บทที่ ๓

ธรรมชาติของภาษาไทยกับการสร้างสุนทรียภาพของโคลง

คำว่า "สุนทรียภาพ" เป็นคำที่ใช้ในการประเมินค่างานศิลปะ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายไว้ว่า ความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้, ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ" (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๑๒๐๕) ส่วนในพจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถานใช้คำว่า สุนทรีย์ แปลจากศัพท์ภาษาอังกฤษว่า aesthetic ซึ่งอธิบายความหมายว่า "เป็นคำที่ใช้แสดงความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นของธรรมชาติหรืองานศิลปะ ความรู้สึกนี้เจริญได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษาอบรมฝึกฝนจนเป็นอุปนิสัย เกิดเป็นรสนิยมซึ่งย่อมจะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล" (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๑: ๘)

เห็นได้ว่าในพจนานุกรมทั้ง ๒ ฉบับได้ให้ความหมายของคำสุนทรียภาพไว้กว้างมาก คือ นอกจากจะหมายถึงความงามทางศิลปะแล้ว ยังครอบคลุมถึงความงามตามธรรมชาติด้วย แต่ในที่นี้ผู้วิจัยใช้ในความหมายของความงามในงานศิลปะซึ่งมนุษย์เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นเท่านั้น โดยเฉพาะความงามในวรรณคดีซึ่งจัดเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง นอกจากนี้ จากคำอธิบายศัพท์ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานยังแสดงให้เห็นว่า การที่จะเข้าถึงความงามนั้นจำเป็นต้องอาศัยทั้ง "ความเข้าใจ" และ "ความรู้สึก" ของผู้เสพประกอบกันไป ซึ่งอาจอธิบายเพิ่มเติมได้ว่า สุนทรียภาพเป็นเรื่องของการรับรู้ความงามทั้ง "ทางปัญญา" และ "ทางอารมณ์" ดังนั้น งานศิลปะใดที่ให้เพียงความเข้าใจแต่ปราศจากความรู้สึก หรือในทางกลับกัน งานศิลปะใดที่ให้ความรู้สึก แต่ผู้รับไม่สามารถเข้าใจได้ งานศิลปะนั้นก็น่าจะยังไม่อาจเรียกได้ว่าสื่อสุนทรียภาพออกมาได้อย่างมีคุณภาพ

ส่วนความหมายของศิลปะ ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนอธิบายไว้ว่า "ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นรูป มีลักษณะการกระทำให้เกิดอารมณ์" (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๓๓: ๒๐) และยังอธิบายเพิ่มเติมว่า ศิลปะเกิดจากอารมณ์สะเทือนใจเมื่อมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมากระทบใจมนุษย์ทำให้เกิดความรู้สึกสุขหรือทุกข์ สิ่งที่มากระทบอาจเป็นรูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส เมื่อมนุษย์เกิดอารมณ์สะเทือนใจก็ทนนิ่งอยู่ไม่ไหวต้องแสดงความรู้สึกออกมา ถ้าเป็นผู้มีความรู้และฝีมือก็จะใช้ความรู้และฝีมือสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูป เสียง สี และตัวหนังสือให้ปรากฏเป็นรูปธรรม อย่างไรก็ตาม แม้อารมณ์สะเทือนใจจะเป็นที่มาของศิลปะ แต่อารมณ์สะเทือนใจก็ยังไม่อาจจัดเป็นศิลปะโดยตรง เป็นเพียงตัวการที่ทำให้เกิดศิลปะขึ้นเท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจาก "การแสดงออกให้เกิดเป็นรูปขึ้น ต้องอาศัยความรู้ที่เรียกว่าเทคนิค ถ้ารูปแสดงออกมีความงามความไพเราะ รูปนั้นเป็นศิลปกรรมขึ้น

ในสิ่งที่เป็นศิลปกรรม สิ่งต่างๆ ซึ่งมนุษย์สร้างขึ้นจะเป็นภาษา (ทางคำพูดทางเสียงทางสีเป็นต้น) ลักษณะใดๆ ก็ตาม เมื่อมีเจตนาแสดงออกเพื่อเร้าให้คนเกิดอารมณ์สะเทือนใจ สิ่งนั้นก็เป็นศิลปกรรม" (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๓๓: ๒๒)

ศิลปกรรมทุกแขนง ผู้สร้างสรรค์ย่อมต้องการแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดของตนออกมาให้ปรากฏต่อการรับรู้ของผู้อื่น ในแง่นี้ศิลปะจึงเป็นการสื่อสารที่มีจุดมุ่งหมาย ส่วนผลงานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่งจะทำให้ผู้เสพเกิดอารมณ์สะเทือนใจมากเพียงใดขึ้นอยู่กับกลวิธีซึ่งก็คือสิ่งที่พระยาอนุมานราชธนเรียกว่า "ความรู้และฝีมือ" ของผู้สร้างสรรค์ดังกล่าวมาแล้ว ในแง่นี้สุนทรียภาพหรือความงามจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับประเมินค่างานศิลปะ ทั้งนี้เนื่องจาก "ศิลปะเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังเร้าอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ ... สุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะก็คือสิ่งที่เรียกว่า "ความจับใจ" นั่นเอง" (ดวงมน จิตร์จำนงค์, ๒๕๔๑: ๓) และเมื่อวรรณคดีเป็นศิลปกรรมที่แสดงออกผ่านภาษา ดังนั้น การศึกษาสุนทรียภาพของวรรณคดี "จึงเป็นเรื่องของการศึกษาพลังของภาษาที่เร้าสัมผัสอารมณ์ สุนทรียรสของภาษาในวรรณคดีจึงเกิดจากการที่ผู้อ่านได้สัมผัสกับความงาม ความไพเราะ และความประณีตลึกซึ้งของความคิด" (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, ๒๕๔๕: ๑๐๑๘)

ดังได้กล่าวแล้วว่า วรรณคดีเป็นศิลปะที่ใช้ภาษาอันเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างสรรค์ ภาษาในวรรณคดีที่ถึงขั้นมีสุนทรียภาพนั้นมิได้หมายความเพียงภาษาที่ใช้ในการสื่อสารทั่วไป เพราะถึงแม้การสื่อสารทั่วไปเช่นการพูดคุยสนทนาจะใช้ภาษาเป็นเครื่องมือเช่นเดียวกัน แต่ "การสนทนาไม่ต้องการความสันทัดในถ้อยคำเหมือนในวรรณคดี และอีกประการหนึ่งการสนทนาที่จะให้ได้ผลถึงขีดที่จะเป็นศิลปะแล้วก็ต้องใช้บุคลิกลักษณะเข้าประกอบกับถ้อยคำที่พูดด้วย" (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, ๒๕๑๘: ๑๐๘) ดังนั้น ภาษาในวรรณคดีซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสร้างงานศิลปะ จึงแตกต่างจากภาษาในการสื่อสารทั่วไปในชีวิตประจำวัน

ในการสร้างสรรค์วรรณคดี กวีได้เลือกสรรและกลั่นกรองภาษาอย่างประณีตงดงาม เพื่อให้วัสดุที่ประกอบสร้างเป็นวรรณคดีนั้นสร้างความไพเราะและมีความหมายกระทบใจ บังเกิดความพึงพอใจทางอารมณ์แก่ผู้เสพวรรณคดี ดังเช่นที่กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ทรงกล่าวว่า เนื้อความในภาษาอย่างหนึ่งไม่สามารถพูดได้หลายอย่าง การที่ภาษาไทยมีคำไวพจน์ซึ่งเขียนต่างกันแต่มีเนื้อความคล้ายคลึงกันนั้น ไม่สามารถที่จะแทนกันได้อย่างเท่าเทียมกัน ทรงกล่าวว่า

> นักวรรณคดีย่อมถือว่า เนื้อความอย่างหนึ่งก็พูดได้อย่างเดียว ถ้าพูดไปอีกอย่างหนึ่งก็ทำให้เนื้อความอันละเอียดสุขุมนั้นต่างไปด้วย และความหมายของคำในวรรณคดี นอกจากจะมีความหมายในทางภาษาธรรมดาแล้ว ยังมีความหมาย

> เนื่องจากเสียงของคำด้วย และเสียงของคำทำให้เราคิดถึงภาพและอารมณ์อันมีนัยละเอียดปลีกย่อยต่างออกไปอีก เช่น โสภณ กับ โสภา ก็เป็นคำเดียวกันแต่เป็นคนละรูปกันเท่านั้น ความหมายที่ต่างกันก็อยู่ที่เสียงเป็นสำคัญ เสียงที่กระทบหูผู้ฟังนั้นมิได้ก่อความไพเราะขึ้นเท่านั้น แต่ทำให้ความหมายต่างออกไปด้วย
>
> (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, ๒๕๑๘: ๑๐๓)

ดังนั้น การใช้ภาษาสร้างความงามให้แก่วรรณคดีจนถึงขั้นสุนทรียภาพนั้น กวีผู้เปรียบเสมือนศิลปินจึงต้องใช้ภาษาที่ได้ผ่านการคัดกรองอย่างประณีต มิใช่เพียงแค่ใช้คำที่ไพเราะหรือเพียงแค่ถูกความหมายเท่านั้น แต่จะต้องคำนึงถึงเสียงของคำที่ให้อารมณ์และความรู้สึกแตกต่างกัน กล่าวได้ว่า “ภาษาของวรรณคดีคือภาษาที่บรรจงเลือกสรรมาเพื่อกระทบอารมณ์ ... พันธกิจของวรรณคดีมีต่อการใช้ภาษา เพื่อบันเทิงหรือจรรโลง หรือยกหรือกดอารมณ์ ยังความรื่นเริงให้เกิดเพราะภาษายังความโศกเศร้าให้เกิดโดยอาศัยถ้อยคำที่ใช้ และโดยกลศิลป์ต่างๆ” (หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๔๓: ๗)

โดยทั่วไป ภาษาแต่ละภาษาจะมีธรรมชาติเฉพาะตัวปรากฏอยู่ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า วรรณศิลป์ของแต่ละชาติมักสร้างสรรค์ขึ้นจากลักษณะเฉพาะหรือลักษณะเด่นของภาษานั้นๆ (สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, ๒๕๔๘: ๒-๓) เป็นลักษณะเฉพาะนอกเหนือไปจากลักษณะสากล เช่น เรื่องของอารมณ์และความรู้สึกซึ่งมนุษย์ต่างเชื้อชาติอาจคิดตรงกันได้ ในบรรดาวรรณคดีร้อยกรองของไทย โคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่เกิดจากธรรมชาติของภาษาไทยอย่างแท้จริง ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวในบทที่ ๒ แล้วว่า โคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ของไทยที่มีลักษณะเด่นอยู่ที่การบังคับวรรณยุกต์อย่างชัดเจนซึ่งวรรณยุกต์นี้เป็นธรรมชาติที่สำคัญอย่างหนึ่งของภาษาไทย

นอกจากนี้กวียังใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยอีกหลายประการตกแต่งประดับประดาโคลงให้มีความไพเราะทางเสียงและสร้างความงามทางความหมาย ดังนั้น ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงธรรมชาติของภาษาไทยกับการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย โดยจะมุ่งชี้ให้เห็นว่า ธรรมชาติของภาษาไทยที่สัมพันธ์กับการแต่งโคลงนั้นมีประการใด และกวีได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยสำหรับสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในการแต่งโคลงด้วยกลวิธีใด นอกจากนี้ธรรมชาติของภาษาไทยนั้นเมื่อนำมาใช้ในการแต่งโคลงแล้วได้ก่อให้เกิดสุนทรียภาพของโคลงในด้านใดได้บ้าง โดยขอแบ่งการนำเสนอในบทนี้ออกเป็น ๓ หัวข้อย่อยดังนี้

๓.๑ ลักษณะธรรมชาติของภาษาไทย

๓.๒ การนำธรรมชาติภาษาไทยมาใช้ในการแต่งโคลง

๓.๓ สุนทรียภาพของโคลงที่สร้างสรรค์จากธรรมชาติของภาษาไทย

๓.๑ ลักษณะธรรมชาติของภาษาไทย

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงลักษณะต่างๆ อันเป็นธรรมชาติของภาษาไทยเพื่อเป็นพื้นฐานก่อนที่จะกล่าวถึงการใช้ธรรมชาติของภาษาไทยในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของโคลงในหัวข้อต่อไป ซึ่งธรรมชาติของภาษาไทยที่จะกล่าวนี้ ผู้วิจัยขอกล่าวเฉพาะลักษณะที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในการแต่งโคลงเท่านั้น ดังต่อไปนี้

๓.๑.๑ เป็นภาษาที่มีเสียงวรรณยุกต์

ภาษาไทยเป็นภาษาคำโดด ลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของภาษาไทยคือเป็นภาษาที่มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ วรรณยุกต์เป็นหน่วยเสียงสำคัญที่แยกความหมายของคำแต่ละคำออกจากกัน องค์ประกอบของคำหนึ่งคำ แม้จะมีหน่วยเสียงพยัญชนะต้น หน่วยเสียงสระ และหน่วยเสียงพยัญชนะท้ายหรือตัวสะกดเหมือนกัน แต่ถ้ามีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ต่างกันก็จะทำให้ความหมายแตกต่างกันไป วรรณยุกต์จึงเป็นหน่วยเสียงสำคัญที่ทำให้คำตั้งแต่ ๒ คำขึ้นไปซึ่งมีส่วนประกอบอื่นๆ คือ พยัญชนะต้น สระ และพยัญชนะท้ายอย่างเดียวกันมีความหมายต่างกัน (กาญจนา นาคสกุล, ๒๕๔๑: ๑๑๑) เช่น คำว่า “ทอง” กับคำว่า “ท้อง” มีองค์ประกอบของหน่วยเสียงพยัญชนะต้น สระ และตัวสะกดเหมือนกัน ต่างกันที่หน่วยเสียงวรรณยุกต์คือ ทอง มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์สามัญ และ ท้อง มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ตรี ทำให้ความหมายของทั้งสองคำนี้แตกต่างกัน และเมื่อนำคำต่างเสียงวรรณยุกต์นี้มาวางไว้ใกล้กันหรือชิดติดกันก็ทำให้เกิดเสียงเสนาะจากเสียงสูงต่ำของเสียงวรรณยุกต์นอกเหนือไปจากเสียงเสนาะที่มาจากการซ้ำเสียงพยัญชนะต้น เสียงสระ และตัวสะกด

ในการแต่งโคลง นอกจากกวีจะใช้เสียงสูงต่ำเป็นข้อบังคับทางฉันทลักษณ์แล้ว ยังใช้เสียงวรรณยุกต์สำหรับการประดับตกแต่งเสียงให้เกิดความไพเราะและเป็นการเล่นกับความหมายของคำต่างระดับวรรณยุกต์อีกด้วย ซึ่งรายละเอียดเรื่องการเล่นเสียงวรรณยุกต์นี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวในหัวข้อที่เกี่ยวกับการนำธรรมชาติภาษาไทยมาใช้ประโยชน์ในการแต่งโคลง

๓.๑.๒ นิยมใช้เสียงสัมผัสคล้องจอง

ความนิยมใช้ภาษาที่มีเสียงสัมผัสคล้องจองกันนับเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของภาษาไทย คนไทยนิยมใช้ภาษาที่มีเสียงสัมผัสคล้องจอง ทั้งเสียงสัมผัสสระและเสียงสัมผัสพยัญชนะ ในการใช้สำนวนโวหารของคนไทยไม่ว่ายุคสมัยใด พบว่ามีการผูกถ้อยคำคล้องจองกันเป็นจำนวนมาก เช่น ผู้หญิงยิงเรือ (หรือผู้หญิงริงเรือ) ไปไหนมาสามวาสองศอก ไก่งามเพราะขน คนงามเพราะแต่ง เป็นต้น ตัวอย่างสำนวนโวหารที่ยกมานี้มีทั้งการเล่นเสียงสัมผัสสระและเสียงสัมผัสพยัญชนะ การใช้สัมผัสคล้องจองนี้ทำให้เกิดจังหวะและความสมดุลในแง่โครงสร้างของภาษา ตลอดจนสร้างความไพเราะทำให้มีลักษณะของภาษาวรรณศิลป์ แม้ในสำนวนการเขียนร้อยแก้วก็ยังนิยมใช้คำที่มีสัมผัสคล้องจอง ดังที่ปรากฏใน <u>ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช</u> เช่น ในน้ำมี<u>ปลา</u> ในนามีข้าว หรือ ไพร่<u>ฟ้าหน้า</u>ใส เจ็บ<u>ท้องข้อง</u>ใจ เป็นต้น ซึ่งในการแต่งโคลง นอกจากกวีจะใช้เสียงสัมผัสคล้องจองเพื่อสร้างสรรค์ความไพเราะแล้ว ยังใช้เสียงสัมผัสสระเป็นเครื่องจำแนกประเภทของโคลงออกจากกันด้วย

๓.๑.๓ เป็นภาษาที่มีคำพ้องรูปพ้องเสียง

เนื่องจากภาษาไทยเป็นภาษาคำโดด จึงมีคำพ้องเป็นจำนวนมาก ทั้งคำที่มีรูปเขียนเหมือนกัน ออกเสียงต่างกันและมีความหมายต่างกัน (คำพ้องรูป) คำที่มีรูปเขียนเหมือนกันออกเสียงเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน (คำพ้องรูปพ้องเสียง) หรือคำที่มีรูปเขียนต่างกัน แต่ออกเสียงเหมือนกัน และมีความหมายต่างกัน (คำพ้องเสียง) คำพ้องเหล่านี้ได้เป็นอุปกรณ์ของกวีในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของโคลงเพื่อสร้างความงามทางเสียงและเล่นกับความหมายในโคลง เช่น การใช้คำพ้องเสียงคำว่า กานต์ การ กาล กาญจน์ หรือเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงที่เขียนเหมือนกันออกเสียงเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน ซึ่งกวีได้เล่นคำพ้องเสียงหรือพ้องรูปพ้องเสียงในลักษณะของการซ้ำเสียงซ้ำคำเพื่อให้เกิดความไพเราะในบทประพันธ์และเล่นกับความหมายของคำที่ต่างกัน ทำให้บทประพันธ์ถึงพร้อมทั้งความไพเราะและความคมคาย

๓.๑.๔ มีการใช้คำซ้ำและคำซ้อน

คำภาษาไทยส่วนใหญ่มักเป็นคำพยางค์เดียว และไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปคำในการนำคำไปใช้ ดังนั้นเมื่อต้องการสร้างคำใหม่ขึ้นมา ก็จะมีวิธีการต่างๆ เช่น ใช้คำมูลคำเดียวกันซ้ำกันซึ่งเป็นชนิดของคำในภาษาไทยอย่างหนึ่งเรียกว่า คำซ้ำ เพื่อเน้นย้ำความหมายให้หนักแน่นขึ้นต่างจากการใช้คำนั้นเพียงคำเดียว เช่นคำว่า “ช้า” ในประโยคว่า เขาเดินช้า กับคำซ้ำว่า “ช้าๆ” ในประโยคว่า

เขาเดินอย่างช้าๆ แม้จะมีความหมายคล้ายกันแต่ก็ให้ภาพและความรู้สึกต่างกัน โดยคำว่า ช้าๆ ในประโยคหลังเป็นคำขยายอาการเคลื่อนไหวที่มีจังหวะอย่างค่อยเป็นค่อยไปมากกว่าคำว่า ช้า เป็นต้น

ส่วนคำซ้อน เป็นการสร้างคำใหม่ขึ้นใช้ในภาษาไทยอีกวิธีหนึ่งจากคำเดี่ยว ๒ คำมารวมกันได้คำใหม่ซึ่งมีความหมายเท่าเดิมหรือความหมายที่ต่างไปจากเดิม พระยาอนุมานราชธนกล่าวถึงลักษณะของคำซ้อนว่า คำซ้อนคือคำสองคำซึ่งต่างเสียงแต่มีความหมายเหมือนหรือคล้ายคลึงกันมาควบให้ซ้อนกัน เช่น ใหญ่โต เล็กน้อย รักใคร่ หยาบคาย บ้านเรือน ไร่นา หยาบช้า ใช้สอย ว่างเปล่า (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๒๒: ๒๕๓) คำซ้อนนี้มิได้มีเพียงแค่คำ ๒ คำ ๒ พยางค์เท่านั้น แต่คำซ้อนนั้นอาจนำคำเดียวแต่มี ๒ พยางค์มาซ้อนกันทำให้กลายเป็นคำซ้อน ๔ พยางค์ หรือ ๖ พยางค์ก็ได้ เช่น ขะมักเขม้น หรืออาจมีการการนำคำมากกว่า ๒ คำมาซ้อนกันเป็น ๒ คู่ เช่น อิ่มหมีพีมัน เกี่ยวดองหนองยุ่ง เก็บหอมรอมริบ ติดสอยห้อยตาม เป็นต้น ซึ่งคำเหล่านี้ล้วนมีความหมายอย่างเดียวหรือใกล้เคียงกันในแต่ละคู่ และถ้าคำหนึ่งเป็นภาษาต่างประเทศมีสองพยางค์เมื่อซ้อนกับคำไทยก็ต้องซ้อนสองคำเพื่อถ่วงเสียงให้เท่ากัน เพื่อความสละสลวยของเสียง (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๒๒: ๒๕๕) ดังนั้น ในการสร้างคำซ้อนในภาษาไทย นอกจากคำที่นำมาซ้อนใช้เพื่ออธิบายความหมายของคำอีกคำหนึ่งแล้ว คำซ้อนนั้นยังคำนึงถึงความไพเราะของเสียงด้วย

บรรจบ พันธุเมธาแยกประเภทคำซ้อนที่มี ๔ พยางค์ออกเป็น ๒ ลักษณะคือ คำซ้อน ๔ คำ หมายถึงคำซ้อนที่มีสัมผัสกลางคำเพื่อประโยชน์ทางเสียง เช่น ยากดีมีจน เจ็บไข้ได้ป่วย และคำซ้อน ๒ คู่ซึ่งมีคำซึ่งอาจเป็นคำซ้อนหรือไม่ใช่คำซ้อนก็ได้มาซ้อนกันอยู่ ๒ คู่ เช่น หน้าชื่นอกตรม อดหลับอดนอน พอดีพอร้าย คำซ้อน ๔ คำ ไม่สามารถแยกออกมาเป็นคู่ๆ ได้ ส่วนคำซ้อน ๒ คู่ สามารถแยกคำออกเป็นคู่ๆ ได้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกชื่อต่างกัน (บรรจบ พันธุเมธา, ๒๕๔๔: ๗๔) แต่ในงานวิจัยนี้จะขอเรียกคำซ้อนที่มีมากกว่า ๒ คำรวมกันและมี ๔ พยางค์ว่า “คำ ๔ พยางค์”

การใช้คำ ๔ พยางค์ เป็นลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งของภาษาไทย เราจะพบว่าในภาษาไทยนิยมใช้คำ ๔ พยางค์เป็นจำนวนมาก เช่น กุลีกุจอ ข้าวปลาอาหาร ผลหมากรากไม้ หมูเห็ดเป็ดไก่ น้ำร้อนน้ำชา เป็นต้น นวรรณ พันธุเมธา ได้ศึกษาการใช้คำ ๔ พยางค์ในภาษาไทย ได้ข้อสรุปว่า คำ ๔ พยางค์มีปรากฏอยู่ทั้งภาษาไทยถิ่นและในภาษาไทยสมัยเก่า ปัจจุบันการซ้อนคำให้เป็น ๔ พยางค์ก็ยังเป็นที่นิยมใช้และมีการสร้างคำ ๔ พยางค์ขึ้นอีกมาก (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๑๓) ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราชมีข้อความที่แสดงให้เห็นความนิยมการใช้คำซ้อน ๔ พยางค์ของคนไทย ดังตัวอย่างข้อความที่นววรรณ พันธุเมธายกมาแสดงดังนี้

ได้ข้าเสือกข้าเสือ หัวพุ่งหัวรบก็ดี บ่ม่าบ่ตี ในปากประตู มีกะดิ่งอันฉึ่ง แขวนไว้หั้น ไพร่ฟ้าหน้าปก กลางบ้านกลางเมือง มีถ้อยมีความ เจ็บท้องข้องใจ มันจักกล่าว เถิงเจ้าเถิงขุน บ่ไร้ไปลั่นกระดิ่งดันท่านแขวนไว้ พ่อขุนรามคำแหง เจ้าเมืองได้ยินเรียก เมื่อถามสวนความแก่มันด้วยซื่อ ไพร่ในเมืองสุโขทัยนี้จึ่งชม (ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช อ้างใน นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๘)

จากข้อความในศิลาจารึกข้างต้น จะเห็นได้ว่า มีประโยคไม่ถึง ๑๐ ประโยค แต่มีการซ้อนคำให้เป็น ๔ พยางค์ถึง ๘ แห่ง แสดงให้เห็นลักษณะเด่นของการใช้ภาษาไทยว่า คนไทยนิยมสร้างคำ ๔ พยางค์ขึ้นใช้เป็นจำนวนมาก

กวีได้ใช้ประโยชน์จากคำซ้ำและคำซ้อนโดยเฉพาะคำ ๔ พยางค์สร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่โคลง ซึ่งคำซ้ำและคำซ้อนเหล่านี้นอกจากจะทำให้โคลงมีความงามทางเสียงของคำที่ซ้ำกันแล้ว ยังช่วยสร้างความงามทางความหมายซึ่งอาจเป็นเรื่องการย้ำน้ำหนักของความหมายหรือการจัดลำดับหมวดหมู่ของเนื้อความให้เป็นลำดับและมีความชัดเจน

๓.๑.๕ มีจังหวะการออกเสียงหนักเบาของพยางค์

จังหวะในการพูดนับเป็นธรรมชาติของภาษาทุกภาษา แต่ในการศึกษาด้านภาษาศาสตร์ปรากฏว่ายังมีการศึกษาเรื่องจังหวะในการพูดไม่มากนัก ดังที่ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ นักภาษาศาสตร์ผู้หนึ่งที่สนใจศึกษาเรื่องจังหวะในภาษาไทยยอมรับว่า จังหวะในการพูดเป็นเรื่องที่นักสัทศาสตร์และนักภาษาศาสตร์มักจะละเลยไม่ให้ความสนใจศึกษาจริงจังมากเท่าที่ควร (ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ, ๒๕๔๔: ๒๘๘) จังหวะในแต่ละภาษาจะแตกต่างกันไป แต่โดยทั่วไปไม่ว่าจะเป็นภาษาใดก็ตาม จังหวะจะมีองค์ประกอบร่วมกัน ๓ ประการคือ ความสั้นยาวของพยางค์ การลงเสียงหนักเบา และการหยุด สำหรับในภาษาไทย ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ ตั้งข้อสังเกตว่า ภาษาไทยดั้งเดิมน่าจะมีจังหวะแบบใช้พยางค์เป็นเครื่องกำหนดจังหวะ เพราะเป็นภาษาคำโดด แต่ต่อมามีการยืมคำหลายพยางค์จากภาษาอื่นๆ เข้ามาใช้และมีการสร้างคำใหม่ขึ้นเป็นจำนวนมาก จึงทำให้จังหวะในภาษาพูดเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย (ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ, ๒๕๔๔: ๓๒๓)

แม้ว่าธรรมชาติของคำไทยจะเป็นคำโดด คำไทยส่วนใหญ่เป็นคำพยางค์เดียว แต่เมื่อนำคำแต่ละคำมาเรียงต่อกันในการพูดทั่วไป คนไทยก็นิยมพูดให้มีจังหวะหนักเบาสลับกันไป โดยเฉพาะการใช้คำยืมจากภาษาบาลีสันสกฤต คนไทยก็จะปรับจังหวะของพยางค์ให้เป็นไปตามการออกเสียงแบบไทย เช่น คำยืมบางคำอาจเป็นคำ ๒ พยางค์แต่ออกเสียงตัวสะกดท้ายพยางค์ต้น ทำให้มีการ

เปลี่ยนแปลงเสียงกลายเป็นคำสามพยางค์ที่ออกเสียง หนัก-เบา-หนัก ตามความนิยมของคนไทย (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๘: ๑๙) จังหวะของการออกเสียงพยางค์ภาษาไทยมีผลต่อความไพเราะของโคลง กล่าวคือเป็นเรื่องของการกำหนดการอ่านโคลงให้ได้จังหวะที่ไพเราะตามที่กวีต้องการ ซึ่งกวีตั้งใจที่จะใช้คำเกินจากจำนวนที่บังคับตามฉันทลักษณ์ในแต่ละบาท เช่น การใช้คำ ๒ พยางค์ในตำแหน่งคำ ๑ คำตามฉันทลักษณ์โดยคำสองพยางค์นั้นอาจเป็นคำที่ใช้อักษรนำซึ่งจะออกเสียงพยางค์แรกเบากว่าพยางค์หลัง การอ่านจะต้องอ่านคำสองพยางค์นั้นรวบให้เป็นคำเดียว หรือการใช้คำหลายพยางค์ในโคลง กวีตั้งใจที่จะให้ออกเสียงพยางค์ท้ายด้วย ซึ่งผู้อ่านจะต้องรู้วิธีการอ่านตามจังหวะการออกเสียงหนัก-เบาตามธรรมชาติของการออกเสียงภาษาไทย

ดังตัวอย่างโคลงพระนิพนธ์ในพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หรือ น.ม.ส. พระองค์ทรงตั้งพระทัยนิพนธ์โคลงแต่ละบทในวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** ให้มีวิธีการอ่านแตกต่างกันไป ดังเช่นที่ทรงอธิบายการเขียนคำบางคำที่สะกดต่างกันแต่ความหมายเหมือนกันว่า

> คำบางคำยักย้ายตัวสะกดไปเพื่อ รศคำ* ต้องอ่านให้ถูกจึงจะได้รศ ที่ไหนควรอ่านมีลูกเก็บ ถ้าอ่านไม่มีลูกเก็บก็ "ตรงเทิ่ง" ศัพท์ อรรค กับ อัคร มีความหมายอย่างเดียวกัน แต่ อรรค อ่านมีลูกเก็บก็ได้ ในที่ไม่ต้องการลูกเก็บอ่านไม่มีลูกเก็บก็ได้ ส่วน อัคร นั้นถ้าใช้ที่ไหนก็ต้องอ่านมีลูกเก็บเสมอ แลตัว ร ที่ควบอยู่กับตัว ค ทำให้เสียงนุ่มหูกว่า ค ตัวเดียว
>
> (พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์, ๒๕๑๖: ๓๑๑)

คำว่า "ลูกเก็บ" ในความหมายของ น.ม.ส. หมายถึง การอ่านแบบที่มีรายละเอียดทางเสียงของคำในแต่ละพยางค์ เช่น คำหนึ่งอาจมีหลายพยางค์ ประกอบด้วยพยางค์หนักและพยางค์เบา ในการอ่านคำหลายพยางค์ในโคลงจำเป็นต้องอ่านให้ครบจำนวนพยางค์ของคำ แม้คำหลายพยางค์นั้นอาจอยู่ในตำแหน่งของคำเพียง ๑ คำตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ ผู้อ่านก็จะต้องรู้จักการอ่านแบบ "รวบคำ" เพื่อให้ถูกต้องตามจำนวนคำที่กำหนด ดังที่ น.ม.ส.ทรงแยกการเขียนคำที่สะกดได้หลายรูปไว้อย่างชัดเจนว่า ในที่ใดต้องการให้อ่านแบบมีรายละเอียดแบบมีลูกเก็บ ในที่ใดต้องการให้อ่านแบบไม่ต้องมีรูปเก็บ ส่วนการอ่าน "ตรงเทิ่ง" ทรงหมายถึงการอ่านคำทุกคำตามรูปที่เห็นหรืออ่านตามจำนวนคำที่กำหนดไว้ในข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ ดังนี้แสดงให้เห็นว่า พระองค์ทรงให้ความสำคัญแก่การออกเสียงหนักเบาของพยางค์ในโคลง เพื่อความไพเราะทางเสียงหรือผลแห่ง "รศคำ" ของโคลงด้วย ซึ่งพบว่า นอกจากพระองค์แล้วยังมีกวีอีกจำนวนหนึ่งที่นิยมใช้เสียงหนักเบาของ

---

* ข้อความที่คัดมาอ้างอิงในวิทยานิพนธ์นี้ผู้วิจัยคงรูปแบบการสะกดไว้ตามที่ปรากฏในต้นฉบับ

พยางค์ในโคลงแต่ละบาทสร้างความไพเราะให้แก่โคลง ตัวอย่างของการใช้จังหวะหนักเบาของพยางค์ภาษาไทยในโคลงนี้ ผู้วิจัยจะยกมาแสดงเมื่อกล่าวถึงการนำธรรมชาติของภาษาไทยด้านนี้มาใช้ในการแต่งโคลง

๓.๑.๖ สามารถลำดับคำได้ตามเจตจำนงของกวี

เนื่องจากคำในภาษาไทยไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปคำเพื่อบอกชนิดหรือหน้าที่ของคำ ดังนั้น เมื่อนำคำเข้าประกอบเป็นประโยค การลำดับคำในภาษาไทยจึงมีความสำคัญและส่งผลต่อการสื่อความหมายของประโยค เพราะตำแหน่งของคำจะเป็นเครื่องบอกว่าคำคำนั้นทำหน้าที่ใดในประโยค เช่น เป็นประธาน เป็นกรรม พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่า ไวยากรณ์ของไทยอยู่ที่การเรียงลำดับคำพูดเป็นหลักวินิจฉัยชนิดของคำและหน้าที่ต่างๆ ของคำในการบอกสัมพันธ์ของประโยคด้วย (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๒๑๑) ดังนั้นประโยคที่ว่า เสือกินคน และ คนกินเสือ จึงมีความหมายต่างกันเนื่องจากเรียงลำดับคำต่างกัน พระยาอุปกิตศิลปสารได้จำแนกรูปประโยคเป็น ๔ รูป คือ ประโยคกรรตุ ประโยคกรรม ประโยคกริยา ประโยคการิต ซึ่งขึ้นอยู่กับว่าผู้พูดต้องการให้ส่วนใดของประโยคเด่นกว่า เช่น ประโยค “เสือกินตามี” เป็นประโยคกรรตุเพราะผู้พูดต้องการเน้นความสำคัญที่เสือ แต่ถ้าต้องการเน้นความสำคัญที่กรรมคือตามี ก็จะเอาคำว่า ตามีขึ้นก่อน เป็น “ตามีถูกเสือกิน” เรียกว่าประโยคกรรม (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๒๑๓)

นววรรณ พันธุเมธาอธิบายว่า แม้การลำดับคำในภาษาไทยค่อนข้างแน่นอน หากการเรียงลำดับคำผิดไป ประโยคจะเปลี่ยนความหมาย แต่ก็มีประโยคอยู่ไม่น้อยที่ดูเหมือนว่าจะเปลี่ยนลำดับคำได้โดยไม่เปลี่ยนความหมาย แต่ถ้าพิจารณาให้ดีแล้วก็จะพบว่าความหมายของประโยคไม่เหมือนกันทีเดียว (นววรรณ พันธุเมธา,๒๕๒๗: ๑๕๙) โดยยกตัวอย่างประโยคที่ลำดับคำต่างกัน เช่นประโยคว่าเสื้อเปื้อนโคลน กับประโยคว่าโคลนเปื้อนเสื้อ หรือประโยคว่าเขาเป็นเพื่อนกับน้อย กับประโยคว่าน้อยเป็นเพื่อนกับเขา เป็นต้น ซึ่งประโยคแต่ละคู่นี้ แม้ความหมายจะคล้ายกันแต่ถ้าพิจารณาให้ดีจะเห็นว่าความหมายไม่เหมือนกันทีเดียวนัก กล่าวคือ คำนามที่อยู่หน้าคำกริยาอยู่ในความสนใจของผู้พูด ผู้พูดต้องการจะกล่าวถึง ส่วนคำนามที่อยู่หลังคำกริยาไม่ได้รับความสำคัญเท่าคำนามที่อยู่หน้าคำกริยา แต่ก็ช่วยเสริมความหมายของคำกริยาให้สมบูรณ์ขึ้น (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๑๖๐)

นอกจากนี้ นววรรณ พันธุเมธายังกล่าวถึงการเรียงลำดับคำในประโยคว่าขึ้นอยู่กับเรื่องเก่าหรือเรื่องใหม่และเรื่องของกรอบความคิดด้วย กล่าวคือ โดยปรกติผู้พูดจะกล่าวถึงเรื่องผู้ฟังรู้แล้ว

เสียก่อนเพื่อเป็นจุดเริ่มต้นให้ผู้ฟังติดตามเรื่องต่อไป เรื่องที่ผู้พูดคิดว่าเป็นเรื่องใหม่สำหรับผู้ฟัง ผู้พูดจะเรียงไว้ท้ายสุด (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๑๖๒) และคำที่พูดกล่าวขึ้นก่อนมักเป็นจุดเริ่มต้นให้ผู้ฟังรู้ว่ากำลังจะกล่าวถึงเรื่องใด (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๑๖๔) จากคำอธิบายที่ยกมาข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่าการลำดับคำนั้นมีความสัมพันธ์กับจุดประสงค์ของผู้พูดมากทีเดียว ด้วยเหตุนี้จึงแสดงให้เห็นว่าการเรียงลำดับคำจึงขึ้นอยู่กับเจตจำนงของผู้ส่งสารด้วยว่า ต้องการจะเน้นหรือมีความสนใจในเรื่องใด

ในการประพันธ์โคลง กวีใช้ธรรมชาติภาษาไทยในเรื่องการลำดับคำตามจุดมุ่งหมายหรือเจตจำนงในการสื่อสารเพื่อสุนทรียภาพทางความหมายของโคลง เช่น การเน้นความ โดยการลำดับความสำคัญของคำที่ต้องการจะเน้นขึ้นก่อน หรือการเล่นกับความหมายของคำโดยสลับลำดับตำแหน่งของคำในประโยคในแต่ละบาท ผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างการลำดับคำในโคลงตามเจตจำนงของกวีเมื่อกล่าวถึงการนำธรรมชาติภาษาไทยข้อนี้มาใช้ประโยชน์ในการแต่งโคลง

๓.๑.๗ มีการละคำในประโยค

การนำคำประกอบเป็นประโยคในภาษาไทย แม้ผู้พูดอาจละคำส่วนต่างๆ ของประโยคแต่ผู้ฟังก็ยังสามารถเข้าใจความหมายได้ นววรรณ พันธุเมธา กล่าวว่าประโยคที่แสดงเนื้อความอย่างเดียวกันอาจยาวหรือสั้นต่างกันไปได้ แล้วแต่ว่าผู้พูดหรือผู้เขียนจะใช้คำมากน้อยเพียงใดในประโยคนั้นๆ คำบางคำอาจจะละไปได้โดยผู้พูดหรือผู้อ่านจะรู้ความหมายได้จากปริบท (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๒๗: ๑๗๕) การละคำเช่นนี้ทำให้ประโยคที่มีการละคำนั้นใช้คำน้อยแต่สามารถสื่อสารเนื้อหาสาระที่ต้องการได้ครบถ้วน กวีนำธรรมชาติของภาษาไทยในข้อนี้มาใช้ในการแต่งโคลงเพื่อทำให้โคลงกระชับ ใช้คำน้อยแต่กินความหมายมาก และสามารถบรรจุคำตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงที่มีจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อย แต่สามารถสื่อความหมายได้ครบถ้วนตามที่กวีต้องการ

ลักษณะอันเป็นธรรมชาติของภาษาไทยที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นลักษณะที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงเป็นอย่างมาก กวีได้นำธรรมชาติของภาษาไทยมาใช้แต่งโคลงให้เกิดความไพเราะและความคมคายด้วยกลวิธีต่างๆ ดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวรายละเอียดในหัวข้อต่อไป

๓.๒ การนำธรรมชาติของภาษาไทยมาใช้ในการแต่งโคลง

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการนำธรรมชาติของภาษาไทยมาใช้ในการแต่งโคลง กล่าวได้ว่า ธรรมชาติของภาษาไทยที่สัมพันธ์กับคำประพันธ์ประเภทโคลงที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดเป็น

เบื้องแรกก็คือข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงที่กำหนดตำแหน่งวรรณยุกต์ (หรือการใช้คำเอกคำโท) ที่ค่อนข้างแน่นอนในแต่ละบาท นับเป็นการจัดองค์ประกอบด้านเสียงเบื้องต้นที่กวีแต่ละยุคแต่ละสมัยได้ร่วมกันกำหนด ในระยะแรกของการแต่งโคลงการใช้คำเอกคำโทบางตำแหน่งอาจจะยังมีความยืดหยุ่น ดังจะเห็นได้จากการใช้คำเอกคำโทในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นยังไม่ได้เป็นไปตามฉันทลักษณ์ที่เขียนไว้ในตำราการแต่งโคลงยุคหลัง จึงมีการสลับคำเอกคำโทในบางตำแหน่ง หรือการใช้คำสามัญแทนในตำแหน่งคำเอกตามที่ระบุไว้ในตำราฉันทลักษณ์ปัจจุบัน จนกระทั่งต่อมาผู้เขียนตำราประพันธศาสตร์ได้สังเกตรูปแบบการใช้คำเอกคำโท และตั้งเป็นข้อกำหนดรูปแบบของโคลงเช่น ในตำราจินดามณีกำหนดให้โคลงสี่สุภาพจะต้องมีคำเอกซึ่งหมายถึงคำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรืออาจใช้คำตายแทน ๗ คำ และคำโทซึ่งหมายถึงคำที่มีรูปวรรณยุกต์โท ๔ คำในตำแหน่งต่างๆ ที่กำหนดไว้ในแต่ละบาท ทำให้เกิดมี “โคลงแบบ” ที่มีตำแหน่งคำเอก ๗ คำ คำโท ๔ คำ เป็นต้น

การที่โคลงเกิดขึ้นจากธรรมชาติภาษาไทย ทำให้กวีที่เข้าใจธรรมชาติของภาษาไทยสามารถเลือกสรรคำมาแต่งโคลงได้ไม่ยากเท่ากับคำประพันธ์ประเภทอื่นที่มิได้สร้างสรรค์ขึ้นจากลักษณะของภาษาไทยดังเช่นคำประพันธ์ประเภทฉันท์ ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไทยรับมาจากอินเดีย โดยเฉพาะการแต่งฉันท์ในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งเคร่งครัดการเขียนรูปคำครุลหุมากกว่าการแต่งฉันท์ในสมัยอยุธยาซึ่งยังถือเสียงหนักเบาตามธรรมชาติของภาษาไทยเป็นสำคัญมากกว่ารูป ทำให้ฉันท์ในสมัยรัตนโกสินทร์แต่งยากมากขึ้น ดังนั้น การที่จะใช้คำไทยแต่งฉันท์ให้ไพเราะจึงอาจทำได้ไม่ง่ายนัก ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับลักษณะคำประพันธ์ในวรรณคดีเรื่อง **พระนลคำหลวง** ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ที่ทรงใช้คำประพันธ์ทุกประเภทว่า

> ฉันท์ ได้เลือกเอาแต่เฉภาะที่แต่งได้โดยง่ายและสะดวก แก่ภาษาไทย ซึ่งหาคำลหุได้ยากนัก จึงต้องเลือกเอาฉันท์ที่มีลหุน้อยๆ คือ อินทรวิเชียร (๑๑) ภุชงคประยาต (๑๒) และวสันตดิลก (๑๔) นอกจากนี้ก็มีที่แต่งยากๆ ซึ่งถึงแม้จินตกะวีผู้ชำนาญในทางแต่งฉันท์ก็แต่งได้แต่ละตอนน้อยๆ ต้องจัดเป็นฉันท์วิสามัญ ซึ่งนานๆ จะมีที่ใช้คราว ๑ ทั้งนี้ถึงแม้เมื่อแต่งขึ้นแล้วก็ไม่ใคร่เพราะด้วย
>
> (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๑๗: ๔๕๕)

ส่วนคำประพันธ์ประเภทโคลงในวรรณคดีเรื่องเดียวกันนี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเลือกใช้โคลงทุกชนิดที่มีอยู่ในตำราประพันธศาสตร์ เนื่องจากทรงมีแนวพระราชดำริ

ว่าโคลงเป็นคำประพันธ์ที่แต่งให้ไพเราะได้ไม่ยากเท่าใดนัก เพราะเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่สอดคล้องกับลักษณะธรรมชาติของภาษาไทย ดังข้อความว่า

> โคลง มีทุกชนิดที่หาตำราได้ และมีทั้งที่จำกัดเอกโทและไม่จำกัด การที่มีโคลงครบบริบูรณ์ทุกชนิดเช่นนี้ เพราะแท้จริงเปนแบบประพันธ์อันเหมาะแก่ภาษาไทย อาจที่จะแต่งให้เพราะได้โดยไม่ยากเย็นปานใดนัก
>
> (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๑๗: ๔๕๔)

จากพระบรมราชาธิบายข้างต้นนี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติของภาษาไทยกับคำประพันธ์ประเภทโคลง จึงเป็นข้อยืนยันเบื้องต้นได้ว่า โคลงเป็นคำประพันธ์ที่สอดคล้องกับธรรมชาติของภาษาไทยเป็นอย่างมาก

อาจกล่าวได้ว่า ในโคลงแต่ละบท กวีได้ใช้ธรรมชาติของภาษาไทยหลายอย่างผสมผสานกันไปเพื่อสร้างความงามทางวรรณศิลป์ เช่น โคลงบทเดียวกัน กวีอาจจะใช้กลวิธีของการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ การเล่นซ้ำคำเดียวกันแต่มีความหมายต่างกันเพื่อเล่นกับความหมายของคำพ้องและการเล่นคำซ้อน ดังจะยกตัวอย่างโคลงที่กวีใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในการรจนา ดังนี้

สลัดไดใดสลัดน้อง แหนงนอน ไพรฤๅ
เพราะเพื่อมาราญรอน เศิกไสร้
สละสละสมร เสมอชื่อ ไม้นา
นึกระกำนามไม้ แม่นแม้นทรวงเรียม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

โคลงบทข้างต้นเป็นการดำเนินตามขนบอย่างหนึ่งในการประพันธ์วรรณคดีไทยโดยเฉพาะในการแต่งวรรณคดีประเภทนิราศ คือความนิยมการเล่นคำพ้อง ในการประพันธ์โคลงนิราศกวีใช้ประโยชน์จากธรรมชาติภาษาไทยในด้านคำพ้องรูปพ้องเสียงเล่นกับความหมายที่แตกต่างกันของคำแต่ละคำ สร้างความคมคายของการเปรียบเทียบระหว่างชื่อพรรณไม้กับอารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละคร นอกจากนี้กวียังทรงเล่นกับการลำดับเสียงของคำในประโยคเพื่อเล่นความหมาย ดังจะเห็นได้จากการเล่นคำว่า “สลัดได” ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้ ทรงเล่นสลับเสียงของคำเป็น “ไดสลัด” ซึ่งให้ความหมายของประโยคที่ต่างออกไป เป็นรูปประโยคคำถามของตัวละครซึ่งแม้จะละประธานของประโยคแต่ก็สื่อความหมายได้ครบถ้วน

นอกจากเล่นความหมายของคำพ้องแล้ว โคลงบทนี้ยังมีการเล่นกับเสียงอันไพเราะคือการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราวในแต่ละบาท และการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในวรรคหลังของบาทสุดท้ายของโคลงคือคำว่า "แม่นแม้น" ซึ่งเห็นได้ว่า กวีเลือกใช้คำที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับซึ่งเป็นการเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะและเสียงสระในเวลาเดียวกันด้วย นอกจากนี้ยังเป็นการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะระหว่างคำสุดท้ายของวรรคแรกในบาทนี้ (ไม้) กับคำแรกในวรรคหลัง (แม่น) อันเป็นความนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในบาทเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่นิยมว่าไพเราะในการแต่งโคลง และในตำแหน่งที่กวีเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในโคลงบทนี้ จะเห็นได้ว่ากวีเล่นในตำแหน่งบังคับคำเอกคำโท นับเป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ที่สอดคล้องกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์อีกด้วย

นอกจากนี้ หากพิจารณาในแง่ความหมาย การใช้คำว่า "แม่นแม้น" ก็ยังเป็นการใช้ในความหมายบอกการเปรียบเทียบซึ่งเชื่อมความระหว่างเนื้อความในวรรคแรก (นึกระกำนามไม้) กับเนื้อความในวรรคหลัง (ทรวงเรียม) ให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างแยบยล โคลงบทนี้จึงมีความไพเราะทางเสียงและมีความคมคายจากการใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยอย่างแท้จริง

ตัวอย่างต่อไปกวีทรงใช้การซ้ำคำติดกันเพื่อเล่นความหมายของคำ จากวรรณคดีเรื่อง **<u>กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก</u>** ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังนี้

