หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

"การสื่อสารเชิงสุนทรียะ – สังคม ของนักวิชาชีพการละคร" เป็นการศึกษาถึงแนวคิดเชิงสังคมและการเมืองที่สะท้อนผ่านงานสื่อสารการแสดง ตลอดจนกระบวนการสื่อสารเชิงสุนทรียะในการสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงที่มีแนวคิดเชิงสังคมและการเมือง โดยศึกษาภาพรวมของงานสื่อสารการแสดงในช่วงทศวรรษที่ 2510 ด้วยวิธีการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารเชิงประวัติศาสตร์เพื่อให้เห็นภาพรวมงานสื่อสารการแสดงประเภทละครเวทีสมัยใหม่ที่สะท้อนประเด็นทางสังคมและการเมืองในยุคสมัยที่มีการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองและสังคมอย่างกว้างขวางในช่วงทศวรรษที่ 2510 และศึกษาผลงานสื่อสารการแสดงในปัจจุบัน (พ.ศ.2544 - 2548) โดยเลือกศึกษาเฉพาะกลุ่มละครที่มีการสร้างผลงานประเภทละครเวทีสมัยใหม่มายาวนาน 5 ปีขึ้นไป และมีผลงานอยู่ในช่วงปี 2548 – 2544 โดยผลงานนั้น นำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการเมือง ทั้งนี้ เลือกเฉพาะผู้สร้างงานสื่อสารการแสดงที่มีลักษณะการเปิดให้ผู้ชมทั่วไปได้เข้าชม มีพื้นที่หลักในการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ในกรุงเทพมหานคร ไม่นับผลงานที่เป็นละครรณรงค์ ที่มีการนำละครเข้าไปสู่กลุ่มเป้าหมายโดยตรงในลักษณะละครเร่ และผลงานละครในมหาวิทยาลัย โดยใช้วิธีการแบบสหวิธีวิทยาการ (Multiple Methodology) โดยมีแนวคิดที่ใช้เป็นกรอบในการศึกษา ดังนี้

- แนวคิดเรื่องการสื่อสารเชิงสุนทรียะ
- แนวคิดเกี่ยวกับละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร
- แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต

แนวคิดเรื่องการสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic Communication)

การสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic Communication) เป็นการอธิบายถึงศิลปะในแง่ของกระบวนการสื่อสาร โดยอิงกับหลักสุนทรียศาสตร์ หรือปรัชญาแห่งศิลปะ (Aesthetics or Philosophy of Arts) ซึ่งเริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามว่า "ศิลปะคืออะไร" (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2547)

ศิลปะคือการแสดงออก (Expression) ของความรู้สึกหรืออารมณ์ ซึ่งเป็นการสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยผ่านงานศิลปะ ดังความคิดของ ลีโอ ตอลสตอย ที่ว่า

"การสร้างสรรค์ศิลปะเป็นกิจกรรมทางใจ อันนำอารมณ์ความรู้สึกที่รับรู้ เข้าใจอย่างเลือนลางมาสู่ความแจ่มชัดในระดับซึ่งอารมณ์ความรู้สึกเท่านี้ ถ่ายทอดไปยังคนอื่นได้ การผลิตกิจกรรมทางใจโดยทั่วไปของมนุษย์ หรือสิ่งที่เราเรียกว่างานศิลปะ ซึ่งขยายขอบเขตความรับรู้เข้าใจ ของมนุษย์ และทำให้มองเห็นสิ่งซึ่งไม่เคยเป็นที่รู้ที่เข้าใจมาก่อน"

กิจกรรมทางศิลปะ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ไม่ใช่เพียงแค่เกิดจากการปลดปล่อยของศิลปินผู้สร้างสรรค์ และไม่ใช่เพียงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมงานศิลปะ แต่เป็นกระบวนการสื่อสารที่ศิลปิน มีความต้องการที่จะให้ผู้อื่นรู้และเข้าใจในสิ่งที่แสดงออกมาด้วยงานศิลปะจึงเป็นเครื่องมือที่จะใช้กระตุ้นให้ผู้รับสาร ได้รู้ถึงความรู้สึกที่เขาต้องการจะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของเขา โดยที่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะเกิดขึ้นจาก "ความกดดันทางจิตใจของศิลปิน ในการทำให้กระจ่างชัดกับตัวเอง ซึ่งเรื่องราวที่เคยเป็นที่สงสัยกับตัวเขา สื่อสารตัวมันโดยผ่านผลงานทางศิลปะไปสู่ผู้รับ งานศิลปะสำเร็จลงเมื่อกระจ่างชัดจนสื่อสารตัวมันไปสู่คนอื่น และปลุกอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกับที่ศิลปินมีประสบการณ์มาระหว่างการสร้างสรรค์มันขึ้น

สิ่งซึ่งก่อนหน้านี้ไม่เป็นที่รับรู้ รู้สึก หรือเกิดความเข้าใจได้นั้น ด้วยความอัดแน่นของอารมณ์ จึงถูกนำมาสู่ความแจ่มชัดในระดับที่ยอมรับได้กับทุกคน และผลงานอันนั้นก็คือ งานศิลปะ (อ้างใน ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2547)

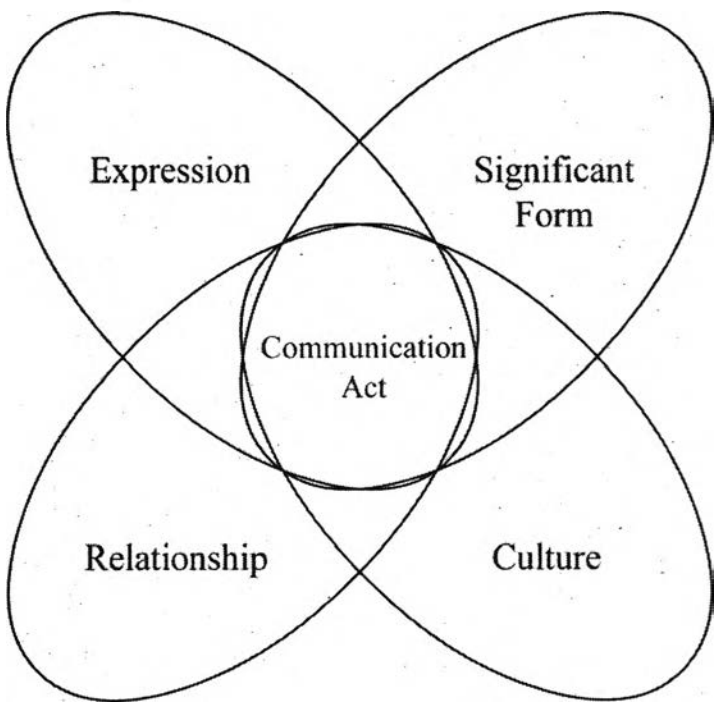
ทั้งนี้ ตอลสตอย ได้แสดงความเห็นถึง "เงื่อนไขอันจำเป็นอย่างยิ่ง" ที่สิ่งที่จะเรียกได้ว่า "ศิลปะ" จำเป็นต้องมี (อ้างในทีปกร, 2521) ไว้ดังนี้

1. ความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลปะ (New idea the content of the work) และความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลปะนั้น จักต้องมีความสำคัญต่อมวลมนุษยชาติ (of importance to mankind)

2. ความแจ่มชัด (Clarity) เนื้อหาที่สอดใส่ลงไปในศิลปะนั้นจักต้องมีการสำแดงออกอย่างแจ่มชัดเพียงพอที่ประชาชนเข้าใจได้

3. ความปรารถนาจากภายใน (Inner need) นั่นก็คือ สิ่งที่เป็นปัจจัยยั่วยุให้ศิลปินผลิตศิลปะออกมานั้น ต้องเป็นความรู้สึกปรารถนาจากภายใน (Inner need) มิใช่ความเย้ายวนจากภายนอก (External Inducement)

ศิลปะในฐานะการสื่อสาร ประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ประการ ที่เชื่อมโยงกันให้การสื่อสารนั้นเป็นการสื่อสารด้านศิลปะ ได้แก่ การแสดงออก (expression) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (significant form) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารในลักษณะใด และวัฒนธรรม (culture) ซึ่งหมายรวมความเข้าใจในภาษาหรือสัญญะของศิลปะนั้นๆ ดังแบบจำลองต่อไปนี้ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2547: 12)



แบบจำลองศิลปะในฐานะการสื่อสาร

ทั้งนี้ องค์ประกอบด้านการแสดงออก (อารมณ์) และองค์ประกอบด้านรูปแบบหรือประเภทของงาน เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานศิลปะ ส่วนองค์ประกอบด้านลักษณะความสัมพันธ์ของผู้รับสารของผู้รับสารกับผู้ส่งสาร และองค์ประกอบด้านวัฒนธรรม เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการสื่อสารใดๆ ในสังคม

พฤติกรรมการแสดงและศิลปะต่างๆ เป็นพฤติกรรมสากลที่พบเห็นได้ในทุกสังคมวัฒนธรรม แต่รูปแบบและสไตล์ของการแสดงออกก็มีความแตกต่างหลากหลายออกไป โดยนัก

มานุษยวิทยาเชื่อว่า ความแตกต่างหลากหลายของศิลปะหรือพฤติกรรมการแสดง เป็น "ภาพสะท้อน" ของความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมต่างๆ

แน่นอนว่า การสื่อสารเรื่องราวในงานสื่อสารการแสดง ไม่ต่างจาก "สสาร" ในข้อมูล ที่เป็นข้อเท็จจริง ในสื่ออื่นๆ แต่งานสื่อสารการแสดง เป็นการสื่อสารทางศิลปะที่มีส่วนผสมระหว่าง ข้อมูล กับ ข้อคิดเห็น และอารมณ์ จึงทำให้เรื่องราว ส่งผลกับความรู้สึกของผู้รับในอีกระดับหนึ่ง

แนวคิดเกี่ยวกับละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร

"ละคร" ถือได้ว่าเป็นสื่อและศิลปะชนิดหนึ่งที่สามารถเข้าถึงผู้ชมได้ดีเป็นอย่างยิ่ง เพราะละครมีลักษณะเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน โดยอาจเรียกได้ว่า สื่อละครก็คือสื่อแห่งชีวิตก็ได้ เนื่องจากผู้ชมละคร จะได้สัมผัส และเฝ้าดูความเป็นไปของชีวิตแบบหนึ่งๆ ซึ่งในข้อนี้ โรลองต์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) นักการละครชาวฝรั่งเศส ได้ให้คำจำกัดความถึงละครในแง่มุมของการสื่อสาร เอาไว้ว่า

ละคร คือ เครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงาน เครื่องจักรนี้ก็ซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้ มันจะส่งสาร (messages) จำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือ มันถูกส่งมาพร้อมๆ กัน แต่ด้วยจังหวะที่ต่างกัน ในการแสดงแต่ละขณะ เราจะได้รับข่าวสารถึงหกหรือเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน (จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กิริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่นๆ เปลี่ยนไป (คำพูด กิริยาท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริง และนี่คือลักษณะความเป็นละคร (อ้างในวัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 123)

