วรรณคดีร้อยกรองกับปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัย

กุสุมา รักษมณี*

นักวรรณคดีศึกษาตระหนักดีถึงอิทธิพลของสังคมที่มีต่องานวรรณกรรม ด้วยถือว่า *"กวีไม่ใช่เป็นแต่กวี หากเป็นคนเกิดในยุคใดยุคหนึ่งซึ่งมีสิ่งแวดล้อม มีสภาพการเมืองและเศรษฐกิจแตกต่างกับสมัยอื่น... กวีจะรอดพ้นจากอิทธิพลแห่งเครื่องแวดล้อมหาได้ไม่ ถึงแม้ว่ากวีจะพยายามหลบหลีกเพียงใด ความคิดเห็น ความรู้สึกที่ตนมีอยู่เป็นส่วนร่วมกับคนร่วมสมัยก็ไม่วายที่จะแพร่งพรายออกมา..."* (วิทย์, ๒๕๐๔ : ๑๘๔) นอกจากนั้นกวียังต้องใช้ภาษาเดียวกับสังคมและยอมรับเอารูปแบบคำประพันธ์และขนบวรรณกรรมของสังคมยุคนั้นๆ มาใช้ด้วย (วิทย์, ๒๕๐๔ : ๑๘๘) การศึกษาวรรณกรรมในแง่ความสัมพันธ์กับปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัย จึงควรพิจารณาทั้งด้านเนื้อหา และรูปแบบของบทประพันธ์

ผู้เขียนได้เคยกล่าวไว้ที่อื่นแล้วถึงเรื่องบทบาทของผู้อ่านที่มีผลต่อการปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องวรรณกรรม เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง "ท้าวแสนปม" ได้ทรงมีพระราชวิจารณ์ว่า ตำนานเรื่องท้าวแสนปมเป็นเรื่องที่ผู้อ่าน ซึ่งนิยมอ่านเรื่องสมจริงตามแบบนวนิยาย เรื่องสั้น และบทละครพูดของตะวันตก อาจรู้สึกว่าเหลือเชื่อ จึงทรงดัดแปลงเนื้อเรื่องให้สมเหตุสมผลขึ้นบ้าง นางอุษาในบทละครพระราชนิพนธ์ไม่ได้ทรงครรภ์ขึ้นมาเพียงเพราะเสวยมะเขือที่นายแสนปมปัสสาวะรด แต่เพราะนายแสนปมลอบเข้าไปหา เช่นเดียวกับกลองอินทเภรีที่มิใช่กลองวิเศษ แต่เป็นกลองที่ตีเพื่อส่งสัญญาณให้ทหารยกกำลังหนุนเข้ามา (โปรดดูเรื่อง "นักเขียนที่รู้จักผู้อ่าน" ใน **สีสันวรรณคดี,** หน้า ๑๒๗-๑๒๙)

หากจะพิจารณาต่อไปว่าเหตุใดพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเลือกที่จะทรงพระราชนิพนธ์ "ท้าวแสนปม" เป็นบทละครรำ แทนที่จะเป็นเรื่องเล่าอย่างเดิม อาจจะอธิบายได้ว่านอกจากทรงเลือกรูปแบบวรรณกรรมให้เหมาะสมกับเนื้อหา

* Ph. D., ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ของเรื่องแล้ว ยังทรงใช้รูปแบบที่เป็นที่นิยมในขณะนั้นอีกด้วย ละครรำเป็นมหรสพที่คนไทยนิยมมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังปรากฏวรรณคดีเรื่องเอกหลายเรื่องที่เป็นละครนอกและละครใน ในสังคมที่ผู้เสพวรรณกรรมมีทั้งจากการชมละครและการอ่านบทละคร "สาร" ของเรื่องน่าจะถึงตัวผู้ชมและผู้อ่านได้ในวงกว้างมากขึ้น บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ ที่เป็นบทละครรำมีอยู่หลายเรื่อง เช่น **ศกุนตลา** ซึ่งทรงดัดแปลงมาจากนาฏกะของกาลิทาส "ให้เหมาะแก่การที่จะเล่นเป็นละคอนอย่างไทยได้" (**ศกุนตลา**, คำนำ, ๓) **ขอมดำดิน** ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์คู่กับบทละครร้องเรื่อง**พระร่วง** และ**พระนาละ** ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์คู่กับ**พระนลคำหลวง** เป็นต้น

บทความที่จะนำเสนอนี้จำกัดขอบเขตเฉพาะวรรณคดีร้อยกรองของไทย โดยจะชี้ประเด็นให้เห็นว่าในการประพันธ์วรรณคดีร้อยกรองเพื่อสื่อเนื้อหาเรื่องใดเรื่องหนึ่งแก่ผู้อ่านนั้น ปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัยมีผลต่อการทำงานของกวี แม้บางครั้งกวีจะไม่ทันได้ตระหนักถึงก็ตาม และเพื่อจะกล่าวถึงวรรณคดีร้อยกรองโดยเฉพาะจึงจะเว้นการพิจารณาปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัยที่มีต่อวรรณคดีในภาพรวมไม่ว่าจะเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง เช่นความคิดความเชื่อของคนในสังคม บทบาทของผู้อุปถัมภ์ เป็นต้น

จังหวะของเสียงกับฉันทลักษณ์

สิ่งที่ทำให้วรรณคดีร้อยกรองต่างกับวรรณคดีร้อยแก้วก็คือ จังหวะของเสียงซึ่งเกิดจากการกำหนดจำนวนคำ (เป็นวรรค บาท บท) การสลับน้ำหนักของเสียง (คือ ครุ ลหุ) การกำหนดระดับเสียง (โดยบังคับเสียงวรรณยุกต์) การผูกคำคล้องจอง (คือ สัมผัส) เป็นต้น ข้อกำหนดต่างๆ ตามตัวอย่างที่กล่าวนี้ทำให้เสียงในวรรณคดีร้อยกรองมีกระบวนแบบ (pattern) เฉพาะตัวที่สืบทอดต่อๆ กันมาจนกระทั่งเป็นที่เข้าใจตรงกันระหว่างกวีผู้ประพันธ์กับผู้อ่านว่าบทประพันธ์ชนิดใดมีข้อกำหนดใดเป็นสำคัญและจะอ่านอย่างไรจึงจะได้อรรถรสทั้งเนื้อหาและความไพเราะ เป็นต้น ผู้อ่านบทร้อยกรองควรจะเป็น "ผู้มีดนตรีในหัวใจ" ซึ่งพร้อมที่จะปล่อยอารมณ์ให้ไหลรื่นไปตามจังหวะของเสียง ถึงแม้จะไม่ได้อ่านออกเสียงดังๆ แต่เป็นการอ่านในใจ จังหวะของเสียงก็ยังอาจ "กระซิบ" อยู่ในใจได้เช่นกัน ผู้ที่จะอ่านงานประพันธ์ร้อยกรองให้ได้รสจึงควรเป็นผู้อ่านที่สร้างสรรค์ (Untermeyer ใช้คำว่า "Creative" ; Doorway to Poetry, p. 15) กล่าวคือต้องมีหูสำหรับเสียงดนตรีของบทประพันธ์และมีใจสำหรับคิดโยงจังหวะที่น่าฟังเข้ากับความคิดที่กวีสื่อมาให้

วัฒนธรรมการอ่านของคนไทยโบราณนับว่าสอดคล้องอย่างยิ่งกับรูปแบบของบทประพันธ์ การอ่านเพื่อขับคลอเสียงดนตรีก็ดี

