บทที่ 2

ภูมิหลังและลักษณะเฉพาะของบทละคร *แมกเบท* *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา* และ *แมกเบิร์ด*

ในการศึกษาศึกษาเปรียบเทียบบทละครเรื่อง ***แมกเบท แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ความรู้เกี่ยวกับภูมิหลังและที่มา บริบทสังคม การเมือง วัฒนธรรม ตลอดจนลักษณะเฉพาะของละครทั้งสามเรื่องนี้มีความสำคัญต่อความเข้าใจในตัวบทวรรณกรรม ผู้วิจัยจึงนำเสนอรายละเอียดดังกล่าวต่อไปดังนี้

2.1 บทละคร *แมกเบท*

2.1.1 ภูมิหลังและที่มา

บทละครเรื่อง ***แมกเบท*** เป็นบทละครที่วิลเลียม เชกสเปียร์ มหากวีและนักประพันธ์บทละครชาวอังกฤษได้ประพันธ์เอาไว้ประมาณปี ค.ศ. 1604-1606 คาดว่าบทละครเรื่องนี้ได้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์ ณ โรงละครเดอะ โกลบ (The Globe) ในช่วงประมาณปี 1606 ซึ่งเป็นการแสดงเฉพาะพระพักตร์พระเจ้าเจมส์ที่ 1 บทละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกพร้อมกับบทละครเรื่องอื่นๆ ของเชกสเปียร์ในปี ค.ศ. 1623 และช่วงเวลาในการตีพิมพ์ครั้งแรกนี้เป็นเวลาหลังจากที่เชกสเปียร์ได้ถึงแก่กรรมไปแล้ว บทละครของเชกสเปียร์ฉบับที่ตีพิมพ์ในครั้งนั้นเรียกว่า "เฟิร์สต์ โฟลิโอ" (First Folio) [1]

---

[1] ในเฟิร์สต์ โฟลิโอ ประกอบด้วยบทละครจำนวน 35 เรื่อง โดยแบ่งเป็นสุขนาฏกรรมจำนวน 14 เรื่อง คือ *The Tempest, The Two Gentlemen of Verona, The Merry Wives of Windsor, Measure for Measure, The Comedy of Errours, Much Adoo about Nothing, Loves Labour Lost, Midsommer Nights Dreame, The Merchant of Venice, As you Like It, The Taming of the Shrew, All Is Well, That Ends Well, Twelfe-Night, or What You Will, The Winter's Tale* บทะครอิงประวัติศาสตร์จำนวน 10 เรื่อง คือ *The Life and Death of King John, The Life & Death of Richard II, The First Part of King Henry IV, The Second Part of K ing Henry IV, The Life of King Henry V, The First Part of King Henry IV, The Second part of King Henry VI, The Third Part of King Henry IV, The Life and Death of Richard III, The Life of King Henry VIII* และโศกนาฏกรรมอีก

ตั้งแต่ครั้งที่ตีพิมพ์บทละคร ***แมกเบท*** ครั้งแรกเป็นต้นมา มีการเปลี่ยนแปลงโดยที่บรรณาธิการซึ่งดูแลการตีพิมพ์มักจะปรับแก้หรือเปลี่ยนแปลงภาษาของเชกสเปียร์ตามความเห็นของบรรณาธิการผู้ตรวจแก้ต้นฉบับเพราะต้องการให้ถูกต้องตามไวยากรณ์ของภาษาอังกฤษสมัยใหม่ในช่วงนั้นเพื่อให้ผู้อ่านร่วมสมัยเข้าใจได้ง่ายขึ้น

> Indeed, the 'authorized text' of Shakespeare differs considerably from the Folio. A modern editor is therefore in the difficulty. If he reprints exactly the Folio text with all its antique spellings and inconsistent punctuation he will confuse and irate the general reader ; if he simply follows the 'authorized text' he will annoy those who have studied the recent work of scholars. I have therefore compromised, and the present text may best be described as the Folio text, conservatively modernized. The spelling is modernized, but the original punctuation and arrangement have been kept except in places where they seemed obviously wrong. The reader who is used to the 'authorised text' may find the text, at first sight, unfamiliar, but it is nearly to Shakespeare's own version, and to the play presented by his actors.
>
> (***The Tragedy of Macbeth***, Introduction, pp. 21-22.)

นักวิชาการจำนวนหนึ่งได้ศึกษาและให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของบทละคร ***แมกเบท*** เอาไว้อย่างกว้างขวางในแง่ของการศึกษาถึงที่มาและการศึกษาบทละครเรื่องนี้เปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์ แต่ทว่าไม่สามารถศึกษาในแนวลึกได้มากนัก อุปสรรคสำคัญของปัญหานั้น คือ ข้อมูลลายลักษณ์ที่เป็นหลักฐานขาดความชัดเจนในแง่ของที่มาและช่วงเวลาที่เชกสเปียร์เขียนบทละครและ

จำนวน 11 เรื่อง คือ ***The Tragedy of Coriolanus, Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Timon of Athens, The Life and Death of Julius Caesar, The Tragedy of Macbeth, The Tragedy of Hamlet, King Lear, Othello, the Moore of Venice, Anthony and Cleopater, Cymbeline King of Britaine*** See: Gray, Terry A. "Prefatory Material To The First Folio, 1623 (note 1)," ***The Great: Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies A facsimile edition,*** 1954. And ***The Complete Pelican Shakespeare,*** 1969. http://shakespeare.palomar.edu/Folio1.htm (25 May 2000).

สถานที่แสดงละครครั้งแรก และเมื่อขาดหลักฐานดังกล่าว การเข้าถึงวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์จึงถือเป็นสิ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการวิเคราะห์วัตถุประสงค์ในการสร้างบทละครเรื่องนี้ อีกทั้งยังเป็นอุปสรรคต่อการศึกษาเปรียบเทียบกับบทละครที่ได้รับอิทธิพลจากบทละครเรื่องนี้อีกด้วย

เนื่องจากไม่ปรากฏบันทึกที่ชัดเจนเกี่ยวกับเวลาและสถานที่ รวมทั้งวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ในการสร้างงาน นักวิชาการจึงยังคงถกเถียงกันเกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของบทละครเรื่องนี้อยู่จนกระทั่งทุกวันนี้ อาทิ เค. เดห์ตัน (K. Deighton) ได้แสดงทัศนะไว้ว่า บทละครเรื่องนี้ไม่น่าจะแต่งขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1904-1906 ดังที่เข้าใจกันโดยทั่วไป เดห์ตันสันนิษฐานว่าเชกสเปียร์ไม่น่าจะเขียนบทละครเรื่องนี้หลังจากวันที่ 20 เมษายน ค.ศ. 1610 ตามหลักฐานจากหนังสือ ***Book of Plaies*** ของ ดร. ฟอร์แมน (Forman) เป็นหลักฐาน

> The date of the appearance of ***Macbeth*** has not been determined. That is not later than the 20th of April 1610, is proved by a summary of the play in Dr. Forman's ***Book of Plaies*** as witness by him on that date. (...) [2]

ตามข้อมูลในหนังสือเล่มดังกล่าวทำให้เดห์ตันเชื่อและเสนอความคิดเห็นว่า บทละครเรื่องนี้ของเชกสเปียร์น่าจะสร้างในช่วงปี ค.ศ. 1605-1608 เขาเชื่อมโยงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์กับสิ่งที่บทละคร ***แมกเบท*** อ้างอิงถึง เช่น เรื่องของชาวนาที่ฝากความหวังไว้กับความอุดมสมบูรณ์ที่ปรากฏอยู่ในองก์ที่ 2 ฉากที่ 3 4 และ 5 เป็นเรื่องราวที่มักจะอ้างถึงในปี ค.ศ. 1606 หรือการอ้างถึงคนที่พูดกลับกลอกในองก์และฉากเดียวกัน ซึ่งก็คือการอ้างถึงเฮนรี การ์เน็ต (Henry Garnet) หัวหน้านิกายเยซูอิต ซึ่งเป็นผู้สมรู้ร่วมคิดในคดีดินปืนเมื่อวันที่ 28 มีนาคม ค.ศ. 1608 และนอกจากนั้น ยังมีการอ้างอิงถึงตำนานของพวกพิวริตัน (Puritan) ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1607 มีความเป็นไปได้ว่าเชกสเปียร์นำข้อมูลเหล่านี้มาเป็นฐานในการสร้างเหตุการณ์ตอนที่ตัวละครเบงโควถูกฆาตกรรมและกลายเป็นผีมาหลอกหลอนตัวละครแมกเบท ด้วยเหตุนี้ ดร. ฟอร์แมน จึงเสนอความเห็นว่า ขอบเขตของเวลาในการเขียนบทละครเรื่องนี้น่าจะเป็นช่วงปี ค.ศ. 1605-1608 มากกว่า[3]

---

[2] K. Deighton, editor, ***Macbeth*** (London: Macmillan, 1957), p. ix.

[3] Ibid., pp. ix-xi.

ในสมัยของเชกสเปียร์นั้น วิทยาการในการบันทึกภาพถ่ายยังไม่เกิดขึ้น วิธีการเดียวที่จะเก็บภาพต่างๆ ไว้ได้ คือ การวาดเพียงอย่างเดียว ภาพของโรงละครก็เป็นภาพที่เขียนขึ้นหลังจากที่เชกสเปียร์ถึงแก่กรรมไปแล้ว ความคลาดเคลื่อนจากภาพวาดจึงยังคงเป็นประเด็นที่นักวิชาการยังคงถกเถียงกันอยู่ หากข้อเท็จจริงเกี่ยวกับเวลาและสถานที่ในการแสดงครั้งแรกมีความชัดเจนแล้ว การวิจัยบทละครของเชกสเปียร์อาจจะก้าวหน้ามากกว่านี้

ในส่วนของข้อมูลพื้นฐานในการสร้างวรรณกรรมเรื่องนี้ เราจะเห็นได้ว่า เชกสเปียร์ได้รับแรงบันดาลใจจาก***จดหมายเหตุของฮอลินเชดเกี่ยวกับอังกฤษ สก็อตแลนด์ และไอร์แลนด์*** (***Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland,*** 1587)[4] ฮอลินเชดเป็นบุคคลร่วมสมัยกับเชกสเปียร์ จดหมายเหตุฉบับนี้เป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์และตำนานที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานของนักประพันธ์หลายคน รวมทั้งบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ด้วย

เราอาจให้เหตุผลที่จดหมายเหตุของฮอลินเชดได้รับความนิยมนำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างบทละครอิงประวัติศาสตร์ของนักประพันธ์อังกฤษได้ว่า วิธีการนำเสนอของผู้บันทึกมีความเรียบง่าย ใช้ภาษาที่กระชับ เข้าใจง่าย อย่างไรก็ตาม บันทึกฉบับนี้ก็ยังขาดความเข้าใจต่อประวัติศาสตร์ในการบันทึกข้อมูลทั้งหมดไว้อย่างละเอียดลออ การสรุปความในลักษณะของการตีความของผู้บันทึกเอง และการตัดความบางส่วนของประวัติศาสตร์ที่ผู้บันทึกคิดว่าไม่จำเป็นออกไป ทำให้ข้อความบางตอนกลายเป็นการบิดเบือนประวัติศาสตร์ ดังเช่นที่ทิลล์ยาร์ด (Tillyard) ได้แสดงทัศนะไว้ดังข้อความที่คัดมาเป็นตัวอย่างข้างท้ายนี้

> He is indeed a compiler, whose crime is to miss the point of the more distinguished of his sources. Much of motivation of Polydore and Hall was borrowed by Holinshed but only parrotwise and with little understanding. Holinshed has not indeed the space to be as ample as Hall was in his restricted areas of history, but his abbriviations and omissions are unintelligent (...) He blurs the great Tudor myth.[5]

---

[4] จดหมายเหตุฉบับนี้เป็นฉบับที่เชกสเปียร์ใช้สร้างบทละครเรื่องนี้เป็นฉบับตีพิมพ์ครั้งที่ 2 ดู E.M.W. Tillyard, ***Shakespeare's History Plays*** (Harmondswoth: Penguin, 1969), p. 56.

[5] Ibid., p. 57.

ทิลล์ยาร์ด วิจารณ์ว่าฮอลินเชดถ่ายทอดคำพูดของดยุคแห่งยอร์ค (Duke of York) ไม่ตรงกับข้อเท็จจริง และนั่นก็อาจนำมาสู่สมติฐานที่ว่า ประวัติศาสตร์ส่วนที่เป็นแรงบันดาลใจให้การสร้างบทละคร ***แมกเบท*** อาจไม่ตรงกับความเป็นจริงก็เป็นได้ เนื่องจากข้อมูลที่ใช้ใน ***แมกเบท*** ซึ่งนำมาจากจดหมายเหตุของฮอลินเชดซึ่งมีลักษณะเป็นปกรณัม (myth)

> (...) but Holinshed has not got beyond an uneasy feeling that perhaps it isn't all the genuine (...)[6]

จดหมายเหตุของฮอลินเชดเป็นของการบันทึกประวัติศาสตร์ที่มีลักษณะเป็นอัตวิสัย เพราะส่วนหนึ่งเป็นการบันทึกข้อมูลตามทัศนะส่วนตัวที่เห็นว่ามีความสำคัญ ทำให้ไม่มีการบันทึกสถานที่และ/ หรือบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ทั้งหมด ในกรณีนี้ ฮอลินเชดจึงทำหน้าที่ผู้บันทึกประวัติศาสตร์และนักประพันธ์ในเวลาเดียวกันเช่นเดียวกันกับเชกสเปียร์ จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์อาจผสานจินตนาการเข้ากับความเป็นจริง อาทิ การเปรียบเทียบเหตุการณ์การลอบสังหารดังแคน (Duncan) อันเป็นเรื่องแต่งกับประวัติศาสตร์จากบันทึกของฮอลินเชด สันนิษฐานว่าเชกสเปียร์ได้ดัดแปลงบันทึกของฮอลินเชดตอนที่ดอนวอลด์ (Donwald) ลอบปลงพระชนม์คิง ดัฟฟ์ (King Duff)

> Holinshed gave no details of the murder of Duncan. This episode Shakespeare adapted from the murder of King Duff by Donwald, who also was encouraged by his ambitious wife.
>
> (***The Tragedy of Macbeth***, Introduction, p. 15.)

ในการสร้างบทละครเรื่องนี้ เชกสเปียร์ใช้ข้อเท็จจริงจากบันทึกทางประวัติศาสตร์เล่มดังกล่าวเป็นข้อมูลสำคัญ และใช้จินตนาการในการปะติดปะต่อภาพตามความเป็นไปได้ (possibility) และความจำเป็น (necessity) ของเหตุการณ์ให้มีความสมบูรณ์ขึ้น บันทึกทางประวัติศาสตร์นั้นก็เป็นการเลือกประการหนึ่ง ดังที่เราจะเห็นได้ว่า ประเด็นสำคัญและบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ตามทัศนะของผู้บันทึกเท่านั้นที่จะปรากฏอยู่ในบันทึกประวัติศาสตร์ดังกล่าว จินตนาการที่ผู้ประพันธ์เสริมเข้าไปนั้นอาจเป็นการเติมเต็มข้อมูลบางประการที่มิได้ปรากฏอยู่ในบันทึกทางประวัติศาสตร์ เนื่องจากบันทึก

---

[6] Ibid., p. 58.

ทางประวัติศาสตร์เป็นเรื่องราวของบุคคลที่มีชื่อเสียงในสังคม เรื่องราวของบุคคลธรรมดาสามัญไม่มีโอกาสที่ปรากฏอยู่ในบันทึกทางประวัติศาสตร์ ดังข้อความที่ได้ตัดตอนมาจากเรื่อง **จูเลียส ซีซาร์** (*Julius Caesar*) ของผู้ประพันธ์คนเดียวกัน

> (...) When beggars die, there no comets seen;
> The heavens themselves blaze forth the death of princes.
>
> (Calpurnia, in ***Julius Caesar.***)[7]

หน้าที่ประการหนึ่งของนักประพันธ์ คือ การเติมเต็มข้อมูลส่วนที่คาดว่าขาดหายไปด้วยจินตนาการที่อยู่บนพื้นฐานของความจำเป็นและความเป็นไปได้ ข้อเท็จจริงจากประวัติศาสตร์ที่เชกสเปียร์ได้ใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทละคร ***แมกเบท*** มิใช่หลักฐานทางประวัติศาสตร์บริสุทธิ์ แต่เป็นเรื่องแต่ง อย่างไรก็ตาม ยังคงมีนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ชาวตะวันตกที่พยายามเชื่อมโยงตัวละครในวรรณกรรมเรื่องนี้เข้ากับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์สก็อตแลนด์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 11 อาทิ ชาล์เมอร์ (Chalmer) หรือพยายามลำดับเชื้อพระวงศ์และบุคคลที่เกี่ยวข้องซึ่งตรงและไม่ตรงกับในบทละครของเชกสเปียร์และประวัติศาสตร์จริงในส่วนที่เกี่ยวกับดังแคน รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างดังแคนกับแมกเบท ดังข้อความที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

> (...) With regard to Duncan we may add a few details of his "real history as told by Mr. Robertson (Scotland under her Early Kings, vol. I chap 5). He was the son of Bathoc of Bearice, daughter of Malcolm, and Crinan, Abbot of Dunkeld. In 1030 he succeeded his grandfather. He laid siege to Durham in 1040. But was repulsed with severe loss, and his attempt to reduce Thorfin to subjection was attended with the same disastrous consequence.
>
> The double failure in Northumberland and Muray hastening the catastrope of the youthful king he was assasinated in 'the Smith's Bothy,'

---

[7] Cf. Herbert Samuel Lindenberger, ***Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*** (Chicago: University of Chicago Press, 1975), p. 54.

near Elgin, not far from the scene of his lates battle, the Maomor Macbeth being the undoubted author of his death.[8]

นักวิชาการชาวตะวันตกพยายามเชื่อมโยงภาพประวัติศาสตร์เข้ากับภาพที่ปรากฏในวรรณกรรมเพื่อให้เห็นความคล้ายคลึงและความแตกต่าง ข้อดี คือ ทำให้เราเห็นส่วนที่เป็นข้อเท็จจริงและส่วนที่เป็นจินตนาการซึ่งปรากฏในวรรณกรรมเรื่องนี้ แต่นักวิชาการเหล่านั้นก็ดูจะลืมคำนึงถึงความเป็นจริงที่ว่า ความเป็นจริงกับเรื่องแต่งมีความสัมพันธ์กัน ทว่ามิใช่สิ่งเดียวกันแต่ประการใด ดังที่เราจะเห็นได้ว่านักวิชาการเหล่านั้นไม่สามารถสืบค้นถึงเครือญาติของเบงโค (Benquo) และฟลีอองซ์ (Fleance) ซึ่งเป็นลูกของแบงโคว ประเด็นดังกล่าวแสดงออกถึงนัยแฝงว่าเชกสเปียร์ดัดแปลงประวัติศาสตร์

History knows nothing of Banquo, the thane of Lochaber, nor Fleance. None of the ancient chronicles, nor Irish annals, nor even Fordun, recognise these fictitious names. Neither is a thane of Lochaber known in Scottish history, because the Scottish kings never had any demesnes within that inaccessible district.[9]

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าเรื่องแต่งเป็นการผสมผสานจินตนาการกับความเป็นจริงเข้าไว้ด้วยกัน เราจึงไม่อาจเปรียบเทียบวรรณกรรมกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ทุกกรณี เช่น ในกรณีของเบงโคว เป็นตัวละครที่ไม่ปรากฏในบันทึกประวัติศาสตร์แต่อย่างใด อย่างไรตาม ยังคงมีนักวิจารณ์ที่สันนิษฐานว่า เบงโควเป็นต้นตระกูลของราชวงศ์ของสจ๊วร์ต (The House of Stuart)

According to Banquo was slain, but Freance, his son, escapeded and became the ancestor of the House of Stuart. The *chronicle* does not, however, record any appearance of Banquo's ghost.

(***The Tragedy of Macbeth***, Introduction, p. 15.)

---

[8] K. Deighton, editor, ***Macbeth,*** pp. vii-ix.

[9] Ibid., p. viii.

นอกจากนี้ จุดหมายที่สำคัญของบทละครก็คือ การนำเสนอทัศนะทางปรัชญาเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์และศีลธรรม เรื่องราวที่เกิดขึ้นจึงไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องราวที่ได้บันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ทั้งหมด เพราะหากบทละครเป็นการนำภาพของประวัติศาสตร์ที่บันทึกไว้มาเขียนใหม่ก็คงจะไม่แตกต่างจากการอ่านบันทึกทางประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียวเท่าใดนัก เนื่องจากประวัติศาสตร์จะมีเพียงเหตุการณ์และเรื่องราวของบุคคลที่ผู้บันทึกเห็นว่าสำคัญเท่านั้น

แม้ประวัติศาสตร์จะมีอิทธิพลต่อการสร้างงานของเชกสเปียร์หลายเรื่อง แต่ก็มิได้หมายความว่าบทละครของเชกสเปียร์จะเป็นภาพสะท้อนประวัติศาสตร์อย่างตรงไปตรงมา ตัวอย่างของการผสานประวัติศาสตร์ในอดีตกับภาพของสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่เสมอ ดังที่เราสังเกตได้จากบรรยากาศของฉากในเรื่อง ***แอนโทนี แอนด์ คลีโอพัตรา*** นั้นมิใช่ภาพของอาณาจักรโรมันในสมัยของจูเลียส ซีซาร์ แต่ทว่าเป็นภาพสะท้อนของฉากและบรรยากาศในสังคมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน (Stratford-on-Avon) รวมไปถึงภาพของกรุงลอนดอนของอังกฤษในช่วงศตวรรษที่ 16 ซึ่งเป็นภาพที่เชกสเปียร์คุ้นเคยในสังคมร่วมสมัยของเขา

หากเป็นดังเช่นที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว เราก็ไม่สามารถยืนยันได้ว่าภาพที่ปรากฏในบทละคร ***แมกเบท*** นั้นจะเป็นภาพของสก็อตแลนด์ในช่วงศตวรรษที่ 11 ทว่าอย่างใด แต่อาจเป็นภาพที่เชกสเปียร์จินตนาการขึ้นจากข้อมูลที่เขาได้อ่านในจดหมายเหตุฉบับตีพิมพ์ครั้งที่ 2 ของฮอลินเชด ผนวกกับภาพประสบการณ์ตรงในสังคมร่วมสมัยดังนั้น ภาพในวรรณกรรม ***แมกเบท*** จึงน่าจะเป็นการผสานจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่ย้อนหลังไปประมาณ 400-500 ปี โดยมีประสบการณ์ส่วนตัวเป็นตัวกลางในการประสาน

เราจะเห็นได้ว่า แม้ ***แมกเบท*** จะใช้ข้อมูลจากบันทึกทางประวัติศาสตร์ แต่ก็มิได้ดำเนินรอยตามประวัติศาสตร์ทุกประการแต่อย่างใด และในบางกรณี ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ก็ใช่ว่าจะเป็นข้อมูลภววิสัยทั้งหมด เพราะแม้แต่ผู้บันทึกเองก็เลือกบันทึกเฉพาะเหตุการณ์สำคัญ นอกจากนั้น ยังมีการตีความและถ่ายทอดข้อมูลที่ผู้บันทึกได้รับเป็นประสบการณ์ตรงและอ้อมประกอบด้วย การศึกษาเกี่ยวกับข้อเท็จจริงจึงขึ้นอยู่กับหลักฐานอ้างอิงที่ผู้ศึกษาจะสืบค้นได้ แต่หากจะสรุปว่าวรรณกรรมเป็นการบิดเบือนประวัติศาสตร์นั้นเห็นจะไม่ถูกต้อง เพราะดังที่กล่าวไว้แล้วว่า วรรณกรรมเป็นเรื่องของจินตนาการ ที่แม้จะมีพื้นฐานมาจากข้อเท็จจริง แต่ก็เป็นข้อเท็จจริงที่ผ่านการปรุงแต่งแล้ว วรรณกรรมอิงประวัติศาสตร์จึงมีประโยชน์สำหรับผู้ที่ใฝ่หาความรู้ และสืบค้นเพื่อที่จะนำไปเปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์ต่อไป

เราจะเห็นได้ว่า บทละคร ***แมกเบท*** ซึ่งเป็นโศกนาฏกรรมของเชกสเปียร์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวและได้รับการยกย่องก็มิได้รักษาขนบของการละครแบบอริสโตเติลไว้อย่างครบถ้วน ทว่ามีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาทั้งในด้านกลวิธีการสร้างตัวละคร ฉาก ฯลฯ แก่นเรื่องในบทละครโศกนาฏกรรมของเชกสเปียร์มักชี้ให้เห็นถึงธรรมชาติมนุษย์เชิงปรัชญา และแม้ว่าการใช้บทละครเพื่อการสั่งสอนศีลธรรมนั้นยังคงเป็นมรดกที่เชกสเปียร์สืบทอดมาจากขนบการละครของกรีกอยู่ แต่ลักษณะสำคัญของละครโศกนาฏกรรมกรีกได้เปลี่ยนแปลงไป ดังจะเห็นได้จากมุมมองของผู้ประพันธ์ที่มองว่าการกระทำของมนุษย์เป็นสิ่งสำคัญที่สุด มิใช่ชะตากรรม โศกนาฏกรรมของตัวละครเอกมิใช่การลิขิตชะตาชีวิตจากเทพเจ้า แต่ทว่าเป็นการกระทำของปัจเจกบุคคล ดังนั้น ความแตกต่างที่ปรากฏในบทละครของเชกสเปียร์จึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ขนบของบทละครกรีกทั้งในแง่ของเนื้อหาความคิดและกลวิธีการประพันธ์ ดังที่ผู้วิจัยจะอภิปรายต่อไปในหัวข้อต่อไป

2.1.2 **การละครยุคเอลิซาบีธาน** (The Elizabethan Theatre)

ในประเทศอังกฤษ แม้ว่าจะมีการแสดงละครมาหลายศตวรรษ แต่ปรากฏว่าไม่มีการสร้างโรงละครถาวร จนกระทั่งปี ค.ศ. 1576 เจมส์ เบอร์เบจ (James Burbage) หัวหน้าคณะละครของเอิร์ลแห่งเลเซสเตอร์ (Earl of Leichester) ได้สร้างโรงละครเสรีที่มิได้อยู่ภายใต้บังคับบัญชาของนายกเทศมนตรีอีกต่อไป เขาสร้างโรงละครที่ชอร์ทดิทช์ (Shortditch) ซึ่งขณะนั้นชอร์ทดิทช์เป็นเพียงตำบลหนึ่งในลอนดอนเมื่อปี ค.ศ. 1592 มีโรงละครเพิ่มขึ้นอีก 2 โรง คือ เดอะ เคอร์เทน (The Curtain) ที่ชอร์ทดิทช์เช่นเดียวกัน และเดอะ โรส (The Rose) ซึ่งตั้งอยู่บนฝั่งซ้ายของแม่น้ำใกล้มหาวิหารเซาท์วอร์ค (Southwark Cathedral) หลังจากนี้มีการตั้งโรงละครเพิ่มขึ้นอีกหลายโรง อาทิ เดอะ ฟอร์จูน (The Fortune)

การแสดงละครในสมัยเอลิซาบีธานมีหลายแบบ ทั้งการแสดงในปราสาทราชวัง ตามคฤหาสน์ของขุนนาง หรือบริเวณลานศาลากลางของเมืองอันเป็นที่ชุมนุมชน หรือแม้แต่ในโรงละครของคณะละครเอง โรงละครในยุคนั้นมักมีขนาดเล็ก ผู้แสดงและผู้ชมมีโอกาสใกล้ชิดกันเป็นอย่างดี ลักษณะของโรงละครมักจะเป็นวงกลมหรือหกเหลี่ยม หลังคาเปิดโล่ง มีระเบียงลดหลั่นกันเป็นชั้นๆ ทำให้ผู้ชมมองลงมาข้างล่างได้ เวทียื่นออกมาสู่บริเวณคนดูเพื่อให้นักแสดงสามารถเดินเข้าไปอยู่ท่ามกลางมหาชนคนดูได้ ทำให้บนเวทีมีมิติ บนเวทีมีหลังคา นักแสดงเดินเข้าออกทางประตูด้านหลัง หลังเวทีมีระเบียงเพื่อให้นักแสดงขึ้น

ไปปรากฏตัว ในฉากที่จำเป็นได้ ดังเช่นในฉากที่โรมิโอปีนขึ้นไปยังห้องนอนของจูเลียตในละครเรื่อง ***โรเมโอแอนด์จูเลียต*** พื้นที่ใต้ระเบียงนี้มักจะใช้ม่านบังสายตาคนดูไว้ พื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นบริเวณที่เหมาะกับฉากลึกลับ อาทิ ฉากถ้ำแม่มดใน ***แมกเบท*** ฉากห้องขังพรอสเพโร (Prospero) ในบทละคร ***เดอะ เทมเพสต์*** (*Tempest*) หรือหลุมศพจูเลียตใน ***โรเมโอแอนด์จูเลียต*** อย่างไรก็ ไม่มีฉากวาดตกแต่งบนเวที โรงละครที่เรียบง่ายเช่นนี้จึงเหมาะสำหรับฉากทุกรูปแบบ ฉากแต่ละฉากจะจบลงด้วยการที่ตัวละครเดินออกจากเวที เชกสเปียร์มักจะระบุฉากเอาไว้ในบทสนทนาหรือบทบรรยายฉาก หรือมิฉะนั้นก็ใช้การแต่งกายเป็นการระบุรายละเอียดทางอ้อม หรือใช้เก้าอี้ในฉากเป็นเครื่องชี้ว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นในอาคาร บทละครในยุคนี้ส่วนใหญ่จะสั้นและดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว กล่าวคือ บทละครที่เป็นร้อยกรอง 2,500 บรรทัดสามารถแสดงจบได้ภายใน 2 ชั่วโมง การที่โรงละครมีขนาดไม่ใหญ่เกินไปและผู้แสดงบนเวทีใกล้ชิดกับผู้ชมทำให้การเปล่งเสียงเป็นไปอย่างราบรื่น การรับส่งระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมจึงเป็นไปได้อย่างดี[10]

ในคณะละครหนึ่งๆ มีนักแสดงประมาณ 10-15 คน เด็กผู้ชาย 4 คน และลูกจ้างจำนวนหนึ่งทำหน้าที่รับใช้คณะทำงาน จำนวนนักแสดงที่มีไม่มากเกินไปนี้ทำให้นักเขียนบทละครเช่นเชกสเปียร์สามารถเขียนบทละครให้เหมาะสมกับบุคลิกของนักแสดงแต่ละคนในขณะนั้นได้เป็นอย่างดี อาทิ เชกสเปียร์เขียนบท ***ริชาร์ดที่ 3*** ให้ ริชาร์ด เบอรเบจ (Richrd Burbage) แสดง เพราะตามทัศนะของเชกสเปียร์ แล้ว เบอร์เบจรับบทโศกนาฏกรรมได้ดีที่สุด

หนึ่งในจำนวนสมาชิกคณะละครที่จำเป็น คือ ตัวตลกซึ่งมีอยู่ 1 คนในแต่ละคณะละคร ในปี ค.ศ. 1594-1600 วิลล์ เคมพ์ (Will Kemp) เป็นนักแสดงตลกประจำคณะละครของเชกสเปียร์ หลังจากเคมพ์ถึงแก่กรรม โรเบิร์ต อาร์มิน (Robert Armin) ได้รับหน้าที่เป็นนักแสดงตลกแทน เป็นที่น่าสังเกตว่าละครยุคเอลิซาบีธานจะไม่อนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครบนเวที บทของผู้หญิงมักจะใช้เด็กผู้ชายแสดงแทนเพราะเด็กผู้ชายเมื่อยังไม่เติลโตเต็มที่ขนาดตัวจะใกล้เคียงกับผู้หญิงและเสียงก็ยังไม่แตกแบบชายหนุ่มที่เป็นผู้ใหญ่เต็มที่แล้ว[11]

---

[10] William Shakespeare, ***The Tragedy of Macbeth*** (edited by G.B. Harrison. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1959), p.11-14.

[11] Ibid., p. 14.

เชกสเปียร์พัฒนาละครของเขาให้แตกต่างไปจากลักษณะโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมตามขนบการละครสมัยกรีกในบทละครบางเรื่องของเชกสเปียร์เป็นการผสมผสานลักษณะของโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมเข้าไว้ด้วยกัน เช่น ***เดอะ เทมเพสต์*** *(The Tempest)* งานของเชกสเปียร์จึงเป็นงานที่เป็นตัวแทนของยุคเอลิซาบีธานที่พรมแดนระหว่างโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมได้เจือจางลงไปแล้ว ละครยุคเอลิซาบีธานจึงแตกต่างไปจากละครกรีกในด้านรูปแบบการนำเสนอ กลวิธีการนำเสนอ ผู้แสดง และองค์ประกอบของโรงละคร ที่ได้รับการพัฒนาก่อนที่ละครสมัยใหม่จะเกิดขึ้น ดังจะเห็นได้ในกรณีของบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** ต่อไปตามลำดับ

2.2 *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*

2.2.1 ภูมิหลังและที่มา

บทละครร้อง (Singspiel)[12] เรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***[13] เป็นผลงานของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ นักคิด นักทฤษฎีละคร นักประพันธ์ และนักแต่งบทละครที่มีชื่อเสียงของเยอรมนีในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 งานชิ้นนี้เขียนขึ้นช่วงยุคก่อนนาซีขึ้นมีอำนาจเป็นรัฐบาลปกครองเยอรมนี (Pre-Nazi Era) เอลิซาเบท เฮาพท์มันน์ (Elisabeth Hauptmann) แปลบทละครเรื่อง ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของจอห์นเกย์ให้เบรคชท์ โดยให้ชื่อว่า "Luden-Oper" และควร์ท ไวลล์ (Kurt Weill) ได้ประพันธ์เพลง "Mackie-Messer-Song" ในระหว่างการซ้อมในเดือนสิงหาคม ปีค.ศ. 1928 บทละครเรื่องนี้ได้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ปีค.ศ. 1928 ที่โรงละครแห่งชิฟฟ์เบาเออร์ดัมม์ (Theater am Schiffbauerdamm)[14] กรุงเบอร์ลิน ซึ่งเป็นโรงละครของเบรคชท์ และหลังจากนั้น ก็ได้มีการนำบทละครเรื่องนี้มาแสดงอีกหลายครั้ง ทั้งโดยเบรคชท์เป็นผู้กำกับละครเองและโดยผู้กำกับคนอื่น

---

[12] ละครร้อง ("Singspiel" ในภาษาเยอรมัน) ไม่ใช่ทั้งอุปรากร (opera, operetta) หรือ musical โดยตรง เพราะเบรคชท์มิได้ใช้ดนตรีในการสร้างความบันเทิง แต่ใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลก (Verfremdungseffekt) เพื่อให้ผู้ชมถอยห่างจากมายา ไม่มีอารมณ์คล้อยตามไปกับละครของเขา

[13] ในต้นฉบับภาษาเยอรมัน เบรคชท์ให้ชื่อว่า ***ดี ไดรกรอเชนโอเพอ*** *(Die Dreigroschenoper)*

[14] ปัจจุบันโรงละครแห่งนี้ได้เป็นที่ตั้งของวงซิมโฟนีที่มีชื่อเสียงระดับโลกของเยอรมนี คือ แบร์ลีเนอร์ อองซอมบล์ (Berliner Ensemble)

ลีโอน ฟอยชทวังเงอร์ (Lion Feuchtwanger) เป็นผู้เสนอให้เบรคชท์เปลี่ยนชื่อบทละครเรื่องนี้จากชื่อที่เฮาพท์มันน์ได้ตั้งเอาไว้มาเป็น ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เพราะชื่อเดิม คือ "อุปรากรของแมงดา" (Die Luden) ยังไม่ตรงกับวัตถุประสงค์ของเบรคชท์ในการวิจารณ์ศิลปะของชนชั้นกลางและเรียกร้องให้ผู้ที่มีรายได้น้อยมีโอกาสได้ชมศิลปวัฒนธรรมบ้าง ดังนั้น เบรคชท์จึงเห็นด้วยกับการเปลี่ยนชื่อมาเป็น ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ตามที่ฟอยชท์วังเงอร์เสนอแนะ เพราะตรงกับเป้าหมายที่เบรคชท์ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ว่าอุปรากรเป็นสมบัติของชนชั้นสูงและชนชั้นกลาง ซึ่งชนชั้นล่างไม่มีโอกาสเข้าถึงได้

> Der Name Dreigroschenoper stammt von Lion Feuchtwanger, der eifriger und interessierter Probengast war : er verlegte den Akzent von den >>Luden<< (Zuhaelter, zugleich Anklaenge an >>Luden<<) auf die >> Billigkeit<< und das neue Bettlermilleu, das die Gaysche Oper noch nicht besessen hatte.[15]
>
> ชื่อ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นของลีโอน ฟอยชท์วังเงอร์ ซึ่งเป็นแขกผู้สนใจและกระตือรือร้นเข้ามาชมการซ้อม เขาย้ายที่น้ำหนักของคำที่ต้องการจาก "Luden" (ในเวลาเดียวกันก็มีความหมายถึงแมงดา) มาเป็น "ความมีราคาถูก" และสิ่งแวดล้อมของขอทานซึ่งในบทละคร ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของเกย์มิได้ให้ความสำคัญมาก่อน
>
> (แปลสรุปความโดยผู้วิจัย)

ช่วงฤดูใบไม้ผลิ ปีค.ศ. 1929 มีกรณีพิพาท คือ บทเพลงประกอบเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ที่เบรคชท์นำมาตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์คีเพนฮอยเออร์ (Kiepenheuer) เป็นเพลงจาก ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ทั้งหมด จึงถูกกล่าวหาว่าลอกเลียนงานของผู้อื่น การตีพิมพ์ในครั้งต่อไปกับสำนักพิมพ์อาเมียร์ (Ameer) จึงได้มีการอ้างอิงที่มาของบทละครต้นแบบที่เบรคชท์นำมาดัดแปลง

---

[15] Jan Knopf, "Die Dreigroschenoper," in *Brecht-Theater Handbuch: Eine Aesthetik der Widerspruche* (Stuttgart: Metzler, 1980), p. 54.

ในเดือนสิงหาคม ปีค.ศ. 1930 เบรคชท์ นำบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนีโอเปรา*** ที่ได้แสดงบนเวทีเมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ปีค.ศ. 1928 มาดัดแปลงใหม่เพื่อจะทำเป็นภาพยนตร์ มีการเปลี่ยนแปลงเป็น ***ดี บอยเลอ (Die Beule)*** ด้วยเหตุนี้ บริษัทเนโรฟิล์ม (Nerofilmgesellschaft) จึงปฏิเสธไม่ยอมนำบทที่ดัดแปลงใหม่มาทำเป็นภาพยนตร์ กลางเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1930 เบรคชท์ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงละครเวทีเรื่องนี้เมื่อครั้งที่แสดงในปี 1928 กับบทที่เขาได้ดัดแปลงมาเป็น ***ดี บอยเลอ*** และถูกบริษัท Nerofilmgesellschaft ปฏิเสธ กลางเดือนพฤษภาคม 1932 ไทโรว (Tairow) ได้นำบทละครของเบรคชท์เรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** มาแสดงที่มอสโก ซึ่งเบรคชท์ยังไม่พอใจนัก เดือนกันยายน ปี ค.ศ. 1937 เบรคชท์ได้ดูแลและควบคุมการสร้าง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ด้วยตัวเองอย่างใกล้ชิด ทำให้ผลการแสดงโดยทีมงานของ แอร์นสท์ โยเซฟ เอาฟริชท์ (Ernst Josef Aufricht) และกำกับการแสดงโดยฟรันเซสโค ฟอน เมนเดลส์โซห์น (Francesco von Mendelssohn) ที่กรุงปารีสเป็นที่พอใจของเบรคชท์ วันที่ 27 เมษายน 1949 บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ฉบับดัดแปลงได้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์ มีแฮร์รี บุควิทซ์ (Harry Buckwitz) เป็นผู้กำกับการแสดง[16]

จะเห็นได้ว่า ละครเรื่องนี้มีการนำมาดัดแปลงและแสดงใหม่อยู่หลายคำรบ และเบรคชท์เองก็แสดงให้เห็นว่าเขายินดีเปลี่ยนแปลงและพัฒนาบทละครเรื่องเดียวกันไปเรื่อยๆ ดังที่จะเห็นได้จากจำนวนครั้งในการแสดง ***เดอะ ทรีเพนนีโอเปรา*** ทั้งสิ้น 8 ครั้งในช่วงที่เบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ และการแสดงแต่ละครั้ง เบรคชท์เองก็ดัดแปลงและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบที่เขียนไว้ตั้งแต่ครั้งแรกเสมอ นอกจากนั้นเบรคชท์ยังยินยอมให้ผู้อื่นที่นำละครเรื่องนี้ไปแสดงสามารถปรับเปลี่ยนรายละเอียดตามความเหมาะสมด้วย อาทิ ในการดัดแปลงของเบรคชท์เองเมื่อครั้งที่นำมาแสดงใหม่ในปี ค.ศ. 1937 และปี 1946-1948 เบรคชท์ดัดแปลงเพลงในบทละครเรื่องนี้จำนวน 7 เพลง[17] เพื่อใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลของฮิตเลอร์ (Adolf Hitler: 1889-1945) จนกระทั่งเขาต้องลี้ภัยการเมืองไปพำนักในต่างประเทศ เบรคชท์ใช้ชีวิตในประเทศสังคมนิยมประชาธิไตยเยอรมันหรือเยอรมันตะวันออกในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เบรคชท์ดัดแปลงฉากบางฉากของละครเรื่องนี้อีกในช่วงปี 1948-1949 เพื่อปรับใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์

---

[16] Walter Hinderer, "Daten zu Leben und Werk," in ***Brechts Dramen: neue Interpretationen*** (Stuttgart: Redam, 1984), pp. 369-404.

[17] (1) Salomon-Song (2) Die Moritat von Mackie Messer (3) Der Neue Kanonen-Song (4) Die Ballade von Angenehmen Leben (5) Die Balade vom angenemen Leben des Hitlersatrapen (6) Balade, in der Macheath um Verzeihung bittet (7) Schlussgesang

วิจารณ์สังคมและการเมืองยุคคอมมิวนิสต์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเบรคชท์มีบทบาทในทางการเมืองแม้จะมิได้เป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ก็ตาม[18]

ละครร้องเรื่องนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่บัตรเข้าชมการแสดงจำหน่ายหมดอย่างรวดเร็ว มีการนำมาแสดงใหม่อีกนับครั้งไม่ถ้วน การอัดแผ่นเสียงขาย และการแปลบทละครเรื่องนี้ออกเป็นภาษาต่างประเทศหลายภาษา

> Die Premiere war trotz diverser Probenprobleme ein grosser Erfolg, die Berliner Aufűhrungen schnell ausverkauft. Innerhalb eines Jahres wurde das Stück űber 4200 mal in etwas 120 Theatern gespielt, innerhalb von drei Jahren gab es 18 Schallplatten und binnen fűnf Jahren lagen Übersetzungen in 18 Sprachen vor.

> แม้การแสดงรอบปฐมฤกษ์จะประสบกับปัญหานานัปการระหว่างการซ้อม แต่ทว่าประสบความสำเร็จอย่างสูง ดังที่เราจะเห็นได้ว่าตั๋วเข้าชมการแสดงที่เบอร์ลินขายหมดอย่างรวดเร็ว และภายในระยะเวลาหนึ่งปี บทละครเรื่องนี้ได้นำออกแสดงถึง 4,200 ครั้ง ในโรงละครถึงราว 120 โรง ภายในระยะเวลา 3 ปีก็มีการอัดแผ่นเสียง 18 รอบ และในระยะเวลา 5 ปีก็มีการแปลบทละครเรื่องนี้ออกเป็น 18 ภาษา
>
> (แปลโดยผู้วิจัย)[19]

เบรคชท์ไม่เคยเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์เลย จากการวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมดั้งเดิมซึ่งเขียนขึ้นในปี 1928 พบว่า จุดประสงค์ในการสร้างบทละครเรื่องนี้คือการต่อต้านกระแสทุนนิยม ธนนิยม วัตถุนิยมและศิลปะแบบอเมริกันที่เข้ามาครอบงำสังคมเยอรมันในช่วงสาธารณรัฐไวมาร์ (Weimar Republic)[20] อันเป็นช่วงเวลาที่เศรษฐกิจตกต่ำ เกิดภาวะเงินเฟ้อ ซึ่งการเขียนบทละครเพื่อเป็นกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม อย่างไรก็ตาม การแสดงออกทางด้านความคิดผ่านผลงานของเบรคชท์เรื่องนี้เป็นผลมาจากการศึกษาหนังสือ ***ดาส คาพิทัล*** (*Das Kapital*) ของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl

---

[18] ดูภาคผนวก . ประวัติผู้ประพันธ์

[19] Dieter Woehle, ***Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*** (Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996), p. 6.

[20] สังคมเยอรมันในยุคสาธารณรัฐไวมาร์เป็นช่วงที่กระแสวัฒนธรรมอเมริกันได้แผ่ขยายเข้ามาสู่สังคมเยอรมันอย่างรวดเร็วและมีอิทธิพลอย่างกว้างขวาง

Marx, 1818-1883) อย่างไรก็ตาม เราจึงไม่อาจสรุปได้ว่า แนวคิดของเบรคชท์ในช่วงนั้นเป็นการสร้างสังคมในลักษณะของ "อุตมรัฐ" แบบคอมมิวนิสต์ แต่อาจกล่าวได้ว่า บทละครร้องของเบรคชท์เรื่องนี้เป็นการวิจารณ์สังคมชนชั้นกลางที่ครองอำนาจ นโยบายและการทำงานของรัฐบาลที่ดูจะเลื่อมใสอเมริกาอย่างเต็มที่ (Americanism) ในช่วงนั้น รัฐบาลเยอรมันพยายามปรับประเทศในด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ รวมทั้งวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนให้เป็นแบบอเมริกัน (Americanization) ซึ่งประชาชนก็ดูจะดำเนินตามนโยบายนี้อย่างเต็มใจที่จะปรับเปลี่ยนไปสู่วิถีชีวิตแบบใหม่นั้นด้วย เบรคชท์ใช้วรรณกรรมเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นเครื่องมือในการปลุกสำนึกของคนในสังคมให้หันกลับมาพิจารณาถึงการเปลี่ยนแปลงวิถีของสังคมที่เกิดขึ้นในขณะนั้นอีกครั้งหนึ่ง

เป็นที่ทราบกันดีว่า ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเบรคชท์ ได้รับอิทธิพลจากบทละครที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 18 คือ ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา (The Beggar's Opera)*** ซึ่งจอห์น เกย์ (John Gay, 1685–1732)[21] ร่วมกับ โยฮันน์ คริสทอฟ พีพุช (Johann Christoph Pepusch, 1667-1752) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1728 เพื่อเป็นเครื่องมือในการวิจารณ์สังคมและการเมืองของอังกฤษร่วมสมัย กล่าวคือ สมัยที่เซอร์ฮอราช วอลโพล (Sir Horace Walpole) เป็นนายกรัฐมนตรี ละครเรื่องนี้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์ในปีเดียวกัน และแม้ช่วงเวลาในการสร้างบทละครของเบรคชท์และเกย์จะห่างกันถึง 200 ปี แต่ความเข้มข้นในด้านบทละครเสียดสีสังคมก็ดูจะไม่แตกต่างกัน ส่งผลให้วรรณกรรมทั้งสองเรื่องได้รับความนิยมอย่างสูงเช่นเดียวกันแม้จะนำออกแสดงในสังคมและกาลเวลาที่แตกต่างกันก็ตาม

ในส่วนของอิทธิพลจากบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์นั้น อิทธิพลของเชกสเปียร์ได้เข้ามาสู่ดินแดนเยอรมนีตั้งแต่ในช่วงศตวรรษที่ 18 มีการอภิปรายเกี่ยวกับเชกสเปียร์ในเยอรมนีในช่วงเวลานั้น เพื่อเป็นกระแสต่อต้านความนิยมผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกของฝรั่งเศสในเยอรมนีซึ่งนำโดย โยฮันน์ คริสทอฟ กอทท์เชท (Johann Christoph Gottsched, 1700-1766) คือ ปิแยร์ กอร์เนยย์ (Pierre Corneille, 1606-84) ฌอง แบบติสท์ ราซีน (Jean Baptiste Racine, 1639-99) ฌอง บัปติสท์ โปเกอแล็ง (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673) หรือโมลิแยร์ (Molière) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กอทท์โฮลท์ อิฟราอิม เลสซิ่ง (Gotthold Iphraim Lessing, 1729-1781) ได้นำ ***แฮมเลต*** ของเชกสเปียร์มาเป็นแนวต้านกระแสวรรณกรรมฝรั่งเศส จนเชกสเปียร์กลายเป็นกระแสหลักของวงวรรณคดีเยอรมันในช่วงนั้น นักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่ของเยอรมนี คือ โยฮันน์ โวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) และ

---

[21] จอห์น เกย์เป็นนักแต่งบทละครร่วมสมัยกับโจนาธาน สวิฟท์ (Jonathan Swift, 1667 - 1745)

ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller, 1759-1805) ก็ล้วนรู้จักและอ่านงานของเชกสเปียร์ อีกทั้งยังมีการแปลงานของเชกสเปียร์เป็นภาษาเยอรมันหลายชิ้น นอกจากนี้ ชิลเลอร์ยังได้รับอิทธิพลจากเชกสเปียร์ในการสร้างงานและทฤษฎีเชิงสุนทรียศาสตร์จากเชกสเปียร์อีกด้วย[22]

นอกจากนี้ ยังมีงานแปลเกี่ยวกับชีวิตและผลงาน รวมทั้งการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเชกสเปียร์อีกมากมาย ในวงการละครและวงการประพันธ์ของเยอรมันจึงเรียกชื่อของเชกสเปียร์กันจนติดปาก ดังข้อความที่ยกมาข้างท้ายนี้

> In den Bereichen der Menschen, die sich mit Theater und Dichtung beschäftigten, war der Name Shakespeare in aller Mund (...)
>
> ในแวดวงของคนที่เกี่ยวข้องกับวงการละครและการประพันธ์ ชื่อของเชกสเปียร์ติดปากทุกคน (...)
>
> (แปลโดยผู้วิจัย)[23]

ในยุคนั้น มีการแปลบทละครของเชกสเปียร์เป็นภาษาเยอรมันอย่างแพร่หลาย อาทิ คาร์ล วิลเฮล์ม ฟอน บอร์ค (Carl Wilhelm von Borck) ได้แปล ***จูเลียส ซีซาร์ (Julius Caesar)*** ในปี 1741 และในกรณีของ ***แมกเบท*** นั้น มีการนำมาแสดงเป็นภาษาอังกฤษในประเทศเยอรมนีในปี ค.ศ. 1774 โดยมี การ์ริกส์ (Garricks) เป็นผู้จัด นอกจากนั้น ยังมีการแสดงละคร ***แฮมเลต*** ที่เมืองฮัมบวร์ก (Hamburg) ในปี 1776 โดยมี เอฟ. เอล. ชเรอเดอร์ส (F.L. Schroeders) เป็นผู้จัด นอกเหนือไปจากนี้ เกอเธในวัยหนุ่มยังได้จัดทำสรรนิพนธ์เกี่ยวกับเชกสเปียร์ด้วย เกอเธได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับ ***แมกเบท*** ไว้ว่าบทละครโศกนาฏกรรมเรื่องนี้ดีเด่นในด้านของการแสดง

---

[22] ดู Paul Fechter, "*VI. Die Entdeckung Shakespeares,*" in ***Das Europaeische Drama: Geist und Kultur im Spiegel des Theaters,*** Band I (von Barock zum Naturalismus) (Mannheim: Bibliographisches Institut, 1956), p. 90.

[23] Ibid., p. 90.

"'Macbeth,' said Goethe, "is Shakespeare's best acting play, the one in which he shows most understanding with respect to the stage." (John Peter Eckermann, *Conversations of Goethe*, October 15, 1825.)[24]

การที่สังคมเยอรมันให้ความสำคัญแก่วรรณกรรมประเภทละครของอังกฤษนั้น เป็นผลจากการรณรงค์ของนักวิชาการและนักคิดของเยอรมัน ซึ่งเลสซิงเป็นนักวิชาการวรรณคดีที่ชี้ให้เห็นว่าละครอังกฤษเหมาะกับจิตวิญญาณและความคิดของคนเยอรมันมากกว่าฝรั่งเศส และทัศนะของเลสซิงดังกล่าวมีส่วนผลักดันให้กระแสการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับงานของเชกสเปียร์เป็นที่นิยมในสังคมเยอรมัน[25]

กิจกรรมที่มีคุณูปการต่อวงการวรรณคดีศึกษาก็คือ การที่โยฮันน์ กอทท์ฟรีด แฮร์เดอร์ (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) ได้อภิปรายทางวิชาการในหัวข้อ "Übersetzungsfragmenten" เกี่ยวกับปัญหาในการแปลงานของเชกสเปียร์ ซึ่งอาจส่งผลต่อวงการวรรณคดีศึกษาและวงการละครในระยะยาว หากมีการแปลที่ทำให้ผู้อ่านได้รับสารที่คลาดเคลื่อนไปจากความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ แฮร์เดอร์เสนอแนวคิดที่ว่า ผู้แปลจำเป็นต้องคำนึงถึงบรรยากาศและความมุ่งหมายที่เชกสเปียร์ต้องการเมื่อครั้งที่ได้สร้างบทละครแต่ละเรื่องขึ้นมา การอภิปรายดังกล่าวของแฮร์เดอร์ทำให้วงการวิชาการและวงการละครหันกลับมาอ่านตัวบท ***แฮมเลต*** ที่ชเรอเดอร์ได้นำออกแสดงที่เมืองฮัมบวร์กเมื่อปี ค.ศ. 1776 อีกครั้งหนึ่ง เพื่อค้นหาความมุ่งหมายที่แท้จริงที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การที่วงการละครและวงการวรรณคดีศึกษาของเยอรมันให้ความสนใจต่อชีวิตและผลงานของเชกสเปียร์จึงทำให้เชกสเปียร์กลับมามีชื่อเสียงอีกครั้งหนึ่งหลังจากที่เชกสเปียร์ถึงแก่มรณกรรมในปี 1616 อาจกล่าวได้ว่าเลสซิงเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในการบุกเบิกการศึกษางานของเชกสเปียร์ในเยอรมนี

---

[24] Charles Wells Moulton, editor, ***The Library of Literary Criticism of English and American Authors***, 8 vols. (London: Moulton Publishing, 1901), 1: 514-19. http://www.geocities.com/litpageplus/shakmoul-macbeth.html (27 Mar 2002).

[25] พรสรรค์ วัฒนางกูร, ***สองยุคแห่งวัฒนธรรมไวมาร์***, หน้า 71.

เบรคชท์เป็นอีกผู้หนึ่งที่นิยมการนำบทละครซึ่งเป็นที่รู้จักมาดัดแปลงเพื่อแสดงใหม่ให้เหมาะสมกับยุคสมัย เช่น การบทละคร *Edward II* ของเชกสเปียร์มาแสดงใหม่ในปี ค.ศ. 1924 อย่างไรก็ตาม เบรคชท์มิได้สร้างบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** โดยใช้รายละเอียดส่วนใหญ่จาก ***แมกเบท*** แต่กลับนำ ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** มาเป็นเรื่องหลักในการดัดแปลง ทว่าองค์ประกอบของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ก็ไม่เหมือนกับ ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ทุกประการ และจากรายละเอียดของเรื่องที่ปรากฏอยู่นั้น จะเห็นได้ว่า ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ได้รับอิทธิพลจากบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ทางอ้อม เบรคชท์ได้อ่านงานของเชกสเปียร์ที่เป็นงานแปลจากภาษาอังกฤษมาเป็นภาษาเยอรมันเป็นจำนวนมาก และแม้ว่าเบรคชท์จะ "รับสาร" จากงานแปล แต่อิทธิพลของเชกสเปียร์จากเรื่อง ***แมกเบท*** ก็สืบทอดมาสู่เบรคชท์ในการสร้างบทละครเรื่องนี้ของเขา

มีความเป็นไปได้ว่า จอห์น เกย์น่าจะเคยได้อ่านบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์มาแล้ว เพราะบทละครเรื่องนี้ของเชกสเปียร์เป็นบทละครที่มีชื่อเสียงระดับโลกซึ่งมีการนำกลับมาสร้างเป็นละครซ้ำแล้วซ้ำเล่า[26] นอกจากนั้น บทละครเรื่องนี้ยังเป็นบทเรียนในชั้นเรียนอีกด้วย อิทธิพลจาก ***แมกเบท*** ที่ตกทอดจากเกย์ มายังเบรคชท์ รวมไปถึงอิทธิพลที่เบรคชท์ได้รับโดยตรงจาก ***แมกเบท*** ก็น่าจะแทรกอยู่ในบทละครเรื่องมิได้แสดงออกโดยตรง เบรคชท์เองก็อ่านงานเชกสเปียร์มามากซึ่งงานของเชกสเปียร์มีผู้แปลเป็นออกภาษาเยอรมันอยู่ตั้งแต่ก่อนยุคสมัยของเบรคชท์

มีนักวิชาการจำนวนหนึ่งที่จัดให้บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นผลงานในกลุ่มที่แสดงถึงความเป็นมาร์กซิสต์ของเบรคชท์ หากได้ศึกษาถึงชีวิตของเบรคชท์แล้ว เราจะเห็นได้ว่า แม้เบรคชท์จะมิได้เป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ แต่ทว่าแนวคิดของเขาโน้มเอียงไปในด้านสังคมนิยม นั้นเพราะเขาศึกษางานของคาร์ล มาร์กซ์ มาตั้งแต่ในปี 1926 ดังข้อความที่เขาได้เขียนถึงเอลิซาเบท เฮาพท์มันน์

---

[26] หลังจากที่บทละคร ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของเกย์ได้นำแสดงไปแล้วก็มีผู้ที่มองเห็นความคล้ายคลึงระหว่างบทละครเรื่องนี้กับบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ จึงมีการสร้างบทละคร ***เดอะ วิลเลียนส์ โอเปรา*** *(The Villian's Opera)* ขึ้นมาโดย นิค เดียร์ (Nick Dear) และดนตรีโดยสตีเฟน วอร์เบค (Stephen Warbeck) ดู Royal National Theatre of Great Britain. "The Villain's Opera: after John Gay's *The Beggar's Opera* (1728)," http://www.nationaltheatre.org.uk/productions/rd/more/thevillai.html (27 Apr 2000). นอกจากนั้น วิทยานิพนธ์ของกูเลต์ (Goulet) เรื่อง "The Dramatic Art of John Gay," ยังแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของ ***แมกเบท*** ที่มีต่อ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเบรคชท์อีกด้วย (ดู หัวข้อ 1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง)

(...) Und er (Brecht) notierte: *„Als ich ‚Das Kapital' von Marx las, verstand ich meine Stücke..."*

(...) และ เขา (เบรคซท์) กล่าวว่า "เมื่อฉันอ่าน ***ดาส คาพิทัล (Das Kapital)*** ของมาร์กซ์ ฉันก็เข้าใจบทละครของฉัน..."

(แปลโดยผู้วิจัย) [27]

จึงไม่น่าประหลาดใจอันใด หากผลงานเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเขาซึ่งสร้างขึ้นในปี 1928 จะแสดงออกถึงแนวคิดที่เป็นสังคมนิยมทั้งในส่วนของเนื้อหาและกลวิธีการนำเสนอ ดังที่จะได้วิเคราะห์ต่อไปในบทที่ 3

2.2.2 ละครเอพิค (Epic Theatre): ละครเพื่อวัฒนธรรมการวิจารณ์

ละครเอพิคเกิดขึ้นในประเทศเยอรมนีเริ่มแรกเป็นกระแสหนึ่งของละครทดลอง (experimental) ผู้นำละครแนวนี้ คือ แอร์วิน พิสคาทอร์ (Erwin Piscator, 1893-1966) และเบรคซท์ ก็รับอิทธิพลจากพิสคาทอร์ด้านการใช้เทคนิคต่างๆ ในการนำเสนอละคร แนวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมือง แต่กระนั้นเบรคซท์ได้พัฒนาละครเอพิคจนมีลักษณะเฉพาะตัวในเวลาต่อมา

(...) Piscator would use graphs, captions, projections, and newsreel and film sequences to convoy the political or sociological background to the play. The propaganda interfere was drawn by choruses, on the stage or in the auditorium, singing or speaking, the political point so the audience couldn't miss it.

It was from Piscator that Brecht took the technological structure and political focus of his theatre, and from expressionism he borrowed the episodic form.[28]

---

[27] Heinz Kaechele, *Bertolt Brecht* (Leipzip: VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1984), p. 28.

เบรคชท์ใช้บทละครที่เขาประพันธ์ขึ้นมาในการทดลองทฤษฎีละครของเขา บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นบทละครแนวทดลองในระยะแรกของเขา โรงละครแห่งชิฟฟ์เบาเออร์ดัมม์จึงเป็นเสมือนห้องทดลองทฤษฎีละครเอพิคที่ประกอบด้วย "เทคนิคการทำให้แปลก" เพื่อทำให้ผู้ชมไม่คล้อยตามการแสดงและสามารถถอยห่างออกมาวิพากษ์วิจารณ์และอภิปรายประเด็นต่างๆในละครได้ ดังแนวคิดของโกรเนอเมเยอร์ (Gronemeyer) ข้างท้ายนี้

> Er [Brecht] verglich das Theater mit einem wissenschaftlichen Labor, in dem der Zuschauer an einem Forschungsexperiment teilnimmt Verfremdung >epischen Theater<. Nicht mit Erleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen.
>
> เขา [เบรคชท์] เปรียบละครของเขากับห้องทดลองทางวิทยาศาสตร์ซึ่งผู้ชมมีส่วนร่วมทดลองวิจัย "การทำให้แปลก" ในละครเอพิคนั้นด้วยการวิเคราะห์วิพากษ์ มิใช่การมีประสบการณ์และอารมณ์ร่วมกับละคร
>
> (แปลและอธิบายเสริมความโดยผู้วิจัย)[29]

หากจะอธิบายถึงวัตถุประสงค์ของเทคนิคการทำให้แปลกในละครเอพิคแบบเบรคชท์ก็คือ ต้องการให้ผู้รับสารสามารถแยกางโลกแห่งความเป็นจริงกับโลกสมมติที่เกิดบนเวทีได้

ในการเข้าใจบทละคร***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเบรคชท์นั้น จำเป็นที่จะต้องเข้าใจทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์เสียก่อน เพราะบทละครเรื่องนี้อยู่ในพัฒนาการทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์ กล่าวคือ ละครเรื่องนี้เป็น "เวที" ในการทดลองทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์นั้นทฤษฎีดำเนินควบคู่ไปกับการปฏิบัติ เบรคชท์รวบรวมและสรุปแนวคิดของนักคิด นักประพันธ์ นักการละครต่างๆ และเบรคชท์นำมาสังเคราะห์ใหม่ ดังที่จะเห็นได้ว่า การสร้างละครเพื่อทดลองทฤษฎีละครเอพิคนั้น นำไปสู่

---

[28] John Harrop, and Sabin R. Epstein, "Chapter 12: Brecht and Epic Theatre," in ***Acting with Style,*** 3rd ed. (Boston: Allyn and Bacon, 2000), p. 392.

[29] Andrea Gronemeyer, ***Schnellkurs Theater,*** 3rd ed. (Köln: DuMont Buchverlag, 2000), pp.147-148.

ข้อสรุปทฤษฎีละครใน*คัมภีร์ละครเล่มน้อย* [1949] (***Kleines Organon für das Theatre*** ใน ภาษาเยอรมัน หรือ ***A Little Organum for the Theatre*** ในภาษาอังกฤษ)

ละครเอพิคที่เบรคชท์พัฒนาขึ้นมานั้นเป็นปฏิกิริยาต่อต้านทฤษฎีละครคลาสสิกที่เกอเธและชิลเลอร์ได้นำเสนอไว้ในบทความ "ว่าด้วยกวีนิพนธ์เอพิคและดรามาติก" ("On the Epic and Dramatic Poetry") ในปี ค.ศ. 1797 เกอเธและชิลเลอร์ได้เสนอไว้ว่า ความแตกต่างของเอพิคและดรามาติค คือ บทประพันธ์เอพิคเป็นการนำเสนอเรื่องราวในอดีต ส่วนบทประพันธ์ดรามาติกนำเสนอเรื่องราวในปัจจุบัน ผู้รับสารหรือผู้ชมมักอยู่ในฐานะที่เป็นผู้รับ คือ มีอารมณ์ร่วมไปกับเนื้อเรื่องที่แสดงและนักแสดง ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวเป็นไปในแนวทางเดียวกับ ***ตำราโพเอติกส์*** ของอริสโตเติล[30] ทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์จะนำเสนอความแปลกในด้านของสถานที่และเวลา รวมไปถึงเทคนิคการแสดงต่างๆ ที่ชี้ให้เห็นว่าการแสดงบนเวทีมิใช่เรื่องจริง เทคนิคดังกล่าวเป็นการเตือนสติและกระตุ้นให้ผู้ชมถอยห่างออกมาพินิจพิเคราะห์และวิจารร์การแสดงได้ ต่อมา ทฤษฎีละครเอพิคได้พัฒนากลายไปเป็น "ละครบทเรียน" (Lehrstück)[31]

เทคนิคการทำให้แปลกซึ่งเป็นกลวิธีการนำเสนอในทฤษฎีละครเอพิคนั้นสนองวัตถุประสงค์ของเบรคชท์ในแง่ที่ไม่ต้องการให้ผู้รับสารคล้อยตามไปกับอารมณ์ของตัวละคร (I am weeping with those who weep on the stage, laughing with those who laugh.')[32] เนื่องจากละครแบบดรามาติกมีแนวคิดที่ว่ามนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงชะตากรรมได้ มนุษย์จึงน่าเวทนา แต่ในทัศนะของเบรคชท์แล้ว เราสามารถถอนตัวออกมาจากมายาอันสมบูรณ์ได้จนสามารถหัวเราะตัวละครที่กำลังร้องไห้ และร้องไห้ด้วยความเวทนาตัวละครที่กำลังหัวเราะอยู่บนเวที (I am laughing about those who weep on the stage, weeping about those who laugh.)[33] เพราะสามารถแยกแยะระหว่างความเป็นจริงกับมายาบนเวที ชะตากรรมเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับการกระทำของปัจเจกบุคคล ชะตากรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สามารถดลบันดาลให้เกิดได้ และในทำนองเดียวกันก็สามารถหาทางหลีกเลี่ยงชะตากรรมได้

---

[30] Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (London: Methuen, 1980), p. 113.

[31] ดู เจตนา นาควัชระ, "ทฤษฎีกับการปฏิบัติ." ใน ***วรรณกรรมการละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์: การศึกษาเชิงวิจารณ์*** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526), หน้า 178-200.

[32] Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions,* p. 113.

[33] Ibid., p. 113.

เราสามารถเรียกละครเอพิคได้อีกอย่างหนึ่งว่า "ละครที่ไม่ตามแบบอริสโตเติล" (das nicht aristotelische Theater ในภาษาเยอรมัน หรือ non-Aristotelian theatre ในภาษาอังกฤษ)[34] สาเหตุที่เบรคชท์ใช้ทฤษฎีละครเอพิคเป็นแนวทางในการต้านทฤษฎีการละครแบบอริสโตเติลในแง่ที่ว่า ไม่ต้องการสร้างอารมณ์ความรู้สึกร่วมซึ่งเป็นลักษณะของละครดรามาติกที่ได้รับอิทธิพลจากการละครสมัยกรีก แต่เบรคชท์ให้ความสำคัญในเรื่องของเหตุผลแทนเรื่องของอารมณ์ความรู้สึก เพราะเขาเชื่อว่าเหตุผลเท่านั้นที่จะทำให้ผู้รับสารถอยห่างออกมาจากละครและแสดงทัศนะวิจารณ์ได้อย่างเป็นกลางที่สุด แต่ก็มิได้หมายความว่าจะไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเข้ามาเกี่ยวข้องเลย ทว่าเป็นศิลปะในการใช้อารมณ์ความรู้สึกและเหตุผลเข้ามาใช้ในการวิเคราะห์สารที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อ ทั้งนี้ เหตุผลมิได้ทำให้อารมณ์ของละครเสียไปแต่อย่างใด นอกจากนั้น เบรคชท์ยังตีความ "การชำระล้างอารมณ์" (cartharsis)[35] ที่อยู่ใน ***โพเอติกส์*** ของอริสโตเติล เบรคชท์เห็นว่า "การชำระล้าง" ดังกล่าวไม่สามารถกระตุ้นให้ผู้ชมเปลี่ยนแปลงโลกได้

ละครเอพิคตามทัศนะของเบรคชท์แตกต่างไปจากเอพิคในความหมายของมหากาพย์ที่เป็นวรรณกรรมสรรเสริญวีรกรรมของวีรบุรุษอันเป็นขนบสืบเนื่องมาตั้งแต่กวีกรีก คือ โฮเมอร์ (Homer) คำว่า "Epik" แต่เบรคชท์ใช้คำนี้ในความหมายที่แตกต่างออกไป "เอพิค" ในภาษาเยอรมันมีความหมายครอบคลุมไปถึงวรรณกรรมเล่าเรื่องแบบสมัยใหม่ซึ่งประกอบไปด้วยนวนิยาย บทละคร ฯลฯ เบรคชท์นำคุณสมบัติของเรื่องเล่าซึ่งจะเป็นต้องใช้รูปประโยคในการเล่าเรื่องด้วยรูปของอดีตกาล ทำให้เกิดระยะห่างระหว่างผู้ชมกับการแสดงบนเวที ผู้ชมจะเห็นว่าการแสดงบนเวทีมิใช่เรื่องจริง แต่เป็นเรื่องเล่า เมื่อผู้ชมแยกละครกับชีวิตจริงออกจากกันได้ ก็จะสามารถวิจารณ์การแสดงได้ ด้วยคุณสมบัตินี้เองละครหรือเรื่องเล่า เรื่องแต่ง อันรวมไปถึงนวนิยายจึงสามารถมีลักษณะเป็น "เอพิค"

เบรคชท์ตั้งใจใช้คำว่า "เอพิค" (episch) เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างไปจากคำว่า "ดรามาติค" (dramatisch) เบรคชท์แยกละครเอพิคจากละครดรามาติคซึ่งเป็นละครในแนวอริสโตเติล ว่า ละครดรามาติคมีลักษณะ "เป็นละคร" เน้นอารมณ์ร่วมของผู้ชมต่อตัวละครและการแสดงบนเวที

---

[34] Ibid., p. 113.

[35] ตามลักษณะของละครโศกนาฏกรรมแบบกรีก "การชำระล้างอารมณ์" (catharsis) จะเป็นส่วนที่ชดเชยอารมณ์สงสารและกลัว (pity and fear) "การชำระล้างอารมณ์จึงเป็นส่วนที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกสบายใจหลังจากที่เผชิญกับเหตุการณ์ที่ตึงเครียดและน่าสะพรึงกลัวของตัวละครเอก

ในขณะที่ละครเอพิคแบบเบรคชท์จะสร้างระยะห่างระหว่างผู้ชมกับการแสดงบนเวที เบรคชท์จำแนกความแตกต่างระหว่างรูปแบบของละครดรามาติคและละครเอพิคซึ่งเขาสรุปได้จากอุปรากรของเขาเรื่อง *Aufstieg und Fall der Stadt Mahogany (Rise and Fall of the City Mahoggany)* ดังตาราง *แสดงความแตกต่างระหว่างละครดรามาติคกับละครเอพิค*

ตารางแสดงความแตกต่างระหว่างละครดรามาติคกับละครเอพิค 1[36]

รูปแบบละครดรามาติค	รูปแบบละครเอพิค
1. การแสดงบนเวทีดำเนินไปตามโครงเรื่องตามบท	1. การแสดงบนเวทีคือการเล่าเรื่องและกระบวนการสร้างงาน
2. ผู้ชมคล้อยตามการแสดง	2. ผู้ชมเป็นผู้สังเกตการณ์
3. การแสดงทำให้ผู้ชมเคลิบเคลิ้ม	3. การแสดงกระตุ้นให้ผู้ชมตื่นตัว คิด จนกระทั่งดำเนินการเปลี่ยนแปลง

ต่อมาจอห์น วิลเลตต์ (John Willet) ได้แปลและอธิบายขยายความทัศนะของเบรคชท์เกี่ยวกับความแตกต่างระหว่างละครเอพิคและละครดรามาติคดัง*ตารางแสดงความแตกต่างระหว่างละครดรามาติคกับละครเอพิค* 2 ข้างท้ายนี้

---

[36] เปรียบเทียบกับทัศนะของเบรคชท์ในฉบับภาษาเยอรมันได้ ดังนี้

Dramatische From des Theaters	**Epische Form des Theaters**
Die Bühne ‚verkörpert' einen Vorgang	*sie erzaehlt ihn*
Verwickelte den Zuschauer in eine Aktion	*machte ihn zum Betrachter,*
Und	*aber*
Verbraucht seine Aktivitaet ermöglicht ihm	*weckt seine Aktivität erzwingt*
von Entscheidungen...	*ihm*
Gefuehlt	

ดู Heinz Kaechele, ***Bertolt Brecht***, p. 35.

ตารางแสดงความแตกต่างระหว่างละครดรามาติคกับละครเอพิค 2[37]

Dramatic Theatre	Epic Theatre
plot	narrative
implicates the spectator in a stage situation	turns the spectator into an observer
wears down his capacity for action	arouses his capacity for action
provides him with sensations	forces him to take decisions
experience	picture of the world
the spectator is involved in something	he is made to face something
suggestion	argument
instinctive feelings are preserved	brought to the point of recognition
the spectator is in the thick of it, shares the experience	the spectator stands outside, studies
the human being is taken for granted	the human being is the object of the enquiry
he is unalterable	he is alterable and able to alter
eyes on the finish	eyes on the course
one scene makes another	each scene for itself
growth	montage
linear development	in curves
evolutionary determinism	jumps
man as a fixed point	man as a process
thought determines being	social being determines thought
feeling	reason

[37] Department of Spanish, School of Modern European Languages, University of Durham. "Bertolt Brecht: Proposals for an epic theatre." in *Bertolt Brecht. Brecht on Theatre*, translated by John Willett (London: Methuen, 1964) http://www.dur.ac.uk/m.p.thompson/brecht.htm (27 Mar 2002).

จากตาราง วิลเลตต์ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างละครดรามาติคกับละครเอพิคจากที่เบรคชท์ได้เสนอเอาไว้ กล่าวคือ ในละครแบบดรามาติค การแสดงบนเวทีจะดำเนินไปตามโครงเรื่องที่ได้วางเอาไว้ ฉากแต่ละฉากจะมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีความต่อเนื่อง ไม่สามารถตัดฉากใดฉากหนึ่งออกไปได้ แต่ละครเอพิคจะเป็นการเล่าเรื่อง ฉากแต่ละฉากเป็นเอกเทศต่อกัน เรื่องราวไม่ปะติดปะต่อ ในส่วนของผู้ชม วิลเลตต์ขยายความจากทัศนะของเบรคชท์ออกไปว่า ผู้ชมละครดรามาติคจะมีอารมณ์ร่วมและคล้อยตามการแสดงบนเวทีโดยนำประสบการณ์ส่วนตัวมาทาบกับการแสดงบนเวที แต่ผู้ชมละครเอพิคจะถอยห่างออกมาเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ในฐานะของคนนอกและตะหนักว่าละครเป็นเพียงเรื่องสมมติมิใช่เรื่องที่เกิดขึ้นจริง การถอยห่างออกมาเช่นนี้ทำให้ผู้ชมสามารถวิเคราะห์ประเด็นต่างๆ ในละครด้วยเหตุผล มิใช่ด้วยความรู้สึกเหมือนการชมละครดรามาติค เมื่อพินิจพิเคราะห์ปัญหาแล้วก็ทำให้หาทางออกของปัญหาได้ นอกจากนี้ วิลเลตต์ยังชี้ให้เห็นถึงทัศนะที่ละครดรามาติคและละครเอพิคมีต่อโลก กล่าวคือ ละครดรามาติคจะแสดงถึงทัศนะที่ว่ามนุษย์เปลี่ยนแปลงไม่ได้ตั้งแต่ยุคโบราณมาจนกระทั่งทุกวันนี้ การชมละครดรามาติคจึงทำให้ผู้ชมเพียงแค่มองความเป็นไปของชีวิตเท่านั้น โดยไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตของตนแต่อย่างใด ในขณะที่ละครเอพิคเสนอทัศนะว่า มนุษย์สามารถเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ในชีวิตให้ดีขึ้นได้ถ้าลงมือปฏิบัติ

วิธีการนำเสนอละครเอพิคของเบรคชท์ใช้ "เทคนิคการทำให้แปลก" (Verfremdungseffektในภาษาเยอรมัน ซึ่งนิยมแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "alienation effect" แต่คำที่มีความหมายตรงกับภาษาเยอรมันและใกล้เคียงกับทัศนะของเบรคชท์มากกว่า คือ "strange-making effect" หรือ "distancing effect") ดังความหมายที่เจตนา นาควัชระ ให้ไว้ข้างท้ายนี้

> การทำเหตุการณ์หรือตัวละครให้แปลก หมายถึง การดึงเอาลักษณะที่เป็นสิ่งธรรมดาๆ พื้นๆ หรือที่เห็นได้ชัดออกไปเสียจากเหตุการณ์นั้นหรือตัวละครนั้น และทำให้เกิดความรู้สึกประหลาดใจและอยากรู้อยากเห็น (...)[38]

"เทคนิคการทำให้แปลก" สามารถสร้างระยะห่างระหว่างผู้รับสารหรือผู้ชมเพื่อไม่ตกอยู่ในมายาอันสมบูรณ์ เมื่อเกิดระยะห่างแล้วก็จะทำให้ผู้ชมหรือผู้รับสารสามารถวิเคราะห์เรื่องราวการหรือ

---

[38] เจตนา นาควัชระ, ***วรรณกรรมละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์*** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526), หน้า 184.

การแสดงได้ด้วยความเป็นกลางมากขึ้น เทคนิคการทำให้แปลกของเบรคชท์สามารถจำแนกได้เป็น 2 ด้าน คือ ด้านเนื้อหา อันรวมไปถึงเวลาและสถานที่ และกลวิธีนำเสนออื่นๆ

การใช้ "เทคนิคการทำให้แปลก" จะอยู่ใน*เนื้อหา* ในรูปของเหตุการณ์ตัวละคร บทสนทนาที่ไม่กลมกลืนกันตามลักษณะของละครแนวอริสโตเติล ดังทัศนะของพรสรรค์ วัฒนางกูร ซึ่งได้ยกมาข้างท้ายนี้

> (...) การทำให้แปลกสำหรับเบรคชท์คือ การทำให้ผู้ชมฉงนฉงายและฉุกคิด โดยใช้สื่อและวิธีการต่างๆ กัน ได้แก่ การทำ**เนื้อเรื่อง**ให้แปลก ซึ่งอาจเริ่มตั้งแต่ชื่อของตัวละครที่ควรให้แง่คิดแก่ผู้ชม การเดินเรื่อง เหตุการณ์ ลักษณะอุปนิสัยของตัวละคร ตลอดจนบทเจรจาก็ต้องแปลกด้วย โดยเบรคชท์นำลักษณะค้านหรือขัดแย้งกันในตัวเองมาใช้ (...) นอกจากนี้ เบรคชท์อาจใช้**สถานที่**เกิดเรื่องราวที่ห่างไกลตัว ทำให้ละครดูแปลกไปอีกแบบหนึ่ง เช่น เรื่องของแม่ห้าวหาญกับลูกของเธอ จะใช้ฉากของช่วงเวลาในศตวรรษที่ 17 ระหว่างสงคราม 30 ปี (1618-1648) ซึ่งเป็นสงครามศาสนาในยุโรประหว่างคาทอลิกกับโปรเตสแตนท์ หรือเบรคชท์ใช้ฉากเมืองจีนในเรื่อง "คนดีที่เสฉวน" เป็นต้น (...)[39]

ดังนั้น "เทคนิคการทำให้แปลก" ที่ใช้ในละครเอพิคจึงมิใช่ความจริงที่เกิดขึ้นจริง แต่เป็นเพียงข้อมูลในการประพันธ์โดยนำมาดัดแปลง การที่เรื่องราวเกิดขึ้นในยุคสมัยที่ห่างจากปัจจุบันและในดินแดนอันห่างไกลเป็นปัจจัยสำคัญให้ผู้ชมถอยห่างออกมาวิเคราะห์วิจารณ์ละครได้โดยไม่เกิดอารมณ์ร่วมคล้อยตามการแสดง ซึ่งบางครั้งเบรคชท์มิได้กำหนดเหตุการณ์ในเรื่องให้ยุคสมัยและสถานที่ในเรื่องมักต่างไปจากความคุ้นชินของผู้ชมในสังคมของเขาแต่เพียงอย่างเดียว แต่ใช้กลวิธีการนำเสนอที่แตกต่างไปจากการดำเนินเรื่องหลักทำให้เกิดระยะห่างระหว่างผู้รับสารกับการแสดงบนเวที เพื่อเป็นการกระตุ้นให้ผู้รับสารต้องฉุกคิดถึงการขัดจังหวะเหล่านั้น และถอยห่างออกมาวิเคราะห์วิจารณ์ต่อไป ซึ่งนั่นก็คือความสำคัญของเทคนิคการทำให้แปลก ดังทัศนะของมาร์ติน เอสส์ลิน (Martin Esslin) ข้างท้ายนี้

---

[39] พรสรรค์ วัฒนางกูร, "ละครเอพิค ของ แบร์โทลท์ เบรชคท์ ละครเพื่อความบันเทิงหรือละครบทเรียน," ใน ***สูจิบัตรละครแม่ค้าสงคราม*** (จัดโดยภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับโครงการปีสันติภาพ, 2529)

(...) interrupt its flow, break the illusion, and thereby render the action 'strange'.[40]

ความแปลกในด้านของ*กลวิธีการนำเสนอ* เทคนิคการทำให้แปลกดังกล่าวอาจนำเสนอได้ในแง่ของตัวละคร ฉาก การดำเนินเรื่อง ฯลฯ ทั้งนี้เป็นการเรียกร้องให้ผู้ชมถอยห่างออกมาจากมายาอันสมบูรณ์ และให้ผู้ชมวิเคราะห์สารที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ ในด้านของฉาก โดยใช้ "เทคนิคการทำให้แปลก" คือ ไม่มีการซ่อนอุปกรณ์ในการประกอบฉาก ไม่ใช้ม่านช่วยอำพรางสิ่งที่ปรากฏบนเวที การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่จงใจให้เห็นว่าไม่สมจริงราวกับผู้แสดงและการแสดงยังไม่พร้อม มีของวางระเกะระกะ การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่ไม่สมบูรณ์ ไม่สมจริง ฯลฯ ดังทัศนะที่เบรคชท์ได้ให้ไว้ใน ***ข้อเขียนสำหรับการละคร (Schriften zum Theater)***

To dispel any illusion of reality he insisted that the sources of light should remain visible to the public. 'Nobody would expect the spotlights over the boxing ring to be hidden,[41] why should they therefore be concealed in the theatre?

Nor was the curtain to be used to allow the illusion to be prepared in secret:

... and make
My curtain half high, don't seal off the stage!
Learning back in his chair, let the spectator
Be aware of busy preparation, made for him
Cunningly; he sees the tinfoil moon
Float down, or a tile roof
Being carried in; do not show him too much,

---

[40] Martin Esslin, ***Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions,*** p. 118.

[41] Bertolt Brecht, "Die Sichtbarkeit der Lichtquellen," ***Schriften zum Theater,*** p. 262., cited in Martin Esslin, ***Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions,*** p. 126.

But show him something! And let him notice
That you are not wizards,
Friends, but workers....[42]

กลวิธีการนำเสนอตามทฤษฎีละครเอพิคจึงไม่ต้องการลวงตาผู้ชม เช่น มีการตั้งไฟให้ผู้ชมเห็นว่านี่เป็นฉากที่ปรุงแต่งขึ้น ในบางกรณีก็จะมีป้ายบนเวทีเพื่อสื่อสารบางประการกับผู้ชม เช่น เพื่อบอกว่าเป็นฉากใด บางกรณีก็จะมีการสลับฉากที่ไม่ปะติดปะต่อกัน (Zwischenspiel) หรือละครซ้อนละคร (a play within a play) เป็นวิธีการนำเสนอให้เห็นว่าละครก็คือละคร ไม่มีวันที่จะเป็นจริง ผู้ชมจึงไม่จำเป็นต้องคล้อยตามแต่อย่างใด

ในส่วนของผู้แสดง รวมทั้งลูกคู่ (chorus) ตัวละครหนึ่งๆ อาจมีหลายบทบาท เช่น หน้าที่แสดงตามบท หน้าที่แทนผู้ประพันธ์ในการวิจารณ์ตัวละคร หรือหันมาพูดสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง เพื่อทำลาย "กำแพงที่สี่" ในละครแบบดรามาติคนั้น ผู้ชมและผู้แสดงจะแยกกัน ผู้แสดงจะแสดงไปตามบทราวกับไม่รู้ว่ามีผู้ชมซึ่งอยู่นอกบทมองดูการแสดงของพวกเขาอยู่ ส่วนผู้ชมก็จะมองดูการแสดงบนเวทีเหมือนกับไม่เกี่ยวข้องกัน การรับรู้จึงไม่แตกต่างจากการมองทะลุผ่าน "กำแพงที่ด้านที่สี่" นี้เสมือนผู้ชมเข้าไปแอบดูกิจกรรมของตัวละครบนเวที ละครเอพิคจะทำลายลักษณะของละครแบบดรามาติคดังกล่าว เราจึงกล่าวได้ว่า ในละครเอพิค ผู้แสดงและผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันโดยตรง ผู้แสดงจะไม่ปล่อยให้ตัวเองตกอยู่ในมายาอันสมบูรณ์ ยังมีความเป็นตัวของตัวเองแต่สวมบทบาทอย่างมีสติ เพราะอารมณ์ร่วมที่เกิดขึ้นกับผู้รับสารจะทำให้ขาดความเป็นกลางและขาดความสามารถในการวิเคราะห์ ดังทัศนะของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams)

Pity and suffering can deceive anyone, if men are like this. And if sympathy can exploit us, it is the last thing we must admit.[43]

---

[42] Bertolt Brecht, "Die Vorhänger," *Schriften zum Theater*, p. 260. cited in Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions,* p. 126.

[43] Raymond Williams, *"A Rejection of Tragedy: Brecht, "* in Tobert W. Corrigan, *Tragedy: Vision and Form*, 2nd ed. (New York: Harper & Row, 1981), p. 308.

ตัวละครของละครประเภทนี้มักจะก้าวออกมานอกบทบาทของตัวเอง และอาจมีการเปลี่ยนบทบาทของผู้แสดงคนเดียวกันโดยใช้หน้ากาก (grotesque masks) เพื่อที่จะบอกผู้ชมโดยตรงว่านี่คือมายา ในบางกรณี ตัวละครจะก้าวออกมานอกบทเพื่อนำเสนอประเด็นสำคัญบางประการต่อผู้ชมในฐานะคอรัส ดังนั้น ตัวละครตัวเดียวกันในบทละครที่ใช้เทคนิคการทำให้แปลกจะมีหลายหน้าที่ กล่าวคือ เป็นตัวละครในเรื่อง และเป็นผู้บรรยายในเวลาเดียวกัน หรือในบางกรณีก็ทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ด้วยในด้านของฉากและการดำเนินเรื่องนั้น ละครประเภทนี้จะไม่เน้นความกลมกลืนซึ่งเป็นสุนทรียศาสตร์แบบขนบคลาสสิกตามแนวของอริสโตเติลแต่อย่างใด ทั้งนี้ อาจมีการใช้เทคนิคของดนตรีที่ไม่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกับเนื้อเรื่องมาประกอบเพื่อทำให้ผู้ชมสะดุดและเกิดการเปรียบเทียบความขัดแย้งที่เกิดขึ้น

ผู้ชมก็จะมีบทบาทมากกว่าขึ้นกว่าการชมละครแบบดรามาติก เพราะมีปฏิสัมพันธ์กับการแสดงบนเวที เช่น แสดงความคิดเห็น นำประเด็นปัญหากลับไปขบคิด ดังที่เรามักจะพบว่าเบรคชท์มักจะกำหนดให้ตัวละครพูดกับผู้ชมโดยตรงแซะขอให้ผู้ชมนำปัญหากลับไปคิดต่อ หรือช่วยหาทางจบเรื่องเพราะผู้ประพันธ์เองก็หาทางจบไม่ได้ กล่าวคือ เรื่องบนเวทีจะนำเสนอความขัดแย้งหลายแนวขึ้นมาพร้อมกันในลักษณะของวิภาษวิธี (dialectics) ผู้ชมจึงต้องทำหน้าที่ในการหาทางออกอันเป็นข้อสรุปต่อไป บทบาทของผู้รับสารในละครเอพิคจึงจำเป็นต้องถอยห่างออกมาจากมายาอันสมบูรณ์ ไม่เคลิ้มไปตามการแสดงบนเวที เพื่อให้สามารถใช้เหตุผลในการวิเคราะห์วิจารณ์

เบรคชท์ใช้ "เทคนิคการทำให้แปลก" ในการนำเสนอเพื่อเตือนให้ผู้ชมไม่เชื่อในประสาทสัมผัสของมนุษย์ปุถุชน เพราะสิ่งที่มากระทบผัสสะของมนุษย์อาจเป็นสิ่งที่ลวงก็ได้ เหตุผลหรือตรรกะบริสุทธิ์ไม่มีอยู่ในโลก แต่สามารถแปรผันได้ตามปัจจัยต่างๆ เช่น เวลา สถานที่ และยังขึ้นอยู่กับว่าเป็นมุมมองและเป็นเหตุผลของผู้ใดในฐานะและสถานภาพที่แตกต่างกันอีกด้วย การนำเสนอด้วยเจตนาในการบิดเบือนเป็นส่วนหนึ่งของ "เทคนิคการทำให้แปลก" เพื่อกระตุ้นให้ผู้รับสารหันกลับมาพิจารณาถึงความเป็นจริงที่อยู่เหนือจากการรับรู้ด้วยสัมผัส ดังที่จะเห็นได้จากบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ซึ่งจะได้วิเคราะห์ต่อไปในบทที่ 3

เราจะเห็นได้ว่าเทคนิคการทำให้แปลกเป็นเครื่องมือที่เบรคชท์ใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัย วรรณกรรมการละครของเบรคชท์มีความผูกพันกับสังคมอย่างสูง ดังที่เราจะเห็นได้ว่าเบรคชท์ใช้ "เทคนิคการทำให้แปลกเป็นมาตรการทางสังคม"[44] และจุดมุ่งหมายดังกล่าวแสดงออกใน

---

[44] เจตนา นาควัชระ, ***วรรณกรรมละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์***, หน้า 180.

รูปของวรรณกรรมวิพากษ์สังคมกระฎุมพีอันเป็นสังคมร่วมสมัยของเบรคชท์เพราะละครที่เน้นการสร้างอารมณ์อย่างท่วมท้นนั้นเป็นละครของชนชั้นกระฎุมพี การสร้างละครเอพิคของเบรคชท์จึงเป็นแนวทางในการต่อต้านกระแสศิลปะของชนชั้นกลางด้วย

ในบั้นปลายของชีวิต เบรคชท์พยายามเลี่ยงคำว่า "ละครเอพิค" เพราะอาจก่อให้เกิดความสับสนกับคนทั่วไปดังเช่นที่กล่าวไว้ในตอนต้นว่ามักจะมีผู้ที่เชื่อมโยงความหมายของละครเอพิคของเบรคชท์เข้ากับวรรณกรรมที่เรียกว่า "มหากาพย์" เป็นวรรณกรรมยกย่องวีรบุรุษ เบรคชท์ได้เลี่ยงมาใช้คำว่า "ละครวิภาษวิธี" ("das dialektische Theater") อันหมายถึง ละครที่มีความคิดสองแนวอยู่ในเรื่องเดียวกัน กล่าวคือ แนวเสนอ (thesis) และแนวแย้ง (anti-thesis) แนวคิดทั้งสองจะนำไปสู่การสังเคราะห์ (sysnthesis) ในส่วนของการสังเคราะห์ (synthesis) กล่าวโดยสรุป ละครแนววิภาษวิธีนี้จะนำเสนอปมปัญหาต่างๆ ในเรื่องหลายประเด็นในเวลาเดียวกัน และเป็นหน้าที่ของผู้รับสารที่จะต้องหาทางจบเรื่องเอง ซึ่งสิ่งนี้เป็นลักษณะเด่นของละครเอพิค เบรคชท์จึงให้ชื่อละครเอพิคใหม่ด้วยเหตุผลดังกล่าว

การให้ความสำคัญต่อทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์นั้น เป็นหนทางหนึ่งมีมาควบคู่กับแนวคิดมาร์กซิสต์ของเขา ซึ่งเป็นการต้านสุนทรียศาสตร์แบบคลาสสิกที่จัดว่าเป็นแนวทางการประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ของเยอรมัน วรรณกรรมในช่วงยุคไวมาร์ที่ชาวเยอรมันให้ความสำคัญคือ ***เฟาสต์ (Faust)*** ของ เกอเธ และ ***วัลเลนชไตน์ (Wallenstein)*** ของ ชิลเลอร์ วิธีการปฏิเสธดังกล่าวจึงดำเนินไปในรูปของการดัดแปลงล้อเลียนวรรณกรรมที่เป็นที่ยอมรับในสังคมโดยใช้ทฤษฎีละครเอพิคเป็นทางเลือกใหม่ให้แก่ละครเยอรมัน

การนำเสนอบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเบรคชท์จึงเป็นการนำเสนอถึงเรื่องความไร้เหตุผลภาพของกิจการขอทานของพีชุมได้สร้าง "ละครขอทาน" ขึ้นเพื่อเรียกร้องความเมตตาจากผู้บริจาคในบทละครเรื่องนี้ เป็นรูปแบบหนึ่งของละครซ้อนละคร เพื่อทำลายภาพลวงตา (disillusionment) ด้วยการเปิดเผยให้เห็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม ซึ่งเป็นธุรกิจของชนชั้นกลางที่อาศัยความรู้จากชนชั้นแรงงานในการหลอกลวงคนทั่วไปในสังคม

เราจะเห็นได้ถึงทิศทางการนำเสนอของละครเอพิคที่แตกต่างไปจากละครแนวสัจนิยม (realism) และธรรมชาตินิยม (naturalism) กล่าวคือ ละครแนวสัจนิยมและธรรมชาตินิยมนำเสนอความเป็นจริง แต่การสร้างความสมจริงด้วยการจัดฉาก แสง สี ตลอดจนเครื่องแต่งกาย ฯลฯ ล้วนเป็นการสร้าง "ภาพลวงตา"

เพื่อให้ผู้ชมเชื่อและคล้อยตาม ตามทัศนะของเบรคชท์ ละครในลักษณะดังกล่าวจึงยังคงเป็นภาพลวงตาอยู่ แม้จะพยายามนำเสนอความเป็นจริงก็ตาม เบรคชท์ใช้ละครเอพิคในการนำเสนอภาพของปรากฏการณ์ที่ปรากฏขึ้นภายนอกโดยทำให้เห็นว่า การแสดงบนเวทีคือสิ่งที่ลวงการรับรู้ทั้งในแง่ของการชม การได้ยิน การเสพ ฯลฯ เทคนิคการทำให้แปลกจึงเป็นเครื่องมือในการเตือนให้ผู้รับสารตื่นตัวและระวังตัวตลอดเวลา และมองถึงแก่นสารัตถะของความจริงที่เขาต้องการนำเสนอผ่านภาพลวงตาและความไม่สมจริงด้วย "เทคนิคการทำให้แปลก" ของเขา

> The Brechtian theatre, intents on making the stage into a platform for social research and experimentation, had developed a valid new vocabulary for presenting the external reality of our world, more efficiently perhaps than the photographic illusionism of the post-naturalistic theatre would have been capable of presenting it; (...).[45]

การทำความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีละครเอพิคและ "เทคนิคการทำให้แปลก" จึงมีความสำคัญต่อการวิเคราะห์และการทำความเข้าใจบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นอย่างยิ่ง ดังที่จะได้วิเคราะห์ต่อไปในบทที่ 3

2.3 *แมกเบิร์ด*

2.3.1 ภูมิหลังและที่มา

แมกเบิร์ด เป็นบทละครที่บาร์บารา การ์สันประพันธ์ขึ้นและนำออกแสดงเพื่อวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลของประธานาธิบดีลินดอน เบนส์ จอห์นสัน (Lyndon Baines Johnson) ประธานาธิบดีคนที่ 36 ของสหรัฐอเมริกา เค้าโครงที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนขึ้นเป็นบทละครสำหรับการแสดง 15 นาที ในวันที่ 15-16 ตุลาคม ค.ศ. 1965 ซึ่งเป็นการแสดงสดโดยไม่มีตัวบทที่เป็นลายลักษณ์เพื่อใช้กำกับนักแสดง แต่เป็นเพียงเค้าโครงที่

---

[45] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (New York: Anchor, 1969), p. 397.

ผู้ประพันธ์ได้แนะนำและตกลงแนวทางของเรื่องเอาไว้เท่านั้น การแสดงละครล้อเลียนการเมืองครั้งนี้ได้จัดแสดงขึ้น ณ มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย วิทยาเขตเบิร์กลีย์

ในขณะที่มีการปราศรัยประท้วงรัฐบาลประธานาธิบดีจอห์นสันและช่วงเวลาที่สร้างบทละครเรื่องนี้ ผู้ประพันธ์มีอายุ 23 ปี ทำงานเป็นเลขานุการ ณ สถาบันการศึกษาที่เธอสำเร็จการศึกษามา และในเดือนธันวาคมปีเดียวกันนั้น การ์สันได้นำบทละครเรื่องนี้ไปให้รอย เลวิน (Roy Levine) เพื่อนสนิทที่นิวยอร์คที่ทำงานด้านการละคร และได้มีการปรับเปลี่ยนและบันทึกบทละครเรื่องนี้ออกมาเป็นรูปเล่มหลังในเวลาต่อมา

บทละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในช่วงฤดูใบไม้ผลิ ค.ศ. 1966 จำนวน 2,000 ฉบับ และขายหมดภายใน 6 สัปดาห์ มีนักวิจารณ์ที่เขียนยกย่องบทละครเรื่องนี้ อาทิ โรเบิร์ต โลเวลล์ (Robert Lowell) เอริค เบนท์ลีย์ (Eric Bentley) โรเบิร์ต บรุนสไตน์ (Robert Brunstein) ทว่าไม่มีสำนักพิมพ์ที่มีชื่อเสียงแห่งใดกล้าตีพิมพ์บทละครเรื่องนี้อีก มาร์วิน การ์สัน (Marvin Garson) สามีของผู้ประพันธ์จึงตัดสินใจนำบทละครเรื่องนี้มาตีพิมพ์เอง โดยตั้งสำนักพิมพ์กราสซี โนลล์ (Grassy Knoll) ขึ้นเพื่อดำเนินการตีพิมพ์บทละครเรื่องนี้โดยเฉพาะ ปรากฏว่าบทละครของการ์สันได้รับความนิยมและขายได้กว่า 500,000 ฉบับ[46]

บทละครเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** เป็นบทละครที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นโดยเนื้อหาจากบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ ตามที่ปรากฏในคำนำ

> (...) She decided to write a fifteen-minute skit or playlet based on Macbeth (...).
>
> (*MacBird*, Foreword, p. ix.)

อย่างไรก็ตาม ก็มิได้หมายความว่าบทละครเรื่องนี้จะมีองค์ประกอบที่เหมือนกับวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ทุกประการ สาเหตุที่ผู้ประพันธ์ใช้บทละคร***แมกเบท*** เป็นแรงบัลดาลใจในการดัดแปลงบท

---

[46] Barnara Garson (bgarson@yahoo.com), "Re: Help?...Could You Give Me Your Biography?" Email to Sasitorn Luangjinda (sluangjinda@ genie.de), 24 November 2001.

ละครของเธอก็เนื่องจากสมญานามของสุภาพสตรีหมายเลขหนึ่งของสหรัฐอเมริกาในสมัยนั้น คือ เลดี เบิร์ด จอห์นสัน หรือ คลอเดีย อัลตา เทย์เลอร์ จอห์นสัน (Claudia Alta Yayler Johnson)[47] กิจกรรมที่การ์สันได้ทำที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย วิทยาเขตเบิร์กลีย์ในครั้งนั้น คือ การกล่าวสุนทรพจน์ การปราศรัยของเธอเกิดขึ้นเหตุการณ์นี้ขึ้นก่อนการประท้วงบนรถไฟเพื่อแสดงความไม่เห็นด้วยกับการที่รัฐบาลสของประธานาธิบดีจอห์นสันที่ส่งกองทหารไปรบในสงครามเวียดนาม อันเป็นต้นเค้าของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ที่เริ่มต้นด้วยบทสนทนาของแม่มดว่า "When shall we three meet again?/ In riot/ Strike/ or stopping train?[48] ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้ในการเปิดเรื่องของบทละครเรื่องนี้

แม้บทละครเรื่องนี้จะมีต้นเค้ามาจากประวัติศาสตร์จริงเช่นเดียวกับบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกเปียร์ แต่ทว่าในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** นั้น ผู้ประพันธ์ใช้เหตุการณ์จริงร่วมสมัยที่ยังไม่ยุติเป็นข้อมูลหลักของเหตุการณ์ในละคร วัตถุประสงค์ของบทละครเรื่องนี้ก็เพื่อเรียกร้องให้มีการปฏิรูปทางการเมืองและต่อต้านสงครามเวียดนามในช่วงทศวรรษ 1960 บทละครเรื่องนี้ได้นำออกแสดงก่อนที่สงครามเวียดนามจะยุติ ก่อนที่สหรัฐอเมริกาจะถอนทหารออกจากเวียดนาม จึงอาจอนุมานได้ว่า บทละครเรื่องนี้เท่ากับเป็นคำทำนายล่วงหน้าของผู้ประพันธ์ที่พยากรณ์อนาคตของสหรัฐอเมริกาว่าจะพ่ายแพ้ในสงครามครั้งนั้น เพราะประชาชนชาวอเมริกันไม่เห็นด้วยกับนโยบายของผู้นำ ส่งผลให้ประธานาธิบดีจอห์นสันต้องลาออกในวันที่ 20 มกราคม ปี ค.ศ. 1969 และประธานาธิบดีริชาร์ด นิกสัน (Richard Nixon) ได้รับเลือกเข้ามาดำรงตำแหน่งประธานาธิบดีแทน[49] เหตุการณ์ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นหลังจากที่ละครเรื่องนี้ออกแสดงในปี ค.ศ. 1965 นอกจากนั้น ยังเป็นการทำนายอนาคตเกี่ยวกับสาเหตุการตายของประธานธิบดีจอห์นสันซึ่งตรงกับความเป็นจริงที่จอห์นสันถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจวายอย่างเฉียบพลันในวันที่ 22 มกราคม ปี ค.ศ. 1973 ณ บ้านสวนในมลรัฐเทกซัส[50] เป็นการแสดงให้เห็นว่าการ์สันมีความกล้าที่จะใช้ประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองร่วมสมัย อีกทั้งยังเป็นการทำนายถึงอนาคตทางการเมืองของสหรัฐอเมริกา อนาคตของผู้นำ รวมทั้งบทบาทของอเมริกาที่มีต่อเวียดนามด้วย "คำทำนาย" ที่ว่านี้กลายเป็นภาพ

---

[47] The White House, "Claudia Taylor (Lady Bird) Johnson," http://www.whitehouse.gov/history/firstladies/cj36.html (22 Aug 2001).

[48] ดู "FORWORD," ***MacBird***, pp. ix-xi.

[49] Robert S. Summers, "Lyndon Baines Johnson: 36th President of the United States," http://www.ipl.org/ref/POTUS/lbjohnson.html (23 Mar 2001).

[50] The White House. "Lyndon B. Johnson," http://www.whitehouse.gov/history/presidents/lj36.html (3 Jul 2001).

ลักษณ์ของสหรัฐอเมริกาที่มักแทรกแซงกิจการภายในของต่างประเทศในสายตาของประชาคมโลก ในแง่นี้เราจึงเห็นได้ถึงสายตาอันแหลมคมและกว้างไกลในการวิเคราะห์และคาดการณ์แนวโน้มของเหตุการณ์ได้อย่างแม่นยำของการ์สัน ทั้งที่บทละครเรื่องนี้ได้เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1965 และสงครามเวียดนามจะยังยืดเยื้อต่อเนื่องไปอีกหลายปี

บทละครเรื่องนี้ใช้ข้อมูลจากบทละคร ***แมกเบท*** ของนักประพันธ์เอกของโลกซึ่งเป็นที่รู้จักดีในสหรัฐอเมริกามานับตั้งแต่ก่อตั้งประเทศในช่วงจักรวรรดินิยม ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นว่า ชาวอังกฤษจำนวนไม่น้อยย้ายภูมิลำเนามาอยู่ในดินแดนใหม่ คือ สหรัฐอเมริกา จึงไม่น่าประหลาดใจอันใดที่คนอเมริกันรู้จักเชกสเปียร์เป็นอย่างดี และจะมีการนำบทละครของเชกสเปียร์มาดัดแปลงและล้อเลียน ซึ่งเป็นทั้งการวิจารณ์เชกสเปียร์และเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองร่วมสมัยในเวลาเดียวกัน

ในแง่นี้จึงอาจกล่าวได้ว่า ผู้ประพันธ์วรรณกรรมเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** มีความสามารถในการนำวรรณกรรมต้นแบบ คือ ***แมกเบท*** มาเป็นพื้นฐานในการสร้างวรรณกรรมของตนขึ้นใหม่ การนำวรรณกรรมต้นแบบของเชกสเปียร์มาใช้ในแง่นี้จึงเป็นการนำมาล้อเลียนในลักษณะที่มิได้เป็นการลบหลู่แต่ประการใด ทว่านำมาเป็นแบบอย่างโดยมีวัตถุประสงค์ชัดเจน เพราะเห็นว่าลักษณะของบทละครเหมาะสมตัวละครของการ์สันนั้นมีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกับในวรรณกรรมต้นแบบที่แสดงถึงธรรมชาติของมนุษย์เมื่อมีอำนาจอยู่ในมือ ดังที่เราจะเห็นได้จากตัวละครเอกแมกเบิร์ดกับแมกเบทมีลักษณะที่เหมือนกัน คือ เป็นชนชั้นปกครอง แย่งชิงอำนาจมาจากประมุขของประเทศ ผู้ที่เรียกได้ว่าเป็น “นายเก่า” ด้วยการที่ภรรยาเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลัง (คือ เลดี แมกเบิร์ด ในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** มีลักษณะตรงกับตัวละครเลดีแมกเบทในบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์) และหลังจากที่ได้อำนาจมาแล้ว ก็ปกครองประเทศโดยไม่คำนึงถึงคุณธรรม มุ่งที่จะสร้างอำนาจด้วยการทำสงครามกับเวียดแลนด์ (Viet Land) จนในที่สุดก็จบเรื่องอย่างโศกนาฏกรรม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3.2 ละครสมัยใหม่ (Modern Drama): ละครวิจารณ์การเมือง

บทละคร ***แมกเบิร์ด*** มีกลวิธีการนำเสนอที่เรียกว่าทราจิคอเมดี (tragicomedy) ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกกรรมทั้งในแง่ของเนื้อหาและกลวิธีการนำเสนอ[51] แต่ละครทราจิคอเมดีแตกต่างไปจากโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมแบบขนบ กล่าวคือ ละครแบบทราจิคอเมดีจะไม่ทำให้ผู้ชมโศกเศร้าเช่นเดียวกับโศกนาฏกรรม หรือหัวเราะเช่นเดียวกับสุขนาฏกรรม เนื้อหาของบทละครประเภทนี้แสดงออกถึงความเศร้าปนโศก ทำให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัด ไม่รู้สึกโล่งเหมือนอารมณ์ชดเชย (catharsis) ที่ได้จากการชมโศกนาฏกรรม จึงพบได้บ่อยครั้งว่าบทละครทราจิคอเมดีมีการใช้องค์ประกอบต่างๆ ที่ไม่เหมาะสมมาอยู่ด้วยกันโดยนำเสนอบิดเบือนไปจากความเป็นจริงทั้งในด้านเนื้อหาและกลวิธีการนำเสนอด้วยการใช้รูปแบบโกรเทสก์ (grotesque) ในบางกรณี มีการใช้ปาฏิหาริย์หรือเหตุบังเอิญ (DEUS EX MACHINA) มาคลายปมปัญหา[52] การจบเรื่องแบบมีความสุข ดังที่จะเห็นได้ในตอนจบเรื่องที่แมกเบิร์ดหัวใจวายโดยที่ยังไม่ได้มีการต่อสู้ และโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ ปกครองประเทศต่อไป

ทราจิคอเมดีที่ปรากฏในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** เป็นอิทธิพลจากทฤษฎีการละครของฟรีดริช ดือเรนมัทท์ (Friedrich Duerrenmatt: 1921-1990) นักการละครชาวสวิส ดือเรนมัทท์เชื่อว่าเหตุผลแบบเดิมที่โศกนาฏกรรมเคยใช้เป็นสิ่งค้านกับปรากฏการณ์ในสังคม การนำเสนอด้วยสุขนาฏกรรมในลักษณะบิดเบือนแบบโกรเทสก์ (grotesque distortion) จึงเป็นสิ่งที่เหมาะสมที่สุดเพราะทำให้ผู้ชมถอยห่างออกมาเปรียบเทียบการบิดเบือนในละครกับความเป็นจริง[53]

> (...) our world of brutal enormities defies any reliable standards of moral reason and cannot be presented by the rational teleology of tragedy, but it can be presented with a comedic model of its grotesque distortion.[54]

---

[51] Karl Kunze, and Heinz Obländer, "Tragikomödie," in *Grundwissen Deutsche Literatur* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976), pp. 41-42.

[52] Cuddon, J.A., editor. "tragi-comedy," in *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed. (Oxford: Blackwell, 1998), pp. 934-936.

[53] Matthias Konzett, editor, "Friedrich Dürrenmatt (1921-1990)," in *Encyclopedia of German Literature*, V. 1, (Chicago: Fitz Roy Dearborn, 2000), pp. 230-232.

[54] Ibid., pp. 230-232.

ดือเรนมัทท์ได้รับอิทธิพลจากนักคิดและนักการละครหลายคน รวมทั้งเบรคชท์[55] ด้วย การนำเสนอความจริงด้วยสุขนาฏกรรมที่บิดเบือนความเป็นจริงส่วนหนึ่งมีพัฒนาการมาจากเทคนิคการทำให้แปลก การที่การ์สันนำเสนอบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ด้วยการบิดเบือนความจริงในลักษณะโกรเทสก์จึงเป็นความพยายามที่จะนำเสนอความจริงที่เลวร้ายตามทัศนะของดือเรนมัทท์ข้างต้น

ผู้ประพันธ์จะมีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอความเป็นจริงจากภายในอันเป็นผลมาจากอิทธิพลของศาสตร์ในด้านจิตวิทยาที่ฟรอยด์ได้บุกเบิกไว้ และดังเช่นในกรณีของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ก็เป็นการแสดงให้เห็นถึงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับระบบทุนนิยมที่มาจากชนชั้นกลางซึ่งก่อให้เกิดลัทธิการล่าอาณานิคมดังที่ผู้ประพันธ์ได้สะท้อนให้เห็นถึงความโลภในอำนาจและวัตถุนิยมของปัจเจกบุคคลที่มีผลต่อการบริหารประเทศและการดำเนินนโยบายต่างประเทศ ซึ่งปัญหาของปัจเจกบุคคลอาจกลายเป็นปัญหาระดับสังคมของชาติและปัญหาของสังคมโลกได้ ดังที่จะได้วิเคราะห์ให้เห็นใน*บทที่ 3* ต่อไป เพราะเสียงที่ผู้ประพันธ์นำเสนอจะเป็นการเรียกร้องและคัดค้านกับกระแสสังคมที่ไม่ถูกต้องในสายตาของผู้ประพันธ์ ดังทัศนะของจอร์จ นอร์ริส (George Norris)

> The need to express a modern voice against an outmoded way of life led the Expressionists to break with the Old Order.[56]

ละครเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** ของการ์สันจึงเป็นละครแนวทราจิคอเมดีที่ใช้กลวิธีการบิดเบือนแบบโกรเทสก์เป็นเครื่องมือในการนำเสนอความจริงด้วยวรรณศิลป์ เพื่อกระตุ้นสำนึกทางการเมืองของคนในสังคมร่วมสมัยให้หันมาตระหนักถึงปัญหา พิเคราะห์และหาทางออกให้แก่ปัญหาดังกล่าวดังที่จะได้วิเคราะห์รายละเอียดต่อไปในบทที่ 3

---

[55] เบรคชท์ได้ลี้ภัยการเมืองไปพำนักอยู่ในอเมริกาช่วง 1940-1947 จึงมีโอกาสนำผลงานของเขาออกเผยแพร่ในอเมริกาในช่วงเวลาดังกล่าว (ดูภาคผนวก ง. ประวัติผู้ประพันธ์)

[56] George Norris, "Expressionism: Its Spiritual and Social Voice," ***VCCA Journal Electronic Edition,*** http://www.br.cc.va.us/vcca/norris2.html (26 May 2001).