บทที่ 3

แมกเบิร์ด และ *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*: วรรณกรรมล้อเลียน *แมกเบท*

บทละคร ***แมกเบท*** เป็นวรรณกรรมชิ้นสำคัญ เป็นที่รู้จักกันดีทั้งในโลกตะวันตกและโลกตะวันออก ในฐานะที่เป็นตัวอย่างของบทละครโศกนาฏกรรมตั้งแต่ที่บทละครเรื่องนี้ถือกำเนิดขึ้นจนถึงปัจจุบัน ดังที่แฮโรลด์ บลูม (Harold Bloom) นักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษา ได้ให้ทัศนะไว้ในหนังสือ ***The Western Canon: The Books and School of the Ages*** ว่างานของเชกสเปียร์เป็นงานที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานของนักเขียนอื่นๆ อีกเป็นจำนวนมาก เพราะมีความลึกซึ้งในด้านเนื้อหา ผนวกกับกลวิธีการนำเสนอที่มีความโดดเด่น ดังข้อความที่ได้ตัดตอนมานี้

> Shakespeare and Dante are the center of the Canon because they excel all other Western writers in cognitive acuity, linguistic energy, and power of invention.[1]

บทละคร *แบกเบท* เป็นบทละครที่มีชื่อเสียงระดับโลกมานานหลายศตวรรษ มีการนำบทละครเรื่องนี้มานำเสนอใหม่หลายครั้ง เช่น ในปี ค.ศ. 1663 เซอร์วิลเลียม เดฟแนนท์ (Sir William Davenant) ได้นำบทละครเรื่องนี้มาสร้างใหม่ให้ตรงกับรสนิยมของผู้ชมร่วมสมัยในยุคนีโอคลาสสิก (Neoclassic)[2] ในปี ค.ศ. 1794 เจ. พี. เคมเบิล (J. P. Kemble) ได้นำบทละครเรื่องนี้มาสร้างใหม่ โดยปรับเปลี่ยนฉากชุมนุมแม่มดเสียใหม่ (III.5) ฯลฯ และโดยเฉพาะในศตวรรษที่ 20 มีการนำบทละครเรื่องนี้มานำเสนอผ่านสื่อในหลายรูปแบบ อาทิ เซอร์ แบร์รี แจ็คสัน (Sir Barry Jackson) นำบทละคร ***แมกเบท*** เรื่องนี้มาสร้างใหม่ในรูปของละครสมัยใหม่ ในปี ค.ศ. 1928 เคน ฮิวจส์ (Ken Hughes) นำบทละครเรื่องนี้มาทำเป็นภาพยนตร์โดยมีชื่อว่า ***โจ แมกเบท (Joe Macbeth)*** ในสหรัฐอเมริกาปี ค.ศ. 1956 เพื่อนำเสนอเรื่องราวของมาเฟียในอิตาลี นอกจากนั้น ยังมีการนำบทละคร ***แมกเบท*** มาทำเป็นภาพยนตร์ญี่ปุ่นเรื่อง ***โทรน ออฟ บลัด (Throne of Blood)*** โดย อากีรา คูโรซาวา (Akira Kurosawa)

---

[1] Harold Bloom, ***The Western Canon: The Books and School of the Ages*** (New York: Riverhead Books, 1995), p. 43.

[2] ยุคคลาสสิกในที่นี้แบ่งตามระบบอังกฤษ- อเมริกัน

ในปี ค.ศ. 1957 และในปี ค.ศ. 1991 มีการดัดแปลงบทละคร ***แมกเบท*** มาเป็นภาพยนตร์เรื่อง ***เมน ออฟ เรสเปคท์*** *(Men of Respect)* โดยวิลเลียม เลลลีย์ (William Reilly) ซึ่งเป็นเรื่องราวของอาชญากรเช่นเดียวกัน[3] เป็นต้น

การนำบทละครเรื่องนี้มานำเสนอใหม่โดยมีการปรับเปลี่ยนบทไปตามทัศนะของผู้สร้างแต่ละคนจึงเป็นการตีความใหม่ของผู้กำกับ เรามักจะพบเห็นกันได้โดยปกติ จึงไม่น่าประหลาดใจประการใด ที่แบร์ทอลท์ เบรคชท์ และบาร์บารา การ์สัน ได้นำวรรณกรรมที่มือชื่อเสียงระดับโลกมาสร้างใหม่ด้วยแนวทางที่แตกต่างออกไปจากวรรณกรรมต้นแบบของเชกสเปียร์ อิทธิพลที่บทละครในศตวรรษที่ 20 ทั้งสองเรื่องนี้ได้รับจากบทละคร ***แมกเบท*** นั้นเป็นสิ่งที่เราพิสูจน์ได้ในแง่ของวรรณกรรมล้อเลียน อย่างไรก็ตาม ลักษณะของการล้อเลียนวรรณกรรมต้นแบบของบทละครทั้งสองเรื่องมีทั้งแนวทางที่พ้องและแตกต่างกัน ซึ่งจะได้วิเคราะห์ให้เห็นในลำดับต่อไป

3.1 ลักษณะของวรรณกรรมล้อเลียน

วรรณกรรมล้อเลียน (parody) มาจากรากศัพท์ คือ "parodia" หรือ "paraode" ซึ่งสามารถแบ่งเป็นสองคำ คือ วิภัติ "para" กับรากศัพท์ "ode" คำว่า "para" มี 2 ความหมาย กล่าวคือ *คลอไป ("beside")* และ *ค้าน ("against")* ส่วนคำว่า "ode" มีความหมายว่า การร้องหรือขับลำนำ ("singing") ดังนั้น วรรณกรรมล้อเลียนจึงหมายถึงการร้องที่เป็นไปในทำนองเดียวกันกับงานต้นแบบและการร้องที่เป็นแนวทางที่ค้านกับงานต้นแบบ

> Most theorists of parody go back to the ethmological root of the term in Greek noun *parodia*, meaning *"counter-song,"* and stop there (...) .The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned – that

---

[3] College of Humanities and Social Behavioral Sciences, Central Michigan University, "SHAKESPEARE FILMOGRAPHY: Selected Film Adaptations of Plays by William Shakespeare," http://www.chsbs.cmich.edu/Robert_Root/Eng326/Shakespeare.htm (15 Mar 2002). และ On-Line Film Editor, "Movie Remakes, Series, Themes and Genres: Macbeth," http://www.cnmovies.com/halliwells/remakes_series_themes_genres/342.asp (15 Mar 2002).

> of *"counter"* or *"against."* (...) However, *para* in Greek can also mean "beside," and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast.[4]

การให้คำจำกัดความดังกล่าวสอดคล้องกับคำจำกัดความวรรณกรรมล้อเลียนในภาษาเยอรมัน (Parodie) ที่ให้ความหมายวิภัติ *"para"* ว่าหมายถึง 1. เพลงคลอ (*Beigesang ในภาษาเยอรมัน หรือ a song sung alongside anotherในภาษาอังกฤษ)* และ 2. เพลงค้าน(*Gegengesang ในภาษาเยอรมัน หรือ a song sung in opposition to another ในภาษาอังกฤษ)*

นอกเหนือไปจากความหมายเชิงนิรุกติศาสตร์แล้ว ยังมีการให้ความหมายวรรณกรรมล้อเลียนว่าเป็นการร้องเพลงหรือขับลำนำเพื่อเป็นการเลียนแบบ ("singing in imitation") นิยามดังกล่าวเป็นความพยายามในการสร้างความเป็นกลางโดยไม่เน้นย้ำว่า เป็นการเลียนแบบในด้านบวกหรือลบอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม การให้คำจำกัดความวรรณกรรมล้อเลียนในลักษณะดังกล่าวอาจนำไปสู่ปัญหาว่าวรรณกรรมล้อเลียนขาดเอกลักษณ์และขาดความใหม่ ไม่เป็นการสร้างสรรค์ใหม่ นอกจากนั้นการเลียนแบบในบางกรณีแฝงทัศนะในเชิงลบอยู่ กล่าวคือ กลายเป็นการลอกเลียน

ความหมายเบื้องต้นของวรรณกรรมล้อเลียนนั้นเริ่มต้นด้วยการเชื่อมโยงกับความหมายของโศกนาฏกรรม (tragedy) และสุขนาฏกรรม (comedy) กล่าวคือ ตำรา ***โพเอติกส์*** ได้ให้คำจำกัดความโศกนาฏกรรมว่าเป็นสิ่งที่สูงส่ง (high, sublime) มีการชำระล้างจิตใจ ส่วนสุขนาฏกรรมนั้นมีสถานะที่ตรงกันข้ามกับโศกนาฏกรรม กล่าวถือ เป็นสิ่งที่ต่ำต้อย (low) และเสนอเรื่องราวที่น่าขบขัน เมื่อวรรณกรรมล้อเลียนมีลักษณะร่วมของสุขนาฏกรรมในแง่ของการสร้างอารมณ์ขัน วรรณกรรมล้อเลียนจึงถูกจัดให้มีสถานภาพต่ำกว่าโศกนาฏกรรมเช่นเดียวกัน

ในศตวรรษที่ 20 ถือว่าวรรณกรรมล้อเลียนเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และในขณะเดียวกันก็เป็นการวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบด้วย วรรณกรรมล้อเลียนจึงเป็นนวัตกรรมของสร้างสรรค์วรรณคดี กล่าวคือ ผู้ประพันธ์วรรณกรรมล้อเลียนมีสถานภาพที่เป็นทั้งศิลปินและเป็นนักวิจารณ์ด้วยในเวลาเดียวกัน

---

[4] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985), p. 32.

และวรรณกรรมล้อเลียนก็มีสถานภาพเป็นทั้งงานสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันแตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ และในขณะเดียวกันก็เป็นบทวิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบด้วย

> It marks the intersection of creation and re-creation, of invention and critic.[5]

จากการเป็นวรรณกรรมที่วิจารณ์วรรณกรรมด้วยกัน วรรณกรรมล้อเลียนจึงมีลักษณะของการสร้างอุดมคติ อาทิ เลียนแบบอุดมคติจากวรรณกรรมต้นแบบ หรือสร้างอุดมคติใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม ดังจะเห็นได้จากกระแสการวิจารณ์ในเยอรมนีในช่วงหลังของศตวรรษที่ 20 ข้อความที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

> There is, in fact, a recent trend in German parody criticism to see parody as *Ideologiekritik* (Karrer 1977: Rose 1979: Freund 1981) which either can be used at the expense of the original text's ideology or can hold that ideology up as an ethical standard (Freund 1977).[6]

ประเด็นข้างต้น สอดคล้องกับกลวิธีการนำเสนอซึ่งเบรคชท์นิยมใช้ คือ ลักษณะของวรรณกรรมล้อเลียนมีลักษณะที่เป็นการทำลายความคุ้นเคยของผู้รับสาร "เทคนิคการทำให้แปลก" ซึ่งมีส่วนในการสร้างอารมณ์ขันเชิงเสียดสีที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ไปในเวลาเดียวกัน วรรณกรรมล้อเลียนจึงมีความสำคัญมากขึ้นด้วยเหตุนี้

> Nur dann ist der Verfremdungseffekt möglich, der in der Konfrontation Komik produziert und von der traditionellen Text der kritischen Reflexion übergibt.

---

[5] Linda Hutcheon, ***A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,*** p. 101.

[6] Ibid., p. 103.

(ถ้าเช่นนั้นก็มีความเป็นไปได้ว่าเทคนิคการทำให้แปลกเป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์ขัน และในขณะเดียวกันก็เป็นการสะท้อนภาพของขนบของตัวบทต้นแบบในเชิงวิพากษ์อีกด้วย: แปลโดยผู้วิจัย)[7]

มอร์ริส แซปป์ (Morris Zapp) มีความเห็นว่าการรับสารในแต่ละครั้งคือการสร้างความหมายขึ้นใหม่ ('every decoding is another encoding')[8] ในแง่นี้ จึงเป็นการใช้*ทฤษฎีการรับ (theory of reception)* เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการประเมินคุณค่าของวรรณกรรมล้อเลียนซึ่งในอดีตไม่เคยให้ความสำคัญ ทฤษฎีการรับจึงมีส่วนทำให้สถานภาพของวรรณกรรมล้อเลียนสูงขึ้นโดยปริยาย

มิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) ให้ทัศนะว่าวรรณกรรมล้อเลียนมีลักษณะเป็นการวางโครงซ้อน (dual-planed) และนำแนวคิดดังกล่าวมาผนวกกับแนวคิดของดอสโตเยฟสกี (Dostoyevsky) ว่าวรรณกรรมล้อเลียนมีลักษณะของทัศนะสองทัศนะที่ซ้อนกันอยู่ (double-voiced) มีหลายนัย (polyphony) และเป็นอีกวาทกรรม (discourse) หนึ่งที่มีความแตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ[9] ดังที่เราจะเห็นได้จากทัศนะของบัคตินที่ได้ตัดตอนมานี้

> (...) 'a parodistic attitude toward almost all forms of ideological discourse - philosophical, moral, scholarly, rhetorical, poetic and in particular pathos, charged form of discourse (...) was intensified to the point where it became a parody of the very act of conceptualizing anything in language'.[10]

จะเห็นได้ว่า บัคตินมีทัศนะต่อวรรณกรรมล้อเลียนว่าเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์ในตัวเอง กล่าวคือ มีความแตกต่างกันอยู่ในงานชิ้นเดียว (heteroglossia) มีความเชื่อมโยงกับความเป็นจริงในสังคมร่วมสมัย (still-evolving contemporary reality) และมีความใหม่เกิดขึ้นทุกครั้งที่มีการรับสาร

---

[7] Hermann Helmer, "Parodie," in *Lyrischer Humor: Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur*, 2nd ed. (Stuttgart: Klett Verlag, 1978), p. 101.

[8] Graham Allen, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000), p. 217.

[9] Ibid.

[10] Ibid., p. 132.

วรรณกรรมล้อเลียนจึงมีลักษณะที่ไม่จบในตัวเอง (unfinished)[10] จำเป็นต้องอาศัยการตีความและการเชื่อมโยงกับวรรณกรรมต้นแบบของผู้รับสารแต่ละคน

แม้วรรณกรรมล้อเลียนจะเป็นเครื่องมือในการวิจารณ์ แต่มิได้เป็นการวิจารณ์ที่มีความรุนแรงในลักษณะที่เป็นการทำลายหรือโจมตีงานต้นแบบหรือผู้ประพันธ์งานต้นแบบ แต่ทว่าเป็นการวิจารณ์โดยทิ้งระยะห่าง (distance) อารมณ์ขันที่เกิดขึ้นนั้นมักจะเป็นผลมาจากการจัดวางถ้อยคำในบริบทที่ต่างไปจากความคาดหมายของผู้รับสาร หรือในอีกแง่หนึ่งอาจกล่าวได้ว่าแตกต่างไปจากขนบของการรับสารแบบเดิม

แม้วรรณกรรมล้อเลียนจะมิได้มุ่งสั่งสอนศีลธรรมหรือค่านิยมบางประการที่ถูกต้องโดยตรงเช่นเดียวกับวรรณกรรมเสียดสี (satire) แต่วรรณกรรมล้อเลียนก็สามารถนำเสนอภาพของอุดมคติบางประการได้[11] เช่นกัน วรรณกรรมล้อเลียนใช้กลวิธีการในการสั่งสอนหรือสร้างอุดมคติด้วยการสร้างความไม่คุ้นเคย (defamiliarization) การนำเสนอภาพที่ตรงกันข้าม (paradox) การนำรายละเอียดในวรรณกรรมต้นแบบมาใส่ในบริบทของวรรณกรรมล้อเลียนที่สร้างขึ้นมาใหม่ อันจะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ การวิพากษ์ด้วยการบิดเบือนหรือเบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานเดิมของสังคม (counter-expectation) ความเปลี่ยนแปลงในแง่นี้ก็อาจสร้างอารมณ์ขันได้เพราะกลวิธีการนำเสนอที่ไม่เป็นไปตามความคาดหมายของผู้รับสารนั่นเอง[12] ผู้ประพันธ์วรรณกรรมล้อเลียนใช้วิธีการนำเสนอทั้งหมดนี้สร้างความแตกต่างไปจากความคุ้นชินของผู้รับสาร ทำให้ผู้รับสารพิจารณาถึงความแปลก และหันกลับมาพิจารณาไตร่ตรองอีกครั้ง

อย่างไรก็ตาม วรรณกรรมล้อเลียนก็ยังมีข้อจำกัด เนื่องจากวรรณกรรมล้อเลียนมิได้เพียงแค่ขอยืมหรือหยิบยกถ้อยคำจากวรรณกรรมต้นแบบมาใส่ในบริบทใหม่เท่านั้น แต่มีกลวิธีการนำเสนอที่ซับซ้อนกว่าในแง่ที่ว่า วรรณกรรมล้อเลียน*สร้างความแตกต่าง*จากวรรณกรรมต้นแบบทั้งที่มีรูปแบบความคล้ายคลึงกัน

---

[10] Ibid., p.156.

[11] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* p. 28.

[12] Ibid., p. 35.

> Quotation or borrowing like this is not meant to signal only similarity (...) It's not a matter of nostragic imitation of past models; it is a stylic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity.[14]

น้ำเสียงในวรรณกรรมล้อเลียนไม่จำเป็นต้องจริงจัง แต่อาจเป็นการยั่วล้อ (mocking) ด้วยวิธีการนำเสนอแบบกึ่งจริงจังจัง เพื่อให้ทั้งความบันเทิงและแทรกแนวคิดให้แก่ผู้รับสารได้เป็นอย่างดี

> It can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms.[15]

ระดับของการล้อเลียนเป็นได้ตั้งแต่การล้อเพื่อความสนุกสนานจนถึงระดับที่เป็นการวิจารณ์เสียดสีอย่างรุนแรงมากที่สุด จนถึงขั้นที่เรียกว่าเป็นการเป็นการลบหลู่ผู้ประพันธ์หรือวรรณกรรมต้นแบบ[16]

> Its range of content is from respectful admiration to biting ridicule.[17]

มีวรรณกรรมล้อเลียนจำนวนไม่น้อยใช้เนื้อหาในวรรณกรรมต้นแบบเพื่อวิจารณ์สังคมร่วมสมัยของตน และเรียกร้องให้มีการประเมินหรือสนับสนุนค่านิยมบางประการของสังคม เหตุผลที่ใช้เนื้อหาในวรรณกรรมต้นแบบมาวิจารณ์สังคมร่วมสมัยของวรรณกรรมล้อเลียนนั้น ก็คือ วรรณกรรมต้นแบบเป็นที่รู้จักกันดีในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์วรรณกรรมล้อเลียน จึงง่ายต่อการรับสารมากขึ้น อาทิ การสร้างวรรณกรรมล้อเลียนที่มีเนื้อหาจากพระคัมภีร์ไบเบิล หรืองานสร้างสรรค์ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีและได้รับการยกย่องว่าเป็นแบบอย่างอันดีในการประพันธ์ (canon)

---

[14] Ibid., p. 9.

[15] Ibid., p. 15.

[16] Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, pp. 45-46.

[17] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, p. 16.

> The mixture of praise and blame makes such parody into a critical act of reasssessment and acclaimatization. Since this period had a literature, middle-class reading public, parodists could venture beyond using canonic familiar texts (Bible, the classics) to include the contemporary. But parody in the twentieth century has gone beyond his conservative function of keeping modishness in line.[17]

เทโอดอร์ เวอร์เวเยน (Theodor Verweyen) จำแนกวรรณกรรมล้อเลียนออกเป็นสองประเภทได้แก่ วรรณกรรมล้อเลียนที่แสดงออกถึงอารมณ์ขันร่วม (laugh with) กับวรรณกรรมล้อเลียนที่แสดงออกถึงการวิจารณ์ ซึ่งมีลักษณะของการหัวเราะเยาะ (laugh at)[18] การจำแนกข้างต้นสอดคล้องกับความหมายเชิงนิรุกติศาสตร์ที่ได้นิยามความหมายของวรรณกรรมล้อเลียนไว้สองแนวทาง คือ "เพลงคลอ" และ "เพลงค้าน"

> Theodor Verweyen (1979) has separated theories of parody into two categories: those that define it in terms of its comic nature and those that prefer to stress its critical function what is commen to both views, however, is the concept of ridicule.[19]

บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** มีการนำเสนอแบบค้านกับวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** มากกว่าเป็นลักษณะคู่ขนาน เราอาจเรียกวรรณกรรมล้อเลียนเรื่องนี้ได้ว่าเป็นการแสดงทัศนะวิจารณ์ เพราะผู้ประพันธ์ไม่เห็นด้วยกับวรรณกรรมต้นแบบ ตรงกับความหมายเดิมในภาษากรีกคือ "การร้องค้าน" (Gegengesang ในภาษาเยอรมันหรือ singing against ในภาษาอังกฤษ) ซึ่งเป็นผลจากการใช้ *ทฤษฎีบทละครเอพิค*ที่เบรคชท์คิดมาประยุกต์ใช้กับบทละครเรื่องนี้[20]

---

[17] Ibid., p. 2.

[18] "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden," in Hans Robert Jauss, ***Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*** (München: Wilhelm Fink, 1977), pp. 259-298.

[19] Linda Hutcheon, ***A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,*** p. 51.

[20] ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.2.2 ลักษณะของละครเอพิค (Epic Theatre): ละครเพื่อวัฒนธรรมการวิจารณ์

ในขณะที่ บทละคร ***แมกเบิร์ด*** มีแนวทางการล้อเลียนที่แตกต่างกันไปจาก ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** กล่าวคือ ***แมกเบิร์ด*** เป็นการล้อเลียนในลักษณะคู่ขนานกับวรรณกรรมต้นแบบเพราะชื่นชมและยกย่องวรรณกรรมต้นแบบ ดังที่จะเห็นได้จากบทละคร ***แมกเบิร์ด*** อันเป็นการยืมองค์ประกอบในการนำเสนอจาก ***แมกเบท*** มาไว้ในสถานการณ์ที่แตกต่างออกไป หากเปรียบเทียบกับความหมายในภาษากรีกแล้วก็หมายความถึงการล้อเลียนในลักษณะที่คล้อยตามวรรณกรรมต้นแบบหรือ "การร้องคลอ" (Beigesang ในภาษาเยอรมัน หรือ singing along ในภาษาอังกฤษ)[21]

การล้อเลียนจึงมีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงและแตกต่างจากวรรณกรรมต้นแบบ ทว่าสัดส่วนของความเหมือนระหว่างวรรณกรรมต้นแบบกับวรรณกรรมล้อเลียนในแต่ละเรื่องจะแตกต่างกันออกไป การซ้ำที่มีนัยของการเปลี่ยนแปลงที่สร้างมิติของความแตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบเป็นการวิจารณ์ในลักษณะที่ทิ้งระยะห่างโดยอาจใช้น้ำเสียงในการเย้ยหยันซึ่งแฝงนัยของการวิจารณ์เอาไว้

> (...) parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both way.[22]

เบรคซท์แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการดัดแปลงเป็นสิ่งที่สามารถทำได้ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยในสังคมที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ ดังทัศนะที่ดีเทอร์ เวอห์เลอ (Dieter Woehle) ได้ยืนยันทัศนะของเบรคซท์ที่ว่าความเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งที่จำเป็น

> (...) All dies bestätigt Brechts Motto >> Alles braucht Änderungen<< (...)
>
> (...)ทุกอย่างยืนยันคติพจของเบรคซท์ว่า "ทุกสิ่งทุกอย่างจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลง" (...)
>
> (***Briefe***, p. 515: แปลโดยผู้วิจัย)[23]

---

[21] Margaret A. Rose, ***Parody: Ancient, Modern and Postmodern*** (Cambridge: Cambridge University Press,1993), p. 49.

[22] Margaret A. Rose, ***Parody: Ancient, Modern and Postmodern***, p. 37.

[23] Dieter Woehle, ***Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*** (Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996), p. 8.

จากการที่เบรคชท์เชื่อว่าการปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นแบบให้เข้ากับของเขานั้นเหมาะกับสังคมร่วมสมัยที่นำมาแสดงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เขาจึงนำงานที่มีชื่อเสียงในยุคต่างๆ มาดัดแปลง โดยเฉพาะงานของเชกสเปียร์ ดังทัศนะของเอสส์ลิน (Martin Esslin) ที่ได้ยกมาข้างท้ายนี้

> Brecht loved to adapt and to modify the work of others. He needed the challenge of another to get the best from his own talent. He based many of his plays on existing originals –Marlowe's Edward II , Gay's Beggar's Opera, Hasek's Schweik, old Japanese or Chinese legends. *Again and again he drew on motives from Shakespeare.* (เน้นโดยผู้วิจัย)[24]

เบรคชท์มีคติพจน์ประจำตัวที่สำคัญอีกประการหนึ่งเกี่ยวกับการนำงานของเชกสเปียร์มาแสดง ซึ่งคติพจน์ดังกล่าวมีผลต่อการดัดแปลงงานของนักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่อื่นๆ อีกมากมาย รวมทั้งงานของเชกสเปียร์ ดังทัศนะของเบรช์ที่ได้คัดมานี้

> "Ich denke, wir können den Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können."
>
> "ผมคิดว่า เราสามารถดัดแปลงเชกสเปียร์ตรงที่เราดัดแปลงเขาได้"
>
> (*GBA 23*, p. 395. : แปลโดยผู้วิจัย)[25]

มีหลักฐานที่เป็นการยืนยันได้ว่าเบรคชท์รู้จักบทละคร ***แมกเบท*** เป็นอย่างดี กล่าวคือ ตั้งแต่ในวัยเด็ก เบรคชท์รู้จักงานนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในอดีตและนักประพันธ์ร่วมสมัยตั้งแต่สมัยที่ยังเรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษา ดังที่ไฮนซ์ เคเชลเลอ (Heinz Kaechele) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับภูมิหลังด้านวรรณกรรมของเบรคชท์

---

[24] Martin Esslin, ***Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions***, p. 107.

[25] Klaus Detlef Müller, "Brecht in der Theaterkritik der 90er Jahr," http://www.dreigroschenheft.de/archiv/text/99-02-07-artikel.htm (17 Sep 2000).

(...) Im Gymnasium lernte Brecht zwar die deutschen Klassiker sowie Corneille, Molière and Shakespeare kennen, (...).

(...) ในสมัยมัธยม เบรคชท์เรียนรู้แม้กระทั่งเรื่องนักประพันธ์คลาสสิกของเยอรมัน รวมทั้ง กอร์เนยย์ โมลิแยร์ และเชกสเปียร์ (...)

(แปลโดยผู้วิจัย)[26]

เบรคชท์ใช้บทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์เป็นแบบฝึกหัดให้แก่นักแสดงในคณะในการฝึกซ้อม เทคนิคการทำให้แปลก ดังจะเห็นได้จากการที่เบรคชท์กำหนดฉากสังหารดังแคนเป็นต้นแบบให้นักแสดงในคณะของเขาฝึกซ้อม การกำหนดฉากใน ***แมกเบท*** ให้นักแสดงของเขาฝึกซ้อมนั้นมิใช่การเลียนแบบ แต่ใช้ฉากใน ***แมกเบท*** มาดัดแปลงด้วยเทคนิคการทำให้แปลกของเขา

> Brecht also wrote Practice Scenes for Actors. These include 'parallel scenes' by which the actors are to be made to see hackneyed classical situations in a new - estranged - light (the murder scene in ***Macbeth*** in equated with the pangs of conscience of a concierge's wife who has broken of the head of a china statue belonging to the lady of the house, and finally balmes the deed on the passing beggar) (...)[27]

ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เบรคชท์ก็มิได้นำตัวบทของเชกสเปียร์มาแสดงอย่างเป็นจริงเป็นจังโดยที่ไม่มีการดัดแปลง ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นการนำมาสร้างใหม่ในแง่ของการล้อเลียน และแสดงออกถึงนัยในการวิจารณ์ที่แทรกอยู่ในบทละครเรื่องต่างๆ ที่เขาดัดแปลงขึ้นด้วย

---

[26] Heinz Kaechele, ***Bertolt Brecht,*** p. 17.

[27] Martin Esslin, ***Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions,*** p.128.

> But Brecht never tackled ***Macbeth***, ***Hamlet***, or any of other plays for which he wrote these practice scenes, they remains expressions of his love of debunking and parody rather than constructive contributions to the art of acting.[28]

วรรณกรรมของเบรคชท์เรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นำองค์ประกอบหลักด้านเนื้อหามาจากบทละครและแนวเพลงจากหลายคน อาทิ แนวทางในการสร้างบทละครจาก ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของเกย์ และ ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ หรือในด้านเพลงและอุปรากรจากแนวทางของฟรองซัวส์ วิยง (François Villon) รัดยาร์ด คิปลิง (Rudyard Kipling) พร้อมทั้งให้รายละเอียดเกี่ยวกับที่มาอย่างชัดเจน และส่วนหนึ่งมาจากเพลงพื้นเมือง (ballads) ซึ่งเบรคชท์ได้รับอิทธิพลจากเพลงพื้นเมืองเมื่อครั้งที่ศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยมิวนิค ส่วนในกรณีของการ์สันก็ระบุไว้อย่างชัดเจนว่าได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** แต่ทว่ารายละเอียดไม่เหมือนกับวรรณกรรมต้นแบบทุกประการ

อาจกล่าวได้ว่า ตามทัศนะของเบรคชท์ ความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นจึงมิใช่ในแง่ของเนื้อหาแต่ทว่าความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นเป็นความสดและใหม่ในแง่ของ*กลวิธีการนำเสนอ* ดังที่เราจะเห็นได้ว่า เนื้อหาที่มีความเป็นสากลและเป็นความจริงในด้านของแก่นเรื่องนั้นเป็นสิ่งที่สามารถข้ามยุคสมัยดังที่แม้แก่นเรื่องของบทละครทั้งสามเรื่องนี้จะสะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของมนุษย์อย่างหนึ่ง คือ ความโลภอย่างชัดเจน สิ่งที่แตกต่างนั้นดูจะมีเพียงกลวิธีการนำเสนอเท่านั้น และแนวคิดดังกล่าวก็ดูจะปรากฏอยู่ในงานของการ์สันเช่นเดียวกัน บทละคร ***แมกเบท*** ซึ่งมีแก่นเรื่องที่เป็นสากล คือ เรื่องของอำนาจ การหักหลังกัน การแย่งชิงอำนาจอันเนื่องมาจากความโลภ ที่ปรากฏในบทละครของเบรคชท์และการ์สันต่างกรรม ต่างวาระ และต่างพรมแดน ดังที่เราจะเห็นได้จาก ระยะเวลาในการสร้างวรรณกรรมต้นแบบกับวรรณกรรมที่สร้างขึ้นในศตวรรษที่ 20 ทั้งสองเรื่องนั้นจะมีระยะเวลาห่างกันกว่า 300 ปี และเป็นการสะท้อนเรื่องราวของสังคมเยอรมันและอเมริกันซึ่งแตกต่างไปจากจุดกำเนิดของบทละคร ***แมกเบท*** ที่สร้างขึ้นในประเทศอังกฤษ แม้แก่นเรื่องจะแสดงออกถึงธรรมชาติของมนุษย์แต่วิธีการแสดงออกต่างกัน

อาจกล่าวได้ว่า การ์สันและเบรคชท์ใช้บทละคร ***แมกเบท*** เป็นพื้นฐานในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนีโอเปรา*** นั้น เพราะบทละครเรื่อง ***แมกเบท*** เป็นบทละครที่มีชื่อเสียง

---

[28] Ibid., p. 128.

ทั่วโลก อันจะทำให้สามารถเข้าถึงวรรณกรรมเรื่องนี้ได้ง่ายและรวดเร็วยิ่งขึ้น การหยิบยืมสหบทจากวรรณกรรมต้นแบบช่วยให้การสื่อสารจากผู้ประพันธ์มายังสังคมร่วมสมัยมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ในส่วนของรายละเอียดของ ***แมกเบิร์ด*** นั้นมิได้มีน้ำเสียงที่จริงจังเช่นเดียวกับในวรรณกรรมต้นแบบ เพราะผู้ประพันธ์ต้องการจะเย้ยหยันบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ที่มีผลต่อทิศทางของวิวัฒนาการด้านสังคมการเมืองของสหรัฐอเมริกาในทศวรรษ 1960 ส่วนในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้นเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัย ได้แก่ สังคมเยอรมันในช่วงสาธารณรัฐบาลไวมาร์ในช่วง 1920 ความเหมือนและความแตกต่างของบทละครทั้งสามเรื่องนี้จะได้วิเคราะห์ต่อไปในรายละเอียดดังนี้

3.2 จากโศกนาฏกรรมสู่ทราจิคอเมดีและละครเอพิค

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการดัดแปลงวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** มาเป็น ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** นั้น มีการเปลี่ยนแปลงลักษณะเด่นของ ***แมกเบท*** ซึ่งมีรูปแบบเป็นโศกนาฏกรรม โดยใช้รูปแบบละครเอพิค ในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และทราจิคอเมดี ในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** ก่อนที่จะวิเคราะห์ในรายละเอียดของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองเรื่องจำเป็นต้องชี้ให้เห็นลักษณะโศกนาฏกรรม ทราจิคอเมดี และละครเอพิค

ลักษณะของตัวละครเอกโศกนาฏกรรม (tragic hero) มีสถานภาพทางสังคมสูง มีความสมบูรณ์แบบ แต่ด้วยโชคชะตาที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ (tragic flaw) ชีวิตของตัวละครเอกที่มีสถานภาพสูงและมีบุคลิกที่สมบูรณ์แบบจึงต้องพบจุดจบอันน่าเศร้าและน่าสะพรึงกลัว บทละครโศกนาฏกรรมเป็นเครื่องมือในการสอนศีลธรรม ให้แก่ผู้ชมละครเพื่อเป็นเพียงปุถุชนธรรมดาจึงกลัวต่อการกระทำชั่ว เพราะแม้แต่ผู้ที่ความสมบูรณ์แบบเช่นตัวละครเอกในโศกนาฏกรรมที่ยังต้องประสบกับชะตากรรมอันน่าสะพรึงกลัว โดยไม่อาจหลีกเลี่ยงได้

ทราจิคอเมดี เป็นรูปแบบละครที่มีมาตั้งแต่สมัยกรีก นักประพันธ์บทละครทราจิคอเมดีที่สำคัญ คือ เปลาตูส (Plautus: 254-184 ก่อนคริสต์กาล) ทราจิคอเมดีเป็นการผสานคุณสมบัติของโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมทั้งในด้านของเนื้อหาและรูปแบบ กล่าวคือ ตัวละครทราจิคอเมดีจะมีหลายระดับ ตั้งแต่ชนชั้นสูงจนถึงชนชั้นต่ำ มีตัวละครเหนือธรรมชาติ การใช้เหตุบังเอิญและปาฏิหาริย์ในการคลายปมของเรื่อง เพื่อให้เรื่องจบลงอย่างมีความสุขเช่นเดียวกับการจบแบบสุขนาฏกรรม

สุขนาฏกรรมกำเนิดมาจากละครคอเมดีสมัยกรีกซึ่งมีจุดเริ่มต้นที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแห่งความอุดมสมบูรณ์และการบูชาเทพเจ้าไดโอนิซุส (Dionysus) คำว่า "comedy" มาจากรากศัพท์ในภาษากรีกว่า "Komos" หมายถึง ความสนุกสนาน รื่นเริง ("revel" หรือ "merrymaking")[3] หนังสือ ***เด โพเอติกา (De Poetica)*** หรือชื่อในภาษาอังกฤษว่า ***โพเอติกส์ (Poetics)*** ของอริสโตเติล ได้ให้คำจำกัดความสุขนาฏกรรมว่าเป็นการเลียนแบบมนุษย์ในลักษณะที่ต่ำ น่าเกลียดและเลวร้ายกว่าความเป็นจริง น่าเย้ยหยัน (ridiculous) พฤติกรรมที่ต่ำและน่ารังเกียจ น่าเย้ยหยันเช่นนั้นเป็นความผิดแบบแผนของสังคม มิได้ทำให้เกิดความเจ็บปวดหรือเป็นอันตรายต่อผู้อื่น ความน่าหัวเราะสังเกตได้จากหน้ากากที่ผู้แสดงสวมซึ่งดูน่าขบขัน หน้ากากนั้นเป็นสิ่งที่มีลักษณะน่าเกลียดและบิดเบี้ยวซึ่งไม่ได้ให้ความรู้สึกที่เจ็บปวดทางกายภาพ[4] นอกจากสุขนาฏกรรมจะเป็นละครที่กระตุ้นเสียงหัวเราะอันเกิดจากการเลียนแบบมนุษย์ที่บิดเบือนไปจนน่ารังเกียจแล้ว ยังเป็นละครที่มีตอนจบด้วยความสุข ดังเห็นได้จากตัวอย่างบทละครที่ยังเหลืออยู่ของอริสโตฟานีส (Aristophanes) มีนานเดอร์ (Menander) และเตเรนเซ (Terence) รวมไปถึงบทละครของนักเขียนอื่นที่มีลักษณะเดียวกันในเวลาต่อมา[5]

ดังนั้น สุขนาฏกรรมคือละครที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของมนุษย์ที่น่าเย้ยหยันและจบเรื่องด้วยความสุข ซึ่งเป็นแนวทางที่ตรงกันข้ามกันสุขนาฏกรรมที่เป็นเรื่องของผู้ที่มีความสูงส่งแต่ต้องประสบชะตากรรมในตอนจบ แนวทางอันเป็นสาระของเรื่องและวิธีการนำเสนอของบทละครประเภทโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมจึงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

เราสามารถแบ่งสุขนาฏกรรมได้เป็น 4 ประเภท กล่าวคือ

1) ***คอเมดี ออฟ แมนเนอร์ส*** *(Comedy of Manners)* แสดงแก่นเรื่องหลักเกี่ยวกับพฤติกรรมและการแสดงถึงพฤติกรรมของคนในสังคมภายใต้ค่านิยมของสังคม คอเมดี ออฟ แมนเนอร์สสะท้อน

---

[3] J.A. Cuddon, ***A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory*** (Oxford: Blackwell Reference,1991), pp. 158-159.

[4] Aristotle, "De Poetica(Poetics)," in ***The Basic Works of Aristotle***, edited and with an introduction by Richard Mckeon (New York: Randon House, 1941), p. 1459.

[5] Wendell V. Harris, ***Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*** (New York: Greenwood Press, 1992), p. 35.

กฎเกณฑ์ของชนชั้นสูง (upper class) และชนชั้นกลาง (middle class) อันสังเกตได้จากความหรูหราของตัวละคร ปฏิภาณจากคำพูดของตัวละคร และความซับซ้อนของสังคม[16] คอเมดี ออฟ แมนเนอรส์มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "เรสทอเรชัน คอเมดี" (Restoration Comedy) ซึ่งเป็นละครที่นิยมกันมากในช่วงปลายศตวรรษที่17[17] นักการละครอย่าง จอร์จ เมเรดิธ (George Meredith) จัดประเภทคอเมดี ออฟ แมนเนอรส์เป็น ไฮ คอเมดี (High Comedy) ไว้ในบทความที่ชื่อ "ดิ ไอเดีย ออฟ คอเมดี" ("The Idea of Comedy," 1877) เมเรดิธอธิบาย "ไฮ คอเมดี" ว่าเป็นละครที่กระตุ้นให้เกิดการหัวเราะที่ใช้ปัญญา (Intellectual laughter) หรือการหัวเราะที่ต้องใช้ความคิดของผู้ชมจากการดูการกระทำของตัวละครซึ่งเป็นภาพของความโง่เขลา การเสแสร้งกระทำ ความไม่เหมาะสมกับกาลเทศะในความประพฤติของมนุษย์ [18] ตามมาตรฐานของสังคม

สุขนาฏกรรมที่สะท้อนภาพสังคมแสดงออกเป็นสองช่วง *ช่วงแรก*มีแก่นเรื่องที่สะท้อนภาพสังคม โดยแสดงให้เห็นถึงภาพความประพฤติของคนในสังคมที่กลายเป็นธรรมเนียมมาตรฐาน รวมไปถึงความประพฤติของปัจเจกบุคคลแต่ละคนในสังคม[6] ลักษณะการใช้แก่นเรื่องเกี่ยวกับสังคมนี้เห็นได้จากนักเขียนคอเมดีสมัยกรีก มีนานเดอร์ นักการละครชาวกรีกซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วง 343-291 ปีก่อนคริสต์กาล อาทิ การแสดงให้เห็นถึงความน่าขบขันเกี่ยวกับแก่นเรื่องความรักระหว่างคนหนุ่มสาว[7] โดยใช้ชีวิตของคนชั้นกลางในเมืองหลวงเป็นแก่นเรื่อง การสะท้อนภาพสังคมที่ดีเยี่ยมของมีนานเดอร์ได้รับความนิยมยึดถือจากนักเขียนรุ่นหลังเป็นแบบอย่างกันต่อมา[8] *ช่วงที่สอง*เป็นพัฒนาการต่อจากช่วงแรก คือ สุขนาฏกรรมที่แสดงความขบขันในด้านอุปนิสัยและลักษณะของตัวละคร โดยทั่วไปมักนำเสนอตัวละครแบบประเภท (stock character หรือ type character) ตัวละครในคอเมดีของมีนานเดอร์ขยายออกไปถึง 27 ชนิดในเวลาต่อมา อาทิ ตัวละครพ่อใจดี ลูกชายที่ชื่อแต่เช่อ คนใช้เจ้าเล่ห์ ทหารขี้อวด และ

---

[16] J.A. Cuddon, ***A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory***, p.170.

[17] Martin Gray, ***A Dictionary of Literary Terms*** (London: Longman York Press,1944), p. 244.

[18] M.H. Abrams, ***A Glossary of Literary Terms,*** 3rd ed. (New York: Rinehart and Winston Holt, 1971), p. 27.

[6] Aelius Donatus, "Comedy and Tragedy," in ***Dramatic Theory and Criticism (Greeks to Grotowski)***, edited by Bernard F. Dukore (New York: Rinehart and Winston Holt, 1974), p. 99.

[7] J.A. Cuddon, ***A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory*** , p. 159.

[8] เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, ดร., ***ประวัติละครอังกฤษ 1: กำเนิดละครตะวันตก-ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า*** (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530), หน้า 19.

โสเภณีที่เจนโลก เป็นต้น[9] นักเขียนแนวคอเมดีหลัก ๆ ในยุคโรมัน 2 คน นำลักษณะตัวละครของมีนานเดอร์ไปใช้ คนแรก คือ เปลาตูส (Plautus) ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วง 254-184 ปีก่อนคริสต์กาล และอีกคนหนึ่ง คือ เตเรนเซ (Terence) ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วง 190-159 ปีก่อนคริสต์กาล[10] เราอาจกล่าวได้ว่า มีนานเดอร์ใช้ภาพสังคมในยุคสมัยของเขามาใช้ในการนำเสนอบทละครดังกล่าวในงานสร้างสรรค์ของเขา

ในศตวรรษแรกก่อนคริสต์กาล ซิเซโร (Cicero) อธิบายสุขนาฏกรรมว่าเปรียบเหมือนกระจกเงาสะท้อนพฤติกรรมซึ่งนักเขียนบทละครหลายคนในช่วงต่อมาเห็นด้วย ระหว่างยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการในประเทศอิตาลี บัลเดซาร์ กาสติกลีเน (Baldesar Castigline) มองงานเขียนแบบสุขนาฏกรรมว่าเป็นรูปแบบงานเขียนที่สามารถอธิบายลักษณะพิเศษของชีวิตมนุษย์ได้ดีกว่างานเขียนลักษณะอื่นๆ ในประเทศอังกฤษยุคเอลิซาบีธาน เบน จอนสัน (Ben Jonson) ยกข้อความของซิเซโรเกี่ยวกับสุขนาฏกรรมและแสดงความเห็นด้วยไว้ในบทละครเรื่อง ***เอเวรี แมน เอาท์ ออฟ ฮิส ฮิวเมอร์ (Every Man out of His Humour)*** ในศตวรรษที่ 18 นักวิจารณ์ชื่อจอห์น เดนนิส (John Dennis) กล่าวไว้ว่าคอเมดีเป็นอย่างอื่นไปไม่ได้นอกจากภาพของชีวิตธรรมดาและเป็นการนำเสนอพฤติกรรมและอารมณ์ขัน นักวิจารณ์วรรณกรรมชื่อ สจวร์ต เบเกอร์ (Stuart Baker) แสดงความเห็นไว้ คอเมดีจะถูกประเมินค่าจากลักษณะที่ถ่ายทอดโลกในความเป็นจริงได้ดีเพียงไรหรือลึกซึ้งเพียงไร[12] ความคิดเห็นของนักการละครและนักวิจารณ์เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่าลักษณะที่สำคัญของสุขนาฏกรรม คือ มุ่งสะท้อนภาพสังคม อาจกล่าวได้ว่าสังคมกับคอเมดีเป็นสิ่งที่ดำเนินมาควบคู่กันตั้งแต่สมัยกรีกอันเป็นยุคที่ก่อกำเนิดสุขนาฏกรรม

นอกจากความเพลิดเพลินและความสนุกสนานที่เป็นจุดประสงค์เบื้องต้นของคอเมดี คอเมดียังมีจุดประสงค์สำคัญอื่นที่เกี่ยวกับสังคมด้วย[13] เนื่องด้วยลักษณะของคอเมดีที่ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับสังคมและคนในสังคม เราจึงสรุปได้ว่าคอเมดีมีจุดประสงค์สำคัญ 2 ประการที่เกี่ยวกับสังคม *ประการแรก* คือ การถ่ายทอดสภาพความเป็นไปรวมถึงแนวคิดของคนร่วมสมัย สุขนาฏกรรมพิเศษกว่าโศกนาฏกรรม คือ สุขนาฏกรรมมีลักษณะใกล้เคียงกับชีวิตจริงและใช้รายละเอียด (material) จากชีวิต

---

[9] เรื่องเดียวกัน. หน้าเดียวกัน.