อานน์ อูแบร์สเฟลด์ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับกระบวนการในการสื่อสารของละครในประเด็นที่ว่า ละคร สามารถสื่อสารถึงผู้ชมได้อย่างไร มีภาวะการส่งสาร รับสารอย่างไร ตลอดจนมีผลกระทบอย่างไรต่อผู้ชม ไว้ว่า

ละครเป็นสัญญะกลุ่มหนึ่ง อันประกอบด้วยส่วนที่เป็นตัวบท กับส่วนที่เป็นการแสดง โดยสัญญะกลุ่มนี้อยู่ในกระบวนการของการสื่อสาร ซึ่งจะส่ง "สาร" (message) มายังผู้ดูหรือผู้รับ

ผู้ส่งสาร (Sender)	: ผู้ประพันธ์ + ผู้กำกับการแสดง + ผู้ปฏิบัติงานละครด้านต่างๆ + นักแสดง
สาร (Message)	: ตัวบท + การแสดง
รหัส (Code)	: รหัสด้านภาษา + รหัสด้านโสตทัศนะ + รหัสด้านสังคม - วัฒนธรรม + รหัสเฉพาะละคร
ผู้รับสาร (Receiver)	: ผู้ชมละคร

ในการแสดงละครเรื่องหนึ่งๆ มีความตั้งใจที่จะสื่อสาร เห็นได้ในการแสดงออกของผู้แสดงว่า สิ่งที่เขาแสดงออกมิใช่เพียงแต่ตัวเขา หากเป็นตัวเขาที่พูดอะไรบางอย่าง ในระหว่างการสื่อสารนั้น ข่าวสารอาจจะหายไปบ้าง แต่ในทางตรงกันข้ามก็อาจมีการรับสารเพิ่มขึ้นมาโดยมิได้ตั้งใจ

และเมื่อเรายอมรับสมมติฐานที่ว่า กิจกรรมทางการละครเป็นกระบวนการหนึ่งทางการสื่อสาร ทฤษฎีการสื่อสารของจาคอบสัน (Jakobson) ที่กล่าวถึงหน้าที่ 6 ประการของภาษา (วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 125) จึงสามารถนำมาใช้พิจารณาละครในแง่สัญญะของตัวบทและของการแสดงได้ ดังนี้

1. <u>หน้าที่ด้านอารมณ์หรือการแสดงออก</u> *ซึ่งเน้นที่ตัวผู้ส่งสาร* เป็นหน้าที่ซึ่งสำคัญที่สุด ผู้ส่งสารได้แก่ ผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้กำกับฉาก ผู้แสดงสวมบทตัวละคร อาศัยความสารถทางกายและเสียงในการส่ง "สาร" มายังผู้รับหรือผู้ดู หน้าที่ของภาษาในด้านนี้จะบอกแก่ผู้ดูว่า ตัวละครผู้ส่งสารนั้นๆ มีบุคลิกลักษณะอย่างไรและอยู่ในอารมณ์อย่างใด โดยเคยมีการทดลองเปล่งเสียงคำว่า "คืนนี้" เพื่อสื่ออารมณ์ในสถานการณ์ต่างๆ กัน ซึ่งนักแสดงสามารถสื่อได้ถึง 50 สถานการณ์ที่แตกต่างกัน ส่วนผู้กำกับการแสดงและผู้กำกับฉากใช้องค์ประกอบต่างๆ ของการกำกับการแสดงและของฉากเป็นสื่อในการสื่อสาร

2. <u>หน้าที่ด้านการตอบรับ</u> *ซึ่งเน้นที่ตัวผู้รับสาร* โดยมุ่งหมายที่จะได้ปฏิกิริยาตอบรับจากผู้รับสารตามที่ผู้ส่งสารส่งไป ผู้รับสารในละครมีอยู่สองฝ่าย ได้แก่ ตัวละครด้วยกัน และผู้ดู กล่าวคือ เมื่อตัวละครตัวหนึ่งพูดกับตัวละครอีกตัวหนึ่ง ตัวละครตัวหลังเป็นผู้รับสารพร้อมๆ กับผู้ดู ซึ่งก็เป็นผู้รับสารเช่นกัน หรือตัวละครตัวหนึ่งอาจกล่าววาจาโดยตรงกับผู้ดู เช่นนี้ผู้ดูก็จะเป็นผู้รับสารโดยตรง ทั้งตัวละครและผู้ดูเมื่อได้รับสาร ย่อมจะต้องคิด ตัดสินใจ พูดจา หรือมีปฏิกิริยาโต้ตอบ

3. <u>หน้าที่ด้านอ้างอิง</u> *ซึ่งเน้นที่ตัวบริบทอันมีลักษณะอ้างอิง* ทำให้ผู้ดูไม่ลืมบริบทของการสื่อสารดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นบริบทด้านประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง หรือจิตวิทยา ลักษณะอ้างอิงนี้จะนำไปสู่ลักษณะ "ความเป็นจริง" ประการหนึ่ง ในเรื่องของหน้าที่ด้านอ้างอิงนี้ ในคำพูดจะใช้บุรุษที่สามเป็นหลัก ในขณะที่สองหน้าที่แรก จะเป็นเรื่องของการใช้บุรุษที่หนึ่งและบุรุษที่สองในการพูด

4. <u>หน้าที่ด้านความงาม</u> *ซึ่งเน้นที่ตัวสาร* ได้แก่ น้ำเสียง ลำนำ และโครงสร้างของคำพูดที่ใช้สื่อสาร ซึ่งจะช่วยเพิ่มความหมายให้แก่คำพูดนั้น หน้าที่ด้านความงามนี้จะไม่ปรากฏเฉพาะในคำพูดเท่านั้น หากจะปรากฏในองค์ประกอบอื่นๆ ของการกำกับการแสดงอีกด้วย

5. <u>หน้าที่ด้านการตรวจสอบ</u> *ซึ่งเน้นที่การติดต่อระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร* ว่ายังคงมีการติดต่ออยู่หรือขาดหายไป ในกรณีที่ผู้ส่งสารคือตัวละครและผู้รับสารคือผู้ดู หน้าที่ด้านการตรวจสอบนี้ จะปรากฏในรูปของการหัวเราะ การหลั่งน้ำตา การหัวเราะเยาะ การตบมือ หรือการเป่าปากของผู้ดูเอง ส่วนในกรณีที่ผู้รับสารคือตัวละครด้วยกัน หน้าที่นี้จะปรากฏในบทเจรจาโต้ตอบระหว่างตัวละคร

6. <u>หน้าที่ด้านยืนยันความเข้าใจ</u> *ซึ่งเน้นที่ตัวรหัสที่ใช้* เพื่อให้แน่ใจว่าผู้รับสารเข้าใจในรหัสที่ผู้ส่งสารใช้ โดยในตัวบท จะมีการพูดย้ำ พูดถามความหมายของคำที่อีกฝ่ายใช้ เป็นการยืนยันว่าผู้พูดและผู้ฟังใช้รหัสภาษาเดียวกัน ในแง่ของการแสดงจะปรากฏหน้าที่นี้เมื่อมีการใช้องค์ประกอบเน้นความเป็นละครให้เด่นชัด เช่นในกรณีของการเสนอละครซ้อนละคร เป็นการบอกแก่ผู้ดูว่ารหัสที่ใช้เป็นรหัสเฉพาะของละคร

ทั้งนี้ละครมิได้มีหน้าที่ส่งสารแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ละครยังมีหน้าที่ในการกระตุ้นอยู่ด้วย อีกทั้งยังสามารถโน้มน้าวใจผู้ดูให้ถึงขั้นปฏิบัติตามได้ กล่าวคือ ในขณะที่กำลังดูละครอยู่นั้น จะมีสิ่งที่เกิดขึ้นภายในตัวผู้ดูสองประการ

<u>ประการแรก</u> คือ การใช้ความคิดพินิจพิจารณา
<u>ประการที่สอง</u> คือ การติดต่อด้านอารมณ์ที่ผู้แสดงส่งมายังกายและใจของผู้ดู

ผู้ดูเกิดความพึงพอใจในการดู เพราะละครได้สร้างภาพแห่งความปรารถนาใต้จิตสำนึกของผู้ดู ผู้ดูได้มีส่วนร่วมในความปรารถนานั้น แม้จะเป็นไปเพียงชั่วขณะ แต่จะไม่มีอันตรายแต่อย่างใดต่อผู้ดู เพราะการมีส่วนร่วมนั้นมิได้เป็นความจริง ในเรื่องของการใช้ความคิดพินิจพิจารณานั้น ความคิดที่เกิดขึ้นจากการดูละครจะเป็นกุญแจไขปัญหาร่วมที่เกิดในชีวิตจริงของ

ผู้ดูได้ นอกจากนี้ละครยังสามารถปลุกสำนึกด้านต่างๆ ของผู้ดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการเมือง ซึ่งสำหรับการดูละครนั้น ความพึงพอใจจะควบคู่ไปกับการใช้ความคิดพินิจพิจารณาเสมอ (วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 130)

ศิลปะการละคร เป็นปรากฏการณ์การรวบรวมศิลปกรรมแขนงต่างๆ เข้ามาไว้ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม คีตกรรม วรรณกรรม และนาฏกรรม... โดยสิ่งสำคัญที่ขาดมิได้ในศิลปะการละคร คือ การสื่อสารกันในระดับความรู้สึก ซึ่งยากต่อการตีความ..วิเคราะห์และถ่ายทอดด้วยภาษาอักษร เพราะมันเป็นภาษาที่เกิดขึ้นให้ประจักษ์แจ้งต่อหน้าต่อตา ฉับพลันทันทีทันใด.. ของขบวนการความสัมพันธ์ของมนุษย์ ผู้ดู ผู้แสดง โดยไม่มีสื่ออื่นใดมาขวางกั้น (คำรณ คุณะดิลก, 2539 อ้างในจุฬากรณ์ มาเสถียรวงศ์, 2540)

เหตุที่ละครจึงเป็นเครื่องมือสื่อสารที่มีประสิทธิภาพในการถ่ายทอดแนวคิด หรือมุมมองต่างๆ นั้น คงเป็นเพราะคุณค่าของศิลปะการละคร ที่ก่อให้เกิดความตื่นตา ตื่นใจ เร้าใจได้ง่าย ทั้งนี้ เนื่องมาจากจุดประสงค์ของการแสดงละครเอง ที่มีความมุ่งหมายจะสนองความรู้สึกในด้านการรับรู้และความบันเทิงใจ ซึ่งในข้อนี้ เด่นดวง พุ่มศิริ ได้กล่าวถึง "เหตุแห่งความยวนใจ" ของศิลปะการละคร ไว้ดังนี้

1. ละครเป็นเรื่องเล่าที่สนุกสนาน
2. คนดูได้รับความบันเทิงจากการได้เห็นผลสำเร็จของละคร
3. เป็นการให้คนดูได้เห็นภาพชีวิตกว้างออกไปจากชีวิตที่จำเจ
4. ประสบการณ์ทางละคร* เป็นประสบการณ์ทางจิตที่ให้คุณประโยชน์แก่คนในสังคม อาทิ ยกระดับจิตใจ ยกระดับคุณธรรมของคนในสังคม

พันธกิจในระดับปรัชญาของงานสื่อสารการละครนั้น ถือว่าละครที่ดีต้องสามารถทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม คล้อยตามเรื่องราว หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละครได้ ซึ่งเป็นประสบการณ์ทางจินตนาการของผู้ชม เหมือนกับได้สัมผัสชีวิตและเรื่องราวในละครได้ด้วยตัวเอง ขณะเดียวกันเมื่อละครจบลง ผู้ชมก็สามารถกลับเข้ามาสู่ความจริงได้ และหลังจากได้พิจารณา

---

* ประสบการณ์ทางละคร ได้แก่ ประสบการณ์ที่เกิดจากพลังสร้างสรรค์ 2 ส่วน
- พลังที่เกิดจากการถ่ายทอดโดยผู้แต่ง
- พลังที่เกิดจากการแปลความหมายโดยผู้นำไปจัดทำ และผู้ดู

เหตุการณ์หรือปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในละครแล้ว ก็จะเกิดความเข้าใจปัญหาและในชีวิตอย่างถ่องแท้ขึ้น ดังที่ สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวถึงจุดประสงค์พื้นฐานดั้งเดิมของศิลปะการละคร ไว้ว่า

"การแสดงละคร เป็นศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นจากการเลียนแบบชีวิต เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราวความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ และแสวงหาความเข้าใจชีวิตที่พึงได้รับจากการชมละครที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้น" (สดใส พันธุมโกมล, 2538)

องค์ประกอบโดยพื้นฐานที่สำคัญ 3 ประการของละคร ได้แก่

1. เรื่อง หรือบทละคร คือการลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างมีจุดหมายปลายทาง ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่า ใคร ทำอะไร ด้วยจุดประสงค์อะไร และได้รับผลอย่างไร เพื่อเขียนขึ้นเป็นบทละคร

2. การแสดง คือการนำบทละคร หรือเรื่องราวที่มีอยู่ มาจัดนำเสนอในรูปของการแสดง ณ ที่ใดที่หนึ่ง อาจจะเป็นโรงละคร หรือที่อื่นใดที่สามารถจัดแสดงละครเพื่อเสนอต่อผู้ชมได้

3. ผู้ชม คือ ผู้ที่รับรู้คุณค่าของละคร มีปฏิกิริยาตอบโต้ ได้รับแง่คิด ความเห็น ที่อาจไปกล่อมเกลานิสัยใจคอ รสนิยม หรือเจตคติของตน ที่มีต่อสิ่งต่างๆ ในชีวิต

โดยองค์ประกอบทั้งสามส่วนล้วนมีความสัมพันธ์ไม่อาจแยกออกจากกันได้

การแบ่งประเภทของละครนั้น สามารถแบ่งได้หลายวิธี ทั้งแบ่งตามสมัย หรือประวัติการเกิด ซึ่งมีรายละเอียดมากน้อยต่างกันออกไป โดยในที่นี้จะแบ่งประเภทออกเป็นกว้างๆ พอให้เห็นภาพรวมของละคร (สดใส พันธุมโกมล, 2537) ดังนี้

<u>1. ละครแทรจิดี (Tragedy)</u>

มีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยกรีกโบราณ โดยมีลักษณะสำคัญคือ เป็นละครที่แสดงความทุกข์ยาก และความหายนะของตัวละครเอก เพื่อให้คนดูเกิดความสงสารและเกิดความกลัว เพื่อจะได้เรียนรู้และเข้าใจชีวิตมากขึ้น ตัวละครเอกของละครประเภทนี้มักเป็นผู้สูงศักดิ์ เป็นผู้ทรงเกียรติ ถ้าไม่ใช่เป็นเทพเจ้าก็มักจะเป็นกษัตริย์ หรือขุนศึก ซึ่งได้กระทำความผิดใหญ่หลวงเกินกว่ามนุษย์ธรรมดาจะทำ และมักจะเป็นการกระทำโดยความไม่รู้ของตนเอง จนสุดท้ายต้องประสบความหายนะในที่สุด ละครประเภทนี้ถือเป็นละครชั้นสูง ถ้อยคำและภาษาที่ใช้ก็จะเป็นโคลงกลอนอันไพเราะ สวยงาม

ต่อมายุคหลังๆ เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป ลักษณะบางประการของละครแทรจิดีก็เปลี่ยนไปด้วย เช่น ตัวเอกไม่จำเป็นต้องเป็นกษัตริย์ เทพเจ้า หรือขุนศึกใดๆ โดยอาจจะเป็นคนธรรมดาสามัญผู้มีความมุ่งมั่นที่จะต่อสู้กับชีวิต เผชิญกับกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคมโดยไม่ยอมแพ้ สิ่งที่ถือเป็นโศกนาฏกรรมในแทรจิดียุคหลังนี้ก็คือ แม้ว่ามนุษย์จะมุ่งมั่นแค่ไหนก็ตาม มนุษย์ก็ไม่สามารถเอาชนะสังคม และกฎเกณฑ์ธรรมชาติได้ ดังเช่น บทละครเรื่อง Death of a Salesman ของ Arthur Miller หรือ เรื่อง คำพิพากษา ของ สดใส พันธุมโกมล เป็นต้น

2. ละครคอมเมดี (Comedy)

ละครประเภทนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอความบันเทิงแก่ผู้ชม เพื่อผ่อนคลายความเครียด และกระตุ้นให้เกิดเสียงหัวเราะ ในละครคอมเมดีนี้ก็มีการแบ่งเป็นประเภทย่อยๆ ลงไปได้อีกโดยมีระดับต่างๆ กันไป ตั้งแต่ละครตลกชั้นสูงที่มีโครงเรื่องเป็นขั้นตอน และมุ่งประชดประชัน เสียดสีสังคม หรือมารยาทผู้ดีในสังคมนั้นๆ ด้วยภาษาคมคาย เช่น เรื่อง School for Scandal ของ เชอร์ริดาน จนถึงละครคอมเมดีประเภทจำอวดที่มีโครงเรื่องง่ายๆ ซ้ำๆ โดยอาจเรียกละครคอมเมดีประเภทนี้ว่า Farce ซึ่งจะมุ่งเรียกเสียงหัวเราะของผู้ชม จากคำพูดหยาบๆ สองแง่สองง่าม หรือความเป็นของตัวละคร ตลอดจนฉากตบตี หกคะเมนตีลังกา เป็นต้น

3. ละครแทรจิคคอมเมดี (Tragicomedy)

ละครประเภทนี้เกิดหลังสองประเภทแรก โดยนักเขียนที่มีชื่อเสียงชาวโรมันชื่อ Plautus เขาได้ให้เหตุผลในการเขียนละครประเภทนี้ของเขาว่า เนื่องจากมีตัวละครที่เป็นเทพเจ้าและกษัตริย์ จึงไม่สามารถเขียนเรื่องในแบบคอมเมดีได้ ในขณะเดียวกันก็มีบททาสและคนใช้ จึงต้องแต่งให้เป็นคอมเมดีและแทรจิดีปนๆ กันไป ผลก็คือ ละครแทรจิคคอมเมดี จะเสนอเรื่องตลกโปกฮาที่จบลงอย่างเศร้าสะเทือนใจ หรือเป็นเรื่องสะเทือนอารมณ์เคล้าเสียงหัวเราะ แต่จบลงอย่างมีความสุข

ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 รูปแบบของละครประเภทนี้นี้ถูกพัฒนา และเป็นที่ยอมรับมากขึ้น เนื่องด้วยแนวคิดว่า มนุษย์นั้นก็เป็นเพียงสัตว์โลกธรรมดา ดังนั้นมนุษย์จึงต้องการทั้งเสียงหัวเราะ และการร้องไห้ ผลก็คือแทนที่จะเสนอละครเศร้าสะเทือนอารมณ์เกี่ยวกับความหายนะของตัวละครอันสูงส่ง หรือความน่าขบขันของตัวละครสามัญชนที่ต่ำต้อยอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่าง

เดียว นักเขียนรุ่นใหม่ก็เลือกที่จะเสนอตัวละครตลกเป็นๆ ที่ผู้ชมรู้สึกสงสารและเห็นใจ ในโครงเรื่องที่มีทั้งความหรรษาและความเศร้าสะเทือนอารมณ์ไปด้วย

4. ละครเมโลดรามา (Melodrama)

ละครเมโลดรามา มีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาจากละครแทรจิคคอมเมดี ที่นำเอาลักษณะของละครแทรจิดีและคอมเมดีมาผสมผสานกัน นักวิชาการละครบางท่านอาจจะนำเอาละครเมโลดรามา กับแทรจิคคอมเมดีมาเรียกรวมอยู่ในประเภทเดียวกัน

การแสดงประเภทเมโลดรามานี้ดึงดูดคนทั่วไปอย่างกว้างขวาง โดยความสำเร็จของละครอยู่ที่การเสนอภาพชีวิตที่สวยงามเกินความจริง เพื่อเป็นการหลีกหนีจากโลกของคนที่ต้องแบกรับปัญหาอันหนักหน่วงในสังคม โครงเรื่องมักเป็นการเสนอคุณธรรมแบบง่ายๆ ไม่ซับซ้อนอย่างประเภทความดีชนะความชั่ว ตัวละครก็มักจะมีลักษณะเด่นชัด สามารถแยกกลุ่มกันได้อย่างง่ายดาย เช่น ดีก็ดีเหลือแสน ชั่วก็ชั่วสุดบรรยาย แต่ในที่สุดแล้ว ไม่ว่าพระเอกนางเอกจะตกระกำลำบากอย่างไร ก็จะรอดพ้นจากเงื้อมมือของผู้ร้ายหรือสถานการณ์อันเลวร้ายมาได้

เนื้อหาสะเทือนอารมณ์และฉากตื่นเต้นตระการตา นับเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ดึงดูดให้ผู้ชมชื่นชอบละครเมโลดรามา ยิ่งถ้าตัวเอกตกอยู่ในอันตราย คับขัน หรือบีบคั้นสะเทือนอารมณ์มากเท่าใด คนดูก็มักจะพอใจที่ได้หลั่งน้ำตาให้มากเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม ปัญหาและความทุกข์ทรมานที่เกิดขึ้นจะต้องถูกแปรสภาพให้ดำเนินไปสู่ตอนจบที่ราบรื่น ตัวละครมีความสุขดีเสมอ

5. ละครแนวเหมือนจริง (Realism และ Naturalism)

ในเวลาต่อมาประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ค่านิยมในการนำเสนอละครในรูปแบบเหมือนจริง (Realism และ Naturalism) ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้น เนื่องจากกระแสความเบื่อหน่ายละครประโลมโลกทั้งหลาย ที่มักจะเน้นไปที่ดนตรีประกอบบ้าง การเร่งเร้าให้ผู้ชมคล้อยตามบ้าง อีกทั้งตัวละครก็มีลักษณะวนๆ สลับกันไปมาไม่มากนัก แล้วยังมีบุคลิกที่ตายตัวหรือเป็นแบบฉบับขาดชีวิตจิตใจที่แท้จริง ดังที่ได้กล่าวไว้ในลักษณะของละครเมโลดรามาข้างต้นแล้ว ทำให้กระแสความนิยมในละครแนวเหมือนจริง หรือ Realism นี้ แพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวาง

ละครแนวเหมือนจริง (Realism) และแนวธรรมชาติ (Naturalism) มุ่งเน้นให้ละครเสนอ "ความจริง" ของชีวิตอย่างไม่บิดเบือน ซึ่งเป็นการเริ่มต้นของยุค "การละครสมัยใหม่" ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา โดยละครสมัยใหม่แนวอื่นๆ ที่แม้จะได้ชื่อว่าเป็นละครแนว anti-realism ก็ได้รับอิทธิพลจากละครแนว realism อยู่มาก นับเป็นจุดเริ่มต้นของหนทางในการก้าวไปสู่ยุคของละครสมัยใหม่ในยุคต่อๆ มา

ผู้นำในการเปิดเข้าสู่ยุคของละครสมัยใหม่ ได้แก่ ออกัส สตรินเบิร์ก (August Strindberg), เอมิล โซล่า (Emil Zolar), เฮนริก อิบเซน (Henrik Ibsen) และตามมาด้วย อาเธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller), เทนเนสซี วิลเลี่ยมส์ (Tennessee Williams) ในเวลาต่อมา

6. ละครแนวต่อต้านเรียลิสต์ (Anti-Realism)

ละครแนว anti-realism นั้น เกิดขึ้นในเวลาใกล้เคียงกับละครแนว Realism และ Naturalism มาก โดยสืบเนื่องจากความเบื่อหน่ายที่นักเขียนแนวเหมือนจริง (Realism) และแนวธรรมชาติ (Naturalism) ถือหลักว่าทุกอย่างควรทำให้สมจริงอย่างเคร่งครัด จนบางครั้งราวกับว่ามีความพยายามจะยกเอาชีวิตจริงๆ มาวางไว้บนเวทีให้คนดู โดยมีหลักเกณฑ์ที่ยึดถือกันว่า ละครคือชีวิต (Theatre is life itself) ประกอบกับการที่ในยุคสมัยของละครสมัยใหม่นั้น ผู้นำด้านการละครมีแนวโน้มที่จะคิด หรือทดลองเพื่อแสวงหาแนวทางใหม่ๆ อยู่เสมอ ทำให้เกิดละครแนวใหม่ที่เรียกว่า anti-realism ขึ้น

ละครแนว anti-realism เกิดขึ้นราวปลายศตวรรษที่ 19 เช่นเดียวกับแนว Realism โดยเกิดขึ้นจากการทดลอง และแสวงหาอยู่ตลอดเวลาของนักการละคร การเกิดขึ้นของละครแต่ละแนวมีความหลากหลาย แต่บางแนวก็มีลักษณะใกล้เคียงกันมาก บางแนวก็เกิดขึ้นแล้วก็สลายไป ดังนั้นจึงควรทำความเข้าใจไว้ก่อนว่า ละครที่เกิดขึ้นใหม่ๆ นั้น หลายๆ แนวก็มีลักษณะที่คาบเกี่ยวกันอยู่บ้าง และในละครบางเรื่องก็มีหลายๆ แนวรวมอยู่ในเรื่องเดียวกัน โดยละครแนวที่เรียกได้ว่า anti-realism นั้น แบ่งกว้างๆ ได้ดังนี้

6.1 ละครแนวสัญลักษณ์ (Symbolism)

ละครแนวสัญลักษณ์นี้เป็นละครที่ใช้สัญลักษณ์ในการเสนอความเป็นจริง แทนที่จะนำภาพจริงมาแสดงแต่เพียงอย่างเดียวก็ใช้สิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือ นำความหมายหนึ่งมาเปรียบเทียบ

แทนค่า อีกความหมายหนึ่ง โดยเชื่อว่าการนำเสนอด้วยการใช้สัญลักษณ์นั้น สามารถนำเสนอ "ความจริง" ได้ลึกซึ้งกว่าความจริงที่ได้มาจากการลอกเลียนแบบธรรมชาติ เพราะความจริงที่สูงสุดและสมบูรณ์แบบนั้น ลึกซึ้งเกินกว่าจะเห็นหรือจับต้องได้

นักเขียนบทละครแนวสัญลักษณ์ มักจะใช้วิธี "แนะ" ให้คนดูได้ใช้จินตนาการในการแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยผ่านสัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่ในมุมต่างๆ ของละคร เช่น ฉาก ตัวละคร การกระทำ หรือบทเจรจา เพื่อนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจถึงเรื่องราวและข้อคิดที่ผู้เขียนมีต่อชีวิตหรือต่อมนุษย์ นักเขียนบทละครแนวนี้มักมีความเห็นว่าโลกของเรานี้เต็มไปด้วยสิ่งมหัศจรรย์และอำนาจเร้นลับที่มนุษย์ไม่อาจเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ บางครั้งเราจึงพบว่าบทละครประเภทนี้มักจะมีบรรยากาศแปลกๆ ไม่เหมือนจริง หรือสิ่งต่างๆ ในละครอาจต้องผ่านการตีความเสียก่อนจึงจะสามารถเข้าใจความหมายได้ลึกซึ้ง

6.2 ละครแนวโรแมนติกสมัยใหม่ (Neo-Romantic)

ลักษณะของละครแนวโรแมนติกนี้ คือการนำเอาอุดมคติ ความฝัน และจินตนาการอันสูงส่งของมนุษย์กลับมาอีกครั้งหนึ่ง โดยเชื่อว่าการที่ละครแนวเหมือนจริงและแนวธรรมชาติยึดถือแต่ความจริงที่ได้มาจากการสังเกต และลอกแบบชีวิตแต่เพียงอย่างเดียวนั้น สุดแสนจะแห้งแล้ง ชีวิตประจำวันของคนเราก็น่าเบื่อพออยู่แล้ว พวกที่นิยมแนวโรแมนติกนี้ จะเน้น "ความจริง" ที่เขาเชื่อกันว่า "ความฝันและอุดมคติที่สูงส่งเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับชีวิตมนุษย์" ถึงแม้มนุษย์จะต่ำด้อยเล็กน้อยสักเพียงไหน ก็ยังมีความต้องการเที่จะเป็นวีรบุรุษ ชอบการผจญภัย รักความยุติธรรม แสวงหาความดีงาม และใฝ่ฝันที่จะเป็นผู้พิชิตเสมอ ดังนั้น "ละครจึงควรสะท้อนให้เห็นถึงจินตนาการ ความใฝ่ฝัน และอุดมคติที่มีอยู่ในตัวมนุษย์" แทนที่จะให้เห็นแต่อำนาจฝ่ายต่ำ หรือการตกเป็นทาสของสิ่งแวดล้อมอย่างในละครแนวธรรมชาติ (Naturalism) แต่เพียงอย่างเดียว

โดยความเป็นจริงแล้วละครแนวโรแมนติก มิเคยหายไปจากโลกของการละครเลย เพียงแต่ในยุคที่ละครแนวเหมือนจริง (Realism) และแนวธรรมชาติ (Naturalism) ก้าวเข้าสู่วงการละครใหม่ๆ ได้มีการโจมตีการเขียนในลักษณะเพ้อฝันของละครแนวเมโลดรามาเป็นอย่างมาก การเขียนประเภท "โรแมนติก" ที่นักเขียนละครแนวเมโลดรามานิยมนั้น ก็พลอยได้รับการดูถูกดูแคลนไปด้วยว่าเป็นการเขียนที่ล้าหลัง แต่เมื่อเวลาผ่านไป ผู้คนเริ่มจะระอากับความสมจริงจนถึงขั้นขาดจินตนาการของละครแนวเหมือนจริง (Realism) และแนวธรรมชาติ (Naturalism) ก็เกิดมีนักเขียนหัวก้าวหน้าได้นำเอาละครแนวโรแมนติกมาพัฒนาเสียใหม่ ใส่แง่คิด มุมมอง ตลอดจนลักษณะ

เด่นๆ ของละครสมัยใหม่เข้าไป เขียนบทสนทนาต่างๆ เป็นบทโคลงกลอนอันไพเราะและเต็มไปด้วยความหมายลึกซึ้ง ใช้ตัวละครที่สะท้อนความเป็นมนุษย์แท้ๆ รวมถึงกำหนดให้เรื่องราวแฝงการเสียดสีสังคมอย่างที่ละครโรแมนติกสมัยเก่าไม่เคยทำมาก่อนลงไป

6.3 ละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism)

นักเขียนแนวเอกเพรสชั่นนิสม์นั้น มีความมุ่งหมายที่จะนำเอา "ความจริง" ที่อยู่ในจิตใต้สำนึก หรือในจินตนาการของตัวละครออกมาแสดงให้ปรากฏ โดยความจริงของนักเขียนแนวนี้เป็นสมบัติเฉพาะตัวของผู้เขียนเอง และไม่จำเป็นต้องเหมือนกับความจริงของผู้อื่น นักเขียนแนวเอกเพรสชั่นนิสม์นี้ มุ่งหมายที่จะเสาะแสวงหาความจริงจากสมองและส่วนลึกของจิตใจมนุษย์ โดยมีแนวความคิดหลักว่า "มนุษย์เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในจักรวาล" และแท้จริงแล้วมนุษย์นั้นมีความยิ่งใหญ่อยู่ในลักษณะนิสัย และมีความประสงค์อย่างแรงกล้าที่จะแสวงหาความยิ่งใหญ่ในความเป็นมนุษย์ของตน

นักเขียนแนวเอกเพรสชั่นนิสม์เริ่มศึกษามนุษย์จากภายใน จากความรู้สึกและจิตใต้สำนึกของมนุษย์ เสนอทัศนคติเกี่ยวกับโลกและมนุษย์โดยเอาตัวมนุษย์เป็นจุดเริ่มต้น นักเขียนแนวนี้มักแสดงให้เห็นภาพของโลกปัจจุบันในทางลบ แสดงให้เห็นว่าค่านิยมของโลกวัตถุนิยมนั้นผิดพลาด และมนุษย์ต้องมีสภาพไม่ผิดกับเครื่องจักรก็เพราะมนุษย์ยอมรับค่านิยมเหล่านั้น

ฉากในละครแนวเอกเพรสชั่นนิสม์ มักจะมีลักษณะบูดเบี้ยว และมีขนาดต่างไปจากความเป็นจริงมาก แสดงถึงภาพที่ถูกบิดเบือน (Distorted) ไปตามความรู้สึกนึกคิดหรืออารมณ์ของตัวละคร ส่วนการแสดงก็มักใช้รูปแบบที่ไม่เหมือนจริง หรือไม่เป็นธรรมชาติ โดยอาจให้ตัวละครใส่หน้ากาก หรือเคลื่อนไหวแบบหุ่นยนต์ หรือเคลื่อนไหวแบบอื่นๆ ที่เห็นว่าเหมาะกับการแสดงให้เห็น "ความจริง" ที่อยู่ภายในโดยไม่จำกัดรูปแบบ

6.4 ละครแนวเอพิค (Epic)

ละครแนวนี้ ถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญและมีอิทธิพลมาก ทั้งต่อสังคมโลกและต่อการละครสมัยใหม่ ละครแนวเอพิคมีลักษณะหลายประการในด้านการเขียนและวิธีจัดเสนอที่ดูเหมือนจะตรงข้ามกับแนวเหมือนชีวิต (Realism) และแนวธรรมชาติ (Naturalism) โดยสิ้นเชิง อาทินิยมที่จะเสนอให้เห็นว่า "ละคร คือ ละคร" นิยมใช้ลีลาการแสดงแบบสไตไลเซชั่น (Stylization) ที่

จงใจทำให้ผิดแผกไปจากการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ แต่เมื่อพิจารณาดูลักษณะต่างๆ ของละครแนวเอพิคอย่างถ่องแท้แล้ว ก็จะเห็นว่า แม้ละครแนวนี้จะมีอิสระในด้านลีลาการแสดง ตลอดจนเทคนิคการนำเสนอที่ทำให้ดูห่างไกลจากแนวเหมือนชีวิตไปมาก แต่ก็ยังคงเสนอเรื่องราวที่มีเหตุมีผลตามสมควร มีตัวละครที่เชื่อได้ว่าเป็นมนุษย์จริงๆ และภาพสะท้อนเกี่ยวกับโลกและมนุษย์นั้น ก็ยังเป็น "ความจริง" ของชีวิต ที่ไม่ได้ห่างไกลจาก "ความจริง" ที่ได้รับจากละครแนวเหมือนจริงหรือแนวธรรมชาติมากมายนัก

ผู้นำของละครแนวเอพิคที่โดดเด่นที่สุด ได้แก่ แบร์โทลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) นักเขียนบทละครชาวเยอรมัน ผู้ซึ่งถูกขนานนามว่าเป็นกวีทางด้านละครที่มีอิทธิพลมากที่สุดในยุคนี้

ทฤษฎีการละครส่วนใหญ่ของเบรคชท์ ถือว่า "ละครที่แท้จริง ต้องมีผลในการสื่อความรู้สึกนึกคิดต่อผู้ชม ให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะแก้ไขความเสื่อมทรามของสังคมให้ดีขึ้น" เขาพยายามปลุกคนดูให้ตื่นขึ้นจากการเคลิบเคลิ้มหลงใหลไปกับการดูละคร บังคับให้ต้องใช้ความคิดพิจารณาเปรียบเทียบเรื่องราวในละครกับชีวิตจริง ทฤษฎีละครของเบรคชท์ มักเกี่ยวข้องกับความพยายามที่จะทำลาย "ภาพลวงที่เหมือนจริง" (Illusion of Reality) ของละครแนวเหมือนจริง ด้วยการนำเทคนิคต่างๆ มาใช้เพื่อตัดอารมณ์ของผู้ชม เพื่อป้องกันมิให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมจนกระทั่งลืมคิดถึงปัญหาต่างๆ ของสังคมที่พบเห็นในละคร

6.5 ละครแนวแอบเสิร์ด (Absurd)

เป็นละครที่มีความสำคัญและทรงอิทธิพลมากอีกแนวหนึ่ง มีจุดเริ่มต้นขึ้นอย่างชัดเจนหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งนี้เนื่องจากความผันแปรและความเปลี่ยนแปลงด้านความคิดอ่าน ค่านิยม และความเชื่อถือที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม ประกอบกับความผิดหวังของบรรดานักคิดนักเขียน ตลอดจนศิลปินต่างๆ ที่เฝ้ามองดู "สงครามเพื่อสันติภาพ" มาแล้วถึงสองครั้ง แต่ก็ไม่พบว่ามีอะไรดีขึ้น มนุษย์ยังคงต่อสู้กันทั้งทางตรงและทางอ้อมเพื่อแย่งชิงอำนาจ ผลประโยชน์ และเงินตรา ซึ่งได้กลายมาเป็น "พระเจ้า" ในโลกสมัยใหม่ ที่มีพลังอำนาจมหาศาลถึงขั้นเปลี่ยนแปลงมนุษย์ให้มีสภาพเหมือนหุ่นยนต์ที่ไร้ความรู้สึกนึกคิด มีชีวิตอยู่ไปวันๆ โดยปราศจากความหมาย

ละครแนวนี้มักมีการนำเสนอแบบตลกขบขัน แต่เนื้อหานั้นแฝงให้เห็นความสับสนวุ่นวายของโลก ความว่างเปล่าไร้จุดหมายของชีวิต ตลอดจนสภาพของมนุษย์ปัจจุบันที่

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สูญเสียทั้งความทรงจำในอดีตและความฝันในอนาคต มนุษย์เหมือนกับเป็นคนแปลกหน้าในบ้านตัวเอง ไม่รู้จักตัวเอง ไม่รู้จักคนอื่น รวมทั้งไม่รู้ว่ามีชีวิตอยู่ไปทำไม

นักเขียนบทละครแนวแอบเสิร์ด มีความเห็นว่า มีทางเดียวเท่านั้นที่มนุษย์จะต่อสู้กับจักรวาลที่ไร้ความหมายนี้ได้ นั่นคือ "การยอมรับอย่างหน้าชื่นตาบานว่าชีวิตไม่มีความหมาย ยอมรับว่าไม่มีอะไรเที่ยงแท้แน่นอน และชีวิตก็คือความทุกข์บนความยุ่งเหยิง" ซึ่งเมื่อยอมรับความจริงเหล่านี้ได้แล้ว มนุษย์ก็จะคลายความโศกเศร้าเสียใจ กับการที่ต้องสูญเสียความเชื่อเก่าๆ ไป เลิกคร่ำครวญถึงสิ่งต่างๆ ที่เคยยึดมั่น และสามารถมองดูความโง่เขลาของมนุษย์เอง ตลอดจนความไม่กลมกลืนของทุกสิ่ง แล้วยอมรับว่านั่นแหละคือความจริง และหัวเราะให้กับความไร้ค่าและความไม่เที่ยงแท้ของชีวิตได้อย่างเต็มภาคภูมิ

แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต

แนวคิดเรื่องศิลปะเพื่อชีวิต เป็นการมองงานสื่อสารเชิงศิลปะ บนพื้นฐานความเชื่อที่ว่า การแสดงออกทางศิลปะใดๆ ล้วนเกิดขึ้น และมีวิวัฒนาการมาตามความเปลี่ยนแปลงพัฒนาของสังคม ไม่ใช่เป็นสิ่งอิสระอยู่เหนือชีวิตมนุษย์และสังคม การศึกษาศิลปะและวรรณคดีที่แยกขาดจากประวัติศาสตร์และสังคมในแบบ "วรรณคดีเพื่อวรรณคดี" หรือ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" เป็นวิธีการของบุคคลบางคนที่ต้องการบิดเบือนความเป็นจริงเพื่อแยกศิลปะออกเป็นอิสระเหนือสังคม

ตอลสตอย กล่าวไว้ว่า ศิลปะมิใช่ปรากฏผลของความคิดอันลึกลับบางอย่างที่เกี่ยวกับความงามหรือพระผู้เป็นเจ้า ดังที่นักอภิปรัชญากล่าวไว้ มิใช่เกมกีฬาที่มนุษย์จะปล่อยให้กำลังที่สั่งสมไว้ระเบิดออกมาอย่างเสรีที่นักสรีรศาสตร์ทางสุนทรียะกล่าว มิใช่ความสนุกสนานเพลิดเพลิน แต่ทว่าศิลปะ คือ ปัจจัยแห่งการกลมเกลียวระหว่างมนุษย์ โดยเชื่อมโยงมนุษย์เข้าด้วยกันในขอบข่ายของความรู้สึกอย่างเดียวกัน และซ้ำยังเป็นสิ่งที่จะขาดเสียมิได้แห่งชีวิตและความก้าวหน้าอันมุ่งไปสู่สภาพอันสมบูรณ์ทั้งของปัจเจกชนและมนุษยชาติ (ทีปกร. 2512)

นับตั้งแต่การกวาดล้างทางการเมืองในช่วงปลายปี พ.ศ. 2495 จนถึงการทำรัฐประหารติดต่อกันถึง 2 ครั้ง ในปี พ.ศ. 2500 และ 2501 โดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ส่งผลให้นักเขียนตลอดจนศิลปินกลุ่มก้าวหน้า ต้องจำกัดบทบาทของตนลงไปอย่างมาก บางคนก็ถูกจับในข้อหามีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ทำให้ต้องเดินทางออกนอกประเทศบ้าง บางคนก็หันไปเขียน

แนวรักใคร่บ้าง บางคนก็หายจากวงการหนังสือไปต่อสู้ในป่า เมื่อก้าวเข้าสู่การปกครองในยุคจอมพลถนอม กิตติขจร การเคลื่อนไหวของระบอบประชาธิปไตยภายหลังความกดดันเป็นเวลานานได้เริ่มขึ้น ท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เช่นกันของการเมืองและสังคมระดับโลก

สภาวการณ์ทางสังคมระหว่างฝ่ายรัฐบาลกับฝ่ายนิสิตนักศึกษา เริ่มส่อเค้าความขัดแย้งมากขึ้น โดยเฉพาะตั้งแต่ปี พ.ศ.2518 เป็นต้นมาที่การต่อต้านเริ่มปรากฏเด่นชัดมากขึ้นเรื่อยๆ ฝ่ายรัฐบาลได้ใช้สถานีวิทยุและสถานีโทรทัศน์ ในการต่อต้านขบวนการนักศึกษา อาทิ การเปิดเพลงปลุกใจต่างๆ พร้อมๆ กับการประกาศของพลตรีประมาณ อดิเรกสาร รองนายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น ในรูปของคำขวัญที่ว่า "ขวาพิฆาตซ้าย"

ในวงการศิลปะและวรรณกรรมเพื่อชีวิตและการเมืองต่างๆ มีบทบาทขึ้นอย่างรวดเร็วภายหลังกลางปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา หลังจากที่นักศึกษาจำนวนมากได้เดินทางไปสู่ชนบทและได้เรียนรู้เกี่ยวกับสภาพการถูกกดขี่ขูดรีดของกรรมกร ชาวไร่ ชาวนา ในชนบท และพวกเขาได้พบว่าบทบาทในการเผยแพร่ประชาธิปไตยที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ มิได้เกิดจากความจริงใจที่มุ่งหวังจะเห็นสังคมเท่าเทียมกัน แต่อย่างไรก็ตาม มันก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้นักศึกษาจำนวนมากได้ค้นพบว่าปัญหาของชาติมิใช่อยู่ที่กรุงเทพฯ กับการต่อสู้ทางรัฐสภา แต่ปัญหาของชาติอยู่กับระบบการเมืองและเศรษฐกิจระดับพื้นฐาน ที่ถูกกำหนดโดยตัวแทนชนชั้นที่กดขี่ขูดรีดจำนวนหนึ่ง และในช่วงเวลานั้นเองที่แนวความคิดแบบมาร์กซิสต์ ได้แผ่ขยายไปในวงกว้าง ทั้งในวงการศิลปะและวรรณกรรม รวมถึงผู้คนทั่วไปที่สนใจ แนวคิดแบบใหม่นี้ได้ฝังอยู่ในจิตสำนึกของคนรุ่นนี้อย่างแนบแน่นและมีลักษณะที่ชี้นำให้เกิดการเคลื่อนไหวเพื่อมวลชนมากยิ่งขึ้น

"ทีปกร" หรือจิตร ภูมิศักดิ์ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเงื่อนไขของการตื่นตัวของประชาชนที่เป็นเงื่อนไขที่สำคัญเงื่อนไขหนึ่ง โดยพิจารณาจากภารกิจของศิลปะและวรรณกรรมการเมืองไว้ในแนวของศิลปะเพื่อชีวิตว่า เป็นภารกิจซึ่งต้องล้ำหน้าการตื่นตัวของประชาชนอยู่บ้าง แต่ก็ไม่ใช่ลักษณะของการล้ำหน้าที่มวลชนตามไม่ทัน แต่เป็นการเคลื่อนไหวตื่นตัวของมวลชนจนถึงระดับหนึ่งแห่งการเคลื่อนไหวที่มวลชนจะสามารถเข้าร่วมและทำลายโค่นล้มกลุ่มอำนาจรัฐเก่า เพื่อสถาปนาอำนาจรัฐใหม่ให้ขึ้นมาเป็นผลสำเร็จ แม้ไม่สำเร็จ ภาระหน้าที่ของวรรณกรรมการเมือง ก็ยังคงจะมีบทบาทอยู่ในสังคมนั้นๆ จนกว่าจะมีเงื่อนไขใหม่ที่ประชาชนตื่นตัวขึ้นอีก (สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์, 2533)

ภารกิจของ "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ของทีปกร "แลไปข้างหน้า" ของศรีบูรพา "ปีศาจ" ของเสนีย์ เสาวพงษ์ วรรณกรรมเพื่อชีวิตและวรรณกรรมการเมืองเหล่านี้ ได้เกิดขึ้นเพื่อสร้างกระแสคัดค้านอำนาจรัฐในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม และจอมพลสฤษดิ์ฯ แต่การตื่นตัวของประชาชนไม่สามารถขึ้นเป็นกระแสสูงถึงขั้นที่จะยึดอำนาจจากรัฐได้ เนื่องจากเงื่อนไขการปกครองในรูปแบบของเผด็จการฟาสซิสต์สมัยจอมพล ป. และระบบพ่อขุนอุปถัมภ์ของจอมพลสฤษดิ์ฯ ทำให้วรรณกรรมการเมืองในยุคนี้ไม่สามารถนำพาให้เกิดการเปลี่ยนแปลงคุณภาพของสังคมได้ แต่ทว่าหันเหไปสู่การต่อสู้ในชนบท โดยผู้สร้างสรรค์วรรณกรรมทางการเมืองเกือบทุกคนที่โดดเด่นในยุคนั้น ได้ยืนหยัดทางความคิดโดยเดินทางไปสู่ชนบทและประกาศต่อสู้ด้วยอาวุธ ไม่ว่าจะเป็นทีปกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ เปลื้อง วรรณศรี นายผี หรืออัศนี พลจันทร์ อุดม อุดมศรี เป็นต้น พวกเขาทั้งหลายเหล่านี้ ได้ทิ้งงานวรรณกรรมไว้เพื่อก่อบทบาทในอีก 15 ปีต่อมา เมื่อผลงานของทั้งหมดและเกือบทุกชิ้นได้รับการตีพิมพ์ใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2516 - 2519 และหลังจากนั้น โดยผลงานต่างๆ เหล่านี้ได้รับการต้อนรับอย่างกว้างขวาง จนกระทั่งมาถึงยุคแห่งการลุกขึ้นสู้ของเสรีชนจำนวนมากในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์, 2533)

แนวคิดที่เกิดขึ้นในแวดวงศิลปะและวรรณกรรมที่แพร่หลาย มีพื้นฐานส่วนหนึ่งมาจาก "เงื่อนไขอันจำเป็นอย่างยิ่งของศิลปะ" (ทีปกร, 2512) ที่ตอลสตอยได้แสดงทัศนะไว้ ได้แก่

1. ความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลปะ (New idea the content of the work) และความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลปะนั้น จักต้องมีความสำคัญต่อมวลมนุษยชาติ (of importance to mankind)

2. ความแจ่มชัด (Clarity) เนื้อหาที่สอดใส่ลงไปในศิลปะนั้นจักต้องมีการสำแดงออกอย่างแจ่มชัดเพียงพอที่ประชาชนเข้าใจได้

3. ความปรารถนาจากภายใน (Inner need) นั่นก็คือ สิ่งที่เป็นปัจจัยยั่วยุให้ศิลปินผลิตศิลปะออกมานั้น ต้องเป็นความรู้สึกปรารถนาจากภายใน (Inner need) มิใช่ความเย้ายวนจากภายนอก (External Inducement)

ในแนวคิดของศิลปะเพื่อชีวิตนั้น ภารกิจของศิลปินอยู่ที่การต่อสู้เพื่อให้ประชาชนมีพื้นที่ในประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยตามแนวทางของศิลปะเพื่อชีวิต อันเป็นศิลปะเพื่อประชาชนนั้นมีพื้นฐานอยู่ว่า การสร้างศิลปะเพื่อประชาชนก็คือการสร้างศิลปะที่ซื่อตรงต่อชีวิต ศิลปินจักต้องศึกษาชีวิตอย่างเจนจบลึกซึ้งถึงแก่นแท้ทุกแง่มุม มิใช่ศึกษาแต่อารมณ์เพ้อฝันของตนแต่ฝ่ายเดียวจนไม่ยอมลืมตามองดูชีวิตจริงของประชาชนในสังคม เมื่อได้ศึกษาวิชาอย่างเจนจบแท้จริงตามที่มันเป็นจริงเช่นนี้แล้ว จึงสะท้อนถ่ายชีวิตออกมาอย่างตรงต้องกับความเป็นจริง สะท้อนออกมาทั้งใน

ด้านความดีงามและด้านอัปลักษณ์เลวทรามของชีวิต สะท้อนความดีงามออกมาเพื่อเป็นแบบอย่าง และสะท้อนความเลวทรามออกมาเพื่อให้ประชาชนได้มองเห็นตระหนักชัดในความเลวของมัน ต้นตอที่มา และเสนอแนะแนวทางเพื่อให้ประชาชนแก้ไข นี่คือการนำศิลปะเข้ารับใช้ชีวิต การสร้างศิลปะเพื่อรับใช้ชีวิตของประชาชน เป็นการสร้างโดยได้ศึกษาสภาพความเป็นจริงของชีวิตแล้วอย่างลึกซึ้ง และสร้างขึ้นเพื่อให้มันมีคุณค่าแก่ชีวิตของมวลประชาชนอย่างลึกซึ้งโดยแท้ (ทีปกร, 2512)

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องสามารถแบ่งได้เป็น งานวิจัยที่ศึกษาและแสดงให้เห็นภาพรวมของการดำรงอยู่ของงานสื่อสารการแสดง ผู้สร้างงานสื่อสารการแสดง ตลอดจนแนวทางในการดำเนินงาน ได้แก่

การศึกษาวิจัยเรื่อง "จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่" (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545) ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงโครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะของงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทัศนะของผู้สร้างสรรค์งานและการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีในปัจจุบัน รวมถึงแสดงให้เห็นถึงลักษณะของงานที่สร้างสรรค์โดยคณะละคร โดยใช้การสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ หรือตัวแทนของคณะละครจำนวน 25 คณะ และรวบรวมผลงานในรูปบทละคร วิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดง สื่อประชาสัมพันธ์ บทความที่เกี่ยวข้องกับงานละครของกลุ่มตัวอย่าง รวมทั้งการเข้าชมการแสดงด้วยตัวเอง รวม 144 เรื่อง

ผลการวิจัยพบว่า การดำเนินงานของคณะละครที่มีอยู่ในปัจจุบันสามารถจำแนกได้เป็น คณะละครถาวร และคณะละครเฉพาะกิจ ซึ่งปริมาณคณะละครที่มีมากกว่า คือคณะละครเฉพาะกิจ โดยเฉพาะคณะละครที่มีอายุไม่เกิน 10 ปี โดยที่จำนวนสมาชิกของคณะละครจะมีตั้งแต่ 1 - 11 คนเป็นหลัก ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่มีประสบการณ์ทางสุนทรียะผ่านกิจกรรมในมหาวิทยาลัย หรือการร่วมงานกับคณะละครอื่นๆ

โครงสร้างในการดำเนินงานเมื่อแบ่งตามลักษณะงาน จะแบ่งได้เป็นฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิต แต่เมื่อปฏิบัติงานจริงมักไม่ได้มีการแยกกันอย่างชัดเจน และมักพบปัญหาการขาดแคลนบุคลากรในฝ่ายบริหาร ทำให้การวางแผนในส่วนการจัดการมีอุปสรรค

ในส่วนของลักษณะของคณะละครถาวรนั้น สามารถแบ่งประเภทของแนวคิดในการทำละครได้เป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ ละครเพื่อการละคร ละครเพื่อศิลปะการแสดง ละครเพื่อความบันเทิงใจ ละครเพื่อการพัฒนา และละครเพื่อสังคมและการเมือง ละครเพื่อการพัฒนามีกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ชัดเจน คือ เด็กและเยาวชน ละครประเภทอื่นๆ ไม่ได้มีการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมายไว้อย่างชัดเจน คณะละครทุกประเภทล้วนมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมให้กว้างขวางขึ้น

ทั้งนี้ นอกจากจะเป็นการแสดงภาพรวมของโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครในปัจจุบันโดยมีข้อมูลที่ทันสมัยแล้ว ในผลการวิจัย ยังแสดงแนวคิดของนักวิชาชีพการละครที่เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยเรื่อง "การสื่อสารเชิงสุนทรียะของนักวิชาชีพการละคร" ที่สามารถนำมารวบรวมวิเคราะห์ได้ในหลายๆ ส่วนด้วย

การศึกษาวิจัยเรื่อง "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย: สาขาศิลปะการละคร" (เจตนา นาควัชระ และคณะ, 2547) โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสร้างองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์ใน 4 สาขา คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ โดยใช้วิธีการรวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้รู้ การทดลองสอนในระดับต่างๆ การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ รวมถึงการฝึกฝนการวิจารณ์จากการสัมผัสกับตัวงานศิลปะด้นแบบ และการสร้างและเผยแพร่งานวิจารณ์โดยร่วมมือกับสื่อแขนงต่างๆ

ผลการวิจัยพบว่า การวิจารณ์ละครเวทีแบบลายลักษณ์นั้นมีพัฒนาการตามการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม วัฒนธรรม และค่านิยม การเขียนบทวิจารณ์ละครเวทีในสังคมไทยเกิดขึ้นพร้อมกับการเรียนการสอนละครตะวันตกในมหาวิทยาลัย ในขณะที่บทวิจารณ์ละครเวทีปรากฏมากขึ้นตามพัฒนาการของละครเวที แต่การวิจารณ์ละครไทยหรือนาฏศิลป์ไทยแบบประเพณีนั้นแทบไม่มีเลย หากมีก็จะพบในวัฒนธรรมมุขปาฐะ เช่น การสัมมนาเชิงวิชาการหรือการสัมภาษณ์ อีกทั้งยังไม่มีการให้ความสนใจอย่างจริงจังต่อศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นในภูมิภาคต่างๆ ผลจากการสัมภาษณ์และการสัมมนาสะท้อนว่า การวิจารณ์ละครในสังคมไทยยังเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะมาก กว่าลายลักษณ์ ผู้สร้างงานนิยมฟังทัศนะวิจารณ์อย่างไม่เป็นทางการในระดับของบุคคลมากกว่าที่จะเป็นกิจสาธารณะ และวัฒนธรรมในการรับฟังการวิจารณ์ยังเป็นสิ่งที่สังคมไทยยังคงต้องใช้เวลาในการสร้างความคุ้นเคย แม้แต่สถาบันการศึกษาก็ไม่ได้เน้นในเรื่องของการสร้างนักวิจารณ์ การวิจารณ์ละครจึงเป็นเพียงกิจกรรมริมขอบของกลุ่มบุคคลเพียงกลุ่มเล็กๆ นอกจากนี้ การวิจารณ์ละครมักจะถูกกำหนดด้วยลักษณะเฉพาะตัวของสื่อสิ่งพิมพ์นั้นๆ ซึ่งกลายมาเป็นข้อจำกัดในการทำงานวิจารณ์ ทำให้นักวิจารณ์บางคนไม่สามารถเขียนบทวิจารณ์ที่มีสาระทางวิชาการตามที่

ใจต้องการได้ นอกจากนี้ อิทธิพลทางการตลาดยังส่ง ผลให้ผู้เขียนคอลัมน์วิจารณ์บางคนต้องเขียนในลักษณะของรายงานวัฒนธรรมหรือประชาสัมพันธ์มากกว่าที่จะเป็นการเขียนวิจารณ์จริงๆ

งานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นสภาวการณ์โดยรวม ของศิลปะการแสดงสมัยใหม่ในประเทศไทยในปัจจุบัน ในแง่ของความสัมพันธ์ของละครกับสังคม บทบาทของละครที่สังคมปัจจุบันรับรู้ การตอบรับ ตลอดจนการสนับสนุนจากสื่อและภาครัฐ

การศึกษาวิจัยเรื่อง "การศึกษากระบวนการและผลของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน: กรณีศึกษาคณะละครมะขามป้อม" (จุฬากรณ์ มาเสถียรวงศ์, 2545) โดยมุ่งศึกษากระบวนการ และผลการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคม จากโครงการละครเรื่อง "มาลัย มงคล" โดยการดำเนินงานของคณะละครมะขามป้อมในภูมิภาคต่างๆ กัน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ลงสนามเจาะลึกใน 4 ภูมิภาคตลอดเดือนพฤศจิกายน 2539 - มกราคม 2540 เลือกกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ชมตามเกณฑ์ทั้งหมด 16 รอบ วิเคราะห์เปรียบเทียบภายใต้หลักพื้นฐานการศึกษาด้านต่างๆ และพัฒนศึกษาแบบสหวิทยาการ

ผลการวิจัยพบว่า คณะละครมะขามป้อมได้ใช้วัฒนธรรมการละครเป็นฐานในการให้การศึกษาและแก้ ปัญหาสังคมโดยเฉพาะปัญหาเรื่องโรคเอดส์ ปัญหาจริยธรรมทางเพศที่ไม่เหมาะสมของเยาวชน โดยมีกระบวน การละครทั้งในด้านการผลิต การแสดง และการประเมินผล นับว่าเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ดี ทั้งในแง่การแลกเปลี่ยนประสบการณ์ตรง การให้ผู้ชมหรือผู้เรียนมีส่วนร่วม และกระตุ้นการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม ผลการวิจัยชี้ให้เห็นความจำเป็นที่ต้องมีการปรับสื่อการเรียนรู้ ให้สอดคล้องกับความแตกต่างตามสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของผู้เรียนหรือผู้รับสารในแต่ละท้องถิ่น นอกจากนี้ กระบวนการละครยังได้ให้แนวทางในการเชื่อมต่อรูปแบบการศึกษาอย่างไม่เป็นทางการเข้ากับการศึกษาในระบบ ที่น่าจะขยายผลในโรงเรียนได้ในอนาคต ขณะเดียวกันกระบวนการละครมาลัย มงคล ยังเป็นรูปแบบการศึกษาชุมชนที่ดี ที่ชุมชนและโรงเรียนร่วมกันทำงานได้ ก่อให้เกิดการสร้างผู้นำชุมชน และสร้างเครือข่ายผู้นำชุมชนที่มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ เกี่ยวกับเทคนิค วิธีการส่งเสริมการเรียนรู้ในชุมชน เพื่อการขยายผลสู่โรงเรียนและชุมชนต่างๆ เพื่อสร้างจิตสำนึกที่ดีแก่เด็กและเยาวชน และเพื่อกระตุ้นชุมชนให้รวมพลังกันแก้ปัญหาของชุมชนได้อย่างดียิ่งขึ้นในอนาคต

การศึกษาวิจัยเรื่อง "ลิเกเอ็นจีโอ: กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อม" (ศิรินทร์ ใจเที่ยง, 2545) เป็นการศึกษาเรื่องการแสดงลิเกของกลุ่มมะขามป้อม ซึ่งเป็นองค์กรพัฒนาที่เน้นการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อเสนอประเด็นทางสังคมต่อสาธารณชน โดยใช้วิธี Ethnographic methods โดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของลิเกมะขามป้อม

ผลการวิจัย ผู้วิจัยได้อธิบายถึงภาพความสัมพันธ์ภายในกลุ่มว่า มีลักษณะเหมือนครอบครัว มีสมาชิกบางส่วนพักอาศัยอยู่ในบ้านซึ่งใช้เป็นสำนักงานของกลุ่ม รูปแบบของกลุ่มมีลักษณะยืดหยุ่น สามารถเข้าและออกจากกลุ่มได้อย่างเสรี ไม่มีข้อผูกมัดใดๆ โดยในส่วนของเนื้อหาและรูปแบบการแสดงลิเกมะขามป้อมที่เป็นข้อค้นพบของผู้วิจัยคือ เป็นลักษณะเฉพาะที่ตอบสนองชนชั้นกลางเป็นหลัก กล่าวคือ เรื่องที่นำเสนอจะมีประเด็นทางสังคมที่ชัดเจน ซึ่งต่างจากลิเกอาชีพตรงที่ลิเกอาชีพเล่นลิเกด้วยเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ แต่ลิเกมะขามป้อมเป็นเครื่องมือผลิต และส่งผ่านความคิดไปสู่สังคม

นอกจากนั้น ในผลการวิจัยเรื่องนี้ ยังได้แสดงถึงมุมมอง ความคิด ของนักวิชาชีพการละครที่เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยเรื่อง "การสื่อสารเชิงสุนทรียะของนักวิชาชีพการละคร" ไว้ในหลายๆ ส่วนอีกด้วย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องอีกส่วนหนึ่ง ได้แก่ งานวิจัยที่มีการศึกษาโดยการรวบรวม วิเคราะห์ ประวัติ ผลงาน แนวคิด ตลอดจนอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินหรือบุคคลผู้สร้างผลงานในเชิงศิลปะ ได้แก่

การศึกษาวิจัยเรื่อง "ประสบการณ์และการศึกษากับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทย" (นภาพิตร จันทร์ไชย, 2544) โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาถึงอิทธิพลของภูมิหลังทางการศึกษาและประสบการณ์การทำงาน ที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ไทย โดยแยกวิเคราะห์ตามแนวคิดเรื่องบทบาท คุณสมบัติและวิธีการกำกับการแสดง ของ Alan A. Armer เพื่อแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลที่มีต่อรูปแบบการทำงานและสไตล์ของผลงาน รวมถึงปัจจัยร่วมต่างๆ ที่มีผลทำให้ผลงานของผู้กำกับเหล่านั้นออกมาแตกต่างกัน

ผลการวิจัยพบว่า ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบันมีอยู่ 3 กลุ่ม ได้แก่ ผู้กำกับที่ไม่ได้จบการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์โดยตรง แต่มีประสบการณ์ยาวนานในวิชาชีพที่อยู่ในวงการบันเทิง เช่น นักแสดง นักแสดงละครวิทยุ ฯลฯ ผู้กำกับการแสดงที่มีพื้นความรู้ในสาขาวิชาที่

เกี่ยวข้อง และผู้กำกับการแสดงที่มีพื้นฐานการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์โดยตรงและมีพื้นฐานการศึกษาทางด้านศิลปะการละคร โดยที่ประสบการณ์ การศึกษา รวมไปถึงอุปนิสัย รสนิยม และความสนใจส่วนตัวของผู้กำกับการแสดงนั้น มีอิทธิพลต่อแนวทางของผลงาน ความถนัด และวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับแต่ละคน ทั้งนี้ ยังมีปัจจัยอื่นๆ ที่มีผลต่อการทำงานของผู้กำกับ ได้แก่ อิทธิพลจากสถานีโทรทัศน์ ผู้จัดหรือบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ระบบนักแสดง ความสามารถของทีมงาน และความพร้อมทางด้านอุปกรณ์การผลิตซึ่งส่งผลไปถึงสไตล์ของผลงาน

การศึกษาวิจัยเรื่อง "แนวคิดด้านการเมืองและสังคมกับลักษณะความเป็นนักหนังสือพิมพ์ที่สะท้อนจากงานเขียนของ มาลัย ชูพินิจ" (ชริตร์นัยน์ ณ บางช้าง, 2542) ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประเภทงานวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ โดยศึกษาแนวคิดด้านการเมืองและสังคมจากงานเขียนของมาลัย ชูพินิจ นักหนังสือพิมพ์คนหนึ่งของเมืองไทยที่อยู่ในยุคเผด็จการทหาร รวมทั้งศึกษาปัจจัยที่ทำให้มาลัย ชูพินิจ มีคุณลักษณะนักหนังสือพิมพ์เช่นนั้น

ผลการวิจัยพบว่า มาลัย ชูพินิจ เป็นนักหนังสือพิมพ์ที่มีแนวคิดด้านการเมืองในการส่งเสริมการปกครอง และเน้นเสรีภาพของคนในสังคมที่ไม่ขัดต่อเสรีภาพของผู้อื่น ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และยุคเผด็จการทหารจอมพล ป. ตลอดจนยุคของจอมพลสฤษดิ์ในช่วงเวลาต่อมา ในยุคดังกล่าวนี้มาลัยเน้นเสรีภาพและประชาธิปไตย แต่เมื่อไม่สามารถเป็นประชาธิปไตยได้เต็มที่ มาลัยก็เน้นการทำประโยชน์ให้แก่บ้านเมืองเป็นสำคัญ โดยใช้แนวคิดด้านสังคมที่เน้นให้คนอยู่ร่วมกันอย่างปรกติสุข อันได้แก่ ความมีน้ำใจ ความอดทน ความซื่อสัตย์สุจริต ความยืดหยุ่น เป็นต้น อีกทั้งชี้แนะให้คนรู้รักษาสิ่งแวดล้อมและเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ซึ่งออกมาในรูปการอนุรักษ์ธรรมชาติ

งานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์สภาพการสื่อสารความคิดสู่สังคม ในยุคสมัยที่มีการแสดงออกทางความคิดเห็นทางการเมืองอย่างชัดเจนในสื่อแขนงต่างๆ ขณะที่สื่อแขนงต่างๆ เองก็ถูกควบคุมโดยผู้มีอำนาจทางการเมืองอย่างเคร่งครัด

การศึกษาวิจัยเรื่อง "การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษาช่วง 2516 - 2519" (จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, 2531) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการและลักษณะเฉพาะของบทเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ในการศึกษาแนวความคิดของคนกลุ่มหนึ่งในสมัยนั้นได้ และต้องการชี้ให้เห็นว่า

ขบวนการนักศึกษาระหว่างช่วง พ.ศ. 2516 - 2519 ได้ใช้เพลงเพื่อชีวิตเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองและสังคม

ผลการวิจัยพบว่าบทเพลงเพื่อชีวิตในระยะเวลาระหว่าง พ.ศ. 2516 - 2519 นี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดและอุดมการณ์ของนิสิตนักศึกษาในสมัยนั้น ที่มุ่งหวังจะแก้ไขปัญหาและชี้นำให้ลุกขึ้นต่อสู้กับอำนาจรัฐเพื่อก้าวไปสู่สังคมใหม่ ผู้วิจัยชี้ให้เห็นว่าบทเพลงเพื่อชีวิตในยุคสมัยนี้ ก็คือรูปแบบของบทเพลงปลุกใจประเภทหนึ่งที่มีเนื้อหาที่สะท้อนความทุกข์ยากของคนในสังคม ซึ่งต่างไปจากบทเพลงปลุกใจประเภทอื่น นอกจากนี้ บทเพลงเพื่อชีวิตยังเป็นตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งผลกระทบต่อสังคมไทยเป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านแนวคิด ความเชื่อ การดำเนินชีวิต และวัฒนธรรมในด้านต่างๆ

จากผลการวิจัยเรื่องนี้ ทำให้ได้เห็นแนวคิดที่มีผลจากปัจจัยทางสังคมและการเมืองของคนในยุคที่มีการต่อสู้ทางการเมืองอย่างเข้มข้น นั่นคือช่วงปี พ.ศ. 2516 – 2519 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่งานศิลปะหลายๆ รูปแบบในประเทศไทยเติบโตมากที่สุดช่วงหนึ่ง และถูกใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารความคิดต่อการเมืองและสังคม

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วิวัฒนาการจากเพลงเฉพาะกลุ่มมาสู่เพลงยอดนิยมของเพลงเพื่อชีวิต ในช่วง พ.ศ.2516 – 2531” (สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์, 2533) ใช้แนวทางการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Approach) เพื่อศึกษาถึงประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการ และความเปลี่ยนแปลงของบทเพลงเพื่อชีวิต จากการเป็นบทเพลงเฉพาะกลุ่มของนิสิตนักศึกษา ปัญญาชนหัวก้าวหน้า สู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยมของคนจำนวนมากที่เรียกว่า “มวลชน” โดยมีสมมติฐาน 2 ข้อ คือ หนึ่ง การปรับเปลี่ยนทางด้านเนื้อหา รูปแบบ ภาพพจน์ และกลุ่มผู้ฟัง ของบทเพลงเพื่อชีวิต มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงสู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยม และสอง ปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคม มีส่วนสัมพันธ์กับการที่ทำให้บทเพลงเพื่อชีวิต ปรับเปลี่ยนสู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยม

ผลการวิจัยพบว่า การที่บทเพลงเพื่อชีวิตของไทยเปลี่ยนแปลงจากการเป็นบทเพลงเฉพาะกลุ่มมาสู่การเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมจากมวลชนนั้น ปัจจัยที่สำคัญที่สุด ก็คือ การปรับเปลี่ยนตนเองของบทเพลงเพื่อชีวิต ในด้านของ เนื้อหา รูปแบบ ภาพพจน์ ให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด หรือกลุ่มผู้ฟังที่ได้เปลี่ยนแปลงไป ในยุคสมัยที่วงการเพลงไทยได้เข้าสู่ระบบธุรกิจเทปเพลง ซึ่งส่งผลให้บทเพลงกลายเป็นสินค้าอย่างหนึ่งในท้องตลาด ที่ต้องมีการแข่งขันในการขาย

นอกจากนี้ ปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ก็มีส่วนสำคัญเช่นกัน ที่ทำให้บทเพลงเพื่อชีวิตต้องปรับและเปลี่ยนตามเหตุการณ์และสภาพแวดล้อม ด้วยเหตุทั้ง 2 ประการนี้ บทเพลงเพื่อชีวิตจึงได้เปลี่ยนแปลงตนเอง จนกลายเป็นบทเพลงสมัยนิยมที่ได้รับความสนใจจากคนจำนวนมากในที่สุด

งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นแนวทางให้เห็นถึงภาวะการปรับตัว การพัฒนาผลงานของกลุ่มคนผู้สร้างงานศิลปะประเภทเพลงเพื่อชีวิต ที่มีการปรับรูปแบบ เนื้อหา วิธีนำเสนอ ไปตามความเปลี่ยนแปลงของปัจจัยรอบด้าน

สำหรับงานวิจัยด้านสื่อสารการแสดงในประเทศไทยนั้น มีผู้ศึกษาในหัวข้อต่างๆ ที่น่าสนใจ ดังต่อไปนี้

"การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดง ในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในประเทศไทย" (สดใส พันธุมโกมล, 2537) โดยทำขึ้นด้วยความเชื่อมั่นของผู้วิจัยว่า การวิจัยทางศิลปะการละครเป็นสิ่งจำเป็นที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ หากมีความประสงค์ที่จะส่งเสริมและเผยแพร่วิชาการแขนงนี้อย่างจริงจัง ไม่ว่าจะเป็นในด้านการเรียนการสอน การอบรม หรือการจัดเสนอต่อสาธารณชนก็ตาม ทั้งนี้เพราะวิชาศิลปะการละครเป็นวิชาที่ไม่สามารถเรียนรู้ได้อย่างลึกซึ้งจากการอ่านตำรา หรือจากการบอกเล่าของผู้อื่นแต่เพียงอย่างเดียว

โครงการวิจัยเรื่องนี้ ใช้วิธีการทดลอง (Experimental Method) และวิธีสังเกตการณ์ (Observation) เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลเป็นหลักใหญ่ วิธีที่สำคัญรองลงมาคือ วิธีการศึกษาจากเอกสารเพื่อเตรียมแนวทางในการทดลอง และวิธีสัมภาษณ์เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล โดยมุ่งเน้นไปที่การศึกษาวิธีแก้ปัญหาของการแสดงและการกำกับการแสดงเป็นหลัก ซึ่งในการดำเนินงานก็ย่อมจะต้องครอบคลุมถึงวิชาการแขนงอื่นๆ ทางด้านการละคร อาทิ การเขียนบทละคร และการผลิตละครสำหรับสื่อการแสดงต่างๆ เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็มุ่งหวังว่า การดำเนินการวิจัยโดยลงมือปฏิบัติการอย่างจริงจัง ในสภาพแวดล้อมที่สามารถควบคุม ติดตาม และประเมินผลได้ด้วยจำนวนกรณีที่มากพอ และมีระยะเวลาเพียงพอที่จะเปิดโอกาสให้นำข้อค้นพบมาทดลองเพื่อพิสูจน์ผลได้อย่างต่อเนื่อง จะสามารถตอบคำถามที่จำเป็นเกี่ยวกับการเรียนการสอนวิชาศิลปะการละครในหัวข้อต่างๆ ได้

ผลสรุปที่ได้จากการวิจัย ทำให้ผู้วิจัยมีความหวังและเชื่อมั่นในวิชาการแสดงและการกำกับการแสดงว่าเป็นศาสตร์ที่สอนกันได้ แก้ไขข้อบกพร่องได้ โดยมีหลักเกณฑ์ที่นำมาใช้อย่างได้ผล มิใช่เป็นแต่เพียงศิลปะที่เพ้อฝัน จับต้องไม่ได้ หรืออยู่กับพรสวรรค์ส่วนตัวแต่อย่างเดียว

การศึกษาวิจัยเรื่อง "สัญนิยมในการสื่อสาร 'ลิเก' ยุคโลกาภิวัตน์" (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2543) โดยมุ่งศึกษาวิเคราะห์ถึงพัฒนาการของลิเกในช่วง 25 ปีที่ผ่านมา ศึกษาสัญนิยมรวมทั้งขนบของการแสดงที่สื่อผ่านทางสัญญะต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นถ้อยคำ การเจรจา การร้อง การร่ายรำ การแต่งกาย การแต่งหน้า เวที ฉาก แสง สี เสียง เนื้อเรื่อง และดนตรี รวมถึงความต้องการและความนิยมชมชอบลิเกของกลุ่มคนดูด้วย

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า ลิเกมีการพัฒนาและมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา โดยการนำของเก่าที่ยังคงเอกลักษณ์เดิมของลิเก เช่น การร้องราชนิเกลิง การแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงามและเนื้อเรื่องที่ยังคงเกี่ยวกับเจ้า มาผสมผสานกับความทันสมัยหรือกลยุทธ์ในการแสดงใหม่ๆ เพื่อสร้างรายได้ให้เพิ่มขึ้น เช่น การปรับปรุงเครื่องแต่งกาย การนำเพลงลูกทุ่งมาช่วยหารายได้ การเปลี่ยนรูปแบบของรายการพิเศษ รวมทั้งการผันตัวเองไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งของนักแสดงลิเก ทั้งนี้ เนื่องมาจากพลังสื่อมวลชน ความทันสมัย และการสร้างช่องทางเพื่อความอยู่รอด

ส่วนสัญนิยมในการแสดงนั้น เน้นที่ความสวยงามเป็นหลัก ทั้งการแต่งกาย แต่งหน้า เวที ฉาก แสง สี ซึ่งมีส่วนช่วยสร้างความเพลิดเพลิน และความลื่นไหลทางอารมณ์ในการชมการแสดงได้ นอกจากนั้น ผู้แสดงลิเกต้องมีความสามารถในการร้อง รำ มีปฏิภาณไหวพริบที่ดี มีลีลาเฉพาะตัวที่ดึงดูดคนดู สามารถนำเหตุการณ์รอบตัวมาผสมผสานกับการแสดง และสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนดูได้ สำหรับส่วนของคนดูพบว่า คนดูมีความต้องการในการมาดูลิเก 3 ลักษณะ คือ มาเพื่อดูการแสดง มาเพื่อดูการแสดงและนักแสดง และมาเพื่อดูนักแสดงเป็นหลัก โดยมีความนิยมลิเก 4 ประการ คือ ความนิยมในสัญญะด้านความงาม คุณลักษณ์ของตัวละคร บทบาทการแสดง วิธีปฏิสัมพันธ์ของนักแสดงลิเก และความสัมพันธ์พิเศษ

จะเห็นได้ว่าการศึกษาวิจัยทางด้านสื่อสารการแสดงมีประโยชน์ในหลายแง่มุม ทั้งเพื่อศึกษาถึงงานสื่อสารการแสดงในฐานะที่เป็นสื่อทางศิลปะเอง และในฐานะของสื่อที่ทำหน้าที่สะท้อนมุมมอง ความคิด ความเห็น ตลอดจนเป็นบทบันทึกทางประวัติศาสตร์ของสังคม