# Khmer Pad Bāky Metre and Its Modification from Thai Klon Metre

*Submitted date:* 23 May 2024
*Revised date:* 29 January 2025
*Accepted date:* 2 March 2025

Nutthakrit Tapaonoi[1*]
Klairung Amratisha[1]
Assanee Poolrak[1]

## Abstract

**Background and objective (s):** Khmer pad bāky metre shares some similarities in terms of versification with Thai klon metre, which has made some scholars propose that pad bāky metre had its origin from Thai klon metre. Nevertheless, the versification of pad bāky metre displays many different aspects from those of Thai klon metre, which indicates that pad bāky metre underwent its own modifications. The research for this article, therefore, aimed to study the modifications in Khmer pad bāky versification from Thai klon metre and to analyze the factors responsible for these modifications.

**Methodology:** Using Göran Hermerén's concept on the influence in art and literature as the framework, this study employed comparative study methodology in order to point out the similarities and differences between the versifications of pad bāky metre and Thai klon metre.

**Main result:** The modifications of pad bāky versification occur in three aspects: the rhyme, the creation of melodious sound and the rhythm. These three aspects of modification result

[1] Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University,Thailand
*Corresponding author nutthakrittpn@gmail.com
This article is a part of the first author's master thesis entitled, "The Khmer Pad Bāky Metre and Its Relation to the Thai Klon Metre", Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

from two main factors: Khmer literary conventions and the different nature of the Khmer language from the Thai language.

Differences that occur from modifications in pad bāky metre demonstrate Hermerén's idea of the influence in the relationship that the recipient artwork must display traces of influence from the donor's and the artists must assimilate such differences in their own work. It could be said that the influence of Thai klon metre has shaped the literary creation, modification and continuation of pad bāky metre in Cambodia from the mid-19th century to the present.

**Relevance to Thai Studies:** This study demonstrates the influence of Thai literature on the literature of neighboring countries.

**Conclusion:** A study of the modifications of pad bāky metre indicates that pad bāky metre has been modified according to Khmer literary convention and the nature of the Khmer language. The relationship between Thai klon metre and pad bāky metre was, therefore, an influence following Hermerén's concept, Thai poets and literary works being the donor and Khmer poets and literary works being the recipient. The result of the study additionally show that the recipient of influence has played an important role in the "choosing-modifying" process instead of just as a "receiver."

**Keywords:** pad bāky metre; klon metre; modifications; Khmer versification; Thai versification


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

# คำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย* (บทพากฺย) ของเขมร และการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์จากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย

*Submitted date:* 23 May 2024
*Revised date:* 29 January 2025
*Accepted date:* 2 March 2025

ณัฐกฤช ตะเภาน้อย[1*]
ใกล้รุ่ง อามระดิษ[1]
อัสนี พูลรักษ์[1]

## บทคัดย่อ

**ภูมิหลังและวัตถุประสงค์:** คำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย* (บทพากฺย) ของเขมรมีลักษณะบังคับทางฉันทลักษณ์คล้ายคลึงกับคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย ทำให้มีนักวิชาการเสนอว่า*บทพากฺย*มีที่มาจากกลอน อย่างไรก็ตาม *บทพากฺย*มีลักษณะทางฉันทลักษณ์แตกต่างกับกลอนหลายด้าน อันแสดงให้เห็นว่ามีการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ บทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ใน*บทพากฺย* ของเขมรจากกลอนของไทย และวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อการปรับแปลงดังกล่าว

**ระเบียบวิธีวิจัย:** บทความนี้ใช้ระเบียบวิธีการเปรียบเทียบ (comparative method) เพื่อศึกษาความคล้ายคลึงและความแตกต่างระหว่าง*บทพากฺย*กับกลอน โดยใช้แนวคิดเรื่องอิทธิพลในงานศิลปะและวรรณคดี (Influence in Art and Literature) ของ โกแรน เฮอร์เมอแร็ง (Göran Hermerén) เป็นกรอบในการศึกษา

**ผลการวิจัย:** คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* มีการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ 3 ลักษณะ ได้แก่ สัมผัส การสร้างเสียงเสนาะ และจังหวะ การปรับแปลงทั้ง 3 ด้านมาจากปัจจัยเรื่องขนบวรรณศิลป์และธรรมชาติของภาษาเขมรที่แตกต่างกับภาษาไทย

[1] ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ประเทศไทย
*Corresponding author nutthakrittpn@gmail.com

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต เรื่อง *คำประพันธ์ประเภท* **บทพากฺย** *(บทพากฺย) ของเขมรและความสัมพันธ์กับคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย* สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความแตกต่างอันเกิดจากการปรับแปลง*บทพากฺย* แสดงให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์แบบอิทธิพลตามแนวคิดของเฮอร์เมอแร็งที่ว่า งานศิลปะที่รับอิทธิพลต้องมีร่องรอยที่แสดงการรับอิทธิพล และผู้สร้างงานดังกล่าวต้องผสมกลมกลืนอิทธิพลนั้นเข้ากับงานของตน จึงกล่าวได้ว่า อิทธิพลของคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ ปรับแปลง และสืบทอดคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ในกัมพูชามาตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบัน

**ความเกี่ยวข้องกับไทยศึกษา:** บทความนี้แสดงให้เห็นอิทธิพลของวรรณคดีไทยที่มีต่อวรรณคดีของประเทศใกล้เคียง

**บทสรุป:** การศึกษาครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่า *บทพากฺย* ปรับแปลงให้สอดคล้องกับขนบวรรณศิลป์และธรรมชาติของภาษาเขมร ความสัมพันธ์ระหว่างกลอนกับ*บทพากฺย*จึงเป็นความสัมพันธ์แบบอิทธิพล (influence) ตามแนวคิดของเฮอร์เมอแร็ง โดยไทยเป็นผู้ส่งอิทธิพลและเขมรเป็นผู้รับ ผลการศึกษายังแสดงให้เห็นว่า ผู้รับอิทธิพลมีบทบาทสำคัญในการ “เลือกรับ ปรับใช้” มิได้เป็นเพียง “ผู้รับ” ที่ไม่มีบทบาท

**คำสำคัญ:** คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*; คำประพันธ์ประเภทกลอน; การปรับแปลง; ฉันทลักษณ์เขมร; ฉันทลักษณ์ไทย

## บทนำ (Introduction)

คำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย* (**បទពាក្យ**)[4] เป็นคำประพันธ์ประเภทใหญ่ประเภทหนึ่งของเขมรที่เกิดขึ้นในกัมพูชาในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 นักวิชาการวรรณคดีเขมรนิยมจัดคำประพันธ์ประเภทนี้ว่าเป็นคำประพันธ์สมัยใหม่ (Huffman, 1977, p.80 ; Bunkhloi, 2015, p.39-40) คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* มีลักษณะบังคับทางฉันทลักษณ์ คือ ใน 1 บทมี 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนคำเท่า ๆ กัน จึงแบ่งชนิดย่อยของ*บทพากฺย*ตามจำนวนคำในวรรค *บทพากฺย*มีสัมผัสบังคับ คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 2 หรือ 3 หรือ 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับวรรคที่ 4 ในลักษณะเดียวกันกับสัมผัสระหว่างวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 2 ทั้งยังมีสัมผัสระหว่างบท คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 ในบทแรก สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทถัดไป เมื่อสังเกตลักษณะบังคับของคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ดังที่กล่าวมานี้ จะพบว่าคล้ายคลึงกับลักษณะบังคับของคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย

คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ปรากฏเป็นครั้งแรกในวรรณคดีเรื่อง *พฺระสมุทฺร* ( *ព្រះសមុទ្រ* ) “พระสมุทร” ของออกญาวงศาสรรเพชญ (โนง) (**ឧកញ៉ាវង្សាសរពេជ្ជ (នង)**) (Pakdeekham, 2007, p.84) เดิมกวีแต่งเรื่อง *พฺระสมุทฺร* ถวายสมเด็จพระหริรักษ์รามาธิศราธิบดี (พระองค์ด้วง) ด้วยคำประพันธ์โบราณชนิดต่าง ๆ ของเขมร แต่พระองค์มีพระราชบัญชาให้กวีนำกลับไปแต่งใหม่โดยใช้*บทพากฺย 7* และเนื่องจาก*บทพากฺย 7* เป็นคำประพันธ์ประเภทใหม่ กวีจึงอธิบายลักษณะสำคัญทางฉันทลักษณ์เอาไว้ด้วย ดังปรากฏในตอนต้นเรื่องว่า

| | |
|---|---|
| **មហារាជនាមាព្រះអង្គឌួង** | **គ្រប់គ្រងកម្ពុជាម្ចាស់សិរសី** |
| มหาราชนามาพฺระองฺคหฺวัง | ครฺบ่คฺรงกมฺพุชามฺจาส่สิรสี |
| /โมะฮา[5]-เรียจ เนีย-เมีย เปฺรียะฮ์-อ็อง ดวง/ | /กฺรุบ โกฺรง กัมปุ-เจีย - มฺจะฮ์ เซะ-รเซ็ย/ |
| **ព្រះអង្គទ្រង់សព្វព្រះទ័យ** | **អោយកែសេចក្តីជាថ្មីទៀតៗ** |
| พฺระองฺคทฺรง่สพฺพพฺระทัย | โอยแกเสจกฺฎีชาถฺมีเทียต ๆ |
| /เปฺรียะฮ์-อ็อง ตฺร็วง ซ็อบ เปฺรียะฮ์-เต็ย/ | /โอย แก สัจ-เกฺด็ย เจีย เทฺม็ย เตียต/ |
| **ទ្រង់សព្វព្រះទ័យពាក្យប្រាំពីរ** | **បង្វែរឃ្លាបួនចួនចង្កៀត** |

[4] นักวิชาการไทยที่ศึกษาวรรณคดีเขมรนิยมเรียกคำประพันธ์ประเภทนี้ว่า “บทพากย์” อย่างไรก็ตาม คำว่า “บทพากย์” มีความหมายเฉพาะในภาษาไทย หมายถึง “คำกล่าวเรื่องราวเป็นทำนองเมื่อเวลาแสดงโขนหรือหนังใหญ่เป็นต้น” (Royal Institute, 2013, p. 649) บทความนี้จึงจะกล่าวถึงคำประพันธ์ประเภทนี้ว่า *บทพากฺย* ตามการปริวรรตจากคำภาษาเขมรว่า **បទពាក្យ** (อ่านว่า /บ็อต-เปียะก์/)

[5] ในฉันทลักษณ์เขมร พยางค์เปิดที่ประสมสระเสียงสั้น ไม่ลงน้ำหนัก ซึ่งเป็นคำยืมภาษาบาลีสันสกฤต และอยู่ต้นคำภาษาเขมร อาจนับรวมกับพยางค์ที่อยู่ติดกันเป็น 1 พยางค์ (Jacob, 1996, p.53)

ทฺรง่สพฺพพระทัยพากฺยปฺรำพีร
/ตฺร็วง ซ็อบ เปฺรียะฮ์-เต็ย เปียะก์ ปฺรำ-ปี/
**เหตุนั้นอญัขอปรึงใหม่**
เหตุเนาะอญฺขญุ์ขปฺรึงเฉฺลียต
/แฮต นุฮ์ อัญ-คฺญูม ค็อม เปฺริง็ เชฺลียต/

บงฺแวรฆฺลาบัวนจัวนจงฺเอียต
/บ็อง-แวร เคฺลีย บวน จวน จ็อง-เอียต/
**เถิดเทอญดำรงธรรม์ศาสน์ฯ**
เลิกเทียตฎาก่ทุกทำนุกมฺจาส่ ฯ
/เลิก เตียต ดะก์ ตุก ตุม-นุก มฺจะฮ์/

(Leang, 1967, p.126)

คำแปล[6]

พระมหากษัตริย์พระนามว่าพระองค์ด้วง ผู้ครองกัมพูชา โปรดให้แก้ไขความขึ้นใหม่ พระองค์โปรด *บทพากฺย 7* ซึ่งใน 1 บทมี 4 วรรค แต่ละวรรคมี 7 คำ และมีข้อบังคับเรื่องการรับส่งสัมผัส ข้าพเจ้าจึงแต่งขึ้นใหม่ตามพระราชบัญชาของพระองค์

เมื่อนำตัวบทเรื่อง *พฺระสมุทฺร* ข้างต้นมาเขียนเป็นแผนผังของฉันทลักษณ์ จะได้แผนผังดังนี้

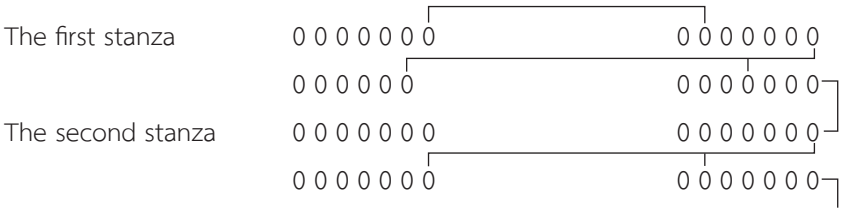


**Figure 1:** An example of two stanzas of pad *bāky* metre from *Preah Samot*

จากแผนผังข้างต้น เมื่อนำคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยมาเปรียบเทียบจะเห็นความคล้ายคลึงชัดเจนขึ้น ขอยกตัวอย่างกลอนจากเรื่อง *กาฬีคำกลอน* ของ เจ้าพระยาพระคลัง (หน)[7] มาพิจารณาเปรียบเทียบ ดังนี้

ครุฑลืมลงเล่นอโนดาต วรนาฎลืมมิ่งมไหศวรรย์
ครุฑลืมลงเล่นสัตภัณฑ์ สุดาจันทร์ลืมพักตร์พระพัสดา
ครุฑลืมร่อนเล่นโพยมบน นฤมลลืมสนมสนิทหน้า
ครุฑลืมไล่คาบนาคา กัลยาลืมเล่นอุทยาน

(Phrakhlang (Hon), (n.d.), p. 47)

[6] การแปลตัวบทภาษาเขมรเป็นภาษาไทยในบทความนี้ ผู้วิจัยจะแปลแบบสรุปความ
[7] เจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งเรื่อง *กาฬีคำกลอน* ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ต่อมาสมเด็จพระมหิรักษ์รามาอิศราธิบดีทรงนำไปแปลและเรียบเรียงใหม่ให้เป็นพระราชนิพนธ์ภาษาเขมรเมื่อ ค.ศ. 1815


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

จะเห็นได้ว่าลักษณะบังคับของฉันทลักษณ์ในเรื่อง *กากีคำกลอน* และเรื่อง *พระสมุทร* คล้ายคลึงกันคือ ใน 1 บทแบ่งเป็น 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนคำเท่าหรือใกล้เคียงกัน และส่งสัมผัสนอกและสัมผัสระหว่างบทในตำแหน่งเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน

นอกจากลักษณะบังคับของฉันทลักษณ์ที่คล้ายคลึงกันแล้ว เมื่อนำลักษณะต่าง ๆ ของคำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย*และคำประพันธ์ประเภทกลอนมาพิจารณาเปรียบเทียบกัน พบว่าคล้ายคลึงกันอีกหลายลักษณะ ทั้งการแบ่งชนิดย่อยของคำประพันธ์ตามจำนวนคำในแต่ละวรรค เช่น *บทพากฺย 8* คือ คำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย*ที่แต่ละวรรคใน 1 บทมี 8 คำ ตรงกับลักษณะบังคับของกลอน 8 ของไทย เป็นต้น การเพิ่มข้อบังคับเรื่องการเล่นคำและเล่นเสียงสัมผัสอักษรหรือสัมผัสสระเป็นพิเศษ ซึ่งตรงกับลักษณะกลอนกลบทของไทย อีกทั้งยังมีชื่อคำประพันธ์คล้ายคลึงกับชื่อกลอนกลบทของไทยด้วย เช่น บทโคพัทธสฺนึง (**បទគោព័ទ្ធស្នឹង**) /บ็อต โก ป็วต ซฺเนิง์/ “คำประพันธ์ชนิดวัวพันหลัก” มีชื่อและข้อบังคับเหมือนกลอนกลบทวัวพันหลักของไทย ลักษณะเช่นนี้ทำให้ศานติ ภักดีคำ เสนอว่า เพลงยาวกลบทและกลอักษรในจารึกวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นที่มาของกลบทเขมร (Pakdeekham, 2018) รวมถึงคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมร ก็ได้รับอิทธิพลไปจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย อันเป็นผลมาจากการที่พระราชวงศ์กัมพูชาหลายพระองค์เสด็จเข้ามาประทับในกรุงเทพมหานครในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (Pakdeekham, 2007) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สมเด็จพระหริรักษ์รามาอิศราธิบดี ที่ประทับอยู่ในไทยนานกว่า 25 ปี พระองค์น่าจะทรงรู้ภาษาไทย และได้ทรงศึกษาศิลปะวิทยาการของราชสำนักไทยด้วย (Pakdeekham, 2000, p.22–23)