[10] J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 159.

[12] T.G. Nelson, ***Comedy : An Introduction to Comedy in Literature, Drama and Cinema*** (Oxford: Oxford University Press.1990), p. 138.

[13] Edwin C. Bolles, "The Problem Play" in *English Literature,* edited by Albert C. Baugh and George Wm.McClelland (New York: Meredith Corporation, 1954), p. 1280.

ประจำวัน สุขนาฏกรรมจึงเปิดเผยสภาพสังคม รวมไปถึงปัญหาที่กำลังหาทางแก้ไขในช่วงเวลานั้น ๆ[14] จุดประสงค์*ประการที่สอง* คือ วิจารณ์และกระตุ้นผู้ชมให้ฉุกคิด พิจารณา ทบทวนถึงประเด็นที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอในสุขนาฏกรรม ความผิดพลาดต่าง ๆ ของตัวละครในคอเมดีจึงกระตุ้นเสียงหัวเราะจากการวิจารณ์ตัวละครของผู้ชม[15] ความน่าขบขันนั้นทำให้ผู้รับสารตระหนักและระวังตนเองมิให้กระทำตามแบบอย่างที่น่าหัวเราะดังที่เห็นจากตัวละคร บางครั้ง ผู้เขียนอาจให้แนวทางในการแก้ไขข้อผิดพลาดหรือการกระทำที่น่าขบขันนั้นด้วย

2) *คอเมดี ออฟ ฮิวเมอร์ (Comedy of Humour)* จะนำเสนอตัวละครที่น่าขบขัน (humourous characters) ผู้มีการกระทำอันถูกกำกับโดยความปรารถนาบางประการที่ไม่อาจควบคุมได้ ลักษณะนิสัยเฉพาะตัวหรือการลิขิตจากพระเจ้า ละครประเภทนี้เป็นที่นิยมอย่างมากในช่วงใกล้สิ้นศตวรรษที่ 16 จนถึงช่วงต้นศตวรรษที่ 17[19]

3) *คอเมดี ออฟ ซิทูเอชัน (Comedy of Situation)* หรือ *คอเมดี ออฟ อินทริก (Comedy of Intrigue)* เป็นสุขนาฏกรรมที่มีลักษณะเด่นในด้านโครงเรื่องที่แยบยล โครงเรื่องซ้อนโครงเรื่อง สุขนาฏกรรมประเภทนี้ประกอบด้วยสถาณการณ์ที่น่าขบขัน เน้นความผิดพลาดของตัวละคร การปลอมตัว และการพบกันของตัวละครโดยบังเอิญ[20]

4) *คอเมดี ออฟ มอรอลส์ (Comedy of Morals)* หรือ *แซทไทริคอล คอเมดี (Satirical Comedy)* สุขนาฏกรรมประเภทนี้สร้างขึ้นเพื่อเยาะเย้ยและแก้ไขความชั่วร้ายต่างๆ ของคนในสังคม อาทิ ความหน้าไหว้หลังหลอก ความหยิ่งยะโส ความโลภ การเสแสร้ง[21]

---

[14] Ibid., p.1280.

[15] Sylvan Barnet; Morton Berman, and William Burto, ***Eight Great Comedies*** (New York: the New American Library, 1958), p. 9.

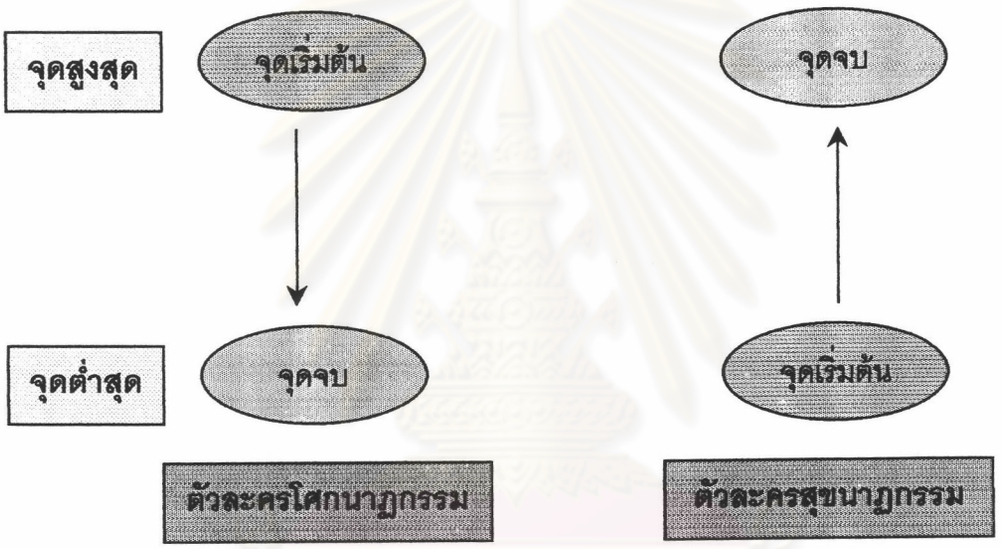
[19] J.A. Cuddon, ***A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory***, p. 169.

[20] William Flint Thrall, and Addison Hibbard, ***A Handbook to Literature*** (New York: The Odyssey Press,1960), p. 100.

[21] J.A. Cuddon, ***A Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory,*** p. 171.

ลักษณะเฉพาะของสุขนาฏกรรมประเภทต่างๆ จะแตกต่างไปจากโศกนาฏกรรมดังที่จะเห็นได้จากเรื่องราวของตัวละครเองที่สูงส่งในตอนเริ่มต้นที่ต้องประสบโศกนาฏกรรมในตอนท้ายเรื่อง แต่ตัวละครสุขนาฏกรรมมีสถานภาพที่ต่ำในสังคมเช่นสามัญชนธรรมดาแต่ประสบกับโชคดีในตอนจบเรื่องเป็นภาพที่ตรงกันข้ามกับโศกนาฏกรรมอย่างสิ้นเชิง เราสามารถชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างตัวละครเอกโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมได้ในรูปของ*แผนภูมิเปรียบเทียบชีวิตของตัวละครโศกนาฏกรรมกับสุขนาฏกรรม*

แผนภูมิเปรียบเทียบชีวิตของตัวละครโศกนาฏกรรมกับสุขนาฏกรรม



บทละครล้อเลียน ***แมกเบท*** ทั้งสองเรื่อง คือ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** ล้วนมีแนวทางในการปรับเปลี่ยนลักษณะจากวรรณกรรมต้นแบบที่เป็นโศกนาฏกรรม โดยนำสุขนาฏกรรมเข้ามาประสาน แม้ในกรณีของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** จะจบลงด้วยความตายของตัวละครเอกก็ตาม

ลักษณะของสุขนาฏกรรมที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้นสามารถนำมาใช้ในการอธิบาย ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ได้ การ์สันและเบรคชท์นำเสนอเรื่องราวด้วยลักษณะของสุขนาฏกรรมมาใช้ในบทละครดังกล่าว การ์สันสร้างตัวละครที่มีสถานภาพในสังคมสูง แต่มีบุคลิกและพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมดังที่เราจะเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์หยิบยืมลักษณะของสุขนาฏกรรมมาใช้ โดยทำให้ตัวละครดูเลวร้ายกว่าความเป็นจริง น่าเย้ยหยันตัวละครเอกที่มีลักษณะดังกล่าวจึงไม่อาจเรียกร้องความสงสารและเห็นใจจากผู้รับสารได้ แม้จะเริ่มต้นด้วยเรื่องราวของชนชั้นปกครองที่แย่งชิงอำนาจมาจากผู้อื่น

และในที่สุด ก็จบเรื่องด้วยการสูญเสียอำนาจนั้นและความตาย แต่อารมณ์โศกและความเห็นใจก็จะไม่เกิด เพราะผู้ประพันธ์อาศัยสุขนาฏกรรมมาเป็นเครื่องมือในการนำเสนอ ส่วนในกรณีของเบรคชท์นำสุขนาฏกรรมมาใช้เพื่อเสียดสีสังคมโดยกลับเรื่องราวของศีลธรรมที่โศกนาฏกรรมยึดถือให้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับกิจการและกิจกรรมอาชญากรรมที่ไร้ศีลธรรมทั้งในส่วนของโจรและในส่วนของกิจการของกระฎุมพี ที่ใช้ "ศีลธรรม" เป็นเครื่องมือในการหลอกลวงประชาชน แสวงหาผลประโยชน์เข้าหาตัวเอง ซึ่งเป็นการค้านขนบของการดำเนินเรื่องที่เป็นไปตามตรรกะอีกด้วย นั่นคือ ตัวละครเอกที่ไร้ศีลธรรมนี้ได้รับชื่อเสียงเกียรติยศและทรัพย์สมบัติในตอนจบ อาจกล่าวได้ว่า ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** มีเนื้อหาบางส่วนเป็นโศกนาฏกรรมได้ในแง่ที่แสดงให้เห็นถึงการแย่งชิงอำนาจและการล้างแค้น (Macht und Rachetragödien)[29] ที่ไม่ต่างไปจากการแย่งชิงอำนาจในบทละคร ***แมกเบท*** ซึ่งอันที่จริงก็เป็นตัวแทนของชนชั้นกลางเช่นเดียวกัน การแย่งชิงอำนาจและล้างแค้นนี้ปรากฏใน ***แมกเบิร์ด*** ที่ตัวละครเอกแมกเบิร์ด และพี่น้องตระกูลเคน โอ'ดังค์ (Ken O'Dunc) ที่แย่งชิงอำนาจกัน ซึ่งดำเนินไปในทำนองเดียวกันกับการแข่งอำนาจระหว่างพีชัม (Peachum) เจ้าของกิจการขอทานและจอมโจรแมกฮีท ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แต่ทว่าลักษณะของการแย่งชิงอำนาจและการล้างแค้นทั้งหมดนี้มิได้จบลงด้วยโศกนาฏกรรมตามที่ควรจะเป็น บทละครของเบรคชท์และการ์สันทั้งสองเรื่องนี้จึงเท่ากับเป็นการทำลายขนบของเรื่องราวของการแย่งชิงอำนาจและการแก้แค้นที่มักจะนำไปสู่โศกนาฏกรรมด้วยการแปลงเรื่องให้จบลงอย่างมีความสุขตามแบบของสุขนาฏกรรม

การที่โศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** เป็นภาพที่อยู่ในใจของผู้รับสารที่มีประสบการณ์จากการชมหรืออ่าน ผู้รับสารสามารถเปรียบเทียบประสบการณ์ที่ได้จาก ***แมกเบท*** กับบทละครทั้งสองเรื่องกับได้เป็นอย่างดีถึงการเปลี่ยนแปลงจากเรื่องราวของตัวละครเอกแบบโศกนาฏกรรมที่ปรากฏใน ***แมกเบท*** มาเป็นเรื่องราวของตัวละครเอกแบบสุขนาฏกรรม อันที่จริง เบรคชท์ได้รับรูปแบบการนำเสนอตัวละครเอกแบบวีรบุรุษที่เป็นตัวละครแบบสุขนาฏกรรมมาจากงานเชกสเปียร์ อาทิ ***Midsummer Night's Dream*** มาใช้ในการสร้างสรรค์ ดังที่เอสส์ลิน (Martin Esslin) ได้แสดงทัศนะไว้

---

[29] Andrea Gronemeyer, ***Schnellkurs Theater***, 3rd ed. (Köln: DuMont Buchverlag, 2000), p. 77.

> The affinities between this comio-heroic drama and Shakespeare are clear enough (...)[30]

อาจกล่าวได้ว่า โศกนาฏกรรมเรื่อง ***แมกเบท*** ที่เปลี่ยนมาเป็นทราจิคอเมดีในวรรณกรรมล้อเลียนเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** และละครเอพิคเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้นเป็นสุขนาฏกรรมในลักษณะที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ในบทละครเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ผู้ประพันธ์นำเสนอภาพของกลุ่มคนในสังคม อันเรียกได้ว่าเป็น *คอเมดี ออฟ แมนเนอร์ส* ดังที่จะเห็นได้จากการวิจารณ์ชนชั้นกลางในสังคม การวิจารณ์ธรรมเนียม ประเพณี เช่น ฉากการแต่งงานในคอกม้า การวิจารณ์ลักษณะของตัวละครหญิงที่เป็นนักจัดการ กล่าวคือ ซีเลีย พีชัม (Celia Peachum) และพอลลี พีชัม (Polly Peachum) ที่มีบุคลิกไม่ต่างไปจากเลดีแมกเบท ในบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ นอกจากนั้น บทละครของเบรคชท์ยังมีลักษณะของคอเมดี ออฟ มอรอลส์ ซึ่งเป็นการชี้ให้เห็นถึงสิ่งที่ไม่ควรกระทำ เพื่อให้เกิดการแก้ไข อาทิ การตีความพระคัมภีร์ไบเบิลนำมาใช้ในทางที่ผิดเพื่อหลอกหลวงผู้ที่มีเมตตา ดังที่จะเห็นได้จากกิจการของพีชัมที่เป็นการหลอกลวงผู้ที่มีใจกุศลให้ทำบุญ การกระทำที่ละเมิดต่อกฎหมายและกฎเกณฑ์ทางศีลธรรม ในด้านของการกระทำของตัวละครทุกตัวในเรื่องกล่าวคือ พีชัมที่ทำมาหากินบนความเดือดร้อนของผู้อื่น แมกฮีทก็เป็นโจรที่ไม่เคยมีเรื่องศีลธรรมอยู่ในใจนอกจากเรื่องปล้น ฆาตกรรม ข่มขืนผู้เยาว์และแม่ชี รวมทั้งการวางเพลิงที่ทำให้ทั้งเด็กและคนชราเสียชีวิต ตำรวจก็ไม่ทำตามหน้าที่ โสเภณีรับสินบน ขอทานก็หลอกลวงประชาชนเพื่อหาเลี้ยงชีพ ฯลฯ ทั้งหมดดูจะเป็นภาพของอาชญากรรมที่เบรคชท์ได้ขยายความต่อจากอาชญากรรมเพียงประการเดียวในบทละคร ***แมกเบท*** ได้แก่ การฆาตกรรมกษัตริย์ซึ่งเชกสเปียร์ต้องการสื่อความด้านปรัชญามาสู่ผู้อ่าน แต่เบรคชท์สื่อความนี้ไปให้ผู้รับสารเห็นว่ารูปแบบของอาชญากรรมมิได้มีเพียงด้านเดียว แต่อาชญากรรมทุกประเภทซึ่งรวมทั้งอาชญากรรมที่แฝงมาในรูปของสิ่งที่ถูกต้องล้วนเป็นสิ่งที่ชั่วร้าย เบรคชท์ชี้ให้เห็นว่า อาชญากรรมเป็นสิ่งใกล้ตัวเราที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวันในสังคมทั่วไป เกิดขึ้นกับสามัญชนธรรมดา ไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นกับผู้ที่มีสถานภาพทางสังคมสูงเช่นในโศกนาฏกรรมแต่อย่างใด ในส่วนของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นั้นมีการนำเสนอสุขนาฏกรรมประเภท คอเมดี ออฟ ฮิวเมอร์ส มานำเสนอความโลภ ความกระหาย อำนาจอันเป็นแรงผลักดันภายในตัวมนุษย์ที่ทำให้ตัวละครกระทำความชั่วต่างๆ นอกจากนั้น ยังมีการนำเสนอคอเมดี ออฟ มอรอลส์ อีกด้วย กล่าวคือ การแสดงให้เห็นถึงตัวละครเอกที่มีความโลภ หยิ่งยโส

---

[30] Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*, p. 99.

หลงอำนาจตัวเอง แต่แสร้งทำเป็นคนดีซึ่งเรียกว่าหน้าไหว้หลังหลอก ดังเช่นตัวละครเอกแมกเบิร์ด และแม้แต่พี่น้องตระกูลเคน โอ'ดังค์ ซึ่งอยู่คนละขั้วอำนาจ แต่มีความโลภและความหลงในอำนาจเช่นเดียวกัน เป็นต้น

ตามทฤษฎีของสหบท (intertextuality) ที่ว่า ตัวบทต่างๆ มิได้มีความแปลกใหม่ แต่ทว่าเป็นอิทธิพลที่ผู้ประพันธ์ได้สั่งสมมาและนำมาปรุงแต่งผสานเข้าเป็นหนึ่งเดียว อิทธิพลจากบทละคร ***แมกเบท*** ก็ดูจะเป็นอิทธิพลที่ผ่านการกลั่นกรองและวิพากษ์วิจารณ์ของเบรคชท์ด้วยการสร้างใหม่ที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบของเชกสเปียร์และ ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** และผสานกับประสบการณ์ตรงและอ้อมที่เบรคชท์ได้เรียนรู้มาในชีวิตและนำสร้างขึ้นใหม่

สาเหตุที่เกย์สร้างบทละครเรื่อง ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ให้มีลักษณะเป็นสุขนาฏกรรมนั้น เป็นกระแสนิยมของวรรณกรรมอังกฤษในช่วงศตวรรษที่ 18[31] ที่ให้ความสำคัญแก่สุขนาฏกรรม และใช้สุขนาฏกรรมเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง และขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม ดังเช่นที่เราจะเห็นได้ว่า วรรณกรรมเรื่องนี้ของเกย์เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองร่วมสมัยของเขา เช่นเดียวกับเบรคชท์ที่อาศัยอิทธิพลจากบทละครของเกย์เรื่องนั้นมาดัดแปลงและใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองสมัยสาธารณรัฐไวมาร์ (Weimar Republic) ของเยอรมนี แนวทางนี้จัดว่าเป็นมรดกที่เบรคชท์รับมาจากเกย์ที่วิพากษ์ขนบของการสร้างงานอุปรากรแบบอิตาเลียน ซึ่งจัดว่าเป็นศิลปะที่สูงส่ง และนำมาผสมผสานกับประสบการณ์ส่วนตัวจากการอ่าน การได้ยิน ได้รับรู้วรรณกรรมเรื่องอื่น

เป็นที่น่าสังเกตว่า รูปแบบในการนำเสนอของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** ขัดกับเนื้อหาที่ใช้ในการนำเสนอเพราะเรื่องราวที่เกิดขึ้นนั้นมีลักษณะของสุขนาฏกรรมมากกว่าที่จะเป็นโศกนาฏกรรม แต่รูปแบบกลับมีลักษณะของโศกนาฏกรรม ในขณะที่แนวเรื่องกลับเป็นสุขนาฏกรรมประเภทเสียดสีล้อเลียน (satirical/ ironic comedy) การนำเสนอด้วยด้วยเนื้อหาที่เป็นการเสียดสี รูปแบบตามขนบของโศกนาฏกรรมจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ในการวิพากษ์วิจารณ์ขนบของการสร้างงานไปในเวลาเดียวกับการวิจารณ์สังคมการเมือง นอกจากนั้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงทัศนะของผู้ประพันธ์ที่ไม่เห็นด้วยกับการจำแนกศิลปะการละคร

---

[31] อเลกซานเดอร์ โปป (Alexander Pope) ซึ่งเป็นนักวิจารณ์ซึ่งมีความสนิทสนมคุ้นเคยกับเกย์ ก็ได้ให้ทัศนะต่อสุขนาฏกรรมว่ามิใช่ของต่ำอีกต่อไป เพราะนำเสนออารมณ์ขันโดยแฝงการวิพากษ์วิจารณ์เอาไว้

ออกเป็นประเภทและรูปแบบต่างๆ ('question of form')[33] เพราะองค์ประกอบที่ต่างกันก็สามารถปรากฏอยู่ด้วยกันได้ อาทิ สุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรม ดังที่เราจะเห็นได้จากรูปแบบการนำเสนอที่มีองค์ประกอบของโศกนาฏกรรมเข้ามาอยู่ในสุขนาฏกรรมประเภทเสียดสีล้อเลียนทั้งในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***

3.3 จากความเคร่งขรึมสู่อารมณ์ขันเชิงเสียดสี

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเมื่อบทละคร ***แมกเบท*** ได้กลายมาเป็น ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** คือ อารมณ์ขันเชิงเสียดสี ดังที่ได้กล่าวไว้ใน*หัวข้อ 3.1* แล้ว อารมณ์ขันเชิงเสียดสีเป็นสิ่งที่ดำเนินมาควบคู่กับการล้อเลียนและเปลี่ยนแปลงจากวรรณกรรมต้นแบบที่เป็นโศกนาฏกรรมมาเป็นสุขนาฏกรรม เราสามารถจำแนกความความแตกต่างที่เกิดขึ้นในวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองเรื่องที่เกิดขึ้นเนื่องจากจุดประสงค์ในการเสียดสีของผู้ประพันธ์ได้ดังนี้

3.2.1 โครงเรื่อง ชื่อเรื่อง แก่นเรื่อง

บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** มีความเปลี่ยนแปลงที่ต่างออกไปจากวรรณกรรมต้นแบบ ดังที่เราจะเห็นว่าเบรคชท์มิได้ใช้เพียงแนวความคิดจากบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์เพียงเรื่องเดียวเป็นฐานในการสร้างบทละครเรื่องนี้ขึ้นมา แต่ทว่าเบรคชท์ได้รับแรงบันดาลใจจากละครอื่นอีกหลายเรื่อง โดยเฉพาะจาก ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของจอห์น เกย์ ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.2.1 ภูมิหลังและที่มา แต่รายละเอียดนั้นมีส่วนที่ต่างไปจากบทละครฉบับของเกย์ แม้แต่ในเรื่องของโครงเรื่อง ชื่อเรื่อง และแก่นเรื่อง

ในส่วนของโครงเรื่องและแก่นเรื่องของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้นเป็นเรื่องของการแข่งขันทางชนชั้นมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของความหรรษาในละครของเกย์ และแนวความคิดเรื่องการแย่งชิงอำนาจนั้นก็มิได้แสดงออกถึงการแย่งชิงอำนาจกันในลักษณะของปัจเจกบุคคลดังที่เราเห็นได้ในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** แต่แสดงออกในลักษณะที่เป็นการแข่งระหว่างกลุ่มคน ชนชั้น เราจะ

---

[33] ดู Klaus Völker, "Toward an Epic Theatre," in *Brecht: A Biography*, translated by John Nowell (London: Seabury Press, 1979), p. 117.

เห็นได้ว่า เบรคชท์ได้ใช้บทละครเรื่องนี้เข้ามามีส่วนในการนำเสนอแนวคิดแบบมาร์กซิสต์ที่เขาเชื่อและชื่นชม ทั้งที่เขาไม่ได้เป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แต่ประการใด แนวคิดเรื่องชนชั้นนั้นแสดงออกในอุปนิสัยและคุณลักษณะของตัวละครและฉาก ดังที่จะได้นำเสนอตามลำดับต่อไป

ประเด็นแก่นเรื่องของบทละครเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แตกต่างไปจากกรณีบทละคร ***แมกเบท*** ดังที่เราจะเห็นได้ว่า ในบทละคร ***แมกเบท*** ความชั่วร้ายจะเป็นฝ่ายที่พ่ายแพ้ความดีงามและความถูกต้อง แต่ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น เบรคชท์กำหนดให้อธรรมเป็นฝ่ายชนะ นอกจากนั้นคำสั่งสอนทางศีลธรรมก็มิได้เป็นเครื่องมือในการกระตุ้นสัณชาตญาณใฝ่ดีของมนุษย์ แต่เป็นเครื่องมือของคนชั่วที่รู้จักหาช่องทางในการประกอบมิจฉาชีพ ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่ทั้งแมกฮีทและพีชัมใช้กลอุบายเป็นเครื่องมือในการแสวงหาผลประโยชน์ให้กับตนเอง ซึ่งเราจะเห็นได้ทั้งจากกิจการขอทานของพีชัม และกิจกรรมของโจรในกรณีของแมกฮีท

ประเด็นสำคัญของการวิจารณ์อีกประเด็นหนึ่ง คือ เบรคชท์ใช้ละครเป็นเครื่องมือวิพากษ์วิจารณ์สถาบันศาสนาว่าเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดอาชีพขอทาน การสั่งสอนศีลธรรมมีส่วนทำให้เกิดธุรกิจขอทาน กล่าวคือ ศีลธรรมเป็นเครื่องมือในการสร้างอุดมคติ (ideological apparatuses) ที่ครอบสังคม เมื่อประชาชนทั่วไปถูกสั่งสอนให้มีเมตตาต่อผู้ที่ตกทุกข์ได้ยาก ศีลธรรมและศาสนาจึงเป็นช่างทางให้คนบางกลุ่มแสวงหาผลประโยชน์ให้แก่ตนเอง เช่น พีชุม อาจกล่าวได้ว่า คำวิพากษ์แท้จริงที่ซ่อนอยู่ของเบรคชท์ก็คือ กิจการขอทานเป็นธุรกิจที่มีต้นกำเนิดมาจากศาสนจักรนั่นเอง ในที่นี้ ผู้รับสารจะตระหนักถึงประเด็นขอบเขตของมนุษยธรรมว่าควรมีขอบเขตจำกัดหรือไม่ เพียงใด และการพิจารณาจากเหตุผลลวงภายนอกที่เกี่ยวกับประเด็นของคุณธรรม ศีลธรรม และมนุษยธรรมอาจไม่เพียงพอก็เป็นได้ ดังที่เราจะเห็นได้จากการแสดงละครเป็นขอทานในกิจการขอทานของพีชัม อันที่จริง กิจการของพีชัมและจอมโจรแมกฮีทดูจะเป็นการกระทำที่ผิดศีลธรรมทั้งสองกรณี แต่ในแง่ของกฎหมาย กิจกรรมของแมกฮีท คือ การปล้น ฆาตกรรม ข่มขืน วางเพลิง ฯลฯ จัดเป็นสิ่งที่ผิดทั้งกฎหมายและผิดศีลธรรม เพียงแต่ในกรณีของพีชัม กฎหมายมิได้ระบุบทลงโทษเอาไว้ แต่ทว่าเป็นการกระทำที่ผิดศีลธรรมโดยแสดงละครเพื่อกระตุ้นศีลธรรมภายในใจของคนในสังคมให้บริจาคทานแก่ขอทาน โดยขอทานเหล่านั้นก็ต้องอยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของพีชัมอยู่อีกนั่นเอง ซึ่งการนำเสนอถึงกิจกรรมของชนชั้นกลางที่ไม่ต่างไปจากโจรนั้นเป็นสิ่งทำให้ผู้ชมที่เป็นชนชั้นกลางตะหนกกับความเป็นจริงดังกล่าว

นอกจากนั้น บทละครเรื่องนี้ยังเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมของอาชญากรทั้งในทางตรงและทางอ้อมว่า "ธุรกิจอาชญากรรม" เป็นเรื่องของคนที่เกียจคร้านในการประกอบอาชีพสุจริต ดังเช่นตัวละครเอกแมกฮีท และคนในสังคมก็ล้วนเป็น "กลุ่มมิจฉาชีพ" ทั้งสิ้น เพราะแม้แต่ผู้ที่เป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมืองก็เป็นฝ่ายเดียวกับอาชญากร ดังที่เราจะเห็นได้จากการนำเสนอผ่านตัวละครไทเกอร์-บราวน์ ซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมืองและช่วยเหลือแมกฮีทซึ่งเป็นอาชญากรเพราะเป็นเพื่อนสนิทเมื่อครั้งไปสงครามที่อินเดียด้วยกัน[33]

นอกเหนือไปจากนี้ บทละครของเบรคชท์เรื่องนี้ยังเป็นการนำประวัติศาสตร์ในแง่ของสังคมศักดินามาล้อเลียน ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่กำหนดให้ไทเกอร์-บราวน์ทำหน้าที่อีกหน้าที่หนึ่งนอกจากตำรวจก็คือเป็นผู้แทนพระองค์ขี่ม้ามาส่งพระบรมราชโองการอภัยโทษจากพระราชินี ซึ่งดูจะไม่ต่างไปจากขนบของอัศวินขี่ม้าขาวมาช่วยชีวิตของจอมโจรแมกฮีท ในฉากสุดท้าย

แก่นเรื่องจึงแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่ควรกระทำกับการกระทำตามความเป็นจริง หรือความขัดแย้งระหว่างศีลธรรมกับพฤติกรรมของคนในสังคม[34] ทำให้เกิดศีลธรรมแนวใหม่ขึ้นมา คือ "ศีลธรรมของกระฎุมพี" (bourgeois morality) ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของสังคมทุนนิยมที่เบรคชท์ประสบ ดังทัศนะของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) ที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

> For what you have seen is what the society wants you to see: 'eats first, morals after'. Brecht thought he was detaching himself from this by calling it bourgeois morality, but in ***The Threepenny Opera*** this is so external, so really casual, that it is in an effect an indulgence. The displacement of feelings about modern capitalism on to a group of psydo-eighteenth century thieves and whores is no more than an escape clause.[35]

---

[33] ดูหัวข้อ 3.2.2 ตัวละคร

[34] อันเป็นแก่นของทฤษฎีละครคลาสสิกเรื่องความขัดแย้งในจิตใจมนุษย์ ตามทฤษฎีละครหรือทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ของฟรีดริช ชิลเลอร์ (Schillers Ästhetik)

[35] Raymond Williams, *"A Rejection of Tragedy: Brecht,"* in Tobert W. Corrigan, ***Tragedy: Vision and Form***, 2nd ed. (New York: Harper& Row, 1981), p. 310

โครงเรื่องหรือลำดับเรื่อง (story line) ของ ***แมกเบิร์ด*** ไม่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบนัก กล่าวคือ เริ่มจากคำทำนายอันสร้างความโลภให้แก่ตัวละครเอก จนกระทั่งวางแผนที่จะทำให้ได้อำนาจนั้นมา และเมื่อได้อำนาจนั้นมาก็ประพฤติตนไม่ต่างไปจากทรราชย์จนกระทั่งเสียอำนาจไปในตอนจบของเรื่อง โดยผู้ที่เป็นเจ้าของอำนาจอันชอบธรรมกลับมาแย่งชิงอำนาจคืน ซึ่งดูจะตรงกับบทละคร ***แมกเบท*** และสอดคล้องกับประวัติศาสตร์การเมืองสหรัฐอเมริกา ในช่วงทศวรรษ 1960 ดังนั้นการนำโครงเรื่องจากบทละครของเชกสเปียร์มาใช้ในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นั้นเป็นเพราะแก่นเรื่องของบทละคร ***แมกเบท*** มีความใกล้เคียงกับสถานการณ์จริงที่เกิดขึ้นในสังคมอเมริกาในขณะนั้น ในการแข่งขันกันทางการเมือง แย่งชิงอำนาจกัน และตรงกับทัศนะของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จึงนำบทละคร ***แมกเบท*** มาเป็นฐานในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด***[36] เพื่อเสียดสีความเป็นจริงในกระแสสังคมและประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นร่วมสมัย อันแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติของมนุษย์ที่มีความโลภและทะเยอทะยานไม่แตกต่างจากที่บทละครของเชกสเปียร์ได้นำเสนอมาแล้วในอดีตใน ***แมกเบท*** ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในบทละครของการ์สันเรื่องนี้จึงเป็นของการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครที่มีลักษณะน่าขันและน่าเย้ยหยัน ฉากที่เปลี่ยนไปตามบริบทสังคมสหรัฐอเมริกันในทศวรรษ 1960 ที่ผู้ประพันธ์ได้แปลงไปเพื่อเสียดสีให้ดูเป็นสิ่งที่ต่ำ ดูไร้ค่าตามมโนทัศน์ของสุขนาฏกรรมกรีกดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม ในส่วนของรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละคร ฉาก ดนตรี ภาษานั้นมีความแตกต่างจากวรรณกรรมต้นแบบดังที่จะได้อภิปรายต่อไปในหัวข้อ 3.3.2 ตัวละคร 3.3.3 ฉาก และหัวข้อ 3.3.5 ดนตรี

หากเปรียบเทียบถึงสัดส่วนของอิทธิพลที่ ***แมกเบท*** มีต่อบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แล้ว จะเห็นได้ว่าอิทธิพลที่มีต่อบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ปรากฏชัดเจนเป็นรูปธรรมในด้านรูปแบบและเนื้อหามากกว่าที่ปรากฏในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** วัตถุประสงค์ในการนำเสนอของผู้ประพันธ์มีผลต่อการดัดแปลงละคร ดังที่เราจะเห็นได้ว่ากรณีของการ์สันนั้น ทำโดยตั้งใจดังได้กล่าวไว้ใน *บทนำ*ของบทละครเรื่องนี้[37] แต่ในกรณีของเบรคซท์นั้น ไม่มีการกล่าวไว้อย่างเด่นชัดเช่นเดียวกับกรณีของการ์สัน แต่เราก็สามารถเห็นอิทธิพลของ ***แมกเบท*** ที่ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องนี้ได้ในแก่นเรื่องและกลวิธีการนำเสนอเกี่ยวกับความโลภ วัตถุนิยม การแย่งชิงอำนาจอันเป็นข้อบกพร่องที่มนุษย์ทุกยุคทุกสมัยไม่เคยแก้ไขได้ และวัตถุนิยมที่ทำให้ชนทุกชั้น ไม่ว่าจะเป็น เจ้าหน้าที่บ้านเมือง ชนชั้นสูง ชั้นกลาง และชนชั้นกรรมาชีพกลายเป็นคนเลวได้ทั้งสิ้น

---

[36] ดูหัวข้อ *2.2.1 ที่มาและภูมิหลัง*

[37] ดูหัวข้อ *2.2.1 ภูมิหลังและที่มา*

ส่วนการตั้งชื่อเรื่องนั้นก็มีความสัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ในการนำเสนอแนวคิดที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคมร่วมสมัยเช่นเดียวกับแก่นเรื่องที่ต้องการเสียดสีชี้ให้เห็นถึงธรรมชาติของมนุษย์ด้านที่เป็นเงามืด

ในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ผู้ประพันธ์มิได้มุ่งเน้นในการวิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ แม้ในวรรณกรรมเรื่องนี้จะยังมีตัวละครเอกที่เป็นปัจเจกบุคคลอยู่ แต่วัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์นั้น คือ ต้องการวิพากษ์วิจารณ์กลุ่มคนในสังคมที่มีแต่ความเลวร้าย ความไร้ศีลธรรมสังคมดังกล่าวจึงมิใช่สังคมในอุดมคติ (distopia) การนำเสนอชื่อเรื่องด้วยชื่อของตัวละครเอกดังเช่นในกรณีของ ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** จึงดูไม่เหมาะสม ดังที่จะเห็นได้จาก*บทที่2* หัวข้อ *2.3.1 ภูมิหลังและที่มา* เบรคชท์ให้ความสำคัญต่อการตั้งชื่อเรื่องบทละครเรื่องนี้ เพราะเขาต้องการให้ศิลปะชั้นสูงอันเป็นสิ่งบันเทิงนั้นกลายเป็นสมบัติของมหาชนที่แม้แต่ขอทานก็สามารถมีสิทธิ์เข้าชมได้ด้วยบัตรราคาย่อมเยา นั่นคือ ประชาชนคนจนก็มีสิทธิ์ในการชมศิลปะสำหรับชนชั้นสูงซึ่งแม้สังคมที่ซับซ้อนจะเป็นไปไม่ได้ แต่ชนชั้นระหว่างศิลปะไม่ควรจะมี

นอกจากนั้น หากพิจารณาในด้านของตัวละครเอกแล้ว แม้แมกฮีทจะมีชื่อที่คล้ายคลึงกับตัวละครเอก ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ แต่ตัวละครเอกนี้ก็มิใช่บุคคลเดียวที่ผู้ประพันธ์นำเสนอภาพของความไร้ศีลธรรมหรือการมีศีลธรรมแบบชนชั้นกลาง ภาพของความไร้ศีลธรรมนั้นปรากฏในตัวละครทุกตัวในเรื่อง เพียงแต่ระดับของความเลวร้ายแตกต่างกันออกไปเท่านั้น ประเด็นนี้สามารถยืนยันถึงสาเหตุที่ผู้ประพันธ์ไม่กำหนดให้ชื่อตัวละครเอกเรื่องนี้เป็นชื่อเรื่องด้วย การตั้งชื่อเรื่องจึงมิใช้ชื่อบุคคลดังเช่นในกรณีของบทละคร ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** เพราะเบรคชท์ต้องการวิจารณ์กลุ่มคนมากกว่าปัจเจกบุคคล

แม้บทละครเรื่องนี้ของเบรคชท์จะมีชื่อว่า “อุปรากร” (Oper ในภาษาเยอรมัน หรือ opera ในภาษาอังกฤษ)แต่ก็มิได้มีลักษณะของอุปรากร แต่น่าจะจัดว่าเป็นละครพูดสลับร้อง ซึ่งอาจจัดประเภทเป็นละครเพลง (Singspiel ในภาษาเยอรมัน หรือ musical ในภาษาอังกฤษ) มากกว่าที่จะจัดว่าเป็นอุปรากร ดังนั้น การใช้ชื่อเรื่องว่า “อุปรากร” ในเรื่องนี้จึงมีลักษณะเป็นการเสียดสี (irony) ศิลปะของชนชั้นสูงอุปรากรในสังคมอิตาเลียนช่วงศตวรรษที่ 16-17 เบรคชท์เสียดสีด้วยการนำเสนอศิลปะการเลี้ยงชีพของคนชั้นต่ำ อาชญากร ขอทาน โสเภณี ซึ่งตรงกันข้ามกับชื่อเรื่องอันเป็นศิลปะสำหรับชนชั้นสูง กล่าวคือ อุปรากร และภาพดังกล่าวเป็นสิ่งที่เบรคชท์เสียดสีสังคมไวมาร์ซึ่งเป็นชนชั้นกลางในยุคนั้นที่พยายามจะเปลี่ยนสถานภาพของตนให้ทัดเทียมกับชนชั้นสูง ฉากและตัวละครที่เกิดขึ้นในบทละครเรื่องนี้จึงเป็น

เครื่องสนับสนุนการวิพากษ์วิจารณ์ชนชั้นด้วยการสร้างภาพที่ตรงกันข้ามกับสังคมในอุดมคติของชนชั้นกลางที่มีความหรูหราด้วยการให้ภาพของชนชั้นต่ำ อันประกอบด้วยขอทาน โจร และโสเภณี เมื่อภาพที่เกิดขึ้นตรงกันข้ามกับอุดมคติจึงทำให้เกิดอารมณ์ขันเชิงเสียดสีในบทละครเรื่องนี้ซึ่งเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ และนอกจากนั้นยังเป็นการวิพากษ์วิจารณ์อุปรากรในแง่ที่ย้อมใจผู้ฟังให้มีอารมณ์เคลิบเคลิ้มตามมายาบนเวที การตั้งชื่อเรื่องบทละครเรื่องนี้จึงพ้องกับทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์ที่ต้องการให้ผู้รับสารถอยห่างออกจากมายาคติที่กำลังชมออกมาเพื่อที่จะวิเคราะห์งานได้ด้วยความเป็นกลาง

กลวิธีการนำเสนอนั้นมีผลต่อการตีความแก่นความคิดในบทละครทั้งสอง กล่าวคือ กลวิธีในการนำเสนอในละครสองเรื่องแตกต่างกัน แต่ผลลัพธ์ที่ได้เป็นจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือ การสะท้อนค่านิยมหรืออุดมคติบางประการ อาทิ ค่านิยมเกี่ยวกับศีลธรรม แต่ในรายละเอียดก็สามารถขยายขอบเขตการตีความศีลธรรมไปได้อีกหลายรูปแบบ ทั้งนี้ กลวิธีการนำเสนอศีลธรรมในวรรณกรรมต้นแบบดูจะเป็นการนำเสนอที่ตรงไปตรงมามากกว่า ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นการกระตุ้นให้ผู้รับสารพิจารณาเรื่องศีลธรรมในมิติที่แตกต่างไปจากบทละครต้นแบบ กล่าวคือ ความไร้ศีลธรรมสามารถกระตุ้นความมีศีลธรรมของผู้รับสารได้ นั่นเป็นการแสดงให้เห็นว่ามิติของศีลธรรมหลักเป็นแก่นของการนำเสนอทั้งในวรรณกรรมต้นแบบและในวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองเรื่อง ทั้งหมดนี้เกิดได้ทั้งในการนำเสนอแบบโศกนาฏกรรม และด้วยการนำเสนอในรูปแบบของสุขนาฏกรรม

ในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** นั้น การ์สันตั้งใจดำเนินเรื่องให้เป็นคู่ขนานกับ ***แมกเบท*** จึงตั้งชื่อเรื่องโดยใช้ชื่อตัวละครเอกซึ่งคล้ายคลึงกับชื่อตัวละครเอกแมกเบท ของเชกสเปียร์มาเป็นชื่อเรื่อง เราสามารถอธิบายได้ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการให้ตัวละครที่มีลักษณะของปัจเจกบุคคลเป็นตัวอย่างในการสั่งสอนศีลธรรม การกำหนดให้ชื่อตัวละครเอกเป็นชื่อเรื่องจึงเป็นความประสงค์ที่จะให้ผู้รับสารจดจ่ออยู่กับพฤติกรรมของตัวละครเอก ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการชี้ให้ผู้อ่านมุ่งความสนใจไปที่พฤติกรรมของตัวละครเอก ผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบิร์ด*** นำภาพลักษณ์ของบุคคลร่วมสมัยแปลงให้ดูน่าขัน ในกรณีนี้ชื่อของตัวละครและชื่อเรื่องเป็นการเชื่อมโยงความคิด (association of ideas) ของผู้อ่านเชิงสหบท 3 ระดับ กล่าวคือ *ประการแรก* เป็นการเปรียบเทียบตัวละครเอกแมกเบทกับแมกเบิร์ด *ประการที่สอง* เป็นการเปรียบเทียบแมกเบทกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ และแมกเบิร์ดกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ และ*ประการที่สาม* เป็นการสังเคราะห์ภาพของตัวละครแมกเบิร์ดกับประธานาธิบดีจอห์นสันและตัวละครอื่นๆ ในประวัติศาสตร์ร่วมสมัยของการ์สัน อันเป็นประเด็นที่การ์สันวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับผู้นำที่เป็นปัจเจกบุคคล แต่มีผลต่อการตัดสินใจและการดำเนินนโยบายที่มีผลต่อสาธารณชนอันส่งผลไปถึงประชาคมโลก และเป็นการมุ่ง

วิพากษ์วิจารณ์ปัจเจกบุคคลที่เป็นผู้นำที่กระหายอำนาจซึ่งผู้รับสารจะเชื่อมโยงกลับไปยังพฤติกรรมของแมกเบทอีกด้วยและเชื่อมโยงวรรณกรรมเรื่องนี้ได้อย่างรวดเร็วอีกด้วยชื่อเรื่องที่มีความพ้องกันในด้านของการนำชื่อตัวละครเอกมาเป็นชื่อบทละครและชื่อของตัวละครเอกที่มีความพ้องกันในพยางค์ต้นของคำด้วย

3.2.2 **ตัวละคร**

บทละครล้อเลียน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** นำตัวละครในบทละคร ***แมกเบท*** มาบิดด้วยการเสียดสี (satire) กล่าวคือ เป็นทั้งการล้อเลียนเชิงเสียดสี (satirical parody) และการเสียดสีเชิงล้อเลียน (parodic satire) วิธีการสร้างตัวละครของบทละครล้อเลียนทั้งสองเรื่อง คือ ทำให้ตัวละครดูน่าขบขันจนน่าสมเพช ซึ่งเป็นการนำลักษณะของทราจิคอเมดีมาเสียดสีสังคมและการเมือง

เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา

ในส่วนของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ผู้ประพันธ์นำเสนอด้วยการทำให้บทละครดังกล่าวเป็นส่วนกลับของโศกนาฏกรรม***แมกเบท*** โดยใช้ลักษณะของสุขนาฏกรรมเข้ามาเป็นหลักในการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** แต่ตัวละครเอกแมกฮีทมิได้เป็นตัวละครที่มีสถานภาพตามท้องเรื่องที่สูงส่งเช่นเดียวกับแมกเบทและแมกเบิร์ด แต่เบรคซท์ใช้กลวิธีการบิดตัวละครให้มีลักษณะตรงกันข้ามกับตัวละครเอกแมกเบท โดยที่แมกฮีทเป็นโจร อย่างไรก็ตาม สถานภาพของตัวละครเอกตัวนี้เป็น*หัวหน้าโจร*ไม่ต่างจากลักษณะของผู้นำประเทศดังเช่นในกรณีของตัวละครแมกเบทและแมกเบิร์ดแต่ความแตกต่างอยู่ที่ตัวละครเอกแมกฮีทที่มีความเหี้ยมโหด ไร้ศีลธรรมโดยสิ้นเชิง กิจกรรมในเรื่องซึ่งมิใช่กิจกรรมของแมกฮีทเพียงคนเดียวที่ขัดต่อศีลธรรมและกฎหมาย แต่เป็นกิจกรรมของตัวละครทุกตัวในเรื่อง ดังนั้นหากใช้มาตรฐานของศีลธรรมมาเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาแล้ว ตัวละครในบทละครเรื่องนี้จะเป็นขั้วตรงกันข้ามกับตัวละครในบทละคร ***แมกเบท*** อย่างสิ้นเชิง การสร้างตัวละครที่ไร้ศีลธรรมเช่นนี้เป็นการเสียดสีสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์อันเป็นสังคมกระฎุมพีอย่างเห็นได้ชัดเจน

เบรคซท์กำหนดให้เรื่องราวของตัวละครทั้งหมดเป็นเรื่องของคนธรรมดาสามัญซึ่งอาจเรียกได้ว่าคนข้างถนน ต่างจากขนบของวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ที่มีตัวละครทั้งหมดเป็น

กษัตริย์และขุนนางและมีศีลธรรมอยู่ในจิตใต้สำนึก จะเห็นได้ว่า แม้แมกเบทและเลดีแมกเบทจะกระทำความชั่ว แต่มโนธรรมก็ตามไปหลอกหลอนตัวละครทั้งสองอยู่เสมอดังที่จะเห็นได้จากตัวละครรู้สึกผิดและนอนฝันร้าย เห็นผี และเดินละเมอ ส่วนตัวละครใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นตัวละครที่ไร้ศีลธรรม ที่ไม่รู้สึกสำนึกผิด และยังใช้ศีลธรรมเป็นเครื่องมือในการแสวงหาผลประโยชน์ ในกรณีที่ตัวละครเอกแมกฮีทและพีชัมที่แม้จะมีความรู้เกี่ยวกับคัมภีร์ไบเบิลเป็นอย่างดีทั้งแมกฮีทและพีชัม ดังที่แมกฮีทวิจารณ์พีชัมว่า "Ich blickte ihn an, und er weinte bitterlich. Den Trick habe ich aus der Bibel." (ฉันมองเขาและเขาก็ร้องไห้อย่างขมขื่น อุบายนี้ฉันเอามาจากพระคัมภีร์ไบเบิล) บทละครเรื่องนี้จึงเป็นการมองศีลธรรมในมิติใหม่ ในทัศนะของผู้ประพันธ์ คือ เป็น "ศีลธรรมของกระฎุมพี" นั่นเอง

ในภาพรวม ตัวละครในเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เกือบทั้งหมดเป็นชนชั้นล่าง เรื่องราวทั้งหมดเป็นของอาชญากรและขอทาน แม้แต่ตัวละครเอกก็เป็นจอมโจร เบรคชท์ใช้ตัวละครชนชั้นกลางเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ชนชั้นกลางในโลกแห่งความเป็นจริง เราอาจกล่าวได้ว่า ตัวละครในบทละครเรื่องนี้เป็นจำลองภาพสังคมที่เบรคชท์ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ นั่นคือ ภาพรวมของสังคมในละครเป็นตัวแทนของสังคมของอาชญากร คือ ชนชั้นกระฎุมพีเป็นโจรและโจรก็คือกระฎุมพี (...der Bürger ist Räuber, aber auch: der Räuber ist Bürger)[38] แม้ตำรวจยังปกป้อง "โจร" ซึ่งจะเห็นได้ตั้งแต่เจ้าหน้าที่บ้านเมือง ชนชั้นกลาง และชนชั้นกรรมาชีพเอง เราจึงกล่าวได้ว่า ภาพของสังคมร่วมสมัยของเบรคชท์เป็นสังคมที่ไม่น่าอยู่ เพราะคนทุกชนชั้นไม่ทำหน้าที่ของตนเอง สังคมไม่สงบสุข ชนชั้นกลางก็เอาเปรียบคนในสังคม ตำรวจก็ไม่ทำหน้าที่ของตน โจรและโสเภณีซึ่งเป็นคนนอกกฎหมายก็ไม่เคยช่วยเหลือกัน แต่ละคนต่างทำเพื่อผลประโยชน์ของตนเองทั้งสิ้น

ตัวละครที่โจรในบทละครเรื่องนี้เป็นตัวแทนของชนชั้นกลางเบรคชท์ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งอาจหมายรวมถึงผู้รับสารเองด้วยว่า "พวกท่านก็คือโจร" เช่นเดียวกัน เพราะผู้ชมเป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษา มีฐานะทางเศรษฐกิจดี มุ่งแสวงหาแต่ความสะดวกสบาย และการแสวงหาความสะดวกสบายได้นั้นก็จำเป็นต้องเอาเปรียบผู้อื่นดังเช่นที่แมกฮีทกระทำนั่นเอง

---

[38] Jan Knopf, ***Brecht-Theater Handbuch: Eine Ästhetik der Widerspruche*** (Stuttgart: Metzler, 1980), p. 58.

จะเห็นได้ว่าโดยทั่วไปแล้วศีลธรรมที่สังคมต้องการให้สมาชิกในสังคมปฏิบัติตามนั้นมีมาตรฐานที่คนในสังคมมักเข้าไม่ถึง เบรคชท์จึงนำเสนอภาพของตัวละครในเรื่องนี้โดยสะท้อนให้เห็นว่า ศีลธรรมที่สังคมได้พยายามสร้างเอาไว้เป็นเพียงภาพลวงตาและสวนทางกับพฤติกรรมของคนในสังคม โดยเบรคชท์นำเสนอเรื่องราวของเรื่องราวที่ไร้ศีลธรรมผ่านตัวละครในบทละครเรื่องนี้จึงเป็นการชี้ให้เห็นถึงลักษณะของสังคมคนลวง (hypocrite) โดยการแสดงให้เห็นความตรงไปตรงมาของอาชญากรที่แสดงออกอย่างชัดเจนว่าตนเองคือคนเลว ไม่จำเป็นต้องเสแสร้งทำเป็นคนดี เบรคชท์ชี้ให้เห็นว่า อาชญากรรมหรือการกระทำที่ผิดศีลธรรมไม่ได้เกิดจากความจำเป็นอีกต่อไปดังเช่นที่บทละครตามขนบนำเสนอ แต่เป็นความเคยชิน ซึ่งแตกต่างไปจากแนวคิดที่เชกสเปียร์ได้เสนอไว้ในบทละคร ***แมกเบท***

นอกจากโจรแล้ว ตัวละครโสเภณีและขอทานก็ไม่น่าสงสารและมิได้ยึดถือศีลธรรมแต่อย่างใด ขอทานต้องหาเลี้ยงชีพด้วยการหลอกลวงผู้บริจาคทาน โดยการทำให้สภาพทางกายภาพน่าสมเพชเวทนา ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็น มิฉะนั้นจะไม่สามารถเรียกร้องความเห็นใจจากผู้บริจาคทานคนใดได้

ดังนั้น ตัวละครทั้งหมดในเรื่องนี้จึงมิใช่คนดีตามมาตรฐานของสังคมโดยทั่วไป แต่เป็นเครื่องมือในการปฏิเสธศีลธรรมที่เป็นขนบของสังคมที่ถือปฏิบัติกันมา ซึ่งเป็นวิธีการมองที่ซับซ้อนและลึกซึ้งเพื่อทำลายภาพลวงตา โดยมองให้ลึกมากกว่าสิ่งที่ประสาทสัมผัสรับได้ แม้ความรู้สึกที่ได้จากการรับสารจะทำให้ผู้รับสารตกละลึง และตั้งคำถามต่อปรากฏการณ์ที่คุ้นเคยจนไม่เคยพิจารณาและนำสารที่ผู้ประพันธ์สร้างผ่านตัวละครนั้นกลับไปพิจารณาอีกครั้ง

เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา จึงเป็นการล้อเลียนในมุมกลับ (reverse) หรือตรงกันข้ามกับวรรณกรรมต้นแบบ ในลักษณะที่เรียกว่า "การร้องค้าน" ("singing against" ในภาษาอังกฤษ หรือ "Gegengesang" ในภาษาเยอรมัน) กลวิธีในการสร้างตัวละครจึงเป็นการวิจารณ์ตัวละครในแบบโศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** ที่เป็นขุนนางชั้นสูงและเป็นกษัตริย์ในเวลาต่อมา ดังที่เราจะเห็นได้จากตัวละครเอกแมกฮีทที่เป็นจอมโจรและท้ายที่สุดก็ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางในตอนจบเรื่อง ซึ่งสวนทางกับขนบของการดำเนินเรื่องราวอย่างเป็นเหตุเป็นผลของเชกสเปียร์อีกด้วย

ภาพของตัวละครโจรในบทละครเรื่องนี้คือภาพสะท้อนของคนในสังคมชนชั้นกลางที่ไม่เคยแม้แต่จะคิดจะช่วยเหลือใคร แม้แต่ตอนที่ถูกจับ ก็ไม่มีลูกน้องคนใดหาทางช่วยประกันตัวแมกฮีทออกมา แม้แต่คนเดียว หรือแม้แต่โสเภณีซึ่งเป็นชนชั้นต่ำด้วยกันก็รับสินบนจากชนชั้นกลาง (คือ นางพีชัม ซึ่ง

เป็นชนชั้นกลางที่แฝงกายอยู่ในคราบของชนชั้นต่ำที่มุ่งแต่จะกอบโกยผลประโยชน์ [II, 5]) อันมีผลทำให้แมกฮีทต้องกลับเข้าไปติดคุกอีก โจรเช่นแมกฮีทสามารถทำได้ทุกอย่าง ทั้งปล้น ขโมยและฆ่า ข่มขืน แม้กระทั่งเด็กผู้หญิงที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะซึ่งกำลังนอนหลับอยู่ รวมไปถึงแม่ซี ลักษณะของโจรแบบโรบินฮูดที่เคยอยู่ในงานของเกย์จึงมิได้เข้ามาอยู่ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ของเบรคซท์แต่อย่างใด แม้ว่าจะมีชื่อตัวละครเหมือนกันก็ตาม ซึ่งเราอาจกล่าวได้ว่า ตัวละครแมกฮีทดำเนินตามแมกเบทในแง่ที่ว่าเป็นตัวละครที่เป็นอาชญากร แต่เป็นอาชญากรตัวจริงมิใช่คนที่ยังมีสำนึกเรื่องศีลธรรมเช่นแมกเบท แต่ "ผู้ร้ายโดยสันดาน" ซึ่งเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า ลักษณะของตัวละครเอกที่เป็นอาชญากรนั้นน่าจะรับมาจาก ***แมกเบท*** แต่แมกฮีทมีความเลวร้ายในระดับที่รุนแรงกว่าแมกเบทมาก เพราะไม่มีคุณธรรมและไม่เคยสำนึกผิดต่อการกระทำใดๆ

เบรคซท์สร้างตัวละครแบบกลุ่มชนชั้นที่จัดเป็นชนชั้นต่ำแบบสุขนาฏกรรม ในแนวตำรา***โพเอติกส์*** คือ มีลักษณะที่ "ต่ำ" (low) เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะ "สูงส่ง" (sublime) ของตัวละครโศกนาฏกรรม ทั้งนี้เพื่อใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครชนชั้นสูงในวรรณกรรมเอกของเชกสเปียร์ ดังที่เราจะเห็นได้จากตัวละครเอกประกอบอาชญากรรมตั้งแต่ลักเล็กขโมยน้อย จนถึงการปล้น ฆาตกรรม ข่มขืนและวางเพลิง และมีลูกน้องประเภทเดียวกับหัวหน้า นอกจากนั้น ยังมีเรื่องราวของโสเภณีและขอทานเข้ามาเกี่ยวข้อง ส่วนตัวละครที่เป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมืองก็ทุจริตในหน้าที่อยู่เสมอ ด้วยเหตุนี้ตัวละครเอกเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จึงได้รับฉายาว่า "ผู้พันโจร" ("Räberhauptmann")[39]

- *แมกฮีท (Macheath)* เป็นตัวแทนของชนชั้นกลาง ตัวละครโจรเป็นเครื่องมือที่เบรคซท์ใช้ในการวิจารณ์ว่า โจรก็คือชนชั้นกลาง ดังที่จะเห็นได้จาก การแต่งกายของเขาที่ดูจะไม่แตกต่างไปจากการแต่งกายของชนชั้นกลางที่มีรสนิยม แม้ว่ารูปร่างหน้าตาของเขาจะไม่สมบูรณ์มีรอยแผลเป็นที่ลำคอ ฯลฯ

> **PEACHUM:** So, weisse Handschuhe und einen Stock mit einen Elfenbeingriff, und Gamaschen an den Schuhen und Lackschuhe und ein bezwingendes Wesen und eine Narbe...
>
> **FRAU PEACHUM:** Am Hals. (...)

---

[39] Jan Knopf, *Brecht-Theater Handbuch: Eine Ästhetik der Widerspruche*, p. 58.

พีชัม: อ้อ... ถุงมือสีขาวกับไม้เท้าด้ามงาช้าง แล้วก็รองเท้ามีเดือย รองเท้าหนังมัน ท่าทางวางโต และก็แผลเป็นที่...

นางพีชัม: ที่ลำคอ (...)

(***Die Dreigroschenoper,*** I, 1, p. 238.)

นอกจากนั้น เบรคชท์ยังสะท้อนให้เห็นถึงความโลภ ความมักมาก ความหลงใหลในโลกียสุขของแมกฮีท ดังเช่นที่เราสามารถพบเห็นพฤติกรรมของชนชั้นกลางได้โดยทั่วไปที่แฝงอยู่ในตัวของแมกฮีท เราจะเห็นได้ว่า เขาถูกทางการจับตัวได้ซ้ำแล้วซ้ำเล่าก็เพราะการที่เขาเป็นผู้ชายเสเพลที่นิยมหาความสำราญด้วยการใช้บริการโสเภณี (II, 5 และ III, 8) แม้แต่ก่อนจะถูกประหารก็ยังเรียกร้องขอกินหน่อไม้ฝรั่งซึ่งเป็นอาหารที่มีราคาแพงตามรสนิยมของชนชั้นสูง (III, 9)

เบรคชท์กำหนดให้ตัวละครเอกเป็นอาชญากรโดยสันดานเพื่อชี้ให้เห็นว่า สังคมใดก็ตามที่ต้องการวีรบุรุษ สังคมนั้นคงต้องอยู่ในยุคเข็ญอย่างแน่นอน ซึ่งเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ขนบของโศกนาฏกรรมที่เรียกร้องให้มีวีรบุรุษเป็นบุคคลตัวอย่างของคนในสังคมไปในเวลาเดียวกัน

(...) a bad society that needs heros, so it is a bad life that needs sacrifices.[40]

สมญานามของตัวละครเอกในเรื่อง คือ แมกกีมือมีด หรือ แมกกี เมสเซอร์ ("Mackie Messer" ในต้นฉบับภาษาเยอรมัน และ *"Mac the Knife"* ในฉบับภาษาอังกฤษ) ที่ปรากฏอยู่ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ที่เบรคชท์รับมาจากเกย์อีกทอดหนึ่งนั้นเป็นแรงบันดาลใจที่ได้มาจากกริชที่แมกเบทใช้ในการปลงพระชนม์กษัตริย์ดังแคนใน ***แมกเบท*** นอกจากนั้นยังมีประเด็นเกี่ยวกับการแย่งชิงและการชโมย ในกรณีของ ***แมกเบท*** นั้น เป็นเรื่องของการปล้นชิงราชบัลลังก์ ดังคำพูดของแองกัส ขุนนางผู้จงรักภักดีต่อดังแคน

ANGUS:

Upon the dwarfish thief.

(***The Tragedy of Macbeth***, V, 2, p. 96.)

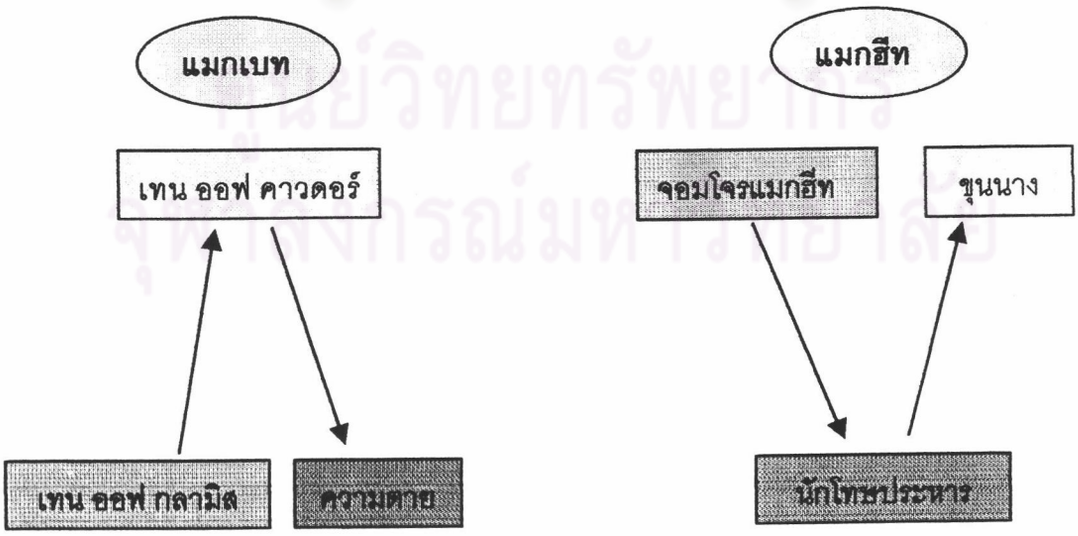
---

[40] Raymond Williams, *"A Rejection of Tragedy: Brecht,"* in Tobert W. Corrigan, ***Tragedy: Vision and Form,*** p. 302.

แมกเบทและแมกฮีทจึงเป็นคู่เทียบกันได้ในลักษณะที่คล้ายคลึง คือ ทั้งสองเป็นฆาตกรหรืออาชญากร แม้แมกฮีทจะไม่ได้เป็นขุนนางในตอนต้นเรื่อง แต่ในตอนจบเขาได้รับพระราชทานทั้งบรรดาศักดิ์ เงินเบี้ยหวัดรายปี ปราสาท และอันที่จริง สถานภาพของเขาตั้งแต่ต้นเรื่องก็คือเป็นหัวหน้า (โจร) เช่นเดียวกับที่แมกเบทเป็นเทน ออฟ กลามิส และเป็นกษัตริย์หลังจากที่ได้ลงมือลอบปลงพระชนม์ดังแคนแล้ว หากเปรียบเทียบกับวรรณกรรมต้นแบบ เราจะเห็นได้ว่า ในวรรณกรรมเรื่อง ***แมกเบท*** นั้นจะเริ่มเรื่องตั้งแต่ตัวละครเอกยังไม่ได้มาซึ่งอำนาจสูงสุด จนกระทั่งได้อำนาจและสูญเสียอำนาจไป ทว่า ***เดอะทรีเพนนี โอเปรา*** เริ่มเรื่องเมื่อตัวละครเอกมีอำนาจและชื่อเสียงสูงสุดในหมู่ของอาชญากรอยู่แต่เดิมแล้ว และเรื่องดำเนินไปพร้อมกับที่ตัวละครเอกกำลังจะถูกลดทอนอำนาจด้วยการถูกประหารชีวิต แต่เรื่องราวก็กลับกลายเป็นว่าแมกฮีทได้รับสถานภาพที่สูงกว่าเดิม กล่าวคือ ได้รับพระราชทานอภัยโทษ ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางอันสามารถสืบทอดไปถึงลูกหลาน ไม่ต่างจากบรรดาศักดิ์ในระบบศักดินา ได้รับพระราชทานปราสาทหินอ่อน ตลอดจนได้รับเบี้ยหวัดรายปีอีกจำนวน 10,000 ปอนด์ไปตลอดชีวิตในฉากสุดท้าย (III, 8) เป็นการสลับที่การขึ้นสู่อำนาจกับตัวละครแมกเบท เพราะตัวละครแมกเบทนั้นขึ้นสู่อำนาจในช่วงต้นเรื่อง องก์ที่ 1 ฉากที่ 2 อันเป็นฉากที่แมกเบทได้รับการสรรเสริญ และองก์ที่ 2 ฉากที่ 3 เป็นฉากที่แมกเบทได้ครองอำนาจสูงสุด

กลวิธีการนำเสนอเรื่องราวผ่านตัวละครเอกนี้จัดเป็นกลวิธีสำคัญที่ผู้ประพันธ์ใช้ในการล้อเลียนวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ด้วย*แผนภูมิชีวิตแมกเบทกับแมกฮีท* ข้างท้ายนี้

แผนภูมิชีวิตแมกเบทกับแมกฮีท



กลวิธีการประพันธ์ของเบรคชท์จึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ขนบของตัวละครแบบวีรบุรุษในโศกนาฏกรรม ทั้งในแง่ของสถานภาพตัวละครที่เชื่อมโยงกับการดำเนินเรื่องจากต่ำไปสูง อันเป็นการหยิบยืมลักษณะของสุขนาฏกรรมมาใช้ในการนำเสนอ ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นส่วนกลับของโศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** สถานภาพของตัวละครแมกเบทมีสถานภาพสูงในตอนต้นเรื่อง และสูงยิ่งขึ้นเมื่อได้เป็นกษัตริย์ แต่ต้องตกต่ำในตอนจบเพราะอำนาจที่ได้มาอย่างไม่ถูกต้อง ส่วนในกรณีของแมกฮีทนั้น สถานภาพที่สังคมกำหนดนั้นเป็นชนชั้นต่ำ แต่ในหมู่โจรด้วยกันแล้ว เราจะเห็นได้ว่า สถานภาพของแมกฮีทดูจะไม่แตกต่างไปจากแมกเบทซึ่งเป็นราชาแต่อย่างใด ในช่วงแรกนั้น เบรคชท์ล้อเลียนขนบของโศกนาฏกรรมในแง่ที่ว่าแมกฮีทก็เป็นราชา แต่ทว่าเป็นราชาแห่งโจร และลำดับเหตุการณ์ก็นำไปสู่ความตกต่ำเช่นเดียวกับแมกเบท แต่ทว่าในท้ายที่สุดแล้วเบรคชท์หักมุมด้วยการสร้างเหตุการณ์ให้จอมโจรโทษประหารผู้นี้ได้รับพระราชทานอภัยโทษเนื่องในวโรกาสการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียและยังได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์รวมทั้งยังได้รับเงินเบี้ยหวัดรายปีจำนวนมากอีกด้วย นั่นจึงเป็นทั้งการค้านขนบของโศกนาฏกรรมและเป็นการเยาะเย้ยเรื่องของเหตุผล ด้วยการหยิบยืมกลวิธีการถากถางจากสุขนาฏกรรมให้จบลงอย่างมีความสุขแต่ทว่าไร้เหตุผล (irrational) และไร้สาระ (abusurd)

เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า บทละครที่เป็นวรรณกรรมสั่งสอนศีลธรรมไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องราวของชนชั้นสูงที่สมบูรณ์แบบ และไม่จำเป็นต้องนำเสนอให้ธรรมะเป็นฝ่ายชนะ และอธรรมเป็นฝ่ายพ่ายแพ้เสมอไป อย่างไรก็ตาม เราไม่อาจแบ่งฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรมในบทละครเรื่องนี้ของเบรคชท์ได้อย่างเด็ดขาด เพราะไม่มีตัวละครใดในบทละครเรื่องนี้ที่เป็นตัวละครมีคุณธรรมและเป็นตัวแทนของคนดีเลย เพราะทุกคนล้วนแต่ใช้หลักคำสอนศีลธรรมในการแสวงหาผลประโยชน์ให้แก่ตนเองทั้งสิ้น ดังที่เราจะเห็นได้จากทั้งแมกฮีท พีชัม โสเภณี ตำรวจ โจร ซึ่งเป็นภาพสะท้อนภาพหนึ่งของสังคมนั่นเอง

ในทัศนะของผู้วิจัย เบรคชท์เชื่อว่า มนุษย์มีเหตุผล มีวิจารณญาณ จึงไม่จำเป็นต้องสร้างตัวละครคู่เทียบกับตัวละครเอกแมกฮีทเพื่อเป็นคู่เทียบความดีและความเลวแต่อย่างใด[41] เพราะเขาเชื่อว่า ผู้รับสารสามารถคิดได้ด้วยตัวเอง ไม่จำเป็นต้องแนะนำมากเช่นเดียวกับในโศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** ซึ่งแนวคิดที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งในทฤษฎีละครเอพิคของเขาด้วย

---

[41] ในกรณีของเชกสเปียร์นั้นกำหนดให้เบงโควเป็นคู่เทียบกับแมกเบทเพื่อให้ผู้ชมเห็นถึงคุณธรรมและความจงรักภักดีของเบงโคว

เราจึงอาจกล่าวได้ว่า น่าจะเป็นความตั้งใจของเบรคชท์ที่ต้องการให้ทิศทางของชีวิตตัวละครเอกใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ต่างไปจากทิศทางชีวิตของตัวละครเอกในบทละคร ***แมกเบท*** ซึ่งเราสามารถอธิบายลำดับการดำเนินเรื่องโดยสรุปซึ่งสอดคล้องกับกลวิธีการสร้างตัวละครแมกฮีทที่แตกต่างไปจากแมกเบทได้ดัง*ตาราง ก.* ข้างท้ายนี้

ตารางอธิบายชีวิตแมกเบทกับแมกฮีท

แมกเบท	แมกฮีท
เทน ออฟ กลามิส → การขึ้นเป็นกษัตริย์ (เทน ออฟ คาวดอร์) → การสูญเสียอำนาจและชีวิต	จอมโจรแมกฮีท → การถูกจำคุก → การหลบหนีครั้งที่ 1 → การถูกจำคุก → การหลบหนีครั้งที่ 2 → การประหารชีวิต → การได้รับพระราชทานอภัยโทษ และได้รับบรรดาศักดิ์ ตลอดจนเบี้ยหวัดรายปีตราบเท่าที่ยังมีชีวิตอยู่

เราจะเห็นได้ว่า ชีวิตตัวละครเอกของเบรคชท์นั้นเป็นการล้อเลียนขนบของโศกนาฏกรรมของเชกสเปียร์ตามตำรา***โพเอติกส์*** อย่างเห็นได้ชัด การดำเนินเรื่องเริ่มที่เหตุการณ์ที่นำไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองของตัวละครเอก เบรคชท์วิพากษ์วิจารณ์ขนบดังกล่าวใน ***แมกเบท*** ด้วยการกำหนดให้เหตุการณ์ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เริ่มต้นที่สถานภาพของตัวละครซึ่งจัดว่าต่ำต้อยหากใช้มาตรฐานอันเป็นอุดมคติของสังคม (ideology) เป็นเกณฑ์ในการประเมิน กล่าวคือ ตัวละครเอก ได้แก่ แมกฮีทมีชื่อเสียงในด้านความชั่วร้าย และถูกจับเข้าคุก 2 ครั้ง แต่หนีไปได้และถูกจับและกำลังจะถูกประหารชีวิตในตอนท้ายเรื่องซึ่งที่จริงควรจะเป็นจุดวิกฤติที่จะนำไปสู่การจบแบบโศกนาฏกรรม แต่เบรคชท์กลับหักมุมเรื่องให้เป็นสุขนาฏกรรมในที่สุด การดำเนินเรื่องที่โดยผ่านตัวละครเอกที่ดูจะไร้เหตุผลนั้นก็เพื่อกระตุ้นให้ผู้รับสารกลับมาสู่โลกของเหตุผลมากขึ้น

ตัวละครเอกแมกฮีทมีลักษณะที่เรียกว่าเป็น "ผู้ร้าย" (villain) และน่าจะเป็นตัวละครที่อยู่ฝ่ายตรงข้ามกับตัวละครเอกฝ่ายดี (antagonist) มากกว่าที่จะเป็นตัวละครเอกฝ่ายดี (protagonist) เช่นเดียวกับแมกเบท และหากจะให้ระบุว่าตัวละครใดในบทละครเรื่องนี้เป็นตัวละครเอกฝ่ายดีตามแบบฉบับนั้น คำตอบ ก็คือ ไม่มีเพราะตัวละครในบทละครเรื่องนี้ไม่สามารถระบุถึงคุณสมบัติของตัวละครเอกฝ่ายดีได้เลย ดังที่เราจะเห็นได้จากสถิติ "วีรกรรม" ของแมกฮีท กล่าวคือ ฆาตกรรม ปล้น วางเพลิงอันทำให้คน

ตาย ข่มขืนกระทำชำเราผู้เยาว์และแม่ซี และฆาตกรรมดังข้อความจากเพลง *Die Moritat von Mackie Messer* ที่ว่าด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับฆาตกรรม การปล้น การข่มขืน และการวางเพลิงอันเป็นวีรกรรมของจอมโจรแมกฮีท

(...)
An 'nem schoenen blauen Sonntag
Liegt *ein toter Mann* am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Denn man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und *sein Geld hat mackie Messer*
Dem Mann nicht beweisen kann.

(...)
Jenny Towler ward gefunden
Mit einem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der vom allem nichts gewusst.

(...)
Und das grosse Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Greis
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht gefragt und der nichts weiss.

Und die mindejährig Witwe
Derer Namen jeder weiss

Wachte auf und geschändet

Mackie, welches war dein Preis?

(***Die Dreigroschenoper***, Vorspiel, pp. 231-232.)

[(...)

On a beautiful blue Sunday

See a corpse strechted in the Strand.

See a man dodge round the corner...

Mackie's friends will understand.

And Schmul Meier, reported missing

Like so many wealthy men:

Mac the Knife acquired his cash box.

God alone knows how or when.

(...)

Jenny Towler turned up lately

With a knife stuck through her breast

While Macheath walks the Embankment

Nonchalantly unimpressed.

(...)

And the ghastly fire in Soho –

Seven children at a go –

In the crowd stands Mac the Knife, but he

Isn't asked and doesn't know.

And the child-bride in her nightie

Whose assailant's still at large

Violated in her slumbers –

Mackie, how much did you charge?]

(*The Threepenny Opera,* pp. 3-4.)

หากเปรียบเทียบตัวละครเอกของเบรคชท์ในเรื่องนี้กับตัวละครเอกแมกเบทของเชกสเปียร์แล้ว จะเห็นได้ว่า ความชั่วร้ายของแมกเบทนั้นดูจะไม่รุนแรงเท่ากับแมกฮีท เพราะเมื่อแมกเบทนอนหลับแล้วฝันถึงเหตุการณ์ที่ตนได้สังหารดังแคนก็เกิดอาการทุรนทุรายใจ แสดงถึงจิตใต้สำนึกที่ยังหลงเหลือศีลธรรมอยู่ แต่ก็ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงสภาพการณ์อันใดได้อีก ดังข้อความที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

(...) terrible dreams (...) O, full of scorpions in my mind, (...)

(*The Tragedy of Macbeth*, III, 2, p. 63.)

ความกระวนกระวายใจของแมกเบทจึงเป็นอาการทางจิตที่เกิดจากมโนสำนึกที่รับรู้ถึงความถูกต้องและตระหนักดีถึงความผิดที่ได้กระทำลงไป แต่ในกรณีของแมกฮีทนั้นไม่เคยเกรงกลัวศีลธรรมข้อใด จะเห็นได้ว่าเบรคชท์สร้างตัวละครเอกตัวนี้ขึ้นมาโดยมิให้มีความดีงามใดเหลืออยู่ในตัว เพื่อเป็นการกระตุ้นสามัญสำนึกของผู้รับสารให้นึกถึงสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการกระทำของตัวละคร เราจึงอาจกล่าวได้ว่า ความไร้ศีลธรรมของตัวละครจะเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้ผู้รับสาร "ฟื้นฟู" ศีลธรรมในสังคม

Winfried Freund claims that satire aims at the restoration of positive values (...).

(Freund, cited in Hutcheon, 1985: 43)

กลุ่มตัวละครใน ***แมกเบท*** นั้น สามารถแบ่งเป็นฝ่ายที่มีความจงรักภักดีต่อผู้เป็นนาย เช่น เบงโค แมกดัฟฟ์ แองกัส แมนทีท เคทเนสส์ ล้วนเป็นตัวละครที่จงรักภักดีต่อดังแคนและมัลคอล์มซึ่งเป็นพระราชโอรส แต่ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น ไม่มีตัวละครใดที่มีความจงรักภักดีต่อผู้เป็นนายอย่างแท้จริงดังที่เราจะเห็นได้ว่าตัวละครโจรที่เป็นลูกน้องของจอมโจรแมกฮีทนั้นไม่เคยคิดหาทางที่จะช่วยเหลือนาย แต่มุ่งที่จะรักษาผลประโยชน์ของตัวเองทั้งสิ้น (II, 6)

ละครแบบเบรคชท์กระตุ้นให้ผู้ชมไม่พอใจกับสถานการณ์บนเวทีและตระหนักถึงปัญหาที่เกิดขึ้น เป็นละครล้อเลียนนำเสนอแต่ในด้านลบ จึงเป็นเหตุผลที่ว่าตัวละครเอกของเบรคชท์ไม่ใช่วีรบุรุษแบบตัวละครเอกตามขนบ เบรคชท์แสดงให้เห็นว่า เมื่อสถานการณ์แวดล้อมเลวร้ายเช่นนี้ ตัวละครเอกที่เป็นคนดีไม่สามารถดำรงอยู่ได้

> For the Brechtian theatre is a theatre designed to arouse indignation in the audience, dissatisfaction, a realization of contradictions - it is a theatre supremely fitted for parody, caricature, and denunciation, therefore essentially a negative theatre. That is why Brecht's plays conspicuously lack positive heroes, why the good characters are invariably crushed and defeated.[42]

- *โจนาทาน เจอร์มีอาห์ พีชัม (Jonathan Jeremiah Peachum)* เป็นตัวละครหลักอีกตัวหนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของชนชั้นกลางที่แสวงหาผลประโยชน์เข้าหาตนเองโดยอาศัยระบบทุนนิยมดำเนินธุรกิจบนความยากลำบากของผู้อื่น มีแต่ความเห็นแก่ตัว อันเป็นภาพของชนชั้นกลางร่วมสมัยของเบรคชท์ที่มีความโดดเด่น เบรคชท์กำหนดให้ตัวละครนี้มีคำขวัญประจำตัวว่า "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" (เรื่องปากท้องมาก่อนศีลธรรม)

พีชัมดำเนินธุรกิจบริษัท "เพื่อนขอทาน" (Firma "Bettlers Freund") อันเป็นธุรกิจในลักษณะที่เป็นเครือข่ายที่อาจเรียกได้ว่าเป็นระบบมาเฟีย ในการเริ่มเข้ามาทำงานอยู่ในเครือข่ายบริษัทขอทานแห่งนี้ ผู้สมัครต้องเสียเงินค่าธรรมเนียมจำนวน 10 ชิลลิง และเมื่อมีรายได้ก็จะต้องจ่ายให้พีชัม 70% ของรายได้ในกรณีที่เป็นย่านที่สามารถหารายได้ได้มากกว่า หรือ 50% ของรายได้ในกรณีที่เป็นย่านที่หารายได้ได้น้อยกว่านั้น (I,1)

พีชัมกำหนดให้ขอทานที่เข้ามาอยู่ในเครือข่ายธุรกิจของเขาต้องปลอมแปลงรูปลักษณ์เพื่อหลอกลวงคนทั่วไปให้สงสาร (das menschlichen Herzen zu rühren) ลักษณะของขอทานที่พีชัมให้

---

[42] Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*, p. 133.

ปลอมตัวนั้นมี 5 แบบ ดังหุ่นทุภพลภาพ 5 ตัว (fünf Wachspuppen หรือ die fünf Grundtypen des Elends, die geeignet sind)[43] กล่าวคือ *ตัวแรก*เป็นตัวแทนของเหยื่ออุบัติภัยจากยวดยานพาหนะ (Opfer des Verkehrsfortschritts) *ตัวที่สอง*เป็นเหยื่อสงคราม (Opfer der Kriegstkunst) *ตัวที่สาม* เป็นเหยื่อของความเจริญก้าวหน้าทางด้านอุตสาหกรรม (Opfer des industriellen Aufschwungs) ตัวที่ 4 และ 5 ก็เป็นเหยื่อความเจริญในโลกสมัยใหม่เช่นเดียวกับตัวที่ 1-3 เบรคชท์กำหนดหุ่นทุพพลภาพ 5 ตัวนี้ขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นถึงโลกทุนนิยมและชนชั้นกลางที่เอาเปรียบชนชั้นกรรมาชีพมาตั้งแต่ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม ในสมัยสมเด็จพระราชินีวิคตอเรีย (ค.ศ. 1837-1901) ดังที่จะเห็นได้จากฉากของเรื่องนี้ที่เป็นช่วงเวลาที่สมเด็จพระราชินีวิคตอเรียกำลังเสด็จขึ้นครองราชย์

ตัวละครพีชัมเป็นตัวละครที่เป็นปฏิปักษ์กับตัวละครเอกแมกฮีทเพราะไม่พอใจที่ลูกสาวต้องแต่งงานกับจอมโจร แต่ทว่ามิได้เป็นคู่เทียบในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับแมกฮีท เนื่องจากธุรกิจของพีชัมก็ดูจะไม่ต่างจากกิจกรรมของการปล้นของแมกฮีทแต่ประการใด จะเห็นได้ว่า พีชัมเป็นตัวละครที่เป็นชนชั้นกลางที่ใช้เปลือกนอกของกิจการขอทานในการแสวงหาผลประโยชน์ ซึ่งเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ชนชั้นกลางและกิจการของชนชั้นกลางทั้งปวงในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์นั่นเอง

เป็นที่น่าสังเกตว่า เบรคชท์กำหนดให้ตัวละครตัวนี้เป็นชนชั้นกลางฐานะดีที่อ้างว่าตนเองเป็นคนที่ยากจนที่สุด (der ärmste Mann in London) และประกอบอาชีพที่เป็นการหากินกับเรื่องของศีลธรรม ความเมตตา กล่าวคือ เป็นการแสดงละครตบตาผู้คนให้สงสาร เพราะศีลธรรมเป็นสิ่งที่ทุกคนในสังคมจำเป็นต้องปฏิบัติตาม เป็นการเรียกร้องให้ประชาชนที่ผ่านมาเห็นขอทานที่อยู่ในเครือข่ายของเขาแล้วต้องบริจาคทรัพย์ให้แก่บรรดาขอทานปลอมเหล่านั้น การสร้างละครซ้อนละครเป็นการวิจารณ์สังคม รวมไปถึงสถาบันศาสนาที่ทำให้ศีลธรรม ความเมตตากลายจุดอ่อนให้คนในสังคมต้องตกเป็นเหยื่อของการถูกเอาเปรียบเชิงธุรกิจในโลกแห่งความเป็นจริง นอกจากนั้น ยังเป็นการวิจารณ์ลักษณะของละครแบบอริสโตเติลที่ให้ผู้ชมมีอารมรณ์ร่วมกับสิ่งเห็นบนเวทีละคร เบรคชท์วิพากษ์ละครแบบดรามาติคที่เน้นความสมจริงจนผู้ชมเคลิบเคลิ้มตาม ละครองขอทานพิการที่พีชัมได้สร้างขึ้นอย่างแนบเนียนจนคนในสังคมสงสารและยอมจ่ายเงินให้ด้วยความเวทนา

---

[43] Werner Hecht; Jan Knopf; Werner Mittenzwei, and Müller Detlef, ***Bertolt Brecht: Werke***, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), p. 239.

ตัวละครพีชัมมีอำนาจในการควบคุมสังคม ดังเช่นการที่เขาใช้อำนาจเชิงเศรษฐกิจขู่เจ้าหน้าที่บ้านเมืองเช่นไทเกอร์-บราวน์ให้จับแมกฮีท และหากไทเกอร์-บราวน์ไม่ปฏิบัติตาม เขาก็จะปล่อยให้ขอทานที่อยู่ในเครือข่ายของเขากว่าพันคนออกมาเดินขบวนในวันขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระราชินีวิคตอเรีย และด้วยคำขู่ดังกล่าว ในที่สุด ไทเกอร์-บราวน์ก็ต้องยอมทำตามคำคุกคามนั้นเพราะเกรงพระราชอาญา

ตัวละครที่เป็นชนชั้นกลางหรือชนชั้นกระฎุมพีในบทละครเรื่องนี้ที่เราเห็นได้ชัด คือ ครอบครัวพีชัม ซึ่งแม้จะเป็นกิจการขอทาน อ้างว่าตนเป็นคนที่จนที่สุดก็ตาม แต่ภาพที่สะท้อนออกมากลับเป็นตรงกันข้าม กิจการของพีชัมมีลักษณะเป็นเครือข่ายของบริษัท "เพื่อนขอทาน" ในลักษณะของนายทุน ภาพของพีชัมนั้นจึงเป็นเครื่องมือชี้ให้เห็นถึงมาตรฐานศีลธรรมของชนชั้นกลางได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ "เรื่องปากท้องมาก่อนศีลธรรม" ภาพกิจการขอทานนั้นเป็นแก่นของการนำเสนอละครที่มีความสำคัญมากที่สุด ดังที่เราสังเกตได้จากการที่เบรคชท์นำเสนอเนื้อเรื่องส่วนนี้ไว้ในฉากแรกของบทละครเรื่องนี้ เพราะกิจกรรมระบบนายทุนของพีชุมมิได้ยิ่งใหญ่ แต่เป็นเพียงกิจการขอทาน

- *ไทเกอร์-บราวน์ (Tiger-Brown)* เป็นตัวละครสำคัญอีกตัวหนึ่งที่เป็นตัวแทนของชนชั้นกลางค่อนข้างสูง กล่าวคือ ไทเกอร์-บราวน์เป็นนายอำเภอซึ่งเป็นชนชั้นปกครอง นายอำเภอในสังคมตะวันตกทำหน้าที่เป็นตำรวจไปด้วย ตัวละครสำคัญตัวนี้ทำหน้าที่สะท้อนภาพของผู้รักษากฎหมายที่ไม่เคยรักษาความเที่ยงธรรม และไม่เคยทำหน้าที่ของตนเองในการรักษาความถูกต้อง เพราะเห็นแก่เพื่อน คือ โจรแมกฮีทเมื่อครั้งเป็นทหารไปรบสงครามที่อินเดียด้วยกัน (I, 2) ความเที่ยงธรรมของผู้รักษากฎหมายมิได้หมดไปเพราะการมีเพื่อนเป็นโจรแต่เพียงประการเดียว แต่ไทเกอร์-บราวน์ยังรับสินบนและเกรงกลัวคำขู่ของชนชั้นกลางซึ่งมีธนทรัพย์เป็นอำนาจเช่นพีชัมว่าจะนำขอทานออกมาเดินในวันที่สมเด็จพระราชินีวิคตอเรียขึ้นครองราชย์อีกด้วย เหตุการณ์ดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าชนชั้นกลางหรือชนชั้นนายทุนมีอำนาจในการข่มขู่ชนชั้นปกครองให้หันกลับมาตามที่ตนต้องการได้โดยใช้อำนาจเงินที่มีอยู่

เป็นที่น่าสังเกตด้วยว่าตัวละครตัวนี้มิได้มีบทบาทเดียวในบทละครเรื่องนี้ ไทเกอร์-บราวน์ได้ทำหน้าที่เป็นผู้แทนพระองค์ที่อัญเชิญราชสาส์นพระราชทานอภัยโทษและพระราชทานบำเหน็จรางวัลจากสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียมายังแมกฮีทด้วย เช่นเดียวกับในขนบของละครกรีกที่มักจะใช้ตัวละครที่มีอยู่อย่างจำกัดให้คุ้มค่าและเหมาะสม เบรคชท์กำหนดให้ตัวละครไทเกอร์-บราวน์เปลี่ยนบทบาทจากนายอำเภอมาเป็นผู้อัญเชิญพระบรมราชโองการจากสมเด็จพระราชินี และนี่คือเทคนิคการทำให้

แปลกของละครเอพิคที่เบรคชท์นำมาใช้เพื่อทำให้ผู้รับสารสะดุดและถอยห่างออกมาวิเคราะห์ละครเรื่องนี้ได้ นอกจากนี้ การที่ตัวละครนี้ขี่ม้ามาช่วยตัวละครเอกแมกฮีทยังเป็นการล้อเลียนขนบของวรรณกรรมประเภทโรมานซ์ (Romance) ที่เป็นนวนิยายแนวอัศวินอีกด้วย

ตัวละครที่เป็นชนชั้นสูงสุดในบทละครเรื่องนี้ดูจะไม่มีบทบาทสำคัญมากนัก พระราชินีวิคตอเรียเป็นตัวละครที่มิได้ปรากฏในเรื่อง เพียงแต่ได้รับการอ้างถึง เนื่องจากเป็นตัวละครที่มีอำนาจกระทำการใดๆ ได้ตามความพอใจ ซึ่งในเรื่องนี้ ตัวละครที่เป็นชนชั้นสูง คือ สมเด็จพระราชินีวิคตอเรียกลายเป็นเครื่องมือพีชัมใช้เป็นเครื่องมือในการอ้างและข่มขู่เจ้าหน้าที่บ้านเมืองให้จับโจรเข้าคุกตามหน้าที่

หน้าที่อีกประการหนึ่งของตัวละครสมเด็นพระราชินีวิคตอเรีย คือ เป็นเครื่องมือในการล้อเลียนระบบศักดินา ดังที่เราจะเห็นได้จากตอนจบเรื่องที่พระราชทานอภัยโทษให้แก่แมกฮีทและยังพระราชทานบำเหน็จรางวัลให้อีกดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ตัวละครที่มิได้ปรากฏตัวนี้จึงถูกใช้เป็นเครื่องมือแสดงความไร้เหตุผลตามแบบของละครแนวขนบ

นอกจากตัวละครที่เป็นชนชั้นสูงสุดในระดับกษัตริย์แล้ว ยังมีตัวละครที่เป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมือง ได้แก่ ตำรวจ เราจะเห็นได้ว่า ภาพของตำรวจที่อยู่ในบทละครเรื่องนี้ คือ เป็นผู้ที่ไม่กระทำตามหน้าที่และฉ้อราษฎร์บังหลวง รับสินบนเป็นประจำ มีอยู่หลายฉากที่แสดงให้เห็นการทุจริตของตำรวจ เช่น การรับสินบนจากแมกฮีทที่ขอให้ถอดกุญแจมือ (II, 6) และรับสินบนในการจัดหาหน่อไม่ฝรั่งอันเป็นอาหารหายากราคาแพงมาให้แมกฮีท (III, 9)] เป็นต้น

- *ขอทาน* เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า ชาร์ลส์ ฟิลช์ (Charles Filch) เป็นตัวละครขอทานเพียงตัวเดียวที่ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อให้ ผู้ประพันธ์ไม่ระบุชื่อขอทานคนอื่นๆ เป็นตัวละครขอทานเพียงตัวเดียวที่ปรากฏชื่อเพราะตัวละครเป็นตัวแทนของรูปแบบในการถูกเอาเปรียบ ทำให้ผู้รับสารอนุมานได้ว่า ยังมีตัวละครขอทานอื่นๆ ที่ถูกเอาเปรียบอีกมากด้วยรูปแบบที่ไม่แตกต่างกันสักเท่าใด

- *โสเภณี* ตัวละครรองชนชั้นล่างอีกกลุ่มหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงสัญชาตญาณทางเพศของตัวละครเอกแมกฮีทที่สามารถหนีรอดจากการจับกุมของเจ้าหน้าที่บ้านเมืองได้ครั้งหนึ่ง แต่ก็ต้องถูกจับกุมอีกเพราะไปเที่ยวโสเภณีซึ่งเป็นเหยื่อ ทำให้ตัวละครเอกแมกฮีทถูกจับได้และเกือบถึงแก่ชีวิต หากไม่ได้รับพระราชทานอภัยโทษเนื่องในวโรกาสการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียในตอนจบ

- ตัวละครโจรอื่นๆ ที่เป็นบริวารของแมกฮีททั้งหมดนั้นเป็นภาพสะท้อนของการกระทำความชั่วของจอมโจรแมกฮีทที่เลวร้ายยิ่งกว่าโจรลูกสมุนเหล่านั้น พฤติกรรมของบริวารโจรเหล่านี้อยู่ไปภายใต้การควบคุมของแมกฮีท และเมื่อแมกฮีทต้องหลบหนีทางการและถูกจับกิจการ กิจการโจรเหล่านี้ก็ดำเนินงานโดยมีพอลลีเป็นผู้ดูแล กิจการโจรเหล่านี้จึงเป็นภาพสะท้อนและเชื่อมโยงให้เราเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างโจรกับกระฎุมพี เพราะพอลลีเป็นทายาทของเจ้าของบริษัท "เพื่อนขอทาน" แต่กลับสามารถควบคุมและดูแลกิจการโจรได้ เท่ากับเป็นเครื่องชี้กิจการของโจรกับชนชั้นกระฎุมพีดูจะไม่แตกต่างกันนัก สามารถเชื่อมโยงเป็นเครือญาติกันได้แม้ชนชั้นกลางอย่างพีชัมจะไม่เต็มใจนักก็ตาม เพราะพีชัมเชื่อว่ากิจการของตนเป็นกิจการที่ถูกกฎหมาย ส่วนกิจการของโจรแมกฮีทเป็นกิจการของคนนอกกฎหมายและผิดกฎหมาย แต่การที่ทายาทของกระฎุมพีสามารถดูแลกิจการโจรแทนสามีโดยไม่จำเป็นต้องมีการฝึกอบรมอันใด แต่เป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่ากิจการทุนนิยมชนชั้นกลางของพีชุมกับกิจการโจรของแมกฮีทมีความคล้ายคลึงกัน

ตัวละครรองเหล่านี้เป็นเครื่องยืนยันให้เห็นว่า มนุษย์มีความเห็นแก่ตัว ต่างคนต่างเอาตัวรอด จะเห็นได้ว่า โสเภณีเจนนีร่วมมือกับพีชัมจับตัวโจรแมกฮีท และเมื่อถูกจับไปแล้วก็ไม่มีลูกสมุนโจรคนใดที่คิดจะช่วยคนกลุ่มเดียวกันแต่อย่างใด ไม่มีความรู้สึกเป็นพวกพ้อง รักแต่ตนเอง และไม่มีศีลธรรม การนำเสนอภาพของตัวละครที่ไม่กระทำตามหน้าที่ของตนสื่อถึงจุดประสงค์ของเบรคชท์ในบทละครเรื่องนี้ แนวคิดเกี่ยวกับสร้างคนในสังคมให้เป็นพลเมืองดี ทำหน้าที่ของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นกลางหรือชนชั้นล่างก็ควรจะเป็นคนดีเหมือนกัน

> (...) Die Leitung des Staates ist eine moralische Aufgabe. Es muss erreicht werden, dass die Unternehmer gute Unternehmer, die Angestellten gute Angestellten, kurz: die Reichen gute Reich und die Armen gute Arme sind. (...)
>
> (...) การบริหารงานรัฐ เป็นเรื่องของศีลธรรม จะต้องทำให้บรรดานักลงทุนเป็นนักลงทุนที่ดี พนักงานเจ้าหน้าที่ก็ควรจะเป็นเจ้าหน้าที่ที่ดี พูดสั้นๆ ก็คือ คนรวยควรจะเป็นคนรวยที่ดี ส่วนคนจนก็ควรจะเป็นคนจนที่ดี (...)
>
> (แปลถอดความโดยผู้วิจัย)[44]

---

[44] Walter Benjamin, ***Versuche über Brecht,*** edited by Rolf Tiedemann, (Frankfurt am Main: Suhrkampf, 1981), p. 59.

ตัวละครอีกตัวหนึ่งที่เป็นเครื่องมือในการเสียดตัวละครในนวนิยายพาฝัน ได้แก่ พอลลี พีชัม (Polly Peachum) และลูซี บราวน์ (Lucy Brown) ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่พอลลีเป็นคนช่างฝัน ชอบอ่านนวนิยายโรมานซ์ แต่ไม่ชอบผู้ชายสูงศักดิ์ ดังข้อความที่ได้ตัดตอนมาข้างท้ายนี้

(...)
Und als er kein Geld hatte
Und als er nicht nett war
Und sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein
Und als er nicht wusste, was
Sich bei einer Dame schickt
Zu ihm sage ich nicht >>Nein<<.
(...)

(***Die Dreigroschenoper,*** I, 3, p. 256.)

[(...)
And as he'd got no money
And was not a nice chap
And his Sunday's shirts, even, were not like snow
And as he'd no idea of treating a girl with due respect
I could not tell him: No.
(...)]

(***The Threepenny Opera,*** p. 28.)

หรือในกรณีที่ลูซี บราวน์ (Lucy Brown) ตั้งครรภ์กับแมกฮีทโดยที่มิได้แต่งงาน และไทเกอร์-บราวน์ ซึ่งเป็นพ่อก็ยังไม่รู้ นอกจากนั้น เราจะเห็นได้ว่า เบรคชท์นำเสนอภาพของการที่พอลลีและลูซีทะเลาะกันด้วยความหึงหวง (ดังที่เราจะเห็นได้จากทั้งบทสนทนาและทั้งในเพลง *"ดูโอแห่งความหึงหวง"* หรือ *"Eifersuchtsduett"*) ให้ดูเป็นภาพที่น่าขบขันเสียมากกว่าเป็นภาพที่ผู้รับสารจะรู้สึกสงสารไปด้วย นั่นจึงเป็นการล้อเลียนนวนิยายแนวโรมานซ์ไปในเวลาเดียวกัน

ตัวละครทั้งสองตัวนี้เป็นภาพสะท้อนของวรรณกรรมหลีกหนี (escape literature) ดังที่จะเห็นได้จากการที่ตัวละครหญิงรักโจรซึ่งรู้จักกันไม่นาน แมกฮีทมิใช่คนที่มีหน้าตาและบุคลิกภาพที่ดี นอกจากนั้นยังเป็นโจรที่ไม่มีคุณธรรม การที่เบรคชท์การบิดเบือนตรรกะ จึงทำให้ผู้รับสารไม่คล้อยตามไปกับตัวละครเหล่านี้ได้ง่ายนัก ช่องว่างที่เกิดขึ้น ทำให้ผู้รับสารตระหนักถึงความเป็นจริงที่ว่า นี่คือละคร ไม่เหมือนจริงและไม่ใช่ความจริง นั่นคือผลของเทคนิคการทำให้แปลกที่เบรคชท์นำมาใช้ในละครเอพิคนั่นเอง

- *ซีเลีย พีชัม (Celia Peachum)* เป็นภาพสะท้อนของภรรยาเจ้าของกิจการที่ดี คือ ช่วยสามีทำงานอย่างขยันขันแข็งจนไม่มีเวลาเอาใจใส่ลูกสาว เช่น เมื่อพอลลีหายตัวไปและไม่ได้กลับบ้านทั้งคืน ผู้ที่เป็นแม่เช่นนางพีชัมก็ไม่ได้สังเกต (I,1) นอกจากนั้นตัวละครตัวนี้ยังเป็นภาพสะท้อนของตัวละครแม่ในวรรณกรรมหลีกหนีที่มักจะใช้อำนาจของความเป็นแม่บีบบังคับลูกสาว กล่าวคือ บังคับให้พอลลีหย่าขาดกับแมกฮีท และตบหน้าโทษฐานที่ไปเยี่ยมแมกฮีทในคุก (II,6)

การสร้างตัวละครใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นวิธีการที่เบรคชท์วิจารณ์การสร้างสรรค์ของวรรณกรรมต้นแบบคือ ***แมกเบท*** ที่ให้ความสำคัญต่อชนชั้นปกครองที่เป็นชนชั้นสูง และแม้ว่าชนชั้นสูงจะมีพฤติกรรมที่เทียบเคียงได้กับอาชญากรรม แต่รูปแบบของโศกนาฏกรรมก็ยังทำให้ตัวละครเอกที่เป็นอาชญากรนั้นมีความสูงส่ง มีลักษณะของวีรบุรุษ ในสังคมที่ไร้ศีลธรรมตามท้องเรื่อง โจรเช่นแมกฮีทจึงเป็นวีรบุรุษ เพราะโจรเป็นคนกลุ่มเดียวที่กล้าต่อต้านและท้าทายอำนาจรัฐในยุคสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียที่กษัตริย์ทรงมีพระราชอำนาจสิทธิ์ขาดสูงสุดผ่านทางกฎหมาย ดังที่จะเห็นได้จากตำรวจซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมืองก็ไม่แตกต่างไปจากโจร เพียงแต่มีกฎหมายคุ้มครองเท่านั้น ทฤษฎีการทำให้แปลกของเบรคชท์ในการนำเสนอตัวละครจึงเป็นเครื่องมือในการนำเสนอความจริงด้วยการทำให้ผู้รับสารถอยห่างออกมา ไม่เคลิบเคลิ้มไปตามมายาคติ และคิด บทละครจึงเป็นเครื่องมือสะท้อนความเป็นจริงในสังคมการเมืองดังทัศนะของพรสรรค์ วัฒนางกูรที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

> เบรคชท์ต้องการให้ละครของเขาเป็น "ละครบทเรียน" เพื่อให้มหาชนได้ใช้ความคิดพิจารณาเรื่องราวในละคร และนำมาแก้ไขสังคม นับเป็นกิจกรรมทางปัญญาเพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมืองในอีกรูปแบบหนึ่ง[45]

---

[45] พรสรรค์ วัฒนางกูร, ***สองยุคแห่งวัฒนธรรมไวมาร์***, หน้า 180.

อาจกล่าวได้ว่า เบรคชท์กระตุ้นให้เกิดกระบวนการทางความคิดที่เชื่อมโยงไปสู่อุดมคติของสังคมนิยมแบบมาร์กซิสม์ กล่าวคือ การสร้างสังคมที่ไร้ชนชั้น (klassenlose Gesellschaft) ให้กลายเป็นจริง

หากเปรียบเทียบกลวิธีการสร้างตัวละครในบทละครทั้งสามเรื่องนี้แล้วจะเห็นได้ว่า ตัวละครในทั้งสามเรื่องนี้คล้ายคลึงกันในแง่ที่ตัวละครเป็นขุนนาง (แม้แมกฮีทจะเป็นขุนนางในตอนจบ) ความแตกต่างอยู่ตรงที่กลวิธีการสร้างตัวละคร ใน ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** กล่าวถึงปัจเจกบุคคล ส่วนในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น ตัวละครแต่ละตัวทำหน้าที่แทนกลุ่มคน กล่าวคือ กลุ่มเจ้าหน้าที่บ้านเมือง (ไทเกอร์-บราวน์) กลุ่มชนชั้นกระฎุมพี (ครอบครัวพีชัมซึ่งมีกิจการขอทาน หากแต่เป็นธุรกิจที่หวังผลกำไรในลักษณะนายทุน และแมกฮีทซึ่งโดยสถานภาพจะเป็นคนชั้นล่างแต่ทว่าภาพที่นำเสนอกลับเป็นภาพของชนชั้นกลางที่เคยชินกับความสะดวกสบายจึงไม่ยอมประกอบสัมมาอาชีพ) กลุ่มสุดท้าย คือ ขอทานและโสเภณี เป็นตัวแทนของชนชั้นล่างที่มีแต่ความเห็นแก่ตัวเช่นเดียวกับชนชั้นกลางในบทละครเรื่องนี้และในความเป็นจริง

เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า ตัวละครที่เป็นภรรยาในบทละครทั้งสามเรื่องนี้มีบทบาทสำคัญในแง่ที่เป็นผู้นำในการตัดสินใจ และเป็นนักบริหาร ได้แก่ เลดีแมกเบท ใน ***แมกเบท*** (เลดีแมกเบทเป็นผู้สนับสนุนสามีให้ขึ้นมีอำนาจด้วยการเป็นผู้สมรู้ร่วมคิดในแผนการปลงพระชนม์ดังแคน (I,5)) นางพีชัม และลูกสาว พอลลี พีชัม (II, 4 พอลลีได้ควบคุมและดูแลกิจการโจรของแมกฮีทได้อย่างไม่ขาดตกบกพร่องเมื่อแมกฮีทถูกจำคุก) ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** สุดท้ายคือ เลดีแมกเบิร์ด ใน ***แมกเบิร์ด*** คล้ายคลึงกันอย่างเห็นได้ชัด

ในกรณีของเลดีแมกเบทนั้น ตัวละครตัวนี้มีบทบาทในการสมรู้ร่วมคิดกับพระสวามีด้วยการช่วยตัดสินใจและร่วมลงมือ ตลอดจนช่วยปกป้องพระสวามีให้พ้นจากข้อสงสัยในการลอบปลงพระชนม์ดังแคน ส่วนในกรณีของพอลลีนั้น เราจะเห็นได้ว่า ตัวละครตัวนี้ทำหน้าที่เป็นนักจัดการกิจการได้ดีเมื่อแมกฮีทถูกจับ อันเป็นคุณสมบัติที่สามารถถ่ายทอดทางพันธุกรรม กล่าวคือ พอลลีรับคุณสมบัติดังกล่าวมาจากมารดา คือ นางพีชัม จะเห็นได้ว่า นางพีชัมนั้นมีบทบาทในการช่วยสามีดูแลกิจการรวมทั้งช่วยสามีวางแผนและดำเนินการกำจัดแมกฮีทด้วย ส่วนเลดีแมกเบิร์ดเป็นทั้งแม่บ้านและเป็นนักบริหารที่ดี มี

ความเด็ดเดี่ยวในการตัดสินใจ และมีความเป็นผู้นำและคุณลักษณะของนักจัดการมากกว่าสามี ตัวละครเอกฝ่ายหญิงในบทละครทั้งสามเรื่องจึงเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของสามีอย่างเห็นได้ชัดเจน

ภาพของตัวละครที่ปรากฏในวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองเรื่องนี้จึงเป็นภาพที่สะท้อนตัวละครในวรรณกรรมต้นแบบ และเชื่อมโยงกับตัวละครจริงในประวัติศาสตร์ แต่มีความแตกต่างในการสร้างตัวละครใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ภาพของตัวละครจะเป็นภาพสะท้อนของกลุ่มคนและ/หรือชนชั้น ส่วนภาพใน ***แมกเบิร์ด*** เป็นภาพสะท้อนของปัจเจกบุคคลอันเป็นบุคคลจริงในประวัติศาสตร์เช่นเดียวกับในบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** สิ่งที่เหมือนกันอีกประการหนึ่งในการสร้างตัวละครเอกของบทละครทั้งสามเรื่องนี้ คือ ตัวละครเอกมีลักษณะที่แสดงออกถึงธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งชี้ให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ทั้งสามคนมีแนวโน้มที่จะเชื่อว่ามนุษย์นั้นมีธรรมชาติที่ชั่วร้าย ดังที่เราจะเห็นได้จากการสร้างตัวละครเอกทั้งสามให้มีการกระทำในลักษณะที่เป็นผู้ร้าย เชกสเปียร์เป็นผู้ริเริ่มขนบดังกล่าวโดยการสร้างตัวละครซึ่งต่างไปจากละครที่เน้นถึงธรรมชาติที่ดีงามของมนุษย์ และมักจะปัดการกระทำที่เลวร้าย ความผิด ให้เป็นเรื่องของโชคชะตาที่มนุษย์ไม่อาจเลี่ยงได้ กลวิธีการสร้างตัวละครในบทละครทั้งสามเรื่องนี้จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่า มนุษย์ดีและเลวด้วยการกระทำของตนเอง

ละครทั้งสามเรื่องนี้ไม่เพียงแต่จะกล่าวถึงประเด็นทางศีลธรรมเท่านั้น แต่ทว่ายังเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความไร้ศีลธรรมอีก ความไร้ศีลธรรมนี้เองที่สามารถปลุกศีลธรรมของผู้รับสารได้โดยสามัญสำนึก เราอาจกล่าวได้ว่า ละครทั้งสามเรื่องกระตุ้นให้ผู้อ่านคำนึงถึงศีลธรรมใช้เรื่องของความไร้ศีลธรรมเป็นสื่อในการสอนให้ผู้รับสารสร้างมโนทัศน์เกี่ยวกับศีลธรรมจากสิ่งที่ตรงกันข้ามโดยอาศัยอาชญากรรมในบทละครเป็นสื่อ โดยเฉพาะในเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***

แมกเบิร์ด

ใน ***แมกเบิร์ด*** เป็นการเสียดสีผู้นำสหรัฐอเมริกาในช่วงนั้น ผู้ประพันธ์มีเจตนาทำตัวละครเอกให้เป็นภาพล้อ ดังนั้น ภาพที่นำเสนอออกมาจึงมีลักษณะที่เกินจริง (exaggeration) หรืออาจเป็นการให้ภาพที่ผิดไปจากความคาดหมายของผู้รับสาร กลวิธีการสร้างตัวละครเอกในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการสร้างอารมณ์ขันเชิงเสียดสีให้แก่ผู้อ่าน อาทิ การแต่งกายของตัวละครเอกแมกเบิร์ด

Enter the middle-aged man *dressed in standard business attire except for a plum in his hat and a toy sword at his waist.*

(***MacBird***, Prologue, p. 1 : เน้นโดยผู้วิจัย)

- *แมกเบิร์ด* ตัวละครเอกในบทละครเรื่องนี้เป็นคู่เทียบกับตัวละครเอกแมกเบทอย่างเห็นได้ชัดในแง่ของชื่อ นอกจากนั้น ตัวละครนี้ยังเชื่อมโยงกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ได้ คือ ประธานาธิบดีลินดอน เบนส์ จอห์นสัน[46] มีสิ่งยืนยัน คือ ภรรยาของประธานธิบดีจอห์นสันได้รับฉายาจากกลุ่มเพื่อนจนกลายเป็นที่รู้จักกันในสังคมว่าเลดีเบิร์ด ดังนั้น การกำหนดให้ตัวละครเอกชื่อว่าแมกเบิร์ดก็น่าจะเป็นการนำชื่อของแมกเบทพยางค์แรก คือ "แมก" มาผสมกับฉายาที่ภรรยาของจอห์นสันได้รับ คือ "เลดีเบิร์ด" นั่นเอง

ในอีกแง่หนึ่ง ชื่อของตัวละครเอกแมกเบิร์ดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของพยางค์หลัง คือ "เบิร์ด" นั้น อาจมีที่มาตามสมญานามที่นักวิจารณ์ใช้เป็นเชิงเปรียบเทียบวิธีการดำเนินนโยบายสงครามเวียดนามสองแบบ ในแบบหนึ่ง จอห์นสันพยายามรักษาภาพลักษณ์ของสหรัฐอเมริกาในการรักษาสันติภาพที่นักวิจารณ์ใช้ความเปรียบว่ามีลักษณะเหมือนนกพิราบ (doves/ dovish) ในขณะที่อีกภาพลักษณ์หนึ่งมุ่งโจมตีเวียดนามในฐะนะผู้มีกำลังและกระหายอำนาจที่เปรียบเสมือนลักษณะของเหยี่ยว (hawks) ซึ่งทางออกที่ดีที่สุดที่ควรปฏิบัติเลือกจุดยุทธศาสตร์ที่จะโจมตีในสงครามเวียดนาม มิใช่กลยุทธ์ที่ทำให้มีผู้บริสุทธิ์ต้องตายเป็นจำนวนมากดังที่ปรากฏในประวัติศาสตร์

ดังนั้น ชื่อของตัวละครเอกแมกเบิร์ดจึงหมายถึงนกทั้งสองชนิดที่นักวิจารณ์ใช้เป็นความเปรียบลักษณะของบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ คือ ประธานาธิบดีจอห์นสัน ดังข้อความที่ได้ยกมาข้างท้ายนี้

---

[46] ประธานาธิบดีลินดอน เบนส์ จอห์นสัน เกิด 27 สิงหาคม 1908 ใกล้กับจอห์นสันซิตี มลรัฐ เทกซัส ถึงแก่กรรมในวันที่ 22 มกราคม ปี ค.ศ. 1973 สถานที่เดียวกัน ดู Potus: The Internet Public Library, "Lyndon Baines Johnson: 36th President of the United States," http://www.ipl.org/ref/POTUS/lbjohnson.html (17 March 2001).

> (...) "Doves" pictured Johnson as too quick to resort to force, denounced the destructiveness of his military actions, called for a reduction of or an end to the fighting, raised doubts about the sincerity of Johnson's peace efforts, and advocated negotiations, (...) The "hawks," on the other hand, maintained that the President was not using enough military power. They accepted his assumptions as to the importance of the war but insisted that he should seek a quick and total victory and that the Air Force have more freedom to select targets.[47]

นอกจากนั้น อาวุธประจำตัวของตัวละครเอกยังสะท้อนภาพของผู้นำหรือกษัตริย์นักรับยุคโบราณ คือ แมกเบทมีกริช (daggers) เป็นอาวุธ แต่อาวุธประจำตัวแมกเบิร์ด คือ ดาบของเล่น บทละคร ***แมกเบิร์ด*** ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก ***แมกเบท*** จะเห็นได้ว่า กริช อาวุธประจำตัวกษัตริย์โบราณใน ***แมกเบท*** ได้กลายเป็นดาบของเล่น (toy sword)[48] ใน ***แมกเบิร์ด*** ได้เพราะมีดไม่มีความจำเป็นสำหรับผู้นำเช่น แมกเบิร์ดเนื่องจากในยุคของแมกเบิร์ดล้วนเป็นอาวุธที่ทันสมัยทั้งสิ้น อาทิ ระเบิดและปืนชนิดต่างๆ ดังที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้อาวุธดังกล่าวเป็นดาบของเล่นที่ไม่สามารถทำอันตรายผู้ใดได้ แม้แต่ตอนที่โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ ชักดาบ แมกเบิร์ดไม่มีอาวุธจะต่อสู้ จึงหัวใจวายตายด้วยความกลัว การเปลี่ยนให้เป็นดาบของเล่น เป็นการล้อเลียนทั้งผู้นำในความเป็นจริง โดยการบิดเบือนตัวละครแมกเบทแบบโกรเทสก์ให้เป็นตัวละตลกใน ***แมกเบิร์ด*** เพื่อเสียดสีล้อเลียนบุคคลจริงในประวัติศาสตร์

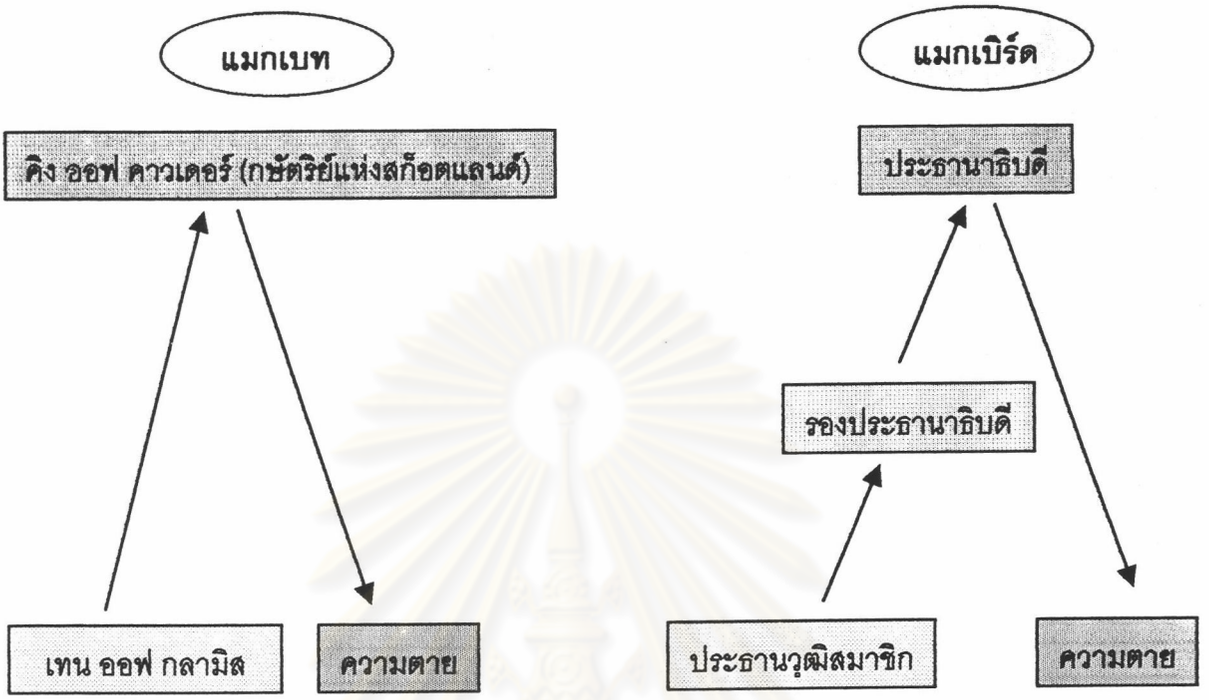
วิธีการสร้างตัวละครดังกล่าวเป็นวิธีการที่น่าสนใจ กล่าวคือ เป็นการผสานความจริงกับวรรณกรรมต้นแบบให้กลายเป็นหนึ่งเดียวได้ด้วยชื่อของตัวละครเอก ในที่นี้เราจะเห็นความคล้ายคลึงของชีวิตตัวละครทั้งสองนี้ในชัดเจนยิ่งขึ้นหากพิจารณา *แผนภูมิชีวิตแมกเบิร์ดและแมกเบท* ข้างท้ายนี้ประกอบการวิเคราะห์

---

[47] The American Presidency, "LYNDON B. JOHNSON: Biography," http://gi.grolier.com/presidents/ea/bios/36pjohn.html (25 Jun 2001).

[48] ดู ***MacBird***, Prologue, p. 1.

แผนภูมิชีวิตแมกเบทกับแมกเบิร์ด



เราจะเห็นได้ว่าแผนภูมิชีวิตของตัวละครเอกในบทละคร ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** นั้นดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เป็นชนชั้นปกครองเช่นเดียวกัน สังเกตได้จากตำแหน่งทางสังคมของตัวละครทั้งสอง กล่าวคือ แมกเบิร์ดเป็นประธานวุฒิสมาชิกและเป็นรองประธานาธิบดีในเวลาต่อมา ส่วนแมกเบทนั้นเป็น เทน ออฟ กลามิส (Thane of Glamis) และได้เป็นคิง ออฟ คาวเดอร์ (King of Cowdor หรือกษัตริย์แห่งสก็อตแลนด์) ในเวลาต่อมาด้วยการแย่งชิงอำนาจเช่นเดียวกัน ตัวละครทั้งสองจบชีวิตลงด้วยความตายเช่นเดียวกัน แม้ว่าจะตายในลักษณะแตกต่างกันก็ตาม กล่าวคือ แมกเบทตายเพราะถูกแมกดัฟฟ์ตัดศีรษะ ส่วนแมกเบิร์ดตายเพราะหัวใจวาย

ผู้ประพันธ์ได้นำตัวละครจากบทละคร ***แมกเบท*** มาเป็นต้นแบบในการสร้างคู่เทียบระหว่างตัวละครเอกจากวรรณกรรมต้นแบบและวรรณกรรมล้อเลียน และในอีกระดับหนึ่ง ตัวละครเหล่านั้นสามารถเชื่อมโยงได้กับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ การสร้างตัวละครในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นั้น ผู้ประพันธ์สร้างให้ตัวละครเอกซึ่งมีสถานภาพสูงอยู่ในสังคม คือ แมกเบิร์ด เป็นผู้นำที่ผู้รับสารซึ่งเป็นคนธรรมดาสามัญจะหัวเราะเยาะได้ การนำเสนอดังกล่าวสวนกับตัวละครในโศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** มากลับตาลปัตรโดยการบิดเบือนให้ดูต่ำต้อย น่าสมเพชในความรู้สึกของผู้รับสาร แม้ตัวละครเอกจะมีสถานภาพสูงเพียงใดในสังคม

เราสามารถเปรียบเทียบตัวละครใน ***แมกเบิร์ด*** กับ ***แมกเบท*** ได้ในลักษณะของคู่เทียบตามตาราง ข้างท้ายนี้

ตารางคู่เทียบตัวละครใน *แมกเบท* กับ *แมกเบิร์ด*

แมกเบท	แมกเบิร์ด
-แมกเบท	-แมกเบิร์ด
-เลดีแมกเบท	-เลดีแมกเบิร์ด
-ดังแคน	-จอห์น เคน โอ'ดังค์
-มัลคอล์มผสมผสานกับแมกดัฟฟ์	-โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์
-โดนัลเบลน	-เท็ด เคน โอ'ดังค์
-กษัตริย์อังกฤษและทหาร	-
-แม่มดทั้งสามและวิญญาณซึ่งเป็นหัวหน้าแม่มด	-แม่มดทั้งสาม (นักศึกษาสาวที่เป็นนักเดินขบวนประท้วง ชายเชื้อสายนิโกรนับถือศาสนาอิสลาม ผู้มีอาชีพเป็นเซลส์แมน ชายที่มีแนวคิดซ้ายจัด)
-คนสนิทและคนรับใช้ของแมกเบท	-คนสนิทและคนรับใช้ของแมกเบิร์ด
-แมนทีท รอสส์ แองกัส และเคทเนสส์	-เอกก์ ออฟ เฮด
-ผู้ส่งข่าว	-ผู้ส่งข่าว
-ทหาร	-ทหาร
-	-ลูกสาวทั้ง 2 คนของแมกเบิร์ด
-หมอ	-
-สุภาพสตรีที่เห็นการเดินละเมอของเลดีแมกเบท	-
-เบงโคว	-
-ผี	-
-ซีย์ตัน	-ลอร์ดแมกนามารา
-ขุนนาง	-ตำรวจ
-	-นักข่าว หนังสือพิมพ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จาก*ตารางคู่เทียบตัวละคร* ***แมกเบท*** *กับ* ***แมกเบิร์ด*** นี้ เราจะเห็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นคู่เทียบกันระหว่างวรรณกรรมต้นแบบกับวรรณกรรมล้อเลียนอย่างชัดเจน นอกจากนั้น เรายังเห็นตัวละครที่เพิ่มขึ้นมาใน ***แมกเบิร์ด*** คือ ตัวละครตำรวจ นักข่าว หนังสือพิมพ์ และลูกสาวของเมกเบิร์ด 2 คน ผู้ประพันธ์สร้างตัวละครเหล่านี้เข้ามาเพื่อเชื่อมโยงกับความเป็นจริง และเป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งว่า ตัวละครเบงโควที่เคยอยู่ใน ***แมกเบท*** ได้หายไปเมื่อกลายมาเป็น ***แมกเบิร์ด*** และในกรณีของหมอกับสุภาพสตรีที่เห็นการเดินละเมอของเลดีแมกเบทก็ได้เปลี่ยนมาเป็นลูกสาวของแมกเบิร์ดที่เดินตามแม่เพื่อฉีดน้ำหอมดับกลิ่นคาวเลือดที่แม่ได้กลิ่นไปทุกที่ (III, 4, p. 95.)

ตัวละครเท็ด เคน โอ' ดังค์ จะหนีไปพำนักเมืองอื่น (แต่ในที่สุดก็ไม่ได้ไปเพราะเครื่องบินขัดข้อง) เช่นเดียวกับการที่มัลคอล์มและโดนัลเบลนหนีไปขอความช่วยเหลือจากอังกฤษและไอร์แลนด์ การที่เท็ดและโรเบิร์ต เคน โอ' ดังค์ ในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ยังคงอยู่ต่อสู้กับแมกเบิร์ดเพราะผู้ประพันธ์นำเสนอให้สอดคล้องกับเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ที่พี่น้องตระกูลเคนเนดียังคงต่อสู้ทางการเมืองกับประธานาธิบดีจอห์นสันอยู่ ดังที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ตัวละครโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ ยังคงทำหน้าที่ฝ่ายค้านรัฐบาลของแมกเบิร์ดต่อไป

- *แม่มดทั้งสาม (Three Witches)* แม้จะมีการหยิบยืมตัวละครแม่มดมาจากบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ซึ่งเป็นหญิงทั้งหมด แต่ทว่าตัวละครแม่มดทั้งสามใน ***แมกเบิร์ด*** แตกต่างออกไป ตัวละครกลุ่มนี้มีทั้งชายและหญิง มีความแตกต่างในด้านเชื้อชาติและอาชีพ เป็นฝ่ายตรงกันข้ามกับแมกเบิร์ด มิได้เป็นตัวละครที่เทียบได้กับผู้สมรู้ร่วมคิดใน ***แมกเบท*** แม่มดคนแรกเป็นนักศึกษาสาวที่ชอบชุมนุมประท้วงซึ่งตรงกับประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์ที่มักเข้าร่วมกิจกรรมทางการเมือง รวมทั้งเหตุการณ์ประท้วงกรณีสงครามเวียดนามด้วย [49] การแต่งกาย (beatnik stereotype) สะท้อนบุคลิกลักษณะของกลุ่มบุปผาชน (Hippy) ในสังคมอเมริกันในช่วงทศวรรษ 1960 แม่มดคนที่สองเป็นเซลส์แมนมุสลิมที่ถูกเหยียดผิวเชื้อสายนิโกร และแม่มดคนที่สามเป็นชายนิยมลัทธิสังคมนิยมหัวรุนแรง แม่มดทั้งสามจึงเป็นตัวแทนของชนกลุ่มน้อยในสังคมผู้ถูกกดขี่ จัดเป็น "คนนอก" หรือพวกที่ "อยู่ชายขอบ" ของสังคม

> Hotel corridor at Democratic convention. THREE WITCHES slink in. *The 1st WITCH is dress as a student demonstrator, beatnik stereotype. The 2nd*

---

[49] ดูภาคผนวก ง. ประวัติผู้ประพันธ์

WITCH is a Negro with the impeccable grooming and attire of a Muhammad Speaks salesman. The 3rd WITCH is an old leftist, wearing a worker's cap and overalls. He carries a lunch pail and a lantern.

(***MacBird,*** I. 1, p. 1. : ตัวเอนโดยผู้วิจัย)

ข้อแตกต่างระหว่าง ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** อีกประการหนึ่ง คือ ท่าทีของแม่มดทั้งสามใน ***แมกเบท*** ไม่มีท่าทางเกรงกลัวแมกเบทและแสดงตนเหนือว่าเพราะเป็นผู้ทำนายอนาคตและมีอำนาจเวทมนตร์ ส่วนแม่มดทั้งสามใน ***แมกเบิร์ด*** แสดงท่าทีเกรงกลัวตัวละครเอกแมกเบิร์ดเมื่อพบครั้งแรก ซึ่งแตกต่างไปดังข้อความที่ได้ตัดตอนมาข้างท้ายนี้

The WITCHES scurry away, concealing themselves insufficiently. In the meantime MACBIRD enters, a large heavy-jowled figure, followed by his CRONY, a thin sharpy.

(***MacBird***, I, 2, p. 9.)

การที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้แม่มดทั้งสามอยู่ฝ่ายตรงกันข้ามกับแมกเบิร์ดนั้นเป็นการนำข้อมูลทางประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งมาในการสร้างตัวละคร เราจะเห็นได้ว่า ประธานาธิบดีจอห์นสันเกลียดระบอบสังคมนิยมคอมมิวนิสต์มากและต้องการกำจัดคอมมิวนิสต์ให้หมดไปจากโลกการดำเนินนโยบายสงครามเวียดนามมีเหตุผลที่สำคัญส่วนหนึ่ง คือ ต้องการทำลายระบอบการปกครองนี้ในเวียดนามเหนือ ดังที่ริชาร์ด เอส. เคอร์เคนดัลล์ (Richard S. Kirkendall) ได้กล่าวไว้

Only when he was completely satisfied that the attacks were deliberate and unprovoked did he okay the retaliatory bombing of North Vietnamese torpedo boats and bases. Though some advisors hesitated about striking one big nest of boats dangerously close to Red China, Johnson specifically ordered a strike against that target.[50]

---

[50] The American Presidency, "LYNDON B. JOHNSON: Biography," http://gi.grolier.com/presidents/ea/bios/36pjohn.html (25 Jun 2001).

- *เลดีแมกเบิร์ด (Lady MacBird)* ลักษณะของตัวละครตัวนี้ดูจะไม่แตกต่างไปจากภาพของเลดีแมกเบทมากนัก กล่าวคือ เป็นผู้สมรู้ร่วมคิดและเป็นผู้ร่วมลงมือช่วยเหลือและผลักดันให้สามีได้ก้าวขึ้นสู่อำนาจสูงสุดในการปกครองประเทศ หากเปรียบเทียบถึงลักษณะนิสัยของตัวละครนี้กับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์สหรัฐอเมริกา ก็คือ ภรรยาของประธานาธิบดีจอห์นสันซึ่งมีชื่อว่า คลอเดีย อัลตา เทย์เลอร์ (Claudia Alta Taylor) ผู้ได้รับฉายา "เลดีเบิร์ด" ("Lady Bird") แล้ว เราจะเห็นถึงลักษณะของตัวละครที่ใกล้เคียงกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์มาก คือ มีความฉลาดและทะเยอทะยานและมีบทบาทต่อความก้าวหน้าของสามี ดังข้อความที่ได้ตัดตอนมาข้างท้ายนี้

> A warm, intelligent, ambitious woman, she was a great asset to Johnson's career.
>
> *และ*
>
> (...) she is an extraordinarily versatile woman--wife, mother, business partner, campaigner, hostess--who can never utter the classic complaint of the American wife that her husband never tells her anything. Lyndon confides in her and admires her judgement enormously.[51]

ในส่วนของตัวละครที่เป็นผู้อยู่เบื้องหลังที่ทำหน้าที่สนับสนุนสามีให้มีอำนาจได้เป็นผู้นำประเทศ คือ เลดีแมกเบทกับเลดีแมกเบิร์ด บทสนทนาที่ได้ตัดตอนมาไว้ข้างท้ายนี้ที่สะท้อนให้เห็นถึงความทะเยอทะยานและความเป็นนักจัดการของตัวละครคู่เทียบทั้งสองได้อย่างชัดเจน ลักษณะดังกล่าวเป็นบุคลิกของสุภาพสตรีหมายเลข 1 ในรัฐบาลของจอห์นสัน ตามทัศนะของผู้ประพันธ์ด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากถ้อยคำของเลดีแมกเบิร์ดที่ว่า "This feeble present and I feel the surge/ Of future power now." ซึ่งเปรียบเทียบได้กับคำพูดของเลดีแมกเบทที่ว่า "This ignorant present, and I feel now/ The future in the instant."

LADY MACBETH:

(...)

---

[51] Ibid.

Great Glamis, worth Cawdor,

Great than both, by the all-hail hereafter,

Thy letters have transported me beyond

This ignorant present, and I feel now

The future in the instant.

(***The Tragedy of Macbeth***, I.5, p. 38.: เน้นโดยผู้วิจัย)

LADY MACBIRD:

All hail MacBird, the President to be!

Your letters have transported me beyond

This feeble present and I feel the surge

Of future power now.

(***MacBird***, I. 4, p. 20.: เน้นโดยผู้วิจัย)

- *จอห์น เคน โอ'ดังค์ (John Ken O'Dunc)* ตัวละครตัวนี้เป็นตัวละครที่มีสถานภาพสูงกว่าแมกเบิร์ดในตอนเริ่มเรื่องเช่นเดียวกับดังแคนใน ***แมกเบท*** แต่ในที่สุดก็ตกเป็นเหยื่อของสถานภาพทางสังคมที่สูงส่งของตนเอง กล่าวคือ ถูกลอบสังหารเพื่อแย่งชิงอำนาจ อย่างไรก็ตาม ตัวละครตัวนี้จะดูไม่น่าสงสารเท่ากับดังแคนใน ***แมกเบท*** เพราะมิได้ถูกลอบสังหารขณะที่กำลังหลับ และมิได้มีคุณสมบัติอันไร้มลทินเช่นดังแคน ภาพของ จอห์น เคน โอ'ดังค์ เป็นภาพของนักการเมืองคนหนึ่งที่มีความโลภ แม้ "อเมริคานา" ใน ***แมกเบิร์ด*** จะมีการปกครองใช้ระบอบประธานาธิบดีที่มีการเลือกตั้ง แต่ก็ยังมีความโลภในอำนาจเช่นเดียวกับการปกครองในยุคของแมกเบทที่มีการปกครองระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ซึ่งกษัตริย์มีอำนาจเบ็ดเสร็จ ภาพของนักการเมืองในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ส่วนใหญ่จึงมิใช่ภาพของผู้บริสุทธิ์เช่นเดียวกับกรณีของดังแคนใน ***แมกเบท*** การสืบทอดอำนาจก็เป็นไปด้วยการเลือกตั้ง มิใช่การสืบสันตติวงศ์ อำนาจอันชอบธรรมจึงมิได้อยู่ที่ตระกูลใดตระกูลหนึ่ง แต่ขึ้นอยู่กับคะแนนเสียงที่จะได้รับจากประชาชน

- *โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ (Robert Ken O'Dunc)* เป็นตัวละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างแมกดัฟฟ์และมัลคอล์มจาก ***แมกเบท*** เข้าไว้ด้วยกัน เปรียบได้กับโรเบิร์ต เคนเนดี (Robert Kennedy) น้องชายของประธานาธิบดีจอห์น เอฟ. เคนเนดี (John F. Kennedy) ตัวละครตัวนี้อยู่ฝ่ายตรงกันข้าม

กับตัวละครเอกแมกเบิร์ดอย่างเห็นได้ชัดเจน เพราะเป็นน้องชายของจอห์น เคน โอ'ดังค์ ที่ต้องการชิง "ราชสมบัติ" ของพี่ชายคืนจากแมกเบิร์ดอยู่ตลอดเวลา โดยถือว่าอำนาจดังกล่าวควรจะผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันในตระกูล เคน โอ'ดังค์เท่านั้น แม้การปกครองในบทละครเรื่องนี้จะเป็นประชาธิปไตย ซึ่งต้องมีการเลือกตั้ง ตัวละครโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ มิได้แสดงความสามารถในเชิงการทหารเช่นเดียวกับแมกดัฟฟ์และมัลคอล์มที่ต่อสู้และสังหารแมกเบทได้สำเร็จ เนื่องจากแมกเบิร์ดหัวใจวายเสียก่อนที่จะได้แสดงความสามารถในเชิงรบดังที่จะเห็นได้ในตอนจบ

- *เท็ด เคน โอ'ดังค์ (Ted Ken O'Dunc)* มีลักษณะตรงกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ คือ น้องชายของประธานาธิบดีจอห์น เอฟ. เคนเนดีในประวัติศาสตร์ และเปรียบได้กับตัวละครโดนัลเบลนใน ***แมกเบท*** ซึ่งเป็นฝ่ายตรงกันข้ามกับแมกเบิร์ดแต่ทว่าเกรงอำนาจของแมกเบิร์ดจึงเอาตัวรอดด้วยการหลีกทางให้กับตัวละครเอกเช่นเดียวกับตัวละครโดนัลเบลนใน ***แมกเบท***

ตัวละครพี่น้องตระกูลเคน'โอดังค์ นี้เป็นการผสมผสานภาพของราชนิกูลของดังแคน และตระกูลเคนเนดีในความเป็นจริง ดังที่เราจะเห็นได้จากการ ประสมคำในนามสกุล "เคน" มาจาก "เคนเนดี" และ "'ดังค์" มาจาก "ดังแคน" การกำหนดชื่อให้ตัวละครของผู้ประพันธ์เป็นการล้อเลียนทั้งตัวละครในบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ และบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ โดยใช้โครงสร้างทางภาษามาเป็นเครื่องมือในการเชื่อมโยงความคิดของผู้รับสารในชิงสหบทระหว่างบทละคร ***แมกเบท*** ซึ่งอยู่ในกระแสประวัติศาสตร์การละครโลกกับความเป็นจริงในประวัติศาสตร์ร่วมสมัยของสหรัฐอเมริกา ทัศนะที่ผู้ประพันธ์มีต่อพี่น้องตระกูลเคน โอ'ดังค์นั้นคือ เห็นใจที่จอห์น เคน โอ'ดังค์ ถูกลอบสังหาร และไม่เห็นด้วยที่แมกเบิร์ดแย่งชิงอำนาจมาอย่างไม่ถูกต้อง แต่ก็มิได้สนับสนุนให้โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ และ/หรือ เท็ด เคน โอ'ดังค์สืบทอดอำนาจแบบระบอบกษัตริย์เช่นเดิม ดังที่เราจะเห็นได้จาก (I, 2, p. 6.) ซึ่งชี้ให้เห็นถึงความโลภ พี่น้องตระกูลนี้ที่วางแผนเพื่อหมุนเวียนอำนาจการปกครองไว้ในครอบครัว

TED:

Gee, that's keen! *(Counting on his fingers.)*
So let see... That means Jack in '60 and '64,
then Bobby in '68 and '72, then me in ...what
would that make it...'76 and '80 and then in

1984 it could be...

(***MacBird***, I, 2, p. 6.)

- *เอกก์ ออฟ เฮด (Egg of Head)* เป็นตัวแทนของตัวละครทหารที่จงรักภักดีต่อนาย คือ จงรักภักดีต่อจอห์น เคน โอ'ดังค์ และสวามิภักดิ์ต่อโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ หลังจากที่จอห์น เคน โอ'ดังค์ถูกปลงพระชนม์ไปแล้ว เอกก์ ออฟ เฮด จงรักภักดีต่อนายเช่นเดียวกับแมกดัฟฟ์ รอสส์ แมนทีท แองกัส เคทเนท ใน ***แมกเบท*** แต่หากจะเปรียบเทียบบทบาทของตัวละครแมกดัฟฟ์ใน ***แมกเบท*** กับเอกก์ ออฟ เฮดใน ***แมกเบิร์ด*** จะเห็นได้ว่า แมกดัฟฟ์มีบทบาทมากเพราะตัวละครตัวนี้เป็นผู้สังหารแมกเบทในตอนจบเรื่อง อันมีส่วนทำให้บัลลังก์กลับมาเป็นของมัลคอล์มตามที่ควรจะเป็น แต่ใน ***แมกเบิร์ด*** เอกก์ ออฟ เฮดมิได้มีบทบาทในการชิงบัลลังก์จากแมกเบิร์ดคืนมาให้กับโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ อาจกล่าวได้ว่า บทบาทของ เอกก์ ออฟ เฮด มีน้อยเนื่องจากไม่มีความจำเป็นต้องสังหารแมกเบิร์ด เนื่องจากแมกเบิร์ดหัวใจวายเสียก่อนที่จะมีการรบในระยะประชิดตัว

ตัวละครเอกและตัวละครอื่นที่สำคัญใน ***แมกเบิร์ด*** มีตำแหน่งทางการเมืองเช่นเดียวกับใน ***แมกเบท*** อย่างไรก็ตาม มิได้หมายความว่า การดำเนินรอยตามกลวิธีการสร้างตัวละครเป็นขนชั้นสูงตามวรรณกรรมต้นแบบนี้จะทำให้ผู้รับสารเกิดความรู้สึกเดียวกัน ผลที่แท้จริงมาจากการย้ายบริบท (transcontextualization)[52] มากกว่า แม้ทิศทางของเนื้อหาจะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ได้แก่การปรับเปลี่ยนบริบทของเวลาจากศตวรรษที่ 11 มาเป็นศตวรรษที่ 20 ในทศวรรษ 1960 ซึ่งมีการปกครองแบบกษัตริย์มาเป็นการปกครองแบบประชาธิปไตยอันมีประธานาธิบดีเป็นประมุข (แต่ประมุขก็ยังคงมีลักษณะของราชาธิปไตยอยู่) และถ่ายโอนบริบทของสถานที่อันมีผลต่อขนบทางการเมืองและสังคมจากสก็อตแลนด์มาเป็นสหรัฐอเมริกา การถ่ายโอนบริบททั้งที่มีเนื้อหาในลักษณะเดียวกัน จะทำให้เกิด "ความแปลก" ในการรับสาร ผนวกกับภาพของตัวละครที่ผู้ประพันธ์นำเสนอก็เป็นสิ่งที่ผิดไปจากความคุ้นเคยของผู้รับสาร

ผู้ประพันธ์ได้คงโครงเรื่องที่มีอยู่เดิมเอาไว้ โดยถ่ายโอนตัวละครต่างๆ ใน ***แมกเบท*** มาไว้ใน ***แมกเบิร์ด*** แต่ปรับเปลี่ยนในแง่ของรายละเอียด อาทิ ตัวละครแม่มดทั้งสามในวรรณกรรมต้นแบบการ์สันเปลี่ยนให้เป็นมนุษย์ธรรมดาสามัญสามคนโดยที่คนหนึ่งเป็นนักศึกษาผู้หญิงที่มักเข้าร่วมขบวน

---

[52] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, p.12.

ประท้วง อีกคนหนึ่งเป็นชายเชื้อสายนิโกรมีอาชีพเป็นเซลส์แมน ส่วนคนสุดท้ายเป็นชายนิยมซ้ายจัด เป็นต้น เราจะเห็นได้ว่าตัวละครหลักยังคงอยู่ เพียงแต่ว่ารายละเอียดของตัวละครปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมตามทัศนะของผู้ประพันธ์

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบหลักของตัวละครในวรรณกรรมต้นแบบยังคงอยู่ โดยมีการปรับเปลี่ยนและตัดตัวละครที่ผู้ประพันธ์ ***แมกเบิร์ด*** เห็นว่าไม่มีบทบาทเพียงพอที่เจาะใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองในสังคมร่วมสมัยออกไป อาทิ ตัวละครเบงโควกับลูกและภรรยา ลูกและภรรยาของแมกดัฟฟ์ ฯลฯ และในบางกรณีก็เพิ่มตัวละครที่ตรงกับประวัติศาสตร์จริงทั้งที่มิได้ปรากฏในวรรณกรรมต้นแบบ อาทิ ลอร์ดแมกนามาราซึ่งตรงกับเลขาธิการกลาโหม หรือบทบาทของหนังสือพิมพ์และตำรวจที่ปรากฏตัวในฉากที่จอห์น เคน โอ'ดังค์ ถูกลอบสังหาร (I, 7) เป็นต้น ตัวละครที่เพิ่มขึ้นมาเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มิได้ต้องการให้ทุกอย่างตรงกับกับ***แมกเบท***เสียทีเดียว แต่ต้องการให้ผู้รับสารเปรียบเทียบตัวละครกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ได้ อาทิ ลูกสาวของแมกเบิร์ดสองคนก็ดูจะตรงกับลูกสาวของประธานาธิบดีจอห์นสันจำนวนสองคน คือ ลินดา เบิร์ด จอห์นสัน (Lynda Bird Johnson :1944-) และลูซี เบนส์ จอห์นสัน (Luci Baines Johnson: 1947-)

ตัวละครที่ปรากฏในบทละครเรื่องนี้ยังสามารถเทียบได้กับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ในลักษณะที่เป็นปัจเจกบุคคล อาทิ จอห์น เคน โอ'ดังค์ เปรียบเทียบได้กับประธานาธิบดีจอห์น เอฟ. เคนเนดี โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ ก็คือโรเบิร์ต เคนเนดี ซึ่งเป็นน้องชายของประธานาธิบดีจอห์น เอฟ. เคนเนดี แมกเบิร์ดเปรียบเทียบได้กับ ประธานาธิบดีลินดอน จอห์นสัน เลดีเบิร์ด จอห์นสัน เปรียบเทียบได้กับภรรยาของประธานาธิบดีจอห์นสันซึ่งได้รับสมญานามมาตั้งแต่เมื่อครั้งที่ยังเป็นนักศึกษาว่าเลดีเบิร์ด ลูกสาวของแมกเบิร์ดก็เทียบได้กับลูกสาวของจอห์นสัน ลอร์ดแมกนามารา เปรียบเทียบได้กับโรเบิร์ต เอส. แมกนามารา (Robert S. McNamara: ดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม (Secretary of Defense) ในคณะรัฐมนตรีของประธานาธิบดีจอห์นสัน[53] ในช่วงปี1963-68) เป็นต้น

ในส่วนของตัวละครที่เป็นฝ่ายเดียวกับตัวละครเอกที่เหลืออยู่นั้น ได้แก่ คนสนิท คนรับใช้ อันรวมไปถึงลอร์ดแมกนามารา ซึ่งเป็นตัวละครที่ตรงกับในประวัติศาสตร์จริง ตัวละครเหล่านี้ล้วนมีบท

---

[53] Potus: The Internet Public Library, "Lyndon Baines Johnson: 36th President of the United States," http://www.ipl.org/ref/POTUS/lbjohnson.html (17 March 2001).

บาทในละครเรื่องนี้น้อยมาก ทั้งนี้เป็นเพราะผู้ประพันธ์มุ่งวิพากษ์วิจารณ์ผู้นำสหรัฐอเมริกาในขณะนั้นมากกว่า ความสำคัญของตัวละครจึงมุ่งไปที่ตัวละครเอกแมกเบท

ตัวละครประกอบในวรรณกรรมเรื่องนี้ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับ ***แมกเบท*** ที่มีตัวละครประกอบมาก หากนับข้าราชการ ทหาร และประชาชนทั้งในสหรัฐอเมริคานาเองและในสงครามเวียดแลนด์ อย่างไรก็ตาม ตัวละครที่เพิ่มขึ้นมาคือ ตำรวจและนักข่าว หนังสือพิมพ์ อันเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงความทันสมัยต่อเหตุการณ์การสังหารจอห์น เคน โอ'ดังค์ ซึ่งจัดว่าเป็นภาพของการล้อเลียนสื่อมวลชนที่มักจะมีความรวดเร็วต่อเหตุการณ์ข่าวสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากข่าวที่นำเสนอออกมาเป็นข่าวร้าย

มีความเป็นไปได้ว่าการ์สันอาจได้แรงบันดาลใจในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** จากถ้อยคำของรอสส์ซึ่งเป็นขุนนางที่จงรักภักดีต่อดังแคนใน ***แมกเบท*** คำพูดดังกล่าวดูจะสอดคล้องกับนโยบายและการดำเนินนโยบายการเมืองการปกครองและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศของบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ คือ ประธานาธิบดีจอห์นสันอันมีผลต่อสงครามเวียดนามที่ทำให้มีคนจำนวนมหาศาลต้องล้มตาย ประเด็นนี้จึงอาจเป็นแรงบันดาลใจประการหนึ่งในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ก็เป็นได้

ROSS: (...)

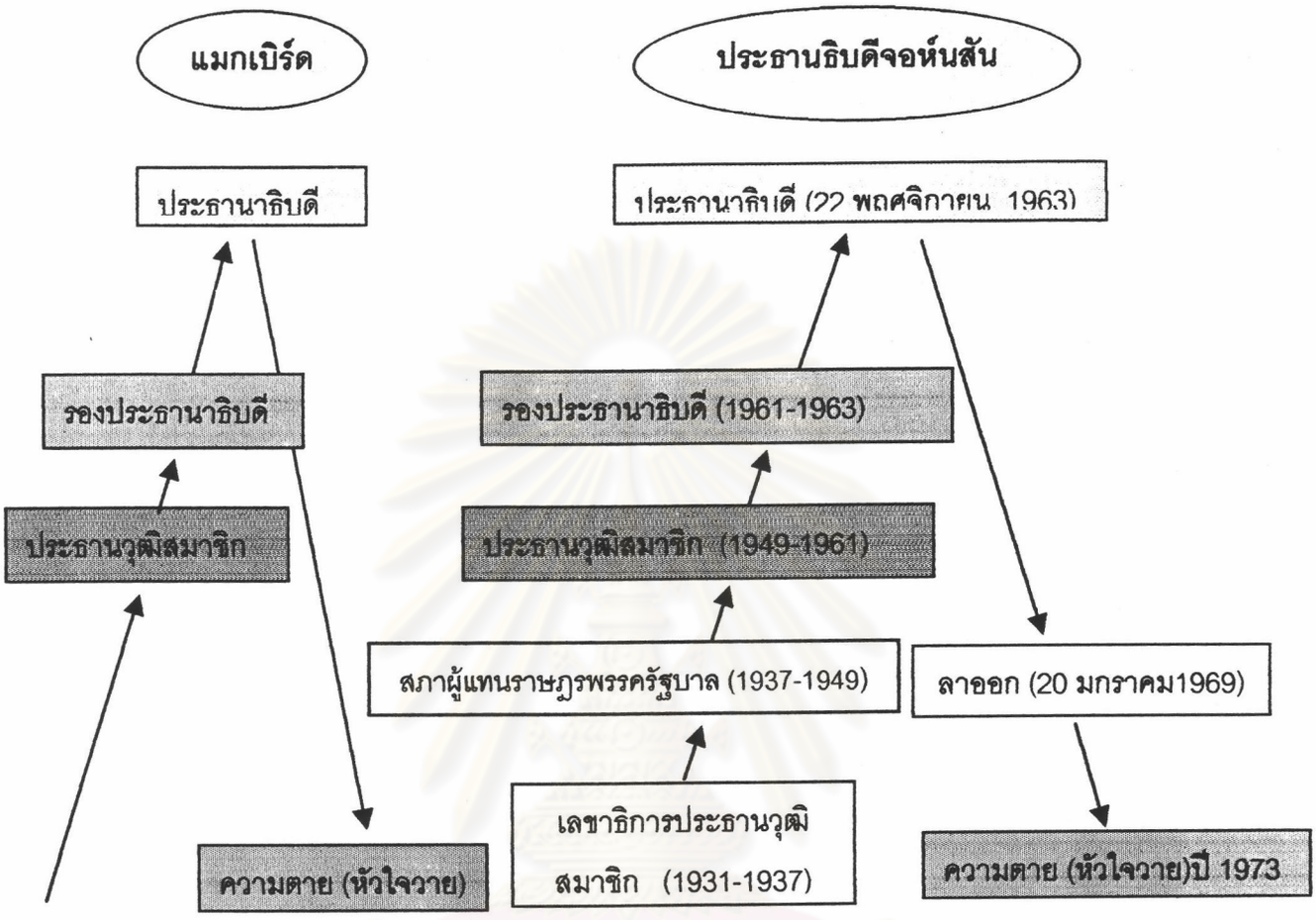
Contending 'against obedience, as they would

Make war with mankind

(***The Tragedy of Macbeth***, II,4, p. 55.: เน้นโดยผู้วิจัย)

เราจะเห็นได้ว่ามิใช่เรื่องง่ายนักที่จะมีนักประพันธ์ซึ่งมีสายตากว้างไกลจนสามารถทำนายอนาคตของประวัติศาสตร์ที่ยังไม่เกิดขึ้นได้เช่นเดียวกับศาสดาพยากรณ์ *แผนภูมิชีวิตของตัวละครเอกแมกเบิร์ดและประธานาธิบดีจอห์นสัน* จะเป็นสิ่งที่พิสูจน์ให้เราเห็นได้ถึงความแม่นยำในการทำนายอนาคตของผู้ประพันธ์บทละครเรื่องนี้อย่างเห็นได้ชัดเจน

แผนภูมิชีวิตแมกเบิร์ดและประธานาธิบดีจอห์นสัน



จากแผนภูมิข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์มิได้ดำเนินเรื่องไปตามลำดับเรื่องของ ***แมกเบท*** ซึ่งเป็นวรรณกรรมต้นแบบเพียงอย่างเดียว แต่นำประวัติศาสตร์จริงมาผสมผสานกับ ***แมกเบท*** อาทิ ผู้ประพันธ์มิได้กำหนดให้โรเบิร์ต เคนโอ'ดังค์ ใน ***แมกเบิร์ด*** ถูกลอบทำร้ายเช่นเดียวกับใน ***แมกเบท*** ที่แมกดัฟฟ์ถูกแมกเบทสั่งฆ่าทั้งครอบครัว และก็มิได้ดำเนินตามเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ทุกประการเช่นกัน ดังที่จะเห็นได้จากเหตุการณ์จริงที่ โรเบิร์ต เคนเนดี ถูกลอบสังหารวันที่ 6 มิถุนายน ปี ค.ศ. 1968 ขณะกำลังหาเสียงเพื่อลงสมัครรับเลือกเป็นประธานาธิบดี[55] มิได้ปรากฏอยู่ใน ***แมกเบิร์ด*** แต่อย่างใด แต่การ์สันเปลี่ยน

---

[54] Potus: The Internet Public Library, "Lyndon Baines Johnson: 36th President of the United States," http://www.ipl.org/ref/POTUS/lbjohnson.html (17 March 2001).

[55] Arlington National Cemetery Website, "Robert Francis Kennedy Attorney General of the United States U.S. Senator - Presidential Candidate," http://www.arlingtoncemetery.com/rfk.htm (18 Mar 2002).

ให้เหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นกับเท็ด เคน โอ'ดังค์ แทน ดังที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้เครื่องบินของเท็ด เคน โอ'ดังค์มีอาการผิดปกติและสงสัยว่าเป็นแผนการของแมกเบิร์ด

TED:

I thought you know. Last week my airplane

crashed.

A most peculiar in the engine.

(Throws aside his cloak, revealing an arm in a cast.)

(***MacBird***, II, 3, p. 63.)

ประเด็นดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าการ์สันมิได้ดำเนินเหตุการณ์ตาม ***แมกเบท*** และมิได้ดำเนินตามประวัติศาสตร์จริงทุกประการ แต่บทละคร ***แมกเบิร์ด*** เป็นการผสมผสานระหว่าง ***แมกเบท*** ความจริง และจินตนาการของการ์สันเอง ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงให้เห็นว่า ผู้ประพันธ์เห็นประโยชน์จากการใช้ประวัติศาสตร์เป็นฐานในการสร้างเนื้อหาเช่นเดียวกับการที่เชกสเปียร์ใช้ประวัติศาสตร์สก็อตแลนด์ในศตวรรษที่ 11[56] เป็นข้อมูลในเชิงปกรณัมที่เป็นแบบอย่างของทั้งบทละครและในส่วนของประวัติศาสตร์ความคิดที่แสดงให้เห็นธรรมชาติด้านมืดของมนุษย์ อย่างไรก็ดี วรรณกรรมก็คือวรรณกรรมที่มิได้ถ่ายทอดความจริงทั้งหมด เพราะวรรณกรรมเป็นการผสานความจริงกับจินตนาการในสัดส่วนที่ผู้ประพันธ์เห็นว่าเหมาะสม

หากเปรียบเทียบกับบุคคลจริงในประวัติศาสตร์แล้ว การที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ตัวละครเอกแมกเบิร์ดวางแผนสังหารจอห์น เคน โอ'ดังค์ภายใต้การวางแผนของเลดีแมกเบิร์ดนั้นมิได้หมายความว่า ตัวประธานาธิบดีจอห์นสันเป็นผู้วางแผนหรืออยู่เบื้องหลังการลอบสังหารประธานาธิบดีเคนเนดีแต่อย่างใด เพียงแต่เป็นการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับกรณีที่ประธานาธิบดีจอห์นสันได้รับเลือกให้เป็นประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกาหลังจากประธานธิบดีเคนเนดีถูกลอบสังหารที่ดัลลัส มลรัฐเท็กซัสซึ่งเป็น

---

[56] ดู *Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland.* (1587)

ภูมิลำเนาของเขา ในวันที่ 22 พฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1963 และในขณะนั้นประธานาธิบดีจอห์นสันอยู่ที่โรงพยาบาลพาร์คแลนด์ เมโมเรียล (Parkland Memorial Hospital) ในรัฐเท็กซัส[57]

บทละครเรื่องนี้เป็นเพียงการนำโครงเรื่องจากบทละครของเชกสเปียร์มาผสานกับตัวละครที่เชื่อมโยงได้กับข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ และมิได้หมายความว่า บทละครอิงประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่ใช้อ้างอิงข้อเท็จจริงได้ทุกประการ เพียงแต่ประวัติศาสตร์จะเป็นข้อมูลเชิงสมมติที่นำมาสร้างความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ในวรรณกรรม ซึ่งยืนยันได้ถึงความแตกต่างระหว่างเรื่องแต่ง (fiction) กับข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ที่ไม่อาจนำมาปะปนกันได้ เพียงแต่มีความใกล้เคียงกันบางประการเท่านั้น

หากเปรียบเทียบกับเหตุการณ์จริง วรรณกรรมเรื่องนี้มิได้บ่งชี้ให้เห็นว่าแมกเบิร์ดได้ทำประโยชน์ใดให้แก่ประเทศชาติ มีแต่มุ่งแสวงหาผลประโยชน์ให้แก่ตนเอง ประพฤติตนน่าหัวเราะ และยังส่งทหารไปรบในสงครามเวียดนามจนเสียชีวิตเป็นจำนวนมากอีกด้วย แต่ก็ไม่ใช่ข้อน่าประหลาดใจแต่อย่างใด เพราะวรรณกรรมล้อเลียนก็คือการทำให้ดูเกินจริง การทำให้ตัวละครเลวร้ายกว่าความเป็นจริงจะส่งผลให้ผู้รับสารคล้อยตามทัศนะวิจารณ์ของผู้ประพันธ์ได้ง่ายขึ้น

บทละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นถึงระบบการบริหารงานของประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกาตามที่ปรากฏอยู่ในบันทึกทางประวัติศาสตร์ นั่นก็คือ ทั้งตัวละครแมกเบิร์ดและประธานาธิบดีจอห์นสันเป็นประมุขฝ่ายบริหารที่รวมศูนย์รวมอำนาจเข้าหาตนเอง (self-centered) มีอำนาจในการตัดสินใจเด็ดขาดแต่เพียงผู้เดียวทั้งในส่วนที่เป็นกิจการภายในและกิจการระหว่างประเทศ ดังข้อความที่คัดมาข้างท้ายนี้

> The administration of John F. Kennedy and his successor, Lynden B. Lohnson, reflected the personalilzed style of Trueman years. In so doing, they confirm the trend toward centralization of decisional processes in the White House.[58]

---

[57] Howard Cincotta, ***An Outline of American History*** ([U.S.A]: United State Information Agency, 1994), p. 306.

[58] James A. Nathan, and James K. Oliver, ***Foreign Policy Making and the American Political System*** (Boston: Little, Brown, 1983), p. 42.

ผู้ประพันธ์นำเสนอความจริงเกี่ยวกับภาพรวมของระบบการบริหารงานของประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกาที่มีประธานาธิบดีเป็นศูนย์รวมอำนาจไว้ในวรรณกรรมผ่านตัวละครที่เป็นราชองครักษ์คนหนึ่ง (Aide 2) โดยเรียกการบริหารงานของแมกเบิร์ดซึ่งเทียบได้กับประธานาธิบดีจอห์นสันว่า "one-man rule" [59] ประเด็นดังกล่าวตรงกับทัศนะของเจมส์ เอ. นาธาน และ เจมส์ เค. โอลิเวอร์ (James A. Nathan and James K. Oliver) ที่ได้ยกมาข้างท้ายนี้

> The centralization of policy making growing out the Vietnam War undoubtedly hightens this impression. Nevertheless, both Kennedy and Johnson were president who sought personal control of policy and policy making.[60]

จะเห็นได้ว่า ประธานาธิบดีมีอำนาจมากกว่าฝ่ายนิติบัญญัติ ระบบการปกครองที่ให้อำนาจแก่บุคคลเพียงคนเดียวในการบริหารประเทศนั้นดูจะมีข้อเสียตรงที่ก่อให้เกิดความเหลิงและความกระหายอำนาจ ไม่แตกต่างไปจากการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในประวัติศาสตร์ของประเทศต่างๆ

นอกจากนี้ ตัวละครเอกแมกเบิร์ดและประธานาธิบดีจอห์สันมีความคล้ายคลึงกันในแง่ของการสร้างภาพลักษณ์วีรบุรุษอันเป็นที่รักของประชาชนด้วยการพยายามทำให้ประเทศมีความยิ่งใหญ่ในประชาคมโลก ซึ่งอันที่จริงก็เป็นการทำเพื่อตนเอง กล่าวคือเมื่อประชาชนพอใจ ผู้นำเช่นนี้ก็จะได้รับเลือกเข้ามาดำรงตำแหน่งในวาระต่อไป การสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่ตนเองมิใช่เพื่อความยิ่งใหญ่ในสายตาของประชาชนในประเทศเท่านั้น แต่ทว่าเป็นการสร้างฐานอำนาจในระดับโลกให้กับตนเองอีกด้วย ดังจะเห็นได้ว่า การพยายามเข้าไปมีส่วนร่วมในสงครามเวียดนามนั้น ในแง่หนึ่งอาจมองได้ว่าเป็นการสร้างความสงบให้แก่ประชาคมโลกด้วยการอ้างถึงมนุษยธรรมและเป็นการต่อสู้กับระบอบ

---

[59] Barbara Garson, *MacBird* (New York : Grove Press, 1967), p. 60.

[60] James A. Nathan, and James K. Oliver, *Foreign Policy Making and the American Political System*, p. 50.

คอมมิวนิสต์แต่เจตนาแฝงนั้นเป็นการกระทำเพื่อผลประโยชน์ของตนเองทั้งสิ้น กล่าวคือ ต้องการยอมรับนับถือจากประชาชน ดังที่เราจะเห็นได้จากข้อเขียนของซินคอตตา (Cincotta)

> Her (Karean Horney's) premise was that in our culture the individual develops "an urgent need to lift himself above others." (...) he (Johnson) created "an idealized image of himself," which he endows "with ultimate powers and with exalted faculties; he becomes a hero, a genius, a supreme lover, a saint, a god."[61]

เราจะพิจารณาการที่ของประธานาธิบดีจอห์นสันต้องการเป็นวีรบุรุษได้จากจากคำปราศรัยของเขาที่ได้คัดมานี้

> On the economic front, Johnson pushed successfully for a tax cut, then pressed for a proverty program Kennedy had iniciated. "This administration today, here and now, declares unconditional war on proverty in America", he announced.[62]

การที่สหรัฐอเมริกาเข้าไปทำหน้าที่เป็น "ตำรวจโลก" ในการเข้าไปไกล่เกลี่ยปัญหาดังกล่าวนั้นเป็นเพราะผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจที่เข้ามาเกี่ยวข้อง การที่ผู้นำสหรัฐอเมริกาคาดการณ์ผิดพลาดเพราะเหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้ภาพลักษณ์ของสหรัฐอเมริกาอยู่ในสถานะที่ติดลบมาตลอด เราจะเห็นได้ว่ามีการวิพากษ์ถึงกรณีศีลธรรมกับสงคราม หรือศีลธรรมกับกฎหมายในสายตาของทั้งชาวตะวันตกและชาวตะวันออกอย่างเห็นได้ชัด

---

[61] Cincotta, Howard. ***An Outline of American History,*** ([U.S.A] : United State Information Agency, 1994), p. 307.

[62] Vernon van Dyke, ***International Politics,*** 2nd ed. (New York: Meredith Publishing Company, 1966), p. 141.

(...) war, whether legal or illegal, is not always considered morally wrong.[64]

ดังนั้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องขยายมุมมองในการประเมินสถานภาพการเป็นอาชญากร และเหยื่อด้วยความระมัดระวัง และ ***แมกเบิร์ด*** ก็ได้สะท้อนให้เห็นแนวทางของสหรัฐในการกำจัดลัทธิคอมมิวนิสต์ด้วยความรุนแรง ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่ตัวละครเอกแมกเบิร์ดได้กล่าวไว้

MacBird: (...) Rip out those Reds! Destroy them, root and branch!

(*MacBird*, II, 2, p. 55.)

การนำเสนอภาพลักษณ์ของตัวละครเอกใน ***แมกเบิร์ด*** จึงมุ่งที่จะเสียดสีบุคคลจริงในประวัติศาสตร์การเมืองสหรัฐอเมริกา ทำให้ภาพของตัวละครที่นำเสนอมีบุคลิกบิดไปจากความเป็นจริงจนน่าขัน อันเป็นวิธีการวิพากษ์วิจารณ์โลกแห่งความเป็นจริงที่ผู้ประพันธ์ไม่พอใจ โดยผู้ประพันธ์จงใจทำให้ตัวละครเอกดังกล่าวมีความประพฤติที่ไม่น่าพอใจ ต่างไปจากที่สังคมคาดหวังและมีบุคลิกน่าขันเมื่อเปรียบเทียบกับสถานภาพของตัวละครที่ควรจะเป็นบุคคลที่ได้รับการยกย่องนับถือ

3.3.3 ฉาก บรรยากาศ สถานการณ์ สถานที่

แนวทางในการสร้างฉากของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ทั้งนี้ เนื่องจากวัตถุประสงค์ในการนำเสนอแตกต่างกัน ดังที่เราจะเห็นได้ว่าฉากของ ***แมกเบท*** เป็นการสร้างความรู้สึกสมจริง จึงมีการปรุงแต่งมายาให้แก่ผู้รับสารในการจินตนาการถึงภาพของปราสาท ราชวัง สนามรบ ขบวนเสด็จ ผี ฯลฯ ซึ่งเป็นฉากที่เน้นความสมจริง และเน้นการสร้างอารมณ์ให้ผู้รับสารมีอารมณ์คล้อยตามมากกว่าที่จะคิดแตกต่าง ส่วนในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** นั้นจะเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์กำหนดให้ฉากผิดไปจากความคาดหวังของผู้รับสาร กล่าวคือ แตกต่างไปจากสถานภาพของตัวละคร อาทิ

---

[64] Ibid., p. 301.

ห้องพักของแมกเบิร์ดนั้นดูจะเป็นสิ่งที่ผิดไปจากความคาดหวังของผู้รับสาร ทั้งในส่วนที่เป็นห้องพักในโรงแรม ห้องทำงานล้วนแต่เป็นการบรรยายภาพที่ผิดไปจากความคาดหวังของผู้รับสารทั้งสิ้นดังบทกำกับเวที (stage directing) ที่มีการนำรายละเอียดที่ไม่เหมาะสม เช่น รูปของตนเองขนาดมหึมามาไว้ในห้องทำงาน ซึ่งแสดงถึงความหลงตัวเอง นอกจากนั้น การนำเก้าอี้โยก ซึ่งเป็นเครื่องเรือนที่น่าจะอยู่ในห้องนั่งเล่นที่บ้านมาไว้ในห้องทำงานซึ่งเป็นสถานที่ราชการ นั่นจึงเป็นเจตนาในการสร้างความขบขันด้วยการวางผิดที่ผิดทางของรายละเอียดในฉากที่ต่างไปจากความน่าจะเป็น

> *MacBird's presidential office. On the screen behind his desk is a huge picture of the President. Office is impressively official but includes a rocking chair. (...)*
>
> (***MacBird***, II, 2, p. 45.)

แม้เหตุการณ์อันเป็นเนื้อเรื่องในฉากแรกใน ***แมกเบิร์ด*** สามารถสามารถเปรียบเทียบได้กับเหตุการณ์ฉากแรกใน ***แมกเบท*** แม้ในส่วนของรายละเอียดนั้นจะแตกต่างกันไป โดยที่เราจะเห็นได้ว่าการ์สันได้นำเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่ดำเนินอยู่ในกระแสประวัติศาสตร์ของอเมริกันมาเป็นเนื้อหาของวรรณกรรมเรื่องนี้ และด้วยการกำหนดสถานภาพของตัวละครให้เป็นแม่มดและยังต้องไปชุมนุมประท้วงนั้นสร้างความแตกต่างไปจากสิ่งที่ผู้รับสารคาดหวังอันก่อให้เกิดอารมณ์ขันได้ตั้งแต่เริ่มเรื่อง เราสามารถเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ตอนเดียวกันใน ***แมกเบท*** ที่มีบรรยากาศของความลึกลับน่ากลัว แตกต่างไปจากในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** ดังที่ได้ยกมาข้างท้ายนี้

FIRST WITCH:

When shall we three meet again?

In thunder, lightning, or in the rain?

SECOND WITCH:

Whent the hurly-burly's done,

When the battle's lost, and won.

THIRD WITCH:

That will be ere the set of the sun.

FIRSY WITCH:

Where the place?

SECOND WITCH:

Upon the Heath.

THIRD WITCH:

There to meet with Macbeth.

FIRST WITCH:

I come, Graymalkin.

ALL:

Paddock calls anon:

Fair is foul, and foul is fair,

Hover through the fog and filthy air.

(***The Trgedy of Macbeth,*** I, 1, p. 25.)

ตัวอย่างการบรรยายฉากที่ได้ยกมาข้างต้นนั้น เป็นกลวิธีการนำเสนอที่นำมาจากบทละคร ***แมกเบท*** ในกรณีของบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นั้นผู้ประพันธ์มุ่งที่จะเปลี่ยนอารมณ์จากโศกนาฏกรรมมาเป็นสุขนาฏกรรม ดังที่เราจะเห็นได้จากบทบรรยายฉาก (stage direction) ที่ผู้ประพันธ์บรรยาย อาทิ ฉากการชุมนุมแม่มด ฉากห้องทำงานของตัวละครเอก ที่มีรูปเจ้าของห้องขนาดมหึมาและเก้าอี้โยก (II, 2, p. 45.) ที่อยู่ในห้องทำงานซึ่งอันที่จริงน่าจะมีลักษณะที่มั่นคง แข็งแรง โอ่อ่า แสดงถึงความยิ่งใหญ่ของเจ้าของ บัลลังก์อันเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและเป็นสิ่งที่แมกเบทใฝ่ฝันและพยายามแย่งชิงซึ่งเปลี่ยนเป็นเก้าอี้โยกใน ***แมกเบิร์ด*** ในที่นี้ ผู้ประพันธ์ได้สร้างฉากทำให้ตัวละครดูน่าขัน และดูเลวร้ายไปกว่าความเป็นจริงโดยนำองค์ประกอบที่ไม่เหมาะสมมาจัดวางไว้ด้วยกัน ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในหัวข้อ *3.2 จากโศกนาฏกรรมสู่ทราจิคอเมดีและละครเอพิค*แล้ว ฉากดังกล่าว ยังหมายรวมไปถึงบ้านของแมกเบิร์ดที่มีลักษณะเป็นท้องทุ่ง เรือกสวนไร่นา หรือแม้แต่ภาพของบ้านที่เต็มไปด้วยดอกไม้ ซึ่งเลดีแมกเบิร์ดได้ปลูกไว้ เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของสุภาพสตรีหมายเลขหนึ่งซึ่งตรงกับพฤติกรรมของบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ คือ เลดีแมกเบิร์ด จอห์สัน

She created a First Lady's Committee for a More Beautiful Capital, then expanded her program to include the entire nation.[64]

การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบบางประการจาก ***แมกเบท*** มาสู่ ***แมกเบิร์ด*** นั้นก็เพื่อให้ผู้รับสารสามารถเชื่อมโยงกับความเป็นจริงได้ อาทิ ยานพาหนะในบทละคร ***แมกเบท*** ที่เป็นม้าก็เปลี่ยนเป็นเฮลิคอปเตอร์ (I, 6) ส่วนรายละเอียดเกี่ยวกับฉากการลอบสังหาร (I, 7) ป่าเคลื่อนที่อันเป็นคำทำนายของแม่มดใน ***แมกเบท*** ก็ได้เปลี่ยนมาเป็นป่าเพลิงเคลื่อนที่มายังวอชิงตัน (III, 5) ใน ***แมกเบิร์ด*** ส่วนเหตุการณ์จะพ้องกับในความจริง ได้แก่ การส่งกองกำลังทหารและอาวุธเข้าไปในเวียดแลนด์ รวมไปถึงการทิ้งระเบิดซึ่งตรงกับความเป็นจริงที่ประธานาธิบดีจอห์นสันได้ส่งกองกำลังเข้าไปในเวียดนามในปี ค.ศ. 1968 รวมทั้งสิ้นกว่า 500,000 คน[65] ฯลฯ การบรรจุองค์ประกอบที่ไม่เหมาะสมกันไว้ในฉากเดียวกันเป็นการสร้างอารมณ์ขันเชิงวิจารณ์ให้แก่ผู้ชม ซึ่งมักเป็นแนวทางหนึ่งที่วรรณกรรมล้อเลียนนิยมใช้ในการสร้างอารมณ์ขันเชิงวิจารณ์ ให้แก่ผู้รับสาร ความไม่เหมาะสมที่เกิดขึ้นในฉากก็เป็นการสร้างอารมณ์ขัน และในขณะเดียวกันก็เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นจริงด้วย เราสามารถเปรียบเทียบฉากของบทละครทั้งสองได้*ตารางคู่เทียบฉาก* ***แมกเบท*** และ ***แมกเบิร์ด*** ข้างท้ายนี้

---

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

[65] The American Presidency, "LYNDON B. JOHNSON: Biography," http://gi.grolier.com/presidents/ea/bios/36pjohn.html (25 Jun 2001).

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางคู่เทียบฉาก *แมกเบท* กับ *แมกเบิร์ด*

แมกเบท	*แมกเบิร์ด*
-ป่า (การทำนายทายทักจากแม่มด)	-ห้องประชุมพรรคเดโมแครต (การทำนายทายทักจากแม่มด)
-ปราสาทของแมกเบท	-บ้านแมกเบิร์ดอันเป็นเรือกสวนไร่นา
-ขบวนม้าของดังแคนในการเสด็จเยือนปราสาทของแมกเบท	-เฮลิคอปเตอร์ของจอห์น เคน โอ'ดังค์ สู่บ้านแมกเบิร์ด
-ป่าเบียร์นัมที่เคลื่อนที่มายังปราสาทของแมกเบท	-ป่าเพลิงเคลื่อนที่มายังกรุงวอชิงตัน

องค์ประกอบฉากที่มีเหตุการณ์หลักร่วมกันระหว่างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** ชี้ให้เห็นว่า บทละคร ***แมกเบิร์ด*** เป็นบทละครล้อเลียน ***แมกเบท*** ตามลำดับเรื่อง (story line) ประเด็นดังกล่าวเป็นครื่องยืนยันชัดเจนถึงเจตนาของผู้ประพันธ์ที่ได้กล่าวไว้ว่าบทละครเรื่องนี้สร้างขึ้นโดยอาศัยบทละคร ***แมกเบท*** เป็นต้นแบบองค์ประกอบย่อยของฉากได้ปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้ผู้ชมเชื่อมโยงกับความเป็นจริงที่มีอยู่ อาทิ ฉากบ้านของแมกเบิร์ดที่มีลักษณะตรงกับบ้านของประธานาธิบดีจอห์นสันที่มลรัฐเท็กซัส เป็นการเปลี่ยนจากปราสาทของขุนนางในศตวรรษที่ 11 พาหนะที่ใช้ในการเดินทางก็เปลี่ยนจากศตวรรษที่ 11 ซึ่งเป็นม้ามาเป็นเฮลิคอปเตอร์ อาวุธก็ถูกเปลี่ยนจากมีด ดาบ มาเป็นปืน ป่าเบียร์นัมซึ่งเคลื่อนที่มายังพระราชวังที่แมกเบทพำนักอยู่ก็เปลี่ยนมาเป็นป่าเพลิงที่เคลื่อนที่มายังวอชิงตันเพื่อให้ตรงกับความเป็นจริงเพราะวอชิงตันเป็นที่ตั้งของทำเนียบประธานาธิบดี การเปลี่ยนจากป่าเบียร์นัมให้เป็นป่าเพลิงทำให้นึกเปรียบเทียบไปถึงสงครามเวียดนามที่มีการใช้อาวุธเคมีอันส่งผลให้พื้นที่กว้างขวางลุกเป็นเพลิงได้นั่นเอง น้ำหอมที่ใช้ในการดับกลิ่นซึ่งมาจากดินแดนอาหรับซึ่งอ้างถึงในฉากที่เลดีแมกเบทเดินละเมอก็เปลี่ยนเป็นภาพของธิดาสองคนของเลดีแมกเบิร์ดสองคนเดินตามฉีดสเปรย์น้ำหอมดับกลิ่นเลือดที่เลดีแมกเบิร์ดได้กลิ่น ฉากที่แมกเบทถูกตัดศีรษะแปลงมาเป็นหัวใจวายเมื่อเห็นหอกที่โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ ยกขึ้น การเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบดังกล่าวจึงยืนยันให้เห็นถึงความจำเป็นในการที่ผู้ประพันธ์ต้องการเชื่อมโยงกับโลกแห่งความเป็นจริงในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์เอง แต่การเสนอภาพดังกล่าวก็มิใช่ภาพที่ตรงไปตรงมาเช่นเดียวกับภาพที่สะท้อนผ่านกระจกเงา แต่เป็นการบิดเบือนไปจากความเป็นจริง เพราะผู้ประพันธ์มีเจตนาที่จะทำที่เลวร้ายกว่าในความเป็นจริง ซึ่งเป็นไปเพื่อเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ในสังคมพร้อมกับสร้างอารมณ์ขันเชิงเสียดสีนั่นเอง

การปรับเปลี่ยนจึงนับเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างวรรณกรรมล้อเลียนเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากทำให้ผู้รับสารเชื่อมโยงความคิดในบทละครกับความเป็นจริงได้ และในขณะเดียวกันก็สามารถเปรียบเทียบวรรณกรรมล้อเลียนกับวรรณกรรมต้นแบบในเวลาเดียวกัน เราจะเห็นได้ในรายละเอียดว่า องค์ประกอบของฉากบางฉากเป็นฉากที่ผู้ประพันธ์ ***แมกเบิร์ด*** สร้างขึ้นมาเอง มิได้เป็นฉากที่ปรากฏในวรรณกรรมต้นแบบแต่อย่างใด อาทิ ฉากการขึ้นครองราชย์ของ จอห์น เคน โอ'ดังค์ เป็นฉากที่ไม่ปรากฏในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** เป็นต้น

ฉากท้องเรื่องในวรรณกรรม ***แมกเบิร์ด*** มีความคาบเกี่ยวกับความเป็นจริงและความเป็นเรื่องแต่งจากวรรณกรรมต้นแบบ ได้แก่ ภาพของประเทศอเมริกันที่มีการปกครองระบอบประชาธิปไตยอันมีประธานาธิบดีเป็นประมุขและภาพของการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โดยมีกษัตริย์ปกครองและมีอำนาจเบ็ดเสร็จ เราจะเห็นได้ว่า แม้จะระบุถึงการเลือกตั้งในวรรณกรรม ***แมกเบิร์ด*** แต่ผลลัพธ์ก็คือ ความต้องการครองอำนาจด้วยการสืบสันตติวงศ์อย่างในระบบการปกครองแบบกษัตริย์ในบทละคร ***แมกเบท*** ดังถ้อยคำของเท็ด เคน โอ'ดังค์ ที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

TED:

Gee, that's keen! (Counting on his fingers.)
So let's see...That means Jack in '60 and '64,
then Bobby in '68 and '72, then me in ... what
would that make it...'76 and '80 and then in
1984 it could be...

(***MacBird,*** I, 1, p. 6.)

ดังนั้น ภาพของประธานาธิบดีที่มีอำนาจสูงสุดจึงสะท้อนให้เห็นถึงการปกครองที่ไม่แตกต่างไปจากระบอบเผด็จการเบ็ดเสร็จที่รวมศูนย์อำนาจไว้ที่ผู้นำ การกำหนดฉากในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครองในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์ไปในเวลาเดียวกันด้วย เช่น กรณีที่แมกเบิร์ดสั่งทิ้งระเบิดที่เวียดแลนด์ สามารถเทียบได้กับการที่ประธานาธิบดีจอห์นสันสั่งให้ทิ้งระเบิดที่เวียดนามเหนือในความเป็นจริง

CRONY: Asian peasants arming.

MACBIRD: Bomb' em!

(***MacBird***, III, 1, p. 74.)

เราจึงอาจกล่าวได้ว่า ฉากในวรรณกรรมเรื่องนี้เป็นการหยิบยืมข้อเท็จจริงมาดัดแปลงมากกว่าที่จะคล้อยตามการดำเนินเรื่องที่เกิดขึ้นในฉากต่างๆ ในบทละคร ***แมกเบท*** อย่างไรก็ตาม เราสามารถเปรียบเทียบเหตุการณ์ในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** กับเหตุการณ์ในบทละครเรื่องนี้ได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางเปรียบเทียบเหตุการณ์ในเรื่อง *แมกเบท* กับ *แมกเบิร์ด*

แมกเบท	***แมกเบิร์ด***
I, 1 การนัดพบของกลุ่มหญิงประหลาดทั้งสามในป่า	I, 1 การนัดพบกันของแม่มดทั้งสาม
I, 2 การชื่นชมความสามารถของแมกเบทโดยดังแคนและขุนนาง	-
I, 3 คำทำนายจากหญิงประหลาดทั้งสาม (การขึ้นครองราชย์ของแมกเบท และเบงโควจะมีลูกหลานเป็นกษัตริย์)	I, 2 แผนของพี่น้องโอ'ดังค์ในการสืบต่ออำนาจในวงศ์ตระกูล กำหนดการแต่งตั้งแมกเบิร์ดให้เป็นรองประธานาธิบดี คำทำนายของแม่มดทั้งสามว่าแมกเบิร์ดจะได้เป็นรองประธานาธิบดีและประธานาธิบดี
I, 4 การเข้าเฝ้าดังแคน	I, 3 การเชิญจอห์น เคน โอ'ดังค์ไปที่บ้านสวนของแมกเบิร์ดเพื่อจัดขบวนฉลองพิธีราชาภิเษกของจอห์น เคน โอ'ดังค์
I, 5 จดหมายเกี่ยวกับคำทำนายจากแมกเบทถึงเลดีแมกเบท และแผนการลอบปลงพระชนม์ดังแคน	I, 4 จดหมายถึงเลดี แมกเบิร์ดเพื่อแจ้งคำทำนาย
-	I, 5 พิธีราชาภิเษกจอห์น เคน โอ'ดังค์
I, 6 งานเลี้ยงรับรองดังแคนที่ปราสาทของแมกเบท	I, 6 การมาเยือนฟาร์มปศุสัตว์ (อาณาบริเวณของ

	แมกเบิร์ด) ของจอห์น เคน โอ'ดังค์
I, 7 การปลงพระชนม์ดังแคน	I, 7 การลอบสังหารจอห์น เคน โอ'ดังค์
II,1 การปะทะคารมระหว่างแมกเบทกับเบงโคว เกี่ยวกับคำทำนายของหญิงประหลาดทั้งสาม	-
II, 2 ความกระวนกระวายใจของแมกเบทเกี่ยวกับการปลงลอบพระชนม์	-
II, 3 การพบศพดังแคนและการลี้ภัยของมัลคอล์มกับโดนัลเบลน	I, 8 การสอบสวนของตำรวจ เท็ดและโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ตัดสินใจว่าจะไม่ลี้ภัยเพราะทั้งคู่เป็นทายาททางการเมืองที่ถูกต้องของจอห์น เคน โอ'ดังค์
II, 4 การนำศพไปฝังที่สุสานบรรพชน และการลี้ภัยของแมกดัฟฟ์	-
-	II,1 บทสนทนาเรื่องการปกครองประเทศของแมกเบิร์ดที่เป็นระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชที่ห้ามการวิจารณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
III, 1 การวางแผนสังหารเบงโคว	II, 3 เครื่องบินของเท็ด เคน โอ'ดังค์ขัดข้อง
III, 3 การสังหารเบงโควและครอบครัว แต่ฟลีอองซ์ลูกของเบงโคว หนีไปได้	
III, 2 การครุ่นคิดถึงการลอบปลงพระชนม์ดังแคนของแมกเบทและเลดีแมกเบทและแผนการสังหารเบงโคว	III,1 การนอนไม่หลับของแมกเบิร์ด เพราะภาพของการลอบสังหารจอห์น เคน โอ'ดังค์
V, 1 การละเมอเดินไปล้างเลือดที่มือของเลดีแมกเบท	II, 2 การฉีดสเปรย์ดับกลิ่นเลือด
-	II, 2 ภาพของทำเนียบประธานาธิบดี นโยบายการบริหารที่ทำหน้าที่เป็นตำรวจดับเพลิงเพื่อสร้างสันติภาพ การกำจัดคอมมิวนิสต์ นโยบายการครอบครองเวียดแลนด์
V, 2 บทสนทนาของแมนทีทและแองกัสเรื่องการปกครองของแมกเบทและการตัดสินใจไปร่วมกับสมัครพรรคพวกที่เบียร์นัม	III,3 บทสนทนาถึงความชั่วร้ายของแมกเบิร์ดในการปกครอง (การออกกฎหมายโดยพลการ การเซนเซอร์หนังสือพิมพ์ การกำหนดเกณฑ์ใน

	การเลือกตั้งใหม่ที่เอื้อประโยชน์ต่อตนเอง)
	II, 3 แผนการของเท็ด และ โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ในการรวมสมัครพรรคพวกที่รักชาติซึ่งมีฐานที่มั่นอยู่ทางใต้ของประเทศเพื่อกอบกู้บัลลังก์
-	III, 1 คำสั่งให้ทิ้งระเบิดที่เวียดแลนด์
III, 5 การชุมนุมแม่มด	III, 2 พิธีกรรมของแม่มด (ฉาก Hecat) และคำทำนายว่าไม่มีใครสามารถฆ่าแมกเบิร์ดได้ แต่เตือนให้แมกเบิร์ดระวังป่าเพลิงที่จะเคลื่อนที่มาที่วอชิงตัน การให้สินบนแก่แม่มดโดยโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์
IV, 1 คำทำนายให้แมกเบทระวังแมกดัฟฟ์และเทน ออฟ ไฟฟ์ ป่าเบียร์นัมจะเคลื่อนที่ไปยัง เดนซิเนน ฮิลล์ (Densinane Hill)	
III, 4 การรายงานการสังหารเบงโควและการรอดชีวิตของฟลีอออองซ์ ผีเบงโควปรากฏตัวในงานเลี้ยง	III, 4 งานเลี้ยง แมกเบิร์ดเมาและเห็นโรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์เป็นผีจอห์น เคน โอ'ดังค์
III, 6 การพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระเจ้าเอ็ดเวิร์ดแห่งอังกฤษ	-
IV, 2 การสังหารลูกและภรรยาของแมกดัฟฟ์	-
IV, 3 แมกดัฟฟ์เข้าเฝ้ามัลคอล์มและทำให้มัลคอล์มไว้พระทัยในความจงรักภักดีได้	-
V, 3 แมกเบทไม่คิดว่าป่าเบียร์นัมจะเคลื่อนที่ได้ จึงไม่เชื่อคำทำนาย	-
V, 4 กองทัพที่เบียร์นัมประกอบด้วยกองกำลังของมัลคอล์ม แมนดีท ซีเวิร์ด แมกดัฟฟ์	-
V, 5 เบียร์นัมเคลื่อนที่มายัง เดนซิเนน ฮิลล์ (Densinane Hill) เลดีแมกเบทตาย	III, 5 ป่าเพลิงเคลื่อนที่มายังวอชิงตันตามคำทำนาย
V, 6 การต่อสู้ระหว่างฝ่ายแมกเบทและกองทหารที่มาจากป่าเบียร์นัม แมกดัฟฟ์สังหารแมกเบท มัลคอล์มได้ขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์	III, 6 แมกเบิร์ดได้รับคะแนนเสียงลดลงไป 200 เสียง ป่าเพลิงเคลื่อนที่มาถึงวอชิงตัน แมกเบิร์ดหัวใจวาย โรเบิร์ต เคน โอ'ดังค์ เป็นประธานาธิบดีหลังจากนั้น

จากคำบรรยายการแต่งตัวของตัวละครเอกที่สวมสูทนักธุรกิจดูสง่า แต่ขัดกันด้วยภาพของหมวกและดาบของเล่นที่เอวของตัวละครอันเป็นชุดประจำที่แมกเบิร์ดสวมใส่อยู่เสมอ ภาพที่สร้างความขบขันนี้ยังเป็นการวิพากษ์วิจารณ์บุคคลจริง คือ ประธานาธิบดีจอห์นสัน ที่เทียบเคียงได้กับตัวละครตัวนี้อีกด้วย ดังบทบรรยายฉากที่ได้ยกมานี้

> Enter the middle-aged man *dressed in standard business attire except for a plum in his hat and a toy sword at his waist.*
>
> (***MacBird***, Prologue, p. 1: เน้นโดยผู้วิจัย)

ในที่นี้ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างของฉากที่นำมาจากวรรณกรรมต้นแบบ ซึ่งเปลี่ยนแปลงตามที่ผู้ประพันธ์เห็นเหมาะสม อาทิ ฉากจดหมายแจ้งข่าวเกี่ยวกับคำทำนายของแม่มดทั้งสามที่ปรากฏในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** เทียบกับบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** ในฉากที่แมกเบทเขียนจดหมายเล่าคำทำนายของแม่มดทั้งสามให้เลดีแมกเบทฟัง

LADY MACBIRD:

> "... and these *weird critter* had no sooner slithered out when in strides Bobby, the punky younger brother, trumpeting out their very words. '*Hail MacBird*, Vice-President thou art'. I don't know what the devil they are but I reckon it's something mighty deep. So now it's too down and one to go. I'll be home straight from here and we can puzzle out these strange happenings together. I just wanted you to know right away, *my dearest little pardner*, what we have and what's been promised. Be seeing you real soon,

Your loving Bird."

(***MacBird***, I, 4, p. 19.: เน้นโดยผู้วิจัย)

เราสามารถเปรียบเทียบจดหมายข้างต้นได้กับจดหมายที่แมกเบทเล่าคำทำนายของหญิงประหลาดทั้งสามให้ภรรยาทราบ ซึ่งแสดงถึงความคล้ายคลึงในแง่ของเนื้อหาและความแตกต่างในส่วนของรายละเอียด

LADY MACBETH:

They met me in the day of success: and I
have learn'd by the perfect'st report, they have more in them,
than mortal knowledge. When I burnt in desire to question
them further, they made themselves air, into which they
vanish'd. Whiles I stood rapt in the wonder of it, came
missive from the King, who *all-hail'd me Thane of Cawdor*,
by which the title before, these *weird sisters* saluted me, and reffer'd me
to the coming on of time, with hail King that
shalt be. This have I thought good to deliver thee *(my dearest partner of greatness)* that thou mightst not lose the dues of
rejoicing by being ignorant of what greatness is promis'd thee.
Lay it to thy heart and farewell.

(***The Tragedy of Macbeth***, I, 5, p. 36.: เน้นโดยผู้วิจัย)

แม้แต่เนื้อหาของเรื่องที่เหมือนกันแต่มีรายละเอียดแตกต่างกันไปเช่น ในเหตุการณ์ตอนที่แม่มดทั้งสามปรากฏตัวครั้งแรก

1st WITCH:

When shall we three meet again?

2nd WITCH:

In riot!

3rd WITCH:

Strike!

1st WITCH:

Or stopping train?

2nd WITCH:

When the hurly-burly's done,

When the race is lost or won.

3rd WITCH:

Out on the convention floor.

Or in some hotel corridor.

1st WITCH:

Where cheering throngs can still be heard,

There to meet with...MacBird!

A cry off-stage.

2nd WITCH:

I come, soul brothers!

3rd WITCH:

Comrades call!

1st WITCH:

Away!

WITCHES *move off, chanting.*

THREE WITCHES:

Fair is foul and foul is fair.

Hover through stale and smoke-filled air.

(***MacBird,*** I, 1, pp. 3-4.)

ซึ่งเปรียบเทียบได้กับการปรากฏตัวครั้งแรกของแม่มดทั้งสามใน ***แมกเบท***

FIRST WITCH: Where hast thou been, sister?

SECOND WITCH: Killing swine.

THIRD WITH: Sister, where thou?

FIRST WITCH: A sailor's wife had chestnuts in her lap,

And mounch'd, and mounch'd, and mounch'd:

Give me, qoute I.

Aroint thee, witch, the rump-fed ronyon cries.

But in a sieve I'll thither sail,

I'll do, I'll do, and I'll do.

SECOND WITCH: I'll give thee a wind.

FIRST WITCH: Th' art kind.

THIRD WITH: And I another.

FIRST WITCH: I myself have all the other,

And the very ports they blow,

All the quarters that they know,

I' th' shipman's card.

I'll drain him dry as hay:

Sleep shall neither night nor day

Hang upon his pent-house lid:

He shall live a man forbid:

Weary sev'nights, nine time nine,

Shall he dwindle, peak and pine:

Though his bark cannot be lost,

Yet it shall be tempest-tost.

Look what I have.

SECOND WITCH: Show me, show me.

FIRST WITCH: Here I have a pilot's thumb,

Wrack'd, as homeward he did come.

Drum within.

THIRD WITCH: A drum, a drum:

Macbeth doth come.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ALL: The weird Sisters, hand in hand,

Posters of the sea and land,

Thus do go, about, about,

Thrice to thine, and thrice to mine,

And thrice again, to make up nine.

Peace, the charm's wound up.

(***The Tragedy of Macbeth***, I, 3, pp. 28-29.)

ความเปลี่ยนแปลงในด้านของฉากเป็นสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้เมื่อมีการดัดแปลงวรรณกรรมต้นแบบ บทละครเรื่องนี้เป็นเครื่องพิสูจน์อย่างดีให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น แม้ผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบิร์ด*** จะนำเหตุการณ์ส่วนใหญ่มาจากบทละคร ***แมกเบท*** แต่เนื้อความไม่ได้เหมือนกันทุกประการ และอารมณ์ขันที่เกิดขึ้นนั้นก็เป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงนั่นเอง

ในการสร้างฉากในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** นั้น ผู้สร้างไม่เสนอมายา อันสมบูรณ์ให้แก่ผู้รับสาร ผู้ประพันธ์งานทั้งสองชิ้นนี้จึงเลือกที่จะให้รายละเอียดเกี่ยวกับการบรรยายฉาก ที่ละเอียดกว่าใน ***แมกเบท*** ในกรณีของการ์สัน ผู้รับสารเปรียบเทียบเหตุการณ์และฉากจาก ***แมกเบท*** ที่ เปลี่ยนแปลงมาสู่ ***แมกเบิร์ด*** ส่วนเบรคชท์ต้องการที่จะให้ผู้รับสารถอยห่างออกมาจากละครที่กำลังชม จึงนำเสนอฉากที่ไม่ต่อเนื่อง เพื่อทำลายมายาอันสมบูรณ์ที่จะทำให้ผู้รับสารคล้อยตามละครที่ชมบนเวที การสร้างฉากด้วยแนวความคิดดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลกตามแนวทฤษฎีละครเอพิคมา ใช้ ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในหัวข้อ *2.2.2 **ละครเอพิค** (Epic Theatre): **ละครเพื่อวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์*** เช่น การใช้แสงไฟโดยเผยให้ผู้ชมเห็นที่มาของแสง ซึ่งเป็นฉากที่เตรียมให้ผู้ชมใช้สมาธิอยู่กับละครช่วงนั้นว่าจะ นำเสนอประเด็นใดที่แตกต่างไปจากเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ เพื่อจะได้ตระหนักดีว่านั่นเป็นละคร เป็นภาพ สมมติ ผู้ชมไม่จำเป็นต้องเคลิบเคลิ้มตามละครดังที่เมื่อชมละครเวทีตามขนบที่ไม่ปกปิดแหล่งกำเนิดไฟจาก โคมสามดวงที่สองไปที่กระดานซึ่งมีข้อความปรากฏข้อความว่า "พอลลีให้บทเพลงสั้นๆ บอกให้พ่อแม่รู้ว่าจะ แต่งงานกับแมกฮีท"

Songbeleuchtung: goldenes Licht, an einer Stange kommen drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht:

DURCH EIN KLEINES LIED DEUTET POLLY IHREN ELTERN IHRE VERHEIRATUNG MIT DEM RÄUBER MACHEATH AN

(***Die Dreigroschenoper,*** I, 3, p. 255.)

[Song lighting: golden glow. The organ is lit up. Three lamps are lowered from above on a pole and the signs say:

IN A LITTLE SONG POLLY GIVES HER PARENTS TO UNDERSTAND THAT SHE HAS MARRIED THE BANDIT MACHEATH:]

(***The Threepenny Opera***, pp. 26-27.)

นอกจากนั้น ยังมีการใช้ป้ายและกระดานดำเขียนสารที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อไปยังผู้รับสารโดยตรง หากเป็นละครตามขนบ เราจะไม่เห็นการใช้ป้ายหรือข้อความบนกระดานดำเข้ามาขัดจังหวะเนื้อเรื่องและอารมณ์ของเรื่องอย่างเด็ดขาด แต่ในกรณีของเบรคชท์นั้นเป็นการใช้เทคนิคการทำให้แปลกเพื่อทำให้ผู้ชมสะดุดและฉุกคิด เพราะการที่ทำให้อารมณ์ของผู้ชมไม่ต่อเนื่องและไม่คล้อยตามท้องเรื่องนั้น ทำให้ผู้ชมมีสติ คิด และวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวที่กำลังชมบนเวทีอยู่ตลอดเวลา เช่น การใช้ป้ายในตอนท้ายเรื่องเพื่อขัดจังหวะขณะที่ตัวละครเอกแมกฮีทกำลังจะถูกนำไปแขวนคอ และแล้วก็มีผู้แทนพระองค์จากสมเด็จพระราชินีขี่ม้าขาวมาเพื่อช่วยชีวิตตัวละครเอก

Auf den Tafel steht: >>Auftauchen des reitenden Boten<<.

บนกระดานดำมีข้อความว่า "การปรากฏตัวของผู้แทนพระองค์"

(***The Threepenny Opera***, p. 307.: แปลโดยผู้วิจัย)

ฉากที่กิจการขอทานของพีชัมได้สร้าง "ละครขอทาน" ขึ้นเพื่อเรียกร้องความเมตตาจากผู้บริจาค ในบทละครเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นรูปแบบหนึ่งของละครซ้อนละคร เพื่อทำลายภาพลวงตาและชี้ให้เห็นถึงการเล่นละครตบตาคนทั่วไป โดยใช้ศีลธรรมทางศาสนามาใช้ในมุมกลับ กล่าวคือ แสดงละครให้ผู้ผ่านมาพบเห็นมีความเห็นใจและยอมสละทรัพย์เพื่อบริจาคเงิน นั่นเป็นการวิจารณ์สังคมที่ฉ้อฉลและหากินกับสถาบันศาสนา ซึ่งพบเห็นได้โดยทั่วไปในสังคม การนำเสนอฉากดังกล่าวยังเป็นการวิจารณ์ละครในฐานะศิลปะการแสดงอีกด้วย กล่าวคือ เป็นการวิจารณ์วงการละครแบบสมจริงและละครแบบอริสโตเติลที่ต้องการสร้างอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชม ทำให้ผู้ชมตกอยู่ในมายาอันสมบูรณ์ที่เน้นความต่อเนื่องและกลมกลืน

ลักษณะดังกล่าวทำให้ขาดวิจารณญาณในการชมละคร เบรคชท์ต่อต้านลักษณะดังกล่าวด้วยการใช้เทคนิคการทำให้แปลก อันเป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีละครเอพิค

ในกรณีของบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีการนำเสนอที่เรียกว่าเทคนิคการทำให้แปลกในการพลิกความคาดหมายของผู้ชม ดังที่เราจะเห็นได้ในฉากสุดท้ายที่แมกฮีทกำลังจะถูกประหาร และในที่สุดพีชัมได้ทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงของผู้ประพันธ์แทนการใช้ลูกคู่ ตั้งแต่สมัยกรีกมาใช้กับการนำเสนอที่เป็นการทำให้แปลก ดังที่เราจะเห็นได้ว่าพีชัมหันมาพูดกับผู้ชมตรงๆ ในฉากที่แมกฮีทกำลังจะถูกแขวนคอ

Verehrtes Publikum, wir sind soweit.
Und Herr Macheath wird aufgehängt.
Denn in der ganzen Christenheit
Da wird dem Menschen nichts geschenkt.

Damit ihr aber nun nicht denkt
Das wird von uns auch mitgemacht
Wird Herr Macheath nicht aufgehängt
Sondern wir haben uns einen andern Schluss ausgedacht.

Damit ihr wenigsten in der Oper seht
Wie einmal Gnade vor Recht ergeht.
Und darum wird, weil wir's gut mit euch meinen
Jetzt der Reitende Bote des Königs erscheinen.
(***Die Dreigroschenoper***, III, 9, p. 307.)

[Dear audience, we now are coming to
The point where we must hang him by the neck
Because it is the Christian thing to do
Proving that men must pay for what they take.

But as we want to keep our fingers clean
And you're the people we can't risk offending
We thought we'd better do without this scene
And substitute instead a different ending.

Since this is opera, not life, you'll see
Justice give way before humanity.
So, now, to stop our story in its course
Enter the royal official on his horse.]

(***The Threepenny Opera,*** p. 78.)

ฉากประหารใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ก็เป็นแรงบันดาลใจจากฉากการตัดหัวแมกเบทในฉากสุดท้าย แต่ทั้งนี้เบรคชท์ได้เปลี่ยนเหตุการณ์ให้ไม่เป็นไปตามความคาดหมายด้วยการให้พีชัมหันมาปรึกษาตอนจบกับผู้ชมโดยตรง และเปลี่ยนตอนจบโดยให้ผู้แทนพระองค์ขี่ม้าขาวนำพระบรมราชโองการจากสมเด็จพระราชินีมาถึงแมกฮีทเพื่อพระราชทานอภัยโทษและบำเน็จรางวัล

นอกจากนั้น ยังมีการใช้เทคนิคการทำให้แปลกในส่วนของบทบรรยายฉากด้วยการใช้ข้อความบนกระดานดำประกอบ บทพูดคนเดียว (monologue/ soliloquy) ของพีชัมทำหน้าที่แทนผู้ประพันธ์ในการพูดกับผู้ชมคล้ายกับบทพูดคนเดียวใน ***แมกเบท*** คือ ตอนที่เลดีแมกเบทเดินละเมอ (V, 1, pp. 93-95.) เพียงแต่ในส่วนของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เน้นความไม่ต่อเนื่องและไม่กลมกลืนของเรื่องราวอันเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลก

จะเห็นได้ว่า ฉากในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** กับ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** สามารถนำมาเปรียบเทียบกันได้ในบางส่วนเท่านั้น ฉากต่างๆ จะสัมพันธ์กับการดำเนินเรื่องที่ผ่านการกระทำ (action) ของตัวละคร เราสามารถอธิบายได้ด้วย*ตารางคู่เทียบฉาก* ***แมกเบท กับ เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** *ที่ 1-3*

ตารางคู่เทียบฉาก *แมกเบท* กับ *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา* 1

แมกเบท	***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***
I, 2 การชื่นชมความสามารถของแมกเบทโดยดังแคนและขุนนาง	ปฐมบท (Vorspiel) เพลง *Die Moritat von Mackie Messer* (เรื่องราวเกี่ยวกับฆาตกรรม การปล้น การข่มขืน และการวางเพลิงอันเป็นวีรกรรมของจอมโจรแมกฮีท)

ฉากเปรียบเทียบดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่าง ***แมกเบท*** กับ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ที่มีลักษณะตรงกันข้าม ในขณะที่บทละคร ***แมกเบท*** เริ่มต้นด้วยลักษณะของลางบอกเหตุล่วงหน้า (foreshadow) ซึ่งดูภายนอกน่าจะเป็นเรื่องดีหากไม่ใช้ตัวละครในฉากที่เป็นหญิงประหลาดหรือแม่มด ส่วนในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ก็ดูจะเป็นการบอกเหตุการณ์เช่นกัน แต่ทว่าเป็นสถิติอาชญากรรมของจอมโจรแมกฮีท เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า เรื่องราวที่เกิดขึ้นในฉากแรกของ ***แมกเบท*** น่าจะเป็นเรื่องที่น่ายินดี แต่ด้วยกลวิธีการนำเสนอถึงฉากการชุมนุมของหญิงประหลาดในป่า เป็นการเตือนผู้รับสารถึงความไม่ชอบมาพากลของเหตุการณ์ที่กำลังตามมาอยู่ แต่ทว่าการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นการนำเสนอมิติทางประวัติศาสตร์ว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นแล้ว และลำดับฉาก ใน สารถึงความไม่ชอบมาพากลของเหตุการณ์ที่กำลังตามมาอยู่ แต่ทว่าการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ไม่ดำเนินไปตาม ***แมกเบท*** และไม่ปะติดปะต่อ เราสามารถอธิบายการนำเสนอในฉากแรกของ ***แมกเบท*** ได้ว่าเป็นเพราะขนบโศกนาฏกรรมเป็นสิ่งที่กำหนดทิศทางของเรื่อง กล่าวคือ เรื่องราวทั้งหมดเป็นชะตากรรมที่พระเจ้าได้ลิขิตไว้ เปลี่ยนแปลงไม่ได้ แม้การกระทำของตัวละครเอกจะเป็นสาเหตุของเรื่องราวทั้งหมด แต่สิ่งที่ชะตากรรมลิขิตนั้นเป็นสาเหตุประการสำคัญไม่แพ้กัน แต่ในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** การเริ่มเรื่องด้วยปฐมบทที่เป็นการกล่าวถึงสถิติอาชญากรรมร้ายแรงที่ตัวละครเอกแมกฮีทกระทำเอาไว้ซึ่งชี้ให้เห็นว่ามิใช่เรื่องของชะตากรรมอีกต่อไป การนำเสนอด้วยลักษณะของการลำดับฉากที่เป็นรูปแบบของโศกนาฏกรรมและเอพิคจึงเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า เรื่องราวมิได้แสดงถึงความสูงส่งตามลักษณะของโศกนาฏกรรมอีกต่อไป วิธีการนำเสนอดังกล่าวจึงเป็นการวิจารณ์ขนบการนำเสนอแบบโศกนาฏกรรมไปในเวลาเดียวกันด้วย

ฉากที่เราสามารถนำมาเทียบเทียบกันได้ในบทละครทั้งสองเรื่องอีกฉากหนึ่งนั้นเกี่ยวข้องกันในส่วนของสถานที่ เราจะเห็นได้ว่าสถานที่ในบทละคร ***แมกเบท*** เป็นสถานที่มีความสูงส่งและหรูหรา เช่น

องก์ที่ 1 ฉากที่ 6 อันเป็นฉากงานเลี้ยงรับรองดังแคนที่ปราสาทของแมกเบท ซึ่งเป็นงานรื่นเริงและหรูหรา เพื่อให้สมเกียรติของดังแคนและสถานภาพแมกเบทผู้เป็นเจ้าภาพ แต่ทว่าองก์ที่ 2 ฉากที่ 5 ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นฉากที่จัดได้ว่าตรงกันข้ามกับฉากดังกล่าวในบทละครต้นแบบอย่างสิ้นเชิงเนื่องจากเป็นฉากในสถานเริงรมย์กับภาพของหญิงบริการ และฉากต่อมาก็เป็นฉากที่ตัวละครเอกแมกฮีทถูกจับขังคุก ซึ่งสภาพทั่วไปและสถานะของสถานที่แตกต่างไปจากฉากที่สูงส่งในบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** อย่างสิ้นเชิง เนื่องจากใน ***แมกเบท*** นั้น เป็นภาพของชีวิตชนชั้นสูงที่มาร่วมงาน ณ ปราสาทของตัวละครเอก ซึ่งใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นงานเลี้ยงแต่งงานที่แขกส่วนใหญ่เป็นอาชญากรทั้งสิ้น ยกเว้นเจ้าหน้าที่บ้านเมือง คือ ไทเกอร์-บราวน์ซึ่งเป็นเพื่อนกับจอมโจรแมกฮีท ภาพของฉากที่ขัดกับวรรณกรรมต้นแบบเช่นนั้นเป็นไปตามเจตนารมณ์ของเบรคชท์ที่ต้องการสร้างภาพที่ขัดกับภาพในขนบของโศกนาฏกรรม ดัง*ตารางคู่เทียบฉากที่ 2*

ตารางคู่เทียบฉาก *แมกเบท* กับ *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา* 2

แมกเบท	***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***
I, 6 งานเลี้ยงรับรองดังแคนที่ปราสาทของแมกเบท	II, 5 เย็นวันพฤหัสบดี แมกฮีทหนีมาหาความสำราญที่สถานเริงรมณ์ ณ เทิร์นบริดจ์ (Turnbridge) เพราะเป็นกิจวัตรที่เขาทำทุกวันพฤหัสบดี (Heute is mein Donnerstag.) II, 6 แมกฮีทอยู่ในห้องขังที่ทัณฑสถานโอลด์ เบลลีย์ (Old Bailley)

ฉากที่ตรงกันข้ามระหว่างวรรณกรรมต้นแบบกับในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น แสดงให้เห็นถึงการดัดแปลงบทละครให้มีฉากจบตรงกันข้ามกับบทละคร ***แมกเบท*** ดังที่จะเห็นได้จากการที่บทละคร ***แมกเบท*** จบเรื่องลงด้วยโศกนาฏกรรมในแง่ที่มีการสูญเสีย ทว่าโศกนาฏกรรมดังกล่าวกลับนำมาซึ่งความถูกต้องและความสงบสุขเพราะอำนาจกลับคืนมาสู่รัชทายาทของดังแคนผู้เป็นเจ้าของอำนาจอันชอบธรรม แต่ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** สะท้อนภาพตรงกันข้ามกับบทละคร ***แมกเบท*** ในแง่ที่ตัวละครเอกซึ่งเป็นอาชญากรกลับได้รับความดีความชอบ ทั้งลาภ ยศ สรรเสริญอย่างบริบูรณ์ ทั้งๆ ที่ถูกนำตัวไปยังเครื่องประหารแล้ว จนอาจกล่าวได้ว่า "เป็นโศกนาฏกรรม" ของมหาชนในสังคม สะท้อนให้เห็นถึงความตกต่ำในด้านศีลธรรมอย่างชัดเจน และเป็นการตั้งคำถามต่อสภาพความเป็นจริงในสังคม ดังที่เราจะเห็นได้จาก*ตารางคู่เทียบฉาก* ***แมกเบท*** *กับ* ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** *3* ข้างท้ายนี้

ตารางคู่เทียบฉาก *แมกเบท* กับ *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา* 3

แมกเบท	***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา***
V, 6 การต่อสู้ระหว่างฝ่ายแมกเบทและกองทหารที่มาจากป่าเบียร์นัม แมกดัฟฟ์สังหารแมกเบท มัลคอล์มได้ขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์สืบต่อจากแมกเบท	III, 9 ไทเกอร์-บราวน์ เป็นผู้แทนพระองค์ขี่ม้านำพระบรมราชโองการพระราชทานอภัยโทษจากสมเด็จพระราชินีนิวคตอเรียมาประกาศแห่แมกฮีท นอกจากนั้น ยังพระราชทานบรรดาศักดิ์ ปราสาทหินอ่อน เงินเบี้ยหวัดจำนวนปีละ 10,000 ปอนด์ไปตลอดชีวิตแก่แมกฮีท และทรงอวยพรให้กับคู่บ่าวสาว

แม้ว่าเบรคชท์จะมิได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับฉากมากจนกระทั่งเห็นภาพที่เป็นรูปธรรม แต่ผู้รับสารสามารถจินตนาการถึงฉากที่เบรคชท์กำหนดได้เช่นเดียวกับที่จินตนาการถึงความยิ่งใหญ่จากเรื่อง ***แมกเบท*** โดยอาศัยสถานภาพของตัวละครที่เป็นชนชั้นสูง คือ กษัตริย์และขุนนาง ฉากจึงต้องเชื่อมโยงกับภาพของความยิ่งใหญ่และอลังการ แม้แต่ฉากที่ไม่สวยงามก็สามารถแสดงออกได้ถึงความยิ่งใหญ่ เช่น ฉากสนามรบ ฉากการตัดหัวแมกเบท ฯลฯ ฉากในบทละครทั้งสองเรื่องนี้จึงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงในแง่ของการสนับสนุนเนื้อหาที่เน้นถึงความยิ่งใหญ่แบบโศกนาฏกรรมของบทละคร ***แมกเบท*** และเรื่องราวของชนชั้นต่ำที่จบลงอย่างสุขนาฏกรรมดังเช่นในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เบรคชท์จึงเสนอภาพที่ตรงกันข้ามกับภาพที่สวยงามและสูงส่งแบบโศกนาฏกรรมด้วยภาพของซ่องโจร ฉากบริษัทขอทานของพีชัม หรือแม้แต่ฉากห้องขัง ฉากตะแลงแกง ฯลฯ

เหตุการณ์ความขัดแย้งทางชนชั้นเช่นนี้จะไม่พบในกรณีของวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** และในกรณีของวรรณกรรมล้อเลียน ***แมกเบิร์ด*** แต่อย่างใด สาเหตุเป็นเพราะเบรคชท์ต้องการใช้วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ชนชั้นกลางในสังคมร่วมสมัยซึ่งมีวิถีการดำเนินชีวิตที่เบรคชท์ไม่พอใจนัก ดังทัศนะของคนอฟ

> Brecht turned his 'vulgar' style in protest against the gentility and respectability of the bourgeois society he abhorred.
>
> (Knopf, cited in Esslin, 1980: 98.)

3.2.4 **ภาษา**

ในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** มุ่งเน้นถึงการใช้ภาษาที่สละสลวย มีลักษณะเป็นร้อยกรอง ส่วนในวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองเรื่องจะใช้ภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันเพื่อให้สื่อสารได้รวดเร็ว อย่างไรก็ตาม ในกรณีที่มีการคงลักษณะถ้อยคำในวรรณกรรมต้น ***แมกเบท*** แบบเอาไว้เพียงส่วนหนึ่งเพื่อล้อเลียน วรรณกรรมต้นแบบด้วยการเปลี่ยนบริบท (transcontextualize) ของถ้อยคำอันจะสร้างมโนทัศน์ที่ สามารถนำกลับไปเทียบกับความคล้ายคลึงและแตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ เพื่อสร้างอารมณ์ขัน ให้แก่ผู้รับสารเพราะสารที่นำรูปแบบการนำเสนอนั้นต่างไปจากความคาดหมาย เมื่อถ้อยคำหนึ่งอยู่ใน บริบทหนึ่งจะมีความหมายหนึ่ง และเมื่อย้ายบริบทของถ้อยคำจากวรรณกรรมเรื่องหนึ่งมาสู่วรรณกรรม อีกเรื่องหนึ่งความหมายและน้ำเสียงก็จะเปลี่ยนแปลงไปด้วย นอกจากนั้น ลักษณะของการเปลี่ยนแปลง บริบทยังมีผลทำให้เรื่องราวและตัวละครที่อยู่ในวรรณกรรมล้อเลียนมีลักษณะที่น่าขบขัน ไม่น่าเชื่อถือ เท่ากับเป็นการวิจารณ์ทั้งวรรณกรรมต้นแบบและบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ที่สามารถเทียบเคียงกับ ตัวละครได้ด้วย

ภาษาที่ปรากฏในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นำมาจากบทละคร ***แมกเบท*** หลายตอนและบางส่วน ก็เป็นการดัดแปลงภาษานั้นให้ทันสมัยและตรงกับลีลาแบบอเมริกัน เป็นภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และไม่เคร่งครัดในความงามด้านภาษาดังเช่นใน ***แมกเบท*** การที่นำถ้อยคำบางส่วนจากเชกสเปียร์อัน เป็นภาษาที่สละสลวยมาเปลี่ยนแปลงให้เกิดอารมณ์ขันนั้น เป็นการสร้างมิติใหม่ให้ผู้รับสารมองกลับ ไปเปรียบเทียบกับวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ได้เป็นอย่างดี

ส่วนที่เปลี่ยนแปลงคือ การเปลี่ยนแปลงบริบท (transcontextualization) เท่านั้น ดังตัวอย่างที่ ได้ตัดตอนมาเปรียบเทียบนั้นเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงบริบทของถ้อยคำซึ่งมีผลต่อ ความรู้สึกของผู้รับสารของวรรณกรรมทั้งสองเรื่องเปลี่ยนแปลง นอกจากนั้น ยังมีการเพิ่มเติมถ้อยคำเพื่อ ขยายความ ชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเมื่อมีการสร้างใหม่

1st WITCH:

All hail MacBird! All hail the Senate's leader!

2nd WITCH:

All hail MacBird! Vice-President thou art!

3rd WITCH:

All hail MacBird! That shall be President!

ALL WITCHES:

All hail MacBird! That shall be President!

(***MacBird***, I, 2, p. 10.)

ภาพอันเกิดจากภาษาที่ได้มีการเปลี่ยนแปลงบริบทและบางส่วนของถ้อยคำ ทำให้ความรู้สึกที่ได้นั้นแตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบในแง่ที่ว่า ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ระบอบการปกครองสังคมการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไป แต่สารเดิมจากบทละคร ***แมกเบท*** กล่าวคือ มนุษย์ก็ยังลุ่มหลงในอำนาจเช่นเดิม แม้แต่ในยุคประชาธิปไตยซึ่งต้องการอำนาจไม่ต่างไปจากสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ดังที่เราสามารถเทียบเคียงได้กับวรรณกรรมต้นแบบเรื่อง ***แมกเบท*** ข้างท้ายนี้

FIRST WITCH: Hail.

SESOND WITCH: Hail.

THIRD WITCH: Hail.

(***The Tragedy of Macbeth***, I, 3, p. 30.)

ภาษาที่ใช้ในการประพันธ์วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ชี้ให้เห็นถึงน้ำเสียงของผู้ประพันธ์ที่ไม่พอใจนโยบายการบริหารประเทศและนโยบายระหว่างประเทศของผู้นำที่เธอต้องการวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรง การดำเนินนโยบายดังกล่าวนั้นเป็นการกล่าวอ้างว่าจะสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่ชาติ ทั้งที่จริงเป็นนัยแฝงที่สะท้อนให้เห็นถึงความโลภส่วนตัวที่ใช้อำนาจทางการเมืองบังหน้า

นอกจากนั้น เราจะเห็นได้ว่า ภาษาที่ผู้ประพันธ์ใช้นั้นมีความเหมาะสมกับตัวละคร อาทิ ตัวละครที่เป็นแม่มดคนที่สองที่เป็นเซลส์แมนเชื้อสายนิโกร ที่มักจะพูดไม่ถูกต้องตามไวยากรณ์

2nd WITCH:

Can I sing? I loves to entertain folks. (...)

(***MacBird***, III, 2, p. 84.)

ในกรณีที่ตัวละครแสดงอารมณ์โกรธมักจะใช้ภาษาที่ไม่สุภาพเนื่องจากไม่สามารถควบคุมอารมณ์ได้นั่นเอง ดังเช่นกรณีการผรุสวาทของแมกเบิร์ดซึ่งเป็นคำสบถที่คนอเมริกันมักใช้ในชีวิตประจำวันซึ่งเป็นสิ่งที่เราไม่พบในบทละคร ***แมกเบท*** ดังตัวอย่าง

CRONY:

Congressmen complaining.

MACBIRD:

Fuck' em!

(***MacBird***, III, 1, p. 74.)

ภาษาในบทละคร ***แมกเบท*** เน้นถึงความสมจริงน้อยกว่าองค์ประกอบอื่นๆ เช่น ในด้านของฉาก ตัวละคร ฯลฯ เพราะแม้แต่ในยามที่ตัวละครแสดงความไม่พอใจก็ยังสงวนท่าที *ในทางตรงกันข้าม* กับบทละคร ***แมกเบิร์ด*** โดยปกติ การใช้ภาษาเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความสมจริงให้กับความเป็นจริง ซึ่งหากเปรียบเทียบกับกลวิธีการนำเสนอตัวละคร ฉาก และการดำเนินเรื่องแล้วจะเห็นได้ว่า กลวิธีการนำเสนอเหล่านี้ดำเนินไปตามลักษณะของสุขนาฏกรรมที่บิดความเป็นจริงและเน้นลักษณะเกินจริง ดังนั้น ภาษาจะเป็นส่วนที่สมจริงมากที่สุดในบทละครเรื่องนี้ แม้ในด้านกลวิธีการสร้างตัวละครและฉากจะมีลักษณะเกินจริงก็ตาม

ลีลาของภาษาที่มีจังหวะและสุภาพใน ***แมกเบท*** นั้นเป็นขนบการประพันธ์ในสังคมร่วมสมัยของเชกสเปียร์ เราจะเห็นได้ว่า เบรคชท์ไม่ได้นำบทสนทนาที่เป็นร้อยกรองจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** มาใช้แต่อย่างใด ร้อยกรองใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จะอยู่ในรูปของเพลงซึ่งมิได้เน้นถึงความไพเราะ แต่เน้นถึงความไม่กลมกลืนอันเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลกเพื่อให้ผู้รับสารถอยห่างออกมาวิจารณ์ละครได้อย่างเต็มที่ ส่วนในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** นั้น มีการถ่ายลักษณะร้อยกรองจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** อยู่ก็จริง แต่จะมีการปรับเปลี่ยน โดยเอาภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาใช้เพื่อให้เข้ากับเนื้อหา

ภาษาในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** มีทั้งส่วนที่เปลี่ยนแปลงและแต่งเติมเข้ามาเพื่อให้เข้ากับสถานการณ์ ฉาก และตัวละครที่มีความเปลี่ยนแปลงไป อย่างไรก็ตาม ยังคงมีถ้อยคำ ที่ผู้ประพันธ์ ***แมกเบิร์ด*** ได้มาจากภาษาของวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** เพื่อให้ผู้อ่านเชื่อมโยงความคิดไปเปรียบเทียบกับ

วรรณกรรมต้นแบบได้ การนำถ้อยคำจากวรรณกรรมต้นแบบมาใช้นั้น มิได้เป็นการนำมาใช้โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาตามความเหมาะสม ในบางกรณีเป็นการคงเนื้อหาไว้โดยที่มีการปรับเปลี่ยนถ้อยคำบางส่วน เพื่อให้ผู้รับสารเทียบเคียงกับความเป็นจริงในสังคมร่วมสมัยของอเมริกันที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ ในขณะเดียวกันก็สามารถเทียบเคียงกับวรรณกรรมต้นแบบได้ อาทิ

LADY MACBETH:

(...)

Great Glamis, worth Cawdor,

Great than both, by the all-hail hereafter,

Thy letters have transported me beyond

This ignorant present, and I feel now

The future in the instant.

(***The Tragedy of Macbeth***, I, 5, p. 38.: เน้นโดยผู้วิจัย)

LADY MACBIRD:

All hail MacBird, the President to be!

Your letters have transported me beyond

This feeble present and I feel the surge

Of future power now.

(***MacBird***, I, 4, p. 20.: เน้นโดยผู้วิจัย)

ตัวอย่างข้างต้นเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า การนำถ้อยคำจากวรรณกรรมต้นแบบมาไว้ในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** เป็นการวิจารณ์ผู้นำอเมริกาในขณะนั้น ได้แก่ ประธานาธิบดีจอห์นสันว่าต้องการมีอำนาจเบ็ดเสร็จเหมือนกับ ***แมกเบท*** ทั้งที่ยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป ส่วนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น กล่าวคือ เปลี่ยนจาก "Great Glamis, worth Cawdor,/ Great than both, by the all-hail hereafter," มาเป็น "All hail MacBird, the President to be" เป็นการเปลี่ยนคำเพื่อให้สามารถเชื่อมโยงกับบริบทในโลกแห่งความเป็นจริง คือ ผู้นำอเมริกาซึ่งอยู่ในระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย ได้แก่ ประธานาธิบดี

แม้ว่าจะมีการใช้โครงสร้างรูปของร้อยกรองมีสัมผัสอยู่ ทว่ามิได้เคร่งครัดในฉันทลักษณ์เช่นที่เราสังเกตได้ในวรรณกรรมต้นแบบ อาจเป็นด้วยเหตุผลที่ว่า ผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบิร์ด*** ต้องการให้ภาษาในการสื่อความปราศจากอุปสรรค จึงใช้ภาษาระดับที่สื่อสารกันในชีวิตประจำวัน เป็นการใช้ภาษาสนทนาที่แท้จริงที่ไม่จำเป็นต้องยึดติดอยู่กับฉันทลักษณ์ดังเช่นบทละคร ***แมกเบท***

MACBETH: So foul and fair a day I have not seen.

(***The Tragedy of Macbeth***, I, 3, p. 29.)

MACBIRD:

So foul, unfair a day I've never seen.

(He note figures behind the chair.)

Some delegates, I guess, or why supporters.

(Toward the chair:) Why howdy there!

(To CRONY:) Let's give then folks a thrill.

The name's MacBird! I'm mighty proud to meet ya!

(***MacBird***, I, 2, p. 9.)

ตัวอย่างที่ยกมานั้นเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า โครงสร้างของประโยคยังคงไม่เปลี่ยนแปลงไปมากนัก แต่ความที่ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเติมรวมไปถึงคำบรรยายฉาก เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ใช้ในการช่วยเน้นย้ำภาพที่ต้องการเสนอ คือ การให้ภาพของผู้นำที่หลงในอำนาจของตนเอง ซึ่งหากเปรียบเทียบกับการแต่งกายของตัวละครเอกดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อ *3.3.2 ตัวละคร* แล้ว จะเห็นได้ว่าภาพที่ผู้ประพันธ์สร้างให้ขัดกับคำพูดของตัวละครนั้นเป็นอารมณ์ขันเชิงเสียดสีนับเป็นการวิจารณ์บุคคลจริงในประวัติศาสตร์

เราจะเห็นได้ว่าใน ***แมกเบท*** นั้นเป็นเรื่องของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ที่จำเป็นที่ต้องใช้ภาษาที่สูงส่ง ส่วนในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แม้จะเป็นภาพสะท้อนเชิงเสียดสีชนชั้นกลางก็จริงอยู่ ทว่าในส่วนของตัวละครนั้นเป็นเรื่องราวของชนชั้นต่ำทั้งสิ้น (ซึ่งในแง่นี้จะยังไม่กล่าวถึงในเชิงที่เป็นการเปรียบเทียบกับคนกลุ่มใด) ดังนั้น ภาษาที่ใช้เป็นภาษาที่ไม่สุภาพ ในบางกรณีก็เป็นคำผรุสวาทหยาบคาย ภาษาในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จึงตรงกับภาษาที่คนธรรมดาสามัญใช้กันในชีวิตประจำวัน เช่นเดียวกับในกรณีของ ***แมกเบิร์ด***

ในแง่มุมหนึ่ง บทบาทของภาษาที่ไม่สุภาพใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์ชนชั้นกลางประการหนึ่งว่าคนกลุ่มนี้ไม่มีทางที่จะเป็นผู้ดีขึ้นมาได้ ไม่ว่าจะพยายามเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางเศรษฐกิจให้ดีขึ้นเท่าใดก็ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงรากเหง้าเดิมได้ ในที่นี้ภาษาจึงเป็นเครื่องสะท้อนสถานภาพของคนในสังคมด้วย

ในทางตรงกันข้าม เบรคชท์นำเสนอภาพรวมของบทสนทนาให้สอดคล้องกับตัวละครและฉาก ซึ่งเป็นเรื่องราวของชนชั้นล่าง ดังนั้น ภาษาที่ตัวละครใช้จึงเป็นภาษาที่ตรงกับความเป็นจริง อาทิ หากตัวละครโกรธก็จะใช้คำผรุสวาทที่หยาบคายในการแสดงออก ดังตัวอย่างคำผรุสวาสของลูซี ซึ่งเป็นลูกสาวของไทเกอร์-บราวน์ ลูซีมาเยี่ยมแมกฮีทที่ห้องขัง เธอไม่พอใจที่แมกฮีทแต่งงานกับพอลลี

LUCY

Meinen Mann! Du Untier! (...)

(...)

LUCY

Bist du denn nicht mit ihr verheiratet, du Bestie?

(...)

LUCY

Hinterhältiger Lump, du, hast du zwei Frauen, du Ungeheuer?

(***Die Dreigroschenoper***, II, 6, pp. 276-277.-แปลโดยผู้วิจัย)

[LUCY : A husband! You monster! (...)

(...)

LUCY : You're married to her, aren't you, you beast?

(...)

LUCY : You low-down sneak! Have you got two wives, you monster?]

(***The Threepenny Opera,*** p. 48.)

นอกจากภาษาในบทละครแล้ว เบรคชท์ยังได้รับอิทธิพลจากเพลงร้องเล่าเรื่อง (ballad) อันเป็นประสบการณ์ตรงที่เขาได้รับมาตั้งแต่วัยเยาว์ที่มีผลต่อการสร้างงานของเขา เบรคชท์เขียนกวีนิพนธ์ที่ไม่

ใช่จังหวะในขนบเดิม เป็นจังหวะที่แหวกกฎเกณฑ์ ดังที่เบรคชท์เองยืนยันว่า งานส่วนใหญ่ของเขานำออกแสดงบนเวที ทำให้เขาคิดถึงภาษาที่พูดซึ่งทำให้เขาคิดหาวิธีการที่จะทำให้ภาษาเป็นตัวแทนของการกระทำไปในเวลาเดียวกัน (gestisch ในภาษาเยอรมัน หรือ gestic ในภาษาอังกฤษ)

> As a consequence, apart from ballads and rhymed (political) songs for the masses, I wrote more and more poems without rhyme in irregular rhythms. It must be remembered that my main work was done for the stage; I always thought of the spoken word. And I had worked out a special technique for the speaking of prose or verse. I called it gestisch (...).[66]

จะเห็นได้ว่าภาษาในบทละครแห่งศตวรรษที่ 20 ทั้งสองเรื่องนี้ใกล้เคียงกับภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ผู้รับสารไม่จำเป็นต้องพยายามขยับฐานะขึ้นไปเสพศิลปะอันสูงส่ง ซึ่งเป็นแนวคิดที่ค้านกับคลาสสิก เพราะโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิกนั้น เน้นสร้างเนื้อหาและกลวิธีการนำเสนอที่สูงส่งเพื่อให้ผู้ชมพยายามยกระดับจิตใจและการกระทำให้สูงส่ง แต่บทภาษาใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** นั้น นำเสนอในรูปแบบสุขนาฏกรรมซึ่งนักประพันธ์กลุ่มคลาสสิกมักจะประเมินว่าต่ำ การที่บทละครทั้งสองเรื่องมีเนื้อหาและกลวิธีการนำเสนอผ่านภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันนั้นเพื่อให้ประชาชนธรรมดาเข้าถึงได้ง่าย เหตุผลอีกประการหนึ่งที่ทำให้ภาษาในบทละครล้อเลียนทั้งสองเรื่องเน้นภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน

3.3.5 ดนตรี

บทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** มีลักษณะเป็นละครเพลง ในส่วนของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แม้เบรคชท์จะใส่คำว่าอุปรากรเอาไว้ในชื่อเรื่อง ดังที่จะเห็นได้จากการที่เบรคชท์กำหนดให้บทละครเรื่องนี้มีสามองก์ อันเป็นลักษณะของอุปรากร แต่ในความเป็นจริง การกำหนดชื่อเรื่องว่าอุปรากรนั้น แสดงถึงเจตนาของเบรคชท์ในการวิพากษ์วิจารณ์อุปรากรซึ่งเป็นศิลปะสำหรับชนชั้นสูง อันที่จริง แม้ละครเพลงกับอุปรากรจะใช้ดนตรีในการเล่าเรื่อง มีการร้อง เต้นประกอบการแสดง แต่ศิลปะทั้ง

---

[66] Martin Esslin, ***Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions***, p. 105.

สองประเภทก็แตกต่างกัน กล่าวคือ ละครเพลงมีบทพูดบางตอน ในขณะที่อุปรากรจะเป็นการร้องตลอดเรื่อง นอกจากนั้น ละครร้องจะให้ความสำคัญกับบท การเต้น และการแสดง เท่าเทียมกับดนตรีและการร้อง แต่อุปรากรจะให้ความสำคัญกับดนตรีและการร้องมากกว่าการแสดง

> Although both the musical and the opera tell a story using music, singing, acting, dancing, and theatrical production, usually it is easy to differentiate between them because in opera all or most of the lines are sung, while in musicals there are spoken passages. In operas the singing and music are emphasized, but in musicals the book, acting, dancing, and production may receive as much attention as the singing and music. [67]

และหากเปรียบเทียบระหว่างอุปรากรและละครเพลงแล้ว ละครเพลงจะให้ความสำคัญกับทุกคำพูดมากกว่าอุปรากร ทุกคำพูดในละครเพลงจะต้องกระชับและชัดเจน เพราะทุกคำพูดจะสื่อถึงสารที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ ดังนั้น ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จึงมีลักษณะเป็นละครร้องมากกว่าอุปรากร

> (...) Because the musical must have time for songs, dances, and music, the spoken dialogue is often cut to a minimum; consequently, words cannot be wasted. Every speech must be understandable, concise, and clear.[68]

ในกรณีทั่วไป เพลงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสนับสนุนละครในด้านการสร้างอารมณ์ แต่ในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เพลงเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลก เพื่อทำให้ผู้รับสารไม่เคลิ้มตามการแสดงบนเวทีด้วยการรับสารแบบขนบ ดังที่จะเห็นได้จากการที่เบรคชท์ใช้เพลงใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** โดยเฉลี่ยฉากละสองเพลง เพื่อขัดจังหวะผู้รับสารอยู่ตลอดเวลา และเพลงที่เบรคชท์นำมาใช้ในบทละครเรื่องนี้ก็มิได้แสดงความไพเราะเช่นในกรณีของเพลงทั่วๆ ไป แต่ทั้งจังหวะ

---

[67] Elaine Adams Novak, ***Performing in Musicals*** (New York: Schirmer Books, 1988), p. 2.

[68] Ibid, p. 19.

ลีลา น้ำเสียงจะไม่กลมกลืนกันไม่ไพเราะ ไม่สร้างความประทับใจให้แก่ผู้รับสาร แต่ทำให้ผู้รับสารสะดุดฉุกคิด และเกิดทัศนะวิจารณ์ไปในเวลาเดียวกันกับการเสพงาน

อย่างไรก็ดี ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนีโอเปรา*** และ ***แมกเบิร์ด*** ผู้ประพันธ์ใช้ดนตรีประกอบละคร สนับสนุนเนื้อหาของละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ดนตรียังมีหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์เนื้อหาลักษณะการสร้างงานดังกล่าวจึงเป็นแนวทางของบทละครสมัยใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจากขนบการสร้างงานประเภทบทละครที่ใช้ดนตรีเป็นองค์ประกอบในการสนับสนุนเนื้อหาให้ดำเนินไปอย่างราบรื่น

ในกรณีของการ์สันนั้น บทละครเรื่องนี้ใช้ดนตรีเป็นองค์ประกอบของเรื่องน้อยมาก ดังที่เราจะเห็นได้จากบทบรรยายฉากของ ***แมกเบิร์ด*** ผู้ประพันธ์กำหนดเพลงไว้เป็นองค์ประกอบของฉากเพียงเพลงเดียว กล่าวคือ *ฮัลเลอลูยาห์ คอรัส (Hallelujah Chorus)* ซึ่งเป็นท่อนที่สามของเพลงเมสซิอาห์ (Messiah)[69] บทประพันธ์ของเกออร์ก เฟรเดอริค เฮนเดิล (Georg Frederic Händel:1685-1759) คีตกวีชาวเยอรมัน เพื่อใช้ในการเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าจอร์จที่ 1 แห่งอังกฤษ เพลงดังกล่าวเป็นเพลงศาสนา การ์สันใช้เพลงนี้ในการประกอบฉากที่ 5 อันเป็นเหตุการณ์การขึ้นครองราชย์ของจอห์น เคน โอ'ดังค์ เพลงในลักษณะดังกล่าวจึงมิใช่การยกย่องเคน โอ'ดังค์อย่างแท้จริง แต่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์จักรวรรดิ์นิยมแฝงในทศวรรษ 1960 ดังจะเห็นได้จากบริบททางสังคมและยุคสมัยที่แตกต่างไปจากอังกฤษในศตวรรษที่ 18 ซึ่งเป็นการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ แต่ในยุคสมัยของจอห์น เคน โอ'ดังค์นั้นเป็นยุคที่มีการปกครองแบบประชาธิปไตยอันมีประธานาธิบดีที่มาจากการเลือกตั้งเป็นประมุข การใช้เพลงเฉลิมพระเกียรติดังกล่าวจึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ประมุขของประเทศของตนเองนั่นเอง ดังบทบรรยายที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้

> *"Hallelujah Chorus" swells. EARL OF WARREN places crown on KEN O'DUNC's head. Much cheering , which dies down as KEN O'DUNC begins to speak.*
>
> (***MacBird***, I, 5, p. 24.)

---

[69] เพลงเมสซิอาห์ (Mesiah) ประกอบด้วย 3 ท่อน ท่อนแรกเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการฉลองการประสูติของพระเยซู ท่อนที่สอง แสดงความดื่มด่ำและศรัทธาในพระเยซู ท่อนที่สาม หรือฮัลเลอลูยาห์ คอรัส (Hallelujah Chorus) เป็นการฉลองการฟื้นคืนชีพของพระเยซูหลังจากถูกตรึงกางเขน

การที่การ์สันใช้เพลงเชื่อมโยงประวัติศาสตร์มาใช้ในสังคมร่วมสมัยเพื่อเย้ยหยัน (historical irony)[70] และเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ การที่พระสันตปาปาสวมมงกุฎให้กษัตริย์ซึ่งเป็นพิธีขึ้นครองราชย์จนเป็นธรรมเนียมที่รับมาจากมัธยสมัยเข้ากับประวัติศาสตร์การเข้ารับตำแหน่งทางการเมืองของประธานาธิบดี กรณีของการ์สันจึงเป็นการย้อนกลับไปเสียดสีชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่ปรารถนาจะเป็นชนชั้นสูงเช่นเดียวกัน

เนื่องจากบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนีโอเปรา*** เป็นการนำบทละคร ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของจอห์น เกย์มาดัดแปลงโดยตรง กล่าคือ แสร้งสรรเสริญและดื่มด่ำในวีรบุรุษเพื่อวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีอุปรากรแบบเฮนเดิล (Händel-Oper-Gay)[71] อันเป็นดนตรีที่รับใช้ราชสำนัก (Händels *Royal Academy of Music)* ซึ่งเมื่อครั้งเกย์ เพลง "ฮัลเลอลูยาห์ คอรัส" เป็นการเสียดสีพระเจ้าจอร์จที่ 1 แห่งอังกฤษ แม้บทละครเรื่องนี้ของเบรคชท์ใช้เพลงในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม และแม้เบรคชท์จะรับอิทธิพลจากเกย์โดยตรง แต่เบรคชท์ก็มิได้รับขนบการใช้เพลงฮัลเลอลูยาห์ คอรัสมาจากเกย์

เพลงที่ใช้ในละครร้องของเบรคชท์เรื่องนี้จึงมิได้มีไว้เพื่อสร้างความบันเทิงเริงรมย์แต่เพียงอย่างเดียว หากมีไว้เพื่อเป็นการยับยั้งและเตือนสติให้ผู้รับสารไม่หลงมัวเมาไปกับเพลงอันแสนไพเราะดังที่อุปรากรหรือละครเพลงตามแบบฉบับมักจะมีไว้เพื่อช่วยสร้างความบันเทิง และเป็นเพลงเพื่อแสดงมิใช่เพลงเพื่อร้องให้ผู้รับสารเกิดอารมณ์คล้อยตาม เราจึงไม่สามารถเรียกงานชิ้นนี้ว่าเป็นละครเพลงหรืออุปรากรได้อย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับสุนทรียภาพและความงามในงานศิลปะว่าจำเป็นต้องเป็นความงามและไพเราะแบบขนบหรือไม่ ประเด็นดังกล่าวเป็นประเด็นที่เป็นที่ถกเถียงกันมาตั้งแต่ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในหมู่ศิลปินและนักวิชาการในประเทศอังกฤษและฝรั่งเศส

สำหรับผู้แสดงของเบรคชท์ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แล้ว เพลงการร้องเพลงนั้นไม่จะเป็นต้องไพเราะเหมือนกับอุปรากร (Oper ในภาษาเยอรมัน หรือ opera ในภาษาอังกฤษ) โดยทั่วไป แต่เป็นเพลงเพื่อการแสดง การแสดงและเนื้อเพลงจึงมีความสำคัญมากกว่าท่วงทำนอง ดังนั้น ผู้แสดงในละครเรื่องนี้จะเป็นนักแสดงมากกว่าที่จะเน้นน้ำเสียงที่ไพเราะ ดังทัศนะของอุลริช ไวส์ชไตน์ (Ulrich

---

[70] Jan Knopf, *Brecht-Theater Handbuch: Eine Ästhetik der Widerspruche,* p. 57.

[71] ดนตรีสำนักเฮนเดิล (Händels Royal Academiy of Music) เป็นเพลงแนวศาสนาและสรรเสริญกษัตริย์

Weisstein) บทละครเรื่องนี้จึงเป็น "อุปรากรสำหรับนักแสดง ไม่ใช่อุปรากรสำหรับนักร้อง" (>>eine Oper für Schauspieler, nicht für Sänger<<)[72] ดังเช่นในกรณีของอุปรากรทั่วไป

เพลง (Songs) เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญมากในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ดังที่จะเห็นได้จากเพลงที่ปรากฏเกือบทุกฉาก ทุกองก์ บางครั้งมีเพลงมากกว่า 2 เพลงในฉากเดียวกัน กล่าวคือ เพลงทั้งหมดที่ปรากฏในบทละครเรื่องนี้มีทั้งสิ้น 17 เพลง ต่อจำนวนฉาก 9 ฉาก (ไม่รวมปฐมบท)[73] มีเพียงองก์ที่ 8 ฉากที่ 3 ที่เพลงไม่ได้เข้ามาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งเป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ บทบาทของเพลงนั้นมีหลายหน้าที่ กล่าวคือ ทำหน้าที่เล่าเรื่อง (คล้อยตามเนื้อและขัดกับเนื้อเรื่องเพื่อให้ผู้ชมต้องถอยห่างออกมาและฉุกคิด ตามทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์ ดังที่จะเห็นรายละเอียดได้จาก*ตารางเนื้อหาและเพลง*

ตารางแสดงเนื้อหาและเพลงใน *เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*

เนื้อหา	เพลง
ปฐมบท (Vorspiel)	-เพลง *Die Moritat von Mackie Messer* (The Ballad of Mac the Knife) ว่าด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับฆาตกรรม การปล้น การข่มขืน และการวางเพลิง อันเป็นวีรกรรมของจอมโจรแมกฮีท
I, 1 -กิจการขอทานของพีชัมในเย็นวันพุธ -พอลลีไปค้างกับแมกฮีทโดยที่นายและนางพีชัมไม่รู้	-เพลง *Morgenchoral des Peachum* (PEACHUM'S MORNING HYMN) แสดงกิจการของทานของพีชัมซึ่งเป็นการแสดงละครหลอกลวงคนโดยใช้กุศโลบายทางศาสนา -เพลง *Der Anstatt-Dass Song* (THE 'NO THEY CAN'T' SONG) แสดงถึงทัศนะในการเลือกคู่ครองของพอลลีที่แตกต่างไปจากค่านิยม

[72] Ulricht Weisstein. "Von reitenden Boten und singenden Holzfaellern: Bertolt Brecht und die Oper", in Walter Hinderer, ***Brechts Dramen: neue Interpretationen*** (Stuttgart: Redam, 1984), pp. 266-299.

[73] กรณีที่เป็นบทละครจบปฐมฤกษ์ที่แสดงในปี 1928 เพราะหลังจากนี้จะมีการดัดแปลงอีกหลายครั้ง

	ร่วมสมัยที่ต้องการชายที่มีฐานะดี ประวัติดีมาเป็นคู่ครอง
I, 2 - งานแต่งงานของแมกฮีทและพอลลีที่คอกม้า - แขกที่มาร่วมงานคือโจรซึ่งเป็นลูกน้องของแมกฮีทและไทเกอร์-บราวน์	-เพลง *Hochzeitslied für ärmere Leute* (WEDDING SONG FOR THE LESS WELL-OFF) ว่าด้วยการแต่งงานของคนอนาถา -เพลง *Seeraeber-Jenny* (PIRATE JENNY) ว่าด้วยเรื่องราวของโสเภณีเจนนี -เพลง *Kanonen-Song* (THE CANNON SONG) ว่าด้วยความทรงจำของแมกฮีทและไทเกอร์-บราวน์เมื่อครั้งที่เป็นทหารที่ไปรบในประเทศอินเดีย
I,3 - พอลลีกลับบ้านและบอกพ่อ-แม่ว่าแต่งงานกับแมกฮีทแล้ว -พ่อ-แม่บอกให้พอลลีหย่า	-(บอกด้วยเพลง) -เพลง *I. Dreigroschen-Finale: Über Unsicherheit menscher Verhältnisse* (FIRST THREE-PENNY FINALE CONCERNING THE INSECURITY OF HUMAN CONDITION) ว่าด้วยความประพฤติที่ไม่แน่นอนของมนุษย์)
II, 4 -บ่ายวันพฤหัสบดี พอลลีไปที่คอกม้าเพื่อแจ้งข่าวให้แมกฮีทหนีไปที่ท่าเรือแห่งไฮเกทและแมกฮีทมอบให้พอลลีดูแลกิจการโจร	-เพลง *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit* (THE BALLD OF SEXUAL OBSESSION) แสดงถึงเหตุการณ์ที่แมกฮีทไปหาความสำราญหลังจากที่มอบให้พอลลีดูแลกิจการ ซึ่งพฤติกรรมนี้เป็นสิ่งที่แก้ไม่หาย
II,5 -เย็นวันพฤหัสบดี แมกฮีทหนีมาเที่ยวที่สถานเริงรมณ์ ณ เทิร์นบริดจ์ เพราะเป็นกิจวัตรที่เขาทำทุกวันพฤหัสบดี (Heute is mein Donnerstag.) -นางพีชัมเสนอสินบนให้โสเภณีเจนนีเพื่อชี้เบาะแสและนำตำรวจมาจับแมก	-เพลง *Zuhältrballade* (BALLAD OF IMMORAL EARNING) เป็นลำนำแมงดา

ฮีทเข้าคุกได้สำเร็จ	
II, 6 -แมกฮีทถูกขังที่ทัณฑสถานโอล์ด เบลลีย์ -ลูซี่และพอลลีมาเยี่ยมแมกฮีทและโต้เถียงกันด้วยความหึงหวง นางพีชัมบังคับให้พอลลีกลับบ้าน -แมกฮีทน้อยใจไทเกอร์-บราวน์ที่ไม่ช่วยเหลือ	-แมกฮีทร้องเพลง *Ballade vom angebehmen Leben* (BALLAD OF GOOD LIVING) เป็นลำนำว่าด้วยชีวิตที่สุขสบาย -เพลง *Eifersuchtsduett* (JEALOUSY DUET) เป็นเพลงคู่แห่งความหึงหวง -เพลง *2. Dreigroschen Finale* (SECOND THREEPENNY FINALE WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?)
III, 7 -คืนวันพฤหัสบดี พีชัมนัดแนะกับขอทานในการควบคุมของบริษัทจำนวน 1, 432 คน ให้เดินขบวนในงานฉลองขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระราชินีวิคตอเรีย นางพีชัมไม่ยอมจ่ายสินบนที่ได้รับปากให้กับโสเภณีเจนนี พีชัมข่มขู่ไทเกอร์-บราวน์ว่าถ้าไม่ยอมจับแมกฮีทก็จะให้ขบวนขอทานมาเดินตามท้องถนนในวันฉลองการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระราชินีวิคตอเรีย -พีชัมแจ้งไทเกอร์-บราวน์ว่าแมกฮีทอยู่กับโสเภณีซัลกี ทอว์ดรี ณ เลขที่ 21 ถนนออกฟอร์ด	-เพลง *Lied von Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* (SONG OF THE INSUFFICIENCY OF HUMAN ENDEAVOUR) แสดงความไม่จีรังของมนุษย์ -เพลง *Salomon-Song* (SOLOMON SONG)
III, 8 -พอลลีและลูซีคืนดีกันเพราะตระหนักดีเพราะเห็นอกเห็นใจกันในฐานะที่เป็นผู้หญิงเหมือนกัน แมกฮีทถูกจับครั้งที่ 2 พอลลียอมใส่ชุดแม่หม้าย	-

III, 9	-เช้าวันศุกร์ วันประหาร แมกฮีทติดสินบนเพื่อขอรับประทานหน่อไม่ฝรั่งซึ่งเป็นอาหารแพง	-เพลง *Ballade, in der Macheath Jedermann Abbitte leistet* (BALLAD IN WHICH MACHEATH BEGS ALL MEN FOR FORGIVENESS) เป็นลำนำแมกฮีทขออโหสิกรรม
	-เตรียมไปยังตะแลงแกง พีชัมถามผู้ชมว่าหากเหตุการณ์ปรับเปลี่ยนเป็นการที่แมกฮีทไม่ถูกแขวนคอแล้วจะเป็นเช่นไร และบนกระดานมีข้อความ "ผู้แทนพระองค์ขี่ม้ามา" -ไทเกอร์-บราวน์ เป็นผู้แทนพระองค์ขี่ม้านำราชสาส์นพระราชทานอภัยโทษจากสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียมาสู่แมกฮีท และพระราชทานบรรดาศักดิ์ ปราสาทหินอ่อน เงินเบี้ยหวัดจำนวน 10,000 ปอนด์ต่อปีไปตลอดชีวิต รวมทั้งทรงอวยพรให้แก่คู่บ่าวสาว	-เพลง 3. Dreigroschen-Finale (THIRD THREEPENNY FINALE APPEARANCE OF THE DEUS EX MACHINA)

จากตารางข้างต้น จะเห็นได้ว่า เบรคชท์ใช้เพลงในสัดส่วนประมาณสองเท่าของจำนวนฉาก กล่าวคือ โดยเฉลี่ยสองเพลงต่อหนึ่งฉาก เพลงทำหน้าที่มากกว่าเป็นองค์ประกอบที่สร้างความบันเทิงเพียงอย่างเดียว แต่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องเป็นตัวแทนของแนวคิดที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ กล่าวคือ ทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์ต้องการทำให้ผู้รับสารพิจารณาเห็นถึงความลวงหรือมายาของละครซึ่งเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ รวมทั้งเพลงที่ใช้เป็นองค์ประกอบของละครก็ไม่จำเป็นจะต้องดำเนินไปในทิศทางเดียวกับเรื่องราวภาพของละครบนเวที

เพลงชี้ให้เห็นถึงโลกแห่งความเป็นจริงที่ว่า แม้ความจริงกับความลวงจะอยู่คนละขั้ว แต่บางครั้งก็เหลื่อมซ้อนกันอยู่จนกระทั่งผู้รับสารทั่วไปไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เบรคชท์ทำลายความลวงด้วยการใช้เพลงในฐานะที่เป็นเทคนิคการทำให้แปลกเพื่อให้ผู้รับสารสะดุดและฉุกคิด อาทิ องก์ที่ 1 ฉากที่ 2

ซึ่งเป็นงานแต่งงานของแมกฮีทและพอลลีที่คอกม้า ภาพดังกล่าวเป็นการวิจารณ์สังคมทุนนิยมซึ่งเป็นความจริง ด้วยการนำเสนอในรูปของการเย้ยหยัน (irony of situation) เพลง *Ballade vom angenehmen Leben* (ลำนำว่าด้วยชีวิตที่สุขสบาย) ชี้ให้เห็นความจริงที่ว่า แมกฮีทไม่ได้รู้สึกกลัวเกรงต่อโทษทัณฑ์ที่ได้รับแต่อย่างใด เพราะเงินคือพระเจ้า และเงินเท่านั้นที่ทำให้เขามีชีวิตอย่างสุขสบายในทุกสถานที่ ดังที่จะเห็นได้จาก "มีฐานะดีก็จะมีชีวิตสุขสบาย" หรือ Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm! (ซึ่งเป็นท่อนสร้อยของลำนำว่าด้วยชีวิตที่สุขสบาย หรือ Ballade vom angenehmen Leben, ***Die Dreigroschenoper***, II, 6, pp. 275-276.)

ตัวอย่างที่ยกมาข้างตนเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า เบรคซท์พยายามใช้กลวิธีการนำเสนอบนเวทีสองประการให้เป็นแนวค้านและต่อต้านซึ่งกันและกัน วิพากษ์วิจารณ์ซึ่งกันและกัน เนื้อหาและเพลงต่างแสดงจุดยืนคนละขั้ว คือ ความลวงกับความจริง กล่าวคือ เพลงทำหน้าที่ในการเย้ยหยันในแง่ของสถานการณ์ (irony of situation)

อย่างไรก็ตาม เบรคซท์มิได้ใช้เพลงในด้านที่สวนทางกับเนื้อหาอยู่ตลอดเวลา ดังที่เราจะเห็นได้จากองก์ที่ 2 ฉากที่ 6 ซึ่งเป็นฉากที่ลูซีและพอลลีมาเยี่ยมแมกฮีทและโต้เถียงกันด้วยความหึงหวง เบรคซท์กำหนดให้ใช้เพลง *Eifersuchtsduett* (เพลงคู่แห่งความหึงหวง) ในกรณีนี้ดูจะเป็นการล้อเลียนและวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมหลีกหนี ซึ่งมักจะมีฉากแสดงความหึงหวงระหว่างหนึ่งหญิงสองชายหรือหนึ่งชายสองหญิง

หน้าที่ของเพลงในบทละครของเบรคซท์มีหลายประการ นอกจากหน้าที่ในการสนับสนุนเนื้อหาและค้านกับเนื้อหาเพื่อชี้ให้เห็นความเป็นจริงแล้ว ยังมีอีกหน้าที่หนึ่งที่เบรคซท์ต้องการชี้ให้ผู้รับสารเห็น กล่าวคือ เพลงยังทำหน้าที่ให้ความจริงในระดับหนึ่ง แต่ความจริงในเพลงก็มิใช่สิ่งที่เที่ยงตรงและจีรังเสมอไป ดังในฉากสุดท้าย (III, 9) ผู้ประพันธ์กำหนดให้เพลง *Ballade, in der Macheath Jedermann Abbitte leistet* (ลำนำแมกฮีทขออโหสิกรรม) นำเสนอความจริงสนับสนุนเหตุเป็นผลให้ผู้ชมเชื่อว่า ตัวละครเอกกำลังจะถูกนำไปแขวนคอจึงขออโหสิกรรมที่ได้เคยก่อไว้ แต่ที่จริงแล้ว กลับมีการเปลี่ยนแปลงโดยที่พีชัมเปลี่ยนบทบาทมาทำหน้าที่ลูกคู่ (chorus) ตามขนบของกรีก หันมาพูดกับผู้รับสารโดยตรงเพื่อปรึกษาหาว่าควรจบเรื่องอย่างไร

Verehrtes Publikum, wir sind soweit.
Und Herr Macheath wird aufgehängt.
Denn in der ganzen Christenheit
Da wird dem Menschen nichts geschenkt.

(***Die Dreigroschenoper***, III, 9, p. 307.)

[Dear audience, we now are coming to
The point where we must hang him by the neck
Because it is the Christian thing to do
Proving that men must pay for what they take.]

(***The Threepenny Opera,*** p. 78.)

ในที่สุด เบรคชท์ตัดสินใจบิดเรื่องตอนท้ายให้จบอย่างมีความสุขโดยให้แมกฮีทได้รับพระราชทานอภัยโทษและยังได้รับพระราชทานบำเหน็จรางวัล รวมไปถึงบรรดาศักดิ์ ซึ่งเป็นการจบอย่างไร้เหตุผล และความไร้เหตุผลที่ซ่อนอยู่ในความมีเหตุผลในลักษณะของโกรเทสก์ สามารถกระตุ้นความคิดของผู้รับสารให้คิดและใช้เหตุผล นั่นคือ เบรคชท์พยายามชี้ให้เห็นว่า สิ่งที่ผู้ชมรับได้ด้วยประสาทสัมผัสอาจมิใช่ความเป็นจริงก็ได้ ซึ่งโดยตรรกะแล้ว สิ่งที่ประสาทสัมผัสรับได้จริงน่าจะเป็นสิ่งที่มีเหตุผลมากที่สุด ในที่นี้เบรคชท์สามารถชี้ให้เห็นภาพที่ประสาทสัมผัสรับได้ มิใช่ความจริง แต่เป็นเพียงภาพลวงตา ที่อยู่ในรูปของละคร นั่นจึงเป็นการใช้ละครเรื่องนี้วิจารณ์ละครอริสโตเติลว่าสร้างมายาให้ผู้ชมคล้อยตามโดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงเหตุผลใดๆ เบรคชท์นำเทคนิค "การทำให้แปลก" มาเป็นเครื่องกระตุ้นเหตุผลของผู้รับสารให้เกิดขึ้นด้วยการใช้เสียงและภาพ ใช้ป้ายต่างๆ ใช้นักร้องประสานเสียง แบบกรีก โดยการทำหน้าที่เป็นบุรุษที่ 1 มาพูดกับผู้ชมซึ่งเป็นบุรุษที่ 2 ในบางครั้ง (โดยปกติผู้ชมจะเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์หรือบุรุษที่ 3 เท่านั้น) การใช้เพลงในบทละครเรื่องนี้จึงเป็นเครื่องมือในการทำลายภาพลวงตา ที่อยู่ในละคร

ในบางกรณี เพลงก็ทำหน้าที่เป็นลางบอกเหตุ (foreshadow) อาทิ ฉากการแต่งงานของแมกฮีทและพอลลี (I, 2) ซึ่งตัวละครได้ร้อง*เพลงโจรสลัดเจนนี* (*Seeräber-Jenny*) เท่ากับเป็นลางบอกเหตุให้แก่ผู้รับสารคาดการณ์ถึงอนาคตของชีวิตสมรสของคู่บ่าวสาวว่าจะไม่ราบรื่น เพราะแมกฮีทได้ไปหาความสำราญ (II, 5) ณ สถานเริงรมย์ของเจนนี ซึ่งเป็นเหตุให้ตำรวจจับตัวได้เกือบถึงแก่ชีวิต เกือบถูกแขวนคอ หากไม่มีการบิดเรื่องตอนจบ

เพลงจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับละครเอพิคของเบรคชท์ที่เห็นได้ในละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เบรคชท์ใช้เพลงในลักษณะที่ไม่ดำเนินตามขนบของละครเพลงเพื่อวิจารณ์การละครแบบขนบ นอกจากนั้น เบรคชท์ชี้ให้เห็นว่า เพลงมิใช่ความบันเทิงเพียงประการเดียว แต่สื่อและกระตุ้นให้เกิดความคิดเพื่อพิจารณาและวิพากษ์วิจารณ์สังคม

3.4 สาระของวรรณกรรมล้อเลียน

แม้บทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จะมีความแตกต่างในส่วนของรายละเอียด แต่สาระของวรรณกรรมล้อเลียนทั้งสองมีความสอดคล้องกัน กล่าวคือ *ประการแรก* เป็นการวิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** *ประการที่สอง* เป็นการวิจารณ์สังคมการเมืองร่วมสมัยของผู้ประพันธ์

3.3.1 การวิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบ

บทละคร ***แมกเบิร์ด*** แสดงให้เห็นถึงทัศนะของผู้ประพันธ์ที่มีต่อวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ในฐานะที่เป็นรูปแบบของการล้อเลียนวรรณกรรมต้นแบบด้วยความยกย่อง ดังที่เราจะเห็นได้จากความคล้ายคลึงกันมาจนสามารถนำมาเป็นคู่เทียบทั้งในแง่ของเนื้อหา การดำเนินเรื่อง กลวิธีการสร้างตัวละคร และฉาก รายละเอียดส่วนที่ทั้งแตกต่างไปสามารถสร้างอารมณ์ขันและทำให้บทละครที่สร้างใหม่ต่างจากวรรณกรรมต้นแบบ โดยผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์ที่จะเชื่อมโยงละครเข้ากับความจริงในสังคมร่วมสมัยและบุคคลที่เป็นปลายทางในการโจมตี การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบบางประการจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้

ผู้ประพันธ์เลือกใช้วรรณกรรมต้นแบบเรื่อง ***แมกเบท*** เป็นต้นเค้าในการสร้าง ***แมกเบิร์ด*** เพื่อวิพากษ์วิจารณ์การเมือง และวิพากษ์ผู้นำของสหรัฐอเมริกาในฐานะปัจเจกบุคคล และด้วยเนื้อหาของวรรณกรรมต้นแบบที่เป็นเรื่องราวของการแย่งชิงอำนาจกันระหว่างผู้นำจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ที่เป็นเหตุผลสำคัญในการเลือกใช้วรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** มาดัดแปลงเป็นละครล้อเลียน แก่นเรื่อง

ของวรรณกรรมต้นแบบเรื่อง ***แมกเบท*** เป็นประสบการณ์ร่วมที่คนส่วนใหญ่ในสังคมอเมริกันรู้จักกันเป็นอย่างดีแล้วนั่นเอง ภูมิหลังของวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ช่วยให้ผู้รับสารเข้าถึงบทละครได้ง่ายและรวดเร็วยิ่งขึ้น นอกจากนั้น ยังสามารถเชื่อมโยงไปถึงบุคคลจริงในประวัติศาสตร์อเมริกันที่พ้องกับละครเรื่องนี้ได้อย่างชัดเจนอีกด้วย บทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** จึงเป็นประโยชน์ต่อการสร้างใหม่เพื่อเป็นคู่เทียบระหว่างวรรณกรรมต้นแบบกับบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ร่วมสมัยที่มีพฤติกรรมใกล้เคียงกับตัวละครทั้งใน ***แมกเบิร์ด*** และ ***แมกเบท***

การวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบเป็นผลจากการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบใน ***แมกเบท*** เพื่อใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์บุคคลจริงในประวัติศาสตร์ร่วมสมัยของผู้ประพันธ์ อาทิ การทำให้ตัวละครที่มีความยิ่งใหญ่ในลักษณะของโศกนาฏกรรมที่มีพฤติกรรมที่ผิดไปจากความคาดหวังของสังคม ทำให้เกิดอารมณ์ขันดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในหัวข้อ จะเห็นได้จากตัวละครเอกแบบโศกนาฏกรรมใน ***แมกเบท*** ที่เปลี่ยนแปลงมาเป็นตัวละครเอกแบบทราจิคอเมดี ที่แม้ตอนตายก็ตายด้วยความกลัว ด้วยความขลาดและหัวใจวายตาย มิได้ตายจากการสู้รบใดๆ เป็นภาพที่ดูน่าสมเพช

อาจกล่าวได้ว่า ทัศนะที่ผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบิร์ด*** มีต่อเชกสเปียร์ซึ่งเป็นผู้สร้างบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** นั้น เป็นไปในด้านบวก การ์สันยกย่องผลงานที่ยิ่งใหญ่ของเชกสเปียร์เรื่องนี้ จึงได้หยิบยืมมาเป็นต้นเค้าในการสร้างใหม่ แต่หากพิจารณาอีกแง่หนึ่ง จะเห็นได้ว่าการ์สันมีทัศนะล้อเลียนนักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ของโลกผู้นี้ด้วยการสร้างบทละครที่สร้างความรู้สึกที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบที่เชกสเปียร์ได้สร้างขึ้นและเป็นที่ยกย่องของคนทั่วไป กล่าวคือ จากโศกนาฏกรรมมาเป็นสุขนาฏกรรม อาจกล่าวได้ว่า การสร้างงานที่วิจารณ์ตัวบทวรรณกรรมของเชกสเปียร์จึงเท่ากับเป็นการวิจารณ์ตัวของเชกสเปียร์ไปในเวลาเดียวกัน

จากบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เราจะเห็นได้ว่า ไม่จำเป็นต้องมีเส้นพรมแดนระหว่างโศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม ผู้รับสารจะรับรู้ได้ถึงการผสมผสานระหว่างสุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรม ซึ่งแม้เรื่องราวจะจบลงด้วยความตาย แต่ทว่าความเศร้าโศกกลับมิได้เกิดขึ้นมาก เนื่องจากมีปรากฏการณ์ของสุขนาฏกรรมเข้ามาเป็นองค์ประกอบของบทละครเรื่องนี้ จะเห็นได้จากตอนจบของบทละครทั้งสองเรื่อง ในกรณี ***แมกเบิร์ด*** ตัวละครเอกไม่ใช่คนดี การตายจึงไม่ทำให้ผู้ชมเศร้า ส่วนใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เบรคชท์บิดตอนจบให้เรื่องจบลงอย่างมีความสุขแม้ว่าจะดูไม่สมเหตุสมผลก็ตาม ทั้งที่ก่อนหน้านั้น เรื่องกำลังดำเนินเข้าจุดวิกฤติสูงสุด คือ ตัวละครเอกกำลังจะถูก

แขวนคอ แต่สถานการณ์ที่เป็นสุขนาฏกรรมก็เข้ามาช่วยชีวิตตัวละครเอกและเปลี่ยนอารมณ์ของผู้รับสารอย่างฉับพลัน

การเปลี่ยนบริบทของถ้อยคำที่การ์สันใช้ในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** โดยนำวรรณกรรมต้นแบบมาเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบทางภาษา โดยที่ยังคงโครงสร้างของประโยคหลักของวรรณกรรมต้นแบบเอาไว้ เพื่อให้ผู้รับสารสามารถเปรียบเทียบได้อย่างชัดเจน การที่การ์สันยังคงลักษณะของร้อยกรองเอาไว้ในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** เพราะต้องการชี้ให้เห็นว่ารูปแบบของภาษาที่อยู่ในรูปของร้อยกรอง ทำให้วรรณกรรมกลับไปสู่วรรณกรรมสรรเสริญวีรบุรุษเช่นเดียวกับวรรณกรรมต้นแบบ อันเป็นวรรณกรรมของชนชั้นสูงอีกอยู่เช่นเดิม การใช้รูปแบบบทละครร้อยกรองเช่นเดียวกับวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** นั้นสามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผลที่ว่า เป็นการวิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบว่าเป็นวรรณกรรมศักดินานั่นเอง นอกจากนั้น การที่เบรคชท์ยังใช้รูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างออกไปจากเชกสเปียร์ใช้ใน ***แมกเบท*** กล่าวคือ ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** การสร้างตัวละครตัวละครจะเป็นชนชั้นล่าง และชนชั้นกลางที่แฝงตัวอยู่กับชนชั้นล่าง คือ พีชัมและแมกฮีท ซึ่งเป็นลักษณะที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบที่ตัวละครใน ***แมกเบท*** จะเป็นเรื่องราวของชนชั้นศักดินา แม้แต่ในด้านของ ฉาก ภาษา รูปแบบการประพันธ์ที่เป็นร้อยกรองก็สนองกับลักษณะของโศกนาฏกรรมที่เป็นศิลปะชั้นสูง เบรคชท์จึงเปลี่ยนฉากให้เป็นฉากของคนในสังคมชั้นล่าง เช่น ซ่องโจร สถานเริงรมย์ คอกม้าซึ่งเป็นฉากแต่งงานของแมกฮีทกับพอลลี หรือแม้แต่ห้องขัง และสถานที่ประหาร ฯลฯ ซึ่งเป็นสิ่งที่มิได้แสดงถึงเกียรติยศที่น่าชื่นชมดังองค์ประกอบในบทละคร ***แมกเบท*** การใช้องค์ประกอบที่ตรงกันข้ามกับวรรณกรรมต้นแบบดังกล่าวจึงเป็นการแสดงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** และผู้ประพันธ์บทละครเรื่องนี้ คือ เชกสเปียร์

เราไม่สามารถจัดให้ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นโศกนาฏกรรมหรือสุขนาฏกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งได้อย่างเด็ดขาด ดังที่เราจะเห็นได้จากตัวละครที่เป็นชนชั้นล่าง คือ เป็นโจร โสเภณี ขอทาน แต่ภาพเหล่านั้นก็สามารถนำมาเป็นคู่เทียบในแนวขนานได้กับโศกนาฏกรรมเรื่อง ***แมกเบท*** ดังที่ได้ให้อรรถาธิบายไปแล้วว่าแมกฮีทเป็นหัวหน้าโจรซึ่งก็ดูจะไม่ต่างไปจากสถานภาพของแมกเบทที่เป็นกษัตริย์ทรราชย์ที่ชิงราชสมบัติของพระญาติมาอีกทอดหนึ่ง ซึ่งในแง่นี้ เราไม่สามารถจัดได้ว่า แมกเบทเป็นตัวละครที่ "ต่ำต้อย" ในทัศนะของสุขนาฏกรรมตามขนบที่มักจะเป็นตัวละครที่สร้างเสียงหัวเราะได้อย่างเต็มที่เพราะความโหดเหี้ยมของตัวละครตัวนี้นั่นเอง และตัวละตัวเอกตัวนี้ก็มิได้มีลักษณะต่ำต้อย หากเราพิจารณาถึงสถานภาพของหัวหน้าโจรที่โหดเหี้ยมและมีชื่อเสียงในด้านลบ

นอกจากนั้น ในตอนจบเรื่อง เบรคชท์ได้ล้อเลียนขนบโศกนาฏกรรมของวรรณกรรมต้นแบบด้วยการมุ่งให้ตัวละครเอกจะถูกประหารชีวิต ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นแล้วก็เท่ากับเป็นการจบเรื่องที่ไม่ต่างไปจากบทละครโศกนาฏกรรม ***แมกเบท*** สักเท่าใดที่ตัวละครที่มีสถานสูงจะต้องมีชะตากรรมที่ตกต่ำตอนจบเรื่อง และในที่สุดเบรคชท์ก็บิดตอนจบเรื่องให้กลายเป็นสุขนาฏกรรมเพื่อเป็นการล้อเลียนขนบของโศกนาฏกรรมอย่างสิ้นเชิงด้วยการให้ตัวละครนี้ ได้รับพระราชทานอภัยโทษและบรรดาศักดิ์ตลอดจนบำเหน็จรางวัล

การ์สันนำลักษณะวรรณกรรมต้นแบบที่เป็นที่ยอมรับเรื่อง ***แมกเบท*** มาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ลักษณะของศักดินาที่แฝงอยู่ในบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ด้วย กล่าวคือ ประธานธิบดีจอห์นสันการใช้เรื่องราวของชนชั้นสูงใน ***แมกเบิร์ด*** ที่หยิบยืมมาจาก ***แมกเบท*** นั้น จึงเป็นกลวิธีในการวิพากษ์วิจารณ์ปัจเจกบุคคลในประวัติศาสตร์นั่นเอง

ในกรณีของ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เบรคชท์อาจไม่เห็นด้วยกับวรรณกรรมต้นแบบ จึงใช้กลวิธีในการนำเสนอที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบเรื่อง ***แมกเบท*** ดังที่จะเห็นจากประวัติผลงานของเบรคชท์ด้านละครค้านแนวอริสโตเติลและคลาสสิก[74] ซึ่งมีแนวคิดในการสร้างศิลปะเพื่อสังคม เพื่อชนชั้นกรรมาชีพต่อต้านชนชั้นกลาง แสดงออกทางแนวคิดเชิงสังคมนิยมมาตลอด เพียงแต่ไม่เคยเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์เท่านั้น การนำเสนอในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** จึงเป็นการนำเสนอเชิงวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบในฐานะของวรรณกรรมศักดินา ดังที่เราจะเห็นได้ว่า เบรคชท์จะใช้รูปแบบของโศกนาฏกรรมที่เป็นองก์ เป็นฉากเช่นเดียวกับโศกนาฏกรรม แต่มีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากขนบ กล่าวคือ การนับฉากและองก์จะต่อกันไป ซึ่งจากขนบที่ในแต่ละองก์จะเริ่มฉากที่ 1 เสมอ เบรคชท์เปลี่ยนตัวละครชนชั้นสูงมาเป็นตัวละครที่เป็นชนชั้นต่ำ เรื่องราวและการกระทำที่ไร้ศีลธรรมดังที่ได้วิเคราะห์แล้วว่าเป็นเรื่องราวของขอทาน โจร โสเภณี การหลอกลวง การฉ้อฉลของทั้งคนนอกกฎหมายและเจ้าหน้าที่บ้านเมือง แม้แต่ผู้ที่อ้างตัวว่าประกอบอาชีพสุจริต เป็นต้น นั่นก็เท่ากับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ประพันธ์วรรณกรรมต้นแบบที่เป็นชนชั้นกลางค่อนข้างสูง (upper-middle class) และสร้างงานขึ้นมาเพื่อสนองชนชั้นของตนเอง ดังที่จะเห็นได้ว่า ช่วงที่สร้างบทละครเรื่องนี้ขึ้นมา เชกสเปียร์เป็นนักประพันธ์และนักแสดงประจำราชสำนัก

---

[74] *ดูภาคผนวก ง. ประวัติผู้ประพันธ์*

แม้แต่การตั้งชื่อเรื่องก็เป็นการเปลี่ยนแปลงจากบทละคร ***แมกเบท*** กล่าวคือ เบรคชท์จะไม่ใช้ชื่อตัวละครเอกเป็นชื่อเรื่อง แม้ชื่อของตัวละครเอกจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับตัวละครเอกแมกเบทก็ตาม การใช้ชื่อบทละครเรื่องนี้ว่า "เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา" ยังเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นด้วยว่า ผู้ประพันธ์ต้องการชี้ให้เห็นว่าบทละครเรื่องนี้เป็นบทละครเพื่อมวลชน แม้แต่ผู้ที่มีกำลังทรัพย์น้อย คำว่า "อุปรากร" ที่อยู่ในชื่อเรื่องนั้นเป็นศิลปะของชนชั้นสูง

อาจสรุปได้ว่า ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นวรรณกรรมที่ค้านแนวทางของ ***แมกเบท*** ซึ่งได้ซึ่งมีพัฒนาการมาจากบทละครแนวอริสโตเติล แม้บทละคร ***แมกเบท*** จะเปลี่ยนแปลงไปจากบทละครแนวอริสโตเติล แต่ลักษณะของละครโศกนาฏรรมของเชกสเปียร์เรื่อง ***แมกเบท*** ก็ยังคงลักษณะของละครแนวอริสโตเติลอยู่ การที่ทฤษฎีละครเอพิคของเบรคชท์ค้านละครโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิก ซึ่งมีแนวทางเดียวกับละครแนวอริสโตเติล จึงเป็นการแสดงความไม่เห็นด้วยกับแนวทางการละครโศกนาฏกรมของเชกสเปียร์ ความไม่ต่อเนื่องที่เบรคชท์สร้างขึ้นโดยใช้เทคนิคการทำให้แปลกในด้านของเนื้อหาและการนำเสนอนั้นจึงเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าเบรคชท์ไม่เห็นด้วยกับแนวทางในการสร้างสรรค์ของเชกสเปียร์

ประเด็นที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าบทละคร ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นบทละครที่สร้างขึ้นโดยที่มีทัศนะต่อวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ในแนวทางที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ***แมกเบิร์ด*** เป็นบทละครที่ชี้ให้เห็นถึงข้อดีของวรรณกรรมต้นแบบที่เหมาะต่อการนำมาใช้ในการเสียดสีการเมืองร่วมสมัย และการที่ลำดับเหตุการณ์ใน ***แมกเบิร์ด*** คล้อยตาม ***แมกเบท*** เป็นส่วนใหญ่ก็มีส่วนทำให้ผู้รับสารเข้าใจได้ง่ายและรวดเร็วยิ่งขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม ก็ได้ชี้ให้เห็นถึงข้อด้อยในวรรณกรรมต้นแบบในเวลาเดียวกันว่า การนำเสนอแบบโศกนาฏกรรมไม่เหมาะกับทุกยุคทุกสมัย ทุกสถานที่ ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในหัวห้อ *3.4.2 การวิจารณ์สังคมการเมือง* แต่ทว่าการแสดงออกของในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นการชี้ให้เห็นถึงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับขนบของบทละคร ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากละครแนวอริสโตเติล และด้วยทัศนะของทั้งเบรคชท์และการ์สันที่แตกต่างออกไปจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงความจำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนกลวิธีการนำเสนอ ซึ่งเบรคชท์และการ์สันก็ได้แสดงให้เห็นด้วยการนำเสนอในลักษณะที่แตกต่างไปจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท***

3.4.2 การวิจารณ์สังคมการเมือง

เป็นที่ทราบกันดีว่า วรรณกรรมเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความจริงในสังคมทั้งทางตรงและทางอ้อม กล่าวคือ วรรณกรรมจะสามารถอ้างอิงไปถึงบริบททางสังคมการเมือง วัฒนธรรมร่วมสมัยที่ผู้ประพันธ์อ้างอิงไปถึง (external reference) [76] ในบางกรณีบทประพันธ์จะกล่าวถึงโดยตรง แต่ในบางกรณี ผู้ประพันธ์ก็ได้แฝงไว้ในกลวิธีการนำเสนอ

อย่างไรก็ตาม เราจะเห็นได้ว่าเบรคซท์และการ์สันมิได้มุ่งเน้นที่จะวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัยของเขาโดยอาศัยวรรณกรรมต้นแบบเป็นพื้นฐานเพียงประการเดียว แต่ทว่า ผู้ประพันธ์บทละครเรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงทัศนะในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมซึ่งตรงกับทัศนะของตรีศิลป์ บุญขจรที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคม

> "ลักษณะความสัมพันธ์ของวรรณกรรมลักษณะหนึ่งคือ วรรณกรรมเป็นภาพสะท้อนของสังคม การสะท้อนสังคมของวรรณกรรมมิใช่เป็นการสะท้อนอย่างบันทึกเหตุการณ์ทำนองเอกสารประวัติศาสตร์ แต่เป็นภาพสะท้อนประสบการณ์ของผู้เขียนและเหตุการณ์ส่วนหนึ่งของสังคม วรรณกรรมจึงมีความเป็นจริงทางสังคมสอดแทรกอยู่ วรรณกรรมอาจสะท้อนสังคม ทั้งในด้านรูปธรรมและนามธรรม ด้านรูปธรรมหมายถึงเหตุการณ์ทั่วไปที่เกิดขึ้นในสังคม ส่วนด้านนามธรรมหมายถึงค่านิยมในชีวิตจิตใจของคนในสังคม ตลอดจนความรู้สึกของผู้เขียน" [77]

ผู้ประพันธ์มักจะมีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอที่ต้องการให้เกิดความเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น เราจะเห็นได้ว่า ในส่วนของเบรคซท์นั้น เบรคซท์แสดงออกชัดเจนในการใช้ละครเปลี่ยนแปลงสังคมในดีขึ้น โดยชี้ให้เห็นถึงปัญหาหรือสภาพการณ์ในสังคมที่เลวร้าย เพื่อที่จะให้คนในสังคมหาทางออกในการแก้ไขต่อไป และในกรณีของวรรณกรรมล้อเลียนนั้น ผู้ประพันธ์ก็มักจะใช้วรรณกรรมต้นแบบเป็นรูปแบบทางกายภาพ แต่ทว่าได้แฝงการอ้างอิงถึงบริบทในสังคม การเมือง วัฒนธรรมร่วมสมัยเอาไว้

---

[76] John Hall, *The Sociology of Literature* (New York: London Inc.,1979), p. 2.

[77] ตรีศิลป์ บุญขจร, ***นวนิยายกับสังคมไทย พ.ศ.2475-2500*** (กรุงเทพมหานคร: บางกอกการพิมพ์, 2523), หน้า 6-7.

ดังที่จะเห็นได้จากกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** และ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** อย่างไรก็ตาม เราจะต้องไม่ลืมว่า วรรณกรรมล้อเลียนนั้นเชื่อมโยงกับวรรณกรรมต้นแบบ ขณะเดียวกันวรรณกรรมล้อเลียนก็เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นเดียวกัน

> We must never forget the hybrid nature of parody's connection with the "world," the mixture of conservative and revolutionary impulses in both aesthetic and social terms.[77]

เบรคชท์เชื่อว่าศิลปะ ในที่นี้คือละครเป็นกลไกสำคัญในการปรับเปลี่ยนสังคมให้ดีขึ้นได้

> (...) Brecht's theories show the influence of all these experiments. He too was convinced that the theatre must become a tool of social engineering, a laboratory of social change.
>
> Today [Brecht wrote in 1931] when human character must be understood as the 'totality of all social conditions' the epic form is the only one that can comprehend all the process, which could serve the drama as materials for a fully representative picture of the world.[78]

การใช้บทละคร ***แมกเบท*** มาเป็นต้นเค้าในการสร้างบทละคร ***แมกเบิร์ด*** นั้น เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ระบบศักดินาที่อยู่ในบทละคร ***แมกเบท*** อันเป็นเหตุให้ผู้ครองดินแดนมีอำนาจมากเกินไป และยังส่งผลให้มีการแย่งชิงอำนาจอันเป็นสาเหตุให้มีการสูญเสียเลือดเนื้อ แม้ในสังคมและยุคสมัยที่แตกต่างออกไป กล่าวคือ สังคมอเมริกันช่วงทศวรรษ 1960 เป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตย แต่จะเห็นได้ว่าความโลภในตัวของผู้นำในเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** อาจไม่ใช่เพียงการนำพาประเทศกลับไปสู่ระบอบกษัตริย์ที่มี

---

[77] Graham Allen, *Intertextuality*, p. 105.

[78] Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils; A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*, pp. 112-113.

อำนาจแบบเบ็ดเสร็จ แต่เป็นความต้องการกลับไปสู่ระบอบจักรวรรดินิยมที่มีการล่าอาณานิคมดังเช่นที่เราจะเห็นได้จากการที่พยายามสร้างพรมแดนใหม่ ("New Frontier") และการแทรกแซงกิจการภายในของเวียดแลนด์ ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงกิเลสตัณหาของปัจเจกบุคคลที่มีอำนาจอันสร้างความทุกข์ยากให้แก่ประชาชนทั้งในประเทศและในต่างประเทศด้วย การใช้รูปแบบของสังคมในวรรณกรรมต้นแบบจึงเป็นเครื่องมือในการวิจารณ์การเมืองการปกครองในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์ ***แมกเบิร์ด*** ด้วย

ทัศนะที่การ์สันได้หยิบยืมจากวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** เพื่อใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองร่วมสมัยของสหรัฐอเมริกาที่มีลักษณะเป็นจักรวรรดินิยมแม้ว่าสหรัฐอเมริกาจะพยายามแสดงภาพลักษณ์ของการเป็นผู้นำแห่งโลกเสรีประชาธิปไตย แต่ด้วยความโลภของมนุษย์จึงไม่เพียงเกิดทั้งโศกนาฏกรรมของผู้นำคนแล้วคนเล่า แต่ยังเป็นโศกนาฏกรรมของประชาคมโลกอีกด้วย ดังที่สหรัฐอเมริกาเข้าไปแทรกแซงกิจการภายในของประเทศอื่นๆ และใช้กำลังทหารและกำลังอาวุธในการแสดงอำนาจที่ไม่แตกต่างไปจากระบบศักดินาสวามิภักดิ์ที่ยังมีการแย่งชิงอำนาจ และมีการทำสงครามซึ่งไม่ต่างจากมนุษย์ยุคที่ยังไร้อารยธรรม (primitive)

ผู้ประพันธ์ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ปัจเจกบุคคลที่เป็นผู้นำทางการเมือง อันเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การตัดสินใจส่วนตัวของผู้นำที่เป็นปัจเจกบุคคลที่มีผลต่อการตัดสินใจทั้งนโยบายรัฐและนโยบายระหว่างประเทศ ซึ่งหากเปรียบเทียบกับความเป็นจริง คือ การวิพากษ์วิจารณ์การเมืองทั้งระบบของสหรัฐอเมริกาในแง่ที่ให้อำนาจสิทธิ์ขาดแก่ประธานาธิบดีในการตัดสินนโยบายภายในและนโยบายระหว่างประเทศ อันถือว่าเป็นมติเอกฉันท์ที่แม้รัฐสภาก็ไม่มีสิทธิ์ที่จะระงับการตัดสินใจของประธานาธิบดี เท่ากับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครองในสหรัฐอเมริกาซึ่งเป็นระบอบที่ประธานาธิบดีมีอำนาจสูงสุดว่าคล้ายคลึงกับในบทละคร ***แมกเบท*** ที่เป็นระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่สิทธิ์ขาดในการบังคับบัญชาจะอยู่ที่กษัตริย์ ทั้งที่ยุคสมัยเปลี่ยนไป คือ เรื่องราวในศตวรรษที่ 11 มาเป็นศตวรรษที่ 20

แม้ว่า ระบอบการปกครองในเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** จะเป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีประธานาธิบดีเป็นประมุข โดยใช้เกณฑ์ของคะแนนเสียงเป็นเกณฑ์ในการตัดสิน แต่ทว่าการแย่งชิงอำนาจทางการเมืองก็ดูจะไม่แตกต่างไปจากการเมืองในเรื่อง ***แมกเบท*** แต่อย่างใด ดังที่เราจะเห็นได้จากบทสนทนาของตัวละครพี่น้องตระกูลเคน โอ'ดังค์

TED:

Gee, that's keen! (Counting on his fingers.)
So let's see...That means Jack in '60 and '64,
then Bobby in '68 and '72, then me in ... what
would that make it...'76 and '80 and then in
1984 it could be...

(***MacBird,*** I, 1, p. 6.)

เราจะเห็นได้ถึงน้ำเสียงของผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบิร์ด*** ที่ไม่พอใจบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นผู้นำของประเทศที่หลงใหลในอำนาจ หยิ่งผยอง และทำให้ผู้บริสุทธิ์ได้รับความเดือดร้อน ดังที่จะเห็นได้จากถ้อยคำของตัวละคร ***แมกเบิร์ด*** ที่แสดงความมั่นใจในตนเองและอำนาจ จึงได้แสดงความยโสผ่านถ้อยคำที่ได้ยกมานี้

MACBIRD: The Senate leader, that I *know* I am.
But Vice President, when Ken O' Dunc
Despises me like dirt? And to be chief-
Unthinkable while Ken O'Dunc holds away!

(***MacBird,*** I, 2, p. 11.: เน้นโดยผู้วิจัย)

ในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** คำพูดของตัวละครและบุคลิกเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ***แมกเบิร์ด*** ว่าต้องการวิพากษ์วิจารณ์บุคคล ซึ่งในที่นี้เป็นตัวแทนของสถาบันการเมืองการปกครอง การตัดสินใจของสถาบันนี้มีผลต่อสังคมอเมริกันและสังคมโลกด้วย น้ำเสียงแสดงความหยิ่ง ทระนง และหลงใหลในอำนาจของตัวละครในบทละคร ***แมกเบิร์ด*** มากกว่าในวรรณกรรมต้นแบบ ***แมกเบท*** ดังที่จะเห็นได้ว่าน้ำเสียงของตัวละครเอกแมกเบทขาดความมั่นใจในตัวเอง โดยแสดงความไม่มั่นใจว่าจะได้เป็นผู้นำประเทศ

MACBETH: (...) I know I am Thane of Glamis,
But how, of Cawdor? The Thane of Cawdor lives
(...)

(***Macbeth***, I, 3, p. 30.)

วรรณกรรมเรื่องนี้จึงมุ่งผลทางการเมือง ดังที่เราจะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์บทละคร ***แมกเบริ์ด*** ใช้วรรณกรรมเรื่องนี้ในการเรียกร้องสันติภาพ วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นเครื่องมือในการประท้วงผู้นำรัฐบาลอเมริกัน (รัฐบาลของประธานาธิบดีลินดอน เบนส์ จอห์นสัน) ที่พยายามทำหน้าที่เป็น "ตำรวจโลก" โดยนำกองกำลังเข้าไปแทรกแซงกิจการภายในของต่างประเทศ เช่น ในกรณีสงครามเวียดนาม และด้วยความเป็นสากลของแก่นเรื่องที่ได้รับมาจากบทละคร ***แมกเบท*** นี้เองที่มีส่วนทำให้บทละครของเธอได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากมหาชน ในไม่ช้า รัฐบาลของประธานาธิบดีจอห์นสันก็ต้องเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ เช่นเดียวกับเสียงเรียกร้องมนุษยธรรมจากวรรณกรรมเรื่องนี้เป็นการต่อสู้กับสงครามในอีกรูปแบบหนึ่งด้วยศิลปะจึงเป็นเครื่องมือในการเรียกร้องสิทธิมนุษยชนในฐานะที่มีสิทธิที่จะมีชีวิต เสรีภาพ และความปลอดภัย ซึ่งปฏิญญาดังกล่าวเป็นสิ่งที่กำหนดไว้ในมาตราที่ 3 แห่งรัฐธรรมนูญของสหรัฐอเมริกาเอง ซึ่งก็หมายรวมถึงสิทธิที่จะมีชีวิตอยู่ของชาวโลกที่ไม่ใช่ชาวสหรัฐอเมริกาด้วย นั่นคือเป็นการเรียกร้องไม่ให้สหรัฐอเมริกาส่งทหารไปร่วมสงครามเวียดนาม ซึ่งเป็นการทำลายชีวิตชาวอเมริกาเองและชาวเวียดนามด้วย และในมาตราที่ 5 ที่เป็นการต่อต้านการกระทำการอันทารุณโหดร้ายต่อมนุษย์ด้วยกัน

Universal Declaration of Human Rights

Article 3

Everyone has the right to life, liberty and security of person.

(...)

Article 5

Noone shall be subjected to tortured or to cruel, inhuman or degrading treatment or punishment.[79]

บทสนทนาของตัวละครเอกแมกเบิร์ดที่ได้คัดมาข้างท้ายนี้จะค้านกับกฎหมายรัฐธรรมนูญแห่งสหรัฐอเมริกาข้างต้น

MacBird:

(...) In short we seek that Pox Americana

---

[79] Vernon van Dyke, *International Politics*, p. 512.

That all the Freedom-Loving world desires.

(***MacBird***, II, 2, p. 53.)

การเรียกร้องสันติภาพของการ์สันจึงเป็นการเรียกร้องให้มีการประนีประนอมกันมากกว่าที่จะใช้กำลังทหารและแสนยานุภาพเข้าทำลายซึ่งกันและกัน แนวคิดนี้พ้องกับแนวคิดของเลขาธิการรองประธานาธิบดี (Secretary of State Vice-President) ที่กล่าวไว้ในวันที่ 1 พฤษภาคม ปี ค.ศ. 1979 ดังข้อความที่ได้คัดมานี้

> That word "desirable" was a compromise position between those who wanted to simply say that the use of military force is not an appropriate instrument, and those who felt that we could not rule that out in every *circumstance.*[80]

ดังนั้น บทละครเรื่อง ***แมกเบิร์ด*** จึงเป็นการหยิบยืมบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** มาเป็นพื้นฐานในการวิพากษ์วิจารณ์ธรรมชาติของมนุษย์ที่มีกิเลสตัณหาและสร้างความเดือดร้อนให้คนส่วนรวมในสังคมโลก แต่ทว่าแนวทางของการ์สันแตกต่างจากวรรณกรรมต้นแบบ ในแง่ที่เป็นการชี้ให้เห็นถึงกิเลสตัณหานั้นนำความหายนะมาสู่มวลมนุษยชาติมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของผู้นำในฐานะที่เป็นปัจเจกบุคคลที่ได้รับผลจากการกระทำของตนเองเพียงอย่างเดียว เช่นเดียวกับบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เราจะเห็นได้ถึงจุดยืนของทั้งการ์สันที่ต่อต้านการยกย่องผู้นำหรือวีรบุรุษที่เป็นปัจเจกบุคคลเช่นเดียวกับการ์สันเพราะผู้นำอาจสร้างความหายนะให้แก่สังคม ดังทัศนะของ เคลาส์ โฟล์เคอร์ (Klaus Volker) ซึ่งได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับจุดยืนของเบรคชท์ไว้ดังนี้

> He (Brecht) declared himself an enemy of 'personality', of the 'great individual'.[81]

---

[80] Richard A. Melanson, ***Writing History and Making Policy: The Cold War, Vietnam and Revisionism,*** with an introductory note by Kenneth W. Thompson (Lanham: University Press of America, 1983), p. 181.

[81] Klaus Völker, "Toward an Epic Theatre," in ***Brecht: A Biography,*** trsansleated. by John Nowell (London: Seabury Press, 1979), p. 74.

เบรคชท์ดูจะเห็นด้วยกับเชกสเปียร์ในแง่ของการนำเสนอเนื้อหา แก่นเรื่องที่เป็นการนำเสนอถึงสัญชาตญาณของมนุษย์ที่มีความโลภ กระหายอำนาจ อันนำไปสู่ความชั่วร้าย ดังที่เราจะเห็นได้จากการนำเสนอเรื่องราวทั้งหมดอันเป็นผลมาจากความโลภและความกระหายอำนาจของตัวละครเอกแมกเบท ส่งผลให้เขากลายเป็นทรราชย์ แย่งชิงราชสมบัติจากกษัตริย์ที่ทรงคุณธรรมและเป็นญาติสนิท รวมไปจนถึงการฆ่าขุนนางและครอบครัวอีกเป็นจำนวนมากเพื่อรักษาอำนาจที่ได้แย่งชิงมา และในที่สุดก็ไม่สามารถดำรงอำนาจนั้นได้ตลอดไป เพราะอำนาจนั้นได้มาด้วยความไม่ชอบธรรม

เบรคชท์นำเสนอภาพของอำนาจในสองขั้ว กล่าวคือ อำนาจของชนชั้นกลางเช่นพีชัม และกลุ่มอำนาจของตัวละครเอกแมกฮีทซึ่งเป็นอำนาจในกลุ่มโจร คนทั้งสองกลุ่มนี้มีอำนาจเหนือกฎหมายที่สามารถบังคับเจ้าหน้าที่บ้านเมืองให้ประพฤติมิชอบต่อหน้าที่ได้ อำนาจที่พีชัมมีนั้นเป็นอำนาจทางเศรษฐกิจที่สามารถเรียกขอทานจำนวน 1,432 คน มาชุมนุม ส่วนในกรณีของแมกฮีทนั้นเป็นอำนาจในฐานะของความสัมพันธ์ส่วนตัวที่มีต่อเจ้าหน้าที่บ้านเมืองอันทำให้สามารถกระทำผิดได้โดยไม่ต้องเกรงกลัวต่อกฎหมายใดๆ และในที่สุดอำนาจที่ผิดครรลองทั้งสองนี้ก็ได้รวมกันด้วยการแต่งงานของแมกฮีทกับพอลลี และดูเหมือนอำนาจของโจรจะเป็นฝ่ายชนะ ดังที่เราจะเห็นได้จากการที่จอมโจรแมกฮีทได้รับพระราชทานอภัยโทษ และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ ตลอดจนบำเหน็จรางวัลต่างๆ

สาเหตุที่เกิดความเปลี่ยนแปลงในด้านของการนำเสนอแก่นความคิดดังกล่าว น่าจะมาจากความเปลี่ยนแปลงของสังคมและการเมือง อันเป็นประสบการณ์ตรงที่เบรคชท์ประสบมาด้วยตนเอง กล่าวคือ สังคมที่มิได้มีการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช และเศรษฐกิจก็เปลี่ยนแปลงไปสู่ระบบอบทุนนิยม ทำให้ชนชั้นใหม่ คือ ชนชั้นกลาง (bourgeois) มีอำนาจมากขึ้นทุกทีๆ ในระบบเศรษฐกิจในสังคม จนเกิดความแตกต่างระหว่างชนชั้น ภาพของการดำเนินธุรกิจของพีชัมที่เอารัดเอาเปรียบของทานเป็นสัญลักษณ์ของภาพที่ชนชั้นกลางเอาเปรียบชนชั้นล่าง [82]

นอกจากนั้น เบรคชท์ยังได้ล้อเลียนภาพของระบบการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่เป็นภาพหลักของระบอบการปกครองที่ปรากฏในบทละคร ***แมกเบท*** ด้วยการที่กำหนดให้ฉากการขึ้น

---

[82] Dieter Woehle, ***Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*** (Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996.), p. 4.

ครองราชสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียเป็นฉากที่ดูไร้สาระ ตัวละครซึ่งเป็นสมเด็จพระราชินีวิคตอเรียก็ไม่เคยปรากฏตัว แต่ถูกอ้างอิงผ่านตัวละครอื่นทั้งสิ้น เช่น ผ่านการอ้างอิงของพีชัมตอนที่ขู่ไทเกอร์-บราวน์ให้จับจอมโจรแมกฮีท (III, 7) และในฉากสุดท้ายของเรื่องที่ให้ผู้แทนพระองค์ถือพระบรมราชโองการพระราชทานอภัยโทษ พระราชทานบรรดาศักดิ์ ตลอดจนเงินเบี้ยหวัดรายปีจำนวนมหาศาลให้แก่จอมโจรซึ่งเป็นนักโทษอุกฉกรรจ์ขั้นประหารชีวิต (III, 9) ซึ่งนั่นก็ดูจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ภาพของกษัตริย์ที่เชกสเปียร์ได้นำเสนอไว้อย่างสง่างามด้วยการล้อเลียนให้ดูน่าขบขันและไร้สาระ

นอกจากนั้น ภาพกริชของแมกเบทอันเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างตัวละครจอมโจรแมกฮีทให้มีฉายาว่า "แมกกี เมสเซอร์" หรือ "แมกกีมือมีด" นั้นก็เป็นแรงบันดาลใจที่ได้มาจากบทละครต้นแบบของเชกสเปียร์อย่างเห็นได้ชัด แต่เราจะเห็นได้ว่า เบรคชท์ได้ทำให้ภาพของกริชอันเป็นสัญลักษณ์ของฆาตรกรในร่างของกษัตริย์จาก ***แมกเบท*** เป็นจอมโจรแมกฮีท มีดจึงเป็นสัญลักษณ์ของฆาตรกรที่เบรคชท์ใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ฐานะกษัตริย์ที่สูงส่งของแมกเบทที่ไม่ต่างไปจากฐานะของจอมโจรแมกฮีทซึ่งมีการกระทำที่เป็นฆาตกรเช่นเดียวกัน เราจึงอาจสรุปได้ว่า เบรคชท์มีทัศนะว่า สถานภาพทางสังคมทำให้คนแตกต่างกันแม้ว่าจะมีฤติกรรมเดียวกันดังที่เราจะเห็นได้จากสถานภาพของตัวละครแมกเบทที่แตกต่างไปจากสถานภาพของแมกฮีทเพราะแมกฮีทเป็นขุนโจร ในกรณีนี้ เราอาจจะดูได้จากความรังเกียจที่พีชัมมีต่อแมกฮีทเพราะเขาถือว่ากิจการขอทานของเขามิได้ผิดกฎหมาย แต่ทว่ากิจการโจรของแมกฮีทเป็นงานที่กฎหมายมิได้รับรอง ซึ่งในทางศีลธรรมแล้ว กิจการของแมกฮีทโจรเป็นกิจกรรมที่ผิดศีลธรรม แต่กิจการทุนนิยมขอทานของพีชุมก็มิใช่กิจการที่ถูกต้องทางศีลธรรม

ด้วยเหตุนี้ เราจึงสามารถกล่าวได้ว่า อิทธิพลที่ ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** รับมาจากวรรณกรรมต้นแบบนั้นเป็นการวิจารณ์วรรณกรรมต้นแบบในด้านแนวคิดเรื่องเกี่ยวกับสัญชาตญาณของมนุษย์เกี่ยวกับความโลภและความกระหายอำนาจอันเป็นแก่นความคิดทางศีลธรรม ส่วนการนำเสนอที่แตกต่างออกไปนั้นส่วนหนึ่งเป็นแนวคิดที่เบรคชท์หยิบยืมจากวรรณกรรมต้นแบบเพื่อใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัย ส่วนอีกด้านหนึ่งเป็นมุมมองเชิงล้อเลียนวรรณกรรมต้นแบบโดยใช้แนวคิดเชิงสังคมนิยมเข้ามาเป็นเครื่องมือในการอธิบายและอภิปรายประเด็นดังกล่าว

การกำหนดฉากให้เป็นเรื่องราวที่ย้อนกลับไปในยุคสมัยสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียนั้นเป็นสิ่งที่เราสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเบรคชท์มิได้ให้ความสำคัญกับชนชั้นสูงอันรวมไปถึงกษัตริย์ แต่ใช้ความสูงส่งที่เชกสเปียร์ให้ความสำคัญในบทละคร ***แมกเบท*** มาทำให้ดูด้อยค่าลงทำให้เกิดอารมณ์ขันมากกว่าที่จะ

สร้างบรรยากาศที่เคร่งขรึม น่าเกรงขาม การที่เบรคชท์ใช้ฉากลอนดอนใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้น เป็นเจตนาในการสร้างภาพคู่ขนานกับ ***แมกเบท*** เชกสเปียร์กำหนดฉากของบทละคร ***แมกเบท*** ให้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสก็อตแลนด์ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 11 การที่เบรคชท์กำหนดฉากให้ย้อนกลับไปในอดีตนับศตวรรษในสถานที่อันเป็นดินแดนของเชกสเปียร์นั้น เป็นการล้อเลียนยุคสมัยของเชกสเปียร์ที่นำกลิ่นอายของประวัติศาสตร์มาสร้างใหม่ในลักษณะที่ไม่แตกต่างไปจากปกรณัม และปกรณัมเหล่านั้นก็เป็นตำนานสำหรับชนชั้นสูง ซึ่งเบรคชท์นำปกรณัมอันสูงส่งนั้นมาล้อเลียนด้วยการสร้างภาพตรงกันข้ามกับชนชั้นสูงด้วยเรื่องราวของชนชั้นต่ำและความเลวทราม กลวิธีการล้อเลียนด้วยภาพตรงกันข้ามนี้จึงเป็นเครื่องมือในการวิจารณ์ชนชั้นกลางแม้แต่ฉากการขึ้นครองราชย์ใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** ก็เป็นภาพที่เบรคชท์สร้างขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบกับภาพของสังคมอังกฤษในสายตาของชาวโลกว่าเป็นดินแดนที่มีแต่ความเจริญและสูงส่ง

ภาพของมหานครลอนดอนในมโนทัศน์ของประชาคมโลกคือสังคมของชนชั้นสูงมาตั้งแต่ในอดีต แต่การที่เบรคชท์ได้กำหนดให้เรื่องราวของชนชั้นล่าง และชนชั้นกลางที่ได้เสแสร้งทำเป็นส่วนหนึ่งของชนชั้นล่างทั้งหมด เรื่องราวของอาชญากรรม การขอทาน กิจกรรมของโสเภณีเกิดขึ้นในสังคมลอนดอนซึ่งน่าจะเป็นเรื่องราวของชนชั้นสูงนั้น ดูจะเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ทั้งสังคมผู้ดีอังกฤษอันเป็นกระจกสะท้อนกลับมายังสังคมเยอรมันร่วมสมัยของเบรคชท์เอง การนำเสนอเหล่านี้ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการทำให้แปลก

นอกจากนั้น ยุคสมัยที่บทละครเรื่องนี้อ้างถึงก็คือยุคสมัยของสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย (ปี ค.ศ. 1819-1901) อันเป็นยุคสมัยที่เศรษฐกิจเฟื่องฟู มีการล่าอาณานิคมเพื่อแสวงหาอำนาจทางการเมืองและทางเศรษฐกิจ และที่สำคัญที่สุดคือเป็นยุคที่ชนชั้นกลางเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว ภาพของสังคมการเมือง และเศรษฐกิจสมัยสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียจึงเป็นภาพที่เบรคชท์ใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมของชนชั้นกลางร่วมสมัยของเขาอย่างเห็นได้ชัด ในแง่นี้ จึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า การดัดแปลงที่เกิดขึ้นไม่จำเป็นต้องนำรายละเอียดทุกประการจากวรรณกรรมต้นแบบมาเป็นองค์ประกอบในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** แต่ผู้ประพันธ์มีสิทธิ์ที่จะนำรายละเอียดจากแหล่งอื่นมาเป็นฐานข้อมูลในการสร้างงานที่สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ได้มากที่สุด เพราะภาพสังคมสมัยสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียเป็นภาพที่เอื้อต่อการวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์

บทบาทของกษัตริย์ในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** นั้นมีเพียงน้อยนิด กล่าวคือ พระราชทานอภัยโทษ บรรดาศักดิ์ ตลอดจนบำเหน็จรางวัลให้แก่นักโทษประหารซึ่งเป็นโจรเช่นแมกฮีท ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนถึงเจตนารมณ์ของเบรคชท์ในการชี้ให้เห็นว่า สังคมที่มีกษัตริย์ปกครองเช่นอังกฤษนั้นเป็นสังคมที่ไร้สาระและน่าขัน เราจะต้องไม่ลืมว่า เชกสเปียร์เป็นกวีและนักประพันธ์ประจำราชสำนักของอังกฤษ เชกสเปียร์สร้างสรรค์แต่เรื่องที่เกี่ยวกับกษัตริย์ การที่เบรคชท์วิจารณ์ระบอบกษัตริย์ รวมไปถึงสังคมอังกฤษจึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์เชกสเปียร์และสังคมของเชกสเปียร์ไปในเวลาเดียวกัน

ตัวละครกษัตริย์ที่ปรากฏในบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** มิได้ปรากฏตัวออกมาแต่อย่างใด แต่เป็นเพียงการอ้างอิงถึงเท่านั้น หากเปรียบเทียบสัดส่วนระหว่างบทบาทกษัตริย์ในเรื่องนี้กับชั้นล่างแล้วจะเห็นได้ว่า ความสำคัญจะอยู่ที่ชนชั้นล่างซึ่งเป็นโจร ขอทาน โสเภณี ประเด็นดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า เบรคชท์ให้ความสำคัญกับเรื่องของคนธรรมดาสามัญในสังคมในลักษณะของสังคมนิยมมากกว่าเรื่องของปัจเจกบุคคลที่เป็นชนชั้นสูง

เบรคชท์ดำเนินรอยตามเกย์โดยใช้ประวัติศาสตร์เป็นวัตถุดิบในการสร้างเนื้อหาและใช้กลวิธีการนำเสนอเพื่อรองรับวัตถุประสงค์ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมือง แม้เบรคชท์จะนำเสนอในรูปที่มิใช่โศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมเช่นเดียวกับเกย์ แต่เขานำเสนอในแง่ที่รุนแรงกว่าเกย์มากโดยใช้ฉากและยุคสมัยที่ต่างไปเพื่อวิพากษ์สังคมร่วมสมัย คือ ใช้ฉากย่านโซโห ในกรุงลอนดอน เป็นเหตุการณ์ช่วงที่สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียกำลังจะเสด็จขึ้นครองราชย์มาเป็นเครื่องมือในการเสียดสีสังคมและการเมืองเยอรมนีในสมัยไวมาร์ รีพลับลิค ซึ่งเป็นช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งเพิ่งจะฟื้นตัวจากบาดแผลของสงครามและกำลังถูกกระแสของทุนนิยม/ ธนนิยม/ วัตถุนิยมแบบอเมริกันเข้าคุกคามและครอบงำ สาเหตุหนึ่งที่ทำให้เบรคชท์กำหนดฉากและตัวละครให้ดำเนินเรื่องในรัชสมัยของสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียซึ่งเป็นยุคสมัยที่ห่างจากสังคมร่วมสมัยของเขากว่าหนึ่งศตวรรษนั้นเป็นเพราะเหตุผลทางการเมืองที่เขาไม่สามารถวิจารณ์สังคมการเมืองร่วมสมัยโดยตรงได้ ประวัติศาสตร์ในแง่ของฉาก (เวลาและสถานที่) ที่เป็นเรื่องต่างยุคต่างสมัยและสถานที่นั้นเป็นเพราะเหตุผลทางการเมืองนั่นเอง ในที่นี้ เขาจึงใช้ประวัติศาสตร์ต่างยุคสมัยและต่างประเทศให้เป็นประโยชน์ต่อการวิจารณ์สังคมการเมืองของเยอรมนีได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพราะทำให้ผู้รับสารสร้างภาพเทียบระหว่างภาพของสังคมเยอรมันและสังคมกรุงลอนดอนในมุมกลับที่มีแต่สิ่งที่ไม่เจริญตาได้ง่ายขึ้น

ประวัติศาสตร์ที่นำมาใช้นั้นก็มิใช่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง แต่เป็นเหตุการณ์ที่สร้างปมเรื่องให้มีความเข้มข้นขึ้นเท่านั้น ดังที่เราจะเห็นได้ว่าในความเป็นจริง เรื่องราวของแมกฮีท พีชัม ไทเกอร์-บราวน์มิได้มิได้อยู่ในบันทึกประวัติศาสตร์ หรือแม้แต่เหตุการณ์ที่แมกฮีทได้รับพระราชทานอภัยโทษรวมทั้งได้รับบรรดาศักดิ์ที่สามารถสืบทอดไปยังลูกหลาน ตลอดจนการได้รับเบี้ยหวัดปีละ 10,000 ปอนด์ก็มิได้มีไว้ในบันทึกทางประวัติศาสตร์เล่มใดเช่นกัน เพราะอันที่จริง เหตุการณ์ทั้งหมดซึ่งรวมทั้งเหตุการณ์ที่เป็นเศษเสี้ยวหนึ่งของประวัติศาสตร์ และเหตุการณ์ที่เขาจินตนาการขึ้นนั้น เป็นเพียงเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัยของเขา สังคมเยอรมนีในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 กล่าวคือ ในสมัยไวมาร์ รีพับบลิค เราเห็นภาพของชนชั้นได้จากการดำเนินธุรกิจขอทานของพีชัม หรือแม้แต่ชนชั้นกลางในสังคมทั่วไปที่หาเลี้ยงชีพด้วยวิถีทางที่มิชอบเพราะนิสัยพื้นฐานที่รักความสะดวกสบาย รักความหรูหราฟุ่มเฟือยดังเช่นการเป็นโจรของแมกฮีท หรือแม้แต่งเจ้าหน้าที่ของรัฐที่มีปฏิบัติตามหน้าที่ก็รักความสะดวกสบาย มีการคอรัปชันอยู่ตลอดเวลา ภาพทั้งหมดจึงเป็นภาพของสังคมเยอรมันร่วมสมัยของเบรคชท์อันเป็นประสบการณ์ตรงที่เบรคชท์พบมา

จากการศึกษาแนวความคิดของเบรคชท์เชื่อว่า ศีลธรรมปันสิ่งที่เราไม่อาจหาได้จากชนชั้นกระฎุมพี แต่หาได้จากการต่อสู้ทางชนชั้นระหว่างกระฎุมพีกับชนชั้นกรรมชีพ

`We derive our morality from the interest of the proletarian class struggle.'[83]

เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า เบรคชท์กำหนดให้ฉากในแง่ของสถานที่และเวลาของบทละครเรื่อง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** เป็นฉากต่างแดน คือ กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษในยุคสมัยที่ห่างจากจุดเวลาในการสร้างงานของเขาออกไปกว่า 100 ปี เพื่อให้เกิดช่องว่างในการวิพากษ์วิจารณ์ กล่าวคือ เบรคชท์ใช้ประวัติศาสตร์เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง รวมไปถึงขนบธรรมเนียมการดำเนินชีวิตของคนในสังคมร่วมสมัยของเขาที่ชนชั้นกลางพยายามจะทำตนเป็นชนชั้นสูงที่มีอำนาจมากขึ้นเรื่อยๆ ประเด็นดังกล่าวเป็นกลวิธีการนำเสนอด้วยเทคนิคการทำให้แปลกในด้านของเวลาที่ต่างยุคสมัย และสถานที่ต่างแดน การนำเสนอด้วยเทคนิคดังกล่าวจะทำให้ผู้รับสารต้องฉุกคิดและวิเคราะห์ถึงเหตุผลในการใช้เทคนิคดังกล่าว

---

[83] Klaus Volker, "Toward an Epic Theatre," in *Brecht: A Biography,* p. 145.

หากเปรียบเทียบถึงการใช้ประวัติศาสตร์เป็นต้นเค้าในการสร้างบทละครทั้งสามเรื่องนี้แล้วนั้น เราจะเห็นได้ว่า ส่วนที่นักประพันธ์ทั้งสามคนได้รับอิทธิพลเหมือนกันก็คือ เป็นการนำประวัติศาสตร์ที่จบไปแล้วมาผสมผสานกับประวัติศาสตร์ในสังคมร่วมสมัยของผู้ประพันธ์ แต่อย่างไรก็ตาม ในส่วนของรายละเอียดในการสร้างงานของนักประพันธ์ทั้งสามคนนั้นดูแตกต่างกัน ดังที่เราจะได้ชี้ให้เห็นได้ดังนี้

ในบทละคร ***แมกเบท*** เชกสเปียร์ได้ใช้ประวัติศาสตร์ที่ได้จบสิ้นไปแล้วประมาณ 5 ศตวรรษ ซึ่งเป็นประวัติศาสตร์สก็อตแลนด์และอังกฤษจากจดหมายเหตุของฮอลินเชดที่นำมาตีพิมพ์ในระยะเวลาร่วมสมัยกับเชกสเปียร์เองมาเป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในการสร้างโดยผสมผสานกับจินตนาการ และจดหมายเหตุของฮอลินเชดเองก็มิได้มีความเที่ยงตรงในทุกกรณี เนื่องจากการบันทึกนั้นผ่านอัตวิสัยส่วนหนึ่ง ดังนั้น ประวัติศาสตร์ส่วนที่เชกสเปียร์ใช้ในสร้างบทละครเรื่องนี้นั้นจึงไม่ต่างไปจากปกรณัมที่ผสานเข้ากับจินตนาการของตนเองนัก

บริบทที่เบรคชท์ได้ใช้ในการสร้าง ***เดอะ ทรีเพนนี โอเปรา*** สามารถแบ่งได้เป็น 2 ระดับ คือ *ระดับแรก* เป็นประวัติศาสตร์จริงในสังคมร่วมสมัยของเบรคชท์เอง *ส่วนระดับที่สอง* เป็นประวัติศาสตร์ที่เบรคชท์ได้จาก ***เดอะ เบกการ์ส โอเปรา*** ของจอห์น เกย์ และ ***แมกเบท*** ของเชกสเปียร์ ซึ่งในแง่ของเชกสเปียร์นั้นมีอิทธิพลต่อบทละคร ***เดอะ ทรีเพนนี โอเอปรา*** ของเบรคชท์ในลักษณะที่เปลี่ยนแปลงจาก ***แมกเบท*** ไปมาก อาทิ กริชที่ดัดแปลงมาเป็นมีด ตัวละครหญิงที่นำตัวละครเอกไปสู่หายนะ (แม่มดและเลดีแมกเบทใน ***แมกเบท*** ได้กลายมาเป็นนางพีชัม และโสเภณีที่นำตัวละครเอกใน ***เดอะ ทรีเพนนี โอเอปรา*** ไปสู่หายนะในที่สุด) ตัวละครเอกที่เป็นจอมโจรที่ไร้ศีลธรรมอย่างเต็มตัว ซึ่งใน ***แมกเบท*** จะเป็นโจรหรือมาตกรในร่างของกษัตริย์ ฯลฯ

ในกรณีของ ***แมกเบิร์ด*** การ์สันใช้ประวัติศาสตร์เป็นข้อมูลในการสร้างบทละครเรื่อง กล่าวคือ ใช้บทละคร ***แมกเบท*** เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองร่วมสมัยของผู้ประพันธ์ นอกจากนั้นยังดัดแปลงประวัติศาสตร์สก็อตแลนด์ใน ***แมกเบท*** ให้เป็นเครื่องมือในการทำนายอนาคตทางการเมืองของสหรัฐอเมริกาได้ บทละคร ***แมกเบิร์ด*** จึงประสบความสำเร็จด้านการดัดแปลงบทละครต้นแบบ ***แมกเบท*** มาใช้กับสังคมที่ข้ามพรมแดนและข้ามกาลเวลาในการทำนายอนาคตของประวัติศาสตร์ทางการเมืองของสหรัฐอเมริกาในทศวรรษ 1960 อีกทั้งยังสามารถทำนายอนาคตของผู้นำในแง่ของปัจเจก

บุคคลได้อย่างแม่นยำ คือ การที่ประธานาธิบดีจอห์นสันถึงแก่มรณกรรมด้วยโรคหัวใจวายอย่างเฉียบพลันเมื่อวันที่ 22 มกราคม ปี ค.ศ. 1973

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย