การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

CREATION OF RAMAYANA THE MUSICAL ON THE EPISODE OF SAMMANAKKHA WAR FUSE

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2564
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินการเพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก นำเสนอในรูปแบบของการแสดงละครเพลง เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและค่านิยมของคนในปัจจุบัน โดยมีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการศึกษาข้อมูลเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที หนังสือฉากละคร 1 หนังสืออรรถบทการขับร้อง งานฉากละคร 2 ปริทัศน์ศิลปะการละคร ศิลปะการแสดงละครหลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม จังหวะก้าวการละครเวที และนำมาสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ผลการสร้างสรรค์พบว่า เค้าโครงบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นบทพระราชนิพนธ์ที่สามารถนำมาทำเป็นบทการแสดงในรูปแบบละครเพลงได้เป็นอย่างดี เพราะมีเรื่องที่น่าติดตามทั้งเรื่องของความรัก ความโกรธแค้น ซึ่งเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งนี้ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติ ทางด้านการร้อง การแสดงอารมณ์และมีสมาธิในการแสดง ดนตรีประกอบใช้ดนตรีสากลที่ประพันธ์ทำนองดนตรีและคำร้องขึ้นใหม่ การออกแบบเครื่องแต่งกาย นำรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์อินเดียมาประยุกต์ให้มีความทันสมัยและมีความคล่องตัวในการแสดง การสร้างสรรค์และเผยแพร่การแสดงเพื่อเป็นประโยชน์และใช้เป็นแนวทางสำหรับ ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้ในด้านอื่น ๆ ต่อไป

การสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

The Creation of Ramayana the Musical on the Episode of "Sammanakkha Wages War"

The performance of Ramayana the musical on the episode of "Sammanakkha wages war" is with the objective of the creation of Ramayana musical play presented in musical performance to better suit the modern demand. The information is gathered from documents, publications, internet, his majesty the king Rama I's Ramayana - Sammanakkha Wages War episode as well as related books on the art of conducting and performing stage show, Books on stage play scripts and books on singing performances. The information gathered is combined to create the musical "Sammanakkha wages war"

The research revealed that his majesty the king Rama I's Ramayana - Sammanakkha Wages War episode can be adapted into musical play since its story is rich with love and anger which leads to other events transpired in Ramayana. However, the performers must be skillful in singing, emotional display and body posture. The music used was modern style, with newly arranged melody and lyric. Costume design was inspired by Indian traditional dance art costume. Other acting arts were also used to embellish the show. This creative work can be used as a stage show as well as to offer a variety for those of interest.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขา ก่อศึก สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายท่าน ผู้สร้างสรรค์ขอกราบขอบพระคุณ

อธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองและคณะผู้บริหาร ที่ให้การสนับสนุนทุนงานวิจัยสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564 และให้ความอนุเคราะห์สถานที่ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์และให้การช่วยเหลือแก่ผู้สร้างสรรค์เป็นอย่างดี

คณะกรรมการในการพิจารณาทุนงานวิจัยสร้างสรรค์ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564 ที่ให้คำแนะนำรายละเอียดในการสร้างสรรค์เรื่องนี้ และแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ นายณัฐพร นิรังสรรค์ ประธานสาขาวิชาศิลปะการแสดงคณะมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์ ที่ให้คำปรึกษาและแนะนำในการแสดงละครเพลง นายดิฐพงศ์ ประเสริฐไพฑูรย์ อาจารย์ประจำคณะนิเทศศาสตร์ ที่ให้คำแนะนำเรื่องการคัดเลือกบทละครและให้คำปรึกษา แก้ไขข้อบกพร่องของบทละคร ดร.วิชชุลดา ต้นประเสริฐ ตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรมและการประชาสัมพันธ์ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ ให้คำปรึกษาเรื่องท่าทางและการสร้างสรรค์ท่าที่ใช้ประกอบการแสดง นายอนิวรรต เถื่อนทองคำ ตำแหน่งครู วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และนายกัมปนาท โนนศรี ศิลปินอิสระ ที่ให้คำแนะนำและออกแบบดนตรี นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง รายวิชาศิลปนิพนธ์ ที่ผู้สร้างสรรค์เป็นที่ปรึกษาและร่วมสร้างสรรค์และแก้ไข นำมาพัฒนาต่อยอดการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ผู้สร้างสรรค์ขอขอบพระคุณผู้เขียนของเอกสารและตำราต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาอ้างอิงค้นคว้าในการจัดทำงานสร้างสรรค์ในเล่มนี้ ตลอดจนผู้เกี่ยวข้องที่มิได้กล่าวมา ณ โอกาสนี้

ผู้สร้างสรรค์ขอขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัวที่เป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนให้ความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจสำคัญ พร้อมทั้งผลักดันผู้สร้างสรรค์ให้มีกำลังใจศึกษาค้นคว้าจนสำเร็จลุล่วงได้ดี ผู้สร้างสรรค์มีวัตถุประสงค์เพื่อให้งานสร้างสรรค์เล่มนี้เป็นแนวทางสำหรับผู้ที่ศึกษาให้เกิดคุณธรรม จริยธรรม คุณค่าและคุณประโยชน์ เพื่อนำไปสร้างสรรค์การแสดงให้เกิดกระบวนการพัฒนาให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น และเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่จะศึกษาต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ ..... **ก**

กิตติกรรมประกาศ ..... **ข**

สารบัญ ..... **ค**

สารบัญแผนผัง ..... **ง**

สารบัญตาราง ..... **จ**

สารบัญภาพ ..... **ฉ**

บทที่ 1 บทนำ **1**

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ 3

1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 3

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ 3

1.5 วิธีการดำเนินงานสร้างสรรค์ 3

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 เอกสารงานวิจัย และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง **7**

2.1 ประวัติการละครตะวันตก 8

2.1.1 ละครยุคดั้งเดิม 8

2.1.2 ละครสมัยใหม่ 11

2.1.3 อิทธิพลตะวันตกและตะวันออกกับพัฒนาการของการละครไทย สมัยใหม่และศิลปะการกำกับการแสดงในประเทศไทย 15

2.2 ความเป็นมาของละครเพลง 28

2.3 บทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 30

2.4 การสร้างละครเวที 37

2.4.1 การเลือกบทละคร 37

2.4.2 การวิเคราะห์บทละครกับการกำกับ 38

2.4.3 การคัดเลือกและการกำหนดตัวผู้แสดง 39

2.4.4 ลักษณะเวทีและสถานที่แสดง 42

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.4.5 การประเมินผลการแสดง 44
2.5 การจัดแสดงและการเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่ 46
2.6 ลำดับขั้นตอนของโครงเรื่องและโครงสร้างของเรื่อง 47
2.6.1 ตัวละคร 50
2.6.2 แนวความคิดหลักและแนวความคิดอื่นๆ 51
2.6.3 ศิลปะในการเจรจาและบทสนทนา 52
2.7 หน้าที่และบทบาทของผู้กำกับ 54
2.7.1 ความสัมพันธ์ของผู้กำกับการแสดงกับผู้ประพันธ์และบทละคร 54
2.7.2 การวิจารณ์และแสดงข้อคิดเห็นของผู้กำกับการแสดง 55
2.8 แนวการนำเสนอละคร 56
2.8.1 แนวเหมือนจริง 57
2.8.2 แนวไม่เหมือนจริง 58
2.9 องค์ประกอบภาพและการเคลื่อนไหวในละครเพลง 62
2.9.1 การจัดวางตำแหน่งของคอรัส 62
2.9.2 การเคลื่อนไหวของคอรัส 63
2.9.3 การเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยว 64
2.9.4 การสร้างองค์ประกอบของภาพบนเวที 66
2.9.5 องค์ประกอบของภาพ 66
2.9.6 ลักษณะขององค์ประกอบที่ดี 67
2.9.7 การเน้นความสำคัญและจุดสนใจในองค์ประกอบ 68
2.9.8 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที 70
2.9.9 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยว 73
2.10 ศิลปะการสร้างภาพบนเวที 79
2.11 ดนตรี 85
2.12 ลำดับขั้นตอนการซ้อมละคร 88
2.12.1 การอ่านและตีความบทละครในการร้อง 88
2.12.2 วิธีการกำหนดตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหว 90
2.12.3 เทคนิคการซ้อม ฉาก แสง และเสียง 94
2.12.4 การซ้อมใหญ่ 95

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.13 ศิลปะการแต่งหน้า 95
2.14 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 96
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 96
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ 109
3.1 แรงบันดาลใจและแนวคิด 109
3.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ 109
3.2.1 การสัมภาษณ์ 109
3.2.2 ด้านเอกสาร 110
3.3 การดำเนินการผลิตละครเพลง 110
3.3.1 แนวทางการคัดเลือกตอนในการแสดงละครเพลง 110
3.3.2 แนวทางการจัดทำบทละครเพลง 112
3.3.3 การจัดแบ่งหน้าที่ 112
3.3.4 การคัดเลือกผู้แสดง 113
3.3.5 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง 113
3.3.6 ลักษณะท่าทางที่ใช้ประกอบการแสดง 114
3.3.7 การออกแบบการแต่งหน้า 114
3.3.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย 114
3.3.9 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงละคร 114
3.3.10 การออกแบบฉาก 114
3.3.11 การออกแบบแสง 115
3.3.12 การใช้พื้นที่สำหรับการแสดง 115
3.4 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น 116
บทที่ 4 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ 120
4.1 แนวคิด 121
4.2 การจัดแบ่งหน้าที่ 122
4.2.1 ผู้กำกับการแสดง 122
4.2.2 ผู้ช่วยผู้กำกับ 122

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.2.3 ฝ่ายจัดทำบทละครและเอกสาร 122
4.2.4 ฝ่ายดนตรีและเพลงประกอบการแสดง 123
4.2.5 ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า และทำผม 123
4.2.6 ฝ่ายฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์การแสดง 123
4.2.7 ฝ่ายคุมนักแสดง 123
4.3 เนื้อเรื่องย่อ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก 124
4.4 บทละคร 125
4.5 วิธีการคัดเลือกผู้แสดง 147
4.5.1 สำมนักขา (ยักษ์) 147
4.5.2 สำมนักขา (แปลง) 148
4.5.3 พระราม 150
4.5.4 พระลักษณ์ 151
4.5.5 สีดา 152
4.5.6 ทศกัณฐ์ 153
4.6 การออกแบบเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง 158
4.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง 159
4.8 วิธีการร้องในการแสดง 159
4.8.1 การร้องเดี่ยว 160
4.8.2 การร้องประสานเสียง 160
4.9 การปฏิบัติท่าทางประกอบการแสดง 163
4.10 การแสดงอารมณ์ประกอบการแสดง 164
4.11 การออกแบบการแต่งหน้า 165
4.12 วิธีการออกแบบเครื่องแต่งกาย 174
4.12.1 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบจิตรกรรมฝาผนัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม 174
4.12.2 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย 176
4.12.3 กระบวนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายตัวละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก 178

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.13 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง 192

4.13.1 พระขรรค์ อาวุธประจำตัวพระลักษณ์ 193

4.13.2 อาวุธยาวของนักแสดงประสานเสียง 193

4.14 การออกแบบฉาก 194

4.14.1 ตารางออกแบบฉากการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก 195

4.14.2 ขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์ฉาก 197

4.15 การออกแบบแสง 201

4.15.1 แสง 201

4.16 การใช้พื้นที่สำหรับการแสดงละคร 204

4.17 ลำดับขั้นตอนการดำเนินการแสดงละครเพลง 228

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 231

สรุป 231

ข้อเสนอแนะ 236

บรรณานุกรม 237

ภาคผนวก ก เอกสารการดำเนินงานสร้างสรรค์ 238

ภาคผนวก ข ภาพการดำเนินงานสร้างสรรค์ 248

สารบัญแผนผัง

หน้า

แผนผังที่ 1 การจัดภาพบนเวที....205
แผนผังที่ 2 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....208
แผนผังที่ 3 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....209
แผนผังที่ 4 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....210
แผนผังที่ 5 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....211
แผนผังที่ 6 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....212
แผนผังที่ 7 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....213
แผนผังที่ 8 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....214
แผนผังที่ 9 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....215
แผนผังที่ 10 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....216
แผนผังที่ 11 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....217
แผนผังที่ 12 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....218
แผนผังที่ 13 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....219
แผนผังที่ 14 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....220
แผนผังที่ 15 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....221
แผนผังที่ 16 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....222
แผนผังที่ 17 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....223
แผนผังที่ 18 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....224
แผนผังที่ 19 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....225
แผนผังที่ 20 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....226
แผนผังที่ 21 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที....227

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก.....142
ตารางที่ 2 ข้อมูลการคัดเลือกผู้แสดง.....148
ตางรางที่ 3 รายชื่อนักแสดง การแสดงสร้างสรรค์ ละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์
ตอน สำมนักขาก่อศึก.....154
ตารางที่ 4 การออกแบบการแต่งหน้าตัวละคร.....166
ตารางที่ 5 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง
(วัดพระศรี-รัตนศาสดาราม).....175
ตารางที่ 6 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ ซีรีย์ สีดาราม ของประเทศอินเดีย
.....176
ตารางที่ 7 การออกแบบครั้งที่ 1.....178
ตารางที่ 8 การออกแบบครั้งที่ 2.....183
ตารางที่ 9 การออกแบบฉาก.....195
ตารางที่ 10 อุปกรณ์ในการสร้างฉากบ้าน.....197
ตารางที่ 11 วิธีการสร้างฉากบ้าน.....197
ตารางที่ 12 อุปกรณ์ในการสร้างหินประกอบฉาก.....198
ตารางที่ 13 วิธีการสร้างสร้างหินประกอบฉาก.....199
ตารางที่ 14 อุปกรณ์ในการสร้างฉากน้ำตก.....200
ตารางที่ 15 วิธีการสร้างฉากน้ำตก.....200
ตารางที่ 16 ตัวอย่างการออกแบบแสง.....202
ตารางที่ 17 ความหมายสัญลักษณ์แทนตัวละคร.....206
ตารางที่ 18 ความหมายสัญลักษณ์แทนองค์ประกอบของฉาก.....207

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 เวทีอะรีนา 62
ภาพที่ 2 เวทีทรัสต์ 43
ภาพที่ 3 แอมฟิเทียเตอร์ 43
ภาพที่ 4 เวทีพรอสซีเนียม 44
ภาพที่ 5 ผู้แสดง “สำมนักขา (ยักษ์)” 147
ภาพที่ 6 ผู้แสดง “สำมนักขา (แปลง)” 148
ภาพที่ 7 ผู้แสดง “พระราม” 150
ภาพที่ 8 ผู้แสดง “พระลักษมณ์” 151
ภาพที่ 9 ผู้แสดง “สีดา” 152
ภาพที่ 10 ผู้แสดง “ทศกัณฐ์” 153
ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกาย “พระราม” 188
ภาพที่ 12 เครื่องแต่งกาย “พระลักษณ์” 188
ภาพที่ 13 เครื่องแต่งกาย “สีดา” 189
ภาพที่ 14 เครื่องแต่งกาย “สำมนักขา (ยักษ์)” 189
ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกาย “สำมนักขา(แปลง)” 190
ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกาย “ทศกัณฐ์” 190
ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกาย “ตัวประกอบ (ผู้ชาย)” 191
ภาพที่ 18 เครื่องแต่งกาย “ตัวประกอบ (ผู้หญิง)” 191
ภาพที่ 19 เครื่องประดับ“ตัวประกอบ (ผู้หญิง)” 192
ภาพที่ 20 พระขรรค์พระลักษณ์ 193
ภาพที่ 21 อาวุธยาว 194
ภาพที่ 22 ภาพการดำเนินงานสร้างฉากบ้าน 198
ภาพที่ 23 ภาพการดำเนินงานสร้างฉากบ้าน 198
ภาพที่ 24 ภาพการดำเนินงานสร้างหินประกอบฉาก 199
ภาพที่ 25 ภาพฉากน้ำตก 201
ภาพที่ 26 การออกแบบแสง 202

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในยุคปัจจุบันการแสดงละครมีหลากหลายรูปแบบ อันสืบเนื่องมาจาก เมื่อระยะเวลาผ่านไป สิ่งต่างๆ ก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย ทั้งทางด้านสภาพแวดล้อม ภูมิประเทศ เศรษฐกิจ การปกครอง และสังคม ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้ล้วนส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านการแสดงละครทั้งสิ้น ทำให้มีละครชนิดใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย หลากหลายประเภท และการแสดงละครบางประเภทยังได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครทางตะวันตก แต่บางครั้งอาจมีการปรับปรุงรูปแบบในการแสดงขึ้น ซึ่งแต่ละประเภทก็มีความเป็นมาที่แตกต่างกันออกไป ให้มีความทันยุคทันสมัย เป็นละครสมัยใหม่ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และได้รับความนิยมจากสังคม ทั้งในรูปแบบของละครโศกนาฏกรรม ละครสุขนาฏกรรม ละครโรมานซ์ ละครเริงรมย์ ละครแนวสัจจนิยม และละครเพลง เป็นต้น

ละครเพลง เป็นละครที่ได้รับอิทธิพลการแสดงมาจากประเทศทางแถบยุโรป ซึ่งมีลักษณะการแสดงคล้ายโอเปร่า มีผู้คนนิยมและเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดประเภทหนึ่งในด้านธุรกิจบันเทิง ของช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีรูปแบบการแสดงที่น่าสนใจ โดยนำดนตรีเพลง การร้อง คำพูด และการเต้นรำ รวมเข้าไว้ด้วยกัน สื่อให้เห็นถึงอารมณ์ ความรู้สึกต่างๆ รวมไปถึงการดำเนินเรื่องราวที่สื่อออกมาทางการแสดง ซึ่งในประเทศไทยก็ได้นำเนื้อเรื่องละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ตำนาน วรรณกรรม และเรื่องราวอื่นๆ มาแสดงในรูปแบบของละครเพลง เช่น เรื่องบัลลังก์เมฆ หงส์เหนือมังกร ทวิภพ โหมโรง แม่นาคพระโขนง สี่แผ่นดิน และเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น

รามเกียรติ์ เป็นวรรณกรรมที่สำคัญเรื่องหนึ่งของไทย ที่นำเค้าโครงมาจากเรื่อง รามายณะ ของประเทศอินเดีย มีการแพร่หลายสู่ภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ จนกลายเป็นที่รู้จักมากในแถบใกล้เคียง ซึ่งประเทศไทยได้นำวรรณกรรมเรื่อง รามายณะ มาปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมประจำชาติ โดยเปลี่ยนชื่อเรียกเป็น รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เทพเจ้า สมมุติเทพ มีคติธรรมชีวิต ความซื่อสัตย์จงรักภักดี ความรัก การผลัดพราก และการเกิดสงครามระหว่างฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม ปัจจุบันประเทศไทยมีการนำเรื่อง รามเกียรติ์ มาแสดงในหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น ละครใน โขน การ์ตูนอนิเมชั่น ภาพยนตร์ นิทาน ละครทีวีและเรื่องราวบางตอนของรามเกียรติ์ยังถูกนำเสนอในรูปแบบละครเพลงอีกด้วย

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ไพฑูรย์ สินลารัตน์ ได้กล่าวว่า การศึกษาในยุค ไทยแลนด์ 4.0 เป็นการศึกษาที่ประเทศไทยต้องมีนวัตกรรมเป็นของตัวเอง มีการปรับเปลี่ยนกระบวนการจัดการศึกษาของประเทศให้ตอบสนองต่อการสร้างนวัตกรรม เพื่อสร้างเด็กและเยาวชน ให้มีความรู้

ความสามารถและมีทักษะในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี เพื่อสร้างนวัตกรรมขึ้นมาโดยรัฐบาลได้มีจุดมุ่งหมายให้ใช้เทคโนโลยีมาเป็นวิชาหลักในการเรียนการสอนและบูรณาการร่วมกับรายวิชาต่างๆ

วิชานาฏศิลป์ไทยเป็นอีกหนึ่งวิชาที่ต้องบูรณาการให้ควบคู่กับเทคโนโลยี เพื่อเป็นการพัฒนาผู้เรียนให้มีแรงจูงใจในการเรียนเพิ่มมากขึ้น โดยมุ่งอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมและพัฒนาต่อยอดให้เหมาะสมกับยุคสมัยใหม่ วิชานาฏศิลป์จึงต้องเกิดการพัฒนาและสร้างสรรค์ร่วมกับเทคโนโลยีอันจะก่อให้เกิดนวัตกรรมสร้างสรรค์ (ไพฑูรย์ สินลารัตน์. 2560 : 3)

รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เป็นการพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้งต้องมีนาฏศิลปิน ดูแลเอาใจใส่และริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ให้เพิ่มพูนอยู่เสมอ การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ๆ การสร้างสรรค์นี้เกิดขึ้นจากสถาบันใดสถาบันหนึ่งในสังคมที่ทำนุบำรุงนาฏศิลป์ทั้งทางตรงหรือทางอ้อม เพื่อสร้างผลงานนาฏศิลป์ให้เป็นเครื่องบันเทิง เพื่อเผยแพร่หรือเพื่อออกไปประกอบอาชีพ ดังนั้นเพื่อสร้างความแปลกใหม่ ให้ดึงดูดความสนใจของคนดูจึงเป็นกระแสตามธรรมชาติที่ต้องมีการประดิษฐ์คิดค้นนาฏศิลป์ให้ใหม่และแปลกแตกต่างออกไปอยู่เสมอ เป็นการทำงานศิลปะเพื่อศิลปะเป็นสำคัญ การสร้างสรรค์มี 2 แบบคือ การสร้างสรรค์อยู่ในกรอบจารีตเดิม และแบบแหวกแนว ยังคงจะมีสิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นอีก ตราบใดที่นาฏศิลปินยังคงสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อศิลปะในการจรรโลงต่อไป (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2544 : 18)

ผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นความสำคัญของการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดศึกสงครามระหว่างฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ โดยมีนางสำมนักขาเป็นชนวนในการก่อศึกครั้งนี้ จากการเป็นที่ปรึกษารายวิชาศิลปนิพนธ์ให้กับนักศึกษาชั้นปีที่ 4 ประจำปีการศึกษา 2563 ซึ่งได้ร่วมกันสร้างสรรค์และแนะนำบุคลากรในการสืบค้นข้อมูลและออกแบบการสร้างสรรค์ ได้ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ที่มีใช้เวลาในการแสดง 1.20 นาที ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาต่อยอดการตัดทอนบทการแสดงให้มีความกระชับมากขึ้น จึงได้คิดสร้างสรรค์การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ที่นำเรื่องราวมานำเสนอในรูปแบบของการแสดงละครเพลง เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและค่านิยมของคนในปัจจุบัน มีเนื้อหาที่กระชับ สร้างความตื่นตาตื่นใจและเข้าใจได้ง่ายโดยยึดรูปแบบตามบทประพันธ์ และดึงจุดเด่นของตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบใหม่ใช้เวลาเพียง 20 นาที

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจในการศึกษารูปแบบ และองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงละครเพลง โดยนำบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เรื่องรามเกียรติ์ ตั้งแต่ตอน นางสำมนักขาออกเที่ยวป่าจนถูกพระลักษมณ์ตัดนิ้วและไล่ตี มานำเสนอเป็นการแสดงแบบละครเพลง และผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นว่า การปรับปรุงเนื้อหา

ในการแสดงเพื่อให้เห็นถึง ความเป็นมาของการเกิดชนวนศึกระหว่างฝ่ายพระรามกับทศกัณฐ์ และยังทูลอีกว่านางสีดามีรูปโฉมที่งดงาม ทำให้ทศกัณฐ์อยากจะได้นางสีดามาครอบครอง จนทำให้เกิดศึกสงคราม ผู้สร้างสรรค์จึงได้คิดสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเสนอการแสดงในรูปแบบของละครเพลง เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยในปัจจุบัน เนื้อหามีความกระชับมากขึ้น โดยผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวของรามเกียรติ์ได้ง่ายมากยิ่งขึ้น และอาจเกิดความสนใจวรรณกรรมเรื่องนี้ในตอนต่อๆ ไปอีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

นำบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงละครเพลง ในปี พ.ศ. 2564

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

ละครเพลง หมายถึง การแสดงละครที่ผู้แสดงใช้การร้องเพลงดำเนินเรื่องเป็นหลัก โดยใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีสากลประกอบ จัดฉากตามท้องเรื่อง และสร้างสรรค์การแต่งกายตัวละครตามบทพระราชนิพนธ์

การแสดงสร้างสรรค์ หมายถึง การแสดงที่เกิดจากการคิดริเริ่มขึ้นใหม่ เช่น การออกแบบท่าทางและการเคลื่อนไหว การแปรแถว การออกแบบเนื้อร้อง ทำนอง ดนตรี การออกแบบเครื่องแต่งกาย เป็นต้น เพื่อความสมบูรณ์ตามเนื้อเรื่องและเป็นตามวัตถุประสงค์ของการแสดง

1.5 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

การศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ จึงมีขั้นตอนในการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อการนำเสนอ ดังนี้

1.5.1 ดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต และจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1) หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที

2) หนังสือการแสดง

3) หนังสือฉากละคร 1

4) หนังสืออรรถบทการขับร้อง

ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

1) บทละครเรื่องรามเกียรติ์เล่ม 1 พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

2) งานฉากละคร 2

3) ปริทัศน์ศิลปะการละคร

4) ศิลปะการแสดงละคร หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม

5) จังหวะก้าวการละครเวที

1.5.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จากผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

1) นายณัฐพร นิรังสรรค์ ประธานสาขาวิชาศิลปะการแสดงคณะมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

2) นายดิฐพงศ์ ประเสริฐไพฑูรย์ อาจารย์ประจำคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล และเป็นอาจารย์พิเศษสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และประยุกต์ศิลป์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

3) ดร.วิชชุลดา ต้นประเสริฐ ตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรมและการประชาสัมพันธ์คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ และอาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง

4) นายพันธะศักดิ์ ฐานโพธิ์ ตำแหน่งครูดนตรีสากล วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

5) นายอนิวรรต เถื่อนทองคำ ตำแหน่งครู วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

6) นายกัมปนาท โนนศรี ตำแหน่ง ศิลปินอิสระ

7) นายกิตติพงศ์ จันทรสมุทร ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.5.3 ดำเนินการสร้างสรรค์ โดยหลังจากที่ผู้สร้างสรรค์มีการเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร และแบบการสัมภาษณ์ จึงนำข้อมูลความรู้ที่ได้มารวบรวมและวิเคราะห์สำหรับเป็นข้อมูลเบื้องต้น นำไปสู่กระบวนการคิดที่ต่อยอดจากความรู้เดิม เพื่อออกแบบการแสดงและองค์ประกอบในการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ดังนี้

1) แรงบันดาลใจ

2) แนวคิดในการแสดง

3) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4) การคัดเลือกผู้แสดง

5) การออกแบบดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

7) การออกแบบท่าเต้นและท่าทางประกอบการแสดง

8) การออกแบบฉาก แสง สี เสียง

9) การใช้พื้นที่สำหรับการแสดง

1.5.4 การฝึกซ้อมนำเสนอการแสดงละครเพลง คาดว่าจะแบ่งออกเป็น 4 ส่วน ในแต่ละครั้งจะมีการประเมินโดยการวิพากษ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นดังนี้

1) การซ้อมแยก มี 5 กลุ่ม คือ

(1) ซ้อมร้องประสานเสียงแบบหมู่

(2) การซ้อมบทพูดและการแสดง

(3) การซ้อมร้องของนักแสดงนำ

(4) การซ้อมเต้นประกอบการแสดง

(5) การซ้อมวงดนตรี

2) การแบ่งหน่วยแสดงสำหรับการฝึกซ้อมละครเพลง

(1) บทสนทนา

(2) บทร้องของตัวแสดงนำ

(3) บทร้องแบบของร้องประสานเสียงแบบหมู่

(4) หน่วยของการเต้นประกอบการแสดง

3) การซ้อมประสมโรง

เมื่อแต่ละฝ่ายซ้อมมาอย่างดีที่สุดแล้ว จะต้องมาประสมโรงกัน เพื่อให้การแสดงดำเนินไปอย่างนุ่มนวลและรวดเร็วที่สุดจากหน่วยหนึ่งไปยังอีกหน่วยหนึ่ง โดยให้ประสานเป็นเนื้อเดียวกันอย่างราบรื่นและเป็นธรรมชาติ ลื่นไหลไม่ขาดตอน

4) การซ้อมเทคนิคและการซ้อมใหญ่

การซ้อมเข้าฉากจริง คือการใช้หลักการเดี่ยวกับการซ้อมละครทั่วไป เพียงแต่ใช้เวลานานกว่า และมีจำนวนซ้อมมากครั้งกว่า เพราะละครเพลงซับซ้อน ยุ่งยาก หลายฝ่ายในการซ้อมตลอด ต้องจับเวลาในการเปลี่ยนฉากเครื่องแต่งกายอย่างเข้มงวด

1.5.5 จากการใช้เครื่องมือช่วยเก็บข้อมูล เครื่องบันทึกเสียง เครื่องบันทึกวีดีทัศน์ กล้องถ่ายภาพ จากการสังเกต สัมภาษณ์ และเอกสาร งานวิจัย ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้า นำมาพิมพ์

รวบรวมเพื่อเก็บข้อมูลไว้เป็นการถาวร โดยผู้สร้างสรรค์จำแนกข้อมูลที่รวบรวมได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ และนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงและนำเสนอข้อมูลเชิงคุณภาพ ในรูปแบบของการพรรณนา

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้รูปแบบการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
2. เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องอื่นๆ

บทที่ 2
เอกสารงานวิจัย และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์โดยนำบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มาตัดทอนให้กระชับได้ใจความมากยิ่งขึ้น เพื่อให้การสร้างสรรค์การแสดงดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ ผู้สร้างสรรค์จึงได้ศึกษาค้นคว้าเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

2.1 การละครตะวันตก

2.2 ความเป็นมาของละครเพลง

2.3 บทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

2.4 การสร้างละครเวที

2.5 การจัดการแสดงและเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่

2.6 ลำดับขั้นตอนของโครงเรื่องและโครงสร้างของเรื่อง

2.7 หน้าที่และบทบาทของผู้กำกับการแสดง

2.8 แนวการนำเสนอ

2.9 องค์ประกอบภาพและการเคลื่อนไหวในละครเพลง

2.10 ศิลปะการสร้างภาพให้ปรากฏบนเวที

2.11 ดนตรี

2.12 ลำดับขั้นตอนการซ้อมละครเพลง

2.13 ศิลปะการแต่งหน้า

2.14 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในศตวรรษที่ 21 ซึ่งถือว่าเป็นยุคเทคโนโลยีสารสนเทศ เกิดการเปลี่ยนแปลงของโลกในหลาย ๆ ด้าน ทั้งด้านเศรษฐกิจและสังคมอันนำไปสู่การปรับตัว เพื่อให้เกิดความสามารถในการแข่งขันท่ามกลางกระแสโลกาภิวัฒน์ ทุกประเทศทั่วโลกกำลังมุ่งสู่กระแสใหม่ของการเปลี่ยนแปลงที่เรียกว่า สังคมความรู้ (Knowledge Society) และระบบเศรษฐกิจฐานความรู้ (Knowledge-Based Economy) ที่จะต้องให้ความสำคัญต่อการใช้ความรู้และนวัตกรรม (Innovation) เป็นปัจจัยในการพัฒนาและการผลิตมากกว่าการใช้เงินทุนและเทคโนโลยีสารสนเทศ

ศตวรรษที่ 21 ถือเป็นช่วงเวลาที่ท้าท้ายความสามารถของมนุษยชาติ เนื่องจากยุคปัจจุบันเป็นยุคที่ต้องเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในเรื่องเดิมแต่นำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยนำเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาทำเป็นการแสดงละครเพลง เพื่อให้การแสดงมีความแปลกใหม่ทันต่อยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว และข้อมูลข่าวสารทุกอย่างก็ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงรอบตัวเรียกได้ว่าเป็นการจัดการศึกษายุคฐานแห่งเทคโนโลยี หรือ Technology Based Paradigm

เทคโนโลยีในศตวรรษที่ 21 และนวัตกรรมการศึกษาคือ การนำเทคโนโลยีมาใช้ในการทำงานและนำมาประยุกต์ใช้ เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพและประสิทธิผลในการทำงานนั้น ๆ ให้มีผลดีมากยิ่งขึ้น การนำเอาเทคโนโลยีมาใช้นั้นก็ต้องแตกต่างกันไปตามลักษณะของงานแต่ละอย่าง โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำเทคโนโลยีมาใช้ด้านการประชาสัมพันธ์ การติดต่อสื่อสาร การออกแบบชิ้นงานเอกสาร ซึ่งจะเห็นได้ว่าเทคโนโลยีสามารถนำมาใช้เพื่อความสะดวกสบายและยังเป็นประโยชน์ในด้านต่าง ๆ อีกมากมาย

2.1 ประวัติการละครตะวันตก

2.1.1 ละครยุคดั้งเดิม (The Theatre of the past)

การละครยุคกรีก (250 ปีก่อน พ.ศ. – พ.ศ. 250) สันนิษฐานว่า ถือกำเนิดขึ้นประมาณ 800 – 700 ปีก่อนคริสตกาล โดยเริ่มจากการประกวดการร้องรำทำเพลงเป็นหมู่ ซึ่งเรียกว่าดิธีแรมบ์ ในเทศกาลที่จัดขึ้นเพื่อบวงสรวงเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) เทพเจ้าแห่งเหล้าองุ่นและความอุดมสมบูรณ์จากการร้องรำทำเพลงเป็นหมู่โดยกลุ่มคนที่เรียกว่า คอรัส (Chorus) ในการแสดงดิธีแรมบ์ ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงในรูปแบบของละคร กล่าวคือมีนักแสดงเดี่ยว ๆ แยกออกมาต่างหาก และทำการสนทนาโต้ตอบกับกลุ่มคอรัส ฉะนั้น แทนที่จะเป็นเพียง การร้องเพลงเล่าเรื่องจากพวกคอรัสตรง ๆ ก็เปลี่ยนเป็นการสนทนาระหว่างตัวละครกับกลุ่มคอรัส ในปี 534 ก่อนคริสตกาล เริ่มมีการประกวดการแต่งบทและการจัดแสดงละครแทรเจดี นักการละครชื่อเธสพิส (Thespis) เป็นผู้ชนะการประกวดครั้งแรกละครของเธสพิสใช้นักแสดงเพียงคนเดียวเล่นทุกบทที่มีอยู่ในละครเรื่องนั้น โดยใช้การเปลี่ยนหน้ากากเป็นการเปลี่ยนบทที่แสดง และมีคอรัสเป็นตัวเชื่อมโยงเรื่องราวเข้าด้วยกัน 500 ปีก่อนคริสตกาล ถือว่าเป็นยุคทองของการละครกรีกมีการประกวดเขียนบทละครและจัดการแสดงละครในด้านต่าง ๆ ทำให้การละครรุ่งเรืองมาก บทละครส่วนใหญ่ของกรีกที่เหลือมาถึงปัจจุบันก็เป็นบทละครที่เขียนขึ้นในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล

การละครยุคโรมัน (พ.ศ. 250 – พ.ศ. 1000) ละครในยุคโรมัน (ประมาณยุคทวาราวดี) ได้รับอิทธิพลจากละครของกรีกอย่างมากและได้มีละครชนิดใหม่ ๆ เกิดขึ้นอีกหลายชนิด เช่น

1) ละครคอมเมดี ได้รับอิทธิพลจากคอมเมดีกรีก

2) ละครแทรเจดี ได้รับอิทธิพลจากตำนานกรีก ได้มีนักเขียนบทละครชาวโรมัน ชื่อ เซเนกา ได้เขียนบทละครที่มีอิทธิพลต่อนักเขียนบทละครยุคต่อมา คือ ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา

3) ละครแพบูลาอาเทลลานา เป็นละครตลกสั้น ๆ ใช้ตัวละครที่ไม่ลึกซึ้งและมีลักษณะซ้ำกันทุกเรื่อง ใช้เรื่องราวชีวิตในชนบทของชาวบ้านสามัญ ละครชนิดนี้ได้รับความนิยมสูงสุดมายม์ (Mime) เป็นละครสั้นๆ ตลกโปกฮามีการใช้ผู้หญิงแสดงบทของผู้หญิง (เป็นละครประเภทแรกที่ใช้ผู้หญิงแสดง) ไม่มีการสวมหน้ากาก แสดงเรื่องราวชีวิตของคนในเมือง ระยะหลังมายม์แสดงเรื่องราวที่ผิดทำนองคลองธรรม เช่น การคบชู้สู่ชาย ความชั่วช้าสามานย์ ภาษาที่หลาบโลน ทำให้เกิดการต่อต้านจากคริสต์ศาสนิกชน

4) แพนโทมายม์ (Pantomime) เป็นการร่ายรำที่มีความหมายโดยใช้นักแสดงคนเดียว ซึ่งเปลี่ยนบทบาทโดยการ “เปลี่ยนหน้ากาก” มีพวกคอรัสเป็นผู้บรรยายเรื่องราว มักเป็นเรื่องราวที่เคร่งเครียดและได้จากตำนานปรัมปรา มีเครื่องดนตรีประกอบหลายชิ้น เช่น ขลุ่ยและเครื่องตีการละครโรมัน ถึงยุคเสื่อม เพราะความไร้ศีลธรรมของการแสดง ซึ่งเน้นด้านความโหดร้าย การทารุณกรรม การนองเลือด การอนาจาร ฯลฯ จนกระทั่งประมาณ พ.ศ. 1076 จักรพรรดิจัสติเนียน แห่งอาณาจักรตะวันออฏได้ออกประกาศห้ามการแสดงในโรงละคร

การละครยุคกลาง (พ.ศ. 1400 – พ.ศ. 1900) การละครในโรมันถึงยุคเสื่อมเป็นเวลากว่า 300 ปี จนกระทั่งประมาณ พ.ศ.1400 คริสตจักรทำให้ละครกลับมาฟื้นตัวอีกครั้งหนึ่งด้วยการเริ่มจัดการแสดงเป็นฉากสั้น ๆ ประกอบเรื่องราวจากพระคัมภีร์ไบเบิล การแสดงจะจัดขึ้นในโบสถ์ เรื่องราวที่แสดงเกี่ยวกับพระเยซู และเรื่องราวในคัมภีร์ไบเบิล เช่น วันคริสต์มาส เป็นต้น ในราว พ.ศ.1700 (ตรงกับยุคสุโขทัย) เริ่มมีการแสดงนอกโบสถ์ แสดงโดยภาษาท้องถิ่น มีฆราวาสและสมาคมอาชีพต่าง ๆ เป็นผู้จัดการแสดง โดยได้รับการสนับสนุนจากคริสตจักร การแสดงจะแสดงทั้งบนเวทีที่อยู่กับที่และเวที ที่เคลื่อนที่ได้ เวทีที่อยู่กับที่มีหลายลักษณะ ทั้งเวทีสี่เหลี่ยมจัตุรัสดูได้สามด้าน เวทีครึ่งวงกลม และเวทีวงกลมที่ดูได้รอบทิศ ส่วนเวทีเคลื่อนที่มักจะเป็นฉากที่มีล้อเคลื่อนไปได้ เน้นกลไกการจัดฉาก

ประเภทของละครในยุคกลาง

1) ละครศาสนา เป็นละครที่แสดงในวัด เพื่อประกอบพิธีทางศาสนา เมื่อละครมาแสดงนอกวัด ก็ยังคงใช้เรื่องราวในพระคัมภีร์ไบเบิล เรียกว่ามิสตรี เพลย์ (Mystery Play) นอกจากนั้นยังมีละครมิระเคิล เพลย์ (Miracle Play) ที่แสดงเรื่องราวชีวิตของนักบุญและผู้พลีชีพ เพื่อศาสนาและละคร มอแรลลิตี เพลย์ (Morality Play) ที่แสดงเรื่องราวของคนธรรมดาสามัญที่ต้องต่อสู้กับทางเลือกระหว่างความดีและความชั่ว

2) ละครฆราวาส ได้แก่ละครพื้นเมือง แสดงเรื่องราวการผจญภัยของวีรบุรุษที่มีชื่อเสียง เช่น โรบินฮูด เป็นต้น ความสนุกสนานอยู่ที่การต่อสู้ การแสดงฟันดาบระบำสวย ๆ การเข่นฆ่ากัน ฯลฯ ละครพื้นเมืองใช้นักแสดงสมัครเล่น แสดงในเทศกาลใหญ่ ๆ ละครฟาร์ส (Farce) เป็นละครตลกที่ไม่เกี่ยวกับศาสนาและไม่ได้มุ่งผลทางการสั่งสอนศีลธรรม แสดงให้เห็นสันดานดิบของมนุษย์ ที่มีความเห็นแก่ได้โดยแสดงออกในลักษณะที่ขบขัน เป็นการเล่ห์เหลี่ยม ไหวพริบให้เข้ากับประโยชน์ของตนละครอินเทอร์ลูด (Interlude) ละครที่แสดงคั่นระหว่างงานเลี้ยงฉลอง มีทั้งเรื่องน่าเศร้า และเรื่องตลกแต่ไม่เกี่ยวกับศาสนาและการสอนศีลธรรม และละครยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในประเทศอิตาลี (พ.ศ. 1900 - 2100) ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลีหรือยุคเรอเนซองส์ (Renaissance) ตรงกับสมัยอยุธยาของไทยเราเป็นยุคที่มี ผลกระทบโดยตรงต่อลักษณะการสร้างโรงละคร การวางรูปเวที การจัดวางฉาก การประพันธ์บทและการจัดการแสดงละคร

บทละครยุคนี้ มีทั้งละคร คอมเมดี (Comedy) ละครแทรเจดี (Tragedy) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากละครโรมัน รูปแบบละครในยุคเรอเนเซองส์นี้ ส่วนใหญ่จัดการแสดงเพียงฉากเดียวแต่เป็นฉากที่ใหญ่โตมโหฬาร วิจิตรพิสดาร การแต่งกายหรูหรา มีขบวนแห่ที่ยิ่งใหญ่ และมีเหตุการณ์มหัศจรรย์เกิดขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงเกิดรูปแบบการแสดงที่สนองความต้องการด้านนี้ 2 ประการ คือ การแสดงสลับฉากที่เรียกว่า อินเตอร์เมทซี (Intermezzi) และ โอเปรา(Opera)

ละครอังกฤษ (พ.ศ. 2000 - 2200) ละครในประเทศอังกฤษ ได้รับอิทธิพลจากละคร ยุคกลางมากกว่ายุคเรอเนซองส์ของอิตาลี นักเขียนบทละครคนสำคัญของอังกฤษ คือ วิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) ซึ่งมีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ.2107 – 2159 (ตรงกับสมัยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 พ.ศ.2112 สมัยพระนเรศวรกู้กรุงศรีอยุธยาและสมัยพระเจ้าปราสาททอง) เชคสเปียร์ เขียนบทละครทั้งหมดประมาณ 38 เรื่อง

ละครฝรั่งเศส (พ.ศ. 2100 - 2200) การละครในฝรั่งเศสรักษาลักษณะตามแบบละครยุคกลาง จนมาถึงประมาณ พ.ศ.2100 จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ คือ เกิดละครนีโอคลาสสิค (Neoclassicism) ขึ้น ซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากละครยุคกรีกและโรมัน

ละครยุโรป (ช่วงปี พ.ศ. 2200 - 2300) การละครเริ่มแพร่หลายไปทั่วยุโรประหว่างปี พ.ศ. 2200 – 2300 (ตรงกับปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา) ทั้งในอังกฤษ อิตาลี ฝรั่งเศส เยอรมัน รัสเซีย นอรเว เดนมาร์ก ฯลฯ ประเภทของละครที่เกิดใหม่ในยุคนี้ที่น่าสนใจ คือ ละครโรแมนติค (Romanticism) และละครเมโลดรามา (Melodrama)

1) ละครโรแมนติค (Romanticism) คือ ละครที่ตรงข้ามกับละครนีโอคลาสสิคของฝรั่งเศสทุกอย่าง ละครโรแมนติคเชื่อในเสรีภาพของมนุษย์ในการทำตามความรู้สึกและหัวใจมากกว่าเอาเหตุผลมาบีบบังคับ เป็นเรื่องโรแมนติคซึ่งไม่อาจพบได้ในชีวิตจริง

2) ละครเมโลดรามา (Melodrama) เป็นการผสมกันระหว่างดนตรีและละคร ดนตรีจะช่วยกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชม ลักษณะสำคัญของละครเมโลดรามา คือ การเร้าอารมณ์ผู้ชม โดยกระตุ้นให้เกิดความสงสาร หรือ โกรธ ไปชั่วขณะ มีฉากเบาสมองเพื่อผ่อนคลายความเครียดแทรกอยู่ โครงเรื่องเข้าใจง่าย ตอนจบมักผันแปรเหตุการณ์อย่างไม่น่าเป็นไปได้ ตัวละครมีลักษณะตายตัวเด่นชัดตลอดทั้งเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นพระเอก นางเอก ตัวตลก ผู้ร้าย ตัวอิจฉา ละครเมโลดรามานี้ได้รับความนิยมอย่างสูง นักวิจารณ์บางท่านให้คำนิยามละครชนิดนี้ว่า ละครน้ำเน่า

2.1.2 ละครสมัยใหม่ (The Modern Theatre)

ยุคเริ่มต้นของละครสมัยใหม่ (พ.ศ. 2418 - 2490) ในสภาวะทางการเมืองและเศรษฐกิจ ซึ่งกำลังอยู่ในการปฏิวัติอุตสาหกรรมของประเทศทางยุโรปในขณะนั้น (ประมาณสมัยรัชกาลที่ 4-5 ของไทย) มีผลต่อเนื่องมาถึงความแออัดของผู้คนในเมืองจากการที่กรรมกรในชนบทอพยพเข้ามาอยู่กันหนาแน่นตามเมืองใหญ่ ความอดอยากและอัตราของอาชญากรรมพุ่งสูงขึ้น แนวความคิดเพ้อฝันแบบละคร โรแมนติค และความไม่สมจริงแบบละครเมโลดรามาดูจะไม่สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่เป็นอยู่เลย ศิลปะการละครเริ่มเปลี่ยนแปลงมาสู่การแสวงหาความเป็นจริงมากขึ้น จึงเกิดละครในรูปแบบใหม่ที่ละทิ้งธรรมเนียมเดิม เช่น

1) ละครแนวสัจจนิยม (Realism) และแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism) ละครสมัยใหม่ ที่เรียกกันว่าแนวสัจจนิยมหรือแนวสมจริง (Realism) และแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism) ให้ความสำคัญมากแก่คนธรรมดาสามัญยิ่งกว่ายุคที่ผ่านมา ก่อนหน้านั้นตัวละครที่เป็นสามัญชนจะเข้ามามีบทบาทก็เพียงตัวประกอบ ตัวคนใช้ ปราศจากความสำคัญ ส่วนตัวเอกจะเป็นคนฐานะร่ำรวย สมบูรณ์พร้อมด้วยฐานันดรศักดิ์ทุกประการ แต่ละครสมัยใหม่เปลี่ยนแปลงรูปโฉมดังกล่าว ละครสมัยใหม่ไม่จำกัด วิถีชีวิตของสามัญเอาไว้ แต่จะนำมาสู่สาระของเรื่องราวให้มากขึ้น ตัวละครเอกอาจจะเป็นชาวนา เสมียน โจร ขอทาน โสเภณี ฯลฯ เทคนิคการแต่งตัวก็เปลี่ยนตามไปด้วย การเสนอละครเรื่องหนึ่งไม่ใช่การสมมติขึ้นเท่านั้น แต่ตัวละครทุกตัวมีชีวิตความเป็นอยู่เช่นนั้นจริง ๆ ตัวละคร ไม่รับรู้ว่ากำลังมีผู้ชมจ้องดูอยู่ เทคนิคนี้เรียกว่า “แบบฝาที่สี่” (Fourth Wall) หมายถึง ตัวละคร อยู่ในบ้านซึ่งมีผนังสี่ด้าน ผู้ชมกำลังมองจากด้านใดด้านหนึ่งที่เป็นด้านที่สี่ คือ ด้านหน้าเวที รูปแบบ การเขียนบทละครเวทีตามทฤษฎีเหมือนจริงและธรรมชาติ จึงถือประเด็นสำคัญว่าจะบิดผันให้แตกต่างจากความสมจริงไม่ได้เด็ดขาด ต้องเสนอภาพอย่างตรงไปตรงมา อย่างเป็นกลาง และเที่ยงธรรมที่สุด โดยไม่บิดเบือนไปจากสิ่งที่เห็น มักจะเน้นถึงชีวิตของกรรมกรที่ประสบความทุกข์ยาก สะท้อนความจริงของสังคมในยุคนั้น การใช้ฉากและแสงมีความสำคัญมากกว่าในอดีต ฉากเป็นแบบ 3 มิติมากกว่าใช้ภาพวาด แสงใช้แสงจากไฟฟ้า

แทนแสงเทียนและตะเกียงน้ำมัน ละครของเขาแสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างหน้าที่ที่คนเรามีต่อตนเองและต่อผู้อื่น โดยพยายามหาเหตุผลให้แก่การกระทำของตัวละครอย่างถี่ถ้วนรอบคอบ การดำเนินเรื่องจะพัฒนาไปอย่างสมเหตุสมผล คำพูด ฉาก และเครื่องแต่งกายเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของตัวละคร

2) ละครแนวต่อต้านสัจจนิยม (Ant – realism) ได้แก่ ละครสัญญลักษะนิยม (Symbolism) เป็นละครที่ใช้วัตถุหรือการกระทำที่เป็นสัญลักษณ์ ซึ่งจะกระตุ้นและโยงความรู้สึกนึกคิดของคนดูเข้ากับญาณพิเศษที่นักเขียนรู้สึกเกี่ยวกับความเป็นจริง ละครชนิดนี้ พยายามมองให้ลึกลงไปถึงสัจธรรมที่ไม่อาจจับต้องได้ เช่น ความหมายของชีวิตและความตาย จึงมักดูลึกลับลางเลือน และสร้างปมปริศนาไว้ให้คิด ละครเอ็กซ์เปรสชั่นนิสม์ (Expressionism ศิลปะช่วงประมาณปี พ.ศ. 2400 ที่มุ่งแสดงความรู้สึกมากกว่าแสดงให้เหมือนจริง) เป็นละครที่เสนอความเป็นจริงตามความคิดของตัวละคร ซึ่งอาจไม่ตรงกับความเป็นจริงที่ปรากฏแก่สายตาคนทั่วไป โดยใช้ฉากที่มีสภาพไม่เหมือนจริง ใช้คำพูดที่ไม่เป็นเหตุเป็นผลนัก หรือใช้ข้อความสั้น ๆ ห้วน ๆ ฉากแบบเอ็กซ์เปรสชั่นนิสม์ มีลักษณะพิเศษที่สะท้อนความรู้สึกภายในของตัวละครเน้นรูปลักษณะภายนอก สีสัน และขนาดที่ผิดปกติไป ละครเพื่อสังคม (Theatre for Social Action) หรือละครเอพิค (Epic Theatre) เป็นละครที่กระตุ้นความสำนึกทางสังคม นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงแก้ไขสังคมให้ดีขึ้น โดยไม่คำนึงถึงความเป็นกลางแบบธรรมชาติ หรือการบันทึกความเป็นจริง แบบตรงไปตรงมา แต่นักเขียนบทละครอาจโน้มเอียงมีอคติจนเห็นได้ชัด จุดสำคัญคือ ต้องการให้ผู้ชม ชมอย่างไตร่ตรองมากกว่าจะให้เห็นคล้อยตามเรื่องไป ผู้ชมจะถูกทำให้ตระหนักอยู่ทุกขณะที่กำลังละครว่า นั่นคือการแสดงทั้งสิ้น เป็นเสนอออกมาให้ได้รู้ได้เห็นเท่านั้นหาใช่ความเป็นจริงไม่ ผู้ชมจะต้องคิดพิจารณาตามด้วยวิจารณญาณที่รอบคอบ ละครแนวนี้มีบทบาทสำคัญมากต่อสังคมโลกและการละครเวทีสมัยใหม่ นักเขียนบทละครคนสำคัญ คือแบร์โทลท์ เบรชท์ (Berthold Brecht พ.ศ. 2441 – 2499) ชาวเยอรมัน ซึ่งเขาเชื่อในความเปลี่ยนแปลงว่าทุกสิ่งไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ จะต้องเปลี่ยนไปเสมอ และถ้าเราตระหนักในความควรไม่ควรมันจะเปลี่ยนแปลงในทางดีขึ้น บทละครที่มีชื่อเสียงของเขา เช่น คนดีแห่งเสฉวน แม่คูราซกับลูกของเธอ ชีวิตของกาลิเลโอ เป็นต้น

ละครร่วมสมัย (พ.ศ. 2490 – ปัจจุบัน) ละครร่วมสมัยปัจจุบัน เป็นการแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ซึ่งแตกแยกออกไปอย่างมากมาย กล่าวคือ ได้หยิบยืมเอาองค์ประกอบจากแนวละครสมัยใหม่มาใช้และปรับปรุงแก้ไขให้ใช้ได้ดีกับสภาพการณ์ อีกทั้งปรับปรุงกลไกการจัดเวทีจากอดีตมาใช้ พร้อมทั้งแสวงหาเทคนิคใหม่ ๆ ในการเขียนบทละครและการจัดการแสดง

แนวทางต่าง ๆ ของละครในปัจจุบัน จะได้พิจารณาเป็น 3 ทาง ซึ่งเป็นตัวแทนของละครต่าง ๆ ดังนี้ คือ ละครแนวสัจจนิยมประยุกต์, ละครเพลง และ ละครแอบเสิร์ด

1) ละครแนวสัจจนิยมประยุกต์ (Modified Realism) การแสดงแนวเหมือนชีวิตยังเป็นที่นิยมอยู่อย่างกว้างขวางแม้ในปัจจุบัน เพราะเป็นสิ่งที่คนทั่วไปทำความเข้าใจได้ง่าย อย่างไรก็ตาม ละครแนวเหมือนจริงในยุคปัจจุบันนี้ ไม่ได้พยามยามจะจำลองชีวิตมาทุกกระเบียดนิ้ว เช่น ในยุคแรกเริ่ม นักการละครไม่จำเป็นต้องซื่อสัตย์ต่อความเป็นจริงจนเกินไป คนดูพร้อมจะยอมรับวิธีการเสนอละครในแบบต่าง ๆ มากขึ้น โดยเข้าใจได้ว่าละครนั้นแตกต่างออกไปจากชีวิตจริง เพราะฉะนั้นจึงไม่มีความจำเป็นใด ๆ ที่จะต้องจำลองภาพลวงของความเป็นจริงมาทุกแง่ทุกมุม ฉากละครจึงเลือกเอาแต่บางส่วนที่สำคัญ อันเป็นที่เกิดเหตุมาใช้ หรือเป็นเค้าของสถานที่มากกว่าจะเสนอรายละเอียด ของสถานที่อย่างสมบูรณ์ เหมือนในแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมดั้งเดิม คนดูจะต้องสร้างมโนภาพ ต่อเติมเอาเองบ้าง เช่น มีเพียงโครงของหลังคา ทำให้เรารู้ว่าส่วนนั้นเดิมอยู่ภายในบ้าน ประตูอาจมีเพียงกรอบให้เห็น กล่าวคือ รายละเอียดของความจริงลดน้อยลงและทำให้ง่ายเข้าโครงสร้างของละครก็มีอิสระมากขึ้น และไม่มีรูปแบบแน่นอน เป็นแบบทดลองแสวงหาสิ่งที่ดีที่สุดที่จะทำได้แต่ละสภาพการณ์ เรื่องราวและจิตวิทยาของตัวละครแม้บางครั้งจะดูเกินจริงไปบ้าง ก็เป็นที่ยอมรับกัน ถ้าจะทำให้เรื่อง เป็นที่เข้าใจได้ดีขึ้น กล่าวโดยสรุปคือ ละครสัจจนิยมแบบประยุกต์นี้ นำเอาความคิดและวิธีการของ แนวต่อต้านสัจจนิยมมากลั่นกรองและผสมกลมกลืนกันตามแต่จะต้องการใช้ เพื่อพยายามเสนอสัจจะนั่นเองนักเขียนบทละครคนสำคัญคือ อาร์เธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller เกิดเมื่อ พ.ศ. 2458 ตรงกับ สมัยรัชกาลที่ 6) ชาวอเมริกันบทละครที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขา คือ อวสานของเซลล์แมน (Death of a Salesman) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความล้มเหลวของชีวิตคนธรรมดาคนหนึ่ง ที่ดำเนินชีวิตด้วยการยึดถือค่านิยมผิด ๆ ละครเรื่องนี้ใช้ลักษณะเอ็กซ์เปรสชั่นนิสม์ เข้าประกอบหลายตอน เพื่อแสดงให้เห็นความคิดคำนึงของตัวละครเอก อย่างไรก็ตามการดำเนินเรื่องส่วนใหญ่ ก็ยังคงลักษณะสัจจนิยมอยู่

2) ละครเพลง (Musical Theatre) หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ละครเพลง กลายเป็นละครที่มีผู้นิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ และเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดแบบหนึ่งในโลกบันเทิงธุรกิจ ละครเพลงที่เรารู้จักกันนี้ นำเอาองค์ประกอบของการแสดงละครแบบต่าง ๆ มาใช้ในระยะแรกนั้น การแสดงส่วนใหญ่เนื้อเรื่องจะไม่มีความสำคัญเท่ากับการจัดฉากสวยงามตระการตา เพลงในเรื่องเพราะๆ ฉากเต้นรำหมู่จัดอย่างมโหฬาร เครื่องแต่งกายสะดุดตา ต่อมา ได้มีวิวัฒนาการมาสนใจในด้านการสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร ซึ่งทำให้เรื่องมีความดีเด่นกินใจผู้ชมมากขึ้น ละครเหล่านี้มักจะประสบผลสำเร็จยิ่งใหญ่ในการแสดงที่บรอดเวย์ กรุงนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ที่รู้จักกันดีในชื่อว่า “ละครบรอดเวย์” เรื่องที่รู้จักกันดีทั่วโลก เช่น เวสท์ไซด์สตอรี่ (West Side Story) มายแฟร์เลดี้ (My Fair Lady) คาเมลอท (Camelot) เป็นต้น

3.) ละครแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) ละครแอบเสิร์ด (Absurd แปลว่าเหลวไหล ไร้สาระ น่าหัวเราะ โง่เขลา) ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาแบบเอ็กซิสเตนเชียน

ลิสม์ (Existentialism ทฤษฎีแห่งปรัชญาที่ว่าทุกคนนั้น มีอิสระและรับผิดชอบในการกระทำของเขา) ซึ่งเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ. 2450 (ปลายรัชกาลที่ 5) ปรัชญานี้ลบล้างความเชื่อดั้งเดิมที่มีมาเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตของคนเรา โดยเชื่อว่าชีวิตไม่มีความหมาย และเชื่อว่าไม่มีแบบแผนหรือคุณธรรมอะไร ที่คอยบงการอยู่เหนือการใช้ชีวิตมนุษย์ คนเราล่องลอยอย่างไร้จุดหมาย ในโลกที่ไร้จุดประสงค์และวิถีทาง ฉะนั้น มนุษย์จึงเป็นไทแก่ตัวเอง โดยไม่ต้องผูกมัดกับพระเจ้าหรือกฎเกณฑ์ใด ๆ ตามที่เคยเชื่อถือ มนุษย์รับผิดชอบ ต่อตัวเองเท่านั้น ทุกคนจะต้องแสวงหาค่านิยมของตนเอง และปฏิบัติตามสิ่งที่ตนเชื่อ มนุษย์จึงเป็นผู้กำหนดทางชีวิตของตนเอง มากกว่าจะตกอยู่ ใต้อาณัติของสภาวะแวดล้อมหรือผู้อื่นใด แม้กระทั่งพระผู้เป็นเจ้า ในช่วงปี พ.ศ. 2493 – 2503 (ตรงกับรัชกาลปัจจุบัน) เกิดมีแนวละครแอบเสิร์ด ซึ่งได้อิทธิพลจากปรัชญาแบบเอ็กซิสเตนเชียลิสม์ (Existentialism) ดังที่กล่าวมาแล้ว คำว่า “แอบเสิร์ด” ในที่นี้ใช้ในความหมายว่า “สิ่งที่ไม่มีเหตุผล ขาดความหมายที่เข้าใจได้” สรุปแล้วพวกแอบเสิร์ด มีความเห็นว่า โลกเรานี้เป็นกลางอย่างแท้จริง สิ่งต่าง ๆ ไม่มีความหมายอยู่ในตัวเอง คนเราเป็นผู้เอาความหมายไปใส่ไว้ให้กับมันตามอำเภอใจตัวเอง ฉะนั้น ถ้าเราจะถือว่าการกระทำใดเลว ก็ไม่ได้แสดงว่าการกระทำนั้นเลวจริง ๆ เพียงแต่ว่าเราเลือกที่จะคิดว่ามันเป็นอย่างนั้นต่างหาก กลุ่มละครแอบเสิร์ดเห็นว่า สัจจธรรมสูงสุดมีอยู่ในความวุ่นวายสับสน ความไร้ระเบียบ ความขัดแย้ง และความไร้สาระ ซึ่งประกอบกันเข้าเป็นการดำเนินชีวิตไปวันหนึ่ง ๆ สัจจธรรมเป็นสิ่งไร้เหตุผล ไร้ระเบียบ และไร้ความแน่นอน ลักษณะการเสนอเรื่องของละครแอบเสิร์ดก็สะท้อนเนื้อหาที่พยายามแสดงออกมาด้วยคือ มีลักษณะไม่ปะติดปะต่อเชื่อมโยงกัน เป็นเหตุผลต่อกัน แต่ตัวละครพูดหรือทำอะไรไปโดยไม่มีความหมาย เราจะเข้าใจละครแอบเสิร์ดได้ก็ต่อเมื่อเราละทิ้งเหตุผล และใช้ความรู้สึกไปตามสิ่งที่ได้เห็นเท่านั้น โดยรวม ๆ แล้ว ละครแอบเสิร์ดอาจจะนับว่ามองโลกในแง่ร้าย แต่ก็เป็นการแสดงภาพความเป็นจริงในทัศนะใหม่ และเป็นการนำทางไปสู่โลกที่ดีขึ้น โดยการเผชิญหน้ากับความเป็นจริง เป็นความพยายามจะไม่หลบเลี่ยงความเป็นจริงที่รู้สึกในโลกสมัยใหม่นักเขียนบทละครคนสำคัญของละครแอบเสิร์ด คือ แซมมวล เบ็คเก็ท (SamuelBeckelt) ชาวไอริชบทละครเรื่อง “คอยโกโดท์” (Waiting for Godot) ได้รับการยอมรับนับถือว่าเป็นละครแอบเสิร์ดที่ดีที่สุด แสดงให้เห็นการรอคอยในสิ่งที่เป็นความหวังของมนุษย์แต่ไม่เคยมาถึงเลยจริง ๆ ชายพเนจร 2 คนฆ่าเวลาให้ผ่านไปด้วยสิ่งที่ไม่เป็นแก่นสาร พูดคุยด้วยเรื่องราวที่ไม่สลักสำคัญ ในขณะที่กำลังรอให้สิ่งที่เขาคิดว่าดีกว่าเกิดขึ้น คือ เมื่อโกโดท์ มา ทุกสิ่งจะเปลี่ยนไป หากโกโดท์ได้แต่ส่งข่าวว่าจะมา แต่ไม่เคยปรากฏตัวให้ความหวังเหล่านี้ เป็นจริงขึ้นมา (เพียงใจ ผลโชค. 2542 : 10 - 15)

แนวโน้มของละครยุคปัจจุบัน การละครยุคปัจจุบัน ซับซ้อน และมีรูปแบบต่าง ๆ มากมาย แนวที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ มักจะมีแนวโน้มไม่ยอมรับแบบแผนที่มีมาแต่จะเป็นไปทางแสวงหา

ใหม่ ๆ โดยการทดลองใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ไปเรื่อย ๆ นับแต่ราวปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ได้มีการนำข้อปฏิบัติและมาตรฐานของละครทุกรูปแบบมาพิจารณา และเกิดเป็นเทคนิคและเนื้อหาใหม่ขึ้นมาซึ่งยังหาจุดลงเอยไม่ได้ ในขณะที่ในโลกของธุรกิจบันเทิง สื่อการแสดงที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน คือ ภาพยนตร์ และโทรทัศน์ ได้กลายเป็นคู่แข่งสำคัญของละครเวที ในด้านการให้ความบันเทิงแก่สาธารณชน ละครเวทีได้เริ่มแสวงหาแนวของตัวเอง โดยหันเข้าสู่การหาเนื้อหาสาระที่มีคุณค่าของชีวิต มีการละครเป็นเครื่องมือเรียกร้องทางการเมืองและสังคม ต่อต้านสงคราม คัดค้านขนบประเพณีและค่านิยมของสังคม บางทีก็เปิดการแสดงตามถนนหนทาง หรือที่สาธารณะเพื่อประท้วง ลักษณะการแสดง มีแนวโน้มไปในรูปของการใช้สื่อผสม (Multi Media) ซึ่งหมายถึงการเสนอละครโดยรวมการแสดงสดของนักแสดง การฉายภาพนิ่ง ภาพยนตร์ระบบเสียงรอบทิศ การเล่นแสงสี การเต้นรำ ดนตรี แม้กระทั่งการเข้าถึงคนดูโดยทางประสาทรับรู้อื่น ๆ เช่น ฉีดกลิ่นหอมกระจายไปทั้งโรงละคร แจกอาหารให้รับประทาน เป็นต้น

การละครปัจจุบัน พยายามหาแนวทางใหม่ ๆ และแสวงหาความหมาย ให้แก่ชีวิตที่สับสนและอ้างว้าง ซึ่งสะท้อนให้เห็นโลกในยุคปัจจุบันนั่นเอง นักการละครสมัยใหม่มักจะไม่ยึดถืออยู่กับกฎเกณฑ์การแสดงแบบใดแบบหนึ่ง แต่จะทดลองรูปแบบใหม่ ๆ เพื่อแสวงหาทางอันจะทำให้ชีวิตที่สับสนและอ้างว้างมีความหมายขึ้น อย่างน้อยที่สุดก็แก่ตัวเอง

2.1.3 อิทธิพลตะวันตกและตะวันออกกับพัฒนาการของการละครไทยสมัยใหม่ และศิลปะการกำกับการแสดงในประเทศไทย

ละครไทยเดิมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นนาฏศิลป์ ร้องรำทำเพลง มีท่าเป็นแบบแผน ตายตัว ผู้อำนวยการแสดง คือ นายโรง หรือครูบาอาจารย์ ผู้กำหนดท่า ตัวแสดง ดนตรี เรื่องราว บทสนทนา (หรือบทเจรจา) เป็นร้อยกรองที่กวีได้นิพนธ์ขึ้น หรือ นายโรงแต่งโดยอาศัยโครงเรื่องเดิม เช่น ละครนอก ละครชาตรี ลิเก โนรา ส่วนละครรำในพระมหาราชวังพัฒนามาจาก โนรา ส่วนละครรำ ในพระมหาราชวังพัฒนามาจากละครนอกวังของ ชาวบ้านและมาประดิษฐ์ให้งดงามประณีตให้เป็นละครของหลวงซึ่งกลายเป็นมาตรฐานให้แก่ชาวบ้านอีกทอดหนึ่ง เช่นเดียวกับโขน มีทั้งโขนหลวงและ โขนชาวบ้านแตกต่างกันที่บทและบทโขนหลวงมีกวีรวมกันแต่งขึ้นในรัชกาลต่าง ๆ เป็นตอน ๆ จากเรื่องราวในรามเกียรติ์ซึ่งเป็นโครงเรื่องใหญ่ ส่วนโขนชาวบ้านอาจมีบันทึกเป็นบทไว้บ้าง แต่ไม่หลงเหลือในเวลาต่อมาก็คงมีแต่โขนหลวงหรือโขนตามวังเจ้านาย ซึ่งมีบุญญาธิการอุปถัมภ์ศิลปินเหล่านี้ไว้ประดับเกียรติและฐานะของตน เมื่อจะมีการแสดงในงานพิเศษ เช่น งามสมโภชต่าง ๆ เจ้านายผู้ควบคุมการแสดงมักจะเป็นผู้กำหนดทำเรื่อง ตอน ผู้แสดง การตีความเป็นไปตามแบบแผนประเพณี ไม่นิยม ให้แหวกประเพณี เพราะถือว่า “ผิดครู” การฝึกซ้อมมักจะให้ครูหรือศิลปินเอกแสดงเป็นแบบอย่าง ทุกคนจะรำตามให้เหมือนที่สุด

ศิลปินคนไหนมีแววดี มีความสามารถจะเป็นที่โปรดปรานได้รับรางวัลและตำแหน่งยศถาบรรดาศักดิ์ ครูจะต่อท่ายาก ๆ ให้พิเศษขึ้นไป การแสดงแต่ละตอนมีผู้แสดงนำต่างกัน ผู้ชมก็จะเฝ้าดูเฉพาะผู้ที่จะรำงดงามพิเศษเหล่านั้นส่วนที่เหลือก็เป็นกลุ่มไป มองรวม ๆ กัน ผู้ชมจะดูไปคุยไปรับประทานไปจนถึงตอนสำคัญจึงจะตั้งใจดูเพื่อชื่นชมท่ารำงาม ๆ ของศิลปินเอก

ปัจจุบัน การละครไทยมีพัฒนาการขึ้นมากและผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการละครไทยปรากฏพระนามและนามดังต่อไปนี้

1) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้นำนำวิธีการใหม่ ๆ มาพัฒนา การละครของไทยหลายอย่าง เช่น ทรงพระราชนิพนธ์ ลิลิตนิทราชาคริต จากนิยายอาหรับราตรี และทรงจัดแสดงเป็นละครพูดคำกลอนเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2422 (ค.ศ. 1879) ทรงกำกับการแสดงและทรงแสดงเองร่วมกับพระราชอนุชาต่อมา สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ฯ เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ทรงจัดชุด เล็กให้เจ้านายพระองค์เล็ก ๆ แสดงในปี พ.ศ. 2435 (ค.ศ. 1892) ซึ่งรวมทั้งสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ (คือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว) นับเป็นการแสดงละครพูดสมัยแรกเริ่ม นอกจากนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาเป็นภาษาร้อยแก้วตามสำนวนชาววังสมัยนั้นสำหรับเรื่องอิเหนา ซึ่งเกี่ยวกับชีวิตชาววัง กีฬาใหม่ ๆ ที่นิยม เช่น ว่ายน้ำแบบฝรั่ง ถ่ายรูป ขี่จักรยาน ฯลฯ ทรงกำกับเวทีและจดบันทึกไว้ เป็นหลักฐานนับเป็นบันทึกการกำกับเวที (stage direction) ครั้งแรกพร้อมทั้งทรงให้จดรายการอุปกรณ์ประกอบฉากต่าง ๆ และตำแหน่งที่ว่างบนเวที นอกจากนี้ยังทรงพระราชนิพนธ์ละครเรื่อง เงาะป่า โดยทรงให้แสดงเหมือน ชีวิตพวกเงาะซาไก นับเป็นแนวธรรมชาตินิยมและแนวชีวิตจริงครั้งแรกในประวัติการละครไทย ทรงยกย่องให้เห็นว่าชาวป่าก็มีความรักบริสุทธิ์ และการเสียสละที่ยิ่งใหญ่ได้น่าสรรเสริญเท่าผู้ดีมีสกุล นับเป็นการแสดงแนวคิดประชาธิปไตยและสิทธิมนุษยชนแรกเริ่มของไทย ซึ่งเริ่มจากที่ทรงเลิกทาสให้เสรีภาพแก่ชาวไทยทุกคนเสมอภาคกัน เมื่อได้เสด็จประพาสยุโรปและประเทศอื่น ๆ ในเอเชีย ก็ทรงนำแนวคิดสมัยใหม่มาปฏิรูปสังคมไทยนานัปการ ในด้านการละครทรงสนับสนุนให้ชาวบ้านชาววังมีคณะละครอิสระรูปแบบต่าง ๆ และเสด็จไปทอดพระเนตรที่โรงละครเหล่านั้นด้วยพระองค์เองทรงวิจารณ์และพระราชทานรางวัลเป็นกำลังใจแก่ศิลปิน ในสมัยนั้นมีการพัฒนาละครรำในรูปแบบใหม่ ๆ คือ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครร้อง เจ้าของคณะที่มีชื่อในยุคนี้ได้แก่ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง มีโรงพรินซ์เทียเตอร์เก็บเงิน เป็นครั้งแรก วังบ้านหม้อ มีโรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศ-รวงศวิวัฒน์ เจ้ากรมมหรสพ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งมีสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นที่ปรึกษา นิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ ทรงออกแบบฉากนิพนธ์บทเพลงและดนตรี พัฒนาศิลปะการเขียนหน้าละคร ออกแบบเครื่องแต่งกายทันสมัยขึ้น ใช้เทคนิคพิเศษ (special effects) ให้เป็นธรรมชาติสมจริง เช่น ฉากป่าเขา มีเสียงนกร้อง ค้างคาวบิน ฯลฯ

ที่วังของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มีโรงละครหลวง นฤมิตรในพระบรมราชูปถัมภ์ ในทำนองละครราชสำนักของอังกฤษ ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงละคร ปรีดาลัย” แสดงละครพันทางและละครร้อง ละครรูปแบบใหม่เหล่านี้ได้พัฒนาด้านเนื้อเรื่องโดย นำพงศาวดาร นิยายต่างประเทศมาแปลง รวบรัดท่ารำให้รวดเร็วขึ้น มีฉากทันสมัย เครื่องแต่งกายงดงาม มีบทเจรจาเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง ดนตรีไพเราะ ละครร้องนั้นเลียนแบบจากโอเปอเรตตา (Operetta) ของตะวันตก คือ ผู้รำจะร้องและเจรจาไปด้วย ไม่มีคนพากย์ เรื่องราวทันสมัยใกล้ตัวเช่น เรื่องสาวเครือฟ้า จากเรื่อง Madame Butterfly ดัดแปลงเป็นสาวเชียงใหม่รักกับนายร้อยตำรวจ (ไทยภาคกลาง) การปฏิรูปทั้งหมดนี้ ทำให้เกิดการกำกับการแสดงสมัยใหม่ขึ้น โดยเน้นธรรมชาตินิยม และสัจนิยมมากขึ้น แต่ยังใช้ท่ารำแบบแผนที่ประดิษฐ์ขึ้น และบทร้อง บทเจรจาเป็นร้อยกรอง หรือ ร้อยแก้วแบบร่าย ละครรูปแบบใหม่จากตะวันตกจริง ๆ คือ ละครพูดเต็มรูปแบบ ซึ่งพระบาทสมเด็จ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงเป็นผู้ริเริ่มพระองค์แรก ตั้งแต่เมื่อครั้ง ยังทรงพระยศ เป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ในรัชกาลที่ 5 ปลายรัชสมัย เมื่อเสด็จกลับจากยุโรป หลังจากที่ได้ทรง ศึกษาที่อังกฤษ แม้ว่าก่อนหน้านั้นจะมีการแสดงละครพูดมาบ้าง เช่น เรื่อง นิทราชาคริต แต่ก็เป็น ร้อยกรอง และยังคงรูปแบบละครรุ่นเก่าเป็นเรื่องนิยายห่างตัวผู้ชม ละครพูดที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธทร นำมาแสดงนั้น เป็นร้อยแก้วภาษาพูดธรรมดาประจำวัน เรื่องราว ใกล้ชีวิตจริงในสังคมสมัยนั้น ฉากและเครื่องแต่งกายแต่งหน้าเหมือนจริงเป็นธรรมชาติ เรื่องราวมีอารมณ์ขันแบบใหม่ ใช้คำพูดที่มีไหวพริบแบบตะวันตก ไม่หยาบโลนหรือ เป็นตลกอย่างลิเก ท่าทาง แสดงเป็นธรรมชาติ ทรงกำกับการแสดงด้วยพระองค์เอง กำหนดแนวและรูปแบบของฉาก เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ทรงฝึกหัดการพูดแบบละครฝรั่ง เปล่งเสียงดังจากท้อง มีการกำกำหนดตำแหน่งบนเวที (blocking) สมัยใหม่ จัดองค์ประกอบ (composition) ที่มีศิลปะ ทรงจดบันทึกทุกสิ่งตามวิธีของ ผู้กำกับการแสดงตะวันตก มีรายการเครื่องอุปกรณ์ (props list) การกำกับเวที (stage direction) ภาพร่างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและฉาก ทรงค้นคว้าทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเกี่ยวกับ เครื่องแต่งกาย ศิลปะประติมากรรม สถาปัตยกรรมชีวิตความเป็นอยู่ของชนชาติต่าง ๆ ใกล้เคียง และ ของไทยโบราณ มาเป็นข้อมูลในการพระราชนิพนธ์บทละครเหล่านี้ ทรงได้รับอิทธิพลโดยตรงจาก ตะวันตก คือ อังกฤษและฝรั่งเศส จากการได้ทอดพระเนตรละครและทรงแสดงเองตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ขณะศึกษาอยู่ที่อังกฤษเป็นเวลาเกือบ 10 ปี และได้ทรงศึกษาประวัติศาสตร์ วรรณคดี ศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก (จีน อินเดีย ญี่ปุ่น เอเชียตะวันออกเฉียงใต้) ทั้งในมหาวิทยาลัยออกฟอร์ และด้วยพระองค์เองหลังจากเสด็จกลับสู่พระนครแล้ว ในขณะนั้น กรุงเทพฯ ไม่มีโรงละครพูดเลย มีแต่โรงแสดงละครรำและละครร้อง ชาวบ้าน ก็ดูแต่ลิเก โขน ละครนอก ละครชาตรี ชาววังก็ดูโขนหลวง ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ หรือละครร้องตามโรงของคณะต่างๆ ที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งมีอยู่จำนวนมากไม่มี สถานบันเทิงที่ประเทืองปัญญา และเบื่อหน่ายที่จะดูละครรำแบบเก่า เมื่อ พ.ศ.

2447 พระบรมโอรสาธิราชฯ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธจึงทรงจัดตั้ง “ทวีปัญญาสโมสร” ขึ้นที่พระราชาพร้อมโรงละครขนาดเล็ก เพื่อเป็นที่สังสรรค์ทำกิจกรรมทางวรรณคดีและละครในหมู่ข้าราชบริพาร รุ่นใหม่ ทรงเปิดสโมสรด้วยละครพูดสมัยใหม่ เรื่อง สมพ่อสมลูก ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นจากเรื่อง ตะวันตก ทรงฝึกซ้อมและกำกับการแสดงเอง ทรงให้เก็บค่าดูเล็กน้อย และทรงเชิญพระญาติ มิตรสหาย มาชม ทรงรับรองว่าจะเล่นให้สนุกกว่ายีเกมาก หลังจากนั้นทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลดัดแปลง และที่ทรงพระราชนิพนธ์เอง รวมทั้งสิ้น 180 เรื่อง (เป็นภาษาไทย 143 เรื่อง ภาษาอังกฤษ 37 เรื่อง) จนถึงสิ้นรัชกาลของพระองค์เอง นับเป็นนักประพันธ์ บทละครไทยที่มีผลงานจำนวนมากที่สุดภายในระยะเวลาที่สั้น ลักษณะและวิธีการสมัยใหม่เกี่ยวกับบทละคร การจัดแสดง การกำกับการแสดงและการแสดงละครเวทีของพระองค์ท่าน คือ

(1) ทรงนำรูปแบบสมบูรณ์ของละครพูดตะวันตก ซึ่งมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับสังคมและชีวิต ของคนชั้นกลางในปัจจุบัน เป็นปัญหาครอบครัว จริยธรรม ศีลธรรม การเมือง การปกครอง ค่านิยม ความรัก ชีวิตสมรส ความจงรักภักดี การรับผิดชอบในหน้าที่ ฯลฯ มาเผยแพร่แก่ปัญญาชนชั้น ผู้นำชาวไทยแทน เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ในละครแนวเก่า

(2) บทละครสมัยใหม่นั้นมีการแบ่งเป็นองค์เป็นฉากจบในเรื่องภายในเวลาประมาณ 2 ชั่วโมง หรือบางเรื่องเป็นละยะสั้น 1 ชั่วโมง แทนละครซึ่งยืดยาวเป็นวันแสดงต่อเนื่องเป็นตอน ๆ บท ละครสมัยใหม่มีโครงสร้างที่สมบูรณ์ (a well-made play) จากต้น-กลาง-จบอย่างบริบูรณ์

(3) ทรงสอดแทรกคติธรรมสอนใจ และให้การศึกษาเกี่ยวกับประเทศชาติบ้านเมือง ศีลธรรม จรรยา ศาสนา ประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ทั้งในละครรำและโขนก็ทรงพระราชนิพนธ์บางตอนขึ้นใหม่ โดยทรงสอดแทรกพระบรมราโชบายเกี่ยวกับการปกครองด้วยธรรมะ ความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ความรักชาติ ความสามัคคี ฯลฯ

(4) ทรงฝึกการแสดงโดยใช้เทคนิคตะวันตกในการเปล่งเสียง การออกท่าทางให้เป็นธรรมชาติ ทรงใช้เกมการละเล่นเพื่อลับสมองให้ว่องไว สามารถแสดงสด (improvise) ได้ใช้ไหวพริบ เช่น การเล่น “ดัมบ์แครมโบ” (Dumb crambo) ละครใบ้ปริศนาสุภาษิต ทำให้ผู้แสดงคล่องตัว สามารถแสดงทุกอย่างได้อย่างรวดเร็ว คือ วิธี improvisation ที่ใช้ในการฝึกนักแสดงปัจจุบัน ทรงเคยเล่นเกมแบบนี้ตั้งแต่ทรงประทับอยู่ที่อังกฤษ และเป็นวิธีที่คนอังกฤษใช้ตามโรงเรียน และฝึกซ้อมละคร ทรงให้ข้าราชบริพารเล่นเกือบทุกวันหลังเสวยพระกระยาหารค่ำแล้ว และขณะเสด็จประพาสต่างจังหวัด บางครั้งทรงใช้เรื่องการรบและประวัติศาสตร์มาเป็นแนวเรื่อง บางครั้งทรงให้แต่แนวเรื่องและให้ผู้แสดงนำไปแสดงเองและบางครั้ง ทรงพระราชนิพนธ์บทย่อสรุปให้ผู้แสดงนำไปแสดงหรือทรงเล่าให้ฟัง

(5) ทรงใช้ลำดับขั้นตอนในการฝึกซ้อมละครอย่างฝรั่ง คือ เริ่มจากการอ่านบท การตีความ การกำหนดตำแหน่งและการเคลื่อนไหวบนเวที ฝึกรายละเอียด กวดขันเรื่องศิลปะการพูดบทสนทนาการทำกิจธุระ (business) ท่าทางต่าง ๆ ประกอบคำพูดและการแสดง ทรงจดบันทึกในสมุดผู้กำกับการแสดงเองทุกอย่าง

(6) ทรงแสดงเองเป็นแบบอย่าง ในแนวธรรมชาติเหมือนชีวิตจริง และแนวโรแมนติกในเรื่องการแสดงทุกอย่าง อิงพงศาวดาร ประวัติศาสตร์ หรือเรื่องความรัก

(7) ทรงใช้ชายจริงหญิงแท้ ในสมัยหลังทรงแสดงคู่กับหญิง มีการจับมือถือแขน แตะเนื้อต้องตัว และจุมพิตนางเอกแบบตะวันตก ซึ่งทำให้ข้าราชบริพารจำนวนมากตกใจ เช่น เมื่อแสดงคู่กับพระวรกัญญาปทาน เรื่อง กลแตก พ.ศ. 2462 บางครั้งทรงแสดงเป็นคนใช้นายพราน ต่ำต้อยโดยไม่ทรงถือพระองค์

(8) ทรงออกแบบฉากกำหนดเครื่องประกอบฉากเหมือนจริง และทรงจัดวางอุปกรณ์ (props) อย่างในละครตะวันตก ใช้แสงไฟ เช่น ในโรงละครตะวันตก

(9) ทรงกำหนดแฟชั่นการแต่งกายทั้งสมัยปัจจุบันในรัชสมัยของพระองค์ ถ้าเป็นละครอิงตำนานหรือประวัติศาสตร์ ทรงค้นคว้าจากประวัติศาสตร์และโบราณคดี ทรงร่างภาพ ลงสี ให้เป็นแนวทาง แก่ผู้ตัดเย็บ การแต่งหน้า ทรงให้ใช้เครื่องสำอางฝรั่ง (max factor) ทาหน้าเป็นสีธรรมชาติ แม้ในละครว่า แทนการพอกแป้งขาว เขียนคิ้วดำ ทาปากแดงอย่างละครสมัยเก่า การทำผมเป็นแนวสมัยใหม่ทั้งชายหญิงโดยเลียนแบบฝรั่ง

(10) ดนตรีใช้ดนตรีไทย ที่ทรงให้แต่งขึ้นใหม่ หรือใช้เพลงเดิมแต่ให้รวดเร็ว กระชับขึ้น มีทั้ง เพลงร้อง และดนตรีประกอบการแสดง และบรรยากาศ

(11) ทรงวิจารณ์และแนะนำนักแสดง (comments) เพื่อแก้ไขปรับปรุง มีการซ้อมย่อยและ ซ้อมใหญ่อย่างวิธีการของตะวันตก เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงแล้ว ทรงเขียนบทความวิจารณ์ในวารสารทวีปัญญา เป็นการเผยแพร่ทางการศึกษาให้ชาวไทยชั้นผู้ได้กว้างขวาง มีวิจารณญาณ และ“ดูละครเป็นขึ้น” ทรงพัฒนาคุณค่าของละครให้มีประโยชน์ทางการพัฒนาสังคม การเมือง การปกครอง และจริยธรรม ศีลธรรม นอกเหนือจากเป็นบันเทิงคดี

(12) ทรงสร้างโรงละครสมัยใหม่ขึ้นหลายแห่งทั้งในพระนครและต่างจังหวัดตามรูปแบบ ของตะวันตก และทรงให้ฝึกเทคนิคการจัดแสดงอย่างฝรั่งให้มีระเบียบวินัย มีขั้นตอน

(13) วิธีการจัดแสดงและกำกับการแสดงสมัยใหม่เหล่านี้ทรงนำไปใช้กับโขนและทรงตั้งโรงเรียนพรานหลวง เพื่อฝึกบุตรหลานข้าราชบริพาร ข้าราชการ และคหบดีในศิลปะโขน ให้อยู่กินนอนและเรียนหนังสือภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์ เป็นการฝึกหัดวินัยและปลูกฝังศิลปะวัฒนธรรม และความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์และประเทศชาติ ทรงตั้งคณะ

โขนบรรดาศักดิ์โดยให้ข้าราชและผู้นำในสังคมแสดง เป็นการปลูกฝังศิลปวัฒนธรรม ความรักชาติ และความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไปในตัว และพระราชทานยศถาบรรดาศักดิ์เป็นรางวัลตอบแทน จึงเรียกกันว่า โขน บรรดาศักดิ์” เป็นเกียรติแก่วงศ์ตระกูล

(14) ทรงแปลและดัดแปลงบทละครตะวันตกที่มีชื่อหลายเรื่อง เช่น บทละครของเชกสเปียร์ โนลิแยร์ ทริสตัน เบอร์นาร์ด กิลเบิร์ต และ ซัลลิแวน ทำให้คนไทยมีความรู้กว้างขวางขึ้นและได้ศึกษาแบบอย่างของละครพูดสมัยใหม่ที่ดีเด่นเพื่อให้ทันโลกทันสมัย

วิทยาการ เทคนิค และศิลปะการละครสมัยใหม่เหล่านี้ ซึ่งได้มาจากอิทธิพลตะวันตก พื้นฐานให้แก่ยุคใหม่ของการละครไทย นับเป็นก้าวแรกไปสู่การละครระดับสากล เป็นการเปิดประตูไปสู่โลกกว้างให้แก่นักการละครของไทยรุ่นใหม่

2) หลวงวิจิตรวาทการ ได้ขยายวงการละครให้กว้างขวางจากระดับผู้นำข้าราชสำนัก ผู้อยู่ในสังคม ผู้ดีมีเงิน และข้าราชการชั้นสูง ไปสู่มหาชนระดับสามัญทั่วราชอาณาจักร กล่าวคือ หลวงวิจิตรวาทการ ได้นำแนวพระบรมราโชบายของรัชกาลที่ 6 เกี่ยวกับการปลูกฝังความเป็นชาติและความรักชาติ สามัคคี ไปเผยแพร่โดยทางละครพูดประกอบเพลงสมัยใหม่ในสมัยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ตั้งแต่หลวงวิจิตรวาทการได้เข้ามารับตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรได้ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ตาม แนวของ LA cadenie de danse et musique ของฝรั่งเศส เมื่อพ.ศ. 2477 โดยย้ายกรมมหรสพจากกรมพระราชวังมาขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการและให้ศิลปินโขน ละคร ดนตรีหลวงมาสอนเด็กสามัญที่ยากจนที่ได้รวบรวมมาเป็นนักเรียนรุ่นแรก แทนที่จะสอนชาววังอย่างสมัยก่อน เพื่อให้ประชาชนมีสิทธิเสมอภาคในการฝึกศิลปะชั้นสูงเหล่านี้โดยไม่เสียเงิน ในสมัยนั้นไม่นิยมให้ลูกหลานมาทำอาชีพ “เต้นกินรำกิน” ถ้าเป็นลูกเจ้านายหรือคหบดีจะเรียนนาฏศิลป์หรือแสดงละครเพื่อการกุศลหรือประดับความรู้ ซึ่งจะแสดงเฉพาะภายในหมู่ญาติมิตร ไม่นิยมให้แสดง ในที่สาธารณะ ฉะนั้น นักเรียนนาฏศิลป์สมัยแรก ๆ จึงมาจากชนชั้นสามัญค่อนข้างยากจนที่ไม่สามารถเข้าเรียนในโรงเรียนเอกชนที่มีชื่อได้ แม้แต่ในสมัยหลังก็ยังคงมีอคติเกี่ยวกับวิชาชีพนี้ จนกระทั่งเมื่อมีการเรียนการสอนการละครระดับมหาวิทยาลัย ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา แต่กระนั้นก็ยังไม่นิยมให้เป็นอาชีพ โดยเฉพาะผู้หญิงในตระกูลดีจะได้รับการต่อต้านจากผู้ปกครองมาก ถ้าประสงค์จะเรียนการละครเป็นวิชาเอกในมหาวิทยาลัย หลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้ที่รักละครเวที โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครแนวโรแมนติกและรักโศก (melodrama) ซึ่งได้ชมในประเทศฝรั่งเศสและยุโรป ตั้งแต่ครั้งท่านรับราชการในสถานทูตไทยประจำกรุงปารีส ท่านนิยมละครพูดประกอบเพลงสมัยใหม่ที่ไพเราะ เช่น โอเปอเรตตาที่มีนาฏศิลป์งาม ๆ แนวเรื่องกินใจ มีคติสอนใจ ท่านเองมีพรสวรรค์เป็นนักประพันธ์นวนิยายรักที่มหาชนนิยมกันมาก มักมีแนวเรื่องตื่นเต้นเร้าอารมณ์ ซาบซึ้ง เมื่อท่านได้รับนโยบายจากรัฐบาลชุดจอมพล ป.พิบูลสงคราม ให้ จัดแสดงละครปลุกใจให้ประชาชนเกิดความรักชาติ และเสียสละเพื่อชาติ ท่านก็สามารถแต่งละครที่กินใจเป็นที่นิยม

ของประชาชนในเวลาอันรวดเร็ว เพราะเป็นเรื่องเข้าใจง่าย ภาษาพูดธรรมดามีพระเอก นางเอก ผู้ร้าย ครบเครื่องดนตรีไพเราะปลุกใจให้สึกเหิม แนวเรื่องเกี่ยวกับ ความเสียสละชีพเพื่อชาติ เช่น เรื่อง เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี ซึ่งเข้าถึงจิตใจสามัญชนธรรมดาได้ดี เพลงปลุกใจเหล่านี้ ได้มีการเปิดทางวิทยุทุกวันจนติดปากประชาชน ละครของหลวงวิจิตรวาทการที่แต่งขึ้นในสมัยรัฐบาลจอมพลป.พิบูลสงครามสองสมัยดี สมัยแรกระหว่าง พ.ศ. 2481 - 2487 เป็นเรื่องจากพงศาวดาร และตำนานประวัติศาสตร์ สมัยที่สองระหว่าง พ.ศ. 2490 - 2500 เป็นเรื่องประวัติวีรบุรุษวีรสตรีไทย ชุดต้นตระกูลไทย หลวงวิจิตรวาทการจะมาอำนวยการแสดงทุกเรื่อง และมอบหมายให้ศิลปินกรมศิลปากรแสดง ลักษณะการแสดงคล้ายละครพันทาง มีท่าทางประกอบคำพูดคล้ายการตีบทในละครรำ แต่งกายอิงประวัติศาสตร์ ผสมแนวละครร้องและละครพันทาง แต่ใช้ดนตรีสากลทำนองง่าย ๆ ไพเราะหรือคึกคัก ประชาชนร้องตามได้ง่าย โดยเฉพาะเด็กนักเรียนที่ต้องมาชมตามคำสั่งของกระทรวงศึกษาธิการ จะมีความวิจิตรกึ่งเหมือนจริง ในสมัยนี้คุณครูโหมด วงศ์สวัสดิ์เป็นศิลปินออกแบบฉากประจำกรมศิลปากร นิยมแนวโรแมนติก ใช้เทคนิคพิเศษ ให้ดูคล้ายธรรมชาติ เช่น น้ำไหล ไฟไหม้ เป็นเทคนิคที่ได้เลียนแบบจากละครโอเปราและโอเปอเรตตาของยุโรป และนาฏศิลป์ญี่ปุ่นที่เชี่ยวชาญในการสร้างฉากอลังการพิสดาร มีกลไกชักรอกต่าง ๆ เป็นที่ตื่นตาตื่นใจของประชาชน ทั้งนี้ต่างจากแนวละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งแนวเรื่องมาจากตะวันตกที่เป็นละครชวนหัวก็มีลักษณะเป็น Social comedy ซึ่งใช้คารมคมคายผู้มีการศึกษาสูงหรือคุ้นเคยกับละครตะวันตกจึงจะเข้าใจและชื่นชมการแสดงและฉาก เครื่องแต่งกาย มีแนวเหมือนจริงในชีวิตธรรมดามากกว่าที่จะโรแมนติก หรูหราอลังการ ดนตรีและเพลงก็เป็นดนตรีไทย ซึ่งคนรุ่นเก่าหรือผู้ชอบศิลปะดนตรีไทย จึงจะนิยม ไม่ใช่เป็นดนตรีหรือเพลงสากล นอกจากนั้น แนวพระราโชบายและความคิดต่าง ๆ ทางการเมือง การปกครองที่พระองค์ทรงต้องการจะสื่อสารก็ทรงแฝงไว้ในคำพูดอย่างแยบยลเป็นการแนะนำทางอ้อม มิได้ใช้วิธีแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา หรือประโคมทางสื่อมวลชนทั่วราชอาณาจักรอย่างรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งต้องการเร่งรัดพัฒนาประเทศเพื่อเหตุผลทางการเมืองระหว่างที่ต้องผจญกับสงครามโดจีนและสงครามเอเชียบูรพาสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มหาอำนาจ ทั้งตะวันตกและตะวันออกคุกคาม ละครปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการจึงเป็นเครื่องมือทางการเมืองโดยตรงอย่างเปิดเผย ต่างจากสมัย รัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นระยะเริ่มต้องทรงค่อยทำค่อยไป มีผู้คัดค้านต่อต้านวิพากษ์วิจารณ์ในหมู่ข้าราชการ และพวกหัวเก่าที่ไม่พอใจในการปฏิรูปเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะในเรื่องนาฏศิลป์ ดนตรี ละคร ซึ่งยังถือขนบประเพณีแบบแผนกันอย่างเคร่งครัด และยังไม่คุ้นเคยกับรูปแบบการแสดงเหมือนจริงในละครพูดที่ทรงนำเข้ามาจากตะวันตก ในขณะที่สมัยหลวงวิจิตรวาทการนั้น ละครพูดเป็นที่คุ้นเคยของมหาชนแล้ว จึงเป็นที่นิยมชมชอบ ทั่วไปอาจกล่าวได้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นศิลปิน “ล้ำยุค” เกินกว่าความเข้าใจของคนสมัยนั้น

หลังสมัยหลวงวิจิตรวาทการ ละครแนวโรแมนติกและละครพูดประกอบนิยมต่อมาจนถึงสมัยละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระหว่างสงคราม ละครแข่งขันกันหลายคณะหลายโรง เพราะภาพยนตร์ต่างประเทศไม่ได้รับ เป็นยุคทองของละครเวทียุคหนึ่งมีนักประพันธ์บทละคร แนวรักผจญภัย เช่น ดรรชนีนาง มีเพลงไพเราะ ฉากงดงาม ทุกเรื่องจะมีดนตรี ตลกครบเครื่องและระบำ มีฝรั่งมาสอนท่าลีลาศและท่าเต้นบ้าง เช่น มาดามสวัสดิ์แต่ละคณะจะแข่งขันประมูลตัวพระเอกนางเอก ในสมัยนี้ดารายอดนิยม คือ ส. อาสนจินดา สุพรรณ บูรณพิมพ์ ฉลอง สิมะเสถียร ฯลฯ มีการนำนวนิยายมหาชนนิยมมาแสดง เช่น บ้านทรายทอง ของ ก. สุรางคนางค์ และเรื่องต่างแดนโรแมนติก เช่น จุฬาตรีคุณ นางพญางูขาว กามนิต - วาสิฏฐี เป็นต้น แนวการแสดงถึงเหมือนจริงและโรแมนติก ค่อนไปทางเมโลดรามา รักโศก น้ำตาหลั่งมากมาย ประเภท นางเอกยากจนแสนดี นางร้ายใจโหด พระเอกเชื้อสายเจ้าหรือจบจากนอก รูปหล่อ พ่อรวย ใจงดงาม ผู้ร้ายแสนชั่วไม่มีดีเป็นดำเป็นขาว ผู้กำกับการแสดงมักเป็นนักประพันธ์หรือนักแสดง และแสดงท่าทาง ให้ดูเป็นแบบท่าทางค่อนข้างใหญ่กว่าจริง เพราะเวทีกว้างและไกลตาผู้ชม พูดเสียงดังฟังชัดเจน กวดขันเรื่องพยัญชนะ สระ ตัว “ร” ตัว “ล” ควบกล้ำให้ถูกต้อง ยังมีการบอกบทเสียงดังข้างฉากอารมณ์จะแสดงด้วยท่าทางภายนอกมากกว่าที่จะพัฒนาจากภายในด้วยการใช้สมาธิหรือจินตนาการ ผู้กำกับการแสดงมักเข้มงวดเรื่องเทคนิค การเคลื่อนไหวบนเวที การหันตัวออก การเดินเป็นจังหวะ ลักษณะคล้ายละครของเชกสเปียร์สมัยเก่า หรือแนวละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 - 19 แนวโรแมนติก เมโลดรามา และละครที่เน้นอารมณ์ซาบซึ้งเกินธรรมชาติ (Sentimental drama) เมื่อสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพยนตร์ต่างประเทศกลับเข้ามาฉายอีก ละครเวทีจึงซบเซา ลง ในที่สุดเลิกราไป ศิลปินนักแสดงหลายคนไปรวมคณะกันใหม่เพื่อแสดงละครโทรทัศน์ซึ่งเริ่มมีที่ สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม แนวการกำกับการแสดงและการแสดงเป็น แนวเดิมอย่างละครเวที ไม่มีการศึกษาเรื่องมุมกล้อง หรือใช้เทคนิค และวิธีการแสดงละครโทรทัศน์สมัยใหม่ตามมาตรฐานสากล สมัยแรกเริ่มของละครโทรทัศน์นั้น ยังไม่มีนักละครที่ไปศึกษาทางด้านโทรทัศน์จากต่างประเทศ จึงยังคงดำเนินรูปแบบและวิธีการเดิมของละครเวที แม้ในการแสดงภาพยนตร์ก็ยังคงคล้ายละคร ยังมีการ บอกบท ใช้กริยาท่าทางภายนอกมากกว่าความรู้สึกภายใน กล้องจะจับมุมกว้าง ตัวละครเรียงเป็นแถว เป็นสองมิติ ไม่มีความลึก หากต้องการภาพใกล้ จะใช้วิธีซูมเข้า ไม่มีการตัดต่อหรือเปลี่ยนมุมบ่อยอย่าง วิธีการภาพยนตร์ตะวันตก ผู้กำกับการแสดงจะมีหน้าที่กำกับและฝึกนักแสดง แต่เมื่อถึงเวลาถ่ายทำ เจ้าหน้าที่คุมกล้องจะเป็นผู้ถ่ายและเลือกมุมภาพเองเป็นส่วนใหญ่ ผู้กำกับละครมักไม่มีบทบาท กำหนดการถ่ายทำเพราะถือว่าตนไม่มีความรู้ทางเทคนิคด้านโทรทัศน์ จะมีผู้กำกับโทรทัศน์น้อยคน ที่มีความรู้เรื่องบทละคร การตีความ ตีบท การพัฒนาอารมณ์ การแสดงกิริยาท่าทาง ทั้งนี้แตกต่างจากวิธีการของตะวันตก ซึ่งผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ควบคุมมุมกล้อง เป็นคนกำกับการสับสวิตช์เปลี่ยนกล้อง (Switcher) และตัดต่อภาพทั้งหมด โดยสั่งการเจ้าหน้าที่กล้องและผู้สับเปลี่ยนกล้อง

อยู่บนห้องควบคุม และคุมการแสดงระหว่างถ่ายทำจากห้องควบคุมนั้น โดยสั่งทางสายมายังผู้กำกับเวทีข้างล่าง แต่ในระบบของโทรทัศน์ไทย ผู้กำกับการแสดงอยู่ควบคุมนักแสดงข้างล่างผู้คุมกล้อง คือ ผู้ควบคุมรายการ อยู่ควบคุมบนห้องควบคุม โดยดูจากบทซึ่งอาจจะหารือกับผู้กำกับการแสดงล่วงหน้า บทละครโทรทัศน์ของต่างประเทศ (ตะวันตก) จะระบุมุมกล้องและหมายเลขของกล้องอย่างละเอียดทุกตอน ซึ่งผู้กำกับการแสดง เป็นผู้กำหนดล่วงหน้า เจ้าหน้าที่ฝ่ายถ่ายทำทุกคนจะได้ซักซ้อมอย่างน้อย 2-3 ครั้ง เพื่อไม่ให้ผิดพลาด แล้วจึงถ่ายจริง ซึ่งต่างจากวิธีการของไทยมักไม่มีการซ้อมถ่ายมากนัก นอกจากบางคณะ ในสมัยปัจจุบันซึ่งมีความละเอียดขึ้น ในสมัยแรกเริ่มผู้กำกับภาพอาจมาดูการซ้อมละคร เพียงครั้งเดียวแล้วถ่ายเลยเพื่อประหยัดเวลา เมื่อถึงตอนนั้นผู้กำกับการแสดงก็ไม่มีอำนาจปล่อยให้เป็นหน้าที่ของเจ้าหน้าที่ถ่ายทำเท่านั้น

3) รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ดังกล่าวแล้วว่า นักแสดงและผู้กำกับการแสดงละครเวทีรุ่นสงคราม ได้เข้าวงการละคร โทรทัศน์ เวทีละครพูดก็ร้างรา มีแต่ชมรมการละครตะวันตกหรือพวกนักเรียนเก่าต่างประเทศร่วมกัน แสดงเพื่อการกุศลนา ๆ ครั้ง จนเมื่อเกิดการพัฒนาการละครสมัยใหม่ขึ้น ในมหาวิทยาลัย ในสมัย รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาที่จริงมีการเรียน การสอนบทละคร ตะวันตกในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะอักษรศาสตร์ในภาควิชาภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสมานานแล้ว แต่สำหรับบทละครสมัยใหม่ หมายถึงละครแนวเหมือนจริง เช่น ของ อิบเซน หรือ เชคอพ (Chekhoy) ฯลฯ นั้นมีในระยะหลัง พ.ศ. 2500 อาจารย์สดใส วานิชวัฒนา (ต่อมาคือ รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล) เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนศิลปะการละครสมัยใหม่เป็นคนแรกในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2507 หลังจากอาจารย์ได้สำเร็จการศึกษาปริญญาโททางการละคร จากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ที่เบิร์กเลย์ (University of California at Berkeley) และได้มีประสบการณ์แสดงภาพยนตร์และ ละครในสหรัฐอเมริกา ได้รับ est Actress Award และรางวัล Best Original Play อาจารย์ได้กลับมาสอนวิชาประวัติพัฒนาการละครของตะวันตก และละครของเชกสเปียร์ที่ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้เริ่มจัดแสดงและกำกับละครภาษาอังกฤษ เรื่องแรก คือ The Importance of Being Earnest ของออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde) พ.ศ. 2507 The Matchmaker ของทอร์นตัน ไวล์เดอร์ (Thornton Wilder) พ.ศ. 2508 เป็นภาษาอังกฤษ และละครแปลภาษาไทย เรื่องลูกของแม่ จากเรื่อง The Silver Lord ของซิดนีย์ โฮวาร์ด (Sidney Howard) และในปีเดียวกันก็เปิดหลักสูตรวิชาเอกและโท ภาควิชาศิลปะการละครเป็นครั้งแรก มีการละครสมัยใหม่ การแสดง (acting) การกำกับการแสดง การออกแบบฉาก เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า โดยมีอาจารย์ชาวอเมริกันร่วมสอน ได้แก่ ดร. เฮลสไตน์ (Dr. Helstein จาก University of California at Los Angeles U.C.L.A.) สอนการแสดง อาจารย์แบร์รี เค. สมิท (Barry K. Smin) แต่งกาย ฉาก แสง พระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร สอนวรรณกรรมบทละคร และรศ. สดใส สอนพัฒนา

การการละคร ละครเชกสเปียร์ และวิชาอื่น ๆ รศ. สดใส ได้แปลดัดแปลงและกำกับการแสดงละครสมัยใหม่หลายเรื่องในแนวต่าง ๆ กัน ได้แก่ และผู้แพ้ จากเรื่อง With All Love [Hate You ของลินดามิตเชลล์ (Linda Mitchell) พ.ศ. 2520 คนดีของเสฉวน แปลจาก The Good Woman of Setzuan ของเบอร์ทอลท์ เบรชท์ พ.ศ. 2522 พรายน้ำ ดัดแปลงจาก Online ของฌอง กีโรโด (Jean Giraudoux) พ.ศ. 2525

สรุปโดยรวมแล้ว รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้นำแนวละครสมัยใหม่หลายแนว คือ แนวสัจนิยม เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ สัญลักษณ์นิยม อิมเพรสชันนิสม์ และละครแนวเอปิกมาให้นิสิตได้ฝึกหัดและแสดงเป็นแบบอย่างให้แก่นักละครไทยรุ่นใหม่ นิสิตแต่ละรุ่นได้มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ในแนวที่ตนถนัด ฝึกหัดวิธีการกำกับการแสดงสมัยใหม่ในแนวของสตานิสลาฟสกี และแนวต่าง ๆ ที่มีประโยชน์ ตลอดจนเทคนิคการละครทางฉาก แสง สี เสียง เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ในแนวสมัยใหม่ ได้มาตรฐานสากล นิสิตเหล่านี้เมื่อสำเร็จการศึกษาไปแล้วได้ไปทำงานในวงการละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ สื่อมวลชน การโฆษณา การศึกษา การพัฒนาด้านต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง มีชื่อเสียงต่อมาหลายคนและ ได้ก่อตั้งคณะละคร บริษัทและธุรกิจที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละครและการแสดงหลายแห่ง โดยร่วมกับบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมหาวิทยาลัยอื่นที่ได้ศึกษาการละครหรือ สนใจการละคร เช่น คณะละคร 28 บริษัทแดสเอ็นเตอร์เทนเมนต์ บริษัท เจเอสแอล เป็นต้น ซึ่งใน ปัจจุบันจัดแสดงละครสมัยใหม่ให้แก่สาธารณชนในวงกว้างทั้งทางละครเวทีและโทรทัศน ต่อมา พ.ศ. 2523 รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้บุกเบิกเป็นผู้อำนวยการสอนการแสดงทางละครโทรทัศน์ให้ แก่สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 เพื่อพัฒนาคุณภาพของนักแสดงรุ่นใหม่ และได้นำวิธีฝึกการแสดงและกำกับการแสดงสมัยใหม่มาเผยแพร่อย่างกว้างขวาง ผลงานกำกับการแสดงละครโทรทัศน์ที่มีชื่อของท่าน คือ คนดีศรีอยุธยาและคำพิพากษา คณาจารย์ในภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งส่วน ใหญ่เป็นลูกศิษย์ได้สืบทอดเจตนารมณ์ของท่านต่อมาในภาควิชาศิลปการละคร คณะ อักษรศาสตร์และจัดแสดงละครทั้งสมัยเก่าและสมัยใหม่ในแนวต่าง ๆ ทั้งที่เป็นละครแปลและ ดัดแปลงจากบทละครตะวันตก ซึ่งรวมถึงละครกรีกโบราณ และละครของเชกสเปียร์และโมลิแยร์ ส่วนใหญ่จะใช้แนวการแสดงและการกำกับการแสดงสมัยใหม่ ทั้งแนวเหมือนจริง เหนือจริงหรือต่อต้าน แนวเหมือนจริง และแนวยุคสมัย (period) เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ หรือนำมาจากเรื่องตะวันออกหรือไทยจะมีเป็นส่วนน้อย

4) ศาสตราจารย์ดร.มัทนี รัตนิน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นสถาบันอุดมศึกษาแหล่งที่สองซึ่งมีการเรียนการสอนระดับปริญญาตรีในด้านการละครเริ่มจากวรรณกรรมบทละครตะวันตก และตะวันออกในวิชาพื้นฐานด้านบน คือ วิชา “มนุษย์กับวรรณกรรมเอกของโลก” ซึ่งเป็นวิชาหนึ่งที่นักศึกษาปีที่ 1 ทุกคนสามารถเลือกได้ และศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน เป็นผู้สอนตั้งแต่ พ.ศ. 2505 เป็นต้น วรรณกรรมบทละครตะวันตกที่ศึกษา ได้แก่ Hamlet

ของเชกสเปียร์ และมด The Iliad ของโฮเมอร์ บางตอนซึ่งเป็นรากฐานที่มาของบทละครกรีกเกี่ยวกับสงครามเรื่อง The Trojan Women ของ ยูริพิดีส และ เรื่อง Agamemnon ของชอโฟคลีส เป็นต้น วรรณกรรมตะวันออกที่เป็นรากฐานของบทละคร ได้แก่ มหากาพย์รามายณะของวัลมิกิ และมหาภารตะของอินเดีย และวรรณกรรมบทละครของไทย ได้แก่ พระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ 1 เรื่อง รามเกียรติ์ ต่อมาใน พ.ศ. 2509 มีการเปิดหลักสูตรปริญญาตรี สาขาภาษาและวรรณคดี อังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มีวิชาบทละครของเชกสเปียร์ บทละครอังกฤษสมัยต่าง ๆ ในวิชาพัฒนาการของวรรณคดีอังกฤษ วิชาบทละครสมัยใหม่ของตะวันตก และวรรณกรรมเอกของเอเชีย ซึ่งรวมวรรณกรรมบทละครด้วย ในปี พ.ศ. 2514 ผู้เขียนได้ริเริ่ม จัดแสดงละครสมัยใหม่เป็นครั้งแรกในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เพื่อเป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตร โดยให้นักศึกษาร่วมกันแปลบทละครเรื่อง Death of a Salesman ของอาเทอร์ลเลอร์ ผู้เขียนเป็นผู้ตรวจแก้เรียบเรียง ให้ชื่อว่า อวสานของ เซลส์แมน และกำกับการแสดงร่วมกับอาจารย์ชาวอเมริกัน แกรี คาร์กิน (Gary Carkin) หลังจากที่ประสบความสำเร็จอย่างมากจากละครเรื่องแรกนี้ ก็ได้จัดแสดงเรื่อง รถรางคนนั้น ชื่อปรารถนา (ผู้เขียน แปลจากเรื่อง A Streetcar Named Desire ของเทนเนสซี วิลเลียมส์) พ.ศ. 2515 และเรื่อง วัยรุ่น (อาจารย์สุชาวดี ตัณฑวณิช ดัดแปลงบทจาก Ah, Wilderness ของทอร์นตัน ไวล์เดอร์) พ.ศ. 2516 ทั้งสองเรื่องนี้ ผู้เขียนร่วมกำกับการแสดงกับอาจารย์แกรี คาร์กิน เช่นกัน ตั้งแต่ พ.ศ. 2514 เป็นต้นมาได้ เปิดสอนวิชาการแสดงและกำกับการแสดงใช้แนวสอนสมัยใหม่ ซึ่งรวมถึงระบบของสตานิสลาฟสกีเป็นสำคัญ พ.ศ. 2518 ผู้เขียนเป็นผู้ริเริ่มเปิดหลักสูตรวิชาโทการละครและ พ.ศ. 2529 เปิดหลักสูตร สาขาการละครอยู่ในคณะศิลปศาสตร์ ใน พ.ศ. 2538 ตั้งเป็นโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ซึ่งมีสาขาการละครและสาขาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ วิชาเลือกในสาขานาฏศิลป์ ดนตรี และศิลปะการออกแบบอุตสาหกรรม สำหรับกิจกรรมการละครสมัยใหม่ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีการจัดแสดงละคร ประจำปีของสาขาการละคร ซึ่งดัดแปลงหรือแปลจากบทละครตะวันตก ตะวันออกและไทย บางเรื่องมาจากนวนิยายไทยหรือต่างประเทศ นักศึกษาสามารถเลือกแนววิชาได้ 1 สาย คือ วรรณกรรมบทละคร ศิลปะการแสดงและกำกับการแสดง การละครเพื่อการศึกษา และการละครทั่วไป ในปีที่ 4 นักศึกษาวิชาเอกทุกคนต้องเขียนปริญญานิพนธ์ ซึ่งอาจเป็นงานวิจัย หรือการแสดงในแนวที่ตนถนัด ลักษณะสำคัญของการเรียนการสอนของสาขาการละครมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คือ การเน้นความสมดุลระหว่างละครตะวันตกไทยและตะวันออกกับการละครเพื่อการพัฒนาสังคม และการศึกษา ทุกภาคนักศึกษาแต่ละชั้นปีจะนำละครออกไปแสดงยังชุมชน ในชนบทที่ด้อยพัฒนา และไปศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของท้องถิ่นต่าง ๆ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการละครของตนและใช้ เป็นสื่อทางการศึกษา ทั้งทางโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และเวที โดยการควบคุมอำนวยการของอาจารย์วันดี ลิมปิวัฒนา บุคคลสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงเก่าแก่ คือ หุ่นกระบอกไทย นาฏศิลป์ ดนตรี ไทยและผสมผสานเทคนิคสมัยใหม่

กับเทคนิคของไทยเดิมเพื่อการพัฒนาสังคม สาขาการละครได้รับความช่วยเหลือสนับสนุนจากรัฐบาลต่างประเทศ เช่น ออสเตรเลีย แคนาดา นอร์เวย์ สวีเดน ในการใช้การละครเพื่อพัฒนาเยาวชนที่ด้อยโอกาสและมีปัญหาสังคม เช่น โสเภณีเด็ก การติดยาเสพติด โรคเอดส์ เป็นต้น อาจารย์สมพร โถปัญญา ฟราช ได้นำศิลปะละครใบ้ และลีลาสมัยใหม่มาใช้ในการบำบัด เยาวชนพิการทางหูและเป็นใบ้ ตลอดจนเทคนิคแสงสีสมัยใหม่จากแนวทางของฝรั่งเศส อาจารย์ต่าง ประเทศที่ได้มีส่วนช่วยพัฒนาการเรียนการสอนในสาขาคือ อาจารย์แกรี คาร์กิน จากสหรัฐอเมริกา อาจารย์ริชาร์ด อี. ฮิวส์ จากอังกฤษ ได้กำกับการแสดงละคอนของเชกสเปียร์และกรีกร่วมกับผู้เขียน อาจารย์ริชาร์ด ทอลลอช (Richard Talloch) ผู้เชี่ยวชาญออสเตรเลียนทางการละครสำหรับเยาวชน และการพัฒนาสังคม นาฏศิลปินญี่ปุ่น จากมหาวิยาลัยทามากาวา (Tamagawa University) ซึ่งมี โครงการแลกเปลี่ยนกับสาขาการละคอน มาร์โค ลัลลีย์ (Marco Lully) จากอิตาลี สอนศิลปะการแสดง แนว Commedia delir Arte ปีเตอร์ เมชเก้ (Peter Meschke) สอนศิลปะหุ่น เป็นต้น คณาจารย์ประจำของสาขาได้รับการศึกษาทางการละคร และมีประสบการณ์จากสหรัฐอเมริกา อังกฤษ ฝรั่งเศส ยุโรป เอเชีย และไทยมาผสมผสานในผลงานกำกับการแสดง การจัดแสดง การเรียน การสอนและการวิจัย ในปัจจุบันประสานงานกับคณาจารย์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์สาขาอื่น คือ นาฏศิลป์ไทยและสากล ดนตรีไทยและสากล ศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ และศิลปะการออกแบบอุตสาหกรรม ในปี พ.ศ. 2543 รศ.ดร.มาลินี ดิลกวานิช ผู้อำนวยการโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ และคณบดีคณะศิลปศาสตร์ ผู้สอนวิชาพัฒนาการของการละครตะวันออก และเป็นผู้เชี่ยวชาญทางภาษาและวรรณคดีจีน ได้ริเริ่มการฝึกจิ๋วให้แก่นักศึกษาการละครและจัดแสดงร่วมกับศิลปินอาชีพ อาจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ชวาและอินเดียได้สอนนาฏศิลป์เหล่านี้ให้แก่ นักศึกษาและแสดงในเรื่อง บุษบา - อุณากรรณ (พ.ศ. 2537) และ พิมพิลาไลย (พ.ศ. 2539) อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ หัวหน้าสาขาการละคร (พ.ศ. 2540 - 43) เป็นผู้นำในการวิจัยศิลปะการแสดงและ วรรณกรรมท้องถิ่น และการผลิตสื่อการศึกษาร่วมกับกระทรวงศึกษาธิการ ศูนย์เทคโนโลยีเพื่อการพัฒนาการศึกษาโดยผสมผสานวิชาการและเทคนิคสมัยใหม่จากตะวันตกกับศิลปะไทย ซึ่งนำเผยแพร่ตามโรงเรียนในจังหวัดต่าง ๆ ผลงานละครในสาขาการละครของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีพัฒนาการ 3 ระยะ คือ ระยะแรก เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2514 - 16 เป็นการจัดแสดงละครแปลจากตะวันตก ระยะที่ 2 เป็นการดัดแปลงละครตะวันตก นวนิยายไทย และต่างประเทศเป็นละครไทยสมัยใหม่ในแนวนำเสนอต่างๆ ทั้งละครพูด ละครเพลง ละครประกอบลีลาและนาฏศิลป์ เช่น ละครกรีกเรื่อง สิ้นแผ่นดิน (จาก The Trojan Women ของซอโฟคลีส) ดัดแปลงเป็นละครเชกสเปียร์ เรื่อง มงป่ามหาบุรุษ (จาก Macbeth) ดัดแปลงเป็นมองโกเลีย โอเปร่ายาจก (จาก The Threepenny Opera ของเบรชท์) ดัดแปลงเป็นเซี่ยงไฮ้, เมื่อหัวใจจะรัก (จากตำนานเทพเจ้ากรีก คิวปิดกับไซคี) บทโดยอาจารย์มาริสา เกศมณี และอาจารย์สมพร โถปัญญา ฟูราช ผู้กำกับ

การแสดง, ซูสีไทเฮา (จากนวนิยายของ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช) พ.ศ. 2524 แม่เบี้ย (จากนวนิยายของวาณิช จรุงกิจอนันต์) พ.ศ. 2531, รักเธอชั่วนิรันดร์ จากนวนิยาย The Great Gatsby ของ เอฟ สก็อต ฟิตซ์เจอราลด์ (F. ScottFitzgerald) พ.ศ. 2538, รามา-สีดา (จาก รามเกียรติ์ ของรัชกาลที่ 1) พ.ศ. 2538 Webber) พ.ศ. 2528, ละครเพลง เช่น เหมียว จาก Cats ของแอนดรูว์ ลอยด์ เว็บเบอร์, แก๊ง จาก The West Side Story ของ ลอเรนตส์, เบิร์นสไตน์ และซอนด์ไฮม์ (Laurents, Bernstein และ Sondheim) พ.ศ. 2523, ภพรักจาก Round Dance ของอาเทอร์ ชไนต์เซอร์ (Arthur Schnitzer) พ.ศ. 2543 เป็นต้น โดยอาจารย์เต็มเดือน เกษะโกมลเป็นผู้มีบทบาทมากในการฝึกนาฏศิลป์ตะวันตกและสากลในละครสมัยใหม่เหล่านี้ ระยะที่ 3 แนวโน้มปัจจุบันของการละครของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คือ การพยายาม พัฒนาบทละครไทยสมัยใหม่ การผสมผสานนาฏศิลป์ลีลา ดนตรี และละครไทยกับต่างประเทศทั้ง ตะวันออกและตะวันตก และการพัฒนาศิลปะการแสดงและพัสตราภรณ์ท้องถิ่นของไทย โดยนำเสนอในรูปแบบใหม่ แต่ยังคงอนุรักษ์ศิลปะไทยเดิม ไว้ในรากฐานเพื่อเป็นแก่นของศิลปะ ซึ่งมีกิ่งก้านสาขาแผ่ไป ด้วยวิธีการและเทคนิคสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยของรัฐอีกแห่งหนึ่งที่มีหลักสูตรปริญญาตรี ทางการละคร คือ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (วิทยาเขตทับแก้ว) ในระยะแรกเริ่มมีผลงานเป็นละครแปลจากตะวันตก และละครพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 อาจารย์เด่นดวง พุ่มศิริ เป็นผู้ก่อตั้งในระยะหลัง ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา มีแนวโน้มที่จะจัดแสดงเรื่องจากวรรณกรรมไทยสมัยใหม่และบทภาพยนตร์ตะวันตก เช่น ความเข้าใจผิด (จาก Le Malentendu ของกามูส์ (Camus)) พ.ศ. 2525 ผู้บริสุทธิ์ (Les Justes ของกามูส์) กาลกิณีกลียุค (จาก กวีนิพนธ์ของอุทัยวรรณ เจริญวัย) พ.ศ. 2541 เรายังมีชีวิตและยังใฝ่ฝันอยู่จากบทเขียนของวิทยากร เชียงกูล พ.ศ. 2541 12คนพิพากษา (จากภาพยนตร์ Twelve Angry Men) พ.ศ. 2542 ที่กล่าวมานี้เป็นผลงานกำกับการแสดงของ อาจารย์สกุล บุณยทัต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร) เป็นอีกแห่งหนึ่งที่เปิดหลักสูตรวิชาเอกศิลปะการแสดงอยู่ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ มี 3 แนว คือ ศิลปะการแสดงและกำกับการแสดง วรรณกรรมการละคร และการออกแบบฉาก เครื่องแต่งกาย มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นสถาบันเอกชนที่เปิดหลักสูตรวิชาเอกศิลปะการแสดง ในคณะ นิเทศศาสตร์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2532 มีแนวการเรียนการสอนคล้ายศิลปการละครของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ เพราะมีคณาจารย์จากภาควิชาศิลปการละคร จุฬาฯ เป็นผู้ช่วยร่างหลักสูตรและสอน ผลงานละครประจำปีเป็นละครแปลและดัดแปลงจากตะวันตก เช่น ฝันกลางฤดูร้อน (จาก A Midsummer Night's Dream ของเชกสเปียร์) พ.ศ. 2533 เมื่อสิ้นมรสุม (แปลจาก After the Fall ของอาเทอร์ มิลเลอร์) พ.ศ. 2536 อาชญาอาชาไนย (ดัดแปลงจาก Equus ของปีเตอร์ เชฟเฟอร์)

สรุปได้ว่า การละครตะวันตกเริ่มตั้งแต่การละครยุคกรีก มีการรำเฉลิมฉลองเทพเจ้า เป็นการแสดงที่เหมือนกับละคร วิวัฒนาการมาจากพิธีกรรม นักแสดงสมัยนี้เน้นการใช้เสียงและการปรากฏตัว

อยู่กับที่และสำหรับการละครของโรมัน มีรูปแบบการแสดงที่ค่อนข้างหยาบคาย ต่อมารูปแบบการแสดงเหล่านี้ไม่เป็นที่พอใจต่อคริสตจักร กิจกรรมการแสดงทั้งหมดจึงยุติลงจนถึง พ.ศ. 1400 สมัยที่คริสตจักรทำให้ละครกลับมาฟื้นตัวอีกครั้งหนึ่ง ด้วยการเริ่มจัดการแสดงเป็นฉากสั้น ๆ ประกอบเรื่องราวจาก พระคัมภีร์ไบเบิล ทำให้การละครอังกฤษมีรูปแบบละครเด่นชัดการละครในฝรั่งเศสรักษาลักษณะ ตามแบบละครยุคกลาง จนมาถึงประมาณ พ.ศ. 2100 จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ คือ เกิดละครนีโอคลาสสิค ต่อมาการละครเริ่มแพร่หลายไปทั่วยุโรป ระหว่างปี พ.ศ. 2200 – 2300 ทั้งในอังกฤษ อิตาลี ฝรั่งเศส เยอรมัน รัสเซีย เดนมาร์ก ฯลฯ ประเภทของละครที่เกิดใหม่ในยุคนี้ที่น่าสนใจ คือ ละครโรแมนติก และละครเมโลดรามา และสำหรับการแสดงในประเทศไทยการละครมีมากมายและเป็นที่น่าสนใจต่อผู้ชมและยังมีนักศึกษา ตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ที่สนใจและต้องการนำเสนอความคิดที่แปลกใหม่ ในหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ละครเพลงกลายเป็นละครที่มีผู้นิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ และเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดแบบหนึ่งในโลกบันเทิง ธุรกิจผู้สร้างสรรค์จึงเกิดความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในเรื่องเดิมแต่นำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยนำเนื้อเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก มาทำเป็นการแสดงละครเพลง

2.2 ความเป็นมาของละครเพลง

ในสมัยรัชกาลที่ 7 ละครร้องและรำตามแบบของคณะปรีดาลัยของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มเสื่อมความนิยมลง ละครพูดและละครพูดสลับรำและมีการร้องประกอบได้รับความนิยมแทน โดยเฉพาะเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครและบทเพลงไว้หลายเรื่องซึ่งเป็นแนวเพลงไทยสากล

ละครเพลง (Musical theatre) เป็นรูปแบบของละครอย่างหนึ่งที่นำดนตรี เพลง คำพูด และการเต้นรำ มาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้เข้าถึงการแสดงอารมณ์ ความสงสาร ความรัก ความโกรธ ความเศร้า รวมไปถึงการดำเนินเรื่องราวผ่านออกมาทางละคร คำพูด ดนตรี การเต้นรำ พร้อมกับเทคนิคฉากต่าง ๆ ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 การแสดงละครเพลงบนเวทีจะเรียกว่าง่าย ๆ ว่า มิวสิคัล (musicals)

ในยุคเริ่มต้นของละครเพลงเกิดขึ้นเพราะได้รับอิทธิพลทางการแสดงจากประเทศทางแถบยุโรป ซึ่งจะเป็นลักษณะออกแนวโอเปร่า คือมีรูปแบบการร้องเพลงในแบบฉบับโอเปร่าร่วมไปกับการแสดง และมีโครงเรื่องลักษณะดูเกินจริง ส่วนมากเนื้อหาจะเกี่ยวข้องกับความรัก โดยมีการนำท่าเต้นประกอบในการแสดงที่เรียกกันว่า โรแมนติก บัลเล่ต์ (Romantic Ballet) เช่น เรื่อง The Red Mill, Naughty Marietta, Sweethearts

ยุคที่สอง เข้าสู่ละครเพลงสัญชาติอเมริกันโดยแท้ คือทั้งรูปแบบการประพันธ์ เค้าโครงเรื่อง และองค์ประกอบของละครที่บอกเล่าเรื่องราวของชาวบ้าน ใช้เพลงป๊อบเป็นตัวดำเนินเรื่อง มีการเปลี่ยนฉาก ให้ดูน่าสนใจ

ยุคที่สาม เนื้อหาและเรื่องราวของละครเพลงในยุคนี้จะเน้นการนำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นชีวิตจริง ด้วยการนำเอาบทกวี วรรณคดีมาแสดงแล้วผสมผสานเนื้อเรื่อง พร้อมใส่การเต้นรำเข้าไปประกอบในการแสดงมากขึ้น ละครเพลงในยุคนี้จะมีลักษณะเป็นละคร Drama) ทำให้ดูสมบูรณ์กว่าในยุคก่อน ๆ ผลงานที่สร้างชื่อเสียงในยุคนี้คือ Oklahoma, South Pacific, The King and I, My Fair Lady, The Sound of Music, Camelot, Funny Girls

ยุคที่สี่ ถือได้ว่าเป็นการปฏิวัติรูปแบบใหม่ของวงการละครเพลง คือการมุ่งเน้นไปยังเรื่องราวของวีรบุรุษ ความรักที่ยิ่งใหญ่ตระการตา หรือนำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นชีวิตจริงของสังคมในแง่มุมต่าง ๆ ที่คนทั่วไปอาจไม่ได้นึกถึง มักจบลงด้วยความสุข หรือเป็นสิ่งที่สังคมอยากให้เป็น และยอมรับได้ อาจจะมีการนำเพลงร็อกแอนด์โรลมาประกอบในการแสดงด้วย ปัจจุบันละครเพลงได้มีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง มีการนำเทคโนโลยี เข้ามาใช้มากขึ้น เพื่อปรับเปลี่ยนให้ทันสมัย เพื่อให้ดูสมจริงและอลังการไม่ว่าจะเป็นการนำคอมพิวเตอร์เครื่องยิงเลเซอร์ เครื่องสร้างภาพ 3 มิติ เครื่องจำลองธรรมชาติเทียม ทำให้ละครเพลงมีจุดเด่นเพิ่มขึ้น น่าชม ตื่นเต้น เร้าใจ รวมทั้งสร้างความประทับใจตลอดการชมละครเพลง

ละครเพลงในประเทศไทย เป็นละครของเอกชนที่เกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ละครที่มีชื่อเสียงนี้คือ "คณะจันทโรภาส" เป็นละครของนายจวงจันทน์ จันทร์คณา (พรานบูรณ์) สิ่งหนึ่งที่พรานบูรณ์ทำเป็นหลักคือ ปรับปรุงเพลงไทยเดิมที่มีทำนองร้องเอื้อน มาเป็นเพลงไทยสากล ที่ไม่มีทำนองเอื้อน นับเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงเพลงไทยเดิมมากทีเดียว

ผู้ริเริ่มการเปลี่ยนแปลงเพลงไทยสากลในยุคนั้น คือ พรานบูรพ์ หรือจวงจันทร์ จันทร์คณา แห่งคณะละครแม่เลื่อน ไวนุนานิน และคณะจันทรโรภาสโดยได้นำเพลงละครร้องที่มีทำนองสองชั้นมาใส่เนื้อร้องแทนทำนองเอื้อนเรียกว่า เพลงเนื้อเต็ม ผลงานของครูเพลงทั้งสามท่านได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ได้บันทึกแผ่นเสียงกับห้าง ต.เง็กชวน (ตรากระต่าย) โดยเฉพาะเพลง "จันทร์เจ้าขา" ของพรานบูรพ์ ขายแผ่นเสียง ได้มากที่สุด จึงถือกันว่า "พรานบูรพ์" เป็นผู้ริเริ่มและปฏิรูปเพลงไทยสากล

ละครร้องคณะจันทโรภาส เป็นคณะละครร้องคณะหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งมีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ประจำคณะ กล่าวคือ มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบในการแสดงละครร้องเป็นคณะแรก การร้องมีวิธีการร้องแบบเนื้อเต็ม คือ การร้องที่ไม่มีการเอื้อนเหมือนอย่างเพลงไทยรวมทั้งการใช้ผู้หญิงแสดงล้วนตามแบบละครร้องของปรีดาลัย

ลักษณะสำคัญของละครร้องของคณะจันทโรภาสพรานบูรณ์อยู่ที่ตัวผู้แสดง ซึ่งจะต้องมีคุณสมบัติ 4 ประการ คือ มีความสามารถในการร้องเพลง มีน้ำเสียงไพเราะ มีรูปร่างที่สมส่วนและมีลีลาท่าทางที่เหมาะสมกับบทบาท ลักษณะการแต่งกายจะแต่งกายตามท้องเรื่อง เพื่อเพิ่มความสมจริง ทำให้เป็นที่นิยมของผู้ชมในสมัยนั้น

แต่ต่อมาละครร้องไม่อาจต้านกระแสของภาพยนตร์ฝรั่งที่มาในเผยแพร่ในเมืองไทยได้ความนิยม ในละครร้องเสื่อมลง ขณะที่ภาพยนตร์พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว มีบริษัทสร้างภาพยนตร์ของคนไทยเกิดขึ้นคือ บริษัทศรีกรุงภาพยนตร์ และบริษัทไทยฟิล์ม จากตอนแรกถ่ายภาพยนตร์เงียบต้องใช้คนพากษ์ ต่อมา เป็นภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม และทำให้เกิดเพลงประกอบภาพยนตร์ที่มีความไพเราะขึ้นมากมาย จากผลงานการประพันธ์ของขุนวิจิตรมาตรา พรานบูรพ์ นารถ ถาวรบุตร หม่อมหลวงพวงร้อย สนิทวงศ์ สกนธ์ มิตรานนท์ จนกระทั่งเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเหตุให้ภาพยนตร์จากต่างประเทศต้องหยุดไปพร้อมกับบริษัทภาพยนตร์ของคนไทยก็ต้องปิดกิจการลง

2.3 บทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เพราะในบทพระราชนิพนธ์นี้เป็นบทที่มีเนื้อหาน่าสนใจและสมบูรณ์ที่สุด ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาปรับใช้ในการแสดงละครเพลง โดยมีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก เพื่อให้การแสดงมีความกระชับได้ใจความ โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาใด ๆ และได้นำบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาดังนี้

เที่ยวเตร่ตระเวนหาคู่ ดูใครจะต้องตาก็หาไม่
ยิ่งกำหนัดกลัดกลุ้มคลุ้มใจ ก็เหาะข้ามสมุทรไปก็ฤทธา ฯ
ฯ 2 คำ ฯ เชิด
ครั้นถึงฟากฝั่งสาคร บทจรตามแถวแนวป่า
เที่ยวเสาะแสวงทุกแห่งมา จนถึงโคทาวารี ฯ
ฯ 2 คำ ฯ ชุบ
เมื่อนั้น พระจักรแก้วทรงสวัสดิ์รัศมี
ตั้งพรตกองกูณฑ์พิธี โดยเพศโยคีชีไพร
เนาในศาลาทิพอาสน์ ซึ่งโกสีย์ประสาทสรรค์ให้
ปราศจากทุกข์โศกโรคภัย ตั้งใจภาวนารักษาฌาน

กับพระลักษมณ์นางสีดาโฉมยง สามองค์เป็นสุขเกษมศานต์
ไม่มีศัตรูหมู่มาร จะมาแผ้วพานถึงกุฎี ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

ครั้นเวลาจวนแจ้งแสงทอง ปักษาเพรียกพร้องอึงมี่
เคยชำระสระสรงวารี ก็เสด็จจรลีลงมา ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

เมื่อนั้น ฝ่ายนวลนางสำมนักขา
แลไปเห็นพระจักรา รูปทรงโสภาอำไพ
พินิจพิศทั่วทั้งองค์ มีความพิศวงสงสัย
จะว่าพระอิศวรเรืองชัย ก็ไม่มีสังวาลนาคี
จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่
จะว่าท้าวหัสนัยน์ ไยจึ่งไม่ทรงวิเชียรจักร
จะว่าพระสุริยาวรารักษ์ ก็ชักรถอยู่ในเมฆา
ครั้นจะว่าองค์พระจันทร ก็ผิดที่จะจรจากเวหา
ชะรอยจักรพรรดิกษัตรา มละสมบัติมาเป็นโยคี
ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม รสรักรึงรุมดั่งเพลิงจี่
อกใจไม่เป็นสมประดี อสุรีคลั่งเคลิ้มวิญญาณ ฯ

ฯ 12 คำ ฯ เพลง

เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
ครั้นเสร็จโสรจสรงชลธาร ผ่านฟ้ากลับมายังกุฎี ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี
เห็นเสด็จขึ้นจากนัที จรลีไปบรรณศาลา
ชะแง้แลตามจนลับเนตร เทวษเศร้าสร้อยละห้อยหา
เดินกรายชายดูไม่เห็นมา อสุราสะท้อนถอนใจ
คอยจนสิ้นสีรวีวรรณ แสงจันทร์ส่องแจ้ง จำรัสไข
พอเห็นถ้ำแก้วอำไพ ก็เข้าไปอาศัยนิทรา ฯ

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

เอนองค์ลงกับสิงขร ยอกรก่ายพักตร์ถวิลหา
คะนึงโฉมพระทรงฤทธิ์ให้ติดตา กามาเดือดดิ้นพันทวี
จะทำไฉนนะอกเอ๋ย จึ่งจะได้ชมเชยพระโฉมศรี

ยังจะรู้หรือว่าน้องนี้ หวังฝากชีวีชีวาลัย
ครวญพลางแว่วเสียงนกร้อง เอะพระเรียกน้องหรือไฉน
ลุกขึ้นเหลียวแลแปรไป คว้าไขว่ไม่พบภูธร
ทรุดลงกอดมือตะลึงคิด ราคร้อนรุมจิตดั่งพิษศร
แต่เวียนลุกเวียนนั่งเวียนนอน ทอดถอนฤทัยไปมา
โอ้พระทรามรักของน้องเอ๋ย ไฉนเลยไม่เสด็จมาหา
ให้ข้าทนทุกขเวทนา แต่ผู้เดียวโศกาอาลัย
ตั้งแต่เวลาปฐมยาม จะมีความผาสุกก็หาไม่
แต่นอนนั่งคลั่งคลุ้มกลุ้มใจ จนอุทัยส่องฟ้าธาตรี ฯ

ฯ 12 คำ ฯ กล่อม

เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
กองกูณฑ์กาลาอาหุดี สำรวมอินทรีย์ภาวนา
จนดาวเดือนเลื่อนลับอัมพร ทินกรเยี่ยมยอดภูผา
จึ่งเสด็จจากบรรณศาลา ลงมายังท่าชลธาร ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น นางสำมนักขายอดสงสาร
แอบอยู่ปากถ้ำสุรกานต์ เห็นพระอวตารเสด็จมา
มีความโสมนัสชื่นชม วันนี้จะสมปรารถนา
คิดแล้วร่ายเวทวิทยา อสุรานิมิตอินทรีย์

ฯ 4 คำ ฯ ตระ

งามทรงงามองค์อรชร งามดั่งอัปสรในราศี
งามคมงามขำงามที งามเนตรไม่มีราคิน
งามถันดั่งดวงบุษบง งามขนงวงวาดดั่งคันศิลป์
งามเอวอ่อนดั่งกินริน งามสิ้นสารพางค์กายา
เสร็จแล้วกรายกรลีลาศ นวยนาดออกจากคูหา
หยุดอยู่ที่ริมมรคา คอยท่าเสด็จบทจร ฯ

ฯ 6 คำ ฯ ฉุยฉาย

เมื่อนั้น พระนารายณ์สุริย์วงศ์ทรงศร
ครั้นเสร็จสระสรงสาคร ภูธรเสด็จขึ้นมา ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

เมื่อนั้น
แอบอยู่ที่ริมมรคา
มีความประดิพัทธ์กำหนัดจิต
ย่างเยื้องชำเลืองเนตรคลาไคล
จึ่งนวลนางสำมนักขา
เห็นพระยอดฟ้ายาใจ
จะใคร่เชยชิดพิสมัย
เข้าไปน้อมเกล้าอัญชุลี ฯ

ฯ 4 คำ ฯ ชุบ

เมื่อนั้น
ทอดพระเนตรไปเห็นนารี
จิ้มลิ้มพริ้มเพราแน่งน้อย
พักตร์ละอองผ่องเพียงดวงจันทร์
อันในหิมวาป่าเปลี่ยว
หรือนางนาคาสุราลุย
หากแสร้งแปลงกายอุบายกล
ยิ่งพิศยิ่งคิดสงกา
เจ้านี้นามกรชื่อใด
มาไยแต่ผู้เดียวนี้
พระภุชพงค์ทรงสวัสดิ์รัศมี
รูปทรงส่งศรีวิไลวรรณ
แช่มช้อยดั่งอัปสรสวรรค์
ทรงธรรม์ฉงนสนเท่ห์ใจ
หญิงเดียวไม่อาจมาได้
ยักขิณีผีไพรมารยา
จะประจญพรตกูกระมังหนา
ผ่านฟ้าจึ่งกล่าววาที
บ้านเมืองอยู่ไหนนะโฉมศรี
ในที่อรัญกันดาร ฯ

ฯ 10 คำ ฯ

เมื่อนั้น
ฟังเสียงฟังรสพจมาน
ซาบซ่านทุกขุมโลมา
ข้าชื่อสำมนักขาทรามวัย
ได้ผ่านลงการาชฐาน
อันตัวของข้านี้ร่วมครรภ์
บัดนี้จะให้มีคู่
น้องไม่จงใจเจตนา
บุญนำมาพบพระทรงฤทธิ์
จะขออยู่ปรนนิบัติในกุฏี
นางสำมนักขายอดสงสาร
ปานอมฤตฟ้ายาใจ
ชายตาค้อนคมประนมไหว้
เป็นน้องท่านไททศกัณฐ์
สนุกปานแดนดาวดึงส์สวรรค์
กุมภัณฑ์ถนอมดั่งดวงตา
สมสู่ด้วยวงศ์ยักษา
จึ่งหนีออกมาพนาลี
สมคิดข้าบาทบทศรี
ไปกว่าชีวีจะวายปราณ ฯ

ฯ 10 คำ ฯ

เมื่อนั้น
ได้ฟังวาจานางมาร
ดูกรน้องเท้าทศพักตร์
ว่าไยฉะนี้อรไท
พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
ผ่านฟ้าจึงตรัสตอบไป
สุริย์วงศ์พงศ์ยักษ์สูงใหญ่
ผิดเพศวิสัยอย่าเจรจา

ตัวเราทรงพรตเป็นฤๅษี อย่างนี้มิได้ปราถนา
จงเร่งกลับไปพารา ให้เป็นผาสุกสถาวร ฯ

ฯ 6 คำ ฯ เจรจา

เมื่อนั้น นางสำมนักขาดวงสมร
ได้ฟังบัญชาพระภูธร ทำทีค้อนคมแล้งตอบไป
อนิจจาควรหรือพระทรงลักษณ์ มาสลัดตัดรักน้องได้
จงเมตตาข้าบ้างอย่าสูญใจ ถึงผิดเพศวิสัยเป็นไรมี
อันการภิรมย์สมสู่ นางกินนรก็อยู่กับฤๅษี
ฝ่ายข้าก็เป็นสตรี จงรักภักดีพระทรงฤทธิ์
จะขออยู่เป็นโยมภูวนาถ สนองบาทด้วยใจสุจริต
ร่วมทุกข์ร่วมร้อนร่วมชีวิต ไม่คิดกลับไปพารา ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

เมื่อนั้น พระหริรักษ์จักรแก้วนาถา
ได้ฟังจึ่งตอบวาจา ว่าไยฉะนี้ไม่มีอาย
นี่เนื้อเพศยาทรลักษณ์ อัปลักษณ์กว่าหญิงทั้งหลาย
มายักเย้าเซ้าวี้กระแหย่งชาย อีแสนร้ายมารยาอาธรรม์
เร่งเร็วมึงเร่งกลับไป หาไม่จะม้วนอาสัญ
ตรัสแล้วเสด็จจรจรัล ไปยังอารัญกุฏี ฯ

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี
ฟังพระด่าว่าพาที ดั่งวารีทิพมาเจือใจ
ยิ่งแสนสวาทกลุ้มรุมรัก จะถือคำหนักก็หาไม่
ชะแง้แลตามเสด็จไป ฤทัยด่าวดิ้นพันทวี
ให้มืดมนสุดทนการสวาท ดั่งใจจะขาดลงกับที่
สติไม่เป็นประสมดี ก็รีบจรลีตามมา ฯ

ฯ 6 คำ ฯ เพลง

ครั้นถึงศาลาพนาเวศ สอดส่ายนัยน์เนตรชะแง้หา
จึ่งเห็นองค์อัครชายา ทรงโฉมโสภาวิลัยลักษณ์
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์ งามล้ำนารีในไตรจักร
มีสิริวิลาสประหลาดนัก ผิวพักตร์ผ่องเพียงจันทร

สตรีเหมือนกันยังพิศวง ตะลึงหลงด้วยความสโมสร
นี่หรือพระยอดฟ้ามิอาวรณ์ ตัดรอนกูเสียไม่อาลัย
จำเป็นจะมล้างชีวัน ชิงเอาผัวมันให้จงได้
คิดแล้วสำแดงฤทธิไกร กลับไปเป็นรูปอสุรี ฯ

ฯ 8 คำ ฯ ตระ

ขบเขี้ยวเคี้ยวฟันสนั่นก้อง สองตาดั่งเพลงจำรัสศรี
เข้าในอรัญกุฎี ไล่หยิกข่วนตีนางนงคราญ ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดสงสาร
ตกใจวิ่งหนีนางมาร ปิ้มปานชีวันจะบรรลัย ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

หน้าซีดตัวสั่นขวัญหาย วุ่นวายหาสมประดีไม่
ร้องตรีดหวีดหวาดึงไป ภูวไนยจงช่วยชีวี ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นยักษาไล่นางเทวี ภูมีกริ้วโกรธโกรธา
ฉวยคว้าได้คันธนูศร พระสี่กรกวัดแกว่งเงื้อง่า
ไล่ตีไล่รันอสุรา หวดซ้ายป่ายขวาพัลวัน ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น พระลักศมณ์สุริย์วงศ์รังสรรค์
อยู่ในศาลาอารัญ ได้ยินเสียงสนั่นเป็นโกลา
แลเห็นยักษีไล่พี่นาง พระเชษฐากั้นกางขวางหน้า
พระองค์กริ้วโกรธโกรธา ออกมาไล่จับอสุรี ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี
เหลือบไปเห็นน้องพระจักรี มีโฉมเลิศลักษณ์อำไพ
นวลละอองดั่งทองนพมาศ เสียวสวาทพูนเพิ่มพิสมัย
งวยงงหลงแลตะลึงไป อรไทลืมองค์พระรามา
พิศพระหริวงศ์ทรงจักร ก็ลืมแลพระลักษณ์กนิษฐา
ทั้งสองแม้นได้ภิรมยา จะบำรุงเสน่หาให้เหมือนกัน

ครั้นเห็นสีดางามกว่าตัว ก็เก่าหัวกริ้วโกรธมือสั่น
โผนทะยานไล่ลุกบุกบัน จะฆ่าชีวันนางเทวี ฯ

ฯ 8 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น สองพระองค์ทรงสวัสดิ์รัศมี
กริ้วโกรธพิโรธคืออัคคี เข้าไล่ราวีอสุรา ฯ

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

พระลักษมณ์กวัดแกว่งจะแสงขรรค์ ออกกั้นสกัดขวางหน้า
องค์พระหริรักษ์ศักดา เงื้อง่ามหาธนูทรง ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

ฝ่ายสำมนักขายิ่งบ้าใจ ไล่ตีสีดานวลหง
องค์พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์ หวดลงต้องกายอสุรี
พระลักษมณ์ผาดโผนโจนมา ถีบต้องอสุรายักษี
หันเหเซไปทันที ล้มลงเหนือที่สุธาธาร
แล้วโจนขึ้นเหยียบบอกไว้ แกว่งพระขรรค์ชัยฉายฉาน
จึ่งมีสีหนาทบัญชาการ ว่าเหวยอีมารอัปรีย์
มึงนี้สาธารทรลักษณ์ ชั่วช้าอัปลักษณ์บัดสี
เหตุใดมาทำเช่นนี้ ไม่กลัวชีวีจะมรณา ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

ครั้นว่าจัฆ่าให้มึงตาย โลกจะยินร้ายไปภายหน้า
กูนี้จะไว้ชีวา แต่จะทำให้สาน้ำใจ
ว่าพลางตัดกรรอนบาท ทั้งจมูกหูขาดเลือดไหล
แล้วไล่ตีซ้ำกระหน่ำไป จนไกลอรัญกุฎี ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี
เจ็บปวดชอกช้ำทั้งอินทรีย์ อสุรีเพียงสิ้นชีวัน
จะไปก็เสียดายสุดรู้ จะอยู่ก็กลัวจอาสัญ
วิ่งพลางเหลียวดูพระทรงธรรม์ จนถึงโรมคัลพารา ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

(บทละคร เรื่องรามเกียรติ์. 2553 : 531-539)

2.4 การสร้างละครเวที

การสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มีรูปแบบการสร้างคล้ายคลึงกับการสร้างละครเวที แตกต่างกันเพียงละครเพลงจะใช้เพลงเป็นการดำเนินเรื่อง ส่วนละครเวทีจะใช้บทพูดในการดำเนินเรื่อง จึงได้ยกเนื้อหาจากการสร้างละครเวที ทั้งขั้นตอนของการเตรียมการจัดแสดงละครเวที การวิเคราะห์บทละคร แนวการนำเสนอละคร การกำกับการแสดง การจัดแสดงและการเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่และหน้าที่ บทบาทของผู้กำกับการแสดงจากหนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที โดยมี ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน เป็นผู้แต่ง (2546) ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

ขั้นตอนของการเตรียมการจัดแสดงละครเวที

ฮาโรลด์ เครอแมน (Harold Clurman) ผู้กำกับการแสดงมีชื่อของสหรัฐอเมริกา กล่าวว่า

Choose a good script ... cast good actors and you'll be good directors.

เลือกบทละครที่ดี เลือกนักแสดงที่ดีสำหรับบทบาทของตัวละคร และท่านจะเป็นผู้กำกับการแสดงที่ดี

สิ่งสำคัญอันดับแรก คือ การเลือกบทละครที่ดี เหมาะสมกับโอกาสและผู้ชม ละครที่ไม่มีคุณภาพทั้งในด้านบันเทิงและสติปัญญาจะเป็นเหตุให้การจัดแสดงนั้นล้มเหลว ในขณะเดียวกันหากบทละครดี แต่ผู้แสดงไม่มีความสามารถเพียงพอที่จะถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมรับรู้ได้ถึงบทบาทและผู้กำกับการแสดงควบคุมสถานการณ์ไม่ได้ ไม่สามารถพัฒนาผู้แสดงละครก็ล้มเหลวได้เช่นกัน ถ้าบทดี แสดงดี กำกับการแสดงดี แม้ฉาก แสง สี เสียง เครื่องแต่งกายแต่งหน้า จะบกพร่องไม่สมบูรณ์ ละครนั้นก็ยังประสบความสำเร็จได้ ผู้กำกับการแสดงต้องมีจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และความรู้ที่จะดึงสิ่งที่มีคุณค่าของทุกฝ่ายมารวมกัน และ “บรรเลง”งานของตนที่เกี่ยวกับละครนั้นอย่างสุดความสามารถ และมีพลังในการตีความละครออกมาสู่ผู้ชม เช่นเดียวกับนักดนตรีในวงดุริยางค์ ซึ่งวาทยกร (Conductor) เป็นผู้กำกับการแสดง ตีความชิมโฟนีชิ้นนั้นและกำกับนักดนตรีแต่ละคนแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี (ดีด สี ตี เป่า) ให้ประสานเสียงกันได้อย่างไพเราะมีจังหวะและลีลาถูกต้อง

2.4.1 การเลือกบทละคร

1) เนื้อเรื่องมีเนื้อหาสาระน่าสนใจ ซึ่งผูกเรื่องไว้ตามโครงเรื่อง (plot) ที่น่าติดตามมีปมขัดแย้งที่ตื่นเต้น เร้าอารมณ์ (dramatic)

2) ตัวละครเอกและตัวขัดแย้งมีมิติที่ลึกลับซับซ้อนหรือน่าศึกษา มีสีสันและสะท้อนความจริงในมนุษยชาติ

3) มีแนวความคิดหลัก (theme) และแนวคิดอื่นที่สัมพันธ์กับชีวิตในโลกสากลเป็นสัจธรรมที่มีคุณค่า

4) มีความเหมาะสมกับโอกาสที่จะแสดง วัยวุฒิ และพื้นฐานของผู้ชม

5) มีความเหมาะสมกับสถานที่และลักษณะเวทีที่จะจัดแสดง เช่น แสดงกลางแจ้งหรือแสดงในโรงละครแบบเวทีพรอสซีเนียม ทรัสต์ หรืออะรีนา (proscenium stage, thrust stage, หรือ arena stage)

6) เป็นบทละครที่อาจจัดแสดงในแนว (style) ที่น่าสนใจ ซึ่งอยู่ในความถนัดและความสามารถของผู้กำกับการแสดงจะทำได้เป็นอย่างดี

2.4.2 การวิเคราะห์บทละครกับการกำกับการแสดง

สิ่งที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำเป็นอันดับแรกหลักจากได้เลือกบทละครที่จะแสดงแล้ว คือ การอ่านและวิเคราะห์บทละครอย่างละเอียด เพื่อให้ได้ข้อมูลทุกอย่างในการดำเนินเรื่อง การพัฒนาของตัวละคร อารมณ์ ความรู้สึก การกระทำ เหตุผล แนวคิดหลัก (theme) ของผู้ประพันธ์ ข้อคิด (ideas) ต่าง ๆ ที่ต้องการนำเสนอและแนวการนำเสนอ (style) การวิเคราะห์นี้ควรจะทำก่อนเริ่มซ้อมละครผู้กำกับการแสดงต้องแยกแยะแบ่งละครออกเป็นองค์ เป็นฉาก และหน่วยย่อย แต่ละหน่วย ซึ่งมาประกอบกันเป็นแต่ละฉาก จากฉากหนึ่งไปอีกฉากหนึ่ง พัฒนาการของเหตุการณ์และการกระทำจากจุดเริ่มต้นไปสู่ความขัดแย้งวิกฤตการณ์ จุดระเบิดและการคลี่คลายจนถึงจุดจบสรุป คือ ศึกษาตามแนวการสร้างบทของผู้ประพันธ์ จากฐานรากของเรื่องเหมือนการก่ออิฐเรียงจากก้อนแรกต่อขึ้นไปจนเป็นกำแพงสูงใหญ่ในการแบ่งฉาก (scene breakdown) ออกเป็นหน่วยย่อยนี้ ผู้กำกับการแสดงจะมองเห็นว่าในแต่ละหน่วยมีแรงจูงใจหรือแรงผลักดันอะไรที่ทำให้ตัวละครกระทำการต่าง ๆ รู้สึกคิด มีการตอบโต้ ตัดสินใจ ไปเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับใครและเหตุการณ์โยงต่อเนื่องกันไปอย่างไร

ในการสร้างบทละคร ผู้ประพันธ์จะมีเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เป็นแก่นของเรื่อง (main action) ว่าใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไร เพราะอะไร อย่างไร และผลเป็นอย่างไร อะไรเป็นจุดเปลี่ยนแปลงและอะไรเป็นสาเหตุให้เปลี่ยน สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นซึ่งกระทบชีวิตของผู้กระทำและผู้ถูกกระทำนั้น จะตั้งอยู่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง จากนั้นผู้ประพันธ์ก็จะสร้างเรื่องตั้งแต่ต้นพัฒนาไปจนถึงจุดศูนย์กลางนี้แล้วจึงขยายไปถึงจุดจบแต่ละช่วง คือ

1) แนวการวิเคราะห์และกำกับบทละคร

(1) แนวความคิดหลัก ละครเรื่องนี้อาจมีแนวความคิดหลักได้ 2 อย่าง คือ แนวความคิดเรื่องกิเลสตัณหาของมนุษย์ และแนวความคิดเรื่องเศรษฐกิจ ผลจากการตกงานของนาย ก และการว่างงานของนาย ก ทำให้เกิดปัญหาในครอบครัว มีความแตกแยกจนถึงขั้นฆาตกรรม ในกรณีนี้ นาย ก อาจมีอาการคุ้มคลั่งเสียสติเป็นระยะเมื่อเมาเหล้า ซึ่งสามารถฆ่าคนได้หรือชั่ววูบ เป็น

เหตุให้ได้รับการลดหย่อนโทษ ถ้าผู้กำกับการแสดงเลือกที่จะเน้นแนวความคิดใด ก็ควรจะมุ่งความสนใจไปที่จุดนั้น และปูพื้นฐานของตัวละคร พฤติกรรม และการพัฒนาอารมณ์ไปในทิศทางนั้น

(2) ลีลาและจังหวะ ลีลา (tempo) และจังหวะ (rhythm) เป็นสิ่งสำคัญยิ่งในละครแนวฆาตกรรม เพราะความตื่นเต้นจะต้องพัฒนาไปอย่างกระชับและลีลาจะเร็วขึ้นจนถึงจุดแตกหัก หลังจากนั้นก็ควรจบอย่างรวดเร็วไม่ควรหยุดเรื่อง ฉะนั้นการสืบสวนสอบสวนหาพยานหลักฐานไม่ฉากคลี่คลาย ควรเป็นการบรรยายและการให้การของพยานติดต่อกันอย่างรวดเร็ว ไม่ควรกลายเป็นอีกเรื่องหนึ่งของการสืบสวน หากผู้ประพันธ์ประสงค์จะเน้นเรื่องคดีสืบสวน จะต้องมีจุดสำคัญอยู่ในช่วงสืบสวน ไม่ใช่การฆาตกรรม

(3) แนวการนำเสนอ อาจเป็นได้ทั้งแนวเหมือนจริง หรือแนวเหนือจริง ใช้สัญลักษณ์แสดงจิตใต้สำนึก การฝันร้าย ย้อนเหตุการณ์ฆาตกรรมในอดีต ในขณะให้การในศาล แสดงความทรงจำโดยมีการแสดงเป็นภาพประกอบการให้การของพยานแต่ละคน ซึ่งเห็นหน้ามุมต่าง ๆ ของการกระทำการฆาตกรรมจริง อาจทำเป็นลีลาประกอบเสียง คลื่นลม ซึ่งสะท้อนอารมณ์ทางเพศของนาง ข ในการร่วมรักเป็นชู้กับนาย ค และปรากฏในจินตนาการและความทรงจำของนาย ก ในขณะที่ฆ่านาง ข ก็ได้ ผู้กำกับการแสดงสามารถใช้ศิลปะสร้างสรรค์ได้มากมายหลากหลาย มีการนำเสนอเรื่องที่น่าสนใจ ตื่นเต้นเร้าใจผู้ชม และสายประเด็นสำคัญของความคิดที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชม

2.4.3 การคัดเลือกและการกำหนดตัวผู้แสดง

เมื่อผู้กำกับการแสดงอ่านบทละครอย่างละเอียดหลายครั้งแล้วจะเกิดภาพในใจว่าตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะและคุณสมบัติอย่างไร รูปร่างหน้าตา เสียง ท่วงท่า บทบาท ความสามารถพิเศษ เช่น ในบทจะต้องร้องรำทำเพลง หรือดวลดาบ หรือต้องกระทำการ (action) ที่ใช้กำลัง เช่น ต้องอุ้มนางเอกแสดงมวยปล้ำ หรือกายกรรม ฯลฯ หากต้องการนักแสดงอาชีพ อาจมีนักแสดงบางคนอยู่ในใจ และพอใจแนวการแสดงและความสามารถของเขา หรือเห็นแววทั้งในการแสดงความรู้สึก อารมณ์ การพูดจาชัดเจน มีน้ำหนัก หรือเสียงไพเราะกังวาน เหมาะกับบทและตัวละครนั้น รูปร่างหน้าตาเป็นสิ่งสำคัญสำหรับตัวละครบางตัว เช่นพระเอก นางเอก เพราะผู้ชมจะมีจินตนาการอยู่ในใจว่า ควรจะมีความงดงามพอควรถ้าบทระบุไว้ดังนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครแนวโรแมนติก เช่น โรมิโอและจูเลียต อิเหนา-บุษบา พระลอ - พระเพื่อนพระแพง ขุนแผน-นางพิม แต่ในละครแนวอื่นที่ไม่ระบุไว้ที่ไม่จำเป็น บางเรื่องผู้ประพันธ์เปรียบเทียบให้เห็นความเปราะบางของรูปร่าง เช่น ลอร่า (Laura) ใน เรื่อง ตุ๊กตาแก้ว บลานช์ในเรื่อง A Streetcar Named Desire ตรงกันข้ามกับความบึกบึนมีกล้ามใหญ่ ท่านักเลงของสแตนลี่ย์ แต่สิ่งสำคัญยิ่งกว่ารูปร่างหน้าตา คือ ความสามารถในการแสดงและทรัพยากรที่ซ่อนเร้นอยู่ในตัวที่สามารถพัฒนาได้มาก มีศักยภาพ (potentiality) บางคนมีรูปร่างหน้าตาเหมาะ แต่เมื่อมาซ้อมแล้วมีปัญหามากไม่สามารถพัฒนาได้เลย หรืออาจต้องใช้เวลามากเกินจำเป็น หรือ นักแสดงอาชีพบางคนที่เหมาะสมที่สุดแต่ไม่มีเวลา

ให้เพียงพอ ผู้กำกับการแสดงจะต้องใช้วิจารณญาณชั่งน้ำหนักว่าควรจะยังใช้ผู้นั้นแสดงบทใหญ่ที่ต้องการเวลาซ้อมหลายฉากกับตัวละครอื่น หรือหาคนใหม่ที่ผู้กำกับการแสดงอาจจะสร้างขึ้นมาและมีเวลาให้กับละครนั้นเพียงพอสามารถพัฒนาได้รวดเร็ว

1) การคัดเลือกตัวผู้แสดง

วิธีการคัดเลือก มี 3 วิธี คือ

(1) วิธีสัมภาษณ์ตัวต่อตัว (personal-interview method) ในบรรยากาศที่สบาย ๆ ไม่เครียด ผู้กำกับการแสดงจะสอบถามข้อมูลเกี่ยวกับผู้แสดงโดยทั่วไป ประสบการณ์ในการแสดง และพูดถึงละครเรื่องนี้ ถ้าผู้แสดงได้อ่านมาแล้วให้แสดงความคิดเห็นอย่างอิสระ หรือให้อ่านบทบาทของตัวละครตัวหนึ่งตัวใด และให้ผู้แสดงตีความหมาย วิธีการสัมภาษณ์ส่วนตัวนี้จะใช้ต่อเมื่อละครเรื่องนั้นมีตัวละครไม่มาก และได้ผ่านการกลั่นกรองผู้แสดงมาแล้วจนเหลือจำนวนที่คิดว่าจะมีคุณสมบัติเหมาะสม เพื่อมาเลือกบทบาทอีกชั้นหนึ่ง วิธีนี้ไม่เหมาะที่จะคัดเลือกคนจำนวนมากในวงการอาชีพ ผู้สมัครอาจได้รับคำแนะนำมาจากนายหน้า หรือผู้กำกับการแสดงได้ไปทาบทามมาสัมภาษณ์เพื่อจะรู้จักให้ดีขึ้น และเพื่อมอบบทบาทที่เหมาะสม

(2) วิธีแสดงสด (improvisational approach) ถ้าผู้แสดงไม่เคยอ่านละครเรื่องนี้มาก่อนเลย อาจมาแสดงหรืออ่านบทที่ตนเลือกมาเองเป็นฉากสั้น ๆ ผู้กำกับการแสดงอาจสมมติสถานการณ์บางอย่าง และให้ผู้แสดงแสดงสด (improvise) หรือให้อ่านบทจากละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แล้วเปลี่ยนสถานการณ์ให้ผู้แสดงลองแสดงปฏิกิริยาออกมาสด ๆ วิธีการนี้ ผู้กำกับการแสดงจะสามารถเห็นความว่องไวในปฏิกิริยา ความคล่องตัว ไหวพริบ และความสามารถในการแสดงออกได้ชัดเจน แต่อาจไม่เหมาะสำหรับผู้สมัครที่ไม่เคยมีประสบการณ์มาก หรือเก็บกดเขินอาย

(3) วิธีคัดเลือกแบบเปิด (open audition หรือ general try out) ผู้กำกับการแสดงอาจให้ทุกคนผลัดกันอ่านบทจากละครทั้งเรื่อง และพูดคุยเกี่ยวกับละครเรื่องนั้น ในด้านโครงเรื่อง (plot) และแนวคิดหลัก (theme) ตัวละคร แนวการจัดแสดงอย่างคร่าว ๆ ถ้าเป็นละครเพลงอาจให้ร้องเพลงบางเพลง เพื่อเป็นการคลายเครียด และให้มีความคึกคักเกิดอารมณ์ร่วม หรืออาจมีการบริหารร่างกายและเสียงก่อนอ่านบท เพื่อให้ผ่อนคลาย ไม่ขยาดกลัว แล้วจึงให้แต่ละคนหรือทีละสองคนอ่านบทจากฉากที่คัดเลือกไว้แล้ว อาจอ่านสลับกันเพื่อเปรียบเทียบ ในขณะที่ผู้แสดงอ่านบท ผู้กำกับการแสดงจะพิจารณาความสามารถในการแสดง คุณภาพ เสียง อารมณ์ รูปร่างลักษณะเมื่อยืนเทียบเคียงกันว่าเข้าคู่กันได้เหมาะสมหรือไม่ สีสันไปด้วยกันได้ดีเพียงไร จังหวะจะโคนในการพูดและแสดง ลีลา ท่าทาง ถ้าเป็นละครเพลงหรือเต้นนาฏศิลป์ประกอบ ก็ให้ผู้แสดงขับร้องเพลงที่ตนเลือกมา หรือเพลงในเรื่อง และเต้นหรือรำนาฏศิลป์ ลีลา ท่าทาง ที่ได้ฝึกซ้อมมาแล้วหรือเคยหัดมา เช่น นาฏศิลป์ไทย สากล ตลอดจนการบรรเลงดนตรี ถ้าในละครเรื่องนั้นต้องการ

ผู้แสดงที่มีความสามารถพิเศษนี้ (ศึกษาเรื่อง การคัดเลือกตัวผู้แสดงและการกำหนดตัวผู้แสดงหน้า 228 - 231)

2) การกำหนดตัวผู้แสดงสำหรับบทบาทต่างๆ (casting)

ก่อนที่จะตัดสินใจครั้งสุดท้ายว่าจะคัดผู้ใดออก และรับผู้ใด อาจจะเรียกผู้สมัครทั้งหมดมาอีกครั้งหนึ่งเพื่อเปรียบเทียบให้แน่ใจ ในการคัดเลือกครั้งสุดท้ายนี้ ผู้กำกับการแสดงจะต้องจำสิ่งที่ต้องการในตัวละครแต่ละตัวอย่างชัดเจน

ภาพถ่าย ประวัติ ประสบการณ์และบันทึกของผู้กำกับการแสดง ระหว่างการทดสอบ จะมีประโยชน์ในการพิจารณาขั้นสุดท้ายนี้ นอกจากนั้นแล้วการพิจารณาความเหมาะสมกับบทบาทตัวละคร ผู้กำกับการแสดงควรพิจารณาเพิ่มเติมในข้อต่อไปนี้ คือ

(1) พื้นฐานและความเข้าใจเกี่ยวกับละคร (sense of theatre and background) ผู้กำกับการแสดง อาจมีวิธีทดสอบความเข้าใจและความไวต่อความรู้สึกเกี่ยวกับละครของผู้แสดง เช่น ในการรับฟังข้อแนะนำเกี่ยวกับการตีความบทบาทของตัวละคร (character interpretation) ผู้แสดง สามารถเข้าใจได้รวดเร็ว และแสดงออกได้ตรงความต้องการหรือไม่เพียงไร

(2) จินตนาการ และความละเอียดอ่อนของความรู้สึก (imagination and sensitivity) ผู้กำกับการแสดงจะเห็นได้จากการที่ผู้แสดงอ่านบทและเข้าใจวิธีเคลื่อนไหวตัว (sense of movement) อย่างมีจังหวะจะโคน ผู้กำกับการแสดงอาจให้ผู้แสดงทดลองแสดงท่าใบ้ หรือลีลาโดยใช้ดนตรี หรือไม่มีดนตรีก็ได้ หรือสมมติสถานการณ์ 2-3 อย่าง เพื่อให้เขาสร้างสรรค์ท่าทางด้วยจินตนาการ เพื่อทดสอบความสามารถในการใช้จินตนาการและความอ่อนไหวของอารมณ์ความรู้สึก มีเหตุผลและแรงจูงใจ (motivation) ในการแสดงออกทั้งกิริยาท่าทาง การพูดน้ำเสียง

(3) แรงดึงดูดใจผู้ชมและพลังในการส่งเสียงและความรู้สึกออกมาสู่ผู้ชม (audience appeal and power of projection) ผู้กำกับการแสดงจะนั่งอยู่ในโรงละครสมมุติตนเองเป็นผู้ชม และ พิจารณาจากระยะไกลว่าผู้แสดงมีภาพลักษณ์ คุณสมบัติ เสียง เสน่ห์ดึงดูดใจ ความประทับตาประทับใจต่อผู้ชมได้มากน้อยเพียงใด พลังและคุณภาพของเสียง การพูดชัดเจน เสียงดังกังวานใสหรือหุ้มในการแสดง ทั้งกิริยา ท่าทาง และความรู้สึก สามารถ “ส่ง” (project) ได้ถึงตัวผู้ชมหรือไม่ มากน้อยเพียงไร

(4) ประสบการณ์ในการแสดง ถ้าผู้กำกับการแสดงเคยเห็นผู้แสดงในบทบาทอื่น ให้นึกจินตนาการว่า เขาจะเหมาะกับบทบาทใจในเรื่องนี้ นักแสดงที่มีความชำนาญและประสบการณ์มักมีภาษีกว่าผู้ที่อาจจะมีภาพลักษณ์เหมาะสมแต่ขาดประสบการณ์ ผู้กำกับการแสดงอาจทำงานได้ง่ายกว่าถ้านักแสดงนั้นมีประสบการณ์และเทคนิคดี

(5) สีสันของบุคลิกส่วนตัว (personal tonality) หมายถึง คุณลักษณะที่ฉายออกมาจากบุคลิกส่วนตัวของนักแสดง เช่น ความสุภาพอ่อนโยน จริตจะก้านแพรวพราวดูไม่จริงใจ ความแข็งกระด้างก้าวร้าว ความนุ่มนวล หรือมีทัศนคติทางลบมากกว่าบวก เป็นต้น ผู้แสดงมีความคล่องตัว สามารถปรับเปลี่ยนบุคลิกได้ตามตัวละครมากน้อยเพียงไร ไม่มีบุคลิกของตนเองที่แรงไปจนกลบบุคลิกของตัวละคร หรือไม่สามารถแสดงเป็นคนอื่นได้นอกจากตนเอง

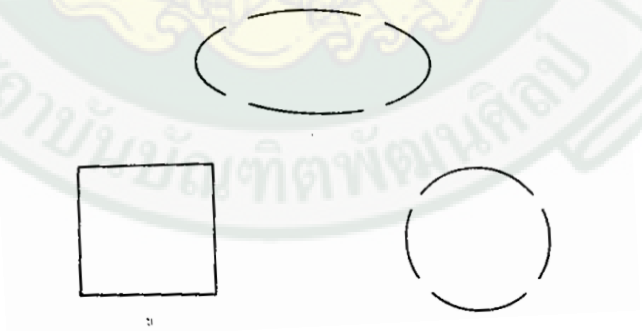
(6) ความสามารถที่จะแสดงละครในรูปแบบ ประเภท หรือแนวของละครที่ ผู้กำกับการแสดงต้องการ หากละครเรื่องที่จะแสดงมีรูปแบบ และแนวที่ชัดเจน เช่น เป็นละครแนวสุข (comedy) หรือแนวโศก (tragedy) ละครเพลง หรือแอ็บเสิร์ด ผู้แสดงนั้นมีความสามารถและทักษะเหมาะสมกับละครนั้นหรือไม่ เพียงใด

2.4.4 ลักษณะเวทีและสถานที่แสดง

ลักษณะเวทีและสถานที่แสดงมีอยู่ 4 ประเภท คือ

1) เวกอะรีนา โarena stage)

เป็นเวทีที่เก่าแก่ที่สุด คือ มีบริเวณแสดงอยู่ตรงกลาง คนดูอยู่ล้อมรอบ อาจอยู่กลางแจ้งหรือในโรง มีทั้งขนาดใหญ่มากสำหรับผู้ชมหลายพันคนหรือเล็กขนาดผู้ชม 100-200 คน มีทั้งยกพื้นสูงขึ้นมาจากพื้นดินหรือแสดงบนพื้นระดับดิน เหมาะสำหรับละครที่ไม่ต้องใช้ฉากวาด ถ้าเป็นเวทีขนาดใหญ่เหมาะที่จะแสดงมหกรรมนาฏศิลป์ หรือละครประกอบศิลปะการแสดงที่ใช้คนเป็นจำนวนมาก หรือละครกรีก หรือโขน หากอยู่ในโรงขนาดเล็กเหมาะสำหรับละครสมัยใหม่ เช่น แนวแอ็บเสิร์ด (absurd)



ภาพที่ 1 เวทีอะรีนา

ที่มา : (หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที,2546)

2) เวทีทรัสต์ (thrust stage)

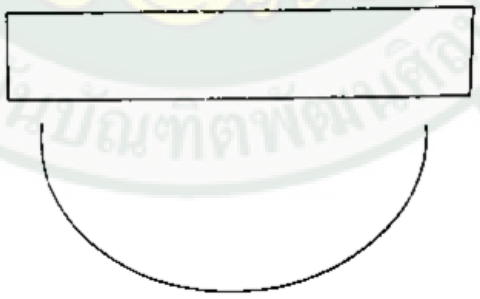
เป็นเวทีที่ยื่นออกมาในบริเวณผู้ชม 3 ด้าน ด้านที่ 4 อาจทำเป็นฉากวาด (แบบ ก) หรือ ห้องภายใน (แบบ ข) เหมาะสำหรับละครของเชกสเปียร์ ซึ่งแต่เดิมแสดงที่ The Globe Theatre เป็นเวที ทรัสต์ หรือละครที่ได้ฉากแบบ ข อาจจัดห้องด้านในเป็นอีกฉากหนึ่งได้ทันที

ภาพที่ 2 เวทีทรัสต์

ที่มา : (หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546)

3) เวทีแอมพิเทียเตอร์ (amphitheatre)

คือโรงละครที่มีเวทีครึ่งวงกลมยื่นออกมา ด้านหลังเป็นเวทียกพื้น สามารถเป็นฉากอีกสถานที่หนึ่งได้ เหมาะสำหรับละครกรีก หรือละครที่มีนาฏศิลป์และลีลาประกอบฉากที่มีตัวละครมากจะใช้บริเวณครึ่งวงกลม บนเวทียกพื้นจะเป็นตัวละครเอกซึ่งต้องการให้เห็นเด่นชัด

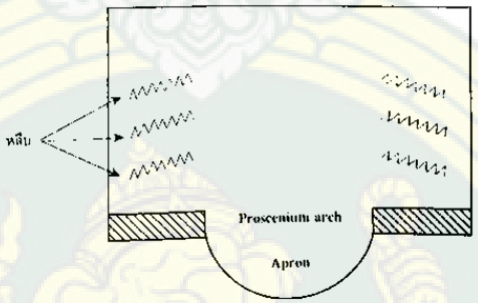


ภาพที่ 3 แอมฟิเทียเตอร์

ที่มา : (หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546)

4) เวทีพรอสซีเนียม (proscenium stage)

เป็นเวทีมี 3 ฝาเหมือนกล่อง มีฝาหลังเป็นฉากและหลืบข้าง ด้านหน้าเปิดสู่ผู้ชม มีกรอบหน้า(proscenium arch) ซึ่งมีม่านสำหรับปิดทั้งเวที ม้วนซ่อนอยู่เบื้องหลังกรอบหน้านี้ ภายในจะมีฉากวาด ซึ่งอาจมี 3 - 5 ชั้น สามารถดึงขึ้นไปเก็บไว้ด้านบนในเพดานได้ เวทีแบบนี้เหมาะสำหรับละครที่มีฉากลวงตาแนวเหมือนจริง และละครสมัยใหม่ที่มีฉากจริง



ภาพที่ 4 เวทีพรอสซีเนียม

ที่มา : (หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546)

2.4.5 การประเมินผลการแสดง

ในระหว่างการแสดงจริง ผู้กำกับการแสดงอาจดูจากสีหน้าและปฏิกิริยาของผู้ชมในส่วนต่าง ๆ ของโรงและสังเกตในข้อต่าง ๆ ต่อไปนี้ คือ

1) ละครนั้นดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้มากน้อยเพียงไร หากผู้ชมเงียบแสดงว่ากำลังตั้ง ใจฟังด้วยความสนใจ และถูกตรึงอยู่กับที่

2) ผู้ชมกระสับกระส่าย กระแอมกระไอ มักเป็นเครื่องหมายแสดงว่าเริ่มหมดความสนใจ และความอดทน ปฏิกิริยานี้มักติดต่อกันง่าย ถ้าผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายอยู่แล้ว ในบางกรณีถ้าผู้ชม ตึงเครียดประทับใจมากกับละคร อาจมีช่วงถอนหายใจ เพื่อปลดปล่อยคลายความเครียดบ้าง ไม่ได้หมายความว่าจะหมดความสนใจ การถอนหายใจในลักษณะนี้จะต่างจากการถอนใจเพราะเบื่อหน่ายรำคาญ ซึ่งจะมีติดต่อกันนาน

3) ผู้แสดงอาจไม่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน บางคนอาจเล่นกับคนดู เกินบทบาท ขโมยความสนใจ หรือแกล้งแสดงให้เกินบทเพื่อเรียกเสียงหัวเราะ ซึ่งผิดกาละเทศะ ในกรณีนี้ผู้กำกับการแสดงควรควบคุมพฤติกรรมดังกล่าวโดยเร็วที่สุด ในการแสดงละครแนวสุข

ผู้แสดงบางคนต้องการเสียงหัวเราะและหามุขตลกอื่นมาเล่นเอง ซึ่งไม่มีในบทและไม่ได้ซ้อมมาก่อน เป็นการทำลายมากกว่าสร้างสรรค์ ควรแก้ไขทันทีก่อนที่จะเสียหายมากขึ้น และอธิบายให้เข้าใจ

4) ในละครแนวจริงจัง (serious) หากมีผู้ชมหัวเราะขึ้นมาในจุดที่ควรจะเครียด ผู้กำกับการแสดงควรพิจารณาว่าอะไรเป็นเหตุ บ่อยครั้งในหมู่ผู้ชมที่เป็นเด็กหรือวัยรุ่น โดยเฉพาะผู้ชายที่รู้สึกกระดากเขินอาย ไม่กล้าแสดงว่าตนอ่อนแอ เศร้า หรือร้องไห้ตามเหตุการณ์ในละคร อาจพยายามกลบเกลื่อนด้วยวิธีหยอกล้อเพื่อน หรือหัวเราะเพื่อดับความตึงเครียดนั้น ทำให้คนอื่นที่อยู่ในสภาพจิต เดียวกันฉวยโอกาสหัวเราะตามไปด้วย บางครั้งอาจหัวเราะเพราะตกใจ ถ้ามีเหตุการณ์รุนแรงเกิดขึ้นบนเวที เช่น เสียงปืนลั่น ตบกันแรงเกินไป พูดเสียงดังเกินไป หรือสะดุดหกล้มในขณะกำลังฆาตกรรมจริงจัง หรือร้องไห้เสียงดังโฮออกมาลั่นโรง อาจทำให้คนดูจำและมีปฏิกิริยาตอบโต้ไปในทางตรงกันข้ามได้ ในกรณีเช่นนี้ควรแก้ไขจุดเหล่านี้ให้การแสดงนุ่มนวล ลดระดับลงโดยไม่ให้เสียอารมณ์เดิม ในบางครั้งท่าทางที่เป็นธรรมชาติ หรือวิธีพูดที่เน้นผิดธรรมดา หรือเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบบางอย่างน่าขบขันเกินคาดหมาย เป็นเหตุให้ผู้ชมเกิดปฏิกิริยาได้เช่นกัน ซึ่งควรแก้ไข

5) ผู้ชมได้ยินและเห็นชัดเจนหรือไม่ จิตวิทยาการฟังและการเห็นของมนุษย์จะสัมพันธ์กัน ถ้าตาเห็นไม่ชัด หูก็อาจจะไม่ได้ยินไปด้วย ผู้กำกับการแสดงควรนั่งตามจุดต่าง ๆ ในโรงละครเพื่อทดสอบว่า มีจุดบอดอยู่ตรงที่ใดบ้าง การกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงจะต้องคำนึงถึงเส้นสายตา (ight line) ตั้งแต่แรกเริ่มโดยขีดเส้นกำกับไว้บนเวทีในบริเวณที่เป็นจุดบอด การเปิดแสงในบางฉาก หากมืดเกินไป อาจทำให้ผู้ชมมีปฏิกิริยาไม่ได้ยินเสียงพูดไปด้วย เช่น ในฉากที่ตัวละครต้องทำกิจกรรมบางอย่างในความมืด ในละครแนวสืบสวน ถ้าหรี่ไฟมืดตั้งแต่เริ่มต้นเปิดฉาก อาจทำให้ผู้ชมอาจมองไม่เห็นไปทั้งฉาก ทางแก้คือให้เพิ่มแสงขึ้นพอให้เห็นทั่วตอนต้นฉาก แล้วจึงค่อย ๆ หรี่แสง ลงถึงระดับที่ต้องการ เมื่อตาของผู้ชมเคยชินกับความมืดสลัวแล้วก็อาจได้ยินชัดขึ้น

6) ละครนั้นมีเอกภาพและความสมดุลหรือไม่ ในบางครั้งผู้กำกับการแสดงอาจมองไม่เห็น ข้อบกพร่องเรื่องนี้ในขณะซ้อม เมื่อแสดงจริงจึงปรากฏให้เห็นเพราะผู้กำกับการแสดงได้มานั่งอยู่ในตำแหน่งผู้ชมมองดูอย่างเป็นกลางห่างตัว (objective) ไม่เอาความรู้สึกส่วนตัวเข้ามาเกี่ยว และไม่เข้าข้างตัวเอง

7) การแสดงบางรอบดูรีบเร่ง ตึงเครียดขาดชีวิตชีวา บางรอบจะอืดยืดยาดน่าเบื่อหน่าย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้แสดงทั้งคณะ เช่น ถ้าการแสดงรอบค่ำที่มีชีวิตชีวา รอบบ่ายวันรุ่งขึ้นอาจจะอืดเหมือน คนเพิ่งตื่นนอน อาจเป็นเพราะผู้แสดงตื่นสาย ร่างกายยังไม่อุ่นเครื่อง หรือหย่อนลงหลังจากที่ตึงเครียด มาหลายรอบแล้วก็ได้ ควรให้อุ่นเครื่องอย่างมากทุกครั้ง

8) ควรอัดเทปวิดีโอบันทึกการแสดงเพื่อให้ผู้แสดงได้มองเห็นตัวเองและผู้อื่นในฐานะผู้ชม เพื่อพิจารณาข้อดีข้อเสียในการแสดงและศึกษาปฏิกิริยาจากผู้ชม

2.5 การจัดแสดงและการเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่

ละครเพลง (musical play) ในที่นี้หมายถึงละครเพลงในเวทีสมัยใหม่ของตะวันตก โดยเฉพาะแนวอเมริกันที่ผสมผสานเพลงสากล ดนตรี ละครพูด และนาฏศิลป์สากล ซึ่งเป็นละครมหาชนนิยมพัฒนาขึ้นในสหรัฐอเมริกา และแพร่หลายไปในยุโรปและเอเชีย ละครแบบนี้บางครั้งเรียกว่า “musical comedy” เพราะมัก จบดีมีความสุข แนวเรื่องเกี่ยวกับชีวิตชนชั้นกลาง หรือบางเรื่องเป็นชีวิตชนชั้นต่ำ เกี่ยวกับความรักโรแมนติก ปัญหาครอบครัว ความขัดแย้งในสังคม ถึงขั้นแตกหักแล้วคลี่คลาย เรื่องร้ายกลายเป็นดี แต่บางเรื่องก็จบเศร้า ตัวเอกต้องตาย หรือเป็นเรื่องสงคราม

การแสดง คือ การขับร้องเพลงเป็นหลัก มีดนตรีประกอบทุกอารมณ์ และสร้างบรรยากาศตลอดเรื่อง คล้ายเมโลดรามา (melodrama) ละครเพลง พัฒนามาจากการแสดงวิพิธทัศนา (vaudeville) และระบำเพลง (extravaganza) ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่ใช้เพลงสมัยใหม่ที่มหาชนนิยม (popular music) บทพูดไม่มาก จะสลับด้วยระบำและเพลงตลอดเรื่อง

การแสดงแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ การ ขับร้อง (singing) การแสดงละคร (acting) และนาฏศิลป์ (dancing) นอกจากนั้น ยังมีฝ่ายดนตรี ฝ่ายศิลป์และเทคนิค แต่ละฝ่ายมีผู้กำกับเฉพาะด้าน ผู้กำกับรวม ซึ่งควบคุมทุกอย่าง เรียกว่า ผู้กำกับฝ่ายเวที (stage director) หรือ ผู้กำกับทั่วไป (generaldirector) ซึ่งส่วนใหญ่จะรับผิดชอบด้านการแสดงละคร และทำงานประสานกับผู้กำกับอีก 3 คน คือ

ผู้กำกับดนตรี (musical director) รับผิดชอบเกี่ยวกับดนตรีทั้งหมด คือ คัดเลือกผู้ขับร้อง ฝึกซ้อมคณะนักร้องประสานเสียง (chorus) นักร้องเดี่ยว (solo singers) หรือนักร้องนำ (leading singers) ฝึกซ้อมวงดนตรี (orchestra) และอำนวยเพลงตลอตเรื่อง (conducting) ด้วยเหตุที่ละคร เพลงเน้นความสำคัญของเพลงและดนตรีมากกว่าละครพูด บทบาทของผู้กำกับดนตรี จึงสำคัญมาก ความสำเร็จของการแสดงจะอยู่ที่ดนตรีและเพลงเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็น “จุดขาย"

ผู้กำกับนาฏศิลป์ (dance director) รับผิดชอบในการเลือกนักเต้น (dancers) ฝึกซ้อมนาฏศิลป์บางคนเป็นผู้แต่งท่าเต้นด้วย (choreographer) และรับผิดชอบเฉพาะในการแสดงส่วนที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์เท่านั้น ทั้งของตัวละครสำคัญ ตัวประกอบ และพวกคอรัส

ผู้กำกับฝ่ายศิลป์และเทคนิค บางคณะแยกเป็น 2 คน คือ ผู้กำกับฝ่ายศิลป์ (artistic director) รับผิดชอบเกี่ยวกับการออกแบบ แสงสี เสียง ฉาก เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ในแง่ของศิลปะกับผู้กำกับฝ่ายเทคนิค (technical director) เป็นผู้ควบคุมระบบและการสร้างฉากเครื่องประกอบฉาก ติดตั้งไฟ ติดตั้งระบบเสียง การสร้างเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า รวมไปถึง

การปฏิบัติและควบคุมทางเทคนิค (technical operation) ทุกอย่าง บางคณะใช้ผู้กำกับคนเดียวคุมทั้งฝ่ายศิลป์และเทคนิค เรียกว่า technical director อย่างเดียว

ศิลปะของการกำกับละครเพลง คือ การร่วมมือประสานงานกันอย่างเป็นหมู่คณะ (team work) เพราะฝ่ายต่าง ๆ จะมีความรับผิดชอบและหน้าที่คาบเกี่ยวกันบ้าง ฉะนั้นต้องมีความเข้าใจกัน อะลุ่มอล่วย สามัคคีกัน เพราะต่างฝ่ายต่างมีความคิดเห็นของตนเอง ในขั้นสุดท้ายจะต้องมีผู้หนึ่งที่มีอำนาจสูงสุดเป็นผู้ชี้ขาด คือ ผู้กำกับทั่วไป หรือ ผู้กำกับเวที ทั้งนี้หลังจากที่ทุกคนมีสิทธิ์เสียงออกความเห็นแล้ว ถ้ายังตกลงกันไม่ได้ ก็ต้องมีการตัดสินขั้นสุดท้ายเพียงทางเดียวที่จะเป็นทางที่ดีที่สุด เพื่อประโยชน์ของการแสดงทั้งหมดเป็นส่วนรวมทุกฝ่ายต้องใช้เหตุผลและมีความเป็นผู้ใหญ่ที่จะยอมรับการตัดสินขั้นสุดท้ายนั้น เพื่องานจะได้ดำเนินต่อไปไม่ถือทิฐิกัน บางครั้งอาจจะเป็นผู้อำนวยการสร้าง (producer) ซึ่งมักใช้เหตุผลทางการเงินและการค้ามาตัดสินขั้นสุดท้ายถ้าเป็นการแสดงระดับอาชีพ แต่ ถ้าเป็นระดับสมัครเล่น ควรจะเป็นผู้กำกับทั่วไปชี้ขาดในขั้นสุดท้าย ซึ่งควรจะเป็นผู้มีความเป็นกลางและมีวิสัยทัศน์ที่ดี (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553 : 35-40)

2.6 ลำดับขั้นตอนของโครงเรื่องและโครงสร้างของเรื่อง

การดำเนินเรื่องจะมีลำดับขั้นตอนของเหตุการณ์และการกระทำ ที่สำคัญในเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ แบ่งตามโครงสร้างของบทเป็น 6 ตอน คือ

1) การเปิดเรื่อง (exposition)

การเปิดเรื่องเป็นการปูพื้นของเรื่อง แนะนำตัวละครเอก ตัวขัดแย้งหรือตัวอุปสรรค ตัวรองพื้นหลังของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครก่อนจะเกิดเรื่อง บรรยากาศ สถานที่ ภูมิประเทศ กาลเวลา อารมณ์ สีสัน และสำเนียง ของฉากเริ่มต้น สภาพชีวิตความเป็นอยู่สิ่งแวดล้อมทางสังคมและธรรมชาติก่อนที่จะมีเหตุการณ์แปลกใหม่ขึ้น ซึ่งจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและสิ่งที่ตัวละครเอกต้องการจะทำซึ่งสำคัญต่อเนื่อง

2) พัฒนาการไปสู่ความยุ่งยาก และปัญหาขัดแย้ง (development, complication, conflicts)

สิ่งที่ตัวละครเอกต้องการจะทำ เริ่มประสบปัญหายุ่งยาก มีอุปสรรค ซึ่งเกิดจากตัวขัดแย้ง หรือสังคม ทำให้เกิดความตึงเครียดระหว่างตัวเองกับตัวละครอื่น อาจมีเหตุการณ์ใหม่เกิดขึ้นอีก ซึ่งเสริมให้ความขัดแย้งและความยุ่งยากเป็นทวีคูณเพิ่มความตึงเครียดยิ่งขึ้น จุดแรกที่เกิดความขัดแย้งเรียกว่า point of Attack หรือจุดโจมตีที่ทำให้เรื่องเดิน

3) วิกฤตการณ์ (crisis)

ความตึงเครียดและความขัดแย้งยิ่งรุนแรงขึ้น เรื่องกระชับเกลียวแน่น ทำให้ตัวละครเอกต้องเผชิญกับภาวะที่ต้องตัดสินใจเลือกวิถีทางในการดำเนินชีวิตต่อไป เพื่อแก้ปัญหาวิกฤต หรือหาทางออกอย่างใดอย่างหนึ่ง

4) จุดแตกหัก หรือจุดระเบิด (climax)

วิกฤตการณ์รุนแรงขึ้นจนถึงจุดแตกหักคือจุดที่ตัวละครเอกตัดสินใจเลือกกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซึ่งจะเป็นจุดหักเหของเรื่องและไม่มีวันกลับคืนมาดังเดิมอีกต่อไปการกระทำในขั้นสุดยอดนี้อาจเป็นการกระทำทางกายหรือวาจาหรือแม้เพียงในความคิดจิตใจซึ่งมีผลกระทบรุนแรงที่สุดต่อความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละครเอกและบุคคลที่เกี่ยวข้องเป็นการขันชะเนาะตึงเครียดที่สุดจนระเบิด

5) การคลี่คลาย (denouement or resolution)

หลังจากถึงจุดระเบิดแล้วทุกอย่างก็คลี่คลาย ความตึงเครียดลดลง มีการแก้ไขสถานการณ์และวิกฤตการณ์แต่ละข้อให้หมดไป หากการคลี่คลายเป็นไปในทางที่ดีก็จะนำไปสู่การจบที่มีความสุขไทยคลี่คลายแล้วนำไปสู่การสูญเสีย หายนะก็เป็นการจบที่ทุกข์โศก

6) การจบ (ending)

การจบเป็นช่วงสุดท้ายของเรื่อง เมื่อทุกอย่างคลี่คลาย มีคำตอบหมดไม่เหลือข้อสงสัยหรือความขัดแย้งไว้เลย เสมือนการฟอกล้างบาปให้หมดสิ้น ก็เป็นการจบที่ใส่สะอาด การจบอย่างมีความสุขทำให้เรื่องนั้นเป็นสุขนาฏกรรม หรือละครเริงรมย์ หากจบอย่างโศกสลดด้วยความตายหรือความหายนะ ก็เป็นโศกนาฏกรรม หรือละครสลดใจ ซึ่งในทั้งสองกรณีผู้ชมจะต้องรู้สึกโล่งอกอิ่มเอมใจถ้าจบลงอย่างที่ควรจะเป็นตามที่ได้คาดหมายไว้และมีเหตุผลแต่ในบางกรณี อาจจบอย่างแปลกเพราะคาดไม่ถึงเป็น Surprise ending หรือกลับตาลปัตรทำให้ช็อก ผู้ชมจะเกิดความหงุดหงิดคั่งค้างอารมณ์ คือจบอย่างไม่มีเหตุผล เป็นไปไม่ได้ทำให้รู้สึกว่าจบไม่จริงยังมีต่อ ทำให้ละครเรื่องนั้นไม่สมบูรณ์ก็เป็น Anti-Climax ทำให้ผิดรูปแบบของละครที่ดีไปตัวอย่างเช่น ถ้าในเรื่อง Romeo and Juliet ตอนสุดท้ายทั้งโรมิโอและจูเลียตควรจะตายแต่ปรากฏว่าเรามีโอกาสฟื้นขึ้นมา เพราะยาพิษปลอม ทำให้จ้าละหวั่นกลายเป็นละครชวนหัวที่ไร้รสนิยมไป ซึ่งเรามักจะพูดในละครตลกไร้สาระทางโทรทัศน์ไปบ่อยผู้ชมบางคนอาจจะหัวเราะ แต่ส่วนใหญ่ผู้ชมที่มีคุณภาพจะรู้สึกผิดหวังที่เรื่องไม่จบอย่างสวยงามมีเหตุผลและเมื่อเปิดเรื่องผู้บรรยายได้ให้ผู้ชม คาดความหมายไว้แล้ว เรื่องนี้จะต้องจบอย่างเศร้าสลดตามชะตาของคู่รักที่ดวงดาวลิขิตไว้เป็นเรื่อง “วิถีชีวิต” ที่น่ากลัวของความรักที่ตราด้วย “มรณภาพ” The fearful passage of their death-marked love (จาก Prologue ของ Romeo and Juliet)

ฉะนั้นในการดัดแปลงบท ผู้ดัดแปลงหรือในบางครั้งเป็นผู้กำกับการแสดงอาจนึกสนุกจะพลิกล็อกให้จบอย่างตลก ก็จะทำให้เสียรสชาติและคุณค่าของวรรณกรรมเดิม

ไปอย่างมากและน่าเสียดาย ผู้กำกับการแสดงจึงต้องเคารพผู้ประพันธ์ และผลงานวรรณกรรมของเขาที่จะนำเสนอออกมาให้ตรงตามจุดมุ่งหมายเดิมของเขาให้มากที่สุด และไม่ทำลายรูปแบบและโครงสร้างของบทละครเดิม นอกจากมีจุดประสงค์พิเศษที่ จำเป็นตัวอย่างเช่น เรื่อง Macbeth ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) ที่ผู้เขียนแบบแปลงและนำเสนอโดยร่วมกำกับการแสดงกับอาจารย์ริชาร์ด อี. ฮิวส์ เมื่อ พ.ศ. 2525 ในโอกาสเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ในละครแนวโศกเดิมของเช็กสเปียร์ขุนพลผู้ทรยศกบฏ เจ้าบัลลังก์ลอบปลงพระชนม์กษัตริย์ดันแคนแห่งสกอตแลนด์ แล้วตั้งตนเป็นกษัตริย์ แต่ในที่สุดก็ถูกสำเร็จโทษตัดศีรษะเสียบประจานโดยเหตุที่เป็นวโรกาสอันเป็นมหามงคล ผู้เขียนได้ดัดแปลงตอนจบให้เป็นฝันร้ายของแม็กเบทที่คิดจะปลงพระชนม์กษัตริย์และได้แสดงตามเรื่องเดิมไปจนถึงตอนตัดศีรษะของแม็กเบท (ในเรื่องดัดแปลงชื่อมงปาขุนพลชาวเอเชียเหนือแถบมองโกเลีย) ฉากสุดท้ายที่เพิ่มเข้ามา คือ ให้มงปาตื่นขึ้นได้ยินเสียงแตรเป่า กษัตริย์คันแดนเสด็จมาถึงปราสาทของตนและแสดงความยินดีที่มงปาปราบกบฏได้ จึงพระราชทานรางวัลให้เป็นเจ้าเมืองคอว์เดอร์ หัวเมืองใหญ่ มงปาตกใจตื่นจากฝันร้ายนั้นเขาสำนึกผิดที่คิดทรยศกบฏในจิตใต้สำนึกจนทำให้ฝันร้ายและเห็นภาพจุดจบที่น่าสยองขวัญของตนเอง จึงกลับใจเข้าไปกราบสวามิภักดิ์ต่อกษัตริย์ ยินดีทุกอย่างเป็นเพียงฝันร้าย แต่ในขณะเดียวกัน เราก็ให้แม่หมดทั้ง 3 คนโผล่มาจากยอดกำแพง หัวเราะเยาะทิ้งท้ายไว้ให้ผู้ชมคิดว่า ฝันร้ายนั้นเป็นจริงในจิตใต้สำนึกของมงปา ซึ่งทะเยอทะยานอยากเป็นกษัตริย์และแม่มดได้เสกมนต์ให้เห็นภาพในอนาคตให้เขาลงมือกระทำการกบฏทรยศกำลังเช่นนั้นจริง ๆ

ผู้เขียนมีจุดประสงค์จะให้ละครเรื่องนี้เป็นอุทาหรณ์แก่ผู้ที่ใฝ่อำนาจหรือไม่ชอบธรรม ซึ่งมีปรากฏอยู่ในเหตุการณ์บ้านเมืองในช่วงนั้นของเมืองไทย ให้ได้สำนึกไว้ว่า การกบฏเช่นนั้นจะมีแต่นำมาซึ่งความหายนะ ทั้งนี้ ไม่ได้ห่างไกลจากเหตุการณ์ในสมัยของเชกสเปียร์เท่าใดนัก เพราะเช็กสเปียร์เขียนละครเรื่องนี้เพื่อถวายพระเกียรติพระเจ้าเจมส์ที่ 1 แห่งราชวงศ์สจ๊วต ผู้ขึ้นครองทั้งอังกฤษกับสกอตแลนด์พร้อมกัน เป็นการถวายสรรเสริญบุญญาธิการของพระองค์ เช่นเดียวกับที่ผู้เขียนประสงค์จะถวายสรรเสริญพระบารมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยในวโรกาสเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีนั้น ฉากที่เพิ่มเข้าไปยังคงอยู่ในอารมณ์ที่จริงจังน่าเกรงขาม ในละคร แนวโศก แม้เสียงหัวเราะของแม่มดก็มีลักษณะเป็นเสียงสะท้อนที่น่ากลัว ไม่ใช่ขบขัน จึงไม่ใช่แอนตี้ไคลแม็กซ์จนเสียรูปแบบและจุดมุ่งหมายเดิม

หลังจากการวิเคราะห์ขั้นตอนของการดำเนินเรื่องแล้ว เมื่อเริ่มซ้อม ผู้กำกับการแสดงจะต้องอ่านบทละครนั้นไปพร้อม ๆ กับผู้แสดง ในการอ่านและตีความครั้งแรก ซึ่งจะนำเดินไปตามลำดับฉากตั้งแต่องค์ที่ 1 จากที่ 1 ไปจนจบ ให้ผู้แสดงได้เห็นภาพและเข้าใจทั้งเรื่อง

2.6.1 ตัวละคร

บทละครที่สมบูรณ์แบบทั่วไป จะมีตัวละครที่สำคัญคือตัวเอก ซึ่งเป็นตัวแกนนำเรื่อง อาจเป็นชายหรือหญิง ผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษาวิเคราะห์ตัวละครแต่ละตัวตั้งแต่ตัวสำคัญที่สุด จนถึงบทบาทเล็กน้อยที่สุด ว่ามีลักษณะอุปนิสัยใจคอ พฤติกรรม อย่างไร ภูมิหลัง ชีวประวัติที่สำคัญ คือ จุดมุ่งหมายสูงสุด ในชีวิตของแต่ละคนและความมุ่งมั่นที่จะไปสู่จุดมุ่งหมายนั้น วิถีชีวิต ที่มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ใด มีความเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปอย่างไรเพราะอะไรมีความสัมพันธ์ กับตัวละครใด และความสัมพันธ์นั้นเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ เพราะเหตุใดตัวละครที่ผู้แต่งเขียนไว้ดี จะต้องมีการพัฒนาเหมือนมนุษย์ที่มีชีวิตชีวาจริง ๆ ไม่ใช่หุ่นหรือการ์ตูนแบบ 2 มิติ แต่มีความกลม มีความซับซ้อนบุคลิกภาพที่เป็นบุคคล ไม่ใช่เป็นตัวโหล มีลักษณะตายตัวเหมือนกัน เป็นประเภท ที่เราเคยเห็นจนชินตาไม่มีอะไรน่าสนใจ ตัวอย่างเช่น ตัวผู้ร้ายหรือนางอิจฉา ในละครหรือภาพยนตร์ ไทย ที่มีลักษณะเหมือนกันทุกเรื่อง ต้องกรี๊ดกร๊าด แสดงท่าเกินธรรมชาติ สุดร้ายเหมือนตัวละคร ในนิยายโบราณ หรือในละครรักโศก ประเภทแม่ผัวใจโหดนางเอกดีแสนดีแต่อับโชค

ในกรณีที่ตัวละครในบทละครมีลักษณะ 2 มิติเช่นนี้ผู้กำกับการแสดงที่ดี อาจช่วยหาจุดที่จะพัฒนาให้ตัวละครนั้นมีมิติขึ้น โดยให้ผู้แสดงหาข้อมูลมาเพิ่มเติมเสริมสร้างให้ตัว ละครนั้นน่าสนใจมีความซับซ้อนและลึกซึ้งขึ้นในการสร้างบทบาทในแนวของสตานิสลาฟสกี (Stanislavsky) นั้น ให้ผู้แสดงเพิ่มรายละเอียด ทั้งในด้านรูปลักษณะภายนอก ท่าทาง กิริยา สิ่งของ เครื่องใช้ ซึ่งจะแสดงอุปนิสัยหรือจริต ส่วนการเลือกผู้แสดงของผู้กำกับการแสดงนั้นจะได้กล่าว ในวิธีการและหลักการภายหลัง

ผู้กำกับการแสดงควรจะศึกษาจิตวิทยาเบื้องต้นเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ทั่วไป เรื่องจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกที่มีอิทธิพลต่อตัวละคร เพื่อให้เข้าใจสาเหตุที่ตัวละครนั้นมีพฤติกรรม หรือความกดดัน และความขัดแย้งภายในจิตใจ ที่ผลักดันให้การกระทำนั้นสิ่งต่าง ๆ ในเรื่อง และให้ผู้แสดงเข้าใจแรงผลักดันหรือแรงจูงใจ ทุกแง่ทุกมุมที่มีผลกระทบต่อชีวิต ทัศนคติ และ โลกทัศน์ ของตัวละครนั้น ซึ่งจะทำให้การแสดงมีความเป็นจริงและละเอียดขึ้น

การตีความตัวละครของผู้กำกับการแสดงแต่ละคนอาจแตกต่างกัน จุดสำคัญ คือ ต้องศึกษาจากบท ที่ผู้ประพันธ์ได้ให้ไว้เป็นมูลฐานคือจากคำพูดของตัวละครและจากคำพูด ของตัวละครอื่นที่กล่าวถึงตัวละครนั้น นอกจากนี้ยังสามารถได้ข้อมูลจากบทวิจารณ์วิเคราะห์ ที่มีนักวิจารณ์วรรณคดีวิจารณ์ละครได้เขียนไว้ ผู้กำกับการแสดงจะต้องนำข้อมูลเหล่านี้มาหลอมหล่อ เข้าด้วยกัน ผสมผสานกับแนวความคิดของตนออกมาเป็นผลิตผลสุดท้าย ในขณะที่ซ้อมละคร อาจมีเรื่องใหม่ ๆ เกิดขึ้นตลอดเวลาและแสดงเองอาจสร้างสรรค์ อันและเพิ่มสีสันให้ตัวละครนั้น ฉายแววใหม่ขึ้นมาที่มีความเป็นไปได้และน่าเชื่อทั้งนี้ต้องอยู่ในขอบเขตของเหตุผล และความสุขจริง

เป็นธรรมชาติ มิใช่แหวกแนวจนเหลือเชื่อ เพียงเพื่อความบันเทิงหรือความแปลกใหม่ที่ไกลความจริง หรือขัดกับต้นฉบับเดิม จนเกินเหตุหรือผิดรสนิยมที่ดี

2.6.2 แนวความคิดหลักและแนวความคิดอื่น ๆ

ผู้ประพันธ์บทละครแต่ละเรื่องจะต้องมีจุดมุ่งหมายที่จะแสดงแนวความคิดหลักที่เป็นแก่นหรือหัวใจของเรื่องละครบางเรื่องอาจมีมากกว่า 1 แนวความคิดแต่จะเน้นความคิดหนึ่งความคิดใดเป็นจุดเด่นถึงความคิดอื่นจะเป็นรองละครสมัยเก่าส่วนใหญ่มีแนวความคิดหลักเพียงแนวเดียวต้องการจะทิ้งมรดกที่เขาสร้างไว้ให้ลูก ซึ่งไม่มีอะไรเหลือเลย และการที่เขาตัดสินใจขับรถไปชนต้นไม้ตาย เพราะหวังจะได้เงินประกันชีวิตมาให้เป็นมรดกแก่ลูกรักก็ผิดพลาด เพราะบริษัทประกันชีวิตย่อมไม่ให้ เงินแก่ผู้ที่ฆ่าตัวตาย ความดื้อดึงที่จะทำในสิ่งที่ตนปรารถนาและความล้มเหลวของวิลลี่ อาจเทียบเท่าวิถี ของ tragic hero ผู้ยิ่งใหญ่ในละครคลาสสิกที่เป็นวีรบุรุษ แม้วิลลี่จะเป็นเพียงเซลส์แมนกระจอกเล็ก ๆ คนหนึ่งเท่านั้น ความขัดแย้งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์ออกมาจากบทได้ละเอียด เพื่อให้รู้แนวความคิดหลักและแนวคิดต่าง ๆ ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์

ในการดัดแปลงบทละคร ผู้ดัดแปลงหรือผู้กำกับการแสดงอาจเน้นแนวความคิดหลักเดิม ตามการตีความ (interpretation) ของตน ทั้งนี้จะต้องมีความเป็นไปได้ สมเหตุสมผล หากจะเสนอแนว ความคิดที่แหวกแนวไกลเกินเรื่องเดิม ก็ควรที่จะดัดแปลงเป็นสถานที่อื่นและตัวละครชื่ออื่นจะดีกว่าที่ ยังคงรูปแบบ เรื่องราวและตัวละครชื่อเดิมไว้ หรือควรชี้แจงไว้ในสูจิบัตรให้ผู้ชมได้ทราบล่วงหน้า เพื่อ สามารถเตรียมใจรับสิ่งใหม่นั้น แทนที่จะผิดหวังเมื่อผิดไปจากต้นฉบับเดิม ในการซ้อมละครก็ควรจะ อธิบายให้ผู้แสดงทราบจุดมุ่งหมาย (objective) ของตนให้กระจ่างชัดเจน เพื่อสามารถดึงทุกจุดมาที่จุด ศูนย์กลางที่แนวความคิดใหม่นั้น หากยังคงอาศัยแนวเรื่องและตัวละครเดิมมาตีความใหม่ ก็ควรที่จะแต่งบทหรือเรียบเรียงบทใหม่ ตัวอย่างเช่น เรื่อง ขุนช้างขุนแผน ในบทเสภาเดิมจะชี้แนวความคิดหลักทาง พุทธศาสนาเกี่ยวกับกรรมที่มีอานุภาพเหนือความสามารถของมนุษย์ ขุนแผนมีความเก่งกาจสารพัด แต่ชีวิตต้องเผชิญโชคร้ายต่าง ๆ และในที่สุดก็ไม่สามารถช่วยปกป้องนางวันทองให้พ้นจากความตายได้ นางพิมหรือวันทองก็เช่นกัน ด้วยผลแห่งกรรมเก่าของนาง แม้พระพันวษาจะทรงอภัยโทษตามคำขอของจมื่นไวยแล้วเพชฌฆาตก็ยังเข้าใจผิดประหารนางเสียเพราะผลแห่งกรรม

ในละครสมัยใหม่เรื่อง พิมพิลาไลย อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์เรียบเรียงและแต่งบทใหม่โดยเน้นแนวความคิดหลักเกี่ยวกับสตรีที่ถูกผู้ชายกดขี่ทางเพศ โดยให้นางพิมหรือวันทองเป็นตัวนำเรื่อง ไม่ใช่ขุนแผน และเน้นฉากที่แสดงให้เห็นประเด็นนี้ ตั้งแต่วัยเด็ก วัยสาว จนถึงวันสิ้นชีวิตของเธอ หรือในบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 เรื่อง อิเหนา เน้นแนวความคิดทางพุทธคติ เรื่องกรรมลิขิตหรือ เทพลิขิต (ในรูปของปะตาระกาหรา) ทำให้อิเหนา

กับบุษบาต้องพลัดพรากจากกันทุกข์ทรมานระเหเร่ร่อนไป แต่ในเรื่อง บุษบา-อุณากรรณ (พ.ศ. 2538) ผู้เขียนต้องการเน้นแนวความคิดหลักว่า หญิงจะต้องมีเสรีภาพ ที่จะลิขิตชีวิตของตนเองตามที่ตนปรารถนา ไม่ยอมอยู่ใต้ลิขิตของโชคชะตาหรือสังคมที่ทำให้หญิงต้อง ทุกข์ทรมานเพราะผู้ชาย เป็นต้น ผู้เขียนได้เรียบเรียงบทใหม่ และแต่งบทเจรจาเพิ่มเติมเพื่อแสดงแนวคิดดังกล่าว ซึ่งเป็นมุมมองใหม่ต่างไปจากต้นฉบับเดิม และได้ชี้แจงไว้ในสูจิบัตรและคำนำตลอดจนการ บรรยายเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ ให้ผู้ชมได้เข้าใจแนวความคิดหลักและความคิดเหล่านี้ ซึ่งต่างไปจาก ต้นฉบับเดิมและแนวคิดของกวีไทยในโบราณกาล อย่างไรก็ตาม เมื่อผู้กำกับการแสดงประสงค์จะเน้แนวความคิดหลักใดก็ควรจะมั่นคงอยู่ใน แนวคิดนั้นโดยตลอด (consistent) ไม่เปลี่ยนไปเปลี่ยนมาหรือสับสนเลอะเทอะจนหาทิศทางไม่ได้ ซึ่งจะทำให้ผู้แสดงและผู้ชมงงงวย หากเป็นละครแนวทดลองที่ยังแสวงหาคำตอบอยู่ ผู้กำกับการแสดงก็ควรระบุไว้ก่อนการแสดงว่าเป็นละครที่ยังอยู่ในกระบวนการที่พัฒนาและทดลอง (experimental) ยังไม่สรุปผลเป็นละครที่สมบูรณ์

2.6.3 ศิลปะในการเจรจาและบทสนทนา

“Diction” มีความหมายโดยทั่วไปว่า การเลือกคำพูดที่เหมาะสมในการแสดงความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ และหมายถึงศิลปะของการเจรจาหรือ การพูดออกเสียงได้ไพเราะชัดเจน การสื่อความหมายในบทสนทนา (dialogue) ให้ผู้ชมเข้าใจและมีความรู้สึกร่วมในเหตุการณ์ สามารถตีความหมายและวิเคราะห์บทสนทนาของตัวละครทุกตัวได้เป็นอย่างดี และละเอียดทุกแง่ทุกมุมและต้องควบคุมคุณภาพของการเปล่งเสียงในการพูดของผู้แสดง ให้เหมาะสมกับบุคลิกภาพของตัว ละครและการกระทำ สามารถแสดงความรู้สึกและอารมณ์ “ส่ง” (project) ออกมาถึงผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพในการฝึกปฏิบัติ ผู้กำกับการแสดงควรแก้ไขข้อบกพร่องในการพูดและเปล่งเสียง (project) ของนักแสดง กำกับจังหวะและลีลาของการพูดให้สอดคล้องกับกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงตามแนวการแสดงที่ต้องการจะเสนอ เช่น แนวเหมือนจริงตามธรรมชาติ แนวโรแมนติก แนวคลาสสิก แนวเหนือจริง (surrealism) แนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์หรือแอ็บเสิร์ด ทั้งนี้การพูดจะต้องมาจากความรู้สึก ภายในจิตใจที่แท้จริง และมีความจริงใจ มิใช่แต่เปล่งเสียงไพเราะถูกต้องอย่างเดียว

หน้าที่ของบทสนทนาหรือบทเจรจาในละคร ได้แก่

1) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับพื้นฐานและภูมิหลังของเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตอนเปิดเรื่อง (exposition) ซึ่งจะให้ข้อมูลเกี่ยวกับกาลเวลา สถานที่ บรรยากาศ สีสัน (tone) สภาพชีวิตและสังคม บางครั้งอาจจะกล่าวถึงแนวคิดหลักของเรื่อง เช่น ในละครกรีกหรือละครของเชกสเปียร์ มักมีนายโรงหรือผู้บรรยายหรือคอรัส (chorus) มาบรรยายเปิดเรื่อง ในละครสมัยใหม่อาจเป็นตัวละครเอก หรือตัวละครอื่น บางเรื่องอาจกระจายข้อมูลไปในฉากต่างๆ

2) ให้ข้อมูลและภูมิหลังเกี่ยวกับตัวละคร แสดงบุคลิกภาพ ลักษณะอุปนิสัยใจคอ พฤติกรรม ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ ความต้องการ และเป้าหมายสูงสุด (super-objectives) ในชีวิต หรือจุดมุ่งหมายในแต่ละฉากแต่ละตอน (objective) ที่สัมพันธ์สอดคล้องกับเป้าหมายสูงสุดของชีวิตตัวละครที่สำคัญ ซึ่งอาจจะอยู่ในคำพูดของตัวละครผู้นั้นหรือของผู้อื่นในเรื่อง

3) แสดงเรื่องราวการกระทำและเหตุการณ์ในเรื่อง ตามลำดับของโครงเรื่อง (plot) เหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตที่จะเกิดขึ้น ความขัดแย้งและปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดจากการกระทำนั้น ๆ ซึ่งกระทบตัวละครที่เกี่ยวข้องในการสนทนา ตัวละครจะแสดงจุดประสงค์ที่จะกระทำการสิ่งหนึ่ง แล้วจึงไปกระทำสิ่งนั้นด้วยกายหรือวาจา ตัวอย่างเช่น แม็กเบทได้ใคร่ครวญเหตุผลที่จะไปลอบปลงพระชนม์ กษัตริย์ดันแคน เขาลังเลอยู่นานเพราะขัดแย้งในใจ บทนี้แม็กเบทพูดคนเดียว ที่เรียกว่า “soliloguy” เป็นบทกวีที่เขียนอย่างประณีต มีทั้งสุนทรียภาพ ความคิดปรัชญา ภาพพจน์ การเปรียบเทียบด้วย โวหารที่เฉียบแหลม เมื่อพูดเสร็จระฆังที่เหมือนให้สัญญาณ แม็กเบทจึงตัดสินใจถือมีด 2 ด้ามแล้วเดิน เข้าไปกระทำฆาตกรรมนั้นภายในม่านหรือหลังฉากแล้วกลับออกมาอีกครั้งหนึ่ง มีดและมือทั้งสองข้างเปื้อนเลือด เขาพรรณนาภาพที่สยองขวัญและความรู้สึกผิดบาปของเขา ในการที่เขาได้สังหารกษัตริย์ ขณะทรงนิทราเสมือนสังหาร “นิทรา” และเขาจะไม่ได้ “นิทรา” ไปอีกตลอดชีวิต เพราะความบาปนั้นจะทำให้เขานอนไม่หลับ

ผู้กำกับการแสดงบางคนอาจแสดงการฆาตกรรมทั้งหมดนี้บนเวทีหรือเพียงให้บรรยายถึง การกระทำและเน้นความรู้สึกของแม็กเบท ซึ่งสำคัญกว่าการกระทำนั้นตามต้นฉบับเดิมในเรื่องดัดแปลง มงป่ามหาบุรุษของผู้เขียน อาจารย์ริชาร์ด อี. ฮิวส์ ผู้กำกับการแสดงเลือกที่จะแสดงฉากนี้เป็นสัญลักษณ์ และลีลาให้แม่มด 3 ตน จับมือ 2 ข้างของมงป่าให้ถือมีดและแทงกษัตริย์ ซึ่งยืนนิ่งเป็นหุ่น เมื่อแทงแล้ว แม่มดก็เปิดเสื้อของกษัตริย์เป็นผ้าสีแดงผืนใหญ่เป็นสัญลักษณ์ของเลือด ในแนวสัญลักษณ์นิยม (symbolism) ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงแต่ละคนจะเลือกแนวที่ตนต้องการเสนอไปพร้อมกับจังหวะและ ลีลาของการพูดนั้น ให้สามารถสื่อสารความคิดความรู้สึกได้ดีที่สุด

4) แสดงแนวคิดหลักและความคิดต่าง ๆ ซึ่งอาจจะบอกแต่ต้นเรื่อง

5) สร้างสีสันและคุณลักษณะของบรรยากาศของแต่ละฉาก ตัวอย่างเช่น เมื่อเปิดเรื่อง Macbeth องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 มีเสียงฟ้าผ่า ฟ้าแลบ พายุพัด ฝนตก แม่มด 3 ตน ออกมาร่ายรำ บรรยาย ภาพของสถานที่ บรรยากาศและจุดประสงค์ที่จะมาชุมนุมเพื่อพบแม็กเบทบนเนินเขาอากาศมืดมน มีหมอกและลมพิษ

6) บทเจรจาจะช่วยสร้างจังหวะ (rhythm) และลีลา (tempo) ของแต่ละฉาก แต่ละตอน “rhythm” หมายถึง จังหวะของการกระทำหรือจังหวะประจำตัวละครแต่ละตัว ส่วน “tempo” หมายถึง ลีลาช้า - เร็ว หรือ ปานกลาง ของละครทั้งฉากหรือแต่ละช่วง เช่นเดียวกับลีลาของดนตรีซิมโฟนี (Symphony) จะมี 4 ตอน ตอนที่ 1 ลีลามักจะเร็วปานกลาง (allegro) ตอนที่ 2 ช้า อ่อนหวาน (lago) ตอนที่ 3 จังหวะเต้นรำ (minuet) ตอนที่ 4 เร็วมาก (presto) ในละครก็เช่นกันจะมีการสลับระหว่าง ฉากช้าหรือเร็ว อ่อนหวานหรือรุนแรง ตัวอย่างเช่น ฉากเต้นรำที่บ้านของจูเลียต มีบรรยากาศรื่นเริง ลีลาจะเร็วปานกลาง ฉากพลอดรักที่ระเบียงของจูเลียต ลีลาจะช้าอ่อนหวานโรแมนติก ฉากดวลดาบใน ตลาด จังหวะและลีลาจะรวดเร็ว รุนแรง ตื่นเต้น เป็นต้น บทสนทนาในฉากเหล่านั้นก็จะมีจังหวะ และลีลาตามบรรยากาศของฉาก เหตุการณ์และการกระทำ ในเรื่องตัวละครแต่ละตัวจะมีจังหวะชีวิตและลักษณะการพูดช้าเร็วต่างกันตามอุปนิสัยใจคอและบุคลิกภาพส่วนตัว เช่น แม่พลอยใน สี่แผ่นดิน จะพูดช้า อ่อนหวานเรียบร้อย ส่วนแม่ช้อยจะพูดเร็ว ว่องไว ซุกซน มีอารมณ์ขัน เป็นต้น

2.7 หน้าที่และบทบาทของผู้กำกับการแสดง

ในการสร้างละคร ผู้กำกับการแสดงเป็นศูนย์กลางที่จะประสาน ระหว่างผู้ประพันธ์บทละคร ผู้แสดง ผู้ออกแบบฉาก แสง สี เสียง ผู้ควบคุมฝ่ายเทคนิคต่าง ๆ และผู้ชม

ผู้กำกับการแสดงเป็นทั้งศิลปินผู้ตีความ และศิลปินผู้สร้างสรรค์ ในด้านที่เป็นศิลปินผู้ตีความนั้น ผู้กำกับการแสดงจะถ่ายทอดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ที่ปรากฏในบทละคร เรื่องราวตัวละคร แก่นของเรื่อง ซึ่งผู้ประพันธ์บทได้เขียนไว้ในวรรณกรรม 2 มิติออกมาเป็นภาพเคลื่อนไหว 3 มิติมีเสียงม ชีวิตชีวา และวิญญาณ ให้ผู้ชมได้รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า

ละครที่ปรากฏบนเวทีและสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงได้นำออกมาเป็นผลิตผลศิลปะรูปแบบใหม่ ซึ่งมิใช่บทวรรณกรรม แต่เป็นงานศิลปะอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นมาจากวรรณกรรมนั้น ในด้านนี้ผู้กำกับการแสดงจึงเป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ด้วยความรู้ ความสามารถส่วนตัว โดยประสานกับผู้แสด นักดนตรีนาฏศิลป์ และนักออกแบบ ฯลฯ

2.7.1 ความสัมพันธ์ของผู้กำกับการแสดงกับผู้ประพันธ์และบทละคร

ผู้กำกับการแสดงจะต้องมีความรู้ความเข้าใจบทละครเป็นอย่างดี และได้ศึกษาเกี่ยวกับแนวความคิดและการแสดงออกเป็นวรรณกรรมบทละครของผู้ประพันธ์ ตลอดจนชีวประวัติและภูมิหลังของผู้ประพันธ์ และถ้าเป็นไปได้กระบวนการที่เขาประพันธ์บทละครว่าเขาได้สร้างงานชิ้นนั้นจากเหตุผลข้อมูลและพื้นฐานอะไร ผู้ประพันธ์มีจุดมุ่งหมายเพื่ออะไรในบทละคร หากเป็นบทละครที่ผู้ประพันธ์ล่วงลับไปแล้วหรือเป็นบทละครต่างประเทศซึ่งเป็นวรรณกรรมเอก ก็อาจค้นคว้าศึกษาจากบทความวิจารณ์ที่มีผู้เขียนวิจารณ์ทางวรรณคดีหรือการวิจารณ์ละครไว้

ในกรณีที่ผู้ประพันธ์ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันและสามารถไปพบปะได้ก็ควรที่จะไปพบปะเพื่อสัมภาษณ์หรือซักถามข้อสงสัยต่าง ๆ ตลอดจนพูดคุยเพื่อทราบทัศนคติ โลกทัศน์ มุมมองของชีวิต ปรัชญาส่วนตัว และความรู้สึกที่มีต่อบทละครนั้น ๆ ตัวอย่างเช่น ถ้าจะสร้างละครเรื่อง The Trojan Woman ของยูริพิดีส ก็ควรจะได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับตัวกวี ยูริพิดีส และประวัติศาสตร์สงครามในกรีซ ในสมัยนั้นที่โดนใจให้เขาเขียนเกี่ยวกับความหายนะของสงคราม และความทุกข์ที่มีต่อมนุษยชาติโดยเฉพาะผู้หญิงและเด็กควรอ่านมหากาพย์เรื่อง The Iliad ของโฮเมอร์ หรืออย่างน้อยเรื่องย่อเพราะเรื่อง The Trojan Woman หรือ The Woman of Troy เป็นเรื่องตอน 1 จากตำนานเรื่อง สงครามกรุงทรอย คือตอนท้ายที่กรุงทรอย และกษัตริย์ฝ่ายกรีกได้นำพวกผู้หญิงทรอยไปเป็นทาส ลงโทษพระนางเฮเลน และการผจญภัยระหว่างเดินทางกลับกรีซ เพื่อสถานสงครามที่เกิดขึ้นในแหลมกรีซระหว่างหัวเมืองต่างๆ ที่ยังความพินาศหายนะมาให้แก่ทุกฝ่าย ยืดเยื้อเป็นเวลานาน

ในการศึกษาตัวบทละครนั้น ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์อย่างละเอียดเกี่ยวกับองค์ประกอบ 6 ประการซึ่งประกอบกันเป็นละครที่ดี คือ

1) ลำดับขั้นตอนของเรื่องหรือโครงเรื่อง และตามโครงสร้างของเรื่อง

2) ตัวละคร

3) แนวความคิดหลักและแนวความคิดอื่น ๆ

4) ศิลปะในการเจรจาและบทสนทนา

5) ดนตรี

6) ศิลปะการสร้างภาพให้ปรากฏบนเวทีองค์ประกอบของการจัดการแสดงซึ่งปรากฏเป็นภาพ 3 มิติบนเวทีได้แก่ ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย และแต่งหน้า (ในที่นี้จะเรียกรวมกันว่า "ประจักษ์ศิลป์" รวมทั้งนาฏศิลป์ลีลา ท่าเต้น และศิลปะการแสดงต่าง ๆ

ทั้งหกประการนี้ อริสโตเติล ได้ระบุไว้ใน The Poetics ซึ่งเป็นทฤษฎีแรกเริ่มในการศึกษาการละครสำหรับนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงอื่น ๆ นอกเหนือจากการแสดงละครนั้นบางกรณีอาจจัดอยู่อีกข้อหนึ่งต่างหาก ก็ได้ถ้ามีบทบาทสำคัญมากในละครเรื่องนั้น เช่น ในละครเพลงละครรำ ซึ่งมีนาฏศิลป์ประกอบทั้งเรื่อง หรือเป็นส่วนใหญ่และสำคัญกับดนตรีอย่างมาก

2.7.2 การวิจารณ์และแสดงข้อคิดเห็นของผู้กำกับการแสดง

การวิจารณ์และแสดงความเห็นอาจทำได้ในสองโอกาส ตามความถนัดของผู้กำกับการแสดง และความเหมาะสมของสถานการณ์ ผู้กำกับการแสดงบางคนชอบให้ความเห็นทันทีหลังการแสดง เพื่อความสด จดจำได้ แต่ข้อเสีย คือ ผู้แสดงอาจเหนื่อยเกินไปที่จะรับฟัง โดยเฉพาะถ้าเลิกดึก ทุกคนต้องการกลับบ้านไปพักผ่อน สมองตื้อ ทางที่ดีควรให้ความเห็นวันรุ่งขึ้น โดยนัดเวลา

ประชุมก่อนการแสดงรอบต่อไป หรืออาจพูดให้กำลังใจพอสมควรหลังการแสดงรอบนั้นครั้งหนึ่ง ก่อนว่ามีส่วนดีโดยทั่วไปอะไรบ้าง ส่วนที่แก้ไขจะเก็บไว้อภิปรายในวันรุ่งขึ้น ก็อาจจะเป็นวิธีการที่ดี อีกวิธีหนึ่งคือถ้าข้อบกพร่องเป็นเฉพาะบุคคล ไม่เกี่ยวกับทั้งคณะ ก็อาจพูดเป็นการส่วนตัวแต่ละคน เพื่อไม่เสียเวลาคนอื่น และหลีกเลี่ยงการ ทำให้เสียน้ำใจ ในกรณีที่ผู้แสดงบางคนอาจมีความอ่อนไหวมากเกินไป ไม่เข้มแข็งพอ ที่จะรับฟังคำติเตียน โดยเฉพาะผู้มีอาวุโส อย่างไรก็ตาม การวิจารณ์ของผู้กำกับการแสดงควรกระทำอย่างสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนาและด้วยเจตนารมณ์ที่ดีไม่ใช่เพื่อทำลายล้อเลียน หรือติเตียนให้ได้อาย ควรรักษาวัฒนธรรมและมารยาทของคนไทยซึ่งมีการปฏิบัติและพฤติกรรมต่างไปจากชาวต่างประเทศ โดยเฉพาะในงานศิลปะที่เกี่ยวพันกับอารมณ์ที่ละเอียดอ่อน

2.8 แนวการนำเสนอละคร

ผู้กำกับการแสดงควรศึกษา วิเคราะห์บทละครที่ตนประสงค์จะจัดแสดงอย่างละเอียด ก่อนที่จะพิจารณาตัดสินว่า ควรจะใช้แนวการนำเสนออย่างไร จึงจะเหมาะสมกับบทละครนั้นที่สุด ซึ่งสามารถแสดงคุณค่าสาระในบทละครนั้นออกมาให้กระจ่างชัดเจนแก่ผู้ชมได้ดีที่สุด ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่จะไม่ได้ระบุไว้ว่าควรจะเสนอละครนั้นในแนวใด แต่ลักษณะของละคร วิธีการแสดงออกในคำพูด การกระทำ ลักษณะตัวละคร การดำเนินเรื่อง โครงสร้างและแนวคิดหลัก (themes) ในบทละครนั้น จะชี้บ่งออกมาในตัวว่าผู้ประพันธ์มีจินตนาการอย่างไร และแนวใดจะเหมาะสม ผู้กำกับการแสดงเป็นผู้ที่จะตีความบทละครนั้นได้ถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ ฉะนั้นควรจะเลือกแนวการนำเสนอที่จะเสริมให้ความหมายในบท ละครนั้น สามารถสื่อให้ผู้ชมได้ดีที่สุด มิใช่เพราะตนอยากทดลองแนวหนึ่งแนวใด เพื่อความพอใจและความต้องการของตนเอง

แนวการนำเสนออาจแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ แนวเหมือนจริงอย่างชีวิต (representational หรือ realistic) และแนวไม่เหมือนจริง (presentational หรือ non-realistic) แนวเหมือนจริงนั้นเป็นแนวของละครส่วนใหญ่โดยทั่วไป ซึ่งต้องการจะเลียนแบบสภาพจริงในชีวิตที่เราเห็นและสัมผัสอยู่ทุกวันเป็นการจำลองชีวิตจริง (imitation of real life) โดยสร้างภาพลวงตาให้เราเห็นเสมือนหนึ่งว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในชีวิตจริง (illusion of reality) การแสดงที่เกิดขึ้นบนเวที ฉาก เครื่องประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย แสง สี เสียง คำพูด ความรู้สึก อารมณ์ ทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไป เหมือนหนึ่งได้ดูภาพชีวิตจริงๆ ที่เกิดขึ้นต่อหน้า และตนมีส่วนร่วมรู้สึกสั่นสะเทือนอารมณ์ไปด้วย

ในทางตรงกันข้าม ละครแนวไม่เหมือนจริง จะแสดงให้เราเห็นว่าทุกอย่างเป็นการแสดง ไม่มีอะไรเหมือนจริง ไม่ว่าจะเป็นท่าทาง คำพูด ลีลา เสียงดนตรี เพลง ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย ห่างไกลความเป็นจริงที่เราเห็นในชีวิตทั้งสิ้น เช่น นาฏศิลป์ ละครเพลง ละครประวัติศาสตร์ หรือเรื่องจินตนิยาย พงศาวดารจีน โขน ละครกรีกใส่หน้ากาก หรือโอเปร่า ที่ผู้แสดงร้องบทแทน

การพูดธรรมดา ฯลฯ ล้วนแต่เป็นการแสดงที่มีลักษณะเป็น “ละคร” (theatrical) มากกว่าเป็นภาพชีวิตจริง

ที่จริงแล้ว ละครแต่ละเรื่องก็มีส่วนของแนวทั้งสองนี้ คือ ละครเหมือนจริง ก็มีส่วนที่ไม่ใช่ความจริง 100% และละครแนวไม่เหมือนจริงก็มีส่วนที่เป็นจริงบ้าง อยู่ที่ว่ามีส่วนของแนวใดมากกว่าอีกแนวหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ละครนิทาน ถ้าตัวละครแต่งตัวสมัยปัจจุบันพูดจาเหมือนชาวบ้านธรรมดา แสดงความรู้สึกและอารมณ์อย่างสมจริงเป็นธรรมชาติ ก็มีลักษณะโน้มเอียงไปทางแนวเหมือนจริงได้ทั้ง ๆ ที่เรื่องราวเป็นการสมมติขึ้น

2.8.1 แนวเหมือนจริง [realistic styles]

ไม่มีละครเรื่องใดที่จะเหมือนชีวิตจริง 100% เพราะผู้ประพันธ์บทต้องหยิบยกเพียงบางเสี้ยวของชีวิต ตัดตอนมาติดต่อเรียบเรียงใหม่ ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับโครงสร้างที่ตนวางไว้ และสร้างสรรค์เพิ่มเติม ละครนั้นเป็นเพียงภาพสะท้อนความจริง วิธีการสร้างและสะท้อนความจริงมีหลายแนวขึ้นอยู่กับการเลือกสรร (selection) และการจัดวาง (arrangement) ได้แก่

1) แนวธรรมชาตินิยม (naturalism) เป็นแนวที่พยายามเสนอภาพที่ใกล้เคียงชีวิตจริงมากที่สุดอย่างที่ปรากฏแก่สายตาในชีวิตประจำวัน โดยไม่ตกแต่งหรือจัดวางใหม่หรือมีการจัดแต่งน้อยที่สุด แนวนี้ได้สมญาว่าเป็นละครที่แสดง “เสี้ยวชีวิต” (slice of life drama) ขบวนการธรรมชาตินิยมเกิดขึ้นในแวดวงวรรณคดีและละครในครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในฝรั่งเศส เป็นการต่อต้านละครแบบโรแมนติกที่ไม่เป็นธรรมชาติ พวกธรรมชาตินิยมมีทัศนคติว่าละครคือชีวิต บิดาของธรรมชาตินิยมคือ อังเดร อองตวน (Andre Antoine, ค.ศ. 1858 - 1943) ซึ่งเสนอละครแนวใหม่นี้ด้วยวิธีที่ทำให้ผู้ชมตกใจ (shock) เครื่องเรือนและอุปกรณ์ ประกอบฉากเป็นของจริงทั้งหมด เช่น ก๊อกน้ำมีน้ำประปาไหลจริง ซากสัตว์ ขวดเหล้า การพูดและการแสดงเหมือนคนในชีวิตจริงไม่มีการเปล่งเสียงดังอย่างนักแสดง การเคลื่อนไหวและอิริยาบถบนเวที ไม่ต้องคำนึงถึงว่าต้องเปิดตัวให้คนดูเห็นชัด หรือจัดวางตำแหน่งต่างๆ อย่างมีศิลปะ แต่ให้ตัวละครเดินยืนนั่งตามอำเภอใจ บางคนอาจนั่งหันหลังให้คนดูตลอดฉาก ไม่ใส่ใจกับคนดูเลย

2) แนวสัจนิยมที่เรียบง่าย (simplified realism) บางครั้งเรียกว่า “แนวสัจนิยมที่เลือกสรรแล้ว” (selective realism) คือ การนำเสนอฉากที่เลือกสรรบางสิ่งหรือภาพชีวิตบางตอน การกระทำบางอย่างในการแสดงบุคลิกลักษณะของตัวละคร จะเลือกลักษณะเด่นบางประการของคุณสมบัติ กิริยาท่าทาง นิสัย ที่จะแสดงตัวละครนั้นได้ชัดเจน และมีความหมายต่อละครทั้งเรื่อง ซึ่งต่างจากแนวของพวกธรรมชาตินิยมที่บรรจุทุกสิ่งไปในฉากโดย ไม่จัดวางอะไรใหม่เลย ตัวอย่างเช่น ในเรื่อง The Little Foxes ของ ลิลเลียน เฮลเมอร์ (Lilian Helmer) พวกธรรมชาตินิยมจะแต่งฉากห้องรับแขกคุณยาย โดยใส่เครื่องเรือนและเครื่องประกอบฉากจำนวนมาก มีภาพประดับเต็มฝา มีตะเกียงหลายดวง ของที่ระลึกกองสุมไว้บนโต๊ะ และเปียโน

ผ้าลูกไม้ ผ้าพันคอ แขวนเต็ม เพื่อแสดงภาพห้องรับแขกของคุณยายที่มีสัมภาระรกรุงรัง แต่ในแนวสัจนิยมที่เรียบง่ายจะเลือกเพียงบางสิ่งและฉากเรียบง่ายกว่าแนวธรรมชาตินิยมแต่สามารถได้บรรยากาศของห้องรกได้

3) แนวเสนอแนะ (suggestivism) เป็นแนวเหมือนจริงที่เรียบง่ายที่สุด โดยเฉพาะในการจัดฉาก ซึ่งใช้องค์ประกอบเพียงบางส่วนและเครื่องประกอบฉากน้อยชิ้นที่สุด แต่ต่างจากแนวสัญลักษณ์นิยม (symbolism) ซึ่งใช้เครื่องประกอบฉากเป็นสัญลักษณ์ของนามธรรม ส่วนในฉากแบบแนวเสนอแนะ เครื่องประกอบฉากที่เลือกมาเพื่อแสดงสภาพภายนอกที่เป็นจริงในรูปธรรมของสถานที่นั้น (ไม่ใช่แทนนามธรรม) ส่วนที่เหลือทิ้งว่าง ไว้ให้ผู้ชมใช้จินตนาการสร้างต่อเติมเอง แนวเสนอแนะเหมาะสำหรับเวทีแบบอะรีนา (arena stage) ซึ่งใช้เครื่องเรือนและเครื่องประกอบฉากน้อยชิ้น เพื่อแสดงห้องรับแขกหรือห้องนอนทั้งห้อง หรือใช้บัลลังก์เพียงชิ้นเดียว เพื่อแสดงว่าเป็นท้องพระโรง ความสำคัญจะอยู่ที่การแสดงมากกว่าฉาก ทำให้นักแสดงโดดเด่นออกมา ส่วนฉากเป็นเครื่องประกอบการแสดงให้เด่นเท่านั้น บทพูดในแนวเสนอแนะมักไม่เขียนเป็นบทตายตัว เพียงแต่แนะคร่าว ๆ เป็นแนวความคิดเท่านั้น

2.8.2 แนวไม่เหมือนจริง (non-realistic styles)

การนำเสนอในแนวไม่เหมือนจริงนั้น มีหลายประเภทกว่าการนำเสนอในแนวเหมือนจริง ส่วนใหญ่จะใช้แนวแอ็บสแทร็กชั่น (abstraction) คือ ลักษณะและรูปแบบที่เป็นนามธรรมมากกว่ารูปธรรม ถ้าเปรียบเทียบกับจิตรกรรม จิตรกรรมที่เป็นภาพเหมือนจริงของผู้หญิงคนหนึ่งจะแสดงทุกส่วนของ ผู้หญิงคนนั้นดังตาเห็น ทั้งรูปร่างหน้าตา ความรู้สึก อารมณ์ เครื่องแต่งกาย สถานที่ สิ่งแวดล้อม ฯลฯ แต่ในจิตรกรรมนามธรรมจะไม่แสดงภาพหญิงผู้นั้น แต่จะแสดงเพียงเส้น สี รูปทรงเรขาคณิต แสง เงา ซึ่งแทนภาพทั้งหมดของผู้หญิงคนนั้น เช่น จิตรกรรม และแนวคิวบิสม์ (cubism) ที่เป็นเส้นและรูปทรง เรขาคณิตไม่มีเรื่องราว ละครที่มีลักษณะไม่เหมือนจริงมีหลายแนว บางแนวก็ต่างจากละครแนวเหมือนจริงมาก บางแนวก็คล้ายคลึง หรือไม่แตกต่างกันมากนักในลักษณะภายนอกแต่จุดมุ่งหมายต่างกัน แนวละครที่มีลักษณะไม่เหมือนจริงมีลักษณะดังต่อไปนี้

1) แนวแบบแผน [stylization) แนวแบบแผน คือ ละครที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดท่าทาง การเคลื่อนไหวเป็นรูปแบบตายตัว มีการตีบทด้วยท่วงทีลีลาที่ประดิษฐ์ขึ้นให้งดงาม หรือตามขนบของนาฏศิลป์หรือละคอนร้อง เช่น นาฏศิลป์ตะวันออก อย่างโขน ละครนอก ละครใน ของไทย หรือละครพูดที่ใช้มือไม้ท่าทางประกอบที่ไม่เป็นธรรมชาติ หรือละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17-18 ของฝรั่งเศส และอังกฤษ ซึ่งมีจริตท่าทางมากเกินธรรมดา ฉากและเครื่องแต่งกายวิจิตรพิสดาร

2) แนวสัญลักษณ์นิยม (symbolism) แนวสัญลักษณ์นิยม คือ ละครที่ใช้สัญลักษณ์ (symbols) เป็นสื่อในการแสดงความหมายภายในของละคร ตัวอย่างเช่น ทะเลในเรื่อง Riders to the Sea ของ จอห์น มิลลิงตัน ซิง (John Millington Synge) เป็นสัญลักษณ์ของชะตากรรม เป็นต้น สัญลักษณ์นิยมเป็นกระบวนการทางวรรณคดีและละครซึ่งเกิดขึ้นในฝรั่งเศสประมาณทศวรรษ 1880 - 90 และเสื่อมอิทธิพลไปหลัง ค.ศ. 1900 ในปัจจุบันมีนักประพันธ์บทละครและผู้กำกับการแสดงบางคนยังนิยมใช้แนวนี้ เพื่อสื่อความหมายทาง ปรัชญา และจิตใจ พวกสัญลักษณ์นิยมปฏิเสธว่า ความจริงสูงสุดนั้นมนุษย์ไม่สามารถสัมผัสได้ด้วยประสาททั้งห้า แต่บรรลุได้ด้วยญาณ (intuition) เท่านั้น นักประพันธ์ละครแนวสัญลักษณ์นิยมที่มีชื่อเสียง คือ เคานต์ มอริช เมเตอร์ลิงก์ ชาวเบลเยี่ยม (Count Maurice Maeterlinck, ค.ศ. 1862 - 1949) และละครมีชื่อของเขา คือเรื่อง Peleas et Melisande (ค.ศ. 1892) ละครแนวนี้อาจใช้แสง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของนามธรรมบางอย่างซึ่งสัมพันธ์กับการออกแบบฉากและการแสดง ทุกสิ่งในการจัดแสดงจะแสดงความหมายทางปรัชญาที่ยิ่งใหญ่ (symbolism บางครั้งเรียกว่า neo-romanticism หรือ impressionism)

3) แนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) แนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ คือ กระบวนการในวรรณคดี ศิลปะและการละคร ซึ่งเกิดขึ้นในเยอรมนีสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 ประมาณ ค.ศ. 1910 เดิมเป็นชื่อเรียกจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินที่ดำเนินรอยตาม ฟินเซนต์ ฟาน ก็อก (Vincent Van Gogh) และ ปอล โกแกง (Paul Gauguin) ในการใช้แม่สีหรือสีสด มีวิธีการวาดและระบายสีที่รุนแรง แสดงความรู้สึกและอารมณ์อย่างมาก ต่อมาเป็นแนวที่ใช้ในศิลปะแขนงอื่นด้วย ละครเรื่องแรกที่เรียกว่าเป็นแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์อย่างเต็มรูป คือ เรื่อง The Son (ค.ศ. 1914) ของวอลเตอร์ ฮาเซนคลีฟเวอร์ (Walter Hasenclever) กระบวนการนี้เป็นที่นิยมสูงสุดในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และเสื่อมอิทธิพลลงหลัง ค.ศ. 1925 พวกเอ็กซ์เพรสชันนิสต์ต้องการจะเสนอภาพความจริงจากวิสัยทัศน์ส่วนตัวเกี่ยวกับชีวิต (personal vision of life) ซึ่งแสดงออกมาด้วยคำพูด การกระทำความรู้สึกและอารมณ์ที่รุนแรง คำพูดนั้นอาจจะขาดตอนเป็นห้วงๆ ไม่ต่อเนื่อง ภาพมนุษย์และวัตถุอาจจะบิดเบี้ยว นักแสดงอาจเคลื่อนไหวอย่างหุ่นยนต์ หรืออาจใช้สัญลักษณ์การแสดงที่ปรากฏบนเวทีห่างไกลจากชีวิตจริงที่เห็นประจำวัน

พวกเอ็กซ์เพรสชันนิสต์เห็นว่า โลกมนุษย์ถูกบีบคั้นให้บิดเบี้ยวโดยพลังอมนุษย์ (inhuman forces) โดยเฉพาะอุตสาหกรรม และวิทยาศาสตร์ ค่านิยมที่ผิดของสังคมปัจจุบันทำลายจิตวิญญาณของมนุษย์ทำให้กลายเป็นเครื่องจักร พวกหัวปฏิรูป (activists) ของกลุ่มเอ็กซ์เพรสชั่นนิสต์ต้องการ เสนอแนวทางแก้ไขและพัฒนาสังคมให้ดีขึ้น เพื่อมนุษย์จะได้วิญญาณกลับคืนมา และสามารถบรรลุความยิ่งใหญ่ได้ เป็นอิสระเสรีจากโลกแห่งวัตถุ มีวิญญาณที่ประสานสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม นักประพันธ์บทละครแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสต์ที่มีอิทธิพลมากระดับ

โลก คือ ออกัสต์ สตรีนเบิร์ก (August Strindberg, ค.ศ. 1849 - 1912) ชาวสวีเดนผู้ประพันธ์บทละครมีชื่อ คือ The Father (ค.ศ. 1883), Miss Julie (ค.ศ. 1888), The Dream Play (ค.ศ. 1902) และ The Spook (Ghost) Sonata (ค.ศ. 1907) วิธีการแสดง อาจใช้สัญลักษณ์ที่แปลกประหลาด ซึ่งทำให้ผู้ชมตกใจฉากที่บิดเบี้ยว ลักษณะการพูดเหมือนหุ่นยนต์ หรือเสียงหลอกหลอน เขย่าประสาท การกระทำรุนแรง สี เส้น และรูปทรงที่สะเทือนอารมณ์ ไม่มีแบบแผนตายตัว แล้วแต่ผู้ประพันธ์แต่ละคนจะตีความหมายชีวิตในโลก

4) แนวเอปิก (epic theatre) ละครแนวเอกของ เบอร์ทอลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht) คือ แนวที่ต่อต้านละครแนวเหมือนจริงโดยใช้ตำนาน นิทาน มหากาพย์ (epic) เรื่องประวัติศาสตร์ที่ห่างไกลผู้ชม (alienation) มีความแตกต่าง “แปลก” จากชีวิตประจำวันที่เห็นเป็นกิจวัตร การแสดงจะมีทั้งนาฏศิลป์ผสม ละครพูด ร้องเพลง ดนตรี การบรรยายเรื่อง (narration) และพูดคุยโต้แย้งกระตุ้นคนดูให้ร่วมคิดในปัญหาต่าง ๆ “ตื่น” อยู่ตลอดเวลา โดยขัดจังหวะการแสดงเปลี่ยนอารมณ์อยู่เสมอ ปัญหาที่เสนอเป็นปัญหาปัจจุบัน ทางการเมือง สังคม ปรัชญา จริยธรรม ศีลธรรม ที่แฝงอยู่ในนิทาน หรือเพลง ใช้สื่อหลากหลายผสม (multimedia) เช่น ภาพนิ่ง (slides) ภาพยนตร์ ฉากอาจมีอุปกรณ์บางอย่างเป็นสัญลักษณ์ (symbolic) หรือเสนอแนะอะไรบางอย่าง (suggestivistic) แสง สี เสียง เครื่องแต่งกายห่างไกลกับสภาพชีวิต ปัจจุบัน

5) แนวเอ็กซิสเทนเชียลิสม์ [existentialism) ปรัชญาเอ็กซิสเทนเชียลิสม์ เริ่มในฝรั่งเศส เกิดจากความสิ้นหวัง หมดศรัทธาของพวกปัญญาชน ศิลปิน นักวรรณคดี หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งทำลายสถาบันและระบบค่านิยมเก่าหมดสิ้น “พระเจ้าสิ้นพระชนม์แล้ว” (God is dead) สถาบันการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม ศาสนา ครอบครัวแตกสลาย มนุษย์โดดเดี่ยวอ้างว้าง ไร้ที่พึ่งทางใจและวิญญาณ เหตุการณ์ที่ช็อกมนุษย์โลก คือ ระเบิดปริมาณ 2 ลูก ที่สหรัฐอเมริกาไปทิ้งที่ฮิโรชิมากับนางาซากิ ใน ค.ศ. 1945 ประหนึ่งทำลายทุกสิ่งในโลก หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 รัสเซียกลายเป็นคอมมิวนิสต์ เยอรมนีเป็นนาซี อิตาลีเป็นฟาสซิสต์ อังกฤษ ฝรั่งเศสและสหรัฐอเมริกา ต่างหลงทางเป็นฝูงมหาชนที่ไร้จุดหมาย มนุษย์ต้องพึ่งตนเอง ในทำนอง “อัตตาโนนาโถ” ไม่มีพระเจ้าหรือเทพหรือชะตาชีวิตเหนือธรรมชาติมาลิขิตอีกต่อไป มนุษย์ไม่ได้ถูกกำหนดให้มีแก่นชีวิต (essence) จากเบื้องบน แต่มนุษย์แต่ละคนจะกำหนดวิถีชีวิต (existence) ของ ตนเองและยอมรับผลจาก “การเลือก” ของตน ไม่มีอะไรผิดหรือถูก ทุกอย่างขึ้นอยู่กับสถานการณ์ แม้แต่การฆ่าคนหรือฆ่าตนเองก็ไม่ผิด ถ้าจำเป็นมีเหตุผล เช่น ในสงคราม ถ้าการกระทำใดผิดก็ยอมรับ ผลของมันอย่างดุษณี ไม่นับถือกฎเกณฑ์ของศีลธรรมหรือศาสนาใด กระบวนการนี้มีอิทธิพลอยู่ระหว่าง ค.ศ. 1940 - 44 ในระหว่างกองทัพนาซีครองฝรั่งเศส ชาวฝรั่งเศสต้องปวดร้าวในการที่จะต้องเลือกว่าจะต่อต้านหรือยอมรับรัฐบาลนาซี ละครเรื่อง Antigone ของ ชอง อานุย (Jean Anouilh) สะท้อนเหตุการณ์นี้โดยตรง คำโต้เถียงระหว่างแอนติกอน กับ ครีออน

เกี่ยวกับการ “ยอมรับ” หรือ “ปฏิเสธ” คำสั่งผู้ปกครองเป็นสิ่งที่ชาวฝรั่งเศสต้อง “เลือก” แอนติกอน ยอมตายดีกว่ายอมรับที่จะขายวิญญาณและอิสรภาพของความคิด ผู้มีอิทธิพลในกระบวนการของ เอ็กซิสเทนเชียลิสม์ คือ ชอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean Paul Sartre) กับ อัลแบร์ กามูส์ (Albert Camus) ทั้งสองเขียนบทละครในแนวนี้ ฉาก แสง สี เสียง ของละครจะเรียบง่าย เป็นนามธรรม ไม่เน้นความสมจริง แต่เน้นคำพูดที่แสดงปรัชญา

6) แนวแอ็บเสิร์ด (absurd) แนวแอ็บเสิร์ดเป็นกลุ่มศิลปินและนักเขียนหัวก้าวหน้า (avant-garde) ในทศวรรษ 1950 - 60 ซึ่งเห็นว่าไม่มีอะไรที่มนุษย์จะยึดถือได้ โลกมีแต่ความสับสน ไร้สติ ไร้แก่นสารสาระ (absurd) ไม่มี เหตุผล มนุษย์ไม่มีการสื่อสารกัน พูดภาษาไม่เข้าใจกัน ตัวละครนั่งอยู่ด้วยกัน แต่สื่อสารกันไม่ได้ นั่งทำอะไร แต่ไม่มีอะไรเกิดขึ้น (หมายถึงไม่มีแก่นสาร) เขียนละครที่ “ไม่เป็นละคร” (no play) หรือ “ต่อต้านละคร” (antiplay) มีแต่การบอกตำแหน่ง ทิศทางการเดินแต่ไม่มีเรื่องราวมีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (happening) แต่ไร้ระเบียบไร้จุดหมาย เช่น ในเรื่อง Waiting for Godot ของ เบกเกตต์ ตัว ซึ่ง ละคร 2 ตัว คือ วลาดิมีร์ (Vladimir) กับ เอสทรากอน (Estragon) รอคอยโกโดต์ (Godot) ไม่รู้ว่าคือใคร หรืออะไร และโกโดต์ก็ไม่มา แต่ทั้งสองคนก็ยังหวังลม ๆ แล้ง ๆ ว่าพรุ่งนี้โกโดต์จะมาแต่ก็ไม่ทำอะไร ในระหว่างที่รอ มีต้นไม้แห้ง ๆ อยู่กลางทะเลทรายต้นหนึ่งที่แทนความแห้งแล้งอ้างว้าง โดดเดี่ยว ของมนุษยชาติ ละครแอ็บเสิร์ดบางเรื่องอาจมีโครงเหล็กในฉากในแนวคอนสทรักทิวิสม์ (constructivism) เช่น ในเรื่อง The Tiger Rag ของ โซเซน (Schochen) หรือในเรื่อง แรด (Rhinoceros) ของ อีโอเนสโก เริ่มต้นเป็นฉากเหมือนจริง แล้วถูกถล่มทลายด้วยฝูงแรด ทุกคนกลาย สภาพเป็นแรดดุร้าย ทำลายทุกสิ่ง เหลือมนุษย์แต่เพียงคนเดียวที่ยืนหยัดไม่ยอมแพ้ ท่ามกลางความ ว่างเปล่าโดดเดี่ยวและซากปรักหักพัง

7) แนวอื่น ๆ ที่ไม่เหมือนจริง แนวอื่น ๆ ได้แก่ แนวการออกแบบ ที่ใช้บางส่วนของสถาปัตยกรรมเป็นโครงสร้าง คือ แนวคอน สทรักทิวิสม์ (constructivism)ใช้ยกพื้นขั้นบันได หรือสะพาน แสดงนามธรรมและสภาพจิตใจ ของมนุษย์ในสังคมที่เป็นเครื่องจักร การแสดงไม่เป็นธรรมชาติ ไม่เกี่ยวกับจิตวิทยาหรืออารมณ์ความรู้สึก

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นเพียงการแนะนำแนวเสนอละครแบบต่าง ๆ เพื่อผู้กำกับการแสดง จะได้ศึกษาทั้งเทคนิคและวิธีการปฏิบัติของแต่ละแนวต่อไป ผู้กำกับการแสดงควรวิจัยค้นคว้าให้รู้สาเหตุและรากฐานของแต่ละแนวอย่างละเอียด และพิจารณาว่าเหมาะกับละครเรื่องใด สิ่งที่สำคัญคือ ไม่ควร เลียนแบบแนวใด โดยยังไม่เข้าใจพื้นฐานความเป็นมาของแนวนั้น เพราะแนวต่าง ๆ มีพื้นฐานมาจากสภาพสังคมตะวันตกในสมัยต่าง ๆ ซึ่งแตกต่างจากสังคมไทย การเลียนแบบ “ism” หรือลัทธิของตะวันตกเพียงเพื่อความอยากทดลองโดยไม่เข้าใจแก่นแท้ของลัทธิและแนวคิดที่แท้จริง ผลที่ออกมาจะดูกำมะลอและกลวง เพราะขาดพื้นฐานและความรู้จริง

ละครบางเรื่องก็ไม่จำเป็นต้องตีตราว่าเป็น “ism” หรือลัทธิใดเพราะแต่ละเรื่องก็มีความเป็นตัวของตัวเอง ผู้กำกับการแสดงควรกำกับตามบทและจุด มุ่งหมายของผู้ประพันธ์มากกว่าที่จะพยายามยัดเยียดแนวหนึ่งแนวใดลงไปเพียงเพื่อความเก่หรือความทันสมัย หรือความอยากจะแสดงว่าตนเป็นปัญญาชน แต่ไม่ได้เข้าใจสาระแก่นแท้ของแนวความคิดในแนวละครนั้น ๆ อย่างลึกซึ้งและแท้จริง ผู้กำกับการแสดงหนุ่มสาวในแวดวงมหาวิทยาลัยมักชอบสำแดงว่าตนมีความรู้ปรัชญามากมาย และพยายามยัดเยียดแนวความคิดหรือแนวการแสดงที่ตนได้ไป อ่านหรือดูมาจากต่างประเทศอย่างฉาบฉวย บางคนก็นำมาดัดแปลงเป็นไทย ทั้ง ๆ ที่สังคมและวัฒนธรรม ไทยไม่ได้มีพื้นฐานอย่างอารยธรรมตะวันตก ผลคือว่าละครที่ผู้ชมไม่รู้เรื่อง ไม่ได้รสชาติที่แท้จริง แต่ก็ จำเป็นต้องแสดงว่าตนซาบซึ้ง เพื่อความเก่และทันสมัย ทันยุค “in” เป็นข้อที่ผู้กำกับการแสดงที่อ่อนโลกและประสบการณ์พึงระวังและสังวรไว้ เพื่อให้ค้นหาต่อไปและเกิดความเข้าใจสิ่งที่ตนจะนำเสนออย่างถ่องแท้และลึกซึ้งไม่ฉาบฉวยหรือกำมะลอ

2.9 องค์ประกอบภาพและการเคลื่อนไหวในละครเพลง

ผู้กำกับการแสดงบนเวที กับผู้กำกับดนตรี มักมีความขัดแย้งกันเสมอ เกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบภาพและการเคลื่อนไหว (composition and movements) ของผู้แสดงในละครเพลง ผู้กำกับดนตรีมักอยากให้นักร้องยืนนิ่งอยู่กับที่ หรือมีการเคลื่อนไหวน้อยที่สุด ยืนอยู่หน้ากลางเวทีหัน หน้าเข้าหาคนดู ใช้เวทีตื้น เพื่อให้เสียงออกมาดีที่สุด ดังฟังชัด โดยเฉพาะการร้องเพลงประสานเสียง เป็นคอรัส ถ้านักร้องไม่ใช่นักร้องอาชีพและเสียงไม่แข็ง ต้องยืนเกาะกลุ่มกับพวกระดับเสียงเดียวกันเพื่อ ไม่ให้เสียงหลงในขณะที่ผู้กำกับการแสดงต้องการให้เคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติตามอารมณ์และความรู้สึก ให้ใช้พื้นที่และความลึกของเวทีเพื่อสร้างมิติให้มีความเป็นสามมิติ และตื่นเต้นน่าสนใจ วิธีออมชอม ระหว่างสองฝ่ายอาจทำได้ดังนี้

2.9.1 การจัดวางตำแหน่งของคอรัส การจัดวางตำแหน่งของคอรัส (chorus arrangement) มีแนวปฏิบัติดังนี้

1) ใช้ระดับความสูงต่างกัน (levels) ตามที่ได้กล่าวถึง การแบ่งกลุ่มคอรัสเป็นแถว โดยแบ่งแถวละ 8 คน 3 แถว ออกมาจากเวทีซ้ายและขวา อาจเพิ่มระดับโดยใช้ยกพื้น (platforms) นี้ต่างกัน โดยแถวหน้าสุดยืนอยู่ระดับพื้นเวที แถวที่ 2 อยู่ระดับกลาง และแถวที่ 3 อยู่ระดับสูงสุด แถวที่ยืนอาจยืนเป็นระเบียบอย่างทหาร หรือยืนตามสบาย ไม่เป็นเส้นตรง และเว้นช่อง ไฟไม่เท่ากัน เหมือนการจัดกลุ่มฝูงชน ก็จะได้ทั้งองค์ประกอบภาพศิลป์ที่มีทั้งความลึกและความสูงต่ำต่างกันอีกทั้งยังรักษาตำแหน่งตามระดับเสียงที่ผู้กำกับดนตรีได้จัดวางไว้เดิมด้วย

2) ให้คอรัสแต่ละคนจำตำแหน่งประจำ (home positions) ของตนไว้ แล้วให้แต่ละคนเคลื่อนไหวจากจุดนั้นไป 2-3 ก้าว (เป็นอย่างมาก) ในทิศต่าง ๆ เพื่อเปลี่ยนองค์ประกอบก็จะได้องค์ประกอบ อีกหลายแบบ โดยยังรักษาการแบ่งระดับเสียงไว้ได้ด้วย

3) ให้คอรัสเข้าออกตามช่องหลืบ 3 ช่อง ๆ ละแถว โดยใช้หมายเลขเดียวกัน คือ แถว 3 ใช้ช่อง 3 แถว 2 ใช้ช่อง 2 ขวาหรือซ้าย เรียกว่า ช่องทางเข้าประจำ(home entrance) ตัวอย่างเช่น แถว 3 ขวา ตำแหน่ง 3 จะใช้ทางเข้าช่อง 3 ขวา เป็นประจำเป็นต้น

2.9.2 การเคลื่อนไหวของคอรัส การเคลื่อนไหวของคอรัส (chorus movement) คอรัสจะเคลื่อนไหวในขณะที่กระทำกิจกรรม 3 อย่าง ซึ่งมีลักษณะต่างกัน คือ

1) การเข้าฉากและออกจากฉาก (entrance and exit) ไม่ควรให้รีบเข้ามาพร้อมกัน แต่จะเริ่มจากคนจำนวนน้อยแล้วเพิ่มขึ้น ในระหว่างที่มีบทพูดในเรื่องประมาณ 2-3 หน้า ก่อนที่เพลงจะเริ่ม โดยให้หาเหตุผล (motivation) ที่จะเข้ามาหรือออกไปจากฉากให้ดูสมจริง ผู้กำกับการแสดงจะต้อง แนะนำเกี่ยวกับแรงผลักดันของทุกคนในหมู่คณะนั้น เพราะผู้เขียนบทอาจเขียนไว้แต่เพียงว่า “คอรัสเข้า” หรือ “คอรัสออก” เท่านั้น ผู้แสดงหรือผู้กำกับจะต้องสร้างเหตุผลของการเข้าหรือออกนั้น อาจให้มีผู้นำ ฝูงคนหนึ่ง หรือสองสามคนเข้ามาก่อน แล้วเรียกพรรคพวกที่เหลือเข้ามา หรือร้องตะโกนให้เร่งฝีเท้า ผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้กำหนดตัวหัวหน้า และคำพูดที่เป็นแรงผลักดันตรงนี้เช่นเดียวกับการออกจาก ฉาก ให้หาเหตุผลที่เป็นแรงผลักดันจากนอกฉาก การออกจากฉากอาจหาเหตุได้ง่ายกว่าการเข้ามา ในทุกกรณีควรให้ทยอยกันออกไป ไม่เฮโลเหยียบกันตาย แม้ว่าจะเป็นฉากไฟไหม้ ก็ควรจัดภาพให้คน ออกไปเป็นกลุ่มละ 2-3 คน ในท่าทางต่าง ๆ กัน แต่ละคนมีอุปกรณ์ประกอบให้คิดหาเรื่องราวของตน

2) มีปฏิกิริยาต่อคำพูดในเหตุการณ์ ใช้หลักเดียวกับการกำกับฝูงชนให้แต่ละคนมีวิถีชีวิตของตน มีจุดมุ่งหมาย (objectives) และจุดมุ่งหมายสูงสุดหรือสำคัญที่สุด (super objectives) และความรู้สึกที่มีต่อคำพูดในฉาก ซึ่งตัวละครเอกหรือตัวละครนำพูดเพื่อแต่ละคน จะมีปฏิกิริยาต่อคำพูดนั้นในกิริยา ท่าทาง สีหน้า แตกต่างกัน หรือคล้ายกันมีการวิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์ หรือสิ่งที่ตน ได้ยิน การแสดงความคิดเห็น อารมณ์ ฯลฯ เหมือนคนจริงๆ ในชีวิตประจำวัน แต่พวกคอรัสที่ไม่เคยมี ประสบการณ์ทางการแสดงมาเลยหรือมีน้อยอาจมีปัญหาหรือใช้เวลาฝึกซ้อมนาน ควรฝึกซ้อมก่อนมาประสมฉากจะทำให้เร็วขึ้น

3) กิจกรรมและการเคลื่อนไหวระหว่างร้องเพลง เพลงบางเพลงมีกิจกรรมประกอบ เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงแม่ค้าพ่อค้าในตลาด การดื่มเหล้าในบาร์เหล่านี้ เป็นท่าประกอบง่ายๆ ที่ทำให้การร้องเพลงนั้นมีชีวิตชีวา ในขณะเดียวกันก็ต้องรักษาคุณภาพของเสียงและการขับร้องไว้ด้วย ให้มีความ สมดุลระหว่างการแสดงกับการขับร้อง แต่ทั้งนี้ถ้าผู้แสดงสามารถแสดงออกอย่างมีชีวิตจิตใจ แม้เสียง ร้องจะด้อยไปบ้างก็ยังดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้มากกว่าผู้ที่ขับร้องไพเราะแต่ไร้วิญญาณ

4) ลีลาประกอบเพลง คือ ท่าทางมือ แขน การก้าวเดิน การส่าย หรือการโยกตัว ตามจังหวะ ในการตีบทไปตามเนื้อเพลงและอารมณ์ ซึ่งเป็นท่าง่าย ๆ ในการตีตามบทเพลงร้องของคอรัส ควรมีการซ้อมท่าที่มีความหมายและแสดงความรู้สึกกับอารมณ์ที่ไม่เป็นธรรมชาติ แต่ต้องซ้อมอย่างถูกต้อง และควรออกมาจากความรู้สึกภายในอย่างจริงใจ ท่าที่แสดงอาจเป็น ท่าทั่ว ๆ ไป หรือท่าในการตีบทตามเนื้อร้องของเพลง ความสำเร็จในการใช้ท่าทางแบบนี้ อยู่ที่การฝึกซ้อมให้ชำนาญและการกำหนดท่าที่แน่นอน (precision) ลงตัว

2.9.3 การเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยว การเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดียว (solo movement) ใช้หลักการเดียวกับการขับร้องคอรัส คือ เพลงนั้นจะต้องแสดงออกมาด้วยเสียงและท่าทาง นักร้องแต่ละคนมักมีท่าทางในแนวของตนเป็นส่วนตัว (personal style) ผู้กำกับการแสดงควรจะนำท่าส่วนตัวนั้นมาใช้ในรูปแบบของการเคลื่อนไหว นักร้องส่วนใหญ่เริ่มมาจากการร้องเพลงในคอรัส ซึ่งมักเคยชินกับการยืนร้องเฉย ๆ ไม่มีการเคลื่อนไหว ผู้กำกับการแสดงควรกระตุ้นให้ใช้พื้นที่บนเวที (space stage) มากขึ้นผู้กำกับทั่วไปควรให้นักร้อง ตีความบทเพลงออกมาเป็นการแสดง แล้วมาพิจารณาร่วมกันว่าควรจะใช้วิธีการแบบใดจึงจะดีที่สุดใน การขับร้องเพลงนั้น เพื่อให้ท่าทางลีลาเหมาะกับเพลงมีความรู้สึกจริงใจ ประทับใจผู้ชมที่ตั้งตาคอยฟัง เพลงเอกที่โปรดปรานเหล่านี้ ซึ่งมักจะอัดเป็นแผ่นซีดีหรือเทปขายต่อไป

การจัดแสดงละครเพลงเป็นงานหนัก แต่ผลมักคุ้มค่าพลังแรงงานที่ได้ทุ่มเทลงไป จุดสำคัญ (climax) ของละครเพลงจะจับใจผู้ชมไปนาน เช่นเดียวกับเสียงปรบมือก้องโรง แต่ผู้ชมละครกลุ่ม ปัญญาชนมักดูถูกละครเพลงว่าเป็นศิลปะ “ตลาด” ไม่มีคุณค่าเท่าละครพูดที่จริงจังเพราะเนื้อหา ไม่มีสาระหรือความหมายต่อสังคม เหมือนละครเมโลดรามาทั่วไปที่ชาวบ้านชอบ การขับร้องไม่ถึงขั้น โอเปร่าและระบำก็ไม่ถึงขั้นบัลเลต์ หรือนาฏศิลป์สากลที่มีมาตรฐานสูง แต่กระนั้นละครเพลงที่เป็นศิลปะมหาชนที่มีผู้นิยมอยู่ทั่วโลก เป็นระยะเวลายาวนาน ในปัจจุบันมีละครร็อกโอเปร่า (rock opera) ซึ่งจัดอยู่ในประเภทละครเพลงแต่ไม่มีบทพูดเลย คล้ายโอเปร่าใช้เพลงร็อกตลอดเรื่อง

ละครเพลงปัจจุบันที่มีรายได้สูงสุด แสดงติดต่อเป็นเวลาหลายปี ได้แก่ Miss Saigon เค้าเรื่องมาจาก Madame Butterfly แต่เป็นเหตุการณ์ในเวียดนาม ระหว่างโสเภณีญวนกับทหารอเมริกัน เป็นละครแนวโศกจบลงด้วยการฆ่าตัวตายของนางเอก เมื่อพระเอกพรากลูกไป Les Miserables เป็นเรื่องอดีตนักโทษที่ถูกจำคุก เพราะขโมยขนมปังด้วยความจน เขาหนีคุกออกมาและถูกผู้คุมใจโหดตามล่า ภายหลังนักโทษนั้นร่ำรวยเป็นเศรษฐี ได้มีบทบาทในการปฏิวัติฝรั่งเศส แต่ยังถูกตามล่าอยู่ จนในที่สุดผู้คุมนั้นกระโดดน้ำตายเพราะจนมุม และพระเอกไม่ได้แก้แค้นกลับให้อภัย ซึ่งเขา (ผู้คุม) ทนไม่ได้ที่พ่ายแพ้ แสดงความทุกข์ของพวกคนจนและชนชั้นต่ำในฝรั่งเศส มาจากนวนิยาย ของ วิกเตอร์ ฮูโก (Victor Hugo) เป็นเมโลดรามา เรื่อง Phantom of the Opera

เป็นละครแนวโศกเกี่ยวกับชายที่ไฟไหม้หน้าเสียโฉม เหมือน ปีศาจสิงสถิตอยู่ในโรงโอเปร่า และหลงรักสาวสวยนักร้องโอเปร่า ซึ่งตนช่วยฝึกร้องเพลงจนมีชื่อเสียง จบลงด้วยความไม่สมหวังและความตาย

ละครร็อกโอเปร่าที่มีชื่อคือ Jesus Christ Superstar เป็นเรื่องชีวประวัติพระเยซูตอนช่วงชีวิตก่อนถูกตรึง จนถึงการถูกตรึงบนกางเขน ด้วยการทรยศของสานุศิษย์ คือ ยูดาส์ (Judas) เรื่อง Evita เป็นประวัติของภรรยาประธานาธิบดี เปรอน (Peron) แห่งอาร์เจนตินา ซึ่งเคยเป็นเด็กยากจน เป็นนักร้องคาบาเร่ต์ จนเขยิบฐานะขึ้นมาเป็นภรรยาของนายพลเปรอน เป็นขวัญใจคนจนแต่ต้องตายด้วยโรคเม็ดโลหิตเป็นพิษ เป็นตัวละครที่มีความขัดแย้งในตัวมาก น่าสนใจ ทำนองเพลงเป็น ร็อกผสมละติน ร็อกโอเปร่ามักมีผู้บรรยายเรื่อง (narrator) ซึ่งทำหน้าที่เหมือนคอรัสกรีก บางครั้งไปแสดงเป็นตัวละครในเรื่องด้วย เป็นผู้วิจารณ์เหตุการณ์และตัวละคร

ละครเพลงเป็นที่นิยมมากในสหรัฐแทบทุกชุมชน โรงเรียนและมหาวิทยาลัยมักจะมีการแสดงละครประเภทนี้ เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชนชั้นกลางอเมริกัน ที่แสดงค่านิยมระบบศีลธรรม จริยธรรมของชาวอเมริกัน คีตกวีอเมริกันที่แต่งละครเพลงอมตะ ได้แก่ ร็อดเจอร์ (Rodgers) และ ออสการ์ แฮมเมอร์สไตน์ (Oscar Hammerstein) แต่ง Oklahoma, South Pacific, Sound of Music, The King and I ฯลฯ อแลน เจย์ เลอร์เนอร์ (Alan Jay Lerner) กับ เฟรดเดอริก โลว์ (Frederick Lowe) เรื่อง My Fair Lady จากเรื่อง Pygmalion ของ ชอว์ (Shaw), ลีโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) แต่งเพลงใน West Side Story จากเค้าเรื่อง Romeo and Juliet

การกำกับละครเพลงเป็นประสบการณ์ที่ท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดง ทำให้ได้เรียนรู้ที่จะควบคุมคนจำนวนมาก สร้างสรรค์งานที่มีทั้งความไพเราะ สนุกสนาน ตื่นเต้น มีคุณค่าทาง สังคมและความบันเทิง เป็นอาหารใจ ทางความรู้สึก และอารมณ์มนุษย์ ปุถุชนเรียกทั้งน้ำตา และเสียง หัวเราะ ตลอดจนความสุนทรีย์ในจิตใจอย่างชาวบ้านธรรมดาที่เข้าถึงได้ง่าย ไม่ต้องใช้สติปัญญา หรือ รสนิยมที่สูงนักที่สำคัญคือ ผู้กำกับการแสดงจะได้ความรู้ทางเทคนิคที่สร้างสรรค์ การควบคุมระบบ อย่างมีประสิทธิภาพ มีความรวดเร็วคล่องตัว ความเหมาะมั่นในคิวต่าง ๆ ความสมบูรณ์แบบของการ ขับร้อง การแสดง และนาฏศิลป์ที่ประสานกลมกลืนกัน นำอารมณ์ให้พัฒนาไปจนถึงขีดสูงสุด ได้รับความอิ่มเอิบใจเมื่อจบเรื่อง เป็นโลกแห่งมายาที่ประเทืองประสาทสัมผัสทั้งห้า ทำให้หลงลืมตัวไปชั่ว ขณะหนึ่ง ปราชญ์บางคนกล่าวว่าเป็นการซื้อฝันเพื่อหนีความจริง แต่สำหรับผู้กำกับการแสดงและ ผู้ทำงานเบื้องหลังเป็นงานหนักมหาศาลยิ่งกว่าละครรูปแบบใด ๆ ที่เป็นการสอนให้เรียนรู้จิตวิทยา มนุษย์จำนวนมากที่จะฝึกทำงานประสานกับทุกฝ่ายได้อย่างสามัคคี เป็นหมู่คณะ อดทน รู้จักผ่อนหนัก ผ่อนเบา ออมชอม และมีความสมดุลในทุกด้าน

ละครเพลงสมัยใหม่ที่คนไทยแต่งคือเรื่อง เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้าของ ภัทราวดี มีชูธน และเรื่อง วิมานเมือง ของบริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ เป็นต้น ทั้งสองเรื่องเลียนแบบละครเพลง แนวบรอดเวย์ แต่เป็นเรื่องสังคมไทยปัจจุบัน เรื่องต่อมา คือ อโรคา ของ แกรมมี่ฯ และรุ้งหลังฝน ของภัทราวดี มีชูธน ร่วมกับคุณหญิงศศิมา ศรีวิกรม์ (พ.ศ. 2543) และล่าสุดคือ บังลังก์เมฆ ของบริษัทเอ็กแซกท์ ในเครือบริษัทแกรมมี่ฯ

2.9.4 การสร้างองค์ประกอบของภาพบนเวที

ในการจัดวางและกำหนดตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของตัวละครบนเวทีจะปรากฏเป็นภาพแก่สายตาของผู้ชมขายภาพจิตรกรรมต่างกันที่ภาพจิตรกรรมมี 2 มิติ และไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง ในขณะที่ภาพองค์ประกอบของตัวละครจะเป็น 3 มิติ มีความลึกเข้าไปในพื้นที่ภายในและเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องมีศิลปะ เทคนิค และสายตาที่มีสุนทรียภาพในการจัดวางตัวละครต่าง ๆ ในแต่ละฉากและแต่ละหน่วย ให้มีองค์ประกอบที่สื่อความหมายที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้และสัมพันธ์กับเรื่องราวของละคร ตัวละครและบทบาทของตัวละคร

องค์ประกอบในละครมี 2 อย่าง คือ

1) องค์ประกอบในฉาก (scenic composition) คือ การจัดวางเส้น (line) กลุ่มปริมารต (mass) สี (color) รูปทรง (form) แสง (light) และพื้นผิว (texture) อย่างมีศิลปะ และความหมายภายในกรอบสมมติ (imagine frame) หรือกรอบจริง (real frame) หมายถึงรอบหน้าของเวทีแบบพรอสซีเนียม (proscenium stage) ซึ่งคล้ายกรอบรูป

2) องค์ประกอบบนเวที (stage composition) คือ การจัดวางตัวละครบนเวทีอย่างมีศิลปะและความหมาย ผู้กำกับการแสดงจะต้องจัดองค์ประกอบทั้งสองอย่างให้ประสานสัมพันธ์กัน โดยให้ถือเอาความหมายเป็นอันดับแรก กล่าวคือ แสดงความหมายที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชมอย่างมีศิลปะ และสุนทรียภาพ ทั้งนี้มิใช่เพียงจากภาพที่งดงาม แต่ไร้ความหมาย ฉากและตัวละครจะต้องเสริมกันในการสร้างภาพที่สื่อความหมายเกี่ยวกับละครน้ำ

2.9.5 องค์ประกอบของภาพ

องค์ประกอบของภาพที่ดีมีศิลปะจะต้องประกอบด้วย

1) เอกภาพ (unity) คือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในจุดมุ่งหมาย การจัดวางสิ่งต่างๆ (arrangement) การเลือกสรร (selection) การเน้นจุดสำคัญ (intensification หรือ emphasis) ทุกสิ่งที่เลือกสรรมาจัดวางในฉากจะต้องมีเหตุผล จุดมุ่งหมาย และมีบทบาทในการประกอบกันเข้าเป็นองค์ประกอบนั้น หากผู้ชมสามารถเห็นสิ่งหนึ่งสิ่งใดไม่สอดคล้องกับส่วนอื่นโดดเดี่ยวออกมา องค์ประกอบนั้นก็ไม่มีเอกภาพ นอกเสียจากว่าผู้กำกับการแสดงหรือผู้ประพันธ์

จงใจจะให้ละครนั้นขาดเอกภาพ เช่น ในละครแนวแอบเสิช (absurd) เป็นต้น เพื่อสื่อความหมายว่าชีวิตและโลกนี้สับสนอลหม่านยุ่งเหยิงไม่มีเอกภาพ

2) ความหลากหลาย (variety) ความหลากหลายของการจัดวางภาพองค์ประกอบทำให้มีการเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจ หากผู้กำกับการแสดงสร้างองค์ประกอบที่สามซักจะน่าเบื่อหน่าย เพราะทุกขณะที่มีการเปลี่ยนโมติเวชันแนล ยูนิต และฉากในเรื่องผู้กำกับการแสดงควรจะมีการจัดองค์ประกอบใหม่ทุกครั้ง ซึ่งทำให้มีความเคลื่อนไหวและพัฒนาการเกิดขึ้น ทั้งหมดจะเป็นกระบวนการ คือการสร้างภาพที่หนึ่ง แล้วยุบสลายภาพที่หนึ่งเพื่อสร้างภาพที่สองขึ้น แล้วสลายภาพที่สองต่อ ๆ กัน การสลายตัวและการสร้างภาพใหม่ คือ การเคลื่อนไหวตัวละครจะเคลื่อนไปประกอบกลุ่มใหม่

ความช้าเร็วของการคงภาพองค์ประกอบแต่ละภาพไว้นั้นขึ้นอยู่กับความแรงมากน้อยของแรงผลักดัน เปรียบเทียบคล้ายภาพในกรอบแต่ละกรอบในภาพยนตร์ที่ต่อเนื่องกันเป็นลำดับ

3) การเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน (coherence) ส่วนต่าง ๆ ในองค์ประกอบจะต้องเชื่อมโยงกัน ซึ่งจะทำให้เกิดเอกภาพ คือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ถ้าส่วนประกอบแตกแยกไปคนละทิศทางไม่สัมพันธ์กันเลย องค์ประกอบนั้นก็ไม่มีเอกภาพ หรือแยกเป็น 2 กลุ่มโดยไม่สัมพันธ์กัน หรือถ้าตัวละครยืนห่างกันคนละจุด คนละโมงก็จะเกิดความรู้สึกกระจัดกระจายไร้จุดหมาย แม้ในฉากที่มีการรบระหว่างสองฝ่าย ตัวละครฝ่ายตรงกันข้ามยังต้องเกี่ยวข้องกันในการกระทำ เช่น ฟันดาบ สู้รบ ปะทะกัน ถ้าบนเวทีเลือกตัวละครเพียง 2 หรือ 3 คน สายตาของผู้ชมจะจับอยู่เฉพาะกลุ่มเลขนี้ไม่มองทั้งฉากเหมือนกล้องถ่ายรูประยะใกล้ ถ้าในกลุ่มย่อยก็ต้องมีความสัมพันธ์กันและเมื่อดูภาพรวมก็ต้องมีองค์ประกอบด้วย

4) ความสมดุลย์ (balance) โดยธรรมชาติแล้วมนุษย์ต้องการความสมดุลย์ในทุกสิ่งของชีวิต ถ้าเรามองเห็นอะไรเอียงมากไปข้างหนึ่งสัญชาตญาณของเราคือพยายามจะดันสิ่งนั้นให้ตรงหรือหาอะไรมาถ่วงน้ำหนักให้สมดุลย์ เช่น ถ้าเรายืนเอียงซ้ายมากไปจะล้มต้องกลางแขนหรือขาขวาออกมาถ่วงดุลให้ตัวส่งอยู่ได้ไม่ล้ม ฉะนั้น ความสมดุลหรือการถ่วงดุลจะเกิดจากสิ่งตรงกันข้าม เช่น คนที่มีบุคลิกรุนแรงกับคนที่เงียบขรึมเยือกเย็น สีขาวตัดกับสีดำโดยจัดสัดส่วนให้ถูกคือ ถ้าสีใดหนักและแรงก็ใช้จำนวนปริมาณน้อย ส่วนสีเบาก็ใช้ปริมาณมากจึงจะทวงกันได้

2.9.6 ลักษณะขององค์ประกอบที่ดี

องค์ประกอบที่ดีควรมีลักษณะดังนี้ คือ

1) เป็นธรรมชาติ การจัดวางตัวละครควรทำตามลักษณะและพฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ในชีวิตจริง ซึ่งขึ้นกับแรงจูงใจหรือแรงผลักดัน ตัวอย่างเช่น องค์ประกอบของคนใน

สวนสาธารณะจะต่างจากองค์ประกอบของคนในห้องรับแขก คนที่นิสัยไม่ถูกกันจะจัดวางตัวเองอยู่ในตำแหน่งต่างจากคนที่ชอบพอกัน คนแก่จะอยู่ในตำแหน่งร่างกายต่างจากคนหนุ่มสาวหรือเด็กคนที่มีบุคลิกเกร็งจะอยู่ในอิริยาบถต่างจากพวกที่ทำตัวสบายๆเปิดเผยร่าเริงผู้กำกับการแสดงจะต้องคำนึงถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติเป็นอันดับแรก

2) มีความหมาย แสดงสถานการณ์หรือเหตุการณ์เรื่องราวบางอย่างเรียกว่า picturization ตัวอย่างเช่น ภาพอาจารย์นั่งบนแท่น มีสานุศิษย์นั่งล้อมรอบมองดูอาจารย์ หรือ กษัตริย์ยืนประกาศแก่ราษฎร หรือประชาชนยืนประท้วงรัฐบาล หรือสมาชิกในครอบครัวนั่งและยืนชุมนุมในงานศพ มีทนายโผเข้ามาที่ประตูเพื่ออ่านพินัยกรรม ทุกคนหันไปจับตาดูทนายคนนั้นโดยไม่ต้องมีบทพูด ผู้ชมก็สามารถจะเดาเหตุการณ์หรือเรื่องราวในละครตอนนั้นได้จากองค์ประกอบเหล่านี้

3) แสดงความรู้สึกและอารมณ์ (สัมพันธ์กับข้อ 2 และการสร้างภาพ) คือ การจัดวางตัวละครและท่าทางที่แสดงออกของตัวละครแต่ละตัว จะบ่งบอกถึงความรู้สึก และอารมณ์ในฉาก ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องบอกให้นักแสดงรูทถึงอารมณ์และความรู้สึกในหน่วยนั้นให้ชัดเจน ตัวอย่างเช่นในข้อ 2 ให้สานุศิษย์เกรงกลัวอาจารย์และนั่งตัวหด อย่าให้รู้สึกรักใครบูชาอาจารย์เป็นเทพเจ้า มองดูด้วยความศรัทธาอย่างเต็มล้น หรือให้กษัตริย์ที่ยืนประกาศแก่ราษฎรนั้น ขึ้นครองอย่างไม่เป็นธรรม มีท่าทางของครูแสดงอำนาจที่ไม่ชอบธรรมหรือให้ประชาชนที่มาประท้วงรัฐบาลส่วนหนึ่งมีความเดือดร้อนจริงแต่อีกส่วนหนึ่งได้รับสินจ้างรางวัลมาประท้วง การแสดงออกและการรวมกลุ่มจะต่างกัน หรือในฉากงานศพให้สมาชิกส่วนใหญ่ไม่รักผู้ตายแต่อยากมาฟังพินัยกรรมเพราะความโลภต้องการจะได้มรดก

4) แสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ในองค์ประกอบของคนหมู่มากจะมีบางคนที่เป็นจุดสนใจมีความสำคัญและบทบาทมากกว่าผู้อื่นเช่น ตัวอาจารย์ที่นั่งแท่นกษัตริย์หัวหน้าพวกประท้วง ทนายที่เข้ามาอ่านพินัยกรรม ตัวละครอื่นที่อยู่ในองค์ประกอบจะเข้ากลุ่มกันตามลักษณะความสัมพันธ์ที่มีต่อกันหรืออาจอยู่แยกกัน ดังที่กล่าวมาแล้วในข้อ 1 ตามธรรมชาติของมนุษย์

สรุปแล้ว องค์ประกอบบนเวทีจะสามารถเสริมให้มีความหมายชัดเจนขึ้นด้วยการเคลื่อนไหว การจัดวางตำแหน่งตัวละครและกิจธุระที่กระทำ ให้ทบทวนความหมาย และความสำคัญของบริเวณพื้นที่แสดงกับตำแหน่งของร่างกาย และทิศทางของการเคลื่อนไหวในบทที่ 5 การกำกับนักแสดง ซึ่งเกี่ยวข้องกับการจัดองค์ประกอบบนเวทีโดยตรง

2.9.7 การเน้นความสำคัญและจุดสนใจรวมในองค์ประกอบ

องค์ประกอบศิลปะทุกอย่างจะต้องมีจุดสนใจ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของภาพและที่ดึงดูดสายตาของผู้ชม อาจเรียกว่า”หัวใจของภาพ”หากส่วนต่าง ๆ ในองค์ประกอบมีความสำคัญและน้ำหนักเท่าๆกันก็จะน่าเบื่อหน่าย ไม่น่าสนใจ เพราะทุกอย่างจะดูกระจัดกระจายไม่มีเป้าหมายในละคร ตัวละครที่เป็นจุดสนใจคือ ผู้ที่พูดบทที่สำคัญมากหรือสำคัญที่สุดในหน่วยนั้น

ซึ่งอาจจะเป็นบทที่ยาวหรือมีความรุนแรง เสริมด้วยกิริยาท่าทางและการกระทำที่เด่น เมื่อหน่วยเปลี่ยนไปจุดสนใจจะเปลี่ยนไปด้วย อาจจะมีคนอื่นมาแทนที่ในขณะที่ตัวละครที่เหลือจะปรับเปลี่ยนตำแหน่งและท่าทางให้สัมพันธ์กับตัวเด่นตัวใหม่นั้น ผู้กำกับการแสดงจะต้องรู้เทคนิคในการเน้นความสำคัญของตัวละครจากภาวะที่เขายังไม่มีความสำคัญทำให้เขาดูเด่นขึ้นมา โดยเข้ามามีบทบาทในเวทีและพูดบทที่สำคัญ

1) วิธีการเน้นความสำคัญ (emphasis) มีหลายวิธี คือ ตำแหน่งของร่างกาย (body position) เป็นวิธีที่ง่ายและสะดวกที่สุด เพียงแต่หันตัวเปิดเต็มที่ (full front) หรือยืนขึ้นก็จะได้ความสำคัญทันที ทั้งนี้ ต้องปรับเปลี่ยนตำแหน่งร่างกายของตัวละครอื่นที่อยู่ข้างเคียง และในฉากนั้นด้วย นอกจากนั้นยังต้องคำนึงถึงแนวของละคร (style) ว่าเป็นแนวเหมือนจริง เหนือจริง หรือคลาสสิคเพื่อรู้บรรยากาศของเรื่อง บริเวณพื้นที่บนเวที (stage areas) แต่ละบริเวณมีความสำคัญต่างกัน ถ้าตัวละคร อยู่บริเวณกลางเวที ก็จะได้ความสำคัญมากที่สุด ทั้งนี้ ต้องคำนึงถึงปัจจัยอื่นประกอบด้วย เช่น ตำแหน่งร่างกาย ท่ายืน นั่ง ความสูงต่ำ ฯลฯ แถบพื้นที่บนเวที (plan) สัมพันธ์กับข้อ 2 พื้นที่แถบหน้าของเวที (downstage plane) จะมีความสำคัญมากกว่าแถบหลัง (upstage plane) ตัวละครที่อยู่แถบหน้าจะได้รับการเน้นความสำคัญทันที ระดับสูง ต่ำ (level) การยกระดับให้ตัวละครสูงขึ้น ทำให้ตัวละครนั้นสำคัญขึ้นด้วย อาจใช้วิธีให้ยืนบนแท่นหรือขั้นบันได หรือนั่งบนเท้าแขนของเก้าอี้ หรือนั่งเก้าอี้สูง และให้ตัวละครอื่นอยู่ในระดับต่ำกว่า ความตรงกันข้าม (contrast) ถ้าตัวละครอยู่ในตำแหน่ง หรือทิศทางที่ตรงกันข้ามกับตัวละครอื่นทั้งหมด ก็จะได้รับการเน้นความสำคัญมาก บางทีเรียกว่า counter emphasis ตัวอย่างเช่น ทุกคนหันไปทางขวา ส่วนตัวละครนี้หันไปทางซ้ายคนเดียว หรือทุกคนยืนหมด ตัวละครนี้นั่งอยู่คนเดียว ผู้ชมจะสนใจตัวนี้ เพราะแตกต่างจากฝูง ความตรงกันข้ามนี้ใช้ได้สำหรับข้อ 1, 2, 3 และ 4 ด้วย การใช้พื้นที่ (space) การเว้นระยะห่างให้ตัวละครมีพื้นที่รอบตัวมากกว่าคนอื่น หรือแยกตัวออกห่างจากคนอื่น จะทำให้ตัวละครนั้นเด่น และมีความสำคัญมากขึ้น (นักแสดงบางคนใช้วิธีนี้โดยยืนเด่นห่างจากคนอื่น เพื่อให้ตัวเองมีความสำคัญ จนบางครั้งดูฝืนธรรมชาติ โดยเฉพาะในฉากที่ควรจะยืนใกล้ชิดสนิทสนมกับตัวละครที่เป็นคู่แสดง การเน้นโดยลักษณะที่เหมือนกันหรือซ้ำกัน (repetition) ตัวอย่างเช่น ถ้าตัวละครตัวหนึ่งมีอีกตัวหนึ่งซ้อนหลังในลักษณะคล้ายกัน ตัวหน้าจะมีความสำคัญขึ้น ถ้าเพิ่มตัวละครข้างหลังมากขึ้น ก็จะทำให้ตัวหน้ายิ่งเด่น เช่น กษัตริย์มีข้าราชบริพารตามหลัง หรือถ้าตัวละครนั่งหรือยืนอยู่ข้างเก้าอี้ที่มีพนักสูง หรือข้างกรอบประตู ก็จะเป็นการเน้นเส้นแนวตั้งของตน ทำให้ดูเด่นเป็นการเสริมน้ำหนักให้ตัวละครนั้นสำคัญขึ้นเหมือนมีปริมาณมากขึ้น

2) การจัดวางตัวละครแบบต่างๆ คือ จุดเน้น 2 แห่ง (duo - emphasis) ในกรณีที่บางฉากมีตัวละคร 2 ตัว ที่มีความสำคัญเท่าๆกัน อาจจัดให้ A อยู่ที่ตำแหน่งกลางเวที

ด้านหน้า (downstage center) นั่งกึ่งนอนเป็นเส้นนอนและ B อยู่กลางเวทีด้านหลัง (upstage center) ยืนขึ้นเป็นเส้นตั้ง การจัดตัวละครอยู่ในรูปสามเหลี่ยม ซึ่งจะมีจุดเน้นที่มุมยอดของสามเหลี่ยมอาจทำได้หลายรูปแบบ สิ่งที่ควรหลีกเลี่ยงไม่ใช้บ่อยนัก คือ สามเหลี่ยมด้านเท่า ซึ่งอาจจะดูไม่เป็นธรรมชาติ ควรใช้สามเหลี่ยมด้านไม่เท่า ถ้ามีคนจำนวนมากอาจทำเป็นลายสามเหลี่ยมซ้อนกันในลักษณะต่าง ๆ และให้ตัวละครอยู่ในอิริยาบถต่างกัน หรือต่างระดับ นั่งบ้าง ยืนบ้าง หรือหันตัวคนละทิศ เพื่อให้ดูกลมกลืนไม่แข็งเป็นหุ่น ตัวละครที่ต้องการเน้นความสำคัญในสามเหลี่ยม คือ มุมยอดนั้นควรหันตัวเปิด ส่วนตัวละครอื่นที่อยู่อีกสองมุมควรหันตัวปิด เพื่อเสริมการเน้นให้แก่ตัวแรกที่เป็นจุดสนใจ การจัดตัวละครเป็นแถวตรงและเส้นเฉียง จะดึงสายตาผู้ชมมาที่จุดต้นแถวและจุดปลายแถว ถ้าเส้นเสียงนั้นมาจากบริเวณที่น้ำหนักน้อยมาสู่บริเวณที่น้ำหนักมากจุดสนใจจะมาอยู่ที่หัวแถว ซึ่งอยู่ในบริเวณสำคัญมาก เช่น จากมุมบนขวามาสู่ด้านหน้าขวา หัวแถวที่ด้านหน้าขวาจะได้รับการเน้นความสำคัญมาก แต่ถ้าหัวแถวอยู่ด้านหน้าซ้ายและรายแถวมาอยู่ตรงกลางเวทีด้านใน ตัวละครที่อยู่กลางเวทีด้านในนั้นกลับได้รับความสนใจและมีความสำคัญมากกว่าหัวแถว เพราะตาผู้ชมจะไปสู่บริเวณกลางเวทีซึ่งเห็นชัดกว่ามุมซ้ายแม้ว่าจะอยู่ด้านหน้าของเวทีก็ตาม แต่ห่างจากเวทีมากกว่า แต่ในทุกกรณีการจัดแถวดังนี้จะไม่เป็นธรรมชาติ นอกจากจะเป็นแถวทหารหรือนักเรียนหรือแถวรับเสด็จคนในชีวิตประจำวันปกติจะไม่ยืนเป็นแถวเป็นแนวโดยมีระยะห่างเท่าๆกัน หรือยืนเรียงหน้ากระดานนอกจากเจตนาจะแสดงความเป็นระเบียบเกินธรรมชาติ การจัดวางตัวละครในโต๊ะอาหารโต๊ะสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือโต๊ะสี่เหลี่ยมจตุรัส เป็นปัญหาสำหรับฉากที่เหมือนจริง และใช้เวลานานในการสนทนาที่โต๊ะ ตัวละครจะต้องไม่บังกันแต่ก็ต้องดูสมจริงเป็นธรรมชาติ และการจัดกลุ่มฝูงชนผู้กำกับการแสดงที่ขาดประสบการณ์หลายคนไม่ค่อยชอบ จัดฉากฝูงชนในละคร เพราะผู้ประพันธ์บางคนไม่ได้ให้คำอธิบายหรือบทพูดหรือรายละเอียดใดใดเกี่ยวกับฝูงชนที่ปรากฏในฉาก นอกจากจะเขียนไว้ว่า เป็นสถานที่อะไร มีผู้คนเดินขวักไขว่ไปมา หรือถ้ามีเหตุการณ์เกิดขึ้นในฉากจะใช้การบรรยายเท่านั้น รายละเอียดนอกเหนือจากนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงที่จะให้ข้อมูลเพิ่มเติมสร้างชีวิตชีวาและแต่งสีสันให้แก่ฝูงชนนั้นให้ดูเป็นธรรมชาติสมจริงและมีจุดมุ่งหมาย ในขณะเดียวกันผู้กำกับการแสดงต้องรู้เทคนิคในการจัดวางตำแหน่งคนในกลุ่มหรือในฝูงนั้นให้มีองค์ประกอบที่มีศิลปะความสมดุลย์และจุดสนใจ ไม่ปล่อยทิ้งให้รกตาและไร้ความหมาย

2.9.8 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที

เวทีที่ใช้ในการแสดงละครเวทีจะมีขอบเขตที่จำกัด เนื่องจากผู้ชมจะมองเห็นได้เพียงด้านเดียวจากตรงที่นั่งของผู้ที่ชมการแสดง เวทีที่ใช้ในการแสดงละครเวทีจะแบ่งออกเป็น 6 ส่วน แต่ละส่วนจะมี ความสำคัญ ซึ่งการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวทีมีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1) การเคลื่อนไหวเป็นเส้นตรง เป็นการแสดงบทบาทหรืออารมณ์ของตัวละครที่แสดงออกทาง อารมณ์อย่างรุนแรง หรือตั้งใจอย่างมาก เช่น โกรธ หึงหวง รักมาก เป็นต้น

2) การเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้ง เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ที่เห็นใจ สงสาร ปลอบโยนเป็นต้น ซึ่ง การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้มีข้อดีคือ มีท่วงท่าที่สง่างาม ผู้แสดงสามารถหันหน้าให้กับผู้ชมได้

3) การเคลื่อนไหวไปข้างหน้า เป็นการแสดงออกในบทบาทที่หลบหนี หลีกเลี่ยงการถูกทำร้าย หรือถูกทำร้ายจนต้องหนีออกมาอีกที่หนึ่ง การแสดงสีหน้าท่าทางประกอบการแสดง

4) การเคลื่อนไหวปลีกย่อย เป็นการช่วยให้การแสดงนั้นดูสมจริงและสมบูรณ์มากขึ้น เช่น ใน ฉากของละครจะต้องมี การทำความสะอาดบ้าน ดูโทรทัศน์ อ่านหนังสือ เป็นต้น การแสดงเหล่านี้ถือว่า เป็นการเคลื่อนไหวปลีกย่อย

5) การเคลื่อนไหวสำหรับตัวละครที่ไม่มีบท ตัวละครที่แสดงบนเวทีถึงไม่มีบทพูดก็จำเป็นจะต้องระวัง คิว (Cue) ของตนเอง

สุนทรียศาสตร์การเคลื่อนไหว ความหมายของคา ว่า “การเคลื่อนไหว” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ให้ ความหมายของคา ว่า การเคลื่อนไหว หมายถึง ไม่อยู่นิ่ง ไม่คงที่ แสดงกิริยา ปฏิกิริยาอย่างใดอย่างหนึ่ง

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ให้ความหมายของการเคลื่อนไหวไว้ว่า การเคลื่อนไหว หมายถึง การแสดงท่าทางให้เกิดการเคลื่อนไหว รับรู้ ด้วยการเห็น การเคลื่อนไหวสามารถให้อารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ดูได้โดยเฉพาะเกี่ยวกับ การแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนที่ไปข้างหน้าการสั่นไหวความเร็วการพวยพุ่ง บิดงอ เป็นต้น (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ: 2542)

การเคลื่อนไหวในศิลปะการแสดง มีรากฐานมากจากการเคลื่อนไหวในธรรมชาติ มนุษย์ใช้การเคลื่อนไหวเพื่อเลียนแบบธรรมชาติ เช่น การเคลื่อนไหวของต้นไม้ใบหญ้า กิริยาท่าทางของสัตว์ ตลอดจนอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์ เพราะการเคลื่อนไหว เป็นภาษาหนึ่ง นอกเหนือไปจากภาษาพูด สามารถใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด โดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแสดงออกมาเป็นกิริยา ท่าทางแทนเราก็สามารถรู้ภาษาและรู้ความหมายกันได้ การเลียนแบบอิริยาบถต่าง ๆ อัน เป็นธรรมดาสามัญของมนุษย์ทำให้เกิดเป็นภาษาท่านาฏศิลป์ที่สวยงาม ดังนี้ ดรุณี สัจจากุล ได้อธิบายถึงภาษาท่านาฏศิลป์ไว้ว่า ภาษาท่านาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงท่าทางซึ่งเป็นท่ารำแทนคำพูด ให้มีความหมายต่างกันไป รวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วยภาษาท่านาฏศิลป์ เป็นภาษาอย่างหนึ่งที่วิวัฒนาการมาจากธรรมชาติเพราะการแสดงความหมาย

จากความคิด ความรู้สึกที่ให้ ผู้อื่นเข้าใจนั้นมิได้ใช้คำ พูดอย่างเดียว มนุษย์ย่อมใช้ท่าทาง การออกไม้ออกมือ ตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย 4 และในบางครั้งการใช้ท่าทางนี้มีผลทำ ให้เข้าใจสิ่งที่จะสื่อสารได้ง่ายมากขึ้นไดใจความสมบูรณ์มากขึ้น โดย ไม่ต้องอาศัยคำ พูดเพียงอย่างเดียว

การเคลื่อนไหวเพื่อนาฏศิลป์หรือการเต้นรำ การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เป็นการเคลื่อนไหวที่นา ไปสู่การแสดงด้านนาฏศิลป์ หรือการเต้นรำ ประเภทต่าง ๆ เช่น บัลเล่ต์ โมเดิร์นดานซ์ ซึ่งมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เน้นที่รูปแบบ(Concept) อย่างมาก จุดมุ่งหมายของการสอนการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้มุ่งให้ผู้เรียนจดจำ ท่าทาง ต่าง ๆ ซึ่งเป็นท่ามาตรฐาน มีทั้งท่าทางเบื้องต้น และท่าทางในระดับสูง การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ต้องการการฝึกหัด ฝึกซ้อมเพื่อความถูกต้อง สวยงาม ในระยะแรกของการเรียนมิได้มุ่งหวังให้ผู้เรียนใช้ความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง ในการตอบสนองต่อดนตรีแต่ประการใด หากเป็นการเรียนท่าทางที่เป็นมาตรฐานอยู่แล้ว ประกอบบทเพลงเฉพาะแต่ละบท ตัวอย่างของการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ได้แก่ การ สอนให้ผู้เรียนรู้ กาวง เต้น รำเข้าจังหวะต่างๆ รำเชิ้ง รำแม่บท หรือการเต้นบัลเล่ต์และโมเดิร์นดานซ์

1) องค์ประกอบเกี่ยวกับ ท่าทาง ดังที่กล่าวมาแล้ว ในเรื่องคุณสมบัติของการเคลื่อนไหวว่า ท่าทาง เป็นความสามารถของการเคลื่อนไหวที่ร่างกายทา ได้ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวในลักษณะอาการต่าง ๆ ของร่างกายส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ศีรษะ ลำตัว แขน ขา มือ เท้า เพียงอย่างเดียว และการเคลื่อนไหวที่รวมเอาการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ดังกล่าวเข้าด้วยกัน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะพร้อมกับแขน และเท้า เป็นต้น ท่าทางในการเคลื่อนไหวอาจอยู่ในลักษณะที่ร่างกายของผู้นั้นอยู่ในแนวตั้งหรือแนวราบกับพื้นก็ได้ การวิเคราะห์และสังเกตอาการเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนต่าง ๆ ของตนเองสามารถช่วยให้ผู้นั้นเข้าใจการ เคลื่อนไหวและคิดท่าทางต่าง ๆ จากการเคลื่อนไหวที่เป็นพื้นฐานได้

2) องค์ประกอบเกี่ยวกับ ทิศทางการเคลื่อนไหว มีหลายลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 ทิศทางการเคลื่อนไหว ได้แก่ การเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ข้างหลัง ข้างข้าง การเคลื่อนที่ในแนวเฉียง การหมุน การม้วนตัวเข้าการปัดออกไปจากตะวัน การเคลื่อนไหวขึ้น - ลง

ลักษณะที่ 2 มิติของการเคลื่อนไหว คือขนาด ความกว้าง หรือความมากน้อย ได้แก่การ เคลื่อนไหวแสดงถึงความกว้างใหญ่ความสูงความเล็กความต่ำ หรือเตี้ยความแคบ เป็นต้น

ลักษณะที่ 3 ระดับในการเคลื่อนไหว มีหลายระดับคือ ระดับต่ำ กลาง สูง ลักษณะลอยตัว รวมทั้งท่าทางของร่างกาย เช่น ยืดกาย นั่งคุกเข่า ยืน ยืดตัว เป็นต้น

ลักษณะที่ 4 แนวทางของการเคลื่อนไหว ได้แก่การตั้งตัวตรง การโน้ม ตัวให้โค้งการบิดตัวเป็นต้น ลักษณะที่ 5 ลักษณะของการเคลื่อนไหว เช่น การเคลื่อนที่ไปเรื่อย ๆ ในลักษณะต่าง ๆ การเคลื่อนที่ในระยะไกล ใกล้ การเคลื่อนไหวในลักษณะเข้าหาตัวและออกจากตัว

การเคลื่อนตัวในการจัดแถวระบำ ระบำ ตามพจนานุกรมแปลว่า การฟ้อนรำเป็นชุดเดียวกัน หมายถึง การแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหว ทุกส่วนของร่างกาย และแสดงเป็นหมู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป มีการเปลี่ยนแถวสลับกับ ท่ารำที่สวยงามเป็น 5 ช่วง ๆ ตลอดเวลาของการแสดง ผู้แสดงจะต้องแสดงออกอย่างพร้อมเพรียงทั้งท่ารำจังหวะการเคลื่อนไหว มือและเท่าอย่างเป็นหมวดหมู่ ความงดงามอยู่ที่ความพร้อมเพรียงและการจัดระเบียบแถวเป็นสำคัญ

ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที เป็นทฤษฎีหลักที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก โดยอ้างอิงความหมายการเคลื่อนไหวของนายเทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2542) ว่า การเคลื่อนไหวสามารถให้อารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ดูได้โดยเฉพาะเกี่ยวกับ การแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ที่ตัวละครต่างๆ จะมีบทบาทหรือคาแรกเตอร์ไม่เหมือนกัน เช่น นางสีดา เป็นตัวนางเอก จะมีกิริยาที่อ่อนช้อยนุ่มนวล ท่าทางการเดินการนั่ง การเคลื่อนไหวจะมีลักษณะเนิบ ไม่รีบร้อน นางสำมนักขา เป็นตัวร้าย จะมีกิริยาที่โผงผาง ท่าทาง การแสดงออก การเดิน การเคลื่อนไหวจะมีลักษณะรวดเร็ว เป็นต้น การเคลื่อนไหวเหล่านี้ เปรียบเสมือนเป็นอีกภาษาหนึ่ง นอกเหนือไปจากภาษาพูด สามารถใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด โดยใช้ร่างกายแสดงออกมาเป็นกิริยาท่าทาง ซึ่งจะเป็นตัวบ่งบอกว่าตัวละครในแต่ละตัวนั้นมีลักษณะนิสัยเป็นแบบใด

2.9.9 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยว

การเข้าใจในวิธีการในการเคลื่อนไหว (movement) ของนักแสดง สามารถนำไปสู่บทบาทการแสดงที่ดีได้ นักแสดงที่ดีนั้นมีความจำเป็นที่จะต้องมีการฝึกฝน การเคลื่อนไหวของร่างกายและเสียงให้มีความพร้อมอยู่เสมอ การแสดงที่ดีมิได้หมายความ ถึงการที่น้ำตาไหลเป็นสายในบท เศร้า การที่เสียงดังแหลมสูงในบทอิจฉา หรือการที่นักแสดง เล่นเป็นตัวของตัวเอง แต่การแสดงที่ดีนั้นเราจะต้องเชื่ออย่าง จริงใจ คิดแบบที่ตัวละคร (character) คิดและเคลื่อนไหวอย่างที่ตัวละคร (character) แสดงการ กระทำอย่างมีเหตุผล

อาจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้ให้ความเห็นในเรื่อง ความเชื่อของตัวละครในการแสดงไว้ว่า “การสมมติในละครนั้นจะต้องเป็นมนต์ขลัง (magic) สำหรับนักแสดง คือ สามารถทำให้เขาเชื่อได้อย่างจริงใจจนเกิดความรู้สึก อารมณ์ และมีปฏิกิริยาตอบโต้ ไปตามบทบาทของตัวละครได้อย่าง น่าเชื่อ มีพลัง และเต็มไปด้วยความจริงภายใน การเชื่อในมนต์สมมติ

และการนำมนต์สมมติมาใช้เป็นแรงดลใจให้เกิดความรู้สึก อารมณ์ หรือปฏิกิริยาตอบโต้ในแง่ของบทบาทการแสดงได้นั้น เป็นศิลปะของการแสดง” (สดใส พันธุม โกมล, 2542 : 17)

นักแสดงแตกต่างจากศิลปินในแขนงอื่น ๆ เพราะนัก แสดงต้องใช้ร่างกายและเสียงของตนเองเป็นเครื่องมือในการเสนอผลงานศิลปะต่อผู้ชม นักแสดงไม่มีสิ่งอื่นใดนอกจากตัวเอง ฉะนั้นจึงจำเป็นต้องฝึกฝนร่างกายและเสียงให้อยู่ใน สภาพที่สามารถ นำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทบาทการแสดง ความพร้อมของร่างกายและเสียงที่นักแสดง จำเป็นต้องมีนี้หมายรวมถึงความสามารถที่จะผ่อนคลายความตึงเครียดของร่างกาย ความสามารถที่จะบังคับกล้ามเนื้อทุกส่วนสัด ให้ร่างกายเคลื่อนไหวไปตามความต้องการของบทบาทอย่าง คล้องแคล่วไม่ขัดเขิน ความสามารถที่จะใช้และบังคับเสียงในการพูด หรือร้องเพลง ซึ่งรวมถึงการหายใจที่ถูกต้องและ ความสามารถในการใช้ภาษาพูดอย่างดี อีกด้วย (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2543 : 167)

นักแสดงหลายท่านมีความเข้าใจที่ผิดต่อการเคลื่อนไหว (Movement) ในการแสดง หลายคนคิดว่าการใช้ร่างกายที่มากหรือการใช้ร่างกายเคลื่อนไหวเกิน ความเป็นจริง (over acting) นั้นเป็นการแสดงที่ดี แต่ท่านทั้งหลายเหล่านั้นลืมนึกไปว่า การแสดงที่ออกมาจากความจริงใจของตัวละครโดยการคิดแบบตัวละครและทำแบบตัวละครนั้น จะมีการแสดงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่าการที่พยายามที่จะทำกิริยาใด ๆ ก็ตามโดยไม่ได้มีความรู้สึกจริง ๆ ยกตัวอย่างในบทบาทของคนเมา จากประสบการณ์ของผู้เขียน ถ้าทดลองฝึกให้นักเรียนแสดงเป็นคนเมา เด็กทุกคนจะ พยายาม ที่จะเดินไม่ตรงทาง บ้างแสร้งล้มลงอาเจียน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 80 วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม Journal 2556 (1) 1 (1)_170259.indd 80 2/19/16 8:27 AMทำเป็นพูดไม่ชัด ซึ่งในความเป็นจริง ไม่มีคนเมาที่ไหนอยาก เดินไม่ตรงทาง ไม่มีคนเมาที่ไหนอยากอาเจียน ไม่มีคนเมาที่ไหนอยากพูดจาอ้อแอ่ แต่ที่เป็นเช่นนั้นเกิดจากการที่คนเมาไม่สามารถบังคับร่างกายให้ทำกิริยาดังเช่นคนปกติได้ด้วยฤทธิ์ของแอลกอฮอล์ ดังนั้นการฝึกการแสดงในบทบาทนี้จึงต้องให้นักเรียนเข้าใจการทำงานของร่างกายเสียก่อน ว่าร่างกายของเรานั้นมีส่วนใดที่ บังคับได้บ้างและมีส่วน ใดที่บังคับไม่ได้บ้าง แล้วจึงลองให้นักเรียนเดินไปข้างหน้า โดยที่ รู้สึกว่าตัวหนัก แขนและขามีลูกตุ้มเหล็กที่มีน้ำหนัก ถ่วงอยู่ทำให้เดินไป ด้วยความยากลำบากแต่ต้องพยายาม เดินไปให้ตรงที่สุด หลังจากนั้นนักเรียนพยายามที่จะร้อง เพลงให้ชัดและดังที่สุดโดยที่ลิ้นไม่ สามารถขยับได้ แบบฝึกหัดนี้เป็นวิธีที่จะทำความเข้าใจกับนักเรียนในสภาพของคน เมาที่ไม่สามารถบังคับร่างกายได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นการฝึกการเคลื่อนไหวในบทบาทของคนบ้า เมื่อนักเรียนได้รับบทบาทนี้ ส่วนใหญ่จะแสดงอาการหัวเราะ ร้องไห้ กรีดร้องเสียงดัง ตบตีกันเอง วิ่งไปวิ่งมา ซึ่งนักเรียนส่วนใหญ่ไม่มีสมาธิ หลุดหัวเราะกันเอง ส่วนพวกที่มีสมาธิก็จะพยายามเป็นคนบ้าจากกิริยาที่กล่าวมาข้างต้น เฉกเช่น เดียวกับคนเมาไม่มีคนบ้าที่ไหนรับว่า

ตัวเองบ้าเพียงแต่คนเหล่านั้นเห็นในสิ่งที่เราไม่เห็นและได้ได้ยินในสิ่งที่เราไม่ได้ยินด้วยอาการทางจิต เพราะฉะนั้น ถ้าได้รับบทบาทนี้เราจึง ต้องคิดและจินตนาการให้ได้เช่นเดียวกับคนบ้า โดยการสร้างจินตนาการของเราเอง เช่น ตอนนี้เราอยู่ท่ามกลางชายหาด ตอนนี้มีคนกำลังตามฆ่าเราต้องหนี ตอนนี้เรากำลังมีลูกต้องดูแลลูก เป็นต้น ถ้าเราคิดให้ได้เหมือนที่คนบ้าคิด เราก็จะเป็นคนบ้าในบทบาทคนบ้าที่สมบูรณ์

อาจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ เสนอความคิดเห็นไว้ ว่า “นักแสดงที่ขาดการฝึกหัดอาจจะขาดทักษะ ในเรื่องการ ใช้ภาษาท่าทางหรือการหรือการเคลื่อนไหวร่างกายมากกว่า คำพูด ปัญหาอาจเกิดขึ้นในสองลักษณะ คือ ลักษณะทาง กายภาพ กล่าวคือร่างกายไม่สามารถเคลื่อนไหวดังที่ต้องการ ได้และการตีความ (interpretive) อันเกิดจาก ความไม่ เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในขณะนั้นว่าเป็นเช่นไร โดยทั่วไปปัญหาของการใช้ลักษณะทางกายภาพ ของนักแสดงจะเกี่ยวข้องกับความตึงเครียดหรือลักษณะที่นักแสดงมิได้ใช้ร่างกายทุกส่วนในการแสดง” (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2538 : 69)

อุปสรรคในการเคลื่อนไหวสำหรับการแสดงบ่อยครั้งมาจาก การที่ร่างกายไม่รู้จักการผ่อนคลายหรือ ปลดปล่อย (body release) การที่เราตั้งใจจนเกินไปจะทำให้เกิดอาการเกร็งจนไม่สามารถเคลื่อนไหวและเข้าถึง บทบาทการแสดงดังที่เรา ตั้งใจเพราะฉะนั้นวิธีการฝึกให้ร่างกายผ่อนคลายสามารถ ทำได้ง่าย ๆ โดยการนั่งคุกเข่า ลงกับพื้น มือทั้งสองข้างหงาย ลงข้างหัวเข่า วางสะโพกลงบนส้นเท้าให้ปลายเท้าวางราบ ขนานไปกับพื้น ปล่อยช่วง ลำตัวตามสบายแล้วค่อย ๆ ก้มตัวลงไปข้างหน้าค้างท่าไว้โดยไม่ขยับหัวเข่า หลังจากนั้นยกลำตัวขึ้นเป็นแนวตรงจาก หัวเข่า ยืดแขนขึ้นสุดมือพร้อมกับ การหายใจเข้าลึก ๆ โดยนับ 7 จังหวะ เมื่อยืดตัวเต็มที่แล้วค้างท่าและกลั้นลมหายใจไว้อีก 7 จังหวะ ต่อจากนั้นปล่อย ลมหายใจพร้อมกับการเปล่งเสียงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ 1 ครั้ง แล้วค่อย ๆ ก้มตัวลงกลับไปในท่าเริ่มต้น ในการทำ ครั้งที่สองให้ทำเหมือนที่กล่าวข้างต้น ยกเว้นลมหายใจ เมือ หายใจเข้าให้นับ แค่จังหวะเดียว หลังจากนั้นกลั้นลมหายใจ นับ 7 จังหวะ ปล่อยลมหายใจนับ 7 จังหวะ

ตำแหน่งในการวางและเคลื่อนไหวเท้าในการแสดง

ตำแน่งทิศทางการใช้เท้าของผู้หญิงและผู้ชายนั้นมี ความแตกต่างกัน ตำแหน่งการใช้เท้าในการนั่งของผู้ชาย จะมีลักษณะที่กว้างเมื่อวางเท้าคู่กันและยังห่างจากลำตัวมาก ในขณะที่ผู้หญิงมีลักษณะการวางเท้าที่แคบและใกล้กันกับ ลำตัว ลักษณะการนั่งเก้าอี้ของผู้หญิง ถ้าเก้าอี้อยู่ทางด้านซ้าย เวลาผู้หญิงเดินนั้นจะต้องเดินมาจนกระทั่ง ส้นเท้าซ้าย เกือบแตะกึ่งกลางของขอบเก้าอี้ แต่ก็จะไม่นั่งจนก้นแตะขอบหลังที่นั่ง ลักษณะ ดังกล่าวจะทำให้ผู้หญิงนั่งสบาย ลักษณะตำแหน่งเท้าซ้ายและขวาจะอยู่ใกล้ ๆ กัน แต่ถ้า เก้าอี้อยู่ทาง ฝั่งขวาของผู้หญิง เท้าทั้งสองจะอยู่ใกล้เก้าอี้ไปทางฝั่งขวามากกว่าฝั่งซ้าย ลักษณะที่ถูกต้องในการนั่งเก้าอี้ของผู้หญิงนั้น

จะต้องไม่เกร็งจนเกินไปและไม่นั่งโน้มตัวไปข้างหน้า ลำตัวควรตั้งตรงขนานกับเก้าอี้ เท้าทั้งสองข้างควรวางให้เท่ากัน นิ้วเท้าทั้ง สองข้างและส้นเท้าทั้งสองข้างอยู่ในระนาบเดียวกัน ในกรณีที่จะหันไปทางด้านหลังไม่ควรก้าวเท้าไปด้านข้าง แต่ ควรวางเท้าในลักษณะเดิม ใช้ยืดตัวขึ้นไปพร้อม ๆ กับการหมุนลำตัว ส่วนในกรณีที่นั่งไขว่ห้าง เวลาเริ่มไขว้ขาต้องไม่ ยกขาขึ้นแต่ให้ใช้การค่อย ๆ เลื่อนขาแทน ขาทั้งสองข้างต้อง ติดกันและปิดสนิท และถ้ามีการหันไปทางใดก็จะหันขาที่ ไขว่ห้างไปพร้อมกันทั้งสองขา

การนั่งของผู้ชายนั้นจะคล้ายกับการนั่งของผู้หญิง เพียงแต่ระยะห่างของเท้าทั้งสองข้างจะห่างจากกันมากกว่าผู้หญิง ถ้าดูจากรูปหมายเลข 1 จะสังเกตเห็น ได้ว่าทันทีที่ส่วนหลังแต่พนักเก้าอี้ ขาของผู้ชายมักจะเหยียดตรงออกไปทางด้านหน้า พร้อมขาที่เกี่ยวกันหรือไม่เช่นนั้นก็จะนำขาอีกข้างขึ้นมาพาดไว้ที่เข่าอีกด้านหนึ่ง ตามรูป ที่ 3 หรือแยก ขาทั้งสองออกจากกันตามรูปที่ 4 การนั่งไขว่ห้างตามรูปที่ 2 นั้นเป็นท่า พื้นฐานที่แนะนำให้นั่ง เพราะเป็นท่าที่นั่งแล้วดูดี สง่างามเป็นธรรมชาติ แต่อย่างไรก็ตาม เวลานั่งฟังผู้อื่นพูด เราควรนิ่งฟังอย่างตั้งใจ

สำหรับเทคนิคในการเดินนั้นจะไม่มีความแตกต่าง กันทั้งผู้ชายและผู้หญิง เวลาเดินลักษณะของปลายเท้าทั้ง สองข้างจะต้องตั้งตรงไปข้างหน้า ไม่เบนออกหรือ เบี่ยงเข้า

การฝึกหัดในการเดินให้นึกถึงเส้นตรง1เส้นข้างหน้าเรา วางเท้าแต่ละข้างเบา ๆ ทีละข้างเวลาเดินไปข้างหน้า การบังคับการเคลื่อนไหวของขาแต่ละข้างที่ก้าวไปนั้นจะมา จากสะโพกมิใช่จากหัวเข่า การเดินในลักษณะนี้จะทำให้มีสมดุล ในการทรงตัวดีและสง่างาม แต่ถ้าเราเดินในลักษณะที่เป็น เส้นตรง 2 เส้น การก้าวของเท้าทั้งสองข้างจะ ทำให้ลำตัวและช่วงไหล่เกิดการแกว่ง การทิ้งน้ำหนักทั้งหมดจะต้องลงที่ เท้าโดยทั่วกัน มิได้ลงที่ส้นเท้าดังที่หลายคนเข้าใจ RIGHT WRONG ธรรมชาติโดยทั่วไปการยืนสำหรับผู้หญิงจะไม้แยก เท้าออกจากกันมาก เท้าควรแตะกันเล็กน้อยงอเข้าข้างที่เท้าอยู่ข้างหลัง ปล่อยหัวเข่าตามสบาย ช่วงขาของทั้งสองข้างแตะ กันเล็กน้อย แต่สำหรับผู้ชายเมื่อยืนอยู่นิ่ง ๆ เท้าด้านหลังจะมี ระยะห่างพอประมาณจากเท้าหน้าแต่ไม่ใกล้กันมากเหมือนการยืนของผู้หญิงและน้ำหนักจะทิ้งที่ เท้าหน้า ตำแหน่งของการยืน ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดระหว่างผู้หญิงและผู้ชายคือส่วนเท้าของผู้ชายจะไม่สัมผัสกันเหมือนผู้หญิง ความกว้างของการวาง เท้าของผู้ชายจะห่างออกจากลำตัวในขณะที่ผู้หญิงจะมีการวาง เท้าที่อยู่ชิดกับลำตัว

ตำแหน่งในการวางและเคลื่อนไหวมือในการแสดง

ท่าทางและการเคลื่อนไหวของมือนั้นมีความสำคัญต่อ การแสดง ในการแสดงบางฉากนักแสดงเพียงแค่เคลื่อนไหว โดยไม่มีบทพูดก็สามารถสะกดทุกสายตาให้จับจ้องมาที่นักแสดงผู้นั้นได้ด้วยใจระทึก นักแสดงหลายท่านเมื่ออยู่ในบทบาทไม่ สามารถหาที่วางมือที่เหมาะสมได้ ทำให้ผู้แสดงเกิดความไม่มั่นใจและกังวล สิ่งเหล่านี้ ได้ส่งผลต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก ความกังวลอันเกิดจากการเคลื่อนไหวเหล่านี้ยังส่งผลให้พลังในการแสดงออกของ นักแสดงลดน้อยลง

เพราะฉะนั้นการรู้ตำแหน่งของมือที่ถูกต้องอย่างเป็นธรรมชาติจะทำให้การแสดงเป็นไปอย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

การเคลื่อนไหวของมือสำหรับการนั่งหรือยืนนั้น โดยปกติผู้หญิงจะ ประสานมือไว้ด้วยกันยกเว้นในเวลาเดิน ส่วน ผู้ชายถ้ารู้สึกว่ามือเป็นที่เกะกะอาจนำมือ ทั้งสองข้างใส่ในกระเป๋ากางเกงได้ในขณะที่นั่งหรือยืนจะเป็นการแปลกที่ผู้ชายจะนำมือ มากุมไว้ข้างหน้าเช่นเดียวกับผู้หญิง อย่าพยายามเคลื่อนไหวมือ ไปมามากเกินความจำเป็น เพราะจะทำให้คู่สนทนาหรือผู้ชมเกิดความรำคาญ การเคลื่อนไหวมือนั้นอาจทำได้ใน บางกรณีเท่านั้น เช่น ช่วยถือของ เอื้อมมือไปรับโทรศัพท์ จับมือทักทายแบบตะวัน ตกหรือจุดบุหรี่สูบ เป็นต้น เวลาที่ยืนนิ่ง ๆ ควรวางมือไว้ระดับเดียวกับเอว เก็บข้อศอก และหันปลายเท้าไปข้างหน้า การวางมือข้างลำตัวนั้นไม่ผิดแต่จะสังเกตได้ว่ามันยากที่ จะควบคุม มือไว้ให้อยู่นิ่ง

เวลาเดินทั้งผู้ชายและผู้หญิงจะมีการแกว่งมือไปข้าง หน้าและหลังเพียง เล็กน้อย ฝ่ามือจะสัมผัสผ่านสะโพกเบา ๆ มือที่แกว่งนั้นจะเป็นระนาบเดียวกับลำตัวไม่ใช่ แกว่งมือข้ามไปด้านหน้าของลำตัว ทั้งมือและนิ้วมือต้องเป็นไปตามธรรมชาติ ไม่เกร็ง อย่าพยายามกางนิ้วมือในขณะเดิน ลดควรเก็บนิ้วมือให้ เรียงชิดกันพอประมาณ มารยาท อีกอย่างในการจับมือทักทายกันตามแบบตะวันตก นักแสดงต้องยื่นมือขวาออกไปจับ และ ยืดมือของอีกฝ่ายให้แน่นและสั่นขึ้นลงพอประมาณ อย่าสั่นแรง มากจนอีกฝ่ายลำตัว เคลื่อนตามไปด้วยอย่างไรก็ตามขณะที่ฟัง ผู้อื่นสนทนานั้นไม่ควรที่จะเคลื่อนไหวมือไปมา ยิ่งไปกว่านั้นถ้าเป็นละครเวทีการเคลื่อนไหวของร่างกายจะแย่งความสนใจของ ผู้ชมไป จากตัวละครที่สนทนาอยู่ทันที

นักแสดงบางท่านไม่ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนไหว ของมือและเท้า เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องเพียงเล็กน้อย แต่เรื่องเล็กน้อยเหล่านี้สามารถทำลายอารมณ์ร่วม ในบทบาทของนักแสดงได้และยังเป็นที่น่ารำคาญชองผู้ชมอีกด้วย จะเป็นอย่างไรถ้า นักแสดงสาวสวยนั่งไขว้ห้างอ่านหนังสือต่อจากนั้นมาเสียงเพื่อน เรียกเธอจึงหันไปทาง เจ้าของเสียงในขณะที่ยกเข่าข้างที่อยู่ข้าง บนขึ้นหรือจะเป็นอย่างไรถ้าพระเอกละครที่ ทุกคนชื่นชอบนั่ง เท้าชิดเข่าหนีบในขณะคุยกับเพื่อนผู้ชายทั้งกลุ่ม

นักแสดงที่ดีจะต้องรู้จักการใช้ร่างกายเคลื่อนไหวอย่างถูกวิธีจึงจะมีความเป็นธรรมชาติและสามารถนำพลังที่มีอยู่ ออกมาได้อย่างเต็มที่ นักแสดงหลายท่านที่เคลื่อนไหวไปแค่ ตามบทบาทที่ได้รั ท่านเหล่านั้นลืมไปว่าสิ่งที่มาคู่กันกับการเคลื่อนไหวก็คือความรู้สึกจากภายในรวมไปถึงเหตุผล ยกตัวอย่างเช่น ทำไมเราถึงเอามือปัดหน้า ไม่ใช่แค่ทำไปตามบทที่อ่านแต่เหตุผลคือ ลมแรงมากทำให้ทรายเข้าตาจึงต้องยกมือ ขึ้น มาบัง เพราะฉะนั้นเวลาแสดงเมื่อยกมือขึ้นมาปัดหน้า เราต้องรู้สึกว่าลมแรง ทรายกำลัง จะปลิวเข้าตา ไม่ใช่ยกมือขึ้นปัดหน้าเพราะผู้กำกับสั่ง

ตำแหน่งในการจัดวางตัวละคร

ดร.มัทนี รัตนิน ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัด วางตัวละครไว้ว่า “องค์ประกอบศิลปะทุกอย่าง จะต้องมีจุดสนใจ (focus) ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของภาพและที่ดึงดูดสายตาของผู้ชม อาจเรียกว่า “หัวใจ” ของภาพ หากส่วนต่าง ๆ ในองค์ประกอบ มีความสำคัญและนำหนักเท่ากัน ก็จะน่าเบื่อหน้าย ไม่น่าสนใจ เพราะทุกอย่างจะดูกระจัดกระจายไม่มีเป้าหมาย ในละครตัวละครที่เป็นจุดสนใจ คือ ผู้ที่พูดบทที่สำคัญมากหรือสำคัญที่สุดในหน่วยนั้น ซึ่งอาจจะเป็นบทที่ยาวหรือมีความรุนแรง เสริมด้วยกิริยาท่าทางและการกระทำที่เด่น เมื่อหน่วยเปลี่ยนไปจุดสนใจจะเปลี่ยนไปด้วย อาจจะมีคนอื่นมาแทนที่ในขณะที่ตัวละครที่ เหลือจะปรับเปลี่ยนตำแหน่งและท่าทางให้สัมพันธ์ กับตัวเด่นตัว ใหม่” (ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน, 2546 : 161)

ตำแหน่งในการเคลื่อนที่ของนักแสดงบนเวทีนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ตำแหน่งที่นักแสดงจะมีพลัง (power) หรือโดดเด่นที่สุดบนเวทีนั้นหนีไม่พ้นตรงกลางเวที หรือ center stage รองลงมาจะเป็นที่บริเวณ ด้านหน้าเวทีฝั่งขวา (downright) และด้านหน้าฝั่งซ้าย (down-left) ของเวทีตามลำดับ บริเวณพื้นที่ที่ให้พลัง น้อยที่สุด ได้แก่ ด้านหลังฝั่งซ้ายของเวที (up-left) (การนับซ้ายหรือขวานั้นให้ยึดเอาการที่นักแสดงหัน หน้าออก สู้ผู้ชมเป็นหลัก)

การจัดวางตำแหน่งดังที่กล่าวข้างต้น บางครั้งมิได้เป็น สูตรสำเร็จที่ตายตัว เพราะการที่นักแสดงจะโดดเด่นและมีพลังในการแสดงออกนั้นอาจขึ้นอยู่ที่การเคลื่อนไหวหรือการกระทำกิริยาต่าง ๆ ของนักแสดงด้วย นักแสดงที่มีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวทีจะดึงดูดสายตาของผู้ชมการแสดงมากกว่านักแสดงที่หยุดอยู่นิ่งกับที่และถึงแม้ว่านักแสดงจะยืนอยู่ที่บริเวณด้านหน้าฝั่งขวาของเวที (down-right) ก็อาจมีจุดดึงดูดสายตา น้อยกว่านักแสดงที่อยู่บริเวณด้านหลังฝั่งซ้าย (up-left) ถ้านักแสดงที่อยู่ด้านหลังฝั่งซ้าย (up-left) ของเวทีมีการเคลื่อนไหว เช่น มีการโบกมือให้นักแสดงทางด้านหน้าฝั่งขวา (down-right) ในขณะที่นักแสดงทางด้านหน้าฝั่งขวา (down-right) หันหลังให้ คนดู เป็นต้น

สรุปได้ว่าละครจะมีความสมบูรณ์ได้นั้นต้องอาศัย “นักแสดง” ในการถ่ายทอดเรื่องราวให้แก่ผู้ชม และการที่นักแสดงจะ สามารถถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้อย่างสมบูรณ์นั้นต้องอาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ ถูกต้องการรู้เพียงทฤษฎีเพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้ประสบความสำเร็จในการแสดงที่ดีได้ การฝึกปฏิบัติจะทำให้นักแสดงสามารถเข้าใจในการเคลื่อนไหวของตนเองและเข้าใจตัวละครได้ดียิ่งขึ้น ไม่มีใครรู้จักร่างกายได้ดีกว่า ตัวเราเอง นักวิชาการบางท่านได้เปรียบเทียบการแสดงเหมือนการหัดขับรถ ถ้าเราได้แต่ท่องตำราเราก็ไม่สามารถ ขับรถได้ในครั้งแรกที่จับพวงมาลัย หากแต่เราจะต้องอาศัยประสบการณ์จากการปฏิบัติจริง การเรียนรู้ทิศทางการเคลื่อนไหวของร่างกายและตำแหน่งการเคลื่อนที่ในลักษณะต่าง ๆ ที่ถูกต้องของนักแสดงก็ เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำ ให้นักแสดงแสดงได้อย่างไม่ขัดต่อสภาพ ความ

เป็นจริงเมื่อถึงเวลาแสดง การแสดงที่ดีไม่ได้หมายถึงแต่การแสดงออก ทางอารมณ์ที่ชัดเจนและจริงใจ แต่การแสดงที่ดี ยังหมายถึงการที่นักแสดงถ่ายทอดภาพสู่ผู้ชมโดยการเคลื่อนไหว ได้อย่างถูกต้องเป็นธรรมชาติอีกด้วย

การเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดียว ถือเป็นเรื่องสำคัญเรื่องหนึ่งที่ต้องนำทฤษฎีมาใช้ในการสร้างผลงานละครต่าง ๆ เพราะการที่มีผู้แสดงเดี่ยวอยู่บนเวทีนั้น สายตาผู้ชมจะจับจ้องมาที่ผู้แสดงคนเดียว กิริยาท่าทาง การสื่ออารมณ์ การใช้ร่างกาย จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดความตราตรึงใจ ซึ่งในละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในฉากที่นางสำมนักขาถูกตัดนิ้ว ตัดหู ตัดจมูก แล้วออกมาร้องโซโลเดี่ยว ฉากนี้จะเป็นฉากอารมณ์ ที่แสดงถึงความเจ็บช้ำน้ำใจ น้อยเนื้อต่ำใจ เสียใจอย่างถึงที่สุด การเคลื่อนไหวเท้าของนางสำนักขาจะเคลื่อนไหวมาด้านหน้าเวทีแบบเชียงช้า แสดงถึงความเจ็บปวดที่แทบจะเดินไม่ไหว การเคลื่อนไหวมือของนางสำมนักขาจะนำมือทั้งสองมาทาบไว้ที่อก แสดงถึงความทุกข์ตรมในใจ ตำแหน่งของนางสำมนักขาจะอยู่กลางเวทีส่วนหน้า วิธีการร้องจะร้องแบบเสียงสั่นเครือ แสดงถึงความเจ็บปวด หรือการร่ำไห้ ซึ่งการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของนางสำมนักขา จะเป็นการบ่งบอกถึงอารมณ์ที่สามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกอ่อนไหว หรืออินตามไปกับตัวนักแสดง ดังที่อาจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้ให้ความเห็นในเรื่อง ความเชื่อของตัวละคร ในการแสดงไว้ว่า “การสมมติใน ละครนั้นจะต้องเป็นมนต์ขลัง (magic) สำหรับนักแสดง คือ สามารถทำให้เขาเชื่อได้อย่างจริงใจจนเกิดความรู้สึก อารมณ์ และมีปฏิกิริยาตอบโต้ ไปตามบทบาทของตัวละครได้อย่าง น่าเชื่อ มีพลัง และเต็มไปด้วยความจริงภายใน การเชื่อใน มนต์สมมติ และการนำมนต์สมมติมาใช้เป็นแรงดลใจให้เกิด ความรู้สึก อารมณ์ หรือปฏิกิริยาตอบโต้ในแง่ของบทบาท การแสดงได้นั้น เป็นศิลปะของการแสดง” (สดใส พันธุมโกมล, 2542 : 17)

2.10 ศิลปะการสร้างภาพให้ปรากฏบนเวที

ศิลปะการสร้างภาพให้ปรากฏบนเวที (spectacle or visual presentation) คือ ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า เป็นองค์ประกอบสำคัญของละคร แต่ละส่วนมีบทบาทและหน้าที่ที่จะทำให้ละครสมบูรณ์แบบขึ้น และต้องสอดคล้องกับแนวของเรื่องแนวการนำเสนอ (style) แนวความคิดหลัก สีสัน และบรรยากาศในเรื่องอย่างมีเอกภาพประสานกลมกลืนกัน ผู้กำกับการแสดงจะต้องหารือกับผู้ออกแบบในแต่ละส่วนอย่างใกล้ชิด เพื่อให้เข้าใจร่วมกันอย่างถูกต้อง สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนประกอบไม่ใช่ตัวนำแต่เป็นตัวเสริมที่สำคัญ ผู้ออกแบบจะต้องมีความเข้าใจละครและไม่ออกแบบเพื่อแสดงผลงานของตนเป็นเอก โดยไม่คำนึงถึงความสะดวกในการปฏิบัติงานการแสดงและงบประมาณ

1) การออกแบบและสร้างฉาก (set design & construction)

บทละครส่วนใหญ่มักจะไม่ระบุรายละเอียดของฉาก และเครื่องประกอบฉาก (props) โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครสมัยก่อนซึ่งอาจจะแสดงกลางแจ้งหรือเวทีที่ไม่มีฉาก เช่น ละครกรีก ละคอนเชกสเปียร์ แต่ละครสมัยโรแมนติกในคริสต์ศตวรรษที่ 19 จะมีฉากอลังการใหญ่โต เป็น สถาปัตยกรรมตกแต่งหรูหรา ประดับด้วยรูปประติมากรรม เช่น ในโอเปร่า ละครแนวธรรมชาติ เหมือนจริง จะเน้นรายละเอียดของการตกแต่งภายในบ้าน เครื่องประกอบฉาก เครื่องเรือน เครื่องใช้ มีการ เขียนแผนผังพื้น (floor plan) ซึ่งผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้กำหนด เพื่อฝึกซ้อมผู้แสดง ให้รู้อาณาเขตพื้นที่ (Space) ประตู หน้าต่าง เฉลียง บันได ฯลฯ พอเป็นสังเขปในการสร้าง องค์ประกอบของภาพ (composition) ซึ่งควรมีระดับพื้นต่างกัน เพื่อให้เกิดความหลากหลาย ในระดับต่ำสูงของตำแหน่งที่ตัวละครจะยืน หรือนั่ง นอน ตลอดจนความต้องการพิเศษ เช่น ระเบียง ต้นไม้ ที่จะทำให้โรมิโอปีนขึ้นไปหาจูเลียต กำแพงสูงที่ปีศาจพ่อของแฮมเลตจะต้องมาเดิน หรือบันได ลับที่ผู้แสดงจะต้องลงมาเปลี่ยน เครื่องแต่งกายอย่างรวดเร็วในเรื่อง อวสานของเซลส์แมน เพื่อออกไป แสดงเป็นเด็กในฉากต่อไป ผู้กำกับการแสดงจะต้องชี้แจงให้ผู้ออกแบบฉากได้รู้ล่วงหน้า และให้ดูการ ฝึกซ้อมเพื่อให้เข้าใจ กลไกต่างๆ เช่น ในเรื่อง Noises Off (อลเวงอลวนบนเวที) มีเวทีหมุนให้ เหตุการณ์หน้าฉากและหลัง ฉากปรากฏสลับกัน หากไม่มีเวทีหมุนผู้ออกแบบจะต้องหาวิธีอื่นที่จะ พลิกผ่าฉากออกมาให้กลายเป็น หลังฉากได้รวดเร็ว

หน้าที่และบทบาทของฉากและเครื่องประกอบฉาก ได้แก่

(1) แสดงภาพสถานที่ ยุคสมัย ภูมิประเทศ ฤดูกาล เวลา บรรยากาศของเรื่องและของ แต่ละฉาก

(2) แสดงสภาพสังคม เศรษฐกิจ ฐานะ ความเป็นอยู่ของตัวละคร เช่น ปราสาทราชวัง บ้านชนชั้นกลาง สลัมคนจน กระท่อมชาวนา เป็นต้น

(3) กำหนดขอบเขต พื้นที่ สำหรับการแสดงบนเวที ทั้งในอาคาร และบริเวณนอกอาคาร ระดับความสูง ต่ำ ของสถานที่ และความลึกตื้น ซึ่งผู้กำกับการแสดง ได้กำหนดตำแหน่ง และทิศทาง เคลื่อนไหวของตัวละคร (blocking)

(4) แสดงแนวการนำเสนอ (style) ออกมาเป็นภาพ 3 มิติ ทำให้แนวการแสดงชัดเจนขึ้น เช่น ฉากแนวเหมือนจริง ฉากแนวคอนสทรักทิวิสม์ (constructivism) ซึ่งมีส่วนของสถาปัตยกรรม บางส่วนที่ขยายใหญ่เพียงชิ้นเดียว นอกนั้นเป็นพื้นต่างระดับ (platforms) ฉากแนวเหมือนจริง มีหมอกและแสงสะท้อนของน้ำทั่วเวที ฉากแนวนามธรรมสำหรับ ละครแนวแอ็บเสิร์ด เป็นต้น ผู้กำกับ การแสดงจะต้องพิจารณาจากบทละครว่า แนวใดจะเหมาะสม ที่สุด และอยู่ในงบประมาณที่กำหนดไว้ ความจำเป็นทางเศรษฐกิจอาจทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ได้

(5) บ่งบอกอารมณ์และสีสัน แสดงว่าเรื่องทั้งหมดเป็นแนวโศกสลด หรือเป็นแนวสุข แจ่มใส รื่นเริง หรือแนวลึกลับ น่ากลัว

(6) แสดงแนวความคิดหลักของเรื่อง เช่น ในเรื่อง ซูสีไทเฮา ของสาขาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2524 มีผ้าสีแดงผืนใหญ่ห้อยลงมาจากเพดานเป็นรูปหงส์บินอยู่เหนือมังกร แสดงแนวความคิดหลักของหญิง (ฮองเฮา = หงส์) ที่มีอำนาจเหนือชาย (จักรพรรดิ = มังกร) ซึ่งนำไป สู่ความหายนะของราชวงศ์แมนจู เป็นต้น

ในทุกกรณีฉากเป็นเครื่องรองรับและเสริมอยู่เบื้องหลัง (background) ของตัวละคร ผู้กำกับการแสดงจะต้องควบคุมไม่ให้ฉากมีความเด่นมากเกินไป จนบดบังผู้แสดง สีสันที่ใช้จะต้องกลมกลืนกับสีสันของเครื่องแต่งกาย และอารมณ์ของเรื่อง โดยไม่ขัดแย้งกัน ทั้งนี้รวมถึงอุปกรณ์ประกอบฉากทุกอย่าง

2) แสงสีและเทคนิคพิเศษ (flighting design & Special effects)

แสงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในด้านเทคนิคของละคร เพราะถ้าไม่มีแสง ไม่ว่าจะเป็นแสงธรรมชาติ หรือแสงไฟ ผู้ชมก็ไม่อาจจะชมละครได้เลย แม้ว่าผู้แสดงจะเก่งกาจสามารถฉากจะเลิศหรูสักปานใด หากปราศจากแสงก็ไม่มีละครเกิดขึ้นได้ อาจจะเป็นละครที่มีแต่เสียง ซึ่งไม่ใช่ละครเวทีกลายเป็นละครวิทยุไป ไม่สมบูรณ์แบบในอดีตกาล ละครจะแสดงกลางวันอาศัยแสงธรรมชาติ ต่อมาจึงมีการใช้คบเพลิง ตะเกียง เทียนไข แก๊สจุดไฟ ไปจนถึงมีไฟฟ้า แสงไม่เพียงแต่จะส่องให้สว่างเพื่อให้ผู้ชมดู ละครเท่านั้นยังสามารถสร้างบรรยากาศ สีสันของอารมณ์ และความรู้สึกเสริมการแสดงให้เป็นไปตามแนวทางนำเสนอที่ผู้กำกับการแสดงต้องการ ฉะนั้น ผู้กำกับการแสดงควรที่จะเรียนรู้เกี่ยวกับหลักเบื้องต้นของแสง อุปกรณ์แสง คุณสมบัติของอุปกรณ์ และคุณภาพ หรือคุณลักษณะของแสงแต่ละชนิด และความเหมาะสมที่จะใช้ในโอกาสและหน้าที่ต่าง ๆ เพียงพอที่จะมาใช้ในงานของตนได้

หน้าที่และบทบาทของแสงสีบนเวที ได้แก่

(1) แสดงบรรยากาศ กาล เวลา ฤดู สถานที่ เช่น เช้าตรู่ของฤดูใบไม้ผลิในป่าละเมาะ กลางวันในทะเลทรายที่ร้อนระอุ พระอาทิตย์ตกดินเวลาโพล้เพล้ ในฤดูหนาวของสกอตแลนด์ หมอกเริ่ม ปกคลุม ราตรีที่เงียบสงัด มีแต่แสงจันทร์ข้างแรมสองวังเวงบนยอดปราสาทมืดทะมึน ชายทะเล ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า พายุฝนกระหน่ำ เป็นต้น

(2) แสดงแหล่งที่มาของแสง ซึ่งมีคุณภาพของแสง และทิศทางต่าง ๆ กัน เช่น แสงจันทร์ ส่งเข้ามาทางหน้าต่างห้องนอนของจูเลียต แสงอาทิตย์อ่อน ๆ ที่สาดเข้ามาในห้องรับแขกในตอนเช้า คบ เพลิงในถ้ำ กองไฟในป่า เตาผิง โคมไฟระย้าในบอลรูม แสงไฟจากหลอดเปลือยมีโป๊ะสีเขียวสดครอบแขวนเหนือโต๊ะเล่นไพ่ในเรื่อง A Streetcar Named Desire

แสงจากเทียนที่บลานช์จุดในห้องนอนเมื่อ เล่าเรื่องอดีตให้มิชฟัง แสงไฟนีออนจากป้ายโฆษณาที่ลอดเข้ามาทางหน้าต่างของโรงแรมชั้นต่ำเปิด ๆ ปิด ๆ เป็นระยะ เป็นต้น

(3) แสดงยุคสมัยที่ต่างกัน เช่น ในท้องพระโรงฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 ซึ่งมีไฟระย้าที่ใช้เทียนไขกับบอลรูมของโรงแรมชั้นหนึ่งที่ใช้ไฟระย้าเป็นหลอดไฟสมัยปัจจุบันจะมีแสงต่างกัน

(4) ช่วยเสริมให้ผู้ชมเข้าใจละครและแนวการนำเสนอของผู้กำกับการแสดงได้ดีขึ้น เช่น การฉายไฟสปอตไลต์บนศีรษะผู้แสดง จะทำให้เกิดแสงและเงามืดตัดกันใบหน้าดูน่ากลัว หรือฉาย แสงจากใต้คาง ทำให้หน้าบิดเบี้ยวเหมือนปีศาจในแนวแอ็บเสิร์ด หรือกุ้ง ฉายไปบนจอยักษ์ (cyclorama) ในแนวอิมเพรสชันนิสม์ หรือแสงสีรุนแรงตัดกันเป็นจังหวะเครื่องจักรในแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ เป็นต้น

ในบทละครเรื่อง A Streetcar Named Desire วิลเลียมส์ได้ระบุไว้ในฉากก่อนที่สแตนลี่ย์ จะข่มขืนบลานช์ว่า “คืนนั้นเต็มไปด้วยเสียงที่ไม่เป็นมนุษย์เหมือนเสียงร้องของสัตว์ป่า เงาและแสงสะท้อนที่น่ากลัว เคลื่อนไหวเป็นระลอกราวกับเปลวเพลิง ตลอดฝาผนัง” แสงที่ระบุไว้นั้นจะแสดงสภาพจิตใจที่เร่าร้อนด้วยแรงราคะตัณหาของสัตว์ที่เผาไหม้อยู่ภายในมนุษย์ เช่น สแตนลี่ย์ และความกลัวของบล้านช์ เป็นแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ เป็นต้น แสงสีสามารถเสริมอารมณ์ของตัวละคร และอารมณ์ในฉากตลอดจนการกระทำให้ชัดเจนขึ้น

(5) ทำหน้าที่เปิดและปิดฉาก โดยไม่ต้องใช้ม่านหน้า ฉากจะตั้งเอาไว้ให้ผู้ชมเห็น เมื่อถึงเวลาเริ่มแสดงจะดับไฟมืดหมด และค่อย ๆ เปิดแสงขึ้นจนเต็มฉาก ซึ่งอาจจะมีดนตรีเปิดฉากหรือโหมโรงประกอบ เมื่อจบฉากก็จะดับไฟในจังหวะช้า หรือเร็วตามอารมณ์ และบรรยากาศของเรื่องในฉากที่ต้องการจบอย่างฉับพลัน เช่น ในเรื่อง ลอดลกราช เมื่อสมเด็จย่าสั่งยิงสามกษัตริย์ (พระลอ พระเพื่อน พระแพง) ซึ่งยืนนิ่งเหมือนภาพเขียน ไฟจะดับพรึบทันที ทำให้ตื่นเต้นตกใจ การใช้แสงเปิดปิดแทนม่าน จะทุ่นเวลา ไม่ยืดเยื้อ เป็นแนวที่นิยมใช้ในละครปัจจุบัน

3) เครื่องแต่งกายและแต่งหน้า (costume designs, make-up)

เครื่องแต่งกายและแต่งหน้ามีความสำคัญต่อตัวละครในการสร้างและเสริมบุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ ภูมิหลัง ฐานะทางเศรษฐกิจ สังคม ของตัวละครโดยตรง ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย แต่งหน้าก็จะต้องหารือใกล้ชิดกับผู้กำกับการแสดงและผู้ออกแบบฉากแสงสี เพื่อให้แนวการนำเสนอประสานกลมกลืนเป็นแนวเดียวกัน

หน้าที่และบทบาทของเครื่องแต่งกาย ได้แก่

(1) แสดงยุคสมัยของเรื่อง เช่น จีนสมัยราชวงศ์แมนจูในเรื่องซูสีไทเฮา อังกฤษสมัย พระนางเอลิซาเบทในละคอนเชกสเปียร์ กรีกยุคโบราณ หรือสมัยเฮลเลนนิก

(Hellenic) ในเรื่อง Oedipus Rex ของซอโฟคลีส แฟชั่นอเมริกันยุคแจ๊ส (ค.ศ. 1920-30) ในเรื่อง The Great Gatsby ของ ฟรานซิส สกอตต์ คีย์ ฟิตซ์เจอรัลด์ (Francis Scott Key Fitzgerald) สมัยเต้นระบำชาร์ลส์ตัน (charleston) เมื่อผู้เขียนดัดแปลงเป็นไทยเรื่อง รักเธอชั่วนิรันดร์ (พ.ศ. 2538) ให้ตรงกับสมัยแรกของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ใส่หมวกใส่กระโปรง ผู้ชายผู้ดีมีฐานะจะสวมสูทขาว ใส่หมวกปานามา คาบบุหรี่มีที่ต่อ (cigarette holder) หวีผมเรียบแปล้ ชอบเต้นรำคล้ายชาวอเมริกันสมัยทศวรรษ 1920-30 ผู้กำกับการแสดงและผู้ออกแบบจะต้องทำการค้นคว้าอย่างละเอียดให้ถูกต้องยุคสมัย

(2) แสดงฐานะการเงิน สังคม และชนชั้น ตัวอย่างเช่น เรื่อง My Fair Lady เอไลซา เป็นคนชั้นต่ำขายดอกไม้ในตลาด แต่งกายยากจน มอมแมม ต่างจากพวกหญิงผู้ดีมีสกุลที่หรูหรากรีดกรายไปดูแข่งม้า ต่อมาเมื่อหัดพูดเป็นผู้ที่ได้แล้ว ศาสตราจารย์ฮิกกินส์ก็ซื้อเสื้อผ้าใหม่ให้เธอแต่งเป็นผู้ที่สูงส่งจนผู้คนคิดว่าเป็นเจ้าหญิง

(3) แสดงบุคลิกภาพ นิสัย ใจคอ และสะท้อนความต้องการสูงสุดในชีวิต เช่น ในฉากเปิดตัวฉากแรกของ A Streetcar Named Desire สแตนลีย์ใส่ชุดผ้ายีนสีน้ำเงินของพวกช่าง แสดงฐานะ ชนชั้นแรงงาน ตรงกันข้ามกับบล้านช์ซึ่งวิลเลียมส์บรรยายไว้อย่างละเอียดว่าลักษณะของเธอไม่เข้ากับสิ่งแวดล้อม เธอแต่งกายประณีตในชุดสีขาว เสื้อท่อนบนพอง ๆ เธอใส่สร้อยคอ ต่างหูไข่มุก ถุงมือขาวและหมวกมองดูคล้ายเธอเพิ่งมาถึงงานน้ำชาในฤดูร้อนหรืองานค็อกเทลในสวน ความงามของเธอบอบบาง ซึ่งจะต้องหลีกเลี่ยงแสงที่แรงกล้ามีอะไรบางอย่างในท่าทางที่ไม่มั่นใจของเธอ และเสื้อผ้าสีขาวทำให้เธอมีลักษณะเหมือนแมลงซีผ้าขาว เสื้อผ้าของเธอแสดงบุคลิกที่เปราะบาง สีขาวซึ่งไม่ใช่ขาวบริสุทธิ์ แต่ขาวหม่นดังปีกแมลงซีผ้าขาวที่จะแตกสลายเป็นผุยผงได้ง่าย ตรงกันข้ามกับความแข็งแกร่ง ปีกบินของสแตนลี่ย์

(4) แสดงการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และทัศนคติต่อชีวิต โดยการเปลี่ยนสีสันและรูปร่างลักษณะของเครื่องแต่งกาย ตัวอย่างเช่น ในตอนแรกอาจสดใส ต่อไปจะหม่นหมอง ในที่สุดเป็นสีดำ เป็นต้น

(5) เน้นบทบาทสำคัญของตัวละครบางตัวให้ดูเด่นและต่างจากกลุ่มคนอื่นด้วยสีและแฟชั่น ตัวอย่างเช่น ในฉากใหญ่ที่มีคนจำนวนมาก ตัวละคอนส่วนใหญ่แต่งชุดอยู่ในสีดำและขาว ส่วนนางเอกใส่ชุดสีแดงตัดกับแนวสี (scheme colour) ของคนอื่น ทั้งนี้จะต้องเป็นการตัดสีที่มีรสนิยมและสามารถไปกันได้ ไม่ใช่ตัดสีแดงกับเขียวซึ่งไม่มีศิลปะ นอกจากจะอยู่ในแนวแอ็บเสิร์ด หรือเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งต้องการช็อกผู้ชมหรือเป็นฉากในเทศกาลฉลองวันคริสต์มาส เป็นต้น

(6) แสดงแนวการนำเสนอที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะเน้น เช่น ในเรื่อง Ghosts ของ เฮนริก อิบเซน (Henrik Ibsen) เสื้อผ้าจะเป็นแนวเหมือนจริงตามสมัย คือ

นอร์เวย์ หรือในคริสต์ศตวรรษ ที่ 19 ในฤดูใบไม้ร่วง ส่วนเครื่องแต่งกายในเรื่อง มัทนะพาธา จะเป็นแนวจินตนิยายออกไปทางแขก ในเรื่อง แรด (Rhinoceros) ในฉากแรก ๆ ตัวละคอนจะแต่งธรรมดา ต่อมาจะค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นแรดมีนอ ใส่หัว ผิวเนื้อเป็นเกล็ด หนังหยาบ สีเขียวคล้ำ ในเรื่อง Equus จะมีคนแต่งเป็นม้า โดยสวมโครงเหล็ก เป็นหัวม้า รองเท้าบูทมีกีบเป็นเหล็ก เดินในจังหวะควบหรือเหยาะย่างอย่างม้าเป็นแนวเหนือจริง

(7) ตัวละครอาจไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนเสื้อผ้าหลายชุด ถ้าละครนั้นเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในเวลาต่อเนื่องกัน ในระยะสั้น โดยเฉพาะตัวเอกในละครสมัยเก่า แนวคลาสสิก หรือละคอนเชกสเปียร์ จะแต่งกายชุดเดียวและมีสีสันที่แสดงบุคลิกและอารมณ์ของตัวละคร ตัวอย่างเช่น แฮมเลตจะใส่ชุดไว้ทุกข์สีดำตลอดทั้งเรื่อง แต่ในละครแนวเหมือนจริง ซึ่งมีเหตุการณ์ข้ามเดือนข้ามปี ควรมีการเปลี่ยนชุดบ้าง และใช้สีตามฤดูกาลหรืออารมณ์ (mood) ของเรื่องและตัวละคร เช่น บล้านซ์ในเรื่อง A Streetcar Named Desire ในฉากถูกข่มขืนก่อนหน้าที่สแตนลี่ย์จะเข้ามาเธอเมาเหล้ามีอารมณ์คลั่ง เธอสวมเสื้อ ราตรีผ้าต่วนสีขาวยับยู่ยี่สกปรก รองเท้าส้นสูงสีเงินสวมมงเภูเทียม พูดกับตนเองอย่างคนเสียสติ ซึ่งตรงกันข้ามกับฉากแรกในฉากสุดท้าย เธอสวมชุดสีฟ้า “สีเดียวกับเสื้อของแม่พระในรูปโบราณ เธอมีสภาพหลุดลอยออกไปจากโลกไปสู่โลกแห่งวิญญาณ เธอมีความงามเหมือนแม่พระ เมื่อหมอโรงพยาบาลโรคจิตจูงเธอออกไปเปรียบเสมือนเธอได้ตายไปจากโลกไปสู่สวรรค์ ตามที่เธอได้บอกไว้ในฉากแรกว่า เธอขึ้นรถรางคันที่ชื่อ “ปรารถนา” (Desire) แล้วเปลี่ยนเป็นคนที่ชื่อ “สุสาน” (Cemeteries คือ ความตาย) และมาลงที่ “เอลีเชียน ฟิลด์” (Elysian fields) สวรรค์ของวีรบุรุษวีรสตรีในตำนาน กรีกโบราณ) จากความร้อนแรง ไปสู่ความตายและสวรรค์

(8) เครื่องประดับ มีส่วนสำคัญในการเสริมสร้างบุคลิกภาพของตัวละครเป็นอย่างมาก และสะท้อนจิตวิทยาภายใน หญิงที่ชอบใส่เครื่องประดับมากเกินจำเป็นมักเป็นคนวัตถุนิยม ชอบแสดงอวดมั่งมีเพราะอาจจะไม่มีคุณสมบัติที่ดีอย่างอื่นเพียงพอ ไม่มั่นคง ขาดความรักความอบอุ่น ตรงกัน ข้ามกับหญิงที่ไม่ใส่เครื่องประดับเลย อาจเป็นคนเข้มงวด ตึงเครียด มัธยัสถ์ มีความรู้ สติปัญญา ไม่ชอบวัตถุนิยม เครื่องประดับตกแต่งเช่น เน็กไท แสดงนิสัยได้เช่นกัน คนที่ชอบเน็กไทสีขรึม ลายเล็ก มักเป็นคนเจ้าระเบียบ ประเพณีนิยม (conservative) หัวเก่า ต่างกับคนที่ชอบลายดอกโต สีฉูดฉาด ขาดรสนิยม เป็นคนฟูฟ่า ไร้ความพอดี ขี้โอ่ ชอบโอ้อวด สนุกสนานเฮฮา รองเท้าก็แสดงอุปนิสัยได้ดี หญิงที่ใส่รองเท้าปิดส้นต้นเตี้ย แสดงบุคลิกที่มีระเบียบเหมือนครู รองเท้าโปร่งเส้นเล็ก ส้นเรียวสูง แสดง บุคลิกที่สบาย อ่อนไหว มีความเป็นหญิงมาก รักสวยรักงาม เป็นต้น ผู้กำกับการแสดงจึงต้องวิเคราะห์สิ่งเหล่านี้อย่างละเอียด ทั้งที่มีระบุไว้ในบทหรือค้นหาเอง โดยปรึกษานักออกแบบ เพื่อให้ได้เครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับตัวละครและแนวของเรื่อง

2.11 ดนตรี

ในบทละครพูด ผู้ประพันธ์อาจระบุดนตรีไว้แต่บางครั้งจะไม่มี ผู้กำกับการแสดงจึงควรศึกษาเรื่องนี้เพื่อตัดสินใจ และใช้ให้ถูกต้องเหมาะสมกับบทนั้น

ดนตรีเป็นศิลปะการแสดงอีกสาขาหนึ่ง ซึ่งแยกต่างหากจากละคร แต่มีบทบาทสำคัญมากในการจัดแสดงเป็นสิ่งที่ประกอบให้ละครสมบูรณ์แบบขึ้น ช่วยเสริมอารมณ์ และปูพื้นฐานของบรรยากาศ เชื่อมโยงฉากต่อฉากให้สมานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือแตกต่างกัน โดยไม่ต้องหยุดชะงัก

ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1) ดนตรีประกอบละคร (tincidental music)

ดนตรีประกอบ คือ ดนตรีที่ใช้ประกอบละครในช่วงต่าง ๆ เช่น ดนตรีโหมโรง (overture) ดนตรีเปิดฉาก เพื่อสร้างบรรยากาศ (mood) ดนตรีคั่นฉากและเสริมการแสดงให้เกิดอารมณ์มากขึ้น เช่น ในฉากรักหรือฉากตื่นเต้นดุเดือด การต่อสู้หรือคาดการณ์ล่วงหน้าทำให้เกิดความลึกลับ สั่นสะเทือนอารมณ์ เช่น ตอนที่ผู้ร้ายย่างเข้ามาจะฆ่านางเอก หรือดนตรีประกอบแนวความคิดหลักของเรื่องเรียกว่า “theme music” หรือ “theme song” ซึ่งอาจมีการร้องเนื้อเพลงประกอบ โดยไม่ใช่ตัวละครร้องเอง ละครของเชกสเปียร์มักมีบทเพลงร้องโดยนักร้องซึ่งอาจเป็นตัวประกอบสลับฉาก หรืออยู่ข้างฉาก ร้องจากวง ดนตรี ละครสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประเภทรักโศก (melodrama) และละครประเภทสะเทือนอารมณ์ (sentimental play) จะมีดนตรีประเภทเร้าอารมณ์อยู่มาก จึงเรียกว่า melodrama (melo+drama melo มาจาก melody แปลว่า ทำนองเพลง) ละครโทรทัศน์ของไทยมีดนตรีประเภทนี้อยู่อย่างเหลือเฟือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันซึ่งค่ายเพลงต่าง ๆ กลายเป็นผู้อำนวยการสร้างละครจะมีวิธีขายเพลงหลัก (theme songs) ในเรื่อง นักร้องมีชื่อของค่ายเป็นผู้ขับร้อง ในบางกรณีอาจแสดงเป็นตัวเอกด้วย จึงมีการบรรเลงเพลงประกอบบ่อยครั้งจนเกินจำเป็น ทั้งตอนเปิดเรื่องก่อนและหลังโฆษณา หรือระหว่างเรื่องในขณะที่ตัวละครมีอารมณ์เศร้า คิดถึงอดีตจะประกอบภาพย้อนอดีต (flash back) ในลักษณะภาพประกอบเพลง (music video) บ่อยครั้งมีความยาวเกือบครึ่งค่อนตอน ทำให้เนื้อหาซึ่งยืดยาดอยู่แล้วยิ่งช้าลงอีกหลายเท่า บางครั้งเปิดดังจนกลบบทสนทนาอย่างน่าเสียดาย

ละครสมัยใหม่บางเรื่องมีเพลงหลักสำหรับตัวละครเอก หรือเหตุการณ์บางช่วง เช่น เหตุการณ์ในอดีตที่ย้อนกลับมาซ้อนกับปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น เรื่อง อวสานของเซลส์แมน เมื่อ เบน (Ben) พี่ชายของวิลลี่มาปรากฏตัวกับวิลลี่ หรือเมื่อลูก ๆ เป็นเด็กสดใส จะมีดนตรีเป็นเสียงขลุ่ยบรรเลงทำนอง รื่นเริงมีความหวังในเรื่องรถรางคนนั้นชื่อปรารถนา วิลเลียมส์ได้ระบุไว้หลายตอนให้มีดนตรีประกอบ เพื่อสร้างอารมณ์ เช่น ฉากที่บล้านระลึกถึงสามีในอดีตที่ยิงตัวตายจะมีเพลงหลักคือเพลงวาซเวียนนา จังหวะโพลก้า (polka) ซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงตอนบล้านซ์เต้นรำ

กับสามีและระเบิดออกมาว่า เธอ ขยะแขยงที่เขาเป็นเกย์จนเขาวิ่งออกไปยิงตัวตาย หรือตอนที่เธอถูกสแตนลี่ย์ข่มขื่น เป็นเสียงทรัมเป็ต และกลองเร่าร้อนดังมาจากบาร์ข้างบ้าน ในตอนเปิดฉากเป็นเสียงบลูเปียโน บรรยายลักษณะของถิ่นนั้นที่มีหลายเชื้อชาติปะปนกันอยู่ ทำนองเศร้าและหวานสะท้อนอดีต เป็นต้น

2) ดนตรีหลักในละคร (dramatic music]

ดนตรีหลักในละคร คือ ดนตรีที่เป็นส่วนสำคัญของละคร เช่น ในโอเปร่าและละครเพลง (musical play) ดนตรีและเพลงเป็นตัวเดินเรื่องและแทนบทสนทนา ตัวละครจะเป็นผู้ร้องและมีคอรัส ประสานเสียงประกอบบ้าง หรือร้องเดี่ยวและร้องคู่บ้าง เนื้อร้องจะแสดงความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ ของตัวละคร เช่น นางเอกเอไลซา (Eliza) ในเรื่อง My Fair Lady ร้องเพลง “Wouldn't it be lovely” ฝันถึงสิ่งต่างๆ ที่เธออยากได้ในชีวิต มีเงิน ร่ำรวย มีเสื้อผ้าสวยๆ หรือเพลง “I got accustomed to your face” ที่ศาสตราจารย์ฮิกกินส์ (Professor Higgins) ร้องตอนจบคิดถึงหน้าของเอไลซาเมื่อเธอ จากเขาไป แสดงความรักห่วงใยนึกถึงหน้าเธอ เพลง “The rain in Spain” เป็นการสรุปย่อของ กระบวนการสอนภาษาทั้งหมดที่ศาสตราจารย์ฮิกกินส์สอนเอไลซาจากที่พูดผิดจนประสบความสำเร็จพูดได้ เหมือนผู้ดีอังกฤษ เป็นต้น

ดนตรีและเพลงในละครเพลงจะแต่งขึ้นใหม่เฉพาะเรื่อง โดยทั่วไปแล้วจะมีเพลงเรื่องละประมาณ 20 - 30 เพลง ประมาณครึ่งหนึ่งและบทสนทนาอีกครึ่งหนึ่งจึงจะสมดุลกัน ความสำเร็จของ My Fair Lady อยู่ที่บทพูดที่เฉียบแหลม ซึ่งมาจากบทละครของจอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ (George Bernard Shaw) เรื่อง Pygmalion และบทเพลงที่แสดงบุคลิกของตัวละคร เสริมอารมณ์และ บรรยากาศไพเราะ และมีเนื้อร้องที่มีความหมายเด่นชัดถึงแม้จะมีเพลงเพียง 21 เพลง ก็ยังเป็นที่นิยม อยู่จนทุกวันนี้

ผู้กำกับการแสดงที่ประสงค์จะใช้ดนตรีประกอบละคร จึงต้องศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและ บทบาทของดนตรี เพื่อจะใช้ดนตรีประกอบได้อย่างมีประสิทธิภาพและเหมาะสม ไม่มากเกินไป จนเกิดความเบื่อหน่ายและไร้ผล ผู้ประพันธ์ดนตรีและเนื้อร้องจะต้องทำงานใกล้ชิดกับผู้ประพันธ์บทและผู้กำกับการแสดงเพื่อให้รู้จุดมุ่งหมายและอารมณ์ของละครแต่ละฉากแต่ละตอน ผู้ประพันธ์ดนตรีควรจะต้อง อ่านบทละครทั้งเรื่องอย่างละเอียด และศึกษาแนวความคิดหลักของเรื่องและแนวความคิดรอง ตลอดจนแนวความคิดทั้งหมด ผู้กำกับการแสดงจะต้องระบุแนวการนำเสนอ (style) ของตนและลักษณะดนตรีที่ตนต้องการ หากเป็นละครตามยุคสมัย (period plays) ผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษาดนตรีของสมัยนั้น และของชนชาตินั้นที่ถูกต้อง และรู้ว่าดนตรีแบบใดใช้ในโอกาสใด ตัวอย่างเช่น ละครของเชกสเปียร์ควรใช้ดนตรีของอังกฤษสมัยพระนางเอลิซาเบท ซึ่งมีทั้งดนตรีชาววัง ชาวบ้าน เพลงร้อง ซอนเน็ท (Sonnets) ต่าง ๆ เสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ในสมัยนั้น เช่น ขลุ่ย รีคอร์เดอร์ (recorder) เครื่อง ดีดสีตีเป่า แตรที่เป่าเวลาเจ้านาย

เสด็จ กลองประกอบการรบเพลงเต้นรำทำนองและจังหวะต่างๆ เหล่านี้มีอยู่ในห้องสมุดของบริติช เคาน์ซิล (The British Council) ซึ่งสามารถขออนุญาตอัดบันทึกเทปได้ และขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี หากดัดแปลงเป็นประเทศอื่น ก็ควรศึกษาดนตรีของประเทศนั้น หรือที่คล้ายคลึงกับของชนชาตินั้น การใช้เครื่องดนตรีสดจะมีชีวิตชีวามากกว่าเทป ถึงแม้จะเพียง 1-2 ชิ้นก็ตาม เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ปัจจุบันสามารถบรรเลงได้เหมือนวงดนตรีทั้งวงของทุกชนชาติ ผู้ประพันธ์ดนตรีบางคนอาจมีความคิดสร้างสรรค์ที่จะใช้วัสดุต่าง ๆ มาเคาะ มาตี หรือเป่าได้เป็นเสียงประกอบดนตรี ทำจังหวะได้ผลดีเช่นกัน ทั้งนี้จะต้องประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับแนวการแสดงและสีสันของเรื่อง ในกรณีที่แสดงเรื่องราวของไทย อาจใช้วงปี่พาทย์วงดนตรีพื้นบ้าน หรือเครื่องดนตรีบางชิ้นมาบรรเลงในแนวใหม่ นอกจากการประกอบนาฏศิลป์ที่มีขนบของหน้าพาทย์ตายตัว เช่น โขน ละครนอก ละครใน ก็ควรรักษาขนบของไทยที่ถูกต้อง

ส่วนละครเพลงสากลที่แต่งขึ้นใหม่นั้น ควรใช้ดนตรีที่สร้างสรรค์เฉพาะเรื่อง ไม่ควรลอกเลียนเพลงจากภาพยนตร์หรือละครเรื่องอื่นที่ผู้ฟังคุ้นหู หากจะแสดงละครเพลงที่นำมาจากต่างประเทศ ก็ควรใช้ดนตรีและเพลงของต้นฉบับเดิมมาแปลเป็นไทย ผู้กำกับการแสดงบางคนอาจให้พูดบทสนทนาเป็นภาษาไทย แต่ร้องเป็นภาษาต่างประเทศเพราะมีปัญหาในการแปล ซึ่งอาจจะทำให้เพี้ยนเสียงไม่น่าฟัง เพราะภาษาไทยมีวรรณยุกต์ เสียงต่ำ เสียงสูง ถ้าร้องโน้ตที่ขัดกับคำอาจมีความหมายเป็นอย่างอื่น เช่น คำว่า “มา" ถ้าร้องเสียงสูงก็จะกลายเป็น “ม้า” หรือ “หมา” ไปได้ ก็ควรเปลี่ยนเป็นคำอื่นไม่แปลตรงตัว เหล่านี้เป็นเทคนิคที่ต้องศึกษาค้นคว้าแก้ไขเป็นอย่างดี เพื่อตัดปัญหาผู้กำกับการแสดงบางคนอาจให้แต่งเพลงขึ้นใหม่เป็นไทยทั้งหมดก็ได้เช่นกัน

บทละครบางเรื่องที่ไม่ได้ระบุดนตรีหรือเพลงไว้เลย หากผู้กำกับการแสดงต้องการจะคงต้นฉบับเดิมไว้ ก็ไม่จำเป็นต้องมีดนตรีอาจจะดีกว่า การเอาดนตรีผิดแนวหรือยุคสมัยมาบรรเลง อาจทำให้เสียรสของละครพูดนั้นไป ทั้งนี้อยู่ในวิจารณญาณของผู้กำกับการแสดงละคร ละครบางเรื่องผู้ประพันธ์อาจต้องการความเงียบเป็นบรรยากาศก็ได้

3) การแบ่งจังหวะความต้องการหรือการแบ่งบีตส์ (beats)

การแบ่งบีตส์ หรือหน่วยย่อย คือการแบ่งบทเพื่อกำกับการแสดงให้ละเอียดยิ่งขึ้นนั้น ควรแบ่งตามความต้องการหรือจุดประสงค์หรือจุดสนใจของตัวละครซึ่งแสดงออกมาในคำพูดหรือการกระทำกิริยาท่าทาง กิริยาท่าทาง หรืออารมณ์ แต่ละหน่วยของการกระทำ (ทั้งกาย วาจา ใจ) นั้น สตานิสลาฟสกี ใช้คำว่า “beat” (มีผู้เชี่ยวชาญบางคนสันนิษฐานว่า “beat” ของสตานิสลาฟสกี หมายถึง “bit” คือชิ้นส่วนย่อยเล็ก ๆ เนื่องจากเขาเป็นชาวรัสเซีย อาจพูดออกเสียงยาวเป็น “beat” ไป ที่จริงความหมายก็คือโมติเวชั่นแนล ยูนิตนั่นเอง แต่ซอยให้ละเอียดยิ่งขึ้น โดยตัวละครยังคงเดิม เพียงเปลี่ยนอิริยาบท) ตัวอย่างเช่นในฉากที่ 2 ของเรื่อง รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา ในบทของบล๊านช์พี่พูดกับสแตนลี่ย์ เกี่ยวกับคฤหาสน์และที่ดิน

แบลรีฟของตระกูลเธอที่สูญไป สแตนลี่ย์ ต้องการคาดคั้นว่าหลักฐานอยู่ที่ไหนเพราะเขามีสิทธิ์ครึ่งหนึ่งในฐานะสามีของสแตลล่า ที่จะได้มรดกนี้

เราจะสังเกตุเห็นว่าในละครแนวเหมือนจริงนี้ เมื่อมีการเปลี่ยนบีตจะมีการเปลี่ยนอิริยาบถหรือการทำกริยาท่าทาง หรือกิจธุระ โดยใช้อุปกรณ์ประกอบ เช่น โยนเอกสาร สวมแว่น นั่งลง นั่งเอนหลัง หลับตา ลุกขึ้น เดินไป ฯลฯ เป็นการเน้นอารมณ์และความต้องการที่เปลี่ยนหรือเน้นคำพูดให้มีน้ำหนักขึ้น ในการบล็อกกิ้ง ผู้กำกับการแสดงก็ควรใช้หลักเดียวกันในการเปลี่ยนทิศทาง หรือกิริยาท่าทางของตัวละครตามบีต หรือ ยูนิต นั้น ๆ ให้สมเหตุสมผล ความละเอียดของอารมณ์ตัวละครเหล่านี้ ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์และตีบทให้ผู้แสดงรู้ความหมายที่แฝงอยู่ระหว่างบรรทัด ซึ่งสะท้อนในจิตวิทยาของตัวละครด้วย สิ่งเหล่านี้ทำให้ตัวละครมีความลึกและมิติ แต่ในบทละครบางแนวหรือบางสมัย อาจไม่มีการกำหนดกิริยาท่าทาง หรือการเปลี่ยนอิริยาบถและความเคลื่อนไหวไว้ การแสดงอาจไม่สมจริงเป็นแนวสัญลักษณ์หรือเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ หรือแอบเสิร์ด ซึ่งไม่เกี่ยวกับพฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ แต่เป็นพฤติกรรม “อธรรมชาติ” (unnatural) เพราะผู้แต่งจงใจจะเน้นแนวคิดบางอย่างที่เห็นความ “อมนุษย์” (inhuman) หรือเป็นสัญลักษณ์แทนนามธรรมมากกว่าที่จะเป็นชีวิตจริง ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์แนวลักษณะเหนือจริงเหล่านี้และแบ่งหน่วยตามการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดและเรื่องราวที่พูด (subject matter) โดยใช้หลักการเดียวกัน (ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2554 : 41)

2.12 ลำดับขั้นตอนการซ้อมละครเพลง

เมื่อได้ผู้แสดงครบตัวละครแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะนัดหมายการซ้อม วัน เวลา สถานที่ หากเป็นไปได้ ควรกำหนดวันเวลาที่แน่นอนและสม่ำสมอ อย่างน้อยครั้งละไม่ต่ำกว่า 4 ชั่วโมง ถ้าเป็นฉากเล็กไม่ต่ำกว่าครั้งละ 2 ชั่วโมงติดต่อกัน ในการซ้อมทั้งองค์ (run-through) ทุกคนควรจะอยู่พร้อมการกระทำ (actions) และอารมณ์ความรู้สึกกันทั้งหมด เพื่อดูผลและการแสดงของทุกคน ความต่อเนื่อง การพัฒนาของเรื่องและของตัวละคร ถ้าเป็นไปได้ควรซ้อมทุกวันหรืออย่างน้อยสัปดาห์ละ 4 - 5 วัน วันละอย่างน้อย 2 - 4 ชั่วโมง ติดต่อกัน ระยะเวลาซ้อมทั้งหมดอย่างน้อย 5 - 6 สัปดาห์ โดยปกติประมาณ 8 - 10 สัปดาห์ อาจแบ่งเป็นตารางดังนี้ (สำหรับละคอน 3 องก์) ใช้เวลาต่ำสุด 5 สัปดาห์ ซ้อมทุกวันหรืออย่างน้อยสัปดาห์ละ 5 - 6 วัน อย่างน้อยวันละ 4 - 6 ชั่วโมงติดต่อกัน

2.12.1 การอ่านและตีความบทละครในการซ้อม

การอ่านและตีความมีคุณค่ามากสำหรับผู้แสดงทุกคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเป็นบทละครที่เป็นวรรณกรรมเอกของโลกที่แปลมาจากต่างประเทศ เช่น บทละครของเชกสเปียร์ บทละคร คลาสสิกของกรีก หรือบทละครสมัยใหม่ที่มีความซับซ้อน บทสนทนามีความหมายแฝงอยู่

แทบทุกบรรทัด ทุกคำพูดได้เลือกสรรมาอย่างประณีต เพื่อสื่อความหมายทางความคิด ปรัชญา หรือความรู้สึกเกี่ยวกับมนุษย์อย่างลึกซึ้ง แต่ถ้าเป็นบทละครที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อความบันเทิงและไม่ได้แฝงความคิดที่ลึกซึ้ง ก็อาจจะไม่ต้องใช้เวลากับการตีความมากนัก อย่างไรก็ตามผู้กำกับการแสดงจะต้องสามารถตีบทให้ผู้แสดงเข้าใจและเห็นภาพออกมาเป็นกิริยาท่าทาง และความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ภายในที่ถูกต้อง เพราะคำพูดเดียวกัน ถ้าพูดเพราะความต้องการที่ต่างกัน ก็จะมีน้ำเสียงและอากัปกิริยาแตกต่างกันไป ผู้กำกับการแสดงจะต้องตีความหมายที่ตนคิดว่าถูกต้องให้ผู้แสดงเข้าใจ แต่ผู้แสดงก็มีสิทธิ์ที่จะถกเถียงอภิปรายโต้แย้งได้ว่าตนเห็นความหมายเป็นอย่างอื่น ผู้กำกับการแสดงที่ดีควรมีใจกว้างที่จะรับฟังและให้นักแสดงอื่นออกความเห็นด้วย แต่อย่างไรก็ตามการตัดสินใจครั้งสุดท้ายควรจะอยู่ที่ผู้กำกับการแสดงที่ต้องใช้เหตุผลและวิจารณญาณ ไม่ใช่ด้วยทิฐิ ด้วยเหตุนี้การอ่านบทละครพร้อมกันตั้งแต่แรก และการตีความจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะให้ทุกคนเข้าใจตรงกันและสามารถสื่อสัมพันธ์กันได้ดี

ในการอ่านบทครั้งแรก (first reading) ผู้กำกับฯควรแนะนำทุกคนในฐานะนักแสดงและตัวละครในเรื่อง การสร้างละครเป็นงานกลุ่ม (tearn work) การซ้อมช่วงแรกคือ การสร้างกลุ่มสร้าง “ทีม" การตีบทบาทของตัวละครตัวหนึ่งจะกระทบตัวละครตัวอื่นในเรื่องด้วย ฉะนั้นการตีความหมายขั้นในต้นจึงเป็นพื้นฐานในการสร้างความสมดุลและเอกภาพ (unity) ซึ่งจะทำให้ละครนั้นประสบความสำเร็จ ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์บททั้งเรื่องให้นักแสดงและให้การบ้านนักแสดงไปเตรียมงาน วิเคราะห์บทมาอภิปรายในคราวต่อไป นักแสดงทุกคนจะต้องเห็นความสำคัญของการอ่านและการวิเคราะห์อย่างละเอียด ผู้กำกับการแสดงจะต้องชี้ให้เห็นความหมายของละคร ปัญหาขัดแย้ง และการพัฒนาของปัญหานั้น ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร แรงจูงใจและแรงผลักดันของการกระทำในแต่ละหน่วย การแบ่งหน่วยในแต่ละฉากจะแบ่งตามแรงผลักดันหรือแรงจูงใจนั้นเรียกว่า โมติเวชั่นแนล ยูนิต (motivational units)

ก่อนจะเริ่มอ่านบทควรทำกายบริหารและบริหารเสียงเพื่ออุ่นเครื่องทุกคนในการอ่านบทครั้งแรก ควรให้ผู้แสดงอ่านทั้งเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ โดยไม่มีการหยุดอธิบาย เมื่ออ่านเสร็จแล้วผู้กำกับการแสดงจะตีความในบทและตัวละครทุกตัวอย่างละเอียดตลอดจนแนวการนำเสนอ (style of production) ที่ตนจะใช้ ถ้ามีภาพหรือหุ่นจำลองฉาก และภาพร่างเครื่องแต่งกายก็ควรแสดงเพื่อให้ผู้แสดงเห็นบรรยากาศ ในการอ่านออกเสียงและแสดงอารมณ์ในครั้งแรกนี้ผู้กำกับการแสดงจะเป็นความสามารถของผู้แสดงแต่ละคน และเปรียบเทียบระดับกันได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงเองจะเห็นความต่อเนื่องของการนำเสนอ เมื่อผู้กำกับการแสดงอธิบายการตีความหมายของตนแล้ว ผู้แสดงจะซักถามหรืออภิปรายในข้อสงสัยต่างๆ ซึ่งผู้กำกับการแสดงจะตอบให้เข้าใจและให้ผู้แสดงไปทำการบ้าน คือ อ่านเองอีกครั้ง เพื่อนำคำถามหรือปัญหามาในคราวต่อไป

ในการอ่านครั้งที่ 2 จะอ่านทวนบททั้งเรื่องอีกครั้งหนึ่ง ในครั้งนี้จะหยุดอภิปรายความหมายเป็นช่วงๆ ไป ทั้งในเนื้อเรื่อง (plot) ตัวละคร ปมขัดแย้ง และเขียนโครงสร้างของเรื่องให้เห็นพัฒนาการในการดำเนินเรื่องและตัวละคร ตลอดจนเทคนิคของผู้ประพันธ์ในการสร้างจุดสนใจต่าง ๆ ในเรื่องและความซับซ้อนของตัวละคร

ถ้าเป็นบทละครที่ยุ่งยาก ในการอ่านครั้งที่ 3 - 4 ควรแบ่งเป็นหน่วยเด็กลงตามโมติเวชั่นแนล ยูนิตส์ เพื่อวิเคราะห์และตีความอย่างละเอียด อาจแบ่งอ่านวันละองก์ เมื่อตีความและวิเคราะห์แล้วจึงอ่านอีกครั้งรวดเดียวเพื่อทบทวนทุกจุด ผู้แสดงควรมีสมุดบันทึกของตนหรือจดในบทละครเพื่อไว้ใช้ในการกำหนดตำแหน่งและทิศทางเดินต่อไป

ในการอ่านครั้งสุดท้าย จะอ่านทั้งเรื่องและสภาพการดีความที่แน่นอน ผู้กำกับการแสดงควรตอบข้อสงสัยทุกประการให้หมดที่เกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ ความหมายในเรื่องโครงเรื่อง ปมขัดแย้ง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร น้ำเสียงที่ถูกต้อง จังหวะและลีลาในการพูด อารมณ์ความรู้สึก การกระทำทุกอย่าง จุดเปลี่ยนแปลงในเรื่องและในตัวละคร การอ่านครั้งสุดท้ายจะมีลักษณะเหมือนละครวิทยุ

สรุปแล้วการอ่านและตีความจะช่วยให้ผู้แสดงเข้าใจการตีความของเรื่องทั้งหมดทุกแง่ทุกมุม พร้อมที่จะซ้อมกำหนดตำแหน่งและการเคลื่อนไหว (blocking) และรายละเอียดต่อไปด้วยความมั่นใจ และมีพลังสร้างสรรค์จะสามารถกำหนดตำแหน่งและทิศทางเคลื่อนไหวของตนได้อย่างมีเหตุผล และมีแรงจูงใจที่ชัดเจน ไม่สับสน

2.12.2 วิธีการกำหนดตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหว

การซ้อมเพื่อกำหนดตำแหน่งและทิศทางของการเคลื่อนไหว ก่อนการซ้อมทุกครั้งควรมีการบริหารร่างกายและเสียงเพื่อให้คล่องตัว อย่างน้อย 1 ชั่วโมง

ในการแสดงละครเวทีนั้น ผู้แสดงในบทบาทของตัวละครแต่ละตัวจะต้องมีการเคลื่อนไหวในพื้นที่บนเวที และมีกิริยาท่าทางประกอบคำพูด ตลอดจนอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์ตามธรรมชาติ เพื่อสื่อสารให้ตัวละครอื่นได้ทราบความหมาย หรือเน้นความหมายในคำพูด ในขณะเดียวกัน การเคลื่อนไหวเหล่านั้นจะสื่อออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้ความหมายอย่างชัดเจนด้วย ฉะนั้นการเคลื่อนไหว อากัปกิริยาอิริยาบถต่างๆ เหล่านั้น จะต้องสอดคล้องสัมพันธ์กับความรู้สึกภายในจิตใจและความคิดของตัวละคร ซึ่งเป็นแรงจูงใจหรือผลักดันให้ตัวละครกระทำสิ่งต่าง ๆ นั้นทางร่างกาย หรือวาจา

โดยสัญชาตญาณแล้ว มนุษย์และสิ่งมีชีวิตทั้งหลายที่มีประสาทสัมผัสควบคุมส่วนต่าง ๆ ของ ร่างกาย ทั้งที่เป็นพืชหรือสัตว์จะเคลื่อนเข้าหาสิ่งที่ตนปรารถนา และหนีสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาไปในทิศตรงกันข้าม เช่น ต้นไม้จะยืดกิ่งก้านสาขาเข้าหาแสงแดด สัตว์จะหนีไฟหรือสัตว์อื่นที่จะมาทำอันตรายตน คนจะเดินเข้าไปหาสิ่งที่ตนรักต้องการ และหนีสิ่งที่ตนเกลียดกลัว

ถ้าต้องการจะชวนเชิญจะเดินเข้าไปจูงมือคนนั้น ถ้าต้องการจะปฏิเสธไม่ยอมรับข้อเสนอจะเดินห่างออกมา ถ้าลังเลคิดไม่ตกจะเดินไปมา ถ้ากลุ้มใจกระวนกระวายจะผุดลุกผุดนั่ง ถ้ารอคอยจะกระสับกระส่ายเดินไปชะเง้อมองที่หน้าต่างบ่อย ๆ ถ้าเศร้าโศกจะนั่งลงหดหู หรือร้องไห้ ถ้าตกใจจะร้องเสียงดังกระโดดหนี เป็นต้น ปฏิกิริยาตอบโต้เหล่านี้ มนุษย์ทุกคนกระทำอยู่ทุกวัน เป็นพฤติกรรมปกติตามธรรมชาติ แต่เมื่อมาแสดงบนเวทีซึ่งอยู่ห่างสายตา การเคลื่อนไหวและปฏิกิริยาเหล่านี้จะต้องใหญ่เกินจริงตามสัดส่วนของระยะห่างระหว่างตัวของผู้ชมละครกับผู้ชม ถ้าเป็นเวทีกลางแจ้งแสดงให้คนจำนวนหมื่น การเคลื่อนไหวกิริยาท่าทางต่าง ๆ ต้องใหญ่ มากจนเกินธรรมชาติ เช่น ในโขนหรือละคอนกรีกโบราณ แต่ถ้าเป็นโรงขนาดเล็กสำหรับคนดู 100-200 คน ก็ไม่ต้องใหญ่เป็นธรรมชาติมากนัก แต่ต้องชัดเจนในทิศทางที่เคลื่อนไหว หันตัวเปิดให้เห็นการกระทำหันหน้ามาสู่ผู้ชมให้สีหน้าปรากฏต่อสายตา และเสียงได้ยินถึงหูผู้ชม ฉะนั้นนักแสดงที่ได้ฝึกอบรมมาจนชำนาญแล้ว จะต้องรู้เทคนิคของการหันตัว การส่งเสียง การใช้อวัยวะต่าง ๆ และรู้ตำแหน่งของพื้นที่บน เวทีว่าตำแหน่งใด มีน้ำหนักมากน้อยกว่าตำแหน่งใด จุดใดจะเห็นเด่นชัดกว่าจุดใดผู้กำกับการแสดง คือ ผู้ที่จะควบคุมดูแลว่าการเคลื่อนไหวอิริยาบถ กิริยาท่าทาง และทิศทางเหล่านั้น มีลักษณะดังนี้ คือ

1.) สอดคล้องกับคำพูด ความคิด การกระทำความรู้สึก อารมณ์ เหตุการณ์ในเรื่อง บรรยากาศ สิ่งแวดล้อม สังคม สภาพชีวิตในขณะนั้นและบุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอของตัวละครผู้นั้น

2.) เป็นไปอย่างธรรมชาติ มีแรงจูงใจ หรือแรงผลักดัน มีเหตุผลในการกระทำและการแสดงออกมาจากภายในจิตใจ

3.) มีพลังเพียงพอที่จะสื่อให้ผู้ชมสัมผัสได้และเข้าใจความหมายของการแสดงนั้น

นอกจากนั้นแล้ว สิ่งที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำ คือ วางรูปแบบของการเคลื่อนไหวนั้น และจัดองค์ประกอบของภาพบนเวทีที่ปรากฏแก่สายตาให้มีความสมดุล มีศิลปะและสุนทรียภาพ ในขณะเดียวกันจะต้องสื่อความหมายด้วยภาพนั้น ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร และบทบาทของตัวละครแต่ละตัวอย่างชัดเจน แม้ว่าจะไม่มีค่าพูดประกอบก็ตาม ผู้ชมก็ยังเข้าใจความหมายได้เป็นอย่างดี ในด้านนี้ผู้กำกับการแสดงเป็นศิลปินผู้สร้างศิลปะจากวรรณกรรม (บทละคร) ขึ้นมาเป็น ภาพศิลป์บนเวที แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าจะต้องสร้างเป็นจิตรกรรมหรือภาพนิ่งที่ใช้นักแสดง (1ableaux vivants) หรือละครใบ้ แต่เป็นการใช้พื้นที่วางตำแหน่งและทิศทางของตัวละครอย่างมีศิลปะและความหมาย ผู้กำกับการแสดงบางคนอาจไม่สนใจเรื่องนี้เลย ทำให้ภาพสับสน ตัวละครไม่มีทิศทาง เดินสะเปะสะปะ ดูเลอะเทอะไปทั้งฉาก ทั้ง ๆ ที่การแสดงอาจมีคุณภาพมีพลัง แต่ถูกบดบังด้วยองค์ประกอบที่ไม่มีความสมดุลและไม่มีหลักเกณฑ์ไป

อย่างน่าเสียดาย การกระทำบางอย่างอาจอยู่ในมุมอับ มองไม่เห็นทั้งๆ ที่เป็นจุดสำคัญของเรื่อง หรือการเคลื่อนไหวขัดแย้งกับฉากและสถานที่จนเป็นอุปสรรค หรือไม่มีเอกภาพ ไม่มีจุดศูนย์กลางที่เป็นจุดสนใจร่วม (focus of attention) ไม่ดึงดูดสายตาผู้ชม ไม่ประทับใจประทับตา

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ คือ การบล็อกกิ้ง (blocking) หรือการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ และทิศทางการเคลื่อนไหวที่เป็นรูปแบบ มีแผนภูมิ (plans) ซึ่งเป็นหน้าที่และความรับผิดชอบของผู้กำกับการแสดงโดยตรงและควรจดบันทึกรายละเอียด และรูปแบบแผนผังไว้ทุกครั้งในสมุดบันทึกผู้กำกับการแสดงเพื่อเป็นบันทึกเตือนความทรงจำ มีความต่อเนื่องและพัฒนาการ

ผู้กำกับการแสดงแต่ละคน มีวิธีการกำหนดตำแหน่งและการเคลื่อนไหวหรือบล็อกกิ้งต่างกันไปตามความถนัดและประสบการณ์ บางคนชอบความเป็นธรรมชาติตามสบายจะปล่อยให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวเองตามอารมณ์ ความรู้สึก และสัญชาตญาณของตน ผู้กำกับการแสดงเพียงดูไม่ให้ขัดแย้งกันจนวุ่นวายเท่านั้นบางคนไม่มีการเตรียมงานล่วงหน้าและขอบที่จะเปลี่ยนแปลงไปเรื่อย ๆ จนวาระสุดท้าย ซึ่งทำให้ผู้แสดงสับสนจำบล็อกกิ้งไม่ได้ ไม่แน่ใจว่ารูปแบบที่แท้จริงคืออะไร แต่ผู้กำกับการแสดงบางคน ก็เตรียมงานมาก เขียนบล็อกกิ้งไว้ล่วงหน้าอย่างละเอียด เมื่อเริ่มซ้อมก็จะกำหนดลงไปเลยว่า จะให้นักแสดงเคลื่อนไหวอย่างไร ไปในทิศทางและตำแหน่งใด ผู้แสดงเปรียบเสมือนหุ่นที่ผู้กำกับการแสดงเชิดหรือชักใยเท่านั้น ภาพที่ปรากฏบนเวทีอาจจะมีศิลปะงดงาม แต่ไร้วิญญาณ กลายเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังไป ตัวละครไม่มีชีวิตชีวา ผู้แสดงบางคนอาจรู้สึกขัดแย้งในการเคลื่อนไหวตามที่ผู้กำกับการ แสดงสั่งแต่ก็จำใจทำไปโดยปราศจากอารมณ์หรือรู้สึกร่วมเป็นธรรมชาติทั้งสองวิธีการนี้มีข้อเสียและจุดอ่อน ทางที่ดีคือความสมดุลระหว่างสองวิธีที่สุดขั้วนี้ คือ อยู่สายกลาง กล่าวคือ มีการตระเตรียมงานล่วงหน้า คร่าว ๆ ก่อนซ้อม โดยร่างภาพรูปแบบของตำแหน่งและทิศทางเคลื่อนไหวไว้บนแผ่นกระดาษหรือข้างบท ใช้เบี้ยหรือตัดกระดาษแข็งเป็นหุ่นจำลองตัวละครเล็ก ๆ ให้ได้สัดส่วนกับแผนผังพื้นเวที และกำหนด บล็อกกิ้งในบทต่าง ๆ ตามที่แบ่งไว้อย่างคร่าว ๆ ยังไม่ลงรายละเอียด เมื่อเริ่มซ้อมให้นักแสดงลองเคลื่อนไหวเดินเองในทิศทางที่ตนรู้สึกตามสัญชาตญาณและแรงผลักดัน เมื่อเห็นเป็นภาพแล้วผู้กำกับการแสดงจะเปรียบเทียบกับภาพร่างที่ตนเตรียมไว้ว่า ควรแก้ไขปรับปรุงอย่างไร ใช้สายตาและวิจารณญาณอีกครั้ง แล้วจึงวางบล็อกกิ้งที่คิดว่าดีที่สุด ทดลองใช้รูปแบบนั้นสักระยะหนึ่งหากยังมีข้อบกพร่องก็แก้ไขไปใน ระยะที่ซ้อมรายละเอียดควรให้นักแสดงมีสิทธิ์มีเสียงในการออกความคิดเห็นถ้าการเปลี่ยนแปลงแก้ไข จะทำให้ดีขึ้นก็ควรจะกระทำ จะทำให้ผู้แสดงรู้สึกว่าตนได้มีส่วนร่วมด้วยในการสร้างสรรค์นั้น ผู้แสดง ควรจดบล็อกกิ้งทุกหน่วยไว้ในบทของตนเพื่อเตือนความจำเพราะแต่ละเรื่องจะมีรูปแบบของบล็อกกิ้ง มากมาย หากตัวละครหนึ่งสับสนเลอะเลือนจำบล็อกกิ้งไม่ได้ก็จะกระทบตัวละคอนอื่นด้วย ข้อสำคัญ คือเมื่อบล็อกกิ้งทั้งฉากและทั้งองค์แล้ว ผู้กำกับ

การแสดงจะต้องให้ซ้อมตลอดทั้งฉากและทั้งองค์ เพื่อทบทวนให้แน่ใจอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงจดบันทึกไว้อย่างแน่นอนเมื่อสรุปผลแล้ว

ในการซ้อมบล็อกกิ้ง ผู้กำกับการแสดงจะต้องเขียนแผนผังพื้นเวทีขนาดเท่าจริงบนพื้นที่ซ้อม และวางเครื่องเรือนขนาดใกล้เคียงของจริงตามตำแหน่งต่าง ๆ อาจใช้สิ่งอื่นที่มีขนาดใกล้เคียง เช่น ดั่ง โต๊ะ กล่อง ลังไม้ แทนเครื่องเรือนไปก่อน แต่เมื่อเริ่มซ้อมรายละเอียดควรมีเครื่องเรือนและอุปกรณ์ประกอบฉากจริง เพื่อให้ผู้แสดงคุ้นเคย สำหรับอุปกรณ์ที่ใช้มือถือ (hand props) ที่มาใช้แทนที่ชั่วคราวนั้น ควรมีรูปทรงและน้ำหนักใกล้เคียงของจริง ตัวอย่างเช่น จาน ชาม ถ้วยแก้ว มีด ขวาน ดาบ ถ้าใช้ของที่เบา และกำมะลอเกินไป กิจกรรมหรือกิจธุระ (business) ที่ ต้องกระทำกับอุปกรณ์นั้น อาจไม่ได้ความรู้สึกที่ถูกต้องสมจริงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการฟันดาบ ควรให้ผู้แสดงฝึกศิลปะนี้มาตั้งแต่ต้นโดยมีครูสอนอย่างจริงจังและคล่องแคล่ว แล้วจึงมาเข้าฉากซ้อมตามเรื่อง โดยผู้กำกับการแสดงจะกำหนดบล็อกกิ้ง จังหวะและลีลาในรายละเอียดอีกครั้งหนึ่ง

ลำดับของการซ้อมบล็อกกิ้งควรไปตามฉากและองก์ของละคร ตั้งแต่องก์ 1 ฉาก 1 ไปจน ถึงองค์สุดท้ายฉากสุดท้ายเพื่อมีความต่อเนื่องและพัฒนาการตามโครงสร้างเนื้อเรื่องและตามโมติเวชั่นแนล ยูนิตส์ หากผู้กำกับการแสดงวางตารางซ้อมไว้อย่างดีแล้ว จะไม่มีปัญหาเกี่ยวกับการซ้อมองก์ที่ 1 มากเกินไป จนไม่มีเวลาพอสำหรับองค์อื่น ๆ

การซ้อมบล็อกกิ้งในแต่ละโมดิเวชั่นแนล ยูนิต นั้น ผู้กำกับการแสดงจะกำหนดตำแหน่งของตัวละครในองค์ประกอบ แล้วให้ตัวละครเคลื่อนไปตามแรงผลักดันหรือแรงจูงใจจนจบหน่วยนั้น เมื่อมีตัวละครใหม่เข้ามา องค์ประกอบก็จะเปลี่ยนตามไป หรือมีการเปลี่ยนแปลงในเหตุการณ์หรือแนวความคิดหลักก็จะเป็นการสิ้นสุดของหน่วยนั้นและเริ่มหน่วยใหม่เป็นเช่นนี้ไปตลอดฉากเมื่อจบแต่ละหน่วยจะมีการทบทวนแก้ไข และแสดงอีกครั้งหนึ่งให้แน่ใจแล้วจึงจดบันทึกไว้ในสมุดบันทึกผู้กำกับการแสดงและสมุดบันทึกของผู้แสดงและสมุดของผู้กำกับเวทีด้วย

ในระหว่างการซ้อม ผู้แสดงอาจพะวงหลายเรื่อง ทั้งบทที่ต้องจำ บล็อกกิ้ง รายละเอียดของอิริยาบถว่าจะนั่งหรือยืนเมื่อใด จังหวะพูดและเดิน ความรู้สึก อารมณ์ ฉะนั้นการทบทวนบ่อยครั้งจะทำให้จำง่ายขึ้น และสามารถสัมพันธ์คำพูดกับกิริยา อิริยาบถ และความรู้สึกให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน บล็อกกิ้งอาจช่วยให้จำบทได้ดีขึ้นด้วย เช่น เมื่อพูดถึงคำนี้หรือประโยคนี้ บล็อกกิ้งเป็นอย่างไร หลังจากบล็อกกิ้งเสร็จแล้ว ผู้แสดงควรจะจำบทให้ได้ทั้งหมด ก่อนที่จะเริ่มซ้อมรายละเอียด หากยังถือบทอยู่ในช่วงนี้จะไม่สามารถซ่อมได้อย่างมีประสิทธิภาพนักเพราะยังพะวงบทและไม่รู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตตนในบทบาทของตัวละครนั้น เช่นเดียวกับการขับรถยนต์ในระยะดัน ผู้ขับยังพะวงเรื่องกลไกของการขับขี่ การเข้าเกียร์ การผ่อนคลัช การเหยียบคันเร่ง การควบคุมพวงมาลัย ทิศทางที่จะขับไป การเปิดปิดไฟสัญญาณ การบีบแตร ฯลฯ ต้องใช้สมาธิ

ในการควบคุมอวัยวะต่าง ๆ ให้ทำงานได้อย่างประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ต่อเมื่อคล่องตัวแล้วใจไม่ต้องพะวงเรื่องกลไกหลายอย่าง ก็สามารถขับขี่ได้อย่างอัตโนมัติ ตัวตนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับรถ ความรู้สึก อารมณ์ต่าง ๆ ที่สามารถปล่อยให้เป็นธรรมชาติจากภายในมาสู่ภายนอกและจากภายนอกไปสู่ภายใน ในการแสดงละครเพลงจะต้องกำหนดบล็อกกิ้งของนาฏศิลป์และการขับร้องให้เข้ากับการแสดงทั้งเรื่อง

2.12.3 เทคนิคการซ้อมฉาก แสง และเสียง

การซ้อมเทคนิคเป็นระยะที่ยุ่งยาก และเหน็ดเหนื่อยที่สุดสำหรับทุกฝ่าย นักแสดงซึ่งซ้อมไว้อย่างดีราบรื่นแล้ว จะต้องอดทนอย่างมากในกระบวนการซ้อมเทคนิค เพราะจะต้องซ้อมไปหยุดไปทุกระยะเพื่อปรับแก้ไข ในระยะนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องใจเย็นและอดทนในการที่จะเห็นละครทั้งเรื่อง ดูเหมือนจะถูกแยกเป็นชิ้นส่วนขาดอารมณ์ และชีวิตชีวา เพราะผู้แสดงจะพะวงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงที่ปิดเปิดรบกวนสายตา การเรียงลำดับ (คิว) แสงเสียงที่เนิ่นนานในแต่ละจุด การซ้อมเทคนิคควรมี 3 ครั้ง ครั้งแรก คือ การให้ผู้แสดงเคยชินกับฉาก เครื่องเรือนและอุปกรณ์ประกอบของจริง หัดปิดเปิดประตูขึ้นลงบันไดพร้อมเครื่องแต่งกายบางชุด กะระยะเวลาในบล็อกกิ้งให้ทันท่วงที่ การเข้าออกฉาก โดยยังไม่คำนึงถึงอารมณ์และการดำรงอยู่ในบทบาทมากนัก ผู้ออกแบบและควบคุมแสงอาจ ทดลองเปิดปิดไฟ ปรับไฟไปด้วย

การซ้อมเทคนิคครั้งที่สอง ผู้แสดงจะใส่เครื่องแต่งกายทุกชุดพร้อมกับซ้อมแสง เสียง ทดลอง การแต่งหน้ากับแสงจริง เริ่มด้วยการซ้อมที่ละฉาก ทีละหน่วยของแสงอย่างละเอียด การกะเวลาให้แน่นอน ระดับของแสง และสีที่จะใช้ย้อมแสงในแต่ละตอน จัดระยะแสง ผู้กำกับการแสดงบางคนอาจซ้อมคิวแสงอย่างรวดเร็ว โดยไม่ให้ผู้แสดงพูดบททั้งหมด อาจเพียงเริ่มต้นบทแล้วข้ามไปพูดตอนสุดท้าย ของแต่ละหน่วยแต่ละคิว ซึ่งอาจจะไม่ดีเท่ากับการซ้อมอย่างละเอียดทั้งบทโดยตลอด เพื่อให้ผู้ควบคุมแสงได้รู้ทั้งเรื่องอย่างละเอียดทุกตอน สามารถกำกับแสงให้ประสานกับการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การซ้อมเทคนิคครั้งที่สาม คือ ซ้อมทุกฝ่าย การแสดงละคร นาฏศิลป์ ดนตรี ขับร้อง ลีลา การเต้น ฉาก แสง สี เสียง เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ผู้กำกับการแสดงไม่ควรหยุดการแสดงกลางคัน เพื่อให้โอกาสนักแสดงและฝ่ายต่างๆ ได้เห็นความต่อเนื่อง ควรจับเวลาของแต่ละฉาก การเปลี่ยนเครื่องแต่งกายได้รวดเร็วทันเวลา ผู้กำกับการแสดงจะจดจุดบกพร่องและจุดดีเพื่อวิจารณ์และแก้ไขภายหลัง

ในการแก้ไขฝ่ายเทคนิค ควรปล่อยให้เป็นความรับผิดชอบของฝ่ายเทคนิค โดยไม่จำเป็นต้องให้นักแสดงมานั่งคอยให้เหน็ดเหนื่อยอีก เพราะอาจใช้เวลามาก นักแสดงควรจะพักผ่อนเพื่อเตรียมการซ้อมใหญ่ ในการปรับแสงอาจใช้ผู้อื่นยืนแทนผู้แสดง เพราะเป็น

การแก้ไขทางเทคนิคเท่านั้น ความบกพร่องทุกด้านควรจะแก้ไขให้เสร็จก่อนการซ้อมใหญ่ ให้ถือว่าการซ้อมใหญ่เป็นเสมือนการแสดงจริง และมีความสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะทำได้

2.12.4 การซ้อมใหญ่

ในเมืองไทยส่วนมากมักซ้อมใหญ่เพียงครั้งเดียว แต่ในวงการละครอาชีพสากลจะมีการซ้อมใหญ่ 2-3 ครั้ง เพื่อเป็นการทดสอบละคร ในครั้งสุดท้ายอาจเชิญผู้ชมเข้าชมเพื่อทดลองประมาณ 20-30 คน โดยเฉพาะละครแนวสุข (Comedy) การมีผู้ชมจะทำให้ผู้แสดงรู้สึกคึกคักและสามารถ สื่อสารกับผู้ชมได้ไม่เหมือนกับในเวลาซ้อม ซึ่งมักจะมีสมาธิอยู่ภายในเวที แต่ในบางกรณีการติชมของ ผู้ชมรอบทดลอง อาจทำให้ผู้แสดงหมดกำลังใจถ้าการตอบสนองไม่ดี สำหรับละครแนวสุขจะเป็นการทดสอบว่าจุดใดที่ควรว่า เรียกเสียงหัวเราะได้มากน้อยเพียงใด ถ้าไม่ได้ผลอาจต้องพิจารณาแก้ไข จังหวะการพูด หรือการแสดง การตอบรับระหว่างตัวละครให้ได้จังหวะและลีลาที่เหมาะ

ในการซ้อมใหญ่ ผู้กำกับการแสดงจะมอบหมายหน้าที่ทุกอย่างให้ผู้กำกับเวที ผู้กำกับการแสดงจะเป็นเพียงผู้ชมและจดข้อคิดเห็นวิจารณ์ และไม่ควรเข้าไปยุ่งเกี่ยวหลังฉากหรือแก้ไขสิ่งใด ๆ ในขณะซ้อมใหญ่ การแสดงจะเริ่มตั้งแต่ต้นตรงเวลาเหมือนแสดงจริง ตัวละครทุกตัวอยู่ประจำที่ในฉากและหลังฉาก เพื่อเตรียมออกแสดง ทุกคนควรทำสมาธิก่อนออกฉากอย่างน้อย 5-10 นาที ดนตรีเริ่มโหมโรง (ในกรณีที่มี) ไฟในโรง (house lights) หรี่ลงจนมืดม่านเปิด แสงค่อยๆ เปิดขึ้น การแสดงเริ่มกระบวนการทั้งหมดนี้ควรเป็นไปอย่างนุ่มนวลที่สุดเพื่อเตรียมใจผู้ชมให้เข้าไปสู่บรรยากาศ และอารมณ์ของละคร ดนตรี และแสงจะเป็นการนำทางให้รู้ว่าละครที่จะแสดงนั้นมีลักษณะอย่างไร เป็นแนวสุขรื่นเริงบันเทิงใจ หรือละครแนวโศกจริงจังหรือเป็นละครเพลงแนวโรแมนติกหวานซึ้ง เป็นต้น

2.13 ศิลปะการแต่งหน้า

การแต่งหน้าละครเวทีมี 2 ประเภท คือ

1) การแต่งหน้าธรรมดา (straight make-up) โดยใช้เครื่องสำอางทาบนใบหน้าของผู้แสดง ซึ่งใช้เทคนิคของจิตรกรรม คือ ทารองพื้น ทาแป้ง เขียนคิ้ว เขียนตา และปากให้เป็นธรรมชาติตามบุคลิกภาพ และวัยของตัวละคร เรียกว่า การแต่งหน้าธรรมดา นักแสดงทุกคนควรจะเรียนรู้วิธีการและเทคนิคนี้ เพื่อจะสามารถแต่งหน้าตัวเองได้ ในโลกสากลนักแสดงละครเวทีมักจะแต่งหน้าตัวเอง หากยังไม่มีความรู้ ผู้กำกับการแสดงควรจัดชั้นพิเศษเพื่อสอนโดยเชิญผู้เชี่ยวชาญทางการแต่งหน้าละครเวที (ซึ่งไม่ใช่ช่างเสริมสวยโดยทั่วไป) มาสาธิตและให้คำแนะนำการแต่งหน้าเองจะทำให้ผู้แสดงรู้จักใบหน้า และโครงสร้างของหน้าตัวเองเวลาแต่งหน้าเป็นเวลาที่ผู้แสดงจะมีสมาธิ ค่อย ๆ

เข้าไปในบทบาทของตัวละครในขณะที่แต่งหน้าได้อีกทางหนึ่ง หากใช้ช่างเสริมสวย ทุกคนอาจจะออกมาหน้าตาเป็นหุ่นเหมือนกัน ไม่มีบุคลิกภาพของตนเอง

2) การแต่งหน้าตัวละครพิเศษ (character Inake-up) ซึ่งต้องใช้ลักษณะเสริมบุคลิกให้ตัวละครนั้นเด่นชัดเจนขึ้น เช่นเสริมจมูกให้โค้งงุ้มแบบชาวยิวให้แก่ตัวไชล็อกในเรื่องเวนิสวานิช มีหนวด เครา ใส่วิกผมรุงรัง โดยใช้วัสดุพิเศษ เช่น แผ่นยาง หรือพลาสติก ขนตา หนวดติดกาว ย้อมผมสีต่างๆ หรือถ้าตัวละครมีแผลเป็น หรือบาดแผลที่หน้า เลือดไหล หรือป่วย เป็นโรคฝีดาษ หรือ หน้าผี เป็น คนตาย แม่มด ยักษ์ มาร หรือ แรด (ในเรื่อง Rhinoceros) เหล่านี้ เป็นส่วนของการแต่งหน้าพิเศษ (special make-up) ซึ่งต้องมีผู้เชี่ยวชาญแต่งให้โดยเฉพาะแต่ผู้แสดงก็อาจเรียนรู้ได้

ในการเตรียมการจัดแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกองค์ประกอบทุกอย่างอย่างถี่ถ้วน โดยยึดหลักการสร้างละครเวที ของศาสตราจารย์ ดร. มัทนี รัตนิน จากหนังสือ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที (2546) ไม่ว่าจะเป็นการคัดเลือกบท โดยทำการปรับปรุงแก้ไขอยู่หลายครั้ง เพื่อให้บทมีความกระชับและได้เนื้อหาที่กินใจ เหมาะสมมากที่สุด การออกแบบการแสดง จะออกแบบให้มีความเหมาะสมกับลักษณะเวทีและสถานที่แสดง การคัดเลือกผู้แสดง จะคัดเลือกตามคาแรกเตอร์ตัวละคร โดยจะเลือกผู้แสดงที่มีลักษณะคล้ายตัวละครนั้นๆ มากที่สุด การเตรียมงานก่อนเริ่มการซ้อมละครก่อนเริ่มซ้อมละครทุกครั้ง จะมีการแจกบทให้นักแสดงไปศึกษาบทอย่างละเอียด เพื่อให้เข้าใจถึงบทบาทของตนเอง การซ้อม จะเป็นการเก็บช่องโหว่เล็กน้อยให้มีความสมบูรณ์ ทั้งในเรื่องของการแสดงอารมณ์ของตัวละคร การบล็อกกิ้ง การเข้ากับฉากต่าง ๆ เป็นต้น

2.14 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศัพท์คำใหม่ ที่บัญญัติขึ้นโดย โบมการ์เด้น (Alexander Gottieb Baumgarte) ซึ่งก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก เช่น เพลโต อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงามความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกทางการรับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงความข้อความที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหา คุณค่า (Axiology) ในสมัยก่อนวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในรูปของวิชา “ทฤษฎีแห่งความงาม” (Theory of Beauty)

สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับความงามซึ่งอาจเป็นความงามในธรรมชาติหรือความงามทางศิลปะก็ได้ เพราะในผลงานทางศิลปะ เราถือว่าเป็นสิ่งที่ดีความงามอยู่ด้วย นอกจากนี้สุนทรียศาสตร์ยังศึกษาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกของการรับรู้ความงาม วิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ของคุณลักษณะของความงาม คุณค่าของความงาม และรสนิยม วิชาที่ส่งเสริมให้สอบสวนและแสวงหาหลักเกณฑ์ของความงามสากลในลักษณะของรูปธรรมที่เห็นได้ชัด รับรู้ได้และชื่นชมได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ตรงของบุคคล สร้างพฤติกรรม ความพอใจโดยไม่หวังผลตอบแทนในการปฏิบัติ เป็นความรู้สึกพอใจเฉพาะตน สามารถเผื่อแผ่เสนอแนะผู้อื่นให้มีอารมณ์ร่วมรู้สึกด้วยได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาพฤติกรรมตอบสนองของมนุษย์จากสิ่งเร้าภายนอกตามเงื่อนไขของสถานการณ์ เรื่องราวความเชื่อ และผลงานที่มนุษย์สร้าง

โบมการ์เด็น มีความสนใจในปัญหาเรื่องของความงามนี้มาก เขาได้ลงมือค้นคว้ารวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงามที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ในที่เดียวกัน เพื่อพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามให้มีเนื้อหาสาระที่เข้มแข็งขึ้น แล้วตั้งชื่อวิชาเกี่ยวกับความงามหรือความรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึกทางการรับรู้ว่า Aesthetics โดยบัญญัติจากรากศัพท์ภาษากรีก Aisthetics หมายถึงความรู้สึกทางการรับรู้ หรือการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense perception) สำหรับศัพท์บัญญัติภาษาไทย ก็คือ “สุนทรียศาสตร์” จากนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์ ก็ได้รับความสนใจเป็นวิชาที่มีหลักการเจริญก้าวหน้าขึ้น สามารถศึกษาได้ถึงระดับปริญญาเอก ด้วยเหตุผลนี้ โบมการ์เด็น จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, 2538 : 1)

ความหมายของคำว่าสุนทรียศาสตร์ สุนทรียศาสตร์มีผู้ให้ความหมายของคำไว้หลายท่าน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1) สุนทรีศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่ง ที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่า อะไรงาม อะไรไม่งาม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2532 : 4)

ความงามในธรรมชาติและความงามในศิลปะ

ความงามในธรรมชาติ เป็นความงามที่ปราศจากการปรุงแต่ง เป็นความงามที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้ เช่น ชมทิวทัศน์ทุ่งทานตะวัน หรือชมพระอาทิตย์อัศดงที่ภูผา เป็นต้น

ความงามในศิลปะ เกิดจากความรู้สึกภายในจิตใจ ที่อยากแสดงออกทางสุนทรียภาพจากประสบการณ์ต่างๆ และขึ้นอยู่กับการสัมผัสของแต่ละบุคคล

2) สุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะ คำว่า Aesthetics (เอ็ซเธทถิกส์) มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos (อีสเธทิโคส) = รู้ได้ด้วยสัมผัสสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) ซึ่งมีอยู่ 3 อย่างคือ (กีรติ บุญเจือ, 2522 : 263)

– ความงาม (Beauty)

– ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness)

– และความน่าทึ่ง (Sublimity)

คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรียะ” แปลว่า ดีงาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงาม ในความหมายของคำเดียวกันนี้ นักปราชญ์ ชาวเยอรมันชื่อ Aisthetics Baumgarten (1718 – 1762) ได้เลือกคำในภาษากรีกมาใช้คำว่า Aisthetics ซึ่งหมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense Perception) เป็นวิชาเกี่ยวกับเรื่องทฤษฎีแห่งความงามตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ส่วนในภาษาไทยใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์หรือวิชาศิลปะทั่วไป ดังนั้น จึงถือว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เมื่อใดก็มักจะเกี่ยวข้องกับงานศิลปะนั่นเอง

ความหมายของสุนทรียภาพ

“สุนทรีภาพ” (Aisthetics) หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติ หรือศิลปะ (พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ, 2530 : 6)

“สุทรียภาพ” หรือ สุนทรีย์ เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์ หรือความรู้สึกนั้นเราใช้ภาษาต่อไปนี้แทนความรู้สึกจริง ๆ ของเรา ซึ่งได้ความหมายไม่เท่าที่เรารู้สึกจริง ๆ เช่น คำตอบต่อไปนี้

– พอใจ (interested)

– ไม่พอใจ (disinterested)

– เพลิดเพลินใจ (pleause)

– ทุกข์ใจ (unpleasuse)

– กินใจ (empathy)

อารมณ์ หรือ ความรู้สึกดังกล่าวนี้จะพาให้เกิดอาการลืมตัว (Attention span) และ เผลอใจ (psychical distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย์ หรือสุนทรียภาพ

“สุนทรียภาพของชีวิต” คือ สุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม หรือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ซึ่งจะนำไปสู่ผลลัพธ์การเรียนรู้เพื่อการเป็นบัณฑิตที่สมบูรณ์ สองประการ อันได้แก่ การที่เป็นผู้ที่มีความซาบซึ้งในคุณค่าของสุนทรียภาพ และมีความเข้าใจธรรมชาติของชีวิตและดำรงตนให้มีคุณค่าต่อสังคม

สุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาของปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ในเรื่องความงาม ตลอดรวมถึงความน่าเกลียด ในภาษาฝรั่งเรียกว่าเป็นคุณค่าในเชิงนิเสธ(negative value) นอกจากนี้เรื่องของสุนทรียศาสตร์ยังเกี่ยวกข้องกับประเด็นคำถามที่ว่า คุณสมบัติ(ความงาม – ความน่าเกลียด)

เป็นสิ่งที่มีอยู่ในเชิง"วัตถุวิสัย"(objective) หรือเป็นเรื่องของ"อัตวิสัย"(subjective)ซึ่งมีอยู่ในใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ วัตถุต่าง ๆ จึงควรที่จะได้รับการสัมผัสโดยวิธีการเฉพาะอันหนึ่ง. นอกจากนี้ สุนทรียศาสตร์ยังตั้งคำถามในเรื่องที่ว่า มันมีความแตกต่างกัน ระหว่าง"ความงาม"และ" ความสูงส่ง" (sublime) หรือไม่?

การวิจารณ์และจิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะ(criticism and psychology of art) แม้จิตวิทยาจะมีระเบียบวิธีที่เป็นอิสระแตกต่างไป แต่ก็เป็นศาสตร์ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับสุนทรียศาสตร์. จิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวโยงกับปัจจัยต่าง ๆ ทางด้านศิลปะ ยกตัวอย่างเช่น การที่มนุษย์ตอบโต้และขานรับต่อสี เสียง เส้น รูปทรง หรือคำต่าง ๆ และเป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับอารมณ์ความรู้สึก. ส่วนการวิจารณ์ศิลปะจำกัดตัวของมันเองกับผลงานศิลปะโดยเฉพาะ มีการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ความหมาย และปัญหาต่างๆ ในงานศิลปะเปรียบเทียบกับผลงานชิ้นอื่น ๆ และมีการประเมินคุณค่างานศิลปะ

ศัพท์คำว่า"สุนทรียศาสตร์"(Aesthetics) ถูกนำเสนอขึ้นมานับแต่ปี ค.ศ. 1753 โดยนักปรัชญาชาวเยอรมัน นามว่า Alexander Gottlieb Baumgarten โดยเขาหมายความถึง รสนิยม ความรู้สึกสัมผัสในความงาม, แต่การศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติของความงามได้รับการดำเนินการมาหลายศตวรรษแล้ว ในอดีตนั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่สนใจโดยบรรดานักปรัชญาทั้งหลาย นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา บรรดาศิลปินทั้งหลายได้มีส่วนช่วยเหลือสนับสนุนทัศนะของพวกเขาด้วย

ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์แรกในขอบเขตนี้เป็นของ Plato นักปรัชญากรีกผู้ซึ่งเชื่อว่าความเป็นจริง(reality)มีอยู่ในโลกของแบบ(archetypes or forms) ที่เหนือไปจากประสาทสัมผัสของมนุษย์ ซึ่งเป็นต้นแบบต่าง ๆ ของสรรพสิ่งซึ่งมีอยู่ในโลกแห่งประสบการณ์ของมนุษย์ วัตถุสิ่งของต่าง ๆ ของประสบการณ์เป็นเพียงตัวอย่าง หรือการเลียนแบบรูปในโลกของแบบทั้งสิ้น นักปรัชญาท่านนี้พยายามให้เหตุผลสำหรับวัตถุเชิงประสบการณ์ (ในโลกมนุษย์) กับความเป็นจริง (โลกของแบบ) ที่มันเลียนแบบมา บรรดาศิลปินทั้งหลายลอกแบบวัตถุเชิงประสบการณ์อีกทอดหนึ่ง หรือใช้มันในฐานะเป็นต้นแบบอันหนึ่งสำหรับงานของพวกเขา ด้วยเหตุนี้ผลงานของบรรดาศิลปินทั้งหลายจึงเป็นการเลียนแบบของการเลียนแบบอีกทอดหนึ่ง

อริสโตเติล (Aristotle) ได้พูดถึงเรื่อง “ศิลปะคือการเลียนแบบ” เอาไว้ด้วยเช่นกัน แต่ไม่ใช่ในความหมายอย่างเดียวกันกับเพลโต (Plato) ใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ “สิ่งต่าง ๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ “บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (art party completes what nature can not bring to a finish) ศิลปินได้แยกแยะรูปทรงออกมาจากสสารของวัตถุบางอย่างของประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ร่างกายของมนุษย์หรือต้นไม้จริงบนโลก และจัดการกับรูปทรงอันนั้นในสสารอีกอย่างหนึ่ง อย่างเช่น

เขียนหรือวาดมันลงบนผืนผ้าใบหรือสลักขึ้นมาจากแท่งหินอ่อน ด้วยเหตุนี้ การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแค่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช่สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิมแต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะเฉาพะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่าง ๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้นคือการเลียบแบบมาจากสิ่งสากลหรือทั่ว ๆ ไป

สุนทรียศาสตร์กับศีลธรรมและการเมือง

สุนทรียศาสตร์ ไม่อาจแยกออกได้จากเรื่องของศีลธรรมและการเมือง สำหรับในทัศนะของ Aristotle และ Plato. Plato ได้เขียนเกี่ยวกับเรื่องของดนตรีเอาไว้ในหนังสือ Politics ของเขา โดยยืนยันว่า “ศิลปะมีผลกระทบต่อบุคลิกภาพหรืออัตลักษณ์ของมนุษย์ และเนื่องจากเหตุนี้ จึงต้องมีกฎเกณฑ์ทางสังคม” ส่วน Aristotle นั้นถือว่า ความสุขคือเป้าหมายของชีวิต (happiness is the aim of life) เขาเชื่อว่าหน้าที่หลักของศิลปะก็คือ การจัดเตรียมความพึงพอใจให้กับมนุษย์

ในหนังสือเรื่อง Poetics เป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่เกี่ยวกับหลักการละครของ Aristotle. เขาอ้างเหตุผลว่า ละครโศกนาฏกรรมมีส่วนกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับความสงสารและความกลัวได้มาก ซึ่งเป็นสิ่งที่น่ากลัวและไม่เป็นผลดีต่อสุขภาพ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อถึงตอนจบของละคร ผู้ดูจะได้รับการฟอกชำระเกี่ยวกับสิ่งเหล่านี้ การระบายอารมณ์ของผู้ชมด้วยผลงานศิลปะ (catharsis) อันนี้ ทำให้ผู้ชมละครมีสุขภาพดีขึ้นและด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงทำให้มีความสามารถมากขึ้นเกี่ยวกับความสุข

การละครในสมัย Neoclassic นับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้รับอิทธิพลจากงานเขียนเรื่อง Poeties ของ Aristotle อย่างมาก ผลงานต่าง ๆ ของนักการละครชาวฝรั่งเศส Jean Baptiste Racine, Pierre Corneille และ Moliere นักการละครเหล่านี้ ได้ให้การสนับสนุนหลักการเกี่ยวกับเอกภาพทั้งสาม นั่นคือ เวลา(time) สถานที่(place) และการกระทำ (action) แนวความคิดนี้ได้ครอบงำทฤษฎีต่าง ๆ ทางวรรณกรรมมาจนกระทั่งมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19

ปรัชญาเมธีในคริสตศตวรรษที่ 3 นามว่าPlotinus (AD 204-270) เกิด ณ ประเทศอียิปต์และได้รับการฝึกฝนทางด้านปรัชญา ณ เมือง Alexandria ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นนักปรัชญานีโอเพลโตนิสท์ (Neoplatonist) แต่เขาได้ให้ความสำคัญอย่างมากในเรื่องของศิลปะยิ่งกว่า Plato ได้กระทำ (กล่าวคือเพลโตมีทัศนะคติในแง่ลบต่องานศิลปะ). ในทัศนะของ Plotinus ศิลปะเปิดเผยถึงรูปทรงของวัตถุชิ้นหนึ่งให้ชัดเจนขึ้นเกินกว่าประสบการณ์ตามปกติ และมันได้ยกเอาจิตวิญญาณไปสู่การพิจารณาใคร่ครวญเกี่ยวกับสากลภาพ ตามความคิดของ Plotinus ช่วงขณะที่สูงสุดของชีวิตคือสิ่งที่ลึกลับ กล่าวได้ว่า วิญญาณได้รับการรวมตัวเป็นหนึ่งในโลกของแบบกับพระผู้เป็นเจ้า ซึ่ง Plotinus พูดถึงสิ่งนี้ว่าเป็น “the one” ในภาวะนั้นประสบการณ์ทางสุนทรีย์ (aesthetic experience) ได้เข้ามาใกล้กับประสบการณ์อันลึกลับ

(mystical experience) สำหรับคน ๆ หนึ่ง ในช่วงเวลาดังกล่าว ขณะที่พิจารณาไตร่ตรองถึงวัตถุทางสุนทรีย์อยู่นั้น เขาได้สูญเสียตัวของเขาเองไปหรือหลงลืมตัวตนจนสิ้น

ศิลปะในช่วงยุคกลาง แรกเริ่มเดิมทีเป็นการแสดงออกอันหนึ่งซึ่งเกี่ยวพันกับศาสนาคริสต์ หลักการทางสุนทรีย์มีรากฐานส่วนใหญ่อยู่ในลัทธิ Neoplatonism และต่อมาในช่วงระหว่างสมัยเรอเนสซองค์ราวคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 ศิลปะได้เริ่มกลายมาเป็นเรื่องของทางโลกมากขึ้น และสุนทรียศาสตร์ของมันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับยุคคลาสสิค (กรีก) ยิ่งกว่าสุนทรียศาสตร์เชิงศาสนา. สำหรับโลกสมัยใหม่ แรงผลักดันอันยิ่งใหญ่ต่อความคิดทางสุนทรีย์ในโลกสมัยใหม่ ถือกำเนิดขึ้นในเยอรมนีในช่วงระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 18 นักวิจารณ์ชาวเยอรมัน Gotthold Ephraim Lessing ในงานเขียนเรื่อง Laokoon (1766) ของเขา ได้ให้เหตุผลว่า ศิลปะมีข้อจำกัดในตัวเองและได้มาถึงจุดสูงสุดของมันเมื่อข้อจำกัดเหล่านี้ได้รับการยอมรับ

นักวิจารณ์และนักโบราณคดีคลาสสิค(กรีก)ชาวเยอรมัน Johann Joachim Winckelmann ยืนยันว่า ตามความคิดเห็นของชนชาวกรีกโบราณ ผลงานศิลปะที่เยี่ยมยอดที่สุดเป็นเรื่องไม่เกี่ยวกับตัวตน ไม่เป็นเรื่องบุคคล หรือไม่เป็นเรื่องส่วนตัว(impersonal) สัดส่วนในเรื่องของการแสดงออกทางด้านอุดมคติและความสมดุลนั้น เกินไปกว่าเรื่องของปัจเจกชนซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์มันขึ้นมา. นักปรัชญาชาวเยอรมันอีกคนหนึ่ง Johann Gottlieb Fichte พิจารณาว่า ความงามเป็นคุณความดีทางศีลธรรม ศิลปินสร้างสรรค์โลกขึ้นมาใบหนึ่งซึ่งมีความงดงามซึ่งมีคุณค่าเท่ากันกับความจริง นั่นเป็นจุดหมายอันหนึ่ง อันเป็นนิมิตหมายล่วงหน้าว่าอิสรภาพอันสมบูรณ์คือสิ่งซึ่งเป็นเป้าหมายเกี่ยวกับเจตจำนงของมนุษย์สำหรับ Fichte ศิลปะเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล มิใช่เรื่องของสังคม แต่มันทำให้จุดประสงค์ของมนุษย์อันยิ่งใหญ่บรรลุผลสมบูรณ์ได้

ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ปรัชญาเมธีชาวเยอรมันผู้หนึ่ง Immanuel Kant ได้ถูกนำมาเกี่ยวข้องกับเรื่องของการตัดสินทางด้านรสนิยม เขาเสนอว่า วัตถุทั้งหลายได้รับการตัดสินว่างดงามขณะที่พวกมันทำให้ความปรารถนาที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ได้รับความพึงพอใจ หมายความว่าการไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ส่วนตัวหรือความต้องการที่เป็นส่วนตัว

วัตถุที่มีความงามมิได้มีวัตถุประสงค์ใด ๆ โดยเฉพาะ และการตัดสินเกี่ยวกับเรื่องของความงามนั้น ไม่ได้เป็นการแสดงออกของความชอบที่เป็นส่วนตัวเท่านั้น แต่มันเป็นภาวะที่เป็นสากล (beautiful objects have no specific purpose and that judgement of beauty are not expressions of mere personal preference but are universal) ศิลปะควรที่จะให้ความพึงพอใจที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลปะโยชน์ เช่นเดียวกับความงามของธรรมชาติ (Art should give the same disinterested satisfaction as natural beauty). ในเชิงประติทรรศน์ ศิลปะสามารถที่จะบรรลุถึงผลสำเร็จอันหนึ่งซึ่งธรรมชาติไม่อาจบรรลุถึงได้ มันสามารถให้ภาพของความน่าเกลียด

และความงามในวัตถุหนึ่งเดียว กล่าวคือ งานจิตรกรรมที่ประณีตสามารถที่จะแสดงถึงใบหน้าที่น่าเกลียดที่ยังคงมีความงดงามได้

G.W.F.Hegel: ตามความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 19 G.W.F.Hegel ศิลปะ ศาสนา และปรัชญา คือรากฐานต่าง ๆ ของพัฒนาการทางด้านจิตวิญญาณอันสูงสุด ความงามในธรรมชาติคือทุกสิ่งทุกอย่างที่จิตวิญญาณของมนุษย์ได้ค้นพบความพึงพอใจและเป็นที่ถูกใจต่อการฝึกฝนของจิตวิญญาณและอิสรภาพของสติปัญญา บางสิ่งบางอย่างในธรรมชาติสามารถถูกทำให้เป็นที่ถูกใจมากขึ้นและพึงพอใจมากขึ้น และมันเป็นวัตถุทางธรรมชาติต่าง ๆ เหล่านี้ที่ถูกยอมรับโดยศิลปะต่อความต้องการความพึงพอใจต่าง ๆ ทางสุนทรีย์

Arthur Schopenhauer: นักปรัชญาชาวเยอรมัน Arthur Schopenhauer เชื่อว่ารูปทรงต่าง ๆ หรือแบบของสากลภาพนั้น (forms of the universe) เหมือนกับ “แบบ” อันเป็นนิรันดร์กาลของเพลโต (eternal Platonic forms) มันมีอยู่เหนือไปจากโลกของประสบการณ์ และความพึงพอใจทางสุนทรีย์จะถูกทำให้บรรลุถึงได้โดยการพิจารณาไตร่ตรองมันด้วยเป้าหมายของตัวมันเอง อันเป็นวิธีการอันหนึ่งของหลบเลี่ยงไปจากโลกของความเจ็บปวดของประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน. ทั้ง Fichte, Kant, และ Hegel ต่างก็อยู่ในเส้นทางสายตรงของพัฒนาการส่วน Schopenhauer โจมตี Hegel แต่ก็ได้รับอิทธิพลจากทัศนะของ Kant ในเรื่องเกี่ยวกับการพิจารณาไตร่ตรองโดยไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์

Friedrich Nietzsche: ปรัชญาเมธีชาวเยอรมันอีกผู้หนึ่ง Friedrich Nietzsche ในช่วงแรกได้ติดตามความคิดของ Schopenhauer แต่ถัดจากนั้น เขาเริ่มแสดงความไม่เห็นด้วยกับ Schopenhauer. Nietzsche เห็นพ้องว่าชีวิตเป็นเรื่องของความโศกสลด แต่มิได้หมายความว่าต้องขจัดเรื่องความโศกสลดทิ้งไป โดยให้การรับรองความรื่นเริง การทำให้สิ่งเหล่านี้เป็นจริงอย่างเต็มเปี่ยมคือศิลปะ ศิลปะเผชิญหน้ากับความน่ากลัวของสากลภาพ และด้วยเหตุดังนั้นมันจึงเป็นเรื่องของคนที่เข้มแข็งเท่านั้น ศิลปะสามารถที่จะแปรเปลี่ยนประสบการณ์ต่าง ๆ สู่ความงามได้ และโดยการเปลี่ยนแปลงความน่าหวั่นหวาดที่กระทำลงไปในหนทางนั้น มันอาจได้รับการพิจารณาไตร่ตรองด้วยความเพลิดเพลิน

ถึงแม้ว่า ”สุนทรียศาสตร์สมัยใหม่” เป็นจำนวนมาก ได้รับการหยั่งรากอยู่ในความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมัน แต่ความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมันก็ให้ความเคารพต่ออิทธิพลทางความคิดของชาวตะวันตกอื่น ๆ อย่างน้อย ผู้ก่อตั้งลัทธิโรแมนติคเยอรมันคนหนึ่งก็ได้รับอิทธิพลมาจากงานเขียนต่างๆ ทางสุนทรีย์ของรัฐบุรุษชาวอังกฤษ อย่าง Edmund Burke

Aesthetics and Art: สุนทรียศาสตร์แนวประเพณีนิยมในคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 ได้ถูกครอบงำแนวความคิดเกี่ยวกับศิลปะที่ว่า ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ บรรดานักเขียนนวนิยายทั้งหลาย อย่างเช่น Jane Austen และ Charles Dickens ในอังกฤษ และนักเขียนบทละคร

อย่างเช่น Carlo Goldoni ในอิตาลี และ Alexandre Dumas Fils (ลูกชายของ Alexandre Dumas pere) ในฝรั่งเศส ได้นำเสนอเรื่องราวสัจจนิยมเกี่ยวกับชนชั้นกลาง. บรรดาจิตรกรทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นพวกทำงานในแนว Neoclassical อย่างเช่น Jean Auguste Dominique Ingres, หรือที่ทำงานในแนวทาง Romantic, อย่างเช่น Eugene Delacroix, หรือพวก realist อย่างเช่น Gustave Courbet ได้ทำงานตามแนวทางของพวกเขาด้วยความเอาใจใส่และระมัดระวัง ในรายละเอียดที่เหมือนกับชีวิตจริง

ในสุนทรียศาสตร์แนวประเพณีนิยม มักจะได้รับการทึกทักอยู่บ่อยว่า วัตถุทางศิลปะเป็นสิ่งที่มีประโยชน์เช่นเดียวกันกับสิ่งที่สวยงาม ผลงานจิตรกรรมต่าง ๆ อาจจะเป็นการรำลึกถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ หรือเป็นสิ่งกระตุ้นทางด้านศีลธรรม, ดนตรีอาจให้แรงดลใจต่อความเลื่อมใสศรัทธาหรือความรักชาติ, การละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในมือของ Dumas และนักเขียนบทละครชาวนอร์เวย์ Henrik Ibsen อาจรับใช้การวิพากษ์วิจารณ์สังคมและน้อมนำไปสู่การปฏิรูปทางสังคมอันยิ่งใหญ่

แต่อย่างไรก็ตาม ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 19 แนวความคิดแบบ avant-garde ที่มีความคิดล้ำหน้าทางสุนทรียศาสตร์เริ่มต้นท้าทายต่อทัศนะในแบบประเพณีนิยม โดยเฉพาะความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีหลักฐานอยู่ในงานด้านจิตรกรรมฝรั่งเศส. บรรดาจิตรกรฝรั่งเศสแนวอิมเพรสชันนิสท์ หรือ French immpressionists หลายคน อย่างเช่น Claude Monet ได้ตำหนิประณามบรรดาจิตรกรแนวแบบแผนนิยม หรือพวก academic สำหรับการเขียนรูปสิ่งที่พวกเขาคิด. พวกเขาควรจะเห็นมากกว่าสิ่งที่พวกเขาเห็นจริงๆ (they should see rather than what they actually saw) – นั่นคือ ผิวหน้าต่าง ๆ จำนวนมากมายและรูปทรงต่าง ๆ ที่ผันแปรอันมีมูลเหตุมาจากการละเล่นที่บิดเบือนไปมาของแสงและเงา ในขณะที่ดวงอาวทิตย์เคลื่อนที่ไป

ในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 บรรดาจิตรกร Post-Impressionists หลายคน อย่างเช่น Paul Cezanne, Paul Gauguin, และ Vincent van Gogh ต่างก็ถูกนำเข้ามาพัวพันกับโครงสร้างของงานจิตรกรรมอันหนึ่ง โดยการแสดงออกทางจิตวิญญาณของพวกเขายิ่งกว่าด้วยวัตถุที่ปรากฏแก่สายตาในโลกธรรมชาติ. ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความสนใจในโครงสร้างอันนี้ได้รับการพัฒนายิ่ง ๆ ขึ้น โดยบรรดาจิตรกร cubist อย่างเช่น Pablo Picasso และการเกี่ยวพันกับศิลปิน Expressionists ที่ได้รับการสะท้อนถ่ายอยู่ในงานของ Henri Matisse และศิลปินในแนว Fauves คนอื่นๆ และจากภาพเขียนของบรรดาจิตรกรในแนว expressionism อาจพบเห็นได้ในบทละครของ August Strindberg นักเขียนบทละครชาวสวีเดน และ Frank Wedekind นักเขียนบทละครชาวเยอรมัน

ใกล้เคียงและเกี่ยวโยงกับวิธีการแบบ non-representstional approaches หรือ “นามธรรมศิลปะ” คือหลักการเกี่ยวกับ “ศิลปะเพื่อศิลปะ”(art for art’ s sake) ซึ่งได้สืบทอด

มาจากทัศนะของ Kant ที่ว่า “ศิลปะมีเหตุผลสำหรับการดำรงอยู่ของตัวมันเอง” (Art has its own reason for being) วลีดังกล่าวนี้ได้ถูกนำมาใช้ครั้งแรกโดยปรัชญาเมธีชาวฝรั่งเศส Victor Cousin ในปี ค.ศ. 1818 หลักการนี้บางครั้งเรียกว่าลัทธิสุนทรียศาสตร์(aestheticism) ซึ่งได้รับการสนับสนุนในอังกฤษโดยนักวิจารณ์อย่าง Water Horation Pater โดยบรรดาจิตรกร Pre-Raphaelite (จิตรกรอังกฤษกลุ่มหนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งสนใจกับเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ในยุคกลาง ปกรณัมแบบโรแมนติค และคติชาวบ้าน) และโดยจิตรกรชาวอเมริกันที่อพยพไปอยู่ต่างประเทศ James ABBott Mcneil Whistler. ในประเทศฝรั่งเศส มีข้อบัญญัติทางด้านความเชื่อของกวีในแนว symbolist อย่างเช่น Charles Baudelaire. อาจกล่าวได้ว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” หลักการอันนี้ ได้อยู่ข้างใต้หรือทำหน้าที่รองรับศิลปะ avant-garde ของตะวันตกมากที่สุดในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20

Major Contemporary Influences: อิทธิพลทางความคิดร่วมสมัยที่สำคัญ: นักปรัชญา 4 คนในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นับว่ามีอิทธิพลในช่วงแรกของสุนทรียศาสตร์ทุกวันนี้

Henri Bergson: เริ่มจากฝรั่งเศส Henri Bergson นิยามวิทยาศาสตร์ว่าเป็นประโยชน์เกี่ยวกับเรื่องของสติปัญญาในการสร้างสรรค์ระบบอันหนึ่งของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ซึ่งอธิบายความเป็นจริงที่เชื่อกันโดยทั่วไป แต่อันที่จริงกลับเป็นเท็จ แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปะได้รับการวางรากฐานอยู่บนสหัชญาน (intuition) ซึ่งเป็นการหยั่งรู้ความจริงโดยตรงซึ่งไม่ผ่านกระบวนการของเหตุผลหรือผ่านสื่อกลางทางความคิด ดังนั้น ศิลปะจึงตัดผ่านสัญลักษณ์ตามขนบประเพณีและความเชื่อต่าง ๆ เกี่ยวกับผู้คน ชีวิต และสังคม และเผชิญหน้ากับความเป็นจริงโดยตัวของมันเอง

Benedetto Croce: ในอิตาลี นักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ Benedetto Croce ได้ให้การยกย่องเรื่องของสหัชญานนี้ด้วยเช่นกัน แต่เขาได้พิจารณามันเป็นเรื่องของการรับรู้โดยทันทีเกี่ยวกับวัตถุชิ้นหนึ่ง ซึ่งด้วยเหตุผลบางประการ ทำให้วัตถุชิ้นนั้นปรากฏเป็นรูปทรงขึ้นมา มันเป็นการหยั่งรู้เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ก่อนที่ใครคนหนึ่งจะสะท้อนภาพเกี่ยวกับมันออกมา ผลงานศิลปะต่าง ๆ คือการแสดงออก เป็นรูปทรงที่เป็นวัตถุของสหัชญานอันนั้น แต่ความงามและความน่าเกลียดมิใช่คุณสมบัติของผลงานศิลปะ แต่มันเป็นคุณสมบัติต่าง ๆ ของจิตวิญญาณที่แสดงออกในลักษณะของสหัชญานในงานศิลปะเหล่านี้

Geoge Santayana: ปรัชญาเมธีและกวีชาวอเมริกัน Geoge Santayana ให้เหตุผลว่า เมื่อใครคนหนึ่งรู้สึกพึงพอใจต่อสิ่งๆ หนึ่ง ความพึงพอใจนั้นอาจได้รับการถือว่าเป็นคุณสมบัติของสิ่งนั้นในตัวมันเอง (เป็นวัตถุวิสัย – objective) ยิ่งกว่าที่จะเป็นการขานรับต่อวัตถุสิ่งนั้นในเชิงอัตวิสัย (subjective) เทียบกันกับที่ใครคนหนึ่งอาจจะอธิบายลักษณะการกระทำของมนุษย์บางคนว่าเป็นสิ่งที่ดีในตัวมันเอง แทนที่จะเรียกว่ามันดีเพราะใครคนหนึ่งเห็นพ้อง

หรือยอมรับมัน ดังนั้นเมื่อใครสักคนพูดว่า วัตถุชิ้นนั้นเป็นสิ่งสวยงาม ไม่ใช่เพียงว่ามันเป็นความปลื้มปิติทางสุนทรีย์ของคน ๆ นั้นในสีสันและรูปทรงของมันที่โน้มนำให้เขาเรียกมันว่าสิ่งสวยงาม แต่เป็นเพราะวัตถุชิ้นนั้นมันมีความงามในตัวของมันเอง

John Dewey: นักการศึกษาและนักปรัชญาชาวอเมริกัน มองว่าประสบการณ์ของมนุษย์เป็นสิ่งตัดขาด เป็นเศษชิ้นส่วน เต็มไปด้วยการเริ่มต้นโดยปราศจากข้อสรุปใดๆ หรือเป็นประสบการณ์ต่าง ๆ ที่มีการยักย้ายเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมอย่างจงใจ ในฐานะที่เป็นวิธีการไปสู่เป้าหมาย ประสบการณ์ที่เป็นข้อยกเว้นเหล่านั้นซึ่งไหลเลื่อนจากจุดเริ่มต้นต่างๆของมันไปสู่ความสมบูรณ์ต่าง ๆ คือสุนทรียะ ประสบการณ์ทางสุนทรีย์คือความเพลิดเพลินสำหรับจุดหมายของตัวมันเอง เป็นสิ่งสมบูรณ์และมีส่วนประกอบในตัวเองพร้อมมูล และเป็นบทสรุปโดยตัวมันเอง มิใช่เพียงเครื่องมือที่นำพาไปสู่จุดหมายอื่น(Aesthetic experience is enjoyment for its owm sake, is complete and self-contained, and is terminal, not merely instrumental to other purposes)

Marxism and Freudianism: ขบวนการเคลื่อนไหวที่มีพลัง 2 ขบวนการในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้แก่ Marxism และ Freudianism. Marxism เคลื่อนไหวในขอบเขตของเศรษฐศาสตร์และการเมือง ส่วน Freudianism เคลื่อนไหวในด้านจิตวิทยา ซึ่งทั้งสองขบวนการทางความคิด ปฏิเสธหลักการเกี่ยวกับ ”ศิลปะเพื่อศิลปะ” และได้ยืนยันอีกครั้งถึงประโยชน์ในทางปฏิบัติของศิลปะ ลัทธิ Marxism มองศิลปะในฐานะที่เป็นการแสดงออกของความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีรากฐานทางเศรษฐกิจ บรรดาผู้ให้การสันบสุนน Marxism ยืนยันว่าศิลปะเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่ เป็นสิ่งที่ก้าวหน้า ต่อเมื่อมันให้การสนับสนุนมูลเหตุของสังคมภายใต้สิงซึ่งมันได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมา

Sigmund Freud เชื่อว่า คุณค่าของศิลปะนั้นดำรงอยู่ที่การใช้ประโยชน์เกี่ยวกับการบำบัด (the value of art to lie in its therapeutic use): โดยวิธีการอันนี้ ทั้งศิลปินและสาธารณชนสามารถที่จะเปิดเผยความขัดแย้งต่าง ๆ ที่ซ่อนเร้นและความตึงเครียดให้ได้รับการระบายออกมา ความเพ้อฝันต่าง ๆ และฝันกลางวัน (famtasies and daydreams) ที่มีอยู่ในงานศิลปะ ได้ถูกแปรมาจากการหลบเลี่ยงจากชีวิตเข้าไปสู่หนทางต่าง ๆ ของการสร้างภาพ. ในการเคลื่อนไหวทางศิลปะของพวก surrealist ในงานจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ จิตไร้สำนึกต่าง ๆ ได้ถูกนำมาใช้เป็นต้นกำเนิดของสาระและเทคนิค. กระแสธารแห่งความสำนึกที่เด่นชัดในเรื่องที่แต่งขึ้นอย่างนวนิยายต่าง ๆ ของนักเขียนชาวไอริช James Joyce เป็นสิ่งที่ไม่เพียงได้รับการสืบทอดมาจากผลงานของ Freud เท่านั้น แต่บางส่วนได้สืบทอดมาจาก The Principles of Psychology (1890) โดยนักปรัชญาและจิตวิทยาชาวอเมริกัน William James และบางส่วนได้นำมาจากนวนิยายฝรั่งเศส We’ll to the Woods No More(1887) โดย Edouard Dujardin.

Existentialism:นักปรัชญาและนักเขียนชาวฝรั่งเศส Jean paul Sartre ได้ให้การสนับสนุนรูปแบบอันหนึ่งของลัทธิ Existentialism ในแนวคิดนี้ได้มองศิลปะว่าเป็นการแสดงออกอันหนึ่งเกี่ยวกับอิสรภาพของปัจเจกบุคคลที่จะเลือก และเป็นการแสดงให้เห็นถึงความรับผิดชอบของพวกเขาสำหรับการเลือกนั้น การไร้ซึ่งความหวัง เป็นส่งที่ถูกสะท้อนอยู่ในงานศิลปะ แต่มิใช่การสิ้นสุด อันที่จริงมันคือจุดเริ่มต้น ทั้งนี้เพราะมันได้ไปทำลายความรู้สึกผิดและปลดเปลื้องเราจากสิ่งซึ่งเป็นความทุกข์ปกติของมนุษย์ ดังนั้นมันจึงเป็นการเปิดทางให้กับอิสรภาพที่แท้จริง

Academic Controversies: การโต้แย้งต่างๆ ทางวิชาการของคริสตศตวรรษที่ 20 ได้หมุนไปรอบ ๆ เรื่องราวเกี่ยวกับความหมายของศิลปะ นักวิจารณ์และนักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องการเปลี่ยนแปลงความหมายของภาษาและตรรกะ (sementicist) ชาวอังกฤษ I.A.Richards อ้างว่า ศิลปะคือภาษาอันหนึ่ง ซึ่งทำหน้าที่นำพาหรือถ่ายทอดความคิดและข้อมูลออกมาตลอดรวมถึงอารมณ์ความรู้สึกอันหนึ่ง ซึ่งทำหน้าที่แสดงออก ปลุกเร้า และสร้างความตื่นเต้นแก่ความรู้สึก และในทัศนะของเขา ถือว่า ศิลปะเป็นภาษาทางอารมณ์ ซึ่งมีระเบียบกฎเกณฑ์และความเชื่อมโยงกับประสบการณ์และทัศนะคติต่าง ๆ แต่ไม่ได้บรรจุความหมายทางสัญลักษณ์ใด ๆ

ผลงานของ Richards เป็นสิ่งสำคัญสำหรับประโยชน์ทางเทคนิคด้านจิตวิทยาด้วยในการศึกษาปฏิกิริยาทางสุนทรีย์เรื่อง Practical Criticism(1929) เขาได้อธิบายการทดลองต่าง ๆ ซึ่งเผยให้รู้ว่าคนที่มีการศึกษาสูง ต่างถูกกำหนดโดยการศึกษาของพวกเขา โดยการถ่ายทอดความคิดเห็น และโดยผ่านองค์ประกอบทางสังคมและสถานการณ์ต่าง ๆ ในการตอบโต้ทางสุนทรีย์ของพวกเขา. ส่วนนักเขียนคนอื่นๆ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับผลกระทบต่าง ๆ ที่มาจากเงื่อนไขของขนบจารีต แฟชั่น ความนิยมและความกดดันทางสังคมต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 18 บทละครของ William Shakespears ได้ถูกมองว่าเป็นศิลปะอนารยชนและศิลปะแบบกอธิค (เป็นคำที่ค่อนไปในเชิงดูถูก) ที่แพร่หลายดาษ ๆ ทั่วไป

ความสนใจที่เพิ่มมากขึ้นในเรื่องสุนทรียศาสตร์ ได้ปรากฏออกมาในรูปของนิตยสารที่ออกตามกำหนดเวลา อย่างเช่น Journal of Aesthetics and Art Criticism, ซึ่งได้ก่อตั้งขึ้นในสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1941; และ Revue d’ Esthetique, ก่อตั้งขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ปี ค.ศ. 1948; และนิตยสาร British Journal of Aesthetics ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1960

การสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงให้เกิดความงามทางศิลปะของดนตรี ฉาก แสง สี เสื้อผ้า และผู้แสดง โดยยึดตามหลักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีทั้งสุนทรียศาสตร์ และสุนทรียภาพ โดยนำความหมายของสุนทรียศาสตร์จากนักปราชญ์ชื่อ โบมการ์เด็น ที่กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึงความรู้สึกทางการรับรู้หรือการรับรู้ตามความรู้สึก ซึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้มีการใช้บทเพลงในการดำเนินเรื่องราว และในแต่ละบทเพลงนั้นจะมีอารมณ์ ความรู้สึก

ที่แตกต่างกันออกไป ทั้งความรู้สึกรัก ความรู้สึกห่วง ความรู้สึกหลง ความรู้สึกโกรธ และความรู้สึกเครียดแค้น ซึ่งในแต่ละตัวละคร จะต้องเค้นความรู้สึกเหล่านี้ออกมาผ่านบทเพลง เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความรู้สึก และมีอารมณ์ร่วมกับละครเพลงเรื่องนี้ ในอีกความหมายหนึ่งของสุนทรียศาสตร์จากราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องสิ่งสวยงามหรือไพเราะ ซึ่งตรงกับการสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ที่ใช้บทเพลงเป็นตัวดำเนินเรื่องเป็นหลัก ดังนั้นเพลงที่ใช้จึงต้องมีความไพเราะเข้าใจง่าย และองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงคิดจะช่วยส่งการแสดงให้โดดเด่นและสวยงาม และได้นำความหมายของสุนทรียภาพจากพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ซึ่งกล่าวไว้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึงความซาบซึ้งในคุณค่าของความงาม ความไพเราะ หรือความรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ ซึ่งตรงกับการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ที่เมื่อผู้ชมรับชมแล้วจะรู้สึกถึงความประทับใจทั้งในเรื่องความงามของเสื้อผ้า ฉาก แสงสี และผู้แสดง ความไพเราะของบทเพลงและดนตรี หรือรู้สึกตราตรึงใจกับข้อคิดหรือคติธรรมที่สอดแทรกอยู่ภายในเรื่อง

สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงโดยดำเนินตามวัตถุประสงค์ และผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและผลงานที่เกี่ยวข้อง ทั้งในเรื่องการศึกษาในยุคไทยแลนด์ 4.0 ที่ในปัจจุบันวิชานาฏศิลป์ไทยจำเป็นจะต้องบูรณาการไปควบคู่กับเทคโนโลยี โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำเทคโนโลยีและนวัตกรรมต่าง ๆ ในเรื่องของฉาก แสง สี และเสียง เข้ามาปรับใช้ในการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เพื่อสร้างความแปลกใหม่และทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ สามารถบ่งบอกถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องได้ง่ายขึ้น

เรื่องการละครตะวันตก ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ซึ่งการละครตะวันตกเริ่มตั้งแต่การละครยุคกรีก เป็นการแสดงที่เหมือนกับละคร วิวัฒนาการมาจากพิธีกรรม และเริ่มพัฒนาขึ้นไปเรื่อย ๆ จนมาถึงยุคปัจจุบัน ที่มีละครประเภทใหม่เกิดขึ้น คือละครโรมันติก และละคร Melodrama สำหรับการแสดงละครในประเทศไทยการละครมีมากมายและเป็นที่น่าสนใจ ละครเพลงกลายเป็นละครที่มีผู้คนนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ และเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดแบบหนึ่งในโลกบันเทิงธุรกิจ ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในเรื่องเดิมแต่นำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยนำเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาทำเป็นการแสดงละครเพลง

เรื่องการสร้างละครเวที ที่มีรูปแบบการสร้างคล้ายครึ่งกับการสร้างละครเพลง จึงได้นำหลักการสร้างละครเวทีมายึดเป็นแบบอย่าง ซึ่งมีเนื้อหาทั้งขั้นตอนของการเตรียมการจัดแสดงละครเวที การวิเคราะห์บทละคร และการนำเสนอละคร การกำกับการแสดง การจัดแสง และการเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่ และหน้าที่บทบาทของผู้กำกับการแสดง เนื้อหาเหล่านี้

สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้จริง และเป็นประโยชน์อย่างมากในการนำมาปรับใช้ ให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

เรื่องของทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้นำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เข้ามาช่วยในการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์การแสดงให้เกิดความงามทางศิลปะของดนตรี ฉาก แสง สี เสื้อผ้า และผู้แสดง ใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที มาเป็นทฤษฎีหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อทำให้ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวให้อารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ชมได้ ทั้งการแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ทั้งสิ้น และใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยวมาใช้ในฉากที่นางสำมนักขาถูกตัดนิ้ว ตัดหู ตัดจมูก แล้วออกมาร้องโซโล่เดี่ยว ในฉากที่มีผู้แสดงผู้เดียวอยู่บนเวทีนั้น ถือเป็นฉากที่สำคัญมาก เพราะสายตาผู้ชมจะจับจ้องมาที่ผู้แสดงผู้เดียว ดังนั้น กิริยาท่าทาง การสื่ออารมณ์ การใช้ร่างกาย จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจหรือตราตรึงใจตลอดการรับชมในฉากนั้น ๆ การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก จึงจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องศึกษาองค์ประกอบในหลายหลายด้านให้เข้าใจอย่างละเอียด เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์ถูกต้องมากที่สุด และสามารถนำไปจัดแสดง หรือเผยแพร่ได้

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้มองเห็นปัญหาที่การสร้างสรรค์ มองเห็นแนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา มีการลงพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์จากวิทยากร ผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นได้นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมารวบรวมคิดวิเคราะห์เพื่อนำไปสู่กระบวนการจัดการวางแผนออกแบบ และสร้างสรรค์ต่อไป ดังนี้

3.1 แรงบันดาลใจและแนวคิด

3.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ

3.3 การดำเนินการผลิตละครเพลง

3.4 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น

3.1 แรงบันดาลใจและแนวคิด

ผู้สร้างสรรค์เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครเพลง จากการรับชมละครเวทีและการแสดงโขน จึงมีแนวคิดที่อยากจะปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอโขนเรื่องรามเกียรติ์ ให้ออกมาในรูปแบบของละครเพลง นำเสนอโดยศึกษาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เพราะเป็นบทที่มีเนื้อเรื่องที่สมบูรณ์ที่สุด มีรายละเอียดความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่โดดเด่น เพื่อให้เห็นการนำเสนอที่แตกต่าง เนื่องด้วยค่านิยมของคนในปัจจุบัน ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกที่จะศึกษา และนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ตามลำดับต่อไป

3.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลปฐมภูมิ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์และเก็บข้อมูลที่มีรายละเอียดตรงตามต้องการจากผู้ทรงคุณวุฒิ และศึกษาข้อมูลทุติยภูมิ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้ใช้ ไม่ได้เก็บรวบรวมเอง โดยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วารสาร ข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต และจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.2.1 การสัมภาษณ์

1) นายดิฐพงศ์ ประเสริฐไพฑูรย์ ตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล และเป็นอาจารย์พิเศษสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และประยุกต์ศิลป์มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย ศึกษาเรื่องการแสดงละครเพลง

2) นายณัฐพร นิรังสรรค์ ตำแหน่งประธานสาขาวิชาศิลปะการแสดงคณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ศึกษาเรื่องการแต่งบทละครเพลง

3) ดร.วิชชุลดา ต้นประเสริฐ ตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรมการประชาสัมพันธ์คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ และเป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง ศึกษาเรื่องการออกแบบท่าเต้นและท่าทางการแสดงละครเพลง

4) นายพันธะศักดิ์ ฐานโพธิ์ ตำแหน่งหัวหน้าหมวดดุริยางค์สากล วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครเพลง

5) นายอนิวรรต เถื่อนทองคำ ตำแหน่งครูดุริยางค์สากล วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครเพลง

6) นายกัมปนาท โนนศรี ตำแหน่งศิลปินอิสระ ศึกษาเรื่องการทำดนตรี และเพลงประกอบการแสดงละครเพลง

7) นายกิตติพงศ์ จันทรสมุทร ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกาย และการทำฉากในการแสดงละครเพลง

3.2.2 ด้านเอกสาร

1) หนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที

2) หนังสือการแสดง

3) หนังสือฉากละคร 1

4) หนังสืออรรถบทการขับร้อง

5) บทละครเรื่องรามเกียรติ์เล่ม 1 บทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

6) งานฉากละคร 2

7) ปริทัศน์ศิลปะการแสดง

8) ศิลปะการแสดงละครหลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม

9) จังหวะก้าวการละครเวที

3.3 การดำเนินการผลิตละครเพลง

3.3.1 แนวทางการคัดเลือกตอนในการแสดงละครเพลง

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 โดยผู้สร้างสรรค์ได้เกิดความสนใจทั้งหมด 3 ตอน ดังนี้

1) ตอนนารายณ์ปราบนนทุก

2) ตอนพระรามตามกวาง

3) ตอนสำมนักขาก่อศึก

เนื้อเรื่องทั้ง 3 ตอนนี้ มีความน่าสนใจที่แตกต่างกัน

ตอนนารายณ์ปราบนนทุก เนื้อเรื่องกล่าวถึง นนทุก ผู้มีหน้าที่ล้างเท้าเทวดาอยู่ที่เชิงเขาไกรลาส เมื่อเทวดาพากันไปเฝ้าพระอิศวร ชอบข่มเหงนนทุก ทั้งลูบหัว ตบหัวบ้าง จนกระทั่งผมร่วงหมด นนทุกแค้นใจจึงไปเฝ้าพระอิศวรกราบทูลว่าตนได้รับใช้มานาน ยังไม่เคยได้รับสิ่งตอบแทนเลย จึงทูลขอนิ้วเพชร มีฤทธิ์คือชี้ผู้ใดก็ให้ผู้นั้นตายได้ พระอิศวรก็ประทานให้ตามขอ หลังจากนั้นเมื่อเทวดามาลูบศีรษะเล่นเช่นเคย นนทุกก็ได้ใช้นิ้วเพชรชี้เทวดานางฟ้าที่มากลั่นแกล้งตายลงเป็นจำนวนมาก พระอิศวรทรงทราบก็กริ้ว ให้พระนารายณ์ไปปราบ พระนารายณ์จึงแปลงเป็นนางฟ้ามายั่วยวน นนทุก นางแปลงจึงชวนให้นนทุกรำตามนางก่อนจึงจะรับรัก นนทุกรำตามจนถึงท่ารำที่ใช้นิ้วเพชรชี้เข่าตนเอง แล้วล้มลง ก่อนตายนนทุกเห็นนางแปลงปรากฏร่างเป็นพระนารายณ์ จึงต่อว่าพระนารายณ์มีอำนาจ มีถึง 4 กร เหตุใดจึงต้องทำอุบายมาหลอกลวงตน พระนารายณ์จึงให้นนทุกไปเกิดใหม่ให้มีถึง 20 มือ แล้วพระองค์จะตามไปเกิดเป็นมนุษย์มีเพียง 2 มือลงไปสู้ด้วยนนทุกจึงไปเกิดเป็นทศกัณฐ์ ส่วนพระนารายณ์ก็อวตารลงมาเป็นพระราม เห็นได้ว่าในเนื้อเรื่องแสดงถึงความหลากหลายทางอารมณ์และทางพฤติกรรม ทางอารมณ์ เช่น อารมณ์โกรธ แค้น หลง ทางพฤติกรรม เช่น การไม่ให้เกียรติผู้อื่น การดูหมิ่นเหยียดหยามซึ่งกันและกัน แสดงให้เห็นถึงการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม

ตอนพระรามตามกวาง เนื้อเรื่องกล่าวถึง มารีตรับพระราชบัญชาจากทศกัณฐ์แปลงกายเป็นกวางทอง เพื่อหลอกล่อนางสีดาให้เกิดความใคร่อยากได้ พระรามจึงเสด็จตามกวางทองไปในป่า จุดเด่นของตอนนี้อยู่ที่ ลีลาของกวางทองที่มาหลอกล่อนางสีดา ให้เกิดความหลงใหลอยากได้มาครอบครอง ในเนื้อเรื่องสอดแทรกอารมณ์ความหลงใหลอยากได้สิ่ง ๆ หนึ่งมาครอบครอง แสดงถึงความรักที่พระรามมีให้สีดา แสดงถึงความเอาแต่ใจของสีดา เป็นต้น

ตอนสำมนักขาก่อศึก เนื้อเรื่องกล่าวถึง นางสำมนักขาได้มาพักผ่อนคลายความเศร้าโศกอยู่กลางป่าเพียงผู้เดียว ขณะที่นางเดินเล่นอยู่นั้นได้มองเห็นพระรามมาเดินอยู่ในป่าบริเวณแม่น้ำโคทาวารีแต่เพียงผู้เดียว นางยิ่งมองยิ่งพิศรูปงามของพระราม จนเกิดหลงรักต่อรูปงามของพระราม ครั้นจะออกไปเกี้ยวพาราสีต่อพระรามในร่างยักษ์อาจไม่เป็นผล นางจึงแปลงกายเป็นหญิงสาวที่สวยงาม จากนั้นจึงได้เข้าไปเกี้ยวพระราม นางสำมะนักขาได้เกี้ยวพาราสีพระรามอยู่เป็นเวลานาน แต่ก็ไม่สำเร็จ ฝ่ายนางสีดาก็กังวลเห็นพระรามหายไปเป็นเวลานาน พอพระรามมาถึงอาศรม นางสำมนักขาแอบตามมาจนพบนางสีดาเข้า เกิดความรู้สึกอิจฉาริษยาต่อนางสีดา และนางสำมนักขาเข้าใจว่า นางสีดานี้จะมาแย่งพระรามไปจากนางจึงเข้าไปหมายตบตีนางสีดา พระรามได้แต่ปลอบ

นางสีดา พระลักษณ์ได้ยินจึงเข้ามาช่วยพระรามและสีดา นางสำมะนักขาในร่างหญิงสาวเลยแปลงร่างกลับมาเป็นยักษ์ดังเดิม และยิ่งเกิดความเคียดแค้นต่อนางสีดามากยิ่งขึ้น จึงปรี่เข้าหมายทำร้ายต่อนางสีดาอีกครั้ง พระลักษณ์ถามว่าเกิดเหตุใดขึ้นนางสำมะนักขาตัดพ้อต่อว่าเล่าความเท็จกับพระลักษณ์ ว่าตนเป็นฝ่ายเจอพระรามก่อน แล้วนางสีดาที่มาภายหลังคิดหมายแย่งพระรามไปจากนาง พระลักษณ์รู้ว่านางสำมะนักขาโกหา จึงต่อว่านางสำมะนักขาคิดอิจฉาริษยาต่อนางสีดาและเป็นฝ่ายทำร้ายนางสีดาก่อนนางสำมะนักขากล่าวหาว่าพระลักษณ์เข้าข้างนางสีดา เลยโต้เถียงกันไปมา และเกิดการต่อสู้กัน การต่อสู้ของพระลักษณ์กับนางสำมะนักขา นางสำมะนักขาเป็นฝ่ายแพ้ พระลักษณ์ต่อว่านางสำมะนักขา และทำโทษนางสำมะนักขา พระลักษณ์ลงโทษต่อนางสำมะนักขาด้วยการตัดหู ตัดจมูก ตัดมือ ตัดเท้า และปล่อยตัวนางไป

จากที่ผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์และสรุปได้ว่า ตอนสำมนักขาก่อศึก มีความเหมาะสมและมีความน่าสนใจมากที่สุด ในการนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครเพลง เพราะในตอนนี้มีหลากหลายอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์รัก ชอบ โกรธ ถกเถียง เศร้า เสียใจ และแค้น ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงกิริยาของผู้หญิงบางกลุ่มในยุคปัจจุบัน และเป็นจุดเริ่มต้นของมหาสงครามระหว่างฝ่ายพระรามกับทศกัณฐ์อีกด้วย

3.3.2 แนวทางการจัดทำบทละครเพลง

บทละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์จากบทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 โดยนำเอาเนื้อเรื่องในตอนสำมนักขาก่อศึก มาออกแบบสร้างสรรค์ให้เป็นบทแบบละครเพลง ดำเนินเรื่องไปตามเค้าโครงเรื่องเดิม ด้วยเนื้อเรื่องที่มีความหลากหลาย จึงทำให้สามารถจิตนาการเนื้อเพลงในบทละคร ได้เปิดกว้างมากยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่จะเป็นบทที่เป็นเพลง ซึ่งผู้แสดงจะต้องร้องเอง ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารมีความทันสมัย กระชับ น่าสนใจ และทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ง่าย ทั้งยังเข้ากับยุคสมัยในปัจจุบันอีกด้วย

3.3.3 การจัดแบ่งหน้าที่

ในการสร้างสรรค์การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์จำเป็นจะต้องจัดหน้าที่รับผิดชอบตามฝ่ายงานต่าง ๆ เพื่อให้การนำเสนอการแสดงที่ออกมา เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด โดยผู้สร้างสรรค์จะมีการแบ่งหน้าที่รับผิดชอบโดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 7 ฝ่าย ดังต่อไปนี้

1) ผู้กำกับการแสดง
2) ผู้ช่วยผู้กำกับ
3) ฝ่ายจัดทำบทละคร และเอกสาร
4) ฝ่ายดนตรี และเพลงประกอบการแสดง

5) ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้าและทรงผม

6) ฝ่ายฉาก แสง สี เสียงและอุปกรณ์การแสดง

7) ฝ่ายควบคุมนักแสดง

3.3.4 การคัดเลือกผู้แสดง

ในการแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ โดยผู้แสดงจะต้องสื่อออกมาแก่ผู้ชมให้มีความสมจริงมากที่สุด โดยจะแบ่งออกเป็น 4 ด้านหลัก ๆ ดังนี้

1) ด้านการร้อง

2) ลักษณะรูปร่างหน้าตา

3) ด้านการแสดง การใช้อารมณ์

4) บุคลิกภาพ

ในการคัดเลือกผู้แสดงแต่ละคน ผู้คัดเลือกจะต้องมีเกณฑ์และจะต้องรู้จักลักษณะนิสัยของตัวละครนั้น เพื่อคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่าง ลักษณะที่มีความเหมาะสมมากที่สุด ทั้งด้านหน้าตาและอารมณ์ด้านการแสดงที่สำคัญเป็นอย่างมาก

การคัดเลือกผู้แสดงละครเพลงจะต้องมีความสามารถหลายด้านด้วยกัน ทั้งการแสดงความรู้สึกภายในที่ส่งออกมาสู่ภายนอก ด้านการร้องที่ผู้แสดงจะต้องทั้งร้องแสดงแสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาให้มีความสมจริงมากที่สุด ด้านการเต้นผู้แสดงบางตัวจะต้องสามารถเต้นได้เนื่องจากการแสดงละครเพลงเป็นการแสดงที่มีทั้งความสมจริงที่เกินความจริง และสิ่งที่ไม่จริง ปะปนกันอยู่ในการแสดงนี้ ฉะนั้นการเลือกผู้แสดงจึงมีความสำคัญอย่างมาก

3.3.5 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

จะใช้เพลงที่แตกต่างกันไปตามอารมณ์ของตัวละคร โดยผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งรูปแบบเพลงที่ใช้สื่ออารมณ์ทั้งหมด 4 ประเภท

1) ความรัก จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความรัก ลุ่มหลง เสน่ห์หาที่สำมนักขามีต่อพระราม

2) เสียใจ จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความไม่สบายใจ เศร้าใจและผิดหวังที่พระรามไม่รับรักนางสำมนักขา

3) ความโกรธ จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความไม่พอใจของสำมนักขาที่มีต่อพระราม พระลักษณ์ และสีดา

4) ความแค้น จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความ แค้นใจ อาฆาต ระหว่างสำมนักขาและทศกัณฑ์ ที่มีต่อพระราม

3.3.6 ลักษณะท่าทางที่ใช้ประกอบการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่าทางในการแสดงละครเพลงโดยใช้กริยาท่าทางตามแบบอิริยาบถของมนุษย์ทั่วไป แต่จะใช้ท่าทางอิสระตามธรรมชาติเป็นหลักที่เปิดกว้างและมีท่าที่ใหญ่กว่าปกติ เพื่อให้ผู้ชมที่อยู่ระยะไกลได้มองเห็นภาพเรื่องราวที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

3.3.7 การออกแบบการแต่งหน้า

แนวคิดในการออกแบบการแต่งหน้า ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงความเหมาะสมของตัวละครในแต่ละบทบาท ที่มีความแตกต่างกันออกไป การออกแบบการแต่งหน้าในบางตัวละครจึงมีทั้งความยากง่ายปะปนกันอยู่ เพื่อความสมจริงและได้อรรถรสมากขึ้นของผู้ชม การแต่งหน้าจึงเป็นส่วนสำคัญอีกหนึ่งอย่างที่ผู้สร้างสรรค์ได้ใส่รายละเอียดเป็นอย่างมาก โดยจะแบ่งออกเป็น

3.3.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มีกระบวนการคิดวิเคราะห์ตามบทละครและตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในแต่ละตัวละครทั้งบุคลิก ฐานะ ยุคสมัย ฤดูกาล รวมถึงบรรยากาศต่าง ๆ และในส่วนที่สำคัญคือเรื่องของสี โดยผู้สร้างสรรค์จะคำนึงถึงสีประจำกายของตัวละครเพื่อบ่งบอกลักษณะสำคัญของตัวละครนั้น

ในการออกแบบเสื้อผ้านั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบขึ้นใหม่ ให้มีความทันสมัยมากขึ้น แต่ยังคงสามารถรู้ว่าตัวละครตัวนี้คือใคร

3.3.9 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงละคร

สำหรับตัวละครที่แสดง จะใช้อุปกรณ์ที่แตกต่างกันไป โดยเลือกตามความเหมาะสมของสถานการณ์นั้น ๆ ในการแสดงละครเพลง มีตัวละครที่ใช้อุปกรณ์ ดังนี้

1) พระขรรค์ เป็นอาวุธประจำตัวพระลักษณ์

2) อาวุธยาว จะใช้กับนักแสดงประสานเสียง ในการแสดงท่าทางประกอบการเต้น เพื่อให้เกิดความสวยงาม และแสดงให้เห็นถึงความแข็งแกร่งของฝ่ายทศกัณฐ์

3.3.10 การออกแบบฉาก

ผู้ออกแบบได้นำหลักการทางศิลปะมาใช้ในการออกแบบร่างโครงสร้างใส่กระดาษ โดยใช้องค์ประกอบของเส้น สี และรูปร่าง นำแบบการสร้างฉากมาจากแหล่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม สื่อ ภาพจากอินเทอร์เน็ต ฯลฯ ซึ่งในการแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้แบ่งฉากออกเป็น 2 ฉาก ดังนี้

1) ฉากอาศรม

2) ฉากป่า

ฉากแต่ละฉากมีความสำคัญอย่างมากในการแสดงละครเพลง เพราะจะช่วยให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการรับชมยิ่งขึ้น

3.3.11 การออกแบบแสง

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบแสงให้เชื่อมโยงกับเรื่องราวของบทละคร โดยใช้สีเป็นตัวสื่ออารมณ์ บรรยากาศ เพื่อช่วยเพิ่มมิติของเวทีในการดำเนินเรื่องราว และช่วยดึงดูดจุดสนใจของนักแสดงบนเวที ให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวของละครมากขึ้น ซึ่งไฟแต่ละสีจะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป

3.3.12 การใช้พื้นที่สำหรับการแสดง

ในการแสดงละครเพลงการใช้พื้นที่บนเวทีก็เป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งสำหรับตัวผู้แสดงเพื่อให้การแสดงออกมาได้มีอรรถรสมากที่สุด ผู้สร้างสรรค์ได้จัดภาพพื้นที่บนเวทีทั้งหมดออกเป็น 9 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 เวทีส่วนบนด้านขวา
ส่วนที่ 2 เวทีส่วนบนตรงกลาง
ส่วนที่ 3 เวทีส่วนบนด้านซ้าย
ส่วนที่ 4 กลางเวทีด้านขวา
ส่วนที่ 5 กลางเวที
ส่วนที่ 6 กลางเวทีด้านซ้าย
ส่วนที่ 7 เวทีส่วนล่างด้านขวา
ส่วนที่ 8 เวทีส่วนล่างตรงกลาง
ส่วนที่ 9 เวทีส่วนล่างด้านซ้าย

นอกจากนั้นได้แบ่งสัญลักษณ์แทนตัวละคร เพื่อสื่อให้เห็นภาพการใช้พื้นที่บนเวที ดังนี้

1) พระราม
2) พระลักษณ์
3) สีดา
4) สำมนักขา
5) สำมนักขา(แปลง)
6) ทศกัณฐ์
7) ทหาร

3.4 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น (Focus group)

หลังจากที่ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ ฝึกซ้อมการแสดงจนครบทุกองค์ประกอบ จึงได้ทำการทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้ในส่วนที่ยังไม่สมบูรณ์และยังบกพร่อง โดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 ทดลองการแสดงนำเสนอแก่ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อปรับแก้ ในเรื่องของการแสดงอารมณ์ ท่าทางประกอบ หลังจากได้รับฟังความเห็นแล้วจึงนำมาปรับแก้ข้อบกพร่องในจุดต่าง ๆ เพื่อให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ครั้งที่ 2 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักศึกษา ครูอาจารย์ บุคคลทั่วไป ก่อนนำเสนอจริง โดยมีผู้ร่วมแสดงความคิดเห็นจากสถานศึกษาดังต่อไปนี้

1) มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

2) วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

3) โรงเรียนเทศบาล 3 วัดชัยมงคล

นอกจากนั้นยังได้ทำแบบประเมินความพึงพอใจในการแสดง เพื่อนำความคิดเห็นของทุกท่านไปพิจารณาปรับปรุงละครเพลงต่อไปก่อนการนำเสนอจริง

จากการศึกษาวางแผนออกแบบวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้นำแรงบันดาลใจที่ได้จากการชมละครเวที และการแสดงโขนในยุคปัจจุบัน มาผสมผสานกันและนำเสนอออกมาในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครเพลง แต่เรื่องที่นำเสนอยังคงเป็นเค้าโครงเรื่องเดิมที่มีอยู่ โดยมีแนวคิดที่จะศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครเพลง เพื่อให้เห็นการนำเสนอที่แตกต่าง เนื่องด้วยค่านิยมของคนในปัจจุบัน จึงทำให้มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เป็นบทที่มีเนื้อเรื่องที่สมบูรณ์ที่สุด มีรายละเอียด ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่โดดเด่นมากที่สุด ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกที่จะศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมทั้งจากการสัมภาษณ์ จากเอกสาร และนำไปสู่กระบวนการเลือกตอนสำหรับออกแบบสร้างสรรค์และนำเสนอ มีการเสนอรายชื่อตอนสำหรับการสร้างสรรค์การแสดง ทั้งหมด 3 ตอนด้วยกัน คือ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ตอนพระรามตามกวาง และตอนสำมนักขาก่อศึก

ผู้สร้างสรรค์ได้มีความเห็นว่าควรเลือก ตอนสำมนักขาก่อศึก ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพราะตอนสำมนักขาก่อศึก เหมาะสมและมีความน่าสนใจมากที่สุด ในการนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครเพลง เพราะในตอนนี้ มีหลากหลายอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์รัก หลง โกรธ ถกเถียง เศร้าเสียใจ และแค้น ทั้งยังเป็นเหมือนจุดเริ่มต้นของมหาสงครามของฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ ในตอนนี้ยังสามารถเปรียบเทียบสะท้อนให้เห็นถึงผู้หญิงบางกลุ่มในสังคมยุคปัจจุบันอีกด้วย ในการสร้างสรรค์

การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์จำเป็นจะต้องมีการจัดหน้าที่รับผิดชอบตามฝ่ายงานต่าง ๆ โดยผู้สร้างสรรค์จะมีการแบ่งหน้าที่รับผิดชอบโดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 7 ฝ่าย ซึ่งแต่ละฝ่ายจะมีหน้าที่รับผิดชอบแตกต่างกันออกไป เพื่อให้การนำเสนอการแสดงในครั้งนี้สมบูรณ์และเกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด หลังจากที่แต่ละฝ่ายรู้หน้าที่ของตนเองก็จะมีการประชุมเพื่อเริ่มดำเนินงานที่ได้รับมอบหมายต่อไป

บทละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยนำเอาเนื้อเรื่องในตอนสำมนักขาก่อศึก มาออกแบบสร้างสรรค์ให้เป็นบทแบบละครเพลง ดำเนินเรื่องไปตามเค้าโครงเรื่องเดิม ด้วยเนื้อเรื่องที่มีความหลากหลายจึง ทำให้สามารถจิตนาการเนื้อเพลงในบทละครได้เปิดกว้างมากยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่จะเป็นบทที่เป็นเพลง ซึ่งผู้แสดงจะต้องร้องเอง ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารมีความทันสมัยมากขึ้น มีความกระชับ น่าสนใจ ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ง่าย ทั้งยังเข้ากับยุคในปัจจุบันอีกด้วย

ในการคัดเลือกผู้แสดงแต่ละคน ผู้คัดเลือกจะต้องมีเกณฑ์และจะต้องรู้จักลักษณะนิสัยของตัวละครนั้น เพื่อคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่าง ลักษณะ ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด ทั้งด้าน หน้าตาและอารมณ์ด้านการแสดงที่สำคัญเป็นอย่างมาก

การคัดเลือกผู้แสดงละครเพลงจะต้องมีความสามารถหลายด้านด้วยกัน ทั้งการแสดงความรู้สึกภายในที่ส่งออกมาสู่ภายนอก ด้านการร้องที่ผู้แสดงจะต้องทั้งร้องแสดงแสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาให้มีความสมจริงมากที่สุด ด้านการเต้นผู้แสดงบางตัวจะต้องสามารถเต้นได้เนื่องจากการแสดงละครเพลงเป็นการแสดงที่มีทั้งความสมจริงที่เกินความจริง และสิ่งที่ไม่จริง ปะปนกันอยู่ในการแสดงนี้ ฉะนั้นการเลือกผู้แสดงจึงมีความสำคัญอย่างมาก

เพลงที่ใช้ในการแสดงละครเพลงที่แตกต่างกันไปตามอารมณ์ของตัวละคร โดยผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งรูปแบบเพลงที่ใช้สื่ออารมณ์ทั้งหมด 4 ประเภท ทั้งด้านความรัก ความเสียใจ เศร้าใจ และความโกรธ

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่าทางในการแสดงละครเพลงโดยใช้กริยาท่าทางตามแบบอิริยาบถของมนุษย์ทั่วไป แต่จะใช้ท่าทางที่เปิดกว้างและมีท่าที่ใหญ่กว่าปกติ เพื่อให้ผู้ชมที่อยู่ระยะไกลได้มองเห็นภาพเรื่องราวที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

แนวคิดในการออกแบบการแต่งหน้า ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงความเหมาะสมของตัวละครในแต่ละบทบาท ที่มีความแตกต่างกันออกไป การออกแบบการแต่งหน้าในบางตัวละครจึงมีทั้งความยากง่ายปะปนกันอยู่ เพื่อความสมจริงและได้อรรถรสมากขึ้นของผู้ชม การแต่งหน้าจึงเป็นส่วนสำคัญอีกหนึ่งอย่างที่ผู้สร้างสรรค์ได้ใส่รายละเอียดเป็นอย่างมาก

ในการสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มีกระบวนการคิดวิเคราะห์ตามบทละครและตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในแต่ละตัวละครทั้งบุคลิก ฐานะ ยุคสมัย ฤดูกาล รวมถึงบรรยากาศต่าง ๆ และในส่วนที่สำคัญคือเรื่องของสี โดยผู้สร้างสรรค์จะคำนึงถึงสีประจำกายของตัวละครเพื่อบ่งบอกลักษณะสำคัญของตัวละครนั้น

ในการออกแบบเสื้อผ้านั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบใหม่ ให้มีความทันสมัยมากขึ้น แต่ยังคงสามารถรู้ว่าตัวละครตัวนี้คือใคร

สำหรับตัวละครที่แสดง จะใช้อุปกรณ์ที่แตกต่างกันไป โดยเลือกตามความเหมาะสมของสถานการณ์นั้น ๆ ในการแสดงละครเพลง มีตัวละครที่ใช้อุปกรณ์ คือ พระขรรค์ อาวุธประจำตัวของพระลักษณ์ และ อาวุธยาว ซึ่งจะใช้กับนักแสดงประสานเสียง ในการแสดงท่าทางประกอบการเต้นเพื่อให้เกิดความสวยงามและแสดงให้เห็นถึงความแข็งแกร่งของฝ่ายทศกัณฐ์

ผู้ออกแบบได้นำหลักการทางศิลปะมาใช้ในการออกแบบร่างโครงสร้างใส่กระดาษ โดยใช้องค์ประกอบของเส้น สี และรูปร่าง นำแบบการสร้างฉากมาจากแหล่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม สื่อ ภาพจากอินเทอร์เน็ต ฯลฯ ซึ่งในการแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึกได้แบ่งฉากออกเป็น 2 ฉาก คือ ฉากอาศรม และฉากป่า

ฉากแต่ละฉากมีความสำคัญอย่างมากในการแสดงละครเพลง เพราะจะช่วยให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการรับชมยิ่งขึ้น

ในการแสดงละครเพลงการใช้พื้นที่บนเวทีก็เป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งสำหรับตัวผู้แสดงเพื่อให้การแสดงออกมาได้มีอรรถรสมากที่สุด ผู้สร้างสรรค์ได้จัดภาพพื้นที่บนเวทีทั้งหมดออกเป็น 9 ส่วนเพื่อให้เห็นรูปแบบที่ชัดเจน

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบแสงให้เชื่อมโยงกับเรื่องราวของบทละคร โดยใช้สีเป็นตัวสื่ออารมณ์บรรยากาศ เพื่อช่วยเพิ่มมิติของเวทีในการดำเนินเรื่องราว และช่วยดึงดูดจุดสนใจของนักแสดงบนเวทีให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวของละครมากขึ้น ซึ่งไฟแต่ละสีจะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป

หลังจากที่ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ ฝึกซ้อมการแสดงจนครบทุกองค์ประกอบ จึงได้ทำการทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้ในส่วนที่ยังไม่สมบูรณ์และยังบกพร่อง โดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 ทดลองการแสดงนำเสนอแก่ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อปรับแก้ ในเรื่องของการแสดง อารมณ์ ท่าทางประกอบ หลังจากได้รับฟังความเห็นแล้วจึงนำมาปรับแก้ข้อบกพร่องในจุดต่าง ๆ เพื่อให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ครั้งที่ 2 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักศึกษา ครูอาจารย์ บุคคลทั่วไป ก่อนนำเสนอจริง โดยมีผู้ร่วมแสดงความคิดเห็นจากสถานศึกษา

3 แหล่ง คือ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และโรงเรียนเทศบาล 3 วัดชัยมงคล

นอกจากนี้ยังได้ทำแบบประเมินความพึงพอใจในการแสดง เพื่อนำความคิดเห็นของทุกท่านไปพิจารณาเพื่อปรับปรุงการแสดง ก่อนการนำเสนอจริง และนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ตามลำดับ ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในบทต่อไป

บทที่ 4
วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง จากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่สามารถนำมาทำเป็นบทการแสดงในรูปแบบ ละครเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติทางด้านการร้อง การแสดงอารมณ์ และมีสมาธิในการแสดง โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายจะนำรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์อินเดียมาประยุกต์ให้มีความทันสมัย ให้มีความคล่องตัวในการแสดง ดนตรีประกอบ ใช้ดนตรีสากล มีการประพันธ์ดนตรีและคำร้องขึ้นใหม่ เพื่อให้การสร้างสรรค์การแสดงดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ ผู้สร้างสรรค์จึงมีวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ รายละเอียดดังนี้

4.1 แนวคิด
4.2 การจัดแบ่งหน้าที่
4.3 เนื้อเรื่องย่อ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก
4.4 บทละคร
4.5 วิธีการคัดเลือกผู้แสดง
4.6 การออกแบบเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง
4.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง
4.8 วิธีการร้องในการแสดง
4.9 การปฏิบัติท่าทางประกอบการแสดง
4.10 การแสดงอารมณ์ประกอบการแสดง
4.11 การออกแบบการแต่งหน้า
4.12 วิธีการออกแบบเครื่องแต่งกาย
4.13 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง
4.14 การออกแบบฉาก
4.15 การออกแบบแสง
4.16 การใช้พื้นที่สำหรับการแสดงละคร
4.17 ลำดับขั้นตอนการดำเนินการแสดงละครเพลง

4.1 แนวคิด

ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการนำเสนอการแสดงละครเพลง โดยศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ว่าสามารถนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครเพลงได้เป็นอย่างดี เพราะมีเนื้อหาที่น่าติดตามทั้งเรื่องของความรัก ความโกรธแค้น ซึ่งเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดเรื่องราวการดำเนินเรื่องต่าง ๆ ในรามเกียรติ์

ทั้งนี้ ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติทางด้านการร้อง การแสดงอารมณ์ บุคลิกภาพ และความเข้าใจในบทบาทของตัวละคร การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์นำรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์อินเดียมาประยุกต์ให้มีความทันสมัย เกิดความคล่องตัวในการแสดงให้กับผู้แสดง ดนตรีประกอบใช้ดนตรีสากล โดยมีการประพันธ์ดนตรีและคำร้องขึ้นใหม่ เพื่อให้เห็นการนำเสนอที่แตกต่างกัน เนื่องด้วยค่านิยมของคนในปัจจุบัน ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาผู้สร้างสรรค์จึงต้องการที่จะศึกษา และนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

รูปแบบการแสดง การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก เป็นการแสดงที่นำเอาเค้าโครงบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เรื่องรามเกียรติ์ มาออกแบบสร้างสรรค์และนำเสนอในรูปแบบของละครเพลง ซึ่งแต่เดิมเรื่องรามเกียรติ์จะถูกนำเสนอเรื่องราวออกมาผ่านการแสดงโขนละครเป็นส่วนใหญ่ ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแนวคิดที่จะสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมาเพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและค่านิยมของคนในปัจจุบัน และเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงมนุษย์สังคมในยุคนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือก ตอนสำมนักขาก่อศึก ในการนำเสนอโดยรูปแบบการแสดง จะดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ ใช้การร้องแทนการพูด มีเนื้อหาที่กระชับ ภาษาที่ใช้เข้าใจง่าย ผู้แสดงต้องร้องเองและแสดงเอง ใช้อารมณ์ความรู้สึกภายในแสดงออกมาให้เกิดความสมจริงต่อผู้ชม ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้ ต้องเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถในด้านการร้องเป็นหลัก มีการเต้นแสดงท่าทางประกอบเพลง มีนักร้องประสานเสียงทั้งชายและหญิง เสียงที่ประสานมีทั้งเสียงสูง – ต่ำ ผสมผสานกัน มีการแสดงท่าทางตามอารมณ์และลักษณะของตัวละครเพลงที่ใช้แต่งทำนองขึ้นใหม่ ใช้ดนตรีสากลบรรเลงประกอบการแสดง มีการแต่งหน้าทำผมตามบุคลิกลักษณะของตัวละคร เครื่องแต่งกายเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้มีความทันสมัยมากขึ้น โดยยึดรูปแบบตามบทประพันธ์ และดึงจุดเด่นของตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบใหม่ตามเชื้อชาติหรือเผ่าพันธุ์ ฉากที่ใช้ประกอบในการแสดงมีความสมจริงตามบริบทของเนื้อเรื่องใช้สีของไฟช่วยในเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกมากขึ้น และนำเสนอในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

4.2 การจัดแบ่งหน้าที่

การสร้างงานละครเพลงจะประกอบด้วยบุคคลที่ทำหน้าที่ฝ่ายงานต่าง ๆ ซึ่งแต่ละฝ่ายล้วนมีบทบาทสำคัญที่จะทำให้การนำเสนอการแสดงประสบผลสำเร็จ จากความสามัคคีกันระหว่างทีมงานทุกฝ่าย ทำให้การแสดงละครเพลงสัมฤทธิ์ผลตามเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ ทั้งนี้ทุกฝ่ายต้องเข้าใจบทบาทหน้าที่ โดยแบ่งบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการจัดการแสดงละครเพลง ประกอบด้วย 7 ฝ่าย ดังนี้

4.2.1 ผู้กำกับการแสดง

ทำหน้าที่กำกับการแสดง ถ่ายทอด ตีความหมายบทละคร คัดเลือกนักแสดง แบ่งงานให้กับฝ่ายต่าง ๆ คอยให้คำแนะนำ และรับฟังความเห็นโดยปรึกษาหารือกับทุกฝ่ายเพื่อตกลงกันให้เรียบร้อยถึงรูปแบบและแนวการเสนอละครเพลง ผู้กำกับการแสดงจะต้องตีความหมายของเรื่องก่อนลงมือซ้อมละครให้กับนักแสดง กำหนดแผนงานการฝึกซ้อมทุกขั้นตอน ดำเนินการฝึกซ้อม ควบคุมทีมงานการจัดแสดงละคร และต้องเป็นผู้ตัดสินใจในปัญหาทุกอย่างที่เกี่ยวข้อง รับผิดชอบในผลรวมของละครเรื่องนี้

ผู้กำกับการแสดงจะต้องมีคุณสมบัติที่สมควร ได้แก่ มีความกระตือรือร้นในหน้าที่ สนใจและทำการบ้านเกี่ยวกับบทละครที่จะกำกับอย่างจริงจัง มีความเข้าใจในจิตใจของมนุษย์หรือนักแสดง มีความรู้และประสบการณ์ในด้านการกำกับการแสดง และงานด้านต่าง ๆ เกี่ยวกับการละครเป็นอย่างดี ผู้กำกับที่ดีจะต้องเป็นคนช่างสังเกต มีความคิด จินตนาการและความสามารถในการสร้างสรรค์ มีความเป็นผู้นำ ดูแลฝ่ายต่าง ๆ และมีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี มีความสามารถในการตัดสินใจและแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้

4.2.2 ผู้ช่วยผู้กำกับ

มีหน้าที่ดูแลงานต่าง ๆ แทนผู้กำกับการแสดง และช่วยประสานงานกับฝ่ายต่าง ๆ เมื่อมีปัญหาต้องแก้ปัญหาทันที แต่ถ้าตัดสินใจไม่ได้ให้แจ้งผู้กำกับการแสดงเพราะผู้กำกับการแสดงจะตัดสินใจได้เด็ดขาดกว่า หน้าที่นี้ยังสามารถช่วยทำงานฝ่ายต่าง ๆ ได้อีกด้วย

4.2.3 ฝ่ายจัดทำบทละคร และเอกสาร

นำบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 มาประพันธ์ขึ้นในรูปแบบละครเพลง ซึ่งหน้าที่นี้เป็นส่วนที่สำคัญที่จะต้องทำเป็นอย่างต้น ๆ หลังจากแบ่งหน้าที่ของทีมงานแล้ว ฝ่ายทำบทละครต้องดูรายละเอียดของบทให้ดี เรื่องบทร้อง บทสนทนาของนักแสดง และภาพประกอบของเนื้อเรื่อง อีกทั้ง มีหน้าที่จัดทำเอกสาร ประชาสัมพันธ์ สูจิบัตร และการขอนุญาติต่าง ๆ ทั้งเรื่องของสถานที่ และบุคคล ซึ่งหน้าที่นี้จะต้องคอยปรับแก้อยู่เรื่อย ๆ ตามสมควร

4.2.4 ฝ่ายดนตรี และเพลงประกอบการแสดง

ฝ่ายดนตรีประกอบ ออกแบบโดยใช้ดนตรีสากล มีการประพันธ์ดนตรีและคำร้องขึ้นใหม่ มุ่งเน้นให้เกิดการแสดงในรูปแบบของละครเพลง ที่มีการนำเอาศาสตร์ต่าง ๆ ของการแสดงเข้ามาใช้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ใช้วิธีการอัดเสียงร้องควบคู่กับการทำเพลงประกอบการเทียบคีย์ในแต่ละครั้ง ความคงที่ของเสียงนักแสดง ตั้งแต่ซ้อมครั้งแรก จนครั้งสุดท้าย นำดนตรีทำนองเพลงที่ได้แล้วมาตัดต่อให้ประสานกัน กำหนดระยะเวลาในการแสดง เพลงจะมีทั้งจังหวะเร็วและช้า เพื่อเพิ่มอารมณ์ในการแสดงมากยิ่งขึ้น ในฝ่ายนี้จะมีการปรับแก้บ่อยครั้งตามความเหมาะสมกับบทบาทนักแสดง

4.2.5 ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า และทรงผม

ฝ่ายออกแบบการแต่งกาย ได้นำรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์อินเดียมาประยุกต์ให้มีความทันสมัยและมีความคล่องตัวในการแสดง โดยการออกแบบโครงสร้างก่อน ต่อมาด้วยสีประจำของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก รวมถึงวัสดุและอุปกรณ์เสริมอื่น ๆ รองเท้า เครื่องประดับของแต่ละตัวละครตามความเหมาะสม มีความสามารถในการแต่งหน้าตัวละครได้สมจริง เช่น หน้ายักษ์ ส่วนตัวละครอื่นที่เป็นมนุษย์ ก็ออกแบบการแต่งหน้า ทรงผมยักษ์จะสวมผมปลอมหยักศก เพื่อเพิ่มบุคลิก ดูน่าเกรงขาม พอแปลงร่างสวย ทรงผมจะจัดแต่งผมให้ตรง ปล่อยยาว มีลูกเล่นคือการใช้ลูกผมมาขดรอบกรอบหน้าเล็กน้อย เพื่อความสวยงาม เช่นเดียวกับสีดา ส่วนตัวละครชาย จัดแต่งทรงผมให้เรียบร้อยไม่ปิดบังใบหน้า

4.2.6 ฝ่ายฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์การแสดง

องค์ประกอบสำคัญของละคร คือ ฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์สำหรับการแสดงด้วย ซึ่งฝ่ายนี้จะทำหน้าที่ออกแบบโดยคำนึงถึงเนื้อเรื่อง เหตุการณ์ การแสดง การเข้าฉาก การใช้แสงไฟ แสงอ่อนหรือแสงแรง บวกกับเรื่องของเสียง ทุกอย่างต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เพื่อให้คนดูรู้สึกถึงความสมจริง เป็นธรรมชาติ ฉากต้องเคลื่อนย้ายได้สะดวก แสงต้องส่องตามอารมณ์ของเนื้อเรื่องในแต่ละช่วง การควบคุมเสียงก็ต้องทดสอบและคอยแก้ปัญหา เสียงเบา – ดัง เกินไป รวมไปถึงการเตรียมอุปกรณ์ประกอบการแสดง ของตัวละครเอก และตัวประกอบ ซึ่งฝ่ายนี้จะมีส่วนช่วยสร้างบรรยากาศรอบตัวให้เข้ากับเนื้อเรื่อง มีผลต่ออารมณ์ของผู้ชม เช่น เมื่อตัวละครมีอารมณ์โกรธ จะใช้สีที่แสดงออกถึงความร้อนแรง เช่น สีแดง สีส้ม เป็นต้น ส่วนเสียงจะช่วยให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงเรื่องราวและมีจินตนาการร่วมมากยิ่งขึ้น

4.2.7 ฝ่ายคุมนักแสดง

ฝ่ายนี้จะคอยประสานนักแสดงเรื่องเวลาการซ้อม ในการซ้อมแต่ละครั้ง ฝ่ายคุมนักแสดงจะต้องแจ้งนักแสดงล่วงหน้า เพื่อเช็คเวลาว่างให้ตรงกัน ถ้าเกิดปัญหาจะต้องแก้ปัญหาให้ได้ แล้วแจ้งผู้ช่วยผู้กำกับหรือผู้กำกับ จะต้องคอยประสานหรือสั่งนักแสดงให้เตรียมบท

ของตัวเองให้พร้อม ในการซ้อมแต่ละครั้ง เพื่อรวดเร็วและประหยัดเวลา ทำให้สามารถซ้อมได้หลายรอบ คอยเช็คคิวนักแสดงเข้าออกในแต่ละฉาก เพื่อสัมพันธ์กันฝ่ายฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์

4.3 เนื้อเรื่องย่อ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ถอดความมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก (รัชกาลที่1) พระราม พระลักษณ์ สีดา ได้ออกมาบำเพ็ญพรตถือศีล ณ ศาลากลางป่า เมื่อถึงเวลาพบค่ำพระรามมาอาบน้ำที่ท่า นางสำมนักขาได้ออกมาเดินเล่นในป่าจนถึงท่าน้ำและได้พบพระราม นางจึงเกิดความหลงรักด้วยรูปร่างหน้าตาของพระรามที่งดงาม นางจึงได้แอบซุ่มมองอยู่ เมื่ออาบน้ำเสร็จพระรามจึงได้เดินกลับศาลานางสำมนักขาก็ชะเง้อมองตามจนลับตา ด้วยความหลงใหลในรูปโฉม ทำให้นางรู้สึกนึกถึงพระรามอยู่ตลอดเวลา และคร่ำครวญใคร่หา นางรอจนสิ้นแสงตะวัน นางเหลือบสายตามองไปเห็นถ้ำจึงเข้าไปพัก แต่ก็ยังคร่ำครวญหาพระรามหวังอยากได้มาเป็นคู่ครอง วันต่อมา เวลาพบค่ำพระรามได้ออกไปอาบน้ำตามเคย นางสำมนักขาพบเข้ายิ่งมองยิ่งหลงรัก คิดอยากจะได้มาเป็นคู่ครอง จึงแปลงกายให้งดงามดั่งนางฟ้ามาหยุดรอที่ริมน้ำ เมื่อพระรามอาบน้ำเสร็จขึ้นจากฝั่งก็ได้เหลือบไปเห็นนางสำมะนักขา จึงคิดสงสัยว่าผู้หญิงผู้ใดมาเดินกลางป่าเพียงผู้เดียว หรือเป็นผีสางนางไม้แปลงกายมาหวังจะทำร้ายตน พระรามจึงเอ่ยถามว่า นางเป็นใครมาจากไหน ชื่ออะไร นางสำนักขาได้ยินพระรามเอ่ยถามจึงตอบไปว่านางชื่อสำมนักขา เป็นน้องของทศกัณฐ์ มีลูกชื่อ กุมภกรรณ ทศกัณฐ์ผู้เป็นพี่ต้องการให้หม่อมฉันสมสู่กับยักษ์ จึงได้หนีออกมากลางป่า คงเป็นบุญของหม่อมฉันที่ได้มาพบกับท่านสมดั่งใจปรารถนา หม่อมฉันจะขออยู่ปรนนิบัติรับใช้พระองค์จนกว่าชีวิตจะหาไม่ พระรามจึงตอบว่า เราเป็นฤๅษีไม่ต้องการคู่ครอง นางจงกลับไปอยู่ในเมืองให้เป็นสุขเถิด เมื่อนางสำมนักขาได้ฟังพระรามพูดจึงไม่พอใจ และตอบกลับพระรามว่า เหตุใดท่านจึงมาตัดรักหม่อมฉันได้ จะเมตตาหม่อมฉันสักหน่อยไม่ได้หรืออย่างไร ถึงจะผิดเพศจะเป็นอะไรไป นางกินนรยังอยู่กับฤๅษีได้ ส่วนหม่อมฉันเองก็เป็นผู้หญิงที่พร้อมจะจงรักภักดีต่อพระองค์ จะขอเป็นทาสรับใช้ด้วยใจสุจริต ร่วมทุกข์ร่วมร้อนร่วมชีวิตและไม่คิดจะกลับไปลงกา พระรามจึงตอบกลับว่าช่างหน้าไม่อาย นางแพศยา ไม่รู้จักรักนวลสงวนตัว กิริยาอัปลักษณ์กว่าหญิงใด มาเข้าซื้อยู่ได้ อีมารยา มึงจงเร่งกลับไปเดี๋ยวนี้ หาไม่มึงอาจบรรลัย หลังจากพระรามพูดเสร็จจึงเดินกลับไปยังศาลา นางสำมนักขาเมื่อได้ยินพระรามปฏิเสธเช่นนั้นก็ไม่พอใจ เพราะความรักทำให้ร้อนรุ่มเหมือนใจจะขาดดิ้น สติไม่อยู่กับเนื้อกับตัวด้วยความหลงใหลนางจึงรีบตามพระรามไป

เมื่อนางเดินตามมาจนถึงศาลาจึงเหลือบไปเห็นสตรีนางหนึ่งนั่งอยู่ในศาลา มีรูปร่างหน้าตาสระสะรวย ผิวพรรณผุดผ่องงามกว่าหญิงอื่นใด แม้สตรีด้วยกันยังหลงใหลในความงามของนาง นี่คงเป็นเหตุให้พระรามตัดรักของหม่อมฉันโดยไม่ใยดี เมื่อเห็นเป็นเช่นนั้นนางสำมนักขาจึงคิดการจะชิงตัวสามีของนางมาเป็นของตนให้จนได้ นางจึงเร่งแปลงกายกลับเป็นยักษ์ดังเดิม แล้วเข้าไป

ทำร้ายทุบตีนางสีดาด้วยความโกรธแค้น ส่วนนางสีดาก็ได้วิ่งหนีด้วยความตกใจ เมื่อพระรามเห็นนางยักษ์เข้ามาทำร้ายภรรยาของตน เมื่อคว้าได้คันธนูสรจึงไล่ตีนางยักษ์ พระลักษณ์ที่นั่งอยู่ในศาลาได้ยินเสียงตึงตังหน้าศาลาจึงออกมาดู เห็นนางยักษ์กำลังไล่ทำร้ายนางสีดา ส่วนพระรามก็ช่วยปกป้องนาง สีดาไม่ให้ถูกทำร้าย เมื่อเห็นดังนั้นด้วยความโกรธและโมโหพระลักษณ์จึงช่วยจับนางยักษ์ไม่ให้ไปทำร้ายนางสีดา ทันใดนั้นจึงคิดขึ้นมาว่าถ้าหากได้ครอบครองทั้งสองพระองค์ นางจะเฝ้าปรนนิบัติรับใช้ให้เหมือนกัน แล้วเหลือบเห็นสีดาที่มีรูปร่างสวยงามกว่าตน จึงยิ่งทำให้โมโหและอยากจะฆ่านางสีดาให้บรรลัย ฝ่ายพระรามพระลักษณ์ด้วยความโมโหก็วิ่งไล่ตีนางยักษ์ พระลักษณ์จึงคว้าพระขรรค์ขึ้นมาขวางกั้นไม่ให้นางสำมนักขาทำร้ายพี่ทั้งสอง แต่นางสำมนักขาก็ยังคงวิ่งไล่ตีนางสีดา พระรามได้หยิบธนูฟาดลงไปโดนนางยักษ์ พระลักษณ์โผนตัวถีบนางสำมนักขาล้มลงพื้นแล้วเหยียบเข้าที่อก และต่อว่านางสำมนักขาไปว่าเหวยอีมารอัปรีย์ มึงนี่สาธารณ์ทรลักษณ์ชั่วช้าอัปลักษณ์บัดสีเหตุใดมาทำเช่นนี้ ไม่กลัวชีวีจะมรณา ถ้ากูฆ่ามึงตายก็เกรงคนจะเอาไปนินทา กูจะไว้ชีวิตมึง แต่จะทำให้สาแก่ใจกูก่อนเมื่อพระลักษณ์พูดจบก็ใช้พระขรรค์ตัดมือ ตัดเท้า จมูก และหู จนขาด แล้วไล่ตีนางยักษ์จนไปไกลจากศาลา นางสำมนักขารู้สึกเจ็บปวดแทบสิ้นชีวิต ครั้นจะไปก็เสียดายจะอยู่ก็กลัวตาย ได้แต่เหลียงมองทั้งสองพระองค์จนกลับถึงกรุงลงกา ด้วยความแค้นนางจึงไปทูลฟ้องทศกัณฐ์และออกกลอุบาย เพื่อให้ทศกัณฐ์ออกทัพจับศึกกับพระราม พระลักษณ์

4.4 บทละคร

การสร้างสรรค์บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้นำเค้าเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 มาปรับใช้ในการแสดงละครเพลง โดยมีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก เพื่อให้การแสดงมีความกระชับได้ใจความ

ฉาก	บทพระราชนิพนธ์	บทละครที่สร้างขึ้นใหม่	หมายเหตุ
1	-	สำมนักขาร้อง : เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น	ผู้สร้างสรรค์ได้นำความแค้นของนางสำมนักขาในตอนสุดท้ายขึ้นมานำเสนอในตอนแรก เพื่อให้การแสดงมีความ

			น่าสนใจน่าติดตาม
2		นักแสดงหมู่มวลออก: เสนา,กุมภกรรณ ,พิเภก หมู่มวลร้อง: ลงกา แดนสุขสันต์ของปวงมาร ลงกา แดนสวรรค์ของปวงมาร ลงกา ร่มเย็นไม่เป็นทุกข์ใด ลงกา มีผู้ครองนครเมืองลงกา มีองค์ทศกัณฐ์จอมราชา ปกป้องปวงมารร่มเย็นเป็นสุขใจ กุมภกรรณ : ศัตรูใดใดไม่กล้ามาแผ้วพาล พวกเราชาวมารมีราชายิ่งใหญ่ ปกครองคุ้มภัยตลอดมา (ทศกัณฐ์ออก*ลดจังหวะช้าลง*) ทั้งหมด : ถวายบังคมจอมราชา ทศกัณฐ์ : ขอบใจ ที่พวกเจ้าจงรักภักดีมา เราจะดูแลให้ดีสัญญา ทั้งไพร่ฟ้าทุกคนไป อุปราชา เหตุการณ์บ้านเมืองเป็นอย่างไร มีเรื่องข้องใจหรือทุกข์ใด ไหนลองว่ามาน้องชาย กุมภกรรณ : ลงกา ชาวมารทุกคนในลงกา ไม่มีทุกข์ภัยมามีฑา เป็นสุขใจทั่วฟ้าทั้งธานี (เจรจา) ทศกัณฐ์ : เราผู้ปกครองนครลงกา ย่อมรู้อยู่แก่ใจ จำบ้านเมืองและไพร่ฟ้าทุกคนมีแต่ความสุข ไม่มีใครได้รับทุกข์เป็นแน่นอน สำมนักขา : มีสิเพค่ะ น้องสาวของพระองค์ไงเพค่ะที่เป็นทุกข์	เป็นฉากเปิดเพื่อเกริ่นก่อนเข้าเรื่องหลัก

		ทศกัณฐ์ : โธ่ สำมนักขาน้องพี่ น้องอย่าได้ทุกข์ใจไปเลย น้องก็รู้ว่าพี่รักน้องกว่าใคร ร้องเพลง(เร็ว) สำมนักขา :ไม่จริง มันไม่จริง พี่ไม่เคยรักฉันจริง ทศกัณฐ์ : พูดจริง พี่พูดจริง พี่รักน้องกว่าใคร สำมนักขา : พี่บอกรักฉัน พี่ฆ่ารักฉัน นี่หรือที่มันเรียกว่าความจริงใจ ร้องเพลง(ช้า) ทศกัณฐ์ : อยากจะขอโทษที่ทำร้าย ที่ทำให้เธอต้องเจ็บช้ำ อยากให้รู้ที่พี่นั้นทำ พี่ไม่ได้ตั้งใจ (เจรจา) สำมนักขา : ไม่เป็นไรเพค่ะท่านพี่ วันนี้ที่น้องมา น้องแค่จะมาขอพระราชทานอนุญาตออกไปประพาสป่าเพค่ะ ทศกัณฐ์ : เอาเถิดน้องหญิง ถ้ามันจะทำให้น้องหญิงสบายใจ พี่ก็จะอนุญาต แล้วถ้าน้องสบายใจเมื่อไหร่ค่อยกลับ สำมนักขา : ขอบพระทัยเพค่ะ	
3	เที่ยวเตร่ตระเวนหาคู่ ดูใครจะต้องตาก็หาไม่ ยิ่งกำหนัดกลัดกลุ้มคลุ้มใจ ก็เหาะข้ามสมุทรไปก็ฤทธา ฯ ครั้นถึงฟากฝั่งสาคร บทจรตามแถวแนวป่า เที่ยวเสาะแสวงทุกแห่งมา จนถึงโคทาวารี ฯ	ร้องเพลง(ช้า) สำมนักขา : เคยหวังจะหยุด หยุดความสุขไว้ หยุดวันที่เคยสุขใจ หยุดไว้นานๆ แต่ยื้อเท่าไหร่ ก็เกินต้านทาน สุดท้ายต้องปล่อยให้พ้นผ่าน ไม่รู้จะต้านอย่างไร ต่อจากนี้ฉันคงตัวคนเดียว จะทุกข์สุข ก็เพียงคนเดียว ไม่มีใครเข้ามาข้างกาย	

		จากนี้ฉันจะขอเริ่มใหม่ จะขอทำตามใจต้องการ จากนี้ฉันจะพบความรักใหม่ตราบนิรันดร์ ลืมเรื่องเลวร้ายในวันนั้นที่ผ่านมา	
4	เมื่อนั้น พระจักรแก้วทรงสวัสดิ์รัศมี ตั้งพรตกองกูณฑ์พิธี โดยเพศโยคีซีไพร เนาในศาลาทิพอาสน์ ซึ่งโกสีย์ประสาทสรรค์ให้ ปราศจากทุกข์โศกโรคภัย ตั้งใจภาวนารักษาฌาน กับพระลักษมณ์นางสีดาโฉมยง สามองค์เป็นสุขเกษมศานต์ ไม่มีศัตรูหมู่มาร จะมาแผ้วพานถึงกุฎี ฯ ครั้นเวลาจวนแจ้งแสงทอง ปักษาเพรียกพร้องอึงมี่ เคยชำระสระสรงวารี ก็เสด็จจรลีลงมา ฯ	(เจรจา) พระราม : สีดาพี่จะออกไปสรงน้ำ น้องจะไปกับพี่หรือไม่ สีดา : เชิญท่านพี่เสด็จก่อนเถิดเพคะ พระราม : ถ้าเช่นนั้นพี่ไปก่อนนะ แล้วพี่จะรีบกลับ สีดา : เพคะ	
5	เมื่อนั้น ฝ่ายนวลนางสำมนักขา แลไปเห็นพระจักรา รูปทรงโสภาอำไพ พินิจพิศทั่วทั้งองค์ มีความพิศวงสงสัย จะว่าพระอิศวรเรืองชัย ก็ไม่มีสังวาลนาคี จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่	สำมนักขา :เอ๊ะ!! นั่นใครกัน ผิวพรรณผุดผ่อง โอ๊ะช่างน่ามอง ติดต้องใจ อุ้ย!!เป็นผู้ชาย ร่างกกายกำยำ โอ้วชั่งถล้ำ รักเขาหมดหัวใจ ยิ่งมองยิ่งรัก ยิ่งมองยิ่งหลง คงห้ามใจไม่อยู่ อยากให้เขามาเคียงคู่อยู่กับเราตลอดไป สำมนักขา : อยู่ในสภาพนี้ คงไม่มีแน่ ไม่ได้ด้วยเล่ห์ ก็ต้องเอาด้วยมนต์ แต่ไม่ได้ด้วยกล	

	จะว่าท้าวหัสนัยน์ ไยจึ่งไม่ทรงวิเชียรจักร จะว่าพระสุริยาวรารักษ์ ก็ชักรถอยู่ในเมฆา ครั้นจะว่าองค์พระจันทร ก็ผิดที่จะจรจากเวหา ชะรอยจักรพรรดิกษัตรา มละสมบัติมาเป็นโยคี ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม รสรักรึงรุมดั่งเพลิงจี่ อกใจไม่เป็นสมประดี อสุรีคลั่งเคลิ้มวิญญาณ ฯ	ก็ต้องได้ด้วยคาถา สำมนักขา : โอมจอมเทวัญ เทวาทั้งหลาย โปรดดลบันดาลให้ร่างกายข้า งามโสภา(หัวเราะชอบใจ)	
6	เมื่อนั้น จึ่งนวลนางสำมนักขา แอบอยู่ที่ริมมรคา เห็นพระยอดฟ้ายาใจ มีความประดิพัทธ์กำหนัดจิต จะใคร่เชยชิดพิสมัย ย่างเยื้องชำเลืองเนตรคลาไคล เข้าไปน้อมเกล้าอัญชุลี ฯ เมื่อนั้น พระภุชพงค์ทรงสวัสดิ์รัศมี ทอดพระเนตรไปเห็นนารี รูปทรงส่งศรีวิไลวรรณ จิ้มลิ้มพริ้มเพราแน่งน้อย แช่มช้อยดั่งอัปสรสวรรค์ พักตร์ละอองผ่องเพียงดวงจันทร์ ทรงธรรม์ฉงนสนเท่ห์ใจ อันในหิมวาป่าเปลี่ยว หญิงเดียวไม่อาจมาได้ หรือนางนาคาสุราลุย	ร้องเพลง สำมนักขา :ช้าก่อนเพคะพระมุนี จะรีบเดินหนีข้าไปไหน พระราม : เอ๊ะ!! สีกานี้ลูกเต้าเหล่าใคร ใยมาอยู่ในป่า สำมนักขา : ฉันนี้ชื่อสำมนักขา เป็นน้องสาว เจ้าลงกา นามว่าทศกัณฐ์ ถูกบังคับให้แต่งงานกับพวกกุมภัณฑ์ รับ ไม่ได้เลยต้องหนีมา คงเป็นบุพเพนำพาให้ข้าพบท่าน อยากจะขอ อยู่ด้วยกัน ไม่รู้ว่าท่านจะว่าไหม พระราม : ไม่ได้ สำมนักขา : ทำไม พระราม : มันไม่สมควร เจ้าเป็นสตรี เราเป็น ผู้มีศีล จะรักกันฉันอยู่กิน มันไม่สมควร สำมนักขา : อุ้ย!! อย่าด่วนตัดสินไป ฤๅษีมีเมียมากมายถมเถ พระราม : เอ้!! ควรไว้เนื้อไว้ตัว สำมนักขา : ไม่เห็นเป็นไรแค่อยากมีผัว	

	ยักขิณีผีไพรมารยา หากแสร้งแปลงกายอุบายกล จะประจญพรตกูกระมังหนา ยิ่งพิศยิ่งคิดสงกา ผ่านฟ้าจึ่งกล่าววาที เจ้านี้นามกรชื่อใด บ้านเมืองอยู่ไหนนะโฉมศรี มาไยแต่ผู้เดียวนี้ ในที่อรัญกันดาร ฯ เมื่อนั้น นางสำมนักขายอดสงสาร ฟังเสียงฟังรสพจมาน ปานอมฤตฟ้ายาใจ ซาบซ่านทุกขุมโลมา ชายตาค้อนคมประนมไหว้ ข้าชื่อสำมนักขาทรามวัย เป็นน้องท่านไททศกัณฐ์ ได้ผ่านลงการาชฐาน สนุกปานแดนดาวดึงส์สวรรค์ อันตัวของข้านี้ร่วมครรภ์ กุมภัณฑ์ถนอมดั่งดวงตา บัดนี้จะให้มีคู่ สมสู่ด้วยวงศ์ยักษา น้องไม่จงใจเจตนา จึ่งหนีออกมาพนาลี บุญนำมาพบพระทรงฤทธิ์ สมคิดข้าบาทบทศรี จะขออยู่ปรนนิบัติในกุฎี ไปกว่าชีวีจะวายปราณ ฯ เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ	พระราม : พูดจาน่ากลัว ต่ำช้า รีบกลับไป อย่าตามมา เราไม่คบค้า ผู้หญิงไร้ยางอาย	

	ได้ฟังวาจานางมาร ผ่านฟ้าจึงตรัสตอบไป ดูกรน้องเท้าทศพักตร์ สุริย์วงศ์พงศ์ยักษ์สูงใหญ่ ว่าไยฉะนี้อรไท ผิดเพศวิสัยอย่าเจรจา ตัวเราทรงพรตเป็นฤๅษี อย่างนี้มิได้ปราถนา จงเร่งกลับไปพารา ให้เป็นผาสุกสถาวร ฯ เมื่อนั้น นางสำมนักขาดวงสมร ได้ฟังบัญชาพระภูธร ทำทีค้อนคมแล้งตอบไป อนิจจาควรหรือพระทรงลักษณ์ มาสลัดตัดรักน้องได้ จงเมตตาข้าบ้างอย่าสูญใจ ถึงผิดเพศวิสัยเป็นไรมี อันการภิรมย์สมสู่ นางกินนรก็อยู่กับฤๅษี ฝ่ายข้าก็เป็นสตรี จงรักภักดีพระทรงฤทธิ์ จะขออยู่เป็นโยมภูวนาถ สนองบาทด้วยใจสุจริต ร่วมทุกข์ร่วมร้อนร่วมชีวิต ไม่คิดกลับไปพารา ฯ เมื่อนั้น พระหริรักษ์จักรแก้วนาถา ได้ฟังจึ่งตอบวาจา ว่าไยฉะนี้ไม่มีอาย นี่เนื้อเพศยาทรลักษณ์		

	อัปลักษณ์กว่าหญิงทั้งหลาย มายักเย้าเช้าวี้กระแหย่งชาย อีแสนร้ายมารยาอาธรรม์ เร่งเร็วมึงเร่งกลับไป หาไม่จะม้วนอาสัญ ตรัสแล้วเสด็จจรจรัล ไปยังอารัญกุฎี ฯ เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี ฟังพระด่าว่าพาที ดั่งวารีทิพมาเจือใจ ยิ่งแสนสวาทกลุ้มรุมรัก จะถือคำหนักก็หาไม่ ชะแง้แลตามเสด็จไป ฤทัยด่าวดิ้นพันทวี ให้มืดมนสุดทนการสวาท ดั่งใจจะขาดลงกับที่ สติไม่เป็นประสมดี ก็รีบจรลีตามมา ฯ		
7	ครั้นถึงศาลาพนาเวศ สอดส่ายนัยน์เนตรชะแง้หา จึ่งเห็นองค์อัครชายา ทรงโฉมโสภาวิลัยลักษณ์ อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์ งามล้ำนารีในไตรจักร มีสิริวิลาสประหลาดนัก ผิวพักตร์ผ่องเพียงจันทร สตรีเหมือนกันยังพิศวง ตะลึงหลงด้วยความสโมสร นี่หรือพระยอดฟ้ามิอาวรณ์ ตัดรอนกูเสียไม่อาลัย	ร้องเพลง สำมนักขา : ไหนว่าถือศีล นางเฉิดฉินนี่เป็นใคร พระราม : เธอก็คือเมียฉันไง สีดา : บอกมาเธอนั่นคือใคร สำมนักขา : ฉันก็คือเมีย พึ่งได้เสียจึง สีดา : อะไรกันองค์รามา พระราม : โปรดเถิดสีดาอย่าฟัง สำมนักขา : ในวันนี้ฉันจะต้องทวงคืน ไม่มีวันที่พวกแกจะรื่นรมย์ได้สุขสมต่อไป(สีดา ไม่มีวัน)	

	จำเป็นจะมล้างชีวัน ชิงเอาผัวมันให้จงได้ คิดแล้วสำแดงฤทธิไกร กลับไปเป็นรูปอสุรี ฯ ขบเขี้ยวเคี้ยวฟันสนั่นก้อง สองตาดั่งเพลงจำรัสศรี เข้าในอรัญกุฎี ไล่หยิกข่วนตีนางนงคราญ ฯ เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดสงสาร ตกใจวิ่งหนีนางมาร ปิ้มปานชีวันจะบรรลัย ฯ หน้าซีดตัวสั่นขวัญหาย วุ่นวายหาสมประดีไม่ ร้องตรีดหวีดหวาดึงไป ภูวไนยจงช่วยชีวี ฯ	สีดา : หากว่าเธอนั้นเข้ามาพรากไป เปรียบดังเธอนั้นเดินมาเหยียบใจฉัน ฉันไม่ยอม สำมนักขา : (ฉันจะทำ เตรียมใจไว้) แกต้องตาย ถ้าไม่ยอม พระราม,สีดา : เชิญไป ไปให้พ้นเราเสีย เชิญไป ไปให้พ้นจากที่นี่ (ไม่ไป) เชิญไป ไปอยู่ในที่ที่สมควร พระราม : เชิญไปเชิญกลับบ้านเมืองไป เชิญไป ขอให้ไปพบรักใหม่ เจอใคร ใครสักคนที่ต้องการ สำมนักขา : จะไม่ไปไหน มึงตาย (ชี้สีดา)	
8	เมื่อนั้น พระลักศมณ์สุริย์วงศ์รังสรรค์ อยู่ในศาลาอารัญ ได้ยินเสียงสนั่นเป็นโกลา แลเห็นยักษีไล่พี่นาง พระเชษฐากั้นกางขวางหน้า พระองค์กริ้วโกรธโกรธา ออกมาไล่จับอสุรี ฯ ฯ 4 คำ ฯ เชิด เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี เหลือบไปเห็นน้องพระจักรี มีโฉมเลิศลักษณ์อำไพ นวลละอองดั่งทองนพมาศ เสียวสวาทพูนเพิ่มพิสมัย	(พระลักษณ์ออกเจอสำมนักขา) ร้องเพลง สำมนักขา : เอ๊ะ นั่นใครกัน ดูผิวทองผ่องผุด โอ๊ะ เป็นมนุษย์ สุดห้ามใจ (พระลักษณ์ เกิดอะไรพระเจ้าพี่) อุ๊ย เป็นน้องชาย ร่างกายกำยำ (พระราม นางเข้ามาไล่ตบสีดาแย่งพี่) โอ้ว ยิ่งถล่ำ เพราะช้ำรักจากพี่ชาย ยิ่งมองยิ่งรัก ยิ่งมองยิ่งหลง คงห้ามใจทัน อยากให้เขาอยู่กับฉัน จะได้สุขสันต์ตลอดไป ร้องเพลง พระลักษณ์ : รีบไป ถ้าไม่ไปข้านี้จะฆ่าให้ตาย	

	งวยงงหลงแลตะลึงไป อรไทลืมองค์พระรามา พิศพระหริวงศ์ทรงจักร ก็ลืมแลพระลักษณ์กนิษฐา ทั้งสองแม้นได้ภิรมยา จะบำรุงเสน่หาให้เหมือนกัน ครั้นเห็นสีดางามกว่าตัว ก็เก่าหัวกริ้วโกรธมือสั่น โผนทะยานไล่ลุกบุกบัน จะฆ่าชีวันนางเทวี ฯ เมื่อนั้น สองพระองค์ทรงสวัสดิ์รัศมี กริ้วโกรธพิโรธคืออัคคี เข้าไล่ราวีอสุรา ฯ พระลักษมณ์กวัดแกว่งจะแสงขรรค์ ออกกั้นสกัดขวางหน้า องค์พระหริรักษ์ศักดา เงื้อง่ามหาธนูทรง ฯ ฝ่ายสำมนักขายิ่งบ้าใจ ไล่ตีสีดานวลหง องค์พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์ หวดลงต้องกายอสุรี พระลักษมณ์ผาดโผนโจนมา ถีบต้องอสุรายักษี หันเหเซไปทันที ล้มลงเหนือที่สุธาธาร แล้วโจนขึ้นเหยียบอกไว้ แกว่งพระขรรค์ชัยฉายฉาน จึ่งมีสีหนาทบัญชาการ	สำมนักขา :พูดจาน่าเกียจ ฆ่ากันพูดมาได้อย่างไร พระลักษณ์ : พูดจริงรีบกลับ (สำมนักขา ไม่กลับ) แกก็คงต้องตาย สำมนักขา : ก็ลองดูสิ ดูกันว่าใครจะตาย พระลักษณ์ : ยักษ์มารร้ายกาจ ไม่มีใครเขาต้องการเธอ สำมนักขา : คุณไม่รู้หรือไง ว่ายักษ์ก็มีหัวใจเหมือนกัน พระลักษณ์ : ถอยไป รีบไป เดี๋ยวจะหาว่าเรานั้นไม่เตือน สำมนักขา : น่ารังเกียจใช่มั้ย รักไม่ลงใช่มั้ย จะฆ่าเราใช่มั้ย ถ้างั้นลองเข้ามา พึ่งรู้เหมือนกัน สันดานของคนโหดร้ายไม่มีหัวใจ ดนตรี(เร็ว) (พระลักษณ์และสำมนักขาเข้ารบกัน) (สุดท้ายพลาดโดนตัดมือตัดเท้าตัดจมูกและหู) ร้องเพลง สำมนักขา : มากไป ทำกันถึงขนาดนี้ มากไป เพียงแค่ฉันรักใครสักคน เสียใจ มันเกินไปต้องเสียตีน สิ้นมือ จงฟัง ฉันขออาฆาตไว้ จากนี้ แกจะไม่มีสุข จงทุกข์ใจเพราะคนรักของแก จากนี้และตลอดไป	

	ว่าเหวยอีมารอัปรีย์ มึงนี้สาธารทรลักษณ์ ชั่วช้าอัปลักษณ์บัดสี เหตุใดมาทำเช่นนี้ ไม่กลัวชีวีจะมรณา ฯ ครั้นว่าจะฆ่าให้มึงตาย โลกจะยินร้ายไปภายหน้า กูนี้จะไว้ชีวา แต่จะทำให้สาน้ำใจ ว่าพลางตัดกรรอนบาท ทั้งจมูกหูขาดเลือดไหล แล้วไล่ตีซ้ำกระหน่ำไป จนไกลอรัญกุฎี ฯ		
9	เมื่อนั้น นางสำมนักขายักษี เจ็บปวดชอกช้ำทั้งอินทรีย์ อสุรีเพียงสิ้นชีวัน จะไปก็เสียดายสุดรู้ จะอยู่ก็กลัวจะอาสัญ วิ่งพลางเหลียวดูพระทรงธรรม์ จนถึงโรมคัลพารา ฯ	สำมนักขา : Aเจ็บปวดเหลือเกินทั้งใจและกาย เจ็บเจียนตายใครจะรู้บ้าง แต่เพราะรักเขา จนทำให้ใจเราหลงทาง เดินอ้างว้างมืดหม่น Bผิดมากไหม ที่ฉันรักใครสักคน เหตุและผลมันสมควรแล้วใช่ไหม ที่ความรักมากมายต้องถูกทำลาย ทำร้ายหัวใจเจ็บปวดเหลือเกิน ท่อนรับ 1 : เจ็บจนไม่ไหวเจ็บกายนั้นไม่เท่าไหร่ แต่เจ็บใจเจ็บนี้มันเจ็บเหลือทน ยากเกินจะผ่านพ้น ยากเกินจะทนต่อไป เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น เพลงเร็ว ท่อนรับ 2 : แค้น ความรักของฉันต้องถูกทำลาย ชีวิตของฉันต้องเจ็บและอาย แกมันต้องตาย ต้องตายสิดา จำไว้ แค้น ความแค้นครั้งนี้ต้องพึ่งพี่ชาย ลอบลัก	

		เอาไว้ในวังชั้นใน แกต้องอาย ต้องอาย ผู้ชาย ต้องตายเท่านั้น จะขอแช่งแก จะขออาฆาต เอาไว้ชั่วกัลป์ ให้แกทุกข์ทน ให้แกต้องเจ็บ และทรมาน ไฟแค้นจงแผด จงเผาให้ตก นรกโลกัลป์ จนขาดใจ	

ผู้สร้างสรรค์นำบทละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 ประจำปีการศึกษา 2563 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่ผู้สร้างสรรค์เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา นำมาปรับปรุงแก้ไข บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก จากเดิมใช้เวลาในการแสดงประมาณ 1.20 นาที โดยมีฉากทั้งหมด 10 ฉาก มีตัวละครหลักทั้งหมด 6 ตัวละคร ได้แก่ นางสำมนักขา ทศกัณฐ์ กุมภกัณฑ์ พระราม พระลักษณ์ และนางสีดา ใช้เพลงในการแสดงทั้งหมด 17 เพลง มีบทพากย์เจรจาทั้งหมด 4 บท ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาปรับปรุงให้เหลือเพียง 6 ฉาก ใช้เวลาการแสดงเพียง 20 นาที มีเนื้อหาดังนี้

การแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

<u>ฉากที่1</u>

ดนตรี~(เพลงเปิดเรื่อง)หยุดร้องจากในม่าน

สำมนักขาร้อง : เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น

<u>ฉากที่2 ท้องพระโรงกรุงลงกา</u>

ดนตรี~(เพลงเร็วสนุกสนานรื่นเริง)

นักแสดงหมู่มวลออก - เสนา / กุมภกรรณ / พิเภก

หมู่มวลร้อง : ลงกา แดนสุขสันต์ของปวงมาร ลงกา แดนสวรรค์ของปวงมาร
ลงกา ร่มเย็นไม่เป็นทุกข์ใด
ลงกา มีผู้ครองนครเมืองลงกา มีองค์ทศกัณฐ์จอมราชา
ปกป้องปวงมารร่มเย็นเป็นสุขใจ

กุมภกรรณ : ศัตรูใดใดไม่กล้ามาแผ้วพาล พวกเราชาวมารมีราชายิ่งใหญ่
ปกครองคุ้มภัยตลอดมา

(ทศกัณฐ์ออก*ลดจังหวะช้าลง*)

ทั้งหมด : ถวายบังคมจอมราชา

ทศกัณฐ์ : ขอบใจ ที่พวกเจ้าจงรักภักดีมา เราจะดูแลให้ดีสัญญา
ทั้งไพร่ฟ้าทุกคนไป
อุปราชา เหตุการณ์บ้านเมืองเป็นอย่างไร มีเรื่องข้องใจหรือทุกข์ใด
ไหนลองว่ามาน้องชาย

กุมภกรรณ : ลงกา ชาวมารทุกคนในลงกา ไม่มีทุกข์ภัยมามีฑา
เป็นสุขใจทั่วฟ้าทั้งธานี

~ เจรจา ~

ทศกัณฐ์ : (เสียงหัวเราะทศกัณฐ์) (สำมนักขาออก)
เราผู้ปกครองนครลงกา ย่อมรู้อยู่แก่ใจ จำบ้านเมืองและไพร่ฟ้าทุกคนมีแต่ความสุข ไม่มีใครได้รับทุกข์เป็นแน่นอน

สำมนักขา : มีสิเพค่ะ น้องสาวของพระองค์ไงเพค่ะที่เป็นทุกข์

ทศกัณฐ์ : โธ่ สำมนักขาน้องพี่ น้องอย่าได้ทุกข์ใจไปเลย น้องก็รู้ว่าพี่รักน้องกว่าใคร

ร้องเพลง(เร็ว)

สำมนักขา : ไม่จริง มันไม่จริง พี่ไม่เคยรักฉันจริง

ทศกัณฐ์ : พูดจริง พี่พูดจริง พี่รักน้องกว่าใคร

สำมนักขา : พี่บอกรักฉัน พี่ฆ่ารักฉัน นี่หรือที่มันเรียกว่าความจริงใจ

ร้องเพลง(ช้า)

ทศกัณฐ์ : อยากจะขอโทษที่ทำร้าย ที่ทำให้เธอต้องเจ็บช้ำ
อยากให้รู้ที่พี่นั้นทำ พี่ไม่ได้ตั้งใจ

~เจรจา~

สำมนักขา : ไม่เป็นไรเพค่ะท่านพี่ วันนี้ที่น้องมา น้องแค่จะมาขอพระราชทานอนุญาตออกไปประพาสป่าเพค่ะ

ทศกัณฐ์ : เอาเถิดน้องหญิง ถ้ามันจะทำให้น้องหญิงสบายใจ พี่ก็จะอนุญาต แล้วถ้าน้องสบายใจเมื่อไหร่ค่อยกลับ

สำมนักขา : ขอบพระทัยเพค่ะ

(ทศกัณฐ์และทั้งหมดเดินเข้า)

ร้องเพลง(ช้า)

สำมนักขา : เคยหวังจะหยุด หยุดความสุขไว้ หยุดวันที่เคยสุขใจ หยุดไว้นาน ๆ
แต่ยื้อเท่าไหร่ ก็เกินต้านทาน สุดท้ายต้องปล่อยให้พ้นผ่าน
ไม่รู้จะต้านอย่างไร

ต่อจากนี้ฉันคงตัวคนเดียว จะทุกข์สุข ก็เพียงคนเดียว ไม่มีใครเข้ามาข้างกาย

จากนี้ฉันจะขอเริ่มใหม่ จะขอทำตามใจต้องการ

จากนี้ฉันจะพบความรักใหม่ตราบนิรันดร์ ลืมเรื่องเลวร้ายในวันนั้นที่ผ่านมา

~สำมนักขาเดินป่า~

(พระราม พระลักษณ์ สีดาออก)

****ออกพร้อมฉากอาศรมในทำนองเพลง****

~เจรจา~

พระราม : สีดาพี่จะออกไปสรงน้ำ น้องจะไปกับพี่หรือไม่

สีดา : เชิญท่านพี่เสด็จก่อนเถิดเพคะ

พระราม : ถ้าเช่นนั้นพี่ไปก่อนนะ แล้วพี่จะรีบกลับ

สีดา : เพคะ

(พระรามเข้าโรง สีดาและพระลักษณ์ขึ้นอาศรม)

~ฉากป่า~

(สำมนักขาเดินออก*ร้องฮัมเพลงเด็ดดอกไม้ดมแล้วเข้าโรง)

(พระรามเดินออกลงสรงสักพัก) (สำมนักขาออก*ฮัมเพลงแล้วเห็นพระราม)

ร้องเพลง

สำมนักขา : เอ๊ะ!! นั่นใครกัน ผิวพรรณผุดผ่อง โอ๊ะช่างน่ามอง ติดต้องใจ

อุ้ย!!เป็นผู้ชาย ร่างกกายกำยำ โอ้วชั่งถล่ำ รักเขาหมดหัวใจ

ยิ่งมองยิ่งรัก ยิ่งมองยิ่งหลง คงห้ามใจไม่อยู่ อยากให้เขามาเคียงคู่อยู่กับเราตลอดไป

(พระรามเดินเข้าโรง)

สำมนักขา : อยู่ในสภาพนี้ คงไม่มีแน่ ไม่ได้ด้วยเล่ห์ ก็ต้องเอาด้วยมนต์ แต่ไม่ได้ด้วยกล ก็ต้องได้ด้วยคาถา

สำมนักขา : โอมจอมเทวัญ เทวาทั้งหลาย โปรดดลบันดาลให้ร่างกายข้างามโสภา(หัวเราะชอบใจ)

(เดินตามพระรามเข้าโรง) (พระรามออกขวา สำมนักขาตามออก)

ร้องเพลง

สำมนักขา : ช้าก่อนเพคะพระมุนี จะรีบเดินหนีข้าไปไหน

พระราม : เอ๊ะ!! สีกานี้ลูกเต้าเหล่าใคร ใยมาอยู่ในป่า

สำมนักขา : ฉันนี้ชื่อสำมนักขา เป็นน้องสาวเจ้าลงกา นามว่าทศกัณฐ์
ถูกบังคับให้แต่งงานกับพวกกุมภัณฑ์ รับไม่ได้เลยต้องหนีมา
คงเป็นบุพเพนำพาให้ข้าพบท่าน อยากจะขออยู่ด้วยกัน ไม่รู้ว่าท่านจะว่าไหม

พระราม : ไม่ได้

สำมนักขา : ทำไม

พระราม : มันไม่สมควร เจ้าเป็นสตรี เราเป็นผู้มีศีล จะรักกันฉันอยู่กิน มันไม่สมควร

สำมนักขา : อุ้ย!! อย่าด่วนตัดสินไป ฤๅษีมีเมียมากมายถมเถ

พระราม : เอ้!! ควรไว้เนื้อไว้ตัว

สำมนักขา : ไม่เห็นเป็นไรแค่อยากมีผัว

พระราม : พูดจาน่ากลัว ต่ำช้า รีบกลับไป อย่าตามมา
เราไม่คบค้า ผู้หญิงไร้ยางอาย

ดนตรี(เร็ว)

(พระรามวิ่งหนี สำมนักขาตาม)

(ฉากอาศรมออก สีดานั่งอยู่บนอาศรม พระรามกลับมาถึงอาศรมเข้าหาสีดา)

(นางแปลงตามออกมาร้องเพลง)

ร้องเพลง

สำมนักขา : ไหนว่าถือศีล นางเฉิดฉินนี่เป็นใคร

พระราม : เธอก็คือเมียฉันไง

สีดา : บอกมาเธอนั่นคือใคร

สำมนักขา : ฉันก็คือเมีย พึ่งได้เสียจึงตามมา (สีดา มันไม่จริงใช่มั้ย)

สีดา : อะไรกันองค์รามา

พระราม : โปรดเถิดสีดาอย่าฟัง

สำมนักขา : ในวันนี้ฉันจะต้องทวงคืน ไม่มีวันที่พวกแกจะรื่นรมย์ได้สุขสมต่อไป

(สีดา ไม่มีวัน)

สีดา : หากว่าเธอนั้นเข้ามาพรากไป เปรียบดังเธอนั้นเดินมาเหยียบใจฉัน ฉันไม่ยอม

สำมนักขา : (ฉันจะทำ เตรียมใจไว้) แกต้องตาย ถ้าไม่ยอม

พระราม / สีดา : เชิญไป ไปให้พ้นเราเสีย (ไม่ไป) เชิญไป ไปให้พ้นจากที่นี่ (ไม่ไป)
เชิญไป ไปอยู่ในที่ที่สมควร

พระราม : เชิญไปเชิญกลับบ้านเมืองไป (ไม่ไป) เชิญไป ขอให้ไปพบรักใหม่
เจอใคร ใครสักคนที่ต้องการ

สำมนักขา : จะไม่ไปไหน มึงตาย (ชี้สีดา)

ดนตรี (เร็ว)

(สำมนักขา ไล่ตบนางสีดา)

(สีดา ร้องตะโกน ช่วยข้าด้วย) (พระรามเข้าช่วย ตบสำมนักขา)

สำมนักขา : โอมจอมเทวัญ เทวาทั้งหลาย โปรดดลบันดาลให้ ร่างกายข้า กลับเป็นดังเดิม (หัวเราะสะใจ เปลี่ยนร่างคืนเป็นนางยักษ์)

(พระลักษณ์ออกเจอสำมนักขา)

ร้องเพลง

สำมนักขา : เอ๊ะ นั่นใครกัน ดูผิวทองผ่องผุด
โอ๊ะ เป็นมนุษย์ สุดห้ามใจ **(พระลักษณ์ เกิดอะไรพระเจ้าพี่)**
อุ๊ย เป็นน้องชาย ร่างกายกำยำ **(พระราม นางเข้ามาไล่ตบสีดา แย่งพี่)**
โอ้ว ยิ่งถล่ำ เพราะช้ำรักจากพี่ชาย
ยิ่งมองยิ่งรัก ยิ่งมองยิ่งหลง คงห้ามใจทัน
อยากให้เขาอยู่กับฉัน จะได้สุขสันต์ตลอดไป

ร้องเพลง

พระลักษณ์ : รีบไป ถ้าไม่ไปข้านี้จะฆ่าให้ตาย
สำมนักขา : พูดจาน่าเกียจ ฆ่ากันพูดมาได้อย่างไร
พระลักษณ์ : พูดจริงรีบกลับ **(สำมนักขา ไม่กลับ)** แกก็คงต้องตาย
สำมนักขา : ก็ลองดูสิ ดูกันว่าใครจะตาย
พระลักษณ์ : ยักษ์มารร้ายกาจ ไม่มีใครเขาต้องการเธอ
สำมนักขา : คุณไม่รู้หรือไง ว่ายักษ์ก็มีหัวใจเหมือนกัน
พระลักษณ์ : ถอยไป รีบไป เดี๋ยวจะหาว่าเรานั้นไม่เตือน
สำมนักขา : น่ารังเกียจใช่มั้ย รักไม่ลงใช่มั้ย
จะฆ่าเราใช่มั้ย ถ้างั้นลองเข้ามา
พึ่งรู้เหมือนกัน สันดานของคนโหดร้ายไม่มีหัวใจ

ดนตรี (เร็ว)

(พระลักษณ์และสำมนักขาเข้ารบกัน) (สุดท้ายพลาดโดนตัดมือตัดเท้าตัดจมูกและหู)

ร้องเพลง

สำมนักขา : มากไป ทำกันถึงขนาดนี้ มากไป เพียงแค่ฉันรักใครสักคน
เสียใจ มันเกินไปต้องเสียตืน สิ้นมือ
จงฟัง ฉันขออาฆาตไว้ จากนี้ แกจะไม่มีสุข

จงทุกข์ใจเพราะคนรักของแก จากนี้และตลอดไป

(สำมนักขาเดินหายเข้าโรง)

(พระราม พระลักษณ์ สีดา เดินขึ้นอาศรม) (ฉากป่า สำมนักขาออก)

ร้องเพลง

สำมนักขา : A เจ็บปวดเหลือเกินทั้งใจและกาย เจ็บเจียนตายใครจะรู้บ้าง
แต่เพราะรักเขาจนทำให้ใจเราหลงทาง เดินอ้างว้างมืดหม่น
B ผิดมากไหม ที่ฉันรักใครสักคน เหตุและผลมันสมควรแล้วใช่ไหม
ที่ความรักมากมายต้องถูกทำลาย ทำร้ายหัวใจเจ็บปวดเหลือเกิน

ท่อนรับ 1 : เจ็บจนไม่ไหวเจ็บกายนั้นไม่เท่าไหร่ แต่เจ็บใจเจ็บนี้มันเจ็บเหลือทน
ยากเกินจะผ่านพ้น ยากเกินจะทนต่อไป
เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น

เพลงเร็ว

ท่อนรับ 2 : แค้น ความรักของฉันต้องถูกทำลาย ชีวิตของฉันต้องเจ็บและอาย
แกมันต้องตาย ต้องตายสีดา จำไว้
แค้น ความแค้นครั้งนี้ต้องพึ่งพี่ชาย ลอมลักเอาไว้ในวังชั้นใน
แกต้องอาย ต้องอาย ผู้ชายต้องตายเท่านั้น
จะขอแช่งแก จะขออาฆาต เอาไว้ชั่วกัลป์
ให้แกทุกข์ทน ให้แกต้องเจ็บ และทรมาน
ไฟแค้นจงแผด จงเผาให้ตกนรกโลกัลป์ จนขาดใจ

(ไฟดับม่านปิด)

จบการแสดง

ครั้งที่ 2 ได้ปรับปรุงแก้ไขบทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เนื่องจากมีกำหนดเวลาที่สั้นลงเหลือเพียง 20 นาที จึงได้ตัดทอนฉากลงให้เหลือเพียง 6 ฉาก โดยตัดฉากที่ 2, 3, 6 และ 7 ในการสร้างบทละครครั้งที่ 1 และได้ตัดตัวละครหลักในเรื่องได้แก่ กุมภกัณฑ์ ออกเหลือเพียง 5 ตัวละคร ได้แก่ นางสำมนักขา ทศกัณฐ์ พระราม พระลักษณ์ และนางสีดา ใช้เพลงทั้งหมด 10 เพลง ไม่มีบทพากย์เจรจาที่ตายตัว จะเป็นการเจรจาสอดแทรกเข้าไปในช่องว่างระหว่างเพลงเท่านั้น ในการสร้างบทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ในครั้งที่ 2 มีเนื้อหา ดังนี้

การแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

ตารางที่ 1 บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ฉากที่	บท	ม่าน	ดนตรี	แสง	ฉาก
ฉากที่1	สำมนักขาร้อง : เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น	ม่านปิด	เพลงเปิดเรื่อง	-	-
ฉากที่2	<u>นักแสดงหมู่มวลออก = เสนา</u> หมู่มวลร้อง : ลงกา แดนสุขสันต์ของปวงมาร ลงกา แดนสวรรค์ของปวงมาร ลงกา ร่มเย็นไม่เป็นทุกข์ใด ลงกา มีผู้ครองนครเมืองลงกา มีองค์ทศกัณฐ์จอมราชา ปกป้องปวงมารร่มเย็นเป็นสุขใจ ศัตรูใดใดไม่กล้ามาแผ้วพาล พวกเราชาวมารมีราชายิ่งใหญ่ ดูแลปกครองคุ้มภัยตลอดมา	ม่านเปิด	เพลงเร็วสนุกสนาน	ไฟสีน้ำเงินสลับกับมูฟวิ่งเฮด	ท้องพระโรงกรุงลงกา
	สำมนักขาร้อง : เคยหวังจะหยุด หยุดความสุขไว้ หยุดวันที่เคยสุขใจ หยุดไว้นาน ๆ แต่ยื้อเท่าไหร่ ก็เกินต้านทาน	สำมนักขาออกหน้าม่าน	เพลงช้า	โฟโล่จับสำมนักขา	
	สุดท้ายต้องปล่อยให้พ้นผ่าน ไม่รู้จะต้านอย่างไร ต่อจากนี้ฉันคงตัวคนเดียว จะทุกข์สุข ก็เพียงคนเดียว ไม่มีใครเข้ามาข้างกาย	ม่านปิด (เมื่อถึงคำที่ขีดเส้นใต้)			
ฉากที่	**บท**	**ม่าน**	**ดนตรี**	**แสง**	**ฉาก**
	จากนี้ฉันจะขอเริ่มใหม่ จะขอทำตามใจต้องการ จากนี้ฉันจะพบความรักใหม่ตราบนิรันดร์ ลืมเรื่องเลวร้ายในวันนั้นที่ผ่านมา				
ฉากที่3	(พระราม พระลักษณ์ สีดาออก) เจรจา พระราม : สีดาพี่จะออกไปสรงน้ำ น้องจะไปกับ	ม่านเปิด		ไฟที่อาศรม สีส้ม(ฝั่ง	ทั้ง3 ออกพร้อมฉาก

	พี่หรือไม่ สีดา : เชิญท่านพี่เสด็จก่อนเถิดเพคะ พระราม : ถ้าเช่นนั้นพี่ไปก่อนนะ แล้วพี่จะรีบกลับ สีดา : เพคะ (พระรามเข้าโรง สีดาและพระลักษณ์ขึ้นอาศรม)	พระรามเดินมาด้านหน้าแล้วม่านจึงปิด		ขวา) ไฟที่ต้นไม้สีน้ำเงิน (ฝั่งซ้าย)	อาศรมในทำนองเพลง
	(สำมนักขาเดินออก*ร้องฮัมเพลงเด็ดดอกไม้ดมแล้วเข้าโรง) (พระรามเดินออกลงสรงสักพัก) (สำมนักขาออก*ฮัมเพลงแล้วเห็นพระราม)	ม่านเปิด		สำมนักขาจะแปลงใช้สโม้กเยอะๆ ใช้ไฟกระพริบสีขาว	ฉากป่า
ฉากที่4	พระราม : เอ๊ะ!! สีกานี้ ลูกเต้าเหล่าใคร ใยมา อยู่ในป่า สำมนักขา : ฉันนี้ชื่อสำมนักขา เป็นน้องสาวเจ้าลงกา นามว่าทศกัณฐ์ ถูกบังคับให้แต่งงานกับพวกกุมภัณฑ์ รับไม่ได้เลยต้องหนีมา คงเป็นบุพเพนำพาให้ข้าพบท่าน อยากจะขออยู่ด้วยกัน ไม่รู้ว่าท่านจะว่าไหม พระราม : ไม่ได้ สำมนักขา : ทำไม พระราม : มันไม่สมควร เจ้าเป็นสตรี เราเป็นผู้มีศีล จะรักกันฉันอยู่กินมันไม่สมควร			- สำนักขาเดินออกมาโฟโล่จับ - เมื่อเห็นพระรามโฟโล่จับที่พระราม (จับทั้ง 2)	ฉากน้ำตก
	สำมนักขา : อุ้ย!! อย่าด่วนตัดสินไป ฤๅษีมีเมียมากมายถมเถ พระราม : เอ้!! ควรไว้เนื้อไว้ตัว สำมนักขา : ไม่เห็นเป็นไรแค่อยากมีผัว พระราม : พูดจาน่ากลัว ต่ำช้า รีบกลับไป อย่าตามมา เราไม่คบค้าผู้ หญิงไร้ยางอาย	ทั้ง 2 เดินมาหน้าม่านแล้วจึงปิดม่าน	ดนตรีเร็ว		

ฉากที่	บท	ม่าน	ดนตรี	แสง	ฉาก
ฉากที่5	(นางแปลงตามออกมาร้องเพลง) ร้องเพลง สำมนักขา : ไหนว่าถือศีล นางเฉิดฉินนี่เป็นใคร พระราม : เธอก็คือเมียฉันไง สีดา : บอกมาเธอนั่นคือใคร สำมนักขา : ฉันก็คือเมีย พึ่งได้เสียจึงตามมา (สีดา มันไม่จริงใช่มั้ย) สีดา : อะไรกันองค์รามา พระราม : โปรดเถิดสีดาอย่าฟัง สำมนักขา : ในวันนี้ฉันจะต้องทวงคืน ไม่มีวันที่พวกแกจะรื่นรมย์ได้สุขสมต่อไป (สีดาไม่มีวัน) สีดา : หากว่าเธอนั้นเข้ามาพรากไป เปรียบดังเธอนั้นเดินมาเหยียบใจฉัน ฉันไม่ยอม สำมนักขา : (ฉันจะทำ เตรียมใจไว้) แกต้องตาย ถ้าไม่ยอม พระราม,สีดา : เชิญไป ไปให้พ้นเราเสีย (ไม่ไป) เชิญไป ไปให้พ้นจากที่นี่ (ไม่ไป) เชิญไป ไปอยู่ในที่ที่สมควร พระราม : เชิญไปเชิญกลับบ้านเมืองไป (ไม่ไป) เชิญไป ขอให้ไปพบรักใหม่ เจอใคร ใครสักคนที่ต้องการ สำมนักขา : จะไม่ไปไหน มึงตาย (ชี้สีดา)	เปิดม่าน	ดนตรีเร็ว	ใช้ไฟสีขาว ไฟสีน้ำเงิน (มุมขวา)	ฉากอาศรม สีดานั่งอยู่บนอาศรม พระรามกลับมาถึงอาศรม เข้าหาสีดา
	(สำมนักขา ไล่ตบนางสีดา)	สำนักขาเดินออกหน้าม่าน			
	(สีดา ร้องตะโกน ช่วยข้าด้วย) (พระรามเข้าช่วย ตบสำมนักขา)			พ่นสโม้ค ใช้ไฟกระพริบสีขาว(สำนักขาแปลกลับเป็นยักษ์)	

ฉากที่	บท	ม่าน	ดนตรี	แสง	ฉาก
	พระลักษณ์ : รีบไป ถ้าไม่ไปข้านี้จะฆ่าให้ตาย สำมนักขา : พูดจาน่าเกียจ ฆ่ากันพูดมาได้อย่างไร พระลักษณ์ : พูดจริงรีบกลับ (สำมนักขา :ไม่กลับ) แกก็คงต้องตาย สำมนักขา : ก็ลองดูสิ ดูกันว่าใครจะตาย พระลักษณ์ : ยักษ์มารร้ายกาจ ไม่มีใครเขาต้องการเธอ สำมนักขา : คุณไม่รู้หรือไง ว่ายักษ์ก็มีหัวใจเหมือนกัน พระลักษณ์ : ถอยไป รีบไป เดี๋ยวจะหาว่าเรานั้นไม่เตือน สำมนักขา : น่ารังเกียจใช่มั้ย รักไม่ลงใช่มั้ย จะฆ่าเราใช่มั้ย ถ้างั้นลองเข้ามา พึ่งรู้เหมือนกัน สันดานของคนโหดร้ายไม่มีหัวใจ เจรจา สำมนักขา : เข้ามา		ดนตรีเร็ว		
	(พระลักษณ์และสำมนักขาเข้ารบกัน) (สุดท้ายพลาดโดนตัดมือตัดเท้าตัดจมูกและหู) ร้องเพลง สำมนักขา : มากไป ทำกันถึงขนาดนี้ มากไป เพียงแค่ฉันรักใครสักคน เสียใจ มันเกินไปต้องสูญตีน สิ้นมือ จงฟัง ฉันขออาฆาตไว้ จากนี้ แกจะไม่มีสุข จงทุกข์ใจเพราะคนรักของแก จากนี้และตลอดไป (สำมนักขาเดินหายเข้าโรง)				

	(พระราม พระลักษณ์ สีดา เดินขึ้นอาศรม)				
ฉาก 6	(สำมนักขาออก) ร้องเพลง สำมนักขา : A เจ็บปวดเหลือเกินทั้งใจและกาย เจ็บเจียนตายใครจะรู้บ้าง แต่เพราะรักเขาจนทำให้ใจเราหลงทาง เดินอ้างว้างมืดหม่น B ผิดมากไหม ที่ฉันรักใครสักคน เหตุและผลมันสมควรแล้วใช่ไหม ที่ความรักมากมายต้องถูกทำลาย ทำร้ายหัวใจเจ็บปวดเหลือเกิน ท่อนรับ 1 : เจ็บจนไม่ไหวเจ็บกายนั้นไม่เท่าไหร่ แต่เจ็บใจเจ็บนี้มันเจ็บเหลือทน			ใช้ไฟเหลืองอ่อน จากนั้นเปิดเป็นไฟสีขาวสว่าง	
	ยากเกินจะผ่านพ้น ยากเกินจะทนต่อไป เมื่อความรักอันบริสุทธิ์ถูกทำลาย มันจึงกลายเป็นความแค้น ท่อนรับ 2 : แค้น ความรักของฉันต้องถูกทำลาย ชีวิตของฉันต้องเจ็บและอาย แกมันต้องตาย ต้องตายสีดา จำไว้ แค้น ความแค้นครั้งนี้ต้องพึ่งพี่ชาย ลอบลักเอาไว้ในวังชั้นใน แกต้องอาย ต้องอาย ผู้ชายต้องตายเท่านั้น จะขอแช่งแก จะขออาฆาต เอาไว้ชั่วกัลป์ ให้แกทุกข์ทน ให้แกต้องเจ็บ และ ทรมาน ไฟแค้นจงแผด จงเผาให้ตกนรกโลกันต์ จนขาดใจ... จบการแสดง	ม่านปิด	เพลงเร็ว	ไฟดับ	

4.5 วิธีการคัดเลือกผู้แสดง

ในการสร้างสรรค์ละครเพลง นักแสดงถือว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญ ต่อการแสดงสร้างสรรค์ผลงานละครเพลงเรื่อง รามเกียรติ์ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการแสดงที่สมบทบาท และต้องได้รับอรรถรสแก่ผู้ชม จึงจำเป็นที่จะต้องคัดเลือกผู้แสดงที่ตรงตามลักษณะนิสัยของตัวละครให้ใกล้เคียงมากที่สุดในทุก ๆ ด้าน มีความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็น ด้านการร้อง ลักษณะรูปร่าง ด้านการแสดง การใช้อารมณ์ และด้านบุคลิกภาพ ซึ่งถือว่าพบเห็นในละครเรื่องนี้อย่างชัดเจน โดยให้ผู้แสดงรับบทบาทเป็นตัวละครต่าง ๆ ต้องสามารถเข้าใจถึงบุคลิกภาพเข้าใจถึงลักษณะนิสัยของตัวละครได้ง่าย และสามารถถ่ายทอดความรู้สึกออกมาให้ผู้ชมเกิดความตระหนักถึงหลักความเป็นจริง โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำบทพระราชนิพนธ์ร้อยกรอง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ในส่วนของเนื้อเรื่อง บทเจรจาของตัวละคร ทั้งหมด 6 ตัวละคร นำมาประพันธ์ขึ้นในรูปแบบของละครเพลง โดยผู้สร้างสรรค์ได้อธิบายรายละเอียด และสรุปในรูปแบบตาราง ของการคัดเลือกผู้แสดงแต่ละตัวละคร ดังนี้

4.5.1 สำมนักขา (ยักษ์)

ภาพที่ 5 ผู้แสดง “สำมนักขา (ยักษ์)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

นางสำมนักขา เป็นยักษ์ เป็นน้องร่วมมารดาคนสุดท้องของทศกัณฐ์ สามีชื่อชิวหา ต่อมาชิวหาถูกทศกัณฐ์ขว้างจักรตัดลิ้นขาดถึงแก่ความตาย นางสำมนักขาจึงเป็นม่าย มีความว้าเหว่ออกท่องเที่ยวไปจนได้พบพระราม นางเห็นพระรามรูปงามก็นึกรักอยากได้ไปเป็นคู่ครอง ถึงกับตบตีนางสีดาด้วยความหึงหวงจึงถูกพระลักษมณ์ตัดหู จมูก มือและเท้าแล้วไล่ไป นางสำมนักขาจึงไปหาทศกัณฐ์ ชมโฉมนางสีดาให้ฟัง จนทศกัณฐ์นึกอยากได้เป็นชายา

ลักษณะบุคลิกภาพ

นางสำมนักขา เป็นคนที่มีนิสัยเจ้าเล่ห์ มีนิสัยเป็นผู้หญิง หลังจากที่ชิวหาตายเกิดอารมณ์เหงาและอยากมีคนรักใหม่เลยออกเที่ยวป่าหาความสุขแล้วไปเจอพระรามเกิดความชอบอยากไปเป็นสามีเลยเข้าแย่งชิงกับสีดา สำมนักขาเลยกลายเป็นยักษ์ที่ดุร้าย

ตารางที่ 2 ข้อมูลการคัดเลือกผู้แสดง

รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ เป็นคนที่ ร่าเริง พูดเก่ง จริงจังกับทุกเรื่องมีความสามารถในการร้องเพลงได้หลายเสียง สามารถร้องเพลงเสียงผู้หญิงได้ และเป็นคนที่ชื่นชอบในการแสดงละครเวทีเป็นพิเศษ รูปร่างท้วม เหมาะสมกับบทยักษ์
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน
	หมายเหตุ

4.5.2 สำมนักขา (แปลง)

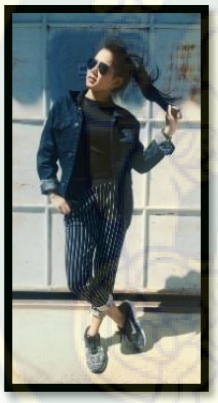
ภาพที่ 6 ผู้แสดง “สำมนักขา (แปลง)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

นางสำมนักขา เป็นยักษ์ เป็นน้องร่วมมารดาคนสุดท้องของทศกัณฐ์ สามีชื่อชิวหา ต่อมาชิวหาถูกทศกัณฐ์ขว้างจักรตัดลิ้นขาดถึงแก่ความตาย นางสำมนักขาจึงเป็นม่าย มีความว้าเหว่ ออกท่องเที่ยวไปจนได้พบพระราม นางเห็นพระรามรูปงามก็นึกรักอยากได้ไปเป็นคู่ครอง ถึงกับตบตีนางสีดาด้วยความหึงหวงจึงถูกพระลักษมณ์ตัดหู จมูก มือและเท้าแล้วไล่ไป นางสำมนักขาจึงไปหาทศกัณฐ์ ชมโฉมนางสีดาให้ฟัง จนทศกัณฐ์นึกอยากได้เป็นชายา

ลักษณะบุคลิกภาพ

นางสำมนักขา เป็นคนที่มีนิสัยเจ้าเล่ห์ มีนิสัยเป็นผู้หญิง หลังจากที่ชิวหาตายเกิดอารมณ์เหงาและอยากมีแฟนใหม่เลยออกเที่ยวป่าหาความสุขแล้วไปเจอพระรามเกิดความชอบอยากไปเป็นสามีเลยเข้าแย่งชิงกับสีดา สำมนักขาเลยกลายเป็นยักษ์ที่ดุร้าย

รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	**คุณสมบัติและบุคลิกภาพ** พูดเก่ง เป็นคนสนุกสนาน ร่าเริง มีความมั่นใจในตัวเองสูง ร้องเพลงได้เพราะ เป็นคนมีอินเนอร์ในตัวเพราะเป็นนักแสดงลิเก สามารถเข้าถึงบทบาทของตัวแสดงได้ดี สูง รูปร่างน่าตาสวยงาม
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน
	หมายเหตุ

4.5.3 พระราม

ภาพที่ 7 ผู้แสดง “พระราม”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

พระราม คือ พระนารายณ์อวตาร (แบ่งภาค) ลงมา ถือกำเนิดเป็นพระราชโอรสของท้าวทศรถกับนางเกาสุริยา แห่งกรุงอยุธยา เพื่อจะปราบปรามทศกัณฐ์ พระรามมีพระอนุชาต่างพระมารดา 3 พระองค์ คือ พระพรต พระลักษมณ์ และพระสัตรุต พระมเหสีของพระราม คือ นางสีดา พระรามมีกายสีเขียว สามารถปรากฏร่างเป็นพระนารายณ์มีสี่กรได้ อาวุธประจำพระองค์ คือ ศร ซึ่งเป็นอาวุธวิเศษที่ได้ประทานมาจากพระอิศวร

ลักษณะบุคลิกภาพ

มีนิสัยเป็นคนโอบอ้อมอารี มีเมตตา ไม่ดุร้าย อยู่ในศีลธรรมยึดมั่นในคำพูดและ

รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ เป็นคนที่มีบุคลิกนิ่งๆ เรียบร้อย สุขุม เป็นคนที่เต็มที่กับงานและสามารถร้องเพลงและใช้เสียงได้ดี ถ่ายทอดอารมณ์ได้เข้าใจในบทบาท รูปร่างน่าตาดี หุ่นสูง คอระหง
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน

4.5.4 พระลักษมณ์

ภาพที่ 8 ผู้แสดง “พระลักษมณ์”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

พระลักษมณ์ คือ พญาอนันตนาคราช ที่ประทับของพระนารายณ์มาเกิดมีกายสีทอง พระลักษมณ์ เป็นพระโอรสของท้าวทศรถและนางสมุทรเทวี มีพระอนุชาร่วมพระมารดา คือ พระสัตรุต พระลักษมณ์มีความจงรักภักดีต่อพระรามมาก เมื่อพระรามต้องออกเดินป่าถึง 14 ปี พระลักษมณ์ก็ได้ติดตามไปด้วย และยังช่วยออกรบกับกองทัพของกรุงลงกาอย่างกล้าหาญหลายครั้งหลายหน

ลักษณะบุคลิกภาพ

มีนิสัยเป็นคนโอบอ้อมอารี มีเมตตา ไม่ดุร้าย อยู่ในศีลธรรมยึดมั่นในคำพูดและรักษาสัจจะ

รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ เป็นคนร่าเริง ขี้เล่น เฮฮาตลอดเวลา และสามารถร้องเพลงได้ น่าตาดี
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน
	หมายเหตุ

4.5.5 สีดา

ภาพที่ 9 ผู้แสดง “สีดา”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

นางสีดา คือ พระลักษมี มเหสีของพระนารายณ์ อวตารลงมาเกิดเพื่อเป็นคู่ครองของพระราม ตามบัญชาของพระอิศวร นางสีดาเป็นพระธิดาของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ แต่เมื่อประสูติแล้ว พิเภกได้ทำนายว่า นางเป็นกาลกิณีแก่พระบิดาและบ้านเมือง ทศกัณฐ์จึงสั่งให้นำนางใส่ผอบลอยน้ำไป พระฤาษีชนกพบเข้า จึงเก็บไปเลี้ยงเป็นลูก โดยฝังดินฝากพระแม่ธรณีไว้ เวลาผ่านไปถึง 16 ปี พระฤาษีชนกเบื่อหน่ายการบำเพ็ญพรตคิดกลับไปครองกรุงมิถิลาเช่นเดิม จึงลาเพศพรหมจรรย์ไปขุดนางขึ้นมาและตั้งชื่อให้ว่า " สีดา"(แปลว่ารอยไถ)

ลักษณะบุคลิกภาพ

เป็นหญิงที่เรียบร้อย มีเมตตา รักเดียวใจเดียว มีเมตตา ช่วยเหลือผู้อื่น มีจิตใจที่เด็ดเดี่ยวเข้มแข็ง มีสัจจะ

รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ เป็นคนสุภาพเรียบร้อย ร่าเริงอยู่ตลอดเวลา พูดจาไพเราะ มีน้ำเสียงที่ดี ผิวพรรณดี สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของบทบาทได้ดี
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน
	หมายเหตุ

4.5.6 ทศกัณฐ์

ภาพที่ 10 ผู้แสดง “ทศกัณฐ์”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภูมิหลังสำมนักขา

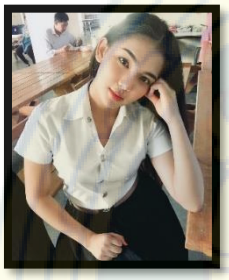
ทศกัณฐ์ ก็คือยักษ์นนทกกลับชาติมาเกิดเพื่อรบกับพระนารายณ์ ซึ่งอวตารมาเกิดเป็นมนุษย์ธรรมดา ทศกัณฐ์ เป็นกษัตริย์แห่งกรุงลงกา ร่างกายเป็นยักษ์ มี 10 หน้า 20 มือ มีสีกายเป็นสีเขียว ไม่มีใครฆ่าให้ตายได้ เพราะถอดดวงใจใส่กล่องฝากไว้กับพระฤาษีโคบุตรผู้เป็นอาจารย์ ทศกัณฐ์มีนิสัยเจ้าชู้ มีชายาและนางสนมมากมาย แต่ถึงกระนั้น เมื่อรู้ว่านางสีดาเป็นหญิงที่มีความงดงามมาก แม้นางจะมีพระสวามีอยู่แล้ว ก็ยังลักพาตัวไป จึงเป็นสาเหตุให้ต้องทำศึกกับพระราม จนญาติมิตรล้มตายไปเป็นจำนวนมาก และในที่สุดตนเองก็ถูกพระรามฆ่าตาย

ลักษณะบุคลิกภาพ

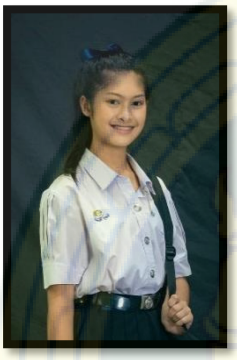
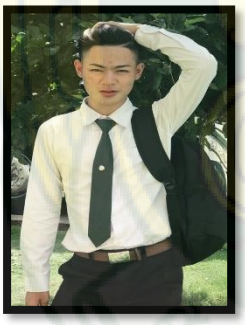
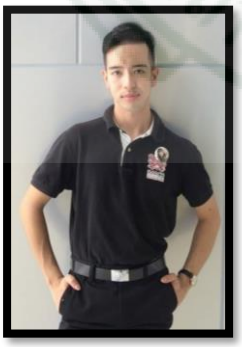
เป็นยักษ์ที่สง่างาม มีนิสัยเกลี้ยวกลาด โหดร้ายเป็นบางอารมณ์ และมีอารมณ์อ่อนหวานบ้าง มีสัจจะ รักเดียวใจเดียว

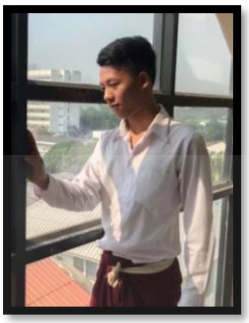
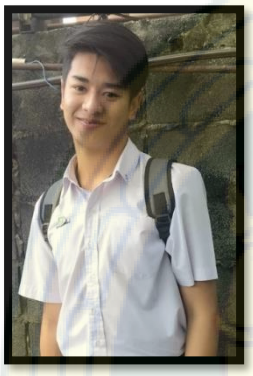
รูปภาพ/ข้อมูลส่วนตัว	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ/มติที่ประชุม
	คุณสมบัติและบุคลิกภาพ เป็นมีนิสัยสุขุมเข้มแข็ง เด็ดเดี่ยว มีความมั่นใจในตัวเองสูงคนที่ขี้เล่นและเต็มที่กับงาน ใส่ใจรายละเอียดทุกกระบวน และตรงต่อเวลาเต็มที่กับการทำงาน
	มติที่ประชุม ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นตรงกัน
	หมายเหตุ

ตางรางที่ 3 รายชื่อนักแสดง การแสดงสร้างสรรค์ ละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	ระดับชั้น	ตัวละคร
1		นายอธิศักดิ์ ฤกษ์ดี	ครู	สำมนักขา (ยักษ์)
2		นางสาววนารี ระงับภัย	ปริญญาตรีปี 4	สำมนักขา(แปลง)
3		นายณฤศดา มะลิพวง	นักแสดงอิสระ	พระราม
4		นายฐิติพงษ์ เปลวเพลิง	ปริญญาตรปี 3	พระลักษมณ์

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	ระดับชั้น	ตัวละคร
5		นางสาวพิญดา มาลัยนาค	มัธยมศึกษาปีที่ 5	สีดา
6		นายสุพิเชฐ ศรีโสภา	ปริญญาตรีปี 3	ทศกัณฐ์
7		นางสาวณัชา สิทธิสินธุ์	มัธยมศึกษาปีที่ 5	นางกำนัลคนที่ 1
8		นางสาวดุษฎี แสงมาศ	ปริญญาตรปี 3	นางกำนัลคนที่ 2

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	ระดับชั้น	ตัวละคร
9		นางสาววชิราภรณ์ สิงห์เถื่อน	ปริญญาตรีปี 1	นางกำนัลคนที่ 3
10		นางสาวณิชกานต์ บุญมี	มัธยมศึกษาปีที่ 5	นางกำนัลคนที่ 4
11		นายธิติวุฒิ หัตถศาสตร์	ปริญญาตรีปี 4	ทหารคนที่ 1
12		นายพชร วรพุทธานนท์	ปริญญาตรปี 3	ทหารคนที่ 2

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	ระดับชั้น	ตัวละคร
13		นายพรเทพ พินพาทย์	ปริญญาตรีปี 3	ทหารคนที่ 3
14		นายศุขศันติ เซ็งแซ่	ปริญญาตรีปี 1	ทหารคนที่ 4
15		นายสกุลเดช อังกรโพธิ์กลาง	ปริญญาตรีปี 2	ทหารคนที่ 5
16		นายสิทธิพงษ์ ชีพวนิช	ปริญญาตรีปี 1	ทหารคนที่ 6

17		นายเมธา โอภาสทิพากร	ปริญญาตรีปี 3	ทหารคนที่ 7
18		นายเอกพัน วังคีรี	ปริญญาตรีปี 4	ทหารคนที่ 8

4.6 การออกแบบบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ให้สอดคล้องกับความคิด ความสนใจ การแสวงหาความรู้จากประวัติศาสตร์ สิ่งแวดล้อม และความเป็นจริง สิ่งเหล่านี้มาจากความชอบ หรือแรงขับต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ในการสร้างสรรค์เพื่อเป็นผลงานที่น่าสนใจ และมีลักษณะเฉพาะของแต่ละตัวละคร และคำนึงถึงสถานที่แสดง กลุ่มผู้ชม เป็นต้น ในการออกแบบเพลงที่ใช้ในการแสดงละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึกนั้น เป็นแนวเพลงสมัยใหม่ โดยใช้คีย์บอร์ดไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง เพิ่มด้วยเทคนิคพิเศษจากโปรแกรม Cubase Pro 8.5 ซึ่งเป็นโปรแกรมอัจฉริยะ สามารถตัดต่อเพลง ใส่เครื่องดนตรีที่ต้องการได้ทุกประเภท ซึ่งเป็นเทคนิคใหม่สำหรับวงการดนตรีในปัจจุบัน ทำให้บทเพลงมีความไพเราะ น่าฟัง ไม่น่าเบื่อเหมือนกับการใช้ดนตรีไทย และมีความหมายตามบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นมา ผู้สร้างสรรค์มีการทดลองและปรับแก้ ดังนี้

ครั้งที่ 1 ใช้เพียงคีย์บอร์ด และมีเสียงร้องที่ผู้แสดงได้อัดเสียงไว้สำหรับซ้อมการแสดงละคร

ครั้งที่ 2 เพิ่มเครื่องประกอบจังหวะ และใช้โปรแกรมตัดต่อเพลงเพื่อเพิ่มความสมดุล ความลงตัวระหว่างคำร้องและดนตรี

ครั้งที่ 3 ตัดเสียงเสียงที่ผู้แสดงเคยอัดไว้ออกไป เหลือเพียงแค่ทำนองเท่านั้น

ในการทดลองและปรับแก้ครั้งสุดท้าย ทั้งบทร้อง บทพูด การแสดงอารมณ์ ความรู้สึก และคิวของผู้แสดงลงตัวกับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่า ทำนองเพลงนี้แสดงถึงอารมณ์อะไร ตัวละครอะไร และกำลังทำอะไร นับว่าเป็นการทดลองและปรับแก้ครั้งสุดท้าย ก่อนการแสดงจริง

4.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

คีย์บอร์ดไฟฟ้า (Electronic keyboard) หรือ คีย์บอร์ด (Keyboard) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว (Keyboard instrument) มีแป้นกดเสียงโน้ตที่มีรูปร่างคล้ายกับแป้นกดเสียงโน้ตของเปียโน และเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยพลังงานไฟฟ้าสำหรับระบบการทำงานเสมอ คีย์บอร์ดไฟฟ้าจะสร้างเสียงขึ้นมาทันทีเมื่อแป้นกดเสียงโน้ตของมันถูกกด โดยจะมีการผลิตเสียงผ่านระบบคอมพิวเตอร์ภายในตัวเครื่อง โดยทั่วไปแล้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้าจะมีปุ่มตัวเลขเล็ก ๆ หรือ จานหมุนเล็ก ๆ สำหรับใช้เปลี่ยนแปลงรูปแบบเสียง เพื่อการร่วมบรรเลงให้กับแนวเพลง ที่แตกต่างกันออกไป

รูปแบบเสียงภายในคีย์บอร์ดไฟฟ้านั้น จะมีให้ผู้ใช้ได้เลือก โดยมักจะมีตั้งแต่เสียง เปียโน ฮาร์ปซิคอร์ดแคลฟวิคอร์ด ออร์แกน กีต้าร์ กีตาร์เบส ทรัมเป็ต ทรอมโบน แซกโซโฟน หีบเพลงชัก รวมไปถึงเสียงกลุ่มเครื่องสายภายในวงออร์เคสตรา เสียงกลุ่มเครื่องเป่าภายในวงโยธวาทิต เสียงสังเคราะห์ชนิดต่าง ๆ จากเครื่องสังเคราะห์เสียง รวมไปถึงเสียงเครื่องเคาะประกอบจังหวะ เช่น คองกา บองโก ไทรแองเกิล แทมบูรีนมาราคัส และกลองชุด เป็นต้น

โดยทั่วไปแล้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้ามักถูกใช้ร่วมบรรเลงกับดนตรีสากลหลากหลายแนว เช่น ป็อป ร็อค แจ๊ส อาร์แอนด์บีร่วมสมัย และดนตรีอีเลกโทรนิกเป็นต้น คีย์บอร์ดไฟฟ้ายังได้รับความนิยมมากในช่วงทศวรรษที่ 80 ในการบรรเลงดนตรีแนว นิวเวฟ โปรเกรสซีฟร็อค นิวเอจ แจ๊สฟิวชัน ยูโรแดนซ์ และซินธ์ป็อป นอกจากดนตรีสมัยใหม่แล้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้ายังใช้ร่วมบรรเลงกับดนตรีพื้นบ้านบางแนวได้เช่นกัน เช่น ดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น

ด้วยขนาดที่กะทัดรัดและความสามารถในการจำลองเสียงเครื่องดนตรีสากลหลากหลายประเภท ทำให้คีย์บอร์ดไฟฟ้ายังคงได้รับความนิยมจากเหล่านักดนตรีมาจนถึงปัจจุบัน (The Guitar Keyboard Basic Vol.1, บก.กรด มัติโก, บก.วสุกรี สุขในมณี, บก.นัทที ว่องประเสริฐผล, 2555 : 5 - 6)

4.8 วิธีการร้องในการแสดง

ดร. มัทนี รัตนิน ได้กล่าวไว้ในหนังสือ เรื่อง ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวทีไว้ว่า การร้อง มีความสำคัญมากสำหรับนักแสดงเท่า ๆ กับร่างกาย เพราะเป็นสื่อที่จะแสดงความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ออกมาให้ผู้อื่นเข้าใจความหมายและความต้องการ บทละครพูดและบทละครร้องต้องใช้เสียงมาก การพูดและการร้องใช้เทคนิคเสียงต่างกัน นักแสดงบางคนอาจจะพูดดี มีเสียงดังกังวาน น่าฟัง แต่ร้องเพลงไม่เป็น หรือร้องไม่ดี ส่วนนักร้องบางคนมีชื่อเสียงมาก เช่น นักร้องโอเปร่า นักร้องมหาชนนิยม แต่เวลามาแสดงละครพูดกับพูดตะกุกตะกักไม่เป็นธรรมชาติ ทั้งนี้เพราะศิลปินแต่ละคนฝึกเทคนิคการใช้เสียงพูดเพื่อจุดประสงค์ต่างกัน

4.8.1 การร้องเดี่ยว

ในการแสดงละครเพลง (musical comedy หรือ musical play) ตามแนวสากล เช่น ละครบรอดเวย์ ซึ่งมีทั้งการขับร้อง นาฏศิลป์สากล และละครพูด ผู้กำกับการแสดงจะต้องคัดนักแสดงซึ่งมีความสามารถ และประสบการณ์ ชำนาญทั้งการขับร้อง นาฏศิลป์และการแสดงละคร ตัวละครจะต้องมีความสามารถสูง

กลุ่มนักแสดงที่มีการร้องเดี่ยว ควรจะมีคุณภาพของเสียงที่ดี มีพลังดังกังวาน ขับร้องเสียงสูงต่ำ ได้ถูกต้องตามโน๊ต อ่านโน๊ตดนตรีได้ ออกเสียงคำร้องชัดเจน ได้รับการฝึกฝนอย่างจริงจังในการขับร้องนาฏศิลป์ การพูดและแสดงละครเวที พวกนักร้องเพลงสากลปัจจุบันคุณภาพเสียงไม่ถึงมาตรฐานเป็นส่วนใหญ่ เพราะไม่เคยได้เรียนอย่างถูกวิธี นอกจากบางคนมีครูต่างประเทศมาสอน หรือไปเรียนต่อยังต่างประเทศก็ได้เปรียบอีกหลายคน ค่ายเพลงต่าง ๆ ในปัจจุบันเริ่มสนใจในการฝึกนักร้องให้ขับร้อง เต้นระบำสากล และแสดงละครในแนวสมัยใหม่มากขึ้น ทำให้คุณภาพพัฒนาขึ้นจากสมัยก่อน คณะละครบางกลุ่มจัดการแสดงละครเพลง โดยเชิญนักร้องยอดนิยมมาแสดงเป็นตัวเอก แต่ใช้ไมโครโฟนขยายเสียงทั้งเสียงร้องและเสียงพูด มีการฝึกนาฏศิลป์สากลเฉพาะที่ใช้ในเรื่อง (ดร. มัทนี รัตนิน, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546 : 141)

4.8.2 การร้องประสานเสียง

การร้องประสานเสียง หรือตัวละครรอง อาจมีบทพูดมากกว่าร้อง หรือร้องมากกว่าพูด หรือเต้นมากกว่าทั้งร้องและพูด แล้วแต่บทบาท พวกตัวประกอบเป็นคอรัส (chorus) แบ่งออกเป็น 4 พวก คือ

1) พวกนักเต้นนาฏศิลป์ที่ขับร้องได้ (singer - dancers)

2) พวกนักร้องที่เต้นนาฏศิลป์ได้ (dancer - singers)

3) พวกคอรัสที่ขับร้องอย่างเดียว (all – singing chorus)

4) พวกคอรัสที่เต้นนาฏศิลป์อย่างเดียว (all – dancing chorus)

ในการขับร้อง ผู้แสดงจะต้องมีความรู้สึกและอารมณ์ตามบทร้องอย่างจริงใจ เสียงเพลงจะช่วยพาอารมณ์ไปได้ง่ายกว่าละครพูดธรรมดา ผู้ร้องควรคำนึงถึงความหมายของคำที่ร้อง จุดมุ่งหมายความต้องการ แรงจูงใจ และแรงผลักดัน เช่นเดียวกับบทพูด ในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรง เช่นร้องไห้ หัวเราะเสียสติ โกรธเกรี้ยวในขณะร้องเพลง จะต้องฝึกที่จะควบคุมอารมณ์ที่สุดขีดไว้ก่อนเพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคต่อการขับร้อง โดยเฉพาะถ้าเพลงนั้นต้องร้องโน๊ตสูง หรือเสียงยาว ผู้ร้องจะต้องสามารถยืดเสียงได้จนครบจังหวะ (beats) และมีระดับสูงต่ำ (pitch) อย่างถูกต้อง ส่วนใหญ่แล้วจะขับร้องช่วงนั้นให้เสร็จก่อนจึงร้องไห้โฮ หรือหัวเราะภายหลัง ระหว่างขับร้องจะแสดงเพียงสีหน้า น้ำเสียงเศร้า สะอื่น เพียงเล็กน้อย พร้อมกับคำร้อง ถ้าแสดงอารมณ์เต็มที่ มากไป

ในขณะขับร้อง จะกลบคำร้องและเสียงจนฟังไม่รู้เรื่อง เช่นเดียวกับการเต้นไปร้องไป การเต้นไม่ควรมากหรือรุนแรงระหว่างขับร้องท่านสำคัญ เมื่อร้องเสร็จแล้วจึงจะแสดงฝีเท้าเต็มที่ภายหลัง นักแสดงจะสามารถมีสมาธิมุ่งไปแต่ละอย่างตามจุดเน้น (focus) การร้องในการแสดงมีหลักสำคัญ ดังนี้

1) การหายใจ ข้อบกพร่องส่วนใหญ่ในการใช้เสียงพูด คือ การหายใจที่ผิด เพราะลมหายใจ เป็นสิ่งสำคัญในการผลิตเสียงพูดและเสียงร้อง ผู้พูดจะต้องสูดลมหายใจเข้าไปในปอดทั้งสองข้างให้เพียงพอ และเปล่งเสียงออกมาผ่านลำคอ หลอดเสียง กระพุ้งปาก กระทบเพดาน ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก ออกมาอย่างสะดวกง่ายดาย คล่องแคล่ว โดยไม่บีบกล้ามเนื้อ เกร็งคอหรือกัดฟันและเปิดช่องปากน้อย ซึ่งทำให้ลมออกมาไม่สะดวก ถ้ากล้ามเนื้อบริเวณคอ หน้าอก หลังไหล่ ลำตัว ใบหน้าเกร็งเพราะตึงเครียด อกไม่ขยาย ลมก็จะเข้าไปในปอด เวลาหายใจเข้าได้เพียงบางส่วน คือ ด้านบนของปอด การหายใจที่ถูกต้อง คือ การบริหารกล้ามเนื้อให้ผ่อนคลาย ให้ซี่โครงอกและหน้าท้องขยายออกด้านข้าง กะบังลม (diaphragm) ขยายให้กว้างที่สุด ทำให้ปอดขยายได้เต็มที่ ลมจึงสามารถเข้าเต็มปอด ในการผ่อนลมออกมาทางปาก ก็จะต้องฝึกการผ่อนลมให้สามารถคงอยู่ได้นานที่สุด เพื่อพูดได้ประโยคหลายประโยคโดยไม่ต้องหายใจบ่อย ๆ การเปล่งเสียงที่ดีจะต้องมาจากกะบังลม ไม่ใช่จากด้านบนของปอด ซึ่งจุลมได้น้อย ลมที่ออกมาจากส่วนลึกจะมีพลังมาก ทั้งนี้กล้ามเนื้อ คอ แก้ม ปาก จะต้องผ่อนคลาย ขากรรไกรหย่อนลง ปากอ้ากว้างเป็นรูปวงกลม ลิ้นไม่เกร็ง เสียงจะออกมาทางลำคอ และปากไม่บีบเข้าไปทางจมูก ซึ่งจะทำให้เสียงแบนขึ้นจมูกไม่น่าฟัง เสียงควรออกมาเป็นลำกังวาน ส่งไปถึงหลังห้อง

2) คุณภาพของเสียง นักแสดงหลายคนมีคุณภาพเสียงไม่ดี คือ แหบ สูงไป กระด้าง แบน เสียงออกจมูก เหน่อ ไม่น่าฟัง แม้ว่าจะรูปร่างหน้าตาสวย หล่อ แต่พออ้าปากพูดก็หมดเสน่ห์ไปในทันใดอย่างน่าเสียดาย นักแสดงชายบางคนแสดงเก่ง สมาร์ต หุ่นดี แต่เสียงพูดสูงแหลม เบาเหมือนผู้หญิง น่าขบขัน ในทางตรงข้าม นักจัดรายการและโฆษณาหลายมีคนมีเสน่ห์ที่เสียง มีแฟนติดใจทั่วเมือง ทั้ง ๆ ที่ตัวจริงอาจขี้เหร่ แต่สามารถขยายเสียงได้ในรายการวิทยุ หรือพากย์ภาพยนตร์และโทรทัศน์ ในสมัยนี้ผู้ชมจะสนใจเสียงของผู้แสดงละครมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ผู้ที่มีเสียงไพเราะงดงาม ใต้ภาษีกว่าผู้ที่อับโชคทางเสียง ทั้งนี้ทุกคน ที่บกพร่องทางคุณภาพเสียง สามารถแก้ไขปรับปรุงได้ด้วยวิธีบริหารเสียงที่ถูกต้อง โดยเริ่มจากการบริหาร เพื่อผ่อนคลายกล้ามเนื้อและอวัยวะที่ผลิตเสียงดังกล่าวมา (ดร. มัทนี รัตนิน, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546 : 132)

ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอการแสดงละครเวที เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ต่อคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแสดงความคิดเห็นร่วม (focus group) เพื่อปรับแก้และมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

ครั้งที่ 1 คณะกรรมการ ที่ปรึกษา ได้ให้คำแนะนำ ดังนี้

(1) การร้องหรือการออกเสียงของนางสีดายังไม่เหมาะสมกับบทบาท เนื่องจากนักแสดงมีอาการตื่นเต้น กระวนกระวาย จึงทำให้การร้องและ

(2) การพูดในบทบาทไม่เด่นชัด และไม่น่าสนใจ

(3) แต่ในส่วนของการร้องประสานเสียง (chorus) กำลังดี หนักแน่น

ครั้งที่ 2 ที่ปรึกษา ได้ให้คำแนะนำ ดังนี้

1. ในฉากที่ 1 นักแสดงประกอบ (chorus) ยังไม่สามารถเปล่งเสียงทั้งหมดออกมาได้ อาจจะต้องวอร์มเสียงก่อนเริ่มการแสดง

2. ในฉากท้ายของละครเสียงร้องและเสียงพูดเริ่มชัดเจน และความต่อเนื่องของแต่ละฉากยังขาดหายไป ในระหว่าง

3. การร้องหรือการพูด ผู้แสดงอาจจะเคลื่อนไหวและใช้พื้นที่บนเวทีได้มากกว่าเดิม หรือเคลื่อนที่ไปอีกฝั่งเพื่อจะเข้าโรง เนื่องจากเวลาในการแสดงทีเพียง 15 นาที เพราะฉะนั้นทุกอย่างต้องลื่นไหล

4. เสียงต้องเค้นออกออกมาจากกระบังลม หรือแม้แต่เสียงที่พูด มือที่ยกขึ้นมาต้องใช้พลังมากกว่านี้

อาจารย์ณฐพร นิรังสรรค์ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ได้ให้คำแนะนำ ดังนี้

1. การร้องประสานเสียง จะต้องมีการโปรเจคเสียง (to project) และรูปปากของตนเองให้ชัด

2. เวลาร้อง ผู้ชมมีสิทธิ์มองนักแสดงทุกคน บางคนร้องได้ บางคนยังร้องไม่ได้ จะทำให้ความเป็นมืออาชีพลดลง เพราะฉะนั้นนักแสดงที่ร้องประสานเสียงมีความสำคัญมากในเรื่องของการอ้าปากให้ชัด

3. ฉากสุดท้ายที่ร้องประสานเสียงจะเห็นอินเนอร์ของบางคนเท่านั้น เนื่องจากฉากสุดท้ายเป็นจุดแตกหักหรือจุดสุดยอดของเรื่อง ผู้ร้องประสานเสียงคือส่วนหนึ่งที่จะเพิ่มให้นางสำมนักขาค่อนข้างสมบูรณ์ ขอให้เห็นถึงอินเนอร์ข้างในถึงความโกรธแค้นของนางสำมนักขาด้วย

4. นางสำมนักขาในตอนที่โดนพระลักษณ์ตัดจมูก ตัดมือว่า เพราะฉะนั้นเวลาร้องคงไม่ด้วยความสวยงาม อาจจะต้องเพิ่มความแค้นมากกว่า

5. ในบทของทศกัณฐ์ในฉากสุดท้ายให้เพิ่มเครื่องแต่งกายหรือการเคลื่อนที่บนเวทีให้มากกว่าเดิม เนื่องจากว่าตัวผู้ร้องประสานเสียงดูน่าสนใจมากกว่าทศกัณฐ์อีก ให้เห็นบารมีของทศกัณฐ์ที่ออกมาแล้วดูยิ่งใหญ่ อาจจะเป็นเครื่องแต่งกาย การร้อง หรือบทพูดให้มากกว่านี้

4.9 การปฏิบัติท่าทางประกอบการแสดง

ผู้แสดงเดี่ยว และผู้แสดงประกอบ จะมีอิริยาบถ กิริยา ท่าทาง หลักการในการแสดงละครเหมือน ๆ กันเป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะ ศีรษะ แขน ขา มือ เท้า ไหล่ ลำตัว สะโพก ก้น นิ้วมือ นิ้วเท้า ฯลฯ เพื่อเสริมคำพูด หรือสื่อสารความต้องการ ความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะบุคคล มาจากแรงขับและความชอบของนักแสดงเป็นหลักสำคัญและการฝึกฝนร่างกาย และต้องมีเรื่องที่อยากจะเล่าจริง ๆ จริงใจต่อความรู้สึก ของตนเอง การนำเรื่องจากชีวิตของนักแสดงที่เกิดจากประสบการณ์ อาจทำให้มีพลังแรงขึ้นหรืออ่อนลงตามความต้องการในบท การเปลี่ยนอิริยาบถจากยืนเป็นนั่งหรือนั่งเป็นยืน มีผลทำให้แข็งแรงขึ้น หรือลดลง (สินีนาฏ เกษประไพ, ศิลปินศิลปาธร, 2551)

“ท่าทาง” หมายถึง การเคลื่อนไหวบางส่วนของร่างกาย ได้แก่ ลำตัวท่อนบน ใบหน้า ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ หลัง สะโพก เอว อวัยวะท่อนล่าง คือ ขา เท้า นิ้วเท้า เพื่อแสดงความรู้สึก อารมณ์หรือความนึกคิด ความต้องการ หรือวัตถุประสงค์บางอย่าง เพื่อเน้นคำพูดหรือแทนคำพูด โดยไม่มีอุปกรณ์ (props) ทั้งนี้ควรทำอย่างมีจังหวะและน้ำหนัก เป็นธรรมชาติ มองเห็นได้ชัด คือ ถ้าใช้มือควรเป็นด้านที่อยู่หลังเวที (upstage) เพื่อให้ตัวหันหน้าเปิดออกหาคนดู ถ้าทำด้วยมือด้านหน้าเวที (downstage) จะทำให้ตัวปิดมองไม่ชัดเจน

ท่าทาง ความรู้สึก และอารมณ์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากเหตุภายนอกและภายในร่างกายมนุษย์มากระทบประสาทสัมผัส ทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ (response) ทางกาย วาจา ความคิด จิตใจ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลง จากสภาพปกติธรรมดา ไปสู่สภาพปกติ ไม่ธรรมดา ผลของการเปลี่ยนแปลงนี้มีทั้งด้านดีทำให้สภาวะจิตใจดีขึ้น มีสุข เกิดความพึงพอใจ หรือเลวลงไม่พึงพอใจ มีความทุกข์ (ดร.มัทนี รัตนิน, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการกำกับการแสดงละครเวที, 2546 : 120)

ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอการแสดงละครเวที เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ต่อคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อปรับแก้ และมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

ครั้งที่ 1

1) ผู้ร้องประสานเสียงควรจะออกท่าทางได้มากกว่านี้ เช่น การแปลแถวแบบใหม่ ๆ และการใช้อาวุธ เช่น หอก ดาบในฉากสุดท้ายเพื่อเตรียมตัวทำศึกต่อไป

2) ส่วนตัวละครเอกของเรื่องได้แนะนำว่า พระราม พระลักษณ์ นางสีดา นางสำมนักขา (ยักษ์) และนางสำมนักขา (แปลง) ควรเอาอารมณ์ทั้งภายในและภายนอก สื่อออกมาเหมือนว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นกับชีวิตตนเองจริง ๆ

ครั้งที่ 2

1) สื่อการแสดงออกมายังไงให้คนที่ไม่รู้เรื่องเลยดูแล้วรู้เรื่อง และประทับใจ

2) ทำละครเพลง เพลงจะต้องมา 70% เพราะฉะนั้นเสียงจะต้องมาก่อนแล้วอย่างอื่นจะตามมา

4.10 การแสดงอารมณ์ประกอบการแสดง

อารมณ์ เป็นการเปลี่ยนแปลงทางจิตใจ นักจิตวิทยาส่วนใหญ่จะบอกว่าอารมณ์เบื้องต้นของมนุษย์ คือ รัก กลัว โกรธ ทั้งสามอารมณ์นี้จะเกิดการกระทำภายนอกหรือภายในที่มากระทบจิตใจและความคิด มีผลให้หัวใจเต้นแรงขึ้น กล้ามเนื้อเกร็ง ต่อมเอ็นโดรีนหลั่งเช่นเดียวกัน จิตใจได้รับความกระทบกระเทือน เกิดเป็นอารมณ์ ตัวอย่างเช่น แม่รักลูก ซึ่งตัวได้เลี้ยงดูป้อนนม ฟูมฟัก ผูกพันห่วงใย ความรักเกดจากการได้อุ้มชู กอดจูบลูก เห็นลูกโตวันโตคืน ภูมิใจ หรือความรักระหว่างหนุ่มสาว เห็นกันครั้งเดียว หัวใจวาบวาม เต้นตูมตาม หายใจถี่ ตื่นเต้น เหงื่อแตก มือสั่น ปากแห้ง คอตีบตัน ตากระพริบถี่ ลุกลี้ลุกลน เดินกระสับกระส่ายไปมา จิตใจทั้งสุข ยินดี และทุกข์ กลัวเข้าจะไม่รักตอบ กังวล นอนไม่หลับ กินไม่ได้ ฯลฯ เป็นปฏิกิริยาตอบโต้ตามมาหลายอย่างจากอารมณ์รักที่เกิดขึ้นนั้น ทำให้ชีวิตเปลี่ยนแปลงได้ดีขึ้นหรือเลวลง หรือความกลัว เช่น เห็นผีนางนากหัวใจ แทบหยุดเต้น กล้ามเนื้อกระตุก เกิดความเครียด ต่อมเอ็นโดรีนหลั่งสาร กล้ามเนื้อหด ทำให้เกิดความกลัว ตัวสั่น ผมตั้งชัน ปากสั่น หน้าซีด ตาเหลือก แล้ววิ่งหนีไปอย่างไม่คิดชีวิต เป็นปฏิกิริยาตอบโต้ที่เกิดจากความกลัวตาย ต้องการเอาชีวิตรอด อารมณ์ยังมีประเภทที่ละเอียดอ่อนซับซ้อนอีกมากมาย เช่น หมั่นไส้ อิจฉาริษยา เจ็บแค้น กระดากอาย ทั้งรักทั้งชัง ปิติยินดี ปรีดาปราโมทย์ รักร้อนแรง หลงจนตาบอด ฯลฯ ทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ ความคิด และแสดงออกมาด้วย กาย วาจา ทั้งภายนอกและภายใน ออกมาเป็นกิริยาท่าทาง

กิจธุระต่าง ๆ สีหน้า สายตา คำพูด เสียง ถ้าเป็นอารมณ์ที่มีความสุขยินดี การแสดงออกมีทั้งเร็ว และช้า กล้ามเนื้อ ผ่อนคลายสบายใจ ถ้าเป็นอารมณ์ที่ไม่ดี เจ็บปวด กลัว เร่าร้อน กิริยา ท่าทางการกระทำ หรือวาจารุนแรง กระชาก รวดเร็ว ตึงเครียด ถ้าเป็นเสียงที่สูงและดังเวลาอารมณ์ไม่ดี ร้ายกาจ โมโห หรือกลัว และเสียงต่ำ นุ่มนวล เวลาอารมณ์ดี มีความรัก มีความสุข แต่ในทางกลับกันบางครั้งมีความสุขมาก อาจกระโดดโลดเต้นเสียงดัง เวลาทุกข์อาจซึมเศร้า เงียบ แล้วแต่บุคลิกนิสัยและเหตุการณ์

การส่งสารให้ถึงผู้ชม (projection) คำว่า “to project” หมายถึง การโยนออกไป ฉายออกไป เช่น ฉายภาพ ฉายแสง ส่งเสียง ทุกสิ่งที่ตัวละครทำบนเวที ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมทางร่างกาย วาจา และความรู้สึกอารมณ์ ต้องใหญ่พอ หรือดังพอที่จะส่งให้ถึงโสตประสาทสัมผัสของผู้ชม ถ้านักแสดงพูดงึมงำ เสียงเบา ปิดตัว เดินอย่างงงวย ไม่มั่นใจในบทหรือบทบาท จะให้ความรู้สึกว่าช้าและไม่มีความสำคัญ น่าเบื่อ ตรงกันข้ามนักแสดงที่มั่นใจในบทบาท สวมวิญญาณของตัวละครนั้น เดินเข้ามาอย่างมีประกาย พูดเสียงดังกังวาน ฟังชัด เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก การพูดที่มีการแสดงเสริม หรือการแสดงที่มีคำพูดเสริม จะเป็นการเน้นความสำคัญและความหมายของสิ่งนั้นให้ปรากฏแก่สายตาและหูของผู้ชม ทำให้จังหวะและลีลาดึงดูดความสนใจ

การแสดงละครรำของไทยมักช้า ทำให้ผู้ชมหมดความสนใจได้ง่าย ทั้งนี้ ไม่ใช่เพราะการรำนาฏศิลป์ช้า แต่เพราะการจัดคิวเข้าออก การเปิดปิดฉาก การเปลี่ยนฉากมักมีช่องว่างมากที่ไม่มีความหมาย ทำให้ผู้ชมต้องรอคอย ช่วงที่มีการแสดงนาฏศิลป์แท้ ๆ นั้น งดงามมาก ตรึงตาตรึงใจผู้ชม แต่ลีลาที่ช้าเพราะการกำกับการแสดง ไม่กระชับ ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าให้ตัดท่ารำให้น้อยลง หรือรำให้เร็วขึ้นและใส่บทตลกเข้าไปให้มาก สิ่งที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมคือ ท่านาฏศิลป์ที่มีทั้งสุนทรียภาพและความหมาย บทละครดี มีการเสนอความขัดแย้งของตัวละครท่าน่าสนใจ การดำเนินเรื่องมีพัฒนาการที่เห็นได้ชัด มีการเปลี่ยนแปลง ไม่ซ้ำซาก จำเจ ตัวละครทุกตัวอยู่ในบทบาทที่เหมาะสม มีชีวิต วิญญาณและหัวใจ ไม่ใช่หุ่นหระบอก การรักษาจังหวะของท่ารำแต่ละช่วงกับการควบคุมลีลาของแต่ละฉาก จะช่วยให้การแสดงนั้นมีคุณภาพและความหมายแก่ผู้ชมรุ่นใหม่ อย่างเช่น การแสดงละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ที่โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก เป็นของเดิมตั้งแต่สมัยก่อน แต่ปัจจุบันจึงต้องปรับเปลี่ยนการแสดงไปตามยุคสมัย ร่นระยะเวลาในการแสดงให้กระชับ รวดเร็ว และเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจ รับรู้ ทราบซึ้ง และมีสุนทรียภาพในการรับชม (ดร. มัทนี รัตนิน, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที, 2546 : 130)

ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอการแสดงละครเวที เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ต่อคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อปรับแก้ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองและมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

ครั้งที่ 1

1. การแสดงละครเวทีจะไม่เหมือนกับการแสดงละครเวที เพราะฉะนั้นผู้แสดงจะต้องแสดงท่าใหญ่ (over acting) ให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจน

ครั้งที่ 2

1. ถ้านักแสดงทุกคนเข้าใจถึงบทบาท (character) ของตัวละคร การแสดงก็จะชัดเจนกว่านี้

4.11 การออกแบบการแต่งหน้า

ในการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแต่งหน้า โดยใช้หลักทางทัศนศิลป์เป็นองค์ประกอบ ใช้หลักการจัดองค์ประกอบเป็นแนวทาง

ในการจัดวางรูปแบบอย่างมีจุดมุ่งหมาย ทำให้เกิดรูปแบบใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ ให้มีความงาม โดยยึดการออกแบบการแต่งหน้าจากบุคลิกและลักษณะของตัวละคร เป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้กับการแต่งหน้าของตัวละครให้มีความโดดเด่นและแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของการแต่งหน้าเพื่อถ่ายทอดกระบวนการทางความคิดการแต่งหน้าให้เข้าใจในสิ่งที่ผู้สร้างต้องการสื่อสารแก่ผู้ชม

ตารางที่ 4 การออกแบบการแต่งหน้าตัวละคร

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
1. พระราม 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้อายแชร์โดว์วาดไปตามโครงคิ้วและใช้พู่กันระบายหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา และขึ้นไปเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน จากนั้นใช้อินลายเนอร์สีดำ ทั้งตาบนและตาล่าง ต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนสีน้ำตาลอ่อน โดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสีบรัชออนให้กระจายสม่ำเสมอกัน

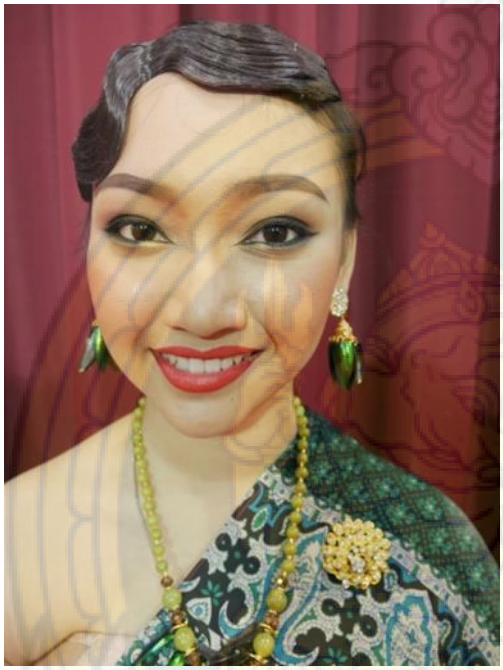
การแต่งหน้า	คำอธิบาย
2. พระลักษณ์ 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้อายแชร์โดว์วาดไปตามโครงคิ้วและใช้พู่กันระบายหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา และขึ้นไปเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน จากนั้นใช้อินลายเนอร์สีดำ ทั้งตาบนและตาล่าง ต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนสีน้ำตาลอ่อน โดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสีบรัช ออนให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีน้ำตาลอ่อนหรือสีนู๊ดโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
3. สีดา 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาล วาดไปตามโครงคิ้ว จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคม จากนั้นใช้อายไลเนอร์สีดำเขียนที่ตาบน เพื่อให้ตาดูโดดเด่น ติดขนตาปลอมเพื่อให้ดวงตาดูโตกลม และต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำ เกลี่ยสีบรัชออนให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีชมพูอ่อนโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง เพื่อให้หน้าดูหวานเป็นผู้หญิง

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
4. สำมนักขา ตัวแปลง 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาล วาดไปตามโครงคิ้ว จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มและดำทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคมจากนั้นใช้อายไลเนอร์สีดำเขียนที่ตาบนเพื่อให้ตาดูโดดเด่น ติดขนตาปลอมเพื่อให้ดวงตาดูโตกลม และต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลอ่อนโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสี ให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีแดงมีดเนื้อแมทโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง ให้ดูเป็นผู้หญิงที่รุนแรง

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
5. สำมนักขา ตัวยักษ์ 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาลในการวาดพลายและลงอายแชร์โดว์สีดำ วาดไปตามโครงคิ้วและพลาย จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลทองที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มและดำทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปบนเปลือกตาใช้สีแดงน้ำตาลแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคมจากนั้นใช้อายไลเนอร์สีดำเขียนที่ตาบน - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลอ่อนโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสีให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีแดงเนื้อแมทโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง และใช้ดินสอเขียนคิ้ววาดพลายพลายมุมปากและลงด้วยสีดำไล่มาด้านในเป็นสีแดงและทอง จากนั้นเกลี่ยสีให้เข้ากัน

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
6. ทศกัณฐ์ 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาลในการวาดพลายและลงอายแชร์โดว์สีดำ วาดไปตามโครงคิ้วและพลาย จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลทองที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มและดำทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปบนเปลือกตาแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคม และต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลอ่อนโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสี ให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีน้ำตาลเข้ม โดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง และใช้ดินสอเขียนคิ้ววาดพลายพลายมุมปากและลงด้วยสีดำเกลี่ยสีให้เข้ากัน

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
7. นักร้องประสานเสียง หญิง 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาล วาดไปตามโครงคิ้ว จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มและดำทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคมจากนั้นใช้อายไลเนอร์สีดำเขียนที่ตาบนและตาล่าง เพื่อให้ตาดูโดดเด่น ติดขนตาปลอมเพื่อให้ดวงตาดูโตกลม และต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลอ่อนโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสี ให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีแดงมีดเนื้อแมทโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง

การแต่งหน้า	คำอธิบาย
8. นักร้องประสานเสียง ชาย 	- รองพื้นใบหน้า เลือกลงรองพื้นด้วยสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้า ใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนจากนั้นลงแป้งฝุ่นบนใบหน้าให้เรียบเนียน - การแก้ไขรูปหน้า ใช้เฉดดิ้งสีน้ำตาลอ่อนบริเวณกรอบหน้า สันจมูก พร้อมทั้งไฮไลท์สีขาวบริเวณทีโซน คือใต้ตา โหนกคิ้ว สันจมูก และปลายคาง เพื่อสร้างมิติบนใบหน้า - คิ้ว ใช้ดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาล วาดไปตามโครงคิ้ว จากนั้นใช้สีฝุ่นสีดำระบายบริเวณหัวคิ้ว - ตา การลงสีตาเริ่มด้วยจากการลงสีน้ำตาลอ่อนที่เปลือกตาจนถึงหางตา จากนั้นใช้สีน้ำตาลเข้มและดำทาไล่บริเวณจากขอบตาไล่และขึ้นไปแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน ในส่วนของตาล่าง ใช้สีเหมือนตาบน ต่อด้วยการเขียนอินไลเนอร์สีดำในส่วนของบริเวณใต้ตาบนและใต้ตาล่าง เพื่อให้ตาดูคมจากนั้นใช้อายไลเนอร์สีดำเขียนที่ตาบนและตาล่าง เพื่อให้ตาดูโดดเด่น ติดขนตาปลอมเพื่อให้ดวงตาดูโตกลม และต่อด้วยการปัดสามคาร่าเพื่อให้ขนตาดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น - แก้ม เลือกบลัชออนชมพูและน้ำตาลอ่อนโดยเริ่มจากบริเวณจอนผมปัดเขามาหาจมูกอยู่ตรงบริเวณกึ่งกลางตาดำจากนั้นเกลี่ยสี ให้กระจายสม่ำเสมอกัน - ปาก เลือกสีแดงมีดเนื้อแมทโดยใช้พู่กันทาปากวาดปากให้ได้รูปทั้งฝีปากบนและล่าง

4.12 วิธีการออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายช่วยสร้างความเป็นตัวละครให้กับนักแสดง นักแสดงอาจมีปัญหาในบทบาทของตัวละคร แต่เมื่อนักแสดงได้ใส่เสื้อผ้าของตัวละครนั้นแล้ว จะทำให้เขามีความรู้สึกเป็นตัวละครนั้นมากขึ้น เครื่องแต่งกายได้ทำหน้าที่บอกลักษณะตัวละครก่อนที่ตัวละครจะเอ่ยคำพูดออกมา แม้แต่ร่างกายที่เปล่าเปลือยก็เป็นลักษณะหนึ่งของเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายและลักษณะตัวละครเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละคร และแนวคิดการนำเสนอละครตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบการออกแบบเครื่องแต่งกายในละคร แต่ละเรื่องจะมีกระบวนการคิดวิเคราะห์ตามบทละครและตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างกันในแต่ละตัวละคร บุคลิก ฐานะ ยุคสมัย ฤดูกาล รวมถึงบรรยากาศต่าง ๆ และในส่วนที่สำคัญคือสีจะต้องคำนึงถึงเอกลักษณ์ประจำตัวหรือสีประจำกายของตัวละครเพื่อบ่งบอกลักษณะสำคัญของตัวละคร (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542) เอกลักษณ์คือ หนึ่ง และ ลักษณ์ ซึ่งหมายถึง สมบัติเฉพาะตัว ในการออกแบบเครื่องแต่งกายเอกลักษณ์ประจำตัวนับเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบและเป็นประโยชน์ในด้านต่าง ๆ เช่นการจำแนกสีประจำตัวของแต่ละตัวละคร เพื่อให้เห็นลักษณะสำคัญของตัวละครชัดขึ้น โดยผสมผสานเข้ากับการออกแบบตัดเย็บและใช้วัสดุที่ทันสมัย แต่ยังคงซึ่งเอกลักษณ์ที่สำคัญของตัวละครเพื่อให้เข้าใจง่ายและเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร รวมทั้งเพื่อให้เกิดความสวยงามกลมกลืน

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้สร้างสรรค์มีข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะประจำตัวของตัวละครจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามและซีรีส์สีดารามของทางอินเดียที่ได้ระบุไว้ ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.12.1 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง วัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ เป็นภาพวาดบนฝาผนังเกี่ยวกับเรื่องราวในมหากาพย์วรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ อยู่บริเวณระเบียงคดรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีจำนวนทั้งสิ้น 178 ห้อง สร้างขึ้นตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โดยมีการเขียนซ่อมแซมเพิ่มเติมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้บูรณะในโอกาสครบรอบ 100 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ ในการนี้ได้ทรงพระนิพนธ์โคลงประกอบภาพไว้จำนวนแปดห้อง เป็นโคลง 224 บท

จากการศึกษาเรื่องดังกล่าวเข้าใจอย่างถ่องแท้ แล้วทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจในการนำเอาเอกลักษณ์ของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม มาประยุกต์ผสมผสานเข้ากับเครื่องแต่งกายที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อเข้าใจและเห็นลักษณะประจำตัวของตัวละคร โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 5 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง (วัดพระศรี-รัตนศาสดาราม)

ลำดับ	รูปแบบของเครื่องแต่งกาย	ภาพเครื่องแต่งกาย
1.	**เครื่องแต่งกายของพระรามและพระลักษณ์ตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม)** **พระราม** สีเขียวนวล 1 หน้า 2 มือ มงกุฎเดินหน มงกุฎชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนทรงพรตสวม"ชฎายอดฤษี" **พระลักษณ์** พระวรกายสีเหลืองดั่งทองทา สีทอง1หน้า 2 มือ มงกุฎเดินหน มงกุฎชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนทรงพรตสวมชฎายอดฤษี	
2.	**เครื่องแต่งกายของนางสีดาตามแบบจิตรกรรมฝาผนัง (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม)** **นางสีดา** สีนวลจันทร์หรือสีขาวผ่อง 1 หน้า 2 มือ มงกุฎสวมหน้า	
3.	**เครื่องแต่งกายของนางสำมนักขาตามแบบ จิตรกรรมฝาผนัง (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม)** **นางสำมนักขา** สีเขียวสด 1 หน้า 2 มือ ผมยาว สวมกระบังหน้า	

4.	**เครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ตามแบบจิตรกรรมฝาผนัง (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม)** **ทศกัณฐ์** เป็นยักษ์รูปงาม มี 10 หน้า 20 กร ปากแสยะ ตาโพลง มีกายเป็นสีเขียว	

4.12.2 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ ซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย

ซีรีส์ "สีดาราม ศึกรักมหาลงกา" โดยซีรีส์เรื่องนี้ ได้นำการแต่งกาย ในยุคโบราณ จากหลักฐานที่ปรากฏตามรูปปั้น รูปแกะสลัก ไม่สวมเสื้อ สวมแต่ผ้านุ่งยาวแค่เข่า ใส่เครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหูกำไล ข้อมือ ข้อเท้า ต้นแขน เครื่องประดับที่ศีรษะ ปัจจุบันสวมเสื้อ ยึดหลักการแต่งกายสตรีที่เป็นชุดประจำชาติของอินเดีย มาประยุกต์ให้เกิดความสวยงามโดยคำนึงถึงความสะดวกสบายเหมาะสำหรับใช้ในการแสดงซึ่งมีสีของตัวละครที่ต่างจากของไทย และความเป็นแฟนตาซีที่สวยงามเหนือจินตนาการ

จากการศึกษาเรื่องดังกล่าวเข้าใจอย่างถ่องแท้ แล้วทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจในการนำเอาเอกลักษณ์ของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย มาประยุกต์ผสมผสานเข้ากับเครื่องแต่งกายที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อเข้าใจละเห็นลักษณะประจำตัวของตัวละครและมีการออกแบบที่ทันสมัยแตกต่างจากของไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 6 เครื่องแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบ ซีรีย์ สีดาราม ของประเทศอินเดีย

ลำดับ	รูปแบบของเครื่องแต่งกาย	ภาพเครื่องแต่งกาย
1.	เครื่องแต่งกายของพระรามและพระลักษณ์ตามแบบ ซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย	

2.	เครื่องแต่งกายของสีดา ตามแบบ ซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย	
3.	เครื่องแต่งกายของ สำมนักขา ตามแบบซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย	
4.	เครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ ตามแบบซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย	

4.12.3 กระบวนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายตัวละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

จากการศึกษาค้นคว้า ได้แลเห็นถึงลักษณะการแต่งกายของตัวละครในรามเกียรติ์ตามแบบจิตรกรรมฝาผนัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และตามแบบ ซีรีย์สีดาราม ของประเทศอินเดีย ซึ่งมีความแตกต่างกัน ผู้สร้างสรรค์จึงคิดกระบวนการสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นมาใหม่ โดยนำความโดดเด่นของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละตัวละคร โดยเน้นให้ผู้แสดงมีความคล่องตัวเมื่อสวมใส่ในการแสดง และนำจุดเด่นที่มีในแต่ละตัวละครดึงออกมาให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้นเพื่อให้ผู้แสดงเข้าใจตัวละครในแต่ละตัวโดยคำนึงถึงความเหมาะสมสอดคล้องกัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 7 การออกแบบครั้งที่ 1

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
1.	**พระราม** เครื่องแต่งกายพระราม -ห่มผ้าสไบสีเขียว -ใส่ผ้าคาดปิดช่วงท้อง -ท่อนล่างนุ่งกางเกงทรงคล้ายโจงกระเบน เครื่องประดับพระราม ใส่สังวาลหินสีเขียว, สวมสร้อยหินอ่อน, ใส่ต่างหูทองติดหู ,สวมกำไลลูกปัดสีเขียวและกำไลพญานาค ,สวมแหวนนิ้วข้างซ้าย -ใส่รองเท้าแบบอินเดียว (สีทอง)	1.สีของพระราม คือสีเขียวตามแบบของไทย 2.สวมกำไลพญานาค	

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
2.	**พระลักษณ์** เครื่องแต่งกายพระลักษณ์ -ห่มผ้าสไบสีเหลือง -ใส่ผ้ารัดปิดช่วงท้อง -ท่อนล่างนุ่งกางเกงทรงคล้ายโจงกระเบน เครื่องประดับพระลักษณ์ ใส่สังวาลหินสีเหลือง, สวมสร้อยหินอ่อน, ใส่ต่างหูทองติดหู ,สวมกำไลลูกปัดสีเหลือง -ใส่รองเท้าแบบอินเดียว (สีทอง)	1.สีของพระลักษณ์ คือสีเหลือง ตามแบบของไทย 2.มีอาวุธประจำกายพระขรรธ์	

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
3.	**สีดา** เครื่องแต่งกายสีดา -สวมเสื้อแขนยาวหนึ่งข้าง สีขาวมีแทบสีทอง,มีระบายที่แทนจากหน้าอกขวาถึงแขนข้างซ้าย -ท่อนล่างนุ่งกระโปรงยาวคุมเข่าคล้ายสาหรีของอินเดียชายกระโปรงใส่แทบทอง เครื่องประดับสีดา -ศีรษะใส่กระบังหน้าแบบอินเดียใช้ดอกมะลิปลอมเรียกต่อกัน ,ใส่วิกผมยาวด้านหลัง, มีมาลัยซีกทำตากดอกมะลิปลอม , สวมกำไลลูกปัดข้างละ4 เส้น แบบเพชรข้างละ๑ เส้น , ใส่สังวาลหินข้างขวา, สวมแหวนข้างซ้าย ,ใส่ต่างหูระยาสีทอง,สวมสร้อยหินอ่อนสีขาว	1.สีประจำตัว สีขาว, สีทองตามแบบของไทย 2.ความงามบริสุทธิ์ประดุจดอกไม้สีขาว 3.ระบายที่เสื้อตรงแขนซ้ายของสีดาให้ความหมายแทนสไบตอนบวชของสีดาในรูปแบบของไทย	

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
4.	**สำมนักขา** เครื่องแต่งกายสำมนักขา -สวมเสื้อบ่ามีบ่าสองข้าง(เสื้อกล้าม)ชายเสื้อเป็นมุมแหลม มีระบายสองข้างที่แขน สีแดง -ท่อนล่างสวมกระโปรงยาวคุมเข่ามีชายระบายเป็นผ้าพรีช เครื่องประดับสำมนักขา -ศรีษะสวมกระบังหน้า(แบบโมเดิร์น) , ใส่กำไลข้อมือลูกปัดข้างละ 4 เส้น	1..สีประจำกาย สีเขียว ,สีแดงตามแบบของไทย (เพื่อให้เกิดความแตกต่างผู้สร้างสรรค์ได้เน้นให้เครื่องแต่งกายสำมนักขาออกเป็นสีแดงเพื่อแสดงให้เห็นความร้อน พลัง ความโกรธ ความก้าวร้าว ความแค้น ตามความหมายของสีแดง แต่ยังคงมีสีเขียวตามแบบอยู่ในบ้างส่วน)	
ลำดับ	**การออกแบบ**	**เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้**	**ภาพการออกแบบ**
5.	**ทศกัณฐ์** เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ -สวมเสื้อ บาจามลายู (เสื้อผ้าแบบชาวมลายู) ผู้ชายอินเดียนิยมสวมใส่ สีเขียวเข้ม เดินด้วยแทบสีทอง มีซิปหน้า ด้านล่างเป็นชายยาวสองฝั่ง - ท่อนล่างใส่กางเกงสเลค เครื่องประดับทศกัณฐ์ -ใส่กำไลลูกปัดเขียวข้างละ 2 เส้น , สวมต่างหูติดหูสีทอง ข้อมือลูกปัดข้างละ 4 เส้น	1. สีประจำกาย สีเขียว ตามแบบของไทย ซึ่งผู้สร้างสรรค์ใช้สีเขียวเพื่อแสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ ความเป็นอมตะ ตามความหมาย 2.รัดอกทั้ง 4 ด้านของทศกัณฐ์	

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
6.	**ตัวประกอบ (ผู้หญิง)** เครื่องแต่งกายตัวประกอบ -ใส่เกาะออกสีเนื้อ คาดผ้าบ่าซ้ายสีแดงชั้นในและทับด้วยผ้าลายสีเขียวแบบอินเดีย -ท่อนล่างสวมกระโปรงคุมเข่าสีเขียวเข้ม เครื่องประดับตัวประกอบ -สวมสร้อยคอหินอ่อนสีเขียว ต่างหูหินอ่อนสีเขียว สวมกำไลสีเขียวหินอ่อน	1.นำสีจากเครื่องแต่งกายของนางกำนัล ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตามแบบของไทยโดยผู้วิจัยเน้นโทนสีเขียวและสีแดงให้เห็นถึงภาพนางกำนัลของทศกัณฐ์	
ลำดับ	**การออกแบบ**	**เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้**	**ภาพการออกแบบ**
7.	**ตัวประกอบ (ผู้ชาย)** เครื่องแต่งกายตัวประกอบ -ผ้าสีเขียวลายแบบอินเดียพาดบ่าซ้าย ช่วงท้อง สวมผ้ารัด สีแดง -ท่อนล่างสวมกางเกงแบบกระโปรงยามคุมถึงข้อเท้า เครื่องประดับตัวประกอบ	1.นำสีของเสนายักษ์จากเครื่องแต่งกาย ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตามแบบของไทยโดยผู้สร้างสรรค์เน้นโทนสีเขียวและสีแดงให้เห็นถึงภาพของกองทัพเสนายักษ์ของทศกัณฐ์	

ในครั้งที่1 ผู้สร้างสรรค์จึงได้สรุปข้อบกพร่องของการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้

1) ชุดของทศกัณฐ์ยังไม่อลังการไม่เหมาะสมที่เป็นเจ้าเมืองลงกา ให้เพิ่มเติมให้เด่นกว่านี้
2) ทศกัณฐ์ไม่ควรใส่กางเกงสเลคสีดำควรเปลี่ยนสี และเพิ่มเครื่องประดับให้ทศกัณฐ์
3) ชุดของสำมนักขาอยากให้เพิ่มสีเขียวลงไปอีกเพราะสีประจำตัวของนางสำมนักขาคือสีเขียว ช่วงระบายแขนอยากให้เปลี่ยนเพื่อให้นักแสดงสะดวกสบายต่อการเคลื่อนไหว
4) สำมนักขาอยากให้เปลี่ยนแบบกระบังหน้าที่ดูมาตรฐานกว่านี้ ส่วนสำนักขาตัวแปลงอยากให้ใส่อะไรที่เบาๆไม่อยากให้ใส่กระบังหน้า
5) ชุดของสีดาอยากให้เพิ่มเติมลวดลายมากกว่านี้ตอนนี้ดูเบาไป

จากข้อบกพร่องต่างๆ ผู้สร้างสรรค์จึงได้ดำเนินการปรับและออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่บ้างส่วน ในครั้งที่ 2 ตามลำดับ

ตารางที่ 8 การออกแบบครั้งที่ 2

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
1.	**พระราม** เครื่องแต่งกายพระราม -ห่มผ้าสไบสีเขียว -ใส่ผ้ารัดปิดช่วงท้อง -ท่อนล่างนุ่งกางเกงทรงคล้ายโจงกระเบน เครื่องประดับพระราม ใส่สังวาลหินสีเขียว, สวมสร้อยหินอ่อน, ใส่ต่างหูทองติดหู , สวมกำไลลูกปัดสีเขียวและกำไลพญานาค ,สวมแหวนนิ้วข้างซ้าย -ใส่รองเท้าแบบอินเดียว (สีทอง)	1.สีของพระราม คือสีเขียว ตามแบบของไทย 2.สวมกำพญานาค	

ลำดับ	การออกแบบ	เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้	ภาพการออกแบบ
2.	**พระลักษณ์** เครื่องแต่งกายพระลักษณ์ -ห่มผ้าสไบสีเหลือง -ใส่ผ้ารัดปิดช่วงท้อง -ท่อนล่างนุ่งกางเกงทรงคล้ายโจงกระเบน เครื่องประดับพระลักษณ์ ใส่สังวาลหินสีเหลือง, สวมสร้อยหินอ่อน, ใส่ต่างหูทองติดหู ,สวมกำไลลูกปัดสีเหลือง -ใส่รองเท้าแบบอินเดียว (สีทอง)	1.สีของพระลักษณ์ คือ สีเหลือง ตามแบบของไทย 2.มีอาวุธประจำกายพระขรรค์	
3.	**สีดา** เครื่องแต่งกายสีดา -สวมเสื้อแขนยาวหนึ่งข้างสีขาวมีแทบสีทอง,มีระบายที่แทนจากหน้าอกขวาถึงแขนข้างซ้าย -ท่อนล่างนุ่งกระโปรงยาวคุมเข่าคล้ายสาหรีของอินเดีย ชายกระโปรงใส่แทบทอง เครื่องประดับสีดา -ศีรษะใส่กระบังหน้าแบบอินเดียใช้ดอกมะลิปลอมเรียกต่อกัน ,ใส่วิกผมยาวด้านหลัง, มีมาลัยซีกทำตากดอกมะลิปลอม , สวมกำไลลูกปัดข้าง	1.สีประจำตัว สีขาว, สีทองตามแบบของไทย 2.ความงามบริสุทธิ์ประดุจดอกไม้สีขาว 3.ระบายที่เสื้อตรงแขนซ้ายของสีดาให้ความหมายแทนสไบตอนบวชของสีดาในรูปแบบของไทย	

	ละ4 เส้นแบบเพชรข้างละ๑ เส้น ,ใส่สังวาลหินข้างขวา, สวมแหวนข้างซ้าย ,ใส่ต่างหูระยาสีทอง,สวมสร้อยหินอ่อนสีขาว		
ลำดับ	**การออกแบบ**	**เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้**	**ภาพการออกแบบ**
4.	**สำมนักขา** เครื่องแต่งกายสำมนักขา -สวมเสื้อบ่ามีบ่าสองข้าง(เสื้อกล้าม)ชายเสื้อเป็นมุมแหลม มีระบายสองข้างที่แขน สีแดง -ท่อนล่างสวมกระโปรงยาวคุมเข่ามีชายระบายเป็นผ้าพรีช เครื่องประดับสำมนักขา -ศีรษะสวมกระบังหน้า (แบบโมเดิร์น) , ใส่กำไลข้อมือลูกปัดข้างละ 4 เส้น , สวมสร้อยแบบเครื่องเพชรพร้อมต่างหู	1.สีประจำกาย สีเขียว ,สีแดง ตามแบบของไทย (เพื่อให้เกิดความแตกต่างผู้วิจัยได้เน้นให้เครื่องแต่งกายสำมนักขาออกเป็นสีแดงเพื่อแสดงให้เห็น ความร้อน พลัง ความโกรธ ความก้าวร้าว ความแค้น ตามความหมายของสีแดง แต่ยังคงมีสีเขียวตามแบบอยู่ในบ้างส่วน) 2.ระบายของเสื้อแทนห่มนางและสไบของสำมนักขาแบบไทย	

5.	**ทศกัณฐ์** เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ -สวมเสื้อ บาจามลายู (เสื้อผ้าแบบชาวมลายู) ผู้ชายอินเดียนิยมสวมใส่ สีเขียวเข้ม เดินด้วยแทบสีทอง มีซิปหน้าด้านล่างเป็นชายยาวสองฝั่ง - ท่อนล่างใส่กางเกงสเลคสีดำ เครื่องประดับทศกัณฐ์ -ศีรษะสวมมงกุฎสีทอง -ใส่กำไลลูกปัดเขียวข้างละ 2 เส้น ,สวมกำไลหัวกะโหลกข้างละ 2 เส้น , สวมต่างหูติดหูสีทอง ,สวมสร้อยคอโลหะ 3 เส้น	1. สีประจำกาย สีเขียวตามแบบของไทย ซึ่งผู้สร้างสรรค์ใช้สีเขียวเพื่อแสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ความเป็นอมตะ ตามความหมาย 2.รัดอกทั้ง 4 ด้านของทศกัณฐ์	
ลำดับ	**การออกแบบ**	**เอกลักษณ์ประจำตัวที่นำมาใช้**	**ภาพการออกแบบ**
6.	**ตัวประกอบ** (ผู้หญิง) เครื่องแต่งกายตัวประกอบ -ใส่เกาะออกสีเนื้อ คาดผ้าบ่าซ้ายสีแดงชั้นในและทับด้วยผ้าลายสีเขียว -ท่อนล่างสวมกระโปรงคุมเข่าสีเขียวเข้ม เครื่องประดับตัวประกอบ -สวมสร้อยคอหินอ่อนสีเขียว ,ต่างหูหินอ่อนสีเขียว,สวมกำไลสีเขียวหินอ่อนทั้งสองข้างข้างละ2เส้น	1.นำสีจากเครื่องแต่งกายของนางกำนัล ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตามแบบของไทยโดยผู้สร้างสรรค์เน้นโทนสีเขียวและสีแดงให้เห็นถึงภาพนางกำนัลของทศกัณฐ์	

7.	**ตัวประกอบ** (ผู้ชาย) เครื่องแต่งกายตัวประกอบ -ผ้าสีเขียวลายแบบอินเดียพาดบ่าซ้าย ช่วงท้อง สวมผ้ารัด สีแดง -ท่อนล่างสวมกางเกงแบบกระโปรงยามคุมถึงข้อเท้า เครื่องประดับตัวประกอบ -ศีรษะคาดแทบสีเขียวลายทอง -สวมสร้อยคอเป็นโลหะสีทอง -สวมกำไลโลหะสีทอง	1.นำสีของเสนายักษ์จากเครื่องแต่งกาย ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตามแบบของไทยโดยผู้สร้างสรรค์เน้นโทนสีเขียวและสีแดงให้เห็นถึงภาพของกองทัพเสนายักษ์ของทศกัณฐ์	

จากข้อบกพร่องต่างๆ ผู้สร้างสรรค์ จึงได้ดำเนินการแก้ไขและออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก จนกระทั่งการออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นชุดที่ผู้สร้างสรรค์ พบว่าเครื่องแต่งกายในครั้งนี้มีรูปแบบแตกต่างจาก ครั้งที่1 ทั้งในเรื่องของ สีเครื่องแต่งกายของตัวละครที่ช่วยบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ประจำตัวละคร และเรื่องของเครื่องประดับ เพื่อให้ถูกต้องและสมจริงเหมาะสมแก่การแสดงมากยิ่งขึ้น

จึงสรุปผลและได้เครื่องแต่งกายในครั้งที่ 2 เหมาะสมที่จะนำมาใช้สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก โดยมีภาพเครื่องแต่งกายที่สมบูรณ์ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกาย “พระราม”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 12 เครื่องแต่งกาย “พระลักษณ์”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 13 เครื่องแต่งกาย “สีดา”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

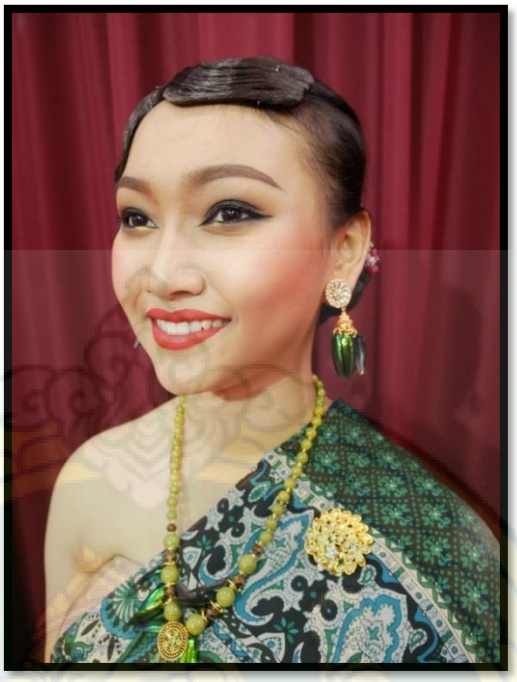
ภาพที่ 14 เครื่องแต่งกาย “สำมนักขา (ยักษ์)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกาย “สำมนักขา(แปลง)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกาย “ทศกัณฐ์”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกาย “ตัวประกอบ (ผู้ชาย)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

ภาพที่ 18 เครื่องแต่งกาย “ตัวประกอบ (ผู้หญิง)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.



ภาพที่ 19 เครื่องประดับ“ตัวประกอบ (ผู้หญิง)”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

4.13 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยให้การแสดงนั้นสมบูรณ์แบบ ซึ่งโดยจะประกอบไปด้วยอะไรนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องของการแสดง เพื่อให้การแสดงมีสวยงามมากขึ้น ซึ่งการสร้างสรรค์อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงจะมีการออกแบบ ตกแต่งให้เหมาะสมกับชุดการแสดงอุปกรณ์ที่เป็นเครื่องตกแต่งตัวละคร อาวุธประจำกายของตัวละคร อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบฉาก

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้สร้างสรรค์มีข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะอาวุธประกายของตัวละครในรามเกียรติ์แบบของไทย ซึ่งมีลักษณะเฉพาะทั้งนี้เพื่อให้การสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ตอนสำมนักขาก่อศึกสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และดูแปลกใหม่ ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำอาวุธยาวมาใช้สำหรับตัวประกอบ (ผู้ชาย)ที่เป็นกองทัพทศกัณฐ์ เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงเข้ากับกระบวนท่าที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.13.1 พระขรรค์อาวุธประจำตัวของ พระลักษณ์

พระขรรค์ คืออาวุธมีคม ลักษณะคล้ายดาบ มีคมสองด้าน ตรงกลางคอด สมมุติเป็นอาวุธของเทพเจ้า เห็นได้ในภาพประกอบเรื่องราวในวรรณคดี หรือตราสัญลักษณ์ที่มีเทวดาทรงพระขรรค์ นอกจากนี้ยังมีใช้ในพิธีกรรมสำคัญ การสร้างพระขรรค์ในสมัยโบราณสร้างได้ยากยิ่ง และมีจำนวนน้อย พระขรรค์จึงถือว่าเป็นอาวุธ ของปวงเทพเทวาหรือบรรดานักสิทธิ์วิทยาธรต่างๆจึงถูกขนานนามว่า เทพศาสตราวุธ และยังเป็นศาสตาวุธคู่บารมีของกษัตริย์ ดังนั้นการสร้างพระขรรค์ให้เข้มขลังศักดิ์สิทธิ์จึงทำได้ยากยิ่ง ตัววัตถุธาตุที่นำมาทำต้องมีอาถรรพ์หรือมีพลังงานในตัว

ภาพที่ 20 พระขรรค์พระลักษณ์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

4.13.2 อาวุธยาวของนักแสดงประสานเสียง (กองทัพทศกัณฐ์)

อาวุธยาว คือ เครื่องประหารใช้ในการทำร้ายป้องกันหรือต่อสู้กับฝ่ายตรงข้ามกำเนิดของอาวุธนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดจากความต้องการป้องกันตนเองให้รอดพ้นจากการรุกรานของศัตรู ซึ่งจะเป็นผลทางจิตวิทยา ที่จะทำให้ชาติอื่นยำเกรงครั่นคร้ามไม่กล้ามารุกรานจากหลักฐานทางโบราณคดียุคก่อนประวัติศาสตร์พบว่าได้เริ่มมีการใช้อาวุธมาแล้วเมื่อประมาณ 30,000 ปีที่แล้ว โดยอาวุธในสมัยนั้นทำจากวัสดุธรรมชาติได้แก่ หิน ไม้ กระดูกสัตว์ ฯลฯ ต่อมาได้มีการนำโลหะมาทำเป็นอาวุธ เช่น ดาบ หอก ง้าว ธนู และหน้าไม้ นอกจากนั้น ยังพบหลักฐานเกี่ยวกับอาวุธต่าง ๆ จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้ได้ทราบถึงชนิดของอาวุธที่ใช้

โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำอาวุธยาวมาใช้ประกอบแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก 3 แบบด้วยกันคือ

1) หอก

เป็นอาวุธที่ใช้รบในระยะประชิดตัวอีกแบบหนึ่งมี 2 ชนิด คือ หอกมีกระบังและไม่มี กระบัง มีความยาวตั้งแต่ 2 เมตร ขึ้นไป หอกมีหลายชนิดได้แก่ หอกซัด หอกใบพาย หอกใบข้าว

2) ทวน

เป็นอาวุธยาวใช้สำหรับทหารม้า มีลักษณะคล้ายหอก ไม่มีกระบัง แต่มีภู่ขนสัตว์ จามรี ผูกไวเป็นพวงตรงคอทวน

3) ง้าวและของ้าว

อาวุธทั้งสองชนิดนี้เป็นอาวุธประเภทเดียวกัน แต่แตกต่างกันตรงที่ของ้าวจะมีขอ สำหรับสับช้างติดอยู่บนตัวง้าว ส่วนใหญ่การใช้อาวุธชนิดนี้ มักใช้ในการรบบนหลังช้าง

ภาพที่ 21 อาวุธยาว

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

4.14 การออกแบบฉาก

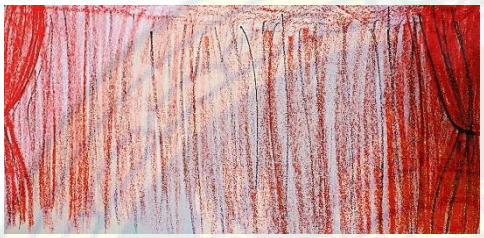
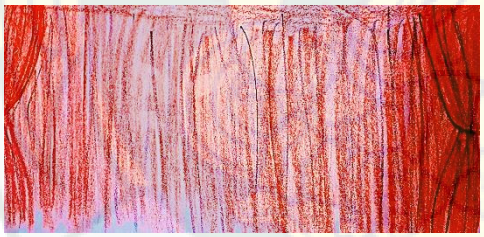
ผู้สร้างสรรค์ออกแบบฉากการแสดงตามเหตุการณ์ในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์และการออกแบบฉากโดยยึดรูปแบบความเรียบง่ายในการออกแบบโครงสร้าง เพื่อความสะดวกในการเคลื่อนย้ายและการเปลี่ยนฉากในการแสดง

4.14.1 ตารางออกแบบฉาก การแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบฉากการแสดงด้วยการร่างโครงสร้างใส่กระดาษ ตามเหตุการณ์ในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ แบ่งเป็นฉากการแสดงทั้งหมด 3 ฉาก โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ฉากที่ 1 อาศรม ฉากที่ 2 ป่า

ตารางที่ 9 การออกแบบฉาก

ภาพร่างโครงสร้าง	ภาพการแสดงจริง
	
ฉากที่ 1 เป็นฉากเปิดเรื่อง สำมนักขาร้องเพลงอยู่ในม่าน	
	
ฉากที่ 2 ม่านเปิดเวทีโล่ง นักแสดงหมู่มวลทหารออก	

ฉากที่ 3

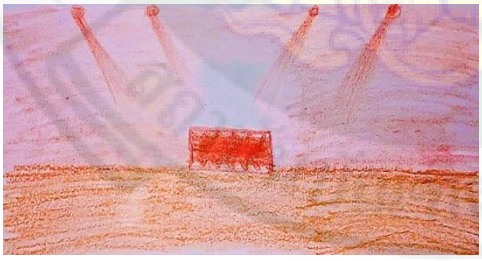
เป็นฉากที่พระราม สีดา เจรจากันหน้าบ้าน

ฉากที่ 4

เป็นฉากที่พระรามออกมาอาบน้ำ แล้วสำมนักขามาพบเข้า

ฉากที่ 5

นางสำมนักขา (แปลง) มาเจอพระรามกับสีดาหน้าบ้านและเกิดการทะเลาะวิวาทกัน



ฉากที่ 6

นางสำมนักขากลับเมืองลงกาไปฟ้องทศกัณฐ์ว่าตนถูกพระรามทำร้าย

4.14.2 ขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์ฉาก มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ฉากบ้าน

(1) ตารางที่ 10 อุปกรณ์ในการสร้างฉากบ้าน

ลำดับ	อุปกรณ์	ลำดับ	อุปกรณ์
1.	ไม้โครง 6 มัด	10.	ถังลม
2.	ไม้อัดขนาด 3 มิล 4 แผ่น	11.	น็อต 20 ตัว
3.	ล้อหมุน 10 ล้อ	12.	ตะปู 20 ตัว
4.	วอลเปเปอร์ลายไม้ติดบ้าน ขนาดกว้าง 60 เซนติเมตร ยาว 5 เมตร	13.	ลวดเงิน เบอร์10
5.	ผ้าม่าน 3 เมตร	14.	กรรไกรตัดลวด
6.	เลื่อยไฟฟ้า	15.	ค้อน
7.	ปืนลม	16.	ฟิวเจอร์บอร์ด 3 แผ่น
8.	โซ่เหล็กล่าม 8 มิล	17.	สีอคริลิค(สีน้ำตาล,สีดำ)
9.	น้ำ	18.	แปรงทาสี

(2) ตารางที่ 11 วิธีการสร้างฉากบ้าน

ลำดับ	วิธีการสร้าง
1.	ทำฐานบ้านโดยนำไม้โครงมาตีเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 12 เมตร ยาว 13 เมตร แล้วติดล้อ 6 ล้อตรงฐาน โดยติดเข้ามุม 4 ล้อ แล้วติดตรงกลางอีก 2 ล้อ
2.	จากนั้นนำไม้อัดมาตีทับรอบบ้าน เว้นช่องประตูกับหน้าต่างไว้ แล้วนำวอลเปเปอร์มาติดตัวบ้าน
3.	นำผ้าม่านมาตัด เป็น 2 ผืน ขนาดกว้าง 50 เซนติเมตร ยาว 1.30 เซนติเมตร มาติดตรงประตู ส่วนหน้าต่าง 2 ผืน ขนาดกว้าง 1.20 เซนติเมตร ยาว 1.30 เซนติเมตร โดยใช้ลวดยึดขึงไว้ที่มุม
3.	ทำชานหน้าบ้านโดยนำไม้โครงมาตีเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง 12 เมตร ยาว 13 เมตร จากนั้นนำไม้อัดมาตีทับด้านบนไว้สำหรับนั่ง แล้วติดล้อตรงฐานโดยติดเข้ามุม 4 ล้อ
4.	ทำรั้วชานบ้าน โดยนำไม้โครงมาตัดเป็นท่อนๆ ท่อนละ 30 เซนติเมตร จำนวน 20 ชิ้น แล้วตัดไม้โครงยาว 4 ท่อน ท่อนละ 50 เซนติเมตร มาทาบด้านบน

ภาพที่ 22 ภาพการดำเนินงานสร้างฉากบ้าน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

ภาพที่ 23 ภาพการดำเนินงานสร้างฉากบ้าน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

2) การออกแบบหิน

(1) ตารางที่ 12 อุปกรณ์ในการสร้างหินประกอบฉาก

ลำดับ	อุปกรณ์	ลำดับ	อุปกรณ์
1.	หนังสือพิมพ์	9.	ถ้วย
2.	เข่ง	10.	แปรงทาสี
3.	แป้งมันสำปะหลัง	11.	สีอะคริลิค (สีน้ำตาล,สีดำ)
4.	หม้อ	12.	น้ำ
5.	กระบวย	13.	ลวดเงิน เบอร์10

(2) ตารางที่ 13 วิธีการสร้างสร้างหินประกอบฉาก

ลำดับ	วิธีการสร้าง
1.	ทำหินเดี่ยวก้อนเดียว โดยให้นำเข่งมาบุบได้ตามรูปแบบที่ต้องการ ส่วนทำหินที่เรียงชิดติดกันใช้วิธีเดียวกันจากนั้นนำลวดมามัดเชื่อมกันได้เลย
2.	กวนแป้งเปียกโดยตั้งเตาแก๊ส แล้วนำน้ำเปล่าใส่หม้อพอประมาณ จากนั้นนำแป้งมาผสมกับน้ำเปล่าก่อน
3.	คนให้ละลาย เมื่อน้ำสุกได้ที่ เทแป้งมันสำปะหลังที่ละลายน้ำแล้วลงในหม้อ จากนั้นก็ควรให้แป้งมันละลายไม่ติดมาก คนไปเรื่อยๆจนได้ที่ จากนั้นตักใส่ถ้วยที่เตรียมไว้ นำแป้งเปียกมาทากับหนังสือพิมพ์เป็นชั้นที่ 1 โดยแปะลงบนเข่งตามที่เราได้บุบเข่งลงไปจนครบ แล้วตากทิ้งไว้รอจนกว่าจะแห้ง
4.	หลังจากแห้งแล้ว ทำการแปะหนังสือพิมพ์ เป็นชั้นที่ 2 โดยแปะทับตามรอยเดิมเพื่อให้เป็นรูปร่างของก้อนหิน แล้วนำไปตากรอแห้ง
5.	เมื่อแห้งสนิท จึงทาสี โดยเริ่มทาสีน้ำตาลก่อน ตากให้แห้งแล้วทาสีดำกลบทับ เพื่อเพิ่มมิติของก้อนหิน ให้สมจริง

ภาพที่ 24 ภาพการดำเนินงานสร้างหินประกอบฉาก

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

3) การออกแบบน้ำตก

(1) ตารางที่ 14 อุปกรณ์ในการสร้างฉากน้ำตก

ลำดับ	อุปกรณ์	ลำดับ	อุปกรณ์
1.	หนังสือพิมพ์	11.	ถ้วย
2.	เข่ง	12.	แปรงทาสี
3.	แป้งมันสำปะหลัง	13.	สีอะคริลิค (สีน้ำตาล,สีดำ)
4.	หม้อ	14.	น้ำ
5.	กระบวย	15.	ลวดเงิน เบอร์10
6.	เสื้อกันฝนสีฟ้า	16.	เครื่องปั้มน้ำ
7.	ปืนลม	17.	ไม้โครง 1 มัด
8.	ไม้อัดขนาด 3 มิล 2 แผ่น	18.	ผ้าสีน้ำตาล 2 เมตตร
9.	ล้อหมุน 4 ล้อ	19.	น็อต 16 ตัว
10.	สายยาง 2 เมตรครึ่ง	20.	กะละมัง

(2) ตารางที่ 15 วิธีการสร้างฉากน้ำตก

ลำดับ	วิธีการสร้าง
1.	ทำหินเดี่ยวก้อนเดียว โดยให้นำเข่งมาบุบได้ตามรูปแบบที่ต้องการ ส่วนทำหินที่เรียงชิดติดกันใช้วิธีเดียวกันจากนั้นนำลวดมามัดเชื่อมกันได้เลย
2.	กวนแป้งเปียกโดยตั้งเตาแก๊ส แล้วนำน้ำเปล่าใส่หม้อพอประมาณ จากนั้นนำแป้งมาผสมกับน้ำเปล่าก่อน
3.	คนให้ละลาย เมื่อน้ำสุกได้ที่ เทแป้งมันสำปะหลังที่ละลายน้ำแล้วลงในหม้อ จากนั้นก็ควรให้แป้งมันละลายไม่ติดมาก คนไปเรื่อยๆจนได้ที่ จากนั้นตักใส่ถ้วยที่เตรียมไว้ นำแป้งเปียกมาทากับหนังสือพิมพ์เป็นชั้นที่ 1 โดยแปะลงบนเข่งตามที่เราได้บุบเข่งลงไปจนครบ แล้วตากทิ้งไว้รอจนกว่าจะแห้ง
4.	หลังจากแห้งแล้ว ทำการแปะหนังสือพิมพ์ เป็นชั้นที่ 2 โดยแปะทับตามรอยเดิมเพื่อให้เป็นรูปร่างของก้อนหิน แล้วนำไปตากรอแห้ง
5.	เมื่อแห้งสนิท จึงทาสี โดยเริ่มทาสีน้ำตาลก่อน ตากให้แห้งแล้วทาสีดำกลบทับ เพื่อเพิ่มมิติของก้อนหิน ให้สมจริง
6.	พอได้ก้อนหินแล้วนำมาตั้งทับกันให้เป็นชั้นของน้ำตกแล้วใช้ลวดมัดตึงไว้ให้อยู่

7.	นำเสื้อกันฝนสีฟ้ามาตัดให้เป็นแผ่นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแล้วนำมาทากาวติดทับก้อนหิน จากนั้นทิ้งไว้ให้แห้ง
8.	ทำฐานน้ำตกโดยนำไม้โครงมาตีเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า แล้วนำไม้อัดมาตีทับด้านบนเพื่อสำหรับวางน้ำตกให้สูงๆ แล้วติดล้อ 4 ล้อตรงฐาน
9.	ทาสีกะละมังสีน้ำตาลหลังจากนั้นทำน้ำตก โดยนำสายยางต่อกับเครื่องปั๊มน้ำที่เตรียมไว้แล้วนำไปยึดที่ด้านหลังโดยใช้ลวดตึงไว้กับก้อนหิน

ภาพที่ 25 ภาพฉากน้ำตก
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

4.15 การออกแบบแสง

4.15.1 แสง

สมัยก่อนการแสดงจะใช้แสงจากธรรมชาติในเวลากลางวันเท่านั้น ต่อมามีการสร้างโรงละครถาวร จึงมีวิวัฒนาการมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีการใช้แสงไฟ จะเป็นไฟที่ส่องไปที่วัตถุหรือนักแสดง เพื่อให้เห็นรายละเอียดของวัตถุมากขึ้น ทำให้สว่างด้วยไฟเสริม แสงจะช่วยลดเงาดำที่เกิดจากแสงเข้มจะทำให้เงาดำที่อยู่บนเวทีมีน้อยลง แสงส่องหลัง จะช่วยส่องฉากให้ชัดเจนขึ้น หรือสร้างบรรยากาศประกอบฉากให้คนดูได้รับอารมณ์ในการแสดงมากขึ้นอีกด้วย

ภาพที่ 26 การออกแบบแสง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ , 2564.

แสง สีต่าง ๆ ช่วยแสดงบรรยากาศในสถานที่ที่ต่างกัน เช่น

แสงสีเหลืองส้ม แสดงบรรยากาศในวัง
แสงสีเขียว แสดงบรรยากาศในป่ากลางคืน

นอกจากนี้ผู้ออกแบบแสงยังใช้แสงสีเพื่อแสดงอารมณ์ เช่น

แสงสีแดง ให้ความรู้สึกตื่นเต้น โกรธ
แสงสีเขียว ให้ความรู้สึกสดชื่น
แสงสีฟ้า ให้ความรูสึกเยือกเย็น ผิดหวัง
แสงสีชมพู ให้ความรูสึกอ่อนหวาน

ในปัจจุบันมีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการออกแบบแสงสีต่าง ๆ ที่นำมาใช้ประกอบการแสดง ทำให้การแสดงดูยิ่งใหญ่ตระการตามากยิ่งขึ้น (หนังสือเรียนรายวิชาพื้นฐานนาฏศิลป์กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 , 2551)

ตารางที่ 16 ตัวอย่างการออกแบบแสง

ภาพ	คำอธิบายภาพ
1.	**ภาพนี้เป็นแสงสีเหลืองส้ม** บ่งบอกถึงอารมณ์มีชีวิตชีวา ร่มเย็น

2.	**ภาพนี้เป็นแสงสีเขียว แดง** บ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกสดชื่น และตื่นเต้น
3.	**ภาพนี้เป็นแสงสีฟ้า** บ่งบอกถึงอารมณ์ความรูสึกผิดหวัง ถูกตัดรัก
4.	**ภาพนี้เป็นแสงสีฟ้า** บ่งบอกถึงอารมณ์ความรูสึกเยือกเย็น โดนไล่และทำร้าย
5.	**ภาพนี้เป็นแสงสีฟ้า แดง** บ่งบอกถึงอารมณ์ความรูสึกเสียใจ โกรธ เพราะโดนทำร้าย
6	**ภาพนี้เป็นแสงสีแดง** บ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกโกรธ แค้น

1) ประโยชน์ของการจัดแสงสีบนเวที

(1) แสงบนเวทีจะช่วยให้เห็นรายละเอียดได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นการเคลื่อนไหว และอารมณ์ของตัวละครได้ชัดเจนการแสดงบทบาท

(2) การใช้แสงประกอบฉากสามารถช่วยแก้ไขความบกพร่องของงานฉากและอุปกรณ์บนเวทีให้ดูสมบูรณ์ยิ่งขึ้นได้

(3) การจัดแสงที่เหมาะสมจะช่วยทำให้วัตถุต่าง ๆ ตัวละคร บนเวทีมีความเป็นมิติดูสมจริงมากยิ่งขึ้น รวมทั้งสามารถสร้างบรรยากาศของเหตุการณ์ในฉากให้ดูกลมกลืนสมจริงยิ่งขึ้น

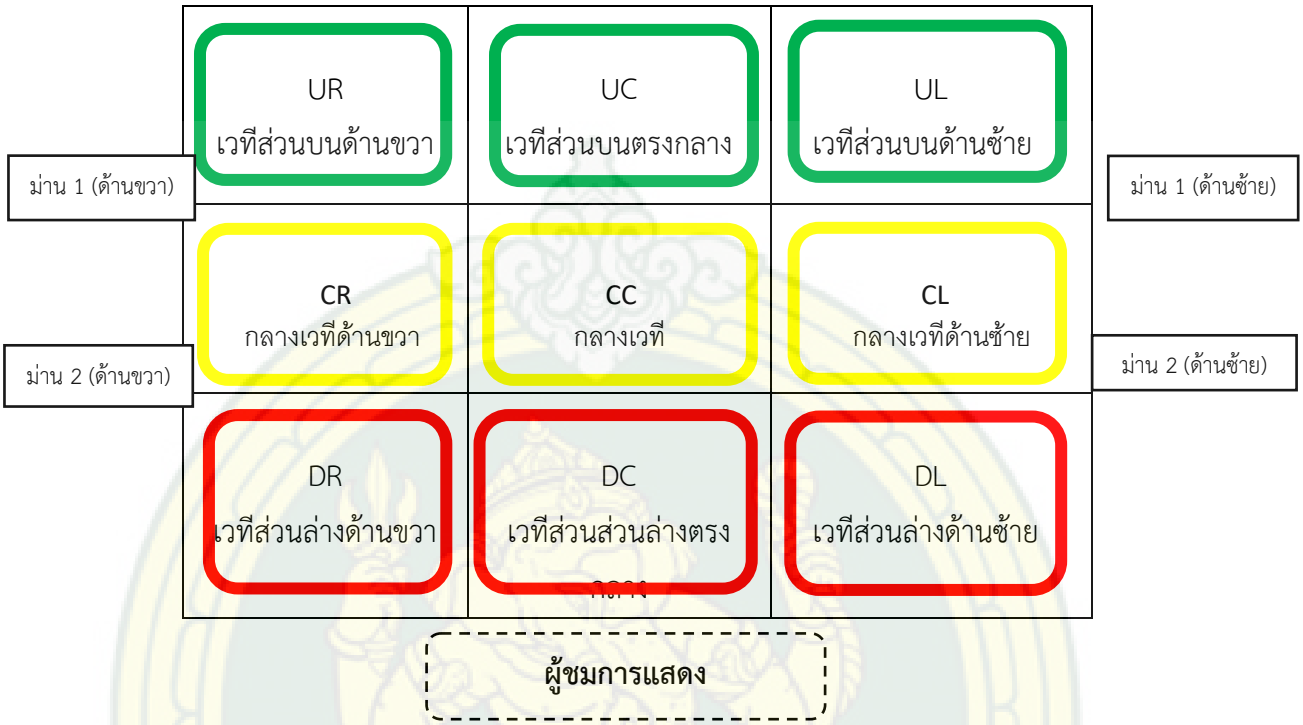
(4) แสงสีเป็นสิ่งที่เราสามารถมองเห็นได้ มีอิทธิพลในชีวิตจำวันของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ และให้ความรู้สึกทางจิตวิทยาสามารถกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้อ่อนไหวตามได้ จึงมีการนำเอาสีมาประกอบการจัดการแสดง เพื่ออรรถรสในการับชม โดยใช้ร่วมกับการจัดฉาก

(5) สีที่มีความสัมพันธ์กับแสงหากไม่กลมกลืนกับสีฉากและการแต่งกายของผู้แสดงจนเกินไปหรือหลอกตาเกินไป จะช่วยให้ฉากมีความสวยงามและโดดเด่นขึ้น

4.16 การใช้พื้นที่สำหรับการแสดงละคร

การใช้พื้นที่ในการแสดงเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้การแสดงน่าสนใจ ในการจัดภาพของการแสดงบนเวทีสามารถแบ่งพื้นที่บนเวทีออกเป็น 9 ส่วน เพื่อวางแผนการใช้พื้นที่และเป็นแนวทางการใช้พื้นที่ของคณะทำงานทุกๆ ฝ่าย ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จึงได้ลงพื้นที่ดูจากสถานที่จริงและออกแบบดำเนินการกำหนดจุดพื้นที่ให้นักแสดง ซึ่งมีรายละเอียดดังแผนผัง

แผนผังที่ 1 การจัดภาพบนเวที



การแสดงละครเพลงได้จัดภาพพื้นที่บนเวทีทั้งหมดออกเป็น 9 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 Upstage Right (UR) เวทีส่วนบนด้านขวา

ส่วนที่ 2 Upstage Center (UC) เวทีส่วนบนตรงกลาง

ส่วนที่ 3 Upstage Left (UL) เวทีส่วนบนด้านซ้าย

ส่วนที่ 4 Center Stage Right (CR) กลางเวทีด้านขวา

ส่วนที่ 5 Center Stage Center (CC) กลางเวที

ส่วนที่ 6 Center Stage Left (CL) กลางเวทีด้านซ้าย

ส่วนที่ 7 Downstage Right (DR) เวทีส่วนล่างด้านขวา

ส่วนที่ 8 Downstage Center (DC) เวทีส่วนล่างตรงกลาง

ส่วนที่ 9 Downstage **Left (DL)** เวทีส่วนล่างด้านซ้าย

ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดสัญลักษณ์แทนตัวละคร เพื่อสื่อให้เห็นภาพการใช้พื้นที่บนเวที และการใช้พื้นที่ในส่วนต่างๆ ดังต่อไปนี้

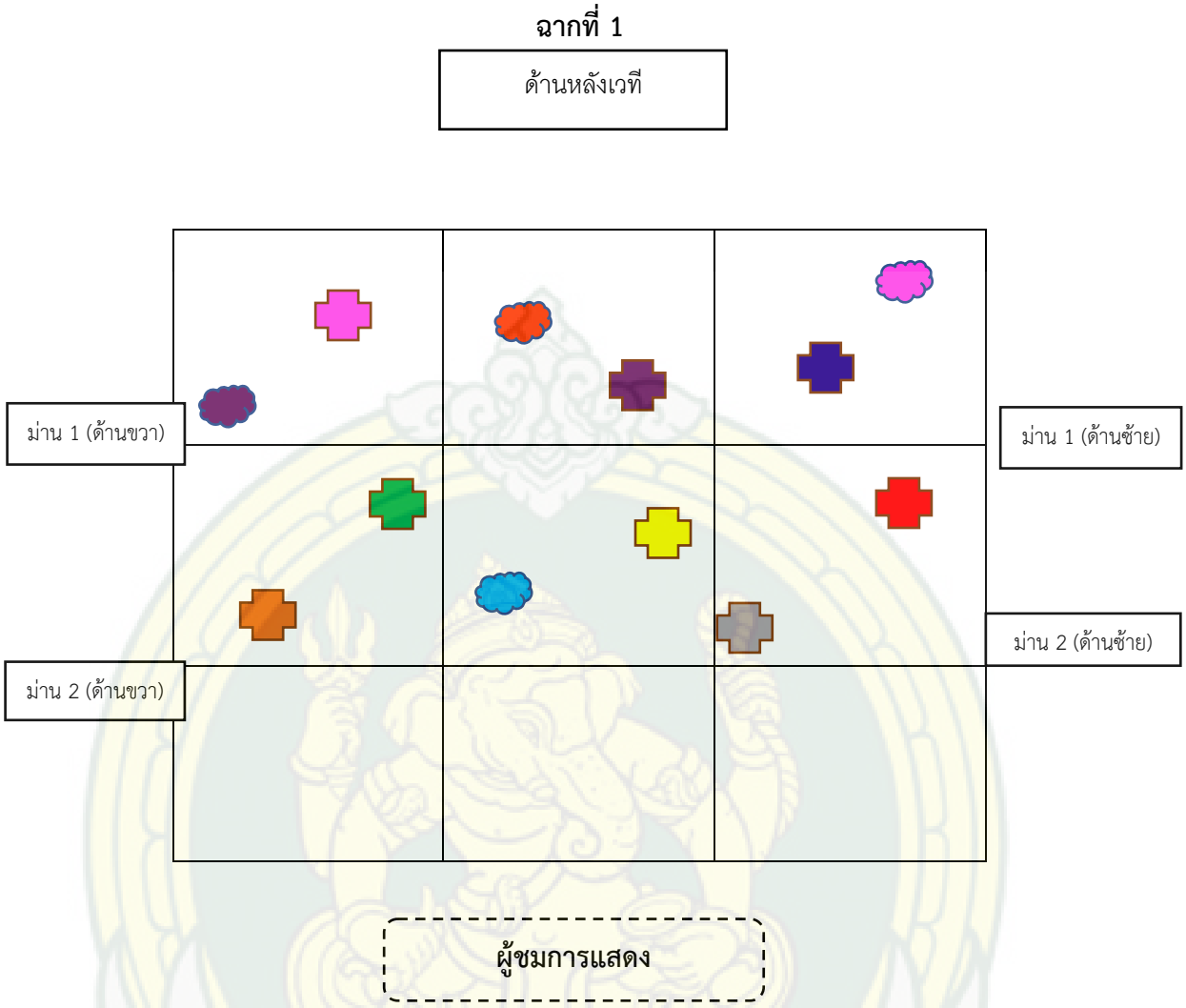
ตารางที่ 17 ความหมายสัญลักษณ์แทนตัวละคร

ลำดับ	รูปสัญลักษณ์	ชื่อตัวละคร
1.		พระราม
2.		พระลักษณ์
3.		สีดา
4.		สำมนักขา
5.		สำมนักขา แปลง
6.		ทศกัณฐ์
7.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 1
8.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 2
9.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 3
10.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 4
11.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 5
12.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 6
13.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 7
14.		ตัวประกอบผู้ชายคนที่ 8
15.		ตัวประกอบผู้หญิงคนที่ 1
16.		ตัวประกอบผู้หญิงคนที่ 2
17.		ตัวประกอบผู้หญิงคนที่ 3
18.		ตัวประกอบผู้หญิงคนที่ 4

ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปสัญลักษณ์แทนองค์ประกอบของฉากในส่วนต่างๆ เพื่อสื่อให้เห็นภาพการใช้พื้นที่บนเวที และการใช้พื้นที่ในส่วนต่างๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 18 ความหมายสัญลักษณ์แทนองค์ประกอบของฉาก

ลำดับ	รูปสัญลักษณ์	ชื่อองค์ประกอบในฉาก
1.		ต้นไม้
2.		น้ำตก
3.		บ้าน
4.		แท่นยืน



แผนผังที่ 2 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ในการแสดง ทั้ง 6 ส่วน ประกอบด้วย

ส่วนที่ 1 UR เวทีส่วนบนด้านขวา

ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง

ส่วนที่ 3 UL เวทีส่วนบนด้านซ้าย

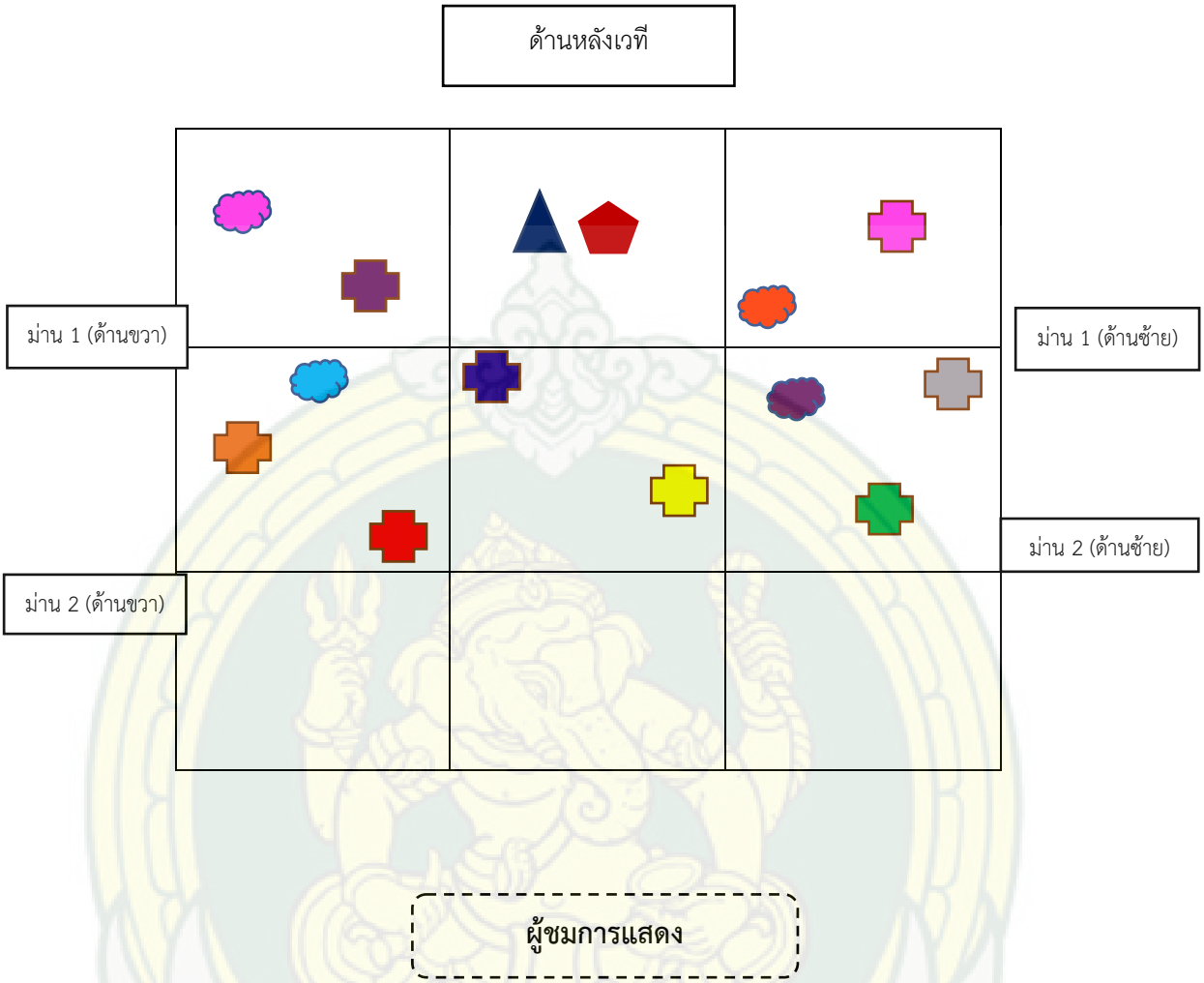
ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา

ส่วนที่ 5 CC กลางเวที

ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย

โดยผู้แสดงออกมายืนหลังม่านตามจุด ม่านเปิดผู้แสดงร้องและทำท่าประกอบตามกระบวนท่า ซึ่งผู้แสดงแดงจะเลือกออกทั้ง 4 ด้าน

ฉากที่ 2

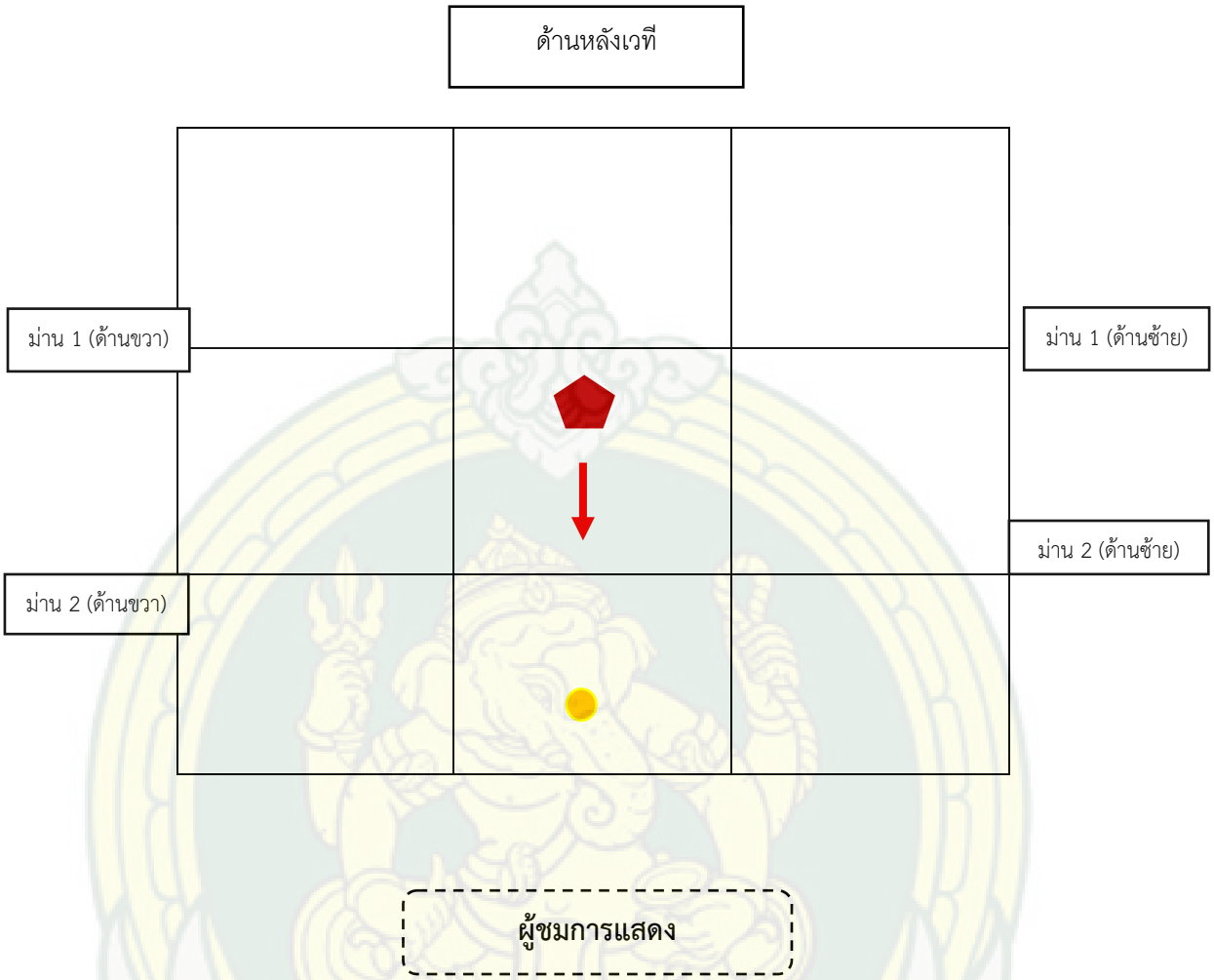


แผนผังที่ 3 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ทั้ง 6 ส่วน โดยตัวประกอบจะยืนล้อมรอบ ผู้แสดงตัวเอก ทศกัณฐ์และสำมนักขาจะยืนอยู่ตรงกลางด้านหลังของเวที (UC เวทีส่วนบนตรงกลาง) จากนั้นผู้แสดงตัวประกอบและทศกัณฐ์เดินเข้าทางด้านซ้ายและขวา โดยเข้าหลังม่าน 1และม่าน 2 ซ้ายและขวา

ฉากที่ 3

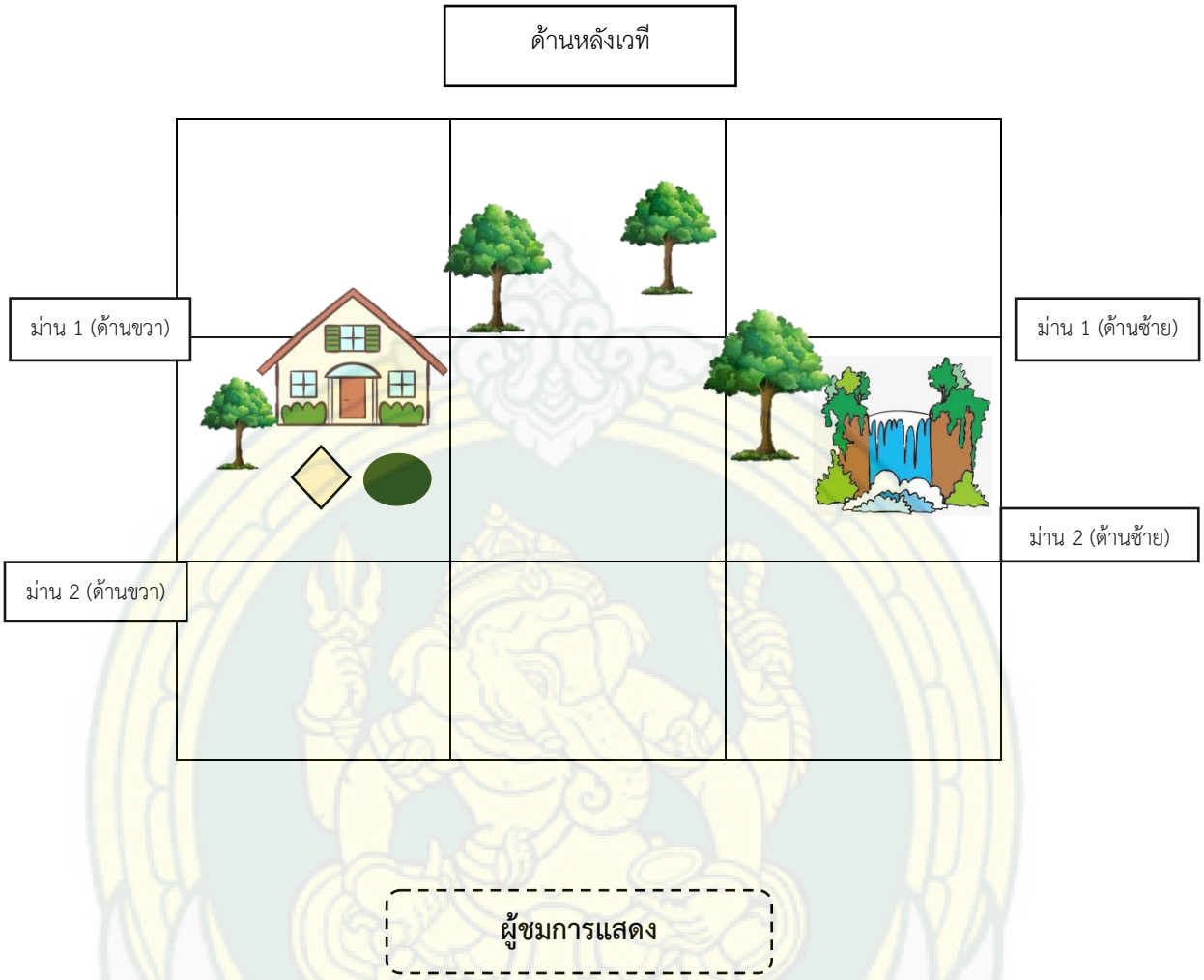


แผนผังที่ 4 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ในส่วน ตรงกลางเวที CC โดยสำมนักขาร้องเพลงตามบทและเดินขึ้นมาเลื่อยๆจนถึงจุด DC เวทีส่วนล่างตรงกลาง (จุดสีเหลือง) จากนั้นม่านจะค่อยๆปิดนางสำมนักขาออกมาร้องเพลงหน้าม่าน**ส่วนที่ 1 UR** เวทีส่วนบนด้านขวา

ฉากที่ 4

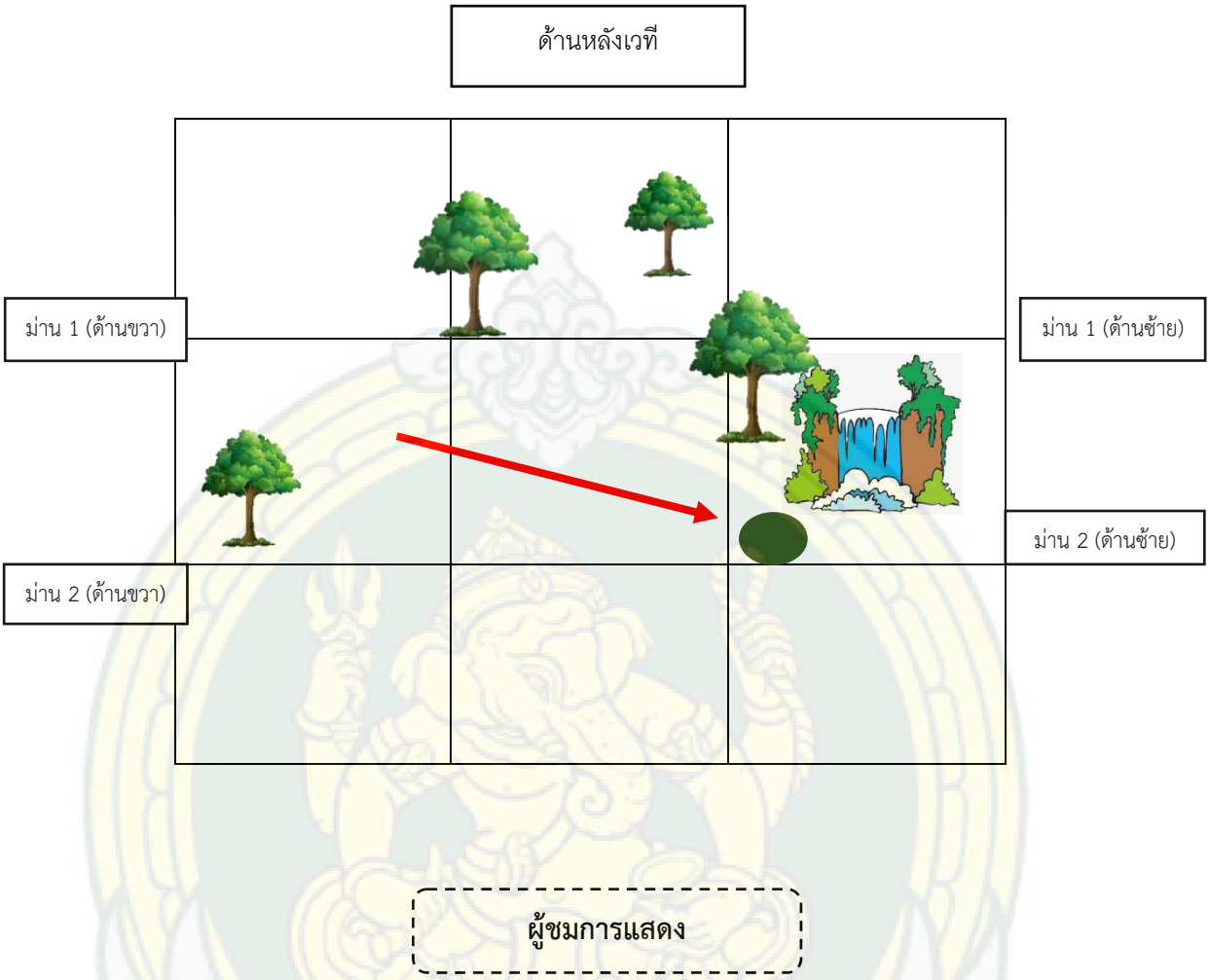


แผนผังที่ 5 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ในส่วนของ CR กลางเวทีด้านขวา พระรามและนางสีดาออกมาจากบ้าน ไฟจะจับมาที่ผู้แสดงทางด้านขวา ทางด้านซ้ายที่เป็นน้ำตกจะไม่มีการใช้ไฟ ต้นไม้จะตั้งกระจายตามส่วนต่างๆของเวทีส่วนที่ ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย

ฉากที่ 5

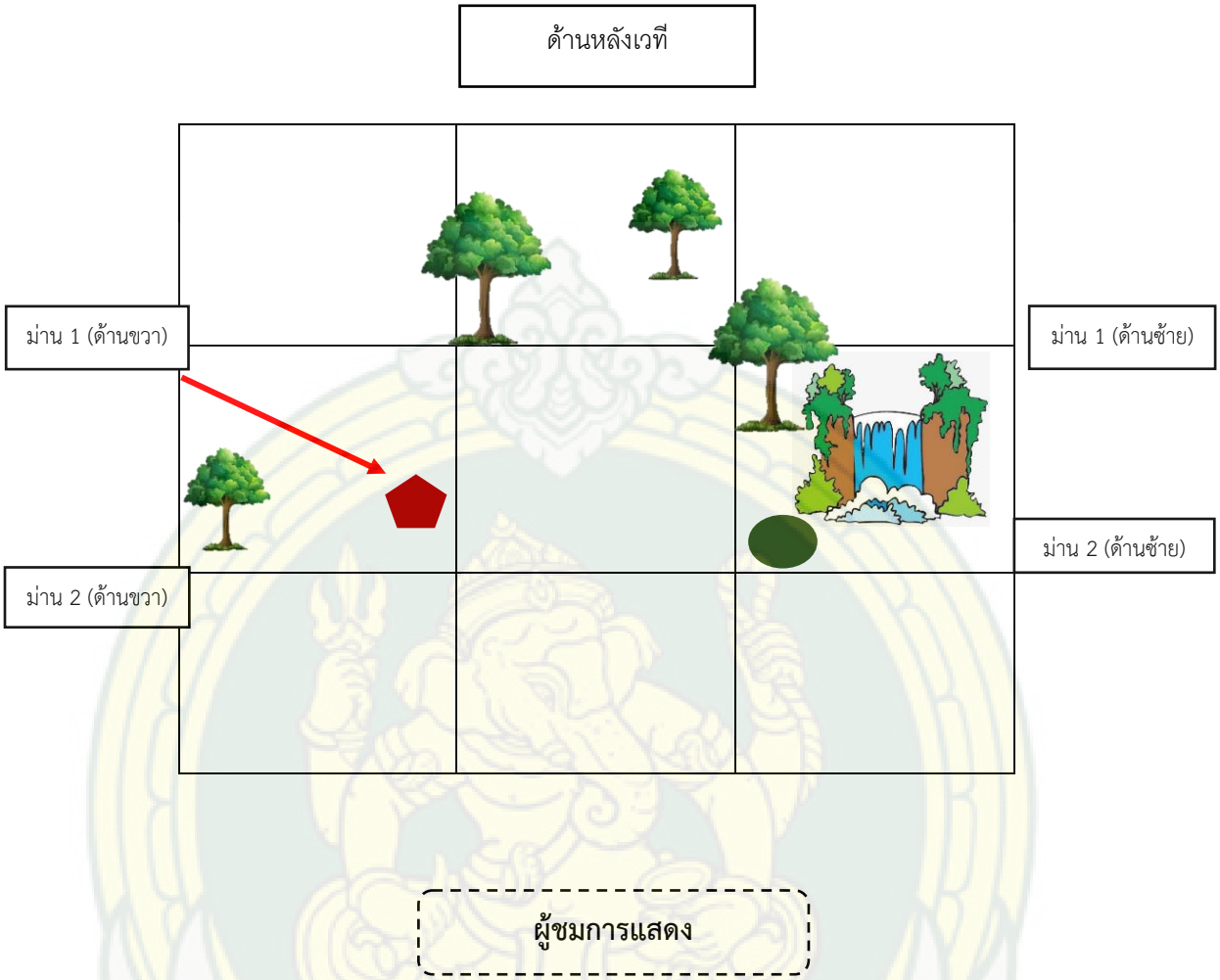


แผนผังที่ 6 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ใน**ส่วนที่ 2** UC เวทีส่วนบนตรงกลางต้นไม้ตั้ง 2ต้น **ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา บ้านเข้า เหลือต้นไม้ 1ต้น **ส่วนที่ 6** CL กลางเวทีด้านซ้ายจะเป็นที่ตั้งน้ำตก ไฟโฟโล่จับมาที่น้ำตกพระรามเดินจาก**ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา มายังน้ำตก

ฉากที่ 6

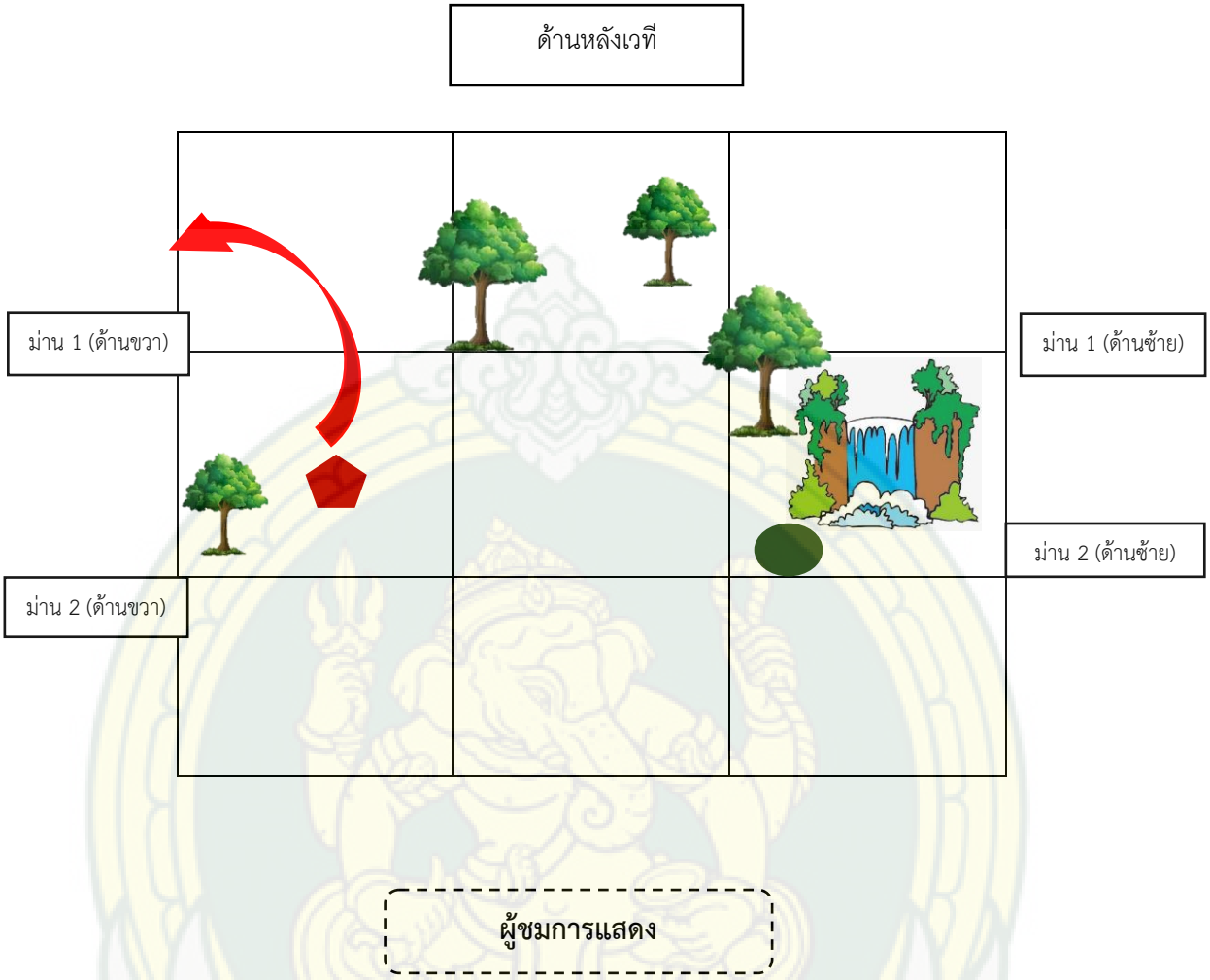


แผนผังที่ 7 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 3ส่วน นางสำมนักขาเดินออก จากหลังม่าน 2 ด้านขวา มายืนส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา พระรามนั่งอาบน้ำอยู่จุดเดิมส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย นางสำมนักขาแอบมอง เห็นว่ารูปโฉมตัวเองไม่งามจึงเดินเข้าไปแปลงกาย เดินเข้าหลังม่าน 2 ด้านขวา

ฉากที่ 7

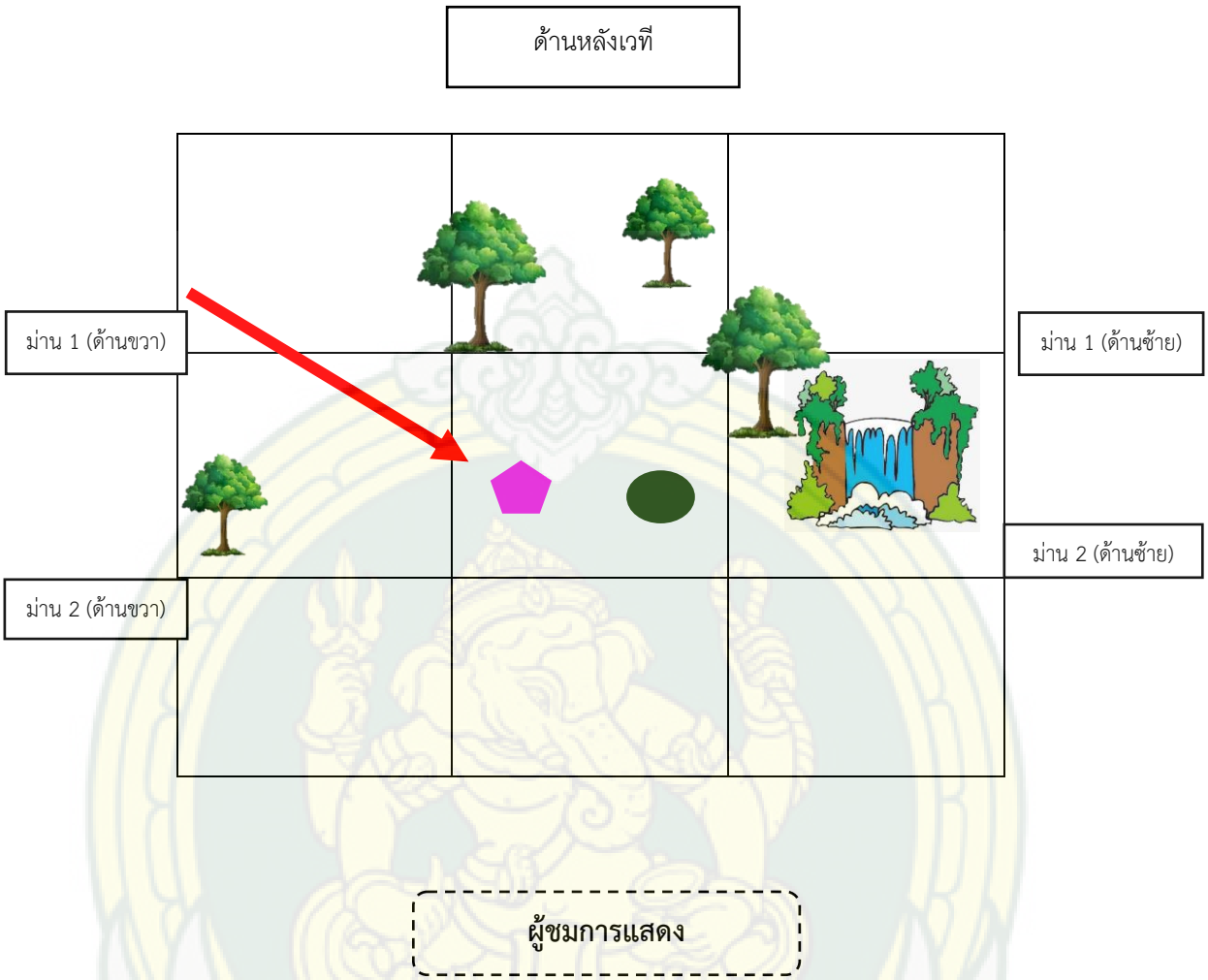


แผนผังที่ 8 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 3 ส่วน นางสำมนักขาเข้าไปหลัง ม่าน 1ด้านขวา นางสำมนักขาแปลงออกมาทางม่านเดียวกัน พระรามอยู่ในจุดเดิม

ฉากที่ 8

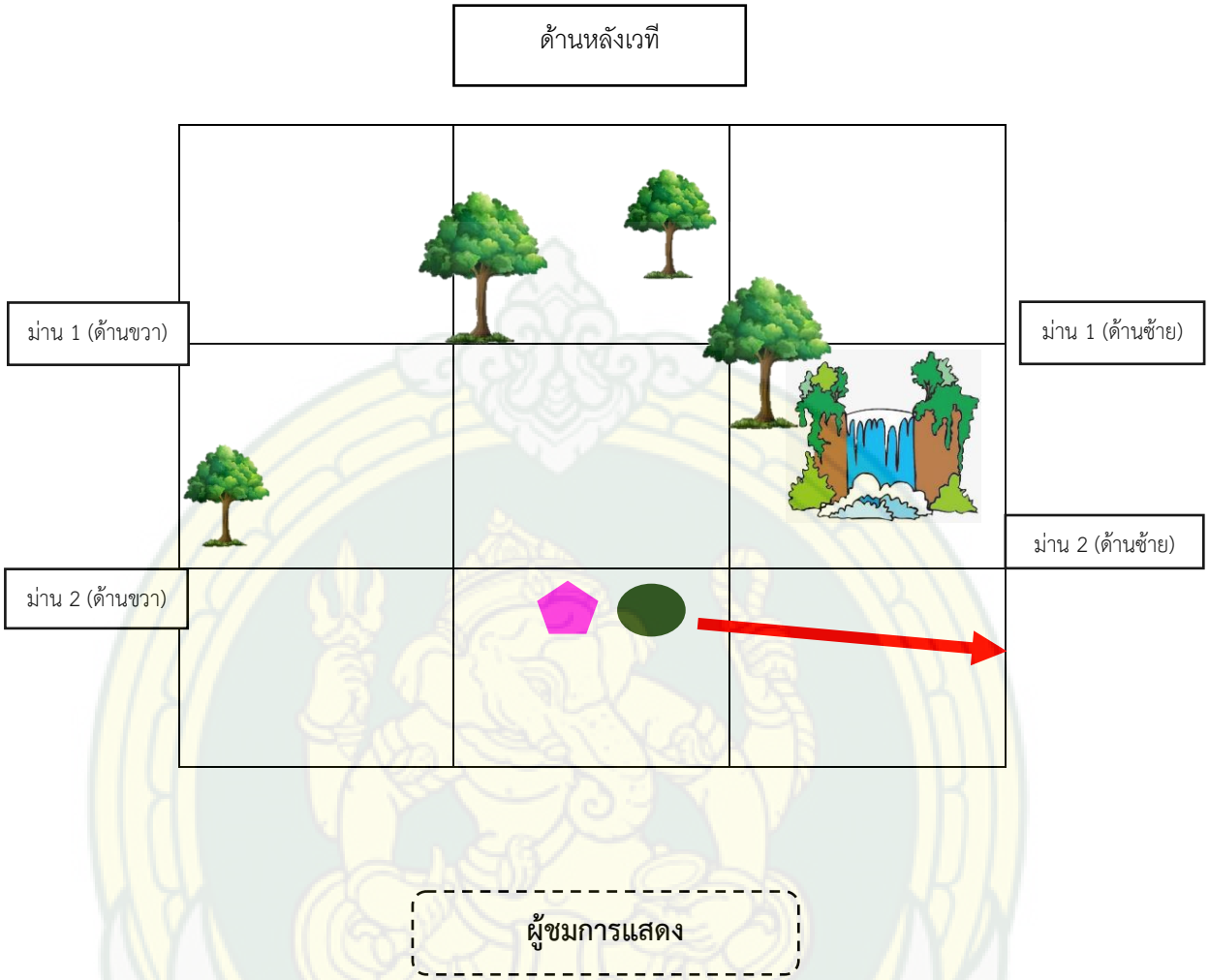


แผนผังที่ 9 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 3 ส่วน นางสำมนักขาแปลงออกจากหลังม่าน 1 ด้านขวามายัง จุด cc ตรงกลางเวที และได้เดินเข้าไปหาพระรามในจุด CL พระรามลุกขึ้นพร้อมกับเดินหนีไปจุด DC ผู้แสดงทั้งสองออกมาร้องและพูดคุยกันใน จุด DC ตรงกลางหน้าม่านของเวที ม่านปิด ผู้แสดงทั้งสองอยู่หน้าม่าน

ฉากที่ 9

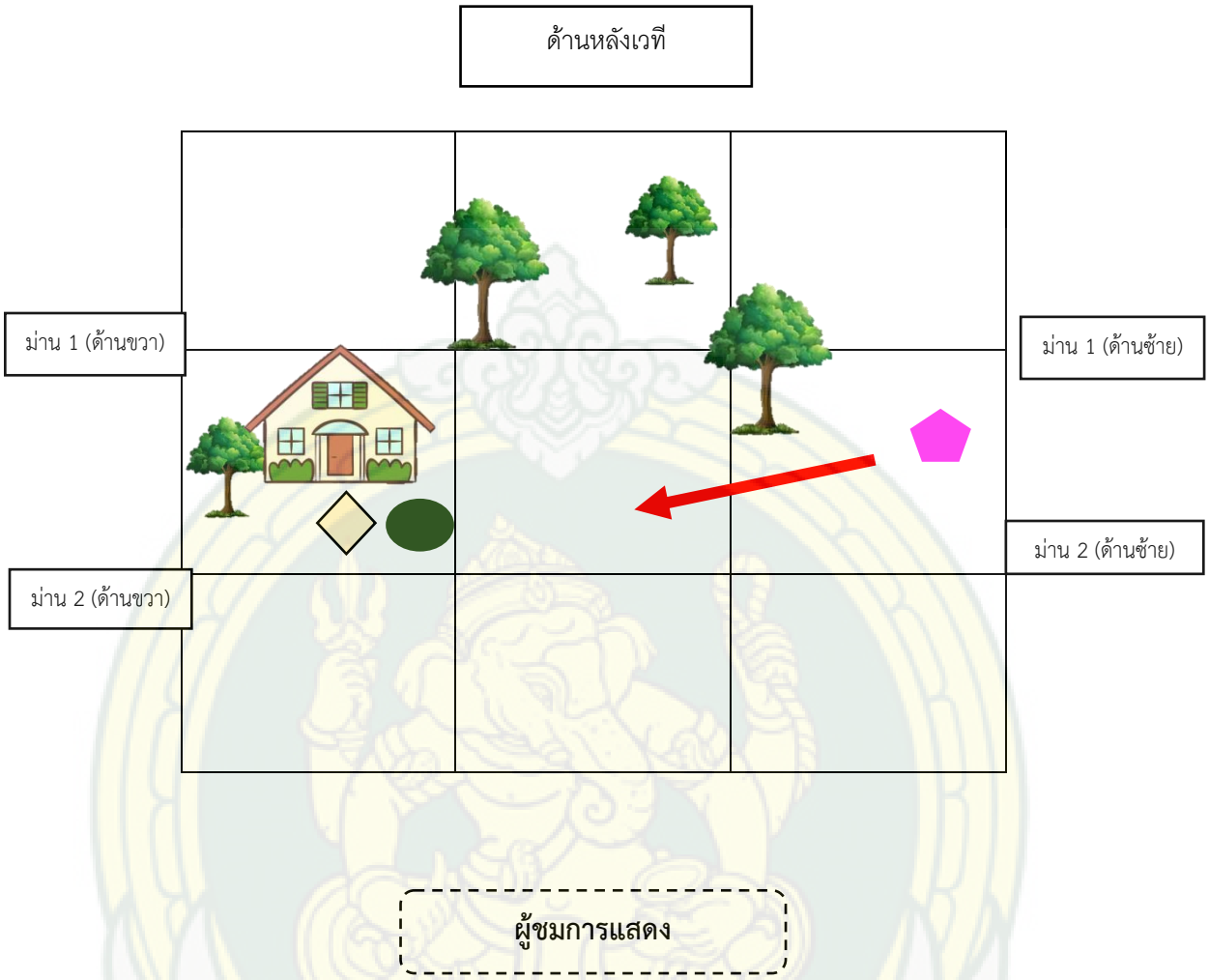


แผนผังที่ 10 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 4 ส่วน ซึ่งประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย ส่วนที่ 8 DC เวทีส่วนล่างตรงกลาง สำมนักขาและพระรามออกมายืนหน้าม่านใน ส่วนที่ 8 DC เวทีส่วนล่างตรงกลาง เมื่อจบบทสนทนา พระรามเดินเข้าหน้าม่าน ฝั่งซ้าย สำมนักขาเดินตามพระรามเข้าไป

ฉากที่ 10

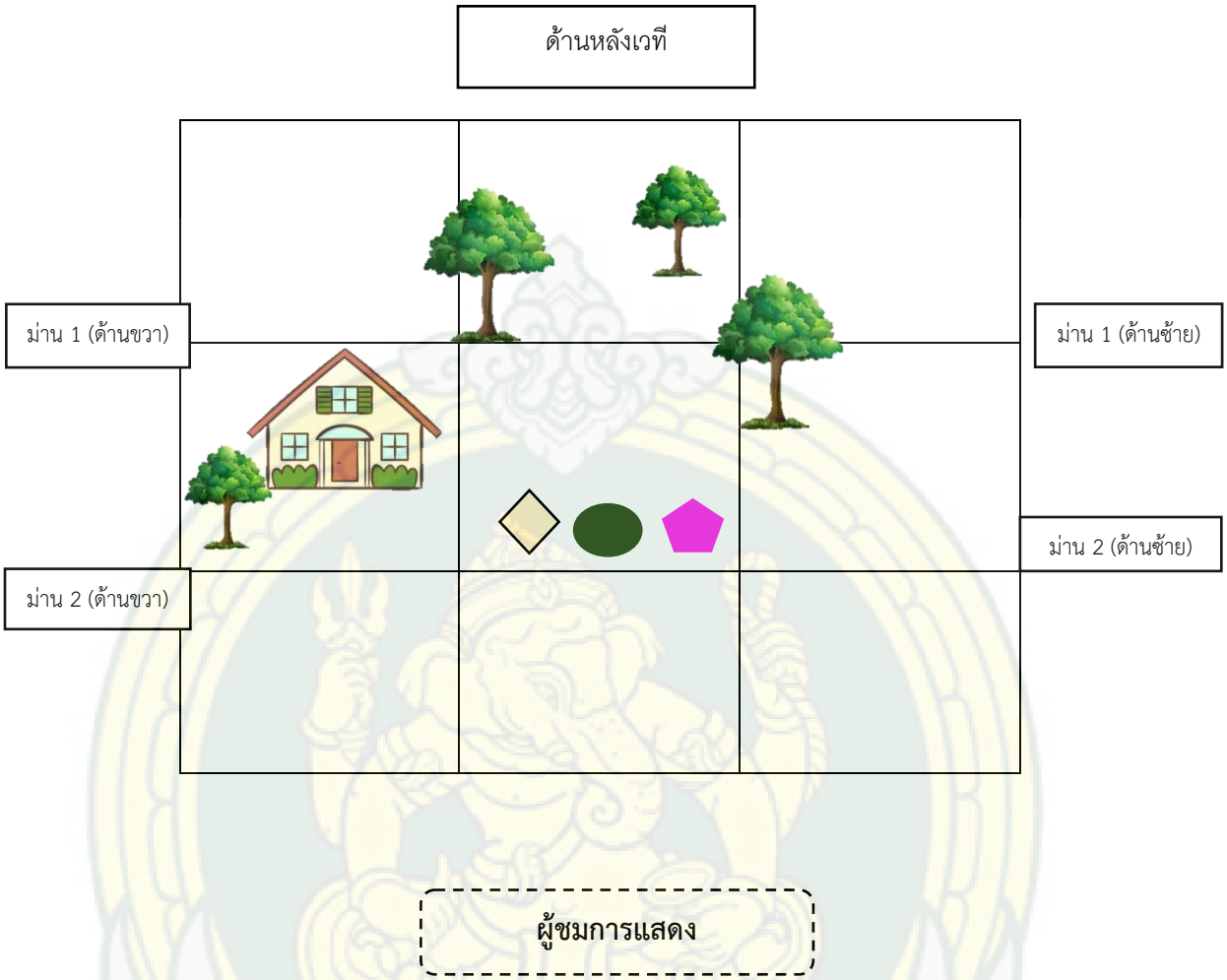


แผนผังที่ 11 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 3 ส่วนด้วยกันประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย บ้านออกทาง ส่วนที่ 4 สีดาเดินออกจากบ้านพระรามเดินมาถึงและมาหาสีดาในส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา สำนักขาเดินตามพระรามมาแอบดูอยู่ที่จุด 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย จากนั้นเดินออกมาปะทะ กันตรงกลางส่วนที่ 8 DC เวทีส่วนล่างตรงกลาง

ฉากที่ 11

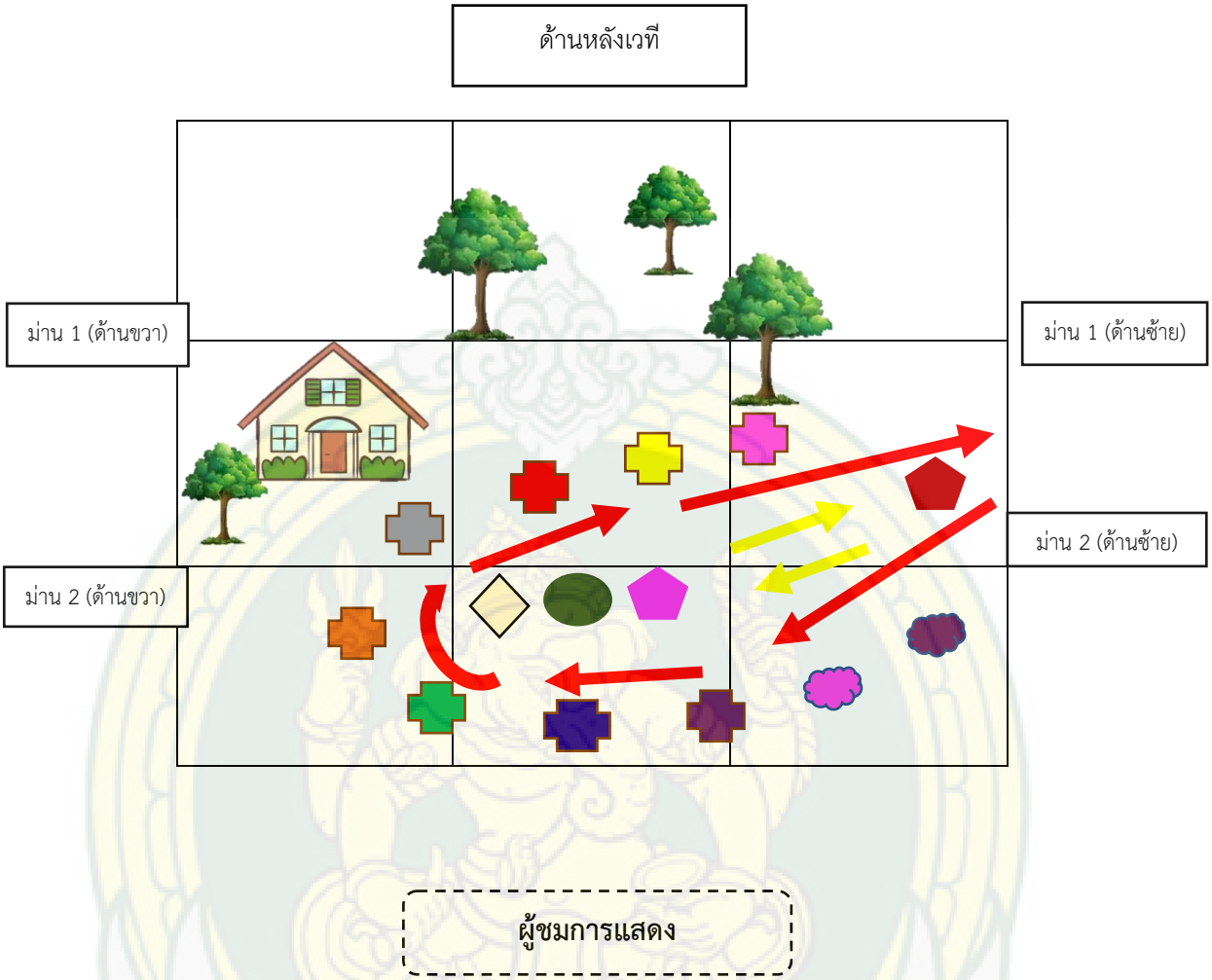


แผนผังที่ 12 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 4 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลางมีต้นไม้ตั้งอยู่ 2ต้น ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา มีบ้านและต้นไม้อยู่ในส่วนนี้ ส่วนที่ 5 CC กลางเวที มีสีดา พระราม นางสำมนักขาแปลงยืน ร้องและต่อบทกันอยู่ ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้ายมีต้นไม้ 1ต้น

ฉากที่ 12

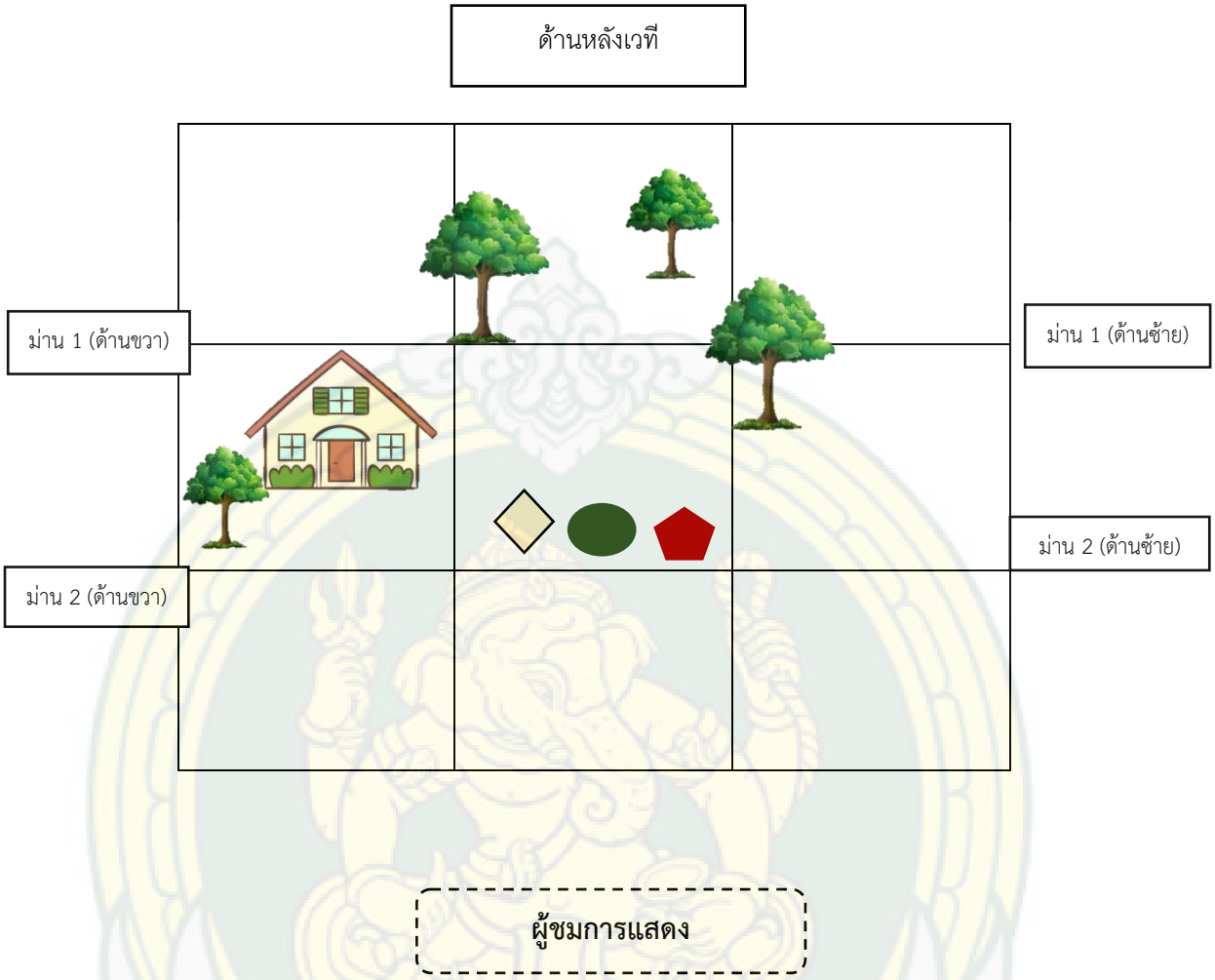


แผนผังที่ 13 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 7 ส่วนประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 3 UL เวทีส่วนบนด้านซ้าย ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 5 CC กลางเวที ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย ส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวา ส่วนที่ 8 DC เวทีส่วนล่างตรงกลางส่วนที่ 9 DL เวทีส่วนล่างด้านซ้าย โดยมีผู้แสดงตัวเอก คือ พระราม สำมนักขา สีดา ซึ่งมีตัวประกอบที่แสดงแทนควันดำมือในอิทธิฤทธิ์ในการแปลงกายของนางสำมนักขา โดยวิ่งออกจากหลังม่าน 2ด้านซ้ายและวิ่งวนผู้แสดงตัวเอกเข้าในม่านเดิม ยังคงมีบ้านและต้นไม้ตั้งอยู่ที่เดิม

ฉากที่ 13

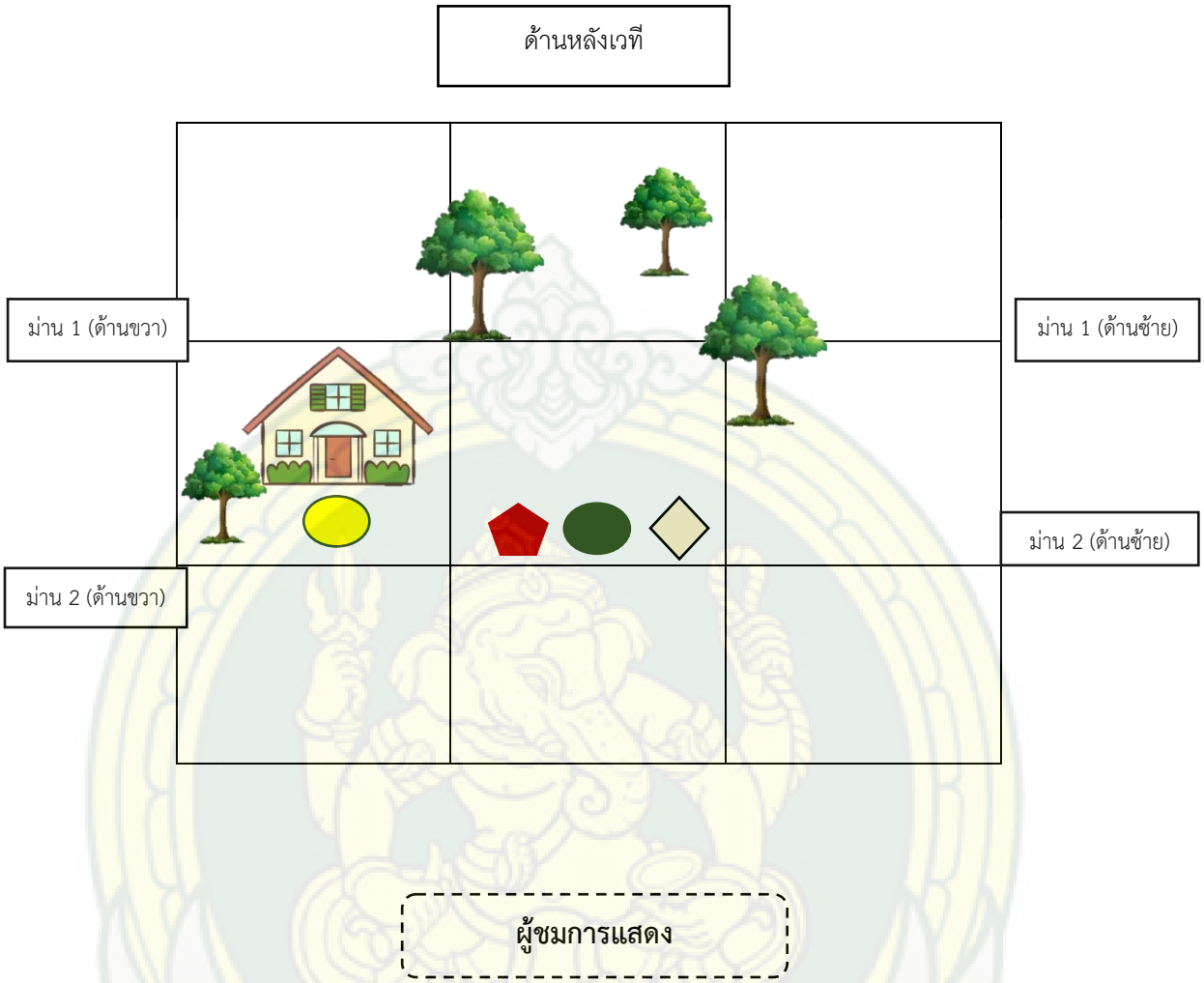


แผนผังที่ 14 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 4 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 5 CC กลางเวที ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย โดยผู้แสดง สีดา พระราม นางสำมนักขา ยืนอยู่ในส่วนที่ 5 CC กลางเวที ซึ่งกับร้องต่อบทกันในอารมณ์รุนแรง เพราะนางสำมนักขากไม่พอใจที่พระรามไม่ยอมบอกว่ามีเมียแล้ว

ฉากที่ 14

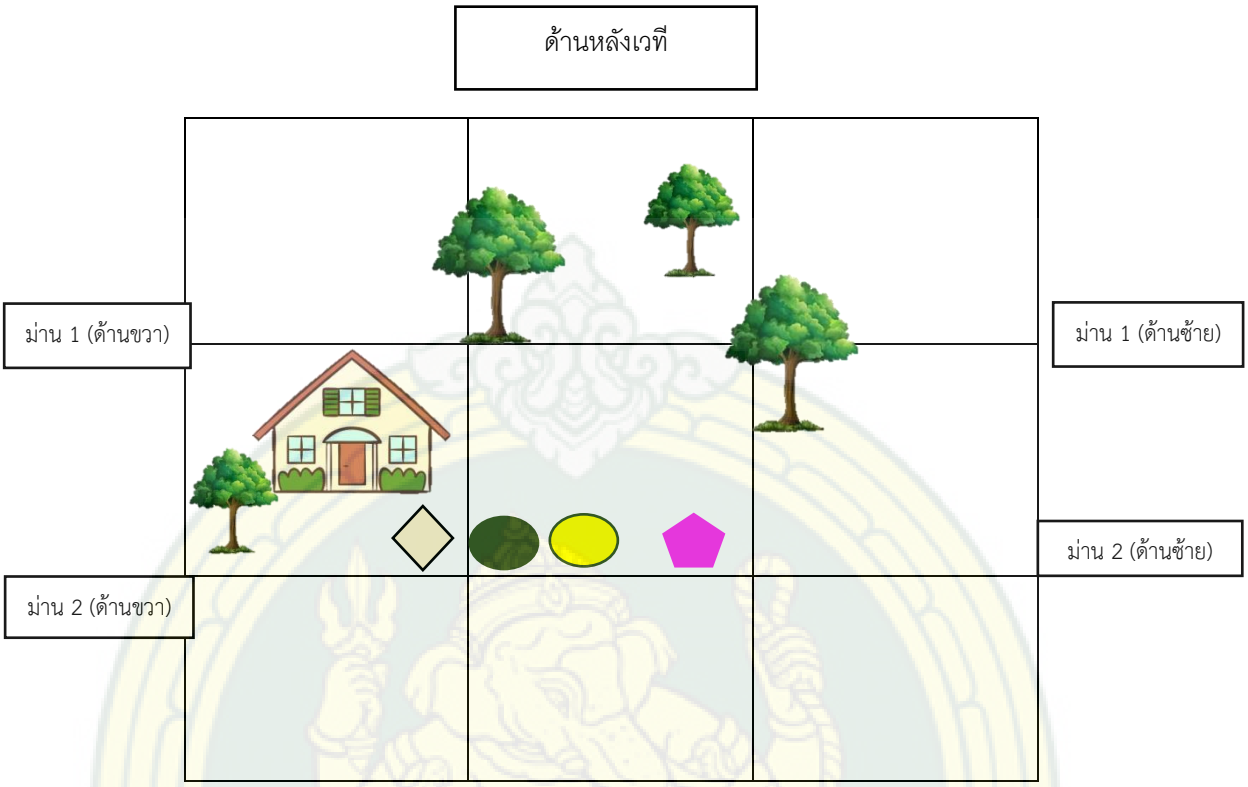


แผนผังที่ 15 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 4 ส่วน ประกอบด้วย **ส่วนที่ 2** UC เวทีส่วนบนตรงกลาง **ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา **ส่วนที่ 5** CC กลางเวที **ส่วนที่ 6** CL กลางเวทีด้านซ้าย พระลักษณ์ออกมายืนอยู่หน้าบ้านมองนางสำมนักขาก ในส่วนกลาง **ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา นางสำมนักขา พระรามสีดายืนอยู่ ใน**ส่วนที่ 5** CC กลางเวที เมื่อเหตุการณ์เริ่มรุนแรงขึ้นพระลักษณ์จึงเดินออกมาห้าม

ฉากที่ 15

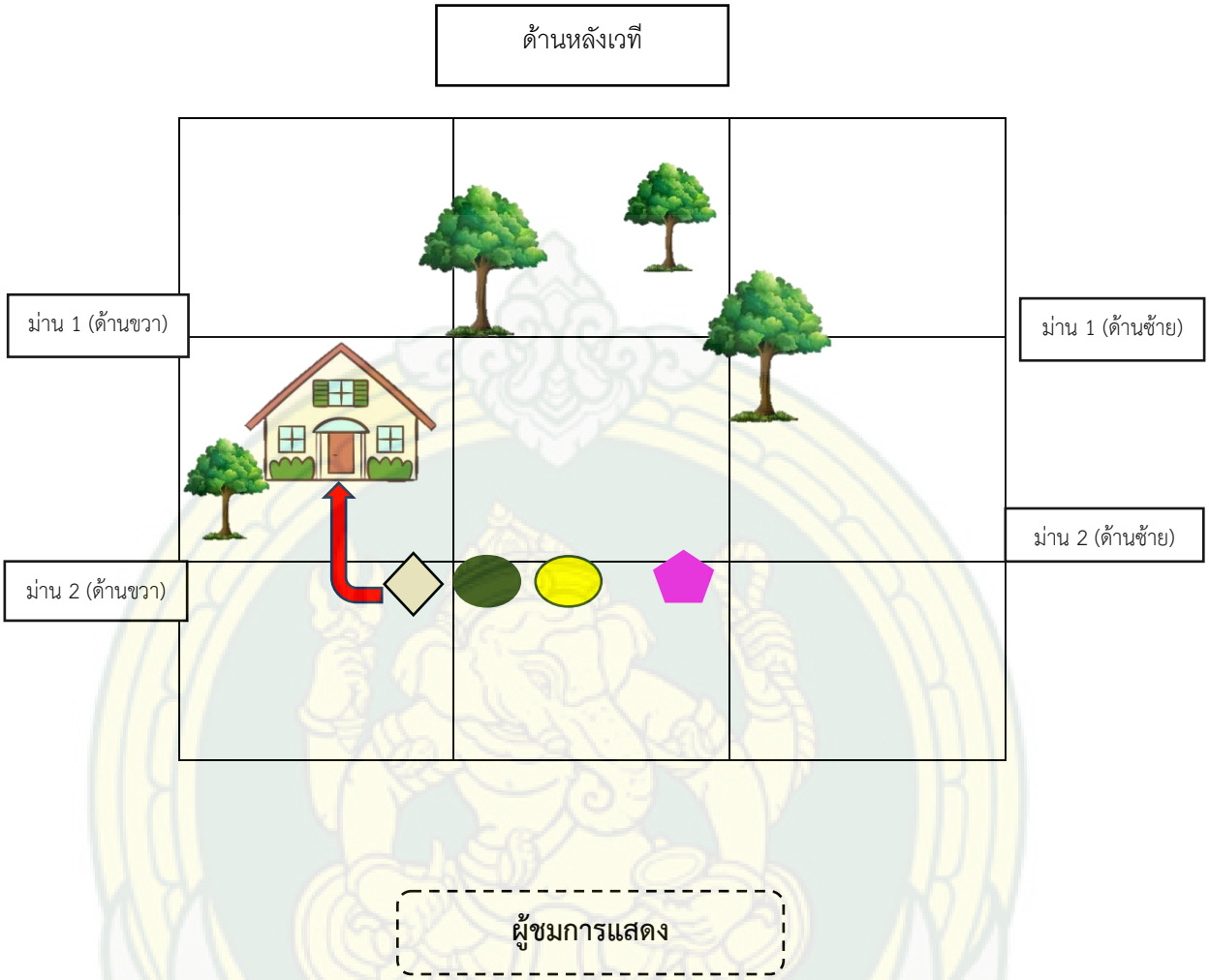


แผนผังที่ 16 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 5 ส่วน ประกอบด้วย **ส่วนที่ 2** UC เวทีส่วนบนตรงกลาง **ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา **ส่วนที่ 5** CC กลางเวที **ส่วนที่ 6** CL กลางเวทีด้านซ้าย พระลักษณ์ เดินออกมา **ส่วนที่ 4** CR กลางเวทีด้านขวา และได้เดินเข้าไปห้าม พร้อมกับผลักนางสำมนักขาก สีดาและพระรามได้ยืนดูห่างๆ พระลักษณ์ใช้พระขรรค์ตัด ไปที่แขนขา จมูกของนางสำมนักขา ใน**ส่วนที่ 5** CC กลางเวที

ฉากที่ 16

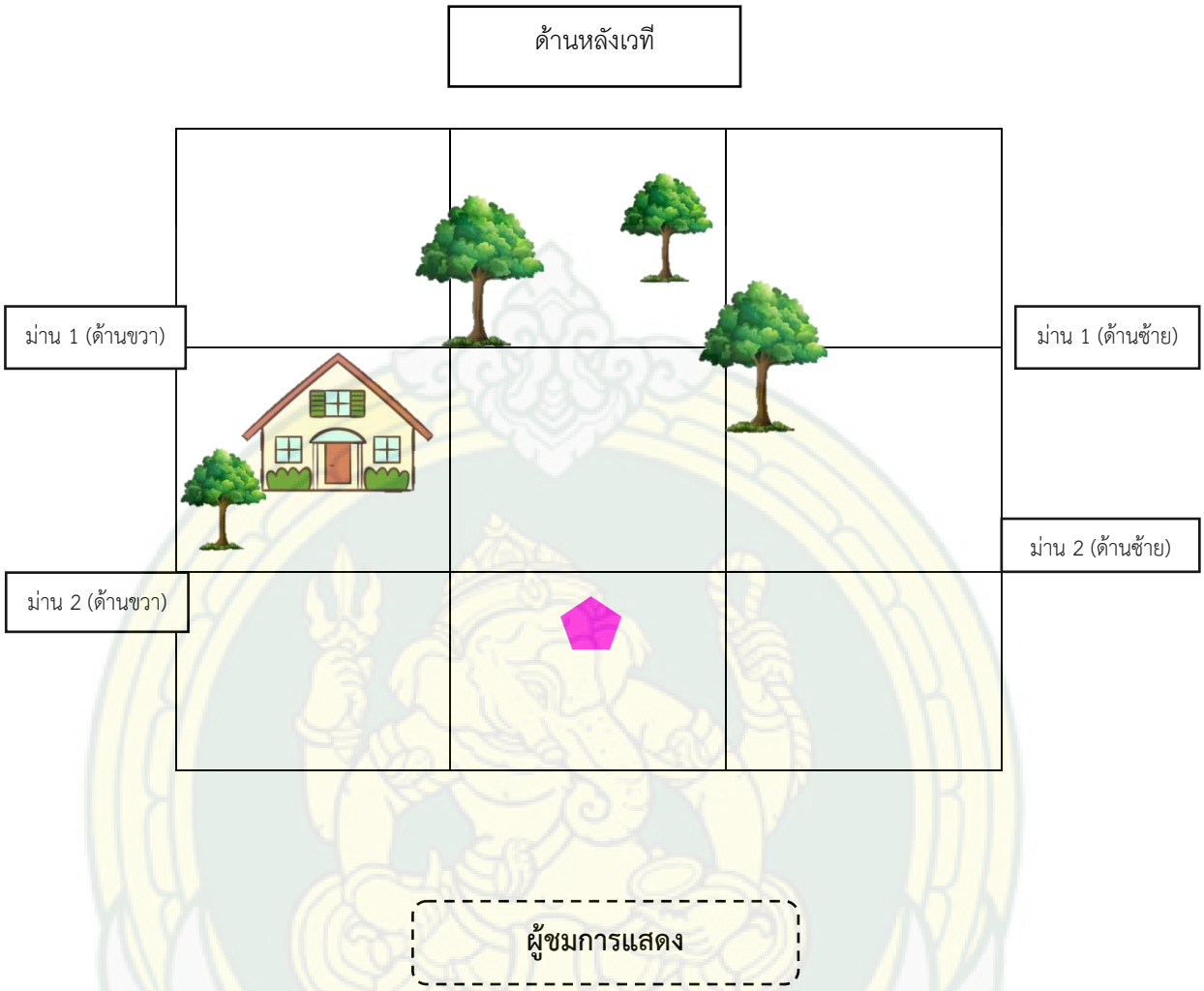


แผนผังที่ 17 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 5 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 3 UL เวทีส่วนบนด้านซ้าย ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย ส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวาส่วนที่ 8 DC เวทีส่วนล่างตรงกลาง สีดา พระราม พระลักษณ์ เดินกลับเข้าไปในบ้าน สำมนักขายืนร้องเพลงในอารมณ์เสียใจในส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวา

ฉากที่ 17

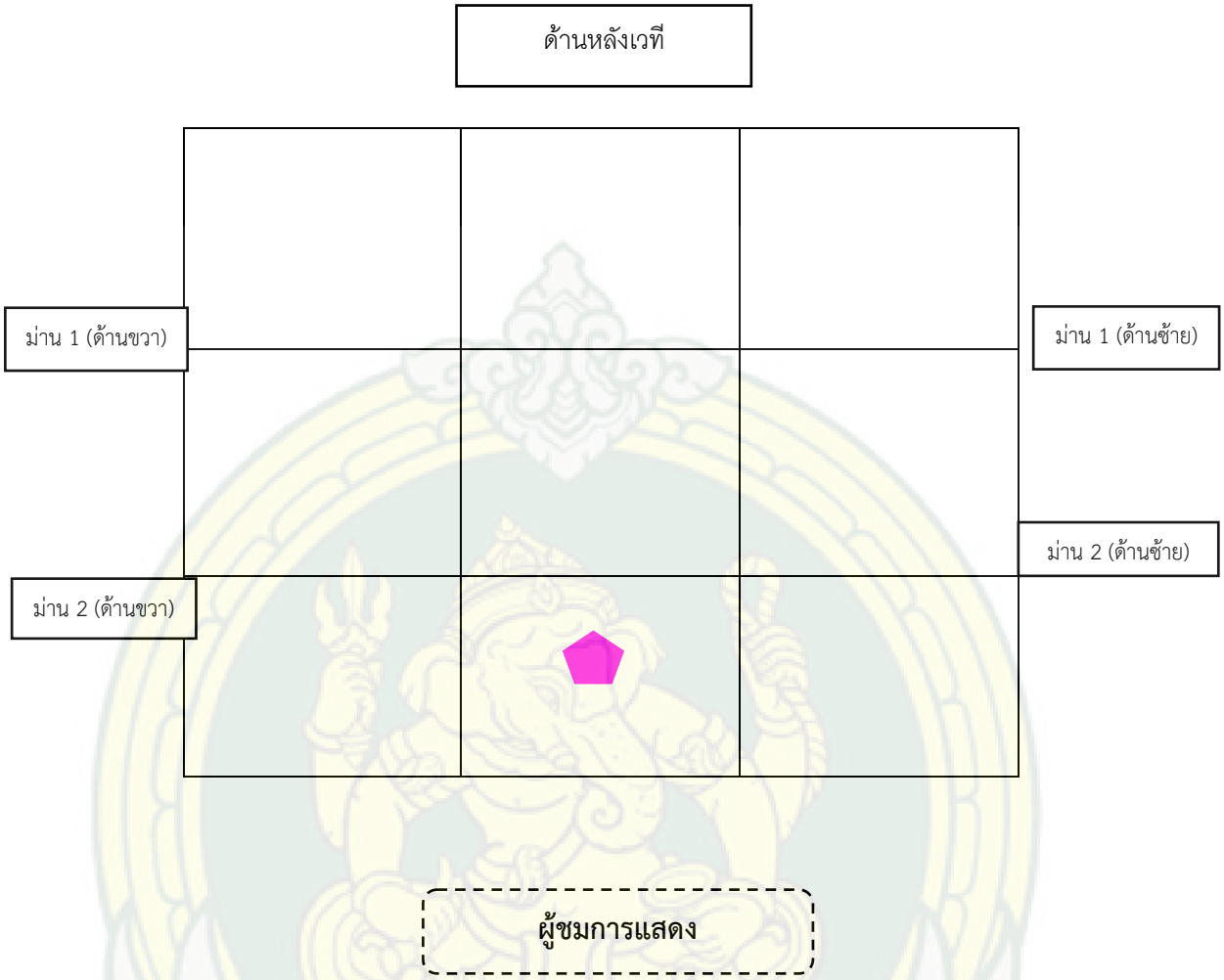


แผนผังที่ 18 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 4ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 4CRกลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้ายส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวา นางสำมนักขาเดินออกมาในส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวา ม่านปิด ต้นไม้ บ้านหายเข้าไป

ฉากที่ 18

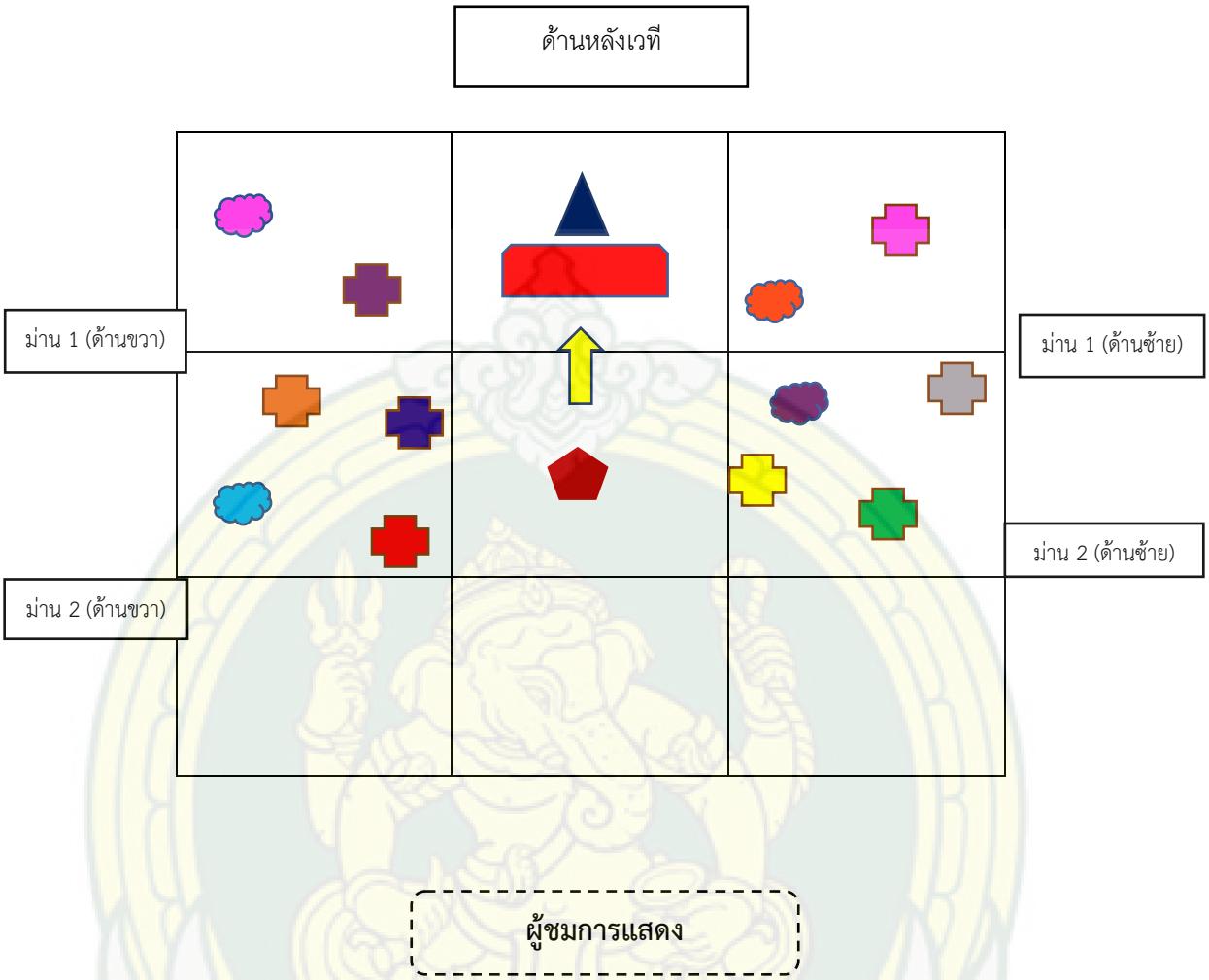


แผนผังที่ 19 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564

มีการใช้พื้นที่ในส่วน 1ส่วน ใช้ส่วนที่ 7 DR เวทีส่วนล่างด้านขวา นางสำมนักขายืนร้องเพลงหน้าม่าน ม่านปิด

ฉากที่ 19

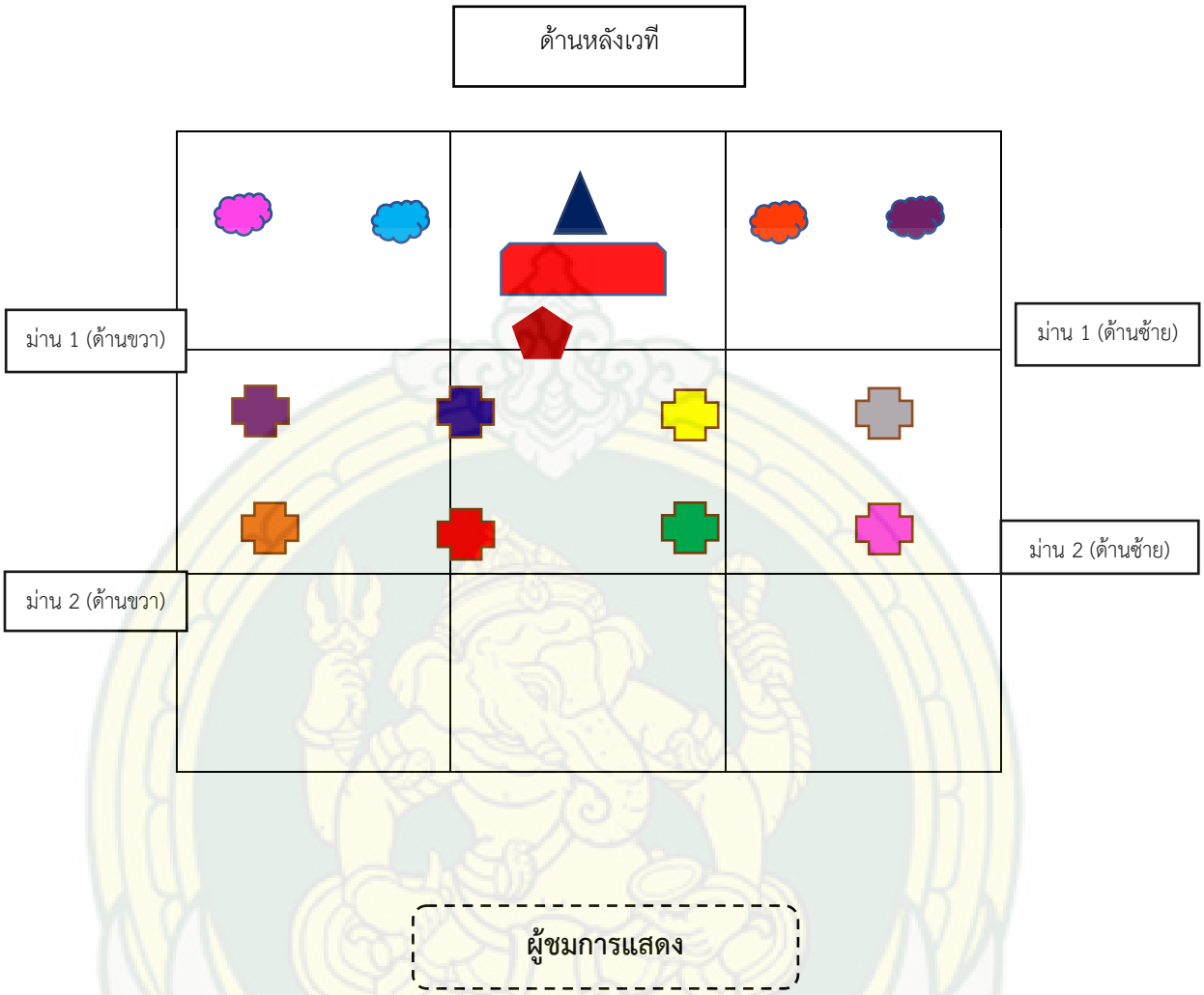


แผนผังที่ 20 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 6 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 1 UR เวทีส่วนบนด้านขวา ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 3 UL เวทีส่วนบนด้านซ้าย ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 5 CC กลางเวที ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย ม่านเปิด โดยมีทศกัณฐ์ยืนอยู่ตรงกลางบนแท่นใน ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง นางสำมนักขาเดินเข้าไปหาทศกัณฐ์ ตัวประกอบยืนอยู่ใน 5 ส่วน พร้อมกับร้องประสานเสียง กับนักแสดงตัวเอง

ฉากที่ 20



แผนผังที่ 21 แผนผังตำแหน่งของผู้แสดงบนเวที

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์, 2564.

มีการใช้พื้นที่ 6 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 1 UR เวทีส่วนบนด้านขวา ส่วนที่ 2 UC เวทีส่วนบนตรงกลาง ส่วนที่ 3 UL เวทีส่วนบนด้านซ้าย ส่วนที่ 4 CR กลางเวทีด้านขวา ส่วนที่ 5 CC กลางเวที ส่วนที่ 6 CL กลางเวทีด้านซ้าย ทศกัณฐ์ยืนอยู่บนแท่นในส่วนกลางและสำมนักขายืนอยู่หน้าแท่นของทศกัณฐ์ตรงกลางด้านในของเวที ผู้แสดงเป็นตัวประกอบร้องประสานเสียงพร้อมกับออกลีลาท่าทางตามกระบวนท่าประกอบกับอาวุธโดยมีการแปลแถวเป็นหน้ากระดาน 2 แถว ร้องจบเพลงนักแสดงทุกคนอยู่ในม่าน ม่านปิด จบการแสดง

4.17 ลำดับขั้นตอนการดำเนินการแสดงละครเพลง

ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ ฝึกซ้อมการแสดงจนครบทุกองค์ประกอบ จึงได้ทำการทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้ในส่วนที่ยังไม่สมบูรณ์และยังบกพร่อง โดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 ทดลองการแสดงนำเสนอแก่ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อปรับแก้

ผู้สร้างสรรค์จัดการนำเสนอการแสดง 70 เปอร์เซ็นต์ แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 4 ท่าน ในการนำเสนอครั้งนี้ การแสดงยังไม่มีองค์ประกอบในเรื่องของเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง มีเพียงดนตรีประกอบร่วมกับผู้แสดง

จากการทดลองการนำเสนอครั้งนี้ ได้รับคำแนะนำเพื่อปรับแก้ ดังนี้

1. อยากให้การแสดงมีความเป็นละครเพลงมากขึ้น ฉากที่ 1 แนะนำให้ทหารถืออาวุธ ปรับรูปแบบการแปลแถว
2. แนะนำให้นำเสนอแบบลิปซิ้งค์ (Lip sinc) เนื่องจากกลัวการนำเสนอจริง เกิดการผิดพลาด จึงแนะนำให้พูดเพียงอย่างเดียว ผู้แสดงไม่ต้องร้องสด
3. เพิ่มเสียงประสานให้มากขึ้น โดยแยกระดับเสียงเพื่อให้มีความเป็นละครเพลง
4. เมื่อเปลี่ยนฉาก ไม่ควรหยุดเพลงให้เล่นเพลงต่อไปได้เลย
5. ในบทร้องที่ผู้แสดงร้องว่า “ผู้หญิงไร้ยางอาย” ให้แทรกร้องประสานเสียง เพื่อต่ออารมณ์ของพระรามและนางสำมนักขา
6. นักแสดงทุกคนให้เพิ่มการสื่อสารต่อผู้ชมมากขึ้น เช่น ในบทร้องที่ผู้แสดงร้องว่า “ในวันนี้ฉันจะต้องทวงคืน”
7. เพิ่มรูปแบบการแปลงกายของนางสำมนักขา โดยไม่จำเป็นต้องเดินเข้าแบบปกติ
8. เพิ่มอารมณ์ความเจ็บปวดของนางสำมนักขาที่โดนทำร้าย ให้มีความทรมาน
9. นักแสดงจะต้องวอร์มเสียงเพื่อให้มีความพร้อมมากกว่านี้ รวมทั้งเรื่องของอารมณ์เพลง
10. นักแสดงเปล่งเสียงร้องไม่ชัดเจน ทำให้ผู้ชมจับใจความไม่ได้
11. เรื่องของระยะเวลาในการแสดง กำลังพอเหมาะสม ทำให้ผู้ชมอยากติดตามต่อไป

หลังจากการนำเสนอในครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อเสนอแนะ มาปรับแก้เพื่อให้การแสดงแสดงสมบูรณ์มากขึ้นตามลำดับ โดยในบางข้อเสนอแนะผู้สร้างสรรค์ก็ไม่สามารถนำมาปรับเพื่อให้เข้ากับการแสดงได้ เนื่องจากมีหลายปัจจัยที่จำเป็นจะต้องดำเนินตามรูปแบบเดิม

ครั้งที่ 2 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น (Focus group)

ในการนำเสนอในครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอแบบเต็มรูปแบบ 90 เปอร์เซ็นต์ เพื่อให้เห็นองค์ประกอบ และองค์รวมหลาย ๆ ด้าน ทั้งเรื่องของ การแต่งหน้า รูปแบบชุด การแต่งตัว ฉาก เพลง ดนตรีและการใช้เวที โดยในครั้งนี้ ได้ข้อเสนอแนะดังนี้

1. ในฉากที่ 1 นักแสดงประกอบ (chorus) ยังไม่สามารถเปล่งเสียงทั้งหมดออกมาได้ อาจจะต้องวอร์มเสียงก่อนเริ่มการแสดง

2. ในฉากท้ายของละครเสียงร้องและเสียงพูดเริ่มชัดเจน และความต่อเนื่องของแต่ละฉากยังขาดหายไป

3. ในระหว่างการร้องหรือการพูด ผู้แสดงอาจจะเคลื่อนไหวและใช้พื้นที่บนเวทีได้มากกว่าเดิม หรือเคลื่อนที่ไปอีกฝั่งเพื่อจะเข้าโรง เนื่องจากเวลาในการแสดงทีเพียง 15 นาที เพราะฉะนั้นทุกอย่างมันต้องลื่นไหล

4. เสียงต้องเค้นออกออกมาจากกระบังลม หรือแม้แต่เสียงที่พูด มือที่ยกขึ้นมาต้องใช้พลังมากกว่านี้

หลังจากการทดลองครั้งที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ได้มีการนำเอาข้อเสนอแนะมาปรับปรุงเพิ่มเพื่อให้การแสดงเกิดข้อผิดพลาดน้อยที่สุด

นอกจากนั้นยังได้ทำแบบประเมินความพึงพอใจในการแสดง เพื่อนำความคิดเห็นของทุกท่านไปพิจารณาปรับปรุงละครเพลงต่อไปก่อนการนำเสนอจริง

จากการที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์การแสดงละครเพลง จากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่สามารถนำมาทำเป็นบทการแสดงในรูปแบบ ละครเพลงได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการนำเสนอ การแสดงละครเพลง โดยศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ว่าสามารถนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครเพลงได้เป็นอย่างดี เพราะมีเนื้อหาที่สนุก ทั้งเรื่องของความรัก ความโกรธแค้น ซึ่งเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ในรามเกียรติ์ ซึ่งแต่เดิมเรื่องรามเกียรติ์จะถูกนำเสนอเรื่องราวออกมาผ่านการแสดงโขนละครเป็นส่วนใหญ่ ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแนวคิดที่จะสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมาเพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและค่านิยมของคนในปัจจุบัน และเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงมนุษย์สังคมในยุคนี้

ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือก ตอนสำมนักขาก่อศึก ในการนำเสนอ โดยรูปแบบการแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยเพลงเป็นส่วนใหญ่ ใช้การร้องแทนการพูด มีเนื้อหาที่กระชับ ภาษาที่ใช้เข้าใจง่าย ผู้แสดงต้องร้องเองและแสดงเอง ใช้อารมณ์ความรู้สึกภายในแสดงออกมาให้เกิดความสมจริงต่อผู้ชม ต้องเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถในด้านการร้องเป็นหลัก มีนักร้องประสานเสียงทั้งชายและหญิง เสียงที่ประสานมีทั้งเสียงสูง – ต่ำ ผสมผสานกัน มีการแสดงท่าทางตามอารมณ์และลักษณะของตัวละคร มีการแต่งหน้าทำผมตามบุคลิกลักษณะของตัวละคร เครื่องแต่งกายเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้มีความทันสมัยมากขึ้น โดยยึดรูปแบบตามบทประพันธ์ และดึงจุดเด่นของตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบใหม่ตามเชื้อชาติหรือเผ่าพันธุ์ และได้แบ่งบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการจัดการแสดงละครเพลง ประกอบด้วย 7 ฝ่าย คือ ผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ฝ่ายจัดทำบทละครและเอกสาร ฝ่ายดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ทรงผม ฝ่ายแสง สี เสียง และอุปกรณ์การแสดง และฝ่ายคุมนักแสดง

การสร้างสรรค์บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้นำเค้าเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก เพื่อให้การแสดงมีความกระชับได้ใจความ รวมทั้งการออกแบบบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ให้สอดคล้องกับความคิด ความสนใจ สิ่งเหล่านี้มาจากความชอบ หรือแรงขับต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งในการสร้างสรรค์เพื่อเป็นผลงานที่น่าสนใจและคำนึงถึงสถานที่แสดง กลุ่มผู้ชม การร้องในการแสดงมีทั้งร้องเดี่ยวและร้องประสานเสียงซึ่งจะต้องมีความสามารถ และประสบการณ์ ชำนาญทั้งการขับร้อง นาฏศิลป์และการแสดงละคร เนื่องจากการแสดงละครเพลงนอกจากมีเสียงร้องเป็นหลักแล้ว ท่าทาง ความรู้สึก และอารมณ์ก็เป็นสิ่งที่สำคัญในการสื่ออารมณ์ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจ ซาบซึ้งถึงการกระทำนั้น ๆ ซึ่งท่าทางและอารมณ์นั้นเกิดขึ้นจากเหตุภายนอกและภายในร่างกายมนุษย์มากระทบประสาทสัมผัส ทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ทางกาย วาจา ความคิด จิตใจ

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์การแสดงละครเพลง จากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ซึ่งผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการนำเสนอ การแสดงละครเพลง โดยศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ว่าสามารถนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครเพลงได้เป็นอย่างดี เพราะมีเนื้อหาที่น่าติดตาม ทั้งเรื่องของความรัก ความโกรธแค้น ซึ่งเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งแต่เดิมเรื่องรามเกียรติ์จะถูกนำเสนอเรื่องราวออกมาผ่านการแสดงโขนละครเป็นส่วนใหญ่ ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแนวคิดที่จะสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมาเพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและค่านิยมของคนในปัจจุบัน และเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงคนในสังคมยุคนี้ที่ต้องการความบันเทิงแบบรวดเร็ว ฉับไวและเข้าใจง่าย

สรุปผลการสร้างสรรค์พบว่า

1) การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงโดยดำเนินตามวัตถุประสงค์ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและผลงานที่เกี่ยวข้อง ที่ในปัจจุบันวิชานาฏศิลป์ไทยจำเป็นจะต้องบูรณาการไปควบคู่กับเทคโนโลยี โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำเทคโนโลยีและนวัตกรรมต่าง ๆ ในเรื่องของฉาก แสง สี และเสียง เข้ามาปรับใช้ในการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก เพื่อสร้างความแปลกใหม่และทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ สามารถบ่งบอกถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องได้ง่ายขึ้น

เรื่องการละครตะวันตก ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ซึ่งการละครตะวันตกเริ่มตั้งแต่การละครยุคกรีก เป็นการแสดงที่เหมือนกับละครวิวัฒนาการมาจากพิธีกรรม และเริ่มพัฒนาขึ้นไปเรื่อย ๆ จนมาถึงยุคปัจจุบัน ที่มีละครประเภทใหม่เกิดขึ้น คือละครโรมันติก และละคร Melodrama สำหรับการแสดงละครในประเทศไทย การละครมีมากมายและเป็นที่น่าสนใจ ละครเพลงกลายเป็นละครที่มีผู้คนนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ และเป็นละครที่แพร่หลายมากที่สุดแบบหนึ่งในโลกบันเทิงธุรกิจ ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในเรื่องเดิมแต่นำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยนำเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครเพลง

เรื่องการสร้างละครเวที ที่มีรูปแบบการสร้างคล้ายครึ่งกับการสร้างละครเพลง จึงได้นำหลักการสร้างละครเวทีมายึดเป็นแบบอย่าง ซึ่งมีเนื้อหาทั้งขั้นตอนของการเตรียมการจัดแสดงละครเวที การวิเคราะห์บทละคร และการนำเสนอละคร การกำกับการแสดง การจัดแสงและการเตรียมงานละครเพลงสมัยใหม่ และหน้าที่บทบาทของผู้กำกับการแสดง เนื้อหาเหล่านี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้จริงและเป็นประโยชน์อย่างมากในการนำมาปรับใช้ ให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ในเรื่องของทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้นำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เข้ามาช่วยในการสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์การแสดงให้เกิดความงามทางศิลปะของดนตรี ฉาก แสง สี เสื้อผ้า และผู้แสดง ใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที มาเป็นทฤษฎีหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อทำให้ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวให้อารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ชมได้ทั้งการแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึกทั้งสิ้น และใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของผู้แสดงเดี่ยว มาใช้ในฉากที่นางสำมนักขาถูกตัดนิ้ว ตัดหู ตัดจมูก แล้วออกมาร้องโซโล่เดี่ยว ในฉากที่มีผู้แสดงผู้เดียวอยู่บนเวทีนั้น ถือเป็นฉากที่สำคัญมาก เพราะสายตาผู้ชมจะจับจ้องมาที่ผู้แสดงผู้เดียว ดังนั้น กิริยาท่าทาง การสื่ออารมณ์ การใช้ร่างกาย จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ หรือตราตรึงใจตลอดการรับชมในฉากนั้น ๆ

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก จึงจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องศึกษาองค์ประกอบในหลายหลายด้านให้เข้าใจอย่างละเอียด เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์ถูกต้องมากที่สุด และสามารถนำไปจัดแสดงหรือเผยแพร่ได้

2) จากการศึกษาวางแผนออกแบบวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้นำแรงบันดาลใจที่ได้จากการชมละครเวที และการแสดงโขนในยุคปัจจุบัน มาผสมผสานกันและนำเสนอออกมาในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครเพลง แต่เรื่องที่นำเสนอยังคงเป็นเค้าโครงเรื่องเดิมที่มีอยู่ โดยมีแนวคิดทีจะศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครเพลง เพื่อให้เห็นการนำเสนอที่แตกต่างเนื่องด้วยค่านิยมของคนในปัจจุบัน จึงทำให้มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เป็นบทที่มีเนื้อเรื่องที่สมบูรณ์ที่สุด มีรายละเอียด ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่โดดเด่นมากที่สุด ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกที่จะศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมทั้งจากการสัมภาษณ์ จากเอกสาร และนำไปสู่กระบวนการเลือกตอนสำหรับออกแบบสร้างสรรค์และนำเสนอ ผู้สร้างสรรค์ได้เลือก ตอนสำมนักขาก่อศึก ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพราะตอนสำมนักขาก่อศึก มีความน่าสนใจมากที่สุดเพราะเนื้อเรื่องน่าติดตามและมีตัวละครที่หลากหลาย ในการนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครเพลง เพราะในตอนนี้มีหลากหลายอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ชอบ รัก โกรธ การถกเถียง เศร้าเสียใจ และความแค้น

ทั้งยังเป็นเหมือนจุดเริ่มต้นของมหาสงครามของฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ ในตอนนี้ยังสามารถเปรียบเทียบสะท้อนให้เห็นถึงผู้หญิงบางกลุ่มในสังคมยุคปัจจุบันอีกด้วย ในการสร้างสรรค์การแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึกในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์จำเป็นจะต้องมีการจัดหน้าที่รับผิดชอบตามฝ่ายงานต่าง ๆ โดยผู้สร้างสรรค์จะมีการแบ่งหน้าที่รับผิดชอบโดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 7 ฝ่าย ซึ่งแต่ละฝ่ายจะมีหน้าที่รับผิดชอบแตกต่างกันออกไป เพื่อให้การนำเสนอการแสดงในครั้งนี้ออกมาสมบูรณ์และเกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด หลังจากที่แต่ละฝ่ายรู้หน้าที่ของตนเองก็จะมีการประชุมเพื่อเริ่มดำเนินงานที่ได้รับมอบหมายต่อไป

บทละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยนำเอาเนื้อเรื่องในตอนสำมนักขาก่อศึก มาออกแบบสร้างสรรค์ให้เป็นบทแบบละครเพลง ดำเนินเรื่องไปตามเค้าโครงเรื่องเดิม ด้วยเนื้อเรื่องที่มีความหลากหลายจึง ทำให้สามรถจิตนาการเนื้อเพลงในบทละครได้เปิดกว้างมากยิ่งขึ้น การดำเนินเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นบทที่เป็นเพลงร้อง ซึ่งผู้แสดงจะต้องร้องเอง ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารมีความทันสมัยมากขึ้น มีความกระชับ น่าสนใจ ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ง่าย ทั้งยังเข้ากับยุคสมัยในปัจจุบันอีกด้วย

ในการคัดเลือกผู้แสดงแต่ละคน ผู้คัดเลือกจะต้องมีเกณฑ์และจะต้องศึกษาลักษณะนิสัยของตัวละครนั้น ๆ เพื่อคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่าง ลักษณะ ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด ทั้งด้านหน้าตาและอารมณ์ด้านการแสดงที่สำคัญเป็นอย่างมาก การคัดเลือกผู้แสดงละครเพลงจะต้องมีความสามารถหลายด้านด้วยกัน ทั้งการแสดงความรู้สึกภายในที่ส่งออกมาสู่ภายนอก ด้านการร้องที่ผู้แสดงจะต้องทั้งร้องแสดงแสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาให้มีความสมจริงมากที่สุด ด้านการเต้นผู้แสดงบางคนจะต้องสามารถเต้นได้เนื่องจากการแสดงละครเพลงเป็นการแสดงที่มีทั้งความสมจริงที่เกินความจริง และสิ่งที่ไม่จริง ปะปนกันอยู่ในการแสดงนี้ ฉะนั้นการเลือกผู้แสดงจึงมีความสำคัญอย่างมาก

เพลงที่ใช้ในการแสดงละครเพลงที่แตกต่างกันไปตามอารมณ์ของตัวละคร โดยผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งรูปแบบเพลงที่ใช้สื่ออารมณ์ทั้งหมด 4 ประเภท

(1) ความรัก จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความรักลุ่มหลง เสน่ห์หา

(2) เสียใจ จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความไม่สบายใจ เศร้าใจและ

(3) ความโกรธ จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความไม่พอใจ

(4) ความแค้น จะใช้เพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงความแค้นใจ

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่าทางในการแสดงละครเพลงโดยใช้กริยาท่าทางตามแบบอิริยาบถและแสดงอารมณ์ของมนุษย์ทั่วไป แต่จะใช้ท่าทางที่เปิดกว้างและมีท่าที่ใหญ่กว่าปกติ เพื่อให้ผู้ชมที่อยู่ระยะไกลได้มองเห็นภาพเรื่องราวที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

แนวคิดในการออกแบบการแต่งหน้า ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงความเหมาะสมของตัวละครในแต่ละบทบาท ที่มีความแตกต่างกันออกไป การออกแบบการแต่งหน้าในบางตัวละครจึงมีทั้งความยากง่ายปะปนกันอยู่ เพื่อความสมจริงและได้อรรถรสมากขึ้นของผู้ชม การแต่งหน้าจึงเป็นส่วนสำคัญอีกหนึ่งอย่างที่ผู้สร้างสรรค์ได้ใส่รายละเอียดเป็นอย่างมาก

ในการสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มีกระบวนการคิดวิเคราะห์ตามบทละครและตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในแต่ละตัวละครทั้งบุคลิก ฐานะ ยุคสมัย ฤดูกาล รวมถึงบรรยากาศต่าง ๆ และในส่วนที่สำคัญคือเรื่องของสี โดยผู้สร้างสรรค์จะคำนึงถึงสีประจำกายของตัวละครตามบทพระราชนิพนธ์เพื่อบ่งบอกลักษณะสำคัญของตัวละครนั้น

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบขึ้นใหม่ ให้มีความทันสมัยมากขึ้น แต่ยังคงสามารถรู้ว่าตัวละครตัวนี้คือใคร

สำหรับตัวละครที่แสดง จะใช้อุปกรณ์ที่แตกต่างกันไป โดยเลือกตามความเหมาะสมของสถานการณ์นั้น ๆ ในการแสดงละครเพลง มีตัวละครที่ใช้อุปกรณ์ ดังนี้

1. พระลักษณ์ จะมีอาวุธประจำตัว คือ พระขรรค์

2. นักแสดงร้องประสานเสียง จะใช้หอกเป็นอาวุธยาว ในการแสดงท่าทางประกอบการเต้น เพื่อให้เกิดความสวยงามและแสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงของฝ่ายทศกัณฐ์

ผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการทางศิลปะมาใช้ในการออกแบบร่างโครงสร้างใส่กระดาษ โดยใช้องค์ประกอบของเส้น สี และรูปร่าง นำแบบการสร้างฉากมาจากแหล่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม สื่อ ภาพจากอินเทอร์เน็ต ฯลฯ ซึ่งในการแสดงละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึกได้แบ่งฉากออกเป็น 3 ฉากใหญ่ ๆ ดังนี้ 1. ฉากอาศรม 2. ฉากป่า 3. ฉากเมืองลงกา ซึ่งฉากก็เป็นส่วนที่สำคัญเป็นอย่างมากในการแสดงละครเพลง เพราะฉากจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อเรื่องและได้รับอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น

ในการแสดงละครเพลงการใช้พื้นที่บนเวทีก็เป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งสำหรับตัวผู้แสดง เพื่อให้การแสดงออกมาได้มีอรรถรสมากที่สุด ผู้สร้างสรรค์ได้จัดภาพพื้นที่บนเวทีทั้งหมดออกเป็น 9 ส่วนเพื่อให้เห็นรูปแบบที่ชัดเจน

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบแสงให้เชื่อมโยงกับเรื่องราวของบทละคร โดยใช้สีเป็นตัวสื่ออารมณ์บรรยากาศ เพื่อช่วยเพิ่มมิติของเวทีในการดำเนินเรื่องราว และช่วยดึงดูดจุดสนใจของนักแสดงบนเวทีให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวของละครมากขึ้น ซึ่งไฟแต่ละสีจะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป

หลังจากที่ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ ฝึกซ้อมการแสดงจนครบทุกองค์ประกอบ จึงได้ทำการทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้ในส่วนที่ยังไม่สมบูรณ์และยังบกพร่อง โดยแบ่งออกเป็นทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 ทดลองการแสดงนำเสนอแก่ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อปรับแก้ ในเรื่องของการแสดง อารมณ์ ท่าทางประกอบ หลังจากได้รับฟังความเห็นแล้วจึงนำมาปรับแก้ข้อบกพร่องในจุดต่าง ๆ เพื่อให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ครั้งที่ 2 ทดลองการแสดงเพื่อปรับแก้และร่วมแสดงความคิดเห็น แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักศึกษา ครูอาจารย์ บุคคลทั่วไป ก่อนนำเสนอจริง โดยมีครูอาจารย์ผู้ร่วมแสดงความคิดเห็นจากสถานศึกษาดังต่อไปนี้

- มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
- วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง
- โรงเรียนเทศบาล 3 วัดชัยมงคล จังหวัดอ่างทอง

นอกจากนี้ยังได้ทำแบบประเมินความพึงพอใจในการแสดง เพื่อนำความคิดเห็นของทุกท่านไปพิจารณาเพื่อปรับปรุงการแสดง ก่อนการนำเสนอจริง และนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ตามลำดับ

3) ผู้สร้างสรรค์ได้เลือก ตอนสำมนักขาก่อศึก ในการนำเสนอ โดยรูปแบบการแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยเพลงร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้การร้องแทนการพูด มีเนื้อหาที่กระชับ ภาษาที่ใช้เข้าใจง่าย ผู้แสดงต้องร้องเองและแสดงเอง ใช้อารมณ์ความรู้สึกภายในแสดงออกมาให้เกิดความสมจริงต่อผู้ชม ต้องเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถในด้านการร้องเป็นหลัก มีนักร้องที่เป็นทหารและตัวละครประสานเสียงทั้งชายและหญิง เสียงที่ประสานมีทั้งเสียงสูง – ต่ำ ผสมผสานกัน มีการแสดงท่าทางตามอารมณ์และลักษณะของตัวละคร มีการแต่งหน้าทำผมตามบุคลิกลักษณะของตัวละคร เครื่องแต่งกายเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้มีความทันสมัยมากขึ้น โดยยึดรูปแบบตามบทประพันธ์ และดึงจุดเด่นของตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบใหม่ตามเชื้อชาติหรือเผ่าพันธุ์ และได้แบ่งบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการจัดการแสดงละครเพลง ประกอบด้วย 7 ฝ่าย คือ ผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ฝ่ายจัดทำบทละครและเอกสาร ฝ่ายดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ทรงผม ฝ่ายแสง สี เสียง และอุปกรณ์การแสดง และฝ่ายคุมนักแสดง

การสร้างสรรค์บทละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ได้นำเค้าเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์แบบร้อยกรอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก เพื่อให้การแสดงมีความกระชับได้ใจความ รวมทั้งการออกแบบบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ให้สอดคล้องกับความคิด ความสนใจ สิ่งเหล่านี้มาจากความชอบ หรือแรงขับต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งในการสร้างสรรค์เพื่อเป็นผลงานที่น่าสนใจและคำนึงถึงสถานที่แสดง กลุ่มผู้ชม การร้องในการแสดงมีทั้งร้องเดี่ยวและร้องประสานเสียงซึ่งจะต้องมีความสามารถ และประสบการณ์ ทักษะความชำนาญทั้งการขับร้อง นาฏศิลป์และการแสดงละคร เนื่องจากการแสดงละครเพลงนอกจาก

มีเสียงร้องเป็นหลักแล้ว ท่าทาง ความรู้สึก และอารมณ์ก็เป็นสิ่งที่สำคัญในการสื่ออารมณ์ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจ ซาบซึ้งถึงการกระทำนั้น ๆ ซึ่งท่าทางและอารมณ์นั้นเกิดขึ้นจากเหตุภายนอกและภายในร่างกายมนุษย์มากระทบประสาทสัมผัส ทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ทางกาย วาจา ความคิด จิตใจ

ข้อเสนอแนะ

1. สามารถนำการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงประเภทอื่น ๆ ได้

2. สามารถนำละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ไปใช้ให้เกิดประโยชน์สำหรับเด็ก เยาวชน และบุคคลสนใจในเรื่องรามเกียรติ์

บรรณานุกรม

กรด มัติโก, วสุกรี สุขในมณี, นัทที ว่องประเสริฐผล. **The Guitar Keyboard Basic Vol.1**. วงศ์สว่าง พับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง บจก, 2555. (หน้า 5–6)

กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภูริชา. **งานฉากละคร 1**. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2551. (หน้า 103)

ณัชชา พันธุ์เจริญ. **ทฤษฎีดนตรี.** สำนักพิมพ์เกศกะรัต. 2554. (หน้า 4–10)

ทวีศักดิ์ รักอิ่ม. **ละครร่วมสมัย**. (ออนไลน์). เข้าถึงได้จาก : https://sites.google.com/site/natsilp9999/lakhr-wethi/lakhr-rwm-smay. (20 มกราคม 2562)

พฤทธิ์ศุภ เศรษฐศิริ. **ทฤษฎีการเคลื่อนไหว**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543. (หน้า 167)

เพียงใจ ผลโชค. **ประวัติการละครตะวันตก**. กรุงเทพฯ: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์, 2542. (หน้า 2)

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. **การประชุมทางวิชาการของคุรุสภา ประจำปี 2560 เรื่อง “ครูยุคใหม่ สร้างเด็กไทย 4.0”**. ม.ป.ป.

ภาควิชาศิลปการละคร. **ปริทัศน์ศิลปการละคร.** กรุงเทพ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษร-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553. (หน้า 25)

มัทนี รัตนิน. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการกำกับการแสดงละครเวที**. (หน้า 120)

(_____). **การสร้างละครเวที**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546. (หน้า 5-25)

ศุภกิจ นิมมานนรเทพ, จงจิต นิมมานนรเทพ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาท-สมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1.** บริษัท ยูตินี้ไบน์ดิ้งเซ็นเตอร์ จำกัด. 2553. (หน้า 531-539)

สดใส พันธุมโกมล. **ความเชื่อของตัวละคร**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542. (หน้า 17)

ภาคผนวก ก

เอกสารการดำเนินงานสร้างสรรค์

Certificate of Completion

National Research Council of Thailand (NRCT) and Forum for Ethical Review Committee in Thailand (FERCIT)

Certify that

Chalermchai Piromrak

Has completed the ON-LINE RESEARCH ETHICS TRAINING

Course หลักสูตรหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สำหรับนักศึกษา/นักวิจัย

Date approved
(07/12/2563)

Date expired
(07/12/2566)

(Professor Dr.Sirirurg Songstvilai)
Secretary-General
National Research Council of Thailand

ประกาศนียบัตรรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

PHRANAKHON SI AYUTTHAYA RAJABHAT UNIVERSITY

This is to certify that

Asst.Porf.Dr.Chalermchai Piromrak

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 16th, 2020 at the Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

(Associate Professor Dr.Phakin Chotiwetsin)

Dean of the Faculty of Humanities and Social Sciences

ประกาศนียบัตรการนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : การสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องทรมเบียรตี้ ตอน สำนักขากก่อศึก

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

เอกสารที่พิจารณา :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับลงวันที่ 2 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับลงวันที่ 2 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 2 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
4. แบบยินยอมอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 2 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
5. แบบสอบถาม	ฉบับลงวันที่ 2 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
6. ประวัติผู้วิจัย	
7. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักปฏิญญาแห่งกรุงเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดของประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน และแจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่มีการเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่วิจัยและหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศ
ประธานคณะกรรมการจริยธรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครร

เลขที่ใบรับรอง : HE-054-2564

วันที่รับรอง 22 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564
วันที่หมดอายุ : 22 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

Ethics in Human Research Certificate
Nakhon Ratchasima Rajabhat University

Protocol Title : Creation of Ramayana The Musical on The Episode of Sammanakha War Fuse

Principle Investigator : Asst. Prof. Dr. Chalermchai Piromrak

Reviewed Document :

1. Submission Form for Ethical Review	2 February 2021
2. Full Protocol	2 February 2021
3. Participant information sheet	2 February 2021
4. Informed consent form	2 February 2021
5. Questionnaire	2 February 2021
6. Principle Investigator's Curriculum Vitae	
7. Certificate of Attendance in Human subject protection Training	

Ethics in Human Research Committee, Nakhon Ratchasima Rajabhat University has reviewed and approved this research to be carried out according to this research in compliance with the declaration of Helsinki, ICH - GCP. The investigator shall provide reports to the committee concerning the progress of the research every 6 months as well as the amendment, termination, and all serious adverse and unanticipated events. The investigator shall submit the full protocol once the research is done.

(Assistant Professor Dr. Adisorn
Chairman of Ethics in Human Res
Nakhon Ratchasima Rajabhat

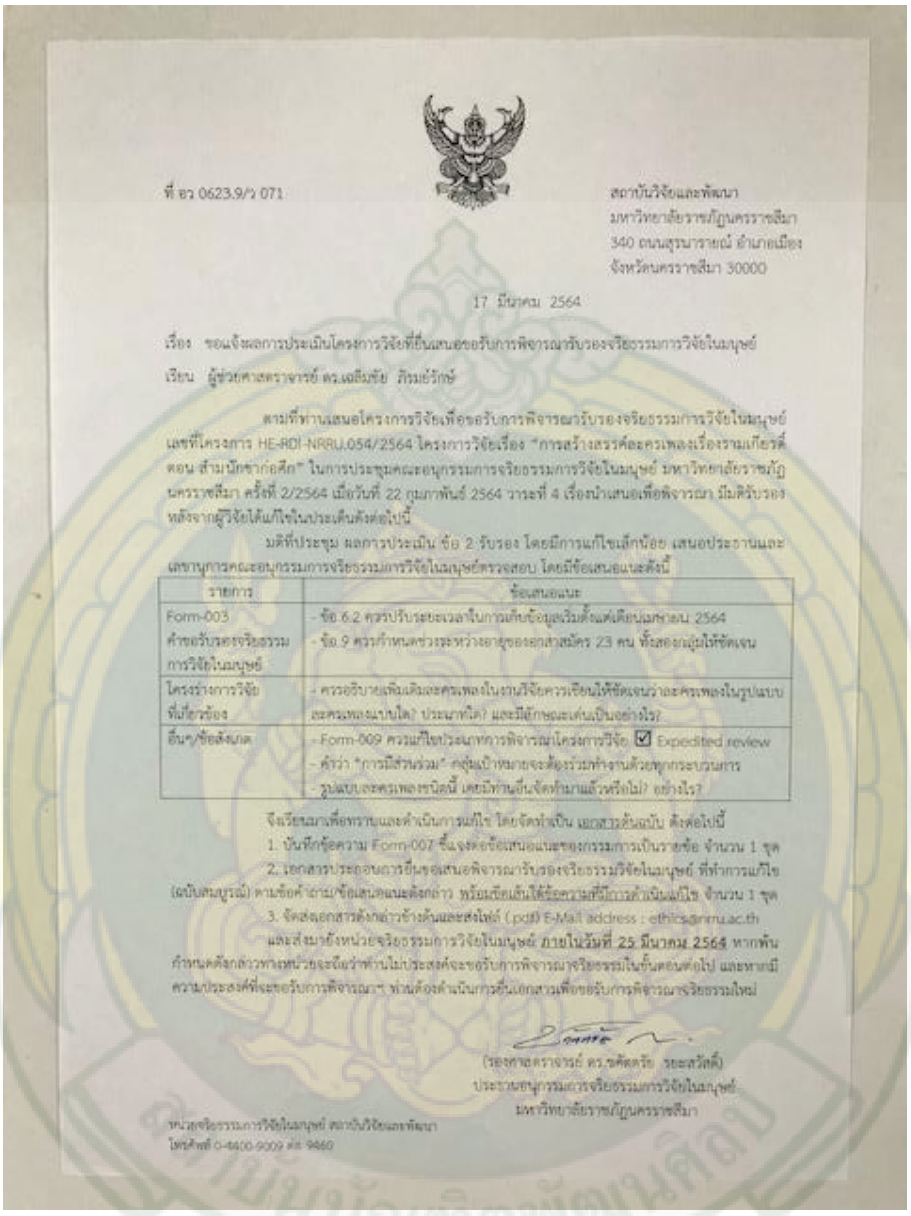
Certificate Number : HE-054-2021

Approval date : 22 February 2021
Expiry date : 22 February 2022

Research and Development Institute, Nakhon Ratchasima Rajabhat University
340 Suranarai Rd., Tha Mueang, Mueang, Nakhon Ratchasima 30000
Tel. 0-4481-0900 ext. 9403, E-mail: erb63@nrru.ac.th

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.



ที่ อว 0623.9/ว 071

สถาบันวิจัยและพัฒนา
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
340 ถนนสุรนารายณ์ อำเภอเมือง
จังหวัดนครราชสีมา 30000

17 มีนาคม 2564

เรื่อง ขอแจ้งผลการประเมินโครงการวิจัยที่ยื่นเสนอขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

ตามที่ท่านเสนอโครงการวิจัยเพื่อขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ เลขที่โครงการ HE-RDI-NRRU.054/2564 โครงการวิจัยเรื่อง "การสร้างสรรค์ละครเพลงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก" ในการประชุมคณะอนุกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ครั้งที่ 2/2564 เมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2564 วาระที่ 4 เรื่องนำเสนอเพื่อพิจารณา มีมติรับรอง หลังจากผู้วิจัยได้แก้ไขในประเด็นดังต่อไปนี้

มติที่ประชุม ผลการประเมิน ข้อ 2 รับรอง โดยมีการแก้ไขเล็กน้อย เสนอประธานและเลขานุการคณะอนุกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ตรวจสอบ โดยมีข้อเสนอแนะดังนี้

รายการ	ข้อเสนอแนะ
Form-003 คำขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	- ข้อ 6.2 ควรปรับระยะเวลาในการเก็บข้อมูลเริ่มตั้งแต่เดือนมีนาคม 2564 - ข้อ 9 ควรกำหนดช่วงระหว่างอายุของกลุ่มตัวอย่างสมัคร 23 คน ทั้งสองกลุ่มให้ชัดเจน
โครงร่างการวิจัยที่เกี่ยวข้อง	- ควรอธิบายเพิ่มเติมละครเพลงในงานวิจัยควรเขียนให้ชัดเจนว่าละครเพลงในรูปแบบละครเพลงแบบใด? ประเภทใด? และมีลักษณะเด่นเป็นอย่างไร?
อื่นๆ/ข้อสังเกต	- Form-009 ควรแก้ไขประเภทการพิจารณาโครงการวิจัย ☑ Expedited review - คำว่า "การมีส่วนร่วม" กลุ่มเป้าหมายจะต้องร่วมทำงานด้วยทุกกระบวนการ - รูปแบบละครเพลงที่นิดนี้ เคยมีท่านอื่นจัดทำมาแล้วหรือไม่? อย่างไร?

จึงเรียนมาเพื่อทราบและดำเนินการแก้ไข โดยจัดทำเป็น เอกสารฉบับเดียว ดังต่อไปนี้

1. บันทึกข้อความ Form-007 ชี้แจงต่อข้อเสนอแนะของกรรมการเป็นรายข้อ จำนวน 1 ชุด
2. เอกสารประกอบการยื่นขอเสนอพิจารณารับรองจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ ที่ทำการแก้ไข (ฉบับสมบูรณ์) ตามข้อคำถาม/ข้อเสนอแนะดังกล่าว พร้อมเขียนเส้นใต้ข้อความที่มีการดำเนินแก้ไข จำนวน 1 ชุด
3. จัดส่งเอกสารดังกล่าวข้างต้นและส่งไฟล์ (.pdf) E-Mail address : ethics@nrru.ac.th

และส่งมายังหน่วยจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ **ภายในวันที่ 25 มีนาคม 2564** หากพ้นกำหนดดังกล่าวทางหน่วยจะถือว่าท่านไม่ประสงค์จะขอรับการพิจารณาจริยธรรมในขั้นตอนต่อไป และหากมีความประสงค์ที่จะขอรับการพิจารณาฯ ท่านต้องดำเนินการยื่นเอกสารเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมใหม่

(รองศาสตราจารย์ ดร.ชลัดดารัช รอดสวัสดิ์)
ประธานอนุกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

หน่วยจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา
โทรศัพท์ 0-4435-9009 ต่อ 9460

ผลการประเมินโครงการวิจัยที่ยื่นขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง
เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
(Creation of Rayamana the Musical on the Epiode of Sammanakka War Fuse
โครงการการส่งเสริมสนับสนุนการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ประติษฐ์คิดค้นทางศิลปวัฒนธรรม ปีงบประมาณ 2564
ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์
วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ที่ได้ทุนวิจัยสร้างสรรค์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ 2564

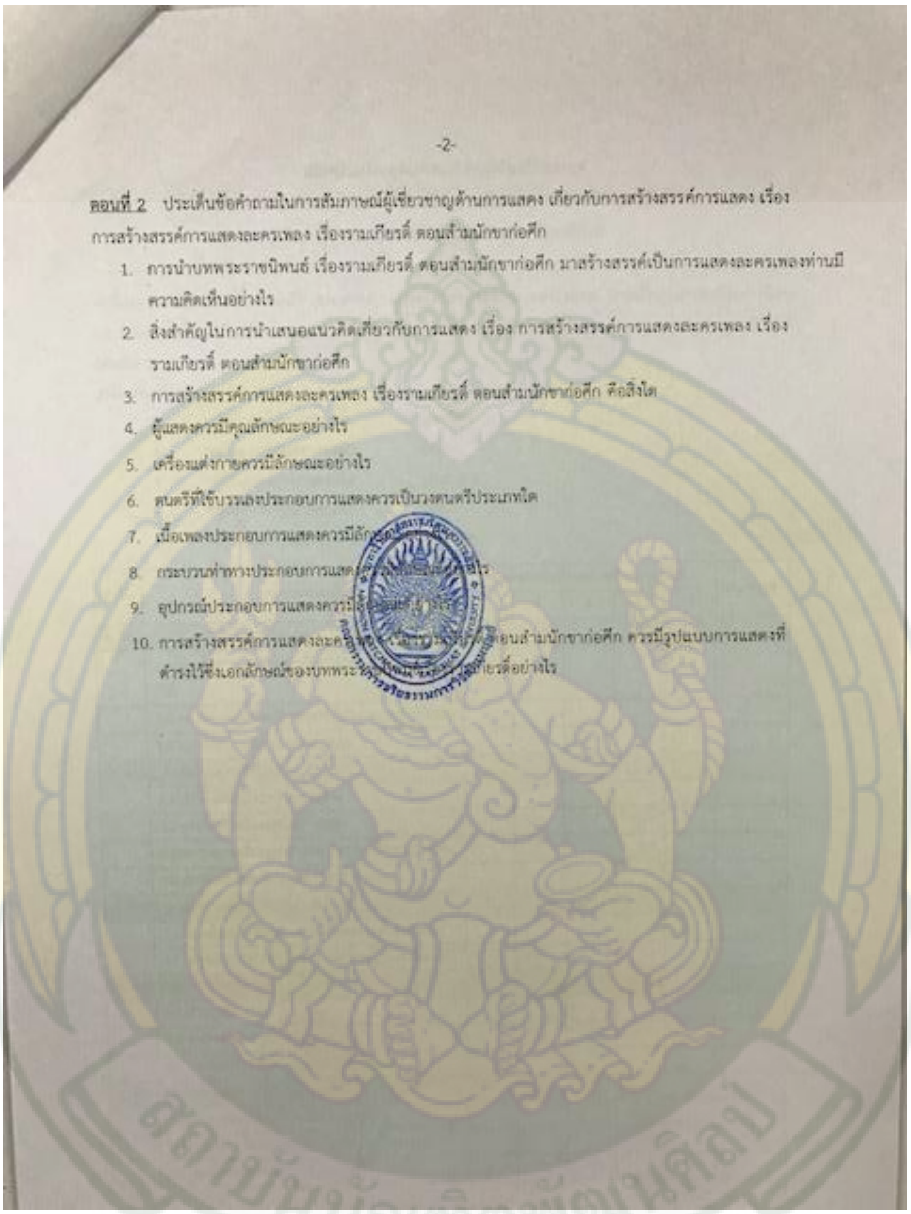
คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564 เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก (Creation of Rayamana the Musical on the Epiode of Sammanakka War Fuse) มีวัตถุประสงค์ ดังนี้
1) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
2. แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง มี 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์และตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถามในการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....
2. เพศ ☐ ชาย ☐ หญิง
3. อายุ.....ปี
4. ประสบการณ์ด้านการแสดง.....
5. ที่อยู่ปัจจุบัน.....
.....
6. สถานที่ทำงาน.....
7. วัน เดือน ปี.....

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง
เรื่องการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.



-2-

ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถามในการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง เกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

1. การนำบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครเพลงท่านมีความคิดเห็นอย่างไร
2. สิ่งสำคัญในการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการแสดง เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
3. การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก คืออะไร
4. ผู้แสดงควรมีคุณลักษณะอย่างไร
5. เครื่องแต่งกายควรมีลักษณะอย่างไร
6. ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงควรเป็นวงดนตรีประเภทใด
7. เนื้อเพลงประกอบการแสดงควรมีลักษณะ[illegible]
8. กระบวนท่าทางประกอบการแสดง[illegible]อย่างไร
9. อุปกรณ์ประกอบการแสดงควรมี[illegible]อย่างไร
10. การสร้างสรรค์การแสดงละคร[illegible]ตอนสำมนักขาก่อศึก ควรมีรูปแบบการแสดงที่ดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของบทพระราช[illegible]เกียรติ์อย่างไร

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง
เรื่องการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

แบบประเมินคุณภาพผลงานวิจัยสร้างสรรค์
เรื่องการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

2

ลำดับ	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก					หมายเหตุ
		5	4	3	2	1	
6. การออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)							
	6.1 เครื่องแต่งกายมีการออกแบบอย่างสร้างสรรค์						
	6.2 เครื่องแต่งกายมีสีสันที่เหมาะสมกับการแสดง						
	6.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับรูปร่างของผู้แสดง						
	6.4 เครื่องแต่งกายสามารถสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ของการแสดงได้อย่างเหมาะสม						
7. การออกแบบการแต่งหน้าและทำผม (Makeup and Hair)							
	7.1 ความเหมาะสมของการแต่งหน้าและทำผม						
	7.2 ความสอดคล้องระหว่างแนวคิดกับการแต่งหน้าและทำผม						
	7.3 ความสวยงามของการแต่งหน้าและทำผม						
8. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)							
	8.1 ความ[illegible]ระหว่างแนวคิดกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง						
	8.2 ความ[illegible]ระหว่างแนวคิดกับการแสดง						

ข้อเสนอแนะ/ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....2564

แบบประเมินคุณภาพผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรื่องการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

ภาคผนวก ข

ภาพการดำเนินงานสร้างสรรค์

การฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ละครเพลง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

รับประกาศนียบัตรการนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

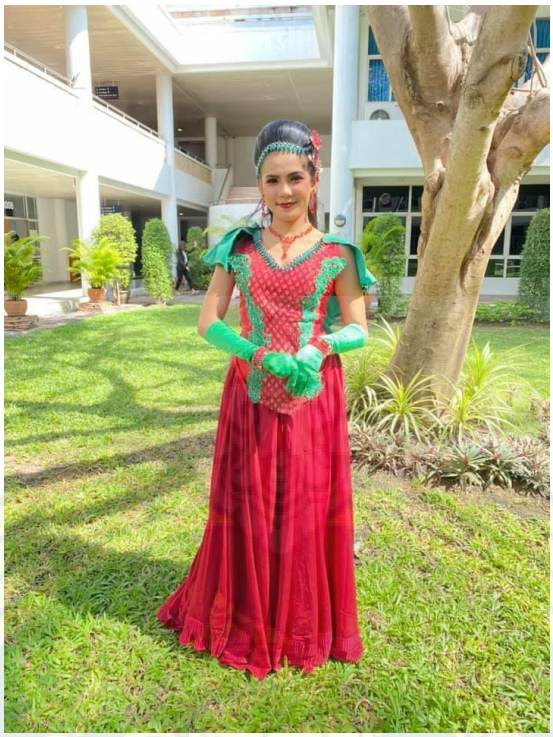
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.



การนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.

การนำเสนอผลงานระดับนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2564.