การอ่านออกเสียงเพื่อให้ตนเองฟังหรือผู้อื่นฟังก็ดี ต่างก็เป็นการอ่านให้เกิดอรรถรสจากจังหวะของเสียง คุณค่าของบทประพันธ์จึงมิได้อยู่ที่การสื่อสารด้วยถ้อยคำอย่างเดียว แต่มี "คีตการ" เข้ามาเสริมด้วย กวีต้องใช้ความสามารถมากในการ "ร้อย" และ "กรอง" ถ้อยคำให้เป็นงานวรรณกรรมที่สื่อทั้ง "สาร" และ "เสียง" กวีบางคนจึงถือว่างานประพันธ์ของตนนั้น "เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์" และยังคิดเผื่อไปถึงผู้อ่านผู้ฟังอีกด้วยว่าผลงานนั้นจะ "เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ" (**ลิลิตพระลอ**, บทที่ ๖๕๘) อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมการอ่านอย่าง "สรวลเสียงขับอ่านอ้างใดปาน" (**ลิลิตพระลอ**, บทที่ ๔) จะจางหายไปแล้ว แต่ผู้อ่านที่แสวงหาอรรถรสทั้งจากความหมายของคำและเสียงของคำ (ที่เป็นจังหวะอยู่ในใจ) ก็ยังคงมีอยู่ งานประพันธ์ร้อยกรองในปัจจุบันแม้จะน้อยลงจนแทบจะแผ่วหายไปจากวงวรรณกรรม แต่ก็ยังยืนหยัดให้เห็นว่ารสนิยมการอ่านของคนไทยยังไม่ทิ้งความรื่นรมย์ทางโสตประสาท เช่นเดียวกับที่ยืนหยัดให้เห็นว่ากวีไทยปัจจุบันแม้จะไม่เคร่งครัดอยู่ใน "กรอบ" ของฉันทลักษณ์ที่มีมาแต่โบราณ ก็ยังไม่ทิ้งร่องรอยของ "จังหวะของเสียง" ที่กวีโบราณฝากไว้ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ บทกวีนิพนธ์ "มือนั้นสีขาว" ของ ศักดิ์ศิริ มีสมสืบ ซึ่งผู้เขียน (บทความนี้) ได้กล่าวไว้ที่อื่นแล้วว่าศักดิ์ศิริมีพื้นฐานความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ตามขนบโบราณเป็นอย่างดี แต่เขาเลือกที่จะใช้จังหวะที่แปรไปจากเดิม (โปรดดูเรื่อง "มีอะไรในกวีนิพนธ์ฯ" ใน**ภาษาและหนังสือ ๑๕ ปีซีไรต์**, หน้า ๑๖๑-๑๖๔) อีกผู้หนึ่งที่จะขอกล่าวถึงคือ กวีเจ้าของนามปากกา "ไม้หนึ่ง ก.กุนที" ในบทความในหน้า "จุดประกายวรรณกรรม" (กรุงเทพธุรกิจ ประจำวันอาทิตย์ที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๔๐) เขากล่าวว่า "ผมเขียนทั้งฉันทลักษณ์ และกลอนเปล่า ถ้าเขียนกลอนเปล่า ผมก็ตั้งอยู่ในทำนองของฉันทลักษณ์..." "ฉันทลักษณ์" ตามคำกล่าวนี้ปรากฏเด่นชัดในบทประพันธ์หลากหลายชิ้นของ "ไม้หนึ่ง ก.กุนที" ซึ่งโดดเด่นในเรื่องจังหวะของเสียง นอกเหนือจากความคมคายของความคิด ผู้อ่านรุ่นใหม่คงจะไม่ตั้งคำถามว่าคำประพันธ์บทนี้ เป็นกาพย์หรือมิใช่ ถ้าใช่จะเป็นกาพย์ชนิดใดฯลฯ

"ร้านเอ๋ยร้านเหล้า
ขายความมายเมา
ไม่ขายเพชรนิลจินดา
ในหลืบตรอกซอกเร้นตา
มิพ้นผู้เสาะมา
ปรารถนาอมฤตร้อนแรง"
(ไม้หนึ่ง ก.กุนที "ในร้านเหล้า")

สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือจังหวะของเสียงที่เกิดขึ้นจากการแบ่งจำนวนคำ การจัดระดับเสียง การผูกคำคล้องจอง เป็นต้น ซึ่งทำให้งานเขียนชิ้นนี้ไม่ใช่ร้อยแก้ว ประเด็นที่น่าพิจารณาก็คือ ข้อกำหนดต่างๆ ที่เรียก

กันว่าฉันทลักษณ์นั้นอยู่ที่ตรงไหน และเกิดขึ้นเมื่อใด หนังสือ**จินดามณี** ของพระโหราธิบดีในสมัยพระนารายณ์มหาราชแนะนำไว้ว่า "ผิวผู้จะทำสุภาพโคลงให้ดูดุจกระบวนดั่งนี้... (แล้วแสดงแผนผังโคลงสี่สุภาพซึ่งมีจำนวนคำ ตำแหน่งเอกโท และสัมผัส พร้อมทั้งโคลงตัวอย่างจาก**ลิลิตพระลอ**) (**จินดามณี,** หน้า ๓๑-๓๒) "กระบวน" ในที่นี้คือฉันทลักษณ์ซึ่งระบุข้อกำหนดต่างๆ เป็นข้อกำหนดที่เกิดขึ้นหลังจากมีการประพันธ์โคลงสี่สุภาพนานแล้ว ฉันทลักษณ์จึงเกิดจากการรวบรวมแบบคำประพันธ์ที่มีผู้แต่งสืบต่อกันมา เมื่อใดที่ย้อนกลับไปพิจารณาบทประพันธ์โบราณแล้วพบว่าไม่ตรงตาม "กระบวน" ที่ได้กำหนด ก็เพิ่มคำอธิบายว่าเป็นข้อยกเว้นบ้าง เป็นสิ่งที่ใช้แทนกันได้บ้าง เช่นการสลับที่ของคำเอกโทในคำที่ ๔ และ ๕ หรือการใช้คำเอกโทษ โทโทษ เป็นต้น เมื่อมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่ากวีโบราณไม่ค่อยเคร่งครัดตามฉันทลักษณ์ คำถามที่ตามมาก็คือเรากำลังเอากรอบที่กำหนดขึ้นที่หลังไปสวมสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนหรือเปล่า

"ใดชอบทำอย่าร้าง เร่งเท้อญเร็วทำ"
(**ลิลิตพระลอ,** บทที่ ๑๓๘)

เราอาจจะพอใจคำอธิบายในบท "ไขคำ" ของหนังสือ**ลิลิตพระลอ** (ฉบับของกระทรวงศึกษาธิการ. พ.ศ. ๒๕๑๓ หน้า ๑๗๔) ว่าคำ "เท้อญ" คือ เทอญ ในที่นี้ต้องการโท แต่น่าพิจารณาต่อไปอีกหรือไม่ว่า "ต้องการโท" นั้นคือใส่รูปวรรณยุกต์โทเข้าไปเท่านั้นหรือเปล่า ที่จริงตำแหน่งของคำ "เท้อญ" นี้จะเป็นเสียงโทหรือเสียงตรีก็ได้ แต่ไม่ใช่เสียงสามัญหรือเสียงเอก ที่ทำให้ความกระเพื่อมของเสียงในวรรคท้ายนี้ต่างไปซึ่งอาจจะฟังไม่เพราะสำหรับคนโบราณก็ได้

"มลักเห็นโฉมปู่เจ้า แปรรูปเถ้าหงอกสกาว"
(**ลิลิตพระลอ,** บทที่ ๗๘)

มีคำอธิบายว่า "เถ้า" คือ "เฒ่า" (บังคับโท) ซึ่งตามหลักฉันทลักษณ์เรียกคำที่เปลี่ยนรูปเช่นนี้ว่า "โทโทษ" น่าพิจารณาอีกเช่นกันว่าคนโบราณท่านใช้คำว่า "เถ้า" ในความหมายว่า "เฒ่า" หรือเปล่า พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานก็ยังอธิบายว่า "เถ้า" หมายถึง แก่, มีอายุมาก, โดยมากใช้เฒ่า ถ้าจะตั้งคำถามว่า "โดยมาก" นั้นคือปัจจุบันใช่หรือไม่ และคำว่า "เฒ่า" มีใช้มาตั้งแต่เมื่อใด ผู้รู้ทางภาษาคงจะช่วยผู้ศึกษาวรรณคดีได้มากในเรื่องนี้ นอกจากนั้นยังน่าพิจารณาต่อไปอีกว่า คำว่า "เฒ่า" ที่ปรากฏในบทอื่นๆ ใน **ลิลิตพระลอ** เช่น "บนานเห็นเป็นปู่ รูปเฒ่าอยู่ดูหลาก" (บทที่ ๖๙) หรือ "ข้าก็เข้าไปสู่ ปู่หมอเฒ่าเจ้าหมอหลวง..." (บทที่ ๕๓) นั้น ตัวเขียนตามต้นฉบับเป็นอย่างไร

คำที่เปลี่ยนรูปวรรณยุกต์เอกเป็นโท

และเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์โทเป็นเอก มีอยู่มากใน**ลิลิตพระลอ** ตามตำราเรียกว่า "โทโทษ" และ "เอกโทษ" ตามลำดับ เห็นจะเป็นที่คำว่า "โทษ" นี้เองที่ทำให้กวีสมัยต่อมาไม่นิยมการเปลี่ยนรูปคำวิธีนี้ **จินดามณี** ฉบับพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิท กวีในรัชกาลที่ ๓ แนะนำว่า

> "เอกโทผิดที่อ้าง ออกนาม โทษนา
> จงอย่ายลหย่างตาม แต่กี้....."
>
> (**จินดามณี,** หน้า ๙๘)

ในรัชกาลที่ ๓ มีปราชญ์คนสำคัญผู้ชำนาญประพันธศาสตร์ และอลังการศาสตร์ คือสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส นอกจากทรงนิพนธ์ตำราฉันท์ตามแบบคัมภีร์**วุตโตทัย** ซึ่งเป็นตำราประพันธศาสตร์ของบาลีแล้ว ยังทรงนิพนธ์วรรณคดีร้อยกรองตามหลักอลังการศาสตร์ในตำรา **สุโพธาลังการ** ของบาลีอีกด้วย แนวคิดเรื่องคุณ(ลักษณะดีของบทประพันธ์) และโทษ (ลักษณะด้อยของบทประพันธ์) ปรากฏเด่นชัดในบทพระนิพนธ์ร้อยกรองซึ่งผู้เขียน (บทความนี้) ได้กล่าวไว้โดยละเอียดในที่อื่นแล้ว (โปรดดูเรื่อง "อลังการสมบัติของชาติ", ใน **สีสันวรรณคดี ชุด ดั่งรัตนะแห่งโกสินทร์**) พระนิพนธ์ของพระองค์ถือเป็นแบบอย่างในการประพันธ์สำหรับผู้ศึกษาวรรณคดีไทยได้เป็นอย่างดี ในพระนิพนธ์เรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** นอกจากไม่ปรากฏคำเอกโทษ โทโทษแล้ว การใช้คำสัมผัสยังถูกต้องตามแบบอย่างอีกด้วย พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายเรื่องสัมผัสของโคลงสี่สุภาพว่า "คำซ้ำกันจะอยู่ติดกัน เช่น การ, การ, สาร หรือ สงฆ์, สรง, ลง (หรือ) กร, สอน, ศร ฯลฯ ใช้ไม่ได้เว้นแต่จะสลับกันเสีย เช่น การ, สาร, การ หรือ สงฆ์, ลง, สรง ฯลฯ เช่นนี้ใช้บ้างแต่น้อยเต็มที" ในเชิงอรรถท่านอธิบายเพิ่มเติมว่า "สัมผัสเช่นนี้ในตะเลงพ่ายทั้งเล่ม พบแห่งเดียวเท่านั้น คือ อภิรุม, ชุม, รุม น่ากลัวจะเผลอยิ่งกว่าเป็นการขอไปที" (**หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๘๔) คำชี้แจงเชิงแก้ต่างนี้บ่งบอกได้ชัดเจนว่า ผู้รู้ในสมัยหลังถือว่าสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสเป็นกวีชั้นครูที่เคร่งครัดตามตำราจนเป็นแบบอย่างได้

ความตั้งใจที่จะ "แต่งใหม่ให้ดียิ่งกว่าเดิม" ซึ่งเป็นกระแสความนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในรัชกาลที่๓ เป็นสาเหตุสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้การประพันธ์วรรณคดีร้อยกรองในสมัยนั้นและในสมัยต่อมาเคร่งครัดเรื่องฉันทลักษณ์มากขึ้น คำประพันธ์ประเภทฉันท์ซึ่งไทยได้รับแบบอย่างมาจากคำประพันธ์ของอินเดียตั้งแต่สมัยอยุธยานั้น ในระยะแรกๆ ได้ดัดแปลงให้เข้ากับลักษณะของคำประพันธ์ไทย โดยเลือกแต่งเฉพาะฉันท์บางชนิดที่เหมาะกับลีลาของคำไทยและเพิ่มสัมผัสเพื่อให้ต้องกับรสนิยมการอ่านคำประพันธ์ของคนไทย

ผู้อ่านรู้จังหวะหนักเบาของคำฉันท์แต่ละบทอยู่แล้ว เมื่อจะอ่านก็ลงจังหวะครุลหุได้อย่างราบรื่น ถึงแม้กวีจะไม่ได้แยกพยางค์ไว้ให้ชัดเจนว่า นิ-กะ-ระ-วิ-หะ-คะ แต่ผู้อ่านที่รู้จักข้อบังคับของมาลินีฉันท์ จะอ่านคำประพันธ์บทนี้ได้ตามจังหวะของฉันท์

"นิกรวิหคมั่วมูล
ร้องจะแจ้วจรูญ
จรุงใจ"

(**จินดามณี**, หน้า ๕๕)

ข้อที่น่าพิจารณาต่อไปก็คือ เหตุใดฉันท์ในสมัยหลังๆ โดยเฉพาะในรัชกาลที่ ๖ จึงต้องกำกับเสียงอ่านด้วยการประวิสรรชนีย์ ดังตัวอย่างฉันท์สัททุลวิกกีฬิต ในเรื่อง **มัทนะพาธา** ดังนี้

"อ้าเทวินมะทะหินทาธิปะติแมน
ทรงวัชระแกล้วแกว่น อะมร
โปรดอย่าให้มะทะนาสุดาดะรุณิจร
ต้องไปอะนาทร ฤเข็ญ"

(**มัทนะพาธาฯ**, หน้า ๒๖๑)

น่าจะเป็นไปได้ว่าเมื่อมีการฟื้นฟูวรรณคดีตามแบบโบราณนิยม (โดยเฉพาะสันสกฤตนิยม) ในรัชกาลที่ ๖ นั้น เพื่อให้รองรับเนื้อหาของเรื่องที่ได้อิทธิพลมาจากวรรณคดีสันสกฤตซึ่งเป็นเรื่องยากและเป็นงานที่นิยมกันในหมู่ผู้รู้ ควรจะต้องเลือกใช้คำประพันธ์ที่ยากและแสดงฝีมือด้วย ความนิยมแต่งฉันท์จึงปรากฏเด่นชัดในรัชสมัยนั้น โดยครอบคลุมไปถึงเรื่องต่างๆ ที่ได้มาจากนิทานชาดกด้วย กวีผู้ประพันธ์ฉันท์ล้วนเป็นผู้ที่มีฝีมือและรู้ศัพท์บาลีสันสกฤตมากพอที่จะนำมาแต่งให้ตรงตามบังคับครุลหุได้ นอกจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าผู้ทรงพระราชนิพนธ์ **มัทนะพาธาคำฉันท์** แล้วยังมี น.ม.ส. ผู้ทรงนิพนธ์ **พระนลคำฉันท์** พระยาอิศรานุภาพ (อ้น) ผู้ประพันธ์ **พระสุธนคำฉันท์** พระยาศรีสุนทรโวหาร (ผัน สาลักษณ์) ผู้ประพันธ์ **อิลราชคำฉันท์** และนายชิต บุรทัต ผู้ประพันธ์ **สามัคคีเภทคำฉันท์** เป็นต้น หนังสือคำฉันท์ในสมัยหลังนี้ใช้ฉันท์หลากชนิดมากกว่าในสมัยก่อน หนังสือเรื่อง **อิเหนาคำฉันท์** ของหลวงสรวิชิต ในสมัยกรุงธนบุรี ใช้ฉันท์ ๑๑ อินทรวิเชียรฉันท์ ฉันท์ ๑๔ วสันตดิลกฉันท์ และฉันท์ ๑๙ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ เท่านั้น แต่ใน **มัทนะพาธาคำฉันท์** ยังมี ฉันท์ ๘ จิตรปทา ฉันท์ ๑๑ รโถทธตา และสวาคตา ฉันท์ ๑๒ ปิยัวทา ฉันท์ ๑๗ มันทักกันตา ฉันท์ ๑๘ กุสุมิตลดา เป็นต้น อีกด้วย การที่ผู้ทรงพระราชนิพนธ์ได้ทรงเขียนฉันท์บทหนึ่งว่า

"อ้าโฉมฉายสายสะมะระมะทะนา
ฟังบิดาว่า เถอะทรามวัย"

(**มัทนะพาธา**, หน้า ๓๗๗)

ก็คงเป็นเพราะทรงมีพระราชประสงค์

จะให้ผู้อ่าน (ซึ่งไม่น่าจะรู้จักชนิดของฉันท์มากเท่าพระองค์) อ่านได้ตามจังหวะของเสียงที่กำหนด ถึงแม้จะมีชื่อฉันท์กำกับไว้แล้วว่า "มันทักกันตา ๑๙" แต่คงจะมีผู้อ่านไม่มากที่รู้ว่าจะต้องอ่านอย่างไร การที่วรรณคดีคำฉันท์ในสมัยหลังใช้ฉันท์ที่หลากหลายและดำเนินตามกฎเกณฑ์มากกว่าวรรณคดีคำฉันท์ในสมัยก่อนนั้น ถ้าจะกล่าวว่าเป็นเพราะอิทธิพลของตำราวรรณพฤติและมาตราพฤติ ของสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสก็น่าจะได้ (ญาดา อรุณเวช ได้ศึกษาเรื่องนี้ไว้แล้วในวิทยานิพนธ์ปริญญาเอก โดยแบ่งหนังสือคำฉันท์ของไทยเป็นสมัยก่อนตำราวรรณพฤติและมาตราพฤติ และสมัยหลังตำราวรรณพฤติและมาตราพฤติ)

อย่างไรก็ตามความนิยมคำฉันท์เฟื่องฟูอยู่ไม่นาน เมื่อผู้อ่านวรรณคดีมิได้จำกัดอยู่แต่ในแวดวงนักปราชญ์ ช่องว่างระหว่างกวีกับผู้อ่านนอกแวดวงก็เกิดขึ้น ยิ่งผู้อ่านขยายวงไปในหมู่มหาชนที่กำลังตื่นเต้นกับเนื้อหาและรูปแบบใหม่ๆ ของวรรณกรรมตะวันตก วรรณคดีร้อยกรองที่ต้องอาศัยความรู้ของผู้อ่านก็ลดความนิยมลงไป ยิ่งกว่านั้น ทุกวันนี้ยังมีเสียงบ่นว่ากวีเองมีความรู้เรื่องฉันทลักษณ์น้อยลง ข้อที่น่าพิจารณาก็คือ หาก**ลิลิตพระลอ** ยังเป็นวรรณคดีร้อยกรองที่อ่านไพเราะจับใจทั้งที่มีคำกล่าวว่าไม่เคร่งครัดกฎเกณฑ์ และหากบทประพันธ์เรื่องหนึ่งของกวีรุ่นใหม่ยังสื่อความคิดได้อย่างน่าฟังด้วยลีลาและจังหวะที่กวีจงใจเลือกใช้โดยไม่เดินตามฉันทลักษณ์โบราณ ผู้อ่านยังจะเลือกอ่านหนังสือสองเรื่องนี้อีกหรือไม่ ถ้าเลือกอ่านเพราะความ "น่าฟัง" ของเสียง ก็น่าจะกล่าวได้ว่าสิ่งที่ผู้อ่านถือว่าสำคัญในวรรณคดีร้อยกรองคือจังหวะของเสียงที่เป็นธรรมชาติ และที่เลื่อนไหลพาสารของเรื่องสู่ใจของผู้อ่าน มิใช่ "กรอบ" ที่บีบรัดให้หายใจเข้าออกเป็นกฎเกณฑ์ทุกจังหวะไป ประโยชน์ของฉันทลักษณ์น่าจะเป็น "เขตกำหนด" เพื่อบอกอาณาบริเวณอย่างกว้างๆ เท่านั้น

เนื้อหากับสัญนิยม

ด้วยเหตุที่จะต้องคำนึงถึงจังหวะของเสียง วรรณคดีร้อยกรองจึงถูกจำกัดในเรื่องการใช้คำ คำที่สรรมาใช้อย่างกำหนดจำนวนในแต่ละวรรคแต่ละบทจึงควรเป็นคำที่สื่อความได้ตรงและมาก แต่การใช้คำน้อยที่สื่อความมากโดยกำหนดให้มีจังหวะเสียงที่น่าฟังก็ยังไม่ทำให้ถ้อยคำนั้นเป็นบทกวีนิพนธ์ (poetry) หรือบทร้อยกรองที่มีวรรณศิลป์ได้ บทท่องจำที่มีจังหวะเสียงให้ฟังเพลินและมีข้อความที่สื่อเรื่องราวเช่น "ผู้ใหญ่หาผ้าใหม่ให้สะใภ้ใช้คล้องคอ..." ไม่ใช่บทร้อยกรองที่เรากำลังพูดถึงอยู่ (ตัวอย่างนี้ดัดแปลงจากข้อความของ Samuel Taylor Coleridge ที่กล่าวถึง elements of poetry ; อ้างใน **A Writer's Guide to Literature**, pp. 291-295) แต่หมายถึงงานวรรณศิลป์ร้อยกรอง ที่มิ

เพียงแต่จะสื่อเรื่องราวหากสื่ออารมณ์และความคิดอย่างลึกซึ้งด้วย เนื้อหาของบทร้อยกรองจึงมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่าจังหวะของเสียงที่กล่าวมาแล้ว

เมื่อจะต้องสร้างสรรค์งานที่สื่อเนื้อหาสำคัญเช่นเดียวกับวรรณคดีร้อยแก้ว แต่ต้องเพิ่มลักษณะพิเศษด้วยการร้อยกรองให้ภาษาต่างจากภาษาร้อยแก้ว กวีย่อมจะต้องพยายามหาลักษณะเฉพาะของภาษามาใช้เพื่อมิให้เป็นเพียงคำสามัญที่ใช้กันอยู่แต่นำมาผูกให้คล้องจองเท่านั้น ศัพท์กวี (poetic diction) จึงเกิดขึ้น กวีตะวันตกตั้งแต่สมัยโบราณมีทรรศนะว่านอกจากศัพท์สำนวนจำนวนมากที่บทร้อยกรองกับร้อยแก้วใช้ร่วมกันแล้ว ยังมีศัพท์สำนวนอีกพวกหนึ่งที่เหมาะกับบทร้อยกรองเท่านั้น กวีใช้ศัพท์ดังกล่าวเพื่อให้เหมาะกับจังหวะของเสียง และเพื่อสร้างจินตภาพให้แก่ผู้อ่าน (โปรดดูคำอธิบายใน**พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม,** หน้า ๑๖๕-๑๖๗) กวีไทยแต่โบราณก็นิยมใช้ศัพท์กวี เช่น

"แม้***ดวงกมลาศ***ได้ มา***ดล***"
(ลิลิตตะเลงพ่าย, บทที่ ๗๔)

"อ้า***สร้อยสุดามาลย์*** อย่า***แดดาล***อาดูรมี"
(สรรพสิทธิ์คำฉันท์, หน้า ๖๐)

คำว่า "ดวงกมลาศ" "ดล" "สร้อยสุดามาลย์" "แดดาล" เป็นศัพท์กวีที่ใช้ในวรรณคดีร้อยกรอง (ศัพท์ลักษณะนี้ยังปรากฏในวรรณคดีร้อยแก้วของไทยบางเรื่องที่มีการสรรคำใช้อย่างร้อยกรอง เช่น **กามนิต** ซึ่งอาจจัดเป็น poetic-prose "ร้อยแก้วกรอง")

นักวิจารณ์บางคน เช่น วิลเลี่ยม เวิดส์เวิร์ท ไม่เห็นด้วยกับการใช้ศัพท์เฉพาะในวรรณคดีร้อยกรอง เขาเห็นว่าไม่ควรมีความแตกต่างขั้นพื้นฐานระหว่างภาษาของบทร้อยกรองกับภาษาของร้อยแก้ว และด้วยเหตุที่กวีมิได้เขียนเพื่อกวีด้วยกันเท่านั้น แต่ยังเขียนให้คนอ่านทั่วไปอ่านด้วย กวีจึงควรเขียนด้วยภาษาที่คนทั่วไปใช้กันจริง ๆ (**พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม,** หน้า ๑๖๖) ข้อที่น่าพิจารณาก็คือ ทรรศนะนี้คงไม่สอดคล้องกับวรรณคดีร้อยกรองโบราณของไทย เพราะเหตุว่าแรงจูงใจอย่างหนึ่งของกวีคือ การบรรจงแต่งเพื่อฝากฝีมือไว้ให้ปรากฏ คำที่สรรมาใช้จึงวิจิตรกว่าคำในภาษาทั่ว ๆ ไป ตัวอย่างเช่น พระประสงค์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่ทรงนิพนธ์**กฤษณาสอนน้องคำฉันท์**ขึ้นเพื่อ

"รังสรรค์สารพอจักขานจักคู่พจนควร
เสนอสนองสำนวนเนือง กระวี"
(**กฤษณาสอนน้องคำฉันท์,** หน้า ๒)

นอกจากนั้นผู้อ่านยังอยู่ในแวดวงเดียวกับกวี ซึ่งพูดภาษาเดียวกับกวีอยู่แล้ว หรือมิฉะนั้นก็เป็นผู้อ่านที่ยอมรับภาษาของกวีเป็นอันดีแล้ว ถ้าเป็นวรรณคดีราชสำนัก

ก็เป็นงานประพันธ์เพื่ออ่านเพื่อแสดงในหมู่ผู้มีรสนิยมการเสพศิลปะเสมอด้วยกวี ถ้าเป็นวรรณคดีศาสนา ผู้อ่านผู้ฟังย่อมยอมรับเงื่อนไขแต่ต้นแล้วว่าเป็นเรื่องที่ต้องใช้ภาษาสูงส่งและวิจิตรกว่าธรรมดา แม้จะไม่เข้าใจความหมายของศัพท์ ก็ยอมรับไว้ทั้งหมดด้วยความชื่นชมศรัทธา (ส่วนวรรณคดีชาวบ้านนั้นเขียนเพื่อให้คนอ่านทั่วไปอยู่แล้วจึงไม่มีปัญหาเรื่องศัพท์กวี) ต่อมาเมื่อผู้อ่านเปลี่ยนเป็นคนรุ่นใหม่ที่ไม่มีความเข้าใจศัพท์กวีในวรรณคดีร้อยกรองโบราณ ปัญหาจึงเกิดขึ้นดังที่เวิดส์เวิร์ทกล่าวไว้ จึงเป็นหน้าที่ของคนรุ่นใหม่ที่จะต้องเข้าใจว่าศัพท์กวีในวรรณคดีร้อยกรองเรื่องใดมีไว้สำหรับผู้อ่านกลุ่มใด และสมัยใด แล้วจึงพยายามทำความเข้าใจศัพท์กวีเหล่านั้นเพื่อให้เข้าใจเนื้อหาที่มีคุณค่าให้ได้

ศัพท์กวีที่กล่าวถึงนี้รวมทั้งภาพพจน์ด้วย ภาพพจน์คือสำนวนภาษารูปแบบหนึ่งเกิดจากการเรียบเรียงถ้อยคำด้วยวิธีการต่างๆ ให้ผิดแผกไปจากการเรียงลำดับคำหรือความหมายของคำตามปรกติเพื่อให้เกิดภาพ (ในใจผู้อ่าน) หรือให้มีความหมายพิเศษ (**พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม**, หน้า ๑๐๙) ในวรรณคดีร้อยกรองของไทยกวีจะใช้ภาพพจน์หลากหลายชนิดเช่น อุปมา อุปลักษณ์ อติพจน์ ฯลฯ ซึ่งล้วนมีพื้นฐานมาจากการนำลักษณะร่วมของสองสิ่งมากล่าว ตำราตะวันตกกล่าวถึงโครงสร้างนี้ว่าได้แก่ สาระ (tenor) และสื่อเปรียบ (vehicle) เช่น เมื่อกล่าวถึงความงามกระจ่างของดวงหน้านางโดยเทียบกับดวงจันทร์ สาระก็คือดวงหน้า และสื่อเปรียบ คือดวงจันทร์ สำหรับคนไทย เรามีคำกล่าวที่ติดปากว่า “อุปมาฉันใดอุปไมยฉันนั้น”อุปมาในที่นี้คือสื่อเปรียบและอุปไมยคือสาระดังที่กล่าวแล้ว จากพื้นฐานการกล่าวถึงลักษณะร่วมของสองสิ่งที่นำมาเปรียบกันทำให้เกิดภาพพจน์ชนิดต่างๆ ถ้าเปรียบว่าดวงหน้าเหมือนดวงจันทร์ ก็เป็นอุปมา (ศัพท์เดียวกับ อุปมา = สื่อเปรียบ ซึ่งในภาษาเดิมใช้อุปมาน ; เพื่อไม่ให้สับสนอาจเรียกวิธีการนี้ว่าบทอุปมาเสียก็ได้) ถ้าเปรียบว่าดวงหน้าคือดวงจันทร์ก็เป็นอุปลักษณ์ เป็นต้น การใช้ภาพพจน์ดังตัวอย่างนี้ต้องอาศัยความเข้าใจของผู้อ่านด้วย สำนวนภาษาในวรรณคดีร้อยกรองที่สร้างขึ้นมาเพื่อผู้อ่านต่างยุคสมัย จึงใช้ภาพพจน์ต่างกัน ตัวอย่างเช่น **รวมเกียรติ์** ในรัชกาลที่ ๑ มีบทอุปมาเปรียบม้าสีขาวไว้ดังนี้

> “เทียมสินธพสิบอาชาชาติ
> ขาวสะอ้านดูสะอาดดั่ง ***สีสังข์***”
> (**รามเกียรติ์**, เล่ม ๙ หน้า ๑๑๖)

สิ่งที่เป็นสื่อเปรียบหรืออุปมาคือ สังข์ เป็นวัตถุที่คุ้นตาคนไทยในสมัยก่อน และความขาวสะอาดของสังข์ (ซึ่งถือเป็นวัตถุที่ใช้ในพิธีมงคลจึงบริสุทธิ์ด้วย) ก็เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป เมื่อกวีนำสาระ หรืออุปไมยคือม้ามาเปรียบเทียบด้วย ผู้อ่านก็จะเกิด

จินตภาพตามที่กวีประสงค์ได้ไม่ยาก ต่อมาสำนวนเปรียบเทียบว่า "ขาวดั่งสีสังข์" อาจใช้กันจนคุ้นเคย กวีที่ต้องการสร้างความแปลกใหม่ก็จะสรรคำเปรียบที่หลากออกไป แต่ก็ยังต้องอาศัยความเข้าใจของผู้อ่านเป็นพื้นฐานอยู่ดี ในรัชกาลที่ ๖ ผู้อ่านรู้จักโลกตะวันตกแล้ว ส่วนมากรู้ว่าหิมะมีลักษณะขาวอย่างไร แม้ไม่ได้ไปพบมาเองก็มีคำบอกเล่ามาถึง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงใช้สื่อเปรียบหรืออุปมาว่า "หิมะ" ในภาพพจน์ที่กล่าวถึงกวางที่ท้าวชัยเสนไล่ตาม

"งามทรวงสะอาดราว
หิมะตก ณ ยอดผา"
(**มัทนะพาธา,** หน้า ๒๕๗)

เพื่อเน้นความขาวสะอาดที่เป็นลักษณะเด่นของกวางตัวนั้น จึงกล่าวว่าเป็นหิมะที่ตกบนยอดเขา (ไม่ใช่พื้นดินที่หิมะแปดเปื้อนด้วยรอยเท้าเหยียบย่ำ) ลักษณะของม้าใน**รามเกียรติ์** และลักษณะของกวางใน**มัทนะพาธาคำฉันท์** เน้นความขาวสะอาดเหมือนกัน โดยมีนัยของความบริสุทธิ์ต่างกัน สังข์บริสุทธิ์เพราะเป็นสิ่งมงคล ส่วนหิมะบนยอดเขาบริสุทธิ์เพราะไม่มีใครไปสัมผัส การพิจารณานัยของภาพพจน์ที่ต่างกันไปตามยุคสมัยน่าจะมีความสำคัญต่อความเข้าใจความคิดและเจตคติของกวีซึ่งเป็นตัวแทนของคนในยุคสมัยได้ด้วย นอกจากนั้นภาพพจน์บางบทยังทำให้เห็นอิทธิพลของการใช้ศัพท์กวีตามๆ กันมาจนผู้อ่านยอมรับเป็นภาพเปรียบสำเร็จรูปก็ได้ ตัวอย่างเช่น บทชมโฉมพระลอตอนหนึ่งว่าดังนี้

"ทำนองนาสิกไท้
คือเทพเนรมิตไว้
เปรียบด้วย***ขอกาม***"
(**ลิลิตพระลอ,** บทที่ ๑๘)

ลักษณะที่เป็นเทพเนรมิต และเป็นอาวุธของกามเทพน่าจะเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้อ่านยอมรับโดยไม่ได้เกี่ยงงอนว่าจะมีลักษณะงองุ้มผิดจากจมูกของคนไทยอย่างไร ทำนองเดียวกัน เมื่อกวีสมัยต่อมาชมโฉมพระเพชรมงกุฎว่า "นาสาปิ้ม***อังกุศ***" (**ลิลิตเพชรมงกุฎ,** หน้า ๘๑) ผู้อ่านน่าจะไม่ได้นึกถึงอังกุศหรือขอเหล็กอย่างขอสับช้าง หากแต่ยอมรับเป็นภาพเปรียบสำเร็จรูปว่าจมูกงาม

วิธีการเปรียบเทียบที่ใช้ตามอย่างกันต่อๆ มานี้เป็นส่วนหนึ่งของสัญนิยม (convention บางแห่งใช้ขนบวรรณกรรม) ซึ่งหมายถึงกลการประพันธ์ หลักการ วิธีดำเนินการ หรือรูปแบบ ซึ่งผู้เขียนกับผู้อ่าน (หรือผู้ชม) ยอมรับกัน ฉันทลักษณ์ที่กล่าวถึงแล้วข้างต้นก็เป็นเรื่องของสัญนิยม เช่นเดียวกับเนื้อเรื่องของวรรณคดีร้อยกรองที่ดำเนินตามสัญนิยมว่าจะต้องมีบทชมโฉม

บทแต่งองค์ทรงเครื่อง บทชมนกชมไม้ บทอัศจรรย์ เป็นต้น (โปรดดูคำอธิบายใน **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม**, หน้า ๗๑-๗๓) ความเข้าใจสัญนิยมของวรรณคดีจะช่วยให้อ่านวรรณคดีอย่างได้อรรถรส และไม่ตีความผิด โดยเฉพาะผู้อ่านที่อยู่ต่างวัฒนธรรมและต่างยุคสมัยยิ่งจำเป็นจะต้องเข้าใจสัญนิยมของวรรณคดีเป็นพื้นฐานก่อน ปัญหาที่ผู้อ่านรุ่นใหม่บางกลุ่มไม่ชื่นชมวรรณคดีร้อยกรองของไทยโบราณ เหตุหนึ่งน่าจะเกิดจากความไม่เข้าใจสัญนิยม

บทพรรณนาต่างๆ ในวรรณคดีร้อยกรองโบราณที่กวีแต่งตามสัญนิยมมีความสำคัญอย่างไร เป็นเพียงการแต่งตามครูเท่านั้น หรือมีผลอย่างไรต่อกวีและผู้อ่านบ้างหรือไม่ พิจารณาบทไหว้ครูเป็นตัวอย่าง คนโบราณถือว่าวรรณกรรมเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่ง เมื่อจะเริ่มสร้างสรรค์งานศิลปะก็จะมีการบูชาเทพเจ้า และไหว้ครูเพื่อขออำนาจบารมีบันดาลให้ทำงานได้ลุล่วงไปด้วยดี การสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งรวมทั้งการประพันธ์วรรณกรรมเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ต้องใช้ความสามารถมาก ผู้ที่มีความเชื่อในอำนาจของสิ่งใดสิ่งหนึ่งว่าอาจบันดาลให้เกิดความสำเร็จหรือความล้มเหลวได้ จะเพิกเฉยต่อประเพณีที่บรรพบุรุษทำสืบต่อกันมาได้หรือ ถ้าในสมัยหนึ่งบทไหว้ครูเป็นสิ่งจำเป็น การข้ามขั้นตอนนี้ไปน่าจะทำให้กวีเกิดความวิตกกังวลจนทำงานไม่สำเร็จได้ สำหรับผู้อ่านเอง การอ่านการฟังบทไหว้ครูก็คงจะเป็นสิริมงคลแก่ตนเองไปด้วย ในยุคสมัยหนึ่งบทไหว้ครูจึงเป็นการเสริมกำลังใจทั้งกวีและผู้อ่าน (ประเด็นความนิยมและเนื้อหาของบทไหว้ครูที่แปรเปลี่ยนไปนั้น นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้วิเคราะห์ไว้แล้ว โปรดดู **ปากไก่และใบเรือ**, หน้า ๒๘-๓๑)

ในการวิเคราะห์องค์ประกอบของวรรณกรรมปัจจุบันสองสิ่งที่เราพูดถึงคือฉากและตัวละคร ฉากหมายถึง เวลา และสถานที่ที่เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้น เรียกให้ชัดเจน (เพื่อให้ต่างกับฉากละคร) ว่าฉากท้องเรื่อง ส่วนตัวละคร คือ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในเรื่อง บทพรรณนาต่างๆ จะทำให้ฉากท้องเรื่องและตัวละครปรากฏภาพกระจ่างชัดในใจผู้อ่าน บทชมนกชมไม้ในวรรณคดีโบราณไม่น่าจะต่างกับบทพรรณนาฉากในวรรณกรรมปัจจุบัน จุดเด่นของบทชมนกชมไม้คือเป็นฉากที่มองผ่านสายตาของตัวละคร บางครั้งจึงเป็นฉากผสานอารมณ์ที่นกไม้พลอยเหงาหงอยตามตัวละครไปด้วย เช่น เมื่อพระรามตามหานางสีดาผู้ถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป พระรามมีความรู้สึกว่า

> "ฝ่ายหมู่ปักษาทิชากร
> จะบินร่อนไปมาก็หาไม่
> จับเจ่าเหงาเงียบสงัดไป
> มิได้ขานขันจำนรรจา"
>
> (**รามเกียรติ์**, เล่ม ๓ หน้า ๒๑๖)

และบางครั้งก็เป็นตัวกระตุ้นให้ตัวละคร

ประหวัดถึงความหลัง เช่น เมื่ออิเหนาเดินทางไปหมันหยาครั้งที่สอง ความคิดถึงจินตะหรามีมากจนทำให้รำพันว่า

"การเกดสีเหลืองเรืองเรื่อ
เหมือนผิวเนื้อนวลน้องผ่องใส
เห็นชายผ้าสีดาบนค่าไม้
เหมือนละม้ายชายสไบบังอร"

(**อิเหนา**, หน้า ๑๖๑)

บทชมนกชมไม้จึงเป็นการพรรณนาฉากพร้อมกับเผยความในใจของตัวละครไปด้วยอย่างแยบคาย แต่ก็มีบางครั้งที่กวีพรรณนาธรรมชาติอย่างร่ายเรียงพรรณนกพรรณไม้ต่างๆให้มาชุมนุมอยู่ในฉากเดียวกัน ความเพลิดเพลินของผู้แต่งและผู้อ่านอยู่ที่ได้รู้จักชื่อนกชื่อไม้ชนิดแล้วชนิดเล่า คุ้นหูบ้าง แปลกใหม่บ้าง บางครั้งยังมีเสียงของกวีบอกในตอนท้ายว่า "คณนามีหมู่ไม้ ***กล่าวแต่พอจำได้*** กว่านั้นยังเหลือแลนา" (**ลิลิตพระลอ**, บทที่ ๒๖๒) "สุดจะคณานกไม้ ***กล่าวแต่พอจำได้*** เรื่องรู้กลกลอน" (**ลิลิตเพรชรมงกุฎ**, หน้า ๘๗) บทชมธรรมชาติลักษณะนี้จึงเหมือนการสนทนากันระหว่างกวีกับผู้อ่านในเรื่องที่สนใจร่วมกัน

บทชมโฉมคือการวาดภาพตัวละครให้ปรากฏด้วยถ้อยคำ ความละเอียดลออในการพรรณนาตัวละครทางด้านกายภาพ ไม่ต่างกับเส้นสีและลวดลายวิจิตรในจิตรกรรมไทยที่เน้นทุกส่วนให้สำคัญเสมอกัน พระเอกนางเอกในมโนภาพของคนไทยโบราณคือคนที่รูปงามราวกับเทวดานางฟ้า ผู้อ่านคงสมัครใจที่จะใช้เวลานานๆ เพื่อพิศส่วนต่างๆของร่างกายตัวละครด้วยความชื่นชม ดังเช่นบทชมโฉมนางสีดาซึ่งงามพักตร์งามขนงงามเนตร งามนาสิก งามกรรณ งามโอษฐ์ งามเกศ งามแก้ม งามถัน ตลอดไปจนถึงงามจริตกิริยา (**รามเกียรติ์**, เล่ม ๒ หน้า ๑๘๖-๑๘๗) บทพรรณนาอย่างละเอียดนี้รวมไปถึงการแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวละครที่งามวิจิตรตั้งแต่ "นุ่งลายเขียนสุวรรณบรรจงเข็มขัดรัดองค์อำไพ" ไปจนถึง ทองกร สังวาล ธำมรงค์ มงกุฎ ฯลฯ (**อิเหนา**, หน้า ๒๐๖)

ก่อนเริ่มบทแต่งองค์ทรงเครื่อง กวีจะกำหนดให้ตัวละครสรงสนานซึ่งบางครั้งก็เพื่อให้ทั้งงามทั้งหอมเพราะ "รวยรินด้วยกลิ่นดอกไม้" (**อิเหนา**, หน้า ๒๐๖) แต่หากเป็นการสรงสนานก่อนเดินทางหรือยาตราทัพจะมีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวด้วย เช่นเมื่ออิเหนาจะยกทัพจากเมืองหมันหยาไปช่วยท้าวดาหา กวีเริ่มบทพรรณนาว่า

"ราชครูบีกูประมาหนา
ถวายอาเศียรพาทภิเษกสรง
ลูบไล้สุคนธาอ่าองค์
บรรจงทรงเครื่องวันอาทิตย์"

(**อิเหนา**, หน้า ๓๑๓)

บทสรงสนานในวรรณคดีร้อยกรองจึง

เป็น ส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่คนไทยโบราณเชื่อว่าเป็นการชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ก่อนที่จะทำการใดๆ ที่สำคัญ เช่น การเดินทาง การยกทัพ เป็นต้น (คำอธิบายนี้ได้ความคิดจากการสนทนากับศรีศักร วัลลิโภดม, ๑๗ มิ.ย. ๒๕๔๐)

เนื้อหาต่างๆ ที่กล่าวนี้เป็นไปตามสัญนิยมที่กวีและผู้อ่านสมัยหนึ่งยอมรับร่วมกัน คงจะไม่ผิดถ้าจะกล่าวว่ากวีโบราณไม่ได้ร้อยกรองวรรณกรรมขึ้นมาเพื่อความบันเทิงใจของตนเท่านั้น แต่ได้คำนึงถึงผู้อ่านผู้ฟังว่าเป็นผู้ที่ร่วมวงสังสันทน์และเสพศิลป์กับกวีด้วย ความสนใจร่วมกันระหว่างกวีกับผู้อ่านเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาไปตามยุคสมัย บางครั้งก็ครื้นเครงชวนหรรษา เมื่อกวีเล่นกับความรู้ทางภาษาและวรรณคดีของผู้อ่าน เช่น เมื่อ คุณสุวรรณผูก **อุณรุทร้อยเรื่อง** ขึ้นจากความจำของผู้อ่านในสมัยรัชกาลที่ ๔ คุณสุวรรณเล่นกับความรู้ของผู้อ่านในเรื่องศัพท์ เช่น

"พาชีแปลงเป็นอาชาชาญ
พระพรหมานแปลงเป็นท้าวธาดา
ไกรสรให้แปลงเป็นสิงหราช
สกุณชาติให้แปลงเป็นปักษา"
(**อุณรุทร้อยเรื่อง**, หน้า ๕๒)

แล้วยังเล่นกับความรู้เรื่องวรรณคดี เช่น

"อันพระหลวิไชยใจฉกรรจ์
เข้าโรมรันสัปยุทธด้วยอุศเรน"
(**อุณรุทร้อยเรื่อง**, หน้า ๖๐)

วิธีการประพันธ์ที่คุณสุวรรณอ้างชื่อต่างๆ นี้อาจสังเคราะห์เข้าเป็นกลวิธี "การอ้างถึง" (allusion) ก็น่าจะได้ การอ้างถึงเป็นการแสดงความรอบรู้ของกวีซึ่งคาดว่าผู้อ่านมีพื้นความรู้ร่วมกับตนอยู่แล้ว เป็นสัญนิยมอีกอย่างหนึ่งที่กวีโบราณใช้กันมานานแล้ว เมื่อกวีในสมัยอยุธยาประพันธ์ **กำสรวลโคลงดั้น** ได้อ้างถึงเรื่องพระรามตอนจองถนนว่าดังนี้

รามาธิราชใช้ พานร
ถโกนสมุทรวายาม ย่านฟ้า
จองถนนเปล่งศรศิลป ผลาญราพน์
ใครอาจมาขวางข้า ก่ายกอง
(**กำสรวลโคลงดั้น**, หน้า ๔๐๓)

การอ้างถึงครั้งนั้นเป็นการแสดงภาวะอุตสาหะของพระรามเพื่อสร้างวีรรสให้แก่ผู้อ่าน ส่วนการอ้างถึงของคุณสุวรรณเป็นการแสดงภาวะหาสะเพื่อสร้างความหรรษา กวีปัจจุบันผู้เข้าใจสัญนิยมนี้ได้หยิบยืมการอ้างถึงใน**กำสรวลโคลงดั้น**มาประพันธ์เป็นนิราศกรุงเทพฯ โดยยกโคลงบทดังกล่าวมาตั้งแล้วแต่งกลอนตอนหนึ่งว่าดังนี้

"....เมื่อนั่งรถไปปิ่นเกล้า-นครชัยศรี
แวะดื่มเบียร์ที่ฉิมพลี (ปักษีร่อน)
ชื่อบ้านนามเมืองคล้ายมาซีลอน
ถนนสมุทรวิชชาธรสวยมภู
ทางโน้นไปเมืองสิงหะ (ทศรถ)
ราม ๔ ราม ๓ จรดสมุทรสู่
ยกระดับไปกบินทรนิลคู
หาสน์ประตูน้ำพระอินทร์อิสินธร..."
(ไพบูลย์ วงษ์เทศ, "กรุงเทพฯ อัลบั้ม ")

เมื่อพูดถึงวรรณคดีร้อยกรองของไทย เรามักจะจำกัดกันแต่วรรณคดีโบราณที่เป็นสมบัติวรรณศิลป์ตกทอดมา เรานึกถึงเพียงตัวผลงานที่เป็นเรื่องๆ เท่านั้นหรือเปล่า ความเป็นวรรณคดีร้อยกรองซึ่งหมายถึงจังหวะของเสียงและสัญนิยมเป็นต้นนั้น น่าจะเป็น "แก่น" ที่เรายังมองเห็นอยู่ในผลงานของกวีไทยทุกยุคทุกสมัยใช่หรือไม่ แม้เนื้อหาสาระจะเปลี่ยนไป และความนิยมบางอย่างจะต่างไปแต่ "แก่น" ของวรรณคดีร้อยกรองของไทยก็ยังคงอยู่ ปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัยได้เปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีร้อยกรองไปแล้วก็จริง แต่ความเป็นวรรณคดีร้อยกรองของเรายังไม่ได้สูญไปด้วย ◉

หนังสืออ้างอิง

กุสุมา รักษมณี. "มีอะไรในกวีนิพนธ์ฯ" ใน **ภาษาและหนังสือ ๑๕ ปีซีไรต์.** ปีที่ ๒๕ ฉ. ๑-๒ (เม.ย. ๓๕-มี.ค. ๓๖), หน้า ๑๖๑-๑๖๔.

_____. **สีสันวรรณคดี.** กรุงเทพฯ : ศยาม, ๒๕๓๔.

_____. **สีสันวรรณคดี ชุด ดั่งรัตนะแห่งโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : ศยาม, ๒๕๓๗.

จินดามณี. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๒.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ปากไก่และใบเรือ.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๗.

พจนานุกรมคำศัพท์วรรณกรรม. กรุงเทพฯ. ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๙.

ไพบูลย์ วงษ์เทศ. "กรุงเทพฯ อัลบั้ม" **มติชนสุดสัปดาห์.** ฉ. ๘๗๗ ปีที่ ๑๗, อังคารที่ ๑๐ มิถุนายน ๒๕๔๐, หน้า ๔๐.

ไม้หนึ่ง ก.กุนที. "ในร้านเหล้า" **มติชนสุดสัปดาห์.** ฉ. ๘๑๖ ปีที่ ๑๖, อังคารที่ ๙ เมษายน ๒๕๓๙, หน้า ๑๙.

"ไม้หนึ่ง ก.กุนที ผู้เฉยเมยต่อวรรณคดี" จุดประกายวรรณกรรม, **กรุงเทพธุรกิจ.** วันอาทิตย์ที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๔๐.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์.** กรุงเทพฯ : สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, ๒๕๐๔.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **หลักภาษาไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

De Mordaunt, Walter J. **A Writer's Guide to Literature.** New York : Mc Graw-Hill Book Co., 1965.

Untemeyer, Louis. **Doorway to Poetry.** New York : Harcourt, Brace & Co., 1938.

ต้นฉบับวรรณคดีที่ยกข้อความมา

กฤษณาสอนน้องคำฉันท์. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑, ๒๕๑๐.

กำสรวลโคลงดั้น. ใน **กำสรวลศรีปราชญ์ และนิราศนรินทร์.** กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, ๒๕๑๕.

มัทนะพาธา. ใน **ศกุนตลา มัทนะพาธา และท้าวแสนปม.** กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, ๒๕๐๙.

รามเกียรติ์ รัชกาลที่ ๑. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๗.

ลิลิตเพชรมงกุฎ. ใน **วรรณคดีเจ้าพระยาคลัง (หน).** กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๕.

ศกุนตลา. ใน **ศกุนตลา มัทนะพาธา และท้าวแสนปม.** กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, ๒๕๐๙.

สรรพสิทธิ์คำฉันท์. กรุงเทพฯ : หน่วยเสริมทัศนศึกษาวัดพระเชตุพนฯ, ๒๕๑๑.

อิเหนา. กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, ๒๕๑๒.

อุณรุทร้อยเรื่อง. ใน **บทละครพระมะเหลเถไถ อุณรุทร้อยเรื่อง ระเด่นลันได.** กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, ๒๕๑๔.

(**ลิลิตพระลอ** และ**ลิลิตตะเลงพ่าย** อ้างตามลำดับคำประพันธ์)