แม้ความคล้ายคลึงระหว่างคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*กับคำประพันธ์ประเภทกลอนในหลากหลายมิติจะชวนให้เชื่อได้ว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมรได้รับอิทธิพลมาจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย อย่างไรก็ตาม *บทพากฺย*มิได้เป็นการเลียนแบบจากกลอนไทยอย่างตรงไปตรงมาเท่านั้น จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*แตกต่างกับคำประพันธ์ประเภทกลอนบางประการ เช่น ลักษณะของสัมผัส ดังตัวอย่างจากเรื่อง *นิราสนครวตฺต* ( ***និរាសនគរវត្ត***) “นิราศนครวัด” ของ ออกญาสุตตันตปรีชา (อินท์) ที่แต่งเมื่อ ค.ศ. 1909

**ដល់ពេលផ្ទុំលោកធំចុះចាកស្ថាន** **ឡើងរថយានទឹមសេះដ៏បវរ**
ฎล่เพลผฺทุ้โลกธ์จุ๊ะจากสฺถาน เผิงรถยานทึมเสะฎ็บวร
/ด็อล เปล ผฺทุม โลก ทม โจะฮ์ จาก ซฺทาน/ /เลิง ร็วต เยียน ตึม เซะฮ์ ดอ บอ-วอ/

(Suttantaprija Ind, 1997, p.4)

คำแปล

เมื่อถึงเวลานัดหมาย ท่านผู้ใหญ่ (ผู้ตรวจการ) ก็มาขึ้นรถม้า

จากตัวบทข้างต้น คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 คือคำว่า สฺถาน /ซฺทาน/ สัมผัสกับคำว่า ยาน /เยียน/ ในวรรคที่ 2 แม้ทั้งสองคำจะออกเสียงสระต่างกัน ลักษณะเช่นนี้เป็นการสัมผัสตามรูปเขียน ซึ่งเป็นข้อแตกต่างกับลักษณะบังคับเรื่องเสียงสัมผัสของคำประพันธ์ไทยอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังสังเกตพบว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ชนิดย่อยที่เป็นที่นิยมในกัมพูชา ได้แก่ *บทพากฺย 7* ที่แต่ละวรรคใน 1 บทมี 7 คำเท่า ๆ กัน ดังตัวอย่างจากเรื่อง *พฺระสมุทฺร* ที่ได้แสดงไปก่อนหน้า ในขณะที่การแต่งคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย นิยมใช้กลอนแปดเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กลอนแปดที่มีลีลากลอนแบบสุนทรภู่ อีกทั้งกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ยังนิยมการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะหนักเบาของเสียง ในขณะที่คำประพันธ์ประเภทกลอนนิยมเล่นทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรควบคู่กันไป

ความแตกต่างระหว่างคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*กับคำประพันธ์ประเภทกลอนข้างต้นแสดงให้เห็นว่าคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ปรับแปลงทางฉันทลักษณ์[8] จากคำประพันธ์ประเภทกลอนในหลากหลายมิติ แม้จะมีนักวิชาการอธิบายว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมรได้รับอิทธิพลจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย แต่ยังไม่มีผู้ศึกษาโดยละเอียดว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ปรับแปลงไปอย่างไร และการปรับแปลงนั้นเป็นผลจากปัจจัยอะไรบ้าง บทความนี้จึงมุ่งศึกษาการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมร รวมทั้งปัจจัยของการปรับแปลงดังกล่าว เพื่อจะหาคำตอบที่ชัดเจนเกี่ยวกับลักษณะของการรับอิทธิพลจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย โดยใช้แนวคิดเรื่องอิทธิพลในงานศิลปะและวรรณคดีของโกแรน เฮอร์เมอแร็ง (Göran Hermerén) เป็นกรอบในการอธิบาย ตัวบทที่ใช้เป็นข้อมูล คือ วรรณคดีร้อยกรองที่แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงปัจจุบัน ทั้งวรรณคดีจารีตและกวีนิพนธ์สมัยใหม่ โดยคัดเลือกผลงานของกวีที่มีชื่อเสียง หรือเป็นผลงานที่ได้รับรางวัล หรือเป็นเรื่องที่ตีพิมพ์ในวารสารที่มีชื่อเสียง ส่วนคำประพันธ์ประเภทกลอนที่นำมาอภิปรายเปรียบเทียบ คือ วรรณคดีร้อยกรองตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงผลงานของสุนทรภู่ เนื่องจากเป็นผลงานที่มีส่วนสำคัญต่อการนำไปปรับแปลงเป็นคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*

[8] คำว่า การปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ ในบทความนี้ ใช้ตามคำนิยามของกีรติ ธนะไชย (Dhanachai, 2004) ว่าหมายถึง การสร้างสรรค์ลักษณะใหม่ในคำประพันธ์ประเภทต่าง ๆ โดยยังคงรักษาลักษณะทางฉันทลักษณ์เดิมให้ปรากฏอยู่


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

## วัตถุประสงค์การศึกษา (Research objective)

1. เพื่อศึกษาการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภทบทพากฺยของเขมรจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย

2. เพื่อวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภทบทพากฺยของเขมรจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย

## ระเบียบวิธีวิจัย (Methodology)

การอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*กับคำประพันธ์ประเภทกลอน ผู้วิจัยประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องอิทธิพลในงานศิลปะและวรรณคดีที่โกแรน เฮอร์เมอแร็ง (Göran Hermerén) เสนอไว้ในหนังสือ *Influence in Art and Literature* เฮอร์เมอแร็ง (Hermerén, 1975) กล่าวว่า ประเภทของความสัมพันธ์ (relation) ในงานศิลปะและวรรณคดีมีหลากหลาย เช่น การเลียนแบบ (copies) ภาพร่าง (sketches) การเรียบเรียงใหม่ (paraphrases) ในจำนวนนี้ อิทธิพล (influence) จัดเป็นความสัมพันธ์ประเภทหนึ่ง

นอกจากนี้ เฮอร์เมอแร็งยังกล่าวเพิ่มเติมว่า ความสัมพันธ์แบบอิทธิพลเป็นความสัมพันธ์แบบเหตุ-ผล (causal) ระหว่างศิลปินหรือผลงานหนึ่งกับศิลปินหรือผลงานอีกกลุ่มหนึ่ง ผลงานที่จัดเป็นการรับอิทธิพลต้องมีร่องรอยที่สังเกตเห็นหรือรับรู้ได้ว่า ได้รับอิทธิพลมาจากงานศิลปะที่ส่งอิทธิพล แต่ความคล้ายคลึงระหว่างงานศิลปะที่ส่งอิทธิพลกับงานศิลปะที่รับอิทธิพลนั้นอาจสังเกตเห็นได้ยากกว่าความสัมพันธ์ของงานศิลปะรูปแบบอื่นอย่างการเลียนแบบ ภาพร่าง หรือการเรียบเรียงใหม่ เนื่องจากการรับอิทธิพลในงานศิลปะไม่ใช่เป็นเพียงการหยิบยืมลักษณะหรือรายละเอียดบางประการจากงานศิลปะที่ส่งอิทธิพลเท่านั้น แต่อิทธิพลเป็นสิ่งที่ปรากฏครอบคลุมไปทั่วงานศิลปะที่รับอิทธิพล เช่น ลีลา (styles) หรือการแสดงออก (expressions) โดยศิลปินผู้สร้างงานศิลปะที่รับอิทธิพลต้องผสมผสานกลมกลืนอิทธิพลที่รับมาในผลงานของตน และอิทธิพลนั้น ๆ ต้องปรากฏอยู่ในผลงานหลายชิ้นของศิลปินผู้รับอิทธิพล และมีผลต่อการสร้างงานศิลปะของศิลปินผู้รับอิทธิพลในช่วงระยะเวลาหนึ่งที่ยาวนาน (Hermerén, 1975)


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

ส่วนระเบียบวิธีเชิงเปรียบเทียบ (comparative method) เป็นแนวทางหนึ่งในการวิเคราะห์อิทธิพลในงานศิลปะและวรรณกรรม เฮอร์เมอแร็ง (Hermerén, 1975, p.6) เสนอว่า ในการศึกษาอิทธิพล ไม่ควรถามคำถามเพียงว่า ศิลปินได้รับอิทธิพลด้านใดจากผู้ส่งอิทธิพลเท่านั้น แต่ควรตั้งคำถามอื่น ๆ เช่น ศิลปินไม่ได้รับอิทธิพลด้านใดจากผู้ส่งอิทธิพล ศิลปินผู้รับอิทธิพลได้ปรับเปลี่ยนความคิดของศิลปินผู้ส่งอิทธิพลให้มีความแปลกใหม่อย่างไร การรับอิทธิพลช่วยให้ศิลปินสร้างสรรค์ลีลาหรือการแสดงออกที่เป็นเอกลักษณ์ของตนอย่างไรบ้าง เป็นต้น การใช้ระเบียบวิธีเชิงเปรียบเทียบในลักษณะดังกล่าวจะช่วยสร้างความเข้าใจเส้นทางที่จินตนาการทางศิลปะดำเนินไป

จากแนวคิดข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงจะใช้ระเบียบวิธีเชิงเปรียบเทียบในการตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย ด้วยการเปรียบเทียบลักษณะร่วมและความแตกต่างระหว่างคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยกับ*บทพากฺย*ของเขมร คำตอบที่ได้จะทำให้ทราบว่า *บทพากฺย*มีการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ไปจากกลอนไทยอย่างไรบ้าง ก่อนที่จะวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อการปรับแปลงดังกล่าว ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. ของการวิจัยต่อไป

## ผลการศึกษา (Result)

### 1. การปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*

จากตัวอย่างคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ที่แสดงไว้ในบทนำ จะพบว่า เมื่อเกิดคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ขึ้นในกัมพูชา กวีเขมรยังคงรักษาคณะของคำประพันธ์ และตำแหน่งของสัมผัสบังคับที่เหมือนคำประพันธ์ประเภทกลอนไว้ แต่มีความแตกต่างอันเกิดจากการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ปรากฏอยู่ 3 ลักษณะ ได้แก่ การปรับแปลงด้านสัมผัส การปรับแปลงด้านการสร้างเสียงเสนาะ และการปรับแปลงด้านจังหวะของคำประพันธ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

#### 1.1 การปรับแปลงด้านสัมผัส

สัมผัสบังคับในคำประพันธ์ร้อยกรองของไทย กำหนดให้คำที่สัมผัสกันต้องประสมสระเสียงเดียวกัน หากมีพยัญชนะสะกด พยัญชนะสะกดของทั้งสองคำต้องอยู่ในมาตราเดียวกัน ตำแหน่งของสัมผัสนอกในคำประพันธ์ประเภทกลอน สัมพันธ์กับเรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคด้วย ซึ่งถือเป็นลักษณะนิยมที่มีผลต่อความไพเราะในกลอน ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ อธิบายว่า คำประพันธ์ประเภทกลอนใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทย คือ การมีเสียงวรรณยุกต์ถึง 5 เสียง มาใช้สร้างเสียงเสนาะจากเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรค โดย


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

ใช้ความขัดกันของระดับเสียงเป็นกลวิธีสำคัญ (Chitchamnong, 1991, p.320) ตำราคำประพันธ์ในชั้นหลังอธิบายตรงกันว่า ในกลอน 1 บทนั้น เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 1 ใช้ได้ทุกเสียง แต่ไม่นิยมเสียงสามัญ เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 2 นิยมใช้เสียงจัตวาที่สุด ใช้เสียงเอกและเสียงโทได้ แต่ไม่ใช้เสียงสามัญและเสียงตรีเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ใช้ได้เฉพาะเสียงสามัญและเสียงตรี (Yuden, 1989 ; Upakitsilapasan, 1998, p.361 and Thammaphimon, 2019, p.70) ลักษณะเช่นนี้เริ่มปรากฏให้เห็นในคำประพันธ์ประเภทกลอนตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ดังตัวอย่างจากเรื่อง *ศิริวิบุลกิตติ์* ต่อไปนี้

พวกอำมาตย์แห่งท้าวเจ้ากรุงศรี ล้วนเลิศดีเกรงหมดทศทิศา
ไม่มีผู้ต่อสู้รอฤทธา ออกระอาท้าวจบภพจักรพาฬ

(*Chumnum Tamra Klon Chabap Ho Phra Samut Wachirayan*, 1976, p. 182)

จากตัวบทข้างต้น คำสุดท้ายของแต่ละวรรค ได้แก่คำว่า ศรี ศา ธา และ พาฬ เป็นเสียงจัตวา จัตวา สามัญ และสามัญ ตามลำดับ ซึ่งไม่เป็นเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ห้ามใช้ในคำประพันธ์ประเภทกลอน เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคลักษณะที่กล่าวมานี้มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 1 ก่อนจะมีแบบแผนค่อนข้างชัดเจนในกลอนของสุนทรภู่ (Sikkhakosol, 1983, p.101-131) ดังที่ประทีป วาทิกทินกร (Vatikatinakorn, 2004, p.101-104) พบว่า กลอนนิราศของสุนทรภู่ 8 เรื่องใช้เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 1 เป็นเสียงโทมาก เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 2 ใช้เสียงจัตวามากถึงร้อยละ 93 ไม่ใช้เสียงสามัญและเสียงตรีเลย วรรคที่ 3 ใช้เสียงสามัญเป็นเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคถึงร้อยละ 92 ส่วนเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่ 4 ใช้เสียงสามัญถึงร้อยละ 95 รองลงมาคือเสียงตรีร้อยละ 5

ตัวอย่างกลอนของสุนทรภู่ จากเรื่อง *นิราศเมืองเพชร*

ถึงศีรษะกระบือเป็นชื่อบ้าน ระยะย่านยุงชุมรุมข่มเหง
ทั้งกุมภากล้าหาญเขาพานเกรง ให้วังเวงวิญญาณ์เอกากาย

(Damrong Rajanubhab, 2018, p.396)

จากตัวบทข้างต้น คำสุดท้ายของแต่ละวรรค ได้แก่คำว่า บ้าน เหง เกรง และ กาย เป็นเสียงโท จัตวา สามัญ และสามัญ ตามลำดับ เรื่องเสียงสัมผัสบังคับในคำประพันธ์ประเภทกลอนที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นว่า การรับส่งสัมผัสไม่เพียงแต่ต้องสรรคำที่ประสมเสียงสระเดียวกัน มีพยัญชนะสะกดมาตราเดียวกันเท่านั้น แต่ยังต้องพิจารณาเสียงวรรณยุกต์ของคำในตำแหน่งท้ายวรรคของแต่ละวรรคด้วย

เมื่อกลับมาพิจารณาสัมผัสในคำประพันธ์เขมร พบว่า สัมผัสนอกซึ่งเป็นข้อบังคับของคำประพันธ์ทุกประเภท ก็เป็นการบังคับสัมผัสสระเหมือนคำประพันธ์ของไทย เพียงแต่ลักษณะสัมผัสสระของเขมรมีเพิ่มเติมขึ้นมาอีก 2 ลักษณะ ตำราการประพันธ์เขมรในยุคปัจจุบันจึงแบ่งลักษณะสัมผัสออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ สัมผัสระดับสูง สัมผัสระดับกลาง และสัมผัสระดับต่ำ (Ly, 2009, p. 35-43) เสียงสัมผัสทั้ง 3 ระดับนี้นำมาใช้ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ทำให้ลักษณะสัมผัสนอกของคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ทั้งคล้ายคลึงและแตกต่างกับคำประพันธ์ประเภทกลอน ดังนี้