ต้นเลียบเลียบแล้วห่อน เห็นอร
สรรพะรศรสคำสมร สว่างไข้
เชิงจำจำคำสอน เรียมสั่ง
ต้นซ่มเช้าเช้าได้ ปอกเจ้าถวายยา

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้ ๘๗)

โคลงบทข้างต้นนี้ กวีทรงใช้ประโยชน์จากคำพ้องรูปพ้องเสียงของคำในภาษาไทยซึ่งมีความหมายต่างกัน ดังจะเห็นได้ว่า แม้จะใช้คำซ้ำคำเดียวกันวางติดกัน แต่ก็ไม่ใช่ลักษณะของคำซ้ำ เพียงแต่เป็นการซ้ำคำพ้องรูปพ้องเสียง การเล่นซ้ำคำติดกันเช่นนี้ ทำให้เกิดความไพเราะจากจังหวะเน้นของการซ้ำคำติดกันกลางบาท ขณะเดียวกันกวีเล่นกับความหมายของคำพ้องรูปพ้องเสียงระหว่างชื่อต้นไม้กับสิ่งที่เกี่ยวข้องกับนางได้อย่างแยบยล คือ ต้นเลียบ กับ คำกริยา เลียบ ต้นสรรพะรศ (หรือสับปะรด) กับ รสคำของนางที่ทำให้หายจากอาการไข้ ต้นเชิงจำ กับคำกริยาว่าจำ ที่สั่งให้นางจำคำของกวีไว้ และต้นส้มเช้า กับคำบอกเวลา เช้า ซึ่งนางเคยปอกส้มถวายกวีเพื่อรักษาไข้ในยามเช้า

จะเห็นได้ว่า จากโคลง ๒ บทที่ยกมา กวีได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่โคลง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเสียงวรรณยุกต์ เสียงสัมผัส หรือเรื่องการใช้คำ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะได้แยกกล่าวถึงการนำธรรมชาติภาษาไทยแต่ละเรื่องมาใช้ประโยชน์ในการสร้างความไพเราะและความคมคายในการแต่งโคลง เพื่อให้เห็นว่าอย่างชัดเจนว่าธรรมชาติภาษาไทยแต่ละอย่างนั้น กวีนำไปใช้ในการแต่งโคลงในลักษณะใด โดยแบ่งเป็น ๓ หัวข้อย่อยดังต่อไปนี้

๓.๒.๑ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องเสียง

๓.๒.๒ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องจังหวะหนักเบาของพยางค์

๓.๓.๓ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องคำ

๓.๒.๑ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องเสียง

ในการประพันธ์วรรณคดีไทย เสียงนับได้ว่าเป็นพื้นฐานสำคัญของวรรณคดีไทย กวีให้ความสำคัญแก่เรื่องเสียงมาก ดังที่กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ทรงกล่าวว่า วรรณคดีนั้นเป็นศิลปะที่ทำการแสดงด้วยถ้อยคำโดยเฉพาะและถ้อยคำที่ว่านี้มิใช่ถ้อยคำที่อ่านเห็นด้วยตาเท่านั้น แต่เป็นถ้อยคำซึ่งฟังได้ด้วยหูด้วย เฉพาะอย่างยิ่งในกวีนิพนธ์จะต้องเป็นถ้อยคำซึ่งเมื่ออ่านออกมาดังๆ แล้ว จะมีความไพเราะเสนาะโสต (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, ๒๕๑๘: ๑๐๘) นอกจากนี้ ศักดิ์ศรี แย้มนัดดาได้กล่าวว่า บทประพันธ์หรือกวีนิพนธ์จะดีสุดยอดหรือจะเลวถึงที่สุดขนาดฟังไม่ได้ก็คือ เสียง เพราะคนโบราณนั้นรู้ความไพเราะของบทกวีจากการฟัง ถ้าเสียงของคำประพันธ์นั้นดี คำประพันธ์นั้นๆ ก็รับรองกันว่าใช้ได้ ถ้าเสียงของคำประพันธ์ไปไม่ไหว ฟังไม่ถูกหู คำประพันธ์นั้นๆ ก็เป็นอันตกไป ไม่ต้องพูดถึงอีก (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, ๒๕๓๓: ๑๒๘)

เสียง จึงเป็นเรื่องพื้นฐานที่สำคัญที่สุดของการสร้างความงามและเป็นหัวใจสำคัญที่สุดของวรรณคดีไทย การสร้างสุนทรียภาพของโคลงที่มาจากธรรมชาติของภาษาไทยด้านเสียงที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยขอกล่าวแยกเป็น ๓ เรื่อง คือ เสียงวรรณยุกต์ เสียงพยัญชนะ และเสียงสระ ดังต่อไปนี้

๓.๒.๑.๑ เสียงวรรณยุกต์

สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกกล่าวถึงเสียงวรรณยุกต์ก่อน เพราะเสียงวรรณยุกต์มีความสำคัญในการแต่งโคลงเป็นอย่างมาก เสียงวรรณยุกต์นับว่ามีบทบาทสำคัญในร้อยกรองของไทยทุกชนิด แม้คำประพันธ์ชนิดอื่นจะไม่บังคับตำแหน่งวรรณยุกต์ที่ชัดเจนเหมือนกับโคลง แต่ฉันทลักษณ์นั้นเป็นเรื่ององค์ประกอบด้านเสียงและจังหวะ จึงพบว่าในคำประพันธ์ประเภทอื่น

เช่น กลอน กาพย์ ต่างก็มีอิทธิพลของเสียงวรรณยุกต์กำกับอยู่ในระดับโครงสร้าง โดยเฉพาะท้ายวรรคหรือท้ายบทของคำประพันธ์ประเภทกลอน ถ้าผู้แต่งไม่เข้าใจเรื่องเสียงวรรณยุกต์ในคำประพันธ์ ก็จะทำให้คำประพันธ์ขาดความไพเราะทางเสียง ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายเกี่ยวกับเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคของกลอนในแต่ละวรรคว่า

> ก. สัมผัสสลับ ใช้ได้ทั้ง ๕ เสียง แต่กลอนสุภาพใช้เสียงสามัญไม่สู้เพราะท่านจึงไม่ใคร่ใช้ ส่วนสัมผัสเชื่อมสลับก็ใช้ได้ทั้ง ๕ เสียงเช่นกัน ถึงจะร่วมเสียงวรรณยุกต์กับสัมผัสสลับเช่น ฉัน กับ หัน คิด กับ นิตย์ ฯลฯ ก็ใช้ได้ เว้นไว้แต่จะอ่านอย่างเดียวกัน เช่น “ขัน” กับ “ขัน” ฯลฯ ถึงจะต่างรูปกันเป็น ขัน, ขัณฑ์, ขรรค์ หรือ สรง, สงฆ์ ฯลฯ เช่นนี้ก็ใช้ไม่ได้
>
> ข. สัมผัสรับ ห้ามเสียงสามัญ นอกนั้นไม่ห้าม แต่นิยมเสียงจัตวาโดยมาก ข้อสำคัญต้องให้เสียงวรรณยุกต์ต่างกันกับคำส่งซึ่งเป็นของคู่ของมัน เช่น ส่ง “ติด” ต้องรับ “มิตร” หรือส่ง “มิตร” ต้องรับ “ติด” เป็นต้น ถึงแม้รูปวรรณยุกต์จะเหมือนกัน เช่น “ล้ม” กับ “ก้ม” “น้า” กับ “หน้า” ฯลฯ ก็ใช้ได้
>
> ค. สัมผัสรอง ห้ามเสียงวรรณยุกต์ร่วมกับสัมผัสรับในรวดของมันกับเสียงจัตวา นอกนั้นใช้ได้ แต่นิยมใช้เสียงสามัญโดยมาก และสัมผัสเชื่อมรองนี้ เกี่ยวข้องกับสัมผัสรองอย่างเดียวกับสัมผัสเชื่อมสลับกับสัมผัสสลับ จึงไม่กล่าวซ้ำอีก
>
> ง. สัมผัสส่ง ห้ามเสียงจัตวา เสียงอื่นๆ ใช้ได้หมด แต่นิยมเสียงสามัญโดยมาก อนึ่งสัมผัสส่งนี้ ท่านห้ามไม่ให้ส่งร่วมเสียงสระกับคำส่งรวดต้น เช่น รวดต้นส่งสระอา เช่น กา น้า ฯลฯ แล้วรวดต่อไปจะส่งสระอาอีกเป็น มา ทา ฯลฯ ไม่ได้ ต้องใช้สระอื่นส่งคั่นเสียอย่างน้อยรวดหนึ่งจึงจะซ้ำได้
>
> (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๓๖๑)

การที่ข้อบังคับของโคลงกำหนดใช้วรรณยุกต์เป็นกรอบบังคับเบื้องต้นในการแต่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติของภาษาไทยกับการสร้างวรรณศิลป์ของการแต่งโคลง ความสำคัญของเรื่องเสียงวรรณยุกต์ในโคลงนี้เป็นไปดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีสมัยใหม่ผู้มีผลงานการประพันธ์โคลงเป็นจำนวนมากผู้หนึ่งในปัจจุบัน แสดงความเห็นไว้ว่า

> แทบจะกล่าวได้ว่า โคลงนั้นแต่งพอให้ถูกเอกถูกโท ก็ไพเราะแล้ว ผมจะลองแกล้งแต่งให้ฟังดังนี้

ฉันเองนั้นชอบร้อง เพลงนัก
ถึงจะมีคนทัก ว่าเฮ้ย
ไม่ร้องจะเอาสัก เท่าไหร่
ฉันก็ยังร้องเย้ย ยั่วให้กระถางลอย

โคลงบทแกล้งกล่าวนี้ถูกเอกโท-เปี๊ยบเลย ถึงที่อื่นจะรุงรังด้วยเอกโทก็ไม่เป็นไรถือว่าไม่บังคับแล้วนี่ นี่แหละจึงว่า อิทธิพลของเอกโทบังคับเสียงโคลงให้ไพเราะได้ทันหูทันตาทีเดียวล่ะ

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, ๒๕๔๐: ๔๖)

จากคำกล่าวของกวีและตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า กรอบบังคับเบื้องต้นเรื่องวรรณยุกต์ ซึ่งแม้จะเป็นการบังคับรูป แต่การบังคับรูปก็นับได้ว่าเป็นการบังคับเสียงไปในตัว ทำให้เสียงของคำประพันธ์นั้นมีเสียงเสนาะสูงต่ำ สร้างความไพเราะโดยยังมิต้องอาศัยข้อบังคับอื่น เช่น สัมผัส หรือการประดับตกแต่งคำ อย่างไรก็ตาม จากตัวอย่างที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ทดลองแต่งให้ดูนี้ กวียังไม่ได้คำนึงถึงเนื้อความของโคลงและการตกแต่งโคลงให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น

นอกจากจะกำหนดรูปวรรณยุกต์ให้เป็นกรอบข้อบังคับทางฉันทลักษณ์แล้ว กวียังใช้ประโยชน์จากเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์เพิ่มการประดับตกแต่งเสียงของโคลงให้เกิดความไพเราะด้วย การแต่งโคลงในวรรณคดีไทย จะพบการเล่นเสียงวรรณยุกต์ในโคลงทุกประเภท การใช้เสียงวรรณยุกต์สร้างวรรณศิลป์ของโคลงนี้ แบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะใหญ่ คือ การกำหนดเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคหรือท้ายบาท และการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ดังนี้

๓.๒.๑.๑.๑ การกำหนดเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคหรือท้ายบาท

แม้โคลงมีข้อบังคับเรื่องการใช้คำเอกคำโทในตำแหน่งที่แน่นอน ดังเช่นแผนผังคำประพันธ์โคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพของวรรณคดีไทยภาคกลางในตำราฉันทลักษณ์ เช่น ในตำราจินดามณีฉบับกรมหลวงวงษาธิราชสนิท กำหนดตำแหน่งการวางคำเอกคำโทของโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพไว้ดังนี้

โคลงสี่ดั้น		โคลงสี่สุภาพ	
๐ ๐ ๐ ๐ ๑ ๐ ๒	๐ ๐	๐ ๐ ๐ ๐ ๑ ๐ ๒	๐ ๐
๐ ๐ ๑ ๐ ๐ ๐	๐ ๑ ๐ ๒	๐ ๐ ๑ ๐ ๐ ๐	๐ ๑ ๐ ๒
๐ ๐ ๐ ๑ ๐ ๐	๐ ๐ ๑	๐ ๐ ๐ ๑ ๐ ๐	๐ ๐ ๑
๐ ๐ ๑ ๐ ๐ ๒ ๐ ๒	๐ ๑ ๐	๐ ๐ ๑ ๐ ๐ ๒	๐ ๑ ๐ ๒ ๐ ๐

แต่ในแง่ของเสียงวรรณยุกต์ โดยเฉพาะเสียงวรรณยุกต์ท้ายบท หรือคำสุดท้ายของโคลงทั้งในการแต่งโคลงสุภาพและโคลงดั้น ถือเป็นข้อบังคับที่จะไม่ใช้คำที่มีเสียงอื่นนอกจากเสียงสามัญและเสียงจัตวาเท่านั้น ดังตัวอย่างโคลงที่ใช้เสียงสามัญและเสียงจัตวาในตำแหน่งคำสุดท้ายของโคลง ดังต่อไปนี้

การลงท้ายบทด้วยเสียงสามัญจากเรื่อง **<u>กำสรวลโคลงดั้น</u>**

ศรีมาพิโยคพื้น รัตนภูม
ถนัดดุจพระภูมผจง แผ่นแผ้ว
เล็งแลเยียฟ้าฟูม ชลเนตร
เพราะพี่เจ็บเจ้าแคล้ว คลาศ**<u>ไกล</u>**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๒๒)

การลงท้ายบทด้วยเสียงจัตวา ตัวอย่างจากเรื่อง **<u>กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก</u>**

วันพุธพุธคร่ำคุ้ม ฤๅไกล
นางย่อมคลุมนอนใน อุ่นอุ้ม
พระพุธยุดนางไป สมพาส
เกรงเกลือกอายคนกลุ้ม ซ่อนน้องโฉม**<u>ฉาย</u>**

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๖๖)

หากเปรียบเทียบการใช้เสียงอื่นนอกจากเสียงสามัญและเสียงจัตวาจบท้ายโคลง จะพบว่าเสียงของโคลงไม่ไพเราะ ทำให้เสียงลงท้ายของโคลงบทนั้นห้วนเหมือนไม่ยังจบกระแสความ ดังตัวอย่างคำประพันธ์สินธุมาลีในกาพยสารวิลาสินี ซึ่งลงท้ายบทด้วยคำตายเสียงตรี ดังต่อไปนี้

ข้าแต่พระพุทธเจ้า ใจปราชญ์
รัศมีองค์โอภาส รุ่งฟ้า
พระสุรเสียงเพราะฉลาด โลมโลก
สัตบุรุษทั่วหล้า ชม<u>นิตย์</u>

(ชุมนุมตำรากลอน หน้า ๑๕๕)

จากตัวอย่างที่ยกมา เห็นได้ว่า การลงท้ายด้วยคำว่า "นิตย์" ซึ่งเป็นคำตายเสียงตรี ทำให้เสียงโคลงไม่ไพเราะเท่าที่ควร พระยาอุปกิตศิลปสาร ได้วิจารณ์โคลงตัวอย่างในกาพยสารวิลาสินีว่า "ตามตัวอย่างภาษาไทยที่แต่งไว้นี้ ท่านพยายามให้ละม้ายโคลงไทย แม้เอกโทก็พยายามวางไว้ด้วย จึงปรากฏเป็นแบบโคลงเช่นนี้ ถ้าจะแต่งตามบาลีของท่านจริงๆ แล้ว จะไม่เห็นเป็นโคลงเลย และที่ท่านแต่งก็แต่งอย่างแบบตัวอย่างไทย" (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๔๑๒)

กวีบางพระองค์ นิยมใช้เสียงจัตวาในคำลงท้ายบทด้วยความถี่สูงมาก ดังเช่นในวรรณคดีเรื่อง <u>ลิลิตตะเลงพ่าย</u> สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงใช้เสียงจัตวาลงท้ายบทเป็นส่วนใหญ่ และทรงใช้ติดต่อกันหลายบท ดังตัวอย่าง

หัสดีรณเรศอ้าง อวสาน นี้นา
นับอนาคตกาล ห่อนพ้อง
ขัตติยายุทธ์บรรหาร คชคู่ กันแฮ
คงแต่เผือพี่น้อง ตราบฟ้าดิน<u>กษัย</u>
ไว้เป็นมหรสพซ้อง สุขศานติ์
สำหรับราชสำราญ เริ่มรั้ง
บำเทิงหฤทัยบาน ประติยุทธ์ นั้นนา
เสนอเนตมนุษย์ตั้ง แต่หล้าเลอ<u>สรวง</u>
ปวงไท้เทเวศตั้ง พรหมาน
เชิญประชุมในสถาน ที่นี้
ชมชื่นคชรำบาญ ตูต่อ กันแฮ
ใครเชี่ยวใครชาญชี้ ชเยศอ้างอวค<u>เฉลิม</u>

หวังเริ่มคุณเกียรติก้อง กลางรงค์
ยืนพระยศอยู่คง คู่หล้า
สงครามกษัตริย์ทรง ภพแผ่น สองฤๅ
สองราชรอนฤทธิ์ร้า เรื่องรู้สร<u>เสริญ</u>

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๕)

จากตัวอย่างโคลง ๔ บทที่ยกมานี้ จะเห็นว่า สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงใช้คำที่มีเสียงจัตวาในบทจบของโคลงทุกบทได้แก่คำว่า กษัย สรวง เฉลิม (สร) เสริญ ลักษณะทางสัทศาสตร์ของเสียงจัตวาในแง่ภาษาศาสตร์คือ เป็นวรรณยุกต์ตกกล่าวคือมีจุดเริ่มกลางค่อนข้างต่ำแล้วเปลี่ยนระดับเสียงขึ้นไปสู่ระดับกลางค่อนข้างสูงหรือระดับสูง (พัธนี โชติกเสถียร, ๒๕๔๔: ๒๖๔) และถ้าหากจัดลำดับเสียงเรียงกันอย่างเสียงเครื่องดนตรีแล้ว เสียงจัตวาเป็นเสียงวรรณยุกต์ที่มีระดับเสียงสูงที่สุด (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๑๓) การใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาในตำแหน่งนี้ ทำให้เสียงของโคลงแต่ละบททอดยาวเป็นเสียงที่ใช้ปิดท้ายบทของโคลงได้อย่างพอเหมาะ

นอกจากนี้ โคลงสองสุภาพในวรรณคดีเรื่องเดียวกันนี้ ยังพบการใช้เสียงจัตวาลงท้ายบทด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่าง

พระผายผาดสู่ห้อง หาอนุชนวลน้อง
หนุ่มหน้าพระ<u>สนม</u>
ปวงประนมนบเกล้า งามเสงี่ยมเฟี้ยมเฝ้า
อยู่ถ้าทูล<u>สนอง</u>
กรตระกองกอดแก้ว เรียมจักร้างรสแคล้ว
คลาดเคล้าคลา<u>สมร</u>
จำใจจรจากสร้อย อยู่แม่อย่าละห้อย
ห่อนช้าคืน<u>สม</u> แม่แล

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๕)

อย่างไรก็ตาม พบว่า ในโคลงสอง กวีไม่ได้ใช้เสียงสามัญและเสียงจัตวาลงท้ายบทเสมอไป บางครั้งกวีก็ใช้เสียงอื่น เช่น เสียงตรี แต่การใช้เสียงอื่นลงท้ายก็จะมีคำสร้อยท้ายบท ซึ่งลงท้ายด้วยเสียงสามัญเสมอ ทำให้โคลงสองยังคงรักษาเสียงท้ายบทไว้ได้ไม่เสียความไพเราะไป ดังตัวอย่างโคลงสองในวรรณคดีเรื่องเดียวกันนี้คือ **<u>ลิลิตตะเลงพ่าย</u>**

ถวายพิพากษาชั้น ดำรัสโดยเหตุหั้น
แห่งเบื้องบัน**ทึก** **โทษนา**
คำนึงนึกบาปใกล้ วันปัณรสีไซร้
จวบเข้าควร**งด** **หน่อยนา**

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๙๒)

กล่าวเฉพาะโคลงสี่สุภาพ ซึ่งในวรรคหลังของบาทสุดท้ายมี ๔ คำ กำหนดให้คำแรกและคำที่สองเป็นคำเอกและคำโทตามลำดับ เมื่อลงท้ายในคำสุดท้ายด้วยเสียงจัตวา ทำให้เสียงของกลุ่มคำ ๔ คำในวรรคจบนี้มีท่วงทำนองสูงต่ำขึ้นลงคล้ายเสียงดนตรี กล่าวคือ คำแรกเป็นคำเอก ซึ่งอาจมีเสียงวรรณยุกต์เอกตรงตามรูป หรือเสียงวรรณยุกต์โท (กรณีพยัญชนะต้นเป็นอักษรต่ำคำเป็นหรืออักษรต่ำคำตายสระเสียงยาว) ส่วนที่คำที่สองเป็นคำโท ซึ่งอาจมีเสียงวรรณยุกต์โทตรงตามรูป หรือเสียงวรรณยุกต์ตรี (กรณีพยัญชนะต้นเป็นอักษรต่ำคำเป็นหรืออักษรต่ำคำตายสระเสียงสั้น) เมื่อปิดท้ายวรรคด้วยเสียงจัตวา ทำให้โคลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้นจากเสียงสูงต่ำล้อกันในวรรคหลังของบาทนี้ซึ่งมีจำนวนคำ ๔ คำ ต่างจากบาทอื่นที่มีจำนวนคำในวรรคหลังเพียง ๒ คำ ลักษณะดังกล่าวนี้อาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้โคลงสี่สุภาพมีลีลาอ่อนหวานด้วยการรับและส่งคำที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับกันและลงท้ายบทด้วยเสียงสูงทอดยาว

นอกจากตำแหน่งท้ายบท ในเสียงท้ายวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๑ และท้ายวรรคที่ ๑ ของบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ซึ่งเป็นจุดรับส่งสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ ยังมีความนิยมที่จะเล่นเสียงจัตวาในตำแหน่งดังกล่าวนี้ สมปอง วิริยะกิจ (๒๕๑๓) ศึกษาความนิยมในการใช้เสียงท้ายวรรคในตำแหน่งรับส่งสัมผัสที่กล่าวมา พบว่า กวีนิยมใช้เสียงจัตวามากที่สุดตามลำดับดังนี้

๑. ท้ายวรรคหลังบาทที่ ๑ กับคำท้ายวรรคหน้าในบาทที่ ๓ เช่น

นาคีภุชแผ่เกล้า เกลือก**เศียร**
คลี่อาตมออกเวียน หัตถ์ไท้
นพรัตน์เรียบราย**เฉวียน** ฉวัดวิ่ง แสงนา
เถือกเถกิงกลไต้ ตากรุ้งเรืองโพยม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๕๘)

๒. ท้ายวรรคหลังบาทที่ ๑ กับคำท้ายวรรคหน้าบาทที่ ๒ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างจาก **โคลงโลกนิติ** ดังต่อไปนี้

ดอยใดมีถ้ำราช สีห์ประ**สงค์**
เหมืองมาบมีบัว**หงส์** หากใกล้
ต้นไม้พุ่มพัวพง นกมาก มีนา
สาวหนุ่มตามชู้ไซร้ เพราะชู้ชอบตา

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๓๔)

ในโคลงดั้น ตำแหน่งท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๒ ซึ่งไม่ได้เป็นจุดรับสัมผัสกับคำในท้ายบาทแรก แต่จะรับสัมผัสกับคำสุดท้ายของบทก่อนหน้านี้ สมปอง วิริยะกิจ พบว่าก็นิยมที่จะใช้เสียงจัตวาเช่นกัน ดังตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น**

ทุกหอทุกแห่งหมั้น หมู่**หลวง** ทยบแฮ
ลดเขื่อนลดขัว**ขนัน** ช่องช้าง
ทังปักทังปวงพล หาญแห่
ปักขวากเป็นแขวงขว้าง ทั่วทาง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๓๒)

๓. คำในท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๒ กับคำท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๓ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง จาก **โคลงพยุหยาตราเพชรพวง** มาแสดง ดังต่อไปนี้

ขุนโจมพลมิ่งม้า เมืองแมน
ขุนสะท้านพล**แสน** คู่ม้า
ธงฉานผูกโคม**แขวน** คลาคลาด
นำนิกรไปหน้า รวดริ้วพวงพล

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๑๓๖)

นอกจากนี้ กวียังนิยมเล่นเสียงจัตวาเพียงจุดเดียวในตำแหน่งต่างๆ เช่น ท้ายวรรคหน้าบาทที่ ๓ ท้ายวรรคหลังบาทที่ ๑ และท้ายวรรคหน้าบาทที่ ๒ เป็นต้น

ลักษณะการใช้เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคตามที่สมปอง วิริยะกิจกล่าวมานี้ เป็นเพียงข้อสังเกต เพราะโคลงหลายบทมิได้เล่นเสียงวรรณยุกต์ในลักษณะนี้เสมอไป โคลงบางบทอาจใช้คำตายในตำแหน่งต่าง ๆ ดังกล่าวนี้ อย่างไรก็ตาม กวีไม่นิยมใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์ในตำแหน่งที่กล่าวมา ดังที่มีการกำหนดข้อห้ามมิให้ใช้คำที่เป็น “ระลอกฉลองและระลอกทับ” ในตำราจินดามณี ซึ่งถือว่าเป็นโทษในการแต่งโคลง ธเนศ เวศร์ภาดา (๒๕๔๓: ๒๘๗) อธิบายว่า

ระลอกทับหมายถึงคำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในตำแหน่งคำที่ ๗ ของบาทกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ ส่วนระลอกฉลอง หมายถึง คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในตำแหน่งคำที่ ๗ ของบาทแรกกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ เพราะจะทำให้น้ำหนักของโคลงเสียไป

กวีสมัยใหม่หลายคนนิยมเล่นเสียงวรรณยุกต์จัตวาท้ายวรรคหรือท้ายบาทเพื่อสร้างความไพเราะ ดังจะยกตัวอย่างจากกวีนิพนธ์เรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มาแสดงให้เห็นดังนี้

เทวัญท่านอยู่ฟ้า อยู่**ฝัน**
ฤๅจักลอยลง**สรรค์** เสกสร้าง
มือมนุษย์ที่แหละบัน ดาลอุบัติ
เหงื่อหยาดละหยดล้าง หล่อล้อมือ**สรวง**

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๕)

พ่อจ๋าตนนั้นยักษ์ ใหญ่**หนอ**
ลิ้นแลบเลื้อยจากคอ ครอบบ้าน
ยักษ์นั้นเหวี่ยงตะ**ขอ** ตัดขาด
ยักษ์นั่งยักษ์นอนร้าน เรื่องแจ้งจริง**ไฉน**

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๕๓)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การใช้เสียงจัตวาในคำรับส่งสัมผัสนี้ ทำให้เสียงโคลงในแต่ละบาทมีความไพเราะมากขึ้นเพราะเป็นการเล่นเสียงสูงต่ำล้อกันข้ามบาท อย่างไรก็ดี ลักษณะการเล่นเสียงวรรณยุกต์จัตวาท้ายวรรคหรือท้ายบาทดังกล่าวนี้น่าจะเป็นความนิยมเฉพาะของกวีแต่ละคน ดังเช่นที่พบมากในโคลงของ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส หรือกวีสมัยใหม่เช่น เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นต้น

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ (๒๕๓๕: ๔๗) ให้ความสำคัญแก่การใช้คำเอกคำโทในโคลงมาก ถึงขนาดตั้งเป็น "สูตร" เกี่ยวกับใช้เสียงเอกโทเพื่อให้การแต่งโคลงมีความไพเราะนอกเหนือไปจากการใช้ตามผังบังคับ ดังนี้ ๑. ในที่ไม่บังคับเอกโท ไม่จำเป็นแล้วอย่าใช้เอกโทให้รุงรัง ๒. คำท้ายวรรคที่รับส่งสัมผัสกันนั้น ควรใช้เสียงให้ต่างกัน ถ้าใช้เสียงจัตวาหรือเสียงสูงในบรรทัดหนึ่งหรือที่สามได้ก็จะดี จะใช้ในที่เดียวก็ได้หรือสองที่ก็ได้ ๓. คำโทที่รับส่งกันในบรรทัดสองกับบรรทัดสี่ควรให้เสียงต่างกัน ๔. คำลงท้ายโคลง ถ้าเป็นเสียงจัตวาหรือเสียงสูงจะดี

๓.๒.๑.๑.๒ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ หมายถึง การใช้คำ ๒ คำขึ้นไปที่สะกดด้วยพยัญชนะต้น สระ และพยัญชนะท้ายเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่การใช้รูปวรรณยุกต์ ทำให้คำทั้ง ๒ คำนี้มีลักษณะเสียงสูงต่ำต่อเนื่องกัน โดยวางไว้ในตำแหน่งติดกันหรืออาจวางไว้โดยมีคำอื่นคั่น เกิดเสียงเสนาะสูงต่ำในบาทเพิ่มความไพเราะทางเสียง และเนื่องจากเสียงวรรณยุกต์เป็นเครื่องจำแนกความหมายของคำ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับจึงเป็นการเล่นกับความหมายของคำตามไปด้วย เช่น “สยงยิ่งสาวไส้แก้ว ผ่าวเผา” (กำสรวลโคลงดั้น หน้า ๕๓๖) โคลงบาทนี้กวีเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในวรรคที่ ๒ บาทที่ ๔ ของโคลงสี่ดั้นซึ่งมี ๒ คำ ซึ่งคำแรกตามฉันทลักษณ์โคลงสี่ดั้นตำแหน่งนี้เป็นตำแหน่งคำเอก คำทั้ง ๒ นี้แม้จะมีเสียงใกล้เคียงกัน แต่ความแตกต่างเรื่องหน่วยเสียงวรรณยุกต์ทำให้ความหมายของคำทั้ง ๒ คำแตกต่างกัน เมื่อนำมาวางชิดติดกันนอกจากจะทำให้เกิดเสียงเสนาะจากเสียงสัมผัสพยัญชนะ เสียงสัมผัสสระ และเสียงกระทบกระทั่งของระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ความหมายของคำยังกระชับ และแสดงความรู้สึกของกวีได้ชัดเจนโดยใช้คำเพียง ๒ คำ

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้เป็นการเล่นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นทั้งในการแต่งโคลงดั้นและโคลงสี่สุภาพ ส่วนใหญ่เป็นการวางคำต่างรูปวรรณยุกต์ติดกัน ๒ คำ เช่น คำรูปสามัญและคำรูปวรรณยุกต์เอก หรือคำรูปวรรณยุต์เอกและคำรูปวรรณยุกต์โท เป็นต้น หรือกวีอาจเล่นคำที่ไม่มีรูปวรรณยุกต์แต่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน เช่น ลวง-หลวง เป็นต้น การเรียงคำนี้อาจเรียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูงหรือเสียงสูงไปเสียงต่ำก็ได้

แม้จะมีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงมาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตพบว่า โคลงบาทหนึ่งในวรรณคดีเรื่อง ยวนพ่ายโคลงดั้น มีการเล่นวรรณยุกต์ ๓ เสียงดังนี้ รองร่องร้อง โกรยโดย ปิ่นเกล้า (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต,๒๕๔๔: ๕๑๒) แต่การเล่นเสียงวรรณยุกต์ ๓ เสียงไม่เป็นที่นิยมเท่ากับการวางคำต่างระดับเพียง ๒ เสียง ต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระศรีมโหสถได้นำกลวิธีดังกล่าวมาแต่งเป็นโคลงกลบทซึ่งนับบเป็นวรรณคดีโคลงเรื่องแรกที่แต่งเป็นโคลงกลบทตลอดทั้งเรื่อง คือ โคลงอักษรสามหมู่ ต่อมารูปแบบการบังคับใช้วรรณยุกต์เรียงกันนี้เป็นข้อบังคับอย่างหนึ่งในการแต่งกลอนกลบทด้วย ดังปรากฏใน กลบทศิริวิบุลกิติ์ เรียกกลอนกลบทที่บังคับรูปวรรณยุกต์ ๓ รูปเรียงติดกันแต่มีพยัญชนะต้น สระและตัวสะกดเหมือนกันว่า กลบทตรีประดับ

อนึ่ง ในการเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับรูปคำนี้ พบว่า กวีนิยมเล่นในตำแหน่งที่บังคับรูปวรรณยุกต์อย่างน้อย ๑ ตำแหน่งในแต่ละบาท ทั้งการเล่นติดกันและการเล่นในตำแหน่งที่มีคำอื่นคั่น เช่น ในบาทที่ ๑ บังคับคำเอกคำโทในคำที่ ๔ และ ๕ ของบาท ส่วนในบาทที่ ๒ คำที่ ๒ เป็นคำเอก และคำที่ ๖ และคำที่ ๗ เป็นคำเอกและคำโท เป็นต้น กวีก็นิยมเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์ในตำแหน่งดังกล่าวนี้ นับได้ว่า เป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ที่สร้างสรรค์ขึ้นภายในกรอบข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลง ตัวอย่างการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับติดกันในวรรคที่ ๒ ของบาท จากวรรณคดีเรื่อง **ทวาทศมาสโคลงดั้น**

ฤๅเออกอาสน์เนื้อ นงค์นุช
เจ็บจำงายทรวงธร **หล่มล้ม**
โอ้แก้วสุมามาลย์บุษย์ วลีภาคย์ กูเอย
เอาสุพรรณแก้วก้ม ก่ำทรวง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๘๘)

จากตัวอย่างข้างต้น กวีเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในวรรคหลังของบาทที่ ๒ ซึ่งเป็นตำแหน่งคำเอกและคำโท และในวรรคหลังของโคลงเป็นตำแหน่งที่กวีนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทั้ง ๒ คำ ดังนั้น การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในวรรคนี้จึงเป็นการเล่นภายใต้ข้อบังคับคำเอกคำโทและยังเป็นการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะตามความนิยมด้วย นอกจากนี้ความหมายของคำทั้ง ๒ คำยังใช้เป็นความเปรียบกับความหมายในวรรคแรกของบาท เพื่อแสดงให้เห็นว่าความเจ็บครั้งนี้เหมือนกับตกลงไปในหล่ม การเล่นคำว่า “หล่มหล้ม” ในวรรคนี้จึงเป็นการใช้คำที่กระชับ ได้ทั้งความไพเราะของเสียงและสื่อความหมายของโคลงได้อย่างชัดเจน

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับพบในการแต่งโคลงทุกประเภททั้งในโคลงดั้นและโคลงสุภาพ ตัวอย่างการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในโคลงสามสุภาพจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตนิทราชาคริต** ดังนี้

หน้าเบิกบานกลับสลด รันทดจิตเจ็บไหม้
อกระ**บมบ่ม**ไข้ แต่ร้อนฤๅสะเบย หน่อยเลย

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๔)

จากการเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์ในโคลงสามสุภาพที่ยกมา กวีทรงเล่นเสียงวรรณยุกต์ในคำว่า บม กับคำว่า บ่ม ซึ่งแม้จะไม่ได้เล่นในตำแหน่งบังคับคำเอกคำโท แต่กวี

ก็สามารถสรรหาคำที่มีเสียงใกล้เคียงกันแต่ต่างกันที่หน่วยเสียงวรรณยุกต์ คือคำว่า ระบม กับคำว่า บ่ม ทำให้เสียงของโคลงบทนี้มีความคล้องจองทั้งจากเสียงสัมผัสพยัญชนะ (เบิกบาน - สะเบย - ระบม - บ่ม) และเสียงสัมผัสสระ (บม - บ่ม) และมีเสียงสูงต่ำขึ้นลงต่อเนื่องกัน ส่วนความหมาย นับว่ากวีทรงเลือกสรรคำที่มีความหมายสอดคล้องกับเนื้อหาของโคลงทั้งบท กล่าวถึงจิตใจที่ "รันทด" จน "เจ็บไหม้" ทำให้อกนั้นระบมถึงขนาดเป็นไข้ และคำว่า "บ่ม" ยังเป็นคำกริยาแสดงสภาพให้เห็นความร้อนที่เกิดขึ้นในหัวใจอย่างต่อเนื่องในระยะเวลาหนึ่ง จนไม่มีความสุขสบายอันใด

ส่วนตำแหน่งการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับมีทั้งการเล่นในวรรคแรก การเล่นข้ามวรรค การเล่นในวรรคหลัง และการเล่นระหว่างคำสุดท้ายของบาทกับคำแรกของคำสร้อย ดังตัวอย่างจากโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพดังต่อไปนี้

ใครใคร่ครองตนบยพ	ท่านม้วย (ยวนพ่ายโคลงดั้น หน้า ๓๑๖)
นกเขาขัน**คู่คู้**	เคียงขยัน (กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง หน้า ๑๒๒)
จากมามืดตาเวียน	**วองว่อง** (กำสรวลโคลงดั้น หน้า ๕๑๗)
หลัดหลัดนัยนายาม	**คลุ่มคลุ้ม** (ทวาทศมาสโคลงดั้น หน้า ๖๕๑)
มนตรีมนตรีศ**เรื้อง**	**เรือง**ยศ (ทวาทศมาสโคลงดั้น หน้า ๗๑๒)
กาสรสุกรนาง	ทราย**ซุ่ม ซุ้ม**นา (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๑)

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้ กวีมิได้มุ่งเพียงแค่การเล่นเสียงเพื่อให้เกิดความไพเราะเท่านั้น แต่ยังได้คำนึงถึงความหมายของคำด้วยจึงนิยมเล่นเพียง ๒ ระดับเสียง เพราะการหาคำที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับเรียงติดกันมากกว่า ๒ คำขึ้นไปโดยให้ทุกคำมีความหมายลึกซึ้งและเข้ากับเนื้อหาของวรรณคดีมิใช่เรื่องง่ายนัก ดังนั้น จึงมีความนิยมที่จะเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์นี้เพียง ๒ ระดับเท่านั้น จะเห็นได้ว่า ตัวอย่างที่ยกมาล้วนเป็นการเล่นเพียง ๒ เสียงเท่านั้น และคำที่กวีเล่นก็สื่อความได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิด "รสความ" จากการใช้คำด้วยนอกเหนือไปจากความไพเราะของคำที่ออกเสียงคล้ายกันแต่มีเสียงสูงต่ำต่างกันและอยู่ต่อเนื่องกัน ซึ่งเป็นเรื่องของ "รสคำ"

ส่วนการเล่น ๓ เสียงดังเช่นที่พระศรีมโหสถแต่ง **โคลงอักษรสามหมู่** ซึ่งเมื่อพิจารณาเนื้อหาในวรรณคดีเรื่องนี้พบว่ามีเนื้อหาเบ็ดเตล็ดและไม่ปะติดปะต่อกันจนไม่อาจพิจารณาเนื้อหาได้ชัดเจนว่ากวีมีจุดประสงค์ที่จะกล่าวถึงสิ่งใด นอกจากต้องการแสดงให้เห็นกลวิธีการแต่งโคลงกลบทชนิดนี้ติดต่อกันทั้งเรื่อง และอาจเป็นความประสงค์ของกวีที่จะแสดงวิธีการผัน

เสียงวรรณยุกต์ตามพยัญชนะต้นซึ่งสะกดด้วยอักษรในแต่ละหมู่* ดังนั้น ในตำแหน่งที่มีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ จึงมีหลายคำที่มีความหมายไม่ชัดเจนนัก ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจาก **โคลงอักษรสามหมู่** ดังนี้

พรียพล**รนร่นร้น** พลเขา
ปีนป่ายทลายทลวง**เผา** **เผ่าเผ้า**
สท้านท่านทานเรา ดูยาก
ลอมล่อมล้อมฟางเข้า จ่อข้ายขจายลง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๔๕)

โคลงบทนี้พรรณนาทหารที่เข้าจู่โจมตีทัพและมีการล้อมเผาค่ายศัตรูซึ่งจะเห็นได้ว่า คำที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในโคลงบางบาทมีความหมายชัดเจน เช่น ในบาทที่ ๑ กวีเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในคำว่า รนร่นร้น ซึ่งมีความหมายแสดงอาการคล้ายกันทั้ง ๓ คำ คือ รน แสดงอาการนิ่งอยู่ไม่ได้ นิยมประกอบกับคำว่า ร้อน ในคำซ้อนว่า ร้อนรน คำว่า ร่น แสดงการขยับเข้าไปใกล้ และคำว่า ร้น แสดงภาพการโอบล้อม การใช้คำ ๓ คำนี้จึงแสดงให้เห็นภาพความโกลาหลของเหล่าทหารที่รุกเข้าไปในค่ายของศัตรู แต่ในบาทที่ ๒ กวีใช้ว่า เผาเผ่าเผ้า คำว่า เผ้า มีความหมายไม่ชัดเจนว่ากวีต้องการกล่าวถึงอะไร เพราะในพจนานุกรมให้ความหมายของคำนี้ว่าหมายถึง ผม ดังที่เราใช้เป็นคำซ้อนว่า ผมเผ้า ส่วนในบาทที่ ๔ กวีใช้ว่า ลอมล่อมล้อม ความหมายที่ชัดเจนอยู่ในคำว่า ลอม ซึ่งในพจนานุกรมให้ความหมายว่า ตะล่อมขึ้นไป และคำว่าล้อม คือโอบเข้าไปเป็นวง ส่วนคำว่า ล่อม เป็นคำที่ไม่ได้สื่อความชัดเจนนอกจากกวีจะใช้เพื่อให้ได้ครบรูปวรรณยุกต์ตามบังคับ

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงนี้ในโคลงทั้งบท ไม่เป็นที่นิยมในการแต่งโคลงนัก มีกวีไม่กี่คนที่นำรูปแบบการเล่นนี้ไปใช้ เช่น เจ้าพระยาพระคลัง (หน) ได้นำกลวิธี

---

*ดังที่มีชื่อเรียกวรรณคดีเรื่องนี้ว่า "โคลงอักษรสามหมู่" ซึ่งน่าจะเป็นชื่อที่ผู้ตั้งนำมาจากวิธีการแต่งโคลงกลบทเรื่องนี้ (วรรณคดีเรื่องนี้ในตอนท้ายเรื่องให้ไว้อีกชื่อหนึ่งว่า "โคลงเพชรประดับ") ในสมัยที่แต่งวรรณคดีเรื่องนี้ยังมีการอธิบายความรู้เกี่ยวกับการผันอักษรสามหมู่ใน**ตำราจินดามณี** ซึ่งดวงมน จิตร์จำนงค์มีความเห็นว่าในช่วงสมัยนี้เป็นช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลงระบบเสียงภาษาไทยส่งผลต่อการเพิ่มจำนวนหน่วยเสียงวรรณยุกต์ กวีในสมัยนั้นอาจประสบปัญหาในการแต่งกวีนิพนธ์ที่เป็นลายลักษณ์เนื่องจากรูปการเขียนไม่ตรงกับเสียงอ่าน (รายละเอียด โปรดดู ดวงมน จิตร์จำนงค์. ๒๕๔๑: ๒๑๖-๒๒๔) **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรี มโหสถนี้ในอีกสถานภาพหนึ่งจึงอาจเป็นวรรณคดีเพื่อความรู้สำหรับกวีในเรื่องการใช้คำเอกคำโทสำหรับการแต่งโคลง

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงมาแต่งแทรกไว้ ๑ บทในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตเพชรมงกุฎ** ดังนี้

กระแห**ทองท่องท้อง** ชลธาร
ทุง**เหงเห่งเห้ง**หาญ ปากกล้า
แช**วงแว่งแว้ง**พาล ผิดเพื่อน
รา**ฑูฑู่ฑู้**หน้า เพศเพี้ยนอสุรินทร์

(วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม ๑ หน้า ๑๗๘)

เจ้าพระยาพระคลัง (หน) นำรูปแบบการแต่งโคลงกลบทอักษรสามหมู่มาจาก **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรีมโหสถ ซึ่งในด้านเนื้อความของคำที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับที่ใช้ในโคลงบทนี้ ในบาทแรกมีเนื้อความที่สื่อความหมายได้เด่นชัด คือ ปลากระแห**ทอง**ที่**ท่อง** (ว่าย) ใน**ท้อง**น้ำ แต่บางบาทดูเหมือนเป็นการใช้คำเพื่อให้ได้ครบเสียงวรรณยุกต์เท่านั้น ดังตัวอย่างในบาทที่ ๒ การเล่นคำว่า "เหงเห่งเห้ง" คำว่า "เหง" เข้าใจได้ว่ากวีดัดคำมาจากคำว่าข่มเหง แต่คำว่า "เห่ง" และคำว่า "เห้ง" เป็นคำที่กวีใช้เพื่อให้ได้ผลทางเสียงเท่านั้น นี่จึงอาจเป็นเหตุผลที่ว่าทำไมกวีจึงไม่นิยมเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับมากกว่า ๒ เสียงเท่าใดนัก

ส่วนใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ มีการแทรกโคลงที่เล่นเสียงต่างระดับ ซึ่งสุนทรภู่ใช้ในบทที่ต้องการเลียนเสียงธรรมชาติ ดังนี้

เสียงซอ**อ๋ออ่ออ้อ** เอื่อยเพลง
จับปี่เตร่ง**เต้งเต๋ง** **เต่ง**ต้อง
คลุย**ตรุ๋ยตรุ่ยตุ้ย***เหนง* ***เหน่งเน่ง*** รนาดเฮ
ฆ้อง**หน่องหนองน่องหน้อง** **ผรึ่งพรึ้งพรึ่ง**ตโภน

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๘๓)

รวังไพรร่ายร้อง**กร่อ** **กร๋อกรอ**
แอ้แอ่แอ้แอ๊อุลอ เลียบร้อง
พญา**ลอล่อล้อ**คลอ เคล้าคู่ อยู่เฮ
กระหลอด**กรอดกร๊อด**กร๋อกร้อง กะรอกเต้นเล่นกระแต

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๑๔)

สุนทรภู่ได้ใช้ประโยชน์จากการเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์นี้สำหรับการเลียนเสียงธรรมชาติ ซึ่งเป็นการใช้ภาษาวรรณศิลป์ในด้านการใช้ภาพพจน์อย่างหนึ่งเรียกว่า สัทพจน์ โดยปรกติคำที่มีเสียงตรีและเสียงจัตวาในภาษาไทยมักใช้เลียนเสียงธรรมชาติหรือแสดงความรู้สึกและอารมณ์ (บรรจบ พันธุเมธา,๒๕๒๘: ๔๘) ส่วนการใช้รูปวรรณยุกต์ตรีและจัตวามักใช้แทนเสียงคำยืมในภาษาต่างประเทศ โดยเฉพาะภาษาจีนและภาษามอญที่ภาษาไทยรับเข้ามาในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ (กาญจนา นาคสกุล, ๒๕๔๒: ๒๔๓–๒๔๘) การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในโคลงที่ยกมานี้ บทแรกแทนเสียงเครื่องดนตรี อันมี ซอ ปี่ ขลุ่ย และฆ้อง ส่วนในโคลงบทที่ ๒ ที่ยกมานี้ใช้เสียงวรรณยุกต์แสดงเสียงนกต่างๆ ได้แก่ นกระวังไพร นกไก่ฟ้าพญาลอ และนกกระหรอด การใช้สัทพจน์แทรกในงานโดยแต่งเป็นโคลงกลบทเช่นนี้ นับได้ว่าสุนทรภู่เข้าใจธรรมชาติของภาษาไทยและใช้ประโยชน์จากเสียงวรรณยุกต์สร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่วรรณคดีของตนได้เป็นอย่างดี

ที่อภิปรายมาข้างต้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับเสียงวรรณยุกต์ อีกเรื่องหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการใช้คำเอกคำโทในโคลง คือเรื่องการบังคับรูปวรรณยุกต์ในการแต่งโคลงทุกประเภท เช่น การกำหนดรูปวรรณยุกต์ในการแต่งโคลงสี่สุภาพไว้ว่าจะต้องใช้คำเอก ๗ คำ คำโท ๔ คำ ใน **จินดามณี** ฉบับพระโหราธิบดีซึ่งยกตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** เป็นต้นแบบโดยให้แผนผัง ตัวอย่างแสดงสัมผัสและการใช้คำเอกคำโท พร้อมโคลงอธิบายเปรียบเทียบคำเอกเป็นพระอาทิตย์และคำโทเป็นพระจันทร์ ดังนี้

สิบเก้าเสาวภาพแก้ว กรองสนธ์
จันทรมณฑลกล สี่ถ้วน
พระสุริยเสด็จดล เจ็ดแห่ง
แสดงว่าครูโคลงล้วน เศษสร้อยมีสอง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๔๖๒)

จากการกำหนดรูปแบบการแต่งโคลงสี่สุภาพในจินดามณี จึงเกิดการสืบทอดรูปแบบการแต่งโคลงต่อกันมาว่าโคลงที่มีรูปวรรณยุกต์ “เอกเจ็ดโทสี่” เป็นรูปแบบที่ถูกต้องของโคลงสี่สุภาพ ความเคร่งครัดในเรื่องรูปวรรณยุกต์นับตั้งแต่การกำหนดในจินดามณีฉบับพระโหราธิบดีนี้ทำให้เกิดลักษณะการใช้คำที่เรียกว่า “เอกโทษโทโทษ” บางครั้งกวีเปลี่ยนการสะกดคำเพื่อรักษารูปคำเอกคำโท ในตำราการประพันธ์บางเล่มในสมัยต่อมาคือจินดามณีฉบับกรมหลวงวงษาธิราชสนิทได้ถือการใช้เอกโทษโทโทษเป็นข้อบกพร่องที่ไม่ควรปรากฏในโคลง แต่ในตำราประพันธศาสตร์

บางเล่ม เช่น **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์** ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (๒๕๑๔:๑๐) หรือ **ตำราฉันทลักษณ์** ของพระยาอุปกิตศิลปสาร (๒๕๓๕: ๓๕๖) กลับถือเป็นข้อผ่อนผันให้ใช้ได้

อันที่จริง เรื่องคำเอกโทษโทโทษเป็นเรื่องของการรักษารูปวรรณยุกต์ตามผังบังคับ มิใช่เรื่องเสียง เพราะเสียงวรรณยุกต์เอกโทนั้นจะผันไปตามพยัญชนะต้น การแต่งโคลงในสมัยอยุธยาตอนปลายลงมามีการรักษารูปคำเอกคำโทโดยการใช้คำเอกโทษโทโทษเป็นจำนวนมาก ดังที่ปรากฏในงานพระนิพนธ์กาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งมีการใช้คำเอกโทษโทโทษมาก โดยพิจารณาจากการใช้คำในกาพย์ยานีที่แต่งคู่กับโคลง พบว่าคำเดิมเป็นคำที่ใช้รูปวรรณยุกต์เอก แต่เมื่อปรากฏในโคลงก็เปลี่ยนเป็นใช้รูปวรรณยุกต์โทในตำแหน่งที่กำหนดให้เป็นคำโท ดังตัวอย่าง

กัณฐาพิศเพ่งเจ้า สมองค์
ริ้วปล่องผ่องนวลผจง เปล่งปล้อง
กลมเทียบเปรียบคอหงส์ รวยรูป
สวยสมกลมคอน้อง ห่อน**หยื้น**ยาวงาม

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๕๓)

คำที่ขีดเส้นใต้ข้างต้น ในกาพย์ยานีสะกดว่า “ยื่น” ดังนี้

พิศพรรณกัณฐาน้อง ริ้วตกปล้องนวลผจง
กล่อมเทียบเปรียบคอหงส์ ไม่ยาว**ยื่น**ชื่นชมงาม

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๕๓)

หรือคำว่า “ขู้” และ “เขรื้อง” ในโคลงตัวอย่างต่อไปนี้ ในกาพย์ยานีสะกด “คู่” และ “เครื่อง” ตามลำดับ

เครื่องสูงเคียง**คู่**กัน กลิ้งกลดคันเพียงขวัญตา
บังแสงพระสุริยา อีกโบกปัดพัชนีกาย
เครื่องสูงเคียง**ขู้**เรียบ เรียงไสว
เขนพระขรรค์เดินใน รวาง**เขรื้อง**
ง้าวงอนโตมรไชย เชิญแห่
โบกปัดพัชนีเยื้อง ยาบเลื้องทองวาว

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๗๘)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ กวีที่นิยมใช้คำเอกโทษโทโทษเพื่อรักษาข้อบังคับในโคลง อีกคนหนึ่งคือ สุนทรภู่ ใน **โคลงนิราศสุพรรณ** สุนทรภู่ใช้คำเอกโทษโทโทษ ในความถี่ที่สูงมาก ดังตัวอย่าง

หนาวลมห่ม**พ่า**แก้ แม่เอย
หนาวที่ใจใครเลย จแก้
ยามรุ่นอุ่นอกเคย เคียงคู่ อยู่แฮ
ยาม**เท่า**เปล่าทรวงแท้ เที่ยวค้างกลางคง

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๐๑)

โคลงบทนี้ใช้คำ พ่า แทนคำ ผ้า และคำ เท่า แทนคำ เถ้า ในตำแหน่งคำเอกเพื่อรักษารูปคำเอกในตำแหน่งบังคับ

กาแกแต่แว่ว**แหว้ว** แจ้วเสียง
ไก่กุกลูกเจี๊ยบเรียง รอบห้าง
หนุ่มฟังนั่งมองเมียง หมายไก่ ใกล้แฮ
เกรี่ยงไส่ไฟค่าง**หล้าง** ดับสิ้นกลิ่นยา

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๐๔)

โคลงบทนี้ใช้คำ แหว้ว แทนคำ แว่ว และคำ หล้าง แทนคำ ล่าง ในตำแหน่งคำโทเพื่อรักษารูปคำโทในตำแหน่งบังคับ

การใช้คำเอกโทษโทโทษนี้ ในตำราจินดามณีฉบับกรมหลวงวงษาธิราชสนิท ถือเป็นข้อบกพร่องดังที่ได้ผู้เขียนตำราทรงกล่าวไว้ว่า พึงพิจารณาให้ปราศจากเอกโทษโทโทษ อย่าให้เข้ามาระคนอยู่ได้ดุจแบบขบวรที่กระทำไว้ให้เห็นเปนอย่างนี้ (จินดามณี เล่ม ๑ - ๒ หน้า ๕๐) และ “เอกโทผิดที่อ้าง ออกนาม โทษนา จงอย่าผลหย่างตาม แต่กี้” (จินดามณี เล่ม ๑ - ๒ หน้า ๕๒) การใช้คำว่า “โทษ” แสดงว่าเป็นข้อบกพร่อง แต่ในพระนิพนธ์เรื่อง **นิราศพระประธม** ของพระองค์กลับปรากฏการใช้คำในลักษณะเอกโทษด้วย ดังจะยกข้อความมาให้เห็นดังนี้

มาเดียวเปลี่ยวอกโอ้ อาทวา
คนึงนุชสุดเสนหา ห่างห้อง
กี่คืนจักคืนคลา ยัง**เย่า** เยือนแม่
เชยชิดจุมพิตน้อง แนบเนื้อนวลถนอม
....

เรียมลุโรง**เล่า**แล้ว ลอยเรือ
กลิ่น**เล่า**กำจรเจือ จิตร์กลุ้ม
เมารักพี่เมาเหลือ เมา**เล่า** อีกเอย
เมามืดดินฟ้าคลุ้ม คลั่งเคล้าฤๅคลาย
เมา**เล่า**ฮึกฮักให้ เฮฮา
เมาถั่วโปมักภา สับปลี้
เมายศหยิ่งยศหา ฤๅเหือด หยิ่งแฮ
เมารักเช่นพี่นี้ นั่งเพ้อนอนพึม

(นิราศพระประธม หน้า ๒๗)

ในโคลงบทที่ ๑ กวีทรงใช้คำ “เย่า” แทนคำ “เหย้า” ในตำแหน่งคำเอก ส่วนโคลงบทที่ ๒ และโคลงบทที่ ๓ กวีทรงใช้คำ “เล่า” แทน “เหล้า” ในตำแหน่งคำเอก แต่ก็พบว่า กวีทรงใช้คำนี้ในทุกแห่ง แม้ในตำแหน่งที่ไม่ได้บังคับคำเอกดังเช่นในโคลงบทที่ ๓ คำที่ ๒ ของบาทที่ ๑ ซึ่งไม่ได้เป็นตำแหน่งบังคับคำเอก กวีก็ยังคงทรงใช้คำ “เล่า” เช่นกัน จึงอาจเป็นไปได้ว่า กวีทรงตั้งพระทัยที่จะสะกดคำว่า “เหล้า” ด้วย “เล่า” อย่างไรก็ตาม คำนี้ในสมัยเดียวกันน่าจะสะกดด้วยพยัญชนะ หล และใช้รูปวรรณยุกต์โท ดังเช่นที่ปรากฏในงานของสุนทรภู่ ซึ่งผู้วิจัยจะยกกลอนซึ่งมีเนื้อความคล้ายกันกับโคลงบทข้างต้นมาแสดง ดังนี้

ถึงโรง**เหล้า**เตากลั่นควันโขมง มีคันโพงผูกสายไว้ปลายเสา
โอ้บาปกรรมน้ำนรกเจียวอกเรา ให้มัวเมาเหมือนหนึ่งบ้าเป็นน่าอาย
ทำบุญบวชกรวดน้ำขอสำเร็จ สรรเพชญโพธิญาณประมาณหมาย
ถึงสุราพารอดไม่วอดวาย ไม่ใกล้กรายแกล้งเมินก็เกินไป
ไม่เมา**เหล้า**แล้วแต่เรายังเมารัก สุดจะหักห้ามจิตคิดไฉน
ถึงเมา**เหล้า**เช้าสายก็หายไป แต่เมาใจนี้ประจำทุกค่ำคืน

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๑๕๑)

กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น น.ม.ส. ทรงเรียกโคลงสี่สุภาพที่มีเอก ๗ โท ๔ ครบว่า "โคลงแบบ"* และได้ทรงพระราชนิพนธ์โคลงในวรรณคดีเรื่อง <u>สามกรุง</u> มีโคลงที่ทรงแต่งล้อการใช้คำเอกโทษโทโทษและทรงต้องการแสดงให้เห็นลักษณะการแต่ง "โคลงแบบ" ดังนี้

เคยเขียนเพียรพากย์คั้น ครรโลง
ขะเย้อแขย่งแต่งยาวโยง เยี่ยงบ้า
ผูกพจน์รศลำโพง พวยพุ่ง
โขยกโขย่งโคลงยอดหญ้า โยกโย้โวหาร
เชิญดูตู<u>ค่าเหล้น</u> โคลงโลด โผนเทอญ (<u>ข้าเล่น</u>)
ยก<u>ค่อ</u>ยอประโยชน์ <u>เค่าเหยี้ยง</u> (<u>ข้อ</u> ... <u>เข้าเยี่ยง</u>)
เอกโทษ<u>ท่อย</u>โทโทษ เทียบ<u>ใฮ่</u> เห็นฮา (<u>ถ้อย</u> ... <u>ให้</u>)
แปร<u>แซร่ง</u>แปลงถูก<u>เถี้ยง</u> <u>ท่วนถี้</u>ดีแสดง (<u>แสร้ง</u>...<u>เที่ยง</u> ... <u>ถ้วนที่</u>)
เอกเจ็ดโทสี่ต้อง ตามตำ ราเฮ
<u>*โคลงแบบ*</u> แยบคายคำ คิดเค้า
ลองเล่นมิเห็นสำ คัญดอก
ใช่สิ่งซึ่งควรเจ้า จักจ้องใจจำ
โคลงดีดีด้วยรจ นานัย ไฉนนอ
ต้องจิตติดหฤทัย เทิดถ้วน
ไพเราะ <u>*รศคำ*</u> ไพ เราะ<u>*รศ ความ*</u> เอย
สองรศพจนล้วน พิทยล้ำจำรูญ

(สามกรุง หน้า ๓๐)

จากโคลงข้างต้น ทรงชี้ให้เห็นว่า การแต่งโคลงให้ถูกเอกโท หรือที่เรียกว่า "โคลงแบบ" จนยอมใช้คำเอกโทษโทโทษนั้น "ใช่สิ่งซึ่งควรเจ้า จักจ้องใจจำ" ในพระทัศนะของพระองค์

---

*น.ม.ส.ทรงอธิบายในภาคผนวกของหนังสือ <u>สามกรุง</u> ว่า "โคลงแบบคือโคลงซึ่งมีคำเอกเจ็ดคำ คำโทสี่คำบริบูรณ์พอดี ไม่มีคำเอกหรือคำโทอีกเลย แลไม่มีคำตายใช้แทนเอกในที่ทั้งเจ็ดแห่งนั้น" (พระราชวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยาลงกรณ. ๒๕๑๖: ๓๖๔) พ. ณ ประมวญมารค ทรงแสดงความเห็นว่า "โคลงแบบไม่ใช่ของแต่งยาก ที่กวีไม่ค่อยแต่งกันก็เพราะจังหวะเทิ่งไปหน่อย ฟังไม่ไพเราะเท่าโคลงที่ยักย้ายใช้คำตายแทนคำเอกบ้าง คำลหุแทนบ้าง (พ. ณ ประมวญมารค, ๒๕๑๐: ๑๒๒) การแต่งโคลงในวรรณคดีไทย กวีไม่นิยมแต่งโคลงที่มีรูปคำเอก ๗ โท ๔ คำครบถ้วนมากนัก โดยเฉพาะในตำแหน่งคำเอก ส่วนใหญ่นิยมใช้คำตายแทนคำเอก ซึ่งเป็นข้อผ่อนผันในการแต่งโคลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ส่วนการใช้คำโท ๔ คำค่อนข้างเคร่งครัดกว่าการใช้คำเอก

โคลงที่จะไพเราะหรือไม่ ขึ้นอยู่กับ “รสคำ” และ “รสความ” เป็นสำคัญที่จะทำให้ “ต้องจิตติดหฤทัย” ผู้อ่าน หาใช่เรื่องการรักษารูปคำไว้ไม่

ในกวีนิพนธ์ปัจจุบัน อังคาร กัลยาณพงศ์ กวีผู้ให้ความสำคัญแก่การแต่งโคลงมากผู้หนึ่งได้วิจารณ์ความเคร่งครัดฉันทลักษณ์ของการแต่งโคลงปัจจุบันที่มักยึดรูปคำเป็นหลัก (ซึ่งอังคาร กัลยาณพงศ์เป็นกวีที่ถูกโจมตีเป็นอย่างมากในระยะแรกๆ ที่สร้างสรรค์ผลงานกวีนิพนธ์ออกสู่บรรณพิภพว่าเป็นกวีที่แต่งกวีนิพนธ์ผิดฉันทลักษณ์) โดยแต่งโคลงล้อโคลงที่มีฉันทลักษณ์คำเอกคำโทครบตามตำแหน่งในตำรา แต่เสียงของคำฟังดูแปลก ดังนี้

โคลงไม่ถูกต่องบ้า ฉันทลักษณ์ เบื้อเอย
กรอมกลุ่มเพราะยากหนัก ใจ่เหนื้อย
ปรูดปราดเฟื่องยศศักดิ์ หิ่งห่อง ซ่องทอง
ฉายแส่งช่วยอย่าเฉื้อย แจ่งหล้ากะลาหลวง
กอขอคอฆ่องง้อ จอจอ
ชอซ่อฌอญอฎอ ฏ่อฐ้อ
ฑอฒอณ่อดอตอ ถอท่อ
ธอน่อบอปอผ้อ ฝ่อพ้อฟอภอ
กอ กกโคตรหย่อมหญ้า สามานย์
ขอ แต่เลนตมสราญ ยิ่งแล้ว
คอ ต่ำแต่ทำหาญ หิวเมฆ
งอ งั่งจนหงอกแพร้ว พรุ่งนี้ผีถอน
โอ โคไถทุ่งกว้าง ฉันทลักษณ์ นาแล
คอ ขื่อแอกแบกหนัก เหนื่อยดิ้น
ลอ หลงเปล่าจมปลัก กรรมเก่า
งอ เง่าเหลือหลายลิ้น เล่ห์ปลิ้นเปลือยขวัญ

(บางกอกแก้วกำสรวล หน้า ๓๓๔)

ที่อภิปรายมานี้ ผู้วิจัยต้องการชี้ว่า เรื่องของการใช้คำเอกคำโทในโคลงน่าจะมีความสำคัญอยู่ที่เรื่องของเสียงมากกว่ารูป แม้ว่าข้อบังคับของโคลงจะเน้นเรื่องรูปวรรณยุกต์เป็นสำคัญ ถ้ากวีแต่งโคลงโดยขาดความเข้าใจเรื่องเสียงวรรณยุกต์อย่างถ่องแท้ แต่มุ่งที่จะรักษาแบบแผนคำประพันธ์มากเกินไป ก็จะไม่เข้าถึงความงามของโคลงซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่เล่นกับ

ระดับเสียงวรรณยุกต์เป็นสำคัญ ดังที่ได้กล่าวถึงเรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายบทของโคลง หากกวีไม่เข้าใจเรื่องเสียงและใช้คำลงท้ายที่ไม่ใช่เสียงสามัญหรือเสียงจัตวา หรือเล่นกับเสียงคำท้ายวรรคและท้ายบาทอย่างขาดความเข้าใจเรื่องเสียงอย่างถ่องแท้ ก็จะทำให้เสียงของโคลงขาดความไพเราะไป

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า การจะพิจารณาลักษณะทางวรรณศิลป์ของโคลงจะพิจารณาจากการใช้คำเอกคำโทว่าตรงตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์เพียงอย่างเดียว จึงยังไม่พอเพียงที่จะประเมินค่าคำประพันธ์ จำเป็นต้องพิจารณาจากเสียงและความหมายของคำที่ใช้ในโคลงประกอบกันไปด้วย

จากที่ผู้วิจัยได้อภิปรายมาเรื่องของเสียงวรรณยุกต์ในโคลงนี้สรุปได้ว่า นอกจากกวีจะใช้เสียงวรรณยุกต์เอกโทเป็นข้อบังคับเบื้องต้นของคำประพันธ์แล้ว กวียังใช้เสียงวรรณยุกต์เพื่อตกแต่งประดับโคลงให้เกิดความไพเราะ ด้วยการใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาลงท้ายโคลง หรือใช้ในคำสุดท้ายของบาทที่ ๑ และคำท้ายวรรคแรกในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งของคำรับส่งสัมผัสและเล่นกับเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในแต่ละบาทเพื่อให้เกิดเสียงเสนาะประสานกันระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำของคำที่อยู่ใกล้ชิดติดกัน ลักษณะการเล่นเสียงวรรณยุกต์นี้จึงนับเป็นวรรณศิลป์โคลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยโดยแท้

๓.๒.๑.๒ เสียงพยัญชนะ

ธรรมชาติภาษาไทยด้านเสียงพยัญชนะที่กวีใช้สร้างสุนทรียภาพให้แก่โคลง ผู้วิจัยขอแยกกล่าวเป็น ๒ หัวข้อย่อย คือ การซ้ำเสียงพยัญชนะต้น และการเพิ่มเสียงหรือแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ กลางคำ

๓.๒.๑.๒.๑ การซ้ำเสียงพยัญชนะต้น

การซ้ำเสียงพยัญชนะต้น หมายถึงการซ้ำเสียงพยัญชนะต้น แต่ต่างสระและต่างตัวสะกดในโคลงแต่ละบท เป็นกลวิธีการสร้างสุนทรียภาพทางเสียงให้แก่โคลงที่กวีนิยมใช้มาก จนกลายเป็นข้อนิยมข้อหนึ่งในการตกแต่งโคลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ การซ้ำเสียงพยัญชนะต้นเป็นความนิยมใช้อย่างหนึ่งในภาษาไทย แม้ในภาษาพูด คนไทยนิยมซ้ำเสียงพยัญชนะเพื่อความไพเราะมาก ดังจะเห็นได้ว่าคนไทยนิยมใช้คำซ้อนเพื่อเสียงซึ่งมีอยู่จำนวนมาก เช่น รวดเร็ว ทนทาน ยกย่อง เป็นต้น

การซ้ำเสียงพยัญชนะในโคลงนับเป็นลักษณะเด่นของวรรณคดีในกลุ่มคนไทย-ไท เช่น โคลงสารของอีสาน-ลาว หรือโคลงระยะแรกๆ ของล้านนาส่วนใหญ่เป็นโคลงปลอดสัมผัสสระ* แต่กวีก็จะตกแต่งเสียงด้วยเสียงพยัญชนะ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ ๒ เรื่องโคลงในท้องถิ่นต่างๆ ของไทย จากข้อมูลการแต่งโคลงของคนไทยบางกลุ่ม เช่น โคลงอีสาน-ลาว จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าไม่นิยมใช้สัมผัสนอกซึ่งเป็นสัมผัสสระ แต่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะภายในบาทอย่างแพรวพราว นอกเหนือไปจากการเล่นเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ ซึ่งสิลา วีรวงส์ ผู้เขียนตำราการประพันธ์ของอีสานได้จัดประเภทโคลงที่เด่นเรื่องการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะให้เป็นคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่งเรียกว่า กลอนอ่านอักษรสังวาส โดยสิลา วีรวงส์อธิบายว่า หลักการแต่งคำประพันธ์ประเภทนี้เหมือนกลอนอื่นๆ แต่กลอนแบบนี้ไม่นิยมสัมผัสนอก มีนิยมแต่สัมผัสในที่กำหนดด้วยพยัญชนะ ให้เป็นอักษรคู่ เทียมคู่ เทียมรถ ทบคู่ เทียบคู่ แทรกคู่ และแทรกรถ และให้ตัวอย่างประกอบการอธิบายซึ่งยกมาจากวรรณคดีเรื่อง**สังข์ศิลป์ชัย** สิลา วีรวงส์กล่าวว่าวรรณคดีเรื่องนี้นิยมกันว่าเป็นกลอนที่ไพเราะที่สุดในจำพวกบทกวีแห่งลุ่มน้ำโขง (สิลา วีรวงส์, ๒๕๓๗: ๒๕) ดังตัวอย่าง

ฟังยิน	ฟ้าสนั่นน้าว	เบยเบิกบัวระพา พุ้นเยอ
นับแต่	ภูธรรุน-	ราชลงลาไท้
พระก็	หอมพลผ้าย	เวลาหลายหลั่น
	มโนนาฏไท้	ทวงฝั้นฝ่ายหลัง ฯ
	คึดฮ่อฮ้อน	ฮมยิ่งแสนยำ
เพราะเพื่อ	สองแพงพลัด	พรากกันไกลล้ำ
	คอนคอนน้ำ	ชลธีนองอาบ
	คึดแฮ่งฮ้อน	แสนซั้นแสบขมอง ฯ

(กาพย์กลอนสองฝั่งโขง แบบแต่งกลอนไทเวียงจันท์ฯ หน้า ๓๐)

---

* ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๔: ๑๓๗) ได้ศึกษาโคลงในวรรณคดีท้องถิ่นต่างๆ ในช่วงสมัย พ.ศ. ๑๘๐๐ ว่าตำแหน่งการรับสัมผัสระหว่างบาทของโคลงในช่วงก่อนหน้านี้มีน้อยมาก นอกจากนี้ตำแหน่งการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทก็มีความยืดหยุ่นสูง จึงสรุปว่า สัมผัสนอกหรือสัมผัสระหว่างบาทไม่ได้เป็นลักษณะบังคับของการแต่งโคลงในสมัยแรกๆ

ส่วนโคลงของล้านนาที่เป็นโคลงปลอดสัมผัส* คือไม่มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบาท แต่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในโคลงปรากฏในโคลงดั้นหลายบทในวรรณคดีล้านนาเรื่อง **อุสสาบารส** ดังตัวอย่าง

โยธา**มวลหมู่**หน้า ใจหาญ มากแล
พอพร่า**สิบแสน**เลย ยิ่งแกล้ว
สกันหมู่**เส**นา **แสน**โกฏิ พระเอย
พลพระสิบติ้วไว้ **มากมวล**

(อุสสาบารส วรรณกรรมล้านนาไทยสมัยพระเจ้ากือนา หน้า ๓๕๑)

ในวรรณคดีไทย กวีได้ใช้สัมผัสพยัญชนะในการแต่งโคลงมาโดยตลอด ซึ่งมีทั้งการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะตลอดบทโดยไม่กำหนดตำแหน่ง หรือการวางเสียงพยัญชนะไว้ในตำแหน่งต่างๆ กันทั้งในวรรคเดียวกัน การวางข้ามวรรคในบาทเดียวกัน การวางข้ามบาท และลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะยังมีการเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่อีกด้วย ซึ่งกลวิธีการเล่นสัมผัสพยัญชนะบางอย่างกลายเป็นข้อกำหนดที่เคร่งครัดในการแต่งโคลงในชั้นหลัง เช่น การรับส่งสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในโคลงแต่ละบาท

อาจกล่าวได้ว่า การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ เป็นการแสดงความสามารถของกวีซึ่งสามารถหาคำที่มีพยัญชนะต้นเป็นเสียงเดียวกันได้ และเล่นมากเท่าไรก็ยิ่งนับว่าไพเราะ ซึ่งช่วยเอื้อต่อเสียงเสนาะของโคลงจากเสียงพยัญชนะที่ซ้ำกัน ในบางครั้งกวีมุ่งเล่นเสียงพยัญชนะเพื่อความไพเราะทางเสียงด้วยการซ้ำเสียงพยัญชนะเดียวกันตลอดบาท ตลอดบท หรือเกือบทั้งบท แต่บางครั้งกวีก็คำนึงถึงความหมายที่ต้องการสื่อสารด้วย การใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะในการสร้างความไพเราะพบในวรรณคดีทุกเรื่องและทุกสมัย เช่น ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงชำนาญเรื่องการใช้สัมผัสพยัญชนะในโคลงเป็นอย่างยิ่ง โคลงบางบททรงใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะในบทอย่างแพรวพราวจนเกือบจะเป็นการแต่ง

---

*ส่วนการแต่งโคลงของกลุ่มไทยภาคกลางไม่ปรากฏว่ามีโคลงปลอดสัมผัสนอก ซึ่งโคลงในวรรณคดีเรื่องแรกของกรุงศรีอยุธยาคือเรื่อง ลิลิตโองการแช่งน้ำ เป็นโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรอันเป็นโคลงที่มีสัมผัสนอกซับซ้อนมาก คือนอกจากจะบังคับสัมผัสภายในบทแล้ว ยังบังคับสัมผัสระหว่างบทถึง ๒ แห่ง แต่ก็พบความนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะมากกว่าเสียงสัมผัสสระ

กลบทที่เดียว ดังจะยกตัวอย่างโคลงที่ทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะแพรวพราวตลอดบทมาแสดงให้เห็นสัก ๓ บท ซึ่งทรงพระนิพนธ์ติดต่อกันดังนี้

คับแคเคียงคู่ขุ้ม เขาขัน
เอี้ยงและออกอัญชัน แซ่ซ้อง
กระหรอดกระเรียนจรัล เรียงร่าย อยู่นา
กระจิบกระจาบจ้อง จับไม้เมิลเมือง
กระเต็นกระตั้วตื่น แตกคน
ยูงย่องยอดยูงยล โยกย้าย
นกเปล้านกปลีปน ปลอมแปลก กันนา
คล่ำคล่ำคลิ้งโคลงคล้าย คู่เคล้าคลอเคลีย
เนืองนกจับมิ่งไม้ เรียมยล
คุมคุ่มอยู่ทุกตน ต่างร้อง
ตูเดียวอดูรทน ทุกข์ทุ่ม ทรวงนา
ฤาบ่มีเพื่อนพร้อง พี่เพี้ยงอดสู

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

จากโคลง ๓ บทที่ยกมา จะเห็นได้ว่า กวีทรงแสดงฝีมือในการเลือกเสียงสัมผัสพยัญชนะมาสร้างความไพเราะให้แก่โคลง ในบางบาททรงใช้เสียงพยัญชนะเป็นเสียงเดียวกันทั้งบาท เช่น “คับแคเคียงคู่ขุ้ม เขาขัน” (ในโคลงบทที่ ๑) “ยูงย่องยอดยูงยล โยกย้าย” และ “คล่ำคล่ำคลิ้งโคลงคล้าย คู่เคล้าคลอเคลีย” (ในโคลงบทที่ ๒) ซึ่งแต่ละคำที่ทรงใช้ต่างมีความหมาย และทำให้เห็นภาพที่ชัดเจน โดยเฉพาะการกล่าวถึงนก “คลิ้งโคลง” จำนวนมาก (คล่ำคล่ำ) ที่กำลังอยู่ในอาการ “คู่เคล้าคลอเคลีย” ทำให้พระมหาอุปราชาซึ่งทอดพระเนตรเห็นอาการของนกที่กำลังมีความสุขเกิดความสังเวชสลดใจเมื่อเปรียบเทียบกับพระองค์เองที่กลับต้องห่างร้างจากนางอันเป็นที่รัก

<u>โคลงนิราศนรินทร์</u> เป็นวรรณคดีอีกเรื่องหนึ่ง ที่มีการใช้การซ้ำเสียงพยัญชนะต้นสร้างความไพเราะให้แก่โคลงเป็นอันมาก เช่น

สรวลเสียงพระสมุทรครื้น ครวญคะนอง
คลื่นก็คลี่คลายฟอง เฟื่องฟื้น
ดาลทรวงป่วงกามกอง กลอยสมุทร แม่ฮา
ออกโอษฐ์ออกโอยสะอื้น อ่าวอื้ออลเวง

(นิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๑)

โคลงบทข้างต้นนี้ กวีได้เล่นซ้ำเสียงพยัญชนะต้นอย่างแพรวพราว เช่น ในบาทที่ ๒ มีเสียง /คล/ และ เสียง /ฟ/ เป็นเสียงเด่น ให้ภาพของคลื่นในมหาสมุทรที่กำลังปั่นป่วนซึ่งเป็นเนื้อความที่ต่อเนื่องมาจากบาทแรก "ฟอง" ของคลื่นนั้นได้ "คลี่คลาย" หรือกระจายจน "เฟื่องฟื้น" การใช้เสียง /ฟ/ ซึ่งเป็นเสียงเสียดแทรกเป็นเสียงเด่นของบาทนี้ทำให้ได้ทั้งภาพได้ทั้งเสียงของมหาสมุทรที่กำลังครวญคะนองอยู่ กวีใช้เสียง /ฟ/ นี้ถึง ๓ เสียงติดกันโดยวาง ๑ คำในท้ายวรรคแรกและเชื่อมต่อมายังวรรคหลังอีก ๒ คำ ทำให้ได้ยินเสียงคลื่นของมหาสมุทรที่กำลังเคลื่อนไหว กวีซึ่งเพิ่งเดินทางออกจากปากน้ำด้วยความเศร้าโศกหลังจากที่ล่องอยู่ในแม่น้ำมาระยะหนึ่ง เมื่อเห็นทั้งภาพได้ยินทั้งเสียงของมหาสมุทรที่กำลังปั่นป่วนจึงเกิดความรู้สึก "ดาลทรวง" จนระงับความโศกเศร้าไม่ได้

ส่วนในบาทที่ ๔ กวีซ้ำเสียง /อ/ เป็นเสียงเด่นในหลายพยางค์ แสดงภาวะอารมณ์ของกวีที่ได้มาเห็นภาพมหาสมุทรกว้างใหญ่ที่แลไปทางใดก็ล้วนไปด้วยฟองคลื่นและกำลังส่งเสียงอย่างคึกคะนอง และนอกจากจะซ้ำเสียง /อ/ แล้วในบาทที่ ๔ นี้กวียังซ้ำคำว่า ออก ในคำที่ ๑ และคำที่ ๓ ด้วยทำให้เกิดจังหวะเน้นในตำแหน่งคำที่ซ้ำนี้ ประกอบกับการใช้คำตายเป็นตัวสะกดเด่นในวรรคแรกให้ความรู้สึกอึดอัดอยู่ในอก เมื่ออ่านออกเสียงกลุ่มคำทั้งในวรรคแรกของบาทที่ ๔ ก็จะพบว่าออกเสียงได้ไม่สะดวกนัก เพราะเสียงจะขาดเป็นห้วงๆ และกวียังซ้ำเสียง /อ/ เป็นเสียงพยัญชนะเด่นในวรรคหลังเพื่อแสดงภาพความวุ่นวายของทั้งมหาสมุทรและภายในใจของกวีโดยมีคำแสดงอาการว่า "สะอื้น" เป็นเสียงเชื่อมระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง โคลงบทนี้จึงให้ทั้งภาพและได้ทั้งเสียง ตลอดจนได้รับรู้ร่วมความรู้สึกไปกับกวีที่ได้แสดงออกมา โคลงบทนี้จึงมีเอกภาพทั้งความไพเราะของเสียงและความหมายที่กวีต้องการสื่อสาร

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราวในโคลงแต่ละบท เพื่อสร้างเสียงเสนาะและความไพเราะให้แก่โคลง เป็นกลวิธีการแต่งที่กวีใช้มาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนกระทั่งปัจจุบัน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างโคลงบางบทจากวรรณคดีไทยดังนี้

ยวนพ่ายโคลงดั้น

พระยศยลโยคพ้น พิษฎาร ชื่นแฮ
ใครค่าอรอรรถา ถ่องถ้วน
สรวมแสดงบันทึกสาร สงเษป ไส้พ่อ
โดยแต่แรงรมยม้วน กล่าวเกลา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๔๘)

จากตัวอย่างใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** บทที่ยกมา กวีเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทุกบาท มีทั้งเสียงสัมผัสชิด ซึ่งมีทั้งสองเสียงและสามเสียง สัมผัสคั่น และสัมผัสข้ามวรรค

ในพระนิพนธ์โคลงทุกเรื่องของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงเล่นสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราว เช่น ในพระนิพนธ์เรื่อง **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง** ดังนี้

ยูงทอง**ย่องย่างเยื้อง** รำฉวาง
รายร่าย*ฟ่ายเฟื่อง*หาง เฉิดหน้า
ปากหงอน**อ่อน**สำ**อาง** *ลายเลิศ*
รำเล่นเต้น**งามหง้า** *ปีกป้องเปน*เพลง

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๑๒๒)

หรือใน **โคลงนิราศพระพุทธบาท** ผลงานของพระมหานาควัดท่าทรายกวีในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ก็นิยมซ้ำเสียงพยัญชนะต้นในบทอย่างแพรวพราวเช่นกัน ดังตัวอย่าง

เห็น**รอเรียม***เนื่องน้อย* ใจเอง
รอระ*ยำโยงเยง* *แย่งร้าง*
รอเอยจัก**โกรงเกรง** ไปเท่า ใดนา
*จากจำ**เนียน**นุช**ร้าง* *ร่างไร้ราวรอ*

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๕๕)

จะเห็นได้ว่า กวีใช้เสียงพยัญชนะตกแต่งโคลงด้วยการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นทำให้เกิดความไพเราะจากเสียงสัมผัสคล้องจองของพยัญชนะต่อเนื่องกันไปในโคลงแต่ละบท

๓.๒.๑.๒.๒ การเพิ่มเสียงหรือแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ ในคำ

นอกจากการใช้เสียงพยัญชนะต้นเป็นเสียงสัมผัสพยัญชนะในโคลงแล้ว กวียังเล่นเสียงพยัญชนะในโคลงอีกวิธีหนึ่งคือ การเพิ่มเสียงหรือแทรกเสียงพยัญชนะเข้าไปต้นคำหรือกลางคำ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเสียง /ร/ โดยไม่ได้เปลี่ยนแปลงความหมายของคำ เพียงแต่ทำให้คำที่มีการเพิ่มหรือแทรกเสียงนั้นเกิดคำหลายพยางค์ มีจังหวะหนักเบาของพยางค์ในโคลงซึ่งเป็นธรรมชาติของการออกเสียงภาษาไทย (ในกรณีที่กวีตั้งใจให้อ่านเป็นคำเรียงพยางค์) หรือทำให้คำมีเสียงนุ่มขึ้นจากเสียงพยัญชนะ /ร/ ควบกล้ำ (ในกรณีที่กวีตั้งใจให้อ่านเป็นคำควบ) การเพิ่มเสียง

หรือแทรกเสียงพยัญชนะบางเสียงเพื่อให้คำมีเสียงที่สละสลวยขึ้นโดยไม่เปลี่ยนแปลงความหมาย ของคำนี้คล้ายกับการแผลงคำของภาษาตระกูลมอญ-เขมร และตระกูลภาษามลายู-โปลิเนเซียนซึ่งมี วิธีการแทรกเสียงลงไปในคำเดิมเพื่อให้มีเสียงและความหมายแผกเพี้ยนไป (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๒๒: ๑) เช่น กด เดิมเป็นคำกริยา แทรกเสียง อำ และเสียง น เป็นกำหนดซึ่งเป็นคำนามแปลว่า ข้อบังคับ เป็นต้น แต่การแผลงคำทำให้ความหมายเปลี่ยนแปลงไป แต่การแทรกเสียงพยัญชนะใน กรณีนี้เป็นวิธีการของภาษาไทยซึ่งเป็นเพียงการแทรกเสียงพยัญชนะเข้าไปเพื่อผลความไพเราะทาง เสียง แต่ไม่ทำให้ความหมายของคำเปลี่ยนแปลงไป

ในการแต่งโคลง พบว่ากวีนิยมใช้วิธีการเพิ่มเสียงและแทรกเสียง /ร/ เข้าไปในต้นคำหรือกลางคำเพื่อทำให้เสียงของคำมีความไพเราะมากขึ้น นอกจากการแทรกเสียง /ร/ บางครั้งกวีก็แทรกเสียงพยัญชนะอื่นเข้าไปเพื่อให้การออกเสียงสมดุลกับเสียงที่มาข้างหน้า ดังตัวอย่าง “ทรนงทรเนืองใจ เจียรภิต” (ยวนพ่ายโคลงดั้น หน้า ๓๔๖) กวีแทรกเสียง /ร/ เข้าไปในคำว่า ทะนง เพื่อให้คำมีจังหวะของพยางค์เพิ่มขึ้น และกวีได้เพิ่มเสียงพยัญชนะ /ทร/ หน้าคำว่า เนือง เพื่อให้คำนี้มีเสียงสมดุลกับคำว่า ทรนง ด้วย เป็นการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในโคลง บาทนี้ หรือตัวอย่างจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน กวีเพิ่มเสียง /ตร/ ที่ต้นคำ ลาน เป็น ตรลาน เพื่อให้เข้าคู่กับคำว่า ตรลึง ซึ่งกวีได้แทรกเสียง /ร/ เข้าไป ในลักษณะเดียวกับตัวอย่างข้างต้น ดังจะขอยกตัวอย่างโคลงมาแสดงดังนี้

กั้งกลดไทท้าวราช เอารส ท่านนา
ขวัญก่ยงกินเผือนไป เผือดหน้า
ตรลึงตรลานหต หัวห่อ ตนแฮ
ยวนวิ่งเหยงย้ายว้า ว่นวนน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๕๐)

โคลงบทนี้อยู่ในช่วงความสับสนวุ่นวายของเหล่าทหารยวนที่พ่ายแพ้กองทัพของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ กวีใช้คำว่า ตรลึง ซึ่งแทรกเสียง /ร/ เข้าไปในคำว่า ตะลึง แสดงให้เห็นอาการตื่นตกใจของทหารโยนก กวียังใช้คำว่า ลาน ในความหมายของความตกใจ ความกลัวจนลนลาน วิ่งกันวุ่นวาย โดยเพิ่มเสียง /ตร/ เพื่อให้เสียงสมดุลกับคำว่า ตรลึง กลายเป็นคำ ๔ พยางค์ที่มีการเล่นพยัญชนะเป็นคู่ นอกจากนี้ความหมายยังช่วยทำให้เห็นภาพกิริยาอาการของผู้ที่แพ้สงครามได้ชัดเจน

ตัวอย่างการแทรกเสียง /ร/ ในคำอื่น เช่น เสนาะ เป็น สรเหนาะ หรือคำว่า สนุก เป็น สรนุก สะพรั่ง เป็น สรพรั่ง ในกรณีนี้ต้องอ่านเป็นอักษรนำ ทำให้คำแต่ละคำมีพยางค์เบาเพิ่มขึ้นกลางคำอีก ๑ พยางค์ ดังตัวอย่างจาก **กำสรวลโคลงดั้น** ดังนี้

สรเหนาะนิรายน้อง ลงเรือ
สาวส่งเลวงเต็ม ฝั่งเฝ้า
สระเหนาะพี่หลยวเหลือ อกส่ง
สารต่งข้าส่งเจ้า ส่งตน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๗)

ใน **ทวาทศมาสโคลงดั้น** มีการแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ เข้าไปในคำว่า ชอุ่ม ทำให้คำซึ่งเคยออกเสียงพยางค์เดียวกลายเป็นเสียง ๒ พยางค์และมีเสียงพยัญชนะหนักเบา โดยออกเสียง /ร/ เบากว่าเสียง /ช/ ทำให้ออกเสียงสะบัดมากกว่าการออกเสียงพยัญชนะพยางค์เดียว ดังตัวอย่าง

อัญชัน**ชรอุ่ม**แต้ม ตาไพร
เพราเพริดนัยนุชเทียม แต่งแต้ม
บัวกามจำรัสไร รัตนเรข
ชมช่อไม้เหมือนแก้ม โกศเกลา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๙๔)

ใน**ยวนพ่ายโคลงดั้น** ผู้วิจัยพบว่า กวีนิยมแทรกเสียง /ร/ เข้ากลางคำเพื่อความไพเราะเป็นจำนวนมาก เช่น

สยง**สรเทือน**พ้ยงค้าน ข้นเมรุ (หน้า ๓๒๑)
ชาว**ชรลยง**ทบทน บ่ได้ (หน้า ๓๒๙)
สรพรั่งพลหาญแหน แห่เฝ้า (หน้า ๓๓๓)
พระกรกระลึงแขน **กรหลอก** (หน้า ๒๗๘)

กวีที่นิยมแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ เข้าไปกลางคำ เพื่อทำให้เสียงมีจังหวะหนักเบา และทำให้เสียงของคำที่แทรกเสียง /ร/ มีความนุ่มนวลขึ้น ได้แก่ สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** พบว่า ทรงใช้เสียงพยัญชนะ /ร/ เข้าไปกลางคำต่างๆ หลายคำทำให้พยัญชนะเดี่ยวกลายเป็นคำควบกล้ำ เช่น กลับกลอก ทรงแทรกเสียง

พยัญชนะ /ร/ เข้าไปทั้ง ๒ คำเป็น กระลับกระลอก (อ่านว่า กระ-หลับ-กระ-หลอก) กลับกลาย เป็น กระลับกระลาย (อ่านว่า กระ-หลับ-กระ-ลาย) คำว่า ตลบ ทรงแทรกเสียงเป็น ตรลบ (ตระ-หลบ) การแทรกเสียงนี้บางครั้งนอกจากจะทำให้เกิดเสียงที่อ่อนนุ่มขึ้นแล้ว ยังทำให้คำบางคำซึ่งเคยมี ๒ พยางค์กลายเป็นคำ ๓ พยางค์ และคำ ๔ พยางค์ซึ่งเป็นการสร้างคำที่นิยมมากอย่างหนึ่งในภาษาไทย ดังตัวอย่าง

บัดดลวลาหกชื้อ **ชระอับ** อยู่แฮ
แห่งทิศพายัพยล เยือกฟ้า
มลักแล**กระลายกระลับ** ลิวล่ง ไปเอย
เผยผ่องภาณุเมศจ้า แจ่มแจ้งแสงฉาน

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๗๕)

จากตัวอย่างข้างต้น กวีทรงแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ เข้าไปในโคลง ๒ แห่ง แห่งแรกคือคำว่า ชระอับ ทำให้ออกเสียงคำนี้เป็น ๓ พยางค์ตามธรรมชาติของภาษาไทยเป็น หนัก-เบา-หนัก ดังนั้นคำที่กวีตั้งใจใช้ในตำแหน่งท้ายวรรคแรกนี้จึงไม่ห้วนสั้นจนขาดความไพเราะ เพราะถ้ากวีไม่แทรกเสียง /ร/ เข้าไป จะทำให้คำมีเพียง ๒ พยางค์ โดยพยางค์แรกมีเสียงสั้นกว่า จังหวะของโคลงบาทนี้ก็จะสั้นห้วน แต่เมื่อกวีทรงแทรกเสียงพยัญชนะเข้าไปกลางคำนอกจากจะทำให้คำมีเสียงนุ่มหูขึ้นแล้ว ยังทำให้โคลงมีจังหวะการออกเสียงดีขึ้น

ส่วนอีกแห่งหนึ่ง กวีทรงแทรกเสียง /ร/ เข้าไปกลางคำในท้ายวรรคแรก ของบาทที่ ๓ จากคำซ้อนว่า กลายกลับ เป็น กระลายกระลับ (อ่านว่า กระ-ลาย-กระ-หลับ) กลาย เป็นคำ ๔ พยางค์ที่ซ้ำเสียงของคำในพยางค์ที่ ๑ และพยางค์ที่ ๓ และซ้ำเสียงพยัญชนะในพยางค์ที่ ๒ และพยางค์ที่ ๔ ทำให้โคลงบาทนี้มีเสียงหนักเบาสลับกันเป็นจังหวะที่ท้ายวรรคแรก โดยความหมายของคำยังคงเดิม

นอกจากนี้ ยังพบว่า ในบางครั้ง กวีต้องการแทรกเสียง /ร/ เข้ากลางคำ เพื่อถ่วงเสียงให้เกิดความสมดุลกับคำอื่นในบาท ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** ที่ผู้ศึกษาวรรณคดียกย่องว่าเป็นโคลงที่ดีเด่นบทหนึ่ง ดังนี้

สองโจมสองจู่จ้วง บำรุ
สองขัตติยสองขอชู เชิดด้ำ
กระลึงกระลอกคู ไวว่อง นักนา
ควาญขับคชแข่งค้ำ เข่นเขี้ยวในสนาม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๕)

โคลงบทนี้ ได้รับยกย่องว่า กวีทรงเลือกสรรคำดี มีการเล่นคำ เล่นเสียงให้เกิดน้ำหนักสมดุล สื่อให้เห็นความองอาจหาญกล้าของสองกษัตริย์ว่าเป็นคู่ต่อสู้ที่เท่าเทียมกัน (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, ๒๕๔๕: ๑๐๒๔) ความสมดุลของโคลงแต่ละบาทเกิดจากซ้ำคำและซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่ โดยเฉพาะในบาทที่ ๓ กวีทรงแทรกเสียง /ร/ เข้าไปกลางคำว่า กลอก เป็น กระลอก (อ่านว่า กระ-หลอก) เพื่อถ่วงเสียงกับคำที่กวีทรงเลือกใช้ว่า กระลึง ซึ่งเป็นคำกริยาแปลว่า จับ หรือ ถือ ซึ่งอยู่ติดกัน เป็น “กระลึงกระลอก” โคลงบาทนี้จึงเป็นการแทรกเสียง /ร/ โดยกวีมีจุดมุ่งหมายที่จะให้เกิดเสียงสมดุลภายในบาท สอดคล้องกับโคลงในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ ซึ่งมีน้ำหนักเสียงที่สมดุลเช่นกัน นอกจากนี้การอ่านกลุ่มคำ “กระลึงกระลอก” นี้จำเป็นจะต้องอ่านติดกันไปทั้ง ๔ พยางค์ไม่ควรเว้นวรรคกลางคำจึงจะรสของคำที่สมดุลและเห็นความเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในการโรมรันของกษัตริย์ทั้งสองพระองค์ในสงครามอันยิ่งใหญ่ครั้งนี้

ในการแทรกเสียง /ร/ บางครั้งกวีก็เปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นด้วย เช่น ในโคลงบทหนึ่งจาก **<u>กำสรวลโคลงดั้น</u>** ในคำว่า ตลาด กวีแทรกเสียง /ร/ เข้าไปพร้อมทั้งเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นจาก /ต/ เป็น /จ/ กลายเป็นคำว่า จรหลาด ซึ่งให้เสียงที่อ่อนกว่าเสียงพยัญชนะต้น /ต/ ดังนี้

กล้วยอ้อยเหลืออ่านอ้าง ผักนาง
<u>จรหลาด</u>เลขคนหนา ฝ่งงเฝ้า
เยียมาลุดลบาง รมาต
ถนัดรมาตเต้นเต้า ไต่ฉนยร

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๒๖)

การใช้คำว่า จรหลาด แทนคำว่า ตลาด นี้ยังพบใน**<u>โคลงนิราศนรินทร์</u>**ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วยดังนี้

ทุกตรอกเรียมตรวจหน้า ขาดนาง เดียวแม่
จบ**<u>จรหลาด</u>**แลทาง ทั่วด้าว
จวบหญิงจ่ายของกลาง ถนนเกลื่อน
เทียมธุลีทาสท้าว อรข้างเดียวเดิน

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๓)

การแทรกเสียง /ร/ และเปลี่ยนเสียง /ต/ เป็นเสียง /จ/ นี้ พบว่า พระพิธสาลี กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นกวีอีกคนหนึ่งใช้ในการแต่งโคลง ดังตัวอย่างจาก **โคลงนิราศชุมพร** ดังนี้

อาวรณ์โฉมแม่ร้อย รำพึง
อกพี่เพียงปืนตรึง ตราดต้อง
อาลัยตก**จรลึง** ขวัญฝ่อ ราแม่
ใจบ่เป็นใจหว้อง หว่าดิ้นแดโดย

(โคลงนิราศพระพิพิธสาลี หน้า ๖๓)

โคลงบทนี้ กวีเปลี่ยนเสียงคำว่า ตะลึง เป็น จรลึง ด้วยการแทรกเสียง /ร/ และเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นจาก /ต/ เป็น /จ/ ตัวอย่างอีก ๑ บทจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน ดังนี้

กำสรดเสนาะน่านน้ำ ตาตก
จรหลิ่งจรลึงอก ช่วยไห้
พฤกษาทาบทามยก โยนยอด
เจ็บเพื่อ**จรเทิน**ไหม้ แม่ร้างแรมเรียม

(โคลงนิราศพระพิพิธสาลี หน้า ๗๐)

โคลงบทนี้ กวีใช้คำว่า จรหลิ่ง ซึ่งแผลงมาจาก ตลิ่ง คำว่า จรลึง มาจากคำว่า ตะลึง และคำว่า จรเทิน ซึ่งมาจากคำว่า สะเทิน มีความหมายว่าสะทกสะท้านหรืองกเงิ่น เป็นการแทรกเสียง /ร/ และเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นโดยไม่ทำให้ความหมายเปลี่ยนแปลง

จากที่กล่าวมาเรื่องเสียงพยัญชนะ สรุปได้ว่า กวีใช้เสียงพยัญชนะเพื่อประโยชน์ในการแต่งโคลง ๒ ลักษณะคือ ใช้เป็นเสียงสัมผัสพยัญชนะ และใช้แทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ กลางคำ ซึ่งบางครั้งกวีก็มีการเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นด้วย นับเป็นการตกแต่งโคลงเพื่อให้เกิดความงามทางเสียงที่กวีได้คิดค้นขึ้นมา

๓.๒.๑.๓ เสียงสระ

เสียงสระมีบทบาทในในการแต่งโคลง ๒ ประการ ประการแรก ใช้การซ้ำเสียงสระเป็นสัมผัสสระระหว่างบาท หรือเรียกว่าสัมผัสนอกซึ่งถือเป็นกรอบบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลง สัมผัสนอกของโคลงนี้ทำให้เกิดโคลง ๒ ประเภทใหญ่ที่แตกต่างกัน คือ การรับส่งสัมผัสแบบโคลงดั้น และการรับส่งสัมผัสแบบโคลงสุภาพ ประการที่สอง ใช้การซ้ำเสียงสระเป็นสัมผัส

ใน ซึ่งมีบทบาทในการตกแต่งเสียงของโคลงให้เกิดความไพเราะจากการใช้เสียงสัมผัสคล้องจอง ผู้วิจัยขอแยกกล่าวเป็น ๒ หัวข้อย่อย คือ เสียงสัมผัสสระระหว่างบาท และเสียงสัมผัสสระภายในบาท ดังนี้

๓.๒.๑.๓.๑ เสียงสัมผัสสระระหว่างบาท

จิตร ภูมิศักดิ์ (๒๕๒๔: ๑๖๑) กล่าวว่า ลักษณะของคำประพันธ์ของไทยมี ๒ แบบ คือ ประเภทที่ถือสัมผัสเป็นหลัก และประเภทที่ถือจังหวะน้ำหนักและระดับเสียงเป็นหลัก ลักษณะทั้ง ๒ แบบนี้ก่อให้เกิดลักษณะที่ ๓ คือประเภทที่ถือทั้งสัมผัสและจังหวะ น้ำหนักตลอดจนระดับเสียงเป็นหลักร่วมกันซึ่งก็คือลักษณะของโคลงที่วิวัฒนาการมาแล้วนั่นเอง โดยจิตร ภูมิศักดิ์ได้อ้างหลักฐานจากรูปแบบดั้งเดิมของโคลงในกลุ่มคนไทว่า เป็นคำประพันธ์ที่ถือจังหวะน้ำหนักและระดับเสียงเป็นหลัก แต่ต่อมาอิทธิพลของสัมผัส ทำให้เกิดรูปแบบการรับส่งสัมผัสระหว่างบาท ดังเช่น การรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรและวิวิธมาลี หรือแบบโคลงสี่สุภาพในการแต่งโคลงของไทยภาคกลาง

ประคอง นิมมานเหมินท์ได้ศึกษาโคลงในวรรณคดีท้องถิ่นต่างๆ ในช่วงสมัย พ.ศ. ๑๙๐๐ ได้ข้อสรุปสนับสนุนความเห็นของจิตร ภูมิศักดิ์ว่าตำแหน่งการรับสัมผัสระหว่างบาทของโคลงในช่วงก่อนหน้านี้มีน้อยมาก นอกจากนี้ตำแหน่งการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทก็มีความยืดหยุ่นสูง จึงสรุปว่า สัมผัสไม่ได้เป็นลักษณะบังคับของโคลงในสมัยแรกๆ (ประคอง นิมมานเหมินท์, ๒๕๓๔: ๑๓๗)

จากผลการศึกษาของจิตร ภูมิศักดิ์และประคอง นิมมานเหมินท์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในภาคกลางนิยมรูปแบบคำประพันธ์ที่มีสัมผัสดังปรากฏในคำประพันธ์ประเภทอื่นๆ เช่น กลอน กาพย์ แม้กระทั่งคำฉันท์ซึ่งไทยรับมาจากอินเดียซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไม่มีสัมผัสก็มีการเพิ่มสัมผัสเข้าไปตามความนิยม* ด้วยเหตุนี้จิตร ภูมิศักดิ์ จึงมีความเห็นว่าการแต่งโคลงในวรรณคดีไทยภาคกลางมีวิวัฒนาการเรื่องการรับส่งสัมผัสระหว่างบาท โดยเฉพาะจากโคลงสี่ดั้นมาสู่โคลงสี่สุภาพซึ่งเพิ่มสัมผัสระหว่างบาทที่อยู่ติดกันเข้ามา คือ ระหว่างบาทที่ ๑ และบาทที่

---

*น.ม.ส.ทรงเล่าว่า เคยนำเนื้อความจากสามก๊กตอนหนึ่งมาตัดและเติมคำเล็กน้อยให้เป็นอินทรวิเชียรฉันท์ไม่มีสัมผัส เมื่อทรงนำมาอ่านให้คนฟังในขณะทรงกล่าวปาฐกถา ไม่มีใครทราบว่าเป็นฉันท์ ต่อเมื่อทรงบอกคนจึงทราบ ทรงกล่าวว่า "ฉันท์ที่อ่านให้คนฟังไม่รู้ว่าฉันท์นั้น ไม่ใช่ฉันท์ตามมติของเรา" คำกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าคนไทยชินกับคำประพันธ์ที่มีสัมผัสคล้องจองนั่นเอง บทประพันธ์ใดที่ไม่มีสัมผัสคนไทยมีนับว่าเป็นคำประพันธ์ร้อยกรอง (พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์, ๒๕๑๖: ๓๐๑)

๒ ซึ่งไม่ปรากฏในโคลงสี่ดั้น ทั้งนี้การรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่ดั้นภายในโคลง ๑ บทเป็นการรับส่งสัมผัสแบบข้ามบาท กล่าวคือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๑ ส่งสัมผัสมายังคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ และคำสุดท้ายของบาทที่ ๒ ส่งสัมผัสมายังคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ (ตำแหน่งคำรับสัมผัสนี้อาจยืดหยุ่นให้รับสัมผัสได้ในคำที่ ๓ หรือคำที่ ๔ ของบาทก็ได้) ลักษณะการรับส่งสัมผัสเช่นนี้ ทำให้โคลงบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ ขาดการรับส่งสัมผัสสระเชื่อมต่อกัน¨ ดังตัวอย่างจาก **กำสรวลโคลงดั้น** ดังนี้

อยุธยายศยิ่งฟ้า ลง**ดิน** แลฤๅ
อำนาจบุญเพรงพระ ก่อ***เกื้อ***
เจดีลออ**อินทร์** ปราสาท
ในทาบทองแล้ว***เนื้อ*** นอกโสรม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๓)

จะเห็นได้ว่า จากโคลงดั้นที่ยกมา ในระหว่างบาทที่อยู่ติดกันได้แก่ บาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ไม่มีสัมผัสสระใดๆ เชื่อมติดต่อกันเลย เพราะคำในท้ายบาทที่ ๑ จะข้ามมาสัมผัสกับคำท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๓ และคำในท้ายบาทที่ ๒ จะข้ามมาสัมผัสกับคำท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๔ เวลาอ่านโคลงดั้นเราจะพบว่า ระหว่างโคลงบาทที่ ๑ กับโคลงบาทที่ ๒ นั้นไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันเลยในเรื่องความคล้องจอง ดังนั้น ความไพเราะของโคลงสี่ดั้นจึงอยู่ที่น้ำหนักเสียงสูงต่ำของคำอย่างแท้จริง

ลักษณะที่แตกต่างกันของการรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่ดั้น และโคลงสี่สุภาพนี้ ทำให้โคลงสี่ทั้ง ๒ ประเภทนี้มีจังหวะและลีลาที่แตกต่างกันนอกเหนือไปจากเรื่องการใช้จำนวนคำในวรรคสุดท้ายของบาทที่ ๔ ทั้งนี้เนื่องจากสัมผัสสระเป็นการเกี่ยวร้อยถ้อยคำในด้านเสียงสระและตัวสะกด การเพิ่มสัมผัสสระระหว่างบาทของโคลงสี่สุภาพ ส่งผลให้จังหวะของโคลงมีความไพเราะรื่นหูมากขึ้นอันเนื่องมาจากเสียงสัมผัสคล้องจองของสัมผัสสระ ซึ่งทำให้ลีลาของโคลงสี่สุภาพมีความอ่อนหวานมากกว่าลีลาโคลงสี่ดั้นซึ่งไม่มีสัมผัสระหว่างบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ โคลงสี่สุภาพนี้จึงมีลีลาเปลี่ยนไปเน้นเรื่องความไพเราะคล้องจองมากขึ้น การที่จิตร ภูมิศักดิ์มีความเห็นว่า สัมผัสที่มากเกินทำให้โคลงลดความเด่นทางจังหวะเสียง (จิตร ภูมิศักดิ์, ๒๕๒๔: ๒๐๓) ความเห็นข้อนี้ของจิตรจึงน่าจะหมายถึงลีลามากกว่าจังหวะเสียง เพราะสัมผัสสระยิ่งเป็นการทำให้

¨ส่วนคำท้ายวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๓ เป็นตำแหน่งของการรับสัมผัสระหว่างบท คือจะสัมผัสกับคำสุดท้ายของโคลงบทก่อนหน้านี้ ซึ่งเป็นการรับส่งสัมผัสข้ามบาทเช่นกัน

เกิดจังหวะเสียงที่ชัดเจนเด่นชัดมากขึ้น โดยเฉพาะในการเล่นเสียงสัมผัสสระในช่วงแบ่งจังหวะในวรรคต่างๆ ของโคลง เช่น การเล่นสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคแรก ในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำแรกของวรรคหลัง หรือในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคหลังในบาทที่ ๔ ทำให้โคลงแต่ละบาทมีความเด่นชัดในเรื่องการแบ่งจังหวะภายในวรรคของโคลง

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การที่กวีนิยมแต่งโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายโดยไม่ปรากฏว่ามีการแต่งโคลงสี่ดั้นเลยนั้น น่าจะสอดคล้องกับความนิยมแต่งคำประพันธ์ที่เน้นเรื่องสัมผัสระหว่างวรรคเป็นหลัก คำประพันธ์ที่กล่าวถึงนี้คือกาพย์ยานีซึ่งนิยมแต่งมากในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย และคำประพันธ์ประเภทกลอนซึ่งปรากฏหลักฐานการแต่งมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง และแต่งมากขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายตลอดจนในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เช่น กลอนเพลงยาว และกลอนบทละคร เป็นต้น

คำประพันธ์ทั้งสองประเภทมีลักษณะการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๑ กับวรรคที่ ๒ ดังตัวอย่างการรับสัมผัสนอกของกาพย์ยานีใน**กาพย์ห่อโคลง**ของพระศรีมโหสถ ซึ่งมีสัมผัสระหว่างวรรคต่อเนื่องกัน ดังนี้

วันนี้พี่พอ**พบ** มาบัน**จบ**สบสม*นาง*
กล้องแกล้งแต่ง*สรรพางค* จะ*วาง*เจ้าเปล่าไปฤๅ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๗๒)

การรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ ของกาพย์ยานีทำให้วรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ มีความต่อเนื่องคล้องจองกันเกิดความไพเราะอ่อนหวานอันเกิดจากเสียงสัมผัสสระที่ต่อเนื่องเชื่อมโยง และเช่นเดียวกับการรับสัมผัสระหว่างบาทของโคลงสี่สุภาพ การรับส่งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ ทำให้ข้อความของโคลงในบาทที่ ๑ และในบาทที่ ๒ มีความต่อเนื่องกันไปด้วยเสียงสัมผัสสระ ไม่ทิ้งสัมผัสสระห่างข้ามวรรคเหมือนดังเช่นโคลงดั้นในสมัยอยุธยาตอนต้น

นอกจากนี้ จะพบว่า การแต่งโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ไม่นิยมใช้คำสร้อยมากนัก โดยเฉพาะการใช้คำสร้อยในบาทที่ ๑ พบว่ากวีไม่นิยมใช้เลยทั้งๆ ที่โคลงสี่ดั้นในสมัยอยุธยาตอนต้นมีการใช้คำสร้อยในบาทที่ ๑ มาก รวมถึงการใช้คำสร้อยในบาทที่ ๓ และโคลงในวรรณคดีบางเรื่อง เช่น **ลิลิตพระลอ** ก็ใช้คำสร้อยในบาทที่ ๔ ด้วย แต่การแต่งโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาตอนกลางลงมากลับไม่นิยมใช้คำสร้อย โคลงสี่สุภาพในวรรณคดีบาง

เรื่องไม่มีการใช้คำสร้อยเลย ได้แก่ โคลงพระราชนิพนธ์ทุกเรื่องในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ โคลงใน กาพย์ห่อโคลงและกาพย์เห่เรือ พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร โคลงใน**กาพย์ห่อโคลง** **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรีมโหสถ ส่วนโคลงเรื่อง **โคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช** ใช้คำสร้อยเพียง ๔ บทจากโคลงจำนวน ๗๘ บท และทุกบทจะใช้คำสร้อยในบาทที่ ๓ เท่านั้น ส่วนโคลงที่มีการใช้คำสร้อยมากมีเพียงเรื่องเดียวได้แก่ **โคลงนิราศนครสวรรค์** คือใช้คำสร้อยในโคลง ๔๗ บทจากโคลงจำนวน ๖๙ บท อย่างไรก็ตาม พบว่า เป็นการใช้คำสร้อยเฉพาะในบาทที่ ๓ มากที่สุด คือมีจำนวนถึง ๒๖ บท เป็นโคลงที่ใช้คำสร้อยทั้งในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ จำนวน ๒๐ บท และมีเฉพาะบาทที่ ๑ บาทเดียวจำนวน ๑ บท

การไม่ใช้คำสร้อยในโคลง หรือถ้าใช้ก็จะใช้เฉพาะในบาทที่ ๓ นี้ เป็นลักษณะเด่นของการแต่งโคลงสี่สุภาพในสมัยนี้ ซึ่งเหตุผลที่กวีไม่นิยมใช้คำสร้อย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เหตุผลหนึ่งน่าจะมาจากความต้องการให้เสียงสัมผัสนอกระหว่างบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ มีความเด่นขึ้นมา โดยไม่มีคำสร้อยมาคั่นทำให้เสียงสัมผัสเลือนหายไป ส่วนการใช้คำสร้อยบาทที่ ๓ ไม่ส่งผลต่อเสียงสัมผัสนอก เนื่องจากบาทที่ ๓ ไม่มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทนอกจากกวีบางคนจะเล่นเสียงสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ กรณีนี้จึงพบว่ากวีบางคน เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ รับส่งสัมผัสระหว่างคำสร้อยของบาทที่ ๓ กับคำในช่วงต้นวรรคแรกของบาทที่ ๔ เพื่อให้มีเสียงสัมผัสรื่นไหลต่อเนื่องกัน* ดังตัวอย่าง

บางสะพานพาดลิ่วพู้น พิภพสรวง
เหินแห่โฉมทิพย์ยวง หยาดฟ้า
ปูแผ่แผ่นทองปวง ทิศสี่ สิ้น**แล**
เทอด**แต่**นางเหนือหล้า ค่าล้ำโลกสาม

(บางกอกแก้วกำศรวล หรือ นิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๗๑)

---

*นอกจากนี้ผู้วิจัยยังคิดว่า การที่โคลงสี่สุภาพในช่วงสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมาไม่นิยมใช้คำสร้อยอาจเนื่องมาจากอิทธิพลของการแต่งกาพย์ห่อโคลงซึ่งนิยมมากในสมัยนี้ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะโคลงที่แต่งร่วมในกาพย์ห่อโคลงจะไม่มีการใช้คำสร้อยเลย เพราะการแต่งกาพย์ห่อโคลงจะดูฝีมือของกวีที่จะใช้คำให้ความในโคลงซึ่งมีจำนวนคำมากกว่ากาพย์เลียนเนื้อความในกาพย์ได้สนิท ซึ่งถ้าหากมีคำสร้อยในโคลงเพิ่มขึ้นมาก็จะทำให้เนื้อความเยิ่นเย้อและเล่นล้อความกับกาพย์ไม่ได้สนิท จะเห็นได้ว่า โคลงทุกบทในกาพย์ห่อโคลงสมัยอยุธยาจะไม่ปรากฏการใช้คำสร้อยเลย

มีข้อสังเกตเกี่ยวกับคำรับส่งสัมผัสระหว่างบาทในโคลงสี่อีกประการหนึ่งคือ ความนิยมใช้เสียงสัมผัสสระเดียวกันทุกแห่ง ลักษณะดังกล่าวนี้พบในการแต่งโคลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นทั้งโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพ และพบในวรรณคดีเรื่อง **ทวาทศมาสโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ** หลายบท เช่นที่พบใน **ลิลิตพระลอ** กวีใช้การรับส่งสัมผัสเสียงสระเดียวกันจำนวน ๑๕ บท ดังตัวอย่าง

สองขอยอยศไท้ มหิ**มา**
ดูดั่งองค์อม**รา** สู่**หล้า**
พาหนดุจคเชน**ทรา** จอมเทพ เปรียบฤๅ
พลดั่งพลหยาด**ฟ้า** แหล่งหล้าสรรเสริญ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๒๕)

ส่วนในโคลงดั้น ซึ่งมีตำแหน่งรับส่งสัมผัสระหว่างบาท ๒ แห่ง คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๑ สัมผัสกับคำที่ ๕ ในบาทที่ ๓ และคำสุดท้ายในบาทที่ ๒ สัมผัสกับคำที่ ๕ ในบาทที่ ๔ ก็ปรากฏว่ามีการรับส่งสัมผัสด้วยเสียงสระเสียงเดียวกัน ดังตัวอย่างจาก **ทวาทศมาสโคลงดั้น** มีโคลงลักษณะดังกล่าวนี้จำนวน ๖ บท เช่น

โคมทองประทีปแก้ว เรือง**ใน**
อกพี่คือโคมคำ คู่**ได้**
เพลิงผลาญกระอุ**ใจ** วนิเจต
ทรวงรลุงลาญ**ไหม้** ป่วนเปน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๗๐๖)

การรับส่งสัมผัสเช่นนี้เป็นรูปแบบหนึ่งของการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทของโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพล้านนา ซึ่งพบว่ามีการใช้คำรับส่งสัมผัสด้วยเสียงสระเดียวกันทุกแห่งในการแต่งโคลงของล้านนาทุกเรื่อง ดังตัวอย่างจาก **โคลงหงส์ผาคำ** ดังนี้

โทษาหนักยิ่งฟ้ากว่า สุ**ธา**
หื้อสูไปผูกมัดใส่กัง**คา** แหล่**ม่า**
หกเมียน้อยหาก**พาลา** เหมือนลูก
หื้อสูผูกไปเขี้ยน**ข้า** ดาบกล้าตัดคอ

(โคลงหงส์ผาคำ หน้า ๔๗)

รูปแบบการรับส่งสัมผัสเช่นนี้ยังคงปรากฏในกวีนิพนธ์ปัจจุบันด้วย ได้แก่ผลงานโคลงในกวีนิพนธ์ทุกเล่มของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งพบว่ากวีนิยมใช้คำรับส่งสัมผัสระหว่างบาทด้วยเสียงสระเดียวกันเป็นจำนวนมาก ดังตัวอย่างโคลงสี่สุภาพจาก **ปณิธานกวี** ดังนี้

ละเมอหลงคงตื่นด้วย หลับ**ใหล**
ใจไม่มีแก่น**ใจ** เปล่า**ไร้**
ศาสนากี่โลก**ไหว** บ่หวั่น
ถือมั่นอัตตา**ไหม้** อยู่ม้วยสูญเสมอ
เอาสัจธรรมซ่อนไว้ สรวง**สวรรค์**
อยู่เพื่อเท็จลวง**กัน** เท่า**นั้น**
นี่หรือค่ามนุษย์**อัน** นำโลก
โศกแก่ผีที่**ปั้น** ป่วยป้อนอเวจี

(ปณิธานกวี หน้า ๓๑)

ลักษณะการซ้ำเสียงสระเดียวกันในตำแหน่งสัมผัสนอกนี้ เป็นกลวิธีการแต่งที่เล่นกับเสียงสัมผัสสระอย่างหนึ่ง และผู้วิจัยมีความเห็นว่า เป็นความตั้งใจแต่งของกวีที่จะเล่นกับเสียงสัมผัสสระเสียงเดียวกันมากกว่าความบังเอิญ เพราะในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้กลวิธีดังกล่าวนี้มาก เช่น ใน**บางกอกแก้วกำศรวลฯ** พบการเล่นเสียงสัมผัสสระเช่นนี้ถึง ๕๕ บท ซึ่งถึงแม้ว่าจะเทียบกับจำนวนโคลงทั้งหมด ๑,๒๖๕ บทในกวีนิพนธ์เรื่องนี้จะเห็นว่าเป็นอัตราส่วนที่น้อยก็ตาม แต่จากจำนวนโคลงที่ปรากฏการเล่นสัมผัสสระเสียงเดียวกันที่กล่าวมาก็นับได้ว่าเป็นจำนวนที่ไม่น้อยทีเดียว

๓.๒.๑.๓.๒ เสียงสัมผัสสระภายในบาท

แม้จะมีคำอธิบายว่า โคลงนิยมใช้สัมผัสพยัญชนะตกแต่งสร้างความไพเราะทางเสียงมากกว่าสัมผัสสระ เช่น คำอธิบายที่ปรากฏในตำราฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสาร (๒๕๓๕: ๓๗๘) แต่ก็ปรากฏว่ามีการเล่นสัมผัสสระในการแต่งโคลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว โดยเฉพาะในวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีโคลงอยู่ ๑ บท ที่กวี “ตั้งใจ” เล่นเสียงสัมผัสสระอย่างเห็นได้ชัด ในโคลงบทที่ ๒๕๕ ดังนี้

หาง**ฝั่งหลัง**เด้งสรยบ คอคาง
ลิวแล่นพลัน**หนักชัก** ง่ายล้ำ
ภี**สองน่องกางหาง** ชันชอบ กลแฮ
ตีนตรยบ**ข้อคอ**งำ ง่องงาม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๕)

จะเห็นได้ว่า กวีตั้งใจเล่นสัมผัสสระในวรรคแรกของทุกบาท ในบาทที่ ๑ กวีเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ (ฝัง-หลัง) บาทที่ ๒ กวีเล่นท้ายวรรคคือคำที่ ๔ กับคำที่ ๕ (หนัก-ชัก) ในบาทที่ ๓ กวีเล่นถึง ๒ แห่ง คือ คำที่ ๒ กับคำที่ ๓ แห่งหนึ่ง (สอง-น่อง) และที่ท้ายวรรคคือคำที่ ๔ กับคำที่ ๕ อีกแห่งหนึ่ง (กาง-หาง) ส่วนบาทสุดท้าย กวีเล่นสัมผัสสระในคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ (ข้อ-คอ)

ส่วนโคลงบทอื่นมีการเล่นเสียงสัมผัสสระเพียงบางบาท เช่น

สวน**แสนแคลน**เคลื้อมเนตร นับกล เมื่อใด
แรงรำพึงพาลพุทธ พรากไท้
ความผิดแห่ง**ตน**บ**ยล** **ตน**นาศ เองแฮ
ตายก็ตายแล้วไว้ โทษร้ายเหลือตรา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๒๓)

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมาจากวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งเป็นโคลงในระยะแรกๆ จะเห็นได้ว่า ตำแหน่งการเล่นสัมผัสสระในบาทของโคลงยังไม่แน่นอนชัดเจนเป็นระบบเท่าใดนัก จากตัวอย่างที่ยกมาจะเห็นได้ว่า บางบาทเล่นสัมผัสสระในต้นบาทคือคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ แต่บางบาทเล่นสัมผัสสระในท้ายบาทคือคำที่ ๔ กับคำที่ ๕ หรือคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ และบางบาทก็เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในคำที่ ๕ และคำที่ ๖ ด้วย เป็นต้น

แม้ว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระของโคลงในวรรณคดีไทยในสมัยอยุธยาตอนต้นจะยังไม่มีการเล่นมากนัก แต่ก็พบว่า มีรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งต่างๆ อย่างหลากหลายมาก แสดงให้เห็นว่า การเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงนี้ปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว เช่น การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกของบาท ดังที่ได้ยกตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ไปแล้ว ในวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ในสมัยนี้ยังมีการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกโดยเฉพาะการเล่นเสียงสัมผัสสระกลางวรรคและการเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคเป็นรูปแบบที่

พบมาก ดังจะยกตัวอย่างพอสังเขป เช่น การเล่นเสียงสัมผัสสระกลางวรรค ส่วนใหญ่คำรับส่งสัมผัสจะอยู่ในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ จาก **กำสรวลโคลงดั้น** ดังนี้

ไก่ใดขนนนิ่งน้อง นางเฉลอย
เชิญ**ท่านทยาน**เป็นฝนน ฝากแก้ว
เยียมาบลุะเสบอย เชองราค
ไฟราคคาลแพร้วแพร้ว พร่างตา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๒๐)

ตัวอย่างต่อไป มาจาก **มหาชาติคำหลวง** และ **ทวาทศมาสโคลงดั้น** ผู้วิจัยขอยกมาเฉพาะบาทที่มีการเล่นเสียงสัมผัสสระ เนื่องจากโคลงส่วนใหญ่ในสมัยนี้มีการเล่นเสียงสัมผัสสระเพียงบาทเดียวในโคลงแต่ละบท จาก**มหาชาติคำหลวง** เช่น โฉม**นาฏราช**มัทรี ปราโมทย์ (หน้า ๒๒๗) จาก**ทวาทศมาสโคลงดั้น** เช่น ทิน**กรจร**แจ้งแจ่ม หาวหน (หน้า ๖๘๕)

ส่วนการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกอีกแห่งที่พบมากในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น คือ การเล่นในท้ายวรรค พบในวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **ทวาทศมาส**โคลงดั้น ซึ่งมีการเล่นลักษณะดังกล่าวนี้ในโคลงหลายบท ดังตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้ มาสืบสี**มาข้า** ข่มเข็ญ (หน้า ๓๐๖) ชำนิชำ**นาญชาญ** ชยเดช (หน้า ๓๔๑) ส่วนใน **ทวาทศมาสโคลงดั้น** พบการเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคแรกในโคลงหลายบท เช่น อาดูรคะ**แลงแสดง** แสนโศก (หน้า ๖๕๐) ถวิลทิพย์สุ**นาสา** เสาวณิศ (หน้า ๖๘๕) ภมูพิ**มลกล** กามก่ง (หน้า ๖๘๖)

นอกจากนี้ยังมีรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในโคลงเรื่องต่างๆ ดังตัวอย่างจาก**กำสรวลโคลงดั้น** เช่น สารนี้นุชแนบ**ไว้ ใน**หมอน (หน้า ๕๔๕) และ **ลิลิตพระลอ** เช่น ผีแม่ตายจัก**ได้** ฝาก**ให้ใคร**เผา (หน้า ๔๑๘) ในตัวอย่างหลังที่นำมาจากโคลงบาทที่ ๔ ใน**ลิลิตพระลอ**นี้ จะเห็นได้ว่า ในวรรคหลังของบาทกวียังเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ซึ่งอยู่กลางบาทด้วย และยังมีการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ในโคลงจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** อีกหลายบท เช่น สองอยู่สองเศร้าสร้อย สราก**หน้าตา**หมอง (หน้า ๓๕๖) ยาหยูกเขาโน้มน้าว ลูก**ให้ใหล**หลง (หน้า ๔๑๕) นอกจากนี้ยังพบการเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายของบาทกับคำสร้อยด้วย ดังตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** เช่น ทำนองทำนุกภา รตรอง **เตรียบ รยบ**แฮ (หน้า ๓๔๓) และ**ลิลิตพระลอ** เช่น เถมิรไพรเร่งขวนขวาย ยา**ป่า มา**นา (หน้า ๔๐๗)

จากรูปแบบการเล่นสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นที่ได้แสดงมานี้ จะเห็นได้ว่า แม้กวีจะไม่ได้ใช้เสียงสัมผัสสระตกแต่งโคลงมากเท่ากับเสียงสัมผัสพยัญชนะ แต่ก็พบการเล่นในตำแหน่งต่างๆ ในแต่ละบาท ซึ่งลักษณะการเล่นดังกล่าวนี้น่าจะได้เป็นแบบอย่างของการเล่นเสียงสัมผัสสระให้แก่การแต่งโคลงในสมัยต่อมาคือสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย

เนื่องจากเสียงสัมผัสสระมีบทบาทในการเชื่อมเสียงของคำ ทำให้ถ้อยคำมีจังหวะที่ชัดเจนจากคำรับส่งสัมผัส จึงจะเห็นได้ว่า การเล่นเสียงสัมผัสสระในบางตำแหน่ง เช่น ในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคแรก หรือ ในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคหลังบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพ ซึ่งเป็นตำแหน่งกลางวรรคนี้เป็นตำแหน่งที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสสระ เนื่องจากจะทำให้เกิดจังหวะของการแบ่งวรรคในโคลงออกเป็นช่วงๆ การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพซึ่งมี ๔ คำ ซึ่งเป็นวรรคจบหรือปิดท้ายโคลงนี้ เมื่อมีสัมผัสสระร้อยเสียงของคำให้คล้องจองกลางวรรค ทำให้แบ่งวรรคนี้ออกเป็น ๒ ช่วง ช่วงละ ๒ คำ จึงเอื้อต่อการทอดจังหวะการอ่านก่อนที่จะลงท้ายโคลง นอกจากนี้ การใช้กลุ่มคำ ๔ คำที่มีสัมผัสสระอยู่กลางวรรคยังสอดคล้องกับลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยซึ่งนิยมใช้คำ ๔ พยางค์ที่มีสัมผัสด้วย เราจึงจะพบได้ว่าในโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ กวีนิยมเล่นเสียงสัมผัสสระในกลางวรรคหลังของบาทสุดท้ายในโคลงสี่สุภาพ

อย่างไรก็ตาม ในตำราประพันธศาสตร์เช่น <u>ตำราฉันทลักษณ์</u> ของพระยาอุปกิตศิลปสารได้ให้ข้อควรคำนึงเรื่องการเล่นเสียงสัมผัสสระว่า การใช้สัมผัสสระนั้นแม้จะเป็นการเสริมให้คำประพันธ์มีความไพเราะก็จริง แต่ถ้าเล่นสัมผัสสระมากเกินไป ก็อาจจะลดทอนความไพเราะของคำประพันธ์ได้ ดังเช่นตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทอื่นซึ่งไม่ใช่บาทที่ ๑ เสียงสัมผัสสระจะซ้ำกันกับสัมผัสนอกของโคลง เนื่องจากในคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นตำแหน่งของคำรับสัมผัสระหว่างบาทตามข้อบังคับโคลง ถ้าเล่นสัมผัสสระในคำที่ ๖ ของบาทที่ ๒ หรือบาทที่ ๓ ด้วยก็จะทำให้สัมผัสสระซ้ำกันมากเกินไป เกิดลักษณะของ “สัมผัสเลือน” ขณะที่ในบาทที่ ๑ นั้น คำที่ ๕ และที่ ๖ เป็นตำแหน่งคำอิสระเพราะไม่ต้องรับสัมผัสกับบาทใดๆ ซึ่งลักษณะการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคนี้ พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่าทำได้แต่ไม่ได้เสมอไป เพราะ “ถ้าไปพ้องกับสัมผัสนอกเข้าก็จะทำให้สัมผัสนอกเลือนเสียความไพเราะไป” (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๓๘๐) ดังนั้น แม้จะพบการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในโคลงด้วย แต่กวีบางคนก็คำนึงถึงการที่จะไม่ทำให้เกิด “สัมผัสเลือน” จึงนิยมเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคในบาทที่ ๑ มากกว่าบาทอื่น

๓.๒.๒ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องจังหวะหนักเบาของพยางค์

เรื่องจังหวะหนักเบาในโคลงที่จะกล่าวถึงนี้ เป็นเรื่องความเข้าใจธรรมชาติการออกเสียงพยางค์ภาษาไทยซึ่งส่งผลต่อความไพเราะของโคลง โดยเฉพาะแนวความคิดว่า ความไพเราะของโคลงนั้น มิใช่อยู่ที่กวีผู้แต่งแต่ฝ่ายเดียว ฝ่ายผู้อ่านก็มีส่วนสำคัญอย่างมากที่จะทำให้โคลงนั้นไพเราะหรือไม่ คือผู้อ่านต้องรู้จัก "อ่านเป็น" เพื่อมิให้คำประพันธ์โคลงที่กวีตั้งใจแต่งนั้นสูญเสียความไพเราะไปเพราะความไม่เข้าใจจังหวะการออกเสียงพยางค์ในโคลง อาจกล่าวได้ว่าโคลงเป็นคำประพันธ์ที่ให้ความสำคัญแก่ผู้อ่านสูง ดังที่ พ. ณ ประมวญมารค กล่าวว่า "โคลงแต่งให้อ่าน คนอ่านจึงเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์จากกวีโดยตรง" (พ. ณ ประมวญมารค, ๒๕๑๐: ๖๘) ดังนั้นจึงปรากฏข้อเรียกร้องของกวีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาว่า

อักษรเรียบเรียงถ้อย คำเพราะ
ผู้รู้อ่านสารเสนาะ เรื่อยหรี้
บ รู้อ่านไม่เหมาะ ตรงเทิ่ง ไปนา
ทำให้โคลงทั้งนี้ ชั่วช้าเสียไป

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๑๔๕)

การเรียกร้องให้ผู้อ่านให้ความสำคัญกับการอ่านเป็น ดูเหมือนจะมีความสำคัญมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ จึงปรากฏคำอธิบายของกวีเกี่ยวกับการอ่านโคลงให้ถูกจังหวะ นอกจากนี้กวีบางคนได้ใช้รูปแบบการเขียนต่างๆ เช่น การใช้ประวิสรรชนีย์ในคำที่ต้องการให้อ่านเสียงสั้นเพื่อให้เกิดจังหวะการเล่นเสียงสั้นยาวในโคลงอย่างชัดเจน เช่น พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นต้น

ในพระนิพนธ์เรื่อง <u>สามกรุง</u> พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงตั้งพระทัยในการนิพนธ์โคลงให้มีวิธีการอ่านแตกต่างกันไป ดังที่ทรงอธิบายเกี่ยวกับวิธีการอ่านโคลงให้ไพเราะในภาคผนวกของวรรณคดีเรื่องนี้ว่า

> การอ่านโคลงบางบทแลบางบาทเปรียบดังตีระนาด ถ้าไม่มีลูกเก็บก็เทิ่งๆ ไปหมด โคลงบาทหนึ่งๆ มี ๗ หรือ ๙ คำ ถ้าอ่านห้วนๆ จำเพาะคำหนึ่งๆ ก็เหมือนตีระนาดไม่มีลูกเก็บ จะยกตัวอย่างให้เห็นดังนี้

กรุงเทพมหานครนี้ นามรบิล
อมรรัตนโกสินทร์ ต่อสร้อย

โคลงสองบาทนี้ ถ้าอ่านเทิ่งๆ ว่า กรุง เทบ มหา นคอน นี้ นาม รบิล อะมอน รัด โกสินทร์ ต่อสร้อย ก็คืออ่านไม่มีลูกเก็บ ชื่อพระนครนี้ใครๆ ก็อ่านถูกด้วยกันทั้งนั้น จึงไม่จำเป็นจะต้องอธิบายว่าอ่านอย่างไรจึงจะมีลูกเก็บ

แต่โคลงที่ต้องอ่านมีลูกเก็บนั้นไม่ใช่ทุกบาท โคลงบางบาทต้องอ่านห้วนๆ ทุกคำ มีลูกเก็บไม่ได้ เช่น ข่ายเขตเหตุให้ไห้ เหือดแห้งแรงโรยฯ

(พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, ๒๕๑๖: ๓๐๐)

ดังนั้น จึงมีบางคำที่ทรงใช้ตัวสะกดผิดแผกกันไปเพื่อประโยชน์ในการออกเสียง คือทรงเลือกใช้คำบางคำเพื่อผลต่อการออกเสียง เช่น “อัคร” และ “อัคค” ซึ่งคำแรกจะต้องออกเสียงพยางค์ท้ายในลักษณะการอ่านแบบมีลูกเก็บ คืออ่านแบบมีจังหวะหนักเบาสลับไปในแต่ละพยางค์ เพื่อความไพเราะทางเสียงของโคลง นอกจากนี้ยังทรงอธิบายการใช้การันต์หรือเครื่องหมายทัณฑฆาต (์) และการประวิสรรชนีย์เพื่อผลทางเสียงของคำแต่ละคำว่า เมื่อใดทรงประสงค์จะให้อ่านแบบคำหนัก หรือเมื่อใดทรงประสงค์ให้อ่านแบบมี “ลูกเก็บ” คือมีจังหวะหนัก-เบาของพยางค์ ดังนี้

เครื่องการันต์ในหนังสือนี้ใช้ไม่เต็มที่ดังที่ใช้กันโดยมาก เพราะไม่ชอบรก ผู้อ่านอาจสังเกตเอาเองได้ว่า ตรงไหนควรอ่านห้วนหรือมีลูกเก็บ **<u>แต่คำบางคำบางแห่งจำต้องใช้การันต์ เพื่อไม่ให้เป็นที่สงสัย ไม่ให้พยัญชนะตัวท้ายแห่งคำน่าปนกับพยัญชนะตัวต้นแห่งคำหลัง</u>** วิสัญชนีอีกหนึ่งหนึ่งก็ใช้น้อย เพื่อให้สั้นแลไม่ให้รกเช่นเดียวกัน แต่**<u>บางศัพท์ที่ไม่น่าจะใช้วิสัญชนีก็ใช้เพื่อจะเน้นคำ</u>*** เช่นในน่า ๕๐ คำว่า ปฏิปักษ์ เขียน ปะฏิปักษ์

ว่ายิ่งโรมรันกันไป ยิ่งเปิดทางภัย
ให้ปะฏิปักษ์หักโหม

(พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, ๒๕๑๖: ๓๑๑)

จึงอาจกล่าวได้ว่า กวีได้ใช้ประโยชน์จากจังหวะการออกเสียงหนักเบาในพยางค์ภาษาไทยเพื่อผลความไพเราะทางเสียงของคำ ซึ่งการใช้คำ ๒ พยางค์ที่เป็นเสียงพยางค์หนัก-เบาในโคลงนี้

---

* เป็นการเน้นข้อความของผู้วิจัย

I95194730

เป็นลักษณะความนิยมเฉพาะกวีบางพระองค์และพบมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว เช่น สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ทรงนิยมใช้คำซึ่งสะกดด้วยอักษรนำเป็นคำ ๒ พยางค์ที่มีเสียงพยางค์หน้าเป็นเสียงหรือเสียงเบาและพยางค์หลังเป็นเสียงหนักในโคลงพระราชนิพนธ์ทุกเรื่องของพระองค์ และทรงนิยมใช้คำ ๒ พยางค์นี้ติดกันเป็นคู่ ส่วนใหญ่เป็นคำที่ซ้ำเสียงพัญชนะแต่ต่างสระ เช่น ขจุยขจาย สลับสลอน สถิตเสถียร เป็นต้น แต่บางครั้งทรงใช้เสียงพยัญชนะแตกต่างกันแต่ยังคงลักษณะที่มีเสียงครุ-ลหุอยู่ติดกันเป็นคู่ เช่น “เฟื่องฟุ้ง**ขจายถวาย**” คำว่า ขจาย กับคำว่า ถวาย มีเสียง เบา-หนัก แต่มีเสียงพยัญชนะต้นต่างกัน

ส่วนตำแหน่งการวางคำ ๒ พยางค์ที่มีเสียงพยางค์หนัก-เบาดังกล่าวนี้ พระองค์ทรงวางไว้ตลอดบาทโดยไม่ได้กำหนดตำแหน่งที่แน่ชัด แต่ที่ทรงนิยมมากที่สุดคือกลางวรรคหน้าของโคลงและตำแหน่ง ๒ คำสุดท้าย ของวรรคสุดท้ายในบาทที่ ๔ ซึ่งทำให้จังหวะของโคลงมีลีลาคล้ายการแต่งกลบทสะบัดสะบิ้ง ดังจะยกตัวอย่างมาแสดงให้เห็นชัดเจนดังนี้

โคลงพาลีสอนน้อง

อาสาวิ**ษณุ**นี้เมื่อ มีศึก
อย่าเกรง**มะเลง**เครงครึก เข่นเขี้ยว
รบเร่ง**ตะเบงตะบิง*สะอึก*** ***ถลุน***ไล่
จงได้ในหลังเหลี้ยว หักให้**สยบแสยง**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๐๕)

โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์

พระ**ผทมพนม**โมกไม้ ไพรสาณฑ์
ยาว**ทวา**ทศบท**สถาน** เทียบไว้
สถิตเสถียรจำเนียรนาน แนวฝั่ง
ประชาชนกล่นกันไหว้ **สพรั่ง**พร้อม**สลับสลอน**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๕๒)

กวีที่นิยมเล่นจังหวะหนักเบาของพยางค์ในโคลงอีกพระองค์หนึ่งคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งนอกจากทรงแบ่งจังหวะของวรรคแรกเป็น ๒ ช่วง คือ ช่วงแรก ๒ คำ ช่วงหลัง ๓ คำด้วยการใช้เครื่องหมายจุลภาคแบ่งวรรคย่อยอย่างชัดเจนแล้ว ยังทรงนิยมเล่นเสียงหนัก-เบาในพระนิพนธ์โคลงด้วย ซึ่งบางบาททรงเขียนรูปประวิสรรชนีย์กำกับเพื่อให้อ่านคำที่อยู่ในวรรคแรกมีจังหวะเสียงเชื่อมต่อเนื่องข้ามวรรคมายังวรรคหลังด้วย ดังนี้

คัยยาม, คนสร้างทัพ　　**ะวิทยา** นี้นอ
พลัดตก, เตาโศก**ผวา**　　วอดไหม้
ตไกรโชค, ตัดเชือก**ชิวา**　　**กระหวัด**ทัพ **ทลาย**แฮ
หวังสั่ว, ขายตัวได้　　เปล่าเปลี้ยเสียดน

(รุไบยาต หน้า ๒๓๕)

อนึ่ง การเพิ่มเสียงหรือแทรกเสียงพยัญชนะเช่น เสียง /ร/ เข้าไปในต้นคำหรือกลางคำของคำบางคำได้ก่อให้เกิดจังหวะหนักเบาในโคลงอีกด้วย ดังตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น**

สรพร้อมสรพรากพ้อง　　พลขันธ์
สรพรั่งทุกทางทวาร　　อยู่อยั้ง
พนักทรวงทยบขนดขนัน　　เพลาะแต่ง
แครเครื่องยกย้ายตั้ง　　รยบรัล

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๖๒)

โคลงบทนี้ กวีแทรกเสียง /ร/ เข้าไปในคำว่า สะพรั่ง เป็น สรพรั่ง และกวีก็ได้เพิ่มเสียง /สร/ ในคำว่า “พร้อม” และสร้างคำใหม่เพิ่มในคำว่า สรพราก เพื่อเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ ทำให้มีคำที่มีความหมายและเสียงใกล้เคียงกันเพื่อให้เข้าชุดกัน เมื่อกวีนำมาใช้ร่วมกัน ทำให้โคลงบทนี้นอกจากจะเล่นกับเสียงพยัญชนะต้นแล้ว ยังทำให้จังหวะโคลงในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ มีเสียงหนักเบาของพยางค์จากคำที่กวีใช้อีกด้วย

อย่างไรก็ตาม ในตำราประพันธศาสตร์บางเล่ม ก็เห็นว่าการใช้จังหวะหนัก-เบาของคำ ๒ พยางค์ กวีก็ไม่ควรที่จะใช้มากจนเกินไป เพราะจะมีผลต่อจังหวะของโคลง ดังเช่น **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์** พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเรียกวิธีการเล่นเสียงหนักเบาในโคลงอย่างแพรวพราวตลอดบทนี้ว่าเป็นวิธีการแต่งแบบ “อุตริสบัดสบิ้ง” ทรงแนะนำให้ละเว้นเสีย เพราะการใช้ในลักษณะดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นการใช้คำเกินในบาท ถ้าใช้มากเกินไปก็จะทำให้ “เสียจังหวะ เลยขัดหูไปทีเดียว” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,๒๕๑๔:๓) ดังนั้นโคลงของพระองค์จึงไม่ค่อยปรากฏการเล่นจังหวะเสียงหนักเบาเท่าไรนัก

ในตำรา **ฉันทลักษณ์** พระยาอุปกิตศิลปสารได้ให้ข้อกำหนดเกี่ยวกับการใช้คำที่มี ๒ พยางค์ โดยคำแรกเป็นคำลหุหรืออักษรนำในวรรค ซึ่งท่านเรียกว่า "คำคู่"* ท่านกล่าวว่า สามารถใช้คำคู่นี้เป็นคำเดียวได้ และได้ให้ข้อแนะนำว่า ควรใช้ได้ ๒ คู่ในวรรคต้น และ ๑ คู่ในวรรคท้าย ดังนี้ "การใช้คำคู่เป็นคำเดียวเช่นนี้ ในวรรคต้นควรมีได้ ๒ คู่ และในวรรคท้ายควรมีได้คู่ ๑ เป็นอย่างมาก เช่น ตัวอย่างในบาทต้นว่า "ข้าขอประดิษฐ์ประดับถ้อย ประเดิมกลอน" แต่ถ้าเป็นอักษรนำที่อ่านรวบรัดให้สั้นเข้าได้อีก ในวรรคท้ายก็ใช้ได้ ๒ คู่ เช่น "สนิทเสน่ห์, เสมอสมร" เป็นต้น" (พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๓๕: ๓๘๔) การกำหนดการใช้คำคู่เช่นนี้ ผู้วิจัยเข้าใจว่าในความเห็นของพระยาอุปกิตศิลปสาร การใช้คำคู่ในจำนวนที่กล่าวไว้ ไม่ทำให้เสียจังหวะโคลง แต่ถ้าเกินไปจากนี้ก็อาจจะส่งผลให้โคลงมีการใช้คำมากเกินไป จนเสียจังหวะในการอ่านโคลง

จากที่กล่าวมาเรื่องของจังหวะเสียงหนักเบาของพยางค์ อาจสรุปได้ว่า การสร้างสุนทรียภาพของโคลงที่มาจากจังหวะ เกิดจากการกำหนดการใช้คำที่มีเสียงหนักเบาแต่ละวรรค และเนื่องจากกวีบางคนเกรงว่า ผู้อ่านจะไม่สามารถอ่านโคลงที่ตนแต่งได้ถูกจังหวะที่กำหนดไว้ จึงได้มีการอธิบายวิธีการอ่านโคลงอย่างละเอียด รวมทั้งการใช้รูปการเขียนมาช่วยในการกำหนดจังหวะให้แก่ผู้อ่าน เช่น การเขียนรูปที่ต้องการให้อ่านหนักเบา และการประวิสรรชนีย์ในโคลงเพื่อกำกับจังหวะให้เป็นไปตามที่กวีต้องการ

อย่างไรก็ตาม การที่โคลงบทหนึ่งๆ จะมีความไพเราะด้านจังหวะหรือไม่ หาได้อยู่ที่ฝีมือของกวีแต่เพียงฝ่ายเดียวไม่ การที่จะอ่านโคลงให้ได้จังหวะที่ไพเราะนั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับผู้อ่านว่าจะสามารถอ่านโคลงให้เป็นไปตามจังหวะที่ตรงกับกวีได้กำหนดไว้หรือไม่ ดังนั้น โคลงจึงเป็นคำประพันธ์ที่ผู้อ่านจะต้องมีความรู้ทางฉันทลักษณ์เป็นอย่างดี รวมถึงรู้วิธีการอ่านที่ถูกต้องจึงจะสามารถ "เสพ" ความไพเราะของคำประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์**

---

*การใช้คำว่า "คำคู่" ของพระยาอุปกิตศิลปสารในที่นี้ แตกต่างจากความหมายของ "คำคู่" ที่พระยาอนุมานราชธนใช้ใน**ตำรานิรุกติศาสตร์** เรียกคำซ้ำประเภทหนึ่งคือ คำซ้ำอุจารณวิลาส ซึ่งมักเป็นคำ ๒ คำที่มีความสัมพันธ์กัน เช่น เสียงพยัญชนะต้นเดียวกันแต่อาจต่างเสียงสระหรือต่างตัวสะกด เช่น ริบหรี่ จุกจิก บึกบึน ร่องแร่ง เป็นต้น นอกจากนี้ คำที่มีความหมายตรงข้ามกันแต่ใช้ร่วมกันพระยาอนุมานราชธนก็จัดเป็นคำคู่ด้วย เช่น พ่อแม่ ชั่วดี ขาวดำ เป็นต้น โปรดดู เสฐียรโกเศศ,๒๕๒๒.

** ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้แสดงวิธีการอ่านวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** ว่าการอ่านวรรณคดีเรื่องนี้ผู้อ่านต้องอ่านให้ถูกต้องและอ่านให้ได้รสไพเราะ ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในหนังสือ **ลิลิตตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์** (๒๕๔๑) ซึ่งได้แสดงวิธีการอ่านวรรณคดีเรื่องนี้ไว้อย่างละเอียดพร้อมตัวอย่างทั้งคำประพันธ์ประเภทโคลงและคำประพันธ์ประเภทร่าย

ที่อภิปรายมาทั้งหมดนี้ เป็นเรื่องการใช้ธรรมชาติภาษาไทยด้านเสียงและจังหวะการออกเสียงพยางค์มาใช้ประโยชน์ในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่โคลง ต่อไปจะได้กล่าวถึงธรรมชาติของภาษาไทยในหน่วยที่ใหญ่กว่าเสียงและจังหวะพยางค์ คือเรื่องคำ

๓.๒.๓ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องคำ

กวีใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยเรื่องคำในการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลง คือ เรื่องคำพ้อง คำที่กวีใช้ซ้ำ คำซ้ำ และคำ ๔ พยางค์ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคำซ้อน โดยจะขอกล่าวไปทีละเรื่องตามลำดับ ดังต่อไปนี้

๓.๒.๓.๑ คำพ้อง

คำพ้อง ในที่นี้หมายถึง คำพ้องรูปพ้องเสียงซึ่งเขียนเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน หรือคำพ้องเสียงซึ่งเขียนต่างกันและมีความหมายต่างกัน กวีใช้ประโยชน์จากคำพ้องเหล่านี้ด้วยการเล่นคำพ้องเพื่อเล่นกับความหมายของคำ และเพื่อแสดงฝีมือของกวีในการประมวลคำพ้องที่มีความหมายต่างกันหรือความหมายเหมือนกันมารวมอยู่ในโคลงแต่ละบท โดยเฉพาะในการแต่งโคลงนิราศ กวีนิยมเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงหรือคำพ้องเสียงมาก ดังจะยกตัวอย่างการเล่นกับคำพ้องในโคลงบางบทพอให้เห็นลักษณะของการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง คัดมาจาก **ลิลิตพระลอ**

นาง**แย้ม**เหมือนแม่**แย้ม** ยินดี ร่อนา
ต้องดุจมือเทพี **พี่ต้อง**
ช้องนาง**คลี่**เกศี นุช**คลี่** ลงฤๅ
รักดุจเรียม**รัก**น้อง ร่วม**รู้รัก**เรียม
.....
ยม**โดย**ประดุจเจ้า จง**โดย**
ใบ**โบก**คือนุช**โบย** เรียกเจ้า
เรียมเห็น**เกด**เรียมโหย หา**เกศ** นุชแม่
วัลย์โอบ**เอวไม้**อ้า อ่อนอ้อม**เอวเรียม**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๐)

โคลง ๒ บทข้างต้น กวีเล่นคำพ้อง ทั้งคำพ้องรูปพ้องเสียง คำพ้องเสียง และคำพ้องความหมายเพื่อเชื่อมโยงธรรมชาติที่พบกับความรู้สึกคร่ำครวญหานาง กวีเล่นคำพ้องในแต่ละบาทของโคลงดังนี้ โคลงบทแรก บาทที่ ๑ กวีเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง นางแย้ม (ต้นไม้) กับกิริยาอาการ

แย้มยิ้มของนาง บาทที่ ๒ กวีเล่นคำว่า ต้อง (ต้นไม้) กับ ต้อง (สัมผัส) บาทที่ ๓ กวีเล่นคำพ้อง คลี่ (แสดงสภาพของดอกไม้ในที่นี้คือดอกช้องนางที่กำลังผลิบาน) กับกิริยาอาการของนางที่กำลังปล่อยผมสยาย บาทที่ ๔ กวีเล่นคำว่า รัก (ต้นไม้) กับความรู้สึกของตัวละครที่มีต่อนาง

ส่วนโคลงบทที่ ๒ ในบาทที่ ๑ กวีเล่นคำว่า ยมโดย (ต้นไม้) กับคำว่า โดย (ซึ่งมีความหมายว่า ตาม) ในบาทที่ ๒ กวีเล่นคำที่มีความหมายใกล้กันเป็นการเล่นคำพ้องความหมาย ระหว่างคำว่า โบก หมายถึงใบไม้ที่เคลื่อนไหวเพราะถูกลมพัดกับคำว่า โบย แสดงกิริยาอาการของนางที่กำลังแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวมือเพื่อเรียกหาพระลอ บาทที่ ๓ กวีเล่นคำว่า เกด (ต้นไม้) กับเกศ (เส้นผมของนาง) ที่ทำให้หวนคะนึงหานาง และบาทสุดท้าย กวีเล่นคำพ้องความหมาย โอบเอว ซึ่งแสดงสภาพต้นไม้ที่มีเถาวัลย์พันรอบ กับ กิริยาอาการที่นางโอบกอด

เนื่องจากนิราศ เป็นวรรณคดีที่มีการเดินทาง อาจเป็นการเดินทางของตัวละคร หรือของกวีดังนั้น นอกจากการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงชื่อต้นไม้เชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึกไปถึงนางอันเป็นที่รักในการแต่งโคลงนิราศแล้ว กวียังเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงชื่อสัตว์ เช่น นก ปลา ที่กวีพบในระหว่างทาง นอกจากนี้ กวียังเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงระหว่างชื่อสถานที่ที่กวีเดินทางไปถึงกับอารมณ์ความรู้สึกของนางอีกด้วย ดังตัวอย่างจาก **<u>กำสรวลโคลงดั้น</u>** ซึ่งเป็นวรรณคดีนิราศในสมัยอยุธยาตอนต้น ดังนี้

เยียมาพิเศศพี้ **<u>บางพลู</u>**
ถนัดเหมือน**<u>พลู</u>**นางเสวย พี่ดิ้น
รยมรักษเมื่อไขดู กระหนยก นางนา
รศรำเพยต้องมลิ้น ล่นนใจลานใจ
.....
เรือมาจยรจยดใกล้ **<u>ฉมงงราย</u>**
<u>ฉมงงนอกฉมงงใน</u> อกช้ำ
ชาวขุนสรมุทรหลาย เหลือย่าน
อวนหย่อนยงงท่าน้ำ ถูกปลา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๕๒๖)

โคลง ๒ บทนี้ กวีเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงระหว่างชื่อสถานที่ กับสิ่งของ (บางพลู กับหมากพลู) และระหว่างชื่อสถานที่ กับความทุกข์ของกวี (ฉมังราย กับ กิริยาอาการ)

การเล่นคำพ้องในโคลงลักษณะดังกล่าวนี้ กวีนิยมแต่งมากในโคลงนิราศ ทั้งนี้เนื่องจากขนบการแต่งวรรณคดีประเภทนิราศอย่างหนึ่งคือการเล่นความหมายของคำพ้องเพื่อเชื่อมโยงอารมณ์ของกวีถึงนางอันเป็นที่รัก ดังนั้น การแต่งโคลงนิราศจึงเปิดโอกาสให้กวีได้แสดงความสามารถในการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงหรือพ้องความหมาย เพื่อเชื่อมโยงระหว่างธรรมชาติกับการครำ่ครวญถึงนางอันเป็นที่รัก หรืออาจเล่นคำเพื่อแสดงความทุกข์ระทมของกวี ลักษณะการแต่งดังกล่าวนี้ทำให้เกิดขนบอย่างหนึ่งในการแต่งโคลงนิราศ รวมทั้งการแต่งนิราศด้วยคำประพันธ์ชนิดอื่น เช่น กาพย์ (ในกาพย์ห่อโคลง) และนิราศกลอนในทุกสมัย เมื่อกวีพบเห็นธรรมชาติชนิดใดในระหว่างเดินทาง ก็จะนำชื่อไม้ นก หรือ ปลามาเชื่อมโยงกับการรำพันถึงนาง

๓.๒.๓.๒ คำที่กวีใช้ซ้ำ

นอกจากการเล่นความหมายที่ต่างกันในคำพ้องซึ่งมีรูปเขียนเหมือนกันและออกเสียงเหมือนกัน หรือมีรูปต่างกันแต่ออกเสียงเหมือนกัน กวียังนิยมใช้คำเดียวกันซึ่งมีความหมายเดียวกันซ้ำกันในโคลงแต่ละบท เพื่อเล่นความหมายของคำที่ซ้ำนั้น หรืออาจเน้นย้ำเนื้อความที่กวีต้องการสื่อสารให้หนักแน่นขึ้น ดังตัวอย่าง

บางขุน**เทียน**ถิ่นบ้าน นามมี
เทียนว่า**เทียน**แสงสี สว่างเหย้า
เย็นยามพระสุริยลี ลาโลก
เทียนแม่จุดจักเข้า สู่ห้องหาใคร

(นิราศนรินทร์ หน้า ๑๓๖)

โคลงบทข้างต้นนี้เล่นคำว่า เทียน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชื่อสถานที่บางขุนเทียน และคำว่าเทียนซึ่งเป็นวัสดุที่ให้ความแสงสว่างยามค่ำคืน เพื่อที่จะเชื่อมโยงไปถึงเทียนของนางอันเป็นที่รักของกวีซึ่งกวีรำพึงว่า นางจะใช้เทียนนั้นให้แสงสว่างในห้องของผู้ใด

จำใจ**จำ**จากเจ้า **จำ**จร
จำนิราศแรมสมร แม่ร้าง
เพราะเพื่อจักไปรอน อริราช แลแม่
จำทุกข์**จำ**เทวษร้าง สวาทว้าหวั่นถวิน

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๕)

โคลงบทนี้ซ้ำคำว่า จำ ในเกือบทุกบาท เพื่อแสดงให้เห็นว่า การไปทัพของพระมหาอุปราชาครั้งนี้เป็นความจำใจจริงๆ กวีเล่นคำว่าจำ ดังนี้ จำใจ จำจาก จำจร จำนิราศ (ซึ่งซ้ำความหมายกับคำว่าจำจร) จำทุกข์ จำเทวษ (ซ้ำความหมายกับคำว่าจำทุกข์) ทำให้ผู้อ่านรู้สึกเห็นอกเห็นใจตัวละครที่จะต้องละทิ้งนางเพื่อไปทัพอย่างอาลัยอาวรณ์

อาจกล่าวได้ว่า การซ้ำคำนั้น กวีย่อมมีจุดมุ่งหมายในการใช้แตกต่างกันไป ดังตัวอย่างในโคลงเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ยังพบว่า คำที่กวีนิยมนำมาซ้ำมากที่สุด คือคำว่า "สอง" ทั้งนี้เนื่องจากเนื้อหาของวรรณคดีที่มีตัวละครเป็นคู่หลายคู่ ได้แก่ พระเพื่อนพระแพง นางรื่นนางโรย และนายแก้วนายขวัญ เป็นต้น กวีจึงเล่นกับคำนี้ โดยเรียกรวมไปเมื่อต้องการกล่าวถึงตัวละครแต่ละคู่ และได้นำคำนี้มาเล่นซ้ำคำในความถี่ที่สูงมาก เช่นโคลงบทนี้เล่นซ้ำคำว่า "สอง" หลายครั้ง ดังตัวอย่าง

สองไหว้พระบาทแล้ว **สอง**ลา
สองสั่ง**สอง**นายตา ค่อยเคล้า
ตา**สอง**ลอบแลหา เมียงม่าย กันนา
จวนจวบตาท้าวเจ้า ลอบต้องตาเขา

(อ่านลิลิตพระลอ หน้า ๔๒๐)

การใช้คำว่า "สอง" นี้นับว่าสอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่อง และนอกจากจะทำให้โคลงเล่นกับการซ้ำเสียงของคำแล้ว ยังทำให้การใช้คำในโคลงมีความกระชับเหมาะสมกับการใช้คำในฉันทลักษณ์ของโคลงที่ต้องใช้คำน้อยแต่กินความมากเป็นอย่างยิ่ง

อนึ่ง การเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง และการซ้ำคำที่มีความหมายเหมือนกัน ทำให้เกิดกลวิธีการแต่งโคลงอย่างหนึ่งคือ การซ้ำคำ ซึ่งเป็นกลวิธีที่นิยมแต่งมากในการแต่งคำประพันธ์ทุกประเภทในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น มีทั้งการซ้ำคำเพื่อเล่นคำ เพื่อเน้นย้ำความคิดอารมณ์และความรู้สึกบางประการ เพื่อแจกแจงรายละเอียด และเพื่อแสดงความหมายอย่างเดียวกันในคำประพันธ์ต่างชนิดกัน (นววรรณ พันธุเมธา, ๒๕๓๘: ๑๘) การซ้ำคำในการแต่งนี้ทำให้คำประพันธ์บางบทในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นมีลักษณะของการแต่งกลบท เนื่องจากมีการซ้ำคำลักษณะต่างๆ ติดต่อกันหรืออยู่ใกล้กันในคำประพันธ์หลายบท นับเป็นการเพิ่มข้อบังคับในการแต่งคำประพันธ์ให้มีมากขึ้นจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ชนิดนั้นๆ ซึ่งต่อมากวีได้พัฒนากลวิธีการซ้ำนี้ด้วยการกำหนดข้อบังคับเกี่ยวกับตำแหน่งการซ้ำที่แน่นอนในแต่ละวรรคหรือแต่ละบททำให้เกิดกลบทหลายชนิด ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา ศึกษา**กลบทศิริวิบุลกิติ์**ซึ่งเป็นตำรากลอน

กลบทในสมัยอยุธยาตอนปลายพบว่า กลบทชนิดบังคับการซ้ำคำเป็นกลบทที่มีจำนวนมากที่สุดถึง ๓๗ แบบ (ธเนศ เวศร์ภาคา, ๒๕๔๓: ๒๕๐)

ในการรจนาโคลงทุกประเภท กวีนิยมใช้การซ้ำคำเพื่อสร้างวรรณศิลป์ให้แก่โคลง ลักษณะของการซ้ำคำนี้มีหลายลักษณะ ในวรรณคดีแต่ละเรื่องกวีอาจใช้กลวิธีการซ้ำคำในลักษณะใดลักษณะหนึ่งมากเป็นพิเศษ หรืออาจใช้หลายลักษณะประกอบกันไป ขึ้นอยู่กับลีลาวรรณศิลป์หรือความนิยมของกวีแต่ละคนหรือแต่ละสมัย การซ้ำคำนี้ก็ได้กลายเป็นขนบการแต่งโคลงอย่างหนึ่งที่กวีในยุคหลังได้สืบทอดต่อๆ กันมา ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงอีกครั้งในบทที่ ๔

กล่าวโดยสรุป การซ้ำคำนี้นอกจากจะสร้างความงามทางเสียงที่เกิดจากการซ้ำเสียงเดียวกันในโคลงแต่ละบทแล้ว ยังก่อให้เกิดความงามทางความหมายในด้านการใช้คำ เช่น การเน้นย้ำความหมายของเนื้อหาที่กวีต้องการสื่อให้ชัดเจนขึ้น เพราะการซ้ำช่วยในการย้ำความคิด อารมณ์และความรู้สึกต่างๆ กวีนิยมการซ้ำคำคำเดียวกันในแต่ละบาท ซึ่งเท่ากับเป็นการเน้นย้ำสิ่งที่กวีต้องการจะกล่าวถึง หรือการซ้ำคำต้นบาทในการแต่งนิราศ ทำให้อารมณ์โศกเศร้าที่กวีต้องการจะสื่อถูกขับเน้นให้เห็นเด่นชัด ดังนั้นจึงพบว่า กวีนิยมใช้กลวิธีการซ้ำคำในการประพันธ์โคลงคำสอนเป็นจำนวนมากเช่นกัน

๓.๒.๓.๓ คำซ้ำ

คำซ้ำหมายถึงการใช้คำเดียวกันหรือคำที่มีความหมายเหมือนกันซ้ำกัน ๒ ครั้ง ซึ่งพระยาอนุมานราชธนกล่าวว่า คำซ้ำในภาษาไทยมี ๒ ประเภท ประเภทแรกต้องการจะเปลี่ยนแปลงความหมายให้แรงขึ้นหรือเบาลง เป็นคำซ้ำโดยตรง และอีกประเภทหนึ่งต้องการจะถ่วงเสียงเพื่อออกเสียงได้สะดวก เรียกว่า คำซ้ำอุจจารณวิลาส เช่น กวาดแกวด ริบหรี่ คำซ้ำโดยตรงอาจเป็นคำเลียนเสียง คำอุทาน เช่น ไก่ร้องเจี๊ยบๆ อาจซ้ำคำบอกพหูพจน์ เช่น กินมากๆ น้อยๆ อาจเป็นการซ้ำคำบอกลักษณะยิ่ง นัก มากมาย เรื่อยไป เช่น ย้าวยาว น้านนาน อาจซ้ำคำเพื่อแยกจำนวน เช่น เป็นคนๆ ไป และอาจเป็นการซ้ำคำโดยใช้พยัญชนะตัวหน้าซ้ำเข้าอีกคำหนึ่ง เช่น ริกๆ เป็นระริก ยิบๆ เป็นยะยิบ (นววรรณ พันธุเมธา,๒๕๓๖: ๑๑๑)

การเล่นคำซ้ำในโคลงอาจเป็นลักษณะการเล่นคำซ้ำโดยตรงเพื่อเน้นย้ำความหมาย เช่น “เรือแล่นผ้ำผ่ำผ้าย ผ่าวใจ” เป็นคำซ้ำขยายอาการของเรือที่แล่นอย่างเป็นจังหวะสม่ำเสมอ อย่างไรก็ตาม คำซ้ำที่อยู่ติดกันทุกคำมิได้เป็นการเล่นคำซ้ำทุกครั้งไป กวีอาจเป็นการวางคำคำเดียว

กันติดกันแต่อาจเป็นลักษณะการเล่นคำที่มีความหมายเหมือนกันแต่ไม่ใช่คำซ้ำ เช่น "เดือน**แปด แปด**ยามไห้ ร่ำโหย" คำว่า "แปด" ที่อยู่ติดกันนี้ไม่ใช่คำซ้ำ แต่เป็นการซ้ำคำว่า แปด ติดกัน เนื่องจากคำว่า แปด คำแรกขยายคำว่า เดือน หมายถึงเดือนที่ ๘ และคำว่า แปด คำหลังเป็นคำบอกเวลาช่วงหนึ่งของช่วงเวลาในรอบ ๑ วันคือ แปดยาม หรือยามแปด

จุดประสงค์อย่างหนึ่งของการใช้คำซ้ำในโคลงนี้นอกจากจะสร้างสุนทรียภาพที่เกิดจากจังหวะของการซ้ำเสียงในคำประพันธ์แล้ว ยังเล่นกับความหมายของคำซ้ำที่ใช้ด้วย ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งในกาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังนี้

รอนรอนสุริยโอ้ อัสดงค์
เรื่อยเรื่อยลับเมรุลง ค่ำแล้ว
รอนรอนจิตจำนง นุชพี่ เพียงแม่
เรื่อยเรื่อยเรียมคอยแก้ว คลับคล้ายเรียมเหลียว

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๓๐)

โคลงบทนี้ กวีทรงเล่นคำซ้ำคือคำว่า **รอนรอน** และคำว่า **เรื่อยเรื่อย** ซึ่งให้ความหมายและอารมณ์ของคำต่างไปจากการใช้คำว่า รอน และคำว่า เรื่อย เพียงคำเดียว คือ แสดงให้เห็นสภาพบรรยากาศยามเย็นที่ดวงอาทิตย์กำลังลับภูเขาไปอย่างช้าๆ เข้าสู่ยามอัสดง ความมืดที่กำลังมาเยือนนั้นได้บั่นทอนจิตใจของกวีให้อ้างว้างเพราะคอยนางผู้เป็นที่รักเป็นการใช้คำซ้ำเพื่อเน้นย้ำความรู้สึกของกวีในโคลงบทนี้ให้มีความชัดเจน

นอกจากนี้ กวียังทรงกำหนดตำแหน่งของคำซ้ำทั้งสองไว้อย่างเป็นระบบ คือ ซ้ำคำว่า รอนในต้นบาทที่ ๑ และต้นบาทที่ ๓ กับซ้ำคำว่า เรื่อย ในต้นบาทที่ ๒ และต้นบาทที่ ๔ ทำให้โครงสร้างของโคลงบทนี้มีความงามด้วยความเปรียบที่สมดุล คือ "รอนรอน" ของแสงตะวันในบาทที่ ๑ เปรียบเทียบกับจิตใจของกวีที่กำลังทดท้อตามแสงตะวันในบาทที่ ๓ และ "เรื่อยเรื่อย" ของดวงอาทิตย์ที่ค่อยๆ ลับภูเขาไปในบาทที่ ๒ นั้นก็เปรียบได้กับการรอคอยนางอันเป็นที่รักของกวีอย่างไม่มีวันสิ้นสุดในบาทที่ ๔

ต่อไปจะขอยกตัวอย่างการเล่นคำซ้ำในโคลงเพื่อเน้นย้ำความหมายให้ชัดเจน หรือเน้นความหมายให้รุนแรงขึ้น โดยจะยกเฉพาะบาทที่มีการเล่น ดังนี้

พรากพรากน้ำเนตรย้อย มุ่งม้องคอยแล (กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก)

แซ่แซ่แสนยากร คล่าวคล้อย (โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์)

หลัดหลัดพลัดพรากแก้ว กานดา พี่เอย (นิราศนรินทร์)

มืดมูล**ว่นว่น**ตา ขอเรือง (ลิลิตโองการแช่งน้ำ)

ถนัดดุจสวรรค์**คล้ายคล้าย** แก่ตา (กำสรวลโคลงดั้น)

ทุกประเทศชม**ค้อยค้อย** กล่าวอ้างเยินยอ (ลิลิตพระลอ)

ยินเสียงโมเรศร้อง **งุมงุม** (โคลงนิราศหริภุญชัย)

เล็งลาว**รุ่นรุ่น**ล้วน **สาวสาว** (โคลงนิราศพระประธม)

ยามหนึ่งฤา**แคล้วแคล้ว** คลาดคล้ายขวบปี (นิราศนรินทร์)

ปากแม่ค้า**ผ้ำผ้ำ** ผาดเสียงแถมเสียง (โคลงดั้นนิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย)

ชาวเพื่อนวัง**ไจ้ไจ้** จับขวัญ (โคลงดั้นนิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย)

คำซ้ำที่ยกตัวอย่างมาข้างต้นนี้ มีผลต่อความหมายของเนื้อความในโคลง ทำให้ความหมายของคำมีความลึกซึ้งหนักแน่นมากกว่าการใช้คำเพียงคำเดียว เช่น “หลัดหลัด” เป็นคำซ้ำที่บอกถึงช่วงระยะเวลาที่เพิ่งจะอยู่กับนางมาไม่นาน แต่ต้องพรากจากนางเสียแล้ว บ่งบอกความอาลัยอาวรณ์ที่กวีมีต่อนางอันเป็นที่รัก เป็นต้น

อนึ่ง มีข้อสังเกตการใช้คำซ้ำท้ายวรรคแรกในโคลงดั้น กวีนิยมวางคำซ้ำติดกันไว้ท้ายวรรคแรกของโคลงในตำแหน่งคำที่ ๔ และคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ ซึ่งจากข้อบังคับของโคลงดั้นกำหนดให้ตำแหน่ง ๒ คำนี้เป็นคำโทคู่ และแม้แต่ในการแต่งโคลงสี่สุภาพ ซึ่งไม่ได้บังคับใช้คำโทคู่ในตำแหน่งดังกล่าวก็มีการใช้คำซ้ำดังกล่าวนี้อยู่ด้วย เช่นที่ปรากฏในโคลงสี่สุภาพเรื่อง **ลิลิตพระลอ** และ **นิราศนรินทร์** ดังที่ยกตัวอย่างมาข้างต้น

๓.๒.๓.๔ คำ ๔ พยางค์

คำ ๔ พยางค์เป็นรูปแบบการสร้างคำที่นิยมใช้ในภาษาไทย นววรรณ พันธุเมธา (๒๕๒๗: ๕) ได้แยกประเภทคำ ๔ พยางค์ออกเป็น ๔ ประเภทดังนี้

๑. คำ ๔ พยางค์ซ้ำเสียง เสียงที่ซ้ำคือพยางค์ที่ ๑ กับพยางค์ที่ ๒ และพยางค์ที่ ๓ กับพยางค์ที่ ๔ เช่น ลูกๆ หลานๆ เงินๆ ทองๆ ไปๆ มาๆ

๒. คำ ๔ พยางค์ซ้ำเสียงสลับ เสียงที่ซ้ำส่วนใหญ่เป็นพยางค์ที่ ๑ กับพยางค์ที่ ๓ เช่น ทำท่าทำทาง กำชับกำชา แต่มีบางคำที่ซ้ำเสียงพยางค์ที่ ๒ กับพยางค์ที่ ๔ เช่น ไหลมาเทมา นั่งกินนอนกิน

๓. คำ ๔ พยางค์ที่มีสัมผัสกลางคำ พยางค์ที่สัมผัสคือคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ เช่น หน้าดำคร่ำเครียด กำเริบเสิบสาน อีเหละเขละขละ

๔. คำ ๔ พยางค์ไม่ซ้ำและไม่สัมผัส เช่น ถูกเนื้อต้องตัว ล่มหัวจมท้าย ใจเร็วด่วนได้

ในการแต่งโคลง กวีได้ใช้ประโยชน์จากคำ ๔ พยางค์ซึ่งเป็นคำซ้อนสร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่โคลง ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้คำ ๔ พยางค์ซ้ำเสียงสลับในพยางค์ที่ ๑ และพยางค์ที่ ๓ ในโคลงมากที่สุด เช่น **เชองเข้าเชองออก**อ้อม เอาศึก ก็ดี (ยวนพ่ายโคลงดั้น) **ประดับประดา**คา แหนแห่(ยวนพ่ายโคลงดั้น) **ชำงือชำงาย**ไนย นองเนตร (ทวาทศมาสโคลงดั้น) **กระหม่ากระเหม่น** ทรวง สั่นซีด พักตร์นา (ลิลิตตะเลงพ่าย) เป็นต้น ซึ่งคำ ๔ พยางค์ในลักษณะนี้ นอกจากจะเป็นการย้ำความหมายของเนื้อความแล้ว ยังช่วยสร้างจังหวะสมดุลในแง่โครงสร้างทางเสียงอีกด้วย

นอกจากนี้ยังมีการใช้คำ ๔ พยางค์ซึ่งนำคำหรือวลี ๒ พยางค์มาซ้อนเข้าด้วยกันเป็นคำซ้อน ๒ คู่ บรรจบ พันธุเมธา อธิบายว่า คำซ้อน ๒ คู่ซึ่งมีคำซึ่งอาจเป็นคำซ้อนหรือไม่ใช่คำซ้อนก็ได้มาซ้อนกันอยู่ ๒ คู่ เช่น หน้าชื่นอกตรม อดหลับอดนอน พอดีพอร้าย (บรรจบ พันธุเมธา, ๒๕๔๔: ๗๔) ซึ่งกวีได้เลือกใช้คำซ้อน ๒ คู่ซึ่งซ้ำเสียงพยัญชนะกันเป็นคู่เพื่อเล่นกับความหมายที่หนักแน่นขึ้นและเพื่อความไพเราะทางเสียงด้วย เช่น

กรมทุกข์เกรียมเทวษด้วย วนิดา
คิดใคร่ขัดบัญชา ท่านใช้
หากเกรงพระอาชญา บิตุราช
ร้อนระบมบ่มไหม้ สวาทเพี้ยงเพลิงสุม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๖)

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงเล่นคำ ๔ พยางค์เป็นคู่ในบาทแรก โดยใช้คำซ้อนซึ่งนำมาจากวลีที่มีความหมายคล้ายกันมาซ้อนกัน คือ กรมทุกข์ และ เกรียมเทวษ เพื่อแสดงให้เห็นความโศกเศร้าในพระทัยของพระมหาอุปราชาซึ่งตรอมตรมด้วยความทุกข์จนถึงขั้นที่พระทัยเกรียม การสร้างคำ ๔ พยางค์ซึ่งเป็นคำซ้อน ๒ คู่ในที่นี้นอกจากจะเล่นเสียง

สัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ที่มีจังหวะสมดุลสร้างให้เกิดความงามทางเสียงแล้ว ยังช่วยเน้นให้เห็นความทุกข์ในพระทัยของพระมหาอุปราชาให้รุนแรงขึ้น

อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นการใช้คำ ๔ พยางค์ ซึ่งนำมาจากวลี ๒ คู่ที่สร้างความลึกซึ้งในด้านความหมายจากการใช้คำน้อยแต่กินความมาก จากวรรณคดีเรื่อง **<u>โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน</u>** ดังนี้

พระผดุงธรรมทศค้า ขัตยิวัตร แสวงเอย
องค์สุทัศน์จักรพรรดิ์คือ คู่ท้าว
อธรรมอสัตว์สลัด สละละ ล่วงแฮ
<u>บาปสร่างบุญสร้าง</u>อคร้าว ครุ่นครา

(ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน หน้า ๓๐๔)

ในบาทที่ ๔ กวีทรงใช้คำซ้อน ๔ พยางค์ที่นำมาจากวลีที่มีความหมายคล้ายกันมาซ้อนกันคือ “บาปสร่าง” และ “บุญสร้าง” มีโครงสร้างของคำที่สมดุลทั้งทางด้านความหมายและด้านเสียง คำแรกและคำที่ ๓ เป็นคำนามซึ่งเป็นนามธรรมที่มักใช้คู่กันเป็นคำซ้อนคือ บุญและบาป ส่วนคำที่ ๒ และคำที่ ๔ เป็นคำกริยา คือสร่างและสร้าง คำว่า สร่างมีความหมายว่า คลาย ถอย ทุเลา มักใช้ในความเป็นไปของร่างกายหรืออารมณ์ที่ผิดปรกติจากธรรมดา เช่น สร่างไข้ สร่างโศก สร่างเมา (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ หน้า ๑๑๓๖) ในที่นี้เป็นการใช้กับคำว่าบาป ซึ่งในที่นี้เป็นการใช้คำที่มีความหมายสอดคล้องกับนัยของคำนามคำนี้ หมายถึง ความไม่ดีหรือความชั่วร้ายที่ทุเลาไปหรือหมดไป

ส่วนคำว่าสร้าง มีความหมายในเชิงสร้างสรรค์ว่า เนรมิต หรือทำให้มีให้เป็น เมื่อใช้กับคำว่า บุญ หมายถึง บุญที่เกิดขึ้น เมื่อนำมาซ้อนกัน เนื้อความของโคลงจึงกระชับด้วยการใช้คำเพียง ๔ คำแต่สามารถที่จะแสดงความหมายได้อย่างลึกซึ้ง แสดงให้เห็นพระจริยวัตรของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงใฝ่ในทางธรรมได้อย่างชัดเจน

นอกจากนี้ โคลงบทนี้ยังมีความงามด้านเสียงพยัญชนะที่เล่นเป็นคู่ คือ /บ/ /ส/ และความงามด้านเสียงที่เกิดจากการเล่นวรรณยุกต์ต่างระดับในคำว่า สร่าง และ สร้าง ทำให้เกิดเสียงสูงต่ำล้อกันไป

การใช้คำ ๔ พยางค์ที่ยกมานี้ แสดงให้เห็นพระอัจฉริยะของกวีที่ทรงเลือกสรรคำมาใช้ในโคลงได้อย่างเหมาะเจาะ เพราะกวีได้ทรงแสดงให้เห็นว่า แม้ข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของ

โคลงที่ค่อนข้างจำกัดเรื่องจำนวนคำในบาทมากกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น แต่ถ้ากวีเข้าใจลักษณะเด่นของภาษาไทยก็สามารถที่จะเลือกสรรถ้อยคำสร้างความงามทางวรรณศิลป์ทั้งทางด้านเสียงและด้านความหมายให้แก่โคลงได้เป็นอย่างดี

น่าสังเกตว่า กวีนิยมวางคำ ๔ พยางค์นี้ไว้ที่ต้นวรรคแรกมากที่สุด ซึ่งนับได้ว่าเป็นการเล่นวรรณศิลป์ภายกรอบโครงสร้างทางฉันทลักษณ์ของโคลง เนื่องจากในวรรคแรกมี ๕ คำ กวีเล่นคำซ้อน ๔ พยางค์ในคำที่ ๑ ถึงคำที่ ๔ ซึ่งซ้ำคำในคำที่ ๑ และคำที่ ๓ ส่วนคำที่ ๒ และคำที่ ๔ เป็นคำที่ซ้ำเสียงพยัญชนะ ส่วนในคำที่ ๕ ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของวรรคแรกเป็นตำแหน่งที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะกับคำแรกในวรรคหลัง จึงทำให้เสียงของโคลงในแต่ละบาทมีความไพเราะจากเสียงสัมผัสพยัญชนะที่ต่อเนื่องกันไปตลอดบาท ซึ่งนอกจากจะมีโครงสร้างที่สมดุลทางเสียงในวรรคหน้าแล้วเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคช่วยเชื่อมโยงเสียงใน ๒ วรรคให้ต่อเนื่องกันไป ดังตัวอย่างจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้

เรือหุ้มเรือห่อ*ซ้อน*	***ซับ***กัน
เรือแห่เรือแหน*แหน*	***แห่***ห้อม
พิทยพิทันแซ	ชามาก
ทุกท่าทุกท่งล้อม	หนั่นหนา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๓๖)

การใช้คำ ๔ พยางค์ในโคลงส่วนใหญ่มีทั้งการเล่นคำซ้อนเป็นคู่ คือเล่นกับคำซ้อนที่มีความหมายคล้ายกัน ๒ คู่ โดยการซ้ำเสียงพยัญชนะไม่ซ้ำเสียงสระ หรืออาจเป็นคำ ๔ พยางค์ซ้ำเสียงสลับคือ ซ้ำคำในพยางค์ที่ ๑ และในพยางค์ที่ ๓ จึงมีลักษณะคล้ายกับการเล่นคำซ้ำที่มีคำอื่นคั่น แต่ต่างกันตรงที่คำพยางค์ที่ ๒ และคำพยางค์ที่ ๔ เป็นคำซ้อนที่มีความหมายเหมือนกันหรือใกล้เคียงกันซึ่งอาจซ้ำเสียงพยัญชนะหรือไม่ก็ได้ (แต่ส่วนใหญ่กวีจะเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะด้วย) การที่ผู้วิจัยแยกมากล่าวต่างหากจากการเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะหรือซ้ำคำ เพราะได้อธิบายในตอนต้นของบทนี้แล้วว่า การใช้คำ ๔ พยางค์นี้เป็นธรรมชาติของภาษาไทย และเป็นการเล่นกับความหมายของคำตามธรรมชาติของการใช้คำซ้อนในภาษาไทย

๓.๒.๔ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องการลำดับคำ

ดังที่กล่าวแล้วว่า การลำดับคำส่งผลต่อความหมายของเนื้อความขึ้นอยู่กับเจตจำนงของกวีในการสื่อสาร กวีจึงนำธรรมชาติภาษาไทยเรื่องการลำดับคำมาใช้ในการแต่งโคลง ๒ ลักษณะคือ การสลับตำแหน่งคำเพื่อเล่นกับความหมายของคำที่เปลี่ยนไปตามตำแหน่งของคำ และการสลับตำแหน่งคำเพื่อเน้นเนื้อความหรือทำให้คำที่เปลี่ยนตำแหน่งนั้นมีความหมายหนักแน่นขึ้น

การสลับตำแหน่งคำเพื่อเล่นกับความหมายของคำที่เปลี่ยนไปตามตำแหน่งของคำ ในแง่หนึ่งเป็นการเล่นเสียงของคำที่ซ้ำกันซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับคำพ้องรูปพ้องเสียง กล่าวคือ กวีจะใช้กลวิธีการซ้ำกลุ่มคำเดียวกันซึ่งส่วนใหญ่มี ๒ คำแต่สลับตำแหน่งของคำใหม่ และในอีกแง่หนึ่งเป็นการเล่นความหมายของเนื้อความ เนื่องจากการสลับตำแหน่งของคำที่ซ้ำนั้น ทำให้มีการสื่อความที่ต่างไปจากตำแหน่งคำเดิม เช่นการลำดับว่า “จากพราก” เป็น “พรากจาก” กลุ่มคำแรกเป็นคำนามสำหรับเรียกชื่อนกชนิดหนึ่ง กวีลำดับคำใหม่เป็น พรากจาก กลายเป็นกลุ่มคำกริยา หมายถึง การพลัดพราก เห็นได้ว่า กวีเล่นกับไวยากรณ์ของคำด้วยการลำดับคำใหม่ทำให้หน้าที่ของคำและความหมายของเนื้อความเปลี่ยนแปลงไป

การลำดับคำด้วยการสลับตำแหน่งคำนี้มีใช้ในคำประพันธ์ประเภทอื่นๆ ด้วย ตัวอย่างจาก **นิราศพระบาท** ซึ่งเป็นนิราศคำกลอนของสุนทรภู่ มีการนำชื่อสถานที่ที่กวีเดินทางไปถึงมาลำดับคำใหม่เพื่อเล่นกับความหมายของคำ ดังนี้

ถึง**เกาะเกิด*เกิดเกาะ***ขึ้นกลางน้ำ เหมือนเกิดกรรมเกิดราชการหลวง
จึงเกิดโศกขัดขวางขึ้นกลางทรวง จะตักตวงไว้ก็เติบกว่าเกาะดิน
(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๑๒๒)

กลอนบทนี้สุนทรภู่นำชื่อสถานที่ เกาะเกิด ซึ่งเป็นคำนามชี้เฉพาะบอกชื่อสถานที่มาลำดับคำใหม่กลายเป็นประโยคว่า เกิดเกาะ โดยคำว่า เกิดทำหน้าที่เป็นคำกริยาและคำว่า เกาะ ทำหน้าที่เป็นกรรม ซึ่งในกลอนบทนี้กวีซ้ำคำว่า เกิด อีกหลายแห่งเพื่อเล่นกับความหมายของคำ กลอนบทนี้กวีกล่าวว่า เมื่อเดินทางมาถึงเกาะเกิด กวีเห็นเกาะอยู่กลางน้ำ ทำให้เชื่อมโยงไปถึงสาเหตุที่ต้องเดินทางครั้งนี้ว่าเพราะ “เกิดกรรม” และ “เกิดราชการหลวง” ส่งผลให้กวี “เกิด” ความทุกข์โศกในใจ หรือในกลอนอีกบทหนึ่งจากวรรณคดีเรื่องเดียวกันนี้ กวีนำชื่อสถานที่มาสลับลำดับคำเพื่อเล่นกับความหมายของคำ ดังนี้

ถึง<u>แม่ลา</u>เมื่อเรามาก็*ลาแม่* แม่จะแลแลหาไม่เห็นหาย
จะถามข่าวเช้าเย็นไม่เว้นวาย แต่เจ้าสายสุดใจมิได้มา
(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๑๒๖)

จากกลอนข้างต้นกวีเล่นกับการลำดับคำคือ แม่ลา ซึ่งเป็นชื่อสถานที่ที่กวีเดินทางไปถึงกับคำว่า ลาแม่ ซึ่งเปลี่ยนหน้าที่ของคำ ลา ให้กลายเป็นคำกริยาและคำว่า แม่ เป็นคำนามเพื่อเรียกนางอันเป็นที่รัก

การสลับตำแหน่งว่าแม่ลาเป็นลาแม่ของสุนทรภู่ข้างต้น เคยปรากฏมาก่อนหน้านี้แล้วในโคลงสมัยอยุธยาตอนปลาย จาก<u>โคลงนิราศพระบาท</u> ของพระมหานาค วัดท่าทราย กวีใช้การลำดับคำเพื่อเล่นกับความหมายของคำนี้ และยังเล่นคำว่า ลา ในตำแหน่งต่างๆ ในแต่ละบาทด้วย ดังนี้

<u>แม่ลา</u>ลาลดไท้ หาศรี
ฤาแม่ลีลาลี ลาศเต้า
ลาลดระทดทวี ทุกข์เทวศ บ้างเลย
*ลาแม่*ลาแล้วเจ้า จากแล้วลาสมร
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๕๖)

จะเห็นได้ว่า กวีเล่นการลำดับคำระหว่างชื่อสถานที่ “แม่ลา” กับการ “ลาแม่” คือการลาจากนาง โคลงบทนี้ผู้วิจัยมีข้อสังเกตด้วยว่า เนื้อความในบาทที่ ๔ มีความหมายหลายนัยขึ้นอยู่กับการแบ่งวรรคของผู้อ่าน นั่นคือ ถ้าผู้อ่านแบ่งวรรคแรกของบาทเป็น ๒/๓ ก็จะได้ความหมายว่า ลาแม่/ลาแล้วเจ้า ซึ่งเนื้อความโคลงในบาทนี้เป็นการสั่งลาบุคคล แต่ถ้าผู้อ่านแบ่งวรรคออกเป็น ๓/๒ ก็จะได้ความหมายอีกอย่างว่า ลาแม่ลา/แล้วเจ้า เป็นการสั่งลาสถานที่ ขึ้นอยู่กับการแบ่งวรรคและตีความของผู้อ่าน แตกต่างไปจากกลอนของสุนทรภู่ที่ยกมาข้างต้นที่มีเนื้อความชัดเจนไม่ต้องตีความ

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นกวีพระองค์หนึ่งที่ทรงใช้การสลับตำแหน่งคำเพื่อเล่นความหมายของคำในโคลงหลายบท โดยเฉพาะในวรรณคดีเรื่อง <u>ลิลิตตะเลงพ่าย</u> ในช่วงเนื้อหาที่เป็นนิราศ กวีทรงนำชื่อของต้นไม้และสัตว์หลายคำ ซึ่งคำหลายคำเป็นคำที่มีความหมายเอื้อต่อการนำมาเล่นกับการสลับตำแหน่งของคำเป็นอย่างมาก ดังจะยกตัวอย่างโคลงที่มีการลำดับคำใหม่แล้วมีการสื่อความเปลี่ยนแปลงไปด้วยตำแหน่งของคำที่แตกต่างกัน ดังนี้

ซ่อนกลิ่น*กลิ่น*แก้ว*ซ่อน* นาสา เรียมฤๅ
ตาดว่าตาดพัสตรา หนุ่มเหน้า
สลาลิงเล่ห์ซองสลา นุชเทียบ ถวายฤๅ
สวาดดั่งเรียมสวาทเจ้า จากแล้วหลงครวญ

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

โคลงบทนี้กวีเล่นคำพ้องหลายแห่งทั้งคำพ้องรูปพ้องเสียงและคำพ้องเสียง แต่ในบาทแรกกวีเล่นความหมายของคำด้วยการลำดับคำเสียใหม่ คือคำว่า ซ่อนกลิ่น ซึ่งเป็นชื่อดอกไม้ชนิดหนึ่ง กวีทรงนำคำนี้มาสลับตำแหน่งทำให้หน้าที่ของคำว่า ซ่อน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของคำเดิมเปลี่ยนเป็นคำกริยา เพื่อสื่อความหมายว่า แม้จะจากนางมาแล้วแต่กลิ่นของนางนั้นยังคงซ่อนอยู่ในโสตประสาทของผู้คร่ำครวญไม่เสื่อมคลาย จึงเป็นการเล่นคำที่นอกจากจะซ้ำเสียงของคำแล้ว ยังทำให้ความหมายของเนื้อความมีความลึกซึ้งสะเทือนอารมณ์มากยิ่งขึ้น

ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย**นี้ กวีทรงตั้งพระทัยที่จะเล่นความหมายของคำด้วยการลำดับคำใหม่อีกหลายแห่ง ส่วนใหญ่เป็นการสลับตำแหน่งคำ แต่มีบางแห่งที่เล่นกับคำพ้องเสียง เช่น “**สลัดได*ใดสลัด*น้อง** แหนงนอน ไพรฤๅ” (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕) โคลงบาทนี้เล่นกับคำพ้องเสียง ได และ ใด ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการสลับตำแหน่งคำในวรรณคดีเรื่องนี้มาแสดงเฉพาะบาทที่มีการเล่น ดังต่อไปนี้

จากพราก*พรากจาก*นาง หนึ่งนั้น (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๘)
เท้งทูต*ทูตเท้ง*สาร หนึ่งน้อง (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๘)
แขกเต้า*เต้าแขก*น้อง นงพะงา (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๙)

โคลงอีกบทหนึ่ง กวีทรงสลับตำแหน่งคำในวรรค ด้วยการสลับตำแหน่งเฉพาะคำกริยาแต่ยังคงประธานของประโยคไว้ทำให้การสื่อความแตกต่างไปจากเดิมและเป็นการล้อความกันระหว่างประโยคแรกและประโยคหลัง ทำให้เกิดความหมายอันลึกซึ้งจากการลำดับคำ โคลงบทที่กล่าวถึงนี้คือ

แม้วดวงกมลาศได้ มาดล
โดยสถานแถวสถล ที่นี้
จักชวนแม่ชมบน บรรพต โพ้นแฮ
พลาง**แม่ชมเรียมชี้** ***แม่ชี้เรียมชม***

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๒)

โคลงบทข้างต้นนี้เป็นความคิดคำนึงของตัวละครซึ่งมีความปรารถนาที่จะพานางมาด้วยกัน เนื้อความในบาทสุดท้าย กวีใช้คำตรงกันทั้งในวรรคแรกและวรรคหลัง แต่มีการลำดับคำต่างกันด้วยการเปลี่ยนตำแหน่งของคำกริยาระหว่างข้อความแรกกับข้อความหลังให้อยู่ในตำแหน่งที่ต่างกัน เป็นการเล่นล้อความระหว่างเนื้อความในวรรคแรกกับเนื้อความในวรรคหลัง และส่งผลให้การสื่อความของประโยคแรกและประโยคหลังแตกต่างกัน โดยมีคำว่า “พลาง” เชื่อมที่ต้นประโยค และจะเห็นได้ว่ากวีได้เลือกคำกริยาที่มีเสียงพยัญชนะต้นเป็นเสียงเดียวกัน การลำดับความด้วยการสลับตำแหน่งคำในโคลงบทนี้จึงแสดงให้เห็นความเชี่ยวชาญของกวีในการเลือกใช้คำและแสดงให้เห็นความเข้าพระทัยอย่างลึกซึ้งในเรื่องธรรมชาติของภาษาไทย

นอกจากการลำดับคำจะทำให้การสื่อความเปลี่ยนไปตามตำแหน่งของคำแล้ว ยังมีการเปลี่ยนลำดับคำที่กวีไม่ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมาย แต่เป็นการใช้เพื่อจุดมุ่งหมายในการเน้นความสำคัญของเนื้อความหรือเพื่อให้เอื้อต่อข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ เช่น การใช้คำขยายนำหน้าคำนาม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้นับเป็น “เอกสิทธิ์ของกวี” ซึ่งพจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทยอธิบายไว้ว่าเป็นสิทธิพิเศษที่ยอมให้กวีไม่ต้องปฏิบัติตามระเบียบข้อบังคับอย่างเคร่งครัดในด้านการใช้ภาษา (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕: ๓๓๒) การลำดับคำนี้ที่กล่าวนี้นอกจากจะเน้นความหมายของเนื้อความให้สะดุดเด่นมากขึ้นแล้วยังทำให้คำกระชับขึ้นด้วย ส่วนใหญ่แล้วกวีจะเล่นการลำดับคำลักษณะดังกล่าวนี้เพื่อเน้นความหมายของคำในวรรคที่ ๒ ของบาทซึ่งเป็นวรรคที่ใช้คำจำกัดมาก นอกจากนี้ในวรรคที่ ๒ ของโคลงบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ เป็นวรรคที่มีตำแหน่งบังคับวรรณยุกต์แน่นอน การเปลี่ยนลำดับคำในบางกรณีก็เพื่อประโยชน์ทางฉันทลักษณ์ในเรื่องการใช้คำเอกคำโทอีกด้วย

ตัวอย่างการเปลี่ยนลำดับคำในวรรคหลัง ทำให้คำกระชับและเน้นความหมายของข้อความให้หนักแน่นขึ้น ดังนี้

เรียมกรมเกรียมเทวษไท้ โหยถวิล อรเอย

ฤๅใคร่จางใจจินต์ **<u>จืดเจ้า</u>**

ปางกินบ่เป็นกิน กินโศก

นอนบ่เป็นนอนเศร้า เสน่ห์ส้านเสียวสมร

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๖)

จากตัวอย่างโคลงวรรคหลังของบาทที่ ๒ กวีใช้ว่า จืดเจ้า ซึ่งเป็นการใช้คำที่กระชับเป็นอย่างมาก คำว่า จืด เป็นคำวิเศษณ์ซึ่งโดยปรกติคำนี้จะวางคำขยายไว้หลังคำนามที่มันขยาย เช่น

น้ำจืด ไข่จืด หน้าจืด หมากจืด หรือถ้าวางไว้หน้าคำส่วนใหญ่จะใช้เป็นสำนวน เช่น จืดจาง หมายถึง คลายลงหรือเหินห่าง จืดชืด หมายถึง ไม่มีรสชาติ ไม่สนุก จืดตา หมายถึงไม่เข้ม ไม่เด่น เบื่อเพราะชินตา แต่การนำมาใช้ในการแต่งโคลง กวีได้ลำดับคำด้วยการใช้คำคำนี้นำหน้าคำนามที่มันขยายเพื่อให้ความหมายว่าหมดหรือไม่มี ดังที่พจนานุกรมให้ตัวอย่างไว้ว่า "อันสมรรถมืดผจญจืดเสี้ยน" (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔: ๓๑๕) หมายถึง ศัตรูที่หมดสิ้นไป ดังนั้น ตัวอย่างโคลงข้างต้น เนื้อความในโคลงบาทที่ ๒ กวีต้องการเน้นความหมายว่าความรักอาลัยนางไม่เคยหมดสิ้นไปจากใจ กวีจึงนำคำว่า จืด มาไว้ข้างหน้าคำว่า เจ้า เพื่อเน้นความหมายของคำว่า จืด นี้ให้ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งถ้าใช้คำว่า เจ้าจืด ความหมายของคำก็จะอ่อนกว่าการใช้ จืดเจ้า และการลำดับคำว่าเจ้าจืดนี้ก็จะผิดฉันทลักษณ์การใช้คำเอกโท ส่วนอีกตัวอย่างหนึ่งกวีทรงลำดับคำเพื่อเน้นความหมายเช่นกัน ดังนี้

แจ้งเหตุแห่งเหือดขึ้ง ในมนัส
จึ่งพระวันรัตวัด ป่าแก้ว
ถวายพรบวรศรีสวัสดิ์ <u>สว่างโทษ</u> ท่านนา
นฤทุกข์นฤภัยแผ้ว ผ่องพ้นอันตราย

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๙๗)

คำว่า สว่าง เป็นคำวิเศษ หมายถึง ระยะเวลาฟ้าสาง ระยะเวลาเมื่อรุ่งอรุณ เช่น สว่างแล้ว กระจ่าง หรือหมายถึง มีแสงมาก แจ้ง รู้แจ้ง เช่น ปัญญาสว่าง หรือแปลว่า หายจากความหลงผิด เช่น หูตาสว่าง ส่วนการใช้กับคำนามส่วนใหญ่เป็นสำนวน เพื่อให้มีความหมายถึงคำว่า โล่ง ปลอด โปร่ง เช่น สว่างอก สว่างใจ ในโคลงบทนี้กวีนำมาใช้ขยายคำว่า โทษ เพื่อแสดงให้เห็นว่า โทษนั้นหมดสิ้นไปแล้ว ทำให้มีการเน้นความหมายไปที่คำว่า สว่าง ซึ่งทำให้ความหมายของเนื้อความในวรรคนี้มีความโดดเด่นและเป็นการใช้คำที่กระชับเป็นอย่างมาก

ตัวอย่างต่อไปนำมาจาก <u>ยวนพ่ายโคลงดั้น</u> ดังนี้

จำนยรท้าวใช้ทาษ ชาญชย
คุมสำแสนยากร คลี่คล้อย
เอาศรีสุโขทัย <u>เดียวดีด มือ</u>แฮ
ฤาล่งลาวลักศร้อย สนั่นหัว

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๕๑)

โคลงบทนี้กวีลำดับคำด้วยการนำคำว่า เดียว ซึ่งเป็นวิเศษณ์ขยายกริยาขึ้นก่อนคำว่า ดีดมือ ซึ่งเป็นคำกริยาหลัก มีความหมายว่า มีความรวดเร็วประดุจดีดมือหนึ่งครั้ง กวีลำดับคำเช่นนี้ทำให้เนื้อความสะดุดเด่น เน้นความสำคัญของข้อความว่าสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถตีเมืองสุโขทัยได้อย่างรวดเร็วและง่ายดายจริงๆ เป็นการใช้คำที่กระชับ และยังเป็นการลำดับคำเพื่อเสียงตรงตามฉันทลักษณ์ ซึ่งในวรรคนี้ต้องการคำเอกในคำว่า ดีด อีกด้วย

การลำดับคำตามจุดมุ่งหมายของกวีในการสื่อความหมายทั้งการเล่นกับความหมายของคำเดียวกันแต่มีตำแหน่งต่างกัน และการสลับตำแหน่งคำเพื่อเน้นข้อความที่กล่าวมานี้จึงเป็นวิธีการหนึ่งที่เอื้อต่อการนำเสนอความคิด และเหมาะสมต่อรูปแบบการแต่งโคลงที่ต้องการความกระชับของการใช้คำ

๓.๒.๕ ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องการละคำ

ดังที่กล่าวแล้วว่า ภาษาไทยมีการละคำ ดังนั้น ธรรมชาติของภาษาไทยเรื่องการละคำเข้ามามีบทบาทในการแต่งโคลงเป็นอย่างมาก กวีอาจตัดคำที่ไม่จำเป็นออกไปแต่ยังคงการสื่อความหมายในโคลงได้ครบถ้วน ทำให้โคลงมีความกระชับไม่ต้องใช้คำที่เยิ่นเย้อจนเกินไป อันที่จริงคำประพันธ์ไทยทุกชนิด กวีนิยมตัดคำหรือใช้วิธีการละคำบางคำแต่ยังคงสื่อสารความหมายได้ครบเพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบทางฉันทลักษณ์ ดังเช่นที่ สังวาลย์ คงจันทร์ (๒๕๔๗: ๒๐๘-๒๒๑) ได้ศึกษาโครงสร้างประโยคในบทร้อยกรองประเภทกาพย์และโคลง โดยศึกษาจากบทเห่เรือและบทเห่เรื่องกากี พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ผลการศึกษาพบว่าวิธีการที่ผู้ประพันธ์นิยมใช้มากที่สุดคือการละคำหรือข้อความ ซึ่งมีทั้งละทั้งหมดหรือละเพียงบางส่วน ส่วนการละคำหรือข้อความทั้งหมดที่ปรากฏการละจำนวนมากเป็นการละหน่วยประธาน คือผู้ประพันธ์กล่าวถึงประธานของประโยคไว้ในประโยคแรกแล้ว ในประโยคที่ตามมา หากเป็นประธานตัวเดียวกัน ผู้ประพันธ์จะละหน่วยประธาน และเมื่อมีประธานอื่นแทรกเข้ามา ผู้ประพันธ์จะใส่ประธานไว้ ถ้าหากข้อความเป็นประธานเดิม ผู้ประพันธ์ก็จะใช้วิธีละประธาน แต่ผู้อ่านจะสามารถเข้าใจได้ โดยพิจารณาจากถ้อยคำและสถานการณ์ที่แวดล้อมอยู่นั้น นอกจากนี้ สังวาล คงจันทร์ยังพบว่าโครงสร้างประโยคในบทเห่เรือและบทเห่กากีมีประโยค ๓ ชนิดคือ เป็นประโยคความเดียว ประโยคความซ้อนและประโยคความรวม (สังวาล คงจันทร์, ๒๕๔๗: ๑๑๙-๒๒๐)

แม้ในคำประพันธ์ทุกชนิดจะสามารถละคำได้ แต่ในการประพันธ์โคลง การละคำเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ของโคลงมาก โดยเฉพาะการแบ่งคำในแต่ละบาทออกเป็นวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๒ คำ ทำให้เป็นข้อจำกัดเรื่องการใช้จำนวนคำเพื่อสื่อความ โดยเฉพาะ

ในตำแหน่งคำวรรคหลังซึ่งมีเพียง ๒ คำ กวีจะต้องคัดเลือกใช้คำเพื่อสื่อความหมาย ในจำนวนคำ ๒ คำนี้อาจเป็นประโยคหนึ่งประโยคที่กวีละคำบางคำไว้โดยคงคำหลักที่ยังสามารถสื่อความได้ครบถ้วน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการละคำจากโคลงบางบทมาแสดงให้เห็นจริง ตัวอย่างแรกยกมาจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้

ลวงหาญหาญกว่าผู้ หาญเหลือ ว่านา
ริยิ่งริคนริ ยิ่งผู้
ลวงกลใส่กลเหนือ กลแกว่น กลแฮ
รู้ยิ่งรู้กว่ารู้ เรื่องกล

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๒)

โคลงบทนี้ เป็นโคลงสรรเสริญพระเกียรติคุณของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถว่าทรงมีความกล้าหาญและทรงพระปรีชาสามารถในความรอบรู้เรื่องกลศึกยิ่งกว่าผู้ใด กวีไม่ได้ออกพระนามในโคลงบทนี้แต่ผู้อ่านก็เข้าใจได้ว่ากวีต้องการกล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่า ข้อความในแต่ละบาทส่วนใหญ่เป็นคำกริยาที่กวีใช้ซ้ำกันเป็นจำนวนมาก เช่น "ริยิ่งริคนริ ยิ่งผู้" คำว่า ริ กวีหมายถึงความคิดริเริ่ม คือความคิดอ่านในกลอุบายเรื่องศึกสงคราม กวีใช้คำว่า ยิ่ง คำเดียวก็สามารถสื่อความหมายได้เข้าใจแล้วว่า กวีต้องการเปรียบเทียบความเหนือกว่าผู้อื่นดังที่กวีใช้คำว่า ยิ่งผู้ ในวรรคหลังเพียง ๒ คำก็สื่อความหมายได้ชัดเจนโดยไม่ต้องใช้คำมาก เช่นเดียวกับในบาทที่ ๔ กวีซ้ำคำกริยาว่า รู้ ด้วยการตัดประธานและกรรมออกก็เป็นที่เข้าใจได้ดีกว่ากวีต้องการเชิดชูพระเกียรติคุณในความรอบรู้ของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถว่าทรงอยู่เหนือกว่าผู้ที่รอบรู้เรื่องกลอุบายทุกคน นับเป็นการละคำที่ทำให้เนื้อความในโคลงมีความกระชับเป็นอย่างยิ่ง

สาวสนมสนองนารถไท้ ทูลสาร
พระจักจรจากสถาน ถิ่นท้าว
เสด็จแดนทุรกันดาร ใคราช เสนอนา
ฤๅพระรานเสน่ห์ร้าว ด่วนร้างแรมไฉน
จำใจจำจากเจ้า จำจร
จำนิราศแรมสมร แม่ร้าง
เพราะเพื่อจักไปรอน อริราช แลแม่
จำทุกข์จำเทวษว้าง สวาทว้าหวั่นถวิล

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๖)

โคลง ๒ บทนี้ เป็นบทโต้ตอบกันระหว่างสมเด็จพระมหาอุปราชากับบรรดาสาวสนมที่ทูลถามสาเหตุที่พระองค์จะต้องเสด็จลาจากนางไป ในโคลงบทแรก กวีใช้คำแทนพระองค์สั้นๆ ว่า “พระ” ก็เป็นที่เข้าใจได้ว่ากวีทรงหมายถึงผู้ใด ในโคลงบทที่ ๒ ประกอบด้วยประโยคสั้นๆ ที่มีความหมายคล้ายกันหลายประโยค โดยกวีละประธานของประโยคคือ สมเด็จพระมหาอุปราชา และใช้คำกริยาเรียงติดกันหลายคำ เช่น จำใจ จำจากเจ้า จำจร จำนิราศ เป็นต้น ทำให้ความโศกเศร้าของพระมหาอุปราชาถูกขับเน้นขึ้นมา โคลงบทนี้จึงเป็นโคลงที่แสดงความรู้สึกของพระมหาอุปราชาได้กระจ่างชัด และนับเป็นโคลงที่ใช้คำได้อย่างกระชับแต่สร้างอารมณ์และความรู้สึกและความอาลัยอาวรณ์ของสมเด็จพระมหาอุปราชาได้เป็นอย่างดี

ใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีโคลงหลายบทที่ใช้คำกระชับ โดยกวีละคำที่ไม่จำเป็นเช่นคำเชื่อมต่างๆ ออกไป แต่ยังคงเนื้อความไว้ครบถ้วนภายในโคลง ๑ บท เช่น

ยาคนชี้เทพยผู้ ไกรกรรดิ ก็ดี
พันมวลธเมธาเชาว ช่ยวได้
แลศริศแลศริศพัน ชิวห ก็ดี
ฤๅร่ำยศไท้ถ้วน ถี่แถลง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๔๘)

โคลงบทนี้กวีละคำที่ไม่จำเป็นสำหรับการสื่อความ ทำให้การใช้คำในโคลงบทนี้ใช้คำสั้นๆ แต่สื่อความหมายได้มากกว่ารูปคำที่เห็นในโคลง เช่นการใช้วลีว่า ยาคน ในบาทที่ ๑ มาจากวลีที่ว่า อย่าว่าแต่คน (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔: ๑๐๖) หรือในบาทที่ ๓ มีความหมายว่า คนหนึ่งพันคนที่มีลิ้นหนึ่งพันลิ้น (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔: ๑๐๖) เป็นต้น

ที่ผู้วิจัยอภิปรายมาทั้งหมดนี้ สรุปได้ว่า กวีได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติภาษาไทยสำหรับการตกแต่งโคลงให้มีความไพเราะและความคมคาย ทั้งในด้านเสียง โดยการใช้เสียงวรรณยุกต์ เสียงสัมผัสคล้องจอง ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ และเรื่องจังหวะหนักเบาของพยางค์ ขณะเดียวกันกวีก็ได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติภาษาไทยในด้านการสื่อความหมายอันลึกซึ้งเข้มข้น ด้วยการเล่นกับความหมายของคำพ้อง คำที่กวีใช้ซ้ำ คำซ้ำ และคำซ้อน ตลอดจนการเล่นกับการลำดับคำเพื่อให้การสื่อความหมายเข้มข้นขึ้นหรือเน้นความหมายที่เกิดจากการสลับตำแหน่งคำ และการละคำเพื่อความกระชับของถ้อยคำที่ใช้ในโคลงแต่ละบท ในหัวข้อต่อไป ผู้วิจัยจะได้ชี้ให้เห็นว่า เมื่อกวีนำธรรมชาติภาษาไทยเหล่านี้มาใช้ในโคลงแล้ว ได้ก่อให้เกิดสุนทรียภาพประการใดบ้าง

๓.๓ สุนทรียภาพของโคลงที่สร้างสรรค์จากธรรมชาติของภาษาไทย

ในหัวข้อที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้แยกกล่าวถึงธรรมชาติภาษาไทยทีละเรื่องเพื่อจะให้เห็นชัดเจนว่าในการแต่งโคลงกวีได้นำธรรมชาติภาษาไทยแต่ละอย่างมาใช้ประโยชน์ในการสร้างความงามให้แก่โคลงทั้งในระดับเสียง คำ และในระดับความในลักษณะใด อันที่จริง ในการประพันธ์โคลงแต่ละเรื่องกวีไม่ได้แยกว่าโคลงบทนี้กวีจะใช้ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องใด แต่กวีได้ใช้ธรรมชาติของภาษาไทยหลายอย่างประสานกลมกลืนกันไปในโคลงแต่ละบทเพื่อสร้างความงามทางวรรณศิลป์ โคลง ๑ บทกวีอาจจะใช้ทั้งกลวิธีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ การเล่นเสียงสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ หรือกวีอาจเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง การซ้ำคำเพื่อเล่นกับความหมายและการใช้คำซ้อนเพื่อสร้างความไพเราะทางเสียงและความเข้มข้นทางอารมณ์ ทั้งนี้ กวีอาจเลือกใช้กลวิธีใดวิธีหนึ่งหรือหลายกลวิธีผสมกันไปในโคลงแต่ละบท ขึ้นอยู่กับว่ากวีต้องการให้โคลงบทนั้นๆ มีความโดดเด่นในเรื่องใด

ต่อมาได้มีการพัฒนากฎเกณฑ์ของกลวิธีจนกลายเป็นข้อบังคับการแต่งโคลงกลบทอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นโคลงกลบทที่บังคับการเล่นเสียงวรรณยุกต์ เช่น โคลงอักษรสามหมู่ โคลงกลบทที่บังคับเสียงสัมผัสสระ เช่น โคลงกลบทโตเล่นหางซึ่งบังคับเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคแรกโคลงกลบทก้านต่อดอกซึ่งบังคับเสียงสัมผัสสระในวรรคหลัง โคลงกลบทที่บังคับเสียงสัมผัสพยัญชนะ เช่น กลบทช้างประสานงาซึ่งบังคับเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ข้ามบาท กลบทงูกระหวัดหางซึ่งบังคับเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค โคลงกลบทที่บังคับการซ้ำคำ เช่น กลบทบุษบงแย้มผกาและบัวบานกลีบซึ่งบังคับคำซ้ำต้นบาททุกบาท กลบทวัวพันหลักซึ่งบังคับคำซ้ำข้ามบาทโดยซ้ำคำท้ายในบาทก่อนกับคำต้นบาทในบาทต่อไป เป็นต้น แม้จะมีโคลงกลบทหลากหลายชนิดแต่มิใช่ว่า โคลงกลบททุกชนิดจะเป็นที่นิยมใช้หรือประสบความสำเร็จทางวรรณศิลป์เสมอไป ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วเกี่ยวกับโคลงกลบทอักษรสามหมู่ซึ่งกวีได้นำมาใช้ในการแต่งโคลงไม่มาก เนื่องจากมีข้อบังคับที่ไม่สอดคล้องกับการสื่อความหมาย ด้วยเหตุนี้ กวีได้เลือกใช้โคลงกลบทบางชนิดที่พิจารณาแล้วว่าเป็นโคลงกลบทที่ส่งเสริมสุนทรียภาพให้แก่โคลงจริงๆ

เนื่องจากการแต่งโคลงกลบทแต่ละชนิดนี้มีผู้สนใจศึกษาอย่างละเอียดแล้ว ทั้งในเรื่องประเภท ชนิด และข้อบังคับของกลบทแต่ละประเภท งานวิจัยเหล่านี้แม้จะไม่ได้ศึกษาเฉพาะโคลงกลบทโดยตรง แต่ก็มีการศึกษารูปแบบการแต่งโคลงกลบทรวมอยู่ด้วยแล้ว เช่น โกชัย สาริกบุตร ในวิทยานิพนธ์เรื่อง **การวิเคราะห์กลบทในกวีนิพนธ์ไทย** (๒๕๑๗) สุภาพร มากแจ้ง ในหนังสือ

กวีนิพนธ์ไทย (๒๕๓๕) และวรางคนา ศรีกำเหนิด ในวิทยานิพนธ์เรื่อง **สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (๒๕๔๓) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงจะไม่ขอกล่าวซ้ำอีก แต่จะกล่าวถึงโคลงกลบทที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่จะอภิปรายในวิทยานิพนธ์นี้เท่านั้น ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดของโคลงกลบทประเภทต่างๆ ได้จากงานวิจัยและหนังสือที่ผู้วิจัยกล่าวมาข้างต้นนี้

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยต้องการที่จะแสดงให้เห็นว่า การที่กวีได้ใช้ธรรมชาติภาษาไทยในเรื่องต่างๆ ในการแต่งโคลงนั้นได้ส่งผลให้เกิดสุนทรียภาพของโคลงอย่างไรบ้าง โดยจะขอแยกกล่าวเพื่อให้เห็นชัดเจนเป็น ๒ หัวข้อคือ สุนทรียภาพทางเสียง และสุนทรียภาพทางเสียงและทางความหมาย อนึ่ง การแยกออกเป็น ๒ หัวข้อนี้ มิได้หมายความว่า โคลงที่มีสุนทรียภาพทางเสียงจะไม่มีความดีเด่นในการสื่อความหมาย โคลงบางบทอาจมีความคมคายซึ่งมาจากการเลือกใช้เสียงและคำของกวี ดังนั้นในการวิเคราะห์สุนทรียภาพทางเสียงของโคลงบางบทผู้วิจัยอาจจะกล่าวถึงความคมคายในการสื่อความด้วย

๓.๓.๑ สุนทรียภาพทางเสียง

ดังกล่าวแล้วว่า เสียงมีความสำคัญในการประพันธ์บทร้อยกรองทุกประเภท ในส่วนโคลงกวีได้ใช้ธรรมชาติภาษาไทยสร้างสุนทรียภาพทางเสียงทั้งจากเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งประกอบด้วยการเล่นเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคหรือท้ายบาทและการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ การซ้ำเสียงพยัญชนะ เสียงสระ และการซ้ำเสียงของคำ ดังจะยกตัวอย่างโคลงในวรรณคดีไทยบางบทมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นสุนทรียภาพทางเสียง ดังต่อไปนี้

นฤบาลบพิตรเผ้า ภูวนา ยกแฮ
ผายสิหนาทกถา ท่านพร้อง
ไพเราะราชสุภา ษิตสื่อ สารนา
เสนอบ่มีข้อข้อง ขุ่นแค้นคำไข
อ้าไท้ภูธเรศหล้า แหล่งตะเลง โลกฤๅ
เผยพระยศยินเยง ย่านแกล้ว
สิบทิศทั่วลือละเวง หวั่นเดช ท่านนา
ไป่เริ่มรอฤทธิ์แผ้ว เผือดกล้าแกลนหนี

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๔)

โคลง ๒ บทนี้ ผู้วิจัยคัดมาจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เพื่อเป็นตัวอย่างของโคลงที่เล่นกับเสียงสัมผัสพยัญชนะ และกำหนดเสียงวรรณยุกต์จัตวาท้ายบท

โคลง ๒ บทนี้มีความงามจากเสียงสัมผัสพยัญชนะในทุกบาท ดังจะเห็นได้ว่ากวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราว ทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคเดียวกัน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเสียงสัมผัสชิด ๒ คำ เช่น ในบทแรก "นฤบาลบ**พิตรเผ้า**" "ไพ**เราะราช**สุภา" และเสียงสัมผัสชิด ๓ คำ เช่นในโคลงบทที่ ๒ "เผยพระ**ยศยินเยง**" "ไป่**เริ่มรอฤทธิ์**แผ้ว" หรือเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคซึ่งโคลงทั้ง ๒ บทนี้ กวีเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเกือบทุกบาท เช่น ในโคลงบทที่ ๑ มีเสียงสัมผัสพยัญชนะบาทที่ ๑ คือคำว่า "เผ้า" กับคำว่า "ภู" บาทที่ ๒ คำว่า "(ก) ถา" กับคำว่า "ท่าน" และบาทที่ ๔ คำว่า "ข้อง" กับคำว่า "ขุ่น" ส่วนโคลงบทที่ ๒ กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาท ซึ่งคล้ายกับการแต่งโคลงกลบทงูกระหวัดหาง ดังนี้ บาทที่ ๑ คำว่า "หล้า" กับคำว่า "แหล่ง" บาทที่ ๒ คำว่า "เยง" กับคำว่า "ย่าน" บาทที่ ๓ คำว่า "(ละ) เวง" กับคำว่า "หวั่น" และบาทที่ ๔ คำว่า "แผ้ว" กับคำว่า "เผือด" ทำให้เสียงของโคลงในแต่ละวรรคเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นในแต่ละบาท การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคนี้ ในบางบาททรงเล่นเสียงสัมผัสชิดกันในวรรคหน้าด้วย เช่น โคลงบทที่ ๑ บาทที่ ๔ ทรงใช้คำว่า "ข้อข้อง" ในท้ายวรรคซึ่งเชื่อมเสียงไปยังวรรคหลังซึ่งเล่นเสียงสัมผัสครบทั้ง ๔ คำคือ "ขุ่นแค้นคำไข" และในโคลงบทที่ ๒ บาทที่ ๒ ทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะชิดในท้ายวรรคแรกคือ "ยินเยง" ซึ่งเชื่อมกับคำว่า "ย่าน" ในวรรคหลัง

นอกจากนี้ โคลงบทที่ ๒ ในวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๔ กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ด้วยดังนี้ "เผือด**กล้าแกลน**หนี" และยังมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในคำสุดท้ายของบาทกับคำสร้อยด้วย คือ "(สุภา) ยิต**สื่อ สาร**นา" และ "แหล่งตะ**เลง โลก**ฤๅ" จะเห็นได้ว่าโคลง ๒ บทนี้ กวีสร้างสรรค์ความงามทางเสียงสัมผัสพยัญชนะด้วยวิธีการหลากหลายมาก

ส่วนกำหนดเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรค จะเห็นได้ว่าโคลง ๒ บทนี้กวีทรงใช้เสียงจัตวาเป็นเสียงปิดท้ายโคลง จึงทำให้เสียงปิดท้ายของโคลงแต่ละบททอดยาวก่อนที่จะขึ้นเนื้อความใหม่ในโคลงบทต่อไป การใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาในคำสุดท้ายของบทนี้อาจกล่าวได้ว่าสร้างความไพเราะให้แก่โคลงได้มาก ซึ่งโคลงสี่สุภาพในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** นี้ผู้วิจัยพบว่า กวีทรงนิยมใช้เสียงจัตวาลงท้ายบทในอัตราส่วนที่สูงมาก การลงท้ายโคลงแต่ละบทด้วยเสียงจัตวานี้จึงกล่าวได้ว่า

เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในพระนิพนธ์โคลงของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

จากที่อภิปรายมาจะเห็นได้ว่า นอกจากโคลง ๒ บทนี้จะมีเสียงเสนาะจากการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นในตำแหน่งต่างๆ แล้ว ยังมีความไพเราะจากการที่กวีทรงใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาลงท้ายบท จึงทำให้โคลง ๒ บทมีสุนทรียภาพทางเสียงเป็นอย่างมาก

ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** มีโคลงหลายบทที่มีความงามทางเสียงค่อนข้างครบเกือบทุกด้าน ทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะ เสียงสัมผัสสระ เสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ และยังเล่นกับการซ้ำเสียงคำด้วย ดังตัวอย่าง

ทิวทวน<u>ทองถ่องท้อง</u> อัมพร
แสนสำศัสดรดู อะเคื้อ
<u>ดาบ</u>ดั้ง<u>ดาบ</u>สองกร เถกิง<u>ดาบ</u> เขนแฮ
<u>ดาบ</u>*โลโตมร<u>เงื้อ</u>* *ง่า<u>ง้าวขาว</u>*คม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๗๓)

โคลงบทข้างต้นนี้ ในวรรคแรกของบาทที่ ๑ กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทั้งวรรค ซึ่งมีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับถึง ๓ เสียง คือคำว่า ทองถ่องท้อง เป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ ๓ เสียงที่มีความหมายสมบูรณ์ น่าสังเกตว่า ในการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในโคลงบทนี้ กวีทรงดั้งพระทัยและเลือกสรรคำมาเล่นได้อย่างแยบยล เพราะได้ทั้งความงามทางเสียงและได้ความหมาย เพราะในการเล่นเสียงวรรณยุกต์ของคำ ทองถ่องท้อง ต่างระดับถึง ๓ เสียงนี้ กวีในอดีต เช่น พระศรีมโหสถหรือเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เคยใช้มาแล้ว เช่นใน **<u>ลิลิตเพชรมงกุฎ</u>** ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ใช้ว่า "กระแห<u>**ทองท่องท้อง**</u> ชลธาร" (หน้า ๑๗๘) เห็นได้ว่า เจ้าพระยาพระคลัง (หน) ใช้พยัญชนะต้นตัวเดียวกันคือ ท ในขณะที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงเข้าพระทัยดีว่า เสียงพยัญชนะ /ท/ สามารถที่จะใช้พยัญชนะต้น ถ เพื่อเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับได้ และยังสื่อความหมายสอดคล้องกับเนื้อความได้ด้วย จึงเลือกใช้คำว่า "ถ่อง" ซึ่งมีความหมายว่า งาม อร่าม แจ่มใส รุ่งเรือง (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๔๘๘) คือทรงให้ภาพของอาวุธ (ทวน) ของกองทัพทหารที่เป็นสีทอง "กระจ่าง" อยู่เต็มท้องฟ้า ถ้าหากทรงใช้คำว่า "ท่อง" ตามรูปแบบการเล่นที่ใช้พยัญชนะต้นตัวเดียวกัน ความหมายของโคลงบทนี้ก็จะไม่ชัดเจน การเลือกใช้คำ "ถ่อง" นี้นอกจากจะทำให้มีความหมายชัดเจนมากแล้ว ยังเป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับถึง ๓ เสียง และทรงเล่นในตำแหน่งบังคับคำเอกคำโทอีกด้วย จึงนับได้ว่าเป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ

ที่ทรงพัฒนาขึ้นไปจากกวีในอดีต ทำให้โคลงบทนี้มีความงามทางเสียง และเล่นกับรูปวรรณยุกต์ ๓ รูป คือสามัย เอก โท ขณะเดียวกันก็สามารถสื่อความหมายได้ทุกคำ

อนึ่ง ในโคลงบทนี้ยังมีการซ้ำเสียงของคำในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ในคำว่า "ดาบ" ซึ่งกวีทรงใช้การซ้ำคำเพื่อจำแนกชนิดของดาบ คือในบาทที่ ๓ เป็นการแยกให้เห็นชัดเจนว่า มีดาบชนิดใดบ้าง ส่วนการซ้ำคำในบาทที่ ๔กวีทรงใช้เพื่อแสดงประเภทของอาวุธที่มีหลายชนิด

ส่วนการใช้เสียงพยัญชนะ พบว่ากวีทรงมีวิธีการสร้างความงามทางเสียงพยัญชนะอย่างหลากหลาย เช่น ในวรรคแรกของบาทที่ ๒ มีคำที่กวีทรงเปลี่ยนเสียงพยัญชนะจาก /ตร/ ในคำว่า "ศาสตรา" และเปลี่ยนเสียงสระเป็นคำว่า "ศัสดร" เพื่อทำให้คำมีเสียงเบาลงและยังมีเสียงสัมผัสพยัญชนะกับคำว่า "ดู" ในคำที่ ๕ ซึ่งอยู่ชิดกันด้วย และยังมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในบาทอื่นอีก เช่น ในบาทที่ ๔ ทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคคือว่า "เงื้อ" ซึ่งอยู่ในท้ายวรรคแรก และคำว่า "ง่าง้าว" ซึ่งอยู่ในวรรคหลัง นอกจากนี้ในวรรคเดียวกันนี้ทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะชิดในคำว่า "ขาวคม" โดยมีเสียงสัมผัสสระเชื่อมกลางวรรค "ง้าว-ขาว" ทำให้เสียงของโคลงในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นวรรคจบนี้มีความเด่นเป็นอย่างยิ่ง ส่งผลต่อความงามของโคลงทั้งบท ซึ่งนอกจากจากจะมีความไพเราะทางเสียงแล้วยังแสดงให้เห็นแสนยานุภาพของอาวุธแห่งกองทัพอันเกรียงไกรอีกด้วย

โคลงบทต่อไปนี้ ผู้วิจัยนำมาจาก **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังนี้

เพ**ลา**ห้า**ทุ่ม**พี่ ค***นึงใน***
เพลิง**ผ่าวเผา**ดวงใจ ***คลั่งคลุ้ม***
ร้อน**เรียมเทียม**ร้อนไฟ ***ลนล่าว***
อีกหนาม**หนามา**กลุ้ม ***เสียบไส้ใน***ทรวง

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๖๒)

โคลงพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้า กวีทรงเชี่ยวชาญในการหาคำมารับส่งสัมผัสมาก ดังโคลงบทข้างต้น กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกครบทั้ง ๔ บาท คำที่มารับส่งสัมผัสนั้นเป็นคำที่เห็นได้ว่า กวีเลือกสรรมาเป็นอย่างดีเพื่อให้สื่อความหมายได้คมคาย โดยทรงเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ ดังนี้ (เพ) ลา-ห้า (ทุ่ม)ในบาทที่ ๑ ผ่าว-เผา ในบาทที่ ๒ เรียม-เทียม ในบาทที่

๓ และในคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ ของบาทที่ ๔ คือ หนา-มา นอกจากนี้ในวรรคหลังของโคลงบาทที่ ๔ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงเพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ในวรรคหลังของบาทด้วย คือ เสียบ**ไส้ใน**ทรวง

นอกจากเสียงสัมผัสสระ โคลงบทนี้มีเสียงเสนาะจากเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของแต่ละบาทครบทั้ง ๔ บาท (คนึงใน คลั่งคลุ้ม ลนล่าว เสียบไส้) นอกจากนี้ในวรรคแรกของบาทยังมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะชิดกันด้วยคือคำว่า "ร้อน-เรียม" ในบาทที่ ๓ และ "หนาม-หนา" ในบาทที่ ๔ โคลงบทนี้มีจึงลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้เสียงสัมผัสคล้องจองทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะและเสียงสัมผัสสระ

นอกจากนี้ ในโคลงบทนี้ กวียังทรงเล่นกับเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในบาทที่ ๒ คือ "เพลิง**ผ่าวเผา**ดวงใจ คลั่งคลุ้ม" กวีเล่นความหมายของคำว่า ผ่าว และคำว่า เผา ซึ่งเป็นการขยายคำว่า เพลิง ที่กวีทรงวางไว้ต้นบาท คำว่า ผ่าว และคำว่า เผา นี้มีองค์ประกอบเสียงใกล้เคียงกันต่างกันที่เสียงวรรณยุกต์เป็นคนละหน่วยเสียงกัน การที่กวีนำคำ ๒ คำนี้มาใช้ในโคลงทำให้คำมีเสียงสูงต่ำอย่างชัดเจน นอกจากนี้ความหมายของคำทั้งสองคำนี้ยังใกล้เคียงกัน คือเกี่ยวเนื่องกับความร้อนรุ่มในอกของกวี เมื่อนำมาใช้คู่กันยิ่งทำให้เกิดความโดดเด่นในด้านเสียงมาก ดังนั้น เมื่อกวีนำมาเล่นเพื่อขยายคำว่า เพลิง ซึ่งเผาดวงใจจนเร่าร้อน จึงทำให้เกิดอาการ คลั่งคลุ้ม ซึ่งเป็นการแสดงผลที่ต่อเนื่องจากเนื้อความในวรรคแรกของบาทเดียวกัน และนอกจากทรงใช้ความเปรียบที่ทรงกล่าวถึงความร้อนรุ่มจากเพลิงที่เผาภายในอกแล้ว กวียังกล่าวด้วยว่ามีความเจ็บปวดจาก "หนามหนา" ซึ่งมา "เสียบไส้" ในทรวงของกวีไปพร้อมๆ กัน

โคลงบทนี้จึงมีความงามครบ ทั้งความงามทางเสียงหลายประการปนกัน ได้แก่เสียงสัมผัสสระ เสียงสัมผัสพยัญชนะ และเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ และยังมีลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้ความเปรียบอันลึกซึ้งคมคายด้วย

สาม**ยามความ**เสน่ห์*เคล้า* เคย*คลึง*
โศก**ศัลย์หวั่น**ใจ*ถึง* *ทุ่ม*นี้
พลบ**ค่ำร่ำรำ***พึง* ค*นึงเนื่อง*
ถึง**สามยาม**แล้ว*ถี้* *พี่*เอื้อเอ็นดู

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๖๓)

โคลงบทนี้นำมาจากวรรณคดีเรื่องเดียวกันกับโคลงบทก่อน ผู้วิจัยต้องการยกตัวอย่างให้เห็นว่า ในโคลงเพียงบาทเดียวก็สามารถที่จะมีความงามทางเสียงอันหลากหลายได้ กล่าวคือ โคลงบทนี้กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าครบทั้ง ๔ บาทเช่นเดียวกับโคลงบทที่แล้ว แต่กวีทรงเพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคทุกบาท โดยในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ โดยเฉพาะในบาทที่ ๑ ทรงใช้คำซ้อนซึ่งเป็นคำคู่ที่มีเสียงเดียวกันและมีความหมายคล้ายกันคือคำว่า "เคล้าคลึง" แต่กวีทรงแยกคำออกจากกันและนำมาวางไว้ต่างวรรค นับเป็นการเล่นกับความหมายของคำนอกเหนือไปจากการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ส่วนในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค คือคำว่า (รำ)พึง - (ค)นึง ในบาทที่ ๓ และคำว่า ถี้-พี่ ในบาทที่ ๔

ลักษณะเด่นทางเสียงของโคลงบทนี้อยู่ในบาทที่ ๓ คือ นอกจากกวีจะเล่นเสียงสัมผัสสระและเสียงสัมผัสพยัญชนะดังที่กล่าวมาแล้ว กวีได้ทรงเพิ่มการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในวรรคแรกของบาทด้วย ในคำว่า "ร่ำรำ (พึง)" จึงทำให้เสียงของโคลงในบาทที่ ๓ นี้มีเสียงสัมผัสคล้องจองต่อเนื่องกันเกือบตลอดทั้งบาททั้งเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ เสียงสัมผัสสระกลางวรรคและข้ามวรรค และเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของบาทอีกด้วย แสดงให้เห็นว่า ในโคลงบทเดียวกันกวีสามารถใช้ธรรมชาติของภาษาไทยสร้างความงามทางเสียงอันหลากหลายได้

โคลงบทต่อไปผู้วิจัยนำมาจาก **<u>โคลงนิราศสุพรรณ</u>** ของสุนทรภู่

ยามสามยามสงัดไม้ ไพรพนม
พร่ำพร่ำน้ำค้างพรม พร่างพร้อย
เยนเยียบเงียบสงัดลม แลตล่ง ดงเอย
ไม่นิ่งกิ่งก้านช้อย ชื่นฉุ้มพุ่มพกา

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๘๕)

โคลงบทนี้แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะในการแต่งโคลงของสุนทรภู่ ซึ่งเป็นลักษณะที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตพบว่าเป็นโคลงชนิดที่สุนทรภู่นิยมแต่งคือ โคลงชนิด สพพพ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๗) สุนทรียภาพทางเสียงของโคลงบทนี้มาจากการใช้เสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคแรกทุกบาท (สาม-ยาม พร่ำ-น้ำ เยียบ-เงียบ และ นิ่ง-กิ่ง) เสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๑ (ไม้-ไพร) เสียงสัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ กับคำแรกของคำสร้อย (ตล่ง-ดง) และเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ในวรรคหลังของบาทที่ ๔ (ฉุ้ม-พุ่ม) ส่วนเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคสุนทรภู่ใช้ในบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ (พรม-พร่าง ลม-แล ช้อย-ชื่น)

นอกจากลักษณะเด่นของโคลงชนิดนี้แล้ว สุนทรภู่ยังเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะชิดหลายแห่ง เช่นในวรรคแรกของบาทที่ ๓ (เย็น-เยียบ) บาทที่ ๔ (กิ่ง-ก้าน) ในวรรคหลังบาทที่ ๒ (พร่าง-พร้อย) บาทที่ ๔ (ชื่น-ฉุ้ม) นอกจากนี้ กวียังเล่นเสียงจากคำซ้ำซึ่งกวีใช้เสียงสระยาวติดกันคือคำว่า พร่ำพร่ำ ซึ่งให้จังหวะเสียงของน้ำค้างที่พร่างพรมในยามดึกสงัด นอกจากนี้การเลือกเสียงพยัญชนะเด่นในโคลงบทนี้กวีเลือกเสียงพยัญชนะอ่อนที่สามารถสื่อความรู้สึกสงบเย็น ได้แก่ เสียง /ย/ และเสียง /ง/ เป็นต้น เสียงดังกล่าวให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน และให้บรรยากาศอันสงบเงียบในยามดึกที่คงมีแต่เสียงน้ำค้างตกต้องไพรพฤกษ์ดังที่สุนทรภู่ได้ใช้เสียง /พร/ เป็นเสียงเด่นในบาทที่ ๒ เมื่อกล่าวถึงเสียงน้ำค้างที่กำลังพร่างพรม

โคลงบทนี้จึงเป็นผลงานโคลงของสุนทรภู่ที่ให้สุนทรียภาพทางเสียงอย่างมากเพราะเสียงของคำสื่อให้เห็นจินตภาพที่กวีแสดงออกมา โคลงบทนี้จึงชี้ให้เห็นความสามารถในการแต่งโคลงของสุนทรภู่ สมกับที่ตั้งใจแต่งโคลงเพื่อ “ไว้ใช้ชื่ออ้างต่างนาม” ดังที่สุนทรภู่ประกาศไว้ในโคลงบทสุดท้ายของวรรณคดีเรื่องนี้

ตัวอย่างต่อไปนี้ นำมาจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** เป็นตัวอย่างโคลงที่กวีตั้งใจสร้างความไพเราะจากการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ทุกวรรคในลักษณะการแต่งโคลงกลบท ดังนี้

สนยงสนวดแม้น มฤธุรา เรื่อยแฮ
ทนยบทนองการ เลิศล้วน
ทนองทนุกภา รตรองเตรียบ รยบแฮ
ดนอกดนานถ้วน ถ่องกล
รบินรเบียบท้าว เบาราณ
รบอบรบับยล ยิ่งผู้
รบยนรบิการย เกลากาพย ก็ดี
รเบอดรบัดรู้ รอบสรรพ์

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๓)

จากตัวอย่างโคลง ๒ บทที่ยกมา กวีเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในวรรคแรก ในแต่ละคู่ประกอบด้วยเสียงเบาและเสียงหนัก ในโคลงบทแรก กวีใช้เสียงพยัญชนะเป็นคู่ในทุกบาท โดยเฉพาะในบาทที่ ๑ กวีได้แทรกเสียง /น/ ในคำว่า สวด เป็น สำนวด โดยไม่เปลี่ยนความหมาย เพื่อให้เข้าคู่กับคำว่า สำเนียง เป็นสำเนียงสำนวด โคลงบาทที่ ๑ มีความหมายว่า สำเนียงสวดที่ต่อเนื่องกันไปไม่ขาดระยะ (ของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถก็ไพเราะเพราะพริ้ง) ประดุจน้ำผึ้ง (ราช

บัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔: ๗๔) ส่วนในบาทอื่นๆ กวีได้เลือกคำที่มีเสียงคล้ายคลึงเพื่อให้เสียงโคลงมีจังหวะหนักเบาเป็นคู่ ทำให้เกิดเสียงที่สมดุลในวรรคแรกของแต่ละบาท ซึ่งโคลงบทที่ ๒ กวีได้เปลี่ยนวิธีการเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่ จากการใช้เสียงพยัญชนะเป็นคู่ที่ต่างกันในแต่ละบาทมาเป็นการเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่เสียงเดียวกันทั้งสี่บาทคือเสียง /ร/ /บ/ ซึ่งเมื่ออ่านออกเสียงโคลงทั้ง ๒ บทนี้จะพบว่ามีความไพเราะจากเสียงหนักเบาของพยางค์ที่กวีเลือกใช้

ถึงเขา**ชรอ่ำชรอุ่ม**ห้อง เวหา
คิดอรแมกเมฆมา กลัดไว้
ฤๅเขา**ชรอ่ำ**อา ดูรเทวษ
เป็น**ชรอุ่ม**ฟ้าไข้ ข่าวน้องนางตรอม

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๓)

โคลงบทนี้ กวีเล่นกับจังหวะเสียงหนักเบาอีกลักษณะหนึ่งโดยการแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ ในกลางคำ ทำให้คำเดิมซึ่งมี ๒ พยางค์กลายเป็นคำ ๓ พยางค์และมีการออกเสียงตามธรรมชาติของภาษาไทยคือ หนัก-เบา-หนัก กวีแทรกเสียง /ร/ เข้าไปกลางคำว่า ชะอ่ำและ ชอุ่ม เป็นคำ ๓ พยางค์ คือ ชรอ่ำ และ ชรอุ่ม เป็นการเพิ่มจังหวะเสียงหนักเบาของพยางค์ ทำให้โคลงมีจังหวะเสียงกระทบกระทั่งของพยางค์มากขึ้น โดยในบาทแรก กวีเล่นเสียงดังกล่าวติดกันเป็นคู่คือ ชรอ่ำและชรอุ่ม จากนั้นจึงได้นำมาแยกเล่นทีละคำในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ซึ่งนอกจากการเล่นเสียงแล้ว กวียังเล่นกับความหมายของคำทั้ง ๒ ด้วย คือเล่นกับคำว่า “ชรอำ” ซึ่งเป็นชื่อสถานที่ เมื่อกวีมาถึงสถานที่แห่งนี้แล้วก็พบว่าเป็นช่วงที่ท้องฟ้ากำลัง “ชรอุ่ม” ไปด้วยเมฆฝน กวีจึงครุ่นครวญว่า เขา “ชรอ่ำ” นี้เป็นไข้จนฟ้า “ชรอุ่ม” เพราะได้ทราบข่าวว่านางกำลังตรอมใจ

จากตัวอย่างโคลงหลายบทที่ยกมาแสดงเพื่อให้เห็นความงามทางเสียงที่กวีได้เลือกสรรคำจากธรรมชาติภาษาไทยมาใช้นี้ แสดงให้เห็นแนวคิดอย่างหนึ่งของกวีในการแต่งโคลงว่า กวีให้ความสำคัญแก่ความไพเราะของเสียงและคำเป็นอย่างยิ่ง นับเป็นการจัดความประสานของเสียงทั้งเสียงสัมผัสสระ สัมผัสพยัญชนะ เสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ และเสียงวรรณยุกต์ท้ายบาทหรือท้ายบท ตลอดจนการเล่นกับเสียงหนักเบาของพยัญชนะ และการเล่นเสียงของคำที่ซ้ำกัน ซึ่งสุนทรียภาพทางเสียงเหล่านี้เกิดจากการใช้ธรรมชาติของภาษาไทยเข้ามาปรุงแต่งเสียงของโคลงให้มีความงาม จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ธรรมชาติของภาษาไทยมีความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางเสียงของโคลงเป็นอย่างมาก และจะเห็นได้ว่า นอกจากความงามทางเสียง กวียังคำนึงถึงความหมายของคำที่ใช้ด้วย เพราะความงามของโคลงมิได้อยู่ “รสคำ” แต่เพียงอย่างเดียว แต่กวีได้เลือกสรร

เสียงและคำมาใช้เพื่อให้เกิด “รสความ” ด้วย อย่างไรก็ตาม ที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างมาข้างต้น ได้พยายามเลือกโคลงที่มีความเด่นในเรื่องสุนทรียภาพทางเสียงมาแสดงให้เห็นชัดเจน ในหัวข้อต่อไป จะได้กล่าวถึงสุนทรียภาพของโคลงทางเสียงและความหมายที่เกิดจากธรรมชาติของภาษาไทย

๓.๓.๒ สุนทรียภาพทางเสียงและทางความหมาย

ในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ทุกชนิด แม้กวีจะให้ความสำคัญแก่ความไพเราะทางเสียงเพียงใด แต่การสื่อความก็เป็นสิ่งที่กวีไม่อาจละเลยได้ ในการรจนาโคลงก็เช่นกัน กวีให้ความสำคัญเรื่องการสื่อความหมายไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการตกแต่งความงามทางเสียง แม้โคลงบางบท กวีจะให้ความสำคัญแก่การเล่นเสียงมากเป็นพิเศษ แต่ถ้ากวีมุ่งเล่นแต่เสียงมากจนเกินไป โคลงบทนั้นก็อาจไม่ได้รับการยกย่องเท่าที่ควร ดังนั้น การพิจารณาสุนทรียภาพของโคลงจึงควรพินิจในเรื่องของการสื่อความหมายประกอบกันไปด้วย

การที่กวีได้นำธรรมชาติภาษาไทยเข้ามาใช้ในการแต่งโคลงส่งผลให้โคลงมีสุนทรียภาพทางเสียงและทางความหมาย เช่น การละคำ ทำให้โคลงมีความกระชับและสามารถนำเสนอความคิดที่ชัดเจนด้วยการใช้คำน้อยแต่กินความหมายมาก หรือ การเล่นคำพ้องและการซ้ำคำ ทำให้เกิดสุนทรียภาพจากความหมายหลายนัย หรือการใช้คำซ้ำ ทำให้มีการเน้นอารมณ์และความรู้สึกที่ลึกซึ้งเข้มข้นขึ้น

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นว่า ธรรมชาติของภาษาไทยได้ช่วยทำให้โคลงมีสุนทรียภาพทางเสียงและทางความหมายประการใดบ้าง จากการศึกษาพบว่า สุนทรียภาพทางเสียงและทางความหมายของโคลงที่เกิดจากธรรมชาติของภาษาไทย ได้แก่ การจัดหมวดหมู่ความคิด การเน้นอารมณ์ความรู้สึก การเล่นความหมายหลายนัย การลำดับความ และการสรุปความ ดังจะได้อภิปรายไปตามลำดับ ดังต่อไปนี้

๓.๓.๒.๑ การจัดหมวดหมู่ความคิด

ในการประพันธ์โคลง การนำเสนอเนื้อหาอย่างเป็นลำดับด้วยการจัดหมวดหมู่ความคิดเป็นความงามอย่างหนึ่งของโคลง เพื่อให้การนำเสนอเนื้อหาหรือความคิดของกวีชัดเจนแจ่มแจ้ง ธรรมชาติของภาษาไทยเรื่องการซ้ำคำหรือกลุ่มคำทำให้เกิดการจัดหมวดหมู่ความคิดในโคลงทั้งการจัดหมวดหมู่ความคิดในโคลงต่างบทและการจัดหมวดหมู่ความคิดในโคลงบทเดียวกัน

การจัดหมวดหมู่ความคิดในโคลงต่างบท เป็นการจัดกลุ่มความคิดของโคลงเพื่อให้ผู้อ่านสามารถติดตามเรื่องราวได้อย่างไม่สับสน เปรียบเหมือนการแบ่งการนำเสนอเนื้อหาออกเป็นตอนๆ ด้วยการใช้กลวิธีการแต่งบางอย่าง เช่น การซ้ำคำหรือกลุ่มคำเดียวกันในแต่ละช่วงของโคลงต่างบท เพื่อเป็นการแจ้งหรือบอกให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังทราบว่า เนื้อหาในช่วงนั้นเป็นตอนหนึ่งซึ่งมีเนื้อความเดียวกัน

ตัวอย่างโคลงที่ใช้การซ้ำคำหรือกลุ่มคำเพื่อจัดหมวดหมู่ความคิด ปรากฏอย่างชัดเจนในวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งเป็นวรรณคดีขนาดยาวที่มีการจัดหมวดหมู่ความคิดในการนำเสนอเนื้อหาด้วยการซ้ำกลุ่มคำต้นบาทเป็นช่วงๆ โดยใช้การซ้ำคำหรือกลุ่มคำเพื่อจัดหมวดหมู่ของเนื้อหาตอนหนึ่ง เมื่อเปลี่ยนเนื้อหาก็ใช้คำหรือกลุ่มคำอีกกลุ่มหนึ่ง เช่น ในตอนต้นเรื่อง กวีสดุดีพระเกียรติคุณของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถด้วยการใช้กลุ่มคำว่า “พระมา” ซ้ำคำต้นบาทในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๓ ในโคลงหลายบทเพื่อยกย่องว่าพระองค์เป็นผู้มาทำให้บ้านเมืองมีความเจริญรุ่งเรือง ดังตัวอย่าง

พระมามลายโศกหล้า เหลือศุข
มาตรยกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระมาบันเทาทุกข์ ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
พระมายศยิ่งฟ้า ดินชม ชื่นแฮ
มาแต่งไตรรัตนเรือง รอบหล้า
พระมาสมสำภาร เพญโพธิ ไส้แฮ
ใครแข่งใครข้องถ้า ถ่องเอง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๓๒)

เนื้อหาในช่วงต่อจากนี้ เป็นตอนที่กวีสรรเสริญและสดุดีพระเกียรติคุณด้วยการกล่าวถึงพระคุณสมบัติและพระปรีชาสามารถอันเลิศล้นของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ กวีใช้การซ้ำคำที่ต้นบาทซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีเนื้อความเป็นกลุ่มเดียวกัน ดังนี้ โคลงบทที่ ๑๒ - บทที่ ๓๑ กวีเล่นคำว่า เอก ทวิ ไตร จนถึง ทศ ที่หน้าบาทของโคลงแต่ละบท มีบางบทที่เลื่อนการเล่นคำเดียวกันหน้าบาทนี้ไปยังคำที่ ๒ เช่น บทที่เล่นคำว่า จตุร แต่ก็ยังอยู่ที่ต้นบาท ดังข้อความโคลงว่า

จตุรทฤษฎิธรรมถ่องแจ้ง จตุรา
คม**จตุร**คุณฤๅ กีดกั้น
จตุราคมารักษ จตุรโลกย
แจ้ง**จตุร**ยุคชั้น ช่องกัลป์

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๐๘)

ในส่วนของเนื้อหาที่เรียกว่า "สูตรสถานี" ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชประวัติของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถนับตั้งแต่เสด็จพระราชสมภพ ทรงพระผนวชและลาพระผนวชออกมาปกครองบ้านเมือง ซึ่งเป็นสังเขปเรื่องราวในตอนต้นเรื่องก่อนที่จะกล่าวรายละเอียดของเนื้อหาอันเกี่ยวกับสงครามระหว่างไทยและโยนกอันเป็นเนื้อหาสำคัญของวรรณคดีเรื่องนี้ต่อไป เนื้อหาในช่วงสังเขปเรื่องนี้ กวีใช้การซ้ำคำกลุ่มคำว่า "แถลงปาง" ในต้นบาทที่ ๑ และต้นบาทที่ ๓ (มีบางบาทที่กวีใช้คำว่าปางเพียงคำเดียว) ในโคลง ๑๕ บทเพื่อจัดกลุ่มเนื้อหาให้เป็นหมวดหมู่เดียวกัน ดังตัวอย่าง

แถลงปางจอมโลกยเจ้า จอมเลือง เลิศนา
เสด็จคอบคืนพลไกร แต่งไว้
แถลงปางแต่งหัวเมือง ขุนหมื่น ไปนา
เอาสุโขทัยได้ ง่ายงาม
แถลงปางชยงชื่นเศร้า ใจพล พรั่นนา
เพราะเพื่อฤๅแรงขาม ปิ่นเกล้า
แถลงปางล่อลวงกล ไพริศ เนืองนา
ถึงถั่งเข้าตีเข้า จึงเข้าเขาแพง
ปางพระชนนิศรสิ้น เสียสกนธ์
ยังพิมานสวรรคแซรง ช่อแก้ว
แถลงปางไปล่เมืองบน ทิศมาศ
ถวายแก่สรรเพชญแล้ว เลิศคุณ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๔๗)

ส่วนการจัดหมวดหมู่ความคิดภายในโคลงแต่ละบท เป็นการจัดกลุ่มความคิดที่กวีก็ยังคงใช้การซ้ำคำหรือกลุ่มคำเดียวกัน ซึ่งนอกจากจะจัดความคิดออกเป็นกลุ่มแล้ว ในแต่ละบาทที่มีการซ้ำคำนั้นยังเป็นการจำแนกประเภทของสิ่งที่กวีกล่าวถึงไว้ในแต่ละบาทนั้นด้วย เช่น การซ้ำคำ

ว่าลางในช่วงที่กวีพรรณนาถึงกองทัพช้าง นอกจากจะทำให้ทราบว่า โคลงที่มีคำนี้นำหน้าบาทกล่าวถึงกองทัพช้างแล้ว ในโคลงแต่ละบาท ยังเป็นลักษณะการจำแนกเนื้อความในบาทนั้นๆ ออกเป็นพวกๆ อีกด้วย เช่น

ลางตัวตระเทศหน้า ขวยขวญ
ลางเตอบตระหมั้นภี พ่างปั้น
ลางตัวค่าควรเมือง ยงยวด
ลางช่างชนหมั้นสู้ ส่ายบร

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๗๕)

โคลงบทนี้ กวีจำแนกลักษณะของช้างในแต่ละบาทว่ามีลักษณะใดบ้าง ในบาทหนึ่งก็จะกล่าวถึงช้างลักษณะหนึ่ง น่าสังเกตว่า โคลงในช่วงนี้ กวีได้เพิ่มความไพเราะทางเสียงด้วยการซ้ำกลุ่มคำเป็นคู่ข้ามบาทในโคลงหลายบท คือ ในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ กวีซ้ำคำว่าลางสาร ซึ่งหมายถึงช้างบางเชือก บาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ กวีซ้ำคำว่าลางสำ ซึ่งหมายถึงช้างบางพวก ทำให้มีการสลับเสียงที่ซ้ำกันไปในแต่ละบาท และเป็นการจัดหมวดหมู่ความคิดด้วย ดังตัวอย่าง

ลางสารงามเงื่อนแกล้ง เกลาเหลา หล่อแฮ
ลางสำจรางมันผัน ม่ายม้า
ลางสารอาจเอาธาร ชาญช่ยว
ลางสำแกล้วกล้าบ้า ชื่นตา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๗๕)

อนึ่ง น่าสังเกตว่า ในโคลงดั้นบางเรื่องสมัยอยุธยาตอนต้น กวีนิยมจัดหมวดหมู่ความคิดในโคลงแต่ละบทออกเป็น ๒ ช่วง ช่วงละ ๒ บาท โดยใช้การซ้ำคำต้นบาทเป็นเครื่องกำหนดความคิด ดังตัวอย่างที่ยกมาจาก**ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งกวีใช้กลุ่มคำว่า “แถลงปาง” ซ้ำในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ จะเห็นได้ว่ากวีก็ได้จัดแบ่งเนื้อหาออกเป็น ๒ ช่วง ช่วงละ ๒ บาทตามการขึ้นต้นบาท ดังจะยกตัวอย่างให้เห็นอีกครั้ง ดังนี้

แถลงปางจอมโลกยเจ้า จอมเลือง เลิศนา
เสด็จคอบคืนพลไกร แต่งไว้
แถลงปางแต่งหัวเมือง ขุนหมื่น ไปนา
เอาสุโขทัยได้ ง่ายงาม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๗๕)

จากเนื้อความโคลงข้างต้น มีการแบ่งเนื้อความเป็น ๒ ช่วง ช่วงแรกปรากฏในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ กล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเสด็จกลับกรุงศรีอยุธยา และในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ กล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงแต่งตั้งแม่ทัพไปตีเมืองสุโขทัย ซึ่งการจัดหมวดหมู่เนื้อหาออกเป็น ๒ ช่วงในโคลง ๑ บทนี้ ปรากฏใน **กำสรวลโคลงดั้น** กวีใช้การซ้ำกลุ่มคำสลับบาทในโคลงหลายบท เช่น การซ้ำกลุ่มคำในต้นบาทที่ ๑ และต้นบาทที่ ๓ ซึ่งเนื้อหาของโคลงก็จะแบ่งเป็น ๒ ช่วงตามกลุ่มคำที่ซ้ำนั้น เช่น การซ้ำกลุ่มคำว่า จากมา ในโคลงบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ ดังตัวอย่าง

จากมาอกน่านน้ำ นองกาม
กามกระเวนแรมรศ ร่วงไส้
จากมาราชครามคราม อกก่ำ
อกก่ำเพราะชู้ไห้ ตื่นตี
จากมาแก้วกู้ค่ำ ชรอกแขวะ
โพรงชรอกโชรมแขวะศรี โศรกศร้อย
จากมาพิบูลแบะ บูนแม่
บูนแม่ลห้อยไห้ ข่าวตรอม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๘)

จากโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่า กวีจัดกลุ่มความคิดในโคลงแต่ละบทออกเป็นกลุ่มกลุ่มละ ๒ บาท ซึ่งการจัดหมวดหมู่ความคิดออกเป็นกลุ่มละ ๒ บาทนี้ น่าสังเกตว่า นอกจากจะใช้วิธีการซ้ำคำหรือกลุ่มคำเดียวกันข้ามบาทแล้ว ในบางครั้งกวียังใช้การซ้ำคำหรือกลุ่มคำท้ายบทก่อนกับต้นบาทต่อไปในระหว่างบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ และในระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นลักษณะการแต่งกลบทแบบวัวพันหลักเพื่อเชื่อมเนื้อความที่กวีแบ่งนั้นให้ต่อเนื่องกันด้วย ซึ่งก็ยิ่งทำให้การแบ่งกลุ่มความคิดของกวีออกเป็น ๒ บาทในโคลงแต่ละบทมีความชัดเจนมากขึ้น ดังปรากฏในตัวอย่างข้างต้น และตัวอย่างโคลงบทต่อไปนี้

จากมาเรือร่อนท้ง พญา**เมือง**
เมืองเปล่าปลิวใจหาย น่าน้อง
จากมาเยียมาเปลือง ***อกเปล่า***
อกเปล่าว่ายฟ้าร้อง ร่ำหารนหา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๙)

จากโคลงตัวอย่างที่ยกมา กวีจัดหมวดหมู่ความคิดออกเป็นกลุ่มละ ๒ บาท ซึ่งนอกจากกวีจะใช้การซ้ำกลุ่มคำว่า จากมา ในต้นบาทที่ ๑ และต้นบาทที่ ๓ เพื่อเป็นการนำความคิดในแต่ละช่วงแล้ว กวียังซ้ำคำว่า เมือง ซึ่งเป็นคำท้ายบาทที่ ๑ กับคำต้นบาท ๒ และซ้ำกลุ่มคำว่า อกเปล่า ซึ่งเป็นกลุ่มคำเดียวกันในท้ายบาทที่ ๓ กับกลุ่มคำในต้นบาทที่ ๔ ทำให้เนื้อความมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ๆ

แนวคิดการจัดกลุ่มความคิดออกเป็น ๒ ช่วง ช่วงละ ๒ บาทนี้ปรากฏในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วย โดยกวียังคงใช้กลวิธีการซ้ำคำหรือกลุ่มคำเพื่อจัดหมวดหมู่ความคิด ดังตัวอย่างโคลงของคมทวน คันธนู และไพวรินทร์ ขาวงาม ใช้การซ้ำกลุ่มคำเดียวกันในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๓ และซ้ำกลุ่มคำอีกกลุ่มหนึ่งในบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๔ เป็นการแสดงความสัมพันธ์ของเนื้อความที่กวีแบ่งออกเป็น ๒ ช่วงในโคลงบทเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับโคลงในสมัยอยุธยาตอนต้น ดังจะยกตัวอย่างโคลงของคมทวน คันธนู และไพวรินทร์ ขาวงาม ตามลำดับ ดังนี้

<u>มือแม่</u>เคยปั่นด้าย ดาบกุม
มิใช่เคยปลดกระดุม ปั่นด้าน
<u>มือแม่</u>ถักไหมคลุม ร่างห่ม
มิใช่ถักต่าง, ง่าม แผ่แง่เปลือยหงาย

(นาฏกรรมบนลานกว้าง หน้า ๕๕)

<u>บางฝัน</u> บางขณะได้ โดยเดิน
ทอดน่อง “ราชดำเนิน” นึกฟุ้ง
<u>บางฝัน</u> ก็โดยเหิน หาวเมฆ
ทอดน่อง “ถนนสายรุ้ง” ฝุ่นคลุ้งเป็นโคลง

(เจ้านกกวี หน้า ๑๔๗)

ส่วนโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีลักษณะแตกต่างไปจากที่กล่าวมา คือแม้จะแบ่งความคิดออกเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มละ ๒ บาทแต่ก็ใช้การซ้ำกลุ่มคำบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ กลุ่มหนึ่ง และบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ อีกกลุ่มหนึ่ง ดังนี้

มือหนึ่งกิวาทไหว้ ชินวร
มือหนึ่งเช็ดชลนัยน์ เนื่องซ้ำ
*ตาหนึ่ง*แน่วนบบร พุทธบท
*ตาหนึ่ง*แน่นน้ำน้ำ ขนัดตา

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๖)

จากตัวอย่างที่ยกมาพอสังเขปจะเห็นได้ว่า กวีใช้กลวิธีการซ้ำคำหรือกลุ่มคำเพื่อจัดหมวดหมู่ความคิดหรือเนื้อหาในโคลงให้เป็นกลุ่มๆ ทำให้การติดตามเนื้อความในโคลงแต่ละบทเป็นไปตามลำดับไม่สับสน นับเป็นสุนทรียภาพของการนำเสนอเนื้อหาอย่างหนึ่ง ซึ่งขณะเดียวกันก็มีความไพเราะจากเสียงของคำที่ซ้ำกันด้วย

๓.๓.๒.๒ การเน้นอารมณ์ความรู้สึก

สุนทรียภาพทางความหมายของโคลงอีกประการหนึ่งคือเน้นความหมายของเนื้อหา (ซึ่งอาจเป็นเนื้อหาของเรื่อง หรือความคิดของกวี รวมถึงเนื้อหาทางอารมณ์และความรู้สึกด้วย) ให้มีความหนักแน่นขึ้น ลึกซึ้งขึ้น หรือเข้มข้นขึ้น การสร้างสุนทรียภาพดังกล่าวนี้มาจากการที่กวีใช้คำซ้ำเพื่อเล่นกับระดับความหมายของคำ ซึ่งความหมายของคำซ้ำอาจแรงขึ้นหรือเบาลงก็ได้ หรือเป็นคำบอกลักษณะ บอกพฤติกรรม ก็ได้ กวีอาจวางคำซ้ำไว้ในตำแหน่งต่างๆ ในโคลงแต่ละบาท เพื่อเล่นกับความหมายของคำในต้นวรรค ท้ายวรรค หรือกลางวรรคก็ได้ขึ้นอยู่กับต้องการเน้นย้ำความหมายของคำใด วรรณคดีบางเรื่อง กวีเล่นคำซ้ำในตำแหน่งที่แน่นอนทั้ง ๔ บาทจนมีลักษณะการแต่งโคลงกลบทแทรกอยู่ในเรื่องด้วยแต่ก็พบไม่มากเท่าไรนัก ส่วนใหญ่กวีจะซ้ำคำโดยวางกระจายไปในแต่ละบาทมากกว่าที่จะซ้ำครบทั้ง ๔ บาท ขอยกตัวอย่างการเล่นคำซ้ำเพื่อเน้นย้ำความหมายให้รุนแรงมากขึ้น จาก **กำสรวลโคลงดั้น** ดังนี้

รฦกเนื้อกรรเกษสร้อย สาวสวรรค์ กูเออย
กรกอดหมอนเหมือนนาง ร่ำไห้
รฦกกำจรจนนทน์ อายโอษฐ พู้นฤๅ
ทรงกรรแสง**ไจ้ไจ้** จั่นจวญ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๔๒)

กวีใช้คำซ้ำ “ไจ้ไจ้” ในบาทที่ ๔ ให้ภาพความต่อเนื่องของความเศร้าโศกจากการรำลึกถึงนาง เป็นการเน้นอารมณ์และความรู้สึกให้ลึกซึ้งรุนแรงมากขึ้น หรือตัวอย่างจาก **ลิลิตพระลอ** ที่มีการใช้คำซ้ำลักษณะเดียวกัน ดังนี้

ฝันเห็นพระเพื่อนไท้ แพงทอง
สองแนบนอนแนมสอง ตราบไท้
สองศรีสอดกรตระกอง กอดราช แลนา
ชวนชักไป**ไล้ไล้** สู่บ้านเมืองสอง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๐๕)

โคลงบทนี้ กวีใช้คำซ้ำว่า “ไล้ไล้” เพื่อย้ำความปรารถนาอันรุนแรงในเสน่หาที่พระลอมีต่อพระเพื่อนพระแพง ลักษณะการใช้คำซ้ำเพื่อแสดงความหมายที่รุนแรงมากขึ้น แสดงอาการต่อเนื่องหรือแสดงจำนวน เป็นขนบวรรณศิลป์ที่กวีในยุคต่อๆ มาใช้ในการแต่งโคลงเป็นจำนวนมาก เช่น **คลอนคลอน**สุริเยศคล้อยสนธยา (โคลงนิราศทวาย) **คล้ายคล้าย**ถึงท่าบ้าน จีนมี (โคลงนิราศทวาย) **แซ่แซ่**แสนยากร คล่าวคล้อย (โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์) **วาววาว**หิ่งห้อยโบก บินบน (โคลงนิราศฉะเชิงเทรา) **วาบวาบ**สว่างฟ้าเฟือนดาว (โคลงนิราศฉะเชิงเทรา) เป็นต้น อนึ่ง การใช้คำซ้ำในโคลงนี้ทำให้โคลงมีจังหวะของการเน้นเสียงอันเนื่องมาจากเสียงของคำที่ซ้ำติดกันอีกด้วย การใช้คำซ้ำจึงเป็นเรื่องของการใช้เสียงเพื่อขับเน้นให้คำที่ซ้ำนั้นโดดเด่นขึ้นมาขณะเดียวกันก็ส่งผลต่อความหมายของเนื้อความในโคลงด้วย

การใช้คำซ้ำเพื่อเน้นอารมณ์ความรู้สึกในโคลงนี้ ยังคงสืบทอดต่อมาในการแต่งโคลงในสมัยปัจจุบัน กวีสมัยใหม่หลายคนก็ยังคงนิยมใช้คำซ้ำเพื่อสร้างความไพเราะทางเสียงและสร้างความหมายที่เข้มข้นให้แก่บทประพันธ์ ดังตัวอย่างจากโคลงในกวีนิพนธ์เรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ที่เล่นคำซ้ำในโคลงถึง ๓ บาท เพื่อย้ำความรู้สึกเศร้าสะเทือนใจของพระรามและพระลักษณ์อันเนื่องมาจากนางสีดาถูกทศกัณฑ์ลักพาตัวไป ดังนี้

รอนรอนซบพักตร์แก้ว กำศรวล
หวั่นหวั่นใจรัญจวน จิตแค้น
ร่ำร่ำพิไรหวน โหยสวาท
สองโศกกำศรดแม้น มี่ซร้องสองเสมอ

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๗๒)

ตัวอย่างโคลงอีก ๑ บทจากกวีนิพนธ์เรื่อง **อาทิตย์ถึงจันทร์** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เช่นกัน เป็นการพรรณนาให้เห็นภาพของนักศึกษาที่ถูกรัฐบาลสังหารอย่างรุนแรง กวีใช้คำซ้ำแสดงอาการโดยเลือกใช้กลบทอักษรล้วน แสดงให้เห็นภาพของนักศึกษาที่ถูกยิงจนบาดเจ็บล้มตายเป็นจำนวนมาก กวีแสดงภาพที่สั่นสะเทือนอารมณ์ผู้อ่านเป็นอย่างมากด้วยการเลือกใช้คำซ้ำที่มีเสียงพยัญชนะต้นสื่อถึงความรู้สึกดังนี้

พลิ้วพลิ้วพ่างพับพื้น **ผลอยผลอย**
โดดโดดดิ้นดึงดัน ด่าวด้าว
ล้มล้ม*โลดโลด*ลอย เลือดเดือด
กรอดกรอดเกร็ง**กร้าวกร้าว** ก่ายกาย

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๐๘)

ในบาทแรกกวีจงใจใช้คำซ้ำว่า พลิ้วพลิ้ว และ ผลอยผลอย เป็นการใช้เสียงพยัญชนะ /พล/ ประกอบกับเสียงสระและตัวสะกดคำเป็นและเสียงวรรณยุกต์ตรีและจัตวาซึ่งมีเสียงสูงและทอดยาวซ้ำกันถึง ๒ แห่ง ฉายภาพของนักศึกษาที่ร่วงลงพื้นอย่างช้าๆ ทีละร่าง ทีละร่าง แต่ในบาทที่ ๒ กวีเปลี่ยนจังหวะของภาพให้เร็วขึ้น ด้วยการซ้ำเสียง /ค/ ทั้งบาท และซ้ำคำว่า โดดโดด ซึ่งสื่อถึงความเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและแสดงอาการที่มาจากความเจ็บปวดทรมาน ในบาทที่ ๓ กวีใช้เสียง /ล/ ด้วยการใช้คำซ้ำติดกัน ๒ คำ คือ ล้มล้ม โลดโลด แสดงความต่อเนื่องของเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอย่างต่อเนื่อง และในบาทสุดท้าย กวีใช้เสียง /กร/ ในคำซ้ำ กรอดกรอด และ กร้าวกร้าว เป็นคำที่แฝงนัยยะความคับแค้น โดยมีคำว่าเกร็งมาคั่นคำซ้ำทั้งสองคำนี้ นอกจากนี้ คำในบาทที่ ๔ มีเสียงที่แข็งกว่าคำในบาทอื่น โคลงบาทที่ ๔ จึงแสดงอารมณ์โกรธแค้นและฉายให้เห็นร่างอันไร้ชีวิตของผู้ที่ถูกล้อมปราบในเวลานั้นกองสุมกันอยู่มากจน “ก่ายกาย” โคลงบทนี้จึงให้ทั้งภาพที่ถูกขับเน้นอย่างช้าๆ และตัดเป็นภาพที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว รุนแรง ให้ทั้งอารมณ์และความรู้สึกแก่ผู้อ่าน โคลงบทนี้จึงมีความงามจากเสียงและการเน้นย้ำความรู้สึกของผู้อ่านด้วยการใช้คำซ้ำ

นอกจากการใช้คำซ้ำ การเน้นย้ำความคิดบางอย่างให้ชัดเจนยังมาจากการซ้ำคำต้นบาทในรูปการแต่งโคลงกลบทบุษบงแย้มผกา ซึ่งเป็นกลวิธีที่นิยมใช้มาโดยตลอดในการแต่งโคลงทุกสมัย ดังจะยกตัวอย่างจากโคลงพระราชนิพนธ์ เรื่อง **ลิลิตนิทราชาคริต** เช่น การพรรณนาความงามของนางกำนัลทั้งเจ็ดผ่านสายตาของอาบูหะซัน ดังนี้

งามปวงเสาวลักษณ์ล้ำ นารี ทิพย์ฤๅ
งามสะอาดอ่าอินทรีย์ เพชรพร้อย
งามจริตกิริยามี มารยาท งามนา
งามเพราะเสนาะถ้อย **ถี่ถ้วนล้วนงาม**

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๔๐)

โดยปรกติ ในการสนทนาทั่วไป ถ้ามีการกล่าวถ้อยคำใดซ้ำๆ ก็เท่ากับเป็นการเน้นย้ำความคิดนั้นๆ จากโคลงข้างต้น แสดงให้เห็นความงามของนางทั้งเจ็ดว่างามจริงๆ โดยกวีทรงใช้คำว่า "งาม" ขึ้นต้นบาททุกบาท ในบาทที่ ๑ เป็นการกล่าวนำว่า นางทั้ง ๗ งามยิ่งกว่า "นารีทิพย์" ใดๆ บาทที่ ๒ ทรงกล่าวถึงความงามของรูปร่างที่ "สะอาดอ่าอินทรีย์" บาทที่ ๓ ทรงกล่าวถึงความงามของ "จริตกิริยามารยาท" และในบาทสุดท้ายเป็นการกล่าวถึงความงามเรื่องวาจา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้สรุปเนื้อความโคลงทั้งหมดนี้ไว้ในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ด้วยคำที่กระชับเป็นอย่างยิ่งว่า "ถี่ถ้วนล้วนงาม" เป็นการเน้นย้ำให้เห็นว่านางนั้นงามจริงๆ การที่ทรงใช้คำว่า "งาม" ปิดท้ายโคลงอีกครั้งหนึ่งนี้ทำให้โคลงบทนี้มีความไพเราะจากการซ้ำคำ นอกเหนือไปจากความชัดเจนของเนื้อหา จึงนับว่าเป็นโคลงที่มีสุนทรียภาพยิ่งนัก เพราะมีความดีเด่นทั้งในด้าน "รสคำ" และในด้าน "รสความ"

เสียนางลเอ่งเนื้อ นมเฉลา
เสียสาตราวุธสรรพ์ ใช่น้อย
เสียพาลยพัพเหา ทองแท่ง
เสียกั่นโทงถ้วนร้อย มาศเมลือง ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๘๓)

โคลงบทนี้แสดงให้เห็นความพ่ายแพ้ของทหารฝ่ายลาวว่าจะต้องสูญเสียสิ่งใดบ้าง กวีขึ้นต้นบาทด้วยคำว่าเสียในแต่ละบาทของโคลงเพื่อแจกแจงให้เห็นว่าสิ่งที่สูญเสียมีหลายอย่าง และแต่ละอย่างก็มีจำนวนไม่น้อย หรือจากตัวอย่างใน **ลิลิตพระลอ**

เจ็บรักเจ็บจากช้ำ เจ็บเยียว ยากนา
เจ็บใคร่คืนหลังเหลียว สู่หย้าว
เจ็บเพราะลูกมาเดียว แคนท่าน
เจ็บเร่งเจ็บองค์ท้าว ธิราชร้อนใจถึง ลูกฤๅ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๕)

โคลงข้างต้น กวีสร้างความรู้สึกร่วมให้เกิดแก่ผู้อ่าน ด้วยการใช้คำว่า เจ็บ ขึ้นต้นบาทเพื่อแสดงความรู้สึกของพระลอระหว่างการเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพง พระลอนั้นเดินทางไปในลักษณะห่วงหน้าพะวงหลัง ขณะที่หยุดพักอยู่ที่แม่น้ำกาหลงทรงคิดถึงมารดา ทำให้พระองค์รู้สึกเศร้าโศก กวีย้ำความรู้สึกเจ็บปวดของพระลอทั้งจากความรัก การจากมาตุภูมิ ความปรารถนาที่จะเดินทางกลับ ความหวั่นไหวที่จะเดินทางเข้าไปในเมืองศัตรู และยิ่งเจ็บปวดพระทัยเมื่อทรงคิดว่ามารดาคงจะคิดถึงพระองค์อยู่ในเวลานี้ การซ้ำคำว่า “เจ็บ” ขึ้นต้นบาท จึงทำให้ผู้อ่านรู้สึกเห็นใจและมีอารมณ์ร่วมไปกับความรู้สึกของพระลอในขณะนั้น

การเน้นย้ำความหมาย ยังมาจากการใช้กลวิธีการซ้ำคำหรือกลุ่มคำบาทเดียวกันในโคลงต่างบทติดต่อกัน ๒ หรือ ๓ บทขึ้นไป ซึ่งกวีอาจวางคำหรือกลุ่มคำเดียวกันไว้ในบาทใดบาทหนึ่งที่แน่นอนในโคลงแต่ละบท ทำให้เกิดการเน้นย้ำความคิดที่กวีต้องการสื่อให้เข้มข้นขึ้น ดังตัวอย่างโคลงจาก <u>สามกรุง</u> ซึ่งวางกลุ่มคำเดียวกันซ้ำกันไว้ในบาทที่ ๔ ของโคลงแต่ละบทติดต่อกัน ๓ บท ดังนี้

สมบัติขัติยผู้ ผดุงขัณฑ์
เครื่องราชกกุธภัณฑ์ คู่แคว้น
ฉัตรตั้งตั่งไอศวรรย์ เสวยราชย์
<u>คนก็ยับทรัพย์</u>แร้น สุดหล้าหาไหน

จักซ่อมจะสร้างราช ธานี นี้นา
ให้สู่คืนดี ดั่งโน้น
ค่ายคูประตูตี ต่อรบ ได้ฤๅ
<u>คนก็ยับทรัพย์</u>โล้น ยากแล้แลเห็น

ธุรการการก่อสร้าง อุตสาห์
เพียงจะมีมากมา นะนั้น
แรงขาดปราศทุนกา ระสฤษดิ์ ได้ฤๅ
<u>คนก็ยับทรัพย์</u>อั้น สุดเอื้อมเอือมกมล

(สามกรุง หน้า ๙๖)

เนื้อความตอนนี้เป็นตอนที่สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงได้ตีกู้คืนกรุงศรีอยุธยาจากพม่าได้สำเร็จ และทรงมีพระราชดำริที่จะเร่งก่อสร้างฟื้นฟูเมืองขึ้นใหม่ แต่การสูญเสียครั้งนี้เป็นการสูญเสียอย่างมหาศาล ทั้งคนทั้งทรัพย์ก็ย่อยยับสูญสลายไปสิ้น กวีทรงบรรยายให้เห็นภาพความสูญเสียของกรุงศรีอยุธยาในโคลงแต่ละบาท ก่อนที่จะสรุปความในบาทที่ ๔ ด้วยการซ้ำความว่า

“คนก็ยับทรัพย์...” และในข้อความที่ซ้ำนี้กวียังใช้วิธีการหลากคำที่มีความหมายใกล้เคียงกันในแต่ละบท คือโคลงบทที่ ๑ กวีใช้คำว่า “แร้น” โคลงบทที่ ๒ กวีใช้คำว่า “โส้น” และโคลงบทที่ ๓ กวีใช้คำว่า “อั้น” ซึ่งทั้ง ๓ คำมีความใกล้เคียงกัน สื่อถึงความขาดแคลนขัดสน ทำให้ข้อความในโคลงทั้ง ๓ บทนี้มีความหมายหนักแน่น สื่อถึงความลำบากยากแค้นของบ้านเมืองในเวลานั้นที่ถูกพม่าทำลายอย่างย่อยยับ สร้างความสะเทือนใจ และเห็นพระราชหฤทัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวกรุงธนบุรีที่ต้องทรงแบกรับภาระอันหนักอึ้งในการฟื้นฟูบ้านเมืองที่เสียหายจากการทำลายของข้าศึกเพื่อให้เข้าสู่สภาพปรกติโดยเร็ว

ในกวีนิพนธ์ **อาทิตย์ถึงจันทร์** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้การซ้ำความเดิมในโคลงหลายบทติดต่อกัน เพื่อเน้นย้ำวีรกรรมอันหาญกล้าของเหล่านักศึกษาที่ต้องเสียชีวิตเพราะถูกปราบปรามเนื่องจากการเรียกร้องประชาธิปไตย ดังจะยกข้อความทั้งหมดมาแสดงดังนี้

อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย
ใครจักเด็ดดาวดวง **ดั่งนี้**
รถถังถอดถอยเลย รถเถื่อน ถนัดฮา
เศษขยะกลายแก้วกี้ ก่ำแสง

อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย
ใครจักดับจักแสดง **ดั่งนี้**
ตายใต้ร่มธงเผย สง่าเงื่อน งามแฮ
แดงแห่งเลือดป้ายชี้ ชาดไทย

อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย
ใครจักได้เห็นใจ **ดั่งนี้**
นอนถนนหนึ่งนอนเขนย ขนาบเกลื่อน
เขากราบเขาก้มชี้ เชิดชู

อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย
ใครจักเด่นจักดู **ดั่งนี้**
ยืนผงาดง่าไม้เงย ท้าเถื่อน
ทมิฬทมื่นปืนเปรี้ยงจี้ ขจัดเขา

อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย
ใครจักคาดคิดเคา **ดั่งนี้**
หมดทางทุ่มสังเวย ชีพเลื่อน ชัยฤๅ

ยังแต่ไฟไหม้ลี้ โลดเถลิง

<u>อะโหโอ้เพื่อนแก้ว</u> **<u>กูเอย</u>**

อาวุธวิเศษเริง แลบร้อน

โพลงโพลงพะพลุ่งเผย เผาแผด

โกรธกระหน่ำฟ้าฟ้อน ฟัดหาว

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๑๕)

จากโคลง ๖ บทที่ยกมานี้ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ซ้ำข้อความบาทแรกทุกบาทด้วยความว่า “อะโหโอ้เพื่อนแก้ว กูเอย” ซึ่งในบทที่ ๑ ถึงบทที่ ๕ จากตัวอย่างนี้ยังเล่นการซ้ำความต้นบาทและท้ายบาทในบาทที่ ๒ ด้วยข้อความว่า “ใครจัก...ดั่งนี้” เป็นการแสดงภาพอันน่าสลดใจของบรรดานักศึกษาที่พ่ายแพ้ในต่อสู้กับอำนาจรัฐ กวีมีน้ำเสียงที่ยกย่องวีรกรรมของนักศึกษาครั้งนี้ การซ้ำความบาทแรกและบาทที่ ๒ ในโคลงนี้เป็นการเน้นผลของการต่อสู้ให้เห็นชัดเจนมากขึ้น ซึ่งความหมายที่กวีซ้ำนั้นเป็นคำกล่าวแสดงความรู้สึกอนาถใจที่ต้องมาเห็นสภาพเช่นนี้

อนึ่ง ในโคลงบทที่ ๖ กวีใช้การซ้ำความในบาทที่ ๑ เพียงบาทเดียว ต่างจากโคลงบทอื่น ซึ่งมีการซ้ำความในบาทที่ ๒ ด้วย แสดงให้เห็นการจัดกลุ่มเนื้อหาของกวีด้วยว่า โคลงบทนี้เป็นโคลงบทสุดท้ายของเนื้อความในกลุ่มนี้ เป็นการบอกผู้อ่านทางอ้อมว่ากวีกำลังจะจบเนื้อความกลุ่มเดียวกันในโคลงบทนี้ ก่อนที่จะขึ้นเนื้อความที่เป็นความคิดใหม่ในโคลงบทต่อไป

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่า ในบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพ ซึ่งเป็นบาทสรุปของโคลงบทหนึ่งๆ นั้น มีการซ้ำคำในคำที่ ๕ ของวรรคแรกและคำที่ ๒ ของวรรคหลัง ซึ่งเป็นตำแหน่งของคำโท ซึ่งผู้วิจัยขอเรียกว่าการซ้ำคำโทในบาทสุดท้าย เป็นวิธีการหนึ่งที่กวีใช้เพื่อย้ำความหมายของโคลงแต่ละบทให้ลึกซึ้งเข้มข้น กวีจึงนิยมซ้ำคำในตำแหน่งดังกล่าวมาก กลวิธีดังกล่าวนี้พบมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นและส่งทอดไปยังวรรณคดีในสมัยต่อมา ซึ่งการสืบทอดกลวิธีดังกล่าวนี้ผู้วิจัยจะกล่าวอีกครั้งในบทที่ ๔ แต่ในที่นี้จะชี้ให้เห็นว่า การซ้ำคำโทในบาทนี้มีผลต่อการเน้นย้ำความหมายของโคลงอย่างไร โดยจะยกตัวอย่างโคลงที่ใช้การซ้ำคำโทในบาทนี้จากวรรณคดีบางเรื่องในสมัยอยุธยาและในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาอธิบายดังต่อไปนี้

<u>โคลงนิราศหริภุญชัย</u>

สิมพลีวันแว่นผ้ง ผาผกา กิบแฮ
เพลิงพลุ่งเพียงสาขา ล่าล้อม
ติณังแฝกเฝือคา คมบาด งามแฮ
แขมขวากเลาอ้อ**<u>อ้อม</u>** ดุจ**<u>อ้อม</u>**อกเรียม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๒๕)

<u>โคลงนิราศเจ้าฟ้าอภัย</u>

นพบุรีบุเรศเจ้า กรุงอยุธ- ยาแฮ
นารายน์พิษณุภุช สืบสร้าง
เรียมร่ำก็ร่ำสุด แรงพี่ แล้วแฮ
เมืองก็ร้างเจ้า**<u>ร้าง</u>** พี่**<u>ร้าง</u>**มานอน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๙๗)

<u>โคลงนิราศพระยาตรัง</u>

ถึงแถวแนวบ้านช่อง นนทรี
เรียมก็เมิลทฤษฎี หมู่ไม้
พิศพงพุ่มสดศรี เหลืองโสด แม่เอย
เรียมก็ไข้ไม้**<u>ไข้</u>** ช่วย**<u>ไข้</u>**ใจตรอม

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๐)

<u>โคลงนิราศนรินทร์</u>

รอยบุญเราร่วมพ้อง ภพกัน
บาปแบ่งสองทำทัณฑ์ เท่าสร้าง
เพรงพรากสัตว์จำผัน พลัดคู่ เขาฤๅ
บุญร่วมบาปจำ**<u>ร้าง</u>** นุช**<u>ร้าง</u>**แรมไกล

(โคลงนิราศนรินทร์ และนิราศปลีกย่อย หน้า ๑๕)

ตัวอย่างโคลงทั้ง ๔ บทนี้ กวีเล่นความหมายของคำที่นำมาซ้ำในบาทสุดท้าย เพื่อเน้นย้ำความรู้สึกให้ลึกซึ้ง ดังเช่น ตัวอย่างโคลงบทที่ ๑ “แขมขวากเลาอ้อ**<u>อ้อม</u>** ดุจ**<u>อ้อม</u>**อกเรียม” กวีเล่นคำว่า อ้อม เพื่อเปรียบเทียบลักษณะของหญ้าที่อ้อมพันกันเหมือนกับอ้อมอกของกวี ตัวอย่างโคลงบทที่ ๒ “เมืองก็ร้างเจ้า**<u>ร้าง</u>** พี่**<u>ร้าง</u>**มานอน” กวีเล่นคำว่า ร้าง เป็นการเน้นย้ำความหมายของ

ความโดดเดี่ยวเปลี่ยวเปล่าใจจากการร้างลา และจะเห็นได้ว่า ในบาทนี้ กวีเล่นคำว่าร้างในวรรคแรกด้วย เพื่อเน้นย้ำให้เห็นชัดเจนว่า เห็นเมืองที่ร้างทำให้นึกถึงการร้างจากนางทำให้พี่ต้องนอนอยู่คายเดียว เช่นเดียวกับในตัวอย่างจาก**โคลงนิราศนรินทร์** ในบทที่ ๔ ที่มีเนื้อความว่า "บุญร่วมบาปจำ**ร้าง** นุช**ร้าง**แรมไกล" กวีเล่นคำว่า ร้าง เพื่อสรุปและเน้นย้ำให้เนื้อความของโคลงบทนี้หนักแน่นขึ้นว่า เพราะบาปทำให้กวีต้องร้างจากนางมาไกล ส่วนโคลงบทที่ ๓ ของพระยาตรัง "เรียมก็**ไข้**ไม้**ไข้** ช่วย**ไข้**ใจตรอม" กวีเล่นคำว่า "ไข้" ถึง ๓ คำ คือนอกจากเล่นข้ามวรรคแล้ว ยังเล่นในวรรคแรกด้วย เพื่อย้ำให้เห็นอาการของกวีเมื่อเห็นต้นไม้ที่มีใบเหลืองใกล้ตาย เปรียบเทียบความเศร้าของกวีที่จากนางมาจนเป็นไข้ ยิ่งมาเห็นต้นไม้ที่มีใบเหลือง เหมือนยิ่งเร่งไข้ในใจของกวีให้มากขึ้น

จะเห็นได้ว่า การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นบาทปิดท้ายโคลง ทำให้เนื้อความในบาทสุดท้ายนี้มีความหนักแน่นมากขึ้น นับเป็นการซ้ำคำเพื่อสรุปเนื้อความสำหรับการจบได้อย่างเหมาะสม กวีในแต่ละสมัยจึงนิยมใช้ในการแต่งโคลงสี่สุภาพมาก น่าสังเกตว่า โคลงที่นิยมซ้ำคำในตำแหน่งดังกล่าวนี้ล้วนเป็นโคลงนิราศทั้งสิ้น อาจเป็นเพราะการซ้ำคำในตำแหน่งดังกล่าวเป็นการเล่นกับความหมายของคำที่นำมาซ้ำในบาทสุดท้ายซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นบาทที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นบาทที่จบความคิดหรือจบเรื่องราวของโคลงแต่ละบท การซ้ำคำในตำแหน่งดังกล่าว เป็นการเล่นกับความหมายของคำเพื่อเน้นความรู้สึกหรืออารมณ์ให้เข้มข้น

นอกจากโคลงสี่สุภาพ ในการแต่งโคลงสองสุภาพในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ยังมีการซ้ำคำที่ ๕ ของวรรคที่ ๒ กับคำที่ ๒ ของวรรคที่ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งบังคับคำโทหลายบทด้วยเช่นกัน ดังนี้

เดือนระรองส่องหล้า พระจะเชยชม**หน้า**
หนุ่ม**หน้า**บัวศรี (หน้า ๔๔๕)

ภูบาลบานหน้าไท้ ชมดอกไม้ต้น**ไม้**
ลูก**ไม้**พอใจ บารนี (หน้า ๔๔๒)

รอยบุญเขาส่งให้ ไกลกว่าไกลเป็น**ใกล้**
ยิ่ง**ใกล้**อัศจรรย์ (หน้า ๔๘๒)

สองกษัตรีย์เจ้าหล้า แกล้วกว่าแกล้วใจ**กล้า**
กว่า**กล้า**กลัวตาย (หน้า ๔๘๔)

นอกจากการซ้ำคำข้ามวรรคในตำแหน่งของคำโทแล้ว ในเรื่อง **ลิลิตพระลอ** โคลงสองสุภาพหลายบทก็ยังใช้คำเดียวกันนี้ซ้ำกันในวรรคโดยมีคำอื่นคั่นอีกด้วย ทำให้โคลงสอง

ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** มีลักษณะเด่นจากการซ้ำคำเป็นอย่างมาก ซึ่งกวีได้ใช้กลวิธีนี้ในโคลงสองสุภาพติดต่อกันหลายบท ดังนี้

กรเกี้ยวกรกอดเกื้อ **เนื้อ**แนบ**เนื้อ**โอ่**เนื้อ**
อ่อน**เนื้อ**เอาใจ

พักตราใสใหม่หม้า **หน้า**แนบ**หน้า**โอ่**หน้า**
หนุ่ม**หน้า**สรสม

นมแนบนมนิ่มน้อง **ท้อง**แนบ**ท้อง**โอ่**ท้อง**
อ่อน**ท้อง**ทรวงสมร

สมเสน่หอรใหม่หมั้ว **กลั้ว**รส**กลั้ว**กลิ่น**กลั้ว**
เกลส**กลั้ว**สงสาร

บุษบาบานคลี่คล้อย **สร้อย**แล**สร้อย**ซ้อน**สร้อย**
เสียด**สร้อย**สระศรี

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๗๒-๔๗๓)

อนึ่ง น่าสังเกตว่า จากตัวอย่างโคลงสองสุภาพที่ยกมาข้างต้น เป็นการบรรยายบทเข้าพระเข้านาง หรือบทอัศจรรย์ กวีได้แสดงฝีมืออย่างตั้งใจและประณีตบรรจง ใช้กลวิธีที่แต่งยากและซับซ้อน แม้จะกล่าวถึงพฤติการณ์ทางเพศของตัวละครอย่างตรงไปตรงมา แต่กวีก็ได้ใช้กลวิธีทางวรรณศิลป์เข้าช่วยให้ภาพที่ออกมามีความงามและแสดงให้เห็นความประณีต และความสามารถในการแต่งโคลงของกวี คือ นอกจากจะซ้ำคำในบาทแล้ว กวียังมีการซ้ำคำที่อยู่ต่างบาทโดยวางคำที่ซ้ำนั้นไว้ในตำแหน่งเดียวกันด้วย คือ ซ้ำคำว่า “แนบ” และคำว่า “โอ่” ในตำแหน่งคำที่ ๒ และคำที่ ๔ ของบาทที่ ๒ ในโคลง ๓ บทติดต่อกันดังนี้

กรูเกี้ยวกรกอดเกื้อ เนื้อ**แนบ**เนื้อ**โอ่**เนื้อ
อ่อนเนื้อเอาใจ

พักตราใสใหม่หม้า หน้า**แนบ**หน้า**โอ่**หน้า
หนุ่มหน้าสรสม

นมแนบนมนิ่มน้อง ท้อง**แนบ**ท้อง**โอ่**ท้อง
อ่อนท้องทรวงสมร

นับได้ว่า เป็นการซ้ำคำที่ซับซ้อนมาก และแสดงความประณีตของกวีเป็นอย่างมาก ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตได้แสดงความเห็นไว้ว่า โคลงสองสุภาพ ๕ บทนี้ กวีแสดงฝีมือการแต่งได้อย่างดีทีเดียว (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๑๘๔)

อนึ่ง การเน้นความรู้สึกด้วยการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในวรรคที่สองโคลงสองยังปรากฏในวรรณคดีสมัยเดียวกันกับ **ลิลิตพระลอ** คือปรากฏในโคลงสองดั้นจากวรรณคดีเรื่อง **มหาชาติคำหลวง** ด้วย ดังนี้

ทอดตนตกเหวห้วย **ม้วย**แม่**ม้วย**เทอญู**ม้วย** อยู่ไย (หน้า ๗๕)

โคลงบทนี้ กวีต้องการเน้นความรู้สึกของพระนางผุสดีเมื่อครั้งที่พระเวสสันดรถูกพลเมืองขับไล่ออกจากเมือง กวีใช้คำว่าม้วยซ้ำถึง ๓ คำโดยใช้คำอื่นมาคั่นเป็นจังหวะของการสลับคำที่ซ้ำนั้น ทำให้คำที่กวีนำมาซ้ำนั้นมีความเด่นขึ้นมา

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า กวีใช้กลวิธีของการซ้ำ ไม่ว่าจะเป็นการซ้ำคำหรือซ้ำกลุ่มคำ หรือซ้ำความ เพื่อเน้นย้ำความหมายของเนื้อหาให้มีความลึกซึ้งหรือมีน้ำหนักรุนแรงมากขึ้น ซึ่งกลวิธีต่างๆ เหล่านี้เป็นการสร้างวรรณศิลป์ทางเสียงและความหมายให้แก่การแต่งโคลงทุกประเภท

๓.๓.๒.๓ การเล่นความหมายหลายนัย

โดยปรกติคำภาษาไทยคำหนึ่งอาจมีทั้งความหมายตรงและความหมายแฝง หรืออาจเป็นคำที่เขียนเหมือนกันออกเสียงเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน (คำพ้องรูปพ้องเสียง) หรือคำที่เขียนต่างกันและมีความหมายต่างกัน แต่ออกเสียงเหมือนกัน (คำพ้องเสียง) กวีได้นำคำเหล่านี้มาใช้เพื่อเล่นกับความหมายหลายนัยในโคลง เพื่อสร้างสุนทรียภาพทางความหมายให้เกิดขึ้น อันที่จริง การเล่นความหมายหลายนัยไม่ได้จำกัดเฉพาะการแต่งโคลงเท่านั้น การแต่งในคำประพันธ์ชนิดอื่นก็มีความนิยมเล่นคำพ้องเช่นกัน แต่ในการแต่งโคลง โดยเฉพาะการแต่งโคลงนิราศ มีความนิมเล่นความหมายของคำพ้องมาก เป็นการเล่นกับความหมายของคำ ซึ่งผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างการใช้คำพ้องในหัวข้อสุนทรียภาพทางเสียงและคำไปแล้วจึงจะไม่ขอกล่าวซ้ำอีก แต่จะกล่าวถึงเรื่องการซ้ำคำที่เล่นกับความหมายโดยตรงและความหมายโดยนัยของคำ ทำให้เกิดสุนทรียภาพในการตีความ ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งของสุนทรภู่ ซึ่งซ้ำคำว่า “บอน” ดังนี้

ชุมนักผักตบซ้อน **<u>บอน</u>**แซง
<u>บอน</u>สุพรรณหั่นแกง อร่อยแท้
<u>บอน</u>บางกอกดอกแสลง เหลือแหล่ แม่เอย
<u>บอน</u>ปากยากจักแก้ ไม่สิ้นลิ้น**<u>บอน</u>**

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๓๖)

โคลงบทนี้ สุนทรภู่ซ้ำคำว่าบอนหลายแห่งคือ วางไว้ที่ต้นวรรคหลังของบาทที่ ๑ จากนั้นนำมาซ้ำที่ต้นบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ และซ้ำอีกครั้งในคำสุดท้ายของโคลง เป็นการเล่นกับเสียงของคำที่ซ้ำกันและเน้นย้ำความสำคัญของคำนี้ให้โดดเด่นมากขึ้น ส่วนในแง่ความหมาย สุนทรภู่กล่าวถึงบอนสุพรรณและบอนบางกอกในความหมายที่แตกต่างกัน คำว่าบอนคำแรกคือบอนสุพรรณมีความหมายโดยตรง หมายถึงพืชที่นำมาปรุงเป็นอาหารได้อร่อย แต่ความหมายของบอนคำหลังหรือบอนบางกอกสุนทรภู่เล่นกับความหมายโดยนัยของคำ หมายถึงคนในเมืองหลวงอันเป็นสถานที่ที่สุนทรภู่อาศัยอยู่ สุนทรภู่คงจะได้พบคนซึ่งมีพฤติกรรมการพูดลักษณะหนึ่งที่สุนทรภู่คงจะไม่ค่อยชอบใจเท่าไรนัก และสุนทรภู่ก็ได้สรุปไว้ในโคลงบาทสุดท้ายว่า พฤติกรรมดังกล่าวนี้เป็นสิ่งแก้ได้ยาก โคลงบทนี้จึงเป็นการเล่นกับคำที่มีความหมายโดยนัยเพื่อเปรียบเปรยไปยังพฤติกรรมของมนุษย์

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังคงมีการเล่นความหมายของคำด้วยการเล่นคำพ้องเสียงที่ก่อให้เกิดการตีความได้หลายนัย ในรวมกวีนิพนธ์ **<u>ตู้เพลงลูกทุ่ง</u>** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบมีโคลงบทหนึ่งกวีเล่นคำพ้องเสียงที่สะกดต่างกันด้วยการใช้รูปวรรณยุกต์ต่างกัน

โคลงบทดังกล่าวนี้ศักดิ์สิริ มีสมสืบเล่นกับคำพ้องเสียงที่เขียนรูปวรรณยุกต์ได้ ๒ รูปตามพยัญชนะต้น คือ กวีต้องการใช้คำว่า “เล่า” ในความหมายของการบอกหรือกล่าว แต่เมื่อกวีใช้ในตำแหน่งคำโท จึงเปลี่ยนเป็นคำที่ใช้วรรณยุกต์โทด้วยการใช้ ห นำ เป็น “เหล้า” ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เรียกว่าคำโทโทษ แต่ถ้าไม่ได้อยู่ในตำแหน่งบังคับคำโท กวีก็จะใช้คำที่ไม่มี ห นำ โดยใช้รูปวรรณยุกต์เอก ผลจากการใช้คำพ้องเสียงของกวีทำให้เกิดการเล่นความหมายของคำพ้องเสียงที่ทำให้สามารถตีความโคลงได้เป็น ๒ นัย ขึ้นอยู่กับผู้อ่านจะเลือกตีความหมายตามคำใด ดังจะยกโคลงบทดังกล่าวมาแสดงดังนี้

ฝังใจหลอนอยากเหล้า* มานาน
เล่าบาปครั้งก่อนกาล เหตุเศร้า
เล่าเพื่อผ่อนทรมาน ทุกข์เทวษ
หวังถ่ายถอนเล่าเช้า บ่ายเหล้า*ความหลัง
เย็นเล่าแล้วค่ำเหล้า* ระบายไป
ดึกเล่า เล่าอีกใจ อยากเหล้า*
เก็บกดอดสูกระไร เล่าอีก
รุมอกโอ้เจ็บเร้า เล่าแล้วโล่งหนอ

หมายเหตุ: เหล้า*ต้องการคำโท

(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๖๔)

โคลง ๒ บทนี้ ถ้าเราเชื่อตามกวีที่หมายเหตุไว้ข้างล่างบท เราก็จะแปลคำโทโทษ “เหล้า” กลับเป็นคำเดิมที่กวีต้องการใช้แทนคือ “เล่า” ประกอบกับกวีได้ใช้กลวิธีการเล่นคำว่า “เล่า” นี้กระจายในตำแหน่งอื่นของโคลงอีกด้วย เราก็จะยึดความหมายของคำ เล่า ก่อนแปลงเป็นโทโทษ เมื่อเป็นเช่นนี้ ความหมายของโคลงก็จะเป็นไปในทางที่ว่า ผู้เล่าเรื่องในโคลง ๒ บทนี้ (ซึ่งอาจไม่ใช่ตัวกวี) มีความต้องการที่จะบอกเล่าเรื่องราวบางสิ่งบางอย่างให้แก่ผู้ฟัง

แต่ถ้าเราตีความหมายไปอีกนัยหนึ่ง คือไม่เชื่อว่ากวีตั้งใจที่จะใช้คำโทโทษตามที่กวีบอก แต่เชื่อว่ากวีตั้งใจที่จะใช้คำว่า “เหล้า” ตรงตามความหมายรูปคำโดยตรงโดยที่ไม่ได้ใช้เป็นคำโทโทษ เมื่อเป็นเช่นนี้ ความหมายของโคลงทั้ง ๒ บทนี้ก็จะเปลี่ยนไปอีกแนวทางหนึ่ง กลายเป็นว่า ผู้เล่าเรื่องในโคลง ๒ บทนี้กำลังเกิดความต้องการที่จะได้เสพเครื่องดื่มมึนเมาเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นคนละความหมายกับการตีความในลักษณะแรก นับได้ว่า ศักดิ์สิริ มีสมสืบ ได้เล่นกับคำพ้องเสียงได้อย่างน่าสนใจ เป็นการเล่นความหมายของคำพ้องเสียงในโคลงเพื่อให้เกิดความหมายที่สามารถตีความคำพ้องเสียงได้ทั้งคำโทโทษและไม่ใช่คำโทโทษ ลักษณะการเล่นกับความหมายของคำพ้องเสียงที่สามารถตีความหมายได้หลายนัย จึงนับได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในเรื่องของความหมายในอีกรูปแบบหนึ่ง

๓.๓.๒.๔ การลำดับความ

คำประพันธ์ร้อยกรองของไทยหลายชนิดนิยมแบ่งบทของคำประพันธ์บทหนึ่งออกเป็น ๔ วรรค หรือ ๒ บาท เช่น กาพย์ยานี ๑๑ กลอนต่างๆ เช่น กลอน ๘ กลอน ๖ เป็นต้น และฉันท์บางชนิด เช่น วสันตดิลกฉันท์ อินทรวิเชียรฉันท์ โตฎกฉันท์ เป็นต้น แต่โคลงโดยเฉพาะ

โคลงสี่ มีการกำหนดคณะที่ต่างไป คือโคลงสี่บทหนึ่งมี ๔ บาท และแต่ละบาทของโคลงแบ่งวรรคออกเป็น ๒ วรรค กำหนดให้มีวรรคหน้า ๕ คำและวรรคหลัง ๒ คำ ยกเว้นโคลงสี่สุภาพ วรรคหลังในบาทสุดท้ายมี ๔ คำ ซึ่งการกำหนดรูปแบบทางฉันทลักษณ์ของโคลงเรื่องจำนวนบาทนี้ส่งผลต่อการนำเสนอเนื้อหาในการแต่งโคลง ซึ่งอาจแตกต่างไปจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่น

กวีได้ใช้ประโยชน์จากฉันทลักษณ์เรื่องการแบ่งบาทในการเล่นกับความในโคลง เป็นการจัดลำดับเนื้อหาความคิดของโคลงแต่ละบท โดยปรกติการแต่งโคลง ๑ บท กวีนิยมแต่งให้ความคิด ๑ เรื่องจบภายในโคลง ๑ บทเพื่อแสดงความเป็นเอกภาพของเนื้อหาความคิด เมื่อขึ้นบทใหม่ก็จะกล่าวถึงความคิดใหม่ซึ่งอาจเป็นความคิดที่ต่อเนื่องจากโคลงบทก่อนหน้านั้นก็ได้ แต่เนื้อความในโคลงแต่ละบทจะต้องสมบูรณ์ในตัวเอง ขอยกตัวอย่างรูปแบบการลำดับความใน **<u>โคลงโลกนิติ</u>** ซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีลักษณะเด่นในการลำดับเนื้อหาความคิด ดังนี้

เสียสินสงวนศักดิ์ไว้ วงศ์หงส์
เสียศักดิ์สู้ประสงค์ สิ่งรู้
เสียรู้เร่งดำรง ความสัตย์ ไว้นา
เสียสัตย์อย่าเสียสู้ ชีพม้วยมรณา

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๒๓)

โคลงบทนี้ กวีลำดับความอย่างเป็นเอกภาพ ด้วยการใช้กลบทบุษบงแย้มผกา ซึ่งเล่นกับการซ้ำคำว่า เสีย ที่ต้นบาท เพื่อจัดลำดับเนื้อหาความคิดที่กวีต้องการจะกล่าวถึง กวีลำดับความคิดจากสิ่งที่สำคัญน้อยที่สุดในบาทแรก คือ สินทรัพย์ ไปสู่สิ่งสำคัญมากที่สุดคือ ความสัตย์ ซึ่งเป็นเนื้อความที่กวีกล่าวไว้ในบาทสุดท้าย เพื่อเร้าความคิดของผู้อ่าน ในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ มีโครงสร้างของเนื้อความว่า เสียอะไร เพื่อแลกกับอะไร ดังนี้ บาทที่ ๑ กวีเสนอความคิดว่าแม้จะสูญเสียทรัพย์สินแต่ก็ยังดีกว่าที่จะเสียศักดิ์ศรีของตน ในบาทที่ ๒ กวีลำดับความต่อมาว่า แม้จะเสียศักดิ์ศรี แต่ถ้าแลกกับการได้ความรู้ก็ถือว่าเป็นสิ่งที่สมควรแล้ว ในบาทที่ ๓ กวียังใช้กลวิธีเดิมคือกล่าวว่า การเสียความรู้เพื่อแลกกับความสัตย์ก็ยังเป็นเรื่องที่ถูกต้อง แต่ในบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นบาทสรุป กวีขมวดปมที่แตกต่างไปจากบาทอื่น ด้วยการกล่าวว่า แต่ถ้าจะเสียสัตย์แล้ว ขอให้เสียชีวิตเพื่อรักษาความสัตย์ไว้ดีกว่า เป็นการลำดับความคิดที่ชัดเจนเป็นอย่างมากและเน้นความสำคัญของเนื้อหาที่กวีต้องการสอน หรือโคลงอีกบทหนึ่งจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน กวีมีวิธีการลำดับความในโคลงได้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

พริกเผ็ดใครให้เผ็ด ฉันใด
หนามย่อมแหลมเองใคร เซี่ยมให้
จันทน์กฤษณาไฉน ใครอบ หอมฤๅ
วงศ์แห่งนักปราชญ์ได้ เพราะด้วยฉลาดเอง

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๐๘)

โคลงบทนี้ กวีลำดับความด้วยการใช้เนื้อหาในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ เป็นรายละเอียด และใช้เนื้อความในบาทที่ ๔ เป็นบาทสรุปซึ่งเป็นสาระสำคัญของโคลงทั้งบท กวีนำคุณสมบัติร่วมของสิ่งต่างๆ ๓ สิ่งเป็นอุปลักษณ์เพื่อเปรียบเทียบความคิดที่กวีต้องการจะสื่อ ดังนี้บาทแรกกวีกล่าวถึงคุณสมบัติเด่นของพริก คือความเผ็ด บาทที่ ๒ คุณสมบัติของหนามคือความแหลม บาทที่ ๓ คุณสมบัติเด่นของไม้กฤษณาคือความหอม ทั้งสามสิ่งนี้มีลักษณะร่วมกันคือ เป็นคุณลักษณะที่เกิดจากตัวเอง กวีสรุปความที่เป็นสาระสำคัญคือ ความเป็นนักปราชญ์ที่เป็นด้วยความฉลาดของตัวเอง นับเป็นการนำเสนอเนื้อหาด้วยการลำดับความคิดที่เป็นเอกภาพและเด่นในการใช้ความเปรียบที่ชัดเจน

ผู้วิจัยพบว่า การลำดับความใน**โคลงโลกนิติ** มีรูปแบบต่างกันไปดังต่อไปนี้

๑. การลำดับความแบบคู่ขนานทีละ ๒ บาท โดยเนื้อความใน ๒ บาทแรกเป็นบทเปรียบเทียบ และเนื้อความใน ๒ บาทหลังเป็นข้อสรุปซึ่งเป็นใจความสำคัญของคำสอนนั้น ดังตัวอย่าง

สนิมเหล็กเกิดแต่เนื้อ ในตน
กินกัดเนื้อเหล็กจน กร่อนขร้ำ
บาปเกิดแต่ตนคน เป็นบาป
บาปย่อมทำโทษซ้ำ ใส่ผู้บาปเอง

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๔๖)

โคลงบทนี้ เนื้อความใน ๒ บาทแรกกล่าวถึงเหล็กที่เป็นสนิมว่า มิได้เกิดจากสิ่งใด นอกจากเกิดในตัวเหล็กเอง และสนิมนั้นก็จะทำลายเหล็กให้กร่อน เป็นการยกข้อความเพื่อเปรียบเทียบกับเนื้อหาสำคัญของคำสอนนี้ที่วางไว้ใน ๒ บาทสุดท้ายคือ เปรียบได้กับความบาปของมนุษย์ที่เกิดจากภายในตัวมนุษย์ ซึ่งบาปนั้นก็จะทำลายมนุษย์ไปเช่นเดียวกับที่สนิมทำลายเหล็ก เป็นการเดินความแบบคู่ขนานกันโดยใช้ความเปรียบกับสิ่งที่มีคุณลักษณะตรงกันกับสิ่งที่ต้องการจะสอน ด้วยการใช้โคลงทีละ ๒ บาท

๒. การลำดับความแบบคำนำเนื้อเรื่องสรุป เป็นการกล่าวนำหรือตั้งประเด็นในบาทแรกซึ่งเปรียบเสมือนคำนำ และขยายความด้วยการให้รายละเอียดในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ จากนั้นจึงสรุปใจความสำคัญในบาทสุดท้าย ดังตัวอย่าง

เป็นคนควรรอบรู้ สมาคม
สองประการนิยม กล่าวไว้
หนึ่งพาลหนึ่งอุดม นักปราชญ์
สองสิ่งนี้จงให้ เลือกรู้สมาคม

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๐๐)

๓. การลำดับความแบบให้รายละเอียดไปสู่ข้อสรุป การลำดับความแบบนี้เป็นการให้รายละเอียดก่อนในบาทที่ ๑ บาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ซึ่งอาจเป็นความเปรียบถึงสิ่งที่มีคุณลักษณะตรงกันกับใจความสำคัญซึ่งกวีลำดับความไว้ในบาทที่ ๔ เช่นตัวอย่าง

เหมหงส์เลี้ยงชีพด้วย สาคร
ช้างพึ่งพนาดร ป่าไม้
ภุมราบุษบากร ครองร่าง ตนนา
นักปราชญ์เลี้ยงตัวได้ เพื่อด้วยปัญญา

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๑๕)

โคลงบทนี้ กวีต้องการสอนว่า นักปราชญ์ใช้ปัญญาเลี้ยงตัวเอง กวีได้นำสัตว์ ๓ ชนิดมาเปรียบเทียบในแต่ละบาทก่อนในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ เพื่อชี้ว่า สัตว์แต่ละชนิดนั้นต่างพึ่งตัวเองทั้งสิ้น แล้วจึงสรุปใจความสำคัญในบาทสุดท้าย

จะเห็นได้ว่า ไม่ว่ากวีจะใช้กลวิธีการลำดับความแบบใด แต่เนื้อหาสำคัญหรือจะเรียกได้ว่า ใจความสำคัญของโคลงบทนั้นๆ ส่วนใหญ่จะสรุปอยู่ในบาทสุดท้าย ซึ่งทำให้ข้อความมีเอกภาพและมีการนำเสนอความคิดที่ชัดเจน

การแต่งโคลงคำสอนนี้เน้นความสำคัญเรื่องการลำดับความอย่างเป็นเอกภาพ ดังตัวอย่าง **<u>โคลงสุภาษิตโสพสไตรยางค์</u>** ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กวีในราชสำนักแปลจากสุภาษิตภาษาอังกฤษและประพันธ์เป็นโคลงภาษาไทย (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,๒๕๔๒: ๘๓) จากตัวอย่างโคลงที่ยกมาจะเห็นการจัดลำดับเนื้อหาคำสอนในแต่ละบทไว้เป็นหมวดหมู่ เช่น โคลงบทหนึ่งกล่าวถึงสามสิ่งควรนับถือ

(Three Things to Esteem) ซึ่งประกอบด้วย ปัญญา (Wisdom) ฉลาด (Prudence) และ มั่นคง (Firmness) ดังนี้

สามสิ่งควรนับถือ

ปัญญาตรองตริล้ำ ลึกหลาย
ฉลาดยิ่งสิ่งแยบคาย คาดรู้
มั่นคงไม่คืนคลาย คลอนกลับ กลายแฮ
สามสิ่งควรกอบกู้ กับผู้นับถือ

(ประชุมโคลงสุภาษิต ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หน้า ๘๕)

โคลงบทนี้กวีใช้คำเข้าใจง่าย สื่อสารได้ชัดเจน ขณะเดียวกัน กวีก็เล่นเสียงสัมผัสอย่างแพรวพราว ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะเพื่อความไพเราะทางเสียง ในส่วนของการลำดับความแต่ละบาท โคลงบทนี้ลำดับความคิดอย่างชัดเจนและเป็นหมวดหมู่ ในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ เป็นการกล่าวรายละเอียดของเนื้อหา บาทหนึ่งก็กล่าวถึงเรื่องหนึ่ง และสรุปใจความสำคัญของเนื้อความทั้งหมดในบาทที่ ๔

อนึ่ง การลำดับความอย่างเป็นเอกภาพมิได้จำกัดเฉพาะการแต่งโคลงคำสอนเท่านั้น ในการแต่งโคลงที่มีเนื้อหาทุกประเภท กวีคำนึงถึงการลำดับความในโคลงมาโดยตลอด คือกวีจะกำหนดเนื้อความในโคลงให้จบภายในโคลง ๑ บท เมื่อขึ้นบทใหม่ก็จะกล่าวถึงความคิดใหม่ซึ่งอาจเป็นความคิดที่ต่อเนื่องจากโคลงบทก่อนหน้านั้นก็ได้ แต่เนื้อความในโคลงแต่ละบทจะต้องสมบูรณ์ในตัวเอง ดังจะยกตัวอย่างการลำดับความจากโคลงเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** มาแสดงสัก ๔ บท เพื่อให้เห็นว่ากวีทรงใช้โคลงแต่ละบทลำดับเนื้อความเป็นเรื่องๆ ไปในแต่ละบท ดังนี้

(๑) เบื้องนั้นนฤนาถผู้ สยามินทร์
เบี่ยงพระมาลาผิน ห่อนพ้อง
ศัตราวุธอรินทร์ ฤๅถูก องค์เอย
เพราะพระหัตถ์หากป้อง ปัดด้วยขอทรง
(๒) บัดมงคลพ่าห์ไท้ ทวารัติ
แว้งเหวี่ยงเบี่ยงเศียรสะบัด ตกใต้
อุกคลุกพลุกเงยงัด คอคช เศิกแฮ
เบนบ่ายหงายแหงนให้ ท่วงท้อทีถอย

(๓) พลอยพล้ำเพลียกถ้าท่าน ในรณ
บัดราชฟาดแสงพล พ่ายฟ้อน
พระเดชพระแสดงคล เผด็จคู่ เข็ญแฮ
ถนัดพระอังสาข้อน ขาดด้าวโดยขวา
(๔) อุรารานร้าวแยก ยลสยบ
เอนพระองค์ลงทบ ท่าวดิ้น
เหนือคอคชซอนซบ สังเวช
วายชิวาตม์สุดสิ้น สู่ฟ้าเสวยสวรรค์

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๗)

จากโคลง ๔ บทที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ จะเห็นได้ว่า ในโคลงแต่ละบท การลำดับความเป็นเอกภาพ ดังนี้ บทที่ ๑ กล่าวถึงการรบบนคอช้างซึ่งสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงเบี่ยงพระองค์หลบพ้นจากพระแสงของ้าวที่สมเด็จพระมหาอุปราชาทรงฟันพระองค์มา เนื้อความในโคลงบทที่ ๒ ให้ภาพช้างทรงของแม่ทัพทั้งสองพระองค์ที่กำลังชนกันอย่างดุเดือด ซึ่งในโคลงบทนี้กวีทรงใช้เสียงพยัญชนะหนักเป็นส่วนใหญ่ในโคลงแต่ละบาทและเล่นเสียงสัมผัสระหว่างบทเป็นคำตาย แสดงภาพการชนช้างที่กำลังต่อสู้กันอย่างเต็มกำลังและรุนแรง โคลงบทที่ ๓ กล่าวถึงสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงใช้พระแสงพลพ่ายฟันถูกพระอังสะด้านขวาของสมเด็จพระมหาอุปราชาขาดอย่างฉับไว และโคลงบทที่ ๔ กวีให้รายละเอียดสภาวะของสมเด็จพระมหาอุปราชาหลังจากถูกพระแสงของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ค่อยๆ เอนล้มสิ้นพระชนม์บนคอช้างนั่นเอง

ถ้าพิจารณาการลำดับเนื้อความในโคลงแต่ละบาทของโคลงทุกบทที่ยกมานี้จะพบว่า กวีได้ลำดับเนื้อความโดยใช้ลักษณะเด่นของแต่ละบาทสำหรับการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นเอกภาพดังนี้

บาทที่ ๑ ทรงนำเสนอเนื้อหาเป็นส่วนนำหรือเปิดความคิดที่จะกล่าวในโคลงบทนั้น

บาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นบาทขยายความคิดจากข้อความในบาทที่ ๑

บาทที่ ๔ เป็นบาทสรุปเนื้อความของโคลงบทนั้นทั้งหมด

ถ้าหากเทียบกับการเขียนความเรียง โคลงแต่ละบทใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** นี้ก็คล้ายกับการเขียนย่อหน้า ๑ ย่อหน้า และกล่าวได้ว่าเป็นย่อหน้าที่มีเอกภาพในการลำดับเนื้อความเป็นอย่างดี

นอกจากนี้ ข้อบังคับทางฉันทลักษณ์เรื่องการกำหนดเสียงสัมผัสนอกหรือสัมผัสระหว่างบาทของโคลงสี่สุภาพที่กำหนดให้บาทที่ ๑ ส่งสัมผัสมายังคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ทำให้มีผลต่อการดำเนินความในโคลงโดยทางอ้อม กล่าวคือ ในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับบาทแรกด้วยเสียงสัมผัส กวีมักนิยมให้เนื้อความในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ สัมพันธ์กับเนื้อความในบาทที่ ๑ เสมอ อาจเป็นการเสริมหรือให้รายละเอียดเนื้อความของบาทแรกก่อนที่จะสรุปจบในบาทสุดท้าย โดยเฉพาะในวรรคสุดท้าย ซึ่งกวีให้ความสำคัญแก่การตกแต่งโคลงในวรรคนี้มาก เพราะเป็นวรรคที่จะช่วยส่งให้เนื้อความในโคลงทั้งบทมีความเด่นขึ้นมา

นอกจากโคลงสี่ ในโคลงสองและโคลงสาม กวีก็คำนึงถึงการลำดับความเช่นเดียวกัน โดยให้ความคิดหรือเนื้อความจบลงภายในโคลงแต่ละบท ด้วยเหตุนี้ กวีจึงใช้โคลงสองและโคลงสามในการแต่งวรรณคดีประเภทลิลิต เพื่อเปลี่ยนลีลาโคลงหรืออาจใช้ในช่วงที่กวีต้องการให้ความในช่วงนั้นเดินหน้าไปอย่างรวดเร็ว ดังจะขอยกตัวอย่างโคลงสองสุภาพ จากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** มาแสดง ดังนี้

เสด็จผายผันสู่ห้อง เรือนหลวงโลมลานาง
อยู่เจ้าจงดี แม่ฮา
เรียมจะลีลาศเด้า อยู่แม่อยู่อย่าเศร้า
ไป่ช้าคืนสม
ลักษณวดีกรมทรวงสร้อย ทุกข์แทบเลือดตาย้อย
เนตรน้ำนองนูน
นบนิ้วทูลเจ้าหล้า พระองค์อาจละข้า
บาทไว้ผู้เดียว พระเอย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๒๒)

จากโคลงสองสุภาพที่ยกมา อยู่ในตอนที่พระลอเข้าไปลานางลักษณวดี จะเห็นได้ว่า กวีให้เนื้อความในโคลงแต่ละบทเป็นบทสนทนาระหว่างพระลอและนางลักษณวดี โดยกวีกำหนดให้เนื้อความแต่ละช่วงจบภายใน ๑ บท และเมื่อแต่งร่วมกับโคลงสี่สุภาพในวรรณคดีลิลิต จึงทำให้เนื้อความในช่วงที่เป็นโคลงสองนี้ ดำเนินไปอย่างกระชับ รวดเร็ว การใช้โคลงสองเพื่อเดินความดังกล่าวนี้ปรากฏในการแต่งวรรณคดีประเภทลิลิตในสมัยต่อมาด้วย ดังตัวอย่างใน**ลิลิตนิทราชาคริต** ในตอนที่อาบูหะซันวิวาห์กับนางนอซาตอนอัวดัด ดังนี้

เวลาเสร็จเลิกแล้ว ต่างต่างอวยพรแผ้
จุ่งพ้นภยัน ตรายนา
อยู่ด้วยกันเรียบร้อย จงอย่าหมองหมางน้อย
หนึ่งท้าววันตาย เทอญนา
ต่างผายผาดสู่บ้าน เป็นพวกเดินแผ่ผ้าน
ต่างเต้าตามกัน
ภายหลังพลันหน่อยไสร้ เฒ่าแก่ส่งสาวให้
สู่ห้องหะซัน

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๑๐๗)

จะเห็นได้ว่า โคลงสองสุภาพแต่ละบทมีเนื้อความจบลงภายในบท และเนื่องจากจำนวนคำในโคลงสองและโคลงสามมีน้อยกว่าโคลงสี่ จึงทำให้เนื้อความดำเนินไปอย่างรวดเร็ว เหมาะสมสำหรับการใช้ดำเนินเรื่องในการแต่งร่วมกับโคลงและร่ายในวรรณคดีประเภทลิลิต

จึงอาจกล่าวได้ว่า ลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของโคลงคือ มีรูปแบบฉันทลักษณ์ที่เอื้อต่อการลำดับความอย่างเป็นเอกภาพ ซึ่งถ้ากวีแต่งโคลงโดยใช้การลำดับความที่ดีและมีเอกภาพก็จะทำให้การนำเสนอความคิดในโคลงมีความชัดเจน แจ่มแจ้ง เกิดความงามจากการลำดับความ*

ดังนั้น ในความเห็นของผู้วิจัย โคลงที่ได้รับการยกย่องว่ามีสุนทรียภาพ อาจจะไม่จำเป็นต้องเป็นโคลงที่ใช้คำศัพท์ยาก หรูหรา โคลงที่ใช้คำง่ายเข้าใจไม่ยาก แต่มีการลำดับความที่ดีมีเอกภาพ มีพลังในการสื่อสารความคิดที่ชัดเจน ก็อาจนับว่าเป็นโคลงที่มีสุนทรียภาพในด้านการสื่อความหมายได้

---

*เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีสมัยใหม่ผู้มีผลงานการแต่งโคลงมากคนหนึ่ง กล่าวถึงการลำดับเนื้อความในโคลงว่ามีความสำคัญ โดยเปรียบเทียบการลำดับเนื้อความในโคลงแต่ละบาทกับการไขกุญแจ ดังนี้ บาทที่ ๑ เป็นดังแม่กุญแจ บาทที่ ๒ เป็นดังรูกุญแจ บาทที่ ๓ เป็นดังลูกกุญแจ และบาทที่ ๔ เป็นดังกุญแจที่ไขความออกแล้ว ซึ่งเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้วิจารณ์โคลง ๒ บทของ พ ณ ประมวญมารคซึ่งทรงใช้กลวิธีการลำดับความเช่นนี้ไว้ โดยกล่าวว่าเป็นโคลงที่มีความสมดุลและสมบูรณ์ และมีเงื่อนความที่แฝงเอาไว้ และนับได้ว่าเป็นโคลงที่มีลักษณะชั้นสูง แม้จะเป็นโคลงที่ใช้คำง่ายๆ เป็นพื้นก็ตาม (รายละเอียดโปรดดู กวีหน้าพระลาน บ่อนโคลงนายโต๊ะ ณ ท่าช้าง, ๒๕๓๖: ๑๒๐)

๓.๓.๒.๕ การสรุปความ

เนื่องจากลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของโคลงคือความกระชับของการใช้คำซึ่งมาจากการละคำหรือลำดับคำใหม่ทำให้ใช้คำน้อยแต่สามารถสื่อความหมายได้มาก และฉันทลักษณ์ของโคลงที่เอื้อต่อการลำดับความอย่างมีเอกภาพ กวีจึงนิยมใช้ประโยชน์จากลักษณะเด่นของโคลงนี้ในการสรุปเนื้อหาของวรรณคดีเรื่องต่างๆ กวีอาจใช้โคลงเพื่อสรุปเรื่อง แจ้งนามกวี บอกจุดประสงค์ของการแต่ง หรือบอกเวลาแต่ง อย่างใดอย่างหนึ่งหรือใช้เพื่อจุดประสงค์หลายอย่างประกอบกันไป

การแต่งโคลงสรุปความท้ายเรื่องนี้ อาจเป็นการสรุปของกวีผู้แต่งเอง หรือผู้คัดลอกเป็นผู้แต่งเพิ่มเติมเข้าไปก็ได้ ดังเช่น โคลงสรุปความท้ายเรื่องของวรรณคดีเรื่อง <u>ลิลิตพระลอ</u> ซึ่งแต่งเป็นโคลงสี่สุภาพ ๒ บท* เป็นการสรุปเนื้อหาของวรรณคดีและให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับผู้แต่ง ดังนี้

จบเสร็จมหาราชเจ้า นิพนธ์
ยอยศพระลอคน หนึ่งแท้
พี่เลี้ยงอาจเอาตน ตายก่อน พระนา
ในโลกนี้สุดแล้ เลศล้ำคุงสวรรค์
จบเสร็จเยาวราชเจ้า บรรจง
กลอนกล่าวพระลอยง ยิ่งผู้
ใครฟังย่อมใหลหลง ฤๅอิ่ม ฟังนา
ดิเรกแรกรักชู้ เหิ่มแท้รักจริง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๘๓)

การแต่งโคลงเพื่อสรุปความท้ายเรื่องไม่ได้จำกัดเฉพาะในวรรณคดีที่แต่งด้วยโคลงเท่านั้น วรรณคดีที่แต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดอื่นเช่น คำฉันท์ กลอนบทละคร ก็มีการใช้โคลงสรุปความด้วย นอกจากนี้ในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมายังมีความนิยมแต่งเป็นโคลงกระทู้สรุปความ มีทั้งการใช้คำกระทู้ว่า จบบริบูรณ์ ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่อง <u>เสือโคคำฉันท์</u> <u>บุณโณวาทคำฉันท์</u> บางครั้งอาจใช้ชื่อผู้นิพนธ์ หรือชื่อเรื่องวรรณคดีเป็นคำกระทู้ เช่น โคลงปิดท้ายวรรณคดีเรื่อง <u>นันโทปนันทสูตรคำหลวง</u> เจ้าฟ้าธรรมธิบเศรทรงใช้พระนามของพระองค์เป็นคำกระทู้ ดังนี้

---

*โคลงปิดท้ายเรื่อง <u>ลิลิตพระลอ</u> ๒ บทนี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตสันนิษฐานว่า น่าจะเป็นการแต่งเติมเข้ามาภายหลัง (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๗)

เจ้าฟ้าธรรม ท่าน แท้ พยายาม
ธิเบศร กุมารนาม บอกแจ้ง
ไชยเชษฐ ปัญญาคาม ภีรภาพ
สูริยวงษ์ ธรงแต่งแกล้ง กล่าวเกลี้ยงนนโท

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๒๓๕)

ในส่วนท้ายของวรรณคดีเรื่อง <u>ลิลิตตะเลงพ่าย</u> ก็มีโคลงกระทู้ปิดท้ายเรื่องเช่นกัน โดยกวีทรงนำคำกระทู้มาจากชื่อเรื่อง ส่วนเนื้อหาในโคลงเป็นการสรุปเรื่องราวอันเป็นสาระสำคัญของเรื่อง ดังนี้

จบ เสร็จเสาวพากย์ถ้อย วิตถาร แถลงนา
ลิลิต ราชพงศาวดาร แต่กี้
ตะเลง เหล่าดัสกรลาญ มลายชีพ ลงฤๅ
พ่าย พระเดชหลีกลี้ ประลาดต้นแตกสยาม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๒๐)

อนึ่ง นอกจากใช้โคลงสรุปเรื่องในวรรณคดีร้อยกรอง ยังมีการโคลงกระทู้ใช้ปิดท้ายเรื่องวรรณคดีที่แต่งเป็นความเรียงด้วย โดยเฉพาะบทความที่ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนิยมแต่งโคลงสรุปเรื่องท้ายบทความ ดังตัวอย่าง โคลงกระทู้สรุปบทความเรื่อง “หาอยู่สู่กิน” ตีพิมพ์ในหนังสือ<u>วชิรญาณ</u> ซึ่งเขียนเป็นบทความมีเนื้อหาแนะนำการทำงานเลี้ยงชีพของคนทั่วไปในสมัยนั้น มีการใช้โคลงกระทู้สรุปความท้ายเรื่องดังนี้

หา มาเก็บอยู่ใช้ กินกอง
อยู่ มากสู่มูลมอง เพียบพร้อม
สู่ หาเปลี่ยนแปลกของ ใช้ชอบ
กิน อยู่สู่หาน้อม ศุขน้ำใจเกษม

(วชิรญาณ หน้า ๒๔๓)

น่าสังเกตว่า การแต่งคำประพันธ์ปิดท้ายเรื่องวรรณคดีนี้ ไม่ปรากฏความนิยมใช้คำประพันธ์ชนิดอื่นนอกจากโคลง จึงเป็นข้อยืนยันลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของโคลงว่าเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่เอื้อต่อการนำเสนอเนื้อความที่กระชับ และเหมาะสมแก่การใช้สรุปความ กวีจึงนิยมใช้โคลงปิดท้ายเรื่องวรรณคดีด้วยจุดประสงค์ต่างๆ ดังที่กล่าวมา

จากผลการศึกษาพอจะสรุปเป็นข้อสังเกตของผู้วิจัยในเรื่องลักษณะเด่นทางสุนทรียภาพของโคลงแต่ละประเภทได้ดังนี้ ลักษณะร่วมกันของโคลงคือความกระชับของคำในวรรคหลังซึ่งมี ๒ คำ ซึ่งพบว่าลักษณะภาษาไทยที่เป็นภาษาคำโดดและเป็นภาษาที่มีการละคำหรือตัดคำแต่ยังคงความหมายไว้ได้ครบเอื้อต่อการใช้คำในโคลงเป็นอย่างมาก นอกจากนี้โคลงทุกประเภทยังมีลักษณะร่วมกันคือการเล่นกับน้ำหนักเสียงของคำ โดยเฉพาะการเล่นเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์และการใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาและสามัญลงท้ายบาท ยิ่งถ้ากวีใช้เสียงจัตวาในคำสุดท้ายของบาทสุดท้ายก็จะทำให้โคลงมีเสียงที่ไพเราะเป็นอย่างมาก

ส่วนลักษณะเฉพาะของโคลงแต่ละประเภทผู้วิจัยพบว่ามีความโดดเด่นแตกต่างกันเล็กน้อยตามรูปแบบดังนี้ โคลงสี่ดั้นน่าจะมีลักษณะเด่นอยู่ที่ความกระชับด้วยการกำหนดจำนวนคำในวรรคหลังของบาทสุดท้าย ส่วนโคลงสี่สุภาพมีลักษณะเด่นอยู่ที่บาทสุดท้ายหรือบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นบาทจบโคลง ดังจะเห็นได้ว่า โคลงสี่สุภาพนิยมตกแต่งเสียงและคำในบาทสุดท้ายเป็นพิเศษ เช่น ใช้การซ้ำคำที่มีคำคั่นในวรรคแรกของบาท การซ้ำคำโทในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำที่ ๒ ในวรรคหลัง ซึ่งการซ้ำเสียงของคำในตำแหน่งดังกล่าวนี้ทำให้โคลงสี่สุภาพมีความโดดเด่นทั้งทางเสียงและทางความหมาย ยิ่งถ้ากวีสามารถเลือกคำที่ใช้ซ้ำได้เหมาะสมแก่การเล่นกับความหมายของเนื้อความก็จะช่วยส่งผลต่อสุนทรียภาพของโคลงเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ในบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพนี้กวีอาจสร้างความเด่นทางเสียงด้วยการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทั้ง ๔ คำในวรรคหลังของบาทหรืออาจเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคหลัง ซึ่งการเล่นเสียงในวรรคหลังที่กล่าวมาเหล่านี้ ทำให้บาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพมีความเด่นขึ้นมา ถ้าผู้แต่งให้ความประณีตและให้ความสำคัญแก่โคลงสี่สุภาพในบาทสุดท้าย ก็จะส่งผลให้โคลงบทนั้นมีสุนทรียภาพมากยิ่งขึ้น

ส่วนโคลงสองและโคลงสามซึ่งมีฉันทลักษณ์ที่ใกล้เคียงกัน แม้จะมีจำนวนคำน้อยกว่าโคลงสี่ แต่กวีก็ได้เพิ่มลักษณะเด่นให้แก่โคลงได้ กล่าวคือ กวีจะต้องใช้คำกระชับจริงๆ และให้ความสำคัญแก่การตกแต่งเสียงในโคลง โดยเฉพาะการใช้คำซ้ำในวรรคที่ ๒ โดยอาจใช้การซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่น ๒ แห่งหรือ ๓ แห่ง ซึ่งจะทำให้จังหวะเสียงของโคลงสองมีความไพเราะมาก ดังที่ปรากฏการตกแต่งความไพเราะให้แก่โคลงสองในสมัยอยุธยาซึ่งเป็นรูปแบบทางวรรณศิลป์ที่ทำให้โคลงสองมีลักษณะเด่นมาก ลักษณะดังกล่าวนี้น่าจะเป็นแนวทางให้แก่กวีในสมัยต่อมาได้สืบทอดและสร้างสรรค์วรรณศิลป์ต่อไปได้ ส่วนโคลงสามซึ่งมีฉันทลักษณ์ใกล้เคียงกับโคลงสองเพียงแต่เพิ่มคำในวรรคหน้าเข้าไปอีก ๑ วรรคก็สามารถที่จะใช้รูปแบบการตกแต่งความงามเช่นเดียวกับโคลงสองได้

ส่วนการตกแต่งความไพเราะและความคมคายให้แก่โคลงทุกประเภท ก็คือเรื่องการเล่นคำ ทั้งการเล่นคำพ้อง การซ้ำคำ การเล่นคำ ๔ พยางค์ โดยเฉพาะการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในวรรค ทำให้โคลงมีจังหวะเด่นเป็นลักษณะเฉพาะของโคลง ลักษณะทางสุนทรียภาพของโคลงที่กล่าวมานี้กวีได้สร้างสรรค์ขึ้นจากธรรมชาติของภาษาไทย ทำให้โคลงมีสุนทรียภาพทางเสียง หรือมีสุนทรียภาพรวมกันทั้งทางเสียงและทางความหมาย

อนึ่ง จากการศึกษาในบทนี้ ผู้วิจัยพบว่า แม้การเล่นคำพ้องและการซ้ำคำจะปรากฏในคำประพันธ์ทุกชนิด แต่เมื่อนำมาใช้ในโคลงโดยเฉพาะการเล่นคำพ้องในการแต่งโคลงนิราศ ซึ่งแม้ว่าการแต่งวรรณคดีนิราศที่ใช้คำประพันธ์ชนิดอื่น เช่น กลอน ก็นิยมเล่นคำพ้องจนกลายเป็นขนบการแต่งวรรณคดีประเภทนี้ไก็ตาม แต่การใช้คำพ้องในโคลงนิราศก็ยังคงเป็นลักษณะเด่นที่สร้างความไพเราะและความคมคายให้แก่โคลงเป็นอย่างยิ่ง

อาจกล่าวได้ว่า การสร้างและเสพโคลงในสมัยปัจจุบันได้แปรเปลี่ยนไปตามกระแสการสร้างและเสพวรรณคดีที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้น โคลงซึ่งครั้งหนึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ผู้รจนาต้อง “เกลากลอนกล่าวกลการ กลกล่อม ใจนา” ซึ่งกวีในอดีตให้ความสำคัญแก่การประดับตกแต่งเสียงให้เหมาะสมแก่การเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้สำหรับฟังเพื่อความเพลิดเพลิน แต่ในสมัยปัจจุบันบทบาทของโคลงที่แต่งสำหรับขับอ่านเพื่อความเพลิดเพลินในการฟังได้ลดลง แต่ก็ได้เพิ่มบทบาทของการนำโคลงไปใช้มากขึ้น เช่น ใช้สำหรับวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือการนำเสนอปัญหาร่วมสมัยอันเป็นเรื่องใกล้ตัว ดังนั้น โคลงจึงให้ความสำคัญแก่การเล่นกับเนื้อความมากขึ้น ดังที่กวีสมัยใหม่เช่นไพวรินทร์ ขาวงาม กวีผู้มีผลงานโคลงเป็นจำนวนมากผู้หนึ่งมีทัศนะว่า “ผู้รู้บางท่านกรุณาบอกว่า โคลงเป็นของสูง เป็นของศักดิ์สิทธิ์ จะเอามาทำเป็นเล่นไม่ได้...ผมไม่ได้รู้สึกอย่างนั้นเสียทีเดียว ...ผมแค่รู้สึกจริงจังอยากให้โคลงพอจะรับส่งถึงกันได้บ้างในยุคสมัยนี้” (ไพวรินทร์ ขาวงาม, ๒๕๔๑: บันทึกของผู้แต่ง) ด้วยเหตุนี้ ในการแต่งโคลงไพวรินทร์ ขาวงามจึงมีความคิดว่า ‘อยากปรับปรุงชีวิตชีวาใหม่ๆ ให้โคลง ลดและหลีกเลี่ยงศัพท์แสง เขียนถึงสิ่งที่อยากเขียนถึง จึงบางครั้งมันอาจเป็นหมา มด แมลง กรวด ดิน ทราย” (ไพวรินทร์ ขาวงาม, ๒๕๔๑: บันทึกของผู้แต่ง) แนวคิดนี้สะท้อนให้เห็นความคิดของกวีสมัยใหม่ที่มีต่อการประพันธ์โคลงในปัจจุบันที่อาจแตกต่างไปจากกวีโบราณ อย่างไรก็ดี ยังมีกวีสมัยใหม่อีกหลายคนที่ได้ศึกษา “เทคนิค” หรือกลวิธีการแต่งจากของเก่า และได้สืบทอดกลวิธีการแต่งที่กวีเห็นว่าเป็นสิ่งดีงามในการประพันธ์โคลง จึงทำให้แนวคิดทางวรรณศิลป์ของโคลงในอดีต ยังคงส่องสะท้อนอยู่ในกวีนิพนธ์ปัจจุบัน

จากที่อภิปรายมาทั้งหมดในบทที่ ๓ นี้ ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นแล้วว่า ในการประพันธ์โคลง กวีได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยในด้านต่างๆ สร้างสรรค์สุนทรียภาพให้แก่โคลง ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องเสียง ทั้งเสียงวรรณยุกต์ เสียงพยัญชนะและเสียงสระ ตลอดจนการเล่นกับจังหวะหนักเบาของพยางค์ เรื่องของคำและกลุ่มคำ จากธรรมชาติของภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาคำโดด กวีจึงได้เล่นคำด้วยวิธีการต่างๆ ทั้งการเล่นคำพ้อง การเล่นคำด้วยวิธีการซ้ำคำ และการเล่นคำซ้อนหรือคำ ๔ พยางค์ รวมทั้งการลำดับคำและการละคำ ทำให้โคลงมีสุนทรียภาพทั้งทางเสียงและสุนทรียภาพทางความหมาย การศึกษาในบทนี้จึงเป็นสิ่งยืนยันให้เห็นอย่างชัดเจนว่าโคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่เป็นของไทยอย่างแท้จริง อย่างไรก็ดี นับตั้งแต่สมัยเริ่มแรกที่ปรากฏหลักฐานการแต่งโคลงคือในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีก็ยังคงใช้ธรรมชาติของภาษาไทยนี้สร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่การแต่งโคลง ดังนั้นในบทต่อไปผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงเพื่อให้เห็นสายธารและความต่อเนื่องที่ดำรงยืนยาวมานานในวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทย