหาโอกาสไปดูการละครไทยอย่างใดอย่างหนึ่งสักครั้งแล้วลองสำรวจตัวเองดูว่า การละครชนิดนั้นสนองความต้องการของตนเองมากน้อยเพียงไร และสะท้อน

ลักษณะไทยหรือไม่ นักเรียนอาจจะตระหนักขึ้นมาบ้างก็ได้ว่า ศิลปะไทยเป็นสมบัติของคนไทยทุกคน ถ้าเราผู้เป็นเจ้าของไม่รู้จักรักษาแล้ว เราจะหวังให้ใครมารักษา เพราะฉะนั้น เราคนไทยจึงควรหวงแหน และควรมีส่วนช่วยกันบำรุงรักษามรดกทางวัฒนธรรมเหล่านี้ไว้ให้ยั่งยืนสืบไป

บทที่ ๑๐
การละครของอินเดีย

ประเทศอินเดียเป็นอู่อารยธรรมสำคัญ มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน การละครของอินเดียจึงมีนัยวิจิตรพิสดาร มีละครและการฟ้อนรำอยู่มากอย่าง รวมทั้งมีนักทฤษฎีการละครเขียนตำราการละครมากมาย

บทละครอันมีหลักฐานเหลือมาถึงปัจจุบัน ที่เก่าที่สุดของอินเดียมีอายุประมาณต้นคริสต์กาล การละครของอินเดียมาเจริญสูงสุดในราวคริสต์ศตวรรษที่ ๕ – ๖ อันถือเป็นยุคทองของละครอินเดีย ในสมัยต่อมาละครของอินเดียมีลักษณะไปทางการฟ้อนรำและมักแสดงเรื่องราวตอนใดตอนหนึ่งยืนอยู่แต่เรื่องเดียว ไม่มีการวางโครงเรื่องและวิธีการเช่นละครในสมัยก่อน เรื่องราวของการละครอันจะกล่าวต่อแต่นี้จึงจะกล่าวถึงแต่ละครอินเดียในช่วงต้นคริสต์กาลมาจนถึงยุคทองของละครเท่านั้น ซึ่งต่อไปจะเรียกว่า ละครสันสกฤต

ความหมายของคำว่าละครในทรรศนะของอินเดีย

ศัพท์ที่ใช้เรียกละครของอินเดียได้แก่คำว่า นาฏยะ อันหมายถึง การจำลองหรือการนำมาแสดงซึ่งเหตุการณ์สภาพความเป็นไปของชีวิต อันนักแสดงผู้สวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่องแสดงออกมาให้ปรากฏด้วยท่าทาง คำพูด เครื่องแต่งกายและการแสดงความรู้สึกทางหน้าตา เรื่องราวอันนำมาแสดงนั้นจะต้องเป็นเรื่องที่ให้อารมณ์ สามารถทำให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์ คือ รสของเรื่องอันนำมาแสดงนั้นได้

โดยเหตุที่ละครนั้นต้องแสดงจึงจะเป็นละคร ละครจึงได้ชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า รูป หรือรูปร่าง อันหมายถึงการทำให้เห็นเป็นรูปร่างปรากฏขึ้น เพราะละครนั้นเป็นการนำเอาเหตุการณ์อันมีอารมณ์ความรู้สึกอยู่แต่เดิมมาแสดงให้ปรากฏขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

ละครที่ได้จำกัดความข้างต้นนี้ มีลักษณะต่างจาก การฟ้อนรำ (dance) และการทำท่าทาง (pantomine) อันถือเป็นเพียงส่วนประกอบของละครแต่จะต้องประกอบกับบทเจรจา และเพลงจึงจะนับเป็นการแสดงละครที่สมบูรณ์แบบ

ความหมายข้างต้นแสดงให้เห็นองค์ประกอบสำคัญของละครอินเดีย คือ จะต้องมีบทอันได้แก่เรื่องอันนำมาแสดง มีตัวแสดงสวมบทบาทตัวละครในเรื่อง และจะต้องให้ผู้ชมได้เข้าถึงรสถึงอารมณ์อันมีอยู่ในสภาพเหตุการณ์นั้น เรื่องราวของการละครสันสกฤตที่จะแสดงต่อไปนี้ จะแสดงด้วยหัวข้อดังกล่าวเป็นหลัก ประกอบกับกำเนิดหรือประวัติการละครสันสกฤตเพื่อเป็นพื้นสำหรับจะเข้าใจเนื้อหาดังกล่าวได้ดียิ่งขึ้น ดังต่อไปนี้

กำเนิดละครสันสกฤต

ก่อนที่จะศึกษากำเนิดละครสันสกฤต จำเป็นต้องทราบประวัติวรรณคดีสันสกฤตพอเป็นสังเขป ดังนี้ วรรณคดีสันสกฤตแบ่งตามลักษณะของภาษาสันสกฤตที่ใช้แต่งวรรณคดีเหล่านั้นได้เป็น ๓ ช่วง คือ

๑. **วรรณคดีสมัยพระเวท** เป็นวรรณคดีสันสกฤตรุ่นเก่าที่สุด ใช้ภาษาสันสกฤตชนิดที่เรียกว่า ภาษาสมัยพระเวทหรือภาษาไวทิกะ วรรณคดีสำคัญสมัยนี้ได้แก่ พระเวท อันมี ๓ เล่มด้วยกัน คือ

ก. ฤคเวท เป็นพระเวทที่รวบรวมบทสวดสรรเสริญเทวดา และบทสวดในการอื่น ๆ แต่งเป็นคำประพันธ์ร้อยกรอง

ข. ยชุรเวท เป็นพระเวทที่บอกถึงการจัดพิธีบูชาต่าง ๆ แต่งเป็นร้อยแก้ว

ค. สามเวท เป็นพระเวทที่บอกท่วงทำนองการสวดบทสวดในฤคเวท เพื่อใช้ในพิธีบูชาอันกล่าวถึงในยชุรเวท

ทั้งสามนี้เป็นพระเวทสำคัญในการประกอบพิธีบูชาต่าง ๆ ของศาสนาพราหมณ์รวมเรียกว่า ไตรเวท หรือไตรเพท

ต่อมามีการรวบรวมมนตรีต่าง ๆ อันเป็นคาถาป้องกันภัย คาถากันผีสางบ้างขึ้นเป็นพระเวทที่ ๔ เรียกว่า **อถรรพเวท** รวมเรียกทั้ง ๔ เล่มว่า **จตุรเวท** หรือ **จตุรเพท**

๒. **วรรณคดีสมัยมหากาพย์** เป็นวรรณคดีที่ใช้ภาษาสันสกฤตในรุ่นต่อมา อันเป็นภาษาที่มีรูปแบบที่ง่ายเข้า และเริ่มเข้าระเบียบมากขึ้น วรรณคดีสำคัญในช่วงนี้ได้แก่ มหากาพย์ ๒ เล่ม คือ รามายณะ เรื่องราวของพระราม และมหาภารตะ เรื่องราวการรบของราชตระกูล ๒ ตระกูลในสมัยโบราณ ในเรื่องนี้มีเรื่องพระกฤษณะรวมอยู่ด้วย แต่เดิมวรรณคดีทั้งสองนี้เป็นเพียงประวัติของวีรบุรุษท้องถิ่น อันมีผู้ผูกเป็นคำขับเล่าไปในที่ต่าง ๆ เมื่อขับไปพบเรื่องราวอื่น ๆ อีกก็ผูกขึ้นเป็นคำประพันธ์ร้อยกรองรวมลงไปจนในที่สุดเรื่องราวเพิ่มขึ้นมากมายกลายเป็นมหากาพย์ รวมทั้งตัวละครสำคัญในเรื่องนั้น ในที่สุดก็ได้รับการยกขึ้นเป็นอวตารคือการเสด็จลงมาของเทพเจ้า

๓. **วรรณคดีสันสกฤตแบบอย่าง** วรรณคดีสมัยนี้แต่งด้วยภาษาสันสกฤตอันมีกำหนดไวยากรณ์แน่นอนตายตัวตามระเบียบที่ตัวไวยากรณ์วางไว้ วรรณคดีสมัยนี้มีมากมาย ละครสันสกฤตก็ดี ทฤษฎีละครก็ดี ล้วนเป็นวรรณคดีในสมัยนี้ทั้งสิ้น

ตำราการละครเล่มที่เก่าที่สุดของอินเดียที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน คือ นาฏยศาสตร์ ของพระภรตมุนี ได้เล่ากำเนิดของการละครเป็นเชิงตำนานดังนี้

ในไตรดายุคอันเป็นยุคที่โลกมีความดีเหลืออยู่แต่ส่วนเดียว มนุษย์ตกอยู่ในอำนาจกามและความโลภ เป็นเหตุให้มีความทุกข์มากกว่าความสุข เทพทั้งหลายมีพระอินทร์เป็นหัวหน้าจึงกราบทูลพระพรหมเพื่อจะได้สิ่งอันควรแก่การเล่นอันน่าดูน่าฟัง เป็นเครื่องคลายทุกข์ และ

เพื่อเป็นพระเวทอันชนทุกชั้นวรรณะจะพึงฟังได้ (วรรณะศูทรไม่มีสิทธิจะเรียนและฟังจตุรเพท) พระพรหม จึงทรงนำ

คำพูดและคำเจรจา	จาก	ฤคเวท
กิริยาท่าทาง	จาก	ยชุรเวท
คำขับร้องทำนอง	จาก	สามเวท
รสและอารมณ์ต่าง ๆ	จาก	อถรรพเวท

รวมกันเข้าเป็น นาฏยเวท แล้วประทานให้พระราชามุนีฝึกสอนบุตร ๑๐๐ คน สืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้

เมื่อพิจารณาตำนานดังกล่าวแล้ว แม้จะยังไม่มีหลักฐานว่ามีละครในรูปแบบที่สมบูรณ์ในสมัยพระเวท หรือตั้งแต่ไตรดายุคอันกล่าวอ้าง ตำนานนี้ก็มีความจริงอยู่ไม่น้อย ด้วยปรากฏว่าในฤคเวทมีบทสวดอันมีลักษณะเป็นบทเจรจาอันมีลักษณะคล้ายบทละคร และกล่าวถึงการฟ้อนรำอยู่บ้าง ยชุรเวทก็มีกำหนดเรื่องท่าทางอันจะใช้ในพิธีบูชาอันเป็นลักษณะของการทำท่าทางของการแสดงละครได้ สามเวทมีทำนองเพลงต่าง ๆ สำหรับคำสวดในอถรรพเวทมีบทมนตร์อันแสดงอารมณ์

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาบทละครและลักษณะการละครสันสกฤตที่มีหลักฐานอยู่ไม่ปรากฏว่าอิทธิพลของจตุรเพทจะมีมากถึงแก่เป็นพื้นฐานหรือกำเนิดของละครได้ วรรณคดีที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องกำเนิดละครนี้ได้แก่วรรณคดีในยุคที่ ๒ คือ วรรณคดีในสมัยมหากาพย์

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่ามหากาพย์ทั้งสองนี้มีผู้ขับสวดไปตามที่ต่าง ๆ บางทีอาจมีคนสวดเป็นประจำตามศาสนสถาน ลักษณะเช่นนี้เป็นเรื่องของการนับถือศาสนาของชนหมู่มาก ผู้ไม่มีกิจการเกี่ยวข้องกับพระเวทในอันจะประกอบพิธีบูชาให้ถูกต้องอันเป็นหน้าที่ของพราหมณ์โดยเฉพาะผู้ขับกาพย์นั้นมีชื่อเรียกว่า กถกะ แปลว่า ผู้เล่าเรื่องราว พวกนี้จะแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือ ปฐกะ แปลว่าผู้ท่องหรือผู้สาธยาย จะเป็นผู้สวดคำประพันธ์ในมหากาพย์ทั้งสองเล่มนั้นเป็นภาษาสันสกฤต อีกพวกหนึ่งเรียกว่า ธารกะ แปลว่า ผู้ยังความหมายให้ทรงไว้ เป็นผู้บรรยายเรื่องราวอันปฐกะสวดนั้นเป็นภาษาปรากฤตอันเป็นภาษาชาวบ้านธรรมดา ๆ

ในการขับและการเล่าเรื่องราวนั้น เมื่อขับหรือเล่าไปมาก ๆ เข้าก็ย่อมแสดงท่าทางมือไม้ประกอบ และในที่สุดก็เริ่มมีการแยกพวกกำหนดให้เป็นตัวละครสำคัญในเรื่อง มีหลักฐานเป็นภาพสลักแสดงถึงพวกกถกะกำลังเล่าเรื่องราว ในภาพนั้นได้สลักหน้าตาท่าทางอันแสดงถึงอารมณ์ต่าง ๆ ไว้ด้วย หลักฐานอีกประการหนึ่ง คือ ในบทละครสันสกฤตนั้น ส่วนที่เป็นร้อยกรองส่วนมากมักเป็นภาษาสันสกฤต บทเจรจานั้นมักไปมีมากในตัวละครที่พูดภาษาปรากฤต แสดงให้เห็นว่ามีกำเนิดจากการแยกกลุ่มของกถกะ เป็นปฐกะ และธารกะ นั่นเอง

นอกจากหลักฐานอันได้จากการขับมหากาพย์นี้แล้ว ละครอินเดียยังมีกำเนิดมาแต่การแสดงเรื่องราวของเทพเจ้า เป็นเรื่องราวของพระกฤษณะและพระราม การแสดงดังกล่าวนั้นมัก

ตัดตอนนำวีรกรรมสำคัญขึ้นแสดง เข้าใจว่าจะแสดงเป็นละครใบ้เท่านั้น เมื่อประกอบกับบทอันพวกกถกะใช้ขับ จึงเกิดเป็นละครสมบูรณ์แบบขึ้น ด้วยเหตุนี้เรื่องราวอันกวีนำมาแต่งเป็นบทละครจึงมักนำมาจากมหากาพย์สองเรื่องนี้เป็นส่วนมาก

บทละครสันสกฤต

บทละครสันสกฤตนั้นถือเป็นวรรณคดีชนิดหนึ่ง มิใช่บทพูดเจรจาธรรมดาอันไม่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์ บทละครในทรรศนะของนักทฤษฎีการประพันธ์สันสกฤตเป็นวรรณคดีชนิดที่ยอดเยี่ยมที่สุด เพราะผู้ดูนั้นสามารถเข้าถึงได้ทั้งทางหู และทางตา ในขณะที่วรรณคดีอย่างอื่นแต่งขึ้นเพื่อการฟังเท่านั้น ไม่ต้องกังวลถึงการนำออกแสดง ดังนั้นบทละครที่ดีจึงต้องแต่งด้วยภาษาที่ไพเราะละเมียดละไม แต่ก็ต้องไม่ยากจนถึงแก่เมื่อแสดงแล้วไม่เข้าใจ และไม่ง่ายจนถึงไม่มีวรรณศิลป์อยู่ในนั้น คำที่ใช้แต่งจะต้องมุ่งประเด็นไปในด้านอารมณ์และความรู้สึกอันถือเป็นจุดหมายสำคัญที่สุดของละครอินเดีย ผู้แต่งบทละครจึงต้องมีความสามารถสูงเชี่ยวชาญในศิลป-ศาสตร์แขนงต่าง ๆ จึงจะสามารถแต่งบทละครที่ดีพร้อมได้ เพราะต้องเลือกเรื่องมาสร้างโครงเรื่อง เมื่อสร้างโครงเรื่องได้แล้วก็ต้องชำนาญด้านการประพันธ์ และการใช้ภาษา รวมทั้งยังต้องคำนึงถึงระเบียบและข้อบังคับของการละครด้วย

การเลือกเรื่องที่จะนำมาแต่งเป็นบทละคร

ส่วนมากบทละครสันสกฤตมักแต่งขึ้นจากเรื่องราวอันมีอยู่แล้ว เรื่องราวนั้นมักเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ในที่นี้จึงให้หัวข้อว่าเป็นการเลือกเรื่องมากกว่าเป็นการสร้างเรื่องหรือแต่งเรื่องขึ้นมาใหม่ ในการเลือกเรื่องนั้นผู้แต่งมักเลือกตอนที่เหมาะแก่การแสดงละคร คือเป็นเรื่องที่มีอารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งเด่นโดยเฉพาะ เช่น เรื่องศกุนตลา อันปรากฏอยู่ในต้นมหากาพย์มหาภารตะ แก่นเรื่องอยู่ที่ความรักและความกล้าหาญ เมื่อเลือกเรื่องได้แล้วนั้นผู้แต่งสามารถปรับปรุงเนื้อหาของเรื่องได้บ้าง ทั้งนี้มีกำหนดอยู่ว่าต้องไม่ทำลายอารมณ์อันเป็นแก่นของเรื่อง การเลือกเรื่องที่รู้จักกันดีอยู่แล้วนี้ จะช่วยในด้านทำให้ผู้ดูได้เข้าถึงรสของเรื่องได้ง่ายขึ้น

ถ้าหากไม่นำเรื่องมาจากเรื่องราวอันเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ผู้แต่งบทละครอาจแต่งเรื่องขึ้นใหม่ทั้งหมด หรือจะอาศัยเรื่องอันมีอยู่แล้วบวกเข้ากับเรื่องที่ตนเองแต่งขึ้นก็ได้ ข้อบังคับมีนัยเดียวกันกับอย่างแรก คือ จะต้องแสดงถึงรสสำคัญไม่เกินสองรส และจะต้องผูกโครงเรื่องให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวเอกอันเป็นผู้ได้รับรสนั้น และทำให้คนดูได้รับรสเมื่อได้ชมการแสดง

สิ่งสำคัญที่ต้องเข้าใจเป็นพื้นฐาน คือ เรื่องราวที่เลือกมานั้น ถือว่าเป็นเหตุการณ์อันมีอยู่จริง การนำมาแสดงเป็นการทำเหตุการณ์นั้นให้ปรากฏขึ้นใหม่โดยให้ตัวแสดงสวมบทบาทเป็นตัวละครซึ่งถือเป็นบุคคลจริงในเรื่อง ความคิดนี้จะมีผลสำคัญในการสร้างโครงเรื่องของละครสันสกฤต

การสร้างโครงเรื่อง

เมื่อได้เรื่องมาแล้ว ผู้แต่งบทจะต้องนำมาสร้างโครงเรื่อง คือการวางโครงเหตุการณ์จริงให้พัฒนาไปตามขั้นตอนอันเหมาะแก่การแสดง ในการแสดงนั้นผู้แต่งต้องวางโครงเรื่องตามเนื้อหาของเรื่องอันแยกได้เป็นสองส่วนด้วยกัน **เนื้อหาที่เป็นของตัวเอกโดยตรงถือเป็นเนื้อหาสำคัญของเรื่อง** ผู้แต่งบทจะต้องวางโครงเรื่องให้ดำเนินอยู่ในเนื้อหาหลักนี้โดยตลอด ไม่ให้ความสำคัญกับเนื้อหาของตัวรอง จนกระทั่งเสียเนื้อหาของตัวเอก เนื้อหาของตัวรองนั้นอาจจะแทรกเข้ามาเป็นฉากหรือเป็นเพียงบทเจรจาสั้น ๆ อันจะต้องเกี่ยวกับหรือส่งผลไปยังสิ่งที่ตัวเอกปรารถนาไว้

นอกจากนี้ผู้แต่งบทยังจะต้องคำนึงถึงความเป็นไปของเหตุการณ์จริงของเรื่องด้วย ในทฤษฎีการละครถือว่าเรื่องราวความเป็นไปนั้นมี ๕ ขั้นตอนด้วยกัน คือ **ตอนเริ่ม** (อารัมภะ) อันได้แก่การแสดงให้เห็นถึงความปรารถนาของตัวเอกอันจะนำไปสู่**การตัดสินใจ**ในอันจะกระทำให้สำเร็จตามปรารถนานั้น (ประยัตนะ) เมื่อได้เริ่มพยายามก็เกิด**ความหวังที่จะสำเร็จตามที่หมาย** (ปราปตยาศา) อันจะก่อให้เกิดความมั่นใจที่จะได้สมความปรารถนา (นิยตาปติ) อันจะนำไปสู่การได้รับผลตามที่ได้ตั้งไว้ในตอนเริ่ม (ผลาคม)

ความเป็นไปของเหตุการณ์ดังกล่าวสัมพันธ์กับลักษณะของโครงเรื่อง ๕ ประการ คือ มีจุดกำเนิดของเรื่อง (**พีช**) มีการขยายจุดกำเนิดของเรื่อง (**พินทุ**) อันจะทำให้เกิดการขมวดปมปัญหาเป็นเรื่องราวเป็นตอน ๆ (**ปตากะ**) หรือมีเหตุการณ์อันเข้ามาเสริม (**ประกรี**) จนในที่สุดถึงช่วงคลี่คลายของปัญหา(**การยะ** – dénovement)

ความเป็นไปของเหตุการณ์จริงกับลักษณะของโครงเรื่อง ๕ ประการนี้ จะเชื่อมกันด้วย **สนธิ** อันหมายถึงการเชื่อมต่อ อันมี ๕ ประการเช่นกันได้แก่ **มุข** คือ การเปิดเรื่อง **ประติมุข** การขยายเรื่อง **ครรภะ** การพัฒนาเรื่องให้กว้างขวางยิ่งขึ้น **วิมรรศะ** การหยุด และ**ปรฺวหณะ** การจบเรื่อง เมื่อเขียนแผนผังจะได้ดังนี้

ลำดับเหตุการณ์ (ถือว่าเป็นเหตุการณ์จริง) → อารัมภะ → ประยัตนะ → ปราปตยาศา → นิยตาปติ → ผลาคม

ตัวเชื่อม (สนธิ) มุข ↑ ประติมุข ↑ ครรภะ ↑ วิมรรศะ ↑ ปรฺวหณะ

การวางโครงเรื่อง (คือ เหตุการณ์อันนำมาทำให้เป็นการแสดง) พีช → พินทุ → ปตากะ → ประกรี → การยะ

ในโครงเรื่องนั้น เนื้อหาของตัวเอกจะอยู่ที่ พีช พินทุ และการยะ ส่วนปตากะและประกรีนั้นเป็นการดำเนินเนื้อหาของตัวรอง แต่จุดหมายนั้นเพื่อเนื้อหาของตัวเอก

ผู้แต่งบทละครจะต้องคำนึงถึงหลักความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องอันเกิดขึ้นจริงและเรื่องอันนำมาแสดง โดยตลอด มิใช่คำนึงถึงแต่เรื่องอันจะนำมาแสดงแต่อย่างเดียว เพราะสิ่งที่สำคัญที่สุดของละครสันสกฤตนั้นมิใช่อยู่ที่การวางโครงเรื่อง แต่อยู่ที่รสอันเป็นสาระของเรื่องอันเกิดขึ้นจริงก่อนแต่การนำมาแต่งเป็นบทละคร ดังนั้นผู้แต่งบทที่ดีจะต้องพยายามนำเรื่องให้คนดูสามารถเข้าถึงรสอันเป็นสาระของเรื่องให้ได้ดีที่สุด ซึ่งจะทำได้ต่อเมื่อเข้าใจสภาพความเป็นไป

ของเรื่องจริง จนสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นโครงเรื่องอันจะนำมาแสดงได้อย่างดี ทั้งนี้โดยอาศัยการเชื่อมต่อหรือสนธิ อันได้แสดงมาข้างต้นนี้

โครงเรื่องเหล่านี้จะได้รับการจัดแบ่งเป็นองก์ มีข้อบังคับว่า ในองก์นั้นจะต้องมีเหตุการณ์เดียว ระยะเวลาของเรื่องราวในแต่ละองก์นั้นจะจบภายในวันหนึ่ง ในองก์หนึ่ง ๆ กำหนดให้มีตัวละครได้ประมาณ ๓ – ๔ ตัว ในจำนวนนั้นต้องเป็นตัวเอกอยู่ ๑ ตัว เมื่อใกล้จะจบองก์จะต้องมีการสอดแทรกเรื่องราวเป็นความนัยอันจะส่งไปถึงองก์ต่อไป

ในระหว่างแต่ละองก์นั้น ระยะเวลาอาจห่างกันเป็นเดือนหรือเป็นปีก็ได้ กำหนดเพียงแต่ว่าเหตุการณ์นั้นจะต้องดำเนินเป็นเรื่องเดียวกันอย่างมีเหตุมีผลในองก์ต่าง ๆ ในกรณีที่เรื่องราวระหว่างองก์ที่ ๑ และองก์ที่ ๒ เกิดห่างกันเป็นปี ผู้แต่งบทละครจำเป็นต้องใช้ฉากนำ อันเป็นเหมือนการสรุปเหตุการณ์อันเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น อธิบายอดีตเชื่อมกับอนาคต ฉากนำนี้หากอยู่ในตอนต้น ๆ เรื่อง เช่น ในองก์ที่ ๒ ของบทละคร เรียกว่า วิษกัมภะ เป็นฉากนำเพื่อไขความเรื่องในองก์ต่อไป ให้กระจ่างขึ้น โดยไม่มีจุดประสงค์ที่จะเปลี่ยนอารมณ์ผู้ดู ถ้าฉากนำนี้อยู่ประมาณกลางเรื่อง เรียกว่า ประเวศกะ เป็นการอธิบายความสำคัญของสิ่งที่สำคัญแก่การดำเนินเรื่อง มีน้ำหนักของเรื่องมากกว่า วิษกัมภะ

ตัวละครผู้จะปรากฏในฉากนำนั้น มักมีไม่เกิน ๒ ตัว ต้องไม่ใช่ตัวละครสำคัญในเรื่องละครนั้น

ตัวละคร

คำว่า ตัวละครในที่นี้หมายถึงบุคคลต่าง ๆ ผู้มีบทบาทอยู่ในเรื่องราวอันเป็นเนื้อหาที่ผู้แต่งนำมาแต่งเป็นบทละคร มิได้หมายถึงตัวแสดงหรือนักแสดงผู้จะเข้าสวมบทบาทเมื่อเวลานำออกแสดงให้ประชาชนชมในบทละครสันสกฤต มีตัวละครสำคัญที่ควรศึกษา ๓ ประเภทใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ ตัวเอก ผู้ช่วยตัวเอกและศัตรูของตัวเอก

๑. ตัวเอกในบทละครสันสกฤต

ตัวเอกในที่นี้หมายถึงตัวละครผู้มีบทเป็นเนื้อหาสำคัญของเรื่อง เป็นผู้เริ่มทำให้มีเรื่องราวในบทละครเป็นผู้ผ่านอุปสรรคต่าง ๆ เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายอันตั้งไว้ในตอนต้นเรื่อง และเป็นผู้รับผลของจุดมุ่งหมายนั้นเมื่อเรื่องจบ ตัวละครที่เป็นตัวเอกนี้มี ๒ ตัวด้วยกัน คือ ตัวเอกฝ่ายชาย เรียกว่า นายก ตัวเอกฝ่ายหญิง เรียกว่า นายิกา ได้แก่ที่เรียกกันสามัญในภาษาไทยว่าพระเอกและนางเอกนั่นเอง ทั้งนายก และนายิกา แปลตามศัพท์ว่าเป็นผู้นำ หมายถึงเป็นผู้นำเรื่องไปให้ถึงจุดหมายอันตั้งไว้ในตอนต้นเรื่อง

นายก

การจัดแบ่งประเภทนายกอย่างง่ายที่สุดในทฤษฎีการละครสันสกฤตนั้นแบ่งตามกำเนิดของตัวละครเป็นสำคัญ คือ

นอกจากประเภทแล้ว ทฤษฎียังได้วินิจฉัยลักษณะนิสัยของนายกไว้ด้วย โดยเหตุที่ละครสันสกฤตมีจุดหมายในอันที่จะแสดงให้เห็นว่าความดีจะต้องชนะความชั่วเสมอ เป็นการแสดงถึงโลกในอุดมคติ ตัวเอกจึงมีลักษณะเป็นตัวเอกในอุดมคติไปด้วย ลักษณะนิสัยพื้นฐานของนายกนั้นจะต้องเป็นผู้ที่สูงส่งในด้านจิตใจ และเป็นผู้มีความหนักแน่นมั่นคง เรียกลักษณะเช่นนี้ว่า ธีระ ถือเป็นนิสัยหลักของนายกในบทละครสันสกฤต

ลักษณะนิสัยดังกล่าว อาจมีลักษณะย่อยเป็นลักษณะเสริมได้อีก ๔ ประการ อันเป็นการแบ่งประเภทของพระเอกในด้านลักษณะนิสัยไปด้วยในตัวคือ เป็นผู้ที่รักสนุกสบายชอบพูดเล่น รักศิลปะ (ลลิต รวมเป็น ธีรลลิตะ เป็นผู้สงบเคร่งขรึม (ศานตะ – ธีรศานตะ) เป็นผู้อดทน มีขันติมีใจสูงส่ง (อุทาตตะ – ธีโรทาตตะ) เป็นผู้มีใจฮึกเหิมเข้มแข็งและค่อนข้างใจร้อน (อุทธตะ – ธีโรทธตะ)

ในการแต่งบทละคร ผู้แต่งเมื่อกำหนดให้พระเอกมีลักษณะนิสัยอย่างใดอย่างหนึ่งแล้วจะต้องคงลักษณะนิสัยเช่นนั้นไปตลอดเรื่อง เช่น ให้พระเอกมีลักษณะธีรลลิตะ ก็ต้องคงลักษณะเช่นนี้ไปตลอดจนจบ ห้ามเปลี่ยนเป็น ธีรศานตะ ธีโรทาตตะ หรือ ธีโรทธตะ เพราะการเปลี่ยนลักษณะนิสัยของนายกเป็นเรื่องสำคัญและอาจทำให้เรื่องราวเปลี่ยนแปลงไปได้ ซึ่งก็จะทำให้รสของเรื่องเปลี่ยนไปด้วย

นอกจากลักษณะนิสัยดังกล่าวแล้ว นายกยังมีคุณสมบัติ คือ ความสง่างาม ความมีสิริ ความมั่นคง เป็นผู้มีอำนาจ มีความเมตตา เป็นต้น

ในกรณีที่ผู้แต่งเลือกเรื่องราวอันมีอยู่เดิม เช่น ตำนานที่มีแพร่หลายอยู่ ผู้แต่งสามารถสร้างลักษณะนิสัยของนายกได้ตามที่ตนเองเห็นสมควรแก่บทละครของตน ทั้งนี้จะต้องให้สอดคล้องกับเหตุและผลอันมีอยู่ในโครงเรื่องใหญ่ที่ตนได้วางไว้หรือตามโครงเรื่องของเดิม

นายิกา

ประเภทของนายิกา นั้นจัดแบ่งตามลักษณะความสัมพันธ์ที่มีกับนายก คือ นายิกา อาจเป็นภรรยาของนายก เช่น พระราม – นางสีดา หรืออาจเป็นผู้อยู่ในความปกครองหวงห้ามแห่งผู้อื่น เช่น ท้าวทุษยันต์ – นางศกุนตลา และหรืออาจเป็นนางคณิกา เป็นหญิงสาธารณะก็ได้ ในกรณีจารุทัตตะและนางวสันตเสนา บางครั้งเพิ่มประเภทของนางเอกที่มิใช่เป็นมนุษย์แต่เป็นกึ่งเทวดา เช่นเรื่องวิกรโมรวศี นางเอก คือ นางอุรวสี เป็นนางอัปสร เป็นต้น

โดยปรกติแล้ว ลักษณะนิสัยของนางเอกนั้น จะต้องมั่นคงซื่อสัตย์สุจริต มั่นในธรรมะ และมีคุณสมบัติในด้านความงามทางร่างกาย ทางจริยกิริยา และทางจิตใจ

๒. ผู้ช่วยตัวเอกในบทละครสันสกฤต

โดยปรกติมักเป็นสหายของนายก หรือนายิกา ในกรณีที่นายกเป็นท้าวพระยา ผู้ช่วยก็ได้แก่ อำมาตย์ หรือมนตรีคนสนิท ในกรณีของนายิกา ผู้ช่วยตัวเอกจะได้แก่ นางพี่เลี้ยงผู้คอย

ประคับประคองปลอบโยน และเป็นผู้ช่วยดำเนินเรื่องต่าง ๆ ในกรณีที่จำเป็นจะต้องมีการแสดงออกอันมิใช่วิสัยที่กุลสตรีพึงทำ เช่น การติดต่อกับคนรัก เป็นต้น

ตัวผู้ช่วยนายกที่สำคัญ และมีอยู่ในบทละครทุกเรื่องได้แก่ ตัววิทูษกะ วิทูษกะมีลักษณะคล้ายตัวตลก เป็นพราหมณ์ผู้รักกินรักดื่มรักความสบายเป็นชีวิต ติดตามนายกไปในที่ต่าง ๆ เพื่อเป็นผู้ช่วยเหลือ หรือคลี่คลายปัญหา วิทูษกะมักเป็นผู้ให้ข้อคิด หรือวิจารณ์ความเป็นไปในละครนั้นอย่างมีแง่คิด ในขณะเดียวกันก็ก่อให้เกิดความขบขันไปด้วย บางครั้งก็เป็นการแสดงความในใจของนายก ผู้ซึ่งลักษณะนิสัยอันได้รับการอบรมมากั้นเสียมิอาจแสดงได้

๓. ศัตรูของตัวเอก

ศัตรูของตัวเอกมีศัพท์เรียกว่า ประตินายก แปลว่า ผู้ที่อยู่ตรงข้ามนายก อันที่จริงในบทละครสันสกฤตมักไม่มีตัวร้ายหรือตัวโกง อันเป็นปฏิปักษ์อย่างจริงจังกับตัวเอกเท่าใดนัก เช่น ในเรื่องศกุนตลา ไม่มีตัวละครประตินายกอยู่เลย ถ้าหากจำเป็นจะมีตัวละครดังกล่าว ตัวประตินายกจะมีลักษณะนิสัยเป็น ธีโรทธตะ ซึ่งว่าด้วยความริษยา ความหยิ่งทะนง เช่น ทศกัณฐ์ในเรื่องพระราม

นอกจากตัวละคร ๓ ประเภทใหญ่ที่กล่าวข้างต้นนี้แล้ว ยังมีตัวประกอบอื่น ๆ ตามความจำเป็นแห่งการดำเนินเรื่อง แต่มิได้เป็นตัวสำคัญในอันจะมีส่วนผูกปมเรื่องและคลี่คลายเรื่องราว เช่นตัวละครดังได้กล่าวข้างต้นนี้

รส

รสเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของการละครสันสกฤตและการแสดงละครสันสกฤต การแต่งบทละครก็ดี การสร้างตัวละครก็ดี ย่อมมีจุดมุ่งหมาย คือ ให้ผู้ดูได้เข้าถึงรส อันหมายถึงการรวมตัวกันของภาวะต่าง ๆ ของอารมณ์จนกระทั่งเกิดความรู้สึกเข้าถึงในใจ เช่น การได้เห็นภาวะต่าง ๆ อันเกิดแต่ความรัก จะทำให้เข้าถึงรสรักได้

ตามทฤษฎีการละครสันสกฤตนั้น อารมณ์พื้นฐานอันมีอยู่กับทุกคนมากน้อยต่างระดับกันไปอันเรียกว่าสถายีภาวะ มี ๘ ประการ เมื่อสถายีภาวะนี้ประกอบเข้ากับภาวะอื่น ๆ อันจะเข้าไปเร่งเร้าประสาทหู และประสาทตา ก็จะทำให้สถายีภาวะของแต่ละบุคคลนั้น ถึงสภาวะที่เรียกว่า รส อันมีได้ ๘ ประการเช่นกัน คือ

รติภาวะ	(ความยินดี)	ศฤงคารรส	รสแห่งความรัก
หาสภาวะ	(ความยิ้มหรือความหัวเราะ)	หาสยรส	รสแห่งความสนุกสนาน
โศกภาวะ	(ความโศก ความแห้งใจ)	กรุณารส	รสแห่งความสงสาร
โกรธภาวะ	(ความโกรธ)	เราทรรส	รสแห่งความรุนแรง
อุตสาหภาวะ	(ความพยายาม)	วีรรส	รสแห่งความกล้าหาญ
ภยภาวะ	(ความกลัว)	ภยานกรส	รสแห่งความกลัว

ชุคุปสา	(ความเกลียด)	พีภัตสรส	รสแห่งความขยะแขยง
วัสมวะ	(ความอัศจรรย์ใจ)	อัทภูตรส	รสแห่งความอัศจรรย์

เมื่อพิจารณาจากภาวะและรสข้างต้น จะเห็นว่า ภาวะนั้นเป็นอารมณ์ส่วนบุคคลอันได้สะสมไว้ แต่เมื่อภาวะนั้นมาได้รับการกระตุ้นด้วยภาวะจรอื่น ๆ เช่น รติภาวะ ได้มาพบการชายหูชายตา การพูดจาต่อกันด้วยคำหวาน ฯลฯ ก็จะทำให้ รติภาวะของแต่ละคนนั้นได้เข้าไปถึงสภาวะที่เรียกว่า รส ผู้ดูทั้งหมดจะได้รับรสเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน คือ เข้าใจถึงอารมณ์รักอันเกิดขึ้นแก่ตัวละครนั้นได้ในลักษณะเดียวกัน ไม่เช่นนั้น ชุคุปสา ภาวะแห่งความกลัวก็จะไม่สามารถให้ความบันเทิงได้ แต่หากการแสดงอันนำเอาภาวะอื่น ๆ เข้ามาประกอบเข้ากับภาวะแห่งความกลัวของผู้ดูเอง จึงจะทำให้เกิดพีภัตสรส ซึ่งเมื่อเข้าถึงแล้วยังให้เกิดความรื่นรมย์ได้ อย่างเช่นการพรรณนารูปร่างของชูชกอันน่าเกลียดน่ากลัวในวรรณคดีซึ่งทำได้ดีถึงขนาดจนกลายเป็นความงามไปในที่สุด โดยนัยนี้รสจึงเป็นของสากล พ้นออกไปจากโลกนี้ การแบ่งจัดรสเป็น ๘ อย่างตามภาวะนั้นก็เป็นการทำเพื่อความเข้าใจ จัดแบ่งออกตามอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์เพื่อให้เข้าใจง่ายเท่านั้น สภาวะของการเข้าถึงรสนี้มีลักษณะคล้ายกับ คาธาร์ซิส (Catharcis) อันมีกล่าวถึงในทฤษฎีการละครตะวันตก (ดูหนังสือเรียนศิลปกรรม ศิลปะการละครเบื้องต้น ๑-๒ ตอนที่ ๑ ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย หน้า ๔๓ - ๔๕)

ปัญหาต่อไปในเรื่องรส คือ ผู้ดูจะเข้าถึงรสนั้นได้อย่างไร เพราะรสนั้นย่อมเป็นของตัวละคร เช่น เรื่องพระราม ศฤงคารรสอันเกิดขึ้นย่อมเป็นของพระรามกับนางสีดา การที่ผู้ดูจะได้รับรสไปด้วยจำเป็นต้องมีวิธีการถ่ายทอดอย่างใดอย่างหนึ่ง ในเรื่องนี้ มีผู้เสนอทฤษฎีต่าง ๆ กัน ดังนี้

ท่านแรกกล่าวว่า การที่ผู้ดูได้รู้รสนั้น เป็นเพียงแต่การชื่นชมตัวแสดงที่แสดงได้ถึงบทบาทและเข้าถึงรสของตัวละครเดิมอันอยู่ในเรื่องนี้ มีผู้แย้งว่า ถ้ากระนั้นผู้ดูก็มิได้รู้รสเองอันเป็นการผิดจุดประสงค์ที่จริงนั้นผู้ดูได้อนุมานจากการแสดง ซึ่งตัวแสดงอาจไม่ต้องเข้าถึงรสก็ได้ แต่องค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ท่าทาง คำพูด สิ่งเหล่านี้จะเป็นเหตุให้ผู้ดูอนุมานความรู้สึกของตัวละครเดิมได้ และก็เข้าถึงรสด้วยการอนุมานนั้น

มีผู้แย้งทฤษฎีการอนุมานนั้นว่า รสนั้นต้องเป็นของที่เกิดขึ้นเองในจิตใจของผู้ดูแต่ละคน และต้องเป็นความรู้สึกเดียวกันทั้งหมดเมื่อเข้าถึงรส การอนุมานจากท่าทางและคำพูดนั้นไม่สามารถทำให้เกิดลักษณะเช่นนั้นได้ การที่ผู้ดูได้รู้รสนั้นเป็นเพราะอำนาจของคำพูด ซึ่งอำนาจเบื้องต้นได้แก่ความหมาย จากความหมายนี้จะทำให้เกิดอำนาจที่สอง คือ การทำให้เป็นสากล เป็นความรู้ถึงภาวะของสิ่งที่กล่าวถึง จึงเป็นสากลแก่ทุกคน แล้วจึงจะสามารถเข้าถึงสิ่งที่กล่าวนั้นได้ เป็นเหตุให้ได้รู้รส

นักทฤษฎีการละครอีกท่านหนึ่งกล่าวแย้งทฤษฎีการเข้าถึงข้างต้นนี้ว่า ถ้ากระนั้น การที่ได้ดูละครหรืออ่านกวีนิพนธ์ ก็ต้องมีผลเท่า ๆ กับการอ่านตำราไวยากรณ์นั่นเอง และกล่าว

สืบไปว่าการที่รสจะเกิดขึ้นในผู้ดูนั้น เป็นด้วยสถายีภาวะดังได้กล่าวมาแล้ว อันบุคคลมีอยู่ในตนด้วยการสั่งสมมาตามประสบการณ์ที่มากน้อยต่างกันจนกระทั่งถึงระดับหนึ่งนั้น ได้รับการเร่งเร้าด้วยอารมณ์และการแสดงออก เมื่อได้ดูละคร หรือได้รับการเร่งเร้าด้วยคำอันมีความหมายลึกซึ้งซ่อนใจความไว้ จนกระทั่งเข้าถึงสภาวะหนึ่งที่เรียกว่า เข้าถึงสิ่งที่ได้เข้าถึง หรือการเกิดขึ้นของการเข้าถึงนี้ คือ รส อันเป็นของสากลที่เกิดขึ้นแก่ทุกคนที่เข้าถึง มิใช่เป็นอารมณ์อันมีอยู่เฉพาะตัวบุคคลอีกต่อไป อารมณ์นั้นอาจเป็นที่ชอบใจหรือทำให้ช้ำใจได้ แต่รสนั้นย่อมให้ความบันเทิงใจแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ทฤษฎีของท่านผู้นี้เป็นที่ยอมรับมากที่สุดในบรรดานักปราชญ์สมัยต่อมา

รสทั้ง ๘ อันแบ่งตามสถายีภาวะดังกล่าวนี้ อาจมีอยู่ได้ทั้งหมดทุกรสในละครเรื่องหนึ่ง ๆ แต่มีกำหนดบังคับว่า รสที่เด่นนั้นจะมีได้เพียงรสเดียว ส่วนรสอื่น ๆ นั้นให้มีขึ้นได้แต่เป็นเครื่องช่วยเท่านั้น ยกเว้นอัทภูตรสอาจมีขึ้นเป็นรสเด่นอีกรสหนึ่งในตอนจบของเรื่องเพื่อเป็นการคลี่คลายปมเรื่องอย่างฉับพลันได้

ประเภทของละครสันสกฤต

โครงเรื่อง ตัวละคร และรส ที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นปัจจัยสำคัญในการแบ่งประเภทของละครสันสกฤต ละครสันสกฤตแบ่งเป็นประเภทใหญ่ได้ ๒ ประเภท คือ ละครที่เรียกว่าการแสดงชนิดหลัก เรียกว่า รูปกะ มีจำนวนรวม ๑๐ แบบ เรียกรวมว่า ทศรูปกะ มีจำนวนรวม ๑๘ แบบ

ทศรูปกะ

ทศรูปกะ เป็นการแสดงละครแบบต่าง ๆ มีตั้งแต่ละครเต็มรูปอันเป็นแบบสมบูรณ์ไปจนถึงละครแบบที่เล่นคนเดียว (monologue) ดังจะได้แจกแจงต่อไปนี้

นาฏกะ เป็นละครที่มีความสมบูรณ์ทั้งด้านเนื้อหา การวางโครงเรื่อง ตัวละครและรส โครงเรื่องนั้น มีกำหนดให้สร้างขึ้นจากเรื่องราวที่ทราบกันแพร่หลายอยู่แล้ว ตัวละครนายกต้องเป็น ท้าวพระยา หรือเทพเจ้าที่มาปรากฏในร่างมนุษย์ รสกำหนดให้ ศฤงคารรส หรือวีรรส เป็นรสเด่นมีอัทภูตรสเด่นได้อีกในตอนท้ายเรื่อง

จะต้องเป็นเรื่องที่จบแบบสมหวัง ไม่จบแบบโศกนาฏกรรม ภาษาที่ใช้ต้องไพเราะ เหมาะสมแก่ตัวละคร มีดนตรี การขับลำนำและการฟ้อนรำประกอบได้ตามสมควร

ความยาวของเรื่อง ตั้งแต่ ๕ – ๑๐ องก์

นาฏกะที่สำคัญ เช่น เรื่องศกุนตลาของกาลิทาส สวัปนวาสวทัตตาของภาสะ เป็นต้น

ประกรณะ เป็นละครที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับนาฏกะ ความแตกต่างนั้นคือ โครงเรื่อง กวีสร้างขึ้นเองทั้งหมด ตัวละครที่เป็นนายกเป็นชนชั้นต่ำศักดิ์กว่าท้าวพระยา เช่น

เป็นพ่อค้า พราหมณ์ หรือเป็นอำมาตย์ รสที่เด่นได้แก่ ศฤงคารรส โดยมากแล้ว ประกรณะ มักเป็นเรื่องที่นายกนั้นต้องตกยากด้วยสาเหตุใดสาเหตุหนึ่ง หลังจากผ่านอุปสรรคแล้วก็ได้สำเร็จความสมหวังในตอนท้ายเรื่อง ลักษณะอื่น ๆ เป็นเช่นเดียวกับนาฏกะ

สมวการะ ละครอภินิหาร มักแสดงเรื่องตำนานระหว่างเทวดาและอสูร เช่น เรื่องกวนเกษียรสมุทร ตัวละครเอกอาจมีถึง ๑๒ ตัวเป็นเทวดาและอสูรทั้งหมด ไม่มีมนุษย์สามัญ รสที่เด่น คือ วีรรส ความยาวของเรื่อง ๓ องก์

อีหามฤคะ ละครตามหานาง ตามชื่อแปลความว่า การตามหานางผู้(งาม)ประดุจเนื้อทราย มักเป็นเรื่องการตามนางงาม ต้องพบคู่แข่ง ตัวนายกรบชิงชัยกับคู่แข่งและได้นางในที่สุด โครงเรื่องนั้นเป็นกึ่งตำนาน กึ่งแต่งเอง ทั้งนายกและประติ-นายก มีนิสัยแบบ ธีโรทธตะ แต่ประตินายกเป็นผู้กระทำผิด เป็นเทพฝ่ายหนึ่งหรือเป็นมนุษย์ธรรมดาฝ่ายหนึ่ง หรือเป็นเทพทั้งคู่ นายิกามักเป็นนางอัปสร ความยาวของเรื่อง ๔ องก์

ฑิมะ ละครประเภทเร้าความตื่นเต้น ลักษณะเกือบคล้ายสมวการะ เรื่องนำมาจากตำนานมีลักษณะเต็มไปด้วยการใช้เวทมนต์คาถาตลอดเรื่อง ในเรื่องเราทรรสจะเป็นรสเด่นต้องไม่มีศฤงคารรสและหาสยรสในเรื่อง ความยาว ๔ องก์ และต้องไม่มีการใช้ฉากนำในลักษณะใด ๆ ทั้งสิ้น

วยาโยคะ เป็นการแสดงพลังอำนาจในด้านการทหาร โครงเรื่องนั้นสร้างจากตำนานนายกเป็นเทพ แต่มีบางครั้งที่เป็นมนุษย์บ้าง ต้องจบภายในองก์เดียว และเรื่องราวที่แสดงนั้นเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นภายในวันเดียว ห้ามมีศฤงคารรสและหาสยรส

องก์ หรือ อุทษฤษฏิคางกะ เป็นละครองก์เดียวแต่มีความยาวมากกว่าองก์หนึ่งในละครธรรมดา เรื่องราวนำมาจากตำนานแต่เปลี่ยนแปลงได้ตามกวีเห็นควร นายกต้องเป็นมนุษย์ธรรมดา และมีศักดิ์เป็นคนธรรมดา ๆ รสที่เด่น คือ กรุณารส

ประหสนะ ละครชวนหัว โครงเรื่องที่สร้างขึ้นเองทั้งหมดเป็นเรื่องเกี่ยวกับการหลอกลวงและการทะเลาะวิวาทกันเป็นส่วนใหญ่ ตัวละครทั้งหมดเป็นคนพื้นบ้านธรรมดาและค่อนข้างจะเป็นคนชั้นต่ำ รสที่เด่น คือ หาสยรส

ภาณะ ตามศัพท์แปลว่า การพูด เป็นละครที่มีตัวละครเพียงตัวเดียว ออกมาพูดเล่าเรื่องแสดงท่าทาง เจรจากับอากาศ โครงเรื่องกวีแต่งขึ้นเองทั้งหมด รสที่สำคัญคือ ศฤงคารรส และวีรรส

วิถี มีลักษณะคล้ายภาณะ มักเป็นการพูดการเจรจากับอากาศ มีองก์เดียว ตัวละครมี ๑ ตัว หรือ ๒ – ๓ ตัว และอนุญาตให้มีได้ถึง ๓ ตัว เป็นอย่างสูงสุด มีข้อแม้ว่าตัวหนึ่งในจำนวนนั้นจะเป็นผู้อยู่ประจำในฉาก ละครทั้งสิบประเภท

ที่กล่าวมานี้ ที่สำคัญ คือ สองประเภทแรก ส่วนประเภทหลัง ๆ มีลักษณะเป็นการแสดงเหตุการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งพัฒนาขึ้นมามีลักษณะของละครมากกว่าจะเป็นละครโดยตรง

อนุรูปกะ เป็นการแสดงชนิดย่อย คือ เป็นละครประเภทรองจากรูปกะชนิดต่าง ๆ รวมทั้งในลักษณะอื่น ๆ เช่น ละครใบ้ เป็นต้น อนุรูปกะที่สำคัญ คือ นาฏิกา ตามศัพท์หมายถึง นาฏกะเรื่องเล็ก มีลักษณะเป็นประเภทย่อยของนาฏกะ โครงเรื่องและเนื้อหานั้นเป็นเรื่องเบากว่า นาฏกะ มักเป็นเรื่องท้าวพระยาได้พบชายาองค์ใหม่อันเป็นนางกษัตริย์ตกยาก แต่เกิดพลัดเข้ามาในปกครองของนายก หรือชายาเดิมของนายก นายกจะต้องผจญภัยความหึงหวงของชายาอื่น ๆ แต่ในที่สุดเมื่อทราบชาติกำเนิดว่าควรเป็นชายาได้ก็ได้สมหวังในที่สุด นาฏิกานั้นมักเป็นเรื่องการขับลำนำ และการฟ้อนรำอันงดงามเป็นหลัก นายกมีลักษณะเป็นธีรลลิต ความยาวโดยปกติมี ๔ องก์ รสที่สำคัญ คือ ศฤงคารรส นาฏิกาที่สำคัญได้แก่ เรื่อง ปรียทรรศิกา และเรื่องรัตนาวลีของพระเจ้าหรรษะ

การแสดงละครสันสกฤต

เรื่องราวข้างต้นที่แสดงมานี้เป็นส่วนทฤษฎีอันเกี่ยวแก่บทละครโดยตรง เรื่องราวในตอนต่อไปในหัวข้อการแสดงละครสันสกฤต จะกล่าวในส่วนที่เป็นเรื่องเกี่ยวแก่การดำเนินการแสดงบทละครดังกล่าวรวมทั้ง วิธีการแสดง เครื่องประกอบการแสดง ตัวแสดง โอกาสที่จะแสดง และผู้ชมการแสดง

การดำเนินการแสดง

การแสดงละครสันสกฤตอาจแบ่งออกเป็น ๓ ภาคด้วยกัน คือ

ภาคแรก อยู่ในลักษณะที่เรียกว่าเป็นการโหมโรง มีพิธีการบูชาบวงสรวงเทพเจ้าและพิธีเบ็ดเตล็ดอื่นอันมีขั้นตอนมากมาย แต่พิธีการเหล่านี้มิได้เกี่ยวแก่ผู้ดู เป็นของอันผู้กำกับการแสดงหรือหัวหน้าละครกระทำโดยเฉพาะ ส่วนที่เกี่ยวแก่ผู้ดูจะเริ่มตั้งแต่ บทนานที อันเป็นบทสรรเสริญสดุดีเทพเจ้าให้อวยชัยให้พรแก่ผู้ดูและแก่ผู้แสดงด้วย ถ้าหากอ่านบทละครสันสกฤตแล้วคำประพันธ์บทแรกจะเริ่มด้วยบทนานทีนี้ ต่อจากบทนานทีจะถึงตอนที่เรียกว่า ประสตาวนา หรือ สถาปนา คือ การแนะนำเรื่องละคร ว่าชื่ออะไร จะเป็นเรื่องเกี่ยวแก่อะไร รวมทั้งเป็นการนำไปสู่การเปิดม่านเพื่อการแสดงโดยไม่เคอะเขิน เช่น ในเรื่องศกุนตลา หลังแต่กล่าวบทนานทีเรียบร้อยแล้ว ผู้กำกับการแสดง ซึ่งมักเป็นตัวนายโรงด้วย เรียกว่า สุตรธาระ ออกมากล่าวแนะนำบท บทละคร ผู้แต่งบท และสรรเสริญผู้ชมว่าเป็นผู้ที่มีความรู้สูงควรแก่การชมละคร กล่าวถึงธรรมชาติ

ในฤดูร้อนว่างดงาม และขอให้ตัวละครหญิงตัวหนึ่งซึ่งออกมาในตอนนั้นด้วย ขับลำนำชมธรรมชาติ เมื่อขับเสร็จ สุตรธาระก็กล่าวชมบทลำนำ และเสียงว่าไพเราะ ดึงใจผู้ฟังและตัวสุตรธาระเองให้เคลิบเคลิ้มไป ราวกับทุษยันต์หลงตามกวาง ในตอนนี้ตัวแสดงออกเริ่มเรื่องตอนท้าวทุษยันต์กำลังตามกวางอันเป็นต้นเรื่อง

จะเห็นได้ว่า ตอนกล่าวนำนี้ มีส่วนในการทำให้การแสดงเริ่มแรกไม่เคอะเขิน การกล่าวนำนี้อาจทำโดยวิธีอื่นได้อีกไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นลักษณะกล่าวเปรียบเทียบอย่างเช่นในเรื่องศกุนตลา บางครั้งสุตรธาระก็ออกมากับตัววิทูษกะ ไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นตัวละครหญิงเสมอไป

ภาคที่สอง ได้แก่ตัวเรื่องละครอันแบ่งเป็นองก์ตามลำดับไปจนจบการแสดง

ภาคที่สาม เมื่อจบการแสดงมีคำอวยชัยให้พรแก่ผู้ดู เรียกว่า ภารตวากยะ

วิธีการแสดง

ในการแสดงละครสันสกฤตนั้นมีวิธีในการแสดงอันเป็นเครื่องสื่อความหมายให้คนดูได้เข้าใจเรื่องอยู่ ๔ ประการ คือ อาหารยาภินยะ บุคลิกของตัวแสดง รวมทั้งเสื้อผ้าเครื่องประดับ วาจิกาภินยะ คำพูดและคำเจรจา สาตตวิกาภินยะ การแสดงออกของกิริยาท่าทางตามอารมณ์ในเรื่องของตัวแสดง และอางคิกาภินยะ การแสดงท่าด้วยอวัยวะต่าง ๆ

เรื่องการแสดงท่วงท่าด้วยอวัยวะ เช่น มือ เท้า การกลอกตา ฯลฯ เป็นเรื่องสำคัญในการแสดงละครสันสกฤต ด้วยเหตุที่ละครสันสกฤตนั้นเมื่อแสดงมิได้แสดงให้เหมือนจริง แต่เป็นการแสดงทำให้ปรากฏ เช่น นายิการดน้ำต้นไม้ เด็ดดอกไม้ ก็มิได้มีการถือกระบวยตักน้ำหรือมีดอกไม้จริง ๆ มีต้นไม้จริง ๆ ในฉากนั้น เป็นแต่นำทำให้ปรากฏให้ผู้ดูได้รู้เท่านั้น ท้าวทุษยันต์ทรงรถตามกวาง ก็เป็นแต่ทำท่าว่าอยู่บนรถและกำลังตามกวาง ตัวกวางก็มิได้นำกวางจริงขึ้นมาแสดง

ในกรณีที่จำเป็นอาจใช้เครื่องประกอบการแสดงได้ตามสมควรดังจะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป

เครื่องประกอบการแสดง

โรงละครและเวทีที่ใช้แสดง แต่เดิมนั้นมักใช้ลานหน้าถ้ำ ใช้ม่านกั้นปากถ้ำเป็นฉาก ตัวละครออกมาจากในถ้ำนั้น ต่อมาเมื่อมีการปลูกโรงละคร ก็จะแบ่งโรงละครเป็นสองส่วน คือส่วนสำหรับผู้ชมส่วนหนึ่ง เวทีละครอีกส่วนหนึ่ง ในส่วนผู้ดูนั้นมีการแบ่งสันปันส่วนตามวรรณะของผู้ดู ส่วนเวทีหรือที่เรียกเป็นศัพท์ว่า รังคะ แบ่งเป็นสองส่วน คือ ส่วนที่ใช้แสดง และส่วนที่ใช้แต่งตัวพร้อมเป็นที่พักของตัวแสดง มีฉากสีกั้นระหว่างสองส่วนนี้ สองข้างฉากเป็นประตูสองข้างสำหรับตัวละครออก

ฉาก การแสดงละครสันสกฤตมิได้มีการเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง คงใช้ยืนอยู่แต่ฉากเดียว ผู้ชมจะทราบว่าเป็นที่ไหนก็ด้วยคำพูดคำเจรจาของตัวละคร ลักษณะเช่นนี้เป็นเช่นเดียวกับละครไทยโบราณ ซึ่งไม่มีการเปลี่ยนฉากเช่นกัน จะสังเกตได้ว่าต้องขึ้นต้นด้วย เมื่อนั้น บัดนั้น เพื่อให้ทราบว่าเรื่องอยู่ตอนไหนกล่าวถึงใคร

เครื่องประกอบการแสดงอื่นๆ และเครื่องประกอบฉากมีใช้น้อยที่สุด ถ้าหากจะมีก็เป็นเพียงของอันทำขึ้นด้วยโครงไม้ไผ่หุ้มผ้า อาจมีกลไกได้บ้าง หรือบางครั้งก็ทำกองผ้ากองสมมติเป็นเขาไม้เท่านั้น อาวุธต่าง ๆ ทำด้วยไม้ ห้ามใช้อาวุธจริงในการแสดง

เสื้อผ้าและเครื่องประดับ เสื้อผ้าและเครื่องประดับในการแสดงละครนั้นมีกล่าวไว้ในทฤษฎีค่อนข้างละเอียดลออในเรื่องของสีเสื้อผ้า การใช้สีนี้รวมไปถึงสีผิวของตัวแสดงด้วย ผู้แสดงจะต้องมีสีผิวให้สมแก่วรรณะของตน เช่น พวกคนป่า หรือคนชั้นต่ำผิวจะเป็นสีดำ พระเจ้าแผ่นดินผิวสีคล้ำอันแสดงถึงอำนาจ พราหมณ์หรือนักรบอื่น ๆ ผิวออกสีเหลืองเจือแดง เป็นต้น

ตามปกติเสื้อผ้าและเครื่องประดับต้องแต่งให้สมฐานะ เสื้อผ้าสีสด เป็นของสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน เทพเจ้า ตัวเอกในเรื่อง ฤษีหรือนักบวชต้องใช้ผ้าคากรอง ถ้าเสื้อผ้าสกปรกหมายถึงว่าตัวละครนั้นเป็นบ้า หรือว่าเดินทางมานาน ถ้าสวมเสื้อผ้าสีขาวแสดงว่าตัวละครนั้นกำลังอยู่ในพิธีศาสนา ดังนี้ เป็นต้น

การตกแต่งทรงผมของตัวละครฐานะต่างกันก็ต่างกันไปด้วย ตัวละครที่เป็นบ้าหรือเป็นชนชั้นต่ำสยายผม วิทูษกะหัวล้าน ตัวละครหญิงมีช้องผมประดับศีรษะ ตัวละครชายชั้นสูงมุ่นผมเป็นมวย

ตัวแสดง

นักแสดงหรือตัวแสดงในสันสกฤต เรียกว่า นฏ หรือภารต หากเป็นตัวแสดงหญิงเรียกว่า นฏี นักแสดงที่สำคัญที่สุดคือ ตัวนายโรงที่เรียกว่า สูตรธาระ ซึ่งมักเป็นครูสอนการแสดงไปด้วยในตัว บางครั้งก็แสดงเป็นตัวเอกของเรื่อง

ในการแสดงนั้น ต้องเลือกนักแสดงให้เหมาะแก่ตัวละคร แต่หากจำเป็นก็ให้คนแก่แสดงเป็นคนหนุ่มสาว หรือให้คนหนุ่มสาวแสดงเป็นคนแก่ ให้ชายแสดงเป็นหญิง หรือหญิงแสดงเป็นชายได้

ชื่อเสียงและฐานะตัวแสดงในระยะเริ่มแรกไม่ค่อยดีนัก กฎหมายของอินเดียจัดให้นักแสดงอยู่ในวรรณะต่ำ และมีการกล่าวถึงนักแสดงว่ามีนิสัยไม่ค่อยดีนัก แต่ต่อมาเมื่อการละครเจริญขึ้น ลักษณะของบทต้องใช้ความสามารถในการเข้าใจภาษาและในการแสดง นักแสดงก็มีฐานะดีขึ้นและได้รับยกย่องเชิดชูจากกษัตริย์และชนชั้นอื่น ๆ

โอกาสที่จะแสดงละคร

ในระยะต้น ๆ มีลักษณะเป็นละครเร่ไปตามที่ต่าง ๆ เพื่อทำงานแสดง การแสดงละครนั้นมักมีในงานฉลองทางศาสนา ในการราชาภิเษก หรือในการเฉลิมฉลองอื่น ๆ ต่อมานั้นมีการ

แสดงเป็นประจำในราชสำนัก มีผู้สนับสนุนให้อยู่เป็นหลักแหล่งขึ้น ซึ่งได้แก่ พระเจ้าแผ่นดิน อำมาตย์ และบรรดาผู้มั่งมี

ผู้ดู

ละครสันสกฤตนั้นไม่จำกัดชั้นวรรณะของผู้ดู ในกรณีที่มีการแสดงในศาสนสถาน ย่อมมีผู้ดูได้ทุกชั้นวรรณะ แต่ชนในวรรณะต่ำผู้มิได้รับการศึกษาก็เป็นเพียงสักแต่ว่าดูการแสดง แต่อาจไม่เข้าใจเรื่องราวได้ดีเท่าใดนัก เพราะมีบทพูดเจรจาด้วยภาษาสันสกฤต และภาษาปรากฤต ซึ่งค่อนข้างเป็นภาษาชั้นสูง และเป็นวรรณคดี ตามปรกติแล้วบรรดาผู้ดูจึงจำกัดวงแต่ในชนผู้ได้รับการศึกษาที่สามารถเข้าใจภาษาและศิลปะได้ดีเท่านั้น

การละครสันสกฤตเท่าที่แสดงมานี้ ผู้เรียนจำเป็นต้องอ่านบทละครสันสกฤตโดยตรง เพื่อประกอบความเข้าใจด้วย บทละครสันสกฤตที่มีแปลเป็นภาษาไทย อย่างรักษารูปแบบบทของเดิม ได้แก่ ปริยทรรศิกา บทพระราชนิพนธ์แปลในรัชกาลที่ ๖ รัตนาวลี และสวัปนวาสวทัตตา ของท่านผู้หญิง ดุษฎี มาลากุล ส่วนเรื่องศกุนตลา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ นั้น เป็นการนำเรื่องมาแต่งบทเป็นแบบสนาธไทย ผู้เรียนอาจจะอ่านเพื่อให้ได้รู้จักเรื่องศกุนตลาได้ ส่วนบทละครอื่น ๆ นั้น ผู้เรียนจะหาอ่านได้จากฉบับภาษาอังกฤษ

คำประพันธ์และภาษาที่ใช้ในการแต่งบทละคร

คำประพันธ์ที่ใช้ในการแต่งบทละครนั้นมีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง ในบทละครสันสกฤต บทเจรจาหรือบทพูดสามัญใช้ร้อยแก้ว เมื่อบทพูดนั้นต้องการแสดงอารมณ์ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น หรือต้องการพรรณนาภาพ หรืออารมณ์ให้งดงาม ก็จะใช้คำประพันธ์ร้อยกรองเป็นฉันท์ชนิดต่าง ๆ ตามแต่จะเหมาะสมแก่อารมณ์และเรื่องอันพรรณนานั้น

ภาษาที่จะใช้แต่งคำประพันธ์ร้อยแก้วจะต้องเป็นภาษาที่เหมาะสมแก่ผู้พูด ไม่ใช้ภาษาหยาบคายกับชนวรรณะสูง ไม่แต่งให้ผู้ไร้การศึกษาใช้ศัพท์สูง ๆ ในขณะเดียวกันในคำประพันธ์ร้อยกรองต้องไม่ยากเกินไปไม่ง่ายเกินไป ต้องสามารถบรรยายหรือพรรณนาให้คนเห็นภาพด้วยอาการ เพียงแต่ได้ฟังบทเหล่านั้นโดยมิต้องใช้เวลาคิด หรือใช้เวลาเข้าใจนานจนเกินไป อันจะก่อให้เกิดการไม่สามารถรู้รสของเรื่องราวได้

นอกจากนี้ภาษาที่ใช้ในการแต่งบทละครมีหลายภาษา ด้วยตัวละครนั้นย่อมมีชั้นวรรณะต่างกันไป ภาษาเหล่านั้นแยกหมวดใหญ่ได้เป็น ๒ หมวด คือ ภาษาสันสกฤต และภาษาปรากฤต อันได้แก่ภาษาที่พูดกันตามท้องถิ่นมีไวยากรณ์อันไม่ได้ขัดเกลาตรงข้ามกับภาษาสันสกฤตอันเป็นภาษาของชนชั้นสูงมีไวยากรณ์วางระเบียบตายตัว

ตัวละครที่พูดภาษาสันสกฤตได้แก่ตัวเอกที่เป็นพระเจ้าแผ่นดิน และชนในวรรณะพราหมณ์ผู้เป็นปุโรหิตหรือมนตรีที่ปรึกษาพระเจ้าแผ่นดิน ตัวละครชายชั้นรองลงมาเช่นตัวตลกแม้จะเป็น

พราหมณ์ก็ใช้ภาษาปรากฤตของแคว้นศุรเสนี (ภาษาเศารเสนี) ด้วยถือว่าเป็นลักษณะของผู้ไม่เรียบร้อย ตัวละครหญิง แม้นางเอกก็ใช้ภาษาปรากฤต คือ ภาษาเศารเสนีในการเจรจาร้อยแก้ว ถ้าเป็นการขับร้องหรือร้อยกรองใช้ภาษาของแคว้นมหาราษฎร์ (ภาษามาหาราษฎรี) ตัวละครชั้นเลวใช้ภาษาของแคว้นมคธ (ภาษามคธี)

ข้อห้ามต่าง ๆ ในการละครสันสกฤต

บทละครสันสกฤตจะต้องไม่จบอย่างโศกนาฏกรรม ด้วยถือว่าตัวเอกนั้นเป็นคนดี แม้จะทำผิดไปบ้างโดยแท้แล้วก็เป็นคนดี ควรได้รับผลของกรรมดีในที่สุดของเรื่อง ในตอนกลางเรื่องผู้แต่งอาจแต่งบทให้ตัวเอกลำบากลำบนอย่างไรก็ตาม เมื่อถึงท้ายเรื่องจะต้องคลี่คลายให้ตัวเอกได้รับผลตามที่ปรารถนาไว้เมื่อต้นเรื่อง

ในทำนองเดียวกัน ในการแสดงละคร ฉากรบ ฉากหวาดเสียวน่าเกลียด เช่น การสาปแช่ง การฆาตกรรม ฉากการตาย ก็ไม่อาจจะนำมาแสดงบนเวทีได้ จะต้องใช้วิธีให้ออกมาเล่าเหตุการณ์พอให้ทราบเรื่อง การสาปแช่งนั้นอาจทำหลังม่านเป็นเสียงลอดออกมาพอได้ยิน ฉากการตายนั้นหากเป็นการตายแล้วจะฟื้นขึ้นภายหลัง อนุโลมให้แสดงได้ อย่างไรก็ตามผู้แต่งบทก็มักหลีกเลี่ยงฉากเหล่านี้ เพื่อไม่ให้ผู้คนเกิดความกลัวอันจะทำให้ไม่สามารถเข้าถึงรสได้

เรื่องราวรายละเอียดของการสร้างบทละครที่ได้แสดงมานี้มีส่วนสัมพันธ์โดยตรงกับตัวละครอันอยู่ในเรื่องราวนั้น

บทที่ ๑๑
การละครของจีน

การละครของจีน หรือที่เราเรียกกันว่า "งิ้ว" เป็นการแสดงที่ประกอบด้วย การร้อง รำ เต้น กายกรรม มีบทเจรจา และบทพูดที่เป็นคำกลอน โดยที่ผู้แสดงจะร้อง รำ และเจรจาด้วยตนเอง

วิวัฒนาการของการละครจีน

บทละครจีนเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในสมัยราชวงศ์หยวน (ค.ศ. ๑๒๘๐–๑๓๖๗) การละครในสมัยนี้เรียกว่า "หยวนจ่าจู้" แต่ก่อนหน้านี้การละครมีการวิวัฒนาการมากว่าสองพันปี โดยเริ่มมาแต่สมัยราชวงศ์โจว (๑๐๒๗ – ๒๕๖ ปีก่อนคริสต์ศักราช) ในราชวงศ์นี้มีการเต้นรำของ "หมอผี" ทั้งในและนอกราชสำนัก เพื่ออ้อนวอนเทพเจ้าและวิญญาณของบรรพบุรุษให้เมตตาปรานีและมอบความอุดมสมบูรณ์ทางพืชพันธุ์ธัญญาหารให้แก่ตน นอกจากนี้ในราชสำนักยังมีคณะระบำรำฟ้อนเพื่อความบันเทิงของเจ้านายและแขกที่มาเยือน

เมื่ออำนาจการปกครองของราชวงศ์โจวเสื่อมลง พวกทหารและขุนนางต่างตั้งตัวเป็นอิสระ ในบ้านของตนก็มีคณะระบำและดนตรีเพื่อความบันเทิงตามแบบราชสำนัก รวมทั้งตลก–หลวงที่ทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและคำแนะนำแก่เจ้านายของตนโดยใช้คำพูดที่หยาบคาย การขับร้องและการแต่งกายสะดุดตา

ในสมัยราชวงศ์ฮั่น (๒๐๖ ปีก่อนคริสต์ศักราช – ค.ศ. ๒๒๐) นอกจากการแสดงตลกหลวงและการฟ้อนรำในราชสำนักแล้ว ทางราชสำนักยังได้รวบรวมการละเล่นของชาวบ้านขึ้นและให้ชื่อว่า "ไป่ชี่" (การแสดงร้อยอย่าง) ซึ่งประกอบด้วยการแสดงกายกรรม ยกน้ำหนัก ไต่เชือก ปีนเสา กลืนดาบ อมไฟ ชนหัว ฯลฯ การเล่นหุ่นก็เริ่มเกิดขึ้นในสมัยนี้

เมื่อสิ้นราชวงศ์ฮั่น แผ่นดินจีนแตกแยกเป็นก๊กเป็นเหล่า ดังที่เรารู้จักกันในนามของสมัย "สามก๊ก" และสมัย "ราชวงศ์เหนือใต้" ตามลำดับ การพัฒนาทางการละครไม่มีลักษณะใดเด่นเป็นพิเศษ ในระยะนี้จีนได้รับอิทธิพลทางอารยธรรมจากชาวต่างชาติอย่างมาก จักรวรรดิจีนมารวมกันเป็นปึกแผ่นได้อีกในสมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. ๖๑๘ – ๙๐๖)

ในสมัยราชวงศ์ถังวัฒนธรรมของจีนเจริญรุ่งเรืองขึ้นอีกเนื่องจากมีการปกครองส่วนกลางที่เข้มแข็ง บ้านเมืองสงบเรียบร้อย จักรพรรดิทรงทำนุบำรุงศิลปะและวรรณคดี การแสดงในสมัยนี้มีลักษณะเป็นระบำชุดเป็นฉากสั้น ๆ บางครั้งก็แทรกบทตลกเข้าไปด้วย เป็นฉากรบก็มีบ้าง

การเล่นของพวกตลกหลวงก็เพิ่มตัวละครมากขึ้น และเปลี่ยนชื่อเป็น "จำนจุ๊นชี่" (การเล่นนายทหารคนสนิท) เรื่องที่เล่นจะล้อเลียนนายทหารและข้าราชการที่ฉ้อราษฎร์บังหลวง และเริ่มนำผู้หญิงเข้ามาเล่นด้วย

ทางด้านวรรณคดี สมัยนี้มีการเขียนเรื่องสั้นขึ้น อันเป็นแหล่งป้อนเรื่องราวให้แก่การเขียนบทละครในสมัยต่อมา วรรณคดีชาวบ้านก็มีส่วนสำคัญในด้านเนื้อเรื่อง เช่น "เปี้ยนเหวิน" (การแปลเรื่องให้เป็นภาษาธรรมดา) โดยเริ่มนำพระสูตรในพุทธศาสนามาดัดแปลงก่อน เพื่อให้คนธรรมดาสามัญที่มีการศึกษาน้อยเข้าใจได้ง่าย ต่อมาจึงนำวรรณคดีของจีนที่ใช้ภาษายากมาแปลงโดยยังรักษาคำร้อยกรองของเดิมบางส่วนแล้วแทรกร้อยแก้วเข้าไปเพื่อบรรยายเนื้อความ วรรณคดีชาวบ้านชนิดนี้ได้พัฒนาต่อไปเป็นอาชีพการเล่านิทานในสมัยราชวงศ์ซุ่ง

ราชวงศ์ซุ่งเหนือ – ใต้ (ค.ศ. ๙๖๐ – ๑๑๒๖ และ ค.ศ. ๑๑๒๗ – ๑๒๗๕ ตามลำดับ) ในสมัยนี้การแสดงจะรวมกันตามแหล่งชุมชนของเมืองใหญ่ ๆ คือ เปี้ยนเลี่ยง (ราชธานีของจักรวรรดิซุ่งเหนือ) หลินอัน (ราชธานีของซุ่งใต้) และจุงตู (ราชธานีของจักรวรรดิจิ๋น มีอำนาจอยู่ระหว่าง ค.ศ. ๑๑๑๕ – ๑๒๓๔ เป็นราชวงศ์ของชนต่างชาติ) แหล่งบันเทิงนี้เป็นที่รวมของโรงน้ำชา โรงหุ่น ซ่องโสเภณี โรงมหรสพ และมีการแสดงเร่ เช่นการแสดงกายกรรม และเล่านิทาน เป็นต้น

การแสดงในแหล่งบันเทิงที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาการละครในสมัยหยวนสองอย่าง คือ "จำจู้" (การแสดงเบ็ดเตล็ด) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "หยวนเปิ่น" (หนังสือจากถิ่นบันเทิง หรือหนังสือของผู้ให้ความบันเทิง) การแสดงอย่างที่สอง คือ "จูกุงเตี้ยว" (การรวมบทเพลง)

โครงสร้างของบทจำจู้แบ่งออกเป็น ๔ ตอน ตอนที่หนึ่งเป็นบทนำเรื่องซึ่งเป็นบทตลกค่อนข้างหยาบ ตอนที่สองและตอนที่สามเป็นตอนหลัก มีการร้องและรำ ตอนที่สี่เป็นตอนจบ

ละครจำจู้มีตัวละคร ๔ ตัว คือ ตัวแสดงนำฝ่ายชาย รองฝ่ายชาย ตัวตลก นายทหารหรือตัวละครที่แต่งเครื่องแบบ นอกจากนี้มีผู้กำกับการแสดง กับนักดนตรีเพิ่มอีกสองคน

จำจู้มีบทบาทต่อการวิวัฒนาการของละครหยวนในด้านโครงสร้างของบทละคร และการแบ่งตัวละครออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามบท

จูกุงเตี้ยว เป็นการเล่านิทานประเภทหนึ่งที่ใช้บทสนทนา บทบรรยาย และบทเพลงสลับกัน บทละครหยวนได้นำเอาลักษณะเฉพาะตัวของจูกุงเตี้ยวไปใช้หลายอย่าง คือ การใช้บทเจรจาโต้ตอบระหว่างตัวละครโดยตรง ทำนองเพลงที่เลือกมาประกอบบทร้องจะต้องเป็นทำนองที่จัดอยู่ในเพลงชุดเดียวกันโดยใช้บันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก และเสียงลงสัมผัสของทำนองเพลงชุดเดียวกันนี้จะเป็นเสียงเดียวกันตลอด

ทางด้านเนื้อเรื่อง บทละครหยวนก็ได้มาจากการเล่านิทาน การเล่นหุ่นและหนังต่าง ๆ แล้วนำมาดัดแปลง

บทละครหยวนจ๋าจู้

บทละครของจีนเริ่มสมบูรณ์แบบเป็นครั้งแรกในสมัยราชวงศ์หยวน เนื่องมาจากสาเหตุต่าง ๆ ดังนี้ คือ

๑. สังคมของคนเมืองซึ่งส่วนใหญ่เป็นพ่อค้าที่มีฐานะทางเศรษฐกิจดี มีเวลาว่างหลังจากการค้า แต่ขาดความรู้ความเข้าใจในด้านภาษาและวรรณคดี

๒. นักปราชญ์จีนโดยทั่วไปหมดโอกาสที่จะแสดงความสามารถของตนในการแต่งคำประพันธ์แบบโบราณ เนื่องจากทางราชสำนักมองโกลไม่สนับสนุน นักปราชญ์จีนเหล่านี้จึงหันมาทดลองการแต่งคำประพันธ์ด้วยภาษาธรรมดาอย่างที่ตลาดต้องการ

๓. เมื่อการแสดงละครแพร่หลาย ความต้องการบทละครใหม่ ๆ ของคณะละครก็เพิ่มขึ้นด้วย

ลักษณะสำคัญของบทละครหยวนจ๋าจู้

๑. บทละครเกือบทุกเรื่องจะมีอยู่ ๔ องก์ และมีบทสั้น ๆ ที่เรียกว่า "ลิ่ม" อีกหนึ่งหรือสองบทแทรกอยู่ระหว่างองก์

๒. ในแต่ละองก์จะมีเพลงประกอบหลายเพลงที่จัดอยู่ในชุดเดียวกัน โดยถือบันไดเสียงและเสียงลงสัมผัสเดียวกันเป็นหลัก บันไดเสียงของแต่ละองก์จะไม่ซ้ำกัน ส่วนลิ่มจะประกอบด้วยเพลงเดียวซึ่งไม่ซ้ำกับเพลงในองก์ใด แต่มีบันไดเสียงเดียวกับองก์แรก

๓. ตัวละครจะแบ่งเป็น ๔ ประเภท คือ

โม่	ตัวละครฝ่ายชาย
ต่าน	ตัวละครฝ่ายหญิง
จิ้ง	ตัวผู้ร้ายหรือตัวที่เขียนหน้า
โฉ่ว	ตัวตลก

๔. ในบทละครหยวนจ๋าจู้ตัวละครเอกฝ่ายหญิงและชายเป็นตัวละครเพียงสองตัวที่มีบทร้องเพลง แต่ในแต่ละองก์จะมีตัวเอก (หญิงหรือชาย) ร้องเพียงคนเดียว

เนื้อเรื่องที่นำมาเล่นอาจแบ่งออกเป็น ๕ ประเภท คือ

๑. เรื่องเกี่ยวกับความรัก

๒. เรื่องอิงประวัติศาสตร์

๓. เรื่องที่ผูกขึ้นเพื่อมุ่งสั่งสอนปรัชญาคำสอนของลัทธิขงจื๊อ เต๋า และพุทธศาสนา

๔. เรื่องเกี่ยวกับผู้ที่ออกจากสังคมเพื่อหาความสันโดษ หรือเพื่อหนีภัยการเมือง

๕. เรื่องที่แสดงถึงความยุติธรรมของสังคม ซึ่งอาจออกมาในรูปการตัดสินคดีในศาล เช่น เรื่องของผู้พิพากษาเปาบุ้นจิ้น หรือ คณะโจรที่ปล้นคนมีทรัพย์เอาไปแบ่งให้คนจน

การแสดงละครหยวนจ๋าจู้ ในการแสดงมีการแต่งเครื่องแต่งกาย มีดนตรีประกอบซึ่งบรรเลงด้วย พิณ (ผีผา) ขลุ่ย กลม และกรับ นักดนตรีจะนั่งบนเวทีด้านข้างหรือหลัง เวทีที่ใช้เล่นเป็นเวทีที่สร้างชั่วคราวตามลานวัด ในย่านชุมชนทั้งในเมืองและตามชนบทหรือจะเล่นตามเวทีที่สร้างถาวรในห้องโถงของศาลสักการะบูชาบรรพบุรุษ บนเวทีไม่มีฉากในการแสดงมีเครื่องประกอบการแสดงเล็กน้อย เช่น ดาบ อ่างล้างหน้า แผนที่ ฯลฯ

บทละครหยวนจ๋าจู้ที่เหลืออยู่มาถึงปัจจุบันมีอยู่ ๑๖๒ เรื่อง ในที่นี้ขอกล่าวถึงบทละครเพียงสองเรื่องที่เป็นที่รู้จักกันดี เรื่องแรก คือ "ปีกซีกตะวันตก" แต่งโดย หวาง ฉือฝู่ ซึ่งมีชื่อเสียงประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ เรื่องนี้เป็นเรื่องความรักของหนุ่มสาวที่ขัดต่อประเพณี อีกเรื่องหนึ่งคือ "ฤดูใบไม้ร่วงในพระราชวังฮั่น" แต่งโดย หม่า จื่อหย่วน นักเขียนบทละครผู้นี้เป็นที่รู้จักในราวปี ค.ศ. ๑๒๘๐ เรื่องที่สองนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักของจักรพรรดิราชวงศ์ฮั่น ที่มีต่อนางสนมของพระองค์นางหนึ่ง แต่ทั้งสองคนต้องถูกพรากจากกันเพราะอุบายของอำมาตย์ชั่วที่มุ่งหวังจะแก้แค้นนางโดยยกเอาความสงบสุขของบ้านเมืองมาเป็นเหตุบังหน้า และในที่สุดนางก็พลีชีพเพื่อความรัก

บทละครหนานชี่

ในระยะเดียวกันที่ละครหยวนจ๋าจู้เกิดขึ้นในทางเหนือของจีน ทางใต้ก็มีพัฒนาทางการละครเช่นเดียวกัน การละครทางใต้เรียกว่า "หนานชี่" (ละครใต้) หรือ "ชี่เหวิน" (ภาษา หรือวัฒนธรรมการแสดง) หนานชี่เกิดขึ้นในสมัยราชวงศ์ซุ่งเหนือโดยนำทำนองประกอบกวีนิพนธ์ประเภท "จื๋อ" และเพลงพื้นบ้านมาใช้เป็นทำนองประกอบการแสดง

ความแตกต่างระหว่างละครหยวนจ๋าจู้กับละครหนานชี่

๑. ลักษณะคำประพันธ์

ในบทละครหยวนจ๋าจู้ คำประพันธ์ "ฉู่" ที่ใช้ในการแต่งบทละครจะมีวลีสั้น ๆ ที่เรียกว่า "เฉินจื๋อ" แทรกอยู่มากกว่าในบทละครหนานชี่

๒. ลักษณะดนตรี

ดนตรีของหยวนจ๋าจู้ส่วนใหญ่จะเน้นความหนักแน่น มีจังหวะกรับกำกับ ฟังดูเข้มแข็งเต็มไปด้วยชีวิตชีวา ดนตรีของหนานชี่จะเน้นความนุ่มนวล อ่อนหวาน สงบเยือกเย็น

๓. คำร้อง

บทร้องของหยวนจ๋าจู้จะมีพยางค์มาก ส่วนของหนานชี่ใช้คำร้องที่มีน้อยพยางค์

๔. ทำนองเพลง

ในแต่ละองก์ของหยวนจ๋าจู้จะใช้ทำนองเพลงที่จัดอยู่ในชุดเดียวกัน ในแต่ละองก์ของละครหนานชี่จะร้องเพลงที่ใช้ทำนองต่างชุดกันก็ได้ บันไดเสียงของแต่ละองก์ก็เปลี่ยนแปลงได้แล้วแต่ลักษณะการดำเนินเรื่องขององก์นั้น ๆ

๕. การร้อง

ในองก์หนึ่ง ๆ ของหยวนจ๋าจู้ตัวละครที่ร้องได้ก็มีแต่ตัวเอกหญิงหรือชาย ตัวละครของหนานซี่มีโอกาสร้องได้ทุกตัว

๖. การเจรจา

หนานซี่มีบทเจรจามากกว่าและมีบทร้อยกรองแทรกอยู่มาก บทเจรจานี้จะตามหลังบทร้องในหยวนจ๋าจู้จะกลับกัน

๗. โครงสร้างของบทละคร

กฎเกณฑ์การแต่งบทละครหยวนจ๋าจู้จะกำหนดให้แต่ละเรื่องมีเพียง ๔ องก์ และอาจมี "ลิ่ม" แทรกได้หนึ่งหรือสองตอน บทละครหนานซี่อาจมีมากกว่า ๔๐ องก์ ความยาวของแต่ละองก์ก็ไม่จำกัด

๘. ตัวละคร

ตัวละครของการละครทั้งสองชนิดแบ่งออกเป็น ๔ ประเภทเหมือนกัน ตัวละครฝ่ายชายในละครหยวนจ๋าจู้จะเรียกว่า "โม่" ในละครหนานซี่จะเรียกว่า "เชื่อง"

๙. เนื้อเรื่อง

เนื้อเรื่องละครหนานซี่มักเป็นเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ มากกว่าอย่างอื่น

ในราวคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ ภายใต้การปกครองของราชวงศ์หมิง การละครฝ่ายใต้ก็พัฒนาต่อไปเป็นละครแบบ "ฉวนฉี" หลังจากปี ค.ศ. ๑๕๐๐ เป็นต้นมา การเรียกชื่อการแสดงต่าง ๆ จะเรียกตามประเภทดนตรีที่ใช้ประกอบการร้องการแสดงมากกว่าลักษณะการแสดง และชื่อของทำนองดนตรีนี้จะเรียกตามถิ่นที่เป็นต้นกำเนิดของดนตรีนั้นเอง

ละครปักกิ่ง

ละครปักกิ่งเกิดขึ้นระหว่างปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ กับต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ผู้เริ่มสร้างสรรค์การละครประเภทนี้ขึ้นมาคือกลุ่มนักแสดงจากอันเหว่ย ซึ่งเป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียงในด้านการแสดงกายกรรมและฉากรบ การเล่นละครปักกิ่งเน้นความสำคัญของการแสดง การขับร้องและความหมายของคำเท่า ๆ กัน บทละครปักกิ่งเหมาะสำหรับใช้เล่นมากกว่าอ่าน

ตัวละครในละครปักกิ่งมี ๔ ประเภทเช่นเดียวกับละครแบบอื่น แต่มีการแยกซอยเป็นตัวละครย่อยอีกมาก มีข้อน่าสังเกตคือ ตัวละครประเภทจิ้ง มี "เจิ้งจิ้ง" (ตัวละครจิ้งมีชื่อตรง) รวมอยู่ด้วย ถึงแม้จะเป็นตัวละครประเภทจิ้ง แต่มีลักษณะนิสัยเป็นคนดีมีศีลธรรม และเป็นบุคคลสำคัญเช่นเปาบุ้นจิ้น ในปัจจุบันนี้ "จิ้ง" มักจะหมายถึงตัวละครที่เขียนหน้ามากเป็นพิเศษจนดูราวกับว่าใส่หน้ากาก สีที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นสีสด และแต่ละสีจะเป็นสัญลักษณ์แทนลักษณะนิสัยและบุคลิกของตัวละครนั้น เช่น สีแดง แสดงความเป็นผู้กล้าหาญ อย่างเช่นกวนอูในเรื่องสามก๊ก สีดำ แสดงความเป็นผู้กล้าหาญ ดุร้าย ซื่อตรง เช่น เตียวหุย (สามก๊ก) เปาบุ้นจิ้น

สีเขียว ใบไม้ แสดงว่าเป็นโจรป่า สีขาวซีด แสดงว่าเป็นผู้มีเล่ห์เหลี่ยมโกง เป็นต้น ส่วนตัวโฉ้วจะเขียนวงขาวรอบดวงตาทั้งสองและรอบจมูก

การแต่งกายของละครปักกิ่ง จะแต่งเครื่องสวย มีเครื่องประดับมาก และไม่คำนึงถึงความสมจริง

ฉากที่ใช้จะไม่สร้างแบบสมจริงเช่นกัน เครื่องประกอบฉากมีขนาดไม่ใหญ่โตนัก ขยับเขยื้อนได้สะดวก เช่น โต๊ะเก้าอี้ นอกจากจะใช้เป็นเครื่องเรือนแล้ว ยังใช้เป็นเครื่องประกอบการแสดงแทนสิ่งของอื่นได้หลายอย่าง เช่น เก้าอี้ อาจใช้แทน เครื่องปั่นฝ้าย ประตูห้องขัง สันกำแพง ตัวกำแพง หลุม เมฆ พื้นที่ที่อยู่สูงจากพื้นดิน หรือถ้ายกเก้าอี้มาวางบนโต๊ะอาจใช้เป็นฉากแทนภูเขา สวรรค์ หรือทางลาดชัน โดยมีท่าทางประกอบเพื่อช่วยให้ความหมายของเครื่องประกอบฉากเหล่านี้ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ยังมีเครื่องประกอบการแสดงอีกหลายอย่าง เช่น ธงสีเขียว เขียวมีรูปคลื่น หมายถึง คลื่นลูกใหญ่ ผ้าม่านปัก หมายถึง เตียง ถ้าตัวละครถือแส้ หมายถึง ตัวละครกำลังขี่ม้าอยู่ เป็นต้น

การแสดงละครปักกิ่งจะใช้ท่าทางประกอบการแสดงมาก เช่น การทำท่าเปิดปิดประตู ก้าวข้ามธรณีประตูเข้าหรือออกจากห้อง ขึ้นลงบันได ขี่ม้า ลงเรือ ฯลฯ โดยไม่มีฉากประกอบ นักแสดงละครปักกิ่งยังต้องฝึกหัดการใช้มือ เท้า ลำตัว การเคลื่อนไหวชายแขนเสื้อ (ที่ต่อยื่นออกมาจากแขนเสื้อตรงข้อมืออีกที) ให้ถูกต้องและชำนาญอีกด้วย โดยเฉพาะการใช้ชายแขนเสื้อเป็นศิลปะการฟ้อนรำแบบหนึ่งซึ่งใช้สื่อความหมายได้อีกด้วย

วงดนตรีของละครปักกิ่งประกอบด้วยนักดนตรีไม่เกิน ๘ คน นั่งอยู่บนเวทีด้านซ้ายมือของนักแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้มี ซอ ๒ คัน ตัวหนึ่งแสดงต่ำกว่า พิณรูปพระจันทร์ พิณสามสาย กรับ ม้าล่อขนาดต่าง ๆ ฉาบ กลอง นอกจากนี้มี แตร และขลุ่ย เครื่องดนตรีสองชิ้นหลังนี้จะใช้ในบางโอกาสเท่านั้น

ดนตรีจะเล่นคลอไปกับการร้อง คั่นระหว่างบทเพลง หรือระหว่างแต่ละวรรคของเพลง และประกอบการแสดง การแสดงในฉากรบจะใช้เครื่องเคาะจังหวะเป็นส่วนใหญ่ เมื่อตัวละครออกหรือเข้าหรือตอนเหตุการณ์ตื่นเต้นจะมีการรัวม้าล่อและกลองไปพร้อมกับการสีซอเสียงสูง ผู้นำวงดนตรีจะตีกลองขนาดเล็กและจะเคาะจังหวะด้วยกรับ โดยปกตินักดนตรีคนหนึ่งจะต้องเล่นดนตรีมากกว่าหนึ่งชิ้น

ละครปักกิ่งมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาตลอดตามกาลสมัยจนถึงปัจจุบันนี้ เพราะฉะนั้นรูปแบบการละครในปัจจุบันย่อมจะไม่เหมือนกับละครในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

ส่วนละครจีนที่เราเห็นในประเทศไทยส่วนใหญ่จะเป็นละครจีนแบบกวางตุ้ง แต้จิ๋ว และไหหลำ ซึ่งเป็นรูปแบบการละครซึ่งพัฒนามาจากการละครทางใต้

บรรณานุกรม

ตัน ม่อเซี้ยง. (๒๕๐๕ – ๒๕๑๐) "งิ้ว". สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน : ๔๒๘๕ – ๔๓๐๐.

Dolby, William. **A History of Chinese Drama.** London : Paul Elek, 1976.

Franke, Herbert u. Rolf Trauzettel. **Das chinesische Kaiserreich.** Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1968.

Shin Chung - Wen. **The Golden Age of Chinese Drama : Yüan Tsa - chü.** New Jersey : Princeton University Press, 1976.

West, Stephen H. **Vaudeville and Narrative : Aspects of Chin Theater.** Wiesbaden : Franz Steiner Verlag GMBH, 1977.

บทที่ ๑๒
การละครของญี่ปุ่น

การละครของญี่ปุ่นมีต้นกำเนิดในรูปแบบของการร่ายรำและมีเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อของคนในสมัยโบราณ

หลักฐานต้นกำเนิดมีปรากฏในเทวตำนานชื่อ "อูซูเหมะ โนะ โอโดริ" (Uzume no Odori) ตำนานเรื่องนี้กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนที่เทพธิดาแห่งดวงอาทิตย์พิโรธน้องชาย ผู้ชอบประพฤติตนเกเร เที่ยวรังแกบรรดามนุษย์และสัตว์ เทพธิดาแห่งดวงอาทิตย์จึงหนีเข้าไปซ่อนตัวอยู่ในถ้ำ และเอาก้อนหินใหญ่ปิดปากถ้ำไว้อย่างแน่นหนา การกระทำเช่นนี้ทำให้โลกตกอยู่ในความมืด เหล่าเทพยดาต่างเกรงว่าชาวโลกจะเดือดร้อน จึงพากันไปชุมนุมอยู่หน้าถ้ำ เพื่อขอร้องให้เทพธิดาแห่งดวงอาทิตย์ออกมา แต่ไม่ว่าจะขอร้องอย่างไร เทพธิดาแห่งดวงอาทิตย์ก็ทำเฉยเสีย ในที่สุดเทพธิดาองค์หนึ่งชื่ออูซูเหมะจึงคิดอุบายให้เหล่าเทพยดาช่วยกันปรบมือร้องเพลง ในขณะที่เทพธิดาอูซูเหมะเองเต้นรำ การเต้นรำของเทพธิดาอูซูเหมะเป็นที่ถูกใจของเหล่าเทพยดามากจึงพากันส่งเสียงเชียร์อย่างครื้นเครง เสียงอึกทึกภายนอกทำให้เทพธิดาแห่งดวงอาทิตย์เกิดความสงสัย จึงออกจากถ้ำมาดู ทำให้โลกกลับคืนสู่ความสว่างอีกครั้งหนึ่ง

"อูซูเหมะ โนะ โอโดริ" เป็นต้นกำเนิดของระบำในกลุ่มที่เรียกว่า "คางูระ" (Kagura) ซึ่งปัจจุบันมีแสดงเฉพาะในเทศกาลรื่นเริงฉลองโบสถ์วัดชินโตเท่านั้น

ต่อมาในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๖ ญี่ปุ่นได้รับการละเล่นในรูปแบบที่เรียกว่า "กิงาขุ" จากประเทศจีนพร้อม ๆ กับพุทธศาสนานิกายมหายาน "กิงาขุ" ในประเทศญี่ปุ่นเป็นการละเล่นในขบวนแห่ตามงานวัด ผู้เข้าขบวนทุกคนสวมหน้ากาก สนุกสนานรื่นเริงและทำท่าไปตามบุคลิกที่หน้ากากแสดงด้วย ปัจจุบันการละเล่น "กิงาขุ" ไม่มีเหลืออยู่แล้ว ยังคงมีแต่หน้ากากไม้เหลืออยู่ประมาณ ๒๐๐ อัน

ในคริสต์ศตวรรษที่ ๗ มีการแสดงสำคัญอีก ๒ ประเภทเผยแพร่เข้ามาในประเทศญี่ปุ่นจากประเทศจีน การแสดงทั้งสองประเภทเป็นที่รู้จักกันในชื่อภาษาญี่ปุ่นว่า "บุงาขุ" (Bugaku) และ "ซังงาขุ" (Sangaku)

"บุงาขุ" เป็นศิลปะการร่ายรำ ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในราชสำนักและในหมู่ขุนนางญี่ปุ่นในสมัยนารา (ค.ศ. ๖๔๕ – ๗๘๔) และสมัยเฮยัง (ค.ศ. ๗๙๔ – ๑๑๙๒) ปัจจุบัน "บุงาขุ" มีแสดงเฉพาะเพียงในพระราชวังในโอกาสที่สำคัญต่าง ๆ เช่น งานต้อนรับแขกเมืองเท่านั้น นอกจากนี้สำนักพระราชวังจะจัดการแสดง "บุงาขุ" ให้ประชาชนได้ชมปีละครั้ง

ส่วน "ซังงาขุ" เป็นรูปแบบการบันเทิงที่มีการแสดงหลายประเภทรวมอยู่ในรายการ เช่น จำอวด กายกรรม และหุ่น เป็นต้น

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐ – ๑๓ รูปแบบการบันเทิงซึ่งเป็นที่นิยมกันในประเทศญี่ปุ่นมีอยู่ ๒ ชนิดคือ "เด็นงาขุ" (Dengaku) และ "ซารุงาขุ" (Sarugaku) ทั้ง "เด็นงาขุ" และ "ซารุงาขุ" ต่างก็ได้รับอิทธิพลมาจาก "ซังงาขุ" และมีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกัน

๑. "เด็นงาขุ" เป็นการละเล่นในฤดูฉลองการทำนา ประกอบไปด้วยการเต้นรำเพื่อขอให้การทำนาในปีนั้นได้ผลดี นอกจากนี้ยังประกอบไปด้วยการบันเทิงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น กายกรรม การเต้นรำ ร้องเพลง เล่าเรื่อง สลับกันไป เป็นรูปแบบการบันเทิงของชาวบ้านและใช้แสดงที่โบสถ์ชินโต

๒. "ซารุงาขุ" มีลักษณะคล้าย "เด็นงาขุ" แต่เป็นการบันเทิงของชนชั้นขุนนาง และใช้แสดงที่วัดชินโตเช่นกัน

ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ ทั้ง "เด็นงาขุ" และ "ซารุงาขุ" ต่างเริ่มเสนอเรื่องราวที่มีสาระขึ้นตามลำดับ แต่ลักษณะการแสดงต่างกันในแง่ที่ว่า ใน "เด็นงาขุ" เมื่อมีบทพูด นักแสดงนั่งลงแล้วจึงกล่าวบทเจรจา ส่วน "ซารุงาขุ" นั้น นักแสดงกล่าวบทเจรจาหรือร้องขณะที่ร่ายรำไปด้วย

ต่อมาศิลปะการแสดง "เด็นงาขุ" และ "ซารุงาขุ" นี้กลายมาเป็นที่รู้จักในชื่อ "เด็นงาขุ–โนะ – โน" และ "ซารุงาขุ – โนะ – โน" มีความหมายตามตัวอักษรว่า "ความสามารถในการแสดงเด็นงาขุ" และ "ความสามารถในการแสดงซารุงาขุ" ตามลำดับ รูปแบบการแสดงของ "ซารุงาขุ – โนะ – โน" นี้ ภายหลังได้พัฒนามาเป็นนาฏศิลป์ญี่ปุ่นซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีรูปแบบหนึ่ง คือ ละครโน

ละครโน (Noh)

ในบรรดานักแสดง "ซารุงาขุ - โนะ – โน" ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ บุคคลสำคัญที่สุดคือคันนามิ (Kanami; ค.ศ. ๑๓๓๓ – ๑๓๘๔) และ เซอามิ (Zeami, ค.ศ. ๑๓๖๓ – ๑๔๔๓) ผู้เป็นลูกชาย

ภายใต้การอุปถัมภ์ของโชกุนอะชิคางา โยชิมิสึ (Ashikaga Yoshimitsu, ค.ศ. ๑๓๕๘–๑๔๐๘) **คันนามิและเซอามิได้ร่วมมือกันปรับปรุงท่าร่ายรำ ตลอดจนพัฒนาศิลปะในการแสดงด้านต่าง ๆ ของ "ซารุงาขุ – โนะ – โน" จนสมบูรณ์ และกลายมาเป็นศิลปะรูปแบบที่รู้จักกันดีในปัจจุบันว่า "โน"** (Noh)

ละครโนมีจุดเริ่มต้น พัฒนา และได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยคามาคูระ – มูโรมาชิ (ค.ศ. ๑๑๙๒ – ๑๖๐๓) อันเป็นสมัยที่ชนชั้นขุนนางมีอำนาจสูงสุดในประเทศ และได้รับความ**อุปถัมภ์จากรัฐบาลโชกุนเรื่อยมา ในสมัยเอโดะ (ค.ศ. ๑๖๐๓ – ๑๘๖๗) ชนชั้นธรรมดาถึงกับถูกห้ามจัดการแสดงละครโนโดยเด็ดขาดเพราะถือว่าเป็นความบันเทิงของชนชั้นขุนนางและซามูไรเท่านั้น** ต่อเมื่อหมดสมัยเอโดะ ข้อบังคับนี้จึงถูกยกเลิกไป

เนื่องจากละครโนได้รับความอุปถัมภ์จากชนชั้นขุนนาง ลักษณะของความงามทางด้านศิลปะในละครโนจึงสะท้อนหลักปรัชญาชีวิตและรสนิยมของชนชั้นขุนนางญี่ปุ่นในสมัยกลางได้เป็นอย่างดี ความงามในละครโนเป็นความงามที่เรียบง่าย สง่างาม และสงบ แต่หากพิจารณาให้ลึกซึ้งลงไปจะเห็นว่าภายใต้ความงามอันเรียบง่าย สง่างาม และสงบของสภาพภายนอกนั้นแฝงไว้ด้วยความหมายแห่งชีวิตอันลึกซึ้ง ลักษณะเช่นนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะร่วมของศิลปะและวัฒนธรรมญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนานิกายเซ็น (Zen) อาทิ บทกวีนิพนธ์ไฮขุ พิธีชงน้ำชา การจัดสวนญี่ปุ่น รวมทั้งศิลปะในการแสดงละครโนด้วย

ประเภทของละครโน

ละครโนมีลักษณะโครงสร้างเฉพาะตัว บทบาทของตัวละครโนในแต่ละเรื่องแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท เรียกว่า "ชิเต" (shite) และ "วะขิ" (waki) คำว่า "ชิเต" หมายถึง ตัวละครเอกของเรื่อง และเรื่องราวทั้งหมดที่เกิดขึ้นในละครโนล้วนเป็นเรื่องราวของ "ชิเต" ส่วน "วะขิ" หมายถึงตัวแสดงรอง มักไม่มีบทบาทในการพัฒนาเรื่องราว (Story) ของละครแต่จะเป็นตัวละครที่ชิเตเปิดเผยเรื่องราวของตนให้ฟัง ทั้ง "ชิเต" และ "วะขิ" อาจมีผู้ติดตามเรียกว่า "ชิเต–สึเร" (Shitezure) และ "วะขิสึเร" (wakizure) ตามลำดับ

ละครโนแบ่งออกเป็น ๕ ประเภทตามลักษณะของชิเตดังนี้คือ

๑. คามิโมโน (Kami-mono) ละครโนที่มีชิเตเป็นเทพเจ้า เช่นเรื่อง **Takasago**

๒. ชูระโมโน (Shura-mono) ละครโนที่มีชิเตเป็นวิญญาณนักรบ เช่นเรื่อง **Tamura**

๓. คะสึระโมโน (Katsura-mono) ละครโนที่มีชิเตเป็นสาวสวย เช่นเรื่อง **Matsukaze**

๔. เกนไซโมโน (Genzai-mono) หรือ เคียวโจโมโน (Kyojo-mono) ละครโนที่มีชิเตเป็นคนยังมีชีวิตอยู่ หรือเป็นหญิงเสียสติ เช่นเรื่อง **Kantan** และ **Sumidegaeva**

๕. โอนิโมโน (Oni-mono) ละครโนที่มีชิเตเป็นอมนุษย์ เช่นเรื่อง **Kurama Tengu** เป็นต้น

ประเพณีในการแสดงละครโน

ละครโนเป็นนาฏศิลป์ญี่ปุ่นรูปแบบหนึ่ง หัวใจของการแสดงอยู่ที่การร่ายรำ มีบทร้อง บทเจรจา และดนตรี เป็นองค์ประกอบหลัก

ลักษณะการร่ายรำในละครโนเรียกว่า "ไม" (mai) การร่ายรำในบางตอนอาจจะดูเชื่องช้า แต่ทว่าเป็นความเชื่องช้าชนิดที่มีแม่เหล็กดึงดูดคนดูด้วยความเคร่งขรึม เรียบง่าย สง่างาม และสงบ ส่วนบทร้องและบทเจรจาในละครโนนั้นก็มีลีลาและท่วงทำนองเป็นแบบแผนเฉพาะตัว ฟังดูคล้ายทำนองสวด

นักแสดงในละครโนมีแต่ผู้ชายเท่านั้น แม้จะต้องแสดงบทบาทของตัวละครหญิงด้วยก็ตาม ในกรณีที่แสดงบทบาทของผู้หญิง นักแสดงชายจะไม่ดัดเสียงให้เป็นผู้หญิง แต่จะบรรยายความรู้สึกของตัวละครที่เป็นหญิงนั้น ออกมาทางบทเจรจาและการร่ายรำ

นอกจากนี้ลักษณะเฉพาะตัวอีกประการหนึ่งของละครโนคือ มีจิอุไต (Jiutai) หรือคณะนักร้องลูกคู่ ประมาณ ๘ คน คณะนักร้องลูกคู่นี้มีหน้าที่ขับบทเพลงในการเล่าเรื่องบางช่วง วิจารณ์เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ร้องตอบรับกับชิเตและวะขิ และขับบทเพลงระหว่างที่ชิเตร่ายรำในช่วงจุดสุดยอด หรือช่วงสำคัญที่สุด หรือไคลแม็กซ์ของเรื่อง

การแต่งกายและหน้ากาก

เครื่องแต่งกายในละครโนนั้นมุ่งเสริมลักษณะความงามของศิลปะในการร่ายรำ โดยเฉพาะศิลปะในการร่ายรำของตัว "ชิเต" การแต่งกายจึงไม่มุ่งลักษณะความเหมือนจริงในชีวิต เช่น แม้ชิเตจะเป็นตัวละครที่มีฐานะยากจน แต่เสื้อผ้าก็จะยังคงสวยงามอยู่เป็นต้น

ในการแสดงละครโนนั้นนักแสดงที่รับบทเป็นชิเตจะใส่หน้ากาก ส่วน "ชิเตสึเร" นั้นจะใส่หน้ากากก็ต่อเมื่อรับบทเป็นผู้หญิง ส่วนวะขิและวะขิสึเรไม่ใส่หน้ากาก

หน้ากากโนทำจากไม้สนญี่ปุ่น และการทำหน้ากากโนถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูงชนิดหนึ่งของญี่ปุ่น

เวที ฉาก และเครื่องประกอบฉาก

ลักษณะเด่นของเวทีโนในปัจจุบัน มีลักษณะเหมือนศาลาวัดอยู่ในโรงละครตะวันตกอีกทีหนึ่ง ทั้งนี้เพราะต้องการรักษารูปแบบและบรรยากาศเดิมในสมัยเริ่มแรกที่มีการแสดงละครโนบนศาลาวัดจากเวทีไปสู่ม่านมีทางเดินที่เรียกว่าฮาชิกาคาริ (hashigakari) ตามแนวของฮาชิกาคาริมีต้นสน ๓ ต้น ปลูกจากโตไปเล็ก เพื่อช่วยสร้างภาพลวงตาให้ดูเหมือนกับว่าตัวละครมาจากที่ไกล ที่ปลายสุดของฮาชิกาคาริมีม่านซึ่งใช้เปิดในลักษณะยกชายด้านล่างทั้งสองขึ้น เรียกว่า "อาเงมะขุ" (agemaku)

พื้นเวทีและฉากหลังทำด้วยไม้สน ที่ฝาด้านหลังเป็นรูปต้นสนโบราณหนึ่งต้น ถือเป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นอมตะ เพราะสนเป็นต้นไม้ที่ไม่มีการผลัดใบ เขียวชอุ่มตลอดทั้งปี ส่วนฝาทางด้านซ้ายมือเป็นรูปต้นไผ่ ฉากต่าง ๆ ดังกล่าวนี้จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลยไม่ว่าจะใช้เล่นละครโนเรื่องไหนก็ตาม

เครื่องประกอบฉากที่ใช้ในละครโนก็เช่นกัน ไม่มุ่งเน้นความเหมือนจริง มีลักษณะเป็นเพียงโครงร่างย่อส่วนของเครื่องประกอบการแสดงนั้น ๆ เป็นสัญลักษณ์เช่นเดียวกับองค์ประกอบอื่น ๆ อีกหลายประการในละครโน ที่มุ่งให้คนดูได้ใช้จินตนาการ

ดนตรีในละครโน

เครื่องดนตรีที่ใช้ในละครโนมีขลุ่ย (ฟูเอะ) กลองเล็ก (โคซึสึมิ) กลองใหญ่ (โอซึสึมิ) และบางครั้งก็อาจมีกลองตีด้วยไม้ (ไทโกะ) ด้วย

การจัดโปรแกรมในการแสดงละครโน

ตามแบบแผนดั้งเดิม การจัดแสดงละครโนจะจัดให้มีละครโนครบทั้ง ๕ ประเภท ในช่วงระหว่างละครโนแต่ละเรื่องจะมีละครตลกที่เรียกว่า "เคียวเง็น" (Kuōgen) แสดงคั่น แต่ปัจจุบันมักจัดให้มีละครโนเพียง ๒ หรือ ๓ เรื่อง แต่ละเรื่องคั่นสลับด้วยเคียวเง็นเช่นเดียวกัน

เคียวเง็น

เคียวเง็นมีลักษณะเป็นละครตลก โดยปกติตัวละครไม่สวมหน้ากาก เนื้อเรื่องมีหลายแบบ แต่ที่นิยมกันมากก็คือประเภทคนใช้ฉลาดหลอกนายโง่ บทตลกในเคียวเง็นส่วนมากมักเกิดจากข้อเสียบางประการในลักษณะนิสัยของตัวละคร จนกลายเป็นที่ขบขันของผู้ที่ได้พบเห็นไป

ภาษาตลอดจนท่าทางการแสดงของ "เคียวเง็น" นั้น ถึงแม้ว่าจะยังเป็นรูปแบบที่มีแบบแผนเฉพาะอยู่ แต่หากเปรียบเทียบกับแบบแผนในการแสดงละครโนแล้ว จะเห็นได้ว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับภาษาและท่าทางในชีวิตประจำวันกว่าในละครโนมาก

ละครคาบูกิ (Kabuki)

ในต้นสมัยเอโดะบ้านเมืองเริ่มเข้าสู่ความสงบ ชนชั้นขุนนางและนักรบจึงเริ่มเสื่อมอำนาจลง เพราะอำนาจทางเศรษฐกิจส่วนใหญ่ตกไปอยู่ในมือของชนชั้นพ่อค้า และเนื่องจากในสมัยนี้รัฐบาลโชกุนสั่งห้ามสามัญชนจัดแสดงละครโน ชนชั้นพ่อค้าจึงหันไปให้ความอุปถัมภ์ "คาบูกิ" ซึ่งเป็นการแสดงชนิดใหม่ในสมัยนั้นแทน เพื่อสร้างฐานทางวัฒนธรรมและชนชั้นตนขึ้นบ้าง ดังนั้นโดยทั่วไปลักษณะความงามทางด้านศิลปะของละครคาบูกิจึงมีความแตกต่างกับลักษณะความงามทางด้านศิลปะของละครโนมาก ความงามในละครคาบูกิมุ่งเน้นความตระการตาของภาพต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่บนเวทีทั้งในด้านศิลปะการเต้นรำ การแสดง สีสัน ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้บนเวที

ผู้ให้กำเนิดละครคาบูกิคือ โอคูนิ (Okuni) ซึ่งเดิมมีหน้าที่เป็นหญิงฟ้อนรำในพิธีศาสนาที่วิหารชินโตในอิสึโม จุดเริ่มต้นเกิดขึ้นเมื่อโอคูนิออกเดินทางจากวิหารอิสึโมไปยังที่ต่าง ๆ และแสดงการเต้นรำ เพื่อหาเงินบูรณะวิหาร

การแสดงในระยะเริ่มแรกของโอคูนิเป็นระบำที่เรียกว่า "เน็มบุสึ โอโดริ" (Nembutsu Odori) ซึ่งเป็นการเต้นรำอย่างหนึ่งของชาวบ้านในการบวงสรวงเทวดา โอคูนิสวมเสื้อสีดำคล้ายเสื้อสงฆ์ชินโต เต้นรำ พร้อมทั้งตีฆ้องเล็ก ๆ ที่อยู่ในมือเป็นดนตรีประกอบการเต้นรำไปด้วย ต่อมาอีกไม่นานโอคูนิแต่งงานกับซามูไรชื่อซันซาบุโร (Sanzaburō) ซันซาบุโรได้ช่วยปรับปรุงการแสดงของโอคูนิ โดยให้การแสดงมีทั้งเพลงซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในสมัยนั้น เรื่องราวของวีรบุรุษ ตลอดจนละครรำตลกชุดสั้น ๆ และซันซาบุโรก็ร่วมแสดงด้วย การเปลี่ยนรูปแบบในการแสดงครั้งนี้นับเป็นจุดที่คาบูกิทิ้งจุดยืนดั้งเดิมที่เคยเป็นระบำซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับศาสนา

ในการเต้นรำชุดตลกนั้น โอคูนิแต่งตัวเป็นชาย พกดาบเต้นรำกับตัวตลก ระบำที่แสดงนั้นเป็นการนำเอาระบำพื้นเมืองของชาวบ้านมาดัดแปลงผสมผสานกัน การแสดงของโอคูนิชุดนี้ได้รับความนิยมและเป็นรูปแบบการแสดงที่แปลกไม่เคยมีใครแสดงมาก่อน จึงเป็นที่เรียกกันว่า "คาบูกิ โอโดริ" (Kabuki Odori) ซึ่งแปลว่า "การเต้นรำที่แปลกใหม่"

แต่คำว่า "คาบูกิ" ที่ใช้ในสมัยนั้น มีความหมายต่างกับคำว่า "คาบูกิ" ในปัจจุบันในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ คำว่า "คาบูกิ" แปลว่าการทำสิ่งที่แปลกใหม่ แต่ต่อมาแม้ว่าการแสดงนั้นจะยังคงเรียกว่าคาบูกิอยู่ ก็เป็นเพียงคำพ้องเสียงของคำเดิม แต่ตัวหนังสือที่ใช้เขียนต่างกันไป คำว่า "คาบูกิ" ตามความหมายที่ใช้เขียนอยู่ในปัจจุบันแปลว่า "ศิลปะในการเต้นรำและร้องเพลง"

การแสดงของโอคูนิได้รับความนิยมจากประชาชนมาก ต่อมาจึงมีหญิงสาวรวบรวมกันเป็นคณะนักแสดงคาบูกิมากมายหลายคณะ คาบูกิที่แสดงโดยคณะนักแสดงผู้หญิงเหล่านี้เรียกว่า "อนนาคาบูกิ" (Onna Kabuki) มักใช้นักแสดงหญิงสาวที่สวยสะดุดตาผู้ชายแสดง ในที่สุดคาบูกิจึงกลายเป็นเครื่องมือหากินบังหน้าของหญิงโสเภณี จนกระทั่งในปี ค.ศ. ๑๖๒๙ รัฐบาลต้องออกกฎหมายห้ามผู้หญิงเปิดการแสดงไม่ว่ารูปแบบใด ๆ ทั้งสิ้น เพราะเป็นสาเหตุทำให้เกิดความเสื่อมโทรมทางศีลธรรม

หลังจากรัฐบาลห้ามผู้หญิงแสดงคาบูกิ บรรดาเด็กหนุ่มหน้าตาดีก็เข้ามาแสดงแทน โดยแต่งตัวเป็นผู้หญิง แต่ในที่สุดในปี ค.ศ. ๑๖๕๑ รัฐบาลก็ประกาศห้ามการแสดงคาบูกิโดยเด็ดขาดด้วยเหตุผลเดียวกันกับที่เคยประกาศห้ามแสดง "อนนาคาบูกิ" ไป

ในปี ค.ศ. ๑๖๕๓ รัฐบาลอนุญาตให้มีการแสดงคาบูกิได้อีก แต่กฎหมายบ่งว่าให้เฉพาะผู้ชายที่มีอายุเป็นผู้ใหญ่ โกนผมครึ่งบนของศีรษะแล้วเท่านั้นมีสิทธิ์แสดงได้ คาบูกิที่แสดงโดยนักแสดงชายดังกล่าวเรียกว่า "ยาโร่ คาบูกิ" (Yarō Kabuki) เมื่อถูกโกนผมครึ่งบนของศีรษะบรรดานักแสดงชายจึงไม่สามารถดึงดูดความสนใจของคนดูด้วยหน้าตา จึงเริ่มพัฒนาศิลปะการแสดงขึ้นมาอย่างจริงจัง จนเป็นแบบแผนของคาบูกิดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

เนื่องจาก "ยาโร่ คาบูกิ" มีแต่นักแสดงที่เป็นชายล้วน จึงใช้ผู้ชายแสดงบทบาทสตรีด้วย บทบาทของสตรีที่แสดงโดยนักแสดงชายนี้เรียกว่า "อนนางาตะ" (Onnagata) ศิลปะในการแสดง "อนนางาตะ" ได้พัฒนามาจนกลายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและเด่นที่สุดประการหนึ่งของละครคาบูกิ จนแม้ว่าเมื่อประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ กฎหมายห้ามผู้หญิงแสดงคาบูกิถูกยกเลิกไป คาบูกิก็มักไม่ใช้นักแสดงหญิงแสดงอีกด้วยเลย เพราะประชาชนไม่นิยม

ประเภทของละครคาบูกิ

การแบ่งประเภทของละครคาบูกิ อาจแบ่งได้ตามลักษณะการนำเสนอ ลักษณะเนื้อหา และประเภทของต้นกำเนิดบทละคร

๑. แบ่งประเภทตามลักษณะการนำเสนอ

หากแบ่งตามลักษณะการนำเสนอ คาบูกิแบ่งเป็นการแสดงที่เป็นละคร และการแสดงที่เป็นระบำ

การแสดงในรูปที่เป็นระบำเรียกว่า "โชสะโกโตะ" (shosagoto) ซึ่งมีทั้งในรูปแบบระบำที่มีเรื่องราว และระบำที่ไม่มีเรื่องราว

๒. แบ่งประเภทตามลักษณะเนื้อหา

หากคำนึงถึงทางด้านเนื้อหา คาบูกิแบ่งออกเป็น

ก. จิไดโมโน (jidai-mono) เป็นเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับนักรบชั้นสูงในสมัยกลาง เช่นเรื่อง **ชูชินงูระ (Chushingura)** ซึ่งเป็นบทละครคาบูกิที่ดัดแปลงมาจากบทละครหุ่นบุนระขุ

ข. เซวะโมโน (sewa-mono) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคนธรรมดาสามัญ เช่นเรื่อง **คาโงสึรุเบะ (Kagotsurube)** เป็นต้น

๓. แบ่งประเภทตามต้นกำเนิดของบทละคร

หากคำนึงถึงต้นกำเนิดของบทละครแล้วบทละครคาบูกิแบ่งได้เป็น ๓ ประเภทคือ

ก. บทละครที่ดัดแปลงมาจากบทละครโน เช่น **มูซูเมะ โดะโจจิ (Musume Dojoji)**

ข. บทละครที่ดัดแปลงมาจากบทละครหุ่นบุนระขุ เช่น บทละครเรื่อง **ชูชินงูระ**

ค. บทละครที่แต่งขึ้นสำหรับการแสดงคาบูกิเอง บทละครประเภทนี้มีประมาณ ๓๐๐ เรื่อง การดำเนินเรื่องมักมีลักษณะเป็นไปในทำนองเมโลดรามา (melodrama) แต่ก็เป็นที่นิยมกันในหมู่คนดูมาก เช่นบทละครเรื่อง **คาโอสึรุเบะ** เป็นต้น

นักแสดงและประเพณีในการแสดงละครคาบูกิ

แนวการแสดงละครคาบูกิซึ่งเป็นแบบแผนในปัจจุบันนี้มีการแบ่งแนวการแสดงที่เห็นได้ชัดในตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ แบ่งออกเป็น ๒ แนวใหญ่ ๆ คือ แนวการแสดงแบบอาราโกโตะ (aragoto) และแนวการแสดงแบบใกล้ธรรมชาติ

๑. **แนวการแสดงแบบอาราโกโตะ** เป็นแนวการแสดงที่เน้นความตระการตาของภาพ มีรูปแบบการแสดงเป็นแบบแผน (stylized) ที่เห็นได้ชัดเจน การเจรจามีลักษณะกึ่งพูดกึ่งร้องเพลง

ลักษณะเด่นประการหนึ่งของการแสดงในแนวอาราโกโตะเรียกว่า "มิเอะ" (mie) เป็นการหยุดค้างท่า ในช่วงการแสดงที่เข้มข้น เพื่อความสวยงามของภาพในท่านั้น และมักมีการกลอกตา ซึ่งก็มีแบบแผนต่าง ๆ กันในการกลอกเมื่อตัวละครเอกแสดงท่ามิเอะ ตัวละครอื่น ๆ บนเวทีจะต้องหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว เพื่อดึงจุดรวมแห่งความสนใจมาที่ท่า "มิเอะ" ของตัวละครตัวเอกนั้น

ผู้บุกเบิกการแสดงในแนวอาราโกโตะนี้คือ อิชิคาวา ดันจุโร ที่หนึ่ง (Ichikawa Danjuro I) ชาวเอโดะ (โตเกียวในปัจจุบัน)

๒. การแสดงแนวใกล้ธรรมชาติ

เมื่อเปรียบเทียบกับการแสดงในแนวอาราโกโตะแล้ว การแสดงในแนวที่สองนี้มีลักษณะใกล้เคียงกับกิริยาท่าทางและวิธีการพูดจาในชีวิตประจำวันกว่าการแสดงแนวอาราโกโตะมาก อย่างไรก็ตามการแสดงในแนวนี้ไม่ใช่แนวเหมือนจริง (realism) ยังคงมีรูปแบบการแสดงทั้งในด้านการเคลื่อนไหวและการเจรจา ที่เป็นแบบแผนแตกต่างไปจากแนวธรรมชาติ วิธีการเจรจาและภาษาที่ใช้แม้จะฟังง่ายกว่าภาษาในแนวอาราโกโตะ แต่บางครั้งก็ยังยากเกินกว่าที่คนดูชาวญี่ปุ่นทั่วไปในปัจจุบันจะเข้าใจได้หมด

ผู้บุกเบิกการแสดงคาบูกิในแนวใกล้ธรรมชาติ คือ ซาคาตะ โทจุโร (Sakata Tojuro) ชาวเกียวโต

ลักษณะพิเศษประการหนึ่งของละครคาบูกิคือ ให้ความสำคัญแก่นักแสดงเหนือองค์ประกอบอื่นใดในการจัดแสดงละคร หรือแม้แต่คุณค่าทางวรรณกรรมของบทละครนั้นเอง นักแสดงคาบูกิถือว่าบทละครเป็นเพียงเครื่องมือในการแสดง ไม่มีความสำคัญเท่ากับตัวนักแสดงเอง บ่อยครั้งนักแสดงมักเปลี่ยนบทสนทนาและบางครั้งถึงกับเปลี่ยนโครงเรื่องตามใจตน นักเขียนบทละครคาบูกิส่วนมากจะประจำอยู่กับคณะคาบูกิแต่ละคณะ เป็นผู้ที่รู้จักจุดอ่อนและความสามารถของนักแสดงในคณะเป็นอย่างดี และมีหน้าที่เขียนบท โดยเปิดโอกาสให้นักแสดงนั้น ๆ ได้มีโอกาสแสดงความสามารถของตนได้อย่างเต็มที่ในด้านที่ตนถนัด

แต่สาเหตุดังกล่าวทำให้นักเขียนบทละครคาบูกิผู้มีชื่อเสียงหลายคนละมือจากวงการละครคาบูกิ หลายคนหันไปเขียนบทละครให้ละครหุ่นบุนระขุแทน รวมทั้งชิคามัทสึ มงซะเอม่ง (Chikamatsu Monzaemon ค.ศ. ๑๖๕๓ – ๑๗๒๔) ผู้ได้รับสมญาว่าเป็นเช็คสเปียร์ของประเทศญี่ปุ่นด้วย

ศิลปะการแสดงคาบูกิเป็นศิลปะที่ตกทอดกันมาเป็นตระกูล นักแสดงคาบูกิจะต้องได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดีตั้งแต่วัยเด็ก และต้องได้รับการฝึกฝนในศิลปะที่เกี่ยวข้องหลายแขนงเช่น เต้นรำ ร้องเพลง และการแสดงเป็นต้น

เทคนิคในการแสดงของนักแสดงคาบูกิ มักไม่ใช่ศิลปะที่นักแสดงผู้นั้นสร้างสรรค์ขึ้นแต่เพียงผู้เดียว หากเป็นศิลปะที่ตกทอดและมีการแก้ไขปรับปรุงกันมาชั่วอายุคน บางตระกูลมีประวัติการแสดงต่อเนื่องย้อนหลังไปไกลถึงในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ คือเมื่อสมัยที่เริ่มมีการแสดงคาบูกิใหม่ ๆ และนักแสดงที่มีชื่อเสียงส่วนมากมักเป็นนักแสดงที่ได้รับความสำเร็จมาจากบทบาทการแสดง “อนนางาตะ”

การแต่งกายและการแต่งหน้า

เนื่องจากตัวละครในคาบูกิมักเป็นตัวละครประเภทที่มีแบบแผนตายตัว (Typed character) เช่นเป็นผู้กล้าหาญ ผู้ร้าย ตัวตลก หรือหญิงสาวที่ตกอยู่ในความรัก เป็นต้น ผู้ชมจะสังเกตได้ทันทีว่าตัวละครตัวนั้นเป็นตัวละครชนิดใด จากลักษณะและสีสันของการแต่งกายและการแต่งหน้า

ตัวละครคาบูกิไม่ใส่หน้ากาก แต่จะแต่งหน้าไว้หนา ทาสีและวาดลวดลายที่เป็นแบบแผนจนดูเหมือนเป็นหน้ากาก สีสันที่ใช้มีกำหนดไว้เคร่งครัด เช่น สีแดง แสดงถึงความกล้าหาญอารมณ์ร้อน สีฟ้าอ่อน แสดงถึงความสงบ และสีน้ำตาลเข้มแสดงความเห็นแก่ตัว เป็นต้น ส่วนตัวละครที่เป็นหญิงสาวและชายหนุ่มรูปหล่อมักใช้เครื่องแต่งหน้าสีขาว ไม่มีลายเส้นสีใด ๆ

ระดับของความตระการตาและความเป็นแบบแผนของการแต่งกายและการแต่งหน้านั้นก็ขึ้นอยู่กับความมากน้อยของท่าทางและความเป็นแบบแผนในการแสดงด้วยว่าจะเป็นแนวอาราโกโตะหรือแนวใกล้ธรรมชาติ

เวที ฉาก และเครื่องประกอบฉาก

ในสมัยแรกคาบูกิแสดงบนศาลากลางแจ้ง แต่ปัจจุบันมีลักษณะเป็นเวทีกรอบภาพหรือที่เรียกว่า "โพรซีเนียม" (Proseenium) แต่เวทีคาบูกิมีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามากกว่าเวทีโพรซีเนียมของละครตะวันตก อย่างไรก็ตามเวทีคาบูกิยังคงรักษาลักษณะเฉพาะตัวที่สำคัญของตนไว้คือ "ทางดอกไม้" เวทีหมุน และเวทีเปลี่ยนระดับ

๑. ฮานามิจิ (hanamichi) หรือ "ทางดอกไม้"

ในสมัยแรก "ฮานามิจิ" เป็นทางให้นักแสดงเดินผ่านบริเวณที่นั่งคนดูเพื่อรับของขวัญซึ่งมีทั้งในรูปของเงิน ดอกไม้และของขวัญอื่น ๆ

ฮานามิจิมีลักษณะเป็นทางเดินยื่นจากทางด้านซ้ายของเวที (นับจากทางซ้ายมือของคนดูเมื่อหันหน้าเข้าหาเวที) ผ่านที่นั่งคนดูไปทางด้านหลังของโรง ปัจจุบันใช้เป็นทางเข้าออกเพิ่มจากหลืบสองข้างเวทีและยังใช้เป็นบริเวณการแสดงด้วย

๒. มาวาริบุไท (mawaributai) หรือเวทีหมุน

มาวาริบุไท มีประโยชน์ในการช่วยให้เปลี่ยนฉากได้รวดเร็ว โดยไม่ทำให้การแสดงต้องชะงักขาดตอนไปด้วยการเปลี่ยนฉาก ต่อมาภายหลังละครตะวันตกได้รับเอาเทคนิคนี้ไปใช้ด้วย

๓. เซริ (seri) หรือ เวทีเปลี่ยนระดับ

เซริเป็นเวทีที่เลื่อนขึ้นลงได้ มีตำแหน่งอยู่บนเวทีหมุนสองอัน และบนฮานามิจิอีกหนึ่งอัน

การเปลี่ยนฉากและเครื่องประกอบฉากนอกจากจะสามารถทำได้รวดเร็วและว่องไว โดยอาศัยการใช้เวทีหมุนและเวทีเปลี่ยนระดับแล้ว คาบูกิยังใช้วิธีการจัดหรือเปลี่ยนเครื่องประกอบฉากโดยให้เจ้าหน้าที่ฝ่ายเครื่องประกอบฉากที่เรียกว่า "คุโรโหงะ" (kurogo) ทำการเปลี่ยนฉากหรือเครื่องประกอบฉากต่อหน้าคนดู หรือทำหน้าที่สร้างเทคนิคพิเศษเช่นถือผีเสื้อบินมาหรือ

โปรยหิมะในฉากที่มีหิมะตกเป็นต้น โดยปกติคุโรโหงะจะแต่งกาย คลุมศีรษะและคลุมหน้าด้วยผ้าสีดำ การแต่งตัวในลักษณะนี้เป็นสัญลักษณ์ในประเพณีการแสดงว่าคนดูจะมองไม่เห็นขณะที่อยู่บนเวที

ดนตรี

เครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบการแสดงละครคาบูกิคือ ซามิเซ็น (samisen) หรือบางครั้งเรียกว่า ชามิเซ็น (Shamisen) มีลักษณะเป็นเครื่องสายมีสามสาย เวลาเล่นใช้ดีดด้วยที่ดีด

บางครั้งจะใช้ขลุ่ยและกลองในการบรรเลงร่วมกับซามิเซ็นด้วย โดยเฉพาะในกรณีที่คาบูกิเรื่องนั้น มีต้นกำเนิดมาจากละครโน

นอกจากดนตรี คาบูกิยังใช้เสียงประกอบ (sound effects) ต่าง ๆ อีกด้วย แต่ทั้งนี้มิได้มุ่งการสร้างเสียงจริงตามธรรมชาติ หากเป็นเสียงที่ทำมาจากเครื่องมือต่าง ๆ เช่น ตีกลองเลียนเสียงฝนตก เสียงคลื่น และเสียงลม เป็นต้น

ละครหุ่นบุนระขุ (Bunraku)

หลักฐานของการเล่นละครหุ่นในประเทศญี่ปุ่นมีมาตั้งแต่สมัยเฮยัง (ค.ศ. ๗๙๔ – ๑๑๙๒) หุ่นที่ใช้มีขนาดเท่าตุ๊กตาธรรมดาและใช้ผู้เชิดเพียงคนเดียว แต่ละครหุ่นที่เรียกว่า "บุนระขุ" นี้มีลักษณะเฉพาะตัว ๓ ประการ คือ ในด้านการเชิดหุ่น ในด้านการร้องและพากย์ และในด้านเครื่องดนตรีที่ใช้ ศิลปะเฉพาะตัวทั้ง ๓ ด้านของหุ่นบุนระขุนี้ได้รับการปรับปรุงและพัฒนามาเป็นรูปแบบซึ่งเป็นที่รู้จักกันในปัจจุบันราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘

๑. การเชิดหุ่น

หุ่นบุนระขุมีขนาดประมาณครึ่งหนึ่งของคนจริง ๆ ประกอบด้วยเครื่องกลไกที่ซับซ้อน ทำให้หุ่นสามารถแสดงอาการเคลื่อนไหวและอารมณ์ต่าง ๆ ได้แนบเนียน ผู้พัฒนาเครื่องกลไกอันซับซ้อนในตัวหุ่นและเริ่มใช้เทคนิคที่ใช้คนเชิด ๓ คน คือ โยชิดะ บุนซาบุโร (Yoshida Bunzaburo ตาย ค.ศ. ๑๗๖๐)

หุ่นแต่ละตัวใช้คนเชิด ๓ คน ในเวลาแสดงผู้เชิดทั้งสามจะแต่งชุดดำ มีผ้าคลุมหน้าและศีรษะเป็นสัญลักษณ์ว่าไม่ได้มีตัวตนอยู่ ณ ที่นั่น และเพื่อเป็นการเน้นจุดรวมแห่งความสนใจไปยังตัวหุ่น

ผู้เชิดที่เป็นหัวหน้า เชิดส่วนที่เป็นหัวและมือขวาของหุ่น

ผู้ช่วยคนที่หนึ่ง เชิดแขนซ้าย

ผู้ช่วยคนที่สอง เชิดขาในกรณีที่เป็นหุ่นผู้ชายและเชิดชายกิโมโนในกรณีที่เป็นหุ่นผู้หญิง ให้เหมือนกับว่าหุ่นมีขา กำลังเดิน ยืน นั่ง หรือเต้นรำอยู่ เพราะหุ่นบุนระขุ ผู้ชายมีขา ส่วนหุ่นผู้หญิงไม่มีขา

๒. การพากย์

ในการแสดงแต่ละครั้ง ละครหุ่นบุนระขุทั้งเรื่องจะมีผู้พากย์เพียงคนเดียว ผู้พากย์ละครหุ่นบุนระขุเรียกว่า ทายุ (tayu) ทำหน้าที่เป็นผู้พากย์ทั้งบทร้องและบทเจรจาโต้ตอบของตัวละครหุ่นทุกตัวในเรื่อง

ศิลปะในการร้องและพากย์หุ่นมีต้นกำเนิดมาจากการร้องลำนำขับเรื่องราวของมินาโมโตะ–โนะ–โยชิสึเหนะ (Minamoto-no-Yoshitsune) และโจรุริ (Joruri) ผู้เป็นนางในดวงใจ เรื่องราวที่เกิดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของนวนิยายหลายเรื่องในนิยายสงครามระหว่างตระกูลเก็นจิ (genji) และเฮอิเค (Heike) ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ การร้องเพลงขับเรื่องราวนี้เรียกว่า "โจรุริ" และใช้บิวะ (biwa) เป็นเครื่องดนตรีประกอบ จนกระทั่งประมาณ ค.ศ. ๑๕๖๐ จึงเปลี่ยนมาใช้ซามิเซ็น ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มาจากเกาะริวกิว เล่นแทนบิวะมาจนปัจจุบัน

ต่อมาประมาณปี ค.ศ. ๑๕๘๕ จึงมีการใช้หุ่นเข้าร่วมแสดงประกอบการขับลำนำ "โจรุริ"

๓. ดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นประกอบการแสดงหุ่นบุนระขุ คือซามิเซ็น

ในการแสดง ทั้งทายุและผู้เล่นซามิเซ็นจะนั่งอยู่ทางด้านขวาของเวที (นับจากทิศทางของคนดูเมื่อหันหน้าเข้าหาเวที)

บทละครหุ่นบุนระขุแบ่งออกเป็นจิไดโมโน (jidaimono) และเซวะโมโน (sewamono) เช่นเดียวกับการแบ่งประเภทตามลักษณะเนื้อหาในละครคาบูกิ

กลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ นักเขียนหลายคนเช่น ชิคามัทสึ มงซะเอม่ง ละมือจากการเขียนบทละครคาบูกิ เนื่องจากไม่พอใจที่นักแสดงคาบูกิปฏิบัติต่อบทละครของตน และหันมาเขียนบทละครบุนระขุแทน ประกอบกับสมัยนั้นการปรับปรุงกลไกต่าง ๆ ในตัวหุ่น โดยเฉพาะส่วนหัว เพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวและแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ได้สมจริงยิ่งขึ้น ละครหุ่นบุนระขุจึงเด่นขึ้นมาเป็นที่นิยมแพร่หลายเกินหน้าคาบูกิไป แต่ต่อมาอีกประมาณ ๕๐ ปี คาบูกิกลับรุดหน้าไป และได้รับความนิยมมากกว่าละครหุ่นบุนระขุ เมื่อคาบูกินำบทละคร และในบางครั้งรวมทั้งเทคนิคการแสดงของละครหุ่นด้วยไปปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงของตน

นอกจากชิคามัทสึแล้ว นักเขียนบทละครหุ่นที่เด่น ๆ ยังมี ทาเคดะ อิสุโม (Takeda Izumo) มิโยชิ โชระขุ (Miyoshi Shoraku) และ นามิคิ โซซูเกะ (Namiki Sosuke) ทั้งสามมักร่วมมือกันเขียน บทละครหุ่นที่เด่นที่สุดจากผลงานของนักเขียนทั้งสามคนนี้คือ คานาเดะฮอน ชูชินงูระ (Kanadohon Chushingura) หรือที่มักเรียกกันว่า ชูชินงูระ เฉย ๆ ชูชินงูระ เป็นบทละครที่ถูกนำมาแสดงบ่อยครั้งที่สุด ทั้งในฐานะที่เป็นละครหุ่นบุนระขุ และในฐานะที่เป็นบทละครคาบูกิ เมื่อถูกคาบูกิยืมไปดัดแปลงภายหลังแล้วด้วย

ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ ผู้คนเริ่มเสื่อมความนิยมในละครหุ่น ถึงแม้อุเวมูระ บุนระขุเค็น (Uemura Bunrakuken, ค.ศ. ๑๗๓๗ – ๑๘๓๐) ได้ทำการปรับปรุงและฟื้นฟูศิลปะในการแสดงละครหุ่น โดยสร้างโรงละครหุ่นขึ้นที่เมืองโอซากา ชื่อ "บุนระขุสะ" (Bunrakuza) แต่การปรับปรุงครั้งนี้เป็นการช่วยให้ละครหุ่นฟื้นฟูขึ้นมาเพียงชั่วระยะหนึ่งเท่านั้น เพราะนักเชิดหุ่นน้อยคนนักที่จะมีฝีมือเด่น อย่างไรก็ตามนับว่าอุเวมูระ บุนระขุเค็น เป็นผู้ทำประโยชน์และช่วยส่งเสริมศิลปะประเภทนี้มาก ดังนั้นละครหุ่นของญี่ปุ่นจึงใช้ชื่อว่า "บุนระขุ"

ในเดือนมกราคมปี ค.ศ. ๑๙๖๓ กระทรวงศึกษาธิการญี่ปุ่นจึงร่วมมือกับ เอ็น.เอช.เค. (NHK) ซึ่งเป็นสถานีวิทยุและโทรทัศน์ของรัฐบาลญี่ปุ่น จัดตั้งสมาคมหุ่นบุนระขุขึ้นเพื่อรักษาและส่งเสริมศิลปะด้านนี้สืบต่อไป

คณะผู้จัดทำ

นางนพมาส ศิริกายะ
นางอารดา กีระนันท์
นางสาวเสาวนุช ภูวณิชย์
นายประพจน์ อัศววิรุฬหการ
นางแสงศรี วิทยาธิปัตย์

ผู้ตรวจ

นางสายสุรี จุติกุล

บรรณาธิการ

นางสาวพริ้มเพรา คงธนะ
นายสมชาย พิพัฒน์เจริญชัย

ภาพประกอบ

หน่วยเทคโนโลยีทางการศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว นายพะนอม แก้วกำเนิด ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา ๒๕๓๔

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว
นายพะนอม แก้วกำเนิด ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา

๓๔๐๐๓๖๓ (๑)