บทที่ ๔
การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลง

ในบทที่ ๓ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติของภาษาไทยกับการสร้างสุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย โดยกล่าวถึงธรรมชาติภาษาไทยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการแต่งโคลง และได้วิเคราะห์กลวิธีในการนำธรรมชาติภาษาไทยมาใช้เพื่อให้โคลงที่แต่งนั้นมีสุนทรียภาพ ทั้งความไพเราะทางเสียงและความงามทางความหมาย นอกจากนี้ยังได้วิเคราะห์สุนทรียภาพของโคลงที่สร้างสรรค์จากธรรมชาติภาษาไทย ซึ่งจากการวิเคราะห์ในบทที่แล้วจะเห็นได้ว่ามีกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์หลายวิธีที่กวีสามารถเลือกใช้เพื่อสร้างสรรค์สุนทรียภาพให้แก่โคลง ส่วนกวีจะใช้กลวิธีใดมากหรือน้อยเพียงไรนั้นขึ้นอยู่กับความนิยมของยุคสมัยและรสนิยมทางวรรณศิลป์ของกวีแต่ละคน แต่ไม่ว่ากวีจะเลือกใช้กลวิธีใดก็ตามแต่สิ่งที่ยังคงอยู่อย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่การแต่งโคลงในระยะแรกๆ มาจนกระทั่งในปัจจุบันคือ แนวคิดเรื่องความงามของโคลงทั้งทางเสียงและความหมาย ซึ่งกวีในยุคหลังได้สืบทอดและสร้างสรรค์จากกวีในยุคก่อนหน้าเพื่อให้โคลงที่แต่งนั้นไพเราะและคมคาย

ที่ผ่านมา มีผู้ศึกษาเรื่องการสืบทอดและการสร้างสรรค์การแต่งโคลงในวรรณคดีไทยมาบ้างแล้ว แต่เป็นการศึกษาในด้านรูปแบบการแต่งและด้านฉันทลักษณ์ของโคลง ซึ่งมีทั้งการศึกษาผลงานการแต่งโคลงของกวีในอดีตโดยศึกษาจากกวีเฉพาะบุคคล และการศึกษาการสืบทอดและการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ของโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ตัวอย่างการศึกษารูปแบบการแต่งโคลงของกวีในอดีตได้แก่ งานวิจัยเรื่อง "รูปแบบและที่มาของโคลงสุนทรภู่" ของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๗) ซึ่งได้ศึกษา **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ โดยจัดแบ่งโคลงสุนทรภู่ออกเป็น ๔ กลุ่ม รวม ๓๓ ชนิด โดยใช้สัมผัสข้ามวรรคในแต่ละบาทเป็นเกณฑ์ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า สุนทรภู่สืบทอดแนวคิดการแต่งโคลงมาจากสมัยอยุธยาหลายประการ เช่น รูปแบบโคลงที่ใช้สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคทุกบาท สุนทรภู่ได้แนวคิดมาจาก **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** **ทวาทศมาสโคลงดั้น** **กำสรวลโคลงดั้น** เป็นต้น (โปรดดูรายละเอียดผลการศึกษาจาก ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๗: ๘๖๔-๘๘๘)

ส่วนการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ วิทยานิพนธ์เรื่อง "ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์" ของ กีรติ ธนะไชย (๒๕๔๗) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ของร้อยกรองในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ขึ้นจากของเก่า กล่าวเฉพาะฉันทลักษณ์ของโคลง กีรติพบว่ากวีสมัยใหม่สืบทอด

ด้านฉันทลักษณ์การแต่งโคลงมาจากกวีโบราณหลายชนิด แต่นิยมแต่งโคลงสี่สุภาพมากที่สุด นอกจากนี้ยังได้สืบทอดการแต่งโคลงร่วมกับคำประพันธ์ชนิดอื่นได้แก่ ลิลิต กาพย์ห่อโคลง กาพย์เห่ และกาพย์ขับไม้ ซึ่งนอกจากจะสืบทอดฉันทลักษณ์จากกวีโบราณแล้ว กวีสมัยใหม่ยังได้สร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ของโคลงขึ้นใหม่ด้วยการปรับแปลงข้อบังคับบางประการได้แก่ การลดจำนวนคำ การสร้างสัมผัสโคลงแบบคู่ขนาน และการผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวแบบใหม่ (โปรดดูรายละเอียดผลการศึกษาจาก กีรติ ธนะไชย, ๒๕๔๗)

จากผลการศึกษาที่กล่าวมาทั้ง ๒ เรื่อง เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการสืบทอดและสร้างสรรค์รูปแบบการแต่งโคลงที่กวีในยุคหลังได้สืบทอดต่อมาจากกวียุคก่อน แต่นอกจากการสืบทอดด้านรูปแบบทางฉันทลักษณ์ของโคลงแล้ว กวีในแต่ละสมัยยังได้สืบทอดแนวคิดและสร้างสรรค์ความงามทางวรรณศิลป์ของโคลงจากกวีในรุ่นก่อนหน้าอีกด้วย ทั้งนี้ การสร้างสุนทรียภาพของโคลงในแต่ละยุคสมัยนั้นมิได้เกิดขึ้นอย่างลอยๆ แต่กวีในยุคหลังๆ ได้สืบทอดมาจากบุรพกวีที่ได้คิดค้นขึ้น จึงพบว่า กลวิธีการสร้างความงามที่ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยโบราณ เช่น ในสมัยอยุธยาตอนต้น ก็ได้มาปรากฏซ้ำในการแต่งโคลงสมัยรัตนโกสินทร์จนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ดังนั้นในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้ศึกษาเรื่องการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทยเพื่อให้เห็นสายธารทางวรรณศิลป์ของโคลงที่ไหลเรื่อยต่อเนื่องมานับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

อนึ่ง ในการสืบทอดสุนทรียภาพนั้น กวีมิได้เพียงแต่แต่งเลียนแบบกวียุคก่อนหน้าเท่านั้น แต่บางครั้งยังได้มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ไปในขณะเดียวกัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจะได้กล่าวรวมกันไปทั้งการสืบทอดและการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยขอแบ่งการนำเสนอเนื้อหาในบทนี้ออกเป็น ๓ หัวข้อใหญ่ ดังนี้

๔.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับเสียงและคำ

๔.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับความ

๔.๓ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่สัมพันธ์กับรูปแบบของโคลง

๔.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับเสียงและคำ

แม้จะมีผู้กล่าวว่า การแต่งโคลงนั้น “แต่งพอให้ถูกเอกถูกโท ก็ไพเราะแล้ว” (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, ๒๕๔๐: ๔๖) เนื่องจากข้อบังคับของโคลงบังคับตำแหน่งของเสียงวรรณยุกต์ ทำให้ความไพเราะในเบื้องต้นของคำประพันธ์ประเภทโคลงมาจากความประสานหรือความขัดกันจากเสียงสูงต่ำของคำ ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวรายละเอียดในบทที่แล้วในหัวข้อสุนทรียภาพของโคลงที่มา

จากเสียงวรรณยุกต์ แต่อันที่จริงในการแต่งโคลง ถ้ากวีวางคำเอกคำโทตามตำแหน่งที่กำหนดไว้ในข้อบังคับเพียงอย่างเดียว โคลงที่กวีแต่งขึ้นนั้นก็อาจจะยังไม่ได้รับยกย่องในแง่สุนทรียภาพเท่าที่ควร เนื่องจากเป็นเพียงการแต่งตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์เท่านั้น ดังนั้น กวีจึงคิดค้นกลวิธีการประดับตกแต่งเพื่อสร้างสรรค์ความงามทางวรรณศิลป์ของโคลงให้มีความไพเราะมากขึ้น ซึ่งนอกจากความไพเราะด้านเสียงและคำแล้ว ความงามด้านความหมายก็เป็นเครื่องชี้วัดสุนทรียภาพอีกอย่างหนึ่งของโคลงเช่นกัน เพราะถ้ากวีแต่งโคลงบทหนึ่งโดยมีแต่ความงามด้านเสียงของคำ แต่ความงามด้านความหมายอ่อนด้อยไป ก็อาจจะยังกล่าวได้ไม่เต็มปากว่า โคลงที่รจนาขึ้นมานั้นมีสุนทรียภาพอย่างแท้จริง ดังที่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงแสดงความเห็นเกี่ยวแก่ความไพเราะของโคลงในภาคผนวกของบทพระนิพนธ์เรื่อง <u>สามกรุง</u> ว่า

> รศแห่งโคลงจำแนกได้เป็น ๒ อย่าง คือ รศคำ แล รศความ จะลองชี้แจงตามมติของข้าพเจ้า ยกตัวอย่างเฉพาะโคลงประเภทเดียว แต่ก็กินความไปถึงกวีวัจนะประเภทอื่นๆ ด้วย
>
> โคลงที่เรียกว่าไพเราะโดยรศคำ คือโคลงที่ผจงร้อยกรองถ้อยคำอย่างเสนาะเพราะพริ้งเป็นเครื่องเพลินใจแก่ผู้อ่านผู้ยิน ทำให้เกิดปรีดาปราโมทย์มีโอชะเปรียบเช่นอาหารซึ่งช่างวิเศษปรุงขึ้นอย่างประณีต อาหารชนิดเดียวกันถ้าผู้ปรุงปรุงไม่เป็นก็ไม่อร่อย โคลงใดไม่มีรศชนิดนี้ (รศคำ) ก็มักทำให้เกิดเบื่อหน่ายเพราะความจืด ความเฝื่อน แลความน่ารำคาญอื่นๆ
>
> โคลงที่เรียกว่าดีโดย รศความ คือโคลงที่ยกเอาใจความน่าฟังมาแต่ง อาจเป็นใจความดีทั้งเรื่อง ทั้งตอน ทั้งบท หรือแต่เพียงบาทเดียวก็ได้ รศความดีอาจสกิดใจผู้อ่านให้คิด ให้นึกชม ให้เห็นจริงตามที่แสดง ให้นับถือวาจาที่กล่าว โคลงใดไม่มีรศชนิดนี้ (รศความ) ก็มักจะขึ้นไม่พ้นยอดหญ้า มีใจความดาดๆ หรือดังที่ฝรั่งเรียกว่า แบนๆ (Platitude) ...
>
> (พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, ๒๕๑๖: ๓๓๐)

จากการพิจารณาโคลงในวรรณคดีไทยตามพระมติของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณข้างต้น พบว่า โคลงที่ได้รับยกย่องจากผู้ศึกษาวรรณคดีว่ามีความไพเราะนั้นต่างก็มีความไพเราะทั้งในด้านรสคำซึ่งมาจากการเลือกใช้คำอย่างประณีต และรสความที่มาจากความเอาใจใส่ในความหมายที่กวีต้องการสื่อสารประกอบกันไป จะเห็นได้ว่าโคลงในวรรณคดีไทยที่ได้รับยกย่องต่างก็มีความงามครบทั้ง ๒ ด้าน คือทั้งความงามทางด้านคำ และความงามทางด้านความหมาย

ถึงแม้ว่าโคลงในวรรณคดีไทยบางเรื่องหรือบางบทอาจจะมีความดีเด่นในด้านใดด้านหนึ่ง เช่น อาจดีเด่นเรื่องการตกแต่งความไพเราะทางเสียงและการใช้คำ แต่จะเห็นได้ว่ากวีก็ไม่ได้ละเลยเรื่องการสื่อความหมาย แม้กวีจะเลือกสรรคำโดยมุ่งความไพเราะทางเสียงขณะเดียวกันกวีก็คำนึงถึงความหมายของคำด้วย ในทางตรงกันข้าม โคลงที่มุ่งเน้นการสื่อความ เช่น โคลงคำสอน หรือโคลงบันทึกภาพ กวีก็ยังคงให้ความสำคัญแก่ความงามด้านเสียงและคำด้วย เช่น การตกแต่งเสียงหรือการใช้คำที่เห็นได้ชัดเจนว่ากวีได้เลือกสรรคัดกรองมาแล้วอย่างประณีต เป็นต้น

ในการแต่งคำประพันธ์ร้อยกรองทุกชนิด กวีย่อมเลือกสรรคำอย่างประณีตบรรจง เพื่อให้คำประพันธ์มีความไพเราะและความคมคาย ทำให้เกิดสุนทรียภาพทางเสียงและคำ ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านเกิด "รสคำ" ในการอ่านหรือฟังวรรณคดี ดังที่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงอธิบายว่ารสคำมาจากการที่กวี "ผจงร้อยกรองถ้อยคำอย่างเสนาะเพราะพริ้งเป็นเครื่องเพลินใจแก่ผู้อ่านผู้ยิน" (สามกรุง: อ้างแล้ว) ซึ่งกล่าวเฉพาะคำประพันธ์ประเภทโคลง สุนทรียภาพด้านเสียงและคำได้มาจาก การเล่นเสียง การเล่นคำพ้อง และการซ้ำคำ ซึ่งจะพบว่ามีการสืบทอดและสร้างสรรค์มาตั้งแต่อดีตต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงการสืบทอดวรรณศิลป์ด้านเสียงและคำในการแต่งโคลง ตามลำดับดังนี้

๔.๑.๑ การเล่นเสียง

๔.๑.๑.๑ การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ

สุนทรียภาพทางด้านเสียงที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดในการแต่งโคลงคือ ความไพเราะจากเสียงสัมผัสพยัญชนะ ซึ่งเป็นความงามทางเสียงที่มีมาตั้งแต่ระยะเริ่มต้นของการแต่งโคลงคือในสมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว กวีนิยมสร้างความไพเราะจากการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในความถี่สูงมาก และพบในการแต่งโคลงเกือบทุกเรื่อง บางครั้งกวีใช้เสียงพยัญชนะเดียวกันติดต่อกันไปตลอดบาทก็มี หรือใช้เสียงพยัญชนะ ๒ หรือ ๓ เสียงสลับกันไปก็มี นอกจากนี้ยังนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่อีกด้วย การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะปรากฏในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นทุกเรื่อง และนิยมสืบทอดต่อมาจนกระทั่งในสมัยปัจจุบันว่า เสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นลักษณะเด่นของการสร้างความไพเราะให้แก่การแต่งโคลงทุกชนิด ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งมีการเล่นเสียงพยัญชนะหลายรูปแบบ ทั้งเสียงพยัญชนะเป็นคู่ เสียงพยัญชนะข้ามวรรค เสียงพยัญชนะในวรรคที่ ๒ ของบาท ดังต่อไปนี้

ทุกหอทุกแห่งหมั้น หมู่หลวง ทยบแฮ
ลดเขื่อนลดขัวขนัน ช่องช้าง
ทังปักทังปวงพล หาญแห่
ปักขวากเป็นแขวงขว้าง ทั่วทาง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๓๒)

โคลงบทนี้ กวีสร้างสรรค์ความงามจากเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราว ทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในต้นบาทแรกทุกบาท (ทุกหอทุกแห่ง – ลดเขื่อนลดขัว – ทังปักทังปวง – ปักขวากเป็นแขวง) เสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในบาทแรกคือคำว่าหมั้นซึ่งอยู่ท้ายวรรคแรกกับคำว่า หมู่ ซึ่งอยู่ต้นวรรค ๒ นอกจากนี้ยังเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรค ๒ ของบาทที่ ๒ (ช่องช้าง) บาทที่ ๓ (หาญแห่) และบาทที่ ๔ (ทั่วทาง) จะเห็นได้ว่า กวีตั้งใจที่จะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเพื่อสร้างความไพเราะให้แก่โคลงบทนี้เป็นอย่างมาก

ใน ทวาทศมาสโคลงดั้น กวีตั้งใจเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเพื่อสร้างความไพเราะให้แก่โคลงหลายบท และมีโคลงบางบทกวีเล่นเสียงพยัญชนะเสียงเดียวเกือบตลอดบาทก็มี เช่น

โอะโอ้นัยนิศน้องนางนงค์ แน่งเอย
จรเจตต์จิตต์เรียมจง จอดเจ้า
สระบาสมบูรณ์บง กชมาศ กูเอย
ฤๅนิรารสเหน้า หน่อศรี

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๘๗)

จากโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่า กวีใช้การซ้ำเสียงพยัญชนะไม่กี่เสียงเพื่อสร้างความไพเราะให้แก่โคลง ในแต่ละบาทกวีใช้เสียงพยัญชนะเพียง ๒ หรือ ๓ เสียงเท่านั้น เช่น บาทแรกมีเสียง /อ/ และเสียง /น/ บาทที่ ๒ ซ้ำเสียง /จ/ เกือบทั้งบาท บาทที่ ๓ เด่นที่เสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ คือ /ส/ /บ/ และบาทที่ ๔ มีเสียง /ร/ และ /น/ เป็นเสียงเด่นของบาท

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่นับว่าเป็นแนวคิดที่นิยมมากในการสร้างสรรค์ความงามในการแต่งโคลงสมัยต่อมา คือการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคที่ ๒ ของบาท และการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค แม้ในสมัยอยุธยาตอนต้นจะยังไม่ได้เล่นทุกบาทในโคลงทุกบทหรือเกือบทุกบท แต่ก็มีโคลงหลายบทที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในรูปแบบใด

รูปแบบหนึ่งดังกล่าวครบทั้ง ๔ บาทแล้วในวรรณคดีหลายเรื่อง ดังตัวอย่างจาก **กำสรวลโคลงดั้น** ซึ่งมีการเล่นสัมผัสพยัญชนะครบทั้ง ๔ บาท ดังตัวอย่างโคลงบทต่อไปนี้

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาท

อยุทธยายศโยก**ฟ้า** **ฟาก**ดิน
ผาดดินพิภพ**เดียว** **ดอก**ฟ้า
แสนโกฏบยล**ยิน** **หยาก**เยื่อ
ไตรรัตนเรืองรุ่ง**หล้า** **หลาก**สวรรค

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๕)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังครบทั้ง ๔ บาท

เยียมาบางผึ้งแผ่ **รวงรยง**
ถนัดแผ่นธรณีปาน **แผ่นผึ้ง**
เหอรหวรทรหึงสยง **ตววต่าง**
ยยวตววแตนขึ้ง **ต่อแตน**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๓๐)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทั้งการเล่นภายในวรรค การเล่นข้ามวรรค และการเล่นในวรรคหลังของบาทนี้ได้สืบทอดมายังในการแต่งโคลงในสมัยต่อมา ดังจะยกตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคจากวรรณคดีเรื่อง **โคลงนิราศนครสวรรค์** ของพระศรีมโหสถในสมัยอยุธยาตอนกลาง ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีโคลงบางบทเล่นครบทั้ง ๔ บาทด้วยเช่นกันแม้จะไม่พบมากนัก ดังนี้

ยลยูงรำฟ้อน**คู่** **เคียง**สม อยู่นา
แขกเต้าฟังสุข**รมย์** **ร่อน**ร้อง
เขาไฟคัลไล**ชม** **เชย**หมู่ กันแฮ
เอี้ยงแอ่นลมลม**ต้อง** **ต่อ**ต้านหาวหน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๗๕๑)

วรรณคดีเรื่องอื่นในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายที่มีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาทยังพบอีกหลายเรื่อง เช่นใน **โคลงนิราศหริภุญชัย** **โคลง**

นิราศพระพุทธบาท **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** เป็นต้น ดังจะยกตัวอย่างจาก **โคลงนิราศพระพุทธบาท** ดังนี้

กึกก้องดุเหว่า**ซั้น** **เสียง**หวาน
ว้าว่าเสียงเยาว**มาลย์** **แม่**พร้อง
ภุรโดกดำเนิน**สาร** **สัง**คีต
แว่วว่าเสียงสมร**ร้อง** **ร่ำ**ไห้หาเรียม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๕๗)

ส่วนการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคที่ ๒ ของบาทซึ่งส่งทอดต่อมายังการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย พบว่ามีโคลงหลายบทที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคที่ ๒ นี้ครบทั้ง ๔ บาท (ในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพมักเล่นในคำที่ ๑ และคำที่ ๒ ของวรรค) ดังตัวอย่างจาก **โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์** พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

แปรผันขันยิ่งเยื้อง **ตรงตรา**
โกลนดายบายขยายหา **ขัดข้อง**
ยากนักสลักสนอมมา **เทียมเที่ยง**
โรยรารอาร่วมหร้อง **เร่งร้น**พลกระสัน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๕๕)

ตัวอย่างโคลงบทต่อไปนี้นำมาจาก **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งนอกจากจะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคที่ ๒ แล้ว ในวรรคแรกยังเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะติดกัน (สัมผัสคู่) อีกด้วย ดังนี้

สุขรมย์ชม***หมู่ไม้*** **เลือนลาน**
ชมนกไพรพงสถาน **หลากเหล้น**
เขาเขียวทุ่งห้วยธาร **รื่นรี่**
ร่มรื่นลำน้ำเต้น **แก่งก้อง*คนึงนาง***

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๗๕)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวียังคงสืบทอดการสร้างสุนทรียภาพด้วยการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะมาจากสมัยอยุธยา ซึ่งจะพบได้ในการแต่งโคลงทุกเรื่อง นอกจากนี้กวียังได้นำการเล่นสัมผัสพยัญชนะบางอย่างไปใช้ในปริมาณที่มากขึ้น เช่น การเล่นสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค และการเล่นสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ จะพบว่ามีการเล่นครบทั้ง ๔ บาทมากขึ้นกว่าในสมัยอยุธยา ตลอดจนกวียังพัฒนาการเล่นเสียงพยัญชนะตลอดทั้งบทในลักษณะการแต่งโคลงกลบทเช่น อักษรล้วน หรือ อักษรสลับ เป็นต้น

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในโคลงจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ ที่ได้สืบทอดต่อเนื่องกันมา เช่น ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** ซึ่งกล่าวได้ว่ากวีผู้ทรงพระนิพนธ์วรรณคดีเรื่องนี้คือ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงเชี่ยวชาญเรื่องการใช้สัมผัสพยัญชนะในโคลงเป็นอย่างยิ่ง ดังตัวอย่าง

ยรรยงยศทั่วท้อง *ธาษตรี*
สยาเมศมิ่งโมลี *เลิศล้น*
ทวาราวดีศรี อยุธย์ยิ่ง ภพฤๅ
บุญบพิตรแผ่พ้น *แผ่นหล้าเลอสรวง*

(ละลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๐๘)

จากตัวอย่างที่ยกมา จะเห็นได้ว่า โคลงบทนี้กวีทรงให้ความสำคัญแก่เสียงพยัญชนะมาก เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นความตั้งใจที่จะเลือกคำที่มีเสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียวกันมาวางไว้ใกล้กันในโคลงแต่ละบาท ซึ่งมีทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคเดียวกันและเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคทำให้โคลงบทนี้มีสุนทรียภาพทางเสียงจากเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นอย่างมาก

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โคลงที่แต่งในสมัยนี้ยังคงสืบต่อการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเพื่อตกแต่งประดับโคลง ตัวอย่างจาก **โคลงดั้นนิราศวัดสมุหประดิษฐ์** ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ ดังนี้

หนองแห้วเห็นหาดแห้ง โหยใจ ยิ่งเอย
เพลิง*ราครม*อกเกรียม กรุ่มร้อน
กำ*เดา*ฤดีใน หนองพุ
กรม*โศกแทรกเศร้าซ้อน* *เสียด*ทรวง

(โคลงนิราศวัดรวกและโคลงนิราศวัดสมุหประดิษฐ์ หน้า ๕๕)

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่ากวีเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคเดียวกันซึ่งก็มีการเล่นทั้งในวรรคแรกและในวรรคหลังด้วย สัมผัสพยัญชนะในวรรคที่เล่นก็เป็นสัมผัสชิดติดต่อกันหลายคำ นอกจากนั้น โคลงบทนี้ยังมีการเล่นสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาทอีกด้วย

ใน **ลิลิตพายัพ** พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ก็มีโคลงที่ทรงใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะตกแต่งเสียงดังตัวอย่าง

พิศพรรณนก*หลากล้วน* *แล*เพลิน
เร่ร่อนระ*เห็ดเหิร* **เรียกร้อง**
ต่างนก**ต่าง***ชวนเชิญ* ***ชิด***คู่ กันนา
นกสวาทเราคลาด**ห้อง** อก**แห้ง**ระบมเหลือ

(ลิลิตพายัพ หน้า ๕๕)

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างแพรวพราวในโคลงนี้ยังคงสืบเนื่องมาจนถึงการแต่งโคลงของกวีสมัยใหม่ด้วย ดังจะยกตัวอย่างโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จากกวีนิพนธ์โคลงดั้นขนาดยาวเรื่อง **อาทิตย์ถึงจันทร์** มีการใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะเพื่อสร้างความไพเราะให้แก่โคลง ดังตัวอย่างโคลงบทต่อไปนี้

เปียกปอนป่ายปัดป้อง **ปีน***หนี*
หนาวเหน็บน้ำตา**ใจ** **จ่อม**ม้วย
น้ำตาเปียก***น้ำ*****สี*** เลือด**สาด**
ร้อนระด่า**วดิ้นด้วย*** **เดช**อธรรม

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๘๘)

อังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นกวีสมัยใหม่ที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างพริ้งพรายเช่นกัน ดังนี้

ลมลิ้นกล่าว**เล่ห์แล้ง** ***ศีลสัตย์***
มิตรเสื่อมเพราะเหลี่ยมจัด ***หม่นไหม้***
เศรษฐกิจย่อมติด**ขัด** **ขมขื่น**
คือ***ถ่มถ้อยถ่อย***ไว้ ฆ่าล้างตนสลาย

(ปณิธานกวี หน้า ๕๘)

ดังที่กล่าวแล้วว่า การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะต่อมาได้พัฒนาในลักษณะการแต่งกลบทอักษรล้วนในวรรณคดีแต่ละเรื่องด้วย ดังตัวอย่างจาก **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ มีการแต่งโคลงกลบทอักษรล้วนที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะตลอดทั้งบาท ดังตัวอย่าง

แจ้วแจ้วจักกระจั่นจ้า จับใจ
หริ่งหริ่งเรื่อยเรไร ร่ำร้อง
แซ้งแซวส่งเสียงไส ทราบโสท
แหนงนิ่งนึกนุชน้อง นิ่มเนื้อนวลนาง

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๕๔)

การแทรกกลบทอักษรล้วนซึ่งเล่นเสียงพยัญชนะเสียงเดียวตลอดทั้งบาทนี้ได้กลายเป็นขนบวรรณศิลป์อย่างหนึ่งในการแต่งโคลงขนาดยาว กวีนิยมแทรกการแต่งกลบทอักษรล้วน (รวมทั้งกลบทชนิดอื่นๆ) ไว้ในโคลงแต่ละเรื่อง อาจจะแทรกไว้ ๑ บทหรือ ๒ บท โดยนิยมแทรกไว้ในช่วงที่เป็นบทพรรณนาหรือในช่วงที่ไม่ได้เป็นการดำเนินเรื่องหลัก ดังเช่นที่ปรากฏใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ข้างต้นซึ่งเป็นบทพรรณนาธรรมชาติ หรือตัวอย่างโคลงจากวรรณคดีสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่อง **ลิลิตเวสสันดรชาดก** ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเถระหลายรูปร่วมกันแต่งถวาย มีการแทรกโคลงกลบทอักษรล้วนดังตัวอย่างจาก **กัณฑ์มหาพน** ในบทชมไม้ ดังนี้

โดนโดยดีดัดด้าย ดำรง
พิมพ์พู่พุชพันพงษ พุดพ้าว
ไซซิกซากซางซง ซีซ่าน
เคียนเคี่ยมคางคำค้าว คดค้อคุยแค

(วชิรญาณ ตอนที่ ๘๖ หน้า ๔๔)

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เรื่อง **อาทิตย์ถึงจันทร์** ซึ่งแต่งด้วยโคลงดั้นจำนวน ๕๐๐ บท พบว่าโคลงบางบทเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้แทรกโคลงที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะทุกบาทในลักษณะกลบทอักษรล้วน เช่นเดียวกับที่ปรากฏในวรรณคดียุคก่อนหน้าด้วยเช่นกัน ดังนี้

กู่กลับกับเกศเกล้า เกลียวกลม
เขนโขดเขาเขตขึง เขื่อนขั้น
เลยลับล่องลอยลม ลาล่วง

เชยชื่นชมช้อยชั้น ชิดเชิญ
ห่อนหาหวนห่วงให้ หายโหย
นอนแนบนิ่งเนาเนิน นี่นี้
ดูดาวดายเอนโดย เดียวเด่น
จุ่มจอกจันทน์จิ้มจี้ จุดเจิม

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า บทที่ ๑๕๖-๑๕๗)

หากประมวลรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยา พบว่านอกจากการเล่นอย่างแพรวพราวโดยไม่กำหนดตำแหน่งภายในบทแล้ว ยังมีลักษณะการเล่นอีกหลายประการที่สืบทอดมาจากกลวิธีการแต่งโคลงในสมัยอยุธยา ดังนี้

๑. **การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของบาท** เป็นการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่นิยมเล่นมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น เช่น ใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **กำสรวลโคลงดั้น** การแต่งโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ กวียังคงยึดรูปแบบความนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของบาทมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนกระทั่งในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ แม้ไม่ได้เป็นข้อบังคับว่าจะต้องเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังนี้ทุกบาท แต่ก็พบว่าในวรรณคดีหลายเรื่องมีการเล่นครบทั้ง ๔ บาทด้วย ดังที่พบในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** **โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย** เป็นต้น

ในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพซึ่งมี ๔ คำ นอกจากจะเล่นในตำแหน่ง ๒ คำแรกของวรรคแล้ว ยังมีการเล่นในคำที่ ๒ และคำที่ ๓ ของวรรคด้วย เช่น "วัดจุ่งแจ้งจากช้า ช่วย**กั้งเกศ**สมร (โคลงนิราศฉะเชิงเทรา หน้า ๓๖) "เห็นแต่หิ่งห้อยย้อย ยาบ**ไม้เหมือน**แหวน" (โคลงนิราศฉะเชิงเทรา หน้า ๓๗) "รู้ข่าวฉาวไปรู้ ชั่ง**ตั้งตา**คอย" (โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ หน้า ๖) "ชื้นชื่นชูใจเปลื้อง ปลิด**ร้อนแรง**ศัลย์" (โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ หน้า ๑๑) "มีที่ฝ่ายในหน้า สนุกนิ**ล้ำเหลือ**เกษม" (โคลงนิราศพระประธม หน้า ๗) "ชมแต่ชื่อต่างเจ้า จาก**แล้วแล**หาย" (โคลงนิราศพระประธม หน้า ๘) เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคดังกล่าวนี้ครบทั้ง ๔ คำ ดังตัวอย่าง "นาสิกเรียมซับน้ำ **เนตรหน้านางนอง**" (โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๓๖) "เอิกเกริกสาครฝ้อง **เฟื่องฟุ้งฟูมฟอง**" (โคลงนิราศทวาย หน้า ๒๐) "การศึกลึกเล่ห์พื้น **ล่อเลี้ยวหลอกหลอน**"

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘) “ออกจากปากดงได้ **ดุ่มด้อมด่อมเดิน**” (โคลงนิราศสุพรรณ หน้า ๓๓๗) “ไป่บลืมคุณคุ้ง **มอดม้วยเมือมรณ์**” (ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๑๑) เป็นต้น

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ๔ คำในวรรคหลังของบาท ๔ นี้พบมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว เช่นใน **กำสรวลโคลงดั้น** ซึ่งแม้ว่าโดยปรกติคำในตำแหน่งนี้จะมีเพียง ๒ คำ แต่ก็พบว่ามีโคลงที่กวีใช้ ๔ คำในวรรคนี้หลายบท โดยมีโคลงที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเดียวกันทั้งวรรคด้วย เช่น

พระเออยได้ชู้ชอบ ใจจง ฤๅแม่
อย่าแล่นลำพัดเหลือ พร่นนกว้า
พระเออยชุ่งอรองค สำพี่
อย่าโบกโลยลำบ้า **เฟื่องฟ่องฟูมฟอง**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๔๑)

๒. **เสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค** คือการเล่นสัมผัสพยัญชนะในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำแรก (หรือคำที่ ๒) ของวรรคหลังในบาทเดียวกัน ถ้าเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในคำสุดท้ายของวรรคแรกและคำแรกของวรรคหลังครบทั้ง ๔ บาท จัดเป็นลักษณะการแต่งโคลงกลบทอย่างหนึ่งเรียกว่า กลบทงูกระหวัดหาง ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคนี้พบในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาทุกเรื่อง ส่วนใหญ่นิยมเล่น ๒ บาทบ้างหรือ ๓ บาทบ้างในโคลงแต่ละบท แต่ว่าในวรรณคดีบางเรื่องก็มีการเล่นครบทั้ง ๔ บาทดังได้กล่าวมาแล้ว

แม้กวีในสมัยอยุธยาจะนิยมการเล่นสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคนี้มาก แต่ก็กล่าวได้ว่ายังไม่ถึงกับเคร่งครัดมากเท่ากับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งกวีได้นำกลวิธีดังกล่าวนี้มาใช้อย่างเคร่งครัดและเป็นระบบมาก คือ นิยมเล่นเกือบทุกบาทในโคลงแต่ละบท จนเกือบจะกลายเป็นข้อบังคับอย่างหนึ่งในการแต่งโคลงไป กวีที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคอย่างเคร่งครัด ได้แก่ สุนทรภู่ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พระยาตรังนายนรินทรธิเบศร์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิท กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์

ส่วนวรรณคดีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็พบการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคมากเช่นกันแม้ว่าอาจจะไม่เคร่งครัดเท่ากับการเล่นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือเล่นครบทุกบาทในโคลงแต่ละบทอย่างสม่ำเสมอ แต่ก็พบการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบ ๔ บาทด้วยเช่นกัน ดังพระราชนิพนธ์โคลงในพระบาทสมเด็จพระ

จุลจอมเกล้าอยู่หัวบางบท เช่น ตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจากเรื่อง **โคลงสุภาษิตอิสศปปกรณำ** พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะครบทั้ง ๔ บาท ดังนี้

จับผิดจับถูก**คว้า** **ไข**ว่ชน
กับพูดลุกลี้**ลน** **ลวก**ด้วย
โดนพิษผิดถึง**ตน** **ตัน**อก อัดเฮย
หากว่าโดนใหญ่**ม้วย** **มอด**สิ้นเสียชนม์

(ประชุมโคลงสุภาษิต หน้า ๑๕๘)

ในพระนิพนธ์เรื่อง **สามกรุง** พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงเคร่งครัดเรื่องการใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคมาก พบว่ามีโคลงที่เล่นครบทั้ง ๔ บาท หลายบท ดังตัวอย่าง

ทางไกลไปยาก**ล้ำ** **ลำ**เนา นั้นนอ
ทุ่งเถื่อน**เขื่อนโขดเขา** **เขต**น้ำ
ลำเลียงเสบียง**เรา** **ฤๅ**ง่าย
ขัดขาดอาจ**เพลี่ยงพล้ำ** **พลาด**ได้ในรณ

(สามกรุง หน้า ๑๘๑)

ความเคร่งครัดเรื่องการใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคนี้ พบในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะกวีสมัยใหม่บางคนได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคมทวน คันธนู นิยมเล่นสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในโคลงอย่างสม่ำเสมอเกือบทุกบทและโคลงหลายบทมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาทด้วย ซึ่งมีทั้งการเล่นสัมผัสพยัญชนะในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำแรกหรือคำที่สองของวรรคหลัง เช่น

เคลื่อนทัพแบกท้อง**ว่าง** ตัว**โหวง**
หนังแนบกระดูก**ดู** **ดูจ**ก้าง
ย่ำฝุ่นฝุ่นฟุ้ง**โขมง** **ม้วน**ตรลบ
ขวัญเตลิดลอยคว้าง**ขึ้น** **ขาด**หวิว

(นาฏกรรมบนลานกว้าง หน้า ๓๔)

ดอกไม้ลานหมู่**แก้ว** **กา**ระเกด
ทหารแห่งองค์พระ**นเรศฯ** **รุ่ง**โพ้น
กรำศึกพุกามประ**เทศ** **ทำ**ชอบ
บำเหน็จนามไว้**โน้น** **เนื่อง**กู้กองนาม

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘๗)

๓. **ซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่** ส่วนใหญ่จะเล่นที่ต้นบาทของโคลง โคลงบางบทมีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ต้นบาทนี้ทุกบาทด้วย ซึ่งโคลงที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ที่ต้นบาทมากได้แก่วรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** พบการเล่นสัมผัสพยัญชนะเช่นนี้ในความถี่ที่สูงดังนี้

กรมทุกข์เกรียมเทวษด้วย วนิดา (หน้า๖)
จักไปจักเป็นกัง วลพี่ นะแม่ (หน้า ๗)
ระลวงรำลึกอ้า บังอร (หน้า ๓๕)
ฌรงค์นเรศวร์ด้าว ดัสกร (หน้า ๓๘)
พระหาพระโหรพลัน พลางบอก ฝันนา (หน้า ๕๑)
สมภารสมโพธิพ้น พรรณนา (หน้า ๘๕)

ในวรรณคดีเรื่องอื่น เช่น **โคลงนิราศฉะเชิงเทรา** ก็พบลักษณะนี้เช่นกัน แม้จะพบไม่มากเท่าใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** ก็ตาม กวีทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ที่วางไว้ต้นบาท เช่น "**เจ็บอกจากอร**โอย โอษฐ์อ้อน" (หน้า ๓๕) และมีโคลงที่ทรงเล่นครบทุกบาทด้วยดังตัวอย่าง

สมภารสมโพธิเจ้า จักรพาฬ
สมบัติสมบูรณ์ปาน ปิ่นฟ้า
พระฤทธิ์พระรามผลาญ แผลงราพณ์ เพียงพ่อ
พระเดชพระคัดหล้า โลกล้ำฦๅแสยง

(โคลงนิราศฉะเชิงทรา หน้า ๒๘)

ลักษณะการเล่นเสียงพยัญชนะในโคลงบทข้างต้นนี้เห็นได้ชัดเจนว่ามีลักษณะคล้ายกับ **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มากโดยเฉพาะในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ของโคลงบทต่อไปนี้ ซึ่งมีรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่คล้ายคลึงกัน ดังนี้

พระคุณพระครอบฟ้า ดินขาม
พระเกียรติพระไกรแผน ผ่านฟ้า
พระฤทธิ์พ่างพระราม **รอนราพณ์ ไส้แฮ**
พระก่อพระเกื้อหล้า **หลากสวรรค์**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๑๔)

ในวรรณคดีเรื่อง**โคลงนิราศฉะเชิงเทรา** ยังมีการซ้ำเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่โดยการสลับเสียงในวรรคเดียวกันด้วย ดังนี้ "ฤาจักเว้นสวาทไว้ **ว่างร้างแรมเวร**" (หน้า ๒๘) และยังเล่นการสลับเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ข้ามวรรคด้วย ดังนี้ "ต่างจักออก**โอษฐ์แย้ม** **ยิ่งอั้น** อาดูร" (หน้า ๒๙)

ใน **สามกรุง** พบการเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่มากจนเป็นลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์อย่างหนึ่งของโคลงในวรรณคดีเรื่องนี้ ซึ่งมีทั้งการวางไว้ติดกันในวรรค เช่น "**อิงแนบแอบนวล**อนงค์ หนุ่มเหน้า" (หน้า ๓๐) การเล่นข้ามวรรคซึ่งทรงนิยมเล่นมาก เช่น "นึกว่าไทย**ใจย้วย** **จักย้ำ**ทำลาย" (หน้า ๖๖) "ทุกข์ระทม**ปมด้อย** **ปุ่มด้วน**ควรไฉน" (หน้า ๙๗) "เขาว่าหมา**แย่งก้าง** **ย่อมก้าว**ร้าวกัน" (หน้า ๑๔๗) จากตัวอย่างที่ยกมา พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หรือ น.ม.ส. ทรงเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่ทำให้โครงสร้างทางเสียงของวรรคเกิดความสมดุล หรือการที่ทรงใช้กลวิธีวางคำซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่เหล่านี้ข้ามวรรค นอกจากจะทำให้เสียงคำท้ายในวรรคแรกและคำต้นวรรคหลังมีเสียงต่อเนื่องกันและล้อกันอย่างมีจังหวะแล้ว คำที่ทรงเลือกมาใช้ก็มีความแปลกใหม่เป็นลักษณะเฉพาะพระองค์

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ จากวรรณคดีที่นำมาศึกษาพบว่ากวีเกือบทุกคนได้สืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในโคลง ผู้ที่สืบทอดกลวิธีนี้มากที่สุดคือ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งจะพบในการแต่งโคลงทุกเรื่อง ทั้งโคลงสี่ดั้น และโคลงสี่สุภาพ อาจกล่าวได้ว่าการเล่นสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ต้นวรรคแรกนี้เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังเช่นใน **อาทิตย์ถึงจันทร์** และ**ชักม้าชมเมือง** มีโคลงหลายบทเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่ครบในต้นวรรคหน้าทั้ง ๔ บาท ตัวอย่างนี้คัดมาจาก **อาทิตย์ถึงจันทร์** ซึ่งกวีเล่น ๒ บทติดต่อกัน

แดงชาดดาดชิดข้าง	ขอบเฉลิม
ปูนลาดปาดเลือดปน	หลั่งป้อง
เข้มรอบขอบรงก์เจิม	รจิตขับ
ราวคลื่นรื่นคล้อยคล้อง	หวั่นไหว
ขาวฉาบคาบทับพื้น	ผ่องขาว
ขาวจับขับเจียนใจ	กระจะจ้า
ละมุนละไมราว	รูปวาด
ระยับระย้าหล้า	อร่ามเรือง

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๗๔)

จากโคลง ๒ บท จะเห็นได้ว่า นอกจากกวีจะเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่แล้ว ในแต่ละคู่ กวียังเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งคำที่ ๒ และคำที่ ๓ ซึ่งอยู่กลางวรรคแรกของโคลงด้วย เช่น "แดง**ชาดดาด**ชิด" "**ปูน**ลาด**ปาด**เลือด" ซึ่งนอกจากทำให้โคลงมีเสียงที่ไพเราะจากการซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่แล้ว ยังมีความไพเราะของเสียงสัมผัสสระที่คล้องจองกันกลางวรรคอีกด้วย นอกจากนี้ ในโคลงบทที่ ๒ ที่ยกมาข้างต้นนี้ ในบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ แม้กวีจะไม่ได้เล่นเสียงสัมผัสสระเหมือนกับบาทอื่นๆ แต่กวีได้ใช้คำซ้อนซึ่งเป็นคำ ๔ พยางค์ที่มีเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ คือ ละมุนละไม มีเสียง /ล/ /ม/ - /ล/ /ม/ ติดกันเป็นคู่ และ ระยับระย้า มีเสียง /ร/ /ย/ - /ร/ /ย/ ติดกันเป็นคู่

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ที่กล่าวมานี้กวีน่าจะได้สืบทอดมาจากการแต่งโคลงในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น เพราะในสมัยอยุธยาตอนต้นนี้มีการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่มากทั้งการเล่นในวรรคเดียวกัน เช่น "**ปักขวาก เป็นแขวง**ขว้าง ทั่วทาง" (ยวนพ่ายโคลงดั้น) "**อำพรอาเภท**แจ้ง จำฉงาย" (ทวาทศมาสโคลงดั้น) และเล่นต่างวรรค "ฝูงเทพนอง**บนปาน เบียดแป้ง**" (ลิลิตโองการแช่งน้ำ) ลักษณะดังกล่าวนี้ได้ส่งต่อมาในโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ ดังเช่น พระนิพนธ์เรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** ซึ่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส น่าจะทรงได้รับสืบทอดมาจากโคลงในสมัยอยุธยา โดยได้ทรงเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่นี้มากขึ้นกว่าเดิม นอกจากนี้พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หรือ น.ม.ส. ได้ทรงเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่ไว้มากในพระนิพนธ์เรื่อง **สามกรุง** จนเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่ง ส่วนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบการเล่นลักษณะนี้มากในโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ดังที่กล่าวมาแล้ว

สรุปได้ว่า การสร้างความงามทางเสียงในโคลงด้วยเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นแนวคิดการสร้างสุนทรียภาพทางเสียงที่สืบทอดต่อกันมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเริ่มตั้งแต่ในสมัยอยุธยา และลักษณะบางอย่าง เช่น การเล่นสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค การเล่นเสียงพยัญชนะเป็นคู่ กวีได้เล่นเพิ่มมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ จนมีลักษณะการแต่งโคลงกลบทที่บังคับซ้ำเสียงพยัญชนะเสียงเดียวตลอดบาท ซึ่งกวีนิยมนำไปแต่งแทรกในวรรณคดีแต่ละเรื่องเพื่อเป็นการแสดงฝีมือของกวีและช่วยเพิ่มความไพเราะทางเสียงให้แก่โคลงด้วย

๔.๑.๑.๒ การเล่นเสียงสัมผัสสระ

สุนทรียภาพทางเสียงอีกอย่างหนึ่งคือ การเล่นเสียงสัมผัสสระ แม้ในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น จะนิยมการเล่นเสียงสัมผัสสระน้อยกว่าเสียงสัมผัสพยัญชนะ แต่ผู้วิจัยก็พบการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นหลายบทเพียงแต่ยังไม่ได้กำหนดตำแหน่งการเล่นสัมผัสสระที่แน่นอนเหมือนในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย อย่างไรก็ตาม พบว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลง ๑ บทครบทั้ง ๔ บาทก็ปรากฏมาตั้งแต่การแต่งโคลงในสมัยนี้แล้ว กล่าวคือ การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกของโคลงบทหนึ่ง จาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้

หาง**ฝังหลัง**เด้งสรยบ คอคาง
ลิวแล่นพลัน**หนักชัก** ง่ายล้ำ
ภี**สองน่อง*กางหาง*** ชันชอบ กลแฮ
ตีนตรยบ**ข้อคอ**งำ ง่องงาม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๕)

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสสระวรรคแรกในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นครบทั้ง ๔ บาทดังโคลงบทนี้ไม่พบในวรรณคดีเรื่องอื่นอีกในสมัยอยุธยาตอนต้น ผู้วิจัยคิดว่าอาจเป็นการทดลองของกวีผู้แต่งวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ที่จะลองเปลี่ยนเสียงสัมผัสในของโคลงจากเดิมที่นิยมเล่นสัมผัสพยัญชนะเป็นสัมผัสสระดูบ้างหลังจากที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นส่วนใหญ่

ส่วนตำแหน่งการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นเรื่องอื่นๆ ที่พบมีดังนี้ เล่นเสียงสัมผัสสระที่ท้ายวรรคแรก เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค เล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งของคำที่ ๑ กับคำที่ ๒ ในวรรคหลังบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพซึ่งพบมากในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ในสมัยอยุธยาและเล่นในคำสุดท้ายของบาทกับคำสร้อย เป็นต้น

การเล่นเสียงสัมผัสสระเพื่อสร้างความไพเราะในการแต่งโคลงอย่างแพร่หลายและเป็นระบบ ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ซึ่งเป็นยุคสมัยที่นิยมแต่งโคลงสี่สุภาพ ลักษณะการเล่นสัมผัสสระของการแต่งโคลงในวรรณคดี ๒ สมัยนี้ที่นิยมมากที่สุดคือ เล่นในวรรคแรกของแต่ละบาท คล้ายกับที่ปรากฏใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกที่ยกมาแสดงข้างต้น แต่โคลงในสมัยนี้เล่นสัมผัสสระในตำแหน่งที่แน่นอนมากกว่าโดยเฉพาะใน **กาพย์ห่อโคลง** ของพระศรีมโหสถ มีการใช้สัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ในวรรคหน้าของโคลงทุกบาทอย่างสม่ำเสมอในโคลงเกือบทุกบท (อาจมีไม่เป็นตามแบบแผนนี้บ้างเพียงเล็กน้อยเท่านั้น) ดังจะยกตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระใน **กาพย์ห่อโคลง** ของพระศรีมโหสถมาเพียง ๑ บท ดังนี้

หญิง**ชายหลาย**สำซ้อง โนเน
ฝูง**บ่าวสาว**สรวลเส ยั่วยิ้ม
ดู**งานผ่าน**โลเก ศวรราช
แต่ง**แง่แพร่**พรายพริ้ม พรึบพร้อมพรูมา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๖๕)

ส่วนโคลงสี่สุภาพในกาพย์ห่อโคลง พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรมีการเล่นสัมผัสสระเพื่อตกแต่งโคลงให้เกิดความไพเราะ ในตำแหน่งที่ค่อนข้างสม่ำเสมอแม้อาจจะไม่ได้เป็นอย่างนี้ทุกบท คือ บางบาทอาจเล่นในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ แต่ก็มีบางบาทที่เล่นในคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ หรือเล่นในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ก็มี ดังจะยกตัวอย่างมาพอให้เห็นลักษณะการเล่นดังนี้

สี่โมง**เช้าเจ้า**พี่หย้อม ดูการ
เครื่อง**เช้าเล่า**ของหวาน แต่งไว้
เสร็จ**เจ้าเช้า**มากราน กรายแซ่
โบก**ปัดพัด**วีให้ พี่นี้สำราญ

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๕๘)

วัน**เสาร์**กุม**เจ้า**รอด คลึงครือ
งาม**สอดกอด**ถนัดมือ กลิ่นใกล้
เสาร์**พักตร์รัก**นางฤๅ เสาร์ซ่อน
เมียมิ่ง**พี่นี้**ไว้ แห่งห้องพิมานเสาร์

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๖๗)

กวีในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกพระองค์หนึ่งที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสสระมากได้แก่ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พบว่าโคลงพระราชนิพนธ์ของพระองค์ทุกเรื่องต่างก็เล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของโคลงอย่างสม่ำเสมอเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็น**โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์** **โคลงพาลีสอนน้อง** **โคลงทศรถสอนพระราม** **โคลงราชสวัสดิ์** ดังจะยกตัวอย่างพอสังเขปเท่านั้น ดังนี้

โคลงพาลีสอนน้อง

ตัว**เจ้าเผ่า**น้องเนื่อง ชนนี
ใน**จิตสนิท**เสน่ห์มี ห่อนแล้ว
อง**คตยศ**ยงศรี เสมอเนตร
อาว**หลานท่าน**พึงปล้ำ ปลูกเลี้ยงประโลมกัน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๐๑)

โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์

อนุ**ชาข้า**แกล้วกล่าว กลอนถวาย
เพียญชน**คลาดบาท*คลายหลาย*** แห่งพลั้ง
ผิด**อรรถขจัด*ขจายปราย*** สลายสล่ำ
แม้พ**ลาดปรมาท**ปรมาณยั้ง โทษร้ายขจายเสีย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓หน้า ๖๓)

การแต่งโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้สืบทอดการสร้างความไพเราะให้แก่โคลงด้วยการใช้เสียงสัมผัสสระเป็นเครื่องประดับตกแต่ง โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งที่แน่นอนในวรรคหน้าของโคลงสี่สุภาพ คือเล่นในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคเช่นเดียวกับที่ปรากฏในโคลงสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย นอกจากนี้ยังมีการสืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพและการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคด้วย การแต่งโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ได้สืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสสระจากการแต่งโคลงสมัยอยุธยาสรุปได้ดังนี้

๑. **การเล่นเสียงสัมผัสสระกลางวรรคแรกของบาท** โคลงสมัยรัตนโกสินทร์ที่พบการใช้เสียงสัมผัสสระในวรรคหน้ามากเช่น **ลิลิตตะเลงพ่าย** พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ส่วนโคลงที่เล่นอย่างเป็นระบบที่แน่นอนมากกว่า

เรื่องอื่นคือ **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ ซึ่งนิยมเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคแรกอย่างสม่ำเสมอ นอกจากนี้ยังมี **รฺไบยาต** พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์และ **สามกรุง** พระนิพนธ์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ แม้จะไม่ถึงขนาดเป็นระบบชัดเจนเท่ากับสุนทรภู่ คือ อาจเล่นในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ บ้าง หรือเล่นในคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ บ้าง แต่ กรมพระนราธิปฯ และ น.ม.ส.ก็ทรงนิยมเล่นอย่างสม่ำเสมอในวรรคแรกของโคลง โดยในแต่ละบทส่วนใหญ่มีการเล่นครบทั้ง ๔ บาท รองลงมาคือการเล่นเพียง ๓ บาท ขอยกตัวอย่างโคลงจาก **รฺไบยาต** และ**สามกรุง** มาแสดงอย่างละบท ดังต่อไปนี้

ทิวา**ไสว**, **ใน**ตลาดเช้า คะนองถวิล เห็นฮือ
ช่างม่อ**คร่ำ**, **ขยำ**ดิน เปียกบี้
ฉุบ**ฉุบ**, **ทุบ**ดินยิน ดินครุ่น ครางแฮ
'ค่อยพี่**ค่อย**' **หน่อย**! ฉนี้ แว่วฉนั้นขันไหม?

(รฺไบยาต หน้า ๘๐)

ทรง**ฤทธิ์คิด**สืบเส้น ไอศวรรย์
สร้าง**นครอมร**อัน อมิตรคร้าม
ที่นี่บ่**ดี**ทัน เทียมที่ อื่นเลย
จงอย่า**อยู่ดู**ห้าม เหตุเอื้ออารี

(สามกรุง หน้า ๘๙)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกของบาทนี้ได้สืบทอดต่อมายังกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วย ดังตัวอย่างโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งมีการเล่นเสียงสัมผัสสระกลางวรรคแรกครบทั้ง ๔ บาท ในตำแหน่งคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ หรือคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ดังนี้

คาบ**นั้นพลัน**ย่านเบื้อง บางลำ พูรา
ปี**ศาจ**ประ**หลาด**แปลง ปล่อยแล้ว
หน้า**กาก**อุ**บาทว์**งำ หน้างอก
ง่วง**โงโผล่**ง้ำแก้ว กระจกตา

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๐๗)

ในโคลงของไพวรินทร์ ขาวงาม ก็พบการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกเช่นกัน ดังนี้

หมาย**มิ่งสิ่ง**ชีพนี้ ปรารถนา
หมาย**อยู่ดู**ดวงตา แตกร้าว
หมาย**ไปใฝ่**ฝันหา วิถีแห่ง ชีพเอย
หมาย**ฝ่า**หมาย**กล้า**ก้าว กลับได้หมายใด

(คำใดจะเอ่ยได้ดังใจ หน้า ๑๑๘)

๒. การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพ โดยเล่นในคำที่ ๒ และคำที่ ๓ ของวรรคในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งปรากฏมาตั้งแต่โคลงในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเรื่อง **ลิลิตพระลอ** เช่น "อกอ่อนระทวยไหม้ สราก**หน้าตา**หมอง" (หน้า ๑๐๕) และในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายหลายเรื่อง เช่น **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ดังตัวอย่าง "เป็นโทษหรือเกรงม้วย เยก**ช้องมอง**ดู" (หน้า ๕๑) "แก้วพี่นางสาวน้อย อยู่**แคว้นแดน**ใด" (หน้า ๖๐) เป็นต้น

ในสมัยต่อมาปรากฏการเล่นเช่นนี้ ใน**โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี** ของนายสวนมหาดเล็กในสมัยกรุงธนบุรีซึ่งยังไม่ปรากฏมากนัก แต่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นพบการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งนี้มากขึ้นในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** และ **โคลงนิราศพระประธม** และพบการเล่นอย่างเป็นระบบคือมีการเล่นอย่างสม่ำเสมอในโคลงเกือบทุกบทหรือเป็นจำนวนมากกว่าร้อยละ ๘๐ ของจำนวนโคลงทั้งหมด ใน **โคลงนิราศสุพรรณ รูไบยาต** และ **สามกรุง** ดังจะยกตัวอย่าง จากวรรณคดีที่กล่าวมาเพียงบางเรื่อง ดังนี้

ตัวอย่างจาก **โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี**

มาทูลถนอมบาทไท้ ขจรขจาย
ดูดุจดาราราย เรื่อฟ้า
ล้อมจันทรพิมลหมาย หมดเมฆ
จันทร์เฉกจอมภพหล้า เลิศ**ล้วนควร**ชม

(วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม ๑ หน้า ๒๘๒)

ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** มีการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๔ ในโคลงสี่สุภาพหลายบท ดังตัวอย่าง

ลางแสดงแห่งเหตุแพ้ ไพรี
กริ่งกมลฤๅดี เดือดร้อน
รันทดทุกข์ทวี หวั่นเทวษ
ถวิลบ่วายขุ่นข้อง อกอั้นขวัญหาย

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๕)

ใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่มีการเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ และคำที่ ๓ ในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งเล่นเกือบทุกบทอย่างสม่ำเสมอ เช่น

หนาวลมห่มพ่าแก้ แม่เอย
หนาวที่ใจใครเลย จแก้
ยามรุ่นอุ่นอกเคย เคียงคู่ อยู่แฮ
ยามเท่าเปล่าทรวงแท้ เที่ยวค้างกลางดง

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๐๕)

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ในโคลงสี่สุภาพ ได้กลายเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของการสร้างความไพเราะให้แก่โคลงสี่ ซึ่งกวีหลายพระองค์และหลายคนนิยมมาก โคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงได้สืบทอดขนบการเล่นลักษณะนี้มาจากวรรณคดีสมัยอยุธยาจนถึงผลงานโคลงของกวีสมัยใหม่ เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ ไพวรินทร์ ขาวงาม เป็นต้น

อนึ่ง การแต่งโคลงบางเรื่องกวีก็ได้จัดระบบตำแหน่งการเล่นเสียงสัมผัสสระไว้แล้ว เช่นใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** และกวีนำมาเล่นอย่างเป็นระบบใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ต่อเนื่องมาจนถึง **สามกรุง** ซึ่งกวีทรงเล่นสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ อย่างสม่ำเสมอในลักษณะเดียวกับที่สุนทรภู่เล่นอย่างชำนาญมาแล้ว

๓. **สัมผัสสระข้ามวรรค** โดยนิยมเล่นสัมผัสสระในตำแหน่งคำสุดท้ายของวรรคแรก กับคำแรกของวรรคหลัง ส่วนในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพ นอกจากจะรับส่งสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายของวรรคแรก กับคำแรกของวรรคหลังแล้ว และยังรับสัมผัสสระข้ามวรรคในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำที่สองของวรรคหลังซึ่งคำทั้ง ๒ ตำแหน่งในบาทนี้เป็นตำแหน่งบังคับคำโทด้วย ตัวอย่างจาก **ลิลิตพระลอ** ที่เล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๔ โดยเล่นในตำแหน่งคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำที่สองของวรรคหลัง ซึ่งเป็นตำแหน่งคำโท เช่น “ผีแม่ตาย

จักได้ ฝากให้ใครเผา" (หน้า ๒๔๓) "สยายเกศเช็ดบาทไท้ ธิราชไว้เป็นเฉลิม" (หน้า ๒๖๒) "ฝากแต่พระศพไว้ เถิดให้เราเผา" (หน้า ๔๒๕) นอกจากนี้ยังมีการรับสัมผัสในตำแหน่งที่ไม่ได้บังคับคำโทในวรรคหลังด้วย เช่นในคำที่ ๓ ของบาท "ข้าไป่แทนคุณไท้ เท่าเส้นใยของ" (หน้า ๒๔๗) บาปสิ่งใดจำให้ ลูกร้อนใจถึง" (หน้า ๒๖๒) ผิดเพื่อบเห็นน้อ โทษข้าขอยมา" (หน้า ๓๙๓)

ในสมัยอยุธยา การเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในการแต่งโคลงมีความนิยมน้อยกว่าการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่อยู่ในวรรคเดียวกัน จึงไม่ปรากฏการเล่นครบทั้ง ๔ บาท ทั้งนี้เนื่องจากการใช้เสียงสัมผัสสระในตำแหน่งข้ามวรรคนี้ ถ้ามีมากเกินไปอาจทำให้โคลงมีเสียงสัมผัสสระมากจนเฝือและขาดความไพเราะ เพราะตำแหน่งข้ามวรรคเป็นจุดของการรับส่งสัมผัสนอกตามผังบังคับอยู่แล้ว ถ้าใช้เสียงสัมผัสสระมากจนเกินไป มีผลทำให้โคลงลดความเด่นทางด้านน้ำหนักเสียงซึ่งเป็นลักษณะเด่นของโคลงได้ กวีจึงนิยมที่จะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคมากกว่า

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีวรรณคดีที่เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคมากขึ้น โดยเฉพาะโคลงสมัยนี้ที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๑ เป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ พบว่าสุนทรภู่นิยมเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๑ มากจนสามารถจัดเป็นรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในแบบของสุนทรภู่ได้ ซึ่งเรื่องนี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้กล่าวไว้แล้วโดยจำแนกโคลงของสุนทรภู่ตามรูปแบบการรับส่งสัมผัสข้ามวรรค มีโคลงชนิดหนึ่งเรียกว่า สพพพ หมายถึงโคลงที่เล่นสัมผัสสระ (ส) เฉพาะในบาทที่ ๑ ส่วนบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ เล่นสัมผัสพยัญชนะ (พ) ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกล่าวว่า โคลงชนิดนี้เป็นรูปแบบโคลงของสุนทรภู่ที่พบมากที่สุดคือมีจำนวนถึง ๒๓๐ บท หรือร้อยละ ๕๐ ของโคลงทั้งหมด แสดงว่าสุนทรภู่นิยมเล่นการสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทแรกมากกว่าบาทอื่น ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตสรุปว่า สุนทรภู่น่าจะได้รับอิทธิพลรูปแบบโคลงชนิด สพพพ นี้มาจาก **ทวาทศมาสโคลงดั้น**ในสมัยอยุธยา และ **ลิลิตตะเลงพ่าย** ในสมัยรัตนโกสินทร์ เพราะมีการเล่นโคลงในลักษณะการรับส่งสัมผัสเช่นเดียวกัน (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๗: ๘๘๕) ตัวอย่างรูปแบบโคลงของสุนทรภู่ที่เล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๑ และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ จาก **โคลงนิราศสุพรรณ** ดังนี้

จำรับขับกล่อม**ท้าว** **กล่าว**กลอน
ชมพระศะศริ***ธร*** ***ถ่อง***ฟ้า
ดาวประดับกับ***จรรจร*** ***แจ่ม***เมฆ วิเวกเอย
เพียงรา***ชนาฏนวลหน้า*** ***นอบน้อม***ล้อมสลอน

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๒๗)

กวีสมัยใหม่ที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในโคลงมากอีกคนหนึ่ง ได้แก่ อังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งพบการแต่งโคลงที่เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคหลายบท แต่อาจจะไม่ได้เป็นระบบที่แน่นอนนัก เช่น ใน **บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช** ดังตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค ๓ บาทในโคลงต่อไปนี้

สุคันธมาลย์เฟื้อยกิ่ง**ฟ้อน** ชะ**อ้อน**จันทร์
ดึกดื่นดาวหนาว**สวรรค์** **สั่น**หล้า
ไศลหลับอยู่กับฝัน อดีตตื่น
รื่นรื่นลมสมัย**หน้า** หลั่ง**ฟ้า**มไหศวรรย์

(บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๗๖)

นอกจากนี้ พบว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ นิยมเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพโดยเล่นสัมผัสสระคำสุดท้ายในวรรคแรกกับคำที่สองในวรรคหลัง ดังตัวอย่างข้างต้นในบาทที่ ๔ คำว่าหน้า ซึ่งอยู่ท้ายวรรคแรก สัมผัสกับคำว่า ฟ้า ซึ่งอยู่ในคำที่ ๒ ของวรรคหลัง ตำแหน่งดังกล่าวนี้เป็นตำแหน่งบังคับคำโทตามฉันทลักษณ์ของโคลงสี่สุภาพ และมีโคลงบางบทเล่นในคำแรกของวรรคหลังด้วยแต่ก็พบน้อยกว่าการเล่นในคำที่สองของวรรค จะพบการเล่นเสียงสัมผัสสระเช่นนี้มากในหนังสือรวมบทกวีนิพนธ์ทุกเรื่องของอังคาร กัลยาณพงศ์ โดยเล่นในโคลงหลายบทติดต่อกัน เช่นใน **ปณิธานกวี** **กวีศรีอยุธยา** **ลำนำภูกระดึง** เป็นต้น

การเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๔ ในตำแหน่งบังคับคำโท นอกจากพบในโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์แล้ว ยังพบในโคลงสี่สุภาพของไพวรินทร์ ขาวงามอีกหลายบทด้วย ตัวอย่างโคลง ของไพวรินทร์ ขาวงามที่มีการเล่นลักษณะนี้ เช่น ในบทกวีที่ชื่อว่า ***ถนนสายนั้นปูด้วยหัวใจมนุษย์*** ในรวมบทกวีนิพนธ์ **ม้าก้านกล้วย** ไพวรินทร์ ขาวงาม เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๔ เช่นนี้ในโคลงถึง ๖ บทจากโคลงทั้งหมด ๗ บท ดังจะยกตัวอย่างมาเพียง ๒ บทเท่านั้น

แสนใจใครเกลื้อนกลิ้ง กลางถนน
เสมอซึ่งเศษศิลาทน เทวษร้าง
แสนตีนย่ำใจจน ใจเจ็บ
จำเจ็บจำหวาดว้าง เริดร้างฉะนี้ไฉน
ใจใครไหนทอดทิ้ง กายา
อย่างเยี่ยงธุลีนภา กาศฟุ้ง
เวทนา ณ เวลา วิปริต
ทุเรศทุรังหวังสะดุ้ง แหลกรู้งระวีฝัน

(ม้าก้านกล้วย หน้า ๑๖๒)

ส่วนใน**ลิลิตตะเลงพ่าย** มีการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคในบาทที่ ๔ ในตำแหน่งคำโท ดังนี้

ทุกสถานธาเรศแม้น แมนผจง ไว้ฤๅ
หวังจักไว้ให้สรง เซาะน้ำ
ปางร้างอรอนงค์ แหนงโศก
สรงบ่สร่างใจช้ำ เช่นน้ำสระสมร

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๒)

๔. การเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ กับคำที่ ๒ ของบาทที่ ๔ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๔: ๕๕) เรียกการเล่นเสียงสัมผัสสระลักษณะนี้ว่า "สัมผัสพิเศษ" ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นในวรรณคดีเรื่อง **มหาชาติคำหลวง** (กัณฑ์มหาพน) ในโคลง ๓ บทดังต่อไปนี้

โภนฺโต ข้าข้อยแต่ ฤๅยี
ยํ ทินฺนำ ใดดี แกล่แกล้ง
อาหารเครื่องกินมี เอมโอช
อนิโภชนหวานแจ้งข้า ขอบไหว้เหนือหวว

ไท้ท้าวนฤโทษข้า ขับหนี
ลูกราชสีพีกลัว ไพร่ฟ้า
พลเมืองบดูดี ดาล**คยด**
กรลยดลับลี้หน้า อยู่สร้างแสวงบุญ
ข้าเถ้าบอยดถ้อย มาถึง
เพราะทันทึงเห็นขุน ขี่เกล้า
ธเห็นที่ธสึง สัง**วาศ**
ประ**กาศ**แก่ข้าเถ้า ท่านร้าพระเอย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๑๖๔)

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า การเพิ่มสัมผัสพิเศษเช่นนี้ เข้าใจว่ากวีต้องการแสดงฝีมือการแต่งโคลงที่มีข้อบังคับเพิ่มมากขึ้น (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๕๕) ลักษณะการเพิ่มสัมผัสพิเศษในโคลงสี่สุภาพที่เพิ่มขึ้นมานี้ได้สืบทอดต่อมาในการแต่งโคลงสี่สุภาพหลายเรื่องในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เช่น **โคลงพาลีสอนน้อง** **โคลงราชสวัสดิ์** และยังปรากฏในโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย (กีรติ ธนะไชย ๒๕๔๗: ๗๑) ตัวอย่างวรรณคดีที่เล่นสัมผัสระดังกล่าวนี้ เช่น **โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี** และ**ลิลิตตะเลงพ่าย** ซึ่งในวรรณคดีทั้ง ๒ เรื่องนี้พบการรับส่งสัมผัสที่เพิ่มขึ้นมานี้ไม่มากนัก แต่ในโคลงสี่สุภาพของ เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เรื่อง **ลิลิตเพชรมงกุฎ** และ **โคลงพยุหยาตราเพชรพวง** พบว่ามีโคลงหลายบทที่รับส่งสัมผัสระหว่าง ๒ บาทนี้ แต่คำรับสัมผัสในบาทที่ ๔ อาจอยู่ในคำใดคำหนึ่งระหว่างคำที่ ๑ ถึงคำที่ ๔ ก็ได้ ซึ่งแตกต่างจากสัมผัสพิเศษใน **มหาชาติคำหลวง** ดังตัวอย่างการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ในโคลงสี่สุภาพจาก **ลิลิตเพชรมงกุฎ** จากตัวอย่างนี้รับสัมผัสในคำที่ ๔ ของบาทที่ ๔

ฝ่ายราชโอรสเจ้า กรุงไกร
พระเสด็จยุรยาตรไคล คลาดเต้า
กับด้วยพี่เลี้ยงใน รัถ**เยศ**
สู่ราชนิ**เวศน์**เจ้า นาฏน้องประทุมา

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๕๕)

นอกจากนี้ยังพบลักษณะเดียวกันนี้ในวรรณคดีเรื่อง **โคลงพยุหยาตราเพชรพวง** ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หลายบทด้วย

การเพิ่มสัมผัสพิเศษระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ นี้ มาปรากฏมากในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ซึ่งกีรติ ธนะไชย พบว่า กวีนิพนธ์สมัยใหม่หลายคนได้เพิ่มสัมผัสตำแหน่งนี้เช่น ศิวกานต์ ปทุมสูติ ใน แผ่นดินธรรมแผ่นดินทอง จากโคลง ๖๒๐ บท พบถึง ๔๔๖ บท นอกจากนี้ยังพบในโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และอังคาร กัลยาณพงศ์ด้วย ซึ่งกีรติ ธนะไชยสรุปว่า "กวีร่วมสมัย "จงใจ" เพิ่มสัมผัสในโคลงสี่ซึ่งไม่ใช่สัมผัสบังคับขึ้นอีก ๑ ตำแหน่ง" (กีรติ ธนะไชย, ๒๕๔๗: ๗๑) โดยเฉพาะในโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งมีโคลงสี่สุภาพที่เพิ่มสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ในกวีนิพนธ์โคลงหลายเรื่อง เรื่องละหลายบท บางช่วงกวีใช้ติดต่อกันในโคลงหลายบท เช่น **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช** จากโคลงจำนวน ๑๒๖๕ บทมีการใช้สัมผัสเช่นนี้ ๓๓๕ บทคิดเป็นร้อยละ ๒๖.๒๕ หรือใน **ลำนำภูกระดึง** จากโคลงทั้งหมดที่แต่งในกวีนิพนธ์เรื่องนี้ ๒๓๑ บท มีโคลงที่ใช้สัมผัสเช่นนี้ ๘๙ บทคิดเป็นร้อยละ ๓๘.๕๓ บท นอกจากนี้ยังพบในกวีนิพนธ์เรื่องอื่น เช่น **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** และ **ปณิธานกวี** ด้วย ดังจะยกตัวอย่างจาก **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช** ซึ่งรับสัมผัสในคำแรกของบาทที่ ๔ ดังนี้

อ้อมแก้วจากฟากฟ้า มาดิน
อบร่ำทิพย์วรรณศิลป์ ส่วนหล้า
หอมอยู่แต่ผู้ถวิล หวาน**ชื่น**
ฟื้นค่าโลกกาลหน้า แจ่มจ้าใจสมัย
ยามไร้เอื้อมหยิบรุ้ง ดาริกา
คติทิพย์แซมเกศา ซ่อนเกล้า
ชะโงกเขาส่งหนาวมา เสมอ**เพื่อน**
เดือนเร่งโศลกกาพย์เศร้า เพื่อเช้าสมัยถวิล

(บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๗๖)

นอกจากนี้ มีโคลงหลายบทของอังคาร กัลยาณพงศ์ ที่ส่งสัมผัสจากคำสร้อยในบาทที่ ๓ ซึ่งคำสร้อยไม่ได้เป็นข้อบังคับของโคลงสี่ แต่ก็อาจนับได้ว่าเป็นคำสุดท้ายของบาท จึงใช้เป็นตำแหน่งส่งสัมผัสเพื่อให้โคลงแต่ละบาทมีเสียงคล้องจองกันทุกบาท ดังตัวอย่าง

เรือยนตร์ข้ามท่าน้ำ นางโกย
รอหน่อยข้ามไปโด ไป่ช้า
แม่โกยไม่โกยโหย หิวหื่น เงินแฮ
งามแง่หนึ่งในหล้า น่าไหว้นับถือ

(บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๒๖๕)

ในกวีนิพนธ์เรื่อง **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครนครศรีธรรมราช** มีจำนวนโคลงที่ส่งสัมผัสจากคำสร้อยของบาทที่ ๓ ถึง ๗๐ บท ซึ่งลักษณะการรับส่งสัมผัสจากคำสร้อยไปยังบาทต่อไปนี้ นอกจากจะเล่นในบาทที่ ๓ แล้ว ยังพบว่ากวีใช้ในตำแหน่งของคำสร้อยในบาทที่ ๑ ด้วย จึงน่าจะเป็นความตั้งใจของกวีที่ต้องการให้มีเสียงสัมผัสสระระหว่างบาทอยู่ที่คำท้ายบาทจริงๆ กับคำที่อยู่ในบาท ต่อไปเพื่อมิให้เสียงสัมผัสขาดตอน เช่น การส่งสัมผัสระหว่างบาทจากคำสร้อยในบาทที่ ๑

โอษฐ์มารดาที่แย้ม เผยอนิด หนึ่งนา
อย่างห่วงใยเสน่หา ไป่แล้ว
ลูกหลานดั่งแก้วตา ผวาตื่น ฟื้นฤๅ
ใครเล่ารู้ค่าแก้ว แก่นฟ้ามไหศูรย์

(บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๓๒๔)

นอกจากการเล่นสัมผัสสระที่สืบทอดมาแล้ว พบว่า กวีสมัยใหม่บางคนได้ทดลองและสร้างสรรค์การเล่นเสียงสัมผัสสระ โดยอาศัยแนวคิดพื้นฐานจากขนบวรรณศิลป์จากโคลงสมัยก่อนหน้าได้อย่างน่าสนใจ พบในผลงานของกวีสมัยใหม่ซึ่งแม้จะดูเหมือนว่าเป็นลักษณะแปลกใหม่ แต่อันที่จริงก็เป็นการสืบทอดแนวคิดลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคหรือข้ามบาทจากพื้นฐานเดิมนั่นเอง ตัวอย่างจากโคลงสี่ดั้นบทหนึ่งของคมทวนคันธนูมีการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามบาทคล้ายกับการแต่งกลบทงูกระหวัดหางที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค เพียงแต่แทนจะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามบาทคมทวน คันธนูก็เล่นเสียงสัมผัสสระแทน พบในโคลงสี่ดั้น ๑ บท จากรวมกวีนิพนธ์เรื่อง **นาฏกรรมบนลานกว้าง** ซึ่งแต่งเป็นกลบทที่บังคับซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียงท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไป แต่กวีได้เพิ่มเสียงสัมผัสสระในคำสุดท้ายของบาทก่อนกับคำแรกของบาทต่อไปด้วย ดังนี้

เหลียวหลังแลหน้าเหลือบ **ฉงน*หลาย***

ฉงาย*เล่ห์*จารึกแนว **เนื่อง*ถ้อย***

น้อย*ที่*เรื่องทาสขยาย **ขยัก*บอก***

ขยอก*บีบ*บทเศร้าสร้อย ส่วนสรวง

(นาฏกรรมบนลานกว้าง หน้า ๑๐๔)

โคลงสี่ดั้นบทนี้ คมทวน คันธนู แต่งเป็นกลบทคล้ายกับกลบทที่มีชื่อว่า อักษรบริพันธ์หรือช้างประสานงา ซึ่งบังคับ ๓ คำสุดท้ายของวรรคที่มาก่อนใช้เสียงพยัญชนะ ๓ เสียงเหมือนกันกับ ๓ คำแรกของวรรคถัดมาโดยเรียงตามลำดับ (วรางคนา ศรีกำเหนิด, ๒๕๔๓: ๔๐) ดังจะเห็นได้ว่า กวีเล่นเสียงซ้ำเสียงพยัญชนะที่ท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไปทุกบาท นอกจากนี้ กวียังเพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสสระเชื่อมร้อยต่อกันไปในแต่ละบาท คือจากคำท้ายบาทที่ ๑ (หลาย) ส่งสัมผัสสระไปยังคำแรกของบาทที่ ๒ (ฉงาย) และคำท้ายบาทที่ ๒ (ถ้อย) ส่งสัมผัสสระไปยังคำแรกของต้นบาทที่ ๓ (น้อย) และคำท้ายบาทที่ ๓ (บอก) ส่งสัมผัสสระไปยังคำต้นบาทที่ ๔ (ขยอก) ทำให้โคลงบทนี้มีเสียงสัมผัสสระเชื่อมต่อเนื่องกันไปทุกบาท นอกเหนือไปจากการเล่นเสียงพยัญชนะ

กวีอีกคนหนึ่งที่ทดลองเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคทุกบาทได้แก่ ไพวรินทร์ ขาวงาม จากบทกวีชื่อ ***มิ่งขวัญกลอน*** ซึ่งแต่งเป็นโคลงสี่สุภาพรวม ๒ บทพิมพ์รวมเล่มอยู่ในหนังสือรวมบทกวีนิพนธ์ **เจ้านกกวี** โคลง ๒ บทนี้ ไพวรินทร์ ขาวงามได้ทดลองเพิ่มการรับส่งสัมผัสสระในทุกช่วงจุดแบ่งวรรคของโคลง ดังนี้

มิ่งขวัญกลอน

ขวัญ*กลอน วอน*บท***เฝ้า*** ***เกลา***ใจ

เกลา*โลก โศก*สุข***ไฉน*** ***ใคร***รู้

กล*กลอน ก่อน*กาล***ไกล*** ***ใน***อดีต

ขวัญ*กล่อม หลอม*บท***สู้*** ***สู่***เบื้องปัจจุบัน

กลอน*พัน ขวัญ*หมื่น***แม้น*** ***แสน***กลอน

เรียง*ร่ำ* นึก*คำ****วอน*** ***ก่อน***นั้น

เงา*ครู “ภู่”* สุน***ทร*** ***กลอน***ตลาด

โลก*เปลี่ยน เวียน*สวรรค์***ชั้น*** ***นั่น***ฟ้ากวีไสว

(เจ้านกกวี หน้า ๓๔)

โคลง ๒ บทที่ว่านี้ ไพวรินทร์ ขาวงามได้เล่นสัมผัสสระในวรรคแรกทุกบาท โดยเล่นในตำแหน่งคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ อันเป็นตำแหน่งของการเล่นสัมผัสสระที่นิยมใช้มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ซึ่งได้ส่งทอดต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ไพวรินทร์ ขาวงามได้เล่นสัมผัสสระในตำแหน่งดังกล่าวโดยเขียนแบ่งคำในวรรคหน้าออกเป็น ๒ ช่วงให้เห็นจุดแบ่งวรรคอย่างชัดเจน นอกจากนี้ไพวรินทร์ ขาวงามยังเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างวรรคแรกและวรรคหลังของโคลงทุกบาท ซึ่งดังที่กล่าวมาแล้วว่า โดยทั่วไปการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในการแต่งโคลงนิยมเล่นเพียงบางบาทในโคลงแต่ละบท ไม่พบว่ามีโคลงเรื่องใดที่เล่นสัมผัสสระระหว่างวรรคทุกบาทเช่นนี้ แต่โคลง ๒ บทนี้ ไพวรินทร์ ขาวงามได้ทดลองเล่นทุกบาท

จะเห็นได้ว่า การเล่นสัมผัสสระที่เกี่ยวร้อยกันทุกช่วงจังหวะของวรรคนี้ ไพวรินทร์ ขาวงามได้ตั้งใจเล่นอย่างมีจุดมุ่งหมายที่แน่ชัด กล่าวคือ เนื้อหาในโคลง ๒ บทนี้มีเนื้อหาเชิดชูสุนทรภู่ กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นผู้ชำนาญการแต่งกลอนมากที่สุดคนหนึ่ง ลักษณะเด่นของกลอนสุนทรภู่ที่เข้าใจกันทั่วไปคือ การเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งที่เป็นจุดแบ่งจังหวะในทุกวรรค ของกลอน เนื่องจากจุดประสงค์ในการแต่งโคลง ๒ บทนี้ของไพวรินทร์ ขาวงาม คือต้องการที่จะเชิดชูสุนทรภู่ซึ่งได้รับยกย่องว่าเป็นครูด้านการแต่งกลอน ไพวรินทร์ ขาวงามจึงได้จำลองลักษณะเด่นของกลอนสุนทรภู่มาไว้ในโคลง ๒ บทนี้ เพื่อแสดงความเคารพครู และอาจนับเป็นการ “บูชาครู” สุนทรภู่ได้อีกลักษณะหนึ่ง โดยใช้เสียงสัมผัสสระซึ่งเคยปรากฏการเล่นมาแล้วในการแต่งโคลง เพียงแต่การเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคทุกวรรคนี้ ไม่เป็นที่นิยมของกวีทุกสมัย แต่ไพวรินทร์ได้อาศัยข้อเปิดกว้างว่าสามารถที่จะทำได้ไม่มีข้อห้าม มาจัดรูปแบบให้มีลักษณะเด่นตามแบบลักษณะกลอนสุนทรภู่ ทำให้โคลง ๒ บทนี้มีลีลาการเล่นเสียงสัมผัสสระคล้ายกลอน จากตัวอย่างโคลงของไพวรินทร์ ขาวงาม ที่ยกมาอธิบายนี้แสดงให้เห็นแนวคิดอย่างหนึ่งของการเล่นเสียงสัมผัสสระว่ามิใช่เป็นเพียงการสร้างความไพเราะให้แก่โคลงเท่านั้น แต่กวียังมีความคิดที่จะนำรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระนี้มาใช้เพื่อสื่อสารเนื้อหาของบทกวีให้เด่นชัดขึ้น

จากที่กล่าวมานี้พอสรุปได้ว่า เสียงสัมผัสสระเป็นการสร้างสุนทรียภาพทางเสียงให้แก่โคลงในอีกลักษณะหนึ่ง โดยกวีจะวางตำแหน่งการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งต่างๆ ของวรรค อย่างไรก็ตาม การเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคทุกบาทในโคลง ถ้ากวีเล่นมากเกินไปก็อาจเป็นข้อด้อยที่จะทำให้โคลงลดลักษณะเด่นทางด้านน้ำหนักเสียง เพราะการเล่นเสียงสัมผัสสระในจุดบังคับที่เป็นสัมผัสนอกมากเกินไป อาจทำให้ลีลาของโคลงมีลักษณะคล้ายกลอน กวีจึงระวังที่จะไม่ใช้สัมผัสสระในตำแหน่งที่เป็นจุดบังคับสัมผัสนอกมากเกินไป ดังตัวอย่างโคลง

ของสุนทรภู่ ที่แม้สุนทรภู่จะนิยมเล่นเสียงสัมผัสในด้วยสัมผัสสระ แต่ในตำแหน่งข้ามวรรคในแต่ละบาทของโคลงซึ่งนิยมใช้เสียงสัมผัสเพื่อเชื่อมให้เสียงของวรรคหน้าและวรรคหลังของบาทต่อเนื่องกันนั้น สุนทรภู่ก็จะเล่นสัมผัสสระในบาทที่ ๑ มากกว่า ส่วนตำแหน่งข้ามวรรคในบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะมากกว่า เพราะคำสุดท้ายในวรรคแรกของบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ เป็นตำแหน่งรับสัมผัสนอกตามผังบังคับอยู่แล้ว

๔.๑.๑.๓ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ

การเล่นเสียงในโคลงอีกประการหนึ่งคือ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับของคำที่วางไว้ติดกัน ทำให้โคลงที่ใช้กลวิธีนี้มีความไพเราะจากเสียงสูงต่ำต่อเนื่องกันไป พบมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนต้นและได้สืบทอดต่อมายังการแต่งโคลงในสมัยหลังจนกระทั่งปัจจุบัน

โคลงในสมัยอยุธยาตอนต้นเกือบทุกเรื่องยกเว้นเพียงเรื่องเดียวคือ <u>ลิลิตโองการแช่งน้ำ</u> นิยมเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับมาก ใน <u>**ทวาทศมาสโคลงดั้น**</u> พบว่ากวีนิยมเล่นเสียงต่างระดับวรรณยุกต์มากกว่าในวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ในสมัยนี้ สำหรับลักษณะการเล่นมีทั้งการวางคำที่มีเสียงต่างระดับไว้ติดกันในวรรคเดียวกัน การวางข้ามวรรคในบาทเดียวกัน และการวางข้ามวรรคต่างบาท ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกล่าวว่า ในสมัยอยุธยาตอนต้นส่วนมากเป็นการเล่นเพียง ๒ เสียง แต่ก็ปรากฏการเล่นวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงแล้วในวรรณคดีเรื่อง <u>**ยวนพ่ายโคลงดั้น**</u> ซึ่งการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับในสมัยอยุธยาตอนต้นน่าจะมีอิทธิพลต่อการแต่งคำประพันธ์ที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ โดยเฉพาะการเล่น ๓ เสียงในสมัยต่อมาในการแต่งกลบทตรีประดับหรืออักษรสาม อย่างไรก็ตาม กวีในยุคต่อมานิยมเล่นแบบเดียวกับสมัยอยุธยาตอนต้น คือ เล่นเพียงบางคำเท่านั้น ไม่นิยมเล่นเสียงวรรณยุกต์มากจนเกินไปจนเฝือและขาดความไพเราะ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๕๑๒)

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้ได้สืบทอดในการแต่งโคลงเกือบทุกเรื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยพบว่าในสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในช่วงต่อจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แม้กวีจะยังคงสร้างความไพเราะทางเสียงจากการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับต่อเนื่องมาจนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์ปัจจุบันก็ตาม แต่ก็พบการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับไม่มากเท่าโคลงในสมัยอยุธยา

ตัวอย่างโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ เช่น "**แม้แม่**มาไต้ด้วย ดับร้อนข่อนหาย" (โคลงนิราศพระประธม หน้า ๕) "เห็นค้างคาว**ท่องท้อง**เวหา หนแฮ" (โคลงนิราศพระประธม หน้า ๑๑) "รอาอ่อนศรโศก**เร้า** **เร่า**ร้อนแรงรุม" (โคลงนิราศพระประธม ๒๕) "คิดพ่างพวงเพชรห้อย **ห่วงห้วง**กรรณนาง" (โคลงนิราศฉะเชิงเทรา หน้า ๓๗) "เสโตโกมุท**แม้น** **แมน**สวรรค์" (โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิหน้า ๑๒) "วิหิรารั้วข่าย**กั้น** **กัน**กง" (โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิหน้า ๑๓) ชเลแม่แลสุดตา **คว่างคว้าง** (โคลงนิราศทวาย หน้า ๒๕) "เรียกชื่อสุนัขหอน **แห่งแห้ง**" (โคลงนิราศทวาย หน้า ๓๓) "เสนามา**สู่สู้** ศึกหลวง" (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๕) "เรียมจักแนะนั่นนี้ **โน่นโน้น**แนวพนม" (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๘)

ต่อมา สุนทรภู่ ได้นำแนวคิดการเล่นเสียงวรรณยุกต์มาแต่งในแทรกใน **โคลงนิราศสุพรรณ** อีก ๒ บท ดังตัวอย่าง

รวังไพรร่ายร้อง**กร่อ** **กร๋อกรอ**
แอ้แอ่แอ้แอ๊อุลอ เลียบร้อง
พญา**ลอล่อล้อ**คลอ เคล้าคู่ อยู่แฮ
กระหลอด**กรอดกร๊อด**กร๋อกร้อง กะรอกเต้นเล่นกระแต
(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๑๔)

เห็นได้ว่า คำที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับส่วนใหญ่ สุนทรภู่ใช้เพื่อเลียนเสียงธรรมชาติ จึงไม่ต้องคำนึงถึงความหมายของคำเท่าใดนัก

ส่วนในวรรณคดีสมัยช่วงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พบการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับน้อยลงมากกว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่ยังพบอยู่บ้าง คือ ในพระราชนิพนธ์ **ลิลิตนิทราชาคริต** ดังตัวอย่าง "**แทนแท่น**สถิตบรม ราชเจ้า" (หน้า ๒๕) "จักอร่อยรสข้อน คู่**แม้นแมน**ผจง" (หน้า ๓๑) "ฉันใดดั่ง**นั้นนั่น** วาจา แม่ฮา" (หน้า ๔๓) "ละเหี่ยละห้อย**ร่ำ** **รำ**พัน ไปเอย" (หน้า ๕๑) และ "ให้เบิกเอาทองคลัง **นั่นนั้น**" (หน้า ๕๕) นอกจากนี้ยังพบการเล่นในวรรณคดีสมัยเดียวกันแต่ก็ไม่มากนัก เช่น **โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส** พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ตัวอย่างเช่น "ย่างเหยาะยก**ย่ำย้ำ** ย่อย้ายยืนโยน" (หน้า ๒๖) และ "ทุ่มทอดไว้อาลัย **เกี่ยวเกี้ยว**" (หน้า ๕๕) หรือใน **โคลงนิราศวัดรวก** ของ หลวงธรรมาภิมณฑ์ เช่น "จะกอดขนน**ข้างค้าง** **ค่อยคอย**" (หน้า ๗๓) เป็นต้น

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ยังคงสืบทอดแนวคิดการเล่นเสียงเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับอยู่แต่ก็พบน้อยกว่าในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวีที่ยังคงการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และอังคาร กัลยาณพงศ์ เช่น

รวงหนึ่งระนาบนี้	**หนักนัก** (อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๕)
หมู่**เขาเข้า**จับผู้	พิสุทธิ์ชน (อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๒๑)
แปลแง่วิเศษส่วย**สมัย**	**ใหม่**แพร้ว (บางกอกแก้วกำศรวลฯ หน้า ๓๒)
นึกใหม่กลับ**ไหลไล้**	นิ่งไห้ระหายฝัน (บางกอกแก้วกำศรวลฯ หน้า ๓๗)

จากตัวอย่างที่ยกมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า ในการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนั้น กวีจะต้องเลือกคำที่สื่อความหมายได้ชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากเสียงวรรณยุกต์เป็นเครื่องจำแนกความหมายของคำแต่ละคำออกจากกัน ดังนั้นแม้จะเป็นวิธีที่กวีใช้เพื่อประดับตกแต่งความไพเราะทางเสียงให้แก่โคลงได้เป็นอย่างดี แต่ถ้ากวีเลือกใช้คำที่ไม่ได้มีความหมายชัดเจน ก็อาจทำให้การสื่อความหมายของโคลงด้อยลงไปได้ ดังเช่นใน **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรีมโหสถซึ่งมีคำที่ไม่มีความหมายปนอยู่แต่กวีใช้เพื่อต้องการให้เสียงครบ ๓ เสียงตามข้อบังคับดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วในบทที่ ๓ ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ กวีจึงไม่นิยมเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงมากนัก แต่จะเลี่ยงไปใช้สำหรับบทชมธรรมชาติหรือการเลียนเสียงธรรมชาติดังที่ได้ยกตัวอย่างมาข้างต้นในงานสุนทรภู่

๔.๑.๑.๔ การเล่นเสียงหนักเบาของพยางค์

การเล่นเสียงอีกลักษณะหนึ่งคือ การเล่นเสียงหนักเบาในโคลง เป็นการใช้คำที่มี ๒ พยางค์โดยพยางค์แรกเป็นอักษรนำหรือมีเสียงเบาและพยางค์ที่สองเป็นเสียงหนักในตำแหน่งคำ ๑ คำในบาท ทำให้เกิดเสียงกระทบกระทั่งหนักเบาสลับกัน ซึ่งได้กล่าวในบทที่ ๓ แล้วว่า การใช้คำหนักเบาในโคลงนี้ทำให้เกิดความไพเราะจากจังหวะเสียงของคำที่กระทบกระทั่งกันในแต่ละบาท พบการแต่งโคลงที่นิยมเล่นเสียงหนักเบามาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ โคลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศซึ่งทรงเล่นคำ ๒ พยางค์ที่มีเสียงหนักเบาในโคลงมาก ตัวอย่างจาก **โคลงราชสวัสดิ์**

บมิโลภโอบอ้อมแจ่ม ใจปอง
โกรธ**สะบัด***สลัด*จำนอง หย่อนยั้ง
ใจตรงจำนง**สนอง** *เสนอ*บาท
ในยุกติปลุก**สกล**ตั้ง แต่งไว้ใน*สถาน*

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๑๖)

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีการสืบทอดการใช้เสียงหนักเบาในโคลงเพื่อสร้างความไพเราะให้แก่จังหวะโคลงในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง โดยเป็นการใช้แทรกในโคลงเพื่อมิให้โคลงมีจังหวะเสียงที่ราบเรียบเกินไป เช่นที่พบในการใช้ในโคลงบางบาทจาก **ลิลิตตะเลงพ่าย** และ**โคลงนิราศสุพรรณ** เช่นตัวอย่างโคลงจาก **ลิลิตตะเลงพ่าย**

รวิวาร**วรา**วุธไท้ **ธนู**ทรง
คือคู่ชัยยุทธยง เยี่ยงท้าว
ทวยแสนสำ**จัตุ**รงค์ เรียงเรียบ อยู่นา
อเนกพหลหื่นห้าว หั่นเสี้ยนศึก**สลาย**

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๗๖)

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่า บางคำทรงใช้คำเสียงเบาในตำแหน่งคำเอก เช่น คำว่า พหล ในบาทที่ ๔ ทรงใช้เป็น ๒ คำตามจำนวนคำในโคลง โดยใช้พยางค์แรก คือ /พะ/ เป็นคำเอก แต่คำสองพยางค์ในบาทอื่น ทรงใช้ในตำแหน่งคำเดียว เช่น รวิ วรา ธนู ในบาทที่ ๑ คำว่า จัตุ ในบาทที่ ๓ คำว่า อเนก และคำว่า สลาย ในบาทที่ ๔ ทำให้โคลงบทนี้มีจังหวะเสียงหนักเบาของคำกระทบกระทั่งกัน

ส่วนกวีในสมัยรัตนโกสินทร์ที่นิยมใช้เสียงหนักเบาในโคลงอย่างเห็นได้ชัดเจนได้แก่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หรือ น.ม.ส. และ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยเฉพาะในโคลงพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มีการเล่นเสียงหนักเบาด้วยการใช้คำ ๒ พยางค์ซึ่งพยางค์แรกเป็นอักษรนำทำให้มีลักษณะของการใช้คำเกินในแต่ละบาท ต้องใช้วิธีการอ่านรวบคำเพื่อให้ลงตำแหน่งของจำนวนคำตามฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ คำหลายพยางค์บางคำพระองค์ได้ทรงเขียน “รูปคำ” ด้วยการ

ประวิสรรชนีย์กำกับเป็นการบังคับการอ่าน เพื่อให้สะดวกต่อการออกเสียงหนักเบาไว้อย่างชัดเจนด้วย ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจากพระนิพนธ์เรื่อง <u>โคลงลิขิตมหามกุฎราชคุณานุสรณ์</u>*

ผันพักตร์พิมุกขะภาคเหื้อม ทัสนีย์ เสนอรา
ปฐมสถูปสูบนุสามะรีย์ เลื่องเผ้า
มกุฎะราชราชะไมตรี กษัตร์มหัษ ะฎงค์แฮ
ฝรั่งรมัดร่วมมนัสพเน้า สุมิตน้อมถนอมไท
(โคลงลิขิตมหามกุฎราชคุณานุสรณ์ หน้า ช)

จากตัวอย่างข้างต้น จะเห็นได้ว่า พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงใช้คำ ๒ พยางค์ในตำแหน่ง ๑ คำของโคลงในทุกบาทซึ่งถ้านับตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ถือว่าเป็นการใช้คำเกิน ทำให้ต้องอ่านรวบคำเพื่อให้จำนวนคำในแต่ละบาทของโคลงลงตัวตามฉันทลักษณ์ ลักษณะเช่นนี้ทำให้โคลงแต่ละบาทมีจังหวะการออกเสียงหนักเบาสลับกันไป และในบางคำซึ่งเป็นคำหลายพยางค์ยังได้ทรงใช้วิสรรชนีย์เพื่อบังคับการอ่านออกเสียงให้เชื่อมต่อเนื่องกันไป เช่น "พิมุกขะ" ในบาทแรก "มกุฎะ" "ราชะ" และ "มหัษะฎงค์" ในบาทที่ ๓ เป็นต้น

ส่วนในโคลงพระนิพนธ์ใน <u>สามกรุง</u> จะเห็นว่า น.ม.ส.ได้ทรงตั้งพระทัยที่จะ "เลือก" ใช้รูปคำที่ต่างกันสำหรับการออกเสียงของคำที่สามารถสะกดได้ ๒ แบบเพื่อบังคับการอ่าน ซึ่งได้ทรงชี้แจงวิธีการอ่านโคลงไว้อย่างละเอียดในภาคผนวกของหนังสือ <u>สามกรุง</u> แสดงให้เห็นว่าทรงให้ความสำคัญแก่การใช้เสียงจังหวะหนักเบาในโคลง เพื่อความไพเราะจากเสียงเสนาะของคำ

การเล่นเสียงหนักเบาในโคลงได้สืบทอดต่อมายังการแต่งโคลงสมัยใหม่ด้วย กวีหลายคน เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม นิยมใช้คำ ๒ พยางค์ที่มีคำพยางค์แรกเป็นอักษรนำหรือออกเสียงเบากว่าคำพยางค์ที่ ๒ เพื่อประดับโคลงให้เกิดความไพเราะทางเสียง เช่น ในกวีนิพนธ์เรื่อง <u>ชักม้าชมเมือง</u> ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แม้กวีจะกล่าวว่า "ครรลองโคลงเคร่งใช้ ฉันทลักษณ์" (ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๘๐) แต่ในด้านจำนวนคำ มีโคลงที่กวีใช้คำเกินจากจำนวนคำในวรรคตามที่กำหนดไว้ในฉันทลักษณ์หลายบท ส่วนใหญ่เป็นคำ

---

* สะกดตามชื่อที่ปรากฏในต้นฉบับ อันที่จริงควรจะมีชื่อว่า <u>โคลงลิลิตมหามกุฎราชคุณานุสรณ์</u> เพราะวรรณคดีเรื่องนี้เป็นคำประพันธ์ที่ใช้โคลงแต่งร่วมกับร่าย

เกินจากการใช้คำ ๒ พยางค์ที่นับเป็นคำคำเดียว ทำให้โคลงบทที่ใช้คำเกินนี้มีเสียงเสนาะจากเสียงหนักเบา ดังตัวอย่าง

ระเมียรรับประทับเบื้อง บัลลังก์
ลาด**สะพัก***สภาว***ภวังค์** *ระหว่าง*เว้น
สี่มุมคาดคอ**ระฆัง** *ผคม*ทิศ
องค์ระฆังคล้อยเน้น **เสนาะ**เบื้องบัว*ระบาย*

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๐๑)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้ คำที่ผู้วิจัยเน้น เป็นคำ ๒ พยางค์ที่กวีใช้ในตำแหน่งคำคำเดียว ทำให้โคลงบทนี้มีเสียงเสนาะจากจังหวะการใช้คำหนักเบา สร้างความไพเราะทางเสียงให้แก่โคลงบทนี้

ส่วนกวีคนอื่น เช่น ไพวรินทร์ ขาวงาม ก็นิยมใช้คำ ๒ พยางค์ในตำแหน่งคำคำเดียวเช่นกัน พบในโคลงหลายบท เช่น "เวิ้งอก**วิโยค**วุ่นว้า หวาดว้าง**แสวง**ใด" (ฤดีกาล หน้า ๒๑) "**สดับ**ร่ำคำ**กวี**อึ้ง **สงัด**โอ้**กวี**เอ๋ย" (ฤดีกาล หน้า ๓๑) "**มโน**นึก**ผลึก**ใสแผ้ว ผ่องเบื้อง**อรุณสมัย**" (ฤดีกาล หน้า ๗๑) "จำเจ็บจำหวาดว้าง เริดร้าง**ฉะนี้ไฉน**" (ม้าก้านกล้วย หน้า ๑๖๒) "**ทุเรศทุรัง**หวังสะดุ้ง แหลกรุ้ง**ระวี**ฝัน" (ม้าก้านกล้วย หน้า ๑๖๒) "ตีนย่อมเจ็บคืนบ้าง **ระลึก**สร้าง**ถนนสมัย**" (ม้าก้านกล้วย หน้า ๑๖๒) การเล่นคำ ๒ พยางค์ดังกล่าวนี้ทำให้โคลงมีจังหวะเสียงไพเราะเพิ่มขึ้น

การเล่นเสียงในการแต่งโคลงที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นเรื่องการสืบทอดและการสร้างสรรค์ด้านความงามของโคลงที่สืบเนื่องต่อกันมา จึงอาจสรุปได้ว่า กวียังคงมีแนวคิดเรื่องการสร้างสุนทรียภาพให้แก่การแต่งโคลงด้วยการสร้างเสียงที่ไพเราะเพราะพริ้งทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะ เสียงสัมผัสสระ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ และการเล่นเสียงหนักเบาในโคลง แม้ว่าการเล่นเสียงบางอย่างจะลดน้อยลงไปบ้างก็ตาม เช่น การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ หรือการแทรกเสียงพยัญชนะ /ร/ ในคำ การเล่นเสียงเหล่านี้ช่วยเป็นเครื่องประดับตกแต่งสร้างสุนทรียภาพให้โคลงมีเสียงไพเราะจากจังหวะเสียงที่ประสานและ ขัดกันของคำที่กวีเลือกสรรใช้อย่างประณีตในการแต่งโคลงตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน

๔.๑.๒ การเล่นคำ

๔.๑.๒.๑ การเล่นคำพ้อง

สุนทรียภาพด้านเสียงและคำอีกประการหนึ่งที่สืบทอดต่อมาจากอดีต เป็นการเล่นความหมายของคำด้วยการซ้ำคำที่เขียนเหมือนกันออกเสียงเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน (คำพ้องรูปพ้องเสียง) หรือเป็นคำที่ออกเสียงเหมือนกันแต่เขียนต่างกันและมีความหมายต่างกัน (คำพ้องเสียง) โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเล่นกับความหมายของคำ ซึ่งจะขอเรียกรวมๆ กันไปว่า การเล่นคำพ้อง พบในการแต่งโคลงทุกสมัยตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบเนื่องมาจนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

อันที่จริง การเล่นคำพ้องนี้เป็นขนบของการแต่งวรรณคดีประเภทนิราศโดยเฉพาะการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง หรือคำพ้องเสียงเพื่อเล่นกับความหมายของคำ เช่นการเล่นคำพ้องชื่อนกชื่อไม้กับอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าที่ต้องจากบุคคลอันเป็นที่รัก ดังนั้นในการแต่งโคลงนิราศจึงมีความนิยมที่จะเล่นคำพ้องมาก ดังปรากฏในวรรณคดีนิราศสมัยอยุธยา เช่น **กำสรวลโคลงดั้น** **ลิลิตพระลอ** **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** และ **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง** เป็นต้น ดังตัวอย่างการเล่นคำพ้องในบทนิราศจาก **ลิลิตพระลอ** ดังต่อไปนี้

ยม**โดย**ประดุจเจ้า จง**โดย**
ใบโบกคือนุชโบย เรียกข้า
เรียมเห็น**เกด**เรียมโหย หา**เกศ** นุชแม่
วัลย์โอบ**เอว**ไม้อ้า อ่อนอ้อม**เอว**เรียม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๐)

จากโคลงบทข้างต้นนี้ กวีเล่นคำพ้องระหว่างชื่อไม้กับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่ต้องเดินทางจากนางดังนี้ การเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง ได้แก่คำว่า “โดย” ในชื่อต้นไม้ “ยมโดย” กับคำว่า “โดย” ซึ่งแปลว่าตาม การเล่นคำว่า เอวไม้ กับ เอวเรียม การเล่นคำพ้องเสียงว่า “เกด” ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้ กับ “เกศ” ซึ่งหมายถึงเส้นผมของนาง และเล่นคำที่มีเสียงและความหมายใกล้เคียงกันเพื่อเชื่อมโยงถึงกิริยาอาการของนางคือ คำว่า โบก กับคำว่า โบย

ในการแต่งโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ กวีได้สืบทอดการเล่นคำพ้องในการแต่งโคลงนิราศนี้ ดังตัวอย่างจาก **โคลงนิราศนรินทร์** ต่อไปนี้

นางนวลจับแมกไม้ **นางนวล**
นวลนุชแนบเรียมควร คู่แคล้ว
เบญจวรรณจับ**วัลย์**พวน พันโอบ ไม้แม่
แลว่า**วัลย์**กรแก้ว กอดอ้อมเอว**วัลย์**

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๗)

จากโคลงบทที่ยกมา เป็นการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงและคำพ้องเสียงซึ่งมีความหมายแตกต่างกัน เช่นคำพ้องชื่อนกและชื่อต้นไม้และคำที่หมายถึงนางอันเป็นที่รัก เช่น นก นางนวล ต้นนางนวล นวลนุช และ นกเบญจวรรณ เถาวัลย์ เชื่อมโยงถึงกิริยาอาการแสดงความรักที่มีต่อนาง ลักษณะการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงนี้เป็นวิธีเดียวกันกับที่ปรากฏในการแต่งโคลงเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นนั่นเอง

ตัวอย่างการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงต่อไป เป็นบทนิราศใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงเล่นคำพ้องในโคลงหลายบทติดต่อกัน เป็นการเล่นความหมายของคำชื่อต้นไม้และชื่อนกเปรียบเทียบเชื่อมโยงไปถึงสิ่งที่เกี่ยวข้องกับนางในนิราศซึ่งเป็นคำพ้องกับชื่อต้นไม้และชื่อนกนั้นๆ เช่น

ซ่อนกลิ่นกลิ่นแก้ว**ซ่อน** นาสา เรียมฤๅ
ตาดว่า**ตาด**พัสตรา หนุ่มเหน้า
สลาลิงเล่ห์ซอง**สลา** นุชเทียบ ถวายฤๅ
สวาดดั่งเรียม**สวาท**เจ้า จากแล้วหลงครวญ

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

จากโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่า กวีเล่นคำพ้องระหว่างชื่อไม้กับสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคนรัก โดยไม่ได้คำนึงถึงลักษณะทางกายภาพของคำที่นำมาเชื่อมโยงกัน เช่น เห็นดอกเล็บมือนางทำให้นึกถึงเล็บของนาง ทั้งๆ ที่ลักษณะของดอกไม้กับเล็บของนางก็ไม่ได้เหมือนกันเลย เป็นการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเพื่อเล่นกับความหมายมากกว่าการเปรียบเทียบให้เห็นภาพจริงๆ

นอกจากนี้ การแต่งโคลงนิราศยังมีขนบวรรณศิลป์ที่จะเล่นคำพ้องกับชื่อสถานที่ที่กวีเดินทางไปถึงเชื่อมโยงไปถึงอารมณ์ของกวีหรือลักษณะบางอย่างที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์กับนางซึ่งเป็นกลวิธีการเล่นคำที่มีมาตั้งแต่ **กำสรวลโคลงดั้น** ในสมัยอยุธยาแล้ว เช่น “เยียมาพิเศศพี้ บางพลู ถนัดเหมือนพลูนางเสวอย พี่ดิ้น” (หน้า ๕๒๖) หรือ “เยียมาบางผึ้งแผ่ รวงรยง

ถนัดแผ่นธรณีปาน แผ่นผึ้ง" (หน้า ๕๓๐) เป็นลักษณะการใช้คำชื่อสถานที่เป็นคำหลักในบาทที่ ๑ ของโคลงก่อนที่จะเล่นคำที่พ้องกับชื่อสถานที่นั้นอีกครั้งเพื่อเปรียบเทียบและขยายความในบาทต่อไป พบลักษณะนี้ในโคลงนิราศสมัยรัตนโกสินทร์ทุกเรื่อง เช่น

เรือถึง**วัดไก่เตี้ย** ตาแสวง
หา**ไก่ป่า**ปู่แปลง แต่กี้
ภาลอลิลาสสมแพง เพื่อนพี่ น้องนา
วานช่วยนำนุชชี้ ช่องเต้าตามเรียม

(โคลงนิราศพระประธม หน้า ๑๒)

บางสะพานสะพาดพื้น สะพานทอง
ฦๅ**สะพาน**สุวรรณรอง รับเจ้า
อ้าโฉมแม่มาฉลอง พิมพ์มาศ นี้ฦๅ
รอยร่อนเหนือบ่าเบ้า แบบเนื้อนพคุณ

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๘)

การเล่นคำพ้องนี้ ยังมีการเล่นคำในลักษณะการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงที่มีรูปเหมือนกันในโคลงทั้งบทเพื่อเล่นกับความหมายของคำที่แตกต่างกัน ซึ่งพบการเล่นคำเช่นนี้มาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** หรือใน**โคลงนิราศพระบาท** เป็นต้น ดังตัวอย่างการประมวลคำพ้องรูปพ้องเสียงที่เขียนเหมือนกันระหว่างชื่อสัตว์และชื่อไม้ในโคลง ๑ บท เช่น การเล่นคำว่า "ลิง" ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ดังนี้

ลางลิงลิงลูกไม้ ลางลิง
แลลูกลิงลงชิง ลูกไม้
ลิงลมไล่ลมติง ลิงโลด หนีนา
แลลูกลิงลางไล่ ลอดเลี้ยวลางลิง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๑)

โคลงบทข้างต้น กวีเล่นความหมายของคำพ้องชื่อสัตว์และชื่อต้นไม้ที่มีคำว่า ลิง เป็นส่วนหนึ่งของคำ ทั้งลิงที่เป็นสัตว์ (ลางลิง ซึ่งหมายถึงลิงบางตัว ลูกลิง และลิงลม) และลิงที่เป็นชื่อต้นไม้ (ไม้ลางลิง) การเล่นคำพ้องในโคลงบทนี้ได้สืบทอดต่อมายังสมัยอยุธยาตอน

1251914720

ปลาย ในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร จาก **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง** ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่ากวีทรงเลียนแบบการเล่นคำพ้องนี้คล้ายกับใน **ลิลิตพระลอ** มากดังนี้

หัวลิงหมากเรียกไม้ ลางลิง
ลางลิงหูลิงลิง หลอกขู้
ลิงไต่กะไดลิง ลิงห่ม
ลิงโลดฉวยชมผู้ ฉีกคว้าประสาลิง

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๑๓๖)

หรือในโคลงอีก ๑ บท เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรเล่นคำพ้องว่า ไก่ ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้หลายชนิดและชื่อสัตว์ชนิดหนึ่ง ดังนี้

ปุ้มไก่หงอนไก่ต้น เรียงไสว
หางไก่แลสร้อยไก่ กกก้อง
โหราเดือยไก่ไก่ เมียงม่าย
ต้นเทียนไก่ไก่ร้อง ไก่เตี้ยจับขัน

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๑๓๖)

ตัวอย่างการเล่นคำว่า “กระทุ่ม” ใน **โคลงนิราศพระพุทธบาท** วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งเล่นกับความหมายที่แตกต่างกันของคำว่า “กระทุ่ม” ดังนี้

ถึงบ้าน**กระทุ่ม**ไท้ ชลธี
กร**กระทุ่ม**ทรวงตี เร่าร้อน
ดูดง**กระทุ่ม**ทวี ทุกข์เทวษ อกเอย
ดอกตระการกลคล้าย เกษน้องนางเสย

(วรรณกรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๕๕)

โคลงบทนี้กวีเล่นคำว่า กระทุ่ม ในความหมายต่างกัน ได้แก่ ชื่อสถานที่ กิริยาอาการ ชื่อต้นไม้ และในบาทสุดท้ายกวียังได้เชื่อมโยงความหมายนี้ไปถึงทรงผมของนางซึ่งมีรูปทรงคล้ายดอกกระทุ่ม

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวีได้สืบทอดการใช้คำพ้องในโคลงบทเดียวกันในวรรณคดีหลายเรื่อง เช่นการเล่นคำว่า “อบเชย” และแยกเล่นคำว่า “อบ” และคำว่า “เชย” อีกด้วย ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย**

อบเชยอบชื่นชี้ เฌอสม ญาฤๅ
อบว่าอรอบรม รื่นเร้า
อบเชยพี่เชยชม กลิ่นอบ เฌอนา
อบดั่งอบองค์เจ้า จักให้เรียมเชย

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๔)

การเล่นคำว่า “แก้ว” ใน **โคลงนิราศพระประธม** ดังนี้

แก้วฟ้าอาวาศไว้ สมญา วัดฤๅ
เฉกชื่อแก้วขนิษฐา พี่ร้าง
แก้วทิพย์เทียบแก้วตา ตูเพรอศ กว่าแฮ
แก้วทั่วฟ้าหล้าอ้าง เปรียบได้ไป่เสมอ

(โคลงนิราศพระประธม หน้า ๑๖)

ตัวอย่างโคลงนิราศสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกเรื่องหนึ่งคือ **โคลงนิราชชุมพร** ของพระพิพิธสาลีที่เล่นกับคำพ้องรูปพ้องเสียงและคำพ้องเสียงคำว่า วาน และวาศ ดังนี้

เยียมามาลุแล้ว หัววาน
ถนัดหนึ่งวาศไกรมาน ใช่น้อย
วาศวนอยู่เจียรกาล จำปาก คลองนา
วานช่วยจำคำข้อย ข่าวน้องนางเฉลย

(โคลงนิราศพิพิธสาลี หน้า ๘๘)

คำว่า “วาน” ในบาทแรกเป็นชื่อสถานที่ จากนั้นกวีเล่นคำพ้องเสียง “วาศ” ในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ ซึ่งหมายถึงสัตว์น้ำชนิดหนึ่ง และเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงแต่มีความหมายต่างกันในบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นคำกริยา เป็นการเล่นกับคำพ้องรูปพ้องเสียงแต่ต่างความหมายกันในแต่ละบาท

ลักษณะการเล่นคำพ้องคำเดียวในโคลง ๑ บทได้ปรากฏในการแต่งโคลงนิราศอีกหลายเรื่องในสมัยต่อมา เช่น **โคลงนิราศวัดรวก** ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ กวีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังตัวอย่าง

บ่อ**โศก**นามย่านนี้ **โศก**นัก
บ่อ**โศก**เสมอจัก ขาดน้ำ
เรียมบำราศรักหนัก อก**โศก** ยิ่งนา
ถนัดบ่อ**โศกโศก**ซ้ำ **โศก**ซ้อนเสียดทรวง

(โคลงนิราศวัดรวกและโคลงนิราศวัดสมุหประดิษฐ์ หน้า ๓๔)

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า การเล่นคำพ้อง พบได้มากในการแต่งโคลงประเภทนิราศ ซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีเนื้อหาเอื้อต่อการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเพื่อสื่อความหมายที่แตกต่างกันในโคลงมาก และเป็นการใช้คำพ้องตามขนบการแต่งนิราศมาตั้งแต่อดีต จนบางครั้ง ทำให้เกิดการแต่งตามกันมาจนขาดความแปลกใหม่แม้ว่าจะมีเสียงไพเราะจากเสียงที่ซ้ำกันก็ตาม ทำให้โคลงนั้นขาดความดีเด่นด้าน “รสความ” ดังที่ น.ม.ส. ทรงยกตัวอย่างโคลงบทหนึ่งที่เล่นซ้ำคำในโคลงแต่ขาดความแปลกใหม่ ดังจะยกข้อความโคลงและคำวิจารณ์ของพระองค์มาแสดงดังนี้

แก้วเกาะกิ่งแก้วก่อง กานน
เสียงพูดภาษาคน คล่องแจ้ว
โผผินโบยบินบน ไปบอก หน่อยรา
ข่าวส่งตรงสู่แก้ว เนตรผู้ตูถวิล

โคลงบทนี้ข้าพเจ้าเห็นไพเราะ เรียกได้ว่ารศคำดี ไม่มีเผื่อนฝาดตรงไหนที่ข้าพเจ้านึกเห็นในขณะนี้

แต่ถ้าพูดโดยขบวนความ โคลงบทนี้กระเดียดไปข้างจืด มีใหม่อยู่แต่เพียงใช้คำว่า “แก้ว” สามครั้งแปลได้สามอย่าง คือ นกแก้ว ต้นแก้ว แลแก้วตา นิราศชมดงท่านเขียนกันมามากแล้วว่านกชนิดไหนจับไม้ชนิดไหน แลใช้นกชนิดที่พูดสำเนียงคนได้ให้เป็นทูตไปส่งข่าวแก่เมีย โคลงข้างบนนี้เลียนแบบเก่ามาว่าเช่นเดียวกัน ไม่มีความคิดอันใดที่แสดงภูมิปัญญาของผู้แต่ง ต้องนับว่าแบนๆ จืดๆ ไม่ดีโดยรศความ

(พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, ๒๕๑๖: ๓๓๑)

เพื่อหลีกเลี่ยงความ “แบนๆ จืดๆ” กวีจึงพยายามที่จะเลี่ยงความซ้ำซาก ของการเล่นคำ ด้วยการใช้คำที่สื่อความหมายแปลกใหม่ คือแม้จะเป็นการ “เลียนแบบ” ของเก่า หรือการแต่งตามขนบการแต่งโคลง แต่กวีก็พยายามที่จะแทรกความเป็นตัวของตัวเองของกวีลงไป ในการแต่งโคลง เพื่อให้ได้ “รสความ” ที่แปลกใหม่ ดังนั้น ในพระนิพนธ์โคลงในวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** ผลงานของพระองค์เอง จึงพยายามเล่นกับความหมายที่แปลกในการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง หรือคำพ้องเสียง และแสดงให้เห็นความเป็นตัวของตัวเองของกวี ดังเช่น บทนิราศที่ทรงแต่งแทรกในช่วงระหว่างพระเจ้าเอกทัศน์เสด็จประพาสป่าพร้อมด้วยสาวสนมนางใน ทรงแทรกบทชมธรรมชาติตามขนบการแต่งโคลงนิราศ ที่มีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงชื่อนกชื่อไม้ด้วยสำนวนโวหารที่มีความแปลกใหม่ ดังตัวอย่าง

สลัดไดสลัดด้วยเหตุ ดังฤๅ
เห็นจะหนามตำมือ แม่นแล้ว
สลัดไดใช่อื่นคือ สลัดหัตถ์
ถูกฤอาจคลาศแคล้ว ไม่รู้ตูเดา
ช้องนางนึกน่าเก้อ เออไฉน
สาวสุรางค์นางใน แน่งน้อง
เกศาประบ่าสมัย นี้หมด
ใครบ่มีสอดช้อง เช่นใช้ในลคร
ขานางหมางไม่น้อย ในจิต
ไฉนจึ่งขาน่าคิด ขัดข้อง
ไม้เอ๋ยเอ่ยไม่สนิท นึกอด สูเอย
ปิดปากไป่อยากต้อง แตะต้นขานาง

(พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, ๒๕๑๖: ๓๕)

ชื่อพรรณไม้ที่ผู้วิจัยยกมานี้ ได้มีการกล่าวถึงมาแล้วในการแต่งโคลงนิราศสมัยก่อนหน้านี้ทั้งสิ้น เช่น ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** มีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงชื่อต้นสลัดได เชื่อมโยงถึงนาง ดังนี้

สลัดไดใดสลัดน้อง แหนงนอน ไพรฤๅ
เพราะเพื่อมาราญรอน เศิกไสร้
สละสละสมร เสมอชื่อ ไม้นา

นึกระกำนามไม้ แม่นแม้นทรวงเรียม

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

น.ม.ส. ทรงนำวิธีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงดังที่เคยใช้กันมาในการแต่งโคลงนิราศเพื่อให้เนื้อความแปลกไปจากเดิม แสดงให้ลักษณะเฉพาะและความเป็นพระองค์เองโดยเฉพาะในแง่พระอารมณ์ขัน

การเลียนสำนวนโวหารการเล่นคำพ้องจากวรรณคดีโบราณ ยังพบในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อีกหลายบท เช่นตัวอย่าง โคลงบทที่เล่นกับคำว่า สายหยุด ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** ซึ่งกวีทรงเล่นคำเพื่อเปรียบเทียบกับความเสน่หาของพระมหาอุปราชาที่ทรงมีต่อนางอันเป็นที่รัก มีกวีสมัยใหม่หลายคนนำมาใช้แต่งในโคลง แต่ก็ใช้ในความหมายที่แตกต่างกันไปตามจุดมุ่งหมายของกวีแต่ละคน ดังจะได้ยกการเล่นคำของโคลงต้นแบบบท “สายหยุด” เปรียบเทียบกับการเล่นคำพ้องในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งนำมาใช้เพื่อเล่นกับความหมายของที่สื่อถึงชีวิตในเชิงปรัชญาและคมทวน คันธนู นำมาใช้ในกวีนิพนธ์การเมืองเพื่อแสดงภาพการต่อสู้ของประชาชนในเดือนตุลาคม ๒๕๑๖ ดังต่อไปนี้

ลิลิตตะเลงพ่าย

สายหยุดหยุดกลิ่นฟุ้ง ยามสาย
สายบ่หยุดเสน่ห์หาย ห่างเศร้า
กี่คืนกี่วันวาย วางเทวษ ราแม่
ถวิลทุกขวบค่ำเช้า หยุดได้ฉันใด

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๖)

สายหยุด (แววชีวาเริ่มแห้งจะแล้งหาย ในรวมบทกวี ปณิธานกวี ของ อังคาร กัลยาณพงศ์

สายหยุดสายกลิ่นสิ้น หอมสลาย
สายเสน่หามาหาย ห่างร้าง
สายแล้วชั่ววันตาย เป็นถ่าน
หยุดอยู่คอยคู่สร้าง ช่างอ้างว้างแสน

(ปณิธานกวี หน้า ๑๒)

ตุลารำพึง ในรวมบทกวี นาฏกรรมบนลานกว้าง ของ คมทวน คันธนู

สายหยุดหยุดกลิ่นฟุ้ง ยามสาย
สายบ่หยุดกระหน่ำหาย ห่างเศร้า
กี่วันกี่คืนวาย วางทวิ เทวษเพื่อน
ถวิลทุกขวบค่ำเช้า หยุดได้ใดเฉลย

(นาฏกรรมบนลานกว้าง หน้า ๒๐)

นอกจากการเลียนคำพ้องจากโคลงโบราณโดยตรง กวีสมัยใหม่ยังได้สืบทอดการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเพื่อเล่นกับความหมายโดยคำนึงถึงเนื้อหาสาระที่ต้องการจะสื่อสารในโคลง ตัวอย่างในกวีนิพนธ์ขนาดยาวเรื่อง **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เล่นคำพ้อง ทั้งคำพ้องรูปพ้องเสียงและคำพ้องเสียงว่า "สัตว์" ซึ่งมีความหมายที่แตกต่างกัน ดังนี้

สัตว์เจอ*สัตย์*สัตว์แจ้ง *สัจ*จา
สัตว์สบ*อสัตย์*สัตว์สา สัตว์ร้าย
สัตว์ทรง*สัตย์*ศรัทธา ธรรม*สัจ*
*สัตย์*สู่สัตว์*อสัตย์*พ่าย ผ่องสร้าง*สัจ*ธรรม

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๓๙)

โคลงบทนี้ กวีประมวลคำพ้องเสียงมาเล่นได้อย่างน่าสนใจ ได้แก่คำว่า สัตว์ สัตย์ อสัตย์ สัจจา ศรัทธา สัจธรรม ซึ่งนอกจากจะเล่นเสียงที่ซ้ำของคำแล้ว ยังเล่นกับความหมายของคำ ทำให้ความหมายที่กวีมีความลึกซึ้งด้วยการเปรียบเทียบที่คมคาย กวีกล่าวว่า ความสัตย์ซึ่งหมายถึงความดีงามจะทำให้สัตว์ (ในปริบทนี้กวีเปรียบเทียบถึงมนุษย์ผู้เป็นสัตว์โลก) ได้เข้าถึงความจริงแท้คือ สัจธรรม แต่ถ้ามนุษย์ยังอยู่ในบ่วงของอสัตย์หรือความเลวร้าย มนุษย์ก็จะไม่แตกต่างอะไรจากสัตว์ทั่วไป ดังนั้น มนุษย์จึงควรจะศรัทธาหรือเชื่อมั่นความสัตย์จึงจะสามารถเอาชนะความอสัตย์และนำพามนุษย์สู่สัจธรรมได้

การเล่นความหมายของคำพ้องรูปพ้องเสียงนี้ จึงเป็นกลวิธีหนึ่งในการสร้างสุนทรียภาพในระดับเสียงและคำของการแต่งโคลงที่กวีนิยมใช้และได้สืบทอดต่อกันมาจากอดีตจนปัจจุบัน

๔.๑.๒.๒ การเล่นคำด้วยวิธีซ้ำคำ

สุนทรียภาพของโคลงเรื่องการใช้คำอีกประการหนึ่งคือ การซ้ำคำ ซึ่งเป็นกลวิธีที่สืบทอดต่อกันมาในการแต่งโคลงวรรณคดีไทย คือ พบมาตั้งแต่การแต่งโคลงในระยะแรกสมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงปัจจุบัน การเล่นคำนี้สร้างความไพเราะจากเสียงของคำที่ซ้ำกันในแต่ละบาท ส่วนถ้าเป็นการซ้ำคำในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันในบาทก็จะทำให้เกิดความงามทางจังหวะของคำที่ซ้ำกัน ซึ่งการเล่นคำนี้นอกจากจะมีผลต่อความงามทางเสียงของคำที่ซ้ำกันแล้ว ยังส่งผลต่อสุนทรียภาพทางความหมายของโคลงด้วย ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงในบทที่ ๓ เรื่องสุนทรียภาพของโคลงที่มาจากธรรมชาติภาษาไทยแล้ว จึงจะไม่ขอกล่าวซ้ำอีก

การซ้ำคำ นอกจากจะแสดงถึงการสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ที่กวีในสมัยหลังได้รับมาจากการแต่งโคลงในสมัยก่อนหน้าแล้ว ยังแสดงให้เห็นความนิยมใช้กลวิธีการซ้ำคำในตำแหน่งที่แตกต่างกันในการแต่งโคลงแต่ละสมัยและรสนิยมของกวีแต่ละคน ซึ่งกลวิธีการซ้ำคำในตำแหน่งต่างๆ ของโคลงมีหลายวิธี เช่น การวางคำที่ซ้ำโดยไม่กำหนดตำแหน่งในโคลงแต่ละบท การซ้ำคำในบาทเดียวกัน โดยอาจวางไว้ติดกันหรือมีคำอื่นคั่น การซ้ำคำข้ามวรรคในบาทเดียวกัน การซ้ำคำต้นวรรคหรือต้นบาท การซ้ำคำระหว่างบาทโดยซ้ำคำที่อยู่ท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไป และการซ้ำคำต้นบท อนึ่ง การซ้ำคำนี้ มีทั้งการซ้ำคำเพียงคำเดียว หรือซ้ำคำเป็นกลุ่มคำ หรืออาจซ้ำคำทั้งวรรค หรือซ้ำคำทั้งบาท แต่ที่พบว่ามีการสืบทอดต่อมาคือ การซ้ำคำคำเดียวและการซ้ำกลุ่มคำ

แม้ว่าการซ้ำคำจะมีหลายกลวิธี และอาจพบได้ในการแต่งคำประพันธ์ทุกประเภท เช่น กลอน กาพย์ แต่ก็มีการซ้ำคำบางลักษณะที่นิยมใช้มากในการแต่งโคลง และนับได้ว่าเป็นการสร้างสุนทรียภาพให้แก่โคลงเป็นอย่างมาก จึงมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมา ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงการซ้ำคำที่เป็นลักษณะเด่นของการแต่งโคลง ซึ่งกวีในแต่ละสมัยนิยมว่าเป็นการสร้างให้เกิดสุนทรียภาพให้แก่โคลง ดังนี้

๑. การซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในวรรคเดียวกัน การซ้ำคำที่พบในวรรณคดีทุกเรื่องในสมัยอยุธยาตอนต้น คือการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่น วรรณคดีที่พบมากได้แก่ **ยวนพ่ายโคลงดั้น ลิลิตพระลอ** และ **กำสรวลโคลงดั้น**

ตัวอย่างการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น

จาก **กำสรวลโคลงดั้น**

เยียมา**เยีย**จากเจ้า กูเจ็บ
เจ็บรหนโหยหา จไจ้
เยียมา**เยีย**หนามเหน็บ อกอยู่
อกอยู่เพราะน้องไท้ ตากตน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๒๐)

จาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น**

ลวงหาญหาญกว่าผู้ หาญเหลือ
ริยิ่ง**ริ**คน**ริ** ยิ่งผู้
ลวง**กล**ใส่**กล**เหนือ กลแกว่น
รู้ยิ่ง**รู้**กว่า**รู้** เรื่องกล

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๒)

ส่วนในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** กวีนิยมเล่นคำซ้ำในวรรคเดียวกันโดยวางคำซ้ำที่มีคำอื่นคั่นหนึ่งคำเป็นจำนวนมากทั้งในการแต่งโคลงสี่สุภาพและโคลงสองสุภาพ โดยเฉพาะในโคลงสองสุภาพมีการซ้ำคำในวรรคสอง (ในตำรา ***ฉันทลักษณ์*** ของพระยาอุปกิตศิลปสารเรียกว่าบาทที่ ๒ แต่ตามที่ปรากฏการเขียนในวรรณคดีนิยมเขียนให้อยู่บรรทัดเดียวกับบาทที่ ๑ จึงกลายเป็นวรรคที่ ๒) ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกล่าวว่า การซ้ำคำในวรรคที่ ๒ ของโคลงสองสุภาพในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** สังเกตได้ชัดเจนว่า กวีจงใจแต่งมาก (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๒๘๕) ซึ่งมีทั้งการซ้ำ ๒ คำ และการซ้ำ ๓ คำตัวอย่างต่อไปนี้

เสด็จโดยด่านดงกว้าง ยล**รอย**คน**รอย**ช้าง
กษัตริย์ด้วยเป็นสาม (หน้า ๓๑๕)
สองจอมใจอ่อนไท้ องค์บ**ไข้**ใจ**ไข้**
ละห้อยโหยหา ท่านนา (หน้า ๔๑๖)

และบางครั้งกวีเล่นซ้ำคำเดียวกันที่มีคำอื่นคั่นถึง ๓ คำในวรรคเดียวกัน ดังตัวอย่าง

สาวสนมจนแก่นไท้ **ไห้**เจ็บ**ไห้**แสบ**ไห้**
เลือดน้ำตาไหล (หน้า ๕๑๕)

ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏในการแต่งโคลงในระยะใกล้เคียงกันด้วย ในโคลงสองดั้นจากวรรณคดีเรื่อง **มหาชาติคำหลวง** กัณฑ์ทานกัณฑ์ ซึ่งเป็นโคลงร่วมสมัยกับ **ลิลิตพระลอ** มีลักษณะการเล่นซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในบาทที่ ๒ คล้ายกันดังนี้

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

ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตนิทราชาคริต** พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็มีการซ้ำคำลักษณะนี้หลายบทในโคลงสองสุภาพด้วยเช่นกัน ซึ่งนอกจากจะเป็นการซ้ำคำโดยมีคำอื่นคั่นในวรรคเดียวกัน แล้วยังซ้ำคำเดิมข้ามวรรคไปยังคำแรกของวรรคด้วย และมีบางแห่งที่กวีทรงเล่นลักษณะดังกล่าวนี้ในโคลงสองสุภาพติดต่อกัน ๒ บทด้วย ดังตัวอย่าง

พลอดบจางจืดถ้อย ท่าน**พลอด**เขา**พลอด**ผล้อย
พลอดเพ้อไปพลาง
พลอดบปองหยุดยั้ง **พลอด**ต่อ**พลอด**แต่ดั้ง
พลอดต้องใจตาม

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๑๐)

จากโคลงสองสุภาพที่ยกมาข้างต้น นอกจากจะซ้ำคำว่า “พลอด” โดยมีคำอื่นคั่นในวรรคเดียวกันแล้ว ยังซ้ำคำเดียวกันนี้ข้ามไปยังคำแรกของวรรคต่อไปด้วย โดยทรงซ้ำคำเดิมถึง ๒ บทต่อเนื่องกัน นอกจากนี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๘: ๘๕) ยังพบว่า ใน **ลิลิตนิทราชาคริต** นี้ นอกจากจะกวีจะทรงใช้การซ้ำคำในโคลงสองสุภาพคล้ายกับใน **ลิลิตพระลอ** คือซ้ำคำในวรรคที่ ๒ แล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพัฒนาการซ้ำคำในโคลงสองสุภาพนี้ ด้วยการเพิ่มการซ้ำคำในวรรคแรกอีกด้วย ดังนี้

สาวงาม**สาว**ช่วงใช้ **สาว**ขับ**สาว**รำให้
จัดพร้อมเพรียงหมาย

ลักษณะการซ้ำคำดังกล่าวนี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า เป็นการแสดงให้เห็นการพัฒนาขนบที่ได้รับมาอีกขั้นหนึ่ง คือรับขนบเดิมมาและทำให้ดียิ่งขึ้นไปอีก (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๘: ๘๕)

ส่วนในโคลงสี่สุภาพของวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** มีการซ้ำคำโดยมีคำอื่นคั่นในวรรคแรกเป็นจำนวนมาก ซึ่งอาจวางคำที่ซ้ำไว้ในคำที่ ๑ กับคำที่ ๓ บ้าง วางไว้ในคำ ๒

กับคำที่ ๔ บ้าง หรือวางไว้ในคำที่ ๓ กับคำที่ ๕ บ้าง และมีบางบาทกวีเล่นเลยข้ามวรรคด้วย แต่กวีจะใช้การซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นนี้เพียงบางบาทในโคลงแต่ละบท ดังตัวอย่าง

สุดใจ**สุด**แม่ห้าม ภูธร
สอนบ่ฟังแม่สอน จักเต้า
หนักใจ**หนัก**อาวรณ์ ทุกข์ใหญ่ หลวงนา
แม่อยู่ตั้งแต่เศร้า โศกร้อนฤๅเสบย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๑๘)

เพื่อให้เห็นได้ชัดเจนว่า ในวรรณคดีเรื่องนี้มีการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นเป็นจำนวนมาก จึงจะขอยกตัวอย่างเฉพาะบาทที่มีการเล่น ดังนี้

สมปี่**ลู้**เสียง**ลู้** ล่อเล้าโลมใจ (หน้า ๓๘๗)
คลังกู**คลัง**ลูกแก้ว กูนา (หน้า ๔๐๗)
ทุกข์เร่ง**ซ้อน**เหลือ**ซ้อน** ยิ่งฟ้าทับแด (หน้า ๔๐๘)
จำ**จาก**ใช่**จาก**ด้วย ชังสมร แม่นา (หน้า ๔๒๓)
จักไป**จัก**เปลี่ยวข้าง ทรชน (หน้า ๔๓๖)
สองสมพาส**สอง**สรวล **สอง**เสพย์ (หน้า ๔๕๗)
พระสอน**พระ**สั่งข้า พระศรี พี่เอย (หน้า ๔๖๔)
ย่า**สงวน**ยิ่ง**สงวน**หัว ใจย่า ไส้นา (หน้า ๔๖๕)
สองนาฏ**ไหว้**แล้ว**ไหว้** เล่า**ไหว้**บทมาลย์ (หน้า ๔๖๘)
เรียม**สุข**เสวย**สุข**เพี้ยง อมรินทร์ อ่อนเอย (หน้า ๔๗๘)

อนึ่ง ในเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีโคลงที่กวีใช้คำคำเดียวกันซ้ำทั้งบท โดยเป็นคำซ้ำที่มีคำอื่นคั่นซึ่งมีลักษณะของการแต่งโคลงกลบท ดังตัวอย่างโคลงที่มีการซ้ำคำกันในแต่ละบาท

พระคุณ**พระ**ครอบฟ้า ดินขาม
พระเกียรติ**พระ**ไกรแผน ผ่านฟ้า
พระฤทธิพ่าง**พระ**ราม รอนราพ ไส้แฮ
พระก่อ**พระ**เกื้อหล้า หลากสวรรค์

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๑)

ลักษณะดังกล่าวนี้ คล้ายกับการแต่งโคลงในวรรณคดีเรื่อง **มหาชาติคำหลวง** ด้วย แต่เป็นการซ้ำคำเดียวกัน ๒ ครั้งในแต่ละบาท เมื่อขึ้นบาทใหม่ก็จะใช้คำซ้ำอีกคำหนึ่ง เป็นลักษณะการแต่งโคลงกลบทเช่นกัน ดังนี้

ช้าง**แต่ง**ม้า**แต่ง**เรื้อง รถระดับ **แต่ง**แซ
นางแล**นาง**กระษัตรสัพ แต่งไว้
ววถนน**ทาษ**สาวกับ **ทาษ**บ่าว เล่านา
เจ็ดเจ็ดร้อยธให้ ชื่อให้สับสดก อนนเลอศแล

(วรรณกรรมสมัยอยุธยาเล่ม ๑ หน้า ๘๖)

นอกจากนี้ ยังมีการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ของโคลงสี่ดั้นบาทที่ ๔ พบในกรณีที่กวีเพิ่มจำนวนคำในวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๔ จาก ๒ คำเป็น ๔ คำ ปรากฏการเล่นลักษณะนี้มากในการแต่งโคลงดั้นระยะแรกๆ เช่น ในวรรณคดีเรื่อง **กำสรวลโคลงดั้น** ซึ่งมีหลายบท ดังตัวอย่าง "สยงสาครร้องไห้ ส่ง**สยง**สุด**สยง**" (หน้า ๕๒๗) และในวรรณคดีเรื่อง **ทวาทศมาสโคลงดั้น** และ **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ด้วยแต่ไม่มากนัก ดังตัวอย่างจาก **ทวาทศมาสโคลงดั้น** เช่น "แรมร่ำแรมโรยหน้า เร่ง**โรย**แรม**โรย**" (หน้า ๖๕๓)

ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ พบว่ากวีนิยมซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นนี้มาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และนิยมใช้ต่อเนื่องมาจนถึงในการแต่งกวีนิพนธ์สมัยใหม่ จึงนับได้ว่ากลวิธีดังกล่าวนี้ยังคงเป็นกลวิธีที่ทำให้เกิดสุนทรียภาพในโคลง กวีจึงใช้กลวิธีนี้สืบเนื่องมา ตัวอย่างวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่น ได้แก่ **โคลงยอพระเกียรติ ๓ รัชกาล** **โคลงนิราศนรินทร์** **โคลงนิราศพระยาตรัง** **โคลงนิราศทวาย** **โคลงนิราศพระประธม** ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างจากวรรณคดี ๒ เรื่อง คือ **โคลงนิราศพระยาตรัง** และ**โคลงนิราศนรินทร์**ซึ่งใช้กลวิธีนี้เป็นจำนวนมาก

โคลงนิราศพระยาตรัง

เจ็บเรียมสุดหอบหิ้ว หาบหาม แม่ฮา
ยอกซึ่ง**หนาม**เอา**หนาม** แสะเสี้ยน
บ่งพิศม์พี่จากความ เจ็บแม่ แต่แม่
ฤๅจะเบี่ยงใจเพี้ยน พี่ไว้ตรอมตาย

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๐)

มลักเห็นเกาะไผ่เศร้า โศกตรอม
ไผ่บ่**ผอม**เรียม**ผอม** ไผ่เศร้า
งอกงายรุ่นเรียงจอม ผาผาด คิดแม่
ริมรุ่นโฉมนุชเย้า ยั่วเย้ายวนใจ

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๖)

โคลงนิราศนรินทร์

แม่กลองกลองบ่ได้ ยินดัง
รัวแต่กรประณัง หนึ่งค้อน
ทรวงพี่แผ่เพียงหนัง ขึงขอบ กลองเอย
กลองบ่**ข้อน**เรียม**ข้อน** อกแค้นคะนึงโฉม

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๔๐)

เคย**โอษฐ์**แอบ**โอษฐ์**อ้อน เอาใจ
คำอ่อนวอนอาลัย ล่อเล้า
นับเดือนเลื่อนปีไป ไกลมิ่ง นะแม่
เยียวอยู่หนหลังเศร้า สวาทแล้วใครโลม

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๔๕)

ใน **โคลงนิราศนรินทร์** นอกจากจะซ้ำคำ ๒ คำแล้ว ยังมีการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นโดยซ้ำคำเดียวกันถึง ๓ คำด้วย เช่น

สาวหยุดหยุดย่างช้า หวังชัก ชวนแม่
รักใช่**รัก**แรม**รัก** สุดรู้
นางแย้มจะยลพักตร์ ฤๅพบ พานเลย
ซ่อนกลิ่นกลอยซ่อนชู้ ชื่อช้ำใจถวิล

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๕๐)

ในระยะต่อมาคือ สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังคงสืบทอดการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่น เช่น ใน**โคลงนิราศวัดรวก** ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเช่นกัน ก็มีการซ้ำคำในลักษณะนี้ดังตัวอย่าง

เรืองพระเกียรติรุ่งเร้า ดินบน
พระยศ**พระ**จบสกล เกริกพื้น
พระคุณ**พระ**แผ่ผล เผยสุข เกษมเฮ
พระเดช**พระ**เฟื่องฟื้น ฟ่องฟุ้งฟูขจร

(โคลงนิราศวัดรวกและโคลงนิราศวัดสมุหประดิษฐ์ หน้า ๒๐)

ใน **โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส** ซึ่งเป็นวรรณคดีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีโคลงบทหนึ่งที่กวีทรงซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นทุกบาทในโคลงบทเดียวกัน และใช้คำเดียวกันซ้ำตลอดทั้งบทด้วย ดังนี้

จ่าหาญ**จ่า**ห้าว**จ่า** ผลาญแผลง
จ่าเร่ง**จ่า**เขมงแรง **จ่า**เขม้น
จ่าเผ่น**จ่า**โผนแสง คาบชุด ยุทธพ่อ
จ่าช่วง**จ่า**โชนเต้น ตรวจใช้ไฟวัง

(โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส หน้า ๗๔)

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ พบการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นดังที่เคยปรากฏมาแล้วในการแต่งโคลงสมัยก่อนหน้า เช่น ในกวีนิพนธ์เรื่อง **อาทิตย์ถึงจันทร์** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเฉพาะบาทที่มีการเล่นเท่านั้น ดังนี้

ตา**โหด**เห็น**โหด**สะท้อน ทุกตา (หน้า ๑๘)
ประตู**น้ำ**จอด**น้ำ** คนองไหล (หน้า ๒๕)
นั่ง**สอบ**นอน**สอบ**ยืน **สอบ**ได้ (หน้า ๒๗)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์นิยมการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นอยู่มากจนนับเป็นลักษณะเด่นในการแต่งโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ก็ว่าได้ ดังจะยกตัวอย่างจากรวมบทกวีนิพนธ์ **ข้างคลองคันนายาว** **เพียงความเคลื่อนไหว** และ **เขียนแผ่นดิน** เฉพาะบาทที่มีการเล่น ดังนี้

หลับเถิด**หลับ**เถิด**หลับ** อย่ารู้ (ข้างคลองคันนายาว หน้า ๗๘)
คนกับ**คน**ฆ่า**คน** คาบนี้ (ข้างคลองคันนายาว หน้า ๗๙)
อย่าพ่อ**อย่า**พึงยล อยู่ร้อน (ข้างคลองคันนายาว หน้า ๕๔)
แตะสี**ฟ้า**จาก**ฟ้า** ระบายฝัน (เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๘๗)

แสงแห่ง**ไฟ**คือ**ไฟ**	ใช่ฟ้า (เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๘๔)
ลิบผา**ลิบ**ฟ้าผ่อ	เวียงพิงค์ (เขียนแผ่นดิน หน้า ๑๐๐)
ใจหล่อ**ใจ**ล่มล้า	เร่งแจ้งใจเห็น (เขียนแผ่นดิน หน้า ๒๒๗)
เฉลิมบุญ**เฉลิม**เกียรติแก้ว	จักรี (เขียนแผ่นดิน หน้า ๔๖๐)

จากตัวอย่างที่ยกมาทั้งหมด จะเห็นได้ว่า ในการแต่งโคลงทุกสมัย กวีนิยมว่าการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นเป็นการสร้างสุนทรียภาพให้แก่โคลง จึงได้สืบทอดการใช้การซ้ำคำลักษณะนี้ในการแต่งโคลงมาโดยตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

๒. การซ้ำคำข้ามวรรคในบาทสุดท้ายของโคลงสุภาพซึ่งเป็นตำแหน่งคำโท โดยถ้าเป็นโคลงสี่สุภาพ จะเป็นการซ้ำคำที่ ๕ ของวรรคแรก กับคำที่ ๒ ของวรรคหลังของบาทที่ ๔ แต่ถ้าเป็นโคลงสองสุภาพ ก็จะซ้ำคำที่ ๕ในวรรคที่ ๒ กับคำที่ ๒ ของวรรคที่ ๓ ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวนี้ทั้งในโคลงสี่สุภาพและโคลงสองสุภาพเป็นตำแหน่งบังคับคำโท ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ใช้กลวิธีเช่นนี้หลายบทมาก จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในการแต่งโคลงสี่สุภาพของวรรณคดีเรื่องนี้ ดังตัวอย่าง

ลูกรักแก้วแม่เอ้ย	ปรานี แม่รา
พระบาทบงกชศรี	ใส่เกล้า
ฤๅบาปิ่นภูมี	ทัดแม่ ใยพ่อ
ขอจูบบัวบาท**เจ้า**	สั่ง**เจ้า**จอมใจ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๑๘)

เสียงโหยเสียงไห้มี่	เรือนหลวง
ขุนหมื่นมนตรีปวง	ป่วยซ้ำ
เรือนราษฎร์ร่ำตีทรวง	ทุกข์ทั่ว กันนา
เมืองจะเย็นเป็น**น้ำ**	ย่อม**น้ำ**ตาครวญ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๒๔)

ตัวอย่างในบทอื่น ผู้วิจัยขอยกมาเฉพาะบาทที่ ๔ เท่านั้น ดังนี้

เยียวออกท้าวเจ้า**ถ้า**	ข่าว**ถ้า**ฟังสาร (หน้า ๓๐๕)
เห็นแต่นกหก**ร้อง**	ร่ำ**ร้อง**รนสมร (หน้า ๓๕๔)

พระจะสมน้อง**หน้า** หนุ่ม**หน้า**บัวสมร (หน้า ๓๖๓)
ได้กล่าวผิดใจ**เจ้า** จุ่ง**เจ้า**อดออม (หน้า ๓๙๔)
ให้แก่สองเผือรู้ ชื่อรู้เมืองสอง (หน้า ๔๐๑)
หอมกลิ่นบัวรส**แก้ม** กลิ่น**แก้ม**ไกลบัว (หน้า ๓๙๖)

นอกจาก **ลิลิตพระลอ** แล้ว โคลงบทหนึ่งจาก **มหาชาติคำหลวง** ยังมีการซ้ำคำในตำแหน่งของคำโทในบาทที่ ๔ ด้วย ดังนี้

ช้างแต่งม้าแต่งเรื้อง รถระดับ
นางแลนางแลกระษัตรสัพ แต่งไว้
ววฉถนนทาษสาวกับ ทาษบ่าว เล่านา
เจ็ดเจ็ดร้อยธ**ให้** ชื่อ**ให้**สับสดก อนนเลอศแล"

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๘๖)

การซ้ำคำในตำแหน่งคำที่ ๕ ของวรรคแรกและคำที่ ๒ ของวรรคหลังในบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพซึ่งเป็นตำแหน่งบังคับคำโทนี้ ผู้วิจัยพบว่า เป็นกลวิธีที่นิยมแต่งมากในโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาตอนกลาง สมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากนี้ยังได้สืบทอดต่อมาในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วย

วรรณคดีที่มีการซ้ำคำในบาทที่ ๔ ในตำแหน่งคำโทหลายบท มีดังนี้ ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายได้แก่ **โคลงนิราศหริภุญชัย** **โคลงนิราศเจ้าฟ้าอภัย** และ **โคลงนิราศพระบาท** สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่ **โคลงนิราศพระยาตรัง** ของพระยาตรัง **โคลงนิราศพระประธม** ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิท **โคลงนิราศนรินทร์** ของนายนรินทรธิเบศร์ **โคลงนิราศทวาย** ของ พระพิพิธสาลี เป็นต้น จะขอยกตัวอย่างเฉพาะบาทที่มีการเล่นมาเพื่อให้เห็นการใช้คำที่นำมาซ้ำกันพอสังเขป ดังต่อไปนี้

โคลงนิราศเจ้าฟ้าอภัย

จากแม่ไปหนำ**ซ้ำ** เร่ง**ซ้ำ**ทรวงถวิล
เสน่ห์มารุมรึง**ข้อง** บุ่น**ข้อง**อารมณ์
มารับสังเวย**ชี้** ซึ่ง**ชี้**เชิญถวาย

โคลงนิราศพระพุทธบาท

หน้าบ่มีหมดหน้า ดุจหน้านวลผจง
ดูดำเนินนกคล้าย แม่คล้ายยูงยล
ดูโศกดูเรียมเศร้า โศกเศร้าเหมือนเรียม

โคลงนิราศพระยาตรัง

- แสนกระซิกโศกไข้ ขุ่นไข้ใจเรียม
- รักจักโรยแรมหน้า แม่หน้านวลผจง
- จากบ่ปานจากช้า ชื่นช้ารศใจ

โคลงนิราศพระประธม

- เสวยสุชลต่างน้ำ เนตรน้ำนองเขนย
- ช้างก็พลัดพงงก็ร้าง พี่ก็ร้างแรมอนงค์
- ยามพี่พร่ำแม่พร้อง พร่ำพร้องภาเกษม
- เหมือนพี่ทิ้งแม่ทิ้ง ท่อยทิ้งเขษมสอง
- ศรีจับศรีนวลหน้า เนตรหน้าจับศรี

โคลงนิราศทวาย

- ผัดผ่องพักตร์ผิวหน้า หนึ่งหน้านวลจันทร์
- เสมอสมรเรียมเศร้า โศกเศร้าใจคะนึง
- คิดคำนึงข้อนข้อน พี่ข้อนทรวงถึง
- เรียมบ่หลับเลยล้าว ลุ้มล้าวหัวใจ

การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพนี้ ได้ส่งทอดต่อมายังการแต่งโคลงสมัยต่อมา ดังที่มีการเล่นในโคลงหลายบทในวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** เช่น "ตายเพราะรบไป่ร้าย เปรียบร้ายตายหิว" (หน้า ๑๓๕) และกวีนิพนธ์สมัยใหม่ก็ได้สืบทอดมาใช้ด้วย ดังพบได้จากการแต่งโคลงของไพวรินทร์ ขาวงาม ซึ่งพบว่ามีการซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพจำนวนมาก และพบลักษณะเช่นนี้บ้างไม่มากนักในโคลงในยุคแรกๆ ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ด้วย ดังจะแสดงตัวอย่างโคลงของกวีทั้งสองคนดังนี้

โคลงของไพวรินทร์ ขาวงาม

หัวลำโพงเด่นเฝ้า รถไฟ
แออัดยัดเยียดไป แปลกหน้า
เหงื่อตกอกสั่นไหว ตาหวาด
กรุงเทพนี่เมือง**ฟ้า** เบิ่ง**ฟ้า**เห็นควัน

(คำใดจะเอ่ยได้ดังใจ หน้า๒๓)

ตัวอย่างเฉพาะบาทที่มีการซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของ ไพวรินทร์ ขาวงาม มีดังนี้

คำใดจะเอ่ยได้ดังใจ

รับสมัครพนักงาน**สิ้น** รับ**สิ้น**สาวสวย (หน้า ๒๕)
เปลือกนอกปอกใน**ซ้อน** ซับ**ซ้อน**ซ่อนใน (หน้า ๓๑)
กระซับชัดถนัด**หน้า** นึก**หน้า**วีรชน (หน้า ๕๖)
เรากลับดุ่มเดิน**บ้าง** พัก**บ้าง**กลางดิน (หน้า ๑๑๘)
เหน็ดเหนื่อยแต่ยัง**กล้า** กู่**กล้า**ฝ่าฟัน (หน้า ๑๑๙)

ฤดีกาล

สิงมิ่งกมลคน**บ้า** คลั่ง**บ้า**กวีไฉน (หน้า ๓๕)
หวานรสกวีที่**ร้อง** ขับ**ร้อง**กล่อมสยาม (หน้า ๓๖)
ร้อยรสอักขระ**แก้ว** เกิด**แก้ว**มณีกวี (หน้า ๓๗)
กี่รักจักจุด**เชื้อ** จ่อ**เชื้อ**โชนไฟ (หน้า ๓๗)

เจ้านกกวี

นอนอ่านกวีนิพนธ์**ค้าง** อ่าน**ค้าง**ขณะฝัน (หน้า ๔๗)
แผงหนึ่งของเก่า**รื้อ** ยุค**รื้อ**กาลสมัย (หน้า ๕๓)
จริงยิ่งจริง ! ยิ่ง**ใช้** ชีพ**ใช้**ใจจริง (หน้า ๗๔)
ไพเราะประสานสร้อย**ร้อย** ดั่ง**ร้อย**กรองฝัน (หน้า ๘๓)
โดยแผ่นดินถิ่น**น้ำ** ลุ่ม**น้ำ**ใจสยาม (หน้า ๑๔๕)

ม้าก้านกล้วย

ใจเจ็บตีนเจ็บ**คร้าม** ครั่น**คร้าม**วิญญาณสหาย (หน้า ๑๖๓)
รอเถิดรอเถิด**รั้น** หลับ**รั้น**ฝันรอ (หน้า ๑๗๓)

ส่วนโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบลักษณะการซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพบางบทจาก **ข้างคลองคันนายาว** **เพียงความเคลื่อนไหว** และ **เขียนแผ่นดิน** ดังตัวอย่าง

เตรียมใจเตรียมจิตไว้ เถิดเหวย
พ่อนาคหนุ่มนุ่มเขนย ขนบก้ม
พ่อหมอแม่หมอเผย เพลงกล่อม
กล่อมร่ำทำขวัญ**ล้ม** ลุก**ล้ม**ชมขวัญ
(ข้างคลองคันนายาว หน้า ๕๔)

รำเพยเผยแผ่วไห้ หวนโหย
เพลงขลุ่ยระโอดโอย สะอื้น
เสาวรสสุวคนธ์โรย ราทิพย์
หยาดแต่ฟ้ามา**พื้น** ผิด**พื้น**โพยมสยาม
(เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๑๑๕)

คชสีห์คลี่ขนคล้อม รังรักษ์
แผ่พระบารมีศักดิ์- สิทธิ์แล้ว
พวยพุ่งรุ่งวิมุติมรรค ทุกเมื่อ
กนกรอบกรอบเรือน**แก้ว** รุ่ง**แก้ว**อนันตกาล
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๓๖๐)

๓. **การซ้ำคำต้นบาท** เป็นการซ้ำคำที่ได้รับความนิยมสืบทอดต่อกันมาว่าเป็นกลวิธีที่สร้างสุนทรียภาพให้แก่โคลง ทั้งในด้านเสียงและในด้านการสื่อความหมาย การซ้ำคำต้นบาททุกบาทนี้นิยมใช้มากในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น **ยวนพ่ายโคลงดั้น** **กำสรวลโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ** ซึ่งมีทั้งการซ้ำคำต้นบาทเพียงบางบาทและการซ้ำคำต้นบาทครบทั้ง ๔ บาท อนึ่ง การซ้ำคำ อาจซ้ำเพียงคำเดียว หรือซ้ำเป็นกลุ่มคำก็ได้ ดังตัวอย่างจาก **ลิลิตพระลอ** ซึ่งมีโคลงหลายบทที่ซ้ำคำต้นบาททุกบาท ดังนี้

จูบนาสิกแก้วแม่ หอมใด ดุจนา
จูบเคียงคางคอใจ จักขว้ำ
จูบเนื้อจูบนมใส เสาวภาคย์ พระเอย
จูบไหล่หลังอกซ้ำ จูบข้างเชยแขน

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๑๕)

การซ้ำคำต้นบาทมีหลายลักษณะ เช่น ซ้ำคำต้นบาทเพียงบางบาท เช่น ซ้ำคำในบาทที่ ๑ ถึงบาทที่ ๓ หรืออาจซ้ำคำในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ หรือซ้ำคำในบาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นการซ้ำคำข้ามบาท หรืออาจเป็นการซ้ำคำต้นบาทแบบสลับบาท เช่น ซ้ำคำคำหนึ่งในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๓ คู่หนึ่ง และซ้ำคำอีกคำหนึ่งในบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๔ อีกคู่หนึ่งก็ได้ ดังปรากฏในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นหลายเรื่อง เช่น **ยวนพ่ายโคลงดั้น** **กำสรวลโคลงดั้น** ดังตัวอย่างการซ้ำกลุ่มคำต้นบาทแบบข้ามบาท จาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้

ชยชยยศโยคก้อง ไตรตรึงษ์
บุญเบอกวยงทองปือ ไต่เต้า
ชยชยรำพึงสยง ฦๅลาภ
สรหนั่นนิ้วนอบเข้า อยู่มือ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๐๕)

ตัวอย่างการซ้ำคำหรือกลุ่มคำต้นบาทแบบสลับบาท จาก **กำสรวลโคลงดั้น** ดังนี้

จากมานักนิ่นเนื้อ นอนหนาว
หนาวเหนื่อยเพราะลมชาย ซาบชู้
จากมาทระนาวนาว นึแม่
หนาวเหนื่อยเมื่อยแก้วกู้ มุ่นมือ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๘)

การซ้ำคำหรือกลุ่มคำต้นบาทนี้ได้สืบทอดต่อมายังการแต่งโคลงทุกสมัย ดังตัวอย่างจาก **กาพย์ห่อโคลง** ของพระศรีมโหสถในสมัยอยุธยาตอนกลาง ดังต่อไปนี้

สองแปรแลต่อต้อง ตากัน
สองใส่ใจยวนยรร ย่อนไส้
สองหวังหญั่งความศัลย์ สมโยก
สองป่วนกวนกามไหม้ รุ่มร้อนหวนโหย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๗๒)

ตัวอย่างจาก **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร สมัยอยุธยาตอนปลาย ดังนี้

สองชมสมพาสสร้อย ศรีสมร
สองสมพาสสองเสมอนอน ครุ่นเคล้า
สองกรก่ายสองกร รีบรอบ
สองนิทร์สองเสน่ห์หน้า แนบน้องเชยชม

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๕๐)

การซ้ำคำหรือกลุ่มคำต้นบาทแบบข้ามบาท ตัวอย่างจาก **โคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช**

คชลักษณ์เลงเลิศเชื้อ ชาญสนาม
ยงยิ่งในสงคราม แกว่นกล้า
คชพาลชำนินาม คิริราช
เคยไล่สารไพรร้า รวบเร้งรุกราญ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๖๒)

ในการแต่งโคลงนิราศในสมัยรัตนโกสินทร์พบความนิยมใช้การซ้ำคำต้นบาทนี้เป็นจำนวนมาก ดังตัวอย่างจาก**โคลงนิราศพระประธม**

แสนถวิลสุดสวาดิ์เพี้ยง หฤๅไทย พี่เอย
แสนยากยากรักใคร เท่าน้อง
แสนทุกข์ทุกข์คราใด ฤๅทุกข์ ถึงเลย
แสนโศกสุดโศกพ้อง ที่พ้นทนทาน

(นิราศพระประธม หน้า ๒๑)

ตัวอย่างจาก**โคลงนิราศนรินทร์** ซึ่งซ้ำคำต้นบาท ๓ บาท

คิดไปใจป่วนปิ้ม จักคืน
ใจหนึ่งเกรงราชขืน ข่มคร้าม
ใจหนึ่งป่วนปานปืน ปัดปวด ทรวงนา
ใจเจ็บฝืนใจห้าม ห่อนเจ้าเห็นใจ

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๘)

เนื่องจากการซ้ำคำ เป็นการเน้นย้ำความหมาย อารมณ์หรือความรู้สึก จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่กวีนิยมใช้การซ้ำคำต้นบาทในการแต่งโคลงนิราศมาก เพราะขนบอย่างหนึ่งของการแต่งวรรณคดีนิราศ คือการแสดงความอาลัยอาวรณ์ หรือความเศร้าโศกของผู้ที่ต้องเดินทางหรือจากลาบุคคลอันเป็นที่รักไป หรือกล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า การแต่งนิราศเป็นวรรณคดีแห่งการแสดงอารมณ์ ดังนั้น กวีในทุกสมัยจึงนิยมใช้การซ้ำคำต้นบาท เพื่อเน้นย้ำอารมณ์ความรู้สึกในการแต่งโคลงนิราศให้ลึกซึ้งและเข้มข้นขึ้น

อย่างไรก็ดี นอกจากการแต่งโคลงนิราศซึ่งนิยมใช้การซ้ำคำต้นบาทแล้ว ในการแต่งโคลงที่มีเนื้อหาประเภทอื่นๆ เช่น คำสอน ก็ยังนิยมซ้ำคำข้ามบาทด้วยเช่นกัน เพื่อจัดหมวดหมู่เนื้อหาความคิดให้แจ่มชัดหรือเน้นความสำคัญของเนื้อความที่จะสอนในแต่ละบาทด้วย ดังตัวอย่างจาก**โคลงโลกนิติ** ซึ่งมีโคลงที่มีการซ้ำคำต้นบาทหลายบท

เว้นวิจารณ์ว่างเว้น สดับฟัง
เว้นที่ถามอันยัง ไป่รู้
เว้นเล่าลิขิตสัง เกตว่าง เว้นนา
เว้นดั่งกล่าวว่าผู้ ปราชญ์ได้ฤามี

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๑๘)

หวานใดในโลกนี้ มีสาม สิ่งนา
หวานหนึ่งคือรสกาม อีกอ้อย
หวานอื่นหมื่นแสนความ สารพัด หวานเอย
หวานไป่ปานรสถ้อย กล่าวเกลี้ยงคำหวาน

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๖๐)

ในวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** ซึ่งมีเนื้อหาเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ช่วงหนึ่งของราชาอาณาจักรไทย กินเวลาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงซ้ำคำหรือกลุ่มคำต้นบาทในโคลงหลายบท เพื่อเน้นย้ำความหมายของเนื้อความ เช่น

ในเมื่อถูกเบื่อน้ำ ใจไทย
ในเมื่อเหื่อไหลไคล หยดย้อย
ในเมื่อถูกเถือไถ ทุกขณะ
ในเมื่อเหลือที่ถ้อย ถ่วงถ้วนทวนแถลง

(สามกรุง หน้า ๖๗)

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ พบว่า กวีทุกคนนิยมซ้ำคำต้นบาท ตามแบบที่กวีในสมัยโบราณเคยใช้มาแล้ว และไม่จำกัดว่าจะใช้เฉพาะในการแต่งโคลงที่มีเนื้อหาประเภทเดียวกับนิราศหรือคำสอน ในการแต่งโคลงเพื่อนำเสนอแนวคิดต่างๆ ก็นิยมใช้การซ้ำคำต้นบาท เพื่อให้เนื้อหาของโคลงมีความชัดเจน เช่น โคลงบทหนึ่งของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใน **อาทิตย์ถึงจันทร์** ซึ่งเป็นกวีนิพนธ์ที่บันทึกเรื่องราวการต่อสู้ระหว่างประชาชนกับทหารในเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖ กวีซ้ำคำต้นบาท คล้ายกับการซ้ำคำต้นบาทของ**โคลงนิราศนรินทร์** ที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างไปแล้วข้างต้น โคลงที่กล่าวถึงนี้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ซ้ำกลุ่มคำว่า ใจหนึ่ง ในบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๓ และใช้คำว่า ใจ ในบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นการใช้คำซ้ำที่ตรงกันดังนี้

ลูกกราบพระพุทธแก้ว มรกต
ใจหนึ่งประหวัดเกิน พระแก้ว
ใจหนึ่งถอดแทบบท บัวบาท
ใจหักใจแคล้วแคล้ว คลั่งใจ

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๖)

ตัวอย่างกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม มีโคลงที่ซ้ำคำตั้งแต่ ๑ คำ จนถึง ๔ คำ ดังตัวอย่างโคลงที่ซ้ำคำ ๑ คำต้นบาททุกบาท ซ้ำกลุ่มคำ ๒ คำต้นบาททุกบาท และซ้ำกลุ่มคำ ๔ คำ ต้นบาททุกบาท ตามลำดับดังนี้

ขอไทได้ทาสซ้ำ ซัดโหม
ขอสุขได้ทุกข์โถม ทับดิ้น

ขอฝนจากฟากโพยม พายุ สนองนอ
ขอรักได้ชังสิ้น โศลกนี้สงสัย

(ฤดีกาล หน้า ๑๒๒)

ยินแต่เสียงสวดเศร้า เปล่าสาร สิ้นเสย
ยินแต่คำสั่งประหาร โหดร้าย
ยินแต่ศัพท์ตุลาการ กล่าวพิพาก ษานอ
ยินแต่เสียงโซ่คล้าย คลับคล้ายเสียงผี

(ฤดีกาล หน้า ๗๐)

บางสิ่งบางอย่างตั้ง คำถาม
บางสิ่งบางอย่างตาม ตอบได้
บางสิ่งบางอย่างหยาม บางสิ่ง
บางสิ่งบางอย่างให้ ค่านั้นเต็มจริง

(ฤดีกาล หน้า ๑๑๘)

นอกจากนี้ไพวรินทร์ ยังมีรูปแบบการซ้ำคำต้นบาท ๓ บาท โดยนำคำแรกของวรรคหลังในบาทที่ ๑ มาซ้ำในต้นบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ ดังนี้

มหากวี “สุนทรภู่” ผู้ **ผจง**กลอน
ผจงจิตเจิมอนุสรณ์ สั่งหล้า
ผจงรักร่ำโรยขจร จารึก
ผจงตรึกระลึกท้า ว่าถ้วนมวลคำ
ย่ำคำเสียงย่ำฆ้อง **คืน**ขาน
คืนขลุ่ยสู่ไผ่วาน ไผ่สร้าง
คืนกวีสู่กวีจาร ใจแห่ง กวีเอย
คืนเม็ดแห่งน้ำค้าง สู่ฟ้าคราสาย

(ฤดีกาล หน้า ๓๑)

อนึ่ง การซ้ำคำในโคลง ๒ บทข้างต้นของไพวรินทร์ ขาวงามนี้ ผู้วิจัยพบว่า เป็นการซ้ำคำในลักษณะเดียวกับที่เคยปรากฏมาแล้วใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ ดังจะยกมาแสดงให้เห็นจริงดังนี้

ชุมนักผักตบซ้อน **บอน**แซง
บอนสุพรรณหั่นแกง อร่อยแท้
บอนบางกอกดอกแสลง เหลือแหล่ แม่เอย
บอนปากยากจักแก้ ไม่สริ้นลิ้นบอน

(ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๓๖)

จะเห็นได้ว่า มีรูปแบบการซ้ำคำในลักษณะเดียวกัน คือ ซ้ำคำเดียวกันที่ต้นบาท ๓ บาท โดยใช้คำแรกของวรรค ๒ ในบาทที่ ๑ มาซ้ำที่ต้นบาท ๒ ถึงต้นบาท ๔

๔. การซ้ำคำข้ามบาทในลักษณะกลบทวัวพันหลัก รูปแบบการซ้ำคำที่นิยมและสืบทอดต่อมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงปัจจุบันอีกลักษณะหนึ่งคือ การซ้ำคำข้ามบาทในลักษณะการแต่งกลบทวัวพันหลักหรือโคลงกลบทเก็บบาท คือ การซ้ำคำหรือกลุ่มคำท้ายบาทก่อนกับคำหรือกลุ่มคำที่ต้นบาทต่อไป (ถ้าเล่นครบทั้ง ๔ บาทจึงจะเป็นการแต่งโคลงกลบท) การซ้ำคำแบบนี้เป็นรูปแบบที่นิยมแต่งมากในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** ปรากฏการแต่งลักษณะนี้ในโคลงเกือบทุกบาทในแต่ละบท เพียงแต่ซ่อนรูปการแต่งโดยการละคำหรือกลุ่มคำที่ซ้ำไว้ เปิดโอกาสให้เป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะต้องอ่านคำที่ละไว้ให้ถูกต้อง* ซึ่งคำหรือกลุ่มคำที่ซ้ำนี้ยังไม่มีรูปแบบที่แน่นอน บางบาทอาจซ้ำเพียง ๑ คำ บางบาทซ้ำ ๒ คำ และบางบาทก็ซ้ำคำในคำสร้อย และมีโคลงบางบาทที่ไม่ได้เล่นการซ้ำคำข้ามบาท นอกจาก **ลิลิตโองการแช่งน้ำ**แล้ว ยังพบการซ้ำคำลักษณะนี้ในวรรณคดีในสมัยเดียวกันเกือบทุกเรื่อง เช่น **กำสรวลโคลงดั้น** **ลิลิตพระลอ** และโคลงบางบาทใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** เป็นต้น โดยคำที่ซ้ำอาจซ้ำเพียง ๑ คำ หรือซ้ำเป็นกลุ่มคำในวรรคหลัง หรือซ้ำคำสุดท้ายของบาทกับคำแรกของคำสร้อย ส่วนตำแหน่งที่ซ้ำ มีการทั้งซ้ำเพียง ๑ แห่งคือ ระหว่างบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ หรือระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ หรือซ้ำ ๒ แห่ง ระหว่างบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ แห่งหนึ่งและบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่งก็ได้ จนกระทั่งในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏการการซ้ำคำที่มีรูปแบบกลบทวัวพันหลักอย่างชัดเจน

---

*ในต้นฉบับสมุดไทยของวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตโองการแช่งน้ำ**ไม่ได้จัดเป็นรูปแบบของโคลงอย่างชัดเจน ต่อมามีนักวิชาการวรรณคดีได้นำมาจัดรูปแบบใหม่ให้เป็นโคลงสี่ นักวิชาการเหล่านี้ได้แก่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (มีโคลงบางบททรงจัดให้เป็นโคลงสามด้วย) พ. ณ ประมวญมารค ประคอง นิมมานเหมินท์ และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ซึ่งในงานวิจัยนี้ได้ใช้การจัดรูปแบบโคลงของวรรณคดีเรื่องนี้จากชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๑)

ใน **โคลงนิราศเจ้าฟ้าอภัย** ซึ่งมีโคลง ๑ บทซ้ำคำท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไปในโคลงทุกบาท ดังนี้

มาดลดำบลบ้านท้าย โพ**แตง**
แตงบ่แดงเลยแดง อก**ช้ำ**
ช้ำใจทุราแลง ลิ่ว**จาก**
จากพี่ไปหนำซ้ำ นึกน้องนองชล

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๒๔๓)

การแต่งโคลงในสมัยรัตนโกสินทร์ กวีได้สืบทอดการซ้ำคำในลักษณะการแต่งกลบทวัวพันหลักในวรรณคดีหลายเรื่อง และพบว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นิยมการซ้ำคำในลักษณะนี้มาก แต่ส่วนใหญ่จะซ้ำเพียง ๑ แห่งในโคลง ๑ บท เช่นอาจซ้ำระหว่างท้ายบาทที่ ๑ กับต้นบาทที่ ๒ หรือซ้ำในท้ายบาทที่ ๓ กับต้นบาทที่ ๔ ดังที่ปรากฏมาแล้วในการแต่งโคลงสมัยอยุธยา เพียงแต่รูปแบบการซ้ำคำค่อนข้างชัดเจนกว่า คือ ส่วนใหญ่จะเป็นการซ้ำคำเพียง ๑ คำ นอกจากนี้ในวรรณคดีบางเรื่องได้วางระบบการซ้ำคำไว้อย่างแน่นอน เช่นใน**โคลงนิราศทวาย** ของพระพิพิธสาลีนิยมการซ้ำคำเพียงคำเดียวในตำแหน่งท้ายบาทแรกกับต้นบาทที่ ๒ ดังจะยกตัวอย่างโคลงเฉพาะบาทที่มีการเล่นเท่านั้น

ศรีไชยาทิตย์ล้ำ ลำ**ทรง**
ทรงพิมานบรรยงก์ ยาตรฟ้า (หน้า ๑๕)
เรือมาถั่นถั่นคว้าง ควิว**ทรวง**
ทรวงละลุงแลลวง ลาศเต้า (หน้า ๒๐)
จักเย็นสมรเยียบเหย้า ยำ**ยาม**
ยามแม่นอนเดียวหวาม หวั่นไส้ (หน้า ๒๑)
นางนอนนางนิ่มเนื้อ เสมอ**สาย**
สายเนตรเรียมฤๅวาย เลือดย้อย (หน้า ๒๖)

ตัวอย่างจาก**โคลงนิราศพระประธม** ซึ่งมีการเล่นลักษณะเดียวกัน ดังนี้

มาลุศาลาจ้าวปาก บาง**สนาม**
สนามเล่นสิ่งใดถาม ห่อนแจ้ง (หน้า ๑๔)

ตัวอย่างจาก **โคลงนิราศนรินทร์** นิยมเล่นในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ เช่นกัน ดังตัวอย่าง

ปรานีนุชอยู่เหย้า เยียบ**เย็น**
เย็นแม่เยี่ยมจักเห็น แต่ห้อง
(นิราศนรินทร์ หน้า ๑๓๔)

ใน **โคลงนิราศนรินทร์** มีรูปแบบการซ้ำที่แตกต่างไปอีก เช่น ซ้ำคำแรกของวรรคในบาทที่ ๑ กับคำในต้นบาทที่ ๒ ดังนี้

บรรจถรณ์หมอนม่านมุ้ง **เตียง**สมร
เตียงช่วยเตือนนุชนอน แท่นน้อง
(นิราศนรินทร์ หน้า ๑๓๔)

โคลงบางบทมีการซ้ำคำสุดท้ายของบาทและคำแรกของคำสร้อยด้วย ดังนี้

สงสารเป็นห่วงให้ แหน**ขวัญ แม่**ฮา
ขวัญแม่สมบูรณ์จันทร์ แจ่มหน้า
(นิราศนรินทร์ หนา ๑๓๔)

อนึ่ง ลักษณะการซ้ำคำท้ายบาทกับคำสร้อยนี้เป็นลักษณะเดียวกับที่ปรากฏใน **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** และ **ลิลิตพระลอ** ในสมัยอยุธยาตอนต้น

ใน **โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย** พระยาตรังใช้การซ้ำคำลักษณะกลบทวัวพันหลักนี้หลายบท มีทั้งการซ้ำคำ ๒ คำ (หรือซ้ำทั้งวรรคหลัง) และการซ้ำคำเดียว ส่วนตำแหน่งการซ้ำส่วนใหญ่จะอยู่ในท้ายบาทที่ ๓ กับกลุ่มคำ ๒ คำในต้นบาทที่ ๔ ส่วนการซ้ำคำในท้ายบาทที่ ๑ กับต้นบาทที่ ๒ พบน้อยกว่า นอกจากนี้ยังพบการเล่น ๒ แห่งในโคลงบทเดียวกัน คือ ระหว่างท้ายบาทที่ ๑ กับต้นบาทที่ ๒ และระหว่างท้ายบาทที่ ๒ กับต้นบาทที่ ๓ ลักษณะหนึ่ง กับเล่นระหว่างท้ายบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ และระหว่างท้ายบาทที่ ๓ กับท้ายบาทที่ ๔ อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็มีโคลงลักษณะนี้เพียงไม่กี่บท

ตัวอย่างโคลงของพระยาตรังที่มีการซ้ำคำในท้ายบาทที่ ๓ กับต้นบาทที่ ๔

เมรุมาศมาดหน่วงน้าว มามือ
แสนสมุทร์เขาขุน ล่มล้ม
จักรวาฬมากมาคือ **แสนโกฏิ์**
แสนโกฏิ์คุกหัวก้ม นอบเนียร

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๒๐๔)

ตัวอย่างโคลงที่มีการซ้ำคำ ๒ แห่ง ในท้ายบาทที่ ๑ กับต้นบาทที่ ๒ หนึ่งแห่ง และในท้ายบาทที่ ๒ กับต้นบาทที่ ๓ อีกหนึ่งแห่ง

วอดมรณ์หมายมอบสิ้น สุด**พงศ์**
พงศ์ภักดีสอนสอน *สู่ใต้*
*ใต้*บาทบาทบงสุ์ กชรัช เรืองแฮ
ตราบพระเสด็จใดได้ ตรัสตรอง

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๗๖)

ตัวอย่างนี้เป็นการซ้ำคำ ๒ แห่ง โดยแห่งแรก คำที่ซ้ำเป็นคำสร้อยในท้ายบาทที่ ๑ ส่วนแห่งที่สองอยู่ที่ท้ายบาทที่ ๓ กับต้นบาทที่ ๔

ดั่งเห็นเห็นดั่งอ้าง ออกสุด สิ้น**ฤๅ**
ฤๅกล่าวกลเล่ห์เปน เล่ห์ล้วน
สัญญายุติสมมุต **สังเขป**
สังเขปดำเหินห้วน หากแสดง

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๗๗)

นอกจากนี้ ยังมีการซ้ำกลุ่มคำท้ายบทของโคลงบทก่อน กับคำหรือกลุ่มคำต้นบทในโคลงต่างบทติดกันอีกด้วย ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับที่พบใน **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** และ**ทวาทศมาสโคลงดั้น** ในสมัยอยุธยา กลวิธีการซ้ำคำท้ายบทก่อนกับคำต้นบทในโคลงต่างบทนี้ตรงกับในตำราโคลงกลบทล้านนา มีชื่อว่า กลบทมอมเขมือบหาง ซึ่งเป็นการเก็บคำท้ายบทกับต้นบทของโคลงต่างบท พบในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเรื่อง **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** และในวรรณคดีล้านช้างเรื่อง**ท้าวฮุ่งท้าวเจือง** (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๑: ๒๒) ซึ่งใน**โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย** พบโคลงดั้น ๕ บทติดต่อกันที่มีลักษณะดังกล่าว ดังตัวอย่าง

เทียบธารประสาทสร้อย สอดสน
สนสอดสุนทรสาร ช่อช้อย
บำเรอรสโรยบน บนเบื่อง บนนา
เศียรจรดเจิมจ้อยจ้อย **จิ่มเศียร**
จิ่มเศียรฟะเฟื่องฟุ้ง ฟูขจร
จรจิตต์คิดรวังเวียน เว่ียไว้
วรบาทราชเรืองสลอน สอนสั่ง สิ้นแฮ
แลสิ่งแลใดได้ ดั่งเห็น

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๗๖)

จะเห็นได้ว่าการสืบทอดการซ้ำคำท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไปจากสมัยอยุธยาตอนต้นนี้ ได้มีการพัฒนาด้วยการกำหนดตำแหน่งการซ้ำและคำที่ซ้ำค่อนข้างแน่นอน จนกลายเป็นรูปแบบการแต่งโคลงกลบทอย่างหนึ่งดังที่เรียกชื่อในตำราโคลงกลบทว่า กลบทวัวพันหลัก มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย และกวีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบทอดนำมาใช้ด้วย เพียงแต่ไม่ได้ใช้ในรูปแบบของโคลงกลบทอย่างเต็มรูปแบบ

การซ้ำคำแบบวัวพันหลักนี้ค่อยๆ ลดความนิยมไปในโคลงสมัยรัชกาลที่ ๕ เพราะจากข้อมูลโคลงในสมัยนี้ที่นำมาศึกษา ปรากฏการซ้ำคำแบบกลบทวัวพันหลักน้อยมาก จนกระทั่งมาถึงในการแต่งกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กลับปรากฏการซ้ำคำแบบวัวพันหลักมากขึ้น โดยเฉพาะในกวีนิพนธ์ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม ซึ่งพบการแต่งโคลงกลบทวัวพันหลัก คือ เล่นครบทั้ง ๔ บาท แทรกอยู่ในการแต่งโคลงหลายบท และไม่ได้มีเฉพาะการเล่นภายในบทเท่านั้น แต่ยังมีการเล่นระหว่างโคลงต่างบทด้วย ซึ่งพบว่าไพวรินทร์ ขาวงาม นิยมนำคำหรือกลุ่มคำจากโคลงท้ายบทก่อนมาเป็นคำหรือกลุ่มคำขึ้นต้นในบทต่อไปเช่นเดียวกับที่ปรากฏในการแต่งสมัยอยุธยา และในโคลงของพระยาตรังด้วย ขอยกตัวอย่างโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จากกวีนิพนธ์เรื่อง **อาทิตย์ถึงจันทร์** ดังนี้

งามเอยงามทัพพู้น พระ**ศรี**
ศรีสุริโยทัย ประทับ***ช้าง***
ช้างทรงอ่าทรงลี ลาศ**ยาตร**
ยาตรพระยศย้ำสร้าง ศักดิ์สยาม

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๕๖)

ส่วนไพวรินทร์ ขาวงาม นอกจากจะใช้การซ้ำคำแบบวัวพันหลักในโคลงหลายบทแล้ว ยังมีการซ้ำคำที่แตกต่างไปอีก คือ ซ้ำในคำแรกของท้ายวรรคก่อน กับคำแรกในต้นวรรคต่อไป ดังนี้

นรกจองจับเนื้อที่ สวรรค์เอย
สวรรค์หดถดหนีรอย *นรก*สร้าง
*นรก*รุกรุ่งโรจน์สอย สวรรค์ล่ม
สวรรค์เงียบเยียบเย็นร้าง นรกเรื้องเรืองไร

(ม้าก้านกล้วย หน้า ๑๖๕)

นอกจากการเล่นภายในบาทแล้ว พบว่าไพวรินทร์ ขาวงามยังนิยมการซ้ำคำข้ามบท คือซ้ำคำท้ายบทแรกกับคำในต้นบทต่อมาด้วย พบในการแต่งโคลงหลายบท ดังตัวอย่าง

อ่านโคลงศรีปราชญ์ให้ โลกฟัง
โลกสดับวรรณศิลป์ดัง สดับได้
ธรณีนี่พยานยัง คงอยู่
ขยับอกธรณีให้ ลึกซึ้งกำสรวล
กำสรวลครวญคร่ำฟ้อง ร้องฝัน
เรียมร่ำน้ำตาจันทร์ ท่วมฟ้า
เวิ้งเมฆวิเวกอนันต์ ในทุกข์
เวิ้งอกวิโยควุ่นว้า หวาดว้างแสวงใด
แสวงใดในโลกอ้าง ว้างนัก
ศรีหนุ่มรุ่มร้อนรัก อกไหม้
คมดาบกี่คมชัก ประหารเจ็บ
เท่ากับคมจิตใช้ เชือดด้วยความชัง

(ฤดีกาล หน้า ๒๑)

นอกจากตัวอย่างข้างต้นยังปรากฏในโคลงบทอื่นอีก เช่น จากรวมบทกวีนิพนธ์ **ฤดีกาล** ปรากฏในบทกวีชื่อ “กราบโคลงถึงครูกลอน” “สักหยาด” จากรวมบทกวี **ม้าก้านกล้วย** ในบทกวีชื่อ “เดินเมือง” “ชีวิตปริศนาหล้า” และในรวมบทกวีนิพนธ์ **เจ้านกกวี** อีกหลายบท เป็นต้น

จากตัวอย่างการซ้ำคำที่ยกมาเป็นจำนวนมากนี้ เป็นสิ่งยืนยันได้ว่า ในการแต่งโคลงทั้งโคลงสี่สุภาพและโคลงสองสุภาพ กวีในทุกยุคทุกสมัยนิยมใช้การซ้ำคำมาก ซึ่งอาจนับได้ว่าการซ้ำคำนี้เป็นเครื่องมืออันวิเศษของกวีในการเสกสรรค์ให้โคลงมีสุนทรียภาพทางเสียงและคำ

๔.๑.๒.๓ การเล่นคำซ้อนหรือคำ ๔ พยางค์

การเล่นคำซ้อนหรือคำ ๔ พยางค์เป็นรูปแบบการใช้คำอีกประการหนึ่งที่พบในการแต่งโคลงทุกสมัย การใช้คำ ๔ พยางค์นี้ ส่งผลต่อความไพเราะด้านเสียงของคำ คือถ้าเป็นการใช้คำ ๔ พยางค์ที่มีการซ้ำคำในคำที่ ๑ กับคำที่ ๓ และมีการซ้ำเสียงพยางค์ในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ทำให้จังหวะของคำมีความสมดุลในวรรคหรือในบาทของโคลง และถ้าคำที่ ๑ กับคำที่ ๓ มีเสียงสั้นกว่าคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ หรือเป็นคำคู่ ก็จะทำให้มีเสียงหนักเบาของพยางค์ในวรรคหรือในบาทของโคลง

นอกจากนี้ การใช้คำ ๔ พยางค์ยังเป็นการเล่นความหมายของคำด้วย เพราะส่วนใหญ่มักเป็นคำซ้อนที่มีความหมายใกล้เคียงกัน ทำให้มีการเน้นย้ำความให้เด่นชัดหรือลึกซึ้งมากขึ้น เช่น “**พระโหยพระไห้**ร่ำ รำจวน” (ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๐) กวีแสดงความรู้สึกหวั่นไหวของตัวละครด้วยการใช้คำซ้อน “โหยไห้” โดยแยกคำซ้อนออกจากกันและซ้ำคำว่า “พระ” เข้ามาในคำที่ ๑ กับคำที่ ๓ กลายเป็นคำ ๔ พยางค์เพื่อเน้นย้ำความทุกข์โศกของพระมหาอุปราชาให้ผู้อ่านได้รับรู้อย่างชัดเจน

ลักษณะการเล่นคำ ๔ พยางค์นี้ พบมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว เช่น **ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **ทวาทศมาสโคลงดั้น** โดยเฉพาะโคลงหลายบทใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีการเล่นคำ ๔ พยางค์เกือบทุกบาทจนมีลักษณะคล้ายกับการแต่งโคลงกลบท ดังตัวอย่าง

พันอินทพันอ้ายใคร่ ครยวกรู โกรกแฮ
พันใส่พันสามแสน ร่านร้อน
พันจอมปราบ**พันจู** ลาแล่น แล้วแฮ
พันเทพพันท้าวข้อน ขอดแด

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๓๓๐)

ตัวอย่างอื่นจากวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** เช่น

หัวเมืองหัวหมื่นแกล้ว	การรณ (ยวนพ่ายโคลงดั้น หน้า ๓๓๒)
ทุกพวกทุกพ้องถ้วน	หมู่หมาย (ยวนพ่ายโคลงดั้น หน้า ๓๓๕)
เรือหุ้มเรือห่อซ้อน	ซับกัน (ยวนพ่ายโคลงดั้น หน้า ๓๓๗)

ใน **ทวาทศมาสโคลงดั้น** กวีใช้คำ ๔ พยางค์เป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่เป็นคำซ้อนเพื่อเสียงดังตัวอย่าง

ธรณีธรณิศแล้ง	เลอหาว แห้งแล (หน้า ๖๕๐)
หริรักษ์หริราชแกล้ง	เกลานุช แม่ฤๅ (หน้า ๗๐๑)
นาเวศนาวาวาง	วาดน้ำ (หน้า ๗๐๖)
รเร่รร่ายร้อง	เรียมตรอม (หน้า ๗๑๐)
กณิกากณิเกศสร้อย	สาวศรี (หน้า ๗๑๕)

ลักษณะการเล่นคำ ๔ พยางค์ปรากฏในโคลงสมัยรัตนโกสินทร์เป็นจำนวนมาก ซึ่งเป็นการสืบทอดสุนทรียภาพของโคลงในระดับเสียงและคำมาจากสมัยอยุธยา ดังนี้

ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** พบลักษณะการเล่นคำ ๔ พยางค์เช่นนี้มากซึ่งนอกจากจะใช้เป็นคำซ้อนในวรรคหน้าแล้ว บางครั้งกวียังใช้คำ ๔ พยางค์โดยแยก ๒ คำในวรรคหน้า และอีก ๒ คำในวรรคหลัง และอาจเพิ่มการซ้ำเสียงเดียวกันไปยังวรรคต่อไปในบาทเดียวกันด้วย ดังตัวอย่าง

คำ ๔ พยางค์ที่ใช้ติดกันในวรรคหน้า

พระทุกข์พระทอดถอน	ใจเทวษ ถวิลนา (หน้า ๓๒)
จักสืบจักเสาะถาม	เหตุห่อน รู้แฮ (หน้า ๓๔)
พระเกิดพระก่อชนม์	ชุบชีพ มานา (หน้า ๓๙)
ทั่ว**ทุกนายทุกมูล**	เตรียมดั้ง (หน้า ๔๙)
ต่างฤทธิ์ต่างรบรอน	ราญชีพ (หน้า ๕๑)
บ่เข็ดบ่ขามขอ	เขาเงือด เงื้อแฮ (หน้า ๕๘)

การใช้คำ ๔ พยางค์ข้ามวรรค และบางบาทกวีเพิ่มการซ้ำเสียงเดียวกับคำ ๔ พยางค์ในวรรคหลังด้วย

ผีจักเท้ง**ที่โพล้**	**ที่เพล้**ไครเผา (หน้า ๓๙)

คอย**จักโรมจักเร้า** **จักร้า**ราญเจ็ญ (หน้า ๕๖)

ในพระราชนิพนธ์ **ลิลิตนิทราชาคริต** ก็มีการเล่นคำในลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** ดังตัวอย่าง

เต็มเรี่ยวเต็มแรงผ้าง พี่นี้ควรทำ (หน้า ๑๑)
ทั่ว**ทุกนายทุกมุล** หมดถ้วน (หน้า ๑๖)
บัดเชื่อบัดแคลงบ้าง อย่างแท้เยียไฉน (หน้า ๓๐)
ไป่เยื้อนไป่เอื้อนอรรถ ออกโอษฐ์ (หน้า ๓๕)
ละเหี่ยละห้อยร่ำ รำพัน (หน้า ๕๑)

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นกวีที่นิยมใช้กลวิธีการเล่นคำ ๔ พยางค์ประเภทซ้ำคำที่ ๑ และคำที่ ๓ มากเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในการแต่งกวีนิพนธ์โคลงขนาดยาว ๒ เรื่องคือ **อาทิตย์ถึงจันทร์** และ **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ ใช้กลวิธีนี้ในโคลงเป็นจำนวนมาก โคลงหลายบทเล่นคำ ๔ พยางค์ในลักษณะคำซ้อนนี้ทุกบาทหรือเกือบทุกบาท ดังจะยกตัวอย่างมาพอสังเขป จากกวีนิพนธ์ทั้ง ๒ เรื่องที่กล่าวมาดังนี้

ธัมมาธัมมะเอื้อ อวยผล
รู้รับรู้ละยล เยี่ยงนั้น
แยกเท็จแยกจริงหน เห็นแผก
เห็นผิดเห็นถูกกั้น กีดห้วงตัณหา

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๕๕)

จักเล่าจักยกได้ มิจบ
จักบอกจักเบิกอิง จักอ้าง
ดินแห่งโลกล่วงกลบ เกลื่อนกลับ
ไป่ลบไป่รู้ร้าง เรื่องจริง

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๒)

เสียงแจงเสียงแจกแจ้ว ประจำ
ไป่หย่อนไป่หยุดยัน ค่ำเช้า
ไป่ผ่อนไป่พักสำ เนียงสัก นิดนอ
ขุดโค่นตอต้นเป้า ปักถอน

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๖๓)

ยังมีตัวอย่างอื่น จากกวีนิพนธ์เรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ดังนี้

ประณังประณีตเน้น	เนืองขนัด (หน้า๑๕)
กระดิ่งกระดึงดาล	ประดับห้อย (หน้า๑๕)
เนาเถื่อนเนาถ้ำโน้น	อนาถเต้าตามประสา (หน้า ๑๖)
ถูกเหยียบถูกย่ำร้าว	ล่มแคว้นรอนขวัญ (หน้า ๑๕)

จากการสืบทอดสุนทรียภาพด้านเสียงและคำที่กล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่า กวีในแต่ละสมัยได้พยายามที่จะตกแต่งความงามในระดับเสียงและคำ ทั้งการเล่นเสียง และการเล่นคำ ซึ่งประกอบด้วยการเล่นคำพ้อง การเล่นคำด้วยวิธีซ้ำคำ และการใช้คำซ้อนหรือคำ ๔ พยางค์ เพื่อให้โคลงมีสุนทรียภาพในระดับเสียงและระดับคำ แสดงให้เห็นการสืบทอดแนวคิดความงามของกวีที่มีนิยมร่วมกันในแต่ละสมัย ซึ่งนอกจากจะได้สืบทอดแล้ว กวียังได้สร้างสรรค์หรือพัฒนาลักษณะการสร้างสุนทรียภาพในระดับเสียงและคำเพิ่มขึ้นด้วย ดังที่ได้อภิปรายและยกตัวอย่างมาข้างต้น

๔.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับความ

สุนทรียภาพในระดับความในการแต่งโคลง มีความสำคัญไม่แพ้สุนทรียภาพในระดับเสียงและคำ กวีได้เลือกสรรวิธีการอันหลากหลายเพื่อสื่อสารความคิดซึ่งรวมถึงอารมณ์และความรู้สึกตลอดจนเป็นลักษณะของการเล่นกับเนื้อความ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับความของโคลงที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้ประกอบด้วย การขยายความในการแต่งโคลงกระทู้ การขยายความในการแต่งกาพย์ห่อโคลง การขยายความในการแต่งกาพย์เห่ และการเล่นล้อความโคลงกับคำประพันธ์ต่างชนิด มีรายละเอียดดังนี้

๔.๒.๑ การขยายความในการแต่งโคลงกระทู้

การแต่งโคลงกระทู้เป็นรูปแบบหนึ่งของการเล่นกับเนื้อความในการแต่งโคลงสี่สุภาพ ด้วยการตั้งคำกระทู้ไว้ที่ต้นบาททั้ง ๔ บาท และแต่งเนื้อความในโคลงขยายคำกระทู้นั้นๆ ดังที่พระวรเวทย์พิสิฐกล่าวว่า การแต่งโคลงกระทู้นั้น “เพื่อจะดูความคิดของผู้แต่งนั่นเองว่าใครจะคิดดีเพียงใด” (พระวรเวทย์พิสิฐ, ๒๕๓๕: ๑๕๖) ซึ่งคำกระทู้นั้นอาจเป็นกลุ่มคำที่มีความหมายหรือไม่ก็ได้ วิธีการแต่งคือตั้งคำกระทู้ไว้หน้าบาทก่อนแล้วจึงแต่งโคลงจากคำกระทู้นั้น ซึ่งเนื้อความโคลงนั้นอาจแต่งเพื่อขยายความคำกระทู้ให้มีความชัดเจนมากขึ้นก็ได้ หรืออาจไม่ได้ขยายความคำกระทู้ก็ได้ โดยเฉพาะถ้ามีการกำหนดคำกระทู้ที่ไม่มีความหมาย กวีก็จะใช้คำกระทู้นั้นสร้างความ

หมายใหม่ขึ้นมาในโคลง เช่น คำกระทู้ “ทุสุมุดุ” “โกวาปาเปิด” เป็นต้น ดังตัวอย่างโคลงกระทู้ทะลุ่มปุ่มปู ซึ่งพระยาตรังระบุว่า เป็นผลงานของศรีปราชญ์

ทะ เลแม้ว่าห้วย เรียมฟัง
ลุ่ม ว่าดอนเรียมหวัง ว่าด้วย
ปุ่ม เปือกว่าปการัง เรียมร่วม ความแม่
ปู ว่าหอยแม้กล้วย ว่ากล้ายเรียมตาม

(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๒๖๑)

โคลงกระทู้ในยุคแรกๆ ส่วนใหญ่เป็นโคลงกระทู้ที่มีคำกระทู้ ๑ คำหรือกระทู้เดี่ยว ส่วนลักษณะคำกระทู้ในโคลงส่วนใหญ่เป็นคำกระทู้ที่มีสัมผัสสระคล้องจองดังเช่นคำกระทู้ที่ยกตัวอย่างมาข้างต้น แต่ก็มีโคลงกระทู้หลายบทที่มีคำกระทู้ไม่มีสัมผัสสระคล้องจอง เช่นคำกระทู้ “อย่าเอื้อมอาจสูง” (โคลงกระทู้ของเก่าสมัยรัชกาลที่ ๒) หรือ “หฤไทยเต็มตื้น” (โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ) แต่ส่วนใหญ่แล้วการแต่งโคลงกระทู้ ๑ บทมักใช้คำกระทู้ที่มีเสียงสัมผัสสระคล้องจองกัน

การแต่งโคลงกระทู้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางแล้ว ดังที่ปรากฏหลักฐานจากการรวบรวมโคลงกวีโบราณของพระยาตรัง และจากการแต่งโคลงกระทู้ปิดเรื่องหรือเปิดเรื่องในตัวบทวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลาง ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์มีการแต่งโคลงกระทู้ที่สืบทอดต่อจากสมัยอยุธยาทั้งในเรื่องลักษณะการตั้งคำกระทู้และการขยายความกระทู้ ในส่วนของคำกระทู้นั้นมีทั้งการตั้งคำกระทู้ขึ้นมาใหม่ และการใช้คำกระทู้จากโคลงกระทู้ในสมัยอยุธยา

แม้กวีในสมัยรัตนโกสินทร์จะได้สืบทอดการแต่งโคลงกระทู้มาจากสมัยกวีสมัยอยุธยา แต่ปรากฏว่า กวีในสมัยหลังก็ได้สร้างสรรค์กลวิธีการแต่งบางอย่างที่เพิ่มเติมขึ้นจากการแต่งโคลงกระทู้ในสมัยก่อนหน้า โดยมีลักษณะการ “เล่น” กับคำกระทู้หน้าบาทมากขึ้นกว่าเดิม เช่น การแต่งโคลงกระทู้ติดต่อกันหลายบทโดยได้เพิ่มสัมผัสคล้องจองกันระหว่างคำกระทู้ในโคลงแต่ละบทเพื่อแสดงความสัมพันธ์ต่อเนื่อง ซึ่งหากนำคำกระทู้ทั้งหมดที่อยู่หน้าบาทมาเรียงร้อยต่อกันจะได้เนื้อความที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน ในขณะที่โคลงกระทู้ในสมัยอยุธยาตามที่ปรากฏหลักฐานการแต่งจากที่พระยาตรังได้รวบรวมมา พบว่าเป็นการแต่งโคลงกระทู้อย่างละ ๑ บท และเนื้อความโคลงกระทู้แต่ละบทมักแยกออกจากกันโดยเอกเทศ

โคลงกระทู้ในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ใช้คำกระทู้ซึ่งมีสัมผัสคล้องจองระหว่างโคลงกระทู้แต่ละบท โดยที่คำกระทู้ในโคลงกระทู้หลายเรื่องเป็นรูปแบบคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่ง ได้แก่ โคลงกระทู้ด้นเรื่อง ๖ บทในวรรณคดีเรื่อง **โคลงฉวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ** พระนิพนธ์กรมหมื่นศรีสุเรนทร์ในสมัยรัชกาลที่ ๑ คำกระทู้เมื่อนำมาเรียงกันมีลักษณะการรับส่งสัมผัสคล้องจองคล้ายร่าย นอกจากนี้ยังมีการแต่งคำประพันธ์ก่อนแล้วนำคำในคำประพันธ์นั้นมาทำเป็นคำกระทู้ ดังเช่น **โคลงกระทู้สุภาษิต** พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิท ซึ่งมีคำกระทู้เป็นคำประพันธ์กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ และโคลงกระทู้วิชชุมมาลาฉันท์ เรื่อง **ชาติปิยานุศร** ของชิต บุรทัตในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งคำกระทู้นำมาจากวิชชุมมาลาฉันท์เป็นต้น นับว่าเป็นวิธีการแต่งโคลงกระทู้ในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เพิ่มเติมขึ้นจากการแต่งโคลงกระทู้ในสมัยอยุธยา โชษิตา มณีใส เรียกโคลงกระทู้ที่แต่งคำประพันธ์แล้วนำคำประพันธ์มาทำเป็นคำกระทู้นี้ว่า **โคลงกระทู้ทรงเครื่อง** ซึ่งโชษิตา มณีใสกล่าวว่า เป็นประดิษฐการอย่างใหม่ของการแต่งโคลงกระทู้ ซึ่งเป็นการแต่งโดยอาศัยความสัมพันธ์ทางฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ที่ต่างชนิดที่มีลักษณะบางประการร่วมกัน (โชษิตา มณีใส, ๒๕๔๗: ๑๗๔)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การแต่งคำประพันธ์แล้วนำมาทำเป็นโคลงกระทู้ น่าจะเริ่มต้นมาจากการแต่งคำกระทู้ต่อเนื่องโดยให้คำกระทู้ในโคลงแต่ละบทมีสัมผัส ซึ่งอาจจะยังไม่ได้เป็นรูปแบบของคำประพันธ์ชนิดใดชนิดหนึ่ง ดังตัวอย่างจาก **โคลงฉวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ** ในต้นเรื่องมีโคลงกระทู้ ๖ บท เนื้อความในโคลงกระทู้เป็นบทประณามพจน์สรรเสริญพระเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ หากแยกคำกระทู้ในโคลงกระทู้ทั้ง ๖ บทนี้แล้วนำมาเรียงต่อกัน จะพบว่าเป็นคำกระทู้ที่มีสัมผัสสระเชื่อมต่อกันระหว่างกระทู้ทุกกระทู้ โดยกวีใช้วิธีการรับส่งสัมผัสแบบร่าย คือ คำสุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังคำแรกหรือคำที่สองของวรรคต่อไป ดังจะแยกเฉพาะคำกระทู้แต่ละบทมาแสดงเพื่อให้เห็นลักษณะการรับส่งสัมผัส ดังนี้

"สูงศรีสมบูรณ์ ภูลศุขทุก*เมื่อ* ก่อ*เกื้อ*กุศล ฝูงชนอวย*ไชย* หฤ*ไทย*เต็มตื้น ชมชื่นประชา"

เมื่อพิจารณาเนื้อความในโคลงกระทู้แต่ละบท พบว่ากวีแต่งโคลงเพื่อขยายความคิดจากคำกระทู้หน้าบาทในโคลงบทนั้นๆ เช่น โคลงกระทู้บทแรกมีคำกระทู้ว่า "สูงศรีสมบูรณ์" ส่วนเนื้อความของโคลงบทนี้ก็จะกล่าวขยายความของคำกระทู้ให้ชัดเจนมากขึ้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างโคลงกระทู้จากวรรณคดีเรื่องนี้ ๓ บทมาแสดงเพื่อให้เห็นลักษณะการขยายความ ดังนี้

สูง ศักดิ์สากลเลื้อง ฤๅชา
ศรี อยุทธยากรุง เอกนี้
สม เด็จเสร็จปราบดา ผดุงโลกย์
บูรณ เกรียดิ์บ่นับกี้ โกฏิล้านอสงไขย
ภูล ยศภูลศักดิ์แกล้ว กลัวฤทธิ์
ศุข สนุกอนานิตย์ ทั่วหน้า
ทุก ท้าวประเทศทิศ เทียรย่าน ยำแฮ
เมื่อ แรกเฉลิมหล้า กราบท้าวคุงวัน
ก่อ การหว่านพืชน์เนื้อ นาใน
เกื้อ เพื่อโพธิญาณไป ภาคโพ้น
กุ ลานุทูลไท โปรดทั่ว
ศล ราชบ่ขาดโข้น ทั่วฟ้าธรณินท์

(โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ หน้า ๒)

โคลงกระทู้ที่กล่าวมานี้ นับว่าเป็นการใช้โคลงกระทู้แต่งเพื่อเป็นบทประณามพจน์ด้นเรื่องวรรณคดี โดยใช้คำกระทู้ที่มีสัมผัสสระคล้องจองกันแต่งโคลงกระทู้ติดต่อกันหลายบท และเมื่อแยกเฉพาะคำกระทู้มาอ่านก็จะได้ความหมายตรงกันกับเนื้อความโคลงทั้งหมด คือการสรรเสริญพระเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ นับเป็นการริเริ่มสร้างสรรค์ลักษณะใหม่ของการแต่งโคลงกระทู้ ที่ใช้คำกระทู้ซึ่งเมื่อแยกอ่านเฉพาะคำกระทู้อย่างเดียวแล้วมีลักษณะคล้ายคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่ง และมีเนื้อความสมบูรณ์ในตัวเอง

ลักษณะการใช้คำประพันธ์เป็นคำกระทู้ในการแต่งโคลงกระทู้ ปรากฏอย่างชัดเจนใน <u>โคลงกระทู้สุภาษิต</u> ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่อยู่ในส่วนท้ายของตำราจินดามณีฉบับกรมหลวงวงษาธิราชสนิท โคลงกระทู้เรื่องนี้เป็นโคลงกระทู้ที่แต่งต่อเนื่องกันจำนวน ๓๖ บท โดยกวีทรงใช้คำกระทู้ซึ่งนำคำกระทู้มาจากกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ จำนวน ๕ บท นอกจากนั้นทรงปิดท้ายด้วยโคลงกระทู้ที่ไม่ได้ใช้คำจากกาพย์สุรางคนางค์อีก ๑ บท เป็นการสรุปเนื้อหาของเรื่องทั้งหมด

ในการแต่งโคลงกระทู้ดังกล่าว กวีทรงนิพนธ์กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ขึ้นมาก่อน โดยได้ทรงแสดงเนื้อความในกาพย์สุรางคนางค์ทั้งหมดก่อนที่จะแต่งโคลงกระทู้ ส่วนเนื้อหาของกาพย์สุรางคนางค์เป็นคำสอนข้าราชการสำหรับการปฏิบัติราชการ เมื่อแต่งกาพย์สุรางคนางค์ครบ

๕ บทแล้ว กวีได้ทรงนำคำแต่ละคำในแต่ละวรรคของกาพย์สุรางค์นางค์มาทำเป็นคำกระทู้หน้าโคลงสี่สุภาพและแต่งโคลงขยายคำกระทู้ที่วางไว้ด้นบาทนั้น

ขอยกตัวอย่างกาพย์สุรางคนางค์ ๑ บทมาแสดงดังนี้

จะแต่งโคลงกทู้ ไว้หวังเป็นครู ให้ดูลำนำ
เหมือนเตือนสะติ เร่งตริตรองคำ ใช่จะแกล้งทำ แต่พอคล้องจอง
(จินดามณี เล่ม ๑ - ๒ หน้า ๑๐๒)

จากนั้น ทรงนำคำแต่ละวรรคของกาพย์สุรางคนางค์ มาทำเป็นคำกระทู้หน้าโคลงและขยายความกระทู้ที่ตั้งไว้หน้าบาท ดังจะยกตัวอย่างโคลงกระทู้ ๒ บทที่นำคำกระทู้มาจากกาพย์สุรางคนางค์ ๒ วรรคแรกดังนี้

	จะ กล่าวกลอนกลบทให้	เหนความ
แต่ง	สุภาษิตหยาบหยาม	ฉบับรู้
โคลง	สุภาพบ่หยาบหยาม	คำกล่าว แกล้งแฮ
กทู้	บุราณท่านผู้	ปราชไว้หวังสอน
	ไว้ เปนแบบฉบับเบื้อง	บัญญัติ
หวัง	ประโยชน์ราชบรรพสัช	สืบเชื้อ
เปน	คติต่างบรรทัด	ทางเที่ยง ธรรม์นา
ครู	แต่ปางก่อนเกื้อ	กอบไว้เปนกล

(จินดามณี เล่ม ๑ - ๒ หน้า ๑๐๓)

จากการพิจารณาเนื้อความในโคลงแต่ละบทเปรียบเทียบกับเนื้อความในกาพย์แต่ละวรรคก็จะพบว่า เนื้อความในโคลงเป็นการขยายความของเนื้อความในกาพย์สุรางคนางค์แต่ละวรรคให้ชัดเจนขึ้น เช่น โคลงบทแรกนำมาจากกาพย์สุรางคนางค์วรรคแรกว่า “จะแต่งโคลงกทู้” ซึ่งเนื้อความในโคลงบทแรกก็ขยายความกระทู้นี้ ว่ากวีจะแต่งโคลงกระทู้ซึ่งเป็นโคลงสุภาษิตที่นักปราชญ์โบราณได้สั่งสอนไว้ จึงเห็นได้ว่าเนื้อความในโคลงเป็นการขยายเนื้อความของกาพย์สุรางคนางค์บทแรกที่นำมาทำเป็นคำกระทู้ให้มีความชัดเจนมากขึ้นนั่นเอง

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ชิต บุรทัต ได้แต่งโคลงกระทู้วิชชุมมาลาฉันท์เรื่อง **ชาติปิยานุศร** โดยใช้คำจากวิชชุมมาลาฉันท์จำนวน ๔ บทเป็นคำกระทู้หน้าบาท แต่การใช้คำประพันธ์อีกชนิดเป็นคำกระทู้ของชิต บุรทัตต่างไปจากกรมหลวงวงษาธิราชสนิท

กล่าวคือชิต บุรทัตมิได้แสดงเนื้อความในวิชชุมาลาฉันท์ให้เห็นชัดเจนดังเช่นที่กรมหลวงวงษาธิราชสนิททรงแสดงเนื้อความในกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ก่อนที่จะแต่งโคลงกระทู้ตาม

สำหรับวิธีการแต่งโคลงกระทู้เรื่อง **ชาติปิยานุศร** นี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๕: ๒๗) อธิบายว่า กวีแต่งวิชชุมาลาฉันท์ก่อนโดยให้มีสัมผัสเชื่อมกันแต่ละบท จากนั้นนำคำในวิชชุมมาลาฉันท์กระจายออกเป็นคำเดี่ยวแล้วนำมาใช้เป็นคำกระทู้เดี่ยวหน้าบาทแต่ละบทของโคลงสี่สุภาพ ขั้นตอนสุดท้ายคือลบวิชชุมาลาฉันท์ที่ควรจะวางอยู่หน้าโคลงกระทู้

ขอแสดงตัวอย่างวิชชุมมาลาฉันท์ของชิต ๑ บท ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตได้นำคำกระทู้หน้าบาทมาจัดวรรคให้เห็นเป็นวิชชุมมาลาฉันท์อย่างชัดเจน ดังนี้

เกิดเปนคนไทย ทั้งใจแลนาม
พร้อมสองปองความ หมายคงตรงกัน
ชื่อตนคนไทย ส่วนใจเหหัน
เป็นอื่นพื้นพรรค์ พาลโหดโฉดเขลา

(ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๕: ๒๖)

ตัวอย่างโคลงกระทู้ ๒ บทที่นำมาจากคำในวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ ของวิชชุมมาลาฉันท์

เกิด กายสายชนกพื้น ภูมิ์สยาม
เปน เอกอิศรภาพนาม แว่นแคว้น
คน ผู้อยู่ในความ เจริญรอบ แล้วแฮ
ไทย เทศผิวะเทียบแม้น ดั่งด้าวแดนสรวง
ทั้ง ปวงเราอุบัติได้ โดยศิริ สวัสดิ์ฮา
ใจ จะควรปีติ ไม่น้อย
แล ตั้งกระมลตริ ตรองนึก ดูนอ
นาม ชาติไทยใช่ต้อย ต่ำด้วยประการใด

(สมุทสาร, ๒๔๕๘: ๗๐)

มีข้อน่าสังเกตว่า การแต่งโคลงกระทู้ที่ใช้คำกระทู้เป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งนั้น กวีก็จะนิยมใช้คำประพันธ์ที่มีจำนวนคำในวรรคละ ๔ คำ เพื่อให้ได้โคลงกระทู้ ๑ บท ดังเช่น โคลงกระทู้สุภาษิตที่ใช้กาพย์สุรางคนางค์ ซึ่งมีจำนวนคำในแต่ละวรรค ๔ คำ หรือโคลงกระทู้เรื่อง **ชาติ**

ปิยานุศร[*] ชิต บุรทัตใช้วิชชุมมาลาฉันท์ซึ่งมีจำนวนคำในวรรค ๔ คำเช่นกัน ทั้งนี้ ลักษณะสำคัญของการแต่งโคลงอยู่ที่การนำเสนอความคิดบางประการโดยผู้แต่งต้องให้เนื้อความจบภายในโคลง ๑ บท กวีไม่นิยมแต่งโคลงที่มีเนื้อความข้ามไปจบยังโคลงบทต่อไป ดังนั้นคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำในวรรค ๔ คำจึงสอดคล้องเหมาะสมแก่การนำมาทำเป็นคำกระทู้เพื่อขยายความ คือทำให้การแต่งโคลงมีเนื้อหาที่ครบถ้วนในโคลง ๑ บท

นอกจากการแต่งคำประพันธ์เพื่อนำมาทำเป็นคำกระทู้แล้ว ยังมีการนำสำนวนไทย คำพังเพย และสุภาษิตไทยมาใช้เป็นคำกระทู้ด้วย เนื่องจากสำนวนคำพังเพยหรือคำสุภาษิตของไทยหลายสำนวนมีการแบ่งวรรคย่อยออกเป็นวรรคละ ๔ คำ หรือบางสำนวนก็เป็นคำ ๔ พยางค์ตามความนิยมใช้คำ ๔ พยางค์ของคนไทย ทำให้เหมาะสมพอดีแก่การนำเอามาทำเป็นคำกระทู้ เพราะจำนวนคำในคำสุภาษิตไทยที่มี ๔ คำสามารถแต่งโคลงกระทู้ได้ ๑ บท เช่น สุภาษิตที่ว่า “มะพร้าวตื่นดก กระยาจกตื่นมี ขุนนางตื่นที่ เสฐฐีตื่นเงิน” กวีนำมาทำเป็นคำกระทู้แต่งโคลงกระทู้ได้ ๔ บท โดยแยกคำจากคำพังเพย ๔ วรรคนี้ แต่ละคำออกเป็นคำเดี่ยวเพื่อที่จะได้นำมาใช้เป็นคำกระทู้ต้นบาทต่อไป ดังตัวอย่าง

	มะ ขามดกตื่นน้ำ	ฝักงาม
พร้าว	ดีลอกประปาม	ชุมไส้
ตื่น	น้ำตื่นตาตาม	แตกลูก ดกแฮ
ดก	ประดาเองได้	หนักต้นตนเอง
	กระยา[**] จอกงอกง่อยเปลี้ย	จัณฑาล
จก	กระเจิงหาอาหาร	ละห้อย
ตื่น	ตาเที่ยวขอทาน	กินเก็บ อ้าวแฮ
มี	ทรัพย์หนุนสักน้อย	ดั่งได้กินเมือง

---

[*] อนึ่ง ในโคลงกระทู้ชาติปิยานุศรนี้ จากผลการวิเคราะห์ของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต พบว่าชิต บุรทัต ได้ซ่อนรูปแบบฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งไว้อย่างแยบยลคือ การแต่งฉันท์ห่อโคลง กล่าวคือ เมื่อนำเนื้อความในฉันท์มาเปรียบเทียบกับเนื้อความในโคลงจะพบลักษณะการเล่นล้อความซึ่งเป็นลักษณะการแต่งล้อความเช่นเดียวกับการแต่งกาพย์ห่อโคลงในสมัยโบราณ (โปรดดูรายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๕: ๑–๕๘)

[**] เป็นคำ ๒ พยางค์ที่กวีใช้ในตำแหน่งคำ ๑ คำ

	ขุน หมื่นเล็กน้อยนั่ง	เปนนาย
นาง	มิ่งทรัพย์แลหลาย	มั่งขั้ง
ตื่น	ยศเย่อปากกะบาย	มีมาก เจียวแฮ
ที่	ที่ตนรับตั้ง	มักต้องคำแสลง
	เสฐ บุญบุรพเบื้อง	ตามสนอง
ฐี	ติกาลประคับประคอง	อาจได้
ตื่น	ทรัพย์ส่อบาปปอง	เหตุทรัพย์ เสริมแฮ
เงิน	วิบัติวิบากไท้	หักสิ้นเสียงาม

(โคลงกระทู้สุภาษิต, เลขที่ ๑๒๒-๑๒๔, ๑๒๖-๑๒๗ มัดที่ ๑๕ ตู้ที่ ๑๑๔ ชั้น ๓/๕)

เนื่องจากคนไทยนิยมพูดจาคล้องจองกัน สำนวนที่เป็นคำพังเพยสุภาษิตของไทยหลายบทได้สะท้อนลักษณะการเด่นของการเล่นเสียงสัมผัสคล้องจองกันด้วย ดังนั้น เมื่อแยกคำในสำนวนไทยเหล่านี้มาทำเป็นคำกระทู้ จึงทำให้คำกระทู้หน้าบาทในโคลงแต่ละบทมีเสียงสัมผัสคล้องจองกันไปตามตัวอย่างข้างต้น นอกจากนี้ บางครั้งแทนที่กวีจะใช้คำแต่ละคำเป็นคำกระทู้เดี่ยว กวีอาจนำคำพังเพยหรือสุภาษิตไทยที่มี ๒ วรรควรคละ ๔ คำมาทำเป็นโคลงกระทู้เพียง ๑ บท โดยใช้เป็นคำกระทู้ ๒ คำเพื่อให้เนื้อความจบลงในโคลงเพียงบทเดียว เช่น คำพังเพยที่ว่า “ช้างสารงูเห่า ข้าเก่าเมียรัก” ใน **โคลงโลกนิติ** กวีได้แยกคำจากคำพังเพยนี้ออกเป็นกลุ่มคำละ ๒ คำ ใช้เป็นคำกระทู้ ๒ คำดังต่อไปนี้

	ช้างสาร หกศอกไสร้	เสียงา
งูเห่า	กลายเป็นปลา	อย่าต้อง
ข้าเก่า	เกิดแต่ตา	ตนปู่ ก็ดี
เมียรัก	อยู่ร่วมห้อง	อย่าไว้วางใจ

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๕๘)

นอกจากสำนวนคำพังเพยและสุภาษิตของไทยที่เป็นคำ ๔ พยางค์แล้ว ยังมีสำนวนคำพังเพยสุภาษิตของไทยที่เป็นคำ ๖ พยางค์ด้วย คือเป็นสำนวนคำพังเพยสุภาษิตที่มี ๒ วรรค วรรคละ ๖ คำ ทั้ง ๒ วรรคก็เชื่อมร้อยกันด้วยเสียงสัมผัสสระระหว่างวรรคแรกกับวรรคท้ายเช่น ไปเห็นน้ำตัดกระบอก ไปเห็นรอกตัดหน้าไม้ ใน **โคลงโลกนิติ** กวีได้แยกสำนวนนี้ออกเป็น ๔ กลุ่ม กลุ่มละ ๓ คำ และนำกลุ่มคำ ๓ คำนี้มาทำเป็นคำกระทู้ ได้กระทู้ ๓ ดังนี้

ไป่เห็นน้ำ หน้าด่วน ชวนกัน
ตัดกระบอก แบ่งปัน ส่วนไซร้
ไป่เห็นรอก อวดขัน มือแม่น
ขึ้นน่าไม้ ไว้ให้ หย่อนแท้เสียดาย

(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๒๒๖)

การใช้คำกระทู้ในการแต่งโคลงกระทู้จึงมีพัฒนาการที่เพิ่มขึ้น ทำให้มีการจัดแบ่งโคลงกระทู้ตามประเภทของคำกระทู้ตามจำนวนคำกระทู้หน้าบาท ดังเช่นในตำราฉันทลักษณ์เรียกโคลงกระทู้ตามคำกระทู้หน้าบาทว่า กระทู้ ๑ กระทู้ ๒ กระทู้ ๓ และกระทู้ ๔ (พระยาอุปกิตศิลปสาร,๒๕๓๕: ๔๐๔)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่า มีความนิยมใช้คำกระทู้จากคำพังเพยสุภาษิต เพื่ออธิบายขยายความ หรือตีความความหมายของสุภาษิต เป็นการให้ความรู้เรื่องคำสุภาษิต ขณะเดียวกันก็มีจุดมุ่งหมายที่จะสอนผู้อ่านเกี่ยวกับการวางตัวในสังคม ลักษณะ ดังกล่าวนี้เป็นการเสนอเนื้อหาในโคลงกระทู้ที่นิยมมากขึ้นนอกเหนือไปจากการกำหนดคำกระทู้เพื่อ “ความสนุกเชิงกวี” ของผู้แต่งว่าจะสามารถแต่งโคลงกระทู้ขยายความคำกระทู้ได้คมคายเพียงใด

การที่เนื้อหาของโคลงกระทู้มุ่งเรื่องคำสอนนี้ สืบเนื่องมาจากลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของวรรณคดีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นวรรณคดีคำสอน ทั้งนี้เพราะในสมัยนี้ สังคมไทยมีความเปลี่ยนแปลงสูงเนื่องจากการรับวิทยาการจากตะวันตก ทำให้เกิดความเจริญด้านต่างๆ โดยเฉพาะด้านการศึกษาที่มีการขยายตัวอันเป็นผลมาจากการส่งเสริมการศึกษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สังคมในเวลานั้นต้องการผู้มีความรู้เพื่อรองรับความเจริญของชาติ ในขณะเดียวกันก็ต้องการผู้ที่เปี่ยมด้วยคุณธรรม ดังนั้น บทบาทหนึ่งของโคลงในสมัยนี้จึงเป็นเรื่องการสอนคติธรรม การวางตัว ตลอดจนสอนคุณธรรมที่สำคัญ เช่น ความซื่อสัตย์ ความขยันหมั่นเพียร และความอดทน ดังเช่นที่ปรากฏในวรรณคดีโคลงคำสอนพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายเรื่อง

ลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของโคลงกระทู้คือ การตั้งคำกระทู้ซึ่งเปรียบเสมือนการตั้งหัวข้อใหญ่ของเรื่องที่จะกล่าวถึง ก่อนที่จะขยายความรายละเอียด ทำให้ผู้เสพหรือผู้อ่านโคลงทราบก่อนล่วงหน้าว่า โคลงที่จะอ่านต่อไปนี้พูดถึงเรื่องใด ทั้งนี้เนื่องจากในการอ่านโคลงกระทู้ นิยมอ่านคำกระทู้ที่ตั้งไว้หน้าบาทก่อนที่จะอ่านโคลงทั้งหมดอีกครั้งหนึ่ง ทำให้เกิดความเข้าใจเนื้อหาได้มาก

ขึ้น ทำให้เนื้อหาที่ต้องการจะสื่อสารมีความชัดเจน ดังนั้น กวีจึงนิยมแต่งโคลงกระทู้ที่มีเนื้อหาเป็นคำสอนหรือคติธรรมต่างๆ

นอกจากนี้ ยังมีการแต่งโคลงกระทู้เป็นวรรณคดีเรื่องยาวด้วย ดังที่นายทิม ศุขยางค์ ได้ประมวลคำสุภาษิตต่างๆ ของไทยมาทำเป็นคำกระทู้ และแต่งโคลงเพื่ออธิบายความหมายของสุภาษิตขณะเดียวกันก็ให้ความรู้และคติธรรมแก่คนอ่าน ทำให้สามารถจัดโคลงเรื่องนี้อยู่ในประเภทวรรณคดีคำสอนเรื่องหนึ่งได้ คำพังเพยและสุภาษิตไทยนี้ เมื่อทำเป็นคำกระทู้ ก็อาจจะมีการแก้ไขหรือเปลี่ยนคำให้ได้ ๔ คำตรงกับ ๔ วรรคของโคลง ซึ่ง บางสำนวน อาจแบ่งเป็น ๑ – ๔ วรรค เพื่อให้จัดกระทู้ได้ลงตัว เช่น สำนวนที่ว่า ช้างตายทั้งตัวเอาใบบัวมาปิด แบ่งเป็นโคลงกระทู้ ๓ บท ดังนี้

ช้าง โตสูงใหญ่ล้ำ แลเห็น
ตาย เกือบมีกลิ่นเหม็น เดือดร้อน
ทั้ง หมดคิดลากเข็น รื้อขุด ฝังแฮ
ตัว เติบนักจักค้อน เขี่ยทิ้งทำไฉน
เอา สิ่งใดปกแร้ง การุม
ใบ พฤกษ์มาสะสุม ซ่อนเร้น
บัว โตเท่าใดคลุม จักนิด นาแฮ
ปิด อย่างไรไม่เน้น หมดสิ้นตัวสาร
จะ มีกลิ่นตระหลบฟุ้ง กระจายจร
มิด แต่เป็นตอนตอน เติบล้ำ
ที่ ลุ่มลุ่มดอนดอน ดูเด่น นาแฮ
ไหน จักปิดกลิ่นกล้ำ กลบให้หายเหม็น

(โคลงกระทู้สุภาษิต หน้า ๕)

นับเป็นการใช้โคลงกระทู้แต่งเพื่ออธิบายขยายความหมายของคำพังเพยสุภาษิตให้ชัดเจนในทัศนะของกวี ซึ่งกวีมีจุดประสงค์แตกต่างไปจากการแต่งโคลงกระทู้ในสมัยอยุธยาที่พระยาตรังรวบรวมมา ซึ่งมุ่งในเรื่องของการแสดงปัญญาของกวีในการเล่นกับการขยายความในโคลงกระทู้มากกว่า

การแต่งโคลงกระทู้ได้สืบทอดต่อมาถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีหลายคนได้ใช้คำกระทู้ที่สมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นเคยใช้มาแล้ว เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ หรือไพวรินทร์

ขาวงาม เป็นต้น โดยกวีเหล่านี้ได้ใช้คำกระทู้ซึ่งเป็นคำกระทู้ที่ไม่มีความหมายจากโคลงกระทู้สมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ เช่น ทุสุมุดุ โกวาปาเปิด ทะลุ่มปุ่มปู เป็นต้น ซึ่งเดิมเป็นคำกระทู้ที่ใช้แต่งโคลงกระทู้แยกเป็นบทๆ แต่กวีสมัยใหม่ได้นำคำกระทู้เหล่านี้มาแต่งร่วมกันในโคลงหลายบทเพื่อเสนอแนวคิดสมัยใหม่ในงานกวีนิพนธ์ของตนเอง

ตัวอย่างโคลงกระทู้ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ที่ใช้คำกระทู้เลียนแบบโคลงกระทู้ในวรรณคดีสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นการใช้คำกระทู้ตรงกับโคลงกระทู้ที่พระยาตรังรวบรวมและแต่งใหม่ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ อังคาร กัลยาณพงศ์ใช้คำกระทู้เหล่านี้แต่งโคลงที่มีเนื้อหาต่อเนื่องกันในโคลงหลายบทเพื่อแสดงเนื้อหาความคิด ๑ ชุด จะขอยกตัวอย่างจากกวีนิพนธ์บทที่ชื่อว่า มนุษยชาติชอบการฆ่าการด่าทำลาย ซึ่งอยู่ในรวมกวีนิพนธ์เรื่อง **บางกอกแก้วกำสรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช** มาแสดงเป็นตัวอย่างดังนี้

มนุษยชาติชอบการฆ่าการด่าทำลาย

	ทะ ลวงฟ้าล่าเสี้ยว	เดือนทอง
ลุ่ม	แห่งกิเลสสยดสยอง	หม่นไหม้
ปุ่ม	ด้อยถ่อยใจหมอง	มนุษย์ชั่ว ชาติแฮ
ปู	แผ่นิวเคลียร์ไว้	ฆ่าหล้าแหลกสลาย
	ทุ รชนโลภพร่าหล้าอดสู	สายแฮ
สุ	หร่ายปรมาณู	ล่มฟ้า
มุ	หมายฆ่ากันหรู	นรกกว่า ร้ายกว่า
ดุ	กว่าสัตว์อุบาทว์บ้า	เบื่อหน้ามนุษย์สถุล
	อุ จาดจุติร่วมร้อย	ศาสดา
สา	รพัดคำสอนหา	ค่าไร้
นา	นามนุษย์ชิงหมา	มาเกิด
รี	เร่งสอนเปล่าไซร้	ถ่อยซ้ำสถุลเสมอ
	โก หกมนุษย์ถ่อยนี้	ศิวิไลซ์
วา	แน่แท้จัญไร	ชั่วร้าย
ปา	ธรรมที่ดีไป	ภพอื่น หมดแล
เปิด	แง่พิษสุดท้าย	เพื่อไหม้โลกสลาย

จก เปรตมนุษย์เร่งไหม้ อเวจี

จี้ ทิ่มวิญญาณผี ต่ำช้า

รี้ รี้ร่ำโกฏิปี เง่าเปล่า

ไร งั่งเกิดรกหล้า คลั่งบ้านรกานต์

(บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๘๘-๘๙)

จะเห็นได้ว่า แม้จะใช้คำกระทู้ที่กวีสมัยอยุธยาเคยใช้แต่งขยายความให้มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของหนุ่มสาว แต่อังคารกลับนำคำกระทู้นั้นมาแต่งขยายความโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่มีเนื้อหาวิพากษ์ชีวิตและมนุษย์และสังคม

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า โคลงกระทู้ยังคงเป็นรูปแบบการแต่งโคลงอีกประเภทหนึ่งที่กวีนิยมแต่งมาตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน เนื่องจากโคลงกระทู้เป็นกลวิธีการแต่งที่มีลักษณะเด่นในด้านการเล่นกับการขยายความในโคลง กวีจึงสืบทอดการแต่งโคลงกระทู้มาจากกวีโบราณ แต่นอกจากการสืบทอดกลวิธีการแต่งโคลงกระทู้แล้ว กวีก็ได้สร้างสรรค์วิธีการแต่งโคลงกระทู้ที่แต่งหลายบทต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน และมีลักษณะการใช้คำกระทู้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะในเรื่องการใช้คำกระทู้หน้าบาทที่มีสัมผัสคล้องจองในโคลงกระทู้แต่ละบท และการใช้คำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งเป็นคำกระทู้โดยแต่งคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งก่อนที่จะแยกคำทำเป็นคำกระทู้แล้วแต่งโคลงเพื่อขยายความกระทู้ นับเป็นวิธีการเล่นความอีกลักษณะหนึ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากการแต่งโคลงกระทู้จากกวีโบราณ

๔.๒.๒ การขยายความในการแต่งกาพย์ห่อโคลง

ในวรรณคดีไทยมีรูปแบบการแต่งโคลงร่วมกับคำประพันธ์ชนิดอื่น เช่น แต่งร่วมกับร่ายในวรรณคดีประเภทลิลิต หรือแต่งร่วมกับคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ในวรรณคดีคำหลวงเช่น วรรณคดีเรื่อง **มหาชาติคำหลวง** **พระนลคำหลวง** หรือใช้โคลงแต่งร่วมกับคำประพันธ์ชนิดอื่นในวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** ซึ่ง น.ม.ส.ทรงเรียกคำประพันธ์แต่ละชนิดรวมกันไปว่า “กวีวัจนะ” เป็นต้น

ลักษณะการแต่งโคลงร่วมกับคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีลักษณะการแต่งเพื่อเสนอเนื้อหาต่อเนื่องกันไป ไม่ได้มีลักษณะการเล่นล้อความระหว่างคำประพันธ์โคลงกับคำประพันธ์ต่างชนิด แต่ในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมามีรูปแบบการแต่งโคลงร่วมกับคำประพันธ์ชนิดอื่นอีกลักษณะหนึ่งที่มีการเล่นล้อความระหว่างโคลงกับกาพย์ รูปแบบการประพันธ์

ดังกล่าวนี้เรียกว่า กาพย์ห่อโคลง ซึ่งกำหนดให้แต่งกาพย์ยานี ๑ บทและโคลงสี่สุภาพ ๑ บท โดยให้เนื้อความระหว่างของโคลงเลียนเนื้อความกาพย์ในแต่ละบท

ถึงแม้โคลงและกาพย์จะมีจำนวนคำที่ใกล้เคียงกัน กล่าวคือ กาพย์ ๑ บทมี ๒ บาท แต่ละบาทแบ่งเป็น ๒ วรรค วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ ในขณะที่โคลงสี่สุภาพ ๑ บท ประกอบด้วย ๔ บาท บาทละ ๗ คำยกเว้นบาทสุดท้ายมี ๕ คำ (ไม่รวมคำสร้อย) แต่การแต่งโคลงสี่สุภาพก็มีข้อบังคับที่ยากกว่ากาพย์ เพราะโคลงเป็นการบังคับวรรณยุกต์ ในขณะที่กาพย์ไม่ได้บังคับ เมื่อนำคำประพันธ์ทั้งสองชนิดมาแต่งร่วมกัน โดยการแต่งกาพย์ยานี ๑ บทตามด้วยโคลงสี่สุภาพ ๑ บท กำหนดความสัมพันธ์ให้กาพย์และโคลงมีเนื้อความเลียนกัน โดยให้โคลงซึ่งมีจำนวนคำทั้งบทมากกว่า “ห่อความ” ในกาพย์ การแต่งกาพย์ห่อโคลงจึงเป็นเครื่องแสดงฝีมือของกวีว่า จะสามารถแต่งกาพย์และโคลงให้มีความที่เลียนกันหรือ “ห่อความ” ได้สนิทหรือไม่

นอกจากนี้ การแต่งกาพย์ห่อโคลง ยังเป็นการเล่นกับลีลาของคำประพันธ์ต่างชนิดในเนื้อความเดียวกันด้วย เนื่องจากกาพย์เป็นคำประพันธ์ที่เล่นกับจังหวะของเสียงสัมผัส ส่วนโคลงเป็นคำประพันธ์ที่เล่นกับน้ำหนักและเสียงสูงต่ำของคำ การใช้คำประพันธ์ที่มีลีลาแตกต่างกันแต่ใช้เนื้อความเลียนกันจึงให้รสในการรับของผู้เสพต่างกันไปจากเนื้อความเดียวกัน

ในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยามีตัวอย่างและคำอธิบายกาพย์ห่อโคลงในจินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี และปรากฏการแต่งกาพย์ห่อโคลง ๓ เรื่อง คือ **<u>กาพย์ห่อโคลง</u>** ของพระศรีมโหสถ **<u>กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก</u>** และ **<u>กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง</u>** พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตได้อธิบายวิธีการแต่งและแสดงผลการเปรียบเทียบระหว่างกาพย์ห่อโคลงตัวอย่างในจินดามณีกับกาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถ เปรียบเทียบระหว่างกาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถกับกาพย์ห่อโคลงพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร และได้อธิบายกลวิธีการเล่นล้อเล่นความระหว่างกาพย์และโคลงในวรรณคดีทั้ง ๓ เรื่องนี้ไว้อย่างละเอียดแล้ว ผู้วิจัยจึงไม่ขอกล่าวซ้ำอีก (ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๕: ๑ – ๕๘)

ประเด็นที่จะอภิปรายในที่นี้คือ การแต่งกาพย์ห่อโคลงในสมัยอยุธยา กวีมีแนวคิดในการแต่งกาพย์ห่อโคลงเพื่อเลียนเนื้อความกันระหว่างโคลงและกาพย์ แต่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่แม้จะยังมีการแต่งกาพย์ห่อโคลง แต่แนวคิดบางประการในการแต่งเริ่มเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ กวีสมัยใหม่ได้แต่งกาพย์ห่อโคลงเพื่อขยายความมากกว่าที่จะเลียนความกัน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการแต่ง**<u>กาพย์ห่อโคลง</u>** ของพระศรีมโหสถ เพื่อจะได้เปรียบเทียบการแต่งกาพย์ห่อโคลงของเก่ากับการแต่งกาพย์ห่อโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ดังนี้

เรียมหรือคือบรรทัด ช่างชาญดัดขัดเกลาขยัน
ทอดเขียนเรียนพระธรรม์ ***ใช่***สันเดียวเบี้ยวบิดงอ
ใจเรียมเทียมดุจด้วย บรรทัด
คนช่างเกลาเหลาดัด รอบรู้
ทอดเขียนระเมียรอรรถ ธรรเมศ
ใช่อันสันเดียวคู้ คดค้อมคมนา

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๗๔)

จากตัวอย่างโคลงบทข้างต้นจะเห็นได้ว่า กาพย์และโคลงชุดนี้มีเนื้อความเลียนกันสนิท พระศรีมโหสถแต่งโคลงสี่สุภาพโดยใช้คำต้นบาทเป็นคำเดียวกับคำต้นวรรคของกาพย์ยานี ๒ บาท คือในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ส่วนบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ ไม่ได้ใช้คำขึ้นบาทตรงกันกับกาพย์ยานี ๑๑ ส่วนเนื้อความในโคลงเลียนความได้สนิทและขยายเนื้อความในกาพย์ออกไปเล็กน้อย แต่ก็แต่งอย่างคลุมความได้ครบทั้งกาพย์และโคลง

สองทุ่มรุมอกพี่ **ฆ้อง**เขาตีพี่เจ็บตาง
กลุ้มใจไห้ครวญคราง **โหยไห้**พลางนางฤๅเห็น
สองทุ่มค่อนอกเข้า ผางผาง
ฆ้องตีพี่เจ็บตาง ปุ่มฆ้อง
กลุ้มใจไห้ครวญคราง หาอยู่
โหยไห้ช้างนางน้อง พี่นี้ฤๅเห็น

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์และบทร้อยกรอง หน้า ๖๑)

จากตัวอย่างกาพย์ห่อโคลงคู่ที่ยกมาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกยกกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรที่ใช้คำต้นวรรคตรงกันทั้งกาพย์ยานี ๑๑ และโคลงสี่สุภาพ เพื่อแสดงให้เห็นว่าการแต่งกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรมีการใช้คำต้นบทตรงกันในกาพย์และโคลง ส่วนเนื้อความในโคลงบทนี้จะเห็นได้ว่าเป็นการเลียนความกันระหว่างกาพย์ ๑ วรรคและโคลง ๑ บาท

รูปแบบการแต่งกาพย์ห่อโคลง ปรากฏในกวีนิพนธ์ของกวีสมัยใหม่หลายคน เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคมทวน คันธนู เป็นต้น ซึ่งกวีสมัยใหม่เหล่านี้ได้พลิกแพลงกลวิธีการแต่งบางอย่างให้แตกต่างไปจากอดีต คือ ในการแต่งกาพย์ห่อโคลง กวีสมัยใหม่หลายคนไม่เคร่งครัดนักที่จะแต่งให้เนื้อความของโคลงและกาพย์ “ห่อความ” กันหรือเลียนกันสนิทดังเช่นการแต่งกาพย์ห่อโคลงในอดีตแต่มีลักษณะของการขยายความระหว่างโคลงและกาพย์

นอกจากนี้ แม้จะมีการสืบทอดรูปแบบการแต่งกาพย์ห่อโคลงมาจากกวีรุ่นก่อน แต่กวีก็ได้พัฒนาแนวคิดหรือรายละเอียดบางประการ ตัวอย่างการแต่งกาพย์ห่อโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ในขณะที่สมัยอยุธยา กวีจะใช้กาพย์ห่อโคลงแต่งวรรณคดีทั้งเรื่อง เช่น **กาพย์ห่อโคลง**ของพระศรีมโหสถ หรือ **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรเป็นต้น แต่กวีสมัยใหม่ เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แต่งกาพย์ห่อโคลงแทรกหรือแต่งร่วมกับคำประพันธ์ชนิดอื่นในกวีนิพนธ์ ดังตัวอย่างจากรวมบทกวีนิพนธ์ **บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช** ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งมีคำประพันธ์ประเภทโคลงและกลอนรวมกันอยู่ ซึ่งอังคาร กัลยาณพงศ์ ก็ได้แต่งกาพย์ห่อโคลงแทรกไว้หลายบทด้วย ดังตัวอย่าง

จันทน์กะพ้อพ้อเวลา ขออีกฟ้าเอยให้ไฉน
หอมค่าชีวาลัย ในชาติหน้ามาเกิดหอม
จันทน์กะพ้อพ้อต่อฟ้า ฝั่งฝัน
ขอเพิ่มปีชีวัน ไม่ม้วย
สวรรค์ยอมแต่มิ่งขวัญ อนันตค่า
ถึงแก่นสารวิเศษด้วย ชื่นหล้าอกาลิโก

โอ้กฤษณาป่าล้ม จมดินไปสิ้นแก่นหอม
ชีวาน่าทะนุถนอม อ้อมแก้วฟ้าค่าเสมอฤๅ
โอ้กฤษณาป่าช้า มนุษยโลก
หอมแก่นสารทวงโศก ค่าไร้
ฟ้ามาชั่งชีพโชค โภคทรัพย์ ใดฤๅ
คือค่าทิพย์มิ่งไม้ เพื่อไว้หอมสมัย

(บางกอกแก้วกำศรวล หรือ นิราศนครศรีธรรมราช หน้า ๓๒๐)

จากกาพย์ห่อโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ยกมา จะเห็นได้ว่า กวีไม่เคร่งครัดในด้านการ “ห่อความ” เท่ากับกวีในสมัยโบราณที่เล่นล้อความกันระหว่างโคลงและกาพย์อย่างชนิดที่เรียกว่าวรรคต่อวรรค หรือบาทต่อบาท เนื้อความบางบาทหรือบางวรรคในโคลงและกาพย์ของอังคารไม่ได้เลียนความกันสนิทนัก และเนื้อความในโคลงมีลักษณะการขยายความกาพย์ แต่อย่างไรก็ตาม จากกาพย์ห่อโคลง ๒ บทที่ยกมานี้ กวีก็ยังคงดำเนินรอยตามขนบการแต่งกาพย์ห่อโคลงโบราณคือ มีการใช้คำในวรรคหน้าของบาทเลียนความในวรรคแรกของกาพย์ ดังนี้

<u>กาพย์ห่อโคลงคู่แรก</u>

กาพย์วรรคแรก - จันทน์กะพ้อพ้อเวลา

โคลงบาทแรก - จันทน์กระพ้อพ้อต่อฟ้า ฝั่งฝัน

<u>กาพย์ห่อโคลงคู่หลัง</u>

กาพย์วรรคแรก - โอ้กฤษณาป่าล้ม

โคลงบาทแรก - โอ้กฤษณาป่าช้า ค่าไร้

เปรียบเทียบกับการแต่งกาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถ ที่ได้ยกตัวอย่างไว้ข้างต้น กวีใช้เนื้อความเลียนกันทุกบาททั้งกาพย์และโคลง ดังนี้

<u>กาพย์วรรคแรก</u> - เรียมหรือคือบรรทัด	<u>โคลงบาทแรก</u> - ใจเรียมเทียมดุจด้วย บรรทัด
<u>กาพย์วรรคสอง</u> - ช่างชาญดัดขัดเกลาขยัน	<u>โคลงบาทสอง</u> - คนช่างเกลาเหลาคัด รอบรู้
<u>กาพย์วรรคสาม</u> - ทอดเขียนเรียนพระธรรม์	<u>โคลงบาทสาม</u> - ทอดเขียนระเมียนอรรถ ธรรมเมศ
<u>กาพย์วรรคสี่</u> - ใช่สันเดียวเบี้ยวบิดงอ	<u>โคลงบาทสี่</u> - ใช่อันสันเดียวคู้ คดค้อมคมนา

ลักษณะการแต่งกาพย์ห่อโคลงที่ไม่เคร่งครัดเรื่องการห่อความตรงกันระหว่างกาพย์และโคลงบทต่อบท ยังพบในงานของกวีสมัยใหม่อีกหลายคน เช่น เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคมทวน คันธนู เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่ากวีได้ยักย้ายถ่ายเทวิธีการแต่งบางอย่างในการแต่งกาพย์ห่อโคลงด้วยการใช้โคลงสี่สุภาพนำหน้ากาพย์ยานีแล้วเพิ่มสัมผัสระหว่างคำประพันธ์เข้าไป เป็นการเพิ่มกลวิธีการแต่งจากการแต่งกาพย์ห่อโคลงในอดีตซึ่งแต่งกาพย์ยานีนำหน้าโคลงและไม่มีการร้อยสัมผัสระหว่างคำประพันธ์ ดังจะยกตัวอย่างกาพย์ห่อโคลงเพื่อให้เห็นวิธีการเล่นความระหว่างโคลงสี่สุภาพและกาพย์ยานี ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จาก **<u>เขียนแผ่นดิน</u>** ซึ่งเป็นกวีนิพนธ์ที่มีคำประพันธ์หลายชนิด ในส่วนของกาพย์ห่อโคลง กวีใช้โคลงสี่สุภาพแต่งนำกาพย์ยานี ดังต่อไปนี้

รุมฉัตรซ่อฉัตรซ้อย	ระชดทอง
แซงเสียดยอดเสียดครอง	โรจน์ฟ้า
พระธาตุทิพย์ลำยอง	ระยิบระยับ
วะวับวะแวมแจ่มจ้า	กระจกแก้วกระจ่าง**<u>สี</u>**
ชุมฉัตรชุมช่อช้อย	ระชดลอยพระเจ**<u>ดีย์</u>**
ระดาดทั่ว ณ ไพที	พระธาตุทิพย์สุดน**ธา**

แหล่ง*หล้า*แหล่งฟ้าฝาก พระธาตุหอม
หอมแผ่นดินเดียวดอม ดอกไม้
มหาราชสี่ราชถนอม ประนมนบ
พระนลาตเกษธาตุได้ ตากด้าวด่าน**สถาน**
แหล่งหล้าฝากฟ้าหอม ห้อมพระธาตุทิพย์อลัง**การ**
ตากถิ่นตากวิญญาณ ยังตากอยู่กู้ยุคสมัย

(เขียนแผ่นดิน หน้า ๓๙๐)

จากการแต่งกาพย์ห่อโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่ยกมาข้างต้น จะเห็นได้ว่ากวีได้เปลี่ยนแปลงรายละเอียดของกลวิธีการแต่งด้วยการใช้โคลงแต่งนำกาพย์ ส่วนเนื้อความจะเห็นได้ว่ากวีไม่เคร่งครัดที่จะเลียนเนื้อความระหว่างโคลงและกาพย์ แต่เป็นลักษณะของการใช้กาพย์ขยายความคล้ายกับการแต่งกาพย์เห่มากกว่าที่จะเล่นล้อความโดยตรง อย่างไรก็ดี กวีก็ยังคงให้เนื้อความในบาทแรกของโคลงและในวรรคแรกของกาพย์มีความเลียนกัน

นอกจากนี้ กวียังได้เพิ่มสัมผัสระหว่างบทของคำประพันธ์กาพย์และโคลงเข้าไปตามระบบการรับสัมผัสระหว่างบทของคำประพันธ์ชนิดนั้นๆ กล่าวคือ ถ้าเป็นสัมผัสจากโคลงมากาพย์ กวีใช้สัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายในบาทสุดท้ายของโคลงกับคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ ของกาพย์ แต่ถ้าเป็นสัมผัสจากกาพย์มาโคลง กวีใช้สัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายในวรรคสุดท้ายของกาพย์กับคำต้นวรรคแรกของบาทที่ ๑ ของโคลง ซึ่งทำให้คำประพันธ์ทั้งหมดมีความต่อเนื่องกันด้วยระบบสัมผัส นอกเหนือไปจากการเล่นล้อความกันระหว่างโคลงและกาพย์จากการแต่งกาพย์ห่อโคลงของกวีโบราณ

ส่วนการแต่ง กาพย์ห่อโคลง ของคมทวน คันธนู พบการแต่งกาพย์ห่อโคลงในรวมบทกวี **ใช่ว่ามิอ่อนไหว** กวีแต่งกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ จำนวน ๗ บทนำเรื่องก่อนที่จะแต่งกาพย์ห่อโคลงซึ่งแต่งกาพย์ ๑ บทและโคลงเลียนเนื้อความกาพย์อีก ๑ บท รวมกาพย์ห่อโคลงจำนวน ๒๘ บท (หรือ ๒๘ คู่) และปิดท้ายด้วยโคลงกระทู้ ๑ บท ซึ่งเนื้อความกาพย์และโคลงไม่ได้เคร่งครัดว่าจะเลียนความกันอย่างสนิททุกบท บางบทเป็นการล้อเนื้อความระหว่างกาพย์และโคลงโดยไม่ได้คำนึงว่าจะต้องใช้คำเลียนกัน เช่น

เป็นสุขกลางสัตว์สำ เป็นตามธรรมชาติเป็น
ทั่วหนก็ท้นเห็น วิถีบ่มเพาะสมบูรณ์

ท่องป่าชมป่าปลื้ม ป่าสัตว์
ธรรมชาติช่วยชี้ชัด ชีพให้
ทุกหนทุกแห่งขนัด คณาสุข
ดำดื่มยากลืมได้ ดุจได้มณีดวง

(ใช่ว่ามิอ่อนไหว หน้า ๒๑)

แต่บางบทมีลักษณะการใช้โคลงขยายความกาพย์ ดังตัวอย่าง

สงสารแต่หลานเหลน ต้องรับเวรรับกรรมไป
จำอยู่กับผู้ใหญ่ ที่สร้างเวรมิเว้นวาร
เหลียวดูอนาคตด้วย อาดูร
คนคดยังทวีคูณ เข่นโค่น
ลูกหลานยิ่งจำรูญ เลือดตำ่
อดอยากยืนยาวโพ้น เผ่าผู้พันธุ์สยาม

(ใช่ว่ามิอ่อนไหว หน้า ๒๖)

ในโคลงกระทู้ท้ายบท มีข้อความว่า

กาพย์ เล่นจริงใช่ล้อ เล่นเสนาะ
ห่อ พจน์ให้พริ้งเพราะ พล่ามถ้อย
โคลง มิใช่แค่เหมาะ มาประดับ
(โคลงหุ้มกาพย์) ใช่ร้อย เรื่องล้วนละเลงถึง

(ใช่ว่ามิอ่อนไหว หน้า ๒๖)

จากเนื้อความในโคลงกระทู้ เป็นคำอธิบายของกวีเกี่ยวกับการใช้โคลงในกาพย์ห่อโคลงที่แต่งนี้ว่า มิใช่แค่เพียงการแต่งโคลงเล่นล้อความกาพย์เพื่อความไพเราะเท่านั้น แต่ยังให้ความสำคัญแก่เนื้อความของโคลงมากขึ้น

นอกจากนี้กวียังเรียกชื่อรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้อีกอย่างหนึ่งว่า “โคลงหุ้มกาพย์” แสดงให้เห็นการตีความชื่อและรูปแบบการแต่งกาพย์ห่อโคลงตามความเข้าใจของกวีในแง่ที่ว่าคำประพันธ์ที่ตามหลังเป็นคำประพันธ์ที่มา “ห่อ” หรือ “หุ้ม” ความในคำประพันธ์ที่อยู่ก่อน ดังที่ปรากฏแนวคิดนี้อย่างชัดเจนในบทกวีที่มีชื่อว่า “ที่สุด” ซึ่งตีพิมพ์อยู่ในรวมบทกวีนิพนธ์ **จตุรงคมาลา**

ในบทกวีบทดังกล่าวนี้ คมทวน คันธนูแบ่งเนื้อความของกวีนิพนธ์บทนี้ออกเป็น ๒ ส่วน ส่วนแรกกวีใช้โคลงสี่สุภาพ ๑ บทตามด้วยกาพย์ยานี ๑๑ ขยายความโคลงอีก ๕ บท ส่วนที่ ๒ เป็นกาพย์ยานี ๕ บท และใช้โคลงสี่สุภาพสรุปความอีก ๑ บท คมทวน คันธนูตั้งชื่อรูปแบบคำประพันธ์ทั้ง ๒ ส่วนนี้แตกต่างกัน กล่าวคือ เนื้อความส่วนที่ ๑ กวีตั้งชื่อว่า กาพย์ห่อโคลง ส่วนเนื้อความส่วนที่ ๒ กวีตั้งชื่อว่า โคลงห่อกาพย์ ซึ่งหากพิจารณาเนื้อความโคลงทั้ง ๒ ส่วนจะพบว่าในส่วนแรกที่กวีตั้งชื่อว่ากาพย์ห่อโคลงนั้น อันที่จริงเป็นลักษณะของการแต่งกาพย์เห่นั่นเอง* คือการแต่งโคลงสี่สุภาพ ๑ บทแล้วแต่งกาพย์ขยายความ โดยเนื้อความในกาพย์ยานีบทแรกมีเนื้อความล้อกับเนื้อความโคลง ดังตัวอย่างเนื้อความส่วนแรก (เขียนตามการจัดรูปแบบของกวี) ดังนี้

<u>กาพย์ห่อโคลง</u>

เกิดง่ายตายยากแท้ เทียวหนา
อยู่อยู่ก็ริษยา อยู่เบื้อง
จู่จู่ก็เจตนา ในจิต
คิดแค่คืบแค่เปลื้อง ปลิดให้หายกระสัน

เกิดง่ายเหลือคล้ายงอก
ขึ้นพูนพอกและพัวพัน
เกิดแผลงกลั่นแกล้งพลัน
เป็นอัตตาบังหน้าตน

คิดแคบแถมแอบข้อง
ขุ่นยิ่งมองยิ่งมืดมน
อิจฉาตั้งตาฉล
แต่ต่ำใต้เข้าใส่ตัว

(จตุรงคมาลา หน้า ๔๖ - ๔๗)

ส่วนเนื้อความในส่วนที่ ๒ ซึ่งกวีเรียกว่า โคลงห่อกาพย์ กวีแต่งกาพย์ยานี ๑๑ นำมาก่อน ๕ บทและปิดท้ายด้วยโคลงสี่สุภาพ ๑ บท ดังจะยกตัวอย่างกาพย์ ๒ บทท้ายและโคลงสี่สุภาพมาแสดงดังต่อไปนี้

---

* ใน<u>พระนลคำหลวง</u> พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแทรกการแต่งกาพย์เห่ไว้ในเรื่อง และทรงเรียกชื่อคำประพันธ์ว่า กาพย์ห่อโคลง (อย่างเห่เรือ) แสดงให้เห็นว่าในความเข้าใจของกวี คำว่ากาพย์เห่เรือเป็นชื่อคำประพันธ์ย่อยชนิดหนึ่งของกาพย์ห่อโคลง

<u>โคลงห่อกาพย์</u>

ทั้งมวล-ทุกส่วนหมาย
แผ่เครือข่ายทุกวันคืน
ใครแข่งใครแข็งขืน
ก็ฆ่าเพื่อจักเอื้อผล

หน่อหนอกจึงพอกหนา
เพราะอัตตาสุมตัวตน
ทรามเกลื่อนโหมเคลื่อนกล
เต็มฝั่งฟ้าเต็มฝ้าแฝง

สำแดงอิทธิเดชขึ้น ขับขาน
แผลงดุจแผลงสันดาน ดิบห้อม
ความชั่วยิ่งช่วงฉาน ผกายโฉด
โอโลกไยแวดล้อม สำล้วนทรามเหลือ

(จตุรงคมาลา หน้า ๔๘ – ๔๙)

การตั้งชื่อคำประพันธ์ของคมทวน คันธนูในกวีนิพนธ์บทนี้แสดงให้เห็นแนวคิดการตีความระหว่างชื่อคำประพันธ์กับวิธีการเล่นล้อความในการแต่งกาพย์ห่อโคลง กล่าวคือ การตั้งชื่อว่า กาพย์ห่อโคลง ของคมทวน คันธนูในคำประพันธ์ส่วนแรกซึ่งแต่งโคลงสี่สุภาพก่อนที่จะขยายความด้วยกาพย์นั้น มีความหมายว่ากาพย์ที่ตามมาเป็นคำประพันธ์ที่ห่อความโคลง ส่วนคำประพันธ์ที่แต่งกาพย์ก่อนแล้วใช้โคลงปิดท้ายเป็นการสรุปความกาพย์ทั้งหมด แสดงให้เห็นว่าถ้าเรียกชื่อว่าโคลงห่อกาพย์ เท่ากับว่าโคลงเป็นคำประพันธ์ที่ห่อความกาพย์ จึงอาจนับว่าเป็นแนวคิดของการตีความชื่อคำประพันธ์ที่แตกต่างจากกวีในสมัยอยุธยา เพราะคำว่ากาพย์ห่อโคลงในสมัยอยุธยา กวีแต่งกาพย์ยานี ๑๑ ก่อน ๑ บทแล้วจึงใช้โคลงแต่งล้อในความกาพย์ยานีอีก ๑ บท ซึ่งหมายความว่า ในความคิดของกวีโบราณ คำประพันธ์ที่เรียกว่า กาพย์ห่อโคลง นั้น กวีใช้โคลงเป็นคำประพันธ์ที่ห่อความกาพย์ ดังนั้น การแต่งกาพย์ห่อโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ข้างต้นที่แต่งโคลงก่อนที่จะแต่งกาพย์ยานีจึงน่าจะเป็นแนวคิดเดียวกันกับคมทวน คันธนู ที่เห็นว่าถ้าเป็นคำประพันธ์ที่เรียกว่า กาพย์ห่อโคลงนั้นเป็นการใช้กาพย์เป็นคำประพันธ์สำหรับ “ห่อความ” โคลงนั่นเอง จึงต้องแต่งโคลงนำก่อนแต่งกาพย์

นอกจากการแต่งกาพย์ห่อโคลง ซึ่งล้อความกันระหว่างกาพย์และโคลงแล้ว ในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กวีคนหนึ่งคือ ชิต บุรทัต ได้แต่งโคลงกระทู้เรื่อง **ชาติปิยานุศร** ซึ่งเมื่อนำคำกระทู้หน้าโคลงมาเรียงติดต่อกัน จะได้คำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งคือ วิชชุมมาลาฉันท์ จึงมักเรียกโคลงกระทู้เรื่องนี้ว่า โคลงกระทู้วิชชุมมาลาฉันท์ แต่จากผลการศึกษาของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ซึ่งได้วิเคราะห์เนื้อหาของวิชชุมาลาฉันท์เปรียบเทียบกับเนื้อหาของโคลงในแต่ละบาท พบว่า ชิต บุรทัต ได้สร้างสรรค์รูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ขึ้นมาในวงวรรณคดีไทย คือ ฉันท์ห่อโคลง ซึ่งนับว่าเป็นรูปแบบการเล่นล้อความระหว่างโคลงกับคำประพันธ์ต่างชนิดกันในอีกรูปแบบหนึ่ง นอกเหนือไปจากการเล่นล้อความในกาพย์ห่อโคลง (รายละเอียดโปรดดู ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๕: ๑-๕๘)

๔.๒.๓ การขยายความในการแต่งกาพย์เห่

นอกจากกาพย์ห่อโคลงแล้ว ในสมัยอยุธยาตอนปลายยังมีการแต่งกาพย์เห่และกาพย์ขับไม้ซึ่งแต่งโคลงนำเรื่อง ๑ บทและขยายความด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ไม่จำกัดจำนวนบทจนกว่าจะหมดเนื้อความในแต่ละช่วงหรือแต่ละตอน ดังตัวอย่างการแต่งกาพย์เห่พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งทรงพระนิพนธ์สำหรับเป็นบทเห่เรือ มีรูปแบบการแต่งคือ แต่งโคลงนำ ๑ บท และใช้กาพย์ยานี ๑๑ ขยายความโคลง โดยกาพย์บทแรกเลียนเนื้อความโคลงโดยตรงก่อนที่จะขยายความอื่นต่อเนื่องไปจนกว่าจะหมดความ ดังนี้

ปางเสด็จประเวศด้าว ชลาไลย
ทรงรัตนพิมานไชย กิ่งแก้ว
พรั่งพร้อมพวกพลไกร แหนแห่
เรือกระบวรด้นแพร้ว เพริศพริ้งพรายทอง
พระเสด็จโดยแดนชล ทรงเรือด้นงามเฉิดฉาย
กิ่งแก้วแพร้วพรรณราย พายอ่อนหยับจับงามงอน
นาวาแน่นเปนขนัด ล้วนรูปสัตว์แสนยากร
เรือริ้วทิวธงสลอน ร้องโหเห่โอ้เห่มา

(เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง หน้า ๒๗)

จากตัวอย่างข้างต้น เนื้อความโคลง ๑ บทกล่าวถึงกระบวนเรือเสด็จ และกวีทรงใช้กาพย์ยานี ๑๑ พรรณนาความงามและรายละเอียดต่างๆ ของกระบวนเรือเสด็จจนหมดเนื้อความ จากนั้นกวีจึงทรงเริ่มเนื้อความใหม่เป็นบทเห่ชมปลา เห่ชมไม้ และเห่ชมนก ซึ่งใช้โคลง ๑ บทกล่าวถึง

เนื้อหาทั้งหมดในภาพรวมแต่ละหมวดก่อนที่จะพรรณนารายละเอียดของปลา ไม้ และนกแต่ละชนิดด้วยกาพย์ยานี ๑๑ จนจบเนื้อความเช่นเดียวกัน

รูปแบบการแต่งกาพย์เห่ ที่กวีโบราณได้คิดค้นขึ้นนี้ได้ส่งทอดการแต่งมาในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์จนกระทั่งปัจจุบัน

ขอแสดงตัวอย่างกาพย์เห่ ซึ่งแต่งโคลงสี่สุภาพนำ ๑ บทและใช้กาพย์ยานี ๑๑ ขยายความต่อไปในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งคัดมาจากวรรณคดีเรื่อง **พระนลคำหลวง** สรรคที่ ๑๒ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

อ้าดูอโศกนี้ ศรีไสว
อยู่ ณ ท่ามกลางไพร เพริศแท้
ชื่นชุ่มชอุ่มใบ ลมระบัด
ดูสุขสนุกแท้ มาทแม้นจอมผา

อ้าดูอโศกนี้ ศรีไสววิไลยตา
อยู่หว่างกลางพนา เปนสง่าแห่งแนวไพร
ชุ่มชื่นรื่นอารมณ์ ลมเพยพัดระบัดใบ
ดูสุขสนุกใจ เหมือนแลดูจอมภูผา
อโศกดูแสนสุข ช่วยดับทุกข์ด้วยสักครา
โศกเศร้าเผาอุรา อ้าอโศกโรคข้าร้าย
อโศกโยกกิ่งไกว จงตอบไปดังใจหมาย
ได้เห็นพระภฺาสาย ผ่านมาบ้างหรืออย่างไร

(พระนลคำหลวง หน้า ๑๘๙)

จากตัวอย่างข้างต้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์โคลงสี่สุภาพ ๑ บทและใช้กาพย์ยานี ๑๑ ขยายความอีก ๑๖ บท เป็นบทพรรณนาความตอนที่นางทมยันตีติดตามหาพระสวามีคือพระนลมาถึงลานอโศก จะเห็นได้ว่าเนื้อความในโคลงเป็นคำพรรณนาถึงความร่มรื่น ณ ลานอโศกแห่งนั้น ส่วนเนื้อความกาพย์ขยายความโคลงกล่าวถึงความงดงามร่มรื่นของต้นอโศก และคำกล่าวของนางทมยันตีจนจบเนื้อความ ก่อนที่จะขึ้นต้นด้วยโคลงสี่สุภาพและกาพย์ยานีอีก ๑ ชุดเพื่อดำเนินความใหม่ซึ่งกล่าวถึงการเดินทางของนางทมยันตีต่อไปจนพบกับกลุ่มพ่อค้า

ลักษณะการแต่งโคลงนำเนื้อความ ๑ บทและใช้กาพย์ขยายความในรูปแบบของกาพย์เห่นี้เป็นการสืบทอดการแต่งโคลงที่แสดงให้ความสัมพันธ์ด้านเนื้อความระหว่างโคลงและกาพย์ อย่างไรก็ตาม บทกาพย์เห่ที่ยกมานี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำมาใช้อย่างมีจุดมุ่งหมายแตกต่างไปจากการแต่งกาพย์เห่ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรในสมัยอยุธยาซึ่งใช้เป็นบทสำหรับการขับเห่ แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำมาใช้สำหรับการเดินเรื่องในวรรณคดีประเภทนิทาน นับเป็นการใช้รูปแบบการแต่งโคลงร่วมกับกาพย์ที่ทรงพัฒนาในด้านจุดประสงค์ของการแต่งมาจากของเดิม

๔.๒.๔ การขยายความและล้อความโคลงกับคำประพันธ์ชนิดต่างๆ

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่าในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังมีการสืบทอดแนวคิดการใช้โคลงแต่งนำคำประพันธ์ชนิดต่างๆ โดยใช้คำประพันธ์ชนิดอื่นล้อความหรือขยายความ ได้แก่ การใช้โคลงนำเรื่องในลักษณะการตั้งประเด็นหรือตั้งหัวข้อก่อนที่จะขยายรายละเอียดต่อไปด้วยคำประพันธ์ชนิดต่างๆ และการแต่งโคลงก่อนแล้วใช้กลอนแต่งล้อความ ปรากฏในกวีนิพนธ์ชุด **เขียนแผ่นดิน** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และ **ตู้เพลงลูกทุ่ง** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ

ในกวีนิพนธ์ขนาดยาวเรื่อง **เขียนแผ่นดิน** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีนิพนธ์ชุดนี้เป็นการบันทึกภาพสถานที่สำคัญในจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศที่กวีเดินทางไปถึงด้วยการใช้คำประพันธ์หลากหลายรูปแบบ ลักษณะการแต่งคล้ายคลึงกับการแต่งนิราศ เพียงแต่กวีนิพนธ์ชุดนี้ไม่มีสำนวนโวหารเกี่ยวกับความอาลัยรัก คงมีแต่การบันทึกภาพสถานที่ทั้งธรรมชาติ ศาสนสถานที่สำคัญ และวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของผู้คนในท้องถิ่นต่างๆ

กวีแบ่งเนื้อหาออกเป็น ๑๒ ตอน ในแต่ละตอนประกอบด้วยคำประพันธ์ชนิดต่างๆ เช่น กาพย์ กลอน โคลง เพลงพื้นบ้าน เป็นต้น ก่อนที่จะเข้าสู่รายละเอียด กวีใช้โคลงนำตอนต้น ๑ บทเหมือนกับเป็นการจัดกลุ่มเนื้อหาหรือสรุปเนื้อหาทั้งหมดก่อนในแต่ละตอนว่า ในตอนนั้นๆ กวีจะกล่าวถึงสถานที่ใดบ้างก่อนที่จะแจกแจงรายละเอียดต่อไป ดังจะยกตัวอย่างการใช้โคลงกล่าวนำเนื้อหาของตอนที่ ๑ ดังนี้

ไปสวนโมกข์สุราษฎร์แล้ว ไปยะลา
เขียนแผ่นดินนครา ถิ่นใต้
นราธิวาสสงขลา สตูลปัต- ตานีนอ
ยี่สิบวันว่างไร้ จากรั้วรังเรือน

(เขียนแผ่นดิน หน้า ๑๕)

เนื้อหาตอนที่ ๑ นี้กวีต้องการกล่าวถึงสถานที่ต่างๆ ในจังหวัดภาคใต้ที่กวีเดินทางไป ซึ่งรายละเอียดสถานที่แต่ละจังหวัดที่กวีกล่าวถึงนั้นใช้คำประพันธ์ชนิดต่างๆ ๑ ชนิดต่อสถานที่ ๑ แห่ง เช่นใช้กาพย์ฉบังพรรณนาภาพพระธาตุไชยา ใช้กลอนแปดพรรณนาธรรมชาติที่เกาะสมุย หรือใช้กาพย์ยานีพรรณนาภาพแม่น้ำตาปี เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นวิธีการใช้โคลงเพื่อจัดลำดับหมวดหมู่ของเนื้อหา ก่อนที่จะใช้คำประพันธ์ชนิดต่างๆ ขยายเนื้อความในแต่ละตอน คล้ายกับการแต่งโคลงนำเนื้อหาและใช้กาพย์ขยายความในการแต่งกาพย์เห่ เพียงแต่ในกาพย์เห่จะใช้คำประพันธ์ชนิดเดียวขยายความ แต่ใน **เขียนแผ่นดิน** กวีใช้คำประพันธ์หลากหลายรูปแบบในการขยายเนื้อความให้สมบูรณ์

นอกจากนี้ ยังมีการแต่งโคลงร่วมกับคำประพันธ์ประเภทต่างๆ เช่น กาพย์ กลอน โดยใช้โคลงเป็นคำประพันธ์เริ่มเรื่อง และใช้คำประพันธ์ประเภทอื่นขยายเนื้อความต่อไป ดังปรากฏในผลงานของกวีสมัยใหม่หลายคน ดังตัวอย่างจากงานของ คมทวน คันธนู ในรวมบทกวีนิพนธ์ **นาฏกรรมบนลานกว้าง** กวีนิพนธ์บทที่ชื่อว่า ***คำถาม-คำตอบร่วมสมัย*** ซึ่งแต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ ๔ บทและกลอนแปดอีก ๔ บท และตัวอย่างจากกวีนิพนธ์บทที่ชื่อว่า ***มีแต่เร่งเข้าไปรื้อด้วยมือเรา*** ซึ่งนำด้วย โคลงสี่สุภาพ ๔ บท และขยายความด้วยกาพย์ยานี ๑๑ จำนวน ๖ บทและกลอน ๘ อีกจำนวน ๘ บท นอกจากนี้ยังปรากฏในรวมบทกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ เรื่อง **ปณิธานกวี** ในบทกวีนิพนธ์ที่ชื่อว่า ***สุนทรีย์แห่งชีวิตมนุษย์*** ซึ่งแต่งโคลงนำเรื่อง ๑ บท แล้วขยายความด้วยกลอน ๘ อีก ๘ บท ซึ่งเป็นการสืบทอดแนวคิดการแต่งโคลงนำและขยายความด้วยกาพย์ในการแต่งกาพย์เห่นั่นเอง และกวีได้สร้างสรรค์รูปแบบด้วยการใช้คำประพันธ์ชนิดอื่นขยายความนอกเหนือไปจากการใช้กาพย์ยานี ๑๑ แต่เพียงอย่างเดียว

การแต่งโคลงแล้วใช้คำประพันธ์ชนิดอื่นขยายความยังปรากฏลักษณะสร้างสรรค์อีกอย่างหนึ่งที่แตกต่างไปจากที่กล่าวมาคือ การเล่นกับความหมายของโคลงนำเรื่องกับคำประพันธ์ที่ตามมา ดังที่ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง **ตู้เพลงลูกทุ่ง** ของ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ มีการแต่งโคลงเริ่มต้นเรื่องก่อนที่จะใช้กลอนขยายความต่อไป แต่ในกวีนิพนธ์เรื่องนี้กวีเล่นล้อเนื้อความระหว่างโคลงและกลอน โดยแต่งโคลงนำก่อน ๑ หรือ ๒ บทแล้วใช้เนื้อความของกลอนเป็นตัวไขความของโคลงอีกครั้งหนึ่ง ถ้าหากอ่านเฉพาะเนื้อความเฉพาะโคลงก็จะตีความหมายได้อย่างหนึ่งหรืออาจตีความได้ยังไม่ชัดเจน แต่เมื่ออ่านเนื้อความกลอนที่ตามมาทั้งหมด ความหมายของโคลงบทนั้นก็เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งอาจจะตีความหมายของโคลงนั้นไปอีกทางหนึ่งหรืออาจจะเข้าใจความในโคลงได้ชัดเจนขึ้น นับเป็นการเล่นกับเนื้อความของคำประพันธ์ระหว่างโคลงและกลอนที่ไม่สามารถแยก

ออกจากกันได้เพราะมีผลต่อการตีความ เช่นที่ปรากฏในกวีนิพนธ์บทที่ชื่อว่า ***พี่มีแต่ให้*** กวีนิพนธ์บทนี้กวีแต่งโคลงกระทู้ ๒ บท และแต่งกลอนแปดขยายความอีกหลายบท ดังนี้

พี่มีแต่ให้

พี่ รักแลห่วงน้อง นงราม
มี แต่เจ้าคนงาม แน่แท้
แต่ ช้าแต่ง้อยาม เจ้าโกรธ
ให้ หมดทุกสิ่งแม้ ชีพนี้พลีถวาย
ดอก รักบานเบ่งย้อม จิตหวาน
ไม้ ร่มห่มเงาประทาน รื่นให้
จันทน์ หอมย้อมจมูกสมาน ละมุนจิต
เธอ หากตอบแทนได้ จักให้ใดสนอง

(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๘๘)

หากอ่านเฉพาะเนื้อความโคลงโดยยังไม่อ่านกลอนแปดที่ตามมาอีกหลายบท ผู้อ่านจะตีความเนื้อหากวีนิพนธ์บทนี้ว่ากวีต้องการสื่อถึงความรักของชายหนุ่มคนหนึ่งที่ต้องการบอกรักหญิงสาว แต่เมื่อพิจารณาคำกระทู้ข้างหน้าของโคลงทั้ง ๒ บทซึ่งเมื่อนำคำกระทู้มารวมกันแล้วพบว่ามีความหมายไม่สอดคล้องกับเนื้อหาโคลง กล่าวคือ จากคำกระทู้ว่า “พี่มีแต่ให้ ดอกไม้จันทน์เธอ” คำว่าดอกไม้จันทน์เป็นวัสดุที่ใช้เฉพาะงานศพ เมื่อถึงเวลาพิธีฌาปนกิจ เจ้าภาพก็จะจัดดอกไม้จันทน์ให้ผู้มาร่วมงานนำไปวางเป็นเชื้อเพลิงสำหรับจุดไฟเผาศพ คำกระทู้ทำให้อาจจะตีความว่ากวีต้องการนำเสนอความรักของหนุ่มสาวคู่นี้ด้วยน้ำเสียงที่มีอารมณ์ขัน

แต่เมื่ออ่านกลอนที่นำมาขยายความโคลง ก็จะพบว่ากวีกำลังนำเสนอบทกวีนิพนธ์ที่วิจารณ์เสียดสีสภาพสังคมที่หลงบริโภคสินค้าที่เหลวไหลหลอกลวงจากอิทธิพลของโฆษณา ผู้ขายสินค้าที่ไม่เป็นประโยชน์ต่อผู้บริโภคมักโฆษณาจูงใจให้เลือกใช้สินค้าของตน ด้วยวิธีการสื่อสารชักจูงแสดงความรักความห่วงใยผู้ใช้สินค้าของตน หากแต่สิ่งที่ซ่อนไว้ใต้ความห่วงใยของผู้ขายหรือผู้โฆษณานั้น กลับแฝงไว้ด้วยสิ่งที่เป็นอันตรายต่อสุขภาพของผู้บริโภค เช่นกลอนที่ว่า

มีมือคอยห่วงคุณอบอุ่นฉะนี้
จากทีวีตลอดเวลาอย่าวิตก
หวังดีนี้ต้องใส่ไม้ยมก
แถมยกกำลังเจ็ดกำลังใจ

ยามสนุกมีเหล้าดีวิสกี้นอก
เปิดขวดออกโลกเปลี่ยนสีดูสดใส
อีกทั้งเบียร์ของหมักหนักเมรัย
ทั้งเบียร์นอกเบียร์ในสะใจจริง
ครั้นได้ข่าว "คุณเมาตาย" เราใจแป้ว
ในขมิบจิตแขม่วเป็นที่ยิ่ง
ยังห่วงใยคุณตลอดไม่ทอดทิ้ง
จึงรีบวิ่งมาสำรวจตรวจเหตุตาย
คำสัญญาจะลืมได้ไฉนเล่า
เราจ่ายคุณได้เท่าที่เราจ่าย
ตามดำริตริตรองของทนาย
คุณหยุดหายใจแล้วก็แล้วกัน
(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๕๑)

ดังนั้น เมื่ออ่านกลอนจนจบ ก็จะทำให้เห็นความหมายและเนื้อหาของโคลง ๒ บท ข้างต้นชัดเจนขึ้น จะเห็นได้ว่าความหมายของโคลง ๒ บทนั้นเปลี่ยนความหมายไปในทันใด และเข้าใจว่า ทำไมกวีจึงใช้คำกระทู้ว่า พี่มีแต่ให้ ดอกไม้จันทน์เธอ เพราะคำสัญญาที่ปรากฏในเนื้อความโคลง เปรียบเสมือนคำหวานที่เคลือบด้วยความประสงค์ร้าย ซึ่งถ้าผู้ฟังหลงเชื่อก็อาจจะได้รับผลร้าย เหมือนกับผู้บริโภคที่ได้รับผลกระทบจากการหลงเชื่อซื้อสินค้าตามคำโฆษณาที่กรอกหูด้วยถ้อยคำไพเราะอยู่ทุกวัน

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การใช้โคลงแต่งนำคำประพันธ์ชนิดอื่น โดยคำประพันธ์ที่ตามมาใช้ขยายเนื้อความโคลงและล้อความโคลงนี้ มีแนวคิดคล้ายกับรูปแบบการแต่งกาพย์เห่ ที่ใช้โคลงนำ ๑ บทแล้วตามด้วยกาพย์ขยายความนั่นเอง เพียงแต่กวีไม่ได้ใช้กาพย์ขยายความโคลง นอกจากนี้ยังได้คิดค้นวิธีการเล่นกับความหมายของโคลงกับคำประพันธ์ที่ตามมามากขึ้นกว่าเดิม นับเป็นการสร้างสรรค์สุนทรียภาพในระดับความของการแต่งโคลงที่เพิ่มขึ้นมาจากการแต่งโคลงในอดีต

๔.๓ การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่สัมพันธ์กับรูปแบบของโคลง

การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้ เป็นสุนทรียภาพที่สัมพันธ์กับรูปแบบของโคลง กล่าวคือ เป็นเรื่องที่กวีพยายามคิดค้นสร้างสรรค์รูปแบบการแต่งโคลงลักษณะใหม่ๆ ขึ้นมา เพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากจำเจ และเพื่อให้โคลงมีลีลาทาง

วรรณศิลป์แปลกใหม่ไปจากของเดิม โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงข้อบังคับทางฉันทลักษณ์บางอย่าง ทำให้มีผลต่อความความไพเราะหรือจังหวะเสียงของโคลง เช่น การลดหรือเพิ่มจำนวนคำหรืออาจกำหนดจำนวนบาทของโคลงขึ้นใหม่ ทำให้โคลงมีลีลาที่แตกต่างไปจากรูปแบบเดิมที่คุ้นเคย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการสร้างสุนทรียภาพด้านอื่น เช่น การเล่นเสียง หรือการเล่นคำนั้นกวีในอดีตได้ทดลองเล่นอย่างกว้างขวางและหลากหลายมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว กลวิธีบางอย่างก็พัฒนามาถึงที่สุดของการเล่น เช่น เรื่องการเล่นเสียงวรรณยุกต์ หรือการเล่นเสียงสัมผัส เป็นต้น กวีหลายคนโดยเฉพาะกวีสมัยใหม่จึงได้พยายามที่จะสร้างสรรค์แนวทางการแต่งโคลงรูปแบบใหม่ๆ เพื่อความงอกงามด้านวรรณศิลป์ การสร้างสรรค์สุนทรียภาพด้วยการเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงก็เป็นทางออกทางหนึ่งในการสร้างสุนทรียภาพใหม่ๆ ให้แก่การแต่งโคลง

การเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่แล้วมักเป็นการสร้างสรรค์ของกวีสมัยใหม่ น่าสังเกตว่า การเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์บางอย่างนั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงการทดลองแต่งของกวีบางคนเพื่อแสวงหาแนวทางการแต่งโคลงในรูปแบบที่แปลกใหม่ จึงอาจมีกวีในรุ่นหลังนำแนวคิดนี้ไปใช้ หรือกวีอาจคิดค้นทดลองมาแล้วแต่ไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดนำไปใช้ก็ได้ ดังนั้นจึงพบว่าการเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ที่กวีคิดค้นขึ้นมากวีผู้คิดรูปแบบนี้ขึ้นมาก็จะเป็นผู้ใช้เองโดยที่อาจจะยังไม่มีกวีรุ่นหลังดำเนินรอยตาม แต่รูปแบบใหม่บางรูปแบบที่กวีบางคนคิดขึ้นก็ได้รับการยอมรับจากกวีร่วมสมัยคนอื่น คือมีการนำไปใช้ต่อและบางครั้งก็ได้สร้างสรรค์วรรณศิลป์เพิ่มขึ้นจากพื้นฐานความคิดที่กวีคนก่อนได้คิดไว้ รายละเอียดของการสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่เกี่ยวกับรูปแบบโคลงมีดังต่อไปนี้

๔.๓.๑ การแต่งโคลงแล้วจัดวรรคใหม่ให้เกิดเป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่ง

การสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของโคลงประการหนึ่งที่กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างน่าสนใจ นับเป็นความสามารถพิเศษของกวีที่เล็งเห็นความสัมพันธ์ของข้อบังคับเรื่องจำนวนคำในฉันทลักษณ์ต่างชนิด นั่นคือ การแต่งโคลงแล้วจัดแบ่งวรรคใหม่ให้กลายเป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งคือ เป็นร่ายก็ได้ เป็นกลอนแปดก็ได้ หรือเป็นกาพย์ก็ได้ ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วสืบทอดต่อมาในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้บัญญัติชื่อการแต่งคำประพันธ์ที่สามารถจัดรูปได้เป็นคำประพันธ์ ๒ ชนิดในจำนวนคำที่ตรงกันนี้ว่า “กวีนิพนธ์ฝาแฝด” (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๖: ๕)*

การแต่งกวีนิพนธ์ฝาแฝดในรูปแบบคำประพันธ์โคลงแล้วสามารถจัดวรรคให้กลายเป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งที่ปรากฏในวรรณคดีไทย จากผลการศึกษาของชลดา เรืองรักษ์ลิขิตพบว่ามีมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่ โคลงลันโลงลิลิต ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นพระราชนิพนธ์โคลงกลบทจารึกที่วัดพระเชตุพนซึ่งทรงซ่อนรูปโคลงไว้ในคำประพันธ์ประเภทร่าย เมื่อนำคำในร่ายมา “ถอนโคลง”** ออกก็จะได้รูปแบบโคลงสี่สุภาพ ดังนี้

โคลงลันโลงลิลิต
พระราชนิพนธ์

กากีแน่งน้อยนาฎ เนื้อหอมประหลาดเลิศนาง สุรางค์จอมกระษัตรสิ้น
ปรถิ้นใจบเจียมถนอม ออมเสน่ห์เลยนะแม่
ระรี่แร่แคดิ้น ด่วนเค้าตามครุทธ

---

* ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อธิบายความหมายของกวีนิพนธ์ฝาแฝดว่า กวีนิพนธ์ฝาแฝดมีนัยสำคัญ ๒ ประการ ได้แก่ งานเขียน ๒ ชิ้นที่ผู้แต่งจงใจเผยแพร่ให้ผู้อ่านเห็นพร้อมกัน โดยอาจเห็นด้วยตาหรือด้วยปัญญาประการหนึ่ง และงาน ๒ ชิ้นที่ใช้คำเหมือนกันแต่มีการจัดแบ่งวรรคคำต่างกัน ทำให้เกิดเป็นงานที่มีรูปแบบการเขียนหรือรูปแบบคำประพันธ์ที่แตกต่างกันอีกประการหนึ่ง

** คำว่า “ถอนโคลง” ใช้ตามที่ปรากฏในตำราโคลงกลบท หมายถึงการจัดรูปโคลงกลบทที่ซ่อนไว้ในรูปต่างๆ ให้เป็นรูปแบบโคลงที่ถูกต้อง ซึ่งในปัจจุบันนิยมใช้คำว่า “ถอดโคลง” (นิยะดา เหล่าสุนทร, ๒๕๔๔: ๓๓)

คำประพันธ์ข้างต้นประเสริฐ ณ นครนำมาถอนเป็นโคลงสี่สุภาพ*ดังนี้

กากีแน่งน้อยนาฏ เนื้อหอม
ประหลาดเลิศนางสุรางค์จอม กระยัตรสิ้น
ปรถิ้นใจบเจียมถนอม ออมเสน่ห์ เลยนะแม่
ระรี่แร่แดดิ้น ด่วนเต้าตามครุทธ

(โคลงกลบทวัดพระเชตุพน อ้างถึงในชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๖: ๘)

ต่อจากนั้นยังไม่มีผู้ใดนำโคลงไปแต่งเป็นกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดอีกจนกระทั่งมาปรากฏใน กวีนิพนธ์เรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแต่งเป็นโคลง ๔ บทในช่วงต้นๆ ของเรื่อง กวีเรียกรูปแบบการแต่งนี้ว่า โคลงกลอน และได้แสดงการจัดวรรคตอนใหม่ตามฉันทลักษณ์ของกลอน โดยใช้จำนวนคำตรงทุกประการ เรียกว่า กลอนโคลง ดังตัวอย่าง

โคลงกลอน	**กลอนโคลง**
พิเศษสารเศกสร้าง รังสรรค์	พิเศษสารเศกสร้างรังสรรค์สาร
สารประจงจารฉันท ภาคพริ้ง	ประจงจารฉันทภาคพริ้งพรายสาย
พรายฉายเฉกเพชรพรรณ เพราะเฉิด เลิศแล	เฉกเพชรพรรณเพราเฉิดเลิศแลลาย
ลายระยับสายสะอิ้ง ส่องสร้อยกรองทรวง	ระยับสายสะอิ้งส่องสร้อยกรองทรวง
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘)	(ชักม้าชมเมือง หน้า ๙)

การแต่งโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งจัดวรรคใหม่ได้รูปแบบเป็นคำประพันธ์ ๒ ชนิดนี้ ต่อมามีกวีร่วมสมัยได้นำไปใช้แต่งกวีนิพนธ์และได้พัฒนารูปแบบการเล่นกับ

---

*อันที่จริง ในตำราโคลงกลบทวัดพระเชตุพนนี้ ยังมีการซ่อนรูปแบบโคลงไว้ในคำประพันธ์ชนิดอื่นอีก เช่น ซ่อนไว้ในรูปแบบกลอนดอกสร้อย ในตำรากลบทวัดพระเชตุพนเรียกว่า โคลงดอกสร้อยบูราณ ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเช่นกัน หรือกลโคลงสักวา ที่แต่งเป็นกลอนสักวา พระนิพนธ์กรมหมื่นไกรสรวิชิต เป็นต้น อย่างไรก็ตาม โคลงกลบทเหล่านี้ยังไม่สามารถจัดเป็นกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดตามคำบัญญัตินี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตจึงไม่ได้จัดให้เป็นกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดด้วย เพราะเป็นการซ่อนรูปคำของโคลงไว้ในคำประพันธ์อื่น ผู้ถอนจะต้องมีความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ของโคลงและ "เลือก" คำที่ซ่อนไว้มาจัดรูปแบบเอง ไม่ใช่การนำคำทั้งหมดที่เขียนไว้มาจัดวรรคใหม่เป็นโคลง เหมือนดัง โคลงลันโลงลิลิต ข้างต้น ซึ่งลำดับการเรียงคำในคำประพันธ์ทั้งสองชนิดตรงกันทุกประการ ต่างกันที่การจัดวรรคเท่านั้น

การจัดวรรคใหม่ระหว่างโคลงกับคำประพันธ์ชนิดอื่นต่อไป ซึ่งจากผลการศึกษาของ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต พบว่ามีกวีร่วมสมัยกับเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์อีก ๒ คนที่นำโคลงกลอนไปแต่งกวีนิพนธ์ ได้แก่ ศิวกานท์ ปทุมสูติ และ พระมหาแสวง ปญญาวุฑฒิ (นิลนามะ) โดยศิวกานท์ ปทุมสูติ เรียกรูปแบบโคลงกลอนที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์คิดขึ้นมานี้ว่า "กลโคลงกลอน" และได้พัฒนาการแต่งกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดเพิ่มขึ้นเป็น "กลโคลงกาพย์" โดยใช้จำนวนคำในโคลงไปจัดรูปวรรคใหม่เป็นกาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒*

ที่ผู้วิจัยกล่าวว่าการแต่งโคลงแล้วสามารถจัดวรรคใหม่ให้กลายเป็นคำประพันธ์ชนิดอื่นเป็นการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของการแต่งโคลง เนื่องมาจากในการแต่งกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดชนิดนี้ กวีจะต้องแต่งโคลงขึ้นก่อน ทั้งนี้เนื่องจากโคลงเป็นคำประพันธ์ที่บังคับรูปวรรณยุกต์ที่แน่นอนในแต่ละบาทก่อนที่จะนำไปจัดวรรคให้เป็นคำประพันธ์ชนิดอื่น ซึ่งในการจัดวรรคใหม่กวีจะต้องคำนึงถึงความและข้อบังคับเรื่องสัมผัสนอกของคำประพันธ์ชนิดอื่นหลังจากจัดวรรคใหม่แล้วด้วย ดังนั้น ความยากของการแต่งโคลงจึงอยู่ที่ขั้นตอนตั้งแต่แรกซึ่งกวีจะต้องคำนึงถึงคือรูปแบบคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งในระหว่างการแต่งโคลง ดังนั้น การแต่งโคลงที่จัดวรรคใหม่ให้เป็นคำประพันธ์ชนิดอื่นได้นั้น จึงเป็นการกำหนดกฎเกณฑ์ทางวรรณศิลป์รูปแบบใหม่ของการแต่งโคลงที่กวีได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างแท้จริง

นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงให้เห็นการเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของการแต่งโคลงที่กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ได้คิดค้นขึ้น เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ และเป็นการเล่นกับลีลาวรรณศิลป์ของคำประพันธ์ต่างชนิด เป็นการพิสูจน์ให้เห็นความหมายของคำว่า "ฉันทลักษณ์" ว่า ฉันทลักษณ์นั้นไม่ได้หมายถึงสิ่งอื่นใดนอกจากการจัดความประสานกลมกลืนของเสียงและคำดังที่มีกวีนิยามความหมายของคำคำนี้ว่าคือ "รูปแบบอันน่าพึงพอใจ"** ได้อย่างชัดเจน เพราะกวีได้แสดงให้เห็นว่า การแต่งคำประพันธ์แต่ละชนิดนั้น แม้จะใช้คำตรงกันทุกคำ แต่เมื่อนำมาจัดวรรคใหม่ก็จะส่งผลต่อการรับรสทางวรรณศิลป์ที่แตกต่างกัน กวีจึงได้จัดรูปแบบของการใช้คำที่ตรงกันทุกประการให้อยู่กรอบของฉันทลักษณ์ที่ต่างกัน

---

* กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดยังมีรูปแบบคำประพันธ์อื่นอีก เช่น กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดที่แต่งให้อ่านเป็นร้อยแก้วก็ได้ หรือร้อยกรองก็ได้ ของ ชิต บุรทัต ซึ่งชลดา เรืองรักษ์ลิขิตได้วิเคราะห์กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดของไทยไว้อย่างละเอียด ผู้สนใจโปรดอ่านรายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. ๒๕๔๖.

** เป็นคำอธิบายของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในหน้า ๒ ของวิทยานิพนธ์นี้

การเล่นกับการจัดวรรคคำประพันธ์ระหว่างโคลงกับคำประพันธ์ต่างชนิดนี้จึงช่วยอธิบายได้ว่า ทำไมคำประพันธ์หรือกวีวัจนะของไทย จึงมีการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่หลากหลาย อันมีข้อบังคับแตกต่างกันออกไป ได้แก่ ร่าย โคลง กาพย์ และกลอน และคำประพันธ์แต่ละชนิดนี้ต่างก็มีข้อกำหนดทางฉันทลักษณ์ประเภทย่อยแยกไปอีกหลายประเภท ดังนั้น การประเมินค่ากวีนิพนธ์เพียงแค่พิจารณาจากกรอบทางฉันทลักษณ์แต่เพียงอย่างเดียวว่าแต่งถูกต้องตามที่บัญญัติไว้ในตำราหรือไม่ จึงยังไม่อาจช่วยทำให้เข้าใจกวีนิพนธ์ได้อย่างถูกต้อง และลึกซึ้ง

๔.๓.๒ การรวมข้อบังคับของโคลงกลบท ๒ ชนิดให้เกิดเป็นโคลงกลบทชนิดใหม่

โคลงกลบทเป็นกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่มีบทบาททำให้โคลงมีสุนทรียภาพเพิ่มขึ้นทั้งทางเสียงและทางความหมายด้วย ขณะเดียวกันการแต่งโคลงกลบทก็เป็นการแสดงฝีมือของกวีที่สามารถแต่งโคลงอันมีข้อบังคับพิเศษเพิ่มขึ้นได้จากการแต่งโคลงตามปรกติ การแต่งโคลงกลบทแทรกไว้ในการแต่งโคลงเรื่องยาวมีปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้วดังเห็นได้จากการแต่งโคลงในวรรณคดีหลายเรื่องที่มีการเพิ่มข้อบังคับในการแต่งไม่ว่าจะเป็นเรื่องการซ้ำเสียงพยัญชนะ การซ้ำคำหรือซ้ำกลุ่มคำในตำแหน่งต่างๆ อย่างเป็นระบบมากกว่าปกติ แต่ข้อบังคับของโคลงกลบทในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นก็ยังอาจจะไม่ได้กำหนดข้อบังคับชัดเจนดังเช่นการแต่งโคลงกลบทในระยะต่อมา นอกจากนี้การแต่งโคลงที่มีข้อบังคับพิเศษก็อาจจะยังไม่สม่ำเสมอทุกบท เช่น อาจเล่นไม่ครบทั้ง ๔ บาทดังเช่นการแต่งโคลงกลบทในสมัยรัตนโกสินทร์

ในช่วงสมัยอยุธยาตอนกลางปรากฏว่ามีการแต่งโคลงสี่สุภาพหลายบทที่มีรูปแบบการแต่งโคลงกลบทอย่างชัดเจน กล่าวคือ มีการกำหนดข้อบังคับในตำแหน่งที่ค่อนข้างแน่นอน และเป็นการเล่นครบทั้ง ๔ บาท นอกจากนั้น ในสมัยนี้เริ่มปรากฏการกำหนดชื่อเรียกชื่อกลบทบางชนิดด้วย โคลงกลบทเรื่องแรกที่กำหนดข้อบังคับกลวิธีการแต่งตลอดเรื่องอย่างชัดเจน คือ **<u>โคลงอักษรสามหมู่</u>** ของพระศรีมโหสถ นับเป็นการแต่งโคลงกลบทตลอดทั้งเรื่อง นอกจากนี้ ในตำราประพันธศาสตร์ในสมัยนี้คือ จินดามณียังได้ประมวลรูปแบบของโคลงกลบทบางชนิดและตั้งชื่อด้วย และในสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา พบว่า มีการแต่งโคลงกลบทแทรกอยู่ในวรรณคดีหลายเรื่องซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่า มีการกำหนดข้อบังคับที่แน่ชัดและเป็นระบบมากกว่าในสมัยอยุธยาตอนต้น แม้อาจจะยังไม่ได้มีการกำหนดชื่อเรียกโคลงกลบทบางชนิดก็ตาม

กวีได้สืบทอดและพัฒนาการแต่งโคลงกลบทอย่างเป็นระบบมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังจะเห็นได้ว่ากวีหลายพระองค์และหลายคนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ร่วมกันแต่งตำราโคลงกลบทขึ้นมา คือ **<u>ตำราโคลงกลบทวัดพระเชตุพน</u>** ซึ่งมีการกำหนดรูปแบบ

ของโคลงกลบทหลายชนิดและมีการตั้งชื่อโคลงกลบทแต่ละชนิดไว้ด้วย นอกจากนี้ ในช่วงท้ายของวรรณคดีเรื่อง **โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน** พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรสยังปรากฏการแต่งโคลงกลบท ๑๐ ชนิด ชนิดละหลายบทต่อเนื่องกัน กล่าวได้ว่าการแต่งโคลงกลบทในวรรณคดีเรื่องนี้เป็นโคลงกลบทที่มีแบบแผนชัดเจนและมีการกำหนดชื่อกลบทแต่ละชนิดไว้ด้วย ส่วนในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเรื่องอื่นๆ ก็มีการสืบทอดแนวคิดการแต่งโคลงกลบทเพื่อแสดงฝีมือการแต่งของกวีแทรกในการแต่งโคลงขนาดยาวหลายเรื่อง ซึ่งมีทั้งที่กวีไม่ได้แจ้งชื่อกลบทและแจ้งชื่อกลบทไว้ในตัวบทคำประพันธ์ ในส่วนของโคลงกลบทที่กวีไม่ได้แจ้งชื่อไว้ ผู้อ่านจะทราบได้ว่าเป็นโคลงกลบทเพราะเห็นจากกลวิธีการแต่งบางอย่างที่มีข้อบังคับเพิ่มขึ้นเป็นระเบียบแบบแผน

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวียังคงสืบทอดแต่งโคลงกลบทแทรกในเนื้อเรื่อง โดยเฉพาะการแต่งโคลงที่มีเนื้อหาขนาดยาว จะพบว่า กวีได้แทรกโคลงกลบทไว้กระจายตลอดเรื่อง

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีสมัยใหม่อีกคนหนึ่งที่แต่งโคลงกลบทแทรกไว้ในกวีนิพนธ์หลายเรื่อง โดยเฉพาะใน **ชักม้าชมเมือง** นอกจากจะแต่งโคลงกลบทชนิดต่างๆ เช่น อักษรล้วน บุษบงแย้มผกา วัวพันหลัก งูกระหวัดหาง เป็นต้น แทรกไว้กระจายตลอดทั้งเรื่องแล้ว ยังมีการแต่งโคลงกลบทที่เห็นได้อย่างชัดเจนว่า เป็นการแต่งตามแบบแผนจากวรรณคดีเรื่อง **โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน** กล่าวคือ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้แต่งโคลงกลบท ๑๐ ชนิด ชนิดละ ๒ บทติดต่อกันและบอกชื่อของโคลงกลบทเช่นเดียวกันโดยเรียงลำดับตรงกันกับที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่อง**โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน** ด้วยซึ่งโคลงกลบทบางแบบกวีได้กำหนดข้อบังคับเพิ่มเติม ดังเช่นโคลงกลบทก้านต่อดอก เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้เพิ่มข้อบังคับเสียงสัมผัสสระในด้านวรรคเข้าไปอีก ๑ แห่ง คือเติมบังคับสัมผัสสระเฉพาะในวรรคหลังเท่านั้น ดังตัวอย่างโคลงก้านต่อดอกจาก**โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน** ดังนี้

หอระฆังทรงสร้างใหม่ **เหมือนเรือน** แรกฤๅ
ในอุดรลานเถลิง **หลั่นนั้น**
การประดับสรัพสรรพ์เสมือน **มีที่** เพรงพ่อ
สถานสถิตนอกชั้นหั้น **แห่ง**กระ**แพง**

(ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน หน้า ๓๔๕)

ใน **ชักม้าชมเมือง** ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้เพิ่มข้อบังคับสัมผัสสระที่ต้นบาทในคำที่ ๑ และ ๒ อีกด้วย ดังนี้

*เพราเลา*ลำขลุ่ยพริ้ว **พรายฉาย**
*แสบแปลบ*ราวเพลิงราย **ผ่อนร้อน**
*โรยโหย*ระเหิดราหาย **เหินเนิ่น**
*ลอยค่อย*คละคล้อยฟ้อน **ฟ่องพลิ้ว**ไม่ไกล

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๓๘)

การแต่งโคลงกลบทแทรกในวรรณคดีที่กล่าวมาข้างต้น เป็นการสืบทอดการแต่งโคลงกลบท โดยแต่งตามข้อบังคับโคลงกลบทแต่ละชนิดตามแบบแผนของการแต่งโคลงกลบทชนิดนั้น แต่สิ่งที่เป็นการสร้างสรรค์การแต่งโคลงกลบท คือในการแต่งโคลงกลบทบางบท กวีได้นำข้อบังคับของโคลงกลบท ๒ ชนิดมาแต่งร่วมกันในโคลงกลบท ๑ บท โดยเฉพาะโคลงกลบทงูกระหวัดหาง ซึ่งเล่นการสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคทุกวรรค กลบทชนิดนี้เป็นโคลงกลบทที่นิยมแต่งร่วมกับโคลงกลบทชนิดอื่นๆ ดังตัวอย่างโคลงกลบทวัวพันหลัก ใน **โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน**

ติดศิลาจาฤกข้อ คำ**โคลง** ไว้เฮย
โคลงบอกเรื่องเลขา คิด*แจ้ง*
*แจ้ง*อรรถวัจนลรรโลง ลักษณ์**ทก** หลังแฮ
ทกแห่งทั่วห้องแสร้ง สาบประกล

(ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน หน้า ๓๓๘)

จากตัวอย่างโคลงกลบทข้างต้น นอกจากจะเป็นโคลงกลบทวัวพันหลักที่บังคับซ้ำคำท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไปทุกบาทแล้ว กวียังทรงเล่นเสียงพยัญชนะข้ามวรรคระหว่างระหว่างคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำแรกของวรรคหลังในทุกบาท ทำให้มีลักษณะการแต่งโคลงกลบทงูกระหวัดหางอีกชนิดหนึ่งรวมอยู่ด้วย แต่กวีก็มิได้บอกว่ามีโคลงกลบทอีกชนิดหนึ่งแทรกอยู่ในโคลงกลบทวัวพันหลัก

อย่างไรก็ตาม การแต่งโคลงกลบท ๑ บทที่มีข้อบังคับร่วมกันของโคลงกลบท ๒ ชนิดในวรรณคดีโบราณอาจจะยังมองเห็นได้ไม่ชัดเจนนัก เพราะกลวิธีการแต่งบางอย่าง เช่น การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคในรูปแบบกลบทงูกระหวัดหางเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่นิยมใช้กันมากจนกลายเป็นเรื่องปรกติไป โดยเฉพาะในการแต่งโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ในการสืบทอดการแต่งโคลงกลบทในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบว่า มีการกำหนดข้อบังคับของโคลงกลบทชนิดใหม่ โดยใช้ข้อบังคับของโคลงกลบทที่มีอยู่แล้ว ๒ ชนิดเป็นพื้นฐาน

ในรวมบทกวีนิพนธ์ **กฎบนกลบท** ของคมทวน คันธนูซึ่งเป็นการนำเสนอการทดลองแต่งกลบทด้วยคำประพันธ์หลายชนิด กล่าวเฉพาะโคลงกลบท คมทวน คันธนูได้สร้างข้อบังคับของโคลงกลบทขึ้นเพิ่มเติมด้วยการผสมข้อบังคับของโคลงกลบท ๒ ชนิดที่มีมาแต่โบราณเข้าเป็นกลบทชนิดเดียวพร้อมกับตั้งชื่อของโคลงกลบทเหล่านี้ด้วย เช่น โคลงกลบทเก็บบัวบริพันธ์ เป็นการรวมข้อบังคับของกลบท ๒ ชนิดได้แก่ กินนรเก็บบัว ซึ่งบังคับการซ้ำคำต้นวรรคแรกในตำแหน่งคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ ของวรรค และกลบทนาคบริพันธ์ ซึ่งบังคับซ้ำคำของคำแรกและซ้ำเสียงพยัญชนะของคำที่สองระหว่าง ๒ คำสุดท้ายของบาทก่อนกับสองคำแรกของบาทต่อไป ดังตัวอย่าง

ยามดึกอยู่ดึกด้อม หาดาว
หาดื่มหวนดื่มหาว ห่มห้อม
ห่มหาเหือดหา, พราว ดึกผลุบ
ดึกโผล่ตั้งโผล่ล้อม หลากงำเงยแหงน

(กฎบนกลบท หน้า ๑๐)

นอกจากนี้ยังมีโคลงกลบทที่ผสมข้อบังคับของโคลงกลบท ๒ ชนิดเข้าเป็นข้อบังคับโคลงกลบทชนิดเดียวอีก เช่น บานกลีบต่อดอก เบ็ญจวรรณพันหลัก พระจันทร์ทรงกลด เป็นต้น

การรวมข้อบังคับของโคลงกลบท ๒ ชนิดเข้าเป็นโคลงกลบทชนิดเดียวกัน เป็นการเพิ่มข้อบังคับที่ซับซ้อนและยุ่งยากมากขึ้น ส่วนหนึ่งเป็นเพราะกวีต้องการที่จะแสดงฝีมือและความรู้ทางฉันทลักษณ์ในการแต่งคำประพันธ์ประเภทต่างๆ คมทวน คันธนูจึงได้ทดลองแต่งโคลงกลบทที่มีข้อบังคับยุ่งยากมากขึ้นกว่าการแต่งโคลงกลบทโบราณนี้เพื่อแสดงเป็นตัวอย่างให้เห็นว่า กวีสามารถที่จะนำโคลงกลบท ๒ ชนิดมาแต่งร่วมกันได้ซึ่งโคลงกลบทแต่ละชนิดมีลีลาวรรณศิลป์ที่แตกต่างกันไปตามข้อบังคับ จึงทำให้เกิดความหลากหลายและความแปลกใหม่ทางด้านลีลาวรรณศิลป์ของโคลงเพิ่มเติมขึ้นมา การทดลองแต่งโคลงกลที่มีข้อบังคับโคลงกลบทร่วมกัน ๒ ชนิดนี้ คมทวน คันธนูมิได้ใช้ในการแต่งโคลงธรรมดา แต่ใช้ในการแต่งโคลงที่มีรูปแบบพิเศษบางอย่างที่กวีกำหนดขึ้นใหม่ด้วย เช่น ใช้ในการแต่งโคลงหก ซึ่งกวีได้ตัดจำนวนคำในวรรคแรกจาก ๕ คำให้เหลือ ๔ คำ หรือใช้แต่งโคลงสี่สลับ ซึ่งกำหนดให้แต่งโคลงสี่สุภาพและโคลงสี่ดั้นสลับกันเป็นต้น จึงทำให้มีความยากขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม โคลงกลบทบางชนิดที่คิดขึ้นมานี้กวีก็ยอมรับว่าอาจจะยังไม่ลงตัวเท่าที่ควรและต้องใช้ความยืดหยุ่นของการแต่งในบางจุด ดังเช่นคำอธิบายกลบทเก็บบัวบริพันธ์ซึ่งใช้แต่งใน

โคลงสี่สลับว่า “กลบทนี้ใช้กินรเก็บบัว (ระดับ ๓) จุดบังคับอยู่ที่คำที่ ๑ - ๒ ซ้ำคำซ้ำเสียงกับคำที่ ๓ - ๔ ผสมกับกลบทนาคบริพันธ์ (ระดับ ๒– ๓) จุดบังคับอยู่ที่ ๒ คำท้ายวรรคซ้ำเสียงซ้ำคำกับ ๒ คำแรกของวรรคต่อไป (ระดับ ๑) ต้องอนุโลมให้เสียงสัมผัสของคำเอกที่วรรคแรกของโคลงต้น (บาทกุญชร) ใช้สัมผัสเสียงโทได้” (คมทวน คันธนู, ๒๕๔๑: ๑๔)

การกำหนดข้อบังคับของโคลงกลบทชนิดใหม่นี้แม้จะดูเหมือนว่าเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ของการแต่งโคลงกลบท คือมีชนิดของโคลงกลบทเพิ่มขึ้น แต่ในอีกแง่หนึ่ง คมทวน คันธนูได้สร้างสรรค์รูปแบบการแต่งโคลงกลบทที่ใช้ข้อบังคับร่วมกันของโคลงกลบท ๒ ชนิดนี้ขึ้นมาจากพื้นฐานของโคลงกลบทตามที่เคยปรากฏมาแล้วในการแต่งวรรคดีไทยนับตั้งแต่อดีตนั่นเอง ซึ่งการแต่งโคลงกลบทที่มีลักษณะเด่นของโคลงกลบทอีกชนิดหนึ่งรวมอยู่ด้วย ก็เป็นลักษณะที่ปรากฏมาแล้วในการแต่งโคลงครั้งอดีต เพียงแต่อาจจะไม่ได้กำหนดรูปแบบและนำมาตั้งชื่อใหม่อย่างชัดเจน ดังเช่นที่คมทวน คันธนูได้ทดลองทำอยู่ ดังนั้น จึงอาจสรุปได้ว่า แม้จะสืบทอดการแต่งโคลงกลบทมาตั้งแต่อดีต แต่กวีก็ได้พยายามที่จะมองหาแนวทางเกี่ยวกับรูปแบบหรือข้อกำหนดใหม่ๆ ขึ้นมาด้วย ดังนั้น การแต่งโคลงกลบทในวรรณคดีไทยจึงเป็นทั้งการสืบทอดและการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของการแต่งโคลงไปในขณะเดียวกัน

๔.๓.๓ การประดิษฐ์โคลงชนิดใหม่

การสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของการแต่งโคลงอีกเรื่องหนึ่งที่กวีในสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะกวีสมัยใหม่ได้สร้างสรรค์ไว้ ก็คือ การทดลองปรับเปลี่ยนข้อบังคับทางฉันทลักษณ์บางประการของโคลงทำให้เกิดโคลงประเภทใหม่ขึ้นอีกหลายชนิด ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวแล้วว่า ข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงมีผลต่อการรับรสทางวรรณศิลป์ เช่น โคลงสี่ดั้นมีจำนวนคำและสัมผัสในบทน้อยกว่าโคลงสี่สุภาพ ทำให้ลีลาของโคลงดั้นมีความกระชับกว่าโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่โคลงสี่สุภาพมีสัมผัสที่เพิ่มขึ้นและจำนวนคำในวรรคหลังของบาทสุดท้ายที่มากกว่าวรรคหลังในบาทอื่น ลีลาวรรณศิลป์ของโคลงสี่สุภาพจึงแตกต่างไปจากโคลงสี่ดั้น และเนื่องจากวรรคหลังของโคลงสี่สุภาพมีความสำคัญที่สุดที่จะส่งผลต่อวรรณศิลป์ของโคลงทั้งบท กวีจึงให้ความสำคัญแก่กลวิธีการเล่นกับเสียงของคำในวรรคหลังของโคลงสี่สุภาพนี้มาก

ด้วยเหตุนี้ กวีสมัยใหม่หลายคน จึงได้ทดลองสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของโคลง ด้วยการประดิษฐ์โคลงประเภทใหม่ด้วยเปลี่ยนแปลงข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ที่คุ้นเคยให้กลายเป็นสิ่งที่ไม่คุ้นเคย เพื่อผลทางวรรณศิลป์ ทำให้ได้โคลงประเภทใหม่ที่มีความแปลกต่างไปจากเดิม เช่น การลด

จำนวนคำหรือการเปลี่ยนระบบรับส่งสัมผัส โดยที่กวีไม่ได้ทิ้งลักษณะความคุ้นเคยแบบเดิมคือเรื่องเสียงวรรณยุกต์และน้ำหนักของโคลงซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญเรื่องวรรณศิลป์ของโคลง

อันที่จริง เรื่องการจำแนกประเภทของโคลงออกเป็นประเภทย่อยตามการรับส่งสัมผัสของโคลงแต่ละประเภทเป็นความยืดหยุ่นในการแต่งโคลงของกวีโบราณมานานแล้ว ก่อนที่ตำราประพันธศาสตร์จะค่อยๆ รวบรวมความยืดหยุ่นในการแต่งเหล่านี้ประมวลให้กลายเป็นรูปแบบของโคลงแต่ละประเภทไป ตัวอย่างที่จะสนับสนุนความคิดนี้คือ เรื่องตำแหน่งการรับสัมผัสระหว่างบาทของโคลงโบราณในบาทที่ ๒ ถึงบาทที่ ๔ ซึ่งกวีแต่งโคลงโดยยืดหยุ่นการรับสัมผัสได้ในคำที่ ๓ คำที่ ๔ หรือคำที่ ๕ ของบาท แต่เมื่อตำรากาพยสารวิลาสินีในสมัยอยุธยา ได้ประมวลรูปแบบซึ่งเป็นความยืดหยุ่นเหล่านี้มารวบรวมเป็นประเภทย่อยของโคลงพร้อมทั้งตั้งชื่อให้ ความยืดหยุ่นจึงค่อยๆ กลายเป็นความเคร่งครัด เช่น ถ้ามีคำรับสัมผัสอยู่ในคำที่ ๔ ก็คือโคลงจิตรลดา หรือโคลงนันททายี ส่วนถ้าเป็นในตำราจินดามณี ก็จะเรียกโคลงที่รับสัมผัสในคำที่ ๔ ว่า จัตวาทัณฑี ทั้งๆ ที่โคลงโบราณที่แต่งก่อนเขียนตำรานี้ กวีไม่ได้คำนึงขณะที่แต่งว่าตนกำลังแต่งโคลงจิตรลดาตามตำรากาพยสารวิลาสินีหรือจัตวาทัณฑีตามตำราจินดามณี แต่ได้เลือกใช้สัมผัสในจุดนี้เพื่อความไพเราะทางเสียงที่กวีเห็นว่าเหมาะสม เป็นต้น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงใช้แนวความคิดการจำแนกประเภทโคลงตามลักษณะตำแหน่งการรับส่งสัมผัสจากกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ สร้างรูปแบบโคลงเพิ่มเติมอีก ๒ ลักษณะ ลักษณะแรกพระองค์ทรงเรียกว่า "โคลงแผลง"* หมายถึงโคลงที่ทรงดัดแปลงจากโคลงในตำรากาพยสารวิลาสินี ๔ ชนิดแล้วทรงตั้งชื่อให้มีคำว่าแผลงต่อท้ายชื่อของโคลงที่ทรงแผลง ได้แก่ ๑) วิชชุมาลีแผลง ๒) จิตรลดาแผลง ๓) สินธุมาลีแผลง และ ๔) นันทะทายีแผลง อีกลักษณะหนึ่งเป็นโคลงที่ทรงเรียกว่า "โคลงเยี่ยงโบราณ" ซึ่งเป็นโคลงที่ทรงยักย้ายถ่ายเทตำแหน่งคำรับสัมผัสระหว่างบาทอีก ๔ ชนิด ดังนี้ ๑) วชิรมาลี ๒) มุกตะมาลี ๓) รัตนะมาลี ๔) จิตรมาลี**

โคลงแผลงและโคลงเยี่ยงโบราณ ทีพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงคิดขึ้นนี้เป็นลักษณะการยักย้ายตำแหน่งการรับส่งสัมผัส เช่น วิชชุมาลีแผลง เป็นโคลงที่เลื่อนตำแหน่งรับ

---

*คำว่า "แผลง" พจนานุกรมให้ความหมายไว้ว่า ก. แปลงสิ่งเดิมให้เพี้ยนแปลกไป เช่น แผลงสระ แผลงพยัญชนะ ว. ที่แตกต่างไปจากปรกติเช่น เล่นแผลง คำแผลง (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒, ๒๕๔๖: ๗๔๔)

**รูปแบบและตัวอย่างโปรดดูรายละเอียดจาก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๑๔.

สัมผัสของโคลงวิชชุมาลีในบาทที่ ๔ จากคำที่ ๕ มาเป็นคำที่ ๔ หรือ โคลงวชิรมาลี มีตำแหน่งรับสัมผัสคล้ายโคลงสุภาพ แตกต่างจากโคลงสี่สุภาพคือ เปลี่ยนคำรับสัมผัสในบาทที่ ๒ จากคำที่ ๕ มาอยู่ในตำแหน่งคำที่ ๔ ซึ่งอันที่จริง ตำแหน่งรับสัมผัสเช่นนี้เป็นประเภทของโคลงที่เรียกว่า "จัตวาทัณฑี" นั่นเอง

การแต่งโคลงตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงปัจจุบัน นอกจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้วพบว่า ช่วงที่มีการคิดสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์ของโคลงใหม่ด้วยการเปลี่ยนแปลงข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ในด้านจำนวนคำและระบบรับส่งสัมผัสเป็นแนวคิดของกวีสมัยใหม่ด้วย ซึ่งไม่ได้พบเฉพาะโคลงเท่านั้นแต่กวีสมัยใหม่ยังได้มีการทดลองปรับเปลี่ยนข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ชนิดอื่นเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดต่างๆ อีกมาก ในส่วนของโคลงก็มีการทดลองปรับเปลี่ยนฉันทลักษณ์บางอย่าง ได้แก่ การลดจำนวนคำ และการเปลี่ยนระบบสัมผัส และกวีตั้งชื่อโคลงทำให้เป็นโคลงชนิดใหม่อีกหลายชนิด

ตัวอย่างของการปรับเปลี่ยนข้อบังคับทางฉันทลักษณ์คือ โคลงห้า และโคลงห้าพัฒนาของจิตร ภูมิศักดิ์ เนื่องจากจิตร ภูมิศักดิ์เชื่อว่า โคลงที่ปรากฏใน <u>ลิลิตโองการแช่งน้ำ</u> เป็นโคลงห้า ซึ่งในแต่ละบาทมี ๕ คำ โดยแบ่งเป็นวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๒ คำแต่สามารถเพิ่มคำหน้าบาท และคำสร้อยท้ายบาทได้อีกอย่างละ ๒ คำทุกบาท ส่วนคำเอกคำโทก็คล้ายกับโคลงสี่ดั้น และมีการรับส่งสัมผัสแบบโคลงดั้นบาทกุญชร* จิตร ภูมิศักดิ์ จึงได้กำหนดรูปแบบการแต่งโคลงห้าขึ้นมา และนำไปใช้แต่งกวีนิพนธ์ นอกจากนี้ยังได้เปลี่ยนระบบการรับส่งสัมผัสแบบโคลงดั้นในโคลงห้าให้กลายเป็นการรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่สุภาพ เรียกชื่อว่า โคลงห้าพัฒนา

จิตร ภูมิศักดิ์ ได้นำรูปแบบโคลงห้าและโคลงห้าพัฒนาที่คิดขึ้นมานี้ ใช้แต่งกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมในสมัยที่แต่งเนื่องจากฉันทลักษณ์ของโคลงห้าที่จิตร ภูมิศักดิ์ กำหนด

---

* ในตำราฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสาร ได้จัดประเภทโคลงใน ลิลิตโองการแช่งน้ำ เป็นโคลงประเภทหนึ่ง เรียกว่า โคลงโบราณชื่อมณฑกคติ (กบเต้น) โคลงห้า โดยมีรูปแบบการจัดวรรคต่างจากจิตร ภูมิศักดิ์ คือ แต่ละบาทมี ๕ คำโดยไม่แบ่งวรรค แต่มีสร้อยท้ายบาทได้ทุกบาท บาทละ ๒ คำ และรับสัมผัสแบบโคลงดั้นบาทกุญชร

ขึ้นมานี้เป็นโคลงที่มีจำนวนคำในบาทน้อย ทำให้มีลักษณะห้วนกระชับ จึงสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของกวีที่ต้องการสื่อสารเนื้อหาการวิพากษ์สังคมอย่างสั้นกระชับ และตรงไปตรงมา*

โคลงห้าและโคลงห้าพัฒนานี้ ไม่พบว่าปรากฏในการแต่งกวีนิพนธ์ในยุคหลังจิตร ภูมิศักดิ์เท่าไรนัก กวีที่นำโคลงห้าและโคลงห้าพัฒนามาใช้ในการประพันธ์กวีนิพนธ์ก็มีเพียงไม่กี่คนได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคมทวน คันธนู ดังตัวอย่างรูปแบบโคลงห้าของคมทวน คันธนู ดังนี้

น้ำฟ้าตก เต็มหนาว
ผลักขุนโจร เจ็ดขึ้น
พายุหนาว โหมหนัก
ฟ้าทรหมื้น เมฆหนา
ขุนยักษ์เจ้า จักรวรรดิฯ
ขุนเงินตรา แต่งให้
ขุนเจ็ดซัด กำซาบ
ขุนถ้วนไท้ เทพเสย
ตายลาภแล้ว รศ.
ปิดยิ่งเผย ผ่าไส้
แบมือขอ ผูกขาด
ลิ้นแลบไล้ กระหวัดเลีย
เห็นทาส โอ่ชาติเชื้อ ฉาวฉม
บ่ยอมเสีย ศักดิ์ให้
เห็นทาส บ่ยอมสม สู่เสพ
ต่างด้าวได้ เด็ดบัว

(นาฏกรรมบนลานกว้าง หน้า ๑๑๘)

ในการแต่งโคลงห้าและโคลงห้าพัฒนาตามแบบจิตร ภูมิศักดิ์ ในกวีนิพนธ์บางบทของคมทวน คันธนูได้เรียกชื่อคำประพันธ์ชนิดนี้หลายอย่าง โดยนอกจากเรียกว่าโคลงห้าพัฒนาแล้ว ใน

---

* จิตร ภูมิศักดิ์ อธิบายว่า โคลงห้ามีคำน้อย สั้นกระชับ สามารถสร้างบรรยากาศ อันหนักแน่นศักดิ์สิทธิ์ สร้างบรรยากาสที่สง่าน่าเกรงขาม ด้วยเหตุผลนี้จิตร ภูมิศักดิ์จึงเชื่อว่า โคลงห้าเป็นโคลงที่เหมาะสมแก่การแต่งโองการแช่งน้ำที่ต้องการบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ให้เป็นที่ขามเกรง (จิตร ภูมิศักดิ์, ๒๕๒๔: ๒๑๖)

บางครั้งยังเรียกว่า "โคลงจิตรลีลา" เพื่อให้เกียรติแก่จิตร ภูมิศักดิ์ ส่วนรูปแบบโคลงห้าซึ่งเป็นโคลงดั้น และจิตร ภูมิศักดิ์เชื่อว่าเป็นรูปแบบโคลงใน**ลิลิตโองการแช่งน้ำ** คมทวน คันธนูก็เรียกชื่อที่ปรากฏในตำราจินดามณีว่า โคลงมณฑกคติ

ส่วนเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้นำโคลงห้าพัฒนาที่จิตรคิดสร้างสรรค์รูปแบบขึ้นมานี้ไปใช้ในการแต่งบทบรรยายธรรมชาติ ซึ่งมีรสของกวีนิพนธ์แตกต่างไปคมทวน คันธนู แสดงให้เห็นว่าโคลงห้านั้นไม่จำเป็นต้องใช้แต่งกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหารุนแรงเสมอไป แต่อาจนำไปใช้แต่งกวีนิพนธ์ที่มีจุดมุ่งหมายอื่นได้ ดังตัวอย่างในกวีนิพนธ์เรื่อง **เขียนแผ่นดิน** ดังนี้

ลมป่าไล้ ป่ารัง
รันดมดัง ดื่มด้าว
หุบหินขลัง ศักดิ์สิทธิ์
ช่อไม้น้าว แนบดิน
หินเผือกตั้ง หินงาม
หินเทาทาม ทาบพื้น
เรียงรายหลาม หลืบหลั่น
รูเรี้ยวรื้น ล่องลม เป่าลม

(เขียนแผ่นดิน หน้า ๒๕๐)

ฉันทลักษณ์ของโคลงห้าที่จิตร ภูมิศักดิ์บัญญัติขึ้นมา คือ คำวรรคหน้ามี ๓ คำ วรรคหลังมี ๒ คำ และมีการรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่ดั้น (โคลงห้า) หรือโคลงสี่สุภาพ (โคลงห้าพัฒนา) นี้ ถ้าหากนำไปเปรียบเทียบกับการแต่งโคลงในวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ก็จะคล้ายกับโคลงสี่ดั้นและโคลงสุภาพที่มีการตัดคำต้นบาทออก ๒ คำนั่นเอง ยิ่งถ้ามีการเพิ่มคำสร้อยต้นบาทเข้าไปทุกบาทดังที่จิตรกำหนดไว้ว่าเป็นความยืดหยุ่น ก็จะมีฉันทลักษณ์ที่ไม่แตกต่างจากการแต่งโคลงสี่ดั้นหรือโคลงสี่สุภาพในวรรณคดีไทยนั่นเอง

จากผลการศึกษาเรื่อง "ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์" ของ กีรติ ธนะไชย (๒๕๔๗: ๑๓๑-๑๓๙) พบว่ากวีสมัยใหม่หลายคนได้ร่วมกันคิดค้นสร้างสรรค์รูปแบบการแต่งโคลงด้วยการดัดแปลงปรับเปลี่ยนข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ ได้แก่ **การลดจำนวนคำ** ซึ่งเป็นการลดจำนวนคำในวรรคแรกของโคลงให้เหลือ ๔ คำ ทำให้จำนวนคำในแต่ละบาทเหลือเพียง ๖ คำ รูปแบบที่สองคือ **การสร้างสัมผัสโคลงแบบคู่ขนาน** คือมีการเปลี่ยนระบบการรับส่งสัมผัสในโคลงสี่สุภาพให้ขนานกันไปทุกบาท และ

<u>การผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวแบบใหม่</u> เป็นการผสมโคลงห้าและโคลงสี่สุภาพเข้าด้วยกัน ซึ่งกวีตั้งชื่อว่าโคลงสิบสุภาพ จากการค้นพบของกีรติ ธนะไชย ข้างต้น ผู้วิจัยมีข้ออภิปรายเพิ่มเติมดังต่อไปนี้

ในเรื่องการเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ด้วยการลดจำนวนคำ นอกจากจิตร ภูมิศักดิ์จะบัญญัติโคลงห้าและโคลงห้าพัฒนาที่ลดจำนวนคำโคลงสี่ให้วรรคแรกเหลือเพียง ๓ คำและวรรคหลัง ๒ คำแล้ว คมทวน คันธนูได้สร้างรูปแบบโคลงด้วยการลดจำนวนคำในวรรคแรกจาก ๕ คำให้เหลือ ๔ คำทุกบาท ส่วนคำที่วรรคหลังยังคงไว้ ๒ คำเช่นเดิม และคงรูปแบบการบังคับวรรณยุกต์ในตำแหน่งสำคัญๆ รวมถึงการบังคับสัมผัสตามแบบโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพไว้ กำหนดชื่อโคลงชนิดนี้ว่า “โคลงหก” อาศัยแนวคิดการเรียกชื่อคำประพันธ์จากโคลงห้า ทั้งในด้านจำนวนคำ และการรับสัมผัส ซึ่งถ้าเป็นการรับสัมผัสแบบโคลงดั้น ก็จะใช้ชื่อว่า โคลงหกดั้น แต่ถ้าเป็นโคลงสุภาพ ก็จะใช้ชื่อว่า โคลงหกพัฒนา เช่นเดียวกับที่จิตรใช้เรียกโคลงห้าที่รับสัมผัสแบบโคลงสุภาพว่า โคลงห้าพัฒนา นั่นเอง ตัวอย่างโคลงหกพัฒนา ของคมทวน คันธนู จาก **<u>จตุรงคมาลา</u>**

คราวเด็กเล็กได้ เดินเหิน
ชมพฤกษ์นึกเพลิน เพลิดจ้อง
ข้ามโขดเขาเขิน ราบคาบ
นั่นนี่พี่น้อง สนุกแสน
คราแร้นแค้นอิ่ม อกเหลือ
ใจหนึ่งจึงเหนือ หนึ่งให้
ฉ่ำจิตชิดเจือ ฉายจิต
รับรุกทุกข์ไร้ เรื่องหมอง

(จตุรงคมาลา หน้า ๗๒)

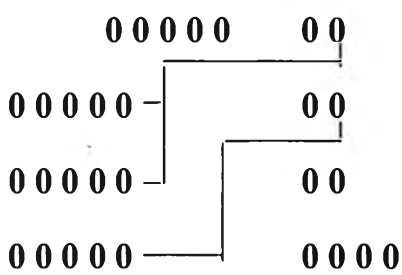
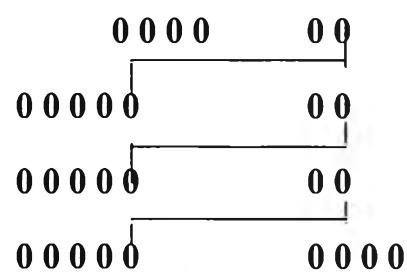
การลดจำนวนคำในแต่ละบาทจาก ๗ คำให้เหลือ ๖ คำ ทำให้ลีลาของโคลงแตกต่างแตกต่างจากโคลงสี่ที่คุ้นเคย คือ ลีลาของโคลงในวรรคแรกจะกระชับมากกว่าโคลงสี่ทั่วไป และการที่คมทวน คันธนูแบ่งจังหวะในวรรคแรกเป็นช่วงๆ ช่วงละ ๒ คำโดยใช้เสียงสัมผัสสระในจุดแบ่งวรรค ทำให้เกิดจังหวะเน้นในตำแหน่งคำรับส่งสัมผัส ทำให้จังหวะโคลงยิ่งกระชับเข้าไปอีก ซึ่งคมทวน คันธนูผู้คิดรูปแบบโคลงหกก็ยอมรับว่า ลีลาโคลงเช่นนี้ “ยังดูกระตุกๆ อยู่ อาจเป็นเพราะการแบ่งจังหวะเป็น ๒/๒/๒ ทำให้เอื้อนทำนองเสนาะลำบาก” (คมทวน คันธนู, ๒๕๔๑: ๘) จาก

ตัวอย่างโคลงที่ยกมา จะเห็นได้จังหวะของโคลงเป็นจังหวะที่คล้ายคลึงกับกลอนหกเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการเล่นเสียงสัมผัสสระในจุดแบ่งวรรคย่อย ซึ่งหากอ่านเนื้อความใน ๒ บาทแรกของโคลงแต่ละบท จะพบว่ามีจังหวะเดียวกับกลอนหกนั่นเอง ดังจะเปรียบเทียบลีลาโคลงหกกับกลอนหก ดังนี้

๒ บาทแรกของโคลงหก	**๒ วรรคแรกของกลอนหก**
คราแร้นแค้นอิ่ม อกเหลือ	หาแถงแง่ฟ้าหาง่าย
ใจหนึ่งจึงเหนือ หนึ่งให้	เบื่อหน่ายบงนักพักตร์ผิน (กนกนคร)

จะเห็นได้ชัดเจนว่ามีลีลาคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก เพียงแต่ระบบสัมผัสในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ของโคลงหกแตกต่างจากระบบสัมผัสของวรรคที่ ๓ และ ๔ ของกลอนหก อย่างไรก็ตาม กวีเองก็ได้เห็นลักษณะดังกล่าวนี้จึงได้กล่าวยอมรับว่า ลีลาโคลงยังไม่รื่นไหลเท่าที่ควร ผู้วิจัยก็เห็นด้วยกับกวีว่า เป็นโคลงที่มีลีลาคล้ายกลอนมากเกินไป ทำให้ขาดจังหวะเด่นของโคลง

ส่วนในเรื่องการเปลี่ยนระบบสัมผัสโคลง พบในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ซึ่งมีการเปลี่ยนระบบรับสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ ให้เป็นการรับสัมผัสระหว่างบาทที่อยู่ชิดกัน ตามแผนผังคำประพันธ์ดังนี้

การรับส่งสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ	**การรับส่งสัมผัสที่ศักดิ์สิริ มีสมสืบกำหนดใหม่**
	

ตัวอย่างคำประพันธ์โคลงที่เปลี่ยนระบบสัมผัสของศักดิ์สิริ มีสมสืบ จากรวมบทกวีนิพนธ์ **มือนั้นสีขาว** เป็นโคลง ๕ บทซึ่งเรียงไว้ในลำดับสุดท้ายของเล่ม โดยกวีไม่ได้ตั้งชื่อบทให้ ผู้วิจัยขอยกมาแสดงทั้งหมด ดังนี้

ไหลรินถวิลต่ำไซร้ ไย**กัน**
ผันอกสวรรค์ออก**ปัน** ชื่น***ให้***
หลามโลมไศลผ่าน***ไพร*** เถื่อน**ทุ่ง**
ถามชลาเฉลยตอบ**คุ้ง** มุ่งเลี้ยง ดินเกษม*
ถนอมดินหมายปลูกไม้ ขจีงาม
แหงนทูลถามฟ้าคราม เคร่งเข้ม
เขียวปูถวายไว้เต็ม ต่ำเบื้อง
เสนอคอยสนองบาทเยื้อง เทพไท้ กรายวสันต์
แสงพลันไสวสว่างพื้น ภูวดล
ไหวละอองใสอร่ามยล ยั่วนั่น
ฉายสิขรขณะปัน ถ่อยหญ้า
เฉลยใจเผยจากฟ้า หญ้าย้ำ จำเสมอ
ถามเอย...เผยสิมนุษย์ มโนงาม
เสียงเลือนหายโสตตาม สดับเก้อ
สูเกิดหมายแต่เปรอ จิตจ้วง
เฉลยเพียงเหิมห่ามล้วง ตักห้วงตัณหา
หวิวลมฉิวลิ่วไม้ ไกวใบ
ไหวพรมผิวโศลกไพร แว่วว่า
ผลัอยลอยเหลืองใบชรา สลดร่าย
ถามเอยเฉลยสุดท้าย ปลดทิ้ง ประวิงไฉน

(มือนั้นสีขาว หน้า ๘๐)

โคลงทั้ง ๕ บทนี้ แม้กวีจะเปลี่ยนระบบสัมผัสนอก แต่จะเห็นได้ว่า กวียังคงลักษณะเด่นของโคลงในเรื่องเสียงวรรณยุกต์ แม้บางตำแหน่งกวีจะไม่ได้ใช้ตามผังบังคับในโคลงคือ คำสุดท้ายในวรรคที่ ๒ ของบาทที่ ๒ ควรเป็นคำโทหรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์โท แต่กวีใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกแทนในโคลงบทที่ ๓ (นั่น) และโคลงบทที่ ๕ (ว่า) แต่เสียงของคำที่กวีใช้เป็นเสียงวรรณยุกต์โททั้ง ๒ คำ นอกจากนี้ จากการใช้คำในโคลงทั้ง ๕ บท จะเห็นได้ว่ากวีตั้งใจที่จะเลือกใช้คำศัพท์ที่สรรคำมาเป็นอย่างดี และนิยมใช้ในการแต่งกวีนิพนธ์ เช่น คำว่า ไศล ชลา ทูล ถวาย บาท ภูวดล

---

* ในวรรคนี้ควรเขียนติดกันทั้ง ๔ คำ แต่ผู้วิจัยคัดตามที่ปรากฏในหนังสือ

สิขร มโน โสต เป็นต้น และกวียังให้ความสำคัญกับการตกแต่งเสียง เช่น การใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะ เสียงสัมผัสสระ ทำให้โคลงบทนี้มีสุนทรียภาพในด้านการใช้คำ ขณะเดียวกันก็มีความแปลกใหม่จากระบบสัมผัสระหว่างบาทที่คุ้นเคย ทำให้ในการอ่านโคลงผู้อ่านต้องเพ่งพินิจโคลงทั้ง ๕ บทนี้อีกครั้ง จึงเกิดการใคร่ครวญสารที่กวีสื่อได้ลึกซึ้งมากขึ้น

ส่วนลักษณะการผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวแบบใหม่ ดังที่คมทวน คันธนู ได้คิดค้นขึ้นโดยการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ของโคลงห้าและโคลงสี่สุภาพ แล้วเรียกว่า โคลงสิบสุภาพนั้น ผู้วิจัยคิดว่า กวีก็อาศัยแนวคิดการเล่นกับฉันทลักษณ์เรื่องการลดจำนวนคำในบาทของโคลงนั่นเอง เพียงแต่กวีเพิ่มความซับซ้อนของการแต่ง คือ บังคับแต่งโคลง ๒ บทต่อกัน โคลงบทแรกประกอบด้วย ๒ บาทแรกของโคลงห้าพัฒนาและ ๒ บาทหลังของโคลงสี่สุภาพ โคลงบทที่ ๒ ประกอบด้วย ๒ บาทแรกของโคลงสี่สุภาพและ ๒ บาทหลังของโคลงห้าพัฒนา ดังตัวอย่างโคลงสิบพัฒนา ของคมทวน คันธนู ดังนี้

ตายเพื่อสู้ สืบสาน ศักดิ์อา
ตายเพื่อหาญ อริเหี้ยน
ตายเพื่อจักเผาผลาญ อธรรมพ่าย พังเอย
ตายเพื่อกำจัดเสี้ยน เศษเสี้ยวสังคม
อุดมการณ์นั้นกลับ กระเด็นหวือ
มือแห่งความเชื่อถือ ถ่อยถ้อย
สันติภาพคือ สันติพาบ
ด้วยพิราบน้อย ซื่อสนอง

(บนถนนบนทางผ่าน อ้างใน กีรติ ธนะไชย หน้า ๑๓๕)

ที่ผู้วิจัยกล่าวว่า โคลงสิบสุภาพที่คมทวน คันธนูอาศัยแนวคิดเรื่องการลดจำนวนคำ เนื่องจากจะเห็นได้ว่า ในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ ของโคลงบทแรก และในบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ของโคลงบทหลัง ถ้าเปรียบเทียบกับโคลงสี่สุภาพ ก็คือ รูปแบบการลดจำนวนคำจาก ๕ คำให้เหลือ ๓ คำ ส่วนวรรคสุดท้ายของบาทสุดท้ายในโคลงบทที่ ๒ ซึ่งมี ๒ คำนี้พบได้ในการแต่งโคลงสี่ของกวีสมัยใหม่ เช่น เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ศักดิสิริ มีสมสืบ และไพวรินทร์ ขาวงาม ซึ่งแต่งโคลงสี่สุภาพแต่ใช้จำนวนคำในวรรคสุดท้ายของบาทที่ ๔ เพียง ๒ คำ เป็นการกำหนดลีลาการใช้คำตามแบบโคลงสี่ดั้น เพื่อให้คำในวรรคสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพกระชับ ไม่เยิ่นเย้อ

โคลงสิบสุภาพของคมทวน คันธนู จึงเป็นความพยายามคิดค้นเพื่อให้เกิดรสทางวรรณศิลป์แปลกใหม่จากเดิมที่คุ้นเคยกับฉันทลักษณ์ของโคลงสี่ซึ่งมีจำนวนคำในวรรคแรกเท่ากันมาเป็นลีลาของการใช้จำนวนคำที่มากน้อยแตกต่างกันไปในแต่ละบาท

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการที่คมทวน คันธนูตั้งชื่อโคลงที่ดัดแปลงนี้ว่า โคลงสิบสุภาพ เป็นการตั้งชื่อที่ยังไม่สื่อถึงรูปแบบฉันทลักษณ์ของโคลงเท่าไรนัก ในขณะโคลงชนิดอื่น เช่น โคลงห้าและโคลงหก ยังพอมองเห็นว่า เป็นการกำหนดชื่อจากจำนวนคำในบาท แม้จะเป็นเกณฑ์การเรียกชื่อที่ต่างไปจากการเรียกชื่อโคลงตามจำนวนบาทดังเช่นที่เรียกชื่อโคลงสี่เพราะมีสี่บาทก็ตาม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่า ในการคิดรูปแบบโคลงขึ้นใหม่ขึ้นนี้ มีโคลงบางชนิดที่กวีคิดขึ้นโดยอาศัยพื้นฐานจากลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทกลอนด้วย เนื่องจากโคลงและกลอนมีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะเรื่องจำนวนคำในแต่ละบาทของโคลงคล้ายคลึงกับจำนวนคำในแต่ละวรรคของกลอน จึงพบว่า กวีสมัยใหม่ได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์ทั้งสองชนิดนี้ ดังที่ผู้วิจัยกล่าวแล้วถึงโคลงหกของคมทวน คันธนู ซึ่งมีลีลาคล้ายกลอนหก ในโคลงของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ก็ได้เล่นกับจังหวะของฉันทลักษณ์ระหว่างกลอนกับโคลงด้วยเช่นกัน ดังเช่นการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ระหว่างกลอนแปดและโคลงสี่สุภาพให้เป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่ง ซึ่งกีรติ ธนะไชย บัญญัติชื่อคำประพันธ์ชนิดนี้ว่า กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ จาก ตู้เพลงลูกทุ่ง ดังนี้

เรื่องฝีมือทำกับข้าวใครจะสู้ฉัน
คนเขาเลื่องลือกัน ทั้งเหนือใต้
วันนี้ร่วมสุขสันต์ สาวหนุ่ม
หวานและคาวจัดไว้ ยั่วน้ำลายสอ
(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๑๖๙)

คำประพันธ์บทนี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลอนแปดและโคลงสี่สุภาพอย่างชัดเจน กล่าวคือ สองบาทแรก กวีใช้รูปแบบของกลอนแปดและสองบาทสุดท้ายเป็นรูปแบบของโคลงสี่สุภาพ โดยกวียังคงการรับส่งสัมผัสแบบโคลงสี่สุภาพ ซึ่งถ้าพิจารณาจากลักษณะการใช้สัมผัสระหว่างบาทก็จะเห็นได้ว่า กวีกำลังแต่งโคลงสี่สุภาพที่มีสองบาทแรกเป็นลีลากลอนนั่นเอง

นอกจากคำประพันธ์บทนี้แล้ว ศักดิ์สิริ มีสมสืบยังได้แต่งโคลงสี่สุภาพซึ่งใน ๒ บาทแรกมีลีลาคล้ายกลอน ๗ โดยเฉพาะในเรื่องของการใช้สัมผัสสระในวรรค ดังตัวอย่าง

ซ่องนรก / ยกช่อฟ้า / ชะตาขาด

ไฟคลอกดับอนาถ คาโซ่
โบสถ์, วิหารอะคร้าวอะโห ศพกระหรี่
ธรณีนี่นี้ เป็นพยาน

(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๓๗)

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมา จะเห็นได้ว่า ใน ๒ บาทแรก สามารถอ่านได้เป็นลีลาของกลอน ๗ และกวีก็ได้ใช้คำใน ๒ บาทแรกของโคลงนี้เกือบทั้งหมดซ้ำความในกลอนบทสุดท้ายซึ่งเป็นกลอนขยายความโคลงบทข้างต้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์ทั้ง ๒ ชนิดนี้อย่างชัดเจน ดังนี้

ซ่องนรก ยกช่อฟ้า ชะตาขาด

ไฟคลอกดับอนาถ โธ่...อีหนู
ยกช่อฟ้าโบสถ์ใหม่...ใครก็รู้
มีซ่องโสเภณีอยู่ข้างวัดนี้

(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๓๙)

อนึ่ง มีข้อสังเกตว่า ไม่ว่ากวีจะปรับเปลี่ยนข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ เช่น การลดจำนวนคำในโคลงของคมทวน คันธนู หรือการเปลี่ยนระบบสัมผัสในโคลงของศักดิ์สิริ มีสมสืบ แต่ลักษณะเด่นของโคลงที่กวียังคงดำรงรักษาไว้ คือเรื่องการบังคับวรรณยุกต์ในตำแหน่งสำคัญๆ เช่น คำสุดท้ายบาทที่ ๒ และคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ เป็นต้น ซึ่งเป็นตำแหน่งของน้ำหนักเสียงที่สำคัญของโคลง ดังนั้น แม้ในบางตำแหน่งกวีอาจยืดหยุ่นบ้างในเรื่องคำเอกคำโท แต่กวีก็ไม่ไปเปลี่ยนระบบโครงสร้างหลักเรื่องตำแหน่งวรรณยุกต์ของโคลง เพราะจะทำให้โคลงสูญเสียลักษณะเด่นไป นอกจากนี้ในการปรับเปลี่ยนจำนวนคำในบาท ไม่ว่าจะเป็นโคลงหก หรือโคลงห้า จะเห็นได้ว่ากวีจะลดจำนวนคำในวรรคแรกของบาทเท่านั้น ส่วนในวรรคหลังของโคลงกวีก็ไม่ได้ไปลดหรือเพิ่มคำยกเว้นการลดจำนวนคำในวรรคหลังบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพจาก ๔ คำให้เหลือ ๒ คำเพื่อความกระชับของเนื้อความเช่นเดียวกับการแต่งโคลงดั้น ซึ่งจำนวนคำ ๒ คำในวรรคหลังของแต่ละบาทอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งของโคลง

จากการกำหนดรูปแบบใหม่ของโคลงนี้ ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า นอกจากโคลงห้าและโคลงห้าพัฒนาที่จิตร ภูมิศักดิ์บัญญัติข้อบังคับไว้แล้ว โคลงรูปแบบต่างๆ ที่กวีสมัยใหม่ได้ดัดแปลงจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์เดิม ยังไม่ปรากฏว่ามีกวีคนอื่นนำไปใช้แต่งโคลงเท่าใดนัก ไม่ว่าจะเป็นโคลง

หกและโคลงสิบของคมทวน คันธนู หรือโคลงที่ผสมกับกลอนของศักดิ์สิริ มีสมสืบ เป็นต้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะลักษณะเด่นของโคลงและกลอนแตกต่างกัน ถ้ากวีแต่งโคลงโดยอิงลีลาของกลอนมากเกินไป อาจทำให้โคลงลดความเด่นทางด้านสุนทรียภาพลงได้ ดังเช่นโคลงหกของคมทวน คันธนู ซึ่งมีลีลาคล้ายกลอนหกมาก จึงอาจไม่เป็นที่ยอมรับของกวีคนอื่นที่จะนำไปใช้แต่งกวีนิพนธ์

ดังนั้น จึงมิใช่ว่า โคลงชนิดใหม่ๆ ที่กวีสมัยใหม่คิดค้นขึ้นนี้จะเรียกได้ว่าประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์ไปทุกชนิด บางชนิดก็เรียกได้ว่าอยู่ในขั้นของการทดลองเพื่อแสวงหารูปแบบใหม่ให้แก่การแต่งโคลง

แนวคิดของกวีที่ได้ดัดแปลง ตัดทอน หรือเพิ่มข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงให้มีโคลงประเภทใหม่ๆ ขึ้นมานี้ได้สะท้อนให้เห็นว่า กวีได้พยายามสร้างสรรค์วรรณศิลป์รูปแบบใหม่ๆ ให้แก่วงการกวีนิพนธ์ ซึ่งก็เป็นแนวคิดที่กวีโบราณได้เคยทำมาแล้วนั่นเอง ส่วนจะมีผู้ยอมรับรูปแบบโคลงที่คิดขึ้นมาเหมือนกับที่กวีโบราณเคยทำสำเร็จมาแล้วหรือไม่นั้นย่อมขึ้นอยู่กับว่าโคลงที่กวีคิดค้นนี้จะมีความลงตัวและก่อให้เกิดสุนทรียภาพในการเสพของผู้อ่านมากน้อยเพียงใด

กล่าวโดยสรุป ในการรจนาโคลงไม่ว่าสมัยใด กวีให้ความสำคัญแก่สุนทรียภาพทั้งในระดับเสียงและคำ และสุนทรียภาพในระดับความมาทุกยุคทุกสมัย จึงได้มีการสืบทอดแนวคิดการสร้างวรรณศิลป์ที่กวีได้คิดค้นทดลองสร้างสรรค์จากกวีรุ่นก่อนมาถึงกวีในรุ่นหลัง ในระดับเสียงและคำ กวียังคงให้ความสำคัญแก่เรื่องการเล่นเสียง การเล่นคำพ้อง การซ้ำคำและการเล่นคำ ๔ พยางค์ ส่วนในระดับความ กวีได้สืบทอดการเล่นความในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ การขยายความในการแต่งโคลงกระทู้ การขยายความในการแต่งกาพย์ห่อโคลง การขยายความในกาพย์เห่ และการขยายความและการเล่นล้อความในการแต่งโคลงกับคำประพันธ์ชนิดต่างๆ นอกจากนี้ ยังมีการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบโคลงด้วยการแต่งโคลงแล้วจัดวรรคให้เกิดเป็นคำต่างชนิด การแต่งโคลงกลบทโดยใช้ลักษณะเด่นของโคลงกลบท ๒ ชนิดรวมกันเกิดเป็นโคลงกลบทชนิดใหม่ ตลอดจนการสร้างโคลงชนิดใหม่ๆ ขึ้นมาเพื่อความแปลกใหม่

ในด้านการพัฒนาสร้างสรรค์ เห็นได้ชัดเจนว่า ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการสร้างสรรค์ที่อาศัยพื้นฐานจากการสืบทอดเกือบทั้งสิ้น ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ พบว่ากวีให้ความสำคัญแก่รูปแบบโคลงมากขึ้น กล่าวคือไม่ได้มุ่งใช้โคลงในแง่ของการรักษารูปแบบโบราณอย่างตายตัว กลับมีการทดลองเปลี่ยนลีลาด้านรูปแบบต่างๆ เพื่อให้ได้รสของโคลงที่แปลกใหม่ โดยเฉพาะเรื่องการกำหนดฉันทลักษณ์บางอย่างขึ้นใหม่จากรูปแบบโคลงที่เคยแต่งมา เช่น การลดจำนวนคำ การเปลี่ยนระบบสัมผัส แต่ไม่ว่าจะเปลี่ยนแปลงฉันทลักษณ์อย่างไร กวีก็จะไม่ปรับเปลี่ยนลักษณะเด่นของโคลง คือ

เรื่องวรรณยุกต์ และจำนวนคำในวรรคหลังซึ่งยังคงรักษาไว้ การปรับเปลี่ยนข้อบังคับของกวีสมัยใหม่จึงสร้างความแปลกใหม่ทางด้านลีลาวรรณศิลป์และจังหวะเสียงบางประการให้แก่โคลง แต่ก็ยังคงรักษาลักษณะเด่นของโคลงเอาไว้ได้

การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทยที่ได้กล่าวมาทั้งหมดในบทนี้ แสดงให้เห็นความสำคัญของขนบทางวรรณศิลป์ในการแต่งโคลงที่กวีในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้ร่วมกันสร้างสรรค์และส่งทอดสืบต่อมา และช่วยทำให้มองเห็นรสนิยมทางวรรณศิลป์ของกวีในสมัยต่างๆ ได้มากขึ้น

ผลการศึกษาการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในบทนี้ จึงเป็นสิ่งยืนยันคุณค่าความสำคัญของคำประพันธ์ประเภทโคลงที่สืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน อันแสดงให้เห็นรากทางวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทยที่ผลิดอกออกใบเป็นไม้ใหญ่ยืนต้นที่งดงามมั่นคง