REVIEW ARTICLE

The Charm of "Kon": Essence in the Creation of Thai Literary Convention

Dhanate Vespada
Ph.D.(Thai Literature), Assistant Professor
Department of Thai for Communication, Faculty of Humanities,
The University of The Thai Chamber of Commerce
E-mail: vdhanate@yahoo.com

Abstract

This article is intended to demonstrate that Thai texts on poetics such as Alangkarasat, Subodhalangkarn, Karpphayasaravilasini and Karpphayakhandha, Chindamani, Konlabot Siriwibunkitti, Prachumlamnam, and Tamra Chanthalak as well as classical literature of Ayudhya and Early Bangkok periods all mirror "Kon"-an important concept of Thai literary aesthetics which can be achieved through sounds, words and figures of speech. In weaving elegance, judiciousness, melodiousness as well as the profundity of emotional contents into their texts, the poets have manifested their mastery of the Thai language.

The concept of "Kon" has long been essential in the creation of Thai literary convention from the Ayudhya period down to the Early Bangkok period. Thai poets have manipulated alliteration and assonance, words, and figures of speech to concoct "Kon", which is then used to interlace burgeoning new texts.

Keywords: Charm of "Kon", essence in the creation, Thai literary convention

---

Songklanakarin Journal of Social Sciences and Humanities 8(3) Sep. - Dec. 2002: 343-366
รับต้นฉบับ 24 พฤษภาคม 2545 ปรับปรุง-แก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ 10 กรกฎาคม 2545
รับลงตีพิมพ์ 8 เมษายน 2546

บทความ

กฤตยาการแห่งกล: หัวใจการสร้างขนบวรรณศิลป์ไทย

ธเนศ เวศร์ภาดา
อ.ด.(วรรณคดีไทย), ผู้ช่วยศาสตราจารย์
สาขาวิชาภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย
E-mail: vdhanate@yahoo.com

บทความนี้มุ่งชี้ให้เห็นว่าตำราประพันธศาสตร์ไทย ได้แก่ อลังการศาสตร์ พระคัมภีร์สุโพธาลังการ กาพยสารวิลาสินี และกาพยคันถะ จินดามณี กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ประชุมลำนำและตำราฉันทลักษณ์ และวรรณคดีแบบฉบับไทยในสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้ร่วมกันส่องสะท้อนแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ไทยที่สำคัญประการหนึ่งคือ กฤตยาการแห่งกลในด้านเสียง คำและโวหาร ซึ่งกวีไทยได้แสดงให้เห็นชัดเจนว่าได้ศึกษาธรรมชาติของภาษาไทยอย่างถ่องแท้ ทั้งนี้เพื่อสร้างตัวบทให้มีความสมบูรณ์แบบ คือประกอบไปด้วยความประณีต ความไพเราะ รวมทั้งมีความซับซ้อนในการส่งสารทางอารมณ์อันเข้มข้น

แนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งกลนี้นับเป็นหัวใจของการสร้างขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน กวีไทยได้ใช้เสียงสัมผัสคล้องจอง คำ ตลอดจนโวหารเป็นเครื่องมือในการเล่น "กล" เพื่อถักทอให้เกิดเป็นตัวบทใหม่อันงอกงามต่อไป

คำสำคัญ: กฤตยาการแห่งกล, ขนบวรรณศิลป์ไทย, หัวใจของการสร้าง

คำ **กฤตยาการ** ปรากฏใน**จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี** ดังข้อความที่ว่า "ผิจะดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่กลบท กลพินธุ์ กลศัพท์[1] แลกระทำโดย กฤตยาการกาพยโคลง แลกลอนฉันท์ ทั้งหลายนั้นเถิด" (จินดามณี 2512, 49) กฤตยาการ เป็นคำสันสกฤต มีความหมายสองประการ ความหมายแรก หมายถึง การกระทำ ความหมายที่สอง หมายถึง มนต์เสน่ห์ ดังที่ปรากฏใช้ในลิลิตพระลอว่า "หาแม่มดทั่วหน้า หมู่แก้กฤติยา" และในโคลงโลกนิติ ว่า "มนต์กฤตยานั้นซั้น เสื่อมสิ้นทุกวัน" (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525, 56) ผู้วิจัยใช้คำกฤตยาการทั้งสองความหมายคือ กระบวนการเล่นกลวิธีทางวรรณศิลป์ อันก่อให้เกิดมนต์เสน่ห์แห่งงานประพันธ์ และมีความเห็นว่า คำกฤตยาการแห่งกลเป็นคำสำคัญที่ช่วยไขความกระจ่างแก่กระบวนการสร้างขนบวรรณศิลป์ของไทย เป็นการประกาศทฤษฎีการประพันธ์ของไทยอย่างภาคภูมิว่า วรรณศิลป์ไทยมีหัวใจคือ กฤตยาการในการเล่นกลวิธี 3 ประการ คือ กลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ และกลแห่งบท

---

[1] ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตัวบท**จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี**แล้ว ในวิทยานิพนธ์ เรื่อง **ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย** ชี้ให้เห็นว่า คำ กลบท กลพินธุ์ กลศัพท์ ใน**จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดีนี้** มีความหมายว่า กลพินธุ์ คือ เทคนิคของการใช้อักขรวิธี ซึ่งได้แก่ รูปตัวสะกด เครื่องหมายวรรคตอน ตลอดจนความรู้เกี่ยวกับระบบเสียงในภาษาไทย เช่น อักษรสูง กลาง ต่ำ ที่เกิดของเกิดพยัญชนะ เป็นต้น ทั้งหมดนี้มีความเชื่อมโยงกับหลักการประพันธ์ ในประเด็นเรื่องเสียงเสนาะในกวีนิพนธ์ ส่วน กลศัพท์ คือ เทคนิคการใช้คำ และกลบท คือ เทคนิคของการใช้โวหาร (ดู ธเนศ เวศร์ภาดา 2543, 155)

ในบทความนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเครื่องมือที่กวีได้ใช้สร้างกฤตยาการแก่บทประพันธ์ เพื่อพิสูจน์ให้เห็นว่าความรู้ในการเล่นกลวิธีดังกล่าวมีกระบวนการสั่งสมและสืบทอดต่อกันมา และเพื่อแสดงให้เห็นว่าด้วยกฤตยาการนี้เอง ตัวบทวรรณคดีไทยของเราจึงสมบูรณ์พร้อมทั้งความประณีต ความไพเราะ รวมทั้งมีความซับซ้อนในการส่งสารทางอารมณ์อันเข้มข้น ในที่นี้จะได้ประมวลข้อมูลสำคัญบางส่วนจากตำราประพันธศาสตร์ และวิเคราะห์ตัวบทวรรณคดีแบบฉบับ[1] เพื่อแสดงให้เห็นว่า ทั้งตำราประพันธศาสตร์ไทยและตัวบทวรรณคดีได้ร่วมกันฉายแนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งกลอย่างไร ดังหัวข้อที่ได้จัดเรียงลำดับตามหน่วยภาษาจากเสียง คำ ไปถึงข้อความต่อไปนี้

1. กลแห่งเสียง: กลวิธีการเล่นเสียงและจังหวะ

กวีไทยให้ความใส่ใจเป็นพิเศษในเรื่องเสียงเสนาะซึ่งได้สถาปนาเป็นหัวใจของการสร้างและการประเมินค่ากวีนิพนธ์ไทย

ตำราประพันธศาสตร์ไทยได้พิสูจน์ให้เห็นความสำคัญของกระบวนดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง โดยแสดงให้เห็นว่าในกระบวนแบบที่เป็นหลัก เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน แต่ละกระบวนนั้น ถ้ากวีเข้าใจกฤตยาการแห่งกลคือรู้จักปรับเปลี่ยนข้อกำหนดจำนวนคำ สลับน้ำหนักของเสียง ยักย้ายตำแหน่งคำสัมผัส ก็จะสามารถสร้าง-สรรค์แบบแผนฉันทลักษณ์ใหม่ขึ้นได้ เช่น กรณีของการสร้างคำประพันธ์ประเภทลำนำ ใน **ประชุมลำนำ** การยักย้ายตำแหน่งคำสัมผัสให้เกิดโคลงถึง 10 ชนิด ใน **กาพยสารวิลาสินี**และ**กาพยคันฉะ** การผสมผสานข้อบังคับของฉันทลักษณ์หลักทำให้เกิดกานต์ ใน**ประชุมลำนำ** ตุรงคธาวี มหาตุรงคธาวี ใน**กาพยสารวิลาสินี** รวมทั้งการสร้างสรรค์กลบทหลากหลายชนิดใน**กลบทศิริวิบุลกิตติ์**

เมื่อได้ศึกษาตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับแล้ว ผู้วิจัยพบว่าการเล่นกลแห่งเสียงในกวีนิพนธ์ไทยปรากฏชัดเจนใน 2 กรณี คือ การเล่นจังหวะเสียงและการเล่นเสียงสัมผัสใน

1.1 การเล่นจังหวะเสียง

การเล่นกลแห่งเสียง นอกจากจะส่งผลให้เกิดฉันทลักษณ์ใหม่ขึ้น ยังมีผลต่อการสร้างจังหวะและท่วงทำนองของงานร้อยกรอง ดังจะได้อธิบายใน 2 ประเด็นดังต่อไปนี้

1.1.1 กลบทกับจังหวะกลอน

จากการวิเคราะห์**กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ผู้วิจัยพบว่ากลบทประเภทบังคับการซ้ำเสียงสระ ซ้ำเสียงพยัญชนะ และซ้ำคำ ส่งผลให้กลอนมีลีลาจังหวะแตกต่างกันได้หลายแบบ ซึ่งสืบเนื่องจากการเลื่อนตำแหน่งการซ้ำภายในวรรคของกลอน

จังหวะของกลอนกลบท 2 กลุ่มนี้ มี 3 แบบ คือ

1) จังหวะมาตรฐาน
2) จังหวะเน้น
3) จังหวะสมดุล

1) จังหวะมาตรฐาน

การกำหนดตำแหน่งคำสัมผัสสระในคำที่ 3 กับ 4, 5 กับ 6, 5 กับ 7 หรือ 6 กับ 7 ช่วยสร้างจังหวะหยุดที่คำส่งสัมผัส เพื่อเชื่อมเสียงไปยังคำรับสัมผัสในช่วงคำต่อไป ทำให้เกิดจังหวะกลอนแบบมาตรฐาน คือ แบ่งจำนวนคำในกลอนแต่ละวรรค เป็น 3 จังหวะ 3–2–3 ในกรณีวรรคละ 8 คำ หรือ 3–3–3 ในกรณีวรรคละ 9 คำ

กลบท สิงโตเล่นหาง ช้างชูงวง มธุรสวาที เป็นกลบทที่บังคับซ้ำเสียงสระในตำแหน่งคำดังกล่าว จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าการส่งรับสัมผัสเช่นนี้ทำให้เราต้องอ่านให้เป็นจังหวะ 3–2–3 หรือ 3–3–3

[1] ตัวบทวรรณคดีแบบฉบับที่เลือกเป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยเน้นเฉพาะวรรณคดีเล่มสำคัญบางเล่มที่ได้รับยกย่องว่ามีความไพเราะโดดเด่นทางวรรณศิลป์ เป็นแบบแผนแก่วรรณคดีในรุ่นหลัง ข้อมูลส่วนใหญ่ที่ปรากฏในบทความนี้เป็นข้อมูลทางวรรณคดีสามสมัย คือสมัยอยุธยาตอนต้น ได้แก่ **ลิลิตยวนพ่าย ลิลิตพระลอ โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น** สมัยอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ **กาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** และสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่ **กากีคำกลอน** และ **ลิลิตตะเลงพ่าย** ทั้งนี้ เพื่อชี้ให้เห็นการใช้ขนบวรรณศิลป์บางประการที่สืบทอดต่อกันในวรรณคดีแบบฉบับทั้งสามสมัย

สิงโตเล่นหาง

พวกอำมาตย์ / แห่งท้าว / เจ้ากรุงศรี ล้วนเลิศดี / เกรงหมด / ทศทิศา

ช้างชูงวง

บุตรบังคม / ก้มเสียรราบ / กราบทูล ตามเค้ามูล / สกูลนักปราชญ์ / มาทพิสไมย

มธุรสวาที

อดีเต / แต่นาน / นิทานหลัง มีนครัง / หนึ่งกว้าง / สำอางศรี

ชื่อจำบาก / หลาก เลิศ / ประเสริฐดี เจ้าธานี / ยศกิตติ์ / มหิศรา

แม้แต่กลบทกลุ่มที่บังคับซ้ำเสียงพยัญชนะ จะเห็นได้ว่าถ้าเป็นชนิดที่เพิ่มสัมผัสสระในตำแหน่งคำดังกล่าว ก็เกิดจังหวะอ่านเป็น 3–2–3 หรือ 3–3–3 เช่นกัน

อักษรล้วน

จักกลับกล่าว/ด่าวเดิม/ดาบสน้อย ครั้นสุริยะ/ลอยเลื่อนล่อง/ส่องสวัสดิ์

งูกระหวัดหาง

โพธิสัตว์/ตรัสฟัง/แจ้งจังจิตร ใจเจ้าคิด/แช่มชื่น/รื่นเริงแสน

กบเต้นต่อยหอย

ยกหัตถ์น้อม/ยอมหัตถ์นั่ง/ขึ้นตั้งเศียร

น้ำใจตรึก/นึกจิตตรอง/ต่างทองเทียน แจ่มจำนอง/จองจำเนียร/บังคมคัล

2) จังหวะเน้น

โดยธรรมชาติของงานร้อยกรองที่มีการเลือกเฟ้นคำมาเรียงร้อยเข้าตามกระสวนแบบที่กำหนด เราต้องอ่านออกเสียงเป็นจังหวะจะโคนตามกระสวนแบบนั้นๆ เมื่อใช้คำคำหนึ่งซ้ำติดกัน จึงบังคับให้อ่านเน้นคำที่ซ้ำนั้นเป็นพยางค์หนักขึ้นกว่าปกติ กลบทกลุ่มบังคับซ้ำคำจำนวนหนึ่งบังคับซ้ำคำคำเดียวในตำแหน่งที่ชิดกัน ทำให้เกิดจังหวะเน้นในตำแหน่งคำที่ซ้ำ ดังปรากฏในกลบทธงนำริ้ว รักร้อย ตรีพิธพรรณ มยุราฟ้อนหาง

ธงนำริ้ว

นับนับตั้งแต่นั้นแม่ขวัญเมือง **ผ่องผ่อง**ผิวผุดเหลืองรุ่งเรืองสุด

รักร้อย

ยังมี**เมืองเมือง**ใหญ่หนึ่งไพบูลย์ พร้อม**สกูลสกูล**วงษ์ทั้งพงษา

ตรีพิธพรรณ

นางศรียอด**ศรีศรี**ระมะตี อัญชุลียก**ชุลีชุลี**สอด

มยุราฟ้อนหาง

หวลหวลเจ้าครวญหาว่า**กำม์กำม์** **อกอก**เอ๋ยเวรมาจำจอง**ผลาญผลาญ**

จะเห็นได้ว่า เราต้องอ่านย้ำน้ำหนักคำที่ใช้ซ้ำให้เป็นพยางค์หนักทั้งสองคำ โดยเฉพาะมยุราฟ้อนหาง ใช้คำซ้ำกันสองแห่งทั้งต้นวรรคและท้ายวรรค การซ้ำน้ำหนักคำจึงเกิดถี่ติดๆ กัน เป็นจังหวะเน้นที่รุกกระชั้นหนักแน่น

แม้แต่การซ้ำเสียง ถ้าซ้ำในตำแหน่งชิดกันที่ไม่ใช่ตำแหน่งคร่อมจังหวะอย่างคำที่ 3 กับ 4 แล้วก็บังคับให้อ่านออกเสียงเน้นหนักในคำที่ซ้ำเสียงติดกันนั้นได้เช่นกัน ตัวอย่างที่น่าสนใจคือ กลบทก้านต่อดอก

ครั้นรุ่งรางสว่าง**รัศมีศรี** พระภูมีลีเดิร**เนินป่าหา**
ซึ่งผลไม้ใกล้กลาด**ดาษป่ามา** ให้กัลยาเสวย**เชยสมชม**
ถึงเนินวิบูลย์บรรพ์**อันกว้างขวาง** พระพานางย่างเดิรเนิน**พนมสม**
เห็นบรรณศาลาสุด**อุดมชม** น่านิยมชื่อจิตร**พิศมัยใน**

(กลบทศิริวิบุลกิตติ์ อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 187)

ก้านต่อดอก บังคับซ้ำเสียงสระท้ายวรรค 2 คำ และแนวโน้มการใช้คำในตำแหน่งนี้ มักจะปรากฏเป็นคำสองคำ แต่มี 3 พยางค์ เช่น รัศมีศรี พนมสม เมื่อพยางค์ที่ 2 กับ 3 เป็นสระเสียงเดียวกัน ทำให้เกิดช่วงต่อของพยางค์ห่างจากกัน การออกเสียงพยางค์ที่อยู่ตรงช่วงต่อห่าง มักจะลงน้ำหนักด้วยการเน้นและเสียงที่ประกอบกันเป็นพยางค์ที่ลงน้ำหนักพยางค์สุดท้ายก่อนช่วงต่อห่างจะหนักแน่นชัดเจน (กาญจนา นาคสกุล 2541, 162) ดังนั้นเราจึงออกเสียง รัศมีศรี เน้นน้ำหนักพยางค์ /mi:[4]/ มากกว่าพยางค์อื่น หรือเมื่อปรากฏเป็นคำ 2 คำที่แยกกันอิสระ แต่เป็นเสียงสระเดียวกัน ช่วงต่อของคำสองคำนั้นก็มีลักษณะห่างกัน ทำให้ต้องหยุดจังหวะเสียงในพยางค์ก่อนสุดท้าย และทอดเสียงเน้นจังหวะในคำนั้นมากขึ้น เช่น เนินป่าหา เราหยุดจังหวะเสียงที่พยางค์ /pa:[1]/ นิดหนึ่ง เกิดเป็นพยางค์เน้น ก่อนที่จะเชื่อมเสียงไปที่พยางค์สุดท้าย /ha:[4]/ ซึ่งเน้นพยางค์ทอดเสียงยาวขึ้นกว่าปกติ

3) จังหวะสมดุล

เมื่อบังคับซ้ำทั้งคำ ซ้ำทั้งเสียงในกระสวนข้อความเดียวกัน เกิดเป็นกลุ่มเสียงที่คอนจังหวะให้สมดุลกัน กลบทอักขรโกศล ตรีมก พิณประสานสาย จตุรงคนายก ดุริยางคจำเรียง มีลักษณะของการจัดชุดคำที่ซ้ำเสียงพยัญชนะมาเรียงติดกัน อ่านได้จังหวะสมดุลดังนี้

อักขรโกศล

ราชาราชัง/นั่งนึกฟัง **วาทาวาทัง**/สั่งเสียสูญ

ตรียมก

สิ้นอาสัญ/**ในอาศรม**/**ที่อาไศรย** **อนาถใจ**/**อนาโถ**/**โอ้อ้างขนาง**

พิณประสานสาย

สมควรจวน/**สมคำจำ**/**สมคิดจิตร** **ที่คิดผิด**/**ที่คาดผาด**/**ที่ดังผัง**

จตุรงคนายก

จักกรีดจักกราย/**จักย้ายจักย่อง** **ไม่เมินไม่มอง**/**ไม่หมองไม่หมาง**

ดุริยางคจำเรียง

หวั่นหวั่นจิตร/**คิดคิดไป**/**ใจใจหวล** **อ่อนอ่อนท้อ**/**รอรอรวน**/**นวลนวลสมร**

จะเห็นได้ว่า ราชาราชัง วาทาวาทัง ใน อักขรโกศล อ่านเป็นจังหวะ 2–2 ที่สมดุลกัน สิ้นอาสัญในอาศรมที่อาไศรย ใน ตรียมก เราอ่านเป็นจังหวะ 3–3–3 และลงน้ำหนักเสียงที่พยางค์ที่ 3 ในแต่ละช่วง คอนเสียงเป็นจังหวะ 3 ช่วง คือ สิ้นอาสัญ/ในอาศรม/ที่อาไศรย จักกรีดจักกรายจักย้ายจักย่อง ในจตุรงคนายก อ่านได้จังหวะสมดุลกันสองชุด ชุดละ 4 พยางค์ แต่ละชุดยังคอนเสียงกัน อีกทั้งต้องเน้นเสียงคำที่ซ้ำให้หนักขึ้นด้วย –– จักกรีด จักกราย/จักย้าย จักย่อง

พิณประสานสาย ก็เช่นกัน อ่านได้จังหวะสมดุลกัน 3 ช่วง สมควรจวน/สมคำจำ/สมคิดจิตร และยังซ้ำเสียงพยัญชนะโดยมีคำอื่นคั่น ช่วยเชื่อมเสียงแต่ละช่วงให้ชิดกัน นอกจากนี้ยังบังคับซ้ำเสียงสระติดกันทั้ง 3 ช่วง อ่านได้จังหวะเน้นที่ช่วงต่อห่างของพยางค์ที่ 3 กับ 4 หนักแน่นขึ้น

บรรดากลบทที่านองกบเต้น อันได้แก่ กบเต้นสามตอน กบเต้นต่อยหอย กบเต้นสลักเพชร ก็เช่นกัน นอกจากจะมีจังหวะเสียงมาตรฐาน 3–3–3 แล้ว อิทธิพลของการซ้ำเสียงพยัญชนะคั่นห่างเป็นช่วงอย่างสม่ำเสมอ ทำให้จังหวะอ่านสมดุล คอนเสียงเสมอกัน เหมือนจังหวะกบกระโดด

กล่าวได้ว่า การบังคับซ้ำเสียงสระพยัญชนะและซ้ำคำในตำแหน่งที่หลากหลายในกลบทศิริ–วิบุลกิตติ์ เป็นตัวอย่างอันดีของการสร้างลีลาจังหวะของกลอนให้งอกงาม และเป็นเครื่องยืนยันว่ากวีไทยให้ความสำคัญในเรื่องของเสียงเสนาะและจังหวะในบทประพันธ์อย่างยิ่งยวด

1.1.2 กลอนในฉันท์ ฉันท์ในกลอน

ใน**ประชุมลำนำกวี** ได้สร้างคำประพันธ์ประเภทลำนำขึ้น กลอนมีลำนำกลอน กาพย์มีลำนำกาพย์ ซึ่งมีลักษณะของการลดเพิ่มจำนวนคำในวรรคหน้าและวรรคหลังของคำประพันธ์ ลำนำของหลวงธรรมา–ภิมณฑ์เริ่มต้นด้วย ลำนำประเทียบฉันท์ ซึ่งเกิดจากการตัดคำครุลหุของคำประพันธ์ประเภทฉันท์ออก ดังตัวอย่างนี้

ลำนำ 11 ประเทียบอินทรวิเชียรฉันท์

เริ่มพจนลำนำถวิล ประเทียบอินทวิเชียรฉันท
สี่วรรคอักษรบัญ ญัตอ้างสิบเอ็จมี
(ประชุมลำนำ 2514, 28)

ลำนำ 12 ประเทียบวังสัฏฐฉันท์

ลำนำประเทียบตัด อย่างวังสัฏฐฉันทอย่าฉงน
กำหนดสี่วรรคยล บัญญัตไว้สิบสองแสดง
(ประชุมลำนำ 2514, 30)

แม้ว่าจังหวะคำยังมีกลุ่มเสียงหนักเบาอย่างฉันท์ แต่สังเกตได้ว่า ด้วยอิทธิพลของคำพยางค์เดียวที่มาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน ช่วยลดลักษณะการออกเสียงหนักเบาลง อาจกล่าวได้ว่า นี่เป็นความพยายามที่จะปรับลักษณะเสียงหนักเบาของฉันท์บาลีให้เข้ากับระบบเสียงของภาษาไทยที่มีคำพยางค์หนักมากกว่าพยางค์เบาหรือมีคำพยางค์เดียวมากกว่าคำหลายพยางค์

ในขณะที่**กลบทศิริวิบุลกิตติ์** มีกลบทกลุ่มหนึ่งที่ใช้คณะของฉันท์บางชนิด มาแยกวางไว้ในตำแหน่งต้นคำในแต่ละวรรคของกลอน เช่น

กลบทอินทาธิกร

ครั้นรุ่งสุริยเรืองบรรเทืองแสง
นรานเรศเรืองฤทธิไกร
ส่องสีวีแจ้งจำรัสไข
ยกโยธาคลาไคลข้ามดงดอน

(กลบทศิริวิบุลกิตติ์ อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 253)

กลบทมาลินีโสภิต

ปะทะปะทังหวังบุตรจะมาถึง
ถึงตายเป็นเห็นพักตร์พระมารดา
จะได้ใครให้พระอรหัง
จะริจะรึงลูกรักได้รักษา
จะปลื้มใจชนมาเมื่อวายปราณ

(กลบทศิริวิบุลกิตติ์ อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 256)

นี่ก็เป็นความพยายามที่จะทดลองใช้เสียงหนักเบาของกลุ่มพยางค์อย่างฉันท์บาลีมาช่วยสร้างความแปลกแก่ลีลากลอนที่ปรกติมีจังหวะทำนองเรียบเสมอกันทั้งวรรค

ทั้งลำนำประเทียบฉันท์ และกลบทกลุ่มบังคับคณะฉันท์ เป็นความพยายามที่จะทดลองผสมผสานระบบเสียงที่แตกต่างกันสองระบบ คือ ระบบเสียงหนักเบาอย่างฉันท์บาลี กับระบบเสียงเน้นพยางค์อย่างภาษาไทยให้กลมกลืนกัน ความพยายามที่จะผสมผสานระบบเสียงของ 2 ภาษาเช่นนี้ ยืนยันได้ว่า กวีไทยได้สำรวจเครื่องมือของเสียงอย่างละเอียดถี่ถ้วนว่าจังหวะเสียงหนักเบาและจังหวะเสียงเน้นพยางค์ หากนำมายักย้ายถ่ายเปลี่ยนจังหวะเสียงอย่างเหมาะสม งานประพันธ์นั้นจะมีท่วงทำนองที่เสนาะชวนฟัง

1.2 การเล่นเสียงสัมผัสใน

นอกจากการใช้สัมผัสนอกตามข้อบังคับของฉันทลักษณ์ทุกประเภทแล้ว ตำราประพันธศาสตร์ของไทยทุกเล่มยืนยันร่วมกันว่า สัมผัสใน เป็นเครื่องมือสำคัญของการสร้างกฤตยาการในลำดับแรกสุดของกวีนิพนธ์ไทย และที่สำคัญ หัวใจของการเล่นเสียงสัมผัสในก็คือกลบทนั่นเอง ดังจะเห็นได้ว่าข้อบังคับการซ้ำเสียงสระใน**กลบทศิริวิบุลกิตติ์**เริ่มต้นจากการบังคับสัมผัสสระหรือสัมผัสในเพียงหนึ่งแห่งในกลบทชื่อสิงโตเล่นหาง

วรรณคดีแบบฉบับของไทยได้แสดงชัดเจนเช่นกันว่าการเล่นเสียงสัมผัสในเป็นขนบทางวรรณศิลป์อันขาดเสียมิได้ นับตั้งแต่ลิลิตยวนพ่าย วรรณคดีเอกสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นต้นมา เราจะเห็นแนวนิยมการเล่นเสียงสัมผัสอักษรในลักษณะสัมผัสคู่ 2 คำในวรรคหลังของแต่ละบาทของโคลง เช่น

1. เรืองรวีวรจ้า แจ่มจันทร
2. เอกาทสเทพแส้ง เอาองค์
3. พระเสด็จดำรงรักษ ล้ยงโลก
4. ทุกเทพทุกท้าวไหงว้ ช่วยไชย
5. ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
6. พระมาสมสำภาร เพญโพธิ ไส้แฮ

(**ลิลิตยวนพ่าย** 2517)

เช่นเดียวกับ**กำสรวลโคลงดั้น** วรรณคดีเอกร่วมสมัยกับ**ลิลิตยวนพ่าย** ดังปรากฏตัวอย่างจำนวนมาก เช่น

1. อำนาจบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ
2. ทุกแห่งห้องพระเจ้า น่งงเนือง
3. เต็มร่ำสวรรคฤาปาง แผ่นเผ้า
4. แสนยอดแย้มแก้วเก้า เฉกโฉม
5. เรือนทองเทพแปลงปลุก ยินยาก
6. แสนโกฏบยลยิน หยาดเยื่อ

(กำสรวลโคลงดั้น 2513)

รวมทั้ง**ทวาทศมาสโคลงดั้น** ที่มีความถี่ในการเล่นเสียงสัมผัสอักษรคู่ 2 คำสูง มีตั้งแต่บาทเดียว สองบาท สามบาท และเล่นทั้งสี่บาท ดังนี้

1. วาทาประภาภักตร พรายแพร่ง
2. เสียสำฤทธิอาหาร แหล่งเล้น
   นัยนามพุลาลส ศัลย์เสพย์
3. ปางเจ็บช่ำงือถวิล ลิวโลด
   ยังพร่ำน้าวน้องเหน้า ร่วมเรียง
4. ฤาเออกอาสเนื้อ นงนุช
   เจ็บจ่ำงายทรวงธร หล่มล้ม
5. แสงรพีพรรณผืน ฟอดฟ้า
   เจ็บไป่ปานเจียรเจ้า จากจร
6 แสนนทีธารเทียร หาดแห้ง
   อาดูรกระอุอก เรียมราส
   สมรจากเจียรร้อยแล้ง ไป่ปาน

(ทวาทศมาส 2512)

แบบแผนของโคลงสี่ โดยเฉพาะโคลงสี่ดั้น กำหนดให้ในแต่ละบาทมีวรรคหน้า 5 คำ วรรคหลัง 2 คำ การใช้สัมผัสคู่ 2 คำในวรรคหลังของแต่ละบาทเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่ากวีไทยมิได้จนต่อกฎข้อบังคับของแบบแผนแต่อย่างใด หากได้อาศัยเงื่อนไขหรือข้อจำกัดของฉันท-ลักษณ์มาใช้ประโยชน์ กล่าวคือ ตำแหน่ง 2 คำในวรรคหลังเป็นตำแหน่งคำที่เอื้อต่อการลงน้ำหนักเสียง หลังจากที่ต้องอ่านเอื้อนเสียงหรือทอดเสียงใน 5 คำของวรรคแรกมาแล้ว ดังนั้นการใช้สัมผัสคู่ 2 คำในวรรคหลังเช่นนี้ มีผลต่อการสร้างเสียงเสนาะของเสียงพยัญชนะต้นให้กระทบกัน

นอกจากนี้ยังน่าสังเกตอีกว่าคำสัมผัสอักษร 2 คำนี้มีลักษณะความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ใน 3 ลักษณะ ดังนี้

1) เป็นคำคู่ เช่น นอบเนือง แว่นไว ก่อเกื้อ ไปล่เปลื้อง กีดก้นน ลิวโลด โศรกศร้อย ตื่นเต้น ง่าเงย ลิ่นเล้า ลันลุง

2) เป็นวลี ประกอบด้วยคำนามกับคำขยาย คำกริยากับคำขยาย หรือคำขยายกับคำขยาย ซึ่งบางคำอาจจะเรียงลำดับคำสับที่กัน เช่น แจ่มจันทร เพ็ญโพธิ ถี่แถลง ทั่วแท้ คอบเคื้อ

3) เป็นภาคแสดง ประกอบด้วย กริยากับกรรม เช่น เลี้ยงโลก ข่มเข็ญ รองราษฎร์ ส่างศัลย์ มุ่นมือ ตากตน จอดใจ

ลักษณะที่เป็นคำคู่ถือเป็นการใช้คำสองคำเสริมความแก่กันให้หนักแน่นขึ้น เช่นเดียวกับลักษณะที่เป็นวลี ที่คำหนึ่งประกอบอีกคำหนึ่งเพื่อขยายความ ส่วนลักษณะที่เป็นภาคแสดงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประโยค เป็นส่วนที่น่าสนใจว่ากวีสามารถเลือกสรรคำเพียง 2 คำมาประกอบกัน ที่นอกจากจะสัมผัสเสียงพยัญชนะต้นแล้ว ยังได้ครบกระแสความ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการใช้คำสัมผัสคู่ 2 คำในวรรคหลังของแต่ละบาทในโคลงสี่แสดงให้เห็นฝีมือของกวีในการสรรคำที่เอื้อประโยชน์ทั้งด้านเสียงและด้านไวยากรณ์ ในด้านเสียง คำสัมผัสคู่ช่วยสร้างเสียงเสนาะและจังหวะคำที่หนักแน่น ในด้านไวยากรณ์ คำสัมผัสคู่ช่วยกระชับความ ทั้งในลักษณะของการขยายความหมายในรูปของคำคู่และในรูปของวลีและในลักษณะของการสร้างเนื้อความให้ครบถ้วนบริบูรณ์ด้วยคำเพียงสองคำ

นอกจากนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าคำสัมผัสคู่ 2 คำที่มีลักษณะเป็นคำคู่นั้นส่วนใหญ่ ก็คือคำซ้อนที่มีเสียงสัมผัสอักษร คำซ้อนประเภทนี้เป็นอุปกรณ์สำคัญที่กวีไทยได้นำมาใช้สร้างเสียงเสนาะในงานประพันธ์ การใช้คำคู่ในวรรคหลังของโคลงในสมัยอยุธยาตอนต้นปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร โดยเฉพาะใน**กาพย์เห่เรือ** เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ทรงใช้คำซ้อนที่มีเสียงสัมผัสอักษรมาช่วยสร้างเสียงเสนาะแก่คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานีในความถี่ที่สูงมาก ดังนี้

1. พระเสด็จโดยแดนชล ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย
2. กิ่งแก้วแพร้วพรรณราย พายอ่อนหยับจับงามงอน
3. เรือริ้วทิวธงสลอน สาครลั่นครั่นครื้นฟอง
4. เรือครุฑยุดนาคหิ้ว ลิ่วลอยมาพาผันผยอง
5. พลพายกรายพายทอง ร้องโห่เห่โอ้เห่มา

(กาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

การเล่นสัมผัสคู่ 2 คำทั้งในรูปของคำซ้อนและในรูปของวลีได้กลายเป็นขนบการประพันธ์ที่สืบทอดต่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในที่นี้จะยกตัวอย่างจาก**ลิลิตตะเลงพ่าย**เป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยพบว่าสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้ทรงใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสอักษรคู่ 2 คำในวรรคหลังนี้ในความถี่ที่สูง เช่นเดียวกับวรรณคดีแบบฉบับในสมัยอยุธยา ดังนี้

1. พระฤทธิดั่งฤทธิราม รอนราพณ์ แลฤๅ
2. ดาลสุชลธารา หยาดย้อย
3. ใช่เชิงชังแม่แล้ จึ่งจร
4. ขอใคร่โดยเสด็จทาง เถื่อนท้อง
5. เป็นเพื่อนบพิตรกลาง ไพรพฤกษ์
6. จงพ่ออย่ายินยล แต่ดื้น
7. เอาใจทหารหาญ เริงรื่น

(ลิลิตตะเลงพ่าย 2518)

นอกจากการเล่นเสียงสัมผัสคู่ 2 คำดังกล่าวแล้ว การเล่นเสียงสัมผัสในยังปรากฏในลักษณะที่ซับซ้อนขึ้น พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ทั้งที่นิพนธ์เป็นกาพย์ยานีและที่เป็นโคลงสี่สุภาพ นิยมเล่นสัมผัสอักษรติดกัน 3 คำในวรรคหรือบาทเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของกลบทอักษรล้วน ดังนี้

ตัวอย่างในกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร
(อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

1. เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม
2. เพียงม้าอาชาทรง องค์พระพายผายผันผยอง
3. เรือไชยไวว่องวิ่ง รวดเร็วจริงยิ่งอย่างลม
4. โห่ฮึกครึกครื้นโครม โสมนัสชื่นรื่นเริงพล
5. หางไก่ว่ายแหวกว่าย หางไก่คล้ายไม่มีงอน
6. คิดอนงค์องค์เอวอร ผมประบ่าอ่าเอี่ยมไร

ตัวอย่างในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก
(อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529)

1. พิศน้องสองเนตรพริ้ม เพราคม
   ชมเนตรงามสวยสม สั่งด้วย
   เมียงม่ายชายเชยชม แสนลาภ
   เป็นโทษหรือเกรงม้วย เษกซร้องมองดู
2. นาสิกแลเลิศล้ำ ใครปุน
   งามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า
   คือของอสวยสุน ทเรศ
   เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า อ่าพ้นฝูงหญิง
3. โอฐงามยามยั่วยิ้ม แดงสอง
   แฉล้มคางปรางเปรียบทอง ก่องแก้ม
   ผิวพรรณสุวรรณปอง เทียบทาบ
   นิ่มเนื้อเมื่อสรวลแย้ม ยิ่งเย้าใจชาย

น่าสังเกตอีกว่า นอกจากการเล่นสัมผัสอักษรแล้ว เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ทรงเพิ่มสัมผัสสระภายในวรรคของกาพย์ยานีและภายในบาทของโคลงสี่สุภาพ ดังนั้นพระนิพนธ์ทั้งกาพย์และโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรจึงรุ่มรวยด้วยเสียงสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรดังจะชี้ให้เห็นจากตัวอย่างที่ยกมาแล้วข้างต้นอีกครั้ง

ตัวอย่างในกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร
(อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

1. เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม
2. เพียงม้าอาชาทรง องค์พระพายผายผันผยอง
3. เรือไชยไวว่องวิ่ง รวดเร็วจริ่งยิ่งอย่างลม
4. โห่ฮึกครึกครื้นโครม โสมนัสชื่นรื่นเริงพล

ตัวอย่างในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก
(อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529)

1. พิศน้องสองเนตรพริ้ม เพราคม
   ชมเนตรงามสวยสม สั่งด้วย
   เมียงม่ายชายเชยชม แสนลาภ
   เป็นโทษหรือเกรงม้วย เษกซร้องมองดู
2. นาสิกแลเลิศล้ำ ใครปุน
   งามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า
   คือของอวยสุน ทเรศ
   เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า อ่าพ้นฝูงหญิง
3. โอฐงามยามยั่วยิ้ม แดงสอง
   แฉล้มคางปรางเปรียบทอง ก่องแก้ม
   ผิวพรรณสุวรรณปอง เทียบทาบ
   นิ่มเนื้อเมื่อสรวลแย้ม ยิ่งเย้าใจชาย

ใน**กาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน** พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้สืบทอดลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสใน โดยเฉพาะสัมผัสอักษรที่เป็นคำซ้อนหรือคำคู่และที่เป็นสัมผัสอักษร 3 คำอย่างกลบทอักษรล้วนมาใช้อย่างแพรวพราว รวมทั้งการเล่นสัมผัสสระในวรรคเดียวกันของกาพย์ยานี

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสอักษรที่เป็นคำซ้อนหรือคำคู่ในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน
(อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

1. น่าซดรสครามครัน ของสวรรค์เสวยรมย์
2. รอยแจ้งแห่งความขำ ช้ำทรวงเศร้าเจ้าตรากตรอม
3. ช้าช้าพล่าเนื้อสด ฟุ้งปรากฏรสหื่นหอม
4. ผักโฉมชื่อเพราะพร้อง เป็นโฉมน้องฤๅโฉมไหน

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสอักษร 3 คำอย่างกลบทอักษรล้วนในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน
(อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

1. มัสมั่นแกงแก้วตา หอมยี่หร่ารสร้อนแรง
2. พิศห่อเห็นรางชาง ห่างห่อหวนป่วนใจโหย
3. ก้อยกุ้งปรุงประทิ่น วางถึงลิ้นดิ้นแดโดย
4. กลอ่อมกล่อมเกลี้ยงกลม ชมไม่วายคลับคล้ายเห็น

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระในวรรคของกาพย์ยานีในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน
(อ้างใน **ประชุมกาพย์เห่เรือ** 2528)

1. น่าซดรสครามครัน ของสวรรค์เสวยรมย์
2. รอยแจ้งแห่งความขำ ช้ำทรวงเศร้าเจ้าตรากตรอม
3. ช้าช้าพล่าเนื้อสด ฟุ้งปรากฏรสหื่นหอม
4. ผักหวานซ่านทรวงใน ใคร่ครวญรักผักหวานนาง
5. หมากปรางนางปอกแล้ว ใส่โถแก้วแพร้วพรายแสง
6. หวนถวิลลิ้นลมงอน ชะอ้อนถ้อยร้อยกระบวน

ผู้วิจัยพบว่า การเล่นเสียงสัมผัสในได้พัฒนางอกงามขึ้นอีกในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังจะเห็นได้จากพระนิพนธ์เรื่อง**ลิลิตตะเลงพ่าย** (2515) ว่าปรากฏการเล่นสัมผัสในในหลายลักษณะต่อไปนี้

1) การเล่นเสียงอักษรเดียวกันตลอดทั้งวรรค เช่น

1. จำใจจำจากเจ้า จำจร
2. กระเต็นกระตั้วตื่น แตกคน
3. ยูงย่องยอดยูงยล โยกย้าย
4. นกเปล้านกปลีปน ปลอมแปลก กันนา
5. คล่ำคล่ำคลิ้งโคลงคล้าย คู่เคล้าคลอเคลีย

2) การเล่นสัมผัสสระและสัมผัสอักษรต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ เช่น

จงแจ้งแห่งเหตุเบื้อง โบราณ

3) การเล่นสัมผัสอักษรล้วน 4 คำในวรรคสุดท้าย เช่น

1. การศึกลึกเล่ห์พื้น ล่อเลี้ยวหลอกหลอน
2. แปดประการกลเที้ยร ถ่องแท้ทางแถลง
3. อกระรัวมัวหน้า สั่นสร้านเสียวแสยง
4. สนานอุทกท่าถ้ำ เถื่อนท้องแถวธาร
5. เขาเร่งนำเฝ้าท้าว ถั่งถ้อยแถลงทูล

นอกจากนี้ในลิลิตตะเลงพ่ายยังพบการเล่นเสียงสัมผัสอักษรข้ามวรรคระหว่างคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำแรกของวรรคหลัง ซึ่งเป็นลักษณะของกลบทงูกระหวัดหางในความถี่ที่สูงขึ้นจากที่เคยปรากฏใน**ลิลิตยวนพ่าย**

ใน**ลิลิตยวนพ่าย** ปรากฏการเล่นสัมผัสแบบนี้ทั้ง 2 บาท 3 บาท และครบทั้ง 4 บาท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. พระมาเพญโภคพัน ไพศรม โสดแฮ
ภูลบ่อเงินทองทอง บ่อแก้ว
พระมาเกอดเกษมภพ ทั้งสี่ เสบอยแฮ
มาสำแดงกล้าแกล้ว เกลื่อนราน
(**ลิลิตยวนพ่าย** 2517, 3)

2. พระมามลายโศกหล้า เหลือศุข
มาตรายกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระบันเทาทุกข ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
(**ลิลิตยวนพ่าย** 2517, 2)

3. พระเจ้าจอมนารถลี้ยง โลกา เลอศแฮ
ดาลเร่งเรืองฤทธิทลล ท่ววฟ้า
ไพรีรอาอาย อาพาธ แลนา
อยู่ช่างพระเจ้าข้า ข่มบร
(**ลิลิตยวนพ่าย** 2517, 24)

การเล่นสัมผัสข้ามวรรคนี้ได้พัฒนาขึ้นเป็นอย่างมากในวรรณคดีชั้นหลัง โดยเฉพาะ**ลิลิตตะเลงพ่าย** เห็นได้ชัดว่าองค์กวีได้ทรงพัฒนาลักษณะของการเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคหรือกลบทงูกระหวัดหางขึ้นใช้อย่างแพรวพราวในโคลงสี่สุภาพ จะเห็นได้จากสถิติข้อมูลดังนี้

การเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคใน**ลิลิตยวนพ่าย**
1. แบบเล่นข้ามวรรค 2 บาท มีจำนวน 112 บท
2. แบบเล่นข้ามวรรค 3 บาท มีจำนวน 49 บท
3. แบบเล่นข้ามวรรค 4 บาท มีจำนวน 9 บท

การเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคใน**ลิลิตตะเลงพ่าย**
1. แบบเล่นข้ามวรรค 2 บาท มีจำนวน 94 บท
2. แบบเล่นข้ามวรรค 3 บาท มีจำนวน 96 บท
3. แบบเล่นข้ามวรรค 4 บาท มีจำนวน 53 บท

สถิตินี้แสดงให้เห็นว่าการเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคในโคลงกลายเป็นลักษณะเด่นที่กวีในชั้นหลังยึดเป็นแบบอย่างและได้พัฒนาให้มีลีลาพริ้งพรายขึ้น นอกจากปริมาณการใช้สัมผัสอักษรข้ามวรรคครบทั้ง 4 บาทมีจำนวนมากขึ้นอย่างชัดเจนแล้ว ยังพบว่าการเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคนี้ องค์กวีได้ทรงเพิ่มลักษณะสัมผัสแบบอื่นๆ เช่น สัมผัสอักษรคั่น สัมผัสอักษรคู่ สัมผัสสระเข้าไปในบาทใดบาทหนึ่งด้วย เช่น

1. บุญเจ้าจอมภพพื้น แผ่นสยาม
แสยงพระยศยินขาม ขาดแกล้ว
พระฤทธิดั่งฤทธิราม รอนราพณ์ แลฤๅ
ราญอริราชแผ้ว แผกแพ้ทุกพาย
(**ลิลิตตะเลงพ่าย** 2515, 4)

2. อุรารานร้าวแยก ยลสยบ
เอนพระองค์ลงทบ ท่าวดิ้น
เหนือคอคชซรอนซรบ สังเวช
วายชิวาตม์สุดสิ้น สู่ฟ้าเสวยสวรรค์
(**ลิลิตตะเลงพ่าย** 2515, 150)

ตัวอย่างโคลงทั้ง 2 บทนี้ได้แสดงให้เห็นชัดว่า**ลิลิตตะเลงพ่าย**ได้พัฒนาลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสในให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โคลงหนึ่งบทแพรวพราวไปด้วยสัมผัสสระ สัมผัสอักษร มีทั้งสัมผัสอักษรคู่ 2 คำในวรรคหลัง มีทั้งสัมผัสอักษร 3 คำ มีทั้งสัมผัสอักษรคั่นหนึ่งตัวอักษร มีทั้งสัมผัสอักษร 2 คำติดกัน 2 ชุด และมีทั้งสัมผัสอักษร 4 คำในวรรคสุดท้ายของโคลง

เมื่อหันมาพิจารณาคำประพันธ์ประเภทกลอน พบว่าการเล่นเสียงสัมผัสในเป็นขนบทางวรรณศิลป์อันขาดเสียไม่ได้ และหัวใจของการเล่นเสียงสัมผัสในก็คือกลบทเช่นเดียวกัน ประจักษ์พยานที่นักวรรณคดีไทยมักยกขึ้นมากล่าวอ้างคือลีลากลอนของสุนทรภู่ ว่าพัฒนาลักษณะการสัมผัสในจากกลบทมธุรสวาที จนกลายเป็นแบบฉบับของกลอนแปด แบบฉบับดังกล่าว ได้แก่ การส่งสัมผัสสระคล้องจองกัน 2 คู่ในแต่ละวรรค ดังนี้

0 0 0 / 0 0 / 0 0 0 0 0 0 / 0 0 / 0 0 0

ตัวอย่างเช่น

นอนเถิดหนายาหยีพี่จะกล่อม งามละม่อมมิ่งขวัญอย่าหวั่นไหว
คิรีรอบขอบเคียงเหมือนเวียงชัย อยู่ร่มไม้เหมือนปราสาทราชวัง
(นิราศอิเหนา อ้างใน **ชีวิตและงานของสุนทรภู่** 2538, 146)

กลวิธีการส่งสัมผัสในเช่นนี้ได้กลายเป็นแบบอย่างของการแต่งกลอนแปดในยุคต่อมา จนเข้าใจกันว่ากลอนที่ไพเราะต้องมีสัมผัสใน 2 คู่ในหนึ่งวรรคตามแบบฉบับของกลอนสุนทรภู่เท่านั้น แต่ในความเป็นจริง การเล่นเสียงสัมผัสในยังมีลีลาอีกหลายแบบ และเป็นลีลาที่เกิดจากการยักย้ายถ่ายเทเสียงสัมผัสในตำแหน่งต่าง ๆ ในลักษณะของกลบท ตัวอย่างที่จะยกขึ้นมาเป็นกรณีศึกษาในที่นี้คือ **กากีคำกลอน** ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)

เมื่อได้ศึกษา**กากีคำกลอน**อย่างละเอียดแล้ว พบว่าเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ได้ใช้ลีลาการส่งสัมผัสในทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรอย่างกลบทหลายชนิดซึ่งมีปรากฏใน**กลบทศิริวิบุลกิตติ์** มาสร้างความพริ้งพรายของเสียงเสนาะได้อย่างแยบยล ดังนี้

1) ลีลากลบทก้านต่อดอก

กลบทก้านต่อดอกมีข้อบังคับสำคัญ คือ บังคับซ้ำเสียงสระ 2 คำท้ายวรรคทุกวรรค

ครั้นรุ่งรางสว่างรัศมีศรี พระภูมีลีเดิรเนินป่าหา
ซึ่งผลไม้ไกล้กลาดดาษป่ามา ให้กัลยาเสวยเชยสมชม
(กลบทศิริวิบุลกิตติ์ อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 187)

จะเห็นได้ว่ากลบทก้านต่อดอก มีลักษณะเด่นคือสัมผัสสระ 2 คำท้ายวรรค แต่พินิจอย่างถ้วนถี่ พบว่าคำสัมผัสสระท้ายวรรคต้องอ่านให้ได้จังหวะ 3 พยางค์ บางแห่งเป็นคำ 2 คำแต่มี 3 พยางค์ เช่น รัศมีศรี บางแห่งเป็นคำ 3 คำ 3 พยางค์มาประชิดกัน เช่น เนินป่าหา ดาษป่ามา เชยสมชม

ในกากีคำกลอนได้ใช้ลีลาก้านต่อดอกในลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ

1) ซ้ำเสียงสระ 2 คำท้ายวรรค

2) คำสัมผัสท้ายวรรคประกอบด้วยคำ 2 คำ แต่มี 3 พยางค์

3) ปรับเปลี่ยนจากสัมผัสสระท้ายวรรคเป็นสัมผัสพยัญชนะท้ายวรรค 2 เสียง บางแห่งเป็นสัมผัสอักษรคู่ 2 คำ บางแห่งเป็นสัมผัสอักษรคู่ 2 คำ แต่มีจังหวะ 3 พยางค์

ตัวอย่าง

แบบซ้ำเสียงสระ 2 คำท้ายวรรคและประกอบด้วยจังหวะ 2 คำแต่ 3 พยางค์

1. ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย
   กลิ่นสายสวาทซาบ อุรามา
2. ว่าดูราคนธรรพ์ที่เลี้ยงท้าว
   แดนด้าวทางทุเรศนทีศรี
3. ส่วนครุฑแนบนุชนงพาล
   สองสมานร่วมรสฤดีทวี
4. จงตริการอย่าให้พานราคีมี
   เหมือนช่วยชีวิตน้องให้นานวัน

แบบซ้ำเสียงพยัญชนะ 2 คำหรือสัมผัสอักษรคู่ท้ายวรรค

1. พอเกิดการโกลาในอากาศ
   เห็นสมมาดนางหายข้าหมายแม่น
2. คนธรรพ์อภิวันท์ถวิลหวาด
3. เคยยินเกล้านารินเป็นปิ่นปัก
   พระปลงรักมิได้ร้างห่างสมาน
   ไยสมรจึ่งมาจรให้แดดาล
   จนท้าวลาญชีพล่องชีวาลัย

แบบซ้ำเสียงพยัญชนะท้ายวรรค 2 คำแต่มีจังหวะ 3 พยางค์

1. เล่ายุบลคนธรรพ์ว่านางหาย
   เฉาฉงายไปแจ้งที่แห่งหา
   ไฉนนายจะได้สายสมรมา
   เจ้าปรีชาช่วยผดุงจรุงความ
2. พเนจรคอนถึงนิเวศน์วัง
   แล้วกลับหลังยังถ้ำคูหาทอง
3. พระถวิลหวั่นใจให้เทวษ
   อัสสุชลนองเนตรพิลาปไหล
4. โอ้กากีศรีสุดาลาวัณย์
   เจ้าผู้ขวัญเมืองมิ่งวิมลมาลย์
   สงวนน้องมิให้ต้องธุลีลม
   ยามชมมิให้ช้ำล้วนคำหวาน

2) ลีลากลบทอักษรล้วน

กลบทอักษรล้วนมี 2 แบบ

ก. ซ้ำเสียงพยัญชนะเสียงเดียวตลอดวรรค
   จากจอมเจ้าใจจวนจิตรจิตรจักเจียน
   ให้หันเหียนหุนหันหันเหหวล
   เดินเดียวแด่วดุ่มด้นดั้นดงดอน
   ท้อแท้ทวนทับเทาท้าวท้าวทาง
   (กลบทศิริวิบุลกิตติ์
   อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 212)

ข. ซ้ำเสียงพยัญชนะ 3 คำทุกวรรค
   จักกลับกล่าวด่าวเดิมดาบสน้อย
   ครั้นสุริยะลอยเลื่อนล่องส่องสวัสดิ์
   สว่างแจ้งแสงศรีสุรีย์จรัส
   เลื่อนลอยลัดเขาแก้วยุคุนธร
   (กลบทศิริวิบุลกิตติ์
   อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 217)

ใน**กากีคำกลอน** (อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516) มีการเล่นสัมผัสอักษรล้วนแบบ ก อยู่บ้าง แต่เล่นเสียงอักษรไม่ครบตลอดทั้งวรรค บางวรรคเล่นเพียง 4 คำ บางวรรคเล่น 5 คำใกล้กับเบญจ-วรรณห้าสี

1. กลับยังบัลลังก์รัตน์คะนึงนาง
   มิได้ว่างวายเว้นทิวาวัน
2. ทูลสนองให้ต้องสำเนาความ
   ซึ่งนงรามนิราศแรมนรินทร์
3. ฝ่ายนางพระสนมสนิทเฝ้า
   ก็สร้อยเศร้ากำสรดกำสรวลศัลย์

4. แล้วพาเหาะสมอุษาวิลาวัณย์
สองกระสันแสนสุขสถาพร
5. ปางพระไทรโอบอุ้มอนิรุทธิ์
ไปสมสุดสวาทสร้อยศรีอุษา

ส่วนแบบ ข พบได้มากแห่ง ดังนี้

1. พลางกระหวัดรัดรวบภิรมย์ใน
ชงฆะไขว่ในเชิงละเลิงลาน
2. ดั่งเพลิงพิษติดรุมอุรภา
ชลนาคลอเนตรละลุ่มลง
3. แต่ความรักหนักยิ่งเมรุมาศ
ทั้งดินฟ้าอากาศสักแสนส่วน
4. ลืมเนตรเห็นสนมสนิทแน่น
5. ใช่จะร้างแรมรสบทมาลย์

3) ลีลากลบทจตุรงคนายก
กลบทจตุรงคยมก มีข้อบังคับคือซ้ำเสียงพยัญชนะต้น 4 คำต้นวรรคทั้ง 2 วรรคในบาทเดียวกัน เช่น

ทุกเทพไทถ้วนหน้าจงมานี่
ทั้งเทพธิดาที่เลิศประเสริฐสรรพ์
สุกแสงส่องศรีกายก็พรายพรรณ์
แสงศรีสรรพ์สุกใสไพบูลย์
(กลบทศิริวิบุลกิตติ์
อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 226)

ใน**กากีคำกลอน** (อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516) ได้ใช้ลีลานี้ในส่วนของการซ้ำเสียงพยัญชนะต้น 4 คำต้นวรรค เพียงวรรคใดวรรคหนึ่ง

1. พลางจุมพิตปรางน้องประคองนวล
เย้ายวนหยอกยั่วภิรมยา
2. แรมรักรู้รสมาปลดสวาท
แรมนิราศไปนิเวศน์ฤไฉน
3. ปักษีมิได้หมางระคางนวล
เชยชวนชื่นชิดสนิทนาง
4. เผ่นผงาดผาดผยองล่องฟ้า

4) ลีลากลบทกินนรเก็บบัวและอักขรโกศล
กลบทกินนรเก็บบัว มีข้อบังคับคือ ซ้ำคำที่ 3 กับ 5 ทุกวรรค มีจังหวะคำคือ ซ้ำคำหลัง เช่น

สั่งทัพเสร็จทัพแล้วรับสั่ง
ให้โหรตั้งหาตั้งคูณหารนับ
ให้ดูฤกษ์ยกฤกษ์จะเบิกทัพ
พวกโหรจับหาจับตำหรับครู
(กลบทศิริวิบุลกิตติ์
อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 179)

ส่วนกลบทอักขรโกศล มีข้อบังคับคือ ซ้ำคำแรกกับคำที่ 3 มีจังหวะคำ คือซ้ำคำหน้า เช่น

ราชาราชังนั่งนึกฟัง
วาทาวาทังสั่งเสียสูญ
เพ็ชฌฆาเพ็ชฌฆาฏมาทเมียงมูล
โกรธนูลโกรธเนตรเดือดดูแดง
(กลบทศิริวิบุลกิตติ์
อ้างใน **ชุมนุมตำรากลอน** 2519, 230)

ในกากีคำกลอน (อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516) ปรากฏใช้ทั้ง 2 ประเภท

1. เป็นชายหมิ่นชายต้องอายคน
จำจนจำพรากอาลัยลาญ
2. อ้าดูพระพี่เลี้ยงเสมอชีพ
ท่านเร็วรีบสืบเสาะแสวงหา
ยังสบสายสุดสวาทของอาตมา
เนานิวานิวาสสถานใด
3. ต่างชู้ต่างชื่นทุกคืนวัน
แต่สุบรรณงมจิตไม่คิดหมาง

การใช้ลีลาของกลบทบางชนิดมายักย้ายตำแหน่งคำสัมผัส ทำให้กลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) มีลีลาที่แตกต่างไปจากกลอนสุนทรภู่ กล่าวคือ ทำให้จังหวะกลอนแปลกเปลี่ยนไปจากจังหวะมาตรฐานที่คุ้นหู แต่ฟังเสนาะได้เช่นกัน ดังตัวอย่างวรรคทองตอนหนึ่ง

รื่นรื่นชื่นจิตพี่จำได้
เหมือนเมื่อไปร่วมภิรมย์ประสมศรี
ในสถานพิมานสิมพลี
กลิ่นยังซาบทรวงพี่ทั้งวรกาย
นิจจาเอ๋ยจากเชยมาเจ็ดวัน
กลิ่นสุคันธรสรื่นก็เหือดหาย
ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย
กลิ่นสายสวาทซาบอุรามา

(กากีคำกลอน อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516, 25)

ปัจจัยที่ทำให้ลีลากลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) แปลกไปจากกลอนของสุนทรภู่คือ จำนวนคำในแต่ละวรรค ไม่จำเป็นต้องมี 8–9 คำตายตัว อาจจะมี 7 หรือ 9 คำยืดหยุ่นไปตามกระบวนเนื้อความ และที่สำคัญคือ การเล่นสัมผัสใน เห็นได้ชัดว่ามีตำแหน่งสัมผัสที่ไม่ตายตัว เมื่อปรากฏอยู่ในตำแหน่ง 2 คำท้ายวรรค เช่น กลิ่นสายสวาทซาบอุรามา ผู้อ่านต้องหยุดจังหวะการอ่านโดยลงน้ำหนักเสียงที่คำว่า *รา* เพื่อส่งเสียงทอดมายังคำว่า *มา* ในคำสุดท้าย หรือ กลิ่นสุคันธรสรื่นก็เหือดหาย คำ *สุคันธรส* มีหลายพยางค์ หากไม่ส่งสัมผัสพยัญชนะ จังหวะเสียงจะขาดห้วน เมื่อใส่คำว่า *รื่น* สัมผัสพยัญชนะกับ *รส* เพียงตำแหน่งเดียวในที่นี้ ทำให้ต้องลงน้ำหนักที่ *รื่น* จังหวะการอ่านก็หนักแน่นขึ้น

กล่าวได้ว่า กวีไทยได้ใช้เครื่องมือ ***สัมผัสใน*** มาสร้างความเสนาะพริ้งพรายขึ้นแก่ตัวบท และพัฒนาเครื่องมือนี้จนมีความซับซ้อนและสามารถสรุปเป็นกฎ–เกณฑ์ในตำราประพันธศาสตร์ชั้นหลัง ตลอดจนสถาปนาเป็นแนวการประเมินค่าในเรื่องความไพเราะอย่างมั่นคงในปัจจุบัน

2. กลแห่งศัพท์: กลวิธีการสรรคำและเล่นคำ

เรื่องของศัพท์เป็นส่วนที่ตำราประพันธศาสตร์กล่าวถึงน้อยที่สุด โดยทั่วไปมักจะกล่าวถึงในลักษณะของการใช้คำให้ถูกต้อง **อลังการศาสตร์**และ**พระคัมภีร์สุโพธาลังการ** แสดงลักษณะคุณและโทษของการใช้ถ้อยคำ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สุดของการใช้ภาษา เช่นเดียวกับตำราฉันทลักษณ์ ซึ่งกล่าวถึงเพียงย่นย่อ โดยเน้นถึงการใช้คำให้แจ่มแจ้ง และการใช้คำซึ่งเป็นที่เข้าใจของคนทั่วไป ใน**ประชุมลำนำ** ก็กล่าวคลุมๆ ว่า “ถ้อยคำสำนวนอย่าให้ซ้ำ” ที่ “อย่าให้ซ้ำ” นั้นคือ “จงเกลี้ยงเกลากลม” และคุณสมบัติของคำที่ “เกลี้ยงเกลากลม” ก็คือ “หาคำให้ควรกับข้อคดี” คือ สรรคำให้เหมาะแก่เนื้อความนั่นเอง

ใน**จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี** กล่าวไว้ว่า “เวียรคำทุรโทษบ้าย ปุนรุก เล่าแฮ” (จินดามณี 2512, 39) เป็นการยืนยันว่า จินดามณีไม่ใช่เป็นเพียงแบบเรียนสอนภาษา หรือตำราแสดงแบบแผนฉันทลักษณ์เท่านั้น แต่มีฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์โดยสมบูรณ์ นอกจากจะกล่าวถึงเสียงและรูปของอักษรที่เป็นอุปกรณ์ในการผูกสัมผัสคล้องจองแล้ว คำ เป็นเรื่องที่**จินดามณี**ได้กล่าวเน้นไว้ด้วย บ้าย คือ ป้าย หรือ ทาไปอย่างหยาบๆ ปุน หรือ ปูน คือ ให้ เช่น “นาสาแลเลิศล้ำ ใครปุน งามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า” (กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 247) รุก แปลว่า รีบ เล่า แปลว่า จำ “เวียรคำทุรโทษบ้าย ปุนรุก เล่าแฮ” รวมความว่า หากจะใช้ คำ อย่าใช้อย่างหยาบๆ จะเป็นทุรโทษ ให้รีบเร่งจดจำไว้ คำว่า หยาบๆ ในที่นี้น่าจะคลุมความอย่างกว้างขวางถึงการใช้คำไม่ประณีต ไม่ไพเราะ ไม่สละสลวย ช่วยสะท้อนให้เห็นว่า **จินดามณี** ให้ความใส่ใจในเรื่องอลังการทางความหมายซึ่งปรากฏใน**อลังการศาสตร์**และ**พระคัมภีร์สุโพธาลังการ**

ประจักษ์พยานของความใส่ใจในเรื่อง คำ ก็คือการแสดง อักษรศัพท์ ไว้ในตอนต้นของตำรา อักษรศัพท์ที่แสดงไว้ มีกลุ่มคำพ้อง ทั้งพ้องรูป พ้องเสียง พ้องความหมายมากเป็นพิเศษ คำเหล่านี้เองเป็นอุปกรณ์ของกลแห่งศัพท์ ทั้งเล่นคำ ซ้ำคำ และหลากคำในกวีนิพนธ์ไทย นอกจากนี้ในส่วนที่กล่าวถึง พากย เช่น กำภุชพากย สยามพากย สิงหลพากย ภุกามพากย มคธพากย เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของความรู้ด้านศัพท์ที่กวีต้องศึกษาเพื่อสร้าง กฤตยาการขึ้นแก่ตัวบท

วรรณคดีแบบฉบับของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา ไม่ว่าจะเป็น**ลิลิตยวนพ่าย โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น นันโทปนันทสูตรคำหลวง** จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส เช่น **เรื่องลิลิตตะเลงพ่าย ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก พระปฐมสมโพธิกถา ตำรา**

ฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ล้วนเป็นเครื่องพิสูจน์ยืนยันว่า อักษรศัพท์ เป็นเครื่องมือสร้างความวิจิตรบรรจงและสื่อความหมายอันเข้มข้นแก่ตัวบท

ในที่นี้ จะอภิปรายเรื่อง กลแห่งศัพท์ใน 2 ประเด็นสำคัญ คือ การสรรคำและการเล่นคำ

2.1 การสรรคำ

การสรรคำเป็นหัวเรื่องที่มีการศึกษากันมามากแล้ว ในที่นี้ผู้วิจัยจะขออภิปรายเฉพาะการสรรใช้คำยืมภาษาต่างประเทศ ซึ่งจะช่วยชี้ให้เห็นว่า การสรรคำเป็นกฤตยาการแห่งกลประการหนึ่งที่กวีไทยใช้อย่างจัดเจนและใช้โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะสร้างอลังการแก่ตัวบท

เป็นที่ทราบกันดีว่า วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น ได้แก่ **ลิลิตยวนพ่าย มหาชาติคำหลวง โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น สมุทรโฆษคำฉันท์** อุดมไปด้วยศัพท์บาลี สันสกฤต และเขมร ผู้วิจัยพบว่า กวีไทยนิยมใช้คำยืมภาษาต่างประเทศเพื่อเอื้อต่อเสียงเสนาะทั้งการเล่นเสียงสัมผัส และทั้งการเน้นจังหวะคำใน **มหาชาติคำหลวง** ซึ่งปรากฏการใช้คำเขมรเป็นจำนวนมากนั้น เมื่อศึกษาอย่างละเอียดแล้วพบว่า คำเขมรที่กวีเลือกใช้มักจะอยู่ในตำแหน่งของการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคแทบทั้งสิ้น ดังนี้

– อันมีพระธรรมจักรอันเลอศ **ประเสรอฐ** เทศนาแลแล้ว (ทศพร)

– อันว่าพระศรีธารถ**เพาพาล** ควรเปนลูกหลานเปนน้อง (ทศพร)

– อันมาด้วยดำเนอรบท ก็**กำสรด**ด่งงนี้ (วนปเวศน์)

– จึ่งจะชำระองค์กวาดมุทิล ทางดอนดินอันราบ ดู**ชรบาบ**เพียงพลาญ เลอศน้นน (ทศพร)

– ก็ใส่เต็มประอบกาญจน์ นาง**นงพาล**ส่งให้ (ทศพร)

– ถ้วนหน้าญาติ**สรรเสรอญ เมอล**อุกฤษฐกว่าชื่นแล (ทศพร)

ที่น่าสนใจคือ แม้แต่การหลากคำในบทประพันธ์บทเดียวกัน กวีก็เลือกใช้คำยืม เพื่อรับส่งสัมผัสภายในวรรคอย่างเห็นได้ชัด ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่อง **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก**

ชมขนงก่งเกาทัณฑ์ ดำเป็นมันกันเฉิดปลาย
เป็นระเบียบเรียบรอยราย ชายชำเลืองเยื้องยวลงาม

ภมูธนูหน่วงน้าว เหมือนหมาย
ดำมีมันกั้นปลาย เฉิดช้อย
ระเบียบเรียบงามชาย ชมชื่น
เหลือบแลแต่สักน้อย เพริดพริ้งเพราคม

(กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 246)

จะเห็นได้ว่า ในเนื้อความเดียวกัน กวีได้ทรงเลือกคำยืมซึ่งเป็นคำพ้องความหมายสองคำมาใช้เพื่อการรับส่งสัมผัส กวีใช้ ขนง ซึ่งเป็นคำเขมรในบทกาพย์ยานี ส่งสัมผัสกับคำว่า ก่ง แต่ในบทโคลงสี่สุภาพ กวีเลือกใช้ ภมู ซึ่งเป็นคำบาลี แปลว่า คิ้ว เช่นกัน เพื่อส่งสัมผัสกับ ธนู

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้นคือ ในบทคร่ำ–ครวญปีนักษัตร บทประพันธ์บางบท กวีเลือกใช้ชื่อสัตว์คนละคำ แต่มีความหมายเหมือนกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ปีฉลูรู้ชื่อโค เจ้าโฉมโอโสภาพร
ใจพี่นี้อักอร เจ้าเพื่อนนอนห่อนเห็นเลย
พฤศภำจำเรียกรู้ ทั้งมวญ
โฉมโอโสภาควร คู่เคล้า
ใจพี่เร่งอักอวน ทรงเทวษ
พรากเพื่อนนอนสมรเจ้า ห่อนได้เห็นเรียม

(กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 265)

ปีขาลว่าชื่อเสือ นางอุ่นเนื้อเรื่อขาวเหลือง
คนระบือฦๅทั่วเมือง โฉมเจ้างามทรามเชยหาย
พยัคเฆนทรชื่อถั้ว ทังเมือง
สมรรูปเรื่อขาวเหลือง หลากเหล้า
ฝูงคนเล่าฦๅเนือง ในโลก
เขาว่างามนักเจ้า พี่นี้มาหาย

(กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 266)

ปีเถาะจำเพาะกต่าย เคราะห์พี่ร้ายเจ้าหายไป
เที่ยวหาลาแห่งใด ใจเรียมฝ่อบเห็นนาง
สสานาเมศอ้าง อรไคล
เคราะห์พี่ร้ายนางไกล โศกสร้อย
เรียมเดียวเที่ยวแดนใด ดูทั่ว
ใจพี่เท่าหิ่งห้อย ฝ่อแล้วอรเอย

(กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 266)

ปีมะแมแต่จากเจ้า บกินเข้าเช้าราตรี
สัมกินไม่ยินดี ครองชีพไว้ใคร่เห็นนาง
ปีอัชพลัดหนุ่มน้อย สาวศรี
โภชน์บ่กินเป็นปี เนิ่นช้า
สัมกินบ่ยินดี ปานโภชน์
ครองชีพเรียมไว้ถ้า ใคร่ได้เห็นนาง

(กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก อ้างใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3** 2529, 266)

ตัวอย่างทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าองค์กวีทรงมีความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์อย่างลุ่มลึก สามารถเลือกใช้คำยืมทั้งจากบาลี สันสกฤต และเขมร ได้หลากหลายในกาพย์ยานี องค์กวีทรงใช้คำเรียกชื่อปีนักษัตรตามที่ใช้กันอย่างแพร่หลายว่า ฉลู ขาล เถาะ และมะแม ตามลำดับ ในโคลงสี่สุภาพองค์กวีได้ทรงแสดงฝีมือในการสรรคำพ้องความหมายมาสร้างความสะดุดเด่นและเอื้อต่อเสียงสัมผัสด้วย ปีฉลู กวีทรงเลือก พฤศภ ซึ่งมาจากคำสันสกฤต พฤษภ และแผลงศัพท์ เป็น พฤศภำ เพื่อส่งสัมผัสกับ จำ ปีขาล กวีทรงเลือกคำบาลีว่า พยัคฆ และสร้างเป็นรูปศัพท์สมาสว่า พยัคเฆนทร เพื่อความหรูหราของรูปศัพท์ ปีเถาะ กวีทรงใช้คำบาลี สส ซึ่งแปลว่า กระต่าย แผลงเสียงสระอะเป็นสระอา เพื่อส่งสัมผัสกับ นาเมศ ปีมะแม กวีทรงเลือกคำบาลี อช ซึ่งแปลว่า แพะ โดยแผลงเสียงจากเสียงเรียงพยางค์ว่า อะชะ เป็น อัช อย่างคำภาษาไทย เพื่อส่งสัมผัสกับคำว่า พลัด

การใช้คำยืมภาษาต่างประเทศ นอกจากจะเอื้อต่อการเล่นเสียงสัมผัสและการเน้นจังหวะคำดังกล่าวแล้ว กวียังใช้อักษรศัพท์เหล่านี้เป็นเครื่องมือสื่อสารอันเข้มข้น ดวงมน จิตร์จำนงค์ กล่าวว่า "การใช้ศัพท์อย่างหลากหลายหรือที่เรียกว่าการหลากคำ เป็นการทำให้แปลก (defamiliarization) อันทำให้รสวรรณศิลป์เข้มข้นกระทบใจได้ การใช้คำพ้องเสียงจำเป็นต้องเขียนให้แตกต่างเพื่อความหมาย กวีอาจเล่นคำเพื่อการสื่อสารได้" (ดวงมน จิตร์จำนงค์ 2541: 218) และได้กล่าวถึงการใช้คำยืมในงานกวีนิพนธ์ไทย ว่า "เป็นอุปกรณ์ในการสื่อความหมายพิเศษที่ชวนให้คิดพิจารณา อันจะส่งผลแก่พลังของสารมากกว่าถ้อยคำที่ผู้รับเคยชินจนไม่กระทบใจ นอกจากนี้ก็เป็นวัสดุขององค์ประกอบทางเสียงที่ประสานกับความหมายอย่างละเอียดในบริบท" (ดวงมน จิตร์-จำนงค์ 2534: 59)

ดวงมน จิตร์จำนงค์ (2534) ได้วิเคราะห์ตัวอย่างจากวรรณคดีแบบฉบับเพื่อสนับสนุนประเด็นดังกล่าวไว้อย่างน่าสนใจ ในวิทยานิพนธ์เรื่อง **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325-2394)** ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างที่น่าสนใจสนับสนุนประเด็นดังกล่าวของดวงมน จิตร์จำนงค์ และเพื่อชี้ให้เห็นว่า ในฝ่ายของผู้เสพเองก็จำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์เช่นกัน จึงจะเข้าใจความหมายของตัวบท

สระเหนาะนิราษน้อง ลงเรือ
สาวส่งเลวงเต็ม ฝ่งงเฝ้า
สระเหนาะพี่หลยวเหลือ อกส่งง
สารด่งงข้าส่งงเจ้า ส่งงตน

(กำสรวลโคลงดั้น อ้างใน **ประวัติและโคลงกำสรวลศรีปราชญ์** 2513, 29)

ถ้าเราแปล "เสนาะ" ตามที่เข้าใจว่า ไพเราะน่าฟัง คงไม่ได้ความ เสนาะ ในที่นี้เป็นคำเขมร หมายความถึงสลดใจ วังเวงใจ (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525, 851) เมื่อเข้าใจศัพท์ที่กวีใช้อย่างถูกต้องก็จะเข้าใจอารมณ์ของกวีที่ต้องพรากจากนางซาบซึ้งขึ้น

ในบทประพันธ์บางบท กวีเลือกใช้คำไทยที่เป็นคำกริยาแสดงอาการมาประกอบเข้ากับคำยืมที่เป็นคำนามและมีความหมายเชิงนามธรรม ทำให้เนื้อความของบทประพันธ์นั้นโดดเด่นขึ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

อันว่าบันนพระคาถานี้ แลพระผู้บี้บาปบานบุญ อดุลยเดชโชไชยไตรภพนารถ...

(มหาชาติคำหลวง 2516, 94)

กลุ่มคำ บี้บาปบานบุญ แสดงให้เห็นฝีมือการเกลากลอนอันเลิศของกวี นอกจากจะมีความประสานแห่งเสียง คือสร้างเสียงสัมผัสอักษรในกลุ่มคำเดียวกันแล้ว ยังเห็นได้ว่ากวีเลือกใช้ทั้งคำไทยและคำเขมรอย่างเหมาะเจาะ บี้ เป็นคำไทย ในที่นี้แปลว่า ทำลาย แสดงความหมายได้อย่างกระชับ เพราะปรกติคำ บี้ มักใช้กับรูปธรรม เช่น บี้มด บี้แมลง ซึ่งมีนัยแฝงถึงการออกกำลังกดหรือบดขยี้สิ่งนั้นๆ เมื่อใช้กับ บาป ซึ่งเป็นคำนามธรรม ก็ช่วยสื่อความหมายถึงการออกกำลังกดหรือบดขยี้สิ่งนั้นๆ และยังสื่อความหมายตรงข้ามกับคำเขมรว่า บาน ซึ่งแปลว่า ได้ ได้รับ กล่าวได้ว่า กลุ่มคำนี้มีลักษณะของความสมดุลทางโครงสร้างภาษาอย่างสมบูรณ์ คือนอกจากจะสร้างความสมดุลทางเสียงของคำแล้ว คำที่มีเสียงสมดุลกันนี้ยังแสดงความหมายตรงกันข้ามนับเป็นการสื่อสารทางสุนทรียศิลป์อันน่าอัศจรรย์ยิ่ง

จะเห็นได้ว่า กวีไทยตระหนักดีถึงความสำคัญของอักษรศัพท์ในการรจนากาพย์กลอน คำยืม ทั้งบาลีสันสกฤตและเขมร จึงเป็นคลังคำอันใหญ่ที่กวีโบราณมีไว้สำหรับเบิกมาใช้เพื่อช่วยแสดงน้ำหนักอันเข้มข้นของความหมาย จึงให้ผลทางศิลปะทั้งด้านความคิดและอารมณ์ได้อย่างกระชับ

2.2 การเล่นคำ

การเล่นคำในกวีนิพนธ์ไทยมีหลายลักษณะ เช่น การเล่นคำพ้อง การเล่นซ้ำคำ เป็นต้น และมีจุดมุ่งหมายในการเล่นแตกต่างกันในตัวบทแต่ละบท

ในที่นี้ ผู้วิจัยขอเสนอการเล่นคำอีกแง่มุมหนึ่ง คือ การเล่นคำเพื่อสร้างความหมายอันเข้มข้นแก่ตัวบท เพื่อชี้ให้เห็นว่ากวีมีความรู้ในเรื่องศัพท์อย่างกว้างขวาง และสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือของกฤตยาการแห่งกลที่สำคัญอีกประการหนึ่ง

ในกากีคำกลอน (อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516) ผู้วิจัยพบว่ากวีเล่นคำว่า จิต และใจในบริบทที่หลากหลาย ดังนี้

การใช้คำว่า จิต

- **บำเรอจิต**อิศเรศให้เรืองรณ
  เมื่อทรงสกากลสโมสร
- พระเทพีฟังคดีก็**ดาลจิต**
  ฉงนคิดพิศวงทรงสัณฐาณ
- รื่นรื่น**ชื่นจิต**พี่จำได้
  เหมือนเมื่อไปร่วมภิรมย์ประสมศรี
- มาเถิดน้องจะถนอม**กล่อมจิต**
  จะผ่อนผิดผันหาเกษมศานต์
- ประเพณีสตรีได้**เตร่จิต**
  จำจะคิดเหมือนเอาเสี้ยนมาบ่งหนาม
- ต่างชู้ต่างชื่นทุกคืนวัน
  แต่สุบรรณ**งมจิต**ไม่คิดหมาง
- เราได้ฟังถึงงานประสานสาย
  บรรยาย**หลากจิต**คิดถวิล

การใช้คำว่า ใจ

- มิขอคืนนครำให้**ช้ำใจ**
  จะไว้สัตย์สู้ม้วยในสิมพลี
- เรา**รู้ใจ**แล้วมิให้อนาทร
  จะพาคืนนครในราตรี
- กากีฟังคดีสนองถ้อย
  เป็นที่น่า**น้อยใจ**เพียงชีวาสัญ
- ท่วงทีก็จะส่งองค์ยุพิน
  องค์นรินทรราชอย่า**ร้อนใจ**
- ยังซ้ำคนธรรพ์อันธพาล์
  เสียแรงว่า**จงใจ**ให้ไปตาม

คำว่า จิต และใจ อาจนับเป็นคำพ้องความหมาย หรือมีความหมายใกล้เคียงกันมาก แต่กระนั้นก็ดี คำ ***จิต*** ซึ่งเป็นคำยืมภาษาบาลีมีนัยในแง่นามธรรมที่เกี่ยวข้องกับความนึกคิด ความปรารถนาและการหยั่งรู้อันลึกซึ้ง **ปทานุกรมไทย บาลี อังกฤษ สันสกฤต** (2512, 291) แสดงความหมายของ จิตตๆ เป็นภาษาอังกฤษ ดังนี้

Cittam : the heart, the mind, a thought, an idea, will, intention

จะเห็นได้ว่า ในบริบทที่ใช้คำว่า จิต ในตัวอย่างบทประพันธ์ข้างต้นมีความหมายถึงสภาวะของจิตที่

มุ่งมาดปรารถนาในอารมณ์รักและอารมณ์ใคร่ของตัวละครทั้งสอง คือพระยาครุฑและนางกากี และที่สำคัญกวีสามารถสรรคำไทยมาประกอบเข้ากับ จิต ได้มากมาย แสดงสภาวะของจิตที่ลุ่มหลงในกามตัณหาได้อย่างแจ่มแจ้ง เช่น ดาลจิต เตร่จิต งมจิต หลากจิต เป็นต้น ส่วนคำว่า ใจ จะเห็นได้ว่าใช้ในบริบทของการรับรู้ การนึกคิด หรือประสบการณ์ทางอารมณ์ในระดับพื้นๆ เช่น ช้ำใจ รู้ใจ น้อยใจ ร้อนใจ หมางใจ แจ้งใจ เป็นต้น

การเล่นคำว่า จิต อย่างหลากหลายนี้สัมพันธ์กับการเล่นซ้ำคำว่า หลง กับ ลืม ในบทอัศจรรย์ที่นักวรรณคดีไทยคุ้นเคยเป็นอย่างดี บทต่อไปนี้

ครุฑลืมลงเล่นอโนดาต
วรนาฏลืมมิ่งมไหศวรรย์
ครุฑลืมลงเล่นสัตภัณฑ์
สุดาจันทร์ลืมพักตร์พระภัสดา
ครุฑลืมร่อนเล่นโพยมบน
นฤมลลืมสนมสนิทหน้า
ครุฑลืมไล่คาบนาคา
กัลยาลืมเล่นอุทยาน
ครุฑหลงชมทรงสมรชื่น
นางหลงรื่นรสทิพปักษาศาล
ครุฑละเลิงหลงเชิงยุพาพาล
เยาวมาลย์หลงเล่ห์ประหลาดโลม
ครุฑหลงกลิ่นแก้วขจรรื่น
นางหลงชื่นรสทิพอันเฉิดโฉม
ครุฑหลงกระบวนชวนตระโบม
นางหลงโสมนัสในสกุณา

(กากีคำกลอน อ้างใน **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง** (หน) 2516, 8)

การเล่นซ้ำคำว่า หลง กับ ลืม ในที่นี้จึงช่วยส่งเสริมความหมายของตัวบทให้โดดเด่นขึ้น กล่าวคือเป็นคำที่แสดงความหมายให้เห็นความมัวเมาลุ่มหลงกามตัณหาและหลงวนว่ายอยู่ในอบายของตัวละครสองตัวนี้ลุ่มลึกขึ้น

การเล่นคำทั้ง **จิต** และ **หลง**กับ**ลืม** ที่แสดงความหมายในแง่ประสบการณ์ทางอารมณ์รักและอารมณ์ใคร่นี้สอดคล้องกับความเป็นชาดกของเรื่องกากี ที่มุ่งสอนให้เห็นโทษของความมัวเมาลุ่มหลงในกามตัณหาอีกประการหนึ่งด้วย

3. กลแห่งบท: การเล่นโวหาร

อลังการทางความหมายอันเป็นเนื้อหาสำคัญใน **พระคัมภีร์สุโพธาลังการ** และ **อลังการศาสตร์** นั้น แสดงแนวคิดเรื่องกฤตยาการ คือ ในกรอบเนื้อหาเดียวกันกวีสามารถยักย้ายวิธีการแสดงเนื้อหานั้นให้แปลกหรือแตกต่างกันได้มากมายหลายวิธี

การเปรียบเทียบมีพื้นฐานมาจากการนำลักษณะร่วมของสองสิ่งมากล่าวเปรียบกัน ประกอบด้วย อุปไมย หรือสิ่งที่ต้องการเปรียบ กับ อุปมา หรือ สื่อที่นำมาเปรียบ โวหารเปรียบเทียบในพระคัมภีร์สุโพธาลังการและอลังการศาสตร์ได้แสดงให้เห็นว่า จากบทอุปมาที่เป็นพื้นฐานของการเปรียบเทียบนั้น สามารถขยายความคิดปรับเปลี่ยนวิธีพูดให้แตกแขนงเป็นโวหารมากมายหลายชนิด ดังจะเห็นได้จาก อลังการกลุ่มที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่ง กวีอินเดียมีวิธีแสดงความสัมพันธ์ในเชิงเปรียบเทียบของสองสิ่งได้หลายวิธี โดยเริ่มจากการพิจารณาความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง ว่ามีลักษณะใดได้บ้าง และความสัมพันธ์นั้นมีวิธีเปรียบเทียบในแง่มุมใดได้บ้าง ผู้วิจัยได้นำอลังการบางชนิดในกลุ่มนี้มาแจกแจงเป็นตาราง ดังตารางที่ 1

ความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่งที่นำมาเปรียบกัน แยกออกได้เป็น 6 กลุ่ม มีตั้งแต่ความเสมอกัน ความเกื้อกูลกัน ความร่วมกันทางไวยากรณ์ ความแยกส่วนจากกัน ความขัดแย้งกัน ความเป็นเหตุเป็นผลกัน ในแต่ละกลุ่ม ยังพิเคราะห์แยกย่อยตามวิธีการที่นำมาเปรียบ จะขอกล่าวถึงกลุ่มที่แสดงความสัมพันธ์ในลักษณะที่เสมอกัน เราจะเห็นได้ว่า ของสองสิ่งที่เหมือนกันนั้น ถ้าพินิจอย่างถี่ถ้วน จะพบแง่มุมที่สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือของการเปรียบเทียบได้อย่างพิสดาร เริ่มจากวัตถุสองสิ่งที่มีรูปลักษณะเหมือนกัน ถ้านำมากล่าว “เปรียบเป็น” ก็เป็น รูปกะ ถ้านำมากล่าว “เทียบขนาน” เพื่อชี้ให้เห็นความเสมอกันความทัดเทียมกัน ก็เป็นปฏิวัตถูปมา เช่น กล่าวถึง บ้าน กับ เธอ ขนานกันไป เพื่อแสดงให้เห็นว่า บ้านมีความสำคัญ เธอผู้เป็นที่รักก็มีความสำคัญ ถ้าขาดเธอไป บ้านหลังนี้ก็หมดความสำคัญ

ตารางที่ 1 โวหารกลุ่มแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง

ความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง	วิธีการเปรียบเทียบ	ชื่ออลังการในอลังการศาสตร์	ชื่ออลังการในสุโพธาลังการ
1. เสมอกัน	วัตถุสองสิ่งมีรูปลักษณะเหมือนกัน	รูปกะ	รูปกาลังการ
	วัตถุสองสิ่งเทียบขนานกัน	ปรติวัสตูปมา	ปฏิวัตถูปมา
	วัตถุสองสิ่งมีสภาวะเสมอกัน	----	ธัมโมปมา
2. เกื้อกูลกัน	กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนสิ่งหนึ่งกับสิ่งหนึ่งอันสมกันหรือไม่สมกัน	ปริวฤตติ	.....
	กล่าวถึงสิ่งประเสริฐหรือเลวทรามหลายสิ่งไว้ในแห่งเดียวกัน	สมุจจยะ	.....
	กล่าวถึงกริยาและคุณร่วมกัน	สโหกติ	สหวุตตาลังการ
3. ร่วมกัน	กล่าวถึงสิ่งต่างๆ ร้อยเป็นลำดับ	ยถาสังขยัม	.....
4. แยกส่วน	ยกสิ่งหนึ่งให้เหนือกว่าอีกสิ่งหนึ่ง	พยติเรก	พยติเรก
5. ปฏิเสธหรือขัดแย้ง	กล่าวปฏิเสธตรงๆ	.....	ปฏิโสโธปมา
	กล่าวตำหนิเพื่อให้บทอุปไมยโดดเด่นขึ้น	.....	นินโทปมา
	กล่าวถึงความบกพร่องเพื่อแสดงให้เห็นความวิเศษ ความประเสริฐ	.....	วิเสลาลังการ
	ปกปิดข้อที่พึงพรรณนาแล้วแสดงวัตถุอื่นแทน	.....	วัญจนาลังการ
	นำสิ่งที่ขัดแย้งกันมากล่าวเชื่อมโยงกัน	วิโรธ	วิโรธิตาลังการ
	กล่าวปฏิเสธแต่เจตนาไม่ใช่การปฏิเสธ	อากเษปะ	อากเขปะ
	กล่าวปฏิเสธเหตุที่สำเร็จนั้นแต่ทำให้เนื้อความชัดเจนขึ้น	วิภาวนา	วิภาวนาลังการ

เมื่อเรากล่าวว่า "เจ้างามพักตร์ผ่องเพียงบุหลันฉาย" เราหมายถึง สภาวะ อันนวลผ่องของใบหน้าว่าเสมอ สภาวะอันนวลกระจ่างของดวงจันทร์วันเพ็ญ เช่นนี้ เป็นโวหารธัมโมปมา

อลังการอันปรากฏมากมายหลากหลายชนิดในคัมภีร์ทั้งสองเล่มนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นว่าความคิดเรื่องการตกแต่งภาษาในทฤษฎีการประพันธ์ของอินเดียพัฒนาก้าวหน้าและมีความซับซ้อนอย่างยิ่งแล้ว ยังแสดงให้เห็นอีกว่ากวีอินเดียตระหนักดีว่าวรรณคดีมีธรรมชาติที่แตกต่างจากการสื่อสารด้วยภาษาในประเภทอื่นโดยแท้ ภาษาของวรรณคดีมีพลังในการสื่อความหมายอันพิเศษเพื่อกระทบใจผู้อ่าน หากเรียนรู้เครื่องมือในการสร้างและพลิกแพลงภาษาอย่างชำนาญจัดเจน

ใน**พระคัมภีร์สุโพธาลังการ** แย้ม ประพัฒน์-ทอง ผู้แปลได้แนะว่า กวีโบราณของไทยน่าจะใช้หลักและวิธีการตกแต่งโวหารจากพระคัมภีร์เล่มนี้ ได้ยกตัวอย่างความตอนพิมพาพิลาป ในพระปฐมสมโพธิกถา ซึ่งเป็นบทที่ลึกซึ้งกินใจ ดังนี้

อนิจจาน้ำตาเอ๋ย กระไรเลยซั่งไม่เวทนา ไม่มีความเมตตาปรานี จะขอโอกาสพอเพ่งพักตร์พระราชสามีให้เต็มเนตรก็ไม่ใคร่จะได้ แกล้งไหลหลั่งพลั่งไปไม่หยุดยั้ง กำบังเสียซึ่งทัศนวิสัยมิให้เชยชมพระอุดมรูปสิริวิลาศ แลเราให้โอกาสแก่ท่านสิ้นกาลช้านานคณนาได้ถึง 8 ปีเศษ ยังไม่พอโสกาดูรเทวศหรือประการใด นี่ท่านผู้ก่อกรรมกระทำเวรแก่เราหรือไฉน จึงแกล้งหลั่งไหลไม่รู้ขาดสายวายวางฉะนี้

(**พระปฐมสมโพธิกถา** 2537, 2318–319)

บทร้อยแก้วอันไพเราะและกินใจนี้ประกอบไปด้วย สมาธิคุณ คือ ยกสภาวะของสิ่งมีชีวิต ตั้งไว้ในสิ่งไม่มีชีวิต น้ำตา เป็นวัตถุไม่มีชีวิต การที่ทรงพ้อพิลาปร่ำนั้นแสดงสภาวะของสิ่งที่มีชีวิต ในที่นี้สร้างจินตภาพให้เห็นว่าน้ำตาเป็นเสมือนสิ่งมีชีวิตที่มาขัดขวางทัศนวิสัยของพระนางพิมพา กระทำให้ไม่สามารถพินิจยลชมชื่นพระราชสามี คือ องค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้าได้เต็มพระเนตร

ที่ผ่านมา มีนักวรรณคดีไทยบางท่าน เช่น ลัลลนา ศิริเจริญ (2525) เอมอร ชิตะโสภณ (2513) ได้ลองใช้ทฤษฎีอลังการมาศึกษาวรรณคดีไทย โดยชี้ให้เห็นว่าวรรณคดีไทยน่าจะใช้หลักการประพันธ์อลังการตามแนวการประพันธ์ของอินเดีย น่าเสียดายที่การศึกษาทฤษฎีอลังการอยู่ในวงจำกัด ไม่มีการศึกษาอย่างแพร่หลายหรืองอกเงยขึ้น ผู้วิจัยเห็นว่าควรจะมีการศึกษาการสร้างอลังการตามแนวทฤษฎีการประพันธ์ของอินเดีย เพราะถ้าหากเชื่อว่ากระบวนการสร้างวรรณคดีไทยโบราณมีความสัมพันธ์กับหลักการประพันธ์ของอินเดีย โวหารต่างๆ ที่ปรากฏในวรรณคดีไทยก็น่าจะมีส่วนคล้ายหรือได้รับอิทธิพลไม่ทางตรงก็ทางอ้อมอยู่ไม่น้อยและการใช้ทฤษฎีอลังการของอินเดียมาศึกษาโวหารของไทยก็จะทำให้เราเข้าใจเนื้อหาของความเปรียบ ตลอดจนความคิดในการเปรียบเทียบที่กวีไทยใช้ได้กระจ่างลึกซึ้งขึ้น

ในที่นี้ จะได้วิเคราะห์ตัวอย่างบางบท เพื่อชี้ให้เห็นว่ากวีไทยได้ใช้กฤตยาการแห่งกล ในเรื่องการเล่นโวหารอย่างชำนาญและเป็นกฤตยาการที่มีความสัมพันธ์กับหลักอลังการของอินเดียอย่างแนบแน่นทีเดียว

1. เมื่อสมเด็จพระผู้ทรงพระภาคเปล่งพระพุทธสีหนาทประภาษทักตัณหาแล้ว มีพระพุทธดำริสืบไปว่าแต่ตถาคตบริจาคบุตรทารทานธนสารมังสโลหิต กับทั้งองค์ชีวิตสิ้นกาลนานถึง 4 อสงไขยแสนมหากัลป ก็เพราะเหตุประโยชน์ด้วยโพธิบัลลังก์อันนี้ กาลบัดนี้ตถาคตก็ยังกิเลส 1500 ให้สูญสิ้นจากสันดาน ได้พระโลกุตรธรรมสำเร็จมโนรถประสงค์แล้ว อัศจรรย์ในขณะนั้นก็บังเกิดมีอันว่ามหาปฐพีอันมีประมาณกำหนดโดยหนาได้สองแสนสี่หมื่นโยชน์ ก็อุโฆษณาการบันลือลั่น ดังกังสดารอันประหารด้วยค้อนเหล็กดังสนั่นได้ละร้อยพันหมื่นแสนเสียงสะเทื้อนสะท้าน สำแดงวิจลจลาการกัมปนาทมหาสาครสมุทรก็ตีฟองคนองคลื่น อุทยานดื่นดาษระดมศัพท์สำเนียงเสียงโครมครึกกึกก้อง บรรดาแก้วประดับทุกทิพยพิมานก็เปล่งแสงส่องสัตตรัตนรังสีจำรัสประภัศรโอภาสไพโรจน์กว่าปกติธรรมดา บรรดาทิพยพฤกษาลดาในเทพยอุทยาน ก็บันดาลเผล็ดดอกออกผลทั่วสกลกิ่งก้าน เกิดมหัศจรรย์ปรากฏ อันว่าขุนเขาพระสิเนรุราชบรรพตก็โน้มยอดโอนอ่อนดุจถวายวันทนาการ ปานประหนึ่งว่ายอดหวายอันต้องอัคคีลน อันว่าขณิกพรรษแลกุสุมพรรษก็ตกลงยังพื้นปฐพีมณฑลสถาน มันทวาตาก็ร่ำเพยพัดพานพอเย็นสบาย น้ำในบ่อบึงแลสระทั้งหลายก็บังเกิดดุจเป็นคลื่นคลั่ง กระแสชลในนทีน้อยใหญ่ก็มิได้ไหลหลั่งหยุดอยู่ดุจน้ำในสระแลวาปี เบญจวรรณกุสุมชาติก็บันดาลลอยดาษไปในชลธีชโลธก...

(**พระปฐมสมโพธิกถา** 2537, 183–184)

เนื้อความของบทนี้ประกอบด้วยพระพุทธบารมีอันได้กำจัดสิ้นแล้วซึ่งกิเลสทั้งปวง เป็นบทอุปไมยและสิ่งอัศจรรย์ทั้งหลายนั้นเป็นบทอุปมา พินิจอย่างถี่ถ้วนจะพบว่าสิ่งอัศจรรย์นั้นแถลงขึ้นอย่างประณีตละเอียดลออ มหาปฐพีอันกำหนดหนาถึงสองแสนสี่หมื่นโยชน์ก็อุโฆษลือลั่น มหาสมุทรก็ตีฟองคะนองคลื่น อุทยานก็แซ่ซ้องกึกก้อง บรรดารัตนชาติก็จำรัสเรืองกว่าปกติ พฤกษาลดามาลย์ก็บานแบ่งสะพรั่งสะพรั่ง มีทั้งจินตภาพ สี แสง เสียง กลิ่น รส ประมวลขึ้นราวมหรสพอันบันลือยิ่ง ความต่อไป ขุนเขาพระสิเนรุก็กระทำการโอนอ่อนน้อมวันทา มวลดอกไม้ก็โปรยปลิวล้อรับสายลม แม้สายน้ำน้อยใหญ่ก็หลั่งไหลรองรับกลีบเกสรอันอ่อน

หวานเหล่านั้น อัศจรรย์ดั่งนี้เกิดขึ้นเพื่อชี้แจงผลอันมีเหตุคือ พระพุทธบารมีอันอุกฤษฎ์ เป็นสันตผลนิทัศนาลังการ คือการแต่งชี้แจงผลอันดีด้วยอรรถอื่น ในที่นี้ บรรดาอัศจรรย์ที่เกิดขึ้นเป็นอรรถอื่นที่ไม่ใช่ผลอันแท้จริงแห่งการยังสัตว์โลกว่ายข้ามวัฏสังสาร แต่การแถลงด้วยนิทัศนาลังการอันพึงอัศจรรย์ยิ่งนี้ เป็นการแถลงอ้อมเพื่อพรรณนาถึงอุตมภาพแห่งพระพุทธบารมี นับเป็นมหันตัตตาลังการคือการแถลงถึงความใหญ่หลวงแห่งอัธยาศัยอย่างอุกฤษฎ์ยิ่ง

2. พระมายศโยคพัน พรหมา
มาพ่างมาภาเป็น ปิ่นแก้ว
พระมาทยบทยมสมา ธิปราชญ์ เพรงแฮ
มาทยบมาทบแผ้ว แผ่นไตร
(**ลิลิตยวนพ่าย** 2517, 4)

หากวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ตามหลักอลังการของอินเดีย โคลงบทนี้ใกล้เคียงกับสหวุตตาลังการ อลังการที่ใช้กริยาหรือคุณร่วมกัน บทอุปไมย ได้แก่ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ บทอุปมา มี 3 บท ได้แก่ พระพรหม พระศิวะ และบรรดานักปราชญ์ ทั้งบทอุปมาและบทอุปไมย ปรากฏ กริยาร่วมกันคือ "มาทบแผ้วแผ่นไตร"

3. โฉมแม่จักฝากฟ้า เกรงอินทร์ หยอกนา
อินทรท่านเทอกโฉมเอา สู่ฟ้า
โฉมแม่จักฝากดิน ดินท่าน แลฤๅ
ดินฤขัดเจ้าหล้า สู่สำสองสำ
(**กำสรวลโคลงดั้น** 2513, 28)

โฉมควรจักฝากฟ้า ฤๅดิน ดีฤๅ
เกรงเทพไท้ธรนินทร์ ลอบกล้ำ
ฝากลมเลื่อนโฉมบิน บนเล่า นะแม่
ลมจะชายชักช้ำ ชอกเนื้อเรียมสงวน
(**โคลงนิราศนรินทร์** 2518, 3)

บทฝากนางจากวรรณคดี 2 เรื่องนี้ เป็นโวหารแสดงความรักอันประณีตของกวี การกล่าวฝากนางไว้กับเทพองค์ต่างๆ มุ่งหมายที่จะอวดอย่างภาคภูมิว่า นางอันเป็นที่รักของตนนั้นงามพิลาสจับใจ และโวหารที่ว่า "โฉมแม่ใครสงวนได้ เท่าเจ้าสงวนเอง" นับเป็นปิยตราลังการ คือ การเอ่ยถึงสิ่งอันเป็นที่รักด้วยถ้อยคำอันแสดงอย่างยิ่งยวด ในที่นี้ กวีเอ่ยถึงนางอันเป็นที่รักด้วยความมั่นใจว่า นางเท่านั้นที่จะรักษาตัวของนางเองได้ดีกว่าผู้อื่น

4. เจ้าลืมนอนซ่อนพุ่มกระทุ่มต่ำ
เด็ดใบบอนช้อนน้ำที่ไร่ฝ้าย
พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย
แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน
(เสภา เรื่อง **ขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ** 2513, 385)

บทตัดพ้อต่อว่าของขุนแผนนี้เป็นวรรคทองที่จดจำเล่าขานกันในหมู่นักวรรณคดีไทย อธิบายกันว่าเป็นเนื้อความที่ขุนแผนแสดงความน้อยอกน้อยใจนางวันทองที่ลืมความหลังครั้งเก่า ด้วยถ้อยคำที่แสดงถึงความสัมพันธ์อันลึกซึ้งแนบแน่น ถึงขั้น "พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย" และ "แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน" พิจารณาในแง่โวหาร กล่าวได้ว่าบทตัดพ้อนี้ใช้โวหาร ปริวุตตาลังการ คือ การแต่งเรื่องที่กล่าวอย่างรอบคอบถี่ถ้วนถึงการได้รับเฉพาะการได้มาก่อน ตีความได้ว่าเป็นอลังการที่แสดงเหตุแห่งผลอย่างละเอียดว่าสืบความกันมาอย่างไร ในที่นี้ขุนแผนได้กล่าวอย่างสืบความถึงความหลังที่ไร่ฝ้ายอันมีขุนแผนกับวันทองเท่านั้นที่รู้เห็นร่วมกัน อ้างเพื่อทวงสิทธิ์ในความเป็นเจ้าเข้าเจ้าของในตัวของนางวันทอง การอ้างถึงความหลังเช่นนี้สร้างน้ำหนักแก่เนื้อความให้โดดเด่นขึ้น

การวิเคราะห์ตัวอย่างบทประพันธ์บางบทในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเสนอหลักการวิเคราะห์วิจารณ์ความงามทางวรรณศิลป์อีกแนวทางหนึ่ง เพราะเชื่อว่าทฤษฎีอลังการจะช่วยส่งเสริมให้เราเข้าถึงความคิดในการใช้ความเปรียบหรือโวหารในวรรณคดีไทยอย่างกระจ่างขึ้น นอกจากนี้ยังช่วยสร้างความเข้าใจว่าโวหารเป็นเครื่องมือสำคัญอีกประการหนึ่งที่กวีไทยใช้สร้างกฤตยาการแห่งการประพันธ์ กวีนิพนธ์บางบทมีความไพเราะถึงขั้นเป็นวรรคทองที่ผู้อ่านท่องจำได้ก็เพราะ

ประทับใจในโวหารที่กวีเลือกใช้

ทั้งกลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ และกลแห่งบท ตามที่ได้อภิปรายมานี้ เป็นความพยายามที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่าตำราประพันธศาสตร์ไทยแสดงแนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งการประพันธ์เป็นสำคัญ และแนวคิดนี้สามารถสืบโยงกับวรรณคดีแบบฉบับของไทย เห็นความสัมพันธ์ส่องสะท้อนถึงกัน นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้พยายามชี้ให้เห็นว่ากฤตยาการแห่งกลเป็นหัวใจของการสร้างขนบวรรณศิลป์ไทย กลแห่งเสียงส่งผลให้ตัวบทมีความไพเราะ ส่วนกลแห่งศัพท์และกลแห่งบท ช่วยสร้างให้ตัวบทมีความประณีตและความซับซ้อนของสารทางอารมณ์ กล่าวได้ว่าแนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งกลสะท้อนให้เห็นว่ากวีโบราณมีทรรศนะยกย่องกวีผู้มีความสามารถในการเล่นทั้งเสียง คำและโวหาร เป็นสำคัญ และแสดงให้เห็นว่าวรรณคดีคือการแสดงฝีมือในการใช้วัสดุคือภาษาอันรุ่มรวยของไทยมาประดิษฐ์เรียงร้อยให้เกิดรูปแบบและลีลาอันซับซ้อนและหลากหลายที่สุด

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา นาคสกุล. (2541). **ระบบเสียงภาษาไทย**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ. (2513). (พิมพ์ครั้งที่ 14). พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร.

จันทบุรีนฤนาถ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2537). **ปทานุกรมไทย บาลี อังกฤษ สันสกฤต**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

จินดามณี เล่ม ๑-๒ กับบันทึกเรื่องหนังสือจินดามณีและจินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมโกศ. (2512). (พิมพ์ครั้งที่ 2). พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร.

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์. (2512). **ประชุมวรรณคดีไทย ภาคพิเศษ ทวาทศมาส โคลงดั้น**. กรุงเทพฯ: ศิริมิตรการพิมพ์.

ชีวิตและงานของสุนทรภู่. (2538). (พิมพ์ครั้งที่ 14). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ชุมนุมตำรากลอน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. (2519). (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2534). **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2541). จินดามณีกับประวัติวรรณคดีอยุธยา. **วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 4**(2): 215–224.

ธรรมาภิมณฑ์, หลวง. (2514). **ประชุมลำนำ**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี.

ธเนศ เวศร์ภาดา. (2543). **ตำราประพันธ์ศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นรินทร์ธิเบศร์ (อิน). (2518). **โคลงนิราศนรินทร์**. (พิมพ์ครั้งที่ 17) กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. (2537). **พระปฐมสมโพธิกถา (ฉบับกรมการศาสนา)**. กรุงเทพฯ: วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. (2515). **ลิลิตตะเลงพ่าย**. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณาคาร.

ประชุมกาพย์เห่เรือ. (2528). (พิมพ์ครั้งที่ 16). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ประวัติและโคลงกำสรวลศรีปราชญ์. (2513). (พิมพ์ครั้งที่ 4). พระนคร: ศิลปาบรรณาการ.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. (2516). **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน)**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

มหาชาติคำหลวง. (2516). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2538). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525**. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ลัลลนา ศิริเจริญ. (2525). **อลังการในมหาชาติคำหลวง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลิลิตพระลอ. (2518). (พิมพ์ครั้งที่ 21). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ลิลิตยวนพ่าย. (2517). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3. (2529). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เอมอร ชิตะโสภณ. (2513). **พระนิพนธ์ประเภทฉันท์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.