792.0938
ล169
ร.2

ละครฝรั่ง

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

J17 ส.ค. 2548

h231247

ละครฝรั่ง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

กองบรรณาธิการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ
อาจารย์พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ
คุณศิริศศิธร กัญโส
คุณอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์
คุณปิลันธน์ บุญพา

ISBN 974-451-348-9

จำนวนพิมพ์ 1,000 เล่ม
2545

พิมพ์ที่ สันติศิริการพิมพ์
1316 ซอยจรัญสนิทวงศ์ 57
เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร
นายสันติพงษ์ กาลอรุณ ผู้พิมพ์โฆษณา

คำนำ

หนังสือ ละครฝรั่ง เป็นหนังสือที่ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จัดทำขึ้นเพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าของผู้สนใจ และนิสิตนักศึกษาที่ศึกษาเกี่ยวกับงานละครตะวันตก ด้วยเหตุที่ข้อมูลวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติละครตะวันตกในเมืองไทยมีอยู่น้อยมาก กรรมการฝ่ายวิชาการจึงได้รวบรวมบทความอันเกี่ยวกับ ประวัติละครตะวันตกที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์มารวมเป็นเล่ม เพื่อสะดวกต่อการศึกษาค้นคว้า อย่างไรก็ดี บทความทั้งหมดเป็นผลงานของผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ คณะกรรมการผู้จัดทำขอขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

กองบรรณาธิการ

30 เมษายน 2545

1-30 กรีก ศึกแต่งบทละครที่ป้อปูในเรื่องของค

สารบัญ

ละครของกรีก	5
ละครสมัยโรมัน	33
ละครในยุคกลางของตะวันตก	63
ละครของอิตาลีในยุคเรอเนซองค์	89
ละครตะวันตกช่วงปี ค.ศ. 1800–1875	117
ละครตะวันตกในช่วง ค.ศ. 1875–1915	149

ละครของกรีก

ราว 441 ปีก่อนคริสตศักราชในกรีช ในช่วงเดือนมีนาคม ชาวเมืองเอเธนส์จะตื่นกันแต่เช้าตรู่ เลือกชุดทูนิค (Tunic) ที่ดีที่สุดสวมใส่ แล้วออกจากที่พักเดินทางไปยังโรงละคร Theater of Dionysus ซึ่งตั้งอยู่ด้านทิศใต้ของภูเขาอะโครโปลิสอันเป็นภูเขาที่สูงที่สุดของเมืองเอเธนส์โรงละครสร้างโดยการเจาะภูเขาเข้าไปเป็นรูปครึ่งวงกลม ตามลาดเขาก็จะสร้างเป็นที่นั่งสำหรับคนดู ที่เชิงเขาจะมีที่นั่งราบ ๆ และมีพื้นที่เป็นรูปวงกลมเรียกว่า orchestra อันเป็นพื้นที่ซึ่งตัวแสดงจะใช้เป็นพื้นที่แสดง ด้านหลังของ orchestra จะเป็นโรง (stage house) ซึ่งสร้างขึ้นชั่วคราวและเป็นส่วนของเวทีที่นักแสดงหรือตัวละครจะเดินเข้าออก

คนดูจะไปถึงโรงละครตั้งแต่เช้าตรู่ พวกเขาจะอยู่ที่โรงละครทั้งวัน เพราะละครจะแสดงทั้งวันเหตุนี้พวกเขาก็จะนำเอาอาหารและเหล้าไวน์ไปด้วย นักบวชจะนั่งกันตามลำดับสมณศักดิ์จะอยู่ที่เก้าอี้หินริมเวทีด้านหน้า ถัดจากนั้นก็เป็นที่นั่งของชนชั้นสูง คนทั่วไปและทาสจะนั่งอยู่ด้านหลังและบนไหล่เขา แต่ไม่ว่าคนดูจะนั่งไกลสักเพียงใดพวกเขาก็จะสามารถได้ยินเสียงของนักแสดงอย่างชัดเจน แม้กระทั่งเสียงกระซิบของตัวละคร กล่าวได้ว่าระบบเสียง (acoustics) ของโรงละครนี้ดีอย่างยิ่ง ละครที่คนดูจะได้ชมเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล City Dionysia ระหว่างงานเทศกาล City Dionysia นี้ธุรกิจต่าง ๆ ในนครเอเธนส์จะคึกคัก มีผู้คนจำนวนมากที่มาร่วมเฉลิมฉลองในงานซึ่งจัดขึ้นเป็นเวลา 7 วัน วันนี้อาจเป็นวันหนึ่งในสามวันของงานเทศกาลซึ่งจะแสดงโศกนาฏกรรม ในหนึ่งวันจะมีนักเขียนบทหนึ่งคนนำเสนอโศกนาฏกรรม 3 เรื่อง และละคร Satyr 1 เรื่อง (ละคร Satyr จะเป็น

ละครที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเทวตำนานตัว Satyr จะมีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ) ละคร Satyr เป็นละครตลกเศร้าขนาดสั้น ๆ สำหรับละครโศกนาฏกรรมที่แสดงสามเรื่องนั้น อาจเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาต่อเนื่องกันเป็นเรื่องยาวเรื่องหนึ่งซึ่งจะเรียกว่า Trilogy ก็ได้ หรือไม่ก็อาจจะเป็นเรื่องสามเรื่องที่ไม่เกี่ยวพันกันเลยก็ได้เช่นกัน

นักเขียนบทละครในวันนี้อาจเป็นโซโฟคลีส (Sophocles) กำลังจะนำเสนอโศกนาฏกรรมเรื่อง Antigone ซึ่งเป็นเรื่องจากเทวตำนานที่ผู้ดูละครในเอเธนส์ทุกคนคุ้นชินกันดี แต่ทว่าทุกคนที่มาดูละครต้องการดูว่า โซโฟคลีสจะนำเสนอเรื่องอย่างไร

เมื่อละครเริ่มต้นแสดงเราจะเห็นนักแสดงชาย 2 คน ปรากฏตัวบนเวที ทั้งคู่สวมหน้ากากและแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายของสตรี ผู้ชมจะทราบทันทีว่านั่นคือ Antigone และพี่สาวที่ชื่อ Ismene ตัวละครทั้งคู่จะพูดคุยถกเถียงกัน เสร็จแล้วก็เดินกลับเข้าหลังโรง จากนั้นกลุ่มประสานเสียง (chorus) ประกอบด้วยชายหนุ่ม 15 คน ก็เดินออกมาหน้าเวทีแสดง กลุ่มประสานเสียงจะเป็นตัวแทนของผู้มีอำนาจในเมืองธีบีส (Thebes) ในละครและอาจจะแสดงบทอื่น ๆ ด้วย รวมทั้งการร้องเพลงและเต้นรำ บางครั้งกลุ่มประสานเสียงจะเป็นผู้ให้รายละเอียดข้อมูลภูมิหลังของเรื่อง และการตั้งประเด็นคำถามทางปรัชญาตลอดจนการแนะนำควบคุมห้ามปรามตัวละครหลักของเรื่อง การพูดประสานเสียงของกลุ่มชาย 15 คนนี้ อาจจะสลับกับฉากต่าง ๆ ที่ Antigone ต้องเผชิญหน้าถกเถียงกับ Creon และตัวละครสำคัญอื่น ๆ ก็ได้ เมื่อละครใกล้จบ Antigone ฝ่าฝืนคำสั่งของ Creon ผู้เป็นลุงผลทำให้เธอถูกลงโทษถึงชีวิต ในตอนจบนอกเหนือจาก Antigone แล้ว ภรรยาของ Creon และลูกชายก็เสียชีวิตด้วย ฉากสุดท้ายผู้ดูทุกคนจะเห็น Creon ยืนโดดเดี่ยวอยู่กลางเวทีแสดง ผู้แสดงจะสวมหน้ากากที่เรียกว่า Tragic Mask ออกมาแสดงความทุกข์โศกที่ต้องสูญเสียผู้เป็นที่รักทั้งหลายไป

ละครจบลงขณะที่ตะวันตกดินชาวนครเอเธนส์พากันเดินทาง

กลับที่พักอาศัยของตน (ข้อสังเกต : การใช้นักแสดงเป็นชายล้วน ปรากฏในละครของหลายชนชาติในยุคโบราณ เช่น งิ้วของจีนโบราณ ละครโน๊ะของญี่ปุ่น และละครชาตรีของไทย เป็นต้น)

ละครยุคแรกเริ่มของตะวันตก

ละครยุคแรกๆ ของตะวันตกก็จะได้แก่ ละครของกรีก โรมัน และยุคกลาง ซึ่งจะคลอบคลุมระยะเวลาเกือบ 200 ปี จากยุคของกรีก ซึ่งเกิดขึ้นในช่วง 500 ปีก่อนคริสตศักราช จนกระทั่งละครยุคกลาง (Medieval Theatre) ซึ่งเป็นเวลาอีก 1,500 ปีต่อมา นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าในช่วงระยะเวลานี้ ไม่มีละครที่เป็นแบบแผน แต่ทว่าเป็นระยะของการวางรากฐานของละครตะวันตก ซึ่งอาจรวมถึงรากฐานทางวัฒนธรรมต่างๆ ด้วย

ละครของกรีก

ราว 500 ปีก่อนคริสตศตวรรษกรีกยังมิได้เป็นประเทศหรืออาณาจักร แต่ทว่ามีลักษณะของนครอิสระแตกแยกกันอยู่ นครที่สำคัญที่สุดก็คงได้แก่ เอเธนส์ ในช่วงต้นศตวรรษเปอร์เซียพยายามเข้าตีกรีก แต่ก็ไม่สามารถเอาชนะกรีกได้ ต่อมาในราวศตวรรษที่ 431 ถึง 404 ก่อนคริสตศักราชได้เกิดสงครามภายในกรีกระหว่างเอเธนส์และสปาร์ต้า ซึ่งเรียกว่าสงครามเพโลพอนนีเซียน (Peloponnesian War) จากสถานการณ์ทั้งสองครั้ง ทำให้นักวิชาการจัดยุคนั้นของกรีกให้เป็นยุคคลาสสิค (Classical Period) หรือยุคทองของกรีก (The Golden Age of Greece) สาเหตุที่นักวิชาการจัดยุคนี้ของกรีกให้เป็นยุคทองก็เพราะเป็นช่วงระยะเวลาที่กรีกมีความเจริญในหลายๆ สาขา

เอเธนส์ได้รับการยกย่องว่าเป็นต้นกำเนิดของระบบประชาธิปไตย ในปี 510 ก่อนคริสต-ศักราชผู้ครองนครเอเธนส์จัดตั้ง "a semocracy for free citizen" นั่นหมายความว่าชายชาวเอเธนส์ทุกคนที่ไม่ใช่ทาส มีสิทธิ์ที่จะออกเสียงในเรื่องการเมืองและการปกครองของเอเธนส์

นอกจากนี้ความเจริญก้าวหน้าของศาสตร์แขนงต่าง ๆ ยังมีอีกมากมาย อาทิ ปรัชญาของกรีก โซคราตีส (Socrates) และพลาโต (Plato) พยายามที่จะอธิบายถึงโลกรอบ ๆ ตัว ขณะที่เฮโรโดตัส (Herodotus) ก็อธิบายประวัติศาสตร์ ในรูปแบบของสังคมศาสตร์ รวมทั้งการที่กรีกมีนักวิทยาศาสตร์ที่สำคัญมากมายไม่ว่าจะเป็น ไพธากอรัส (Pythagorus) หรือฮิบโปเครติส รวมทั้งผลงานทางศิลปะของศิลปินต่าง ๆ ในยุคนั้นอีกด้วย

ละครเป็นศิลปะที่มีความซับซ้อน ทั้งนี้เพราะต้องประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่จะแสดง นาฏการของเรื่อง บท (ซึ่งเขียนโดยผู้เขียนบท) สถานที่ที่จะพบกันเพื่อแสดงละคร นักแสดงที่จะแสดงบท เครื่องแต่งกายของนักแสดง เวทีหรือฉาก อาจรวมถึง ผู้ดูที่มารวมตัวกันเพื่อดูการแสดงนั้น ๆ ด้วย

ในเอเธนส์ ไม่ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านั้นจะพัฒนาขึ้นอย่างไรก็ตาม ในช่วงก่อนถึงศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราช ล้วนแล้วแต่เป็นเพราะเรื่องของศาสนา และการเฉลิมฉลองทางศาสนาซึ่งนับว่ามีความสำคัญในสังคมกรีกยุคนั้นเป็นอย่างยิ่ง

งานเฉลิมฉลองที่สำคัญต่อการละครของกรีกอย่างยิ่งก็คืองานเฉลิมฉลองเพื่อบูชาเทพไดโอนิซัส (Dionysus) ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งเหล้าไวน์ ความอุดมสมบูรณ์ และความสนุกสนาน ในระยะต่อมาละครของกรีกก็นำเสนอในงานเฉลิมฉลองเทพไดโอนิซัส แม้ว่านักประวัติศาสตร์บางคนจะไม่เห็นด้วยกับความเชื่อที่ว่าละครของกรีกพัฒนามาจากการร้องประสานเสียงของกลุ่มคอรัสที่ร้องบทสรรเสริญเทพไดโอนิซัส ที่เรียกว่า dithyramb ก็ตาม ทว่า ลักษณะของเพลง dithyramb นี้ต่อมาภายหลังได้กลายเป็นรูปแบบของกวีนิพนธ์ที่ใช้แต่งเรื่องวีรบุรุษ

ในราวทศวรรษที่ 6 ก่อนคริสตศักราช นักแสดงชื่อ Thespis เป็นผู้พัฒนา dithyramb เข้าสู่ละครโศกนาฏกรรม โดยการพัฒนาการร้องประสานเสียงของกลุ่มคอรัส ไปสู่ลักษณะของนักแสดงเพราะ

เขาเริ่มเพิ่มบทพูดสุนทรพจน์ซึ่งทำให้เขามีลักษณะเป็นตัวละครมากขึ้น รวมทั้งการเล่าเรื่อง บทบรรยายซึ่งมีลักษณะของละครมากขึ้น Thespis ได้รับยกย่องให้เป็นนักเขียนคนแรกที่เขียนบทละครโศกนาฏกรรม รวมทั้งได้รับยกย่องให้เป็น "นักแสดงคนแรก" อีกด้วย ด้วยเหตุนี้คำว่า Thespian จึงเป็นคำที่มีความหมายเช่นเดียวกัน actor ในภาษากรีกโบราณคำที่หมายถึงนักแสดงคือคำว่า hypokrite ซึ่งความหมายตามตัวอักษรหมายถึงผู้ให้คำตอบ (answerer) อันสะท้อนให้เห็นว่าละครต้องการการโต้ตอบของบทสนทนา ตลอดจนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและกลุ่มประสานเสียง

ละครและศาสนาของกรีก

ละครของกรีกจะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับศาสนาของคนกรีก ความเชื่อและศาสนาของกรีกพัฒนามาจากความสัมพันธ์ของกลุ่มเทพเจ้าต่าง ๆ ซึ่งตามความเชื่อของกรีกเทพเซอุสจัดเป็นผู้นำของปวงเทพ ชาวกรีกเชื่อว่าเทพเจ้าสามารถปกป้องพวกเขาและสามารถบอกถึงอนาคตของเขาได้ เหตุนี้ในกรีกจึงเต็มไปด้วยงานเฉลิมฉลองและเทศกาลอันเนื่องกับการสรรเสริญบูชาเทพต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทพที่ชาวกรีกเชื่อว่าจะช่วยปกป้องคุ้มครองและชี้แนะทางประเสริฐแก่พวกเขาได้

ละครกลายเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลทางศาสนาเหล่านั้น และมักจะเป็นกิจกรรมหลักของงานเลยก็ว่าได้ การนำเสนอแบบละคร (theatrical presentations) เป็นทั้งส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางพิธีการของศาสนาและให้ความบันเทิงแก่ผู้เข้าร่วมงานด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างละครและศาสนาของกรีกเปิดโอกาสให้ชนทุกชั้นเข้าร่วมกิจกรรมได้ หลักฐานที่ทำให้เราทราบว่าประชาชนทุกชนชั้นเข้าร่วมงานเทศกาลทางศาสนาก็คือ หลักฐานที่ว่าราวกลางศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราช เพอริคลีส (Pericles) ผู้ครองนครเอเธนส์ได้ตั้งกองทุน "Theoric Fund" ให้เป็นกองทุนช่วยเหลือคนจนให้สามารถเข้าชมละครได้

เทศกาลเฉลิมฉลองบูชาเทพไดโอนิซัส

เทศกาล 'City Dionysia' เป็นเทศกาลหนึ่งของนครเอเธนส์ ซึ่งมีความสำคัญต่อการละครอย่างมาก งานเฉลิมฉลอง City Dionysia นี้เป็นงานบูชาเทพไดโอนิซัสเป็นเทศกาลที่มีขึ้นระหว่างปลายเดือนมีนาคมซึ่งเป็นช่วงของฤดูใบไม้ผลิ ในปี 534 ก่อนคริสตศักราช โศกนาฏกรรมถูกนำเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของงานเฉลิมฉลอง City Dionysia หลังจากนั้นราว 489 ปีก่อนคริสตศักราช ก็มีการนำเอาสุขนาฏกรรมและ satyr play เข้ามาแสดงในงานเทศกาลนี้ด้วย

งาน City Dionysia จะจัดขึ้นเป็นเวลา 7 วัน วันแรกผู้เข้าร่วมในงานและผู้แสดงละครทุกคนจะเข้าร่วมขบวนพาเหรดแห่แหน อันถือได้ว่าเป็นการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ วันที่สองจะเป็นวันที่มีพิธีกรรมทางศาสนา การบวงสรวงบูชายัญ และในวันนี้จะมีการนำเสนอ dithyramb จำนวน 10 ชุด วันที่สาม มีการแสดงสุขนาฏกรรม (comedy) จำนวน 5 เรื่อง ซึ่งเป็นผลงานของนักเขียนที่ต่างกัน วันที่สี่ ห้า และหก ในแต่ละวันจะนำเสนอละครโศกนาฏกรรม 3 เรื่อง และ satyr play 1 เรื่อง วันสุดท้ายของงานเฉลิมฉลอง จะเป็นการมอบรางวัลแก่ผู้ประสบความสำเร็จ ขณะที่บุคคลที่แสดงได้ไม่ดีก็จะถูกลงโทษ ในช่วงยุคคลาสสิค ในเทศกาล City Dionysia จะมีการมอบรางวัลแก่นักเขียนบทละครยอดเยี่ยม ทั้งผู้เขียนโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม ในราวปี 449 ก่อนคริสตศักราช มีการมอบรางวัลแก่นักแสดงโศกนาฏกรรมยอดเยี่ยมด้วย

ด้วยเหตุที่ละครเป็นส่วนหนึ่งของพิธีทางศาสนาและงานของรัฐ การจัดแสดงละครจึงอยู่ภายใต้การดูแลของผู้ปกครองนคร 'The archon' ซึ่งเป็นข้าราชการฝ่ายปกครองของรัฐ จะทำหน้าที่เลือกบทละครในช่วงสิบเอ็ดเดือนก่อนถึงเทศกาล ทั้งยังเป็นผู้เลือกตัว 'Choregus' หรือตัวผู้อำนวยการสร้างควบคุมการผลิตละครจากบทละครที่ได้รับคัดเลือก (ขณะที่ปัจจุบันละครเวทีที่ทำเพื่อธุรกิจ ผู้อำนวยการสร้างจะเป็นผู้หาทุนสำหรับการผลิตละคร) ในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราช คอรีกัส

(choregus) จะเป็นผู้ที่มั่งคั่ง เป็นบุคคลที่จัดสรรเงินของตนสำหรับค่าใช้จ่ายหลัก ๆ จะรับผิดชอบค่าใช้จ่ายของกลุ่มประสานเสียง ค่าใช้จ่ายสำหรับการซ้อม ค่าเครื่องแต่งกาย ค่านักดนตรี ค่าอุปกรณ์ประกอบฉาก รัฐหรือมหานครจะเป็นผู้รับผิดชอบรางวัล ค่าตอบแทนสำหรับนักเขียนบทละคร ค่าตัวนักแสดงหลัก และรับผิดชอบเรื่องสถานที่แสดง

คอรีกัสผู้สนับสนุนเหล่านี้ก็จะพยายามผลักดันให้ละครที่ตนสนับสนุนชนะเลิศเพราะนั่นหมายถึงเกียรติยศที่พวกนายทุนเหล่านี้จะพลอยได้ไปด้วย ขณะเดียวกันหากพวกผู้สนับสนุนขี้ตืดก็อาจสร้างความเจ็บปวดให้แก่นักเขียนบทละคร เพราะอาจทำให้สูญเสียโอกาสที่จะชนะเลิศได้เช่นกัน

เทวตำนาน (Myths) : เนื้อเรื่องของละครโศกนาฏกรรม

หากถามว่าบทละครที่เขียนเพื่องานเฉลิมฉลองเป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไร เรื่องเหล่านั้นบอกอะไรแก่คนดู และนักเขียนบทละครได้ข้อมูลเนื้อเรื่องจากที่ใด คำตอบของคำถามเหล่านี้ก็คือ เทวตำนานของกรีก

ตลอดระยะเวลาที่เริ่มมีการเฉลิมฉลองบูชาเทพ และตลอดช่วงเวลาของการพัฒนาจาก dithyramb ไปสู่รูปแบบของละคร รวมทั้งรูปแบบของการแสดงแบบอื่น ๆ ที่ได้เกิดขึ้นและพัฒนามาก่อนถึงศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราชน่าจะเป็นระยะเวลาที่สะสมเรื่องราวต่าง ๆ ซึ่งนำมาใช้แสดงละครของกรีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งโศกนาฏกรรม นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าในระยะเวลาก่อนถึงยุคทองของกรีกเรื่องราวของเทวตำนานจำนวนมากมายได้เข้ามามีส่วนสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของเผ่าพันธุ์กรีก เทวตำนานหรือตำนานต่าง ๆ อาจเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นแล้วเล่ากันต่อ ๆ มา จากช่วงอายุหนึ่งถึงอีกช่วงหนึ่ง โดยปกติเทวตำนานจะเป็นเรื่องที่ให้คำอธิบายเรื่องของธรรมชาติ และเหตุการณ์ต่าง ๆ ในโลก ตัวอย่างเช่น การเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล การเกิดกลียุคและภัยพิบัติต่าง ๆ เช่น แผ่นดินไหว สงคราม ภูเขาไฟระเบิด เป็นต้น บางครั้ง

เทวตำนานก็จะกล่าวถึงเรื่องราวภายในครอบครัว และความขัดแย้งภายในครอบครัวของเทพต่าง ๆ

ในทุก ๆ วัฒนธรรมจะมีเรื่องราวของเทวตำนานปรากฏอยู่ ทั้งนี้เพราะความเชื่อในเทวตำนานเป็นเสมือนวิถีที่สังคมมีทัศนะต่อความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และปัญหาต่าง ๆ อาจรวมถึงโอกาสต่าง ๆ ที่ปัจเจกบุคคลได้รับในชีวิต ในสังคมกรีกมีเรื่องราวจากเทวตำนานอยู่มากมาย อย่างไรก็ตามก่อนที่จะนำเอาเรื่องจากเทวตำนานไปแสดงละครนั้น นักเขียนบทละครจะเรียบเรียงเทวตำนานใหม่ให้อยู่ในรูปแบบของละครที่เหมาะสมกับการจัดแสดง

อริสโตเติล (Aristotle) และรูปแบบของโศกนาฏกรรม

โศกนาฏกรรมนับเป็นสิ่งสำคัญสำหรับงานเฉลิมฉลองบูชาเทพของกรีก นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมที่สำคัญที่สุดของกรีกคือ เอสคิลัส (Aeschylus) โซโฟคลีส (Sophocles) และยูริพิดีส (Euripides) นักวิจารณ์คนแรกที่พยายามจะสรุปลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมของกรีก ก็คือนักปรัชญาที่ชื่อ อริสโตเติล แม้ว่าอริสโตเติลจะเขียน The Poetics ไว้นานมากแล้วทั้งยังเป็นการอธิบายถึงละครซึ่งรุ่งเรืองก่อนหน้ายุคอริสโตเติล แต่ทว่าหนังสือ The Poetics ก็ยังจัดว่าหนังสือที่บันทึกข้อมูลความคิดที่อภิปรายถึงละครโศกนาฏกรรมที่ดีเลิศในยุคแรกเล่มหนึ่ง

ตามแนวคิดของอริสโตเติล ในบทละครจะประกอบด้วยองค์ประกอบ 6 ประการคือ

1. โครงเรื่อง (Plot) ซึ่งหมายถึงการจัดเรียงลำดับของเหตุการณ์หรือสถานการณ์ต่าง ๆ ในละคร
2. ตัวละคร (Character) บุคคลต่าง ๆ ที่ละครกล่าวถึง
3. ความคิด หรือแก่นเรื่อง (Thought or Theme)
4. ภาษา (Language) ได้แก่บทสนทนา บทกวีในบทละคร
5. เพลง (Music)

6. ภาพ (Spectacle) หมายถึงฉากและทัศนองค์ประกอบต่าง ๆ

จากข้อมูลใน The Poetics กล่าวถึงละครโศกนาฏกรรมว่าเนื้อหาจะกล่าวถึงความเคราะห์ร้ายในโชคชะตาและความหายนะ หรือการสิ้นวาสนาของตัวละครซึ่งเป็นราชนิกูล ความซับซ้อนในละครโศกนาฏกรรมซึ่งอริสโตเติลเชื่อว่าเป็นรูปแบบที่ดีที่สุดนั้น จะต้องเกิดจากความทุกข์ยากในการค้นพบหรือได้รับรู้ความจริงบางประการของตัววีรบุรุษหรือละครเอกในเรื่องและการได้พบกับความจริงประการนั้นเองจะนำให้เขาหรือหล่อนเข้าสู่ความหายนะอันน่าเศร้าสลด อริสโตเติลจะเรียกละครโศกนาฏกรรมที่ปราศจากฉากอันน่าประทับใจว่าเป็นโศกนาฏกรรมแบบพื้น ๆ (Simple Tragedy)

แม้ว่าในบทละครโศกนาฏกรรมของกรีกจำนวน 31 เรื่อง ที่ยังคงเหลือหลักฐานอยู่จะมีโครงสร้างที่หลากหลาย แต่ทว่าบทเหล่านั้นก็จะมีรูปแบบ (pattern) ของฉากที่เหมือนกันดังนี้คือ จะเริ่มต้นที่ Prologos ซึ่งเป็นฉากเปิด ในฉากนี้นาฏการต่าง ๆ จะเป็นการให้ข้อมูลอันเป็นภูมิหลังของเรื่อง จากนั้นก็เป็น Parodos อันเป็นฉากที่กลุ่มประสานเสียงออกมา จากนั้นก็เป็น First Episode ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครต่าง ๆ ออกมาเผชิญหน้ากัน โครงเรื่องเริ่มพัฒนา จากนั้นก็ตามด้วยฉาก Choral Ode ซึ่งแสดงโดยกลุ่มประสานเสียง ตลอดทั้งเรื่องการแสดงจะนำเสนอฉาก Episode สลับกับฉาก Choral Ode จนกระทั่งถึงฉากสุดท้ายที่เรียกว่า Exodos ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครทั้งหลายเดินออกไปจากเวที

อริสโตเติลแสดงความเห็นว่า ปกติละครโศกนาฏกรรมของกรีกจะเน้นการให้ความสำคัญกับโครงเรื่องหลักเพียงอย่างเดียว จะไม่มีโครงเรื่องย่อย (subplot) หรือเนื้อหาอื่น ๆ มาสอดแทรกในเรื่อง แม้ว่าจะมีบทละครบางเรื่องที่มีโครงเรื่องย่อยปรากฏอยู่บ้างก็ตาม

จากข้อมูลใน The Poetics ของอริสโตเติลนั้น มีนักวิชาการยุคต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบันตีความในบางประเด็นแตกต่างกันไป อาทิเช่น คำนิยามที่ว่า : โศกนาฏกรรมจะนำเสนอเรื่องราวที่สมบูรณ์ (นาฏการ) ซึ่งเป็นเรื่องที่จริงจัง (serious) และสำคัญ ตลอดจนเรียบเรียงขึ้นอย่าง

มีลีลานาฏการ (dramatized) เหมาะสมกับที่จะแสดงบนเวที มากกว่าจะใช้เล่าโดยนักเล่าเรื่อง ในช่วงท้ายของคำอธิบายถึงโศกนาฏกรรมมีการกล่าวถึงว่า "Tragedy produces the emotions of pity and fear but that is a katharsis of these emotion" นักวิชาการบางกลุ่มตีความคำว่า katharsis แตกต่างนัยกันไป เช่น บางท่านอธิบาย katharsis ว่าเป็น "a purgation of emotions" ขณะที่บางท่านเชื่อว่าควรเป็น "a purification"

คนจำนวนมากเชื่อว่าคำอธิบายแรกที่ว่า katharsis เป็น "a purgation of emotion" (การชำระล้างมลทินในอารมณ์) น่าเชื่อถือมากกว่า ซึ่งในลักษณะนี้เมื่อคนดู ดูละครแล้วเกิดความรู้สึกสงสารที่ตัวเอกพบกับความทุกข์ยากก็จะส่งผลให้คนดูเหล่านั้นเกิดความกลัวว่าชะตากรรมรูปแบบเดียวกับที่เกิดกับตัวเอกจะเกิดขึ้นกับพวกเขาบ้าง มหากษัตริย์และราชินียังคงต้องทุกข์ทรมานเพียงนี้แล้วคงไม่เป็นเรื่องง่ายสำหรับคนสามัญทั่วไปที่ต้องเผชิญหน้ากับสถานการณ์แห่งความโศกสลดนี้ได้เลย อารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้จะถูกชำระล้างให้หมดสิ้นไปเพราะคนดูยอมรับหรือได้เรียนรู้ถึงความผิดพลาดดังที่มีอยู่ในละครแล้ว การชำระความเลวร้ายที่จะบังเกิดในจิตของผู้ดู ก็ย่อมจะเกิดขึ้นเอง ทว่านักวิชาการบางกลุ่มก็ไม่เห็นด้วยกับการตีความเช่นนี้โดยแย้งว่า การชำระล้างมลทินในอารมณ์น่าจะเกิดขึ้นกับตัวละครเอก (tragic character) มากกว่าที่จะเกิดกับผู้ดู

King Oedipus และโครงเรื่องแบบเน้นจุดวิกฤติ (Crisis plot)

ในละครที่เน้นจุดวิกฤติ (Crisis drama) นาฏการของเรื่อง (action) จะเริ่มต้นใกล้จุดสุดยอดของเรื่อง อาจเปิดเรื่องในช่วงสถานการณ์ของโครงเรื่องอยู่ในภาวะตึงเครียดอย่างยิ่ง ตัวละครกำลังต่อสู้กับภาวะความยุ่งยาก และปัญหาต่างๆ ปกติละครประเภทนี้จะมีตัวละครน้อย เน้นนาฏการหลักเพียงหนึ่งด้วย ละครจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาระยะสั้น ปกติจะอยู่ในระยะช่วงเวลา 24 ชั่วโมงหรือ

น้อยกว่า เรื่องจะเกิดขึ้นในสถานที่เพียงแห่งเดียว ความตึงเครียดในละครเพิ่มระดับมากขึ้นจากผลของความหายนะที่เกิดขึ้นกับตัวละครในระยะเวลาอันสั้น เมื่อละครเริ่มต้นด้วยภาวะท่ามกลางจุดวิกฤติของเรื่องผู้ดูจึงต้องได้รับรู้ข้อมูลภูมิหลังของละครอย่างพอเพียงโครงเรื่องแบบจุดวิกฤติ จะมีการคลี่คลายเรื่องคล้ายกับเรื่องลึกลับ

เพื่อให้เข้าใจโครงสร้างของละครโศกนาฏกรรมของกรีก เราลองพิจารณาบทละครของกรีกเรื่อง King Oedipus ของโซโฟคลีส ละครเรื่องนี้แสดงครั้งแรกประมาณราว 430 ปีก่อนคริสตศักราช เหมือนกับละครโศกนาฏกรรมของกรีกเรื่องอื่น ๆ King Oedipus เป็นเรื่องที่อาศัยเค้าโครงจากเทวตำนานเนื้อเรื่องกล่าวถึงอีดิปุสโอรสของกษัตริย์และราชินีแห่งนครธีบีส (Thebes) เมื่อแรกเกิดมีคำทำนายว่าเขาจะฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดา เหตุนี้ อีดิปุสจึงถูกนำไปทิ้งไว้บนยอดเขาเพื่อให้ตายแต่การณ์กลับเป็นว่า อีดิปุสได้รับการช่วยเหลือและเลี้ยงดูโดยกษัตริย์และมเหสีแห่งนครโครินทร์ (Corinth) เมื่ออีดิปุสโตขึ้นเขาได้ยินคำทำนายจากโหรว่าเขาจะต้องฆ่าพ่อของเขาและเขาจะได้แม่เป็นภรรยา โดยเหตุที่อีดีปุสไม่ล่วงรู้ว่าตนเป็นบุตรบุญธรรมของกษัตริย์โครินทร์ เขาจึงหนีออกจากนครโครินทร์ เพื่อให้หลุดพ้นจากคำทำนายดังกล่าว ระหว่างการเดินทางเขาเผชิญกับชายแปลกหน้าคนหนึ่งเกิดถกเถียงขัดแย้งกันขึ้นเขาจึงฆ่าชายผู้นั้นตาย โดยที่ไม่ได้เฉลียวใจหรือล่วงรู้เลยว่าผู้นั้นคือบิดาของเขาเอง ต่อมาอีดิปุสได้เป็นกษัตริย์ของธีบีส (Thebes) และด้วยความไม่รู้เขาได้แต่งงานกับโจคาสต้าซึ่งแท้จริงก็คือมารดาของเขาเอง ต่อมาเกิดภัยพิบัติขึ้นในธีบีส อีดิปุสจึงสั่งให้หาสาเหตุ

โซโฟคลีสเริ่มต้นบทละครของเขาใกล้กับจุดวิกฤติหลักของเรื่อง นอกจากนั้นแล้วยังคงลักษณะองค์ประกอบทั่วไปของโศกนาฏกรรมของกรีกไว้ในโครงสร้างของโครงเรื่องของเขา ละครเริ่มต้นด้วยฉากอารัมภบท (prologue) ของอีดิปุสที่ได้รับทราบเรื่องภัยพิบัติที่เกิดขึ้นพร้อมกับได้ทราบจาก Creon ผู้เป็นน้องเขย ว่าเทพยากรณ์ได้ให้คำ

ทำนายว่าภัยพิบัติอันนี้จะหมดสิ้นเมื่อฆาตกรผู้ที่ฆ่ากษัตริย์องค์ก่อนถูกจับตัวมาลงโทษ จากนั้นก็เป็นฉาก Parodos : กลุ่มประสานเสียงของชายสูงอายุออกมาสวดอ้อนวอนขอให้ภัยพิบัติที่เกิดขึ้นจงหมดสิ้นไป หลังจากนั้นก็เริ่มแสดง The First Episode : อีดิปุสออกมาป่าวประกาศว่าเขาจะหาตัวผู้ฆ่ากษัตริย์องค์ก่อนและลงโทษฆาตกรผู้นั้น เมื่อโหรตาบอดชื่อ Teiresias เดินทางมาถึงเทเรเซียสยืนยันว่าให้ลืมเรื่องของเหตุการณ์ในอดีตเสีย แต่เมื่อถูกตำหนิจากอีดิปุส เทเรเซียสจึงกล่าวเป็นนัยให้อีดิปุสคิดว่าตัวอีดิปุสนั่นแหละที่จะต้องเป็นผู้รู้สึกผิด อีดิปุสฉุกคิดขึ้นได้ จากนั้นก็เป็นฉาก First choral song : กลุ่มประสานเสียงถามว่าใครคือฆาตกรพร้อมกับแสดงข้อสงสัยว่าฆาตกรคืออีดีปุส

ในองค์ที่สอง (Second episode) อีดิปุสโกรธและเกรี้ยวกราดครีออน (Creon) และกล่าวโทษครีออนว่า เป็นผู้ร่วมคิดอุบายกับ Teiresias ครีออนปฏิเสธข้อกล่าวดังกล่าวโจคาสต้า (Jocasta) ผู้เป็นภรรยาของอีดิปุสเข้ามา เธอบอกอีดิปุสว่าอย่าไปสนใจกับคำทำนายของเทพยากรณ์ เพราะเทพยากรณ์เคยทำนายให้สามีคนแรกของเธอว่า เขาจะต้องตายเพราะถูกลูกชายฆ่าแต่จากข้อมูลกลายเป็นว่า อดีตสามีของเธอถูกโจรฆ่าระหว่างเดินทาง อีดิปุสระลึกได้ว่าตนเองเคยฆ่าชายคนหนึ่งระหว่างทาง เขาเริ่มรู้สึกกลัวว่าฆาตกรจะเป็นตัวเขาเอง ทว่าจากการย้ำของโจคาสต้า ซึ่งคอยกระตุ้นให้เขาเลิกสนใจเรื่องไร้สาระเหล่านี้และเลิกกลัวจึงทำให้เขารู้สึกดีขึ้น

ในนาฏการต่อมากลุ่มประสานเสียงออกมาร้องเพลงประสานเสียง กลุ่มประสานเสียงเริ่มแสดงถึงความสงสัยในความไร้เดียงสา ความไม่รู้ของอีดิปุส จากนั้นก็กล่าวถึงการเคารพอ่อนน้อมต่อพระผู้เป็นเจ้าว่าเป็นสิ่งที่ดีเลิศที่สุด ความมั่งคั่งนำมาซึ่งความภูมิใจ แต่อย่างไรก็ตามผู้ทำความผิดต้องถูกลงโทษ

ในองค์ที่สาม (Third episode) ผู้นำสารเดินทางมาจากเมืองโครินทร์ พร้อมกับแจ้งต่ออีดิปุสว่า กษัตริย์ผู้ครองโครินทร์สวรรคตแล้ว

โจคาสต้าดีใจที่รู้ข่าวนี้เพราะนั่นหมายความว่าคำทำนายของเทพยากรณ์เชื่อถือไม่ได้ เทพยากรณ์เคยทำนายว่าอีดิปุสจะฆ่าบิดาของตน แต่ทว่าบัดนี้ บิดาของอีดิปุสตายด้วยความชราเสียแล้ว ผู้นำสารเปิดเผยความจริงกับอีดิปุสว่า อีดิปุสมิใช่ลูกที่แท้จริงของกษัตริย์โครินทร์ ด้วยความกลัวต่อความเลวร้ายโจคาสต้าจึงพยายามโน้มน้าว อีดิปุสให้เลิกล้มการค้นหาความจริงเสีย แต่อีดิปุสไม่ยอมเลิกรา โจคาสต้าวิ่งกลับเข้าตำหนัก อีดิปุสให้ตามชายเลี้ยงแกะผู้ที่รู้เรื่องราวเกี่ยวกับต้นกำเนิดของตนมาและบังคับให้เล่าความจริง หลังจากที่ทราบถึงความจริงอีดิปุสรีบกลับเข้าตำหนัก

จากนั้นก็เป็นการร้องเพลงกลุ่มประสานเสียง กล่าวถึงชีวิตที่มีแต่ความโศรกเศร้าและคร่ำครวญถึงการสูญเสียของอีดิปุสในฉากสุดท้าย (The exodos) ผู้นำสารกลับออกมาจากตำหนักพรรณนาถึงการฆ่าตัวตายของโจคาสต้าและอีดิปุสควักลูกตาตนเองออก จากนั้นอีดิปุสซึ่งบัดนี้ตาบอดปรากฏตัวขึ้นบนเวทีอีกครั้ง และเล่าถึงชีวิตอันเศร้าสลดของเขา พร้อมทั้งแสดงถึงความองอาจที่ยอมรับชะตากรรมในชีวิตจากนั้นเขาก็เดินออกจากเวทีไป

จุดเด่นของโศกนาฏกรรมเรื่อง King Oedipus

สาเหตุที่ทำให้บทละครโศกนาฏกรรมเรื่อง King Oedipus เป็นที่สนใจของคนทั่วไปมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานก็คือ ประเด็นแรก การจัดวางโครงเรื่องของโซโฟคลีสที่ทำให้เรื่อง King Oedipus มีลักษณะคล้ายกับเรื่องสืบสวน ประเด็นที่สอง ความวิจิตรทางภาษาหรือวรรณศิลป์ของงานประพันธ์ชิ้นนี้ นอกจากนี้อาจรวมถึงสาระอันเกิดจากประเด็นทางปรัชญาและศาสนาที่มีอยู่ในละคร อาทิ ทำไมบุรุษเฉกเช่นอีดิปุสต้องทุกข์ทรมาน เป็นเพราะความหยิ่งทะนงตน โชคชะตา หรือว่าเป็นการผิดพลาดของพระผู้เป็นเจ้า หรือว่าเป็นบททดสอบอีดิปุสจากพระผู้เป็นเจ้า เป็นต้น

มีการศึกษางานประพันธ์เรื่องนี้มากว่า 2000 ปีมาแล้ว อย่างไร

ก็ตามก็ยังคงมีการค้นพบความซับซ้อนของความหมายและสาร ซึ่งซ่อนอยู่ในบทพูดของตัวละครอีกมากมาย ซิกมันต์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) นักจิตวิทยาได้ศึกษาพัฒนาทฤษฎีทางจิตวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องจิตใต้สำนึกของบุรุษที่เกลียดพ่อและรักแม่โดยเรียกปมทางจิตนี้ว่า (Oedipus complex) บทละครเรื่องนี้ยังไม่ได้รับความสนใจจากผู้คนทั่วไปมาโดยตลอด

Satyr Play

"Satyr play" เป็นละครตลกซึ่งมีตัวละครเป็น satyr หรือมนุษย์ครึ่งแพะ ซึ่งเป็นมนุษย์ที่อยู่ในเทวตำนาน ละคร satyr play นี้จะประกอบด้วยกลุ่มประสานเสียงซึ่งแต่งกายเป็น satyr เนื้อหาล้อเลียนเรื่องราวในเทวตำนานและเรื่องของวีรบุรุษ ซึ่งโศกนาฏกรรมใช้เป็นเนื้อเรื่อง บางครั้งตัวละครจะล้อเลียนสถาบันต่าง ๆ ในสังคมกรีกยุคนั้น รวมทั้งศาสนาและวีรบุรุษในนิทานพื้นบ้านของกรีกด้วย จะมีลักษณะหยาบโลน บทละคร satyr play ที่ยังคงเหลืออยู่อย่างสมบูรณ์มีเพียงเรื่องเดียว คือ The Cyclops ประพันธ์โดย ยูริพิดิส (Euripides)

สุขนาฏกรรม

นักประพันธ์บทละครสุขนาฏกรรมของกรีกที่เด่นคือ อริสโตเฟนีส(Aristophanes)บทละครสุขนาฏกรรมของกรีกยุคแรก ๆ มิได้วางโครงเรื่องตามรูปแบบ (pattern) เหมือนกับละครที่เน้นจุดวิกฤติ ไม่สนใจเรื่องของการกำหนดให้เหตุการณ์เกิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น เหมือนกับโศกนาฏกรรมไม่เคร่งครัดเรื่อง one locale หรือฉากควรเป็นฉากเดียวดังเช่นโศกนาฏกรรมใช้ ขณะเดียวกันตัวละครในสุขนาฏกรรมยุคแรก ๆ ของกรีกอาจมีตัวละครจำนวนมาก สุขนาฏกรรมยุคแรก (old comedy) จะสร้างอารมณ์ขันจากเรื่องของสังคม การเมือง สถานการณ์ทางวัฒนธรรมในยุคนั้น ๆ ตัวละครในเรื่องมักเป็นบุคคลที่สังคมยุคนั้นรู้จักกันดี เช่นในสุขนาฏกรรมเรื่อง "The Clouds" ของ

อริสโตเฟนีส โซคราตีส (Socrates) คือตัวละครในเรื่อง ที่ผู้ประพันธ์นำมาล้อเลียน โครงเรื่องของสุขนาฏกรรมยุคแรกของกรีกเป็นเรื่องล้อเลียนเป็นส่วนใหญ่ อาจจะมีลักษณะแฟนตาซีปรากฏอยู่บ้าง เช่น ในเรื่อง "The Birds" ของอริสโตเฟนีสตัวละครในเรื่องสองตัวไม่มีความสุขที่ต้องอาศัยและมีชีวิตอยู่บนพื้นโลกจึงเฝ้าสังเกตการดำรงชีวิตของเหล่านก เขาทั้งคู่ค้นพบลักษณะร่วมที่น่าขบขันเมื่อเปรียบเทียบสังคมมนุษย์กับสังคมของนก ในสุขนาฏกรรมเรื่อง "Lysistrata"อริสโตเฟนีส ประณามสงครามเพโลโพนีเซียน (Peloponnesian War) ซึ่งรุกรานกรีกในยุคนั้น โดยกำหนดให้สตรีชาวกรีกในบทละครนี้ทำการประท้วงทางเพศ (sex strike) สตรีเหล่านั้นปฏิเสธที่จะร่วมหลับนอนกับสามีของหล่อน จนกว่าชายหนุ่มเหล่านั้นจะหยุดทำสงคราม

อย่างไรก็ตามสุขนาฏกรรมของกรีกยุคแรก ๆ ยังคงมีการแบ่งเป็นองค์เป็นฉากคล้ายกับที่โศกนาฏกรรมแบ่ง กล่าวคือมี prologos, episodes ซึ่งสลับกับ choral odes และ exodos อย่างไรก็ตามลักษณะของฉากหรือองค์ (episodes) ในสุขนาฏกรรมมีลักษณะเฉพาะอันหนึ่งคือ "agon" ซึ่งเป็นฉากซึ่งมีการโต้วาทีระหว่างกลุ่มความเชื่อซึ่งต่างกันสองกลุ่มในเรื่อง แต่ละกลุ่มก็เป็นเสมือนตัวแทนของกลุ่มความเชื่อที่แตกต่างกันในสังคม ซึ่งรวมทั้งความคิดที่ขัดแย้งทางการเมืองในยุคนั้น นอกจากนี้ ยังมีฉากที่เรียกว่า parabasis ซึ่งเป็นฉากที่กลุ่มประสานเสียงพูดคุยกับคนดูโดยตรงอาจจะล้อเลียนคนดู หรือล้อเลียนเรื่องต่าง ๆ อย่างที่เราทราบว่าบุคคลในศาสนาและข้าราชการนั่งดูการแสดงอยู่แถวแรกของที่นั่งหน้าเวทีแสดง ระหว่างฉาก parabasis นักแสดงอาจจะพูดถึงบุคคลเหล่านี้เชิงล้อเลียนได้

กลุ่มประสานเสียง (The Chorus)

ในละครของกรีกกลุ่มประสานเสียงจัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของละครทั้งยังมีลักษณะอันเฉพาะตนอีกด้วย ความสำคัญของกลุ่มประสานเสียงเห็นได้จากมีการลงนามจ้างให้ทำงานกับการแสดงเพื่อเทศกาล

เฉลิมฉลองทุกเทศกาล โดยผู้ฝึกประสานเสียงซึ่งเรียกว่า chorodidaskalos กลุ่มประสานเสียงในละครโศกนาฏกรรมนั้นเชื่อกันว่าน่าจะประกอบด้วยชายหนุ่มจำนวน 12 คน ในช่วงแรกที่เอสคิลัส (Aeschylus) เขียนบทโศกนาฏกรรม แต่ต่อมาโซโฟคลีสเพิ่มจำนวนผู้ประสานเสียงเป็น 15 คน ในการแสดงสุขนาฏกรรมจะใช้กลุ่มประสานเสียงจำนวน 24 คน ทว่าสุขนาฏกรรมของกรีกนั้นจะแบ่งกลุ่มผู้ประสานเสียงจำนวน 24 คนนั้น เป็น 2 กลุ่ม ๆ ละ 12 คน ในการแสดงสุขนาฏกรรมเรื่อง Lysistrata นั้นมีกลุ่มผู้ประสานเสียงของชายชรา และหญิงชราด้วย กลุ่มประสานเสียงอาจจะอ่านบทแบบทำนองเสนาะพร้อมเพรียงกัน ทว่าในบางครั้ง ผู้ร้องบทนำของกลุ่มประสานเสียง (choral leader) อาจจะพูดบทของตนเดี่ยว ๆ ก็ได้

กลุ่มประสานเสียงของละครกรีกแสดงบทบาทในละครหลายอย่าง พวกเขาอาจจะเป็นส่วนที่ทำหน้าที่บอกถึงภูมิหลังของละคร (exposition information) วิจารณ์นาฏการในเรื่อง และการแสดงบทปะทะสังสรรค์กับตัวละครอื่น ๆ รวมทั้งเป็นผู้พรรณาถึงเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นนอกเวที (off stage)

กลุ่มประสานเสียงในโศกนาฏกรรมของกรีก นับเป็นกลุ่มตัวแทนของปวงชนทั่วไปในเมืองที่ตัวละครเอกปกครองอยู่ ความรู้สึกและความคิดเห็นของกลุ่มประสานเสียงจึงเปรียบเสมือนความรู้สึกนึกคิดของคนทั่ว ๆ ไป ฉากการร้องเพลง เต้นรำ และการอ่านประสานเสียง ช่วยเพิ่มสีสันของละครกรีกเช่นเดียวกับการประสานเสียงในละครเพลง (Musical Comedy) ในปัจจุบัน

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของโรงละครกรีก

โรงละคร หรือสถานที่ซึ่งใช้แสดงละครนับเป็นสิ่งสำคัญของการละครยุคกรีก ในเมื่อทั้งโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม และ satyr play จะต้องแสดงในเทศกาลเฉลิมฉลองทางศาสนา โรงละครขนาดใหญ่จึง

เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง โรงละครในยุคคลาสสิคของกรีกสามารถจุคนดูได้ถึง 15,000 - 17,000 คน โรงละครในยุคนี้ที่กล่าวถึงกันมากที่สุดคือโรงละคร "Theatre of Dionysus" ซึ่งอยู่ในนครเอเธนส์ โรงละครของกรีกเป็นโรงละครแบบ amphitheater อยู่กลางแจ้ง แสงได้จากธรรมชาติคือแสงอาทิตย์ เหตุนี้บทละครของกรีกจึงเขียนเหตุการณ์โดยอิงแสงธรรมชาติถ้าบทละครใดต้องการใช้ ลักษณะของแสงอรุณรุ่ง ละครเรื่องนั้นก็จะนำเสนอเป็นเรื่องแรกในตอนเช้าตรู่ของวันนั้น

โรงละครของกรีกจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วนใหญ่คือ

1. Theaton ซึ่งหมายถึงส่วนของที่นั่งของคนดูละคร
2. Orchestra หรือบริเวณเวทีที่แสดงละคร
3. Skene ซึ่งหมายถึงส่วนที่ใช้สร้างฉาก

ทั้งสามส่วนนี้จะอยู่เกี่ยวเนื่องกันแต่มิได้เป็นสถาปัตยกรรมที่สร้างติดต่อกัน

คนดูจะนั่งดูละครที่ "Theaton" ซึ่งในสมัยกรีกที่นั่งดูละครจะสร้างโดยเจาะไหล่เขาอันจะก่อให้เกิดที่นั่งซึ่งลดหลั่น ลาดเอียงลงมาโดยธรรมชาติ ทั้งยังก่อให้เกิดผลดีในเรื่องระบบเสียง (acoustics) อีกด้วย ในช่วงแรก ๆ ที่นั่งคนดูจะมีม้าไม้วางอยู่ตามหลั่นหินที่สกัดจากไหล่เขา ต่อมาเปลี่ยนเป็นม้าหินในยุคเฮลเลนิสติค (336-146 ปีก่อนคริสต์ศักราช)

นักประวัติศาสตร์บางท่าน ให้ความเห็นว่าที่ลุ่มชาวกรีกที่แตกต่างเผ่าจะถูกจัดให้นั่งแยกจากกัน ผู้ชายและผู้หญิงก็นั่งแยกจากกันด้วย ที่นั่งแถวหน้าซึ่งเรียกว่า Proedria จะสำรองไว้ให้เป็นที่นั่งของนักการเมืองและนักบวชที่มีฐานันดรศักดิ์ โรงละครแม้จะมีขนาดใหญ่มากแต่ก็ไม่สามารถจุคนดูได้ทุกคน เหตุนี้ในราว 5 ศตวรรษก่อนคริสตศักราช "ตั๋วเข้าดูละคร" จึงเกิดขึ้น

"Orchestra" ซึ่งเป็นเวทีแสดงของละคร นับเป็นสิ่งก่อสร้างที่ถาวรของโรงละครกรีก ขนาดของ orchestra จะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางราว 66 ฟุต เวทีแสดงจะล้อมรอบด้วยที่นั่งคนดูทั้งสามด้าน มีลักษณะ

h 237147
ร.ล.

คล้ายคลึงกับเวที thrust stage หรือ three quarter-round theater ในละครสมัยใหม่ ที่กลางออสเคสตร้าจะมีแท่นบูชาซึ่งเรียกว่า Thymele แท่นบูชานับเป็นส่วนประกอบที่เตือนให้เราระลึกว่า ละครของกรีกเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนา แต่นักวิชาการบางท่านก็แย้งว่าแท่นบูชาอาจเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของฉากก็เป็นได้ แต่บางกลุ่มก็ค้านว่าแท่นบูชามีลักษณะเกี่ยวพันกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมเกินกว่าที่จะนำมาใช้ในละคร

Skene' เป็นองค์ประกอบของโรงละครในส่วนที่สาม นับเป็นส่วนที่ใช้สร้างฉาก เป็นพื้นที่ซึ่งอยู่ด้านหลังของเวทีแสดง พื้นที่ส่วนนี้ใช้เป็นพื้นที่สำหรับนักแสดงแต่งตัว และเปลี่ยนเครื่องแต่งตัว รวมทั้งยังเป็นบริเวณที่ใช้เก็บอุปกรณ์ประกอบฉาก บางท่านเชื่อว่า skene ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนประกอบด้านหลังของฉาก (background) สำหรับละครทุกเรื่อง ในช่วงตั้งแต่ 458 ปีก่อนคริสตศักราชเป็นต้นมา ในระยะแรกๆ skene สร้างขึ้นชั่วคราว โดยใช้ไม้เป็นวัสดุก่อสร้าง และอาจจะเป็นอาคารชั้นเดียวในยุคคลาสสิค ต่อมาภายหลังจึงสร้างเป็นอาคารสองชั้น ด้วยเหตุที่ละครโศกนาฏกรรมส่วนใหญ่ ต้องเกี่ยวข้องกับฉากพระราชวัง โครงสร้างของ skene ซึ่งลักษณะคล้ายวังอาจมีประตูประมาณ 3 ประตู ทว่านักวิชาการบางท่านแย้งว่าโรงละครของกรีกมีประตูสำหรับการเข้าออกของตัวละครเพียงประตูเดียว

ฉากและเทคนิคพิเศษ

ฉากมาตรฐานสำหรับละครกรีกก็ได้แก่พระราชวัง ซึ่งเป็นที่พักของตัวละครเอกซึ่งเป็นวีรบุรุษและนางเอก คงมีละครโศกนาฏกรรมบางเรื่องที่ต้องการฉากแบบอื่นๆ ในละครสุขนาฏกรรมต้องการฉากนานาแบบ นานาสถานที่ กรีกเปลี่ยนแปลงฉากให้เป็นไปตามที่ละครต้องการได้อย่างไร ไม่ปรากฏข้อมูลแน่ชัดในเรื่องฉากละครระหว่างยุคคลาสสิคของกรีก แต่นักวิชาการหลายท่านเชื่อว่าในยุคเฮลเลนิสติก ของกรีกได้มีการนำเอาเทคนิคการเปลี่ยนฉากมาใช้ เทคนิค

ที่นิยมใช้กันอย่างมากในละครของกรีกมีสองประการคือ "pinakes" และ "periaktoi"

pinakes : มีลักษณะเป็นแท่นราบ ซึ่งทำด้วยโครงไม้ จากนั้นก็ขึงผ้าบนโครงกรอบไม้แล้วระบายสี องค์ประกอบของฉากส่วนนี้จะวางไว้ด้านหน้าของ skene ทั้งนี้ก็เพื่อประโยชน์ในการเปลี่ยนแปลงด้านหน้าของอาคาร

periaktoi : มีลักษณะเป็นแท่งสามเหลี่ยม ซึ่งประกอบด้วยด้านที่ทาสี หรือวาดไว้สามด้าน ตั้งอยู่บนแกนหมุน เมื่อต้องการเปลี่ยนฉาก ก็หมุนด้านที่ต้องการมาด้านหน้าเวที เพื่อบอกให้คนทราบว่าฉากได้เปลี่ยนไปแล้ว

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงฉากในละครของกรีกก็มิใช่ลักษณะเหมือนจริงแบบละครแนวสัจจนิยม ในสมัยปัจจุบัน

คนดูในปัจจุบันคาดหวังที่จะเห็นการเปลี่ยนแปลงฉากเพื่อสร้างสภาพแวดล้อมให้ต่างกันไปในละครที่ต่างเรื่องกัน แต่ทว่าในละครกรีกจะเป็นเพียงการแสดงให้เห็นเป็นแนวว่าฉากได้เปลี่ยนไปแล้วเท่านั้น ทั้งนี้เพราะว่าขนาดของโรงละครที่ใหญ่ รวมทั้งขอบเขตจำกัดในการสร้างฉากของโรงละครกลางแจ้งจึงเป็นไปไม่ได้ที่จะจัดทำฉากให้เข้ากับโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม และ Satyr play ทุกเรื่อง

"Skene" ซึ่งเป็นส่วนสร้างฉากจะซ่อนเครื่องมือที่ใช้ทำเทคนิคพิเศษไว้ด้วย ในละครกรีกมีเทคนิคพิเศษสองอย่างที่เป็นที่รู้จักกันคือ mechane หรือ machine และ ekkyklema

ในละครกรีกโดยทั่วไปเมื่อถึงจุดสุดยอด จะปรากฏตัวเทพผู้แก้ปัญหาต่าง ๆ ในละคร อุปกรณ์ที่เรียกว่า machane ซึ่งเป็นเสมือนเครื่องยกที่ซ่อนอยู่ช่วงบนด้านหลังของ skene จะช่วยสร้างเทคนิคของการปรากฏตัวของผู้แสดงที่สวมบทเป็นเทพให้ดูเสมือนตัวละครเหล่านั้นเสด็จลงมาจากสวรรค์ เหตุนี้เองจึงมีคำว่า "deus ex machina"

ซึ่งหมายถึง "god from the machine"

ekkyklema เป็นแท่นซึ่งติดล้อเลื่อน ในละครกรีกใช้เป็นแท่นบรรทมที่นำร่างอันไร้วิญญาณของตัวละครซึ่งถูกฆ่า หรือสิ้นชีพหลังเวทีนั้นออกมาปรากฏให้ผู้ดูได้เห็นอีกครั้ง

"การแสดง" ของกรีก

แม้ว่านักแสดงที่ร่วมแสดงในงานเฉลิมฉลองจะได้รับค่าตอบแทน แต่ทว่ารายรับจากเทศกาลเหล่านั้นไม่มากพอสำหรับการดำรงชีพ ขณะเดียวกันพวกเขาก็ ไม่สามารถทำงานเพิ่มในรูปของนักแสดงอาชีพได้ ในระยะแรกโศกนาฏกรรมใช้นักแสดงเพียงคนเดียว บทบาทของนักแสดงมักจะเป็นหน้าที่ของผู้เขียนบทละคร ทั้ง Thespis และ Aeschylus เขียนบทละครและแสดงเองด้วย โซโฟคลีสเป็นนักเขียนบทละครคนแรกที่ยกเลิกการเข้าร่วมแสดงในละครที่ตนเขียนขึ้น

เอสคิลัส (Aeschylus) เป็นผู้ที่กำหนดบทของนักแสดงตัวที่สอง ขณะที่โซโฟคลีสเพิ่มตัวแสดงตัวที่สาม หลังจากที่โซโฟคลีสเพิ่มบทของนักแสดงสามตัวในโศกนาฏกรรมแล้ว จากนั้นมานักเขียนบทละครคนอื่นๆ ก็จะยึดเป็นเกณฑ์ตามๆ กันมา (แต่สุขนาฏกรรมไม่ติดยึดกับเกณฑ์นักแสดงที่มีบทสามตัว) กฎเรื่องตัวแสดงบทสามตัวต่อมายืดหยุ่นให้นักแสดงสวมบทมากกว่า ๓ บทบาทได้ในกรณีที่บทรองไม่มีบทพูด แต่อย่างไรก็ตามภายหลังอาจจะมีตัวละครมากกว่าสามตัวก็ได้ ทว่าตัวละครเหล่านั้นจะไม่ปรากฏบนเวทีพร้อมกันเกินสามตัว ในเรื่อง King Oedipus ของโซโฟคลีส มีบทพูดของตัวละครถึงเจ็ดตัว นักแสดงคนหนึ่งอาจสวมบทบาทรองๆ ได้อีกหลายบทบาท

ในช่วงแรกๆ ผู้ประพันธ์บทจะเป็นผู้เลือกตัวผู้แสดงและดูแลการแสดงละครเรื่องนั้นด้วยตนเอง นักเขียนโศกนาฏกรรม จะมีส่วนร่วมกับละครคล้ายกับ ผู้กำกับการแสดง พวกเขาจะทำงานร่วมกับกลุ่มประสานเสียง และคอยช่วยให้คำแนะนำแก่นักแสดงผู้มีบทพูด ต่อมาเมื่อเริ่มมีการประกวดการแสดงขึ้นในปี 449 ก่อนคริสตศักราช

นักแสดงนำจะได้รับงานแสดงโดยการจับฉลากทั้งนี้เพื่อป้องกันมิให้ผู้เขียนบทหรือผู้ทำละครถือโอกาสเอาประโยชน์จากการประกวด ผู้ทำละครของกรีกจะเป็นทั้งนักเขียนบท ผู้กำกับการแสดง และผู้อำนวยการสร้าง เหตุนี้ลองนึกภาพดูว่ามันยากลำบากเพียงใด หากได้นักแสดงที่อ่อนหัดหรือด้อยความสามารถมาแสดงละคร แล้วจะต้องผลักดันให้เกิดละครดี ๆ สักเรื่องหนึ่ง

หากต้องลองจินตนาการถึงสไตล์ของการแสดงในช่วงศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตศักราชดูจะเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก แต่ที่แน่เราเชื่อว่าสไตล์ในการแสดงจะต้องไม่ใช่ลักษณะแบบเหมือนจริง (Realistic) ท่าทางการพูดจะต้องต่างจากท่าทางและการพูดในชีวิตประจำวัน ก็คงเห็นได้จากละครโบราณของทุกชาติมักจะมีลักษณะที่เป็นละคร (Theatricalism) มากกว่า นอกจากนี้ละครบางเรื่องต้องการให้คนดูเกิดความรู้สึกว่า ตัวละครหญิงตัวนี้มีลักษณะเย้ายวน พราวเสน่ห์ แต่ทว่าสตรีไม่ได้รับอนุญาตให้แสดงละคร ชายหนุ่มจะเป็นผู้สวมบทบาทเหล่านั้นดังเช่นในเรื่อง Lysistrata เป็นต้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแสดงนั้นต้องไม่เน้นความสมจริงแน่นอน ตลอดจนรูปแบบของละครกรีกยังมีการผสมผสานการเคลื่อนไหวคล้ายเต้นรำและการขับลำนำ เข้าไว้ด้วย Onkos แปลอาจ, (โรม)

เครื่องแต่งกายการแสดง และหน้ากาก

องค์ประกอบหลักของเครื่องแต่งกายในการแสดงละครของกรีกก็คือ หน้ากาก ผู้แสดงละครกรีกทุกคนจะสวมหน้ากาก ซึ่งจะปกปิดหรือคลุมทั้งศีรษะ ไม่เหลือให้เห็นแม้แต่ผมและหนวดเครา จุดนี้จึงทำให้ผู้ดูเห็นความแตกต่างของตัวละครจากหน้ากากเหล่านี้ ทั้งยังเอื้อให้นักแสดงสามารถสวมบทบาทตัวละครได้หลายตัว ในช่วงคลาสสิคหน้ากากที่ใช้ไม่ได้มีขนาดใหญ่โตมากนัก ในโศกนาฏกรรมหน้ากากสำหรับกลุ่มประสานเสียงจะเหมือนกัน ขณะที่หน้ากากสำหรับกลุ่มประสานเสียงในสุขนาฏกรรมจะเป็นหน้ากากรูปร่างประหลาด ๆ ตัวอย่าง

เช่นในสุขนาฏกรรมของ อริสโตเฟนีส กลุ่มประสานเสียงจะสวมหน้ากากเป็นกบและนก

เครื่องแต่งกายในการแสดงละคร จากข้อมูลภาพที่ปรากฏอยู่บนแจกันสมัยกรีกนั้น ผู้แสดงโศกนาฏกรรมของกรีกน่าจะสวมทูนิคยาวถึงข้อเท้า ตัวเสื้อจะประดับตกแต่งอย่างวิจิตร นอกจากนี้อาจจะสวมเสื้อคลุมแขนสั้นหรือยาวด้วยก็ได้ . ในยุคคลาสสิคผู้แสดงจะสวมรองเท้าส้นเตี้ย ต่อมาในยุคเฮลเลนิสติค (Hellenistic) ผู้แสดงจะสวมรองเท้าบู้ทส้นหนา ซึ่งเรียกว่า Kothornus (อย่างไรก็ตามยังคงมีข้อถกเถียงระหว่างนักวิชาการถึงประเด็นการสรุปรูปแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้แสดงละครยุคคลาสสิคของกรีกจากภาพวาดบนแจกันอยู่)

เครื่องแต่งกายสำหรับละครตลก น่าจะอยู่ในรูปแบบของเสื้อผ้าที่สวมใส่ปกติ แต่อาจจะตัดให้รัดรูป เพื่อเน้นรูปร่างของผู้แสดง ทั้งยังก่อให้เกิดภาพที่น่าขบขัน องค์ประกอบหนึ่งของเครื่องแต่งกายในละครตลกของกรีกก็คือ 'phallus' หรือ เครื่องหมายเพศชายขนาดใหญ่โต ซึ่งนักแสดงชายสวมไว้รอบเอว นักวิชาการเชื่อว่าการใช้ phallus ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่ใช้ในการพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ความงอกงามนั้น อาจเป็นเพราะว่า สุขนาฏกรรมกำเนิดมาจากพิธีกรรมดังกล่าว นักประวัติศาสตร์บางท่านเชื่อว่า phallus จะมีขนาดยาว ๑ ฟุต ทำจากหนังสัตว์เย็บแล้วยัดนุ่น บางครั้งนักแสดงก็ม้วนเก็บไว้ บางครั้งก็ปล่อยห้อยเพื่อสร้างความขบขันแก่ผู้ดู

ละครในยุคเฮลเลนิสติค

ยุคเฮลเลนิสติคเป็นยุคหลังของกรีกจะเริ่มต้นในสมัยของเอเล็กซานเดอร์มหาราชราวปี 336 ก่อนคริสตศักราชการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงการละครในยุคนี้ก็คือ สุขนาฏกรรมใหม่(New Comedy) พัฒนาเป็นรูปร่างมากขึ้น มีการสร้างโรงละครใหม่ ๆ และการให้ความสำคัญแก่นักแสดงมากขึ้น

สุขนาฏกรรมใหม่

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในละครกรีก ในช่วงศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสตศักราชเกิดขึ้นกับละครสุขนาฏกรรมราวปี 336 ก่อนคริสตศักราช สุขนาฏกรรมแบบเก่าก็หลีกทางให้กับ สุขนาฏกรรมใหม่ ตัวอย่างที่หลงเหลืออยู่เพียงเรื่องเดียวก็คือ สุขนาฏกรรมเรื่อง The Grouch บทประพันธ์ของ Menander (342-291 ก่อน คศ.)

สุขนาฏกรรมใหม่นับเป็นรูปแบบละครที่สำคัญเพราะละครตลกในสมัยปัจจุบันส่วนมากจะใช้เทคนิคจากละครสุขนาฏกรรมใหม่โครงเรื่องของสุขนาฏกรรมใหม่จะใช้ลักษณะโรแมนติคและปัญหาภายในครอบครัว แทนการใช้เรื่องเสียดสีการเมือง เสียดสีสังคม ตลอดจนเสียดสีวัฒนธรรมแบบสุขนาฏกรรมยุคแรก รูปแบบโครงเรื่องโรแมนติค อาจสรุปได้เป็นสูตร เช่น "เด็กหนุ่มพบเด็กสาว เด็กหนุ่มสูญเสียสาวรัก เด็กหนุ่มสมหวังในรัก" พ่อแม่ที่เผด็จการก็จะเข้ามาขวางกั้นเด็กหนุ่มกับคู่รัก จากนั้นปัญหาความยุ่งยากในเรื่อง ก็จะถูกคลี่คลายด้วยการค้นพบในละครและเหตุการณ์บังเอิญที่เกิดขึ้นอย่างไม่คาดฝันมาก่อน

ตัวละครในสุขนาฏกรรมใหม่จะเป็นตัวละครแบบ stock characters ซึ่งคนดูคุ้นชินและจะมีลักษณะเหมือนๆ กัน ตัวอย่างเช่น ผู้ปกครองที่เผด็จการ คู่รักที่หวานซึ้น คนใช้ที่เปิ่นเทิ่นน่าขบขัน กลุ่มประสานเสียงลดบทบาทลงเป็นบทรอง (ในงานโศกนาฏกรรมในช่วงปลายยุคคลาสสิคกลุ่มประสานเสียงก็ลดบทบาท ลดความสำคัญลงเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นได้จากงานของ ยูริพิดีส) ลักษณะโครงเรื่องของสุขนาฏกรรมใหม่ จะคล้ายคลึงกับละครสุขนาฏกรรมในโทรทัศน์ปัจจุบัน ซึ่งจะเน้นความสนใจที่ปัญหาความยุ่งยากของความรักอันหวานซึ้น และปัญหาภายในครอบครัว

โรงละครในยุคเฮลเลนิสติค

โรงละครจำนวนมากสร้างขึ้นทั่วอาณาจักรกรีกในยุคเฮลเลนิสติค เท่าที่เราทราบอย่างน้อยก็ประมาณ 40 โรง หรืออาจจะ

มากกว่านั้น โรงละครเท่าที่หลงเหลืออยู่มีขนาดจุคนดูได้ตั้งแต่ 3,000 ที่นั่ง จนถึงมากกว่า 20,000 ที่นั่ง

โรงละครของยุคเฮลเลนิสติคเริ่มสร้างเป็นโรงละครถาวร มีโครงสร้างเป็นหิน มีเวทียกระดับขนาดใหญ่ อันเป็นส่วนหนึ่งของการปรับปรุง skene พื้นที่ของโรงละครประตูทางเข้าหลังโรงจะกว้างประมาณ 12 ฟุต และสูงเท่ากับระดับชั้นที่สองของโรง บางโรงจะมีประตูเข้าออกของตัวละครถึง 7 ประตู เรียกว่า Thyromata อย่างไรก็ตามยังคงมีบางโรงละครที่มีประตูเข้าออกของตัวละครเป็นประตูใหญ่เพียงประตูเดียว

เวทีแสดงจะสูงระหว่าง 8 ถึง 13 ฟุต ลึกประมาณ 6 ถึง 14 ฟุต และบางโรงละครเวทีจะยาวถึง 140 ฟุต

ความสัมพันธ์ระหว่างเวทีกับพื้นที่ orchestra ที่เป็นรูปวงกลมนั้น นักประวัติศาสตร์บางท่านเชื่อว่า พื้นที่เวทีวงกลมที่เรียกว่า orchestra จะใช้เป็นพื้นที่แสดงของบทละครกรีกยุคแรก ๆ ขณะที่เวทียกระดับจะใช้สำหรับแสดงละครที่เขียนขึ้นใหม่ในยุคเฮลเลนิสติค

การแสดงในยุคเฮลเลนิสติค

จากประวัติศาสตร์ของการละครเราจะพบว่าจุดสนใจที่มีต่อองค์ประกอบในละครเปลี่ยนจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งอยู่เสมอ เช่น จากตัวบทละคร ไปสู่นักแสดง หรือทัศนองค์ประกอบในละคร การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในยุคเฮลเลนิสติคนั้นนอกจากเกิดรูปแบบบทละครใหม่นั้นแล้วสิ่งที่สำคัญมากกว่าก็คงได้แก่ งานของนักแสดง การละครในยุคนั้นพุ่งความสนใจไปที่ตัวนักแสดง ตัวบทซึ่งเคยเป็นสิ่งที่คนทั้งหลายให้ความสำคัญและสนใจถูกแทนที่ด้วยนักแสดงผู้เป็นดารา

ด้วยเหตุที่การแสดงละครเป็นที่นิยมแพร่หลายมากขึ้น ทุกเทศกาล ทุกโอกาส มักจะมีละครแสดงเมื่อมีการแสดงละครมากขึ้น งานมากขึ้น การปรับปรุง พัฒนาคุณภาพของนักแสดงให้เป็นมืออาชีพก็เกิดขึ้นตามกระแสความต้องการของสังคมยุคนี้

จากความเฟื่องฟูของนักแสดงในยุคนี้จึงทำให้เกิดการจัดตั้ง

สมาคมที่รู้จักกันในนาม The Artists of Dionysus สมาคมนี้จัดตั้งขึ้นราว ปี 277 ก่อนคริสตศักราช นักแสดงกลุ่มประสานเสียง นักเขียนบทละครและบุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการละคร ล้วนแต่เป็นสมาชิกของสมาคมนี้ทั้งสิ้น หากรัฐต้องการจัดแสดงละคร สมาชิกของสมาคม The Artists of Dionysus ในท้องถิ่นนั้นก็จะถูกจ้างให้ทำงาน ในยุคนี้คนรวยมีน้อยลง จึงไม่ปรากฏว่ามีเศรษฐีคนใดจัดแสดงละคร รัฐจะเป็นคนกลางในการจัดแสดงละคร The Artists of Dionysus เป็นเสมือนบรรพบุรุษอันเป็นแบบของ "Actor's Equity" ซึ่งเป็นสภาพของนักแสดงอาชีพของอเมริกา อันเป็นองค์กรที่จัดสรรนักแสดงอาชีพให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ

ในภาวะที่มีสงคราม นักแสดงผู้ใดไม่ต้องการถูกเกณฑ์เป็นทหารก็จะไม่มีข้อขัดขวาง นักแสดงอาจจะถูกเกณฑ์ไปรับใช้ชาติในฐานะทูตและผู้นำสารก็ได้

พัฒนาการของเครื่องแต่งกายการแสดงก็เป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นถึงความเฟื่องฟู และความสำคัญของนักแสดง หน้ากากจะมีขนาดใหญ่เกินจริงมาก ตัวเอกจะสวมเครื่องประดับศีรษะขนาดใหญ่มาก ซึ่งเรียกว่า "Onkos" รวมทั้งจะสวมรองเท้า Kothornoi ซึ่งมีพื้นสูง เครื่องแต่งกายต่าง ๆ จะมีขนาดใหญ่เกินจริง

สถานภาพทางสังคมของนักแสดง

แม้ว่านักแสดงจะเป็นศูนย์กลางของการละครในยุคเฮลเลนิสติค แต่สิ่งนี้ก็ไม่สามารถจะปิดบังความจริงที่ว่า พวกเขาถูกมองว่าต่ำเกินกว่าที่สังคมจะยอมรับ ในยุคคลาสสิค นักแสดงมีลักษณะกึ่งนักแสดงอาชีพที่มาเข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนา แม้แต่ข้อความในหนังสือ The Republic ของนักปรัชญาชื่อเพลโตซึ่งเขียนขึ้นราวต้นศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสตศักราช ได้แสดงความคิดที่ไม่ยอมรับนักแสดงละคร โดยลงข้อสรุปไว้ว่า บรรดานักแสดงไม่สมควรจะได้รับการอนุญาตให้เข้ารัฐอุดมคติ (ideal state) ความไม่ไว้ใจของเพลโตที่มีต่อนักแสดงละคร

มีรากฐานมาจากความกลัวของเขาที่มีต่อนักแสดงละครว่า บุคลิกของนักแสดงที่ปรับเปลี่ยนตัวเองได้ตลอดเวลาเหมือนกิ้งก่าที่เปลี่ยนสีนั้นจะส่งผลที่เลวร้ายต่อสังคม

ในยุคเฮลเลนิสติค ความรู้สึกไม่ไว้ใจเช่นนี้ยิ่งทวีมากขึ้น แม้กระทั่งอริสโตเติลผู้ซึ่งคลั่งไคล้ในละคร ยังมองพวกนักแสดงเหล่านั้นว่าเป็นพวกที่ชื่อเสียงไม่ดี (ความเชื่อที่ว่านักแสดงเป็นกลุ่มบุคคลที่หย่อนศีลธรรมมากกว่าคนทั่วๆ ไป ก็คล้ายกับการซุบซิบของคอลัมนิสต์ที่กล่าวถึงดาราฮอลลีวู้ด และดาราบรอดเวย์ว่าประพฤติผิดศีลธรรม) ทั้งนี้เพราะว่านักแสดงในยุคเฮลเลนิสติคต้องการเบี่ยงเบนการไม่ยอมรับหรือการเป็นปรปักษ์ของสังคม ทั้งยังพยายามเตือนผู้ดูละครว่าพวกเขาทั้งหลายเป็นส่วนหนึ่งของศาสนาดังเช่นการตั้งชื่อสมาคมของพวกเขาว่าศิลปินแห่งเทพไดโอนิซัส (Artists of Dionysus)

ลักษณะที่นักแสดงละครถูกมองไปในทางที่ไม่ดีนั้น ยังเห็นได้จากทางวิถีชีวิตของพวกนักแสดงละครใบ้ ซึ่งอาจจะจัดเป็นกลุ่มแสดงอาชีพกลุ่มแรกๆ ในกรีก ปกติพวกละครใบ้ (mimes) จะไม่ได้มีส่วนร่วมในเทศกาลเฉลิมฉลองทางศาสนา พวกเขาจะเป็นนักแสดงที่เดินทางเร่ร่อนแสดงกิจกรรมบันเทิงรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น กายกรรม มายากล เต้นระบำ ละครชาดก หรือละครนิทานต่างๆ ซึ่งไม่มีบทพูดเป็นต้น คณะละครใบ้ส่วนมากำเนิดขึ้นทางตอนใต้ของประเทศอิตาลี และการแสดงที่เป็นที่นิยมของพวกเขาก็ได้แก่การแสดงล้อเลียน เสียดสีละครโศกนาฏกรรมที่มีชื่อเสียง วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของพวกเขาดูเหมือนจะต้องอยู่อย่างถูกตราหน้าว่าใช้ไม่ได้นักแสดงเหล่านี้เร่ร่อนไปทั่ว บางครั้งก็แสดงในห้องอาหาร บางครั้งก็ในท้องถนน หรือเวทีชั่วคราว หลังจากปี 300 ก่อนคริสตศักราช พวกเขาได้รับอนุญาตให้แสดงในงานรื่นเริงได้ แต่พวกเขาก็ไม่ได้รับการยอมรับให้เป็นสมาชิกของสมาคมศิลปินแห่งเทพไดโอนิซัส คณะละครใบ้ที่เร่ร่อนเหล่านี้ถูกวิจารณ์ก็เพราะพวกเขายอมให้ผู้หญิงร่วมเป็นนักแสดงด้วย ชาวกรีกถือว่าเป็นผู้มีอารยะธรรมเชื่อว่า การละครไม่ใช่กิจกรรมที่เหมาะกับ

สตรีเพศ และสตรีใดที่เข้าร่วมกิจกรรมการแสดงละครจะถูกประณามว่าเป็นหญิงเสเพล ปราศจากศีลธรรม ด้วยเหตุนี้คณะละครเร่เหล่านี้จึงถูกเหยียดหยามจากคนในสังคมกรีก (การเหยียดหยามนักแสดงละครนี้ในสังคมไทยโบราณเองก็มีการดูถูกผู้มีอาชีพเป็นนักแสดง ดังเห็นได้จากสำนวนที่ใช้เรียกซึ่งแฝงไว้ด้วยการเหยียดหยามว่า"พวกเต้นกินรำกิน" สังคมไทยฝังความรู้สึกเหยียดคนอาชีพนี้จนกระทั่งต้นพุทธศตวรรษที่26)

บรรณานุกรม

Amott, Perter D. (1971). **The Ancient Greek and Roman Theater**. New York : Rondom House.

_____. (1991). **Public and Performance in Greek Theatre**. New York : Routledge.

Aylen, Leo. (1985). **The Greek Theater**. London : Associated University Presses.

Bieber, Margarete. (1961).**The History of Greek and Roman Theatre**. New Jersey : Princeton University Press.

Brockett, Oscar (1982). G. **History of Theatre**. Boston : Allyn and Bacon.

Butler, James H. (1972). **The Theatre and Drama of Greece and Rome**. San Francisco : Chandler.

Dearden, C.W. (1976). **The Stage of Aristophanes**. London : Athlone.

Flickinger, Roy C. (1936). **The Greek Theatre and Its Drama**. Chicago : University of Chicago Press.

Pickard – Cambridge. A.W. (1968). **The Dramtic Festivals of Athens**. Clarendon Oxford : John Gould and D.M.Lewis.

Rehm, Rush. (1992). **Greek Tragic Theatre**. New York : Routledge.

Stone, Laura. (1981). **Costume in Aristophane Comedy**. New York : Arno.

Vinve, Ronald W. (1984). **Ancient and Medieval Theatre : A Historioghaphical Handbook**. Conn. Westport : Greenwood.

Walton, J.Michael. (1980). **Greek Theatre Practice**. Conn. Westport : Greenwood.

_____. (1987). **Living Greek Theatre : A Handbook of Classical Performance and Modern Production**. Conn. Westport : Greenwood.

Webster T.B.L. (1970). **Greek Theatre Production**. London : Methuen.

Wilson, Edwin. (1994). **Living Theater : A History**. New York : McGraw-Hill.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
4 (1) มกราคม - มิถุนายน 2539

ละครสมัยโรมัน

บาร์ตัน (Lucy Barton) เสนอความเห็นว่า ยุคโรมันจะอยู่ในราว 753 ปีก่อนคริสตศักราชจนกระทั่งปีคริสตศักราช 330 อันเป็นเวลาที่คอนสแตนติน ย้ายเมืองหลวงไปอยู่ที่ไบแซนทิอุม (Byzantium) แล้วเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นคอนสแตนติโนเปิล (Constantinople) วิลค็อกซ์ (Wilcox) กล่าวว่า "ยุคโรมันโบราณจะอยู่ในช่วงเวลาราวศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตศักราช จวบจนกระทั่งคริสตศตวรรษที่ 5" อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง ยุคนี้ไว้ว่า "บนแหลมอิตาลีก่อนที่พวกอิตาลิคจะมีอำนาจครอบครอง มีชนพวกแรกคือพวกอีทรัสคันมีอำนาจมาก พวกอีทรัสคันนอกจากจะเป็นนักรบชั้นยอดแล้ว ยังเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากศิลปกรรมที่เหลือปรากฏอยู่ทั่วไป อีทรัสคันเชื่อในชีวิตความเป็นอยู่ในปัจจุบัน และชัยชนะ ดังนั้นสถาปัตยกรรมจึงนิยมวางผังเป็นรูปแบบสี่เหลี่ยมง่าย ๆ ใช้โครงสร้าง แบบวางพาด และรู้จักนำอิฐมาก่อสร้างสถาปัตยกรรม เมื่ออีทรัสคันเสื่อมอำนาจลง พวกโรมันก็มีโอกาสครอบครองแหลมอิตาลีและได้สร้างสรรค์ศิลปกรรมเป็นแบบอย่างของตนขึ้น โดยอาศัยแนวคิดของพวกอีทรัสคันและกรีก โรมันเชื่อในชัยชนะความกล้าหาญของชีวิตปัจจุบัน ดังนั้นศิลปกรรมทุกแขนงจึงแสดงความเชื่อดังกล่าว ดังจะเห็นได้จากสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม"

พีรยา มหากิตติคุณ กล่าวไว้ว่า ในเวลาใกล้เคียงกับที่อารยธรรมกรีกกำลังรุ่งเรืองอยู่นั้นได้เกิดอารยธรรมขึ้นอีกแห่งหนึ่งในคาบสมุทรอิตาลี จากทัศนะของโลกตะวันตกถือว่าอารยธรรมโรมันที่เกิดขึ้นใหม่นี้คือพัฒนาการขั้นสูงสุดของอารยธรรมโบราณ ทั้งนี้เพราะได้มีการรวบรวมดินแดนทั้งหมดในเขตทะเล เมดิเตอร์เรเนียน

เข้าเป็นหน่วยทางการเมืองเดียวกันภายใต้การปกครองของจักรวรรดิโรมัน และอารยธรรม โรมันก็ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมกรีกเข้ามาปรับใช้ให้เข้ากับวิถีชีวิตแบบโรมันก่อนที่จะส่งมอบให้กับโลกตะวันตกในเวลาต่อมา สภาพของคาบสมุทรอิตาลีเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับกรีซแล้ว มีความอุดมสมบูรณ์มากกว่า การที่กรุงโรมตั้งอยู่กึ่งกลางของคาบสมุทรบริเวณ ที่ราบละติอุมไม่ไกลจากทะเลมากนัก และยังตั้งอยู่บนเนินเขา จึงจัดได้ว่าอยู่ในชัยภูมิที่เหมาะสมสะดวกต่อการติดต่อกับดินแดนใกล้เคียง โดยอาศัยแม่น้ำไทเบอร์เป็นเส้นทางคมนาคมสู่ดินแดนตอนในที่อยู่เหนือขึ้นไป และอาศัยการเดินเรือในน่านน้ำทะเลเมดิเตอร์เรเนียนไปสู่โลกภายนอก อารยธรรมโรมันก่อตัวขึ้นจากการได้รับอิทธิพลของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในคาบสมุทรอิตาลีมาก่อนได้แก่ชาวกรีกและอีทรัสกัน (Etruscan) สันนิฐานว่าชาวกรีกอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณที่เรียกว่า แมกนากราเซีย มาตั้งแต่ประมาณ ศตวรรษที่ 8 ก่อนคริสตศักราช โดยปกครองแบบนครรัฐ ส่วนชาวอีทรัสกัน เป็นกลุ่มชนที่อพยพมาจากทางเอเชียไมเนอร์ และจากความสามารถในด้านการรบ ทำให้ชาวอีทรัสกันมีอำนาจเหนือกลุ่มอื่น ๆ ที่อาศัยอยู่ ชาวโรมันเป็นชาวอินโดยูโรเปียนแต่คนละพวกกับกรีก พูดภาษาละติน ชาวโรมันเริ่มอพยพเข้าไปอาศัยอยู่ในคาบสมุทรอิตาลีเมื่อประมาณ 200 ปีก่อนคริสตศักราชต่อมามีการผสมกลมกลืนกับชาวพื้นเมืองจนเกิดเป็นกลุ่มใหญ่เรียกรวม ๆ ว่าอิตาลี เป็นพวกที่รู้จักการใช้โลหะ เช่น เหล็ก ทองแดง บรอนซ์ และเนื่องจากอาศัยอยู่บริเวณที่ราบลาติอุม (Latium) จึงเป็นเหตุให้ถูกเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าพวกลาติน ประมาณ 510 ปีก่อนคริสตศักราช ชาวโรมันประสบความสำเร็จในการโค่นล้มกษัตริย์ของอีทรัสกันและขยายอำนาจออกไปตลอดคาบสมุทรอิตาลี จากนั้นจึงขยายออกไปสู่ทะเลเมดิเตอร์เรเนียนจนสามารถครอบครองดินแดนโดยรอบได้สำเร็จ ได้รับสมญาว่าเป็น "เจ้าแห่งทะเลเมดิเตอร์เรเนียน" กลายเป็นรัฐที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในโลกเวลานั้น พัฒนาการทางด้านอารยธรรมของชาวโรมันวางอยู่บนพื้นฐานทางด้านสังคม ซึ่งมีการแบ่งพลเมืองออกเป็น 2 กลุ่ม

คือ เพลเบียน และแพทริเซียน

1. เพลเบียน เป็นสามัญชนได้แก่ ชาวนา พ่อค้า ช่างฝีมือ เป็นประชากรส่วนใหญ่ที่ไม่อำนาจหรือสิทธิทางการเมืองเลย ยกเว้นสิทธิในสภาราษฎรเป็นกลุ่มที่ไม่รู้กฎหมาย

2. แพทริเซียน—เป็นชนชั้นสูง ผู้มีฐานะมั่งคั่ง มีการศึกษาหรือผู้ดีมีสกุลพวกนี้จะรู้กฎหมาย ซึ่งเป็นความรู้ที่เรียนภายในครอบครัว

นอกจากนี้ชาวโรมันมีความเชื่อในเทพเจ้าหลายองค์ ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากความเชื่อของกรีก แต่ชาวโรมันนำมาเปลี่ยนแปลงชื่อใหม่ เช่น Zeus เทพบิดร เปลี่ยนเป็น Jupiter การประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเป็นหน้าที่ของพระ ประมุขของพระคือจักรพรรดิ ต่อมาในตอนปลายสมัย ได้เกิดศาสนาใหม่ขึ้นมาเรียกว่าคริสตศาสนา ในระยะแรกศาสนานี้แพร่หลายในหมู่ชนชั้นล่าง แต่เนื่องจากคำสอนในศาสนาคริสต์เป็นที่เข้าใจและปฏิบัติตามได้ง่าย ทั้งยังให้คำอธิบายบางอย่างดีกว่าความเชื่อดั้งเดิมของชาวโรมันจึงเป็นที่แพร่หลาย ทั้งๆ ที่ทางการโรมันต่อต้านมาโดยตลอด เพราะเกรงว่าจะเข้ามามีอิทธิพลทางการเมืองด้วย เนื่องจากศาสนาคริสต์สอนให้เชื่อพระเจ้าองค์เดียว จึงขัดแย้งกับความเชื่อดั้งเดิมของชาวโรมันที่นับถือพระเจ้าหลายองค์ และยังถือว่าจักรพรรดิเป็นดั่ง สมมติเทพที่ต้องมีพิธีกรรมบูชา ในที่สุดเมื่อจักรพรรดิคอนสแตนตินทรงยอมรับคริสตศาสนาและเปลี่ยนนโยบายมาสนับสนุนโดยทรงออก "ประกาศแห่งมิลาน" (Edict of Milan) ค.ศ. 313 ศาสนาคริสต์จึงแพร่หลายได้มากขึ้น และกลายเป็นศาสนาประจำจักรวรรดิโรมันในสมัยจักรพรรดิธีโอดอซีอุส ที่ 1 ค.ศ.392

ละครสมัยโรมันได้รับอิทธิพลจากกรีก โรมันพัฒนาการละครให้เป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับคนทั่วไป นักเขียนบทละครโรมันรับเอาอิทธิพลรูปแบบละครสุขนาฏกรรมจากกรีกมาแล้วพัฒนาเสียใหม่ รูปแบบสุขนาฏกรรมโรมันนับว่าเป็นต้นแบบโดยตรงแก่สุขนาฏกรรมของตะวันตก ในยุคโรมันมีการสร้างโรงละครตลอดจนออกแบบโรงละคร

ขึ้นมากมาย ในยุคนี้คนงานและทาส มีเวลาว่างมากขึ้น เพราะชาวโรมันมั่งคั่งมากขึ้น ละครจึงเป็นสิ่งซึ่งให้ความบันเทิงแก่คนเหล่านั้นในยามว่าง ละครในโรมันมิได้มีเฉพาะในงานเฉลิมฉลองบูชาเทพ แต่ทว่าการแสดงละครมีแสดงอยู่ตลอดเวลา

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวถึงยุคนี้ไว้ว่า นักประวัติศาสตร์โรมันได้กล่าวไว้ว่า มีการแสดงละครครั้งแรกในกรุงโรม ในปี 364 ก่อน ค.ศ. ซึ่งเป็นเวลาหลังจากที่ อริสโตฟานิสเสียชีวิตไปแล้วประมาณ 15 ปี และก่อน มีนานเดอร์เกิด 25 ปี การเริ่มต้นของละครโรมันก็เป็นไปในเชิงเดียวกับละครกรีก คือเพื่อเอาใจทวยเทพเนื่องจากเกิดโรคระบาด ทว่าหลังจากนั้นละครโรมันก็ห่างจากศาสนาไปทุกที ทั้งนี้เพราะถึงแม้ว่าชาวโรมันจะมีเทพเจ้าแต่ชาวโรมันก็เพียงแต่นับถือด้วยปากเท่านั้น มิได้นับถืออย่างจริงใจ ชาวโรมันแตกต่างจากชาวกรีกในแง่ที่ว่าชาวโรมันนั้นคล่องในเชิงปฏิบัติมากกว่าที่จะเป็นนักคิดนักปรัชญาดังเช่นชาวกรีก ชาวโรมันเชื่อมั่นในเรื่องของวัตถุมากกว่าเรื่องศาสนา ชอบทำสงคราม สนใจแต่ความเจริญทางด้านวัตถุ ชาวโรมันฝักใฝ่ในสงคราม ยกย่องความกล้าหาญ ความรัก และความเสียสละต่อประเทศชาติ ดังนั้นกิจกรรมบันเทิงของคนพวกนี้ย่อมเป็นไปในรูปที่จะส่งเสริมลักษณะดังกล่าว เช่น การแข่งรถม้า การต่อสู้ด้วยอาวุธนานาชนิด... นอกจากการต่อสู้แบบหวาดเสียวถึงเลือดถึงชีวิตแบบนี้แล้ว ชาวโรมันก็นิยมละครตลกโปกฮาระคนหยาบโลน ชาวโรมันดูแคลนละครที่ชาวกรีกยกย่อง ทั้งนี้เพราะธรรมชาติของคนทั้งสองชาติต่างกัน ในขั้นต้นบรรดาสมาชิกสภาของโรมันเหยียดหยามว่า ละครเป็นเรื่องไร้สาระและไม่อนุญาตให้มีการสร้างโรงละครถาวร แต่ต่อมาความรู้สึกรังเกียจเดียดฉันท์ละครค่อยละน้อยลง ละครจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทในกิจกรรมบันเทิงของชาวโรมัน แต่ว่าก็ไม่เคยได้รับการยกระดับให้มีเกียรติดังเช่นที่ชนชาติกรีกยกย่อง คณะละครของโรมันนั้นประกอบด้วยพวกทาส ทว่าบางคนก็เป็นชาวกรีกที่ได้รับการฝึกทางด้านละคร แต่ถูกกวาดต้อนมาเป็นทาสเมื่อแพ้สงคราม การละครเป็นอาชีพที่ต่ำต้อย กล่าวกันว่า

เสรีชนคนใดก็ตามที่ต้องการยึดอาชีพนี้จะต้องสละสถานภาพของประชาชนโรมันและเสียสิทธิอันพึงมีพึงได้ของเสรีชนไป

ชาวโรมันนั้นมิได้ผลิตบทละครอันเลื่องลือเช่น ชาวกรีก ได้แต่นำเอาบทละครของกรีกมาดัดแปลง หรือไม่ก็เอาต้นฉบับมาเล่นเลยทีเดียว ถึงแม้จะมีหลักฐานปรากฏว่ามีนักเขียนบทละครชาวโรมันประมาณ 36 คน และมีบทละครเขียนไว้ประมาณ 150 เรื่องก็ตาม แต่ปรากฏว่าไม่มีหลักฐานเกี่ยวกับชีวิตและงานของนักเขียนเหล่านั้นเหลือปรากฏอยู่ นอกจากผลงานของเซเนก้า (Seneca) ซึ่งมีชีวิตอยู่ระหว่าง 3 ปีก่อนคริสตศักราชจนถึงปี ค.ศ.65 และนักเขียนบทละครอื่น ๆ อีกสองสามคนเช่น มาร์คัส พาคูวิอัส (220–130 ก่อนค.ศ.) เนวิอัส (Naevius, ประมาณ 70–ประมาณ 199 ก่อน ค.ศ.) เอนนิอัส (Ennius, 239–169 ก่อน ค.ศ.) และแอคซีอัส (Accius, 170–86 ก่อน ค.ศ.)

ละครของโรมันไม่จัดว่าเป็นละคร serious drama การละครของโรมันรุ่งเรืองในช่วงใกล้คริสตศักราชที่ 7 ทว่าคงเหลือแต่งานของนักเขียนบทละครเพียง 3 ท่านได้แก่ Plautus, Terence และ Seneca เท่านั้นที่หลงเหลือ Plautus และ Terence เป็นนักเขียนบทละครสุขนาฏกรรมอันจัดได้ว่าเป็นส่วนสำคัญในประวัติศาสตร์ของละครสุขนาฏกรรม

เทศกาลเฉลิมฉลองของโรมัน

การแสดงที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐในกรุงโรมส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงในงานเฉลิมฉลองทางศาสนา ที่เป็นทางการนั้นเรียกว่า Ludi ซึ่งมักจะเป็นงานบูชาเทพเจ้าต่าง ๆ นอกจากนี้ก็ยังมีงานเฉลิมฉลองอื่น ๆ ที่จัดสำหรับโอกาสพิเศษต่าง ๆ อาทิงานฉลองชัยชนะจากสงคราม ฉลองอนุสาวรีย์หรือแม้งานศพของบุคคลสำคัญ เป็นต้น

งานเฉลิมฉลองของทางการที่เก่าแก่ที่สุดก็คงได้แก่งาน Ludi Romani ซึ่งเป็นงานบูชาเทพจูปิเตอร์ (Jupiter) อันมักจะจัดขึ้นในช่วงเดือนกันยายน ซึ่งก็จะมีการแสดงละครในงานเฉลิมฉลองด้วย ซึ่งก็ได้แก่สุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรม (เริ่มต้นมาตั้งแต่ช่วง 240

ปีก่อนคริสตศตวรรษ) นอกจากนี้แล้วยังมีเทศกาลเฉลิมฉลองที่สำคัญต่อกิจกรรมแสดงละครอีก 5 เทศกาลได้แก่ Ludi Florales ซึ่งเป็นงานบูชาเทพ Flora จัดขึ้นในช่วงเดือนเมษายน (เริ่มจัดขึ้นในช่วง 238 ปีก่อนคริสตศักราช และจัดเป็นงานประจำปีตั้งแต่ช่วงปี 138 ปีก่อนคริสตศักราช) Ludi Plebeii ก็เป็นงานบูชาเทพจูปิเตอร์ จัดขึ้นในระหว่างเดือนพฤศจิกายน (เริ่มจัดในปี 220 ก่อน คริสตศักราช จากนั้นพอถึงช่วงปี 200 ก่อนคริสตศักราช ก็มีการนำเอาละครไปร่วมในงานด้วย) Ludi Apollinares เป็นงานบูชาเทพอพอลโล (Apollo) จัดขึ้นช่วงเดือนกรกฎาคม (เริ่มจัดขึ้นในราวปี 212 ก่อนคริสตศักราชและเริ่มนำเอาละครเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานในราวปี 179 ก่อนคริสตศักราช) Ludi Megalenses เป็นงานที่จัดขึ้นในช่วงเดือนเมษายนเพื่อบูชาพระแม่ผู้ยิ่งใหญ่ (The Great Mother) เริ่มต้นจัดในปี 204 ก่อนคริสตศักราช และเริ่มนำเอาการแสดงละครเป็นส่วนหนึ่งของงานในราวปี 194 ก่อนคริสตศักราช Ludi Cereales เป็นงานบูชาเทพเซเรส (Ceres) เริ่มจัดขึ้นในราวปี 202 ก่อนคริสตศักราช อย่างไรก็ดีนอกจากงานเทศกาลสำคัญทั้งห้านี้แล้วยังมีงานเฉลิมฉลองอื่น ๆ ที่รวมเอากิจกรรมการแสดงเพื่อความบันเทิงไว้เป็นส่วนหนึ่งของงาน อีกมากมาย

บร็อคเก็ต (Oscar G.Brokett) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า นับเป็นเรื่องยากที่จะสรุปหรือคำนวนว่า ชาวโรมันมอบเวลาให้กับกิจกรรมการแสดงมากน้อยเพียงใดในหนึ่งปี ด้วยเหตุที่จำนวนวันที่จัดงานเฉลิมฉลองอันเป็นทางการของรัฐในแต่ละปีแตกต่างกันไป เพราะรัฐอนุญาตให้มีการจัดงานเฉลิมฉลองพิเศษอยู่เป็นประจำ ยิ่งกว่านั้นงานเฉลิมฉลองเหล่านี้ บางครั้งก็มีการจัดขึ้นซ้ำ ๆ หลายครั้ง งานที่จัดขึ้นซ้ำจะเรียกว่า instauratio งานเฉลิมฉลองที่จัดขึ้นซ้ำในแต่ละปีนั้นก็มีลักษณะอปกติ กล่าวคือ มิได้จัดซ้ำเพียงครั้งครึ่งครั้ง ตัวอย่างเช่น การจัดซ้ำของงาน Ludi Romani จัดขึ้นปีละ 11 ครั้งในระหว่างช่วงปี 214 ก่อนคริสตศักราชและปี 200 ก่อนคริสตศักราช เช่นเดียวกับงาน Ludi Plebeii ก็จัดซ้ำ ถึง 7 ครั้งต่อหนึ่งปี แม้ว่าจำนวนของการแสดง

ในแต่ละปีจะไม่สามารถสรุปได้แน่นอนว่าประมาณเท่าไร แต่ที่แน่ กิจกรรมเหล่านั้นเพิ่มจำนวนมากขึ้นเป็นลำดับหลังจากช่วงปี 240 ก่อนคริสตศักราช ในระยะแรก ๆ ก็มีการจัดวันไว้ 1 วันต่างหากเพื่อกิจกรรมการแสดงละคร แต่พอถึงช่วงปี 200 ก่อนคริสตศักราช จำนวนวันเพิ่มขึ้น 4-11วันสำหรับแสดงละคร และในช่วงปี 190 ก่อนคริสตศักราชจะอยู่ระหว่าง 7-17 วัน ในปี 150 ก่อนคริสตศักราชจำนวนเพิ่มมากขึ้นถึงราว 25 วัน จวบจนกระทั่งเริ่มต้นยุคคริสตศตวรรษ นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า จะอยู่ราว 4 วัน...เชื่อกันว่าในราวปี ค.ศ.354 วันที่ชาวโรมันจัดไว้สำหรับ การแสดงละครอยู่ในราว 100 วันและอีก 75 วันจะเป็นวันสำหรับการแข่งรถม้า และกีฬาการต่อสู้ หลังจากปีคริสตศักราช 400 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อาณาจักรโรมันเริ่มระส่ำระสาย จำนวนวันก็จะเปลี่ยนแปลงไป อย่างไรก็ตามการแสดงก็ยังคงกระทำต่อเนื่องจวบจนคริสตศตวรรษที่ 6 และนอกเหนือไปจากงานของรัฐแล้วยังมีงานแสดงของส่วนบุคคลซึ่งจัดขึ้นในบ้าน รวมทั้งการจัดแสดงเพื่อคนดูที่เสียเงินโดยคณะละครเร่อีกด้วย

ละครสุขนาฏกรรมของโรมัน

บร็อคเก็ต (Brockett) กล่าวว่า มักมีการกล่าวถึงงานวรรณกรรมโรมันว่าเริ่มต้นที่งานประพันธ์ของ แอนโดรนิคัส (Livius Andronicus : 240-204 ปีก่อน คริสตศักราช) ซึ่งได้แก่งานบทละครสุขนาฏกรรม และโศกนาฏกรรมอันเป็นผลงานที่เขาแต่ง แปล และปรับปรุงขึ้นเป็นภาษาละติน ทว่าเราทราบเพียงเล็กน้อยเกี่ยวกับนักประพันธ์ท่านนี้ นักวิชาการบางกลุ่มเชื่อว่าแอนโดรนิคัส เป็นทาสและบางท่านเชื่อว่าเขาถูกส่งมาจากเมืองทาเรนทุม (Tarentum) ซึ่งอยู่ในกรีก แอนโดรนิกัสถูกนำตัวมาโรมเพื่อเขียนบทละครโดยเฉพาะ อย่างไรก็ดี นักเขียนบทละครชาวโรมันคนแรกก็คงได้แก่ เนวิอัส (Gnaeus Naevius : 270-201 ก่อนคริสตศักราช)

เนวิอัสเริ่มต้นเขียนบทละครราวปี 235 ก่อนคริสตศตวรรษ นักประวัติศาสตร์บางท่านเชื่อว่าเขาสันทัดในการเขียนละครสุขนาฏกรรม

ขณะที่แอนโดรนิคัสเขียนบทละครโศกนาฏกรรมได้ดีกว่า อย่างไรก็ดี เนวิอัสก็ประพันธ์บทละครทั้งสองประเภท งานบทละครของเนวิอัสส่วนมากดูเป็นงานที่ดัดแปลงจากต้นแบบงานประพันธ์ของกรีกแล้วเพิ่มเรื่องราวของโรมันลงไป ทว่าก็มีงานเขียนบทละครที่เขาใช้เรื่องของโรมันแทนการนำเรื่องของกรีกมาเขียนใหม่ด้วย หลังจากช่วงเวลาที่แอนโดรนิคัส และเนวิอัสเสียชีวิตไปแล้ว งานละครใน โรมันก็เริ่มอยู่ตัวมากขึ้น นอกจากนี้อาจเป็นเพราะว่าในกรุงโรมงานละครสุขนาฏกรรมได้รับความนิยมมากกว่าโศกนาฏกรรมก็เป็นได้ นักประพันธ์บทละครสุขนาฏกรรมสองคนที่รู้จักกันดีเพราะผลงานของพวกเขาหลงเหลืออยู่ก็คงได้แก่ เพลาตัส (Titus Maccius Plautus : 254–184 ก่อนคริสตศักราช)...เพลาตัสพยายามนำเรื่องราวของโรมันมาสอดแทรกไว้ในบทละครของเขาอย่างมาก รวมทั้งบทสนทนาภาษาละติน บทกวีนิพนธ์รูปแบบต่าง ๆ และมุขตลก...คนที่สองก็คือ อาเฟอร์ (Pubius Terentius Afer : 195 ก่อนคริสตศักราช) เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวไว้ว่า ละครสุขนาฏกรรมของ โรมันแบ่งออกเป็นสองประเภทคือ ประเภทแรกเป็นสุขนาฏกรรมที่เลียนแบบและเอาเนื้อเรื่องของกรีกมา ประเภทที่สองเป็นสุขนาฏกรรมที่ได้เนื้อเรื่องนั้นมาจากชีวิตของชาวโรมันเอง แม้ว่าโรมันจะใช้บทละครของกรีก ก็มิใช่ว่าจะนำมาทั้งเรื่อง หากแต่เอาเรื่องมาดัดแปลง หรือนำเอาตัวละครเด่น ๆที่เป็นที่รู้จักดีมาจากหลาย ๆ เรื่องมาผูกเป็นเรื่องเดียวกันนักเขียนบทละครประเภทนี้ที่เด่นก็ได้แก่ พิทัส แม็คซิอัส เพลาตัส และ พูบลิอัส เทอเร็นติอัส ฮาเฟอร์ คนแรกเป็นที่รู้จักกันในนามของ เพลาตัส เขียนบทละครไว้ประมาณ 130 เรื่อง ยังเหลือมาจนถึงปัจจุบันประมาณยี่สิบเอ็ดเรื่อง เพลาตัส นั้นยืมโครงเรื่องและตัวละครมาจากกรีก แต่มาทำให้เป็น เรื่องของโรมัน เขายืมตัวละครมาจากสุขนาฏกรรมของกรีกหลายตัวและยังคงใช้ชื่อเดิมในบทละครของเขา และตัวละครเหล่านี้ก็ได้เป็นแม่แบบของตัวตลกในละครรุ่นหลัง ๆ ต่อมา เช่น ฟอลสตาฟฟ์ (Falstaff) ของเชคสเปียร์ และตัวตลกในละครของโมลิแยร์ (Moliere) และบทละครของจิโรดู

(Giraudoux) ลักษณะเด่นของ เพลาตัส ก็คือ อารมณ์ขัน บทสนทนาที่คล่องตัว สถานการณ์ที่ผันผวนไปมา

วิลสันและโกลด์ฟาร์บ (Edwin Wilson & Alvin Goldfarb) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่าเพลาตัสเขียนบทละครสุขนาฏกรรมของเขาโดยอาศัยสุขนาฏกรรมของกรีกยุคหลังเป็นแม่แบบ บทละครของเพลาตัสไม่ให้ความสำคัญกับบทของกลุ่มประสานเสียงและก็ไม่สนใจในเรื่องการเมือง รวมทั้งเรื่องราวในสังคมของยุคนั้นด้วย แต่ทว่าละครของเขากลับให้ความสำคัญกับความทุกข์ทรมานและความพยายามในเรื่องของความรักใคร่ ตัวละครของเพลาตัสจะมีลักษณะที่คนทั่วไปคุ้นเคย และเป็นตัวละครประเภท stock character ได้แก่ตัวละครพวกเกาะชาวบ้านกิน ตัวตลกซึ่งมีแรงจูงใจจากอารมณ์ปรารถนา หญิงงามเมืองคู่รัก หรือแม้แต่พ่อแม่ที่เจ้าระเบียบ รวมทั้งตัวละครอื่น ๆ สุขนาฏกรรมของเพลาตัสจัดเป็นละครตลกที่เน้นความขบขัน อาศัยพฤติกรรมที่เกินจริงของตัวละคร โครงเรื่องที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ การผิดฝาผิดตัว โดยรวมแล้วเพลาตัสมุ่งเน้นเทคนิคที่สร้างความขบขัน ตลกโปกฮา เป็นสำคัญ งานชิ้นสำคัญของเพลาตัส คือบทละครสุขนาฏกรรมเรื่อง The Menaechmi เรื่องกล่าวถึงชายหนุ่มชื่อ Memaechmus เดินทางมาจากเมือง Syracuse เพื่อติดตามหาน้องชายคู่แฝดที่ถูกลักตัวไปตั้งแต่เด็ก น้องชายก็ชื่อ Memaechmus เช่นกัน เมื่อละครเปิดเรื่องพี่ชายเดินทางมาถึงเมือง Epidamnus และก็พบว่าตนเองมาหยุด ที่หน้าบ้านหลังหนึ่ง ซึ่งเขาไม่รู้ว่าเป็นบ้านของน้องชายคู่แฝดของเขานั่นเอง ชายหนุ่มทั้งสองคล้ายเหมือนกันทั้งรูปร่างหน้าตาและยังชื่อเดียวกันอีก ความขบขันจึงเกิดขึ้น จากการจำผิดจำถูกภรรยาของฝาแฝดคนหนึ่งดูเอาแฝดอีกคนหนึ่งเป็นสามีตน โครงเรื่องดำเนินไปเรื่อยทวีความยุ่งยากมากขึ้น ความขบขันก็ทวีมากขึ้น ในที่สุดเรื่องต่าง ๆ ก็คลี่คลาย เมื่อคู่แฝดปรากฏตัวขึ้นพร้อมกัน ในบทละครสุขนาฏกรรมเรื่อง The Menaechmi มีตัวละครประเภท stock character อยู่หลายตัวเช่น Peniculus เป็นตัวละครประเภทชอบเกาะกินชาวบ้าน Erotium เป็น

หญิงงามเมืองที่ตลกเป็นเหิน Messenio เป็นคนรับใช้เด๋อด๋า เป็นต้น

เทอเร็นติอัส อาเฟอร์ หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า เทอร์เรนซ์ นั้น เดิมเกิดมาเป็นทาสในกรุงคาเธจและถูกพามากรุงโรม เจ้านายให้การศึกษาด้วยเห็นว่าเขาฉลาดและมีความสามารถ จึงปลอดปล่อยให้เขาเป็นอิสระ เขาประสบความความสำเร็จ ในอาชีพนักเขียนบทละครและเป็นที่นิยมในสังคมของกรุงโรม เขาเขียนบทละครสำหรับกลุ่มผู้ดีชั้นสูงอย่างเปิดเผย แนวการเขียนของเขานั้นเลียนแบบนักเขียนบทละครชาวกรีกทั้งมีนานเดอร์และอะพอลโลโดรัส ทว่าดัดแปลงให้ถูกกับรสนิยมของสังคมโรมันในขณะนั้นบทละครของเขายังคงมีเหลือมาถึงสมัยปัจจุบันบ้างเช่น เรื่อง The Mother-in-law เรื่อง The Eunuck เป็นต้น เทอร์เรนซ์เป็นนักเขียนบทละครสุขนาฏกรรมซึ่งเขียนบทละครหลังจากเพลาตัสเล็กน้อย โครงเรื่องของ เทอเรนซ์ มีลักษณะซับซ้อนเหมือนกับโครงเรื่องของเพลาตัส สไตล์การประพันธ์ของเทอเรนซ์ต่างไปจากเพลาตัสตรงที่เทอเรนซ์เน้นคุณค่าด้านวรรณศิลป์มากกว่าและก็ลดระดับความเกินจริงหรือความไม่น่าเป็นไปได้ให้น้อยลง บทประพันธ์สุขนาฏกรรม เรื่อง Phormio ของเทอเรนซ์ ลดระดับความเป็นจำอวดและตลกขบขันให้น้อยลง ทว่ากลับไปให้ความสำคัญกับหาสยรสอันเกิดจากภาษาและการใช้ถ้อยคำมากกว่าจะใช้เทคนิคการสร้างอารมณ์ขันจากท่าทางและลักษณะทางกายภาพของตัวละคร ทำให้งานของเทอเรนซ์มีลักษณะของความเป็นละคร น้อยกว่าบทละครของเพลาตัส นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าบทสนทนาในบทละครของเพลาตัสเหมาะที่จะร้องเหมือนบทละครเพลงของละครสมัยใหม่ ขณะที่บทสนทนาของเทอเรนซ์ เหมาะกับการพูด

Phormio ของเทอเรนซ์ เป็นเรื่องของลูกพี่ลูกน้องคู่หนึ่งชื่อ Antipho และ Phaedria พยายามจะเอาชนะพ่อของตนที่ปฏิเสธคนรักของเขาทั้งสอง ชายหนุ่มทั้งสองได้รับความช่วยเหลือจาก Phomio ซึ่งเป็นพวกนักต้มตุ๋น ช่วยให้ทั้งคู่ชนะใจคู่รักของตัวได้ โดยอาศัยเหตุการณ์บังเอิญในละคร ความยุ่งยากของปัญหาในโครงเรื่อง และตัว

ละครอันมีลักษณะ stock character เช่นเดียวกับสุขนาฏกรรมเรื่อง The Menaechmi ทว่าสุขนาฏกรรมเรื่อง Phormio มีความเป็นตลกแบบจำอวดน้อยกว่า

ลักษณะละครโศกนาฏกรรมโรมัน

นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมของโรมัน เท่าที่มีหลักฐานปรากฏอยู่มีเพียงคนเดียวคือ เซเนก้า แม้ว่านักประวัติศาสตร์จะมีข้อถกเถียงกันอยู่ว่าเราไม่ทราบแน่ว่าบทละครของเซเนก้าที่ประพันธ์ขึ้นนั้นมีโอกาสได้ใช้แสดงในระหว่างที่เขายังมีชีวิตอยู่หรือไม่ หรือว่าบทละครของเขาเป็นเพียงงานที่ประพันธ์ขึ้นแล้วก็เก็บไว้ ไม่ได้ตั้งใจแสดงจริง ๆ

บร็อคเก็ต (Brockett) แสดงความเห็นไว้ว่าปรากฏชื่อของนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมเพียงสามคนในช่วงเวลาระหว่างปี 200 ถึง 75 ปีก่อนคริสตศักราช ได้แก่ เอนนิอัส (Quintus Ennius : 239-169) พาคูวิอัส (Marcus Pacuvius : 200-130) และแอคซิอัส (Lucius Accius : 176-86) นับเป็นเรื่องยากที่จะบอกว่างานโศกนาฏกรรมของโรมันยุคแรก ๆ มีลักษณะเช่นใด ด้วยเหตุที่ไม่หลักฐานงานบทละครเหล่านั้นหลงเหลืออยู่เลย แต่หากพิจารณาจากชิ้นส่วนที่เหลือชื่อเรื่อง และการวิจารณ์ของนักวิชาการ แล้วเราอาจสรุปได้ว่างานละครยุคแรกของโรมันส่วนมากจะนำเอาบทละครของกรีกมาปรับปรุง ซึ่งภาษาโรมันเรียกงานประเภทนี้ว่า fabula crepidata ขณะเดียวกันก็อาจมีงานจำนวนไม่มากนักที่แต่งขึ้นจากเรื่องของโรมันเอง งานประเภทนี้ โรมันเรียกว่า fabula praetexta... อย่างไรก็ตามมีงานของนักประพันธ์บทละครโศกนาฏกรรมของโรมันที่หลงเหลืออยู่เพียงคนเดียวคือ เซเนก้า (Lucius Annaeus Senaca : 5-65 ปีก่อนคริสตศักราช) เชื่อกันว่า เซเนก้า เกิดในประเทศสเปนแล้วเข้ามาศึกษาเล่าเรียนในกรุงโรม บทละครของเซเนก้าที่หลงเหลืออยู่มีจำนวน 9 เรื่องได้แก่ The Trojan Woman, Media, Oedipus, Phaedra, Thyestes, Hercules on Oeta, The Mad Hercules,The Phoenician Women, และ Agamemnon. บทละครทั้งหมดล้วนปรับปรุงมาจากเรื่องเดิมของกรีกทั้งสิ้น อย่างไร

ก็ตามนักวิชาการจำนวนหนึ่งเชื่อว่างานละครของเซเนก้า มีอิทธิพลต่องานละครในยุคเรอเนซองค์ลักษณะที่สำคัญก็คงได้แก่ **ประการแรก** บทละครของ เซเนก้าแบ่งเป็น 5 ฉาก (episode) โดยอาศัยฉากของกลุ่มประสานเสียงสลับ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับ นาฏการในแต่ละฉากเล็กน้อย ในสมัยเรอเนซองค์การแบ่งละครออกเป็นห้าองค์ (act) นับเป็นรูปแบบอันเป็นมาตรฐาน ขณะที่กลุ่มประสานเสียงปรับลดเป็นตัวละครเพียงตัวเดียวออกมาวิพากษ์นาฏการในท้องเรื่อง **ประการที่สอง** เซเนก้าพิถีพิถันกับบทสุนทรพจน์อย่างมากและมักจะคล้ายกับสุนทรพจน์ที่เป็นทางการ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็ปรากฏการรับอิทธิพล ไปใช้ในงานของนักประพันธ์รุ่นหลังด้วย **ประการที่สาม** นักวิชาการเชื่อว่าเซเนก้าสนใจและให้ความสำคัญกับเรื่องคุณธรรม โดยเสนอผ่านการกระทำอันเนื่องมาจากอารมณ์ที่ไม่สามารถควบคุมได้อันเปรียบเสมือนปีศาจร้ายในชีวิตมนุษย์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของมนุษย์ปุถุชน เช่นเดียวกัน งานในยุคเรอเนซองค์ก็มักจะใช้ความน่ากลัวของพฤติกรรมที่เลวร้ายในการสอนคุณธรรม **ประการที่สี่** ฉากที่สยดสยองน่ากลัวในงานของเซเนก้า มีนักประพันธ์รุ่นหลังนำไปใช้ตามแบบ **ประการที่ห้า** เซเนก้ามักจะใช้เรื่องอำนาจเวทมนตร์ ความตาย และความเปรียบระหว่างโลกมนุษย์และโลกของตัวละครที่เหนือมนุษย์ในงานประพันธ์ของเขา ซึ่งในงานละครในสมัยเรอเนซองค์ก็สนใจในลักษณะเช่นเดียวกัน **ประการที่หก** เซเนก้าสร้างตัวละครซึ่งตกเป็นทาสของอารมณ์ อาทิ ความแค้น อันมีผลผลักดันให้ตัวละครตกอยู่ภายใต้เคราะห์กรรมและความหายนะก็นับเป็นตัวอย่างที่นักประพันธ์ยุคเรอเนอซองค์นำไปเป็นแบบอย่างในการกำหนดแรงกระตุ้นทางจิตวิทยาให้กับตัวละครของเขา **ประการที่เจ็ด** เทคนิคกลวิธีอีกหลากหลายของเซเนก้า เช่น บทรำพึงคนเดียว (soliloguy) การพูดป้อง (aside) และตัวละครคนสนิทของตัวเอกก็ล้วนแต่มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์ในยุคหลัง ๆ ทั้งสิ้น กล่าวได้ว่า เซเนก้ามีอิทธิพลต่อนักเขียนบทละครในยุคต่อ ๆ มาอย่างมาก

บทละครโศกนาฏกรรมของเซเนก้า มีลักษณะคล้ายคลึงกับโศกนาฏกรรมของกรีกแต่ทว่านักวิชาการหลายท่านเชื่อว่าเซเนก้า เน้นภาพความโหดร้ายบทเวที ซึ่งฉากที่แสดงภาพอันน่าสยดสยองเช่นนี้โดยปกติกรีกจะห้ามแสดง อาทิฉาก ฆ่าตัวตาย ฉากฆาตกรรม ฯลฯ บทละครของเซเนก้าจะแสดงฉาก ไคลแมกซ์บนเวที ตัวอย่างเช่น โศกนาฏกรรมของเซเนก้า เรื่อง Thyestes ตัว Thyestes จะดื่มกินเลือดเนื้อของลูก ๆ ของเขาต่อหน้าคนดูจริง ๆ บนเวที ในเรื่อง Oedipus ของเซเนก้า โจคาสต้า ควักท้องของตน ขณะที่อีดิปุสเองก็ควักดวงตาของตน บนเวทีต่อหน้าคนดู เช่นกัน

นักแสดงและสไตล์การแสดง

คำที่ใช้เรียกนักแสดงในกรุงโรมก็คือคำว่า histriones รวมทั้งบางทีก็ใช้คำว่า cantores (หมายถึงนักพูดบทสุนทรพจน์) ในช่วงแรก ๆ ความแตกต่างระหว่างนักแสดงในละครใบ้ (mimus หรือ saltator) จะแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ในสมัยโรมันถือว่า กลุ่มนักแสดงในคณะละครใบ้เป็นพวกที่ต่ำต้อยกว่านักแสดงละคร ทว่าในยุคต่อ ๆ มาคำว่า histriones เริ่มเป็นคำที่ใช้เรียกนักแสดงทุกคน นักแสดงส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชาย คงมีเฉพาะในกลุ่มละครใบ้ที่มีนักแสดงหญิงอยู่ด้วย

สถานภาพทางสังคมของนักแสดงโรมันยังคงเป็นประเด็นที่ถกเถียงกันอยู่นักประวัติศาสตร์บางกลุ่มเชื่อว่า นักแสดงโรมันทุกคนเป็นทาสภายใต้การครอบครองของผู้จัดการคณะละคร อย่างไรก็ดีความคิดความเชื่อนี้มีหลักฐานที่โต้แย้ง กล่าวคือ โรสซิอัส (Roscius) ซึ่งเป็นนักแสดงโรมันที่มีชื่อเสียงไม่เคยเป็นทาสมาก่อนเลย อีกทั้งยังเป็นบุคคลที่ได้รับยกย่องว่าเป็นชนชั้นสูงอีกด้วยเช่นเดียวกัน เอสโซปัส (Aesopus) นักแสดงร่วมสมัยกับโรสซิอัส ก็เป็นสมาชิกของกลุ่ม Optimate ซึ่งเป็นกลุ่มของบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการดูแลกิจกรรมต่าง ๆ ของสาธารณชน เพราะความมั่งคั่ง ความมีอำนาจและอิทธิพลตลอดจนความรู้ความสามารถของคนในกลุ่ม ในช่วงแรก ๆ ปรากฏว่ามีนักแสดงหลายคนที่เป็นสมาชิกของสมาคม collegium poetarum ซึ่ง

เป็นสมาคมนักเขียนและนักแสดง ก่อตั้งขึ้นราวปี 207 ก่อนคริสตศักราช จากบันทึกแสดงให้เห็นว่าผู้ที่จะได้รับเกียรติเข้าเป็นสมาชิกของสมาคมจะให้เฉพาะบุรุษผู้เป็นเสรีชนโดยสมบูรณ์ สำหรับนักแสดงละครใบ้จะถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มชนชั้นต่ำเชื่อกันว่านักแสดงละครใบ้ส่วนมากเป็นทาส อย่างไรก็ดีหากจะกล่าวถึงสถานภาพทางสังคมของนักแสดงละครโรมันก็คงต้องสรุปว่ามีความเชื่อและมุมมองที่แตกต่างกันไป สถานภาพของนักแสดงจะมีหลากหลายระดับ แม้ว่าส่วนมากจะเป็นกลุ่มคนในชนชั้นล่างก็ตาม

จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์เราทราบเพียงเล็กน้อยเกี่ยวกับนักแสดงอาชีพในกรุงโรมัน ในช่วงราวปี 240 ก่อนคริสตศักราช แอนโดรนิคัส (Livius Andronicus) นั้นจะแสดงในงานบทละคร ที่เขาประพันธ์ด้วย อย่างไรก็ดี นักประพันธ์บทละครที่ประสบความสำเร็จส่วนมากก็ไม่ค่อยจะเข้าไปมีส่วนร่วมในงานละครเรื่องที่พวกเขาประพันธ์ขึ้น แต่จะทิ้งภาระทั้งหมดไว้ให้ผู้จัดการคณะละคร อีกทั้งในสมัยโรมันนักเขียนบทละครกับนักแสดงดูจะไม่เกี่ยวข้องกันเหมือนเช่นที่ปรากฏในสมัยกรีก แม้ว่าจะไม่มีข้อกำหนดที่เคร่งครัด เกี่ยวกับจำนวนของนักแสดงที่จะใช้ในการแสดงละครในสมัยโรมัน ทว่าบทละครเท่าที่มีเหลืออยู่จะสามารถจัดแสดงได้โดยใช้นักแสดงเพียง 5-6 คนเท่านั้น คณะละครอาจมีคนทั้งหมดมากกว่านี้ก็เป็นได้ แต่ว่าไม่ปรากฏข้อมูลใด ๆ เกี่ยวกับขนาดของคณะละคร และจำนวนคนในคณะมีเพียงหลักฐานเกี่ยวกับชื่อของนักแสดงเพียงสองสามคนจากยุคแรก เราทราบเพียงว่าเพลาตัสกล่าวถึง เพลลิโอ (Pellio) ว่าเป็นนักแสดงคนหนึ่งในบทละครเรื่องหนึ่งของเขา ขณะที่ เทอปิโอ (Lucius Ambivius Turpio) ก็เป็นผู้จัดการนักแสดง (actor-manager) สำหรับงานละครทุกเรื่องของเทอเรนซ์

ในช่วงหนึ่งศตวรรษก่อนคริสตศักราช อันเป็นช่วงเวลาที่ความนิยมในละครทั่ว ๆ ไปลดลงแต่คนโรมัน กลับไปเน้นให้ความสำคัญกับนักแสดงที่เป็นดารา ชุดของฉากในละครถูกจัดเรียงขึ้นเพื่อ

เอื้อต่อการนำเสนอความเก่งกาจหรือพรสวรรค์ของนักแสดงแทนที่จะเป็นการเสนอละครทั้งเรื่อง เช่นเดียวกันในแพนโทไมม์ (pantomime) ก็จะหันไปเน้นที่นักเต้นคนใดคนหนึ่งให้โดดเด่นเป็นหลัก ละครไบ้เองก็ให้ความสำคัญกับนักแสดงคนหนึ่งที่โดดเด่นคล้ายกับดาราเช่นกัน แม้ว่าในการแสดงละครในโรมันจะมีตัวประกอบอีกจำนวนหนึ่งที่จำเป็นต้องใช้ในฉากพิเศษที่อลังการ อย่างไรก็ตามดาราของโรมันจำนวนมากก็อาศัยโชคชะตาเป็นตัวช่วย มิได้เป็นเช่นเดียวกับดาราในภาพยนตร์ปัจจุบัน ใน คริสตศตวรรษที่ 6 นักแสดงละครไบ้ ชื่อธีโอดอร่า (Theodora) ได้สมรสกับจัสติเนียนจักรพรรดิแห่งจักรวรรดิโรมันตะวันตก อย่างไรก็ตามในโรมันช่วงหลัง ๆ นักแสดงยอดนิยมส่วนใหญ่ก็จะได้แก่ บรรดานักไต่ลวด นักโหนชิงช้า นักกลืนดาบ นักกินไฟ นักเต้นรำ อันล้วนแต่เป็นบรรดานักแสดงกายกรรมและนักแสดงในกลุ่มละครสัตว์ทั้งสิ้น

สำหรับสไตล์ในการแสดงละครของโรมัน ในงานสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมรูปแบบสไตล์ในการแสดงก็ยังคงเป็นไปตามขนบในการแสดง หรือสไตล์ที่เคยแสดงมาตั้งแต่สมัยกรีก กล่าวคือนักแสดงทุกคนเป็นบุรุษ เวลาแสดงนักแสดงจะสวมหน้ากากและเชื่อกันว่าอาจจะเป็นการแสดง บทบาทมากกว่าหนึ่งบทบาท (double in roles) ในการแสดงละครโศกนาฏกรรมการออกเสียง การพูดบท และการเคลื่อนไหวขณะแสดงจะประณีตและเชื่องช้า มีลักษณะอันเป็นทางการสง่างามตลอดจนน้ำเสียงจะต้องดังกังวาน ชัดเจน ขณะที่การแสดงละครสุขนาฏกรรมการออกเสียงและการพูดบท อาจรัว รวดเร็ว มีลักษณะเป็นภาษาพูดที่ตัวละครพูดคุยกันมากกว่าจะมีลักษณะอันเป็นแบบแผนหรือเป็นทางการ บทบาทส่วนใหญ่ในละครโรมันนักแสดงจะต้องเป็นบุคคลที่สามารถพูด ร้องเพลง และเต้นรำได้อย่างมีประสิทธิภาพในงานละครโศกนาฏกรรม การเคลื่อนไหวของนักแสดงส่วนมากจะต้องแช่มช้า และสง่างาม ขณะที่การเคลื่อนไหว ในสุขนาฏกรรมจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวของตัวละครที่มีชีวิตชีวา รวดเร็วดูตลกเปิ่นเทิ่น เป็นท่าทางเคลื่อนไหวเฉกเช่นคนสามัญแบบ

ชาวบ้าน หากพิจารณาด้วยเกณฑ์การแสดงปัจจุบันแล้วเราอาจสรุปได้ว่านักแสดงโรมันถูกฝึกเทคนิคการเคลื่อนไหวโดยอัตโนมัติ พวกเขาจะต้องเข้าใจถึงการจัดวางท่าทาง การจัดระเบียบของร่างกาย การวางเท้า และมือขณะแสดงบทบาทรวมทั้งการทำเสียงสูงต่ำให้เข้ากับอารมณ์แต่ละอารมณ์ตามประเภทของสถานการณ์ อาจเป็นสูตรหรือขนบของการจัดวางท่าทางเคลื่อนไหวเลยก็ได้ ด้วยเหตุที่สภาพของโรงละครมีขนาดใหญ่ ขนาดจุคนเข้าดูได้ถึงราว 14,000 คน จึงส่งผลให้ท่าทางและการเคลื่อนไหวของนักแสดงอาจจะต้องมีลักษณะที่เกินจริง หรือขยายมากกว่าท่าทางปกติ และมีลักษณะเป็นแบบสไตไลซ์ (stylization)

นอกจากนี้ครูผู้สอนการพูดสุนทรพจน์ หรือการพูดในที่สาธารณะของโรมันอาจจะต้องชี้แนะนักเรียนของตนให้ดูการแสดง หรือการพูดบทพูดคนเดียว (monoloque) ของนักแสดงเป็นแบบอย่างก็ได้ ด้วยเหตุนี้อาจกล่าวได้ว่า การเคลื่อนไหวตามแบบมนุษย์ปกติรวมทั้งท่าทาง การออกเสียงพูด อาจต้องมีการปรับลดความเป็นธรรมชาติ แล้วขยายให้ดูเป็นการแสดงและเป็นไปตามขนบที่ละครเวทีนิยมใช้กันอยู่

อย่างไรก็ดีโดยภาพรวมแล้วนักแสดงส่วนใหญ่ดูจะสันทัดหรือชำนาญในการแสดงละครแบบใดแบบหนึ่งโดยเฉพาะ แม้ว่าจะมีบางคนที่สันทัดการแสดงละครทั้งละครโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมก็ตาม แต่ก็ดูจะเป็นส่วนน้อยดังเช่น แอนโดรนิคัส (Andronicus) และโรสซิอัส (Roscius) นับเป็นผู้ที่เก่งเป็นพิเศษเพราะทั้งคู่สามารถแสดงได้ทั้งในละครสุขนาฏกรรมและละครโศกนาฏกรรม ทว่าก็มีผู้กล่าวกันว่าแอนโดรนิคัสแยกการร้องเพลงและการพูดบทออกจากกัน ซึ่งหลังจากยุคของเขาแล้วการร้องเล่าเรื่องอาจกระทำโดยนักแสดงคนหนึ่งขณะที่นักแสดงคนอื่น ๆ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวโดยปราศจากคำพูดในฉากนั้น ๆอย่างไรก็ดีความคิดนี้ได้มากจากเกร็ดเรื่องเล่าเกี่ยวกับแอนโดรนิคัสที่เสียงแหบแห้งจนไม่มีเสียงเป็นเพราะถูกผู้ชมเรียกร้องให้แสดงซ้ำอีกหลาย ๆ หน ทว่านักวิชาการจำนวนหนึ่งปฏิเสธเรื่องเล่าดังกล่าวเพราะเห็นว่าเป็นกรณีอปกติ มิใช่ขนบทั่วไปในการแสดงของโรมันซึ่งบทพูด

และบทร้องดูจะสัมพันธ์กันอย่างมาก ในบทละครของเพลาตัส และเทอเรนซ์ ซึ่งแยกบทบาทของนักร้องและนักแสดงออกจากกันได้ยากยิ่ง อย่างไรก็ตามลักษณะที่นักแสดงแสดงบทที่ตนแสดงได้ดีซ้ำ ๆ อีกตามคำเรียกร้องของผู้ดูละครนั้นก็สะท้อนภาพบางประการของการแสดงละครในสมัยโรมันด้วย

ในงานละครใบ้ การแสดงออกทางใบหน้า สีหน้า แววตา นับเป็นสิ่งสำคัญ เพราะนักแสดงละครใบ้มิได้สวมหน้ากากเหมือนเช่นละครโศกนาฏกรรม และละครสุขนาฏกรรม จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ละครใบ้มักจะเป็นละครที่แสดงสด ๆ ไม่มีบทที่แต่งไว้ก่อน เหตุนี้นักแสดงจึงต้องมีความสามารถพิเศษในการคิดบทพูดด้วย เซาว์ปัญญา รวมทั้งการแสดงท่าทางและการเคลื่อนไหวบนเวทีแสดง นักแสดงละครใบ้จะถูกคัดเลือกโดยคำนึงถึงลักษณะรูปร่างหน้าตาเป็นองค์ประกอบด้วย ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างงดงาม หล่อเหลา หรือดูน่าเกลียดอัปลักษณ์ น่าตลกขบขันทั้งนี้จะสัมพันธ์กับโครงเรื่องที่จะแสดง ซึ่งก็มักจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับเรื่องทางเพศ หรือเรื่องที่วิตถารพิลึกกึกกือ ในช่วงระหว่างศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตศักราช คณะละครใบ้อาจจะเป็นเพียงคณะเล็ก ๆ ซึ่งอาจจะมีนักแสดงไม่เกิน 3-4 คน ทว่าพอถึงยุคจักรวรรดิ คณะละครใบ้อาจจะมีสมาชิกมากถึง 60 คน ซึ่งประกอบด้วยบรรดานักไต่ลวด นักเต้นระบำบนเส้นลวด นักเล่นกายกรรม นักหกคะเมนตีลังกา นอกจากนี้อาจจะได้แก่บรรดาตัวประกอบ ซึ่งเพิ่มเข้าไปในฉากเพื่อความอลังการในฉากที่ยิ่งใหญ่ของละคร

สำหรับแพนโทไมม์นับเป็นการแสดงที่เน้นการใช้นักแสดงเดี่ยว มีบันทึกกล่าวถึงนักแสดงของแพนโทไมม์ ว่าคุณลักษณะของความหล่อเหลา และเรือนร่างที่ สำสันแบบนักกีฬา นับเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของผู้ที่จะเป็นนักแสดงแพนโทไมม์นักแสดงเหล่านี้จะแสดงท่าทางและการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างลักษณะหรือล้อเลียนลักษณะตัวละครนานาแบบในสถานการณ์ที่แตกต่างกันไป นักแสดงแพนโทไมม์ที่มีชื่อเสียง ก็อาจเนื่องมาจากลักษณะของความซับซ้อนและเทคนิคที่

นักแสดงใช้จำลองภาพตัวละครเหล่านั้น

นอกเหนือไปจากนักแสดงที่แสดงละครสำหรับผู้ดูทั่ว ๆ ไป แล้วยังมีคณะแสดงละคร ที่เป็นคณะส่วนตัวของผู้มีอันจะกิน ในยุคโรมันช่วงหลัง ๆ คณะนักแสดงประเภทนี้ก็มักจะเป็นทาสซึ่งบรรดาคหบดีผู้มั่งคั่งเลี้ยงไว้เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้คนในครอบครัวและญาติมิตรนั่นเอง

คณะละครของโรมัน

การฝึกฝนการแสดงของโรมันแตกต่างจากกรีกเล็กน้อย หากเป็นการแสดงในเทศกาล เจ้าหน้าที่ของรัฐจะเป็นผู้ติดต่อกับหัวหน้าคณะละครที่เรียกว่า 'dominus' ปกติหัวหน้าคณะละครของโรมันจะเป็นนักแสดงนำ หัวหน้าคณะจะจัดระบบต่าง ๆ ในคณะละคร จัดนัดหมาย ซื้อบทจากผู้ประพันธ์ จ้างนักประพันธ์ จ้างนักดนตรี จัดสรรเครื่องแต่งกาย รวมทั้งการจัดหาเงินทุน รัฐจะเป็นผู้จ้างคณะละครเหล่านี้ไปแสดงจึงก่อให้เกิดบรรยากาศแข่งขันอย่างไม่เป็นทางการเกิดขึ้น

วิลสัน(Wilson) กล่าวไว้ว่า คณะละครที่รัฐจะจ้างไปแสดงนั้นจะประกอบด้วยนักแสดงชายอย่างน้อย 6 คน เทคนิคการแสดงของโรมันจะเป็นลักษณะละครใบ้ และเน้นการเคลื่อนไหว จัดท่าทางของร่างกาย ซึ่งถือว่าเป็นส่วนสำคัญของละครโรมัน รวมทั้งการเปล่งเสียงของผู้แสดง ชาวโรมันชื่นชมที่จะเห็นนักแสดงเล่นบทใดบทหนึ่งเป็นพิเศษเฉพาะแต่ละคน อย่างไรก็ตาม การแสดงสีหน้าดูยังเป็นสิ่งไม่สำคัญต่อการแสดงละคร เพราะนักแสดงทุกคนยังคงสวมหน้ากากขนาดใหญ่ทำด้วยผ้าลินินมีเพียงแต่ละครใบ้ เท่านั้นที่จะแสดงโดยไม่สวมหน้ากาก

สถานภาพของนักแสดงในโรมันยังเป็นเรื่องที่นักประวัติศาสตร์การละครถกเถียงกันอยู่ นักวิชาการบางกลุ่มเชื่อว่านักแสดงละครของโรมันจะเป็นทาสขณะที่หัวหน้าคณะละครซึ่งเป็นพลเมืองอิสระเป็นผู้ซื้อทาสเหล่านั้นมาเข้าคณะละครของตน ขณะที่นักประวัติศาสตร์ บางคนเชื่อว่า'ดารา' ในการละครของโรมันได้รับยกย่องและยอมรับนับถืออย่างสูง ทั้งยังได้รับเงินค่าตอบแทนอย่างดี

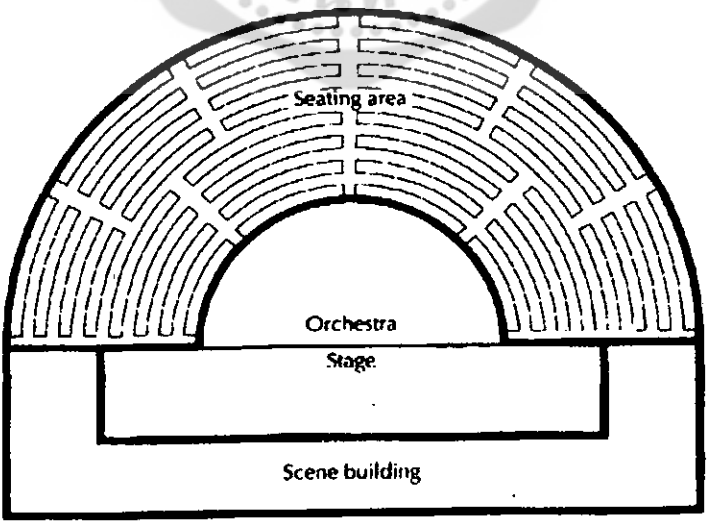
เยี่ยม ดาราสำคัญของโรมันได้แก่ Aesopus และ Roscius ทั้งคู่มรณกรรมในช่วงศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตศักราช อย่างไรก็ตามนักแสดงส่วนใหญ่ของโรมันอาจเป็นทาส หรือบุคคลซึ่งไม่ได้รับการยกย่องจากสังคม และเป็นกลุ่มคนที่มีปัญหาด้านเศรษฐกิจด้วยก็ได้

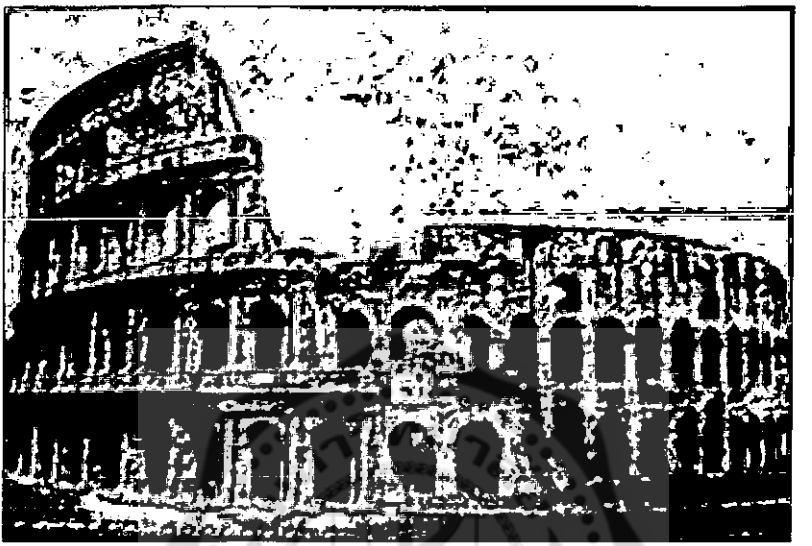
โรงละครและการสร้างฉาก

ลักษณะของโรงละครโรมันอาศัยแบบของกรีกเป็นพื้นฐาน บางท่านเชื่อว่าโรมันไม่ได้สร้างโรงละครถาวรจนกระทั่ง 55 ปีก่อนคริสตศักราช ในระหว่างยุคของเพลาทัส (Plautus) และเทอเรนซ์(Terence) ไม่มีโรงละครแบบถาวร ไม่มีแม้กระทั่งโรงละครที่ใช้ไม้

โรงละครของโรมันยังคงประกอบด้วย 3 ส่วน คล้ายคลึงกับของกรีกคือ

1. Cavea ซึ่งก็คือส่วนของโรงละครที่กรีกเรียก Theaton อันเป็นส่วนนั่งดูของคนดูละคร
2. Orchestra เวทีรูปครึ่งวงกลม
3. Scaena ซึ่งเป็นส่วนที่กรีกเรียกว่า skene หรือส่วนของ stage house เป็นบริเวณที่เก็บฉาก สร้างฉาก

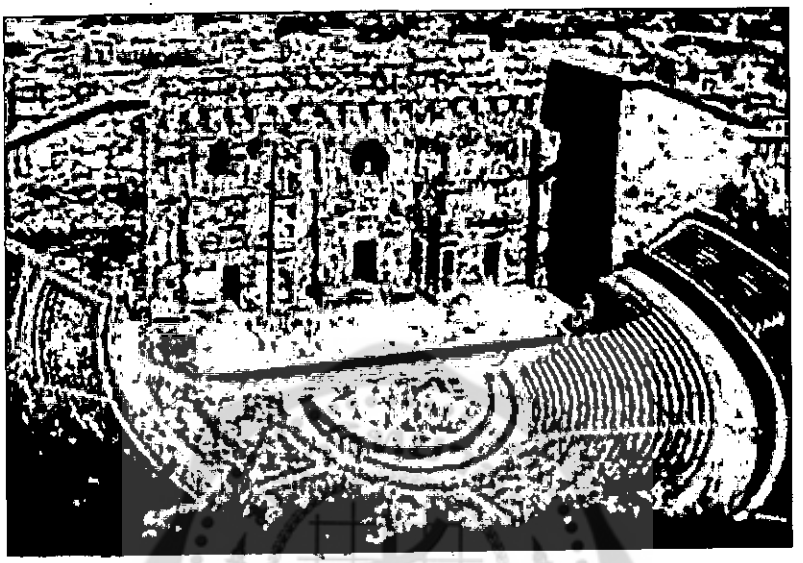




ลักษณะโครงสร้างของโรงละครของโรมันไม่แตกต่างจากโรงละครของกรีกโบราณ ทว่าโรมันก็พัฒนารูปทรงโค้งและเทคนิคทางวิศวกรรมซึ่งส่งผลให้เกิดความยืดหยุ่นในการก่อสร้างมากขึ้น โรมันไม่ได้สร้างโรงละครในภูเขา โรงละครของโรมันเป็นสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นโดดๆ พื้นที่ส่วนนั่งดูละคร (cavea) มีขนาดใหญ่กว่าของกรีก โดยเฉลี่ยโรงละครของโรมันจะสามารถจุคนดูได้ถึง 25,000 คน ทั้งยังอำนวยความสะดวกให้แก่คนดูมากขึ้น มีการขึงผ้าใบเพื่อกันแดด รวมทั้งมีพัดโบกเหนือน้ำเย็นเพื่อสร้างความเย็นคล้ายเครื่องปรับอากาศให้แก่คนดูด้วย

Scaena : พื้นที่ของฉากและพื้นที่หลังโรงของโรมัน จะสร้างติดต่อกับส่วนของที่นั่งดูละคนจึงทำให้โรงละครโรมัน มีลักษณะเป็นสถาปัตยกรรมอันเป็นหน่วยเดียวกัน เหมือนกับอาคารขนาดใหญ่หนึ่งอาคารนั่งเอง

ส่วนของเวทีแสดงที่เรียกออเคสตร้าของโรมันมีลักษณะเป็นครึ่งวงกลมอย่างไรก็ตามพื้นที่ส่วนนี้ก็แทบจะไม่ได้ใช้เป็นพื้นที่แสดง



เพราะจะใช้เป็นพื้นที่นั่งดูของข้าราชบริพารของรัฐ หรือบางครั้งใช้เป็นพื้นที่บรรจุน้ำสำหรับฉากละครที่มีการรบทางทะเล พื้นที่ด้านหน้าของ Scaena เป็นเวทียกระดับสูงจากพื้นขึ้นไปประมาณ 5 ฟุต เรียกว่า 'pulpinum' สัดส่วนของเวทียกระดับนี้จะอยู่ระหว่าง 100x20 ฟุต ถึง 300x40 ฟุต ซึ่งจัดว่าเป็นเวทีขนาดใหญ่มาก

Scaena ของโรมันมีลักษณะเฉพาะตน กล่าวคือจะสร้างขึ้นเป็นอาคาร 2-3 ชั้น ใช้เป็นพื้นที่เก็บอุปกรณ์การแสดง ห้องแต่งตัว พื้นที่ส่วนนี้โรมันจะสร้างหลังคาครอบคลุม เลยไปจนถึงบริเวณด้านหน้าซึ่งช่วยปกป้องนักแสดงจากแสงแดดและฝนด้วย ด้านหน้าของอาคารนี้ (โรมันเรียก scaena frons) จะตกแต่งอย่างวิจิตรมีทั้งเสาโรมัน ช่องโค้ง รวมทั้งประตูซึ่งมีตั้งแต่ 3 ถึง 5 ประตู ประตูตรงกลางเวทีจะเป็นประตูใหญ่ที่สุด หน้าประตูจะมีบันได บริเวณด้านหน้าตึกนี้ในละครสุขนาฏกรรมก็ใช้เป็นเสมือนถนนโรมัน ขณะที่ในโศกนาฏกรรมก็ใช้เป็นส่วนของพระราชวัง เนื้อที่ในส่วนของ'scaene frons' ของโรงละครโรมันนี้ถือเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของฉากเพราะโรมันไม่สนใจกับเอกภาพ

ของบรรยากาศแวดล้อมของละครแต่ละเรื่อง โรมันอาศัยพื้นที่ส่วนนี้สำหรับ"periaktoi หรือองค์ประกอบของฉากที่มีรูปแบบสามด้านของโรมัน

นอกจากนี้โรมันยังมีม่าน เป็นส่วนประกอบของฉากด้วย ม่านบนเวทีแสดงของโรมันมี 2 ประเภทคือ

1. auleum เป็นม่านหน้าเวทีซึ่งยกขึ้นปล่อยลงด้วยเสา อันมีลักษณะซ้อน ๆ กัน (คล้ายเสาอากาศวิทยุในปัจจุบัน) ซึ่งซ่อนไว้ด้านหน้า ม่าน auleum นี้จะเป็นตัวกำหนดขนาดเวทีแสดง อย่างไรก็ตามม่านประเภทนี้ก็ไม่สามารถปิดซ่อนหน้าตึกได้ทั้งหมด จึงเป็นส่วนสำคัญที่ใช้ซ่อนนักแสดงก่อนจะปรากฏตัวให้คนดูเห็นนั่นเอง มีลักษณะเช่นเดียวกับม่านหน้าเวทีในยุคปัจจุบัน

2. "siparium" เป็นฉากที่วาดภาพสี (paint backdrop) ที่ห้อยพาดลงมาด้านหน้าอาคารปล่อยให้เห็นส่วนด้านหน้าของอาคารบางส่วน ด้วยเหตุที่ขนาดของด้านหน้าอาคารใหญ่ ฉากวาดนี้ไม่สามารถปกปิดอาคารได้ทั้งหมด

ข้อมูลที่ช่วยให้เราทราบถึงลักษณะทางสถาปัตยกรรมของโรงละครสมัยโรมันนั้น ได้จากงานเขียนของ Marcus Vitruvius ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วงศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตศักราช จากบทความชื่อ De Architectura กล่าวถึงสถาปัตยกรรมของโรมันว่าอยู่บนรากฐานของรูปแบบที่มีอิทธิพลต่อโรงละครในช่วงต่อ ๆ มา ซึ่งภายหลังเราพบได้จากรูปแบบโรงละครยุคเรอเนซองค์ของอิตาลี

หน้ากากและเครื่องแต่งกาย

ตั้งแต่อดีตมาจนกระทั่งปัจจุบันนักประวัติศาสตร์ยอมรับคำกล่าวของนักเขียนในช่วงศตวรรษที่ 4 ก่อน คริสตศักราชว่าเป็นเรื่องจริงที่ว่า โรสซิอัส นำหน้ากากมาสวมใส่ในการแสดงละครของโรมันเพราะเขาต้องการปกปิดตาที่เหล่ของเขา ทว่าผลจากการศึกษาใหม่พบว่าในช่วงศตวรรษที่ 1 มีบันทึกข้อมูลจำนวนหนึ่งที่สนับสนุนว่าหน้ากากนั้นมีใช้ในการแสดงละครมาก่อนหน้าที่โรสซิอัสจะเริ่มใช้หน้ากาก

ในเริ่มแรกของละครโรมันเสียอีก ประกอบกับยังมีเหตุการณ์อื่นๆ ที่สนับสนุนข้อสรุปนี้อีกด้วย กล่าวคือ อิทธิพลหลักที่มีต่อโรมันนั้นไม่ว่าจะเป็นกรีก อีทรูเรีย และอิตาลีตอนใต้ การแสดงของพวกเขาล้วนแล้วแต่สวมหน้ากากทั้งสิ้น อีกทั้งก็ดูเหมือนจะมิใช่เพียงแค่ละครโศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรมของกรีกที่โรมันปฏิเสธแต่ว่าตัวละครของละคร Atellan farce หรือแม้แต่การเต้นรำของพวกอีทรัสคัน (Etruscan) ก็ใช้หน้ากากด้วย การใช้หน้ากากอาจใช้เพื่อการสวมบทบาท ที่มีมาก

กว่าหนึ่งบทบาทของนักแสดง ซึ่งจะทำให้นักแสดงเปลี่ยนบทบาทได้ง่ายขึ้นอีกทั้งยังช่วยแก้ปัญหารูปร่างหน้าตาของนักแสดง กับความพอเหมาะตามบทหรือเรื่อง อาทิเช่นในงานละครของเพลาตัสเรื่อง Menaechmi และ Amphitryon ซึ่งมีคู่แฝดในเนื้อเรื่อง หน้ากากก็จะช่วยแก้ปัญหาของการหาตัวนักแสดงได้

หน้ากากทำจากผ้าลินิน ติดวิกผม ลักษณะของหน้ากากจะเป็นหน้ากากที่สวมคลุมทั้งศีรษะของผู้แสดง นักวิชาการเชื่อว่าหน้ากากของละครโรมันมีลักษณะคล้ายคลึงกับหน้ากากที่ใช้กันในละครกรีกยุคเฮลเลนิสติค

หน้ากากสำหรับแพนโทไมม์นั้นเชื่อกันว่าน่าจะเป็นหน้ากากที่ปากปิดจากงานเขียนในช่วงคริสตศตวรรษ ที่ 2 ลูเซียน (Lucian) บรรยายลักษณะของหน้ากากของแพนโทไมม์ว่ามีขนาดและลักษณะดูธรรมชาติมากกว่าหน้ากากที่ใช้ในละครโศกนาฏกรรม ซึ่งใช้ในช่วงเวลานั้นจะมีขนาดใหญ่โตเกินจริงมาก นอกจากนี้ควินทิเลียน (Quintilian) กล่าวถึงหน้ากากว่า มีทั้งด้านที่รื่นเริงและด้านเคร่งเครียดนักแสดงละครพยายามแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์โดยมิได้มีการเปลี่ยนหน้ากากที่สวมใส่ สำหรับนักแสดงละครใบ้นั้นจะไม่สวมใส่หน้ากาก

เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครก็จะมีลักษณะต่างไปตามประเภทของบทละคร สุขนาฏกรรมที่พัฒนาหรือนำเรื่องมาจากเรื่องกรีก (the fabula palliata) ก็จะแต่งกายตามขนบในการแต่งกายในสุขนาฏกรรมใหม่ซึ่งก็ประยุกต์เอาเครื่องแต่งกายตามขนบในการแต่งกายในชีวิตของกรุงเอเธนส์มาใช้ในละคร เช่นเดียวกันเครื่องแต่งกายสำหรับละครสุขนาฏกรรมที่เนื้อเรื่องเป็นเรื่องราวของชาวโรมัน (the fabula togata) รูปแบบของเครื่องแต่งกายตามแบบของชาวโรมัน ก็จะถูกนำมาใช้แทนเครื่องแต่งกายแบบกรีก โทก้าตามแบบที่ชาวโรมันใช้อยู่และเสื้อคลุมก็จะเป็นเครื่องแต่งกายที่ละครสุขนาฏกรรมเรื่องนั้นใช้

เครื่องแต่งกายสำหรับละครโศกนาฏกรรมส่วนมากก็จะตั้งอยู่

บนพื้นฐานรูปแบบเครื่องแต่งกายของ ละครกรีก ละครโศกนาฏกรรมที่นำเรื่องหรือความคิดมาจากละครของกรีก (The fabula crepidata) น่าจะแต่งกายลักษณะเช่นเดียวกับละครกรีกในยุคเฮลเลนนิสติค แม้ว่านักวิชาการบางท่านจะเชื่อว่า เครื่องแต่งกายในละครของกรีกช่วงนั้นได้อิทธิพลจากโรมันที่ส่งผลให้เครื่องแต่งกายมีลักษณะเป็นละครหรือเป็นรูปแบบสไตไลซ์มากขึ้น อย่างไรก็ดีมีการตั้งข้อสังเกตว่าเป็นเพราะอิทธิพลที่มีต่อกัน เครื่องแต่งกายโศกนาฏกรรมของกรีกและโรมันจึงคล้ายคลึงกัน

ขณะที่โศกนาฏกรรมซึ่งมีเนื้อเรื่องเป็นแบบของโรมันเอง (The fabula praetexta) เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงก็เป็นตามขนบของละครโศกนาฏกรรม แต่ว่าจะใช้เครื่องแต่งกายตามรูปแบบเสื้อผ้าของโรมัน มากกว่า โดยเฉพาะชุดโทก้าซึ่งมีแถบประดับสีม่วง (Toga praetexta) ซึ่งปกติเป็นชุดของเจ้าหน้าที่ของรัฐ และเด็กหนุ่มช่วงอายุ 15–16 สวมใส่กัน ก็กลายมาเป็นชุดที่นักแสดงโศกนาฏกรรมประเภทนี้สวมใส่เป็นสำคัญ

นอกจากนี้นักวิชาการยังเชื่อว่าตัวละครทุกตัวในบรรดาตัวละครตามแบบฉบับทั้ง 4 ตัว (stock character) ของละคร The fabula Atellana ก็จะมีหน้ากากเฉพาะที่แตกต่างกันทั้ง 4 ตัว รวมทั้งลักษณะของเครื่องแต่งกายก็เป็นเช่นเดียวกัน ลักษณะของหน้ากากและเครื่องแต่งกายจะถือปฏิบัติตามขนบของละครที่ปฏิบัติกันต่อ ๆ มา ด้วยเหตุที่ตัวละครส่วนใหญ่เป็นคนบ้านนอก เครื่องแต่งกายจึงมีลักษณะของการขยายภาพความเปิ่น ความเชย และลักษณะของคนบ้านนอกให้ดูเกินจริงมากขึ้น ตัวละครที่อยู่ในกลุ่มซึ่งเรียก Atellan farce มักจะเป็นตัวละครที่เป็นหมอ นักดนตรี นักวาดรูป หมอดู และคนจับปลา แต่ละตัวนั้นผู้ชมจะทราบได้จากลักษณะของเครื่องแต่งกายและหน้ากากที่สวมใส่

สำหรับการแสดงแพนโทไมม์ นักแสดงจะสวมชุดทูนิคยาว และเสื้อคลุมซึ่งเอื้อต่อการเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ หากจะพิจารณาแบ่ง

แยกความต่างระหว่างเครื่องแต่งกายในแพนโทไมม์กับเครื่องแต่งกายของละครโศกนาฏกรรมแล้ว นักประวัติศาสตร์เชื่อว่า รูปแบบการแต่งกายในละครแพนโทไมม์ จะมีลักษณะการเกินจริงน้อยกว่าเครื่องแต่งกายที่ใช้ในละครโศกนาฏกรรม อย่างไรก็ตามเราไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายสำหรับละครแพนโทไมม์ตลก ซึ่งเกิดขึ้นและคงอยู่เพียงช่วงเวลาอันสั้น

ส่วนนักแสดงละครใบ้ จะสวมชุดทูนิคตามรูปแบบของเครื่องแต่งกายพื้นฐานในโรมัน ซึ่งบุรุษก็สวมโทก้า แต่องค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย ที่แตกต่างไปจากละครแบบอื่น ๆ ก็คงได้แก่ ricinium หรือ hood ซึ่งเป็นผ้าคลุมศีรษะที่นักแสดงละครใบ้จะใช้เพื่อการแปลงกาย นอกจากนี้ก็จะสวมเครื่องแต่งกายที่เรียก centunuculus หรือชุดคลุมที่เป็นผ้าปะติดปะต่อ (patchwork) หลากสีสัน รวมทั้งโกนศีรษะ ส่วนละครอื่นก็คงแต่งกายตามสมัยนิยมทั้งบุรุษและสตรี เฉกเช่นเดียวกับดาราภาพยนตร์ในโลกสมัยใหม่ที่แต่งกายงดงามนำสมัย

ดนตรีประกอบการแสดง

บร็อคเก็ต (Brockett) กล่าวถึงดนตรีในงานแสดงของโรมันไว้ว่า แม้ว่าดนตรีจะไม่ใช่สิ่งที่มีค่าสูงส่งนักในสังคมโรมันโบราณ แต่ทว่าก็ยังคงมีการใช้ดนตรีอยู่ด้วย บางทีอาจเป็นเพราะว่าอิทธิพลของอีทรัสกัน (Etruscan) ก็เป็นได้ เนื้อหาสองในสามของบทละครของเพลาตัสจะประกอบด้วยดนตรี อย่างไรก็ดีลักษณะดังกล่าวก็ดูจะไม่ใช่ลักษณะเด่นในงานบทละครของนักประพันธ์ผู้อื่นในยุคนั้น

อย่างไรก็ตามก็คงมิได้แตกต่างไปจากข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีของกรีก เราทราบข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและความนิยมในดนตรีของชาวโรมันน้อยมาก ดนตรีในส่วนที่เกี่ยวข้องหรือนำมาใช้ในงานละครดูเหมือนจะถูกเรียบเรียงขึ้นโดย นักเป่าขลุ่ยของคณะละครแต่ละคณะ เชื่อกันว่าท่วงทำนองของเพลงอาจจะเป็นการเป่าขลุ่ยให้ทำนองสอดคล้องกันอารมณ์ของละคร หรือเป็นดนตรีที่เน้นอารมณ์มากกว่า

จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นถึงการมีส่วนร่วมของ ดนตรีในงานละครของโรมันนั้นเป็นไปตามขนบของการแสดง จนกระทั่งผู้ชมสามารถบอกได้ว่าตัวละครที่จะปรากฏตัวเป็นตัวละครประเภทใด เมื่อได้ยินเสียงดนตรีที่บรรเลง นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าทั้งนี้อาจเป็นเพราะทำนองที่บรรเลง อาจเป็นเสมือนสูตรที่บรรเลงซ้ำ ๆ อยู่ตลอดนั่นเอง ดนตรีที่บรรเลงสำหรับละครน่าจะเป็นท่วงทำนองอันเกิดจากการบรรเลงขลุ่ยชนิดที่มีสองเลา แต่ละเลาจะยาวประมาณ 20 นิ้ว คล้องไว้ที่ศีรษะของนักดนตรี นักเป่าขลุ่ยจะปรากฏตัวบนเวทีตลอดการแสดง โดยออกมาพร้อมกับที่ตัวละครแรกปรากฏตัวแล้วก็ตามตัวละครอื่น ๆ ออกมาด้วย

ดนตรีที่ใช้ในละครแพนโมไมม์จะประณีตกว่าดนตรีประกอบละครประเภทอื่น ๆ นักวิชาการเชื่อว่า น่าจะเป็นวงออเคสตร้าของขลุ่ยหรือเครื่องเป่าเลยก็ได้ อีกทั้งก็ใกล้เคียงกับดนตรีที่ประกอบการแสดงละครใบ้ ด้วยเหตุที่ในช่วงยุคจักรวรรดิตอนปลาย คณะละครใบ้พัฒนาการแสดงให้มีฉากอลังการหรูหรามากขึ้น ดนตรีจึงน่าจะวงใหญ่มากขึ้นเพื่อประกอบการแสดงนานาชนิด ในคณะละครใบ้ได้อย่างดี

การล่มสลายของละครโรมัน

ราวคริสตศตวรรษที่ 4 อาณาจักรโรมันเริ่มเสื่อมสลาย ในปี ค.ศ.330 จักรพรรดิคอนสแตนตินจัดตั้งเมืองหลวงขึ้นสองแห่ง คือ โรม สำหรับโรมันตะวันตก และคอนสแตนติโนเบิลสำหรับโรมันตะวันออก จากจุดนี้เองศูนย์กลางความเจริญต่าง ๆ ย้ายจากโรมเข้าสู่คอนสแตนติโนเปิล โรมเริ่มหมดความสำคัญลงการล่มสลายของกรุงโรม ปรากฏชัดเมื่อบัลลังก์ของโรมันตะวันตกถูกครอบครองโดยพวกป่าอารยธรรมที่โจมตีโรมัน การล่มสลายของละครโรมันก็เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการล่มสลายของโรมันตะวันตกด้วย อย่างไรก็ตามการล่มสลายของละครนั้นมิได้เป็นเพราะ การตกต่ำของกรุงโรมเพียงอย่างเดียว หากเป็นด้วยละครเองก็ถึงจุดเสื่อมโทรม ละคร

เริ่มด้อยคุณค่าทางศิลปะกลายเป็นเครื่องให้ความบันเทิงใจมากขึ้น จนกระทั่งถึงจุดที่ไม่สามารถแยกได้ออกว่า อะไรคือการแสดงละคร อะไรคือละครสัตว์ เป็นต้น

ปัจจัยที่สำคัญอีกอย่างที่มีผลต่อการเสื่อมโทรมของละครโรมันก็คือความรุ่งโรจน์ของคริสตศาสนา ด้วยเหตุที่พวกนักบวชใน

คริสตศาสนาต่อต้านและเป็นปรปักษ์กับการละคร พวกเขามองละครว่าเป็นพิธีกรรมและกิจกรรมของพวกป่าเถื่อนนอกศาสนา นอกจากนี้พวกนักบวชยังพยายามโจมตีว่า ตัวละครบนเวทีเป็นภาพจำลองของความชั่วร้ายที่พยายามสอนเรื่องผิดศีลธรรม ทั้งยังต่อต้านเรื่องราวทางเพศในละครโรมันรวมทั้งกลุ่มละครก็มีการล้อเลียน เสียดสีศาสนาคริสต์อยู่บ่อยครั้ง เหตุนี้เองจึงให้ทางคริสตศาสนามีประกาศต่อต้านพวกนักแสดง และคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องอย่างมาก ในปี ค.ศ.398 สภาสงฆ์ประกาศว่าผู้ใดก็ตามที่ไปดูละครแทนที่จะเข้าโบสถ์ ในวันศักดิ์สิทธิทางศาสนา บุคคลผู้นั้นจะถูกขับให้เป็นบุคคลนอกศาสนา นอกจากนี้นักแสดงละครจะไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าร่วมในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ของศาสนา การต่อต้านโจมตีพวกที่เกี่ยวข้องกับการละครยังคงหลงเหลือมาอีกยาวนาน ดังเช่นใน คริสตศตวรรษที่ 17 โมลีแยร์ (Moliere) นักประพันธ์บทละครชาวฝรั่งเศสไม่ได้รับการอนุญาตให้ฝังศพของเขาในสุสานของคริสตจักรด้วยเหตุที่เคยเป็นนักแสดงและทำละครมาก่อน

นอกจากนี้แล้วสาเหตุสำคัญอีกประการก็คือ เมื่ออาณาจักรโรมันถูกโจมตีและครอบครองโดยผู้บุกรุก ผู้คนต่างกระจัดกระจายอพยพหนีหายไปจากโรมันสถานที่ต่าง ๆ ถูกทอดทิ้งรวมทั้งผลงานประพันธ์บทละครของกรีกและโรมันก็เกิดการสูญหาย และหลงลืมกันไป อย่างไรก็ตามการล่มสลายของอาณาจักรโรมันมิได้เกิดขึ้นเพียงคืนเดียว หากแต่ค่อยเป็นค่อยไปกินเวลาหลายปี นักประวัติศาสตร์เรียกยุคหลังของอาณาจักร โรมันนี้ว่า ยุคมืด (Dark ages)

บรรณานุกรม

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน. (2530). **ประวัติละครอังกฤษ**. กรุงเทพ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พีรยา มหากิตติคุณ. (2539). **เอกสารประกอบการสอนวิชาอารยธรรมตะวันตก เล่ม** 1. กรุงเทพ : ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษามหาวิทยาลัยรังสิต.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). **ศิลปนิยม**. กรุงเทพ : โอเดียนสโตร์.

Arnott, Peter D. (1971). **The Ancient Greek and Roman Theatre**. New York : Random House.

Bieber, Margarete. (1961). **The History of Greek and Roman Theatre**. New Jersey : Princeton University Press.

Brockett, Oscar G. (1991). **History of the Theatre**. Boston : Allyn and Bacon.

_____ . (1979). **The Theatre An Introduction**. New York : Harcourt Brace College.

Butler, James H. (1972). **The Theatre and Drama of Greece and Rome**. San Francisco : Chandle.

Forehand, Walter E. (1995). **Terence**. Boston : Twayne.

Hartnall, Phyllis. (1995). **The Theatre : A Concise History**. London : Thames & Hudson.

Wickham, Glynne. (1985). **A History of the Theatre**. London : Phaidon Press.

Wilcox, R. Turner. (1958). **The Mode in Costume**. New York : Charles Scribner's Sons.

Wilson, Edwin & Alvin Goldfarb. (1994). **Living Theatre : A History**. New York : McGraw-Hill.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
6(2) กรกฎาคม - ธันวาคม 2541

ละครในยุคกลางของตะวันตก

ในวัฒนธรรมตะวันตกช่วงระหว่างปีคริสตศักราช 500 จนถึง 1400 จะหมายถึงยุคกลาง ขณะที่ช่วงปี 1400–1650 จะเป็นยุคเรอเนซองค์ (Renaissance) ทว่าระยะเวลาเหล่านี้ดูจะกำหนดขึ้นอย่างปราศจากเกณฑ์ บางกลุ่มเชื่อว่ายุคกลาง น่าจะถึงปี 1450 หรือ 1500 ขณะที่บางกลุ่มเชื่อว่ายุคเรอเนซองค์น่าจะเริ่มต้นระหว่างช่วงปี 1350 ปัญหาก็อยู่ที่ว่าประเทศหรือรูปแบบศิลปะที่กำลังจะศึกษา ทั้งนี้เพราะพัฒนาการของประเทศหนึ่งแตกต่างไปจากอีกประเทศหนึ่ง เช่นเดียวกันรูปแบบของศิลปะแขนงหนึ่งก็พัฒนาแตกต่างไปจากอีกแขนงหนึ่งยุคเรอเนซองค์ของอิตาลีเกิดขึ้นก่อนฝรั่งเศสและอังกฤษ เช่นกัน ขณะที่งานจิตรกรรมตามแบบยุคเรอเนซองค์เริ่มปรากฏรูปร่างเด่นชัด ทว่าการละครในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงเป็นรูปแบบของยุคกลางอยู่ วิลสันและโกล์ฟาร์บ (Edwin Wilson & Alvin Goldfarb) เชื่อว่า "ขณะที่การละครตามรูปแบบ ยุคกลางกำลังก่อตัวและพัฒนาในช่วงปี ค.ศ.1350–1550 รูปแบบงานจิตรกรรมและประติมากรรมยุคเรอเนซองค์พัฒนาเป็นรูปแบบชัดเจนแล้ว" ลักษณะการเหลื่อมของยุคกลางและยุคเรอเนซองค์ดังกล่าวนี้ทำให้เราเห็นความจริงที่ว่าการพัฒนาของรูปแบบศิลปะการแสดงหรือการละครค่อนข้างจะพัฒนาช้ากว่าการพัฒนาของวัฒนธรรมและศิลปะแขนงอื่น ๆ ความล้าหลังในการพัฒนารูปแบบของศิลปะแขนงนี้ มิได้เกิดจากลักษณะของตัวศิลปะเองทว่าการละครเป็นภาพสะท้อนของสังคมซึ่งเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับประชาชนอันเป็นสมาชิกของสังคมโดยตรง รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างคนในสังคม และคนกับชุมชนนั้น ๆ ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาพอสมควรในอันที่จะดูด

ซับความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น ด้วยเหตุนี้ศิลปินในสาขาศิลปะการละครจึงต้องอาศัยเวลาในการสะท้อนสภาพการเปลี่ยนแปลงความเชื่อของคนในสังคม/เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวว่าสังคมในสมัยกลางในยุโรปนั้นแบ่งชนชั้นออกเป็นสามชั้น คือ เจ้าขุนมูลนาย นักบวช และชาวนา ชนชั้นเจ้านายคือพวกที่เป็นเจ้าของที่ดินและเป็นผู้ปกครองทรัพย์สมบัติอันมั่งคั่ง ส่วนทางศาสนานั้นก็ถือว่าพระนั้นเป็นผู้นำในทางสติปัญญาและความรู้ และถึงแม้เป็นที่รู้กันว่าพระแต่ละคนนั้นไม่สมควรจะยึดถือในเรื่องสมบัติพัสถาน แต่ศาสนาก็มั่งคั่งและมีอำนาจมาก/ฝ่ายศาสนจักรถือว่าชีวิตและวิญญาณหลังการตายนั้นจะไปสู่สวรรค์ได้ก็ด้วยความช่วยเหลือของศาสนา ดังนั้นศาสนาจึงมีอิทธิพลเหนือแม้กระทั่งฝ่ายศักดินา ความขัดแย้งระหว่างศาสนาและฝ่ายศักดินาจึงเกิดขึ้นบ่อยครั้งอิทธิพลของคริสตศาสนาบันดาลให้เกิดศิลปกรรมงดงามมากมายทั้งด้านสถาปัตยกรรมและจิตรกรรม โบสถ์ที่งดงามหลายแห่งเกิดขึ้นในสมัยนี้ แต่นามของศิลปินและสถาปนิกนั้นไม่มีใครรู้จักเพราะถือกันว่าทำเพื่อศาสนา ไม่สมควรจะเปิดเผยชื่อ

ชีวิตในช่วงสมัยกลางนี้ยากแค้นมาก โดยปกติผู้คนจะมีชีวิตอยู่เพื่อทำงานหนักและไม่มีการพักผ่อนหย่อนใจในรูปของความบันเทิงเลยเพราะขัดกับศาสนา นอกจากนั้นสงครามครูเสด (Crusade Wars) ยังได้ทำลายทั้งกำลังคนและกำลังทรัพย์ของประเทศในยุโรปแทบจะหมดสิ้นในยามนี้สิ่งที่ให้ความบันเทิงแก่คนก็คือการแสดงประเภท minstrels และพิธีทางศาสนาที่โอ่อ่าหรูหราในโบสถ์ซึ่งศาสนิกชนเข้าร่วมอย่างชื่นชมยินดีและเปี่ยมไปด้วยศรัทธา ละครยุคใหม่ก็เริ่มจากพิธีของคริสตศาสนาในโบสถ์นี่เอง

ละครในยุคกลางมีสองรูปแบบใหญ่คือ ละครทางศาสนา และละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา

กิจกรรมการแสดงอันไม่เกี่ยวกับศาสนา

ในยุคกลางของตะวันตกนั้น กลุ่มการแสดงอาชีพที่ปรากฏอยู่ตลอดระยะเวลานั้นก็ได้แก่การแสดงที่เรียกว่า minstrels ละครใบ้ กายกรรม การแสดงเหล่านี้เป็นกิจกรรมการแสดงเพื่อความรื่นเริงในสังคมในระดับชาวบ้าน กลุ่มการแสดงเหล่านี้จะเดินทางเร่แสดงไปทั่วตามงานเทศกาลต่าง ๆ นักแสดงเหล่านี้ถูกโจมตีจากกลุ่มบุคคลในศาสนาว่าเป็นพวกคนป่าเถื่อน นอกรีต แต่อย่างไรก็ตามอิทธิพลของศาสนจักร ก็มิสามารถควบคุมกิจกรรมการแสดงของบุคคลเหล่านี้ได้

ในกลุ่มของการแสดงที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาในยุคกลาง ซึ่งแสดงกันภายนอกงานเทศกาลฉลองของรัฐจะมี 2 รูปแบบใหญ่ ๆ ที่สำคัญคือ

1. ละครพื้นบ้าน (Folk play) ซึ่งมีตัวละครเอกเป็นวีรบุรุษระดับชาวบ้าน

2. ละครตลกขวนหัว (Farce) ซึ่งเป็นละครตลกขบขันโดยจับเอาจุดอ่อนอันเป็นลักษณะสากลของมนุษย์มาแสดง

ในยุคนี้กลุ่มนักแสดงเริ่มต้นรวมตัวจัดเป็นคณะแล้วหานายทุนสนับสนุนซึ่งมีพ่อค้า ชนชั้นสูงที่สนับสนุนคณะละครเหล่านั้น การแสดงเพื่อความบันเทิงใจแบบหนึ่งที่กลุ่มละครเหล่านี้แสดงให้

นายทุนผู้สนับสนุนก็คือ 'Interlude' อันเป็นการแสดงละครสั้น ๆ จัดแสดงระหว่างการรับประทานอาหารในห้องจัดเลี้ยง

ละครศาสนา (Liturgical drama)

ในยุคกลางของตะวันตก กิจกรรมการแสดงหรือการละครที่เด่นชัดและปรากฏไปทั่วก็คือเรื่องของศาสนา ละครในโบสถ์พัฒนามาพร้อม ๆ กับการร้องเพลงศาสนา บทละครศาสนาในยุคกลางเดิมเขียน

เป็นภาษาลาตินและแสดงโดยสมาชิกของนักบวช และนักร้องประสานเสียงของโบสถ์ ช่วงแรกจัดแสดงภายในบริเวณวัด ละครศาสนาเหล่านี้รุ่งเรืองในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1000-1200 ช่วงหลังการแสดงเปลี่ยนเป็นจัดแสดงในโบสถ์ ซึ่งมีที่นั่งคนดู และมีพื้นที่แสดง อย่างไรก็ตาม ผู้แสดงคงเป็นชายล้วนและอาศัยเครื่องแต่งกายซึ่งเป็นเสื้อพิธีที่ใช้ในโบสถ์ บทที่ใช้แสดงยังคงเขียนด้วยภาษาลาติน อันเป็นภาษาของนักวิชาการและภาษาซึ่งในโบสถ์ เมื่อประชาชนทั่วไป ไปโบสถ์พวกเขาจะเข้าใจภาษาลาตินได้ในบางประโยคเช่นข้อความว่า In nomine patris, et Spiritus Sancti ซึ่งหมายความว่า ในนามของพระบิดา พระบุตรและพระจิต วิลสัน และโกลด์ฟาร์บ (Wilson & Goldfarb) กล่าวว่า อย่างไรก็ตามโดยส่วนมากแล้วคนทั่วไปจะไม่เข้าใจในภาษาลาตินที่ใช้เป็นบทสนทนาในละครเลย ด้วยเหตุนี้เองในช่วงต่อมาจึงมีการเริ่มต้นเขียนบทละครศาสนาด้วยภาษาที่คนใช้ทั่วไป อาทิ ภาษาฝรั่งเศส และอื่น ๆ จึงเกิดคำศัพท์เฉพาะคำใหม่คือ Vernacular ซึ่งหมายถึงรูปแบบของละครศาสนาแบบใหม่อันใช้ภาษาพูดของชนทั่วไปเป็นภาษาในบท เฉลิมศรี จันทร์อ่อนแสดงความเห็นไว้ว่าละครในประเทศอังกฤษ เริ่มมีขึ้นในศตวรรษที่สิบวิวัฒนาการมาจากพิธีทางศาสนาคริสต์โดยมิได้รับอิทธิพลทางละครจากภายนอกประเทศอย่างใด ข้อที่น่าสังเกตประการหนึ่งก็คือ กำเนิดละครอังกฤษมีลักษณะคล้ายคลึงกับกำเนิดละครกรีก นั่นก็คือเริ่มต้นมาจากพิธีทางศาสนา สำหรับคนอังกฤษในสมัยกลางนั้น นอกเหนือไปจากกิจวัตรประจำวันแล้วสิ่งสำคัญที่สุดในชีวิตก็คือศาสนา ถึงแม้ว่าจะมีการบ่นถึงความเสื่อมของพวกพระบ้างก็ตาม แต่ศาสนาก็ยังเป็นศูนย์กลางของชีวิตคนในสมัยนั้น เป็นทั้งที่พึ่งทางกายและทางใจ เป็นแหล่งที่ศึกษาหาความรู้ เป็นศูนย์กลางของการพบปะสังสรรค์และในที่สุดก็เป็นศูนย์กลางของการบันเทิงด้วย อีกทั้งพร้อมจะอบรมสั่งสอนชาวคริสเตียนที่ไร้การศึกษาโดยอาศัยรูปแบบของการแสดง

พัฒนาการของละครศาสนา

การพัฒนาของละครศาสนาของตะวันตกนอกจากการเปลี่ยนแปลงจากภาษาลาตินมาเป็นภาษาพื้นเมือง ที่คนพูดกันทั่ว ๆ ไปแล้ว การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการนำเอาละครทางศาสนา ซึ่งเคยแสดงภายในโบสถ์ออกมาแสดงที่เวทีกลางแจ้งภายนอก

นักประวัติศาสตร์ยังถกเถียงกันอยู่ว่า ละครในโบสถ์ซึ่งแสดงโดยใช้ภาษาลาตินเปลี่ยนรูปแบบไปได้อย่างไร ทำไมถึงได้กลายเป็นละครศาสนาที่ใช้บทสนทนาเป็นภาษาพื้นเมืองและแสดงนอกโบสถ์ในราวคริสตศตวรรษที่ 13 นักวิชาการบางกลุ่มเชื่อว่าละครศาสนาที่ใช้ภาษาพื้นเมืองหรือ Vernacula drama นั้น มีพัฒนาการรูปแบบของตัวเอง โดยไม่เกี่ยวข้องกับละครศาสนา หรือ Liturgical drama ทว่านักประวัติศาสตร์บางท่านก็ชี้ให้เห็นว่าละครทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายเหมือนกัน แต่จะด้วยเหตุผลใดก็ตามระหว่างปี ค.ศ. 1350 – 1550 ละครศาสนาที่แสดงภายนอกโบสถ์ได้รับความนิยมไปทั่วทั้งในอังกฤษ ฝรั่งเศส สเปน กล่าวได้ว่าเป็นช่วงที่ละครประเภทนี้รุ่งเรืองถึงขีดสุด

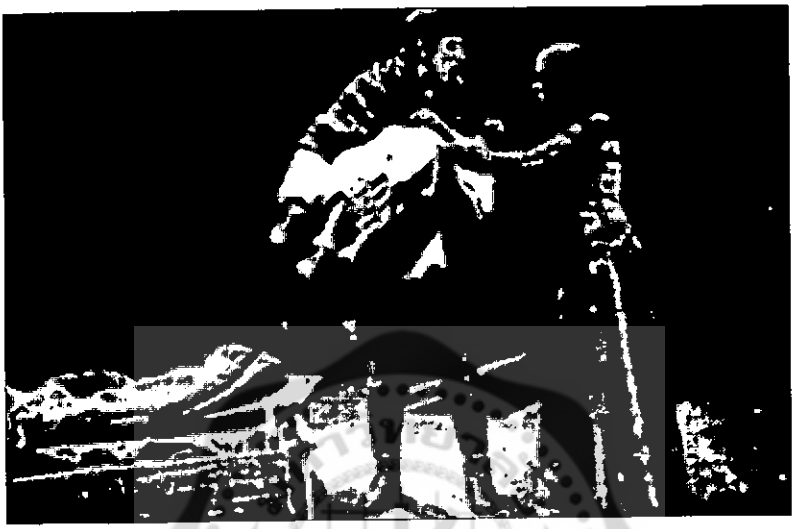
ละครศาสนาที่ใช้ภาษาพื้นเมืองที่เป็นที่นิยมมี 2 ประเภท คือ

1. Mistery หรือ Cycle Plays
2. Miracle Plays

นอกจากนี้ยังมีละครอีกประเภทหนึ่งคือ Morality Plays ซึ่งเป็นละครที่ใช้ภาษาพื้นบ้านหรือภาษาพูดทั่วไป ทว่าไม่สามารถจัดเป็นละครศาสนา หรือว่าละครเพื่อความบันเทิงอย่างใดอย่างหนึ่งได้

ละครชุดอันมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับคัมภีร์ไบเบิล (Mystery or Cycle Plays)

คำว่า Mystery มาจากคำว่า ministerium ซึ่งหมายถึงการรับใช้ศาสนาละครประเภทนี้ใช้ภาษาพื้นบ้านที่คนพูดทั่วไปเป็นภาษาในบท ทั้งยังแสดงบนเวทีกลางแจ้ง ด้วยความประสงค์ที่จะให้คนดู



จำนวนมากได้ดู และสัมผัสกับการแสดง นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า Mystery มาจากคำว่า "mystere" ในภาษาฝรั่งเศสซึ่งมีความหมายถึง การค้าหรือการช่าง ดังนั้นจึงน่าจะมีความหมายว่าเป็นละครที่จัดแสดงขึ้นโดยกลุ่มหรือสมาคมพ่อค้า นั่นย่อมแสดงถึงว่าละครได้แยกตัวออกมาจากศาสนานั่นเอง ฮาร์ทแนล (Phyllis Hartnal) กล่าวว่า "ละครประเภทนี้ในอิตาลีเรียก sacre rappresentazione และในประเทศสเปนเรียกว่า auto sacramentale" อย่างไรก็ดี เนื้อเรื่องของละครจะเต็มไปด้วยบุคคลจากอดีตซึ่งคลาดเคลื่อนจากความจริง กล่าวคือ ทั้งตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องที่แสดงจะไม่ใช่บุคคลและเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ละครประเภทนี้จะอาศัยเวลาในยุคของคัมภีร์ไบเบิล ทว่าตัวละครทั้งหลายยังคงลักษณะของคนในยุคกลางของตะวันตก ตัวอย่างเช่นอับบราฮัม (Abraham) และไอแซ็ค (Isaac) ตัวละครทั้งสองมีลักษณะเหมือนชาวบ้านทั่วไปในยุคกลาง มากกว่าจะเป็นชาวยิวในยุค Old Testament ด้วยลักษณะนี้จึงทำให้ละครดึงเอาเหตุการณ์ยุคคัมภีร์ไบเบิล มาใกล้เคียงกับยุคกลางมากขึ้น ตัวละครทั้งอับบราฮัม และไอแซ็ค, โนอา (Noah), โจเซฟ (Joseph) และแมรี (Virgin Mary) ดู

เป็นคนติดดินเป็นมนุษย์ธรรมดาสามัญเหมือนเพื่อนและเพื่อนบ้านของคนดูในยุคกลางของตะวันตกมากขึ้น นอกจากนี้ลักษณะของสุขนาฏกรรมยังถูกนำมาผสมผสานเอาไว้ในละครประเภทนี้ด้วย ในบทละครประเภทนี้ในหลาย ๆ เรื่องจะมีตัวตลกและฉากที่ขำขันแทรกเอาไว้ บทละครที่มีชื่อและเป็นที่รู้จักกันดีคือ The Second Shepherds'play (1375) จากละครชุดของเวคฟิล (Wakefield) ของอังกฤษในช่วงแรก ของละครจะพรรณาภาพของจอมขี้โม้แม็ค (Mak) ที่แอบขโมยแกะของคนเลี้ยงแกะสามคน ไว้อย่างขบขัน เมื่อคนดูเลี้ยงแกะทั้งสามคนหาแกะที่หายไปของตนมาจนถึงบ้านของแม็ค จิล (Gill) ภรรยาของแม็คแกล้งหลอกว่าแกะตัวนั้นเป็นทารกน้อยของหล่อน ต่อมาชายเลี้ยงแกะทั้งสามคนกลับมาอีกครั้ง เพื่อนำเอาของขวัญมาให้แก่ทารกน้อยลูกของแม็ค ก็พบว่าทารกน้อยคือแกะที่หายไปของตน แม้ว่าการขโมยจะขัดกับกฎหมายของรัฐทว่าชายเลี้ยงแกะทั้งสามคนก็ทำเพียงจับแม็คห่อด้วยผ้าห่มแล้วเหวี่ยงไปรอบ ๆ จากนั้นคนเลี้ยงแกะเหล่านั้นก็ได้ยินเสียงเรียกจากนางฟ้า ให้พวกเขาเดินทางไปเข้าเฝ้าพระเยซูคริสต์ ซึ่งเพิ่งประสูติ ในช่วงที่สองพวกเขาจะพากันนำของขวัญไปถวายพระเยซู เราจะเห็นว่าเหตุการณ์ในละครมีลักษณะคู่ขนานกัน ตอนแรกเป็นเรื่องของกำเนิดของแกะที่ถูกขโมยมาและก็มาเป็นกำเนิดพระเยซู และการมอบของขวัญให้แก่ทารก บทละครเรื่อง The Second Shepherds'Play นับเป็นแบบมาตรฐานของละครชุดประพันธ์ด้วยภาษาพื้นบ้านที่คนพูดกันทั่ว ๆ ไป และแต่งเป็นร้อยกรอง โครงเรื่องที่มีลักษณะที่คลาดเคลื่อนในเรื่องเวลา คนเลี้ยงแกะเป็นตัวละครที่ไม่ใช่คนในสมัยกลาง และก็ไม่ใช่คนในไบเบิล พวกเขาบ่นถึงเรื่องนายของพวกเขาและระบบศักดินา ที่มีผลต่อพระเยซูคริสต์และนักบุญต่าง ๆ แม้ว่าบทละครชุดเหล่านี้จะมีลักษณะที่กระเดียดไปในเรื่องกำเนิดของศาสนาคริสต์ แต่ทว่าก็มีการสอดแทรกความขบขันเอาไว้ ซึ่งอิทธิพลของความตลกขบขันของวิถีชีวิตทางโลกหรือฆราวาสที่ปรากฏอยู่ในละครศาสนาในยุคกลางของตะวันตกนั้น กล่าวได้ว่าเป็นการได้ผสม

ผสานเรื่องทางศาสนาและเรื่องทางโลก ด้วยเทคนิคของการใช้ความขบขัน คละเคล้ากันกับความจริงจังได้เป็นอย่างดี

โครงสร้างละครแบบ Episodic

ขณะโครงสร้างของละครในยุคกรีก โรมัน เป็นแบบละครเน้นจุดวิกฤต (crisis drama) ในยุคกลางของยุโรปก็มีรูปแบบโครงสร้างของละครซึ่งพัฒนามาเป็นรูปแบบประเภทที่สองขึ้น นั่นก็คือ โครงสร้างแบบ "episodic" อันเป็นรูปแบบโครงสร้างของละครที่พบมากในละครศาสนาในยุคกลาง โครงสร้างแบบ episodic มีลักษณะที่แตกต่างจากโครงสร้างแบบเน้นจุดวิกฤติอย่างชัดเจน

ขณะที่โครงสร้างแบบเน้นจุดวิกฤติของละครกรีกเริ่มต้นโครงเรื่องที่เหตุการณ์ใกล้จุดสุดยอดของเรื่อง และมีตัวละครจำนวนไม่กี่ตัว นาฏการทั้งหลายก็เกิดขึ้นในสถานที่เดียว ฉากเดียวไม่มีการผสมผสานระหว่างโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม ทว่า The Second Shepherds' Play นาฏการในเรื่องสับเปลี่ยนจากทุ่งหญ้ามาเป็นกระท่อมของแม็ค แล้วจากนั้นก็ไปสู่โรงนาที่ประสูติของพระเยซูซึ่งอยู่ไกลห่างจากกันลักษณะผสมผสานของความขบขันกับเรื่องที่จริงจังเข้าด้วยกัน กล่าวคือ เรื่องกำเนิดของพระเยซูนำไปแสดงผสมผสานกับเรื่องขบขันตลกโปกฮาแบบชาวบ้าน

โครงเรื่องของ The Second Shepherds' Play มิใช่โครงเรื่องเดียว แต่มีลักษณะของโครงเรื่องสองเรื่องที่เกี่ยวพันกัน ซึ่งเหมือนคู่เปรียบเทียบ นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงฉากและเวลาในเรื่อง ปรากฏอยู่บ่อยมากอาจเป็นเพราะผู้ดูในยุคกลางไม่สนใจกับความสมจริง ละครประกอบด้วยตัวละครจำนวนมาก นักวิชาการเชื่อว่าโครงเรื่องแบบ episodic จะมีลักษณะของการเปรียบเทียบปรากฏอยู่ เหตุนี้จะมีลักษณะของการเปลี่ยนจากองค์ประกอบหนึ่งไปสู่อีกองค์ประกอบหนึ่ง อาทิจากตัวละครกลุ่มหนึ่งไปสู่ตัวละครอีกกลุ่ม จากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคหนึ่งไปสู่อีกยุคหนึ่ง จากเรื่องราวหนึ่งไปสู่อีกเรื่องราว

หนึ่ง จากสุขนาฏกรรมไปสู่ละครที่หนัก ความตื่นเต้นตึงเครียดมีค่าพอ ๆ กับสาระของเรื่อง นาฏการในเรื่องจะเปลี่ยนไปเปลี่ยนมาอยู่ตลอด

อย่างไรก็ตามรูปแบบโครงสร้างของละครยุคกลางแบบนี้ต่อมาได้กลายเป็นพื้นฐานของละครยุคหลัง ๆ จำนวนมาก ดังเห็นได้จากงานของนักเขียนบทละครของอังกฤษ เฉกเช่น เชคสเปียร์ หรือนักเขียนชาวสเปนที่ชื่อ Lope de Vega กล่าวได้ว่าโครงสร้างแบบ episodic และ crisis plot กลายเป็นรูปแบบโครงสร้างของละครสองรูปแบบที่สำคัญนับตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 16 จวบจน คริสตศตวรรษที่ 20 ของโลกละครตะวันตก

นักแสดง

นักแสดงในละครชุด (cycle plays) ทั้งในยุโรปและอังกฤษล้วนแล้วแต่เป็นนักแสดงสมัครเล่นทั้งสิ้น อย่างไรก็ตาม ต่อเมื่อภายหลังละครเริ่มซับซ้อนมากขึ้น ก็อาจจะมีการนำเอานักแสดงอาชีพเข้ามาเสริมนักแสดงสมัครเล่น ขนบเรื่องการใช้นักแสดงหญิงแสดงนั้นปรากฏว่าในฝรั่งเศสเริ่มมีการใช้นักแสดงหญิง แต่ทว่าอังกฤษยังไม่พบการใช้นักแสดงหญิง เวลาในการซ้อมค่อนข้างน้อยมาก ปกติจะซ้อมไม่เกินห้าครั้งต่อการแสดงละครเรื่องหนึ่งเมื่อนักแสดงมิใช่มืออาชีพ การคัดเลือกตัวผู้แสดงจึงเป็นแบบ Type-casting นั่นคือจะเลือกตัวแสดงที่มีบุคลิกลักษณะในชีวิตจริงตรงกับลักษณะของตัวละครในเรื่อง ตัวอย่างเช่น จะใช้ชายบึกบึน เสียงดัง สำหรับบทของเคน (Cain) ผู้ซึ่งฆ่าเอเบล (Abel) น้องชายของตนเอง และจะเลือกเด็กสาวที่ดูไร้เดียงสามาสวมบทบาทของแมรี (Virgin Mary) ภาระทางด้านการเงินดูจะเป็นเรื่องใหญ่เรื่องหนึ่งที่นักแสดงจะต้องรับผิดชอบ ด้วยเหตุที่ภาระงานด้านการแสดงในยุคกลางนั้นถือเป็นหน้าที่ทางศาสนาที่ต้องทำ หากนักแสดงต้องลางานหรือไม่สามารถทำงานได้เพราะจะต้องแสดงละคร นักแสดงเหล่านั้นต้องรับผิดชอบในการจ้างผู้อื่นมาปฏิบัติงานในหน้าที่ด้วย

เครื่องแต่งกายในการแสดง

นักแสดงที่ร่วมแสดงละครศาสนา พวกเขาจะต้องเป็นผู้จัดหาตระเตรียมเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ในกรณีที่เครื่องแต่งกายมีลักษณะพิเศษ บางครั้งพวกเขาอาจได้รับความช่วยเหลือเช่น เครื่องแต่งกายของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งจะใช้เครื่องแต่งกายเช่นเดียวกับพระสันตปาปา

(ด้วยเหตุที่เชื่อว่าพระสันตปาปา คือ ตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้าในโลกมนุษย์) นางฟ้าจะสวมเสื้อพิธีในโบสถ์แล้วติดปีกเชื่อกันว่าตัวละครทั่ว ๆ ไป ในละครยุคกลางจะสวมใส่เสื้อผ้าปกติของสมัยนั้น

อย่างไรก็ตาม นักวิชาการบางท่านเสนอความเห็นว่า จากหลักฐานที่เป็นสมุดรายการอุปกรณ์ประกอบฉาก และเครื่องแต่งกายของละครที่หลงเหลืออยู่ รวมทั้งข้อมูลจากบทละครชี้ให้เห็นว่าเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงยุคกลางมิใช่เสื้อผ้าทั่ว ๆ ไปของคนในสมัยนั้น

ผู้จัดการคณะละคร

ด้วยเหตุที่ละครศาสนามีพัฒนาการที่ซับซ้อนทั้งในยุโรปและอังกฤษ จึงจำเป็นต้องมีบุคคลที่คอยดูแลและจัดระบบต่าง ๆ ให้แก่คณะละคร ในอังกฤษปรากฏหลักฐานว่าคณะละครได้กำหนดให้ 'pageant master' เป็นผู้คอยดูแลแนะนำการทำงานของคณะละคร รวมทั้งการจัดเตรียมงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการตระเตรียมเกวียนซึ่งขนอุปกรณ์สร้างฉากต่าง ๆ ตลอดจนการฝึกซ้อมละครเรื่องที่จะแสดงด้วย กล่าวได้ว่าบุคคลผู้นี้ทำหน้าที่คอยดูแลให้ละครเป็นไปตามกำหนดรายการ

ราวปี ค.ศ.1500 ในฝรั่งเศส สเปน เบลเยี่ยม สวิสเซอร์แลนด์ และออสเตรียมีการจ้างคนดูแลควบคุมละครศาสนา คนหนึ่งที่เราทราบชื่อก็คือ Jean Bouchet ชาวฝรั่งเศสหน้าที่ของเขาก็คือเป็นผู้จัดการหรือกำกับการแสดง นอกเหนือไปจากนั้นแล้วยังรวมไปถึงการหาฝ่ายสร้างฉาก ฝ่ายจัดสถานที่ ที่นั่งคนดู ให้คำแนะนำเรื่องการจัดแสดงและจัดเวที รวมทั้งเทคนิคต่าง ๆ ในการเปลี่ยนฉาก ทั้งยังต้องเลือกตัวนักแสดง ฝึกซ้อมการแสดง จัดเตรียมบุคคลที่จะทำหน้าที่เก็บเงินเข้าชม บางครั้งเขาอาจจะต้องสวมบทผู้บรรยายระหว่างละครแสดงเพื่อเล่าว่าเหตุการณ์ในละครดำเนินมาถึงไหนแล้ว มีอะไรเกิดขึ้นบ้าง พร้อมทั้งกระตุ้นความสนใจของคนดูให้ติดตามชมว่าเหตุการณ์ต่อไปจะเป็นเช่นไร

หน้าที่และความรับผิดชอบของ 'pageant masters' ดูจะไม่

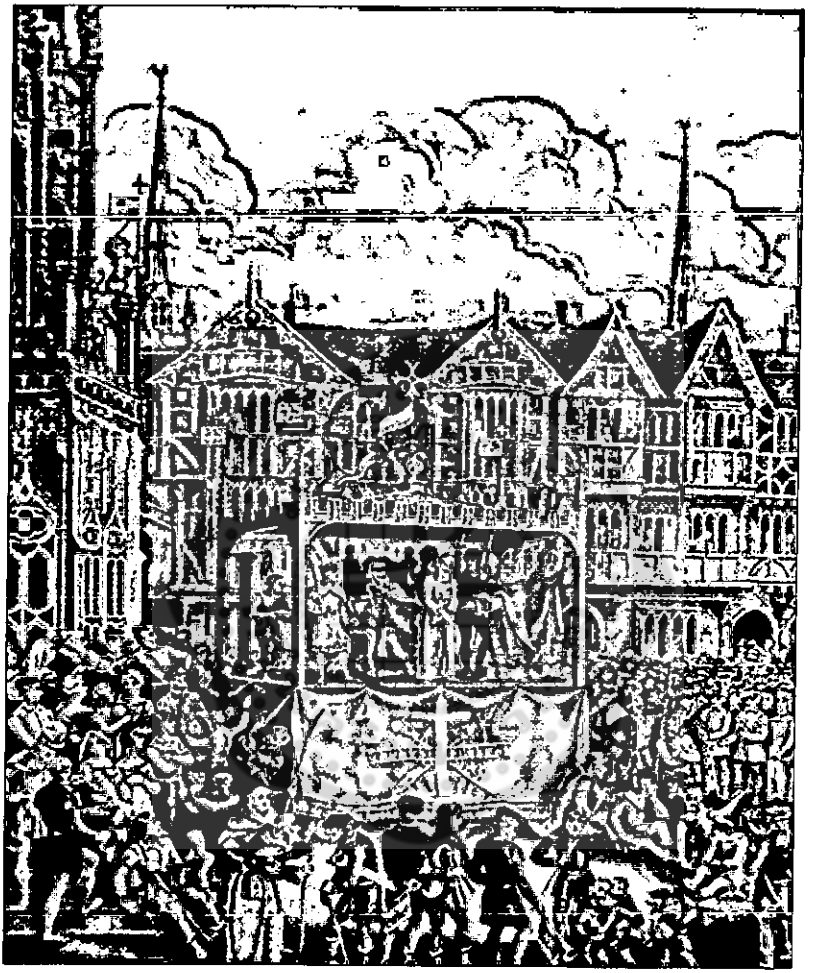
เหมือนกับผู้กำกับการแสดงในปัจจุบัน พวกเขามิได้พัฒนาการตีความบทหรือความคิดรวบยอดจากบทเพื่อปรับปรุงการแสดงอย่างที่ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ควรทำ แต่ทว่าในลักษณะของการจัดระบบและการบริหารงานผู้จัดการละครของยุคกลาง ดูจะทำหน้าที่เช่นเดียวกับผู้กำกับการแสดง ซึ่งดูจะเกิดขึ้นในระยะต้น ๆ จนอาจกล่าวได้ว่านี่คือลักษณะที่มาของผู้กำกับการแสดงในยุคแรก ๆ ก็ว่าได้

เวทีที่จัดแสดง

รูปแบบของเวทีที่ใช้แสดงละครศาสนาในยุคกลางมี 2 รูปแบบ คือ Processional Stage และ Stationary Stage ชาวอังกฤษ สเปน และดัชท์จะใช้เวทีแสดงแบบขบวนคาราวาน (Processional Stage) ขณะที่ชาติอื่น ๆ ในยุโรปจะใช้เวทีแบบคงที่ (Stationary Stage)

Processional Stage หรือเวทีแสดงแบบขบวนคาราวาน ละครศาสนาที่จัดแสดงโดยอาศัยเวทีแบบนี้ละครจะจัดแสดงขึ้นบนเกวียน ซึ่งเดินทางจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง ละครจะนำเสนอต่อคนดูในแต่ละพื้นที่ที่กองคาราวานเดินทางผ่านไป คนดูก็จะมารวมตัวกันเพื่อดูละครในสถานที่ต่าง ๆ กันไป มีคำถามและข้อสงสัยจำนวนมากเกี่ยวกับ เวทีแบบขบวนคาราวานในอังกฤษ ทว่าเราก็ยังไม่มีคำตอบที่แน่นอนว่าเวทีเหล่านั้นมีลักษณะอย่างไร

ตัวอย่างเช่น มีคำถามกันว่าเกวียนหรือล้อเลื่อนของคณะละครจะมีลักษณะรูปร่างเช่นไร **ทฤษฎีแรกเชื่อว่า** เกวียนหรือล้อเลื่อนที่คณะละครใช้แสดงละครจะมีลักษณะเป็นโครงสร้างสองชั้นตั้งอยู่บนล้อ



4 ถึง 6 ล้อ โดยที่พื้นที่ชั้นล่างจะใช้เป็นห้องแต่งตัว ขณะที่ชั้นบนจะประกอบด้วยฉากและพื้นที่ที่ใช้แสดงละคร แต่ก็มีข้อแย้งว่า ถ้าเป็นตามความเชื่อนี้ นั่นแสดงว่าเกวียนของคณะละครจะต้องสูงใหญ่มาก ซึ่งจะต้องเคลื่อนที่ได้ลำบากอย่างมาก เพราะถนนต่าง ๆ ในยุคกลางของอังกฤษจะเป็นถนนขนาดเล็กนอกจากนี้หากเป็นดังที่กล่าวข้างต้น เนื้อที่สำหรับแสดงจะแคบเกินไป **ทฤษฎีที่สองเชื่อว่า** เกวียนที่คณะ

ละครใช้จะประกอบด้วยเกวียนซึ่งมีหลังคาชั้นเดียวใช้ขนฉาก และเกวียนที่บรรทุกนั่งร้านแบบไม่มีหลังคาสำหรับใช้เป็นเวทีแสดงอีกคันหนึ่ง การเปลี่ยนเครื่องแต่งกายของนักแสดงอาจใช้พื้นที่หลังฉากด้านหลังของเกวียน ความเชื่อนี้อาศัยข้อมูลจากคาราวานของคณะละครสเปน ซึ่งใช้ล้อเลื่อนขนฉากขึ้นมาแสดงบนลานเวทีละคร อย่างไรก็ตามสเปนใช้เกวียน 2-4 คัน สำหรับละครเรื่องหนึ่ง

นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามี**บางทฤษฎีที่มีความเชื่อต่างไปจากสองทฤษฎีข้างต้นก็คือ** เชื่อว่าลักษณะเวทีแบบขบวนคาราวานนี้ค่อนข้างจะซับซ้อนและยุ่งยากมาก ขณะที่แต่ละเมืองจะจัดงานสำหรับการแสดงละครศาสนาเพียงวันเดียวซึ่งจะไม่มีเวลามากพอที่จะทำฉากต่าง ๆ ให้เสร็จได้ทัน ด้วยเหตุที่ละครมีขนาดความยาวที่ไม่แน่นอน ซึ่งจะทำให้เกิดความยุ่งยากที่จะใช้เวทีแสดงแบบนี้ได้ นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าขบวนล้อเลื่อนคาราวานนี้ จะใช้เพื่อขนฉาก และนักแสดงเด่น ๆ แห่แหนไปรอบ ๆ เมือง จากนั้นก็จะมาแสดงที่เวทีคงที่ มิได้แสดงบนเกวียน

แต่ไม่ว่าจะมีข้อถกเถียงถึงลักษณะของ Processional Stage อย่างไรก็ตาม รูปแบบเวทีแสดงนี้ก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอละครศาสนาในยุคกลางของอังกฤษ สเปน และเนเธอร์แลนด์ โดยปราศจากข้อกังขา

Stationary Stage หรือเวทีคงที่ เป็นรูปแบบเวทีที่ใช้จัดแสดงละครศาสนาในยุคกลางรูปแบบหนึ่งของยุโรปเวทีแบบนี้จะอาศัยพื้นที่ราบเรียบแทนเวทียกระดับ ซึ่งอาจใช้ลานโล่งของเมืองหรือจตุรัสกลางเมือง ซึ่งเป็นพื้นที่กลางแจ้งประกอบไปด้วยชิ้นส่วนของฉากซึ่งเป็นรูปแบบอาคารสถานที่ขนาดเล็ก ๆ วางต่อ ๆ กันอยู่จำนวนหนึ่ง (บางครั้งหากแสดงในอาคารพื้นที่จะเล็กลง) ชิ้นส่วนของฉากซึ่งเป็นอาคารเล็ก ๆ จะวางต่อ ๆ กันบนเวที ซึ่งอาจจะเป็นพื้นดินหรือเป็นเวทียกระดับก็ได้ ละครชุด (cycle play) นั้นปกติจะแบ่งเป็นตอน ๆ พวกเขาจะอาศัยช่วงพัก (intermissions) (ละครชุดบางครั้งจะยาวถึง 24

ชั่วโมง)ของละครในการปรับเปลี่ยนฉากบนเวทีแสดง องค์ประกอบของฉากอันเป็นที่นิยมและรู้จักกันทั่วไปก็คือ ส่วนของฉากที่ใช้แสดงถึงสวรรค์และนรก ซึ่งจัดวางไว้คนละมุมของเวที ส่วนที่เป็นสวรรค์จะทำให้สูงและจะซ่อนอุปกรณ์ที่ทำให้ตัวละครเหาะได้ไว้ด้วย จะเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ยกตัวผู้แสดงให้ลอยขึ้น ส่วนพื้นที่ซึ่งทำเป็นทางเข้าสู่นรกนั้นจะทำเป็นหัวสัตว์ประหลาด ซึ่งพ่นไฟและควันได้ ช่วงกลางของเวทีจะเรียงรายด้วยอาคารซึ่งแทนสถานที่ต่าง ๆ ในพื้นโลกนี้

เทคนิคพิเศษในละครศาสนายุคกลางจะเรียกว่า "secrets" ซึ่งจะมีบุคคลที่รับผิดชอบดูแลเรื่องนี้โดยเฉพาะ ในเบลเยี่ยมฉากน้ำท่วมโลกในละครที่เป็นเรื่องของโนอานั้น บนเวทีแสดงจะมีการเก็บถังน้ำจำนวนมากไว้บนหลังคาเหนือเวที เมื่อถึงเวลาก็จะปล่อยน้ำลงมา หรือบางครั้งตัวละครจะสามารถเหาะเหินได้ โดยใช้ลวดหรือเชือกโยงบนหลังคาและฉากส่วนต่าง ๆ หรืออาศัยประตูกลเพื่อช่วยให้ตัวละครและอุปกรณ์ประกอบฉากปรากฏขึ้นและหายไปได้ นอกจากนี้ยังอาศัยวัสดุผิวมันสะท้อนแสงเพื่อสร้างลักษณะของรัศมีให้เกิดแก่พระผู้เป็นเจ้าและนักบุญในเรื่องได้

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ดูกับการแสดง บางครั้งผู้ดูจะสามารถดูการแสดงได้จากทุก ๆ ด้านซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับ Theater in the round ทว่าบางครั้งผู้ดูจะดูละครได้สามด้าน หรือแม้แต่ด้านเดียวก็มีเช่นกัน ที่นั่งของคนดูจะเป็นที่นั่งชั่วคราว คนดูที่อยู่ติดเวทีอาจจะยืนดู ขณะที่ผู้ดูที่อยู่ห่างไกลอาจนั่งบนลังไม้ บนนั่งร้าน เป็นต้น

ละครแสดงเรื่องราวของนักบุญ (Miracle Play)

ละคร miracle หรือละครแสดงที่เรื่องราวของนักบุญเป็นรูปแบบของละครที่ได้รับความนิยมรูปแบบหนึ่งในยุคกลางของตะวันตก มีลักษณะกลวิธีการประพันธ์ที่คล้ายคลึงกับละครศาสนา แต่แทนที่จะนำเรื่องราวในคัมภีร์ไบเบิลมาเป็นโครงเรื่อง ละครประเภทนี้จะใช้เรื่องราวของนักบุญในคริสตศาสนา ด้วยเหตุที่ละครศาสนาประเภท mystery

คล้ายเหมือนกับละคร miracle นักวรรณกรรมจึงไม่แยกละครสองประเภทนี้ออกจากกัน เดิมคำว่า miracle ใช้เรียกละครในยุคกลางของตะวันตกทั้งหมด เรื่องที่นิยมมากสำหรับละคร miracle ได้แก่เรื่องของแมรี่ (Virgin Mary) และนักบุญนิโคลาส (Saint Nicholas) ในอังกฤษที่นิยมแสดงมากก็คงได้แก่เรื่องของนักบุญจอร์จ (Saint George) เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวถึงละครประเภทนี้ไว้ว่าละครประเภทมิราเคิลนี้ได้รับความนิยมแพร่หลายและเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วในคริสตศตวรรษที่สิบสาม และได้รับความนิยมต่อมาจนถึงศตวรรษที่สิบสี่ สิบห้า และสิบหก การแสดงละครประเภทนี้แสดงในเทศกาลคอร์พัสคริสติ (Corpus Christi) ซึ่งมีขบวนรถแห่พระโฮสท์ (Host) ไปรอบ ๆ เมือง และขบวนรถที่ตามจะจัดการแสดงฉากต่าง ๆ รถคันหนึ่งก็แสดงฉากหนึ่ง และแสดงซ้ำไปเรื่อย ๆ เมื่อไปหยุดขบวนให้คนชมตามที่ชุมชนต่าง ๆ รวมแล้วรถทั้งขบวนแสดงเรื่องคริสตศาสนาตั้งแต่ต้นจนจบ การแสดงบนขบวนแห่นี้เรียกว่า pageant การแสดงแบบนี้มีพวกสมาคมพ่อค้าต่าง ๆ ซึ่งมีบทบาททั้งในทางเศรษฐกิจและสังคมมากในสมัยกลาง สนับสนุนทางด้านค่าใช้จ่าย ในประเทศอังกฤษมีบทละครประเภทมิราเคิลนี้อยู่ประปรายตามเมืองต่าง ๆ เมื่อรวบรวมแล้วก็ได้ครบสมบูรณ์ทั้งชุด คือ คริสตประวัติตั้งแต่เริ่มสร้างโลกจนกระทั่งถึงวันสิ้นโลก บทละครมิราเคิลของเมืองเชสเตอร์ (Chester) นั้นก็มีครบชุดรวมยี่สิบห้าเรื่องเริ่มตั้งแต่ซาตานถูกพระเจ้าเนรเทศจากสวรรค์จนกระทั่งเรื่องสุดท้ายเป็นวันสิ้นโลก ต่อมาในคริสตวรรษที่สิบห้า นักเขียนบทละครมิราเคิลแห่งเวคฟิลด์ ได้เขียนบทละครไว้ห้าบท มีการแทรกเรื่องของชนบทในยุคนั้นและอารมณ์ขันไว้ด้วย

ละครสอนศีลธรรม (Morality Play)

นักวิชาการจำนวนหนึ่งเชื่อว่า ในขณะที่ละครแสดงเรื่องราวของนักบุญกำลังเฟื่องฟูและได้รับความนิยมอย่างมากขึ้น ละครสอนศีลธรรมก็เกิดขึ้น เนื้อเรื่องที่นำมาเล่นนั้นไม่ได้นำมาจากประวัติของ

คริสตศาสนา หรือบุคคลสำคัญในศาสนา หากแต่เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเพื่อการอบรมศีลธรรมแก่ผู้ดูโดยใช้ตัวละครเป็นตัวแทนของนามธรรมต่าง ๆ ละครประเภทนี้เรียกว่า Morality play โดยนำเรื่องที่บรรดาพระนิยมเทศน์สั่งสอนมาผูกเป็นบทละครเช่นเรื่องความขัดแย้งระหว่างบาปมหันต์เจ็ดประการ กับคุณธรรมอันเลิศเจ็ดอย่าง หรือเรื่องที่กล่าวถึงความกรุณา (Mercy) และสันติภาพ (Peace) พากันไปอ้อนวอนพระผู้เป็นเจ้าให้ทรงเมตตาต่อดวงวิญญาณของมนุษย์ เป็นต้น บทละครสั่งสอนศีลธรรมเรื่องแรกที่ยังมีต้นฉบับเหลืออยู่สมบูรณ์คือ เรื่อง The Castle of Perseverance ซึ่งเขียนในปี ค.ศ. 1425 ซึ่งแสดงให้เห็นวงจรชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย และแสดงการต่อสู้ระหว่างอำนาจของความดีและความชั่วในตัวคน โดยมีตัวละครเป็นสัญลักษณ์ของนามธรรม ได้แก่ Good Angel, Bad Angel และ Seven Deadly Sins เป็นต้น และหลังจากที่ผลัดกันแพ้ชนะมาหลายครั้งในที่สุดความดีก็ชนะความชั่ว

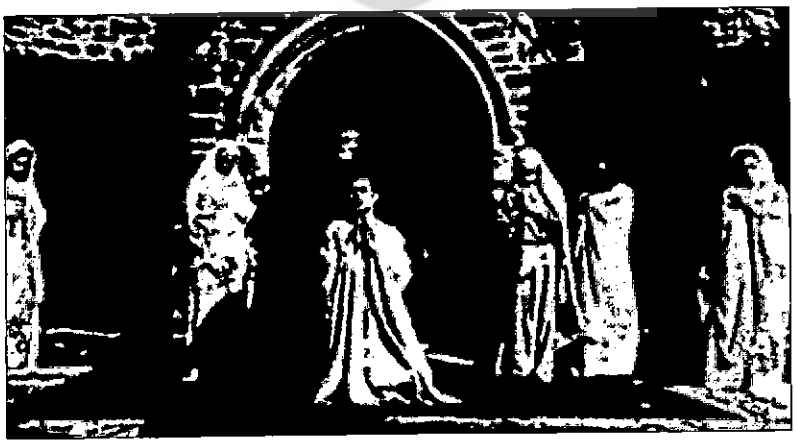
ละครสอนศีลธรรมเป็นละครรูปแบบหนึ่งในยุคกลาง เป็นละครที่พยายามสอนศีลธรรมผ่านตัวละครที่สร้างขึ้นเปรียบเทียบ นักวิชาการบางท่านเรียกละครประเภทนี้ว่า Station dramas เพราะว่าระหว่างการเดินทางของตัวละครเอก จะต้องเผชิญหน้ากับวิกฤติกาลต่าง ๆ ซึ่งเป็นเสมือนการเปรียบเทียบถึงการเดินทางของพระเยซูคริสต์ที่ต้องฟันฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ ในละครประเภทนี้จะกำหนดให้ตัวละครผจญกับบทเรียนศีลธรรมต่าง ๆ ตัวละครหลักในละครสอนศีลธรรมจะเป็นคนปุถุชนทั่วไปมิใช่นักบุญ หรือบุคคลในคัมภีร์ไบเบิลเหมือนในละครศาสนา และ Miracle plays ละครประเภทนี้จะเกี่ยวพันกับปัญหาด้านศีลธรรมซึ่งมีรากฐานมาจากคริสตศาสนา

ลักษณะละครสอนศีลธรรมประเภทนี้ ปรากฏอีกครั้งในละครยุคเรอเนซองค์ของอังกฤษเพราะละครของอังกฤษในยุคเรอเนซองนั้นปกติจะนำเสนอการต่อสู้ระหว่างแรงสองแรง ความดีกับความชั่ว อันเกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครเอก นอกจากนี้ยังอาจเป็นการต่อสู้

ระหว่างพระผู้เป็นเจ้ากับซาตาน หรือระหว่างเทพดีกับเทพเลว เป็นต้น ลักษณะอิทธิพลของละครสอนศีลธรรมที่ปรากฏในละครอังกฤษยุคเรอเนซองค์ พบได้ในงานบทละครของคริสโตเฟอร์ มาโลว์ (Christopher Marlowe) และบทละครของเชคสเปียร์ (Shakespeare)

บทละครเรื่อง Everyman

Everyman เป็นบทละครสอนศีลธรรมที่ได้รับความนิยมอย่างสูงมาจนกระทั่งในปัจจุบันในบทละครเรื่องนี้ตัวละครชื่อEveryman ซึ่งเป็นตัวแทนของความเป็นมนุษย์ได้รู้ข่าวอย่างกระทันหันจากความตาย (Death) ซึ่งเป็นผู้นำสารของพระผู้เป็นเจ้า มาบอกเขาว่าเขาจะสิ้นอายุขัยในโลกมนุษย์ ด้วยเหตุที่ไม่เคยคิดว่าจะต้องตายประกอบกับความกลัวที่จะต้องเดินทางสู่โลกหน้าตามลำพัง—"Everyman" จึงพยายามหาเพื่อนร่วมทางไปกับตน เขาได้พบปะพูดคุยกับตัวละครมากมายหลายตัว อาทิวัตถุสมบัติ (Worldly Goods) ญาติพี่น้อง (Kin) ความงาม (Beauty) และอื่น ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นตัวแทนของความคิดในแบบของนามธรรม สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นปฏิเสธที่จะเดินทางเป็นเพื่อนเข้าไปสู่ปรโลกทั้งสิ้น เว้นแต่ความดี (Good deeds) เท่านั้นที่ยินดีจะเป็นเพื่อนร่วมเดินทางไปกับเขาเมื่อเขาสิ้นชีวิตแล้ว บทเรียนหรือคำสอน ที่บทละครเรื่อง Everyman ให้แก่ผู้ดูก็คือ ให้ผู้ดูละครได้



เรียนรู้ว่าความดีหรือกรรมดีเท่านั้นที่จะช่วยเราได้เมื่อเราตายแล้ว

แม้ว่าละครสอนศีลธรรมก็ยังคงเป็นเรื่องเกี่ยวพันกับศาสนา และมีการใช้นักแสดงอาชีพ (ราวศตวรรษที่ 16) ซึ่งต่างไปจากละครศาสนาอื่น ๆ ในยุคเดียวกันการใช้นักแสดงอาชีพทำให้บทละครประเภทนี้คล้ายกับการแสดงที่ไม่เกี่ยวกับศาสนา อย่างไรก็ตามเวทีที่ใช้แสดงตลอดจนเทคนิคบนเวทีแสดงก็ยังคงมีลักษณะเช่นเดียวกับละครศาสนาในยุคนี้ อาจรวมถึงการใช้เวทียกระดับที่ไม่มีองค์ประกอบฉากเลยก็ได้

การแสดงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา

การต่อสู้ระหว่างละครศาสนาและการแสดงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา เริ่มคลี่คลายในช่วงปลายของยุคกลางซึ่งเริ่มพัฒนาเข้าสู่ยุคเรอเนซองค์ ขณะที่ละครศาสนาประเภทต่าง ๆ ของยุคกลางพัฒนาไป ละครที่ไม่ใช่เรื่องศาสนาก็ปรากฏภาพชัดขึ้น

ตลอดระยะเวลาของยุคกลาง การละครของนักแสดงอาชีพที่มีชีวิตและคงอยู่ในสังคมยุคกลางก็ได้แก่กลุ่มนักร้องเร่ ละครใบ้ นักเล่นกล นักไต่ลวด เป็นต้น กลุ่มนักแสดงเหล่านี้ถูกโจมตีจากองค์กรทางศาสนาว่า เป็นคนป่าเถื่อน เป็นพวกนอกศาสนาตลอดจนเป็นพวกที่ดูหมิ่นและทำลายศาสนา อย่างไรก็ตามคณะนักแสดงเหล่านี้ก็ยังคงเดินสายแสดงไปทั่ว นอกจากนี้แล้วการแสดงเหล่านั้นจะมีโอกาสแสดงในงานเทศกาลที่เรียกว่า May day Games ซึ่งก็จัดเป็นงานเทศกาลเฉลิมฉลองของคนกลุ่มชั้นแรงงานชั้นต่ำในสังคมยุคกลาง

ในช่วงปลายยุคกลางเกิดรูปแบบละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา 2 รูปแบบคือ

1. **ละครพื้นบ้าน** (Folk play) ซึ่งเป็นละครที่กล่าวถึงวีรกรรมของวีรบุรุษระดับท้องถิ่น บร็อคเก็ต (Oscar G.Brockett) กล่าวว่า "ละครพื้นบ้าน (folk play) อาจเป็นละครที่มีความสำคัญน้อยที่สุดในยุคกลางเป็นละครที่กล่าวถึงการผจญภัยของวีรบุรุษซึ่งเป็นที่นิยมเฉกเช่น

โรบินฮู้ด (Robin Hood) หรือ เซนต์จอร์จ (St.George) และมักจะมีเรื่องของการต่อสู้ดวลดาบ การเต้นรำ...ละครประเภทนี้จะแสดงโดยนักแสดงสมัครเล่นซึ่งแสดงจากบ้านหนึ่งไปอีกบ้านหนึ่ง และมักจะแสดงในช่วงเทศกาลคริสตมาส"

2. **ละครตลกชวนหัว** (Farce) นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าละครตลกชวนหัวอาจถือเป็นรูปแบบของละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาที่น่าสนใจมากที่สุดและสำคัญมากที่สุดในบรรดารูปแบบละครกลุ่มนี้ในยุคกลาง เป็นละครที่สร้างความตลกขบขันจากการหยิบยกเอาจุดอ่อนของมนุษย์มาล้อเลียน ซึ่งนับว่าเป็นรูปแบบที่ตรงข้ามกับละครศาสนา เพราะละครตลกเหล่านี้จะสร้างหาสยรสจากความเป็นปถุชน ติเตียนพฤติกรรมต่าง ๆ ของปถุชน อาทิ การประพฤติผิดในกาม การหลอกลวงตลอดจนการประพฤติผิดศีลธรรมเนียมของสังคมทั้งหลายเรื่องเหล่านี้จะถูกนำมาล้อเลียนเสียดสีประชดประชัน นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าละครชนิดนี้เป็นที่นิยมกันมากในประเทศฝรั่งเศสในช่วงคริสตศตวรรษที่สิบห้า ในประเทศอังกฤษจอห์นเฮย์วูด (John Haywood 1497–1580) เป็นผู้นำละครแนวนี้มาแสดงโดยใช้บทที่แปลจากภาษาฝรั่งเศสและบทที่เขียนขึ้นเอง ส่วนมากจะเป็นเรื่องตลกทางด้านชู้สาวหรือเรื่องล้อเลียนพระในคริสตศาสนา อาทิพระเป็นชู้รักของภรรยาชาวบ้าน หรือเรื่องของชายหนุ่มที่หลงรักหญิงสาวแล้วขอให้หญิงที่วัยแก่กว่าตนช่วย แต่การณ์กลับเป็นว่าหญิงแก่ผู้นั้นกลับมาหลงรักชายหนุ่มเสียเอง เป็นต้น

ผลงานการละครที่ไม่เกี่ยวกับคริสตศาสนาตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 13 ตัวอย่างเช่น The Play of Greenwood โดย Adam de le Halle แห่ง Arras ชาวฝรั่งเศสเชื่อว่าน่าจะเขียนขึ้นราว คศ.1276 บทละครเรื่องนี้ผสมผสานเรื่องราวจากพื้นบ้านเกี่ยวกับเทพธิดาและเหตุการณ์อันเกิดจากอำนาจเหนือธรรมชาติ รวมทั้งมีการประชดประชันการดำเนินชีวิตของชาวบ้านใน Arras ด้วย นอกจากนี้บทละครที่ได้ข้อมูลจากท้องถิ่นอีกเรื่องของนักประพันธ์ผู้นี้ก็คือ The Play and Marion ซึ่งประพันธ์ขึ้นราว คศ.1283

ความนิยมในละครสุขนาฏกรรม และละครตลกถึงระดับขีดสุดในช่วงศตวรรษที่ 14 บทละครที่ยังคงเหลือได้แก่ งานประพันธ์ละครตลกของฝรั่งเศสชื่อ Pierre Patelin ซึ่งเป็นเรื่องเล่าของ Patelin ซึ่งเป็นนักกฎหมายที่โกงผ้าจากพ่อค้าได้ เขาภูมิใจมากจึงเล่าให้กับชาวนาคนหนึ่งฟังว่าเขาใช้วิธีการใดในการหนีหนี้ จากจุดนี้เองทำให้ชาวนาผู้นั้นตลบหลัง Patelin และโกงเขาโดยไม่ยอมชำระหนี้สิน ซึ่งค้างชำระเขาอยู่

นักประพันธ์ชาวเยอรมันชื่อ Hans Sachs (1494-1576) ประพันธ์บทละครไว้เกือบ 200 เรื่อง ตัวอย่างผลงานของเขาเรื่องหนึ่งก็คือ The Wandering Scholar From Paradise ซึ่งเป็นเรื่องของหญิงผู้หนึ่งด้วยเหตุที่สามีคนที่สองของเธอโหดร้ายมาก เธอจึงฝันว่าเธอได้พบสามีคนแรกซึ่งมรณะไปแล้ว เมื่อนักศึกษาซึ่งเดินทางผ่านมาบอกเธอว่าเขามาจากปารีส (Paris) เธอคิดว่าเขาบอกว่า Paradise เธอคิดว่าเขาต้องสามารถติดต่อกับสามีที่ล่วงลับไปแล้วของเธอได้ เธอจึงได้ขอ ให้เขานำเสื้อผ้าและเงินไปให้สามีของเธอเมื่อเขาเดินทางกลับสวรรค์ (Paradise) นักศึกษาผู้นั้นรีบตอบตกลงและทำตามแผน เมื่อสามีคนที่สองของเธอกลับมาได้ยินเรื่องราวต่าง ๆ เขาจึงไล่ตามนักศึกษาผู้นั้น ค้นพบเงิน แต่เมื่อเขาควบคุมตัวนักศึกษาคนนั้นได้ด้วยความเฉลาของเขาที่สุดนักศึกษาผู้นั้นก็หลบหนีเขาไปพร้อมด้วยเงินและม้าของสามีคนที่สองด้วย

ในประเทศอังกฤษ ละครตลกพัฒนาจนเห็นได้ชัดในศตวรรษที่ 16 เช่นเดียวกัน Johan เป็นเรื่องของภรรยาขี้บ่นคนหนึ่งแอบไปมีสัมพันธ์สวาทกับนักบวช เมื่อผู้เป็นสามีถูกเยาะเย้ยถากถางโดยภรรยาและชู้รักของหล่อนเขาจึงพยายามผลักดันให้ทั้งคู่เดินทางไปต่างเมือง แต่แล้วก็ฉุกคิดได้ว่าเขาพลาดท่า เพราะว่ากลายเป็นว่าเขาเปิดโอกาสให้หล่อนตกไปอยู่ในอ้อมกอดของชายอื่น

ในช่วงที่ละครตลกพัฒนาอยู่นั้น นักแสดงร่อนเร่เหล่านั้นเริ่มจัดระบบเป็นคณะละครพร้อมทั้งหาผู้อุปถัมภ์ที่ร่ำรวยมั่งคั่งซึ่งอาจเป็นเจ้านาย เชื้อพระวงศ์และพ่อค้า คณะละครค้นพบว่าวิธีนี้จะเป็นวิธีที่ดี

ที่สุดในการพัฒนาละคร การแสดงประเภทหนึ่งที่จัดแสดงให้แก่ผู้อุปถัมภ์ก็คือ "interlude"

Interlude เป็นละครสั้น ๆ ที่แสดงระหว่างการรับประทานอาหาร โดยจะแสดงในห้องอาหาร ขณะที่ระบบศักดินารุ่งเรืองขึ้นในยุโรป การแสดงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาเริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น เกิดการผสมผสานของรูปแบบละครที่แสดงในราชสำนักของยุคกลางกับละครเร่ขึ้น เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่าละครอินเทอร์ลูดเกิดขึ้นในปลายคริสตศตวรรษที่สิบห้า มีลักษณะคล้ายละครสั่งสอนศีลธรรมซึ่งใช้ตัวละครแทนนามธรรม ทว่าเพิ่มอารมณ์ขันและชีวิตจริงมากขึ้นเป็นละครขนาดสั้นซึ่งใช้แสดงในงานเลี้ยง นักประวัติศาสตร์เชื่อกันว่า ละครประเภทนี้เป็นเครื่องเชื่อมโยงระหว่างละครศาสนาของสมัยกลางกับละครชาวบ้าน สมัยทูดอร์มีนักเขียนบทละครประเภทนี้ในศตวรรษที่สิบหกหลายคนแต่ที่สำคัญที่สุดได้แก่ จอห์น เฮย์วูด (John Heywood) บทละครส่วนใหญ่ของเขาเขียนขึ้นเพื่อความบันเทิงมากกว่าจะเขียนเพื่ออบรมสั่งสอนคนดูและมักนำมาแสดงในงานเลี้ยงตามบ้านของชนชั้นสูง เช่นเรื่อง The Play of The Weather เป็นเรื่องที่กล่าวถึงจูปีเตอร์ (เทพบิดรในเทวตำนานกรีก) ส่งเทพออกไปสืบดูว่ามนุษย์ชอบอากาศประเภทใดและเมื่อไปถามคนที่มีอาชีพต่างกันก็ได้รับคำตอบที่แตกต่างกันออกไป เช่น โรงสีที่ใช้น้ำก็ต้องการฝนตกมาก ๆ และไม่มีลม ส่วนโรงสีที่ใช้ลมก็บอกว่าต้องการลมแรงขอฝนให้น้อยลงขณะที่บุรุษเจ้าสำราญที่ชอบล่าสัตว์เป็นกีฬาก็บอกว่าไม่ต้องการทั้งลมและฝนเพราะต้องการให้พื้นดินแห้ง ทว่าเด็กนักเรียนกลับต้องการหิมะเพราะเอามาปั้นปากันเล่น เป็นต้น

การเสื่อมสลายของละครศาสนา

การแพร่ขยายของนิกายโปรเตสแตนท์ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 16 ทำให้ระบบอำนาจของศาสนจักรโรมันคาธอลิกอ่อนแอลง ผลทำให้ละครศาสนาถึงจุดสิ้นสุดนิกายโรมันคาธอลิกเลิกให้การสนับสนุนละคร

ศาสนานิกายโปรเตสแตนท์ถือว่า ละครศาสนาเป็นเครื่องมือนิกายโรมันคาธอลิก เหตุนี้ราวปี คศ. 1548 ในปารีสถือว่าละครศาสนาเป็นเรื่องผิดกฎหมาย ในประเด็นการเสื่อมสลายของละครศาสนานี้ บร็อคเก็ต (Brockett) เสนอความเห็นไว้ว่า 'มีองค์ประกอบหลายอย่างที่ส่งผลให้ละครในยุคกลางเริ่มเสื่อมลง ประการแรกคงได้แก่ระดับความสนใจของคนในอันที่จะศึกษาเรื่องของคลาสสิคเพิ่มระดับมากขึ้น จึงส่งผลให้เกิดความคิดใหม่ ๆ ในการเขียนบทละครและการจัดแสดงละครเวที ประการที่สองการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างทางสังคมเป็นตัวที่ค่อย ๆ ทำลายระบบศักดินาและวิถีชีวิตของคนในยุคนั้นอันมีส่วนสนับสนุนกิจกรรมของชุมชนอย่างเช่น ละครศาสนา เป็นต้น ประการที่สาม บางทีอาจเป็นเพราะการต่อสู้ระหว่างความแตกแยกภายในศาสนจักรส่งผลให้เกิดการห้ามจัดแสดงละครศาสนา'

นอกจากนี้อาจเป็นเพราะคุณภาพของละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนามีอิทธิพลเหนือละครศาสนาเห็นได้จากลักษณะขบขันที่ปรากฏมากขึ้นใน The Second Shepherd's Play รวมทั้งลักษณะการเพิ่มความสนใจที่ลักษณะของ Humanism อันถือว่ามนุษย์คือผู้ที่กำหนดทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิต ดังปรากฏในบทละครเรื่อง Everyman อันเป็นผลส่งให้เกิดการพัฒนาของละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาอย่างมากในยุคเรอเนซองค์

บรรณานุกรม

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน. (2530). **ประวัติละครอังกฤษ** 1. กรุงเทพ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bevington, David. (1962). **From Mankind to Marlowe Growth in Structure in the Popular Drama of Tudor England**. Cambridge, Mass : Havard University Press.

Brockett, Oscar. (1991). **History of the Theatre**. Boston : Allyn and Bacon.

_____. (1979). **The Theatre An Introduction.** New York : Harcourt Brace College.

Collins Fletcher. (1971). **The Production of Medieval Church Music-Drama.** Charlottesville : University of Virginia Press.

Hardison, O.B. (1965). **Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages : Essays in the Origin and Early History of Modern Drama.** Baltimore : The John Hopkins Press.

Hartnall, Phyllis. (1985). **The Theatre : A Concise History.** London : Thames and Hudson.

Kolve, V.A. (1966). **The Play Called Corpus Christi.** Stanford, Calif. : Stanford University Press.

Kuritz, Paul. (1988). **The Making of Theatre History.** New Jersey : Prentice Hall.

Nagler, A.M. (1976). **The Medieval Religious Stage : Shapes and Phantoms.** New Haven, Conn: Yale University Press.

Nelson, Alan H. (1974). **The Medieval English Stage : Corpus Christi, Pageants and Plays.** Chicago : University of Chicago Press.

Potter, Robert. (1975). **The English Morality Play : Origins, History and Infuluence of a Dramatic Tradition** London : Routledge & Kegan Paul.

Tyedeman, William. (1986). **English Medieval Theatre. 1400-1500** London : Routledge & Kegan Paul.

Vince, Ronald. (1987). **Ancientand Medieval Theatre : A Historiographical Handbook.** Westport, Conn : Greenwood.

_____. (1989). **A Companion to the Medieval Theatre.** New York : Creenwood.

Wickham, Glynne, (1972). **Early English Stages.** 1300-1660 New York : Columbia University Press.

_____. (1985). **A Hisitory of The Theatre.** London : Phaidon Press.

William, Arnold. (1961). **The Drama of Medieval England.** East Lansing : Michigan State Universtiy Press.

Wilson, Edwin & Goldfar, Alvin. (1994). **Living Theater : A History.** New York : McGraw-Hill.

Woolf, Rosemary. (1972). **The English Mystery Play.** Berkeley : University of California Press.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
5(2) กรกฎาคม - ธันวาคม 2540

ละครของอิตาลี ในยุคเรอเนซองค์

วิลสันและโกลด์ฟาร์บ (Wilson & Goldfarb) กล่าวถึงยุคนี้ไว้ว่า "ยุคเรอเนซองค์นับเป็นยุคของ Humanism การค้นพบ และศิลปะอันมีลักษณะพิเศษ คำว่า Renaissance เป็นคำในภาษาฝรั่งเศส หมายถึงการเกิดใหม่ ยุคเรอเนซองค์ในทางประวัติศาสตร์ถือว่าเป็นระยะเวลาในช่วง ค.ศ.1400-1650 เป็นยุคที่ศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกเริ่มรุ่งเรืองอีกครั้ง และเป็นยุคที่ประชาชนเริ่มต้น เห็นความสำคัญของปัจเจกบุคคลว่ามีศักยภาพในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ภาพลักษณ์ที่สำคัญของยุคนี้ก็คือ การนำเอาวัฒนธรรมของกรีกและโรมันกลับมาอีกครั้ง สังคมของชาวอิตาลี และฝรั่งเศส ในศตวรรษที่ 14 คาดหวังว่าจะสามารถสร้างวัฒนธรรมแบบยุคคลาสสิคใหม่ ให้ทัดเทียมกับความรุ่งเรืองในยุคโบราณของกรีก และ โรมัน"

สิ่งหนึ่งที่สังคมยุคเรอเนซองค์แตกต่างไปจากสังคมยุคกลางคือ สังคมที่ย้ายอำนาจจากศาสนจักรมาสู่อำนาจของบ้านเมือง สังคมยุคนี้ให้ความสำคัญกับโลกปัจจุบัน มากกว่าความเชื่อเรื่องโลกหน้าหรือชีวิตบนสวรรค์หลังจากสิ้นชีวิตแล้ว

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวไว้ว่า "สมัยกลางสิ้นสุดลงในกลางศตวรรษที่สิบห้า ถือกันว่าสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) เริ่มในปี ค.ศ.1453 ซึ่งเป็นปีที่กรุงคอนสแตนติโนเปิลล่ม สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยานี้เป็นสมัยที่สนใจศึกษาวิทยาการของคลาสสิค กล่าวคือกรีกและโรมันกลับมาสู่ความนิยมอีกครั้งหนึ่งประกอบกับมีเหตุการณ์ประจวบเหมาะคือ ความยุ่งเหยิงวุ่นวายทางการเมืองที่ผลักดันให้บรรดานักปราชญ์

ราชบัณฑิตทั้งหลายของตะวันออกหนีภัยมาทางตะวันตกพร้อมกับนำวิชาการและความรู้ต่าง ๆ มาเผยแพร่ทางตะวันตก ทำให้นักปราชญ์ทางตะวันตกซึ่งมิได้มีความรู้ทางนี้มาก่อนหันมาศึกษาค้นคว้าของสมัยโบราณ สมัยนี้เป็นสมัยที่ความรู้ทางด้านมานุษยวิทยา (Humanism) มีชัยชนะเหนือความคิดแบบเดิมของสมัยกลาง การตื่นตัวหันกลับไปสนใจความรู้และวิทยาการของสมัยคลาสสิคทำให้ทัศนคติของคนเราที่มีต่อชีวิตในโลกนี้และโลกหน้าปฏิรูปไป ความตื่นตัวในวิทยาการสมัยคลาสสิคนี้เริ่มขึ้นในประเทศอิตาลีและแผ่ขยายไปในฝรั่งเศส เยอรมันนี เนเธอร์แลนด์ สเปน และอังกฤษ ตามลำดับ ...ความเชื่อหลักของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาที่ว่าชีวิตในโลกนี้และในปัจจุบันนี้มีความหมายและมีความสำคัญมากกว่าชีวิตในโลกหน้านั้น มีทั้งข้อดีและข้อเสียดังปรากฏในบทละครซึ่งสะท้อนความคิดของคนยุคนี้ ข้อดีก็คือว่าความคิดที่ว่าสิ่งทั้งหลายทั้งมวลย่อมเป็นไปได้ และไม่เกินความสามารถของมนุษย์นำไปสู่การเดินทางท่องเที่ยวไปในโลกกว้างและการค้นพบที่สำคัญ ๆ นำไปสู่ความรุ่งเรืองทางด้านดนตรี ศิลปะนานาชนิดและวรรณกรรมอันยิ่งใหญ่ของยุค ข้อเสียก็คือ เมื่อคนเรากลัวการลงโทษในโลกหน้าน้อยลงก็ทำอะไรกันตามใจชอบ เรียกร้องเสรีภาพจนเกินขอบเขต เอารัดเอาเปรียบ หลอกลวงฉ้อฉลและถึงกับประหัตประหารกัน เพราะไม่เกรงกลัวต่อบาปกรรม*

ทั่วทั้งยุโรปยุคเรอเนซองค์เกิดกิจกรรมทางการละครขึ้นมากมาย ชาวอิตาเลียนคิดค้นโอเปร่า คอมเมอเดีย เดลาเต้ (Commedia dell arte) เวทีแบบ Proscenium ฉากที่วาดแบบเปอร์สเป็คทีฟ และกฎของนีโอคลาสสิคสำหรับนักเขียนบทละคร ซึ่งส่งผลต่อการละครในยุคต่อ ๆ มาอีก 200 ปี คำว่า Neo แปลว่าใหม่ หรือแตกต่างไปจากอดีต Neo-classical มีความหมายถึงการพัฒนาและการปรับปรุงศิลปวัฒนธรรมของกรีก โรมัน ในยุคเรอเนซองค์

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าละครของสมัยนี้แยกตัวออกมาจากศาสนาโดยสิ้นเชิง ละครของชาวบ้านที่นิยมกันมีสองประเภท คือ

ละครประเภทที่ถูกต้องตามรูปแบบ และละครประเภทที่ชาวบ้านทั่วไปนิยม ได้แก่ ละครตลก ซึ่งในประเทศอิตาลีเรียกว่าคอมเมอเดีย เดลา เต้ (Commedia dell' arte) ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าสมัยนี้มิได้มีนักเขียนบทละครคนใดเขียนบทละครที่มีคุณค่าทางวรรณคดีเลย ทว่าละครทั้งสองประเภทนี้มีบทบาทสำคัญในทางประวัติละครในแง่ที่ว่าเป็นแม่แบบที่ทำให้เกิดวิวัฒนาการละครนำไปสู่ละครสมัยใหม่นอกจากละครคอมเมอเดียเดลา เต้และละครถูกแบบแผนของ กลุ่มปัญญาชนแล้ว ยังมีละครที่ใช้

ฉากเขาลำเนาไพร จัดว่าเป็นละครประเภทที่หนีจากความจริง (escapist drama) มีตัวละครเป็นพวกคนเลี้ยงสัตว์และนางไม้ นอกจากนี้ก็ยังมีละครโอเปร่า (opera) ซึ่งในตอนต้น ๆ ก็นำเอาเนื้อเรื่องจากเทพนิยายกรีกมาแต่ง เช่น เรื่องดาฟนี (Dafne) ซึ่งเป็นโอเปร่าเรื่องแรกและนำออกแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ.1597

ระหว่างยุคเรอเนซองค์ วัฒนธรรมในยุโรปเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ศูนย์กลางของกิจกรรมต่าง ๆ อยู่ที่อิตาลี สังคมของยุคนี้ยังคงคล้ายคลึงกับยุคกรีก กล่าวคือยังไม่มีการรวมเป็นประเทศ ทว่าคงแยกกันเป็นกลุ่มของรัฐอิสระ ระบบการเมืองของยุโรปเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดในช่วงยุคเรอเนซองค์ การปกครองโดยอำนาจเด็ดขาดอยู่ที่กษัตริย์และเจ้าชาย เข้ามาแทนที่อำนาจของศาสนจักร

ในยุคนี้พ่อค้าที่มั่งคั่ง หรือผู้นำนายทุนเป็นกุญแจสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจ ชนชั้นพ่อค้าและนายทุนมีบทบาทมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอิตาลี นายทุนผู้มั่งคั่งเหล่านี้ต้องการกิจกรรมบางอย่างเพื่อคลายเหงาในเวลาว่าง เหตุนี้เองจึงเกิดระบบผู้อุปถัมภ์ขึ้น บรรดานายทุนที่มั่งคั่งเช่น ตระกูลเมดิซี (Medici) แห่งฟลอเรนซ์ ให้ทุนสนับสนุนแก่ศิลปิน

ศิลปะในยุคเรอเนซองค์ แตกต่างจากศิลปะในยุคกลาง ดังเห็นได้จากงานจิตรกรรมของไมเคิลแองเจลโล และลีโอนาร์โด ดาวินชี หากเราพิจารณาเปรียบเทียบกับผลงานจิตรกรรมยุคกลาง เช่น งาน Madonna Entroned ของจิออตโต ซึ่งให้ความสำคัญแก่ศาสนา แม้ว่าศิลปินในยุคเรอเนซองค์อาจได้แรงดลใจจากศาสนา อาทิ ผลงาน เดวิดและโมเสส (Devid & Moses) ของไมเคิลแองเจลโล และผลงานจิตรกรรม The Last Supper ของดาวินชี ศิลปินในยุคเรอเนซองค์จะนำเสนอเรื่องราวของศาสนา ด้วยรูปแบบที่แตกต่างจากงานศิลปะยุคกลาง กล่าวคือพวกเขาจะนำเสนอด้วยภาพลักษณ์ของมนุษย์ปุถุชนมากกว่าภาพลักษณ์ของบุคคลในศาสนาซึ่งไม่มีตัวตน หรือเป็นภาพ

ของบุคคลในจินตนาการ ซึ่งดูไกลจากความเป็นปุถุชน ดังเช่นที่งานจิตรกรรมในยุคกลางนำเสนอ

เทคนิคในงานศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นด้วย งานจิตรกรรมมีลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น มีการใช้วัสดุและเทคนิคใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์งานเริ่มใช้สีน้ำมันในการวาดรูปเหมือน ซึ่งดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น นอกจากนี้เริ่มมีการวาดภาพตามหลักทัศนียภาพ (perspective)

ในงานวรรณกรรม กระแสการเคลื่อนไหวสำคัญในยุคเรอเนซองค์ก็ได้แก่ ความคิดตามแบบ Humanism ซึ่งมุ่งเน้นความสนใจที่มนุษย์กว่าพระผู้เป็นเจ้า รวมทั้งยังเชื่อในศักยภาพของมนุษย์

ยุคเรอเนซองค์ ถือได้ว่าเป็นยุคแห่งการคิดค้นและการทดลอง ประชาชนในยุคนี้หันมาสนใจที่จะค้นคว้าหาวิธีการที่จะเอาชนะโลกรอบ ๆ ตัวของพวกเขา แม้ว่าสมัยเรอเนซองค์จะเริ่มต้นในอิตาลี แต่ทว่าประเทศอื่น ๆ ในยุโรปก็พยายามทดลองและค้นหาโลกใหม่ อาทิ โคลัมบัสค้นพบอเมริกาในปี ค.ศ.1492 เป็นต้น

ท่ามกลางการปฏิวัติทางวัฒนธรรมและสังคมของยุคนี้ การละครในอิตาลีก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอย่างเห็นชัดในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1550–1650 ซึ่งปรากฏอยู่ใน 4 ขอบเขต อันได้แก่

1. การแสดง
2. การวิจารณ์ละคร
3. สถาปัตยกรรมของโรงละคร
4. การออกแบบฉาก

บทละคร

บทละครส่วนมากที่เขียนขึ้นระหว่างยุคเรอเนซองค์ ของอิตาลีเขียนขึ้นเพื่อแสดง มีอยู่บ้างที่เขียนเพื่อใช้อ่านที่สถาบันการศึกษา หรือสำหรับผู้อุปถัมภ์ที่มั่งคั่ง บทละครเหล่านี้ปัจจุบันไม่หลงเหลืออยู่แล้ว นอกจากอิทธิพลที่นักประพันธ์บทละครท่านอื่นนำมาใช้ อาทิ นักประพันธ์บทละครในยุคเรอเนซองค์ของอังกฤษ สเปน และฝรั่งเศส

สุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมของอิตาลี

ในช่วงคริสตศักราช 1300 ถึง 1400 นักเขียนบทละครชาวอิตาลียังคงเขียนบทละครศาสนาในรูปที่นิยมในยุคกลาง บทละครเหล่านั้นรู้จักกันในชื่อ Sacra rappresentazioni หรือตัวแทนอันเป็นที่สักการะในทางศาสนา เนื้อเรื่องในละครอาศัยเรื่องจากคัมภีร์ไบเบิล และเรื่องราวเกี่ยวกับนักบุญต่าง ๆ ในช่วงต้น ๆ ของยุคเรอเนซองค์ มี

นักเขียนบทละครชาวอิตาลี จำนวนไม่กี่คนที่เขียนบทละครสุขนาฏกรรม โดยอาศัยเรื่องราวจากบทละครเก่าของกรีกโรมัน บทละครในช่วงแรก ๆ ของยุคนี้ในอิตาลีเขียนด้วยภาษาลาตินทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามบทละครที่พัฒนามาจากสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมของกรีกโรมันโดย นักเขียนอิตาลีในยุคนี้ ก็ยังคงไม่สามารถเทียบคุณค่ากับงานของเดิมได้เลย บทละครเรื่อง Eccerinus บทประพันธ์ของ Albertino Mussato (1261-1329) ซึ่งถือว่าเป็นบทละครโศกนาฏกรรมเรื่องแรกของยุคเรอเนซองค์ บทละครเรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวของผู้ปกครองที่กดขี่ของเมืองปาดัว (Padua)ในยุคนั้น ขณะที่บทละครสุขนาฏกรรมเรื่อง Paulus(1350) บทประพันธ์โดย Pier paolo Vergerio (1370-1445) ลักษณะลีลาในบทละครมีอิทธิพลของเทอเรนซ์ปรากฏอยู่อย่างเห็นได้ชัด ในช่วงปีคริสตศักราช 1453 มีการจัดพิมพ์บทละครของเอสคิลัส โซโฟคลีส ยูริพิดีส อริสโตเฟนิส เพลาตัส เทอเรนซ์ และเซเนก้าที่หลงเหลืออยู่ รวมทั้งมีการเผยแพร่งานเขียนของอริสโตเติลและโฮเรส งานพิมพ์ทั้งหลายนั้นเชื่อว่าน่าจะจัดทำโดยสำนักพิมพ์กูเตนเบอร์ก

จวบจนกระทั่งในช่วงต้นของปีคริสตศักราช 1500 บทละครของอิตาลีเริ่มเปลี่ยนมาเขียนด้วยภาษาอิตาลีแทน แต่ทว่าเนื้อหาของบทละครยังคงอาศัยรูปแบบของกรีกโรมัน ตัวอย่างเช่น บทละครเรื่อง La Cassaria (The Chest, 1508) และบทละครเรื่อง I Suppositi (The Counterfeits, 1509) ทั้งสองเรื่องประพันธ์โดยอะริโอสโต (Lodorico Ariosto 1474-1533) รวมทั้งบทละครเรื่อง La Calandria (The Follies of Calandro, 1513) บทประพันธ์ของ Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) มีรูปแบบโครงเรื่องและกลวิธีที่มีลักษณะเป็นสุขนาฏกรรมใหม่ของโรมันอย่างเด่นชัด

บทละครโศกนาฏกรรมสองเรื่องของยุคเรอเนซองค์ ประพันธ์ขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 16 ได้แก่เรื่อง Sofonisba ประพันธ์ขึ้นในช่วง ค.ศ.1515 โดยทริสซิโน Giangiorgio Trissino (1478-1550) บทละครโศกนาฏกรรมเรื่องนี้พิมพ์ในปี ค.ศ.1518 แต่ไม่ได้นำไปแสดง

จนกระทั่งปี ค.ศ.1562 จึงแสดงที่ Olympic Academy ในเมืองวิเซนซา (Vicenza) บทละครโศกนาฏกรรมเรื่องที่สองคือ Orbecche (1541) ประพันธ์โดยซินทริโอ (Giambattista Giraldi Cinthio 1504-1574) บทละครโศกนาฏกรรมของทริสสิโน ยึมองค์ประกอบของโครงสร้างหลายอย่างจากบทละครโศกนาฏกรรมของกรีกยุคคลาสสิค ขณะที่ซินทิโอใช้รูปแบบของเซเนก้าอันเป็นสไตล์ของเรื่องเศร้าแบบเมโลดรามาติคมากกว่า นอกจากนี้ทริสสิโนยังเขียนบทละครโดยปรับปรุงเรื่องจากงานสุขนาฏกรรมของเพลาตัส เรื่อง The Menaechmi โดยให้ชื่อเรื่องว่า I Simillimi(1547)

ละครอินเตอร์เมซซิและละครปาสตอรัลส์ (Intermezzi and Pastorals)

รูปแบบละครสองชนิดซึ่งได้อิทธิพลในด้านเนื้อหาสาระ และกลวิธีการประพันธ์จากยุคคลาสสิคแล้วพัฒนาขึ้นในยุคเรอเนซองค์ของอิตาลี ก็ได้แก่ ละครอินเตอร์เมซซิ (Intermezzi) และละครปาสตอรัลส์ (Pastorals)

ละครอินเตอร์เมซซิเป็นละครขนาดสั้นๆ นำเรื่องราวมาจากเทวตำนาน เป็นรูปแบบละครสั้นๆ ที่แสดงแทรกระหว่างฉากในละครเรื่องยาว เนื้อเรื่องของละครสั้นชนิดนี้ปกติจะมีแก่นเรื่องสัมพันธ์กับละครเรื่องยาวที่ละครสั้นอินเตอร์เมซซิแทรกอยู่ ละครประเภทนี้เป็นรูปแบบของละครที่พัฒนาขึ้นภายนอกราชสำนัก จัดเป็นงานละครระดับชาวบ้าน ละครสั้นอินเตอร์เมซซิปกติจะต้องใช้ฉากเทคนิคพิเศษประกอบ แม้ว่าละครชนิดนี้จะได้รับความนิยมในคริสตศตวรรษที่ 16 ทว่าเมื่อถึงศตวรรษที่ 17 รูปแบบละครประเภทนี้ก็สูญหายไป

ละครปาสตอรัลส์ เป็นละครที่ชาวอิตาลีเลียนแบบมาจากละครแซทเตอร์ของกรีกซึ่งเป็นละครสั้นๆ ตลกแบบหยาบคาย ทว่าละครปาสตอรัลส์ของอิตาลีเน้นสาระของเรื่องกับเรื่องพาฝันและความรัก ตัวละครในเรื่องปกติจะเป็นคนเลี้ยงแกะและบุคคลจากเทวตำนาน

ผู้ซึ่งอาศัยอยู่ในป่าและชนบท ส่วนที่แตกต่างระหว่างละครปาสตอรัลส์ของอิตาลีและละครแซทเตอร์ของกรีก ก็คือ ละครปาสตอรัลส์ไม่นำเสนอเรื่องเพศ หรือเรื่องลามกในเนื้อหาสาระ หรือแม้แต่ในสไตล์การแสดง ละครประเภทนี้ของอิตาลีจะนำเสนอเรื่องราวของคู่รักที่มีอุปสรรคในตอนต้นชายหนุ่มและหญิงสาวจะไม่ลงรอยกัน ขณะที่นาฏการในเรื่องเครียดมากขึ้นจนกระทั่งจบละครปาสตอรัลส์จะจบเรื่องด้วยความสุขคู่รักได้สมหวัง บทละครที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคือ Aminta(1573) ประพันธ์โดยแทสโซ (Torquoto Tasso, 1544–1595) อามินต้าชายเลี้ยงแกะตกหลุมรักซิลเวียแต่ทว่าเป็นความรักเพียงข้างเดียวด้วยเหตุที่สาวซิลเวีย มิได้รักหนุ่ม อามินต้าแม้แต่น้อย แม้ว่าต่อมาอามินต้าจะช่วยเหลือเธอให้พ้นจากแซทเตอร์ผู้ชั่วร้าย หล่อนก็ยังคงปฏิเสธที่จะรักอามินต้า ต่อมาอามินต้าได้รับข่าวลือผิดๆ ว่า ซิลเวียสาวที่ตนหลงรักถูกสิงโตกัดตาย ด้วยความเสียใจเขาจึงกระโดดเขาตาย เมื่อซิลเวียรู้ข่าวการฆ่าตัวตายของอามินต้า ทำให้หล่อนเปลี่ยนใจ ซิลเวียจัดการทำพิธีศพให้แก่อามินต้า และนาฏการในเรื่องชี้นำให้คนดู รู้สึกว่าหล่อนกำลังจะฆ่าตัวตายตามอามินต้าอย่างไรก็ตามในฉากสุดท้ายก็มีคนส่งข่าวว่าอามินต้ายังไม่ตาย เพราะเขาตกลงไปอยู่บนพุ่มไม้ ผลจึงทำให้ชายหนุ่มได้สมหวังในรักจากซิลเวีย

อิทธิพลจากกรีกยุคคลาสสิคปรากฏในงานบทละครปาสตอรัลส์ของแทสโซอย่างชัดเจน ตัวละครในงานของแทสโซ คล้ายคลึงกับตัวละครในละครแซทเตอร์ นอกจากนี้ยังมีการใช้กลุ่มประสานเสียงในการดำเนินเรื่อง รวมทั้งฉากที่สยดสยองเป็นต้นว่า ซิลเวียถูกคุกคามโดยแซทเตอร์ผู้ชั่วร้าย และฉากฆ่าตัวตายของอามินต้า ฉากที่น่ากลัวเหล่านี้จะไม่แสดงหน้าฉาก แต่จะสมมุติว่าเหตุการณ์ที่เลวร้ายน่ากลัวเหล่านั้นเกิดขึ้นหลังฉาก และคนดูจะทราบได้จากการบรรยาย

อุปรากร(Opera)

อุปรากรนับเป็นรูปแบบของละครจากยุค เรอเนซองค์ของอิตาลีรูปแบบเดียวที่ยังคงหลงเหลืออยู่ ละครประเภทนี้พัฒนาขึ้นใน

ช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 16 ที่สถาบันฟลอเรนไทน์ (Florentine academy) เชื่อกันว่าอุปรากรพัฒนาจากละครโศกนาฏกรรมของกรีก โดยนำเอาเรื่องราวและสไตล์ของละครโศกนาฏกรรม มาผสมผสานระหว่างดนตรีและละครเข้าด้วยกัน

อุปรากรในยุคแรก ๆ จะอาศัยเรื่องราวจากเทวตำนานของกรีกและเรื่องราวของประวัติศาสตร์โบราณ อาทิ บทละครอุปรากรเรื่อง Euridice(1600) ประพันธ์โดย Jacopo Peri (1561-1633) และเรื่อง Ofeo(1605) ของ Claudio Monteverdi (1567-1643) จะมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับเทพในตำนานของกรีก จวบจนกลางคริสตศตวรรษที่ 17 ความนิยมในอุปรากรปรากฏชัด อันเห็นได้จากในเมืองเวนิช มีการสร้างโรงอุปรากรขึ้นเป็นจำนวนมาก

อุปรากรจัดว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของละคร แต่โดยทั่วไปมักจะถือเป็นส่วนหนึ่งของดุริยางคศิลป์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าอุปรากรจะประกอบด้วยบทร้องหรือเพลง นาฏการเคลื่อนไหวแบบละคร อารมณ์และตัวละครถูกบรรจงสร้างขึ้นโดยผ่านบทเพลงและดนตรี เนื้อหาของอุปรากรจะเรียกว่า libretto ซึ่งจะถือว่าเป็นส่วนสำคัญรองมาจากดนตรี องค์ประกอบสำคัญสองอย่างของ อุปรากรก็คือ aria และ recitative

"aria" เป็นเพลงที่อาจร้องเดี่ยวร่วมกับวงออเคสต้า หรือร้องคู่ (duets) ร้องสามคน (trios) และร้องสี่คน (quartets) ก็ได้ ขณะที่ "recitative" เป็นเพลงที่พูดโต้ตอบเหมือนบทสนทนาของละคร นักแสดงอุปรากรจึงจำเป็นต้องเป็นทั้งนักร้องและนักแสดง

หลักจากที่อุปรากรกำเนิดขึ้นในอิตาลีแล้ว ก็มีการพัฒนาต่อ ๆ มาในหลาย ๆ ประเทศในช่วงกลางคริสตศตวรรษที่ 17 ฝรั่งเศสสร้างอุปรากรขึ้นโดยนำเอาอุปรากรของอิตาลีมาพัฒนาปรับปรุงให้เข้ากับรสนิยมของชาวฝรั่งเศสมากขึ้น บทอุปรากรของฝรั่งเศสประกอบด้วยเนื้อเรื่องซึ่งประสานบัลเล่ต์เข้าไว้ด้วย ผู้ประพันธ์บทอุปรากรคนแรกของฝรั่งเศส เป็นนักประพันธ์เพลงเชื้อสายอิตาลี Jean-Baptiste Lully(1632-1687) เนื้อหาสาระของบทอุปรากรในช่วงศตวรรษที่ 17

ส่วนมากยังคงเป็นเรื่องราวจากเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ หรือเทวตำนาน

นักประพันธ์อุปรากรที่ยิ่งใหญ่ในช่วงศตวรรษที่ 18 คนหนึ่งคือ โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1797) โมซาร์ทเกิดที่เมืองซาลส์เบอร์ก ประเทศออสเตรีย ทว่าตลอดชีวิตของเขาจะอยู่ในกรุงเวียนนามากกว่าที่อื่น

ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 นับเป็นยุคของมหาอุปรากร (Grand-opera) นักประพันธ์อุปรากรที่มีชื่อเสียงของยุคนี้ได้แก่ นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีชื่อ Giuseppe Verdi(1813-1901) และนักประพันธ์ชาวเยอรมันชื่อ Richard Wagner (1813-1883)

นอกจากนี้บทอุปรากรในยุคคริสตศตวรรษที่ 20 ยังมีอีกมากมาย ตัวอย่างเช่น อุปรากรเรื่อง Wozzeck(1921) และ Lulu(1934) ผลงานของ Alben Barg (1885-1935) เบอร์กเป็นนักประพันธ์ละครเพลงร่วมสมัยของอังกฤษและอเมริกัน รวมทั้งผลงานประเภทอุปรากรด้วย นอกจากนี้ยังมีผลงานของ George Gershwin เรื่อง Porgy Sweeney Todd(1978) ตลอดจนผลงานประพันธ์ของ Andre Lloyd Webber และ Tim Rice เรื่อง Jesus Christ Superstar (1971) และเรื่อง Evita (1978) รวมทั้งผลงานของ Webber เรื่อง Plantom of The Opera(1987) เป็นต้น

คอมเมอเดีย เดลา เต้ (Commedia Dell' Arte)

คอมเมอเดีย เดลา เต้ เป็นรูปแบบของละครรูปแบบหนึ่งในยุคเรอเนซองค์ของอิตาลี จัดได้ว่าเป็นละครที่ได้รับความนิยมมากเช่นเดียวกับอุปรากร นักวิชาการบางท่านจัดให้คอมเมอเดีย เดลา เต้ เป็นรูปแบบละครบริสุทธิ์

Commedia Dell' Arte เป็นคำภาษาอิตาเลียนใช้เรียกละครของกลุ่มศิลปินอาชีพ คณะละคร คอมเมอเดีย เดลา เต้ ปกติจะประกอบด้วยนักแสดงจำนวนสิบคน เป็นนักแสดงชายเจ็ดคน และนักแสดงหญิงสามคน ทว่าบางครั้งจำนวนของผู้แสดงก็อาจแตกต่างไปบ้าง

คณะละครจะเดินทางเร่แสดงไปทั่ว นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า คณะละคร คอมเมอเดีย เดลา เต้ นี้อาจเป็นเชื้อสายหรือเป็นละครที่สืบสายมาจากคณะละครใบ้ของกรีกและโรมัน เนื่องจากคอมเมอเดีย เดลา เต้ มักนำเสนอเรื่องประเภทสุขนาฏกรรม เหตุนี้คำว่า Commedia dell' arte จึงมักจะเกี่ยวพันกับละครสุขนาฏกรรมเป็นสำคัญ

คอมเมอเดีย เดลา เต้ เจริญรุ่งเรืองในอิตาลีเป็นระยะเวลายาวนาน นับตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ.1550 จวบจนปี ค.ศ.1750 บทละครมิได้เขียนในรูปของวรรณกรรมแต่มีลักษณะเป็นละครที่แสดงในรูปแบบของการนำเสนอในรูปแบบคล้ายการแต่งกลอนสด (improvised presentations) นักแสดงจะไม่มีบทที่สมบูรณ์ พวกเขาจะต้องคิดบทพูดพร้อมกับการแสดงท่าทางเองในขณะที่แสดงและเหตุการณ์บนเวทีดำเนินไป บทสั้นๆ ที่ไม่มีบทสนทนาที่เรียกว่า 'Scenarios' จะมีเฉพาะโครงเรื่อง บทคอมเมอเดีย เดลา เต้ แบบบทสั้นๆ นี้ มีผู้ประพันธ์ไว้จำนวนมากในยุคเรอเนซองค์ของอิตาลี เท่าที่หลงเหลือ อยู่ก็มีมากกว่าพันบท นักแสดงคอมเมอเดีย เดลา เต้ เหล่านั้นก็จะอาศัยบทที่มีแต่โครงเรื่องเหล่านั้นเป็นแนวทางร่วมกัน จากนั้นผู้แสดงแต่ละคนก็จะสร้างสรรค์บทพูดของตนเอง ซึ่งนับเป็นลักษณะที่คิดขึ้นแบบสดๆ โดยปัจจุบันทันด่วน

ขนบของคอมเมอเดีย เดลา เต้ ซึ่งถือปฏิบัติกันมาในด้านการแสดง และรูปแบบการแสดงนั้นมีส่วนช่วยให้ภาระงานแสดงของนักแสดงง่ายขึ้น มากกว่าการแสดงโดยอาศัยปฏิภาณคิดเรื่อง และบทสนทนาเองโดยไม่มีทิศทาง รูปแบบการแสดงลักษณะที่ปรากฏชัดลักษณะหนึ่งก็คือนักแสดงคอมเมอเดียมักจะแสดงบทตัวละครตัวใดตัวหนึ่งอยู่เป็นประจำ ซึ่งช่วยให้การแสดงของพวกเขาง่ายขึ้นเพราะในคอมเมอเดีย เดลา เต้ จะมีตัวละครประเภท stock character อันเป็นรูปแบบตัวละครที่มีลักษณะตายตัว คงที่ ในแง่บุคลิกลักษณะ ตัวละครเหล่านั้นก็ได้แก่ แพนทาโลน (Pantalone) ซึ่งเป็นชายแก่ชาวเวนิซที่ขี้เหนียว โลภ และเต็มไปด้วยราคะ ด็อททอร์(Dottore) อันเป็นตัว

ละครที่เป็นนักวิชาการที่โง่เขลา และมักจะมีเหตุให้ต้องเกี่ยวข้องกับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ของเพื่อนบ้านอยู่เสมอ คาพิทาโน(Capitano) ทหารขี้ขลาด แต่ขี้โม้โอ้อวด แซนนิ(Zanni) คนใช้ซึ่งบางครั้งก็อาจจะมีบุคลิกแบบขี้โกง หรือโง่เขลา และอาเล็กซิโน(Arlecchino) หรือฮาร์เลควิน(Harlequin) ซึ่งเป็นตัวละครที่เป็นคนรับใช้ที่ตลกเปิ่นเทิ่น นับเป็นตัวละครซึ่งเป็นที่รู้จักของคนดูทั่วไป นอกจากนี้เนื้อเรื่องของคอมเมอเดีย มักจะต้องมีคู่รักหนุ่มสาว ซึ่งมักจะถูกขัดขวางโดยแพนตาโลน และด็อททอร์อยู่ด้วย

นักแสดงจะผสมผสานบุคลิกลักษณะของตนให้เข้ากับบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่ จึงทำให้การคิดบทสนทนาและการแสดงสด ๆ โดยอาศัยการคิดบทขึ้นโดยฉับพลัน เป็นไปอย่างง่ายมากขึ้น นอกจากนี้นักแสดงเหล่านั้นแสดงด้วยกันตลอดเวลา โดยที่แต่ละคนก็สวมบทบาทของตัวละครเดิมอยู่เป็นเวลานาน ๆ ผลทำให้นักแสดงเหล่านั้นชำนาญในการสร้างมุขตลกต่าง ๆ ในระหว่างที่แสดงร่วมกันได้ดียิ่งขึ้น

การแสดงสด ๆ (Improvisation) ง่ายมากขึ้นเพราะตัวละครในคอมเมอเดียทุกตัวจะใช้ท่าทางตลก ๆ แบบมาตรฐานซ้ำ ๆ อยู่เสมอ ตัวอย่างเช่น คาพิทาโน จะห้อยดาบติดตัวอยู่ตลอดเวลา ซึ่งมักจะกลายเป็นสัญลักษณ์ของเครื่องเพศชายขนาดใหญ่ นอกจากนี้นักแสดงยังคงใช้บทพูดก่อนเข้าและออกเวทีในรูปแบบที่ใช้อยู่เป็นประจำ จากหลักฐานที่ปรากฏหลงเหลือ ชี้ให้ทราบว่านักแสดงคอมเมอเดียมักจะแสดงในลักษณะซ้ำ ๆ ทั้งบทพูดและฉากที่แสดงรวมทั้งมุขตลกต่าง ๆ ด้วย

เครื่องแต่งกายก็จัดขึ้นกันอย่างง่าย ๆ ตัวละครในคอมเมอเดียทุกตัวจะสวมใส่เครื่องแต่งกายตามขนบ อาทิ ฮาร์เลควิน จะสวมเสื้อลายผ้าปะ ด็อททอร์จะสวมชุดครุยนักวิชาการ ด้วยเหตุนี้ผู้ดูละครจะจำตัวละครเหล่านั้นได้ทันที เพราะตัวละครแต่ละตัวจะสวมเครื่องแต่งกายชุดเดิมเสมอและเครื่องแต่งกายเหล่านั้นมักจะช่วยสะท้อนให้เห็นบุคลิกลักษณะที่น่าขบขันของตัวละคร ตัวละครทุกตัวจะสวมหน้ากาก

ยกเว้นแต่ตัวละครที่เป็นคู่หนุ่มสาวจะไม่สวมหน้ากาก หน้ากากจะมีทั้งครึ่งหน้าและที่ปิดทั้งหน้า หน้ากากของแพนทาโลนจะมีจมูกขนาดใหญ่งุ้มงอ นอกจากนี้เครื่องแต่งกายของฮาร์เลควินจะมีดาบไม้ซึ่งใช้สำหรับการต่อสู้ในฉากต่อสู้ที่ขบขัน ดาบไม้นี้เรียกว่า สแล็ปสติค (Slapstick) ประกอบด้วยไม้บางๆ สองชิ้นซ้อนกันอยู่เมื่อตีจะเกิดเสียงดัง

คณะละครคอมเมอเดีย

คอมเมอเดีย เดลา เต้ ได้รับความนิยมจากผู้ชมละครในอิตาลียุคเรอเนซองค์อย่างมากรวมทั้งในฝรั่งเศสด้วย คณะละครคอมเมอเดียที่ประสบความสำเร็จส่วนมากจะเป็นคณะละครที่เป็นระบบภายในครอบครัวสกุลใดสกุลหนึ่ง ชื่อคณะละครก็เช่น "I Gelosi" ซึ่งหมายถึงความสนุกสนานที่น่าคลั่งไคล้ "I Fide" หมายถึงความน่าไว้วางใจ หรือคณะ "I Confidenti" หมายถึงคู่คิด เพื่อนที่ไว้ใจ และคณะ "I Accesl" หมายถึงดีเลิศ เป็นต้น

คณะละครจะมีแผนในการแบ่งปันผลประโยชน์จากกำไร และรับผิดชอบค่าใช้จ่ายหรือการขาดทุนร่วมกันระหว่างนักแสดงในคณะทุกคน นักแสดงละคร คอมเมอเดียจะยืดหยุ่นในเรื่องสถานที่แสดง พวกเขาอาจจะแสดงในจตุรัสกลางเมือง เวทีแสดงละคร หรือในคฤหาสน์ของคหบดีผู้มั่งคั่ง รวมทั้งในราชสำนักได้ทั้งสิ้น

การวิจารณ์งานละครของอิตาลี อุดมคติของนีโอคลาสสิค

นักวิชาการบางท่านกล่าวว่า หากบทละครที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยเรอเนซองค์ของอิตาลี มีลักษณะจำกัดบางประการที่เหมือนๆ กัน อย่างเห็นได้ชัดแล้วละก็ต้องกล่าวว่าเป็นเพราะอิทธิพลของการวิจารณ์งานละครในยุคนั้น นักวิจารณ์ของอิตาลีในยุคนี้สร้างกฎเกณฑ์อันเป็นทฤษฎีความเชื่อทางการละครที่มีอิทธิพลกระจายไปทั่วยุโรปเกือบ 200 ปี กฎนี้รู้จักกันทั่วไปในนาม "อุดมคติของนีโอคลาสสิค" (neoclassical ideals) นักวิจารณ์กลุ่มนีโอคลาสสิค เชื่อว่าพวกเขา

กำลังสร้างกฎเกณฑ์ซึ่งจะผลักดันให้บรรดาผู้สร้างงานละครในยุคนั้นเลียนแบบผลงานของศิลปินกรีกและโรมัน นอกจากนี้พวกเขายังกล่าวว่าอุดมคติหรือความเชื่อของพวกเขาเป็นผลมาจากการศึกษางานกรีกและโรมัน รวมทั้งการตีความจากผลงานของอริสโตเติล และโฮเรซ (Horace) อย่างไรก็ตามความคิดของกลุ่มนีโอคลาสสิคดูจะมีกฎเกณฑ์ตายตัวมากกว่าความคิดของอริสโตเติล ทั้งนี้ผู้ศึกษาอาจจำเป็นต้องทำความเข้าใจในความจริงที่ว่า อริสโตเติลมิได้บัญญัติกฎเกณฑ์ขึ้นเอง ทว่าอริสโตเติลวิเคราะห์ดูว่านักการละครของกรีกสร้างสรรค์ผลงานอย่างไร ขณะที่นักคิดกลุ่มนีโอคลาสสิคต้องการตั้งกฎเกณฑ์สำหรับนักเขียนบทละคร (อย่างไรก็ตามนักวิชาการและนักประวัติศาสตร์บางกลุ่มเชื่อว่ากลุ่มนีโอคลาสสิคของอิตาลีได้รับอิทธิพลจากโฮเรซ นักวิจารณ์ชาวโรมัน มากกว่าอริสโตเติล) ในยุคนี้อิตาลีมีนักวิจารณ์ที่โดดเด่นอยู่สามคนได้แก่ สคาลิเจอร์ (Julius Caesar Scaliger, 1484–1558) คาสเตลวีโตร (Lodrovico Castelvetro 1505–1571) และมินเทอร์โน (Antonio Minturno มรณะ 1574)

พฤติกรรมที่เหมาะสม และลักษณะเหมือนจริง (Decorum and Verisimilitude)

กฎเกณฑ์ประเด็นหนึ่งของอุดมคตินีโอคลาสสิคก็คงได้แก่ เรื่องของพฤติกรรมของตัวละครในละครทุกตัวควรจะต้องประพฤติ หรือแสดงพฤติกรรมบนพื้นฐานของ อายุ อาชีพ เพศ สถานภาพและนิสัยของตัวละครเหล่านั้นด้วย อีกประเด็นที่มีความสำคัญเท่าเทียมกับเรื่องพฤติกรรมที่เหมาะสมก็คือ verisimilitude หรือความคิดที่ว่า ละครจะต้องมีลักษณะอันเป็นไปได้จริง สิ่งที่เป็นเรื่องภูติผีปีศาจสิ่งที่ไม่มีตัวตนในชีวิตจริง รวมทั้งอำนาจเหนือธรรมชาติหรือเรื่องที่เหนือธรรมชาติทั้งหลายล้วนเป็นสิ่งต้องห้ามในบทละครตามอุดมคติของนีโอคลาสสิค อย่างไรก็ดีลักษณะความสมจริงหรือเหมือนจริงดังกล่าว ก็มิใช่ความคิดเดียวกันกับลักษณะของกลุ่มละครสัจจนิยม (realism) ในละครสมัยใหม่

ความคิดของกลุ่มนีโอคลาสสิคเกี่ยวกับลักษณะเหมือนจริงนั้นปัจจุบันก็คงหมายถึงตัวละครอันมีลักษณะบุคลิกตามแบบฉบับ (stock character) และสถานการณ์ของละครที่เป็นแบบฉบับ (stock dramatic situations) ซึ่งคนดูทั่วไปคุ้นชินและอาจพบเห็นได้ในชีวิตจริง

บร็อคเก็ต (Brockett) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า ความคิดในเรื่องลักษณะเหมือนจริง (verisimilitude) อาจแบ่งออกได้เป็นเป้าหมายย่อย ๆ 3 ประเด็นคือ ความสมจริง (reality) ความถูกต้องทางศีลธรรม (morality) และลักษณะทั่ว ๆ ไป (generality) ในประเด็นความสมจริงนักวิจารณ์สนับสนุนให้ผู้สร้างงานละครจำกัดเรื่องราวของละครให้อยู่ภายในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่สามารถเกิดขึ้นในชีวิตจริง โดยทั่วไปบทละครของกลุ่มนีโอคลาสสิค เรื่องราวจินตนาการและเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับอำนาจเหนือธรรมชาติทั้งหลายจะเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์หลีกเลี่ยง แต่หากสิ่งเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อเรื่อง อาทิ จากเทวตำนานประวัติศาสตร์หรือแม้แต่เรื่องจากคัมภีร์ไบเบิล ผู้ประพันธ์จะปรับลดเหตุการณ์เหล่านั้นให้อยู่ในระดับที่ดูว่าเป็นไปได้มากขึ้น นอกจากนี้เทคนิคในการแสดงประเภทบทพูดเดี่ยวของตัวละคร (soliloquy) และบทของกลุ่มประสานเสียง จะไม่ได้รับความนิยม ด้วยเหตุที่เชื่อว่าเป็นลักษณะอันขัดต่อธรรมชาติที่จะกำหนดให้ตัวละครยืนพูดคนเดียวตามลำพังหรือให้ตัวละครปรึกษาความลับส่วนตัวกับกลุ่มคนกลุ่มใหญ่อย่างเช่นกลุ่มประสานเสียง...ความต้องการในความสมจริงส่งผลให้ผู้ประพันธ์บทละครนำเอาฉากรบของสงคราม ฉากที่โหดร้าย ฉากฆ่ากันของตัวละครไปเป็นฉากที่เกิดขึ้นนอกเวที ด้วยเหตุที่เป็นฉากที่ยากต่อการแสดงให้สมจริง นอกจากนี้ละครจะต้องสอนศีลธรรม ผู้สร้างงานละครไม่เพียงแต่ลอกเลียนภาพชีวิต แต่ยังต้องนำเสนออุดมคติทางด้านจริยธรรมด้วย ทั้งความสมจริง และความถูกต้องทางศีลธรรม ยังต้องพิจารณาในประเด็นลักษณะอันทั่ว ๆ ไป หรือความเป็นปกติวิสัยด้วย ละครทุกเรื่องมีหน้าที่หลักคือเพื่อสอนและให้ความพึงพอใจแก่คนดู

เอกภาพ : เวลา สถานที่ และนาฏการ

บัญญัติของนีโอคลาสสิคที่เป็นที่รู้จักกันดีก็คงได้แก่ ความเป็นเอกภาพในละคร 3 ประการ คือ เอกภาพของเวลา เอกภาพของสถานที่ และเอกภาพของนาฏการ คาสเทลวีโตร (Castelvetro) เป็นนักวิจารณ์คนแรกที่ให้ความสำคัญแก่กฎแห่งเอกภาพทั้งสามมากที่สุด นักวิชาการบางท่านเชื่อว่ากฎแห่งเอกภาพทั้งสาม เกิดขึ้นในระหว่างคริสตศตวรรษที่ 16 เอกภาพของนาฏการนับเป็นอุดมคติของการละครยุคกรีก ทว่าเอกภาพของเวลาเริ่มเป็นกฎขึ้นครั้งแรกในราวปี ค.ศ.1543 ขณะที่เอกภาพของสถานที่เกิดขึ้นในราวปี ค.ศ.1570 โดยมี คาสเตลวีโตร เป็นผู้ประมวลกฎแห่งเอกภาพทั้งสามขึ้นในราวปี ค.ศ.1570 เขาเสนอว่าเมื่อผู้ชมละครมีเวลาอยู่ในโรงละครเพียงเวลาไม่นานนัก จึงเป็นการยากที่จะทำให้บรรดาคนดูเหล่านั้นเชื่อในเรื่องระยะเวลาที่เปลี่ยนไปในละคร รวมทั้งสถานที่หรือฉากในละครด้วย เพราะเมื่อคนดูรู้ดีว่าพวกเขานั่งอยู่ที่สถานที่แห่งหนึ่ง จึงเป็นการยากที่จะเชื่อว่าสถานที่เปลี่ยนไป หลังจากปี ค.ศ.1570 แล้วนักวิจารณ์ส่วนมากต้องการให้ละครมีโครงเรื่องเพียงโครงเรื่องเดียว เนื้อเรื่องดำเนินภายใน 24 ชั่วโมง หรือน้อยกว่า เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานที่เดียว รวมทั้งการแบ่งเรื่องออกเป็นห้าองค์ก็นับเป็นสิ่งที่จำเป็นของละคร ซึ่งเกณฑ์นี้โฮเรซเป็นผู้กำหนดขึ้นครั้งแรกในสมัยโรมัน ทว่ามันถูกปรับปรุงมาใช้เป็นมาตรฐานของละครทั่วไปในสมัยเรอเนซองค์ด้วย

เอกภาพของเวลา (Unity of time) เป็นเกณฑ์ที่กำหนดว่านาฏการในละครนั้นจะมีเหตุการณ์หรือเรื่องราวที่ยาวไม่เกิน 24 ชั่วโมง ทว่าคงมีกลุ่มนีโอคลาสสิคที่เคร่งครัดจัดถกเถียงว่าเวลาควรจำกัดอยู่ที่ 12 ชั่วโมง รวมทั้งมีพวกหัวรุนแรงอีกจำนวนหนึ่งที่ต้องการให้นาฏการในละครดำเนินไปเท่า ๆ กับเวลาที่ละครนำเสนอ กล่าวคือหากละครแสดง 2 ชั่วโมง สถานการณ์ในละครก็ควรจะเกิดขึ้นในช่วงเวลา 2 ชั่วโมงเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตามนักวิจารณ์นีโอคลาสสิคส่วนมากก็คงยืนยันในเกณฑ์เวลา 24 ชั่วโมง ข้อถกเถียงเกี่ยวกับ เอกภาพของเวลาที่

แตกต่างกันนั้นล้วนเป็นไปตามความเชื่อของปราชญ์แต่ละคนที่เห็นว่าน่าจะเป็นช่วงเวลาซึ่งผู้ดูละครสามารถจะยอมรับการเปลี่ยนแปลงเวลาในละครเรื่องนั้นว่าสมจริงได้นั่นเอง

เอกภาพของสถานที่ (Unity of place) เป็นเกณฑ์ที่จำกัดในนาฏการในละครจะต้องเกิดขึ้นภายในสถานที่แห่งเดียวเท่านั้น เช่นเดียวกัน ในประเด็นเอกภาพของสถานที่ก็มีการตีความกฎเกณฑ์ข้อนี้แตกต่างกันไป กลุ่มปราชญ์ลัทธินีโอคลาสสิคที่ใจกว้างก็เสนอความคิดว่าคำว่า "one locale" หรือสถานที่แห่งเดียวนั้น อาจจะอนุญาตให้ผู้สร้างละครนำเสนอละครในหลาย ๆ ฉาก ทว่าภายในสถานที่แห่งเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ละครอาจนำเสนอในฉากหลายฉากภายในเมืองหนึ่งเมืองก็ได้ ข้อถกเถียงที่เกิดขึ้นเพียงมาจากความคิดที่ว่าผู้ชมละครอาจจะไม่สามารถยอมรับความจริงที่ว่า ละครเสนอภาพสถานที่มากกว่าหนึ่งแห่งภายในโรงละครในเวลาขณะนั้นได้

เอกภาพของนาฏการ (Unity of action) นับเป็นกฎแห่งเอกภาพกฎเดียวที่อริสโตเติลเคยเสนอความคิดเอาไว้ในกฎเอกภาพข้อนี้เป็นลักษณะที่ต้องการให้ละครมีเรื่องหลักเพียงเรื่องเดียว และควรเป็นเรื่องที่มีตัวละครไม่มากนัก นั่นหมายความว่าเนื้อเรื่องหรือโครงเรื่องจะต้องปราศจากโครงเรื่องย่อย ตัวอย่างของโครงเรื่องย่อยก็ดัง เช่นในงานละครเรื่อง (King Lear) ของเชคสเปียร์ โครงเรื่องหลักก็คือเรื่องของกษัตริย์เลียร์และบุตรสาวทั้งสามคนขณะที่มีเรื่องราวของดุ๊คแห่งโกรเซสเตอร์ (Duke of Gloucester) และบุตรชายทั้งสองเป็นโครงเรื่องย่อย เป็นต้น

ประเภทของละครและกฎเกณฑ์อื่น ๆ

ลัทธินีโอคลาสสิคให้นิยามของคำว่า "genre" ซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศสว่าหมายถึง ประเภท หรือชนิดของละคร กลุ่มนี้อธิบายถึงประเภทของละครไว้อย่างจำกัดมาก กล่าวคือให้คำอธิบายไว้ว่า Tragedy หรือโศกนาฏกรรมจะเกี่ยวข้องกับบุคคลในชั้นเชื้อพระวงศ์ ขณะที่ Comedy หรือสุขนาฏกรรมจะเป็นเรื่องราวของชนชั้นสามัญ โศกนาฏกรรม

จะต้องเผชิญกับความหายนะอันใหญ่หลวง ขณะที่สุขนาฏกรรมจะเกี่ยวพันกับความสุข ละครสองประเภทนี้จะไม่มีวันผสมผสานกันเลย บทบาทและหน้าที่ของละครทุกประเภทก็คือการสอนเรื่องของคุณธรรมแก่ผู้ดูละคร

นอกจากนี้ยังมีกฎย่อย ๆ อีก อาทิ ตัวละครทุกตัวจะต้องแสดงท่าทางอันงดงามพฤติกรรมของตัวละครเหล่านั้นจะต้องไม่ขัดต่อศีลธรรม อันเป็นที่ยอมรับของผู้ชมละคร ฉากอันน่าสะพรึงกลัวทั้งหลายจะถูกห้ามมิให้แสดงบนเวที ด้วยเหตุที่เรอเนซองค์มีขนบในการแสดงอันคำนึงถึงลักษณะที่เป็นไปได้จริงผู้สร้างละครกลุ่มนีโอคลาสสิคจะเลิกใช้บทของกลุ่มประสานเสียง บทที่ตัวละครพูดรำพึงกับตัวเองเพียงลำพัง หรือบทสุนทรพจน์ของตัวละครที่พูดดัง ๆ อยู่ผู้เดียว รวมทั้งเลิกใช้ฉากที่เรียกว่า deus ex machina หรือฉากที่เทพเจ้า เสด็จลงจากสวรรค์ด้วยอุปกรณ์เทคนิคพิเศษที่กรีกและ โรมันนิยมใช้ด้วย

โรงละครของอิตาลี

ในยุคเรเนซองค์ของอิตาลีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมของโรงละครตลอดจนการก่อสร้างมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปจากโรงละครในอดีต เนื่องจากบทละครซึ่งประพันธ์ขึ้นในสมัยเรเนซองค์ มักจะใช้แสดงที่สถาบันการศึกษา การเปลี่ยนแปลงของรูปแบบโรงละครก็พัฒนาในสถาบันเหล่านั้นเช่นเดียวกัน โรงละครที่พัฒนารูปแบบของสถาปัตยกรรมใหม่เท่าที่ยังปรากฏหลักฐานเหลืออยู่มีด้วยกัน 3 โรงได้แก่

1. โรงละครเตอาโตร โอลิมปิโค (Teatro Olimpico)

โรงละครเตอาโตร โอลิมปิโค ในเมืองวิเซนซานับเป็นโรงละครซึ่งสร้างขึ้นระหว่างยุคเรเนซองค์ของอิตาลีที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังคงเหลืออยู่ เป็นโรงละครที่ออกแบบโดยสถาปนิกชื่อพาลลาดิโอ (Andrea Palladio 1518-1580) เขาออกแบบโรงละครโรงนี้ให้แก่สถาบันโอลิมปิค (Olympic Academy) ทว่าพาลลาดิโอเสียชีวิตก่อนที่จะสร้างเสร็จ หลังจากที่เสียชีวิตแล้ว สคามอซซิ (Vincenzo Scamozzi 1552-1616) เป็น

ผู้ดูแลการสร้างโรงละครแห่งนี้จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ในปีคริสตศักราช 1584 โรงละครแห่งนี้เปิดแสดงละครเป็นปฐมทัศน์ในปีคริสตศักราช 1585 โดยจัดแสดงละครเรื่อง King Oedipus บทประพันธ์ของโซโฟคลีส พาลลาดิโอ ได้รับอิทธิพลจากงานประพันธ์ของสถาปนิกชาวโรมันชื่อ วิทรูเวียส (Vitruvius) จึงทำให้โรงละครโอลิมปิโคมีรูปแบบคล้ายกับรูปจำลองของโรงละครโรมันที่สร้างไว้ภายในอาคาร โรงละครแห่งนี้สามารถบรรจุผู้ชมได้ราว 3,000 คน ประกอบด้วยม้านั่งโค้ง สร้างจนติดเวทีแสดง ทำให้เกิดพื้นที่ครึ่งวงกลมตรงกลาง นอกจากนี้ยังมีส่วนของเวทีแสดงยกระดับกว้างราว 70 ฟุต และลึกประมาณ 18 ฟุต ด้านหน้าของฉากบนเวที การประดับตกแต่งฉากด้านหน้าเวทีตกแต่งเฉกเช่นรูปแบบโรงละครของโรมัน ทั้งยังมีการออกแบบด้านหน้าฉากให้ดูคล้ายกับถนน มีทางเดินเข้าออก 5 ทาง ทางเข้าออกที่ผนังฉากมี 3 ทางและด้านข้างเวทีอีกข้างละหนึ่ง/ภายในทางเดินเข้าออกมีการออกแบบให้เกิดเป็นภาพที่แสดงถึงระยะความลึกของทางโดยสร้างอาคารสามมิติเป็นรูปบ้านเรือน ร้านที่ลดขนาดตามลำดับเพื่อการแสดงถึงระยะทางที่ไกลออกไปจากเวทีแสดง บร็อคเก็ต (Brockett) กล่าวถึงโรงละครแห่งนี้ว่าโรงละครโอลิมปิโคเป็นโรงละครสมัยเรอเนซองค์ที่เก่าแก่ที่สุดที่คงเหลืออยู่ โรงละครแห่งนี้สร้างในช่วงระหว่างปีคริสตศักราช 1580-1584 โดยสถาบันโอลิมปิคแห่งเมืองวิเซนซาซึ่งก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ.155 เพื่อเป็นศูนย์ศึกษาการละครของกรีก แอนเดรีย พาลลาดิโอ สถาปนิกแห่งยุคนั้นเป็นผู้สร้างแต่ยังมิทันเสร็จพาลลาดิโอก็เสียชีวิตก่อน จากนั้นสคามอซซีผู้เป็นลูกศิษย์ของเขาก็ทำงานต่อจนโรงละครสร้างเสร็จ เวทีแสดงและฉากหลังของเวทีรวมทั้งภายในโรงละครมีรูปลักษณ์คล้ายคลึงกับแปลนโรงละครโรมันของ วิทรูเวียส มากกว่ารูปแบบของอาคารหรือสถาปัตยกรรมอื่นๆ ในยุคนั้น อย่างไรก็ดีฉากของเวทีแสดงถึงอิทธิพลเรื่องหลักทัศนียภาพไว้อย่างชัดเจน สคามอซซียกระดับพื้นเวทีขึ้น ด้านหลังของประตูทางเข้าออกสร้างเป็นถนนที่คำนึงถึงหลักทัศนียภาพไว้ด้านหลังของแต่ละประตู ผลจึงทำให้ฉาก

บนเวทีดูเสมือนย่านจตุรัสกลางเมืองซึ่งเป็นจุดรวมของถนนสายต่าง ๆ

2.โรงละครแห่งแซ็บเบียนเนต้า (The Theatre at Sabbioneta)

ในปีคริสตศักราช 1588 สคามอซซิได้สร้างโรงละครขนาดจุคนดูราว 250 ที่นั่งในเมืองแซ็บเบียนเนต้า ประเทศอิตาลี ค่าใช้จ่ายในการสร้างโรงละครนี้ได้รับจากดุ๊คแห่งแมนตัว (Duke of Mantua) ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งสถาบัน Academia dei Confidenti โรงละครแห่งนี้มีภาพฉากหลังเป็นทิวทัศน์เพียงฉากเดียว ซึ่งเป็นฉากต่อเนื่องจากด้านข้างเวทีด้านหนึ่งมายังด้านข้างของเวทีอีกข้างหนึ่ง ฉากหลังเขียนเป็นฉากที่แสดงลักษณะตามหลักทัศนียภาพ โดยเขียนทั้งฉากด้านข้างและด้านหลัง

3. โรงละครเตอาโตรฟาเนเซ (Teatro Fanese)

นักประวัติศาสตร์บางท่านเชื่อว่าลักษณะการออกแบบฉากเวทีเป็นฉากเดียวของโรงละครแห่งแซ็บเบียนเนต้านั้น มีอิทธิพลต่อการออกแบบเวทีละครหรือโรงละครของอาลีออตติ (Giovan Battista Aleotti 1546–1636) สถาปนิกผู้ดูแลรับผิดชอบการออกแบบก่อสร้างโรงละครที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของอิตาลีในยุคเรเนซองค์ นั่นก็คือโรงละครฟาเนเซ ซึ่งตั้งอยู่ในเมืองพาร์มา (Parma) โรงละครฟาเนเซสร้างเสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ.1618 นับเป็นโรงละครที่มีลักษณะของห้องโถงตามรูปแบบของโรงละครในราชสำนักของโรงละครของสถาบันศึกษา ที่นั่งคนดูจัดวางลดหลั่นกันเป็นรูปเกือกม้า สามารถจุคนดูได้ราว 3,500 คน ด้านหน้าเวทีแสดงมีส่วนของพื้นที่ครึ่งวงกลม พื้นที่ส่วนนี้อาจใช้สำหรับเพิ่มที่นั่งเสริม หรืออาจใช้ขังน้ำสำหรับฉากทะเลในละคร กลินน์ วิคแฮม (Glynne Wickham) กล่าวถึงโรงละครฟาเนเซ ไว้ว่าในราวปี 1618 เมื่ออาลีออตติสร้างโรงละครของเขาในพระราชวังฟาเนเซในเมืองพาร์มาเสร็จสิ้นแล้ว ประตูสามประตูบนเวทีของสคามอซซิก็ถูกเปลี่ยนไปเป็นกรอบโพรซีเนียมกว้างเพียงกรอบเดียว ด้านหลังของกรอบภาพมิได้มีเพียงภาพวาดทิวทัศน์ แต่สามารถเปลี่ยนแปลงจากฉากหนึ่งไปเป็นอีกฉากได้ด้วย สิ่งนี้เป็นเครื่องหมายของการเริ่มยุค

ใหม่ในการนำเสนอละครซึ่งพัฒนาจนถึงจุดสูงสุด จนกระทั่งคนในยุควิคตอเรียเรียกเวทีประเภทนี้ว่า เวทีแบบกรอบภาพ (The picture-frame stage) รูปแบบเวทีแบบกรอบภาพหรือโพรซีเนียม นับเป็นการปฏิวัติทางด้านรูปแบบเวทีละครของโรงละครฟาเนเซ นักวิชาการบางกลุ่มชี้ว่าโรงละครแห่งนี้อาจมิใช่โรงละครแห่งแรกที่ใช้เวทีแบบโพรซีเนียม ด้วยเหตุที่เชื่อว่าโรงละครแบบชั่วคราวที่แสดงในราชสำนักอาจรวมทั้งโรงละครโรงอื่น ๆ ที่สร้างขึ้นในอิตาลีในช่วงแรกก็น่าจะใช้รูปแบบเวทีแบบโพรซีเนียมนี้ด้วยก็ได้ แต่ทว่าโรงละครฟาเนเซมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากที่สุดก็เพราะว่ายังคงปรากฏหลักฐานอยู่กระทั่งทุกวันนี้แม้ว่าโรงละครจะถูกซ่อมแซมขึ้นใหม่ เพราะเสียหายระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง แต่ที่สำคัญก็คือ โรงละครโรงนี้นับว่าเป็นต้นแบบของเวทีแสดงแบบโพรซีเนียม ในยุคต่อ ๆ มา

ที่นั่งชมละคร

ขณะที่โรงละครมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและยุคสมัยนั้น ภายในโรงละครในยุคเรอเนซองค์ ที่นั่งของผู้ชมละครก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย การปฏิวัติเปลี่ยนแปลงรูปแบบภายในโรงละครของอิตาลีในยุคนี้ ดังจะเห็นได้จากโรงละครอุปรากรในเมืองเวนิซเท่าที่ปรากฏอยู่จำนวน 4 แห่ง ซึ่งสร้างขึ้นราวปี ค.ศ.1641 เป็นโรงละครสาธารณะจึงต้องการผู้ชมจำนวนมากกว่าโรงละครของสถาบันศึกษา ดังนั้นจึงมีการออกแบบที่ชมละครด้วยการใช้ 'pit' หรือพื้นที่ดูละครที่เป็นบริเวณเปิดที่พื้นล่างของโรงละครเป็นบริเวณที่จัดไว้ให้ผู้ชมยืนชมละคร ส่วนที่ 2 และ 3 เป็นชั้นที่นั่งชม ซึ่งสร้างติดผนังของโรงละคร ชั้นของที่นั่งซึ่งไม่สูง ปกติจะเป็นที่นั่งชมที่ราคาแพงที่สุด บริเวณชั้นที่ชมละครชั้นนี้อาจแบ่งเป็นส่วนที่นั่งชมเฉพาะส่วนตัว ซึ่งปกติก็มักจะเป็นที่นั่งชมของกลุ่มชนชั้นสูง ชั้นที่นั่งดูซึ่งติดผนังที่อยู่ระดับสูง ๆ จะเรียกว่า galleries เป็นชั้นที่มีม้านั่งยาวโล่ง ๆ ราคาจะไม่แพงเท่าไรนัก พื้นที่หน้าเวทีที่เปิดโล่ง ๆ ชั้นล่างที่เรียกว่า pit นั้นจะเป็นพื้นที่ดูละครที่

เต็มไปด้วยความวุ่นวาย คนดูละครอาจพูดคุย ทานอาหาร เดินไปเดินมากันทั่ว อย่างไรก็ดีรูปแบบของที่นั่งชมละครและเวทีแบบกรอบภาพดังที่ปรากฏในยุคนี้กลายเป็นมาตรฐานของโรงละครในตะวันตกต่อมาในยุคหลังอีกมากกว่า 200 ปีทีเดียว

การออกแบบฉาก

ความก้าวหน้าในเรื่องการออกแบบฉากบนเวทีแสดงละครของอิตาลีในยุคเรอเนซองค์ ดูจะมิได้น้อยหน้าไปจากพัฒนาการเรื่องรูปแบบโรงละครเลยแม้แต่น้อย เช่นเดียวกันบ่อเกิดของแรงกระตุ้นในการพัฒนางานออกแบบฉากเกิดขึ้นในราวปี ค.ศ.1414 ที่มีการพบข้อมูลเกี่ยวกับงานละครของยุคคลาสสิค หนังสือชื่อ De Architectura ของโรมันซึ่งเขียนโดยวิทรูเวียส ให้ข้อมูลอันเอื้อประโยชน์ต่อการออกแบบเพื่อการแสดงอย่างยิ่ง นักประวัติศาสตร์เชื่อว่า ผลงานการออกแบบเวทีและฉากช่วงแรก ๆ ของอิตาลีในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 15 นั้นล้วนแล้วแต่เป็นการพยายามที่จะสร้างสรรค์เวทีละครแบบโรมันและพยายามถอดแบบฉากบนเวทีตามคำแนะนำของวิทรูเวียสทั้งสิ้น สิ่งที่เป็นการริเริ่มสร้างสรรค์ใหม่ในงานออกแบบฉากเวทีที่สำคัญและเด่นชัดมากที่สุดก็คงได้แก่การวาดภาพที่แสดงหลักของทัศนียภาพ (perspective) อันกลายเป็นลักษณะสำคัญของงานในยุคนี้ด้วย จากเทคนิคการเขียนฉากแบบเปอร์สเป็คทีฟนี้เองที่ช่วยสร้างภาพลวงตาในเรื่องความลึก ไกลและคุณลักษณะของสามมิติได้ แม้ว่าจะเป็นเพียงการวาดลงบนฉากพื้นหลังที่ราบเรียบก็ตามที อย่างไรก็ดีก็คงยังมีการถกเถียงกันในเรื่องของยุคที่เริ่มใช้การวาดฉากแบบเปอร์สเป็คทีฟกันอยู่ว่าน่าจะเริ่มต้นครั้งแรกในราวปี ค.ศ.1508 สำหรับงานละครในราชสำนักซึ่งจัดแสดงละครกันเป็นผลงานของ อะริโอสโต (Ariosto) เรื่อง La Cassaria

ศิลปินจำนวนมากเขียนตำราเกี่ยวกับหลักของทัศนียภาพในการวาดรูปและงานจิตรกรรมในช่วงครึ่งแรกของคริสตวรรษที่ 15

เซอร์ลิโอ (Sebastiano Serlio 1475-1554) นับเป็นบุคคลที่กล่าวถึงรายละเอียดของเทคนิคการเขียนฉากแบบเปอร์สเป็คทีฟไว้หลากหลายวิธีการ ในผลงานประพันธ์ของเขาชื่อ Architectura (1545) เซอร์ลิโอเป็นชาวอิตาลี เขาเป็นทั้งสถาปนิก จิตรกรและนักออกแบบ เขานับเป็นบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในวงการและประวัติศาสตร์ของงานออกแบบฉากละครในหนังสือเล่มที่สอง ซึ่งเซอร์ลิโอเขียนเกี่ยวกับงานสถาปัตยกรรมตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1545 เขากล่าวถึงโรงละครไว้เพียงเล็กน้อย แต่ทว่าเนื้อหาในส่วนนี้กลับมีอิทธิพลต่อโรงละครของยุโรปในยุคต่อมา เขาแนะให้ใช้หลักทัศนียภาพ (โดยอาศัยสามัญสำนึกในเรื่องการมองหรือการเห็นสิ่งต่าง ๆ ในความเป็นจริง) มาประยุกต์เข้ากับงานออกแบบฉากละคร เซอร์ลิโอเชื่อว่ามีรูปแบบฉากละครพื้นฐานอยู่ในสามรูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบฉากสำหรับละครโศกนาฏกรรม ซึ่งจะมีถนนที่ผ่านอาคารที่โอ่โถงของรัฐ

2. ฉากสำหรับละครตลกซึ่งมีถนนผ่านย่านบ้านของชาวบ้านทั่วไป และ

3. ฉากสำหรับละครปาสตอรัลส์ซึ่งจะเป็นฉากภาพต้นไม้ ภูเขาและกระท่อม ในการสร้างฉากทั้งสามลักษณะนั้นเขาแนะนำให้ใช้หลืบที่มุมเหลี่ยม หรือ angled wing วางเรียงเหลื่อมกันเป็นชั้น ๆ และวาดฉากโดยคำนึงถึงหลักทัศนียภาพ วางหลืบซ้อนกันเป็นชั้นทั้งสองข้างของเวทีแสดง แต่ละหลืบวาดภาพอาคารและมีองค์ประกอบตกแต่งที่สร้างคุณลักษณะสามมิติและเพื่อเพิ่มความรู้สึกของความลึกของฉากวาด เขาก็แนะให้สร้างขอบหรือตกแต่งด้านบนของหลืบซึ่งวาดภาพอาคารไว้ ฉากที่วาดบนหลืบข้างเวทีจะต่อเนื่องไปเชื่อมโยงกับฉากวาดด้านหลังของเวที (back drop) หรืออาจจะเป็นฉากวาดที่เลื่อนได้จำนวนสองฉากก็ได้เช่นกัน ด้านหลังเวทีจะทำเป็นฉากที่ลาดเอียงเพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกของความลึกของฉาก

เซอร์ลิโอเป็นบุตรชายของช่างทาสี เขาเพิ่มพูนประสบการณ์

โดยการทำงานทั้งฐานะของนักวาดภาพและช่างก่อสร้าง ตลอดจนผ่านการทำงานร่วมกับเปอร์รุซซิ (Peruzzi) ซึ่งเป็นบุคคลแรกที่ใช้การวาดภาพแบบเปอร์สเป็คทีฟกับเวทีละคร นอกจากนี้เขายังได้ศึกษาผลงานทางสถาปัตยกรรมเก่า ๆ ในกรุงโรมด้วย งานเขียนเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมของเขา เซอร์ลิโอผสมผสานความคิดของวิทรูเวียสสถาปนิกชาวโรมันกับความคิดเรื่องการออกแบบของเปอร์รุซซิ เป็นรูปแบบใหม่โดยคำนึงถึงการก่อสร้างที่เป็นไปได้จริง เขาอธิบายถึงการสร้างโรงละคร ตลอดจนวิธีการจัดวางแสงไฟบนเวที สีของแสงไฟเวทีที่จะช่วยสร้างภาพลักษณ์ของฟ้าร้อง ฟ้าแลบ ตลอดจนภาพเคลื่อนไหวของสิ่งต่าง ๆ บนท้องฟ้า เขาเป็นสถาปนิกประจำราชสำนัก ความรู้และประสบการณ์ของเขามีส่วนรับใช้ราชนิกูลหลายพระองค์ หนังสือของเขามีการแปลเป็นภาษาต่าง ๆ นับเป็นหนังสือตำราสำหรับงานออกแบบเวทีและงานสถาปัตยกรรม ที่แพร่หลายในยุโรปในเวลาต่อมา

การเปลี่ยนฉาก

ด้วยเหตุที่หลืบชนิดเหลี่ยมซึ่งเซอร์ลิโอใช้นั้นยากต่อการเปลี่ยนฉาก นิโคลาแซบแบ็ตตินี (Nicola Sabbattini 1574–1654) นักออกแบบอีกท่านหนึ่งที่เสนอให้ใช้หลืบแผ่นแบน (flat wings) แทนหลืบที่เซอร์ลิโอใช้ รวมทั้งรูปแบบฉากแบบเก่าด้วยเขาแนะให้ใช้หลืบแผ่นแบน ๆ ที่แยกจากกันวางซ้อนขนานกันไปไล่ลำดับจากหน้าเวทีไปยังหลังเวที โดยวางหลืบไว้ทั้งสองข้างของเวทีด้านหลังสุดใช้ฉากเลื่อนสองบานที่ลากมาชนติดกันไว้ตรงกลางเวที ส่วนประกอบอีกชิ้นก็คือกรอบเวทีด้านบน เป็นแถบคาดยาวที่วางไว้ด้านบนของกรอบเวที เพื่อเป็นการกำหนดกรอบภาพของฉากบนเวทีนั่นเอง อย่างไรก็ดีบุคคลแรกที่ใช้แผ่นหลืบแบนคือ อาลิออตติ (Givan Battista Aleotti) เขานำหลืบแบนมาใช้บนเวทีครั้งแรกในปี ค.ศ.1606 ทั้งยังเป็นผู้ออกแบบโรงละครฟาเนเซ และมีชื่อเสียงในเรื่องการใช้เวทีชนิดกรอบภาพ

เทคนิคที่เรียกว่า groove system หรือระบบรางเลื่อน นับเป็นเทคนิคในการเปลี่ยนฉากที่เป็นหลืบบนเวทีในยุคแรกๆ ทั้งนี้ แผ่นหลืบที่วาดภาพฉากไว้จะถูกจัดวางไว้ในร่องหรือรางที่ทำไว้บนพื้นเวที รางเหล่านั้นจะช่วยให้ฉากแต่ละฉากเลื่อนเข้าเก็บด้านข้างเวทีได้สะดวกมากขึ้น เมื่อจบฉากหนึ่งแผ่นหลืบถูกดึงเข้าเก็บด้านข้างเวที ฉากใหม่ซึ่งอยู่ด้านหลังก็จะปรากฏแก่สายตาของคนดูละคร ด้วยเทคนิคการเปลี่ยนแบบนี้ ฉากแต่ละฉากในละครจะถูกจัดวางไว้เบื้องหลังของอีกฉากตามลำดับ เพื่อช่วยให้การเปลี่ยนแปลงฉากเป็นไปได้อย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามนักวิชาการบางท่านกล่าวว่าปัญหาของการเปลี่ยนฉากแบบนี้ก็คือไม่สามารถซ่อนขบวนการเปลี่ยนฉากไว้ เพราะเวทีละครในสมัยเรอเนซองค์จะมีม่านแต่ที่ว่าเขาจะใช้ม่านเวทีเฉพาะเมื่อเริ่มแสดงและเมื่อการแสดงจบลงเท่านั้น

อย่างไรก็ดีระหว่างช่วงปี ค.ศ.1641–1645 โทเรลลิ (Giacomo Torelli) ได้คิดค้นระบบการเปลี่ยนฉากขึ้นใหม่ เรียกว่าระบบ Pole-and-chariot system ซึ่งเป็นระบบที่เปลี่ยนฉากบนเวทีโดยติดล้อเลื่อนซึ่งจะเคลื่อนที่ไปตามราง ฉากเหล่านี้จะเคลื่อนที่โดยรอก จึงทำให้การเปลี่ยนฉากเป็นไปอย่างราบรื่น นุ่มนวลมากขึ้น ด้วยเหตุที่ช่างคิดค้นเกียโคโม โทเรลลิ จึงได้รับฉายาว่าพ่อมดผู้ยิ่งใหญ่ (great wizard)

เทคนิคพิเศษและแสง

ละครในยุคเรอเนซองค์ของอิตาลี ซึ่งให้ความสำคัญกับภาพที่น่าตื่นเต้นบนเวที ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลให้เกิดการพัฒนาเทคนิคพิเศษที่ชาญฉลาดมากมาย ตัวอย่างเช่น มีการใช้เทคนิคซักรอกที่เรียกว่า glories หรือประตูกลบนเวที เทคนิคที่ทำเสียงฟ้าร้องและลม นอกจากนี้ในเรื่องไฟบนเวทีแสดงละคร ซึ่งผู้สร้างละครพยายามพัฒนามาตั้งแต่อดีตนั้น พอถึงยุคเรอเนซองค์ของอิตาลีซึ่งละครแสดงภายในอาคารหรือโรงละครแสงไฟเวทีก็เป็นสิ่งจำเป็น ในยุคต้นๆ ไฟเวทีซึ่งอาศัยแสงจากเทียนและตะเกียง อันก่อให้เกิดควันและบรรยากาศที่เต็มด้วย

หมอกควันที่น่ารำคาญ ก็ถูกพัฒนาเปลี่ยนเป็นการใช้โคมระย้าแขวนไว้บนเสาบริเวณหน้าเวที และข้างเวที นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานว่ามีการพยายามคุมความจ้าของแสงไฟบนเวทีด้วย โดยการใช้กระป๋องซึ่งมีฝาปิดเปิดเป็นตัวคุมแสงเทียน

อิทธิพลของละครอิตาลียุคเรอเนซองค์

อิทธิพลของงานละครของอิตาลีในยุคเรอเนซองค์ ต่อวงการละครของตะวันตกที่ปรากฏชัดก็คงได้แก่ อิทธิพลอันเกี่ยวเนื่องกับลักษณะโรงละครและการออกแบบฉากเวที นักวิชาการบางท่าน เชื่อว่าเริ่มจากวงการละครของประเทศฝรั่งเศส เป็นประเทศแรกที่รับอิทธิพลไปจากอิตาลี จากนั้นอิทธิพลของละครตลกที่เรียกคอมเมเดีย เดลา เต้ ซึ่งละครของฝรั่งเศสรับอิทธิพลไปโดยตรง ลักษณะของละครชนิดนี้ก็ยังคงมีอิทธิพลโดยอ้อมต่อวงการละครของตะวันตกจวบจนกระทั่งปัจจุบันด้วย

บรรณานุกรม

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน. (2530). **ประวัติละครอังกฤษ**. กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

Brockett, Osacar G. (1991). **History of the Theatre**. Boston : Allyn and Bacon.

_____. (1979). **The Theatre An Introduction**. New York : Harcourt Brace College.

Hartnall, Phyllis (1985). **The Theatre : A Concise History**. London : Thames & Hudson.

Wickham, Glynne. (1985). **A History of the Theatre**. London : Phaidon Press.

Wilson, Edwin & Goldfarb, Alvin. (1994). **Living Theatre : A History**. New York : McGraw-Hill.

Vince, Ronald W. (1984). **Renaissance Theatre : A Historiographical Hand book**. Westport, Conn : Greenwood.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
6(1) มกราคม - มิถุนายน 2541

ละครตะวันตกช่วงปี ค.ศ. 1800-1875

ภูมิหลังทางสังคมของตะวันตกในศตวรรษที่ 19

ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 สภาพสังคมของตะวันตกเกิดการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างไม่ว่าจะเป็น พัฒนาการด้านการเมืองของยุโรป การตื่นตัวของอุดมการเสรีนิยม (Liberalism) และชาตินิยม ระบบคองเกรสกับพลังอนุรักษ์นิยม การปฏิวัติฝรั่งเศส การรวมชาติของอิตาลีและการรวมเยอรมนี การปฏิวัติอุตสาหกรรม และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีต่าง ๆ ล้วนส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตของผู้คนตะวันตกทั้งสิ้น

กอบเกื้อ สุวรรณทัต-เพียร (2528:341-355) กล่าวถึง ศตวรรษที่ 19 ไว้ว่า ศตวรรษที่ 19 คือ ศตวรรษของความก้าวหน้าทางด้านความคิดและหลักการทางการเมือง-สังคมอย่างกว้างขวางจนเรียกได้ว่าเป็นยุคแห่ง "ism" ทีเดียว สำหรับพัฒนาการทางปัญญาและความคิดนั้น กลุ่มความคิดและปรัชญาที่เด่นในช่วงนี้ก็ได้แก่ กลุ่มความคิดแบบโรแมนติค หรือจินตนาการนิยม (Romanticism) กลุ่มหลักการโพสติวิสม์ (Postivism) และความคิดของกลุ่ม Realism อันเป็นความคิดที่เป็นปฏิกิริยาตอบโต้หลักการของกลุ่มจินตนาการนิยมหรือโรแมนติค รวมทั้งกลุ่มทดลองนิยม (Empiricism) ขณะที่กลุ่มปรัชญาทางเศรษฐศาสตร์และการเมืองก็มีกลุ่มปรัชญาเศรษฐศาสตร์การเมืองการค้าเสรี (Laises-faire) หรือ Classical Economics Schools) กลุ่มปรัชญาอัตถประโยชน์นิยม (Utilitarianism) กลุ่มปรัชญาสังคมนิยมของนักฝันสังคมนิยม (Utopian Socialism)

กลุ่มปรัชญาสังคมนิยมมาร์กซิสต์ (Scientific Socialism) กลุ่มปรัชญาสหพันธ์นิยม (Syndicalism) และกลุ่มสังคมนิยมคริสเตียน (Christian Socialism) ขณะที่กลุ่มนักคิดปรัชญาสังคมและการเมืองก็แบ่งเป็นกลุ่มเสรีนิยม (Liberalism) และกลุ่มอนุรักษ์นิยม (Conservativism) เป็นต้น จากกระแสความคิดที่หลากหลายเหล่านี้ส่งผลให้สภาพสังคมของชาวตะวันตกมีความหลากหลายการปฏิวัติฝรั่งเศสทำให้ต้นศตวรรษที่ 19 กลายเป็นช่วงของการต่อสู้แข่งขันระหว่างพลังอนุรักษ์นิยม และเสรีนิยม (แสดงออกด้วยปรัชญาจินตนาการนิยม ชาตินิยม รัฐสภานิยม และปัจเจกบุคคลนิยม) เมื่อการแข่งขันต่อสู้ของปรัชญาคู่แรกหมดพลังลง ความเปลี่ยนแปลงอันเป็นผลจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมของอังกฤษและยุโรปก็ส่งผลทำให้เกิดแนวคิดที่หลากหลายเพื่อแก้ปัญหาสังคม เศรษฐกิจและการเมือง การปฏิวัติอุตสาหกรรมนอกจากจะสร้างชีวิตให้มีความสะดวกและน่าพึงพอใจแก่ปวงชนแล้ว ยังส่งผลต่อการเปลี่ยนทางสังคมในหลาย ๆ ด้าน การนำระบบโรงงานอุตสาหกรรมมาใช้ทำให้เกิดชนชั้นใหม่คือ ชนชั้นนายทุนและกลุ่มชนชั้นกรรมาชีพ

อัธยา โกมลกาญจน และคณะ (2531: 437) กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า การปฏิวัติอุตสาหกรรมทำให้เกิดชนชั้นใหม่คือชนชั้นนายทุนและชั้นกรรมาชีพ เมื่อชนชั้นใหม่นี้สามารถกุมอำนาจทางเศรษฐกิจได้แล้ว ชนชั้นใหม่เหล่านี้ก็หวังที่จะกุมอำนาจทางการเมือง โดยการเรียกร้องและบีบบังคับให้ชนชั้นที่ยากจนร่วมมือกับพวกตนแย่งชิงอำนาจทางการเมืองจากพวกขุนนาง ด้วยเหตุนี้นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า การปฏิวัติทางอุตสาหกรรมนับเป็นปรากฏการณ์ที่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในสังคมตะวันตก ช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 มากที่สุด

ระบบโรงงานซึ่งต้องการแรงงานเป็นตัวทำให้ระบบสังคมเมืองกัดเซาะสังคมเกษตรในยุโรป ประชากรส่วนใหญ่ของยุโรปและอเมริกาเพิ่มมากขึ้นทว่าวิถีทางในการดำเนินชีวิตถูกจัดรูปโดยระบบอุตสาหกรรมทำให้ผู้คนห่างไกลจากชีวิตที่สุขสงบ เมืองใหญ่เต็มไปด้วย

มลภาวะจากถ่านหิน และที่พักอาศัยของคนจน ต่อมาเมื่อโรงงานต้องการคนงานเพิ่มมากขึ้น ทั้งผู้หญิงและเด็กก็เดินทางเข้าเมืองมาทำงานด้วยค่าแรงที่ต่ำเพราะเป็นกลุ่มคนงานที่ไม่มีประสบการณ์และทักษะ ซึ่งก็ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมของตะวันตกในช่วงนี้ด้วย

การปฏิวัติทางอุตสาหกรรมนับเป็นสิ่งที่มีคุณประโยชน์ต่อชนชั้นกลางในด้านรายได้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นอำนาจใหม่ในสังคม กฎหมายที่ออกมาในช่วงศตวรรษที่ 19 เอื้อต่อการปฏิรูปผลประโยชน์แก่ชนชั้นกลางแทบทั้งสิ้น อำนาจของชนชั้นกลางกลายเป็นฐานเสียงสำคัญในการเลือกตั้งของอังกฤษ การเติบโตของชนชั้นแรงงานส่งผลต่อการปรับปรุงสิ่งต่างๆ อาทิ ในปี 1847 สภานิติบัญญัติของอังกฤษผ่านกฎหมายเรื่องการทำงาน 10 ชั่วโมงต่อวัน จึงจำกัดมิให้นายจ้างใช้งานผู้หญิงและเด็กเกิน 10 ชั่วโมง (ซึ่งเดิมจะใช้งานลูกจ้างถึง 14 ชั่วโมงต่อวัน) ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษนี้ ชนชั้นแรงงานมีการจัดตั้งและพัฒนาสหภาพแรงงานมากขึ้น ชนกลุ่มนี้กลายเป็นชนกลุ่มที่มีบทบาทในสังคมและการเมืองของยุโรปอย่างมาก

ความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีมิได้ส่งผลต่อการอุตสาหกรรมเท่านั้น แต่ทว่ายังเปลี่ยนรูปโฉมระบบคมนาคม และการสื่อสารด้วย การพัฒนาเครื่องจักรไอน้ำนำไปสู่การสร้างรถจักร ช่วงศตวรรษ 1840 มีการสร้างทางรถไฟทั้งในอังกฤษและอเมริกา ประมาณปี 1896 ทางรถไฟเชื่อมระหว่างฝั่งตะวันตกและตะวันออกของอเมริกาสร้างเสร็จสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังเกิดโทรเลขในปี 1837 เกิดโทรศัพท์ในปี 1876 และเอดิสันประดิษฐ์หลอดไฟได้ในปี 1879 ปรากฏการณ์เหล่านี้ล้วนส่งผลต่อวิถีชีวิตของผู้คนทั้งสิ้น

ในช่วงศตวรรษที่ 19 รูปแบบละครหลักๆ ที่ได้รับความนิยมและมีบทบาทอย่างเด่นชัดในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1800–1875 ก็คงได้แก่ ละครโรแมนติค (romanticism) ละครเมโลดรามา (melodrama) และละครสูตรสำเร็จ (well-made play) ละครโรแมนติคและละครเมโลดรามานั้นอาจกล่าวได้ว่ามีความสำคัญมากกว่าชนิดของบทละคร

Romanticism เป็นการเคลื่อนไหวทางความคิดด้านปรัชญาและวรรณกรรมซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อวงการละคร ขณะที่เมโลดรามาก็นับว่าเป็นสไตล์หลักของละคร ซึ่งมีอิทธิพลต่อวงการละครจวบจนกระทั่งปัจจุบัน

ละครโรแมนติค (Romanticism)

กลุ่มความคิดแนว romanticism เป็นการเคลื่อนไหวที่ปฏิวัติกระแสความคิดทางปรัชญาและวรรณกรรมในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 เป็นกระแสความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มกระแสเคลื่อนไหวทางความคิดของนักเขียนบทและนักการละครเยอรมันที่มีความคิดต่อต้านอุดมคติของกลุ่มนีโอคลาสสิค ซึ่งรู้จักกันในนามของกลุ่ม 'storm and stress' วิคเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo) กวี และนักประพันธ์นวนิยายนับเป็นผู้ที่สร้างภาพลักษณ์ของละครแนวโรแมนติค บทละครของเขาได้แก่เรื่อง Cromwell (1827) กลุ่มละครแนวโรแมนติคปฏิเสธกฎเกณฑ์ของนีโอคลาสสิค

กอบเกื้อ สุวรรณทัต-เพียร กล่าวถึงความคิดของกลุ่มโรแมนติคไว้ว่า ความคิดแบบโรแมนติคหรือจินตนาการนิยม (romanticism) คือปฏิกริยาตอบโต้โดยตรงต่อหลักการใช้เหตุและผลของศตวรรษที่ 18 ผู้นำแนวคิดโรแมนติคคือ แคนท์ (Immanuel Kant : 1724-1804) แคนท์ แบ่งโลกออกเป็นสองภาคคือโลกแห่งกายภาคและโลกแห่งสัจจะบริสุทธิ์ มนุษย์เข้าใจถึงสาระแห่งโลกกายภาคด้วยการใช้เหตุผลและการเฝ้าสังเกต แต่ในการสัมผัสกับโลกแห่งสัจจะบริสุทธิ์หรือโลกแห่งจิตวิสัยนั้นมนุษย์ไม่อาจใช้เหตุผลและการเฝ้าสังเกตได้ แต่จะต้องใช้ศรัทธา ความรู้สึก ธรรมชาติ (Intuition) และความเชื่อมั่นภายในใจจึงจะได้มาซึ่งความรู้เกี่ยวกับสัจจะบริสุทธิ์ที่เป็นความจริงแท้ๆ ได้ นักคิดกลุ่มโรแมนติคเชื่อว่าโลกแห่งจิตวิสัย คือโลกแห่งความจริงบริสุทธิ์ที่อยู่เหนือโลกแห่งกายภาพ นักปรัชญาแนวโรแมนติคเรียกร้องให้ปัจเจกบุคคลยอมให้ความรู้สึกธรรมชาติของตน

ทำหน้าที่ชี้ใจของเขา ตลอดจนทำให้เห็นและเข้าใจถึงตัวตนอันแท้จริง และความต้องการอันแท้จริงภายในตัวของเขาเองได้ (กอบเกื้อ สุวรรณทัต-เพียร,2528 : 342)

อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 163) กล่าวถึงลัทธิโรแมนติค (Romanticism) ไว้ว่า ลัทธิโรแมนติคเป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่ขัดแย้งกับลัทธินีโอคลาสสิค กล่าวคือ ศิลปินในกลุ่มโรแมนติคนี้ยึดมั่นในความจริงของจิตใจ ถือว่าจิตใจเป็นตัวกำเนิดให้เกิดตัณหา อารมณ์ ความทะเยอทะยาน ความริษยา ฯลฯ อันเป็นความจริงของมนุษย์มากกว่าเหตุผลตามแนวของลัทธินีโอคลาสสิค...คำว่าโรแมนติค ตามความเข้าใจทั่วไปจะหมายถึงความรัก หรือกามารมณ์แต่ที่จริง โรแมนติคหมายถึงความรู้สึกที่แสดงออกเกินความเป็นจริง สร้างความตื่นเต้นประทับใจสยดสยองแก่ผู้พบเห็นหรือสะเทือนอารมณ์รุนแรงด้วยศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ...ศิลปินในลัทธิโรแมนติกมีความเชื่อว่าศิลปะสร้างสรรค์ตัวของมันเองได้ต้องมีคุณค่าของอารมณ์มากกว่าเหตุผล

ผู้สร้างละครแนวนี้จึงนำเสนอกฎเกณฑ์ใหม่อันเป็นความเชื่อของพวกเขาโดยเฉพาะ ผู้สร้างละครกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ยังคงใช้เทคนิคโครงเรื่องตามแบบของเชคสเปียร์ บทละครของพวกเขามักจะมีโครงเรื่องแบบ episodic และมหากาพย์ (epic) ทว่าลักษณะที่แตกต่างไปจากงานของเชคสเปียร์ก็คือ กลุ่มละครแนวนี้จะสนใจในการสร้างอารมณ์และบรรยากาศของเรื่องมากกว่าจะสนใจกับเทคนิคการสร้างโครงเรื่องให้มีพัฒนาการอันน่าเชื่อสมเหตุสมผล หรือการสร้างบุคลิกตัวละครที่ดูลุ่มลึก นักการละครกลุ่มโรแมนติคไม่เชื่อเรื่องประเภทของละคร พวกเขาสนใจกับทุกเรื่องไม่ว่าจะเป็นภาพที่เลวร้ายหรือสิ่งที่เป็นอุดมคติ เรื่องใด ๆ ก็ได้ที่จะนำมาแสดงบนเวที และพวกเขาก็มักจะใช้องค์ประกอบที่เหมือนธรรมชาติต่าง ๆ ด้วย พระเอกของละครแนวนี้มักจะเป็นวีรบุรุษที่ผู้ที่หลุดออกจากสังคม อาทิ เป็น จอมโจรผู้ที่เรียกร้องความยุติธรรม ความจริง ความรู้ หรือต่อสู้เพื่อความเป็นธรรม วิลสัน (Wilson) กล่าวว่า "แนวคิดหลักของเรื่องแนวหนึ่งที่เป็นที่นิยม

จากละครเรื่อง Woyzek งานแนวโรแมนติก ซึ่งจัดแสดงที่โรงละคร Public Theatre ณ กรุงนิวยอร์ค

ของละครแนวโรแมนติคก็คงได้แก่ ภาวะวังวนที่เกิดจากความทะยานอยาก และความปรารถนาภายในจิตของมนุษย์ปุถุชนกับข้อจำกัดทางกายภาพ บร็อคเก็ต (Brockett) กล่าวว่าความเชื่อในยุคนี้เชื่อว่าจักรวาลนี้สร้างขึ้นโดยพระผู้เป็นเจ้า เหตุนี้ทุกสิ่งที่มีอยู่ย่อมเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งอื่นๆ ที่แวดล้อมอยู่ด้วย เพราะทุกสิ่งในจักรวาลมีต้นกำเนิดมาจากพระผู้เป็นเจ้า ด้วยเหตุที่บรรดาสิ่งที่พระผู้เป็นเจ้าสร้างขึ้นในโลกนี้ มาจากต้นกำเนิดเดียวกัน ดังนั้นการตรวจสอบทุกสิ่งทุกอย่างอย่างละเอียดย่อมช่วยให้เข้าใจถึงภาพรวมของจักรวาลนี้ด้วย ธรรมชาติ (ป่า แม่น้ำ ภูเขา และอื่นๆ) สะท้อนให้เห็นถึงบางสิ่งบางอย่างอันเกี่ยวกับมนุษย์เช่นเดียวกันมนุษย์ก็สะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติ หากเราสามารถคงสภาพของสิ่งต่างๆ มิให้เสียหายได้มากเท่าใด การถอยห่างจากสภาพอันเป็นธรรมชาติของสัตว์โลกก็ย่อมเกิดขึ้นน้อยมากเท่านั้น สิ่งเหล่านี้ดูจะเป็นแนวคิดหลักในการค้นหาความจริงของคนในยุคนี้ เช่นเดียวกันก็ยังเป็นสิ่งที่จะช่วยให้เราเข้าใจถึงสาเหตุว่าทำไมนักเขียนแนวโรแมนติคพอใจที่จะกล่าวถึงธรรมชาติ ทัศนียภาพของทิวทัศน์หรือองค์ประกอบอื่นๆ ของธรรมชาติในงานประพันธ์ของพวกเขา สำหรับงานละครก็จะนำเสนอภาพมนุษย์ที่ยังคงความเป็นปุถุชนอาศัยอยู่ในยุคดั้งเดิม หรือในช่วงเวลาของการก่อการจลาจลต่อต้านกฎเกณฑ์ข้อบังคับของสังคมกลุ่มผู้สร้างงานแนวโรแมนติคเชื่อว่านักปราชญ์สามารถจะค้นหาความจริงของชีวิตได้มากกว่าการกล่าวถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ปุถุชนทั่วไป ดังที่ผ่านมา ผู้รู้เหล่านั้นจะใช้ความสามารถซึ่งซ่อนอยู่ภายในจิตและสัญชาตญาณทำความเข้าใจความซับซ้อนและเรื่องราวอันมากมายของจักรวาลแห่งนี้ ทว่ามนุษย์ผู้มีความสามารถเช่นนั้นจะถูกจำแนกให้แตกต่างหรือแปลกประหลาดไปจากมนุษย์อื่นๆ ที่ได้แค่เพียงนั่งมองสิ่งต่างๆ รอบๆ ตัวในโลกใบนี้ แต่ไม่เคยคำนึงถึงความจริงของโลกใบนี้ เหตุนี้ความฉลาดของมนุษย์จึงเป็นทั้งพรสวรรค์และคำสาปแช่ง

นักวิชาการบางท่านกล่าวว่า ละครแนวโรแมนติคมักจะอุดม

ไปด้วยจิตวิญญาณของยุคสมัย อาจกล่าวได้ว่างานละครโรแมนติคนับเป็นตัวอย่างที่ว่า ละครเป็นเสมือนกระจกเงาของยุคสมัย การปฏิวัติในอเมริกาและฝรั่งเศสซึ่งเกิดขึ้นในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 18 นั้นทำให้ความคิดเกี่ยวกับอิสรภาพและเสรีภาพเป็นเรื่องที่แพร่กระจายไปทั่ว นักประพันธ์แนวโรแมนติคก็พยายามจะสร้างพระเอกในเรื่องของเขาให้เป็นบุรุษผู้ที่พยายามต่อสู้เพื่อเอกราช และความเป็นอิสระ นอกจากนี้นักประพันธ์เหล่านี้ก็เป็นผู้ที่สร้างสรรค์งานหลาย ๆ รูป ๆ แบบทั้งนวนิยาย บทกวี รวมทั้งความเรียง อีกทั้งบางคนยังสนใจในงานศิลปะรูปแบบอื่น ๆ อีกด้วย อาทิงานจิตรกรรม ส่งผลให้เกิดการเชื่อมโยงในรูปแบบงานศิลปะที่มีมาอยู่ก่อนหน้า

วิลสัน (Edwin Wilson) กล่าวว่า 'เฉกเช่นเดียวกับศิลปินกลุ่มก้าวหน้าในช่วงศตวรรษที่ 20 ศิลปินแนวโรแมนติคเหล่านี้เริ่มละลายรอยต่อระหว่างรูปแบบของงานศิลปะต่าง ๆ ตลอดจนกฎเกณฑ์ข้อจำกัดเรื่องชนิดประเภทของงานศิลปะที่กีดกันความอิสระและเสรีภาพทางความคิดรวมทั้งกฎเกณฑ์เก่า ๆ ที่ว่าด้วยเรื่องสุนทรียะในงานศิลปะด้วย' (Wilson, 1994:324)

ผลงานบทละครโรแมนติคในยุคนี้ที่เป็นที่รู้จักกันดีก็คงได้แก่ ผลงานเรื่อง Faust ของ Goethe และผลงานของวิคเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo) เรื่อง Hernani (1830) รวมทั้งผลงานของนักเขียนบทละครชาวเยอรมันชื่อ Ludwig Tieck (1773-1853) และ Heinrich von Kleist ผู้ประพันธ์ผลงานเรื่อง The Broken Jug (1808) และเรื่อง The Prince of Homburg (1811) รวมทั้งผลงานเรื่อง Danton's Death (1835) และ Woyzek (1836) ของ Georg Buchner. เป็นต้น

ละครเมโลดรามา (Melodrama)

คำว่า melodrama หมายถึง 'song drama หรือ music drama' กล่าวคือหากจะแปลความตามรูปศัพท์ก็คงหมายถึงละครเพลง นักวิชาการเชื่อว่าคำว่า melodrama มีต้นศัพท์มาจากภาษากรีก แต่ทว่าโดย

ทั่วไปคำนี้จะมีนัยหมายถึงรูปแบบของละครรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในระหว่างปลายคริสตศตวรรษที่ 18 จนกระทั่งต้นคริสตศตวรรษที่ 19 เฉลิมศรี จันทร์อ่อน กล่าวถึงละครเมโลดรามาไว้ว่า ละครประเภทนี้เริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ 18 เป็นอิทธิพลที่ละครอังกฤษได้รับมาจากละครเยอรมัน และละครฝรั่งเศส โดยเฉพาะนักเขียนชาวเยอรมันชื่อ ออกุสท์ ฟอน คอทซีบู (August von Kotzebue)...ส่วนนักเขียนบทละครชาวฝรั่งเศสก็คงได้แก่ กิลแบร์ เดอ ปีเซเรกูร์ (Guilbert de Pixerecourt) ผลงานของเขานักเขียนชาวอังกฤษชื่อ ฮอลครอฟท์ (Holcroft) นำมาดัดแปลงเป็นบทละครภาษาอังกฤษชื่อ A Tale of Mystery (1802) ซึ่งถือกันว่าเป็นละครเมโลดรามาเรื่องแรกบนเวทีละครอังกฤษ...บทละครแนวนี้ในช่วงแรกมักให้เหตุการณ์เกิดขึ้นในสมัยกลางและเกิดขึ้นในดินแดนตะวันออกและมีหลายเรื่องที่มีการใช้อภินิหาร หรือเรื่องอาถรรพ์ เช่น บทละครของมองค์ ลูอิส (Monk Lewis) เรื่อง The Castle Spectre (1797) และเรื่อง Adelmom the Outlaw (1801) รวมทั้งบทละครของเอ็ดเวิร์ด ฟิทซ์บอลล์ (Edward Fitzball) เรื่อง The Flying Dutchman หรือ The Phantom Ship (1812)

วิลสัน (Edwin Wilson) กล่าวเสริมว่า "เพลงในละครแนวนี้น่าจะหมายถึงเพลงประกอบที่ใช้ประกอบในละคร คล้ายกับเพลงที่ใช้ในภาพยนตร์เงียบ หรือเพลงประกอบภาพยนตร์ในยุคต่อ ๆ มา ในละครเมโลดรามาเพลงที่ใช้ประกอบอาจเพื่อเสริมสร้าง เอฟเฟ็คต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระตุ้นอารมณ์ตื่นเต้น กลัว อาลัยอาวรณ์ และอารมณ์อื่น ๆ บทละครแนวนี้เขียนขึ้นเพื่อมุ่งกระตุ้นอารมณ์ของผู้ดู" (Wilson,1994:324)

สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงละครแนวนี้ไว้ว่า "ตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมาการละครในยุโรปและอังกฤษเริ่มถอยห่างจากราชสำนัก วงการศึกษาและกลุ่มสังคมชั้นสูงไปอยู่ในมือของชนชั้นกลาง ซึ่งมีจำนวนมากขึ้นทุกที นักดูละครซึ่งเป็นชนชั้นกลางมักจะเป็นพวกพ่อค้า

ที่ต้องการดูละครเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจแต่เพียงอย่างเดียว ไม่ต้องการเนื้อหาสาระหรือความคิดที่หนักสมอง ดังนั้นความต้องการของผู้ดูส่วนใหญ่ทำให้ละครสมัยศตวรรษที่ 18 พัฒนาไปสู่ละครแนวที่เรียกว่า เซนติเมนเทิล ดรามา (sentimental drama) คือเป็นละครประเภทที่แฝงอารมณ์อ่อนไหว มีตัวละครที่น่ารักน่าเห็นใจพระเอกนางเอกดีพร้อมทุกประการ และแม้จะมีอุปสรรคเพียงใดเรื่องก็จะจบลงด้วยความสุขพร้อมทั้งมีหลักปรัชญา คติสอนใจง่าย ๆ ตื้น ๆ ให้ผู้ชมพกกลับไปบ้าน ละครประเภทนี้เองที่พัฒนาไปสู่ละครแบบเมโลดรามาในต้นศตวรรษที่ 19

พระเอกและนางเอกในละครเมโลดรามามีลักษณะที่แตกต่างกับตัวละครฝ่ายร้ายอย่างชัดเจน ผู้ชมละครจะเกิดความรู้สึกเห็นอกเห็นใจตัวละครฝ่ายดี และก็รู้สึกชิงชังตัวละครฝ่ายร้าย ตัวละครพระเอกนางเอกในละครแนวนี้จะมีลักษณะเป็น stock characters หรือตัวละครที่มีลักษณะตามแบบฉบับ กล่าวคือ พระเอกจะเป็นชายหนุ่มรูปงาม นิสัยดี กล้าหาญ มีเสน่ห์ ต่อสู้เพื่อความเป็นธรรมหรืออุดมคติและความถูกต้อง ขณะที่นางเอกก็จะเป็นสตรีที่ดีพร้อมทุกประการตลอดจนมีความงามเป็นเลิศ ขณะที่ตัวละครฝ่ายร้ายก็จะร้ายจนไม่มีที่ติ โครงเรื่องของละครเมโลดรามานั้น นักวิชาการบางท่านเห็นว่าคือลักษณะของโครงเรื่องแบบสูตรสำเร็จ ซึ่งมีโครงสร้างชนิดเน้นจุดสุดยอด (climatic structure) เน้นความขัดแย้งระหว่างความดีกับความเลวอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามฝ่ายของความดีย่อมเป็นผู้ชนะเสมอ ไม่ว่าฝ่ายผู้ร้ายจะเก่งกาจสักเพียงใดก็จะต้องพ่ายแพ้ มีฉากที่ผู้ร้ายเผชิญหน้ากับพระเอก (obligatory scene) ซึ่งฉากนี้จะเป็นฉากที่ความลับในเรื่องถูกเปิดเผย นอกจากนี้ตัวละครทุกตัวมักจะมีลักษณะคงที่ประเภท static character กล่าวคือถ้าดีก็ดีตลอด ชั่วก็จะชั่วตลอด หากจะมีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมก็จะเป็นไปอย่างขาดเหตุผล มีลักษณะของการจงใจให้เปลี่ยนแปลงตามความต้องการของนักเขียน

โกลด์ฟาร์บ (Alvin Goldfarb) เสนอความคิดเกี่ยวกับละคร

เมโลดรามาไว้ว่า "ละครเมโลดรามาเป็นรูปแบบของละครที่ได้รับความนิยมช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ทั้งยังเป็นประเภทของละครรูปแบบหนึ่งที่งานละครหลังสมัยใหม่ (post-modernist) ยังใช้กันอยู่ อีกทั้งยังเป็นชนิดของละครที่เราจะหาได้ในงานละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์สมัยใหม่ในทุกวันนี้ ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า popular culture ทั้งยังถือเป็นตัวบ่งบอกถึงความคิดและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอีกด้วย ลักษณะของละครประเภทนี้คือ

1. ตัวละครจะเป็นประเภท stock types ทั้งตัวพระเอกและผู้ร้ายรวมทั้งนางเอกที่บอบบาง ตกยาก ภาพลักษณ์ของพระเอกก็จะเป็นแบบฉบับของพวกวีรบุรุษ อันสะท้อนถึงค่านิยมของสังคมต่อเรื่องสีผิว และชนกลุ่มน้อยในสังคม

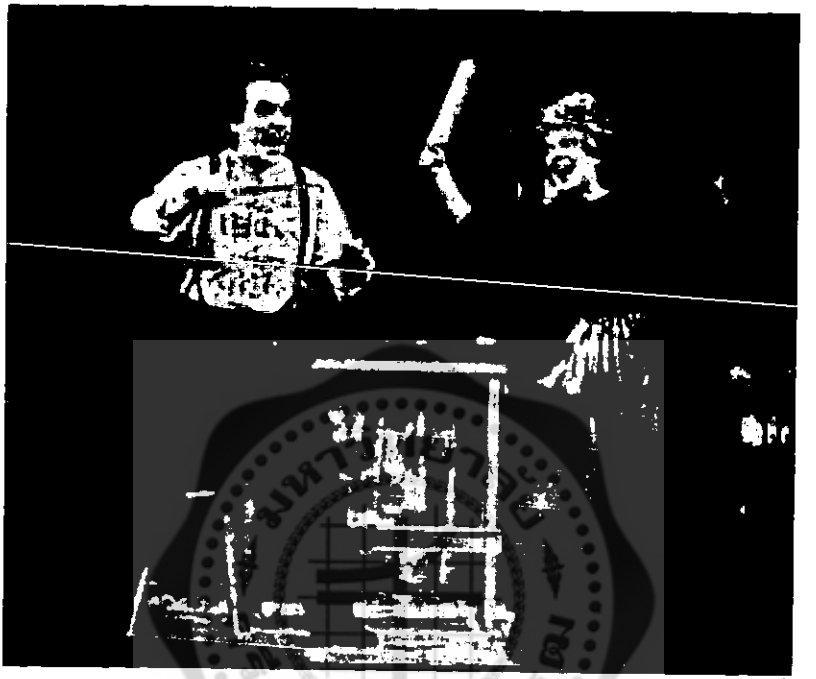
2. โครงเรื่องจะใช้โครงเรื่องแบบสูตรสำเร็จ (well-made play)

3. มีการใช้องค์ประกอบเรื่องภาพและความตระการตาประกอบในการนำเสนอละคร

4. ใช้เพลงเพื่อปลุกเร้าอารมณ์ให้คล้อยตามเรื่องหรือความน่าเห็นอกเห็นใจของตัวละคร

5. การนำเสนอโลกทัศน์เรื่องคุณธรรมมักจะเป็นว่า ความดีย่อมชนะความชั่วร้ายเสมอ มักจะเป็นปรัชญาที่ง่าย ๆ พื้น ๆ ที่ผู้ชมละครไม่ต้องขบคิดมากนัก (Goldfarb, 1988:3)

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า เพื่อดึงความสนใจของผู้ชม ละครเมโลดรามาทั้งในอดีตและปัจจุบันจะใช้โครงเรื่องที่กระตุ้นให้ผู้ชมกระหายอยากติดตามเรื่อง โดยจัดวางช่วงตื่นเต้นไว้ตอนท้ายของแต่ละองค์ ซึ่งเราจะพบได้ในงานละครโทรทัศน์ที่เน้นการผจญภัยตื่นเต้นต่าง ๆ อาทิ ประเภทเรื่องสืบสวนและการปฏิบัติงานของตำรวจ ซึ่งมีจุดสุดยอดที่ดุเดือดเหมือนฉาก ชนกันแหลก การเผชิญหน้าระหว่างตำรวจและผู้ร้ายอย่างไม่คาดคิด หรือเหตุการณ์ที่ตัวละครเอกค้นพบเรื่องราวหรือความลับบางอย่างก่อนหน้าที่จะเป็นช่วงพักโฆษณา ตัวอย่างงานละครเมโลดรามาในช่วงศตวรรษที่ 19 ก็เห็นได้จากการจบ



จากละครเรื่อง Sweeney Todd ซึ่งจัดแสดงใน ปี 1979

องก์ 1 ของละครเรื่อง The String of Pearls เขียนขึ้นในปี 1847 โดย พิทท์ (George Dibdin Pitt : 1799-1855) ละครเรื่องนี้กล่าวถึง สวีนนี่ ทอดด์ (Sweeney Todd) ซึ่งเป็นช่างตัดผมอำมหิต แห่งถนนฟลีท (Fleet Street) ในกรุงลอนดอนเนื้อเรื่องก็คือต้นเรื่องที่งานละครเพลงบรอดเวย์เรื่อง Sweeny Todd ดัดแปลงไปใช้นั่นเอง ในบทละครของพิทท์นายสวีนนี่ฆ่าลูกค้าที่มาตัดผมที่ร้านของเขา จากนั้นก็นำร่างของเหยื่อไปให้นางโลเวทท์ (Lovett) เพื่อชำแหละเอาเนื้อของผู้ตายเหล่านั้นไปทำเป็นพายเนื้อ ตอนจบองก์ที่ 1 สวีนนี่ตัดสินใจที่จะเก็บบุคคลรอบๆ ตัวของเขารวมทั้งนางโลเวทท์ด้วย ทว่าโลเวทท์แอบล่วงรู้ถึงแผนชั่วร้ายของสวีนนี่ในช่วงท้ายที่มีบทสนทนาไม่กี่ประโยคนั้น นาฏการก็ทวีความเข้มข้นมากขึ้นโลเวทท์ต้องการส่วนแบ่งในผลประโยชน์ครึ่งหนึ่ง แต่สวีนนี่ยืนยันว่าเขาจะหักเงินในส่วนของเธอเพื่อชดใช้หนี้ที่หล่อน

ค้างเขาอยู่ โลเวทท์หยิบมีดออกมาเพื่อจะทำร้ายสวีนนี่เป็นเวลาเดียวกับที่เขาชักปืนออกมาแล้วยิงหล่อนจากนั้นก็นำร่างของหล่อนโยนเข้าในเตาหลอมโลหะที่มีไฟโหมแรงจ้าอันเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่ม่านหน้าเวทีก็ปิดลงด้วย

ละครเมโลดรามาเป็นหนึ่งในละครประเภทหลีกหนี (escapism) ซึ่งเน้นเรื่องความวิจิตรอลังการของทัศนองค์ประกอบและเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ทั้งนี้ในภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ในปัจจุบันเช่น Terminator หรือ Jurassic Park ก็เต็มไปด้วยลักษณะการใช้ภาพแบบเมโลดรามาที่อาศัยเทคนิคพิเศษ และเน้นความมหัศจรรย์ รวมทั้งฉากดุเดือดในภาพยนตร์สืบสวนทั้งหลายก็ล้วนเติบโตมาจากลักษณะการสร้างภาพของงานละครแนวเมโลดรามาในศตวรรษที่ 19 ทั้งสิ้น ดิออน บูซิโคลท์ (Dion Boucicault : 1822–1890) นักเขียนบทละครแนว เมโลดรามาในสมัยศตวรรษที่ 19 เคยใช้เทคนิคพิเศษหลากหลายลักษณะในงานละครเรื่อง The Poor of New York อาทิฉากการผาบ้านบนเวทีเป็นต้น งานละครส่วนใหญ่ของบูซิโคลท์ จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับสังคมในสมัยนั้น ในบทละครเรื่อง London Assurance (1841) มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรัก ดำเนินเรื่องรวดเร็วให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ชมละคร ในผลงานเรื่อง The School for Scheming. (1847) บูซิโคลท์ กล่าวถึงความนิยมของบรรดาชนชั้นสูง ความมักใหญ่ใฝ่สูงของชนชั้นกลางที่เป็นพ่อค้า และคุณธรรมของคนจน งานของเขาเต็มไปด้วยอารมณ์ขัน จัดว่าเป็นงานละครเมโลดรามาที่ประสบความสำเร็จและได้รับความนิยมอย่างยิ่งในยุคนั้น

ละครเมโลดรามาลักษณะต่าง ๆ ในสมัยศตวรรษที่ 19 มีลักษณะเหมือน ๆ กับผลงานในปัจจุบัน เมโลดรามาแบบครอบครัวก็เปลี่ยนมาเป็น soap opera ในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน เมโลดรามาที่เกี่ยวกับอาชญากรรมกลายเป็นลักษณะงานแนวสืบสวนสอบสวนและเรื่องลึกลับ บทละครที่มีชื่อเสียงมากที่สุดเรื่องหนึ่งที่เป็นละครเมโลดรามาแนวอาชญากรรมในศตวรรษที่ 19 ก็คือ เรื่อง The Ticket of

Leave Man (1863) ซึ่งเขียนโดยนักประพันธ์ชาวอังกฤษชื่อทอม เทย์เลอร์ (Tom Taylor:1817-1880) งานประพันธ์เรื่องนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับโลกอาชญากรรมในสมัยนั้นซึ่งเต็มไปด้วยเล่ห์เพทุบายซึ่งไม่เคยถูกเปิดเผยมาก่อน ขณะที่ละครเมโลดรามาที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับชาวเรือ อันมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับกัปตันเดินเรือและโจรสลัดก็พัฒนาเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับบรรดาอันธพาลในยุคหลัง ๆ ผลงานละครเมโลดรามาแนวนี้ก็ได้แก่เรื่อง Black-Eyed Susan (1829) แต่งโดยนักประพันธ์ชาวอังกฤษชื่อ เจอร์โรลด์ (Douglas William Jerrold:1803-1857) สำหรับละครเมโลดรามาที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับบรรดาวีรบุรุษบนหลังม้าทั้งหลายซึ่งกำหนดให้ม้าทั้งหลายแสดงลูกเล่นต่าง ๆ นานา รวมทั้งบทละครที่มีสัตว์เป็นตัวละครเอกนับเป็นบรรพบุรุษของละครโทรทัศน์และภาพยนตร์แนวเมโลดรามาซึ่งมีสัตว์เป็นตัวละคร บทละครของปีเซเรกูร์ (Pixerecourt) เรื่อง The Forest of Bondy หรือ The Dog of Montargis (1814) ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษก็มีพระเอกเป็นสัตว์ หนึ่งในบรรดาผู้ผลิตภาพยนตร์แนวเมโลดรามาที่ยิ่งใหญ่ของศตวรรษที่ 20 ที่ชื่อ ฮิทช์ค็อกซ์ (Alfred Hitchcock) ก็ใช้นกจำนวนมากมายเป็นตัวร้ายในภาพยนตร์เรื่อง The Birds.

อย่างไรก็ดีปัจจุบันแนวคิดหลักของเรื่องในงานแนวเมโลดรามาก็เปลี่ยนแปลงไปมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นอาจเห็นได้จากงานภาพยนตร์ตะวันตกในช่วงตั้งแต่ปี ค.ศ.1960-1970 ผู้ชมในศตวรรษที่ 19 จะไม่ใส่ใจและไม่มีคำถามเรื่องสังคม ศาสนา รวมทั้งบรรทัดฐานเรื่องศีลธรรม แต่เมื่อถึงช่วง 1960 ปรากฏความแตกต่างขึ้น กล่าวคือ ผู้ชมทั้งหลายเริ่มมีคำถามเรื่องคุณค่าของประเพณีและเริ่มไม่เชื่อในความคิดที่ว่าเราจะสามารถแยกแยะความดีและความชั่วออกจากกันได้โดยง่าย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผลจากสงครามเวียดนามและสภาพทางการเมืองในช่วงนั้นนั่นเอง ในงานภาพยนตร์ช่วง 1960 และ 1970 เช่นเรื่อง The Wild Bunch, Bonnie and Clyde และ

The Godfather หรือ ภาพยนตร์ในยุค 90 ซึ่งคลิ้นท์ อีสท์วูด (Clint Eastwood) ได้รับรางวัลออสก้า เรื่อง The Unforgiven ตัวละครซึ่งมีภาพลักษณ์อันน่าจะเป็นตัวร้ายกลับกลายเป็นลักษณะการนำเสนอตัวพระเอกในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ อำนาจของกฎหมายหรือกฎหมายกลายเป็นภาพของฝ่ายชั่วร้ายในสังคม ภาพสะท้อนที่ปรากฏในงานเมโลดรามาล้วนแต่สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงทางความคิดความเชื่อและค่านิยมของคนในสังคมปัจจุบันด้วย นอกจากนี้งานเมโลดรามาที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่ง เช่น Star Wars, Indiana Jones ซึ่งเป็นงาน

จากละครเรื่อง The Little Foxes งานแนวเมโลดรามา

ภาพยนตร์ในช่วง 80 หรือแม้แต่ Armageddon, Deep Impact, Quiz Show, The Postman Always Rings Twice และ The Trueman Show ซึ่งเป็นผลงานช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ก็ล้วนแล้วแต่เป็นผลงานที่สะท้อนถึงค่านิยมของสังคมทั้งสิ้น

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ละครเมโลดรามาเป็นละครที่ให้ความสำคัญกับโครงเรื่องและความสนุกสนานของการดำเนินเรื่อง ขณะที่ตัวละครมีความสำคัญรองลงมาและมีบทบาทเป็นเพียงเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สนุกสนาน ตัวละครเหล่านั้นก็มีลักษณะบุคลิกที่คงที่ ตายตัว แม้ว่าข้อด้อยของงานเมโลดรามาจะทำให้คำว่า เมโลดรามามีความหมายในเชิงลบ ในทัศนะของนักวิจารณ์เพราะมักจะใช้เพื่อหมายถึง "งานตลาด" หรือแม้แต่ยุคหนึ่งในงานภาพยนตร์หรือนวนิยายของไทยซึ่งเป็นงานเมโลดรามาก็ถูกเรียกว่า "งานน้ำเน่า" ทว่าการที่จะสรุปว่างานเมโลดรามาไร้คุณค่าทุกเรื่องก็คงไม่ถูกต้องนัก ทั้งนี้เพราะลักษณะการเขียนงานละครแบบเมโลดรามาก็เหมาะกับงานละครบางชนิดที่ต้องการให้มีเรื่องสนุกสนาน อาทิเรื่องแนวสืบสวนสอบสวน งานละครแนวเทพนิยายสำหรับเด็ก เป็นต้น

ละครสูตรสำเร็จ (The Well-made Play)

ละครเมโลดรามาที่ได้รับความนิยมหลาย ๆ เรื่องในสมัยศตวรรษที่ 19 จะมีโครงสร้างของเรื่องในลักษณะที่เรียกว่า โครงสร้างแบบละครสูตรสำเร็จ (well-made play structure) ในศตวรรษที่ 20 คำว่าสูตรสำเร็จ หรือ "ทำได้ดี" (well-made) กลายเป็นคำที่ใช้เรียกบทละครซึ่งจัดวางโครงเรื่องอย่างเป็นระบบเพื่อนำไปสู่ช่วงจุดสุดยอดของเรื่องและมักจะตั้งใจเพื่อกระตุ้นเร้าความสนใจของผู้ดูไปสู่เหตุการณ์สุดยอดของเรื่องที่จัดวางไว้นั้นเป็นหลัก โดยมิได้ใส่ใจกับการสร้างความสมจริงในเรื่องอารมณ์และลักษณะตัวละคร อย่างไรก็ดีหากนักวิจารณ์ปัจจุบันเรียกบทละครเรื่องใดว่าเป็นงาน "สูตรสำเร็จ" ก็จะแฝงนัยที่ดูไม่ค่อยดีเท่าใดนัก แต่ทว่าในศตวรรษที่ 19 คำว่า สูตรสำเร็จ

หรือ well-made ดูจะเป็นคำที่ใช้ในเชิงชื่นชม บทละครใดที่ 'well-made' จะแสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศในเชิงทักษะของผู้แต่ง คำศัพท์คำนี้กลับให้นัยที่น่าชื่นชมสำหรับสินค้าที่สร้างขึ้นโดยผู้มีฝีมือดีในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรม อย่างไรก็ตามพบว่านักการละครในยุคหลังก็ยังคงใช้โครงสร้างของ well-made play ในการสร้างละครของเขากันอยู่บ้าง

ละครแบบสูตรสำเร็จเน้นในเรื่องการพัฒนาเหตุและผล (cause and effect) อย่างมากและจะมีโครงสร้างของโครงเรื่องแบบเน้นจุดวิกฤต (crisis drama) นาฏการในเรื่องมักจะเป็นระบบการเผยความลับในเรื่องให้แก่ผู้ชมละครได้รู้ (มิใช่ให้ตัวละครในเรื่องรู้) ในช่วงเปิดเรื่องของละคร มักจะเป็นการให้ข้อมูลอันเป็นภูมิหลังของเรื่องหรือการปูพื้นเรื่อง (exposition) นาฏการในละครมักจะมีการเตรียมเรื่อง (foreshadowing) จัดวางไว้อย่างเห็นได้ชัด ในแต่ละฉากจะสร้างช่วงสุดยอดไว้ด้วย (climatic moment) ในฉากหลักที่เรียก 'obligatory scene' ตัวละครที่มีความขัดแย้งกันจะออกมาเผชิญหน้ากันเพื่อให้รู้ดีรู้ชั่วกัน โครงเรื่องจะคลี่คลายปัญหาความยุ่งยากต่าง ๆ อย่างระมัดระวัง ดังนั้นจะไม่มีการจบเรื่องโดยทิ้งปัญหาไว้อย่างเด็ดขาด

โกลด์ฟาร์บ (Alvin Goldfarb) กล่าวถึงโครงสร้างของ well-made play ไว้ว่าจะต้องประกอบด้วยลักษณะต่อไปนี้

- ทุกสิ่งทุกอย่างในเรื่องจะต้องอธิบายได้ในเรื่องเหตุและผล(cause and effect) ได้
- การปูพื้นเรื่องจะอยู่ในองก์แรก (early exposition)
- ความลับหลักของเรื่องจะเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อการสร้างจุดวิกฤติหลักของละคร
- มีการใช้อุบาย(device) ต่าง ๆ ในโครงเรื่อง ซึ่งส่วนมากจะเกี่ยวเนื่องกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง (props) ซึ่งซ่อนความลับของเรื่องไว้
- โครงสร้างของเรื่องจะเป็นโครงเรื่องเน้นจุดสุดยอดใน

แต่ละองก์ก็จะจัดวางเหตุการณ์ให้ผู้ชมพยายามคาดเดาเหตุการณ์และนึกถึงความลับหลักของเรื่อง

– จะมีฉากที่ตัวละครเอกและฝ่ายปรปักษ์จะต้องเผชิญหน้ากันซึ่งจะเป็นฉากที่เปิดเผยความลับของเรื่อง(Goldfarb, 1988:4)

ตัวอย่างหนึ่งของงานละครสูตรสำเร็จก็เช่นเรื่อง Let's Get a Divorce (1880) แต่งโดยนักเขียนบทละครชาวฝรั่งเศสชื่อ วิกตอเรีย ซาร์ดู (Victorien Sardou : 1831–1908) ในส่วนของการปูพื้นเรื่อง (exposition) จะให้ภาพของภรรยาสาวผู้เต็มไปด้วยอารมณ์หน่ายพูดถึงกฎหมายหย่าฉบับใหม่ที่กำลังเสนอในฝรั่งเศส จากนั้นหล่อนก็โปรยเสน่ห์กับลูกพี่ลูกน้องของสามี ลูกพี่ลูกน้องผู้นั้นก็หวังจะให้เธอกลายเป็นภรรยาลับของเขา จึงแกล้งกุข่าวว่า การเสนอกฎหมายหย่านั้นผ่านมติสภาแล้ว จากนั้นก็พยายามหว่านล้อมให้หล่อนมาเป็นชู้รักของเขา เพราะภายใต้กฎหมายใหม่หล่อนสามารถจะเป็นภรรยาของเขาได้ ผู้เป็นสามีเห็นด้วยกับอุบาย ด้วยเชื่อว่าหากสำเร็จเขาจะสลับตัวกับผู้เป็นลูกพี่ลูกน้อง และแล้วฉากที่พระเอกกับฝ่ายปรปักษ์ต้องเผชิญหน้ากันก็เกิดขึ้นในภัตตาคาร ซึ่งทุกสิ่งทุกอย่างชุลมุนวุ่นวาย และแล้วภรรยาก็ต้องไปกลับสู่อ้อมอกผู้เป็นสามีในที่สุด

ดังที่กล่าวมาแล้วว่างานละครแบบสูตรสำเร็จมักจะใช้อุบายเงื่อนงำบางอย่างในละคร ซึ่งอาจเป็น จดหมาย และเอกสารที่สูญหาย อันล้วนแต่ส่งผลกระตุ้นให้เกิดนาฏการทางละครทั้งสิ้น งานละครสองเรื่องที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในศตวรรษที่ 19 ก็คงได้แก่เรื่อง A Glass of Water (1840) ของ เออแซน สคริบ (Eugene Scribe:1791–1861) และเรื่อง A Scrap of Paper (1860) ของวิกตอเรีย ซาร์ดู

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า เออแซน สคริบ เป็นเจ้าของสูตรของละครที่ภาษาอังกฤษเรียก well-made play กล่าวคือ ถ้าผู้ใดรู้สูตรละครสูตรสำเร็จนี้ ก็จะสามารถเขียนบทละครได้สนุกถูกใจตลาดละครของ สคริบเน้นความสำคัญที่โครงเรื่องเช่นเดียวกับเมโลดรามาทั่ว ๆ ไป แต่ทำให้กระชับกว่า ทันใจกว่า ทั้งยังมีวิธีเขียนที่เก็บปมลึกลับไว้ แล้ว

จากละครเรื่อง A Scrap of Puper งานละครสูตรสำเร็จของ Sardou

ค่อย ๆ คลี่คลายให้คนดูตื่นตะลึงทีละน้อย ๆ ไปจนตลอดเรื่อง นับว่าเป็นละครที่สนุกแต่ปราศจากเหตุผล ตัวละครของเขาเหมือนกันทุกเรื่อง เพียงแต่เปลี่ยนชื่อ เปลี่ยนสถานการณ์แวดล้อม เปลี่ยนปมปัญหา งานละครของสครีบเป็นที่พอใจของตลาดตั้งแต่ราว ค.ศ. 1820 ไปจนกลางศตวรรษที่ 19 หลังจากที่เขาเสียชีวิตลงศิษย์คนโปรดชื่อ วิกตอเรีย ซาร์ดู ที่ดังกับบทละครเรื่อง A Scrap of Paper ก็สืบทอดบทบาทการเป็นราชาแห่งเมโลดรามาต่อมาจนสิ้นศตวรรษที่ 19

อย่างไรก็ดีนอกจากนักประพันธ์ทั้งสองคนนั้นแล้วก็ยังมีนักเขียนบทละครชาวฝรั่งเศสที่ใช้โครงสร้างละครแบบนี้ก็ได้แก่ ดูมาส์

(Alexandre Dumas fils, 1824-1895) ผลงานที่รู้จักกันดีก็ได้แก่เรื่อง The Lady of the Camellias หรือ Camille (1852) บทละครของดูมาส์ ใช้โครงสร้างละครสูตรสำเร็จ ทว่าเขาสนใจในเรื่องราวต่าง ๆ ที่สมจริงจนอาจเรียกว่าเป็น เมโลดรามาแบบครอบครัว (domestic melodrama) เนื้อเรื่องของละครจะเกี่ยวข้องกับสถานการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้แล้วก็ยังคงมีนักประพันธ์ชาวอังกฤษชื่อโรเบิร์ตสัน (Thomas William Robertson, 1829-1871) อีกคนซึ่งเป็นที่รู้จักเพราะผลงานเรื่อง Society (1865) และ Caste (1867) ซึ่งถูกเรียกว่าเป็นละคร "teacup and saucer" และ "bread and butter" เพราะเป็นงานที่เน้นความสมจริงและเกี่ยวข้องกับข้อมูลจริงของสังคมนั่นเอง

สไตล์การแสดง

นักวิชาการหลายท่านเชื่อว่าศตวรรษที่ 19 เป็นยุคของดารา ซึ่งได้แก่นักแสดงผู้ซึ่งเป็นที่ชื่นชมและโปรดปรานของผู้ชมละครในสมัยนั้น นักแสดงเหล่านี้บางรายนับเป็นดาราระดับนานาชาติเช่นนักแสดงชาวอิตาเลียนชื่อ Adeliade Ristori (1822-1906) และ Tommaso Salvini (1829-1915) ทั้งสองรายทัวร์แสดงในยุโรปและอเมริกาตลอดจนอเมริกาใต้ด้วย นักแสดงในยุคนี้ที่มีชื่อเสียงมากจนอาจกล่าวได้ว่าเป็นดาราแห่งยุคศตวรรษที่ 19 ก็คงได้แก่ เบอร์นฮาร์ด (Sarah Bernhardt)และดุส(Eleanora Duse)

นักประวัติศาสตร์การละครบางท่านเชื่อว่าสไตล์การแสดงที่มีบทบาทในช่วงคริสตศวรรษที่ 19 ก็คงได้แก่สไตล์การแสดงแบบคลาสสิค การแสดงแนวโรแมนติคและการแสดงแบบเมโลดรามาติก ขณะที่บางกลุ่มเห็นว่ามีเพียงสองกลุ่มใหญ่คือกลุ่มคลาสสิคและกลุ่มที่เน้นอารมณ์

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 นักแสดงสไตล์คลาสสิคที่มีชื่อเสียงมากที่สุดก็ได้แก่ นักแสดงชาวอังกฤษระดับดาราชื่อ เคมเบิล (John Philip Kemble) และน้องสาวชื่อ ซิดดอนส์ (Sarah Siddons) ทั้งคู่ได้รับคำกล่าวขานถึง ความสง่างาม ความละเอียดความประณีตในการ

แสดงของพวกเขาอย่างมาก (Wilson & Goldfarb. 1994:333)

คาเมรอน และกิลเลสปาย (Cameron and Gillespie) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า สไตล์การแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 จนถึงปี 1850 กลุ่มหนึ่งที่สุดโต่งก็คงได้แก่กลุ่มดาราแสดงตามรูปแบบเดิม (formal acting) หรือกลุ่มคลาสสิค อีกกลุ่มหนึ่งซึ่งอยู่คนละขั้วก็คงได้แก่กลุ่มเน้นอารมณ์ หรือกลุ่ม Romantic acting กลุ่มการแสดงตามรูปแบบเป็นสไตล์การแสดงที่โดดเด่นในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 18 จนกระทั่งปีคริสตศักราช 1815 เป็นการแสดงที่เน้นในเรื่องพลังเสียงและความสง่างามของท่าทาง มีขอบเขตจำกัดในเรื่องการตีความถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ภาพของตัวละครเป็นภาพที่คุ้นเคย นักแสดงประเภทนี้มักจะได้แก่กลุ่มนักแสดงที่เคยแสดงละครโศกนาฏกรรม เช่น นักแสดงชาวอังกฤษชื่อ ควิน (James Quin : 1693-1766) และการ์ริค (David Garrick:1717-1779) รวมทั้ง เคมเบิล (John Philip Kimble:1757-1823) ซิดดอนส์ (Sarah Kemble Siddons:1755-1831) ตลอดจนนักแสดงชาวอเมริกันชื่อคูเปอร์ (Thomas A. Cooper:1776-1849) และนักแสดงชาวเยอรมันชื่อ Emil Devrient (1803-1872) เป็นต้น (Cameron & Gillespie. 1992 : 306)

วิลสัน (Garff B.Wilson) กล่าวถึงสไตล์การแสดงของกลุ่มคลาสสิคไว้ว่า การแสดงในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 ของอเมริกา ซึ่งผู้คนจดจำได้ก็คงได้แก่ การแสดงของเอ็ดวิน บู้ธ (Edwin Booth) ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มนักแสดงกลุ่มคลาสสิค (classic school) คำว่าคลาสสิคมีนัยหมายถึงท่าทางในการแสดงอันเป็นรูปแบบของการแสดงและความสมบูรณ์ในลักษณะงานละครประเภทนั้น ซึ่งนักวิชาการบางท่านเรียกกลุ่มนี้ว่าเป็น นักแสดงจากกลุ่มพระเอกวีรบุรุษอันมีลีลาเป็นงานละคร (the school of heroic histrionism)...นักแสดงกลุ่มนี้มักจะเป็นดาราที่เด่นในบทสำคัญ ๆ ในบทละครของเชคสเปียร์ซึ่งนำมาแสดงในศตวรรษที่ 19 เทคนิคการแสดงของนักแสดงกลุ่มนี้จะให้ความสำคัญกับการพูดบทและการเคลื่อนไหวร่างกายอันเป็นพฤติกรรมแบบ

อุดมคติซึ่งเหมาะกับลักษณะตัวละครในงานละครโศกนาฏกรรมร้อยกรอง(poetic tragedy) นักแสดงกลุ่มนี้จะศึกษาบทที่ได้รับ และจัดภาพตัวละครของพวกเขาให้เหมาะกับภาพรวมของละครที่ออกแบบไว้ พวกเขาฝึกซ้อมเทคนิคต่าง ๆ อย่างละเอียดจนกระทั่งสามารถแสดงได้อย่างลื่นไหล พวกเขาพยายามแปลงบุคลิกของพวกเขาไปสู่การนำเสนอภาพจำลองของตัวละคร(Wilson, 1982:94-95)

สำหรับดารานักแสดงกลุ่มโรแมนติคจะมีความแตกต่างไปจากกลุ่มแรก นักแสดงแนวนี้จะโดดเด่นเรื่องการแสดงออกทางอารมณ์ นักแสดงกลุ่มนี้จะต้องตัดช่วงของละครแต่ละช่วงด้วยท่าทางที่เน้นความรุนแรงทางอารมณ์ อาจใช้น้ำเสียงของการพูดแบบเน้นในประโยคและข้อความ น้ำเสียงที่พูดเป็นลักษณะที่ 'สร้างขึ้น' มิใช่น้ำเสียงและลีลาปกติ นักแสดงกลุ่มนี้จะคล้อยตามแรงกระตุ้น หรือแรงดลใจ เป็นสำคัญ กลุ่มนักแสดง กลุ่มโรแมนติกชาวอังกฤษที่เด่นก็ได้แก่ คีน (Edmund Kean, 1781-1833) และนักแสดงชาวอเมริกันชื่อฟอร์เรส (Edwin Forrest, 1806-1872)ซึ่งเป็นนักแสดงที่ใช้ท่าทาง หรือการแสดงออกทางกาย เน้นอารมณ์ของตัวละครเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังรวมถึงนักแสดงชาวฝรั่งเศสเช่น Francois Joseph Talma (1763-1826) Sarah Bernhardt และ Constant - Benoit Coguelin (1841-1909) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีนักแสดงกลุ่มเมโลดรามาติก และละครตลกจำนวนมาก, พวกเขาจะจำลองภาพตัวละครตามแบบฉบับ การแสดงของพวกเขาจะเน้นที่ลักษณะทางกายภาพและการแสดงออกของอารมณ์ นักแสดงสองคนที่ประสบความสำเร็จในการแสดงรูปแบบนี้ก็ได้แก่ แฮคเก็ต (James H. Hackett: 1800-1871) และฮิลล์ (George Handel Hill:1809-1849)

นักแสดงจำนวนหนึ่งในยุคนี้จะเป็นดาราผู้ชำนาญในบทบาทใดบทบาทหนึ่งโดยเฉพาะ ดาราเหล่านี้บางคนจะไม่เคยเปลี่ยนภาพพจน์ของตัวละครหรือการแสดงในบทบาทของพวกเขา อีกทั้งจะแสดงซ้ำ ๆ เหมือนเช่นเดิมตลอดช่วงอายุการแสดงของพวกเขา

จากละครเรื่อง Under the Gaslight งานละครเมโลดรามาของ Augustin Daly

(Wilson & Goldfarb,1992:333-334)

อย่างไรก็ตามนักวิชาการบางกลุ่มเชื่อว่าสไตล์การแสดงกลุ่มโรแมนติกและเมโลดรามาก็จัดเป็นการแสดงในกลุ่มที่เป็นอารมณ์เช่นเดียวกัน เรียกว่าเป็นกลุ่ม school of emotionalism แนวการแสดงแบบนี้พัฒนาจากการแสดงของกลุ่มนักแสดงหญิงซึ่งแสดงละครเมโลดรามา กลุ่มการแสดงที่เน้นอารมณ์ (Emotionalistic acting) เป็นสไตล์ที่ใช้กันมากในกลุ่มนางเอกหรือดาราหญิง ด้วยเหตุผลที่ว่าบทบาทที่แสดงออกถึงอารมณ์มักจะเป็นบทของตัวนางมากกว่านักแสดงที่โดดเด่นในกลุ่มนี้ได้แก่ โมวัตต์ (Anna Cora Mowatt) คีน (Laura Keene) และเฮรอน (Matidla Heron)

นักแสดงในกลุ่มนี้จะฝึกฝนการสร้างแบบของอารมณ์นานาแบบ การร้องไห้ สะอึกสะอื้น กรีดร้อง ตัวสั่นจากความกลัว ความขยะแขยง การคราง การหอบสั่นเทา การขู่ การตะโกน กิริยาอาการต่างๆ ที่ต้องอาศัยร่างกายแสดงออกทางอารมณ์ กล่าวโดยรวมนักแสดงกลุ่มนี้จะแสดงออกทางอารมณ์ที่เกินจริง (Wilson, 1982 : 106-108)

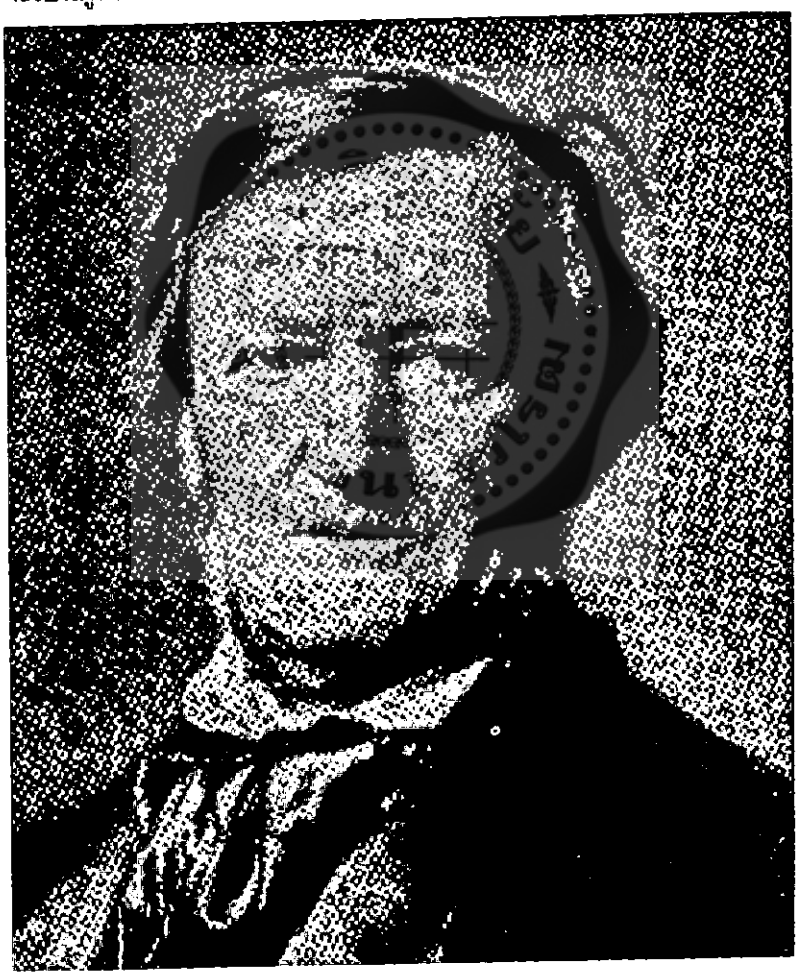
การกำกับการแสดง

ขั้นแรกของศิลปะการกำกับการแสดงเริ่มต้นในศตวรรษที่ 18 โดย David Garrick และ Johann Wolfgang von Goethe ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 นับเป็นช่วงการพัฒนาด้านศิลปะการกำกับการแสดงช่วงถัดมา ในช่วงนี้เป็นช่วงที่พัฒนางานกำกับการแสดงโดยบรรดานักแสดงผู้เป็นผู้จัดการ (actor-manager) และนักเขียนที่เป็นผู้จัดการ (playwright-manager) รวมทั้งผู้ที่ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงจริงๆ สองคนแรก คือ วากเนอร์ (Richard Wagner) และดุ๊กแห่งแซ็คไมน์นิงเกน (Duke of Saxe-Meiningen)

เป้าหมายของการเปลี่ยนแปลงในศตวรรษที่ 19 ของบรรดาหัวหน้าคณะละครซึ่งก็คือ "นักแสดงผู้จัดการ" หรือ "นักเขียนที่เป็นผู้จัดการ" เหล่านั้นก็คือ การพยายามสร้างภาพรวมของละครบนเวทีให้

มีความเป็นเอกภาพ โดยอาศัยการซ้อมการแสดงมากขึ้นและการใส่ใจในรายละเอียดต่าง ๆ ของงานที่ผลิต บรรดาหัวหน้าทีมละครเหล่านี้จะทดลองใช้ข้อมูลความถูกต้องตามประวัติศาสตร์ กับงานฉากและเครื่องแต่งกายของตัวละครรวมทั้งการคาดหวังถึงการแสดงที่ดูสมจริงมากขึ้น

นักแสดงผู้จัดการ (actor–manager) ในสมัยศตวรรษที่ 19 จะเป็นผู้รับผิดชอบการเลือกบทละคร คัดเลือกตัวนักแสดง ควบคุมดูแล



ริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner)

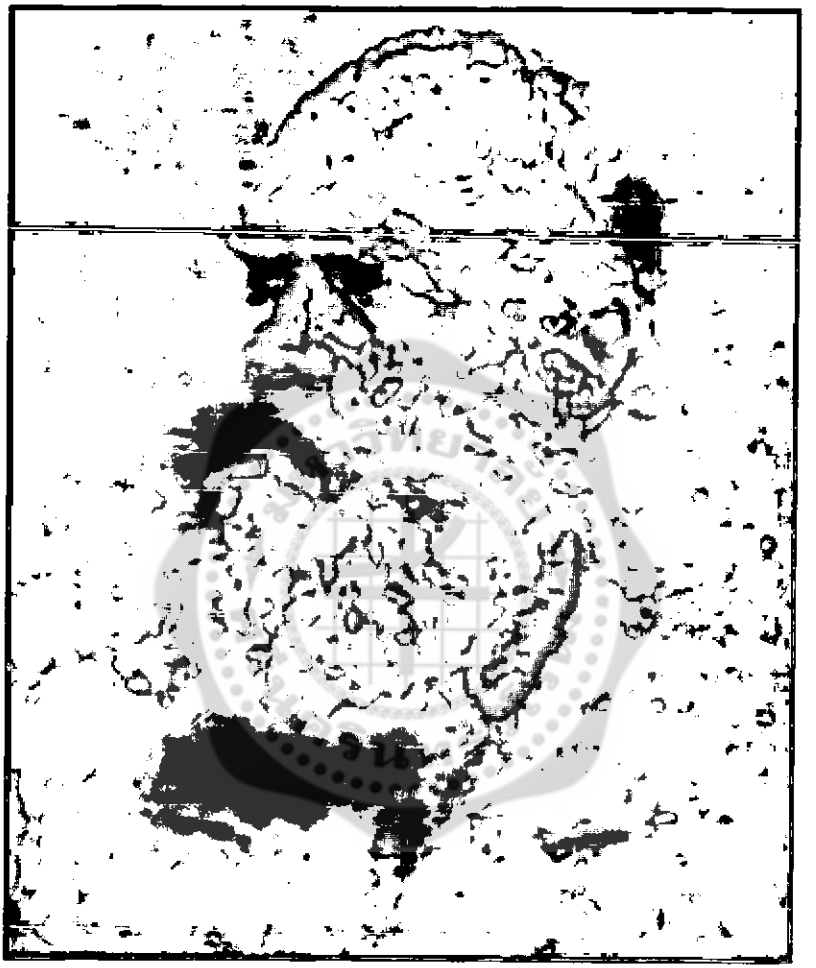
การฝึกซ้อมการแสดง รวมทั้งการทำงานร่วมกับคนเขียนฉาก การเลือกเครื่องแต่งกาย ตลอดจนงบประมาณหรือการเงิน นักแสดงผู้จัดการเหล่านั้นปกติมักจะได้แก่ ดาราประจำคณะละครนั่นเอง บรรดานักแสดงผู้จัดการจำนวนมากจะมุ่งความสนใจและเอาใจใส่ในเรื่องการสร้างสรรค์เวที คิดค้นสิ่งใหม่ในการสร้างทัศนองค์ประกอบ รวมทั้งการฝึกซ้อมอย่างหนักและการทดลองจัดวางรูปแบบการวางตำแหน่งการเคลื่อนไหวของนักแสดงในลักษณะต่าง ๆ นับเป็นจุดเริ่มต้นของความพยายามดึงการละครไปสู่ความสมจริง นักแสดงผู้จัดการชาวอังกฤษที่เด่นก็ได้แก่ แม็คเรดี (William Charles Macready : 1793-1873) เขาเป็นทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดง เขากำกับการแสดงให้กับคณะละครที่โรงละครโคเวนท์การ์เด้น (Covent Garden) และโรงละครดรูรีเลน (Drury Lane) ระหว่างช่วงปี 1837-1843 เขาเป็นหนึ่งในนักแสดงผู้จัดการที่พยายามทดลองเรื่องของ blocking หรือการจัดวางตำแหน่งการเคลื่อนไหวของนักแสดง ตลอดจนการวางแผนการเคลื่อนไหวของนักแสดงบนเวที เขายังเป็นผู้กำกับที่พยายามให้นักแสดง "แสดง" มากกว่าการเคลื่อนไหวทำท่าทางต่าง ๆ อย่างปราศจากชีวิตชีวา นอกจากแม็คเรดี แล้วก็ยังมีมาดามเวสทริส (Madame Vestris) ซึ่งดูแลโรงละคร Olympic Theatre ช่วงระหว่างปี 1831-1838 ในประเทศอเมริกาก็คงได้แก่ เอ็ดวิน บู้ธ (Edwin Booth) ซึ่งดูแลจัดการการผลิตละครในหลายโรงในกรุงนิวยอร์ค รวมทั้งนักเขียนบทละครผู้จัดการชาวฝรั่งเศสอย่างปีเซเรกูร์ (Pixerecourt) วิคเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo) และนักเขียนบทละครชาวอเมริกันอย่าง เดลี (Augustin Daly : 1836-1899)

นอกเหนือไปจากกลุ่มผู้กำกับการแสดงที่เป็น acter-manager และ playwright manager แล้วผู้กำกับการแสดงในนัยของผู้กำกับการแสดงในปัจจุบันก็คงได้แก่ริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner : 1813-1883) และดุ๊กแห่งแซ็คไมน์นิงเกน (Georg II, The duke of Sake Meiningen : 1826-1914) วากเนอร์ชื่อเต็มว่า Wilhelm Richard

Wagner เดิมมีชื่อเสียงในฐานะผู้ประพันธ์ โอเปร่า ทว่าเขาใช้ทฤษฎีความเชื่อของเขาในการผลิตงานละครซึ่งเรียกว่า Gesamtkunstwerk หรือ "masterwork" ซึ่งเป็นความเชื่อในการประสานองค์ประกอบต่าง ๆ บนเวทีละครไม่ว่าจะเป็นเพลง ถ้อยคำ นาฏการ ฉาก และแสงให้เป็นภาพรวมกันเป็นงานซึ่งเขาเรียกว่า "total theatre" แนวคิดหลักของวากเนอร์ก็เพื่อต้องการเอกภาพในผลงาน เขาเชื่อว่าการผลิตงานละครโอเปร่าควรจะมีผู้ควบคุมเพียงคนเดียว ความคิดของเขามีอิทธิพลต่อทฤษฎีการกำกับการแสดงในศตวรรษที่ 20 และทฤษฎีการกำกับการแสดงสมัยใหม่ เขาเชื่อว่าโอเปร่า ซึ่งเกิดขึ้นจากนักดนตรีจำนวนมากและองค์ประกอบทางละครอีกหลากหลายนั้นต้องการบุคคลที่ทำหน้าที่ควบคุมดูแลความเป็นเอกภาพของงานทั้งหมด เขายืนกรานว่าผู้ที่ควบคุมจะเป็นผู้ที่มีบทบาทเสมือนผู้กำกับดูแล การทำงานของเขานำมาซึ่งคำภาษาฝรั่งเศสว่า regisseur ซึ่งก็คือที่มาของคำว่า director นั่นเอง

การคิดค้นของวากเนอร์มุ่งเน้นเพื่อสร้างภาพลวงบนเวทีเป็นสำคัญ นักดนตรีถูกห้ามมิให้ปรับเสียงเครื่องเล่นของพวกเขาขณะที่แสดง ผู้ชมไม่ได้รับอนุญาตให้ปรบมือขณะที่การแสดง ๆ อยู่ นอกจากนี้วากเนอร์ยังได้รับยกย่องว่าเป็นผู้กำกับการแสดงคนแรกที่ใช้การดับไฟโรงละครเพื่อปรับความสนใจของผู้ชมไปสู่เวทีแสดง

ดุ๊คแห่งแซ็คไมน์นิงเกน นับเป็นผู้กำกับการแสดงในนัยของผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่คนแรก เขาเริ่มจากงานเป็นที่ปรึกษาการละครในราชสำนัก การควบคุมการผลิตละครของเขามีการจัดวางแผนงาน การกำกับละครที่เขาสร้าง เขาจัดทำภาพร่างของฉากและเครื่องแต่งกายสำหรับละครแต่ละเรื่องด้วย เขาแบ่งหน้าที่ให้ดาราในคณะของเขาชื่อ Ludwig Chronegk รับผิดชอบการจัดการในแต่ละวัน และเขาให้ภรรยาคนที่ 3 ของเขาชื่อ Ellen Franz รับผิดชอบดูแลจัดการเรื่องฝ่ายศิลป์ตลอดจนกำหนดบทบาทให้มีผู้ทำหน้าที่เลือกบทละครและเป็น vacal coach แก่นักแสดงด้วย



ดุ๊กแห่งแซ็คไมน์นิงเกน (Duke of Saxe-Meiningen)

ผลงานละครของคณะไมน์นิงเกนจะเต็มไปด้วยความตระการตา เพื่อสร้างภาพลวงที่มหัศจรรย์ของฉาก เขายืนยันว่าต้องให้ความสำคัญกับความถูกต้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เขาจึงใช้จ่ายงบประมาณจำนวนมากกับค่าผ้าค่าวัสดุต่าง ๆ ที่เห็นว่าจะทำให้ชะลอภาพของประวัติศาสตร์มาไว้บนเวทีแสดงได้ เขาตกแต่งเวทีแสดงด้วยพรม

บันได แม้แต่พุ่มต้นไม้ต่าง ๆ เพื่อสร้างภาพของฉากให้วิจิตรอลังการ ฉากบนเวทีจึงเต็มไปด้วยอุปกรณ์ประกอบฉากมากมาย ความแปลกใหม่ที่คณะละครของไมน์นิงเกนใช้ทำให้เป็นที่เลื่องลือ และมีชื่อเสียงมากในช่วงปี 1874-1890 จากการทำงานของเขานี้เอง เขาจึงได้รับยกย่องว่าเป็น ผู้กำกับการแสดงคนแรกของการกำกับการแสดงสมัยใหม่ แม้ว่าเขาจะกำกับผลงานละครของเชคสเปียร์และละครโรแมนติคจำนวนมากก็ตาม เหตุผลสำคัญก็คือความสามารถในการจัดการระบบงานฝ่ายต่าง ๆ ในงานละครได้อย่างดี เขาฝึกซ้อมนักแสดงของเขากับฉากและเครื่องแต่งกายเป็นระยะเวลานานพอสมควร อีกทั้งยังปฏิเสธที่จะเปิดแสดงจนกว่าเขาจะแน่ใจว่าองค์ประกอบทุก ๆ ส่วนเป็นเอกภาพดีแล้ว อิทธิพลของเขาส่งผลต่อผู้กำกับการแสดงแนวสัจจนิยมในยุคต่อมา

ฉาก เครื่องแต่งกาย และไฟ

นักวิชาการด้านการละครเชื่อว่าการทดลองใช้องค์ประกอบของความสมจริงและขนบของการทำฉากเวทีและเครื่องแต่งกายของงานละครในคริสตศตวรรษที่ 18 พัฒนาต่อเนื่องมาจนกระทั่งคริสตวรรษที่ 19 ความถูกต้องทางประวัติศาสตร์ของฉากและเครื่องแต่งกายเริ่มเป็นเรื่องปกติและเพิ่มระดับของการศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางประวัติศาสตร์กันมากขึ้น มีหนังสือชื่อ The History of British Costume (1834) ของ J.R. Planche (1795-1880) ความรู้ใหม่เกี่ยวกับอดีตจึงถูกนำมาใช้ในงานละครยุคนี้ มีศิลปินด้านงานละครจำนวนมากผสานข้อมูลประวัติศาสตร์เข้ากับงานละครของตน ไม่ว่าจะเป็นชาร์ล เคมเบิล (Charles Kemble : 1775-1854) วิลเลียม แม็คเรดี (William Charles Macready) และชาร์ล คีน (Charles Kean : 1811-1868) รวมทั้งเอ็ดวิน บู้ธ (Edwin Booth) และ ดุ๊คแห่งแซ็คไมน์นิงเกน ในงานละครของไมน์นิงเกน เครื่องแต่งกายของตัวละครจะผ่านขบวนการวิจัยถึงรูปแบบและวัสดุที่ใช้ นักแสดงไม่ได้รับอนุญาตให้ใช้เสื้อผ้าของตนเองในการแสดง งานฉากก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน ไมน์นิงเกนจะ

ตรวจตรวดูแลอย่างละเอียด

ในการออกแบบฉากมีการนำระบบกลฟันเฟืองสำหรับเปลี่ยนฉากที่เรียก a pole and chariot หรือ groove system มาใช้แทนฉากที่วาด ตลอดทั้งให้ความสำคัญกับความถูกต้องของข้อมูลทางประวัติศาสตร์ด้วย อย่างไรก็ตามระบบฉากวาดก็มิได้หายไปจากวงการทันทีทันใด มีใช้ประปรายบ้างในบางครั้ง ในสหรัฐอเมริกา เอ็ดวิน บู้ธ ใช้ชิ้นส่วนของอุปกรณ์ประกอบฉากมาจัดวางบนเวที แทนฉากและหลีบที่วาด นอกจากนี้โรงละครในอังกฤษและอเมริกา ศิลปินผู้สร้างงานเริ่มให้การแสดงหรือนาฏการบนเวทีแสดงหลังกรอบเวที (proscenium) ซึ่งเป็นการเสริมภาพลวงในลักษณะของฝาด้านที่สี่

ปรากฏการณ์ใหม่ที่สำคัญอีกอย่างก็คือลักษณะของ "box set" ซึ่งประกอบด้วยฉากตั้ง (flats) แขวนต่อ ๆ กันในรูปแบบของห้อง ซึ่งมักจะมีส่วนที่เป็นหน้าต่าง และประตูประกอบด้วย ระหว่างช่วงปี 1800-1875 ศิลปินผู้สร้างงานละครเริ่มใช้เทคนิคฉากแบบ "box set" กันมากขึ้น เอ็ดวิน บู้ธ นับเป็นบุคคลที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นผู้ที่ใช้เทคนิคฉากแบบนี้จนเป็นที่รู้จักกันทั่วในอเมริกา ขณะที่มาดามเวสทริส (Madame Vestris) นักแสดงผู้จัดการชาวอังกฤษก็เป็นผู้ที่เริ่มนำการสร้างฉากแบบ box set มาใช้ในระหว่างที่เธอดำเนินงานผลิตละครให้กับโรงละคร London's Olympic Theatre ในช่วงปี 1830 แม้เธอจะไม่ใช่บุคคลแรกที่ใช้เทคนิคการสร้างฉากแบบนี้ แต่เธอก็เป็นผู้ที่ทำให้กลวิธีการสร้างฉากแบบนี้ เป็นที่นิยมไปทั่วในอังกฤษ

นอกจากนี้ยังมีการประยุกต์เทคโนโลยีใหม่อันเป็นผลพวงมาจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมมาสู่โรงละคร นักประวัติศาสตร์จำนวนมากเชื่อว่าสืบเนื่องจากความนิยมในละครเมโลดรามาอันเป็นละครที่เน้นเรื่องเทคนิคพิเศษและความตระการตาบนเวที ส่งผลให้มีการนำเอาเทคโนโลยีใหม่มาใช้ในการผลิตละคร ตัวอย่างเช่น ดิออน บูซิโคลท์ (Dion Boucicault) เป็นผู้สร้างงานที่นำเอาวัสดุกันไฟ มาใช้ในการผลิตละครเพราะว่าละครเมโลดรามาของเขามีฉากไฟไหม้บนเวที

ทั้งยังมีการใช้เทคนิคฉากขึ้นลงที่เรียกว่า elevator stage อันเป็นการยกพื้นเวทีขึ้นหรือลง และมีการใช้ฉากเคลื่อนที่เพื่อสร้างภาพที่เคลื่อนไหวหรือ moving panorama ซึ่งเป็นผ้าผืนยาววาดภาพฉากไว้เพื่อแสดงถึงสถานที่ที่เปลี่ยนไป ในงานละครของวิลเลียม ดันแล็บ (William Dunlap) ชื่อ A Trip to Niagara (1828) ใช้เทคนิคนี้เพื่อแสดงภาพการเดินทางจากนครนิวยอร์คมาน้ำตกไนแอการา เทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในงานละครแนวโรแมนติค ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างบรรยากาศธรรมชาติ อีกทั้งยังมีการนำแสงจากไฟแก๊ส (gas lighting) มาใช้แทนแสงจากเทียนครั้งแรกในปี 1816 ที่โรงละคร Philadelphia's Chestnut Street Theatre พอถึงช่วงกลางศตวรรษเครื่องปรับระดับก๊าซ คล้ายกับเครื่องปรับลดแสงไฟในปัจจุบันเริ่มถูกมาใช้ในงานละคร กระทั่งราวปี 1860 เริ่มมีการใช้ไฟแซนเดอเลียร์แขวนเหนือศีรษะผู้ชม อันถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงไฟบนเวทีแสดงละคร

บรรณานุกรม

กอบเกื้อ สุวรรณทัต-เพียร. (2528). **อารยธรรมตะวันตก**. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน. (2530). **ประวัติละครอังกฤษ**. กรุงเทพ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สดใส พันธุมโกมล. (2524). **ศิลปะการละครเบื้องต้น**. กรุงเทพ : คุรุสภา.

อัธยา โกมลกาญจน และคณะ. (2531) **อารยธรรมตะวันตก**. กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). **ศิลปนิยม**. กรุงเทพ : โอเดียนสโตร์.

Brockett, Oscar G. (1991). **History of the Theatre**. Boston : Allyn and Bacon.

Cameron, Kenneth M. and Patti P. Gillespie. (1992). **The Enjoyment of Theatre**. New York : Macmillan Publishing.

Goldfarb, Alvin. (1988). **Seminar in Contemporary Drama.** Normal : Illinois State University.

Wilson, Edwin and Alvin Goldfarb. (1994). **Living Theatre.** New York : McGraw-Hill.

Wilson, Garff B. (1982). **Three Hundred Years of American Drama and Theatre.** Englewood Gliffs : Prentice-Hall.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
7(2) มกราคม - มิถุนายน 2541

ละครตะวันตก ในช่วง ค.ศ. 1875–1915

ภูมิหลังทั่วไปของสังคมตะวันตก

นักวิชาการส่วนใหญ่มีความเห็นว่าในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 19 นั้น สิ่งที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่สำคัญก็คือการพัฒนาทางสังคมของผู้คนตะวันตกในช่วงนั้น ที่สำคัญและเด่นชัดมากก็คงได้แก่ การมีบทบาทต่างๆ ของสังคมผู้ใช้แรงงาน กลุ่มคนชั้นผู้ใช้แรงงานเติบโตขึ้นอย่างมาก ซึ่งเป็นผลพวงมาจากการปฏิวัติระบบอุตสาหกรรมของสังคมตะวันตกช่วงนั้น ที่ส่งผลต่อโครงสร้างและวิถีชีวิตของชุมชนเมือง การเติบโตของกลุ่มผู้ใช้แรงงานนั้นส่งผลต่ออำนาจการต่อรอง การเมือง สังคมและศิลปะเริ่มต้องหันไปให้ความสนใจกับประชากรกลุ่มนี้

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่านับตั้งแต่ปี คศ. 1870 เป็นต้นมา นับเป็นจุดเริ่มต้นของยุคยุโรปร่วมสมัย หลายสิ่งหลายอย่างในยุโรปสมัยใหม่เปลี่ยนแปลงไปชัยชนะของปรัสเซียในสงครามฝรั่งเศส–เยอรมันและการรวมเยอรมนีซึ่งบรรลุผลใน คศ.1871 นับเป็นการปิดฉากยุโรปยุคใหม่ และเริ่มต้นยุโรปร่วมสมัย ศูนย์กลางการเมืองของยุโรปเปลี่ยนจากปารีสไปเป็นเบอร์ลิน ในยุโรปยุคใหม่ฝรั่งเศสซึ่งเคยเป็นผู้นำด้านต่างๆ ก็เปลี่ยนไปเป็นยุคที่เยอรมนีเป็นผู้นำทั้งด้านการทหาร การเมือง เศรษฐกิจ และปรัชญาต่างๆ ยุคนี้นับเป็นยุคของความรุนแรงและการใช้อำนาจเป็นเครื่องมือในการแก้ปัญหาต่างๆ (ชวลีย์ ณ ถลาง, 2533 : 154)

สัญชัย สุวังบุตร (2529 : 160-172) กล่าวถึงช่วงเวลานี้ไว้ว่า ครึ่งหลังของคริสตศตวรรษที่ 19 ได้ชื่อว่าเป็นยุคของวิทยาศาสตร์... วิทยาศาสตร์ทำให้มนุษย์เชื่อมั่นในการเรียนรู้และการแสวงหาความเป็นจริง วิธีการทางวิทยาศาสตร์ก็ได้แก่การสังเกต การทดลอง การวิเคราะห์และการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลล้วนมีอิทธิพลต่อการศึกษาหาความรู้ กล่าวได้ว่าศรัทธาความเชื่อมั่นในวิทยาศาสตร์ทำให้มนุษย์พยายามเอาชนะธรรมชาติ ทั้งยังกล้าท้าทายกล้าเผชิญกับปัญหาต่าง ๆ อย่างองอาจ ทั้งยังมองโลกและสังคมด้วยทัศนะที่เป็นจริง (realistic) มากขึ้น โลกทัศน์ทางวิทยาศาสตร์และความก้าวหน้าที่เกิดขึ้นในยุคนี้ส่งผลให้สังคมตะวันตกพัฒนาก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว...จำนวนประชากรที่เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วในปลายคริสตศตวรรษที่ 19 นับเป็นผลมาจากความก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์การแพทย์ หลุยส์ ปาสเตอร์ (Louis Paster) ค้นพบบักเตรีอันเป็นต้นเหตุของโรค โจเซฟ ลิสเตอร์ (Joseph Lister) ค้นพบว่าการล้างแผลและเครื่องมือผ่าตัดด้วยกรดคาร์บอลิคและอบด้วยความร้อนจะฆ่าเชื้อโรค และป้องกันการติดต่อของโรคได้ โรเบิร์ด คอช (Robert Koch) ปรับปรุงเซรุ่มป้องกันโรคคอตีบและอหิวาห์เป็นต้น ความก้าวหน้าทางการแพทย์ทำให้คนสามารถควบคุมรักษาโรคภัยไข้เจ็บที่ร้ายแรงได้ ผลทำให้อัตราการตายของคนลดต่ำลง อายุโดยเฉลี่ยของผู้คนจึงยืนยาวมากขึ้น นอกจากนี้ยุคนี้ยังอาจนับได้ว่าเป็นช่วงที่ความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ด้านต่าง ๆ พัฒนาไปอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นด้านฟิสิกส์ เคมี ชีววิทยา แมกซ์ ปลานค์ (Max Planck : 1858 - 1947) ค้นพบทฤษฎีว่าด้วยพลังอะตอม ไอน์สไตน์ (Albert Einstein : 1879-1945) ค้นพบความสัมพันธ์ระหว่างพลังงานกับวัตถุอันเป็นที่มาของทฤษฎีสัมพัทธภาพ ชาร์ล ดาร์วิน (Charles Darwin : 1809-1882) เป็นผู้นำความคิดเกี่ยวกับวิวัฒนาการกับกฎแห่งการเลือกสรรของธรรมชาติ มาอธิบายถึงวิวัฒนาการ ดาร์วินเสนอว่าในโลกธรรมชาติ ทุกชีวิตต่างต่อสู้เพื่อการอยู่รอด สัตว์หรือพืชที่มีคุณสมบัติเหมาะสมสอดคล้องกับธรรมชาติเท่านั้นจะมีชีวิตอยู่

สิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติจะเลือกสรรพันธุ์ที่เหมาะสมไว้ ทั้งยังสรุปว่ามนุษย์มีเชื้อสายมาจากลิง และมนุษย์เป็นพัฒนาการอันสมบูรณ์ขั้นสุดท้ายในการวิวัฒนาการของสิ่งมีชีวิต ทฤษฎีของดาร์วินทำให้มนุษย์หันมาสนใจธรรมชาติในฐานะที่เป็นต้นเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงของชีวิต เทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เริ่มหมดอิทธิพลจากความคิดไปทีละน้อย ความคิดของดาร์วินมีอิทธิพลอย่างมากต่อสังคม นับว่ามีบทบาทในด้านความนึกคิดของผู้คนในตะวันตกอย่างยิ่ง ในระยะแรกลัทธิดาร์วินขัดแย้งกับหลักการของคริสตศาสนาอย่างมาก ทั้งนี้เพราะคัมภีร์ไบเบิลกล่าวว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงสร้างโลกและสรรพสิ่งทั้งปวงรวมทั้งทรงสร้างมนุษย์ให้มีรูปลักษณ์คล้ายคลึงกับพระองค์ มนุษย์สืบสายมาจากพระผู้เป็นเจ้าผู้ทรงเป็นสิ่งสมบูรณ์เลิศในทุกประการ หาใช่สืบสายมาจากลิงไม่ เหตุนี้เองทฤษฎีวิวัฒนาการของดาร์วินจึงถูกศาสนจักรโจมตีอย่างรุนแรง อย่างไรก็ดีในระยะเวลาอันสั้นทฤษฎีและความคิดของดาร์วินก็ได้รับการยอมรับจากผู้คนทั่วไป ผลทำให้ศาสนจักรต้องยอมรับว่าพระผู้เป็นเจ้าเป็นผู้ทรงสร้างโลกแต่ทรงปล่อยให้จักรวาลวิวัฒน์อย่างอิสระเหมือนกับที่นักวิทยาศาสตร์ค้นพบ

นอกจากนี้ในด้านสังคม หลักการเรื่อง การคงอยู่ของสิ่งที่เหมาะสมที่สุด (survival of the fittest) ของดาร์วินได้กลายเป็นที่มาของแนวคิดที่เรียกว่า Social Darwinism ซึ่งใช้อธิบายปรากฏการณ์ทุกด้านที่เกิดขึ้นในสังคม รวมทั้งการคงอยู่ของชนชั้นต่าง ๆ ในสังคม เป็นต้นว่า กลุ่มนายทุนที่ผูกขาดการลงทุนจะอ้างว่า การดำเนินธุรกิจที่เต็มไปด้วยการเอารัดเอาเปรียบของพวกเขาเป็นความชอบธรรม เพราะพวกเขาต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอด และคนที่แข็งแรงกว่า เหมาะสมกว่าเท่านั้นที่จะเป็นผู้ที่คงอยู่ ความแตกต่างระหว่างคนรวย คนจนเป็นผลมาจากการเลือกสรรของธรรมชาติ นอกจากนี้หลักการ Social Darwinism ยังมีบทบาทและอิทธิพลในด้านการแสดงความแข็งแกร่ง ความเหนือกว่าของเชื้อชาติในการปกครองและการมีอำนาจด้วยหลายประเทศเชื่อว่า ชาติตนเหมาะสมที่จะเป็นอภิมหาอำนาจ สงครามคือ

การทดสอบพลังของความแข็งแกร่ง การแผ่ขยายของลัทธิจักรวรรดินิยมและความรักชาติก็ได้รับอิทธิพลจากความคิดทางสังคมของดาร์วิน

นอกเหนือไปจากนั้นความก้าวหน้าและการเปลี่ยนแปลงทางเทคนิคในการประกอบอุตสาหกรรมและความเจริญด้านการคมนาคมขนส่งก็เป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญของช่วงเวลานี้ ในปี คศ.1785 มีการนำเครื่องจักรไอน้ำมาใช้ในโรงงานทอผ้าเป็นครั้งแรก มีการค้นพบวิธีแปรสภาพเหล็กให้เป็นเหล็กกล้าส่งผลให้งานด้านวิศวกรรมโยธาเจริญตามไปด้วย ในปี คศ. 1886 ค้นพบวิธีทำอะลูมิเนียม ส่งผลให้มีการผลิตวัสดุที่แข็งแรงราคาถูกมากขึ้น ประกอบกับอัลเฟรด โนเบล (Alfred Nobel : 1833 – 1896) ประดิษฐ์ไดนาไมท์ได้ในปี 1867 ส่งผลให้การทำเหมืองแร่ และเหมืองถ่านหินก้าวหน้ายิ่งขึ้น แต่ก็ส่งผลต่อเทคนิคการรบของมนุษยชาติด้วย นอกจากนั้นการสร้างทางของรถไฟสายข้ามทวีปในสหรัฐอเมริกาในช่วง คศ. 1869 เป็นจุดหักเหอันสำคัญต่อพัฒนาการขนส่ง ช่วง คศ. 1870 มีการสร้างรางรถไฟติดต่อเชื่อมโยงดินแดนต่างๆ รางรถไฟในยุโรปที่มีเพียง 66,000 ไมล์ในช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 19 ขยายตัวเป็น 172,000 ไมล์ ในช่วงหลังทศวรรษ 1890 รวมทั้งมีการปรับปรุงตู้รถไฟเกิดขึ้นด้วยเช่น มีการสร้างตู้นอนในปี 1870 มีตู้เสบียงและตู้รถพัสดุในช่วงต้นทศวรรษ 1880 และในช่วงทศวรรษ 1900 ก็มีตู้รถขนส่งสินค้าแช่เย็น เกิดขึ้นด้วย นอกจากรถไฟแล้วการคมนาคมก็ได้รับการปรับปรุง การขุดคลองสุเอช ทำให้ย่นระยะทางระหว่างมหาสมุทรแอตแลนติกกับมหาสมุทรอินเดียได้ถึง 5,400 กิโลเมตร ใน คศ. 1914 มีการเปิดใช้คลองปานามาอีกแห่งหนึ่งช่วยลดระยะทางระหว่างมหาสมุทรแปซิฟิกและแอตแลนติก นอกจากนี้ในช่วงนี้ยังมีการต่อเรือขนาดใหญ่ๆ ขึ้นด้วย รวมทั้งมีการประดิษฐ์รถจักรยานรถจักรยานยนต์ และรถยนต์ได้สำเร็จในทศวรรษ 1880 – 1890 ผลทำให้โฉมหน้าของสังคมเมืองเปลี่ยนแปลงไป ความสงบสันโดษเริ่มเปลี่ยนเป็นความอึกทึก วุ่นวายมากขึ้น

ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอีกประการที่สำคัญก็คือ ความสำเร็จของเกรแฮม เบลล์ (Graham Bell) ในการประดิษฐ์โทรศัพท์ในปี คศ. 1876 ทำให้โทรศัพท์กลายเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสื่อสาร ในปี 1875 มีการจัดตั้งสหพันธ์ไปรษณีย์สากลเพื่อทำหน้าที่ดูแลการติดต่อระหว่างประเทศ ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ รวมทั้งความก้าวหน้าของสื่อสิ่งพิมพ์ หนังสือพิมพ์เป็นผลจากการประดิษฐ์แท่นพิมพ์แบบใหม่ในทศวรรษ 1880 ทำให้สามารถผลิตหนังสือพิมพ์ได้มากขึ้นและรวดเร็วมากขึ้นผลทำให้หนังสือพิมพ์แพร่หลายและกลายเป็นกระบอกเสียงสะท้อนความต้องการของประชาชนส่งผลให้พัฒนาสติปัญญาของผู้คนในสังคมไปด้วย

ในยุคนี้ผู้คนส่วนมากสนใจในหลักการตามวิทยาศาสตร์ ผลทำให้แนวคิดปรัชญาวัตถุนิยม(Materialism) เริ่มมีบทบาทแทนปรัชญาจิตนิยม (Idealism) นักคิดในกลุ่มวัตถุนิยมเชื่อว่า สสารหรือวัตถุมีความสำคัญมากกว่าความคิดหรือจิตนิยม บัชเนอร์ (Ludwig Buchner) กล่าวถึงความเป็นอมตะของสสารและพลังงานทั้งยังเชื่อว่าทุกสิ่งเกิดจากสารและการเคลื่อนไหว ขณะที่ เฮซเกล (Ernst Hacekel) เสนอความคิดว่า วัตถุเป็นตัวกำหนดสภาวะแวดล้อมและมีความเกี่ยวข้องกับโลกแห่งวิญญาณและความนึกคิด ทว่า ฟอยเออร์บัช (Ludwig Feuerbach) ก็เชื่อว่า มนุษย์เป็นผลผลิตของธรรมชาติ และธรรมชาติก็มีความคงอยู่อย่างอิสระจากจิตสำนึกของมนุษย์ อย่างไรก็ดีแม้ว่ากลุ่มปรัชญาวัตถุนิยมจะมีบทบาทในสังคมอย่างมากในเวลาต่อ ๆ มา แต่ในช่วงแรก ๆ ก็ถูกโจมตีจากนักคิดกลุ่มจิตนิยมอย่างรุนแรงเช่นกัน เป็นต้นว่า นิตเช่ (Frederich Nietzsche) ซึ่งเป็นนักต่อต้านคนสำคัญเชื่อว่า อำนาจของจิตมนุษย์อยู่เหนือสรรพสิ่งทั้งมวล...พลังความเข้มแข็งของจิตโดยเฉพาะเจตจำนงของการใฝ่อำนาจจะทำให้มนุษย์บรรลุถึงความปรารถนาได้ และการต่อสู้เพื่ออำนาจจะทำให้มนุษย์มีความยิ่งใหญ่เหนือมนุษย์ แนวคิดของนิตเช่ มีอิทธิพลต่อสังคมเยอรมนีในระยะเวลาต่อมา

ผลงานศิลปะในช่วงเวลานี้ งานจิตรกรรมดูจะพัฒนาไปเร็วกว่างานละคร หลังจากที่มีการประดิษฐ์กล้องถ่ายรูปได้ในปี 1839 มีผลส่งให้ความนิยมในภาพวาดเหมือน (portrait) เสื่อมลง นักวิชาการเชื่อว่าศิลปินในช่วงกลางคริสตศตวรรษที่ 19 หันไปสนใจวาดภาพจากสภาพความเป็นจริงตามธรรมชาติ และสังคมตามแนวของสัจจนิยม (Realism) ภาพวาดมักจะสะท้อนความเป็นจริงในด้านที่ยากไร้ ศิลปินจับเอาเรื่องหยาดเหงื่อแรงงานของกรรมกร และความเหลื่อมล้ำในสังคมมาเป็นเนื้อหาของงานศิลปะ ศิลปินที่เด่นก็คงได้แก่ คัวเบท์ (Courbert : 1819 – 1877) โดมิแอร์ (Honore Daumier : 1808 – 1879) และมิลเลต์ (Millet : 1814 – 1875) ครั้นพอถึงช่วงปลายศตวรรษที่ 19 งานจิตรกรรมเริ่มคลี่คลายจากงานแนวเหมือนจริงตามแบบสัจจนิยมเข้าสู่แนวอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ซึ่งเป็นกลุ่มที่ให้ความสำคัญกับการใช้สี และแสง ให้ความสำคัญกับการรับรู้ และการแสดงออกของศิลปินมากขึ้น ศิลปินที่สำคัญก็ได้แก่ มาเนท์ (Manet : 1832 – 1883) มอเนท์ (Claude Monet : 1840 – 1926) เดอกาส์ (Edgar Degas : 1834–1917) เรอนัวร์ (Auguste Renoir : 1841 – 1919) และโลเทรค (Toulouse Lautrec : 1864–1910) เป็นต้น จวบจนกระทั่งปลายช่วงยุคนี้ ศิลปินด้านทัศนศิลป์กลุ่มจิตรกรรมก็เกิดกระแสเปลี่ยนแปลงสไตล์การสร้างงานเป็นกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ระยะหลัง (Late–Impressionism) หรือ กลุ่มศิลปิน Post–Impressionism และ Neo–Impressionism ซึ่งมีการพัฒนาลักษณะการนำเสนอผลงานที่สะท้อนความคิดอันต่อต้านกระแสแนวสมจริงมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงงานศิลปะกลุ่มโฟวิสม์ (Fauvism) และเอ็กซ์เปรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ด้วย

งานละครที่เกิดขึ้นในช่วง คศ. 1875 – 1915 คงได้แก่งานละครแนวเหมือนจริงคือ ละครแนว realism และ naturalism ตลอดจนงานกลุ่มที่ต่อต้านความสมจริงอันได้แก่ ละครแนว symbolism ละครแนว theatricalism รวมทั้งกลุ่มละครที่วางตนเป็นกลางระหว่างแนว

สมจริงและกลุ่มต่อต้านความสมจริง ซึ่งก็ได้แก่ ละครกลุ่ม eclectics

ละครแนวสัจจนิยม (Realistic Drama)

คาเมรอน และกิลเลสปาย (Cameron & Gillespie) กล่าวว่า หลังจากกลุ่มละครแนวโรแมนติค ความแตกแยกระหว่างแนวของละครเกิดขึ้นจากความคิดที่แตกต่างระหว่างกลุ่มซึ่งให้ความสนใจและความสำคัญกับสาระที่จริงจังในละครและกลุ่มซึ่งยังเห็นว่าละครน่าจะให้ความบันเทิงเริงรมย์ นับตั้งแต่ปี คศ. 1850 จวบจนกระทั่งทศวรรษ 1950 งานละครที่เด่นและสำคัญก็คงได้แก่ละครที่จัดแสดงในแนวที่เรียกว่าสัจจนิยม หรือ realism (Cameron & Gillespie, 1992 : 312)

สัญชัย สุวังบุตร แสดงทัศนะต่อกลุ่มแนวคิด สัจจนิยมไว้ความว่า หลักสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) แห่งศิลปะวรรณกรรมที่สะท้อนถึงพัฒนาการความเจริญของวิทยาศาสตร์ และอำนาจอันมั่นคงของชนชั้นกระฎุมพีในคริสตศตวรรษที่ 19 คือที่มาของแนวคิดอัตถนิยม หรือสัจจนิยม แนวคิดสัจจนิยมเกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1830 และพัฒนาขึ้นจนมีอิทธิพลต่อวรรณกรรมและศิลปะของโลกตะวันตกในระหว่างทศวรรษ 1850 – 1880 โดยทั่วไปแนวคิดนี้มีหลักการว่ามนุษย์เป็นองค์ประกอบสำคัญของโลกธรรมชาติและเป็นผลิตผลของสภาวะแวดล้อม นักเขียนแนวนี้จะพยายามสะท้อนภาพของโลกและสังคมอย่างตรงไปตรงมา และนิยมที่จะบรรยายถึงชีวิตของสามัญชนผู้ต่ำต้อย ชาวนา กรรมกร คนยากไร้ โสเภณี ฯลฯ ซึ่งถือเป็นชนชั้นส่วนใหญ่ของสังคม นักเขียนจะทำหน้าที่เป็นเสมือนผู้สังเกตการณ์ที่บันทึกภาพเหตุการณ์ตามความเป็นจริง งานเขียนส่วนมากจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาความอยุติธรรมและความเลวร้ายของสังคม แนวคิดนี้เกิดขึ้นในฝรั่งเศสผู้วางรากฐานคนสำคัญของกลุ่มแนวคิดนี้ก็คือ บัลซัค (Honore de Balzac) (สัญชัย สุวังบุตร, 2529 : 174–175)

ละครแนวสัจจนิยมเป็นกลุ่มที่นำละครของตะวันตกเข้าสู่ยุคของละครสมัยใหม่ กลุ่มผู้สร้างงานแนวนี้มุ่งจะหากลวิธีต่าง ๆ เพื่อ

ทำให้ผู้ชมละครเชื่อว่านาฏการที่เกิดขึ้นบนเวทีคือภาพที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในชีวิตประจำวัน ละครแนวนี้มุ่งสะท้อนภาพชีวิตจริงมากกว่าที่จะเสนอภาพตัวละครที่ดูวิเศษเกินคนทั่วไป หรือบทพูดที่เป็นคำร้อยกรองรวมทั้งเรื่องราวที่เหนือธรรมชาติประเภทแม่มดและภูตผีทั้งหลาย นาฏการต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่บนเวทีเป็นการนำเสนอภาพที่ผู้คนทั่วไปจะพบเห็นได้รอบ ๆ ตัวเขา ท่าทางอากัปกิริยาของตัวละคร การพูดของตัวละคร การแต่งกายล้วนแล้วแต่เป็นไปเฉกเช่นผู้คนทั่ว ๆ ไป

ปรากฏการณ์ดังกล่าวคงไม่ใช่ความคิดที่ปฏิวัติภาพละครสำหรับคนดูละครปัจจุบัน ทว่าในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ปรากฏการณ์ละครที่เกิดขึ้นนี้นับเป็นสิ่งที่ผู้ชมละคร นักวิจารณ์ต่างพากันกล่าวขวัญถึงละคร สัจจนิยมอย่างมาก เหตุผลประการหนึ่งก็คงเป็นเพราะวัตถุดิบหรือข้อมูลดิบที่ดูเหมือนไม่ผ่านการปรับแต่งใด ๆ เลยที่ละครสัจจนิยมหยิบมาใช้ ในความพยายามที่จะนำเสนอภาพเหมือนชีวิตประจำวันของมนุษย์นั่นเอง กลุ่มผู้สร้างงานแนวสัจจนิยมอ้างเหตุผลว่าไม่มีสิ่งใดที่เป็นข้อจำกัดสำหรับเวทีละครเลย เหตุนี้เรื่องราวที่เป็น

ภาพจากละครแนวสัจจนิยม เรื่อง Miss Julie ผลงานของสตรินด์เบิร์ก

ข้อห้ามทางสังคมทั้งหลาย อาทิความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ ปัญหาทางเพศ ปัญหาชีวิตสมรส การหลอกลวงทางศาสนา หรือแม้แต่เรื่องโรคร้ายล้วนเป็นเรื่องที่นักเขียนบทละครสัจจนิยมหยิบมาทำละครได้ทั้งสิ้น อาจเป็นเพราะผู้สร้างละครแนวสัจจนิยมเชื่อว่าจุดมุ่งหมายของละครก็เพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ดูละครให้หันมาสนใจปัญหาสังคม อันจะก่อให้เกิดการนำมาซึ่งการแก้ไขปัญหาเหล่านั้น

ยิ่งไปกว่านั้น กลุ่มสัจจนิยมปฏิเสธที่จะเสนอทัศนะต่อคุณธรรมพื้น ๆ หรือการเสนอละครที่มีการคลี่คลายเรื่องแบบลงเอยด้วยดี นับว่ามีลักษณะที่ต่างไปจากงานเมโลดรามา รวมทั้งกลุ่มผู้สร้างงานแนวสัจจนิยมมักจะเสนอภาพให้เห็นว่าการมีคุณธรรมกับไร้คุณธรรมดูจะเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกัน ยากที่จะแยกแยะออกจากกันหรือนิยามให้ชัดลงไปว่าเป็นเช่นใด

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงศิลปินผู้สร้างงานแนวนี้ไว้ ว่า ศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่าความจริงที่ศิลปินควรนำเสนอก็คือ ความจริงที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และความเป็นอยู่จริง ๆ ของมนุษย์ มนุษย์มีกิเลส มีความอยาก มีความต้องการ มีทั้งดีและเลว ฐานะแตกต่างกันในสังคม ตราบใดที่มนุษย์ในโลกนี้ยังต้องต่อสู้กับปัญหาชีวิตประจำวันอยู่ ตราบนั้นมนุษย์ก็ไม่สามารถอยู่นิ่งได้ เมื่อความจริงเป็นเช่นนี้ ศิลปินจึงควรนำเสนอความจริงที่ตนพบเห็นอยู่ในงานศิลปะ (อารี สุทธิพันธุ์, 2535 : 167)

ในส่วนของตัวละครแทนที่จะใช้ตัวละครตามแบบฉบับ (stock character) ผู้สร้างงานแนวนี้จะสร้างตัวละครที่มีความซับซ้อนในบุคลิกภาพให้มีลักษณะเช่นเดียวกับบุคคลจริงในชีวิต อีกทั้งบุคลิกลักษณะที่ตัวละครเป็นเช่นนั้นก็เพราะพันธุกรรมและสิ่งแวดล้อมนั่นเอง ภาษาที่ตัวละครเหล่านี้ใช้ก็เป็นภาษาตลาด ภาษาพูด และบทสนทนาทั่ว ๆ ไป มิใช่ภาษาทางการ หรือภาษาเขียนที่จัดวางไว้

สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงละครแนวนี้ไว้ว่า "เมื่อเราพูดถึงละครแนวเรียลิสม์ เรามักหมายถึงละครที่ให้ภาพชีวิตตามความเป็นจริง ไม่เพ้อฝัน หรือเต็มไปด้วยเรื่องราวที่เหลือเชื่อเช่นในละครประเภท

เมโลดรามา บางครั้งเราก็ใช้คำว่า เรียลิสติก (realistic) เพื่อแสดงถึงความ "สมจริง" หรือ "เหมือนชีวิต" ในละครโดยชี้ให้เห็นความแตกต่างจากลักษณะที่เป็นความฝันหรืออุดมคติอันสูงส่งในละครแนวโรแมนติก (romantic) ฉะนั้นคำว่า "เรียลิสม์" หรือ "เรียลิสติก" จึงหมายถึงแนวโน้มใหม่ ๆ ของการละครสมัยใหม่ที่พยายามมองชีวิตด้วยสายตาที่เป็นกลาง แล้วละห้อนภาพออกมาในรูปของละครตามความเป็นจริง โดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้"

โคเฮน (Robert Cohen) เสนอความคิดเกี่ยวกับงานแนวสัจจนิยมไว้ว่า กลุ่มละครแนวสัจจนิยมพยายามสร้างงานละครโดยปราศจากการใช้ขนบในการแสดงแบบเดิม ๆ (conventions) หรือภาพนามธรรมใด ๆ ทว่าพวกเขาเลือกใช้ความสามัญธรรมดาของภาพชีวิต "ความเหมือนกับชีวิต" (Likeness to life) นับเป็นเป้าหมายสำคัญของงานแนวนี้...สัจจนิยมกลายเป็นปรัชญาสุนทรียะที่ให้คุณค่ากับชีวิตจริงและถือเป็นพื้นฐานสำคัญเบื้องต้น และจากเป้าหมายของการผลิตละครที่ต้องการความเหมือนกับชีวิต จึงผลักดันให้ละครแนวนี้เลิกใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ที่เคยใช้ในงานละครก่อนหน้านี้ อาทิ ฉากแบบอุดมคติที่สวยงาม เครื่องแต่งกายและการแสดงที่เป็นละคร และดูหรูหรา รวมทั้งบทพูดที่เป็นโคลงกลอน ตลอดจนลักษณะการจบเรื่องที่ดูไม่สมจริงต่าง ๆ ด้วย เป็นต้น (Cohen, 1981 : 210)

เฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen : 1818 – 1906) ได้รับฉายาว่าเป็นผู้วางรากฐานงานแนวเหมือนจริง (founder of realism) อย่างไรก็ดี อิบเซนมิได้เป็นนักเขียนงานแนวสัจจนิยมตลอดชีวิตการทำงานประพันธ์ของเขา ทั้งนี้เพราะในช่วงวัยหนุ่ม เขาเขียนงานแนวโรแมนติกซึ่งจะมีเค้าเรื่องมาจากประวัติศาสตร์และเทวตำนานของนอร์เวย์ ได้แก่ งานเรื่อง Lady of Ostraat (1855) The Vikings of Helgeland (1858) Brand (1866) และ Peer Gynt (1867) บทละครในช่วงระยะกลางของเขาจะเป็นงานแนวสมจริงอิงเรื่องราวทางสังคม เนื้อหา

ก็จะเป็นเรื่องของพฤติกรรมของผู้คนต่อสังคม ไม่ว่าจะเป็นปัญหาในชีวิตแต่งงาน ปัญหาทางเพศ สถานภาพของสตรีในสังคมและบุคคลนอกศาสนา อาทิเช่นผลงานเรื่อง A Doll's House (1879) An Enemy of the People (1882) และ Hedda Gabler (1891) ในช่วงเดียวกันกับที่เขาสร้างงานแนวสัจจนิยมอันสะท้อนภาพสังคมของนอร์เวย์อยู่นั้น เขาก็เปลี่ยนไปสร้างงานในแนวสัญลักษณ์นิยมและงานที่มีแนวเรื่องประหลาดมหัศจรรย์ (mysticism) บทละครเหล่านั้นก็ได้แก่ The Wild Duck (1884) Rosmersholm (1886) The Lady from the Sea (1888) The Master Builder (1892) John Gabriel Borkman (1896) และ When We Dead Awaken (1899) หากพิจารณาด้วยยุคสมัยหรือสไตล์ของงานแล้ว บทละครของอิบเซนจะมีแก่นเรื่อง (theme) อันเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างผู้คนกับความกดดันทางสังคม ทั้งสิ้น (Wilson & Goldfarb, 1994 : 362 - 363)

ละครแนวธรรมชาตินิยม (Naturalistic Drama)

กลุ่มความคิดธรรมชาตินิยมเป็นความเคลื่อนไหวที่เริ่มขึ้นในประเทศฝรั่งเศสในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 จากนั้นก็แพร่กระจายไปสู่ประเทศต่างๆ ในยุโรป เป็นกลุ่มแนวความคิดที่ใกล้เคียงกับแนวความคิดสัจจนิยมอย่างมาก นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า ธรรมชาตินิยม นับเป็นส่วนหนึ่งของความคิดแนวสัจจนิยม ทว่ามีความคิดที่ค่อนข้างแรงกว่า อย่างไรก็ดีความคิดแนวธรรมชาตินิยมแบบแท้ๆ นี้คงอยู่ในวงการละครไม่ยาวนานนัก ทว่าความคิดบางส่วนยังคงปรากฏอยู่ในงานละครและงานภาพยนตร์ รวมทั้งงานโทรทัศน์ในยุคหลังบ้าง

โคเฮน (Cohen) กล่าวถึงละครแนวนี้ไว้ว่า ธรรมชาตินิยมเป็นกระแสเคลื่อนไหวซึ่งพัฒนามาพร้อมๆ กับกลุ่มแนวคิดสัจจนิยม ทว่าสาระสำคัญก็นับว่ามีลักษณะเฉพาะของตน แนวคิดธรรมชาตินิยมเป็นแนวคิดที่แพร่หลายอย่างยิ่งในประเทศฝรั่งเศสระหว่างช่วงปลายศตวรรษที่ 19 มีเอมิล โซล่า เป็นผู้นำ ผู้สร้างงานแนวนี้ถือเอา

ธรรมชาติเป็นพื้นฐานสำคัญทาง สุนทรียะ และให้ความสำคัญกับมนุษย์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมตามแนวคิดของดาร์วิน สำหรับกลุ่มธรรมชาตินิยมแล้วมนุษย์นับเป็นปรากฏการณ์ทางชีววิทยาที่พฤติกรรมต่าง ๆ จะถูกกำหนดโดยสายพันธุ์และสถานการณ์แวดล้อมทางสังคม ขณะที่บทละครแนวสัจจนิยมในช่วงเวลานั้นมักจะมีเนื้อเรื่องเกี่ยวพันกับปัญหาทางสังคม สิทธิสภาพของสตรี กฎหมายมรดก เงินเลี้ยงชีพของกรรมกรผู้ใช้แรงงาน งานแนวธรรมชาตินิยมกลับไม่ได้เสนออะไรมากไปกว่าแผ่นภาพชีวิต...ธรรมชาตินิยมมิได้เป็นเพียงแค่สไตล์ของละคร ทว่ามันเป็นความคิดทางปรัชญาซึ่งสนใจในเรื่องธรรมชาติของสัตว์โลก (Cohen, 1981 : 212 – 213)

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่ากลุ่มสัจจนิยมมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับกลุ่มธรรมชาตินิยมทั้งสองกลุ่มแนวคิดเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองสังคมใหม่และเงื่อนไขทางความคิด ทั้งกลุ่มสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมนับเป็น กลุ่มความคิดพวกวัตถุนิยม (materialists) ซึ่งเชื่อในความจริงที่ปรากฏอยู่กับสสารหรือสิ่งต่าง ๆ ที่สังเกตเห็นได้จากโลกกายภาพภายนอก พวกเขาเชื่อว่าความจริงสามารถค้นหาได้จากขบวนการทางวิทยาศาสตร์และการสังเกต (Cameron & Gillespie, 1992 : 313)

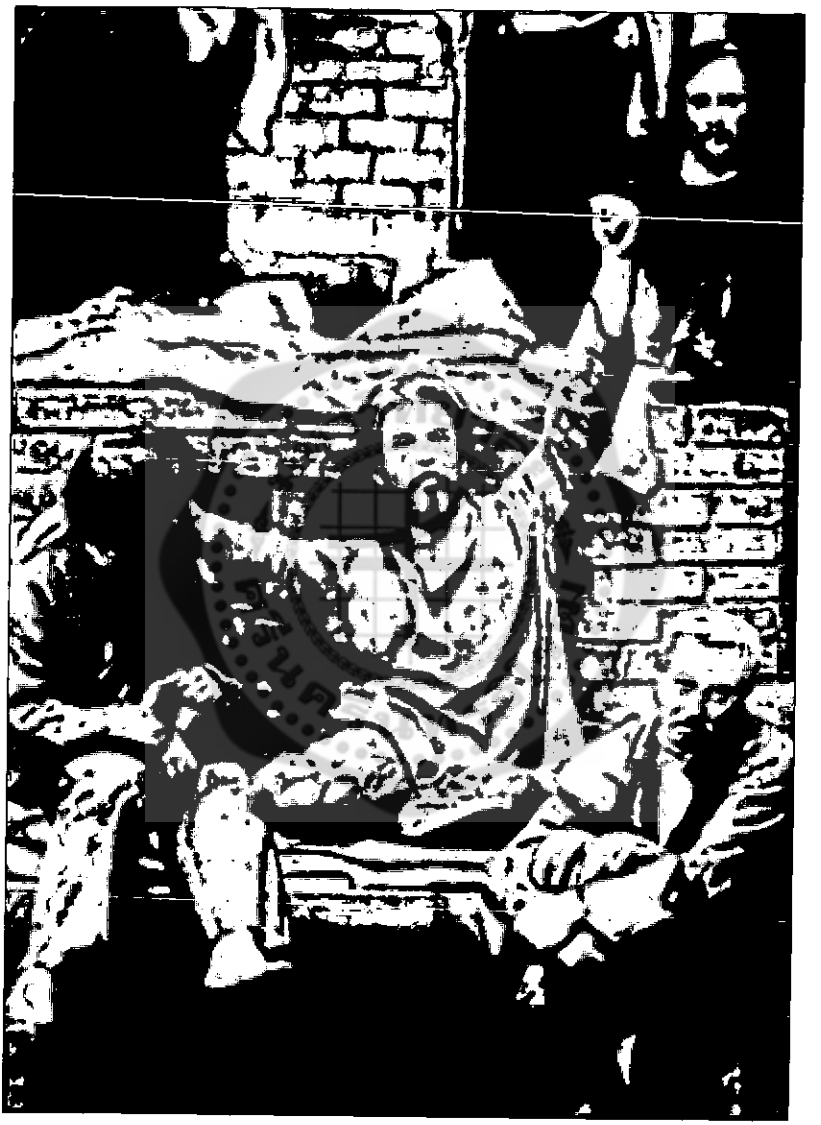
เอมิล โซล่า (Emile Zola : 1849 – 1902) นับเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงโดดเด่นที่สุดในกลุ่มผู้สร้างงานแนวธรรมชาตินิยม โซล่ามีความเชื่อตามความคิดทางวิทยาศาสตร์ และเชื่อว่าศิลปินควรนำเสนอภาพของโลกเป็นจริงโดยแท้ งานละครแนวธรรมชาตินิยมที่มีชื่อเสียงของยุคนี้ก็คงได้แก่เรื่อง The Weavers (1892) ซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ของแกร์ฮาร์ท เฮาพท์มันน์ (Gerhart Hauptman : 1862 – 1946) และผลงานประพันธ์เรื่อง The Lower Depths (1902) ของแมกซิม กอร์กี้ (Maxim Gorki : 1868 – 1936) (Wilson & Goldfarb, 1994 : 366)

ผู้สร้างงานในแนวธรรมชาตินิยมเชื่อว่าสิ่งที่เหมาะสำหรับจะ

นำเสนอบนเวทีละครก็คือแผ่นภาพชีวิต (slice of life) สถานการณ์ที่มีปรากฏบนเวทีควรจะนำเสนอเสมือนดังเหตุการณ์นั้นถูกยกมาจากเหตุการณ์ในชีวิตโดยปราศจากการเลือกสรรหรือการปรับแต่ง หรือจัดวางใหม่ตามที่นักเขียนบททั่วไปมักจะกระทำด้วยเหตุที่กลุ่มธรรมชาตินิยมต้องการควบคุมมิให้งานละครมีลักษณะเป็นดั่งงานที่นักเขียนบทประพันธ์ขึ้น พวกเขาปฏิเสธงานละครที่มีลักษณะไม่เหมือนจริงและเป็นงานที่ผู้สร้างเสกสรรปั้นแต่งขึ้น นอกจากนี้พวกเขายังเชื่อว่าศิลปินจะมีบทบาทในการสร้างผลงานเฉกเช่นเดียวกับเป้าประสงค์ของนักวิทยาศาสตร์ ทุกสิ่งทุกอย่างบนเวที ตัวละคร ภาษา อุปกรณ์ประกอบฉาก ฉากและเครื่องแต่งกายควรมีลักษณะเช่นเดียวกับว่ามันถูกหยิบมาจากวิถีชีวิตจริงความถูกต้องและสมจริงนับเป็นข้อบังคับพื้นฐานของงานละครประเภทนี้

เอมิล โซล่า กล่าวว่าในขณะที่วิทยาศาสตร์ได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่อย่างมาก เหตุใดการละครจึงหันหลังให้กับวิทยาศาสตร์และความจริงตามธรรมชาติจนหมดสิ้น โซล่าพยายามรณรงค์ให้ใช้การเขียนบทละครในแบบที่เขาเรียกว่า naturalism คือการนำความเป็นจริงของธรรมชาติและหลักทางวิทยาศาสตร์มาสู่ละคร เขาอ้างว่าตามหลักวิทยาศาสตร์มนุษย์จะมีนิสัยและพฤติกรรมเช่นไรนั้นจะขึ้นอยู่กับ กรรมพันธุ์ สภาพแวดล้อมและเหตุการณ์เฉพาะหน้า กล่าวคือ มนุษย์เกิดมาจะต้องได้ลักษณะบางอย่างจากกรรมพันธุ์และการเลี้ยงดูหรือสภาพแวดล้อม อาทิ ผิวพรรณ รูปร่างหน้าตา นิสัย ความมั่นคงทางอารมณ์ รสนิยม สิ่งแวดล้อมและสภาพทางสังคมมีส่วนในการพัฒนาลักษณะนิสัยของมนุษย์แต่ละคนด้วย อีกทั้งเมื่อมนุษย์แต่ละคนจะตัดสินใจทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งนั้น บางครั้งก็ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์เฉพาะหน้าด้วย

นอกจากนี้ผู้สร้างงานแนวธรรมชาติส่วนใหญ่เชื่อว่าเนื้อหาสาระอันเหมาะสมกับที่จะนำเสนอในละครก็คือ เรื่องราวของชนชั้นล่าง ด้วยเหตุนี้พวกเขาจึงมักจะมุ่งความสนใจไปยังภาพที่ต่ำต้อย สกปรก



ภาพจากละครเรื่อง The Lower Depths งานละครแนวธรรมชาตินิยม

โกโรโกโส และชีวิตที่ไม่ค่อยมีผู้ใดนำมาเปิดเผย หรืออีกนัยหนึ่งก็คือภาพของสังคมชั้นล่าง ทั้งนี้ก็เพื่อจะกระตุ้น หรือเรียกร้องให้ผู้คนหันมามองปัญหาสังคม และนำไปสู่ความคิดที่จะหาทางปรับปรุงแก้ไขปัญหาสังคมเหล่านั้น ผลงานบทละครเรื่อง The Lower Depths ของกอร์กี้เป็นตัวอย่างผลงานแนวนี้ที่นำเสนอภาพของตัวละครซึ่งจมอยู่ในสังคมชั้นล่างของรัสเซีย ผู้สร้างงานแนวธรรมชาตินิยมส่วนมากจะนำเสนอชุดของฉากละครซึ่งแสดงถึงภาวะที่มนุษย์ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของสิ่งแวดล้อม และสัญชาตญาณเถื่อนของมนุษย์ เหตุนี้งานแนวธรรมชาตินิยมจึงมีโครงสร้างที่หลวมมากกว่างานแนวสัจจนิยม ลักษณะงานแนวธรรมชาตินิยมที่ปรากฏในงานสมัยใหม่ก็คงพบได้ในงานภาพยนตร์สารคดี ซึ่งบางครั้งเรียก Cinema verite อันเป็นงานภาพยนตร์สารคดีที่ว่าด้วยเรื่องของผู้คนซึ่งอาศัยอย่างแร้นแค้นในสภาพแวดล้อมที่สกปรก ยากไร้ รวมทั้งภาพยนตร์ที่ว่าด้วยผู้คนซึ่งไร้ที่อยู่อาศัยหลับนอนตามข้างถนน ดำรงชีวิตอยู่ด้วยเศษอาหาร หรือแม้แต่งานที่กล่าวถึงผู้คนในแถบทะเลทรายซึ่งทุกข์ทรมานเพราะความแห้งแล้งและความอดอยาก

งานแนวธรรมชาตินิยมค่อนข้างจะมีกฎที่เคร่งครัดมากกว่างานแนวสัจจนิยม เหตุผลหนึ่งก็คงเป็นลักษณะที่กลุ่มคิดแนวนี้ยืนยันที่จะเลือกนำเสนอภาพชีวิตด้านที่หม่นหมอง หรือการพยายามทำให้งานละครใกล้เคียงกับภาพสารคดี ซึ่งหมายความว่านาฏการต่าง ๆ บนเวทีแสดงจะไม่มีการปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมด้วยเทคนิคทางศิลปะใด ๆ ดังเช่นงานแนวสัจจนิยมใช้เลย ขณะที่งานแนวสัจจนิยมสามารถจะใช้สัญลักษณ์และสามารถจัดวางเหตุการณ์ในเรื่องให้สอดคล้องกับลักษณะสุนทรียะที่ผู้ชมพอใจได้ ในความเป็นจริงลักษณะที่สุดโต่งของกลุ่มธรรมชาตินิยมอาจเป็นเพื่อป้องกันกระแสความคิดของพวกเขาจากอิทธิพลภายนอก ทว่าความคิดของกลุ่มสัจจนิยมกลับกลายเป็นรูปแบบทางละครที่สามารถพัฒนาต่อไปได้มากกว่า อย่างไรก็ดีกระแสความคิดธรรมชาตินิยมก็ส่งผลต่อการสร้างงานละครในช่วงต่อมาด้วย

อิทธิพลของกลุ่มธรรมชาตินิยมปรากฏในผลงานบทละครของ ยูจีน โอนีล (Eugene O Neill) เรื่อง The Iceman Cometh (1939) และผลงานของ สตอเรย์ David Storey เรื่อง The Changing Room (อังกฤษ : 1971)

นักเขียนบทละครสมัยใหม่ในระยะแรกเริ่มนี้ให้ความสำคัญกับสังคมแวดล้อมมาก จนกระทั่งบางครั้ง "สังคม" กลายเป็นจุดเด่นของเรื่อง แทนที่จะเป็นส่วนประกอบ แนวโน้มอันนี้นำไปสู่วรรณกรรมประเภทละครเพื่อสังคม (Social drama) ซึ่งพยายามตีแผ่ให้เห็นข้อเสียของสังคมด้วยจุดมุ่งหมายที่จะให้มีการแก้ไข ละครประเภทนี้บางครั้งนิยมใช้ "กลุ่มชน" เป็นตัวเอกของเรื่องเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงปัญหาของสังคมโดยส่วนรวม

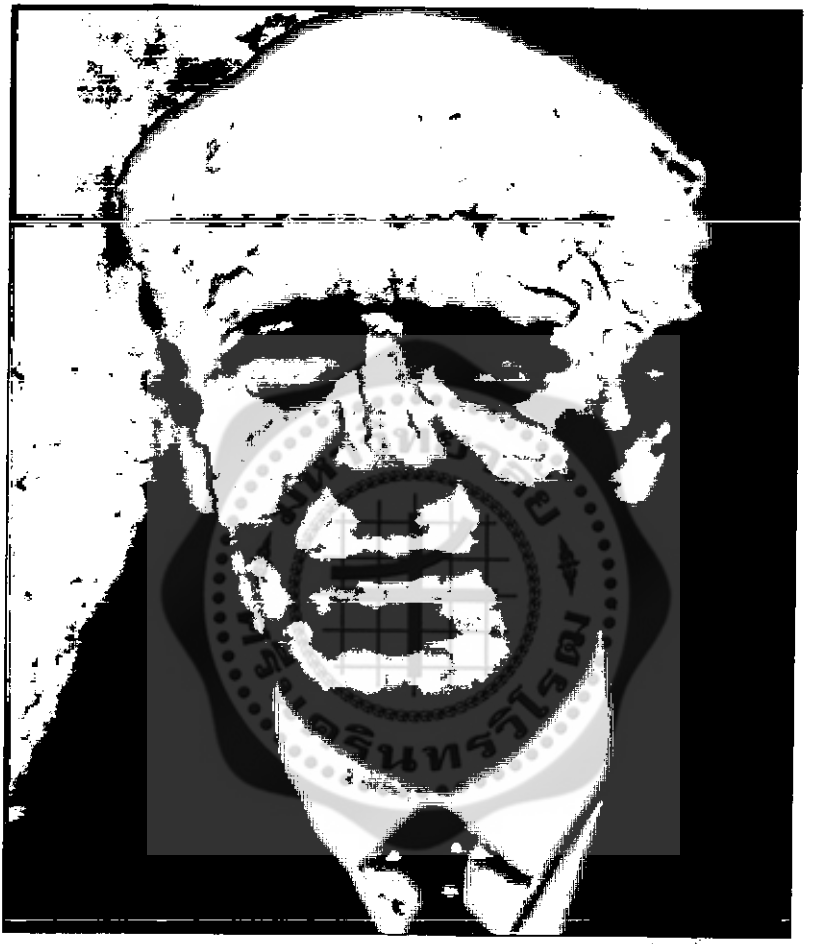
เมื่อละครประเภทสัจจนิยม และธรรมชาตินิยมก้าวเข้ามาสู่วงการละคร บรรดาผู้นำต่างก็พากันประกาศว่า "ละครคือชีวิต" (Theatre is life itself) และการแสดงละครที่ถูกต้องก็คือการนำเอา "แผ่นภาพชีวิต" (slice of life) ที่เหมือนจริงทุกประการมาวางบนเวทีโดยไม่ดัดแปลงแม้แต่น้อย ฉะนั้นในการเขียนบทละครประเภทนี้ผู้เขียนจึงต้องตัดบทต่าง ๆ ที่แสดงว่าละครคือละครออกเสียทั้งหมด เช่นบทรำพึงกับตัวเอง ละครประเภทนี้ไม่นิยมบทที่ให้ตัวละครพูดคนเดียวเพื่อแสดงความคิดความรู้สึก เพราะถือว่าผิดจากความเป็นจริง และหากให้ตัวละครพูดกับคนดูก็จะยิ่งเป็นการยอมรับว่าละครเป็นละครซึ่งถือว่าไม่ถูกต้อง

ละครสัจจนิยม และธรรมชาตินิยมถือหลักที่ว่าทุกอย่างควรทำให้สมจริง เช่นตัวละครก็ไม่ควรมีอะไรแตกต่างจากคนเดินถนนที่เราเห็น ๆ กัน คำพูดก็ควรจะลอกมาจากคำพูดที่ได้ยินกันอยู่ทุกวี่ทุกวัน การสร้างโครงเรื่องควรมีน้อยที่สุด ให้ดูเหมือนไม่ได้จงใจ เพราะชีวิตในความเป็นจริงนั้นไม่มีใครไปบังคับให้เป็นไปได้ดังใจ ทุกอย่างเกิดขึ้นตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ ละครแนวนี้ นิยมการแสดงที่เหมือนธรรมชาติที่สุด โดยสมมุติว่าการแสดงนั้นมิใช่การแสดง แต่ตัวละคร

เหล่านั้นต่างมีชีวิตอยู่อย่างนั้นจริง ๆ และพยายามลืมความจริงว่ามีคนดูจ้องมองอยู่ ฉะนั้นบางครั้งจึงนิยมเรียกแนวการเสนอละครประเภทนี้ว่าเป็นแบบ 'ฝาที่สี่' (fourth wall) คือหมายความว่า ตัวละครนั้นอยู่ในบ้านของเขาซึ่งประกอบด้วยฝา 4 ฝา ที่เราเห็นเพียง 3 ฝานั้นก็เพราะว่าเรามองลอด 'ฝาที่สี่' หรือทางด้านที่เป็นหน้าเวทีเข้าไป และแลเห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ ภายในบ้านนั้นโดยตัวละครไม่รู้ตัวเลย

ผู้ผลิตงานแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 อุปสรรคของการผลิตงานละครแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมก็คงได้แก่กฎหมายและปัญหาด้านธุรกิจในประเทศต่าง ๆ ที่การละครจะต้องถูกตรวจสอบ ละครแนวสมจริงมักจะไม่มีโอกาสเปิดแสดงได้เลย ตัวอย่างเช่น ในประเทศอังกฤษ ลอร์ดแชมเบอร์เลน ปฏิเสธที่จะออกใบอนุญาตให้กับคณะละครที่จะเสนอผลงานแนวสมจริง แม้แต่ในประเทศอเมริกา ซึ่งไม่มีการตรวจสอบหรือเซ็นเซอร์งานละครอย่างเป็นทางการ ทว่าปัญหาด้านกฎหมายก็คงยังเป็นประเด็นปัญหา ผลงานแนวสัจจนิยมของจอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ เรื่อง Mrs.Warren's Profession ซึ่งจัดแสดงในบรู๊คลิน (Brooklyn) ในช่วงปี คศ. 1905 ทำให้คณะละครถูกจับทุกคน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าละครแนวสัจจนิยมจะเป็นละครที่นำเสนอประเด็นขัดแย้งทางสังคม ด้วยปัญหาต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคต่อการเสนอละครเหล่านั้นจึงส่งผลให้เกิดกลุ่มละครอิสระเกิดขึ้นทั่วยุโรป คณะละครเหล่านั้นผ่านการตรวจสอบของคณะกรรมการของรัฐบาล ทั้งนี้เพราะพวกเขารวมกลุ่มเป็นคณะที่เกิดจากการเข้าชื่อเป็นสมาชิก ผู้ชมละครทุกคนล้วนเป็นสมาชิกของกลุ่มละครซึ่งเป็นเช่นเดียวกับสโมสรเอกชน เหตุนี้คณะกรรมการตรวจสอบจึงไม่สามารถเข้าไปยุ่งเกี่ยวด้วยได้ อย่างไรก็ดีโรงละครอิสระเหล่านี้จะมิได้มุ่งเน้นเพื่อผลทางการค้า หากแต่เป็นการมุ่งเพื่อนำเสนอรูปแบบของละครแบบใหม่ให้กับกลุ่มผู้ชมจำนวนไม่มากนักที่สนใจในละครแนวนี้ โรงละครอิสระสี่แห่งหลัก ๆ ก็ได้แก่ Theatre Libre (โรงละครลีบร์) ในประเทศฝรั่งเศส โรงละคร The Freie Buhne ใน



คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี้

ประเทศเยอรมัน โรงละครอิสระ (Independent Theatre) ในอังกฤษ และโรงละคร The Moscow Art Theatre ในประเทศรัสเซีย

เตอาทร์ ลีบร์ (The Theatre Libre) หรือ Free Theatre เป็นโรงละครอิสระซึ่งก่อตั้งโดยอังเดร อองตวน (Andre Antoine) ในช่วงปี 1887 ในช่วงเวลานั้น อองตวนเป็นเสมียนในบริษัทก๊าซและเป็นสมาชิกของกลุ่มละครสมัครเล่นในปารีส เมื่อเขาเสนอให้กลุ่มละครของ

เขาผลิตงานละครสั้นที่ดัดแปลงจากงานเรื่องสั้นของเอมิล โซล่า ทว่าสมาชิกคนอื่นๆ ไม่เห็นด้วย เขาไม่ยอมลดละ อองตวนเช่าโรงละครและก็จัดตั้งคณะละครอีกคณะขึ้นเพื่อนำเสนอผลงานที่เขาพอใจ จากจุดเริ่มต้นที่กระท่อนกระแท่นนั้นโรงละคร เตอาทร์ ลีบร์ ก็นำไปสู่การปฏิวัติในวงการละครของฝรั่งเศสเพราะเป็นโรงละครที่นำเสนอผลงานละครแนวสัจจนิยม และธรรมชาตินิยมของนักเขียนเด่นๆ เช่น โซลา (Zola) อิบเซน (Ibsen) และ Henri Becque (1837 - 1899)

สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า อังเดร อองตวน (Andre Antoine) ผู้นำด้านการละครสมัยใหม่ของฝรั่งเศส เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจจากคณะละครของดยุ๊ค ออฟ แซกเซอร์ไมนิงเก้น ได้ตัดสินใจตั้งคณะละครขึ้นโดยใช้ชื่อว่า เลอ เตอาทร์ ลีบร์ (Le Theatre Libre) หรือโรงละครอิสระนั่นเอง คณะละครของอองตวนเปิดแสดงเป็นครั้งแรกในวันที่ 30 พฤษภาคม คศ. 1887 โดยมีเอมิล โซลา เป็นผู้สนับสนุนที่สำคัญ นอกจากละครของโซลาแล้ว คณะของอองตวนยังเสนอละครของนักเขียนบทละครสมัยใหม่ที่สำคัญในยุคนั้น อาทิเช่น อิบเซน สตรินค์เบอร์ก ตอลสตอย (Tolstoy) และเฮาพท์มันน์ (Hauptmann)

อองตวนเชื่อตามความคิดกลุ่มธรรมชาตินิยมซึ่งเชื่อว่าสิ่งแวดล้อมเป็นตัวกำหนดและมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ เหตุนี้ฉากบนเวทีแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ อองตวนให้ความใส่ใจกับฉากอย่างมากและพยายามทำให้ดูเสมือนภาพชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เขาออกแบบห้องจัดวางเฟอร์นิเจอร์และอุปกรณ์ตกแต่งต่างๆ รวมทั้งตัดสินใจว่าผนังห้องด้านใดจะเอาออกเพื่อให้คนดูได้ดู อองตวนให้ความสำคัญกับสิ่งของจริงมากกว่าการวาดฉาก (Cameron & Gillespie, 1992 : 317)

วิลสัน และโกลด์ฟาร์บ (Wilson & Goldfarb) แสดงความเห็นว่า การประยุกต์แนวคิดในการสร้างภาพลวงบนเวทีจากความคิดของมาดามเวสทริส (Madame Vestris) และดุ๊คแห่งแซคไมน์นิงเก้น

(Duke of Sake-Meiningen) ทำให้อองตวนมีชื่อเสียงในกลุ่มละครสัจจนิยมอย่างมาก อองตวนสร้างภาพลวงของฝาด้านที่สี่ ดังนั้นผู้ชมละครจะสามารถแอบดูวิถีชีวิตบนเวทีได้ ฉากบนเวทีจะถูกออกแบบเพื่อละครแต่ละเรื่อง ฉากจะเป็น box sets ที่จัดวางตกแต่งด้วยอุปกรณ์และองค์ประกอบที่จำเป็นต่างๆ นอกจากนี้เขายังใช้แสงเพื่อสร้างบรรยากาศ ซึ่งให้ดูเหมือนว่าแสงเหล่านั้นมาจากต้นตอจริงๆ บนเวที อาทิ โคมไฟบนโต๊ะ (Wilson & Goldfarb, 1994 : 368)

ในด้านการแสดง อองตวนเชื่อว่านักแสดงจะต้องปรากฏตัวบนเวทีเสมือนผู้คนทั่วไปจริงๆ มิใช่นักแสดงในบทละคร ซึ่งเป็นปัญหาใหม่สำหรับนักแสดงในฝรั่งเศส ทั้งนี้เพราะการฝึกหัดนักแสดงที่ Paris Conservotorie ไม่สามารถจำลองภาพชีวิตจริงบนเวทีได้ ด้วยเหตุที่นักแสดงเหล่านั้นถูกฝึกหัดให้ใช้เสียงในลักษณะที่เป็นแบบซึ่งเป็นละครมากๆ รวมทั้งพวกเขาถูกฝึกให้จัดวางร่างกายในลักษณะของท่าทางที่มิใช่ชีวิตปกติ รวมทั้งการแสดงเพื่อผู้ชมละครโดยเฉพาะ อองตวน ต้องการให้นักแสดงพูดบทด้วยน้ำเสียงที่เป็นธรรมชาติ เหมือนที่คนทั่วไปพูดคุยกับเพื่อนๆ แสดงถึงความจริงใจ และการโน้มน้าว เขาจึงแนะให้นักแสดงของเขาเลิกให้ความสนใจกับคนดูละคร แล้วใช้น้ำเสียงในระดับปกติในการพูดบทของพวกเขา โดยสรุปอองตวนต้องการให้นักแสดงของเขาพยายามที่จะเป็นตัวละคร (try to be the characters) ในบทละคร มากกว่าที่จะแสดง (to act) นอกจากนี้นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า อาจเป็นเพราะอองตวนใช้นักแสดงสมัครเล่นในคณะละครของเขา ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่ไม่เคยผ่านการฝึกหัดการแสดงตามขนบนิยมของฝรั่งเศสซึ่งเป็นวิธีฝึกนักแสดงสำหรับละครเพื่อการค้ามาก่อน จึงทำให้พวกเขารับความคิดจากการทดลองใหม่ สไตล์การแสดงใหม่ของกลุ่มธรรมชาตินิยม ได้ง่ายมากขึ้น (Cameron & Gillespie, 1992 : 317)

อองตวนเปลี่ยนโฉมหน้าของระบบธุรกิจโดยการขายค่าสมาชิกเพื่อให้ได้มาซึ่งกลุ่มผู้ชมละครและเงินสนับสนุน การจัดระบบงานของอองตวนส่งผลต่อละครสมัยใหม่ของฝรั่งเศสอันเห็นได้จากผล

การทำงานของเขา เขาสามารถแก้ปัญหาทางด้านการเงินของโรงละครลีบร์ ได้หมดภายในปี 1894 และหลังจากนั้นอีกสามปีต่อมาเขาได้ตั้งโรงละครอองตวนขึ้น (Theatre Antoine)

นอกจากนี้ในปี 1906 เขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นหัวหน้าของโรงละคร Odeon ซึ่งเป็นโรงละครแห่งชาติโรงที่สอง อีกทั้งในช่วงทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 งานสัจจนิยมกลายเป็นกระแสการเคลื่อนไหวที่ได้รับการยอมรับในประเทศฝรั่งเศส อิทธิพลของอองตวนสามารถเห็นได้ในบรรดาโรงละครอิสระในประเทศเยอรมัน และอังกฤษ (Wilson & Goldfarb, 1994 : 368)

ในแง่บทละคร แม้ว่าอองตวนจะผลิตงานละครในวงกว้างที่โรงละครลีบร์ ทว่าเขาดูเหมือนจะสบายใจที่จะผลิตละครในกลุ่มสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม แม้ว่าบทละครจำนวนมากจะเขียนไว้ก่อนหน้าที่อองตวนจะเปิดโรงละครของเขา แต่ก็มีบทละครเพียงไม่กี่เรื่องที่ผ่านการเซ็นเซอร์ได้ ด้วยเหตุที่อองตวนจัดระบบของโรงละครของเขาเป็นระบบสมาคมที่มีสมาชิก จึงทำให้เขาผ่านพ้นจากระบบการเซ็นเซอร์ในช่วงเวลานั้นได้ บทละครที่อองตวนนำมาผลิตได้แก่ผลงานของโซลา (Emile Zola) ตอลสตอย (Leo Tolstoy) สตรินด์เบอร์ก (August Strindberg) อิบเซน (Henrik Ibsen) และเฮาพท์มันน์ (Gerhart Hauptmann) แม้ว่าบทละครเหล่านั้นจะเป็นบทที่ต้องห้ามสำหรับโรงละครอื่นๆ ก็ตามที

ประเด็นหลักๆ ที่อองตวนและโรงละครเตอาร์ท ลีบร์ (1887 - 1896) มีอิทธิพลต่อวงการละครได้แก่ 1. ความนิยมในเรื่องเทคนิคการแสดงซึ่งนำไปสู่ความเป็นธรรมชาติและความสมจริงบนเวที 2. การยอมรับต่อลักษณะของการจัดฉากในรูปแบบที่เรียกกันว่า "fourth-wall realism" หรือสัจจนิยมแบบฝาด้านที่ 4 ซึ่งชี้นำไปถึงอุปกรณ์และรายละเอียดต่างๆ ในฉาก 3. เป็นผู้แนะนำนักเขียนในยุคใหม่ (สำหรับช่วงเวลาดังกล่าว) ทั้งนักเขียนของฝรั่งเศสและชาติอื่นๆ ต่อผู้ชมละครของฝรั่งเศสยุคนั้น และ 4. นับเป็นการจัดตั้งต้นแบบสำหรับโรงละครที่

อิสระจากการตรวจสอบหรือเซ็นเซอร์ (Comeron & Gillespie, 1992 : 317 - 318)

โรงละครไฟรเอ บุยเน (The Freie Buhne) สองปีหลังจากโรงละครเตอาทร์ ลีบร์ ของอองตวนตั้งขึ้น โรงละคร Freie Buhne หรือ Freestage โรงละครอิสระในเบอร์ลินก็เกิดขึ้น และเป็นเช่นเดียวกับคณะละครของอองตวนนั่นก็คือเป็นโรงละครที่เกิดขึ้นจากการเป็นสมาชิก ทั้งเป็นโรงละครที่ผลิตละครแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม โรงไฟรเอ บุยเนจะผลิตละครของอิบเซนและฮอฟท์มันน์เป็นส่วนใหญ่ ออตโต บราม (Otto Brahm) เป็นชาวเยอมรันคนแรกที่เปิดละครอิสระตามแบบอองตวน โรงไฟรเอ บุยเนตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 29 กันยายน คศ.1889 ออตโต บราม เลือกผลงานเรื่อง Ghosts ของฮิบเซนมาแสดงเป็นเรื่องแรก

แม้ว่าทั้งโรงละครเตอาทร์ ลีบร์ และโรงไฟรเอ บุยเน จะมิได้สร้างงานเพื่อการค้าเหมือนกัน แต่โรงละครทั้งสองก็แตกต่างกัน ขณะที่ไฟรเอ บุยเน บริหารงานโดยคณะกรรมการอำนวยการโดยมีออตโต บราม เป็นประธานกรรมการ แต่อองตวนบริหารงานคณะละครตามลำพัง โรงไฟรเอ บุยเนจ้างนักแสดงอาชีพมาแสดง จึงทำให้จัดแสดงละครได้เฉพาะวันอาทิตย์ หรือเมื่อนักแสดงเหล่านั้นว่างจากงานอื่นอีกทั้งทำให้มีเวลากับรายละเอียดของงานน้อย นอกจากนี้โรงเตอาทร์ ลีบร์ อองตวนเช่าโรงละครเล็กๆ มาใช้ แต่ ไฟรเอ บุยเน นั้นเป็นโรงละครระดับอาชีพ อย่างไรก็ตาม บรามประสบความสำเร็จในการทำงาน ในปี 1894 เขาได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการโรงละคร Deutsches Theatre ในเมืองเบอร์ลิน

โรงละครอิสระของอังกฤษ (The English Independent Theatre) ก่อตั้งในปี คศ. 1891 โดยนักวิจารณ์เชื้อสายดัชท์ชื่อ Jacob Thomas Grein (1862-1935) โรงละครนี้ดำเนินการในกรุงลอนดอนเป็นเวลา 6 ปี และก็ดำเนินงานในลักษณะของกลุ่มสมาชิก โรงละครอิสระของอังกฤษดำเนินการคล้ายคลึงกับโรงไฟรเอ บุยเน กล่าวคือ จ้างนักแสดงอาชีพ เช่าโรงละครอาชีพ และจัดแสดงเฉพาะวันอาทิตย์

ตลอดจนมุ่งเสนอผลงานแนวสัจจนิยมและธรรมชาติอาทิงานของอิบเซนและโซลา งานละครเรื่องแรกที่โรงละครอิสระผลิตคือ งานละครเรื่อง Ghosts ของอิบเซน ในปี คศ.1892 ละครแห่งนี้นำผลงานเรื่องแรกของจอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ (George Bernard Shaw)เรื่อง Widowers'Houses ซึ่งเป็นผลงานที่นักวิจารณ์ละคร วิจารณ์ว่าชอว์ต่อต้านงานแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม ทั้งยังสะท้อนความเชื่อของชอว์ที่ว่า ละครควรจะกระตุ้นให้เกิดการปฏิรูปสังคม ผลงานของชอว์ต่างไปจากผลงานแนวสมจริงอื่นตรงที่งานของจอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์เป็นละครตลกที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม เรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับสังคมชอว์จะนำเสนอด้วยวิธีการประชดประชันและมองปัญหาด้วยมุมที่น่าขบขัน ผลงานส่วนมากของชอว์จะจับเอาประเด็นปัญหาทางสังคมและความคิดทางปรัชญามานำเสนอนักวิชาการบางท่านเห็นว่างานของเขามีลักษณะเป็นrealistic comedies of manners ผลงานที่มีชื่อเสียงก็ได้แก่ Candida (1895) Caesar and Cleopatra (1899) Man and Superman (1903) Major Barbara (1905) Pygmalion (1914) และ Saint Joan (1923) ชอว์ได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรมในปี คศ. 1925

โรงละครแห่งมอสโคว์ (The Moscow Art Theatre) ตั้งขึ้นในปี 1898 โดยสตานิสลาสฟสกี้ (Konstantin Stanislavski) และดันเชงโก (Vladimir Nemirovich-Danchenko : 1858 - 1943) นักวิชาการเชื่อว่าโรงละครแห่งมอสโคว์นับเป็นโรงละครที่มีอิทธิพลต่องานละครแนวเหมือนจริงมากที่สุดในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 สไตล์ของงานละครที่โรงละครแห่งนี้ได้รับอิทธิพลจากคณะละครของดุ๊คแห่งแซ็คไมน์นิงเก้น คาเมรอนและกิลเลสปาย (Cameron & Gillespie) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า เมื่อคณะละครของไมน์นิงเก้นเดินทางไปเปิดแสดงในประเทศรัสเซียในปี 1885 และ 1890 ลักษณะงานที่โดดเด่นของคณะละครเยอรมันแสดงให้เห็นถึงการประสานงานในการผลิต ความประสานกันของการแสดง ตลอดจนลักษณะของทัศนองค์ประกอบต่าง ๆ นับเป็นสิ่งที่ไม่เคยปรากฏในรัสเซียมาก่อน ทำให้ชายหนุ่มสองคน

คือสตานิสลาฟสกี้ (Konstantin Stanislavski : 1863-1938) และดันเชงโก (Vladimir Nemirovich-Danchenko) ซึ่งชมละครของไมน์นิงเก้นเกิดความประทับใจอย่างมาก พวกเขาจึงตัดสินที่จะก่อตั้งโรงละครประเภทใหม่ในกรุงมอสโคว์เป็นโรงละครแนวทดลอง ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อ (1) เป็นอิสระจากระบบการค้าหรือธุรกิจ (2) เพื่อหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญอย่างเกินพอดีกับองค์ประกอบต่าง ๆ ของฉากละครและ (3) เพื่อสะท้อนความจริงภายในบทละคร หรือสาระที่แฝงอยู่ในบทละคร โรงละครแห่งนี้ เนมิโรวิช ดันเชงโกจะเป็นผู้บริหารงานและเลือกบทละครที่จะผลิต ขณะที่สตานิสลาฟสกี้จะทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงในการผลิตละคร หลังจากที่โรงละครเปิดในปี 1889 แล้ว โรงละครแห่งมอสโคว์เป็นที่รู้จักกันในฐานะการผลิตละครแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมอย่างประณีต ระหว่างช่วงปีแรก ๆ พวกเขาให้ความสนใจกับความถูกต้องตามประวัติศาสตร์และรายละเอียดต่าง ๆ ที่มีผลต่อภาพหรือลักษณะทางกายภาพของละครอย่างมาก ทว่าภายในช่วงสิบปี ความสนใจของสตานิสลาฟสกี้ก็หันเหจากลักษณะความเหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ภายนอกไปสู่การค้นหาความจริงภายในสำหรับนักแสดง

ละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

กลุ่มสัญลักษณ์นิยมนับเป็นผู้นำของกลุ่มกระแสเคลื่อนไหวต่อต้านความสมจริงในละครในช่วงระหว่าง คศ. 1880-1910 แม้ว่ากลุ่มความคิดแนวสัญลักษณ์นิยมจะเป็นกลุ่มความคิดที่เกิดและโตในประเทศฝรั่งเศส ทว่าก็มีอิทธิพลต่อนักเขียนบทละครและผู้สร้างงานละครทั่วโลก

โคเฮน (Cohen) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า งานสัจจนิยมเป็นกระแสเคลื่อนไหวใหม่อันดับแรก และมีบทบาทมากในยุคของละครสมัยใหม่ แต่ก็มิได้มีเพียงละครแนวนี้เท่านั้นเพราะเกิดมีคู่ปรับที่มีอำนาจพอ ๆ กันเกิดขึ้นด้วย คู่ปรับหรือปรปักษ์รายแรกเป็นกระแส

เคลื่อนไหวทางศิลปะการละครที่รู้จักกันในชื่อ งานละครแนวสัญลักษณ์นิยม Symbolism หลังจากนั้นก็เริ่มเผยแผ่ขยายอิทธิพลทางความคิดของกลุ่มไปจนเป็นงานละครที่เราเรียกว่า "สไตไลซ์" (Stylized Theatre) ในช่วงต่อมางานละครแนวสัญลักษณ์นิยม เป็นกระแสความเคลื่อนไหวทางความคิดที่เริ่มต้นในปารีส ระหว่างทศวรรษ 1880 ในฐานะการรวมตัวของกลุ่มศิลปิน นักเขียนบท นักประพันธ์ นักวิจารณ์ กวีและประติมากรที่มีความคิดขบฏ งานสัญลักษณ์นิยมต้องการลักษณะความเป็นนามธรรม การเกินจริงและความคิดริเริ่มใหม่ ๆ กลุ่มผู้สร้างงานแนวนี้เสนอสาระอันเป็นความจริงภายในจิตใจ เรื่องของจิตวิญญาณโดยใช้บทร้อยกรองผ่านการนำเสนอด้วยการแสดงที่มีทัศนองค์ประกอบที่เสมือนเรื่องจินตนาการ เต็มไปด้วยความมหัศจรรย์และลักษณะแฟนตาซี เต็มไปด้วยภาพอันเป็นสัญลักษณ์แทนที่จะเป็นข้อมูลจากการสังเกตโลกแห่งความจริง ทว่าเป้าหมายของศิลปินกลับมุ่งที่จะเสนอความคิดสร้างสรรค์จากจิตใต้สำนึก ละครแนวนี้กำเนิดขึ้นครั้งแรกในปี 1890 โดยพอล ฟอร์ท (Paul Fort) กวีชาวปารีส เขาผลิตงานขึ้นโดยมุ่งหวังที่จะโจมตีโรงละครเตอาร์ท ลีบร์ของอังเดร อองตวน ซึ่งผลิตงานแนวธรรมชาตินิยม ซึ่งก่อตั้งมาก่อนหน้านี้สามปี โรงละครของฟอร์ทชื่อ The Theatre d'Art เป็นโรงละครที่ผลิตงานแนวสัญลักษณ์นิยมซึ่งเป็นละครคำกลอนเท่านั้น ทั้งฟอร์ทและอองตวนล้วนเป็นคณะละครสมัครเล่น ที่มีบทบาทโดดเด่นเป็นศูนย์กลางของค่ายอุดมคติทางศิลปะที่มีความเชื่อต่างกันอย่างชัดเจน ขณะที่อองตวนนำเสนองานแนวเหมือนจริงทั้งสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม ฟอร์ทก็นำเสนอละครคำกลอนผลงานของ Rimbaud, Verlaine, Shalley, Milton, Marlowe, Maeterlink และ Edgar Allen Poe ขณะที่ภาพบนเวทีของอองตวนเต็มไปด้วยอุปกรณ์สมจริงนานาชนิด ทว่าฟอร์ทนำเสนอภาพที่ประยุกต์จิตรกรรมของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ทั้งงานของ Pierre Bonnard, Maurice Denis และ Odilon Redon มาใช้บนเวทีแสดงละครเต็มไปด้วยลักษณะอันวิจิตรจากผ้าโปร่งบาง

กระดาษสี แม้แต่ตุ๊กตาเทพสีเงิน ตกแต่งบนฉากที่เป็นสัญลักษณ์ ผลงานของฟอร์ทเรื่อง The Intruder ที่ผลิตในปี 1890 ได้รับความสำเร็จอย่างมาก (Cohen, 1981. : 233-234)

ผู้สร้างงานแนวสัญลักษณ์นิยมเชื่อว่า ละครควรนำเสนอความมหัศจรรย์ของชีวิตและจักรวาลตลอดจนเรื่องราวของจิตวิญญาณซึ่งมีมากมายจนนับไม่ถ้วน มากกว่าที่จะนำเสนอภาพกิจกรรมในชีวิตประจำวันของมนุษย์ พวกเขาเลือกที่จะนำบทกวีอันเต็มไปด้วยภาพสัญลักษณ์มาใช้ในงานละครของพวกเขาอีกครั้ง แทนการนำเสนอนาฏการที่ไม่สร้างสรรค์และใช้ภาษาที่ใช้พูดทั่ว ๆ ไป บทละครของกลุ่มผู้สร้างงานแนวนี้มักจะให้เหตุการณ์ในละครเกิดขึ้นในโลกแห่งความฝัน อีกทั้งเป้าหมายของละครแนวนี้ส่วนใหญ่ก็ต้องการกระตุ้นและสร้างบรรยากาศและอารมณ์แทนที่จะเป็นการเล่าเรื่อง ความคิดความเชื่อของกลุ่มผู้สร้างงานแนวสัญลักษณ์นิยม จะแตกต่างไปจากกลุ่มเหมือนจริง พวกเขาจะไม่สนใจและไม่ให้ความสำคัญกับการสร้างลักษณะปัจเจกของตัวละคร ตัวละครของพวกเขาเป็นตัวแทนของเงื่อนไขต่าง ๆ ของมนุษย์ นอกจากนี้พวกเขายังต่อต้านการสร้างฉากแบบสมจริงที่เก็บรายละเอียดต่าง ๆ มากมาย ทว่าพวกเขาเชื่อว่าภาพบนเวทีควรจะมีเพียงสิ่งจำเป็นหลัก ๆที่จำเป็นต่อการกระตุ้นให้ผู้ชมนึกถึงอาณาจักรหรือโลกของละครได้ ทุกสิ่งทุกอย่างจะเป็นกลาง ๆ ไม่เจาะจงว่าเป็นยุคใด เมืองใด แต่จะเน้นการสร้างอารมณ์และบรรยากาศ และทำให้ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกายเป็นส่วนหนึ่งของสัญลักษณ์ที่ให้ความหมายของเรื่อง

สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงละครแนวนี้ไว้ว่า ละครสัญลักษณ์นิยมเป็นละครที่ใช้สัญลักษณ์ในการเสนอความเป็นจริง แทนที่จะลอกภาพที่เหมือนจริงมาแสดงแต่อย่างเดียว พวกนี้อวดอ้างว่า "ความจริง" ที่เขาเสนอโดยใช้สัญลักษณ์นี้ลึกซึ้งกว่า "ความจริง" ที่ได้มาจากการ"ลอกแบบ" ธรรมชาติโดยใช้สัมผัสทั้งห้า เช่น "ความจริง" ของพวก "เรียลิสม์" และ "แนทเชอรัลลิสม์" เพราะความจริงที่สูงสุดและสมบูรณ์นั้นอยู่ลึกเกินกว่าที่จะเห็นหรือจับต้องได้ นอกจากนั้นธรรมชาติและ

การกระทำของมนุษย์ก็มีอยู่มากที่ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผล และประสบการณ์บางอย่างในชีวิตก็เป็นสิ่งที่ลึกลับซับซ้อนเกินกว่าที่มนุษย์จะเข้าใจได้ ฉะนั้น การที่จะอธิบายถึงปัญหาชีวิตอย่างแจ่มแจ้ง โดยใช้ถ้อยคำสำนวนที่สมเหตุสมผลนั้น บางครั้งก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้ นักเขียนบทละครประเภท "ซิมโบลิสม์" จึงหันมาใช้วิธี "แนะ" ให้ผู้ชมจินตนาการแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำและบทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราวหรือข้อคิดของผู้เขียนเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์หรือสิ่งอื่นใดที่ถือว่าเป็น "ความจริง" ที่ละครเรื่องนั้น ๆ ต้องการเสนอต่อผู้ชม ผู้นำในด้านการเขียนบทละครแนว "ซิมโบลิสม์" นี้มักมีความเห็นว่าโลกของเรานี้เต็มไปด้วยสิ่งมหัศจรรย์และอำนาจเร้นลับที่มนุษย์ไม่อาจเข้าถึงหรือเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ ฉะนั้น บทละครประเภทนี้มักมีบรรยากาศที่แปลกประหลาดและไม่เหมือนจริง คำพูดและการกระทำต้องนำไปตีความเสียก่อนจึงจะได้ความหมายที่ลึกซึ้ง ในบางครั้งผู้เขียนอาจจะเขียนเป็นแบบเทพนิยายหรือเขียนเรื่องที่เกี่ยวกับจินตนาการ เช่นเรื่อง บลู เบิร์ด (Blue Bird) ของ มอรีส เมทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck) นักเขียนชาวเบลเยี่ยมซึ่งถือกันว่าเป็นผู้นำที่สำคัญคนหนึ่งในด้านการเขียนบทละครแนว "ซิมโบลิสม์" นี้

อาจกล่าวได้ว่าบทละครแนวสัญลักษณ์นิยมอันเป็นที่รู้จักกันมากที่สุดน่าจะได้แก่ บทละครเรื่อง Pelleas and Melisande (1892) ของเมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck : 1862–1949) และผลงานเรื่อง The Tidings Brought to Mary (1921) บทประพันธ์ของ คลอเดล (Paul Claudel : 1868 – 1955) (Wilson & Goldfarb, 1994 : 377)

อย่างไรก็ดีนักวิชาการบางท่านจัดให้งานของมอรีส เมเทอร์ลิงค์เป็นงานละครแนวอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) อีกทั้งนักวิชาการที่กล่าวถึงงานแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ยังเชื่อว่างานละครแนวอิมเพรสชั่นนิสม์มีลักษณะใกล้เคียงกับงานแนวสัญลักษณ์นิยมอย่างมาก อีกทั้งยัง

เชื่อว่างานละครแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) เป็นงานละครที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1890 เป็นสไตล์ของงานละครที่พยายามจับเอาความรู้สึกขณะใดขณะหนึ่งที่มนุษย์รู้สึกตนถึงความเชื่อในเรื่ององค์ประกอบของการดำรงอยู่ของตัวตนของมนุษย์ในโลกแล้วนำมาเสนอภาพเป็นละคร ในการนำเอาความรู้สึกในเรื่องตัวตนของมนุษย์มาผลิตเป็นงานศิลปะนั้น ผลงานศิลปะจะต้องมีสาระอันเป็นความจริงที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์ของโลกภายนอก เชื่อกันว่านักเขียนบทละครแนวนี้ที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดคือ มอรีส เมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck : 1862-1949) ในบทละครเช่นเรื่อง The Intruder (1890) The Interiar (1894) Pelleas and Melisande (1892) และเรื่อง The Blue Bird (1908) เมเทอร์ลิงค์นำเสนอภาพของโลกไกลไปจากโลกของความจริง งานละครแนวนี้จะเป็นบรรยากาศและลักษณะของความลึกลับมหัศจรรย์ที่แฝงไว้ด้วยสาระที่กล่าวถึงชีวิตมนุษย์ที่ถูกควบคุมโดยแรงกระตุ้นบางอย่างที่ไม่มีตัวตนและก็ไม่สามารถอธิบายได้ด้วย และก็มักจะมีตัวละครซึ่งมีลักษณะที่น่างงงวย นาฏการในเรื่องจะดูเหมือนอยู่ภายใต้เมฆหมอก หลุดจากจุดโฟกัส ดูห่างไกลจากผู้ดูละคร บางครั้งการแสดงอาจแสดงอยู่หลังฉากผ้าโปร่งมีบรรยากาศของหมอกควัน ภายใต้แสงไฟที่มืด สลัว

ในกลุ่มงานแนวอิมเพรสชั่นนิสม์เช่นเดียวกับ เมเทอร์ลิงค์ บทละครของพวกเขามักจะมีเป้าประสงค์เพื่อนำเอาความจริงจากภายในจิตใจมานำเสนอมากกว่าความจริงตามโลกวัตถุโดยผ่านการใช้สัญลักษณ์ภาษาในบท ตลอดจนเรื่องราวซึ่งผู้สร้างงานใช้กระตุ้นเร้าความสนใจด้วยลักษณะของความแปลกประหลาด งานละครแนวอิมเพรสชั่นนิสม์มีบทบาทอยู่ในระยะเวลาอันสั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสาเหตุที่ละครแนวนี้มุ่งเน้นกับสาระอันเกี่ยวเนื่องกับจิตวิญญาณ ความรู้สึกซึ่งเหมาะกับงานประพันธ์ที่ใช้อ่านมากกว่าจะนำมาแสดงบนเวที (Cameron & Gillespie, 1992 : 341)

เมเยอร์โฮลด์ กับงานละครแนว Theatricalist Experiments

งานละครกลุ่มก้าวหน้า (avant-garde) ส่วนใหญ่ที่เฟื่องฟูในช่วงทศวรรษ 1960 และหลังจากนั้นล้วนแล้วแต่ได้อิทธิพลจากงานทดลองของเมเยอร์โฮลด์ (Meyerhold) ในช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 20 วิลสันและโกลด์ฟาร์บ (Wilson & Goldfarb) กล่าวว่า "งานละครของเมเยอร์โฮลด์เป็นงานละครของผู้กำกับการแสดง ในฐานะของผู้กำกับการแสดงเขาจะรับหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์บทที่ใช้ในการผลิตงานละครของเขาด้วย บ่อยครั้งที่เขานำเอางานคลาสสิคมาเขียนใหม่ หรือปรับปรุงโครงสร้างใหม่ เขาแสวงหาสถานการณ์แวดล้อมที่เหมาะสมกับการนำเสนอ (presentation) ผลงานละครของเขา เขามีความเห็นโต้แย้งกับความคิดเก่าในเรื่องของพื้นที่สำหรับจัดการแสดงด้วยเหตุที่เขาเห็นว่าเวทีแสดงไม่มีความหมายต่อการผลิตละคร ด้วยเหตุนี้การนำเสนองานละครของเขาจึงใช้ถนน โรงงาน หรือโรงเรียนในการจัดแสดงแทนการใช้โรงละคร" (Wilson & Goldfarb, 1994 : 384) เมเยอร์โฮลด์ต้องการทำลายความคิดเรื่อง "ฝาด้านที่ 4" (fourth wall) ของกลุ่มเหมือนจริง บางครั้งเขาจะเปิดไฟโรงละครในบริเวณที่นั่งของคนดูละครไว้ด้วย รวมทั้งการขยายพื้นที่แสดงละครเข้าไปสู่พื้นที่ของผู้ชมด้วย บางครั้งก็จัดวางให้นักแสดงอยู่ในพื้นที่ของคนดู เขาได้ทดลองใช้ทฤษฎีต่าง ๆ เกี่ยวกับการใช้สื่อนานาชนิด (multimedia) บนเวทีแสดงละคร รวมทั้งการที่เขาพยายามฝึกนักแสดงของเขาให้ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง โดยใช้วิธีการของคอมเมอเดีย เดลลาเต้ (Commedia dell' arte) ในสมัยเรอเนซองค์เป็นแบบอย่าง อาจรวมทั้งวิธีการแสดงของพวกละครสัตว์และการแสดงเต้นระบำของ vaudeville เป็นแบบด้วย เมเยอร์โฮลด์พยายามทดลองใช้การนำเสนอแบบที่เน้นความเป็นละคร (theatricalist) เป็นหลัก คำว่า Theatricalist กินความถึงเทคนิค กลวิธีต่าง ๆ ที่ใช้ในละครไม่ว่าจะเป็นการทำงานของระบบกลไกต่าง ๆ ในฉากซึ่งกระตุ้นย้ำให้ผู้ดูละครรู้สึกตัวว่าพวกเขากำลังดูการแสดงอยู่ ผู้สร้างงานแนวนี้จะยึม

เทคนิคต่าง ๆ จากละครสัตว์ ห้องแสดงคอนเสิร์ต และการแสดงเพื่อความบันเทิงอื่น ๆ มาใช้กับการแสดงของพวกเขา

นักวิชาการละครบางท่านเรียกงานละครแนวทดลองของเมเยอร์โฮลด์ว่า เป็นงานแนว Constructivism คาเมรอน และกิลเลสปาย (Cameron & Gillespie) กล่าวถึงงานของเมเยอร์โฮลด์ไว้ว่า ในประเทศรัสเซียผลงานของเมเยอร์โฮลด์ (Vsevolod Emilievich

เมเยอร์โฮลด์

Meyerhold : 1874 - 1940) ดูจะเป็นงานที่เกิดขึ้นขนานและเกี่ยวพันกับกลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสม์ของเยอรมนี แม้ว่างานของเมเยอร์โฮลด์ในช่วงแรกเขาจะกำกับการแสดงงานแนวทดลองให้กับสตานิสลาฟสกี้ก็ตามที ทว่าในช่วง คศ. 1920 เขาหันไปทุ่มเทเวลาให้กับการพัฒนางานละครที่ลงตัวหรือสอดคล้องกับยุคแห่งเครื่องจักรยนตร์กลไกมากขึ้น เขาอาศัยความคิดหรือเทคนิคหลักที่สำคัญสองประการคือ biomechanics และ constructivism ในส่วนของ biomechanics จะเกี่ยวเนื่องกับระบบการฝึกหัดนักแสดงและสไตล์การแสดงของนักแสดง กล่าวคือ นักแสดงจะต้องผ่านการฝึกการแสดงอย่างดี กระทั่งเสมือน "เครื่องยนต์" หรือ machines ที่สามารถรับภาระงานแสดงที่ได้รับมอบหมายได้ เหตุนี้พวกเขาจึงต้องการฝึกหัดการใช้ร่างกายโดยการฝึกเต้นบัลเลต์ ยิมนาสติก เทคนิคของละครสัตว์และการเคลื่อนไหวร่างกายแบบต่าง ๆ อย่างหนัก ในส่วนของ constructivism ก็ได้แก่ข้อสรุปของเมเยอร์โฮลด์เกี่ยวกับฉากละครว่าจะต้องไม่นำเสนอสถานที่ซึ่งเฉพาะเจาะจงทว่าต้องเอื้ออำนวยเหมือนกลไกสำหรับนักแสดงใช้ประกอบการแสดงได้ เหตุนี้ฉากละครของเขาจะผสมผสานองค์ประกอบนานาชนิดเข้าด้วยกันไม่ว่าจะเป็นบันได วงล้อ ทางลาด แท่นยกพื้น และแม้แต่ชิงช้า หรือบันไดลิง จุดประสงค์สำคัญของเทคนิค biomechanics และ constructivism ก็เพื่อลดทอนคุณลักษณะความเหมือนจริง ในเรื่องการแสดง การนำเสนอละครไปสู่ความเป็นละครมากขึ้น (Cameron & Gillespie, 1992 - 344-345)

นักวิชาการบางท่านกล่าวว่า หากเราถือว่าสตานิสลาฟสกี้เป็นนักทฤษฎีเกี่ยวกับการแสดงแนวสมจริงโดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตวิทยาเป็นพื้นฐาน บุคคลที่สำคัญในศตวรรษที่ 20 เมเยอร์โฮลด์ ก็ถือเป็นผู้นำคนหนึ่งในกลุ่มต่อต้านแนวสมจริง เมเยอร์โฮลด์เกิดใกล้กรุงมอสโควในปี 1874 ในระหว่างชั้นปีที่สองที่เขาศึกษากฎหมาย เขาก็สมัครเข้าเรียนในโรงเรียนการละครของมอสโคว์ ซึ่งเป็นที่ซึ่งเขาได้ศึกษากับดันเชงโก เขาร่วมงานกับการผลิตละครของโรงละครแห่ง

มอสโคว์อยู่ช่วงหนึ่ง จนกระทั่งปี 1902 เขาก็ออกจากคณะละครของสตานิสลาฟสกี้ มาเริ่มงานกำกับการแสดงละครของเขาเอง ในระหว่างช่วงปี 1902 และช่วงการปฏิวัติในรัสเซียในปี 1917 เขาได้ทดลองสร้างงานในแนวทดลองในรูปแบบการต่อต้านความสมจริง และงานแนวสัญลักษณ์นิยม ในปี 1905 เขาได้รับเชิญจากโรงละคร Moscow Art Theatre มากำกับละครแนวทดลอง ทว่าเขาก็ทำงานที่โรงละครแห่งนี้ได้ไม่ถึงปี จากนั้นเขาก็ได้รับเชิญให้ทำงานกำกับการแสดงให้กับคณะของนักแสดงหญิงชาวรัสเซียชื่อ Vera Komissarzkevskaya ด้วยเหตุที่เขาเชื่อว่าผู้กำกับการแสดงเป็นศิลปินที่ควบคุมศิลปะการแสดงในละคร มิใช่ดารานักแสดง เขาจึงถูกบีบให้ออกจากคณะไปหลังจากร่วมงานได้เพียงสองฤดูกาล ระหว่างสิบปีหลังจากนั้นเขาทำงานที่โรงละคร Imperial Theatre ในเซนต์ปีเตอร์เบอร์ก งานละครของเขาใช้เทคนิคการแสดงของคอมเมอเดีย เดลลาเต้ กายกรรม รวมทั้งการร้องรำทำเพลงของกลุ่ม vaudeville ทำให้งานของเขามีลักษณะสไตไลซ์และมีความเป็นละครมากขึ้น เมเยอร์โฮลด์มีความสำคัญกับวงการละครของรัฐเซียอย่างมาก กลายเป็นผู้นำกลุ่ม Theatriealist ของรัสเซียในช่วงระหว่างปี 1919 ถึงกลางทศวรรษ 1930 ระบบการแสดงของเมเยอร์โฮลด์รู้จักกันในชื่อ biomechanics ซึ่งเป็นกันฝึกหัดการใช้ร่างกายภายนอกและสไตล์การแสดง เขาเชื่อว่าร่างกายของนักแสดงสามารถฝึกฝนให้ผู้เป็นเจ้าของใช้งานได้เหมือนเครื่องจักร เขายังเชื่อว่า ด้วยการใช้การแสดงท่าทางเคลื่อนไหวร่างกายภายนอก (physical actions) นักแสดงจะสามารถกระตุ้นความปรารถนาภายในซึ่งตอบสนองนักแสดงและผู้ชมได้

กลุ่มละคร Eclectics

ผู้สร้างงานละครจำนวนหนึ่งในช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 20 พยายามที่จะเชื่อมโยงช่องว่างระหว่างงานแนวเหมือนจริง กับกลุ่มงานต่อต้านแนวเหมือนจริง ศิลปินกลุ่มดังกล่าวรู้จักกันในนามศิลปินกลุ่มอีเคล็กติคส์ (Eclectics) พวกเขาจะไม่ยึดถือกับหลักเกณฑ์ในการ

ผลงานละครซึ่งกำกับโดยเมเยอร์โฮลด์

สร้างงานละคร ทั้งนี้เพราะพวกเขาเชื่อว่างานละครแต่ละเรื่องจะต้องเป็นไปตามลักษณะของงานละครเรื่องนั้น ๆ ศิลปินกลุ่มนี้ที่สร้างสรรค์งานในยุคแรก ๆ ได้แก่ ผู้กำกับละครชาวออสเตรียชื่อ รีอินฮาร์ค (Max Reinhardt : 1873 - 1943) และผู้กำกับชาวรัสเซียชื่อ Yevgeny Vakhtangov (1883 - 1922)

แม็ค รีอินฮาร์ดเริ่มต้นอาชีพของเขาด้วยการเป็นนักแสดงกับโรงละครไฟรเยบุนเน เขานับเป็นผู้กำกับการแสดงนี้โดดเด่นในวงการละครของออสเตรียและเยอรมนีระหว่างช่วงปี 1905-1933 ด้วยเหตุที่เป็นชาวยิวเขาถึงถูกบีบให้เดินทางออกจากเยอรมันในช่วงยุค ฮิทเลอร์ ผลงานของรีอินฮาร์ดเน้นเรื่องความคิดริเริ่มในเรื่องการใช้พื้นที่แสดง เขาจัดแสดงละครเรื่อง King Oedipus และ Lysistrata ในโรงละครสัตว์ขนาดจุคนดูได้ถึง 3,000 คน เขากำกับละครศาสนาจากยุคกลางเรื่อง Everyman ในลักษณะประยุกต์ใหม่ โดยจัดแสดงภายนอกโบสถ์ในเมืองซาลสเบอร์ก (Salzburg) เขาได้ทดลองประยุกต์โรงละครตามแบบยุคพระนางเจ้าเอลิซาเบธมาใช้กับงานละครของเชคสเปียร์ และใน

งานเรื่อง The Miracle เขาใช้โรงละครมาปรับปรุงตกแต่งใหม่ให้มีลักษณะคล้ายกับโบสถ์ นอกจากนี้เขายังทดลองนำขนบการแสดงละครของเอเชียและละครตะวันตกยุคแรก ๆ มาใช้ในการผลิตงานของเขา เขาผลิตงานละครหลากหลายเรื่องหลากหลายชนิดเชื่อว่าตลอดช่วงระยะการทำงานละครของเขาได้ผลิตงานละครมากกว่า 500 เรื่องและทำหน้าที่จัดการและบริหารงานโรงละครและคณะละครมากกว่า 30 คณะ

ขณะที่งานของ Yevgeny Vakhtangov ส่วนใหญ่จะผลิตเพื่อโรงละครแห่งกรุงมอสโคว์ เขาเชื่อว่างานละครทุกเรื่องจะมีสไตล์ที่เหมาะสมของมันเอง เขากำกับผลงานของเมเทอร์ลิงค์เรื่อง The Miracle of Saint Anthony (1921) งานของสตรินด์เบอร์กเรื่อง Erik XIV (1921) ผลงานของเอส แองสกี้ S.Anski เรื่อง The Dybbuk (1922) และงานของคาร์โล กอซซี (Carlo Gozzi) เรื่อง Turandot (1922) เขาสามารถประสานความคิดของสตานิสลาฟสกี้ และความคิดของเมเยอร์โฮลด์ได้อย่างดี

นักแสดงนำของวาคทันกอฟ (Vakhtangov) ก็คือ Mikhail Chekhov (1891-1955) ซึ่งเป็นหลานของ เชคอฟ (Anton Chekhov) เขาเป็นผู้พัฒนาระบบของการแสดงบนพื้นฐานความคิดที่เขาเรียกว่า psychological gesture เขายังคงเชื่อว่านักแสดงสามารถสร้างภาพจำลองที่เหมือนจริงขึ้นบนเวทีแสดงได้โดยค้นหาลักษณะทางกายภาพสำหรับบทบาทนั้นก่อนจากนั้นมันจะนำไปสู่การตอบสนองภายในได้ เขารับอิทธิพลความคิดทั้งของสตานิสลาฟสกี้ และเมเยอร์โฮลด์ อย่างไรก็ดี Mikhail Chekhov ก็เดินทางออกจากประเทศรัสเซียในช่วงทศวรรษ 1920 และเขาก็เดินทางไปสอนการแสดงทั้งในประเทศอังกฤษและอเมริกา

บรรณานุกรม

ชวลีย์ ณ ถลาง. (2533). **ประวัติศาสตร์โลกตะวันตก 2.** กรุงเทพฯ : คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สดใส พันธุมโกมล. (2521). **เรียลลิสม์...จุดเริ่มต้นของละครสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา).

สัญชัย สุวังบุตร. (2529). "แนวความคิดในคริสตศตวรรษที่ 19", **อารยธรรมตะวันตก.** นครปฐม : คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. หน้า 149-180.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). **ศิลปนิยม.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

Cameron, Kenneth M. and Patti P. Gillespie. (1992). **The Enjoyment of Theatre.** New York : Macmillan.

Cohen, Robert. (1981). **Theatre.** Mountain View : Mayfield Publishing.

Goldfarb, Alvin. (1988). **Seminar in Contemporary Drama.** Normal : Illinios State University.

Wilson, Edwin and Alvin Goldfarb. (1994). **Living Theatre.** New York : McGraw-Hill.