### 1.1.1 ลักษณะสัมผัสนอกที่ตรงกับคำประพันธ์ไทย

ลักษณะสัมผัสนอกในคำประพันธ์เขมรทุกประเภทที่มีหลักการตรงกับสัมผัสนอกในคำประพันธ์ไทย เรียกว่า สัมผัสระดับสูง ซึ่งหมายถึงการนำคำที่ประสมสระเสียงเดียวกันมาสัมผัสกัน หากมีพยัญชนะสะกด พยัญชนะสะกดของทั้งสองคำต้องอยู่ในมาตราเดียวกัน โดยสระเสียงเดียวกันนั้นอาจมีรูปสระเดียวกันหรือต่างกันก็ได้

ตัวอย่างสัมผัสระดับสูงที่แสดงให้เห็นทั้งเสียงสัมผัสที่ใช้รูปสระเดียวกัน และเสียงสัมผัสที่ใช้รูปสระต่างกัน

| | |
|---|---|
| **មានសត្វត្រួីមួយឆាត់ជំ** | **ពាំស្រីក្រមុំល្អចិញ្ចៀង** |
| មានសត្វាឱនុទ្រីម៉ួយធាត់ធំ | ពាំនៅក្រមុំល្អចិញ្ចៀង |
| /เมียน ซัต เอิน์-ตฺรี มวย ทวต ทม/ | /ปวม เซฺร็ย กฺร็อ-มม ลฺออ เจิญ์-แจง/ |
| **ហើរមកឥឡូវនេះជាក់ស្តែង** | **កំពុងតែថ្លែងប្រាយប្រាប់គ្នា។** |
| เหิรมกอิพูวเนะชาก่แสฎง | กำพุงแตแถลงบฺรายบฺราบ่คฺนา ฯ |
| /เฮอ โมก เอ็ย-เลิว์ นิฮ์ เจียะก์ แซฺดง/ | /ก็อม-ปุง แต แทฺลง ปฺราย ปฺรับ เคฺนีย/ |

(Khing, 2003, p.129)

คำแปล

มีนกอินทรีใหญ่ตัวหนึ่งคาบสาวน้อยรูปงามบินผ่านมา ขณะที่กำลังพูดจากันอยู่นี้

ตัวบทข้างต้นมาจากเรื่อง *สพฺพสิทฺธิ* ( ***สพฺพสิទ្ធិ*** ) “สรรพสิทธิ์” ของ หมื่นภักดีอักษร (ต็อน) (**ហ្មឺនភក្តីអក្សរ ( តន់)**) ที่แต่งขึ้นในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 จะเห็นได้ว่า คำว่า ธ์ /ทม/ ท้ายวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำว่า มฺ /มม/ ในวรรคที่ 2 แม้ทั้งสองคำจะมีรูปสระต่างกันแต่ก็ออกเสียงสระ โ-ะ และมีเสียงพยัญชนะ ม สะกดเหมือนกัน ส่วนคำว่า แจง /แจง/ ท้ายวรรคที่ 2 ที่สัมผัสกับคำว่า แสฎง /แซฺดง/ ในท้ายวรรคที่ 3 และคำว่า แถฺลง /แทฺลง/ ในวรรคที่ 4 ก็เป็นคำที่ประสมสระรูปเดียวกัน ออกเสียงสระเหมือนกัน และมีพยัญชนะสะกดคือ ง เหมือนกัน


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

### 1.1.2 ลักษณะสัมผัสนอกที่แตกต่างกับคำประพันธ์ไทย

นอกจากสัมผัสระดับสูงแล้ว เขมรยังมีสัมผัสระดับกลาง คือ การสัมผัสด้วยรูปสระ โดยกำหนดให้คำที่สัมผัสกันใช้รูปสระเดียวกัน หากมีพยัญชนะสะกด จะต้องอยู่ในมาตราเดียวกัน แต่เสียงสระอาจแตกต่างกันได้ตามสำเนียงของพยัญชนะต้น[9] จูดิธ เจค็อบ (Jacob, 1996, p.53) เรียกสัมผัสประเภทนี้ว่า สัมผัสแบบข้ามชุดพยัญชนะ (across register rhymes) ดังตัวอย่างจากเรื่อง *สุภาสิตจบาบ์สฺรี* (***សុភាសិតច្បាប់ស្រី***) “สุภาษิตคำสอนหญิง” ของ ออกญาสุตตันตปรีชา (อินท์) ที่แต่งขึ้นเมื่อประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19

| | |
|---|---|
| **ហេតុនេះនួនចូរស្ងួនរក្សាប្រាណ** | **កុំឱ្យមានមន្ទិលមួហ្មងមក** |
| เหตุเนะนัวนจูรสฺงัวนรกฺสาบฺราณ | กุ์โอฺยมานมนฺทิลมัวหฺมงมก |
| /แฮต นิฮ์ นวน โจ ซฺงวน เรียะก์-ซา ปฺราน/ | /กม โอย เมียน ม็วน-ตึล มัว มอง โมก/ |
| **គួរមិនគួរគួរគិតឱ្យត្រូវច្រក** | **កុំកាន់យកជាគាប់ប្រកបកាយ។** |
| ควัรมินควัรควัรคิตโอฺยตฺรูวจฺรก | กุ์กาน่ยกชาคาบ่บฺรกบกาย ฯ |
| /กัว มึน กัว กัว กึต โอย เตฺริว์ จฺรอก/ | /กม กัน โยก เจีย กวบ ปฺร็อ-กอบ กาย/ |

(Suttantaprija Ind, 1959, p.17)

คำแปล

เหตุนี้นางจงสงวนตัวไม่ให้หมองหม่นด้วยมลทิน ควรคิดตามครรลองว่าสิ่งใดควรหรือไม่ควรอย่าถือเอาเองว่าถูกต้อง

จากตัวบทข้างต้น คำว่า บฺราณ /ปฺราน/ ท้ายวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำว่า มาน /เมียน/ ในวรรคที่ 2 ทั้งสองคำประสมสระ -า และมีพยัญชนะสะกดเป็นเสียง /น/ เหมือนกัน แต่ออกเสียงสระต่างกัน รวมถึงคำว่า มก /โมก/ ท้ายวรรคที่ 2 ที่สัมผัสกับคำว่า จฺรก /จฺรอก/ ท้ายวรรคที่ 3 และคำว่า ยก /โยก/ ในวรรคที่ 4 นั้น ทั้ง 3 คำเป็นคำที่ไม่มีรูปสระ และมีพยัญชนะสะกดเป็น ก แต่ออกเสียงสระแตกต่างกันตามสำเนียงของพยัญชนะต้น

สัมผัสนอกที่แตกต่างกับคำประพันธ์ไทยอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏใช้ในคำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย*ด้วย คือ สัมผัสระดับต่ำ ซึ่งเป็นสัมผัสที่อนุโลมให้คำที่มีเสียงสระใกล้เคียงกันสัมผัสกันได้ หากมี

[9] จะอธิบายประเด็นดังกล่าวต่อไปในหัวข้อปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

พยัญชนะสะกดก็จะต้องอยู่ในมาตราเดียวกัน[10] ดังตัวอย่างจากกวีนิพนธ์ของออกญาสันธรโวหาร (มก) (ឧកញ៉ាសន្ធរវោហារ( ម៉ុក)) ต่อไปนี้

| | |
|---|---|
| អ្នកប្រាជ្ញប្រៀបដូចជាស្លឹកចេក | គេទាស់ហើយហែកមកទ្រាបទើ |
| ឧណកបុ្រាជ្ញបេ្រៀបបដូចជាសឹ្លកចេក | គេទាស់ហើយហែកមកទ្រាបទើ |
| /เนียะก์ ปฺราจ เปฺรียบ โดจ เจีย เซฺลิก์ เจก/ | /เก ตัวฮ์ เฮย แฮก โมก เตฺรียบ เตอ/ |

(Khing, 2003, p.204)

คำแปล

นักปราชญ์เปรียบดังใบตองที่เขาฉีกมาห่อขนม

จากตัวบทข้างต้น คำว่า เจก /เจก/ ท้ายวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำว่า แหก /แฮก/ ในวรรคที่ 2 โดยคำแรกประสมสระ เ- ส่วนคำหลังประสมสระ แ- ตามลำดับ ซึ่งเสียงสระของทั้งสองคำใกล้เคียงกัน

จากที่ได้แสดงให้เห็นการนำสัมผัสทั้งสามระดับซึ่งใช้อยู่ในขนบการแต่งคำประพันธ์ของเขมรมาใช้ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ทำให้สัมผัสนอกและสัมผัสระหว่างบทในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ยืดหยุ่นมากกว่าในคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย และเขมรยังตัดลักษณะนิยมเรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่อยู่ในคำประพันธ์ประเภทกลอนออกอีกด้วย

### 1.2 การปรับแปลงด้านการสร้างเสียงเสนาะ

นักวรรณคดีทั้งไทยและเขมรเห็นพ้องกันว่า การสร้างเสียงเสนาะเป็นเครื่องมือสำคัญที่ก่อให้เกิดความงามทางวรรณศิลป์ในบทประพันธ์ ดังที่ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา อธิบายว่า บทประพันธ์จะดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับเสียงเป็นสำคัญ เพราะคนโบราณรู้ความไพเราะของกวีนิพนธ์จากการฟัง เสียงจึงเป็นเทคนิคที่กวีแต่ละคนจะต้องใช้ให้เป็น (Yamnadda, 1991, p.128, as cited in Vespada, 2000, p.339) ส่วนลี สุมุนี (**លី សុមុនី**) กล่าวว่า สัมผัสบังคับตามฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์แต่ละประเภทไม่สามารถสร้างความงามหรือความไพเราะแก่บทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์ กวีจำเป็นต้องมีกลวิธีทางวรรณศิลป์เพิ่มเติมในการประพันธ์ เช่น สัมผัสสระ (**រណ្តាំសូរស្រៈ**) สัมผัสพยัญชนะ (**រណ្តាំសូរព្យញ្ជនៈ**) การซ้ำสัมผัส (**ផ្ទួនរណ្តាំ**) การซ้ำคำ (**ព្យាង្គផ្ទួន**) เป็นต้น (Ly, 2009, p.44)

[10] สัมผัสระดับต่ำบางกรณีอาจใช้คำที่มีพยัญชนะสะกดต่างมาตรากันได้ เช่น คำที่พยัญชนะสะกดเป็น ร กับ ล หรือ คำที่ประสมด้วย ◌ูว กับ ◌ู (Jacob, 1993, p.215)

ในคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย การเล่นสัมผัสในเป็นกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่สำคัญมาก ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา (Vespada, 2000, p.361) เห็นว่า “เป็นขนบทางวรรณศิลป์อันขาดเสียไม่ได้ ... ประจักษ์พยานที่นักวรรณคดีไทยมักยกขึ้นมากล่าวอ้างคือ ลีลากลอนของสุนทรภู่” ซึ่งเชื่อกันว่าสุนทรภู่ได้รูปแบบจากกลบทมธุรสวาทีในเรื่อง *ศิริวิบุลกิตติ์* (Phra Worawet Phisit, 1959, as cited in Sikkhakosol, 1983, p.127) ข้อบังคับของกลบทมธุรสวาที คือ ต้องมีสัมผัสในทุกวรรค โดยวรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีสัมผัสสระ 2 คู่ ส่วนวรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีสัมผัสสระ 1 คู่ นักวรรณคดีเห็นพ้องกันว่า สุนทรภู่นำกลบทมธุรสวาทีมาปรับปรุงให้ไพเราะยิ่งขึ้น โดยเพิ่มสัมผัสอักษร 1 คู่ในวรรครับและวรรคส่ง ระหว่างคำที่ 3 กับคำที่ 4 ของวรรค (Sikkhakosol, 1983, p.127 ; Ruengruglikit, 2002, p.73–74) ดังตัวอย่างจากเรื่อง *นิราศพระประธม*

ทั้งสระมีสี่มุมปทุมชาติ ระดาดาดดอกดวงบัวหลวงสลอน
บ้างร่วงโรยโปรยปรายกระจายจร หอมเกสรเสาวคนธ์ที่หล่นลอย

(Damrong Rajanubhab, 2018, p.377)

จากตัวอย่างข้างต้น สัมผัสสระตามแบบกลบท คือ สัมผัสสระ 2 คู่ในวรรคที่ 1 และ 3 ได้แก่ คำว่า มี กับ สี่, มุม กับ ทุม, โรย กับ โปรย และ ปราย กับ จาย และสัมผัสสระ 1 คู่ในวรรคที่ 2 และ 4 ได้แก่ คำว่า ดวง กับ หลวง และ คนธ์ กับ หล่น สุนทรภู่ได้เพิ่มสัมผัสอักษร 1 คู่ในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 คือ คำว่า ดาด กับ ดอก และ สร กับ เสา เมื่อพิจารณาลีลากลอนของสุนทรภู่ จะพบว่า ภายใน 1 บาทต้องมีสัมผัสในทั้งหมด 4 คู่ คือ สัมผัสสระ 2 คู่ในวรรคหน้า และสัมผัสอักษร 1 คู่กับสัมผัสสระ 1 คู่ในวรรคหลัง นอกจากนี้ ยังบรรจุจำนวนคำในแต่ละวรรค 8 คำเป็นพื้นฐาน ทำให้กล่าวได้ว่า กลอนแบบสุนทรภู่ “เป็นกลอนแปดอย่างแท้จริง” (Sikkhakosol, 1983, p.124) กวีไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมานิยมแต่งกลอนตามลีลาแบบสุนทรภู่อย่างเห็นได้ชัด จนกลายเป็นแบบฉบับของคำประพันธ์ประเภทกลอนมาจนถึงปัจจุบัน (Sikkhakosol, 1983, p.128; Saengthaksin, 2007, p.286) ความนิยมลีลากลอนแบบสุนทรภู่แสดงให้เห็นว่า สัมผัสสระเป็นเครื่องมือสำคัญที่สุดในการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภทกลอน โดยมีสัมผัสอักษรเป็นส่วนเสริม

เมื่อกลับมาพิจารณาการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากย์*ของเขมร พบว่า มีทั้งลักษณะที่คล้ายคลึงและแตกต่างกับการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภทกลอน ดังนี้

### 1.2.1 การสร้างเสียงเสนาะใน*บทพากย์*ที่ตรงกับการสร้างเสียงเสนาะในกลอน

การสร้างเสียงเสนาะด้วยสัมผัสสระเป็นหลักเช่นในลีลากลอนของสุนทรภู่มีปรากฏใช้ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากย์*ด้วยเช่นกัน ทำให้มีนักวิชาการไทยที่ศึกษาคำประพันธ์ประเภท*บทพากย์*เสนอว่า สัมผัสใน


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

แบบที่สุนทรภู่นิยมใช้มีอิทธิพลต่อคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมร (Pakdeekham, 2014) อย่างไรก็ตาม จากการเก็บข้อมูลคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ตั้งแต่แรกเริ่มต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระแบบสุนทรภู่ปรากฏเฉพาะในบทประพันธ์ของกวีที่มีชีวิตอยู่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 คือร่วมสมัยกับสุนทรภู่ หรือหลังจากสุนทรภู่เสียชีวิตไม่นาน ยิ่งไปกว่านั้น กวีเหล่านี้ยังเป็นผู้ที่เคยพักอาศัยหรือได้รับการศึกษาในประเทศไทย หรือมีความรู้ภาษาไทยเป็นอย่างดี เช่น สมเด็จพระหริรักษ์รามาอิศราธิบดี ออกญาสุตตันตปรีชา (อินท์) คุณนายสิทธิ์ (**អ្នកស្រីសិទ្ធ**) เป็นต้น[11] จึงคุ้นเคยกับลีลากลอนแบบสุนทรภู่

ตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการเล่นเสียงสัมผัสสระตามลีลากลอนแบบสุนทรภู่ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* มาจากเรื่อง *พิฺมฺพาพิลาบ* ( ***ពិម្ពាពិលាប*** ) “พิมพาพิลาบ” ของคุณนายสิทธิ์ ตีพิมพ์ในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1940 เป็นตอนที่พระเจ้าพรหมทัตปลอบประโลมนางกินรีหลังจากที่พระองค์ลอบยิงกินราจนถึงแก่ความตาย ความว่า

| | |
|---|---|
| **យំសោកអកប្តីអាល័យរស់** | **គឺមោះនឹងបានប្រាណស្នេហា** |
| ย์โสกรกบฺฎีอาลัยรส่ | คือเมาะนึงบานบฺราณเสฺนหา |
| /ยุม โซก โรก เปฺด็ย อา-เล็ย รัวะฮ์/ | /กือ มัวะฮ์ นึง บาน ปฺราน แซฺนฮา/ |
| **នេះទៅជាខ្មោចខូចអសារ** | **សោកាធ្វើថ្វីស្រីតាមបង។** |
| เนะเทาชาโขฺมจขูจอสาร | โสกาเธฺวิถฺวีสฺรีตามบง ฯ |
| /นิฮ์ ตืว เจีย โคฺมจ โคจ อฺซา/ | /โซ-กา เทฺวอ เทฺว็ย เซฺร็ย ตาม บอง/ |

(Ly, 1960, p.112)

คำแปล

ร่ำไห้หาสามีด้วยความอาลัยราวกับจะให้ได้ชีวิตเขาคืนมา เขาตายไปแล้ว จะโศกเศร้าทำไม จงตามพี่มาเถิด

ตัวบทข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสสระทุกวรรค คือ ในวรรคที่ 1 มี 2 คู่ คือคำว่า โสก /โซก/ กับ รก /โรก/ และ บฺฎี /เปฺด็ย/ กับ ลัย /เล็ย/ วรรคที่ 2, 3 และ 4 วรรคละ 1 คู่ คือ คำว่า บาน /บาน/ กับ บฺราณ /ปฺราน/, โขฺมจ /โคฺมจ/ กับ ขูจ /โคจ/ และ ถฺวี /เทฺว็ย/ กับ สฺรี /เซฺร็ย/ ตามลำดับ

[11] ชีวประวัติของกวีเหล่านี้ อ้างอิงจากฆึง หกที ใน *Mealibat aksarsel Khmer satavoat ti 19* (Khing, 2003) และ *Aksarsel Khmer satavoat ti 20 kavinipoan ning kamrong atthabat* (Khing, 2007)


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

กวีที่มีความรู้ภาษาไทยเป็นอย่างดีเหล่านี้ บางครั้งยืมคำไทยมาสร้างเสียงสัมผัสสระ ดังตัวอย่างจาก เรื่อง *นิราสนครวตฺต* ความว่า

| | |
|---|---|
| **រំខានទុក្ខនឹងមូសវាយាយី** | **ឯណាទុក្ខនឹងស៊ីម៉ែមីខៅ** |
| รำขานทุกฺขนึงมูสวายายี | เอณาทุกฺขนึงสี่ไม่มีเขา |
| /รุม-คาน ตุก นึง มูฮ์ เวีย เยีย-ยี/ | /แอ นา ตุก นึง ซี ไม มี เคา/ |

(Suttantaprija Ind, 1997, p.17)

คำแปล

รำคาญทุกข์จากยุงมาไต่ตอม ไหนจะทุกข์ที่จะกินแล้วไม่มีข้าว

ในวรรคที่ 1 ของตัวบทข้างต้น กวีสร้างเสียงสัมผัสสระ 2 คู่ คู่แรกเป็นสัมผัสระดับต่ำ คือ คำว่า ทุกฺข /ตุก/ กับคำว่า มูส /มูฮ์/ ส่วนคู่ที่สองคือคำว่า วา /เวีย/ กับ ยา /เยีย/ ส่วนในวรรคที่ 2 กวีเลือกใช้วลี ภาษาไทยว่า ไม่มีเขา (ไม่มีข้าว) เพื่อให้คำว่า มี /มี/ สัมผัสสระกับคำว่า สี่ /ซี/

จากการเก็บข้อมูลบทพากฺยในยุคปัจจุบันของผู้วิจัยพบว่า แม้กวีสมัยหลังจะเล่นเสียงสัมผัสสระ อยู่บ้าง แต่ไม่ได้ชัดเจนและสม่ำเสมอตามแบบลีลากลอนของสุนทรภู่ โดยอาจเล่นเสียงสัมผัสสระวรรคละ 1 คู่ และใน 1 บทอาจไม่ได้เล่นเสียงสัมผัสสระอย่างสม่ำเสมอทุกวรรค ดังตัวอย่างจากกวีนิพนธ์เรื่อง *วิธาวีเอีย*... (**វិធាវីអើយ**...) “วิธาวีเอ๋ย...” ของ ซู เขมรินท์ (**ស៊ូ ខេមរិន្ទ**) ที่แต่งขึ้นเมื่อ ค.ศ. 2015 ความว่า

| | |
|---|---|
| **តែនាងមិនមាត់ប្រាប់គាត់សោះ** | **ទ្រាំឱបចិត្តស្មោះរស់បន្លំ** |
| แตนางมินมาต่ปฺราบ์คาต่เสาะ | ทฺรำโอบจิตฺตเสฺมาะรส่บนฺลำ |
| แต เนียง มิน ม็วต ปฺรับ ก็วต เซาะฮ์/ | /ตฺร็วม โอบ เจิต์ เซฺมาะฮ์ รัวะฮ์ บ็อน-ล็อม/ |
| **ស្លាប់យ៉ាងសោកសៅជ្រៅក្រៀមក្រំ** | **លាប្រុសឧត្តមដោយស្ងាត់ស្ងៀម។** |
| สฺลาบ์ย่างโสกเสาเชฺราเกฺรียมกฺรำ | ลาบฺรุสอุตฺตมโญ้ยสฺงาต่เสฺงียม |
| /ซฺลับ ยาง โซก-เซา จฺรึว เกฺรียม-กฺร็อม/ | /เลีย โปฺระฮ์ อ็อต-ด็อม โดย ซฺงัต-เซฺงียม/ |

(Sou, 2020, p.28)

คำแปล

เตียวไม่เอ่ยปากบอกแม่สักคำ (ว่าไม่ได้รักไณโซต) ทนกล้ำกลืนอยู่กับความรักจนต้องตายไปอย่าง ทุกข์ตรม ลาจากชายที่รักไปอย่างเงียบงันและเดียวดาย


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

ตัวบทข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสสระที่เป็นสัมผัสระดับสูงเฉพาะในวรรคที่ 1 เท่านั้น คือ คำว่า มาต่ /ม็วต/ กับ คาต่ /ก็วต/ ส่วนการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคที่ 2 คำว่า เสมาะ /เซฺมาะฮ์/ กับ รส่ /รัวะฮ์/ และในวรรคที่ 3 คำว่า เสา /เซา/ กับ เซฺรา /จฺรีว/ ก็เป็นเพียงเสียงสัมผัสสระที่ใกล้เคียงกันเท่านั้น ส่วนในวรรคที่ 4 ไม่เล่นเสียงสัมผัสสระ ตัวบทข้างต้นแสดงให้เห็นการเล่นเสียงสัมผัสสระที่ไม่สม่ำเสมอ จึงอาจกล่าวได้ว่า การใช้สัมผัสสระตามแบบลีลากลอนของสุนทรภู่เป็นกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะใน*บทพากฺย*ยุคแรกเท่านั้น และไม่ใช่กลวิธีหลักที่กวีในยุคปัจจุบันใช้อย่างโดดเด่น

### 1.2.2 การสร้างเสียงเสนาะใน*บทพากฺย*ที่แตกต่างกับการสร้างเสียงเสนาะในกลอน

กลวิธีการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ที่ปรากฏใช้มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันมี 2 กลวิธีสำคัญ ดังนี้

#### 1.2.2.1 การเล่นเสียงสัมผัสอักษร

การเล่นเสียงสัมผัสอักษร คือ การสรรคำที่มีเสียงพยัญชนะต้นเหมือนกันมาวางติดต่อกันหรือมีคำอื่นมาคั่นก็ได้ ดังตัวอย่างจากบทหนึ่งในเรื่อง *ทุฑาว* (*ទុទ្ធាវ*) “ตุมเตียว” ของ พระปทุมเถระ โสม (ព្រះបទុមត្ថេរ សោម) ที่แต่งขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1915 ความว่า

| | |
|---|---|
| រៀបរួចស្រេចស្រាប់បង្គាប់គ្នា | អាចារ្យចោទនាឆ្លងឆ្លាស់ឆ្លើយ |
| เรียบรัวจเสฺรจสฺราบ่บงฺคาบ่คฺนา | อาจารฺยโจทนาฉลงฉลาส่เฉฺลิย |
| /เรียบ รวจ ซฺรัจ ซฺรับ บ็อง-ก็วบ เคฺนีย/ | /อา-จา โจ-เตียะ-เนีย ชฺลอง ชฺละฮ์ เชฺลย/ |
| មេបាខាងលើពុំលង់ឡើយ | រួមខ្ញើយថ្ងៃណាអាចារ្យចែង។ |
| เมบาขางเลิพุ่ลง่เผิย | รวมเขฺนิยไถฺงณาอาจารฺยแจง ฯ |
| /เม ปา คาง เลอ ปุ่ม ล็วง เลย/ | /รวม เคฺนย ไทฺง นา อา-จา แจง/ |

(Som, 2018, p.78)

คำแปล

เมื่อสั่งการเสร็จเรียบร้อยแล้ว อาจารย์ (ผู้ทำหน้าที่ประกอบพิธี) จึงกล่าวกับพ่อแม่ว่าอย่าวิตกไปเลย ได้ฤกษ์ที่คู่บ่าวสาวจะร่วมเรียงเคียงหมอนกันเมื่อไรแล้วจะแจ้ง


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

ตัวบทข้างต้นโดดเด่นด้านการเล่นสัมผัสอักษร เพราะเล่นเสียงสัมผัสอักษรในทุกวรรค กล่าวคือ วรรคที่ 1 เล่นเสียง /ร/ ในคำว่า เรียบ /เรียบ/ กับ รวจ /รวจ/ และเล่นเสียง /ซร/ ในคำว่า เสฺรจ /ซฺรัจ/ กับ สฺราบ่ /ซฺรับ/ โดยกวีเลือกใช้คำซ้อนสองพยางค์ที่ทั้งสองพยางค์มีพยัญชนะต้นตัวเดียวกัน หรือพยัญชนะต้นควบคู่เดียวกันเป็นหลัก วรรคที่ 2 เล่นเสียง /จ/ ในคำว่า จารฺย /จา/ กับ โจ /โจ/ และเล่นเสียง /ชล/ 3 คำติดต่อกันใน 3 คำสุดท้ายของวรรค คือ ฉลง /ชฺลอง/ ฉฺลาส่ /ชฺละฮ์/ และ เฉฺลิย /เชฺลย/ วรรคที่ 3 มีการเล่นเสียง /ล/ ในคำว่า เลิ /เลอ/ ลง่ /ล็วง/ และ เฬีย /เลย/ ส่วนวรรคที่ 4 เล่นเสียง /น/ ในคำว่า เขฺนิย /เ(คฺ)นย/ กับ ณา /นา/ และเล่นเสียง /จ/ ในคำว่า จารฺย /จา/ กับ แจง /แจง/

**1.2.2.2 การเล่นจังหวะของเสียง**

การเล่นจังหวะของเสียงใน*บทพากฺย*เกิดจากการสรรคำเป็นคู่ มี 2 ลักษณะ ลักษณะแรก คือ การใช้คำซ้ำเพียงบางส่วน[12] (partial reduplication) ซึ่งเป็นการนำคำ 2 พยางค์ที่พยางค์หน้าเป็นพยางค์เดียวกัน ส่วนพยางค์หลังเป็นพยางค์ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเหมือนกัน 2 คำมาวางคำติดต่อกัน (Nacaskul, 1973, p.102) คำชนิดนี้มีหน้าที่เพิ่มความไพเราะหรือสร้างจังหวะของคำให้เป็นจังหวะ เบา-หนัก เบา-หนัก ตามการลงน้ำหนักที่พยางค์หลัง

ลักษณะที่สอง คือ การใช้คำพยางค์เดียวที่มีพยัญชนะต้นควบคู่เดียวกันมาวางคู่กัน พยัญชนะต้นควบในภาษาเขมรส่วนใหญ่จะมีเสียงลมหายใจ /h/ หรือเสียงสระกลางเบา ๆ /ə/ เป็นเสียงเชื่อม ซึ่งออกเสียงไม่หนักแน่นชัดเจน และจะลงน้ำหนักเสียงที่พยัญชนะต้นควบตัวที่สองมาก (Nacaskul, 2021, p.38-45) เมื่อนำคำลักษณะนี้มาวางคู่กันจึงเกิดเสียงเป็น 2 จังหวะแบบเบาหนัก-เบาหนัก

ตัวอย่างการสร้างเสียงเสนาะด้วยการเล่นจังหวะของเสียงในสองลักษณะแรกนี้ มาจากเรื่อง *ราตฺรีจตุมุข* (*ภาคีรถมุข*) “ราตรีจตุมุข” ของ ญูง เซือง (ญูง សឿង) ที่ตีพิมพ์เมื่อค.ศ. 1950 ความว่า

| | |
|---|---|
| ឡាលឹបលិចចុះសន្សឹមទៅ | មនុស្សសត្វដែលនៅពេញតម្រែក |
| ลาลึบลิจจุ๊ะสนฺสึมเทา | มนุสฺสสตฺวแญฺลเนาเพญฺตมฺเรก |
| /เลีย ลึบ ลึจ โจะฮ์ ซ็อน-เซิม์ ตึว/ | /มนุฮ์ สัต แดล นึว ปึญ ต็อม-เรก/ |
| ស្រងូតស្រងាត់ស្ងប់ស្ងាត់ពេក | វិវេកតឹងតុះស្ពុះស្ពាប់ប្រាណ។ |
| สรฺงูตสรฺงาต่สฺงบ่สฺงาต่เพก | วิเวกตึงตุะสอุะสอาบ่ปฺราณ ฯ |
| /ซฺร็อ-โงต ซฺร็อ-งัต ซฺง็อบ ซฺงัต เปก/ | /วิ-เวก เตึง โตะฮ์ โซอะฮ์ ซฺอับ ปฺราน/ |

(Yung, 1969, p.710)

[12] ลี สุมุนี (Ly, 2009, p.44) เรียกคำที่มีลักษณะดังกล่าวในคำประพันธ์เขมรว่า การซ้ำสัมผัส (ឆ្លួនរណ្តុំ)

คำแปล

เมื่อพระอาทิตย์ค่อย ๆ ตกดิน ทั้งคนและสัตว์ที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความรุ่มร้อนต่างก็รู้สึกเศร้าโศกและร้อนรนใจ

ตัวบทข้างต้นเล่นจังหวะของเสียงจากการใช้คำซ้ำเพียงบางส่วนใน 4 คำแรกของวรรคที่ 3 คือ สรฺงูตสฺรงาต่ /ซฺร็อ-โงต ซฺร็อ-งัต/ โดยออกเสียงเน้นหนักที่พยางค์หลัง เกิดเป็นจังหวะการอ่าน 4 จังหวะแบบ เบา-หนัก เบา-หนัก และมีลักษณะกระสวนของข้อความแบบ สฺร-ง... สฺร-ง... คือ พยางค์ที่ 1 และ 3 ออกเสียง /ซฺร็อ/ ซ้ำกัน ส่วนพยางค์ที่ 2 และ 4 มีพยัญชนะต้นเป็นเสียง /ง/ ทั้งคู่ จึงเป็นการเล่นเสียงสัมผัสอักษรไปในเวลาเดียวกัน

นอกจากนั้น ตัวบทข้างต้นยังเล่นจังหวะของเสียงจากการนำคำที่มีพยัญชนะต้นควบคู่เดียวกันมาวางซ้อนกัน คือ คำว่า สฺงบ่ /ซฺง็อบ/ กับ สฺงาต่ /ซฺงัต/ และ สฺอุะ /โซฺอะฮ์/ กับ สฺอาบ่ /ซฺอับ/ ซึ่งนอกจากจะเกิดเป็นจังหวะการอ่าน 2 จังหวะแบบเบาหนัก-เบาหนักแล้ว ยังเล่นเสียงสัมผัสอักษร /ซฺง/ และ /ซฺอ/ ด้วย เมื่อการเล่นจังหวะของเสียงทั้งสองลักษณะไปประกอบเข้ากับการเล่นเสียงสัมผัสอักษรอย่างแพรวพราวในวรรคที่ 1 ซึ่งใช้คำพยางค์เดียวที่มีพยัญชนะต้นเป็นเสียง /ล/ เหมือนกันวางเรียงกันถึง 3 คำ (ลา /เลีย/, ลึบ /ลึบ/ และ ลึจ /ลึจ/) และในวรรคที่ 4 ซึ่งใช้คำ 2 พยางค์ที่มีพยัญชนะต้นเดียวกัน (เสียง /ว/ ในคำว่า วิเวก /วิ-เวก/, เสียง /ต/ ในคำว่า ตึงตุะ /เติง็-โตะฮ์/ และเสียง /ซอ/ ในคำว่า สฺอุะสฺอาบ่ /โซฺอะฮ์-ซอับ/) วางเรียงต่อกัน จึงทำให้การสร้างเสียงเสนาะในบทนี้โดดเด่นมาก

**1.3 การปรับแปลงด้านจังหวะของคำประพันธ์**

จังหวะของคำประพันธ์ประเภทกลอนที่นิยมแต่งกันทั่วไปและนำมาใช้ศึกษาในบทความนี้ สามารถจำแนกได้เป็น 2 จังหวะใหญ่ ๆ ตามจำนวนคำที่บรรจุในแต่ละวรรค แบบแรกคือ จังหวะ 2-2-3 ในกลอนที่มีวรรคละ 7 คำ ซึ่งพบมากในกลอนสมัยโบราณก่อนรับอิทธิพลของสุนทรภู่ (Yuden, 1989, p.176) ดังตัวอย่างจากเรื่อง *สมบัติอมรินทร์คำกลอน* ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ที่แบ่งจังหวะการอ่านดังนี้

ฉลุบัน,ก้านเกี้ยว,เลี้ยวลด ช้อยชด,เศียรสี,หไกรสร
ช่อฟ้า,ชวนฟ้า,ให้ชมงอน แก้วทอน,ท่อนซ้อน,ลำยองเรียง

(Phrakhlang (Hon), (n.d.), p. 47)


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

แบบที่ 2 คือจังหวะ 3-2-3 ในกลอนแบบสุนทรภู่ ซึ่งนอกจากจะมีลักษณะเด่นด้านการเล่นเสียงสัมผัสในอย่างน้อยวรรคละ 2 แห่งแล้ว ยังมีจังหวะที่แน่นอนในแต่ละวรรคจนกลายเป็นต้นแบบของกลอนแปดมาจนถึงปัจจุบัน (Sajjaphan, 2001, p.150) ดังตัวอย่างจากเรื่อง *นิราศเมืองเพชร* ความว่า

ถึงแม่กลอง,สองฝั่ง,เขาตั้งบ้าน น่าสำราญ,เรือนเรือ,ดูเหลือหลาย
บ้างย่างปลา,ค่าเคียง,เรียงเรียงราย ดูวุ่นวาย,วิ่งไขว่,กันใหญ่น้อย

(Damrong Rajanubhab, 2018, p.400)

ในคำประพันธ์ร้อยกรองเขมร จังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญของคำประพันธ์ทุกประเภทเช่นเดียวกับคณะและสัมผัส (Ly, 2009, p. 26) เนื่องจากจังหวะสัมพันธ์กับตำแหน่งการลงน้ำหนักเสียงในแต่ละวรรคในคำประพันธ์แต่ละประเภท ตำแหน่งของการลงน้ำหนักเสียงมักเป็นตำแหน่งที่ใช้รับสัมผัส เช่น *บทพากฺย 7* กำหนดให้ลงน้ำหนักเสียงที่คำที่ 2 และ 4 ของทุกวรรค คำที่ลงน้ำหนักเสียงคือคำพยางค์เดียว หรือพยางค์สุดท้ายของคำสองพยางค์หรือคำหลายพยางค์ หากคำที่อยู่ในตำแหน่งที่ต้องลงน้ำหนักเสียงเป็นพยางค์แรกหรือไม่ใช่พยางค์สุดท้ายของคำที่มีมากกว่า 1 พยางค์ จะถือเป็นข้อบกพร่องทางฉันทลักษณ์ที่เรียกว่า สเหงตก์ (**សំឡេងតក់**) “เสียงตก” หรือ พากฺยตก์ (**ពាក្យតក់**) “คำตก” (Pech, 1998 and Ly, 2009, p.44-47) เช่น วรรคหนึ่งของ*บทพากฺย 7* ที่ว่า เมิลทำนงฎงไพรสฺรงาต์ /เมิล ตุม-โนง ดอง เปฺร็ย ซฺร็อ-งัต/ จะเห็นว่า คำที่ต้องลงน้ำหนักเสียงในวรรคคือคำว่า ทำ /ตุม/ (คำที่ 2) และคำว่า ฎง /ดอง/ (คำที่ 4) แต่คำว่า ทำ เป็นพยางค์แรกของคำว่า ทำนง /ตุมโนง/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่ไม่ลงน้ำหนัก จึงเป็นข้อบกพร่องแบบเสียงตกหรือคำตก

เมื่อนำคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ชนิดที่นิยมแต่งกันมากในวรรณคดีเขมรมาแต่โบราณ คือ *บทพากฺย 7* และ *บทพากฺย 8* มาพิจารณาเรื่องจังหวะของคำประพันธ์ พบว่า มีลักษณะที่คล้ายคลึงและแตกต่างกับจังหวะของคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย ดังนี้

### 1.3.1 จังหวะของบทพากฺยที่ตรงกับจังหวะของกลอน

จากคำอธิบายเรื่องการลงน้ำหนักเสียงใน*บทพากฺย*ข้างต้น จะเห็นได้ว่า ตำแหน่งของคำที่ลงน้ำหนักเสียงเป็นคำที่แบ่งแต่ละจังหวะในวรรคออกจากกัน ในกรณีของ *บทพากฺย 7* ที่กำหนดให้ลงน้ำหนักเสียงที่คำที่ 2 และ 4 ของทุกวรรค ทำให้คำที่ 2 เป็นคำสุดท้ายของจังหวะที่ 1 คำที่ 4 เป็นคำสุดท้ายของจังหวะที่ 2 และ 3 คำสุดท้ายของวรรคเป็นจังหวะที่ 3 *บทพากฺย 7* จึงแบ่งจังหวะการอ่านภายในวรรคแบบ 2-2-3 ดังตัวอย่างจากกวีนิพนธ์เรื่อง *สฺฎาย “วัยเกฺมง”* (*ស្តាយ “វ័យក្មេង”*) “เสียดาย “วัยเด็ก”” ของยืม กีจแซ (**យឹម កិច្ចសែ**) ที่แต่งเมื่อ ค.ศ. 1971 ความว่า

**តែងពាក្យផ្ញើមិត្តឹតអាល័យ**
แตงพากฺย,เผญฺมิตฺต,รีตอาลัย
/แตง เปียะก์ เพฺญอ มีต รีต อา-เล็ย/
**ឯកអ្នកពិសីស្រីឧត្តម**
นึกอฺนก,พิสี,สฺรีอุตฺตม
/นึก เนียะก์ ปิ-เซ็ย เซฺร็ย อ็อต-ดม/
**ឆ្លាប់ផ្ញើសុខទុក្ខផ្ញើអារម្មណ៍**
ธฺลาบ่เผญิ,สุขทุกฺข,เผญิอารมฺมณ์
/ทฺล็วบ เพฺญอ ซก ตุก เพฺญอ อา-รอม/
**ចិត្តឆ្លាប់ក្រៀមក្រំជាមួយគ្នា។**
จิตฺตธฺลาบ่,เกฺรียมกรำ,ชามวยคฺนา ฯ
/เจิต์ ทฺล็วบ เกฺรียม-กรำ เจีย มวย เกฺนีย/

(Yim, 1982, p.37)

คำแปล

แต่งร้อยกรองถึงเพื่อนด้วยความอาลัย คิดถึงยอดหญิงผู้เคยร่วมทุกข์ร่วมสุขร่วมโศกเศร้ามาด้วยกัน

จากตัวบทข้างต้น จะเห็นว่า คำสุดท้ายของแต่ละจังหวะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตำแหน่งที่ต้องลงน้ำหนักเสียง ไม่มีคำใดที่ทำให้เกิดเสียงตกหรือคำตก กล่าวคือ ตำแหน่งที่ลงน้ำหนักเสียงในวรรคที่ 1 คือ คำว่า พากฺย /เปียะก์/ และ มิตฺต /มีต/ ในวรรคที่ 2 คือคำว่า อฺนก /เนียะก์/ และพยางค์หลังของคำว่า พิสี /ปิ-เซ็ย/ ในวรรคที่ 3 คือคำว่า เผญิ /เพฺญอ/ และ ทุกฺข /ตุก/ และในวรรคที่ 4 คือคำว่า ธฺลาบ่ /ทฺล็วบ/ และพยางค์หลังของคำว่า เกฺรียมกรำ /เกฺรียม-กรอม/ จังหวะ 2-2-3 นี้เป็นจังหวะที่พบใน*บทพากฺย 7* ตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน และเป็นจังหวะที่เหมือนกับกลอนที่บรรจุจำนวนคำในวรรค 7 คำของไทยทุกประการ

### 1.3.2 จังหวะของบทพากฺยที่แตกต่างกับจังหวะของกลอน

คำประพันธ์ประเภทบทพากฺยชนิดย่อยที่ปรับแปลงจังหวะจากคำประพันธ์ประเภทกลอนอย่างเห็นได้ชัด คือ *บทพากฺย 8* ในยุคแรกเริ่มของการแต่ง*บทพากฺย* กวีบางท่านที่มีความรู้ภาษาไทยดีหรือเคยเล่าเรียนและพำนักอยู่ในไทยนิยมแต่ง*บทพากฺย 8* ที่มีฉันทลักษณ์เหมือนกลอนแปดของไทยอย่างมาก ทั้งในด้านการรับส่งสัมผัสและการแบ่งจังหวะภายในวรรค ดังตัวอย่างจากเรื่อง *นิราสนครวตฺต* ของออกญาสุตตันตปรีชา (อินท์) ความว่า

**សំណាងទន់ក្រធនតោងធន់អត់**
สำณางทน่,กฺรธน,โตงธน่อต่
/ซ็อม-นาง ต็วน กฺรอ ท็วน โตง ท็วน-อ็อต/
**ក្តីនឿយហត់រកស៊ីតាមដំណែង**
กฺฎีเนือยหต่,รกสี,ตามฎำแณง
/เกฺด็ย เนือย ฮ็อต โรก ซี ตาม ด็อม-แนง/
**គេអ្នកមានគេតែងកាយចិញ្ចែង**
เคอฺนกมาน,เคแตง,กายจิญฺแจง
/เก เนียะก์ เมียน เก แตง กาย เจิญ์-แจง/
**មិនដូចខ្លួននួនឯងភក់ស្រែមក។**
มินฎูจขฺลวน,นวนเอง,ภก์สฺรมก ฯ
/มึน โดจ คฺลวน นวน แอง พัวะก์ ซฺร็อ-มอก/

(Suttantaprija Ind, 1997, p.8)

คำแปล

(หญิงชาวนา) โชคไม่ดีที่ต้องอยู่อย่างอดทน หากินด้วยความเหนื่อยยาก กายเปื้อนโคลนตม ไม่เหมือนผู้มั่งมีที่แต่งกายหรูหรา

*บทพากฺย 8* ข้างต้น แบ่งจังหวะการอ่านภายในวรรคเป็น 3-2-3 เหมือนกลอนแปดของไทย โดยสังเกตได้จากคำรับสัมผัสของวรรคที่ 2 คือคำว่า หต่ /ฮ็อต/ เป็นคำที่ 3 ของวรรค ส่วนคำรับสัมผัสของวรรคที่ 4 คือคำว่า เอง /แอง/ เป็นคำที่ 5 ของวรรค ตรงตามตำแหน่งคำรับสัมผัสของวรรครับและวรรคส่งในกลอนแปดของไทย

อย่างไรก็ตาม ในช่วงปลายสมัยอาณานิคม คือตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงที่การติดต่อสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างไทยกับกัมพูชาลดลงอย่างเห็นได้ชัด พบว่า *บทพากฺย 8* ปรับแปลงจังหวะการอ่านภายในวรรคเป็น 2-2-2-2 ตำราคำประพันธ์เขมรบางเล่มเรียก*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะการอ่านภายในวรรคแบบใหม่นี้ว่าเป็น *บทพากฺย 8* ระเบียบถฺมี (**បទពាក្យ ៨ រៀបថ្មី**) “*บทพากฺย 8* ระเบียบใหม่” (Kuy, 2019)

ตัวอย่าง*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่มาจากเรื่อง *กำพูลเสฺนหา* ( ***កំពូលស្នេហា*** ) “ยอดเสน่หา” ของ เฮง ยัน (**ហេង យ៉ាន់**) แต่งเมื่อ ค.ศ. 1946

**ឱះឱ៎ គួរស្តាយមិនគួរឆ្ងាយសោះ**
โอะโอ!, ควรสฺดาย,มินควร,ฉฺงายเสาะ
/โอะ-โอ กัว ซฺดาย มึน กัว ชฺงาย เซาะ/
**លុះនឹកដើមដល់ពេលនាងសង្វេគ**
ลุะนึก,เภิมภฺล่,เพลนาง,สงฺเวค
/ลุฮ์ นึก เดิม ด็อล เปล เนียง ซ็อง-เวก/
**ឱសែនអាឡោះអាល័យពន់ពេក**
โอแสน,อาเฬาะ,อาลัย,พน่เพก!
/โอ แซน อา-เลาะฮ์ อา-ลัย ป็วน เปก/
**បានឱ្យរៀមផ្តេកក្បាលលើដៃស្រី។**
บานโอฺย,เรียมเผฺภก,กฺบาลเลิ,ไภฺสฺรี
/บาน โอย เรียม เพฺดก กฺบาล เลอ ได เซฺร็ย/

(Heng, 1946, p. 347)

คำแปล

โอ้น่าเสียดายเราไม่ควรไกลกัน และให้นึกอาลัยยิ่งนักเมื่อนึกถึงคราวที่น้องนึกสงสารและให้พี่นอนหนุนมือของน้อง

จากตัวบทข้างต้น คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 คือคำว่า เสาะ /เซาะ/ สัมผัสกับ เพาะ /เลาะฮ์/ ซึ่งเป็นคำที่ 4 ของวรรคที่ 2 และคำว่า เวค /เวก/ ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 4 ของวรรคสุดท้าย คือคำว่า เผฎก /เพฺดก/ หากอ่านตัวบทด้วยจังหวะ 3-2-3 จะเกิดเสียงตกหรือคำตกในวรรคที่ 2 เนื่องจากพยางค์หน้าของคำว่า อาเพาะ /อา-เลาะฮ์/ จะอยู่ต่างจังหวะกับพยางค์หลัง และเป็นพยางค์ที่ไม่ลงน้ำหนักเสียง

*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่นี้ส่งสัมผัสนอกและการกำหนดให้ลงน้ำหนักเสียงที่คำที่ 2 และคำที่ 4 ของทุกวรรคเหมือน*บทพากฺย 7* ดังที่กุย สุธน (**គុយ សុធន**) กล่าวว่า *บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่ไม่แตกต่างกับ*บทพากฺย 7* มากนัก ต่างกันเพียงในแต่ละวรรคมีการบรรจุคำเพิ่มวรรคละ 1 คำเท่านั้น (Kuy, 2019, p.40) เห็นได้จากแผนผังดังนี้

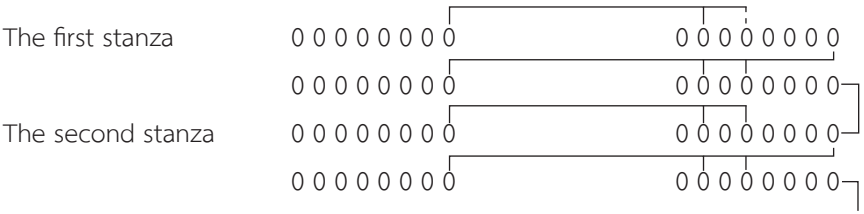


**Figure 2:** Two stanzas of eight-syllable *pad bāky* with a new rhytnm

จากแผนผังข้างต้น จะเห็นว่า สัมผัสบังคับของ*บทพากฺย* 8 ที่มีจังหวะใหม่เหมือนกับ*บทพากฺย 7* ทุกประการ และยังรวมถึงตำแหน่งของคำที่ลงน้ำหนักเสียงภายในวรรคด้วย แตกต่างกันในแง่จำนวนคำและจังหวะการอ่านภายในวรรคเท่านั้น ผู้วิจัยขอเสนอว่า *บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่อาจพัฒนามาจากกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่ปรากฏใช้แพร่หลายใน*บทพากฺย 7* ซึ่งเกิดขึ้นและเป็นที่นิยมมาก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเล่นเสียงสัมผัสอักษรแบบเป็นคู่และการเล่นจังหวะของเสียง ที่อาศัยจังหวะเบา-หนักเป็นคู่ ๆ ภายในวรรคเป็นสำคัญ ทำให้กวีสามารถเล่นเสียงสัมผัสอักษรแบบเป็นคู่ และเล่นจังหวะเบา-หนักที่จังหวะใดก็ได้ภายในวรรค ดังตัวอย่างจากกวีนิพนธ์เรื่อง *ขฺสาจฺ่พูนอนฺลง่เสฺนห์* (***ខ្សាច់ពូនអន្លង់សេ្នហ៍***) “ขสัจปูนหลุมเสน่หา” ของ เจีย แก้วมุนีโชติ (**ជា កែវមុនីជោតិ**) ที่ตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 2003 ความว่า


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

| | |
|---|---|
| រំដួលខ្សាច់ពូនតូចតន់មាសបង | ថ្ពាល់អូនទាំងសងបងនឹកមិនភ្លេច |
| រំភ្ជាំវល,ខុសាច់ពូន,ត្បូចតន់,មាសបង | ឮពាត់ឮន,ទាំងសង,បងនឹក,មិនភ្លេច |
| /รุม-ดวล คุชัจ ปูน โตจ ต็อน่ เมียฮ์ บอง/ | /ทุป็วล โอน เตียง ซอง บอง นึก มึน พลึจ/ |
| រលើបរលោងចែងចាំងដូចពេជ្រ | នេត្រារំលេចទាក់ភ្នែកកវី។ |
| รเลิบ,รโลง,แจงจำง,ภูจเพชร | เนตฺรา,รำเลจ,ทาก่แภุนก,กวี ฯ |
| /โร-เลิบ โร-โลง แจง จัง โดจ ปีจ/ | /เน-ตฺรา รุม-ลึจ เตียะก์ แพนก ก-เว็ย/ |

(Chea, 2003, p.40)

คำแปล

แม่ดอกลำดวนแห่งบ้านขสัจปูนดอกน้อย ๆ ที่สูงค่าของพี่ แก้มน้องทั้งสองข้างพี่ไม่เคยลืม เพราะเปล่งปลั่งประกายดั่งเพชร ดวงตาของน้องต้องตากวี

จากตัวบทข้างต้น ในวรรคที่ 1 เล่นเสียงสัมผัสอักษรเป็นคู่ระหว่างคำว่า ตูจ /โตจ/ กับ ตน่ /ต็อน/ ซึ่งอยู่ในจังหวะที่ 3 ของวรรค ส่วนในวรรคที่ 3 เล่นจังหวะในคำซ้ำเพียงบางส่วน คือ รเลิบ /โร-เลิบ/ กับ รโลง /โร-โลง/ ซึ่งเป็นสองจังหวะแรกของวรรค และเสียงสัมผัสอักษรเป็นคู่ในคำซ้อนสองพยางค์ คือ คำว่า แจงจำง /แจง-จัง/ ในจังหวะต่อมา ลักษณะเช่นนี้สอดคล้องกับกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่ปรากฏใช้แพร่หลายใน*บทพากฺย 7* กลวิธีการสร้างเสียงเสนาะใน*บทพากฺย 7* จึงน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการปรับแปลงจังหวะของ*บทพากฺย 8* จากที่เคยรับส่งสัมผัสและการแบ่งจังหวะการอ่านภายในวรรค เหมือนกลอนแปดของไทยให้เป็น*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่

## 2. ปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*

การปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ทั้ง 3 ลักษณะข้างต้น เกิดจากปัจจัยสำคัญ 2 ประการ ดังนี้

### 2.1 ขนบวรรณศิลป์ของวรรณคดีเขมร

ดังที่ได้แสดงให้เห็นไปแล้วว่า กลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่ปรากฏใช้ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* คือ การเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียง โดยเล่นสัมผัสสระเป็นกลวิธีเสริม กลวิธีเหล่านี้ปรากฏใช้ในวรรณคดีจารีตของเขมรมาเป็นระยะเวลายาวนาน ดังตัวอย่างบทหนึ่งจากเรื่อง *รามเกรฺติ์* ( *រមកេរ្តិ៍* ) “รามเกียรติ์” เล่มที่ 7 ซึ่งคาดว่าแต่งขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ความว่า


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

| | |
|---|---|
| ទូលទួញទំនួញថ្លែង | សំដែងសោតសល់សោកា |
| ทัวลทัวญทำนัวญแถฺลง | สำแฎงโสตสลโสกา |
| /ตวล ตวญ ตุม-นวล แทฺลง/ | /ซ็อม-แฎง โซต ซ็อล โซ-กา/ |
| ឱអង្គព្រះរាមា | ទៀងទិព្វទេពនៃសន្មត |
| โอองฺคพฺระรามา | เทียงทิพฺพเทพไนสนฺมต[13] ฯ |
| /โอ อ็อง เปฺรียะฮ์ เรีย-เมีย/ | /เตียง ตืบ เตบ เน็ย ซ็อน-มอต/ |

(Ly, 2009, p.15)

คำแปล

กราบทูลพร้อมคร่ำครวญแสดงความโศกเศร้าเสียใจว่า พระรามแท้จริงนั้นเป็นสมมติเทพ

ตัวบทข้างต้นแต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดพฺรหฺมคีติ (ព្រហ្មគីតិ) ซึ่งมีฉันทลักษณ์เหมือนกาพย์ยานี 11 ของไทย ตัวบทนี้โดดเด่นด้านการเล่นเสียงสัมผัสอักษรเป็นอย่างมาก กล่าวคือ ในวรรคที่ 1 เล่นเสียงสัมผัสอักษร /ต/ 3 คำติดต่อกัน ในคำว่า ทัวล /ตวล/ ทัวญ /ตวญ/ และ ทำ(นัวญ) /ตุม(นวญ)/ ในวรรคที่ 2 เล่นเสียงสัมผัสอักษร /ซ/ 3 คำ ติดต่อกันได้แก่ โสต /โซต/ สล่ /ซ็อล/ และ โส(กา) /โซ(กา)/ รวมทั้งกับพยางค์แรกของคำว่า สำแฎง /ซ็อม-แดง/ ที่เป็นคำแรกของวรรคด้วย ในวรรคที่ 3 เล่นเสียงสัมผัสอักษร /อ/ ในคำว่า โอ /โอ/ กับ องฺค /อ็อง/ ส่วนในวรรคที่ 4 เล่นเสียงสัมผัสอักษร /ต/ ในคำพยางค์เดียว 3 คำที่วางต่อกัน คือ เทียง /เตียง/ ทิพฺพ /ตืบ/ และ เทพ /เตบ/ รวมถึงนำคำหลักกับคำแผลงมาเข้าคู่กันให้เกิดเสียงเสนาะ คือ นำคำว่า ทัวญ /ตวญ/ ซึ่งเป็นคำหลัก มาวางคู่กับ ทำนัวญ /ตุม-นวญ/ ซึ่งเป็นคำแผลง เพื่อเล่นเสียง /ต/ และเล่นสัมผัสสระกับคำว่า นัวญ การเล่นเสียงสัมผัสอักษรที่โดดเด่นของตัวบทข้างต้น สอดคล้องกับที่จูดิธ เจค็อบ กล่าวว่า นอกเหนือจากสัมผัสนอกที่เป็นข้อบังคับทางฉันทลักษณ์แล้วการใช้คำที่ทำให้เกิดเสียงสัมผัสอักษรก็มีอยู่เป็นจำนวนมาก และเป็นลักษณะเพิ่มเติมทางฉันทลักษณ์ที่นิยมในวรรณคดีเขมร (Jacob, 1996, p.53)

นอกจากนั้น ในวรรณคดีจารีตของเขมรยังพบการสร้างเสียงเสนาะด้วยการเล่นจังหวะของเสียงอย่างแพร่หลาย ดังตัวอย่างจากเรื่อง *เลฺขิกองฺครวตฺต* ( ***លេខិកអង្គរវត្ត*** ) “ลำนำนครวัด” ของ ปาง (ប៉ាង) ซึ่งแต่งขึ้นเมื่อค.ศ. 1620 ต่อไปนี้

[13] เสียงอ่านในตัวบทวรรณคดีจารีตที่ยกมาเป็นเสียงอ่านของภาษาเขมรปัจจุบัน ซึ่งอาจแตกต่างไปจากเสียงอ่านในยุคสมัยที่แต่ง

ផ្ទាំងមួយពាលីក្រោធា
ผฺทำางมัวยพาลีโกรฺธา
/เพฺตียง มวย เปีย-ลี โกฺร-เธีย/
ប្រយុទ្ធប្រយ៉ែត្តវិលវ៉ៃ។
บรยุทฺธบรยัตฺนวิลไว ฯ
/ปฺร็อ-ยต ปฺร็อ-ยัต วีล-เว็ย/

នឹងសុគ្រីពរាជា
นึงสุคฺรีพราชา
/นึง โซะ-กฺรีบ เรีย-เจีย/

. . .

ដកដើមព្រឹក្សាដាលដំ
ฎกเฎิมพฺรึกสาฎาลฎ์ำ
/ดอก เดิม ปฺรึก-ซา ดาล ด็อม/
ប្របោកប្របែកភ្លើងច្រាលៗ
บรโบกบรแบกเภฺลิงจฺราล ฯ
/ปฺร็อ-โบก ปฺร็อ-แบก เพฺลิง จฺราล/

ខ្លះស្ទុះស្ទួយភ្នំ
ขฺละสฺทุะสฺทัวยภฺนำ
/คฺละฮ์ ซฺตุฮ์ ซฺตวย พฺนุม/

(Thoun, 2004, p.83-85)

คำแปล

ผนังหนึ่งสลักรูปพาลีสู้กับสุครีพ ... (ไพร่พลยักษ์) ถอนต้นไม้ บ้างก็ยกภูเขามาฟาดฟันเกิดเป็นเพลิงแดงฉาน

ตัวบทข้างต้นแต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดพ์โนล (ពំនោល) (/ปุม-โนล/) ซึ่งมีฉันทลักษณ์เหมือนกาพย์ฉบัง 16 ของไทย กวีใช้คำซ้ำเพียงบางส่วนเพื่อสร้างเสียงเสนาะ คือคำว่า บรยุทฺธ /ปฺร็อ-ยต/ และ บรยัตฺน /ปฺร็อ-ยัต/ และ บรโบกบรแบก /ปฺร็อ-โบก ปฺร็อ-แบก/ ซึ่งทั้งสองคำเกิดจากการซ้อนคำสองพยางค์ที่มีพยางค์หน้าเป็นคำเดียวกัน และพยางค์หลังมีพยัญชนะต้นเหมือนกัน ทำให้เกิดกระสวนของข้อความแบบ บฺร-ย... บฺร-ย... และ บฺร-บ... บฺร-บ... รวมทั้งเกิดจังหวะการอ่านแบบเบา-หนัก เบา-หนัก สลับกันไปด้วย

ตัวอย่างวรรณคดีจารึตที่ยกมาประกอบการอภิปราย แสดงให้เห็นว่า การเล่นสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียงเป็นกลวิธีสำคัญที่กวีเขมรนิยมใช้เพื่อสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ร้อยกรองมาเป็นระยะเวลายาวนานก่อนกำเนิดคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ในกัมพูชา กวีเขมรสมัยหลังจึงน่าจะคุ้นเคยกับกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะดังกล่าวอยู่แล้ว และสืบทอดขนบนี้ในการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ด้วยเช่นกัน


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

### 2.2 ธรรมชาติของภาษาเขมร

ภาษาเขมรเป็นภาษาในตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic Language Family) และเป็นเอกเทศในสาขาย่อยเขมร (Khmeric Branch) กลุ่มมอญ-เขมรตะวันออก (Eastern Mon-Khmer) (Boonyarith, 2019, p.1) ลักษณะสำคัญบางประการของภาษาเขมรซึ่งแสดงลักษณะร่วมของภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก และแตกต่างกับภาษาไทยซึ่งอยู่ในตระกูลขร้าไทย เช่น เรื่องเสียงสำคัญในภาษา วิธีการสร้างคำ เป็นปัจจัยสำคัญต่อการปรับแปลงคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ดังจะแบ่งการอธิบายออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

#### 2.2.1 พยัญชนะและสระเขมร

หน่วยเสียงสำคัญในภาษาเขมร คือ หน่วยเสียงพยัญชนะและหน่วยเสียงสระ ภาษาเขมรไม่มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ พยัญชนะต้นเดี่ยวในภาษาเขมรมี 18 หน่วยเสียง และมีเสียงพยัญชนะต้นควบมากถึง 85 คู่ ขณะที่หน่วยเสียงสระก็มีถึง 31 หน่วยเสียง (Boonyarith, 2019, p.18-31)

พยัญชนะในภาษาเขมรปัจจุบันมีทั้งหมด 33 ตัว จัดเรียงเป็นวรรค วรรคละ 5 ตัว ทั้งหมด 5 วรรค และพยัญชนะเศษวรรคอีก 8 ตัว พยัญชนะทั้งหมดนี้แบ่งออกเป็น 2 สำเนียงตามเสียงสระที่กำกับตัวพยัญชนะ คือ พยัญชนะที่มีเสียงสระ /ออ/ กำกับ และพยัญชนะที่มีเสียงสระ /โอ/ กำกับ เช่น

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| วรรคกะ | ក | ខ | គ | ឃ | ង |
| เสียงอ่าน | กอ | คอ | โก | โค | โง |

ในแต่ละวรรค พยัญชนะ 2 ตัวแรก รวมถึงพยัญชนะ ณ ซึ่งเป็นพยัญชนะตัวสุดท้ายของวรรคฏะ และเศษวรรค 4 ตัวสุดท้าย ได้แก่ ส ห ฬ และ อ จัดอยู่ในพยัญชนะชุดออ คือ มีเสียงสระ /ออ/ กำกับ ส่วนพยัญชนะที่เหลือจัดอยู่ในพยัญชนะชุดโอ คือ มีเสียงสระ /โอ/ กำกับ พยัญชนะชุดออและพยัญชนะชุดโอในแต่ละวรรค ยกเว้นพยัญชนะนาสิก[14] จะมีเสียงซ้ำกันเป็นคู่ ๆ เช่น พยัญชนะ ก กับพยัญชนะ ค แทนเสียง /k/ เหมือนกัน

รูปสระเกือบทั้งหมดในภาษาเขมรแทนเสียงสระได้ 2 หน่วย[15] กล่าวคือ เมื่อนำพยัญชนะชุดออกับพยัญชนะชุดโอมาประสมสระเดียวกัน จะออกเสียงสระต่างกัน เช่น เมื่อนำพยัญชนะ ก และพยัญชนะ ค

[14] พยัญชนะนาสิกมีคู่เสียง /n/ ระหว่างพยัญชนะ ณ (ណ) กับ น (ន) แต่ทั้งสองตัวเป็นพยัญชนะต่างวรรค ส่วนพยัญชนะเศษวรรคมีคู่เสียง /l/ระหว่างพยัญชนะ ล (ល) กับ ฬ (ឡ)

[15] รูปสระ -ัว สระ เ-ีย และสระ เ-ือ ในภาษาเขมรออกเสียงเหมือนกันไม่ว่าพยัญชนะต้นจะเป็นพยัญชนะชุดใด

มาประสมสระ –า เหมือนกัน กา (ក) จะออกเสียงว่า /กา/ ส่วน คา (គ) จะออกเสียงว่า /เกีย/ เสียงสระที่แตกต่างกันเมื่อนำพยัญชนะต่างชุดมาประสมสระเดียวกันในภาษาเขมรปัจจุบันนี้ สัมพันธ์อย่างเด่นชัดกับเรื่องสัมผัสในคำประพันธ์ เห็นได้จากสัมผัสระดับกลางที่เป็นการสัมผัสรูปสระ กวีสามารถสร้างสัมผัสจากคำที่ประสมพยัญชนะต้นต่างชุดกัน แต่มีรูปสระเดียวกันได้ แม้จะออกเสียงสระต่างกัน จูดิธ เจค็อบ (1993, p.213) อธิบายว่า สัมผัสระดับกลางที่มีข้ออนุโลมเรื่องเสียงสัมผัสนี้น่าจะเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงทางเสียงที่พัฒนาจากภาษาเขมรสมัยกลาง[16] มาสู่ภาษาเขมรปัจจุบัน และพยัญชนะแบ่งออกเป็น 2 ชุดแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่า เมื่อกวีเขมรสมัยหลังที่แต่งร้อยกรองทุกประเภท รวมทั้งคำประพันธ์ประเภท *บทพากฺย* อ่านคำประพันธ์โบราณที่รับส่งสัมผัสด้วยคำที่ประสมรูปสระเดียวกัน แต่ออกเสียงสระต่างกันตามสำเนียงของพยัญชนะต้นในภาษาเขมรปัจจุบัน ก็อาจนำลักษณะการสัมผัสดังกล่าวมาใช้ต่อมา โดยไม่ได้ตระหนักว่าเสียงสระนั้นอาจสัมผัสกันจริงในยุคที่แต่งตัวบทนั้น จะยกตัวอย่างจากเรื่อง *รามเกรฺติ์* เล่มที่ 7 ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งในคริสต์ศตวรรษที่ 16-17 มาพิจารณา

| | |
|---|---|
| **នាងទូលទាត់ទៀតរឹងថា** | **សូមព្រះរាជា** |
| นางทูลทาต่เทียตรึงถา | สูมพฺระราชา |
| /เนียง ตูล ตวต เตียต รึง ทา/ | /โซม เปฺรียะฮ์ เรีย-เจีย/ |
| **កុំអាលស្តេចទ្រង់ព្រះក្រោធ។** | |
| กุ๋อาลเสฎฐจทรฺง่พฺระโกฺรธ ฯ | |
| /กม อาล ซฺดัจ ตฺร็วง เปฺรียะฮ์ โกฺรต/ | |

(Ly, 2009, p.14)

คำแปล

นางทูลทัดซ้ำอีกว่า ขอพระองค์อย่าเพิ่งทรงกริ้วโกรธ

จากตัวบทข้างต้น คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 คือคำว่า ถา /ทา/ สัมผัสกับพยางค์หลังของคำว่า ราชา /เรีย-เจีย/ ในวรรคที่ 2 ซึ่งถือว่าเป็นสัมผัสระดับกลางในภาษาเขมรปัจจุบัน แต่ในพจนานุกรมภาษาเขมรสมัยกลาง Philip N. Jenner (2011, p.295) ระบุว่า ราชา ในภาษาเขมรสมัยกลางออกเสียงสระ –า ทั้งสองพยางค์ ทำให้การรับส่งสัมผัสระหว่างคำว่า ถา กับคำว่า ราชา ข้างต้น มีเสียงสระที่สัมผัสกันจริงในภาษาเขมรสมัยกลาง

[16] ภาษาเขมรสมัยกลางเป็นภาษาเขมรที่ใช้ในคริสต์ศตวรรษที่ 14-18 (Jenner, 1976, p.693)


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

จากตัวอย่างข้างต้น เป็นไปได้ว่า กวีหรือผู้เขียนตำราคำประพันธ์ในสมัยหลังเห็นสัมผัสลักษณะดังกล่าวซึ่งสัมผัสกันเฉพาะรูปสระ แต่ออกเสียงสระต่างกันในภาษาเขมรปัจจุบัน จึงจัดว่าสัมผัสในคำประพันธ์ร้อยกรองมีข้ออนุโลมให้สัมผัสกันเฉพาะรูปสระก็ได้ ประเด็นดังกล่าวทำให้เห็นว่า การที่ภาษาเขมรปัจจุบันมีพยัญชนะ 2 ชุดและสระรูปหนึ่งสามารถออกเสียงได้ 2 หน่วยเสียง มีความสำคัญต่อการเพิ่มสัมผัสบังคับระดับกลางและระดับต่ำ เนื่องจากเสียงสระที่สัมผัสกันจริงหลังประสมกับพยัญชนะจะมีน้อยลง ทำให้หาคำที่มีเสียงสัมผัสกันอย่างถูกต้องสมบูรณ์ได้ยากยิ่งขึ้น ยิ่งไปกว่านั้น การที่ภาษาเขมรไม่มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ก็ทำให้ไม่มีคำที่ประสมขึ้นด้วยพยัญชนะและสระเดียวกันทุกประการ ต่างกันเพียงเสียงวรรณยุกต์ มาใช้รับสัมผัสได้เหมือนในภาษาไทย และเมื่อเป็นเช่นนี้ การเล่นเสียงสัมผัสในแบบสัมผัสสระเหมือนคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยก็จะทำได้ยากยิ่งขึ้นไปด้วย ทำให้การสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภทบทพากฺยใช้สัมผัสอักษรตามขนบวรรณศิลป์ของวรรณคดีจารีตมากกว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การมีพยัญชนะ 2 ชุด รวมทั้งการมีพยัญชนะต้นควบจำนวนมาก ช่วยให้กวีเขมรสามารถสรรคำที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกันมาใช้สร้างสัมผัสอักษรได้ง่ายกว่าเสียงสัมผัสสระอย่างในคำประพันธ์ประเภทกลอน

### 2.2.2 การสร้างคำในภาษาเขมร

การสร้างคำในภาษาเขมร 2 ลักษณะเป็นปัจจัยสำคัญต่อการปรับแปลงด้านการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ดังรายละเอียดต่อไปนี้

#### 2.2.2.1 การสร้างคำด้วยการแผลงคำ

การแผลงคำ (derivation) เป็นวิธีการสร้างคำที่เด่นที่สุดในภาษาเขมร เป็นการนำหน่วยคำไม่อิสระมาประกอบกับหน่วยคำอิสระซึ่งเป็นหน่วยคำหลัก แล้วเกิดเป็นคำใหม่ที่ยังคงมีเค้าของหน่วยคำหลัก คำแผลงในภาษาเขมรเกิดจาการเติมหน่วยคำเติมหน้า (prefix) และหน่วยคำเติมกลาง (affix) เท่านั้น (Boonyarith, 2019, p.74-78) คำแผลงที่เกิดจากการเติมหน่วยคำเติมประเภทเสียงพยัญชนะเดี่ยวมักเป็นคำพยางค์เดียวที่มีพยัญชนะต้นควบ ซึ่งออกเสียงพยัญชนะตัวที่หนึ่งเบา และลงน้ำหนักที่พยัญชนะตัวที่สองเกิดเป็นจังหวะเบาหนักในคำ เมื่อนำคำแผลงเหล่านี้ที่มีพยัญชนะต้นควบคู่เดียวกันมาวางต่อกันจึงเกิดทั้งการเล่นจังหวะและเล่นสัมผัสอักษร


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

ส่วนคำแผลงที่เกิดจากการเติมหน่วยคำเติมที่เป็นพยัญชนะและสระ จะเป็นคำสองพยางค์แบบ minor disyllables คือ พยางค์หน้าเป็นพยางค์รอง ไม่เน้นเสียง และพยางค์หลังที่เน้นเสียง (Boonyarith, 2019, p.42-43) กวีเขมรนำคำแผลงสองพยางค์เหล่านี้มาใช้ในคำประพันธ์เพื่อสร้างจังหวะหนักเบาของเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จังหวะ 2 คำใน*บทพากฺย 7* และ*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะแบบ 2-2-3 และ 2-2-2-2 ตามลำดับ เมื่อนำคำแผลงที่เกิดจากการเติมหน่วยคำเติมหน้าคำเดียวกัน และมีพยัญชนะต้นเดียวกันในพยางค์หลังมาวางซ้อนกัน จะเกิดเป็นคำซ้ำเพียงบางส่วน ซึ่งไม่เพียงเกิดเป็นกระสวนของข้อความที่เล่นสัมผัสอักษร แต่ยังออกเสียงเป็นจังหวะเบา-หนัก-เบา-หนัก สลับกันไปใน 2 จังหวะดังกล่าวด้วย

นอกจากนั้น การนำคำแผลงสองพยางค์และคำหลักมาวางคู่กันก็เป็นวิธีการสร้างสัมผัสอักษรและสัมผัสสระที่ดีอีกวิธีหนึ่ง เพราะพยางค์ที่สองในคำแผลงสองพยางค์ซึ่งเป็นส่วนที่ลงน้ำหนักมักมีสระและพยัญชนะสะกดเดียวกับคำหลัก จึงเกิดเป็นสัมผัสสระ ส่วนพยัญชนะต้นของพยางค์แรกของคำแผลงมักเป็นพยัญชนะตัวเดียวกับพยัญชนะต้นของคำหลัก จึงเกิดเป็นสัมผัสอักษร จะเห็นได้ว่า วิธีการสร้างคำแบบคำแผลงจึงเอื้อต่อการสร้างเสียงเสนาะด้วยการเล่นสัมผัสและเล่นจังหวะเป็นอย่างยิ่ง ดังความบางตอนจากเรื่อง *โกสช* (***เกาสช***) “เกียจคร้าน” ของ เท็ย ฉ. กึมฮัก (**ថ្ងៃ ឆ. គឹមហាក់**) ซึ่งตีพิมพ์ในวารสาร *กมฺพุชสุริยา* (***កម្ពុជសុរិយា***) “กัมพุชสุริยา” ฉบับเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1928 ความว่า

| | |
|---|---|
| **កុលបុត្រណាពោលពំនោលនេះ** | **ហៅថាពុំចេះល្ងង់ពេញទី** |
| กุลบุตฺรณาโพลพ์โนลเนะ | เหาถาพุ์เจะลฺงง่เพญฺที |
| /กล-ลฺบต นา โปล ปุม-โนล นิฮ์/ | /เฮา ทา ปุม เจะฮ์ ลฺง็วง ปีญ ตี/ |

(Thei Chho Kimhak, 1928, p.756)

คำแปล

กุลบุตรใดกล่าวคำนี้ เรียกได้ว่าไม่รู้ความ โง่งมเต็มที

ในวรรคที่ 1 กวีใช้คำว่า โพลพ์โนล มาวางคู่กัน โดยคำว่า โพล “พูด, เล่า” เป็นคำหลัก ส่วนคำว่า พ์โนล “การพูด, การเล่า” เป็นคำแผลง การใช้คำดังกล่าวทำให้เกิดเสียงสัมผัสอักษรจากพยัญชนะต้นของคำหลัก คือ โพล /โปล/ กับพยางค์แรกของคำแผลง คือ พุ์ /ปุม/ รวมถึงยังเกิดเสียงสัมผัสสระระหว่างเสียงสระของคำหลัก คือเสียงสระ โ- และมี ล เป็นพยัญชนะสะกด กับเสียงสระของพยางค์หลังของคำแผลง คือ โนล /โนล/


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

**2.2.2.2 การสร้างคำด้วยการประสมคำ**

การสร้างคำอีกวิธีหนึ่งในภาษาเขมร คือ การสร้างคำด้วยการประสมหรือซ้อนคำ ซึ่งคำที่นำมาซ้อนกันจำนวนมากมักเป็นคำพยางค์เดียว 2 คำที่มีพยัญชนะต้นตัวเดียวกัน เช่น แลงละ /แลง-เลียะฮ์/ “เลิกร้าง” แจกจาย /แจก-จาย/ “แจกจ่าย” คำซ้อนในลักษณะนี้เอื้อต่อการสร้างเสียงเสนาะด้วยการเล่นเสียงสัมผัสอักษรด้วยเช่นกัน ดังตอนหนึ่งจากเรื่อง *ราตรีจตุมุข* ที่ได้ยกตัวอย่างไปก่อนหน้าในบทความนี้ ความว่า

| | |
|---|---|
| ស្រងូតស្រងាត់ស្ងប់ស្ងាត់ពេក | វិវេកតឹងតុះស្អុះស្អាប់ប្រាណ។ |
| สรฺงูตสรฺงาต่สฺงบ่สฺงาต่เพก | วิเวกตึงตุะสฺอุะสฺอาบ่ปฺราณ ฯ |
| /ซฺร็อ-โงต ซฺร็อ-งัต ซฺง็อบ ซฺงัต เปก/ | /วิ-เวก เตึง์ โตะฮ์ โซฺอะฮ์ ซฺอับ ปฺราน/ |

(Yung, 1969, p.710)

จากตัวอย่างข้างต้น จะพบการใช้คำซ้อนที่เกิดจากการนำคำพยางค์เดียวที่มีพยัญชนะต้นตัวเดียวกันมาซ้อนกันอย่าง สฺงบ่สฺงาต่ /ซฺง็อบ-ซฺงัต/ “เงียบ” และ สฺอุะสฺอาบ่ /โซฺอะฮ์-ซฺอับ/ “รุ่มร้อน, อบอ้าว” ซึ่งทำให้เกิดเสียงสัมผัสอักษร สฺง และ สฺอ ภายในคำที่นำมาซ้อนกัน ตามลำดับ

ลักษณะของภาษาเขมรดังที่ได้อภิปรายไปข้างต้น เป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่ปรากฏในวรรณคดีจารีตของเขมร ทั้งการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียง รวมทั้งการสร้างข้ออนุโลมเรื่องสัมผัสระดับกลางและระดับต่ำ เมื่อธรรมชาติของภาษาเขมรทำให้เกิดกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะดังที่ได้กล่าวมาแล้ว กวีที่แต่งคำประพันธ์ประเภทบทพากฺยซึ่งจัดเป็นคำประพันธ์สมัยใหม่ ก็น่าจะนำกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่ปรากฏใช้แพร่หลายในวรรณคดีจารีต ทั้งยังเป็นกลวิธีที่สอดคล้องกับธรรมชาติของภาษาเขมร มาใช้สร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภทบทพากฺยด้วยเช่นกัน

## บทสรุปและอภิปราย (Conclusion and discussion)

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 2 ประการ คือ เพื่อศึกษาการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมรจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย และเพื่อวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมรจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย ผู้วิจัยประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องอิทธิพลในงานศิลปะและวรรณกรรมของโกแรน เฮอร์เมอแร็ง เป็นกรอบในการศึกษา การศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 พบว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมร มีลักษณะทางฉันทลักษณ์คล้ายคลึงกับคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยในหลายมิติ เช่น คณะ ตำแหน่งของคำรับ-ส่งสัมผัส จังหวะการอ่านภายในวรรค การแบ่งชนิดย่อยตามจำนวนคำที่บรรจุในแต่ละวรรค ขณะเดียวกันก็ปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ไปจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยหลากหลายด้าน

ด้านเสียงสัมผัส คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*มีข้ออนุโลมเรื่องสัมผัส 3 ระดับที่แตกต่างกับคำประพันธ์ประเภทกลอน กล่าวคือ ในคำประพันธ์ไทย กำหนดให้คำที่นำมารับส่งสัมผัสกันต้องประสมสระที่มีเสียงเดียวกัน ซึ่งตรงตามลักษณะของสัมผัสระดับสูงในคำประพันธ์เขมร แต่เขมรได้พัฒนาข้ออนุโลมเรื่องสัมผัสระดับกลางที่อนุโลมให้สัมผัสเพียงรูปสระได้ และสัมผัสระดับต่ำที่อนุโลมให้ใช้คำที่มีเสียงสระใกล้เคียงมาสัมผัสกัน และได้นำมาปรับใช้ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ทั้งยังไม่มีข้อบังคับเรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคเหมือนคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย

ด้านการสร้างเสียงเสนาะ คำประพันธ์ประเภทกลอนนิยมสร้างเสียงเสนาะในลักษณะที่เหมือนกับลีลากลอนของสุนทรภู่ ซึ่งเล่นเสียงสัมผัสสระเป็นหลัก และเล่นเสียงสัมผัสอักษรร่วมด้วย เมื่อนำกลวิธีดังกล่าวมาพิจารณาคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมร พบว่า ด้วยธรรมชาติของภาษาเขมรที่สระ 1 รูปอาจแทนเสียงสระได้ 2 เสียงตามสำเนียงของพยัญชนะต้นที่นำมาประสม ผู้วิจัยเห็นว่า ธรรมชาติของภาษาเขมรข้อดังกล่าวส่งผลให้การสรรคำที่มีเสียงสัมผัสกันจริงทำได้ยาก จนทำให้มีข้ออนุโลมเรื่องสัมผัสดังที่กล่าวไปในย่อหน้าข้างต้น ดังนั้นแล้ว การเล่นเสียงสัมผัสสระแบบคำประพันธ์ประเภทกลอนก็จะทำได้ยากยิ่งขึ้น กวีเขมรจึงปรับแปลงการสร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ด้วยกลวิธีการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียง ซึ่งเป็นกลวิธีที่สัมพันธ์กับทั้งขนบวรรณศิลป์ของวรรณคดีจารีตและธรรมชาติของภาษาเขมร โดยเฉพาะลักษณะของคำในภาษาเขมรที่เอื้อต่อการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียงเป็นอย่างมาก

ด้านจังหวะ เขมรได้ปรับแปลงจังหวะการอ่านของ*บทพากฺย 8* ที่เคยมีจังหวะแบบ 3-2-3 เหมือนกลอนแปดของไทย ให้มีจังหวะใหม่แบบ 2-2-2-2 การปรับแปลงจังหวะดังกล่าวสัมพันธ์กับกลวิธีการสร้างเสียงเสนาะที่เป็นที่นิยม กล่าวคือ แต่ละจังหวะของ*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่นี้แบ่งเป็นคู่ ๆ พอดี จึงเหมาะสมกับการเล่นเสียงสัมผัสอักษรแบบเป็นคู่ ๆ ภายในจังหวะ และการเล่นจังหวะของเสียงที่ต้องใช้ 4 คำติดต่อกัน ซึ่งทั้งสองกลวิธีนี้ปรากฏใช้แพร่หลายใน*บทพากฺย 7* มาก่อน ผู้วิจัยจึงเห็นว่า ความนิยมเรื่องการสร้างเสียงเสนาะใน*บทพากฺย 7* เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการพัฒนา*บทพากฺย 8* ที่มีจังหวะใหม่

ผลการศึกษาในส่วนนี้จึงแสดงให้เห็นว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ของเขมรมิได้เป็นเพียงการเลียนแบบจากคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยอย่างตรงไปตรงมา แต่จัดเป็นความสัมพันธ์แบบอิทธิพลตามแนวคิดของเฮอร์เมอแร็ง ดังปรากฏว่า *บทพากฺย*มีลักษณะการปรับแปลงไปจากกลอนไทยหลายประการดังที่ได้อธิบายไปแล้วข้างต้น อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาในเชิงพัฒนาการจะเห็นได้ว่า คำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ในระยะเริ่มแรกยังมีลักษณะการแต่งตามกลอนไทยอยู่ ดังปรากฏว่า *บทพากฺย 8* ของกวีในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ยังมีจังหวะเหมือนกลอนแปดของไทย รวมทั้งยังสร้างเสียงเสนาะด้วยเสียงสัมผัสสระเหมือนลีลากลอนของสุนทรภู่ ในขณะที่*บทพากฺย 7* ในสมัยดังกล่าวก็เล่นเสียงสัมผัสสระอย่างแพร่หลาย เนื่องจากความรู้ภาษาไทยของชนชั้นสูงและพระสงฆ์ยังคงมีอยู่มาก จากความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างราชสำนักไทยกับเขมร ตลอดจนความนิยมในการเดินทางเข้ามาที่กรุงเทพฯของพระสงฆ์เขมรเพื่อศึกษาพระพุทธศาสนา จนกระทั่งเมื่อเขมรเข้าสู่ยุคอาณานิคมอันเป็นช่วงเวลาที่อิทธิพลของไทยต่อเขมรลดลงไปมาก ประกอบกับปัจจัยทางการเมืองที่กัมพูชาตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส จึงทำให้*บทพากฺย*ปรับแปลงและคลี่คลายจนมีลักษณะอย่างปัจจุบันในที่สุด

ส่วนผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. พบว่า ขนบวรรณศิลป์ของวรรณคดีเขมรและธรรมชาติของภาษาเขมรที่แตกต่างกับภาษาไทย เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย* ดังเห็นได้จากความแพร่หลายของการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียงในวรรณคดีโบราณ ซึ่งกวีเขมรสมัยหลังน่าจะคุ้นเคยดีอยู่แล้ว จึงนำมาใช้สร้างเสียงเสนาะในคำประพันธ์ประเภท*บทพากฺย*ด้วยเช่นกัน รวมถึงธรรมชาติของภาษาเขมรอย่างชุดของพยัญชนะและเสียงสระ ตลอดจนการสร้างคำด้วยวิธีต่าง ๆ ที่เอื้อต่อการเล่นเสียงสัมผัสอักษรและการเล่นจังหวะของเสียงมากกว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระเป็นหลัก โดยมีการเล่นเสียงสัมผัสอักษรเป็นส่วนเสริมในคำประพันธ์ประเภทกลอน ก็ทำให้*บทพากฺย*ปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ด้านต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับธรรมชาติของภาษา


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

การศึกษาครั้งนี้นับว่าช่วยเติมเต็มช่องว่างของการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีไทยกับวรรณคดีเขมรให้ครบถ้วนมากยิ่งขึ้น เนื่องจากช่วยให้เข้าใจความแตกต่างระหว่างคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยกับ*บทพากย์*ของเขมรอย่างเป็นรูปธรรม นอกจากนี้ยังทำให้เห็นว่า ในการรับ-ส่งอิทธิพลนั้น ผู้รับอิทธิพลมิได้เป็นเพียง “ผู้รับ” ที่ไร้บทบาท ในทางตรงกันข้าม ผู้รับอิทธิพลกลับมีบทบาทสำคัญในการดัดแปลงสร้างสรรค์งานที่ส่งอิทธิพลได้อย่างน่าสนใจ การศึกษาการปรับแปลงทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์ประเภท*บทพากย์*ของเขมรจึงทำให้ประจักษ์ถึงความงอกงามด้านวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์เขมรที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทยในอีกแง่มุมหนึ่ง


DOI: 10.58837/CHULA.JTS.21.1.2

## References

Boonyarith, O. (2019). *Rabop siang lae waiyakon phasa thai lae phasa khamen* [Sound System and Grammar of Thai and Khmer Languages]. Bangkok: Department of Oriental Languages, Faculty of Archeology, Silpakorn University.

Bunkhloi, S. (2015). *Wannakam khamen* [Khmer Literary Works]. Bangkok: The Fine Arts Department.

Chea, K. (2003). *Kamrong kamnap amata* [A Compilation of Timeless Poems]. N.P.: n.p.

Chitchamnong, D. (1991). *The literary values and characteristics of early Ratanakosin literature*. [Doctoral dissertation, Chulalongkorn University]. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/31939

*Chumnum Tamra Klon Chabap Ho Phra Samut Wachirayan* [A Compilation of Versification Technical Books Vajirayan Edition]. (1976). Phra Nakorn: Khurusapha Business Organization.

Damrong Rajanubhab, H.R.H. Prince. (2018). *Chiwit lae ngan khong sunthon phu* [Life and Works of Sunthon Phu]. Bangkok: Thaiqualitybooks.

Dhanachai, K. (2004). *Prosody in modern Thai poetry: continuity, creation, and relation to literary aesthetics*. [Master thesis, Chulalongkorn University]. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/2704

Heng, Y. (1946). Kampul Sneha [The Best of Love]. *Kambujasuriya, 18*(7), p.337-349.

Hermerén, G. (1975). *Influence in Art and Literature*. Princeton and London: Princeton University Press.

Huffman, F. E. (1977). *Cambodian Literary Reader and Glossary*. London, England: Yale University Press.

Jacob, J. M. (1993). Some features of Khmer versification. In *Cambodian Linguistics, Literature and History: Collected Articles*. London: School of Oriental and African Studies.

Jacob, J. M. (1996). *The Traditional Literature of Cambodia: A Preliminary Guide*. London, England: Oxford University Press.

Jenner, P. N. (1976). The Relative Dating of Some Khmer CPĀ'PA*. *Oceanic Linguistics Special Publications*, *13*, 693–710.

Jenner, P.N. (2011). *A Dictionary of Middle Khmer*. Canberra, Australia: The Australian National University.

Khing, H. D. (2003). *Mealibat aksarsel Khmer satavoat ti 19* [Khmer Literature of the 19th Century]. Phnom Penh: Angkor.

Khing, H. D. (2003). *Tidthpheap tutov ney aksarsastr Khmer* [A Survey of Khmer Literature]. Phnom Penh: Angkor.

Khing, H. D. (2007). *Aksarsel Khmer satavoat ti 20 kavinipoan ning kamrong atthabat* [Khmer Literature of the 19th Century: Poets and Texts]. Phnom Penh: Angkor.

Kuy, S. (2019). *Thvay bangkum preah haeuy khnhom rean taeng kamnap* [Pay Homage to the Buddha and then learn to compose poetry]. Phnom Penh: Mao Phon Printing House.

Leang, H. A. (1967). *Seksa bravott aksarsastr Khmer samey Nokor Phnom dal samey Oudong (satavot ti 1 dal 1859)* [A Study of Khmer Literature from the Nokor Phnom Period to the Oudong Period (1st Century to 1859)]. Phnom Penh: Bannakear Kim-Eng.

Ly, S. (2009). *Kamnap Khmer* [Khmer Poetry]. Phnom Penh: Ministry of Education, Youth and Sport.

Ly, T. T. (1960). *Aksorsah Khmer* [Khmer Literature]. Phnom Penh: n.p.

Nacaskul, K. (1973). Elaborated Forms in Thai and Khmer Languages. In *Krong phasa lae wannakam: Prachum botkhwam choeng wichakan* [Thai language and Literaty Works Academic Articles]. Bangkok: Arts Academic Club of Chulalongkorn University.

Nacaskul, K. (2021). *An phasa khamen* [Reading Khmer]. (3rd ed.). Bangkok: Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Pakdeekham, S. (2000). *Kawi si kamphut thet: khwamriang waduai prawat kawi khamen* [Poets of Cambodia: A Prose on Khmer poets' biography]. Pathumthani: Thammasat Printing House.

Pakdeekham, S. (2007). *Khwamsamphan wannakhadi thai – khamen* [A Relation of Thai and Khmer Literature]. Bangkok: Association Committee of Thai–Cambodian Culture, Department of Information, Ministry of Foreign Affairs.

Pakdeekham, S. (2014). Sunthon Phu in Khmer Literature. In *Sunthon Phu: alak nakleng tham phlengyao* [Sunthon Phu: A Poet Who Loves Composing Klon Plengyao] (p.199-223). Raksamani, K. (Ed.). Bangkok: Satapornbooks.

Pakdeekham, S. (2018). *Phlengyao konlabot lae konla-akson watphrachetuphon thima khong konlabot kamphucha* [Klon Konlabot Metres of Phrachetuphon Temple: The Origin of Khmer Konlabots]. Bangkok: Sahathammik.

Pech, T. (1998). *Selpa taeng kamnap* [The Art of Composing poem]. N.P.

Phrakhlang (Hon), Chaophraya. (n.d.). *Wannakhadi chaophraya phrakhlang (hon)* [Chaophraya Prakhlang (Hon)'s Literary Works]. Phra Nakorn: Khlangwitthaya.

Royal Institute. (2013). *Photchananukrom chabap ratchabandittayasathan BE 2554* [Dictionary of the Royal Institute, 2011 Edition]. Bangkok: Royal Institute.

Ruengruglikit, C. (2002). *Chiwaprawat lae phonngan khong sunthon phu* [Sunthon Phu's Biography and Works]. (2nd ed.). Bangkok: Academic works dissemination project, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Saengthaksin, Y. (2007). Thai Literature of the Thonburi Period to the Rattanakosin Period within 2394 B.E.. In *Ekkasan kan son chut wicha phatthanakan wannakhadi thai* [A Teaching Document in the Evolution of Thai Literature] (p.207-327). Nonthaburi: Sukhothai Thammathirat Open University.

Sajjaphan, R. (2004). *Sat lae sin haeng wannakhadi* [Principles and Art of Literature]. Bangkok: Praphansarn.

Sikkhakosol, T. (1983). *A Comparative Analysis of Thai Poetry "Klon" and Chinese Poetry "Shih"*. [Master thesis, Srinakharinwirot University].

Som, P. (2018). *Tum Teav* [The Story of Tum and Teav]. Phnom Penh: Bannakear K.B.C.

Sou, K. (2020). *Tuek Khmov Lving* [Bitter Ink]. Phnom Penh: Khmer Books Edition.

Suttantaprija Ind, Oknha. (1959). *Supheasit Cba Srey* [A Code of Conduct for Women]. Phnom Penh: Buddhist Institute.

Suttantaprija Ind, Oknha. (1997). *Nireah Nokor Vot* [A Journey to Angkor]. Phnom Penh: Buddhist Institute.

Thammaphimon, Luang. (2019). *Prachum lamnam* [A Compilation of Versification]. Nonthaburi: Sripanya.

Thei, C Kimhak. (1928). Kosach [Laziness] In *Kambujasuriya* (p.750-758). Phnom Penh: Buddhist Institute.

Thoun, H. (2004). *Kamrong Kamnap Boran* [A Compilation of Old Poems]. N.P.: n.p.

Upakitsilapasan, Phraya. (1998). *Lak phasa thai* [Fundamentals of Thai Language]. Bangkok: Thai Watana Panich Press.

Vatiktinakorn, P. (2004). *Wannakam sunthon phu* [Sunthon Phu's Works]. Bangkok: Ramkamhaeng University.

Vespada, D. (2000). *Thai Texts on Poetics: Concept and Relation to Thai Literary Convention.* [Doctoral dissertation, Chulalongkorn University]. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/9335

Yim, G. (1982). *Yuveavey Meayea* [Youth's Illusion]. Berlin, Germany: N.P.: n.p.

Yuden, W. (1989). *Kansueksa rueang klon* [A Study of the Klon Metre]. Bangkok: Akson Charoen Tat.

Yung, S. (1969). Reatrei Chaktomukh [Chatumuk at Night] In *Kambujasuriya* (p.710-715). Phnom Penh: Buddhist Institute.