ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม ตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20

นางสาวภัทรภร รักเรียน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2545
ISBN 974-17-1764-4
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THEORIES OF TRAGEDY FROM THE CLASSICAL GREEK PERIOD TO THE 20TH CENTURY

Miss Patraporn Rukrien

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Comparative Literature

Department of Comparative Literature
Faculty of Arts
Chulalongkorn University

Academic Year 2002
ISBN 974-17-1764-4

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม ตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20
โดย	นางสาวภัทรภร รักเรียน
สาขาวิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว. กัลยา ติงศภัทิย์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. วรุณี อุดมศิลป)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภัทรภร รักเรียน : ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม ตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 (THEORIES OF TRAGEDY FROM THE CLASSICAL GREEK PERIOD TO THE 20th CENTURY) อ. ที่ปรึกษา : ผ.ศ. ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, 165 หน้า.
ISBN 974-17-1764-4.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 เพื่อให้เห็นภาพรวมและเข้าใจพัฒนาการของทฤษฎีดังกล่าว จากการศึกษาพบว่า *The Poetics* ของอริสโตเติล เป็นทฤษฎีบทแรกที่ให้คำจำกัดความและวิเคราะห์องค์ประกอบของละครโศกนาฏกรรมอย่างละเอียด แล้วจึงส่งอิทธิพลต่อ *Art of Poetry* ของฮอราซ และบทละครของเซเนกาในสมัยโรมัน ความคิดของอริสโตเติล ฮอราซ และลักษณะบทละครของเซเนการวมเรียกว่าลักษณะคลาสสิกซึ่งมีอิทธิพลต่อทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20

การศึกษาทฤษฎีสมัยหลัง พบว่านักการละครให้คำจำกัดความว่าละครโศกนาฏกรรมคือการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของตัวละครกษัตริย์หรือเจ้าชาย จบลงด้วยความหายนะ องค์ประกอบทุกส่วนจะต้องก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเพื่อทำให้ผู้ชมได้ชำระล้างอารมณ์ รวมทั้งให้ความบันเทิงพร้อมบทเรียนทางศีลธรรม แสดงให้เห็นการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่ว นอกจากนี้ยังนำความคิดคลาสสิกมาสร้างเป็นกฎความงดงามเหมาะสมในการสร้างตัวละคร การหลีกเลี่ยงฉากสยดสยอง การแยกประเภทละครโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน และกฎความสมจริงเหมือนชีวิต ได้แก่กฎเอกภาพทั้งสาม แต่ละสมัยเคร่งครัดต่อกฎต่างกัน เช่น สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลียอมรับให้ละครจบลงด้วยความสุขสมหวังของตัวละคร ในขณะที่ฝรั่งเศสเห็นว่าควรจบลงอย่างเคร่งเครียด ส่วนอังกฤษเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์คลาสสิก แต่จะรับอิทธิพลเฉพาะวงวิชาการและละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกในสมัยเรสทอเรชันเท่านั้น

แม้ว่าในสมัยใหม่จะไม่มีการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมตามแบบคลาสสิกแต่ อาร์เธอร์ มิลเลอร์ มีความคิดโต้ตอบกับ *The Poetics* เพื่ออธิบายว่าตัวละครธรรมดาในละครสมัยใหม่ของเขามีคุณสมบัติเทียบเท่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม โดยไม่จำเป็นต้องมีสถานภาพสูงส่ง

ภาควิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ	ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....
ปีการศึกษา	2545	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม .....

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4280211522 : MAJOR COMPARATIVE LITERATURE

KEY WORD : TRAGEDY / DRAMATIC THEORY

PATRAPORN RUKRIEN : THEORIES OF TRAGEDY FROM THE CLASSICAL GREEK PERIOD TO THE 20TH CENTURY. THESIS ADVISOR: ASST. PROF. M.R. KONGKARN TAVEDHIKUL, 165 pp. ISBN 974-17-7-1764-4.

The purpose of this thesis is to compare theories of tragedy from the classical Greek period to the 20th century in order to chart their overall picture and development. The study shows that Aristotle's ***Poetics*** was the first theoretical work which defined and analyzed elements of tragedy in detail. This work had great influence on Horace's ***Art of Poetry*** and Seneca's tragedies in the Roman period. Considered together as "classical," the traits of tragedy expound by Aristotle and Horace in their theoretical works and employed by Seneca in his plays dominated theories of tragedy until the 20th century.

The study shows that in the theories of tragedy written after the classical Greek and Roman periods,, dramatists define tragedy as the change of fortune of a king or a prince, which end with disaster. Each element of a tragedy must produce pity and fear, which lead to catharsis, and delight and teach moral lessons to the audience by means of poetics justice. Moreover, growing out of the classical ideas about tragedy, these theories establish, and strictly comply with, two kinds of rules: the rule of decorum which advocates properly portrayed characters, avoidance of scene of suffering, clear generic distinction between tragedy and comedy; and the rule of verisimilitude, i.e. the adherence to the three unities. However, the strictness in observing the rule differs in each case. For example, the Italian Renaissance dramatists accepted happy endings while the French Neoclassicists believed that tragedy should have sad endings. The Elizabethan dramatists were free from the rules. Only tragedies written by academic dramatists and heroic tragedies in Restoration period does one find classical influence.

Though no "classical" tragedy *per se* exists in the modern period, Arthur Miller, in response to ***The Poetics***, declared that his common man characters qualify as tragic heroes without royal status.

Department Comparative Literature Student's signature .....

Field of study Comparative Literature Advisor's signature .....

Academic year 2002 Co - Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ อาจารย์ ดร.วรุณี อุดมศิลป ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้ให้ข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ต่อการปรับปรุงวิทยานิพนธ์ให้ดียิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ ถนอมนวล หิรัญเทพ และอาจารย์ ศิริพร ศรีวรกานต์ที่ได้ให้คำแนะนำ ขอขอบคุณคุณสุนิสา ศรีเจริญ เจ้าหน้าที่ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณบิดา มารดาผู้ให้ชีวิตและอุปถัมภ์การศึกษามาโดยตลอด และขอบพระคุณคณาจารย์และคณะอักษรศาสตร์ที่ให้ความรู้และทุนการศึกษาแก่ผู้วิจัย

สุดท้ายขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นภาควิชาศิลปการละคร และเพื่อนร่วมรุ่นวรรณคดีเปรียบเทียบทุกคน และขอบคุณคุณอิศราพร พร้อมเพรียงพันธุ์ คุณสุระ อินตามูล คุณเจน หัตถกรรม และคนอื่นๆซึ่งมิได้กล่าวถึงที่ได้ให้กำลังใจและไต่ถามความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์อย่างสม่ำเสมอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ .....จ
กิตติกรรมประกาศ .....ฉ
สารบัญ .....ช
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 7
1.3 แนวเหตุผล ทฤษฎีสำคัญ หรือสมมติฐาน 7
1.4 ขอบเขตของการศึกษา 7
1.5 วิธีดำเนินการศึกษา 7
1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 7
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 *The Poetics* ของอริสโตเติล : ต้นแบบทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม 9
2.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม 13
2.2 องค์ประกอบที่สำคัญของละครโศกนาฏกรรม 14
2.2.1 โครงเรื่อง 14
2.2.2 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม 17
2.3 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม 19

บทที่ 3 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมหลังจาก *The Poetics* 22
3.1 สมัยโรมัน 22
3.1.1 ทฤษฎีวรรณคดีที่สำคัญในสมัยโรมัน 24
3.1.1.1 จุดมุ่งหมายของกวีนิพนธ์ ..... .25
3.1.1.2 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต.....26
3.1.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมสมัยโรมัน 30
3.2 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี 33

3.2.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ...34
3.2.1.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม 36
3.2.1.2 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม 40
3.2.1.3 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต.....44
3.2.1.4 โครงเรื่อง 48
3.2.1.5 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม 54
3.2.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี 57
3.3 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส 61
3.3.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส....64
3.3.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม 68
3.3.1.2 ความงดงามเหมาะสม 75
3.3.1.3 ความสมจริงเหมือนชีวิต 81
3.3.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส ..92
3.4 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษ 94
3.4.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษ ...97
3.4.1.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม 98
3.4.1.2 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม 100
3.4.1.3 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต 101
3.4.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมแบบอังกฤษ 104
3.5 สมัยเรสทอเรชัน 107
3.5.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยเรสทอเรชัน 110
3.5.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม ...113
3.5.1.2 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต 119
3.5.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมสมัยเรสทอเรชัน 132
3.6 สมัยใหม่ 135
3.6.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมของอาร์เธอร์ มิลเลอร์ 136
3.6.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม 137
3.6.1.2 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม 142
3.6.2 ลักษณะบทละครสมัยใหม่ 145

หน้า

บทที่ 4 บทสรุป 152
รายการอ้างอิง 160
บรรณานุกรม 164
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 165

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ละครโศกนาฏกรรมเป็นวรรณกรรมที่มีความสำคัญต่อวงวรรณกรรมตะวันตก แรกเริ่มกำเนิดสมัยกรีกช่วงศตวรรษที่ห้าก่อนคริสต์กาล มีพัฒนาการต่อเนื่องเรื่อยมาจนกระทั่งเป็นละครสมัยใหม่ (modern drama) ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 รูปแบบและแนวคิดของละครโศกนาฏกรรมเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคมและรสนิยมของยุคสมัย นักการละครเขียนบทละครโศกนาฏกรรมที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก ในขณะเดียวกันนักทฤษฎีเขียนทฤษฎี เพื่อปรับปรุงและกำหนดแนวทางของละครโศกนาฏกรรมอย่างต่อเนื่อง รูปแบบซึ่งเป็นที่นิยมของการศึกษาละครโศกนาฏกรรมมักเป็นการศึกษาเฉพาะตัวบทในแง่มุมต่างๆ จึงไม่สามารถเห็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องของละคร โศกนาฏกรรม ผู้วิจัยเห็นว่าควรจะนำตัวบททฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมมาศึกษาเปรียบเทียบ ซึ่งจะสามารถแสดงให้เห็นแนวพัฒนาการของละครโศกนาฏกรรม เนื่องจากนักการละครสร้างทฤษฎีจากการวิจารณ์ละครในสมัยของตนและวิจารณ์ทฤษฎีที่เกิดก่อน

สมัยกรีกในช่วงศตวรรษที่ 6 ก่อนคริสต์กาล ละครเป็นการแสดงสาธารณะในพิธีบวงสรวงเทพเจ้าไดโอนิซุส (Dionysus) ในเทศกาลซิตี้ ไดโอนีเซีย (City Dionysia) ที่เอเธนส์ประเทศกรีซ ก่อนจะพัฒนาเป็นละครโศกนาฏกรรมเต็มรูปแบบนั้น ในพิธีกรรมมีการร้องเพลงดิธีแรมป์ (dithyramb) โดยกลุ่มคอรัส (chorus) มีการประกวดซึ่งผู้ชนะจะได้รับแพะเป็นรางวัล ต่อมารูปแบบการร้องพัฒนามากขึ้น มีการประพันธ์คำร้องแทนการร้องสดแบบเดิม และเริ่มเกิดนักแสดงก้าวออกมามีบทโต้ตอบกับกลุ่มคอรัส แล้วจึงมีการพัฒนาบทโต้ตอบให้เป็นบทสนทนาจนกระทั่งเป็นบทละครที่สมบูรณ์และจัดแสดงเป็นละครเต็มรูปแบบโดยรัฐส่งเสริมการประกวดละครโศกนาฏกรรมทุกปี

ละครโศกนาฏกรรมกรีกในระยะแรกนิยมใช้นักแสดงเพียงคนเดียว เปลี่ยนบทบาทโดยใช้เครื่องแต่งกายและหน้ากาก มีบทโต้ตอบกับกลุ่มคอรัส นิยมนำเนื้อเรื่องมาจากประวัติศาสตร์หรือเทวตำนาน ภาษาที่ใช้ประพันธ์ต้องประณีตสูงส่ง ละครโศกนาฏกรรมที่ส่งประกวดจะต้องเป็นเรื่องชุดสี่เรื่องเรียกว่าเททระโลจี (tetralogy) ประกอบด้วยละครโศกนาฏกรรมสามเรื่องเรียกว่าไทรโลจี (trilogy) และละครเซเทอร์ (satyr play) หนึ่งเรื่อง เททระโลจีนั้นมีเนื้อหาต่อเนื่องกัน ส่วนละครเซเทอร์เป็นละครผ่อนคลายซึ่งจะพัฒนาเป็นละครสุขนาฏกรรม (comedy) ต่อไป

ศตวรรษที่ห้าก่อนคริสต์กาลเป็นสมัยที่ละครโศกนาฏกรรมพัฒนาสูงสุดโดยนักเขียน บทละครโศกนาฏกรรมสามคนได้แก่ เอสคิลุส (Aeschylus, 525-456 B.C.) โซโฟคลีส (Sophocles, 497-406 B.C.) และยูริพิ

ดิส (Euripedes, 484-406 B.C.) งานของนักเขียนทั้งสามได้เป็นข้อมูลสำคัญแก่อริสโตเติล (Aristotle, 384-322 B.C.) นำไปเขียนทฤษฎีละคร แนวโศกนาฏกรรมบทแรกของโลกคือ ***The Poetics*** ประมาณปี 350 ก่อนคริสต์กาล (350 B.C.) ถือเป็นตำราที่มีอิทธิพลต่อนักการละครตะวันตกสืบมาจนคริสต์ศตวรรษที่ 20

สมัยโรมัน ชาวโรมันซึ่งเป็นนักรบและนักสร้างนิยมดูการละเล่นต่างๆเพื่อความบันเทิงเช่น ละครพื้นเมือง ไมม์ (mime) และแพนโทไมม์ (patomime) เป็นต้น ส่วนละครโศกนาฏกรรมเปลี่ยนสถานภาพเป็นเพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงธรรมดามิได้ผูกพันกับพิธีกรรมทางศาสนาเหมือนสมัยกรีกแต่กระนั้นบทละครโศกนาฏกรรมก็มีลักษณะเฉพาะที่เขียนขึ้นเพื่ออ่านออกเสียง เช่นบทละครของลูคีอุส อันเนอุส เซเนกา (Lucius Annaeus Seneca, 4 B.C-65 A.D.) ส่วนบททฤษฎีละครที่สำคัญของสมัยโรมันคือ ***The Art of Poetry*** ของควินตัส ฮอเรเชียส แฟลกคัส (Quintus Horatius Flaccus, 65-8 B.C.) หรือ ฮอราซ (Horace) ซึ่งจะมีอิทธิพลต่อทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมต่อไปในสมัยหลังร่วมกับ ***The Poetics*** ของอริสโตเติล

จักรวรรดิโรมันล่มสลายตั้งแต่ ค.ศ. 476 ถือเป็นการสิ้นสุดอารยธรรมยุคโบราณ คริสต์ศตวรรษที่ 5 ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นสมัยกลาง (Middle Age) เป็นรอยต่อระหว่างสมัยคลาสสิกหรือกรีกโรมันและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) ที่ฟื้นฟูความรู้คลาสสิกขึ้นอีกครั้งในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 13

ในสมัยกลางนั้นศาสนาคริสต์มีอำนาจสูงสุดทั้งการเมืองและวัฒนธรรม ชาวคริสต์ดำรงตนอยู่ในกรอบของคำสอนทางศาสนา ความรู้ทุกอย่างเป็นไปเพื่อจุดมุ่งหมายทางศาสนา จึงไม่ปรากฏวรรณกรรมทางโลก ละครของสมัยกลางจึงเป็นละครศาสนาที่มีเนื้อหาจากพระคัมภีร์ จนกระทั่งปลายสมัย นักบวชและปัญญาชนเริ่มกลับไปศึกษาความรู้คลาสสิกกรีกโรมันโดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณคดี จึงมีการให้คำจำกัดความของความเป็นโศกนาฏกรรมจากหลักฐานทางวรรณกรรมเท่าที่จะค้นคว้าได้ โดยสรุปแล้ววรรณกรรมในรูปแบบใดก็ได้จัดเป็นโศกนาฏกรรมหากเป็นเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของตัวละครที่เป็นชนชั้นสูง

เมื่อสิ้นสุดสมัยกลาง อารยธรรมยุโรปเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 บริเวณคาบสมุทรอิตาลี พัฒนาและแพร่ขยายถึงอังกฤษประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 16 และฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นการกลับไปฟื้นฟูความคิดทางโลกแทนความคิดทางศาสนาที่ครอบงำชีวิตอยู่กว่าหนึ่งพันปี ความรู้ต่างๆรวมถึงวรรณคดีจากกรีกโรมันถูกนำมาศึกษาอีกครั้งที่อิตาลี มีการศึกษาวิจารณ์และเผยแพร่ความรู้ด้านการละครของอริสโตเติล ฮอราซ และเซเนกา ทำให้วงการละครอิตาเลียนมีความเจริญก้าวหน้ามาก ละครโศกนาฏกรรมได้รับการศึกษาและวางรูปแบบโดยยึดถือกรีกโรมัน ทำให้ไม่มีการสร้างบทละครโศกนาฏกรรมที่มีลักษณะอิตาเลียนแท้ๆ ละครโศกนาฏกรรมดำเนินตามแบบของเซเนกา ส่วนละคร

สุขนาฏกรรมดำเนินตามแบบเทอเรนซ์ (Terence) และเพลาตุส (Plautus) ละครที่มีลักษณะเฉพาะของอิตาเลียนแท้ๆคือละครสุขนาฏกรรมที่เรียกว่าคอมเมเดีย เดล อาร์เต (Commedia dell'Arte)

ในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 16 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการของอิตาลีพัฒนาสูงสุด อังกฤษจึงเริ่มเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการซึ่งเรียกว่ายุคอะลิซะบีธัน (Elizabethan) ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและไม่ตามกฎเกณฑ์ของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการที่ได้จากอริสโตเติลและฮอราซแต่รับลักษณะของบทละครของเซเนกาผนวกกับลักษณะของละครยุคกลาง ละครโศกนาฏกรรมของอังกฤษจึงมีรูปแบบเฉพาะตัวต่างจากละครโศกนาฏกรรมของประเทศอื่นๆ

สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการของฝรั่งเศสเรียกว่านีโอคลาสสิก (Neo-Classicism) หรือ คลาสสิกใหม่ หมายถึงการกลับไปสู่ความรู้คลาสสิกของกรีกโรมันอีกครั้งโดยรับอิทธิพลจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีโดยผ่านราชสำนัก มีการศึกษาและแปล ***The Poetics*** รวมถึง บทละครกรีกโรมันเป็นภาษาฝรั่งเศสประมาณปี ค.ศ. 1550 พร้อมๆกับที่อิตาลี สังคมวรรณกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้นเฟื่องฟูมาก มีการจัดตั้งชุมนุม วรรณคดีของชนชั้นสูง (salon) ที่มีความรู้ทางภาษาและวรรณคดี ส่วนองค์กรที่มีบทบาทมากที่สุดคือ ราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศส (L'Académie Française) ตั้งขึ้นปี ค.ศ. 1629 นำโดยสังฆราช วิเชอลิเยอ (Richelieu) มีจุดมุ่งหมายเพื่อปรับปรุงและวางรูปแบบภาษาฝรั่งเศสให้งดงามโดยยึดถือคลาสสิกเป็นต้นแบบ ดูแลวรรณคดีทุกประเภทเพื่อให้ถูกต้องตามกฎเกณฑ์ที่วางไว้อย่างเคร่งครัดตามแบบราชบัณฑิตยสภาอิตาเลียน

กฎเกณฑ์ของการประพันธ์ละครโศกนาฏกรรมเกิดจากการศึกษาอริสโตเติล ฮอราซ และบทละครของเซเนกา หากนักเขียนบทละครปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่สร้างตามแบบคลาสสิกอย่างเคร่งครัด บทละครจะมีคุณภาพ การฝ่าฝืนกฎจึงถือเป็นความผิดร้ายแรง เช่นเรื่อง ***Le Cid*** (1637) ของปิแยร์ กอร์แนย์ (Pierre Corneille,1606-1684) ซึ่งไม่ประสบความสำเร็จในวงวิชาการ โดยราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสลงความเห็นว่าเป็นบทละครที่ไม่มีความงามเนื่องจากฝ่าฝืนกฎเกณฑ์คลาสสิก ทั้งที่เรื่องนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงทุกครั้งที่จัดแสดง

อังกฤษสิ้นสุดสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการเมื่อสมเด็จพระนางเจ้าอะลิซะเบ็ธที่หนึ่งสิ้น พระชนม์ พระเจ้าเจมส์ที่หนึ่งขึ้นครองราชย์ เรียกว่าสมัยจาโคเบียน (Jacobean) และพระเจ้าชาร์ลส์ที่หนึ่งขึ้นครองราชย์เรียกว่าสมัยคาโรไลน์ (Caroline) เป็นช่วงที่บ้านเมืองระส่ำระสายและเกิดสงครามกลางเมือง ปฏิวัติรัฐประหารโดยพวกพิวริตัน (Puritan) ที่เคร่งศาสนา ช่วงเวลาที่กลุ่มพิวริตันมีอำนาจ บ้านเมืองเสมือนกลับสู่ยุคกลางอีกครั้งหนึ่ง วรรณกรรมทุกประเภทมีจุดมุ่งหมายเพื่อศาสนา ละครซึ่งเป็นความบันเทิงจึงถูกห้ามแสดงอย่างเด็ดขาด เมื่อพวกพิวริตันหมดอำนาจ รัฐสภาเชิญพระเจ้าชาร์ลส์ที่สองซึ่งทรงลี้ภัยอยู่ที่ฝรั่งเศสกลับมาครองราชย์ในปี

ค.ศ. 1660 ถือว่าเข้าสู่สมัยเรสทอเรชัน (Restoration) ซึ่งสิ้นสุดเมื่อจอห์น ดรายเด็น (John Dryden, 1631-1700) เสียชีวิต

พระเจ้าชาร์ลส์ที่สองฟื้นฟูราชสำนักและการละครตามสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการของฝรั่งเศส ทำให้วงการละครกลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้ง รูปแบบละครโศกนาฏกรรมสมัยนี้คือละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิก (heroic tragedy) มีเรื่องราวเน้นความขัดแย้งระหว่างความรักและเกียรติศักดิ์ที่ตัวละครเอกจะต้องเลือก สุดท้ายแสดงให้เห็นว่าสติปัญญาอยู่เหนือเหตุผล[1] ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกนี้เป็นละครโศกนาฏกรรมอังกฤษประเภทเดียวที่รับอิทธิพลคลาสสิก

คริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 เป็นจุดเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของละคร เนื่องจากในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ละครเปลี่ยนมาเป็นความบันเทิงของชนชั้นกลางถึงชนชั้นล่างที่เกิดขึ้นใหม่จากการขยายตัวของลัทธิพาณิชย์นิยม (Mercantilism) เนื่องจากชนชั้นที่เกิดขึ้นใหม่มีอำนาจทางสังคมแทนที่ชนชั้นสูง ศิลปะจึงต้องตอบสนองพวกเขาด้วย คริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นยุคของละครเร้าอารมณ์ (sentimental drama) เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสงสารเห็นอกเห็นใจตัวละครเอกที่มีลักษณะด้านเดียว (typed character) เมื่อตัวละครพบอุปสรรคก็จะต้องฟันฝ่าแต่ทว่าพวกเขาเอาชนะได้โดยง่ายด้วยความดีงาม แต่เมื่อถึงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 18 นักเขียนบทละครเห็นว่าการตามกฎเกณฑ์คลาสสิกเป็นการจำกัดการสร้างสรรค์จึงต้องการเขียนบทละครในแนวใหม่ จึงเกิดละครที่เรียกว่า drame เป็นละครที่อยู่กึ่งกลางระหว่างละครโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม และยังเกิดละครสุขนาฏกรรมเรียกน้ำตาหรือ comédie larmoyante ซึ่งคล้ายกับละคร sentimental comedy ของอังกฤษ

แนวโน้มการละครของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ทั้งในอังกฤษและฝรั่งเศสมีลักษณะร่วมกันคือเน้นความเห็นอกเห็นใจในชะตากรรมของตัวละครที่เป็นสามัญชน จบลงโดยแสดงให้เห็นว่าการทำดีต้องได้ดีตอบแทน ทำชั่วต้องได้รับโทษ ละครโศกนาฏกรรมคือละครที่จบโศกแสดงผลกรรมของตัวละครเอกที่กระทำผิด และละครสุขนาฏกรรมคือละครที่จบสุขแสดงผลดีของตัวละครเอกที่อดทนทำความดี

---

[1] เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, *ประวัติละครอังกฤษ 1: กำเนิดละครตะวันตก – ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า*, (กรุงเทพฯ : ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), หน้า 188.

คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นสมัยที่วรรณคดีเปลี่ยนแนวไปเป็นโรแมนติก (romanticism) ที่ให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึก จินตนาการ และจิตวิญญาณของมนุษย์ ละครสมัยนี้มิได้ยึดถือรูปแบบคลาสสิกอีกต่อไป นอกจากนี้ยังเกิดละครประเภทใหม่คือละครเมโลดรามา (melodrama) เพื่อตอบสนองความบันเทิงของชนชั้นกลาง เน้นเรื่องราวที่สนุกสนาน ตัวละครที่มีลักษณะด้านเดียวและไม่มีพัฒนาการเช่นตัวละครพระเอก-นางเอกที่ดีงาม ตัวร้ายที่เลวทราม ละครเมโลดรามาให้ความสำคัญกับโครงเรื่องที่วางไว้อย่างดี (well-made play) มีการวางปูเรื่องอย่างดี สร้างปมลึกลับเพื่อที่จะคลี่คลายให้ผู้ชมประหลาดใจ การจัดเวทีพัฒนามากขึ้นเพื่อสร้างความสมจริง

นักการละครต่อต้านบทละครเมโลดรามาที่เน้นความบันเทิงจนเลยเถิดโดยสร้างละครสมัยใหม่ซึ่งสามารถตอบปัญหาสังคมที่เกิดจากสงครามโลกและปัญหาเศรษฐกิจในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผนวกกับการศึกษามนุษย์ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์และจิตวิทยาทำให้มนุษย์มองตนเองและโลกเปลี่ยนแปลงไป ละครสมัยใหม่อาจแบ่งได้เป็นสองแนวใหญ่ๆ คือสัจนิยม (Realism) และธรรมชาตินิยม (Naturalism) และแนวต่อต้านสัจนิยม (Anti-Realism) ผู้ศึกษาการละครเรียกละครสมัยใหม่ว่าเป็นละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ (modern tragedy) ทั้งที่พวกเขาไม่เรียกละครของตนว่าเป็นละครโศกนาฏกรรม[2] เช่นงานของเฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen, 1828-1906) แอนตัน เชคอฟ (Anton Chekov, 1806-1904) ออกัสต์ สตรินเบิร์ก (August Strindberg, 1849-1912) ยูจีน โอนีล (Eugene O'Neill, 1888-1953) อาร์เธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller, 1915-) และเทนเนสซี วิลเลี่ยมส์ (Tennessee Williams,1911-1983) เพราะในบทละครของนักการละครสมัยใหม่เหล่านี้มักแสดงให้เห็นการต่อสู้ของตัวละครเอกในฐานะปัจเจกบุคคลกับชะตากรรมที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ ชะตากรรมที่กำหนดมนุษย์นี้ไม่ใช่ชะตากรรมโดยเทพเจ้าดังเช่นในละครโศกนาฏกรรมกรีก แต่เป็นการกำหนดโดยสภาพแวดล้อม กรรมพันธุ์ และจิตใต้สำนึกเช่นความต้องการทางเพศ ความโลภ มนุษย์มีความยิ่งใหญ่แต่ทำลายตนเองจากการต่อสู้กับอุปสรรคที่ไม่สามารถเอาชนะได้ เพราะเขาไม่ยอมโอนอ่อนผ่อนผันให้แก่สถานการณ์หรือสภาวะการณ์ที่เป็นอยู่ พวกกรีกมีปัญหาขัดแย้งกับเทพเจ้า พวกอะลิซะบีธันขัดแย้งกับข้อผิดพลาดของตัวเอง และพวก

---

[2] Ahsley Horace Thorndike, *Tragedy* (London : Constable, n.d.), pp. 217-227.

สมัยใหม่ขัดแย้งกับสภาพแวดล้อม แต่อำนาจนั้นยิ่งใหญ่จนมนุษย์ไม่สามารถเอาชนะได้ ตัวละครเอกจึงเปลี่ยนจากสถานภาพสูงมาเป็นคนธรรมดาที่มีจิตใจสูงในสมัยใหม่ [3]

หลังจากทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมของอริสโตเติล เกิดทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมโต้ตอบกับความคิดของอริสโตเติลมาโดยตลอด ส่วนในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 แม้จะไม่มีการเขียนละครโศกนาฏกรรมอีก แต่นักการละครเช่นอาร์เธอร์ มิลเลอร์เห็นว่าละครสมัยใหม่ของเขาสามารถจัดเป็นละครโศกนาฏกรรมเทียบเท่าละครโศกนาฏกรรมตามคำจำกัดความของอริสโตเติลได้ ความคิดต่อเนื่องของละครโศกนาฏกรรมจึงสามารถแสดงให้เห็นพัฒนาการของทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมได้เป็นอย่างดี

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

วิเคราะห์เปรียบเทียบทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมเพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาการของทฤษฎีดังกล่าวตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20

1.3 แนวเหตุผล ทฤษฎีสำคัญ หรือสมมติฐาน

The Poetics ของอริสโตเติลมีอิทธิพลต่อการสร้างละครโศกนาฏกรรมตั้งแต่สมัยโรมันจนกระทั่งถึงคริสต์ศตวรรษที่ 17 รวมถึงละครสมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครของอาร์เธอร์ มิลเลอร์

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

---

[3] เอ็ดเวิร์ด ไรท์ เอ. *ดูหนังดูละคร (Understanding Today's Theatre)*, แปลโดย นพมาส ศิริกายะ (กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525), หน้า 65.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาเปรียบเทียบทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมโดยเริ่มต้นที่สมัยกรีก คือ *The Poetics* ของอริสโตเติล จนกระทั่งถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยคัดเลือกเฉพาะบทที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมเท่านั้น

1.5 วิธีดำเนินการศึกษา

1. กำหนดโครงร่างวิทยานิพนธ์ รวบรวมบททฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมตั้งแต่สมัยกรีกจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20
2. คัดเลือกบททฤษฎีที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อวงการละครและการเขียนบทละคร
3. ศึกษาและวิเคราะห์เปรียบเทียบบททฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม
4. เรียบเรียงวิทยานิพนธ์ตามโครงร่างที่กำหนด ปรับปรุงให้เหมาะสมและชัดเจน

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะถอดเสียงเฉพาะชื่อบุคคล สถานที่และยุคสมัย ส่วนชื่อบทละคร บททฤษฎีและบทความจะเขียนเป็นภาษาต่างประเทศตามภาษานั้นๆ

ผู้วิจัยเลือกใช้ฉบับแปลของ *The Poetics* โดย เอส. เอช. บุชเชอร์ (S. H Butcher) **ในหนังสือ** *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* [4] **ส่วนบททฤษฎีอื่น ๆ รวบรวมจาก** *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski* [5] และ *Critical Theory since Plato* [6]

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ความเป็นมาของปัญหาดังกล่าว เป็นเหตุให้ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายที่จะแสดงให้เห็นพัฒนาการของทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม ผู้วิจัยคาดว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์

---

[4] S. H Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (New York : Dover, 1951).

[5] Bernard F. Dukore, ed., *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1974).

[6] Hazard Adams, ed., *Critical Theory since Plato* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1971).

ในการศึกษาความสัมพันธ์ของทฤษฎีกับบทละคร และนำบทฤษฎีจากการศึกษานี้ไปประยุกต์ใช้กับการวิจารณ์ได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัยของบทละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

The Poetics ของอริสโตเติล : ต้นแบบทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม

อารยธรรมกรีกเริ่มก่อตัวเมื่อประมาณปี 2000 ก่อนคริสต์กาล และล่มสลายลงเมื่อจักรวรรดิโรมันเรืองอำนาจ ทราวิคแบ่งอารยธรรมด้านภาษาและวรรณคดีเป็นสามยุค ยุคที่หนึ่งเป็นยุคของมหากาพย์ (Age of Poetry, 900-700 B.C.) มีศูนย์กลางอยู่ที่แหลมบอลข่านแถบเมดิเตอร์เรเนียน เอเชียไมเนอร์ เกาะครีต และซิซิลี ยุคนี้นิยมเรื่องเล่าเกี่ยวกับวีรบุรุษเช่นเรื่อง ***Illiad*** ของโฮเมอร์ (Homer, fl.c. 850 B.C.) และเฮซิออด (Hesiod, fl.c. 800 B.C.) ยุคที่สองคือยุคของกวีนิพนธ์ลีริค (Age of Lyrics Poetry, 700-450 B.C.) มีศูนย์กลางอยู่ที่ไอโอเนีย สปาร์ตา และเอเธนส์ เป็นยุคที่มีระบบการปกครองแบบราชาธิปไตยที่เข้มแข็งและสืบทอดทางสายเลือด กวีนิพนธ์จึงมักมีเนื้อหาสรรเสริญวีรบุรุษซึ่งเป็นชนชั้นปกครองนั่นเอง [1]

ละครโศกนาฏกรรมเกิดขึ้นในยุคที่สามคือยุคแอตติก (Attic Age, 500-323 B.C.) มีศูนย์กลางที่เอเธนส์ เป็นยุคที่รุ่งเรืองขีดสุดทั้งทางวัฒนธรรมและการเมืองระบอบประชาธิปไตย มีการศึกษาความรู้ในแขนงต่างๆมากมาย วรรณคดีในยุคนี้มีหลายประเภท เช่น งานเขียนทางประวัติศาสตร์ของเฮโรโดตัส (Herodotus, 484-425 B.C.) งานเขียนเชิงปรัชญาของเพลโต (Plato, 427-347 B.C.) และอริสโตเติล เป็นต้น วรรณคดีประเภทบทละครได้แก่บทละครโศกนาฏกรรมของเอสคิลุส โซโฟคลิส และยูริพิดิส

ละครโศกนาฏกรรมเกี่ยวพันกับพิธีกรรมทางศาสนาอย่างลึกซึ้ง กรีกจัดงานบวงสรวงเทพเจ้าไดโอนีซุสผู้เป็นเทพเจ้าแห่งความอุดมสมบูรณ์ของดินและเหล้าองุ่นซึ่งเป็นพืชเศรษฐกิจ งานบวงสรวงเฉลิมฉลองเรียกว่าซิตี้ ไดโอนีเซีย จัดในช่วงต้นของฤดูใบไม้ผลิเป็นเวลาเก้าวัน ภายในงานมีขบวนแห่ประกอบด้วยผู้หญิงและนักบวชชายเป็นผู้นำขบวน ขบวนแห่แบ่งเป็นสามช่วง เริ่มจากการแห่ขบวนออกนอกเมืองเพื่อไปทำพิธีฉกกินแพะที่เป็นเหยื่อบูชาและจบลงด้วยการแห่กลับเข้าเมือง ลักษณะพิธีกรรมนี้สอดคล้องกับตำนานของเทพไดโอนีซุส อีกทั้งยังเป็นแบบของโครงสร้างละครโศกนาฏกรรมแบบไทรโลจี [2]

---

[1] B.B. Trawick, *World Literature* (New York : Barnes & Noble, 1955), pp. 20-23.

[2] Kenneth Macgowan and William Melnitz, *The Living Stage : a History of the World Theater* (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice – Hall, 1955), p. 19.

ละครโศกนาฏกรรมเริ่มจากการร้องเพลงสวดบูชาที่เรียกว่าเพลงดิธีแรมป์ซึ่งเป็นการร้องสด (improvisation) จนกระทั่งเทสพิส (Thespis) ก้าวออกมามีบทโต้ตอบกับกลุ่มคอรัส ถือเป็นตัวละครเอกตัวแรก (protagonist) เทสพิสจึงเป็นนักแสดงคนแรกของโลก จากนั้นมีการเรียบเรียงบทโต้ตอบให้เป็นบทสนทนาระหว่างตัวละคร (dialogue) แทนการร้องสด จนกระทั่งมีการเขียนเป็นบทละครที่สมบูรณ์ ละครโศกนาฏกรรมสมัยกรีกยังไม่ใช่ละครเต็มรูปแบบดังเช่นละครโศกนาฏกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศส แต่มีลักษณะเป็นละครร้อง (choral tragedy) คือประกอบด้วยเพลงร้อง (lyrics odes) โดยกลุ่มคอรัสและส่วนที่เป็นบทสนทนา(dramatic episode) โดยตัวละคร

ผู้ดูแลรัฐจัดให้มีการประกวดละครโศกนาฏกรรมปีละสองครั้ง แสดงที่โรงละครกลางแจ้งมีการเลือกผู้เข้าประกวดสามคน แต่ละคนจะต้องแต่งเรื่องชุดสี่เรื่องเรียกว่าเททราโลจี ประกอบด้วยบทละครโศกนาฏกรรมสามเรื่องมีเนื้อหาเกี่ยวเนื่องกันเรียกว่าไทรโลจีและละครเซเทอร์หนึ่งเรื่องซึ่งบทละครรุ่นหลังไม่นิยมเขียนแบบเททราโลจีอีก เรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมมักนำมาจากประวัติศาสตร์หรือเทวตำนานซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้ชมในสมัยนั้นรู้กันดีอยู่แล้ว กวีจึงต้องแสดงความสามารถในการเรียบเรียงเรื่องนำเสนอแก่ผู้ชม ความคิดหลักที่ปรากฏในละครโศกนาฏกรรมกรีกมักเกี่ยวกับศาสนาและศีลธรรม

โครงสร้างของบทละครโศกนาฏกรรมกรีกประกอบด้วยโพรลอก (prologue) เป็นการปูเรื่องที่จะเกิดขึ้น และต่อด้วยพาโรด (parode หรือ parodus) เป็นตอนแรกที่กลุ่มคอรัสปรากฏตัวครั้งแรกและมีบทบาทในตอนต่อไปเรียกว่าเอพิโซด (episode) ซึ่งเท่ากับหนึ่งฉาก (scene) ที่มีการกระทำหรือเหตุการณ์เกิดขึ้น เอพิโซดจะมีประมาณสามถึงสี่ตอน จากนั้นจึงเป็นสตาซิมา (stasima) คือเป็นช่วงที่ไม่มีตัวละครและไม่มีเหตุการณ์เกิดบนเวที มีเพียงการร้องของกลุ่มคอรัส (choral interlude) เท่านั้น แล้วจึงจบด้วยเอ็กโซดัส (exodus หรือ exode) บทละครโศกนาฏกรรมทั่วไปมักยาวเพียง 900 – 1,700 บรรทัด ขนบของการแสดงจะไม่นิยมให้มีฉากที่แสดงความรุนแรงบนเวที ตัวละครปรากฏตัวในหนึ่งฉากไม่เกินสามคน และมีกลุ่มคอรัสทำหน้าที่โต้ตอบกับตัวละคร กลุ่มคอรัสมีบทบาทมากในละครโศกนาฏกรรมกรีก อาจทำหน้าที่ปูเรื่องโดยเล่าเรื่องราวที่เกิดมาก่อนที่ละครจะเริ่มต้น วิเคราะห์เรื่องที่จะเกิดขึ้นต่อไป บางครั้งอาจจะเป็นตัวละครที่อยู่ตรงข้ามหรือสนับสนุนความคิดของตัวละคร นอกจากนี้ยังช่วยเน้นอารมณ์และความคิดที่นักเขียนต้องการให้เกิดกับผู้ชม อีกทั้งยังใช้รักษาเอกภาพของละคร เนื่องจากเมื่อคอรัสเข้ามาบนเวทีแล้วจะไม่กลับออกไป เท่ากับว่าเหตุการณ์ทั้งหมดเกิดในสถานที่เดียวตั้งแต่ต้นจนกระทั่งจบเรื่อง

ในสมัยกรีกมีนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมจำนวนมาก แต่นักเขียนคนสำคัญที่สุดสามคนได้แก่เอสคิลุส โซโฟคลีส และยูริพิดิส ทั้งสามเขียนบทละครโศกนาฏกรรมที่มีคุณค่าทางวรรณคดีและพัฒนาละครโศกนาฏกรรมไปสู่จุดสูงสุด เอสคิลุสเริ่มเข้าประกวดบทละครในปี 500 ก่อนคริสต์กาล แต่ไม่ประสบความสำเร็จจนกระทั่งปี 485 ก่อนคริสต์กาล ตรงกับช่วงที่กรีซเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากทรราชย์เป็นประชาธิปไตย เอสคิลุสเพิ่มนักแสดงคนที่สอง (deutergonist) ลดบทบาทและจำนวนคอรัสลงเหลือเพียง 12-15 คน เน้นบทสนทนาของตัวละครมากขึ้น เอสคิลุสเขียนบทละครโศกนาฏกรรมและละครเซเทอร์มากกว่า 90 เรื่อง ชนะการประกวดถึง 12 ครั้ง แต่หลงเหลือถึงปัจจุบันเพียง 7 เรื่อง และถือเป็นนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมคนแรกที่เขียนเรื่องแบบไทรโลจี ได้แก่ ***The Persian*** (472 B.C.) ***Prometheus Bound*** (468 B.C.) และ ***Orestia*** (456 B.C.) ซึ่งเป็นไทรโลจีเรื่องเดียวที่เหลืออยู่จนปัจจุบัน ประกอบด้วยเรื่อง ***Agamemnon, Choephoroe (The Libation Bearer)*** และ ***The Eumendies*** เอสคิลุสนิยมใช้โครงเรื่องเดียวที่ผูกอย่างหลวมๆ มีเหตุการณ์เกิดขึ้นน้อย ในบทละครมักแสดงความคิดทางศาสนาอย่างลึกซึ้งและปัญหาทางศีลธรรมผ่านตัวละครที่สูงส่งกว่ามนุษย์ธรรมดาแต่ต้องยอมจำนนต่ออำนาจของพระเจ้าที่มีอำนาจสูงสุดและยุติธรรม นอกจากนี้เอสคิลุสยังเห็นว่าความผิดถือเป็นบาปตกทอดที่มนุษย์ต้องรับผิดชอบด้วยความทุกข์ทรมานแต่ก็ทำให้มนุษย์ได้เรียนรู้

นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมคนสำคัญคนที่สองคือโซโฟคลิส เป็นนักดนตรี นักเต้นรำ นักแสดง และนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมที่มีความสามารถมาก เขาริเริ่มใช้ฉากวาด รวมถึงลดบทบาทและจำกัดจำนวนคอรัสเพียง 15 คน เพิ่มนักแสดงคนที่สาม (triagonist) โซโฟคลิสเขียนบทละครกว่า 120 เรื่อง ชนะการประกวดถึง 18 ครั้ง บทละครเหลืออยู่ถึงปัจจุบันเพียง 7 เรื่องคือ ***Ajax*** (445 B.C.) ***Antigone*** (441 B.C.) ***Oedipus the King*** (430 B.C.) ***The Women of Trachis*** (413 B.C.) ***Electra*** (410 B.C.) ***Philoctetes*** (409 B.C.) ***Oedipus at Colonus*** (401 B.C.) โซโฟคลิสเป็นคนแรกที่เลิกเขียนบทละครแบบไทรโลจีโดยให้บทละครแต่ละเรื่องเป็นอิสระจากกัน บทละครของโซโฟคลิสเดินเรื่องเร็ว มีการวางโครงเรื่องไว้เป็นอย่างดีและมีเอกภาพ เนื้อหาเคร่งเครียดและไม่มีลักษณะขบขัน (humour) ตัวละครใกล้เคียงกับมนุษย์มากขึ้นแต่ยังดีงามตามแบบอุดมคติ

นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมคนสำคัญคนสุดท้ายคือยูริพิดิส บทละครของเขาก้าวหน้าไปกว่านักเขียนบทละครคนอื่นๆ ยูริพิดิสลดบทบาทของคอรัสลงอีก มีการใช้บทพูดคนเดียว (monologue) ให้ตัวละครพูดกับผู้ชมโดยตรง มีการคลี่คลายเรื่องโดยใช้เทพเจ้าที่เรียกว่า deus-

ex-machina ยูริพิดิสใช้โครงเรื่องที่ซับซ้อนมากขึ้นและมีลักษณะคล้ายเมโลดรามาคือเกี่ยวข้องกับความรักและอารมณ์ความรู้สึกแต่ในขณะเดียวกับก็สะท้อนการมองโลกในแง่ร้าย ความไม่ไว้ใจในการเปลี่ยนแปลงของโลก ความระแวงในความสุขของโลก นอกจากนี้เขาเป็นนักเขียนคนแรกที่สนใจจิตวิทยาของตัวละครผู้หญิง บทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ ***Alcestis*** (438 B.C) ***Medea*** (431 B.C.) ***Hippolytus*** (428 B.C.) ***Andromache*** (426 B.C.) ***Hercules*** (427 B.C.) ***Electra*** (413 B.C.) ***Iphigenia at Tauris*** (412 B.C.) ***Orestes*** (408 B.C.) ***Iphigenia at Aulis*** (405 B.C.)

ช่วงศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสต์กาล ประมาณปี 335 ก่อนคริสต์กาล หลังสมัยยูริพิดิสถึง 70 ปี อริสโตเติลได้เขียนบทความที่เป็นทั้งบทวิจารณ์และทฤษฎีละครโศกนาฏกรรมบทแรกของโลก คือ ***The Poetics*** หรือ ***Peri Poiétikàs***[3] แบ่งเป็น 2 เล่ม เล่มแรกวิเคราะห์องค์ประกอบและต้นกำเนิดของละครโศกนาฏกรรมกรีก ประกอบด้วย 26 บท กล่าวถึงการเลียนแบบ (imitation) ของศิลปะประเภทต่างๆ รวมถึงละครโศกนาฏกรรม และวิเคราะห์องค์ประกอบทั้งหกของละครโศกนาฏกรรมโดยให้ความสำคัญแก่โครงเรื่อง (plot) มากที่สุด มีผู้วิเคราะห์ว่า ***The Poetics*** อาจเป็นเพียงบันทึกย่อที่ลูกศิษย์จดจากคำปาฐกถาของอริสโตเติล[4] เนื่องจากเนื้อหาเรียบเรียงไม่ต่อเนื่องความคิดบางประการก็ไม่อธิบายชัดเจน ส่วนเล่มสองที่สันนิษฐานว่าสูญหายน่าจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับละครสุขนาฏกรรม

อริสโตเติลเชื่อว่าศิลปะทุกประเภทเกิดจากการเลียนแบบ (imitation)[5] ศิลปะแต่ละประเภทต่างกันตามลักษณะการเลียนแบบ (manner or mode of imitation) วัตถุที่เลียนแบบ(object of imitation) และสื่อที่ใช้ในการเลียนแบบ (medium of imitation) ตัวอย่างเช่นภาพวาดเป็นการเลียนแบบโดยใช้สี กวีนิพนธ์เป็นศิลปะที่เลียนแบบโดยใช้คำและท่วงทำนองแต่มีลักษณะการเลียนแบบต่างกันไป เช่นมหากาพย์เล่าโดยผู้เล่าซึ่งเป็นบุรุษที่สามหรือบุรุษที่หนึ่ง ละครเป็นการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์ (men in action) คือแสดงการกระทำ (performance) ของตัวละครต่อหน้าผู้ชม ละครเลียนแบบมนุษย์ซึ่งมีทั้งดีและเลว อริสโตเติลแยก

---

[3] แก้วกัลยา อภัยบัณฑิตกุล, *อิทธิพลของโศกนาฏกรรมกรีกต่องานของยูจีน โอนีล*, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 2.

[4] William David Ross, *Aristotle* (London : Methuen, 1964), p. 60.

[5] Aristotle, “Poetics,” in ***Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art***, translated by S. H. Butcher (New York: Dover, 1951), p. 49.

ละครโศกนาฏกรรมจากละครสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมเลียนแบบมนุษย์ที่ดีงามกว่าชีวิตจริงส่วนละครสุขนาฏกรรมเลียนแบบมนุษย์ที่ต่ำต้อยกว่าชีวิตจริง [6]

ทฤษฎีการเลียนแบบ (theory of imitation) เป็นการอธิบายต้นกำเนิดของศิลปะและคุณค่าของศิลปะ ความพึงพอใจของมนุษย์จากการเลียนแบบเกิดขึ้นเพราะมนุษย์รู้สึกเพลิดเพลินเมื่อเห็นการเลียนแบบและได้ความรู้โดยไม่ต้องประสบด้วยตนเอง[7] อริสโตเติลได้อธิบายคุณค่าของละครโศกนาฏกรรมด้วยการชำระอารมณ์ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

2.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม

อริสโตเติลชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับกวีนิพนธ์ประเภทอื่นด้วยความคิดเรื่องการเลียนแบบ เพื่อจะสรุปคำจำกัดความที่ชัดเจนของละครโศกนาฏกรรมและแยกละครโศกนาฏกรรมออกจากละครสุขนาฏกรรมและวรรณกรรมประเภทอื่นๆ

> Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. [8]

จากคำจำกัดความของอริสโตเติล จะเห็นได้ว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบการกระทำอย่างเคร่งเครียดจริงจัง การเลียนแบบนี้ต้องสมบูรณ์ คือมีต้น กลาง และลงจบ โดยมีความยาว พอเหมาะและภาษาที่งดงามอย่างมีศิลปะ อยู่ในรูปของการกระทำ มิใช่บรรยายแบบมหากาพย์ โครงเรื่องจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมต้องก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวซึ่งสามารถชำระอารมณ์ (catharsis) เป็นจุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุดนอกจากความบันเทิง

---

[6] Ibid., p. 52.

[7] Ibid., p. 55.

[8] Ibid., p. 61.

2.2 องค์ประกอบทั้งหกของละครโศกนาฏกรรม

เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบการกระทำ[9] การเรียบเรียงเหตุการณ์หรือโครงเรื่อง (plot) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด และต้องมีตัวละคร (character) ที่แสดงการกระทำ(action) ความคิด (thought) โดยผ่านคำพูด (diction) หรือบทสนทนาของตัวละคร และเพลง(song) ซึ่งเป็นส่วนของคอรัส และภาพ (spectacle) ละครโศกนาฏกรรมที่สมบูรณ์ต้องมีองค์ประกอบครบทั้งหกประการ อริสโตเติลให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องเพราะแสดงความสามารถในการประพันธ์มากกว่า ภาพจึงมีความสำคัญรองลงไปและเกี่ยวข้องกับการจัดแสดงซึ่งอริสโตเติลเห็นว่ามิใช่หน้าที่ของกวี [10]

2.2.1 โครงเรื่อง

โครงเรื่องคือการเรียงลำดับเหตุการณ์ที่แสดงการกระทำของตัวละครเอกจากจุดเริ่มต้นไปสู่ความหายนะในบั้นปลาย จะต้องเป็นการเปลี่ยนแปลงจากดีไปสู่ร้ายเสมอและต้องเรียบเรียงให้เกี่ยวเนื่องอย่างมีเหตุผล จุดเริ่มต้นหมายถึงจุดที่ปัญหาเริ่มขึ้นและดำเนินมาจนถึงจุดเปลี่ยนแปลงของชะตากรรมแล้วคลี่คลายไปจนกระทั่งจบเรื่อง ละครโศกนาฏกรรมกรีกโดยมากจะเปิดเรื่องเมื่อใกล้จะถึงจุดเปลี่ยนแปลงของชะตากรรม ทำให้เรื่องกระชับและเข้มข้น

โครงเรื่องเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด กวีที่มีความสามารถพิเศษในการแสดงลักษณะนิสัย คำพูด และความคิดของตัวละคร ยังไม่อาจสร้างความประทับใจได้เท่ากับกวีที่มีความสามารถในการเรียบเรียงโครงเรื่องอย่างมีศิลปะ

> …if you string together a set of speeches expressive of character, and well finished in point of diction and thought, you will as with a play which, however deficient in these respects, yet has a plot and artistically constructed incidents.[11]

โครงเรื่องมีสองแบบ คือแบบธรรมดา (single plot) และแบบซับซ้อน (complex plot) โครงเรื่องแบบธรรมดาหมายถึงโครงเรื่องที่ดำเนินเหตุการณ์ไปตามลำดับ ส่วนโครงเรื่องแบบ

---

[9] Ibid., p. 64-66.

[10] Ibid., p. 64.

[11] Ibid., p. 63.

ซับซ้อน ประกอบด้วยเหตุการณ์จำนวนมาก มีการค้นพบ (discovery) และการกลับผันของสถานการณ์ (reversal of situation หรือ peripetia)

การค้นพบหมายถึงการที่ตัวละครค้นพบเงื่อนงำบางอย่างที่ทำให้ตัวละครเปลี่ยนสภาวะจากไม่รู้ไปเป็นรู้ และทำให้ความสัมพันธ์ของตัวละครเปลี่ยนแปลงจากรักเป็นชัง การค้นพบที่ดีจะต้องเกิดขึ้นพร้อมการกลับผันของสถานการณ์ ทำให้เรื่องราวเปลี่ยนไปเป็นตรงข้ามและก่อให้เกิดความประหลาดใจแก่ผู้ชม การค้นพบและการกลับผันของสถานการณ์จะต้องมีความน่าจะเป็นและเป็นไปได้ เช่นเรื่อง ***Oedipus*** ของโซโฟคลิส ตัวละครเอกคืออิดิปุสพยายามสืบหาตัว ฆาตกรที่ฆ่ากษัตริย์ไลอัส (Laius) แต่การสืบหาทำให้พบว่าแท้จริงตัวเขาเองเป็นฆาตกร และการพยายามหนีจากคำพยากรณ์ของเทพเจ้าทำให้เขาตกบ่วงชะตากรรมที่ต้องฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดาของตนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

โครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมต้องมีความยาวพอเหมาะที่จะรับรู้ได้ชัดเจนแม้จะดูเพียงครั้งเดียว และพอเหมาะกับความทรงจำของผู้ชมคือไม่ยืดยาวหรือห้วนสั้นจนเกินไป มีตอนต้น กลาง จบ ครบถ้วน

> Nor, again, can one of vast size be beautiful; for as the eye cannot take it all at once, the unity and sense of the whole is lost for the spectator; as for instance if there were one a thousand miles long. As, therefore, in the case of animate bodies and organisms a certain magnitude is necessary, and a magnitude which may be easily embraced in one view; so in the plot, a certain length is necessary, and a length which can be easily embraced by the memory … But the limit as fixed by the nature of the drama itself is this: the greater the length, the more beautiful will the piece be by reason of its size, provided that the whole be perspicuous. And to define the matter roughly, we may say that the proper magnitude is comprised within such limits, that the sequence of events, according to the law of probability or necessity, will admit of a change from bad fortune to good, or from good fortune to bad. [12]

---

[12] Ibid., p. 66.

อริสโตเติลเปรียบเทียบละครโศกนาฏกรรมกับมหากาพย์ที่ต่างก็เลียนแบบมนุษย์ที่สูงส่งดีงาม มีรูปแบบคำกลอน มีโครงเรื่องที่ซับซ้อน แสดงลักษณะตัวละครที่สูงส่งดีงามเช่นกัน ต่างกันที่มหากาพย์อยู่ในรูปของการเล่าเรื่อง (narrative) แต่ละครโศกนาฏกรรมเป็นการแสดง (dramatic) มหากาพย์ไม่จำกัดเวลาของเรื่อง เรื่องอาจเกิดยาวนานเพียงไรก็ได้ และขยายเรื่องราวให้มีเหตุการณ์เกิดขึ้นมากมายในเวลาเดียวกันก็ได้ แต่ละครโศกนาฏกรรมจำเป็นต้องจำกัดเรื่องราวที่จะนำเสนอต่อหน้าผู้ชมเท่านั้น อริสโตเติลเห็นว่ามหากาพย์และละครโศกนาฏกรรมสามารถบรรลุผลได้จากการอ่าน เพราะในสมัยกรีกก็มีความนิยมอ่านออกเสียงบทประพันธ์ต่างๆในที่สาธารณะ อย่างไรก็ตามละครโศกนาฏกรรมนั้นบรรลุจุดมุ่งหมายได้สมบูรณ์กว่า เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมมีองค์ประกอบทุกอย่างที่มีในมหากาพย์ แต่พิเศษกว่าเพราะมีภาพและเพลงบนเวที มีโครงเรื่องที่มีเอกภาพซึ่งทำให้เรื่องราวเข้มข้นและพัฒนาไปตามความจำเป็น (necessity) และความเป็นไปได้(probability) ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเชื่อและเข้าถึงเรื่องราวซึ่งเป็นเรื่องแต่งมากที่สุด

โครงเรื่องต้องมีเอกภาพ (unity of plot)[13] ซึ่งมิได้หมายถึงเอกภาพของตัวละคร กล่าวคือละครมิใช่การนำเสนอชีวิตตัวละครเพียงตัวเดียว แต่เป็นการเลือกนำเสนอเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งในหลายๆเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตของตัวละคร

> As therefore , in the other imitative arts, the imitation is one, so the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed. [14]

โครงเรื่องทุกส่วนจะต้องมีความสำคัญและเกี่ยวข้องกัน (organic plot) แต่ละส่วนต้องมีหน้าที่เฉพาะ จะสลับหรือย้ายที่แทนกันไม่ได้ ส่วนที่ไม่สำคัญหรือไม่จำเป็นต้องถูกตัดออกไป ดังนั้นโครงเรื่องต้องกระชับ และมีความยาวที่เหมาะสมคือสามารถแสดงเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงโชคชะตาจากร้ายไปสู่ดีหรือจากดีไปสู่ร้าย นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมที่ดีควรจำกัดเวลาให้อยู่ภายใต้การโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบ

---

[13] Ibid., p. 67.

[14] Ibid., p. 67.

…for tragedy endeavors, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun.[15]

ข้อจำกัดของเวลาที่อริสโตเติลกล่าวถึงเพียงหนึ่งประโยค ถูกนำไปสร้างเป็นกฎเอกภาพของเวลา (unity of time) ที่นักการละครรุ่นหลังถกเถียงกันว่าหมายถึงเวลาของเรื่อง (dramatic time) หรือเวลาของการแสดง (performance time) และการโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบนั้นกินเวลา 12 หรือ 24 ชั่วโมง เนื่องจากอริสโตเติลไม่ได้อธิบายไว้ชัดเจน นักการละครรุ่นหลังยังได้เพิ่มกฎเอกภาพของสถานที่ (unity of place) รวมเป็นกฎเอกภาพทั้งสาม (three unities) ที่เคร่งครัดทั้งที่จริงแล้วอริสโตเติลกล่าวเพียงว่าละครควรมีเอกภาพของโครงเรื่องและอยู่ในเวลาที่จำกัดตามการโคจรของดวงอาทิตย์

จะเห็นได้ว่าอริสโตเติลให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องมากที่สุดเนื่องจากเป็นส่วนสำคัญที่แสดงคุณค่าทางการประพันธ์และความสามารถของกวีในการเลือกและเรียบเรียงเรื่องให้อยู่ภายใต้ข้อจำกัดของเวลาตามความจำเป็นและความเป็นไปได้ อริสโตเติลเป็นคนแรกที่วิเคราะห์โครงเรื่องอย่างละเอียด และตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเวลาของละครโศกนาฏกรรม ความคิดเกี่ยวกับเอกภาพนี้จะมีอิทธิพลมากต่อนักการละครกลุ่มฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสต่อไป

2.2.2 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม

อริสโตเติลกล่าวว่าคุณสมบัติของตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม (tragic hero) ที่สำคัญที่สุดคือว่าจะต้องมีนิสัยดีงามทางศีลธรรม แสดงผ่านคำพูดและการกระทำ และความประพฤติจะต้องมีความงดงามเหมาะสม (propriety) สอดคล้องกับสถานภาพของตัวละคร เช่น ตัวละครหญิงไม่ควรเก่งกล้าเหมือนชาย ตัวละครเหมือนชีวิตจริง (true to life) และมีความคงเส้นคงวาคือมีนิสัยอย่างไรในตอนต้นก็ต้องเป็นอย่างนั้นไปจนจบเรื่อง[16]

ละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบตัวละครที่ดีกว่าจริง แม้ว่าตัวละครจะมีนิสัยไม่ดีเช่นฉุนเฉียวหรือเกียจคร้าน กวีก็ต้องสร้างให้ดีงามกว่าและเป็นไปได้ในชีวิตจริง เช่นที่อะกาธอน (Agathon) และโฮเมอร์ (Homer) สร้างตัวละครอะคิลิส (Achilles)

---

[15] Ibid., p. 60.

[16] Ibid., p. 81.

> Again, since Tragedy is an imitation of persons who are above the common level, the example of good portrait painters should be followed. They, while reproducing the distinctive form of the original, make a likeness which is true to life and yet more beautiful. So too the poet, in representing men who are irascible or indolent, or have other defects of character, should preserve the type and yet ennoble it. In this way Achilles is portrayed by Agathon and Homer. [17]

ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมส่วนมากเป็นกษัตริย์และชนชั้นสูง น่าจะเป็นเพราะมหากาพย์ซึ่งเกิดก่อนละครโศกนาฏกรรมนิยมสรรเสริญเรื่องราวของผู้เป็นวีรบุรุษในประวัติศาสตร์และตำนาน ละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นเรื่องราวที่เคร่งเครียดจริงจังก็เสนอตัวละครแบบเดียวกับมหากาพย์ นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมเกี่ยวข้องกับศาสนา การตกต่ำของตัวละครที่สูงส่งเป็นตัวอย่างสอนใจให้ผู้ชมที่เป็นคนธรรมดาไม่ประมาทต่อโชคชะตา

แม้ว่าตัวละครเอกจะเป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูงแต่ก็เป็นมนุษย์ที่ไม่ดีพร้อม แต่มีข้อผิดพลาดหรือจุดอ่อนบางประการที่ทำให้ตัวละครต้องพบชะตากรรม

> There remains, then, the character between these two extremes- that of a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty. He must be one who is highly renowned and prosperous-a personage like Oedipus, Thyestes, or other illustrious men of such family. [18]

ศัพท์ต่างๆ ที่ใช้เรียกข้อผิดพลาดหรือจุดอ่อนได้แก่ “tragic flaw” และ “harmatia” ข้อผิดพลาดหรือจุดอ่อนนี้มิใช่ความชั่วร้ายทางศีลธรรม แต่อยู่ในลักษณะนิสัย เช่น hubris เป็นจุดอ่อนประเภทหนึ่ง หมายถึงความภาคภูมิ (pride) และทะนงตน (arrogance) ที่มากเกินไปจนพาตัวละครเอกไปสู่หายนะ

---

[17] Ibid., p. 82.

[18] Ibid., p. 76.

ข้อผิดพลาดหรือจุดอ่อนในลักษณะนิสัยและสถานภาพอันสูงส่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญสองประการของตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานภาพสูงส่งถือเป็นลักษณะสำคัญที่จะขาดมิได้

2.3 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

อริสโตเติลกล่าวถึงจุดมุ่งหมายไว้ในคำจำกัดความว่าละครโศกนาฏกรรมจะต้องก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวซึ่งจะชำระอารมณ์เดียวกันนั้นให้หมดไป

… through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. [19]

ศัพท์ของคำว่า "ชำระอารมณ์" ที่รู้จักกันดีคือ "catharsis" เป็นศัพท์ทางการแพทย์หมายถึงการชำระให้สะอาด อริสโตเติลไม่ได้ใช้คำนี้และมิได้ขยายความไว้ใน *The Poetics* แต่กล่าวในหนังสือชื่อ *Rhetoric* ว่าละครโศกนาฏกรรมสามารถชำระอารมณ์ให้ผ่องแผ้วจากการปลุกเร้าความสงสารและความกลัวจากการเห็นหายนะของตัวละครเอก ผู้ชมจะกลัวว่าเคราะห์กรรมนั้นจะเกิดขึ้นกับตนเองบ้าง [20]

ละครโศกนาฏกรรมจะก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวโดยใช้เหตุการณ์ที่สร้างความประหลาดใจ (surprise) ซึ่งต้องเกิดตามความจำเป็น เป็นไปได้ และน่าเชื่อถือ ความประหลาดใจจะเพิ่มมากขึ้นถ้าเกิดจากความบังเอิญ แต่ดูเหมือนมีอะไรบางอย่างบันดาลให้เกิดขึ้น เป็นสิ่งที่ผู้ชมคาดไม่ถึงว่าจะเกิด เช่น รูปปั้นของไมทิสที่อาร์กอส ล้มลงมาทับฆาตกรที่ฆ่าไมทิสตายในขณะยืนชมรูปปั้นนั้นในงานฉลอง เป็นต้น

โครงเรื่องที่ให้ผลทางอารมณ์มากที่สุดคือโครงเรื่องที่แสดงให้เห็นเคราะห์กรรมซึ่งเกิดขึ้นกับบุคคลที่ไม่สมควรได้รับ เนื่องจากตัวละครมิใช่คนชั่วช้า แต่มีข้อผิดพลาดบางประการ และจากการเห็นคนที่รักและผูกพันกันทำร้ายกัน เช่นการกระทำของตัวละครที่รู้เท่าไม่ถึงการณ์แล้วจึงค้นพบภายหลังว่ามีความสัมพันธ์ทางสายเลือด

---

[19] Ibid., p. 61.

[20] William David Ross, *Aristotle*, p. 64.

ละครโศกนาฏกรรมจะต้องเป็นการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของมนุษย์ซึ่งไม่ควรเป็นเรื่องของคนดีมีคุณธรรมต้องไปสู่ความทุกข์ยากเพราะเรื่องแบบนี้ไม่ทำให้เกิดความสงสารและความกลัวแต่จะทำให้ผู้ชมเสียขวัญ และต้องไม่เป็นเรื่องของคนเลวไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองเพราะไม่สมเหตุสมผลทางศีลธรรม และไม่ควรเป็นเรื่องของคนเลวไม่มีศีลธรรมไปสู่ความหายนะ เพราะอาจก่อให้เกิดความสาสมใจในแง่ศีลธรรม แต่ไม่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัว แต่ความสงสารและความกลัวจะเกิดขึ้นอย่างมีประสิทธิภาพที่สุดหากเป็นการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของคนที่ไม่สมควรได้รับ

ความคิดเรื่องการชำระอารมณ์เป็นปัญหาที่นักการละครสมัยหลังนำมาถกเถียงกันมากว่าความสงสารและความกลัวนี้เกิดขึ้นได้อย่างไร เพราะตัวละครเป็นกษัตริย์แต่ผู้ชมเป็นเพียงคนธรรมดา การรู้สึกร่วมไปกับตัวละครควรจะเกิดเพราะตัวละครและผู้ชมมีส่วนที่คล้ายคลึงกันหากมีความแตกต่าง ผู้ชมก็ไม่อาจรู้สึกกลัวและสงสารตัวละครนั้นได้เลย [21]

การชำระอารมณ์สามารถอธิบายด้วยทฤษฎี 3 แบบ [22] ทฤษฎีแรกคือ medical theoryคือละครโศกนาฏกรรมถือเป็นเครื่องบำบัดอารมณ์ สามารถชำระความสงสารและความกลัวได้ทฤษฎีที่สองคือ vicarious theory คือการที่ผู้ชมพอใจการเรียนรู้ผ่านเรื่องราวบนเวทีโดยไม่ต้องประสบเรื่องราวด้วยตนเอง และทฤษฎีที่สามคือ sadistic theory คือการที่ผู้ชมเพลิดเพลินกับเรื่องราวที่แสดงความหายนะ เนื่องจากรู้ว่าเป็นเพียงละคร ไม่ใช่ชีวิตจริง ผู้ชมรู้สึกเหนือกว่าตัวละครที่ทุกข์ทรมาน ความคิดเรื่องการชำระอารมณ์นี้เป็นการอธิบายจิตวิทยาของผู้ชมว่าทำไมเรื่องราวที่แสดงความทุกข์ทรมาน จบลงด้วยความเศร้าโศกจึงทำให้ผู้ชมพึงพอใจ [23]

อริสโตเติลวิเคราะห์ส่วนประกอบต่างๆและให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องมากที่สุด โครงเรื่องต้องกระชับพัฒนาตามความจำเป็นและความเป็นได้ไปซึ่งมีส่วนช่วยสร้างลักษณะสมจริงเหมือนชีวิตในบทละคร ขนาดของบทละครจะต้องความยาวเหมาะสมพอที่จะแสดงการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาได้สมบูรณ์ ตัวละครจะต้องเป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูงซึ่งต้องมีความสมจริงเหมือนชีวิต

---

[21] Ibid., p. 65.

[22] Meyer Reinhold, *Essential of Greek and Roman Classics. A Guide to the Humanities* (New York : Woodbery,1971), pp. 237-244.

[23] Larry A. Brown, *Aristotle on Greek Tragedy* [Online]. Available from : http://larryavisbrown.homestead.com/Aristotle_Tragedy.html [2002, December 16]

และจุดอ่อนในลักษณะนิสัยซึ่งพาตัวละครเอกไปสู่หายนะ และละครต้องก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเพื่อชำระอารมณ์เดียวกันให้หมดไป

อริสโตเติลเป็นคนแรกที่สังเกตลักษณะละครโศกนาฏกรรมกรีก ซึ่งน่าจะมาจากบทละครของโซโฟคลิสที่อริสโตเติลถือว่าเป็นบทละครที่สมบูรณ์แบบกว่างานของนักเขียนคนอื่นๆแล้วจึงนำลักษณะที่ดีของละครโศกนาฏกรรมมาเขียนเป็น *The Poetics* ซึ่งถือเป็นตำราการละครเล่มแรกของโลก งานของนักเขียนทั้งสามและ *The Poetics* แสดงให้เห็นช่วงที่ละครโศกนาฏกรรมพัฒนาที่สุดในสมัยกรีก เพราะเมื่อเกิดสงครามโพลินิเชียน (Polynesian War) ในปี 431 - 404 ก่อนคริสต์กาล มีส่วนทำให้ละครของเอเธนส์ตกต่ำ ไม่มีการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมที่มีคุณค่าเทียบเท่าสมัยของนักเขียนสามคนอีก ละครเริ่มห่างจากพิธีกรรมและเป็นพาณิชย์มากขึ้น เกิดนักแสดงอาชีพแทนนักบวช เมื่ออารยธรรมกรีกล่มสลายและโรมันเรืองอำนาจ ละครโศกนาฏกรรมก็เปลี่ยนลักษณะไปตามรสนิยมของสมัย

ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมจะเริ่มรับอิทธิพลจาก *The Poetics* เป็นครั้งแรกในสมัยโรมัน และสูญหายไปเมื่อเข้าสู่สมัยกลาง และมีการนำมาศึกษาอย่างกว้างขวางอีกครั้งในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ฝรั่งเศส อังกฤษ สมัยเรสทอเรชัน และสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นสมัยที่ละครโศกนาฏกรรมมีบทบาทและเป็นประเภทวรรณกรรมที่มีความสำคัญในวงการละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมหลังจาก *The Poetics*

The Poetics ของอริสโตเติลส่งอิทธิพลครั้งแรกต่อนักวิจารณ์ในสมัยโรมันคือควินตัส ฮอเรเชียส แฟลกคัส หรือ ฮอราซ แต่ทว่าไม่ส่งอิทธิพลต่อการเขียนบทละครจนกระทั่งสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสที่นอกจากจะยึดถือ *The Poetics* อย่างเคร่งครัดแล้วยังผนวกความคิดของฮอราซในการสร้างกฎเกณฑ์ที่นักการละครต้องปฏิบัติตาม ส่วนสมัยอะลิซะบีธัน และเรสทอเรชัน แม้จะรับความคิดจากคลาสสิก แต่ก็จำกัดอยู่ในวงวิชาการมิได้แพร่หลายในหมู่นักเขียนบทละคร

สมัยโรมันก็เช่นเดียวกัน *The Art of Poetry* ของฮอราซเป็นทฤษฎีเดียวที่ยังสืบต่อความคิดเกี่ยวกับละครโศกนาฏกรรมจากสมัยกรีก แต่รูปแบบละครโศกนาฏกรรมที่นิยมกลับแตกต่างจากสมัยกรีกเป็นอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานของลูคีอุส อันเนอุส เซเนกา ซึ่งจะมีอิทธิพลต่อวงการละครควบคู่ไปกับอริสโตเติลและฮอราซ

3.1 สมัยโรมัน

จักรวรรดิโรมันเริ่มต้นเมื่อสิ้นสุดรัชสมัยของพระเจ้าอเล็กซานเดอร์ซึ่งเป็นกษัตริย์องค์สุดท้ายของกรีกในปี 146 ก่อนคริสต์กาล แม้ว่าโรมันจะเป็นช่วงต่อของอารยธรรมกรีกแต่ก็มีสภาพสังคม การเมือง และวัฒนธรรมต่างไปมาก โรมันรับอารยธรรมจากกรีกแต่ได้ปรับใช้ให้เข้ากับรสนิยมของตนเอง ในระยะแรกของการสร้างจักรวรรดิได้เกิดโรคระบาดจึงจัดให้มีการเล่นละครเพื่อบวงสรวงเทพเจ้าเช่นเดียวกับกรีกที่บวงสรวงเทพเจ้าเพื่อความอุดมสมบูรณ์ แต่เมื่อหมดโรคระบาดก็เลิกพิธี ละครโศกนาฏกรรมจึงมิได้ผูกพันกับพิธีกรรมดังเช่นสมัยกรีก แต่กลายเป็นเพียงความบันเทิงประเภทหนึ่งเช่นเดียวกับการแสดงและการละเล่นอื่นๆ เช่น ชกมวย ระบำบนเส้นลวด ระบำเปลือย การต่อสู้ระหว่างคนกับสิงโต ละครสุขนาฏกรรม รวมถึงแพนโทไมม์ ไมม์ และละครชวนหัว เป็นต้น

งานเทศกาลละครของโรมันเรียกว่า Ludi ซึ่งแปลว่าการละเล่น จัดในเดือนเมษายน มิถุนายน กันยายน และพฤศจิกายน ในระยะหลังไม่มีกำหนดแน่นอน อาจจะจัดเนื่องในวาระสำคัญเมื่อไรก็ได้ เช่นงานฉลองชัยชนะจากการรบหรือฉลองแก่ผู้เสียสละชีวิตในสงคราม บทละคร

โศกนาฏกรรมสมัยโรมันนำเรื่องราวมาจากกรีกแต่ดัดแปลงให้เหมาะสมกับรสนิยมของคนโรมันที่ชอบดูเรื่องราวรุนแรงและนองเลือด แต่พัฒนาการด้านโรงละครก้าวหน้าในทางสถาปัตยกรรม มีการสร้างโรงละครกลางแจ้งถาวรที่ยิ่งใหญ่แข็งแรงโดยมาร์คุส วิทรูเวียส โปลิโย (Marcus Vitruvius Pollio, 70-25 B.C.) ซึ่งเป็นสถาปนิกและวิศวกรกองทัพ วิทรูเวียสเขียนตำราว่าด้วยการสร้างโรงละครชื่อ ***De Architectura*** (15 B.C.) เป็นตำราสำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างฉากและเวทีในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี [1]

ทราวิคแบ่งวรรณคดีโรมันเป็น 3 ยุค [2] ยุคแรกคือยุคแอตติก (Attic Age, 240-27 B.C.) เป็นยุคของวรรณคดีประเภทสุนทรพจน์ (Oratory) เช่นงานของมาร์คัส ทัลลิอัส ซิเซโร (Marcus Tullius Cicero, 106-43 B.C.) งานเขียนเชิงเสียดสี (Satire) เช่นงานของฮอราซ นอกจากนี้ยังมีมหากาพย์ เพลงสวด (litanie) คำประพันธ์ร้อยกรอง และงานเขียนเชิงประวัติศาสตร์ ส่วนบทละครสุขนาฏกรรมดำเนินตามแบบเพลาตุส (Plautus) และเทอเรนซ์ (Terence)

ละครโศกนาฏกรรมนั้นเป็นการนำบทละครโศกนาฏกรรมของกรีกมาดัดแปลงเรียกว่า fabula crepidata เช่นบทละครของลูซีอัส ลูวิอัส แอนโดรนิคัส (Lucius Luvius Andronicus, 272-207 B.C.) นำเสนอบทละครของโซโฟคลิสและยูริพิดิสเพื่ออ่านออกเสียงในที่สาธารณะ ต่อมามีนำเรื่องราวจากประวัติศาสตร์โรมันมาเขียนเป็นบทละครโศกนาฏกรรมตามแบบกรีก เรียกว่า fabula praetextae หรือ togatae [3] เช่นบทละครของนีอัส เนวิอัส (Gnaeus Naevius, 235-201 B.C.) และควินตัส เอ็นนิอัส (Quintus Ennius, 239-169 B.C.) เป็นต้น แต่บทละครของนักเขียนเหล่านี้สูญหายไปไม่เหลืออยู่จนปัจจุบัน

ยุคที่สองเป็นยุคออกุสตัน (Augustan Age, 27 B.C.– 14 A.D.) ในสมัยที่กษัตริย์ ออตตาเวียน ซีซาร์ ออกุสตุส (Octavian Caesar Augustus, 63 B.C. - 14 A.D.) ครองราชย์ ถือเป็นสมัยที่โรมันรุ่งเรืองและสงบสุขที่สุดตั้งแต่ก่อตั้งเป็นจักรวรรดิ อารยธรรมรุ่งเรืองและเป็นยุคทอง

---

[1] Kenneth Macgowan and William Melnitz, *The Living Stage : A History of the World Theatre* (New York : Prentice Hall, 1955), p. 35.

[2] B.B. Trawick, *World Literature*, pp. 127-132.

[3] Martha Fletcher Bellinger, *A Short History of the Drama* (New York: Henry Holt and Company, 1927), p. 80. [Online] Available from http://www.theatrehistory.com/ancient/naevius001.html[2003, January 10]

ของการสร้างสรรค์วรรณกรรมละติน รูปแบบวรรณกรรมยังคงเหมือนกับยุคแอตติก แต่งานประเภทสุนทรพจน์และงานเขียนเชิงเสียดสีได้รับความนิยมมากที่สุด กวีที่มีชื่อเสียงของยุคนี้คือ เวอร์จิล (Virgil, 70-19 B.C.) ฮอราซ และ โอวิด (Ovid, 43 B.C.-18 A.D.) ส่วนการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมไม่โดดเด่นในสมัยนี้

วรรณคดีประเภทหนึ่งที่นิยมในยุคออกุสตันคืองานเขียนในรูปจดหมาย (epistle)[4] จัดเป็นกวีนิพนธ์สาขาหนึ่ง มักกล่าวถึงหัวข้อทางปรัชญาและศีลธรรม แตกต่างจากกวีนิพนธ์ประเภทอื่นคือระบุชื่อผู้รับเฉพาะว่ากำลังเขียนถึงใคร งานเขียนรูปจดหมายที่มีชื่อเสียงและเป็นต้นแบบคืองานของฮอราซซึ่งมีอยู่หลายชิ้น ชิ้นที่สำคัญที่สุดคือ ***Epistle to Piso*** (35 B.C) หรือ ***Ars Poetica*** หรือ ***Art of Poetry*** ว่าด้วยการเขียนกวีนิพนธ์ซึ่งถือเป็นบททฤษฎีเกี่ยวกับการละครที่สำคัญอีกบทหนึ่งซึ่งจะมีอิทธิพลต่อนักวิจารณ์และนักการละครรุ่นหลังควบคู่ไปกับ ***The Poetics*** ของอริสโตเติล

โรมันในยุคที่สามคือยุคเอ็มไพร์ (Empire, 17 A.D.- 476 A.D.) หลังจากจักรพรรดิออกุสตัสสิ้นพระชนม์จนกระทั่งถึงสิ้นสุดจักรวรรดิ ในสมัยนี้โรมันตกต่ำลงทุกทาง วรรรณคดีที่สูงส่งในสมัยออกุสตันเริ่มเสื่อมลงเช่นกัน รูปแบบวรรณคดีที่นิยมยังคงเป็นงานเขียนแนวเสียดสี งานเขียนในรูปจดหมาย งานเขียนเชิงประวัติศาสตร์ นิทาน รวมถึงบทกวีและมหากาพย์ ส่วนละครโศกนาฏกรรมนั้นยังคงไม่ได้รับความนิยมและเลิกจัดแสดงไปเนื่องจากศาสนาคริสต์ห้ามการแสดงละครโศกนาฏกรรมที่รุนแรงและสยองขวัญ แต่กระนั้นก็มีนักเขียนบทละครคนสำคัญคือ เซเนกาซึ่งเขียนบทละครโศกนาฏกรรมโดยดัดแปลงมาจากกรีก แต่เต็มไปด้วยความโหดร้ายและนองเลือดจึงตรงข้ามกับลักษณะของบทละครโศกนาฏกรรมที่ดีงามตามความคิดของอริสโตเติลและฮอราซ

3.1.1 ทฤษฎีวรรณคดีที่สำคัญในสมัยโรมัน

งานที่ถือว่าเป็นทฤษฎีวรรณคดีที่สำคัญที่สุดในสมัยโรมันคือ ***Art of Poetry*** เขียนขึ้นราวปี 23-20 ก่อนคริสต์กาล และตีพิมพ์ประมาณปี 35 ก่อนคริสต์กาล เป็นงานในรูปจดหมายถึง

---

[4] Available from http://24.1911encyclopedia.org/E/EP/EPISTLE.htm [2003, 11 March]

ครอบครัวปิโซ (Piso)[5] ซึ่งมีลูกชายปรารถนาจะเป็นกวี สันนิษฐานว่าน่าจะหมายถึงคัลเปอร์นิอัส ปิโซ (CN. Calpurnius Piso) เป็นกงสุลและผู้อุปถัมภ์กวีคนสำคัญในสมัยโรมัน มีลูกชายสองคน คือนีอัส (Gnaeus) และลูซิอัส (Lucius) ***Art of Poetry*** *นี้อาจจะอยู่ในรูปงานเขียนเชิงเสียดสีก่อนที่จะดัดแปลงให้เป็นงานเขียนในรูปจดหมายเพื่อตีพิมพ์*

Art of Poetry แบ่งเป็นสามตอน ตอนที่หนึ่งเน้นความสอดคล้องและความถูกต้องงดงาม ตอนที่สองเน้นความสำคัญของรูปแบบ ตอนที่สามเป็นการแนะนำวิธีการฝึกฝนเพื่อเป็นกวีที่ดี

3.1.1.1 จุดมุ่งหมายของกวีนิพนธ์

ฮอราซกล่าวถึงคุณค่าของกวีนิพนธ์อย่างกว้างมิได้เจาะจงเฉพาะละครโศกนาฏกรรมดังเช่นอริสโตเติล กวีนิพนธ์ที่ดีจะต้องให้บทเรียนหรือแนวคิดที่มีประโยชน์ควบคู่ไปกับความบันเทิง กวีจะประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงนั้นจะต้องสามารถผสานความรู้และความบันเทิงไว้ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน

> Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
> Lectorum delectando pariterque monendo;[6]
> (He has gained every vote who has mingled profit
> with pleasure by delighting)[7]

คำว่า dulcis แปลว่าหวาน หรือให้ความเพลิดเพลินน่าพึงใจ ส่วนคำว่า utile แปลว่ามีประโยชน์ ซึ่งฮอราซหมายถึงคุณค่าและบทเรียนแก่ชีวิต ฮอราซย้ำตลอดเวลาว่ากวีจะต้องระลึกเสมอว่าจะต้องให้ประโยชน์ไปพร้อมๆกับความบันเทิง

> The aim of the poet is either to benefit, or to amuse, or to make his words at once please and give lessons to life.[8]

---

[5] "Introduction to *Ars Poetica*," *Horace: Satires, Epistles, and Ars Poetica*, Loeb Classical Library vol. 194, Harvard UP: Cambridge, MA, 1929. [Online] Available from http://www.uah.edu /student_life/organizations/SAL/claslattexts/horace/arspoetica.html [2003 March, 12]

[6] Horace, *Ars Poetica*, line 343 –345. Available from http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml [2003 March, 11]

[7] Horace, *Ars Poetica*, translated by E.C. Wickham, in *Critical Theory since Plato*, ed. Hazard Adams, p. 73.

ความคิดว่ากวีนิพนธ์ต้องให้ประโยชน์ควบคู่ไปกับความบันเทิงจะเป็นความคิดที่นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสยึดถืออย่างเคร่งครัด

3.1.1.2 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต

ฮอราซเห็นว่ากวีมีอิสระในการสร้างสรรค์งานแต่ต้องไม่เกินขอบเขตของศิลปะและธรรมชาติ กวีนิพนธ์ที่ดีจะต้องมีความงดงามเหมาะสม (decorum) ในทุกๆส่วน หมายความว่าองค์ประกอบแต่ละส่วนของกวีนิพนธ์จะต้องสอดคล้อง มีรูปแบบที่งดงาม ฮอราซเปรียบเทียบการเขียนกวีนิพนธ์กับการวาดภาพ

> If a painter chose to set a human head on the neck and shoulders of a horse, to gather limbs from every animal and clothe them with the feathers from very kind of birds, and make what at the top was woman have ugly ending fish's tail – when you were admitted to view this picture, should you refrain from laughing,…a book will be very likeness of such a picture in which, like a sick man's dreams, the image shall be impossible, in the sense that no two parts correspond to any one whole … in a word, let your work be what you will, provided only it be uniform and a whole. [9]

การเขียนกวีนิพนธ์เปรียบเสมือนการวาดภาพ หากจิตรกรวาดภาพม้าที่มีศีรษะมนุษย์ มีขาจากสัตว์ต่างๆ มีขนนกประดับทั่วตัวและมีหางเป็นปลา ก็เป็นภาพที่ไม่สวยงามแต่ตลกขบขัน ดังนั้นกวีต้องรู้จักเลือกองค์ประกอบที่เมื่อมาอยู่รวมกันแล้วสอดคล้องกันเป็นหนึ่งเดียวเพื่อให้งานมีรูปแบบที่สวยงาม

ฮอราซนำความคิดในการเปรียบเทียบกวีนิพนธ์กับภาพวาดมาจากความคิดของซิโอมิดิสแห่งเคออส (Siomedes of Keos) กวีกรีกสมัยศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสต์กาล ที่กล่าวว่า "ut pictura poesis" ประโยคนี้จะถูกนำไปใช้อีกครั้งในงานของพลูตราค (Plutarch) ชื่อ ***De gloria Athensium***

---

[8] Ibid., p. 73.

[9] Ibid., p. 68.

พลูตราคบันทึกไว้ว่า “Poema pictura loquens, pictura poema silens” แปลว่า “poetry is a speaking picture, painting a silent [mute] poetry” แนวคิดนี้จะส่งต่อถึงบทวิจารณ์ชื่อ ***Laocoön*** ของ กอทโฮลท์ เอฟราอิม เลสซิง (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) [10]

นอกจากโครงเรื่องจะต้องมีความสอดคล้องแล้ว กวีจะต้องรู้จักการวางโครงเรื่อง ว่าจะลำดับเหตุการณ์อย่างไรจึงจะสมเหตุสมผล

> … and while he gives his imagination free play, he so mingles false with true that the middle never strikes a different note from the beginning, nor the end from the middle… [11]

จุดเริ่มเรื่องควรจะเป็นจุดที่เหตุการณ์เข้มข้นจนกระทั่งใกล้จุดสูงสุดของเรื่อง ไปจนกระทั่งคลี่คลาย มิใช่เริ่มเรื่องที่ต้นกำเนิดของเหตุการณ์ ฮอราซยกตัวอย่างว่าหากกวีจะวางโครงเรื่องของไดโอมิดิส (Diomedes) ก็ไม่ควรเริ่มต้นที่การตายของมีลีเจอร์ (Meleager) ผู้เป็นลุงของไดโอมิดิส หรือการวางโครงเรื่องของสงครามกรุงทรอย ก็ไม่ควรเริ่มเรื่องเมื่อเลดา (Leda) ให้กำเนิดฝาแฝดพอลลักซ์ (Pollux) และเฮเลน (Helen) ที่เป็นต้นเหตุของสงคราม

นอกจากนี้กวีจะต้องรู้ว่าควรนำเรื่องราวใดเสนอต่อหน้าผู้ชม เหตุการณ์ใดควรเกิดหลังเวทีโดยให้ตัวละครและคอรัสเล่าแก่ผู้ชม เหตุการณ์ที่ควรนำเสนอหลังเวทีหรือให้เกิดนอกเวทีคือเหตุการณ์ที่แสดงความทุกข์ทรมาน สยดสยอง

> Action is either performed on the stage, or performance is narrated. What finds entrance through the ear stirs the minds less actively than what submitted to eyes which we cannot doubt, and what spectator can vouch for to himself. Yet you will not bring forward on the stage what should be trans-acted behind the scenes; you will keep much from our eyes for the actor’s eloquent tongue to narrate by and by in our presence : you will not let Medea slay her boys before the audience, or Atreus cook his horrid banquet of human flesh, or

---

[10] Ibid., p. 67.

[11] Ibid., p. 70.

Procne be turned into a bird, Cadmus into a snake. Anything that you thus thrust upon my sight I discredit and revolt at. [12]

ฉากที่สยดสยองเช่นฉากที่มีเดียฆาตกรรมลูกชาย ฉากที่อะเทรอัสปรุงอาหารจากเนื้อคน หรือฉากแปลงร่างที่เกินจริงเช่นฉากที่พรอคเนแปลงร่างเป็นนก หรือแคดมุสแปลงร่างเป็นงู ควรหลีกเลี่ยงที่จะนำเสนอบนเวที ฮอราซรวมฉากสยดสยองไว้เป็นส่วนหนึ่งของโครงเรื่องเช่นเดียวกับอริสโตเติล ทั้งสองเห็นพ้องกันว่าเป็นฉากที่ไม่ควรนำเสนอต่อผู้ชมเพราะไม่งดงามขัดกับรสนิยมอันดี

การคลี่คลายเรื่องไม่ควรเป็นการคลี่คลายเรื่องโดยใช้เทพเจ้า นอกเสียจากเทพเจ้านั้นจะมีบทบาทจำเป็นในเรื่อง ซึ่งสอดคล้องกับความคิดของอริสโตเติลที่เห็นว่าการคลี่คลายเรื่องโดยใช้เทพเจ้าเป็นการคลี่คลายเรื่องที่ไม่สมเหตุสมผล

นอกจากนี้ฮอราซน่าจะเป็นคนแรกที่กำหนดให้ละครโศกนาฏกรรมต้องมีความยาวห้าองก์ [13] ซึ่งเป็นรูปแบบละครโศกนาฏกรรมโรมันที่ต่างจากบทละครกรีก และนักแสดงคนที่สี่ไม่ควรปรากฏอยู่บนเวทีซึ่งเป็นขนบการแสดงที่ได้มาจากละครกรีกเช่นกัน

ความงดงามเหมาะสมจะต้องมีอยู่ในการใช้ภาษา และจะต้องแยกเนื้อหาของละครโศกนาฏกรรมออกจากละครสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน เรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมและมหากาพย์ต้องเป็นเรื่องราวที่เคร่งเครียดจริงจัง ส่วนละครสุขนาฏกรรมเป็นเรื่องราวธรรมดาในชีวิตประจำวัน

ความสมจริงเหมือนชีวิต (verisimilitude) จะต้องอยู่ในการสร้างตัวละคร กวีจะต้องสร้างกิริยา การกระทำ และลักษณะนิสัยให้ตรงกับความเป็นจริงมากที่สุด

… you must note the manners of each several age and their fitting hue must be given to the tempers which change with the years … That you may never give a

---

[12] Ibid., p. 71.

[13] Ibid., p. 71.

youth the part that belongs to the old nor a boy that of manhood, remember that are attached and fitted to the age.[14]

นอกจากนี้จะต้องสร้างลักษณะนิสัยตัวละครให้เสมอต้นเสมอปลายตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ความสมจริงและความเสมอต้นเสมอปลายในตัวละครนี้เหมือนกับความคิดของอริสโตเติลทุกประการ

จากการศึกษา *Art of Poetry* เห็นได้ว่าจุดมุ่งหมายสูงสุดของกวีนิพนธ์ตามความคิดของฮอราซคือการให้ความบันเทิงไปพร้อมกับประโยชน์ซึ่งหมายถึงคุณค่าทางศีลธรรม ส่วนอริสโตเติลชี้ชัดลงไปว่าคุณค่าทางศีลธรรมของละครโศกนาฏกรรมคือการชำระอารมณ์

ฮอราซเห็นว่ากวีจะต้องสร้างลักษณะนิสัยของตัวละครเอกให้เสมอต้นเสมอปลายซึ่งพ้องกับความคิดของอริสโตเติล แต่ฮอราซไม่ได้ระบุว่าตัวละครจะต้องมีสถานภาพที่สูงส่งและมีจุดอ่อนในลักษณะนิสัย

ฮอราซให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องเช่นเดียวกับอริสโตเติล แม้ว่าฮอราซจะมิได้วิเคราะห์โครงเรื่องละเอียดดังที่อริสโตเติลทำไว้ใน *The Poetics* แต่ฮอราซเห็นพ้องกับอริสโตเติลว่าโครงเรื่องจะต้องมีขนาดพอเหมาะและมีความสอดคล้องซึ่งจะทำให้เกิดความงดงามเหมาะสม นอกจากนี้โครงเรื่องที่ดีจะต้องไม่ปนประเภทของเนื้อหา ละครสุขนาฏกรรมแบ่งประเภทจากละครโศกนาฏกรรมอย่างชัดเจนตามเนื้อหาที่นำเสนอ ละครโศกนาฏกรรมเป็นเรื่องเคร่งเครียดจริงจังเท่านั้น

ฮอราซเห็นพ้องกับอริสโตเติลว่าการคลี่คลายเรื่องจะต้องเหมาะสมตามเหตุผลของโครงเรื่อง ไม่ควรคลี่คลายเรื่องโดยใช้การปรากฏของเทพเจ้าเพราะขัดกับความจำเป็นและความเป็นไปได้ซึ่งเป็นสิ่งที่อริสโตเติลเน้นว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการดำเนินเรื่อง นอกจากนี้ฮอราซยังเป็นผู้กำหนดว่าโครงเรื่องต้องมีจำนวนห้าองก์ซึ่งเป็นรูปแบบของละครโศกนาฏกรรมสมัยโรมันและแนะนำว่าไม่ควรมีฉากสยดสยองเพราะขัดกับความงดงามเหมาะสมแต่ทว่าละครโศกนาฏกรรมโรมันเต็มไปด้วยฉากเหล่านี้ เนื่องจากตรงกับรสนิยมของผู้คนที่ชอบดูการนองเลือด บทละครที่มี

---

[14] Ibid., p. 70.

ชื่อเสียงและจะมีอิทธิพลต่อสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการควบคู่ไปกับอริสโตเติลและฮอราซคือบทละครของเซเนกา

3.1.2 ลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมสมัยโรมัน

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าละครโศกนาฏกรรมสมัยโรมันมิได้มีความสำคัญและเป็นที่นิยมดังเช่นในสมัยกรีก แต่เป็นเพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงประเภทหนึ่งที่นำบทละครโศกนาฏกรรมกรีกมาดัดแปลงให้เหมาะกับรสนิยมของคนโรมันที่ชอบดูการแสดงที่รุนแรงและโหดร้าย บทละครโศกนาฏกรรมโรมันที่มีชื่อเสียงมาจนถึงปัจจุบันคือบทละครของเซเนกา ซึ่งเป็นทั้งนักการละคร นักเขียนแนวเสียดสี และนักปรัชญาแนวสโตอิคใหม่ (Neo-Stoicism)* นอกจากนี้ยังมีตำแหน่งเป็นพระอาจารย์ของจักรพรรดิเนโร (Nero, 54-68 A.D.)

บทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาเป็นเรื่องที่ดัดแปลงมาจากบทละครโศกนาฏกรรมกรีก แต่ยังคงดำเนินตามคำจำกัดความของอริสโตเติลและฮอราซ บทละครมีจำนวนห้าองก์แบ่งโดยการปรากฏตัวของคอรัส[15] ในขณะที่บทละครกรีกจะแบ่งโครงเรื่องเป็นตอน แต่กระนั้นบทละครของเซเนกายังคงรักษาเอกภาพของการกระทำ เวลา และสถานที่ ยังคงมีการใช้คอรัสแต่เป็นไปเพื่อแสดงความสามารถในการใช้ภาษาของผู้แต่งทว่าไม่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องเหมือนละครโศกนาฏกรรมกรีก[16] บทละครของเซเนกาอาจจะเป็นเพียงการจัดแสดงเล็กๆหรือการอ่านออกเสียงในสถานที่ส่วนตัวสำหรับราชสำนักเพราะสถานภาพของเซเนกาสูงส่งเกินกว่าจะเขียนบทละครเป็นอาชีพดังเช่นคณะละครต่างๆที่มีอยู่มากมายในสมัยโรมัน

---

* ปรัชญาแนวสโตอิคแบ่งเป็น 3 สมัย คือ ลัทธิสโตอิคเก่า ลัทธิสโตอิคกลาง และลัทธิสโตอิคใหม่ และยังแบ่งเป็น 3 สาขาคือ ตรรกศาสตร์ อภิปรัชญา และจริยศาสตร์ เซเนกาอยู่ในช่วงลัทธิสโตอิคใหม่ซึ่งมีความคิดหลักคือเชื่อมั่นในพระญาณสอดส่องของพระเจ้า มีใจอุเบกขาต่อเหตุการณ์ทุกอย่าง มีไมตรีจิตต่อมนุษย์ทุกคนในฐานะเพื่อนร่วมโลก ปรัชญาแนวสโตอิคเป็นลัทธิที่แพร่หลายและมีอิทธิพลต่อชนชั้นสูงของสังคมโรมัน จนกระทั่งเสื่อมลงเพราะการโจมตีของศาสนาคริสต์

[15] Michael Rutenberg, ***Oedipus of Lucius Annaeus Seneca***. [Online] Available from http://ancienthistory.about.com/library/weekly/aa051600a.htm [2003 March, 10]

[16] *Seneca's Tragedy, v. ii*, translated by. Frank Justus Miller (New York: G.P. Putnam's Sons, 1917) [Online] Available from http://www.theatredatabase.com/ancient/seneca_001.html [2003 March, 10]

เซเนกานำบทละครโศกนาฏกรรมกรีกของเอสคิลุส ยูริพิดิส และโซโฟคลีสมาดัดแปลงโดเพิ่มความโหดร้ายรุนแรง แก่นเรื่องของละครโศกนาฏกรรมมีลักษณะเป็น Revenge Tragedy หรือละครโศกนาฏกรรมที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้น การฆาตกรรม คำสาปแช่ง วิญญาณ เวทย์มนตร์และความทุกข์ทรมาน เช่นเรื่อง ***Agamemnon*** ตามแบบเอสคิลุสแต่เน้นฉากฆาตกรรมอะกาเมมนอน เรื่อง ***Hercules on Oeta*** ตามแบบเรื่อง ***Trachiniae*** ของโซโฟคลิส เรื่อง ***Oedipus*** ตามแบบโซโฟคลิสเช่นกัน แต่เน้นความเป็นทรราชย์และความผิดบาปของอิดิปุส ส่วนบทละครที่นำมาจากบทละครของยูริพิดิส คือเรื่อง ***Mad Hercules*** จากเรื่อง ***Hercules Furen*** และ ***Trojan Woman*** และ ***Medea*** ซึ่งปรากฏการใช้เวทย์มนตร์ที่ส่งอิทธิพลถึงวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare, 1564-1616) นอกจากนี้ยังมีเรื่อง ***Phaedra*** ที่ตามแบบเรื่อง ***Hyppolytus Veiled*** หรือ ***Hyppolytus Crowed*** มีอิทธิพลต่อบทละครเรื่อง ***Phèdre*** ของฌอง ราซีน (Jean Racine, 1639-1699) และ ***Fedra*** ของ กาบรีเอเล ดันนุนซิโอ (Gabriele D'Annuzio, 1863-1938) ส่วนบทละครเพียงเรื่องเดียวที่ไม่ดำเนินตามบทละครกรีกคือเรื่อง ***Thyestes*** [17]

ลักษณะเฉพาะอีกประการหนึ่งของบทละครของเซเนกาคือมีลักษณะเร้าอารมณ์ ตัวละครมักมีบทรำพึง (soliloquies) ที่ตัวละครพูดกับตนเอง เปิดเผยความในใจมีความยาวมากเป็นพิเศษ ตัวอย่างเช่นบทรำพึงของคาสซานดรา (Cassandra) ในเรื่อง ***Agamemnon***

> **CASSANDRA**: Where am I? Fled is the kindly light, deep darkness blinds my eyes, and the sky, buried in gloom, is hidden away. But see! with double sun the day gleams forth, and double Argos lifts up twin palaces! Ida's groves I see; there sits the shepherd, fateful judge midst mighty goddesses.-- Fear him, ye kings, I warn you, fear the child of stolen love; that rustic foundling shall overturn your house. What means that mad woman with drawn sword in hand? What hero seeks she with her right hand, a Spartan in her garb, but carrying an Amazonian axe?-- What sight is that other which now employs mine eyes? The king of beasts with his proud neck, by a base fang lies low, an Afric lion, suffering the bloody bites of his bold lioness.-- Why do ye summon me, saved only of my house, my kindred shades? Thee, father, do I follow,

---

[17] B.B. Trawick, *World Literature*, pp. 131-132.

> eye-witness of Troy's burial; thee, brother, help of the Phrygians, terror of the Greeks, I see not in thine old-time splendour, or with thine hands hot from the burning of the ships, but mangled of limb, with those arms wounded by the deep-sunk thongs; thee, Troilus, I follow, too early with Achilles met; unrecognizable the face thou wearest, Deiphobus, the gift of thy new wife. 'Tis sweet to fare along the very Stygian pools; sweet to behold Tartarus savage dog and the realms of greedy Dis! To-day this skiff of murky Phlegethon shall bear royal souls, vanquished and vanquisher. Ye shades, I pray; thou stream on which the gods make oath, thee no less I pray: for a little withdrawn the covering of that dark world, that on Mycenae the shadowy throng of Phrygians may look forth. Behold, poor souls; the fates turn backward on themselves. They press on, the squalid sisters, their bloody lashes brandishing; their left hands half-burned torches bear; bloated are their pallid cheeks, and dusky robes of death their hollow loins encircle; the fearsome cries of night resound, and a huge body's bones, rotting with long decay, lie in a slimy marsh. And see! that spent old man, forgetting thirst, no longer catches at the mocking waters, grieving at death to come; but father Dardanus exults and walks along with stately tread. [18]

บทรำพึงที่ยืดยาวนี้เป็นส่วนที่แสดงความสามารถในการใช้ภาษาของผู้แต่งมากกว่ามุ่งเน้นความในใจของตัวละครที่จำเป็นต่อเรื่อง ซึ่งจะเป็นลักษณะที่ปรากฏในบทละครโศกนาฏกรรมของเชคสเปียร์เช่นกัน [19]

---

[18] *Seneca's Tragedy, v. ii*, translated by. Frank Justus Miller (New York: G.P. Putnam's Sons, 1917) [Online] Available from http://www.theatredatabase.com/ancient/seneca_001.html [2003 March, 10]

[19] Available from http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc50.html [Online] [2003 March, 10]

ด้วยเหตุที่บทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกามีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นผนวกกับรสนิยมที่ชอบความรุนแรงอย่างชาวโรมัน จึงนับว่าบทละครของเซเนกาไม่ดำเนินตามรสนิยมอันดีดังที่ฮอราซกล่าวไว้ ทว่าเต็มไปด้วยฉากสยดสยอง เช่นในเรื่อง *Oedipus* ปรากฏฉากที่โยคาสตา (Jocasta) ฉีกช่องท้องเพื่อเปิดมดลูก หรือในเรื่อง *Thyestes* ปรากฏฉากกินเลี้ยงมีอาหารที่ทำจากเนื้อเด็กผู้เป็นลูกของธีเอสติส ฉากเหล่านี้ยากที่จะแสดงบนเวทีต่อหน้าผู้ชม จึงเป็นไปได้ว่าบทละครของเซเนกาเป็นเพียงการอ่านออกเสียงในสถานที่ส่วนตัวเนื่องจากบทละครไม่เอื้อต่อการแสดงบนเวที [20]

เนื่องจากบทละครของเซเนกาเลียนแบบบทละครของกรีกทำให้บทละครของเซเนกายังคงรักษาเอกภาพของเวลา สถานที่ และการกระทำตามลักษณะที่อริสโตเติลกล่าวไว้ใน *The Poetics* แต่เอกลักษณ์ของแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นทำให้บทละครเต็มไปด้วยฉากสยดสยองซึ่งขัดแย้งกับหลักความงดงามเหมาะสมที่ฮอราซกำหนดไว้ แต่กระนั้นบทละครของเซเนกาก็มีอิทธิพลต่อนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศส โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอังกฤษ

สถานภาพของละครโศกนาฏกรรมตกต่ำลงพร้อมๆกับการเสื่อมของจักรวรรดิโรมันโดยไม่เหลือเค้าเดิมของบทละครโศกนาฏกรรมที่สูงส่งตามแบบกรีก แต่กลายเป็นการแสดงสยองขวัญโดยคณะละครเร่ทั่วๆไป เมื่อโรมันจักรวรรดิโรมันสิ้นสุดอำนาจและรับศาสนาคริสต์เป็นศาสนาประจำจักรวรรดิ ละครจึงถูกต่อต้านจนกระทั่งจักรพรรดิจัสติเนียน (Justinian) แห่งโรมันตะวันออกสั่งระงับการแสดงทุกประเภท การละครจึงหยุดและสูญหายไปเมื่อเริ่มเข้าสู่ยุคกลาง

3.2 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี

เมื่อศาสนจักรลดอำนาจลงในประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 12 ยุโรปคลายจากความยึดมั่นในศาสนา หันกลับมาสนใจความรู้ทางโลก และเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการหรือ Renaissance ซึ่งเริ่มเกิดขึ้นที่อิตาลีแล้วจึงส่งอิทธิพลต่อยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการทั่วยุโรป คำว่า Renaissance หมายถึงการเกิดใหม่ของความรู้กรีกโรมันหรือที่เรียกว่าคลาสสิก ดังนั้นยุคฟื้นฟู

---

[20] Available from http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc50.html [Online] [2003 March, 10]

ศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสจึงเรียกว่า Neo-Classicism หรือคลาสสิกใหม่ ความรู้คลาสสิกถือเป็นความรู้ทางโลก (secularism) ที่เปลี่ยนทัศนะการมองโลกและตนเองของมนุษย์

ในยุคกลางนั้นความรู้ทุกอย่างต้องมาจากวัด วรรณคดีและศิลปะล้วนเป็นไปเพื่อสั่งสอนศาสนา เมื่อเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการมีการค้นพบความรู้ใหม่ๆมากมายทั้งทางวิทยาศาสตร์ เช่นการค้นพบทางดาราศาสตร์ของกาลิเลโอ (Galileo) และลีโอนาร์โด ดาวินชี (Leonardo da Vinci) การค้นพบทางมนุษยศาสตร์เช่นการสร้างสรรค์ทางศิลปะของไมเคิลแองเจโล (Michael-angelo) และราฟาเอล (Raphael) จิตรกรคนสำคัญ ความคิดทางปรัชญาของฟิชิโน (Ficino) และโปลิซิอาโน (Policiano) ความคิดทางการเมืองของแมคคิอาเวลลิ (Machiavelli) นอกจากนี้การสร้างกองทัพเรือเพื่อขยายอาณานิคมกระตุ้นแรงกระหายในความรู้ มีการค้นพบต้นฉบับของนักเขียนกรีกโรมันฝังอยู่ในวัดมากมายเช่นงานเขียนทางปรัชญาและบทละครกรีกโรมัน ผนวกกับการสร้างแท่นพิมพ์ของโยฮัน กูแทนแบร์ก (Johann Gutenberg) ทำให้ความรู้ที่ค้นพบแพร่หลายอย่างรวดเร็ว มนุษย์กลับมาค้นพบความรู้ด้วยตนเอง มีอิสระ กล้าคิด กล้าตั้งคำถามต่อชีวิต และเชื่อมั่นในสติปัญญาและจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์ของตนเอง

3.2.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี

The Poetics ของอริสโตเติลแพร่หลายมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 12 โดยอาเวอร์โร (Averroe) ได้ตีพิมพ์เป็นภาษากรีก ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 เฮอร์มานน์ (Hermann) ชาวเยอรมันแปลจากภาษากรีกเป็นภาษาละติน ในคริสต์ศตวรรษที่ 14 เผยแพร่ในสเปน จนกระทั่งคริสต์ศตวรรษที่ 15 นักการละครอิตาเลียนนำ *The Poetics* และ *Art of Poetry* ของฮอราซ รวมถึงบทละครของเซเนกามาศึกษาและแปลจากภาษาละตินมาเป็นภาษาอิตาเลียน นอกจากนี้ยังมีการวิเคราะห์และตีความเพื่อสร้างเป็นกฎเกณฑ์ของละครโศกนาฏกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *The Poetics* ของอริสโตเติลถือเป็นต้นแบบหลักที่นักการละครในสมัยนี้ยึดถือ

The Poetics แปลเป็นภาษาอิตาเลียนครั้งแรกโดยจอร์โจ วาลลา (Giorgio Valla, 1447-1500) เผยแพร่ที่เวนิซ ต่อมาในปีค.ศ. 1536 อเลสซานโดร ปาซซี (Alessandro Pazzi) ตีพิมพ์ *The Poetics* ฉบับภาษากรีกและละติน จากนั้นในปี ค.ศ. 1549 เบอร์นาโด เซยี (Bernado Segni) แปลเป็นภาษาอิตาเลียนครั้งแรก ต่อจากนั้นก็มีผู้แปลเป็นภาษาอิตาเลียนอีกหลายคน ส่วน *Art of Poetry* มีผู้นำมาศึกษาและเขียนใหม่เช่นวิดา (Vida) นำมาเขียนเป็นกฎเกณฑ์ทางการ

ประพันธ์ใช้ชื่อว่า ***De Arte Poetica*** ส่วนทริสซิโนและดาเนียโล (Daniello) แปลเป็นภาษาอิตาเลียนโดยใช้ชื่อว่า ***Poetica***

นอกจากจะมีการแปล ***The Poetics*** เป็นภาษาอิตาเลียนแล้ว ยังเกิดความนิยมในการนำกฎเกณฑ์ที่ได้จาก ***The Poetics*** มาเรียบเรียงใหม่โดยผนวกความคิดที่ได้จาก ***Art of Poetry*** ของฮอราซเข้าไปด้วย เช่นบทวิจารณ์ชื่อ ***Poetics Libri Septem*** (1561) ของจูเลียส ซีซาร์ สแกลิเจอร์ (Julius Caesar Scaliger, 1484-1558) ซึ่งเคยไปใช้ชีวิตที่เยอรมนีและฝรั่งเศส งานชิ้นนี้ตีพิมพ์หลังจากที่สแกลิเจอร์เสียชีวิตแล้วสามปี บทวิจารณ์ชิ้นนี้ถือเป็นบทวิจารณ์ละครที่มีอิทธิพลถึงนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสด้วย

นักวิจารณ์ละครคนสำคัญอีกคนหนึ่งคือโลโดวีโก กาสเตลเวโทร (Lodovico Castelvetro, 1505-1571) ซึ่งเป็นนักกฎหมายและนักวิจารณ์ ในบั้นปลายชีวิตได้ไปอาศัยอยู่ที่ฝรั่งเศสเช่นเดียวกับสแกลิเจอร์ บทวิจารณ์ชิ้นเอกของกาสเตลเวโทรคือ ***La poetica di Aristotle vulgarizzata*** ตีพิมพ์ปี ค.ศ. 1570 ซึ่งเป็นการรับความคิดจากอริสโตเติลมาใช้และเพิ่มความคิดของเขาลงไปด้วย นอกจากนี้เขายังเขียนบทวิจารณ์วรรณคดีอีกเป็นจำนวนมากรวมถึงบทละครสุขนาฏกรรมเรื่อง ***Gl'ingannati*** (1550) ร่วมกับอเลสซานโดร ปิโคโลมินิ (Alessandro Piccolimini, 1508-1578) ซึ่งมีต้นแบบจากเรื่อง ***Menaechimi*** ของเพลาตุส ซึ่งเป็นต้นแบบแก่เรื่อง ***Twelfth Nights*** (1559-1601) ของวิลเลียม เชคสเปียร์

นักการละครคนสำคัญคนต่อมาคือ ซินทีโอ จัมบัตติสตา จิราลดี หรืออิล ซินทีโอ (il Cinthio) หรือที่รู้จักกันดีในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษว่า Cynthio ซินทีโอนั้นเป็นนักวาทศาสตร์ และนักคิดแนวมนุษยนิยม นอกจากจะแต่งบทละครที่โดดเด่นคือเรื่อง ***Orbecche*** ซินทีโอยังแต่งนวนิยายขนาดสั้น (novella) เรื่อง ***Gli Hectamomith*** (1565) ซึ่งเป็นต้นแบบของเรื่อง ***Measure for Measure*** (1603-1604) และเรื่อง ***Othello*** (1604-1605) ของเชคสเปียร์ ส่วนบททฤษฎีสำคัญของซินทีโอคือ ***Discorso ontorno al compare dei romanzi ouvero intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*** (1554)

นอกจากนี้ยังมีบททฤษฎีของจิอานจอร์โจ ทริซซิโน (Giovan Giorgio Trissino, 1478-1550) ชื่อ ***La Poetica*** (1529) บททฤษฎีของฟรานซิสคัส โรเบอร์เทลลัส (Franciscus Robertellus, 1516-1567) ชื่อ ***In Librum Aristotlelis de arte poetica expillcationses*** (1548) บททฤษฎีของแอนโตนีโอ มินเทอร์โน (Antonio Minturno, 1500-1574) ชื่อ ***De Poetica*** (1559)

และ ***Arte Poetica*** (1563) จะเห็นได้ว่าทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมนั้นแพร่หลายมากในสมัยนี้ และนักการละครเหล่านี้ตีความต่างกันไป มีทั้งเห็นพ้องและคัดค้านความคิดบางประการดังต่อไปนี้

3.2.1.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม

นักการละครในสมัยนี้เห็นพ้องกับอริสโตเติลกล่าวว่าละครซึ่งเป็นศิลปะประเภทหนึ่งเกิดจากการเลียนแบบ กาสเตลเวโทรเห็นว่าการเลียนแบบอยู่ในธรรมชาติของมนุษย์มาตั้งแต่เยาว์วัย การเลียนแบบทำให้เกิดความรู้ การเลียนแบบของกวีนั้นทำโดยใช้ภาษา และละครซึ่งถือว่าเป็นกวีนิพนธ์ประเภทหนึ่งนั้นเป็นการเลียนแบบชีวิต สแกลิเจอร์เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมและละครสุขนาฏกรรมต่างก็เป็นการเลียนแบบมาจากชีวิตจริง

> Tragedy, like comedy, is patterned after real life, but it differs from comedy in the rank of the character. [21]

ละครทั้งสองประเภทมุ่งเลียนแบบมนุษย์ที่ต่างกัน เรื่องของละครโศกนาฏกรรมเป็นเรื่องที่ยิ่งใหญ่และน่ากลัว เช่น การฆาตกรรม การฆ่าตัวตาย การถูกเนรเทศ ความโกลาหล การต่อสู้ทำสงคราม นับเป็นเรื่องราวที่แสดงความคร่ำครวญทุกข์โศก ในขณะที่ละครสุขนาฏกรรมเป็นเรื่องตลก สนุกสนาน เบาสมอง ตรงข้ามกับละครโศกนาฏกรรมอย่างสิ้นเชิง

ในคำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม สแกลิเจอร์กำหนดให้ละครโศกนาฏกรรมเป็น การเลียนแบบการกระทำของตัวละครที่สูงส่ง โดยใช้ภาษาที่งดงาม และจบลงด้วยความหายนะ ซึ่งอริสโตเติลไม่ได้กำหนดไว้

---

[21] Julius Caesar Scaliger, "Poetics," translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 139.

A tragedy is imitation of the adversity of a distinguished man; it employs the form of action, presents a disastrous denouement, and is expressed in impressive metrical language. [22]

เรื่องราวของละครควรจะนำมาจากที่ใดก็เป็นปัญหาสำคัญอีกเช่นกัน ใน *The Poetics* นั้น อริสโตเติลกล่าวว่าความเป็นกวีอยู่ที่การสร้างสรรค์เรื่องราวโดยใช้ภาษา โน้มน้าวทำให้ผู้ชมเชื่อได้ว่าเรื่องราวอาจเกิดได้จริง จึงแตกต่างจากนักประวัติศาสตร์ที่เพียงแต่บันทึกความจริงที่เกิดขึ้นแล้วโดยใช้ภาษา แม้ว่าละครโศกนาฏกรรมจะนำเรื่องราวมาจากประวัติศาสตร์ได้ แต่อริสโตเติลก็เห็นสมควรให้สร้างเรื่องราวขึ้นใหม่ [23]

นักการละครในสมัยนี้ให้ความสนใจแก่ “เรื่อง” ที่จะนำมาเขียนเป็นบทละคร กาสเตลเวโทรกล่าวว่าละครไม่ควรใช้เรื่องราวจากปรัชญา เพราะเขาเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมต้องให้ความบันเทิงแก่คนธรรมดาด้วย ไม่ใช่จำกัดเพียงคนชั้นสูง หากใช้เรื่องราวจากปรัชญาแล้วคนธรรมดาอาจจะไม่เข้าใจเหตุผลหรือข้อถกเถียงที่ซับซ้อนดังเช่นที่นักปรัชญาใช้ค้นหาความจริง ละครโศกนาฏกรรมอาจนำเรื่องราวมาจากประวัติศาสตร์ได้ แต่ไม่ควรเหมือนกันทุกกระเบียดนิ้ว เพราะถ้าเหมือนก็เท่ากับว่าลอกแบบมา มิได้ใช้การสร้างสรรค์ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของกวี การเขียนบทละครคือการเรียงลำดับเรื่องและจินตนาการในสิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นให้เหมือนกับเกิดขึ้นจริง หากกวีนำเรื่องราวจากประวัติศาสตร์มาใช้ ก็เท่ากับกวีบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นแล้ว ไม่ได้สร้างสรรค์อะไรใหม่ กาสเตลเวโทรเห็นว่าเอ็มปิโดคลิส (Empidocles) ลูครีเชียส (Lucretius) จิโรลาโม ฟรานคาสโตร (Girolamo Francastro) และจิโอวานนิ ปอนตาโน (Giovanni Pontano) ไม่เรียกว่าเป็นกวี แต่เป็นคนที่ค้นพบวิทยาศาสตร์และศิลปะแล้วแสดงออกด้วยคำกลอน ไม่เรียกว่าเป็นกวี เพราะวิทยาศาสตร์และศิลปะได้จากการสังเกตสิ่งที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[22] Ibid., p. 140.

[23] Aristotle, “Poetics,” in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, translated by S. H. Butcher, p. 68.

> … for even if they themselves have been the first to discover some science or art, not deriving them from another philosopher or artist, and have revealed their discoveries in verse, they should not thereby be called poets. [24]

ถ้ายอมให้กวีใช้เรื่องราวจากศิลปะและวิทยาศาสตร์ ก็ต้องยอมรับว่ากวีนิพนธ์ไม่ให้ความบันเทิงและไม่มีความหมายต่อคนธรรมดา เพราะทำให้จะกลายเป็นการสอนบทเรียนที่สูงส่งเกินกว่าที่คนธรรมดาจะเข้าใจ กาสเตลเวโทรย้ำเสมอว่าจุดประสงค์ของละครโศกนาฏกรรมจะต้องเข้าถึงคนธรรมดาด้วย ดังนั้นควรใช้เรื่องราวที่เข้าใจได้ และทำให้ดูแล้วมีความสุข เรื่องจึงควรมาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิต ผู้คนพูดถึงและสนใจ เช่นข่าวสารและประวัติศาสตร์ และต้องตรงตามความจริง แต่กระนั้น กาสเตลเวโทรก็เห็นว่ากวีนิพนธ์ควรคล้ายกับประวัติศาสตร์ และถ้าคล้ายก็จะให้ความบันเทิงมากกว่าสิ่งที่เกิดขึ้นจริงๆด้วยซ้ำ ดังนั้นเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมอาจมาจากประวัติศาสตร์ได้ แต่ไม่ควรเป็นศิลปะกับวิทยาศาสตร์

> The subject matter of the arts and sciences is not understood by the people, not only should it be avoided and shunned as the universal subject of a poem, but also we must guard against using any part of the arts and sciences in any place in the poem. [25]

ดังนั้นเรื่องราวของละคร แม้จะนำมาจากประวัติศาสตร์ แต่ต้องให้ความพึงพอใจมากกว่า กาสเตลเวโทรตั้งคำถามต่อไปว่าถ้าหากละครโศกนาฏกรรมนำเรื่องราวมาจากประวัติศาสตร์ ความเป็นกวีหรือความสามารถในการสร้างสรรค์อยู่ที่ใดเพราะกวีไม่ได้สร้างเรื่องขึ้นมาเองทั้งหมด ในขณะที่กวีสร้างทุกอย่างในละครสุขนาฏกรรม ไม่ว่าจะเป็นตัวละคร สถานที่ตามจินตนาการ กาสเตลเวโทรเห็นว่ากวีผู้แต่งละครโศกนาฏกรรมไม่ด้อยกว่า แต่ยิ่งใหญ่กว่า เพราะหากว่ากวีสร้างเรื่องจากสิ่งที่มีอยู่แล้ว คนทั่วไปก็สร้างได้ โดยไม่ต้องเป็นกวี แต่กวีโดดเด่นกว่าเนื่องจากมีวิจารณญาณในการวางโครงเรื่องเช่นเรื่องราวที่ลูกชายฆ่าแม่ เนื่องจากแม่ได้สังหารพ่อของเขา และไล่ลูกชายไปจากเมืองเพื่อจะได้ครองเมืองกับชู้รัก สิ่งที่ยากคือการลำดับเรื่อง การหาวิธีการในการ

---

[24] Lodovico Castelvetro, “On Aristotle’s Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p.146.

[25] Ibid.

สร้างโครงเรื่อง ลูกชายจะฆ่าแม่อย่างไร ดังนั้นการสร้างโครงเรื่องเป็นสิ่งสำคัญ แม้จะแต่งเรื่องเดียวกัน กวีที่มีความสามารถจะวางเรื่องได้ต่างกัน และแม้ว่ากวีนิพนธ์จะเหมือนงานเขียนทางประวัติศาสตร์ที่ใช้คำเพื่อบอกเล่า แต่เรื่องราว (subject matter) ก็แตกต่างกัน เพราะประวัติศาสตร์ไม่ได้ใช้พรสวรรค์ของผู้เขียน แต่เป็นเพียงการใช้คำอย่างมีเหตุผลเพื่อเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่แล้ว ผู้ที่เขียนงานทางประวัติศาสตร์ใช้ความสามารถในเชิงการใช้เหตุผล ไม่ใช่การสร้างสรรค์ดังเช่นกวีซึ่งค้นพบเรื่องราวด้วยจินตนาการของตนเอง และการใช้คำของละครไม่ได้ใช้เพื่อการให้เหตุผล เพราะคนทั่วไปไม่ให้เหตุผลด้วย verse หรือคำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์ [26]

สแกลิเจอร์นั้นเห็นว่าปรัชญา วาทศาสตร์ และประวัติศาสตร์นั้นเหมือนกันเพราะเป็นการบรรยายที่ใช้ภาษางดงาม มีลักษณะชักจูงใจ แต่ประวัติศาสตร์นั้นจำกัดอยู่ที่การใช้เหตุผลที่เป็นตรรกะ ชัดเจน เป็นจริงและเที่ยงตรง จากเรื่องราวที่เป็นจริงตามประวัติศาสตร์ ในขณะที่วาทศาสตร์นั้น ต้องมีเรื่องราว มีสถานที่ เวลา และผู้ฟัง แต่เป็นเรื่องแต่งที่เลียนแบบความจริง มีภาษาที่ตกแต่งมากกว่า เลียนแบบเหตุการณ์ในชีวิตจริงที่ควรจะเกิดขึ้น น่าจะเกิดขึ้นได้ แต่ทว่าทั้งหมดเป็นการใช้ภาษาซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อเสนอความประสงค์หรือความจริงบางประการพร้อมกับให้การเรียนรู้ เพื่อชักจูงให้ผู้ฟังเห็นและยอมรับความจริง ส่วนละครโศกนาฏกรรมคือการเลียนแบบจากชีวิตจริงในรูปแบบที่น่าพึงพอใจและให้คำสั่งสอนเท่าเทียมกับวาทศาสตร์ [27]

จะเห็นได้ว่านักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลียังคงคำเนินตามความคิดเรื่องการเลียนแบบของกวีนิพนธ์เช่นเดียวกับอริสโตเติล ละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นกวีนิพนธ์แขนงหนึ่งนั้นเลียนแบบการกระทำของมนุษย์โดยใช้คำ สแกลิเจอร์ได้เพิ่มเติมว่ามนุษย์ที่เป็นต้นแบบนั้นต้องเป็นคนที่สูงส่งและเรื่องราวต้องจบลงด้วยความหายนะเท่านั้น ส่วนเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมนั้นไม่ควรเป็นเรื่องของศิลปะ วิทยาศาสตร์ หรือปรัชญา แต่สามารถนำเรื่องราวมาจากประวัติศาสตร์ได้ แต่ต้องมีการสร้างสรรค์เรื่องราว เพราะมิฉะนั้นกวีก็จะไม่ต่างจากนักประวัติศาสตร์ที่เพียงแต่บันทึกสิ่งที่ได้เกิดขึ้นไปแล้วโดยใช้ภาษา มิได้สร้างสรรค์อะไรใหม่

---

[26] Ibid.

[27] Julius Caesar Scaliger, “Poetics,” translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, pp. 137-143.

3.2.1.2 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมเป็นกวีนิพนธ์ประเภทหนึ่งที่ต้องใช้ภาษาเพื่อจุดมุ่งหมายบางประการเช่นเดียวกับวาทศาสตร์ โรเบอร์เทลลัสจึงเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบเช่นเดียวกับวาทศาสตร์ ละครใช้ภาษาเพื่อโน้มน้าวและชักจูงให้เกิดผลทางศีลธรรมแก่ผู้ชม และให้ความบันเทิงซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายที่รองลงไป [28]

นักการละครอีกคนหนึ่งที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเหมือนกับวาทศาสตร์คือสแกลิเจอร์ สแกลิเจอร์เห็นว่าละครเป็นการใช้ภาษาจึงคล้ายคลึงกับวาทศาสตร์ คือการทำให้ผู้ชมคุ้นเคยด้วยข้อเท็จจริง หรือสื่อสารความคิด ในแรกเริ่มละครเกิดจากการร้องรำ มีดนตรี ดังนั้นจึงดูเหมือนว่าละครมีจุดมุ่งหมายเพียงเพื่อให้ความบันเทิง แต่แท้จริงแล้วแต่ดนตรีนั้นเป็นเพียงเครื่องประดับ

> Imitation, however, is not the end of poetry, but is intermediate to the end. The end is the giving of instruction in pleasurable form, for poetry teaches, and does not simply amuse, as some used to think. [29]

ละครจึงมิใช่การให้ความบันเทิงธรรมดา ทว่าเป็นการสั่งสอนในรูปแบบที่น่าพึงใจ แต่หากจะกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมมีจุดมุ่งหมายเพื่อชำระอารมณ์ตามความคิดของอริสโตเติลก็เป็นคำจำกัดความที่คับแคบเกินไป เพราะมิใช่ละครโศกนาฏกรรมทุกเรื่องสามารถก่อให้เกิดผลนี้ได้ [30]

ซินทีโอเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมสั่งสอนศีลธรรมโดยให้ภาพของมนุษย์สุดขอบอีกด้านหนึ่ง เสนอความทุกข์ทรมานที่สุดของมนุษย์เพื่อทำให้เกิดความหวาดกลัวและความสงสารเห็นใจ และเพื่อเป็นตัวอย่างแก่ผู้ชมให้เห็นสิ่งที่ควรหลีกเลี่ยง ขับไล่ความชั่วร้ายจากใจผู้ชมและนำไปสู่การชำระอารมณ์

---

[28] Thora Burnley Jones and Bernard de Bear Nicol, *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770* (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), p.18.

[29] Julius Caesar Scaliger, "Poetics," translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 138.

[30] Ibid., p. 140.

> And however varied the actions of one or the other may be (though both comic and tragic plots aim at the same end, i.e., to inculcate good morals), they produce this effect differently. For tragedy, with horror and compassion showing what must be avoid, purges us of the obsessions which have trapped the tragic character. [31]

ละครโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมนั้นเหมือนกันที่รูปแบบคือเป็นละครซึ่งมีโครงเรื่องที่ดำเนินไปโดยการกระทำของตัวละคร แต่ละครทั้งสองประเภทต่างกันที่ลักษณะของตัวละครและเรื่องราวที่นำเสนอ กวีแต่งละครสุขนาฏกรรมจากเรื่องราวของคนธรรมดาที่ไม่ต้องการความเห็นอกเห็นใจตัวละครจากผู้ชม ไม่มีความสงสาร ไม่มีการตาย และไม่มีเรื่องราวที่ร้ายแรงเกิดขึ้นในเรื่อง สุดท้ายจบลงด้วยเหตุการณ์ที่น่าพึงพอใจและแสดงให้เห็นวิถีทางในการดำรงชีวิต

กาสเตลเวโทรเป็นนักการละครคนเดียวที่เห็นว่าละครควรเป็นความบันเทิงของคนธรรมดาด้วย มิใช่จำกัดเฉพาะชนชั้นสูง

> Now, since drama was invented, as I say, to delight and provide recreation for the common people… [32]

กาสเตลเวโทรแสดงความเห็นว่าอริสโตเติลกล่าวถึงคุณค่าของละครโศกนาฏกรรมเพื่อโต้ตอบกับความคิดของเพลโตซึ่งเห็นว่าละครเป็นอันตรายต่อพลเมืองและทำลายศีลธรรมอันดีงามของมนุษย์ แต่อริสโตเติลยืนยันว่าละครมีคุณค่าทางจิตใจ

> But Aristotle, so that men would not believe, on the authority of Plato, that he himself, writing about the method of tragedy, had contrived to present it as an

---

[31] Giovambattista Giraldi Cinthio, “Discourse on Comedies and Tragedies,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 123.

[32] Lodovico Castelvetro, “On Aristotle’s Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.143.

> harmful to the citizenry and apt to contaminate their moral, affirmed that tragedy functioned in precisely the opposite way. That is, by its example and by its frequent representation it brings spectators from baseness to magnanimity, from anxiety to security, and from sentimentality to severity, habituating them by repeat usage of things worthy of pity, fear, and baseness to be neither sentimental, now fearful, purges and expels those same passions from the heart of men. [33]

กาสเตลเวโทรเห็นว่าเพลโตต่อต้านละครเพราะละครโศกนาฏกรรมมักแสดงให้เห็นความอ่อนแอและด้านผิดพลาดของกษัตริย์หรือคนที่น่านับถือในสังคม ดังนั้นละครจึงเป็นอันตรายเพราะเป็นการทำให้ผู้ชมซึ่งเป็นชนชั้นใต้ปกครองไม่เชื่อมั่นในชนชั้นปกครอง แต่แท้จริงแล้วละครโศกนาฏกรรมมิได้เป็นเช่นคำกล่าวของเพลโต ละครโศกนาฏกรรมสามารถเปลี่ยนแปลงอารมณ์ของผู้ชมให้สูงส่งและมั่นคงขึ้น โดยเสนอเรื่องราวที่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัว เพื่อกำจัดหรือชำระอารมณ์ ถือเป็นประโยชน์เพียงประการเดียวของละครโศกนาฏกรรม

> Tragedies should be restricted to only one kind of usefulness, i.e., only to the achieving of the purification of terror and compassion …The delight which is appropriate to tragedy is that which is derived from the terror and compassion proceeding from the spectacle of such a character neither wholly good nor wholly bad passing from happiness to misery because of mistake. [34]

ความสงสารและความกลัวเกิดจากการเห็นตัวละครซึ่งไม่ดีที่สุดและไม่เลวที่สุด เปลี่ยนสถานภาพจากสุขไปทุกข์ อริสโตเติลจึงอธิบายอารมณ์ที่เกิดในกระบวนการชำระอารมณ์ว่าเป็นความสงสารและความกลัวไม่ใช่น่าหวาดกลัว (fearful) ความสงสารและความกลัวเกิดขึ้นเมื่อการเปลี่ยนแปลงโชคชะตาเกิดกับบุคคลที่ไม่สมควรจะได้รับ เช่นเดียวกับความคิดของอริสโตเติล แต่กาสเตลเวโทรเพิ่มเติมว่าหากตัวละครปราศจากความผิดพลาดแล้ว ละครโศกนาฏกรรมก็จะกลายเป็นเรื่องของคนดีที่ประสบความทุกข์อย่างไม่ยุติธรรมซึ่งจะก่อให้เกิดความไม่พึงใจมากกว่าจะพอใจที่ได้เห็นเรื่องราวนั้น

---

[33] Ibid., pp. 146-149.

[34] Ibid., p. 148.

> And it must immediately be described as an utilitarian function, since the soul is made by means of very bitter medicine. That pleasure arising from compassion and terror, which is really pleasure, is that which we have earlier referred to as "oblique pleasure". [35]

ความพึงพอใจที่ได้จากละครโศกนาฏกรรมจึงเป็นความพอใจทางอ้อม เนื่องจากในขั้นแรกผู้ชมไม่พอใจที่เห็นคนดีต้องประสบเคราะห์ร้ายโดยไม่ยุติธรรม แต่ผู้ชมตระหนักว่าตนเองอยู่ในสภาวะที่ปลอดภัยเพราะเรื่องราวที่เกิดขึ้นเป็นเพียงการแสดง ความรู้สึกปลอดภัยนี้เกิดขึ้นเพราะมนุษย์รู้จักรักตัวเอง ในขณะเดียวกันก็จะเกิดความรู้สึกกลัวว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครจะเกิดขึ้นกับตนเองบ้างแล้วจึงได้เรียนรู้ว่าไม่ควรไว้ใจในโลกที่ดูสงบสุข การชมละครจึงเป็นการสั่งสอนในรูปแบบความบันเทิง เสมือนยาเคลือบน้ำตาล ผู้ชมจะพึงใจที่จะรับการสั่งสอนผ่านละครมากกว่าให้มีคนมาอบรมข้อศีลธรรมต่างๆ โดยตรง

นักการละครอีกคนหนึ่งที่เปรียบละครเป็นเสมือนยาคือมินเทอร์โนซึ่งเห็นว่าละครเป็นยาที่สามารถชำระล้างสิ่งไม่ดีไปจากจิตวิญญาณมนุษย์ เช่น ความเย่อหยิ่ง ความอิจฉา ละครจะก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวจากการได้เห็นชะตากรรมของตัวละคร เพื่อชำระอารมณ์เดียวกันนั้นให้หมดสิ้นไป และแม้ว่าเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมจะเป็นเรื่องของความทุกข์ทรมาน ส่วนละครสุขนาฏกรรมเป็นเรื่องราวบันเทิงใจ มินเทอร์โนก็ยังคงยืนยันว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นสิ่งจำเป็นเนื่องจากลึกซึ้งกว่า [36]

จะเห็นได้ว่านักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีล้วนดำเนินตามความคิดของอริสโตเติลที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมมีหน้าที่ชำระอารมณ์ ผนวกกับความคิดของฮอราซว่าละครมีหน้าที่ในการอบรมศีลธรรมโดยแฝงไว้ในความบันเทิง ฮอราซกล่าวว่าละครให้ทั้งการสั่งสอนและความบันเทิงไปพร้อมกัน มินเทอร์โนและกาสเตลเวโทรเปรียบเทียบว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นยารักษาจิตวิญญาณที่อยู่ในรูปของความบันเทิงซึ่งน่าพึงใจ ดังนั้นในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี จึงเรียกละครโศกนาฏกรรมว่าเป็น Tragedia Erudita หรือ Learned Tragedy

---

[35] Ibid., p. 149.

[36] Thora Burnley Jones and Bernard de Bear Nicol, *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, p. 18.

3.2.1.3 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต

นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีให้ความสำคัญแก่ความงดงามเหมาะสมซึ่งเป็นความคิดที่ได้จากฮอราซ แม้ว่าละครโศกนาฏกรรมจะเป็นเรื่องราวที่เคร่งเครียดจริงจัง มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแก้แค้น แต่กาสเตลเวโทรก็เห็นว่าควรหลีกเลี่ยงฉากฆาตกรรมหรือฉากอื่นๆในทำนองเดียวกันนี้โดยให้บอกเล่าผ่านผู้ชมโดยคนส่งสาร

> Murders, and other such difficult things, are not shown on stage because they are difficult to perform with dignity and verisimilitude.[37]

ฉากสยดสยองนอกจากจะแสดงให้สง่างามได้ยากแล้วยังขัดกับความสมจริงเหมือนชีวิตอีกด้วย ความสมจริงเหมือนชีวิตนี้เป็นสิ่งสำคัญเพราะละครแม้จะเป็นเพียงการเลียนแบบก็ต้องใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด เพราะซินทีโอเชื่อว่าการเลียนแบบที่สมจริงเหมือนชีวิตเท่านั้นที่จะทำให้เกิดผลทางอารมณ์ได้ดีที่สุด

> Since the power of evoking the tragic emotions depends only on imitation which does not depart from the verisimilar.[38]

ดังนั้นในการสร้างตัวละครนอกจากจะต้องมีลักษณะนิสัยที่คงเส้นคงวาแล้วยังจะต้องมีความสมจริงเหมือนชีวิตด้วย การกระทำของตัวละครจะต้องเกิดขึ้นได้จริง

> He invents an action which, consistent with natural behavior, is not far removed from what can usually does occur. [39]

---

[37] Lodovico Castelvetro, "On Aristotle's Poetics," translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.144.

[38] Giovambattista Giraldi Cinthio, "Discourse on Comedies and Tragedies," translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.122.

[39] Ibid.

ความสมจริงของเวลาเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นักการละครในสมัยนี้ให้ความสำคัญมาก และเป็นครั้งแรกที่มีการนำประเด็นเรื่องเอกภาพของเวลามาถกเถียงกัน เดิมใน ***The Poetics*** นั้น อริสโตเติลกล่าวเพียงว่าโครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมควรจะจำกัดอยู่ภายในการโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบซึ่งมิได้ระบุชัดว่าเป็น 12 หรือ 24 ชั่วโมง และโครงเรื่องควรมีการกระทำเพียงการกระทำเดียว *

อริสโตเติลให้ความสำคัญกับข้อจำกัดของเวลาเพื่อที่จะชี้ให้เห็นความแตกต่างของโครงเรื่องระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับมหากาพย์ ส่วนนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีให้ความสำคัญกับเอกภาพของเวลาเพื่อสร้างความสมจริงเหมือนชีวิตให้เกิดขึ้นในละคร

สแกลิเจอร์นั้นให้ความสนใจในความสมจริงของเวลาเช่นกัน เขาเห็นว่าการวางเหตุการณ์ของเรื่องนั้น จะต้องวางอย่างดีมีความเป็นไปได้ตามความเป็นจริง

> The events themselves should be made to have such sequence and arrangement as to approach as near as possible to truth…Disregard of truth is hateful to almost every man. [40]

การละเลยความสมจริงนั้นเป็นข้อผิดพลาดที่ยิ่งใหญ่ สแกลิเจอร์ยกตัวอย่างเรื่องที่บกพร่องเรื่องเวลา เช่นเอสคิลุสแต่งให้มีการฆาตกรรมอะกาเมมนอนแล้วฝังทันที เฮอร์คิวลิสโยนไลแชส (Lichas) ลงในทะเล การรบที่เมืองธีบส์ที่มีการล้อมเมืองเสร็จสิ้นภายในสองชั่วโมง หรือการเดินทางของตัวละครระหว่างเมืองเอเธนส์กับธีบส์ในชั่วเวลาเพียงน้อยนิด เหตุการณ์เหล่านี้บกพร่องเนื่องจากเวลาขัดกับหลักความจริง

นักการละครในสมัยนี้ต่างก็ตีความความหมายของ "การโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบ" ของอริสโตเติลแตกต่างกันไป กาสเตลเวโทรนั้นเห็นว่าปัจจัยสำคัญของเวลาแสดง ขึ้นอยู่กับขีดจำกัดของผู้ชมซึ่งไม่สามารถนั่งชมละครได้นานไปกว่า 12 ชั่วโมงได้ เพราะร่างกายต้องการพักผ่อนหรือทำกิจกรรมต่างๆตามปกติวิสัย

---

* ดูบทที่ 2 หน้า 17.

[40] Julius Caesar Scaliger, “Poetics,” translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 142.

> I don't see how "the revolution of the sun", as Aristotle says, can elapse; that would be twelve hours. Because of the needs of the body, such as eating, drinking, dismissing superfluous burden of the stomach…and other necessities, the public cannot tolerate any kind of delay in the theatre beyond the aforesaid limitation.[41]

ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมไม่น่าจะมีความยาวเกิน 12 ชั่วโมง เพราะเวลาในเรื่องน่าจะตรงกับเวลาในการแสดงด้วย

> But drama which presents the events as taking place, is incapable of creating this effect because the time spent in performance is the same as the time needed by the action themselves. This is why tragedy and comedy, which are types of representational poetry, cannot last longer than that time which the comfort the spectator tolerates … the comfort of the public should be considered.[42]

เวลาของเรื่องซึ่งยาว 12 ชั่วโมงนี้มีส่วนกำหนดให้เรื่องต้องมีโครงเรื่องหลักเพียงโครงเรื่องเดียว เกิดในสถานที่จำกัดเพียงแค่เมืองหนึ่งเมืองหรือบ้านหนึ่งหลัง และเป็นเรื่องราวของตัวละครตัวเดียว ไม่ใช่ทั้งครอบครัว และถ้าหากจะมีโครวเรื่องรองก็ต้องสัมพันธ์และสนับสนุนโครงเรื่องหลัก มิใช่เพราะละครหนึ่งเรื่องจะมีโครงเรื่องย่อยหลายๆ โครงเรื่องไม่ได้ แต่เป็นเพราะละครควรตามกฎ 12 ชั่วโมง และข้อจำกัดของสถานที่ ดังนั้นไม่ควรมีโครงเรื่องมากเกินกว่าโครงเรื่องหลัก แม้ว่าจะเป็นการกระทำของคนในครอบครัวที่มีความสัมพันธ์กับตัวละครหลักก็ตาม

> …not because the plot cannot contain multiple actions but because the twelve-hour maximum time limit and the narrowness of place in which the action is presented do not permit a multitude of actions, or even the actions of one family

---

[41] Lodovico Castelvetro, "On Aristotle's Poetics," translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.144.

[42] Ibid.

> or group…And this is the principle and essential reason why the plot of tragedy and comedy must be single….[43]

กาสเตลเวโทรอธิบายข้อจำกัดด้านความยาวของละครโศกนาฏกรรมโดยเปรียบเทียบกับมหากาพย์เช่นเดียวกับวิธีการอธิบายของอริสโตเติล มหากาพย์นั้นอยู่ในรูปการเล่าเรื่อง มีเหตุการณ์เกิดขึ้นได้มากมาย เวลาจะยืดยาวเป็นอิสระเท่าใดก็ได้โดยไม่ต้องมีเอกภาพ สามารถเกิดขึ้นที่ใดก็ได้หลากหลาย แต่ละที่นั้นไกลกันเพียงใดก็ได้ แต่ละเหตุการณ์มีระยะห่างของเวลาเท่าใดก็ได้ ในขณะที่ละครมีรูปแบบเป็นการแสดงที่มีเวลาจำกัด เวลาในเรื่อง ผูกพันกับเวลาของการแสดง สถานที่คือเวทีที่มีขอบเขตจำกัด ดังนั้นเวลาของ “การโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบ” หรือ “the revolution of the sun” ของอริสโตเติลไม่อาจยาวนานเกิน 12 ชั่วโมง และเป็นไปไม่ได้ที่จะทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเหตุการณ์ในเรื่องได้ผ่านวันคืนไป ทั้งๆที่เวลาที่นั่งดูอยู่จริงเพิ่งดำเนินไปไม่นาน เขาเห็นว่าละครกรีกหลายเรื่องไม่ดำเนินตามกฎของเวลาเช่นเรื่องของเพลาตุสและเทอเรนซ์เป็นต้น

ในขณะที่กาสเตลเวโทรเห็นว่าเอกภาพของเวลาในละครคือ 12 ชั่วโมง แต่ทริซซิโนและซินทีโอเห็นพ้องกันว่าเป็น 24 ชั่วโมงหรือหนึ่งวัน ซินทีโอยังตั้งข้อสังเกตว่าละครกรีกหลายเรื่องไม่ตามกฎนี้เช่นเรื่อง ***The Self-Tormentor*** ของเทอเรนซ์ และกล่าวว่าเรื่อง ***Heracles*** ของยูริพิดิสนั้นพัฒนาโครงเรื่องได้ลำบากหากจำกัดเวลาให้อยู่เพียงวันเดียว ซินทีโอเป็นเพียงคนเดียวที่เห็นว่าระยะเวลาของเรื่องจะต้องเกิน 1 วัน แต่เขาก็ยอมรับว่านักการละครทั่วไปในสมัยนั้นยอมรับ 1 วันของอริสโตเติล

> In tragedy … it is obvious (unless I am mistaken) in the treatment of Euripedes’ ***Heracles*** that the action of the plot can only be developed with the greatest difficulty in merely one day … It seems to me that more than the space of one day is needed. But the more learned (and I don’t want to argue with any one) claim [from Aristotle] that the action should occur in the space of one day.[44]

---

[43] Ibid.

[44] Giovambattista Giraldi Cinthio, “Discourse on Comedies and Tragedies,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 121.

จะเห็นว่านักการละครในสมัยนี้ให้ความสำคัญแก่การหลีกเลี่ยงฉากสยอดสยองตามที่ฮอราซกล่าวไว้ และเริ่มสร้างกฎเอกภาพทั้งสาม ได้แก่เอกภาพของเวลา เอกภาพของการกระทำ และเอกภาพของสถานที่ เอกภาพของเวลาเป็นประเด็นที่ถกเถียงกันมากที่สุด เนื่องจากเวลาเกี่ยวข้องกับความสมจริงเหมือนชีวิตซึ่งจะก่อให้เกิดผลทางอารมณ์ได้มากที่สุด ขอบเขตของเวลาเป็นประเด็นที่นักการละครถกเถียงกันมากเพราะอริสโตเติลกล่าวเพียงว่าละครโศกนาฏกรรมควรมีเวลาจำกัดเพียงการโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบซึ่งมิได้ระบุว่าเป็นเวลาเท่าใด ทำให้เกิดการตีความที่หลากหลายและล้วนเห็นพ้องกันว่าเอกภาพของเวลาคือเวลาในเรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตตัวละคร กาสเตลเวโทรเห็นว่าควรเป็น 12 ชั่วโมงเพราะเวลาในเรื่องควรใกล้เคียงกับเวลาในการแสดง และเวลาในการแสดงขึ้นอยู่กับปัจจัยทางร่างกายของผู้ชม และเวลาที่จำกัด 12 ชั่วโมงทำให้ต้องมีโครงเรื่องหลักที่แสดงให้เห็นการกระทำเดียวของตัวละครตัวเดียวเท่านั้น แม้จะมีโครงเรื่องรองที่เป็นของตัวละครที่แม้จะมีความสัมพันธ์กันก็ไม่ควรนำมาใส่ไว้ แต่ซินทีโอและทริซซิโนเห็นว่าเวลาในเรื่องควรขยายได้ถึง 24 ชั่วโมง เพราะหากจำกัดเวลาของเรื่องมากไปจะทำให้พัฒนาเรื่องได้ลำบาก ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่านักการละครล้วนเห็นว่ามีละครกรีกหลายเรื่องที่มิได้ทำตามหลักเกณฑ์ของเวลาตามอริสโตเติล นั่นเป็นเพราะอริสโตเติลเขียน ***The Poetics*** ขึ้นจากการเลือกละครโศกนาฏกรรมที่เขาเห็นว่าดีที่สุด ซึ่งหมายถึงเรื่อง ***Oedipus*** ของโซโฟคลิส มิใช่กล่าวถึงละครโศกนาฏกรรมทั่วๆไปในสมัยกรีก

3.2.1.4 โครงเรื่อง

โครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมควรเป็นเรื่องราวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุด สแกลิเจอร์เห็นว่ากวีอาจนำเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ แต่ต้องระมัดระวังในการประพันธ์เพราะเป็นเรื่องเคยเกิดขึ้นจริง มีคนรับรู้ กวีจึงไม่สามารถจินตนาการการกระทำของกษัตริย์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นจริง และเมื่อนำเรื่องราวมาจากประวัติศาสตร์ ก็ไม่ควรสร้างตัวละครขึ้นมาใหม่เพราะอาจขัดแย้งกับประวัติศาสตร์ ผิดจากความเป็นจริงที่เคยเกิดขึ้น ดังนั้นโครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมรวมถึงมหากาพย์สามารถนำมาจากประวัติศาสตร์ แต่ก็ไม่ใช่การลอกแบบประวัติศาสตร์ เพียงแต่นำโครงเรื่องของเหตุการณ์มาใช้คร่าวๆ การเรียบเรียงและวางโครงเรื่องเป็นความสามารถของกวี ดังนั้นกวีต้องเดินตามประวัติศาสตร์และความจริง โดยระลึกเสมอว่าจะต้องมีความเป็นไปได้ว่าเหตุการณ์นั้นจะเกิดขึ้น ความสมจริงนี้เป็นสิ่งสำคัญที่สุด แม้แต่ในละครสุขนาฏกรรมที่กวีสามารถสร้างตัวละคร โครงเรื่อง ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด แต่ก็ไม่มีอิสระถึงกับสร้างเมืองใหม่ขึ้นได้

จินตนาการของกวีจะต้องไม่เกินเลยครรลองของธรรมชาติ เช่น กวีไม่อาจเขียนเรื่องให้มีการเก็บเกี่ยวในฤดูหนาวหรือมีหิมะตกในฤดูร้อนได้

ถ้าหากกวีนำโครงเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ กวีต้องระวังมิให้เรื่องผิดเพี้ยนไปจากประวัติศาสตร์ หรือตำนานตามที่ได้มีการบันทึกไว้ ยกตัวอย่างเรื่อง ***Prometheus*** ของเอสคิลุส ตามตำนานกรีกกล่าวว่าถูกพันธนาการไว้ที่เขาคอเคซัส แต่เอสคิลุสเป็นคนสร้างให้มีสายฟ้าฟาดเพื่อให้เกิดผลทางอารมณ์ (tragic effect) แต่หลังจากนั้นไม่มีเหตุการณ์ร้ายๆเกิดขึ้นอีกเลย นำความเดิมมาใช้แค่ตอนเริ่มต้นเท่านั้น หรือยูริพิดิสสร้างเรื่องเฮเลนซึ่งตรงกันข้ามกับเรื่องที่คนทั่วไปรู้กันโดยทำให้ตัวละครมีพฤติกรรมไม่ดีมากกว่าผู้หญิงในละครโศกนาฏกรรมเรื่องอื่นๆ เช่น เฟดรา (Fedra) โยคาสตา (Jocasta) คานาซ (Canace) และฟาซิฟาอี (Phasiphae) เป็นต้น ยูริพิดิสนำตัวละครเหล่านี้มาจากเรื่องในตำนาน มิได้เกิดจากจินตนาการของตน [45]

การวางโครงเรื่องต้องกระชับเท่าที่จะเป็นไปได้ สแกลิเจอร์ยกตัวอย่างการวางโครงเรื่องของ ***Hecuba in Thrace*** ของยูริพิดิส เรื่องเริ่มจากอะคิลิสห้ามมิให้เฮคิวบากลับเมือง โพลีโดรัส (Polydorus) และโพลีเซนา (Polyxena) ถูกฆ่า ในบทละครยูริพิดิสเริ่มต้นโดยให้วิญญาณของโพลีโดรัส (Polydorus) ปรากฏกายขึ้นบนเวทีและเล่าเรื่องราวที่เกิดก่อนหน้านี้ทั้งหมดแล้วจึงดำเนินเรื่องต่อไปจนกระทั่งเฮคิวบาและอะกาเมมนอนแทงตาโพลีมเนสเตอร์ (Polymnestor) จนบอด

เนื่องจากละครมีจุดมุ่งหมายเพื่อก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวซึ่งจะเกิดหากมีความประหลาดใจในโครงเรื่อง กาสเตลเวโทรเห็นว่าความประหลาดใจจะทำให้เกิดความสงสารและความกลัวเพิ่มมากขึ้นดังเช่นที่อริสโตเติลกล่าวไว้

> In order that the plot may be beautiful, the sixth essential requirement is that it be astonishing. Earlier we explained while defining tragedy that it is not only a representation of an action that is magnificent, complete, etc., but also a representation of terror-causing and compassion-making things. And since these terror-causing and compassion making through the employment of the astonishing, one should not omit saying that the astonishing generates and

---

[45] Julius Caesar Scaliger, "Poetics," translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 142.

> increase terror and compassion …The essential elements of the action or of the plot of tragedy are terror and compassion. [46]

นอกจากนี้ กาสเตลเวโทรยังเสนอว่าโครงเรื่องที่จะก่อให้เกิดผลทางอารมณ์มากที่สุดควรจะมีจำนวนเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความสงสารและความกลัวน้อยกว่าเข้มข้นและมีพลัง จึงจะมีผลต่อ ผู้ชมมากกว่าใช้หลายๆเหตุการณ์ เพราะความสนใจของผู้ชมจะกระจัดกระจาย ถูกแบ่งไปสนใจหลายๆเหตุการณ์ แทนที่จะเข้มข้นเพราะสนใจอยู่ที่เหตุการณ์เดียว เช่นการเห็นคนตาย 3-4 คนบนเวที นำไปสู่ความสงสารและความกลัวได้ แต่ถ้าเพิ่มเป็น 100-1,000 คน ก็จะมากเกินไป ความสงสารและความกลัวก็จะหมดไป

ความคิดเกี่ยวกับตอนจบของเรื่องเป็นอีกความคิดหนึ่งที่ถกเถียงกันมากในสมัยนี้ว่าละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นเรื่องราวที่เคร่งเครียดจริงจังนั้นควรจบลงอย่างไร ทริซซิโนอธิบายตอนจบของละครสุขนาฏกรรมซึ่งเป็นเรื่องราวที่ตลกขบขันชวนหัวเราะ สนุกสนาน จากการได้เห็นตัวละครต่ำต้อยพบเรื่องราวยุ่งยาก แต่คลี่คลายด้วยความสุขสมหวังของตัวละคร เช่นการแต่งงานมีชีวิตที่สงบสุข แต่ในทางกลับกันโครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมเป็นการกระทำของตัวละครสูงส่ง มีชื่อเสียง พบเรื่องราวทรมาน ความตาย และจบลงด้วยความเศร้าโศก

> And while in tragedy, in which anguish and deaths occur and which almost always ends unhappiness.[47]

สแกลิเจอร์นั้นมีความเห็นขัดกันในตัวเอง เมื่อให้คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม สแกลิเจอร์กล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมต้องลงจบด้วยความหายนะ แต่ในตอนท้ายของการวิจารณ์สแกลิเจอร์กลับกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมไม่จำเป็นต้องจบโศกเสมอไป เพียงเหตุการณ์สยองขวัญในเรื่องก็เพียงพอแล้ว เช่นเรื่อง ***Electra*** ของยูริพิดิส ที่ทุกคนในเรื่องมีความสุข ยกเว้นฆาตกรที่ฆ่าเอจิธุส (Aegithus) หรือเรื่อง ***Ion*** และ ***Helen*** ก็เป็นเรื่องที่จบสุขเช่นกัน และละคร

---

[46] Lodovico Castelvetro, “On Aristotle’s,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.146.

[47] Giovan Giorgio Trissino, “The Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p.134.

สุขนาฏกรรมก็ไม่จำเป็นจะต้องจบสุขเสมอไป มีละครสุขนาฏกรรมหลายเรื่องที่จบโศกเช่นเรื่อง ***The Braggart Captain***, ***The Persian*** และ ***Asinaria*** ของเพลาตุสเป็นต้น [48]

> There are, on the other hand, many comedies which end unhappily for some of the characters. Such are ***The Braggart Captain***, ***The Persian***, and the ***Asinaria*** of Plautus. So too, there are not few tragedies which end happily. Thus in the ***Electra*** of Euripedes, except for the slaughter of Aegisthus, joy came to many. In the ***Ion*** and the ***Helen*** the outcome was happy.[49]

นักการละครอีกคนหนึ่งที่มีความเห็นในเรื่องนี้แตกต่างไปคือ ซินทีโอ ซินทีโอวิเคราะห์ว่าตอนจบของละครโศกนาฏกรรมมี 2 แบบ คือจบสุขและจบโศก ทั้งสองแบบต้องมีเหตุการณ์ที่สยองขวัญก่อให้เกิดอารมณ์ของผู้ชมจากการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา โครงเรื่องที่จบโศกคือการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาจากความสุขไปสู่ความทุกข์ โครงเรื่องที่จบสุขคือโครงเรื่องที่เปลี่ยนแปลงชะตากรรมจากความทุกข์ทรมานไปสู่ความสุข ซินทีโอเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมที่จบสุขได้รับความนิยมมากกว่าจบโศก เขาเรียกความคิดนี้ว่าเป็นความคิดที่ไม่ดำเนินตามอริสโตเติล (non-Aristotelian concept) แต่ทว่าทำให้ผู้ชมพึงพอใจในการแสดงและประสบความสำเร็จบนเวที ในขณะที่งานตามแบบอริสโตเติลหรือตามแบบสำนักวิชาการไม่ประสบความสำเร็จบนเวที ละครโศกนาฏกรรมที่จบสุขเท่านั้นควรเล่นบนเวที

> … it is better to satisfy with a non-Aristotelian concept the audience for whose pleasure the play is produced, than to antagonize them by offering a stuffy work. There is little satisfaction in writing a play which, while adhering to academic standards, ends up being a failure in production…those with happy endings belong on the stage.[50]

---

[48] Julius Caesar Scaliger, “Poetics,” translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 141.

[49] Ibid.

[50] Giovambattista Giraldi Cinthio, “Discourse on Comedies and Tragedies,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.124.

ซินทีโอยกตัวอย่างละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาว่าไม่มีเรื่องที่จบสุข แต่จบแบบเคร่งเครียด และยังได้เอ่ยถึงบทละครสามเรื่องได้แก่ ***Altile***, ***Selen***, และ ***Antivalomeni*** ซึ่งเป็นบทละครโศกนาฏกรรมของเขาเองว่าได้รับความนิยมมากกว่าในสมัยนั้นเพราะจบลงด้วยความสุข

กาสเตลเวโทรนั้นเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมสามารถจบได้ทั้งสุขและโศกเช่นกัน แต่ละครโศกนาฏกรรมที่จบสุขนั้นแตกต่างจากตอนจบของละครสุขนาฏกรรม

> The objective of tragedy, or of the plot of tragedy, is happiness or sadness, but not every kind of happiness or sadness. We must not confuse the happy or sad conclusion of tragedy with the joy or sadness which are the objectives of comedy or of the plot of comedy. Therefore, the happy conclusion of tragedy consists in and restricts itself to the preservation of self, or of a loved one, from death or from a sorrowful life, or from the loss of kinship. Conversely, the sad conclusion of tragedy consists in and restricts itself to the occurrence to self, or to loved one, of death or sorrowful life, or to loss of the crown….[51]

ละครโศกนาฏกรรมที่จบสุขหมายถึงการที่ตัวละครสามารถรักษาตัวตนหรือคนรักสามารถปกป้องตนเองจากการสูญเสียต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการสูญเสียชีวิตหรือญาติมิตร แต่ละครโศกนาฏกรรมที่จบโศกนั้นหมายถึงการที่ตัวละครต้องสูญเสียสิ่งต่างๆไม่ว่าจะเป็นคนรักหรือบัลลังก์และพบชีวิตที่ทุกข์ทรมาน

แต่เดิมนั้นละครโศกนาฏกรรมแบบกรีกจะแบ่งโครงเรื่องเป็นเอพิโซด* แต่ละครโศกนาฏกรรมโรมันโดยทั่วไปจะแบ่งโครงเรื่องเป็นองก์ ผู้ที่กำหนดว่าละครควรมีห้าองก์คนแรกคือฮอราซ นักวิจารณ์ในสมัยโรมัน** ซินทีโอรับจำนวนองก์ตามแบบฮอราซและบทละครโรมัน

---

[51] Lodovico Castelvetro, "On Aristotle's Poetics," Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, pp. 146-147.

* ดูบทที่ 2 หน้า 10.

** ดูบทที่ 3 หน้า 28.

> The Roman insisted that a play be divided into fives acts. They demanded that the argument should be contained in the first act. In the second, the conflicts contained in the argument begin to move to their conclusion. In The third come the obstacles and the complications. The fourth act begins to offer a way of resolving the troubles. The fifth act brings the desired denouement with a proper solution for the whole argument. [52]

ซินทีโอแจกแจงว่าองก์ที่ 1 เป็นการถกเถียงและเริ่มปัญหา องก์ที่สองแสดงให้เห็นความขัดแย้งที่เริ่มมาจากองก์ที่หนึ่งแล้วจึงนำไปสู่อุปสรรคและความยุ่งยากในองก์ที่สาม องก์ที่สี่จึงเป็นการแก้ปัญหา และเรื่องคลี่คลายอย่างเหมาะสมในองก์ที่ห้า ทั้งละครโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมสามารถแบ่งโครงเรื่องเป็นห้าองก์ได้เช่นกัน ในแต่ละองก์จะประกอบด้วยฉากซึ่งสแกลิเจอร์ได้กำหนดคำจำกัดความของฉาก (scene) ด้วยการปรากฏตัวของคอรัสไว้ว่าเป็นส่วนต่อขององก์ มีตัวละครมากกว่าหนึ่งหรือสองตัวเข้ามาในบนเวที และพบตัวละครตัวหนึ่งที่ยังคงอยู่และจบลงเมื่อตัวละครเมื่อตัวละครออกไป แต่ยังคงมีตัวละครเหลืออยู่บนเวที คำจำกัดความของสแกลิเจอร์กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานซึ่งสืบทอดต่อไปยังสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสคริสต์ศตวรรษที่ 17 [53]

3.2.1.5 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม

สถานภาพของตัวละครเอกเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีใช้ชี้ชัดความแตกต่างระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับสุขนาฏกรรม ซินทีโอเปรียบเทียบตัวละครเอกของละครทั้งสองประเภทโดยเห็นว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมนั้นต้องยิ่งใหญ่และมีสถานะเป็นกษัตริย์ ในทางตรงกันข้ามตัวละครที่เป็นสามัญชนคือตัวละครเอกของละครสุขนาฏกรรม

---

[52] Giovambattista Giraldi Cinthio, “Discourse on Comedies and Tragedies,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, pp.124-125.

[53] Thora Burnley Jones and Bernard de Bear Nicol, *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, p. 22.

> I say that just great and royal characters convene in tragedy so are common folk gathered in comedy. [54]

ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมแตกต่างจากตัวละครเอกของละครประเภทต่างๆ อย่างสิ้นเชิง สแกลิเจอร์เห็นว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมเป็นตัวละครประเภทเดียวที่มีสถานภาพสูงส่ง ส่วนตัวละครของละครสุขนาฏกรรมรวมถึงไมม์และละครเซเทอร์ มักเป็นคนที่อยู่ในสถานต่ำต้อย เช่น คนส่งสาร พ่อค้า นักเดินเรือ มีพฤติกรรมสนุกสนานไม่มีสาระจริงจังเช่น ดาวุส (Davus) ซึ่งเป็นตัวละครในละครสุขนาฏกรรมในเรื่อง ***Andria*** ของเทอเรนซ์ และละครสุขนาฏกรรมไม่เคยกล่าวถึงตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือเจ้าชาย

> Comedy employs characters from rustic, or low city life, such as Chremes, Davus, and Thais. The beginning of a comedy presents a confused state of affairs, and this confusion is happily cleared up at the end….Tragedy, on the other hand, employs kings and princes, whose affairs are those of the city, the fortress, and the camp. [55]

กาสเตลเวโทรย้ำถึงคุณสมบัติสำคัญที่บ่งบอกความเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมก็คือการมีความเป็นผู้ดี (nobility) นอกจากสถานภาพทางสังคม ตัวละครเอกนั้นจะต้องเกี่ยวกับกษัตริย์ ขุนนาง และจะต้องมีจิตวิญญาณที่สูงส่ง สุภาพเรียบร้อยดีงาม และเฉลียวฉลาดเพราะลักษณะนิสัยนี้จะกำหนดการกระทำที่ยิ่งใหญ่ ทำการอะไรก็ตามด้วยการตัดสินใจของตนเอง แก้แค้นโดยฆ่าได้ทั้งคนแปลกหน้าคนในครอบครัวหรือแม้แต่ตนเอง และเมื่ออยู่บนบัลลังก์ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของความสุข ตัวละครนั้นจะมีอำนาจมากพอที่จะแก้แค้นคนที่กระทำผิด ความทุกข์ที่ตัวละครเอกได้รับนั้น ไม่ใช่ความทุกข์เพียงเล็กน้อย ตัวละครจะอยู่ในสถานภาพที่เพียบพร้อมด้วยความสุข แล้วจึงต้องพบกับความทุกข์ความหายนะ หนทางที่จะพบความสุขอีกครั้งคือพยายามพาให้ตนเองพ้นสภาวะนั้น แต่ก็จะไม่พ้น ต้องตกลงไปสู่โชคร้ายหายนะ เสื่อมเสีย

---

[54] Giovambattista Giraldi Cinthio, “Discourse on Comedies and Tragedies,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, pp. 121-125.

[55] Julius Caesar Scaliger, “Poetics,” translated by F.M. Padelford, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 140.

เกียรติยศ ลักษณะตัวละครของละครโศกนาฏกรรมตรงข้ามกับสุขนาฏกรรมซึ่งมีตัวละครที่อ่อนน้อม เชื่อฟังกฎเกณฑ์ต่างๆของสังคม อยู่ภายใต้กฎหมาย และอดทนต่อเรื่องที่เกิดขึ้นกับตน

> The character of tragedy is not the same as those of comedy. Those of tragedy and are more dynamic and proud; they intensely want what they want. If offended, or if they think they have been offended, they do not appeal to the courts to take legal action concerning the injury. Nor do they endure injury patiently. Instead, they take justice in their own hand, following their instincts. And in revenge, they kill both strangers and relatives; in desperation, they kill not only members of their family but sometimes even themselves. When placed on the throne, which is considered to be the zenith of human happiness, such characters are powerful enough to revenge any outrages perpetrated on them. What they inflict upon others is never moderate. Nor are they affected by minor damages to their property. Their cheerfulness is not augmented either through marriage or through the successful pursuit of love. Actually, they exist in perpetual marriage and in continual amorous satisfaction, to such an extent that if they are to realize cheerfulness, they must first be separated from happiness, or at least they must be caught in an obvious danger, and derive happiness by escaping from it. And to cause sadness they must fall heavily into misery or disgrace with a spectacular plunge.
>
> But the characters of comedy are meek and are accustomed to obey the courts. They live under the law and endure offense and damages….[56]

แม้ตัวละครจะมีสถานภาพสูงส่งแต่ก็ไม่ดีพร้อม เป็นมนุษย์ที่มีทั้งข้อดีและข้อบกพร่องซึ่งตรงกับความคิดของอริสโตเติล* แต่กาสเตลเวโทรก็มิได้อธิบายว่าข้อบกพร่องคืออะไร

---

[56] Lodovico Castelvetro, “On Aristotle’s Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.147.

* ดูบทที่ 2 หน้า 18.

> Since tragedy is the imitation of the most prestigious and the highest people, the maker of tragedy must imitate the best painters, who in their portraits, while expressing the proper image of those they portray, nevertheless depict their subjects as more beautiful than they are. So the poet in imitating angry, timid, lazy, and similar characters, ought to make their behavior better, i.e., more polite and generous, and not more arrogant and spiteful. This was Homer method. He represented Achilles as angry, but loving and good. [57]

ดังนั้นการสร้างตัวละครของละครโศกนาฏกรรมจะต้องให้ดีงามกว่าความเป็นจริง ดังที่อริสโตเติลบอกไว้ จะเห็นได้ว่านักการละครเช่นสแกลิเจอร์ ทริซซิโน ซินทีโอและกาสเตลเวโทรต่างกำหนดให้ตัวละครเอกมีสถานภาพสูงส่ง เป็นกษัตริย์ เจ้าชาย เจ้าหญิง ซึ่งตรงข้ามกับตัวละครเอกของละครสุขนาฏกรรม กาสเตลเวโทรเพิ่มเติมว่าสถานภาพที่สูงส่งนี้จะกำหนดการกระทำที่ยิ่งใหญ่และเป็นเพียงคนเดียวที่กล่าวว่าตัวละครมีข้อผิดพลาดซึ่งทำให้ตัวละครไปสู่ความหายนะ แต่มิได้อธิบายไว้ว่าข้อผิดพลาดนั้นคืออะไร

> … a character neither wholly good nor wholly bad passing from happiness to misery because of mistake.[58]

การกระทำต่างๆของตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมที่กาสเตลเวโทรกล่าวไว้มีลักษณะเป็นละครโศกนาฏกรรมที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้น แม้ผู้วิจัยไม่สามารถค้นหาบทละครโศกนาฏกรรมของกาสเตลเวโทรมาศึกษาได้ แต่ลักษณะของแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นได้มาจากตัวอย่างของเซเนกาซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยนั้น

ทริซซิโนใช้วิธีการเปรียบเทียบการสร้างตัวละครของกวีกับจิตรกรเช่นเดียวกับอริสโตเติล ซึ่งเห็นว่าจิตรกรผู้วาดภาพเหมือนย่อมจะวาดภาพให้ออกมาสวยงามกว่าตัวแบบ กวีก็ต้องเสนอตัวละครที่สูงส่งและภาคภูมิที่สุด และต้องให้ภาพตัวละครที่ดีงามกว่าความเป็นจริง ทริซซิโนเสนอว่าแม้ว่าตัวละครตัวนั้นจะมีลักษณะนิสัยที่ไม่ดี เช่น เกรี้ยวกราด ขี้อาย ขี้เกียจ แต่กวีก็ต้องนำเสนอ

---

[57] Giovan Giorgio Trissino, “The Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 132.

[58] Lodovico Castelvetro, “On Aristotle’s Poetics,” translated by Charles Gattnig, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.148.

ภาพตัวละครในด้านที่ดีงามเช่นสุภาพอ่อนโยนแทนที่จะเสนอให้เย่อหยิ่ง เช่นเดียวกับที่โฮเมอร์เสนอภาพของอะคิลิสซึ่งมีนิสัยโกรธง่ายแต่ดีงามและรักครอบครัว *

3.2.2 ลักษณะบทละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี

ก่อนที่จะเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการนั้น วรรณคดีอิตาเลียนเป็นวรรณคดีสมัยกลางเช่นเดียวกับชาติอื่นๆ ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13 ซึ่งยังไม่ปรากฏละครโศกนาฏกรรมนั้น กวีอิตาเลียนคนสำคัญคือโจวานนิ บอคคัชโช (Giovanni Boccacio, 1313-1375) ให้คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรมว่าเป็นการแสดงบนเวทีประเภทหนึ่งที่แสดงการตกต่ำของกษัตริย์และเจ้าชาย หรือ De Casibus จากการผันแปรของโชคชะตา จบลงด้วยความเศร้าโศกหายนะ[59] ทำให้มีกวีอีกหลายคนที่เขียนละครโศกนาฏกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการตกต่ำของกษัตริย์และเจ้าชายจากเรื่องราวตามประวัติศาสตร์ยุคกลาง เทวตำนาน และพระคัมภีร์ ใช้รูปแบบของเซเนกา เขียนด้วยภาษาละตินเพื่ออ่าน มีจุดมุ่งหมายเพื่อสั่งสอนศีลธรรมมากกว่าความบันเทิง เช่นเรื่อง ***Eccerinus*** (1315) ของอัลแบร์ติโน มุซซาโต (Albertino Mussato) เรื่อง ***Achilles*** (1390) ของอันโตนิโย ลาสคี (Antonio Laschi)

ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 15 ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 16 มีการเผยแพร่ความรู้จากยุคคลาสสิกอย่างกว้างขวาง จึงเริ่มเกิดบทละครโศกนาฏกรรมมีต้นแบบจากบทละครของเซเนกา และยูริพิดิสมากขึ้น เนื่องจากถูกค้นพบก่อนและหลงเหลือถึงสมัยนี้มากกว่างานของเอสคิลุส และโซโฟคลิส ตัวอย่างบทละครที่เขียนตามแบบเซเนกาและยูริพิดิสคือบทละครของโลโดวิโก ดอลเซ (Lodovico Dolce, 1508-1568) เรื่อง ***Giocata***, ***Thieste***, ***Medea***, ***Ifigenia***, ***Hecuba*** และ ***Marianna***

นอกจากนี้ยังมีบทละครโศกนาฏกรรมอื่นๆที่มีชื่อเสียงของปิเอโตร อาเรติโน (Pietro Aretino,1492-1556) เรื่อง ***Orazio*** (1546) บทละครของตอร์กวาโต ตัสโซ (Torquato Tasso, 1544-1595) เรื่อง ***Il Re Torrismondo*** (1586) เป็นเรื่องโศกนาฏกรรมที่มีรูปแบบคลาสสิก มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักระหว่างกษัตริย์ตอร์ริสมอนโด (Torrismondo) และโรสมอนดา

---

* ดูบทที่ 2 หน้า18.

[59] Available from http://stjohns-chs.org/English/Medieval/history-tragedy.html [2003, March 16]

(Rosmonda) ต่อมาภายหลังทั้งสองพบว่าเป็นพี่น้องกัน กษัตริย์ตอร์ริสมอนโดจึงฆ่าตัวตายด้วยความรู้สึกผิดบาป

บทละครโศกนาฏกรรมเรื่องสำคัญที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของละครคือเรื่อง *Orbecche* (1541) ของซินทีโอ จัมบัตติสตา จิราลดี เป็นบทละครภาษาอิตาเลียนเรื่องแรกที่มีการจัดแสดงและทำให้วงการละครรู้จักละครโศกนาฏกรรมตามแบบเซเนกา คือมีห้าองก์ เน้นเหตุการณ์ที่น่ากลัวและสยดสยอง การเป็นชู้ ความสัมพันธ์ที่เป็นความลับ เรื่อง *Orbecche* [60] เป็นเรื่องของเซเลนาซึ่งมีความสัมพันธ์อันเป็นความลับกับลูกเลี้ยงซึ่งเป็นลูกของซัลโมเนผู้เป็นสามี ออร์เบคเคซึ่งเป็นลูกเลี้ยงอีกคนหนึ่งได้เปิดเผยความจริงทำให้เซเลนาถูกฆ่า และกลายเป็นวิญญาณที่มีความแค้น เซเลนาแก้แค้นด้วยการทำให้ซัลโมเนตัดมือโอรองต์สามีของออเบคเคและฆ่าลูกๆของออร์เบคเคแล้วตัดศีรษะใส่แจกันเพื่อมอบให้ออร์เบคเค และทำให้ลูกเลี้ยงฆ่าซัลโมเนเพื่อชำระแค้นทั้งหมด ในตอนจบเซเลนาแก้แค้นได้สำเร็จและมีความสุขที่สุดในเรื่อง นอกจากเรื่อง *Orbecche* แล้วซินทีโอยังแต่งบทละครโศกนาฏกรรมแนวเดียวกันอีก 3 เรื่อง ได้แก่ *Didone*, *Cleopatra*, *Altile* และเรื่อง *Arrenopia* (1563) เป็นเรื่องของเจ้าหญิงแห่งสกอตแลนด์ที่แต่งงานลับๆกับเจ้าชายแห่งไอร์แลนด์ซึ่งมีชู้กับหญิงอื่นๆ อีกหลายคนและได้ร่วมมือกับหญิงเหล่านั้นเพื่อจะฆ่าเจ้าหญิงแห่งสกอตแลนด์

ในช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 16 นักการละครมีโอกาสศึกษาบทละครกรีกน้อยกว่าบทละครโรมัน จนกระทั่งสำนักพิมพ์อัลดีน (Aldine) ได้ตีพิมพ์วรรณคดีกรีกโรมัน รวมถึงบทละครของเอสคิลุส โซโฟคลิส และยูริพิดิส นักเขียนบทละครในสมัยนี้จึงเริ่มเขียนบทละครตามแบบกรีกบ้าง บทละครโศกนาฏกรรมตามแบบกรีกเรื่องสำคัญคือเรื่อง *Sofonisba* (1515) ของทริซซิโน เป็นบทละครที่เขียนตามแบบโซโฟคลิส แต่นำเรื่องมาจากประวัติศาสตร์โรมัน เป็นเรื่องราวของลูกสาวนายพลที่ยอมปลิดชีวิตตนเองเพื่อที่จะไม่ต้องแต่งงานกับชายคนรัก แต่งด้วยกลอนเปล่าหรือ versi sciolti แทนคำกลอนที่มีสัมผัสที่นักเขียนบทละครอิตาเลียนนิยมกันในสมัยนั้น ไม่มีการแบ่งองก์ แต่เรียงเป็นเอพิโซด ไม่มีเอกภาพของสถานที่แต่มีเอกภาพของเวลาและการกระทำ เรื่อง *Sofonisba* ถือเป็นละครโศกนาฏกรรมภาษาอิตาเลียนเรื่องแรกและได้รับการยกย่องในสมัยนั้นว่ามีคุณค่าเทียบเท่าบทละครเรื่อง *Oedipus* ของโซโฟคลิสเลยทีเดียว

---

[60] Allardyce Nicol, *World Drama from Aeschylus to Anouilh* (London : Harrap, 1947), p. 187.

นอกจากละครโศกนาฏกรรมแล้ว ยังมีการเขียนบทละครสุขนาฏกรรมตามแบบต้นแบบจากบทละครสุขนาฏกรรมโรมันจากงานของเพลาตุสและเทอเรนซ์ เช่นเรื่อง ***I Sililimi*** (1547) ของทริซซิโนเขียนตามแบบเรื่อง ***Menaechmi*** ของเพลาตุส นอกจากนี้ยังมีละครใหม่อีกเช่นละครที่มีฉากป่าเขา (pastoral play) และละครชวนหัว นอกจากนี้อิตาลียังได้พัฒนาละครที่มีรูปแบบเฉพาะคือคอมเมเดีย เดล ลาร์เต อินเทอร์เมซซี่ และโอเปรา

ละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีโดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโศกนาฏกรรมเป็นความบันเทิงของชนชั้นสูงเนื่องจากกลุ่มราชสำนักเป็นกำลังสำคัญในการอุปถัมภ์และส่งเสริมการละคร ตระกูลที่มั่งคั่งและมีอำนาจในสมัยนั้นได้แก่ตระกูลเมดิชี (Medici) ที่เมืองฟลอเรนซ์ และตระกูลเอสเต (Este) ที่เมืองเฟอรารา (Ferara) ทำให้การละครพัฒนามากขึ้นเรื่อยๆ มีการตั้งสถาบันทางวิชาการต่างๆ เช่นราชบัณฑิตยสภาอิตาลี และสถาบันวิชาการ Accademia Olimpico เพื่อค้นคว้าความรู้เกี่ยวกับการละครโดยมีรากเหง้าจากความรู้ตามแบบคลาสสิกที่เพิ่งค้นพบ นักการละครจึงนำความรู้คลาสสิกที่ได้มาสร้างเป็นกฎเกณฑ์เพื่อเลียนแบบละครคลาสสิกซึ่งถือว่าเป็นงานที่สมบูรณ์แบบที่สุด นอกจากละครจะพัฒนาในแง่วรรณกรรมแล้วยังมีพัฒนาการทางด้านการจัดฉากและเวทีที่ก้าวไกลอีกด้วย เนื่องจากมีการพบความรู้ทางสถาปัตยกรรมโรมันจากงานชื่อ ***De Architectura*** ของวิทรูเวียส ทำให้เกิดการสร้างโรงละครถาวรและออกแบบฉากและเวทีที่ทันสมัย มีการใช้เส้นนำสายตา (perspective) เพื่อสร้างมิติให้กับฉาก มีการใช้กรอบเวที (procenium) ซึ่งมักเป็นสี่เหลี่ยมหรือรูปโค้ง ด้านหน้ามีพื้นเวทียื่นออกมานอกกรอบสั้นๆ นักแสดงมักแสดงอยู่ภายในกรอบ ภายในกรอบมีอุปกรณ์เปลี่ยนฉากและจัดแสง โรงละครแบบมีกรอบเวทีนี้เป็นโรงละครแบบเดียวที่สามารถสร้างภาพและบรรยากาศต่างๆ ได้สมจริงที่สุด [61] และมีการวางผังที่นั่งเป็นอย่างดี โรงละครที่สำคัญในสมัยนี้จึงมีคุณค่าทางสถาปัตยกรรมมาถึงปัจจุบันเช่น Teatro Olimpico ที่เมืองวิเซนซ่า (Vicenza) และ Teatro Farnese ที่เมืองปาร์มา (Parma)

นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 นี้ล้วนเห็นพ้องว่าละครโศกนาฏกรรมนั้นเป็นการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์โดยใช้ภาษา การเลียนแบบนี้ก่อให้เกิดการเรียนรู้และความพึงพอใจ เป็นบทเรียนในการอบรมศีลธรรมซึ่งเป็นความคิดที่สอดคล้องกับความคิดของฮอราซ ละครโศกนาฏกรรมสมัยนี้จึงมีชื่อเรียกว่า Tragedia Erudita หรือ Learned Tragedy นอกจากจะให้บทเรียนทางศีลธรรมแล้ว ละครยังชำระอารมณ์สงสารและ

---

[61] ชูไรมาน เวศยาภรณ์, *งานฉากละคร 1* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 25.

กลัวให้หมดไปซึ่งสอดคล้องกับความคิดของอริสโตเติล ละครโศกนาฏกรรมจึงเปรียบเสมือนยาขมรักษาจิตใจ มีคุณค่าทางศีลธรรม

ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมจะต้องมีสถานภาพสูง เป็นชนชั้นสูง กษัตริย์ เจ้าชาย สถานภาพที่ยิ่งใหญ่กำหนดการกระทำที่ยิ่งใหญ่ด้วย แต่กระนั้นตัวละครก็มีข้อผิดพลาดซึ่งทำให้ตัวละครไปสู่ความหายนะเช่นเดียวกันกับความคิดของอริสโตเติล

นักการละครสมัยนี้นำความคิดของอริสโตเติลเกี่ยวกับเอกภาพของเวลาและเอกภาพของสถานที่มาสร้างเป็นกฎเอกภาพทั้งสาม ประกอบด้วยเอกภาพของเวลา เอกภาพของการกระทำ และเอกภาพของสถานที่ แต่เดิมนั้นอริสโตเติลกล่าวถึงเอกภาพของเวลาเพียงว่าละครโศกนาฏกรรมต้องจำกัดเวลาให้อยู่ภายในการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบ นักการละครตีความขอบเขตของการโคจรของดวงอาทิตย์แตกต่างกันไปทั้ง 12 และ 24 ชั่วโมง แต่อย่างไรก็ดี นักการละครเห็นว่าเวลาที่ถูกต้องตามความเป็นจริงเป็นสิ่งสำคัญเพราะจะทำให้เกิดความสมจริงเหมือนชีวิต และความสมจริงเหมือนชีวิตจะทำให้เกิดผลทางอารมณ์มากขึ้นเมื่อผู้ชมเห็นเหตุการณ์ที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุด นอกจากนี้นักการละครยังคงดำเนินตามความคิดของฮอราซซึ่งเห็นว่าควรหลีกเลี่ยงฉากสยดสยองมิให้แสดงบนเวที เนื่องจากขัดกับความสมจริงและรสนิยมอันดีแม้ว่าละคร โศกนาฏกรรมในสมัยนี้จะมีลักษณะเป็นละครโศกนาฏกรรมที่มีแก่นเรื่องเป็นการแก้แค้นตามแบบบทละครของเซเนกา

นักการละครมีความเห็นเกี่ยวกับตอนจบของละครโศกนาฏกรรมเป็น 2 ประการ ประการแรกละครโศกนาฏกรรมจะต้องจบลงด้วยความเศร้าโศกหายนะของตัวละครเท่านั้น ประการที่สองคือละครโศกนาฏกรรมสามารถจบลงด้วยความสุข แสดงให้เห็นผลจากการที่ตัวละครอดทนทำความดีจนได้รับผลดีในบั้นปลาย เรียกว่าละครโศกนาฏกรรมแบบผสม (tragedia mista หรือ mixed tragedy) คือละครโศกนาฏกรรมที่จบลงด้วยความสุข ซึ่งนักการละครเห็นว่าเป็นที่นิยมในสมัยนั้นมากกว่าละครโศกนาฏกรรมที่จบโศก

ลักษณะต่างๆ ของละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้ได้มาจากการอ่าน *The Poetics* และ *Art of Poetry* ผนวกกับการตีความตามทัศนะของนักการละคร ลักษณะต่างๆ ของละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้ก็จะส่งอิทธิพลแก่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสและอังกฤษต่อไป

3.3 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส

สมัยนีโอคลาสสิก (French Neo-Classicism หรือ Le classicisme français หรือ คลาสสิกใหม่) คือช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1600 ถึง ค.ศ. 1700 ที่นักปราชญ์ นักคิดหันกลับไปศึกษาความรู้จากสมัยกรีกโรมันและเลียนแบบเพื่อสร้างกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรมที่เคร่งครัด เนื่องจากเห็นว่ารูปแบบของกรีกโรมันนั้นเป็นความงามที่มีระเบียบและสมบูรณ์แบบ ประกอบกับสภาพบ้านเมืองสงบสุข มีกฎเกณฑ์ ระเบียบแบบแผนมั่นคง ศิลปะทุกแขนงรวมถึงละครจึงเฟื่องฟูและพัฒนาสูงสุดในสมัยนี้

ก่อนที่ฝรั่งเศสจะเข้าสู่สมัยนีโอคลาสสิกนั้น วรรณกรรมมีลักษณะแบบโรมาแนสก์ (La littérature romanesque) และลักษณะแบบบาร็อก (La littérature baroque) มีอิทธิพลในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 17 จนกระทั่งนักเขียน นักปราชญ์ที่พยายามปรับปรุงวรรณกรรมฝรั่งเศสพบว่าลักษณะตามแบบคลาสสิกนั้น มีลักษณะสูงส่งและสง่างาม มีระเบียบตรงข้ามกับลักษณะแบบโรมาแนสก์และบาร็อก ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 มีการแปลงานจากสมัยกลางมากมาย เช่นงานของไดโอมิดิส (Diomedes) และ โดนาทัส (Donatus) เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 16 จึงเริ่มแปลงานภาษากรีกละติน [62] เช่น งานของอริสโตเติล ฮอราซ ซิเซโร รวมถึงงานของนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีอย่างสแกลิเจอร์ ช่วงแรกของยุคนีโอคลาสสิกมีนักเขียนหลายคนนิยมแปลบทละครกรีกละตินเป็นภาษาฝรั่งเศส เช่นฟรองซัวส์ ทริซซาร์ด (François Trissard, 1450-1500) จอร์จ บุชนอง (George Buchnan, 1506-1582) ลาซาร์ เดอ บาอีฟ (Lazare de Baïf, 1496-1547) แปลบทละครเรื่อง ***Electra*** เป็นภาษาฝรั่งเศส น้อยมากที่จะเขียนบทละครเป็นของตนเอง นักการละครในช่วงแรกนี้ได้คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรมจากเออีลูอิสโดนาตุส ที่ให้คำจำกัดความละครโศกนาฏกรรมไว้ในสมัยกลาง ประกอบกับการได้อ่านบทละครของเซเนกาและยูริพิดิส มิใช่จากงานของอริสโตเติล [63]

นักการละครฝรั่งเศสเริ่มที่จะสร้างละครของตนเองและรับอิทธิพลจากคลาสสิก เช่น ในปี ค.ศ. 1552 เอเตียน โจแดล (Étienne Jodelle) เขียนเรื่อง ***Cléopâtre Captive*** ถือเป็นบทละคร

---

[62] John Gassner and Edward Quinn, ed., *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (London : Methuen, 1975), p. 286.

[63] จินตนา ดำรงค์เลิศ, *วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540), หน้า 21.

โศกนาฏกรรมเรื่องแรกที่เขียนเป็นภาษาฝรั่งเศส บทละครเรื่องนี้มีความยาวเพียง 1,615 บรรทัด มีจำนวนห้าองก์ตามแบบโรมัน ใช้คอรัส จำกัดจำนวนนักแสดง มีเอกภาพของเวลาและสถานที่ แต่ไม่มีเอกภาพของการกระทำ หลังจากเรื่อง ***Cléopâtre Captive*** ของโจแดล ยังคงมีนักการละครแปลบทละครคลาสสิกและสร้างละครของตนขึ้นอย่างต่อเนื่อง โรแบรต์ การ์นิเยร์ (Robert Garnier, 1534-1590) เขียนบทละครจำนวนแปดเรื่องโดยใช้เรื่องจากเทวตำนานตามแบบละครคลาสสิก เช่น เรื่อง ***Hippolyte*** (1573) และ ***Antigone*** (1585) โรแบร์ตได้เพิ่มจำนวนตัวละครและริเริ่มใช้บทสนทนาแทนคำพูดยาว ๆ (long speech) นอกจากนี้ยังมีนักเขียนสำคัญอีกหลายคนที่มีส่วนช่วยสร้างและพัฒนาลักษณะคลาสสิกในบทละครฝรั่งเศส เช่น อองตวน เดอ มงต์เครเตียง (Antoine de Montchrétien, 1575-1621) ซึ่งแต่งเรื่อง ***Mary Stuart*** (1601) ใช้ลักษณะตามแบบเซเนกาและพัฒนาภาษาให้สง่างามขึ้น ชาคส์ เกรแวง (Jacques Grévin, 1538-1570) แต่งเรื่อง ***César*** (1561) อองเดร เดอ ริโวโด (André de Rivaudeau, 1540-1580) แต่งเรื่อง ***Aman*** (1561) หลุยส์ เดอ มาซูรส์ (Louis Des Masures,1515-1574) แต่งเรื่องชุด ***Tragédie Saintes*** ซึ่งเป็นบทละครไทรโลจีซึ่งมีลักษณะจบสุขและมีตัวละครจำนวนมาก และฌอง เดอ ลา ไตล์ (Jean de La Taille, 1540-1608) แต่งเรื่อง ***Saül le furieux*** เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวีรบุรุษที่สูญเสียอำนาจต้องตกบ่วงชะตากรรม งานของลา ไตล์ เกรแวง และริโวโดยังคงมีลักษณะคล้ายงานของโจแดล นอกจากนี้ยังมีนักเขียนบทละครสำคัญอีกสองคนคืออเล็กซองดร์ อาร์ดี (Alexandre Hardy) อาร์ดีนิยมดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว บทพูดสมจริงมากขึ้น และตัดทอนบทของคอรัสลง แต่กระนั้นก็ยังมีลักษณะที่ตื่นเต้นไปด้วยเหตุการณ์ระทึกใจแบบบาร็อก กวีคนสำคัญอีกคนหนึ่งคือโจอาแกง ดูแบลเลย์ (Joachim Du Bellay) เน้นความสำคัญของภาษาฝรั่งเศสและเสนอให้นักเขียนฝรั่งเศสสร้างสรรค์ผลงานตามแบบนักเขียนกรีกละติน

ในประมาณปี ค.ศ. 1561 นักการละครเริ่มรู้จักอริสโตเติลผ่านงานของสแกลิเจอร์ นักการละครกลุ่มนี้จึงรวบรวมข้อสังเกตต่าง ๆ เกี่ยวกับกฎเกณฑ์คลาสสิกไว้ในบทนำของบทละคร ริโวโดเน้นว่าละครจะต้องมีเอกภาพทั้งสาม ส่วนลา ไตล์ พิมพ์บทความที่ชื่อ ***De l'Art de la tragédie*** (On the Art of Tragedy) ในปี ค.ศ. 1572 แสดงความเห็นว่าโครงเรื่องมีเอกภาพของเวลาและสถานที่ และควรหลีกเลี่ยงการใช้ตัวละครอุปมาอุปไมย และเลิกใช้เรื่องราวที่มาจากศาสนา เช่นเรื่องของอับราฮัม (Abraham) และโกไลแอ็ธ (Goliath) เป็นต้น [64]

---

[64] John Gassner and Edward Quinn, ed., *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, p. 282.

การค้นพบงานของอริสโตเติลในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 นี้ ทำให้รูปแบบคลาสสิกมีความชัดเจนขึ้น แม้บทละครจะยังคงมีการใช้ฉากทุกขเวทนาจำนวนมาก และยังไม่อาจแยกแยะละครโศกนาฏกรรมกับละครตามแบบยุคกลางได้ นอกจากนี้ยังไม่มีการแยกละครโศกนาฏกรรมจากละครสุขนาฏกรรมอย่างเด็ดขาด เนื่องจากอิทธิพลของสแกลิเจอร์ซึ่งกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมสามารถจบสุขได้ แต่อย่างไรก็ดีบทละครในช่วงต้นนี้จะเป็นพื้นฐานสำคัญอีกประการหนึ่งที่ช่วยพัฒนาละครตามแบบคลาสสิกต่อไปจนกระทั่งบรรลุถึงจุดสูงสุดในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 ทั้งในด้านการจัดแสดงของโรงละคร และด้านวรรณกรรมที่สร้างกฎเกณฑ์โดยยึดถืออริสโตเติล และฮอราซเป็นแม่แบบสำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายใต้อำนาจของสังฆราชริเชอลิเยอ ราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศส และในรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 (Louis XIV, 1643-1715) ระยะเวลาของการละครสมัยนีโอคลาสสิกแบ่งได้เป็น 4 ช่วง ช่วงแรกคือช่วงสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 (Louis XIII, 1610-1643) และสังฆราชริเชอลิเยอ จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์กบฏของกลุ่มลา ฟรงด์ (La Fronde) นักเขียนบทละครคนสำคัญในช่วงนี้คือ ปิแยร์ กอร์แนย์ (Pierre Corneille, 1606-1684) ช่วงที่สองคือช่วงที่สิ้นสุดกบฏลา ฟรงด์ประมาณปี ค.ศ. 1652 ไปจนถึงช่วงที่ฌอง ราซีน (Jean Racine,1639-1699) เริ่มอาชีพนักเขียนในปี ค.ศ. 1664 เกิดสโมสรเพรซิโยซิเต (La Préciosité) กอร์แนย์กลับมาทำงานอีกครั้ง โมลิแยร์ (Molière) ซึ่งมีชื่อเสียงด้านละครสุขนาฏกรรมกลับเข้าปารีสในปี ค.ศ. 1658 ในสมัยนี้มีนักเขียนบทละครที่โดดเด่นอีก 2 คนคือโตมาส์ กอร์แนย์ (Thomas Corneille) พี่ชายของปิแยร์ กอร์แนย์ และฟิลลิป กิโนต์ (Phillipe Quinault) ช่วงที่สามเป็นช่วงที่พัฒนาถึงขีดสุดโดยโตมาส์ กอร์แนย์ ราซีน และโมลิแยร์ ช่วงที่สี่คือเมื่อสิ้นสุดสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เข้าสู่สมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 15 (Louis XV,1710-1774) [65] ยุคนีโอคลาสสิกสิ้นสุดเมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 18

สโมสรวรรณคดีของชนชั้นสูงมีส่วนช่วยพัฒนาวงการวรรณกรรมเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นที่รวมตัวของชนชั้นสูง นักปราชญ์ นักเขียนที่มีความสนใจในวรรณคดีเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดและทำกิจกรรมต่าง ๆ เกี่ยวกับภาษาและวรรณคดี สโมสรวรรณคดีในยุคนี้ส่วนใหญ่จะเป็นของสุภาพสตรีชั้นสูงในกรุงปารีส เช่น สโมสรของมาดามเดอซาเบลอ (Mme De Sable) และสโมสรของมาร์กิสเดอรองบุยเยต์ (Marquise de Rambouillet) รวมถึงสโมสรของมาดมัวแซลเดอสกูเดรี (Mlle De Scudéry) เป็นต้น และเมื่อมีละครออกแสดง ก็จะเป็นหัวข้ออภิปรายกันในสโมสรเหล่านี้ [66]

---

[65] Ibid., p.285.

[66] จินตนา ดำรงค์เลิศ. *วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17*, หน้า 177.

3.3.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส

ทฤษฎีละครโศกนาฏกรรมเริ่มวางหลักเกณฑ์อย่างจริงจังโดยฌอง ชาเปอแลง (Jean Chapelain, 1595-1674) นักทฤษฎีและนักวิจารณ์ในราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศส ทำงานโดยตรงให้แกริเชอลิเยอ เขียนบทความที่ชื่อ ***Lettre sur la règle des 24 heures*** หรือ ***Letter on the 24 hours rule*** และ ***Discours de la poésie représentative*** ในปี ค.ศ. 1630 เพื่อเสนอความคิดหลักเกี่ยวกับความสมจริงเหมือนชีวิตซึ่งกลายเป็นกฎเหล็กของการเขียนบทละคร ต่อมาในปี ค.ศ. 1631 ฌอง เมเรต์ (Jean Mairet) เสนอกฎเกณฑ์แบบคลาสสิกที่ตรงข้ามกับละครสมัยเก่าไว้ในบทละครเรื่อง ***Sylvanire*** บททฤษฎีเหล่านี้ส่งผลให้เกิดการเขียนบทละครจำนวนมากที่ดำเนินตามกฎเกณฑ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎเรื่องเอกภาพทั้งสาม ประกอบด้วยเอกภาพของเวลา เอกภาพของสถานที่ และเอกภาพของการกระทำ บทละครโศกนาฏกรรมตามแบบคลาสสิกที่ประสบความสำเร็จมากเช่นเรื่อง ***Hercule Mourant*** (1634) ของ ฌอง โรทรู (Jean Rotrou, 1609-1650) เรื่อง ***Sophonisbe*** ของเมเรต์ซึ่งเน้นเอกภาพทั้งสาม เรื่อง ***Médée*** ของกอร์แนย์ รวมถึงเรื่อง ***La Mort de César*** ของจอร์จส์ เดอ สกูเดรี (Georges de Scudéry, 1601-1667) เป็นต้น

กวีและนักปรัชญาก็มีส่วนสำคัญในการวางรูปแบบคลาสสิก เช่น ฟรองซัวส์ เดอ มาแลร์บ(François de Malherbe, 1555-1628) ซึ่งได้วางกฎเกณฑ์ทางภาษาเพื่อให้กวีปฏิบัติตามและวางรูปแบบภาษาให้บริสุทธิ์ ส่วนเรอเน เดสการ์ต (Réné Descarte, 1596-1650) เป็นนักปรัชญาแนวเหตุผลนิยมที่เชื่อว่าความรู้เข้าถึงได้ด้วยเหตุผล ความเป็นเหตุเป็นผลเป็นสิ่งสำคัญไม่เว้นแม้แต่ในวรรณคดี แนวคิดนี้ส่งอิทธิพลต่อสมาคมวรรณคดีต่าง ๆ รวมถึงนักเขียนเช่นนิโกลาส์ บัวโล (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711) และนักเขียนบทละครเช่นกอร์แนย์ ซึ่งมักสร้างตัวละครให้ต้องต่อสู้ระหว่างอารมณ์และเหตุผล

กฎเกณฑ์แบบคลาสสิกก้าวหน้าไปอีกขั้นเมื่อสังฆราชริเชอลิเยอก่อตั้งราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสซึ่งเป็นสโมสรทางวรรณคดีอย่างเป็นทางการโดยการสนับสนุนจากราชสำนัก ทำหน้าที่วางมาตรฐานทางวรรณคดีและภาษา กำหนดแนวทางและรสนิยมที่ดีของวรรณกรรม พิจารณารางวัลทางวรรณกรรม และปรับปรุงภาษาเขียนและชำระพจนานุกรมฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1694 รวมถึงพิจารณาตัดสินความเกี่ยวกับวรรณกรรมที่ไม่สอดคล้องกับกฎเกณฑ์ เช่นกรณีบทละครเรื่อง ***Le Cid*** ของกอร์แนย์ซึ่งเป็นบทละครชิ้นเอกของเขา ออกแสดงครั้งแรกที่ Théâtre du Marais ในประมาณปี ค.ศ. 1637 และประสบความสำเร็จอย่างมาก ทำให้มีทั้งผู้ที่ชื่นชอบและโจมตีเรื่อง

Le Cid ว่ามีองค์ประกอบที่ผิดกฎเกณฑ์คลาสสิกอย่างร้ายแรง ในเดือนเมษายนปี ค.ศ. 1637 จอร์จส์ เดอ สกูเดรี ผู้เป็นคู่แข่งของกอร์แนย์โจมตีบทละครเรื่องนี้ในบทความที่ชื่อว่า *Observation sur Le Cid* ว่า *Le Cid* เป็นบทละครที่ขาดความสมจริงเหมือนชีวิตและความงดงามเหมาะสมของตัวละครรวมถึงขาดหลักเอกภาพ นอกจากนี้ยังมีผู้โจมตีว่ากอร์แนย์ลอกเลียนความคิดจากผู้อื่นเนื่องจากเขานำเค้าโครงมาจากเรื่อง *Mocedades del Cid* ของกียอง เดอ คาสโตร (Guillen de Castro) นักเขียนชาวสเปน ซึ่งนำเรื่องมาจากละครพื้นบ้านสเปนอีกต่อหนึ่ง นอกจากนี้เรื่องยังลงจบด้วยความสุขถือเป็นการปนประเภทวรรณกรรมระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับสุขนาฏกรรม จากนั้นฌอง หลุยส์ เก เดอ บัลซัค (Jean – Louis Guez de Balzac, 1597-1654) ผู้ที่ชื่นชมกอร์แนย์ ได้ออกมาปกป้องและเขียนจดหมายเปิดผนึกโต้ตอบสกูเดรี จนเป็นเหตุให้ร้องเรียนต่อราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสให้เข้ามาตัดสินความ ริเชอลิเยอส่งเรื่องบทละครเรื่อง *Le Cid* เข้าราชบัณฑิตยสภาเพื่อพิจารณาทั้งที่ริเชอลิเยอเคยเชิญกอร์แนย์เข้าร่วมเขียนบทละครในปี ค.ศ. 1633

ราชบัณฑิตสภาพิจารณาเรื่องนี้นานถึงหกเดือนและได้ตีพิมพ์ผลการตัดสินโดยฌอง ชาเปอแลง ในบทความที่ชื่อ *Les Sentiments de l'académie sur Le Cid* ในเดือนธันวาคมปี ค.ศ. 1637 ชาเปอแลงผู้เขียนคำตัดสิน อ้างอิงจากหลักเกณฑ์ของอริสโตเติลที่เป็นมาตรฐานสำหรับประพันธ์มหากาพย์และบทละครโศกนาฏกรรม และลงความเห็นว่าเป็นละครที่ฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ เนื่องจากเหตุการณ์หลายตอนไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับแก่นเรื่องอย่างแท้จริง การคลี่คลายเรื่องเป็นไปอย่างไม่เหมาะสมและนำข้อห้ามตามกฎคลาสสิกมาแสดงบนเวที แต่กระนั้น *Le Cid* ก็เป็นบทละครที่น่าชื่นชมมากเรื่องหนึ่ง อย่างไรก็ดีแม้ว่าเรื่อง *Le Cid* จะล้มเหลวในวงวิชาการแต่ก็ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในเมื่อจัดแสดง ทำให้มีนักเขียนบทละครหลายคนเขียนบทละครที่มีลักษณะสุขระคนโศก (tragi-comédie) และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอันมาก แต่กระนั้นกอร์แนย์ก็เสียใจและทิ้งวงการละครไปในปี ค.ศ. 1640 เมื่อกลับมาในปี ค.ศ. 1643 เขาเขียนบทละครโศกนาฏกรรมอีกสี่เรื่องคือ *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* และ *La Mort de Pompée* เรื่อง *Horace* และ *Cinna* นั้นเขียนตรงตามหลักเกณฑ์คลาสสิกอย่างเคร่งครัดทุกประการ แต่กระนั้นก็ยังมีผู้วิพากษ์วิจารณ์ว่าบทละครเรื่อง *Horace* ขาดเอกภาพของการกระทำ แต่บทละครเรื่องนี้มีเอกภาพของสถานที่อย่างสมบูรณ์แบบ ส่วนบทละครเรื่อง *Cinna* ดำเนินตามกฎอย่างงดงาม ทำให้เขาได้รับเชิญกลับไปร่วมเป็นสมาชิกของราชบัณฑิตสภาอีกครั้งในปี ค.ศ. 1647 และกอร์แนย์เองเขียนบททฤษฎีของเขารวมชื่อชุด *Oeuvres* ในช่วงปี ค.ศ. 1660 ประกอบด้วย *Discours du poème dramatique* ว่าด้วยบทละครประเภทร้อยกรอง *Discours de la tragédie* ว่าด้วยบท

ละครโศกนาฏกรรม ***Discours des trois unités*** ว่าด้วยกฎเอกภาพทั้งสาม และ ***Examens*** ว่าด้วยบทละครซึ่งเป็นผลงานของเขาเอง[67] บททฤษฎีชุดนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการโต้ตอบกับบทความของนักทฤษฎีที่ชื่อฟรองซัวส์ เอเดแลง เจ้าอาวาสแห่งโอบิญญัค (François Hédélain, Abbé d' Aubignac) ซึ่งเป็นนักบวชและเจ้าอาวาส ผู้ทุ่มเทความสนใจให้แก่วรรณคดีในช่วง 30 ปีก่อนมรณภาพ โอบิญญัคได้รับการสนับสนุนจากริเชอลิเยอให้วางกฎเกณฑ์ทางการประพันธ์จากพื้นฐานคลาสสิก ในปี ค.ศ. 1640 โอบิญญัคจึงเขียนบทความที่ชื่อ ***La Pratique de théâtre*** ซึ่งแล้วเสร็จในปี ค.ศ. 1657 เป็นการพยายามทำให้ละครเป็นศาสตร์อีกแขนงหนึ่งที่มีทฤษฎีเฉพาะตัวโดยไม่ต้องอิงกับไวยากรณ์หรือปรัชญา[68] และเห็นว่าต้นแบบที่นักเขียนบทละครควรจะยึดคือกรีกโรมัน ได้แก่ อริสโตเติล ฮอราซ รวมถึงนักการละครอิตาเลียน เช่น กาสเตลเวโทร วิดา และสแกลิเจอร์ เป็นต้น

ในช่วงทศวรรษที่ 1670 นักทฤษฎีเขียนทฤษฎีการละครซึ่งริเริ่มมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1630 เพื่อย้ำกฎเกณฑ์ซึ่งเป็นรูปแบบที่ดีงามของวรรณคดีฝรั่งเศส เช่น หนังสือเรื่อง ***L'Art Poétique*** (1674) ของ นิโกลาส์ บัวโลซึ่งเป็นทั้งกวีและนักวิจารณ์ ***L'Art Poétique*** นี้เป็นการชี้แจงและทำให้หลักเกณฑ์วรรณกรรมคลาสสิกชัดเจนมากยิ่งขึ้น กระตุ้นให้กวีและนักเขียนยอมรับกฎเกณฑ์คลาสสิกและนำไปเป็นหลักในการแต่งวรรณกรรมกันอย่างกว้างขวาง ผู้ดีและปัญญาชนนำงานชิ้นนี้ไปอ่านและวิจารณ์ในสมาคมวรรณคดี ที่จริงแล้วกฎเกณฑ์คลาสสิกที่บัวโลนำมาเขียนนั้นไม่ใช่ของใหม่ แต่เป็นการรวบรวมมาจากของเก่าที่มีผู้เขียนไว้แล้วเช่นจากของอริสโตเติล ฮอราซ รวมถึงจากนักทฤษฎีชาวฝรั่งเศสคนอื่นเช่นเรอเน ราแปง (Réné Rapin, 1621-1687) ซึ่งเขียนหนังสือชื่อ ***Réflexion sur la Poétique d'Aristote*** (Reflextions on Aristotle's Treatise of Poesy, 1674) [69] แต่กระนั้น ***L'Art Poétique*** ก็เป็นงานที่ได้รับความสำเร็จและเป็นที่อ้างอิงของนักการละครต่อมา นอกจากนี้ยังมีบททฤษฎีของชาร์ลส เดอ แซงแตฟเฟรอะมงด์ (Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Evremond, 1610-1703) ซึ่งเป็นปัญญาชนชั้นสูง เขารู้จักกับจอหน์ ดรายเด็น (John Dryden) และโจนาธาน สวิฟท์ (Jonathan Swift) ดังนั้นจึงมีความรู้แตกฉานเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ฝรั่งเศสและอังกฤษ แซงแตฟเฟรอะมงด์เขียนบทความที่ชื่อ

---

[67] เรื่องเดียวกัน, หน้า 194.

[68] Thora Burnley Jones and Bernard de Bear Nicol, *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, p. 66.

[69] พูนศรี ตาปสนันทน์, *วรรณกรรมฝรั่งเศสสมัยคลาสิค* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, มปป.), หน้า 116.

Of Ancient and Modern Tragedy (1672) ในบทความนี้เขายอมรับว่า *The Poetics* ของอริสโตเติลเป็นงานที่มีคุณค่าสูง แต่เขาเชื่อว่าไม่มีกฎเกณฑ์ใดที่สมบูรณ์แบบจนกระทั่งใช้ได้กับทุกยุคทุกสมัย เดส์การ์ตซึ่งเป็นนักปรัชญาในสมัยนั้นก็ค้นพบหลักปรัชญาใหม่ที่อริสโตเติลไม่เคยพบมาก่อน กอร์แนย์ก็พบองค์ประกอบที่อริสโตเติลละเลยไป [70] แซงแตฟเฟรอะมงด์ไม่เห็นด้วยกับการยึดถือกฎเกณฑ์คลาสสิกอย่างเผด็จการอีกต่อไป

ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ประมาณปี ค.ศ. 1685 – ค.ศ. 1715 เกิดความภาคภูมิใจในวรรณกรรมของฝรั่งเศสที่เป็นของชาติจริงๆ จึงเกิดกระแสปฏิเสธวรรณกรรมตามแบบกรีกละตินจากทั้งนักเขียนรวมถึงผู้อ่าน ทำให้เกิดการโต้แย้งระหว่างพวกหัวเก่าและหัวใหม่ (La Querelle des Anciens et des Modernes) พวกหัวใหม่ตั้งคำถามเรื่องศิลปะว่ารูปแบบของกรีกโรมันนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์หรือไม่ เนื่องจากพวกเขาเชื่อว่าความงามนั้นขึ้นอยู่กับรสนิยมของยุคสมัย บัวโลก็ได้เข้าร่วมการโต้แย้งนี้ด้วย และเมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 18 นักคิดจะหันไปสนใจในปรัชญา การค้นหาความรู้ตามหลักเหตุและผลอันจะส่งผลต่อรูปแบบการละคร

3.3.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

นักการละครในสมัยนี้ยังคงเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์โดยใช้ภาษางดงาม และเป็นการเลียนแบบที่มีศิลปะกว่ามหากาพย์ เพราะละครใช้ภาพและเพลง และที่สำคัญที่สุดคือละครนั้นสั้นกว่าและไม่ซับซ้อนเท่ามหากาพย์ กอร์แนย์กล่าวอ้างความคิดของอริสโตเติลว่าโครงเรื่องเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด เพราะมีการค้นพบและการกลับผันของสถานการณ์ ส่วนโอบิญญัคนั้นเห็นว่าเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมคือการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของตัวละครที่ยิ่งใหญ่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[70] Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond, "Of Ancient and Modern Tragedy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 271.

> … that word in its true signification meaning else but a magnificent, serious, grave poem, comfortable to the agitations and sudden turns of the fortune of great person. [71]

ตัวละครที่ยิ่งใหญ่นั้นหมายถึงกษัตริย์ เจ้าชาย ที่ต้องพบเรื่องราวที่เต็มไปด้วยปัญหา การก่อการกบฏ การฆาตกรรม อารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรง ทั้งนี้เพื่อที่ละครโศกนาฏกรรมจะทำหน้าที่เสมือนบทสอนศีลธรรมพร้อมกับให้ความบันเทิง สิ่งที่ละครไม่อาจขาดได้คือการแสดงให้เห็นว่าคุณความดีจะต้องได้รับผลดีตอบแทน ความชั่วจะต้องถูกลงโทษ เป็นวิธีการที่ได้ผลดีกว่าปรัชญาเพราะเข้าถึงประสาทสัมผัส ผู้ชมจะจดจำตัวอย่างที่ได้เห็นจากละครไว้เป็นบทเรียน

> … they are not only useful but absolutely necessary to instruct the people and give them some tincture of moral virtues…They must therefore be instructed by a more sensible way…
>
> One of the chiefest and indeed the most indispensable rule of dramatic poems is that in them virtues always ought to be rewarded, or at least commended, in spite of all the injuries of fortune, and that likewise vices be always punished, or at least detested with horror, though they triumph upon the stage for time. [72]

กอร์แนย์เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมต้องให้ความบันเทิงพร้อมๆกับประโยชน์จึงมักนำเสนอเรื่องที่แฝงคุณธรรม และยังเป็นการแสดงภาพของความดีและความชั่วผ่านตัวละคร คนดีจะเป็นที่รักใคร่นิยมแม้ว่าจะไม่ได้รับความสุขในตอนจบ

> The second use in the dramatic poem lies in the simple painting of vices and virtues, which never fails to make its effect when it is well achieved and

---

[71] François Hédélin, Abbot of Aubignac, "The Whole Art of the Stage," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 247.

[72] Ibid., p. 238.

when the traits are so recognizable that one cannot confuse them with each other, nor take vice for virtue. Virtue is always to be loved, though unhappily; and vice is always to be hated, though triumphant. The ancients are often quite happy with this depiction without taking the trouble to have good recompensed and bad ones punished.[73]

แม้ว่าคนชั่วได้รับชัยชนะ ก็จะเป็นที่เกลียดชัง กอร์แนย์ตั้งข้อสังเกตว่าในละครกรีกนั้น ตัวละครที่กระทำผิดจะได้รับโทษสาหัสร้ายแรงกว่าที่ทำลงไป เช่น อาเทรอัสหลอกให้ธิเอสติสกินเนื้อลูกเพื่อแก้แค้นเนื่องจากธิเอสติสผู้เป็นพี่ชายล่อลวงภรรยาของเขา หรือเรื่องของไคลเท็มเนสตรา (Clytemnestra) เมื่ออะกาเมมนอนพาคาสซานดรา (Cassandra) กลับมาหลังจากสงครามกรุงทรอย ไคลเท็มเนสตรากล่าวหาว่าคาสซานดราเป็นนางบำเรอและฆ่าคาสซานดรากับอะกาเม็มนอน ทั้งที่อะกาเม็มนอนไม่เคยทำร้ายไคลเท็มเนสตรา แต่ไคลเท็มเนสตราฆ่าอะกาเม็มนอนเพราะอะกาเม็มนอนใช้อิฟิจีเนีย (Iphigenia) ซึ่งเป็นลูกสาวเป็นเครื่องบูชาเทพเจ้าขอให้มีลมพาเรือไปออกสงคราม เมื่อบิดาถูกฆาตกรรมทำให้โอเรสเทส (Orestes) ซึ่งเป็นบุตรต้องฆ่ามารดาของตนเพื่อแก้แค้นแทนบิดา การกระทำของโอเรสเทสแม้จะถูกต้องตามหน้าที่ลูกแต่ก็ผิดบาป โอเรสเทสต้องเป็นทุกข์ตลอดชีวิตที่เหลือเพราะฟิวรีส์ (Furies) ตามรังควาญอยู่ตลอดเวลา กอร์แนย์ตั้งข้อสังเกตว่าเรื่องราวตามแบบกรีกนั้นไม่ต้องกับรสนิยมของชาวฝรั่งเศสเมื่อนำมาจัดแสดงจึงมักไม่ประสบความสำเร็จ

กอร์แนย์ให้ความสำคัญกับคุณสมบัติพิเศษของละครโศกนาฏกรรมคือการชำระอารมณ์ด้วยความสงสารและความกลัวกอร์แนย์อ้างคำจำกัดความของอริสโตเติลที่กล่าวว่า "....ความสงสารและความกลัวจะชำระอารมณ์เดียวกันนั้นให้หมดสิ้นไป"

... through pity and terror it purges us of these same emotions." These are terms which Aristotle uses in his definition and they inform us of two things: one, that

---

[73] Pierre Corneille, "Discourses," translated by Arlin Hiken Arnstrong, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 228.

tragedy excites pity and terror; two, that by, means of pity and terror, it purges these same emotions.[74]

ละครโศกนาฏกรรมจะกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความสงสารและความกลัว ความสงสารและความกลัวที่เกิดจากละครจะขับไล่ความสงสารและความกลัวที่อยู่ในใจของผู้ชม กอร์แนย์ตั้งข้อสังเกตว่าอริสโตเติลได้อธิบายวิธีการที่ละครจะก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวไว้ค่อนข้างยาวและชัดเจน แต่มิได้อธิบายว่าละครจะขับไล่ความสงสารและความกลัวด้วยวิธีการใด กอร์แนย์อ้างความคิดของอริสโตเติลว่าความสงสารนั้นเกิดขึ้นเมื่อได้เห็นโชคร้ายที่ตัวละครไม่สมควรได้รับจึง รู้สึกกลัวว่าตนซึ่งเป็นมนุษย์เหมือนกันจะต้องประสบโชคร้ายนั้น

We pity", says he, "those whom we see suffer a misfortune that they do not deserve, and we fear that a like fate will come to us when we see men like ourselves suffer." Thus, pity embraces concerns for the person we see suffering ; terror , which follows upon it, concerns our own; and this "following upon," alone, gives us enough means to find manner in which emotions are purges in tragedy. Pity in misfortune into which we see men like ourselves fall takes us to terror of a like one for ourselves; this terror to the desire to avoid it; this desire to the wish to purge, to moderate, to rectify even to eradicate in ourselves the emotion which before our eyes, plunges persons that we pity into misfortune; for this ordinary but natural and indubitable reason: that to avoid the effect one must cut out the cause…[75]

ความสงสารเกิดจากการได้เห็นตัวละครประสบการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา จากนั้นจะเกิดความกลัว เป็นกระบวนการของการชำระอารมณ์ ความกลัวทำให้เกิดความปราถนาที่จะหลีกเลี่ยง กำจัด และแก้ไขอารมณ์ที่เกิดขึ้นจากดูละคร กอร์แนย์ยืนยันว่าผู้ชมซึ่งเป็นคนธรรมดาสามารถเข้าใจ สามารถรู้สึกสงสารและหวาดกลัวกับการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของตัวละครที่เป็นชนชั้นสูง กษัตริย์ เจ้าชาย หรือขุนนางได้ เพราะตัวละครชนชั้นสูงก็มีความเป็นมนุษย์ มีอารมณ์ มีความรู้สึกนึกคิดแบบเดียวกับผู้ชม

---

[74] Ibid., p. 229.

[75] Ibid., p. 230.

> … it is true that, ordinarily, only kings are presented as the principal characters in a tragedy and that the spectators hold no sceptres as they do to give them good reason to fear the misfortune which befalls these kings; but these kings are men like the spectators and fall into misfortune because transports of passion of which the spectators are capable.[76]

เพื่อให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาเป็นเรื่องใหญ่ ตัวละครก็ต้องยิ่งใหญ่เพื่อที่จะทำให้เห็นได้ชัดเจนขึ้น อริสโตเติลกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมจะต้องเป็นการเปลี่ยนแปลงโชคชะตาของมนุษย์ ซึ่งไม่ควรเป็นเรื่องของคนดีมีคุณธรรมต้องไปสู่ความทุกข์ยากเพราะเรื่องแบบนี้จะไม่ทำให้เกิดความสงสารและความกลัว กอร์แนย์เห็นว่าเป็นเพราะผู้ชมจะเห็นว่าไม่ยุติธรรม กอร์แนย์ยังคงยืนยันความคิดของอริสโตเติลว่าละครโศกนาฏกรรมไม่ควรเป็นเรื่องราวของคนชั่วที่ไปสู่ความรุ่งเรือง ทำให้ผู้ชมพึงพอใจเพียงเพราะได้เห็นคนชั่วถูกลงโทษ ไม่ทำให้เกิดความสงสารความกลัวแต่อย่างใด กอร์แนย์เห็นพ้องกับอริสโตเติลว่าละครโศกนาฏกรรมควรเป็นเรื่องของตัวละครที่ไม่ดีพร้อมและไม่เลวร้ายที่สุด

> … the choice of a man who is neither completely good nor completely bad, and who, through an error, or a human frailty, falls into misfortune that he does not deserve. [77]

ตัวละครต้องพบการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาทั้งที่ไม่สมควรได้รับเพราะข้อผิดพลาดหรือข้อบกพร่องในลักษณะนิสัย แต่กระนั้นกอร์แนย์ยอมรับว่าเขาไม่อาจเข้าใจความคิดของอริสโตเติลที่ยกตัวอย่างเรื่องของอิดิปุสและธิเอสติส กอร์แนย์เห็นว่าอิดิปุสมิได้มีข้อผิดพลาด การที่อิดิปุสฆ่าบิดาของตนนั้นเป็นเพราะความไม่รู้ เรื่องราวเช่นนี้จะก่อให้เกิดอารมณ์ในใจผู้ชมและเป็นตัวอย่างแก่ผู้ชมได้อย่างไร ส่วนธิเอสติสก็มิได้มีข้อบกพร่องในนิสัย แต่การกระทำของธิเอสติสเข้าข่ายอาชญากรรม เขาล่อลวงภรรยาของพี่ชายตนเอง กอร์แนย์ยอมรับว่าเลือกเรื่องที่จะทำให้เกิดความสงสารและความกลัวได้ลำบาก

---

[76] Ibid.

[77] Ibid., p. 231.

ในบทความของสกูเดรีที่โจมตีเรื่อง ***Le Cid*** นั้น สกูเดรีกล่าวว่าละครควรถูกสร้างเพื่อให้บทเรียนทางศีลธรรมไปพร้อมกับความบันเทิง เปรียบเสมือนยาเคลือบน้ำตาล

> … through the author's art, she sugarcoats the pills (so to speak) so that we will swallow them without distaste and find ourselves cured almost withoit being aware of the remedy. Therefore, she never fails to show us in the theatre virtue rewared and vice always punished. [78]

ความสามารถของศิลปินคือการเคลือบคุณค่าทางศีลธรรมไว้ด้วยความบันเทิง และละครจะต้องแสดงให้เห็นว่าคนดีจะต้องประสบความสุขและความชั่วต้องถูกลงโทษเสมอ เช่นเดียวกับราแปงที่เห็นว่าละครคือภาพตัวอย่างของศีลธรรมและความชั่วร้าย เพื่อให้ผู้ชมเลือกที่จะชื่นชมความดีและเกลียดชังความชั่ว ดังนั้นผู้ชมจึงสรรเสริญการกระทำของอะคิลิสในงานของโฮเมอร์ ละครโศกนาฏกรรมทำให้ลดความสงสารและความกลัวอันจะเป็นอุปสรรคในการเข้าถึงความดีงาม และความชั่วร้ายไม่อาจหนีได้พ้น บัวโลและราซีนย้ำว่าละครจะต้องให้ความบันเทิงไปพร้อมกับการให้บทเรียน สอดคล้องกับความคิดของฮอราช บทเรียนในที่นี้หมายถึงบทเรียนทางศีลธรรม

ส่วนราแปงนั้นเห็นว่าละครเป็นความบันเทิงประเภทหนึ่งจึงยากที่จะกำหนดอย่างเด็ดขาดว่าจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรมคืออะไร นักการละครต่างตีความจุดมุ่งหมายของละครจากความคิดของอริสโตเติลแตกต่างกันไป แม้ละครจะให้ความบันเทิงแต่ไม่ใช่จุดมุ่งหมายหลัก ละครให้คุณค่า 2 แบบ หนึ่งคือคุณค่าจากศิลปะที่มีอยู่ในละครคือความบันเทิง และสองละครต้องมีคุณค่าต่อสังคมหรือคุณค่าทางศีลธรรม รักษาจิตวิญญาณมนุษย์ เสมือนยาที่เคลือบน้ำผึ้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[78] Georges de Scudéry, "Observations on the Cid," translated by Townsend Brewster, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 216.

> Tis by this that morality, in curing the maladies of men, make use of the same artifice the physicians have recourse to in the sickness of children : they mingle honey with medicine to take off the bitterness.[79]

ทั้งโอบิญญัค สกูเดรี และราแปงเปรียบเทียบละครโศกนาฏกรรมว่าเป็นเสมือนยารักษาคุณธรรม และคล้ายกับความคิดของกาสเตลเวโทรและมินเทอร์โนนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ซึ่งเป็นความคิดที่เริ่มโดยฮอราซ ที่เห็นว่าละครควรผสานความบันเทิงที่เปรียบเหมือนความหวานหรือน้ำผึ้ง กับประโยชน์คือคุณค่าทางศีลธรรมที่เปรียบเหมือนยาขม โดยละครจะต้องให้ประโยชน์สองอย่างนี้ควบคู่กันไป

ความบันเทิงเป็นวิถีทางในการให้ประโยชน์ และถ้าหากนำเสนออย่างงดงาม ละครโศกนาฏกรรมก็จะบรรลุผล ราแปงยืนยันว่าอริสโตเติลเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมคือการให้การอบรมแก่สาธารณชนด้วยวิธีการที่แตกต่างจากปรัชญา เพราะละครโศกนาฏกรรมเสนอด้วยจิตใจแก้ไขอารมณ์ความรู้สึกด้วยอารมณ์ความรู้สึก นักปรัชญาเห็นว่าในจิตใจมนุษย์มีข้อบกพร่อง 2 ประการที่จำเป็นต้องได้รับการแก้ไขคือ ความเย่อหยิ่งและความโหดร้ายในจิตใจ รักษาได้ด้วยละครโศกนาฏกรรม เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมเสนอภาพมนุษย์ที่ยิ่งใหญ่ เป็นบุคคลสำคัญ แต่ถ่อมตน และต้องประสบชะตากรรมหรือการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในชีวิต

> … for it makes man modest by representing the great masters of earth humbled and it make him tender and merciful by showing him on the theatre the strange accident of life and the unforeseen disgrace to which the most important persons are subject…[80]

ละครโศกนาฏกรรมจะสอนให้มนุษย์ไม่กลัวจนอ่อนแอ แต่สามารถรู้จักจัดการกับความรู้สึกในขณะที่ได้เห็นตัวละครพบชะตากรรม แยกแยะได้ว่าตัวละครใดควรได้รับความสงสาร ตัวละครใดควรได้รับกรรม และโชคชะตาเป็นสิ่งที่ไม่ควรไว้ใจ

> Tragedy rectifies the use of passion by moderating our fear and our pity, which are obstacles of virtues; it lets men see that vice never escape unpunished wgen

---

[79] René Rapin, “Reflections on Aristotle’s Treatise of Poesy,” translated by Thomas Rymer, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), pp. 264-265.

[80] Ibid., p. 266.

> it represents … It teachs us that the favors of fortune and the grandeurs of the world are not always true goods when it shows on the theatre a queen so unhappy as Hecuba deploring with that pathetic air her misfortune in Euripedes.[81]

นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสยังคงสืบต่อความคิดจากอริสโตเติลเช่นเดียวกับนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมคือการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์ แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา เนื่องจากข้อผิดพลาดบางประการ ตรงกับคำจำกัดความของอริสโตเติลที่กล่าวว่าข้อผิดพลาดของตัวละครจะนำตัวละครไปสู่ความหายนะ เรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมก่อให้เกิดความสงสารและความกลัว เพื่อจะชำระอารมณ์สงสารและกลัวให้หมดไปจากจิตใจ แม้ว่าตัวละครจะสูงส่งเป็นกษัตริย์แต่กอร์แนย์เชื่อว่าผู้ชมซึ่งเป็นคนธรรมดาสามารถเข้าใจได้เนื่องจากความสงสารและความกลัวมีอยู่ในมนุษย์ทุกคน นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมจะแสดงให้ผู้ชมเห็นว่าคนดีจะต้องได้รับผลดีตอบแทนและคนชั่วจะต้องได้รับการลงโทษเสมอ การใช้ตัวละครที่เป็นกษัตริย์นั้นก็เพื่อขยายตัวละครให้ใหญ่ขึ้น เป็นตัวอย่างได้ชัดเจนขึ้น

3.3.1.2 ความงดงามเหมาะสม

หลักเกณฑ์สำคัญประการหนึ่งของละครโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสคือกฎของความงดงามเหมาะสม ราแปงเห็นว่าเป็นกฎจากฮอราซ

> Besides all the rules taken from Aristotle, there remains one mentioned by Horace, to which all the other rules must be subject, as to the most essential, which is decorum, without which the other rules poetry are false, it being the most solid foundation of that probability so essential to this art, because it is only by the decorum that this probability gains it effect; all become probable where the decorum is stricly perserved in all circumstance. [82]

กฎของความงดงามเหมาะสมควบคู่กับกฎความสมจริงเหมือนชีวิต เป็นกฎที่นักเขียนบทละครต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด โอบิญญัคได้ตอบคำโต้แย้งของผู้ที่คัดค้านการปฏิบัติตามกฎ

---

[81] Ibid., p. 265.

[82] Ibid., p. 266.

คลาสสิก ประการแรกคือ ฝรั่งเศสมิได้เป็นผู้สร้างกฎเกณฑ์เหล่านี้ด้วยตนเอง แต่อยู่ใต้กฎที่กรีกโรมันสร้างขึ้น ประการที่สองคือนักเขียนกรีกโรมันก็ฝ่าฝืนกฎที่พวกเขาได้สร้างขึ้น ประการที่สามคือบทละครของกรีกโรมันเมื่อนำมาแปลและแสดงในฝรั่งเศส กลับไม่ได้รับความนิยม และประการที่สี่คือ ถ้าหากเขียนบทละครโดยดำเนินตามกฎเอกภาพแล้วจะทำให้เรื่องเสียความงามตามความเป็นจริงไป เนื่องจากเรื่องราวใดๆ ก็ตามมักเกิดในเวลาต่างๆ และในหลายๆ สถานที่

โอบิญญัคได้ตอบข้อคัดค้านประการแรกว่า ที่ยึดถือกฎเกณฑ์นั้น มิใช่เพราะจะทำตามรอยกรีกโรมัน แต่เป็นเพราะกฎที่สร้างโดยกรีกโรมันนั้น ถูกต้องงดงามตามหลักเหตุผล และที่เรียกขานว่าเป็นกฎ “คลาสสิก” นั้น เพราะกรีกโรมันเป็นพวกแรกที่รู้จักสังเกตการกระทำของมนุษย์ และเรียบเรียงการกระทำให้เป็นเรื่องราวตามกฎของความเป็นไปได้ สังเกตชีวิตจริงและวาดเป็นภาพที่มีการเคลื่อนไหวบนเวที ส่วนข้อคัดค้านประการที่สองนั้น โอบิญญัคกล่าวว่ามีความเป็นไปได้ที่นักเขียนบทละครจะไม่สามารถทำตามกฎเกณฑ์แม้แต่นักเขียนบทละครต้นแบบอย่างยูริพิดิส เรื่อง *The Suppliant* นั้นละเมิดกฎ แต่เป็นเพราะว่ายูริพิดิสต้องการแสดงความยิ่งใหญ่ของแก่นเรื่องมากกว่าจะแสดงศิลปะในการประพันธ์ ส่วนข้อคัดค้านว่าเมื่อนำบทละครคลาสสิกมาแสดงแล้วไม่ประสบความสำเร็จนั้น โอบิญญัคเห็นว่าเป็นเพราะรสนิยมต่างกัน ละครโศกนาฏกรรมบางเรื่องเหมาะกับรสนิยมของคนกรีกโรมัน แต่ไม่เหมาะกับคนฝรั่งเศส นอกจากนี้การแปลก็มีส่วนทำให้เสียรส เนื่องจากผู้แปลทำลายความงามของต้นแบบ เช่นเพิ่มเติมฉากที่ไม่เหมาะสมระหว่างชายหญิงที่สมัยกรีกโรมันหลีกเลี่ยงมิให้แสดงบนเวที ส่วนบทละครโศกนาฏกรรมฝรั่งเศสที่ประสบความสำเร็จแม้ว่าจะมิได้เดินตามกฎ ก็เป็นเพราะการประพันธ์เป็นไปตามหลักเหตุผล แต่เมื่อใดก็ตามที่พบลักษณะที่ไม่ถูกต้องตามระเบียบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎของความเป็นไปได้และความงดงามเหมาะสม แม้บทละครจะประสบความสำเร็จเท่าใด ก็จัดเป็นความผิด

> … any irregularities were discovered, or any fault against probable and decency, either in the persons, time, or place, or as to the state of the things represented, they were condemned as a fault. [83]

ความงดงามเหมาะสมประการแรกที่เป็นเอกลักษณ์ของฝรั่งเศสคือการไม่ปนประเภทของบทละคร โอบิญญัคกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมที่เสนอภาพชีวิตของเจ้าชาย กษัตริย์ มักจะเป็น

---

[83] François Hédélin, Abbot of Aubignac, “The Whole Art of the Stage,” in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 241.

เรื่องราวที่เคร่งเครียด มีปมปัญหามากมาย กบฏ สงคราม การฆาตกรรม การผจญภัยที่ยิ่งใหญ่และอารมณ์ที่รุนแรง ประสบความหายนะและนองเลือด การจบมี 2 แบบ หนึ่งคือจบลงด้วยการตายของตัวละครเอกหรือการต้องผจญการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาอย่างแสนสาหัส และสองคือจบลงโดยตัวละครเอกพบความสุข

> The one were calamitious and bloody in their events, ending generally by the death or some great misfortune of the hero. The other were more happy and concluded by the falicity of the chief persons upon the stage.[84]

ละครกรีกโรมันมักจะจบลงด้วยการตายของตัวละครตามรสนิยมของผู้ชมที่ชอบเรื่องรุนแรง ละครโศกนาฏกรรมอิตาเลียนเช่นกัน แต่โอบิญญัคยกย่องละครโศกนาฏกรรมของฝรั่งเศสเหนือกว่าละครโศกนาฏกรรมของชาติอื่นๆ

> As for tragedy, it has been perserved a little better among us because, the manners of our nobility being serious and heroic, they have with more pleasure seen upon the stage the adventures of such persons and have showed no disposition at all to that mixture of serious and burlesque which we balme in the Italians. But besides the niceties of the art, which as well as the Italians we have long been ignorant of, we have done two things, one of which is very reasonable and the other without any good grounds. The first is that we have rejected all those stories full of horror and cruelty which made the pleasure of the Roman and Athenian stages. But the second thing, which we do without any ground at all, is that we have taken away the name of Tragedy from all those plays where the catastrophe is happy and without blood, though both the subject and persons are heroic, and have given them the name of Tragicomedy. [85]

โอบิญญัคยกย่องละครโศกนาฏกรรมตามแบบฝรั่งเศสซึ่งมีธรรมเนียมที่จะแสดงความยิ่งใหญ่ของตัวละครโดยไม่มีการแสดงเรื่องราวที่เต็มไปด้วยความโหดร้ายรุนแรงดังเช่นที่กรีกโรมันและอิตาลีนิยม และละครโศกนาฏกรรมตามแบบฝรั่งเศสไม่มีการปนอารมณ์ในขณะที่ละคร

---

[84] Ibid., p. 247.

[85] Ibid., p. 248.

โศกนาฏกรรมของอิตาลีสามารถจบลงด้วยความสุขสมหวังของตัวละคร* หากเป็นเรื่องที่จบลงด้วยความสุขจะแบ่งเป็นละครประเภทใหม่คือละครสุขระคนโศก โดยไม่ปนกับละครโศกนาฏกรรม

ดังนั้นละครที่จัดอยู่ในประเภทโศกนาฏกรรมจึงไม่ควรมีการปนอารมณ์อย่างเด็ดขาด ทำให้สกูเดรีจึงโจมตีเรื่อง *Le Cid* ซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักทั้งแบบชายหนุ่มและหญิงสาว และความรักในหน้าที่ที่มีต่อรัฐและครอบครัวตามระบบขุนนาง ความรักทั้งสองมักขัดแย้งกันและตัวละครของกอร์แนย์ก็ไม่สามารถกระทำเพื่อหน้าที่และความรักพร้อมกันได้ กอร์แนย์จึงให้ตัวละครเลือกทำตามความรักต่อหน้าที่ซึ่งยิ่งใหญ่กว่า โรดริก (Rodrigue) จึงต้องไปออกรบเพื่อเกียรติยศและชิแมน (Chimène) ให้ดอน ซองช์ (Don Sanche) แก้แค้นแทน แต่กระนั้นกอร์แนย์ก็เลือกให้เรื่องจบลงอย่างมีความสุข หลังจากที่ตัวละครทำหน้าที่ของตนสมบูรณ์แล้วก็กลับมารักกันได้สมปรารถนา บทละครเรื่องนี้จึงมีลักษณะของละครสุขระคนโศกซึ่งเป็นการปนประเภทวรรณกรรมที่สกูเดรีเห็นว่าไม่เหมาะสม

ความงดงามเหมาะสมประการที่สองคือความงดงามเหมาะสมในการกระทำของตัวละคร เรื่อง *Le Cid* ของกอร์แนย์ถูกโจมตีในประเด็นนี้มากที่สุดรองจากความสมจริงเหมือนชีวิต สกูเดรีผู้เขียนบทความโจมตีกอร์แนย์กล่าวว่าความประพฤติของตัวละครในเรื่องไม่มีความงดงามเหมาะสมและความเป็นไปได้โดยเฉพาะชิแมนลูกสาวของนายพลผู้มีเกียรติกลับไปแต่งงานกับโรดริกผู้ซึ่งฆ่าพ่อของเธอ สกูเดรีเห็นว่าละครแม้จะเป็นเรื่องแต่ง แต่ก็ต้องอิงกับความจริงเสมอ โครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรมตั้งแต่สมัยอริสโตเติลเป็นต้นมา จะไม่แตกต่างจากความจริงตราบเท่าที่ยังเดินตามกฎของความเป็นไปได้ กวีสามารถนำเรื่องจากประวัติศาสตร์มาเขียนเป็นละครโดยไม่ต้องไต่สวนความจริงจากประวัติศาสตร์ แต่เรื่องราวที่กวีแต่งเป็นจริงได้ถ้าดำเนินเรื่องอย่างมีเหตุผลมีความเป็นไปได้เสมอ กวีกรีกเช่น เอสคิลุส โซโฟคลิส ยูริพิดิส ต่างก็หยิบเรื่องราวในเทวตำนานมาใช้ เช่นเรื่องของมีเดีย โอเรสทีส มีลีเจอร์ แต่นักเขียนแต่ละคนจะมีวิธีการร้อยเรียงเรื่องราวตามที่ตนเห็นว่าเป็นไปได้ เมื่อโอวิด ยูริพิดิส และเซเนกานำเรื่องของมีเดียมาเขียนจึงไม่เหมือนกัน เมื่อกวีนำเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ ก็จะต้องเรียบเรียงเรื่องราวนั้นให้มีความเป็นไปได้สมเหตุสมผล ทว่าแยกจากความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เรื่อง *Le Cid* จึงเพียงนำเรื่องจริงมาจากประวัติศาสตร์ เป็นเรื่องของผู้หญิงที่แต่งงานกับชายที่ฆ่าพ่อของตน แต่เป็นเรื่องที่ไม่มีความ

---

* ดูหน้า 50.

เห็นเหตุเป็นผลเมื่อเป็นการกระทำของตัวละคร และเรื่องราวประเภทนี้ไม่สมควรนำมาใช้เป็นเรื่องของละครโศกนาฏกรรม

การกระทำของตัวละครที่ไม่เหมาะสมมีแนวโน้มทำให้ตัวละครกลายเป็นคนชั่วร้ายดังเช่นที่ชิแมนพร่ำถึงการสูญเสียคนรักทั้งที่ควรจะเสียใจต่อการตายของบิดาซึ่งถูกคนรักของเธอฆ่า ดังที่กล่าวไปแล้วว่าสกูเดรีเห็นว่าละครควรจะให้บทเรียนทางศีลธรรม คนผิดจะต้องได้รับการลงโทษและคนดีจะต้องประสบความสุข ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงคุณค่าของละคร เรื่อง *Le Cid* จึงมิได้ให้บทเรียนใดเลย ซ้ำร้ายยังเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่ผู้ชมอีกด้วย

ตัวละครจะต้องมีลักษณะนิสัย (dramatic personae) ที่คงเส้นคงวา ดังที่อริสโตเติลกล่าวไว้ หากมีลักษณะนิสัยแบบใดแล้วจะต้องเป็นเช่นนั้นไปจนจบเรื่อง *Le Cid* ขาดความน่าจะเป็นในธรรมชาติของตัวละครคือชิแมนที่ไม่มีความคงเส้นคงวา เนื่องจากในตอนแรกกอร์แนย์สร้างลักษณะนิสัยให้ ชิแมนเป็นลูกสาวที่เปี่ยมคุณธรรมและรักเกียรติยศ แต่ตอนจบกลับยินยอมแต่งงานกับคนรักที่ฆ่าบิดาของตน เพราะฉะนั้นชิแมนทำตามความปรารถนาในใจที่มีอยู่แล้ว มิได้เป็นลูกที่กตัญญูต่อบิดาดังที่ลั่นวาจาไว้ตั้งแต่แรก

สกูเดรีเห็นว่าแม้ว่ากวีจะนำเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ แต่ต้องคำนึงถึงความงดงามเหมาะสมด้วย และต้องเรียบเรียงให้เรื่องราวมีความน่าจะเป็นและเป็นไปได้ตามชีวิตจริง เรื่องแต่งที่มีเหตุผลดีกว่าเรื่องจริงที่แทบจะไม่มีความเป็นไปได้ หากนักเขียนบทละครนำเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ ต้องรู้จักวางเหตุการณ์ให้มีความน่าจะเป็นและเป็นไปได้แต่ต้องไม่บิดเบือนความจริงให้เลวลงหรือเสื่อมศีลธรรมดังเช่นเรื่อง *Le Cid*

ความงดงามเหมาะสมอีกประการหนึ่งคือ การคลี่คลายเรื่องซึ่งสกูเดรีเห็นว่าเรื่อง *Le Cid* มีการคลี่คลายเรื่องที่ไม่เหมาะสม เพราะเมื่อโรดริกกลับจากมาสงครามอย่างวีรบุรุษ ชิแมนซึ่งมีปมขัดแย้งในใจระหว่างความรักที่มีต่อโรดริกกับหน้าที่ของบุตรต่อบิดาและหน้าที่ต่อบ้านเมืองมิได้คลี่คลายปัญหานี้ด้วยตนเอง แต่กอร์แนย์ให้กษัตริย์เฟอร์ดินานด์เป็นผู้ตัดสินให้ชิแมนแต่งงานกับโรดริก การคลี่คลายเรื่องดังนี้มีลักษณะของการคลี่คลายเรื่องโดยใช้เทพเจ้า ซึ่งเป็นการคลี่คลายเรื่องจากภายนอกโครงเรื่อง เป็นการหาทางออกให้แก่เรื่องอย่างไม่มีศิลปะตามทัศนะของอริสโตเติลและฮอราซ

ความงดงามเหมาะสมตามทัศนะของบัวโลนั้นเรียกว่า la bienséance ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่จำเป็นที่สุดประการหนึ่งของบทละคร

> But the stage demands exactness of judgement ; strict decorum needs to be maintained there.[86]

ความงดงามเหมาะสมนี้แบ่งเป็นความเหมาะสมภายใน (les biensénaces internes) และความงามเหมาะสมภายนอก (les bienséances externes) ความเหมาะสมภายในหมายความว่าผู้เขียนจะต้องสร้างตัวละครให้มีลักษณะสมจริง องค์ประกอบด้านต่าง ๆ ของตัวละครจะต้องสอดคล้องกลมกลืนกัน การกระทำของตัวละครจะต้องเป็นไปตามลักษณะนิสัยใจคอที่บรรยายไว้ ไม่ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเกิดความรู้สึกขัดแย้งได้ ส่วนความเหมาะสมภายนอกหมายถึงความเหมาะสมในการนำเสนอเรื่องราวหรือเหตุการณ์ ผู้เขียนจะต้องไม่นำเสนอฉากการแสดงที่ส่อถึงความโหดร้าย สยดสยอง หรือฉากที่แสดงความขัดแย้งของจริยธรรมและศีลธรรมอันดีงาม[87] ดังนั้นกวีจะต้องรู้จักเลือกเรื่องที่จะมาเสนอด้วย บางเหตุการณ์เท่านั้นที่สามารถเป็นเรื่องราวของละครได้ เรื่องที่ไม่น่าเชื่อถือ เป็นไปไม่ได้ ไม่ควรนำเสนอบนเวที

> Never offer the spectator anything incredible; truth, however, may sometime improbable. The absurdly marvelous has no attraction for me; the mind is not affected by what it does not believe.[88]

บางเหตุการณ์ไม่เหมาะสมที่จะนำมาแสดงบนเวที แม้ว่าจะเป็นความจริงก็ตาม เช่น เรื่องของเนโร กษัตริย์โรมันผู้ซึ่งฆ่ามารดาของตนแล้วผ่าท้องเพื่อดูว่ามารดาอุ้มท้องเขามาอย่างไร เรื่องราวนี้สยดสยองเกินรสนิยมอันดีและเป็นไปได้ยากที่จะทำให้ผู้ชมเชื่อในฉากฆาตกรรม

---

[86] Nicolas Boileau, “The Art of Poetry,” translated by Ernest Dilworth, in *Critical Theory since Plato*, ed. Hazard Adams (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1971), p. 265.

[87] จินตนา ดำรงค์เลิศ, *วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17*, หน้า 23.

[88] Nicolas Boileau, “The Art of Poetry,” translated by Ernest Dilworth, in *Critical Theory since Plato*, ed. Hazard Adams, p. 264.

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าความงดงามเหมาะสมเป็นกฎที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เป็นหลักของศิลปะและต้องมีอยู่ในทุกๆส่วนของละครโศกนาฏกรรม ความงดงามเหมาะสมประการแรกคือการไม่ปนประเภทวรรณกรรม ละครโศกนาฏกรรมนั้นต้องแยกจากละครสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน หากจะมีละครที่มีเนื้อหาใกล้เคียงกับละครโศกนาฏกรรมคือเกี่ยวกับความทุกข์ทรมาน เรื่องราวที่รุนแรงแต่ทว่าจบลงด้วยความสุขสมหวังให้จัดว่าเป็นละครประเภทสุขระคนโศก มิใช่ละครโศกนาฏกรรม ความงดงามเหมาะสมประการที่สองคือการไม่แสดงเรื่องราวหรือฉากที่เต็มไปด้วยความโหดร้ายสยดสยองซึ่งนักการละครในสมัยนี้ได้แก่โอบิญญัคและบัวโลถือว่าขัดกับรสนิยมอันดี ความงดงามเหมาะสมทั้งสองประการนี้เป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมฝรั่งเศสที่โอบิญญัคภูมิใจและยกย่องว่าดีกว่าละครโศกนาฏกรรมต้นแบบอย่างกรีกโรมัน และละครโศกนาฏกรรมตามแบบอิตาเลียน

ความงดงามเหมาะสมอีกประการหนึ่งคือความงดงามเหมาะสมในพฤติกรรมของตัวละคร การกระทำนี้หมายความถึงความเหมาะสมในแง่ศีลธรรม ตัวอย่างของตัวละครที่มีความประพฤติไม่งดงามเหมาะสมคือชิแมนซึ่งเป็นตัวละครในเรื่อง *Le Cid* ของกอร์แนย์ที่แต่งงานกับชายที่ฆ่าบิดาของตน นอกจากนี้เรื่อง *Le Cid* ยังมีการคลี่คลายเรื่องที่ไม่งดงามเหมาะสม เนื่องจากการคลี่คลายเรื่องนั้นควรเป็นการคลี่คลายเรื่องจากโครงเรื่องมิใช่การคลี่คลายเรื่องแบบใช้เทพเจ้า ซึ่งเป็นการคลี่คลายเรื่องที่ไม่มีศิลปะตามทัศนะของอริสโตเติลและฮอราซ ความงดงามเหมาะสมซึ่งเป็นกฎที่เคร่งครัดนี้จะต้องควบคู่กับความสมจริงเหมือนชีวิตเสมอ

3.3.1.3 ความสมจริงเหมือนชีวิต

ความสมจริงเหมือนชีวิตยังคงเป็นความคิดที่สืบเนื่องมาตลอดตั้งแต่อริสโตเติล ฮอราซ และนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี เมื่อถึงในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส ความคิดนี้กลายเป็นกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดและสำคัญต่อการเขียนบทละครโศกนาฏกรรม

ชาเปอแลงอธิบายว่าเนื่องจากละครเป็นการเลียนแบบชีวิตโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้บทเรียนทางศีลธรรม ดังนั้นการเลียนแบบจึงต้องชัดเจน มีความสมจริงและสมบูรณ์แบบจนกระทั่งไม่มีความแตกต่างระหว่างความจริงกับการเลียนแบบ ผู้ชมจะต้องเชื่อในความลวงที่นักเขียนบทละครสร้างขึ้นอย่างสมจริงจนไม่มีข้อสงสัย ความสมจริงนี้ต้องมีอยู่ในกวีนิพนธ์ทุกรูปแบบโดยเฉพาะอย่างยิ่งในละคร เพราะถ้าผู้ชมเกิดข้อสงสัยในความจริงของละครแล้วจะไม่สามารถชำระ

อารมณ์ได้ จุดประสงค์ของละครก็จะไม่บรรลุผล ความคิดนี้ตรงกับความคิดของซินทีโอที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมจะบรรลุผลทางอารมณ์สูงสุดเมื่อละครซึ่งเป็นการเลียนแบบนั้นมีความสมจริง*

ความสมจริงเหมือนชีวิตนั้นเกิดจากความน่าจะเป็นซึ่งราชบัณฑิตยสภาโดยชาเปอแลงอ้างความคิดของอริสโตเติลซึ่งกล่าวว่าความน่าจะเป็นมีสองแบบ แบบที่หนึ่งคือความน่าจะเป็นในเรื่องทั่วไปตามธรรมชาติของตัวละคร เช่น นักธุรกิจก็ต้องแสวงหาผลกำไร เป็นเด็กย่อมทำอะไรตามใจตนเอง เป็นต้น ความน่าจะเป็นแบบที่สองคือความน่าจะเป็นในโครงเรื่อง คือมีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้ยากแต่เมื่อเกิดอย่างสมเหตุสมผลแล้วจะสามารถสร้างความประหลาดใจ เช่น การเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา เหตุการณ์ใดก็ตามถ้าไม่เกิดขึ้นในสองลักษณะนี้ ให้ถือว่าเป็นเพียงความเป็นไปได้ (possible) เท่านั้น ความน่าจะเป็นจะทำให้ผู้ชมเชื่อในการสร้างสรรค์ของกวีโดยไม่มีข้อสงสัย ไม่ขัดกับความเชื่อพื้นฐาน

> As far as we can judge from the opinion of Aristotle on the subject of the probable, he recognizes only two species, the usual and the extraordinary. The usual embraces what normally happens to human beings according tp their station, age habit, and temperament; for example, it is probable that bussinessman will seek profits, that a child will act thoghutlessly, that the wastrel will sink into poverty, that an angry man will pursue venegeance, and all such events that regularly occur. The extraordinary embraces what rarely happens, what is outside the realm of the predictable, as when a clever scoundrel is tricked, when a strong man is beaten. Included are those incidents that we usually attribute to luck provided they result from a sequence of ordinary events…There is nothing outside these two categories that one can classify as probable. And we must describe any event that fits under neither heading as merely possible…the purpose of these art forms is useful delight, to which they more easily lead men through the readily accepted probable than through the possible, which may be so strange and incredible that they would refuse to be convinced or to trust it as a model and guide. But as several things are required

---

* ดูหน้า 44.

> for an action to be probable, and as it must retain its appropriateness to the period, the place, the circumstances, the character, the emotions, of which the most essential to the poem is the consistency of the *dramatis personae* with the character alloted them. [89]

องค์ประกอบต่าง ๆ ของมหากาพย์และละครโศกนาฏกรรม ได้แก่ การกระทำ เวลา สถานที่ เหตุการณ์แวดล้อม ตัวละคร และอารมณ์ของตัวละคร ล้วนจะต้องมีความน่าจะเป็นทั้งสิ้น

ราแปงเห็นว่าเนื่องจากละครต้องทำให้ผู้ชมพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้คือการที่ละครมีความสมจริงซึ่งได้จากการทำตามกฎเกณฑ์ และถือเป็นวิญญาณสำคัญของละคร ละครจะต้องมีคุณสมบัติสำคัญคือเที่ยงตรง เหมาะสม เป็นไปตามธรรมชาติและหลักเหตุผล รวมถึงต้องดำเนินตามกฎของเอกภาพทั้งสาม ละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่จะต้องครบถ้วนด้วยกฎเหล่านี้

> Tis only by these rules that verisimilitude in fictions is maintained, which is the soul of poesy, for unless there be the unity of place, of time, and of action in the great poem, there can be no verisimility.[90]

ราแปงเห็นว่าอริสโตเติลเป็นผู้วางรากฐานของกฎเกณฑ์ซึ่งเป็นศิลปะของการประพันธ์ หากแม้กวีสร้างงานตามกฎเกณฑ์ซึ่งได้วางไว้โดยอริสโตเติล งานก็จะออกมาดี นอกจากนี้ บทละครจะต้องมีรสนิยมอันดี เป็นพื้นฐานที่สำคัญที่สุด ถ้าหากบทละครทำตามรสนิยมอันดีแล้ว ก็จะทำให้เกิดความเป็นไปได้ ราแปงได้ยกตัวอย่างลักษณะในบทละครที่มีลักษณะไม่เหมาะสมดังนี้

ประการแรกคือการปะปนอารมณ์ เช่น ในงานของปูลชี (Pulci) เรื่อง ***Morgante*** ราแปงเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมฝรั่งเศสในสมัยนั้นมีการปนเรื่องความรักใคร่เพื่อเอาใจสุภาพสตรีที่มา

---

[89] Jean Chapelain, "The Opinion of French Academy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), pp. 221-222.

[90] René Rapin, "Reflections on Aristotle's Treatise of Poesy," translated by Thomas Rymer, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F Dukore, p. 265.

ชมละคร ในขณะที่ละครโศกนาฏกรรมกรีกโรมันเป็นเรื่องที่เคร่งเครียด จริงจัง สง่างาม ดังนั้นการปนอารมณ์เป็นการลดคุณค่าของละครโศกนาฏกรรม และเรื่องรักนี้ควรเป็นเรื่องราวของละครสุขนาฏกรรมมากกว่า ประการที่สองคือกำหนดกิริยาท่าทางไม่เหมาะสมกับลักษณะตัวละคร เช่น กวารินี (Guarini) สร้างตัวละครคนเลี้ยงแกะสุภาพเกินไป ประการที่สามคือใส่บทผจญภัยที่ประหลาดเกินจริง ไม่สมเหตุผลและไม่มีความเป็นได้ เช่น เรื่อง ***Orlando*** ของอริสโต (Aristo) ประการที่สี่คือ ไม่มีการตระเตรียมหรือปูพื้นเรื่องสำหรับเหตุการณ์ใหญ่ที่จะเกิดในเรื่องให้เป็นไปตามธรรมชาติ เช่น ในเรื่อง ***Amadis*** และ ***Floridante*** ของเบอร์นาโด ตาสโซ (Bernado Tasso) ประการที่คือกวีนั้นสร้างงานตามจินตนาการส่วนตนมากเกินไปจนละเลยความเป็นธรรมชาติ

ดังนั้นอะไรก็ตามที่ไม่เป็นไปตามกฎเอกภาพทั้งสาม ไม่มีเหตุผลทางความคิด และลักษณะการประพันธ์ไม่เหมาะสม ก็ถือว่าละครปราศจากรสนิยมอันดีที่ถือเป็นกฎที่มีความสำคัญเหนือกฎทั้งปวง

โอบิญญัคสนับสนุนว่าความสมจริงเหมือนชีวิตเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของบทละคร ดังนั้นนักเขียนบทละครจะต้องระลึกเสมอว่าจะต้องมีความสมจริงในทุกองค์ประกอบ

> So there is nothing but verisimilitude for the establishment, maintenance and completion of a play. This does not mean that true events or possible events are banished from the theatre, but such events can get into the play only in so far as they possess verisimilitude. So it will be necessary to remove or alter any circumstances which don't have this quality; equally, what ever is presented on the stage must bear the mark of verisimilitude.[91]

ความสมจริงที่สำคัญที่สุดที่นักการละครในสมัยนี้ยึดถือคือความสมจริงของเวลา การกระทำ และสถานที่ ซึ่งถูกตั้งให้เป็นกฎเอกภาพทั้งสาม ตรงกับกฎเกณฑ์ของนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี เอกภาพทั้งสามมีความเกี่ยวเนื่องกัน ชาเปอแลงแบ่งแยกเวลาของเรื่องกับเวลาแสดงออกจากกันอย่างชัดเจน เอกภาพของเวลาของละครคือเวลาของเรื่อง (dramatic time) คือขอบเขตของ 24 ชั่วโมง เพื่อที่จะสามารถบรรจุไว้ในขอบเขตของเวลาแสดง

---

[91] François Hédélin, Abbot of Aubignac, "The Whole Art of the Stage," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p. 245.

(performance time) คือประมาณ 3 ชั่วโมง ซึ่งเป็นเวลาที่สมเหตุสมผล เหตุการณ์ในละครไม่สามารถยืดยาวเกินกว่า 24 ชั่วโมงได้ และการกระทำต้องมีเพียงการกระทำเดียว ดังนั้นเพื่อให้ทุกอย่างอยู่ในขอบเขตของเอกภาพ ละครโศกนาฏกรรมกรีกโรมันจึงย่นระยะเวลาของเรื่องโดยให้เรื่องราวที่เกิดขึ้นแล้วเล่าผ่านตัวละครคนส่งสารและคอรัส และเลือกเพียงเหตุการณ์ที่เข้มข้นใกล้ถึงจุดจบมาแสดงบนเวที

การทำตามกฎเอกภาพทั้งสามจะไม่ทำให้เรื่องเสียความงาม เพราะกฎมิได้ทำให้ต้องตัดเหตุการณ์สำคัญ แต่กฎทำให้นักเขียนบทละครต้องรู้จักเลือกเหตุการณ์ เวลา และสถานที่ไว้ในเรื่องอย่างสมเหตุสมผล โอบิญญัคอิงความคิดของอริสโตเติลที่ว่ากวีมิได้เสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นไปแล้ว แต่เสนอเรื่องราวที่มีความเป็นไปได้ว่าจะเกิดขึ้น

โอบิญญัคเห็นว่ากฎเอกภาพทั้งสามของอริสโตเติลเป็นกฎที่มีเหตุมีผลมากที่สุด โอบิญญัคเปรียบละครเป็นภาพที่แสดงชีวิตมนุษย์ ในภาพหนึ่งภาพนั้นไม่สามารถจะมีหลายเรื่องราวได้เปรียบเสมือนละครหนึ่งเรื่องก็ต้องเสนอการกระทำเพียงหนึ่งเดียวเท่านั้น ดังนั้นตัวละครไม่อาจไปปรากฏในสถานที่ต่าง ๆ ได้ นักวาดภาพต้องเลือกที่จะแสดงเรื่องราวหนึ่งเรื่องในสถานที่หนึ่งเพื่อให้ทั้งหมดเป็นหนึ่งเดียว นักเขียนบทละครก็เช่นกัน จะต้องใช้ศิลปะในการเลือกเหตุการณ์และจัดวางให้ได้สัดส่วนเหมาะสม ตัวละครตัวหนึ่งมีเรื่องราวต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมายในชีวิต นักเขียนบทละครต้องรู้ขอบเขตของความงามตามศิลปะ รู้ว่าควรจะเลือกตอนใดตอนหนึ่งที่มีความสำคัญที่สุดเพียงตอนเดียวมานำเสนอแทนที่จะเล่าเรื่องราวที่เกิดทั้งหมดในชีวิตของตัวละครและตอนที่เลือกมาใช้ควรเป็นตอนที่ก่อให้เกิดความสงสารได้มากที่สุด ดังที่นักเขียนบทละครสมัยกรีกโรมันวางให้เรื่องเริ่มตอนที่เหตุการณ์เข้มข้นที่สุด โซโฟคลิสจึงไม่เล่าการทำสงครามของอาแจ็กซ์ (Ajax) ทั้งหมด แต่เลือกมาเฉพาะตอนที่อาแจ็กซ์ทะเลาะกับยูลิซิส (Ulysses) เพื่อจะแสดงความบ้าคลั่งของอาแจ็กซ์ซึ่งเป็นสาเหตุที่ทำให้เขาต้องตาย

อริสโตเติลไม่เคยกล่าวว่าละครจะต้องมีเอกภาพของสถานที่ โอบิญญัคเชื่อว่าอริสโตเติลไม่กล่าวถึงเพราะว่ากฎข้อนี้เป็นกฎที่นักเขียนบทละครในสมัยนั้นรู้กันดีอยู่แล้ว เพราะเมื่อตัวละครคอรัสเข้ามาบนเวที ก็จะอยู่ที่นั่นตลอดจนจบเรื่อง ในบทละครกรีกตัวละครจะพูดอยู่เสมอว่าฉากคือที่ใด เวลาใด ดังนั้นสถานที่จึงไม่เปลี่ยน บนเวทีไม่สามารถเป็นประเทศฝรั่งเศสและเดนมาร์กในเวลาเดียวกันได้ หรือแม้แต่สถานที่ต่าง ๆ ในเมืองปารีส เพราะเมื่อตัวละครตัวแรกเข้าสู่เวทีเป็นสถานที่ใดก็เปรียบเสมือนว่าเวทีเป็นที่นั้นไปตลอดจนจบเรื่อง

โอบิญญัคแบ่งเวลาในละครโศกนาฏกรรมเป็น 2 แบบ แบบที่หนึ่งคือเวลาจริงที่ใช้ในการแสดง (represent time) เริ่มจากตอนเริ่มต้นไปจนสิ้นสุดการแสดง ระยะเวลาของการแสดงนี้ต้องไม่นานเกินกว่าความสามารถของผู้ชมจะทนได้คือต้องไม่ยาวจนผู้ชมอ่อนล้าและไม่สั้นจนไม่สามารถรับรสของเรื่องได้ ระยะเวลาของการแสดงที่โอบิญญัคเห็นว่าเหมาะสมคือ 3 ชั่วโมง เห็นได้ชัดว่าโอบิญญัครับความคิดที่ว่าความยาวของละครต้องอิงกับผู้ชมมากจากกาสเตลเวโทรนักการละครอิตาเลียน

เวลาอีกประเภทหนึ่งคือเวลาของเรื่อง หมายถึงเวลาของการกระทำที่เกิดขึ้นในเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ โอบิญญัคสังเกตว่านักเขียนบทละครกรีกสามคนได้แก่ เอสคิลุส ยูริพิดิส และโซโฟคลิสเรียบเรียงเรื่องให้อยู่ในเวลาที่จำกัด ภายหลังอริสโตเติลจึงสร้างกฎของเอกภาพของเวลาขึ้นโดยกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมจะต้องจำกัดอยู่ในการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบ

> The other time of the dramatic poem is that of the action represented … containing all that space which is necessary to the performing of those things which are to be exposed to the knowledge of the spectators from the first to the last act of the play … The few Greek tragics, Aeschylus, Euripedes, and Sophocles, allow but a few hours to the lasting of the theatrical action in their poems, but their example was not followed by the poets who succeded them, for Aristotle blames those of his time for giving too long extent to the lasting of their plays, which make him set down the rules, or rather renew it from the model of the ancients, saying that tragedy ought to be comprehended in the revolution of one sun….As the day is condidered two ways, the one with regards to the *primum mobile,* which is called natural day, and is of twenty – four hours, and the other by the sun's presence upon the horizon, between his rising and setting, which is called artificial day,it is necessary to observe that Aristotle means only the artificial day, [92]

[92] Ibid., 245.

โอบิญญัคตีความคำว่าการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบเป็น 2 แบบ แบบแรกคือเวลาตามธรรมชาติ (natural day) คือหนึ่งวันมี 24 ชั่วโมง และแบบที่สองคือเวลาประดิษฐ์ (artifical day) กินเวลาตั้งแต่ดวงอาทิตย์ขึ้นจากขอบฟ้าด้าหนึ่งจนไปสู่ขอบฟ้าอีกด้านหนึ่ง คือ 12 ชั่วโมง ซึ่งอริสโตเติลน่าจะหมายถึง 12 ชั่วโมงมากกว่า และสาเหตุที่ต้องมีเอกภาพของเวลาเป็น 12 ชั่วโมงเพราะเนื่องจากละครต้องเสนอการกระทำเพียงการกระทำเดียว เหตุการณ์อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องต้องถูกตัดทิ้งไป และเวลา 12 ชั่วโมงก็เพียงพอที่จะบรรลุเหตุการณ์ที่เข้มข้นที่สุดของวัน

ตามกฎเกณฑ์คลาสสิกนั้น ละครโศกนาฏกรรมควรมีการกระทำหลักเพียงหนึ่งเดียว แต่การกระทำตลอดเรื่อง *Le Cid* มีจำนวนมากเกินกว่าจะอยู่ในขอบเขตของ 24 ชั่วโมงได้ เรื่องทั้งหมดเริ่มจากกษัตริย์เลือกให้ดอนดิแย็ก (Don Diègue) บิดาของโรดริกได้รับแต่งตั้งให้เป็นพระอาจารย์ของมกุฎราชกุมาร ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ดอนกอร์มาส์ (Don Gormas) ปรารถนา ดอนกอร์มาส์กับดอนดิแย็กทะเลาะกัน ดอนกอร์มาส์ตบหน้าดอนดิแย็ก ดอนดิแย็กขอร้องให้โรดริกแก้แค้นให้ โรดริกจึงรักษาเกียรติยศของบิดาโดยดวลกับดอนกอร์มาส์และฆ่าดอนกอร์มาส์ตาย จากนั้นจึงสารภาพกับชิแมน ชิแมนปฏิเสธที่จะยกโทษให้และกราบทูลร้องทุกข์ต่อกษัตริย์ซึ่งส่งโรดริกออกไปทำสงครามกับพวกมัวร์ เมื่อได้รับชัยชนะกลับมาแล้วก็ต้องดวลกับดอนซองช์ซึ่งได้รับการของร้องจากชิแมนให้แก้แค้นแทน โรดริกชนะดอนซองช์ จากนั้นโรดริกและชิแมนก็หมั้นกัน สกูเดรีอิงความคิดของอริสโตเติลที่ว่าโครงเรื่องซึ่งมีหลายส่วนประกอบกันจะนั้นต้องไม่ใหญ่เกินไปหรือเล็กเกินไปแต่จะต้องมีความพอดีที่จะรับรู้ได้ทั้งหมดได้ในคราวเดียว แต่กอร์แนย์นำเหตุการณ์ซึ่งอาจมีความยาวหลายปีให้เกิดขึ้นเพียงวันเดียว

ราชบัณฑิตยสภาตอบความคิดของสกูเดรีว่า เอกภาพของเวลาทำให้ละครจำเป็นต้องมีเอกภาพของการกระทำ นักเขียนบทละครส่วนมากไม่มีศิลปะพอที่จะสามารถจำกัดเรื่องให้อยู่ในขอบเขต 24 ชั่วโมงได้ตามที่อริสโตเติลกำหนดว่าโครงเรื่องจะต้องกินเวลาตั้งแต่พระอาทิตย์ขึ้นจนกระทั่งพระอาทิตย์ตก ละครซึ่งมีห้าองก์จึงมักมีเหตุการณ์จำนวนมาก กอร์แนย์สามารถจำกัดเวลาของเรื่องให้อยู่ภายในหนึ่งวันแต่เรื่องราวที่เกิดขึ้นในหนึ่งวันนั้นมีมากมายเกินไปซึ่งตามเรื่องจริงนั้นควรจะต้องใช้เวลาหลายปี เมื่อจำกัดอยู่ในหนึ่งวันทำให้มีสัดส่วนไม่เหมาะสม มากเกินกว่าที่จะผู้ชมรับรู้ได้ ดังนั้นเรื่อง *Le Cid* มีข้อบกพร่องเรื่องเวลาอย่างร้ายแรง

ในบทความของกอร์แนย์ซึ่งเขียนภายหลังเรื่อง *Le Cid* นั้น กอร์แนย์แสดงความเห็นว่าเอกภาพของเรื่องเป็นสิ่งสำคัญ ละครโศกนาฏกรรมจะต้องมีปมปัญหาหลักเพียงหนึ่งเดียวที่ตัว

ละครต้องตกอยู่ในสถานการณ์ที่ยุ่งยากและพยายามเอาชนะ การพยายามเอาชนะจะเป็นปมให้เกิดความยุ่งยากต่อไปอีก

> …and in tragedy, it consists in unity of danger, whether the hero perishes in it or escapes from it. I do not mean that one cannot allow several dangers in the latter and several intrigues or obstacles in the former, provided that one necessary flows into other;… [93]

ในละครหนึ่งเรื่องเกิดความยุ่งยากได้หลายครั้ง แต่ต้องเกิดต่อเนื่องกันเป็นเหตุผล กอร์แนย์ยังเห็นว่าละครอาจมีการกระทำรองได้มากกว่าหนึ่งซึ่งต้องสอดคล้องและสนับสนุนการกระทำหลักซึ่งต้องสมบูรณ์ นักเขียนบทละครไม่จำเป็นต้องคลี่คลายการกระทำรองทั้งหมดเพื่อสร้างความสงสัยแก่ผู้ชม แต่ท้ายที่สุดแล้วการกระทำหลักจะต้องคลี่คลาย และสมบูรณ์แบบเป็นหนึ่งเดียว

เนื่องจากละครเป็นการเลียนแบบการกระทำ การเลียนแบบจะต้องใกล้เคียงความจริง เวลาและการกระทำของเรื่องจึงต้องได้สัดส่วนเหมาะสมกัน กอร์แนย์อิงคำจำกัดความของเอกภาพด้านเวลาจากอริสโตเติลซึ่งกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมนั้นจะต้องจำกัดเวลาของการกระทำให้เกิดขึ้นภายในการโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบ

> The rule of unity of time has its foundation in the statement of Aristotle that “tragedy must confine the duration of its action to one revolution of the sun or not exceed it by very much.[94]

กอร์แนยเห็นว่าคำจำกัดความของอริสโตเติลมีปัญหา เนื่องจากอริสโตเติลมิได้กำหนดลงไปอย่างชัดเจนว่าการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบนั้นเป็นเวลาเท่าใดแน่ ทำให้นักการละครถกเถียงว่าเป็นเวลาธรรมชาติ คือ 24 ชั่วโมงของชีวิตตัวละคร หรือเป็นเวลาประดิษฐ์ คือ 12

---

[93] Pierre Corneille, “Discourses,” translated by Arlin Hiken Arnstrong, in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, ed. Bernard F. Dukore, p.235.

[94] Ibid.

ชั่วโมงของชีวิตตัวละคร กอร์แนย์ยอมรับว่าแม้แต่เขาเองก็จำกัดเวลาของเรื่องให้อยู่ภายใน 12 ชั่วโมงได้ลำบาก

> …I find that there are some subject so difficult to confine in so little time that not only do I accord them the entire twenty – four hours, but I will avail myself of the liberty that the philosopher gives of exceeding them a little, and will, without scruple, extend them to thirty hours…[95]

กอร์แนย์เห็นว่าเวลาที่เหมาะสมคือ 24 ชั่วโมง ซึ่งสามารถขยายได้ถึง 30 ชั่วโมง แต่กอร์แนย์เห็นว่าเนื่องจากเวลาแสดงกินเวลาประมาณ 2 ชั่วโมง นักเขียนบทละครก็ควรจะจำกัดเวลาของเรื่องให้น้อยลงกว่า 24 หรือ 12 ชั่วโมง เพื่อให้เวลาของเรื่องใกล้เคียงกับความเป็นจริงที่ผู้ชมต้องนั่งดูละครอยู่จริง ๆ ละครจึงจะสมบูรณ์แบบเพราะเลียนแบบได้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงที่สุด

กอร์แนย์ยังตั้งข้อสังเกตว่าทั้งอริสโตเติลและฮอราซไม่เคยกล่าวถึงเอกภาพของสถานที่ แต่น่าจะเป็นเพราะเอกภาพของเวลาทำให้จำเป็นต้องมีเอกภาพของสถานที่

> As for the unity of place, I do not find any such rule either in Aristorle or in Horace. This is what leads some to believe that the rule was established only because of the unity of time and to persuade themselves, accordingly, that one can extend it as far as a man can go and return in twenty-four hours.[96]

กอร์แนย์เห็นว่าเอกภาพของสถานที่อาจกินพื้นที่ภายในเมืองหนึ่ง แต่ก็มิใช่ทุก ๆ สถานที่ในเมือง แต่เป็นสองหรือสามที่ซึ่งอยู่ภายในเขตเมืองนั้น เช่น ในเรื่อง ***Cinna*** เหตุการณ์เกิดขึ้นที่วังของจักรพรรดิโอกุสต์ (Auguste) และบ้านของเอมิลี (Emilie) ส่วนเรื่อง ***Le Cid*** เหตุการณ์เกิดขึ้นหลายสถานที่แต่กระนั้นก็ไม่เกินเขตเมืองเซวิลล์ (Séville) เวลาของเรื่องนั้นนับรวมเวลาระหว่างองก์ ซึ่งกอร์แนย์เรียกว่า la liaison de scène เพราะเมื่อตัวละครออกจากฉากเพื่อเปลี่ยนฉากหรือระยะเวลาระหว่างองก์ เวลามิได้หยุดเดินแต่ก้าวเรื่อยไปจนจบองก์สุดท้ายคือองก์ที่ห้า

---

[95] Ibid., p. 236.

[96] Ibid.

กอร์แนย์เห็นว่าเวลาของเรื่องในองก์นี้ต้องกระชับและสั้นกว่าองก์อื่นๆ เพื่อให้ใกล้เคียงกับเวลาจริงในการแสดง เนื่องจากผู้ชมนั้นกระหายที่จะรู้เรื่องราวในตอนจบ

กอร์แนย์ยอมรับว่ากฎเกณฑ์ตามแบบคลาสสิกนั้นเคร่งครัดมาก บทละครของเขาอาจไม่ประสบความสำเร็จเลยถ้าไม่ผ่อนคลายการยึดถือกฎลง

> Many of my plays will fail if one does not permit this mitigation with which I shall always be content henceforth when I cannot satisfy the extreme rigor of the rules.[97]

บทละครของกอร์แนย์เพียง 3 เรื่องคือ ***Horace***, ***Polyeucte*** และ ***Pompée*** เท่านั้นที่ทำตามกฎเกณฑ์ สำหรับบทละครเรื่องอื่นๆนั้น เขาผ่อนคลายตัวเองจากกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัด กอร์แนย์ รู้จักที่จะเขียนบทละครให้ต้องกับรสนิยมของผู้ชม แต่กฎเกณฑ์ตามแบบคลาสสิกอาจจะเคร่งครัดเกินไปถ้าต้องการจะให้บทละครประสบความสำเร็จบนเวที กอร์แนย์เห็นว่านักเขียนบทละครมีอิสระพอสมควร กฎควรจะยืดหยุ่นได้เพื่อให้งานประสบความสำเร็จ

บัวโลเห็นว่ากวีนิพนธ์เป็นการเลียนแบบธรรมชาติเช่นเดียวกับนักทฤษฎีคนอื่น ๆ ดังนั้นจึงต้องมีความสมจริง

> Never offer the public anything unbelievable
> What is true can sometimes not be probable
> What is marvelous but absurd is for me without charm
> The mind is not moved by what it does not believe.[98]

ละครจำเป็นต้องเป็นเรื่องที่เชื่อว่าเกิดได้จริง ทำให้ผู้ชมเชื่อถือได้เพื่อให้เกิดความประทับใจ เมื่อเข้าถึงจิตใจผู้ชมได้แล้ว บทเรียนทางศีลธรรมจึงจะสัมฤทธิ์ผล และเพื่อให้บทละครมีความสมจริง ในบทละครจะต้องมีขอบเขตของเวลา การกระทำ และสถานที่ ตามหลักของเหตุผล

---

[97] Ibid., p. 237.

[98] Nicolas Boileau, “Art of Poetry”, in *Guide to French Literature*, ed. Anthony Levi (Chicago: St. James Press, 1994), p. 77.

> But we, whom reason binds to its rule, prefers that the action be artfully managed-that single thing done, in one place, in one day, hold the crowded theatre to the end.[99]

นักเขียนบทละครจะต้องกำหนดสถานที่ให้เป็นที่ใดที่หนึ่ง และจะต้องรู้จักเลือกเพียงเหตุการณ์เดียวมาใช้ในบทละคร บทละครไม่อาจแสดงชีวิตของตัวละครตั้งแต่เยาว์วัยจนแก่ชราได้ เอกภาพทั้งสามสอดคล้องและบังคับซึ่งกันและกัน นอกจากนี้โครงเรื่องควรดำเนินอย่างรวดเร็ว กระชับ และชัดเจน เพิ่มความยุ่งยากขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงช่วงท้ายเรื่องควรให้เกิดการค้นพบการเปิดเผยความจริง ส่งผลให้เรื่องเปลี่ยนแปลงไปอย่างคาดไม่ถึง ดังนั้นเรื่องที่เลือกมานั้นต้องไม่มีการกระทำมากเกินไปเช่นเรื่อง ***Iliad*** ซึ่งเป็นมหากาพย์ที่มีเหตุการณ์มากเกินไปจนกระทั่งทำลายความเป็นหนึ่งเดียวของบทละคร

> Everything there should be in place;
> the beginning, the end, should correspond with the middle;
> the pieces, selected and fitted together with a delicate artistry,
> should form no more than a single whole of various parts;
> never should the discourse wander too far from the subject
> in search of some brilliant phrase.[100]

จะเห็นได้ว่าความคิดเกี่ยวกับความสมจริงเหมือนชีวิตถูกสร้างให้เป็นกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดมากในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส แต่เดิมนั้นอริสโตเติลกล่าวเพียงว่าการสร้างตัวละครนั้นจะสร้างให้เหมือนชีวิตจริง และฮอราซเห็นพ้องกับความคิดของอริสโตเติล เมื่อมาถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ความคิดเกี่ยวกับความสมจริงถูกสร้างให้เป็นกฎเกณฑ์ที่ชัดเจนขึ้น กล่าวคือ ละครโศกนาฏกรรมต้องมีความสมจริงในเรื่องเวลาและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ต่อมานักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสก็ได้ทำให้กฎเกณฑ์เกี่ยวกับความสมจริงนี้เคร่งครัดมากยิ่งขึ้นไปอีก นักการละครในสมัยนี้ได้แก่ชาเปอแลงและบัวโลมีความคิดสอดคล้องกับ

---

[99] Nicolas Boileau, “The Art of Poetry,” translated by Ernest Dilworth, in *Critical Theory since Plato*, ed. Hazard Adams, p.264.

[100] Ibid., p. 261.

กาสเตลเวโทรที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดผลทางอารมณ์แก่ผู้ชม ดังนั้น ละครจะต้องเลียนแบบอย่างสมจริงมากที่สุด เพราะถ้าหากมีความสมจริงแล้ว ผู้ชมก็จะเชื่อและมีอารมณ์ร่วมไปกับละครซึ่งเป็นความลวง

ใน *The Poetics* นั้น อริสโตเติลกล่าวว่าในการวางโครงเรื่องจะต้องมีความจำเป็นและความเป็นไปได้เสมอ ชาเปอแลงเห็นว่าความสมจริงนี้เกิดจากความเป็นไปได้ เช่นกัน ความสมจริงคือความเป็นเหตุเป็นผลตามความเป็นจริงของธรรมชาติซึ่งต้องมีอยู่ในทุกองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะนิสัยและการกระทำของตัวละคร รวมถึงเวลาและสถานที่ของเรื่อง

ชาเปอแลง โอบิญญัค และกอร์แนย์แบ่งเวลาของละครโศกนาฏกรรมออกเป็น 2 แบบ แบบที่หนึ่งคือเวลาที่ใช้ในการแสดง ชาเปอแลงและโอบิญญัคเห็นพ้องกันว่ามีความยาว 3 ชั่วโมง แต่กอร์แนย์เห็นว่ากินเวลาประมาณ 2 ชั่วโมง และแบบที่สองคือเวลาของเรื่องซึ่งอริสโตเติลกล่าวว่ากินเวลาเท่ากับการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบ โอบิญญัคเห็นว่าคำจำกัดความของอริสโตเติลนั้นคลุมเครือ ทำให้เกิดการถกเถียงในหมู่นักการละคร ตัวเขาเห็นว่าการโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบกินเวลา 12 ชั่วโมง ซึ่งยาวนานพอที่จะบรรจุเหตุการณ์เพียงเหตุการณ์เดียวที่เข้มข้นที่สุดของวัน ส่วนชาเปอแลงเห็นว่าควรเป็น 24 ชั่วโมง แต่กอร์แนยเห็นว่าควรเป็น 24 ชั่วโมง ซึ่งสามารถขยายได้ถึง 30 ชั่วโมงเพราะเขาเห็นว่าการวางเหตุการณ์ที่เข้มข้นในเวลาที่จำกัดมากนั้นทำได้ยาก

ทั้งโอบิญญัคและกอร์แนย์เห็นพ้องกันว่าอริสโตเติลไม่เคยกล่าวถึงเอกภาพของสถานที่ โอบิญญัคเชื่อว่าที่อริสโตเติลไม่กล่าวถึงเป็นเพราะว่ากฎเอกภาพของสถานที่เป็นที่รู้กันดีอยู่แล้วในสมัยกรีก ส่วนกอร์แนย์เห็นว่าเป็นเพราะกฎเอกภาพของเวลาและการกระทำที่กำหนดให้ละครต้องมีเอกภาพของสถานที่ เนื่องจากตัวละครไม่สามารถทำการต่างๆได้ในหลายๆที่ในเวลาอันจำกัด เรื่อง *Le Cid* ซึ่งกอร์แนย์เขียนก่อนที่จะเขียนทฤษฎีนั้นได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ว่า ฝ่าฝืนเอกภาพของเวลาและการกระทำอย่างร้ายแรงเนื่องจากกอร์แนย์บรรจุเหตุการณ์ที่ต้องกินเวลานานไว้ในระยะเวลาจำกัดเพียงหนึ่งวัน

จะเห็นได้ว่านักทฤษฎีและนักการละครยังคงเห็นว่าละครคือการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์และการเลียนแบบนั้นต้องทำอย่างงดงามและดีกว่าจริงซึ่งสอดคล้องกับความคิดของอริสโตเติลทุกประการ ความคิดของอริสโตเติล ฮอราซ และบทละครกรีกโรมันถือเป็นรูปแบบที่งดงามรวมตามธรรมชาติและรสนิยมอันดี เนื่องจากมีเหตุผลและสมบูรณ์ที่สุด นักการละครซึ่งพยายามวางรูปแบบมาตรฐานการละครจึงสร้างกฎเกณฑ์ทางการละครที่ได้จากคลาสสิกและธรรมชาติ การเดินตามกฎจะทำให้งานมีความงดงามทางศิลปะ

กฎที่มีความสำคัญที่สุดคือความสมจริงเหมือนชีวิต ละครแม้จะเป็นความลวง เป็นเรื่องแต่งแต่ก็ต้องมีเหตุผล สมจริงเหมือนชีวิตในทุก ๆ องค์ประกอบ ความคิดเรื่องเอกภาพของเวลาที่อริสโตเติลกล่าวไว้เพียงประโยคสั้น ๆ ถูกนำมาวิเคราะห์และขยายเป็นกฎเอกภาพทั้งสาม เพราะข้อจำกัดของเวลาทำให้ต้องจำกัดจำนวนการกระทำและสถานที่ด้วย เพื่อให้ทุกส่วนสอดคล้องกันอย่างเป็นระเบียบและเป็นหนึ่งเดียว คำกล่าวว่าเอกภาพของเวลานั้นหมายถึงเอกภาพของเวลาของเรื่อง กล่าวคือคือเรื่องราวต้องจำกัดอยู่ในขอบเขตของ 12 หรือ 24 ชั่วโมง ให้ใกล้เคียงกับเวลาแสดงที่กินเวลาประมาณ 2-3 ชั่วโมง เพื่อให้ผู้ชมที่นั่งชมรู้สึกว่าเรื่องมิได้เหลือเชื่อจนเกินไป แต่มีความใกล้เคียงที่เหตุการณ์จริง ๆ จะเกิดได้ และเนื่องด้วยเวลาที่จำกัดนักเขียนบทละครจะต้องรู้จักนำ เหตุการณ์เพียงเหตุการณ์เดียวมาเรียบเรียงให้กระชับ และจำกัดสถานที่ เพราะตัวละครไม่อาจเดินทางไปในสถานที่ต่าง ๆ ในเวลาจำกัดได้ กฎเอกภาพทั้งสามนี้เป็นกฎที่เคร่งครัดมาก กอร์แนย์ยอมรับว่าแม้แต่เขาเองยังเดินตามกฎได้อย่างลำบาก

นอกจากนี้ในละครจะต้องความงดงามเหมาะสมซึ่งอยู่ในการใช้ภาษาที่งดงาม การหลีกเลี่ยงฉากทุกขเวทนาและฉากที่เกินจริง เหลือเชื่อดังเช่นที่อริสโตเติลแนะนำไว้ รวมถึงการสร้างลักษณะนิสัยและกำหนดการกระทำของตัวละครให้เหมาะสม ตัวละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์มากที่สุดคือซิแมน ในเรื่อง *Le Cid* ของกอร์แนย์ ซิแมนถูกโจมตีว่ามีการกระทำที่ไม่เหมาะสมเนื่องจากเธอแต่งงานกับชายคนรักแม้ว่าเขาจะฆ่าพ่อของเธอ ดังนั้นจะเห็นได้ว่านักการละครจะสนใจความสมจริงในแง่ปรัชญาและศีลธรรมของตัวละครเท่าๆกับความสมจริงในแง่กลวิธีการประพันธ์ซึ่งแต่เดิมนั้นอริสโตเติลเพียงแต่แนะนำว่าตัวละครควรมีอากัปกิริยาที่เหมาะสมกับลักษณะตัวละครและมีความคงเส้นคงวาเท่านั้น

ความคิดที่ว่าละครจะต้องให้คุณค่าไปพร้อมๆกับความบันเทิงเป็นความคิดที่ได้จากฮอราซ คุณค่าในที่นี้หมายถึงบทเรียนบางประการในแง่ศีลธรรม ทฤษฎีในสมัยนี้เปรียบเสมือนยารักษาโรคที่เคลือบน้ำตาลหรือน้ำผึ้งคือความบันเทิงไว้ ยิ่งทำให้ผู้ชมพึงใจได้มากเท่าไรผู้ชมก็จะรับบทเรียนโดยไม่รู้สึกว่ากำลังถูกอบรมสั่งสอนศีลธรรม

ความคิดตามแบบคลาสสิกนี้จะส่งผลต่อแนวคิดของนักการละครอังกฤษในสมัยเรสทอเรชัน เช่น ดรายเด็น แต่เมื่อเข้าสู่สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 เมื่อละครเปลี่ยนแนวไปเป็น

ละครเร้าอารมณ์ เกิดละครประเภทใหม่ ละครโศกนาฏกรรมลดบทบาทลงในวงการละคร กฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดเหล่านี้ก็ไม่เป็นที่นิยมอีกต่อไป

3.3.2 ลักษณะบทละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส

หลังจากความคิดคลาสสิกได้นำมาใช้เป็นหลักการเขียนบทละครที่เคร่งครัด นักเขียนบทละครต่างดำเนินตามกฎ จนกระทั่งเกิดกรณีพิพาทเกี่ยวกับบทละครเรื่อง ***Le Cid*** ราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสตัดสินว่าเป็นบทละครที่ฝ่าฝืนกฎ แต่กระนั้นก็ประสบความสำเร็จในการจัดแสดงมาก ทำให้ในช่วงปี ค.ศ. 1650 นักเขียนบทละครเริ่มนิยมเขียนบทละครสุขระคนโศกบ้างเนื่องจากเห็นว่าบทละครเรื่อง ***Le Cid*** ประสบความสำเร็จในแง่การจัดแสดง ละครประเภทนี้จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักแทนเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมที่เดิมมักเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเมืองและศีลธรรมในอุดมคติ และเป็นช่วงที่ละครสุขนาฏกรรมชั้นสูงเริ่มได้รับความนิยมมากขึ้นและเข้าสู่ราชสำนัก มิใช่ละครที่มีรูปแบบต่ำต้อยกว่าละครโศกนาฏกรรมดังที่เคยยึดถือกันมา และละครโศกนาฏกรรมเองก็เริ่มมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักที่สง่างามเพื่อเอาใจกลุ่มลาเพรซิโยซิเต เช่น บทละครของโตมาส์ กอร์แนย์ และฟิลลิป กีโนต์ แต่ความสามารถของทั้งสองก็ไม่อาจเทียบเท่ารัศมีของราซีนได้ ในช่วงปี ค.ศ. 1667-1677 บทละครโศกนาฏกรรมของราซีนทั้ง 7 เรื่องได้รับการจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง ***Britannicus*** (1669) ***Mithridate*** (1673) ***Bajazet*** (1672) ***Iphigénie*** (1674) บทละครของราซีนนอกจากจะใช้ภาษางดงามแล้วยังถูกต้องตามแบบแผนคลาสสิกที่นิยมในสมัยนั้น เมื่อราซีนนำเรื่อง ***Phèdre*** ออกแสดงในปี ค.ศ. 1677 เขาก็พบคู่แข่งคือปาร์ดง (Pardon) ที่เขียนบทละครเรื่องเดียวกันนี้ออกแสดงพร้อมกัน และประสบความสำเร็จมากกว่าและเป็นสาเหตุให้ราซีนละมือจากการเขียนบทละครไปทำงานเป็นนักเขียนประวัติศาสตร์โดยทำงานร่วมกับนิโกลาส์ บัวโล ราซีนกลับมาเขียนบทละครอีกครั้งในปี ค.ศ. 1689 เรื่อง ***Esther*** และเรื่อง ***Athalie*** ในปี ค.ศ. 1691 เป็นบทละครโศกนาฏกรรมสองเรื่องสุดท้ายก่อนจะเลิกอาชีพนักเขียนบทละครอย่างเด็ดขาด

ละครอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสคือ ละครสุขนาฏกรรม นักเขียนบทละครสุขนาฏกรรมที่มีชื่อเสียงคือ โมลิแยร์ (นามจริงคือ Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) ทำให้ละครสุขนาฏกรรมเป็นละครที่ได้รับความนิยมเท่าเทียมกับละครโศกนาฏกรรม[101] บทละครสุขนาฏกรรมที่มีชื่อเสียงได้แก่ ***Les Précieuses ridicule*** (1659) ***Tartuff*** (1664,1667,1669) และ ***Le Misanthrope*** (1666)

---

[101] Oscar G. Brockett, *History of the Theatre* (Boston: Allyn and Bacon, 1991), p. 225.

3.4 สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษ

อังกฤษเริ่มเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการในสมัยราชวงศ์ทิวดอร์ (Tudor) ซึ่งเริ่มตั้งแต่ปี ค.ศ. 1485 อันเป็นปีที่พระเจ้าเฮนรี่ที่เจ็ด (Henry VII,1457-1509) ขึ้นครองราชย์จนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1603 ซึ่งเป็นปีที่สมเด็จพระนางเจ้าอะลิซาเบ็ธที่หนึ่ง (Elizabath I, 1558-1603) เสด็จสวรรคต ในตอนต้นศตวรรษที่ 16 นั้น อังกฤษมีความสนใจในความรู้ตามแบบคลาสสิกในทุกศาสตร์รวมถึงวรรณกรรมซึ่งโดยมากมักมาจากภาคพื้นทวีป ต่อมาในสมัยพระเจ้าเฮนรี่ที่แปด (Henry VIII, 1509-1574) ทรงประกาศตั้งศาสนาคริสต์นิกายใหม่ (Church of England) เพื่อให้สามารถหย่าขาดจากพระนางแคเธอรีนแห่งสเปนได้ อังกฤษจึงตัดขาดจากศาสนจักรที่มีศูนย์กลางของอำนาจอยู่ที่วาติกันในปี ค.ศ. 1533 ทำให้มีอิสระทางความคิดต่างจากแผ่นดินใหญ่

ต่อมาพระนางเจ้าอะลิซาเบ็ธที่หนึ่งซึ่งเป็นพระราชธิดาของพระเจ้าเฮนรี่ที่แปดกับพระสนมแอนโบลีนขึ้นครองราชย์ พระนางประสบความสำเร็จในการรวมประเทศให้เป็นเอกภาพโดยศาสนาอังกฤษมีอำนาจแข็งแกร่งทั้งในและนอกประเทศ มีกองเรือที่เข้มแข็ง สามารถขยายอำนาจและมีประเทศอาณานิคม บ้านเมืองจึงเจริญรุ่งเรืองทุกด้านรวมถึงการละคร

ในต้นสมัยอะลิซะบีธัน (Elizabethan) เป็นช่วงเดียวกับที่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีหรืออิตาเลียน เรอเนซองส์กำลังเจริญถึงขีดสุด ละครโศกนาฏกรรมของอังกฤษในช่วงแรกจึงได้รับอิทธิพลจากละครโศกนาฏกรรมอิตาเลียนเรอเนซองส์โดยกลุ่มนักวิชาการในโรงเรียนและมหาวิทยาลัย กลุ่มนักศึกษากฎหมายที่ Inns Court, Inner Temple และ Gray's Inn กลุ่มนักวิชาการเหล่านี้ยึดมั่นรูปแบบของละครคลาสสิกซึ่งมีเอกภาพทั้งสาม และไม่มีการใช้ฉากทุกขเวทนาบนเวที ในขณะเดียวกันก็มีกลุ่มนักเขียนบทละครที่สร้างละครโศกนาฏกรรมตามรสนิยมอังกฤษแท้ๆ ซึ่งมีลักษณะสอดคล้องกับละครโศกนาฏกรรมของเซเนกา เช่น ธอมัส แซ็ค วิลล์ (Thomas Sackville, 1536-1608) และ ธอมัส นอร์ตัน (Thomas Norton, 1532-1584) ร่วมกันเขียนในบทละครเรื่อง ***Gorboduc*** (1561) ซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นและจำนวนองก์ตามแบบเซเนกา และถือเป็นบทละครโศกนาฏกรรมอังกฤษเรื่องแรกที่เขียนโดยกลอนเปล่า (blank verse) เป็น iambic pentameter ซึ่งมาแทนที่กลอนที่มีฉันทลักษณ์ (rhymed verse) ที่เคยใช้กันมา ต่อมาภายหลังจึงกลายเป็นรูปแบบมาตรฐานที่นักเขียนบทละครในสมัยอะลิซะบีธันนิยมใช้ เช่นวิลเลียม เชคสเปียร์ และคริสโตเฟอร์ มาร์โลว์ (Christopher Marlowe,1564-1593)

กลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัย หรือ University Wits ที่ได้รับการศึกษาจากมหาวิทยาลัยออกซ์ฟอร์ด (Oxford University) และมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ (Cambridge University) เริ่มออกมาทำละครอาชีพ เช่น จอนห์ ลิลี (John Lyly, 1554-1606) จอร์จ พีล (George Peele, 1557-1596) โรเบิร์ต กรีน (Robert Greene, 1558-1592) ธอมัส ลอด์จ (Thomas Lodge, 1558-1562) ธอมัส แนช (Thomas Nash, 1567-1600) ธอมัส คิด (Thomas Kyd, 1558-1594) คริสโตเฟอร์ มาร์โลว์ และวิลเลียม เชคสเปียร์ซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมผู้ยิ่งใหญ่ของโลกคนที่สี่ *

ละครโศกนาฏกรรมและละครสุขนาฏกรรม แบ่งประเภทออกเป็นโรแมนติก เรียลลิสม์ที่มีแก่นเรื่องจากชีวิตจริงและดำเนินเรื่องอย่างเข้มข้นสมจริง เช่น เรื่อง ***Merchant of Venice*** (1595) และ ***Winter's Tale*** (1610-1611) ของเชคสเปียร์ ละครสุขระคนโศก เช่นเรื่อง ***Galathea*** (1586) และ ***Midas*** (1599) ของลิลี และ ***Cymbeline*** (1609-1610) ของ เช็คเสปียร์ ละครสุขนาฏกรรมพาสทอรอล (pastoral comedy) เช่นเรื่อง ***A Mid Summer's Night Dream*** (1595) ของเชคสเปียร์ และ ***Edward I*** (1590) ของพีล นอกจากนี้ยังมีละครหน้ากาก (masque) ซึ่งคล้าย Inter-Mezzi เป็นความบันเทิงของคนชั้นสูงที่ต้องการการดูการแสดงที่หรูหราและสามารถร่วมแสดงด้วยได้ มีลักษณะนิทานเปรียบเทียบ [102]

จะเห็นได้ว่าละครในสมัยนี้มีสถานภาพดีและได้รับความนิยมจากประชาชน ราชสำนักและทางการมีบทบาทในการควบคุมและพัฒนามาตรฐานด้านการละคร มีการจัดตั้งคณะละครและดูแลนักแสดงที่มีความสามารถซึ่งเป็นศิลปินและได้รับเกียรติทางสังคม ละครยังคงพัฒนาต่อเนื่องไปแม้จะสิ้นสุดสมัยอะลิซะบีธัน เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าอะลิซะเบธที่หนึ่งเสด็จสวรรคต พระเจ้าเจมส์ที่หนึ่งขึ้นครองราชย์แทนในช่วงปี ค.ศ. 1603-1625 เรียกสมัยนี้ว่าสมัยจาโคเบียน (Jacobean) ในสมัยนี้สภาพบ้านเมืองไม่สงบสุข ประชาชนไม่มีความมั่นใจในราชวงศ์ใหม่ที่ปกครองประเทศ ทางด้านการละครพระเจ้าเจมส์ที่หนึ่งโปรดปรานละครซึ่งจัดอยู่เฉพาะในแวดวงราชสำนักได้แก่ละครหน้ากากที่เน้นความสวยงามตระการตาของเครื่องแต่งกายและฉากที่ได้

---

* นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมผู้ยิ่งใหญ่ 3 คนแรกคือนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมในสมัยกรีก ได้แก่ เอสคิลุส โซโฟคลิส และยูริพิดิส

[102] Ibid., 159.

อิทธิพลจากสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี นักเขียนบทละครในสมัยนี้เป็นนักเขียนซึ่งเริ่มงานมาตั้งแต่สมัย อะลิซะบีธัน เช่น เชคสเปียร์ รวมถึงเบน จอห์นสัน (Ben Johnson, 1572-1637) ซึ่งเขียนบทละครประเภทคอเมดี ออฟ แมนเนอร์ส (Comedy of Manners) เป็นสุขนาฏกรรมล้อเลียนชีวิตในวงสังคม สุขนาฏกรรมโรแมนติกเช่นงานของธอมัส เด็คเคอร์ (Thomas Dekker, 1572-1632) งานแนวเสียดสี (Satire) เช่นงานของธอมัส มิดเดลตัน (Thomas Middleton, 1570-1627) บทละครชีวิตชาวบ้าน เช่นงานของ ธอมัส เฮย์วูด (Thomas Haywood, 1574-1641)

ส่วนโศกนาฏกรรมนั้นเต็มไปด้วยความรุนแรงสยองขวัญ ความทุกข์ทรมาน การล้างแค้น อารมณ์รัก-อาฆาต การสังหารอย่างนองเลือด สะท้อนความทุกข์ยากของยุคสมัย บทละคร โศกนาฏกรรมเรื่องเด่นๆ ของเชคสเปียร์ได้แก่เรื่อง ***King Lear***, ***Othello***, ***Coriolanus***, ***Hamlet*** และ ***Macbeth*** ก็แต่งขึ้นในสมัยนี้ นอกจากนี้ยังมีนักเขียนรุ่นใหม่ เช่นเรื่อง ***The Tragedy of Bussy d'Ambois*** (1604) ของจอร์จ ชัพแมน (George Chapman, 1559-1643) เรื่อง ***The Revenger's Tragedy and The Changling*** (1622) ของธอมัส มิดเดลตัน เรื่อง ***The Maid's Tragedy*** (1611)ซึ่งจอห์น เฟลทเชอร์ (John Flectcher, 1579-1625) เขียนร่วมกับฟรานซิส โบมอนท์ (Francis Beaumont) เรื่อง ***Dutchess of Malfi*** ของจอห์น เว็บสเตอร์ (John Webster, 1580-1630) และเรื่อง ***The Athiest's Tragedy*** ของซีริล เทิร์นเนอร์ (Cyril Tourneur, 1575-1626) เป็นต้น [103]

3.4.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษ

ช่วงที่ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษกำลังพัฒนานั้น เซอร์ ฟิลลิป ซิดนีย์ (Sir Phillip Sydney, 1554-1586) เป็นกวีที่อยู่ในกลุ่มผู้มีการศึกษาซึ่งได้อิทธิพลทางทฤษฎีจากคลาสสิก เขียนบทความที่ชื่อ ***Defense of Poesy*** หรือ ***Apology for Poetry*** ในปี ค.ศ. 1579 ไม่นานก่อนที่กลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัย หรือ University Wits จะกลายเป็นนักการละครอาชีพ และเซอร์ ฟิลลิป ซิดนีย์เสียชีวิตก่อนที่เชคสเปียร์จะมีชื่อเสียงในวงการละครอะลิซะบีธันเพียงไม่กี่ปี

Defense of Poesy แบ่งเป็นสามส่วนใหญ่ ส่วนแรกกล่าวถึงต้นกำเนิดของกวีนิพนธ์ และเปรียบเทียบกวีนิพนธ์กับปรัชญาและประวัติศาสตร์ตามแบบนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ส่วนที่สองแย้งความคิดของเพลโตที่ต่อต้านกวีนิพนธ์ และส่วนที่สามเป็นการวิจารณ์ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษร่วมสมัยกับเขา บทความนี้จึงแสดงให้เห็นอิทธิพลคลาสสิกทางทฤษฎีจากทั้งอริสโตเติล ฮอราซ และเพลโต โดยผ่านนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี เช่น สแกลิเจอร์และกาสเตลเวโทร เนื่องจากยังไม่มีการแปล ***The Poetics*** จน

---

[103] Ibid., 161-162.

กระทั่งหลังสมัยของ เชคสเปียร์ แต่มีการแปลงานชิ้นอื่นๆของอริสโตเติลเช่น ***Ethics*** และ ***Nichomachean*** [104]

นักการละครอีกคนหนึ่งที่รับอิทธิพลคลาสสิกคือเบ็น จอห์นสัน ซึ่งเริ่มเขียนงานมาตั้งแต่สมัยอะลิซะบีธัน เมื่อพระเจ้าเจมส์ที่หนึ่งขึ้นครองราชย์ใน ค.ศ. 1603 จอห์นสันเป็นที่โปรดปรานของพระเจ้าเจมส์และได้ทรงแต่งตั้งให้เขาเป็นหัวหน้าคณะนักเขียนบทละครหน้ากากสำหรับราชสำนัก ในปีเดียวกันนี้ เขาได้เขียนบทละครในแนวโศกนาฏกรรมคลาสสิกเรื่อง ***Sejanus*** (1603) และเรื่อง ***Catiline*** (1611) ทว่าทั้งสองเรื่องล้มเหลวไม่ถูกกับรสนิยมราชสำนัก ดังนั้นเขาจึงต้องเบนเข็มไปเขียนบทละครในแนวที่เขาถนัดที่สุดนั่นก็คือ Comedy of Humours ฮิวเมอร์สเป็นทฤษฎีทางการแพทย์เกี่ยวกับร่างกายมนุษย์ที่เชื่อว่าร่างกายของมนุษย์ประกอบด้วยของเหลวสี่ชนิด ได้แก่ เลือด น้ำดีสีเหลือง เสมหะ และน้ำดีสีดำ ทั้งหมดเกี่ยวพันกับธาตุทั้งสี่คือ ลม ไฟ น้ำ และดิน หากไม่มีความสมดุลย์ก็จะส่งผลต่อจิตใจและลักษณะนิสัย[105] บทละครในแนวนี้ของจอห์นสันคือเรื่อง ***Every Man in His Humour*** (1598) เมื่อบทละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จเขาจึงเขียนบทละครแนวเดียวกันอีกหลายเรื่องซึ่งล้วนประสบความสำเร็จอย่างสูงเช่นเดียวกัน เช่น เรื่อง ***Every Man out of His Humour*** (1599) และ ***Volpone; or, the Fox*** (1606)

งานวิจารณ์ของจอห์นสันได้แก่บทนำของบทละคร เช่น ***Preface to Sejanus, His Fall*** (1605) ***Dedication to Volpone*** (1607) ***Induction to Every Man out of His Humour*** จอห์นสันยืนยันความคิดของเขาที่ว่าละครสุขนาฏกรรมควรมีส่วนในการขัดเกลาศีลธรรมของผู้ชม นอกจากนี้ยังมีบทสนทนาสั้นๆ กับวิลเลียม ดรัมมอนด์ (William Drummond) กวีชาวสก็อต และยังมีบทวิจารณ์ที่สำคัญที่สุด คือ โครงเรื่อง นอกจากนี้ยังแสดงความเห็นเกี่ยวกับกวีที่ดีว่าควรจะมีคุณสมบัติอย่างไรบ้าง บทวิจารณ์ของจอห์นสันแสดงให้เห็นว่าเขาพยายามเดินตามกฎเกณฑ์คลาสสิก และยังมีอิทธิพลต่อสมัยเรสทอเรชันด้วย

งานเขียนของซิดนีย์และจอห์นสันแสดงให้เห็นความคิดต่างๆทางทฤษฎีที่ได้รับอิทธิพลคลาสสิก แม้ว่าจะมิได้ส่งอิทธิพลต่อการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้ก็ตาม

---

[104] Charles Boyce, ***Shakespeare A to Z : The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and More*** (New York : Fact on File) p. 34.

[105] เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, *ประวัติละครอังกฤษ 1 : กำเนิดละครตะวันตก – ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า*, หน้า 94.

3.4.1.1 คำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรม

ซิดนีย์กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยโบราณ ความรู้ต่างๆ ทั้งประวัติศาสตร์ เช่นงานของเฮโรโดตัส หรือปรัชญาเช่นงานของเพลโต ล้วนอยู่ในรูปกวีนิพนธ์ทั้งสิ้น ชาวโรมันได้ให้คำจำกัดความของกวีไว้ว่าเป็น vates หรือผู้ให้คำทำนาย ส่วนกรีกเรียกขานผู้ที่สร้างงานด้วยกวีนิพนธ์ว่าเป็นกวี หรือ poet มาจากคำว่า poiein ซึ่งหมายถึงทำขึ้น กวีจึงอยู่ในฐานะผู้สร้าง (maker) ที่เสนอธรรมชาติได้งดงามกว่าความเป็นจริง หากว่าโลกเป็นทองเหลือง เมื่อผ่านการนำเสนอของกวีแล้วโลกสามารถกลายเป็นทองคำได้ด้วยจินตนาการ กวีนิพนธ์เป็นศิลปะของการเลียนแบบซึ่งอริสโตเติลให้คำจำกัดความว่าเป็น mimesis คือการเลียนแบบชีวิต

> Poesy therefore is an art of imitation... for so Aristotle termth it in his word mimesis that is to say, a speak metaphorically, a representing, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture ; with this and, to teach and delight. [106]

ความคิดว่ากวีนิพนธ์เปรียบเสมือนภาพวาดนั้นเห็นได้ชัดว่ามาจากฮอราซ ซิดนีย์แบ่งการเลียนแบบเป็นสามลักษณะ หนึ่งคือ เลียนแบบโดยได้แรงบันดาลใจจากเทพเจ้า สองคือกลุ่มที่เลียนแบบโดยงานมีเรื่องราวเกี่ยวกับศีลธรรมและปรัชญารวมถึงธรรมชาติและประวัติศาสตร์ และแบบที่สามคือ สร้างเรื่องราวขึ้นมาใหม่จากจินตนาการ การเลียนแบบนั้นต้องดีงามกว่าความเป็นจริงเสมอ

> Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another bringth making things either better than nature bringth forth… [107]

ทั้งประวัติศาสตร์ ปรัชญา และกวีนิพนธ์ ล้วนเป็นศิลปะที่ใช้คำเหมือนกัน แต่ทั้งปรัชญาและประวัติศาสตร์มีข้อด้อยกว่ากวีนิพนธ์ ปรัชญานั้นน่าเบื่อเนื่องจากใช้คำพูดและมีหัวข้อที่เป็นนามธรรมและผูกพันกับความจริงทั่วๆ ไป ส่วนประวัติศาสตร์ผูกพันกับข้อเท็จจริงและคำบอกเล่า

---

[106] Sir Philip Sydney, “An Apology for poetry,” in *Critical Theory since Plato,* ed. Hazard Adams (New York : Hartcourt Brace Jovanovich, 1971), p. 158.

[107] Ibid., p. 157.

แต่กวีนิพนธ์นั้นสามารถนำเรื่องราวของปรัชญาและประวัติศาสตร์มานำเสนอด้วยวิธีการที่ดึงดูดใจหว่านล้อมให้ผู้ฟังหรือผู้อ่านไปสู่จุดมุ่งหมาย คือ สั่งสอนและให้ความบันเทิงได้ง่ายกว่าปรัชญาและประวัติศาสตร์ ซิดนีย์อ้างอิงความคิดของอริสโตเติลที่กล่าวว่ากวีนิพนธ์มีความจริงทางปรัชญามากกว่าประวัติศาสตร์ เนื่องจากกวีนิพนธ์เกี่ยวข้องกับ katholou หรือความคิดที่เป็นความจริงสากล แต่ประวัติศาสตร์เป็นเรื่องที่เกิดเฉพาะที่เฉพาะเวลา หรือ kathekaston ซิดนีย์ยังดำเนินตามความคิดของอริสโตเติลที่เห็นประวัติศาสตร์สามารถเป็นเรื่องราวของกวีนิพนธ์ได้และมีอิสระที่จะสร้างสรรค์ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของกวี เนื่องจากนักประวัติศาสตร์เพียงแต่ร้อยเรียงเรื่องราวที่ได้เกิดขึ้นไปแล้วและไม่มีอิสระในการสร้างสรรค์เพราะต้องผูกพันอยู่กับความเป็นจริง แต่กวีมีหน้าที่ทำให้เรื่องราวนั้นน่าพึงใจเพื่อที่จะให้ความบันเทิงและสั่งสอนไปในเวลาเดียวกัน

ซิดนีย์ยังได้โต้ตอบความคิดของเพลโตในข้อที่กล่าวหาว่ากวีนิพนธ์เป็นเรื่องโกหกเปรียบเสมือนโรคร้ายทำลายศีลธรรมและเป็นบาปต่อความคิด ผู้คนควรจะได้ใช้เวลากับความรู้ในด้านอื่นแทนที่จะให้ความสนใจกับกวีนิพนธ์ แต่ซิดนีย์เห็นว่าไม่มีสิ่งใดที่สามารถให้บทเรียนและนำพาให้คนไปสู่ศีลธรรมได้มากกว่ากวีนิพนธ์

> …as I affirmth that no learning is so good as that which teacheth and moveth to virtue, and that none can both teach and move thereto so much as poetry…[108]

ส่วนจอห์นสันเห็นพ้องกับนักการละครและนักทฤษฎีคนอื่นๆที่ว่ากวีนิพนธ์เกิดจากการเลียนแบบ กวีคือผู้ที่เลียนแบบ ดังนั้นกรีกจึงเรียกกวีว่าเป็นผู้สร้าง กวีสร้างศิลปะแห่งการเลียนแบบชีวิตมนุษย์ที่มีขนาดเหมาะสมมีความประสานสอดคล้อง ดังนั้นอริสโตเติลจึงเลือกใช้คำว่าสร้าง มิใช่เขียนหรือบันทึก จอห์นสันยังให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องว่าเป็นองค์ประกอบและเป็นวิญญาณที่สำคัญที่สุดของงาน ละครทั้งโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมมีจุดมุ่งหมายในการนำเสนอรูปแบบการดำรงชีวิตที่ดีพร้อมกับให้ความบันเทิง

3.4.1.2 จุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

ซิดนีย์เห็นพ้องตามอริสโตเติลว่าละครโศกนาฏกรรมจะทำให้เกิดความสงสารหรือ “pity” ซึ่งซิดนีย์ใช้คำว่า commiseration คือรู้สึกสงสารเห็นใจ ดังนั้นกวีนิพนธ์จึงให้คุณค่าทางศีลธรรม

---

[108] Ibid., p.157.

ทั้งสอนและให้ความบันเทิงจากการเรียนรู้ผ่านการได้เห็นคนที่ทำความดีมีความสูงส่งทางศีลธรรมได้รับความสุข และคนที่ทำความชั่วร้ายถูกลงโทษ (poetic justice) ซึ่งเป็นลักษณะที่จะส่งอิทธิพลต่อการละครอังกฤษในสมัยเรสทอเรชัน

> … imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hand. [109]

> …they cannot but love ere themselves be aware, as if they took a medicine of cherries. [110]

ละครโศกนาฏกรรมให้ความบันเทิงพร้อมๆกับบทเรียนทางศีลธรรมในรูปแบบที่น่าพึงใจ เปรียบเสมือนยาที่มีรสหวานเพื่อมิให้ผู้ชมรู้สึกว่ากำลังถูกสั่งสอนอยู่ ความคิดนี้ตรงกับนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีคือกาสเตลเวโทรและมินเทอร์โน และในฝรั่งเศสคือโอบิญญัค สกูเดรีและราแปง

3.4.1.3 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าลักษณะของละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้ไม่นิยมยึดถือความงดงามเหมาะสมที่นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสให้ความสำคัญ ซิดนีย์เห็นความแตกต่างในข้อนี้ ความแตกต่างประการแรกคือการไม่แยกประเภทวรรณกรรม ละคร โศกนาฏกรรมอังกฤษมักมีตัวตลกปะปนในเรื่องซึ่งควรจะมีแต่กษัตริย์

> But besides these gross absurdities, how all their plays be neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter so carrieth it, but thrust in clowns by head and shoulders, to play a part in majestical matters, with neither decency nor discretion, so as neither the

---

[109] Ibid., p.158.

[110] Ibid., p. 164.

admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragicomedy obtained... [111]

การปนอารมณ์นั้นเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้อง ไม่ทำให้เกิดความเหมาะสม และไม่ก่อให้เกิดความสงสารซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุดของละครโศกนาฏกรรม ละครอังกฤษจำนวนมากจึงมีลักษณะที่ปนประเภทคือเป็นละครสุขระคนโศกซึ่งได้รับความนิยมมากในสมัยอะลิซะบีธัน แต่ซิดนีย์เห็นว่าเนื่องจากละครโศกนาฏกรรมยกระดับจิตใจ ได้รับการยกย่อง ส่วนเรื่องราวที่ตลกขบขันให้ความบันเทิงและเสียงหัวเราะเป็นของละครสุขนาฏกรรมเท่านั้น ไม่ควรปะปนกัน

But I speak to this purpose, that all the end of the comical part be not upon such scornful matters as tirreth laughter only, but, mixed with it, that delightful teaching which is the end of poesy. And the great fault even in that point of laughter, and forbidden plainly by Aristotle, is that they stir laughter in sinful things… [112]

ซิดนีย์เห็นว่าการปนประเภทวรรณกรรมเป็นความผิดร้ายแรงและอริสโตเติลก็กล่าวเช่นนั้นด้วย ทั้งที่แท้จริงแล้วอริสโตเติลไม่ได้กล่าวว่าเป็นความผิด แต่เห็นว่าควรแยกจากกันอย่างชัดเจน

ความงดงามเหมาะสมอีกประการหนึ่งคือโครงเรื่องซึ่งจอห์นสันเรียก fable หรือเรื่องแต่ง หมายถึงการเลียนแบบการกระทำที่สมบูรณ์ มีขนาดที่สามารถมองเห็นและสมองจดจำได้ทั้งหมด แต่ละส่วนของโครงเรื่องต้องเชื่อมและเรียงร้อยเข้าด้วยกันโดยที่จะขาดหรือเปลี่ยนแปลงส่วนใดส่วนหนึ่งไม่ได้ ทุกส่วนสอดคล้องและมีความสำคัญต่อกันและกัน โครงเรื่องจึงต้องกระชับมาก การกระทำจะเป็นตัวกำหนดความยาวของเรื่อง จอห์นสันเปรียบเทียบโครงสร้างของมหากาพย์ (Epick Fable) กับโครงสร้างของละคร (Dramatick Fable) ว่ามหากาพย์ต้องการพื้นที่หรือความยาวของโครงเรื่องมากกว่าละครเนื่องจากมีจำนวนการกระทำ (action) มากกว่า ส่วนละครได้แก่ โศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมซึ่งมีพื้นที่จำกัด จะต้องมีการกระทำที่พอดีและมีเท่าที่จำเป็น

---

[111] Ibid., p. 157.

[112] Ibid., p.174.

โครงเรื่องของละครนั้นต้องสมบูรณ์ มีความเป็นทั้งหมด (Whole) คือมีทั้งต้น (beginning) กลาง (mid'st) และจบลง (end)

> Therefore, as in every body; so in every action, which is the subject of a just work, there is requir'd a certain proportionable greathness, neither too vast, nor too minute. For that which happens to the eyes, when we behold a body, the same happens to the memory, when we contemplate an action… [113]

จอห์นสันมองโครงเรื่องว่าเป็นโครงเรื่องที่ต้องมีแต่ละส่วนเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน (organic plot) เช่นเดียวกับอริสโตเติล แต่ละส่วนแต่ละการกระทำในโครงเรื่องจะต้องมีสัดส่วนที่พอดี ไม่เล็กไม่ใหญ่เกินไป ให้พอดีกับการที่สมองจะรับรู้ได้ทั้งหมด เปรียบเทียบกับการดูยักษ์ทิไทอัส (Tityus) ซึ่งมีขนาดใหญ่มาก ตาจะมองเห็นได้ทีละส่วน แต่จะไม่สามารถดูได้ทั้งตัวพร้อมกัน เพราะขนาดใหญ่เกินไป ดังนั้นในโครงเรื่องต้องไม่มีขนาดใหญ่เกินไปจนกระทั่งไม่สามารถเข้าใจ ไม่สามารถปะติดปะต่อเรื่องได้ และถ้าหากเล็กไป ก็ไม่ก่อให้เกิดความพึงพอใจเช่นกัน เพราะจับความสนใจผู้ชมไว้ไม่ได้ โครงเรื่องซึ่งเป็นแต่ละส่วน (part) ประกอบเป็นองค์รวม (whole) โดยที่แต่ละส่วนต้องมีความหมายเกี่ยวพันกันทั้งหมด

ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากละครโศกนาฏกรรมอิตาลีและฝรั่งเศสคือการไม่ยึดถือกฎเอกภาพทั้งสามซึ่งชิดนีย์ชื่นชม บทละครเพียงเรื่องเดียวที่ชิดนีย์ชื่นชมว่าใช้ภาษาได้ดีเยี่ยมและดำเนินตามแบบละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาคือเรื่อง ***Gorboduc*** ของธอมัส แซ็ควิลล์ และ ธอมัส นอร์ตันซึ่งเป็นนักการละครในรั้วโรงเรียนกฎหมาย

> Our tragedies and comedies (not without cause cried out against), observing rules neither of honest civility nor of skilled poetry, excepting ***Gorbuduc*** (again, I say, of those that I have seen), which not withstanding, as it is full of stately speeches and well-sounding phrase, climbing to ther height of Seneca's style, and as full of notable morality, which it doth most delightfully teach, and so obtain the very end of poesy, yet truth it is very defectious in the circumstance, which grieveth me, because it might not remain as an exact of model of all tragedies. For it faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should always represent but one place, and the

---

[113] Ben Johnson, "Timber; or Discoveries," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore (New York : Hartcourt Brace Jovanovich, 1971), p. 194.

uttermost time presupposed in it should be, both by Aristotle's precept and common reason, but one day, there is both many days, and many places, inartifically infagined. [114]

ซิดนีย์ยกย่องบทละครเรื่อง ***Gorboduc*** ว่าเป็นบทละครที่ดีที่สุด เนื่องจากดำเนินตามแบบละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาซึ่งถือว่าดีที่สุด มีการใช้ภาษาที่สูงส่งและสามารถให้ความบันเทิงและบทเรียน ในขณะที่ละครโศกนาฏกรรมเรื่องอื่นๆในสมัยนั้นมิได้ดำเนินตามแบบอย่างของละครที่ดี เนื่องจากฝ่าฝืนกฎของเอกภาพทั้งสาม ละครอังกฤษไม่มีเอกภาพของเวลาและสถานที่ซึ่ง ซิดนีย์เห็นว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและจำเป็นต่อจำนวนการกระทำของเรื่องซึ่งก็ควรจะมีเพียงการกระทำเดียว

3.4.2 ลักษณะละครโศกนาฏกรรมแบบอังกฤษ

แม้ว่าอังกฤษจะเข้าสู่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการพร้อมๆกับที่อิตาลี แต่ละครโศกนาฏกรรมของอังกฤษกลับมีลักษณะเฉพาะตัวที่ต่างจากละครโศกนาฏกรรมในภาคพื้นทวีปที่ยึดถือกฎเกณฑ์จาก ***The Poetics*** อย่างเคร่งครัด แม้ว่าอังกฤษในช่วงต้นสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการจะรับอิทธิพลคลาสสิกมาจากอิตาลี แต่ก็จำกัดอยู่ในวงวิชาการในโรงเรียนและมหาวิทยาลัยเท่านั้น ละครโศกนาฏกรรมที่นิยมมากในสมัยนี้รับมาแต่ลักษณะของแก่นเรื่องตามบทละครของเซเนกา ลักษณะจากละครยุคกลาง และลักษณะเฉพาะบางประการของอังกฤษเอง คือการไม่ทำตามกฎของความงดงามเหมาะสมในเรื่องการปนประเภทวรรณกรรม และความสมจริงเหมือนชีวิตในเรื่องเอกภาพทั้งสาม

ลักษณะประการแรกของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษได้มาจากบทละครของเซเนกา* คือเป็นละครโศกนาฏกรรมที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้นที่เน้นฉากที่รุนแรง มีการฆาตกรรม การแก้แค้นของวิญญาณ เซเนกานำเรื่องจากละครกรีกมาดัดแปลงแต่กลับเน้นที่ความรุนแรงของเรื่อง เช่นเรื่อง ***Trojan Woman*** เกี่ยวกับการล้างแค้นและความพยาบาท มีการแสดงฉากฆาตกรรมโพลีเซนา (Polyxena) และอัสตินยานักซ์ (Astyanax) บนเวที และยังมีฉากสยองขวัญอื่นๆรวมถึงเรื่องเหนือธรรมชาติซึ่งต่างจากเรื่อง ***Trojan Woman*** ของยูริพิดิสอย่างสิ้นเชิง ละครของเซเนกาจึงเพียงแต่อาศัยเรื่องราวจากตำนานกรีกเพื่อวิจารณ์สังคมภายใต้การปกครองของจักรพรรดิเนโรที่รุนแรงโหดร้าย เช่นเดียวกับบทละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษที่มักมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการ

---

[114] Sir Philip Sydney, "An Apology for poetry," in *Critical Theory since Plato,* ed. Hazard Adams, p. 173.

* ดูหน้า 31.

ล้างแค้นและความพยาบาทที่ใช้เซเนกาเป็นต้นแบบ ทั้งนี้เพราะไม่เคยรู้ว่าแท้จริงแล้วบทละครของเซเนกาเป็นเพียงการอ่านออกเสียง[115] มิใช่บทละครที่เขียนเพื่อจัดแสดง บทละครที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้น เช่นเรื่อง ***The Spanish Tragedy*** (1587) ของธอมัส คิด เรื่อง ***The Revenger's Tragedy and The Changling*** (1622) ของธอมัส มิดเดลตัน และยังส่งอิทธิพลต่องานของเชคสเปียร์ซึ่งน่าจะได้เคยอ่านบทละครของเซเนกาเมื่อครั้งที่เชคสเปียร์ยังเป็นนักศึกษา บทละครของเชคสเปียร์ที่มีลักษณะเป็นบทละครโศกนาฏกรรมซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้น การสูญเสียอำนาจของตัวละครทำให้ต้องตกลงสู่ความชั่วร้าย ได้แก่เรื่อง ***Titus Andronicus***, ***Hamlet***, ***Richard III*** และ ***Macbeth***

บทละครที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้นจะไม่ยึดติดกับรสนิยมอันดี มีการเสนอภาพความรุนแรง นองเลือดต่อหน้าผู้ชมมากมาย ละครอังกฤษจะนำเสนอฉากเหล่านี้บนเวที เช่นในเรื่อง ***Macbeth*** (1604-1606) มีฉากการสังหารแบงโคว เลดี้แมคดัฟฟ์ และลูกชาย ฉากการรบต่างๆ ที่ตัวละครถูกฆ่าตายบนเวที ตัวละครของบทละครแนวนี้จะต้องจมอยู่กับความทุกข์ทรมาน การแต่งงานร่วมสายเลือด ความพิการและซากศพ เช่นเรื่อง ***Titus Andronicus*** และมีการปรากฏตัวของภูตผี

ความไม่สมจริงอีกประการของละครอังกฤษคือบทรำพึง คล้ายกับละครของเซเนกาที่นิยมแสดงความสามารถทางการประพันธ์ของกวี โดยใช้บทรำพึงที่มีความยาวมากและเน้นการพรรณนามากกว่าจะมุ่งสื่อสาร เช่นบทรำพึงของแฮมเล็ตในเรื่อง ***Hamlet*** นอกจากนี้ยังนิยมใช้การพูดป้อง (aside) เช่นในเรื่อง ***Macbeth*** ตอนที่แมคเบธคิดไตร่ตรองถึงการสังหารดันแคนเพื่อก้าวขึ้นสู่บัลลังก์แทน อันเป็นลักษณะที่ไม่สมจริงซึ่งสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสไม่นิยม

บทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกายังคงดำเนินตามกฎเอกภาพทั้งสาม กล่าวคือมีเวลาของเรื่องจำกัดอยู่ใน 2-3 ชั่วโมง เกิดในสถานที่เดียวและมีการกระทำเดียว เนื่องจากนำมาจากละครโศกนาฏกรรมกรีกที่เป็นแหล่งกำเนิดของ ***The Poetics*** นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสยึดถือกฎเอกภาพนี้อย่างเคร่งครัด ในขณะที่ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษ

---

[115] Charles Boyce, ***Shakespeare A to Z :The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and More***, p. 579.

แม้ว่าจะรับลักษณะแก่นเรื่องมาจากเซเนกา แต่กลับไม่ยึดถือกฎเอกภาพใดๆเลย ละครโศกนาฏกรรมกรีกนิยมเริ่มเรื่องเมื่อเรื่องเข้มข้นที่สุด (late point of attack) จึงสามารถจำกัดเวลาให้มีเอกภาพได้ แต่ละครโศกนาฏกรรมของอังกฤษโดยเฉพาะอย่างยิ่งละครของเชคสเปียร์นั้นนิยมเริ่มเรื่องตั้งแต่ตอนต้นๆของเหตุการณ์ (early point of attack) ดังนั้นจึงดำเนินเวลาตามท้องเรื่องและไม่จำกัดให้เรื่องอยู่ในกรอบของเอกภาพของเวลา ดังเช่นที่นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสนิยมยึดถืออย่างเคร่งครัด เมื่อละครไม่ต้องติดอยู่ในกรอบของเวลาจึงสามารถเกิดเหตุการณ์ได้หลายสถานที่ เช่นเรื่อง ***King Henry V*** ของเชคสเปียร์นั้นเหตุการณ์เกิดขึ้นทั้งในอังกฤษและฝรั่งเศส เหตุการณ์ที่เกิดในอังกฤษนั้นมีทั้งที่ลอนดอนและเซาท์แธมป์ตันและที่ต่างๆอีกมากมาย ส่วนในฝรั่งเศสก็มีทั้งที่รูอองและอีกหลายสถานที่ ระยะเวลาของเรื่องจึงยาวนานเพียงใดก็ได้ นอกจากนี้ลักษณะโรงละครเอื้อต่อการไม่จำกัดสถานที่ในบทละครเนื่องจากเวทีในสมัยนี้ไม่มีม่านหน้า (front curtain) ไม่มีกรอบเวที ไม่มีการพยายามสร้างฉากเลียนแบบสถานที่จริง ไม่มีฉากวาด แต่นักเขียนบทละครจะระบุฉากไว้ในบทสนทนาของตัวละครและเปลี่ยนฉากตามการเข้าออกของตัวละคร นอกจากนี้โครงเรื่องยังประกอบด้วยการกระทำมากกว่าหนึ่งเดียว มีทั้งโครงเรื่องหลัก (main-plot) และโครงเรื่องรอง (sub-plot) เช่นงานของโรเบิร์ต กรีนเป็นต้น

ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้มักเป็นชนชั้นสูง กษัตริย์ เจ้าชาย แต่กระนั้นก็มีตัวละครเอกที่เป็นคนธรรมดาที่ไม่มีกำเนิดสูงส่ง (royal birth) เช่นในงานของมาร์โลว์ และคิดส์[116]

ในสมัยกลาง ละครที่นิยมคือละครศาสนาประเภทต่างๆ ซึ่งมีอิทธิพลต่อละครโศกนาฏกรรมอังกฤษ เช่น ละคร mystery ที่สั่งสอนโดยใช้เรื่องราวในพระคัมภีร์แต่ผนวกความบันเทิงโดยให้มีฉากขำขัน ตลกเฮฮาแบบชาวบ้าน ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษเช่นบทละครเรื่อง ***Macbeth*** ของเชคสเปียร์รับลักษณะแทรกฉากขำขันมาใช้เพื่อผ่อนคลายอารมณ์เคร่งเครียดในเรื่อง (comic relief scene) เช่น บทสนทนาระหว่างยามกับแมคดัฟฟ์ในฉากที่สาม องก์ที่สอง นอกจากนี้ละครศาสนาโดยทั่วไปไม่มีการสร้างฉากถาวร แต่จะเปลี่ยนฉากไปเรื่อยๆ เหตุการณ์เกิดขึ้นหลายสถานที่ ซึ่งน่าจะส่งผลให้ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษไม่นิยมยึดถือกฎเอกภาพทั้งสามก็เป็นได้

---

[116] Allardyce Nicol, *World Drama from Aeschylus to Anouillh*, p. 270.

ละครศาสนาอีกประเภทหนึ่งคือละคร miracle ซึ่งเป็นเรื่องของแม่พระและนักบุญที่แสดงปาฏิหาริย์ต่างๆ ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษรับลักษณะนี้มาใช้เช่นกันโดยนิยมให้มีการปรากฏกายของสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น ผี วิญญาณ ซึ่งผิดธรรมเนียมนิยมของนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศส แม้ว่าในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีจะมีละครโศกนาฏกรรมที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้นเช่นกัน ทว่าก็ไม่นิยมให้มีฉากเหล่านี้เกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชมเนื่องจากขัดกับหลักความเป็นจริงและปราศจากรสนิยมอันดี แต่กลับเป็นรูปแบบที่นักการละครอังกฤษนิยมใช้กันมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครเชคสเปียร์ เช่น ในเรื่อง ***Hamlet*** มีฉากปรากฏตัวของวิญญาณผู้เป็นบิดาของแฮมเล็ต หรือฉากปรากฏกายของแม่มดสามตนในเรื่อง ***Macbeth***

ละครศาสนาประเภทสุดท้ายที่ส่งอิทธิพลต่อละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้คือละคร morality ที่มุ่งสั่งสอนโดยให้ตัวละครต้องพบกับปัญหาทางศีลธรรม ต้องเลือกระหว่างความดีกับความชั่ว (good and evil) เกิดเป็นปมขัดแย้งในใจ (inner conflict) ตัวละครจะต้องพยายามเอาชนะการล่อลวงต่างๆ ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษรับลักษณะแก่นเรื่องนี้มาเช่นกัน เช่นเรื่อง ***Dr. Fautus*** ของมาร์โลว์ เรื่อง ***Jew of Malta*** ของคิดส์ และ เรื่อง ***Macbeth*** ของเชคสเปียร์เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าละครโศกนาฏกรรมอังกฤษมีลักษณะเฉพาะตัวคือแก่นเรื่องเกี่ยวกับการ แก้แค้นเช่นเดียวกับละครของเซเนกา จึงนิยมให้มีฉากฆาตกรรมหรือฉากอื่นๆที่สยดสยองเกิดขึ้นบนเวทีเนื่องจากไม่รู้ว่าบทละครของเซเนกามิได้เขียนเพื่อจัดแสดง ผนวกกับลักษณะปาฏิหาริย์จากละคร miracle จึงนิยมให้มีฉากที่เหนือจริงเกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชมเช่นฉากปรากฏกายของภูตผี วิญญาณ รวมถึงแม่มด ซึ่งเป็นลักษณะที่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสไม่นิยมเพราะขัดกับความงดงามเหมาะสมตามรสนิยมอันดี นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษยังเป็นอิสระจากกฎเอกภาพทั้งสามที่ถือเป็นกฎสำคัญเพื่อให้ละครมีความสมจริงเหมือนชีวิตเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษจึงเกิดยาวนานเพียงไรก็ได้ และไม่จำกัดสถานที่รวมถึงมีการกระทำได้มากกว่าหนึ่ง แต่กระนั้นก็มีบางเรื่องที่ยกเว้นเช่นเรื่อง ***Macbeth*** ของเชคสเปียร์ที่มีการกระทำหลักเพียงการกระทำเดียว ลักษณะเฉพาะตัวของละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นที่นิยมมากของประชาชนอังกฤษนี้ดูเหมือนว่าจะตรงข้ามกับหลักเกณฑ์คลาสสิกที่ได้จากอริสโตเติลและฮอราซ อย่างสิ้นเชิง แต่อังกฤษก็รับอิทธิพลจากคลาสสิกด้วยเพียงแต่จำกัดอยู่ในวงวิชาการ นักเรียน นักศึกษาในโรงเรียนและมหาวิทยาลัยเท่านั้น เชคสเปียร์เองได้รับการศึกษาตามแบบคลาสสิกในมหาวิทยาลัย แต่เมื่อเข้าสู่วงการละครอาชีพ ก็เขียนบทละครที่มีลักษณะเฉพาะตามที่ได้กล่าวไปแล้วและประสบความสำเร็จมากกว่าละครตามแบบคลาสสิก

จะเห็นได้ว่าอิทธิพลคลาสสิกคือความคิดของอริสโตเติลและฮอราซส่งถึงสมัยฟื้นฟู ศิลปวิทยาการในอังกฤษเฉพาะวงวิชาการเท่านั้น ส่วนบทละครโศกนาฏกรรมที่นิยมดำเนินตามแบบคลาสสิกก็หมายถึงเฉพาะบทละครของเซเนกาเท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้น และลักษณะการเขียนบทรำพึงที่เน้น

การพรรณนาเพื่อแสดงความสามารถในการประพันธ์ แต่ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษไม่ยึดถือกฎเอกภาพทั้งสาม แม้ว่าบทละครของเซเนกาจะยังยึดถือกฎนี้อยู่ นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษยังรับลักษณะสำคัญจากละครศาสนาในยุคกลาง เช่นละคร miracle ซึ่งแสดงปาฏิหาริย์ของนักบุญ ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมอังกฤษจึงเต็มไปด้วยเหตุการณ์ที่เหนือจริง เช่น การปรากฏตัวของภูตผี วิญญาณ แม่มด และยังได้ลักษณะจากละคร morality ที่เน้นปัญหาศีลธรรมของตัวละครทำให้ในละครโศกนาฏกรรมอังกฤษมีปมขัดแย้งระหว่างความดีความชั่วภายในจิตใจของตัวละคร นอกจากนี้ลักษณะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษอีกประการหนึ่งคือการมีฉากตลกขบขันเพื่อผ่อนคลายเรื่องและเตือนสติตัวละครเอกซึ่งเป็นลักษณะที่ได้จากละคร mystery ที่แทรกฉากตลกแบบชาวบ้านเพื่อให้ความบันเทิงพร้อมๆกับการสั่งสอนศีลธรรม เอกลักษณ์ของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษอีกประการหนึ่งคือนิยมให้เรื่องเกิดยาวนานโดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ เวลาของเรื่องดำเนินไปตามท้องเรื่องโดยไม่ติดอยู่กับกฎเอกภาพทั้งสาม และไม่ต้องคำนึงถึงความสมจริงเหมือนชีวิต

ส่วนอิทธิพลคลาสสิกเห็นได้จากบทความของซิดนีย์และจอห์นสัน ทั้งสองเห็นพ้องกับนักการละครและนักทฤษฎีคนอื่นๆว่ากวีนิพนธ์เกิดจากการเลียนแบบ กวีคือผู้ที่เลียนแบบดังนั้นกรีกจึงเรียกกวีว่าเป็นผู้สร้าง กวีสร้างศิลปะแห่งการเลียนแบบชีวิตมนุษย์ที่มีขนาดเหมาะสม มีความประสานสอดคล้อง ดังนั้นอริสโตเติลจึงเลือกใช้คำว่าสร้าง มิใช่เขียนหรือบันทึก จอห์นสันยังให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องว่าเป็นองค์ประกอบและเป็นวิญญาณที่สำคัญที่สุดของงาน ละครทั้ง โศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมมีจุดมุ่งหมายเสนอรูปแบบการดำรงชีวิตพร้อมๆกับให้ความบันเทิงซึ่งหมายถึงบทเรียนทางศีลธรรม แสดงตัวอย่างของมนุษย์ที่ทำดีแล้วได้รับผลดีตอบแทน คนชั่วต้องได้รับการลงโทษ ความคิดนี้จะส่งผลต่อสมัยเรสทอเรชันผนวกกับอิทธิพลคลาสสิกที่รับมาจากฝรั่งเศส

3.5 สมัยเรสทอเรชัน

ในปลายสมัยราชวงศ์แคโรไลน์เกิดความขัดแย้งระหว่างรัฐสภานำโดยโอลิเวอร์ ครอมเวลล์ (Oliver Cromwell) ซึ่งเป็นพวกพิวริตันที่เคร่งศาสนากับราชสำนักคือพระเจ้าชาร์ลส์ที่หนึ่ง พวกพิวริตันโจมตีละครและการใช้ชีวิตของราชสำนักที่หรูหราฟู่ฟ่าว่าผิดศีลธรรมอันดีงามและไร้สาระ ความขัดแย้งซึ่งเริ่มมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1625 ในที่สุดก็ถึงจุดแตกหักและเกิดสงครามกลางเมืองเพื่อล้มราชวงศ์ พระเจ้าชาร์ลส์ที่หนึ่งถูกปลงพระชนม์ โอลิเวอร์ ครอมเวลล์ในฐานะประธานรัฐสภาขึ้นปกครองประเทศในรูปแบบคอมมอนเวลธ์ (Commonwealth) ซึ่งเสมือนกลับไปสู่ยุคกลางอีกครั้ง ชีวิตของประชาชนอยู่ภายใต้ข้อบังคับทางศาสนา รัฐบาลควบคุมความบันเทิงทุกรูปแบบ ละครถูกสั่งห้ามเล่นเด็ดขาดเพราะขัดกับศาสนา ในสมัยนี้จึงไม่ปรากฏบทละครที่มีเนื้อหาทางโลก วรรณคดีส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา เช่น งานของจอห์น บันยัง (John Bunyan, 1628-1688) เรื่อง ***Pilgrim's Progress*** ซึ่งเขียนเป็นร้อยแก้ว เป็นที่นิยมมาก และได้รับ

ยกย่องว่าเป็นหนังสือที่มีคนอ่านมากที่สุดรองจากคัมภีร์ไบเบิ้ล[117] นอกจากนี้ยังมีนักเขียนสำคัญในสมัยครอมเวลล์อีกคนหนึ่งคือ จอห์น มิลตัน (John Milton, 1608-1674) เขียนเรื่อง ***Paradise Lost*** (1655) และ ***Paradise Regained*** (1666) และเรื่อง ***Samson Agonistes*** (1671) เขียนหลังจากสิ้นสุดการปกครองของครอมเวลล์ บทนำของเรื่องนี้แสดงให้เห็นทัศนะของมิลตันต่อละครโศกนาฏกรรมด้วย

ระหว่างที่ครอมเวลล์มีอำนาจ ละครถูกสั่งห้ามเล่นในที่สาธารณะ โรงละครซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยอะลิซะบีธันถูกสั่งปิดในปี ค.ศ. 1642 แต่กระนั้นก็มีการลักลอบแสดง เช่น เซอร์วิลเลียม ดาฟนันท์ (Sir William Davenant) เปิดแสดงโดยอ้างว่าไม่ผิดกฎหมาย เพราะเขาจัดแสดงความบันเทิง ไม่ใช่ละคร และสถานที่แสดงก็เป็นในคฤหาสน์ของเขาเองที่ Rutland House มิใช่โรงละครสาธารณะ การแสดงที่นิยมคือ Droll หรือละครสั้นๆที่ตัดตอนมาจากบทละครเรื่องยาวซึ่งมักเป็นละครสุขนาฏกรรม รวมถึงละครเพลง (musical theatre) ได้แก่เรื่อง ***The First Day's Entertainment at Rutland House*** และ ***The Siege of Rhodes*** (1656) ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ละคร

อังกฤษรับแนวคิดของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี* และฝรั่งเศสมาใช้เป็นครั้งแรก เพราะละครอังกฤษหลังจากสมัยกลางนั้นดำเนินตามรูปแบบของสมัยอะลิซะบีธันมาโดยตลอด และนอกจากจะรับอิทธิพลทางด้านการจัดเวทีแล้ว ต่อไปนักการละครก็จะรับกฎเกณฑ์ทางวรรณกรรมมาใช้ด้วย

เมื่อรัฐบาลของโอลิเวอร์ ครอมเวลล์ถูกโค่นอำนาจลงในปี ค.ศ. 1660 รัฐสภาได้เชิญกษัตริย์ชาร์ลส์ที่สอง (Charles II) ซึ่งลี้ภัยอยู่ที่ฝรั่งเศสกลับมาปกครองประเทศ โรงละครซึ่งถูกสั่งปิดตั้งแต่ปี ค.ศ. 1642 เปิดแสดงอีกครั้งและเจริญรุ่งเรืองเพราะมีราชสำนักอุปถัมภ์ อังกฤษจึงเข้าสู่สมัยเรสทอเรชันตั้งแต่ปี ค.ศ. 1660 ซึ่งเป็นปีที่พระเจ้าชาร์ลส์ที่สองขึ้นครองราชย์ ต่อด้วยพระเจ้าเจมส์ที่สอง (James II) และสิ้นสุดปี ค.ศ. 1702 ในรัชสมัยของพระเจ้าวิลเลียมแห่งออเร้นจ์ (William of Orange)

พระเจ้าชาร์ลสที่สองทรงนิยมใช้ชีวิตหรูหรา ขนบธรรมเนียมต่างๆดำเนินตามแบบราชสำนักฝรั่งเศส ทรงนิยมดูละครมาก ละครในสมัยนี้จึงเป็นไปเพื่อผู้ชมที่เป็นกลุ่มราชสำนักเท่านั้น เพียงสามเดือนแรกของการครองราชย์ ทรงมีพระบรมราชานุญาตให้ธอมัส คิลลิกรูว (Thomas

---

[117] **เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, *ประวัติละครอังกฤษ 1 : กำเนิดละครตะวันตก-ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า*,** หน้า 145.

* รูปแบบตามสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีเห็นได้จากการจัดเวทีที่มีการใช้กรอบเวที (proscenium arch) หลืบข้างเวที (wings) และฉากหลัง (scene) ในขณะที่เวทีละครแบบอะลิซะบีธันเป็นเพียงเวทีโล่งแบบเปิด (open stage) ยกพื้นมีหลังคาคลุมบางส่วน ไม่มีกรอบเวทีและไม่มีฉาก แต่ฉากจะเปลี่ยนตามคำพูดของนักแสดงและการเข้าออกของตัวละคร

Killigrew) ตั้งคณะละครเธอะ คิงส์ คัมพานี (The King's Company) และเซอร์วิลเลียม ดาฟนันท์ ตั้งคณะละคร เธอะ ดุ๊คส์ คัมพานี (The Duke's Company) คณะละครทั้งสองอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของราชสำนักและผูกขาดละครของอังกฤษอยู่จนปี ค.ศ. 1682 พัฒนาการที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการยินยอมให้สตรีขึ้นแสดงบนเวทีร่วมกับชายและมีอาชีพนักแสดงได้เป็นครั้งแรก ทำให้นักเขียนบทละครต้องเพิ่มบทสำหรับนักแสดงสตรีเหล่านี้ เช่นเมื่อดาฟนันท์จัดแสดงบทละครเรื่อง ***Macbeth*** ของเชคสเปียร์ก็มีการเพิ่มบทของเลดี้แมคเบธและเลดี้แมคดัฟฟ์ หรือในเรื่อง ***The Tempest*** ก็เพิ่มบทน้องสาวของมิรันดาและบทเพื่อนของแอเรียลลงไป [118]

พัฒนาการทางด้านโรงละครที่สำคัญคือการสร้างโรงละครแบบใหม่ที่สอดคล้องกับรสนิยมของสมัย โรงละครจะต้องเป็นโรงละครในร่ม สามารถทำเทคนิคพิเศษต่างๆเช่นเปลี่ยนฉากและมีกลไกต่างๆบนเวที มีกรอบที่แบ่งเวทีออกเป็นสองส่วน ส่วนหน้า (forestage) เป็นพื้นที่ใช้แสดงอยู่ติดกับที่นั่งของผู้ชม (auditorium) ดังนั้นนักแสดงจึงใกล้ชิดผู้ชมมากกว่าโรงละครแบบอะลิซะบีธัน ส่วนหลังของเวที (upstage) เป็นพื้นที่ตั้งฉากวาดทั้งหลีบด้านข้าง (wing) และฉากหลัง (scene) กรอบโพรซีเนียมแต่ละข้างมีประตูสามถึงสี่บานและมีหน้าต่างอยู่เหนือขึ้นไป ตัวละครจะใช้ประตูนี้เป็นทางเข้าสู่เวที และเวทีสามารถเป็นสถานที่ที่ห่างไกลกันได้ด้วยเทคนิคการจัดแสง

อิทธิพลคลาสสิกที่ส่งผลถึงละครโศกนาฏกรรมอังกฤษสมัยเรสทอเรชัน ศึกษาได้จากทฤษฎีของนักการละครที่มีชื่อเสียงในสมัยนี้ ได้แก่ ดรายเด็น มิลตัน และไรเมอร์

3.5.1 ทฤษฎีละครโศกนาฏกรรมในสมัยเรสทอเรชัน

จอห์น ดรายเด็น ถือว่าเป็นนักการละครที่ได้รับอิทธิพลจากคลาสสิกเป็นช่วงสุดท้าย ดรายเด็นเป็นกวีราชสำนักและนักเขียนบทบทละครที่มีงานหลายประเภททั้งบทกวี งานเขียนเชิงเสียดสี (satire) กวีนิพนธ์ไลริค งานแปล บทละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิก และสุขนาฏกรรมประเภทคอเมดีออฟแมนเนอรส์ นอกจากนี้ ดรายเด็นยังมีความสำคัญอย่างมากต่อศาสตร์ด้านวิจารณ์วรรณกรรมของอังกฤษเนื่องจากเขาเป็นคนแรกที่ริเริ่มเขียนงานวิจารณ์อย่างจริงจังโดยใช้รูปแบบร้อยแก้ว เพราะสมัยก่อนหน้าดรายเด็น บทวิจารณ์มักเป็นเพียงบทร้อยกรองสั้นๆ

---

[118] **เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, *ประวัติละครอังกฤษ 1 : กำเนิดละครตะวันตก-ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า*,** หน้า 148.

ดรายเด็นเขียนงานวิจารณ์เป็นจำนวนมาก ตลอดชีวิตการทำงานของเขา ส่วนหนึ่งอยู่ในรูปบทความ (Essays) เช่น ***Essay of Dramatic Poesy*** (1668) ***Observations on Rymer's Remark on the Tragedies of the Last Age*** และ ***Apology for Heroic Poetry*** (1677) ***Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*** (1693) และอีกจำนวนหนึ่งอยู่ในรูปของบทนำของบทกวีและบทละครเช่น Preface to ***Annus Mirablis*** (1667) Preface to ***The Indian Emporer*** (A Defence of an Essay of Dramatic Poesy, 1668) Preface to ***Fables***, ***Ancient and Modern***, Preface to ***An Evening's Love*** (1671) Preface to ***the Conquest of Granada*** (Essay of Heroic Plays, 1672) Preface to ***All For Love*** (1678) Preface to ***Troillus and Cressida*** (The Grounds of Criticism in Tragedy, 1679) Preface to ***Albion and Albanius*** (1685)

ในบทวิจารณ์ช่วงแรก ดรายเด็นมองละครในแง่ของการประพันธ์มากกว่าการแสดงบนเวที และได้รับอิทธิพลจากนักทฤษฎีการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เช่น สแกลิเจอร์ กอร์แนย์ และราแปง รวมถึงนักวิจารณ์ร่วมชาติเช่นเบ็น จอห์นสัน และ ธอมัส ไรเมอร์ (Thomas Rymer, 1643-1713)

ในปี ค.ศ. 1663 นักหนังสือพิมพ์ชาวฝรั่งเศสชื่อ ซามูแอล ซอร์บิแยร์ (Samual Sorbière) ได้มาเยือนประเทศอังกฤษ เมื่อกลับไปฝรั่งเศส ได้เขียนบทความชื่อ ***Voyage*** ซึ่งมีเนื้อหาพาดพิงถึงละครสุขนาฏกรรมอังกฤษว่าไม่เทียบเท่าฝรั่งเศส เรื่องขาดเอกภาพของเวลาและสถานที่ บทความของซอร์บิแยร์ทำให้เกิดการตอบโต้จากนักประวัติศาสตร์ของราชสำนักอังกฤษ (English Royal Society) ชื่อธอมัส สแปรต (Thomas Sprat) [119] จากนั้นไม่นานดรายเด็นก็ผลิตงานวิจารณ์ที่โดดเด่นที่สุดคือ ***Essay of Dramatic Poesy*** (1668) ซึ่งเกิดจากการสังเคราะห์ความคิดจากบททฤษฎีของกอร์แนย์และนักทฤษฎีคนอื่นในฝรั่งเศส งานวิจารณ์นี้มีรูปแบบเป็นบทสนทนาของตัวละครสี่ตัวถกเถียงเกี่ยวกับกลวิธีในการเขียนกวีนิพนธ์ ถกเถียงว่าแนวทางใดดีกว่ากันระหว่างคลาสสิกกรีกโรมัน ฝรั่งเศส อิตาลี และอังกฤษ ตัวละครทั้งสี่ได้แก่ไครติส (Crites) ตัวละครตัวนี้น่าจะเป็นตัวแทนเซอร์ โรเบิร์ต โฮวาร์ด ที่เป็นฝ่ายคลาสสิกกรีกโรมันซึ่งเป็นหลักที่นักเขียนฝรั่งเศสและเบ็น จอห์นสันดำเนินตาม เช่น การยึดถือเอกภาพของเวลา ตัวละครตัวที่สองคือ ยูจิไนอัส (Euginius) ซึ่งดรายเด็นน่าจะนำลักษณะมาจากเพื่อนของเขาชื่อ ชาร์ลส แซ็ควิลล์ (Charles Sackville, Lord Buckhurst) ยูจิไนอัสยกย่องงานสมัยใหม่มากกว่ากรีกโรมัน ตัวละครตัวที่สามคือ

---

[119] William K. Winsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short history, 1: Classical and Neo-Classical Criticism* (Chicago : The University of Chicago Press: 1983), p. 184.

ไลซิดีอัส (Lisideius) ผู้ยกย่องละครฝรั่งเศสเหนือละครอังกฤษ เนื่องจากเห็นว่าละครฝรั่งเศสดำเนินตามคลาสสิกในแง่ที่ไม่มีการปนประเภทวรรณกรรม ลักษณะของตัวละครตัวนี้น่าจะนำมาจาก เซอร์ ชาร์ลส เซดลีย์ (Sir Charles Sedley) ซึ่งเป็นกวีหัวสมัยใหม่ในขณะนั้น และตัวละครตัวสุดท้ายคือนีอานเดอร์ (Neander) ซึ่งน่าจะเป็นตัวแทนความคิดของดรายเด็นสรุปว่าบทละครที่ดีควรเป็นอย่างไรและลงความเห็นว่าละครตามแบบอังกฤษนั้นดีที่สุด

งานวิจารณ์ชิ้นนี้ทำให้เซอร์โรเบิร์ต โฮวาร์ดเขียนโต้ตอบดรายเด็นในบทนำของละครโศกนาฏกรรมของเขาเรื่อง *The Great Favorite* (1668) ซึ่งเขียนโดยใช้กลอนเปล่า เนื่องจากดรายเด็นกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมควรใช้ร้อยกรองที่มีสัมผัส ทำให้ดรายเด็นเขียนบทความตอบกลับในปีเดียวกันชื่อว่า *Defence of An Essay of Dramatic Poesy* (1668) เป็นบทนำของบทละครเรื่อง *The Indian Emperor*

ในช่วงปลายของชีวิต ดรายเด็นคลายการยึดถือกฎเกณฑ์คลาสสิกลง เห็นได้จากบทความที่ชื่อ *Observations on Rymer's Remark on the Tragedies of the Last Age* เป็นการโต้ตอบทางความคิดกับธอมัส ไรเมอร์ นักวิจารณ์ร่วมสมัย หลังจากเพาะบ่มความคิดมาตลอดชีวิต ดรายเด็นก็เขียนบทความชื่อ Preface to the *Fables* (1700) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในบั้นปลายนั้นดรายเด็นยกย่องการมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามแบบฉบับอังกฤษ

จอห์น มิลตัน เป็นกวีที่มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลต่อวรรณคดีรุ่นหลังมากที่สุดคนหนึ่ง มิลตันมีความรู้ในภาษากรีก ภาษาละติน ภาษาอิตาเลียน และภาษาอังกฤษเป็นอย่างดี และสามารถเขียนบทกวีได้ทุกภาษาที่เขารู้ มิลตันเคยออกเดินทางไปอิตาลีและฝรั่งเศสในช่วงปี ค.ศ. 1637-ค.ศ. 1639 แล้วกลับมาตรงกับช่วงสงครามกลางเมืองพอดี ทำให้เขาต้องหยุดเขียนกวีนิพนธ์ไปกว่า 20 ปี ในช่วงที่ ครอมเวลล์ปกครองอังกฤษนั้นมิลตันเคยเป็นเลขานุการด้านภาษาละตินให้แก่รัฐบาลของ ครอมเวลล์ และมีงานเขียนวิจารณ์สังคมอยู่จำนวนหลายชิ้น เช่น หนังสือชุดที่มีเนื้อหาต่อต้านพระราชาคณะ (1642) *On Divorce* (1643) *In Defense of the Liberty of the Press* (1644) *The Reason of Church Government* (1641) และ *In Support of the Regicides* (1649) เป็นต้น ส่วนงานวิจารณ์วรรณกรรมพบใน *Apology for Smectymnnus* (1642) แสดงความคิดเกี่ยวกับมหากาพย์อุดมคติของพวกอิตาลี

แม้ว่างานของมิลตันจะไม่ใช่บทละครโศกนาฏกรรม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่โดดเด่นที่สุดของเขาคือเรื่อง ***Paradise Lost*** (1665) ***Paradise Regained*** (1666) หรือ ***Samson Agonistes*** (1671) ซึ่งล้วนมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา แต่ในบทนำของ ***Samson Agonistes*** หรือ ***Of That Sort of Dramatic Poem Which Is Called Tragedy*** (1671) มิลตันยอมรับกฎเกณฑ์ต่างๆตามแบบคลาสสิก เช่น เทคนิคด้านโครงเรื่อง เอกภาพทั้งสาม การปนฉากระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับสุขนาฏกรรม มีความเหมาะสมในการสร้างตัวละคร การใช้ฉันทลักษณ์ที่เหมาะสม และการชำระอารมณ์

ธอมัส ไรเมอร์ เป็นนักวิจารณ์คนสุดท้ายในสมัยเรสทอเรชัน ไรเมอร์เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ แต่ยังไม่จบการศึกษา เขาก็ออกไปเข้าโรงเรียนกฎหมาย แต่เมื่อถูกเรียกตัวให้เข้าทำงานในศาล ไรเมอร์กลับเบนความสนใจไปที่วรรณคดีโดยเฉพาะอย่างยิ่งละครและงานวิจารณ์ ในปี ค.ศ. 1674 เขาได้แปลบทความชื่อ ***Réflexions sur la Poétique d' Aristote*** ของเรอเน ราแปง นักวิจารณ์ฝรั่งเศส เป็นภาษาอังกฤษใช้ชื่อว่า ***Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*** และต่อมาในปี ค.ศ. 1678 เขาเขียนบทวิจารณ์ชิ้นแรกชื่อ ***The Tragedies of the Last Age*** มีเนื้อหาวิจารณ์บทละครของโบมอนท์และเฟล็ทเชอร์ (Beaumont and Fletcher) นักเขียนบทละครในสมัยอะลิซะบีธัน และมีความเห็นว่าหากนักการละครอังกฤษเฉลียวฉลาดพอ พวกเขาจะต้องยึดถืองานของเอสคิลุส โซโฟคลีส และยูริพิดิสเป็นต้นแบบ ในปี ค.ศ. 1693 เขาเขียนบทความชื่อ ***A Short View of Tragedy*** ซึ่งมีเนื้อหาโจมตีบทละครของเชคสเปียร์ นอกจากนี้ยังมีงานชิ้นสำคัญอีกชิ้นหนึ่งคืองานเขียนประวัติศาสตร์ของอังกฤษใช้ชื่อว่า ***Foedera*** เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ของอังกฤษกับประเทศอื่นๆตั้งแต่ปี ค.ศ. 1101- ค.ศ. 1654

3.5.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

ใน ***An Essay of Dramatic Poesy*** ดรายเด็นกล่าวถึงความหมายของละครโศกนาฏกรรมผ่านตัวละครไลซิดีอัสซึ่งเป็นตัวแทนละครฝรั่งเศสว่าละครคือการเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์อย่างสมจริง มีชีวิตชีวา ธรรมชาตินี้ก็คืออารมณ์ต่างๆ ผ่านเรื่องราวของการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา มีจุดมุ่งหมายเพื่อสั่งสอนและให้ความบันเทิงไปพร้อมกัน

> A just and lively image of human nature, its passion and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind. [120]

การเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาก็คือความขัดแย้งระหว่างความรักและเกียรติยศ[121] เรื่องราวทำนองแอนโธนีกับคลีโอพัตราของเชคสเปียร์เป็นแนวเรื่องที่ดรายเด็นเห็นว่าเหมาะสมกับยุคสมัยมากที่สุด ตัวละครเอกเป็นตัวแทนของความสูงส่ง เกียรติยศ ตรงกับลักษณะแบบตัวละครเอกในมหากาพย์ ในเรื่อง ***The Conquest of Granada*** ดรายเด็นสร้างตัวละครเอกมาจากภาพของอะคิลิสในงานของโฮเมอร์ และรินัลโด (Rinaldo) ในงานของตาสโซ เป็นต้น

ส่วนมิลตันซึ่งมิได้เขียนบทละครโศกนาฏกรรมเห็นว่าละครก่อให้เกิดความสงสารและความกลัว และขับไล่อารมณ์เดียวกันนั้นไปจากจิตใจได้ ดังนั้นเขา จึงยกย่องละครโศกนาฏกรรมว่าเป็นกวีนิพนธ์ที่สูงส่งที่สุด กล้าหาญ มีคุณธรรมที่สุด

> Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest ,moralest, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such – like passion – that is, to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirred up by reading or seeing those passion well imitated… or so, in physic, things of melancholic hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours. [122]

มิลตันยังคงดำเนินตามความคิดของอริสโตเติลและนักการละครก่อนก่อนหน้าเขาว่าละครโศกนาฏกรรมอยู่ในรูปของการเลียนแบบ เมื่อได้อ่านหรือชมละครโศกนาฏกรรมจะก่อให้เกิดอารมณ์บางประการขึ้นและจะขับไล่อารมณ์เดียวกันนั้นออกไป ความเศร้าโศกจะขับไล่ความเศร้าโศก ความขมขื่นจะขับไล่ความขมขื่นออกไป

---

[120] John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), p. 318.

[121] Ibid., p. 335.

[122] John Milton, "Of That Sort of Dramatic Poem which is called Tragedy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), pp. 337-338.

ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษนั้นมีลักษณะเฉพาะคือ “poetic justice” หรือการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่ว ซึ่งดรายเด็นสังเกตเห็นจากละครโศกนาฏกรรมกรีก ตัวละครซึ่งกระทำความผิดจะต้องได้รับการลงโทษเช่นอิดิปุสได้รับโทษจากบาปที่เขาทำลงไปโดยไม่รู้ตัว การลงโทษเป็นตัวอย่างในการสั่งสอนซึ่งเป็นประโยชน์ของละครโศกนาฏกรรม ดรายเด็นยังได้ตั้งข้อสังเกตว่ามีเพียงมีเดียที่ไม่ได้รับการลงโทษ

> … In tragedy, where the actions and persons are great , and the crimes horrid, the laws of justice are more strictly observed; and examples of punishment to be made, to deter mankind from the pursuit of vice. Faults of this kind have been rare amongst the ancient poets: for they have punished in ***Oedipus,*** and in his posterity, the sin which he knew not he had committed. ***Medea*** is the only example I remember at present, who escapes from punishment after murder. Thus tragedy fulfills one great part of its institution; which is, by example, to instruct. [123]

ไรเมอร์มีความเห็นเกี่ยวกับการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่วเช่นกัน เนื่องจากการกระทำของตัวละครทุกตัวต้องสัมพันธ์กันในรูปของเหตุและผล ถ้าหากตัวละครกระทำการใดลงไปย่อมต้องได้รับผลตอบแทนเช่นเดียวกัน

> And besides the *purging* of the *passion*, something must stick by observing that constant order, that harmony and beauty of Providence, that necessary relation and chain, whereby the causes and the effects, the virtues and rewards, the vices and their punishments, are proportion’s and link’s together, how deep and

---

[123] John Dryden, “ Preface to *An Evening’s Love*,” in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc.,1974), p. 334.

dark sover are laid the Springs and however intricate and involv'd are their operation. [124]

การกระทำของตัวละครไม่ว่าจะดีหรือเลวต้องได้รับผลที่ตามมา ถือเป็นสาเหตุและผลลัพธ์ หากตัวละครทำดีมีคุณธรรมจะต้องได้รับผลดีตอบแทน หากทำความชั่วก็จะต้องได้รับการลงโทษ ดรายเด็นหันกลับมาสนใจความคิดเรื่องความยุติธรรมในกวีนิพนธ์อีกครั้งในบทความช่วงปลายชีวิตที่ได้รับอิทธิพลจากไรเมอร์ ดรายเด็นเห็นว่าการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่วนั้นเป็นจุดจบเรื่องของละครโศกนาฏกรรมที่เหมาะสมที่สุด เนื่องจากเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของชีวิต และเป็นความ แตกต่างที่สำคัญระหว่างละครโศกนาฏกรรมกรีกกับละครโศกนาฏกรรมอังกฤษ ในละคร โศกนาฏกรรมกรีกนั้น ตัวละครเอกซึ่งมีลักษณะยิ่งใหญ่มักเป็นผู้บริสุทธิ์ ในตอนจบเรื่องต้องทุกข์ทรมานในขณะที่ผู้กระทำผิดหนีรอดจากความผิดไป แต่ในละครโศกนาฏกรรมอังกฤษ ผู้กระทำผิดจะต้องได้รับการลงโทษเสมอ และเรื่องราวโศกนาฏกรรมอังกฤษมักเกี่ยวกับความรักซึ่งสามารถก่อให้เกิดความสงสารได้ง่ายกว่าการได้เห็นอาชญากรรม ในขณะที่ความรักมักจะไม่เป็นแก่นเรื่องหลักของละครโศกนาฏกรรมกรีก ดังนั้นความยุติธรรมในกวีนิพนธ์และแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักเป็นลักษณะเฉพาะอีกประการของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษซึ่งพัฒนามาไกลกว่าแบบกรีก

'Tis not enough that Aristotle has said so, for Aristotle drew his models of tragedy from Sophocles and Euripedes; and if he had seen ours, might have changed his mind. And chiefly we have to say (what I hinted on pity and terror in the last paragraph sane one) that the punishment of vice and reward of virtue are the most adequate ends of tragedy, because most conducing to good example of life. Now pity is not so easily raised for a criminal, and the ancient tragedy always represents its chief person such, as it is for innocent man; and the suffering of innocence and punishment of the offender is of the nature of English tragedy; contrarily, in the Greek, innocence is unhappy often, and the offender escapes. Then we are not touched with the sufferings of any sort of men so much as of lovers; and this was almost unknown to the ancients; so that they

---

[124] Thomas Rymer, "Tragedies of the Last Age," in *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, ed. Thora Burnley and Bernard de Bear Nicol (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), pp.114-115.

neither administered poetical justice, of which Mr. Rymer boasts, so well we are; neither knew they best common-place of pity which is love.

To return to the beginning of this enquiry; consider if pity and terror be enough for tragedy to move: and I believe, upon a true definition of tragedy, it will be found that its work extends farther, and that it is to reform manners, by a delightful representation of human life in great persons, by way of dialogue. If this be true, then not only pity and terror are to be moved as the only means to bring us to virtue, but generally love to virtue and hatred to vice: by showing the rewards of one punishments of the other; at least by rendering virtue always amiable, tho' it be shewn unfortunate; and vice detestable, though it be shewn triumphant. [125]

ตอนจบของละครโศกนาฏกรรมนั้นจะต้องแสดงให้เห็นว่าคนดีได้รับผลดีตอบแทน และคนชั่วได้รับการลงโทษเสมอเพื่อเป็นตัวอย่างที่ดี ดรายเด็นยังได้วิเคราะห์ว่าความสงสารมิได้เกิดขึ้นจากการเห็นอาชญากรรม ละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกนั้นแสดงให้เห็นว่าตัวละครหลักซึ่งเป็นผู้บริสุทธิ์ต้องทุกข์ทรมานเสมอ ส่วนละครโศกนาฏกรรมอังกฤษแสดงให้เห็นว่าคนบริสุทธิ์ต้องทุกข์ทรมานและคนชั่วร้ายได้รับการลงโทษ ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษมักต้องทรมานจากความรักซึ่งดรายเด็นเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมกรีกไม่กล่าวถึงหัวข้อนี้ ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมกรีกจึงไม่จบลงด้วยการแสดงให้เห็นว่าคนดีต้องได้ดีคนชั่วต้องได้ชั่ว ด้วยเหตุนี้ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษย่อมดีกว่าเนื่องจากสามารถเลือกใช้เรื่องที่ก่อให้เกิดความสงสารได้ดีที่สุดคือความขัดแย้งระหว่างความรักกับหน้าที่ (love and honour) ซึ่งเป็นแก่นเรื่องที่ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกนิยมใช้

จะเห็นได้ว่าเมื่อมาถึงสมัยเรสทอเรชัน ความคิดเกี่ยวกับการเลือกเรื่องเพื่อแสดงให้เห็นความสงสารและความกลัวเปลี่ยนแปลงไปจากความคิดของอริสโตเติลเป็นอย่างมาก ใน ***The Poetics*** นั้น อริสโตเติลกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมคือการแสดงภาพการเปลี่ยนแปลงโชคชะตา

---

[125] John Dryden, "An Essay on Dramatic Poesy," in *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, ed. Thora Burnley and Bernard de Bear Nicol,pp.107-108.

ของมนุษย์ที่ไม่ดีที่สุดและไม่เลวที่สุด แต่มีข้อผิดพลาดบางประการที่พาตัวละครเอกไปสู่หายนะ[126] ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงของเคราะห์กรรมต้องไม่ใช่เรื่องของคนเปี่ยมคุณธรรมที่ต้องเปลี่ยนจากความรุ่งเรืองสู่ความหายนะเพราะจะทำให้ผู้ชมสยองขวัญ และต้องไม่ใช่เรื่องของคนชั่วร้ายได้รับความสุขเพราะไม่เป็นไปตามหลักศีลธรรม และไม่ควรเป็นเรื่องของคนชั่วได้รับผลชั่วเช่นกัน

> Nor, again, should the downfall of the utter villain be exhibited. The plot of this kind would, doubtless, satisfy the moral sense, but it would inspire neither pity nor fear;… [127]

เรื่องของคนชั่วได้รับผลชั่วอาจก่อให้เกิดความพึงพอใจในแง่ศีลธรรม แต่ไม่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัว แต่ดรายเด็นและไรเมอร์เห็นว่าความขัดแย้งระหว่างหน้าที่และความรักและจบลงด้วยการแสดงให้เห็นว่าคนดีต้องได้ดีคนชั่วต้องได้ชั่วก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวได้มากกว่า ดรายเด็นเห็นว่าเป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษซึ่งเป็นชาติแรกที่คิดกตอนจบแบบคนดีได้ดี คนชั่วได้ชั่ว ซึ่งดีกว่าละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกที่แสดงให้เห็นว่าคนบริสุทธิ์ต้องประสบความหายนะ ความคิดนี้ตรงกับความคิดของกอร์แนย์เช่นกัน*

3.5.1.2 ความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต

นักการละครในสมัยนี้ดำเนินตามความคิดของนักการละครทั้งในอิตาลีและฝรั่งเศสที่เห็นว่าละครเป็นการเลียนแบบชีวิตจริงซึ่งเป็นความคิดที่ได้จากอริสโตเติล การเลียนแบบซึ่งแม้จะเป็นความลวงแต่ก็จะต้องทำให้สมจริงที่สุด เนื่องจากโดยธรรมชาติ มนุษย์จะพึงพอใจเมื่อได้เห็นการเลียนแบบที่คล้ายคลึงกับความเป็นจริงมากที่สุด

> For a play is still an imitation of Nature; we know we are to be deceived, and we desire to be so; but no man ever was deceived but with probability of truth; … since the mind of man

---

[126] Aristotle, “Poetics”, in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, translated by S.H. Butcher, p. 75.

[127] Ibid., p.76.

* ดูหน้า 69.

> does naturally tend to truth; and therefore the nearer anything comes to the imitation of it, the more it pleases. [128]

การที่กวีต้องพยายามเลียนแบบให้มีความสมจริงที่สุดนี้ ตรงกับความคิดของกาสเตลเวโทรและซาเปอแลง ละครซึ่งเป็นความลวงจะทำให้ผู้ชมผูกพันกับเรื่องมากที่สุดจนกระทั่งเกิดความสงสารและความกลัว ใน ***An Essay of Dramatic Poesy*** ของดรายเด็นนั้น ไครติสซึ่งเป็นตัวละครแทนฝ่ายกรีกโรมัน เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมในสมัยเริ่มแรกนั้นเลียนแบบอย่างงดงามและสมบูรณ์แบบ โดยอริสโตเติลเป็นผู้ศึกษาและสังเกตละครโศกนาฏกรรมแล้วจึงวางกฎเกณฑ์ต่างๆ เพื่อให้การเลียนแบบสมจริงและน่าเชื่อถือ

มิลตันก็มีความเห็นเช่นเดียวกัน เขาเห็นว่าโครงเรื่องซึ่งเป็นเรื่องแต่งต้องมีความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต

> Of the style and uniformity, and that commonly called the plot, whether intricate or explicit – which is nothing indeed but such or disposition of the fable, as may stand best with verisimilitude and decorum… [129]

โครงเรื่องต้องมีความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต ซึ่งเกิดจากกฎเกณฑ์ข้อที่เคร่งครัดที่สุดคือเอกภาพทั้งสามซึ่งเป็นเกณฑ์เบื้องต้นของละครที่ดี ดรายเด็นกล่าวว่าความคิดเรื่องเอกภาพทั้งสามนี้ฝรั่งเศสเรียกว่า “Trois Unités” หรือ “Three Unities” ได้แก่เอกภาพของเวลา สถานที่ และการกระทำ ซึ่งดรายเด็นสรุปมาจากบทความของกอร์แนย์ที่ชื่อ ***Discours des Trois Unités*** ซึ่งกล่าวถึงเอกภาพทั้งสามนั่นเอง นอกจากนี้ ดรายเด็นสรุปว่าฝรั่งเศสเป็นผู้กำหนดกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดนี้ มิใช่อริสโตเติลและฮอราซ

---

[128] John Dryden, “An Essay of Dramatic Poesy,” in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 322.

[129] John Milton, “Of That Sort of Dramatic Poem which is called Tragedy,” in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 339.

ดรายเด็นพยายามตีความกฎของเอกภาพทั้งสาม ในกฎเอกภาพของเวลานั้น ดรายเด็นกำหนดลงไปว่าเป็น 24 ชั่วโมง หรือให้ใกล้เคียงที่สุด

> The unity of time comprehend in twenty – four hours, the compass of a natural day, or as near as it can be contrived; and the reason of it is obvious to every one, that the time of the feigned action, or fable of the play, should be proportional as near as can be to the duration of that time in which it is represented: since, therefore, a; plays are acted on the theatre in a space of time much within the compass of twenty – four hours, that play is to be thought the nearest imitation of nature, whose plot or action is confined within that time.[130]

การแบ่งเวลาออกเป็นเวลาตามธรรมชาติ คือ 24 ชั่วโมงและเวลาประดิษฐ์ คือ 12 ชั่วโมงนี้ตรงกับความคิดของโอบิญญัคและกอร์แนย์ เนื่องจากละครเป็นการสร้างสรรค์ เวลาตามท้องเรื่องจึงควรมีสัดส่วนใกล้เคียงกับเวลาที่ใช้แสดงเพื่อให้สมจริงมากที่สุด ดรายเด็นยอมรับว่าการกำหนดให้เรื่องอยู่ในกรอบของเวลาไม่สามารถทำได้โดยง่าย ละครโศกนาฏกรรมของกรีกโรมันจะเริ่มต้นบทละครเมื่อเรื่องใกล้จะจบลง และให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวที่เกิดก่อนหน้านี้โดยการบอกเล่า เพื่อให้กระชับ ไม่ยืดยาวจนน่าเบื่อที่จะต้องมาดูตั้งแต่ต้น แต่ให้ผู้ชมเห็นจุดที่เรื่องเข้มข้นที่สุด และแม้จะยอมรับว่าเอกภาพของเวลาเป็นคุณสมบัติที่ดีซึ่งไม่ใช่ลักษณะของละครอังกฤษ แต่ดรายเด็นก็เห็นว่าฝรั่งเศสยังคงหาข้อสรุปมิได้ว่าเอกภาพของเวลาควรยาวนานเท่าใด ยังมีนักการละครให้คำจำกัดความเอกภาพของเวลาแตกต่างกันว่าเป็นทั้งเวลาตามธรรมชาติ คือ 24 ชั่วโมง และ เป็นเวลาประดิษฐ์ คือ 12 ชั่วโมง ทั้งนี้เวลาของการแสดงก็ควรใกล้เคียงกับเวลาของเรื่องเพื่อทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเรื่องราวได้เกิดขึ้นจริงๆ มิลตันก็เห็นพ้องกับดรายเด็นว่าเวลาตั้งแต่เริ่มเรื่องไปถึงจนจบนั้นเป็นวงกลมคืออยู่ภายใน 24 ชั่วโมง

---

[130] John Dryden, “An Essay of Dramatic Poesy,” in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, pp. 318-319.

> The circumscription of time, wherein the whole drama begins and ends, is, according to ancient rule and best example, within the space of twenty – four hours.[131]

ระยะเวลา 24 ชั่วโมงในทัศนะของมิลตันหมายถึงเวลาของเรื่อง นอกจากนี้มิลตันน่าจะได้ความคิดเกี่ยวกับโครงเรื่องมาจากละครอิตาเลียน เขาเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมควรมีห้าองก์ และแต่ละองก์คั่นด้วยคอรัส ซึ่งตรงตามความคิดของฮอราซที่ส่งต่อถึงสแกลิเจอร์และละครโศกนาฏกรรมหลังสมัยกรีกก็นิยมเขียนในรูปแบบห้าองก์ตลอดมา นอกจากนี้ ในโครงเรื่องจะต้องมีความสมจริงเหมือนชีวิตและความเหมาะสมงดงามด้วย

> It suffices: if the whole drama be found not produced beyond the fifth act.[132]

ข้อจำกัดด้านเวลาทำให้ให้เรื่องต้องมีข้อจำกัดของสถานที่ เนื่องจากเรื่องราวไม่อาจเกิดได้หลายที่เพราะตัวละครไม่สามารถเดินทางไกลในเวลาที่จำกัดได้

> For the second unity, which is that of place, the ancients meant by it, that the scene ought to be continued through the play, in the same place where it was laid in the beginning: for the stage, on which it is represented, being but one and the same place, it is unnatural to conceive it many; and those distant from one another.[133]

แม้ว่าเวทีละครตามแบบเรสทอเรชันจะมีการใช้ฉากวาดซึ่งสามารถทำให้เวทีเป็นสถานที่ต่างๆได้ แต่ยังต้องรักษาความใกล้เคียงกับความจริงและความเป็นไปได้ให้มากที่สุด อาจจะอยู่ในเมืองหรือย่านเดียวกัน เพื่อกระจายการกระทำให้จำกัดอยู่ในกฎของเวลาได้ ดรายเด็นเห็นว่า เอกภาพของสถานที่นี้เป็นกฎที่พวกฝรั่งเศสถือเคร่งครัดมาก จึงไม่มีการเปลี่ยนสถานที่ในกลางเรื่อง หากเริ่มเรื่องที่ใดแล้วจะจบลงในที่เดียวกัน และในแต่ละ

---

[131] John Milton, "Of That Sort of Dramatic Poem which is called Tragedy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 339.

[132] Ibid., pp. 338-339.

[133] John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 319.

ฉากจะไม่มีการปล่อยเวทีว่าง แต่จะเชื่อมด้วยตัวละครเสมอ ซึ่งกอร์แนย์เรียกว่า la liaison des scènes* ทำให้แต่ละฉากต้องมีความต่อเนื่อง

เอกภาพของสถานที่นี้เป็นองค์ประกอบสำคัญเนื่องจากสัมพันธ์กับความสมจริง ดรายเด็นได้อธิบายความจำเป็นที่ละครต้องมีเอกภาพของสถานที่อีกครั้งใน ***A Defence of an Essay of Dramatic Poesy***

> Imagination in a man or reasonable creature is supposed to participate of reason; and when that governs, as it does in the belief of fiction, reason is not destroyed, but misled or blinded: that can prescribe to the reason, during the time of the representation, somewhat like a weak belief of what it sees and hears; and reason suffers itself to be so hoodwinked, that it may better enjoy the pleasures of the fiction: but it is never so wholely made a captive, as to be drawn headlong into a persuasion of those things which are most remote from probability: 'tis in that case a free-born subject, not a slave; it will contribute willingly its assent, as far as it sees convenient, but will not be forced. Now there is a great vicinity in nature betwixt two cities, and so of the rest; Reason therefore can sooner be led by Imagination to step from one room into another, than to walk to two distant houses, and yet rather to go thither, than to fly like a witch through the air and be hurried from one region to another. Fancy and Reason go hand on hand; the first cannot leave the last behind; and though Fancy, when it sees the wide gulf, would venture over as the nimbler, yet it is withheld by Reason, which will refuse to take the leap, when the distance over it appears too large. If Ben Johnson himself will remove the scene from Rome into Tuscany in the same act, and from thence return to Rome, in the scene which immediately follows, reason will consider there is no proportionable allowance of time to perform the journey, and therefore will choose to stay at home. So, then, the less time is taken up in transporting the persons of the drama, with analogy to reason; and in that analogy, or resemblance of fiction to truth, consists the excellency of the play.

---

* ดูหน้า 89.

> For what else concerns the unity of place, I have already given my opinion of it in my *Essay* – that there is a latitude to be allowed to it, - as several places in the same town or city, or places adjacent to each other in the same country, which may all be comprehended under the larger denomination of one place; yet with this restriction, that the nearer and fewer those imaginary places are, the greater resemblance they will have to truth: and reason, which cannot make them one, will be more easily led to suppose them so. [134]

แม้ว่าละครคือการสร้างสรรค์จากจินตนาการ (imagination) เป็นเรื่องแต่ง (fiction) หรือเรื่องราวเพ้อฝัน (fancy) แต่จะต้องอยู่บนพื้นฐานของเหตุผล (reason) เรื่องราวทั้งหมดจะต้องเกิดขึ้นอย่างเป็นไปได้เสมอต่อหน้าผู้ชม สถานที่บนเวทีละครก็เช่นกัน หากสมมติให้เวทีเป็นเมืองสองเมือง ตัวละครสามารถเดินไปมาระหว่างห้องโดยไม่เกินความเป็นไปได้ แต่ถ้าตัวละครเดินทางไปมาระหว่างบ้านสองหลังที่อยู่ห่างไกลกันมากหรือระหว่างเมืองสองเมืองก็เกินความจริงและเป็นไปไม่ได้ ดังนั้นจินตนาการและเหตุผลต้องอยู่คู่กันเสมอ สถานที่ในเรื่องจึงไม่อาจกว้างไกลได้มากเกินความจริงตามข้อจำกัดของเวลา ดรายเด็นยกตัวอย่างงานของเบ็น จอห์นสัน ถ้าหากเขาจะกำหนดให้ในองก์เดียวกันมีการเปลี่ยนฉากจากโรมไปทัสคานีและกลับมาที่โรม ย่อมเป็นไปไม่ได้ที่จะแสดงการเดินทางของตัวละคร เพราะขัดกับเวลาที่ใช้เดินทางในชีวิตจริง ละครที่ดีแม้จะเป็นเรื่องแต่งล้วนๆแต่ก็ต้องคล้ายความจริงมากที่สุด

ในบทความของไรเมอร์ในอีกสิบปีต่อมายังคงสืบทอดความคิดที่ว่าละครเป็นจินตนาการซึ่งต้องสัมพันธ์กับความจริง

> Say others, *Poetry* and *Reason,* how come these to be Cater-cousins ? Poetry is the *Child* of *Fancy* and is never to be school'd and discipline'd by *Reason*; Poetry, say they, is *blind* inspiration, is pure *enthusiasm*, is *rapture* and *rage* all over. But *Fancy*, I think, in Poetry, is like *Faith* in Religion; it makes far discoveries, and soars above reason, but never clashes or run against it. Fancy leaps and frisks, and away she's gone, whilst *reason* rattles the chains and follows after. *Reason* must consent and ratify what – ever by *fancy* is attempted in its absence, or else 'tis all null and void in law. However, in contrivance and *oeconomy* of a play reason is always principally to be consulted. Those who

---

[134] John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy," in *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, ed. Thora Burnley and Bernard de Bear Nicol, p.114-115.

object against reason are *Fanaticks* in Poetry, and are never to be sav'd by their good works. [135]

กวีนิพนธ์ถือกำเนิดจากจินตนาการ (fancy) ยังไม่เคยผ่านการเรียนรู้และฝึกหัดวินัยจากเหตุผล (reason) จึงมีความโลดโผน ไม่รู้ทิศทาง ในที่นี้ไรเมอร์น่าจะตอบโต้ผู้ที่คัดค้านกวีนิพนธ์ว่าเกิดจากความบ้าคลั่ง ดังเช่นเพลโต โดยไรเมอร์เห็นว่าเหตุผลจะควบคุมดูแลจินตนาการมิให้เกินเลยไป และเหตุผลที่กำหนดให้ละครเป็นไปตามความสมจริงคือเอกภาพประการที่สามได้แก่ เอกภาพของการกระทำ ซึ่งควรจะสมบูรณ์และมีเพียงหนึ่งเดียว

…Now the poet is to aim at one great and complete action, to the carrying on of which all things in his play, even the very obstacles, are to be subservient… [136]

หากในเรื่องมีการกระทำ 2 อย่าง จะทำลายเอกภาพของเรื่อง เนื่องจากจะไม่ใช่เรื่องเดียว แต่จะเป็นสองเรื่อง ดังที่เบ็น จอห์นสันแสดงความเห็นว่าในบทละครอาจมีหลายการกระทำได้ แต่จะต้องเป็นส่วนเสริมการกระทำหลัก เรียกโครงเรื่องรองว่าเป็น under-plots ดรายเด็นยกตัวอย่างเรื่อง ***Eunuch*** ของเพลาตุส ว่าการคืนดีระหว่างเธอิส (Thais) และแฟเดรีย (Phaedria) ไม่ใช่การกระทำหลักแต่เป็นเพียงส่วนเสริมแก่การแต่งงานคนอีกคู่หนึ่ง กอร์แนย์เองก็เห็นว่าต้องมีการกระทำหลักเพียงหนึ่งเดียว

จำนวนของการกระทำเป็นความแตกต่างระหว่างละครโศกนาฏกรรมอังกฤษกับฝรั่งเศส ละครอังกฤษมีการใช้โครงเรื่องย่อยของตัวละครรองเพื่อเสริมการกระทำของตัวละครหลัก แต่จะต้องเรียบเรียงเป็นอย่างดีด้วย ดังเช่นในงานของเชคสเปียร์และเฟล็ทเชอร์

Their plot are single; they carry on one design, which is pushed forward by all the actors, every scene in the play contributing and moving towards it. Our plays besides the main design, have under-plots or by concerments, of less considerable persons and intrigues, which are carried on with the motion of the main plot.

---

[135] Thomas Rymer, "Tragedies of the Last Age," in *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, ed. Thora Burnley and Bernard de Bear Nicol, p.114.

[136] John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 320.

> First, that we have many plays of ours as regular as any of theirs, and which, besides, have more variety of plot and character; and secondly, that in most of irregular plays of Shakespeare or Fletcher (for Ben Johnson's are for the most part regular), there is a more masculine fancy and greater spirit in the writing than there is in any of French. [137]

แม้บทละครก่อนหน้าเขาจะไม่ดำเนินตามกฎเอกภาพของการกระทำ แต่ดรายเด็นถือเป็นลักษณะเฉพาะของละครอังกฤษที่น่าชื่นชมมากกว่าของฝรั่งเศสที่ติดอยู่ในกฎเกณฑ์ และลักษณะเฉพาะของละครอังกฤษอีกประการหนึ่งคือการปนลักษณะของสุขนาฏกรรมกับโศกนาฏกรรม

> I must therefore have stronger arguments, ere I am convinced that compassion and mirth in the same subject destroy each other; and in the meantime cannot be conclude, to the honour of our nation, that we have invented, increased, and perfected a more pleasant way of writing for the stage, than was ever known to the ancients or moderns of any nation, which is tragic-comedy. [138]

ดรายเด็นยอมรับว่าการปนอารมณ์จะทำให้ละครด้อยลงไป แต่ก็เป็นลักษณะเฉพาะชาติที่มีแต่ของอังกฤษเท่านั้นรวมถึงการมีฉากสยดสยองบนเวที

> That is, those actions which by reason of their cruelty, will cause aversion in us, or by reason of their impossibility, unbelief, ought either wholly be avoided by poet, or only delivered by narration. To which we may have leave to add, such as, to avoid tumult (as was before hinted), or to reduce the plot into a more reasonable compass of time, or for defect of beauty in them, are rather to be related than presented to the eye. [139]

การหลีกเลี่ยงฉากทุกขเวทนาเป็นความคิดที่สืบทอดมาตั้งแต่อริสโตเติลว่าควรหลีกเลี่ยง มิให้แสดงบนเวทีต่อหน้าผู้ชม เนื่องจากทำให้เกิดความน่ารังเกียจ ไม่สมจริง และไม่น่าเชื่อถือ ฉากเหล่านี้ควรให้เกิดนอกเวทีและถ่ายทอดสู่ผู้ชมด้วยการบรรยายหรือการกล่าวถึงเท่านั้น

---

[137] Ibid., p. 331.

[138] Ibid,. p. 329.

[139] Ibid., p. 330-331.

แม้แต่ภาษาในบทสนทนาของตัวละครก็ควรจะต้องมีความสมจริง ตลอดมาตั้งแต่สมัยกรีกจนกระทั่งถึงสมัยคาโรไลน์นั้น ละครโศกนาฏกรรมเขียนด้วยร้อยแก้วที่มีฉันทลักษณ์ เนื่องจากเป็นรูปแบบที่สูงส่ง ไพเราะงดงาม เหมาะสมกับเนื้อหาและตัวละคร แต่ก็เกิดคำถามว่าเป็นรูปแบบการใช้ภาษาที่สมจริงหรือไม่ เพราะละครนั้นใช้บทสนทนา ซึ่งเป็นภาษาพูด และในความเป็นจริงไม่มีใครพูดจาเป็นท่วงทำนองและใช้คำสัมผัสกัน เพราะบทสนทนาออกมาจากความคิดเฉียบพลันไม่มีการคิดคำพูดไว้ก่อน

> First, then I am of opinion that rhyme is unnatural in a play, because dialogue there is presented as the effect of sudden thought: for a play is the imitation of Nature; and since no man, without premeditation, speaks in rhyme, neither ought he to do it on stage. [140]

หากเป็นการกระทำธรรมดาเช่นสั่งเปิดประตูหรือเรียกคนรับใช้ บทสนทนาที่เป็นร้อยกรองก็ดูจะสูงส่งเกินไปจนไม่เป็นธรรมชาติ

ละครคือการเลียนแบบธรรมชาติ ทว่าธรรมชาติของละครแต่ละประเภทนั้นแตกต่างกัน ละครสุขนาฏกรรมเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ที่ไม่สูงส่ง เป็นคนธรรมดา การกระทำและคำพูดก็ต้องธรรมดาตามไปด้วย แต่ละครโศกนาฏกรรมเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ที่สูงส่ง สง่างามกว่าธรรมดา ดังนั้นจึงเหมาะสมที่จะใช้ฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิก คัพเพล็ท และกลอนเปล่านั้นต่ำต้อยเกินไปสำหรับละครโศกนาฏกรรม

เซอร์ โรเบิร์ต โฮวาร์ด โต้ตอบความคิดของดรายเด็นที่ไม่ยอมรับกลอนเปล่าทันทีในปีเดียวกัน ดรายเด็นจึงปกป้องความคิดของเขาในบทความชื่อ ***A Defence of an Essay of Dramatic Poesy*** ในบทความนี้ดรายเด็นให้เหตุผลว่าเกี่ยวกับความงามของภาษา บทละครควรให้ความพึงพอใจเป็นหลัก การสั่งสอนยังเป็นรองความพึงพอใจ

> I am satisfied if it caused the delight; for delight is the chief, if not the only, end of poesy: Instruction can be admitted but in the second place, for poesy only instructs as it delights.

---

[140] Ibid., pp. 330-331.

It is true that to imitate well is a poet's work: but to affect the soul, and excite the passion, and above all to move admiration which is the delight of serious plays, a bare imitation will not serve. The converse, therefore, which a poet is to imitate, must be heightened with all the arts and ornaments of poesy, and must be such, as strictly considered, could never supposed spoken by any without premeditation.

But I will be bolder, and do not doubt to make it good, though a paradox the one great reason why prose is not to be used in serious play, is, because it is too near the nature of converse: there may be too great a likeness; as the most skilful painters affirm, that there may be too near a resemblance in a picture; to take every lineament and feature, is not to make an excellent piece, but to take so much only as will make a beautiful resemblance of the whole; and, with an ingenious flattery of nature, to heighten the beauties of some parts, and hide the deformities of the rest. [141]

Rhyme is incapable of expressing the greatest thought naturally, and the lowest it cannot with any grace; for what is more unbefitting the majesty of verse, than to call a servant, or bid a door be shut in rhyme? [142]

บทละครแนวโศกนาฏกรรมฮีโรอิกของดรายเด็นนั้นใช้ฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิก คัพเพล็ท (heroic couplet) ดังนั้นเขาจึงให้เหตุผลที่ละครควรจะใช้ร้อยกรองที่มีสัมผัสผ่านนีอานเดอร์ซึ่งเป็นกระบอกเสียงของเขา นีอานเดอร์หรือดรายเด็นยอมรับว่าบทสนทนาของตัวละครควรจะเหมือนคำพูดในชีวิตจริง และเป็นไปไม่ได้ที่มนุษย์จะพูดเป็นโคลงกลอนโดยไม่มีการเตรียมมาล่วงหน้า แต่ดรายเด็นได้ให้เหตุผลที่ละครควรจะใช้ร้อยกรองที่มีฉันทลักษณ์งดงามโดยอิงกับความคิดที่ว่าละครเป็นการเลียนแบบ

---

[141] John Dryden, "A Defence of an Essay of Dramatic Poesy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, pp. 332-333.

[142] Ibid., p. 333.

> It has been formerly urged by you, and confessed by me, that since no man spoke any kind of verse *extempore,* that which was nearest Nature was to be preferred. I answer you, therefore, by distinguishing betwixt what is nearest to the nature of Comedy, which is the imitation of common persons and ordinary speaking, and what is nearest the nature of serious play : this last is indeed the representation of Nature, but 'tis Nature wrought up to a higher pitch. The plot, the characters, the wit, the passions, the descriptions, are all exalted above the level of common converse, as high as the imagination of the poet can carry them, with proportion to verisimility. Tragedy, we know, is wont to image to us the minds and fortunes of noble persons, and to portray these exactly; heroic rhyme is nearest Nature, as being the noblest kind of modern verse. [143]
>
> ***Blank verse is acknowledged to be too low for a poem…*** [144]

ละครคือการเลียนแบบ แต่การเลียนแบบนั้นนอกจากจะต้องเหมือนจริงแล้วยังต้องสวยงามกว่าความเป็นจริงด้วย มิใช่เลียนแบบโดยไม่ตกแต่งอะไรเลย การใช้ภาษาที่สูงส่งเป็นเสมือนเครื่องประดับที่ทำให้งดงามขึ้น แม้ว่าจะทำให้คำพูดของตัวละครดูไม่สมจริง แต่ดรายเด็นยืนยันว่าการใช้ภาษาพูดเป็นร้อยแก้วธรรมดานั้นตรงกับความจริงเกินไป แต่หน้าที่ของกวีคือทำให้ภาษางดงามเท่าเทียมกับองค์ประกอบอื่นๆในเรื่อง

ในขณะที่ดรายเด็นชื่นชมละครของเชคสเปียร์ ธอมัส ไรเมอร์นำหลักเกณฑ์ตามแบบแผนคลาสสิกมาวิจารณ์บทละครเรื่อง ***Othello*** (1604) ของเชคสเปียร์ซึ่งดูจะไม่ยุติธรรมนักเพราะละครของเชคสเปียร์มีลักษณะเฉพาะที่สร้างขึ้นโดยไม่ได้รับอิทธิพลจากฝรั่งเศส ดังนั้นงานของเชคสเปียร์ย่อมไม่ใช่ละครที่ดีตามทัศนะของไรเมอร์ซึ่งเคารพรูปแบบละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกอย่างเคร่งครัด

---

[143] John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", in *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770*, ed. Thora Burnley and Bernard de Bear Nicol, pp. 98-99.

[144] Ibid.

ไรเมอร์โจมตีว่าละครเรื่องนี้ฝ่าฝืนกฎข้อสำคัญที่สุด คือความสมจริงและความงดงามในการสร้างเรื่อง ลักษณะนิสัยและการกระทำของตัวละครล้วนไม่เหมาะสม ขัดกับหลักความจริงและไม่มีความงาม ต้นเรื่องเดิมนำมาจากนวนิยายของซินทีโอนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี เชคสเปียร์ได้ดัดแปลงเรื่องจากต้นฉบับเดิมไปหลายประการซึ่งด้อยลงในทัศนะของไรเมอร์

ไรเมอร์เห็นว่าเชคสเปียร์สร้างตัวละครอย่างไม่เหมาะสม การสร้างตัวละครเอกคือโอเธลโล (Othello) ให้เป็นพวกมัวร์ (Moor) พร้อมกับกำหนดที่มาแห่งชาติตระกูลว่าเป็นมัวร์แห่งเวนิซ (Moor of Venice) นั้นขัดกับหลักความจริง ไม่มีตระกูลมัวร์ในต้นเรื่องเดิม ซินทีโอเพียงแต่เรียกตัวละครตัวนี้ว่ามัวร์เท่านั้น พวกมัวร์ไม่น่าจะมีเกียรติยศเพียงนั้นในประวัติศาสตร์ ไรเมอร์เห็นว่าพวกมัวร์มีสถานะทางสังคมไม่ต่างจากพวกนิโกร พวกมัวร์เป็นไม่ได้ดีไปกว่าคนเป่าแตรในกองทัพ แต่เชคสเปียร์ให้โอเธลโลเป็นถึงแม่ทัพในการทำสงครามกับพวกเติร์ก ทั้งหมดนี้ขัดกับครรลองของความจริงตามธรรมชาติ ถือเป็นความผิดร้ายแรง

> Nothing is more odious in nature than an improbable lie, and certainly never was any play fraught, like this ***Othello,*** with improbabilities. The character or manners, which are the second part in a tragedy, are not less unnatural and improper than the fable was improbable and absurd. [145]

การกระทำและลักษณะนิสัยที่ไม่เหมาะสมอยู่ที่ตัวโอเธลโล ซึ่งเป็นชายชาติทหาร แต่กลับหูเบาเชื่อคำยุยงจนลงมือฆ่าภรรยา ให้อิอาโก (Iago) ฆ่าแคสสิโอ (Cassio) และสุดท้ายฆ่าตัวตายเพื่อหนีโทษที่จะมาถึงตน ไรเมอร์เห็นว่าโอเธลโลไม่ดีงามและสูงส่งพอที่จะเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมได้เลย

> There can be nothing in the character either for the profit or to actors we need not expect many that are either true or fine or noble. [146]

---

[145] Thomas Rymer, "A Short View of Tragedy," in *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski,* ed. Bernard F. Dukore, p. 346.

[146] Ibid,. p. 347.

เดสเดโมนา (Desdemona) ซึ่งเป็นถึงลูกสาวของสมาชิกวุฒิสภา (Senetor) ถึงกับหนีไปพบกับโอเธลโลในคืนก่อนที่จะแต่งงานกัน และบราบันธิโอ (Brabantio) ก็ยอมรับการแต่งงานระหว่างเดสเดโมนาและโอเธลโลทั้งๆที่ไม่น่าจะยินยอม ไรเมอร์เห็นว่าตัวละครเอกต้องมีลักษณะที่ดีงาม สามารถเป็นตัวอย่างแก่ผู้ชมได้ แต่เชคสเปียร์ล้มเหลวในการสร้างตัวละคร

ไรเมอร์ยังวิจารณ์องค์ประกอบเล็กๆน้อยๆอีกหลายประการที่ไม่สมจริงและน่าตลกขบขัน เช่น เมื่อเดสเดโมนาถูกบีบคอ เธอก็ยังพูดต่อได้กับเอมิเลียสาวใช้ หรือในความเปรียบของโอเธลโล

> **OTHELLO** …Oh, heavy hour!
> Methinks it should be now a huge eclipse
> Of sun and moon, and that th'affrighted globe
> [Did] yawn at alteration. [147]

ไรเมอร์วิจารณ์ความเปรียบในตอนนี้โดยนำไปโยงกับดาราศาสตร์ การที่พระอาทิตย์จะคราสกับพระจันทร์นั้นเป็นไปไม่ได้ ทั้งนี้ไรเมอร์น่าจะกระทบกระเทียบเชคสเปียร์มากกว่าจะเปรียบเทียบกับความจริงทางดาราศาสตร์จริงๆ

ดูราวกับว่าการกระทำของเดสเดโมนาตลอดเรื่องไม่เป็นเหตุผลให้เธอต้องถูกฆ่าตายเลย เธอเพียงแต่แต่งงานกับผู้ชายหูเบาและถูกฆ่าเพราะเพียงแค่ทำผ้าเช็ดหน้าหาย ไรเมอร์เห็นว่าเรื่องราวทำนองนี้ไม่ได้สั่งสอนสิ่งใดเลยแก่ผู้ชม ***Othello*** เป็นเพียงเรื่องราวนองเลือดและการฆาตกรรมเท่านั้น (blood and butchery)

> What can remain with the audience to carry home with them from this sort of poetry for their use and edification? How can it work, unless instead of settling the mind and purging our passions) to deludes our senses, disorder our thoughts, addle our brain, pervert our affections, hare our imaginations, corrupt our appetite, and fill our head with vanity, confusion, Tintamare and jingle-jangle… [148]

---

[147] Ibid., p. 350.

[148] Ibid., p. 351.

ละครโศกนาฏกรรมควรให้บทเรียนบางประการแก่มนุษย์ ชำระอารมณ์ให้บริสุทธิ์ แต่เรื่อง *Othello* กลับให้ผลร้ายแก่ความคิดและจิตใจมากมายหากตัดสินละครเรื่องนี้ตามแบบแผนคลาสสิก

> There is in this play some burlesque, some humor and ramble of comical wit, some show, and some mimicry to divert the spectators, but the tragical part is plainly none other than a bloody farce without salt or savour. [149]

นอกจากจะมีความบกพร่องในการสร้างตัวละครแล้ว เรื่อง *Othello* ยังมีลักษณะของการปนอารมณ์ขันซึ่งไม่ควรปรากฏในละครโศกนาฏกรรม เต็มไปด้วยฉากนองเลือดและความรุนแรง ละครเรื่องนี้จึงเป็นเพียงละครตลกชวนหัวสยองขวัญเท่านั้นตามทัศนะของไรเมอร์

3.5.2 ลักษณะบทละครในสมัยเรสทอเรชัน

รูปแบบเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้คือละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกหรือละคร ฮีโรอิก (Heroic Drama) ซึ่งเป็นละครประเภทเดียวในสมัยนี้ที่ได้รับอิทธิพลจากสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ บทละครแนวนี้มักดัดแปลงละครเก่าสมัยอะลิซะบีธันให้เข้ากับกฎเกณฑ์ตามแบบคลาสสิกก่อนนำมาแสดง เช่น ในเรื่อง *King Lear* ตัดบทของฟูล (Fool) ออกไป ในเรื่อง *Romeo and Juliet* ก็เปลี่ยนให้เรื่องจบลงอย่างมีความสุข รวมถึงนำบทละครเดิมมาเขียนใหม่ให้ถูกรสนิยมของคนดู เช่นดรายเด็นนำเรื่อง *Anthony and Cleopatra* มาเขียนใหม่เป็นเรื่อง *All for Love, or The World Well Lost* (1677) เป็นต้น[150] ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกนิยมนำเรื่องจากละครโศกนาฏกรรมในสมัยก่อนหน้านี้และเรื่องราวจากมหากาพย์มาเรียบเรียงใหม่ โดยมักมีแก่นเรื่องที่แสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างความรักและเกียรติศักดิ์ (Love and Valour) ตัวละครเอกต้องตัดสินใจเลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง และในที่สุดจะแสดงให้เห็นว่าสติปัญญาและเหตุผลย่อมอยู่เหนืออารมณ์ บทละครจะเขียนเป็นร้อยกรองที่มีฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิกคัพเพล็ทเพื่อให้บทละครมีลักษณะยิ่ง

---

[149] Ibid., p. 351.

[150] **เฉลิมศรี จันทร์อ่อน**, ***ประวัติละครอังกฤษ 1 : กำเนิดละครตะวันตก-ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า***, หน้า 150.

ใหญ่ [151] แต่ต่อมาก็เรียกบทละครที่แต่งด้วยกลอนเปล่าแต่มีตัวละครและแก่นเรื่องดังนี้ว่าเป็นละครฮีโรอิกด้วย นักเขียนบทละครแนวนี้ที่มีชื่อเสียงได้แก่จอห์น ดรายเด็น ธอมัส อ็อทเวย์ (Thomas Otway, 1652-1685) นาธาเนียล ลี (Nathanial Lee, 1684-1692) และจอห์น แบงคส์ (John Banks, 1650-1700) แต่ละคนก็มีความสามารถแตกต่างกันไป

จอห์น ดรายเด็นเป็นนักเขียนบทละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกที่มีความสามารถที่สุดและมีความสำคัญที่สุดในสมัยนี้ เขาได้ประพันธ์ฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิก คัพเพล็ท เพื่อใช้กับบทละครประเภทนี้โดยเฉพาะ ฮีโรอิก คัพเพล็ท เป็นสัมผัสคู่ที่มีคำสุดท้ายของทุกๆสองบรรทัดสัมผัสกัน ใน *The Poetics* อริสโตเติลแนะว่าเป็นฉันทลักษณ์ที่เหมาะกับมหากาพย์ บทละครของดรายเด็นที่เขียนด้วยฮีโรอิก คัพเพล็ท มีทั้งหมดห้าเรื่องคือ *The Indian Queen*, 1664) เขียนร่วมกับเซอร์โรเบิร์ต โฮเวิร์ด ซึ่งเป็นพี่เขย *The Indian Emperor* ; *or The Conquest of Mexico by Spinards* (1665) *The Conquest of Granada by the Spinards* (1670) *Tyrannic Love*; *or Royal Matyr* (1669) และ *Aureng – Zebe* (1675) ทั้งห้าเรื่องมีลักษณะของพระเอกที่มีความเก่งกล้าเหนือมนุษย์ ทั้งหยิ่งทนงในศักดิ์ศรีของตน ส่วนนางเอกจะเป็นสตรีที่มีทั้งความมั่นคงในรักและความงามยากจะหาใครมาเปรียบได้ บุคลิกของทั้งสองจะนำไปสู่ความขัดแย้งระหว่างความรักและเกียรติศักดิ์ [152] ดรายเด็นเห็นว่าลักษณะสำคัญของบทละครแนวนี้คือ “Love and Valour” ของตัวละครเอกที่มีลักษณะอุดมคติมากที่สุด

นอกจากนี้ดรายเด็นยังมีบทละครเรื่องอื่นที่เขียนด้วยกลอนเปล่าตามแบบเชคสเปียร์ เช่น เรื่อง *All for Love* ; *or The World Well Lost* (1677) และเรื่อง *Troilus and Cressida*; or *Truth Found Too Late* (1697) ของเชคสเปียร์ และยังได้ดัดแปลงเรื่อง *Paradise Lost* ของมิลตันเป็นละครโอเปราเรื่อง *The Age of Innocence* (1677) และเขียนบทละครสุขนาฏกรรมประเภทคอเมดี ออฟ แมนเนอร์ส และบทร้อยกรองอีกจำนวนมาก นอกจากจะเป็นนักเขียนบทละคร ดรายเด็นยังเป็นผู้นำในการเขียนบทวิจารณ์วรรณกรรมเป็นภาษาร้อยแก้วซึ่งมักเป็นบทนำของบทกวีหรือบทละครทั้งที่เป็นของเขาและของผู้อื่น การวิจารณ์เป็นร้อยแก้วจะเข้ามาแทนที่ละครและวรรณกรรมร้อยกรองในศตวรรษต่อไป และดรายเด็นเป็นอัจฉริยะบุรุษผู้บุกเบิกการเขียนในแนวดังกล่าว [153]

---

[151] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[152] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 152.

[153] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 157.

นาธาเนียล ลีเริ่มเขียนบทละครพร้อมๆกับธอมัส อ็อทเวย์ในประมาณกลางทศวรรษที่ 1670 ลีเขียนบทละครป้อนให้กับคณะละครเธอะคิงส์ คัมพานีอยู่ช่วงหนึ่งซึ่งเป็นช่วงที่เขามีชื่อเสียงที่สุด เพราะหลังจากนั้นลีต้องจบชีวิตการเป็นนักเขียนบทละครด้วยเหตุผลทางการเมือง งานของลีจะเต็มไปด้วยอารมณ์ เช่นเรื่อง *Sophonisba* (1675) และ *The Rival Queens* และ*Theodosius* (1680) ทั้งสามเรื่องนี้ประสบความสำเร็จมากที่สุดเนื่องจากสามารถแสดงอารมณ์ของตัวละครที่ผันผวนสับสน และอารมณ์รักที่ซาบซึ้งของคู่รักเมื่อได้มาพบกัน[154] ส่วนอ็อทเวย์ก็ประสบความสำเร็จในการสร้างอารมณ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสงสารเพราะตัวละครต้องตกอยู่ในภาวะที่ต้องเลือก เช่นเรื่อง *Don Carlos* (1676) เป็นเรื่องของเจ้าชายที่ถูกบิดาพรากคนรักโดยสมรสกับหญิงที่เขารักเสียเอง ตัวละครเอกต้องตัดสินใจระหว่างการแก้แค้นกับการให้อภัย ส่วนบทละครของจอห์น แบ็งคส์ยังคงมีลักษณะเรียกร้องความสงสารและมักมีลักษณะบทละครประวัติศาสตร์ เช่นเรื่อง *Virtue Betrayed, or Anna Bullen* (1682)

จะเห็นได้ว่าในสมัยเรสทอเรชันนี้ นักการละครยังคงให้คำจำกัดความของละคร โศกนาฏกรรม ว่าเป็นการเลียนแบบมนุษย์ที่เป็นชนชั้นสูงเพื่อแสดงการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตา ทั้งมิลตันและดรายเด็นเห็นว่าละครจะก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเพื่อชำระอารมณ์ และต้องเป็นตัวอย่างทางศีลธรรมด้วยการจบเรื่องด้วยการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่ว คือการที่คนดีต้องได้รับผลดีตอบแทน และคนชั่วต้องได้รับการลงโทษเสมอ ดรายเด็นเห็นว่าเป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษ โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโศกนาฏกรรม ฮีโรอิกซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักและเกียรติยศ เป็นเรื่องที่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวมากกว่าเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมกรีก อิทธิพลคลาสสิกอีกประการที่ส่งผลต่อสมัยเรสทอเรชันคือความคิดเรื่องความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต ดรายเด็นเห็นพ้องกับกาสเตลเวโทรและชาเปอแลงว่าละครเป็นการเลียนแบบ หากสมจริงมากที่สุดจะก่อให้เกิดผลทางอารมณ์ได้ดี ทั้งความงดงามเหมาะสมจะต้องอยู่ในการกระทำของตัวละครเพื่อเป็นตัวอย่างอันดีแก่ผู้ชม ตัวอย่างของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษที่ไม่งดงามเหมาะสมในตัวละครคือเรื่อง *Othello* ของเชคสเปียร์ นอกจากนี้ ดรายเด็นยังเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมอังกฤษไม่มีความงดงามเหมาะสมเนื่องจากมีการปนประเภทวรรณกรรมและมีการใช้ฉากสยดสยองบนเวที แต่ก็เป็นลักษณะเฉพาะที่น่าชื่นชม

ส่วนความสมจริงเหมือนชีวิตเกิดจากกฎเอกภาพทั้งสาม เป็นครั้งแรกที่นักการละครอังกฤษสนใจเรื่องนี้อย่างจริงจัง ดรายเด็นและมิลตันวิเคราะห์ว่าเวลาของเรื่องควรอยู่ในขอบเขตของ 24 ชั่วโมงหรือใกล้เคียงเพื่อให้สมจริงมากที่สุด กฎของเวลาทำให้เกิดกฎของสถานที่และการกระทำ ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษไม่ดำเนินตามกฎเอกภาพ โครงเรื่องของละครโศกนาฏกรรม

---

[154] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 160.

อังกฤษนิยมให้มีทั้งโครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรอง ดรายเด็นในช่วงปลายชีวิตที่เขาผ่อนคลายการยึดถือกฎคลาสสิกลงความเห็นว่าเป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษที่เป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ จึงมีความสามารถในการสร้างสรรค์มากกว่าละครโศกนาฏกรรมของฝรั่งเศสที่ยึดถือในกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด ความสมจริงอีกประการหนึ่งอยู่ที่การใช้ภาษาของตัวละคร ดรายเด็นใช้ฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิก คัพเล็ท แทนการใช้กลอนเปล่า แม้จะสูงส่งเกินกว่าจะเป็นภาษาพูด แต่ดรายเด็นเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นการเลียนแบบตัวละครที่สูงส่งที่สุดจึงต้องใช้ภาษาที่งดงามกว่าจริง

3.6 สมัยใหม่

ละครโศกนาฏกรรมหยุดพัฒนาเมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 18 ซึ่งเป็นสมัยของละครประเภทเร้าอารมณ์ ซึ่งเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองชนชั้นกลางที่เกิดขึ้นใหม่ ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ละครเปลี่ยนแนวเป็นละครโรแมนติกตามความนิยมของสมัย ละครโศกนาฏกรรมซึ่งผูกพันกับชนชั้นสูงมาตลอดก็ลดความสำคัญทางสังคมลงเรื่อยๆ เมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 20 การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเช่นสงครามโลก การตกต่ำทางเศรษฐกิจทำให้เกิดปัญหาต่างๆมากมาย นักการละครจึงหาวิธีการนำเสนอละครในรูปแบบต่างๆที่เชื่อว่าจะสามารถสะท้อนความจริงของสังคมได้ดีที่สุด รูปแบบละครตะวันตกที่คิดค้นใหม่นี้แบ่งออกเป็นหลายแนว ได้แก่ ละครสัจนิยม (Realism)ละครธรรมชาตินิยม (Naturalism) ละครเอกซเพรสชันนิสต์ (Expressionism) ละครสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ละครแอบเสิร์ด (Abdurd) ฯลฯ ละครสมัยใหม่มีบทบาทและความสำคัญต่อ จิตวิญญาณของมนุษย์เทียบเท่าละครโศกนาฏกรรม

ละครสมัยใหม่มิใช่ละครโศกนาฏกรรมในแง่รูปแบบ และนักการละครก็มิได้เรียกละครของตนว่าเป็นละครโศกนาฏกรรม แม้ว่าจะได้รับคำวิจารณ์ และตีความว่าสามารถเป็นละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ได้ เช่น บทละครของแอนตัน เชคอฟ เฮนริก อิบเซน และ เทนเนสซี วิลเลียม รวมถึงบทละครของยูจีน โอนีล ที่ตั้งใจนำแบบแผนของละครโศกนาฏกรรมกรีกมาใช้ในบทละครแนวธรรมชาตินิยม นักเขียนบทละครคนสำคัญอีกคนหนึ่งที่ได้รับการวิจารณ์อย่างกว้างขวางว่าละครของเขาสามารถเป็นละครโศกนาฏกรรมได้หรือไม่คืออาร์เธอร์ มิลเลอร์ นักการละครสมัยใหม่ชาวอเมริกันซึ่งเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงหลายเรื่อง เช่น *All My Son* (1947) *Death of a Salesman* (1949) *The Crucible* (1953) *A View from the Bridge* (1955) *After the Fall* (1964) เป็นต้น บทละครของมิลเลอร์ส่วนมากมักแสดงปัญหาระหว่างตัวตนของมนุษย์ที่ขัดแย้ง

กับค่านิยมหรือบทบาทในสังคมที่ไม่ถูกต้อง มิลเลอร์เต็มใจที่จะเรียกละครของเขาว่าเป็นละครสะท้อนสังคมเพราะเขาเชื่อว่างานศิลปะจะต้องสะท้อนความเป็นไปของสังคม รวมถึงวัฒนธรรมประเพณี และค่านิยมที่สังคมนั้นยึดถือ

บทละครเรื่องสำคัญที่ได้รับการวิจารณ์คือเรื่อง ***Death of a Salesman*** ประสบความสำเร็จในการจัดแสดงและได้รับรางวัลพูลิตเซอร์รวมถึงรางวัลจากสถาบันต่างๆ มากมาย บทละครเรื่องนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ และยังก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครเอกของเรื่องคือ วิลลี โลแมน (Willy Loman) ว่ามีคุณสมบัติเพียงพอที่จะเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมหรือไม่ คำวิจารณ์ทำให้มิลเลอร์เขียนบทความที่เป็นการปกป้องบทละครและอธิบายความคิดของในการเขียนบทละคร ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นทฤษฎีละครของมิลเลอร์ที่อธิบายละครของเขาได้ดีที่สุดว่าเป็นละครโศกนาฏกรรมหรือไม่

3.6.1 ทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมของอาร์เธอร์ มิลเลอร์

ทฤษฎีละครของมิลเลอร์อยู่ในรูปบทความซึ่งมักเขียนขึ้นภายหลังจากละครจัดแสดงเพื่ออธิบายละครที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ เช่นเดียวกับที่กอร์แนย์ปกป้องบทละครเรื่อง ***Le Cid*** บทความของมิลเลอร์มักเป็นบทนำในการรวมบทละครเพื่อตีพิมพ์ รวมถึงบทสัมภาษณ์และคำปาฐกถาในมหาวิทยาลัย บทความชิ้นแรกที่อธิบายว่าละครของเขาเป็นละครโศกนาฏกรรมคือ ***Tragedy and the Common Man*** ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์นิวยอร์ค ไทม์ ฉบับวันที่ 27 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1949 หลังจากที่ละครเรื่อง ***Death of a Salesman*** จัดแสดงประมาณสองอาทิตย์ บทความชิ้นนี้เป็นการโต้ตอบคำวิจารณ์ของจอห์น แกสเนอร์ (John Gassner) และโจเซฟ วูด ครัตช์ (Joseph Wood Krutch,1893-1907) ทั้งสองยึดถือความคิดของอริสโตเติลที่ว่าละครโศกนาฏกรรมผูกพันกับสถานภาพอันสูงส่งของตัวละครอย่างเหนียวแน่น[155] ครัตช์ซึ่งเป็นนักวิจารณ์คนสำคัญเชื่อว่าในสมัยใหม่ไม่อาจบอกเล่าเรื่องราวการตกต่ำของโชคชะตาของชนชั้นสูงได้อีกต่อไป เพราะมนุษย์ในปัจจุบันนั้นไม่เชื่อว่ามีชนชั้นสูงอยู่อีกแล้ว ระดับความรู้สึกสูงสุดที่มนุษย์จะไปถึงเป็นเพียงความสงสารเห็นใจ (pathos) และสงสารตัวเองเท่านั้น

---

[155] Robert A. Martin, “Editor’s Introduction,” in *The Theatre Essays of Arthur Miller* (New York : Viking Press, 1978), p. xxiii.

> We can no longer tell tales of the fall of noble men because we do not believe that noblemen exist. The best that we can achieve is pathos and the most that we can do is to feel sorry for ourselves. Man has put off his royal robesand it is only in sceptered pomp that tragedy can come sweeping by. [156]

บทความอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงทัศนะของมิลเลอร์ต่อละครโศกนาฏกรรมคือ ***The Nature of Tragedy*** ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์นิวยอร์ค เฮราลด์ ทริบูน ฉบับวันที่ 27 มีนาคม ค.ศ. 1949 อธิบายความหมายของละครโศกนาฏกรรม ความแตกต่างระหว่างละคร (drama) และละครเมโลดรามา นอกจากนี้ยังมีบทความสำคัญอื่นๆ เช่น ***On Social Play*** (1955) อธิบายจุดมุ่งหมายของละครเพื่อสังคมตามทัศนะของมิลเลอร์

3.6.1.1 คำจำกัดความและจุดมุ่งหมายของละครโศกนาฏกรรม

มิลเลอร์เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมยังเป็นประเด็นที่นักการละครยังคงให้ความสนใจและให้คำจำกัดความที่ไม่สิ้นสุด มิลเลอร์อธิบายความหมายของละครโศกนาฏกรรมในทัศนะของเขาไว้ในบทความที่ชื่อ ***The Nature of Tragedy*** เพราะเห็นว่าการทำความเข้าใจกับละครโศกนาฏกรรมจะสามารถทำให้เข้าใจละครในสมัยนั้นมากขึ้น

ละครโดยทั่วไปจะต้องแสดงให้เห็นปมขัดแย้งระหว่างมนุษย์ ซึ่งเป็นปมขัดแย้งของละครเมโลดรามา (melodrama) และเป็นปมขัดแย้งระดับที่ต่ำที่สุด แสดงให้เห็นความรุนแรงภายนอก ส่วนปมขัดแย้งระดับที่สูงขึ้นไปคือปมขัดแย้งระหว่างมนุษย์และปมขัดแย้งภายในใจของมนุษย์ซึ่งเป็นปมขัดแย้งของละคร (drama) ซึ่งมิลเลอร์หมายถึงละครโศกนาฏกรรม ละครโศกนาฏกรรมย่อมดีกว่าละครเมโลดรามา เพราะเป็นการสะท้อนการกระทำของมนุษย์ได้ดีที่สุด

ละครโศกนาฏกรรมและละครเมโลดรามายังก่อให้เกิดความรู้สึกแก่ผู้ชมต่างกัน ละครโศกนาฏกรรมก่อให้เกิดความรู้สึกโศก (tragic feeling) ในขณะที่ละครเมโลดรามาก่อให้เกิดความรู้สึกสงสาร (pathetic) ละครโศกนาฏกรรมย่อมอยู่ในระดับที่สูงกว่าละครเมโลดรามาเนื่องจากแสดงให้เห็นสภาวะทางจิตวิทยาของตัวละครด้วย มิลเลอร์ได้ยกตัวอย่างสถานการณ์เพื่ออธิบาย

---

[156] Joseph Wood Krutch, “The Modern Temper,” in *The Idea of Tragedy* , ed. Carl Benson and Taylor Littleton (Glenview, Ill : Scott, Foresman,1966), p. 68.

ความแตกต่างระหว่างอารมณ์ที่เกิดขึ้นในละครโศกนาฏกรรมและละครเมโลดรามา สถานการณ์คือ หากนายบีกำลังเดินอยู่บนถนน และมีเปียโนหล่นทับเขา หนังสือพิมพ์จะเรียกเหตุการณ์นี้ว่าเป็น "โศกนาฏกรรม" (tragedy) ทั้งที่จริงแล้วเหตุการณ์นี้เพียงแต่ก่อให้เกิดความสงสาร (pathetic) เพราะเป็นอุบัติเหตุที่ก่อให้เกิดความเศร้าสลดใจ อาจทำให้ผู้อ่านคิดนำตัวเองเข้าไปแทนนายบี แต่แท้จริงแล้วการตายของนายบีมิได้ก่อให้เกิดความรู้สึกเหมือนดังเช่นที่เกิดในละครโศกนาฏกรรม เพราะละครโศกนาฏกรรมนอกจากจะมีพื้นฐานจากความสงสารเห็นใจ ความกลัวการนำตัวเองเข้าไปแทนตัวละครเช่นเดียวกับละครเมโลดรามาแล้วยังให้การเรียนรู้หรือการประจักษ์ชัดในความจริงบางประการด้วย

> To my mind the essential difference, and the precise difference, between tragedy and pathos is that tragedy brings us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also, unlike pathos, brings us knowledge or enlightenment.[157]

คำว่า "ความรู้" ในความหมายกว้างๆ หมายถึงการแสดงให้เห็นวิถีทางที่ถูกต้องในการดำรงชีวิตอยู่ในโลกนี้ แม้ว่าการตายของนายบีจะไม่สามารถแสดงให้เห็นวิถีทางที่ถูกต้องในการดำรงชีวิตและไม่เกี่ยวข้องกับศีลธรรมจรรยา การเรียกเรื่องของนายบีว่าเป็นโศกนาฏกรรมเกิดจากความสับสนระหว่างความรู้สึกแบบละครโศกนาฏกรรมกับความรู้สึกสงสารเห็นใจ เพราะนักเขียนบทละครเลิกสนใจที่จะค้นหาวิถีทางในการดำรงชีวิตที่ถูกต้องและคนในปัจจุบันพึงพอใจกับชีวิตที่เป็นอยู่โดยไม่สนใจที่จะตั้งคำถามที่จริงจังต่อชีวิต และถ้าหากมนุษย์ไม่เชื่อว่าตนเองไปได้ไกลกว่าความสงสารตามความคิดของครัชต์ มนุษย์ก็ไม่มีทางไปถึงระดับการเรียนรู้เช่นกัน ชีวิตมนุษย์ก็เป็นเพียงสิ่งมีชีวิตที่ตายตัว เปลี่ยนแปลงไม่ได้ แต่ละครโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นรูปแบบละครที่สูงส่งที่สุด เกิดขึ้นเพราะว่านักเขียนบทละครเชื่อมั่นในความสามารถของมนุษย์ว่าจะเปลี่ยนแปลงได้ โดยแสดงให้เห็นในบทละคร ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมเกิดจากการมองมนุษย์ในแง่ดีว่ามนุษย์สามารถไปได้ไกลกว่าความสงสาร

---

[157] Arthur Miller, "The Nature of Tragedy," in *The Theatre Essays of Arthur Miller* , ed. Robert A. Matrin (New York : Viking Press, 1978), p. 9.

ละครโศกนาฏกรรมคือการแสดงให้เห็นตัวละครที่ได้เรียนรู้หลังจากต่อสู้กับปัญหาอย่างถึงที่สุด เป็นปัญหาที่เข้มข้นและจริงจังมากพอที่ผู้ชมจะนำตนเองไปแทนตัวละครและกลัวว่าเหตุการณ์ที่เกิดกับตัวละครจะเกิดขึ้นกับตนเองบ้าง

> The demeanor, so to speak, of the story is most serious – so serious that you have been brought to the state of outright fear for the people involved, as though for yourself. [158]

ผู้ชมจะเข้าใจว่าทำไมละครจึงจบลงอย่างเศร้าโศกและจะหลีกเลี่ยงอย่างไรมิให้ชีวิตจบลงอย่างเช่นในละคร ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมจึงเป็นรูปแบบละครที่สูงส่งที่สุด เพราะแสดงให้เห็นภาพของมนุษย์ที่พยายามนำพาตัวเองไปสู่ความสุข แสดงให้เห็นสิ่งที่มนุษย์ควรจะเป็นและพยายามที่จะเป็น

> In a word, tragedy is the most accurately balanced portrayal of the human being in his struggle for happiness. That is why we revere our tragedies in the highest, because they most truly portray us. And that is why tragedy must not be diminished through confusion with other modes, for it is the most perfect means we must be – or should strive to become. [159]

สิ่งที่มนุษย์พยายามจะเป็นหรือพยายามจะรักษาไว้หมายถึงสถานภาพ ความเชื่อ หรือค่านิยมที่ยึดถือว่าเป็นคุณค่าและศักดิ์ศรี แสดงความเป็นตัวตน ดังนั้นละครโศกนาฏกรรมนั้นเกิดขึ้นเมื่อตัวละครที่เป็นตัวแทนของมนุษย์ถูกผลักออกจากสภาวะที่เคยอยู่ ทำให้ตัวละครต้องพยายามกลับไปสู่สภาวะนั้น แม้ว่าจะต้องแลกด้วยชีวิตก็ตาม

> As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing – his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the

---

[158] Ibid., p. 11.

[159] Ibid., p. 11.

underlying struggle is that of the individual attempting to gain his "rightful" position in the society. [160]

มิลเลอร์เห็นว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมคลาสสิก ไม่ว่าจะเป็นโอเรสเทส มีเดีย หรือแมคเบธ ต่างก็พร้อมจะละทิ้งชีวิตของตนเองเพื่อปกป้องความเป็นตัวตน สถานภาพที่ยึดถือเป็นคุณค่าส่วนตน เป็นคุณสมบัติที่ตัวละครเอกในบทละครของมิลเลอร์ยึดถือเท่าชีวิตเช่นกัน เพราะนอกจากจะทำให้ตัวละครนับถือตนเองแล้วยังทำให้ผู้อื่นนับถือด้วย โดยไม่จำเป็นจะต้องเป็นค่านิยมที่ถูกต้อง เช่นในเรื่อง ***Death of a Salesman*** นั้น สิ่งที่ตัวละครเอกคือวิลลี โลแมนยึดถือคือการเป็นเซลส์แมน การเอาชนะใจผู้คนด้วยความสวยงามภายนอกเพื่อให้เป็นที่รู้จักในสังคม เป็นที่หนึ่งในสังคม ซึ่งเป็นคุณค่าตามแบบสังคมทุนนิยม และมิลเลอร์วิจารณ์ว่าเป็นค่านิยมฉาบฉวย ไม่ลึกซึ้ง เป็นคุณค่าที่ไม่ดีจริง วิลลียึดถือค่านิยมผิดๆ มาตลอดและได้ถ่ายทอดค่านิยมนั้นให้ลูกด้วย และไม่ตระหนักรู้จนกระทั่งใกล้ตอนจบของเรื่อง อย่างไรก็ดี มิลเลอร์เสนอทางเลือกให้ตัวละครของเขาเสมอ เมื่อตัวละครตระหนักว่าค่านิยมที่ยึดถือเป็นค่านิยมที่ผิด ตัวละครสามารถประนีประนอมกับชีวิตด้วยการละทิ้งค่านิยมนั้น และออกไปใช้ชีวิตในสังคมใหม่หรือเปลี่ยนความคิดนั้นหากเป็นความคิดที่ไม่ดี แต่ทว่าตัวละครเอกในละครของมิลเลอร์มักไม่ประนีประนอม และไม่ยอมละทิ้งคุณค่าที่ตนเองยึดถือ เมื่อวิลลีขายของไม่ได้และถูกไล่ออก เขาก็ไม่ยอมละทิ้งความคิดที่ยึดมั่นถือมั่นอยู่ แม้ว่าเพื่อนจะมาเสนองานให้ทำ วิลลีก็ปฏิเสธเพราะหากยอมรับก็เท่ากับว่าสูญเสียคุณค่าที่ตนเองยึดถือ สุดท้ายวิลลีต้องฆ่าตัวตายเพราะหวังเอาเงินประกันมาปลดหนี้ให้ครอบครัว ชีวิตจึงกลายเป็นโศกนาฏกรรม

ตัวละครเอกจะต้องต่อสู้กับสังคม หรือสภาวะแวดล้อมที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ หากตัวละครเอกสามารถเปลี่ยนแปลงตัวเองไปตามสังคมแบบใหม่ก็มีชีวิตอยู่ได้โดยไม่เป็นทุกข์ แต่ตัวละครที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงตัวเองให้มีความสามารถที่จะอยู่ในสังคมได้ก็ต้องพ่ายแพ้ต่อชีวิตไป

… those who act against the scheme of things that degrades them, and in the process of action everything we have accepted out of fear or insensitivity or ignorance is shaken before us and examination of the "unchangeable"

---

[160] Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man," in *The Theatre Essays of Arthur Miller* , ed. Robert A. Martin, p. 4.

environment – comes the terror and the fear is classically associated with tragedy. [161]

ความสงสารและความกลัวเกิดขึ้นจากการเห็นมนุษย์ต้องต่อสู้กับอำนาจที่ยิ่งใหญ่ซึ่งเปลี่ยนแปลงไม่ได้ แต่เดิมตามคำจำกัดความของอริสโตเติลนั้น ตัวละครเอกต้องต่อสู้กับโชคชะตาซึ่งเป็นอำนาจที่กำหนดความเป็นไปของมนุษย์ ในละครโศกนาฏกรรมของมิลเลอร์ โชคชะตาแทนที่ด้วยสังคม ตัวละครเอกมักจะต้องพบการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่ส่งผลต่อคุณค่าที่เขายึดถือ ในเรื่อง ***Death of a Salesman*** ตัวละครเอกคือวิลลีเคยอยู่ในสังคมของความมีน้ำใจ ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ดังเช่นในบทสนทนาระหว่างเขากับโฮเวิร์ด วิลลีเล่าถึงเซลส์แมนที่เขาเคยพบเมื่อเขาเป็นวัยรุ่น และเป็นสมัยที่สังคมยังไม่เปลี่ยนแปลง

Willy : …In those days there was personality in it, Howard. There was respect, and comradeship, and gratitude in it. Today, it's all cut and dried, and there's no chance for bringing friendship to bear – or personality. You see what I mean? They don't know me any more. [162]

ในสังคมของความมีน้ำใจ ผู้คนช่วยเหลือกัน วิลลีจึงขายของได้ แต่เมื่อสังคมเปลี่ยนไป ไม่มีใครช่วยเหลือใคร เมื่อขายของไม่ได้ วิลลีก็ต้องถูกไล่ออก มิลเลอร์ก็ให้ทางเลือกแก่ตัวละคร ตัวละครสามารถออกจากสังคมไปตามเจตจำนงอิสระ (free will) ไปมีชีวิตใหม่อย่างพึ่งพาตนเอง แทนที่จะอยู่ในสังคมที่ล้มเหลว ในเรื่อง ***Death of a Salesman*** ตัวละครที่เป็นสัญลักษณ์ของเจตจำนงอิสระคือเบ็น เบ็นซึ่งเสียชีวิตไปแล้วปรากฏอยู่เสมอในรูปของจิตสำนึกและความฝันของวิลลี เบ็นจะมาชวนวิลลีออกไปทำงานด้วยกันที่อลาสกา ออกไปใช้ชีวิตใหม่โดยไม่ต้องพึ่งสังคม แต่วิลลีก็ไม่ไป กลับยอมอยู่ในสังคมที่มีค่านิยมผิดๆ ชีวิตก็เป็นโศกนาฏกรรม

Only that to me the tragedy of Willy Loman is that he gave his life, or sold it, in order to justify the waste of it. It is the tragedy of a man who did believe that he alone was not meeting the qualifications laid down for mankind by those clean-

---

[161] Ibid., p. 4.

[162] Arthur Miller, *Death of a Salesman*, (New York : Penguin Book , 1987), pp. 63-64.

shaven frontiersmen who inhabit the peaks of broadcasting and advertising offices. [163]

ละครของมิลเลอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง *Death of a Salesman* เป็นละครโศกนาฏกรรม หรือมีคุณค่าเทียบเท่าละครโศกนาฏกรรมได้ แม้ว่าจะไม่มีรูปแบบและไม่มีตัวละครเอกเหมือนละครโศกนาฏกรรมตามคำจำกัดความของอริสโตเติล เพราะสำหรับมิลเลอร์ละครโศกนาฏกรรมคือการแสดงให้เห็นตัวละครเอกที่พร้อมจะสละชีวิต เพื่อปกป้องอุดมการณ์ สถานภาพ และคุณค่าของตนเอง และต้องต่อสู้กับอำนาจที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งหมายถึงสังคมแทนที่ชะตากรรมของละครโศกนาฏกรรมคลาสสิก ทำให้ผู้ชมเรียนรู้หรือประจักษ์ชัดในความจริงบางประการ ในระดับที่สูงกว่าความสงสารเห็นใจที่เป็นคุณสมบัติของละครเมโลดรามา

3.6.1.2 ตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม

เมื่อมิลเลอร์เห็นว่าละครของเขาสามารถเป็นละครโศกนาฏกรรมตามคำจำกัดความใหม่ได้ ปัญหาที่นักวิจารณ์โจมตีต่อไปคือตัวละครเอกของละครได้แก่ วิลลี โลแมนนั้น มีคุณสมบัติเพียงพอหรือไม่ที่จะเป็นตัวเอกของละครโศกนาฏกรรม เท่าที่ผ่านมา นักการละครในสมัยโรมัน สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และสมัยเรสทอเรชัน ต่างยึดถือความคิดของอริสโตเติลว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมต้องเป็นชนชั้นสูงทั้งในสถานภาพและจิตใจ ละครโศกนาฏกรรมจึงสูญหายไป เพราะยึดถือกันว่าไม่มีตัววีรบุรุษอยู่อีกต่อไป ทำให้ไม่มีการเขียนละครโศกนาฏกรรมประกอบกับคนในปัจจุบันยกย่องให้ละครโศกนาฏกรรมสูงส่งกว่าตน หรือถ่อมตนว่าต่ำกว่าละครโศกนาฏกรรม

มิลเลอร์เชื่อว่าชีวิตคนธรรมดาสามารถเป็นเรื่องราวของละครโศกนาฏกรรมได้เท่ากับตัวละครกษัตริย์ หรือชนชั้นสูง การศึกษาทางจิตวิทยาก็ได้วิเคราะห์ปมทางจิตใจจากละครโศกนาฏกรรมที่มีตัวละครชนชั้นสูง เช่น ปมอิดิปุส ปมโอเรสเทส หากการวิเคราะห์ทางจิตวิทยามีความเป็นสากล คนธรรมดาก็สามารถเข้าใจละครโศกนาฏกรรมได้เพราะมีสถาวะทางอารมณ์เช่นเดียวกับตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูง

---

[163] Arthur Miller, "The Salesman Has a Birthday," in *The Theatre Essays of Arthur Miller* , ed. Robert A. Matrin (New York : Viking Press, 1978), p. 11.

> I believe that the common man is apt a subject for tragedy in its highest scene as kings were. On the face of it this ought to be obvious in the light of modern psychiatry, which bases its analysis upon classic formulations, such as the Oedipus and Orestes complexes, for instances, which were enacted by royal beings, but which apply to everyone in similar emotional situations.[164]

ผู้ชมจะเกิดความรู้สึกสงสารและกลัว นำตัวเองไปแทนที่ตัวละคร เมื่อได้เห็นตัวละครสูญเสียสถานภาพ หรือความเป็นตัวตนที่ตัวละครยึดถือเป็นคุณค่า

> The quality in such plays that does shakes us, however, derives from the underlying fear of being displaced, the disaster inherent in being torn away from our chosen image of what and who we are in this world. Among us today this fear is strong, and perhaps stronger, than it ever was. In fact, it is the common man who knows this fear best.[165]

ความเป็นตัวตน หรือภาพลักษณ์ที่เลือกจะเป็นในโลกนี้ เป็นคุณค่าสำคัญที่บอกความหมายของมนุษย์ ละครที่แสดงภาพมนุษย์ผู้กำลังจะสูญเสียคุณค่าส่วนตนทำให้เกิดความกลัว มิลเลอร์เชื่อว่าคนธรรมดารู้จักความกลัวนี้ได้ดีที่สุด

อริสโตเติลกล่าวว่าตัวละครเอกจะต้องมีข้อผิดพลาด หรือจุดอ่อนในลักษณะนิสัยบางประการที่นำพาตนเองไปสู่ความหายนะ ตัวละครเอกของมิลเลอร์มีจุดอ่อนเช่นกัน ตัวละครเอกที่พร้อมจะยอมตายเพื่อปกป้องอุดมการณ์ซึ่งเป็นศักดิ์ศรีของตน และไม่ยอมประนีประนอมต่อชีวิตเมื่อกำลังจะสูญเสียคุณค่าที่ตนเองยึดถือ จัดว่าเป็นตัวละครที่มีจุดอ่อน ส่วนตัวละครที่ไม่มีจุดอ่อนคือตัวละครที่ยอมให้สังคมทำลายคุณค่าส่วนตน ปฏิบัติตามสังคมโดยไม่โต้แย้ง จึงไม่นับเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม

> In sense of having been initiated by the hero himself, the tale always reveals what has been called his “tragic flaw”, a failing that is not peculiar to

---

[164] Arthur Miller, “Tragedy and the Common Man,” in *The Theatre Essays of Arthur Miller*, ed. Robert A. Martin, p.3.

[165] Ibid., p. 5.

> grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing – and need to be nothing – but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accepts their lot without active retaliation, are "flawless."[166]

การยึดติดว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมจะต้องเป็นมนุษย์ที่สูงส่งด้วยชาติตระกูล เป็นการยึดติดกับรูปลักษณ์ภายนอก หากยึดถือว่าสถานภาพหรือความสูงส่งเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในละครโศกนาฏกรรม ก็หมายความว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นเรื่องราวของชนชั้นสูงเท่านั้น มิได้มีความเป็นสากล

> Insist upon the rank of the tragic hero, or the so-called nobility of his character, is really but clinging to the outward forms of tragedy. If rank or nobility of character was indispensable, then it would follow that the problems of tragedy.[167]

มิลเลอร์เห็นว่าอริสโตเติลเพียงแต่กล่าวว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมควรเป็นชนชั้นสูง แต่ไม่เคยกล่าวว่าคนธรรมดาจะไม่สามารถเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมได้[168] สมัยของอริสโตเติลห่างจากสมัยใหม่กว่าสองพันปี สังคมย่อมเปลี่ยนแปลงไป แนวคิดก็ต้องจำกัดเฉพาะสมัยเช่นกัน ดังนั้นแม้ว่าคนในยุคปัจจุบันจะมิได้มีคุณสมบัติพร้อมเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรม แต่มิลเลอร์เชื่อว่าสามารถเรียนรู้และเข้าใจได้

หากนักเขียนบทละครกลัวที่จะตั้งคำถามกับชีวิตอย่างถึงที่สุดและมองว่าสังคม ค่านิยม หรือประเพณีที่มีอยู่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ก็จะไม่เกิดละครโศกนาฏกรรม มิลเลอร์เห็นว่าบ่อยครั้งที่นักวิจารณ์มองว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการมองโลกในแง่ร้าย เป็นความหดหู่ หายนะ จบลงด้วยความเศร้าโศกเท่านั้น แต่แท้จริงแล้วละครโศกนาฏกรรมคือการมองโลกและมนุษย์ในแง่ดีมาก

---

[166] Ibid., p. 4.

[167] Ibid., p. 5.

[168] Arthur Miller, "Introduction to the Collected Plays," in *The Theatre Essays of Arthur Miller* ,ed. Robert A. Martin, p.144-145.

กว่าในละครสุขนาฏกรรมด้วยซ้ำ เพราะละครโศกนาฏกรรมเชื่อมั่นในความสามารถของมนุษย์ว่าจะดีงามได้ ไปถึงความสมบูรณ์แบบได้

> It is time, I think, that we who are without kings, took up this bright thread of our history and followed it to the only place it can possibly lead in our time – the heart and spirit of the average man.[169]

ตัวละครเอกเช่นวิลลี โลแมน หรือตัวละครเอกตัวอื่นๆในละครของมิลเลอร์จึงมีคุณสมบัติเทียบเท่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิก เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมตามความหมายของมิลเลอร์คือการที่ตัวละครพยายามปกป้องความเชื่อ ค่านิยม อุดมการณ์ที่ยึดถือเป็นตัวตน แม้ว่าจะต้องแลกด้วยชีวิตก็ตาม มนุษย์ธรรมดารู้จักความกลัวที่จะสูญเสียสถานภาพของตนเองเช่นกัน ตัวละครโศกนาฏกรรมจึงไม่จำเป็นจะต้องมีสถานภาพสูงส่งตามคำจำกัดความของอริสโตเติลอีกต่อไป

3.6.2 ลักษณะละครสมัยใหม่

ละครสมัยใหม่เริ่มมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นละครที่ความสำคัญเทียบเท่าละครโศกนาฏกรรม เป็นละครสะท้อนปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม ทั้งที่เป็นปัญหาเกี่ยวกับสังคม และปัญหาเกี่ยวกับจิตวิญญาณของผู้คนในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในหนังสือ ***History of the Theatre*** [170] ของออสการ์ จี. บรอคเกต (Oscar G. Brockett) ซึ่งเป็นตำราเกี่ยวกับประวัติการละคร กล่าวว่าละครสมัยใหม่มีระยะเริ่มต้นอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1875 ถึง ค.ศ. 1915 เมื่อนักการละครค้นหาแนวทางใหม่ๆ ในการนำเสนอละครแทนที่จะดำเนินตามรูปแบบที่ยึดถือกันมา เช่น เฮนริก อิบเซน ชาวนอร์เวย์ ที่นำเสนอละครแนวสัจนิยมเพื่อเสนอปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นในขณะนั้นอย่างสมจริง บทละครที่มีชื่อเสียงของอิบเซนได้แก่ ***A Doll's House*** (1879) และ ***Ghost*** (1881) บทละครของอิบเซนระยะหลังมีแนวโน้มเป็นละครสัญลักษณ์นิยม ได้แก่ ***The Wild Duck*** (1884) ***Rosnersholm*** (1886) ***When We Dead Awaken*** (1899) เป็นต้น

---

[169] Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man," in *The Theatre Essays of Arthur Miller* ,ed. Robert A. Martin, p. 7.

[170] Oscar G. Brockett, ***History of the Theatre***, p. 472.

ละครสมัยใหม่ก้าวหน้าไปอีกขั้นเมื่อเกิดความคิดธรรมชาตินิยมที่มีพื้นฐานมาจากทฤษฎีวิวัฒนาการของสิ่งมีชีวิต หรือ ***The Origin of Species*** (1859) ของชารลส์ ดาร์วิน (Charles Darwin,1809-1882) ที่มีความเชื่อว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่มีวิวัฒนาการมาจากบรรพบุรุษ และสิ่งมีชีวิตที่มีความเหมาะสมเท่านั้นที่จะมีชีวิตรอด ความคิดนี้มีนัยยะที่สำคัญซึ่งเปลี่ยนแปลงทัศนะของมนุษย์ต่อตนเอง พันธุกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดพฤติกรรมของมนุษย์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ มนุษย์จึงมีสถานภาพเช่นเดียวกับสัตว์อื่นๆที่ศึกษาได้ด้วยชีววิทยา แนวคิดธรรมชาตินิยมนำมาใช้ในละครโดยเอมิล โซลา (Emile Zola, 1840-1902) ซึ่งยึดถือแนวคิดปฏิฐานนิยม (Positivism) ของออกุสต์ กงต์ (Auguste Compte, 1758-1857) โซลานำความคิดทางวิทยาศาสตร์มาใช้กับวรรณคดี นักเขียนบทละครจะต้องแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ตามหลักเหตุผลบนเวทีและแสดงให้เห็นความเชื่อว่าพันธุกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นสิ่งกำหนดความเป็นไปของมนุษย์ ผลงานที่ประกาศความคิดของโซลาอยู่ในรูปบทนำของนวนิยายเรื่อง ***Thérèse Raquin*** และบทความต่างๆ บทละครแนวธรรมชาตินิยมมักเสนอปัญหาของชนชั้นล่างในสังคม บทละครที่มีชื่อเสียง ได้แก่เรื่อง ***The Weaver*** (1892) ของแกร์ฮาร์ท เฮาท์มานน์ (Gerhart Hauptmann,1862-1946) และเรื่อง ***Lower Depth*** ของแมกซิม กอร์กี (Maxim Gorgi, 1868-1936) และนักเขียนบทละครแนวสัจนิยมและธรรมชาตินิยมคนสำคัญในรัสเซียคือแอนตัน เชคอฟ บทละครที่มีชื่อเสียง 4 เรื่องได้แก่ ***The Sea Gull*** (1896) ***Uncle Vanya*** (1899) ***The Three Sisters*** (1901) และ ***The Cherry Orchard*** (1904) ละครของเชคอฟมักสะท้อนภาพการเปลี่ยนแปลงของชนชั้นในรัสเซีย

ในช่วง ค.ศ. 1850-1900 เริ่มเกิดกระแสทางวรรณคดีที่เรียกว่าสัญลักษณ์นิยม และปรากฏในวงการละครประมาณปี ค.ศ. 1890 ละครแนวสัญลักษณ์นิยมเป็นละครสมัยใหม่ที่จัดอยู่ในกลุ่มต่อต้านสัจนิยม โดยเชื่อว่าความจริงไม่สามารถเสนอผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า หรืออธิบายได้ด้วยเหตุผล แต่อยู่ภายในจิตใจที่ซับซ้อน เรื่องราวของละครแนวสัญลักษณ์นิยมจึงมักเป็นความฝัน เทพนิยาย เรื่องราวจากจินตนาการ นักเขียนบทละครแนวสัญลักษณ์นิยมคนสำคัญคือมอริส เมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) บทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ ***The Intruder*** (1890) และ ***Blue Bird*** (1908)

ช่วงปี ค.ศ. 1915 – 1940 ทัศนะการมองโลกและชีวิตเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากผลของสงครามโลกครั้งที่ 1 และได้สะท้อนออกมาในวงการละครด้วยเช่นกัน ละครแนวต่อต้านสัจนิยมแนวใหม่ที่เกิดขึ้นคือแนวละครเอกซเพรสชันนิสต์ที่เชื่อว่าความจริงอยู่ภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์ จึงมักเสนอภาพที่บิดเบี้ยว เป็นเสมือนภาพฝันร้าย นักเขียนบทละครที่สำคัญในเยอรมนีสองคนได้แก่ เกออค ไกเซอร์ (Georg Kaiser, 1878-1945) เขียนบท

ละครเรื่องสำคัญคือบทละครไทรโลจี เรื่อง *Coral* (1917) *Gas I* (1917) และ *Gas II* (1920) และ เอินสท์ ทอลเลอร์ (Ernst Toller, 1893-1939) เขียนบทละครเรื่อง *Man and the Masses* (1921)

ในเวลาเดียวกันที่เยอรมนี เกิดละครเอพิค (Epic) ที่มุ่งปรับปรุงสังคมด้วยวิธีการกระตุ้นเตือนผู้ชมด้วยกลวิธีการประพันธ์และจัดแสดง นักเขียนบทละครแนวเอพิคที่มีชื่อเสียง คือ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht, 1891-1956) บทละครที่มีชื่อเสียงได้แก่เรื่อง *The Three Penny Opera* (1928) *Mother Courage and Her Children* (1938-1939) *Galileo* (1937-1939) *Good Woman of Setzuan* (1938-1940) *The Caucasian Chalk Circle* (1944-1945)

ในขณะแนวโน้มการละครที่เยอรมนีเป็นแนวเอกซเพรสชันนิสต์และเอพิค ที่ฝรั่งเศสเกิดละครแนวใหม่คือแนวเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ซึ่งเกิดพร้อมๆกับศิลปะแนวดาดา (Dada) โฟวิสม์ (Fauvism) คิวบิสม์ (Cubicism) และฟูตูริสม์ (Futurism) ซึ่งล้วนแต่เกิดขึ้นเพื่อต่อต้านแนวสัจนิยมทั้งสิ้น ละครแนวเซอร์เรียลิสม์โดดเด่นมากในแง่ของกลวิธีการนำเสนอ นักเขียนบทละครแนวเซอร์เรียลิสม์ ที่มีชื่อเสียงได้แก่ กีโยม อพอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) เขียนบทละครสำคัญคือเรื่อง *The Breast of Tiresias* (1903) และออองเดร เบรอตง (André Breton, 1896-1966) ซึ่งเป็นผู้ประกาศแนวความคิดของเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1926 นอกจากนี้ยังมีฌอง กอกโต (Jean Cocteau, 1892-1963) เขียนบทละครเรื่อง *The Infernal Machine* (1934)

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ช่วงปี ค.ศ. 1940 – 1968 ละครสมัยใหม่ในยุโรปโดยเฉพาะอย่างยิ่งฝรั่งเศสได้รับอิทธิพลจากความคิดเอกซิสเต็นเชียลิสม์ ซึ่งเป็นความคิดทางปรัชญาที่ปฏิเสธการมีอยู่ของพระเจ้า นักปรัชญาคนสำคัญที่เขียนบทละครแนวเอกซิสเต็นเชียลิสม์ (Existemtialism) คือ ฌอง - ปอล ซาตร์ (Jean- Paul Sartre, 1905-1980) เขียนบทละครเรื่อง *The Flies* (1943) และ *No Exit* (1944) นอกจากนี้ยังมีบทละครของอัลแบรต์ กามูส์ (Albert Camus, 1913-1960) นักหนังสือพิมพ์ เขียนบทละครเรื่อง *Cross-Purpose* (1944) และ *Caligula* (1945) เป็นต้น

ผลจากสงครามโลกทั้งสองครั้งทำให้นักการละครมองเห็นความไร้แก่นสารในชีวิตและสร้างละครประเภทใหม่คือละครแอบเสิรด์ ซึ่งเห็นว่าระบบภาษาซึ่งเป็นเครื่องมือสื่อสารที่มีเหตุผลที่สุดนั้นเป็นระบบที่ล้มเหลว จึงเสนอด้วยภาษาท่าทาง นักเขียนบทละครคนสำคัญคือ แซมมวล เบคเคต (Samuel Beckett, 1906-1989) เขียนบทละครแอบเสิรด์ที่มีชื่อเสียงที่สุดคือ *Waiting for Godot* (1953) นักเขียนคนอื่นๆที่มีชื่อเสียงได้แก่ เออแฌน อิโอเนสโก (Eugène Ionesco, 1912-) เขียนบทละครเรื่อง *The Lesson* (1950) และ *The Chairs* (1952) เป็นต้น แนวทางของนักเขียนบทละครแอบเสิรด์แต่ละคนก็จะมีลักษณะแตกต่างกันไป

ละครอเมริกันในช่วงปี ค.ศ. 1940-1968 ถูกคุกคามด้วยอุตสาหกรรมภาพยนตร์และ โทรทัศน์ ละครเวทีอเมริกันซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่บรอดเวย์ และนอกบรอดเวย์จึงพยายามสร้างละครที่มีคุณภาพ มีนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก เช่น แมกซ์เวลล์ แอนเดอร์สัน (Maxwell Anderson,1888-1959) เขียนบทละคร

เรื่อง *Anne of the Thousand Days* (1948) วิลเลียม ซาโรยัน (William Saroyan,1908-1981) เขียนบทละครเรื่อง *The Cave Dweller* (1957) และธอร์นตัน ไวล์เดอร์ (Thornton Wilder,1897 - 1975) เขียนบทละครเรื่อง *Our Town* (1938) และ *The Skin of Our Teeth* (1942)

นักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงอีกคนหนึ่งคือ เทนเนสซี วิลเลียม ประสบความสำเร็จอย่างมากจากบทละครเรื่อง *The Glass Managerie* (1947) และ *The Street Car Named Desire* (1947) และในเวลาใกล้เคียงกันมีงานของอาร์เธอร์ มิลเลอร์ ซึ่งได้รับการเรียกขานว่าเป็นละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ และมิลเลอร์ก็ยอมรับ บทละครที่มีชื่อเสียงของมิลเลอร์ได้แก่ *Death of a Salesman* (1949) *The Crucible* (1953) และ *The View from the Bridge* (1955)

จากการศึกษาทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมหลัง *The Poetics* เป็นต้นมา จะเห็นได้ว่าการเริ่มต้นดำเนินตามความคิดของอริสโตเติลเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยโรมันในงานที่ชื่อ *The Art of Poetry* ของฮอราซ ความคิดสำคัญของฮอราซที่ส่งอิทธิพลต่อทฤษฎีสมัยต่อมาคือความคิดเกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของกวีนิพนธ์ที่ต้องให้ความรู้ควบคู่ไปกับความบันเทิง จะต้องมีความงดงามเหมาะสมในการวางโครงเรื่อง และต้องหลีกเลี่ยงฉากสยดสยองมิให้เกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชม รวมถึงแยกประเภทละครโศกนาฏกรรมจากละครสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน รวมถึงกำหนดว่าละคร โศกนาฏกรรม จะต้องมีโครงเรื่องแบ่งเป็นห้าองก์ซึ่ง10เป็นลักษณะทั่วไปของละครโศกนาฏกรรมในสมัยโรมันแทนที่โครงเรื่องแบบตอนอย่างกรีก ละครโศกนาฏกรรมตั้งแต่สมัยโรมันจนกระทั่งถึงสมัยเรสทอเรชันนิยมใช้โครงเรื่องแบบองก์ แต่ทฤษฎีของอริสโตเติลและฮอราซดูเหมือนว่าจะยังไม่ส่งผลต่อการเขียนบทละคร เพราะในสมัยโรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครของเซเนกานั้นดูเหมือนว่าจะมีรูปแบบเหมือนคำจำกัดความของอริสโตเติลและฮอราซ แต่แท้จริงแล้วบทละครของเซเนกาเหมือนบทละครของกรีกเพราะเซเนกานำบทละครกรีกเหล่านั้นมาดัดแปลง ละครจึงยังคงมีเอกภาพของเวลาและการกระทำอยู่ แต่ลักษณะพิเศษของบทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาคือเป็นละครที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการล้างแค้นผนวกกับบทละครเขียนขึ้นเพื่ออ่านออกเสียงจึงเต็มไปด้วยฉากสยดสยองที่ฮอราซเห็นว่าควรหลีกเลี่ยง

The Poetics ของอริสโตเติลและ *The Art of Poetry* ของฮอราซรวมถึงบทละคร โศกนาฏกรรมของเซเนการวมเรียกว่าคลาสสิกหมายถึงกรีกโรมัน ซึ่งจะส่งอิทธิพลต่อละคร โศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี แล้วจึงส่งอิทธิพลต่อไปสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษ และสมัยเรสทอเรชัน

ทฤษฎีในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลียังคงเห็นว่าละครคือการเลียนแบบ ซึ่งแตกต่างไปจากศาสตร์แขนงอื่นๆที่ใช้ภาษา ละครโศกนาฏกรรมแสดงให้เห็นความสามารถในการสร้างสรรค์ของกวี เรื่องราวที่ยอมให้นำมาใช้ในละครโศกนาฏกรรมได้คือเรื่องราวจากประวัติศาสตร์และไม่ควรเป็นเรื่องของวิทยาศาสตร์และปรัชญา นักการละครในสมัยนี้สืบทอดความคิดของฮอราซว่าละครโศกนาฏกรรมมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ความรู้และอบรมศีลธรรมเปรียบได้กับยาขมเพื่อรักษาจิตวิญญาณ ความบันเทิงนั้นเป็นจุดมุ่งหมายรองลงไปแต่ต้องมาควบคู่กันเนื่องจากความบันเทิงจะทำให้การสั่งสอนนั้นน่าพึงพอใจและผู้ชมไม่รู้สึกตัวว่ากำลังถูกสั่งสอนอยู่ จึงเรียก

ละคร โศกนาฏกรรมที่มุ่งสั่งสอนว่าเป็น learned tragedy หรือ tragedia erudita และแม้ว่าละครโศกนาฏกรรมในสมัยนี้จะมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นที่ได้รับจากเซเนกาบ้าง แต่ยังคงยึดถือเกณฑ์การหลีกเลี่ยงฉากสยดสยองมิให้เกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชมตามแบบฮอราซ และได้พยายามสร้างความสมจริงเหมือนชีวิตโดยตีความคำจำกัดความเกี่ยวกับเอกภาพของเวลาของอริสโตเติลซึ่งกล่าวไว้ไม่ชัดเจนว่าละครโศกนาฏกรรมต้องพยายามจำกัดเวลาให้อยู่ในขอบเขตของการโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบ นักการละครในสมัยนี้ลงความเห็นว่าเป็นเวลาตามท้องเรื่องมิใช่เวลาในการแสดง นักการละครแต่ละคนมีความเห็นต่างกัน ทั้งที่เห็นว่าควรเป็นเวลาตามธรรมชาติคือ 24 ชั่วโมง และเป็นเวลาประดิษฐ์คือ 12 ชั่วโมง การที่นักการละครจะต้องจำกัดขอบเขตของเวลาก็เพื่อให้ละครซึ่งเป็นการเลียนแบบนั้นสมจริงมากที่สุด เนื่องจากเชื่อว่าถ้าละครมีความสมจริงเหมือนชีวิตแล้วก็จะก่อให้เกิดผลทางอารมณ์และชำระอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด ลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีคือสามารถจบลงด้วยความสุขคือเป็นการแสดงผลของตัวละครที่อดทนทำดีและได้รับผลดีในบั้นปลาย ละครโศกนาฏกรรมแบบนี้เรียกว่า mixed tragedy หรือ tragedia mista

เมื่อมาถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส นักการละครยังคงรับความคิดของอริสโตเติลและฮอราซและรูปแบบห้าองก์ตามแบบละครโรมัน นักการละครในสมัยนี้เห็นว่าละครเป็นการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์ แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาเพื่อก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเช่นเดียวกับอริสโตเติล นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมยังเป็นบทเรียนทางศีลธรรมที่แสดงให้เห็นว่าคนดีได้รับผลดี คนชั่วต้องได้รับการลงโทษ ละครโศกนาฏกรรมเปรียบเสมือนยาเคลือบน้ำผึ้งคือการแฝงประโยชน์ไว้ในรูปแบบที่น่าพึงใจ ซึ่งสอดคล้องกับความคิดของนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี และกฎที่นักการละครในสมัยนี้ยึดถือเคร่งครัดมากที่สุดคือกฎของความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต ความงดงามเหมาะสมนั้นต้องมีอยู่ในทุกๆส่วนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการกระทำของตัวละครที่จะต้องถูกต้องตามหลักสามัญสำนึกและหลักศีลธรรม เพราะละครจะต้องเป็นตัวอย่างอันดีแก่ผู้ชม นอกจากนี้ก็ยังไม่นิยมให้มีฉากสยดสยองเกิดขึ้นบนเวทีเช่นเดียวกับสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี แต่นักการละครในสมัยนี้เข้มงวดกับความสมจริงเหมือนชีวิตซึ่งควรจะมีอยู่ในทุกส่วนของบทละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโครงเรื่องที่ต้องทำตามกฎเอกภาพทั้งสามอย่างเคร่งครัด ละครโศกนาฏกรรมซึ่งใช้เวลาแสดง3-4 ชั่วโมงนั้นควรมีเวลาของเรื่องจำกัด นักการละครมีความเห็นต่างๆไปทั้ง 12 และ 24 ชั่วโมง กฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดเหล่านี้เปรียบเสมือน "กฎหมาย" ทางวรรณกรรม ทำให้นักเขียนบทละครต้องพยายามเขียนบทละครให้ตรงตามกฎเกณฑ์มากที่สุด

สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษคล้ายคลึงสมัยโรมัน กล่าวคืออิทธิพลคลาสสิกส่งผลถึงนักการละครในวงวิชาการเท่านั้น แต่ละครโศกนาฏกรรมที่เป็นที่นิยมกลับมีลักษณะแตกต่างออกไป ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นตามแบบละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาซึ่งเต็มไปด้วยฉากสยดสยองและละครโศกนาฏกรรมอังกฤษก็ไม่หลีกเลี่ยงการใช้ฉากสยดสยองบนเวทีเช่นกัน ละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาเลียนแบบมาจากละครโศกนาฏกรรมกรีกที่เป็นต้นแบบของ *The Poetics* แต่ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษก็มิได้รับอิทธิพลข้อนี้มา แต่นิยมเริ่มเรื่องให้เกิดขึ้นตั้งแต่ตอนต้นๆของเหตุการณ์จึงไม่มีการยึดอยู่ในกฎเกณฑ์ของเอกภาพเลย นอกจากนี้ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษยังรับลักษณะของละครศาสนาในยุคกลางจึงมีการปรากฏของปาฏิหาริย์ที่เหนือจริงเกินธรรมชาติเช่นภูตผี วิญญาณ และแม่มด เป็นต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่นักการละคร

สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการหลีกเลี่ยง เนื่องจากขัดกับหลักความสมจริง นอกจากนี้ละคร โศกนาฏกรรมอังกฤษยังนิยมปนประเภทวรรณกรรมโดยเป็นละครโศกนาฏกรรมที่จบลงอย่าง สุขนาฏกรรม เกิดละครประเภทใหม่ที่เรียกว่าละครสุขระคนโศก นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษซึ่งอยู่ในวงวิชาการก็ได้เห็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษที่แตกต่างไปจากคลาสสิก แต่กระนั้นพวกเขาก็ยังชื่นชมรูปแบบคลาสสิกว่างดงามเหมาะสมกว่า

ละครอังกฤษในสมัยเรสทอเรชันรับอิทธิพลคลาสสิกเฉพาะละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกประเภทเดียวเท่านั้น ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกเป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างความรักกับหน้าที่หรือความรักกับเกียรติยศ แต่ยังคงมีความเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมคือการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเพื่อชำระอารมณ์ และการจบของเรื่องจะต้องแสดงให้เห็นว่าคนดีได้รับผลดีตอบแทนและคนชั่วต้องได้รับการลงโทษเสมอ ซึ่งเป็นความคิดที่เริ่มมาแล้วตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี แท้จริงแล้วอริสโตเติลไม่เห็นด้วยกับการจบเช่นนี้เพราะแม้ก่อให้เกิดความสมใจทางศีลธรรมแต่ไม่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุด แต่ดูเหมือนว่านักการละครจะให้ความสำคัญกับการสร้างละครให้เป็นตัวอย่างทางศีลธรรมแก่ผู้ชม ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะนักการละครสมัยหลังมีความเชื่อแบบศาสนาคริสต์นั่นเอง นอกจากนี้นักการละครในสมัยเรสทอเรชันยังให้ความสนใจอย่างจริงจังแก่กฎเรื่องความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิตซึ่งเป็นกฎที่ละคร โศกนาฏกรรมอังกฤษไม่เคยยึดถือ นักการละครตีความกฎเอกภาพของเวลาว่าเป็นทั้ง 12 และ 24 ชั่วโมง สถานที่และการกระทำก็ควรมีหนึ่งเดียวเช่นกัน แต่ในปลายสมัยเรสทอเรชันได้เกิดความนิยมในรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรรมอังกฤษที่ไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ ทำให้มีอิสระในการสร้างสรรค์งานมากกว่าละครฝรั่งเศสที่ยึดถือกฎอย่างเคร่งครัด

เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ละครเปลี่ยนรูปแบบไปอย่างมาก ละครโศกนาฏกรรมตามแบบดั้งเดิมไม่มีการจัดแสดงอีกต่อไป แต่นักการละครได้สร้างละครสมัยใหม่ที่มีความสำคัญทัดเทียมกับละครโศกนาฏกรรมแบบดั้งเดิม มิลเลอร์เชื่อว่าตัวละครในละครเพื่อสังคมของเขามีคุณสมบัติเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมได้โดยมิต้องมีชาติกำเนิดสูงส่งตามแบบละครโศกนาฏกรรมคลาสสิก แม้เป็นเพียงตัวละครที่พร้อมจะเสียสละชีวิตเพื่อปกป้องคุณค่าหรือเกียรติยศที่ตนเองยึดถือก็นับเป็นตัวละครโศกนาฏกรรมได้เช่นกัน

บทที่ 4

บทสรุป

ละครโศกนาฏกรรมเกิดขึ้นในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสต์กาล ถือเป็นละครที่มีบทบาทสำคัญต่อสังคมในฐานะพิธีกรรมทางศาสนา นักเขียนบทละครโศกนาฏกรรม 3 คน ได้แก่ เอสคิลุส โซโฟคลิส และยูริพิดิส เป็นผู้พัฒนาทั้งรูปแบบการประพันธ์และการจัดแสดงจนกระทั่งมีรูปแบบที่สมบูรณ์ อีกทั้งยังเป็นข้อมูลสำคัญให้อริสโตเติลเขียนทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรม ที่ถือเป็นตำราการละครเล่มแรกของโลก คือ *The Poetics* ในศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสต์กาล ดังนั้น *The Poetics* จึงเกิดจากการสังเกตบทละครโศกนาฏกรรม และสรุปลักษณะสำคัญที่อริสโตเติลเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมที่ดีควรจะมี มิใช่ข้อบังคับที่ละเมิดมิได้

The Poetics ส่งผลต่อการเขียนทฤษฎีครั้งแรกในงานชื่อ *The Art of Poetry* ของฮอราซกวีโรมัน ในยุคนี้ละครโศกนาฏกรรมลดบทบาทลงเป็นเพียงการแสดงสยองขวัญ เทียบเท่าความบันเทิงอื่นๆที่นิยมในสมัยนั้น โดยมากมักนำบทละครโศกนาฏกรรมกรีกมาดัดแปลง จึงยังคงรักษาเอกภาพของเวลาและสถานที่ไว้ตามที่อริสโตเติลกำหนด แต่มีลักษณะเฉพาะพิเศษคือนิยมความรุนแรง และนิยมแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้น เช่นบทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาที่มีฉากสยดสยองซึ่งขัดกับหลักความงดงามเหมาะสมตามความคิดของอริสโตเติลและฮอราซ ความคิดของอริสโตเติล ฮอราซและลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกา รวมเรียกเป็นลักษณะละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกและส่งอิทธิพลต่อการสร้างทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมต่อไป

ลักษณะคลาสสิกส่งอิทธิพลต่อการสร้างละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีเป็นครั้งแรก หลังจากสิ้นสุดละครศาสนา สแกลิเจอร์ กาสเตลเวโทร และทริซซิโน และนักการละครอีกหลายคนได้แปลและศึกษางานของอริสโตเติล ฮอราซ รวมถึงบทละครของเซเนกาอย่างแพร่หลายเพื่อนำมาสร้างเป็นทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมที่เคร่งครัด และส่งอิทธิพลต่อสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสด้วยเช่นกัน แต่ละครโศกนาฏกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษหรือสมัยอะลิซะบีธันมีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างจากละครโศกนาฏกรรมของประเทศอื่นๆในสมัยเดียวกัน เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากละครศาสนาในยุคกลางผนวกกับแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นจากบทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาโดยไม่รับกฎเอกภาพมาด้วย ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษที่ได้รับความนิยมจึงเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์คลาสสิก เช่นบทละครของเชคสเปียร์ มีเพียงกลุ่ม

นักวิชาการและนักศึกษามหาวิทยาลัยเท่านั้นที่ยึดถือกฎเกณฑ์ นอกจากนี้ละครที่เขียนตามกฎคลาสิกเช่นบทละครโศกนาฏกรรมของจอห์นสันมักไม่ประสบความสำเร็จเมื่อจัดแสดง แต่ต่อมาในสมัยเรสทอเรชัน ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษประเภทเดียวที่รับอิทธิพลจากคลาสสิกคือละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกซึ่งรับอิทธิพลคลาสสิกจากราชสำนักฝรั่งเศส ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกจึงแตกต่างจากละครโศกนาฏกรรมอังกฤษแบบเชคสเปียร์ แม้ว่าจะนิยมนำบทละครโศกนาฏกรรมของเชคสเปียร์มาดัดแปลง แต่ละครโศกนาฏกรรมฮีโรอิกคำเนินตามกฎเกณฑ์คลาสสิกอย่างเคร่งครัด

ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 เกิดละครประเภทใหม่ๆที่ได้รับความนิยมแทนที่ละครโศกนาฏกรรม จนกล่าวได้ว่าไม่มีการเขียนบทละครโศกนาฏกรรมอีก กระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเข้าสู่สมัยใหม่ ได้เกิดละครประเภทใหม่ๆ มากมาย แต่นักการละคร เช่น มิลเลอร์ยังคงรับแนวคิดเกี่ยวกับละครโศกนาฏกรรมจากอริสโตเติลเพื่อชี้ให้เห็นว่าบทละครเพื่อสังคมที่มีตัวละครเป็นคนธรรมดาของเขามีความสำคัญทัดเทียมกับละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกที่มีตัวละครสูงส่ง

The Poetics ส่งอิทธิพลต่อการสร้างทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมตลอดมา โดยมีรายละเอียดแตกต่างกันไปตามแต่ละสมัย แม้ว่าจะมีต้นความคิดมาจาก *The Poetics* แต่นักการละครก็ตีความและดัดแปลงให้เข้ากับความคิดและรสนิยมของตน กลายเป็นพัฒนาการของละครแนวโศกนาฏกรรมในประเด็นต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

ความคิดสำคัญของอริสโตเติลเกี่ยวกับการเลียนแบบส่งอิทธิพลต่อนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการแทบทุกคน ไม่ว่าจะเป็นกาสเตลเวโทร สแกลิเจอร์ กอร์แนย์ ซิดนีย์ ดรายเด็น และมิลตัน ใน *The Poetics* นั้น อริสโตเติลอธิบายว่าศิลปะทุกประเภทเกิดจากการเลียนแบบ ละครเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่เลียนแบบการกระทำของมนุษย์ นักการละครในสมัยต่อมาก็เห็นพ้องกับอริสโตเติลว่าละครเป็นการเลียนแบบจากชีวิตจริง นอกจากนี้ยังมีความนิยมในการเปรียบละครเป็นภาพวาดที่พูดได้ หรือภาพมนุษย์ที่มีชีวิตชีวา ซึ่งเป็นอิทธิพลที่ได้จากฮอราซ

นักการละครสมัยหลัง เช่นกาสเตลเวโทร โอบิญญัค กอร์แนย์และคนอื่นๆ กำหนดคำจำกัดความของละครโศกนาฏกรรมว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงโชคชะตาของตัวละครชนชั้นสูงไปสู่หายนะ แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับความทุกข์ทรมาน การฆาตกรรม จบลงด้วยความโศกเศร้าเสมอ ใน *The Poetics* อริสโตเติลกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมต้องแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงโชค

ชะตาจากเรื่องดีไปสู่เรื่องร้ายของตัวละครที่ดูเพียบพร้อม แต่ทว่ามีจุดอ่อนบางประการที่ทำให้ตัวละครต้องพบความหายนะ อริสโตเติลยังเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมไม่ควรเป็นเรื่องของคนดีที่ต้องพบกับความทุกข์ยาก และไม่ควรเป็นเรื่องของคนชั่วได้ดี หรือคนชั่วได้ชั่ว กอร์แนย์ตอบรับความคิดนี้โดยเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมควรเป็นเรื่องราวของตัวละครที่ไม่ดีที่สุดและไม่เลวที่สุดซึ่งต้องพบการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาเนื่องจากข้อผิดพลาดหรือจุดอ่อนบางประการ

อริสโตเติลกล่าวว่าละครโศกนาฏกรรมมีจุดมุ่งหมายเพื่อก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวเพื่อให้ผู้ชมได้ชำระอารมณ์ ความคิดนี้ส่งอิทธิพลต่อนักการละครสมัยหลังเช่น กาสเตลเวโทร กอร์แนย์ และมิลตัน ต่างก็เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมจะก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวซึ่งมีผลในการชำระอารมณ์เดียวกันนั้นต่อผู้ชม ละครโศกนาฏกรรมมักจะใช้ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ และชนชั้นสูง กอร์แนย์ตั้งข้อสังเกตว่าผู้ชมซึ่งเป็นเพียงคนธรรมดาจะเกิดความสงสารและความกลัว สามารถเข้าใจเรื่องราวของตัวละครชนชั้นสูงได้ เพราะตัวละครมีความเป็นมนุษย์มีอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดเช่นเดียวกับผู้ชมที่เป็นคนธรรมดา ผู้ชมสามารถรู้สึกสงสารและกลัวว่าการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาจะตกมาถึงตนบ้าง นักการละครเพียงคนเดียวที่ไม่เห็นด้วยกับการชำระอารมณ์คือสแกลิเจอร์ เนื่องจากสแกลิเจอร์เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเพียงบางเรื่องเท่านั้นที่สามารถก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวได้ แต่ทุกเรื่องสามารถเป็นบทเรียนสั่งสอนศีลธรรมในรูปแบบความบันเทิงที่น่าพึงใจ

นอกจากจะกล่าวถึงคุณค่าของละครโศกนาฏกรรมในแง่การชำระอารมณ์แล้ว นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ฝรั่งเศสและอังกฤษ ยังนิยมชี้ให้เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นการสั่งสอนศีลธรรมควบคู่ไปกับความบันเทิง ซึ่งเป็นความคิดจากฮอราซที่กล่าวว่าละครควรจะต้องให้บทเรียนแก่ชีวิตไปพร้อมๆกับความเพลิดเพลินใจ ความคิดที่ได้อิทธิพลจากฮอราซทำให้นักการละครเช่น กาสเตลเวโทร มินเทอร์โน โอบิญญัค สกูเดรี ราแปง และซิดนีย์ นิยมเปรียบละครโศกนาฏกรรมเป็นยาเคลือบน้ำตาลหรือน้ำผึ้ง เป็นความหวานหรือความเพลิดเพลินที่ห่อหุ้มความขมหรือประโยชน์ไว้ภายใน เป็นเครื่องมือสอนบทเรียนหรือข้อศีลธรรมแก่ผู้ชม ละครโศกนาฏกรรมของอิตาลีจึงเรียกว่า Tragedia Erudita หรือ Learned Tragedy

ความคิดที่ว่าละครควรทำหน้าที่เสมือนบทเรียนทางศีลธรรมทำให้เกิดแนวคิดเกี่ยวกับการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่ว กอร์แนย ซิดนีย์ ดรายเด็นและไรเมอร์ต่างเห็นว่าละครโศกนาฏกรรมควรแสดงให้เห็นว่าคนดีมีศีลธรรมสูงส่งได้รับผลดีในบั้นปลายและ

คนชั่วได้รับการลงโทษ ในขณะที่อริสโตเติลเห็นว่าการจบเรื่องโดยแสดงให้เห็นการยกย่องสนับสนุนความดีและการลงโทษการกระทำชั่วนั้นทำให้ผู้ชมพึงพอใจในแง่ศีลธรรม แต่ไม่ก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวอันนำไปสู่การชำระอารมณ์

กาสเตลเวโทรและซิดนีย์อธิบายความคิดของอริสโตเติลเรื่องคุณค่าของละครโศกนาฏกรรมว่าเป็นการโต้ตอบกับความคิดของเพลโตซึ่งเห็นว่าละครเป็นอันตรายต่อพลเมือง เป็นบาปและทำลายศีลธรรมอันดีงามของมนุษย์ ทั้งสองโต้ตอบเพลโตว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นวิถีทางที่ดีที่สุดในการให้บทเรียนอันดีงามแก่มนุษย์

ความคิดสำคัญประการหนึ่งที่นักการละครยุคหลังอริสโตเติลยึดถือกันมากคือความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิต แต่เดิมใน *The Poetics* นั้น อริสโตเติลกล่าวเพียงว่านักเขียนบทละครควรจะสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมที่ดีงามและสมจริง อีกทั้งจะต้องวางโครงเรื่องโดยเลือกเหตุการณ์ที่จำเป็นและเป็นไปได้ว่าจะเกิดขึ้น นักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีนำความคิดเกี่ยวกับความงดงามเหมาะสมและความสมจริงเหมือนชีวิตของอริสโตเติลมา สร้างเป็นกฎที่จะฝ่าฝืนมิได้ ซินทีโอกล่าวว่าการเลียนแบบที่สมจริงเหมือนชีวิตเท่านั้นที่จะทำให้เกิดผลทางอารมณ์ได้ดีที่สุด ความคิดนี้ส่งต่อถึงชาเปอแลง ราแปง โอบิญญัค และบัวโลในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศส ต่างก็เห็นพ้องกันว่าละครแม้จะเป็นความลวงหรือจินตนาการก็จะต้องสร้างให้มีความสมจริงเหมือนชีวิต ผู้ชมจะต้องเชื่อในละครโดยไม่มีข้อสงสัย เพราะหากผู้ชมเกิดข้อสงสัยแล้ว ก็จะไม่สามารถเกิดผลทางอารมณ์ได้ ความสมจริงมีพื้นฐานมาจากความเป็นไปได้ ต้องมีอยู่ในองค์ประกอบทุกส่วนของละครไม่ว่าจะเป็นการกระทำ เวลา สถานที่ เหตุการณ์ ตัวละคร กฎของความสมจริงเหมือนชีวิตส่งอิทธิพลต่อไปถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอังกฤษโดยเฉพาะซิดนีย์ และสมัยเรสทอเรชัน

ความงดงามเหมาะสมประการหนึ่งคือการหลีกเลี่ยงฉากสยดสยอง หมายถึงฉากที่แสดงความรุนแรงต่างๆ เช่น การทำร้ายร่างกาย การฆาตกรรม ใน *The Poetics* นั้น อริสโตเติลจัดให้ฉากสยดสยองเป็นเหตุการณ์ที่ไม่ควรนำเสนอต่อหน้าผู้ชม แต่ให้บอกเล่าผ่านตัวละครแทน ฮอราซเห็นพ้องกับความคิดนี้ และผนวกฉากที่เกินจริงเช่นฉากการแปลงร่าง ว่าเป็นฉากที่ควรหลีกเลี่ยงมิให้เกิดบนเวที เพราะการนำเสนอฉากสยดสยองไม่ก่อให้เกิดความงาม และมิใช่รสนิยมอันดี แต่ในสมัยโรมันบทละครโศกนาฏกรรมกลับนิยมแสดงฉากสยดสยองให้เกิดต่อหน้าผู้ชม รวมถึงในบทละครโศกนาฏกรรมของเซเนกาที่เขียนขึ้นเพื่ออ่านออกเสียงในสถานที่ส่วนตัว ก็นิยมมีฉาก

สยดสยอง ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษซึ่งรับลักษณะแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นของเซเนกามาใช้ก็นิยมแสดงฉากสยดสยองบนเวที เนื่องจากไม่รู้ว่าบทละครของเซเนกาเขียนขึ้นเพื่ออ่าน มิได้จัดแสดง การแสดงฉากสยดสยองจึงเป็นลักษณะเฉพาะของละครโศกนาฏกรรมอังกฤษตามแบบเชคสเปียร์ ซึ่งนักการละครอังกฤษผู้รับอิทธิพลคลาสสิกเช่นซิดนีย์และดรายเด็นเห็นว่าเป็นลักษณะที่ไม่งดงามและขัดกับรสนิยมอันดี ในขณะที่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีรับแก่นเรื่องเกี่ยวกับการแก้แค้นมาจากเซเนกาเช่นกัน แต่ก็หลีกเลี่ยงฉากสยดสยองตามหลักของอริสโตเติลและฮอราซ และยังให้เหตุผลเพิ่มเติมว่าฉากสยดสยองนอกจากจะไม่แสดงความงามแล้วยังยากที่จะแสดงให้สมจริงพอที่จะให้ผู้ชมเชื่อได้ ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสยึดถือกฎของความงดงามอย่างเคร่งครัด โดยนำความคิดของอริสโตเติลและฮอราซมาวางเป็นหลักเกณฑ์แบ่งความงดงามเหมาะสมเป็นความงดงามเหมาะสมภายนอกและความงดงามเหมาะสมภายใน ความงดงามเหมาะสมภายนอกหมายถึงความงดงามเหมาะสมในการเสนอเรื่องราวหรือเหตุการณ์ ผู้เขียนจะต้องไม่นำเสนอฉากที่แสดงความโหดร้าย หรือฉากที่แสดงความขัดแย้งของศีลธรรมอันดีงาม โอบิญญัคยกย่องละครฝรั่งเศสเหนือกว่าละครชาติอื่นๆ เพราะละครฝรั่งเศสมีธรรมเนียมที่จะแสดงความยิ่งใหญ่ของบทละครโดยไม่มีการแสดงเรื่องราวที่เต็มไปด้วยความโหดร้ายรุนแรงดังเช่นละครโศกนาฏกรรมกรีก โรมัน และอิตาลี ส่วนความงดงามเหมาะสมภายในหมายถึงการสร้างตัวละครให้สมจริง และมีพฤติกรรมที่เหมาะสม ตัวอย่างของตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นอย่างไม่เหมาะสมคือชิแมน ในเรื่อง *Le Cid* ของกอร์แนย์ที่ถูกโจมตีว่ามีการกระทำไม่เหมาะสมและไม่สมจริง แสดงให้เห็นว่านักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสยึดถือกฎเกณฑ์ข้อนี้อย่างเคร่งครัด

ความงดงามเหมาะสมอีกประการหนึ่งที่นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในฝรั่งเศสยึดถืออย่างเคร่งครัดคือการไม่ปนประเภทวรรณกรรม ใน *The Poetics* นั้นอริสโตเติลแบ่งประเภทของละครโศกนาฏกรรมออกจากละครสุขนาฏกรรมอย่างชัดเจน และฮอราซเป็นผู้ชี้ชัดว่าไม่ควรมีองค์ประกอบของละครสุขนาฏกรรมปนอยู่ในละครโศกนาฏกรรม แต่ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษตามแบบเชคสเปียร์มีการปนองค์ประกอบของละครสุขนาฏกรรม ซึ่งนักการละครที่รับอิทธิพลคลาสสิกเช่น ซิดนีย์ และดรายเด็นเห็นว่าเป็นลักษณะที่ไม่เหมาะสม

การปนประเภทวรรณกรรมยังหมายความถึงการจบของเรื่อง อริสโตเติลมิได้กำหนดว่าละครโศกนาฏกรรมจะต้องลงจบอย่างไร แต่นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีกำหนดว่าละครโศกนาฏกรรมจะต้องจบโศก เป็นความหายนะ ความตาย เท่านั้น แต่มีเพียง

กาสเตลเวโทรและซินทีโอที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมสามารถจบลงด้วยความสุขของตัวละคร เรียกว่าเป็น Tragedia Mixta หรือ Mixed Tragedy การจบสุขนี้เป็นการลงจบที่ไม่เหมาะสมในทัศนะของโอบิญญัคและนักการละครฝรั่งเศสคนอื่นๆ ที่เห็นว่าละครโศกนาฏกรรมที่จบสุขควรแยกให้เป็นละครอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่าละครสุขระคนโศก และแยกต่างหากจากละครโศกนาฏกรรม

กฎที่เคร่งครัดอีกประการหนึ่งคือกฎเกี่ยวกับความสมจริงเหมือนชีวิต นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการให้ความสำคัญแก่ความสมจริงในบทละคร เนื่องจากเชื่อว่าหากละครมีความสมจริงแล้ว จะทำให้ผู้ชมเชื่อถือละครซึ่งเป็นเรื่องแต่งมากที่สุด ความสมจริงที่นักการละครให้ความสำคัญมากที่สุดคือความสมจริงในเวลา สถานที่ และการกระทำ ซึ่งสร้างเป็นกฎเอกภาพทั้งสาม

ใน *The Poetics* อริสโตเติลกล่าวเพียงว่า ละครโศกนาฏกรรมจำเป็นต้องจำกัดความยาวให้อยู่ภายใน “การโคจรของดวงอาทิตย์เพียงหนึ่งรอบ” และควรมีการกระทำหลักเพียงการกระทำเดียว ทั้งนี้อริสโตเติลต้องการจะชี้ให้เห็นความแตกต่างด้านความยาวระหว่างละครโศกนาฏกรรมกับมหากาพย์เท่านั้น แต่นักการละครนำความคิดเกี่ยวกับเอกภาพมาใช้เพื่อทำให้เกิดความสมจริงเหมือนชีวิตในบทละคร

“การโคจรของดวงอาทิตย์หนึ่งรอบนั้น” มิได้ชี้ชัดว่าเป็นเวลาเท่าใด และมิได้ระบุชัดว่าเป็นเวลาที่ใช้ในการแสดง หรือเวลาของเรื่อง นักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลีและฝรั่งเศสแบ่งเวลาในละครเป็นสองแบบ คือเวลาที่ใช้ในการแสดง ซึ่งส่วนมากลงความเห็นว่าเป็นระยะเวลา 3 ถึง 6 ชั่วโมง และเวลาของเรื่อง ซึ่งหมายถึง “การโคจรของดวงอาทิตย์” นั่นเอง

ความเห็นเกี่ยวกับเวลาของเรื่อง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเห็นว่าควรเป็น 12 ชั่วโมง เนื่องจากใกล้เคียงเวลาแสดงมากที่สุด เช่น กาสเตลเวโทรเห็นว่าเรื่องราวในละครไม่อาจเกิน 12 ชั่วโมง เนื่องจากเป็นไปได้ยากที่จะทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเหตุการณ์ได้ผ่านวันคืนไปทั้งที่นั่งชมอยู่ไม่นาน ส่วนโอบิญญัคเห็นว่าเวลา 12 ชั่วโมงก็เพียงพอที่จะบรรลุเหตุการณ์ที่เข้มข้นที่สุดของวัน กลุ่มที่สองเห็นว่าควรเป็น 24 ชั่วโมง หรือ 1 วัน ได้แก่ ทริซซิโน ซินทีโอ ชาเปอแลง ดรายเด็น และมิลตัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกอร์แนย์นั้นเห็นว่าอาจยืดเวลาให้ยาวถึง 30 ชั่วโมง กอร์แนย์ยอมรับว่าการจำกัดเวลาอย่างเคร่งครัดทำได้ลำบาก

ข้อจำกัดของเวลาทำให้ละครโศกนาฏกรรมควรมีโครงเรื่องหลักเพียงโครงเรื่องเดียว เป็นเรื่องราวของตัวละครเพียงตัวเดียว และเรื่องราวควรเกิดในสถานที่ที่มีขอบเขตจำกัด เพราะตามความเป็นจริงนั้น ตัวละครไม่อาจปรากฏตัวในสถานที่ต่างๆ ได้ภายในเวลาที่จำกัด ความสามารถในการเรียบเรียงเรื่องให้มีเอกภาพทั้งสามแสดงให้เห็นความสามารถของนักเขียนบทละคร ในทางปฏิบัติ ละครโศกนาฏกรรมอังกฤษตามแบบเชคสเปียร์ไม่ยึดถือกฎเกณฑ์เหล่านี้ แต่นักการละครเช่นซิดนีย์ ดรายเด็น มิลตัน และไรเมอร์ ยึดถือกฎเกณฑ์นี้อย่างเคร่งครัด แม้ว่าจะมีนักการละครตั้งข้อสังเกตว่ามีละครโศกนาฏกรรมกรีกโรมันหลายเรื่องมิได้ดำเนินตามกฎเอกภาพ ทั้งนี้เป็นเพราะอริสโตเติลเลือกลักษณะที่ดีที่สุดของบทละครโศกนาฏกรรมในสมัยก่อนหน้านั้นมาเขียนเป็น *The Poetics* มิได้เขียนจากลักษณะบทละครโศกนาฏกรรมทั่วๆ ไป

องค์ประกอบที่อริสโตเติลเห็นว่าสำคัญที่สุดของละครคือโครงเรื่องซึ่งเกี่ยวข้องกับการประพันธ์มากที่สุด โครงเรื่องจะต้องมีความสมบูรณ์ มีตอนต้น ตอนกลาง ตอนจบ ครบถ้วน มีการเรียงลำดับเหตุการณ์ที่สมเหตุสมผล ความคิดนี้ส่งอิทธิพลถึงฮอราซซึ่งเห็นว่าละครจะต้องมีความงดงามสมบูรณ์เป็นหนึ่งเดียว และความคิดนี้ส่งอิทธิพลต่อนักการละครในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการเช่นจอหน์สันด้วย นอกจากนี้อริสโตเติลแบ่งองค์ประกอบของโครงเรื่องตามแบบละครโศกนาฏกรรมกรีกทั่วๆไปคือโครงเรื่องแบบเป็นตอน แต่เมื่อถึงสมัยโรมัน ละครโศกนาฏกรรมเปลี่ยนรูปแบบเป็นองก์ (act) ดังที่ฮอราซกล่าวไว้ว่าละครโศกนาฏกรรมควรมีความยาว 5 องก์ ซึ่งกลายเป็นรูปแบบมาตรฐานของละครโศกนาฏกรรมตลอดมา

ใน *The Poetics* อริสโตเติลได้กำหนดลักษณะของตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมว่าจะต้องเป็นตัวละครที่อยู่ในชนชั้นกษัตริย์ หรือชนชั้นสูง เนื่องจากละครโศกนาฏกรรมเป็นละครที่เลียนแบบมนุษย์ที่ดีงาม สูงส่งกว่าธรรมดา ลักษณะนิสัยของตัวละครก็ควรจะต้องดีงามเพื่อที่จะกำหนดการกระทำของตัวละครให้ดีงามด้วย แต่กระนั้นตัวละครเอกก็มิได้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์แบบที่สุด แต่จะต้องมีจุดอ่อนบางประการที่นำพาตัวละครเอกไปสู่หายนะ เช่นความทะนงตนมากเกินไป นอกจากนี้นักเขียนบทละครจะต้องสร้างลักษณะนิสัยของตัวละครให้สมจริงและคงเส้นคงวา เมื่อมาถึงสมัยโรมัน ฮอราซเน้นความคิดของอริสโตเติลว่านักเขียนบทละครจะต้องสร้างลักษณะนิสัยของตัวละครเอกให้ดีงามและสมจริงและยังคงดำเนินตามความคิดของอริสโตเติลว่าตัวละครเอกจะต้องเป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูงซึ่งเป็นคุณสมบัติทางสังคมของตัวละคร การกำหนดสถานภาพทางสังคมของตัวละครเอกนี้เกิดขึ้นอย่างจริงจังในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี โดยสแกลิเจอร์ และซินทีโอ ต่างเห็นพ้องกันว่าตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมคือตัวละครที่มี

คุณสมบัติตรงข้ามกับตัวละครเอกของละครสุขนาฏกรรมที่มักเป็นชาวบ้าน หรือสามัญชน ละครโศกนาฏกรรมจะต้องมีตัวละครเป็นกษัตริย์ เจ้าชาย หรือเชื้อพระวงศ์เท่านั้น กาสเตลเวโทรย้ำความคิดของอริสโตเติลว่าตัวละครเอกจะต้องมีความประพฤติสูงส่งดีงาม แต่ทว่ามีจุดอ่อนหรือข้อผิดพลาดที่พาตัวละครไปสู่หายนะ

คำจำกัดความเกี่ยวกับตัวละครของอริสโตเติลผนวกกับคำจำกัดความของนักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในอิตาลี ทำให้เมื่อกล่าวถึงละครโศกนาฏกรรมไม่ว่าในสมัยใดก็ตามจะต้องเป็นละครที่เป็นเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงของโชคชะตาของกษัตริย์ เจ้าชาย หรือ ชนชั้นสูงเท่านั้น เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 มิได้มีการเขียนละครโศกนาฏกรรมอีกต่อไป แต่นักการละครสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมิลเลอร์เชื่อว่าละครสะท้อนสังคมของเขามีความสำคัญเทียบเท่ากับละครโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิก มิลเลอร์เห็นว่าการกำหนดว่าตัวละครต้องเป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูงเป็นการติดยึดกับสถานภาพภายนอกซึ่งไม่ใช่แก่นแท้ของตัวละครเอก ในบทละครของมิลเลอร์นั้นคนธรรมดาสามารถเป็นตัวละครเอกของละครโศกนาฏกรรมได้ทัดเทียมกับตัวละครชนชั้นสูง หากเป็นตัวละครที่พร้อมจะสละชีวิตเพื่อปกป้องอุดมการณ์ที่ยึดถือเป็นคุณค่าส่วนตน แต่จุดอ่อนของตัวละครเอกของมิลเลอร์คือการที่ตัวละครไม่ยอมประนีประนอมต่อสังคมที่ทำลายอุดมการณ์ที่เขายึดถือ

จะเห็นได้ว่า *The Poetics* มีอิทธิพลต่อนักทฤษฎีละครแนวโศกนาฏกรรมตลอดระยะเวลากว่าสองพันปี ควบคู่กับ *The Art of Poetry* ของฮอราซและบทละครของเซเนกา ซึ่งนอกจากจะส่งผลต่อวงการละครแล้ว ยังเป็นหลักของบทวิจารณ์วรรณคดีอีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

แก้วกัลยา อภัยบัณฑิตกุล. *อิทธิพลของโศกนาฏกรรมกรีกต่องานของยูจีน โอนีล.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

จินตนา ดำรงค์เลิศ. *วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสตศตวรรษที่ 17.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน.*ประวัติละครอังกฤษ 1: กำเนิดละครตะวันตก – ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า.* ภาควิชาภาษาอังกฤษ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ฐไรมาน เวศยาภรณ์. *งานฉากละคร 1.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

พูลศรี ตาปสนันทน์. *วรรณกรรมฝรั่งเศสสมัยคลาสสิค.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง,มปป.

ไรท์, เอ็ดเวิร์ด เอ. *ดูหนังดูละคร / Understanding Today's Theatre.* แปลโดย นพมาส ศิริกายะ. กรุงเทพ ฯ : ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

ภาษาอังกฤษ

1911 Encyclopedia. [Online] Available from : http://24.1911encyclopedia.org/E/EP/EPISTLE.htm

Aristotle. Poetics. In *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, pp. 45-118. Translated by S.H. Butcher. New York : Dover, 1951.

Bellinger, M. F. *A Short History of the Drama.* New York : Henry, Holt and company, 1927 [Online] Available from http://www.theatrehistory.com/ancient/naevius.html

Boileau, N. The Art of Poetry. Translated by Ernest Dilworth. In H. Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, pp. 259-271. New York : Harcourt and Brace Jovanovich, 1971.

Boyce, C. *Shakespeare A to Z : the Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and more.* New York : Facts on File, 1990.

Brockett, O. G. *History of the Theatre*. Boston : Allyn and Bacon, 1991.

Brown, L. A. *Aristotle on Greek Tragedy* [Online]. Available from : http://larryavisbrown.homestead.com/Aristotle_Tragedy.html

Castelvetro, L. On Aristotle's Poetics. Translated by Charles Gattnig. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 143-149. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Chapelain, J. The Opinion of the French Academy. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 220-226. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Cinthio, G.G. Discourse on Comedies and Tragedies. Translated by Charles Gattnig. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 121-124. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc.,1974.

Corneille,P. Discourses. Translated by Arlin Hiken Armstrong. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 220-237. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Dr. Nighan's British Literature Literature and History of Western Philosophy. [Online] Available from http://stjohns-chs.org/English/Medieval/historytragedy.html

Dryden, J. An Essay of Dramatic Poesy. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 317-332. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc.,1974.

Dryden, J. A Defence of Essay of Dramatic Poesy. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 332-333. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Dryden, J. Preface to *An Evening's Love*. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 334-335. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Gassner, John and Quinn E., eds. The Reader's Encyclopedia of World Drama. London : Methuen, 1975.

Hédélin, F., Abbot of Aubignac. The Whole Art of the Stage. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Grwotowski*, pp. 238-249.

New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Horace, *Ars Poetica*, line 343 –345. Available from http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml

Horace, The Art of Poetry. Translated by E.C. Wickham. In H. Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, pp. 68-75. New York : Hartcourt Brace Jovanovich, 1971.

Johnson, B. Timbers : or Discoveries. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Grwotowski*, pp. 194-196. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Jones, T. B. and De Bear Nicol, B. *Neo-Classical Dramatic Criticism 1560-1770.* Cambridge : Cambridge University Press, 1976.

Krutch, J.W. The Modern Temper. In Carl Benson and Taylor Littleton (eds.), *The Idea of Tragedy*, pp. 63-68. Glenview : Scott, Foresman,1966,

Loeb Classical Library. Vol. 194. *Introduction to Ars Poetica, Horace : Satires, Epistles, and Ars Poetica.* Harvard UP :Cambridge MA, 1929. [Online] Available from http://www.uah.edu/student_life/organizations/SAL/claslattexts/horace/arspoetica.html

Levi, A. *Guide to French Literature*. Chicago : St. James Press, 1994.

Macgowan, K and Melnitz, W. *The Living Stage : a History of the World Theater*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice – Hall, 1955.

Marguetel, C. de, Seigneur de Saint- Èveremond. On the Characters of Tragedies. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 269-270. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Martin, R.A., ed. *The Theatre Essays of Arthur Miller*, with an Introduction and forward by Arthur Miller. New York : Viking Press, 1978.

Miller, A. Tragedy and the Common Man. In Robert A. Martin (ed.), *The Theatre Essay of Arthur Miller*, with an Introduction and Foreword by Arthur Miller, pp. 3-7. New York : Viking Press, 1978.

Miller, A. Introduction to the *Collected Plays*. In Robert A. Martin (ed.), *The Theatre Essay of Arthur Miller*, with an Introduction and Foreword by Arthur Miller, pp.113-170. New York : Viking Press, 1978.

Miller, A. The Salesman Has a Birthday. In Robert A. Martin (ed.), *The Theatre Essay of Arthur Miller*, with an Introduction and Foreword by Arthur Miller, pp. 12-15. New York : Viking Press, 1978.

Miller, A. The Nature of Tragedy. In Robert A. Martin (ed.), *The Theatre Essay of Arthur Miller*, with an Introduction and Foreword by Arthur Miller, pp. 8-11. New York : Viking Press, 1978.

Miller, F. J. *Seneca's Tragedy, v.ii.* New York : G.P. Putnum's sons, 1917. [Online] Available from http://www.theatredatabase.com/ancient/seneca_001.html

Milton, J. Of That Sort of Dramatic Poem Called Tragedy. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 337-339. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Moonstruck Drama Bookstore. [Online] Available from : http://www.imagination.com/moonstruck/clsc50.html

Nicol, A. *World Drama from Aeschylus to Anouilh*. London : Harrap, 1947.

Phillips, J. *Neoclassicism Italian Renaissance Dramatic Theory* [Online]. Available from : http://www.atsweb.neu.edu/theatre.history/thhist2/ Neoclassicism.htm#study

Rapin, R. Reflections on Aristotle's Treatise of Poesy. Translated by Thomas Rymer. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 264-269. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Reinhold, M. *Essential of Greek and Roman Classics. A Guide to the Humanities.* New York : Woodbery, 1971.

Rutenberg, M. *Oedipus of Lucius Annaeus Seneca* [Online].Available from : http://www.ancienthistory.about.com/library/weekly/aa051600a.html

Ross, W. D. *Aristotle*. London : Methuen, 1964.

Rymer, T. A Short View of Tragedy. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 341-351. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Scaliger, J.C. Poetics. Translated by F.M. Padelford. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*,

pp. 138-143. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc.,1974.

Scudéry, G. de. Observation on *The Cid*. Translated by Townsend Brewster. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 211-217. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Sydney. P. An Apology for Poetry. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 154-176. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Thorndike, A.H. *Tragedy*. London : Constable, n.d.

Trawick, B.B. *World Literature*. New York: Barnes & Noble, 1955.

Trissino, G.G. The Poetics. Translated by Charles Gattnig. In Bernard F. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism : Greek to Growtowski*, pp. 131-138. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Winsatt, W.K. Jr. and Brooks, C. *literary Criticism : A Short History, 1 : Classical and Neo-Classical Criticism*. Chicago : The University of Chicago Press, 1983.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวภัทรภร รักเรียน เกิดวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2519 จบการศึกษามัธยมปลายจากโรงเรียนศึกษานารี สำเร็จการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2541 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อ พ.ศ. 2542

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย