ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

นางสาววรรณภา ชำนาญกิจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๔๘
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LITERARY CONVENTION AND MODERN THAI POETICS IN THE POETRY OF ANGKHAN KALAYANAPHONG AND NAOWARAT PHONGPHAIBOON

Miss Wannapa Chamnankij

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai
Department of Thai
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2006

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์
โดย	นางสาววรรณภา ชำนาญกิจ
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวร)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรรณภา ชำนาญกิจ : ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (LITERARY CONVENTION AND MODERN THAI POETICS IN THE POETRY OF ANGKHAN KALAYANAPHONG AND NAOWARAT PHONGPHAIBOON) อ.ที่ปรึกษา : รศ.ดร. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา,๓๒๑ หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เพื่อให้เห็นคุณค่าของกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองในฐานะที่สืบทอดความเป็นตำราประพันธศาสตร์ดุจเดียวกับที่วรรณคดีชั้นครูโบราณได้กระทำมาแล้วในจารีตนิยมของไทย

ผลการวิจัยพบว่า อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์รังสรรค์งานกวีนิพนธ์สืบทอดแนวคิดเรื่องความงามและคุณค่าของกวีนิพนธ์ในขนบวรรณศิลป์ของไทย และได้ถ่ายทอดแนวคิดเรื่องปรัชญาแห่งวรรณคดี คือความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์และความงามแห่งจิตวิญญาณ เป็นรูปธรรมในรูปแบบบทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์

การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ที่สั่งสมเป็นองค์ความรู้ประพันธศาสตร์ในวรรณคดีแบบฉบับอันปรากฏในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่สะท้อนให้เห็นแนวคิดในการสร้างมาตรฐานวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์ ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีทางวรรณศิลป์ และคุณค่าแห่งจิตวิญญาณ

การนำเสนอเนื้อหาที่เน้นความคิดอันเข้มข้นลึกซึ้งนับเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ การสื่อแนวคิดพุทธธรรมเป็นขนบด้านเนื้อหา แสดงให้เห็นการเน้นคุณค่าของกวีนิพนธ์ในการสื่อความงามแห่งจิตวิญญาณ เนื้อหาที่ชี้นำและปลุกเร้าความคิดของผู้อ่านให้ขบคิดและตีความในเชิงคำสอนเกี่ยวกับปรัชญาชีวิต ย่อมกระตุ้นการรับรู้ผ่านผัสสะและการพินิจสาร กระบวนการสร้างและการอ่านกวีนิพนธ์จึงเป็นกระบวนการขัดเกลาจิตใจทั้งของผู้สร้างและผู้อ่านให้วิจิตรประณีต

ความงดงามในด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ประสานกลมกลืนกันของบทกวีนิพนธ์ที่กวีได้รังสรรค์ขึ้นอย่างประณีตนับเป็นแนวคิดประพันธศาสตร์ที่สืบทอดมายาวนานในขนบวรรณศิลป์ไทย การสืบทอดและการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์โดยมีพื้นฐานความรู้ประพันธศาสตร์จากการศึกษาวรรณคดีโบราณในฐานะเป็นวรรณคดีชั้นครู ทำให้ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สามารถรังสรรค์กวีนิพนธ์ให้มีคุณค่าเทียบเคียงได้กับวรรณคดีแบบฉบับ อาจนับเป็นต้นแบบของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่และมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของกวีในรุ่นหลัง กวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จึงมีคุณค่าในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ คุณค่าของกวีนิพนธ์และวรรณคดีนี้ปรากฏเป็นแนวคิดสำคัญที่สืบทอดมายาวนานในปรัชญาวรรณศิลป์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา.....ภาษาไทย..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา.....ภาษาไทย..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา.....๒๕๔๕.....

4580908622 : MAJOR THAI
KEY WORD: LITERARY CONVENTION / MODERN THAI POETICS / POETRY / ANGKHAN KALAYANAPHONG / NAOWARAT PHONGPHAIBOON

WANNAPA CHAMNANKIJ : LITERARY CONVENTION AND MODERN THAI POETICS IN THE POETRY OF ANGKHAN KALAYANAPHONG AND NAOWARAT PHONGPHAIBOON. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. SUCHITRA CHONGSTITVATANA, Ph.D., 327 pp.

This thesis aims at studying the relation between literary convention and poetics in the poetry of Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Phongphaiboon in order to reveal the value of their works as texts on poetics.

The study shows that Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Phongphaiboon maintain the concept of beauty and poetic value of poetry from Thai literary convention as well as concretely express the philosophical aspects of literature which are literary perfection and spiritual beauty in their poetry about nature and the function of poetry.

The continuity and creation of literary convention in their poetry reflect the concept of aesthetic value in form, content and literary techniques and spiritual value of poetry.

The outstanding characteristic of modern Thai poetry found in Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Phongphaiboon's works is the profound expression of content and message. The convention regarding the content reflects the influence of Buddhist ideas. This emphasizes the spiritual value of poetry in beautiful expression. In reading poetry, the readers are encouraged to consider and interpret the content didactically in order to understand the philosophy of life. The process of poetry creating and reading, therefore, enriches the mind of the author and the reader.

The beauty of harmonious form and content exquisitely created is the concept of poetics inherited in Thai literary convention. The knowledge of poetics from the classical literature not only inspires Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Phongphaiboon to create their poetry but also makes their works masterpieces of modern Thai poetry which influence contemporary poets' works. As a result, the poetry of Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Phongphaiboon are valued as texts on poetics. This value of poetry is an important concept long inherited in Thai literary philosophy.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department.....Thai..... Student's signature Wannapa Chamnankij

Field of study.....Thai..... Advisor's signature S. Chongstitvatana

Academic year.....2006.....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ผู้เป็นหลักวิชาและหลักปัญญา ตลอดจนปลอบประโลมขวัญและเกื้อหนุนให้พลังใจแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด ครูสั่งสอนให้รักและศึกษาวรรณคดีด้วยความเคารพในภูมิปัญญาของบรรพกวี และชี้แนะแนวทางการศึกษากวีนิพนธ์อันเป็นที่มาของวิทยานิพนธ์นี้ คำสอนของครูทั้งเรื่องวิชาการและการดำเนินชีวิตเป็นหลักคิดและหลักปฏิบัติที่ทำให้ผู้วิจัยได้รู้และตระหนักในพันธกิจของตนที่ต้องทำหน้าที่ให้สมบูรณ์จนสามารถศึกษาสำเร็จในระดับดุษฎีบัณฑิตด้วยความราบรื่น ผู้วิจัยขอกราบรำลึกบูชาพระคุณครูมา ณ โอกาสนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ครูเป็นผู้ให้ความรู้และความคิดอันมีค่ายิ่งต่อการวิจัยเรื่องนี้นับตั้งแต่เริ่มต้นทำวิจัยจนกระทั่งสอบวิทยานิพนธ์ และปรับแก้ไขวิทยานิพนธ์นี้ให้มีความถูกต้องและสมบูรณ์ ครูได้สอนให้ศึกษาวิจัยวรรณคดีไทยอย่างมีหลักวิชาและวิเคราะห์ข้อมูลในมุมมองที่กว้างขวางและลึกซึ้ง ตลอดจนสร้างเสริมกำลังใจให้ผู้วิจัยมีวิริยมานะในการศึกษา ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในจิตเมตตาการุณย์ของครู จึงขอกราบรำลึกบูชาพระคุณครูมา ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี รองศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง และอาจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำชี้แนะในการแก้ไขวิทยานิพนธ์นี้ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ทั้งยังให้กำลังใจผู้วิจัยในการศึกษาอยู่เป็นนิจ

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ความเมตตาและหมั่นถามถึงความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์อยู่เสมอด้วยความปรารถนาดีที่จะเห็นศิษย์สำเร็จการศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธเนศ เวศร์ภาดา อาจารย์ ดร.วีรวัฒน์ อินทรพร ซึ่งคอยให้คำปรึกษาและหมั่นเติมกำลังใจด้วยความรักและความปรารถนาดีอย่างยิ่ง ขอบคุณกัลยาณมิตรที่ร่วมคิดร่วมสร้างสานงานวิจัยนี้ให้เป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์ ความสำเร็จในการศึกษานี้เกิดจากความรัก ความห่วงใย และความช่วยเหลืออย่างที่สุดจากอาจารย์ ดร.พิสิทธิ์ กอบบุญ อาจารย์สามิตต์ ทรัพย์ผุด อาจารย์อาทิตย์ ชีรวณิชย์กุล อาจารย์ธานีรัตน์ จัตุทะศรี และอาจารย์อภิลักษณ์ เกษมผลกูล ที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความวิริยะและมีกำลังใจในการเขียนวิทยานิพนธ์นี้จนสำเร็จ ขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภัสสร ภัทรนาวิก อาจารย์อิศเรศ ดลเพ็ญ ที่เป็นกำลังใจให้แก่กันในระหว่างเขียนวิทยานิพนธ์ รวมทั้งพี่ๆ น้องๆ ในสาขาวิชาภาษาไทยและที่คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี ที่ไม่อาจเอ่ยนามได้ครบ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยอุบลราชธานีและคณะศิลปศาสตร์ที่อนุมัติให้ผู้วิจัยลาศึกษาต่อเต็มเวลา ๕ ปี ทั้งให้ทุนอุดหนุนการศึกษาตามโครงการพัฒนาอาจารย์ ในปีการศึกษา ๒๕๔๕ - ๒๕๔๗ ศูนย์ไทยศึกษา คณะอักษรศาสตร์ และบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ทุนอุดหนุนการศึกษาเพื่อทำหน้าที่ผู้ช่วยสอน ในปีการศึกษา ๒๕๔๘

ขอบคุณคุณสุนารินี ชำนาญกิจ น้องสาวผู้มีน้ำใจคอยช่วยเหลืออย่างดียิ่ง และขอกราบรำลึกในอุปการคุณของคุณปราณี ชัยวณิชยา อาจารย์ ดร. สมศรี ชัยวณิชยา คุณอาพนมกร คุณอาปริญดา ไทยสันติสุข ที่คอยเกื้อหนุนพลังใจ สร้างความเชื่อมั่น จนทำให้ผู้วิจัยสามารถศึกษาสำเร็จด้วยความราบรื่น เหนืออื่นใดคือพระคุณของบิดามารดาผู้สร้างพลังแห่งชีวิตและจิตวิญญาณอันงดงามและเป็นหลักชัยแห่งความสำเร็จ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่

๑ บทนำ ๑

๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการวิจัย ๑๔

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย ๑๔

๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย ๑๔

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย ๑๖

๑.๖ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๑๖

๑.๗ ข้อตกลงเบื้องต้น ๑๖

๒ ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในแง่วรรณคดีวิจารณ์ ๑๙

๒.๑ วรรณศิลป์ในกระบวนการสร้างและการเสพวรรณคดี ๑๙

๒.๒ การดำรงอยู่ของขนบวรรณศิลป์ในกระบวนการสร้างกวีนิพนธ์ ๒๓

๒.๒.๑ ความหมายของขนบวรรณศิลป์ ๒๓

๒.๒.๒ การสืบทอดความรู้ทางประพันธศาสตร์ ๒๔

๒.๓ มโนทัศน์เรื่องวรรณคดีในมิติประพันธศาสตร์ ๓๕

๒.๓.๑ ความหมายของประพันธศาสตร์ ๓๕

๒.๓.๒ วรรณคดีเป็นงานศิลปะ ๓๘

๒.๔ ตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีในฐานะตำราประพันธศาสตร์ ๔๖

๓ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ๕๒

๓.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์. ๕๗

๓.๑.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ๖๒

๓.๑.๑.๑ การสืบทอดรูปแบบ ๖๕

๓.๑.๑.๑.๑ โคลงสี่สุภาพ ๖๖

หน้า

ก. การเล่นเสียงสัมผัสในวรรคของบาท ๗๐
ข. การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคของบาท ๘๓
ค. การเพิ่มสัมผัสระหว่างบาท.....๙๔
ง. การยักย้ายเลื่อนตำแหน่งคำรับส่งสัมผัส ๙๙
จ. การละคำรับสัมผัสและการยืดหยุ่นเรื่องคำสัมผัส ๑๐๔
ฉ. การใช้สระเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบท..... ๑๑๐
๓.๑.๑.๑.๒ โคลงกระทู้.....๑๑๗
๓.๑.๑.๑.๓ กลอน.....๑๒๕
๓.๑.๑.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบ.....๑๓๕
การแต่งโคลงนำกลอน ๑๓๕
๓.๑.๒ การสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ
เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์.....๑๓๘
๓.๑.๒.๑ การสืบทอดรูปแบบ..... ๑๓๙
๓.๑.๒.๑.๑ โคลงสี่ ๑๓๙
๓.๑.๒.๑.๒ กลอน..... ๑๔๗
๓.๑.๒.๑.๓ กลบท..... ๑๕๒
๓.๑.๒.๑.๔ กลอนที่สืบทอดจากฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้าน ๑๕๗
๓.๑.๒.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบ.....๑๖๗
๓.๑.๒.๒.๑ โคลงสี่สุภาพสลับดั้น ๑๖๗
๓.๑.๒.๒.๒ โคลงกลอนและกลอนโคลง..... ๑๖๘
๓.๑.๒.๒.๓ การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นคำ.....๑๖๙
๓.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ด้านเนื้อหาและกลวิธี..... ๑๗๓
๓.๒.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบชมธรรมชาติ..... ๑๗๕
๓.๒.๑.๑การสืบทอดขนบชมธรรมชาติแบบนิราศ.....๑๗๖
๓.๒.๑.๒ การสร้างสรรค์ขนบชมธรรมชาติที่สื่อคติธรรมและ
พุทธปรัชญา ๑๗๙
๓.๒.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบชมเมือง ๑๙๐
๓.๒.๒.๑ การสืบทอดขนบชมเมือง.....๑๙๐
๓.๒.๒.๒ การสร้างสรรค์ขนบชมเมือง ๑๙๙

หน้า

๔ แนวคิดประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และ
เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์..... ๒๑๐
๔.๑ แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์.....๒๑๐
๔.๒ แนวคิดเรื่องความงามแห่งจิตวิญญาณ. ๒๒๙
ความสำคัญและหน้าที่ของกวี ๒๓๘
๑. กวีเป็นผู้สร้างกวีนิพนธ์ให้แก่สังคมและโลก.....๒๓๘
๒. กวีเป็นผู้สืบทอดสมบัติของวัฒนธรรมของชาติและมนุษยชาติ ๒๕๐
๓. กวีเป็นผู้ชี้นำสังคม..... ๒๕๔
๔. กวีนิพนธ์มีหน้าที่ยกระดับจิตใจของผู้แต่งและผู้อ่าน ๒๕๗
๕. กวีนิพนธ์นำมนุษยชาติไปสู่ความสุขสงบอันเป็นอมตะ ๒๖๕
๕ กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์
ในฐานะตำราประพันธศาสตร์ ๒๗๑
๕.๑ การสร้างความสมบูรณ์ของกวีนิพนธ์ ๒๗๑
๕.๒ การเป็นต้นแบบของกวีนิพนธ์สมัยใหม่.....๒๘๓
๕.๒.๑ แบบอย่างด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์ลักษณะของกวีนิพนธ์.....๒๘๓
๕.๒.๒ อิทธิพลและลักษณะร่วมของวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของ อังคาร
กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์
ในยุคหลัง..... ๒๙๐
๕.๒.๒.๑ แบบอย่างด้านรูปแบบฉันทลักษณ์..... ๒๙๐
๕.๒.๒.๒ แบบอย่างด้านการใช้คำและโวหาร.....๓๐๐
๕.๒.๒.๓ แบบอย่างด้านการใช้ภาพพจน์และสัญลักษณ์.....๓๐๔
๕.๒.๒.๔ แบบอย่างด้านเนื้อหา.....๓๐๗
๖ บทสรุป ๓๑๑
รายการอ้างอิง ๓๑๕
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ๓๒๗

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา

ความเข้าใจเรื่องศิลปะการประพันธ์เป็นภูมิรู้สำคัญยิ่งในการศึกษาวรรณคดี และเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการวิจารณ์ประเมินค่า ขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีแสดงให้เห็นแนวคิดและกลวิธีในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ของไทย ดังผลการศึกษาวิจัยเรื่อง **ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**ของธเนศ เวศร์ภาดา[๑] ได้พิสูจน์ให้เห็นว่า ขนบวรรณศิลป์เป็นองค์ความรู้ทางประพันธศาสตร์ซึ่งกวีแต่ละสมัยได้สร้างขึ้นและสืบทอดต่อกันมาโดยผ่านกระบวนการกลั่นกรอง ปรับปรุง ให้สอดคล้องกับแนวคิด รสนิยมทางวรรณศิลป์ และบริบทของยุคสมัยมาเป็นลำดับ วรรณคดีแบบฉบับของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งได้ผ่านกระบวนการสร้างและเสพในบริบทวัฒนธรรมของยุคสมัย มีฐานะเป็นแม่แบบหรือตำราการประพันธ์ที่กวีในยุคต่อมาได้เรียนรู้แนวทางและกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในเชิงปฏิบัติ การศึกษาตำราประพันธศาสตร์ของไทยและการวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีแบบฉบับดังกล่าวของธเนศ เวศร์ภาดานับว่ามีคุณูปการอย่างยิ่งต่อวรรณคดีศึกษาด้วยทำให้เข้าใจแนวคิดเชิงทฤษฎีประพันธศาสตร์ไทยและสถานภาพของตัวบทวรรณคดีในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์

สืบเนื่องจากผลการวิจัยของธเนศ เวศร์ภาดา ที่ได้วิเคราะห์แนวคิดเรื่องขนบวรรณศิลป์ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้ประมวลและนำเสนอองค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับประพันธศาสตร์ไทยไว้อย่างเป็นระบบดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าหากจะมีการศึกษาต่อยอดจากงานวิจัยของธเนศ เวศร์ภาดา โดยศึกษาจากกลุ่มข้อมูลกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ผลของการศึกษาจะทำให้เข้าใจความสำคัญของขนบวรรณศิลป์ในกระบวนการสร้างและเสพกวีนิพนธ์ไทยจากโบราณมาสู่ปัจจุบัน ตลอดจนเห็นความสำคัญของศิลปะการประพันธ์ที่กวีโบราณสร้างไว้เป็นสมบัติวรรณศิลป์ของชาติ และหากกวีสมัยใหม่สามารถสืบทอดและพัฒนาความรู้เชิงศิลปะการประพันธ์จากวรรณคดีแบบฉบับให้ดำรงอยู่อย่างงอกงามก็เท่ากับว่าตัวบทกวีนิพนธ์ที่สร้างขึ้นใหม่นั้นได้สั่งสมและสืบสานองค์ความรู้เรื่อง

---

[๑] ธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๔๒๑.

ศิลปะการประพันธ์ของไทยไว้ไม่ให้เสื่อมสูญ พิจารณาดังนี้กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ก็ย่อมจะมีคุณค่าเป็นตำราประพันธศาสตร์ได้เช่นกันด้วยเป็นตัวบทสืบทอดมาตรฐานวรรณศิลป์แบบฉบับซึ่งได้รับการยกย่องว่ามีความงดงามทางภาษาหรือเป็นวรรณศิลป์

ชลธิรา สัตยาวัฒนา อธิบายว่า คุณสมบัติของกวีนิพนธ์อาจแบ่งได้เป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือ ความมีศิลปะและเนื้อหา สองส่วนนี้ประกอบกันแล้วจึงจะทำหน้าที่เป็นสื่อความเข้าใจระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านโดยสมบูรณ์ คุณสมบัติของกวีนิพนธ์นั้นขึ้นอยู่กับคุณค่าทางสุนทรียะ ก่อให้เกิดความจับใจทั้งด้านอารมณ์และความหมาย[๒]

อย่างไรก็ตาม ในกระบวนการสร้างและเสพกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ดูเหมือนจะต้องเผชิญกับปัญหาสำคัญ คือ กวีนิพนธ์มิอาจจะทำหน้าที่เป็นสื่อกลางความเข้าใจระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านได้อย่างสมบูรณ์นัก อันเกิดจากทรรศนะที่ไม่ลงรอยกันในเรื่องเกณฑ์การประเมินคุณค่าของกวีนิพนธ์ ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดาวิเคราะห์ว่า กวีรุ่นใหม่ต้องเผชิญกับผู้เสพอย่างน้อย ๓ สำนัก ได้แก่

กลุ่มที่ ๑ กลุ่มอนุรักษ์นิยม เป็นกลุ่มที่เชื่อว่าหัวใจของงานร้อยกรองคือฉันทลักษณ์ในความหมายว่าแบบแผนคำประพันธ์ที่มีมาแต่เดิม การประเมินค่าของกลุ่มอนุรักษ์นิยมค่อนข้างจะถือเกณฑ์ที่ “แคบ” และ “ตายตัว” บทร้อยกรองที่ดีหรือกวีนิพนธ์ที่มีคุณค่าต้องเป็นงานที่เดินตาม “ขนบ” ซึ่งมีความหมายเฉพาะเพียง *“การเดินตามระเบียบแบบแผนที่มีมาแต่ดั้งเดิม”* การชี้ให้เห็นว่างานร้อยกรองสมัยใหม่เดินตามขนบโบราณของกลุ่มนี้ เป็นการชี้อย่างตรงไปตรงมาว่ามีรูปแบบหรือแบบแผนเช่นใด ปรากฏตามที่วรรณคดีโบราณเคยมีหรือกวีโบราณเคยใช้หรือไม่ หากยังขาดการวิเคราะห์เชื่อมโยงทาง “ความคิด” ที่ซ่อนหรือซ้อนอยู่ใน “ขนบ” นั้นๆ

กลุ่มที่ ๒ กลุ่มนักวิชาการอักษรศาสตร์ เป็นกลุ่มที่มุ่งพิจารณางานร้อยกรองอย่างผสานกันทั้งรูปแบบและเนื้อหาความคิด และมักแยกงานร้อยกรองกับกวีนิพนธ์ออกจากกัน โดยถือว่างานร้อยกรองเป็นเครื่องมือสื่อสารประเภทหนึ่ง ตรงข้ามกับร้อยแก้ว ส่วนกวีนิพนธ์หมายถึงงานประพันธ์อันเป็นศิลปกรรมซึ่งมีความเข้มข้นทางอารมณ์ มีคุณสมบัติเป็นสื่อกลางของความเข้าใจระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน *เกณฑ์การประเมินค่าของนักวิชาการอักษรศาสตร์จึงซับซ้อนและมีหลากมิติผสมผสานกัน เน้นกระบวนการอ่านตีความอย่างละเอียด* ฉันทลักษณ์ในทรรศนะของนักวิชาการอักษรศาสตร์ถือเป็นเพียงปัจจัยส่วนหนึ่งของลักษณะเด่นในเชิงการประพันธ์ร้อยกรอง หัวใจของฉันทลักษณ์ คือการสร้างความประสานของเสียง ของกลุ่มคำ เพื่อผลของการสื่อสาร การแต่งที่ถูกฉันทลักษณ์แต่เพียงอย่างเดียวไม่อาจประกันความสำเร็จของการสื่อสารได้ กวีต้องรู้จักเลือกใช้ฉันทลักษณ์ให้เหมาะแก่เนื้อหาและอารมณ์ เพราะฉันทลักษณ์แต่ละประเภทมีลำนำที่แตกต่างกัน

---

[๒]ชลธิรา สัตยาวัฒนา, **ผจงถ้อยร้อยเรียง** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปลาตะเพียน, ๒๕๓๐), หน้า ๗.

อย่างไรก็ดี กลุ่มนักวิชาการอักษรศาสตร์ก็มีจุดร่วมกันกับกลุ่มอนุรักษ์นิยมในเรื่องการตระหนักในคุณค่าของวรรณคดีโบราณ แต่นักวิชาการอักษรศาสตร์เพ่งพินิจเรื่องการสืบทอดขนบโบราณในประเด็นที่ลึกซึ้งกว่า คุณค่าของกวีนิพนธ์จึงมิใช่การเดินตามขนบในลักษณะที่ "เชื่อครู" แต่ถ่ายเดียว หากแต่กวีต้องเข้าใจขนบโบราณอย่างถ่องแท้และรู้จักนำขนบโบราณนั้นมาสร้างสรรค์ใหม่อย่างมีชีวิต

กลุ่มที่ ๓ กลุ่มนักวิจารณ์ ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ *มักปฏิเสธความคิดเกี่ยวกับการสืบทอดขนบโบราณในงานร้อยกรองสมัยใหม่* และเรียกร้องว่ากวีรุ่นใหม่ควรจะสร้างงานขึ้นมาด้วยรูปแบบ ถ้อยคำ ภาษา น้ำเสียงที่ตอบสนองโลกและสังคมสมัยใหม่ [๗]

ปัญหาในการประเมินค่ากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ดังกล่าว น่าจะมีมูลเหตุมาจากการถือบรรทัดฐานที่ต่างกันอันมีประเด็นสำคัญอยู่ที่การพิจารณาคุณค่าของ "ขนบ" ด้วยความคิดเห็นแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทรรศนะตรงข้ามระหว่างฝ่ายที่ยึดถือกฎเกณฑ์ตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด ซึ่งแม้ว่าจะตระหนักถึงความสำคัญของขนบวรรณศิลป์ แต่ก็อาจมีความเข้าใจคลาดเคลื่อนไปบ้างกับอีกฝ่ายหนึ่งที่ปฏิเสธแบบแผนอันเคยมีมา จึงไม่ใฝ่ใจในสาระและคุณค่าของขนบทางวรรณศิลป์ในการรังสรรค์ตัวบทใหม่ ในขณะที่กวีไทยสมัยใหม่หลายคนได้ศึกษาวรรณคดีโบราณมาอย่างลึกซึ้ง จึงได้สืบทอดแนวคิดและกลวิธีวรรณศิลป์หลายประการจากวรรณศิลป์ในวรรณคดีโบราณ โดยถือว่าเป็นพันธกิจของกวีรุ่นหลังที่จะต้องทำหน้าที่สืบทอดวิชากวีไว้มิให้เสื่อมสูญ

ผู้อ่านหรือผู้วิจารณ์ก็เช่นกันหากมีวิจารณญาณในเรื่องคุณค่าของศิลปวรรณคดีไม่สอดคล้องประสานกันกับมโนทัศน์ของผู้สร้าง [๘] ไม่ว่าจะเป็นการไม่เอาใจใส่ในคุณค่าของขนบวรรณศิลป์ในแง่ของประพันธศาสตร์ หรือสร้างอคติต่อการตีความและประเมินค่าขนบทางวรรณศิลป์ หรือมีทรรศนะว่าวรรณคดีโบราณเป็นเรื่องคร่ำครึไม่อาจสื่อสารข้ามสมัยได้ ก็ย่อมที่จะเข้าใจได้ยากความสำคัญของขนบวรรณศิลป์ในกระบวนการรังสรรค์วรรณศิลป์สมัยใหม่ ส่งผลให้เกิดการตีความที่อาจจะไม่สมบูรณ์นัก เมื่อเป็นเช่นนี้ประสิทธิภาพของการสื่อสารระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านก็ย่อมจะลดน้อยลง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ากวีนิพนธ์ไม่อาจจะทำหน้าที่แสดงพลังของภาษาได้โดยสมบูรณ์ จนในที่สุดก็อาจจะกลายเป็นวิกฤตทางปัญญาของคนร่วมสมัยที่ไม่สามารถรับรู้และร่วม

---

[๗] ธเนศ เวศร์ภาดา, "ประพันธศาสตร์กับกวีนิพนธ์ไทย," เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องวรรณคดีสืบสายใยอดีตและท้าทายอนาคต: การศึกษาเปรียบเทียบวรรณคดีไทยและอินเดีย จัดโดยศูนย์อินเดียศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ ๒๙–๓๐ มกราคม ๒๕๓๙, หน้า ๑-๖. (อัดสำเนา)

[๘] วิทย์ ศิวะศริยานนท์ กล่าวว่า "สำหรับกวีเอก วรรณคดีคือการแปลชีวิตและการสร้างความงาม เพราะฉะนั้นจึงเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่ผู้อ่านและผู้ศึกษาจะต้องมีความคิดในเรื่องวรรณคดีสอดคล้องต้องกับกวีผู้สร้างวรรณคดีเองด้วย" ใน**วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑), หน้า ๑๓๖.

สร้างมาตรฐานวรรณศิลป์และรสนิยมทางวรรณศิลป์ของยุคสมัยได้ ดังความเห็นของพรสรรค์ วัฒนางกูร ที่ว่า

> รสนิยมด้านศิลปะและวรรณกรรมไทยของผู้สร้างและผู้เสพศิลปะในสังคมไทยปัจจุบันค่อนข้างถูกกำหนดโดยจำแนกตามการศึกษา อายุ อาชีพ ฐานะ และการรวมตัวทางสังคมตามลักษณะของสังคมสมัยใหม่ กลายเป็นรสนิยมที่หลากหลายต่างระดับจนไม่อาจกล่าวได้อีกต่อไปเช่นในอดีตว่าผู้สร้างและผู้เสพศิลปะเหล่านั้นมีวิจารณญาณในการวิจารณ์และตัดสินความงามของศิลปะ[๕]

สุมาลี วีระวงศ์ ได้ให้ข้อคิดที่น่าสนใจเกี่ยวกับปัญหาของการศึกษาวรรณคดีไทยว่า ความเข้าใจผิดพลาดคลาดเคลื่อนในเรื่องวรรณคดีไทยโดยเฉพาะกวีนิพนธ์ส่วนใหญ่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่นักวิชาการวรรณคดีศึกษารับแนวคิดและทฤษฎีของตะวันตกมาเป็นกรอบทัศนะโดยมิได้ตระหนักว่าตนเองยังมีความเข้าใจรากเหง้าพื้นฐานตลอดจนพัฒนาการทางวรรณศิลป์ของไทยไม่แน่นพอ หนทางแก้มีอยู่แต่ที่ว่าจะต้องปรับมุมมองหันเข้าหาภูมิปัญญาดั้งเดิมให้ชัดแจ้งลึกซึ้งทั้งโครงสร้างและสาระจนสร้างทฤษฎีขึ้นได้เอง มิใช่คอยแต่จะรับทฤษฎีสำเร็จรูปจากภายนอกมาใช้จำกัดอิสรทัศน์อยู่ร่ำไป จนส่งผลให้นักศึกษาไทยขาดความมั่นใจในวิจารณญาณของตนเองและคุณค่าของมรดกทางปัญญาของบรรพบุรุษ[๖] และกล่าวย้ำความคิดเกี่ยวกับสถานะของกวีนิพนธ์ไทยด้วยว่า

> ถ้าเผื่อว่าเราห่วงใยกวีนิพนธ์ด้วยกัน ก็ต้องมาสะสางความเข้าใจเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ให้ถูกต้องเสียก่อน เท่าที่พูดมานี้จะเห็นได้ว่ามีประเด็นที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมเข้ามาเป็นแกน เราคิดอย่างไร กวีเป็นอะไรหรือเริ่มสร้างผลงานแบบไหนในสังคมเรา คนรับสารจากกวีนิพนธ์เขาทำอย่างไร เขาช่วยกันประคับประคองผลงานกวีนิพนธ์มาได้อย่างไร[๗]

เรามิอาจปฏิเสธพลังทางสุนทรียะของวัฒนธรรมวรรณศิลป์ที่สั่งสมและสืบทอดมายาวนานในสายธารวรรณกรรมไทยได้ ดังที่เจตนา นาควัชระ กล่าวว่าความมั่นใจในคุณค่าของมรดกทาง

---

[๕]พรสรรค์ วัฒนางกูร, “คลาสสิกยุโรปและคลาสสิกในวรรณกรรมไทย,” ใน ธีระ นุชเปี่ยม, บรรณาธิการ, **จากตะวันออก - ตะวันตก สู่โลกาภิวัตน์ทางปัญญา** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเอเชีย – ยุโรปศึกษา สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๔๖), หน้า ๕๘.

[๖]สุมาลี วีระวงศ์, “ปัญหาของวรรณคดีไทยศึกษา: ข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยกวีนิพนธ์ร่วมสมัย,” **ศิลปศาสตร์** ๑ (กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๔๔): ๑๔๘.

[๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕.

ปัญญาจากอดีตในความต่อเนื่องระหว่างอดีตกับปัจจุบัน และในศักยภาพของความต่อเนื่องที่จะมีไปสู่อนาคตได้นั้น เป็นสิ่งที่ตั้งอยู่บนรากฐานของ “วัฒนธรรมหนังสือ” แม้ว่าการสืบทอดมรดกทางวรรณศิลป์ที่กล่าวมานี้จะมิได้เป็นไปในระดับปฐมภูมิ คือ เป็นการสืบทอดโดยตรงจากบุคคลสู่บุคคล หากแต่เป็นการสืบทอดระดับทุติยภูมิโดยผ่านตัวงานวรรณกรรม แต่คุณค่าทางปัญญานี้ก็หาได้เสื่อมถอยไปแต่ประการใดไม่ เราอาจจะกล่าวได้ว่าความมั่นใจมรดกทางวรรณศิลป์ ความดื่มด่ำในตัววรรณกรรม ความเคารพในความศักดิ์สิทธิ์ของตัวบท (the holiness of the text) เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่มีผลกระทบทางวิชาการ คือยังผลให้นักวรรณคดีให้ความสนใจต่อตัวบทเป็นพิเศษ ซึ่งก็นำไปสู่ความสำคัญของวิธีการศึกษาวรรณคดีที่เรียกว่าการตีความ การตีความกับการประเมินคุณค่าก็เป็นกิจกรรมที่คู่ขนานกันไป และในบางครั้งก็แยกออกจากกันไม่ได้[๙]

ในตำราประพันธศาสตร์ทั้งของอินเดียและของไทยได้เน้นความคิดสำคัญที่มีต่อฝ่ายผู้สร้าง คือเรื่องการฝึกฝนและการเดินตามรอยครู[๙] ดังใน **จินดามณีฉบับพระโหราธิบดี** กล่าวว่าผู้เป็นกวีควรใส่ใจศึกษาแบบแผนฉันทลักษณ์จากโคลงต้นแบบในงานประพันธ์ที่มีมาก่อนหน้าดังความว่า

> อนึ่งเมื่อจะทำโคลงสิ่งใดให้เอาคติโคลงนั้นมา เทียบด้วยฉันทให้รู้จักพากยทังหลาย...ผิเอากลอนห้าใส่ ให้เอาด้วยกันทังสี่บท อย่าได้ลดโคลงต้น คือ อุปาทวาทศ คำสวรสมุทร สมุโฆษ พระนนทกษัตรีสังวาส ศรีอุมาธิการย พระยศราชาพิลาป อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่ ผิจดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่กลบท กลพินธุ กลศับท แลกะทำโดยกฤตยาการกาพยโคลง แลกลอนฉันททังหลายนั้นเถิด[๑๐]

หมายความว่า การฝึกหัดแต่งคำประพันธ์ให้ศึกษาดูแบบแผน “คติโคลง” จากวรรณคดีดังยกตัวอย่างเรื่องอุปาทวาทศ คำสวรสมุทร สมุโฆษ พระนนทกษัตรีสังวาส ศรีอุมาธิการย พระยศราชาพิลาป ถ้าจะดูอย่างก็ให้ดู กลพินทุ์ คือเทคนิคของการใช้อักขรวิธี กลศัพท์ คือเทคนิคของการใช้ถ้อยคำ และกลบท คือเทคนิคของการเปลี่ยนคำเปลี่ยนความ[๑๑] แต่ในความถัดมาย้ำว่า

---

[๙]เจตนา นาควัชระ, **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกันในศตวรรษที่ ๒๐,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๙), หน้า ๑๒๑.

[๙]ธเนศ เวศร์ภาดา, “**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**,” หน้า ๓๑๑.

[๑๐]กรมศิลปากร, **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๕), หน้า ๔๗๖.

[๑๑]ธเนศ เวศร์ภาดา อธิบายเรื่องกฤตยาการแห่งกลสามประการนี้ใน **ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**, หน้า ๓๓๙–๔๑๘.

“อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่” หมายความว่าผู้เป็นกวีต้องมีความคิดเป็นของตัวเอง ในตำรา **อลังการศาสตร์** กล่าวไว้ตรงกันว่า “ขณะที่ยังไม่มีความคิดใหม่ๆ เพราะยังเป็นผู้อ่อน พึงฝึกตามหลักการปรุงความหมาย แม้ในการสนทนา”[๑๒] “ส่วนความคิด การฝึกตามคำประพันธ์ของผู้อื่นไม่ประเสริฐ เพราะโดยวิธีนี้ (ผู้อยากเป็นกวีจะกลายเป็นขโมย)”

ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย ก็ได้กล่าวถึงความสำคัญของการศึกษากวีนิพนธ์ในฐานะเป็นตำราการประพันธ์เช่นกัน ใน**อลังการศาสตร์** ฉบับวาคฺภฏ กล่าวว่า “การฝึกคือการอยู่ใกล้ครูและเอาใจใส่ศึกษากวีนิพนธ์เป็นนิตย์ เราจะกล่าววิธีการฝึกอย่าง ๑”[๑๓] ตำรากล่าวไว้ชัดเจนว่านอกจากการเรียนรู้จากครูแล้ว การศึกษากวีนิพนธ์นับว่าเป็นข้อพึงปฏิบัติสำหรับผู้ฝึกหัดแต่งคำประพันธ์ และต้องหมั่นฝึกหัดแต่งคำประพันธ์อย่างสม่ำเสมอ กวีนิพนธ์หรือกาวยะ ตามตำราวรรณคดีสันสกฤตหมายถึงงานเขียนที่มีวรรณศิลป์ มุ่งสร้างอารมณ์สุนทรีย์ มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์โดยสะท้อนให้เห็นประสบการณ์ชีวิตมนุษย์[๑๔]

ใน **พระคัมภีร์สุโพธาลังการ** ของพระสังฆรักขิต มหาสมิแห่งประเทศลังกา มีคาถาว่า

กพฺพนาฏกนิกฺขิตฺต- เนตฺตจิตฺตา กวีชนา
ยงฺกิญฺจิ รจยนฺเตตํ น วิมฺหยกรํ ปรํ.

ชนผู้เป็นกวีทั้งหลาย ที่ฝังตาฝังใจไว้ในคัมภีร์กาพย์ และคัมภีร์นาฏกะ รจนาพันธะอย่างใดอย่างหนึ่ง พันธะที่รจนานั้น ยังไม่ก่อให้เกิดความพิศวงนักเลย

เตเยว ปฏิภาวนฺโต โสว พนฺโธ สวิมฺหโย
เยน โตเสนฺติ วิญฺญู เย ตตฺถาปฺยวิหิตาทรา.

ต่อกวีชนเหล่าใด แม้นมีความเอื้อเฟื้ออันมิได้ทอดทิ้งเลยในคัมภีร์กาพย์และคัมภีร์นาฏกะนั้น กวีชนเหล่านั้น ย่อมยังวิญญูชนทั้งหลายให้ชื่นชมได้ด้วยพันธะซึ่งมีความน่าพิศวงแล[๑๕]

---

[๑๒]วาคฺภฏ, **อลังการศาสตร์**, แปลโดย ป.ส. ศาสตรี (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๔), หน้า ๒. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ คุณหญิงริ้ว เกษตรหิรัญรักษ์ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๐๔).

[๑๓]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑.

[๑๔]กุสุมา รักษมณี, **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๑๑.

[๑๕]พระสังฆรักขิต มหาสมิ, **พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย**, แปลโดย แย้ม ประภัศร์ทอง (กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๐๔), หน้า ๒.

การพิจารณาประเมินค่าวรรณคดีโบราณในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ ซึ่งกวีในชั้นหลังพึงศึกษาเพื่อเรียนรู้แนวทางและกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ ได้กลายเป็นแนวคิดเรื่องการฝึกฝนและการเดินตามรอยครูที่หยั่งรากลึกในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ทุกแขนงของไทย ส่งผลให้กระบวนการสร้างงานของไทยใส่ใจในเรื่องขนบนิยมเป็นพิเศษ[๑๖] ขนบของศิลปะที่สั่งสมมาแต่อดีตเป็นเครื่องแสดงวุฒิภาวะของวัฒนธรรมในสังคม[๑๗] ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่าในโลกแห่งวรรณคดีเชื่อกันว่าผลงานชิ้นหนึ่งๆ ย่อมมิได้ถือกำเนิดมาจากความว่างเปล่าแต่ประการใด หากเป็นการสะสม สร้างสมของวัฒนธรรมทางภาษาและวรรณศิลป์ของสังคมนั้นๆ เกิดเป็น “ขนบ” ที่กวีอาจนำมาใช้ โดยอาจจะดำเนินรอยตามหรือพยายามแหวกขนบออกไปเพื่อสร้างสิ่งใหม่[๑๘] ขนบการประพันธ์มีอิทธิพลช่วยกำหนดงานสร้างสรรค์ของกวีทั้งโดยตรงและโดยอ้อมและถ้ากวีผู้ใดสามารถนำ “ขนบ” บางประการมาใช้ให้งอกงาม อาจจะปรับเปลี่ยน อาจจะเล่นล้อซึ่งสอดคล้องกับบริบทของงานประพันธ์ชิ้นใหม่ ก็นับเป็นเสน่ห์ของงานประพันธ์ชิ้นนั้นที่ชวนให้วิเคราะห์สืบหารากเหง้าและวิจารณ์ให้เห็นความลุ่มลึกของการสืบสาน “ขนบ” อันเข้มข้นของกวีผู้นั้น[๑๙]

การทำความเข้าใจและรู้จัก “ขนบ” ในวรรณคดีเป็นพื้นฐานสำคัญที่ช่วยสร้างความวิจักษณ์ในงานประพันธ์ทั้งโบราณและปัจจุบัน[๒๐] สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์อันซับซ้อนเกี่ยวโยงและสืบเนื่องกันของกระบวนการสร้างและเสพงานวรรณศิลป์ของกลุ่มชนร่วมสังคมร่วมวัฒนธรรมเดียวกัน[๒๑] ดังที่วิทย์ ศิวะศริยานนท์ กล่าวว่า “วรรณคดีโบราณเป็นสิ่งที่เราจำเป็นต้องศึกษาจน

---

[๑๖]ธเนศ เวศร์ภาดา, “**ตำราประพันธศาสตร์ไทย : แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย,**” หน้า ๓๑๔.

[๑๗]พรสรรค์ วัฒนางกูร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗.

[๑๘]ธเนศ เวศร์ภาดา, “ขนบกับการสร้างสรรค์วรรณคดี,” ใน **ทะเลปัญญา** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๖๔.

[๑๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๘.

[๒๐]หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวถึงหลักใหญ่สำหรับการวิจารณ์ในขั้นวินิจฉัยสาร คือการตีความว่าศิลปกรรมคือการสื่อสาร เราจึงจำเป็นต้องเข้าใจว่าสารของผู้ประกอบศิลปกรรมคืออะไร ศิลปกรรมมีแบบแผน มีขนบประเพณีในการสื่อสาร ซึ่งจะตั้งขึ้นด้วยความจงใจหรือไม่ก็ตาม แต่เมื่อเกิดขึ้นแล้ว ผู้ที่ดำเนินงานต่อเนื่องมาย่อมจะยึดถือมากบ้างน้อยมาก โดยจงใจบ้าง ขนบประเพณีที่ใช้มาในวรรณคดีของชุมชนหนึ่งๆ บางอย่างก็ไม่เหมือนกัน แตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมหรือประเพณีในชีวิตอีกต่อหนึ่ง ในการตีความ เราจำเป็นต้องรับขนบประเพณีเชิงวรรณคดีของชุมชนนั้น ๆ เสียก่อน

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๑๐-๑๑.

[๒๑]ธเนศ เวศร์ภาดา, **ทะเลปัญญา**, หน้า ๖๙.

จัดเจน มิฉะนั้นจะไม่สามารถเข้าใจวรรณคดีปัจจุบันได้ แต่การเอาใจใส่แต่วรรณคดีโบราณเป็นการปรามาสยุคสมัยของตนและเป็นการปฏิเสธความเจริญก้าวหน้าของวรรณคดี"[๒๒]

ผลงานวิจัยกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่หลายเรื่องได้พิสูจน์และยืนยันคุณค่าแห่งรากวรรณศิลป์ที่สั่งสมและดำรงอยู่ในประพันธศาสตร์ไทยมายาวนาน รวมทั้งการรังสรรค์ขนบในสมบัติวรรณศิลป์เดิมมาเป็นรากฐานสร้างสรรค์ขนบใหม่บางประการก่อให้เกิดตัวบทใหม่ที่มีความหมายเข้มข้นและคงเสน่ห์แห่งวรรณศิลป์ ดังในตำราเรื่อง **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๒๓] ซึ่งศึกษาผลงานของอุชเชนี อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไพวรินทร์ ขาวงาม และจิระนันท์ พิตรปรีชา พบว่ากวีร่วมสมัยได้พัฒนาศิลปะของตนจาก "ราก" วรรณศิลป์ของไทยอันอุดมด้วยฉันทลักษณ์และลีลาหลากหลายจนสามารถสร้างงานอันมีลักษณะเฉพาะตน มีคุณค่าเชิงวรรณศิลป์ไม่ด้อยไปกว่ากวีโบราณ แม้ความคิดของกวีเหล่านี้จะแตกต่างไปจากกวีโบราณอย่างมาก และกวีบางคนมีลีลาวรรณศิลป์ที่ดูจะ "แหวกขนบ" อยู่ไม่น้อย แต่ความสามารถในการสร้างความงาม ความสะเทือนใจในกวีนิพนธ์ ทำให้ผู้อ่านสามารถ "รับรู้" และ "ยอมรับ" งานของกวีร่วมสมัยเหล่านี้ เป็นการรับรองให้กวีร่วมสมัยเป็นตัวแทนผู้แสดงออกซึ่งสุนทรียะทางวรรณศิลป์ของยุคสมัยและเป็นผู้สืบทอดสมบัติวรรณศิลป์ของชาติเพื่อนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ต่อไปไม่เสื่อมสูญ

งานวิจัยเรื่อง **กวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย: ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน** ของเจตนา นาควัชระและคณะ[๒๔] ได้ศึกษากวีนิพนธ์ไทยประมาณช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ ถึงปัจจุบัน (พ.ศ.๒๔๘๕–๒๕๔๑) พบว่ากวีนิพนธ์ไทยนั้นหยั่งรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมมุขปาฐะ มีสุนทรียะเชิงเสียงเป็นลักษณะสำคัญเท่ากับความลึกซึ้งของความคิดและสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นสื่อแห่งความคิดแนวใหม่ในด้านปรัชญา สังคม การเมือง อาทิ การมุ่งเน้นการรู้จักตนเอง การมองโลก ธรรมชาติ สังคม และความสำนึกในเอกภาพระหว่างมนุษย์และโลก ความยึดมั่นในอุดมคติที่จะต่อสู้กับความหมกมุ่นในวัตถุและสัญชาตญาณใฝ่ต่ำในตัวมนุษย์

---

[๒๒]วิทย์ ศิวะศริยานนท์, **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑), หน้า ๑๗๗.

[๒๓]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑).

[๒๔]**กวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย: ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน** (กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๔๔).

วิทยานิพนธ์เรื่อง **ลีลาในงานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์** ของธเนศ เวศร์ภาดา[๒๕] พบว่า งานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์ มีลีลาที่เป็นลักษณะเด่นเฉพาะตัวและมีลีลาอีกบางประการที่สืบทอดขนบจากวรรณคดีร้อยแก้วประเภทคำสอนและชาดก

วิทยานิพนธ์เรื่อง **ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี** ของปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร[๒๖] พบว่ากวียังคงตระหนักเรื่องคุณค่าความงดงามในเชิงวรรณศิลป์จนสามารถนำขนบเก่ามาปรับประยุกต์เพื่อสื่อสาระกับคนร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ เช่น การยกตัวอย่างเนื้อความจากวรรณคดีไทยซึ่งเป็นอิทธิพลจากการศึกษาและอ่านวรรณคดีโบราณมาอย่างแตกฉานขึ้นใจ โดยเฉพาะวรรณคดีเรื่อง ขุนช้างขุนแผน อิเหนา ลิลิตตะเลงพ่าย นิราศนรินทร์ กำสรวลโคลงดั้น การใช้รูปแบบคำประพันธ์ตามฉันทลักษณ์เดิมมาใช้สื่อสาระร่วมสมัยได้อย่างกลมกลืน การนำขนบการแต่งวรรณคดีและเพลงพื้นบ้านมาใช้ในงานร้อยกรอง

วิทยานิพนธ์เรื่อง **จินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม** ของเบญจพร เนียรนาทสกุล[๒๗] มุ่งศึกษาเนื้อหาและกลวิธีการสร้างจินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ รวมถึงการสื่อความหมายของจินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติที่ช่วยให้เข้าใจสารสำคัญของงาน ผลการวิจัยสรุปว่ากวียังคงสืบทอดลักษณะการนำธรรมชาติมาใช้เพื่อแสดงอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดเหมือนที่เคยปรากฏในวรรณคดีไทยโบราณ และมีการพัฒนากลวิธีการใช้จินตภาพกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายและสารต่างๆ ได้อย่างลึกซึ้งแยบคาย

บทความเรื่อง “ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ไทย” ของธเนศ เวศร์ภาดา[๒๘] พบว่ากวีร่วมสมัยของไทยตระหนักถึงความสำคัญของขนบวรรณศิลป์ ได้ใช้ขนบวรรณศิลป์หลายประการ ได้แก่ ขนบด้านฉันทลักษณ์ ด้านลีลา ซึ่งมีทั้งลีลาการเล่นเสียง การเล่นคำ และการเดินความ และด้านโวหาร ทั้งโวหารพรรณนา ความเปรียบ จินตภาพ และการอ้างถึงอนุภาค ตัวละคร และ

---

[๒๕]ธเนศ เวศร์ภาดา, “**ลีลาในงานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒).

[๒๖]ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร, “**ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙).

[๒๗]เบญจพร เนียรนาทสกุล, “**จินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕).

[๒๘]ธเนศ เวศร์ภาดา, “ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ไทย,” ใน **งามคำหวาน ลานใจถวิล** (กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, ๒๕๔๖), หน้า ๑๕๙.

วรรคทองอันเป็นที่รู้จักกันอย่างดีในวรรณคดีไทยมาถักทอให้เกิดเป็นตัวบทใหม่ที่สื่อความหมายที่เข้มข้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง **The Nature of Modern Thai Poetry: Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet** ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๒๙] ได้แสดงให้เห็นการใช้ขนบมาสร้างลักษณะสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ลักษณะเด่นของรูปแบบฉันทลักษณ์ อิทธิพลของขนบมุขปาฐะในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ การสร้างสรรค์สัญลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ และแนวคิดเกี่ยวกับกวีและกวีนิพนธ์

วิทยานิพนธ์เรื่อง **Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets** ของตรีศิลป์ บุญขจร[๓๐] ได้ชี้ให้เห็นว่าทฤษฎีสหบทเป็นทฤษฎีที่จะเปิดแนวทางใหม่สำหรับการศึกษาวรรณคดีอันมีแกนกลางเชื่อมโยงกับประวัติวรรณคดี จากการศึกษากวีนิพนธ์ไทยในมิติสหบท จะเห็นได้ว่าตัวบททุกเรื่องสร้างขึ้นมามีลักษณะเป็นข้อความกล่าวอ้างหรืออิงกับข้อความที่มีผู้กล่าวไว้ก่อนแล้ว เป็นเสมือนรูปภาพซึ่งประดิษฐ์ขึ้นจากเศษแก้วชิ้นเล็ก ๆ หรือกรวดหิน และเป็นการดูดซับและการประกอบรูปใหม่ของตัวบทอีกบทหนึ่งด้วยกระบวนการทางประวัติศาสตร์ ความเป็นสหบททำให้เกิดกระบวนทัศน์พหุลักษณะอันไร้ขอบเขต ไม่ถาวร ยืดหยุ่นของกระบวนการอ่าน ซึ่งคล้ายกับกฎอนิจจังของพุทธศาสนาซึ่งสนับสนุนแนวคิดเรื่องพหุนิยม สัมพัทธนิยม และความไม่รู้จบของกระบวนการสร้างตัวบท ทฤษฎีสหบทจึงเหมาะสมกับวรรณกรรมไทยและบริบทสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ซึ่งดำเนินตามแนวจารีตไม่เหมือนกับวรรณกรรมสมัยใหม่ในรูปแบบอื่น

นอกจากนี้ มีงานวิจัยอีกกลุ่มหนึ่งที่แสดงให้เห็นลักษณะเด่นและคุณค่าของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในกระบวนการสร้างสรรค์และสืบทอดคุณค่าของวรรณศิลป์ในเชิงอุดมคติอันสัมพันธ์กับแนวคิดพุทธปรัชญาและพลังศรัทธาต่อพุทธศาสนา ดังงานวิจัยเรื่อง**พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๓๑] ซึ่งสรุปไว้ชัดเจนว่าพุทธธรรมยังคงมีอิทธิพลสูงยิ่งในการ

---

[๒๙]Suchitra Chongstitvatana, "**The Nature of Modern Thai Poetry: Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet**," (Doctoral dissertation, The University of London, School of Oriental and African Studies, 1984).

[๓๐]Trisilpa Boonkhachorn, "**Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets**," (Doctoral dissertation , The University of Michigan, 1992).

[๓๑]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔).

สร้างสรรค์ของกวีไทยสมัยใหม่ พุทธธรรมเป็นทั้งเนื้อหาสาระสำคัญและอิทธิพลความคิดในการสร้างสรรค์ของกวี กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่มีลักษณะเป็นวรรณคดีคำสอนที่มุ่งสอนพุทธธรรมในระดับต่างๆ ทั้งโลกียธรรมคือในแง่จริยธรรมและระดับโลกุตตรธรรม ลักษณะของคำสอนที่ปรากฏมีทั้งคำสอนเชิงสังคมและคำสอนเชิงจริยธรรม คำสอนเหล่านี้มุ่งสื่อสารกับผู้อ่าน เป็นการสอนให้พัฒนาตนเองเพื่อสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้แก่สังคม

วิทยานิพนธ์เรื่อง **วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ: กลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความ** ของสกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์[๓๒] พบว่ากลวิธีทางวรรณศิลป์ในงานของศักดิ์สิริ มีสมสืบ มีลักษณะร่วมที่โดดเด่นทั้งกลวิธีการใช้ภาษาและกลวิธีการนำเสนอ ซึ่งมุ่งสร้างความหลายนัยและการกระตุ้นการพิจารณาขบคิด ส่งผลให้งานวรรณกรรมสามารถตีความได้อย่างแยบคายหลายระดับ อย่างแยบคายกวีมุ่งชี้นำความคิด จรรโลงจิตใจผู้อ่าน นำข้อธรรมคำสอนทางพุทธปรัชญามาใช้ในงานวรรณกรรม ทำให้วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบเป็นตัวแทนของวรรณคดีคำสอนสมัยใหม่

วิทยานิพนธ์เรื่อง **ร้อยกรองของแรคำ ประโดยคำ: การศึกษาเชิงวิเคราะห์** ของเบญจวรรณ สุขวัฒน์[๓๓] พบว่ากวีให้ความสำคัญต่อมนุษย์และสังคม ปรารถนาที่จะปลูกจิตสำนึกที่ดีงามให้เกิดขึ้นเพื่อให้สังคมเกิดความสงบสุข กวีกล่าวให้รู้หลักปฏิบัติตน รู้จักควบคุมอารมณ์ รู้เท่าทันความเปลี่ยนแปลงในชีวิต ชี้ให้เห็นวัฏจักรของการดำเนินชีวิตที่มีการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ทุกคนต้องวนเวียนกับความทุกข์ สุข จนหมดเวลาในชีวิต นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นความหลงที่มนุษย์มีต่อสิ่งต่างๆ เพื่อให้มนุษย์ได้มีโอกาสชำระล้างจิตใจ

การนำเสนอสาระอันสัมพันธ์กับแนวคิดพุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่แสดงให้เห็นว่าคุณค่าของวรรณศิลป์มิได้บังเกิดผลเพียงความงามในระดับสุนทรียะทางภาษาอันได้แก่ ความเสนาะไพเราะของเสียง ความวิจิตรเพริศแพร้วของอลังการทางภาษา ความลึกซึ้งกินใจของความหมาย แต่พลังของภาษาวรรณศิลป์ยังเคลื่อนตัวไปสู่การประจักษ์ในศิลปะอันเป็นคุณค่าลึกซึ้งในระดับจิตวิญญาณของมนุษย์และเชื่อมโยงกับมโนทัศน์ทางพุทธศาสนา

แม้ว่าการศึกษาวิจัยกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ที่ผ่านมาได้ชี้ให้เห็นอิทธิพลและคุณค่าของขนบวรรณศิลป์ต่อการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ แต่ประเด็นปัญหาในการวิจัยส่วนใหญ่มิได้มุ่งเน้นการศึกษาขนบวรรณศิลป์เป็นประเด็นหลัก แบ่งออกได้เป็น ๒ กลุ่มได้แก่

---

[๓๒]สกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์, "**วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ: กลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความ**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔).

[๓๓]เบญจวรรณ สุขวัฒน์, "**ร้อยกรองของแรคำ ประโดยคำ: การศึกษาเชิงวิเคราะห์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๕).

กลุ่มที่ ๑ มุ่งศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและศิลปการประพันธ์ เพื่อให้ทราบความคิดและลีลาเด่นเฉพาะของกวีคนใดคนหนึ่ง เช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง **ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** ของพิทยา เหรียญสุวรรณ[๓๔] **ลักษณะเซอเรียลิสม์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** ของสายวรุณ น้อยนิมิตร[๓๕] **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์** ของประเมิน เชิงเถียร[๓๖] **ทวิเคราะห์กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม** ของสาคร ภักดีนอก[๓๗] **สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม** ของพรพิมล พิมสวัสดิ์[๓๘] **วัจนลีลาในการเสนอภาพลักษณ์สังคมเมืองในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม** ของนฤมล อินทรลักษณ์[๓๙] **วิเคราะห์บทร้อยกรองของ "นายผี"** ของสุจิรา คุปตารักษ์[๔๐] **วิเคราะห์วรรณกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง** ของสินธ์ชัย สุขสว่าง[๔๑] **การวิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ** ของสุขกมล รัตนสุภา[๔๒] เป็นต้น

กลุ่มที่ ๒ สนใจศึกษาพัฒนาการร้อยกรองไทยสมัยใหม่ เช่นวิทยานิพนธ์เรื่อง **ลักษณะคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองของไทยตั้งแต่พ.ศ.๒๔๗๕ ถึง ๒๕๐๑** ของอวยพร มิลินทางกูร[๔๓] **การวิเคราะห์ร้อยกรองในช่วง พ.ศ. ๒๕๒๒ – พ.ศ. ๒๕๓๐** ของบุญสม ภู่เจริญ[๔๔]

---

[๓๔]พิทยา เหรียญสุวรรณ, "**ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๐).

[๓๕]สายวรุณ น้อยนิมิตร, "**ลักษณะเซอเรียลิสม์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓).

[๓๖]ประเมิน เชิงเถียร, "**วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๒).

[๓๗]สาคร ภักดีนอก, "**วิเคราะห์กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร, ๒๕๔๓).

[๓๘]พรพิมล พิมสวัสดิ์, "**สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒).

[๓๙]นฤมล อินทรลักษณ์, "**วัจนลีลาในการเสนอภาพลักษณ์สังคมเมืองในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓).

[๔๐]สุจิรา คุปตารักษ์, "**วิเคราะห์บทร้อยกรองของ "นายผี"**, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๖).

[๔๑]สินธ์ชัย สุขสว่าง, "**วิเคราะห์วรรณกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๐).

[๔๒]สุขกมล รัตนสุภา, "**วิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๕).

[๔๓]อวยพร มิลินทางกูร, "**ลักษณะคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองของไทยตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ ถึง ๒๕๐๑**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙).

[๔๔]บุญสม ภู่เจริญ, "**การวิเคราะห์ร้อยกรองในช่วง พ.ศ.๒๕๒๒–พ.ศ.๒๕๓๐**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๔).

ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่า การที่จะเข้าใจแนวคิดในการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ได้อย่างลึกซึ้งนั้นมิใช่เพียงวิเคราะห์ว่ามีขนบประการใดบ้างปรากฏในกวีนิพนธ์ที่ศึกษาหรือกวีได้ปรับประยุกต์ใช้ขนบเหล่านั้นอย่างไรเพื่อสื่อสาระร่วมสมัย แต่ควรอภิปรายขยายประเด็นต่อไปให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นโดยวิเคราะห์เชื่อมโยงให้เห็นมโนทัศน์ของกวีในการสร้างและเสพกวีนิพนธ์ แนวคิดเรื่องความงามของวรรณศิลป์สมัยใหม่ รวมทั้งสถานภาพของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ ผลของการศึกษาย่อมจะเป็นการสังเคราะห์ความรู้เรื่องประพันธศาสตร์ไทยและประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในขณะเดียวกัน อีกทั้งยังสามารถอธิบายคุณค่าของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในสถานภาพตำราประพันธศาสตร์ได้ อันจะเป็นการต่อยอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านวรรณคดีไทยให้งอกงามบริบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังผลการวิจัยเรื่อง **ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย** ของธเนศ เวศร์ภาดา ดังกล่าวมาแล้ว วิทยานิพนธ์เรื่องสำคัญที่เกี่ยวข้องกับประเด็นขนบวรรณศิลป์โดยตรงอีกเรื่อง ได้แก่ **ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์** ของกีรติ ธนะไชย[๔๕] ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่และความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ได้อย่างกระจ่างชัด ลึกซึ้งและน่าสนใจยิ่ง โดยเฉพาะการให้ภาพของการใช้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ที่สืบโยงต่อเนื่องกับพัฒนาการฉันทลักษณ์ในระบบวรรณศิลป์ไทย ทำให้เห็นแนวคิดส่วนหนึ่งของประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ที่แสดงเอกลักษณ์ของกวีร่วมสมัย

อย่างไรก็ดี การศึกษาเรื่องขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในวิทยานิพนธ์นี้ ผู้วิจัยมิอาจจะศึกษาให้ครอบคลุมผลงานของกวีร่วมสมัยตลอดทั้งยุคได้ การศึกษาครั้งนี้จึงเลือกกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นข้อมูลหลัก เพราะผลงานของกวีทั้งสองเป็นตัวอย่างของความสำเร็จของกวีสมัยใหม่ที่สร้างสรรค์กวีนิพนธ์จนเป็นที่ยอมรับในคุณค่าของผลงานว่าเป็นงานวรรณศิลป์ อีกทั้งกวีทั้งสองได้สืบทอดและสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากการศึกษาวรรณคดีโบราณเป็นแบบฉบับ ทำให้งานมีลักษณะที่แสดงการสร้างสุนทรียภาพแบบใหม่อันมีลักษณะเฉพาะตน เป็นความงอกงามอันเกิดจากการผสมผสานขนบโบราณเข้ากับความรู้สึกเฉพาะตนและความริเริ่มสร้างสรรค์ของกวี[๔๖] นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้คัดสรรผลงานกวีนิพนธ์รวมเล่มของกวีร่วมสมัยอีก ๓ คนได้แก่ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ แรคำ ประโดยคำ

---

[๔๕]กีรติ ธนะไชย, "**ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗).

[๔๖]มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, **เอกสารการสอนชุดวิชาพัฒนาการวรรณคดีไทย** หน่วยที่ ๘–๑๕, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๕), หน้า ๖๐๒.

และไพวรินทร์ ขาวงาม ซึ่งพิจารณาแล้วว่ากวีมีแนวคิดปรัชญาการสร้างกวีนิพนธ์ที่ชัดเจนสอดคล้องกับแนวคิดประพันธศาสตร์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มาอภิปรายร่วมเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่และคุณค่าของกวีนิพนธ์ในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ อีกทั้งจะยืนยันได้ว่าขนบวรรณศิลป์ยังคงเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในกระบวนการสื่อสารความหมายและประสบการณ์สุนทรียะในบริบทวรรณกรรมปัจจุบัน

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อ

๑. ศึกษาประพันธศาสตร์อันปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ในกระบวนการสร้างสรรค์วรรณศิลป์สมัยใหม่

๒. ศึกษาแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับกระบวนการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ของไทย

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย

๑. ขนบวรรณศิลป์อันปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ฉายให้เห็นการสืบทอดประพันธศาสตร์จากวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๒. แนวคิดประการสำคัญในประพันธศาสตร์ที่อังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นำเสนอ คือ ความงามทางวรรณศิลป์ในระดับสุนทรียะทางภาษา อันนำไปสู่คุณค่าทางจิตวิญญาณ คือการขัดเกลาพัฒนาจิตมนุษย์ให้ละเอียดประณีตตามวิถีธรรมในพุทธศาสนา

๓. กระบวนการรังสรรค์กวีนิพนธ์ดังกล่าว กวีร่วมสมัยในชั้นหลังได้ยึดถือตามเป็นแบบอย่าง ทำให้กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีสถานภาพเป็นตำราประพันธศาสตร์แก่กวีรุ่นต่อมา

๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย

กวีนิพนธ์ที่นำมาศึกษามีทั้งหมด ๓๑ เล่ม ดังต่อไปนี้

๑. กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จำนวน ๑๔ เล่ม ได้แก่

ก. กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ จำนวน ๖ เล่ม ได้แก่

๑. กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์

๒. ลำนำภูกระดึง ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๑ พ.ศ.๒๕๑๒

๓. ลำนำภูกระดึง ฉบับปรับปรุงและแก้ไข พ.ศ.๒๕๑๖

๔. นิราศนครศรีธรรมราช หรือบางกอกแก้วกำศรวล

๕. ปณิธานกวี

๖. กวีศรีอยุธยา

ข. กวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จำนวน ๘ เล่ม ได้แก่

๑. คำหยาด

๒. อาทิตย์ถึงจันทร์

๓. เพียงความเคลื่อนไหว

๔. ชักม้าชมเมือง

๕. เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว

๖. เพลงขลุ่ยผิว

๗. ตากรุ้งเรืองโพยม

๘. เขียนแผ่นดิน

๒. กวีนิพนธ์คัดสรรซึ่งเป็นผลงานของกวีร่วมสมัย ได้แก่ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ แรคำ ประโดยคำ และไพวรินทร์ ขาวงาม กวีทั้งสามเป็นกวีที่ได้รับยกย่องในความสามารถทางวรรณศิลป์ มีผลงานซึ่งได้รับการประกาศเกียรติคุณในระดับชาติและนานาชาติ อีกทั้งได้ประกาศคำประกาศเจตนาของกวี (manifesto) อย่างชัดเจนในผลงานกวีนิพนธ์ บทบาทของกวีและสถานภาพของตัวบทข้างต้นจึงสอดคล้องกับประเด็นที่ศึกษา ผลงานที่นำมาศึกษามี ๑๔ เล่ม ดังต่อไปนี้

ก. กวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ จำนวน ๔ เล่ม ได้แก่

๑. ตุ๊กตารอยทราย

๒. มือนั้นสีขาว

๓. คนสอยดาว

๔. ตู้เพลงลูกทุ่ง

ข. กวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ จำนวน ๔ เล่ม ได้แก่

๑. แรคำ

๒. ดิน น้ำ ลม ไฟ

๓. น้ำพุรุ้ง

๔. ในเวลา

ค. กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม จำนวน ๖ เล่ม ได้แก่

๑. ลำนำวเนจร

๒. คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ

๓. ฤดีกาล

๔. คือแรงใจและไฟฝัน

๕. ม้าก้านกล้วย

๖. เจ้านกกวี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย

๑. ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ขนบวรรณศิลป์ของไทยและประพันธศาสตร์ไทย

๒. วิเคราะห์กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ในประเด็นที่ศึกษา

๓. สำรวจ คัดสรร และวิเคราะห์กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ของกวีคนอื่นๆ เช่น ศักดิ์สิริ มีสมสืบ แรคำ ประโดยคำ ไพวรินทร์ ขาวงาม เพื่อนำมาอภิปรายร่วมกับกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

๔. ตีความและวิจารณ์ข้อมูล

๔. สรุปผลและเขียนรายงานการวิจัย

๑.๖ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. เข้าใจแนวคิดเรื่องประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่จากการนำความรู้เกี่ยวกับขนบวรรณศิลป์มาใช้วิเคราะห์ตัวบทกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

๒. สามารถอธิบายคุณค่าของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ในสถานภาพตำราประพันธศาสตร์

๓. เข้าใจคุณูปการของการศึกษาขนบวรรณศิลป์และวรรณคดีแบบฉบับในบริบทของการศึกษากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

๔. เข้าใจสถานภาพของตัวบทอันจะเป็นประโยชน์ในการประเมินค่าวรรณกรรมสมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีนิพนธ์

๑.๗ ข้อตกลงเบื้องต้น

๑. ขนบวรรณศิลป์[๔๗]หมายถึง แบบแผนและกลวิธีในการประพันธ์เพื่อสร้างความงามทางวรรณศิลป์อันเป็นที่ยอมรับและทำตามกันโดยทั่วไป เช่น แบบแผนฉันทลักษณ์ การสร้างสารัตถะ การใช้ถ้อยคำ การใช้ภาพพจน์และโวหาร ตลอดจนศิลปะการแต่ง เช่น บทประณามพจน์ บทชมธรรมชาติ บทอัตวิพากษ์

ปัญญา บริสุทธิ์ กล่าวว่า วรรณศิลป์ ตามรูปศัพท์ หมายถึง ศิลปะในการแต่งหนังสือ อธิบายได้ว่าในการแต่งหนังสือ หรือคำประพันธ์ทุกประเภท นอกจากจะต้องมีรูปแบบโดยเฉพาะแล้ว ยังต้องตกแต่งให้เกิดความงดงามไพเราะในแง่ต่างๆ อีกด้วย เพื่อให้บทประพันธ์เป็นอมตะ เป็นเรื่องที่

---

[๔๗]ราชบัณฑิตยสถาน บัญญัติศัพท์ “convention” ว่า “สัญนิยม” หมายถึง กลการประพันธ์ หลักการ วิธีดำเนินการ หรือรูปแบบ ซึ่งผู้เขียนกับผู้อ่าน (หรือผู้ชม) ยอมรับกัน แบบแผนการประพันธ์

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ–ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕), หน้า ๑๑๕.

ดึงดูดใจผู้อ่านอยู่เป็นนิจ หนังสือหรือคำประพันธ์เรื่องใดจะมีคุณค่าถึงระดับเป็นวรรณศิลป์ได้นั้น จะต้องประกอบด้วยกลวิธีในการแต่งเป็นพิเศษ และส่วนที่เป็นวรรณศิลป์นั้น อาจเป็นถ้อยคำเพียงคำเดียว แต่มีความหมายลึกซึ้งกินใจ อาจจะเป็นในรูปวลี ส่วนที่เป็นรูปประโยคสมบูรณ์ จะทำให้เห็นความงามของถ้อยคำเด่นชัดยิ่งขึ้นและส่วนที่เป็นข้อความยาว ๆ หรืออนุเฉทจะแสดงให้เห็นคุณค่าของวรรณศิลป์ในคำประพันธ์หรือหนังสือนั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด[๔๔]

๒. ประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่หมายถึงแนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะการประพันธ์ของไทย ซึ่งปรากฏในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

๓. กวีนิพนธ์[๔๕]หมายถึงบทประพันธ์ซึ่งมีลักษณะเด่นในเชิงการประพันธ์ทั้งศิลปะและสาระก่อให้เกิดความจับใจทั้งด้านอารมณ์และความหมาย

---

[๔๔]ปัญญา บริสุทธิ์, **วิชญปัญญา** (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔), หน้า ๒๐. (ที่ระลึกเนื่องในโอกาสอายุครบ ๕ รอบ ของศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา บริสุทธิ์ ๙ มีนาคม ๒๕๔๔).

[๔๕]คำว่า กวีนิพนธ์ เท่าที่ผู้วิจัยสำรวจข้อมูล พบว่ามีใช้กันใน ๒ ความหมาย คือความหมายกว้าง และความหมายแคบ โดยพิจารณาคุณสมบัติทางศิลปะและการสื่อสาร ดังนี้

๑.คำประพันธ์ร้อยกรองทุกชนิด ดังปรากฏในพระราชกฤษฎีกาตั้งวรรณคดีสโมสร ลงวันที่ ๒๓ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๕๗ ใน เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**, พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๓), หน้า ๑-๒. และ พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, **สามกรุง** (พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด บำรุงสาส์น, ๒๕๑๖).

๒.บทประพันธ์ที่แต่งขึ้นอย่างมีศิลปะและสาระ ใน **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** อธิบายว่า รูปแบบต่างๆ ของการเรียบเรียงถ้อยคำอย่างมีจังหวะที่มนุษย์ใช้แสดงออกถึงความคิดความเข้าใจอันลึกซึ้งซึ่งเกิดจากจินตนาการในเรื่องเกี่ยวกับโลก มนุษย์และเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างโลกกับมนุษย์ ความสำคัญประการหนึ่งที่เกี่ยวกับกวีนิพนธ์ คือต้องมีความงาม กวีนิพนธ์มีหน้าที่เสนอภาพจินตภาพต่างๆ อย่างเป็นรูปธรรม กวีต้องสามารถที่จะเลือกสรรภาษาที่จะสร้างจินตภาพเหล่านั้นขึ้นเป็นรูปธรรมให้ได้ คำที่สรรมาจะต้องทรงคุณค่าแห่งความหมายโดยนัย และมีนัยแห่งเสียง สี และการกระทำด้วยจุดประสงค์สำคัญที่สุดของการใช้ภาษาของกวีนิพนธ์คือการให้ความพอใจ กวีนิพนธ์อาจเร้าประสาทสัมผัสให้เห็นภาพ ได้ยินเสียงหรือเห็นสีต่างๆ อาจเร้าให้เกิดความรัก ความกลัว และความซาบซึ้งถึงความงาม นั่นก็คือผลที่สำคัญสูงสุดของกวีนิพนธ์คือการให้ความสำเริงอารมณ์ ใน **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**, หน้า ๓๓๓–๓๓๕.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา นิยามว่า กวีนิพนธ์คือบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นอย่างมีศิลปะและมีคุณสมบัติเป็นสื่อกลางของความเข้าใจระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน ใน **ผจงถ้อยร้อยเรียง**, หน้า ๓.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ อธิบายคุณสมบัติของกวีนิพนธ์ว่า “กวีนิพนธ์ที่ดีย่อมอยู่ที่พลังของ “คำ” และ “ความ” ที่สัมผัสใจด้วยลีลา จังหวะที่แสดงอัจฉริยลักษณ์ของภาษา ไม่ว่าจะเป็นร้อยกรองมีฉันทลักษณ์ คิดสร้างฉันทลักษณ์แบบใหม่ หรือไม่มีฉันทลักษณ์เลยก็ตาม” ใน **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธสาส์น, ๒๕๔๔), หน้า ๑๙.

การนิยามคำว่ากวีนิพนธ์ดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยใช้ในความหมายเฉพาะของคำว่าวรรณคดีตามที่พระยาอนุมานราชธนอธิบายว่า บทประพันธ์ที่มีลักษณะเด่นในเชิงประพันธ์ มีค่าทางอารมณ์และความรู้สึกแก่ผู้อ่านผู้ฟัง เป็นวรรณคดีที่มีวรรณศิลป์[๕๐] และกุสุมา รักษมณี อธิบายเพิ่มเติมว่า กวีนิพนธ์หรือวรรณคดีตามความหมายนี้ ในภาษาสันสกฤตเรียกว่า กาวยะ แปลอย่างกว้างๆ ได้ว่า งานของกวี อาจเป็นร้อยแก้ว (คัทยะ) หรือร้อยกรอง (ปัทยะ) ก็ได้ แต่ต้องแต่งอย่างดีมีวรรณศิลป์และมุ่งสร้างอารมณ์เพื่อความเพลิดเพลินทางใจและทางโสตประสาท วรรณคดีมิใช่งานเขียนใดๆ ก็ได้ที่มุ่งเพียงสื่อความ กวีผู้ประพันธ์วรรณคดีจะต้องเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์และมีจินตนาการพิเศษจึงจะสร้างสรรค์งานดังกล่าวออกมาได้[๕๑]

๔. ตำราประพันธศาสตร์ ในความหมายหนึ่ง หมายถึงงานเขียนที่ว่าด้วยการประพันธ์วรรณคดีหรือทฤษฎีวรรณคดี เช่น คุณลักษณะของวรรณคดี คุณสมบัติของกวี แบบแผนทางวรรณคดี เช่น แบบแผนฉันทลักษณ์ ศิลปวิธีในการสร้างสรรค์ความงามของภาษา ซึ่งมักเป็นงานเขียนแนวอรรถาธิบายและแสดงตัวอย่างประกอบ และในอีกความหมายหนึ่ง ใช้หมายถึงสถานภาพของตัวบทวรรณคดี ซึ่งถือกันว่ามีคุณค่าในฐานะเป็นตำราการประพันธ์ อันแสดงภูมิรู้ของกวี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๕๐]เสฐียรโกเศศ, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔.

[๕๑]กุสุมา รักษมณี, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗.

บทที่ ๒

ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในแง่วรรณคดีวิจารณ์

๒.๑ วรรณศิลป์ในกระบวนการสร้างและการเสพวรรณคดี

วรรณคดีเป็นงานประพันธ์ที่ใช้ภาษาวรรณศิลป์ ลักษณะอันเป็นสากลของภาษาวรรณศิลป์คือการใช้ภาษาเพื่อมุ่งสื่อ ‘อารมณ์’ และ ‘ความรู้สึก’ อันเป็นลักษณะของภาษาวรรณคดีของทุกชาติ กลวิธีของการสร้างอารมณ์ความรู้สึกนั้นเกิดจากการพรรณนารายละเอียดอย่างประณีตพิสดาร หรือการใช้สัญลักษณ์กล่าวแทนความคิด ความรู้สึก หรือความหมายที่ไม่สามารถอธิบายอย่างประณีตลึกซึ้งได้จากการใช้ภาษาปกติ กลวิธีเชิงวรรณศิลป์เหล่านี้มีปรากฏในวรรณคดีของทุกชาติทุกภาษาเป็นกลไกแห่งศิลปะการใช้ภาษาที่พัฒนาอย่างต่อเนื่องมาช้านานในสังคมอารยะ ทั้งในวัฒนธรรมของวรรณคดีลายลักษณ์และวรรณคดีมุขปาฐะ เพราะวรรณคดีทั้งสองประเภทล้วนใช้ภาษาเป็นเครื่องสร้างสรรค์วรรณศิลป์เพื่อเป็นสื่อสำคัญในการสื่อสารอันวิจิตรสุนทร*

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า ในการประเมินค่าว่างานเขียนใดมีคุณค่าควรยกย่องเป็นวรรณคดีนั้น แม้จะยังมีข้อโต้เถียงอยู่บ้าง แต่ก็มีความเห็นร่วมกันประการหนึ่งว่า วรรณคดีจะต้องมี **ความงดงามทางภาษา** เป็นข้อสำคัญยิ่ง นั่นคือ ภาษาที่ใช้ในวรรณคดีนั้นต้องเป็นภาษาที่สละสลวยงดงาม สามารถสร้างภาพ สร้างอารมณ์สะเทือนใจ ก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมของผู้อ่านงานนั้นๆ ซึ่งหมายความว่าผู้เขียนจะต้องมีศิลปะในการใช้ภาษา สามารถใช้ภาษาสร้างให้เกิดวรรณศิลป์หรือความงามของภาษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อให้วรรณศิลป์นี้เป็นเครื่องมือสื่อ ‘สาร’ อันเป็นหัวใจสำคัญของงานได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

ในการประกอบศิลปกรรมคือตัววรรณคดี ผู้แต่งต้องใช้สมรรถภาพหลายอย่าง สมรรถภาพบางอย่างอาจเรียนอาจสอนกันได้ เช่น การใช้ภาษาให้แจ่มแจ้ง ให้ถูกตามความนิยม แต่บางอย่าง เช่นการผูกโครงเรื่อง เสาะหาเนื้อเรื่องมาบรรจุโครง เลือกเฟ้นคำที่กินใจผู้อ่าน เหล่านี้มักเป็นสมบัติที่เกิดมาแก่ตัวบุคคลเฉพาะคนๆ[๒] ส่วนการศึกษาวรรณคดีเป็นการพยายามเข้าถึงความรู้สึกนึก

---

*สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **เจิมจันทน์กังสดาล: ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๒.

[๒]หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**, พิมพ์ครั้งที่๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๓-๔.

คิดของกวี โดยใช้ความรู้สึกนึกคิดของผู้อ่าน การวิเคราะห์ ตีความ และประเมินค่า[๓] คำว่า เข้าใจวรรณคดี หมายความว่า เข้าใจส่วนต่างๆ ว่า ประกอบกันขึ้นเป็นงานเขียนแบบหนึ่งๆ อย่างไร เข้าใจภาษาที่ใช้และเข้าถึงความไพเราะ อีกทั้งแลเห็นความบกพร่องของงานเขียนอันหนึ่งๆ และอื่นๆ อีกหลายอย่าง[๔]

บทบาทของภาษาในวรรณคดีและสุนทรียภาพในภาษาเป็นสิ่งที่สอดคล้องเกี่ยวกันอย่างแนบแน่น ดังที่พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ประทานอธิบายว่า วรรณศิลป์มีลักษณะเป็นการแนะภาพ suggestion คือเป็นการใช้ถ้อยคำซึ่งนอกจากจะมีความหมายโดยตรงแล้ว ยังมีความหมายที่แนะให้เห็นภาพอันลึกซึ้งกว้างออกไปอีก...ภาษาที่จับใจคนได้ ๔ ประการ คือ (๑) ในทางความหมาย (ก) อาศัยความหมายของถ้อยคำตามหลักไวยากรณ์ที่ผูกขึ้นเป็นประโยค และ (ข) อาศัยค่าของคำแต่ละคำในการชวนให้นึกคิดหรือนึกฝัน และ (๒) ในทางเสียง (ก) อาศัยความกระเพื่อมไปในลำนำของเสียง และ (ข) อาศัยคุณภาพของเสียงแต่ละพยางค์[๕]

กุสุมา รักษมณี กล่าวว่า การมีสุนทรียภาพในภาษาประกอบด้วยหลักใหญ่ๆ ดังสรุปมาพอสังเขปต่อไปนี้[๖]

๑. ความไพเราะของเสียง เช่นการซ้อนคำทำให้เกิดจังหวะเสียงที่ไพเราะและเพิ่มน้ำหนักยิ่งขึ้น อาทิ คำว่า “รก” ถ้าต้องการให้เกิดจังหวะ มีความต่างของระดับเสียง และต้องการเน้นความหมายให้หนักแน่น เราอาจจะพูดว่า “รกรุงรัง” และถ้ายังหนักแน่นไม่พอ เราอาจเติมคำข้างหน้าเป็น “สกปรกรกรุงรัง” ก็ได้ ซึ่งอาจจะดูเหมือนกับว่าพูดให้เยิ่นเย้อ แต่จริงๆ แล้วแต่ละคำมีน้ำหนักและจังหวะข้อความ ธรรมดาที่มิใช่ร้อยกรอง แต่ว่าผู้เขียนต้องการจะเน้น บางครั้งก็จะมีความงามที่เรียกว่า สุนทรียภาพได้

๒. ความกลมกลืนของภาษา สุนทรียภาพของภาษาที่เกิดจากความกลมกลืนนั้นใช้หลักเดียวกับหลักของศิลปะที่ถึงแม้ว่าจะใช้สีตัดกันก็ตัดกันอย่างพอดีเหมาะเจาะมีการคานน้ำหนักให้สมดุลกัน ซึ่งเราเรียกลักษณะการสร้างศิลปะในวรรณกรรมนี้ว่า “ทวิลักษณ์” คือลักษณะ ๒ อย่างที่เข้ามาอยู่ด้วยกันอย่างเหมาะสมสอดคล้องกลมกลืนกัน

---

[๓] กุสุมา รักษมณี, **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๔๗), หน้า ๑๓.

[๔] หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔.

[๕] พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, **วิทยาวรรณกรรม**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (พระนคร: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, ๒๕๑๔), หน้า ๕๒–๕๓.

[๖] รายละเอียดในกุสุมา รักษมณี, “สุนทรียภาพทางภาษา,” ใน**กุสุมา รักษมณี** ๖๐ (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗), หน้า ๙๗–๑๐๓. (พิมพ์เนื่องในวาระเกษียณอายุราชการของศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี, สิงหาคม ๒๕๔๗).

๓. ความคมคายของภาษา คือการพูดหรือการสื่อความให้ลึกซึ้งให้กว้างขึ้นกว่าใช้คำพูดหรือการสื่อตรงๆ ซึ่งบางครั้งอาจสื่อความหมายได้ไม่หมด เราจึงต้องใช้คำเปรียบเทียบหรือโวหารเข้ามาบรรยายเสริม

๔. ความแรงหรือพลังของคำ ภาษาก็เหมือนกับทุกสิ่งทุกอย่างที่พอเราชินแล้วก็จะแผ่วไป เพราะฉะนั้นภาษาจึงต้องมีการพัฒนาให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ว่าถูกต้องด้วย

๕. ความถูกต้องของภาษา คือถูกกับสิ่งที่เราจะต้องพูด ผู้ที่เราสื่อถึงหรือกาลเทศะ และถูกกับสิ่งที่คนยอมรับด้วย

๖. เจตนาที่ให้เกิดการสร้างสรรค์ ถ้าเราเจตนาจะใช้ภาษา ไม่ว่าจะมีความเปรียบที่คมคายอย่างไร แต่เพื่อจะสร้างศัตรู เพื่อจะสาดโคลนใส่กันแล้วก็คงไม่สุนทรีย์ สุนทรียภาพในเรื่องความคิดสร้างสรรค์นั้น เรามีวิธีเลี่ยงดังที่คนโบราณใช้วิธีเกลื่อนคำพูดให้เบาลงแทนที่จะเป็นคำตรงๆ ที่พูดแล้วผิดใจกันหรือพูดแล้วผิดกาลเทศะก็เลี่ยงไปเสีย

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า วรรณคดีไทยเป็นวรรณคดีทางศิลปะ ศิลปะในการวาดมโนภาพ ศิลปะการเปรียบเทียบ ศิลปะการสร้าง การกลั่นกรองอารมณ์ การพรรณนาบรรยาย การใช้โวหาร หรือศิลปะการใช้ถ้อยคำ ซึ่งล้วนทำให้อารมณ์และความนึกคิดในเรื่องที่แต่งเด่นชัดขึ้นมา กวีที่มีความสามารถจะเป็นผู้ที่มีจินตนาการลึกซึ้ง มีพลังในการสร้างสรรค์ และมีความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และจินตนาการออกมาได้อย่างสุนทรีย์จนทำให้ผู้อ่านอิ่มเอมใจประทับใจ[๗]

กลวิธีการสร้างวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย แท้จริงแล้วมาจากการเข้าใจในธรรมชาติของภาษาเพื่อจะใช้ลักษณะเด่นของภาษามาช่วยเอื้อในการสร้างความงาม ความโดดเด่นและความลึกซึ้งในการสื่อความหมายแก่ผู้อ่าน ภาษาไทยเป็นภาษาคำโดดและภาษาที่มีเสียงวรรณยุกต์ กวีไทยจึงนิยมการเล่นคำเล่นเสียง การเล่นสัมผัสสระ สัมผัสพยัญชนะในลักษณะต่างๆ การเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง เป็นต้น กวีไทยถือว่าเสียงในวรรณคดีมีความสำคัญมาก เพราะวรรณคดีไทยสมัยก่อนใช้อ่านเพื่อฟังเสียง ความไพเราะของถ้อยคำจึงเป็นจุดเด่นของวรรณคดี ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา ชี้ให้เห็นว่า แนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในประพันธศาสตร์ไทย คือ กลแห่งเสียง คือ การเล่นจังหวะเสียง การเล่นเสียงสัมผัสใน กลแห่งศัพท์* และกลแห่งบท คือ การใช้โวหาร และการลำดับ

---

[๗]ในกุสุมา รักษมณี, “วรรณคดีมีดีอย่างไร,” ใน**กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๔๗), หน้า ๒๐.

*นอกจากการใช้คำให้ถูกต้อง การใช้คำให้แจ่มแจ้ง การสรรคำให้เหมาะแก่เนื้อความ อันเป็นลักษณะทั่วไปแล้ว กลแห่งศัพท์ในขนบวรรณศิลป์ไทยมี ๒ ประการสำคัญ ได้แก่ การสรรคำและการเล่นคำ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะสร้างอลังการแก่ตัว เพื่อช่วยสร้างความประสานแห่งเสียง เอื้อต่อเสียงเสนาะ และการเน้นจังหวะคำ

เนื้อความ ทำให้ตัวบทวรรณคดีไทยสมบูรณ์พร้อมทั้งความแจ่มชัด ความประณีต ความไพเราะ รวมทั้งความซับซ้อนในการส่งสารทางอารมณ์อันเข้มข้น[๙]

ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่า เกณฑ์การประเมินค่าว่า กลอนดี คำดี เสียงเสนาะไพเราะ มีรากฐานจากปรัชญาเรื่องความสมบูรณ์แบบ ที่สำคัญกวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์นั้นมิใช่การประดับประดาให้ไพเราะหรือสวยงามโดยปราศจากความเข้าใจหลักการประพันธ์ ใน*ประชุมลำนำ* ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ กล่าวว่า "*กลอนเพราะความไม่เหมาะก็หมดรส*" "*ถ้อยคำสำนวนอย่าให้ช้ำ*" หมายความว่า การประดับตกแต่งไม่ใช่คุณของการประพันธ์เสมอไป หากกวีไม่เข้าใจ มุ่งประดับภาษามากเกินไปก็ถือเป็นโทษ เกิดความเสื่อมและไม่มีพลังในการสื่อความหมาย แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบปรากฏในการประพันธ์วรรณคดีแบบฉบับของไทยมาตั้งแต่ดั้งเดิม จนกล่าวได้ว่าความคิดที่ว่ากวีนิพนธ์ที่ดีมีคุณสมบัติคือ ความไพเราะเสนาะพริ้งพรายของเสียง และความประณีตวิจิตรบรรจงของถ้อยคำ เป็นแนวทางการประเมินค่าที่ดำรงสืบทอดต่อเนื่องเป็นสายธารอันยาวนานในประวัติวรรณคดีไทยทีเดียว[๙]

นอกจากการเข้าใจกลวิธีวรรณศิลป์มีความสำคัญต่อผู้สร้างงานที่จะสามารถปรับใช้กลวิธีวรรณศิลป์มาสร้างสรรค์งานของตนแล้ว ยังมีความสำคัญต่อผู้อ่านที่จะสามารถเข้าใจวรรณคดีได้อย่างละเอียดซาบซึ้งยิ่งขึ้น ดังที่หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า การเรียนวรรณคดีทำให้สัญชาณเชิงวรรณศิลป์สูงขึ้น กว้างขึ้น ได้แก่ เล็งถึงรสของคำมากขึ้น รู้สึกต่อจังหวะของประโยคมากขึ้น ถ้าเรียนวรรณคดีประเภทใดก็สามารถวิเคราะห์วิจารณ์ส่วนประกอบต่างๆ ของวรรณคดีประเภทนั้น มีความแม่นยำเป็นที่พอใจตนเองมากขึ้น และเพื่อหาความสุขเพิ่มเติมขึ้นอีกต้องสามารถพูดสามารถเขียนสนุกร่วมชื่นชมกันได้ดีขึ้น[๑๐] และในการวินิจฉัยสารหรือการตีความ ในหลักวรรณคดีวิจารณ์ ต้องคำนึงว่าศิลปกรรมมีแบบแผน มีขนบประเพณีในการสื่อสาร ซึ่งจะตั้งขึ้นด้วยความจงใจหรือไม่ก็ตาม ในการตีความเราจำเป็นต้องรับขนบประเพณีเชิงวรรณคดีของชุมชนนั้น ๆ เสียก่อน ผู้อ่านต้องพยายามทำใจเกี่ยวกับขนบของการแต่งหนังสือและจำเป็นต้องรับกติกาว่าจะยังไม่พิพากษาว่าชอบหรือไม่ชอบ หนังสือนั้นดีหรือไม่ดี ก่อนจะวิเคราะห์หนังสือนั้นถี่ถ้วน[๑๑]

---

[๙] ธเนศ เวศร์ภาดา, "ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๓๓๘.

[๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒๘–๓๓๐.

[๑๐] หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**, หน้า ๑๔๖–๑๔๗.

[๑๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐–๑๑ และ ๕๐.

เจตนา นาควัชระ กล่าวว่า การอ่านที่ดีจะต้องตั้งอยู่บนรากฐานของความสามารถในการปรับตัวของผู้อ่านให้รับ 'ความเป็นอื่น' ของวรรณกรรมนั้นๆ ได้ หมายความว่า เราจะต้องทำความเข้าใจกับ "ขนบ" อันเป็นกรอบทางวัฒนธรรมของวรรณกรรมเรื่องนั้น[๑๒]

๒.๒ การดำรงอยู่ของขนบวรรณศิลป์ในกระบวนการสร้างกวีนิพนธ์

๒.๒.๑ ความหมายของขนบวรรณศิลป์

เมื่อกล่าวถึง "ขนบ" กับ "วรรณศิลป์"[๑๓] นักวรรณคดีย่อมมีความเข้าใจร่วมกันว่าหมายถึงแบบแผนและวิธีการแห่งศิลปะในการประพันธ์หนังสืออันเป็นที่ยอมรับและทำตามกันโดยทั่วไป ถือเป็นข้อตกลงหรือกติการ่วมระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพ ดังใน**พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ–ไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน** บัญญัติศัพท์ "convention" ว่า "สัญนิยม" และอธิบายความหมายว่า

> กลการประพันธ์ หลักการ วิธีดำเนินการ หรือรูปแบบซึ่งผู้เขียนกับผู้อ่าน (หรือผู้ชม) ยอมรับกัน ผู้อ่าน(หรือผู้ชม) ยอมให้ผู้เขียนมีอิสรภาพบางประการและมีข้อจำกัดบางประการ สัญนิยมอาจประดิษฐ์ขึ้นใหม่ได้ สัญนิยมบางอย่างอาจมีผู้รื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ ในบางครั้งสัญนิยมอย่างหนึ่งอาจถูกยกเลิกไป หรืออาจมีสัญนิยมอย่างอื่นเข้ามาแทน ความไม่รู้เรื่องสัญนิยมทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเข้าใจไม่ถูกต้องและตีความผิดได้ และอาจจะวิจารณ์วรรณกรรมประเภทหนึ่งโดยเข้าใจว่าเป็นอีกประเภทหนึ่ง[๑๔]

---

[๑๒] เจตนา นาควัชระ, **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์**, หน้า ๒๐๔.

[๑๓] คำว่า วรรณศิลป์ มีใช้ในสองความหมายคือ หมายถึง ศิลปะการเรียบเรียงถ้อยคำ หรือที่ใช้ว่าภาษาวรรณศิลป์ และวรรณกรรมที่มีวรรณศิลป์

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, "ภาษาวรรณคดี," ใน**วิทยารัตนากร** รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๔๕), หน้า ๔๐. ราชบัณฑิตยสถาน และ**พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๐๕๕.

[๑๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕), หน้า ๑๑๕–๑๑๖.

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ อธิบายว่า การกระทำที่ผู้อ่านและผู้รจนางานประพันธ์ต่าง ๆ ของชาติหนึ่งชาติใดคุ้นเคยร่วมกันเป็น “ขนบ” ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า convention และมีอีกคำหนึ่งที่ใช้คือ “จารีต” ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า tradition มีความหมายเหมือนขนบ แต่เป็นการกระทำที่ยึดถือกันว่า ถ้าไม่ทำตามนั้นเป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ตัวอย่างก็คือ การไหว้ครูในการเริ่มบทกวีนิพนธ์และเมื่อจบลงก็บอกชื่อผู้แต่ง บอกสมัยและเวลาที่แต่ง การรจนาบทอัศจรรย์ในเมื่อหญิงและชายร่วมกันทางเพศ การใช้สัญลักษณ์บางอย่าง เป็นต้น จารีต กับ ขนบ ในบางคราวก็แยกกันไม่ออกว่าอันไหนเป็นเพียงขนบ อันไหนเป็นจารีต การเปลี่ยนขนบก็ดี เปลี่ยนจารีตก็ดีย่อมเกิดขึ้นเป็นระยะๆ ในวงการศิลปะทุกแขนง แต่จารีตเป็นสิ่งที่คนเราไม่ค่อยยอยากเปลี่ยน เพราะจารีตมักเป็นการกระทำที่ได้พิสูจน์ตัวเองแล้วว่าเหมาะดีมีคุณแก่ชุมชน หรือแก่วงงานหนึ่งๆ[๑๕]

๒.๒.๒ การสืบทอดความรู้ทางประพันธศาสตร์

ขนบประเพณีในศิลปะเกิดขึ้น ดำรงอยู่ และสืบทอดต่อกันด้วยความประจักษ์ในประสบการณ์ร่วมของมนุษย์ คือ ประสบการณ์ร่วมในการรู้สึกและในการคิด ซึ่งดำรงอยู่ในกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ ความรู้ในประพันธศาสตร์เป็นสิ่งที่รวบรวมขึ้นจากประสบการณ์ร่วมในการสร้างเสพวรรณคดี ความรู้ดังกล่าวเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้และท้าทายต่อการปฏิบัติความสำเร็จในการสื่อสารจึงเป็นเครื่องยืนยันการบรรจบระหว่างประสบการณ์ร่วมทางวรรณศิลป์ของอดีตและปัจจุบัน กับทั้งการประสานปัจเจกภาพแห่งกวีและผู้เสพ[๑๖] ดังที่พระยาอนุมานราชธนกล่าวถึงอิทธิพลของวรรณศิลป์ที่ส่งทอดต่อกันจากตัวบทสู่ตัวบทในกระบวนการอ่านและการสร้างวรรณคดีว่า

> ถ้าเรารู้จักเลือกอ่านวรรณคดีหรือหนังสือดีๆ ของเก่า หนังสือเหล่านั้นจะมีอิทธิพลอยู่กับผู้อ่านโดยไม่รู้สึกตัว เมื่อเราต้องการคิดอะไรแต่งอะไร แม้จะรู้สึกว่าเป็นของเราเอง แต่ก็ไม่พ้นไปจากความคิดของเก่าเข้าไปแทรกเป็นอิทธิพลอยู่ในจิตใจของเรา ที่ท่านสอนอ่านหนังสือกวีนิพนธ์ ซึ่งเลือกสรรไว้ดีแล้วก็เพื่อประโยชน์อย่างนี้ คือ ให้เราเป็นผู้สืบต่อในความคิดที่ดีงามของเก่าเอาไว้

---

[๑๕]หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๐–๑๕๑.

[๑๖]ดวงมน จิตร์จำนงค์, **“คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕–๒๓๕๔),”** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๔๒๓.

เพราะฉะนั้นแทนที่ข้าพเจ้าจะติโคลงนิราศนรินทร์กลับจะชมผู้แต่งเสียอีก ว่าเป็นผู้รู้จักรักษาประเพณีสืบต่อความคิดเดิมที่ดี ๆ ไว้ได้[๑๗]

ในข้อเขียนเรื่อง "*เมื่อข้าพเจ้าอ่านวรรณคดี*" และ "*เรื่องอยู่ในวงวรรณคดี*"[๑๘] พระยาอนุมานราชธนแสดงทัศนะวิจารณ์วรรณคดีในแง่วรรณศิลป์ โดยยกตัวอย่างสำนวนฝากนางใน*โคลงนิราศนรินทร์*ว่า

> นายนรินทร์ธิเบศรผู้แต่งนิราศนรินทร์เห็นจะถือแบบของเก่าเอาเป็นครู เพราะคนจะหลีกพ้นจากอิทธิพลของเก่าให้เด็ดขาดไปไม่ได้ ด้วยรู้อยู่ว่าคนในปัจจุบันก็สืบต่อมาจากคนในอดีต แทนที่จะติของเก่าเขากลับจะยกย่องเชิดชูบูชาเสียอีก เมื่อต้องการจะแต่งกลอนก็ถือเอาแบบของเก่าที่นับถือกันว่าเป็นเยี่ยมมาเป็นแบบในการแต่งเป็นอย่างนี้อยู่ทั่วไป ไม่ใช่แต่โคลงนิราศนรินทร์ เพราะเขาสืบต่อของเก่าซึ่งเป็นสิ่งดีงามเอาไว้ไม่ให้สูญ ไม่ใช่ว่าเขาไม่มีความคิดใหม่ๆ ที่เป็นของเขาเอง[๑๙]
>
> ข้าพเจ้าคิดว่านายนรินทร์ธิเบศรเป็นผู้มีปัญญาความคิดเป็นบัณฑิตในเชิงวรรณศิลป์ สามารถเอาความคิดตามแบบมาแต่งใหม่ได้ดีถึงขนาด โคลงนิราศนรินทร์เป็นเรื่องนึกไม่ใช่ความรู้ ก็เรื่องนึกนั้นเราจะนึกอย่างไรก็นึกได้ แต่เมื่อเห็นว่าโบราณท่านนึกมาดีแล้ว ถึงเรานึกใหม่ก็สู้ท่านไม่ได้ เหตุนี้คนแต่ก่อนจะทำอะไรคิดอะไร ท่านไม่ยอมทิ้งแบบที่สืบเป็นประเพณีกันมา เพราะถือว่ามีค่าเป็นความคิดเห็นที่ถูกดีแล้ว[๒๐]
>
> นายนรินทรธิเบศรนำเอาวิธีแสดงเป็นเฉพาะตัวของตนแทรกเข้าไปในความคิดเห็นแล้วแสดงออกมาเป็นรูปใหม่ได้อย่างไพเราะจับใจ ใครจะเอาอย่างก็ยากที่จะสมบูรณ์พร้อมด้วยเสียงและความที่นำเอามาประกอบกัน[๒๑]

ด้วยเหตุนี้ ความรู้ในทางทฤษฎีจึงเป็นเพียงปัจจัยส่วนหนึ่งเท่านั้น ความปราดเปรื่องหรือความสามารถในการสร้างสรรค์ของกวีซึ่งเป็นปัจจัยอีกส่วนหนึ่ง และดูจะมีน้ำหนักยิ่งกว่า เป็นเหตุผล

---

[๑๗]กรมศิลปากร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗.

[๑๘]กรมศิลปากร องค์การค้าของคุรุสภา และมูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, **ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑), หน้า ๕๕–๕๘ และ ๕๘–๖๔.

[๑๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๖.

[๒๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๑.

[๒๑]เสฐียรโกเศศ, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

สำคัญที่กระทำความชื่นชมแก่ผู้เสพและสร้างความน่าพิศวงของตัวงาน และทั้งสองสิ่งนี้เป็นผลจากความสามารถของผู้แต่งซึ่งมีความรู้ในประพันธศาสตร์[๒๒]

ในกระบวนการสร้างและเสพกวีนิพนธ์นั้น เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่ากวีเองก็อยู่ในฐานะผู้เสพทั้งมีบทบาทต่อวรรณคดีศึกษาและวรรณคดีวิจารณ์ด้วย ดังที่กุสุมา รักษมณี กล่าวถึงวรรณคดีศึกษาของสันสกฤตว่า ปราชญ์อินเดียหลายคนเป็นกวีที่วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานทั้งของตนเองและของผู้อื่นไปด้วย อีกหลายคนเป็นนักอ่านที่อ่านอย่างวิเคราะห์วิจารณ์เช่นกัน ปราชญ์เหล่านี้คิดแล้วเขียนออกมาเป็นลายลักษณ์ ทรรศนะของเขาจึงแพร่หลายในวงวรรณคดี กวีคนใดเห็นด้วยกับความคิดใดก็จะประพันธ์งานของตนตามแนวนั้น เท่ากับเป็นการสนับสนุนแนวคิดนั้นไปด้วย นักวรรณคดีรุ่นต่อมาที่มีความคิดลงรอยกับความคิดของนักวรรณคดีคนก่อนๆ มักจะเขียนตำราวรรณคดีขึ้นมาสนับสนุนหรืออาจแต่งตำราเป็นอรรถาธิบายตำราเดิมอีกที ส่วนผู้ที่มีความคิดค้านมักจะตั้งทฤษฎีขึ้นมาใหม่ ไม่นานก็จะมีกวีประพันธ์ผลงานขึ้นมาเป็นตัวอย่างสนับสนุนแนวคิดนั้น ทำให้เกิดแนวคิดที่แตกแขนงเป็นหลายสำนัก[๒๓]

ในประวัติวรรณคดีไทย ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่าการวิจารณ์วรรณคดีของไทยเข้าใจว่าน่าจะเกิดควบคู่ไปกับการศึกษาเรื่องการแต่งคำประพันธ์ หรือการศึกษาหนังสือไทย และน่าจะเกิดมีขึ้นช้านานมาแล้ว เพียงแต่ยังไม่มีลักษณะเป็นศาสตร์หรือเป็นวิชาการ การวิจารณ์วรรณคดีจัดรวมอยู่ในกระบวนการหนึ่งของการสร้างวรรณคดี วรรณคดีไทยในทัศนะของคนไทยโบราณ “มีฐานะค่อนข้างพิเศษ” คืออยู่ในฐานะเป็นที่เคารพ แม้ผู้แต่งหรือกวีก็พลอยถูกจัดรวมอยู่ในฐานะที่เป็นที่เคารพด้วย โดยทั่วไปจะพบว่าวรรณคดีไทยมักทำหน้าที่สอนผู้อ่านผู้ฟังไปด้วยในตัว วรรณคดีจึงอยู่ในฐานะที่เป็น “ครู” ควบคู่ไปกับพันธกิจหลักที่ให้ความเพลิดเพลินใจ[๒๔]

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า แท้จริงหนังสือรุ่นเก่าที่นิยมว่าเป็นวรรณคดีชั้นสูง เหลือสืบมาได้ถึงทุกวันนี้ก็เพราะนับถือกันว่าเป็นหนังสือแบบครู เป็นแบบแผนของการแต่งกลอนหรือค้นหาความรู้เรื่องเก่าที่มีเร้นอยู่ในหนังสือเหล่านั้นมากกว่าจะอ่านเล่นเป็นอย่างทั่วไป ไม่ใช่เป็นอ่านวรรณคดีเพื่อวรรณคดี ถ้ากล่าวเป็นสำนวนโดยนัยของศิลปะ หนังสือเหล่านี้ก็เสมือนเป็นเครื่อง

---

[๒๒]ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒๓–๔๒๔.

[๒๓]กุสุมา รักษมณี, **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๒๓.

[๒๔]ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และ ดวงมน จิตร์จำนงค์, **ทอไหมในสายน้ำ ๒๐๐ ปี วรรณคดีวิจารณ์ไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๑), หน้า ๑๘-๒๐.

บันดาลใจให้แก่กวีรุ่นหลังถือเป็นแบบอย่างและเป็นแนวความคิดซึ่งกลั่นกรองกันมาสมบูรณ์ดีแล้ว เพื่อแต่งกลอนของตน[๒๕]

การเลียนแบบกวีโบราณที่ทำตามอย่างกันมานั้นเป็นการเคารพและยกย่องกวีเก่าในฐานะที่เป็นครู นับเป็นแนวคิดสำคัญประการหนึ่งในขนบการสร้างสรรค์วรรณคดีไทย ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อธิบายว่า เรื่องการแต่งวรรณคดีตามขนบนี้ถือเป็นการฝึกหัดแต่งคำประพันธ์อย่างหนึ่งของคนไทย คือการแต่งเลียนแบบครู ไม่ว่าจะเป็นการเลียนแบบด้านฉันทลักษณ์ ด้านเนื้อหา ด้านกลวิธี หรือด้านความคิดความเชื่อ คนไทยถือว่าเป็นการฝึกหัดแต่งคำประพันธ์ที่ดีอย่างหนึ่ง หรือไม่เช่นนั้นก็เป็นการแสดงความเคารพยกย่องกวีโบราณว่าผลงานที่ท่านได้แสดงไว้อย่างดีแล้ว เราไม่จำเป็นต้องแสวงหาใหม่ เป็นของสำเร็จรูปที่นำมาใช้ได้เลย แต่ถ้าหากว่าใครสามารถต่อยอดออกไปเป็นการแสดงอัตลักษณ์ของตนเองได้ก็จัดว่าเป็นการพัฒนาอีกขั้นหนึ่ง[๒๖]

การแต่งวรรณคดีไทยในสมัยโบราณไม่มีการบอกเชิงอรรถ แต่คนอ่านจะต้องรู้เองว่าข้อความหรือสำนวนภาษาแต่ละตอนหรือแต่ละส่วนนี้ผู้แต่งได้มาจากที่ใด คือ เมื่อกวีแต่งโดยเอาขนบนี้มาจากที่อื่น กวีไม่จำเป็นต้องบอกว่าตนทำตามใครหรือเลียนแบบใคร คนอ่านจะต้องมองเห็นขนบต่าง ๆ ได้เอง คือต้องมีความรู้เท่าทันกวีผู้แต่ง คืออ่านแล้วสามารถนึกถึงวรรณคดีเรื่องอื่นที่กวีได้แบบอย่างมาทันที แต่ถ้าผู้อ่านไม่สามารถรู้เท่าทันกวีได้ก็ทำให้ขาดความเข้าใจลึกซึ้งทางด้านสำนวนภาษา และได้เพียงรสของความสนุกสนานเพลิดเพลินของเนื้อหาเท่านั้น[๒๗] ดังตัวอย่างผลการศึกษาในบทความวิจัยเรื่อง "*ขนบวรรณคดีไทยในพระราชนิพนธ์เรื่องกาพย์เห่เรือ นิทราชาคริต และเงาะป่า*" ของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต[๒๘] เรื่อง "*พระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ลักษณะเด่น*" ของธานีรัตน์ จัตุทะศรี[๒๙] ซึ่งได้พิสูจน์ให้เห็นว่าพระราชนิพนธ์วรรณคดีร้อยกรองใน

---

[๒๕]เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**, หน้า ๓๘.

[๒๖]ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, "ขนบวรรณคดีไทยในพระราชนิพนธ์เรื่องกาพย์เห่เรือ นิทราชาคริต และเงาะป่า," ใน **วรรณวิจัย: รวมบทความวิจัยวรรณคดีอยุธยาและรัตนโกสินทร์บางเรื่อง** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๖๕.

[๒๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๖.

[๒๘]รายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔–๑๒๖. และใน **ปิยราชกวินทร์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๔๑–๘๕. (เอกสารประกอบการประชุมวิชาการเรื่อง "ปิยราชกวินทร์" จัดโดยภาควิชาภาษาไทย และศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๔–๒๕ กันยายน ๒๕๔๕).

[๒๙]รายละเอียดใน ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, "พระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ลักษณะเด่น," **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๑๓๐–๑๕๖.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแต่ละเรื่องมีวรรณคดีโบราณเรื่องใดบ้างเป็นต้นแบบ และมีลักษณะการสืบสานขนบวรรณคดีไทยของกวีโบราณและลักษณะการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ขึ้นใหม่อย่างไร

งานวรรณศิลป์ของกวีชั้นครูจึงถือว่าเป็นแบบอย่างของการประพันธ์ หรือเรียกว่า "วรรณคดีแบบฉบับ" ธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์ อธิบายว่า วรรณคดีแบบฉบับหมายถึงวรรณคดีที่ได้รับยกย่องว่าเป็นงานวรรณคดีที่ยอดเยี่ยม สมบูรณ์แบบ มีความเก่าแก่ สืบทอดกันมาโดยเป็นแบบอย่างให้กวีหรือนักเขียนรุ่นหลังเลียนแบบในการแต่ง หรือเพื่อแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของตนต่อไป[๓๐] ดังจะเห็นได้ว่าวรรณคดีแบบฉบับของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งได้ผ่านกระบวนการสร้างและเสพในบริบทวัฒนธรรมของยุคสมัย มีฐานะเป็นแม่แบบหรือตำราการประพันธ์ที่กวีในยุคต่อมาได้เรียนรู้แนวทางและกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในเชิงปฏิบัติ และได้กลั่นกรอง ปรับปรุง ตลอดจนประมวล สังเคราะห์หลักและกฎเกณฑ์การประพันธ์ขึ้นเป็นตำราประพันธศาสตร์เล่มต่าง ๆ[๓๑]

การประเมินคุณค่าของกวีนิพนธ์ในประการดังกล่าวนี้ เป็นแนวคิดที่สืบทอดกันมายาวนานในปรัชญาวรรณศิลป์แนวปฏิบัตินิยม ดังจะพบว่าความงดงามทางภาษาในกวีนิพนธ์ชั้นครูได้กลายมาเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจให้แก่กวีรุ่นหลังต่อ ๆ มา การสืบทอดขนบวรรณศิลป์จึงเป็นการสืบทอดมาตรฐานศิลปะแห่งกวีนิพนธ์ต่อเนื่องจากภูมิปัญญาของกวีโบราณอยู่ในตัว

โดยนัยนี้ อาจกล่าวได้ว่าขนบวรรณศิลป์ได้สะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับประพันธศาสตร์ประการหนึ่ง คือ ศิลปะคือการเลียนแบบ ซึ่งไม่ใช่การลอกแบบเป็นพิมพ์เดียวกัน หากแต่เป็นการเลียนแบบจากการรับอิทธิพลของเก่ามาสืบทอดและสร้างสรรค์ของใหม่อันเป็นส่วนหนึ่งของกระแสวัฒนธรรมอันไหลเวียนในสังคม หาใช่เป็นการขาดความริเริ่มอันถือเป็นข้อห้ามหรือข้อควรตำหนิไม่ หากเป็นดอกผลแห่งความศรัทธาและยกย่องต้นแบบ[๓๒]

ในตำรา **อลังการศาสตร์** กล่าวเรื่องคุณสมบัติของกวีไว้ชัดเจนว่า กวีต้องมีปฏิภาณ ความรอบรู้และต้องฝึกฝน ตามมติของนักอลังการศาสตร์ของอินเดียกล่าวถึง กาวยเหตุหรือคุณสมบัติของกวีมีอยู่ ๓ ประการ คือ

---

[๓๐]มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, **ภาษาไทย ๗ (วรรณคดีวิจารณ์สำหรับครู) หน่วยที่ ๙–๑๕**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๒), หน้า ๕๐๑–๕๐๒.

[๓๑]ธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," หน้า ๒.

[๓๒]ธเนศ เวศร์ภาดา, "ขนบกับการสร้างสรรค์วรรณคดี," ใน**ทะเลปัญญา** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๖๕.

๑. ประติภา คือความคิดสร้างสรรค์ที่มีในตัวของกวี

๒. วยุปัตติ คือการศึกษาเล่าเรียน

๓. อภยาส คือความชำนาญอันเกิดจากการฝึกฝนศิลปะการประพันธ์ตามรอยเท้าครูผู้ยิ่งใหญ่

โดยวิสัยของกวีไม่ควรจะหยิบฉวยกลวิธีแบบฉบับมาใช้อย่างดาดๆ โดยปราศจากความเข้าใจในหลักการประพันธ์และขาดความคิดสร้างสรรค์ เพราะนอกจากจะถูกประเมินว่าด้อยค่าในเชิงกลศิลป์แล้ว ยังแสดงให้เห็นความอ่อนด้อยในฝีมือและปัญญาของผู้แต่งอีกด้วย ดังที่อังคาร กัลยาณพงศ์ วิจารณ์การเลียนแบบโวหารบทพรรณนาธรรมชาติซึ่งสื่อจินตนาการแบบตายตัวตามแบบกลวิธีสำเร็จรูปจากวรรณศิลป์โบราณโดยขาดการใช้วิจารณญาณอย่างลึกซึ้งพอ ดังบทต่อไปนี้

นักกลอนซ่อนโกรธไว้ในหน้า คว้าข่ายดักฉันทลักษณ์ถูกที่
จับแก้วเมี่ยนดิ้นสิ้นชีวี มัดซากผีไว้กิ่งแก้วบุราณ
....
นกแก้วเกาะกิ่งส้ม บัดสี สมฤๅ
เพราะป่าแก้วใกล้มี อยู่ไซร้
นักกลอนที่อทันที วางข่าย ฮะฮา
จับเมี่ยนมัดซากไว้ กิ่งแก้วหฤหรรษ์
นกแก้วเกาะกิ่งแก้ว เกษมสันต์ นะท่าน
หว้าห่างหว้าไปพลัน ฆ่าม้วย
เพกาหมู่กาขยัน เกาะยั่ว กันฤๅ
กลอนใหม่ยิงเปรี้ยงด้วย ป่วยไข้สุนทรีย์
กาฝากเกาะกิ่งแก้ว แก้วเกาะ เพกา
แกอยู่แกแลเหมาะ แม่นแล้ว
ไก่ฟ้าใฝ่ฝันเหาะ หงอนไก่ ไต่แล
เงือกงั่งเกาะมะพร้าวแพร้ว ใหม่พริ้งยิงตาย
คางคกอึ่งอ่างตั้ง ชมรม กลอนแล
ลิ้นเล่นลวงโลกลม เล่ห์บ้า
แท้ร่านคู่สู่สม อมเหยื่อ ฮะฮา
กลอนซ่อนสัตว์บังหน้า ชั่วช้าดิรัจฉาน
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๔๓–๔๔)

ขนบวรรณศิลป์จึงเป็นสิ่งที่ไม่เพียงแต่ผู้สร้างต้องใส่ใจ ฝ่ายผู้เสพก็จะต้องมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมการสร้างของกวีด้วย ดังที่กวีโบราณกล่าวถึงบทบาทของฝ่ายผู้เสพว่า ต้องมีปัญญาเสมอผู้สร้าง[๓๓] ผู้มีปัญญาเสมอผู้สร้างเท่านั้นที่จะเข้าใจกลวิธีวรรณศิลป์อันจะนำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์และการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ไทยให้เจริญงอกงามต่อไป ในพระนิพนธ์เรื่อง**กาพย์ห่อโคลงนิราศประพาสธารทองแดง**ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงกล่าวว่าผู้อ่านจะต้องมีความรู้เรื่องเสียง จังหวะ ทำนอง มิฉะนั้นจะ “ทำให้โคลงทั้งนี้ ชั่วช้าเสียไป”

อักษรเรียบร้อยถ้อย คำเพราะ
ผู้รู้อ่านสารเสนาะ เรื่อยหรี้
บรู้อ่านไม่เหมาะ ตรงเทิ่ง ไปนา
ทำให้โคลงทั้งนี้ ชั่วช้าเสียไป ฯ
อักษรสรรค์สร้างช่าง ชุบจาน
โคลงก็เพราะเสนาะสาร แต่งไว้
ผู้รู้อ่านกลอนการ พาชื่น ใจนา
ผู้บ่รู้อ่านให้ ขัดข้องเสียโคลง ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๔๕)

ใน*ประชุมลำนำ* ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ ได้ระบุว่า “ผู้แต่งก็จะต้องรู้ในวิธีอ่าน ทั้งผู้อ่านจะต้องรู้ในวิธีแต่ง แลรู้บัญญัติสำเนียงอักษรนั้นด้วยจึงจะเสนาะ ถ้ารู้แต่แต่งไม่รู้จักอ่าน หรือรู้แต่อ่านไม่รู้จักแต่งก็ยังจะไม่เหมาะกัน แลในวิธี ๒ อย่างนี้จัดเป็นอุภภาค ควรถึงพร้อมแก่ผู้ศึกษาให้สมบูรณ์”[๓๔] เป็นการยืนยันบทบาทของผู้สร้างและผู้เสพในวัฒนธรรมการสร้างงานกวีนิพนธ์ด้วย “หู” คือทั้งผู้แต่งและผู้อ่านจะต้องมีความรู้ในเรื่องแบบแผนมีเสียงเสนาะอันได้แก่ สัมผัสคล้องจอง จังหวะ ทำนอง เป็นต้น และยังเป็นประจักษ์พยานถึงการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมไทย “อุภภาค” (อุภ แปลว่า ทั้งสอง) ที่กล่าวถึงข้างต้น คือ การมีความรู้ร่วมกันทั้งในฝ่ายผู้สร้างกับผู้เสพ หรือแม้แต่ในตัวผู้สร้างเองก็ต้องสวมบทบาทผู้อ่านที่จะวิพากษ์วิจารณ์เพื่อขัดเกลาผลงานของตนให้สมบูรณ์[๓๕]

---

[๓๓]รายละเอียดในธเนศ เวศร์ภาดา, “**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**,” หน้า ๓๓๑–๓๓๗.

[๓๔]หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ** (กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔), หน้า ๒๘.

[๓๕]ธเนศ เวศร์ภาดา, “**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**,” หน้า ๓๓๔.

ขนบวรรณศิลป์ถือเป็นกติกาวรรณกรรมที่สังคมที่วรรณคดีดำรงอยู่นั้นได้กำหนดและยอมรับเป็นกติการ่วมกันในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดี สัมฤทธิผลในการสื่อสารวรรณศิลป์ผ่านตัวบทจะเข้มข้นเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสุนทรียะของผู้อ่าน ซึ่งเป็นผู้มีส่วนร่วมสร้างความหมายของตัวบทด้วย ดังที่กุสุมา รักษมณีกล่าวไว้ในบทความเรื่อง “ร้อยกรองกับสิ่งที่เป็นตัวแปร”

> ความเข้าใจสัญนิยมของวรรณคดีจะช่วยให้อ่านวรรณคดีอย่างได้อรรถรสและไม่ตีความผิด โดยเฉพาะผู้อ่านที่อยู่ต่างวัฒนธรรมและต่างยุคสมัยยิ่งจำเป็นจะต้องเข้าใจสัญนิยมของวรรณคดีเป็นพื้นฐานก่อน ปัญหาที่ผู้อ่านรุ่นใหม่บางกลุ่มไม่ชื่นชมวรรณคดีร้อยกรองของไทยโบราณ เหตุหนึ่งน่าจะเกิดจากความไม่เข้าใจสัญนิยม[๓๖]

หากพิจารณาในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทย จะเห็นได้ว่าวรรณคดีโบราณเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในระบบสังคมแบบจารีต ซึ่งยึดถือธรรมเนียมนิยมปฏิบัติในการประกอบกิจกรรมอยู่มาก ดังเช่นประคอง นิมมานเหมินท์ กล่าวถึงบทประณามพจน์ในวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งเป็นวรรณคดียอพระเกียรติสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถว่า

> ...นับว่าเป็นวรรณคดีเรื่องแรกที่เริ่มด้วยบทประณามพจน์ แม้ว่าจะมีวรรณคดียอพระเกียรติสมัยหลังหลายเรื่องยึดถือเป็นแบบอย่าง แต่ก็มิอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของวรรณคดียอพระเกียรติ ทั้งนี้เพราะบทประณามพจน์ปรากฏในวรรณคดีประเภทอื่นอีกหลายเรื่อง ในขณะที่ไม่ปรากฏในวรรณคดียอพระเกียรติหลายเรื่อง จึงอาจกล่าวได้ว่าบทประณามพจน์ในยวนพ่ายเป็นการเริ่มขนบนี้ให้แก่วรรณคดีไทยทั่วไป[๓๗]

ในวรรณคดีร้อยกรองโบราณ กวีมักนิยมเริ่มต้นด้วยบทไหว้ครู กุสุมา รักษมณี อธิบายว่าคนโบราณถือว่าวรรณกรรมเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่ง เมื่อจะเริ่มสร้างสรรค์งานศิลปะก็จะมีการบูชาเทพเจ้าและไหว้ครูเพื่อขออำนาจบารมีให้ทำงานลุล่วงไปด้วยดี การสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งรวมทั้งการประพันธ์วรรณกรรมเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ ต้องใช้ความสามารถมาก ผู้ที่มีความเชื่อในอำนาจของ

---

[๓๖]กุสุมา รักษมณี, **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย**, หน้า ๖๔

[๓๗]ประคอง นิมมานเหมินท์, “ภาพพระมหากษัตริย์ไทยจากวรรณคดียอพระเกียรติ,” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๖ (ธันวาคม ๒๕๔๒): ๓.

สิ่งใดสิ่งหนึ่งว่าอาจบันดาลให้เกิดความสำเร็จหรือความล้มเหลวได้ จะเพิกเฉยต่อประเพณีที่บรรพบุรุษทำสืบต่อกันมาได้หรือ ถ้าในสมัยหนึ่งบทไหว้ครูเป็นสิ่งจำเป็น การข้ามขั้นตอนนี้ไปน่าจะทำให้กวีเกิดความวิตกกังวลจนทำงานไม่สำเร็จได้ สำหรับผู้อ่านเอง การอ่านการฟังบทไหว้ครูก็คงจะเป็นสิริมงคลแก่ตนเองไปด้วย ในยุคสมัยหนึ่งบทไหว้ครูจึงเป็นการเสริมกำลังใจทั้งกวีและผู้อ่าน[๓๘]

นอกจากนี้ ขนบการพรรณนาต่างๆ เช่น บทชมธรรมชาติ บทชมโฉม บทสระสรงทรงเครื่อง เป็นต้น ก็เป็นองค์ประกอบและกลวิธีวรรณศิลป์ในการสื่อความอย่างแยบคายที่พบมากในวรรณคดีไทย ดังที่กุสุมา รักษมณี อธิบายตัวอย่างไว้อย่างกระจ่างดังนี้

> บทพรรณนาต่าง ๆ จะทำให้ฉากท้องเรื่องและตัวละครปรากฏภาพกระจ่างชัดในใจผู้อ่าน บทชมนกชมไม้ในวรรณคดีโบราณ ไม่น่าจะต่างกับบทพรรณนาฉากในวรรณกรรมปัจจุบัน จุดเด่นของบทชมนกชมไม้ คือเป็นฉากที่มองผ่านสายตาของตัวละคร บางครั้งจึงเป็นฉากผสานอารมณ์ที่นกไม้พลอยหงอยเหงาตามตัวละครไปด้วย เช่น เมื่อพระรามตามหานางสีดาผู้ถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป พระรามมีความรู้สึกว่า
>
> “ฝ่ายหมู่ปักษาทิชากร จะบินร่อนไปมาก็หาไม่
> จับเจ่าเหงาเงียบสงัดไป มิได้ขานขันจำนรรจา”
> (รามเกียรติ์)
>
> บางครั้งก็เป็นตัวกระตุ้นให้ตัวละครประหวัดถึงความหลัง เช่น เมื่ออิเหนาเดินทางไปหมั้นหยาครั้งที่สอง ความคิดถึงจินตะหรามีมากจนทำให้รำพันว่า
>
> “การเกดสีเหลืองเรืองเรื่อ เหมือนผิวเนื้อนวลน้องผ่องใส
> เห็นชายผ้าสีดาบนค่าไม้ เหมือนละม้ายชายสไบบังอร”
> (อิเหนา)

---

[๓๘]กุสุมา รักษมณี, “ร้อยกรองกับสิ่งที่เป็นตัวแปร,” ใน **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย**, หน้า ๖๔–๖๕.

บทชมนกชมไม้จึงเป็นการพรรณนาฉากไปพร้อมกับเผยความในใจของตัวละครไปด้วยอย่างแยบคาย แต่บางครั้งที่กวีพรรณนาธรรมชาติอย่างร่ายเรียงพรรณนานกพรรณนาไม้ต่าง ๆ ให้มาชุมนุมอยู่ในฉากเดียวกัน ความเพลิดเพลินของผู้แต่งและผู้อ่านอยู่ที่ได้รู้จักชื่อนกชื่อไม้ชนิดแล้วชนิดเล่า คุ้นหูบ้าง แปลกใหม่บ้าง บางครั้งยังมีเสียงของกวีบอกในตอนท้ายว่า “คณนามีหมู่ไม้ กล่าวแต่พอจำได้ กว่านั้นยังเหลือ แลนา” (ลิลิตพระลอ) “สุดจะคณนานกไม้ กล่าวแต่พอจำได้ เรื่องรู้กลกลอน” (ลิลิตเพชรมงกุฎ) บทชมธรรมชาติลักษณะนี้จึงเหมือนการสนทนากันระหว่างกวีกับผู้อ่านในเรื่องที่สนใจร่วมกัน

บทชมโฉมคือการวาดภาพตัวละครให้ปรากฏด้วยถ้อยคำ ความละเอียดลออในการพรรณนาตัวละครทางด้านกายภาพ ไม่ต่างกับเส้นสีและลวดลายวิจิตรในจิตรกรรมไทยที่เน้นทุกส่วนให้สำคัญเสมอกัน พระเอกนางเอกในมโนภาพของคนไทยคือคนที่รูปงามราวกับเทวดานางฟ้า ผู้อ่านคงสมัครใจที่จะใช้เวลานานๆ เพื่อพิศส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตัวละครด้วยความชื่นชมดังเช่นบทชมโฉมนางสีดาซึ่งงามพักตร์ งามขนง งามนาสิก งามกรรณ งามโอษฐ์ งามเกศ งามแก้ม งามฉัน ไปจนถึงงามจริตกิริยา บทพรรณนาอย่างละเอียดนี้รวมไปถึงการแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวละครที่งามวิจิตรตั้งแต่ “นุ่งลายเขียนสุวรรณบรรจงเข็มขัดรัดองค์อำไพ” ไปจนถึง ทองกร สังวาล ธำมรงค์ มงกุฎ

ก่อนเริ่มบทแต่งองค์ทรงเครื่อง กวีจะกำหนดให้ตัวละครสรงสนาน ซึ่งบางครั้งก็เพื่อให้ทั้งงามทั้งหอม เพราะ “รวยรินด้วยกลิ่นดอกไม้” แต่หากเป็นการสรงสนานก่อนเดินทางหรือยาตราทัพ จะมีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวด้วย เช่นเมื่ออิเหนาจะยกทัพจากเมืองหมันหยาไปช่วยท้าวดาหา กวีเริ่มบทพรรณนาว่า

“ราชครูบีกูประมาหนา ถวายอาเศียรพาทภิเษกสรง
ลูบไล้สุคนธาอ่าองค์ บรรจงทรงเครื่องวันอาทิตย์”
(อิเหนา)

บทสรงสนานในวรรณคดีร้อยกรองจึงเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่คนไทยโบราณเชื่อว่าเป็นการชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ก่อนที่จะกระทำการใดๆ ที่สำคัญ เช่น การเดินทาง การยกทัพ เป็นต้น[๓๕]

---

[๓๕] กุสุมา รักษมณี, **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย**, หน้า ๖๖–๖๗.

เนื้อหาต่าง ๆ ที่กล่าวนี้เป็นไปตามสัญนิยมที่กวีและผู้อ่านสมัยหนึ่งยอมรับร่วมกันคงจะไม่ผิด ถ้าจะกล่าวว่ากวีโบราณไม่ได้ร้อยกรองวรรณกรรมขึ้นมาเพื่อความบันเทิงใจของตนเองเท่านั้น แต่ได้คำนึงถึงผู้อ่านผู้ฟังว่าเป็นผู้ที่ร่วมวงสังสันทน์และเสพศิลป์กับกวีด้วย ความสนใจร่วมกันระหว่างกวีกับผู้อ่านเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาไปตามยุคสมัย บางครั้งก็ครื้นเครงชวนหรรษา เมื่อกวีเล่นกับความรู้ทางภาษาและวรรณคดีของผู้อ่าน[๔๐]

ดวงมน จิตร์จำนงค์ กล่าวถึง ขนบการพรรณนาธรรมชาติของกวีสมัยอยุธยาและกวีสมัยรัตนโกสินทร์ว่า กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบต่อมโนทัศน์เรื่องความผูกพันต่อธรรมชาติจากสมัยอยุธยา ธรรมชาติยังมีลักษณะสองด้านคือร่วมรับรู้อารมณ์อันหวั่นไหวของมนุษย์ กับอีกด้านหนึ่งคือพลังอำนาจอันอาจเป็นปฏิปักษ์ต่อชีวิตที่อ่อนด้อยทั้งทางกายภาพและวุฒิภาวะทางอารมณ์ มโนทัศน์นี้แสดงความสำนึกรู้ในความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติและบทบาทของธรรมชาติต่อชีวิตและโลก

> กวีอยุธยามักใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุของการแสดงอารมณ์หลักอย่างหนึ่งของมนุษย์คือความเทวษถวิลหา ซึ่งเป็นแก่นของนิราศและเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดีนิยายหรือที่มีตัวละคร โดยเฉพาะเมื่อตัวละครอยู่โดดเดี่ยวหรือพรากจากคนรัก ความกลมกลืนของมนุษย์กับธรรมชาติเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งของการสร้างบรรยากาศและแสดงพลังความรู้สึกของตัวละคร กวีได้ตีความธรรมชาติตามความรู้สึกของตนด้วยความสำนึกในการโอบอุ้มของธรรมชาติ กวีมักแสดงกิริยาของธรรมชาติอย่างมนุษย์ในโวหารปุคลาธิษฐาน ความร่วมรับรู้ด้วยอาการหวั่นไหวแปรปรวนของธรรมชาติในงานประพันธ์ นอกจากได้แสดงความยิ่งใหญ่ของพฤติกรรมมนุษย์หรือภาวะทางอารมณ์อันรุนแรงหนักหน่วง ในเวลาเดียวกันก็ได้แสดงถึงความนับถืออย่างลึกซึ้งต่อธรรมชาติว่ามีจิตวิญญาณอันละเอียดอ่อนไม่ผิดจากมนุษย์ ทั้งธรรมชาติแท้ๆ และเทพในรูปธรรมชาติ ในอีกด้านหนึ่งวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาก็ได้แสดงความแปลกแยกของมนุษย์กับธรรมชาติที่บ่งชี้ความสำนึกในความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติไปพร้อมๆ กับความประจักษ์ในความอ่อนด้อยและข้อจำกัดของมนุษย์ การแสดงความหวาดระแวงในอำนาจของธรรมชาติจึงเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งที่ใช้บอกความหนักหน่วงของความทุกข์
>
> กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุแสดงภาวะทางอารมณ์อันซับซ้อนของตัวละครสืบต่อจากสมัยอยุธยา แต่สิ่งที่ได้พัฒนาเพิ่มขึ้น

---

[๔๐]เรื่องเดียวกัน.

> อย่างแหลมคมก็คือ ใช้ธรรมชาติเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพเฉพาะของตัวละคร ผู้แต่งได้แสดงความเข้าใจอันลุ่มลึกในธรรมชาติของมนุษย์ เมื่อมีความขัดแย้งของจิตสำนึกท่ามกลางฉากธรรมชาติอันท้าทายให้ตรวจสอบตัวตนในส่วนลึก[๔๑]

มโนทัศน์ที่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวรรณคดีลายลักษณ์เพื่อประโยชน์ต่อการสร้างงานก็คือ ความเข้าใจว่านฤมิตกรรมในศิลปะนั้นไม่ใช่การลอกเลียนอย่างทื่อ ๆ โดยปราศจากการศึกษาโดยถ่องแท้ ทั้งบทบาทหน้าที่และจุดประสงค์ของกลวิธีและรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีผู้ใช้อย่างสัมฤทธิผลมาแล้ว...เพราะเป็นการกระทำที่มีที่มาเชิงปัญญา ยั่วยุให้ขบคิด มิใช่นำไปทำตามอย่างผลีผลาม[๔๒]

๒.๓ มโนทัศน์เรื่องวรรณคดีในมิติประพันธศาสตร์

๒.๓.๑ ความหมายของประพันธศาสตร์

คำว่า ประพันธศาสตร์ แปลมาจากคำว่า poetics มีรากศัพท์มาจากภาษาลาติน poesis และจากภาษากรีก poiesis แปลว่า การสร้างสรรค์ หมายถึงศิลปะแห่งการสร้างสรรค์ทางกวี (the art of poetic creation) หรือศิลปะแห่งวรรณคดี รวมความถึงงานประพันธ์ที่ว่าด้วยทฤษฎีศิลปะแห่งกวีนิพนธ์ ดังตัวอย่างผลงานที่มีชื่อเสียงเล่มหนึ่งคือ *Aristotle's Poetics* มีฉบับแปลเป็นภาษาไทยชื่อ*ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล* แปลโดยนพมาส ศิริกายะ[๔๓] เป็นบทประพันธ์ว่าด้วยศิลปะแห่งกวีนิพนธ์ อริสโตเติลได้พิจารณาศึกษาวรรณคดีกรีกก็จริงอยู่ แต่โดยที่พิจารณาในแง่ปรัชญาคือพยายามค้นหาหลักของวรรณคดี หลักที่อริสโตเติลวางไว้จึงยังนำมาใช้ได้แก่วรรณคดีในสมัยต่อมา อริสโตเติลเห็นว่าปัญหาที่พึงพิจารณาไม่ใช่ข้อที่ว่าควรมีกวีนิพนธ์หรือไม่มี ข้อเท็จจริงมีอยู่ว่ากวีนิพนธ์มีอยู่ ฉะนั้นปัญหาที่พึงพิจารณาก็คือ มีอยู่อย่างไรและเพื่อผลอะไร อริสโตเติลเห็นว่าเมื่อกวีนิพนธ์มีอยู่แล้ว เราก็จะต้องพิจารณาดูว่ากวีนิพนธ์มีอยู่เพื่ออะไร หรืออีกนัยหนึ่งก็คือกวีนิพนธ์มีการหน้าที่อย่างไร[๔๔]

---

[๔๑]รายละเอียดในดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**, หน้า ๖๘–๘๘.

[๔๒]ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘.

[๔๓]นพมาส ศิริกายะ, **ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล** (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), ๒๕๒๕.

[๔๔]พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, "โปเอติกส์ของอาริสโตเติล," ใน**ภาษา วรรณคดีและวิทยาการ** (พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๐๔), หน้า ๒๘๔ และ ๒๘๘.

ความหมายของคำว่า poetics ในทำนองเดียวกันนี้ มีปรากฏในหนังสือเล่มอื่น ๆ เช่น ใน *A Dictionary of Modern Critical Terms* อธิบายว่า ทฤษฎีวรรณคดีหรือศาสตร์แห่งวรรณคดี ซึ่งนักทฤษฎีโครงสร้างนิยมมุ่งค้นหาความหมายของความเป็นวรรณคดีเพื่อบ่งบอกคุณสมบัติของวรรณคดีมากกว่าการวิจารณ์หรือตีความตัวบทเฉพาะดังที่เคยกระทำกันมา[๔๕]

ใน *A Handbook to Literature* ได้ให้ความหมาย poetics ว่าระบบหรือทฤษฎีเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ หมายถึงหลักการและกฎเกณฑ์ว่าด้วยองค์ประกอบทางการประพันธ์ ซึ่งในปัจจุบันใช้ศัพท์นี้ในความหมายเท่ากับหลักสุนทรียศาสตร์อันครอบคลุมลักษณะของรูปแบบวรรณกรรม[๔๖]

โจนาธาน คูลเลอร์ อธิบายไว้ใน *Literary Theory: A Very Short Introduction* ว่าเป็นการมุ่งอธิบายถึงผลของวรรณคดี (literary effect) โดยพรรณนาความถึงขนบกับกระบวนการอ่านประพันธศาสตร์เกี่ยวข้องกับวาทศาสตร์อย่างแนบแน่น นับตั้งแต่สมัยคลาสสิกได้มีการศึกษาภาษาแสดงความรู้สึกและภาษาโน้มน้าวใจ กล่าวคือ กลวิธีของภาษาและความคิดซึ่งสามารถใช้สร้างวาทกรรมที่สัมฤทธิผล อริสโตเติลแยก rhetoric ออกจาก poetic เขาใช้วาทศิลป์ (rhetoric) หมายถึงศิลปะโน้มน้าวจูงใจ และประพันธศิลป์ (poetic) หมายถึงศิลปะการเลียนแบบหรือการถอดแบบธรรมชาติ (the art of imitation or representation) ในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา แนวคิดทั้งสองถูกปรับเปลี่ยนไป วาทศิลป์กลายเป็นศิลปะโวหาร และกวีนิพนธ์ก็เป็นตัวอย่างของศิลปะชั้นแนวหน้า ในศตวรรษที่ ๑๙ วาทศิลป์ถูกมองว่าเป็นสิ่งปรุงแต่ง ซึ่งแยกออกจากกิจกรรมแสดงความคิดที่แท้จริงหรือจินตนาการของกวี จึงมิใช่สิ่งที่น่าชื่นชม ต่อมาในปลายศตวรรษที่ ๒๐ วาทศิลป์ถูกฟื้นฟูกลับคืนมาเป็นการศึกษาอำนาจของวาทกรรมเชิงโครงสร้าง นับเป็นแหล่งข้อมูลและกลศิลป์ของวรรณคดี มิได้หมายถึงภาพพจน์ วาทศิลป์ แต่เป็นส่วนของวาทศิลป์ที่ขยายออกไปเป็นการศึกษาข้อมูลเชิงภาษาศาสตร์[๔๗]

เอมิล สไตเกอร์ กล่าวสรุปไว้ใน *Basic Concepts of Poetics* ว่า ประพันธศาสตร์เป็นเพียงคำถามว่าด้วยคำแนะนำในทางปฏิบัติ เพื่อที่จะบรรลุความสำเร็จในทางกวี สำหรับผู้ประพันธ์ประพันธศาสตร์จะสอนสิ่งที่ประกอบกันขึ้นเป็นธรรมชาติของงานสร้างสรรค์ของกวีซึ่งต้องมี

---

[๔๕] Roger Fowler (edited), **A Dictionary of Modern Critical Terms** (New York: Routledge & Kegan Paul, 1987), pp. 184-186.

[๔๖] William Harmon and C. Hugh Holman, **A Handbook to Literature**, 8 ed. (New Jersey: Prentice Hall, 1999), p. 397.

[๔๗] Jonathan Culler, **Literary Theory: A Very Short Introduction** (United Kingdom: Oxford University Press, 2000), pp.60 - 70.

องค์ประกอบต่างๆ และความประสานกลมกลืนกัน ประพันธศาสตร์ได้เรียบเรียงตัวอย่างอันเป็นแบบแผนเท่าที่มีปรากฏ ซึ่งอาจจะมีปัญหาในเรื่องประเภทวรรณคดีอยู่บ้าง[๔๘]

จากนิยามและคำอธิบายดังกล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่า ประพันธศาสตร์มักจะตั้งคำถามในประเด็นพันธกิจของวรรณคดีว่า วรรณคดีคืออะไร คำถามดังกล่าวนี้มิได้มุ่งหมายหาคำตอบเพียงแค่การนิยามศัพท์เท่านั้น แต่เป็นการตั้งประเด็นคำถามที่ต้องการการอภิปรายอย่างกว้างขวางและเป็นระบบ ว่าด้วยการดำรงอยู่ของวรรณคดีในวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ซึ่งแน่นอนว่าย่อมจะต้องเกี่ยวโยงไปสู่ประเด็นการพิจารณาคุณค่าของวรรณคดีและเกี่ยวเนื่องกับระเบียบวิธีวรรณคดีวิจารณ์ ดังคำอธิบายของพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ว่า

> วรรณคดีวิพากษ์ (Literary criticism) หรือที่มักจะเรียกกันว่า วรรณคดีวิจารณ์[๔๙] เป็นวิชาซึ่งมีวัตถุประสงค์ที่จะพิจารณาว่า วรรณคดีคืออะไร มีลักษณะและมีเกณฑ์อย่างไร กล่าวคือหลักทั่วไปในวรรณคดีประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งก็วิจารณ์วรรณคดีแต่ละชิ้นว่าเป็นการแต่งดีหรือไม่ดีอย่างไร ตลอดจนศึกษาประวัติวรรณคดีด้วย …วรรณคดีวิพากษ์ได้แก่ (๑) ทฤษฎีแห่งวรรณคดี และ (๒) การประเมินคุณค่าของวรรณคดี วรรณคดีวิพากษ์สืบสวนลักษณะและเหตุผลของวรรณคดีจึงตั้งปัญหาต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น ๒ ชนิดคือ (๑) เกี่ยวกับวรรณคดีทั่วไป และ (๒) เกี่ยวกับวรรณคดีแต่ละชิ้น
>
> ในประการแรกย่อมถามปัญหาเช่นวรรณคดีหมายความว่ากระไร วรรณคดีทุกชนิดมีลักษณะอันร่วมกันอย่างไรและการหน้าที่ function ของวรรณคดีมีอยู่อย่างไร ทั้งนี้พึงใช้วิธีพินิจพิเคราะห์ที่มีมาแล้วแต่อดีต การสืบสวนเพื่อตอบปัญหาดั่งที่กล่าวมาเรียกว่าทฤษฎีแห่งวรรณคดี … ทฤษฎีแห่งวรรณคดีนั้นอยู่ในแผนกสุนทรศาสตร์ aesthetics ของปรัชญา

การตั้งประเด็นปัญหาว่าวรรณคดีคืออะไรนั้น เป็นการมุ่งพิจารณาวรรณคดีในระดับปรัชญาของวรรณคดี ดังความเห็นของปรีชา ช้างขวัญยืน ว่าปรัชญาของวรรณคดีศึกษาธรรมชาติของวรรณคดี เช่น ลักษณะ จุดมุ่งหมาย ขอบเขต ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศีลธรรม การ

---

[๔๘]Trisilpa Boonkhachorn, "**Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets**," (Doctoral dissertation, The University of Michigan, 1992), p. 63.

[๔๙]พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, "วรรณคดีคืออะไร" ใน**ภาษา วรรณคดี และวิทยาการ** (พระนคร: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, ๒๕๐๔), หน้า ๑๑๙ - ๑๒๐.

ตัดสิน หรือการประเมินค่าวรรณคดี เรื่องเหล่านี้ เมื่อซักถามด้วยเหตุผลแล้วมักจะเกิดข้อโต้แย้งซึ่งหาคำตอบที่ทุกคนยอมรับเป็นเอกฉันท์ไม่ได้ มักจะกลายเป็นเรื่องการยึดถือระบบหรือเกณฑ์ที่แตกต่างกัน เช่น วรรณคดีต้องสอนศีลธรรมหรือไม่ เรื่องที่ผิดศีลธรรมเป็นวรรณคดีได้หรือไม่ ปัญหานี้คนที่ยึดถือปรัชญาจิตนิยมกับวัตถุนิยมจะมีความเห็นขัดกัน ปัญหาที่อยู่ในระดับปรัชญาของวรรณคดีบางปัญหาได้พูดและเขียนกันมานานแล้วในวิชาสุนทรียศาสตร์ ถ้านักวรรณคดีไทยจะหันไปศึกษาดูบ้าง ไม่โต้แย้งกันด้วยสามัญสำนึกเพียงอย่างเดียว เราก็อาจได้แนวทางใหม่ๆ ทั้งในการเขียนและการอ่านวรรณคดีมากกว่าที่เป็นอยู่[๕๐]

๒.๓.๒ วรรณคดีเป็นงานศิลปะ

กุสุมา รักษมณี กล่าวว่า นักทฤษฎีวรรณคดีทั้งตะวันออกและตะวันตกได้ให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ทางสุนทรียะมานานแล้ว ข้อถกเถียงเรื่องบทบาทและคุณค่าของศิลปวรรณคดีในสมัยคลาสสิกของตะวันตกนั้น วางอยู่บนพื้นฐานที่ว่าความจริง ความงาม และความดี เป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน ในขณะที่เพลโตมองว่า การแสดงอารมณ์เป็นจุดอ่อนของมนุษย์ เพราะทำให้อ่อนแอและห่างไกลความจริง อริสโตเติลได้แก้ว่า วรรณคดีทำให้เกิดการเรียนรู้ความจริงผ่านประสบการณ์ทางอารมณ์ โดยที่ประสบการณ์ดังกล่าวย่อมต้องเกิดแก่ผู้แต่งด้วย ความงามของกวีนิพนธ์มีความสัมพันธ์กับความคิดหรือปัญญาอันลึกซึ้ง กวีนิพนธ์มิได้แสดงสิ่งที่ปรากฏแล้วเท่านั้น แต่อาจจะแสดงความใฝ่ฝัน สิ่งที่พึงปรารถนา หรือทัศนะของผู้แต่งด้วย ...เช่นเดียวกับจิตรกรหรือศิลปินสาขาอื่น กวีก็มุ่งจะจำลองชีวิต ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องถ่ายแบบสิ่งต่าง ๆ อย่างใดอย่างหนึ่งต่อไปนี้เสมอ คือสิ่งที่เป็นอย่างที่มันเป็น สิ่งที่เป็นอย่างที่กล่าวกันหรือคิดว่าเป็น และสิ่งที่เป็นอย่างที่มันควรเป็น”[๕๑] โดยนัยนี้ คุณค่าของกวีนิพนธ์ในการให้ความจริงย่อมขึ้นอยู่กับความลุ่มลึกของอารมณ์และปัญญาของผู้แต่งเป็นอย่างมาก

ในทรรศนะของนักปราชญ์ไทย พระยาอนุมานราชธน กล่าวเรื่องวรรณศิลป์และคุณค่าของศิลปะต่อจิตใจของมนุษยชาติว่า มีเรื่องของความคิดคือความรู้ ความรู้สึก และฝีมือความชำนาญเกี่ยวข้องพัวพันกันอยู่ ดังกล่าวว่า

> หนังสือที่แต่งขึ้นจากอารมณ์สะเทือนใจหรือจากความนึกเห็นเป็นมโนภาพจึงเป็นวิจิตรศิลป์ และจะเป็นศิลปที่สมบูรณ์ จะต้องประกอบด้วยหลัก ๓ ประการ คือ

---

[๕๐]ปรีชา ช้างขวัญยืน, “ปรัชญากับวรรณคดี,” **วารสารอักษรศาสตร์** ๒๒, ๒ (สิงหาคม ๒๕๓๓): ๙๐.

[๕๑]ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗.

๑. ความคิดดีคือความคิดสูง ได้ผลทางเรื่อง
๒. สำแดงความคิดนั้นออกมาได้ดีสมประสงค์ ได้ผลทางแต่งดีเร้าใจคนอ่านหรือคนฟัง
๓. มีรูปงามหรือเสียงไพเราะ ได้ผลทางสุนทรียภาพ[๕๒]

พระยาอนุมานราชธนให้หลักศิลปวิจารณ์ไว้ใน *การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์* ว่า

> สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น แม้งามวิจิตรพิสดารน่าพิศวงเพียงไรก็ตาม สร้างขึ้นด้วยฝีมือความสามารถหรือด้วยปัญญาความคิดวิเศษเท่าไรก็ตาม แต่ถ้าสิ่งนั้นสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางรูปธรรม หวังผลเป็นเครื่องบำรุงบำเรอความสุขทางกายและทางกามกิเลสถ่ายเดียว จะจัดว่าสิ่งนั้นเป็นศิลปกรรมที่แท้ที่สูงหาได้ไม่ ...จริงอยู่ศิลปกรรมซึ่งสร้างขึ้น เพื่อประโยชน์การใช้เหมือนกัน แต่ว่าใช้ไปในทางจิตใจเท่านั้น คือมุ่งหมายเผยอจิตใจมนุษย์ ให้ขึ้นสู่สภาพอันสูงคือความดีงาม พ้นสภาพความเป็นอยู่ทางรูปธรรม อันเป็นลักษณะสามัญประจำวันอย่างซ้ำซากน่าเบื่อของมนุษย์ คือการกินนอนการเสพย์เมถุน เป็นต้น เหตุฉะนั้น *ศิลปะที่สูงจึงเป็นเสมือนธรรมะด้วยประการหนึ่ง*
>
> *ศิลปกรรมที่สูงและแท้จริง ไม่ใช่อยู่ที่ความงามหรือความไพเราะอย่างเดียว ยังต้องมีลักษณะที่จะน้อมใจผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟัง ให้บังเกิดความรู้สึกซึ้งถึงค่าความจริง คือความดีงามให้ฝังอยู่ในจิตใจได้ถาวรนาน*[๕๓]

การโต้แย้งกันเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อศิลปะนั้น กุสุมา รักษมณี อธิบายว่า จริงๆ แล้วความหมายของศิลปะเพื่อศิลปะนั้น ก็คือว่าไม่ใช่เพื่อตลาด สร้างขึ้นโดยต้องคำนึงว่าจะมิให้นายทุนมาชักนำ นั่นคือ ปรัชญาของศิลปะเพื่อศิลปะ แรงจูงใจที่จะสร้างงานนั้นเกิดจากอารมณ์สะเทือนใจ สร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นงานงาม ๆ ชิ้นหนึ่ง เพื่อที่เป็นสิ่งจรรโลงใจ บำรุงจิตใจของคน ส่วนศิลปะเพื่อชีวิตนั้น เขามองเป้าหมายว่าอะไรที่จะทำให้สังคมดีต้องมาก่อน ถ้ามอง ๒ ฝ่ายในแง่นี้ก็ไม่เห็นจะต่างกัน เราจะต้องดูว่าหน้าที่ของศิลปะก็คือสร้างสิ่งงาม สิ่งงามนั้นเพื่ออะไร ถ้าไม่ใช่เพื่ออารมณ์และจิตใจที่ดี ก็เพื่อชีวิตและสังคมที่ดี เมื่อคิดอย่างนี้ก็ไม่ใช่เป็นการเป็นค่ายอะไร

---

[๕๒]พระยาอนุมานราชธน, **ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์** (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๕๒.

[๕๓]เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาแง่วรรณศิลป์**, หน้า ๑๒๕.

แต่เป็นเป้าหมายทั้ง ๒ ทางของงานศิลปะ งานวรรณกรรมนั้นควรจะเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อจรรโลงใจ แล้วก็ผดุงชีวิตให้ดีขึ้นอย่างที่พระยาอนุมานราชธนท่านพูดเอา[๕๔]

พระยาอนุมานราชธนแสดงทรรศนะว่า พันธกิจของวรรณคดีก็เช่นเดียวกับศิลปกรรมอื่นๆ กล่าวคือ เพื่อความบันเทิงใจและเพื่อจรรโลงใจ ความบันเทิงใจ คือความสำเริงอารมณ์หรือความอิ่มอารมณ์เช่นเดียวกับอิ่มรสอาหารที่ได้เสพ ส่วนความจรรโลงใจหมายถึงความผ่องแผ้ว ชื่นบานและร่าเริง หายจากความหมกมุ่นกังวล มีจิตใจที่ขัดเกลาและมีอารมณ์กล่อมเกลาแล้ว วรรณคดีจึงนับเป็นปัจจัยกล่อมอารมณ์ให้เกิดความงาม ความดี และความจริงฝังอยู่ในจิตใจ[๕๕]

จี. ศรีนิวาสัน อธิบายว่าลักษณะทั่วไปของประสบการณ์ทางสุนทรียะก็คือ ทำให้กิจกรรมกิจกรรมในชีวิตจริง (practical activity) หยุดพักชั่วคราว ตัวอย่างเช่น เมื่อเราดูละครเราก็รู้สึกว่าเรื่องที่กำลังดูอยู่นั้นเป็นเรื่องที่แต่งขึ้น ไม่มีอะไรจริงจัง ด้วยเหตุนี้เราจึงรู้สึกผ่อนคลายความตึงเครียดลงไป แล้วก็เริ่มมีความรู้สึกนึกคิดไปตามเรื่องราวที่เรากำลังดูอยู่นั้น ความรู้สึกหรืออารมณ์ทางสุนทรียะนั้นจะต้องมีลักษณะเป็นความเพลิดเพลินเสมอ...ประสบการณ์ทางสุนทรียะทำให้เราลืมเรื่องราวในชีวิตประจำวันไปได้ชั่วคราว พร้อมกันนั้นก็ทำให้เราเกิดอารมณ์ดื่มด่ำอยู่ในความเพลิดเพลินที่ “ไร้อหังการ” (non-egoistic) อันเกิดจากเรื่องราวที่เรากำลังดูอยู่นั้น ...ลักษณะที่เป็นองค์ประกอบอย่างสำคัญของประสบการณ์ทางสุนทรียะก็คือ อารมณ์ร่วม (empathy) กับการดึงใจให้ห่างจากความจริงหรือช่องว่างทางจิต (psychic distance)[๕๖]

อย่างไรก็ตาม เราต้องทำความเข้าใจด้วยว่า วรรณคดีไม่ได้มีหน้าที่สอนธรรมหรือสาธยายธรรม มิฉะนั้นวรรณคดีจะแตกต่างกระไรกับหนังสือธรรมะ เพราะคำว่า “สอน” หมายความว่า “บอกวิชาความรู้ให้, แสดงให้เข้าใจโดยวิธีบอก หรือทำให้เห็นเป็นตัวอย่าง เพื่อให้รู้ดีชั่วเป็นต้น”[๕๗] กวีอาจใช้ศิลปะของเขาสอนใจประชาชน แต่จะต้องสังวรว่าลักษณะและหน้าที่ของศิลปะนั้นไม่ใช่เพื่อสอนหากเพื่อแสดง[๕๘]วรรณคดีไม่ได้มีหน้าที่ในการสั่งสอนศีลธรรม แต่เป็นการย้ำความสำคัญของคุณค่าที่แฝงอยู่ในตัวงานซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับชีวิตจริง และมีผลกระทบต่อการตัดสินใจของเราในชีวิตจริง วรรณคดีที่ยิ่งใหญ่จึงเป็นงานที่สามารถปลุกความสำนึกเชิงจริยธรรมด้วยสารที่แฝงอยู่

---

[๕๔]กุสุมา รักษมณี, “ห้าสิบปีของวรรณกรรมไทย,” ใน **กุสุมา รักษมณี ๖๐** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๑๑๖–๑๑๗.

[๕๕]พระยาอนุมานราชธน, **ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์**, หน้า ๑๐.

[๕๖]จี. ศรีนิวาสัน, **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ**, แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๘-๙.

[๕๗]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, ๒๕๔๖), หน้า ๑๑๔๗.

[๕๘]วิทย์ ศิวะศริยานนท์, **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**, หน้า ๒๒๓.

ในตัววรรณกรรมได้[๕๙] ดังที่หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า*วรรณคดีนั้นไม่ใช่ศีลธรรมเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง...ศิลปะเป็นสิ่งจรุงใจ เปลี่ยนกิเลสหยาบเป็นกิเลสประณีต วรรณคดีเป็นศิลปะชนิดที่ต้องอาศัยความรู้และความคิด ผนวกเข้ากับความอ่อนไหวของอารมณ์ ศิลปะอื่นๆ อาศัยสมรรถภาพต่าง ๆ กันไป*[๖๐] และศิลป์ พีระศรี กล่าวว่า ศิลปะมีความมุ่งหมายในทางเกื้อกูลศีลธรรมและยกระดับทางจิตใจเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์ทุกชาติ จุดหมายปลายทางของศิลปินทุก ๆ คนก็คือ ต้องการสร้างงานศิลปะที่เกื้อกูลพุทธิปัญญาและจิตใจของมนุษยชาติ ศิลปะกับศาสนามีจุดหมายปลายทางเกี่ยวกับจิตใจอย่างเดียวกัน ศาสนาสอนให้เราเป็นคนดีโดยอาศัยการเรียนรู้หลักธรรม ส่วนศิลปะทำให้เราเป็นคนดีโดยอาศัยการเรียนรู้ส่วนประสานกลมกลืนและความงาม[๖๑]

ศิลปวรรณคดีจะสื่อเนื้อหาทางความคิดได้ก็ต่อเมื่อผู้รับสามารถเข้าถึงเนื้อหาทางอารมณ์เสียก่อน คุณค่าทางจริยธรรมของตัวงานจึงย่อมจะต้องมีสหสัมพันธ์กับคุณค่าทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก[๖๒] ดังเช่นการใช้ชาดกเพื่อให้เกิดความเข้าใจหลักธรรมได้แสดงความกลมกลืนระหว่างสุนทรียภาพและจริยธรรม หรือในวรรณคดีนิทานและการแสดงการสร้างตัวละครที่มีความบกพร่องทางจริยธรรมของตัวละคร อาจบอกความสำคัญและอันตรายของความบกพร่องนั้น และอาจทำให้เกิดความเข้าใจในมนุษย์ทั่วไป และทำให้เกิดความเห็นใจและความชื่นชมที่ตัวละครต้องต่อสู้กับชะตากรรมอันเป็นผลจากความบกพร่องนั้น เช่น นางวันทองในเสภาขุนช้างขุนแผน เป็นตัวละครหญิงที่มีความขัดแย้งในตัวเองสูงมากอีกคนหนึ่ง ชีวิตของนางวันทองดำเนินไปโดยที่ผู้คนรอบข้างเป็นผู้กำหนด และนางไม่อาจทำตามใจปรารถนา ชะตากรรมของนางวันทองจึงแสดงแก่นแท้ของวรรณคดีเรื่องนี้ที่ชี้ให้เห็นความขัดแย้งของสถาบันทางสังคม ทั้งสถาบันกษัตริย์ สถาบันศาสนา สถาบันขนบประเพณี กับเสรีภาพของมนุษย์ ชีวิตของนางวันทองจึงเป็นชีวิตที่ “เลือกไม่ได้” และ “ไม่ได้เลือก” การที่นางไตร่ตรองเพื่อหาคำตอบที่เหมาะสมที่สุด เพื่อกราบทูลพระพันวษาโดยต้อง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๕๙]เจตนา นาควัชระ, **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ - เยอรมันในศตวรรษที่ ๒๐** (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๒๗), หน้า ๓๖๙.

[๖๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๙๘.

[๖๑]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, บรรณาธิการ, **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี** (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, ๒๕๔๖), หน้า ๕๕, ๖๒.

[๖๒]ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๙.

เก็บงำความปรารถนาของตนเอง แสดงให้เห็นข้อจำกัดในการใช้เสรีภาพของมนุษย์แม้กระทั่งการหาทางออกที่เหมาะสมแก่ชีวิตของตนเอง ความตายของนางวันทองจึงทำให้เกิดความสลดใจยิ่ง[๖๓]

สารของวรรณคดีเป็นสารที่ให้ความพึงใจทางสุนทรียะ และสารนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยปัจจัยสำคัญคือ ลักษณะทางสุนทรียะหรือที่เรียกว่าลักษณะทางวรรณศิลป์ของตัวงาน[๖๔] การให้ความสนใจที่ความเป็นศิลปะหรือลักษณะทางสุนทรียะของวรรณคดีก็คือ การพิจารณาความสัมพันธ์ของธรรมชาติกับภารกิจของวรรณคดีนั่นเอง แต่มิใช่จะละเลยหรือปฏิเสธส่วนที่เรียกว่า ความคิด ค่านิยม หรือโลกทรรศน์ ทั้งนี้ก็เพราะแม้ว่าวรรณคดีและศิลปะอื่น ๆ จะเน้นประสบการณ์เชิงสุนทรียะ แต่ประสบการณ์ดังกล่าวก็มีส่วนสัมพันธ์กับประสบการณ์ทางความคิดอยู่ด้วย[๖๕]

การตอบประเด็นคำถามเรื่องคุณค่าและการดำรงอยู่ของวรรณคดีจึงควรจะพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติและพันธกิจของวรรณคดีด้วย การยึดถือว่าสิ่งใดเป็นหรือไม่เป็นคุณค่าของวรรณคดีด้วยเหตุผลใดนั้น แม้จะเป็นอัตวิสัยแต่ก็อาจประกอบด้วยเหตุผลและมีระเบียบวิธีที่เป็นระบบโดยคำนึงถึงตัวงานและสิ่งที่เกี่ยวข้องในการดำรงอยู่ของวรรณคดี[๖๖] วรรณคดีเป็นศิลปกรรมที่สื่อสารด้วยภาษาที่เลือกเฟ้นมาแล้วอย่างดีเพื่อให้เกิดความจรรโลงใจแก่ผู้เสพ เพื่อให้เกิดความไพเราะประการหนึ่ง หรือเพื่อแสดงออกซึ่งความนึกคิดและอารมณ์ของตนอีกประการหนึ่ง[๖๗] ดังนั้นกวีจึงไม่เพียงสื่อสารด้านเนื้อหาเรื่องราว แต่วรรณคดียังมี *รส* ซึ่งทำให้ผู้อ่านอิ่มเอมใจด้วยความซาบซึ้งสะเทือนอารมณ์[๖๘]

การพิจารณาขนบวรรณศิลป์ในแง่ประพันธศาสตร์ดังที่กล่าวมาแล้ว กวีไทยแต่โบราณตระหนักถึงขนบการประพันธ์อยู่ไม่น้อย ดังปรากฏถ้อยความแสดงนัยยะการรักษาสืบทอดวรรณศิลป์อันแสดงรสนิยมในการสร้างเสพวรรณคดีของไทย เช่นที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงแถลงความไว้ในตอนท้ายของพระนิพนธ์เรื่อง**กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ว่า

---

[๖๓]รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, **"ตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๑๘๙๓–๒๓๙๔),"** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๔๐๖–๔๐๗.

[๖๔]ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น** (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๔๐), หน้า ๓.

[๖๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘.

[๖๖]เรื่องเดียวกัน.

[๖๗]เจตนา นาควัชระ, "วรรณคดีวิจารณ์และการศึกษาวรรณคดี," ใน**วรรณคดี: วรรณไวทยากร**, หน้า ๒๑.

[๖๘]รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒๓.

“ชมโฉมโลมสมพาส บทนิราสจากชายา
นักปราชญ์ย่อมแต่งมา เล่ห์ท่าทางอย่างเรียมทำ ฯ”
“จบเสร็จคร่ำครวญกาพย์ บทพิลาปถึงสาวศรี
แต่งตามประเวณี ใช่เมียรักจักจากจริง ฯ”
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๕๖)

สุนทรภู่ กล่าวไว้ใน*นิราศภูเขาทอง* ในตอนท้ายเรื่องในทำนองเดียวกันว่า

ใช่จะมีที่รักสมัครมาด แรมนิราศร้างมิตรพิสมัย
ซึ่งควรคร่ำทำทีพิรี้พิไร ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา
เหมือนแม่ครัวคั่วแกงพะแนงผัด สารพัดเพียญชนังเครื่องมังสา
อันพริกไทยใบผักชีเหมือนสีกา ต้องโรยหน้าเสียสักหน่อยยอร่อยใจ
(นิราศสุนทรภู่ หน้า ๘๐–๘๑)

การสร้างรสหรือการรับรู้รสในวรรณคดีไทยมิได้มีทฤษฎีที่ซับซ้อนรองรับ หรือมีการพัฒนาความคิดเรื่องทฤษฎีรสเช่นในวรรณคดีสันสกฤต เพื่อให้เข้าใจกระบวนการวรรณศิลป์ได้อย่างลึกซึ้ง จึงจำเป็นต้องอาศัยคำอธิบายเรื่องนี้จากทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต ประพันธศาสตร์สันสกฤตถือว่า รส เป็นวิญญาณของกวีนิพนธ์ กุสุมา รักษมณี อธิบายความหมายของ รส ในทฤษฎีรสของวรรณคดีสันสกฤต ดังนี้

> รส คือ ปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่านเมื่อได้รับรู้อารมณ์ที่กวีถ่ายทอดไว้ในวรรณคดี นักวรรณคดีตามทฤษฎีรสมีความเห็นว่า วรรณคดีเกิดขึ้นเมื่อกวีมีอารมณ์สะเทือนใจแล้วถอดถ่ายความรู้สึกนั้นออกมาในบทประพันธ์ อารมณ์นั้นจะกระทบใจผู้อ่าน ทำให้เกิดการรับรู้และปฏิกิริยาทางอารมณ์ เป็นการตอบสนองสิ่งที่กวีเสนอมา รสจึงเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน มิใช่สิ่งที่อยู่ในวรรณคดีซึ่งเป็นเพียงอารมณ์ที่กวีถอดถ่ายลงไว้และเป็นตัวทำให้เกิดรสเท่านั้น[๖๕]

สุนทรียรสของวรรณคดีเกิดจากองค์ประกอบทุกส่วนของวรรณคดีประสานสอดคล้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน รสเกิดจากความไพเราะงดงามของภาษา ซึ่งทำให้ผู้เสพซึมซาบความนึก

---

[๖๕] กุสุมา รักษมณี, **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**, หน้า ๒๔.

ความคิด และอารมณ์ที่กวีตั้งใจแสดงออกอีกทีหนึ่ง ยิ่งผู้เสพมีพัฒนาการทางอารมณ์เคลิ้มคล้อยตามกวีมากเท่าใด ผู้เสพก็ยิ่งเกิดความจับใจในวรรณคดีมากขึ้นเท่านั้น ดังนั้นการเสพวรรณคดีจึงไม่เพียงทำให้ผู้เสพ “รู้เรื่อง” เท่านั้น แต่ยังต้อง “รู้รส” อีกด้วย[๗๐] จึงมักกล่าวกันว่าวรรณคดีชั้นเยี่ยมจะทำให้ผู้เสพเกิดความรู้สึก “จับใจ” ยิ่งถ้าเป็นวรรณคดีร้อยกรองซึ่งเน้นคุณค่าด้านเสียง วรรณคดีนั้นยิ่งมีความ “ไพเราะจับใจ” ยิ่งขึ้น ความจับใจที่กล่าวมานี้คือ การที่เรื่องราว เหตุการณ์ พฤติกรรม หรือคำพูดของตัวละครมากระทบความรู้สึกของผู้เสพ ทำให้สร้างอารมณ์สะเทือนใจในทางใดทางหนึ่งที่มีพลังโน้มน้าวอารมณ์ผู้เสพให้ตกอยู่ในภวังค์หรือในโลกแห่งวรรณคดี วรรณคดีจึงนับเนื่องได้ว่าเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ใช้ภาษาเป็นสื่อในการถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ของผู้สร้างความรู้สึกนึกคิดนั้นต้องมีความเข้มข้นพอที่จะเร้าใจผู้เสพ[๗๑]

จากที่ผู้วิจัยอภิปรายมานี้ จะเห็นได้ว่าวรรณคดีมิได้มีหน้าที่เป็นรูปแบบงานเขียนที่มุ่งหมายเฉพาะการสื่อ ‘สาร’ ให้ผู้อ่านเข้าใจในระดับข้อมูลบอกเล่าตามถ้อยอักษรดังเช่นวรรณกรรมทั่วไป หากแต่วรรณคดีซึ่งดำรงอยู่ในสายธารขนบวรรณศิลป์ของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ นั้น มีธรรมชาติที่ซับซ้อนและมีพันธกิจสัมพันธ์แนบแน่นกับระบบอื่น ๆ ในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบศาสนา ดังคำอธิบายของ V.I. Braginsky กล่าวถึงการดำรงอยู่ของวรรณคดีในฐานะเป็นระบบวรรณศิลป์อันมีจารีตนิยมสืบทอดมาจากศาสนา ดังนี้

> ศาสนาคือรากฐานอันมั่นคงของระบบสังคม ศรัทธาของบุคคลต่อศาสดาและคำสอนช่วยสร้างระบบของวรรณคดีให้เกิดขึ้นและดำรงอยู่ ศาสนามีบทบาทต่อการวางกรอบมโนทัศน์ทางสังคมและอุดมคติให้บุคคลประพฤติปฏิบัติตาม
>
> ในระบบของวรรณคดี ชั้นเชิงทางวรรณศิลป์ถือเป็นเกณฑ์ประเมินค่าของวรรณคดี เพราะกลวิธีทางวรรณศิลป์เป็นกลไกที่จะกระตุ้นกระบวนการรับรู้ทางจิตวิญญาณของผู้อ่านไปสู่ภาวะอิสระจากพันธนาการในโลกแห่งความจริง อาณาเขตของวรรณคดีคือความงาม (the sphere of beauty) อรรถประโยชน์ (the sphere of benefit) และความสมบูรณ์ของจิตวิญญาณ (the sphere of spiritual perfection)
>
> กระบวนการถ่ายทอดของกวีและการรับรู้ของผู้อ่านจะต้องทำหน้าที่ประสานกัน เพื่อสร้างอาณาเขตร่วมในระบบวรรณคดีจากระดับผัสสะ (การรับรู้ความงาม) ไปสู่เหตุผล (ปัญญา) และหยั่งรู้ด้วยจิตวิญญาณ (ความงามสมบูรณ์แห่ง

---

[๗๐]รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, “**ตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๑๘๙๓ - ๒๓๙๔)**,” หน้า ๔๒๓.

[๗๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒๔–๔๑๕.

> จิต) ในระดับสูงสุด พลังของวรรณคดีจะเลื่อนไหลไปสู่ระดับใดนั้น จิตของผู้อ่านย่อมมีส่วนสร้างและสืบสานในตัวบท หากใช้ผัสสะรับรู้ ก็จะเกิดรส หากใช้เหตุผลพิจารณา ก็จะเกิดปัญญา หากใช้จิตวิญญาณเพ่งภาวนาก็ย่อมไปสู่ภาวะแห่งความสมบูรณ์[๗๒]

ในแง่ของบริบทของวัฒนธรรม วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม V.I. Braginsky อธิบายว่าคำว่า “วัฒนธรรม” ในที่นี้ว่าเป็น “สื่อกลาง” ของการผลิตซ้ำของตัวตน ซึ่งแตกต่างจากลักษณะธรรมชาติและถูกสร้างสรรค์ด้วยการเลียนแบบ ซึ่งจะหล่อหลอมปัจเจกชนแต่ละบุคคลกับสังคม ดังนั้นจึงเกิดการกำหนดลักษณะของกิจกรรมทางพฤติกรรม รวมถึงพฤติกรรมทางจิตใจเป็นวิธีคิดและความรู้สึก บทบาทและหน้าที่ของเครื่องมือนี้ถูกทำให้สมบูรณ์โดยวัฒนธรรม โดยวิถีทางอันเกี่ยวเนื่องกันกัน ๓ ประการ คือ ระดับสูงสุด ได้แก่ โลกทัศน์หรืออุดมคติ คือ การมองโลก ซึ่งเป็นการประมวลความคิดเกี่ยวกับโลก มนุษย์ สังคม และปฏิสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเหล่านี้ โลกทัศน์จะเคลื่อนที่ไปที่ระดับวัฒนธรรม เป็นระบบคุณค่าทั้งหลาย ปรากฏเป็นข้อห้าม แบบแผนพฤติกรรมที่ควรประพฤติปฏิบัติ และปรากฏเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ นั่นคือระดับล่างสุด

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทฤษฎีที่อธิบายคุณค่าของวรรณคดีของ V.I. Braginsky ที่กล่าวไว้ใน *The Comparative Study of Traditional Asian Literature: From Reflective Traditionalism to Neo-Traditionalism* ช่วยทำให้เข้าใจมโนทัศน์เรื่องวรรณคดีและความงามอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ดังที่เขาอธิบายเกี่ยวกับการหน้าที่ของวรรณคดีในบริบทวัฒนธรรมสะท้อนความเป็นจารีตนิยม (reflective-traditionalist culture) ว่าบทบาทของวรรณคดีในฐานะเป็นงานเขียนพิเศษนั้น ถูกกำหนดให้ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดแบบแผนพฤติกรรมอันถูกต้องดีงาม ส่วนอลังการทั้งหลายก็เป็นเครื่องมือทางวรรณศิลป์เพื่อทำให้ผู้อ่านได้พินิจพิจารณาค้นหาความหมายของงานนั้น[๗๓]

จากประเด็นที่นำเสนอมานี้ ผู้วิจัยประสงค์จะชี้ให้เห็นว่า การศึกษาภาษาในวรรณคดีหรือการศึกษาวรรณคดีในแง่สุนทรียภาพมีประเด็นที่น่าใคร่ครวญถึงจุดมุ่งหมายของศิลปะอันกวีสร้างขึ้นด้วยแม้ความงามทางวรรณศิลป์ดูจะเป็นจุดหมายสูงสุดของการประพันธ์ แต่ก็หาได้เป็นจุดหมาย

---

[๗๒] V.I. Braginsky, **The Comparative Study of Traditional Asian Literature: From Reflective Traditionalism to Neo-Traditionalism** (United Kingdom: Curzon, 2001), p.197.

[๗๓] …the role of literature as a special type of writings was determined by the fact that it fulfilled the function of a transmitter of correctly actualised behavioural patterns…literature served as an effective instrument for forming and influencing mass social psychology… traditional fine literature is so richly saturated with metaphors, indirect and allegorical expressions, stylistic figures, and various devices of play on sounds and words. All these features require one to guess in order to penetrate into the inner meaning of the work.

V.I. Braginsky, Ibid., p.31.

สูงสุดของวรรณคดีไม่ วรรณคดีที่เป็นวรรณศิลป์สามารถยกระดับจิตใจเราให้สูงขึ้น รสแห่งความงามของวรรณคดีก่อให้เกิดสุนทรียภาพในจิตใจ บำรุงจิตใจเราให้ประณีต ให้รักและเข้าถึงความไพเราะและซาบซึ้งในความงาม วรรณคดีช่วยให้เรามองเห็นความงามและความประณีตที่แฝงอยู่ในสิ่งทั้งหลาย[๗๔] ดังที่เสฐียรโกเศศ กล่าวว่า การแสดงออกเป็นสาระสำคัญของศิลปะ เท่ากับเป็นพาหะนำเอาความรู้สึกทางอารมณ์สะเทือนใจและความนึกเป็นจินตนาการของกวีหรือศิลปินไปยังผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟังให้เป็นที่ประจักษ์ทางศิลปะ[๗๕] และอธิบายว่า

> กวีและศิลปินเมื่อประสบอารมณ์สะเทือนใจฝ่ายสูงฝ่ายดีงามขึ้นแล้ว ไม่พอใจเพียงจะให้ผู้อื่นรู้สึกร่วมกับตนเท่านั้น ยังปรารถนาต่อไปที่จะเร้าให้เพื่อนมนุษย์ด้วยกันประพฤติและบำเพ็ญแต่คุณงามความดี ด้วยอุบายวิธีแสดงความรู้สึกฝ่ายสูงนั้นออกให้เป็นรูปเป็นเสียงเป็นถ้อยคำที่งามพร้อม กล่อมเกลาจิตใจให้ผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟัง ขึ้นสู่ธรรมอันสูง จูงจิตใจให้ขึ้นพ้นลักษณะความเป็นป่าเถื่อน[๗๖]

มโนทัศน์เรื่องความงามดังที่กล่าวมานี้ เป็นการเน้นให้เห็นคุณค่าทางจิตใจของวรรณคดีอันมีส่วนสำคัญยิ่งในการขัดเกลาอบรมจิตใจมนุษย์ ศิลปะชั้นสูงจะสามารถยกระดับจิตวิญญาณของมนุษย์และสร้างสรรค์ภูมิปัญญาแก่สังคมได้ การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จึงหาได้เป็นทักษะอันได้จากการเรียนรู้ฝึกฝนแต่ประการเดียวไม่ หากแต่เป็นปัญญาอันลึกซึ้งของกวีที่จะแสวงหาศิลปวิธีในการแสดงออกซึ่งความงามเชิงศิลปะกับความงามเชิงจิตวิญญาณผ่านรูปแบบของงานวรรณศิลป์ โดยนัยพินิจมาตรฐานทางสุนทรียะของวรรณคดีเช่นนี้ อาจกล่าวได้ว่า ‘ความสมบูรณ์แห่งวรรณศิลป์’ กับ ‘ความงามของจิตวิญญาณ’ ถือเป็นปรัชญาการสร้างและการเสพวรรณคดีอันสืบทอดเป็นมโนทัศน์ประการสำคัญในประพันธศาสตร์ไทย

๒.๔ ตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีในฐานะตำราประพันธศาสตร์

ในประวัติวรรณคดีไทย งานนิพนธ์ที่เป็นตำราประพันธศาสตร์ก็มีอยู่ไม่น้อย มีทั้งตำราที่กวี นักวรรณคดีและนักอักษรศาสตร์ของไทยเขียนขึ้นและตำราที่แปลจากอินเดีย เท่าที่ปรากฏเป็นหลักฐานก็นับตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นอย่างน้อย เช่น *กาพยสารวิลาสินี กาพยคันถะ จินดามณี ฉบับ*

---

[๗๔]ชัตสุณี สินธุสิงห์, บรรณาธิการ, **วรรณคดีทัศนา** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒), หน้า ๖๕.

[๗๕]เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีในแง่วรรณศิลป์**, หน้า ๖๓.

[๗๖]เรื่องเดียวกัน, ๕๙.

พระโหราธิบดี กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) สืบมาในสมัยรัตนโกสินทร์ มีตำราประพันธศาสตร์เล่มสำคัญ เช่น *ตำราฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ* ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส *ประชุมลำนำ* ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ *พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์* ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว *ตำราฉันทลักษณ์* ของพระยาอุปกิตศิลปสาร เป็นต้น ตำราที่แปลจากคัมภีร์ของอินเดียเล่มสำคัญได้แก่ *คัมภีร์วุตโตทัย พระคัมภีร์สุโพธาลังการ* ฉบับแย้ม ประภัศร์ทอง แปล *อลังการศาสตร์ ฉบับวาคฺภฏ* ฉบับป.ส. ศาสตรี แปล

ตำราประพันธศาสตร์เหล่านี้แบ่งออกได้เป็น ๒ กลุ่ม คือ เป็นตำราประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์ มุ่งประมวลแบบแผนคำประพันธ์ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมาวางข้อบังคับกำหนดกฎเกณฑ์ให้ลงตัว และตำราประเภทปฏิบัติ มุ่งแสดงให้เห็นแบบแผนฉันทลักษณ์ของไทยโดยผ่านการปฏิบัติคือสร้างบทประพันธ์ขึ้นเป็นแบบอย่าง ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา สังเคราะห์แนวคิดเรื่องความงามของวรรณศิลป์ไทยไว้ใน *ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย*

การสร้างงานนิพนธ์ประเภทตำราประพันธศาสตร์มีความสำคัญแก่การวางรากฐานและการสืบสานความรู้ว่าด้วยการประพันธ์หรือ “วิชากวี” ตำราเหล่านี้ทำหน้าที่บันทึกความรู้อันสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพกวีจากรุ่นสู่รุ่น จากยุคหนึ่งสู่อีกยุคหนึ่ง ทำให้ความรู้ไม่สูญหายไปจากสังคม และนับวันก็จะยิ่งงอกงามเป็นกวีนิพนธ์และตำราประพันธศาสตร์เล่มต่อๆ มาอย่างต่อเนื่อง เช่น *กลอนแลนักกลอน* พระนิพนธ์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ *แต่งโคลงตำรับประมวญมารค* ของ พ.ณ ประมวญมารค *ฉันทศาสตร์* ของฉันท์ ขำวิไล *เคล็ดกลอน เคล็ดแห่งอหังการ* ของประไพ วิเศษธานี *ศิลปาการแห่งกาพย์กลอน* ของศรีอินทรายุธ *เรียงร้อยถ้อยคำ* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ *ดังนั้นฉันจึงเขียน* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และวาณิช จรุงกิจอนันต์ *ตำนานฉันทลักษณ์กับหลักการใหม่* ของคมทวน คันธนู มีข้อสังเกตว่างานนิพนธ์เหล่านี้กวีสมัยใหม่หลายคนได้ทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์และนำเสนอข้อคิดเกี่ยวกับการประพันธ์ในทรรศนะและจากประสบการณ์การอ่านการเขียนของตนเองไว้ในรูปแบบบทความ

ตำราประพันธศาสตร์มีความสัมพันธ์กับตัวบทวรรณคดีในแง่หนึ่ง คือ หลักการประพันธ์ทั้งหลายที่ตำราเขียนขึ้นมานั้นก็ด้วยการวิเคราะห์ วิจารณ์ และสังเคราะห์จากศิลปะที่กวีแสดงออกไว้ในตัวบทวรรณคดี ซึ่งอาจจะมีปัจจัยบางประการเกี่ยวกับผู้สร้าง ผู้เสพเกี่ยวโยงอยู่บ้าง โดยเฉพาะความเป็นอัตวิสัยทั้งปัจเจกบุคคลและอัตวิสัยร่วมของสังคมเฉพาะยุคอันเป็นเครื่องบ่งชี้หรือกำหนดรสนิยม พิจารณาในแง่นี้ ตัวบทวรรณคดีจึงมีความสำคัญยิ่งกว่า เพราะเป็นข้อมูลปฐมภูมิที่เราสามารถจะศึกษาประพันธศาสตร์ของกวีได้ ซึ่งกวีอาจจะแสดงคำอธิบายไว้โดยตรง หรืออาจจะสื่อผ่านศิลปะของภาษา ดังมีผู้กล่าวว่า ในมุมมองของกวีผู้สร้างสรรค์งาน คำถามที่ดูจะฝังใจหรือค้างคาใจและเป็นคำถามที่เรียกร้องคำตอบมาทุกยุคทุกสมัยคงจะหนีไม่พ้นคำถามที่ว่า กวีนิพนธ์คืออะไร กวีต่างก็พยายามให้คำตอบกับคำถามนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยการสร้างสรรค์ผลงานของ

ตนเอง จนแทบจะกล่าวได้ว่า กวีแต่ละคนต่างก็มีคำตอบคำนิยามเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ในทัศนะของตัวเองให้กับโลกวรรณศิลป์อย่างมากมายหลากหลาย ดังที่อัจฉรา วรรณเชษฐ์ กล่าวว่า นอกเหนือจากบทกวีที่ว่าด้วยศิลปะวรรณศิลป์มีอยู่เป็นจำนวนมากแล้ว อันที่จริงบทกวีทุกบทต่างก็เป็นนิยามของกวีนิพนธ์อยู่แล้ว และในแง่นี้เองที่บทกวีทุกบทก็จะเป็นบทกวีที่ว่าด้วยบทกวีหรือกวีนิพนธ์อยู่ในตัว[๗๗]

กวีไทยนับแต่โบราณได้ศึกษางานของกวีรุ่นก่อนและได้สืบทอดวรรณศิลป์จากกวีชั้นครูมาอย่างต่อเนื่อง ในแง่นี้จึงกล่าวได้ว่าสถานภาพของตัวบทวรรณคดีที่มีลักษณะวรรณศิลป์ชั้นเลิศมีสถานภาพเป็นตำราประพันธศาสตร์ซึ่งแสดงองค์ความรู้ทางการประพันธ์และเป็นแบบอย่างของการประพันธ์ แม้ว่ากวีอาจจะมิได้จงใจหรือมุ่งที่จะให้งานของตนเป็นตำราหรือแบบอย่างการประพันธ์ก็ตาม คุณค่าของวรรณคดีไทยในแง่นี้เป็นที่ยอมรับกันในหมู่ปราชญ์กวีและสืบทอดมายาวนานในขนบการสร้างและการเสพวรรณคดีไทย ดังจะเห็นได้จากอิทธิพลของวรรณศิลป์ด้านรูปแบบ เนื้อหา และสำนวนโวหาร ที่กวียุคหนึ่งสร้างสรรค์ไว้ปรากฏในวรรณคดียุคต่อมา ดังเช่นวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นได้รับยกย่องว่าเป็นวรรณคดีชั้นครู มีคุณค่าและเป็นแบบอย่างแก่กวีสมัยหลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ใช้วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นต้นแบบในการแต่งวรรณคดีอย่างเห็นได้ชัด[๗๘] เช่นวรรณคดีเรื่อง **โองการแช่งน้ำ** เป็นแบบฉบับของการแต่งโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรที่แสดงฝีมือการแต่งคำประพันธ์ร้อยกรองขั้นสูงของกวีสมัยอยุธยาตอนต้น **ทวาทศมาศโคลงดั้น** “ได้รับนับถือว่าเป็นโคลงตำราเล่มหนึ่ง ดังมีการอ้างถึงในหนังสือจินดามณีพร้อมๆ กับโคลงกำสรวล และเรื่องสมุทรโฆษ ว่าผู้ใดจะแต่งโคลงก็ให้ดูแบบกวีนิพนธ์ทั้งสามเรื่องนี้”[๗๙] เรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น ลิลิตพระลอ** มีอิทธิพลต่อ **ลิลิตตะเลงพ่าย** สำนวนชมเมือง สำนวนฝากนางในเรื่อง**กำสรวลโคลงดั้น** เป็นต้นแบบของสำนวนโวหารในนิราศคำโคลง เป็นต้น

---

[๗๗]อัจฉรา วรรณเชษฐ์, “การอ่านกวีนิพนธ์ (ฝรั่งเศส),” ใน**กวีนิพนธ์นานาชาติ: การศึกษาเชิงวิจารณ์**, หน้า ๑๔๗. ผู้เขียนบทความกล่าวไว้ในกรณีศึกษากวีนิพนธ์ฝรั่งเศส แต่ผู้วิจัยเห็นว่า คำอธิบายข้างต้นสามารถนำมาใช้อธิบายกวีนิพนธ์ไทยได้เช่นเดียวกัน เพราะเป็นลักษณะร่วมของมโนทัศน์ในการสร้างงานของกวี ซึ่งไม่น่าจะจำกัดเฉพาะสังคมใดสังคมหนึ่ง

[๗๘] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, หน้า ๕๗๗.

[๗๙] มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, “ทวาทศมาส: นิราศหรือตำราการประพันธ์,” ใน กุสุมา รักษมณี และคนอื่นๆ, บรรณาธิการ, **ภาษา- จารึก ๑๐** (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘), หน้า ๙๖.

แม้ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ก็ยังสามารถเห็นอิทธิพลของขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนต้นและวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ที่มีต่อการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของกวีสมัยใหม่ ดังตัวอย่างการเลียนแบบสำนวนโวหารที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ต่อไปนี้

การใช้สำนวนเปรียบเทียบยามยากไร้มีเพียงดอกหญ้าประดับผม ในเรื่อง **ลิลิตพระลอ**

ยามไร้เด็ดดอกหญ้า แซมผม พระเอย
หอมบ่หอมทัดดม ดั่งบ้า
สุกรมลำดวนชวนชม เชยกลิ่น พระเอย
หอมกลิ่นเรียมโอ้อ้า กลิ่นแก้วติดใจ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๒๙)

ยามไร้เอื้อมหยิบรุ้งดาริกา แซมเกศาด้วยอริยขวัญ
อันเจียระไนจากวาวดาวนั้น หวานกว่าไอศวรรย์ฝันใดใด ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๔)

ยามไร้เอื้อมเก็บไว้ เงาฝัน
ปลุกปั่นรมณีย์อัน จ่อมม้วย
เจ็บปวดแก่ชีวัน ว่างเปล่า
เหงาเง่าโศกสุดด้วย ว่าด้อยวาสนา
(ปณิธานกวี หน้า ๘๑)

การใช้สำนวนเปรียบเทียบน้ำที่แตกกระจายเหมือนดอกไม้คลี่บาน โดยใช้คำว่า “ผกาแจรง” ใน **กำสรวลโคลงดั้น**

น้ำหน้าสองฟากฟุ้ง **<u>ผกาแจรง</u>**
ฟองฟ่องตามตือก คลื่นเคล้า
รนนชลรนนแชงอึง อากาศ
เรือยิ่งอยงน้ำเข้า ขาดใจข่นใจ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๔๑)

วู่ไหวลมเป่าพริ้ง พรายสมุทร
เรือซ่า**<u>ผกาแจรง</u>**ดุจ ดอกไม้
ปลานกร่อนไปสุด สายคลื่น
ลมรื่นชื่นชะเลไล้ กล่อมให้ขวัญเกษม ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๘๘)

ปลาพรายว่ายเพริศพริ้ง ยิ่งพลอย
พราวช่วง**<u>ผกาแจรง</u>**ฝอย คลื่นฟ้อน
ดาววาวรุ่งระย้าลอย โลกอื่น
เสี้ยวแห่งเดือนทองฉะอ้อน อยู่อ้อมเมฆหนาว ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๐๓)

การใช้สำนวนเปรียบเทียบความไพเราะของวรรณคดีประดุจการได้รับเครื่องจรุงใจให้อิ่มเอบชื่นบาน

เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์
คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย
เป็นถนิทประดับกรรณ ทุกเมื่อ
กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๕๓)

ควรศรีควรศักดิ์ไว้ วงวรรณ
คือสุหร่ายโรยสุคันธ์ ค่อยคล้อย
ชวยชื่นแก่กัปกัลป์ บังเกิด
“กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ”
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๘)

ประทับแก้วกวีวงศ์ทรงอักษร
ก็กำจรกระแจะจันทน์วรรณศิลป์
ประทับแก้วแววตาแก่ธานิน
คือสุหร่ายโรยริน ณ ถิ่นแล้ง
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๕)

ขนบวรรณศิลป์ที่สั่งสม สืบทอด และสร้างสรรค์อันปรากฏในขนบวรรณคดีไทยได้กลายเป็นองค์ความรู้ทางการประพันธ์ที่แสดงแนวคิดและกลวิธีในการสร้างความงามของวรรณศิลป์ การอ่านวรรณคดีจึงมิได้ให้คุณค่าเพื่อความเพลิดเพลินอารมณ์เท่านั้น หากยังเป็นการศึกษาความรู้ทางศิลปการประพันธ์ที่กวีได้ถ่ายทอดผ่านการสร้างผลงานให้เห็นเป็นแบบอย่าง คือเป็นตำราประพันธศาสตร์แนวปฏิบัติ

ความสำเร็จในการสร้างสุนทรียภาพในด้านรูปแบบ เนื้อหา ภาษา และกลวิธีวรรณศิลป์เมื่อมีผู้กระทำตามแบบอย่างกันเรื่อยมาจนกลายเป็นขนบวรรณศิลป์ที่สั่งสมเป็นองค์ความรู้การประพันธ์อันเป็นเครื่องแสดงความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมของชาติ ขนบวรรณศิลป์จึงดำรงอยู่เป็นส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรมทางภาษา หากมีผู้คิดสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบเหล่านั้นให้ดำรงอยู่ต่อไปในบริบทใหม่ที่อาจเปลี่ยนแปลงไปจากปัจจัยแวดล้อมเดิมซึ่งต่างยุคต่างสมัยกัน ความรู้เรื่องศิลปะการประพันธ์ก็ย่อมจะงอกงามบริบูรณ์ยิ่งขึ้น ความสำคัญของขนบวรรณศิลป์ประการนี้เป็นแนวคิดที่สืบทอดมายาวนานในปรัชญาวรรณศิลป์ดังเช่นประพันธศาสตร์ไทย ทั้งยังเกี่ยวข้องกับหลักวิจารณ์วรรณคดีในมิติวรรณคดีศึกษาที่มุ่งทำความเข้าใจตัวบทจากธรรมชาติของวรรณคดีและการดำรงอยู่ของวรรณคดีในสังคมนั้นๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓

การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

การรังสรรค์วรรณคดีชั้นเลิศมักเกิดขึ้นจากการประสานกลมกลืนกันระหว่างอิทธิพลของงานกวีนิพนธ์ชั้นครูและการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ดังที่พระยาอนุมานราชธนกล่าวว่า “กวีและศิลปินย่อมเป็นทั้งผู้เอาอย่างและผู้สร้างใหม่อยู่ในตัวด้วยทุกคน ที่เราศึกษาวรรณคดีของเก่าซึ่งถือว่าเป็นชั้นดีชั้นเยี่ยมของโบราณก็เพื่อให้เกิดความบันดาลใจในความคิด และนำเอาสิ่งที่เป็นเครื่องบันดาลใจนั้นมาแก้ไขดัดแปลงและแต่งสร้างขึ้นเสียใหม่ตามอุดมคติของตน ให้เข้ากับจิตใจความนิยมของสมัยที่ตนอยู่” [๑]

การนำเอาสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจหรือแบบอย่างวรรณคดีโบราณมาแก้ไขดัดแปลงและแต่งสร้างขึ้นใหม่แสดงให้เห็นการสืบทอดและการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาทางวรรณศิลป์ของกวีที่ปรากฏสืบเนื่องมายาวนานในสายธารวัฒนธรรมวรรณศิลป์ เห็นได้จากลักษณะร่วมและลักษณะต่างของภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีโบราณและวรรณกรรมสมัยใหม่ ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนาวิเคราะห์ไว้ดังสรุปความต่อไปนี้

> *ลักษณะร่วมที่เห็นได้ชัดเจน คือ ลักษณะของการสร้างวรรณศิลป์ในระดับคำ ในแง่ของการเล่นเสียงของคำ เล่นเสียงสัมผัส และการสรรคำ* กวีจะใช้การเล่นเสียง และการสรรคำเป็นกลวิธีสำคัญที่จะสื่อความอย่างประณีตและสื่ออารมณ์ความรู้สึกในบทประพันธ์ ในวรรณคดีไทย เราอาจกล่าวได้ว่า ความเสนาะพริ้งพรายของเสียง โดยเฉพาะในวรรณคดีร้อยกรองเป็น ‘หัวใจ’ สำคัญของภาษาวรรณศิลป์ ทั้งนี้เพราะภาษาไทยเป็นภาษามีเสียงวรรณยุกต์ รูปแบบฉันทลักษณ์หลายชนิดจะมีข้อกำหนดเรื่องเสียงไว้อย่างชัดเจน เช่น ในโคลง กลอน และฉันท์ ดังนั้นกวีจึงจำต้องมีความประณีตในการสร้างอลังการทางเสียงในบทประพันธ์เพื่อให้เกิดความเสนาะพริ้งพราย แม้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่อาจจะไม่เคร่งครัดกับฉันทลักษณ์แบบเดิม กวีก็ยังจำเป็นต้องสร้างความงามของเสียงและจังหวะให้เกิดขึ้นในฉันทลักษณ์แบบอิสระของตนเอง เช่น กวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ และอังคาร กัลยาณพงศ์

---

[๑] เสฐียรโกเศศ, **ค่าของวรรณคดี** (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๑๕), หน้า ๓๗–๓๘.

ลักษณะร่วมสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การซ้ำคำ ซ้ำความ รวมไปถึงการหลากคำ หลากความ เป็นการสร้างเอกภาพของงานประพันธ์ กลวิธีวรรณศิลป์ในระดับความ ที่เป็นลักษณะร่วมสำคัญประการหนึ่ง คือ การใช้ความเปรียบ หรือการใช้ภาพพจน์ การใช้ภาพพจน์เป็นกลวิธีวรรณศิลป์ที่จะเอื้อให้กวีสามารถสร้าง 'รส' และ 'สุนทรียะ' ให้แก่บทประพันธ์ได้อย่างกว้างขวางลึกซึ้ง อย่างไรก็ตาม ภาพพจน์ที่กวีใช้อาจจะแตกต่างกันไปตามลีลาการประพันธ์ของแต่ละบุคคลและตามยุคสมัย กวีโบราณอาจจะดำเนินตาม 'ขนบ' ในแง่ของภาพพจน์มากกว่ากวีสมัยใหม่ ซึ่งจะพยายามใช้ภาพพจน์ให้แปลกโดดเด่น เป็นลักษณะเฉพาะตนมากขึ้น

ลักษณะต่างที่สำคัญคือ วรรณศิลป์ในระดับความ มีความสำคัญมากยิ่งขึ้นในวรรณกรรมสมัยใหม่ เพราะกวีมุ่งเน้นการสื่อ 'ความ' อย่างแจ่มชัดเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจสารที่ต้องการสื่อหรือเพื่อชี้นำความคิด เอื้อต่อการตีความในหลายระดับมากยิ่งขึ้น ดังนั้นวรรณศิลป์ในระดับคำ คือ การสรรคำ การเล่นเสียงเล่นสัมผัส จึงกลายเป็นวรรณศิลป์ที่มุ่งเสริมความเข้มข้นของ 'สาร' หรือความคิดที่ต้องการสื่อ มิใช่เพื่อ 'ความเสนาะพริ้งพราย' เป็นสำคัญประการเดียวอีกต่อไป ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณกรรมสมัยใหม่ที่ดูเหมือนจะมีความซับซ้อนน้อยกว่าในระดับของการใช้คำ การใช้ภาษาจึงมีความซับซ้อนในแง่ของวรรณศิลป์ระดับความ คือ การใช้ความเปรียบเพื่อการตีความ และการสร้างเอกภาพ[๒]

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา ได้ชี้ให้เห็นกลวิธีในการสร้างวรรณศิลป์ในขนบวรรณศิลป์ของไทยและจุดมุ่งหมายของการสร้างสุนทรียภาพทางภาษาในวรรณคดี การสร้างวรรณศิลป์ในระดับคำ ได้แก่ การเล่นเสียงของคำ การเล่นเสียงสัมผัส การสรรคำ การซ้ำคำ และการสร้างวรรณศิลป์ในระดับความ ได้แก่ การซ้ำคำ การซ้ำความ การหลากคำ การหลากความ การใช้ความเปรียบหรือการใช้ภาพพจน์ แสดงให้เห็นความประณีตในการสร้างอลังการทางเสียงเพื่อให้เกิดความเสนาะพริ้งพรายที่ประสานกับการสื่อความอย่างแจ่มชัดเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจสารที่ต้องการสื่อ ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่าวรรณศิลป์ไทยมีหัวใจคือ กฤตยาการในการใช้กล ๓ ประการ คือ กลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ และกลแห่งบท ความรู้ในการเล่นกลดังกล่าวมีกระบวนการสั่งสมและสืบทอดต่อกันมา และด้วยกลวิธี

---

[๒] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **เจิมจันทน์กังสดาล: ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๑๖๑–๑๖๔.

ทางวรรณศิลป์เหล่านี้ตัวบทวรรณคดีไทยจึงสมบูรณ์พร้อมทั้งความแจ่มชัด ความประณีต ความไพเราะ รวมทั้งมีความซับซ้อนในการส่งสารทางอารมณ์อันเข้มข้น[๓]

ความรู้ความเข้าใจขนบวรรณศิลป์ทำให้กวีในแต่ละยุคสมัยสร้างงานที่ดำเนินรอยตามขนบและสร้างสิ่งใหม่ให้เห็นความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของตน ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่า ขนบกับนวลักษณ์เป็นเอกภาพในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ งานศิลปะที่ถือว่ามีคุณภาพนั้นจะไม่ดำเนินรอยตามขนบทุกประการโดยไม่มีนวลักษณ์อยู่ และในทางกลับกันย่อมไม่มีงานศิลปะใดที่เกิดขึ้นโดยไม่มีพื้นฐานของอดีตรองรับ[๔] ดังเช่นผลการศึกษาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ของกีรติ ธนะไชย พบว่าการใช้ฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัย นอกจากจะยืนยันว่ากวีสืบทอดและนำขนบวรรณคดีไทยมาสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในหลายแง่มุมได้ดีไม่ต่างจากกวีรุ่นก่อนแล้ว หากพิจารณาในด้านลีลาการประพันธ์พบว่าฉันทลักษณ์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์คือเครื่องมือสำคัญที่กวีเลือกนำมาสร้างลีลาที่โดดเด่นเฉพาะตัว[๕]

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นตัวอย่างของกวีสมัยใหม่ที่มีบทบาทในการสร้างงานกวีนิพนธ์อันเป็นแบบอย่างของการใช้ขนบวรรณศิลป์มาเป็นรากฐานในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์สมัยใหม่ได้อย่างโดดเด่นด้วยลีลาวรรณศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ของตน ดังปรากฏคำวิจารณ์ต่อไปนี้

สุลักษณ์ ศิวรักษ์ วิจารณ์ลีลาวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ว่า

> แม้ในทางฉันทลักษณ์ เขาก็มิได้เดินตามแบบท่านแต่ก่อน กลอนของเขาละสัมผัสในแบบสุนทรภู่สิ้น กาพย์ของเขาก็มิได้เลียนลีลาของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ โคลงของเขาก็มิได้ตกเป็นทาสของศรีปราชญ์หรือนรินทร์อิน แต่แล้วข้อเขียนของเขาก็มิได้ทิ้งแบบแผนโบราณ หากส่อให้เห็นว่าเขาทั้งเข้าใจและเคารพนับถือกวีแต่ก่อน เป็นแต่เขาเขียนในสมัยของเขาเอง การแสดงออกจึงมิได้เป็นไปตามแบบ

---

[๓]ธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๓๓๘

[๔]ธเนศ เวศร์ภาดา, "ขนบกับนวลักษณ์," ใน **หอมโลกวรรณศิลป์** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปาเจรา, ๒๕๔๕), หน้า ๕๐.

[๕]กีรติ ธนะไชย, "**ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๒๖๕

> โบราณ แต่ก็แต่งได้ถึงฝีมือท่านนั้นๆ โคลงกระทู้ของเขาก็ดี กาพย์ห่อโคลงชุดอยุธยาก็ดี ล้วนยืนยันคำกล่าวข้างต้นนี้สิ้น[๖]

ฐะปะนีย์ นาครทรรพ เสนอความเห็นในการประชุมคณะกรรมพิจารณากวีนิพนธ์ดีเด่นของมูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป ครั้งที่ ๖/๒๕๑๕ วันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๑๕ ว่า กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์มีความเป็นต้นคิดไม่ซ้ำแบบใคร ดังนี้

> อังคารมีความเป็นต้นคิดและมีความริเริ่มใหม่ๆ ซึ่งแสดงออกในบทกวีนิพนธ์ของเขาไม่ซ้ำกับใคร จะเห็นได้จากการเลือกแบบรูปของคำประพันธ์ตามที่เขาพอใจให้เหมาะกับเรื่องที่เขียน และการกล่าวถึงความคิดในแง่ที่ใครไม่คิดมาก่อน เขามิได้จำเจอยู่กับกรอบของฉันทลักษณ์ตามแบบฉบับโบราณมากนัก แต่ได้ใช้แบบที่เขาสร้างขึ้นเองจากการที่ได้ศึกษาของเก่ามาจนเข้าใจซึมซาบ บทกวีของเขาจึงให้ความรู้สึกใหม่แบบไทยๆ แต่ก็เข้ากับลักษณะและความคิดของสากลได้ในหลายแง่มุม แม้เขาจะแหวกแนวเก่าออกไป แต่เขาก็ยังมีความคารวะต่อกวีโบราณอยู่ ดังจะเห็นได้จากบทไหว้ครูในหนังสือกวีนิพนธ์เล่มแรก (พ.ศ. ๒๕๐๗)[๗]

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์) ประจำปี พ.ศ.๒๕๓๖ ดังนี้

> เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีที่สร้างสรรค์ผลงานหลากหลายรูปแบบ ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนความดื่มด่ำในสมบัติวรรณศิลป์ไทยด้วยการใช้สัญลักษณ์หลากรูปแบบ ให้ความสำคัญกับความเสนาะพริ้งพรายของลำนำกวี และการถือวรรณคดีโบราณเป็นครูอย่างเคารพ เป็นกวีที่ศึกษาวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้ง ดื่มด่ำกับดนตรีไทย และเข้าถึงพุทธธรรมอย่างแตกฉานทำให้การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์แฝงปรัชญาแห่งพุทธธรรมไว้อย่างประณีตงดงาม เป็นกวี

---

[๖]อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๖ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๓), ไม่มีเลขหน้า.

[๗]อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช** (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, ๒๕๒๑), หน้า ๒๕๕. (พิมพ์เนื่องในโอกาสงานฉลองครบรอบ ๑๐ ปีของห้องสมุดอนุมานราชธน ๑๔ ธันวาคม ๒๕๒๑) .

ผู้สร้างสรรค์สืบสานกวีนิพนธ์จากแบบนิยมและสมบัติวรรณศิลป์ไทยได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งยังได้พัฒนาสมบัติวรรณศิลป์ไทยเพื่อให้สื่อสารกับคนไทยร่วมสมัยได้อย่างประทับใจและมีประสิทธิภาพยิ่ง บ่งบอกถึงความเป็นปราชญ์ทางภาษาและสร้างสุนทรียารมณ์อย่างงดงามจากแบบนิยมและสมบัติวรรณศิลป์[๘]

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวว่า เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีเด่นที่มีผลงานลุ่มลึกหนักแน่นในแนวคิดเชิงสังคมและแพรวพราวด้วยภาษาและกลวิธีทางวรรณศิลป์[๙]

ชมัยภร แสงกระจ่าง กล่าวว่า งานกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จัดอยู่ในกลุ่มกวีนิพนธ์อนุรักษ์ฉันทลักษณ์ ดังตัวอย่างการสร้างสรรค์งานกลอนตามลีลาครูกลอนสุนทรภู่ที่ลงเสียงจังหวะการแบ่งภายในวรรคเป็น /๓/ /๒/ /๓/ ซึ่งเป็นงานกลอนแบบหนึ่งที่ถือกันว่าลงตัวทางฉันทลักษณ์อย่างยิ่ง นอกจากการแสดงความสามารถในการสืบทอดฉันทลักษณ์ตามแบบอย่างของกวีโบราณ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยังสร้างประดิษฐการทางฉันทลักษณ์ใหม่ไว้ ได้แก่ คำประพันธ์ที่อาจอ่านรวมเป็นกลอนและแยกอ่านเป็นโคลงได้ เรียกชื่อว่า “กลอนโคลง” และ “โคลงกลอน” ปรากฏอยู่ใน **ชักม้าชมเมือง**[๑๐]

ในบทที่ ๓ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ขนบวรรณศิลป์ด้านรูปแบบและเนื้อหาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เพื่อให้เห็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์จากวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังมีประเด็นต่อไปนี้

๓.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์

๓.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ด้านเนื้อหาและกลวิธี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๘]อรุณ เวชสุวรรณ และบังอร เวชสุวรรณ, **๖ ทศวรรษ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อรุณวิทยา, ๒๕๔๓), ไม่มีเลขหน้า.

[๙]เจตนา นาควัชระ และคนอื่นๆ, **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๔), หน้า ๒๑.

[๑๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘-๓๙.

๓.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์

ในกวีนิพนธ์ เสียง คำ และฉันทลักษณ์เป็นสิ่งที่ปรากฏร่วมกันเสมอ[๑๑] การใช้ภาษาสร้างศิลปะอันประณีตโดยมีกติกาหรือข้อบังคับพิเศษคือฉันทลักษณ์อันหลากหลายคอยรองรับ[๑๒]และเป็นพาหะในการสื่อสารความคิดอันซับซ้อนเป็นแนวคิดสำคัญของการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ ทั้งนี้เพราะฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนในการจัดความประสานขององค์ประกอบด้านเสียงของบทประพันธ์ เนื่องจากเสียงที่ปรากฏเป็นคำและกลุ่มคำย่อมต้องมีความหมายเสมอ ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์จึงมีผลต่อเนื้อหาทั้งอารมณ์และความคิด[๑๓] ฉันทลักษณ์จึงมีความสำคัญในฐานะเป็นวัสดุหนึ่งที่ใช้ถ่ายทอดเนื้อหาและสะท้อนความสามารถทางวรรณศิลป์ของกวี

ความไพเราะของคำประพันธ์เกิดขึ้นเพราะเสียงเสนาะประการหนึ่ง กวีไทยจะให้ความสำคัญกับการเลือกสรรถ้อยคำที่มีเสียงไพเราะ มีการเล่นสัมผัสให้สอดรับกับจังหวะอย่างประณีตและพิถีพิถันถือเป็นขนบวรรณศิลป์ที่ช่วยสร้างความงามสูงสุดของกวีนิพนธ์[๑๔] ในระดับของเสียง กวีไทยจะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ สัมผัสสระและสัมผัสวรรณยุกต์ ในระดับของคำ กวีนิยมเล่นคำซ้ำ คำซ้อนหรือคำพ้อง การเลือกสรรเหล่านี้นำไปสู่ระดับของบทที่เกิดขึ้นจากการจัดเสียงและคำให้มีความหมายใดความหมายหนึ่ง[๑๕]

กุสุมา รักษมณี กล่าวว่าคุณค่าของบทประพันธ์มิได้อยู่ที่การสื่อสารด้วยถ้อยคำอย่างเดียว แต่มี “คีตการ” เข้ามาเสริมด้วย กวีต้องใช้ความสามารถมากในการ “ร้อย” และ “กรอง” ถ้อยคำให้เป็นงานวรรณกรรมที่สื่อทั้ง “สาร” และ “เสียง” จังหวะของเสียง ซึ่งเกิดจากการกำหนดจำนวนคำ (เป็นวรรค บาท บท) การสลับน้ำหนักของเสียง (คือ ครุ ลหุ) การกำหนดระดับเสียง (โดยบังคับเสียงวรรณยุกต์) การผูกคำคล้องจอง (คือสัมผัส) เป็นต้น ข้อกำหนดต่างๆ ตามตัวอย่างที่กล่าวนี้ทำให้เสียงในวรรณคดีร้อยกรองมีกระบวนแบบ (pattern) เฉพาะตัวที่สืบทอดต่อๆ กันมาจนกระทั่งเป็นที่

---

[๑๑]ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๐), หน้า ๑๕๒.

[๑๒]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๒๒.

[๑๓]ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น** , หน้า ๑๕๒.

[๑๔]กีรติ ธนะไชย, “**ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์**,” หน้า ๒๘.

[๑๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๓๕.

เข้าใจตรงกันระหว่างกวีผู้ประพันธ์กับผู้อ่านว่าบทประพันธ์ชนิดใดมีข้อกำหนดใดเป็นสำคัญและจะอ่านอย่างไรจึงจะได้อรรถรสทั้งเนื้อหาและความไพเราะ เป็นต้น[๑๖]

การให้ความสำคัญแก่ข้อบังคับตามแบบแผนอันเป็นกฎเกณฑ์และกลวิธีในการสร้างสุนทรียภาพทางภาษาเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดในการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ แต่การมุ่งยึดถือแบบแผนอย่างเคร่งครัดโดยไม่เข้าใจแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ก็ไม่อาจรักษาบรรทัดฐานของคำประพันธ์ในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทยได้ ทั้งนี้กวีย่อมมีอิสระอย่างสมบูรณ์ในการคัดเลือกและจัดสรรถ้อยคำเพื่อสุนทรียะและสัมฤทธิผลในการสื่อสาร ดังที่กุสุมา รักษมณี กล่าวว่า “จังหวะของเสียงที่เป็นธรรมชาติและที่เลื่อนไหลพาสารของเรื่องสู่ใจของผู้อ่านมิใช่ “กรอบ” ที่บีบรัดให้หายใจเข้าออกเป็นกฎเกณฑ์ทุกจังหวะไป ประโยชน์ของฉันทลักษณ์น่าจะเป็น “เขตกำหนด” เพื่อบอกอาณาบริเวณอย่างกว้าง ๆ เท่านั้น” [๑๗]

การแสดงภูมิรู้ทางฉันทลักษณ์ของกวีสมัยใหม่ ในแง่หนึ่ง กวียังคงสืบทอดขนบการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับที่กวีโบราณทำกันมา โดยการรักษาแบบแผนฉันทลักษณ์อย่างเคร่งครัดและนิยมสร้างลีลาเด่นเน้นที่อลังการทางเสียง ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์นับเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของแนวนิยมนี้ ดังตัวอย่างลีลากลอนแปดมาตรฐานของสุนทรภู่ ใน **คำหยาด** โคลงสี่สุภาพที่เล่นลีลากลบทเชิงเสียงอย่างแพรวพราว ใน**ชักม้าชมเมือง** และโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร ใน **อาทิตย์ถึงจันทร์** ดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยกย่องกวีโบราณไว้ในบทกวี และประกาศชัดเจนถึงความตั้งใจในการใช้ฉันทลักษณ์สืบทอดแบบแผนอย่างเคร่งครัด ดังนี้

ประกายกลอนกลเก็จเพชรน้ำเอก ที่สรรเสกสรวมร้อยสร้อยภาษา
ขอกอบเก็บกานท์กรองของเก่ามา ประดับประดาเวี่ยไว้ในวงวรรณ
ลำดวนเอ๋ยจะด่วนไปก่อนแล้ว ขอฝากแก้วกรองกานท์บรรสานสรร
ให้หอมหวนอวลกลิ่นกระแจะจันทน์ เป็นกำนัลน้ำใจด้วยไมตรี
(“กรองกานท์” ในคำหยาด หน้า ๑๐)

ลืมตาเถิดที่รัก พักเหนื่อยแล้ว มาชมแก้วเกลื่อนทางเขาวางขาย
สิ้นสุนทรท่านแล้วแก้วกระจาย เศษกรวดทรายก็เกลื่อนแสงขึ้นแข่งแวว
(“บนนิ้วนางของกาลเวลา” ในคำหยาด หน้า ๑๓)

---

[๑๖] สุมา รักษมณี, **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๔๗), หน้า ๕๓.

[๑๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๘–๖๐.

ครรลองโคลงเคร่งใช้ ฉันทลักษณ์
ที่เอกที่โทพิทักษ์ ถี่ถ้วน
สัมผัสรับส่งศักดิ์ สิทธิ์เศก
ละบทละบาทล้วน ระเบียบเบื้องเบาราณ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๒๕)

เริ่มร่ายโคลงดัดดั้น อักษร
เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ ระเบียบร้อย
เต็มสี่บาทกุญชร ช้อยชด
หนึ่งสุดห้าร้อยสร้อย อวสาน
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๕๕)

ในอีกแง่หนึ่ง การแสดงภูมิรู้ทางฉันทลักษณ์ของกวีก็ปรากฏในลักษณะการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่ไม่เคร่งครัดมากนัก แม้กวีใช้รูปแบบฉันทลักษณ์ตามแบบแผนที่เคยมีมาแต่เดิม แต่ก็ไม่ยึดติดอยู่กับจำนวนคำหรือการสร้างจังหวะที่ตายตัว ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์นับเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของแนวนิยมนี้ แนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ในทัศนะของอังคาร กัลยาณพงศ์ได้ขยายความคิดนอกเหนือจากการยึดถือแบบแผนนิยม ดังจะเห็นว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ใช้รูปแบบฉันทลักษณ์เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกโดยไม่จำกัดอิสรภาพด้วยข้อกำหนดเรื่องจำนวนคำและจังหวะตามที่ผู้อ่านคุ้นชิน ดังที่เขาวิจารณ์การแต่งกลอนรักกลอนสวาทที่ขายกันดาษดื่นซึ่งนิยมใช้ลีลากลอนของสุนทรภู่มาแต่งกันจนเฝือ นอกจากจะทำให้ฉันทลักษณ์ตายนิ่งแล้ว กลอนเหล่านั้นยังไร้คุณค่าทางวรรณศิลป์อีกด้วย ดังกล่าวว่า

พลีวิญญาณฆ่าให้ ฉันทลักษณ์ โรคฤๅ
กากภู่เดนเวรปลัก โง่ม้วย
ทาสกรรมโซ่จำหนัก จักเน่า
ราวงั่งฝังขวัญด้วย ป่าช้ากะลาหลวง ฯ
ปวงกวีสมัยนี่เฟ้อ เมืองไทย
มากอย่างขยะหนอนไสว บ่อนขี้
รัฐบาลช่วยเงินไหม สัตว์หมู่ งูปลา
โลภงั่งอิจฉาจี้ ชั่วชี้โคตรสกุล ฯ

วุ่นบ้ากลอนบ่อนขี้ เดนกาก ขยะเอย
งกงั่งวรรณศิลป์ซาก ภู่แห้ง
ลวงโลกซ่อนกามราค แรงร่าน
กลอนดัดจริตเสแสร้ง แต่งค้ำชำเรา ฯ
เจ็ดโคตรเหมาภู่ขี้ กากมัน กันเวย
ซุกซ่องทองผสมพันธุ์ ชั่วร้าย
รัฐบาลเร่งรางวัล ล้านบาท
เพื่อค่าอสุจิสัตว์ไซร้ หลั่งไว้เลือดสถุล ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๗–๒๓๘)

นอกจากการแสดงแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ผ่านบทกวีนิพนธ์ กวียังนำเสนอแนวคิดเชิงทฤษฎีฉันทลักษณ์ในรูปแบบงานเขียนร้อยแก้วด้วย ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นบทบาทของกวีในการพยายามวางหลักการเกี่ยวกับศิลปะการประพันธ์ และเผยแพร่ความรู้เรื่องศิลปะการประพันธ์สู่ผู้อ่านโดยตัวกวีเองซึ่งน่าจะมีอิทธิพลต่อการขยายองค์ความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ในทางหนึ่ง ดังเช่นที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้อธิบายแนวคิดเรื่องความงามความไพเราะของกาพย์กลอนไว้ในข้อเขียนเรื่อง **เรียงร้อยถ้อยคำ** ดังนี้

> ความงามความไพเราะของกาพย์กลอนหรือร้อยกรองนั้นอยู่ที่เสียงกับจังหวะของคำเป็นสำคัญ เสียงคือความเหลื่อมล้ำต่ำสูงของน้ำหนักแห่งเสียงของคำ จังหวะ คือท่วงทำนองของกลุ่มคำที่จัดวางไว้เป็นวรรคตอนหรือช่วงคำนั่นเอง
>
> เสียงกับจังหวะที่จัดวางไว้ดีแล้ว ย่อมก่อให้เกิดความงาม ความไพเราะ เมื่อประกอบกับเนื้อหาหรือความหมายแห่งถ้อยคำที่ดี กาพย์กลอนหรือศิลปกรรมใดก็ตามที่ถึงพร้อมซึ่งสองประการนี้ คือ รูปแบบดี เนื้อหาดี สอดคล้องกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าเป็นเอกภาพกัน กาพย์กลอนหรือศิลปกรรมนั้น ก็จะให้อารมณ์ความรู้สึกได้ดียิ่ง ... กาพย์กลอนเป็นภาษาของอารมณ์ความรู้สึกโดยแท้ คือ มีอารมณ์ความรู้สึกเป็นองค์นำ มีเนื้อหาเป็นเป้าหมายหลัก ... *ยิ่งโดยคำว่า ฉันทลักษณ์ แล้ว ก็ไม่ได้มีความหมายมากไปกว่ารูปแบบอันเป็นที่พึงพอใจ คือ ฉันทะ แปลว่าพอใจ ลักษณะก็คือรูปแบบ ดังนั้นทุกคนจึง*

มีสิทธิ์สร้างฉันทลักษณ์ใหม่ได้ทุกเมื่อ ตามความพอใจแห่งตน และตามพอใจของผู้อ่านด้วย คือต้องเป็นฉันทะทั้งของผู้สร้างและของผู้เสพนั่นเอง[๑๘]

เสียงกับจังหวะนับเป็นองค์ประกอบสำคัญของฉันทลักษณ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์อธิบายเรื่องจังหวะมาตรฐานของกลอนแปดว่า แบบกลอนสุนทรภู่ที่ถือแปดคำเป็นหลักนั้นเป็นแบบมาตรฐาน เพื่อจัดระเบียบแห่งถ้อยคำในวรรคให้เป็นหมวดหมู่ กำหนดสัมผัสรับรองคล้องจองเป็นช่วงเป็นตอน ทำให้สะดวกแก่การแต่งการเขียนขึ้น คนที่เริ่มหัดเขียนกลอนตามแบบสุนทรภู่จะแต่งกลอนได้เพราะ เพราะมีแบบเป็นมาตรฐานลงตัวอยู่แล้ว ขอให้มีคำครบกระบวนแปดคำพร้อมสัมผัสตามช่วงกำเนิดเท่านั้น ก็อ่านได้ไพเราะแล้ว ทั้งนี้ยังไม่คำนึงถึงเนื้อหาสาระหรือใจความ[๑๙]

> จังหวะของกลอนแปดเป็นจังหวะที่ลงตัวตรงที่มาพ้องกับจังหวะของดนตรีไทยพอดี ดนตรีไทยนั้น บรรทัดหนึ่งมีแปดห้อง คือ แบ่งช่วงเสียงออกเป็นช่วงๆ เรียกช่วงหนึ่งว่าห้องหนึ่ง เทียบกับกลอนห้องหนึ่งก็คำหนึ่ง ต่างแต่ว่าทางดนตรีนั้น ห้องหนึ่งบรรทัดหนึ่งบรรจุเสียงตั้งแต่หนึ่งเสียงถึงสี่เสียง
>
> การแบ่งจังหวะดนตรีเป็นบรรทัดละแปดห้อง จึงตรงกับการแบ่งช่วงคำในบรรทัดกลอนเป็นแปดคำอันเป็นแบบกลอนของสุนทรภู่พอดี นี่คือความลงตัวของจังหวะกลอนกับจังหวะของดนตรีไทยที่น่าอัศจรรย์ยิ่ง สุนทรภู่ได้พัฒนาจังหวะกลอนขึ้นมาสู่มาตรฐานเช่นเดียวกับจังหวะมาตรฐานของดนตรี[๒๐]

ในแง่ของรูปแบบ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ให้ข้อคิดว่า โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย กลบท เป็นฉันทลักษณ์อย่างหนึ่งๆ ด้วยกันทั้งสิ้น หมายถึงว่า รูปแบบแต่ละประเภทเหล่านี้เป็นที่ยอมรับทั้งผู้เขียนและผู้อ่านมาแล้วเรียกว่าลงตัวแล้ว ซึ่งทั้งนี้มิได้หมายความว่าฉันทลักษณ์ของบทกวีไทยมีเพียงเท่านี้ หากแต่เดิมมาจนถึงระยะหนึ่งเป็นที่ยอมรับกันอยู่เท่านี้ ดังนั้น เราอาจสร้างฉันทลักษณ์ใหม่ๆ ขึ้นมาอีกเท่าไรก็ย่อมได้ภายในเงื่อนไขที่ว่า รูปแบบที่สร้างขึ้นมานั้นเป็นที่พอใจของทั้งผู้เขียนและผู้อ่านหรือไม่[๒๑]

การแสดงแนวคิดของกวีในเรื่องฉันทลักษณ์ดังกล่าวมานี้ ชี้ให้เห็นว่าความตระหนักในเรื่องสุนทรียะทางเสียงในรูปแบบฉันทลักษณ์ยังคงดำรงอยู่ในวรรณศิลป์ไทยสมัยใหม่ ขณะเดียวกัน

---

[๑๘]เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เรียงร้อยถ้อยคำ**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ ๑๙๙๙, ๒๕๔๒), หน้า ๒๙.

[๑๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑.

[๒๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑–๒๒.

[๒๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗-๕๘.

การสร้างสรรค์สุนทรียลักษณ์ประการนี้ก็ได้สืบทอดและแตกแขนงขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการเล่นเสียงและการสร้างจังหวะอันเป็นกลไกสำคัญของรูปแบบฉันทลักษณ์อย่างหลากหลาย นอกจากการยึดถือการแต่งฉันทลักษณ์ตามแบบแผนนิยมแล้ว ความคิดของกวีที่จะสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์โดยยึดเอาความเป็นอิสระในการสร้างงานและการยืดหยุ่นกฎเกณฑ์ข้อบังคับ นับเป็นแนวโน้มของขนบการประพันธ์ไทยสมัยใหม่ที่เห็นได้จากกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ทั้งนี้ ลักษณะบางประการได้ปรากฏมาแล้วในขนบการแต่งวรรณคดีของกวีโบราณ ซึ่งในงานวิจัยนี้มุ่งชี้ให้เห็นว่าไม่ว่าจะเป็นการยึดถือตามแบบแผนหรือการยืดหยุ่นจากแบบแผน สามารถอธิบายได้ในมิติของการสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์วรรณศิลป์บางประการที่พบในกวีนิพนธ์ที่ศึกษาจะเห็นว่าหาใช่เป็นสิ่งใหม่ทีเดียวไม่ หากแต่เป็นการสร้างสรรค์อันมีแบบอย่างมาแล้วในวรรณคดีแบบฉบับ หรืออาจเป็นการขยายแนวคิดและกลวิธีการเล่นเสียง เล่นคำ โดยที่กวีมีพื้นฐานความรู้ความเข้าใจขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์อย่างถ่องแท้

๓.๑.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์

ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ปรากฏลักษณะของการสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบด้านฉันทลักษณ์ทั้งรูปแบบและกลวิธีการแต่ง รวมทั้งตัวอย่างแบบวิธีที่แสดงให้เห็นการขยายแนวคิดและกลวิธีทางวรรณศิลป์บางประการในกรอบเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ โดยเฉพาะการยืดหยุ่นกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ ดังที่อังคาร กัลยาณพงศ์ จงใจแต่ง “โคลงล้อโคลงที่มีฉันทลักษณ์คำเอกคำโทครบตามตำแหน่งในตำรา แต่เสียงของคำฟังดูแปลก”[๒๒] เพื่อวิพากษ์วิจารณ์ความเคร่งครัดฉันทลักษณ์ของการแต่งโคลงปัจจุบันที่มักยึดรูปคำเป็นหลักดังนี้

โคลงไม่ถูกต่องบ้า ฉันทลักษณ์ เบื้อเอย
กรอมกลุ่มเพราะยากหนัก ใจ่เหนื้อย
ปรูดปราดญ์เฟื่องยศศักดิ์ หิ่งห่อย ซ่องทอง
ฉายแส่งช่วยอย่าเฉื่อย แจ่งหล้ากะลาหลวง ฯ

---

[๒๒]วีรวัฒน์ อินทรพร, “**สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๑๑๓.

กอขอคอฆ่องอ้อ จอฉอ
ชอซ่อฌอญอฏอ ฏ่อฐ้อ
ฑอฒอณ่อดอตอ ถอท่อ
ธอน่อบอปอผ้อ ฝ่อพ้อฟอภอ ฯ
กอ กกโคตรหย่อมหญ้า สามานย์
ขอ แต่เลนตมสราญ ยิ่งแล้ว
คอ ต่ำแต่ทำหาญ หิวเมฆ
งอ งั่งจนหงอกแพร้ว พรุ่งนี้ผีถอน ฯ
โอ โคไถทุ่งกว้าง ฉันทลักษณ์ นาแล
คอ ขื่อแอกแบกหนัก เหนื่อยดิ้น
ลอ หลงเปล่าจมปลัก กรรมเก่า
งอ เง่าเหลือหลายลิ้น เล่ห์ปลิ้นเปลือยขวัญ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๗)

อังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวว่าการวิจารณ์ฉันทลักษณ์ที่ผิดจากข้อกำหนดโดยที่ผู้วิจารณ์ไม่เข้าใจฉันทลักษณ์อย่างถ่องแท้ เปรียบได้กับหิ่งห้อยที่ถูกขังอยู่ในซ่องทอง ตราบเมื่อมีแสงสาดส่องจึงเห็นแสงสว่างของโลกภายนอก และเปรียบเทียบอีกว่าบุคคลเหล่านี้เป็นประดุจหญ้าที่เติบโตขึ้นมาจากตม แต่อาจหาญที่ยกตนขึ้นสูงสู่ฟ้า และเปรียบเป็นวัวที่แบกแอกหนักเพื่อไถทุ่งฉันทลักษณ์กว้างไพศาล ดังรายละเอียดต่อไปนี้

โคลงบทแรก กล่าวถึงการวิจารณ์เรื่องความถูกต้องของฉันทลักษณ์ กวีจงใจใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกโทตรงตามแผนผังของโคลงสี่สุภาพ แต่เป็นคำที่เขียนผิดอักขรวิธีซึ่งไม่สามารถสื่อความได้ ได้แก่ “*ต่อง*บ้า” “กรอม*กลุ่ม*” “*ใจ่*เหนื้อย” “หิ่งห่อย” “ฉาย*แส่ง*” “อย่า*เฉื้อย*” “*แจ่ง*หล้า” คำเหล่านี้ถ้าเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์ให้ถูกต้องตามอักขรวิธีก็จะสื่อความหมายได้สมบูรณ์และเสียงของคำไม่ผิดเพี้ยนไปจากการออกเสียงปกติ ดังนี้ “ต้องบ้า” “กรอมกลุ้ม” “ใจเหนื่อย” “หิ่งห้อย” “ฉายแสง” “อย่าเฉื่อย” “แจ้งหล้า” กวีเปรียบเทียบผู้รู้น้อยหรือรู้ไม่แจ่มแจ้งว่าเป็นหิ่งห้อยที่อวดแสงอันน้อยนิด และกบอยู่ในกะลาครอบที่ไม่เคยเห็นโลกกว้างใหญ่

โคลงบทที่ ๒ เป็นการผันอักษรประกอบด้วยพยัญชนะเรียงลำดับและออกเสียงสระเดียวกันเหมือนกับการท่องจำและกำหนดตำแหน่งคำบังคับรูปวรรณยุกต์เอกโทตรงตามบังคับของโคลงสี่สุภาพ แต่ไม่มีเนื้อความใดๆ

โคลงบทที่ ๓ เป็นโคลงกระทู้ คำกระทู้คือพยัญชนะ “ก ข ค ง” ซึ่งไม่มีความหมาย กวีขยายความคำกระทู้อักษรโดยเปรียบเทียบผู้ที่คอยแต่จะรังควานกีดขวางความเจริญของผู้อื่นว่าเป็นหญ้าเลนตม ที่อาจหาญจะทำสิ่งเกินกำลัง และไม่สามารถเอื้อมสูงถึงฟากฟ้าได้

โคลงบทที่ ๔ เป็นโคลงกระทู้ คำกระทู้คือ “โคลง” กวีเปรียบเทียบการถูกจำกัดอิสรภาพด้วยการยึดถือกฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์ว่า เป็นแอกเทียมวัวที่ไถทุ่งนาผืนใหญ่ ย่อมจะเป็นภาระหนักและเหนื่อยล้า

จากโคลงที่ยกมานี้ จะเห็นได้ว่ากวีให้ความสำคัญแก่การแต่งโคลง โดยชี้ให้เห็นว่าการใช้คำเอกคำโทในโคลงมีความสำคัญอยู่ที่เรื่องของเสียงมากกว่ารูป แม้ว่าข้อบังคับของโคลงจะเน้นที่รูปวรรณยุกต์เป็นกฎเกณฑ์ แต่ถ้ากวีขาดความเข้าใจเรื่องเสียงวรรณยุกต์ โดยมุ่งที่จะรักษาแบบแผนคำประพันธ์มากเกินไปก็ไม่สามารถแต่งโคลงให้ไพเราะได้

กีรติ ธนะไชยชี้ให้เห็นว่างานกวีนิพนธ์แบบอังคาร กัลยาณพงศ์ในช่วงแรกได้รับกระแสต่อต้านว่ากวีแต่งคำประพันธ์ผิดฉันทลักษณ์ แท้จริงแล้วเรื่องดังกล่าวน่าจะเกิดจากความเข้าใจหรือความคุ้นเคยกับวรรณศิลป์แบบเดิมโดยเฉพาะกลอนสุนทรภู่ที่ได้กลายเป็นแม่แบบในการแต่งกลอนโดยยึดถือสืบทอดต่อเนื่องกันมาเป็นเวลานาน ดังกล่าวว่า

> หากพิจารณาโดยละเอียดแล้วจะเห็นว่ากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์มีสิ่งที่เรียกว่า “ผิดฉันทลักษณ์” น้อยมาก เช่นกวีอาจไม่ลงเสียงท้ายวรรคบางวรรคของกลอนตามขนบนิยม การไม่ยึดติดกับข้อบังคับเรื่องคำโทหรือคำเอกในโคลง ความคลาดเคลื่อนทางฉันทลักษณ์ที่ทำให้ฉันทลักษณ์โดยเฉพาะกลอนของอังคารกลายเป็นประเด็นวิพากษ์น่าจะได้แก่การนำไปเปรียบเทียบกับกลอนสุนทรภู่ โดยเฉพาะการเทียบลักษณะบังคับเพียงประการเดียว โดยไม่คำนึงถึงมิติของความหมายที่เคลือบคลุมรูปแบบอยู่
>
> ความไม่คุ้นเคยของผู้นิยมหรือเคร่งครัดในฉันทลักษณ์จนไม่อาจรับรูปแบบใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นกับงานของอังคารน่าจะได้แก่ เรื่องจังหวะและจำนวนคำ โดยเฉพาะในกลอนและกาพย์ที่คลาดเคลื่อนไปจากจังหวะและจำนวนคำที่คุ้นเคย หรือเป็นกลไกวรรณศิลป์ที่สามารถคาดเดาจังหวะและจำนวนคำได้ ทำให้ฉันทลักษณ์ทั้ง ๒ ประเภทก้ำกึ่งกัน[๒๓]

ในทัศนะของนักวิจารณ์วรรณกรรมเช่นนิตยา มาศะวิสุทธิ์ ให้ความเห็นว่าอังคาร กัลยาณพงศ์เขียนกลอนตามรูปแบบที่เขาเห็นว่าจะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของเขาได้ดีที่สุด โดยไม่ยอมให้กฎและระเบียบแห่งฉันทลักษณ์มาบีบบังคับ[๒๔] เช่นเดียวกับชมัยภร แสงกระจ่างได้แสดงทัศนะต่อการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ว่า

---

[๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๙.

[๒๔] นิตยา มาศะวิสุทธิ์, “การใช้ Allusion ในบทกวีนิพนธ์,” ใน **นิตยานิพนธ์** (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๔๐), หน้า ๑๑.

> ในด้านรูปแบบฉันทลักษณ์ เขาไม่ติดอยู่กับจำนวนคำหรือเสียงที่ตายตัวของกรอบฉันทลักษณ์ คือยังคงรูปโครงของฉันทลักษณ์ภายนอกไว้และใช้จังหวะการอ่านเป็นเครื่องกำหนดฉันทลักษณ์ เช่น กลอนวรรคละ ๓ จังหวะ กาพย์วรรคละ ๒ จังหวะ แต่การแบ่งจังหวะมิได้ตายตัวตามจำนวนคำหรือการรับสัมผัส หากแบ่งจังหวะด้วยกลุ่มคำที่สื่อความหมาย ดังนั้นในบทหนึ่ง ทุกวรรคจึงไม่ออกเสียงเท่ากันและหลายบทจึงมีลักษณะของกาพย์ผสมกลอน[๒๕]

ผู้วิจัยมีความเห็นเช่นเดียวกันว่า การสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์มิได้แสดงออกด้วยการยึดถือโดยรูปแบบตามขนบนิยมหรือการยึดติดกับจังหวะและจำนวนคำตามบัญญัติแบบแผนเท่านั้น การยืดหยุ่นข้อบังคับหรือการเล่นกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ถือเป็นส่วนหนึ่งของการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์เช่นกัน ดังมีแบบอย่างมาแล้วในวรรณคดีโบราณ ซึ่งผู้วิจัยจะยกตัวอย่างให้เห็นอย่างชัดเจนดังนี้

๓.๑.๑.๑ การสืบทอดรูปแบบและกลวิธีการแต่งฉันทลักษณ์

ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ที่เลือกศึกษา ได้แก่ ร่ายสุภาพ โคลงสี่สุภาพ โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร วสันตดิลกฉันท์ อินทวงศ์ฉันท์ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง กาพย์สุรางคนางค์ และกลอน ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ ได้แก่ โคลงสี่สุภาพ กาพย์ยานี และกลอนที่มีจำนวนคำในวรรคไม่สม่ำเสมอ ส่วนร่ายและฉันท์ปรากฏอยู่น้อยมาก ดังจะเห็นได้จากปริมาณของบทกวีและจำนวนบทของคำประพันธ์ที่แต่งไว้[๒๖] เมื่อพิจารณาเทียบ

---

[๒๕] เรื่องเดียวกัน,หน้า ๔๐.

[๒๖] ร่ายสุภาพ ใน**กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** มี ๑ บท จำนวน ๒๒ วรรค, หน้า ๖๖.

ใน**ลำนำภูกระดึง** ได้แก่ บทชื่อ “นโม พุทธายะ สิทธ์” มีจำนวน ๒๖ วรรค, หน้า ๑.

ใน**บางกอกแก้วกำศรวล** หรือ **นิราศนครศรีธรรมราช** มี ๒ บท ได้แก่ บทชื่อ “นโม พุทธายะ สิทธ์” มีจำนวน ๓๖ วรรค, หน้า ๑. และบทชื่อ “ธรรมชาติ” มีจำนวน ๕๘ วรรค, หน้า ๕๘.

โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร ใน**บางกอกแก้วกำศรวล** กวีแต่งไว้เพียง ๒ บท, หน้า ๑๓๒.

อินทวงศ์ฉันท์ ใน**กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** ได้แก่ บทชื่อ “ธรรมชาติ” มีจำนวน ๑๐ บท, หน้า ๑๐๐–๑๐๑.

วสันตดิลกฉันท์ ใน**กวีศรีอยุธยา** ได้แก่ บทชื่อ “เพ่งพุทธธรรมอริยสัจจ์” มีจำนวน ๗ บท, หน้า ๒๐.

สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ใน**กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** ในบทชื่อ “กราบพระรัตนไตร” ประกอบด้วยโคลงสี่สุภาพ มีจำนวน ๑ บท และสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ มีจำนวน ๒๑ บท, หน้า ๓๖–๓๘.

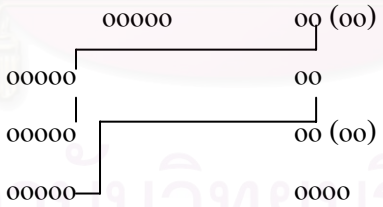
กาพย์สุรางคนางค์ ๓๖ ใน**บางกอกแก้วกำศรวล** ได้แก่ บทชื่อ “ฝึกเขียน” มีจำนวน ๔ บท, หน้า ๒๖.

ความถี่จากการใช้ฉันทลักษณ์แต่ละชนิด จะเห็นว่าแม้อังคาร กัลยาณพงศ์สามารถแต่งฉันทลักษณ์ได้หลากหลาย แต่ความเชี่ยวชาญในด้านฉันทลักษณ์ที่เด่นชัดอยู่ที่การแต่งโคลง กาพย์ และกลอน

เนื่องจากมีงานวิจัยที่ได้วิเคราะห์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ไว้อย่างละเอียดแล้ว ได้แก่ วิทยานิพนธ์เรื่อง **ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์** ของพิทยา เหรียญสุวรรณ เรื่อง **ลีลาในงานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์** ของธเนศ เวศร์ภาดา ดังนั้นผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ซ้ำในที่นี้ ประเด็นที่น่าสนใจจากการวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์โดยเปรียบเทียบกับแบบแผนฉันทลักษณ์ที่ตำราฉันทลักษณ์ได้บัญญัติข้อกำหนดกฎเกณฑ์ต่างๆไว้[๒๗] ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า นอกเหนือจากการแต่งฉันทลักษณ์ตามข้อบังคับฉันทลักษณ์แต่ละชนิด อังคาร กัลยาณพงศ์ได้แสดงตัวอย่างการแต่งฉันทลักษณ์ที่ยืดหยุ่นจากแบบแผนทั่วไปของฉันทลักษณ์ชนิดนั้นๆ รวมทั้งการทดลองสร้างสรรค์กลวิธีการแต่งบางประการอีกด้วย ดังที่ได้ประมวลตัวอย่างที่น่าสนใจมาอธิบายดังนี้

๓.๑.๑.๑.๑ โคลงสี่สุภาพ

ข้อบังคับเรื่องระบบสัมผัสของโคลงสี่สุภาพตามแบบแผน คือสัมผัสส่งรับระหว่างบาท มี ๒ แห่ง ได้แก่ คำที่ ๗ ของบาทที่ ๑ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ แห่งหนึ่ง และคำที่ ๗ ของบาทที่ ๒ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่ง ดังแผนผัง



[๒๗] ผู้วิจัยใช้ตำราฉันทลักษณ์หลายเล่มที่สำคัญๆ ในการอ้างอิงและวิเคราะห์ ได้แก่ **กาพยสารวิลาสินี จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์** พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว **ตำราฉันทลักษณ์** ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายไว้ในพระราชนิพนธ์เรื่อง **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์*** ว่า “โดยปรกติ โคลงมักแต่งเปนโคลง ๔ คือแบ่งเปน ๔ บาท บาทที่ ๑,๒,๓, มี ๗ พยางค์ หรือบาทที่ ๑ กับที่ ๓ มีสร้อยได้อีกบาทละ ๒ พยางค์ ส่วนบาทที่ ๔ ถ้าเปนโคลงใหญ่มี ๙ พยางค์** ถ้าเปนโคลงดั้นมี ๗ พยางค์”[๒๘] ส่วนเรื่องสัมผัส ทรงอธิบายว่าสัมผัสทำให้โคลงมีความไพเราะ และสัมผัสนอกจำเป็นต้องมี ส่วนสัมผัสในมีหรือไม่ก็ได้ แต่ถ้ามีก็จะทำให้โคลงไพเราะขึ้น ดังนี้

> สัมผัสคือคำที่คล้องกันซึ่งมีอยู่ในโคลงกลอนสำหรับให้อ่านฟังเพราะการวางสัมผัสในที่แปลกๆ กันนั้นเอง เปนเครื่องแสดงลักษณะแห่งโคลง...สัมผัสนอกนั้นเปนของทิ้งไม่ได้ จำเปนต้องมี แต่สัมผัสในไม่ใช่ของจำเปน เปนแต่ถ้ามีได้ก็เพราะขึ้นเท่านั้น[๒๙]

ใน**ตำราฉันทลักษณ์** ของพระยาอุปกิตศิลปสาร*** อธิบายเรื่องสัมผัสในของโคลงซึ่งเป็นข้อสังเกตจากคำโคลงของกวีโบราณว่านิยมใช้อยู่ ๒ แห่ง ดังนี้

---

* พระราชนิพนธ์เรื่องนี้เป็นตำราประพันธศาสตร์ที่ว่าด้วยการแต่งโคลงโดยเฉพาะ ในพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ จะเห็นว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเคร่งครัดในกฎเกณฑ์การแต่งมาก เช่น เรื่องจำนวนคำในบาท ตำแหน่งการรับส่งสัมผัส

วีรวัฒน์ อินทรพร, “ตำราแต่งโคลง: การสถาปนามาตรฐานฉันทลักษณ์,” **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ** ๑, ๒ (ตุลาคม ๒๕๔๙ – มีนาคม ๒๕๕๐): ๑๕๒ และ ๑๕๔.

** หมายถึงโคลงสี่สุภาพ

[๒๘] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., ๒๕๑๔), หน้า ๗. [พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพขุนคำนวณวิจิตร (เชย บุนนาค)].

[๒๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘.

*** ลักษณะการอธิบายของพระยาอุปกิตศิลปสารมักเป็นไปในรูปของการตั้งข้อสังเกตเป็นส่วนใหญ่ พร้อมทั้งแทรกความคิดเห็นของท่าน โดยเฉพาะเรื่องความไพเราะซึ่งส่วนหนึ่งมาจากการรวบรวมสถิติอย่างคร่าวๆ ว่าโบราณนิยมใช้อย่างไร ในส่วนของกลวิธีการแต่งโคลงท่านก็มักเน้นย้ำว่า วิธีการใด “ใช้ได้” และวิธีการใด “ใช้ไม่ได้” ซึ่งการระบุชัดเจนเช่นนี้ ทำให้กลวิธีการแต่งบางอย่างซึ่งเดิมเคยใช้กันมาโดยไม่ถือว่าเป็นข้อบกพร่องก็กลับกลายเป็นกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดตายตัว

วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๗ - ๑๕๘.

ก. แห่งต้น คือในวรรคที่มีคำ ๕ คำ...ใช้ได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร และนิยมสัมผัสอักษรมากกว่าสัมผัสสระ และนับว่าสัมผัสชิดกันสละสลวยดีกว่าสัมผัสคั่นกันทั้งสระและอักษร ยิ่งได้สัมผัสชิดเคล้ากันทั้งสระและอักษรด้วยก็ยิ่งดี ดังตัวอย่าง:-

สัมผัสสระชิดกัน "โอ้จิตคิดบ่เว้น" หรือ "โอ้จิตคิดผิดแท้"

สัมผัสสระคั่นกัน "โอ้จิตเรียมคิดเศร้า"

สัมผัสอักษรชิดกัน "โอ้ว่าเวรเก่าสร้าง" หรือ "จำ จิต จำจากเจ้า"

สัมผัสอักษรคั่นกัน "โอ้เรียมนิราศเจ้า"

เคล้ากันทั้งสระและอักษร "เรียมร่ำน้ำเนตรย้อย" หรือ "เรียมคิดจนจิตเคลิ้ม"

ทั้งนี้เสกสรรขึ้นให้เห็นเฉพาะอย่าง ตามปกติท่านมักประพันธ์เพียงให้ได้สัมผัสกันไม่เลือกชนิด ถือเอาการใช้ถ้อยคำเหมาะเจาะเป็นเกณฑ์

ข. แห่งที่สองนั้น คือ คำสุดท้ายวรรคต้นกับคำต้นวรรคท้าย ท่านมักนิยมให้ได้สัมผัสอักษรกัน นอกจากจำเป็นคือหลายพยางค์ต้องสุดวรรคลงกลางคำที่เรียกว่ายัติภังค์ หรือมิฉะนั้นก็เนื้อความบังคับให้จำเป็นต้องใช้คำอื่นจึงจะได้ความดี นอกจาก ๒ ข้อนี้บังคับแล้ว ท่านมักใช้สัมผัสอักษรเชื่อมกันเป็นพื้น ถ้าหาสัมผัสอักษรไม่ได้ ก็ใช้สัมผัสสระแทนได้บ้างแต่ไม่ได้ทั่วไป เพราะถ้าไปพ้องกับสัมผัสนอกเข้าก็จะทำให้สัมผัสนอกเลือนเสียความไพเราะไป ดังจะนำโคลงพระลอมาเป็นตัวอย่าง ทั้งข้อ (ก) และข้อ (ข) ต่อไปนี้

เสียงลือเสียงเล่าอ้าง	**อันใด พี่เอย**	ได้อักษรเชื่อม
เสียงย่อมยอยศใคร	**ทั่วหล้า**	ได้เชื่อมความบังคับ
สองเขือพี่หลับใหล	**ลืมตื่น ฤๅพี่**	ได้อักษรเชื่อม
สองพี่คิดเองอ้า	**อย่าได้ถามเผือ**	ได้สระเชื่อมแทน[๓๐]

[๓๐] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๕), หน้า ๓๗๙-๓๘๑.

พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายเรื่องสัมผัสในของโคลงว่า ในวรรคที่มี ๕ คำซึ่งโดยมากเป็นวรรคหน้าใช้ได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ แต่นิยมสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระ และใช้สัมผัสชิดจะสละสลวยกว่าสัมผัสคั่น และสัมผัสระหว่างท้ายวรรคหน้ากับต้นวรรคหลังหรือสัมผัสข้ามวรรคมักนิยมใช้สัมผัสพยัญชนะ นอกจากนี้ยังให้ข้อควรคำนึงเรื่องการเล่นเสียงสัมผัสสระที่จะทำให้เกิดสัมผัสเลือนเสียความไพเราะ ซึ่งวีรวัฒน์ อินทรพรขยายความว่า

> การใช้สัมผัสสระนั้นแม้จะเป็นการเสริมให้คำประพันธ์มีความไพเราะก็จริง แต่ถ้าเล่นสัมผัสสระมากเกินไป ก็อาจจะลดทอนความไพเราะของคำประพันธ์ได้ ดังเช่นตัวอย่างการเล่นสัมผัสข้ามวรรคในบาทอื่นซึ่งไม่ใช่บาทที่ ๑ เสียงสัมผัสสระจะซ้ำกันกับสัมผัสนอกของโคลง เนื่องจากในคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นตำแหน่งของคำรับสัมผัสระหว่างบาทตามข้อบังคับโคลง ถ้าเล่นสัมผัสสระในคำที่ ๖ ของบาทที่ ๒ หรือบาทที่ ๓ ด้วยก็จะทำให้สัมผัสสระซ้ำกันมากเกินไป เกิดลักษณะของ “สัมผัสเลือน” ขณะที่ในบาทที่ ๑ นั้น คำที่ ๕ และที่ ๖ เป็นตำแหน่งคำอิสระเพราะไม่ต้องรับสัมผัสกับบาทใดๆ ซึ่งลักษณะการเล่นสัมผัสข้ามวรรคนี้ พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่า ทำได้แต่ไม่ได้เสมอไป...ดังนั้นแม้จะพบการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในโคลงด้วย แต่กวีบางคนก็คำนึงถึงการที่จะไม่ให้เกิด “สัมผัสเลือน” จึงนิยมเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคในบาทที่ ๑ มากกว่าบาทอื่น[๓๑]

วีรวัฒน์ อินทรพรแสดงความเห็นว่าแม้จะมีคำอธิบายว่าโคลงนิยมใช้สัมผัสพยัญชนะตกแต่งสร้างความไพเราะทางเสียงมากกว่าสัมผัสสระ แต่ก็ปรากฏว่ามีการเล่นสัมผัสสระในการแต่งโคลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว แม้ว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระของโคลงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยาตอนต้นจะยังไม่มีการเล่นมากนัก แต่ก็พบว่ามีรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งต่างๆ อย่างหลากหลายมาก เช่น การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกของบาท โดยเฉพาะการเล่นเสียงสัมผัสสระกลางวรรคและการเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคเป็นรูปแบบที่พบมาก นอกจากนี้ยังมีรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค การเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคหลังของบาทที่ ๔ ลักษณะการเล่นสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นนี้

---

[๓๑] วีรวัฒน์ อินทรพร, “**สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย**,” หน้า ๑๓๓.

น่าจะได้เป็นแบบอย่างของการเล่นเสียงสัมผัสสระให้แก่การแต่งโคลงในสมัยต่อมาคือสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย[๗๒]

จากคำอธิบายเรื่องข้อบังคับสัมผัสของโคลงสี่สุภาพดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาพิจารณาโคลงสี่สุภาพในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ พบว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ยังคงสืบทอดขนบการแต่งโคลงสี่สุภาพตามรูปแบบและข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ ดังตัวอย่างโคลงจำนวนพันกว่าบทในกวีนิพนธ์ **บางกอกแก้วกำศรวล** ลักษณะของการสืบทอดขนบการแต่งโคลงสี่สุภาพประการนี้ ผู้วิจัยจะไม่เน้นเป็นประเด็นอภิปราย เพราะเป็นลักษณะข้อบังคับทั่วไปของโคลงสี่สุภาพ แต่จะขยายเสริมประเด็นในแง่ของการสร้างลีลาวรรณศิลป์ในโคลงสี่สุภาพที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ นอกเหนือจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ทั่วไป โดยเฉพาะการสืบทอดแบบอย่างของวรรณศิลป์ในการแต่งโคลงในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งในสมัยนั้นไม่เคร่งครัดด้านฉันทลักษณ์และมีความยืดหยุ่นในการแต่งค่อนข้างมาก ทั้งในเรื่องจำนวนคำ การใช้คำเอกคำโท และเรื่องของตำแหน่งคำรับส่งสัมผัส * ดังมีรายละเอียดและตัวอย่างต่อไปนี้

ก. การเล่นเสียงสัมผัสในวรรคของบาท

ในการแต่งโคลง นอกจากสัมผัสบังคับระหว่างบาท กวีมักนิยมเล่นเสียงสัมผัสเพื่อสร้างความไพเราะ ทั้งสัมผัสพยัญชนะ สัมผัสสระ และการเล่นเสียงวรรณยุกต์ ตำแหน่งของคำที่มีการเล่นเสียงสัมผัสที่นิยมเล่นสัมผัส ได้แก่ คำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคหน้าซึ่งเป็นตำแหน่งของการแบ่งจังหวะ คำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำแรกของวรรคหลัง คำสุดท้ายของบทกับคำใดคำหนึ่งในวรรคหน้าของบาทที่ ๑ ในบทต่อไปหรือการร้อยสัมผัสระหว่างบท หากการเล่นเสียงสัมผัสนั้นปรากฏอย่างสม่ำเสมอในบทประพันธ์ ก็จะเป็นลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ของกวีผู้นั้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๗๒] รายละเอียดใน วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๐ - ๑๓๓.

* ในสมัยอยุธยาตอนต้นยังไม่มีการกำหนดแบบแผนของโคลงอย่างชัดเจนตายตัว การกำหนดกฎเกณฑ์ของโคลงน่าจะเริ่มต้นตั้งแต่การเขียนตำราประพันธศาสตร์ โดยเฉพาะตำราจินดามณีในสมัยอยุธยาตอนกลาง พระโหราธิบดีได้ประมวลแบบแผนคำประพันธ์และกำหนดกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ของโคลงสี่สุภาพขึ้นมาเพื่อเป็นแบบแผนสำหรับผู้ฝึกหัดแต่งคำประพันธ์ได้มีหลักในการฝึกฝน โคลงที่แต่งหลังยุคจินดามณีจึงเริ่มมีความเคร่งครัดด้านฉันทลักษณ์มากขึ้น

วีรวัฒน์ อินทรพร, “ตำราแต่งโคลง: การสถาปนามาตรฐานฉันทลักษณ์,” หน้า ๑๔๕.

ดังเช่นผลการวิจัยเรื่อง “รูปแบบและที่มาของโคลงสุนทรภู่” ของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต[๓๓] และเรื่อง “โคลงนิราศพระประธม: วรรณกรรมเชิงสาธิตแบบวิธีแห่งโคลงสี่สุภาพ” ของธงชัย ดิษโส[๓๔]

จากการวิเคราะห์โคลงสี่สุภาพใน **บางกอกแก้วกำศรวล** ซึ่งอังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการเลือกใช้โคลงสี่สุภาพแต่งกวีนิพนธ์ขนาดยาวเรื่องนี้ว่า ประสงค์จะสืบทอดการแต่งโคลงสี่สุภาพและได้ฝึกฝนแต่งโคลงจนมีความชำนาญ ดังกล่าวว่า “บางโคลงครึ่งนาที เสร็จก่อน เก่งแฮ” จึงปรารถนาจะฝากผลงานโคลงนี้ไว้ ดังกล่าวว่า

สองพันห้าร้อยสิบ ห้าวสันต์
พุทธศักราชละลายวัน ล่วงแล้ว
ยามไร้เริ่มโคลงขวัญ อันชื่น ใจนา
ประหนึ่งข้าวน้ำแก้ว อิ่มมื้อสิงห์สาง ฯ
ยุ้งฉางกวีแห่งนี้ ถนอมโคลง สุภาพนา
ฝึกเกี่ยวฝันจรรโลง แหล่งหล้า
นฤมิตเพื่อยามโมง สมัยใหม่
หมายอิ่มกาพย์มื้อฟ้า เฟื่องฟุ้งจรุงขวัญ ฯ
มหาสมุทรฝันคลื่นไซร้ บารมี กวีแล
โคลงหลั่งคลื่นสุนทรีย์ ฝึกซ้อม
บางโคลงครึ่งนาที เสร็จก่อน เก่งแฮ
งามแง่ปฏิภาณพร้อม พรุ่งพริ้งสมัยขลัง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๔๕–๑๔๖)

ความเชี่ยวชาญในการแต่งโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ นอกเหนือจากการแต่งตามข้อบังคับเรื่องคำและสัมผัส จะเห็นว่ากวีได้ตกแต่งเสียงโคลงให้มีความพริ้งพรายมากขึ้นด้วยการเล่นเสียงสัมผัสและการเล่นคำซึ่งเป็นขนบด้านกลวิธีการแต่งที่นิยมใช้กันทั่วไปในการสร้างสุนทรียภาพทางเสียง

การเล่นเสียงสัมผัสในวรรคของบาทโคลงที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ มีแบบอย่างแสดงไว้หลากหลาย ทั้งเสียงสัมผัสสระและเสียงสัมผัสพยัญชนะ บ้างเป็น

---

[๓๓] ดูเพิ่มเติมในชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “รูปแบบและที่มาของโคลงสุนทรภู่,” **วารสารราชบัณฑิตยสถาน** ๒๙, ๔ (ตุลาคม-ธันวาคม ๒๕๔๗): ๙๖๔–๙๘๙.

[๓๔] ดูเพิ่มเติมใน ธงชัย ดิษโส, “โคลงนิราศพระประธม: วรรณกรรมเชิงสาธิตแบบวิธีแห่งโคลงสี่สุภาพ,” **วรรณวิทัศน์** ๒ (พฤศจิกายน ๒๕๔๕): ๙๐–๑๐๔.

การเล่นเสียงสัมผัสในลักษณะแบบกลบท การเล่นเสียงสัมผัสในวรรคปรากฏทั้งต้นวรรค กลางวรรค และท้ายวรรคคละเคล้ากันไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาท

สุมา**ลัยไหว**ช่อช้อย ชะโงก
สูง**เยี่ยมเทียม**เวหา วุ่นว้า
หอม**หวน**ปั่น**ป่วน**ผวา เทวษเปล่า
เขลา**เซ่อ**ละ**เมอ**กี่ฟ้า จึ่งคว้าความจริง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๔)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทปรากฏในคำที่ ๒ กับ ๓ หรือคำที่ ๓ กับ ๔ ซึ่งเป็นจุดของการแบ่งจังหวะเพื่อเชื่อมเสียงระหว่างจังหวะในวรรค

แพง**หนี้หนี**ซ่อนหน้า อเนจอนาถ
กาพย์**กร่อยปล่อย**วิวาท เร่าร้อน
หากิน**เซ่อเสมอ**ทาส พลาดท่า
ทุกข์กว่า**ทุกข์รุก**สะท้อน ซับซ้อนเสมอผี ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๓๐)

วาน**เงาเหงา**นิ่งนั้น สนทนา
คม**กว่าค่า**ภาษา โลกกว้าง
หอย**ปูหมู่**มัจฉา ชาวทิพย์ หลายแล
และ**ป่าช้า**รกร้าง ซ่อนเร้นมาฟัง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๙๓)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทในตัวอย่างข้างต้นนี้เป็นวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการเล่นเสียงที่ปรากฏเด่นชัดในโคลงของพระศรีมโหสถ ดังปรากฏใน **กาพย์ห่อโคลง** มีการเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ หรือคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ ในวรรคหน้าของบาทอย่างสม่ำเสมอ ดังตัวอย่าง

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

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๖๙)

นง**นุชสุด**เสน่ห์ล้ำ สงสาร
พี่บ่**เคยเฉลย**หวาน หว่านเหล้น
รัก**น้อง**ส**นอง**ในการ พารฤกษ์
ถาม**ข่าวกล่าว**ฤาเว้น สิ่งสร้างหอทงัน ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๗๔)

พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรก็ปรากฏการเล่นสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทในตำแหน่งคำที่ ๒ และ ๓ หรือ ๓ กับ ๔ ที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ ดังตัวอย่าง

ชม**กายผาย**บ่าเจ้า ชายปอง
ทรวง**ราบปราบ**กดานทอง เรียบร้อย
นม**เคร่งเต่ง**เต้าสอง เคียงคู่
คือบง**กชสด**น้อย เต่งตั้งดวงขาว ฯ

(**กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ในวรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๕๘)

สุข**เกษมเปรม**หน้าเหลือบ ลืมหลัง
แสน**สนุกปลุก**ใจหวัง วิ่งหรี้
เดิร**ร่ายผาย**ผันยัง ชายป่า
หวัวร่อ**รื่นชื่น**ชี้ ส่องนิ้วชวนแล ฯ

(**กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** ในวรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๒๐)

ใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่ พบว่ามีการเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำที่ ๒กับ ๓ ในวรรคหน้าของทั้ง ๔ บาท ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในโคลงของสุนทรภู่ ดังตัวอย่าง

ลง**เนินเดิน**ป่ากว้าง วางเวง
ลม**ล่นครั่น**ครืนเครง ครึกครื้น
ควาย**เถื่อนเกลื่อน**กลุ้มเกรง เกรียวโห่ โร่แฮ
ป่า**ใหญ่ไม้**ร่มชื้น ช่อช้อยย้อยไสว
(นิราศสุนทรภู่ หน้า ๑๕๓)

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า ในโคลงทุกชนิดของสุนทรภู่จะมีลักษณะพิเศษตรงบังคับคำสัมผัสในชนิดสัมผัสสระในตำแหน่งคำต่อไปนี้

o o o o o o o
o o o o o o o
o o o o o o o
o o o o o o o[๓๕]

ในเรื่อง **สามกรุง** พระนิพนธ์ในพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ก็ปรากฏการสืบทอดการเล่นสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทค่อนข้างสม่ำเสมอ ดังตัวอย่าง

แม่**ทัพตรับ**ทราบซึ้ง กลศึก
ซึ่ง**อริตริ**ลึก เลศแล้
ทุก**นัย**ห**ทัย**นึก ทางแน่
แท้**ถ่องตรอง**กลแก้ กลับได้ชัยเฉลิม ฯ
(สามกรุง หน้า ๗๓)

การเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคหน้าของบาท คือ คำที่ ๔ กับ ๕ ซึ่งเป็นตำแหน่งการลงจังหวะท้ายวรรค

[๓๕] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๑๕๓.

สายธาราซ่าซึ้ง เสียงใส
เซาะแอ่งหินระรินไหล เร่อ้อม
ดงใหญ่มิ่ง**ไม้ไพร** ใบสะพรั่ง
ดั่งม่านทิพย์**ห้อมล้อม** พรั่งพร้อมสุนทรีย์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๓๑)

การเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคหน้าของบาทมีปรากฏในวรรณคดีเรื่อง**ลิลิตพระลอ** ทั้งนี้ในสมัยอยุธยาตอนต้นมีการใช้คำที่มีเสียงสระสั้น- ยาวรับส่งสัมผัสกันได้ ดังตัวอย่าง

ผิวไข้พูลพยาธิไซร้ ยาหาย ง่ายนา
ไข้หลากทั้ง**หลายใคร** ช่วยได้
ไข้ใจแต่จักตาย ดีกว่า ไส้นา
สองพี่นึก**ในไว้** แต่ถ้าเผาเผือ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๙๑)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแบบสัมผัสชิดมากกว่า ๒ เสียง ดังตัวอย่าง

"**พลังขลังสั่ง**สมไป นฤมิต" (หน้า ๒๙)
"เก๋งไทย**แลนแต่นแตร้น** แตรฉาว" (หน้า ๘๖)
"**ข้าวขาวราว**ดอกฟ้า ฝันถึง เสมอแล" (หน้า ๑๓๐)
"**บานหว่านทาน**หอมนิรันดร์ เพริศพริ้ง" (หน้า ๑๔๖)
"**น้ำพร่ำซ้ำ**ทิพย์ไว้ เพื่อให้เกษมสมัย" (หน้า ๑๙๒)
"วิสุทธิ์**ใสใจใหญ่**แท้ ทัศนะ" (หน้า ๑๙๕)
"หวานน้ำ**ผึ้งซึ่งซึ้ง** สบสมัย" (หน้า ๑๙๖)
"เหลว**เปล่าเมาเขลา**ด้วย หยิ่งด้านพาลผยอง" (หน้า ๑๙๘)
"นิ่ง**เหม่อเซ่อเผยอ**หน้า ทั่วหล้าแลหาย" (หน้า ๑๙๙)
"ฟู้นเมือง**แมนแว่นแคว้น** ฟ้าสกาว" (หน้า ๒๐๔)
"**พลังขลังหลั่ง**จากใด ใหญ่ยิ่ง" (หน้า ๒๑๒)
"ดับแผ่นฟ้าดินดิ้น ดิ่ง**ไหม้สลายไฉน**" (หน้า ๗๑)
"หนักอยู่สระบุรีสู้ สัก**ครั้งหวังฉมัง**" (หน้า ๑๔๘)
"ซึ่งกริ่งเกรงใจผู้ **จ่ายให้ง่ายไฉน**" (หน้า ๑๔๙)

“คิดแต่ระแวงแง่ร้าย	**ไม่ไว้ใจใคร**”	(หน้า ๑๗๑)
“จมหล่มศิลปกรรมแก้ว	**เหม่อเพ้อละเมอ**เขลา”	(หน้า ๑๗๕)

ในบางบาทปรากฏการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคมากกว่า ๓ เสียง หรือมีการเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังของบาทด้วย ดังตัวอย่าง

“เสียวสั่นขวัญ**อ้างว้าง**	**ห่างร้าง**เสน่หา”	(หน้า ๓๑)
“ทาสชั่วสถุลปล่อย**ไซร้**	**ไม่ได้ไปไหน**”	(หน้า ๘๗)
“คือชื่อตนเอง**ไซร้**	**ใส่ไว้ใจ**ผยอง”	(หน้า ๙๔)
“โหม**ไทยสมัยใหม่ไร้**	**ไข**ขมอง”	(หน้า ๑๑๔)
“คิดแต่ระแวงแง่**ร้าย**	**ไม่ไว้ใจใคร**”	(หน้า ๑๗๑)
“ร่อนเร่กว้างกว่า**กว้าง**	**ช่างอ้างว้าง**แสน”	(หน้า ๑๘๘)

การเล่นเสียงสัมผัสแบบกลบท

การเล่นเสียงสัมผัสสระในลักษณะแบบกลบทเป็นการสืบทอดกลวิธีการแต่งคำประพันธ์อีกลักษณะหนึ่งที่พบในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ตัวอย่างที่ยกมานี้แสดงให้เห็นการสืบทอดและการสร้างสรรค์แบบแผนของกลบทให้มีความพิเศษมากขึ้นโดยการผสานกลบทสองชนิดไว้ในโคลงบทเดียว ดังปรากฏแบบอย่างของการเล่นเสียงสัมผัสสระในกลบทสิงโตเล่นหางผสานกับกลบทก้านต่อดอก แต่ปรากฏไม่ครบทุกบาท ดังนี้

พระศุกร์สุกสว่างแพร้ว **พรายฉาย**
เรื่อยเฉื่อยพระ**พายชาย** **ชื่นชื้น**
หอมจอมมิ่ง**ไม้**ข**จาย** **ทุ่งรุ้ง**
แว่วแว่วดุเหว่าสะ**อื้นฟื้น** ตื่น**ร้องก้อง**สวรรค์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๕๙)

กลบททั้งสองชนิดโดดเด่นในการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันวางไว้ติดกัน ๑ คู่ในตำแหน่งต่างๆ ของวรรค[๓๖] กลบทก้านต่อดอกเป็นการเล่นเสียงสัมผัสสระ ๒ คำท้ายวรรค ดังตัวอย่างกลอนกลบทนี้ใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ดังนี้

---

[๓๖] กีรติ ธนะไชย, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔๖.

ครั้นรุ่งรางสว่างรัศ**มีศรี** พระภูมีลีเดิรเนิน**ป่าหา**
ซึ่งผลไม้ใกล้กลาดดาษ**ป่ามา** ให้กัลยาเจ้าเสวยเชย**สมชม**
ถึงเนินวิบูลบรรพ์อัน**กว้างขวาง** พระพานางย่องเดินพ**นมสม**
เห็นบรรณศาลาสุดอุ**ดมชม** น่านิยมชมชื่นจิตรพิศ**มัยใน**

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๘๘)

กลบทก้านต่อดอกในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ยกมานี้ปรากฏการเล่นเสียงสัมผัสสระในบาทที่ ๑, ๒ และ ๓ ได้แก่ คำว่า พรายฉาย ชื่นชื้น ทุ่งรุ้ง ส่วนในวรรคหลังของบาทที่ ๔ เล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำที่ ๒ กับ ๓ ได้แก่ คำว่า ร้องก้อง นอกจากการเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายบาทของโคลงตามแบบแผนกลบทของกวีโบราณแล้ว การเล่นเสียงสัมผัสที่เกิดขึ้นต้นบาทของโคลง* ได้แก่ คำว่า เรื่อยเฉื่อย หอมจอม แว่วแว่ว จัดว่าเป็นกลบทก้านต่อดอกด้วย[๓๗]

พระศุกร์สุกสว่างแพร้ว **พรายฉาย**
เรื่อยเฉื่อยพระพายชาย **ชื่นชื้น**
หอมจอมมิ่งไม้ขจาย **ทุ่งรุ้ง**
แว่วแว่วดุเหว่าสะอื้นฟื้น ตื่น**ร้องก้อง**สวรรค์ ฯ

ส่วนกลบทสิงโตเล่นหางเป็นการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งคำที่ ๕ กับ ๖ ดังมีตัวอย่างใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ดังนี้

พวกอำมาตย์แห่ง**ท้าวเจ้า**กรุงศรี ล้วนเลิศดีเกรง**หมดทศ**ทิศา
ไม่มีผู้สู้**ต่อรอ**ฤทธา ออกระอาท้าว**จบภพ**จักรพาฬ
ประมาณพันกลั่น**กล้าร่า**เริงแสน ถึงยอดแดนสยอน**เดชเขตร**สถาน
ให้ครั่นคร้ามขาม**ตัวกลัว**ฤทธิ์ราญ ย่อมชำนาญการ**ยุทธ์สุด**ฝีมือ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๘๖)

---

* กลบทก้านต่อดอกในลักษณะเช่นนี้มีตัวอย่างในกวีนิพนธ์**ชักม้าชมเมือง**ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งกีรติ ธนะไชย จัดว่าเป็นกลบทก้านต่อดอก (ดูใน กีรติ ธนะไชย, หน้า ๒๔๖).

[๓๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔๖.

กลบทสิงโตเล่นหางในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ยกมาปรากฏในบาทที่ ๒, ๓ และ ๔ ได้แก่ คำว่า พายชาย ไม้ขจาย* (สะ)อื้นฟื้น ดังนี้

พระศุกร์สุกสว่างแพร้ว พรายฉาย
เรื่อยเฉื่อยพระ**พายชาย** ชื่นชื้น
หอมจอมมิ่ง**ไม้ขจาย** ทุ่งรุ้ง
แว่วแว่วดุเหว่าสะ**อื้นฟื้น** ตื่นร้องก้องสวรรค์ ฯ

การเล่นเสียงสัมผัสสระในลักษณะกลบทก้านต่อดอกผสานกับกลบทสิงโตเล่นหางนี้เป็นตัวอย่างแสดงกลวิธีการเล่นเสียงสัมผัสในลักษณะการเพิ่มข้อบังคับการเล่นเสียงโดยการนำกลบทมากกว่า ๑ ชนิดที่กวีโบราณสร้างสรรค์ไว้มาเชื่อมผสานไว้ในโคลงบทเดียว ทั้งยังเพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งคำต้นบาทด้วย ลักษณะดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในด้านกลวิธีการแต่งในรูปแบบกลบท

อนึ่ง การเล่นเสียงสัมผัสสระทั้งต้นและท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเช่นนี้ มีแบบอย่างปรากฏในโคลงบทหนึ่งใน **กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งมีชื่อว่า ทันทีบท ๑๒ คู่ ดังนี้

เดิรเพลินชมร่มไม้ ***ไทรไตร***
สดับศัพท์เร**ไรไพร** ***แว่วแจ้ว***
ระ**กำลำไยไฟ** ***เลื่อนเถื่อน***
มัง**คุด**ล**มุดแต้วแก้ว** ***กุ่มกฐิ้ม***ทร**ม่วง**มะ**งวง** ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๔๒)

อังคาร กัลยาณพงศ์ เคยให้สัมภาษณ์ว่า ในวัยเยาว์ได้ศึกษาอ่านงานพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรและชื่นชมในลีลาการประพันธ์ของพระองค์อย่างมาก ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าโคลงที่เล่นเสียงสัมผัสสระอย่างแพรวพราวทั้งในตำแหน่งต้นวรรคและท้ายวรรคหน้าและวรรคหลัง ดังที่ยกมานี้อังคาร กัลยาณพงศ์น่าจะเห็นต้นแบบจากพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นเสียงสระดังกล่าว จึงเป็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์จาก**กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** ดังปรากฏโคลงบทหนึ่งใน **ลำนำภูกระดึง** ที่อังคาร กัลยาณพงศ์ แต่งเล่นเสียงสัมผัสสระอุและสระอูในวรรคและบาท และถ้าสังเกตจากเนื้อความซึ่งเป็นบทพรรณนา

---

* การใช้สัมผัสสระเสียงสั้น–ยาวเป็นลักษณะที่มีปรากฏในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น

ธรรมชาติของสัตว์คือปูต่อสู้เพื่อแย่งชิงคู่ของมัน จะเห็นว่ามีแบบอย่างจากพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร คือ กลบทบาทเลื่อนลำ ใน **กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** ในที่นี้จะยกตัวอย่างเฉพาะโคลงสี่สุภาพเทียบให้เห็นดังต่อไปนี้

ดูปูสู้แย่งชู้ อดสู เชยเอย
ปูพ่ายจู่สู่รู คุดคู้
ปูชนะคู่ก้ามหรู ชูอยู่ กูแน่
ดุขู่อู้อวดรู้ ว่ากู้เกียรติปู ฯ๓๕๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๗๐)

ดูงูขู่ฝูดฝู้ พรูพรู
หนูสู้รูงูง สุดสู้
งูสู้หนูหนูสู้ งูอยู่
หนูรู้งูงูรู้ รูปทู้มูมู ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๓๒)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทในโคลงปรากฏมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนต้นเพียงแต่ยังไม่ได้กำหนดตำแหน่งการเล่นสัมผัสที่แน่นอนเหมือนในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ดังที่วีรวัฒน์ อินทรพร กล่าวว่าตำแหน่งการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นที่พบมีดังนี้ เล่นเสียงสัมผัสสระที่ท้ายวรรค เล่นเสียงสระข้ามวรรค เล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งของคำที่ ๑ กับคำที่ ๒ ในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งพบมากในวรรณคดีเรื่อง**ลิลิตพระลอ** และเล่นในคำสุดท้ายของบาทกับคำสร้อย เป็นต้น การเล่นเสียงสัมผัสสระเพื่อสร้างความไพเราะในการแต่งโคลงอย่างแพร่หลายและเป็นระบบ ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ซึ่งเป็นยุคสมัยที่นิยมแต่งโคลงสี่สุภาพ ลักษณะการเล่นสัมผัสสระของการแต่งโคลงในวรรณคดี ๒ สมัยนี้ที่นิยมมากที่สุด คือ เล่นในวรรคแรกของแต่ละบาท[๓๘]

[๓๘] วีรวัฒน์ อินทรพร, “สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย,” หน้า ๒๑๓-๒๑๔.

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคของบาท ดังตัวอย่าง

“ผสมสิ่งเลิศ**เพริศแพร้ว**	แม่น**แล้วเลอศิลป์**”	(หน้า ๕)
“มั่งคั่งเมือง**เฟื่องฟุ้ง**	**รุ่งเร้ารัศ**มี”	(หน้า ๖)
“ไฟแห่งกิเลส**มารไหม้**	แม่น**ไซร้**ขวัญ**สูญ**”	(หน้า ๑๐)
“นึกใหม่กลับ**ไหลไล้**	นิ่ง**ไห้ระหาย**ฝัน”	(หน้า ๑๓)
“บอกกล่าว**ลึกลับลี้**	ล่วง**รู้เรา**ไฉน”	(หน้า ๒๓)
“จำมั่นฝัน**เศร้าสร้อย**	**ต่ำต้อย**อดสู”	(หน้า ๑๑๗)
“**งามแง่**ปฏิภาณ**พร้อม**	**พรุ่งพริ้ง**สมัยขลัง”	(หน้า ๑๔๖)
“**ทอถ่องใจเจ็บ**ไข้	**สร่างสิ้นโศกศัลย์**”	(หน้า ๑๖๒)

มีข้อน่าสังเกตว่าการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคของบาทบางแห่งมีการเชื่อมเสียงสัมผัสพยัญชนะระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังด้วย ลักษณะเช่นนี้พบอยู่มากในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังจะกล่าวต่อไปในหัวข้อการเล่นสัมผัสข้ามวรรค ดังตัวอย่าง

“หนาวผ่าวอก**ซ้ำไซร้**	**เซ่อม้วย**อีก**สมัย**”	(หน้า ๔๐)
“พราวแด่โลก**เพริศแพร้ว**	**พรั่งพร้อม**คติขวัญ”	(หน้า ๔๔)
“ดับแผ่นฟ้า**ดินดิ้น**	ดิ่ง**ไห**ม้สลายไฉน”	(หน้า ๗๑)
“เขียนรูปสถูป**เพริศแพร้ว**	**เพริศพริ้ง**สิ่งศิลป์”	(หน้า ๑๒๑)
“พิษแห่งหญิงมาก**ละม้าย**	**หม่นไหม้**ไฟเผา”	(หน้า ๑๔๑)
“หมายอิ่มกาพย์มื้อ**ฟ้า**	**เฟื่องฟุ้ง**จรุงขวัญ”	(หน้า ๑๔๕)
“ยากนักจักชม**แล้**	**ล่มแล้วแหลก**สยาม”	(หน้า ๑๕๒)
“ลบโศก**โรคร้ายร้าง**	**รุ่งรุ้ง**ทิพยสมัย”	(หน้า ๑๕๘)
“ว่างเปล่าปีศาจฤๅ**กล้า**	**แกล**ไก**ล้กลัว**ธรรม”	(หน้า ๑๖๑)

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของบาทจาก**ลำนำภูกระดึง** ดังนี้

บุพพัณหสมัยไก่แก้ว	**ขานขัน**
หวานวิเวกเวิ้งผาสวรรค์	**เจื่อยแจ้ว**
บุหงาป่าบ่าเสาวคันธ์	**ระรวยรื่น**
สดชื่นอากาศแก้ว	รุ่งแล้ววิสุทธิ์ศรี ฯ๓๐๐
	(หน้า ๑๕๖)

การเล่นเสียงของคำต้นบาทที่เกิดจากการใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะของพยางค์หน้าเหมือนกัน ดังตัวอย่าง

ทรพีร้องแซ่ซ้อง กตัญญู พ่อฮา
ทรยุคเหี้ยหมาหมู เหาะแล้ว
ทรมานสู่ยุโรปหรู โดยร่อน ไปแล
ทรโข่งประกาศแจ้ว ชื่อเจ้าปริญญา ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๐๐)

ลักษณะของการเล่นเสียงพยัญชนะจากการสรรคำดังกล่าวมีปรากฏแบบอย่างมาแล้วในวรรณคดีสมัยอยุธยา ดังตัวอย่างจาก **กาพย์ห่อโคลง** ของพระศรีมโหสถ

ละมุนบุญแต่งแกล้ง เกลาเฉลา
ละม่อมกล่อมกลมเปลา เปล่งแก้ม
ละไมไปล่งามเอา ใจโลกย
ละเมียดเอียดละอายแต้ม ต่อล้อฤๅมี ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๗๑)

ใน **จินดามณี** ฉบับพระโหราธิบดี ในสมัยอยุธยาตอนกลาง มีตัวอย่างคำประพันธ์ที่เรียกว่า พยัคฆฉันทลรรโลง ปรากฏการใช้คำต้นบาทโคลงที่เล่นเสียงพยัญชนะต้นในลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังนี้

ทรนุกได้ต้องบาท บัวจันทร์
ทรลำมือไปพัน พาดเหน้า
ทรนงว่าจอมขวัญ รักพี่
ทรโลดได้ต้องเจ้า โทษนั้นเรียมขอ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๔๘๒)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะแบบกลบท การเล่นเสียงพยัญชนะเดียวกันทั้งบาทซึ่งปรากฏทุกบาทที่เรียกว่ากลบทอักษรล้วนเป็นกลวิธีการเล่นเสียงลักษณะหนึ่งที่ปรากฏแทรกไว้ในการแต่งโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังตัวอย่าง

มันแมวมุกหมี่ม้าม หมาหมู มูมมาม
เป็ดปี่ปัดปีบปู ป่านแป้ง
เงินเงาะงั่งงาง เงือกงั่ง งงงวย
ไหห่านแหหอยแห้ง หิ่งห้อยเห็ดหอม ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑๐)

การเล่นเสียงพยัญชนะเดียวกันทั้งบาทหรือเกือบทั้งบาทในบทปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นในวรรณคดีเรื่อง**ลิลิตพระลอ** เป็นต้นแบบของการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งบท ดังปรากฏในชมธรรมชาติต่อไปนี้

ลางลิงลิงลอดไม้ ลางลิง
แลลูกลิงลงชิง ลูกไม้
ลิงลมไล่ลมติง ลิงโลด หนีนา
แลลูกลิงลางไหล้ ลอดเลี้ยวลางลิง ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๑)

การแทรกกลบทอักษรล้วนที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะตลอดทั้งบาทเป็นขนบวรรณศิลป์อย่างหนึ่งในการแต่งโคลงขนาดยาว กวีนิยมแทรกการแต่งกลบทอักษรล้วน (รวมทั้งกลบทชนิดอื่นๆ) ไว้ในโคลงแต่ละเรื่อง อาจจะแทรกไว้ ๑ บทหรือ ๒ บท โดยนิยมแทรกไว้ในช่วงที่เป็นบทพรรณนาหรือในช่วงที่ไม่ได้เป็นการดำเนินเรื่องหลัก ดังเช่นใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ของสุนทรภู่[๓๕]

เขาเขียวโขดคุ่มขึ้น เคียงเคียง
ร่มรื่นรุกข์รังเรียง เรียบร้อย
โหมหัดหิ่งหายเหียง หัดหาด แฮ่วแฮ
ยางใหญ่ยอดยื่นย้อย โยกโย้โยนเยน
(นิราศสุนทรภู่ หน้า ๑๕๒)

[๓๕] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๖.

บาทที่ ๑ เล่นเสียง /ข/ /ค/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน บาทที่ ๒ เล่นเสียง /ร/ บาทที่ ๓ เล่นเสียงพยัญชนะ /ห/ /ฮ/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน บาทที่ ๔ เล่นเสียง /ย/ /ญ/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน

การเล่นเสียงพยัญชนะของคำในตัวอย่างต่อไปนี้แสดงให้เห็นธรรมชาติของภาษาไทยและการใช้ภาษาซึ่งสามารถใช้คำเดียวกันได้โดยวิธีการสลับตำแหน่งคำเพื่อซ้ำความดังนี้

แก้วมณีนั้นอยู่ด้วย โคลนตม ก็ดี
<u>เปื้อนเปื่อย</u>ปนอาจม ห่อนได้
สัตว์ทิพย์ซึ่งสั่งสม ใจทิพย์
ใด**<u>เปื่อยเปื้อน</u>**เปล่าไซร้ แจ่มซึ้งวิเศษศรี ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๑๒)

ข้อสังเกตจากการเล่นเสียง /ป/ /ปล/ ในบาทที่ ๒ และ ๔ คือ กวีใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน ๓ คำ คือ “เปื้อนเปื่อยปน” “เปื่อยเปื้อนเปล่า” เนื่องจากโคลงบทนี้แสดงเนื้อความล้อขนานกันระหว่างครึ่งบทแรกกับครึ่งบทหลัง และจำเป็นต้องใช้เดียวกัน กวีจึงเล่นเสียงของคำโดยการสลับตำแหน่งคำ “เปื้อนเปื่อย” กับ “เปื่อยเปื้อน” เพื่อให้เกิดการเล่นเสียงที่ไม่ซ้ำกัน

ข. การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคของบาท

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะและการเล่นเสียงสัมผัสสระเชื่อมเสียงระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังของบาทปรากฏในตำแหน่งคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำแรกของวรรคหลัง ยกเว้นวรรคหลังของบาทที่ ๔ คำรับสัมผัสอาจเป็นคำที่ ๑ และ ๒ บางบาทอาจรับสัมผัสคำที่ ๓ การเล่นสัมผัสข้ามวรรคอาจปรากฏในบางบาทหรือครบทุกบาทก็ได้ การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคของบาทโดยมากมักนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระเพื่อเลี่ยงโทษในการตกแต่งเสียงที่จะทำให้เกิดสัมผัสเลือน แต่จากตัวอย่างต่อไปนี้อังคาร กัลยาณพงศ์แสดงให้เห็นว่าการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคในบาท ๒, ๓ และ ๔ สามารถกระทำได้ถ้ารู้จักวางคำให้เหมาะ ดังตัวอย่าง

การเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค

โอมวิเศษศรีสั่งฟ้า สิทธ์
เทอดทั่วลายสือ**ขลัง** **หลั่ง**แก้ว
มโนคตินิ่งแสวง**หวัง** **พลัง**ยิ่ง
ผสมสิ่งเลิศเพริศ**แพร้ว** แม่น**แล้ว**เลอศิลป์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๕)

โฉมหญิงทิ้งซ่อนไว้ วรสถาน ใดฤๅ
เกรงหมู่สมีสม**ภาร** **ร่าน**ซ้ำ
ลืมการเรี่ยไร**ทาน** **งาน**ยุ่ง ฮะฮา
ลืมก่อโบสถ์ใหญ่**ล้ำ** มุ่ง**ปล้ำ**น้องสยอง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๖)

สามชั้นคฤหาสน์ฟ้า เลอสมัย
หญ้านุ่มสนามนวล**ละ****ไม** **ใหม่**แพร้ว
บุปผชาติช่อช้อย**ไสว** **ฉวาย**กลิ่น
หอมกรุ่นรอบสระ**แก้ว** เจื่อย**แจ้ว**บุหรงหวาน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๘)

ไชยาสงฆ์แซ่ซ้อง พุทธมนต์
กราบมิ่งมงคล**ชัย** **ใส่**เกล้า
จากนครฯร่อนเร่**ไป** **ไกล**ลิ่ว ลับแล
อบอุ่นใจค่ำ**เช้า** พุทธ**เจ้า**สถิตขวัญ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๓๙)

ภู่ผึ้งฉะอ้อนอ่อน**น้อม** **หอม**บุหงา
ต่างเกลือกเคล้าสุคน**ธา** **ป่า**แก้ว
ไปรวงที่ห่วง**หา** **ฉลา**ลิ่ว ลับแล
เก็บผ่อนน้ำหวาน**แผ้ว** เพื่อ**แล้ว**วินัยสวรรค์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๕๙)

การเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคอีกแบบหนึ่งคือคำรับสัมผัสในวรรคหลังเปลี่ยนจากคำแรกเป็นคำที่ ๒ คือ ระหว่างคำที่ ๕ กับ ๗ ของบาท ทำให้สัมผัสตกอยู่ที่ท้ายจังหวะของวรรคหน้าและวรรคหลัง

บุราณคนไทยนี่**<u>คล้าย</u>** วัว**<u>ควาย</u>** เซ่อซ่า
เพราะพระยาทรงฯ**<u>ถวาย</u>** วิเศษ**<u>ให้</u>**
พญาทรงฯวิเศษมาก**<u>มาย</u>** ยิ่ง**<u>ใหญ่</u>**
ยิ่งกว่านโปเลี่ยน**<u>ร้าย</u>** ช่วย**<u>ให้ไทย</u>**สฤล ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๙๙)

การเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคของบาทในกรณีนี้ที่ตำแหน่งรับสัมผัสเป็นคำที่ ๒ ของวรรคหลัง ถ้าพิจารณาจากการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการแต่งในโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์ ในแง่หนึ่งจะเห็นว่าเป็นการใช้ประโยชน์จากตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสบังคับมาช่วยสร้างกลวิธีการเล่นสัมผัสข้ามวรรคได้อย่างง่ายดาย โดยการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันในตำแหน่งการรับส่งสัมผัสบังคับทั้งหมด และการเพิ่มคำรับสัมผัสในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์อยู่แล้วดังจะกล่าวต่อไป และเลือกใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันวางในตำแหน่งคำที่ ๕ ของบาทที่ ๑ แต่หากมองอย่างง่ายๆ ก็เป็นการใช้สัมผัสคั่นนั่นเอง

การเล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคของบาทดังกล่าวพบตัวอย่างในเรื่อง**กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังนี้

กระเห็นเต้นต่าย**<u>เหนื้อง</u>** มา**<u>เนือง</u>**
ลายด่างดำแกม**<u>เหลือง</u>** เล่า**<u>เหลื้อง</u>**
ไต่บนต้นหมาก**<u>เฟือง</u>** กิน**<u>เฟื่อง</u>**
หางค่องกิ่งไม้**<u>เปลื้อง</u>** คล่ำคล้ายชายคลาย ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๒๘)

การเล่นเสียงสัมผัสสระท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังของบาทเช่นนี้เป็นตัวอย่างของการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นการเล่นกับข้อบังคับเรื่องสัมผัสโดยใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสเป็นเครื่องมือในการสร้างสุนทรียภาพ ดังตัวอย่าง

แอร์โฮสเตสร่างน้อย ตะโพก**ไหว**
รินซ่าสุราวิเศษ**ใส** **ใส่ไหว้**
อาหารต่างถึง**ใจ** **ไหล**หลั่ง
งับสั่งหลายสิ่ง**ไซร้** คลื่น**ไส้**ท้องเสีย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๐๑)

นางนองย้ายอยู่**ใกล้** สมอ**ราย**
เรียนจิตรกรรมเกือบ**ตาย** ยาก**ไร้**
อดอยากยิ่งกระ**หาย** **หาย**นะ
มื้อหนึ่งมะละกอ**ไหม้** ปาก**ไว้ใจ**เตือน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑๗)

กระเห็นเต้นต่ายเหนื้อง มา**เนือง**
ลายด่างดำแกม**เหลือง** เล่า**เหลื้อง**
ไต่บนต้นหมาก**เฟือง** กิน**เฟื่อง**
หางค่องกิ่งไม้**เปลื้อง** คล่ำคล้ายชายคลาย ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๒๘)

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคบางบาท ซึ่งสองคำในวรรคหลังเล่นเสียงสัมผัสสระด้วย

"เจ็บป่าช้ามา**ตาย** **ใหม่ไซร้**" (หน้า ๑๕)
"ไว้เที่ยวทุกเมือง**แมน** **แว่นแคว้น**" (หน้า ๒๑)
"เหลวเปล่าคุณธรรม**ใด** **ไป่ได้**" (หน้า ๖๔)
"ดูแต่เถนและ**ชี** **ที่นี้**" (หน้า ๙๖)
"รินซ่าสุราวิเศษ**ใส** **ใส่ไหว้**" (หน้า ๑๐๑)
"ลืมสิ่งวิเศษปัญ**ญา** **ค่าฟ้า**" (หน้า ๑๑๓)
"เหลวเปล่าไฉนมนุษย์**มา** **ฆ่าหล้า**" (หน้า ๒๐๑)
"เห็นค่าโลกพิจาร**ณา** **ค่าฟ้า**" (หน้า ๒๑๑)
"ฤๅสร่างสายน้ำ**ตา** **บ่าหน้า**" (หน้า ๒๓๓)

มีข้อน่าสังเกตว่าการเล่นสัมผัสสระข้ามวรรคที่เชื่อมร้อยกับคำที่มีเสียงสระเดียวกันในวรรคหลังปรากฏการใช้คำ ๓ คำเรียงรูปวรรณยุกต์สามัญ เอก โท เช่น “ตาย-ใหม่-ไซร้” “ชี -ที่ –นี้” “ใส-ใส่-ไหว้” ปรากฏในบาทที่ ๒ ซึ่งเป็นตำแหน่งคำเอกคำโทติดกันตามบังคับของโคลง จึงเอื้อต่อการวางคำเรียงรูปวรรณยุกต์ ดังเช่นแบบแผนกลบทชนิดบังคับวรรณยุกต์ใน **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรีมโหสถ ในบาทที่ ๒ กวีกำหนดวางชุดคำเรียงรูปวรรณยุกต์ไว้ที่ท้ายวรรคหน้าต่อวรรคหลัง โดยเรียงรูปสามัญ เอก โท ได้พอดี ดังตัวอย่าง

พลพฤนธ์จนจ่นจ้น ทวนทิว
เหินโห่โยธา**กริว** **กริ่วกริ้ว**
พัวพ้องพ่องพองปลิว เปลววาบ
โอโอ่โอ้พารหลิ้ว ลี่ล้ำฦๅหาย ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๔๕)

อนึ่ง ลักษณะการวางคำที่มีรูปสามัญ เอก โท ในบาทที่ ๒ ดังปรากฏในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ แม้ว่ารูปคำอาจไม่สัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์ แต่เสียงสัมผัสสระของคำที่วางชิดติดกันในตำแหน่งท้ายวรรคหน้าและในวรรคหลัง ทำให้เกิดความไพเราะของเสียงวรรณยุกต์ที่ต่างระดับในตำแหน่งจุดเชื่อมเสียงระหว่างท้ายวรรคกับวรรคหลัง เช่น “ตาย-ใหม่-ไซร้” ออกเสียงเป็นสามัญ เอก ตรี “ชี - ที่ –นี้” ออกเสียงเป็นสามัญ เอก ตรี “ใส-ใส่-ไหว้” ออกเสียงเป็นจัตวา เอก ตรี

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำแรกของวรรคหลังในบาทเดียวกันปรากฏในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาทุกเรื่อง ส่วนใหญ่นิยมเล่น ๒ บาทบ้างหรือ ๓ บาทบ้างในโคลงแต่ละบท แต่ถ้าปรากฏการเล่นสัมผัสพยัญชนะครบทั้ง ๔ บาท จัดเป็นกลบทที่เรียกว่า กลบทงูกระหวัดหาง การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาไม่ถึงกับเคร่งครัดมากเท่ากับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งกวีได้นำกลวิธีดังกล่าวนี้มาใช้อย่างเคร่งครัดและเป็นระบบมาก คือ นิยมเล่นเกือบทุกบาทจนเกือบกลายเป็นข้อบังคับอย่างหนึ่งในการแต่งโคลง กวีที่นิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคอย่างเคร่งครัดได้แก่ สุนทรภู่ สมเด็จพระ

มหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พระยาตรัง นายนรินทรธิเบศร์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิท กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์[๕๐]

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า สุนทรภู่พยายามคิดค้นรูปแบบการแต่งโคลงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง และโคลงแบบที่สุนทรภู่ชอบใช้มากที่สุดมี ๒ ชนิดเท่านั้น ได้แก่ ชนิด “สพพพ” มีสัมผัสข้ามวรรคในบาทแรกเป็นสัมผัสสระ ส่วนที่เหลืออีก ๓ บาทเป็นสัมผัสพยัญชนะ และชนิด “พพพพ” เป็นโคลงที่มีสัมผัสข้ามวรรคเป็นแบบสัมผัสพยัญชนะทุกบาท[๕๑] ดังตัวอย่างใน **โคลงนิราศสุพรรณ**

ยามสามยามสงัด**ไม้** **ไพร**พนม
พร่ำพร่ำน้ำค้าง**พรม** **พร่าง**พร้อย
เย็นเยียบเงียบสงัด**ลม** **แล**ตล่ง ดงเอย
ไม้นิ่งกิ่งก้าน**ช้อย** **ชื่น**ฉุ้มพุ่มผกา
(นิราศสุนทรภู่ หน้า ๑๓๗)

โคลงบทข้างต้น กวีเล่นเสียงสัมผัสแบบ “สพพพ” บาทที่ ๑ เล่นเสียงสัมผัสสระข้ามวรรค คือ คำว่า ไม้-ไพร ส่วนบาทที่ ๒, ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค คือ เสียง /พร/ คำว่า พรม- พร่าง เสียง /ล/ คำว่า ลม-แล และ เสียง /ช/ คำว่า ช้อย-ชื่น

การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคในโคลงแบบ สพพพ มีตัวอย่างปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังตัวอย่างโคลงบทที่ ๑๐๑๑ ใน**บางกอกแก้วกำศรวล**

ยากใครเห็นค่า**หล้า** **นภา**กาศ
จนกว่าโลกล่มวิ**นาศ** **เน่า**สิ้น
มนุษย์ส่วนใหญ่ประ**มาท** **เมา**ชั่ว
มืดมั่วฆ่ากัน**ดิ้น** **ดั่ง**เวิ้งโลกันตร์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๘๕)

โคลงบทข้างต้นกวีเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “สพพพ” คือ บาทที่ ๑ คำว่า หล้า-(น)ภา ส่วนบาทที่ ๒, ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะดังนี้ เสียง /น/ คำว่า (วิ)นาศ- เน่า เสียง /ม/ คำว่า (ประ)-มาท และเสียง /ด/ คำว่า ดิ้น-ดั่ง

---

[๕๐] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๘.

[๕๑] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่**, หน้า ๑๕๓

บางน้อยพลอยนึก**น้อย** **น้อง**เอย
น้อยแนบแอบอก**เคย** **คู่**เคล้า
เนื้อน้อยค่อยถนอม**เชย** **เชือน**ชื่น อื่นแม่
น้อยแต่ชื่อฤๅ**เจ้า** **จิต**น้อยลอยลม
(นิราศสุนทรภู่ หน้า ๑๑๐)

โคลงบทข้างต้นกวีเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “พพพพ” ครบทั้ง ๔ บาท ดังนี้ เสียง /น/ ในบาทที่ ๑ คือ น้อย-น้อง เสียง /ค/ ในบาทที่ ๒ คือ เคย- คู่ เสียง /ช/ ในบาทที่ ๓ คือ เชย-เชือน และเสียง /จ/ ในบาทที่ ๔ คือ เจ้า-จิต

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคจากเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** พระนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

บุญเจ้าจอมภพ**พื้น** **แผ่น**สยาม
แสยงพระยศยิน**ขาม** **ขาด**แกล้ว
พระฤทธิ์ด่งงฤทธิ**ราม** **รอญ**ราพ แลฤๅ
ราญอริราช**แผ้ว** **แผก**แพ้ทุกพาย ฯะ๛
ไพรินทร์นาศ**เพี้ยง** **พล**มาร
พระด่งงองค์อว**ตาล** **แต่**กี้
แสนเศิกห่อนหาญ**ราญ** **รอ**ฤทธิ์ พระฤๅ
ดาลตระดกเดช**ลี้** ประ**ลาศ**เหล้าแหล่งสถาน ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๑๓-๑๔)

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคจากเรื่อง **โคลงดั้นนิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย** ของพระยาตรัง

อยุทธยายศยิ่ง**ไท้** **ทั้ง**สาม ภพฤๅ
องค์อดิศร**สวม** **สุข**หล้า
บูชิตสาสน**ราม** **เรือง**ท- วีปแฮ
บุญพระตวงฟ้า**ค้า** **ค่า**สวรรค์ ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๖๒)

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคจากเรื่อง **โคลงนิราศพระยาตรัง**

ยามดึกเงียบสงัด**ด้าว** **เดือน**ฉาย แม่ฮา
วับวาบลำพู**พราย** **พร่าง**พร้อย
หิ่งห้อยจับพฤกษ์**ราย** **เรียง**กิ่ง ไกวนา
แสงดั่งพลอยเพชร**ก้อย** **กรีด**นิ้วนางเฉวียง ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๓๔)

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคจากเรื่อง **โคลงนิราศนรินทร์** ของนายนรินทร์ธิเบศร์ (อิน)

ขานางนงภาค**แพ้** **พิมพ์**เพลา นุชนา
กลกล่อมสองปลี**เยาว์** **ยาตร**เยื้อง
เล็บนางเล็บนุช**เบา** **บอก**คึ่ง พี่ฤๅ
หลงปัดเล็บนาง**เปลื้อง** **ปลาบ**เนื้อเรียมขนาง ฯ
(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๒๒)

ในการแต่งโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ยังคงปรากฏการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ดังตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคทุกวรรคในลักษณะกลบทงูกระหวัดหาง

หรูจิ้งโครก**แส่เสื้อ** **แสบสวย**
เกี้ยวก่ายกี่ระเริงระ**รวย** **ร่อน**หล้า
แบงกอกใหม่**เซ่อซวย** **สัตว์ซ่า**
น่ากลั่นเมืองมอม**ฟ้า** ร่วม**ฟุ้ง**ขยะสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๘๘)

โคลงข้างต้นในบาทที่ ๑ เล่นเสียง /ส/ ท้ายวรรคหน้าในตำแหน่งคำที่ ๔ และคำที่ ๕ กับคำที่ ๖ และ ๗ ในวรรคหลังคือ แส่เสื้อ-แสบสวย บาทที่ ๒ เล่นเสียง /ร/ คือ (ระ) รวย-ร่อน บาทที่ ๓ เล่นเสียง /ซ/ /ส/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกันในสองคำท้ายวรรคหน้ากับในวรรคหลังเหมือนบาทที่ ๑ คือ เซ่อซวย-สัตว์ซ่า บาทที่ ๔ เล่นเสียง /ฟ/ ระหว่างคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำที่สอง

ในวรรคหลัง มีข้อน่าสังเกตว่าคำรับส่งสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในโคลงบทนี้ปรากฏการซ้ำ ๒ คำ ในบาทที่ ๑ และ บาทที่ ๓

ฝันอึมครึมนิ่ง**ครึ้ม** **เคร่งขรึม**
เนื้อหนุ่มฉกรรจ์ยืน**ซึม** **ซุ่มซึ้ง**
ตกปลาช่อนใหญ่**ตึม** **ตวัด**เหวี่ยง
ทำห่อหมกอร่อย**อึ้ง** **อิ่ม**เหล้าข้าวหอม ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๘๕)

โคลงบทนี้ บาทที่ ๑ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค /คร/ /ขร/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน บาทที่ ๒ เล่นเสียง /ซ/ บาทที่ ๓ เล่นเสียง /ต/ และบาทที่ ๔ เล่นเสียง /อ/ และมีข้อสังเกตว่าคำรับสัมผัสในวรรคหลังของบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ เป็นการเล่นสัมผัสเล่นซ้ำ ๒ คำ ได้แก่ เคร่งขรึม ซุ่มซึ้ง ทำให้เกิดความต่อเนื่องของเสียงระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังด้วยเสียงพยัญชนะซ้ำวางอยู่ติดกัน ๓ เสียงในจุดแบ่งวรรคซึ่งเป็นจังหวะหยุด ได้แก่ ครึ้ม-เคร่งขรึม ซึม-ซุ่มซึ้ง

พลังปัญญาหยั่ง**รู้** **รส**โลก
เหนือสิ่งสุข**ทุกข์โศก** **ทั่วสิ้น**
เตรียมใจสู่ศิ**วโมกข์** **วิมุติ**มุ่ง
หมายฆ่ากิเลสมาร**ดิ้น** **ดิ่ง**พ้นสรรพภัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๑๗)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในโคลงบทนี้มีทั้งเล่นเสียงพยัญชนะ ๑ เสียง และ ๒ เสียง ได้แก่ เสียงพยัญชนะเดี่ยว /ร/ คือ “รู้ – รส” ในบาทที่ ๑ เสียงพยัญชนะเดี่ยว /ด/ คือ “ดิ้น – ดิ่ง” ในบาทที่ ๔ และเสียงพยัญชนะคู่ /ท,ศ/ และ /ท,ส/ คือ “ทุกข์โศก – ทั่วสิ้น” ในบาทที่ ๒ /ว,ม/ คือ “(ศิ)วโมกข์ – วิมุติ” ในบาทที่ ๓ และเสียงพยัญชนะ /ม/ ของคำว่า “มุ่ง” ท้ายบาทอีก จะเห็นได้ว่ากวีใช้ประโยชน์จากคำที่มีเสียงพยัญชนะต้น ๒ เสียงและการเล่นเสียงพยัญชนะในวรรคหลังเพื่อสร้างความงามทางเสียง ทำให้เกิดจังหวะสมดุลคอนกันระหว่างเสียงท้ายวรรคหน้ากับวรรคหลัง ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมในการใช้คำและกลุ่มคำที่มีเสียงหนักเสียงเบา ๔ พยางค์ในภาษาไทย

ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคทั้ง ๔ บาทซึ่งปรากฏทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ

วัดดอนแดนขุก**แค้น** **แสน**เข็ญ
อดอย่างเปรต**ลำเค็ญ** **ค่ำ**เช้า
ซุกหัวซ่อนดุจ**เป็น** **เดน**กาก
ซึมเซ่อในสุสาน**เศร้า** ปวด**ร้าว**วิญญาณ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑๘)

โคลงบทข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “สพสส” บาทที่ ๑, ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสสระ คือ “แค้น–แสน” “เป็น–เดน” “เศร้า–ร้าว” ส่วนบาทที่ ๒ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ค/ คือ “(ลำ)เค็ญ–ค่ำ”

ละเมอเมาเขลาโง่**นั้น** **ขวัญ**หาย
เจ็บป่าช้ามา**ตาย** **ใหม่**ไซร้
อำมหิตที่เขา**หมาย** **มา**ฆ่า เรานา
นานกี่ฟ้าดิน**ไหม้** อยู่**ม้วย**นรกเสมอ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๕)

โคลงบทข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “สสพพ” บาทที่ ๑ และ ๒ เล่นเสียงสัมผัสสระ คือ “นั้น – ขวัญ” และ “ตาย – ใหม่” บาทที่ ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /หม/ /ม/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน คือ “หมาย – มา” และ “ไหม้ – ม้วย”

โฉมหญิงทิ้งซ่อน**ไว้** **วร**สถาน ใดฤๅ
เกรงหมู่สมีสม**ภาร** **ร่าน**ซ้ำ
ลืมการเรี่ยไร**ทาน** **งาน**ยุ่ง ฮะฮา
ลืมก่อโบสถ์ใหญ่**ล้ำ** มุ่ง**ปล้ำ**น้องสยอง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๖)

โคลงบทข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “พสสส” บาทที่ ๑ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ว/ คือ “ไว้ – วร” บาทที่ ๒, ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสสระ ดังนี้ “(สม)ภาร–ร่าน” “ทาน – งาน” “ล้ำ – ปล้ำ”

โปกฮกนกป่า**ซ้อง** **เสียง**ใส
กูดกูดบุพพัณห**สมัย** **ใหม่**แพร้ว
หัวขวานดุเหว่าเอี้ยง**ไพร** **ไก่**เถื่อน
เพรียกเพื่อนพร้องเพลง**แก้ว** เจื่อย**แจ้ว**วนาสฐาน ฯ๔๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๕๗)

โคลงบทข้างต้น บาทที่ ๑ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ซ/ /ส/ ซึ่งจัดว่าเป็นเสียงเดียวกัน คือ “ซ้อง – เสียง” บาทที่ ๒, ๓ และ ๔ เล่นเสียงสัมผัสสระ ดังนี้ “(ส)มัย-ใหม่” “ไพร-ไก่” “แก้ว-แจ้ว”

เนียงนางน้อยหน่า**เนื้อ** **หนู**หมู ป่านา
หินเห่าไหรา**หู** **หุ่น**แห้ว
อ้อยตาลเต่าปลา**ทู** **ปู**ไข่
ขมโป่งเขาดุเหว่า**แก้ว** **ไก่**เก้งกางเขน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑๐)

โคลงข้างต้นเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคแบบ “พพสพ” บาทที่ ๑, ๒ และ ๓ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ดังนี้ เสียง /น/ คือ “เนื้อ – หนู” เสียง / ห/ คือ “(รา)หู – หุ่น” เสียง /ก/ คือ “แก้ว – ไก่” ส่วนบาทที่ ๓ เล่นเสียงสัมผัสสระ คือ “(ปลา)ทู – ปู”

การเล่นเสียงสัมผัสข้ามวรรคทั้งแบบสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะแสดงให้เห็นการสืบทอดขนบด้านกลวิธีการเล่นเสียงข้ามวรรคของโคลงในวรรณคดีไทยที่กวีนิยมใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันหรือเสียงพยัญชนะเดียวกันวางในตำแหน่งจังหวะหยุดระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังเพื่อเชื่อมเสียงให้ต่อเนื่องกันไป

ค. การเพิ่มสัมผัสระหว่างบาท

การเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาทในที่นี้หมายถึง การรับส่งสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายของบาทกับคำใดคำหนึ่งในวรรคหน้าของบาทต่อไป โดยเฉพาะบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ คือ คำที่ ๗ หรือคำที่ ๙ (ในบางวรรคใช้คำสร้อยคำสุดท้ายส่งสัมผัส) ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑ - ๕ ของบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่พบในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังใน **บางกอกแก้วกำศรวล** ปรากฏคำรับสัมผัสที่คำที่ ๑ จำนวน ๑๙๐ บท คำที่ ๒ จำนวน ๑๗๑ บท คำที่ ๓ จำนวน ๓๔ บท คำที่ ๔ จำนวน ๑๖ บท และคำที่ ๕ จำนวน ๓๐ บท นอกจากนี้ยังพบว่าคำรับสัมผัสในบาทที่ ๔ อาจมีสัมผัสชิดเชื่อมเสียงภายในจังหวะเดียวกันหรือระหว่างจังหวะอีกด้วย การเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาททำให้มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทครบทุกบาท โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าปรากฏในโคลงที่มีการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันรับส่งด้วยแล้ว ก็ยิ่งจะเพิ่มความแพรวพราวของเสียง และการย้ำเสียงในตำแหน่งลงท้ายจังหวะของวรรคและของบาท และคำสัมผัสสระที่วางในตำแหน่งต่างๆ นี้ ยังจะทำให้เกิดเสียงสูง เสียงต่ำ ซึ่งเกิดจากเสียงวรรณยุกต์ของคำที่เลือกสรรมาใช้ ดังตัวอย่าง

ตายประชดป่าช้า ชอบ**ไฉน**
เหลวเปล่าคุณธรรม**ใด** **ไป่ได้**
ค่าหนึ่งแห่งมนุษย์**ชัย** **ใหญ่***ยิ่ง*
ทิ้งสิ่งวิเศษสูญ**ไซร้** อยู่**ไหม้**ส**ลาย**ขวัญ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๖๔)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้จะเห็นว่าสัมผัสบังคับระหว่างบาทเป็นเสียงสระเดียวกัน ได้แก่ “ไฉน-ใด-ชัย” และ “ได้-ไซร้” โคลงบทนี้มีลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ทางการเล่นเสียงด้วยการใช้คำที่เล่นสัมผัสข้ามวรรคทั้งเสียงพยัญชนะและเสียงสระ ดังนี้ บาทที่ ๑ คือ “ช้า-ชอบ” บาทที่ ๒ คือ “ใด-ไป่” บาทที่ ๓ คือ “ชัย-ใหญ่” บาทที่ ๔ คือ “ไซร้-ไหม้” และการเพิ่มสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับ ๔ คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๓ กับคำที่ ๑ และ ๒ ของวรรคหน้าในบาทที่ ๔ ได้แก่ “ยิ่ง-ทิ้งสิ่ง”

ตัวอย่างโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่เพิ่มสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับ ๔

ละเมอเงาเขลาเปล่าสิ้น สาวศรี มีฤๅ
หาชั่วฟ้าปฐพี ล่มแล้ง
พยับแดดว่าวารี ร้อน**เร่า**
แผด**ผ่าวเผา**ชีพแห้ง เร่งให้ตายไฉน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓)

หวานระลึกค่าภพหน้า เหนือวิสัย หน่อยนา
เพียรเพ่งสมาธิใจ แจ่มแพร้ว
พลังขลังสั่งสมไป นฤ**มิต**
สรรพสิ่ง**วิจิตรนิมิต**แก้ว อยู่กู้แก่นสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๔)

สายัณห์เมฆพยับรุ้ง สุริยา
ลมเป่าหอมสุคนธา ป่ากว้าง
ดุเหว่าแว่วเจื่อยแจ้ววนา ผวา**หวั่น**
เสียว**สั่นขวัญ**อ้างว้าง ห่างร้างเสน่หา ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๓๑)

การเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาทในโคลงดังกล่าวนี้ สอดคล้องกับผลวิจัยของกีรติ ธนะไชย ที่ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการส่งสัมผัสสระในโคลงสี่สุภาพในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ว่า กวีบางคนเพิ่มสัมผัสระหว่างบาทในโคลงอีก ๑ ตำแหน่ง คือ คำสุดท้ายบาทที่ ๓ ซึ่งตรงกับตำแหน่งบังคับคำเอกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ และบางกรณีอาจส่งสัมผัสไปถึงคำที่ ๔ ของวรรคแรกบาทที่ ๔[๔๒] และเมื่อพิจารณาว่ากวีใช้สัมผัสโคลงลักษณะนี้มีความถี่สูงมาก จึงน่าจะสรุปได้ว่ากวีร่วมสมัย “จงใจ” เพิ่มสัมผัสในโคลงสี่ซึ่งไม่ใช่สัมผัสบังคับขึ้นอีก ๑ ตำแหน่ง[๔๓]

การรับส่งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ เช่นนี้ปรากฏมาแล้วในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า การส่งสัมผัสแบบนี้พบใน **มหาชาติคำหลวง** “ในกัณฑ์มหาพนปรากฏสัมผัสพิเศษในบทโคลงอีก ๑ แห่ง เข้าใจว่ากวีต้องการแสดงฝีมือในการ

[๔๒] กีรติ ธนะไชย, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๐.

[๔๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๑.

แต่งโคลงที่มีข้อบังคับเพิ่มมากขึ้นกว่าทั่วไป คือ เพิ่มสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายของบาท ๓ กับคำที่ ๒ ในบาท ๔” [๔๔] ดังตัวอย่าง

ชูชโก อาห	อันว่าพราหมณวุฒิ์	ขานอรรจุตฤาษีคืน ด่งงนี้
ปฏิคฺคหิตํ ยํ ทินฺนํ	โภนฺโต ข้าข้อยแต่	ฤาษี
	ยํ ทินฺนํ ใดดี	แกล่แกล้ง
สพฺพสฺส อคฺฆิยํ กตํ	อาหารเครื่องกินมี	เอม**<u>โอช</u>**
	อนิ**<u>โภชน</u>**หวานแจ้งข้า	ขอบไหว้เหนือหวว
สญฺชยสฺส สกํ ปตฺตํ	ไท้ท้าวนฤโทษข้า	ขับหนี
	ลูกราชสีพิกลัว	ไพร่ฟ้า
สีวีหิ วิปฺปวาสิตํ	พลเมืองบดูดี	ดาล**<u>คยด</u>**
	กร**<u>กลยด</u>**ลับลี้หน้า	อยู่สร้างแสวงบุญ
ตมหํ ทสฺสนมาคโต	ข้าเถ้าบอยดถ้อย	มาถึง
	เพราะทันทึงเห็นขุน	ขี่เกล้า
ยทิ ชานาสิ สสฺส เม	ธเห็นที่ธสึง	สัง**<u>วาศ</u>**
	ประ**<u>กาศ</u>**แก่ข้าเถ้า	ท่านร้าพระเอย

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๑๖๔)

การแต่งโคลงที่มีการเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ซึ่งมีมาแล้วในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น และในสมัยรัตนโกสินทร์ยังคงปรากฏลักษณะดังกล่าวสืบเนื่องให้พบอยู่บ้าง เช่นใน **โคลงนิราศนรินทร์ ลิลิตเตลงพ่าย** และ**สามกรุง**[๔๕] ดังนั้น การที่อังคาร กัลยาณพงศ์แต่งโคลงที่มีการเพิ่มสัมผัสระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ จึงเป็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์และสร้างสรรค์ลีลาวรรณศิลป์ในโคลงของตน โดยมีแบบอย่างของกลวิธีการเล่นสัมผัสพิเศษในโคลงสี่สุภาพมาจากวรรณคดีแบบฉบับ และมีการเพิ่มสัมผัสสระชิดในตำแหน่งคำรับสัมผัสในวรรคหน้าของบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่ง

ตัวอย่างโคลงสี่สุภาพที่มีการเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ที่ปรากฏในวรรณคดีแบบฉบับสมัยรัตนโกสินทร์

---

[๔๔] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๑๐๔.

[๔๕] กีรติ ธนะไชย, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๑.

สามสิบสองคดคุ้ง เวียนวง
คิดว่าคืนหลังหลง ทุกเลี้ยว
บังเฉนียนไฉนบง พักตร์**แม่** เห็นฤๅ
แลตะลึงลืมเคี้ยว ขบค้างคำสลา ฯ
(นิราศนรินทร์ หน้า ๑๑)

มาด่านด่านบ่ร้อง เรียกพัก พลเอย
ตาหลิ่งตาเหลวปัก ปิดไว้
ตาเรียมหลั่งชลตัก ตวง**ย่าน**
ไฟ**ด่าน**ดับแดไหม้ มอดม้วยฤๅมี ฯ
(นิราศนรินทร์ หน้า ๗)

โคกขามดอนโคกคล้าย สัณฐาน
ขามรุ่นริมธารสนาน สนุกนี้
พูนเพียงโคกฟ้าลาน แล**โลก** ลิ่วแม่
ถนัดหนึ่ง**โคก**ขามชี้ ช่องให้เรียมเห็น ฯ
(นิราศนรินทร์ หน้า ๕)

ลองไนจักจั่นแจ้ว ใจรัว รัวแม่
ชะนีร่ำโหยหาผัว ผ่าวไส้
ดวงเดียวเด็ดแต่ตัว ตก**ป่า** ชัฏแม่
จากสมร**พี่มา**ไห้ แห่งห้องชะนีโหย ฯ
(นิราศนรินทร์ หน้า ๒๕)

หน่ายเชยหนักอกช้ำ กำทรวง
ถนัดดั่งภูผาหลวง ทุ่มแท้
หนักหาบที่พลปวง ปลง**พัก** ได้นา
หนักเสน่หนึกแก้ เกี่ยงให้เบาไฉน ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๒)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เฌอปรางเปรียบนารถน้อง นวลปราง
รักด่งรักนุชพาง พี่ม้วย
ช้องนางเฉกช้องนาง คลาย**<u>คลี่</u>** ลงฤๅ
โศก**<u>พี่</u>**โศกสมด้วย ด่งงไม้นามมี ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๕)

เหี้ยมนั้นจึ่งหากให้ ฉัตรหัก เหนแฮ
เพราะเพื่ออุปราชศักดิ์ เสื่อมไส้
พระภูบดีจัก ผดุง**<u>ยศ</u>** พระนา
เวนพิ**<u>ภพ</u>**พระให้ หน่อท้าวเสวอยสวรรค์ ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๔๕)

ภูมีเมอลแมกไม้ ใจหวล โหยแฮ
เหนแต่ลิงค่างชวน ท่านแย้ม
ลูกกกอกแอบอวล เต้น**<u>ไต่</u>** ไม้นา
บ้างเก็บผล**<u>ไพล่</u>**แก้ม กัดปล้อนปลิดพลาง ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๔๔)

ตัวอย่างการเพิ่มสัมผัสรับส่งระหว่างบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ ใน **สามกรุง**

นงพงายาจิตผู้ เพ็ญลักษณ์
เจ้าอยู่คู่เคียงภักตร์ พี่แผ้ว
ศฤงคารสราญรัก เริง**<u>รื่น</u>**
<u>อื่น</u>ใช่หญิงยิ่งแก้ว เยี่ยงแก้วแววตา ฯ
(สามกรุง หน้า ๒๐)

ถอยทัพกลับเที่ยวนี้ ในแดน ไร้นอ
อัตะคัดขัดแคลน คลาศเคล้า
บ่ายเบี่ยงเสบียงแสน ลำ**<u>บาก</u>**
คน**<u>มาก</u>**ไม่มากข้าว มากข้อเคืองเข็ญ ฯ
(สามกรุง หน้า ๑๓๑)

อดีตราชประสาทสิ้น สุรศัพท์
พลันพระกายหายวับ แวบฟื้น
หลากสุดประดุจลับ แล**ปิด**
หมดนิ**มิตนิทร์**ฟื้น ใฝ่ข้อความฝัน ฯ
(สามกรุง หน้า ๔๔)

ง. การยักย้ายเลื่อนตำแหน่งคำรับส่งสัมผัส

๑. โคลงตรีพิธพรรณหรือโคลงตรีเพชรทัณฑี โคลงจัตวาทัณฑี*

โคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์บางบทเป็นตัวอย่างที่แสดงการสืบทอดกลวิธีการยักย้ายเลื่อนตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสที่พบในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น โดยทั่วไปตำแหน่งคำรับสัมผัสระหว่างบาทในบาทที่ ๒, ๓ และ ๔ กำหนดไว้ที่คำที่ ๕ ของวรรคหน้าของบาท หากปรากฏคำรับสัมผัสแตกต่างไปจากบัญญัติ เช่น คำรับสัมผัสเลื่อนมาอยู่ที่คำที่ ๓ หรือ คำที่ ๔ ของวรรคแรกใน**ตำราฉันทลักษณ์**ของพระยาอุปกิตศิลปสารกำหนดชื่อเรียกว่า “โคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณ” และ “โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑี”[๔๖] และตั้งข้อสังเกตว่า มักใช้แต่งคละกันไปกับโคลงสุภาพเป็นพื้น[๔๗] พร้อมกันนั้นก็หมายเหตุไว้ว่า “*โคลงจัตวาทัณฑีและโคลงตรีพิธพรรณนี้สังเกตดูท่านมิได้ตั้งใจจะแต่งไว้ที่นั้นที่นี้ตามวิธีประพันธ์อื่น ๆ เมื่อถ้อยคำบังเอิญเหมาะเจาะจะให้เป็นโคลงชนิดนี้เข้าณ ที่ใด ท่านก็ใส่ลงที่นั้น ปนไปกับโคลงสี่สุภาพธรรมดา ซ้ำท่านมิได้บอกชื่อไว้ด้วย*”[๔๘] พระยาอุปกิตศิลปสาร กล่าวว่าโคลงแบบตรีพิธพรรณและแบบจัตวาทัณฑีจัดเป็นโคลงแบบหนึ่งของกวีโบราณ ซึ่งแต่งปนกันไปกับโคลงที่ใช้เป็นคำประพันธ์หลักในเรื่อง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

---

* กวีโบราณไม่ได้แยกการแต่งโคลงที่มีสัมผัสตรงตามบังคับของโคลงสี่สุภาพกับโคลงที่มีการเลื่อนคำสัมผัสในลักษณะว่าเป็นโทษ หรือตั้งเป็นแบบแผนดังกำหนดชื่อเรียกในยุคหลังว่า “ทัณฑีบท” ดังเช่นที่พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายไว้ใน**ตำราฉันทลักษณ์**ว่า “ทัณฑี” หมายถึงว่า มีไม้เท้า หรือมีโทษ ที่นี้คงหมายถึงมีข้อบังคับ ‘จัตวาทัณฑี’ คงหมายความว่ามีบังคับให้รับกันในคำที่สี่นั้นเอง ส่วน ‘ตรีพิธพรรณ’ หมายความว่ามีบังคับให้รับกันในคำที่สาม (พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, หน้า ๓๘๖.)

[๔๖] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๕), หน้า ๓๘๖ - ๓๘๗.

[๔๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘๖.

[๔๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘๗.

โคลงสี่ดั้นบาทกุญชรที่มีการรับสัมผัสในตำแหน่งคำที่ ๓ ของบาทที่ ๑ ในบทถัดไป จากเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น**

สยงพิณสยงพาทยพ้อง สารสม คู่แฮ
สยงคีตสยงแผงงจยร จั่นแจ้ว
เภรีระงมเภรี สยง**ลั่น** ฦาแฮ
สยงเกือบสยงก้องแกล้ว ไห่หรรษ ฯ
ทุกพ้อง**พันธ**ทุกถ้วน แถวใน นอกแฮ
พลขอบพลขันข้น เข่นกล้า
ทรนงทรเนืองใจ เจียรภิต
ดาดาษดาด้างถ้า ถั่งโดย ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๗๘)

โคลงสี่ที่มีการรับสัมผัสในตำแหน่งคำที่ ๔ ของบาทที่ ๒ จากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

พระเอยอาบน้ำขุ่น เอาเย็น
ปลาผอกหมด**เหม็น**ยาม อยากเคี้ยว
รุกรุยราคจำเป็น ปางเมื่อ แคลนนา
อดอยู่เยียวดิ้วเดียว อยู่ได้ฉันใด ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๒๘)

พิศช้างคือคู่ช้าง อม**รินทร์** ลูกเอย
ม้าคู่คืออัศว**ทิน**กร หยาดฟ้า
รี้พลเพียบธรณิน มีมั่ง เกษมนา
เมืองบพิตรเจ้าหล้า แม่เพี้ยงเมืองสวรรค์ ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๕๐)

โคลงสี่ที่มีการรับสัมผัสในตำแหน่งคำที่ ๔ ของบาทที่ ๒ จากเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย**

เสดจ์แสดงพิริยพ่าห์เพี้ยง ไพรจิต ตราเฮย
ปองปัจจา**มิตร**แมน มุ่งฟ้า
อมราธิปสึงสถิตย์ เมรุมิ่ง เมืองฤๅ
เสมออยุทธเยศหล้า แหล่งไท้เถลองถวัลย ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๗๕)[๔๕]

ทิวทวนทองถ่องท้อง อำ**ภร**
แสนสำศัย**ฎร**ดู อเคื้อ
ดาบด้งงดาบสองกร เถกองดาบ เขนแฮ
ดาบโล่ห์โตมรเงื้อ ง่าง้าวขาวคม ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๑)

ในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ มีการรับสัมผัสในตำแหน่งคำที่ ๓ และคำที่ ๔ อยู่หลายบทตามแบบโคลงสี่ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น โดยเฉพาะการรับคำสัมผัสในคำที่ ๔ พบมากกว่าการรับสัมผัสที่คำที่ ๓ ดังตัวอย่าง

ฝันสันติสุขสั่งฟ้า สบสมัย
เพื่อชื่น**ใจ**มนุษย์สัตว์ ทั่วสิ้น
ลบยุคแห่งจัญไร อำมหิต
อันห่ามหฤโหดดิ้น ดิ่งเวิ้งอเวจี ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๔๐)

ปากกาทิพย์วาดฟ้า จักร**วาล**
ในแก่น***สาร***วรรณศิลป์ สิ่งแก้ว
เทอดมนุษย์ค่าแท้**นาน** อมตะ
ใหญ่ยิ่งประโยชน์หน้า เพื่อหล้าเลิศสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๙)

---

[๔๕]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ลิลิตตะเลงพ่าย** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก, ๒๕๔๕), หน้า ๗๕. (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนพิมพ์ประกาศพระเกียรติคุณ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ๙ - ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๕).

สั่งบุปผชาติช่อแก้ว วรรณ**ศิลป์**
หอมอยู่คู่**ดิน**แดน แผ่น**ฟ้า**
ลาโลกนิ่งโศก**ถวิล** หวานกาพย์
อาบค่าทิพย์สถิต**หล้า** เห่ช้าอนันตกาล ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๘)

ข้าน้อยนั้นไป่พ้น วัฏฏ**จักร**
เวียนว่ายเพราะ***รัก***โลก นัก**แล้ว**
ธรรมชาติเสน่ห์แรง**หนัก** ราคจริต รู้ฤๅ
จมหล่มศิลปกรรม**แก้ว** เหม่อเพ้อละเมอเขลา ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๗๕)

๒. โคลงปฐมทัณฑี*

นอกจากโคลงทัณฑีบทสองชนิดตามแบบที่มีมาแต่เดิม ซึ่งตำราฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสารกำหนดให้เป็นโคลงชนิดหนึ่งดังกล่าวมาแล้ว อังคาร กัลยาณพงศ์ได้ประยุกต์แบบแผนเพิ่มเติมโดยกำหนดให้คำที่ ๗ ในบาทที่ ๑ เลื่อนไปสัมผัสกับคำที่ ๑ ของบาทที่ ๒ และตั้งชื่อเลียนแบบโคลงที่มีลักษณะการยักย้ายเลื่อนสัมผัสแบบนี้ว่า “กลบทปฐมทัณฑี” ดังมีตัวอย่างต่อไปนี้

เจ้าจำขังอยู่ด้วย เรือน**แหวน**
แสนโศกนักรัตนา ค่าไร้
สร้างสรรค์แผ่นพสุธา ใหญ่ยิ่ง
จริงอย่างทรายไม่ได้ ดั่งนี้วิเศษไฉนฯ
(ปณิธานกวี หน้า ๗๙)

---

* อังคาร กัลยาณพงศ์บัญญัติชื่อโคลงที่รับสัมผัสในคำที่ ๑ ว่า “กลบทปฐมทัณฑี” ดังปรากฏในบทชื่อ “อุปาทาน” ในผลงานรวมเล่มเรื่อง**ปณิธานกวี**

อังคาร กัลยาณพงศ์, **ปณิธานกวี**, พิมพ์ครั้งที่ ๙ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๗), หน้า ๗๙.

ยวงน้ำงามกว่ารุ้ง หัวแหวน
<u>แม้น</u>มิ่งมนตร์รัตนา ค่าไร้
ระลอกคลื่นคร่ำครวญแสน เพลงเสน่ห์
น้ำพร่ำซ้ำทิพย์ไว้ เพื่อให้เกษมสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๙๒)

ยวงเพชรพรายพร่างห้วง มหา***<u>สมุทร</u>***
<u>วิสุทธิ์</u>ดุจถนิมพิมพ์ทอง อ่อนไท้
พริ้งพรายฟ่ายฟ้อนชุด ระบำคลื่น
ฟื้นค่าโลกถวายไว้ แด่ฟ้าสถานฝัน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๙๕)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า วิธีการยักย้ายตำแหน่งคำรับสัมผัสไม่ใช่สิ่งแปลกใหม่ในขนบวรรณศิลป์ของไทย ทั้งไม่ใช้โทษของการแต่งโคลงแต่อย่างใด การกำหนดข้อบังคับตำแหน่งคำรับสัมผัสระหว่างบาทโคลงในคำที่ ๕ เป็นกฎเกณฑ์ที่ตำราประพันธศาสตร์กำหนดขึ้นมาเพื่อเป็นแบบแผน ดังในตำรา**จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี** ในสมัยอยุธยาตอนกลางให้ความสำคัญแก่การกำหนดมาตรฐานในด้านรูปแบบโคลงสี่สุภาพ แต่การแต่งโคลงสี่ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นไม่ได้ถือความเคร่งครัดกฎเกณฑ์ข้อบังคับเรื่องตำแหน่งคำรับสัมผัสเป็นมาตรฐานวรรณศิลป์ของโคลง เราจึงพบโคลงที่มีการยืดหยุ่นตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสเป็นคำที่ ๓ หรือ ๔ ก็ได้ ดังนั้น โคลงสี่ที่มีการเล่นยักย้ายหรือเลื่อนตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสระหว่างบาท จึงจัดว่าเป็นรูปแบบโคลงชนิดหนึ่งในขนบวรรณศิลป์ของไทย ซึ่งไม่ใช่การแต่งโคลงที่ผิดฉันทลักษณ์ส่วนการรับสัมผัสที่คำที่ ๑ ของบาทที่ ๒ ซึ่งกวีเรียกชื่อว่า ปฐมทัณฑี นั้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นกลวิธีการเชื่อมสัมผัสสระระหว่างบาทเพื่อเกี่ยวร้อยเสียงให้ต่อเนื่องกัน ดังที่พบโคลงหลายบทที่มีลักษณะเช่นนี้ ดังตัวอย่าง

เรียมร่ำน้ำเนตรท้น อก***<u>นิษฐ์</u>***
<u>คิด</u>ใคร่พ้นสิบทิศ ลับน้อง
เจตภูตเที่ยวหลงผิด อิสระ ไปฤๅ
หวนสู่ร่างละเมอร้อง พร่ำพร้องสรรเสริญ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๒)

จิ้งเหลืองหายคลั่งไคล้ เพลง**<u>โทน</u>**
<u>โลน</u>เล่นไมโครโฟน เฟื่องลิ้น
ขายสวรรค์ร่านร้องตะโกน ดึกดื่น ดังแฮ
เมาแต่น้ำลายดิ้น ถ่อยปลิ้นเปลืองสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๘๒)

ฝากฝันทิพย์ส่วยฟ้า จักร**<u>วาล</u>**
<u>หวาน</u>เสน่ห์วิเศษแก่นสาร เก่งกล้า
สร้างมนุษย์ค่าแท้นาน อมตะ
ใหญ่ยิ่งประโยชน์หน้า เพื่อหล้าเลิศสมัย
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๗)

จ. การละคำรับสัมผัสและการยืดหยุ่นเรื่องคำสัมผัส

การเล่นกับข้อบังคับเรื่องสัมผัสอีกลักษณะหนึ่ง คือ การละคำรับสัมผัส แม้จะพบน้อยมาก แต่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการสืบทอดขนบการแต่งคำประพันธ์ที่ยืดหยุ่นข้อบังคับกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ ซึ่งไม่ใช่การยึดถือรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์ตามข้อบัญญัติในตำราประพันธศาสตร์อย่างผู้ฝึกหัดแต่งคำประพันธ์* ขนบวรรณศิลป์ในฉันทลักษณ์ที่พบในวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นว่า ความยืดหยุ่นในการแต่งคำประพันธ์เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่แล้วในขนบวรรณศิลป์ของไทย ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นช่วงสมัยที่ฉันทลักษณ์มีรูปแบบยังไม่ลงตัว ลักษณะร่วมของฉันทลักษณ์ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นประการหนึ่ง คือ ไม่เคร่งครัดเรื่องคำรับส่งสัมผัส คำรับส่งสัมผัสในวรรณคดีสมัยนี้ไม่จำเป็นต้องมีรูปสระเดียวกัน หรือมีตัวสะกดเสียงเดียวกัน ทั้งยังอาจรับส่งสัมผัสด้วยคำคำเดียวกันหรือคำที่ออกเสียงอย่างเดียวกันก็ได้[๕๐]

---

*ประโยชน์ประการสำคัญของตำราฉันทลักษณ์ คือ เพื่อให้ผู้ศึกษารู้จักคำประพันธ์ชนิดต่างๆ และฝึกหัดแต่งคำประพันธ์ ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวถึงจุดประสงค์ของการแต่งตำราฉันทลักษณ์ของท่านว่า “ความมุ่งหมายในการเรียนตำราฉันทลักษณ์นี้มีเพียงให้รู้จักลักษณะของคำกานท์ต่างๆ ตามชั้นภูมิรู้ของนักเรียน ซึ่งอย่างสูงที่สุดก็ควรให้รู้จักแต่งคำกานท์ได้ถูกต้อง แต่การที่จะแต่งดีหรือไม่ดีนั้นเป็นศิลปะอีกส่วนหนึ่ง ไม่ควรจะนำมาเป็นหลักสำคัญในการสอนตำรานี้” (พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, หน้า ๓๕๑).

[๕๐] รายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, หน้า ๒๗๗ - ๒๘๓.

สุมาลี วีระวงศ์แสดงความคิดเห็นในทำนองเดียวกันว่า ความเข้าใจผิดพลาดคลาดเคลื่อนบางประการ เช่น การยึดติดกับรูปตัวสะกด การยึดเอากรอบฉันทลักษณ์เป็นเกณฑ์บังคับอย่างเคร่งครัด ทำให้การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์บางอย่างเช่นฉันท์และโคลงถูกทำให้เห็นว่าเป็นของยากและแปลกจากธรรมชาติของภาษาไทย ซึ่งแต่เดิมนั้นมีบัญญัติที่ยืดหยุ่นในเชิงเสียงและไม่ยึดติดกับรูปสะกด[๕๑] ดังตัวอย่างคำรับสัมผัสที่ใช้สระเสียงเดียวกัน แต่มีเสียงพยัญชนะสะกดต่างกันจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ**

สองอวลอรเพี้ยงชีพ ชี**พิต** พี่เอย
เรียมจากบุรี**ฤทธิ์** รีบเต้า
บเห็นพงา**ผิก** ใจพี่ พระเอย
โอ้คำนึงน้องเหน้า คร่ำแค้นครวญสมร ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๔๔)

ตัวอย่างคำรับสัมผัสที่มีเสียงสระต่างเสียงกัน เช่น เสียงสระอึ-อิ ในโคลงสี่ดั้นจากเรื่อง **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** และเสียงสระอึ-ออในโคลงสี่สุภาพจากเรื่อง **ลิลิตพระลอ**

สรงสนุกน้ำแล้วกลับ สนุกบก เล่านา
สองร่วมใจกันยก ย่าง**ขึ้น**
ขึ้นพลางกอดกับอก พลางจูบ
สนุกดินฟ้า**ฟื้น** เฟื่องฟุ้งฟองกาม ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๕๗)

พระลอลีลาศฟ้า ดินไหว
สองนาฏโดยเสด็จไตร แผ่น**ฟื้น**
สามกษัตริย์ทอดกรไกว เงยง่า งามนา
โฉมดุจเดือนดาว**ขึ้น** ส่องฟ้าดินบน ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๗๑)

---

[๕๑]สรุปความจากสุมาลี วีระวงศ์, “อนาคตของกวีนิพนธ์,” ใน **ภาษาและวรรณกรรมสาร: ภาษาและวรรณกรรมไม่เคยตาย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แซทโฟร์ พริ้นติ้ง, ๒๕๔๖), หน้า ๑๔ -๑๕.

ตัวอย่างคำรับสัมผัสที่มีเสียงสระต่างเสียงกันจากเรื่อง **กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง**

สิงคนัดเขาเสี้ยมเซี่ยว สูงแหลม
บิดเปนเกลียวเรียวแนม **คู่<u>หยื้น</u>**
ตัวต่ำดำมอมแมม คราวตื่น
ย่อมแล่นโลดโดด**<u>ขึ้น</u>** สู่ฟ้าโจนลอย ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๒๔)

นกเงือกอยู่ซอกไม้ เรียง**<u>ราย</u>**
ผัวฟักเมียผัน**<u>ผาย</u>** ด่วน**<u>ได้</u>**
เล่นชู้อยู่เสบยส**<u>บาย</u>** ลืมคู่
ผัวอดอาหาร**<u>ให้</u>** อยู่เฝ้ารวงรัง ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๓๔)

ตัวอย่างคำรับสัมผัสด้วยคำคำเดียวกันจากเรื่อง **ลิลิตพระลอ** และ **ยวนพ่ายโคลงดั้น**

ฝันว่าสุริเยศท้าว เสด็จมา
เป็นปิ่นปักเกศา กึ่ง**<u>เกล้า</u>**
พระจันทร์ส่องพักตรา ต่างแว่น ทองนา
ดาวดายทายทัด**<u>เกล้า</u>** ดุจสร้อยแซมผม ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๕๐)

จักรลักษณ์ศักดิพาหแม้น แมนเฉลา
แรงร่ยวเหาะขลังเร็ว รวด**<u>ผ้าย</u>**
อาภรณพัฬเหารัตน์ รายรยบ
กลับกลอกขวาซ้าย**<u>ผ้าย</u>** ผาดผัน ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๗๗)

เชองแก้เศอกใหญ่ให้ หายแรง รวจแฮ
เชองรอบรายพลซุก ซุ่มไว้
เชองเศอกสั่งแสวงเชอง ลา**ลาด** ก็ดี
เชองชั่งเสียได้รู้ รอบการย ฯ
ลวงปล้นเมืองลาดอ้อม ไพรี รอบแฮ
ลวงนั่งลวงลุกชาญ ช่างใช้
ลวงลวง**ลาด**หนีลวง ลวงไล่ ก็ดี
พระดำรัสให้ให้ คอบความ ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๒)

ในขนบการประพันธ์กวีถือว่าเป็นเอกสิทธิ์กวี[๕๒] ที่จะดำเนินรอยตามแบบแผนเดิมหรือคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ให้แตกแขนงออกไปจากเดิมได้ แม้ในด้านรูปแบบซึ่งมีเงื่อนไขข้อบังคับทางฉันทลักษณ์กำกับอยู่ หากว่ากวีมีความรู้แตกฉานในหลักการและกลวิธีทางฉันทลักษณ์ และประสงค์จะนำเสนอความคิดนั้นให้ปรากฏสู่วงวรรณกรรมก็อาจจะทดลองนำแบบแผนที่ตนคิดประดิษฐ์ขึ้นมาแสดงเป็นตัวอย่างแทรกไว้ในบทประพันธ์ หากผู้อ่านพบลักษณะที่แตกต่างออกไปจากแบบแผนนิยม ก็ควรพิจารณาอย่างถี่ถ้วนโดยไม่ยึดถือเกณฑ์ความถูกต้องตรงตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์หรือความคุ้นชินเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างโคลงในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ต่อไปนี้

โคลงที่ไม่มีคำรับสัมผัสระหว่างบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๔

งามโบสถ์วิหารช่อฟ้า เฉลิมส**วรรค์**
พรายพร่างเจดีย์**ขวัญ** เพริศแพร้ว
หอไตรใส่ธรรม**ขันธ์** อนันตทิพย์
เรืองรุ่งอร่ามสามหล้า คู่ฟ้าสยามขลัง ฯ

(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๗๗)

---

[๕๒] เอกสิทธิ์กวี (poetic license) หมายถึง สิทธิพิเศษที่ยอมให้กวีไม่ต้องปฏิบัติตามระเบียบข้อบังคับอย่างเคร่งครัดในด้านการใช้ภาษา การใช้สัมผัส หรือการออกเสียง เพื่อว่าบทร้อยกรองของเขาจะสอดคล้องกับข้อกำหนดของฉันทลักษณ์ การไม่ปฏิบัติตามระเบียบข้อบังคับบางอย่าง กวีอาจจงใจใช้สิ่งเหล่านี้เพื่อให้เกิดผลเชิงกวีนิพนธ์

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕, หน้า ๓๓๒.

ตัวอย่างโคลงที่ไม่มีคำรับสัมผัสระหว่างบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๔ ในพระนิพนธ์เรื่อง **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

นาสิกแลเลิศล้ำ ใคร**ปุน**
งามแง่แท้เที่ยง**บุญ** เลื่องหล้า
คือของอสวย**สุน** ทเรศ
เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า อ่าพ้นฝูงหญิง ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๕๗)

การยักย้ายตำแหน่งคำรับส่งระหว่างบาทในลักษณะคู่ขนาน

๑. ปากกาทิพย์วาดฟ้า จักร**วาล**
ในแก่น**สาร**วรรณศิลป์ สิ่งแก้ว
เทอดมนุษย์ค่าแท้**นาน** อม***ตะ***
ใหญ่ยิ่ง***ประ***โยชน์หน้า เพื่อหล้าเลิศสมัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๕)

โคลงบทข้างต้น ในบาทที่ ๒ มีการรับสัมผัสที่คำที่ ๓ และส่งสัมผัสต่อไปยังคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ ส่วนการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๒ จากคำว่า “แก้ว” กับบาทที่ ๔ ปรากฏว่าไม่มีคำรับสัมผัสที่มีสระเดียวกัน แต่มีข้อน่าสังเกตว่าคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ คือ คำว่า “(อม)ตะ” กับคำที่ ๓ ในบาทที่ ๔ คือ คำว่า “ประ(โยชน์)” เป็นคำที่มีเสียงสระเดียวกัน ซึ่งเป็นคำรับสัมผัสที่ยักย้ายตำแหน่งแบบตรีพิธพรรณเช่นเดียวกับในบาทที่ ๒ ดังนั้น ถ้าเชื่อว่าเป็นความตั้งใจของกวีที่จะเล่นกับข้อบังคับสัมผัสโดยมีการยักย้ายตำแหน่งสัมผัสอย่างเป็นระบบ ก็จะอธิบายได้ว่าเป็นการทดลองแต่งโคลงสี่สุภาพที่ยืดหยุ่นคำรับสัมผัสแบบตรีพิธพรรณในลักษณะเป็นการเล่นสัมผัสคู่ขนานระหว่างครึ่งบทแรกกับครึ่งบทหลัง โดยเลื่อนคำส่งสัมผัสจากเดิมในบาทที่ ๒ เป็นบาทที่ ๓ เพื่อทำให้เกิดการรับส่งสัมผัสกันไปเป็นคู่ ระหว่างบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ แห่งหนึ่ง และบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่ง ทั้งนี้มีคำรับสัมผัสปกติในตำแหน่งคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ คือ “นาน” เกี่ยวสัมผัสคู่ขนานนี้ไว้

เหตุที่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตดังกล่าว เนื่องจากโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์ มักมีการเพิ่มคำรับส่งสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ กับคำใดคำหนึ่งในวรรคหน้าของบาทที่ ๔ อย่างมีนัยสำคัญดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อการเพิ่มสัมผัสระหว่างบาท อย่างไรก็ตามความคิดเห็นของผู้วิจัยจากการวิเคราะห์ตัวอย่างข้างต้นนี้ อาจเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเบื้องต้นเท่าที่มีข้อมูลอยู่จำนวน

น้อยมาก แต่ถึงกระนั้นก็มีเหตุผลที่น่าเชื่อถือได้อยู่ไม่น้อย ดังจะยกตัวอย่างโคลงอีกบทหนึ่งที่มีลักษณะการเล่นสัมผัสคล้ายกัน ดังต่อไปนี้

๒. แปลกพิบูลย์ฯนอนซ่อนหน้า วีรบุ**รุษ**
ยึดอย่างฮิตเล่อร์**ดุจ** พระ***เจ้า***
มหามิตรอุบาทว์ที่**สุด** เสมอ***พม่า***
มาย่ำแปลกแหลก***หน้า*** ข่มกล้าทหารหงอน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑๕)

โคลงบทนี้มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๑, ๒ และ ๓ ปรากฏในตำแหน่งตามข้อบังคับของโคลงสี่สุภาพ แต่ในวรรคหน้าของบาทที่ ๔ ไม่มีคำรับสัมผัสกับคำว่า “เจ้า” ในบาทที่ ๒ แต่มีข้อสังเกตว่าคำที่ ๗ ของบาทที่ ๓ คือ “พม่า” เป็นคำที่มีเสียงสระเดียวกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ คือ “หน้า” เมื่อพิจารณาตามนี้ จะเห็นว่ามีลักษณะเป็นการเล่นสัมผัสคู่ขนานระหว่างบาทที่ ๑ กับ ๒ และบาทที่ ๓ กับ ๔ โดยมีคำว่า “สุด” ในชุดคำรับส่งสัมผัสปกติเกี่ยวคู่ขนานนี้ไว้

๓. ว่ามนุษย์ในนั่นไซร้ สัตว์**กัก** ขฬะนา
ด่าว่าผิดฉันท**ลักษณ์** ใส่**ร้าย**
อิจฉาริษยา***ชัด*** ชาติถ่อย สถุลแล
หนักแผ่นดินเร่ง***ย้าย*** อยู่ร้อนนรกานต์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๓๙)

โคลงบทข้างต้นเป็นตัวอย่างการใช้คำรับสัมผัสที่มีเสียงสระเดียวกันแต่มีพยัญชนะตัวสะกดต่างกันคือ “กัก–ลักษณ์–ชัด” ซึ่งเกณฑ์โดยทั่วไปคำรับส่งสัมผัสต้องมีรูปสระและพยัญชนะสะกดเหมือนกัน แต่ถ้าพิจารณาความยืดหยุ่นเรื่องคำสัมผัสว่าอาจจะเป็นคำที่มีรูปสระเดียวกัน โดยไม่จำเป็นต้องมีพยัญชนะสะกดเดียวกัน คือ คำว่า “กัก” ในบาทที่ ๑ กับ “ชัด” ก็ถือว่าโคลงบทนี้เป็นตัวอย่างของการใช้คำสัมผัสที่ยืดหยุ่นตามแบบที่มีมาแล้วในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น นอกจากนี้การรับส่งสัมผัสระหว่างบาทในคำที่ ๗ ของบาทที่ ๑ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ คือ คำว่า “กัก – ลักษณ์” และคำที่ ๗ ของบาทที่ ๒ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ คือ คำว่า “ร้าย – ย้าย” ก็เป็นลักษณะการเล่นสัมผัสระหว่างบาทในโคลงแบบคู่ขนานดังที่กล่าวมาแล้ว

๔. ทิดใหม่เมาพ่นฟุ้ง น้ำ**ลาย**
โสนเล่าถึงเกย์***สาว*** หนึ่ง**ไซร้**
อวดวิเศษเที่ยวเกรียว***กราว*** ปากถ่อย
วันหนึ่งแวะวัด**ได้** พ่นให้สงฆ์สยอง ฯ
(หน้า ๙๕)

หากวิเคราะห์โดยยึดถือแบบแผนโคลงสี่สุภาพจะเห็นว่า คำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งคำรับสัมผัสจากบาทที่ ๑ เป็นคำที่มีเสียงสระเดียวกันคือ “สาว” กับ “ กราว” แต่คำส่งสัมผัสในบาทที่ ๑ คือ “ลาย” ต่างตัวสะกดกัน ส่วนสัมผัสอีกแห่งหนึ่งยังคงปรากฏปกติ คือ “ไซร้” ในบาทที่ ๒ กับ “ ได้” ในบาทที่ ๔ หากถือเกณฑ์ความยืดหยุ่นของคำสัมผัสดังโคลงตัวอย่างบทที่ ๓ และ ๔ โคลงทั้งสองบทนี้ก็ไม่ใช่การละทิ้งสัมผัสระหว่างบาทที่ ๑ กับ ๒ และ ๓ หรือเป็นโคลงที่ผิดแบบแผนแต่ประการใด

ฉ. การใช้สระเสียงเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบท

โคลงจำนวนหนึ่งในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ปรากฏการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบท หรือคำในตำแหน่งรับส่งสัมผัสบังคับเป็นคำที่มีเสียงสัมผัสสระเดียวกัน ดังปรากฏใน **บางกอกแก้วกำศรวล** พบการเล่นเสียงสัมผัสสระเช่นนี้ถึง ๘๐ บท ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ประการหนึ่งในโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์ ลักษณะการใช้สระเสียงเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบทเช่นนี้มีปรากฏในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้นสืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ การเลือกใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบทช่วยสร้างความโดดเด่นทางเสียงในตำแหน่งสัมผัสบังคับ ซึ่งเป็นการเล่นกับจังหวะหยุดในตำแหน่งของการลงท้ายจังหวะของวรรคและบาท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

๑. แสวงมณีวิเศษร่วงรุ้ง วิชา**ชัย**
เรียนเพื่อเจียระไน**ใจ** ค่า**ไร้**
ขับสัตว์เถื่อนออก**ไป** จากจิตร
นิมิตสิ่งเลิศค่า**ไว้** มอบ**ให้**จักรวาล ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๑)

โคลงบทที่ ๑ คำรับส่งสัมผัสในตำแหน่งสัมผัสบังคับระหว่างบาท ได้แก่ “ชัย – ใจ – ไป” (เสียงวรรณยุกต์สามัญ - สามัญ – สามัญ) และ “ไร้ – ไว้” (เสียงวรรณยุกต์ตรี – ตรี) และบาทที่ ๔ มีการเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังอีกแห่งหนึ่ง คือ “ไว้ – ให้”

๒. พุทธธรรมนำสัตว์ให้ ภาว**นา**
ใจแจ่มศีลสัตย์**พา** สู่**ฟ้า**
หรืออาจล่วงข้ามมม**หา**- วัฏฏจักร
โดยเชี่ยวทุกฌาน**กล้า** ผ่าน**หล้า**วิเศษวิสัย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๖๖)

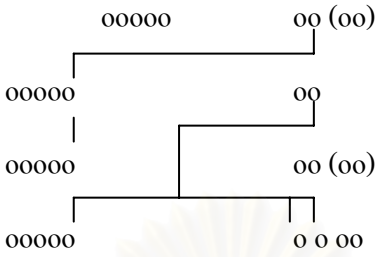
โคลงบทที่ ๒ คำรับส่งสัมผัสในตำแหน่งสัมผัสบังคับระหว่างบาท ได้แก่ “นา – พา – หา” (เสียงวรรณยุกต์สามัญ – สามัญ – จัตวา) และ “ฟ้า – กล้า” (เสียงวรรณยุกต์ตรี – โท) และบาทที่ ๔ มีการเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังอีกแห่งหนึ่ง คือ “กล้า – หล้า”

๓. นอนในเปลคลื่นม้วน เสมอ**หมอน**
น้ำอ่อนหวานไสว**สอน** ฟ่าย**ฟ้อน**
ลายกนกคลื่นครวญ**วอน** วาดทิพย์
ลมสั่นนวลทรายฉะ**อ้อน** ดับ**ร้อน**ฝั่งฝัน ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๑๑)

โคลงบทที่ ๓ คำรับส่งสัมผัสในตำแหน่งสัมผัสบังคับระหว่างบาท ได้แก่ “หมอน – สอน – วอน” (เสียงวรรณยุกต์จัตวา – จัตวา – สามัญ) และ “ฟ้อน – อ้อน” (เสียงวรรณยุกต์ตรี – โท) และบาทที่ ๔ มีการเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังอีกแห่งหนึ่ง คือ “อ้อน–ร้อน

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมานี้ จะเห็นว่านอกจากการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสแล้ว อังคาร กัลยาณพงศ์ได้เพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังของบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่งด้วย ลักษณะดังกล่าวนี้พบอยู่มากในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวได้ว่าเป็นลีลาวรรณศิลป์ในการแต่งโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ การเล่นเสียงสัมผัสสระเช่นนี้เป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้เสียงลงท้ายจังหวะของโคลงเกี่ยวคล้องต่อเนื่องกันไปในบาทและระหว่างบาทอย่างสม่ำเสมอ ด้วยกวีมีความเข้าใจธรรมชาติของภาษาไทยคือเรื่องเสียงวรรณยุกต์ของคำ และการเล่นเสียงสัมผัสสระที่เอื้อต่อการสร้างความงามทางเสียงให้แก่บทประพันธ์ จึงรู้จักเลือกสรรคำที่มีเสียงสระเดียวกันมาใช้เพื่อสร้างลำนำของเสียงสูงต่ำไล่ระดับกันหรือล้อรับเสมอกันก็ได้ จะเห็นว่า

เมื่อมีคำรับสัมผัสเพิ่มขึ้นอีกแห่งหนึ่งในวรรคหลังของบาทที่ ๔ ทำให้สัมผัสในโคลงสี่ปรากฏเป็นสองชุดเสมอกันชุดละ ๓ คำ ดังแผนผัง



ตัวอย่างโคลงบทที่ ๑ คำรับส่งสัมผัสแต่ละชุดมีดังนี้ “ชัย – ใจ – ไป” (เสียงสามัญ สามัญ สามัญ) และ “ไร้ – ไว้ - ให้” (เสียงวรรณยุกต์ตรี ตรี โท) ทำให้เสียงลงจังหวะท้ายวรรคและบาทมีดังนี้ “เสียงสามัญ สามัญ ตรี สามัญ ตรี โท” นอกจากนี้การจบลงด้วยเสียงสามัญของคำว่า “วาล” ซึ่งเป็นพยางค์ที่มีเสียงสระยาว จะเห็นว่าสอดรับกับความหมายของเนื้อความที่กล่าวถึงความเพียรพยายามของกวีที่จะแสวงหาสิ่งสูงค่ามาสร้างเป็นบทกวีเพื่อ “เจียระไนใจ” มนุษย์ให้มีความงดงามพ้นกิเลสเพื่อมอบสิ่งล้ำค่านี้แด่จักรวาลอันแสดงนัยถึงกาลอันยาวนาน ดังที่อังคารกัลยาณพงศ์มักใช้คำว่า “อนันตกาล” อย่างสม่ำเสมอในกวีนิพนธ์ โคลงบทนี้จึงมีความสมบูรณ์ทั้งเสียงและความหมายที่กวีสามารถสื่อ ‘สาร’ ให้จบสิ้นกระแสความได้ในโคลงหนึ่งบท

โคลงบทที่ ๒ คำรับส่งสัมผัสแต่ละชุด ได้แก่ “นา – พา – หา” (เสียงวรรณยุกต์สามัญ สามัญ จัตวา) และ “ ฟ้า – กล้า – หล้า” (เสียงวรรณยุกต์ตรี โท โท) เมื่อลำดับคำรับส่งสัมผัสในบทจะมีเสียงวรรณยุกต์ที่เล่นระดับเรียงกันดังนี้ “สามัญ สามัญ ตรี จัตวา โท โท”

โคลงบทที่ ๓ คำรับส่งสัมผัสแต่ละชุด ได้แก่ “หมอน – สอน – วอน” (เสียงวรรณยุกต์จัตวา จัตวา สามัญ) และ “ฟ้อน – อ้อน –ร้อน” (เสียงวรรณยุกต์ตรี โท ตรี) เมื่อลำดับคำรับส่งสัมผัสในบทจะมีเสียงวรรณยุกต์ที่เล่นระดับเรียงกันดังนี้ “จัตวา จัตวา ตรี สามัญ โท ตรี”

มีข้อสังเกตว่าคำรับส่งสัมผัสแต่ละชุดมักปรากฏเสียงวรรณยุกต์ระดับเดียวกันอย่างน้อย ๒ คำ ซึ่งอาจเป็นสัมผัสชิดหรือมีเสียงต่างระดับคั่น ดังนี้

โคลงบทที่ ๑ “สามัญ - สามัญ – สามัญ” และ “ตรี – ตรี - โท”

โคลงบทที่ ๒ “สามัญ – สามัญ – จัตวา” และ “ตรี – โท – โท”

โคลงบทที่ ๓ “จัตวา – จัตวา – สามัญ” และ “ตรี – โท – ตรี”

การใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบทในโคลงสี่สุภาพพบในการแต่งโคลงตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นทั้งโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพ ดังที่วีรวัฒน์ อินทรพรได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับคำรับส่งสัมผัสระหว่างบาทในโคลงสี่ประการหนึ่ง คือ ความนิยมใช้เสียง

สัมผัสสระเดียวกันทุกแห่ง เช่น ในลิลิตพระลอ กวีใช้การรับส่งสัมผัสเสียงสระเดียวกันจำนวน ๑๕ บท ลักษณะการซ้ำเสียงสระเดียวกันในตำแหน่งสัมผัสนอกนี้เป็นกลวิธีการแต่งที่เล่นกับเสียงสัมผัสสระอย่างหนึ่ง[๕๓] ดังตัวอย่างจากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

เล่าฦๅโฉมท้าวทั่ว เมือง**สรอง**
ขจรข่าวถึงหู**สอง** พี่**น้อง**
ระทวยดุจวัลย์**ทอง** ครวญใคร่ เห็นนา
โหยละห้อยใน**ห้อง** อยู่เหยี้ยมฟังสาร ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๙๐)

ครั้นฟังธิราชร้อน รน**ใจ** อยู่นา
หมอจักเอาอัน**ใด** เร่ง**ให้**
ไปรับเรียกขวัญ**ใน** เขาปู่ พระเอย
หมอสั่งเขือข้า**ได้** ชอบช้างตัวเร็ว ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๙๖)

ตัวอย่างการใช้คำรับส่งสัมผัสที่มีเสียงสระเดียวกันจากเรื่อง**ทวาทศมาสโคลงดั้น**

แสนพฤกษ์เหลืองหล่นล้วน แลง**ใบ**
บังสุมาลย์แมนมวล แมก**ไม้**
พฤกษาศิขร**ไซร** โซรมชีพ
โอ้หาสกาลกล**ไหม้** ช่วยเรียม ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๕๐)

โคมทองประทีปแก้ว เรือง**ใน**
อกพี่คือโคมคำ คู่**ได้**
เพลิงผลาญกระอุ**ใจ** วนิเจต
ทรวงรลุงลาญ**ไหม้** ป่วนเปน ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๗๐๖)

---

[๕๓] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๙-๑๓๐.

ตัวอย่างการใช้คำรับส่งสัมผัสที่มีเสียงสระเดียวกันจากเรื่อง**กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ยูงทองย่องย่างเยื้อง รำฉ**วาง**
รายร่ายฟ่ายเฟื่อง**หาง** เฉิด**หน้า**
ปากหงอนอ่อนสำ**อาง** ลายเลิศ
รำเล่นเต้นงาม**หง้า** ปีกป้องเปนเพลง ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๓๐)

เพกาฝักย้อมกุ่ม ผล**หนา**
ตาตุ่มทุมรา**ชา** เนื่อง**หน้า**
สุกรมมะยมพ**วา** ชมพู่
สาเกไม้หมาก**ข้า** อิกเปล้าขานาง ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๓๔)

ตัวอย่างการใช้คำรับส่งสัมผัสที่มีเสียงสระเดียวกันจากเรื่อง**โคลงนิราสกรุงเก่า** ของหลวงจักรปาณี (ฤกษ์) ในสมัยรัตนโกสินทร์

แม่ซบพักตร์ทุ่มทิ้ง ทับ**เพลา** พี่นา
พลางพี่รับขวัญ**เอา** จิตต์**เจ้า**
ชชิดเช็ดสุชล**เบา** สะไบโบก ผิวแม่
ประพรั่นขวัญหาย**เช้า** ตรู่แล้วจะลา ฯ
(โคลงนิราสกรุงเก่า หน้า ๕)

ถึงจวนจวนเก่าครั้ง คราว**ไฉน**
จวนชำระความ**ใคร** ก็**ได้**
วานจวนชำระ**ใจ** ความทุกข์ พี่รา
จวนเจ็บจวนตาย**ให้** เหือดร้อนรำจวน ฯ
(โคลงนิราสกรุงเก่า หน้า ๔๘)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันในการรับส่งสัมผัสทั้งบทในโคลงสี่สุภาพของอังคาร กัลยาณพงศ์แสดงให้เห็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการเล่นเสียงสัมผัสสระแบบหนึ่งในโคลงซึ่งมีต้นแบบจากวรรณคดีโบราณ และการใช้การเล่นเสียงสระในคำสัมผัสบังคับนี้ยังทำให้เกิดการเล่นเสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งคำท้ายวรรคและท้ายบาทอีกด้วย

การเล่นคำซ้ำต้นบาท

การเล่นคำซ้ำในตำแหน่งต้นบาทโคลงเป็นการสร้างสุนทรียภาพที่เกิดจากจังหวะของการซ้ำเสียง และมีผลต่อความหมายของเนื้อความ ซึ่งเป็นการเน้นย้ำความหมายของคำให้มีความลึกซึ้งหนักแน่นมากกว่าการใช้คำเพียงคำเดียว ดังที่ปรากฏเป็นวรรณศิลป์เด่นในพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังนี้

รอนรอนสุริยโอ้ อัสดงค์
เรื่อยเรื่อยลับเมรุลง ค่ำแล้ว
รอนรอนจิตจำนง นุชพี่ เพียงแม่
เรื่อยเรื่อยเรียมคอยแก้ว คลับคล้ายเรียมเหลียว ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๐๕)

รอนรอนสุริยคล้อย สายัณห์
เรื่อยเรื่อยเรื่อแสงจันทร์ ส่องฟ้า
รอนรอนจิตกระสัน เสียวสวาท แม่เอย
เรื่อยเรื่อยเรียมคอยถ้า ที่นั้นห่อนเห็น ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๑๑)

ในพระนิพนธ์บทเห่เรือชมนกและบทเห่ครวญนี้ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงกำหนดตำแหน่งของการเล่นคำซ้ำไว้อย่างเป็นระบบ คือ ใช้คำเดียวกันเล่นซ้ำคำในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๓ แห่งหนึ่ง คือ คำว่า รอนรอน และในบาทที่ ๒ กับบาทที่ ๔ อีกแห่งหนึ่ง คือ คำว่า เรื่อยเรื่อย การเล่นซ้ำคำแบบนี้ “ทำให้โครงสร้างของโคลงบทนี้มีความงามด้วยความเปรียบที่สมดุล คือ “รอนรอน” ของแสงตะวันในบาทที่ ๑ เปรียบเทียบกับจิตใจของกวีที่กำลังทดท้อตามแสงตะวันในบาทที่ ๓ และ “เรื่อยเรื่อย” ของดวงอาทิตย์ที่ค่อยๆ ลับภูเขาไปในบาทที่ ๒ นั้นก็เปรียบได้กับการรอคอยนางอัน

เป็นที่รักของกวีอย่างไม่มีวันสิ้นสุดในบาทที่ ๔”[๕๔] การเล่นคำซ้ำ ๑ คำ ๒ แห่ง ในตำแหน่งต้นวรรคทุกวรรคนี้ เรียกว่ากลบทธงนำริ้ว ดังตัวอย่างใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์**

นับนับตั้งแต่นั้นแม่ขวัญเมือง **ผ่องผ่อง**ผิวผุดเหลืองรุ่งเรืองสุด
ส่องส่องแสงรังษีนี้ล้ำอุดม์ **ล้ำล้ำ**เลิศมนุษย์เจ้าทรงครรภ์
ดูดูดุจดวงแก้วแววววิเชียร **แววแวว**วาวเสถียรดูเฉิดฉัน
แจ้งแจ้งใจว่าองค์เจ้าทรงครรภ์ **ชื่นชื่น**ดังชมชั้นพิมานพรหม

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๓๘๓)

การเล่นคำซ้ำต้นบาทมีปรากฏใน **บางกอกแก้วกำศรวล** มีทั้งปรากฏไม่ครบทั้ง ๔ บาทและครบทุกบาท ดังนี้

หวานเพลงสินธุ์สั่งเวิ้ง ทรายนวล
ครืนคลื่นลำนำครวญ ซ่าคล้อย
รื่นรื่นชื่นลมหวน หอมฝั่ง
พร่างพร่างรุ้งน้อยน้อย สั่นน้ำอร่ามแสง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๔๗)

สนธยาว้าเหว่สิ้น ดินสวรรค์
รื่นรื่นชื่นรสสุคันธ์ มิ่งไม้
วูบวูบหวั่นอกอัน เปล่าเปลี่ยว
สั่นสั่นเสียวขวัญไหม้ เหม่อไร้จุดหมาย ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๔๙)

ตัวอย่างการเล่นซ้ำคำแบบกลบทธงนำริ้ว ซึ่งมีการเพิ่มเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทแบบกลบทก้านต่อดอกด้วย แต่ปรากฏไม่ครบทุกบาท

---

[๕๔] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๔.

รินรินน้ำซ่อนใต้ **ทรายหาย**
เรื่อยเรื่อยซ่ากระจาย **คลืนครื้น**
รอนรอนอ่อนแสงพราย กาลจักร
เฉื่อยเฉื่อยลมโชยชื้น ชื่น**ช้อยลอย**ขวัญ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๕๕)

การเล่นคำซ้ำต้นบาทในโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ แม้จะไม่กำหนดคำซ้ำในบาทคี่และบาทคู่เหมือนกับแบบแผนในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร แต่เห็นได้ชัดเจนว่ามีต้นแบบจากวรรณศิลป์ในกาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร สังเกตจากการใช้คำซ้ำ “รอนรอน” พรรณนาบรรยากาศยามเย็นเมื่อพระอาทิตย์กำลังอ่อนแสง และ “เรื่อยเรื่อย” พรรณนาภาพธารน้ำไหลผ่านแก่งหินเป็นฝอยแตกกระจาย

๓.๑.๑.๑.๒ โคลงกระทู้

การแต่งโคลงกระทู้เป็นรูปแบบหนึ่งของการเล่นกับเนื้อความในการแต่งโคลงสี่สุภาพ โคลงกระทู้เป็นกลวิธีการแต่งที่มีลักษณะเด่นในด้านการเล่นกับการขยายความในโคลงด้วยการตั้งคำกระทู้ไว้ที่ต้นบาททั้ง ๔ บาท คำกระทู้อาจเป็นกลุ่มคำที่มีความหมายหรือไม่ก็ได้ และแต่งเนื้อความในโคลงขยายคำกระทู้นั้นๆ ซึ่งเนื้อความโคลงนั้นอาจแต่งเพื่อขยายความคำกระทู้ให้มีความชัดเจนมากขึ้นก็ได้หรืออาจไม่ได้ขยายความคำกระทู้ก็ได้ โดยเฉพาะถ้ามีการกำหนดคำกระทู้ที่ไม่มีความหมาย กวีก็จะใช้คำกระทู้นั้นสร้างความหมายใหม่ขึ้นในโคลง เช่น คำกระทู้ “ทุสุมดุ” “โกวาปาเปิด” เป็นต้น[๕๕]

การแต่งโคลงกระทู้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางดังปรากฏหลักฐานจากการรวบรวมโคลงกวีโบราณของพระยาตรัง และการแต่งโคลงกระทู้ปิดเรื่องหรือเปิดเรื่องในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลาง ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์มีการแต่งโคลงกระทู้ที่สืบทอดต่อจากสมัยอยุธยาทั้งในเรื่องลักษณะการตั้งคำกระทู้และการขยายความกระทู้ ในส่วนของคำกระทู้นั้นมีทั้งการตั้งคำกระทู้ขึ้นมาใหม่และการใช้คำกระทู้จากโคลงกระทู้ในสมัยอยุธยา[๕๖]

โคลงกระทู้เป็นขนบวรรณศิลป์ด้านรูปแบบอย่างหนึ่งที่โดดเด่นในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งมีการใช้คำกระทู้หลากหลาย เช่น คำกระทู้ภาษิต “ทำดีได้ดี”[๕๗]

---

[๕๕] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๘–๒๖๙.

[๕๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๙.

[๕๗] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวล**, หน้า ๓๘.

“คานแค้นยากแค้น”[๕๘] “มั่งมีศรีสุข”[๕๙] “ต่อหน้ามะพลับ ลับหลังตะโก”[๖๐] คำกระทู้ชื่อบุคคล เช่น “เสฐียรโกเศศ นาคะประทีป”[๖๑] “พระธรรมะปิฎกวิสุทธิ์”[๖๒] คำกระทู้คำเดียวทุกบาทหรือกระทู้ยืน[๖๓] และคำกระทู้โบราณ “ทะลุ่มปุ่มปู ทุสุมุดุ โกวาปาเปิด จกจี้รี้ไร” การแต่งโคลงกระทู้ของอังคาร กัลยาณพงศ์มีลักษณะของการสืบทอดและการสร้างสรรค์รูปแบบและกลวิธีการแต่งดังนี้

อังคาร กัลยาณพงศ์ได้สืบทอดและสร้างสรรค์การแต่งโคลงกระทู้โดยนำเอาโคลงกระทู้สมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ที่ใช้คำกระทู้ ได้แก่ “ทะลุ่มปุ่มปู” “ทุสุมุดุ” “อุสานารี” “โกวาปาเปิด” “จกจี้รี้ไร” ซึ่งเดิมเป็นคำกระทู้ที่ใช้แต่งโคลงกระทู้แยกเป็นบทๆ มาจัดเข้ากันเป็นโคลงกระทู้หนึ่งชุดมี ๕ บทเรียงตามลำดับ คำกระทู้ทั้งหมดเหล่านี้ กวีจะต้องแต่งโคลงขยายให้มีเนื้อความต่อเนื่องกันให้สมบูรณ์ ซึ่งท้าทายความสามารถของกวีในการแต่งฉันทลักษณ์

ในหนังสือเรื่อง**วรรณกรรมพระยาตรัง**ของกรมศิลปากรมีคำอธิบายว่าโคลงกวีโบราณนี้มิใช่งานประพันธ์ของพระยาตรังโดยตรง แต่เป็นผลงานที่รวบรวมโคลงของกวีมีชื่อเสียงในสมัยโบราณที่มีผู้จดจำสืบต่อกันมาบันทึกไว้ด้วยกันซึ่งถือเป็นการรักษาโคลงของเก่าไว้มิให้สูญหาย ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์คำนำไว้ว่า “หนังสือที่เรียกว่าประชุมโคลงกวีโบราณนี้ คือโคลงที่กวีแต่งแต่ครั้งกรุงเก่า เปนของคนนั้นบ้างคนนี้บ้าง มีตั้งแต่พระราชนิพนธ์เปนต้นลงมา ล้วนนับถือกันในพวกกวีแต่โบราณว่าเปนของแต่งดีจึงจดจำบอกเล่าสืบต่อมา”[๖๔] “พระยาตรังคงรวบรวมโคลงกวีโบราณนี้ถวายกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ เวลาเมื่อตัวกลับเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ หลังจากไปเป็นเจ้าเมืองตรังแล้ว”[๖๕]

อย่างไรก็ดี เมื่อเทียบดูโคลงกระทู้ที่รวบรวมไว้ในโคลงกวีโบราณ ของพระยาตรังแล้วพบว่ามีโคลงกระทู้ข้างต้น ๔ กระทู้คือ “จกจี้รี้ไร” “ทะลุ่มปุ่มปู” “ทุสุมุดุ” และ “โกวาปาเปิด”

---

[๕๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๒.

.[๕๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๓.

[๖๐] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ปณิธานกวี**, หน้า ๕๙.

[๖๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๕.

[๖๒] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีศรีอยุธยา**, หน้า ๑๒๑.

[๖๓] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (ม.ป.ท., ๒๕๑๔), หน้า ๑๙. [พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ขุนคำนวณวิจิตร (เชย บุนนาค)].

[๖๔] พระนิพนธ์คำนำของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ปรากฏใน **โคลงกวีโบราณ** (พิมพ์ครั้งที่ ๒ งานกฐินพระราชทาน มหาอำมาตย์โท พระยาราชนกูล ปลัดทูลฉลองกระทรวงมหาดไทย ณ วัดนางชี ปีมะเมีย พ.ศ.๒๔๑๖), หน้า (๑). ใน พระยาตรัง, **วรรณกรรมพระยาตรัง**, พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๗), หน้า ๒๘๓.

[๖๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๘๓–๒๘๔.

ส่วนคำกระทู้ “อุสานารี” ไม่มีในโคลงกวีโบราณที่รวบรวมไว้ใน**วรรณกรรมพระยาตรัง** แต่พบใน**โคลงกระทู้วชิรญาณ** ดังมีตัวอย่างต่อไปนี้

ทะ เลแม้ว่าห้วย เรียมฟัง
ลุ่ม ว่าดอนเรียมหวัง ว่าด้วย
ปุ่ม เปือกว่าปะการัง เรียมร่วม ความแม่
ปู ว่าหอยแม้กล้วย ว่ากล้ายเรียมตาม ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๓๑๘)

ทุ รนอุระร้อน ลำเค็ญ แม่เอย
สุ ริยาพลบเรียมเห็น แต่ห้อง
มุ เมิลมุ่งแลเย็น ใจวาก แล้วแฮ
ดุ ริยางค์เยือกเสียงฆ้อง ค่ำแล้วเรียมครวญ ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๓๑๙)

โก สินทรบรเมศไท้ ทัดจันทร์
วา ยุพรุณรังสรรค์ แจ่มเจ้า
ปา นื้อมรคัล ยเมศ กูเอย
เปิด บัญชรให้เต้า ยาตรฟ้ามาดิน ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๓๒๕)

จก จักโกรธเคียดขึ้ง หวงแหน
จี้ จำรำคาญแสน บ่นบ้า
รี้ พลทั่วดินแดน นอนแม่ ยังเลย
ไร ร่ำทุกเส้นหญ้า บ่นให้ใครฟัง ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๓๑๘)

ในหนังสือ **โคลงกระทู้วชิรญาณ** ซึ่งรวบรวมโคลงกระทู้ที่มีการแต่งประกวดกันในสมยนั้น พบว่ามีการใช้คำกระทู้โบราณที่กล่าวมานี้แต่งเป็นโคลงกระทู้ และพบคำกระทู้ “อุสานารี” ด้วย ดังตัวอย่างบทที่ได้รางวัลเป็นผลงานของนายซุ่นฮวด ดังนี้

อุ บายหมายเทียบน้ำ ในธาร
สา โรชสายสั้นยาน หยั่งได้
นา นาจิตรฤๅหาญ เห็นตลอด
รี ฤกลมอยู่ไส้ สุดรู้เล็งฉงน
(โคลงกระทู้วชิรญาณ หน้า ๑๐)

โคลงกระทู้ของโบราณนั้นไม่ได้ปรากฏในลักษณะเป็นโคลงกระทู้ชุดเดียวกัน อังคาร กัลยาณพงศ์นำเอาคำกระทู้ทั้งหมดมาเรียงเข้ากันเป็นกระทู้หนึ่งชุด โดยเรียงลำดับคำกระทู้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน ดังนี้ “ทะลุ่มปุ่มปู ทุสุมุดุ อุสานารี โกวาปาเปิด จกจี้ริ้ไร” กลายเป็นโคลงกระทู้รูปแบบหนึ่งซึ่งอาจจะแต่งยากยิ่งขึ้นไปอีก เพราะนอกจากจะต้องแต่งเนื้อความขยายคำกระทู้บังคับให้ครบทั้ง ๕ กระทู้เรียงต่อกันแล้ว กวียังจะต้องสามารถสร้างเอกภาพของเนื้อความในโคลงทั้ง ๕ บทให้มีความสมบูรณ์ในแง่เนื้อหาอีกด้วย ดังตัวอย่างบทชื่อ “จินตนาการ”

ทะ เลหลากท่วมเวิ้ง หนหาว
ลุ่ม ลิ่วจมดาวหนาว แหล่งหล้า
ปุ่ม หินเปื่อยเบาราว ปุยนุ่น
ปู ไต่เมฆข้ามฟ้า เที่ยวเฟ้นกินสวรรค์ ฯ
ทุ รคามานั่งเงื้อม ผาขาว
สุ หร่ายโปรยเป็นดาว ร่วงแพร้ว
มุ มนตร์เป่าไปพราว ไฟพร่าง
ดุ สั่งฝนห่าแก้ว หลั่งแล้วลับหาย ฯ
อุ ยาโยคดุเหว่าแจ้ว เสียงหวาน
สา หร่ายบึงบัวบาน ชื่นช้อย
นา ทีนี่สุคันธมาลย์ รวยรื่น
รี รี่ลมน้อยน้อย เป่าฟ้ามาหอม ฯ
โก กิลาแก้วเจื่อยแจ้ว สรวงสวรรค์
วา หนึ่งเอื้อมถึงจันทร์ แจ่มจ้า
ปา ใจเปลี่ยวไปฝัน โลกอื่น
เปิด ปล่อยขวัญบินบ้า บ่ายฟ้าไปหาย ฯ

จก ทรายถมร่างไว้ เป็นดิน
จี้ เร่งวิญญาณบิน สู่ฟ้า
รี้ รี้เรื่อยเรื่อยยิน ครวญคร่ำ
ไร ร่ำหลงใหลหล้า ป่าช้าอาถรรพณ์ ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๗๔)

อังคาร กัลยาณพงศ์ มุ่งแสดงให้เห็นภาพที่กว้างใหญ่ไพศาลของธรรมชาติไร้ขอบเขต สังเกตจากคำที่กวีใช้แสดงภาพ ได้แก่ ทะเล เวิ้ง หนหาว แหล่งหล้า ฟ้า สวรรค์ ภาพเหล่านี้ได้ปรากฏในจินตนาการของผู้แต่ง ชลธิรา สัตยาวัฒนา กล่าวว่าผู้แต่งเน้นให้รู้สึกถึงความสุขของการฝันหรือการปล่อยใจไปฝัน คือการสร้างจินตนาการให้เลื่อนลอยหลุดพ้นจากสภาพที่เป็นอยู่จริงในโลกภาพความเคลื่อนไหวของธรรมชาติที่น้ำทะเลไหลหลากท่วมฟ้า ดาวจมลึกลงไปในแผ่นดิน ปุ่มหินเปื่อยเบาราวปุยนุ่น มีนัยความหมายให้รู้สึกถึงความยาวนานของเวลาซึ่งมิอาจจะประมาณได้ แต่ในขณะเดียวกันก็บ่งชี้ว่ากาลเวลาอันยาวนานดังกล่าวมีวาระที่จะต้องสิ้นสุดถึงจุดที่จะมีความเปลี่ยนแปลงบางอย่าง ความเปลี่ยนแปลงนี้เป็นความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติซึ่งไม่น่าที่จะเป็นไปได้ แต่ก็อาจจะเป็นไปได้และคงจะต้องเป็นไปจริงๆ เมื่อถึงวาระหนึ่ง สภาพอันเวิ้งว้างและยาวนานอาจจะหมายถึงอนาคตอันอยู่ไกลแสนไกลนานชั่วอสงไขย ซึ่งสิ่งที่สังคมถือว่าด้อยค่าไร้ความหมายจะมีสิทธิได้เลือกเที่ยว กินหรือเสพย์สิ่งดีๆ ได้ ระยะเวลาซึ่งยังอยู่อีกนานกว่าจะมาถึงนั้น น่าจะเป็นแรงกระตุ้นหรือผลักดันให้ได้คิดว่ามนุษย์ควรจะหาทางออกให้ตนมีความสุขบ้าง ความสุขที่จะได้มานี้ย่อมมาจากการปล่อยละวางสิ่งต่างๆ ในโลกซึ่งมีแต่ความน่าพึงรังเกียจ...การหนีโลกนี้ไปสู่โลกแห่งจินตนาการเป็นทางออกที่ผู้แต่งเสนอให้ใช้ระยะเวลาสั้นๆ ชั่วขณะหนึ่งซึ่งมีค่าทางใจอย่างมากมาน นับเป็นการทดแทนทางใจ เพราะในทางปฏิบัติจริงๆ มนุษย์ไม่อาจจะดิ้นรนออกจากความยึดมั่นในโลกได้เช่นเดียวกับที่ผู้แต่งเอง แม้จะรู้หนทางและสามารถถ่ายทอดให้ผู้อื่นได้เห็นหนทางนั้นด้วย แต่ในทางปฏิบัติ ผู้แต่งก็ไม่สามารถกระทำได้ตามนั้น จึงจำต้องมีการทดแทนด้วยการหนีไปสู่โลกจินตนาการดังกล่าว[๖๖]

อนึ่ง การแต่งขยายความจากคำกระทู้บังคับ ความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์จะช่วยเอื้อต่อการสรรคำมาขยายความต่อจากคำกระทู้ที่กำหนดได้ง่ายขึ้น ความรู้ความเข้าใจเรื่องคลังศัพท์ชนิดของคำตามหลักไวยากรณ์ วิธีประกอบศัพท์ การละคำ การหลากคำ เป็นต้น จะช่วยให้ผู้แต่งสามารถคิดหาวิธีขยายความ เล่นความกับคำกระทู้ อีกทั้งรู้วิธีการเติมศัพท์ สร้างศัพท์จากคำกระทู้เดี่ยว ซึ่งบางคำอาจไม่ใช่คำตามหลักไวยากรณ์ หรือเป็นพยางค์ที่กร่อนมาจากคำ เช่น /ทะ/ ถ้าคำ

---

[๖๖] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, **ผจงถ้อยร้อยเรียง**, หน้า ๑๓๙-๑๔๒.

กระทู้นั้นสามารถใช้เป็นคำโดดได้ ผู้แต่งจะต้องสรรคำอื่นมาจัดวางในวรรค บาท และบท เพื่อสร้างความหมายให้สมบูรณ์

ในที่นี้จะยกตัวอย่างวิธีการสร้างความหมายในระดับคำโดยการสรรคำของกวี ดังนี้

๑. คำกระทู้เป็นพยางค์หน้าของคำ เช่น

/ทะ/ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ อธิบายว่า ทะ ใช้นำหน้าคำที่ขึ้นต้นด้วยตัว ท ในบทกลอน มีความแปลอย่างเดียวกับคำเดิมนั้น หรือเป็นคำซ้ำซึ่งคำหน้าเสียงกร่อนไป[๖๗] คำกระทู้ /ทะ/ ในโคลงกระทู้ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้เป็นพยางค์หน้าของคำกริยาและคำวิเศษณ์ ได้แก่ ทะแกล้ว ทะกล้า ดังตัวอย่าง

“ทะ แกล้วไทยเร่งล้อม ตองอู”
“ทะ แกล้วซากเกลื่อน อยุธยา”
“ทะ กล้าชาวค่ายบ้าน บางระจัน”

/ทุ/ ทุ เป็นคำอุปสรรคในภาษาบาลีและสันสกฤต แปลว่า ชั่ว ยาก ลำบาก เลว ทราม ทุ นี้เมื่ออยู่หน้าคำอื่นตามหลักไวยากรณ์ภาษาบาลีและสันสกฤต กำหนดให้เติมตัวสะกดลงตัวหนึ่งเพื่อให้เท่าของเดิม เช่น ทุ + คติ เป็น ทุคคติ ตัวสะกดนั้นดูพยัญชนะคำหลังเป็นเกณฑ์ ถ้าพยัญชนะวรรคคำหลังเป็นอักษรสูงหรืออักษรกลางก็ใช้พยัญชนะที่ ๑ แห่งวรรคนั้นสะกด เช่น ทุ + กร เป็น ทุกกร ทุ + ข เป็น ทุกข ได้แก่ ทุจริต ทุรชาติ ทุรชน ทุรคา ทุรยุค ทุรัสสถาน ถ้าพยัญชนะคำหลังเป็นอักษรต่ำ ก็ใช้เติม ร แทนตัวสะกดได้ทุกวรรค เช่น ทุรชน ทุรพล ทุรยศ หรือเอาสระ อุ ออกเสียก็มี เช่น ทรชน ทรพล ทรยศ และเมื่ออยู่หน้าสระก็เติม ร เช่น ทุ + อาจาร เป็น ทุราจาร[๖๘]

คำกระทู้ /ทุ/ และ ทุร ในโคลงกระทู้ของอังคาร กัลยาณพงศ์เป็นคำวิเศษณ์ประกอบหน้าคำศัพท์ ได้แก่ คำว่า ทุจริต ทุรชาติ ทุรชน กริยาและคำวิเศษณ์ ได้แก่ ทุจริต ทุรชาติ ทุรชน ทุรคา ทุรยุค ทุรัสสถาน ดังตัวอย่าง

“ทุ จริตเพรงท่ามฟ้า เมืองแครง”
“ทุ รชาติพม่าชั่วช้า สามานย์”
“ทุ รชนโลภพร่าหล้า อดสู สายแฮ”
“ทุ รคามานั่งเงื้อม ผาขาว”
“ทุ รยุคทั่วพื้น พิภพไหว”
“ทุ รัสสถานป่าช้า กระสัน”

---

[๖๗] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒** (กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๕๑๔.

[๖๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๓๓.

/สุ/ เป็นพยางค์หน้าของคำ สุหร่าย ดังตัวอย่าง

“สุ หร่ายโปรยเป็นดาว ร่วงแพร้ว”

“สุ หร่ายไฟลุกลาม ท่วมหล้า”

“สุ หร่ายฝนเป็นไฟ หลั่งไหม้”

“สุ หร่ายปรมาณู ล่มฟ้า”

/อุ/ เป็นพยางค์หน้าของคำ อุษาโยค อุโฆษ อุจาด อุบัติ ดังตัวอย่าง

“อุ ษาโยคดุเหว่าแจ้ว เสียงหวาน”

“อุ ษาโยคพร่างแพร้ว พระศุกร์”

“อุ ษาโยคโศกเศร้า เสมอหรือ”

“อุ โฆษถึงเทพไท้ มหิทธิฤทธิ์”

“อุ จาดจุติร่วมร้อย ศาสดา”

“อุ บัติชาติใหม่พู้น ภพไหน ก็ดี”

/สา/ เป็นพยางค์หน้าของคำ สารทิศ สารพัด สาหร่าย ดังตัวอย่าง

“สา รทิศมาสถิต แหล่งหล้า”

“สา รพัดคำสอนหา ค่าไร้”

“สา หร่ายบึงบัวบาน ชื่นช้อย”

“สา หร่ายบานหอมปลุก ทุ่งข้าว”

/นา/ เป็นพยางค์หน้าของคำ นาที นานา ดังตัวอย่าง

“นา ทีนี่ประสิทธิ์ สาปแช่ง”

“นา ทีนี่สุคันธมาลย์ รวยรื่น”

“นา นามนุษย์ชิงหมา มาเกิด”

/โก/ เป็นพยางค์หน้าของคำ โกสีย์ โกกิลา โกทัณฑ์ โกลาหล ดังตัวอย่าง

“โก สีย์ทรงเป่าซึ้ง สังข์ทิพย์”

“โก กิลาแก้วเจื่อยแจ้ว สรวงสวรรค์”

“โก ทัณฑ์ยิงล่วงชั้น อกนิษฐ์”

“โก ลาหลทั่วเวิ้ง จักรวาล”

๒. คำกระทู้เป็นคำโดด เช่น ลุ่ม ปุ่ม ปู มุ ดุ ปา เปิด จี้ รี้ ไร ดังตัวอย่าง

“ลุ่ม แห่งปลายลิ้นปาน ป่าช้า”
“ลุ่ม แห่งกิเลสสยดสยอง หม่นไหม้”
“ปุ่ม ระเบิดเบ่งรจนา เพลงถ่อย”
“ปุ่ม กรรมก่อมานาน สนองแน่”
“ปู แผ่นิวเคลียร์ไว้ ฆ่าหล้าแหลกสลาย”
“ปู แผ่สัจจะกล้า ป่าวฟ้าดินฟัง”
“มุ หมายฆ่ากันหรู นรกกว่า ร้ายกว่า”
“มุ ล้างซึ่งสันดาน สัตว์ถ่อย”
“ดุ แช่งสาปแสบสะเทื้อน ทั่วเวิ้งจักรวาล”
“ดุ สั่งไปเกิดให้ เร่งได้พุทโธ”
“ปา ธรรมที่ดีไป ภพอื่น หมดแล”
“ปา โบล์ลิ่งกันดุจ หนอนไขว่”
“เปิด แง่พิษสุดท้าย เพื่อไหม้โลกสลาย”
“เปิด ชาติประชดป่าช้า ชัดแท้ดิรัจฉาน”
“จี้ ถ่านเพลิงอาฆาต ชู่ร้าย”
“จี้ จิตรธรณีพลัน ร่ำไห้”
“รี้ รี้แช่งสาปนาน มนุษย์ชั่ว ชาติแล”
“รี้ รี้ร่ำสวดพลี มนต์มิ่ง”
“ไร งั่งเกิดรกหล้า คลั่งบ้านรกรานต์”
“ไร ไม่เร่งนรกไหม้ โลกม้วยมหันตภัย”

การแต่งโคลงกระทู้ที่ใช้ชื่อบุคคลเป็นคำกระทู้เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ โดยมากกวีมักใช้เพื่อแสดงการสรรเสริญยกย่องบุคคล ดังตัวอย่าง

เสฐียร สถิตคุณค่าแท้ แด่มนุษย์ โลกนา
โกเศศ วิเศษแก่นวิสุทธิ์ สิ่งแก้ว
นาคะ ทิพย์ร่ายพระพุทธ มนตร์มิ่ง เปรียบฤๅ
ประทีป สวรรค์สว่างแพร้ว พร่างฟ้าวรรณศิลป์ ฯ
(ปณิธานกวี หน้า ๙๕)

พระ บารมีมุ่งแจ้ง วิมุติวิโมกข์
ธรรมะ ประเสริฐเหนือโลก เลิศแล้ว
ปิฎก ตรีชื่นชัยโชค มนุษยชาติ
วิสุทธิ์ ธาตุเพชรรุ้งแพร้ว ภิกขุแก้วมณีสมัย
(กวีศรีอยุธยา หน้า ๑๒๑)

การตั้งคำกระทู้ชื่อบุคคลนั้นมีตัวอย่างปรากฏในพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร เป็นการกล่าวถึงตัวผู้แต่งเองโดยขอฝากผลงานนี้ไว้ ดังนี้

เจ้าฟ้า หนุ่มน้อยราช กุมาร
ธรรม์ ธำรงกลอนการ ยั่วแย้ม
ธิเบศร์ วราสถาน ไชยเชษฐ
สุริย์วงศ์ ทรงโคลงแต้ม แต่งไว้วานสงวน ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓ หน้า ๒๔๘)

การสร้างโคลงกระทู้ชุดและการแต่งโคลงกระทู้ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ แสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดรูปแบบและกลวิธีการขยายความอันเป็นลักษณะหนึ่งของการสร้างสุนทรียภาพในระดับความของโคลง

๓.๑.๑.๑.๓ กลอน

อังคาร กัลยาณพงศ์ให้ความสำคัญกับการสืบทอดการแต่งกลอนอยู่มาก ดังปรากฏการแต่ง**ลำนำภูกระดึง**โดยใช้กลอนเป็นฉันทลักษณ์หลัก กลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ไม่นิยมกำหนดจำนวนคำในวรรคสม่ำเสมอ หรือสร้างจังหวะมาตรฐานที่แน่นอนทุกวรรคเสมอกัน เช่น กลอนหกบังคับวรรคละ ๖ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๒/ ๒/ ๒ กลอนเจ็ดกำหนดวรรคละ ๗ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๒/ ๒/ ๓ หรือ ๓/ ๒/ ๒ กลอนแปดกำหนดวรรคละ ๘ คำ นิยมแบ่งจังหวะเป็น ๓/ ๒/๓ กลอนเก้ากำหนดวรรคละ ๙ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๓/ ๓/ ๓ ซึ่งปรากฏการเล่นสัมผัสในอย่างเป็นระบบ ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่า “สัมผัสในมีได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ถึงแม้ว่าจะไม่มีในข้อบังคับท่านก็พยายามให้มีแทบทุกวรรค เพราะนิยมกันว่ายิ่งมีมากยิ่งเพราะและท่านนิยมใช้สัมผัสสระเป็นข้อสำคัญยิ่งกว่าสัมผัสอักษร ถึงท่านจะไม่บังคับ แต่ก็มีหลักพอเป็นที่สังเกตทั่วๆ ไปได้”[๖๕] เช่น

[๖๕] พระยาอุปกิตศิลปสาร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๖๒.

แบบกลอนหกและกลอนเจ็ดในงานพระนิพนธ์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ เรื่อง **กนกนคร** และ **สามกรุง** ซึ่งทรงพัฒนากลอนหกและกลอนเจ็ดให้มีสัมผัสในทุกวรรค วรรคละ ๒ คู่ เป็นอย่างน้อย ทำให้เสียงกลอนกระทบกันเป็นจังหวะใกล้เคียงกับกลบทใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) หรือแบบกลอนแปดลีลาของสุนทรภู่ ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวรายละเอียดต่อไปในหัวข้อการสืบทอดขนบฉันทลักษณ์ในกลอนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

แม้ว่าอังคาร กัลยาณพงศ์แต่งกลอนโดยไม่ยึดติดแบบแผนข้อบังคับเรื่องจำนวนคำและการกำหนดเล่นสัมผัสในที่เป็นระบบ เพื่อสร้างความไพเราะทางเสียงที่รื่นไหลเกี่ยวเนื่องกันไปในวรรค แต่จะเห็นว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ มิได้ละทิ้งแนวคิดเรื่องความงามทางเสียงและจังหวะของกลอนเสียทีเดียว ดังตัวอย่างการวางสัมผัสในในวรรคของกลอนบทต่อไปนี้ ซึ่งเป็นวรรคทองของอังคาร กัลยาณพงศ์

น้ำไหลอายุขัยก็ไหลล่วง ใบไม้ร่วงชีพก็ร้างอย่างฝัน
ฆ่าชีวาคือพร่าคืนวัน จะกำนัลโลกนี้มีงานใด ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๔)

กลอนบทนี้อ่านแบ่งจังหวะในแต่ละวรรคดังนี้

น้ำไหล / อายุขัย / ก็ไหลล่วง ใบไม้ร่วง / ชีพก็ร้าง / อย่างฝัน
ฆ่าชีวา / คือพร่า / คืนวัน จะกำนัล / โลกนี้ / มีงานใด ฯ

วรรคสดับ แบ่งจังหวะเป็น ๒/ ๓/ ๓ **วรรครับ** แบ่งจังหวะเป็น ๓/ ๓/ ๒
วรรครอง แบ่งจังหวะเป็น ๓/ ๒/ ๒ **วรรคส่ง** แบ่งจังหวะเป็น ๓/ ๒/ ๓

ในแต่ละวรรคมีการวางคำที่เล่นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะเชื่อมเสียงระหว่างจังหวะดังนี้

วรรคสดับ ใช้สัมผัสสระในตำแหน่งคำท้ายจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ คือ “ไหล” กับ “ขัย” และเชื่อมเสียงต่อเนื่องกับสัมผัสสระแบบสัมผัสคั่นในจังหวะที่ ๓ คือ “ไหล”

วรรครับ ใช้สัมผัสพยัญชนะในตำแหน่งคำท้ายจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ คือ “ร่วง” กับ “ร้าง” และเชื่อมเสียงต่อเนื่องกับสัมผัสสระแบบสัมผัสชิดในจังหวะที่ ๓ คือ “อย่าง”

วรรครอง ใช้สัมผัสสระในตำแหน่งคำท้ายจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ คือ “วา” กับ “พร่า”

วรรคส่ง ใช้สัมผัสพยัญชนะในตำแหน่งคำท้ายจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ และเชื่อมเสียงต่อเนื่องกับสัมผัสสระแบบสัมผัสชิดในจังหวะที่ ๓ เหมือนกับวรรครับ คือ “มี”

การวางคำที่มีการเล่นเสียงสัมผัสดังกล่าวนี้ กวีได้สรรคำมาใช้อย่างประณีตเพื่อสร้างจังหวะเน้นของเสียงและจังหวะเชื่อมของเสียงในวรรคได้อย่างลงตัว ทำให้กลอนไพเราะและช่วยให้ผู้อ่านสามารถจดจำวรรคทองบทนี้ได้ง่ายขึ้น

การเล่นเสียงสัมผัสในตำแหน่งคำท้ายของจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ และอาจเชื่อมเสียงต่อเนื่องกับคำในจังหวะที่ ๓ ดังตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น เป็นลักษณะวรรณศิลป์ที่พบในกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังมีตัวอย่างต่อไปนี้

การเล่นสัมผัสสระในตำแหน่งคำท้ายของจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒

กาละ**ไหล**อายุ**ขัย**ก็ไหลล่วง สุดห่วงงานทิพย์ถึงค่าฟ้า
หรือจะต้องนฤมิตหยาดน้ำตา แทนค่าอมตะศิลป์แล้วสิ้นใจ ฯ
ใบไม้**ร่วง**ชีพก็**ล่วง**เลยแล้ว แว่วแว่วมฤตยูผู้ยิ่งใหญ่
จะทรง**สั่ง**ให้สิ้น**หวัง**วารใด งานอะไรถึงทิพย์สิบทิศบูชา ฯ
ก็แล**หาย**จันทร์**ฉายพราย**ผาขาว แววดาววาวเพชรรุ้งระยับระย้า
น้ำค้างพร่างชื้นพื้นลานศิลา บนยอดผาเปล่าเปลี่ยวเดียวดาย ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๑-๑๔๒)

ขอน**แก่น**สวย**แสนแดน**ตึกแถว เป็นแนวคอนกรีตกรีดดอกสวรรค์
สับ**สน**ป่ารถ**ยนตร์**ทั้งนั้น อมนุษย์ผสมพันธุ์กับเครื่องยนตร์ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๐๓)

เมา**อยาก**มัก**มาก**แต่วัตถุ จะบรรลุมโนคติวิเศษไฉน
ลืมแก่น**สาร**มหา**ศาลงาน**ชัย กอปรกู้**ใจ**ยิ่ง**ใหญ่ไพ**บูลย์ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๐๕)

การเล่นสัมผัสพยัญชนะในตำแหน่งคำท้ายของจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒

โอมไหว้พระอาทิตย์กายสิทธิ์ รุ่งอิทธิฤทธิ์เกรียงไกรใหญ่หลวง
จ้าว**ทิพย์**แห่งโลก**ธาตุ**ทั้งปวง จอม**สรวง**ส่อง**แสง**แจ้งจักรวาล ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๕)

แด่ปวงรุกข**ชาติ**ทุกป่า**ชัฏ** สรรพ**สัตว์**พลอยวิ**เศษ**สุขเกษม**ศรี**
หัตถ์ถือพิณทิพย์โปรยดนตรี ทันทีบุปผาร่าเริงนาน ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗)

ใบ**ลาย**ฟ้า**ไล้**ไว้สีสวย ระรวยจังหวะอ่อนแก่แรเงาใส
อ่อน**หวาน**เวียน**วง**เรียวรูปใบ ไม่มากน้อยไปสันโดษดี ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗)

การเล่นสัมผัสในในวรรคกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ มีตัวอย่างอื่นๆ ที่น่าสนใจดังนี้

การเล่นสัมผัสสระชิด ๒ คำในวรรค

แง่งามธรรม**ชาติ**วิ**ลาส**เลิศล้ำ เวรกรรมบัง**ไว้ให้**สูญหาย
อมตะศิลปะ**ปรัชญาว่า**ร้าย หมกไหม้อำม**หิตพิษ**ตัวเอง ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘)

ถ้ามืดบอด**ไร้ใน**แดนดิน ป่วยถวิลหวัง**ซึ้งถึง**สวรรค์
จ่อมอาจมธรรม**ดาสา**มัญ นั้นสุดอด**สูผู้**ทรงญาณ ฯ
มิรู้คุณค่า**แท้แด่**หล้า อย่าปรารถ**นาค่า**อมตะแก่นสาร
ค้ากำไรโลกีย**ยับอัป**ระมาณ มล้าง**ผลาญการ**ศึก**ษาอา**ธรรม์ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘)

การเล่นสัมผัสสระชิดติดกัน ๓ คำในวรรค

“ครู่เดียวเบื่อทิ้ง**ขว้างข้างทาง** ใจร้างมโนธรรมบาปกรรมยิ่ง” (หน้า ๘๕)
“ทุ่งหญ้าป่า**กว้างอ้างว้าง**ไป จนหฤทัยวิเวกหวิววังเวง” (หน้า ๘๕)
“รินรินไหลอยู่**อย่างอ้างว้าง** ตราบโลกร้างสุดสิ้นดินทราย” (หน้า ๑๑๒)
“ป่าสอง**ข้างทางพร่าง**น้ำค้าง อย่างประดับพลอยอยู่พราวพร้อย” (หน้า ๑๑๓)
“เฟินผักกูดคุดคู้กนกวัลย์ เมล็ดนั้นซ่อน**ใต้ใบไหว**หว่าน” (หน้า ๑๒๑)

การเล่นสัมผัสสระในบางวรรคเล่นเสียงอย่างต่อเนื่องเกือบตลอดทั้งวรรค และที่ปรากฏทั้งวรรคก็มี ดังตัวอย่าง

ไก่**เถื่อนเพื่อน**พรางกลบ**ไข่ใหม่** **ใบไผ่ปิดมิดชิดเสี่ยงเพี้ยง**
ช่าง**หาญชาญฉลาดอาจ**ดู**เยี่ยงเมียง** มอง**บางอย่าง**ไว้บ้าง**มีดี** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘-๙)

พุ่มไม้สวยสะพรั่งบังแสงสูรย์ งามปูนฉากแก้วกั้นลึกซึ้ง
ว่านดงพงเฟินเพลินตาพึง คะ**นึงถึงตรึงจิตรติดใจไป** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๗)

การเล่นสัมผัสสระแบบสัมผัสชิดติดกัน ๒ คู่ในวรรค

สุด**รักจักม้วยด้วย**พิษฝัน อกหวิว**หวั่นสั่นใจไหว**สะท้าน
เกรงนางแก้วโกรธมิโปรดปราน ประทานของหวงคือดวงใจ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๐๐)

จะ**เล่าเจ้าซึ้งถึง**ทิพย์ปรัชญา รู้แจ้งค่านรกโลกและสวรรค์
ให้ปฏิภาณรุ่งเรืองมหัศจรรย์ ปราชญ์**เปรื่องเฟื่องฝันวรรณคดี** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๐๓)

เฟินผักกูดคุดคู้กนกวัลย์ เมล็ดนั้นซ่อนใต้ใบไหวหว่าน
ลมพาลิ่วปลิวไหลในธาร ผ่าน**ไหนไปเกิดเชิด**ชูพันธุ์
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๒๑)

ศศิธรชะอ้อนหาวหนาวเมฆย้อย ลมละ**ห้อยสร้อยเศร้าหนาว**สวรรค์
หนาวชะโงกโตรกเหวผาอารัณย์ หนาวขวัญดึกดื่นสะอื้นอำลา ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๑)

การเล่นสัมผัสสระแบบกลบท

ซ้ำกกไผ่ไม้ไล่สี**ผสมส้ม**-
ทุกกอสีซอมีสุน**ทรีย์ดี**
วิหคเถินหาวร่อน**ร้องก้อง**
แจ้วแจ้วแล้วจิกผลกระ**วานทาน**
ผากไผ่ใหญ่ระย้ายอด**ห้อยย้อย**
พระพายชายพลิกพริ้ว**ใบไป**
เถาวัลย์พันโอบไม้**ไทรใหญ่**
นั่งพิงชิงช้าลดาวัลย์**วงลง**
สุกถูกลมไล้ผกายรุ้งสุ**รีย์ศรี**
ผลดนตรีฟ้าประ**ทานนาน** ฯ
เพราะพร้องห้องหิมวาวิ**มาน**ส**ฐาน**
วิเวกหวานวังเวงเพลง**ในไพร** ฯ
พลอยน้ำค้างพร่างเพชร**ไสวใส**
ชมระรื่นชื่นใจวิจิตรพิศ**วงงง** ฯ
ใบไหวสล้างร่มอารมณ์หลง
ค่อยค่อยไกวใสองค์ละ**อ่อนนอน** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๖-๗๗)

กลอนที่ยกมานี้อยู่ในบทชื่อ “ซ้ำกกไผ่” ซึ่งอังคาร กัลยาณพงศ์แต่งเป็นกลบทบังคับเล่นคำสัมผัสสระในตำแหน่งสองคำท้ายวรรค คือ กลบทก้านต่อดอก คือ เล่นเสียงสระ ๑ เสียง ๒ คำในตำแหน่งสองคำสุดท้ายของวรรค และเพิ่มการเล่นเสียงสระในวรรคโดยไม่กำหนดตำแหน่งบังคับคำที่แน่นอน ดังตัวอย่าง

วิหคเถินหาวร่อนร้องก้อง
แจ้วแจ้วแล้วจิกผลกระวานทาน
ผาก**ไผ่ใหญ่**ระย้ายอดห้อยย้อย
พระ**พายชาย**พลิกพริ้วใบไป
เถาวัลย์พันโอบ**ไม้ไทรใหญ่**
นั่ง**พิงชิงช้า**ล**ดา**วัลย์**วงลง**
เพราะ**พร้องห้อง**หิมวาวิมานสฐาน
วิเวกหวานวัง**เวงเพลง**ในไพร ฯ
พลอยน้ำ**ค้างพร่าง**เพชรไสวใส
ชมระ**รื่นชื่น**ใจวิ**จิตรพิศ**วงงง ฯ
ใบไหวสล้างร่มอารมณ์หลง
ค่อยค่อยไกวใสองค์ละอ่อนนอน ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๖-๗๗)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะท้ายวรรค

เทพเจ้าสกาวกายใต้เศวตฉัตร
ฉลองพระองค์กนกทิพย์**เรืองรอง**
งามบุษบกบัลลังก์**ล้ำวิลาส**
เพดานหวานกลีบจง**กลแก้ว**
ปิ่นมกุฎรัตน์ระยับทอง**ผุดผ่อง**
ผยองรุ้งนพรัตน์อยู่**พรายแพรว** ฯ
มุกดามาศนิมิตวิจิตร**พร่างแพร้ว**
แวววระย้าดาริกา**ร่วงราย** ฯ

มณฑปจตุรมุข**สุกแสง** แซงช่อนภศูลสุด**เฉิดฉาย**
นาคช่อฟ้าบราลี**พริ้งพราย** น่าบรรพ์ลายก้านขด**งดงาม** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๔)

เทือกผาเพชรบูรณ์พู้น**ลิบลิ่ว** เป็นทิวเขาทองวิสุทธิ์**ผุดผ่อง**
เหวโตรกชะโงกเงื้อมง้ำ**เรืองรอง** งามกว่าของเทพนิยาย**ใดใด** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๙๓)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ๓ เสียง

ใน **บางกอกแก้วกำศรวล** มีตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ๓ เสียงในตำแหน่งคำที่ ๑, ๒, ๓ กับคำที่ ๔,๕, ๖ ปรากฏในบทประณามพจน์ ดังนี้

เทอดหัตถ์**ไหว้ถวายเกล้ากล่าว**กล้าหาญ
แน่วใจถึงหนึ่งจิตรอธิษฐานนาน กราบกรานเทพเจ้าทุกหาวดาวดวง ฯ
ไหว้องค์อินทร์ถวิลสั่งหลั่งกายสิทธิ์ อวยอิทธิฤทธิ์อิทธิบาทอำนาจสรวง
วาวกาพย์แก้วแววเกิดวับสุวรรณยวง โชติช่วงเฉกเอกอาทิตย์อุทัยทอง ฯ
……..
ไหว้พระจันทร์วันพระแจ่มวาววิจิตร นิมิตธรรมนำอมตะทิพย์สว่างไสว
สู่โพธิสัตว์ตรัสรู้โพธิญาณชัย รุ้งสมัยเพราะจันทร์เจ้าสกาวกาล ฯ
ไหว้พระอังคารวารพระอุโฆษฤทธิ์ เจิมอภิสิทธิ์อุกฤษฎ์กล้าไกรหาญ
ไหว้พระพุธวิสุทธิ์วรฌานญาณ **เจิมปฏิภาณจารปฏิภาค**พิเศษไว ฯ
ไหว้พระพฤหัสบดีศรีศุภพิสุทธิ์ อุตมะฤทธิ์มหิทธิ์สิทธิชัยสมัย
แกร่งปัญญากล้าปันญา**ณ**เกรียงไกร เจิมสุมาลัยในกวีหวานมนตร์นิพนธ์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๓)

บทประณามพจน์นี้อังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้กลวิธีการซ้ำคำต้นบทคือ “ไหว้” เพื่อแจกแจงรายละเอียดของเทพยดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนขอกราบไหว้บูชาเพื่อให้อุดมคติสูงส่งที่ตนมุ่งมาดปรารถนาบรรลุผลสำเร็จ ความงามของเสียงในบทประพันธ์ที่เกิดจากการเล่นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะนี้ทำให้บทประณามพจน์ซึ่งแม้จะแต่งด้วยกลอนมีความเด่นขึ้นมา แสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องการเล่นเสียงเพื่อสร้างความพิเศษให้แก่บทประพันธ์ซึ่งกวีใช้เพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดง

ความเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การแต่งกลบทซึ่งมีข้อบังคับมากกว่าปกติในบทประณามพจน์นี้จึงเป็นการอวดฝีมือของกวีและชี้ให้เห็นว่าบทนี้มีความสำคัญ

การเล่นเสียงสัมผัสท้ายวรรคแบบกลบท

ใน **บางกอกแก้วกำศรวล** มีตัวอย่างบทชมธรรมชาติที่แต่งเป็นกลบทสะบัดสะบิ้ง คือเล่นเสียงพยัญชนะเดียวกันที่เป็นคำเสียงเบาคำเสียงหนักสลับกันไป ทำให้บทพรรณนาธรรมชาติบทนี้มีลักษณะพิเศษที่เกิดจากการเล่นเสียงพยัญชนะและเสียงหนักเสียงเบาของคำที่วางเป็นคู่ในตำแหน่งท้ายวรรคของกลอน ดังตัวอย่าง

ณ เหมันต์หิมวันต์**เผาะหยดเผาะหยาด** พฤกษชาติเหมยพร่าง**ก็พร่างก็แพร้ว**
ดาริการะย้าระยับ**วะวับวะแวว** ผ่องแผ้วทางช้างเผือก**สกลสกาว** ฯ
ศศิธรจรกระจ่าง**สว่างสวรรค์** สลับขั้นเมฆวิเวกภวังค์**ก็เหน็บก็หนาว**
สนพริ้วริ้วแสงโสม**วะวับวะวาว** สะเก็ดดาวร่วงแพร้ว**แล้ววูบแล้ววาย** ฯ
ยอดผาสลับซับซ้อน**ชะง่อนชะโงก** หุบเหวโตรกลิ่วหวิว**สวิงสวาย**
เวิ้งว้างชะเลป่า**ก็ท้าก็ทาย** ขวัญหายเหิน**เพลินพฤกษ์เพลินไพร**ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๒๒)

นอกจากนี้ กวียังเพิ่มการเล่นเสียงสัมผัสสระเชื่อมเสียงจากจังหวะก่อนหน้านี้กับคำคู่ที่เป็นกลบทด้วย เช่น กระ**จ่าง**ส**ว่าง**สวรรค์ ซับ**ซ้อน**ช**ะง่อน**ชะโงก **เหินเพลิน**พฤกษ์เพลินไพร

นอกจากการเล่นสัมผัสในวรรคยังปรากฏตัวอย่างการเล่นคำในลักษณะอื่นที่แสดงให้เห็นการสืบทอดการเล่นเสียงของคำในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ เช่น

การเล่นสัมผัสพยัญชนะของพยางค์หน้าของคำที่อยู่ต้นวรรค

จรลิ่วชมโตรกชะโงกเงื้อมง้ำ **จรล่ำ**ใต้หล้าฟ้ากว้างใหญ่
จรลีลี้ลับในไพรไกล **จรล่วง**ห่วงอาลัยไมตรี ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๙)

การเล่นคำที่มีพยางค์ต้นเป็นเสียงพยัญชนะเดียวกันลักษณะนี้มีปรากฏในการแต่งโคลงของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังที่ยกตัวอย่างแล้วในหัวข้อการสืบทอดขนบฉันทลักษณ์ในโคลง

การพบการเล่นคำเช่นนี้อีกในกลอน จึงยืนยันให้เห็นความจงใจของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่จะประมวลตัวอย่างวิธีการเล่นคำนี้ไว้ในกวีนิพนธ์ของตนเพื่อเป็นแบบอย่างสืบไป เช่นเดียวกับตัวอย่างแบบวิธีการเล่นคำซ้ำในตำแหน่งต้นวรรคต่อไปนี้

พักเหนื่อยเอนกายใกล้สวนหิน **ริน**ริน**ริน**อากาศวิสุทธิ์เสมอฝัน
ริ้วริ้วลมปลิวหอมรสสุคันธ์ **รื่นรื่น**ชื่นขวัญปัญญาวาว ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๗)

ไหวไหวสุมาลัยลมโชยพริ้ว **ริ้วริ้ว**เรณูหอมอ้อมมิ่งขวัญ
เรื่อยเรื่อยขลุ่ยบุหรงร่ำรำพัน **หวั่นหวั่น**แรงฝันสั่นชีวี ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๓)

จากตัวอย่างวรรณศิลป์ในกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ผู้วิจัยรวบรวมให้เห็นในหัวข้อนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นการสืบทอดแนวคิดการเล่นเสียง การเล่นคำในขนบวรรณศิลป์ของไทยแล้ว ผู้วิจัยประสงค์จะชี้ให้เห็นว่าวรรณศิลป์ในกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์มีลักษณะคล้ายคลึงกับกลอนลีลาของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่า ปัจจัยที่ทำให้ลีลากลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) แปลกไปจากกลอนของสุนทรภู่ คือเห็นได้ว่าจำนวนคำในแต่ละวรรค ไม่จำเป็นต้องมี ๘-๙ คำตายตัว อาจจะมี ๗ หรือ ๙ ยืดหยุ่นไปตามกระบวนเนื้อความ และที่สำคัญคือการเล่นสัมผัสใน เห็นได้ชัดว่ามีตำแหน่งสัมผัสที่ไม่ตายตัว[๗๐]

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระท้ายจังหวะแรกกับจังหวะที่ ๒ ในวรรคจากเรื่อง **กากีคำกลอน**

สงวน**น้อง**มิให้**ต้อง**ธุลีลม ยาม**ชม**มิให้**ช้ำ**ล้วนคำหวาน
ยาม**ต้อง**ค่อยประ**คอง**แต่พอพาน ยามประสานเนตร**น้อง**แต่พอ**นวล**
ยามแนบพี่ถนอมมิให้หนัก ผจงรักนิ่มน้องครองสงวน
อยู่หลัด**หลัด**ฤๅมา**ชัด**ให้เรียมครวญ โอ้ว่านวลหน่ายแหนงไปแห่งใด
(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๙-๑๐)

[๗๐] ธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," หน้า ๓๖๘.

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระในวรรคจากเรื่อง **กากีคำกลอน**

ว่า**พลางกาง**กรเข้าประคอง ตระกองโอบอุ้มแก้วกากี
ถีบทะ**ยานผ่าน**ขึ้นโพยมหน ด้วยฤทธิรณแรงราชปักษี
เฉี่ยว**ฉิบพริบ**ตาในนาที ก็ข้ามสีทันดรสะดวกดาย
ถึงสิมพลีวันวิมานทอง เข้าสู่ห้องวิเชียรรัตน์เรืองฉาย
วางอ**นงค์ลง**บนแท่นพรรณราย ก็กลายเพศจากครุฑเป็นเทวัญ
ประดับ**เครื่องเรืองอร่ามงาม**ทรง ดั่งองค์วิษณุรักษ์รังสรรค์
จากเกยียรสา**ครจร**จรัล มาถวัลย์แท่นรัตน์วิเชียรพราย
นั่ง**แนบแอบ**องค์ยุพเรศ ช้อนเกศอุ้มประ**โลมโฉม**ฉาย
จุมพิตปรางน้องตระกองกาย กรก่ายแนบส**นิทชิด**ชวน

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๖)

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสพยัญชนะจากเรื่อง **กากีคำกลอน**

ยาม**แนบ**พี่ถ**นอม**มิให้**หนัก** ผจงรักนิ่มน้องครองสงวน
อยู่หลัดหลัดฤๅมาซัดให้เรียมครวญ โอ้ว่า**นวลหน่ายแหนง**ไปแห่งใด

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๙-๑๐)

เคยเย็นเกล้านารินเป็นปิ่นปัก พระปลง**รัก**มิได้**ร้าง**ห่างสมาน
ไยสมรจึ่งมาจรให้แดดาล จนท้าว**ลาญ**ชีพ**ล่วง**ชีวา**ลัย**
…….
ลืม**เนตร**เห็น**สนม**สนิท**แน่น** ยิ่งโศกแสนโศกีไม่มีชื่น
พระจาก**อาสน์**ฝืน**องค์**ดำรงยืน ก็ออกพื้นพระโรงรัตน์วัจนา

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๑๒)

เมื่อพิจารณาการวางคำที่เล่นเสียงสัมผัสในวรรคกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ กับกลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เช่น การเล่นเสียงสัมผัสสระชิด การเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งท้ายจังหวะ การเล่นเสียงพยัญชนะท้ายจังหวะ การเล่นเสียงพยัญชนะของสองคำท้ายวรรค เป็นต้น อังคาร กัลยาณพงศ์น่าจะเห็นแบบอย่างกลวิธีการเล่นเสียงดังกล่าวจากกลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)

นอกจากนี้ยังปรากฏการใช้โวหารซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลจาก**กากีคำกลอน**ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ดังนี้

พระยาครุฑฟังนุชสารแสดง มโนแหนงดั่งมณีที่แตกฉาน

……..

เชิญเชยเสวยสุขสวรรยางค์ ตั้งแต่ปางนี้ไม่ขอพบกัน
ตราบสิ้นดินฟ้าพระเมรุมาศ แสนชาติไม่ขอร่วมภิรมย์ขวัญ
กว่าจะเสร็จศิวโมกข์ทางธรรพ์ สั่งเสร็จระเห็นหันไปสิมพลี ฯ

(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หน้า ๒๕)

เสียเจ้าราวร้าวมณีรุ้ง มุ่งปรารถนาอะไรในหล้า
มิหวังกระทั่งฟากฟ้า ซบหน้าติดดินกินทราย ฯ
จะเจ็บจำไปถึงปรโลก ฤๅรอยโศกรู้ร้างจางหาย
จะเกิดกี่ฟ้ามาตรมตาย อย่าหมายว่าจะให้หัวใจ ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๐๔)

๓.๑.๑.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์

การแต่งโคลงนำกลอนแบบกลอนเห่

ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ปรากฏการแต่งโคลงกับกลอนโดยใช้โคลงเป็นคำประพันธ์เริ่มเรื่องและใช้กลอนขยายเนื้อความ ดังมีแบบอย่างกาพย์เห่เรือพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร คือ แต่งโคลงนำและขยายความด้วยกาพย์ยานีไม่จำกัดจำนวนบท อังคาร กัลยาณพงศ์ ได้สร้างสรรค์รูปแบบกลอนเห่ด้วยการใช้คำประพันธ์กลอนขยายความนอกเหนือจากการใช้กาพย์ยานี ๑๑ เพียงอย่างเดียว ผู้วิจัยจึงเรียกชื่อลักษณะรูปแบบการแต่งโคลงกับกลอนที่อังคาร กัลยาณพงศ์สร้างสรรค์ขึ้นนี้ว่ากลอนเห่ โดยเทียบจากแนวคิดในการแต่งกาพย์เห่ ดังตัวอย่าง

สัตว์มืดมาก่อนซ้ำ มืดใหม่ ไปแล
มืดเก่าอนาคตใส สว่างไซร้
สว่างมาก่อนกลับไป มืดหม่น
มาสว่างไปสว่างได้ ช่วยด้วยพุทธธรรม ฯ

งามบุหรงแรกรักไม้มารัง ร้องสั่งป่าจะสิ้นสุรีย์ศรี
งามผกายเงินทองต้องวารี ระริกระรี้รี่ไหลในแสงดาว ฯ
สวยสะอาดหาดทรายใต้แสงจันทร์ นวลทรายนั้นละเอียดอ่อนเหน็บหนาว
สวยสายน้ำค้างพร่างไพรพราว วาวขจายดั่งสายดวงชีวี ฯ
งามสำเภาเดือนทองส่องหล้า โล้ชะเลดารารำ่วงรุ้งรัศมี
งามเงื้อมชะโงกโตรกผามี ยวงเมฆสีฝ้ายสลายตัวลง ฯ
สวยโสรจสรงภูผาป่าวิจิตร ดั่งปริศนาเสน่หาลุ่มหลง
สวยเสน่ห์เล่ห์ฟ้ากะดินมั่นคง ตรงองค์หยินกะหยางทางจีน ฯ
งามธรรมชาติสะอาดบริสุทธิ์ มนุษย์ควรเพ่งคตินิจศีล
งามละอุปาทานเท้ากะฝ่าตีน ป่ายปีนพุทธธรรมนำชีวี ฯ
งามมโนคติริเริ่มเหินหาว ไปเยี่ยมดาวไถไกลลิบลี้
งามแสงร่อนเร่เห่สองพันปี พื้นที่เกษตรไหนไถหว่านกรรม
รวงข้าวทิพย์แห่งชีวิตมนุษย์ งามวิสุทธิ์ที่งานประเสริฐเลิศล้ำ
งามประโยชน์มิหยุดมนุษยธรรม ค้ำจุนโลกลบทุกข์โศกละลาย ฯ
……..

(ปณิธานกวี หน้า ๒๗-๒๘)

เนื้อความในโคลงนำเป็นพุทธพจน์สำคัญที่กล่าวถึงผลกรรมซึ่งสืบเนื่องจากปัจจุบันไปถึงภพหน้าตามที่ปรากฏใน**พระสุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย จตุกกนิบาต**[๗๑] มีพระสูตรชื่อ *ตโมตมสูตร* ว่าด้วยผู้มืดมาและมืดไป กล่าวถึงบุคคลผู้บำเพ็ญกุศลกรรมและอกุศลกรรมเปรียบเทียบกับความมืดกับความสว่าง ดังนี้

๑. บุคคลผู้มืดมาและมืดไป คือ บุคคลบางคนในโลกนี้เกิดในตระกูลต่ำ และเขายังประพฤติกายทุจริต วจีทุจริต และมโนทุจริต หลังจากตายไปแล้วจะไปเกิดในอบาย ทุคติ วินิบาต นรก

๒. บุคคลผู้มืดมาแต่สว่างไป คือ บุคคลบางคนในโลกนี้เกิดในตระกูลต่ำ แต่เขาประพฤติกายสุจริต วจีสุจริต และมโนสุจริต หลังจากตายไปแล้วจะไปเกิดในสุคติโลกสวรรค์

๓. บุคคลผู้สว่างมาแต่มืดไป คือ บุคคลบางคนในโลกนี้เกิดในตระกูลสูง แต่เขาระไตรปิฎกภาประพฤติกายทุจริต วจีทุจริต และมโนทุจริต หลังจากตายไปแล้วจะไปเกิดในอบาย ทุคติ วินิบาต นรก

---

[๗๑] **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๑๒๙-๑๓๑.

๔. บุคคลผู้สว่างมาและสว่างไป คือ บุคคลบางคนในโลกนี้เกิดในตระกูลสูง และเขาก็ประพฤติกายสุจริต วจีสุจริต และมโนสุจริต หลังจากตายแล้วจะไปเกิดในสุคติโลกสวรรค์

ส่วนกลอนที่แต่งขยายความจำนวน ๑๖ บท อังคาร กัลยาณพงศ์ชี้นำให้ผู้อ่านได้แสวงหาสุนทรีย์จากธรรมชาติที่สะอาดบริสุทธิ์ และเรียนรู้คติธรรมที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติเพื่อนฤมิตดวงจิตของตนให้ก้าวพ้นจากอวิชชา การแต่งโคลงนำและแต่งกลอนขยายความแบบกลอนเห่จัดว่าเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์ซึ่งมีแบบแผนกาพย์เห่เดิมเป็นแบบอย่าง แสดงให้เห็นความพยายามของกวีสมัยใหม่ที่ได้พัฒนารูปแบบฉันทลักษณ์ขึ้นมาโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสื่อสารและถ่ายทอดความคิด

จากประเด็นการวิเคราะห์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ผู้วิจัยนำเสนอมานี้ชี้ให้เห็นว่า อังคาร กัลยาณพงศ์มิได้ละทิ้งความรู้ฉันทลักษณ์ในขนบวรรณศิลป์ในทางตรงกันข้ามอังคาร กัลยาณพงศ์มีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในเรื่องรูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการแต่งฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ได้แสดงให้เห็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการแต่งที่มีการยืดหยุ่นข้อบังคับกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ โดยมีวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นวรรณศิลป์ต้นแบบดังปรากฏในการแต่งโคลง จะเห็นได้ชัดเจนว่าขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการแต่งมีรายละเอียดของกลวิธีการแต่งในขนบฉันทลักษณ์ซึ่งอยู่นอกเหนือจากในตำราฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ประมวลและอธิบายหลักการแต่งคำประพันธ์ไว้ และอาจมีความซับซ้อนในการจัดวางคำหรือกลุ่มคำให้ประสานกันในระดับวรรคและระหว่างบาทนอกเหนือจากระบบสัมผัสบังคับ

ส่วนการแต่งกลอน อังคาร กัลยาณพงศ์อาจไม่นิยมการแต่งกลอนที่เน้นเรื่องจังหวะที่ลงตัวแน่นอนหรือถือความไพเราะของเสียงกลอนที่เลื่อนไหลโดยการวางคำที่เล่นเสียงสัมผัสในตำแหน่งที่กำหนดแน่นอนเป็นบรรทัดฐานในการแต่ง จากการศึกษากลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ จะเห็นว่าแม้กวีจะมุ่งที่การสื่อความหมายโดยให้ความหมายของคำเป็นตัวกำหนดการแบ่งจังหวะ ซึ่งในแต่ละวรรคอาจมีจังหวะไม่สม่ำเสมอ แต่ก็ยังพบกลอนจำนวนหนึ่งที่มีจังหวะสม่ำเสมอ โดยการใช้คำที่เล่นเสียงสัมผัสวางในตำแหน่งเชื่อมจุดแบ่งจังหวะในวรรคอย่างสมดุลกัน นอกจากนี้ยังมีกลอนบางบทที่เล่นเสียงสัมผัสในลักษณะแบบกลบท อันเป็นความตั้งใจของกวีที่ใช้กลบทเพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะดังเช่นที่ปรากฏในบทประณามพจน์ แสดงให้เห็นว่าอังคาร กัลยาณพงศ์เลือกที่จะใช้กลวิธีการแต่งในการสื่อความหมาย โดยไม่ได้ยึดถือความไพเราะของเสียงกำหนดการสร้างสรรค์ของกวี

นอกจากนี้ อังคาร กัลยาณพงศ์ได้สืบทอดและสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์โดยการสร้างสรรค์โคลงกระทู้โบราณให้เป็นโคลงกระทู้ชุดที่ต้องแต่งให้ครบ ๕ บทจึงจะสมบูรณ์ รวมทั้งการแต่งโคลงนำกลอนอันมีแบบอย่างจากการแต่งกาพย์เห่ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนปลาย

จากการวิเคราะห์ตัวอย่างฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นภูมิรู้ทางฉันทลักษณ์และฝีมือในทางการประพันธ์ของกวี กลวิธีการแต่งหลายประการสามารถสืบย้อนไปถึงแบบอย่างที่มีในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น ขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ในโคลงและกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ แสดงให้เห็นว่า อังคาร กัลยาณพงศ์ สืบทอดและสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการแต่ง โดยมีความรู้ความเข้าใจขนบวรรณศิลป์เป็นพื้นฐานในการสร้างสุนทรียภาพในบทประพันธ์ ความสามารถในการแต่งโคลงและกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในกวีนิพนธ์ชิ้นเอกเรื่อง **ลำนำภูกระดึง** และ **บางกอกแก้วกำศรวล** วรรณศิลป์ในโคลงและกลอนของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นว่ากวีไม่เพียงสร้างงานกวีนิพนธ์สืบทอดมาตรฐานวรรณศิลป์จากวรรณคดีแบบฉบับเท่านั้น แต่ยังให้ความสำคัญแก่การเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ในขนบการประพันธ์ ของไทย กลวิธีการแต่งหลายประการที่ปรากฏมาแล้วในวรรณคดีโบราณ ทั้งที่กลายเป็นแบบแผนนิยมและเป็นแบบที่กวีโบราณทดลองแต่งไว้ อังคาร กัลยาณพงศ์ได้นำมาแสดงแบบวิธีไว้ในกวีนิพนธ์ รวมทั้งทดลองสร้างสรรค์รูปแบบและกลวิธีการแต่งที่นอกเหนือจากแบบแผนที่เคยมีมาอีกด้วย

๓.๑.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีผู้มีบทบาทในการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์อย่างโดดเด่น ทั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่เลือกมาศึกษาพบการใช้รูปแบบฉันทลักษณ์ ดังนี้

ร่าย มีร่ายสุภาพ ร่ายดั้น โคลง มีโคลงสี่สุภาพ โคลงกระทู้ โคลงสินธุมาลี
ฉันท์ มีวสันตดิลกฉันท์ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์
กาพย์ มีกาพย์ยานี กาพย์ฉบัง กาพย์สุรางคนางค์ กาพย์ขับไม้
กลอน มีกลอนสุภาพ กลอนเพลงพื้นบ้าน กลอนขึ้นต้นด้วยวรรครับ กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด กลอนเก้า

เนื่องจากมีงานวิจัยที่ศึกษาวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ไว้แล้ว ได้แก่ วิทยานิพนธ์เรื่อง **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์** ของประเมิน เชิงเถียร เรื่อง **ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ : วัจนลีลากับความคิด** ของปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีความเชี่ยวชาญในทางฉันทลักษณ์ เห็นได้จากการแต่งฉันทลักษณ์หลากหลายชนิด และการสร้างสรรค์ลีลาการประพันธ์เฉพาะตน

ในที่นี้ผู้วิจัยจะประมวลตัวอย่างที่น่าสนใจมาอภิปรายในประเด็นการสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังนี้

๓.๑.๒.๑. การสืบทอดรูปแบบ

๓.๑.๒.๑.๑ โคลงสี่

ชักม้าชมเมือง และ **อาทิตย์ถึงจันทร์** เป็นกวีนิพนธ์เล่มสำคัญที่แสดงให้เห็นความสามารถในการแต่งโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ทั้งนี้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์บอกวัตถุประสงค์ในการแต่งกวีนิพนธ์คำโคลงสองเล่มนี้ไว้อย่างชัดเจนว่า ประสงค์จะสืบทอดรักษาระเบียบแบบแผนของโคลงสี่สุภาพและโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรไว้ เป็นแบบอย่างเยี่ยงวรรณคดีคำโคลงแบบฉบับสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่กวียกย่องว่ามีวรรณศิลป์ชั้นเลิศ ได้แก่ เรื่อง **ลิลิตพระลอ ลิลิตตะเลงพ่าย** และ **โคลงนิราศนรินทร์** ดังบทต่อไปนี้

เจิมคำร่ำกระแจะจิ้ม เจิมโคลง
สี่สุภาพพรรณโยง เยี่ยมถ้อย
จิตจรดจิตจรรโลง ใจเล่น
ใจรักจากจิตจ้อย จ่อมห้วงใจมหันต์
สูดสุคันธรสล้ำ นรินทร์อิน
ชูชีพพระลอริน ลิลิตเจ้า
ตรับพาทย์ตรับเพลงพิณ เตลงพ่าย
เทินทิพย์เทิดสู่เกล้า ก่ำสร้อยกำสรวล
ควรศรีควรศักดิ์ไว้ วงวรรณ
คือสุหร่ายโรยสุคันธ์ ค่อยคล้อย
ชวยชื่นแก่กัปกัลป์ บังเกิด
“กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ”
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๗-๔๘)

จากการศึกษาโคลงสี่สุภาพใน **ชักม้าชมเมือง** และโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรใน **อาทิตย์ถึงจันทร์** ผู้วิจัยยืนยันได้ว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีความเชี่ยวชาญในการแต่งโคลง การแต่งโคลงที่มีขนาดยาวจำนวนถึง ๕๐๐ บทนี้เป็นการแต่งอย่างอวดฝีมือไว้ในวงวรรณกรรมเยี่ยงกวีชั้นครู ดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ประกาศไว้ในโคลงบทที่ ๕๐๐ ว่า

คำโคลงห้าร้อยบท บาทจรูญ
เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ แบบสร้าง
ผิดตกบกพร่องพูน เพิ่มตัด ต่อเทอญ
สืบสัจธรรมอย่าร้าง อย่ารู้อวสาน ฯ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๓๐)

เริ่มร่ายโคลงดัดดั้น อักษร
เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ ระเบียบร้อย
เต็มสี่บาทกุญชร ช้อยชด
หนึ่งสุดห้าร้อยสร้อย อวสาน
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๕๕)

ความสามารถในการแต่งโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เห็นได้จากการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ในการแต่งโคลงสี่ซึ่งปรากฏในวรรณคดีแบบฉบับ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

โคลงสี่สุภาพและโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรมีจังหวะและลีลาแตกต่างกัน นอกเหนือจากเรื่องจำนวนคำในวรรคสุดท้ายของบาทที่ ๔ (โคลงสี่สุภาพมี ๔ คำ โคลงสี่ดั้นมี ๒ คำ) คือสัมผัสระหว่างบาทและการร้อยสัมผัสระหว่างบท วีรวัฒน์ อินทรพร กล่าวว่าเนื่องจากสัมผัสสระเป็นการเกี่ยวร้อยถ้อยคำในด้านเสียงสระและตัวสะกด การเพิ่มสัมผัสสระหว่างบาทของโคลงสี่สุภาพส่งผลให้จังหวะของโคลงมีความไพเราะรื่นหูมากขึ้นอันเนื่องมาจากเสียงสัมผัสคล้องจองของสัมผัสสระ ซึ่งทำให้ลีลาของโคลงสี่สุภาพมีความอ่อนหวานมากกว่าลีลาโคลงสี่ดั้นซึ่งไม่มีสัมผัสระหว่างบทที่ ๑ และบาทที่ ๒[๗๒]

โคลงสี่สุภาพใน**ชักม้าชมเมือง** แสดงให้เห็นการสืบทอดแบบแผนอย่างเคร่งครัด ทั้งสัมผัสบังคับระหว่างบาท และขนบนิยมในการร้อยสัมผัสระหว่างบทของโคลงจากคำสุดท้ายของบทกับคำใดคำหนึ่งในวรรคหน้าของบาทแรกในบทถัดไป ดังตัวอย่าง

กระจ่างแจ่มจับห้วง เวหน
สาดส่องสู่สากล แก่หล้า
โลมโลกหล่อใจคน คลายเครียด
เพ็ญพิสาขะฟ้า ฟอกด้าวดิน**<u>เกษม</u>**

---

[๗๒] วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๖

เอมอิ่มพริ้มพักตร์เอื้อ อารี
สะอาดเอี่ยมไร้ราคี ครู่นั้น
สว่างพร่างพระปรี ชาผ่อง
สงบระงับกระชับชั้น ช่วงช้อยลีลา
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๕)

ส่วนโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรนั้นมีข้อบังคับเรื่องสัมผัสระหว่างบทมากกว่าโคลงสี่สุภาพ ซึ่งแม้ว่าการแต่งโคลงดั้นจะยากยิ่งขึ้นไป แต่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สามารถแสดงฝีมือในการแต่งโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรอย่างถูกต้องตามแบบแผนไว้จำนวนถึง ๕๐๐ บท ยิ่งไปกว่านั้น กวียังแสดงความเชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์ลีลาวรรณศิลป์ในโคลงอย่างหลากหลายด้วยการเล่นเสียง เล่นคำ การซ้ำคำ ดังจะประมวลตัวอย่างมาแสดงให้เห็นในลำดับต่อไป

สัมผัสระหว่างบทในโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรปรากฏดังนี้ คำสุดท้ายของบาทที่ ๓ ส่งสัมผัสกับคำที่ ๔ ของบาทที่ ๑ ในบทถัดไป และคำสุดท้ายของบาทที่ ๔ ส่งสัมผัสกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ ในบทถัดไป เมื่อผนวกกับสัมผัสระหว่างบาทในบท คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๑ สัมผัสกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ และคำสุดท้ายของบาทที่ ๒ สัมผัสกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ จึงมีสัมผัสครบทุกบาท

สยามมินทร์เมืองมาศตั้ง แต่บูรพ์
ละเอียดละออลาย ดิลกหล้า
พระศาสน์พิสุทธิ์พูน ไพ**โรจน์**
ยศพระลอแย้มฟ้า เฟื่อง**ฝัน**
ประมวลปรา**โมทย์**ไว้ ทุกวาร
ดิเรกดุริย**บรรณ** ระเบียบร้อย
ระบือเลบงการ กวีเวทย์
เกลียวกระหนกน้อยช้อย ชดหาว
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๙)

ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีโคลงที่มีลักษณะเป็นโคลงแบบโบราณที่มีแบบแผนประมวลไว้ในตำรา**กาพยสารวิลาสินี** แม้ว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จะกำหนดเรียกชื่อว่าโคลงสี่ดั้นสุภาพดังระบุไว้ใน**เขียนแผ่นดิน** เพราะเป็นการผสมข้อบังคับระหว่างโคลงสี่ดั้นกับโคลงสี่สุภาพ คือกำหนดจำนวนคำในบทมี ๒๘ คำแบบโคลงสี่ดั้นและรับส่งสัมผัสแบบโคลง

สี่สุภาพ แต่เมื่อพิจารณาจากแบบแผนของโคลงที่มีในตำราฉันทลักษณ์แล้ว จะเห็นว่าเป็นโคลงโบราณชื่อสินธุมาลีที่มีการกำหนดคำเอกคำโท ดังตัวอย่าง

แสงฟ้าสาดฟ้าสาด แผ่นดิน
เปล่งประกายธรณิน ถิ่นนี้
ลิบลิบเทือกภูผิน ผงาดเมฆ
ควันค่อยลอยคล้อยลี้ ยะลา
ผาพาดดาดไม้คล่ำ ชะอุ่มเขียว
ฉ่ำชื่นกลืนกลมเกลียว เกลื่อนเหย้า
มรรคาวิถีเทียว ทางถ่อง
เมืองสู่เมืองเรื้องเร้า แหล่งยะลา
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๒๔)

การสืบทอดขนบวรรณศิลป์ด้านกลวิธีการแต่งที่ปรากฏในโคลงสี่สุภาพและโคลงสี่ดั้นในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ปรากฏตัวอย่างที่น่าสนใจดังนี้

การเล่นเสียง เล่นคำ ในตำแหน่งคำโทคู่ของวรรคหน้าในบาทที่ ๔

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าคำโทคู่ของวรรคหน้าในบาทที่ ๔ ซึ่งเป็นข้อบังคับของโคลงสี่ดั้นปรากฏการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกัน หรือใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน หรือใช้คำซ้ำ ดังตัวอย่าง

คำโทคู่ที่มีเสียงสระเดียวกัน

“เกลียวกระหนก**น้อยช้อย** ชดหาว” (หน้า ๑๕)
“เย็นระยับซับ**ซ้อนย้อน** เยือกทรวง” (หน้า ๒๑)
“ฟ้าโหดยิก**คิ้วกริ้ว** แกว่งแขน” (หน้า ๒๓)
“เปิดตลอดยัน**เช้าเข้า** ค่ำคืน” (หน้า ๔๕)
“สวนรื่นสวน**ร้อนซ้อน** สั่นขวัญ” (หน้า ๑๐๕)

คำโทคู่ที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน

“ไสวสว่างพร่าง**พร้อยแพร้ว** สะพรั่งใจ” (หน้า ๑๕)
“นาเจิ่งน้ำ**โน้มน้าว** หนักรวง” (หน้า ๒๐)
“เรื่อยประจง**เจื้อยจี้** จับใจ” (หน้า ๒๔)

“ลูกจักขอด**แค้นเค้น** คลั่งไข” (หน้า ๒๔)

“ธนูถูกน้าว**ร้าวเร้า** เร่งแผลง” (หน้า ๑๐๘)

คำโทคู่เป็นคำซ้ำ

“ใจหักใจ**แคล้วแคล้ว** คลั่งใจ” (หน้า ๒๑)

“ตาหนึ่งแน่น**น้ำน้ำ** ขนัดตา” (หน้า ๒๒)

“ขอพระแก้ว**น้อยน้อย** นั่งฟัง” (หน้า ๒๒)

“ปลิวสะบัดชัย**คล้ายคล้าย** เคลื่อนพล” (หน้า ๙๗)

“โบกสะบัดพัด**พลิ้วพลิ้ว** ผ่านผัน” (หน้า ๑๐๓)

การใช้คำโทคู่ที่มีเสียงสระเดียวกันหรือเป็นคำซ้ำมีปรากฏในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นต้นแบบ ดังตัวอย่างจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ**

ตัวอย่างคำโทคู่ที่มีเสียงสระเดียวกันจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น**

“กลกรรกล**แก้แท้** ท่ยงชาญ” (หน้า ๓๔๒)

“เสโลหเขน**ขว้างด้าง** ไขว่ขวืน” (หน้า ๓๖๓)

“ลางสำแกล้ว**กล้าบ้า** ชื่นตา” (หน้า ๓๗๕)

“กลับกลอกขวา**ซ้ายผ้าย** ผาดผัน” (หน้า ๓๗๗)

“ดังเดือดม้า**พ่อก้อ** โกรศกรยง” (หน้า ๓๗๘)

ตัวอย่างคำโทคู่ที่มีเสียงสระเดียวกันจากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

“สรรสนุก**ไม้ไหล้** แหล่งเหล้นสองศรี” (หน้า ๔๔๒)

“เชิญราชชม**ไม้ไหล้** กิ่งก้มถวายกร” (หน้า ๔๔๓)

“ขืนข่มใจ**ไว้ได้** เพื่อตั้งภักดี” (หน้า ๔๗๒)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างคำโทคู่ที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกันจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น**

“ซันแซ่ฟ้า**ฟุ้งฟ้า** เฟื่องบร” (หน้า ๓๖๕)
“รยงรยบเหง้า**ไท้ท้ยน** ดายดิน” (หน้า ๓๗๑)
“เคยผาดเผ้ง**แผ้วผู้** ผ่าเข็ญ” (หน้า ๓๗๕)
“แสงส่ำลี**เกื้อก้อม** แพร่งพราย” (หน้า ๓๗๙)
“ตนราช**ผู้แกล้วกล้า** เกลื่อนพล” (หน้า ๓๘๒)

ตัวอย่างคำโทคู่ที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกันจากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

“ถวายบำเรอ**ท้าวไท้** ธิราชผู้มีบุญ” (หน้า ๓๘๗)
“สองอยู่สอง**เศร้าสร้อย** สรากหน้าตาหมอง” (หน้า ๓๙๖)
“ลุลาภเขือ**ข้าค้อย** ท่าได้โดยจง” (หน้า ๔๐๓)
“สองแม่อย่า**ไข้ข้อน** อยู่ถ้าฟังสาร” (หน้า ๔๐๔)
“อดอยู่เยียว**ดิ้วเดี้ยว** อยู่ได้ฉันใด” (หน้า ๔๒๘)

ตัวอย่างคำโทคู่ที่เป็นคำซ้ำจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น**

“พระดำรัส**ให้ให้** คอบความ” (หน้า ๓๔๒)
“ยุ่งยุ่งและ**ย้ายย้าย** คล่าวไคล” (หน้า ๓๖๗)
“แสงสลาบครุฑ**แพร้วแพร้ว** แพร่งเหอร” (หน้า ๓๗๒)

ตัวอย่างคำโทคู่ที่เป็นคำซ้ำจากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

“ทุกประเทศชม**ค้อยค้อย** กล่าวอ้างเยินยอ” (หน้า ๓๘๗)
“ชวนชักไป**ไล้ไล้** สู่บ้านเมืองสอง” (หน้า ๔๐๕)
“ใส่เล่ห์วอน**ไจ้ไจ้** จักห้ามฉันใด” (หน้า ๔๑๔)
“หอมห่อนเห็น**หน้าหน้า** ใคร่กลั้นใจตาย” (หน้า ๔๔๔)

การเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาท

อำ**นาจ**พิ**นาศ**ได้ ดุจกัน
น้ำ**เซาะ**กระ**เทาะ**หิน หักได้
หญ้า**แทรกแหวก**ดินดัน เดาะอิฐ
ไม้**กวาดกวาด**ผู้ใช้ เฉดถลา
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๒๖)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค

หันหีนยะย่าย**เยื้อง** **ยัก**ผัน
ขุนต่อขุนโรม**ตี** **แตก**ต้อน
พระรามพระโรจน์**ฉกรรจ์** **ฉกาจ**แกร่ง
ดับแผ่นดินร้าว**ร้อน** **ร่ม**คืน
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๗๗)

การเล่นคำหรือกลุ่มคำซ้ำต้นบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓

พระเอยพระฉัตรแก้ว กรุงศรี
ศรีรัตนศาสดา ดิลกเกล้า
พระเอยพระสยามวดี วรเดช
คุณพระแผ่คุ้มเผ้า แผ่นไผท
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๒๘)

การเล่นกลุ่มคำซ้ำในบาทที่ ๑ และ ๓ จากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น**

แถลงปางนฤนารถไท้ สวรรคต
ยังมิ่งเมืองบนปิ เยศเย้า
แถลงปางปิ่นเอารส ศัลยโศก
ยอพระศพพระเจ้า เจษฎา ฯ
แถลงปางพระล้ยงโลก ครองธรรม์
เกษมอโยทธยายง ยิ่งฟ้า
แถลงปางพระศรีสรร เพชญโพธิ
แสดงสดูปพระเจ้าหล้า ข่าวขจร ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๕-๓๔๖)

การซ้ำคำต้นบาททุกบาทแบบกลบทบุษบงแย้มผกา

คลื่นคลั่งหลั่งโตรกต้อง แตกผา
คลื่นข่าวป่าวข่าวเยือน ข่าวย้ำ
คลื่นเคืองเนื่องหนุนมา ม้วนตลบ
คลื่นลูกใหม่ซ้อนซ้ำ สะสม
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๔๓)

ตัวอย่างการเล่นคำซ้ำคำเดียวครบทุกบาทจากเรื่อง**ยวนพ่ายโคลงดั้น**

กลริรณแม่นพ้ยง พระกฤษณ
กลต่อกลกันกล กยจกั้ง
กลกลตอบกลคิด กลใคร่ ถึงเลย
กลแต่งกลตั้งรี้ รอบรณ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๑)

ลวงแล้งเฟดไฝ้อ้อม เอาไชย ช่ยวแฮ
ลวงทลวงพันตาม ค่อนได้
ลวงตกท่งไพรี รุกผ่า ผลาญแฮ
ลวงทลวงทับไท้ รอบรณ ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๒)

ตัวอย่างการเล่นคำซ้ำคำเดียวครบทุกบาทจากเรื่อง**ลิลิตพระลอ**

จูบนาสิกแก้วแม่ หอมใด ดุจนา
จูบเคียงคางคอใจ จักขว้ำ
จูบเนื้อจูบนมใส เสาวภาคย์ พระเอย
จูบไหล่หลังอกซ้ำ จูบข้างเชยแขน ฯ
(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๑๕)

เจ็บรักเจ็บจากช้ำ เจ็บเยียว ยากนา
เจ็บใคร่คืนหลังเหลียว สู่หย้าว
เจ็บเพราะลูกมาเดียว แดนท่าน
เจ็บเร่งเจ็บองค์ท้าว ธิราชร้อนใจถึง ลูกฤๅ ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๓๕)

จากตัวอย่างโคลงที่ยกมาทั้งหมดนี้ชี้ให้เห็นว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไม่ได้มุ่งเฉพาะการสืบทอดระเบียบแบบแผนของฉันทลักษณ์เท่านั้น แต่กวียังมุ่งที่จะแสดงกลวิธีในการสร้างความงามของโคลงโดยใช้ขนบการเล่นเสียงสัมผัสและการเล่นคำซ้ำเป็นเครื่องมือสำคัญในการตกแต่งโคลงให้วิจิตรยิ่งขึ้น

๓.๑.๒.๑.๒ กลอน

ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร สรุปว่ากลอนนับเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุด[๗๓] ในบรรดาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เจตนา นาควัชระ แสดงความเห็นไว้ตรงกันว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์กลอนตามลีลาแนวกลอนที่เป็นที่นิยม คือ กลอนแปดหรือกลอนตลาดตามลีลาครูกลอนสุนทรภู่ที่ลงเสียงจังหวะการแบ่งภายในวรรคเป็น /๓/ /๒/ /๓/ ซึ่งเป็นงานกลอนแบบหนึ่งที่ถือกันว่าลงตัวทางฉันทลักษณ์อย่างยิ่งแล้ว อย่างไรก็ตาม แม้จะเดินตามแนวครูกลอนสุนทรภู่ แต่กวีก็พยายามหาความเป็นตัวของตัวเอง โดยการปรับหรือพัฒนาลีลากลอนตามแบบสุนทรภู่ให้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง จนทำให้เกิดงานกลอนสายสกุลต่างๆ ของคนรุ่นใหม่[๗๔]

เนื่องจากกลอนเป็นคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำในวรรคเอื้อต่อการเล่นคำเล่นเสียงและไม่มีข้อบังคับเฉพาะเหมือนโคลงและฉันท์ กวีจึงสามารถสร้างลีลาฉันทลักษณ์ของกลอนให้พริ้งพรายได้หลากหลายแบบดังปรากฏแบบแผนในตำรากลอนกลบทเล่มสำคัญคือ**กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งแบบแผนกลบทหลายชนิดได้กลายมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ลีลาจังหวะของกลอนให้ลงตัวในยุคหลัง ดังเช่นกลอนแปดแบบของสุนทรภู่ กลอนหกและกลอนเจ็ดในงานพระนิพนธ์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ เรื่อง **สามกรุง** และ**กนกนคร** ดังมีผู้อธิบายไว้ดังนี้

---

[๗๓] ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร, "**ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘).

[๗๔] เจตนา นาควัชระ และคณะ, **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**, ๒๕๔๔.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่าสุนทรภู่คงจะนำ “กลอนกลบทมธุรสวาที” มาปรับปรุงให้ไพเราะยิ่งขึ้นด้วยการเพิ่มสัมผัสในให้แพรวพราวตามลีลาการเขียนกลอนของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ทำให้เกิดกลอนที่มีชื่อเรียกว่า “กลอนสุภาพ” หรือ “กลอนแปด” แล้วสุนทรภู่ก็แสดงความสามารถในการใช้คำเพิ่มเข้าไปอีก ทำให้กลอนของสุนทรภู่มีความไพเราะทั้งในด้านลีลากลอนและการใช้ถ้อยคำ จึงมีผู้นิยมอ่านและแต่งเลียนแบบกลอนของสุนทรภู่กันอย่างแพร่หลาย [๗๕] ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> กลอนของสุนทรภู่มักจะรักษาจำนวนคำในวรรคให้มี ๘ คำ นอกจากกรณีที่ต้องการจะให้มีสัมผัสในหรือต้องการใช้คำที่มี ๒ พยางค์ จึงจะยืดออกไปเป็น ๙ คำ ในวรรคหนึ่งๆ แยกเป็นกลุ่มคำ ๓-๒-๓ แต่ละกลุ่มคำจะเชื่อมสัมผัสกันอย่างที่เรียกว่า สัมผัสใน ซึ่งโดยมากจะมี ๒ คู่ คือคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ และคำที่ ๕ กับคำที่ ๖ หรือ ๗ นอกจากเนื้อความไม่อำนวยหรือหาสัมผัสในได้คู่เดียวจริงๆ ก็มักจะให้มีสัมผัสในคู่หลังมากกว่าคู่หน้า นอกจากนี้ในวรรคที่ ๑ กับวรรคที่ ๓ นิยมให้เป็นสัมผัสระทั้ง ๒ คู่ ส่วนวรรคที่ ๒ กับวรรคที่ ๔ นั้น คู่แรกนิยมให้เป็นสัมผัสพยัญชนะ ส่วนคู่หลังเป็นสัมผัสสระ ในกรณีที่หาสัมผัสในได้ไม่ครบมักจะเว้นสัมผัสในคู่หน้าที่เป็นสัมผัสพยัญชนะ เหลือเพียงสัมผัสในที่เป็นสัมผัสสระ[๗๖]

ในหนังสือ **ครรภครรลองร้อยกรองไทย** ของกรมศิลปากร อธิบายเรื่องกลอนหกและกลอนเจ็ดว่า กรมหมื่นพิทยาลงกรณได้ทรงพัฒนากลอนหกให้มีสัมผัสในทุกวรรค วรรคละ ๒ คู่เป็นอย่างน้อย ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ทำให้เสียงของกลอนหกของพระองค์กระทบกันเป็นจังหวะใกล้เคียงกับกลบทกบเต้นสามตอนใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์**[๗๗] กลอนเจ็ดก็เช่นเดียวกัน กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงนำกลอนเจ็ดมาแต่งเป็นกลอนเฉพาะชนิดในพระนิพนธ์เรื่อง **สามกรุง**

ดังที่กล่าวแล้วว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แต่งกลอนไว้จำนวนมาก และแต่งไว้อย่างอวดฝีมือเทียบชั้นมาตรฐานกลอนแบบแผนที่แพร่หลายและเป็นความนิยมในการแต่งกลอนชนิดนั้นๆ ดังที่กวียกย่องเชิดชูผลงานของครูกลอนคือสุนทรภู่เป็นวรรณศิลป์ต้นแบบ ดังปรากฏการยกบทประพันธ์ของสุนทรภู่มาอ้างไว้ในบทประพันธ์ของตนอย่างเหมาะความ ดังตัวอย่างบทชื่อ “กรองกานท์” ในกวีนิพนธ์**คำหยาด** ซึ่งเป็นผลงานรวมเล่มเรื่องแรกของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

---

[๗๕] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒), หน้า ๑๐๕.

[๗๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๔.

[๗๗] กรมศิลปากร, **ครรภครรลองร้อยกรองไทย** (กรุงเทพมหานคร: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๔), หน้า ๒๖.

วังเวงกลอนกล่อมมาเพลาดึก เสนาะนึกลำนำร่ำเฉลย
เพลงเสภามาเตือนไม่เลือนเลย ลมรำเพยพัดเคล้าแต่เบาบาง
ว่า *โอ้พิมพ์นิ่มนวลของเณรแก้ว* *เจ้าไปแล้วจะรำลึกถึงพี่บ้าง*
ฤๅงามปลื้มแม่จะลืมน้ำใจจาง *แต่ครุ่นคร่างครวญคิดจนค่อนคืน*
เสภาแผ่วแว่วผ่านผสานศัพท์ เอื้อนขยับย้ายทอดออดสะอื้น
เสียงโทนทับกรับผสมมากลมกลืน อารมณ์รื่นเรื่อยฟังวังเวงใจ
กระทั่ง *แทบต้นกระทุ่มพุ่มชัฏ* *หลีกลัดเริงรามหนามไหน่*
ค่อยย่องตามช่องพนมไม้ *เข้าใกล้เห็นพิมพ์ผู้ควงตา*
นั่งร้อยบุปผชาติสะอาดโฉม *งามประโลมน่ารักเป็นหนักหนา*
จะดูไหนเปล่งปลั่งทั้งกายา *ดังนางฟ้าลอยฟ้อนชะอ้อนงาม*
จะใคร่ทักด้วยรักกำเริบทรวง *ยังหนักหน่วงไม่เคยก็คิดขาม*
ปากสั่นหวั่นจิตแต่คิดความ *ขยับปากแล้วก็คร้ามประหม่าใจ* ฯ
โอ้หวานนักน้ำคำที่ร่ำเรื่อง ไม่เปล่าเปลืองแรงจิตที่คิดไข
เพลินคะนึงถึงพิมพิลาไล มนต์รักในไร่ฝ้ายมิคลายคลา
อดข้าวดอกนะเจ้าชีวิตวาย *ไม่ตายดอกเพราะอดเสน่หา*
นางก้มอยู่กับตักซบพักตรา *เฝ้าวอนว่าไหว้พรางพ่อวางพิม*ฯ
ถวิลหวามความรักแรกมักร้อน จะผันผ่อนพิษไข้ไม่พออิ่ม
กระนี้หนอหนุ่มสาวคราวแรกลิ้ม ก็เปี่ยมปิ้มสำลักกระอักใจ
เงยหน้าขึ้นเถิดเจ้าพิมเพื่อน *แก้มเปื้อนมาจะเช็ดน้ำตาให้*ฯ
ฟังสำนวนกระบวนถ้อยที่ร้อยไว้ แทบจะไขว่คว้าภาพกำซาบทรวง
(คำหยาด หน้า ๖-๘)

กลอนที่คัดมาข้างต้น เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยกโวหารของสุนทรภู่จากวรรณคดีเรื่อง **เสภาขุนช้างขุนแผน** มาเชื่อมต่อกับเนื้อความใหม่ของตนเองที่แสดงความชื่นชมในลีลากลอนและโวหารของสุนทรภู่ที่ฝากไว้ในบทตัดพ้อต่อว่าของขุนแผนกับนางพิม พร้อมกับแทรกคติคำสอนเรื่องความรักฉันหนุ่มสาว ว่าเป็นธรรมชาติของความรักที่ทำให้ผู้รักต้องทุกข์ร้อนกระวนกระวายใจ รสคำและรสความในงานของสุนทรภู่สร้างความจับใจแก่ผู้อ่านยิ่งนัก ดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ถ่ายทอดความรู้สึกประทับใจของตนว่า

ลมตระหลบกลบเสียงสำเนียงกล่อม เสนาะน้อมนึกเสน่ห์เสภาหลอน
หลับไม่ลงงงงวยด้วยมนต์กลอน มาเสียดซอนซึมกมลจนตันตา
(คำหยาด หน้า ๘)

การสร้างความงามทางเสียงที่เกิดจากใช้คำเล่นสัมผัสในในวรรคอย่างแพรวพราว และการสร้างจังหวะของกลอนที่นิยมจังหวะมาตรฐาน จังหวะสมดุลอย่างสม่ำเสมอ จึงเป็นลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ในกลอนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และมักมีผู้กล่าวขานถึงความสามารถในการแต่งกลอนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ในแง่นี้ ดังตัวอย่างกลอนแปดบทต่อไปนี้

สิ้นเดือน**สี่ปีสุด**เป็น**ตรุษ**ไทย ชวนกัน**ไปไหว้**พระ**บาท**พระ**ศาสน์**ศรี
พระพุทธ**บาทศาสดา**ศิ**ลา**ดี อยู่เมือง**พระสระ**บุรีแต่โบราณ
มณฑป**ครอบรอบราย**ระ**บาย**ระเบียง ลั่นทมเรียงร้อย**รอบขอบ**วิหาร
ปูหิน**อ่อนล่อนลื่น**เป็น**พื้น**ลาน วิจิตรการเสา**กลางนาง**จรัล
ทวารบาลเบิก**รับ**ประ**ดับ**มุก กนกเปลวปลั่ง**ปลุกทุก**เส้นหวั่น
ไหวระ**วาบฉาบพรูอยู่**พ้นวัน อสูรยันอินทร์**พรหมบรม**พุทธ
ที่พื้น**ลาดสาดสวยด้วย**เสื่อเงิน ประทับเชิญพระบาทลายพรายพิสุทธิ์
พระพุทธ**บาทยาตรยลพ้น**สมมุติ กระจ่าง**ในใจมนุษย์สุดหลุดพ้น**

(“พระพุทธบาท” ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๓๙๘)

จากการศึกษากลอนในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ผู้วิจัยเห็นด้วยว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีความเชี่ยวชาญในทางกลอนอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะสืบทอดรูปแบบและกลวิธีการแต่งกลอนชนิดต่างๆ ตามแบบแผนนิยมแล้ว เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยังคิดสร้างสรรค์ลีลากลอนด้วยการพลิกแพลงวิธีการเล่นเสียง เล่นคำ การซ้ำคำในลักษณะต่างๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การเล่นสัมผัสสระในวรรค

อยากจะผูกคอ**ตายหมาย**พิสูจน์ แทนคำพูดเถียง**ปราชญ์ชาติ**ต่างต่าง
ว่า รัก แบบบริ**สุทธิ์ดุจ**น้ำค้าง ยกเป็นเยี่ยง**ได้ไม่**เคยมี
(“ฝานซอกใจ” ในคำหยาด หน้า ๒๕)

เสียงฉับ**ฉิ่งหริ่งรับขยับ**เร่ง จะพรากเพลงเพื่อน**ยินสิ้น**เสียงส่ง
เขาเบือน**นิ้วผิวแผ่วแล้ว**ราลง เสียงนั้นคงเน้น**คราง**อย่าง**ห่วงใย**
(“นกขมิ้น” ในคำหยาด หน้า ๒๐๐)

ลมทุ่ง**โกรกโบกไกวใบ**ตาลซู่ เมื่อเช้าตรู่ตะวัน**แดง**บัง**แผง**ฉาง
ฝนเมื่อ**คืนชื้นลานผ่าน**เป็นทาง ละอองค้าง**ฟางข้าว**อยู่**พราว**พราย
(“ฝนชะลาน” ในคำหยาด หน้า ๑๖๗)

กามเทพมี**ธนูอยู่**สามดอก แผลงตรึก**ตรอกซอกใจ**เลือด**ไหล**ปรี่
แต่ละ**ครั้งฝังสลัก**ให้**ภัก**ดี โรยธุลี รัก **รัดหัท**ยา
("ฝานซอกใจ" ในคำหยาด หน้า ๒๕)

การเล่นเสียงพยัญชนะในวรรค

เขาเคลีย**นิ้วเนิบนุ่ม**เสียงทุ้มพร่า เหมือน**หวนหาโหย**ไห้น่าใจหาย
เจ้าขมิ้นเหลืองอ่อนนอนเดียวดาย จะ**เหนื่อยหน่ายหนาวน้ำ**ค้างที่กลางดง
("นกขมิ้น" ในคำหยาด หน้า ๒๐๐)

การเล่นเสียงพยัญชนะท้ายวรรคในกลอนหก

แควน้อยแคว**ใหญ่ไหลล่อง** เป็นลำแม่**กลองฟ่อง**เฟื่อง
สองฟากสอง**ฝั่งมลัง**เมลือง ฝากเรื่องฝาก**ราวชาวชน**
("ภูลำแคว" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๒๑๔)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์ลีลาของกลอนหกในตัวอย่างนี้ให้เกิดการเน้นเสียงที่จังหวะท้ายวรรค โดยการใช้คำเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะสองคำท้ายวรรค คือ คำที่ ๕ และ ๖ และใช้สัมผัสสระเชื่อมเสียงระหว่างคำที่ ๔ กับคำที่ ๕ อีกทั้งในจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ ยังเล่นคำซ้ำในคำที่ ๑ และ คำที่ ๓ และซ้ำเสียงพยัญชนะของคำที่ ๒ และคำที่ ๔ ได้แก่ "สองฟากสองฝั่ง" "ฝากเรื่องฝากราว"

ตัวอย่างกลอนหกที่มีการเล่นเสียงพยัญชนะท้ายวรรคและเชื่อมเสียงสัมผัสสระระหว่างคำที่ ๕ และคำที่ ๖

น้ำโกรกน้ำกล้าผาถล่ม หินล้มหินลาดกลาดก่าย
เกลื่อนกองซ่อง**เพิงเริง**ราย โพรงพรายพิสดารบันลือ
บรรเลงเพลง**น้ำซ้ำ**สาด ต้องตาดตูม**ตึงอึง**อื้อ
กำแพงผา**น้ำร่ำ**รื้อ พลั่งพลั่งกระพือ**พงภู**
แดดส่องน้ำใสไม้สวย ลมรวยรวย**ริ้วลิ่วลู่**
เริงร่อนฟ้อน**ร่ายปราย**ปรู มาอยู่มาเย็นเป็นวัง
("แก่งโสภา" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๓๖๓)

การเล่นเสียงพยัญชนะท้ายวรรคในกลอนเจ็ด

แก่งเกาะเลาะเลี้ยวน้ำ**เอี้ยวอ้อม** เป็นหย่อมเป็นหย่านเป็น**ลานไหล**
กระฉอกกระฉ่อนเข้า**ชอนไช** เซาะไซ้กรวดทรายกระเ**ซ็นเซิง**
("ล่องน้ำปาย" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๑๔)

แปลงชีพปรุงชนเป็น**ชุมเชิง** อยู่เทิงอยู่ท่าอยู่**เถื่อนท่ง**
ขุนพ่อพญาผาเสก**ผาพง** เวียงวงแว่นแคว้นนิ**คมคาม**
("ล่องแพแม่กก" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๑๘)

แม่น้ำแม่นี้ที่**ถั่งท้น** เลี้ยงชีพเลี้ยงชนให้**ชื่นฉ่ำ**
กอจากแจกก้านอยู่**กร้านกรำ** ครึ้มคล้ำคร่ำคร่าป่า**โกงกาง**
("สายน้ำกระบุรี" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๕๗)

การเล่นคำซ้ำต้นวรรค

สร้างสายทิพย์ชโลมไทยให้ชื่นฉ่ำ **สร้างสาย**ธรรมค้ำจุนบุญรักษา
สร้างสายธารอุดมทัศน์เอื้อศรัทธา **สร้าง**ชีวาวิญญาณธารอารมณ์
("ลำนำแห่งเจ้าพระยา" ในคำหยาด หน้า ๑๔๕)

การเล่นคำซ้ำต้นวรรคในกลอนบทข้างต้นปรากฏการซ้ำคำ ๒ คำ ๓ วรรค คือ คำว่า "สร้างสาย" ส่วนวรรคสุดท้ายซ้ำคำเดียว คือ คำว่า "สาย" นอกจากการเล่นซ้ำคำดังกล่าวแล้ว จะเห็นว่ากวีเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะของคำที่ ๓ คือ /ท/ /ธ/ ได้แก่ คำว่า "ทิพย์" "ธรรม" และ "ธาร" และเล่นสัมผัสสระในช่วงท้ายวรรค ดังนี้ "ไทย-ให้" "จุน-บุญ" "(วิญ)ญาณ-ธาร" ทำให้กลอนบทนี้มีความงามทางเสียงและความหมายที่เกิดจากการเล่นเสียงสัมผัสและการใช้คำซ้ำต้นวรรคเพื่อเน้นความหมาย

๓.๑.๒.๑.๓ กลบท

กฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์บางชนิดที่มีข้อบังคับพิเศษในการแต่ง เช่น สัมผัสรับส่งระหว่างบทของโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร หรือขนบนิยมในการแต่งฉันทลักษณ์ เช่น สัมผัสข้ามวรรคของบาทโคลง สัมผัสระหว่างบท การร้อยบทของโคลงสี่สุภาพ การซ้ำคำต้นวรรคหรือต้นบาท การซ้ำคำต้นบท ในแง่หนึ่ง ย่อมสะท้อนแนวคิดการเล่น

กลบทในขนบวรรณศิลป์ไทย อีกทั้งศิลปะในการแต่งฉันทลักษณ์บางอย่าง หากปรากฏอย่างสม่ำเสมอในบทก็จะตรงกับแบบแผนกลบทบางชนิด เช่น การซ้ำเสียงพยัญชนะข้ามวรรคในบทโคลง ตรงกับกลบทงูกระหวัดหาง การซ้ำคำท้ายวรรคหรือท้ายบาทกับคำต้นวรรคต่อไป ตรงกับกลบทวัวพันหลัก การซ้ำคำแรกทุกวรรคหรือบาท ตรงกับกลบทบุษบาแย้มผกา การซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคหรือบาททุกวรรคตรงกับกลบทบัวบานกลีบ เป็นต้น

การสร้างลีลาของฉันทลักษณ์โดยการใช้กลบท ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกวีนิพนธ์ขนาดยาวที่มักพบการแต่งกลบทแทรกไว้อยู่ไม่น้อย แสดงให้เห็นความเชี่ยวชาญในการแต่งคำประพันธ์ของกวี โดยการสร้างสรรค์ลีลาฉันทลักษณ์อย่างหลากหลาย โดยใช้กลวิธีการเล่นเสียง เล่นคำ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การซ้ำคำแบบกลบทรักร้อย

โอ้ว่า**อกอก**เอ๋ยไม่เคยไข้ โอ้ว่า**ใจใจ**เอ๋ยไม่เคยอ่อน
มาระ**อุอุ**ระผะผ่าวร้อน ใจมา**รอนรอน**ร้าวราวขาดใจ
(“พญาโศก” ในคำหยาด หน้า ๑๕๐)

การซ้ำคำแบบกลบทวัวพันหลัก

บท “กำศรวลยาง” แต่งเป็นโคลงสี่ดั้นจำนวน ๔ บท มีการเล่นซ้ำคำแบบกลบทวัวพันหลักระหว่างบาทและระหว่างบทอย่างสม่ำเสมอทุกบท

วอมแวมวอมวับพร้อย พราย**แสง**
แสงสลับสลัวเลือน ลับ**ไม้**
ไม้ยางหยัดยอดแทง แถว**ถ่อง**
ถ่องเถือกเปลือกเปลื้องให้ เลือด**ยาง**
ยางกรีดมีดแกรกเฉี้ยว ร่อง**ริน**
รินเกรอะกรึงดึงพลาง เด็น**เส้น**
เส้นยางเก่าพรากผิน เพิ่ม**ร่อง**
ร่องใหม่ยางใหม่เร้น เลือดขาว
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๑๔๗)

กลอนกลบทวัวพันหลัก

ฝ้าเฟือนเลือนรางสาง**สาย** **สาย**หมอกดอกฝ้ายชาย**ฉ่ำ**
ฉ่ำน้ำค้างชุ่มนุ่ม**น้ำ** **น้ำ**นมดอกคำเชียง**คาน**
คานน้ำลำโขงโค้ง**คุด** **คุด**คู้กู่กุดแก่ง**ย่าน**
ย่านผ้าห่มภูพลิ้ว**พาน** **พาน**พอกหมอกม่านมุง**เมือง**
เมืองหนาวน้ำหนาวภู**หนาว** **หนาว**ดาวหนาวตะวันนาน**เนื่อง**
เนื่องน้ำโขงคล้อยลอย**เรือง** **เรือง**รายร่ายเรื่องราวไกล
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๒๕๕)

ด้วยเหตุที่วรรคของกลอนมีจำนวนคำที่เอื้อต่อการเล่นคำ การแต่งกลบทวัวพันหลักในกลอน จึงสามารถเล่นซ้ำคำได้ทั้งใน*ระดับวรรค คำกลอนและบท* คือ การซ้ำคำระหว่างท้ายวรรคหน้ากับต้นวรรคหลัง การซ้ำคำระหว่างท้ายวรรคกับต้นวรรคต่อไป และการซ้ำคำระหว่างท้ายบทกับต้นบทต่อไป

เมื่อเปรียบเทียบกับการเล่นกลบทวัวพันหลักในโคลงดังตัวอย่างข้างต้น จะเห็นได้ว่าการซ้ำคำเกิดขึ้นใน*ระดับบาทและบท* เนื่องจากโคลงมีข้อจำกัดคือ บาทหนึ่งมี ๗ คำ (ใกล้เคียงกับกลอนหนึ่งวรรค) และวรรคหลังมีเพียง ๒ คำ ทั้งมีสัมผัสรับที่คำที่ ๕ ของวรรคหน้าของบาทอยู่แล้ว เพราะจะทำให้เสียงของคำท้ายวรรคกับต้นวรรคมีระดับเสมอกัน ซึ่งความไพเราะของโคลงนั้นอยู่ที่การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ

การเล่นคำที่มีเสียงพยัญชนะคู่ท้ายวรรคแบบกลบทสะบัดสะบิ้ง

ใน**เขียนแผ่นดิน** บท “หนังลุงเมืองคอน” แต่งเป็นกลอนวรรคละ ๘-๙ คำที่เพิ่มการเล่นเสียง เล่นคำในตำแหน่ง ๔ คำท้ายวรรคแบบกลบทสะบัดสะบิ้ง ดังนี้

แล้วนายหนังขึงหนังนั่งแกะรูปหนัง ลงอาคมมนต์ขลัง**ฉมังเฉมือน**
หนุมานหาญหาว**เป็นดาวเป็นเดือน** อาทิตย์ทรงรถเลื่อน**สะเทือนสะท้าน**
เป็นองค์อินทรชิต**ก็บิดก็เบือน** ช้างสามเศียรส่ายเหมือน**สะเทือนสถาน**
ละเอียดลายไหววน**ตระกลตระการ** มีวิญญาณเนรมิต**ชีวิตชีวา**
ผสานศัพท์กรับโหม่ง**ละโหน่งละเหน่ง** ทั้งอ้ายเท่งอ้ายทองพูดสองภาษา
วะไหววาบฉาบฉาด**ไม่คลาดไม่คลา** ตาต่อตามาจ่อ**ที่จอที่ใจ**

จากหนังโครูปโค**ไหว้โคไหว้ครู** ไหว้พ่อปู่ฤาษี**ที่ยิ่งที่ใหญ่**
หนังพ่อครูสุชาติ**ฉกาจฉไกร** ฝากชื่อไว้ให้ยลนี่คนนคร
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๒๗๘)

การสรรคำมาเพื่อเล่นซ้ำคำและซ้ำเสียงในบทข้างต้น แบ่งได้เป็น ๒ กลุ่ม ได้แก่ การใช้คำสองพยางค์ที่มีเสียงหนักเบา ๒ คำมาวางชิดกันเพื่อสร้างเสียงคล้องจอง ได้แก่ ฉมังเฉมือน สะเทือนสะท้าน สะเทือนสถาน ตระกลตระการ ชีวิตชีวา ละโหน่งละเหน่ง และการใช้คำ ๔ คำวางชิดกันโดยคำที่ ๑ กับ ๓ ซ้ำคำเดียวกัน และคำที่ ๒ และ ๔ ซ้ำเสียงพยัญชนะ ได้แก่ เป็นดาวเป็นเดือน ไม่คลาดไม่คลา ที่จอที่ใจ ไหว้โคไหว้ครู ที่ยิ่งที่ใหญ่

นอกจากนี้ กวีได้สร้างความพริ้งพรายของเสียงโดยการเล่นสัมผัสทั้งเสียงพยัญชนะและเสียงสระภายในวรรคเชื่อมเสียงกับคำและกลุ่มคำที่สร้างลีลาสะบัดสะบิ้ง เช่น “ขลัง-ฉมังเฉมือน” “หนุมานหาญหาว - เป็นดาวเป็นเดือน” “ละเอียดลายไหววน – ตระกลตระการเลื่อน” ลักษณะเช่นนี้เป็นลีลากลบทมธุรสวาทีเชื่อมร้อยกับกลบทสะบัดสะบิ้ง ซึ่งวรรคหนึ่งมีจำนวนคำ ๘ คำ แบ่งจังหวะออกเป็น ๓/ ๒/ ๔ หรือ ๒ / ๒ / ๔ การรับส่งสัมผัสเหมือนกลอน ๘ แบบแผนที่นิยมกัน

มีอีกบทหนึ่งที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ระบุว่าชื่อว่า “กลอนแปดกลบทสะบัดสะบิ้ง” คือบท “เขื่อนสิริกิติ์” ดังตัวอย่าง

ภูผาซ่อมผาซ้อนสลอนสลับ เป็นทิวเทือกเกลือกทับขยับขยาย
ปานเก็จแก้วเพชรรัตน์กระจัดกระจาย ระลอกรายชายฟ้าระย้าระยับ
ละลิ่วโล่งลมเริงกระเจิงกระเจิง ใบไม้เริดร่วงพลัดสลัดสลับ
และกิ่งร่ายก่ายกั้นรั้นกระชั้นกระชับ ดาดประดับภูดอยทยอยทยาน
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๓๘๖)

การที่กวีระบุว่าเป็นกลอนแปด แสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องคำในคำประพันธ์ที่มีความยืดหยุ่นในการนับพยางค์หรือคำเป็นคำในทางฉันทลักษณ์ ดังนั้นพยางค์สี่พยางค์ในจังหวะสุดท้ายของวรรคจึงจัดว่าเป็น ๓ คำตามแบบแผนของกลอนแปดซึ่งแบ่งจังหวะมาตรฐานเป็น ๓/ ๒/ ๓ เช่น “ละลิ่วโล่ง / ลมเริง / กระเจิงกระเจิง” “ใบไม้เริด / ร่วงพลัด / สลัดสลับ”

ในบท “กลอนกลบททวาราวดี” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างลีลากลบทสะบัดสะบิ้งเพิ่มขึ้นในจังหวะที่สอง ดังตัวอย่าง

เกลื่อนกลาด**กระจัดกระจายกระจร** เมือง**ฟ้าอมรนครสวรรค์**
พริบพริบ**ไสวสว่างสุวรรณ** คลุ้มคลุ้ม**คละควันคละคล้อยคละคลา**
แสงแก้ว**ก็แจ่มวะแวมฉวี** ฤๅกรอง**ธุลีสลัว ณ หล้า**
รำไร**พะพรายพระเจ้าพระยา** ทอด**ลำชลาตะวันจะวาย**
เขียวเขียว**คะครึ้มคะคลับคะคล้อย** แผ่นดิน**จะร่อยละลายสลาย**
ตึกลิ่ว**ละโลดและโบสถ์ระบาย** รถจุก**กระจายกระจอกระแจ**
กรุงเทพ**ทวาราวดี** สิ่ง**สรรพศรีระส่ำกระแส**
ทั้งคืน**และวันมิผันมิแปร** เมืองมิ่ง**พระแม่พระธรณี**
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๔๗๔)

นอกเหนือจากแบบแผนกลอนกลบทสะบัดสะบิ้งใน **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** การสร้างความงามทางเสียงของคำที่มีเสียงพยัญชนะคู่ท้ายวรรคเป็นวรรณศิลป์เด่นในกลอนของสุนทรภู่ ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า

> ในกลอนนิราศ สุนทรภู่นิยมเล่นเสียงพยัญชนะต้นแบบคำคู่ในตำแหน่งท้ายวรรคกลอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งท้ายวรรคของกลอนวรรคหลัง เช่น “ถึงแท่นที่พระสถิตสนิทสนม” และ “ฝ่ายเจ้าของขาดรักสมัครสมาน” ใน**นิราศเมืองเพชร** “ได้แย้มยิ้มยวนจิตสนิทสนม” และ “เสียงจอแจโจนจับสลับสลอน” ใน**นิราศวัดเจ้าฟ้า** “เฟือยระเนนน้ำพร่างกระจ่างกระจาย” และ “โพยมพยับเป็นพยุระบุระบัด” ใน**นิราศพระประธม** นอกจากนี้ มีข้อสังเกตว่าสุนทรภู่ชอบใช้คำคู่ในลักษณะนี้มากเป็นพิเศษในเรื่อง**รำพันพิลาป** เช่น “เจียนจะจมน้ำม้วยระหวยระหาย” “แต่รั้งรอร้อนรนกระวนกระวาย” “อย่าให้มีมารขวางระคางระคาย” “ทรงงัวเผือกเงือกหงอนสังวรสังวาล” “มืดเหมือนคล้ำคลุ้มบดสลดสลัว” เป็นต้น[๗๘]

การเล่นเสียงพยัญชนะท้ายจังหวะที่กวีเรียกว่ากลบทย้ำเสียง

ใน**เขียนแผ่นดิน** มีกลอนบทหนึ่งที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เรียกชื่อว่ากลอนแปดกลบทย้ำเสียง แสดงตัวอย่างของการเล่นเสียงพยัญชนะในวรรคอย่างเป็นระบบ คือ การเล่นเสียงพยัญชนะในตำแหน่งคำลงท้ายจังหวะทุกจังหวะทุกวรรค หรือการจัดวางคำที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะแบบ

---

[๗๘] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “ความงามของภาษาไทยในกวีนิพนธ์ประเภทนิราศของสุนทรภู่,” **ภาษาและหนังสือ** ๓๒ (พ.ศ.๒๕๔๔): ๘๘-๘๙.

สัมผัสคั่นเพื่อสร้างความงามทางเสียงที่เกิดจากการเล่นเสียงพยัญชนะในจังหวะหยุดในวรรค ดังตัวอย่าง

ถึงแม่**พิม**ของ**พร**สุนทร**ภู่** ไหว้พ่อ**ครู**เพลง**คำ**เคย**ร่ำ****ขาน**
มาบ้าน**กร่ำ**เมือง**แกลง**แต่งกลอน**กานท์** ให้จด**จร**อ่าน**จำ**ชื่น**ฉ่ำ****ใจ**
ทะเล**รอบ**ขอบ**ริ้ว**ลมลิ่ว**รื่น** เมื่อดึก**ดื่น**ดวง**ดาว**ราว**เด็ด****ได้**
พอเช้า**ชื่น**คลื่น**ช้อน**ค่อยชอน**ไช** สนธ**ยา**ยอง**ใย**ให้เย็น**เย็น**
เจ้าดวง**แสด**แดด**สาด**กับหาด**ทราย** ก็แล**หา**แล**หาย**ไปห่าง**เห็น**
กลับซ่า**ซัด**ซ้ำ**ซ้ำ**น้ำกระ**เซ็น** มาแวะ**เว้น**ว่าง**วาย**ให้อา**วรณ์**
โอ้พิม**น้อย**พลอย**เนื้อ**ระเรื่อ**นิ่ม** ทะเล**อิ่ม**ฟ้าสะ**อาด**หาดทราย**อ่อน**
ตะวัน**ทอ**ทาบ**ทา**เหมือนอา**ทร** ฝากเพลง**พร**กลอน**พร้อม**กล่อมแม่**พิม**
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๔๒๓)

การเล่นเสียงพยัญชนะในกลอนบทนี้ปรากฏอยู่แพรวพราว เช่น “เมื่อดึกดื่นดวงดาวราวเด็ดได้” “พอเช้าชื่นคลื่นช้อนค่อยชอนไช” “สนธยายองใยให้เย็นเย็น” การเล่นกลบทย้ำเสียงน่าจะหมายถึงการเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะเพื่อสร้างจังหวะเน้น ทำให้เสียงพยัญชนะโดดเด่น ส่วนเสียงพยัญชนะที่วางชิดติดกันนั้นจะช่วยสร้างความกลมกลืนของเสียงในแต่ละจังหวะ เมื่อปรากฏข้อความทั้งวรรคแล้วก็จะเกิดความเข้มข้นของเสียงพยัญชนะนั้นเชื่อมต่อเนื่องกัน อันเป็นกลวิธีที่จะสร้างความไพเราะของกลอนได้ลักษณะหนึ่ง การเล่นเสียงพยัญชนะในคำท้ายแต่ละจังหวะในวรรคนี้ ผู้วิจัยได้กล่าวแล้วว่าพบในวรรณคดีของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) แต่ไม่สม่ำเสมอทุกวรรคอย่างในกลอนกลบทย้ำเสียงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

การเล่นเสียงพยัญชนะและเล่นเสียงสัมผัสสระอย่างสม่ำเสมอในลักษณะเป็นกลบทดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์กำหนดเรียกชื่อต่างๆ นั้น นัยหนึ่งแสดงให้เห็นการสืบทอดแนวคิดการเล่นเสียงในการสร้างสรรค์กลบทดังปรากฏแบบแผนกลบทนานาชนิดในตำรากลบทศิริวิบุลกิตติ์ในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ในอีกนัยหนึ่ง จะเห็นว่าการเล่นเสียงของคำก็เป็นลักษณะเด่นของวรรณศิลป์ในวรรณคดีของกวีชั้นครูดังที่พบในงานของสุนทรภู่ ซึ่งเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์น่าจะเห็นแบบอย่างของกลวิธีการแต่งและได้นำมาสร้างสรรค์ลีลาในกลอนของตน

๓.๑.๒.๑.๔. กลอนที่สืบทอดจากฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านอันดำรงอยู่ในขนบร้อยกรองมุขปาฐะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทย กวีสมัยใหม่ได้นำเอาลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองมุขปาฐะมาสร้างสรรค์เป็น

ฉันทลักษณ์ในระบบกวีนิพนธ์ลายลักษณ์ บ้างเป็นการนำเอาเพลงพื้นบ้านมาประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทกวี บ้างเป็นการปรับเปลี่ยนเนื้อหาเพื่อสื่อความคิดวิจารณ์สังคม ประเด็นที่จะกล่าวถึงในที่นี้ ได้แก่การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในขนบวรรณศิลป์สมัยใหม่จากร้อยกรองมุขปาฐะ ลักษณะเด่นที่พบคือการพยายามจัดวางรูปแบบฉันทลักษณ์โดยอาศัยกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ลายลักษณ์ และการนำเพลงพื้นบ้านมาผสานกับบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นใหม่ ตรีศิลป์ บุญขจร กล่าวว่า

> การนำรูปแบบเพลงพื้นบ้านมาใช้ในการแต่งร้อยกรองพัฒนาถึงขั้นไม่ติดอยู่กับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งของเพลงพื้นบ้าน แต่นำมาประยุกต์ใช้คือใช้ลักษณะเด่นของเพลงพื้นบ้านอันได้แก่ความเรียบง่ายของท่วงทำนองและการใช้คำลักษณะสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวและการนิยมเล่นคำมาดัดแปลงปรับปรุงเป็นลำนำง่าย ๆ [๗๙]

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีผู้หนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการใช้รูปแบบเพลงพื้นบ้านแต่งร้อยกรองสมัยใหม่ แม้ในระยะแรก ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดยเฉพาะแถบบริเวณใกล้เคียงกับจังหวัดกาญจนบุรีซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของกวี ต่อมากวีก็ได้ขยายการใช้รูปแบบเพลงพื้นบ้านของภาคอื่นๆ ด้วย ดังปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง**เขียนแผ่นดิน** กวีได้ปรับประยุกต์ร้อยกรองท้องถิ่นภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคใต้ มาเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแผ่นดินไทย

เพลงพื้นบ้านไทยมีลักษณะคำประพันธ์ที่จัดเป็นร้อยกรองมุขปาฐะ เพราะมีการจัดจังหวะของคำและสัมผัสง่าย ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ดังตัวอย่างลักษณะคำประพันธ์ของเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่นักวิชาการเรียกว่า กลอนหัวเดียว[๘๐]

กลอนหัวเดียว คือกลอนที่ลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันไปเรื่อยๆ เช่น กลอนไล เป็นกลอนที่มีคำสุดท้ายของวรรคหลังลงด้วยเสียงสระไอทุกคำ กลอนลาเป็นคำที่มีคำสุดท้ายของวรรคหลังลงด้วยเสียงสระอา เป็นต้น[๘๑] กลอนเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปเกิดจากการร้อยคำ ๖-๑๐ คำ เข้าด้วยกันในแต่ละวรรค จำนวนคำแต่ละวรรคจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับจังหวะของเสียงที่ลง

---

[๗๙] ตรีศิลป์ บุญขจร, “เพลงพื้นบ้านกับร้อยกรองสมัยใหม่,” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๓, ๒ (กรกฎาคม ๒๕๒๔): ๑๑.

[๘๐] สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๖.

[๘๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖.

เพลงพื้นบ้านจึงมีคำและสัมผัสที่ไม่กำหนดแน่นอนตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้ร้องเป็นสำคัญ ข้อที่น่าสังเกตก็คือ กลอนเพลงพื้นบ้านสัมผัสคล้องจองกันที่เสียงสระมิใช่รูปสระ ดังจะพบว่าแม้ในกลอนไล เสียงสระจะใช้ได้ทั้ง ใล – ไล - ลาย[๘๒] แสดงให้เห็นการยืดหยุ่นคำสัมผัสสระที่มีเสียงสั้น ยาว

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้สืบทอดและสร้างสรรค์แบบแผนกลอนหัวเดียวในขนบร้อยกรองมุขปาฐะให้เป็นฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ ดังจะเห็นได้จากกลอนจำนวนหนึ่งในบทกวีรวมเล่ม**คำหยาด เพียงความเคลื่อนไหว** และ **ตากรุ้งเรืองโพยม** ใช้ฉันลักษณ์กลอนหัวเดียว ข้อที่น่าสังเกตคือการจัดวรรคและกำหนดจำนวนคำในบท ระบบสัมผัสระหว่างวรรคและบาทนิยมแบบกลอนทั่วไป นอกจากความหลากหลายของเสียงสระที่ลงท้ายกลอนแล้ว กลอนเพลงพื้นบ้านที่กวีนำมาใช้เป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ ยังสามารถจัดแบ่งวรรคให้เป็นบทได้หลากหลายรูปแบบ เพื่อสร้างลำนำเสียงของกลอนที่แตกต่างกันไปได้อีกด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บท “ตะลุ่งตุ้งแฉ่” เป็นกลอนไล วรรคหน้ามี ๓-๔ คำ วรรคหลังมี ๔ คำ

เถ้าเกเนี้ย ซินเจียยู่อี่
อาม่วยตี๋ ซินนี้ฮวดไช้
แตะแต๊ะเอีย เซ็นเบียร์ให้ถี่
ม่วยคนดี พรุ่งนี้อ๊ัวใช้
…
ใครเป็นมังกร ใครเป็นปลาไหล
ตะลุ่งตุ้งตุ้ง เปิดมุ้งเปิดม่าน
ใครเผด็จการ ใครประชาธิปไตย
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๘๘-๑๘๙)

บท “ช่วงรำ” เป็นกลอนลี วรรคหนึ่งมี ๕-๖ คำ แบ่งจังหวะการอ่านเป็น ๓ / ๒ หรือ ๓/ ๓ ดังตัวอย่าง

ใต้ร่มแดงต้นแจ้ ที่ตรงแคร่ไม้ไผ่
พอจะพักแดดได้ พี่ก็ไม่รอรี
มะขามใหญ่ให้ร่ม แผ่ลงห่มลานสาว
ล้วนสาวหนุ่มรุ่นราว ทั้งผู้เฒ่าก็มากมี

[๘๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘.

เด็กเล็กวิ่งเล่นไล่ ขวักไขว่อยู่ไปมา
ประสานเสียงเฮฮา หยุดเวลานาที
ข้างหนุ่มโยนช่วงสาว ข้างสาวรับช่วงโยน
หมายจะปาคนโน้น หนุ่มกระโจนวิ่งหนี
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๒๘)

บท “ทุ่งหญ้าหมอกขาว” เป็นกลอนโลย วรรคหนึ่งมี ๔-๖ คำ การแบ่งจังหวะขึ้นอยู่กับจำนวนคำ ถ้าวรรคใดมี ๔ คำจะแบ่งจังหวะเป็น ๒ / ๒ ถ้ามี ๕ คำจะแบ่งจังหวะเป็น ๒ / ๓ ถ้ามี ๖ คำก็จะแบ่งจังหวะเป็น ๓ / ๓ จะเห็นว่าจังหวะสมดุลในแต่ละวรรคนั้นช่วยสร้างความไพเราะของเสียงกลอนได้ ดังตัวอย่าง

ทุ่งหญ้านาร้าง คว้างคว้างหมอกขาว
คือฟ้าคลี่หาว ห่มด้าวดินโหย
พร่าพร่าพรายพราย ม่านสายหมอกหนา
กระท่อมไผ่พงคา ยืนแล้งล้าอยู่โรยโรย
ฉับฉับสับเคียว เกี่ยวหญ้าเป็นฟ่อนหญ้า
ตะคุ่มคลุมผ้าขาวม้า ระย้าหยัดระบัดโบย
ทะมัดทะแมงแทงดิน ฉวัดวิ่นเฉวียงไหล่
ละก้อนละก้อนไกล กันดารใดก็ดายโดย
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๗๓)

บท “ร่มไม้ใบหญ้า” แต่งด้วยกลอนลู พิจารณาจากกลอนทั้งหมดจำนวน ๘ บท วรรคหนึ่งมีจำนวนคำ ๕-๖ คำ ยกเว้นวรรคสุดท้ายมี ๓ คำ เป็นจังหวะเดียว ทำให้เสียงของวรรคจบท้ายบทมีจังหวะสั้นกระชับ ดังตัวอย่าง

พอพระพายชายพัด จำเพาะลัดลงไร่
น้ำค้างค้างยอดไผ่ ก็เหยาะพรู
เถาย่านางหย่อมน้อย ชะแง้คอยชูคอ
แต่ต่ำเตี้ยติดตอ ไม่ตราตรู
ครั้นได้น้ำเข้านิด ก็เคลิ้มคิดคลั่งไคล้
จะเลื้อยพันเรียวไผ่ ประกบคู่

เจ้าโสภีสีไผ่ แม้ไม่ไกวไม่กวัก
พี่ใคร่พันขึ้นพัก พอสักครู่
ได้สนิทชิดแนบ พอได้แอบได้อิง
แม่อย่าทอดอย่าทิ้ง เลยพฐู
(เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๔๕)

เมื่อพิจารณาการจัดวางแบบแผนของกลอนดังนี้ จะเห็นได้ว่าจากข้อบังคับเรื่องคำที่ลงท้ายบทด้วยเสียงสระเดียวกันของกลอนหัวเดียว และความยืดหยุ่นในเรื่องสัมผัสและจำนวนคำในวรรคอันเป็นขนบร้อยกรองมุขปาฐะ เป็นปัจจัยเอื้อให้กวีสามารถสร้างสรรค์เป็นแบบแผนกลอนในกวีนิพนธ์ลายลักษณ์ได้อย่างหลากหลาย ความเข้าใจเรื่องจังหวะและระบบสัมผัสทำให้กวีสามารถสร้างสรรค์รูปแบบกลอนจากกลอนร้องในขนบมุขปาฐะได้โดยยังคงรักษารูปแบบพื้นฐานของฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านไว้

อนึ่ง การจัดวรรคและการแบ่งจังหวะในการอ่านนับว่ามีส่วนสำคัญในการสร้างลำนำของกลอน กลอนบางบทหากดูผิวเผินเพียงการจัดวรรคและจำนวนคำในวรรค อาจเห็นว่าเป็นกลอนต่างชนิดกัน แต่ถ้าลองจัดวรรคใหม่ก็จะเห็นได้ว่าเป็นกลอนแบบแผนเดียวกัน การจัดวรรคและการกำหนดจำนวนคำในวรรคจึงถือเป็นวิธีหนึ่งที่กวีใช้สร้างแบบแผนฉันทลักษณ์ให้หลากหลาย

การสืบทอดและสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์อีกลักษณะหนึ่งซึ่งปรากฏอยู่มาก คือ การนำเพลงพื้นบ้านมาถ่ายทอดในบทประพันธ์โดยผสมเพลงพื้นบ้านกับฉันทลักษณ์ในขนบลายลักษณ์ กวีได้นำรูปแบบและเนื้อหาของเพลงพื้นบ้านมาสื่อสารในบทประพันธ์อีกด้วย เช่น เพลงพิษฐาน เพลงชักกระดาน เพลงเหย่อย เพลงอีแซว เพลงแม่ศรี เป็นต้น ในที่นี้จะยกตัวอย่างมาอธิบายพอสังเขป ดังตัวอย่างบท “เพลงพรพิษฐาน” ใน**ตากรุ้งเรือง-โพยม**

สุกัญญา ภัทราชัย อธิบายไว้ว่า เพลงพิษฐานเป็นเพลงปฏิพากย์สั้นที่ร้องเล่นในเทศกาลตรุษสงกรานต์ หลังจากเก็บดอกไม้ได้แล้วชายหญิงจะพากันนำดอกไม้ไปที่วัดโดยจะนำไปที่โบสถ์หรือเจดีย์ลงนั่งยอง ๆ พนมมือถือดอกไม้กล่าวคำอธิษฐาน โดยชายจะเริ่มต้นว่าก่อนแล้วหญิงจะว่าแก้ ในการว่าแก้นั้นความแหลมคมอยู่ที่การหาชื่อดอกไม้มาสัมผัสกับชื่อคน ชื่อหมู่บ้าน หรือชื่อที่เกี่ยวพันกับฝ่ายตรงข้ามที่หมายปอง เพลงที่ร้องกันในโบสถ์นี้เรียกว่า *เพลงพิษฐาน* ซึ่งคงเลือนมาจากคำว่า “อธิษฐาน” นั่นเอง เนื่องจากเป็นเพลงที่ร้องในโบสถ์ถ้อยคำจึงเรียบๆ ไม่ตลกคะนองหรือผาดโผน[๙๓]

---

[๙๓] สุกัญญา ภัทราชัย, **เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์หาวิทยาลัย, ๒๕๔๐), หน้า ๓๒.

ลักษณะคำประพันธ์ ๑ บทมีอย่างน้อยที่สุด ๒ คำกลอนหรือ ๔ วรรค วรรคละ ๔-๗ คำ คำขึ้นต้นของแต่ละแห่งจะแตกต่างกัน ได้แก่ “พิษฐานเอย” “ตั้งจิตพิษฐาน” หรือ “ยกหัตถ์ขึ้นนมัสการ” ดังตัวอย่าง

พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานดอกคัดเค้า
ขอให้สระของเรามีปลา ขอให้นาของเรามีข้าว
มีทั้งบ้านทั้งเรือน มีทั้งเพื่อนร่วมเหย้า
(ลูกคู่ พิษฐานวานไหว้ ขอให้ได้ดังใจข้าคิด
พิษฐาน พิษฐานไหว้ ขอให้ได้ดังใจข้าคิด)[๙๔]

บท “พรพิษฐาน” ของเนาวรัตน์ มีจำนวน ๕ บท บทหนึ่งมี ๔ - ๕ คำกลอน หรือ ๘ - ๑๐ วรรค วรรคละ ๔-๗ คำ วรรคแรกขึ้นต้นด้วย “พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน” ลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” ข้อที่น่าสังเกต คือ มีการรับส่งสัมผัสระหว่างคำกลอนก่อนจบบท คือ คำสุดท้ายของวรรคหลังของคำกลอนก่อนหน้านั้นส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคหน้าของคำกลอนที่จบบท ลักษณะการรับส่งสัมผัสเช่นนี้ปรากฏอยู่ทุกบท ส่วนเนื้อความก็เป็นคำอธิษฐานเนื่องในโอกาสขึ้นปีใหม่ กวีใช้ถ้อยคำที่มีน้ำเสียงเสียดสี มุ่งแสดงความคิดเห็นวิจารณ์ปัญหาสังคม เศรษฐกิจและการเมือง

พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกผักตบ
เกิดชาติหน้าฉันใด ขออย่าให้ได้เกิดเป็นกบ
ชาตินี้มีกรรม ได้แต่ร้องร่ำเสียงอ๊บอ๊บ
ขอให้เกิดเป็นมนุษย์ อธิปไตยสูงสุดขอให้ได้**พบ**
ช่วยเหลือเคา**รพ** รักสิทธิเสรีเท่าเทียมกันเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานแต่ดวงดอกเบี้ย
ปีหน้าฟ้าไหน มีคนได้ก็ต้องมีคนเสีย
มีตึกลิบหยิบเดือน มีแต่เรือนหมาเลีย
ปีใหม่แล้วคนดี มาช่วยกันพลีช่วยกัน**เฉลี่ย**
ให้แฮบปี้นิว**เยียร์** แบบเพลียกันทั่วถ้วนเอย ฯ
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๘๒)

[๙๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓.

ในตัวอย่างบทแรก กวีใช้ดอกผักตบซึ่งเป็นวัชพืชชนิดหนึ่งที่อยู่ในน้ำ กล่าวคำอธิษฐานว่าชาติหน้าขออย่าได้เกิดเป็นกบ ซึ่งใช้ในความหมายระดับสำนวน เช่น กบในกะลาครอบ หมายถึง ผู้มีความรู้และประสบการณ์น้อยแต่สำคัญตนว่ามีความรู้มาก กบเลือกนาย หมายถึง ผู้ที่ต้องการเปลี่ยนผู้บังคับบัญชาอยู่เรื่อย ๆ[๙๕] พิจารณาจากบริบทข้อความในบท “พรพิษฐาน” ซึ่งกวีกล่าวในมุมมองของประชาชน มีการพาดพึงถึงผู้นำรัฐบาลในขณะนั้น คำอธิษฐานขอให้มีการเลือกตั้งปีละหน เพราะ “รัฐสภาสี่ปี ก็มีแต่พวกนั่งพ่น เลือกกันปีละหน แจกเงินคนจนดีกว่าเอย” ขอชาติหน้า “อย่าให้ได้เกิดเป็นกบ ชาตินี้มีกรรม ได้แต่ร้องร่ำเสียงอ๊บอ๊บ” และ “ขอให้เกิดเป็นมนุษย์อธิปไตยสูงสุดขอให้ได้พบ ช่วยเหลือเคารพ รักสิทธิเสรีเท่าเทียมกันเอย” ก็น่าจะตีความได้ว่า กวีมุ่งแสดงให้เห็นว่าประชาชนชาวไทยเกิดความไม่พอใจในการบริหารประเทศของรัฐบาลและบทบาทของสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรในขณะนั้น โดยเฉพาะการไม่สามารถแก้ไขปัญหาความไม่เป็นธรรมในสังคมได้

ตัวอย่างบทต่อมา ดอกไม้ที่กวียกขึ้นกล่าวคำอธิษฐานไม่ใช่พรรณไม้ แต่กลายเป็น “ดอกเบี้ย”หมายถึงภาวะหนี้สิน กวีจึงเรียกร้องผ่านคำอธิษฐานขอให้คนในสังคมช่วยเหลือแบ่งปันกันความสุขให้แก่ผู้เดือดร้อนบ้าง ดังกล่าวว่า “ปีใหม่แล้วคนดี มาช่วยกันพลีช่วยกันเฉลี่ย”

บท “แช่งชักหักกระดาน” ใช้คำร้องของเพลงชักกระดานเป็นบทขึ้นต้นและบทปิดท้าย

ช้างเอยช้างชัก ช้างน้อย
หักอยู่ที่หลักเก่า ฉันไม่ใช่คู่ครอง
ของพ่อผมทองดอกเลา เอ้านอระนอยน่ารัก
มาชวนกันชัก ชักให้เสมอกันเอย ฯ

ชักกระดานพานฟางเพลงช้างชัก
เจ้าช้างน้อยห้อยหักที่หลักเก่า
เสาเกียดกลิ้งกลางลานมานานเนา
ไม่เหลือเค้าความหลังไว้บ้างเลย
…
ช้างเอยช้างชัก ชักแช่งแย่งพรรค
แบ่งเป็นฝักเป็นฝ่าย ปลูกข้าวให้เขากิน
แต่ตัวเองดิ้นหนีอดตาย ฯ

(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๓๔–๓๕)

---

[๙๕] **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒**, หน้า ๘.

เพลงชักกระดานเป็นเพลงที่ร้องประกอบขณะที่กวาดข้าวเปลือกที่ผ่านการนวดแล้วเข้ามาเก็บกองรวมกันเพื่อเก็บเข้าฉาง ชาวบ้านจะใช้ไม้กระดานเจาะรูสองข้างเอาเชือกร้อยเป็นแผ่นไม้สำหรับโกยข้าว เวลาลากหรือชักกระดานจะมีคนหนึ่งคอกระดานให้ติดอยู่กับพื้น คนอื่น ๆ จะช่วยกันดึงเชือกทำให้สามารถกวาดข้าวได้ทีละมาก ๆ[๙๖]

ตัวอย่างเพลงชักกระดานที่ตำบลบางกะพุ้ยใต้ อำเภอบางแพ จังหวัดราชบุรี

หญิง ช้าเจ้าช้างชักเอย ช้างน้อยห้อยหักบนยอดสะเดา (ลูกคู่ ซ้ำ)
ฉันไม่ใช่คู่ครองของพ่อทองสีเทา จะได้มาชักชวนกันชัก
(ลูกคู่ เอ้า หน่อละนอย หน่อละนอย น่ารัก ชักให้เสมอกันเอย)[๙๗]

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ใช้เพลงชักกระดานซึ่งเป็นเพลงที่เล่นและร้องกันในหน้าเกี่ยวข้าวเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการทำงานและเพื่อให้เกิดจังหวะในการทำงานร่วมกัน[๙๘] เพื่อสะท้อนภาพอดีตของวิถีชีวิตชนบท มีคนหนุ่มสาวเป็นแรงงานสำคัญในการเพาะปลูกและเก็บเกี่ยวพืชผล แต่ในปัจจุบันคนหนุ่มสาวต่างอพยพออกจากถิ่นไปเป็นแรงงานในที่อื่น จะสังเกตได้ว่ากวีเลือกบทร้องของฝ่ายหญิงมาเกริ่นเป็นบทนำ ดังเนื้อความว่า “ฉันไม่ใช่คู่ครองของพ่อทองสีเทา” นอกจากนี้ในบทปิดท้าย กวียังได้เน้นย้ำสารด้วยน้ำเสียงแสดงความขมขื่นของชาวนาทั้งที่เป็นผู้ปลูกข้าว แต่กลับต้องดิ้นรนเพื่อไม่ให้ตนเองอดตาย เพลงชักกระดานที่กวีเลือกใช้จึงเอื้อต่อการสื่อความหมายแฝงนัยเสียดสีสังคมที่ไม่เป็นธรรม ดังกล่าวว่า

ช้างเอยช้างชัก ชักแช่งแย่งพรรค
แบ่งเป็นฝักเป็นฝ่าย ปลูกข้าวให้เขากิน
แต่ตัวเองดิ้นหนีอดตาย ฯ

บท “คำขาดของทิดเที่ยง” กวีใช้รูปแบบเพลงฉ่อยเป็นสื่อในการแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและนักการเมืองด้วยน้ำเสียงเสียดสีเย้ยหยัน ผ่านคำประกาศกร้าวของทิดเที่ยงที่ตอบโต้คำพูดของนักการเมืองที่มักอ้างปัญหาของชาวนาเพื่อแสวงหาผลประโยชน์ดังนี้

---

[๙๖] สุกัญญา ภัทราชัย, **เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย**, หน้า ๓๐.

[๙๗] เรื่องเดียวกัน.

[๙๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐-๒๑.

กูทิดเที่ยงบ้านทวน ที่ลือล้วนทั้งตลาด
ถึงทุ่งคอกเขาขาด ก็เข็ดใจ
ข่าวผู้แทนผู้เท็จ เหมือนดอกเห็ดเดือนหก
เที่ยวสาโทสาธก ทุกสมัย
มึงอยู่เมืองนอนมุง กูอยู่ทุ่งนอนทับ
อย่าเผลอมาขยับ เขยิบใกล้
ชาติผู้ดีตีนแดง แต่ข้าวแกงยังไม่กิน
จะตากแดดนอนดิน กระไรได้
คราน้ำท่วมกูทุกข์ ครั้นข้าวสุกกูโศก
ให้แบกทั้งโลก ก็บรรลัย
แน่ะเว้ยเฮ้ยกูเห็น ที่ว่าเป็นปัญหา
ใช่พี่น้องท้องนา มาแต่ไหน
กลับเอาชื่อไปเชิด เปิดประตูหน้าต่าง
แดกกันเป็นเทือกเป็นทาง ทุกทีไป
มันขนข้าวไปขาย เหมือนขนทรายเขตสงฆ์
มนขนเสียงอีกไปลง ก็จัญไร
(เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๔๐–๔๑)

นอกจากคำกล่าววิจารณ์พฤติกรรมฉ้อราษฎร์บังหลวงของนักการเมืองด้วยการใช้ถ้อยคำตำหนิอย่างตรงไปตรงมา และการใช้ความเปรียบแล้ว ทิดเที่ยงยังได้กล่าวคำสอนฝากไปยังนักการเมืองด้วยว่าควรประพฤติปฏิบัติตนอย่างไรในฐานะเป็นผู้แทนราษฎร ดังกล่าวว่า

หนึ่งจงรู้ยอมรับ ว่ากองทัพของประเทศ
อยู่ที่สร้างการเกษตร ให้สุกใส
สองจักต้องยืนตน อยู่บนขาสองข้าง
ต้องเป็นกลางก็เป็นกลาง ก็เป็นไป
สามจงรู้จักหลัก อะไรศักดิ์อะไรศรี
ที่สูงต่ำต้องมี ต้องมีไว้
ถ้าผิดคำสามข้อ เล่นหลอกล่อให้หลง
ก็เปลี่ยนประเทศเปลี่ยนธง ประเทศไทย
มาเถิดโหวยเถิดวา ช่วยกันฮาช่วยกันโห่
เสียงกูใหญ่ไชโย จะเกรงไย

ถ้ามึงเยี่ยมในสยาม กูก็ใหญ่ในย่าน
ผิดนักเลงก็ต้องลาญ กันแหลกไป
อีหนนี้แหละหนา หากต้องดากันไปดวล
เชื่ออ้ายทิดบ้านทวน เถอะ เย็นใจ.
(เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๔๑–๔๓)

เพลงฉ่อยเป็นเพลงปฏิพากย์ของภาคกลางที่แพร่หลายและรู้จักกันมากที่สุด เพราะร้องง่าย จังหวะเร็ว[๕๙] กล่าวกันว่าเพลงฉ่อยประดิษฐ์ขึ้นมาแทนเพลงปรบไก่และเพลงโคราชที่มีลีลาช้า โดยมีเพลงโคราชเป็นครู ดังนั้นจึงใช้กลอนเพลงโคราชเป็นบทไหว้ครูและบทเกริ่น ส่วนบทอื่นๆ ใช้กลอนหัวเดียวอย่างกลอนเพลงเรือ และใช้การปรบมืออย่างเพลงปรบไก่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ[๖๐]

ลักษณะคำประพันธ์ นอกเหนือจากบทไหว้ครูเพลงฉ่อยใช้กลอนหัวเดียวแบบเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นๆ โดยเฉพาะ “กลอนไล” คำในวรรคมีตั้งแต่ ๘–๑๐ คำ คำสุดท้ายของวรรคน่าจะส่งสัมผัสมาที่คำที่ ๔ ของวรรคหลัง[๖๑] ดังตัวอย่าง

ฉันจะแต่งไม่นานดูอาการจะช้า เดี๋ยวจะเกินเวลามากมาย
ผมก็เป็นเพลงเหนือชาติเชื้อเพลงฉ่อย เป็นเพลงลือชื่อลอยไม่ว่าในสถานวิไล
บาลีพุ่งเรื่องน้ำหนักหยั่งลึก ร้ายแรงแสนลึกแม่น้ำไหล
ที่ฉันได้มาเล่นที่ในนคร ชื่อเสียงไม่กระดอนไปแค่ใด
เปรียบเหมือนนกคารมที่จะพรมร่วมแรง นกตัวอื่นกำแหงมาหาญนกไพร[๖๒]

จะเห็นได้ว่ารูปแบบฉันทลักษณ์ที่จัดวางจำนวนคำในบท “คำขาดของทิดเที่ยง” เป็นการแบ่งย่อย ๑ คำกลอน ให้ขยายเป็น ๑ บท ประกอบด้วย ๔ วรรค หรือ ๒ วรรคเดิม ให้เป็น ๔ วรรค วรรคหนึ่งมี ๕-๖ คำ วรรคสุดท้ายมี ๓ คำ และยังคงจังหวะเหมือนเดิม หากลองจัดวรรคใหม่ตามแบบแผนเดิมจะได้ดังตัวอย่าง

---

[๕๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗.
[๖๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๔.
[๖๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๕.
[๖๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๖.

กูทิดเที่ยงบ้านทวน/ ที่ลือล้วนทั้งตลาด ถึงทุ่งคอกเขาขาด/ ก็เข็ดใจ
ข่าวผู้แทนผู้เท็จ/ เหมือนดอกเห็ดเดือนหก เที่ยวสาโทสาธก/ ทุกสมัย
มึงอยู่เมืองนอนมุง/ กูอยู่ทุ่งนอนทับ อย่าเผลอมาขยับ/ เขยิบใกล้
ชาติผู้ดีตีนแดง/ แต่ข้าวแกงยังไม่กิน จะตากแดดนอนดิน/ กระไรได้

การนำเพลงพื้นบ้านมาใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดแนวคิดวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคม นอกจากจะเป็นการสืบทอดรักษาร้อยกรองมุขปาฐะให้ดำรงอยู่เป็นส่วนหนึ่งของขนบวรรณศิลป์ในระบบกวีนิพนธ์ลายลักษณ์แล้ว ยังจะเป็นการสืบสานบทบาทของเพลงพื้นบ้านที่มีต่อสังคมอีกด้วย สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า “เพลงพื้นบ้านเป็นร้อยกรองที่มีความเป็นอิสระในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกนึกคิด เพลงพื้นบ้านจึงเป็นทางออกที่คนในสังคมใช้ระบายความคับข้องใจที่มีต่อสภาพการเมือง เศรษฐกิจ และประเพณีค่านิยมของสังคม”[๖๓] และตรีศิลป์ บุญขจร กล่าวว่าการใช้เพลงพื้นบ้านในการแต่งร้อยกรอง ส่วนใหญ่เป็นร้อยกรองที่มุ่งแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคม เศรษฐกิจและการเมือง จำนวนไม่น้อยใช้ท่วงทำนองเสียดสีและแทรกอารมณ์ขันเหมือนเพลงพื้นบ้านเดิม[๖๔]

๓.๑.๒.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบ

๓.๑.๒.๒.๑ โคลงสี่สุภาพสลับดั้น

โคลงสี่สุภาพสลับดั้นเป็นการแต่งโคลงสี่สุภาพสลับกับโคลงสี่ดั้น เริ่มต้นด้วยโคลงสี่สุภาพแล้วจึงสลับด้วยโคลงสี่ดั้น การร้อยสัมผัสระหว่างบท จากโคลงสี่สุภาพไปยังโคลงสี่ดั้น คือ คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำใดคำหนึ่งของวรรคหน้าของบาทแรกในโคลงดั้น ส่วนจากโคลงสี่ดั้นไปยังโคลงสี่สุภาพเป็นแบบโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๓ ส่งสัมผัสกับคำที่ ๕ ของวรรคหน้าของบาทแรกในโคลงสี่สุภาพ เมื่อผนวกกับการรับส่งสัมผัสบังคับของโคลงสี่สุภาพ จะทำให้โคลงสี่สุภาพมีสัมผัสเชื่อมทุกบาท ดังตัวอย่างบท “ศรีเทพ”

---

[๖๓] สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๘๒–๘๓.

[๖๔] ตรีศิลป์ บุญขจร, “เพลงพื้นบ้านกับร้อยกรองสมัยใหม่,” หน้า ๑๐.

ศรีสถูปสถิตตั้ง เป็นศรี
ศรีเทพทวาราวดี หนึ่งได้
ศรีศิขเรศคีรี ขอมรุ่ง
ศรีแห่งพุทธพราหมณ์ไว้ ประวัติด้าวแดน**เกษม**
เกษมสุขศรีเกษตรสร้าง รังสรรค์
สู่ปากทวารบรรพ์ อดีตเบื้อง
อีศานสู่สุวรรณ ภูมิภาค
ชนสู่ชนล้นเรื้อง เรื่องราว
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๓๑๔)

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่านอกจากการเล่นกับข้อบังคับระหว่างโคลงสี่สองชนิดแล้ว กวียังได้เพิ่มการเล่นคำซ้ำต้นบาทในบทแรกเป็นแบบกลบทและการซ้ำคำท้ายบทกับคำแรกของบทต่อไปแบบกลบทวัวพันหลักข้ามบทอีกด้วย

๓.๑.๒.๒.๒ โคลงกลอน และ กลอนโคลง

ใน **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ทดลองสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่เรียกว่า “โคลงกลอน” คือ การแต่งโคลงสี่สุภาพที่สามารถนำมาจัดแบ่งวรรคใหม่เป็นกลอนสุภาพ และเรียกว่า “กลอนโคลง” ทั้งโคลงกลอนและกลอนโคลงดังกล่าวใช้คำตรงกันทุกประการ ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตอธิบายว่าเป็นการเล่นรูปแบบระหว่างโคลงสี่สุภาพกับกลอนสุภาพ การแต่งในลักษณะนี้น่าจะแต่งโคลงสี่สุภาพขึ้นก่อนเพราะมีข้อบังคับเรื่องคำเอกคำโท หลังจากนั้นจึงปรับเป็นกลอนสุภาพในภายหลัง โคลงกลอนนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นกลบทประเภทหนึ่งคือกลบทที่เล่นกับรูปแบบคำประพันธ์ของโคลงสี่สุภาพกับกลอนสุภาพดังมีรายละเอียดอธิบายไว้ในบทความวิจัยเรื่อง “กวีนิพนธ์ฝาแฝด”[๖๕] ตัวอย่างโคลงกลอนและกลอนโคลงบทที่ ๑๗ ดังนี้

[๖๕] รายละเอียดในชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “กวีนิพนธ์ฝาแฝด,” **วรรณลลิต** รวมบทความวิจัยวรรณคดีและคำประพันธ์ไทย (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๑-๖๖.

โคลงกลอน		กลอนโคลง
พิเศษสารเศกสร้าง	รังสรรค์	พิเศษสารเศกสร้างรังสรรค์สาร
สารประจงจารฉันท	ภาคพริ้ง	ประจงจารฉันทภาคพริ้งพรายฉาย
พรายฉายเฉกเพชรพรรณ	เพราเฉิด เลิศแล	เฉกเพชรพรรณเพราเฉิดเลิศแลลาย
ลายระยับสายสะอิ้ง	ส่องสร้อยกรองทรวง	ระยับสายสะอิ้งส่องสร้อยกรองทรวง

การแต่งกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดแบบโคลงกลอนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์นี้มีหลักเกณฑ์ตายตัวที่เห็นได้ชัดเจน กล่าวคือ เมื่ออ่านคำในโคลงสี่สุภาพให้เป็นกลอนสุภาพต้องอ่านคำให้เกินบาทเสมอ ดังนี้ กลอนวรรคที่ ๑ ต้องกินคำในต้นบาทสอง ๑ คำ กลอนวรรคที่ ๒ ต้องกินคำในต้นบาทสาม ๒ คำ กลอนวรรคที่ ๓ ต้องกินคำในต้นบาทสี่ ๑ คำ[๖๖]

การแต่งโคลงซึ่งสามารถจัดแบ่งวรรคใหม่เป็นกลอนนี้นอกจากจะแสดงการเล่นกับรูปแบบคำประพันธ์สองชนิด ยังสะท้อนแนวคิดเรื่องรูปแบบฉันทลักษณ์ว่าโคลงกับกลอนอาจไม่ใช่ต่างกันโดยสิ้นเชิง ดังที่กวีพยายามแสดงให้เห็นจากการแบ่งจังหวะและจัดรูปแบบที่สามารถทำให้กลอนกลายเป็นโคลง หรือโคลงกลายเป็นกลอนได้ โดยนำความรู้เรื่องฉันทลักษณ์มาปรับใช้ในการเล่นกับรูปแบบของคำประพันธ์ต่างชนิดกัน

๓..๑.๒.๒.๓ การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นคำ

การเล่นเสียง การเล่นคำบางลักษณะแม้ปรากฏเพียงบทเดียวแทรกไว้ในการแต่งโคลง แสดงให้เห็นว่าเป็นตัวอย่างการทดลองสร้างสรรค์ขนบการเล่นเสียง เล่นคำของกวีสมัยใหม่อย่างน่าสนใจ ดังปรากฏต่อไปนี้

ก. การเล่นคำคำเดียวกันกลางวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกัน

เหลือง**แห่ง**ธรรมสถิตท้อง ท่าพระจันทร์
แดง**แห่ง**เลือดเรืองแรง ระริกต้อง
ดินสอ**แห่ง**โดมหัน แปลงรหัส
ปลาย**แห่ง**ทวนคว้างป้อง ปกประชา
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๔๔)

---

[๖๖] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณลลิต**, หน้า ๓๑.

การซ้ำคำเดียวกันดังกล่าวเป็นการเน้นย้ำความหมายที่กวีต้องการสื่อ คำว่า “แห่ง” ที่ปรากฏกลางวรรคหน้าทุกบาท เป็นคำเชื่อมของกลุ่มคำที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ข. การเล่นคำในวรรคหลังของบาทในโคลงบทเดียวกัน

ดาวหยาดดวงล่วงด้าว **ประดับ**ดิน
ลอยเลื่อนลงวาริน **ประดับ**หล้า
ธรณีนี่ดาวนิล **ประดับ**เนตร
เดือนปล่อยดาวจากฟ้า ฝากด้าว**ประดับ**แด
(คำหยาด หน้า ๘๕)

จากตัวอย่างกวีเล่นคำ “ประดับ” ในวรรคหลังทุกบาท คือ คำแรกในบาทที่ ๑, ๒ และ ๓ ส่วนในบาทที่ ๔ เป็นคำที่ ๓ ซึ่งเป็นต้นจังหวะที่สองของวรรค

ค. การเล่นสัมผัสพยัญชนะพร้อมกับสัมผัสสระตรงกลางวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกัน

การเล่นเสียงสัมผัสอย่างแพรวพราวเป็นลีลาการประพันธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใน**อาทิตย์ถึงจันทร์** มีโคลงที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แสดงการสร้างสรรค์การเล่นเสียงสัมผัสในวรรค โดยการเล่นสัมผัสพยัญชนะพร้อมกับสัมผัสสระตรงกลางวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกัน ดังนี้

แดง<u>ชาดดาด</u>ชิดช้าง ขอบเฉลิม
ปูน<u>ลาดปาด</u>เลือดปน หลั่งป้อง
เข้ม<u>รอบขอบ</u>รงก์เจิม รจิตขับ
ราว<u>คลื่นรื่น</u>คล้อยคล้อง คล่ำไหว
ขาว<u>ทาบคาบ</u>ทับพื้น ผ่องขาว
ขาว<u>จับขับ</u>เจียนใจ กระจะจ้า
ละมุนละไมราว รูปวาด
ระยับระย้าหล้า อร่ามเรือง
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๙๗)

โคลงบทนี้มีการเล่นคำแบ่งออกได้เป็น ๒ คู่ คือ การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะคู่แล้วเล่นสัมผัสสระระหว่างคำคู่นั้นดังตัวอย่าง

บาทที่ ๑ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ด/ /ช/ คือ แดงชาด ดาดชิง

บาทที่ ๒ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ป/ /ล/ คือ ปูนลาด ปาดเลือด

บาทที่ ๓ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ข/ /ร/ คือ เข้มรอบ ขอบรงก์

บาทที่ ๔ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ร/ /คล/ คือ ราวคลื่น รื่นคล้อย

ในขั้นที่สองเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำที่เล่นเสียงพยัญชนะคู่ ได้แก่ ชาด-ดาด ในบาทที่ ๑ ลาด-ปาด ในบาทที่ ๒ รอบ-ขอบ ในบาทที่ ๓ คลื่น-รื่น ในบาทที่ ๔

การเล่นสัมผัสพยัญชนะพร้อมกับสัมผัสสระตรงกลางวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกันทำให้เกิดเสียงกระทบกันเป็นจังหวะคู่เกี่ยวเนื่องกันไปดังนี้ “แดงชาดดาดชิด” “ปูนลาดปาดเลือด” “เข้มรอบขอบรงก์” “ราวคลื่นรื่นคล้อย” “ขาวทาบคาบทับ” “ขาวจับขับเจียน”

ง. การเล่นคำเดียวกันในจังหวะของแต่ละช่วงในกลอน

กลอนเจ็ด ซึ่งแบ่งจังหวะ ๗ คำในวรรคออกเป็น ๒/๒/๓ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้สร้างสรรค์การเล่นคำเดียวกันในจังหวะต้น กลาง หรือท้ายของแต่ละช่วงในกลอน ดังตัวอย่าง

การเล่นคำเดียวกันในคำที่ ๑, ๓ และ ๕ ของวรรคหลังในกลอนเจ็ด

แผ่นผาน้ำย้อยน้ำร้อยริน **ร้อย**ดิน**ร้อย**ผา**ร้อย**ป่าใหญ่
น้ำย้อยน้ำหยาดศรัทธาไว้ **ร้อย**ใจ**ร้อย**คน**ร้อย**เอ็ดเมือง
(“ผาน้ำย้อย” ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๗๕)

การเล่นคำเดียวกันในคำที่ ๑, ๒ และ ๔ ของทุกวรรคในกลอนเจ็ด

เป็นชั้น**เป็น**ช่อง**เป็น**ห้องหับ **เป็น**ตับ**เป็น**ตั่ง**เป็น**เตียงตู้
เป็นเสื่อ**เป็น**สาดมาลาดปู **เป็น**ขอบ**เป็น**คู**เป็น**หลังคา
(“ภูผาเทิบ” ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๘๒)

การเล่นคำเดียวกันในคำที่ ๒ และ ๔

ลม**ร่าย**ไม้**ร่าย**ระเริงเสียง ส่ายเพียงแผ่นฟ้าภูผาไหว
แดดสาดส่องปรุทะลุใบ ไล้**ไม้**โลม**ไม้**มาลงดิน
("ไม้ร่าย" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๘)

ฟ้าขาวหาด**ขาวอี**กราวฝั่ง คลื่น**ยัง**น้ำ**ยัง**ทยอยส่ง
ฟ้าตัดน้ำ**ตัด**กันตรงตรง ทั้งที่ยังคงขอบเดียวกัน
("นราทัศน์" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๓๐)

กลอนแปด ซึ่งแบ่งจังหวะ ๘ คำในวรรคออกเป็น ๓/๒/๓ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้คำเดียวกันในช่วงกลางของกลอน คือ เล่นกลุ่มคำซ้ำเดียวกันกลางวรรค

สิ่งซึ่งหา**ไม่ได้**ในคำพูด ซ้ำพิสูจน์**ไม่ได้**ในเหตุผล
ทั้งคิดเอา**ไม่ได้**ในใจตน เราจะค้น**ไม่ได้**ในการพบ
("จักรสู่สัจจะ" ในคำหยาด หน้า ๑๐๕)

กลอนบทนี้มีจำนวนคำ ๘ คำเท่ากันทุกวรรค โดยวางคำ "ไม่ได้" อยู่กลางวรรคทุกวรรคซึ่งชวนให้พินิจความหมายที่กวีจะกล่าวต่อไป

กลอนเก้า ซึ่งแบ่งจังหวะ ๙ คำในวรรคออกเป็น ๓/๓/๓ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้คำเดียวกันในจังหวะกลางของแต่ละช่วงในกลอน ดังนี้

คน**เพียง**<u>ภูสู้</u>**เพียง**<u>สิ้นถิ่น</u>**เพียง**ที่ ฟ้า**เพียง**สีไม้**เพียง**<u>หินดิน</u>**เพียง**ผง
รุ่ง**เพียง**<u>เรืองเมือง</u>**เพียง**<u>เหย้าเผ่า</u>**เพียง**พงศ์ ยืน**เพียง**<u>ยงคง</u>**เพียง**<u>คำน้ำ</u>**เพียง**ดิน
("น้ำเพียงดิน" ในเขียนแผ่นดิน หน้า ๑๑๕)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้การเล่นสัมผัสสระเชื่อมเสียงระหว่างแต่ละจังหวะ คือ คำที่ ๓ กับ ๔, คำที่ ๖ กับคำที่ ๗ และเล่นคำว่า "เพียง" ในตำแหน่งคำที่อยู่กลางจังหวะ คือ คำที่ ๒, ๕ และ ๘ ทำให้กลอนเก้าบทนี้มีความงามทางเสียงและความหมายด้วยการสร้างจังหวะมาตรฐานและจังหวะสมดุล อีกทั้งมีการเน้นย้ำความหมายด้วยการซ้ำคำในตำแหน่งกลางจังหวะทุกจังหวะซึ่งช่วยสร้างจุดเน้นในวรรคได้อย่างโดดเด่น

จากตัวอย่างกลวิธีการเล่นเสียง การซ้ำคำในกลอนที่ยกตัวอย่างมานี้ชี้ให้เห็นว่ากวีได้ใช้ความรู้ความเข้าใจเรื่องจังหวะและสัมผัส รวมทั้งศิลปะการใช้ภาษาคือการซ้ำคำ เพื่อสร้างความงามของวรรณศิลป์ในคำประพันธ์กลอนอย่างไว้ฝีมือ กลอนบางชนิดที่กวีโบราณพัฒนาจนลงตัวเป็นแบบแผนนิยมในขนบวรรณศิลป์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้รับรูปแบบนั้นมาสืบทอดต่อ ในขณะเดียวกันก็คิดสร้างสรรค์กลวิธีตกแต่งกลอนในรูปแบบที่ลงตัวนั้นให้วิจิตรพริ้งพรายยิ่งขึ้น หรือเล่นกับจังหวะและลีลาให้แตกต่างจากแบบแผนเดิม เช่น การเล่นเสียงพยัญชนะลงท้ายจังหวะของกลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด การเล่นคำเดียวกันในจังหวะ การเล่นสัมผัสสระระหว่างจังหวะในกลอนเก้า เป็นต้น การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบด้านรูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการแต่งทั้งหลายนี้เป็นศิลปะการประพันธ์ที่ประมวลแบบอย่างไว้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เพื่อทำหน้าที่สืบทอดความรู้ทางประพันธศาสตร์ให้ดำรงอยู่และงอกงามสืบไป

การวิเคราะห์การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ดังตัวอย่างที่ประมวลมานี้ แสดงให้เห็นว่ากวีทั้งสองมีความรู้ความเข้าใจเรื่องฉันทลักษณ์ตามขนบวรรณศิลป์ไทยอย่างลึกซึ้งและแตกฉาน สามารถสร้างสรรค์งานกวีนิพนธ์สืบทอดวรรณศิลป์ชั้นครูและสร้างลีลาฉันทลักษณ์อันเป็นลักษณะเด่นของตนได้อย่างเด่นชัด

๓.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบด้านเนื้อหาและกลวิธี

กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีเนื้อหาหลากหลายดังผลการศึกษาของพิทยา เหรียญสุวรรณ พบว่ากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ได้แก่ ความรักต่อผู้ให้กำเนิดของกวี ความรักต่อสตรี ความรักต่อศิลปะ ความรักวรรณคดี เนื้อหาเกี่ยวกับสังคมมนุษย์ ได้แก่ การเสียดสีสังคม แนวความคิดในการปฏิบัติตนเพื่อการดำรงชีวิตในสังคม และบทเบ็ดเตล็ดอื่นๆ[๖๗] ณัฐกาญจน์ นาคนวล สรุปว่า ความคิดในนิราศสมัยใหม่ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ได้แก่ พันธกิจของกวี ความงามและคุณค่าของธรรมชาติ ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติและสภาพแวดล้อม และความตกต่ำของจิตวิญญาณมนุษย์[๖๘] ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร วิเคราะห์แนวคิดสำคัญที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้แก่

---

[๖๗]พิทยา เหรียญสุวรรณ, "**ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๐), หน้า ๕๕ - ๕๖.

[๖๘]ณัฐกาญจน์ นาคนวล, "**นิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และไพวรินทร์ ขาวงาม**," วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ความรัก ธรรมชาติ ศาสนา และสังคม ผลงานของกวีได้สะท้อนความคิดไว้หลากหลาย โดยเริ่มจากเนื้อหาสาระที่เป็นความรักฉันหนุ่มสาว มุ่งเสนออารมณ์ความรู้สึกส่วนตัว รวมทั้งการถ่ายทอดความงดงามของมวลธรรมชาติ ต่อมาได้ขยายขอบเขตกว้างขวางและละเอียดลุ่มลึกมากยิ่งขึ้นดังจะเห็นได้จากการเสนอความคิดในด้านพุทธศาสนาและชี้ให้เห็นว่าเนาวรัตน์มีทัศนะต่อโลกและชีวิตอย่างเอื้ออาทร อ่อนโยน ปรารถนาที่จะสร้างคุณค่าความดีงามให้เกิดขึ้น[๙๙] `เบญจพร เนียรนาทสกุล ศึกษาจินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบว่าสารสำคัญได้แก่ ความรัก การนำเสนอปัญหาต่างๆ ในสังคม และการนำเสนอหลักธรรมในพุทธศาสนา[๑๐๐]

จากการศึกษาวิเคราะห์กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการนำเสนอสารัตถธรรมในกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองนับว่ามีความโดดเด่นอย่างมาก ด้วยเป็นการสื่อความคิดอันลึกซึ้งในเชิงพุทธปรัชญา จึงเห็นสมควรนำมาอธิบายให้เห็นการสร้างสรรค์ขนบด้านเนื้อหาและกลวิธีของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ซึ่งกวีได้ปรับใช้ขนบวรรณศิลป์บางอย่างในวรรณคดีโบราณมานำเสนอสารัตถธรรม ดังผลการวิจัยเรื่อง **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๑๐๑] ซึ่งพิสูจน์ให้เห็นว่ากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่มีลักษณะเป็นวรรณคดีคำสอน[๑๐๒] ที่มุ่งสอนพุทธธรรมทั้งระดับโลกียธรรมคือในแง่จริยธรรมและระดับโลกุตตรธรรม นอกจากนี้ยังมีบทความวิจัยอีกหลายเรื่องที่ศึกษากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ในประเด็นนี้ ดังตัวอย่างบทความเรื่อง “ดอกบัวในป่าหิน: การสื่อพุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่” บทความเรื่อง “Modern Thai Buddhist Poetry by Women Poets: A Transformation of Wisdom”[๑๐๓] ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา บทความเรื่อง “สมบูรณ์ธรรมแห่งธรรมชาติกับสุนทรธรรมแห่งจิตวิญญาณ

---

[๙๙] ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร, “**ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ : วัจนลีลากับความคิด**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙).

[๑๐๐]เบญจพร เนียรนาทสกุล, “**จินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์** ,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗).

[๑๐๑] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๒๕๙.

[๑๐๒] วรรณคดีคำสอน (didactic literature) หมายถึง วรรณคดีที่สร้างขึ้นเพื่ออธิบายขยายความหลักทฤษฎีหรือความรู้เฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งหรือเพื่อนำเสนอคติธรรม จริยธรรม หรือปรัชญาในรูปแบบของศิลปะอันชักชวนใจให้เห็นคล้อยตาม

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา แปลจาก **A Glossary of Literary Terms** ของ **M.H. Abrams** , เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖.

[๑๐๓]Suchitra Chongstitvatana, “Modern Thai Buddhist Poetry by Women Poets: A Transformation of Wisdom,” **Manusya** 8, 1 (2005): 38 – 50.

ในนิราศสมัยใหม่ของอังคาร กัลยาณพงศ์กับไพวรินทร์ ขาวงาม” ของณัฐกาญจน์ นาคนวล[๑๐๔] เป็นต้น

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะอภิปรายในประเด็นการสื่อสาระธรรมในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแสดงให้เห็นการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบด้านเนื้อหาและกลวิธี ซึ่งสะท้อนแนวคิดเรื่องความงามอันเกี่ยวเนื่องกับคุณค่าทางจิตวิญญาณ ดังนี้

๓.๒.๑ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบชมธรรมชาติ

การบรรยายหรือพรรณนาธรรมชาติถือเป็นแก่นสำคัญประการหนึ่งของวรรณคดีไทย กวีไทยให้ความสนใจกับธรรมชาติในฐานะที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของความเป็นวรรณคดี คือ การสร้างความสะเทือนใจในระดับต่างๆ ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า

> ในระดับต้น ๆ คือ การสร้างความรับรู้ถึงความงามซาบซึ้ง หรือความละเอียดอ่อนของธรรมชาติ...กวีมักจะพรรณนาบันทึกความงดงามของธรรมชาติไว้ในบทประพันธ์ของตนอย่างละเอียดลออ ถ่ายทอดความซาบซึ้งของกวีแก่ผู้อ่าน ทำให้ผู้อ่านสามารถรับรู้ความงามของธรรมชาติตามกวีได้ซึ่งนับได้ว่าเป็นการสร้างความรู้สึกร่วมหรืออารมณ์สะเทือนใจในระดับหนึ่งได้
>
> นอกจากการพรรณนาธรรมชาติโดยตรงดังกล่าว กวียังพรรณนาธรรมชาติโดยละเอียด เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของกวีเอง ที่นิยมจนเป็น“ขนบ” ในวรรณคดีไทยคือการพรรณนาเชิงนิราศอันหมายถึงการพรรณนาถึงความทุกข์ระทมที่ต้องพลัดพรากจากนางอันเป็นที่รัก กวีจะถ่ายทอดความทุกข์ตรมนี้ผ่านทางชื่อนก ปลา ดอกไม้ ต้นไม้...กลวิธีสร้างอารมณ์สะเทือนใจในลักษณะนี้ประสบความสำเร็จทำให้การพรรณนาเชิงนิราศนี้กลายเป็น “ขนบ” ที่สำคัญประการหนึ่งในวรรณคดีไทย[๑๐๕]

---

[๑๐๔] ณัฐกาญจน์ นาคนวล, “สมบูรณ์ธรรมแห่งธรรมชาติกับสุนทรธรรมแห่งจิตวิญญาณในนิราศสมัยใหม่ของอังคาร กัลยาณพงศ์กับไพวรินทร์ ขาวงาม,” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย**, ๒๑ (ธันวาคม ๒๕๔๗): ๑๖๔ – ๑๘๐.

[๑๐๕] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิตเพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๔๙-๕๐.

ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ กวียังใช้ธรรมชาติเป็นสื่อสร้างความงามเชิงวรรณศิลป์ทั้งในแง่ของลีลาและเนื้อหา ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนาวิเคราะห์เนื้อหาและความคิดอันปรากฏผ่านการมองธรรมชาติของกวีร่วมสมัยไว้ในบทวิเคราะห์เรื่อง “ธรรมชาติในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่” [๑๐๖] และเบญจพร เนียรนาทสกุลศึกษาเนื้อหาและกลวิธีการสร้างจินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม[๑๐๗]

๓.๒.๑.๑ การสืบทอดขนบชมธรรมชาติแบบนิราศ

ลำนำภูกระดึง เป็นนิราศในรูปแบบใหม่ที่อังคาร กัลยาณพงศ์ได้ใช้ขนบของนิราศในแง่มุมใหม่ แต่รักษารูปแบบของนิราศไว้ คือ รักษาแก่นของการคร่ำครวญด้วยความระทมรัก รวมทั้งการใช้ธรรมชาติและวันเวลาที่ผ่านไปเป็นสื่อแห่งการคร่ำครวญของกวี[๑๐๘]

การชมไม้ ชมนกเชื่อมโยงกับการแสดงอารมณ์คร่ำครวญถึงนางเป็นลักษณะของการชมธรรมชาติแบบนิราศซึ่งพบทั่วไปในขนบการแต่งนิราศ ดังตัวอย่างบทนิราศในเรื่อง **ลิลิตตะเลงพ่าย** พระมหาอุปราชาทรงเปรียบสิ่งต่างๆ ที่ได้พบเห็นกับสิ่งที่เป็นรูปธรรมของนาง เช่น แก้ม ขา ผม เป็นต้น หรืออาจเปรียบกับสิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น ความรักที่พระองค์มอบให้แก่นาง เป็นต้น เช่น เมื่อพระมหาอุปราชาทอดพระเนตรเห็นต้นไม้ซึ่งมีกิ่งเกี่ยวพันกันไว้ ก็ทรงนึกเปรียบเทียบถึงนางพระสนมที่เอาแขนโอบกอดพระองค์ไว้ เมื่อทอดพระเนตรเห็นผลมะปรางก็ชวนให้ทรงระลึกถึงแก้มของนางที่งามเปล่งปลั่ง ทอดพระเนตรเห็นต้นรักก็ทรงนึกถึงความรักของพระองค์ที่มีต่อนางอย่างมากล้น เมื่อทอดพระเนตรเห็นต้นช้องนางก็ทรงระลึกถึงผมของนางที่สยายคลี่ลงมา และเมื่อทอดพระเนตรเห็นต้นโศกก็ทรงคิดว่าพระองค์กำลังมีความโศกเหมือนกับชื่อต้นไม้นั้น[๑๐๙] ดังบทต่อไปนี้

พระครวญพระคร่ำไห้ โหยหา
พลางพระพิดพฤกษา กิ่งเกี้ยว
กลกรกนิษฐนา รีรัด เรียมฤๅ
ยามตระกองเอวเอี้ยว โอบอ้อมองค์เรียม ฯ๒

---

[๑๐๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๕-๑๐๖

[๑๐๗] ณัฐกาญจน์ นาคนวล, เรื่องเดียวกัน.

[๑๐๘] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, “ลักษณะของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่จากงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสุจิตต์ วงษ์เทศ,” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๘, ๑ (มกราคม ๒๕๒๙): ๑๕๐.

[๑๐๙] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์**, หน้า ๕๓

เฌอปรางเปรียบนารถน้อง นวลปราง

รักด่งรักนุชพาง พี่ม้วย
ช้องนางเฉกช้องนาง คลายคลี่ ลงฤๅ
โศกพี่โศกสมด้วย ด่งงไม้นามมี ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๓๕)

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า การชมไม้ในบทนิราศไม่ได้เน้นรูปลักษณ์ของต้นไม้ ดอกไม้ว่าเป็นอย่างไร ต่างจากต้นอื่นหรือดอกไม้อื่นอย่างไร แต่เน้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ครำ่ครวญโดยอาศัยต้นไม้หรือดอกไม้นั้นเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์เท่านั้น[๑๑๐]

ใน **ลำนำภูกระดึง** การครำ่ครวญด้วยความระทมรักเกิดจากการที่กวีขาดไร้นางผู้เป็นที่รักมากกว่าการต้องพรากจากนางดังเช่นในนิราศทั่วไป อังคาร กัลยาณพงศ์ถ่ายทอดความโศกเศร้าของตนที่ไร้นางและครำ่ครวญที่โลกนี้ไร้นางแก้วที่กวีปรารถนา โดยใช้ขนบการเล่นคำพ้องกับชื่อดอกไม้ ดังบท “หอมช่อบุปผชาติทาสอารมณ์”

หอมช่อแก้วนึกแก้วแววตา ชาติหน้าปรารถนานางแก้ว
สายหยุดสุดสายจนบ่ายแล้ว ยังไร้แววรุ้งมณีที่สุดรัก ฯ
จำปีลืมเลือนวันเดือนปี จำแต่เทวีสูงศักดิ์
เต่าร้างอ้างว้างอกหนักนัก จักเป็นเช่นหินผาจาบัลย์ ฯ
โรกจะระทดทุกข์เศร้าสร้อย ชะแง้คอยชาติไหนได้หยุดฝัน
มะลิวันถึงวันสลายสิ้นไกวัล ฉันคงเปล่าเปลี่ยวเดียวดาย ฯ
(ลำนำภูกระดึง ๑๘-๑๙)

ตัวอย่างนี้กวีครำ่ครวญถึงการขาดนางอันเป็นที่รัก เมื่อได้สัมผัสกลิ่นหอมของมวลดอกไม้ ทำให้จิตประหวัดถึงความเดียวดายไร้คู่ของตัวเอง ความทุกข์เทวษทำให้กวีไม่อาจจะรื่นรมย์กับความงดงามของธรรมชาติได้ ดังที่กล่าวไว้ตอนท้ายว่า

ถึงหอมบุหงาลดามาลย์ จบป่าหิมพานต์กว้างใหญ่
โลกแล้งเจ้าโศกเศร้าเสมอไป ตราบประลัยกัปป์กัลป์นิรันดร์
(ลำนำภูกระดึง)

---

[๑๑๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๔

การใช้ดอกไม้เป็นสื่อเชื่อมโยงความคิดปรากฏต่อเนื่องในบท “เพ้อบุปผา-ลอยอารมณ์” กวีใช้ดอกไม้ ๗ ชนิด ได้แก่ จันทน์กะพ้อ รสสุคนธ์ ราตรี เล็บมือนาง นางแย้ม สายหยุด ลั่นทม และไม้แก้ว ถ่ายทอดความเจ็บปวดที่ไร้รัก โดยมีลำดับจากโศกเศร้าเพียงเล็กน้อยใน “จันทน์กะพ้อ” ไปสู่ความทุกข์ทรมานอย่างแสนสาหัสใน “ลั่นทม” จนสุดท้าย “ไม้แก้ว” กวีได้สติละความทุกข์และนำความรักที่ตั้งใจจะมอบให้นางมาทุ่มเทสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ เนื้อหาใน “จันทน์กะพ้อ” กวีตัดพ้อต่อว่าในชะตากรรมของตน “รสสุคนธ์” แสดงความหลงใหลใฝ่ฝันถึงนางในอุดมคติ “ราตรี” โยงบรรยากาศมืดมิดกับอารมณ์ที่มืดหม่น “เล็บมือนาง” ชวนจิตให้กระหวัดถึงความฝันหากนางได้มาอยู่ใกล้ชิดกวี “นางแย้ม” แสดงความผิดหวังและเจ็บช้ำที่นางให้ความสำคัญกับวัตถุนอกกายมากกว่าความดีกับความจริงใจ โดยเทียบอาการแย้มยิ้มของนางที่ยิ้มให้คนยากจนกับคนมั่งมี “สายหยุด” ใช้แสดงอารมณ์ที่เริ่ม “คิดได้” ของกวีที่จะหยุดความเศร้าโศกนี้ “ลั่นทม” แสดงอาการทุกข์ระทมเป็นครั้งสุดท้าย ก่อนที่จะถึงบท “ไม้แก้ว” ที่กวีตระหนักว่านางแก้วในโลกนี้ไม่มีจริง จะมีก็แต่กาพย์แก้วที่จะคอยเป็นเพื่อนตายของกวีตลอดไป กวีจึงอธิษฐานขอให้ตนได้เกิดมาเป็นกวีอีกในชาติหน้า[๑๑๑] ดังตัวอย่าง

รสสุคนธ์กลประดิ่น กลิ่นทิพย์หอมอ้อมใจฝัน
คุณค่าหายากนั้น ยากเสมอกันกับความรัก ฯ
รสสุคนธ์ชูช่อฟุ้ง หอมทิพย์
คุณค่าเปรียบฟ้าหยิบ ยื่นให้
นางแก้วอยู่ไกลลิบ หายาก นักเอย
ฟ้าช่วยอุ้มสมได้ ชื่นด้วยจอมขวัญ ฯ๓ค๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๔)

ราตรีนี้เสมอผ้า ซับน้ำตาตลอดคืนเขลา
เปล่าสิ้นแม้แต่เงา เป็นเพื่อนไร้ก็ไม่มี ฯ
ราตรีนี้ดั่งผ้า สนิทนิล
ซับซึ่งน้ำตาริน เปล่าไซร้
เงาคือคู่เคยชิน หาไม่
ชายโง่อันยากไร้ เซ่อได้สาวไฉน ฯ๓ค๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๕)

[๑๑๑] ณัฐกาญจน์ นาคนวล, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๘.

สายหยุดหยุดเพ้อเจ้อ ละเมอถึงรักชักบัดสี
โลกนี้รักไม่มี ที่ว่ารักประจักษ์คำลวง ฯ
สายหยุดหยุดพร่ำเพ้อ ละเมอฝัน
สายกว่าครึ่งชีวัน ล่วงแล้ว
ความรักนี่อาถรรพณ์ เทวษเปล่า
หวังดั่งพยับแดดแพร้ว พร่าน้ำดื่มไฉน ฯ๓๐๗
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๘)

ช่อแก้วแก้วตาเรา ว่างเปล่าแววเสียแล้วหรือ
กาพย์แก้วอันบันลือ ยังซื่อซึ้งตรึงวิญญาณ ฯ
ไม้แก้วลืมล่วงแล้ว เสียเถิด
กาพย์กว่าแก้วประเสริฐ เลิศฟ้า
อธิษฐานเมื่อไปเกิด ภพใหม่
ให้เปรื่องปราชญ์ล้ำหล้า เก่งกล้าฉมังขลัง ฯ๓๐๗
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๙)

การพรรณนาธรรมชาติแบบนิราศในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ในตัวอย่างที่ยกมานี้กวียังใช้ธรรมชาติเป็นสื่อเชื่อมโยงกับอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความคิดของกวี การรำพันทุกข์อันเกิดจากการไร้นางที่รักผู้มีคุณสมบัติดีเลิศดุจนางแก้วซึ่งหาไม่ได้แล้วในสังคมปัจจุบัน เป็นมิติการพรรณนาธรรมชาติที่ต่างไปจากความหมายเดิมในขนบนิราศ ดังพบว่ากวีสมัยใหม่ได้พัฒนากลวิธีพรรณนาธรรมชาติแบบนิราศมาสู่บทใคร่ครวญพินิจปรัชญาดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

๓.๒.๑.๒ การสร้างสรรค์ขนบชมธรรมชาติที่สื่อคติธรรมและพุทธปรัชญา

ใน **ลำนำภูกระดึง** อังคาร กัลยาณพงศ์ประกาศชัดเจนว่าความรักธรรมชาติอย่างถึงแก่นเป็นแรงบันดาลใจให้สร้างงานขึ้น ดังกล่าวไว้ตอนท้ายว่า

จบเสร็จนิราศลิ่วฟู้น ภูกระดึง
เพราะรักธรรมชาติถึง แก่นแล้ว
ทุกภพเพ่งใจพึง เป็นหนึ่ง เสมอนา
รู้ค่าดินฟ้าแก้ว ลึกซึ้งสุดสมัย ฯ๓๐๗
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๑๒)

การอ้างความรักธรรมชาติว่าเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานกวีนิพนธ์นั้น เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏบ่อยนักในวรรณคดีไทยโบราณ เพราะแม้กวีโบราณมีความผูกพันกับธรรมชาติและใช้ธรรมชาติเป็นสื่อสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ แต่กวีโบราณจะไม่กล่าวถึงความรักธรรมชาติอย่างชัดเจนดังที่อังคาร กัลยาณพงศ์กระทำ[๑๑๒] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า บทชมธรรมชาติอันงดงามไพเราะจำนวนมากใน **ลำนำภูกระดึง** แสดงให้เห็นว่ากวีมองธรรมชาติในฐานะเป็นความงามและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของกวี ธรรมชาติในฐานะเป็น “ครู” ของกวี ธรรมชาติเป็นตัวแทนของธรรมะและการเสียสละ และธรรมชาติเป็นสื่อเชิงวรรณศิลป์[๑๑๓]

อังคาร กัลยาณพงศ์ใช้ความเป็นจิตรกรกวีวาดภาพธรรมชาติอย่างประณีตบรรจงด้วยภาษากวีอันมีความงดงามยิ่งประดุจดั่งผู้อ่านได้มองเห็นและสัมผัสด้วยตนเอง กวีมักใช้ความเปรียบแบบปุคลาธิษฐาน คือเปรียบให้ธรรมชาติมีความรู้สึกราวกับมนุษย์ เพื่อช่วยสื่อความอ่อนโยนงดงามของธรรมชาติ[๑๑๔] ดังตัวอย่าง

เถาวัลย์อ้อนแอ้นแม้นกนกวัลย์ พันเกี้ยวเรียวพฤกษาสวยยิ่งล้ำ
ว่านดงผจงลายไล้ทองคำ ปุยเมฆต่ำคล้อยอ้อยอิ่งลง ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘๑)

สวยสุมทุมพุ่มบุปผชาติช้อย ห้อยย้อยอุบะบุหงาระย้าไหว
ต้องแสงทองทอละอองยองใย นาทีใหม่พริ้งอย่างยิ่งยง ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๑)

สนทิ้งกิ่งห้อยย้อยสุนทรีย์ มีมอไม้ดัดด้วยสวยยิ่ง
เวลาสลักหินรูปประหลาดทิ้ง ให้นิ่งสนเท่ห์เสน่ห์หวานกาล ฯ
พรมตะไคร่ละม้ายปุยทองคำ สีงามล้ำปูหล้ามหาสฐาน
เอื้องป่านานาชนิดวิจิตรลาน ประดับปานอุทยานดาวดึงส์ ฯ
พุ่มไม้สวยสะพรั่งบังแสงสูรย์ งามปูนฉากแก้วกั้นลึกซึ้ง
ว่านดงพงเฟินเพลินตาพึง คะนึงถึงตรึงจิตติดใจไป ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๗)

---

[๑๑๒] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิตเพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๕๒.

[๑๑๓] เรื่องเดียวกัน.

[๑๑๔] เรื่องเดียวกัน.

กวีพินิจธรรมชาติอย่างถึงแก่นทั้งความงามภายนอกและความงามภายในที่แฝงเร้นอยู่ในธรรมชาติอันเป็นมิติสำคัญที่กวีทั่วไปมักไม่ได้กล่าวถึง กวีมองธรรมชาติว่าเป็นแหล่งภูมิปัญญาอันมีค่ายิ่ง ธรรมชาติเป็นครูอันประเสริฐแก่มนุษย์และให้แบบอย่างการดำรงอยู่อย่างเสียสละและเป็นประโยชน์แก่โลก[๑๑๕]

เมฆนี้มีคุณค่าแท้จริง
เป็นฝนโปรยไปทั่วไกวัล
ยิ่งจริงค่ากว่ารัตนาร่วงรุ้ง
ถึงกะละลายตัวเองมรณา
ฉันใดอัจฉริยชาติปราชญ์เปรื่อง
เพื่อประโยชน์มนุษย์ทั่วหน้ากัน
ปฏิรูปค่ามนุษย์วิสุทธิ์วิเศษไว้
ระงับดับพิษไฟแห่งเวรา-
คือธาตุยิ่งใหญ่ชลาลัยฝัน
สร้างสรรค์เกษมสุขทุกชีวา ฯ
คือมุ่งประโยชน์ใหญ่ภายหน้า
เพื่อแก่นหล้าวิจิตรนิจนิรันดร์ ฯ
ที่ฟูเฟื่องบารมีก็ฉันนั้น
บรรลุขั้นกายสิทธิ์พุทธิปัญญา ฯ
ไล่ขับสรรพสัตว์บาปหยาบช้า
นุเวรทั่วฟ้าที่ก่อกรรมระยำ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๘)

วัฏจักรของเมฆในกระบวนการธรรมชาติซึ่งเกิดจากการรวมตัวของไอน้ำเป็นกลุ่มก้อนเมฆ แล้วกลั่นตัวเป็นฝนโปรยปรายทั่วหล้า ช่วยสร้างความชุ่มชื้นให้แก่โลกมนุษย์ ปรากฏการณ์ธรรมชาติดังกล่าว อังคาร กัลยาณพงศ์พินิจเห็นเป็นความเสียสละอันยิ่งใหญ่ของเมฆอันมีคุณค่ายิ่งกว่า “รัตนาร่วงรุ้ง” ดังเปรียบว่า “ถึงกะละลายตัวเองมรณา เพื่อแก่นหล้าวิจิตรนิจนิรันดร์” กวียังเทียบเป็นคำสอนอีกขั้นหนึ่งว่า ความเสียสละอันยิ่งใหญ่นี้เฉกเช่นเดียวกับมนุษย์ผู้ปราชญ์เปรื่องที่เพียรบำเพ็ญบารมีเพื่อประโยชน์แก่มวลมนุษย์ด้วยกัน ดังกล่าวว่า “บรรลุขั้นกายสิทธิ์พุทธิปัญญา” “ปฏิรูปค่ามนุษย์วิสุทธิ์วิเศษไว้” การกระทำ “ไล่ขับสรรพสัตว์บาปหยาบช้า” “ระงับดับพิษไฟแห่งเวรานุเวรทั่วฟ้าที่ก่อกรรมระยำ” นั้น สื่อให้เห็นแนวคิดเกี่ยวกับอุดมคติแห่งพระโพธิสัตว์ผู้เสียสละตนช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์

บุหงาเอยเคยสร้างกุศล**อะไร**
อยู่อ้างว้างกลางดงลับลิบ
ได้ผลิดอกออกแย้มบานสะพรั่ง
อธิษฐานใฝ่ฝันอันใดมา
สันโดษดุจแรงบุญลึกซึ้ง
งามดอกเพริศพริ้งสะพรั่งใบ
จึ่งหอมไปเฟื่องฟุ้งทิศสิบ
ใครหยิบพลังใดให้ท่านนา ฯ
ดั่งไม้ในเมืองฝันชั้นฟ้า
บุปผาบอกบ้างเถอะ**อย่างไร** ฯ
คิดพึ่งแต่ตนเองเป็นใหญ่
เพราะได้ดื่มน้ำนมธรณี ฯ

---

[๑๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๙.

เจ้าเล่าสัตว์**อะไร**ใต้หล้า มุ่งมาฆ่าพฤกษาป่านี้
ฤๅแสวงเนื้อเสือช้างอย่างดี ท่วงทีดุร้ายกว่าสัตว์ดงดำ ฯ
เปล่าหนาข้าน้อยคือมนุษย์ เป็นกวีวิสุทธิ์ประเสริฐเลิศล้ำ
แสวงปรัชญาแก่นหล้าจดจำ ไม่ทำร้ายโลกให้โศกระทม ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘๒)

ในบท “ซำแคร่แกล่ใกล้ยอดผาหลวง” ที่ยกมานี้ อังคาร กัลยาณพงศ์กวีสื่อให้เห็นว่าความงดงามและกลิ่นหอมของดอกไม้ที่บานสะพรั่งนั้น เกิดจากการโอบเอื้อพึ่งพากันของธรรมชาติด้วยกัน คือ ดินได้หล่อเลี้ยงพรรณไม้ให้เติบโตจนผลิดอกส่งกลิ่นหอมรัญจวนทั่วป่า การที่กวีใช้ว่า “เพราะได้ดื่มน้ำนมธรณี” เป็นการใช้ความเปรียบอันงดงามลึกซึ้ง สื่อถึงความสำนึกในบุญคุณของผู้ให้ในฐานะประดุจมารดา ในขณะเดียวกัน การที่ธรรมชาติได้ย้อนถามถึงเจตนาของกวีต่อธรรมชาติว่าจะเข้ามาทำร้ายธรรมชาติหรืออย่างไร เป็นการชี้ให้เห็นพฤติกรรมของมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติในมุมมองของธรรมชาติซึ่งเป็นผู้ถูกกระทำ กวีได้ประกาศตนเองนั้น “เป็นกวีวิสุทธิ์ประเสริฐเลิศล้ำ”

ธุลีทรายละม้ายนาฬิกาหล้า ผ่านเวลามานานเหลือหลาย
ชีวิตสั้นมิทันทวดกรวดทราย ทักทายก็หายวับลับตา ฯ
มาจากไหนนะท่านธุลีดิน กระแสสินธุ์เจียระไนแค่หล้า
ทุกปริมาตรย่อขนาดเวลา แล้วมาขยายมิติคติธรรมหนัก ฯ
สรรพชีวิตที่คิดเหยียบย่ำ ดินต่ำนั้นแท้ดินสูงศักดิ์
ละลายทุกชีวิตที่สุดรัก จ่อมวัฏฏจักรแห่งธุลีดินทราย ฯ
มนุษย์นี้หรือจะมีผู้ยิ่งใหญ่ เว้นไปแต่พุทธเจ้าทั้งหลาย
นอกนั้นซ้ำสรรพสัตว์มากมาย ไร้อริยญาณสัพพัญญู ฯ
หยุดแสวงและแห้งแล้งทางปราชญ์ ฉลาดแต่โลภโกรธหลงว่าหรู
รับอภิกิเลสมารขยะเป็นครู ชื่นชูชีวิตผิดเสมอไป ฯ
หน้าติดดินกินอาจมหล่มโลก ทุกข์โศกไป่สิ้นสุดสบสมัย
น้อมมิติธุลีทรายไว้สอนใจ ใฝ่เพ่งคิดพิษประมาทนานา ฯ
ประโยชน์แก่นสารงานชีวิต อุทิศทิพย์โอยทานสมัยหน้า
เพื่อวิเศษพิภพจบทั่วฟ้า ฝากค่าชีวีพลีกำนัล ฯ
ดูเยี่ยงละอองน้ำกระจิริดนิด นฤมิตเมฆหมอกเหมยระเหยสวรรค์
แล้วเป็นฝนหล่นเลี้ยงไกวัล วิเศษคุณค่านั้นเลอเลิศดี ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘๗-๘๘)

อังคาร กัลยาณพงศ์ให้ความสำคัญแก่องค์ประกอบทุกส่วนของธรรมชาติเท่าเทียมกัน ด้วยเล็งเห็นสัมพันธภาพของสิ่งทั้งมวลเป็นหนึ่งเดียวกัน กวียกย่องแม้กระทั่งธุลีดินหินทรายที่อาจดูเป็นสิ่งไร้ค่าไม่เทียมเท่าเพชรพลอย แต่ก็ซ่อนคติธรรมอันลึกซึ้งหากมนุษย์ใช้ปัญญาพิจารณา ดังที่กวีชี้ให้เห็นว่าเม็ดทรายที่ย่อยสลายมาจากภูเขาอันสูงใหญ่ไพศาลสอนเรื่องอัปมาทธรรม ดังกล่าวว่า “ชีวิตสั้นมิทันทวดกรวดทราย ทักทายก็หายวับลับตา” และ “น้อมมิติธุลีทรายไว้สอนใจ ใฝ่เพ่งคิดพิษประมาทนานา”

อังคาร กัลยาณพงศ์ให้ความสำคัญกับธรรมชาติในฐานะที่เป็นแหล่งพุทธธรรม โดยพยายามชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและเชื่อมโยงความคิดเรื่องธรรมคือธรรมชาติมาใช้ในนิราศสมัยใหม่ กวีพิจารณาและยกย่องธรรมชาติในฐานะ “ครู” ผู้สอนพุทธธรรมให้แก่มวลมนุษย์ เพื่อชี้นำเพื่อนมนุษย์ให้แสวงหาความสุขที่แท้จริงจากการพิจารณาความเป็นไปของธรรมชาติอันจะก่อให้เกิดความสุขสงบของสังคมโลก การพินิจธรรมชาติอย่างลึกซึ้งจะทำให้ค้นพบสัจธรรมอันเป็นประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตได้[๑๑๖]

คำสอนที่อังคาร กัลยาณพงศ์สื่อกับผู้อ่าน คือความสำคัญของธรรมะ และความสำคัญของธรรมชาติ ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า อังคารเป็นกวีที่ย้ำเน้นเรื่องความวิเศษงดงามและความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติได้อย่างทรงพลังยิ่ง ทั้งนี้มิใช่เพราะความสามารถในการพรรณนา บรรยาย ให้ธรรมชาติมีชีวิตด้วยภาษาอันวิจิตรเท่านั้น หากเป็นเพราะอังคารมีมโนคติอันลึกซึ้งที่จะมองเห็นธรรมชาติเป็นเหมือนครูที่ให้ธรรมะแก่มนุษย์ผู้มีปัญญา[๑๑๗] โดยแสดงให้เห็นว่าตนได้เรียนรู้ความจริงแห่งชีวิตอันเป็นธรรมะ ได้แก่ เรื่องของสุขทุกข์ นรกสวรรค์ ความงามความดี ความเป็นอนิจจัง และความไม่ยึดมั่นถือมั่น ดังบทกวีชื่อ “ข้าน้อยมีครูอยู่ทั่วฟ้า” กวีได้เชื่อมโยงธรรมชาติกับการสอนธรรมะไว้อย่างชัดเจน ดังนี้

ข้าน้อยมีครูอยู่ทั่วฟ้า ดาริกาโลกหน้าสอนเรื่องสวรรค์
ที่สุดทุกข์สอนเรื่องโลกันตร์ โลกานุโลกนั้นสอนอจินไตย ฯ
พระพายสอนให้อิสระเสรี ไม่มีโซ่ตรวนกักขังสมัย
จรลิ่วมโนคติติรติรองไป ในสุริยจักรวาลแสวงจริง ฯ
พระสุริยาขลังกล้าอัคนี สอนให้มีสุนทรีย์ใหญ่ยิ่ง
ธาตุเสน่ห์ชะเลภูผาป่าทิ้ง สิ่งทิพย์แสงสีหล้าวิลาวัณย์ ฯ
แจ่มจันทร์เจ้าสกาวก็สอนซึ้ง ถึงแก่นสารวิเศษของค่าฝัน
สามารถนฤมิตทิพย์อเนกอนันต์ เป็นส่วยขวัญแด่โลกโชคดี ฯ

---

[๑๑๖] ณัฐกาญจน์ นาคนวล, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๗, ๑๗๓.

[๑๑๗] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๔.

ยวงเมฆแก้วสอนการเปลี่ยนแปร มีรูปแท้ปัญญาวิเศษศรี
อย่ายึดมั่นอย่างหินสิ้นชีวี รู้ที่คลี่คลายให้เลิศงาม ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๓๗-๑๓๘)

กวีเชื่อมั่นว่าหากมนุษย์เรียนรู้ที่จะมีชีวิตอยู่อย่างประเสริฐประดุจธรรมชาติที่ไม่มีความโลภเป็นเครื่องกำกับชีวิต และตระหนักในคุณค่าของธรรมชาติและเคารพธรรมชาติอย่างจริงใจ มนุษย์ย่อมสามารถรักษาความเป็นมนุษย์ของตนไว้อย่างมีศักดิ์ศรีได้ ดังกล่าวไว้ในบทต่อไปนี้

นำธรรมชาติสะอาดวิสุทธิ์ ดุจครูวิเศษเทศนาทิพย์
สอนใจให้สูงลิบ ลิ่วเลิศฟ้ามาโปรดดิน ฯ
เทอดธรรมชาติวิเศษซึ้ง วิสุทธิ์สะอาด
เยี่ยงอย่างครูเปรื่องปราชญ์ ค่าไร้
สอนตนแจ่มแจ้งขนาด อาทิตย์
สูงส่งทอแสงไร้ แหล่งหล้ากตัญญู ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๘)

คติทิพย์หยิบจากน้ำค้าง

กาลจักรเคลื่อนคล้อยลอยชะแง้หาย รื้อค่าให้สุดห่วงถวิลหา
เวลาไหลอายุขัยวัยชรา ก็จู่มาพร่าชีวิตอนิจจ์ ฯ
ยวงเมฆย้อยแปรรูปมหัศจรรย์ ชีวิตนั้นแปรค่าเลิศขลัง
จบเสร็จค่าประเสริฐหรือยัง จะต้องหวังค่าวิเศษเวทนา ฯ
กาละไหลอายุขัยก็ไหลล่วง สุดห่วงงานทิพย์ถึงค่าฟ้า
หรือจะต้องนฤมิตหยาดน้ำตา แทนค่าอมตะศิลป์แล้วสิ้นใจ ฯ
ใบไม้ร่วงชีพก็ล่วงเลยแล้ว แว่วแว่วมฤตยูผู้ยิ่งใหญ่
จะทรงสั่งให้สิ้นหวังวารใด งานอะไรถึงทิพย์สิบทิศบูชา ฯ
ก็แลหายจันทร์ฉายพรายผาขาว แววดาววาวเพชรรุ้งระยับระย้า
น้ำค้างพร่างชื้นพื้นลานศิลา บนยอดผาเปล่าเปลี่ยวเดียวดาย ฯ
กลุ่มดาวฤกษ์ระยับอย่างหิ่งห้อย มนุษย์น้อยหมิ่นว่าเล็กเหลือหลาย
เพียงครู่นิดชีวิตก็วอดวาย แต่ดาวพรายอมตะ ณ กัปป์กัลป์
เวลาชีวามนุษย์กระจิริด น้อยนิดกว่าธุลีทรายสุดแสนสั้น
ยิ่งเทียบค่าฟ้าจักรวาลนั้น ชั่วชีวันก็อย่างน้ำค้างหยดเดียว ฯ

คติทิพย์หยิบจากหยาดน้ำค้าง แตกพรูพร่างระเหยไปใจเสียว
ลางแหลกสลายละลายดินสิ้นเทียว เยี่ยงยึดเหนี่ยวชีพนั้นไฉนนาน ฯ
สูงกว่าดินไป่สิ้นสุดฟ้า สูงกว่าฟ้าพรหมหล้ามหาสฐาน
สูงกว่าพรหมมีอมตนฤพาน แต่นรกานต์ต่ำไหม้อยู่ใจใคร ฯ
ก็เงียบเหงาเปล่าสูญอาดูรเทวษ ชลเนตรซกตกอกสะอื้นไหว
วังเวงวิเวกเอกภพจบไตร ซบหน้าในดินสิ้นสมปฤดี ฯ๓๙
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๓-๑๔๔)

นอกจากธรรมชาติธาตุดิน น้ำ ลม ไฟ อันเป็นองค์ประกอบของโลก กวีได้กล่าวถึงสภาวะแห่งกาลอันเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งที่ผูกโยงสัมพันธ์กับกาละแห่งชีวิต กวีย้ำเน้นกฎธรรมชาติ ในไตรลักษณ์โดยชี้ให้มนุษย์ตระหนักถึงกระแสความเสื่อมสลายของสรรพสิ่ง โดยเฉพาะอายุขัยของมนุษย์ซึ่งสั้นนักเมื่อเปรียบเทียบกับกระแสวัฏจักรของธรรมชาติ ดังใช้การซ้ำความเปรียบว่า “เวลาไหลอายุขัยวัยชรา ก็จู่มาพร่าชีวิตอนิจจำ” “กาละไหลอายุขัยก็ไหลล่วง” “ใบไม้ร่วงชีพก็ล่วงเลยแล้ว แว่วแว่วมฤตยูผู้ยิ่งใหญ่” “เวลาชีวามนุษย์กระจิริด น้อยนิดกว่าธุลีทรายสุดแสนสั้น ยิ่งเทียบค่าฟ้าจักรวาลนั้น ชั่วชีวันก็อย่างน้ำค้างหยดเดียว” ดังนั้น กวีจึงพยายาม ‘ชี้นำ’ และ ‘ปลุกเร้า’ ให้มนุษย์พัฒนาจิตใจของตนให้สูงส่งยิ่งขึ้นเพื่อให้บรรลุถึงโพธิญาณหรือปัญญา อันจะนำไปสู่การดำรงชีวิตอยู่อย่างมีคุณค่ามีแก่นสาร และท้ายที่สุดนำไปสู่ความสิ้นทุกข์อย่างหมดจดสิ้นเชิง คือ การไม่ต้องตกเป็นทาสของกิเลส หลุดพ้นจากสังสารวัฏอันเป็นทุกข์ ดังกล่าวว่า

สูงกว่าดินไป่สิ้นสุดฟ้า สูงกว่าฟ้าพรหมหล้ามหาสฐาน
สูงกว่าพรหมมีอมตนฤพาน แต่นรกานต์ต่ำไหม้อยู่ใจใคร ฯ

ความคิดของกวีเรื่องการดำรงชีวิตอยู่อย่างมีอุดมคติเป็นสารสำคัญที่อังคารกัลยาณพงศ์เน้นย้ำอยู่เสมอ ทั้งในแง่อุดมคติสำหรับตัวกวีเอง และอุดมคติที่กวีปรารถนาให้มีในมนุษย์ทุกคนเพื่อประโยชน์สุขยิ่งใหญ่ของสังคมและของโลก ดังกล่าวว่า

พรหมินทร์ละเมืองอกง้วน หอมหวาน
เรืองร่อนหาวอสาน หล่นหล้า
เฉกกวีที่ทรงญาณ ฌานแตก
จมหล่มโลกนานช้า ดิ่งท้าปรารถนา

ดาริกาเพชรร่วงฟ้า ค่ามนุษย์ เสมอนา
แสวงหนึ่งปัญญาวิสุทธิ์ แจ่มแพร้ว
สร้างสรรค์เพื่อโลกวิมุติ หยุดฆ่า
ไว้ค่าชีวาแก้ว แม่นแล้ววิเศษศานต์ ฯ๒๔๙
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๓)

ในบทชื่อ “ใจข้าน้อยคือน้ำเพชรใส” อธิบายถึงกระบวนการสร้างงานกวีนิพนธ์ของกวีเองว่ามีคุณค่ายิ่งในการพัฒนาขัดเกลาจิตใจของกวีให้วิจิตรประณีตได้ เช่นเดียวกับการฝึกปฏิบัติจิตให้ตั้งมั่นอยู่ในการเจริญภาวนา

ใจข้าน้อยคือน้ำเพชรใส ฉับไวแสงสีสะท้อนสรรพสิ่ง
ถ้าเมามากวิปริตร้ายจริง ถ้ารักก็ยิ่งทะนุถนอมน้อมใจ ฯ
ถ้าลีลากร้าวก็ราวเหล็กเพชร กล้าเด็ดขาดบ่พรั่นหวั่นไหว
วารแรงก็เร่าร้อนพิษไฟ อาจไหม้หมกอกเองละลาย ฯ
จึ่งอุบายใช้ให้ไปใฝ่ฝัน ถึงสวนสวรรค์วรรณศิลป์หลากหลาย
แล้วเลยลืมปล่อยละทิ้งไว้ ใต้เรณูกาพย์แก้วโคลงรสสุคันธ์ ฯ
กิเลสผึ้งจึ่งพามาโลกียรวง หวงค่าไว้หวานวิเวกดินสวรรค์
ทำให้บุปผาสุมาลีสามัญ อิจฉาริษยากันบ่วางวาย ฯ
ยังโรยร่วงมธุรสเรณูทิพย์ สูงลิบเลอหล้าเลิศเฉิดฉาย
ไฉนอุตพิตอำมหิตร้าย ให้สมุนหมามุ่ยรังควานนาน ฯ
ถ้ากลับกล้าคือสุริยาไฟกรด ฆ่าหมดวินาศม้วยด้วยแสงฉาน
เตือนสำ่สัตว์สอนสังวรณ์ปราณ ดิรัจฉานกับอาทิตย์ผิดกันไกล ฯ
กุสุมสุมาลย์ผลงานชีวิต ประสิทธิ์ให้หอมจบสบสมัย
อ้อมหวานโอยทานทุกหฤทัย โลกวิสัยวิเศษสุขสมรมณีย์ ฯ
วารหนึ่งใจเถลไถลไปลิ่ว ปลิววนวัฏฏะอสรพิษอิตถี
หิวระหายรสเสน่หานารี พลีอุทิศจิตรแก้วกามกิเลสครอง ฯ
กิเลสมารนั้นสวยแต่รูปร่าง อ้างว้างไร้แก่นสารเศร้าหมอง
ให้ทุกข์ใจภัยระยำลำพอง ชลเนตรนองคือเลือดไหลริน ฯ
ปฏิภาณไหวงูบวับกลับมา รำพันสารภาพทุกสิ่งสิ้น
ว่ากิเลสมารชนิดกักขพะทมิฬ หินชาติขาดกันจนวันตาย ฯ
แล้วแสดงบาดแผลแต่ปางหลัง ยังทิ้งรอยเจ็บอยู่มิรู้หาย
รอวิสุทธิพุทธธรรมทิพย์ละลาย อำมหิตพิษร้ายสลายจากใจ ฯ

เข็ดขยาดหวาดกลัวกิเลสมาร ล้างผลาญค่าวิเศษสุดเหลวไหล
วิริยะพลันสรรพันตรายตายไป ให้หฤทัยใสวิสุทธิ์พุทธิญาณ ฯ
สงบนิ่งมิทิ้งสมาธิจิตร สุจริตในไตรทวารเกษมศานต์
บูชาพระพุทธเจ้านิรันดร์กาล ด้วยงานกาพย์โคลงฉันท์อัญชลี ฯ๓๙
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๘๐-๑๘๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์ แสดงเจตนารมณ์ของกวีที่จะชี้ชวนกล่อมเกลาให้ผู้อ่านซาบซึ้งใจและตระหนักในคุณค่าของธรรมชาติดังยกตัวอย่างจากการสร้างงานนิราศของตนจากการพินิจธรรมชาติอย่างถึงแก่นแท้ของความงามที่ซ่อยแฝงอยู่ภายใน ทำให้ตนเองได้ฝึกฝนปฏิบัติจิตสู่การเข้าถึงธรรมและสร้างงานกวีนิพนธ์อันสูงค่ายิ่งเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา

> การมองธรรมชาติในมิติแห่งการเสียสละและเป็นสัญลักษณ์แห่งคุณธรรมนี้ เป็นลักษณะเด่นของอังคาร อันอาจกล่าวได้ว่าแตกต่างจากกวีโบราณและกวีร่วมสมัยธรรมชาติและคุณค่าของธรรมชาติที่มีต่อมนุษย์เป็นแก่นสำคัญประการหนึ่งในงานกวีนิพนธ์ของอังคาร และอังคารยังมีจุดมุ่งหมายสำคัญในการเชิญชวนให้มนุษย์ตระหนักถึงภัยอันตรายอันเกิดจากการทำลายธรรมชาติด้วยความโลภและความเขลา การเรียกร้องให้มนุษย์หันกลับมาพินิจธรรมชาติอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น เพื่อความอยู่รอดของมนุษย์โลกร่วมกัน เป็น “สาร” สำคัญในงานของกวี[๑๑๘]

อังคาร กัลยาณพงศ์ได้ใช้ธรรมชาติเป็นสื่อเชิงวรรณศิลป์ในระดับต่างๆ ได้แก่ ความงามของธรรมชาติในฐานะเป็นแหล่งสุนทรีย์และเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานวรรณศิลป์ ความดีงามของธรรมชาติในฐานะเป็นผู้ให้และผู้เสียสละตนเพื่อประโยชน์สุขของผู้อื่น และการสื่อทิพย์ปรัชญาอันพินิจเห็นจากมโนทัศน์เรื่องธรรมะคือธรรมชาติ

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ให้ความสำคัญกับธรรมชาติเป็นอย่างมาก กวีนิพนธ์หลายเรื่องมุ่งเน้นการพรรณนาธรรมชาติหรือแสดงความรักความผูกพันของกวีที่มีต่อธรรมชาติอย่างลึกซึ้ง ธรรมชาติจึงมีอิทธิพลต่องานเขียนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และปรากฏมากในกวีนิพนธ์ของเขาจนเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่ง[๑๑๙]

---

[๑๑๘]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔.

[๑๑๙]เบญจพร เนียรนาทสกุล, “**จินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕, หน้า ๔๔.

บทพรรณนาธรรมชาติเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่ได้รับยกย่องในด้านวรรณศิลป์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มิได้มองเห็นเพียงความงาม ความวิจิตรของธรรมชาติเท่านั้น แต่ยังได้เชื่อมโยงปรากฏการณ์และวิถีแห่งธรรมชาติเข้ากับคติธรรมคำสอนอันลึกซึ้งด้วย ซึ่งในข้อนี้นับว่ามีส่วนที่ใกล้เคียงกับทัศนะของอังคาร กัลยาณพงศ์ อยู่ไม่น้อย[๑๒๐]

ใน**คำหยาด** มีกวีนิพนธ์หลายบทที่พรรณนาให้รายละเอียดของธรรมชาติ ทำให้ผู้อ่านได้เห็นภาพนั้นอย่างชัดเจน ดังตัวอย่างบท “พรมใบไผ่”

ไผ่ซออ้อเอียดเบียดออด ลมลอดไล่เลี้ยวเรียวไผ่
ออดแอดแอดออดยอดไกว แพใบไล้น้ำลำคลอง
กระเพื่อมพลิ้วพลิ้วปลิวคว้าง เธอวางร่างปล่อยลอยล่อง
บนแพใบไผ่ใยยอง แสงทองส่องทาบฉาบมา
ลิ่วเฉือนเลื่อนฉิวผิวน้ำ ระบำใบไผ่ผวา
นกน้อยจุ๊บจิ๊บลิบลา ว่ายฟ้าฟ้อนคว้างห่างไป
หนาว ลมราวเกลือกกลิ้งกิ่งไผ่
มณีน้ำค้างรางไร เหมือนใจเจ้าหญิงยิ่งเลือน
เธอคงหลงคอยคอยหาย เจ้าชายไม่เห็นเป็นเพื่อน
สีแดงแสงแดดแผดเยือน เหมือนเหมือนเลื่อนลับดับลง
แอดออดออดแอดแอดออด ไผ่สอดพลอดซอพ้อส่ง
นิยายน้ำค้างร้างคง เศษผงใบไผ่ไปล่ปลิว
(คำหยาด หน้า ๑๖๓-๑๖๔)

กวีสร้างจินตภาพอันงดงามบริสุทธิ์ของธรรมชาติป่าไผ่ริมน้ำที่สงบ ด้วยลีลาภาษาที่ไพเราะงดงาม ทั้งการเล่นคำ การเล่นเสียงสัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะแพรวพราว เช่น การเลียนเสียงธรรมชาติของกอไผ่ที่โอนเอนลู่ลม กวีใช้การเล่นคำที่มีเสียงพยัญชนะ /อ/ เช่น “ไผ่ซออ้อเอียดเบียดออด” “ออดแอดแอดออดยอดไกว” “แอดออดออดแอดแอดออด” ความเคลื่อนไหวของใบไผ่ที่ลอยเรื่อยรี่เหนือผิวน้ำ กวีใช้ว่า “แพใบไล้น้ำลำคลอง” “กระเพื่อมพลิ้วพลิ้วปลิวคว้าง” “ลิ่วเฉือนเลื่อนฉิวผิวน้ำ” ซึ่งให้ภาพความเคลื่อนไหวของธรรมชาติอย่างละเอียดลออประดุจมีชีวิต ใบไผ่ที่ต้องแสงอาทิตย์ส่องทาบ กวีใช้ว่า “แสงทองส่องทาบฉาบมา” กวีใช้ลีลาการพรรณนาให้ภาพของธรรมชาติประดุจภาพฝันและจินตนาการอันเปี่ยมด้วยสุนทรีย์ ดังเปรียบว่า “มณีน้ำค้างรางไร

[๑๒๐] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๔๓.

เหมือนใจเจ้าหญิงยิ่งเลือน เธอคงหลงคอยคอยหาย เจ้าชายไม่เห็นเป็นเพื่อน" การพรรณนาธรรมชาติในลักษณะนี้เป็นการสร้าง "อารมณ์สุนทรีย์" มากกว่าให้ "ความคิด" หรือถ่ายทอดความทรงจำหรือความรู้สึกของตัวกวีเอง[๑๒๑]

ใน**เพลงขลุ่ยผิว** กวีใช้ธรรมชาติมาเป็นสื่อสร้างความงามเชิงวรรณศิลป์ ทั้งในแง่ของลีลาและเนื้อหาได้อย่างกลมกลืน การพรรณนาธรรมชาติมีลักษณะเป็นการให้ข้อคิดคติธรรมตลอดจนเห็นธรรมะจากธรรมชาติ เป็นการมองสภาพธรรมชาติในแง่ของความเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายอันลึกซึ้ง มิใช่การมองเพียงความงาม ความประทับใจจากธรรมชาติ แต่เป็นการสำรวจสัมผัส ธรรมชาติด้วยปัญญา ทำให้เห็นสิ่งที่ธรรมชาติจะบอกกล่าวแก่มนุษย์ กวีนิพนธ์อันกล่าวถึงธรรมชาติเหล่านี้จึงเป็นลีลาแห่ง "การสอน" พุทธธรรมอันมีความแตกต่างจากวรรณคดีคำสอนหรือวรรณคดีพุทธศาสนาตามแบบเดิม ธรรมชาติที่กวีสร้างสรรค์ถ่ายทอดแก่ผู้อ่านเป็นธรรมชาติอันสัมผัสด้วย "ผัสสะ" และด้วย "ปัญญา" อันประณีต[๑๒๒] ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ใบไม้ไหวตะวัน แดดดั้นสำแดงแต่งร่าง
ฉลักลายร่ายเงาเงาเบาบาง พร่างพร่างพรูใบสยายลม
ชีวิตไหวว่อนร่อนคว้าง ท่ามกลางความเงียบเรียบร่ม
ความตื่นความตายไม่ตรม เกลียวกลมกลิ้งไปในกาล
มายาเย้าหยอกหลอกยั่ว ลืมตัวหลงเต้นเพ่นพ่าน
ไขว่คว้างกลางอุปาทาน นานราวนรกหมกมิด
สะอาด สว่าง สงบ จงพบเสียเถิดดวงจิต
ชีวิตคือสรรพชีวิต นิดนิดน้อยน้อยร้อยเรียง
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๑๐)

กวีอธิบายพุทธธรรมอันประณีตด้วยการพินิจดูธรรมชาติใกล้ตัว กวีบรรยายภาพใบไม้ที่ต้องแสงแดดไหวเป็นเงาริ้วสั่นไหวและต้องลมร่วงลงสู่ดินในท่ามกลางความเงียบสงบร่มรื่นของบรรยากาศธรรมชาติ เปรียบกับมายาที่หยอกเย้า ทำให้มนุษย์ตกอยู่ในความหลงผิดทั้งมวล กวีจงใจใช้คำสอนในทางพุทธศาสนามาเป็นสาระสำคัญที่จะสื่อ คือ การให้มนุษย์พิจารณาธรรมชาติให้เห็นธรรมะว่า จิตมนุษย์จะหลุดพ้นจากทุกข์ก็ต่อเมื่อมีความสะอาดจากกิเลส มีความสว่างด้วยปัญญา แล้วความสงบ หรือความสุขอันเป็นอุดมคติย่อมจะเกิดขึ้นได้จริง ให้หลง กวีชี้ให้เห็นว่าหนทางแห่งการดับอุปทาน คือ ความสะอาด สว่าง สงบแห่งดวงจิต[๑๒๓]

---

[๑๒๑] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๗.

[๑๒๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๘ และ ๙๒.

[๑๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๘.

กำหนดดินหินผาอย่าให้เคลื่อน กำหนดเดือนดาวตะวันให้ผันผ่าน
กำหนดน้ำฉ่ำไหลในแก่งธาร กำหนดไม้ให้บานตามฤดู
กระทั่งดินหินผาไม่คลาเคลื่อน กระทั่งเดือนดาวตะวันผ่านผันอยู่
กระทั่งน้ำฉ่ำไหลในคลองคู กระทั่งไม้ถึงฤดูก็รู้บาน
ใครกำหนดใครกันกระนั้นหรือ จิตเราคือตัวกำหนดกฎประสาน
จิตเราคือตัวกำหนดตามกฎกาล จิตพลอยพาลรู้เห็นตามเป็นไป
ที่แท้ต่างตั้งกฎกำหนดกัน สิ่งนั้นนั้นกำหนดจิตรู้คิดได้
จิตรู้ปรับสรรพสิ่งตามจริงไซร้ ต่างปรับแปรแก้ไขให้แก่กัน
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๑๕)

กวีชี้ให้เห็นว่าสรรพสิ่งดำเนินไปตามวิถีธรรมชาติ จิตคือตัวกำหนดสิ่งต่างๆ ให้เป็นไปตามต้องการ หากจิตกำหนดรู้และคิดได้เท่าทันความเป็นไปของสิ่งนั้น มนุษย์ก็จะดำรงชีวิตอยู่อย่างสุขสงบ

การมองธรรมชาติแล้วใช้สอนตนเป็นสารสำคัญที่กวีสมัยใหม่นำเสนออย่างแยบคาย คำสอนที่กวีสมัยใหม่มุ่งสื่อสารกับผู้อ่านมีลักษณะร่วมกันสำคัญประการหนึ่ง คือ การสอนให้พัฒนาตนเองเพื่อสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้กับสังคม การพัฒนาตนเองนั้นมุ่งเน้นการพัฒนาจิตใจตามกรอบความคิดของพุทธธรรม มุ่งปลุกเร้าให้มนุษย์ดำรงอยู่อย่างมีอุดมคติที่จะสร้างสรรค์ความดีงามในจิตใจ มุ่งให้สามารถเข้าใจธรรมชาติของชีวิตและจิตของตนเพื่อเอื้อต่อการดำรงชีวิตอยู่อย่างมีประโยชน์ ปราศจากทุกข์และไม่เบียดเบียนซึ่งกันและกันอันเป็นอุดมคติของพุทธธรรม[๑๒๔]

๓.๒.๒ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบชมเมือง

๓.๒.๒.๑ การสืบทอดขนบชมเมือง

ภาพพระนครอันรุ่งเรืองงามสง่าและผาสุกที่ฉายให้เห็นอยู่เจนตาในวรรณคดีไทย คือภาพความเรืองรองงามจับตาของพระอารามหลวง และอลังการของศิลปกรรมในพระบรมมหาราชวัง การพรรณนาชมความงามของพระอารามหลวงมีบทบาทสำคัญในขนบวรรณศิลป์ของไทย ดังปรากฏการใช้ขนบชมเมืองเป็นประณามพจน์ในวรรณคดีไทย

สำนวนชมเมืองที่มีอิทธิพลต่อวรรณคดีสมัยหลังอยู่ในเรื่อง**กำสรวลโคลงดั้น** เป็นการชมความงดงามตระการตาของบ้านเมือง คือสิ่งก่อสร้างและศาสนสถานต่างๆ และกล่าวถึงสิ่ง

---

[๑๒๔] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕๕.

ต่างๆ ที่งดงามเหล่านี้เกิดจากบุญญาบารมีของพระมหากษัตริย์ เป็นการนำเอาเรื่องชมเมืองมาสัมพันธ์กับการสร้างสมพระบุญญาบารมีของพระมหากษัตริย์ [๑๒๕] ดังตัวอย่าง

อยุทธยายศยิ่งฟ้า ลงดิน แลฤๅ
อำนาถบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ
เจดีลอออินทร ปราสาท
ในทาบทองแล้วเนื้อ นอกโสรม ฯ
พรายพรายพระธาตุเจ้า จยรจนนทร แจ่มแฮ
ไตรโลกยเลงคือโคม ค่ำเช้า
พิหารรบยงบรร รุจิเรข เรืองแฮ
ทุกแห่งห้องพระเจ้า น่งงเนือง ฯ
ศาลาอเนขสร้าง แสนเสา โสดแฮ
ธรรมาศจูงใจเมือง สู่ฟ้า
พิหารย่อมฉลักเฉลา ฉลุแผ่น ไส่นา
พระมาศเลื่อมเลื่อมหล้า หล่อแสง ฯ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๕๑๓–๕๑๔)

บทพรรณนาถึงราชธานีอันเรืองยศคือกรุงศรีอยุธยาในวรรณคดีเรื่องนี้เป็นวรรณศิลป์ชั้นครูซึ่งมีอิทธิพลอย่างสูงต่อวรรณคดีในสมัยต่อมา เห็นได้จากวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์หลายเรื่องยึดถือเป็นโวหารต้นแบบและแต่งเลียนแบบด้วยการอ้างถึง “อยุธยา” ด้วยคำและความที่คล้ายคลึงกัน ดังตัวอย่าง

อยุธยายศล่มแล้ว ลอยสวรรค์ ลงฤๅ
สิงหาสน์ปรางค์รัตน์บรร เจิดหล้า
บุญเพรงพระหากสรร ศาสน์รุ่ง เรืองแฮ
บังอบายเบิกฟ้า ฝึกฟื้นใจเมือง ฯ
เรืองเรืองไตรรัตน์พ้น พันแสง
รินรสพระธรรมแสดง ค่ำเช้า
เจดีย์ระดะแซง เสียดยอด
ยลยิ่งแสงแก้วเก้า แก่นหล้าหลากสวรรค์ ฯ

---

[๑๒๕] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, หน้า ๔๗๘.

โบสถ์ระเบียงมรฑปพื้น ไพหาร
ธรรมาสน์ศาลาลาน พระแผ้ว
หอไตรระฆังขาน ภายค่ำ
ไขประทีปโคมแก้ว ก่ำฟ้าเฟือนจันทร์ ฯ
(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑-๒)

อยุทธยาโสภิตโพ้น มาแปลง เป็นฤๅ
ฤๅว่าบุญเพรงแสดง พระสร้าง
สิงหาสน์พิมานแสยง สยบโลกย์
แสงสุวรรณพร่างพร้าง พระพริ้มพรายตา ฯ
พรายพรายพระพุทธแก้ว มรกต
ศรีสุวรรณแจ่มจรด รุ่งเร้า
พิหารเลื่อนมุขลด รุจิเรข เรืองแฮ
ไตรโลกย์เล็งค่ำเช้า นอบน้อมกรถวาย ฯ
(โคลงนิราศพระยาตรัง, หน้า ๑๒๖)

โกสินทร์บุรินทร์รัตนอ้าง ไอสวรรย์ สวรรค์ฤๅ
ยศยิ่งอยุธยาอัน ล่วงแล้ว
ไตรรัตน์จรัสเจียรจันทร์ จรูญโลกย์ แลแฮ
โอภาษพระสาศน์แพร้ว เพรอศหล้ากว่าเพรง ฯ
…….. ……..
ปราสาทสูงสุดห้อง เวหา ดลแฮ
อร่ามรัตน์ประภัษศร์ประภา ผ่องแผ้ว
สิงหาศน์ราชทวารา รจเรข แลฤๅ
เฉกองก่องทองแกมแก้ว กระจ่างแจ้งแสงสูรย์ ฯ
โสภาอาวาศล้วน โอพาร หลายเฮย
อุโบสถสถูปธาตุ์สถาน ทั่วสร้าง
เจดีย์วิหารการ บุเรียนเทศ ธรรมนา
รเบียงรเบียบเพียบพระสร้าง ประเสรอฐสิ้นถิ่นสงฆ์ ฯ
(โคลงนิราศพระประธม หน้า ๑-๒)

การพรรณนาความงามบรรเจิดของบ้านเมืองโดยอ้างถึงอยุธยา ได้กลายเป็นขนบทางวรรณศิลป์ของกวีไทย ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า คำว่า *อยุธยา* ซึ่งนอกจากจะเป็นคำชี้บ่งถึงชื่อเฉพาะของนครหลวงเก่าของไทยแล้ว ยังได้กลายเป็น *"สัญลักษณ์" แห่งนครในอุดมคติ* ที่กวีจะพรรณนาเปรียบเทียบอ้างถึงอยู่เนืองนิจ ความเจริญมั่งคั่งสมบูรณ์ของอยุธยาเป็นภาพอันเพริศแพร้วที่ถูกปลูกฝังไว้ต่อเนื่องมาในจิตสำนึกของกวีไทย[๑๒๖]

มโนทัศน์ของกวีไทยที่เห็นกรุงศรีอยุธยาเป็นประดุจ "*สรวงสวรรค์*" ได้ตกทอดมาช้านานจากสมัยอยุธยา บทสรรเสริญความรุ่งเรืองแห่งกรุงศรีอยุธยาว่าเหมือนสรวงสวรรค์อันปรากฏต่อสายตามนุษย์ มีความบรรเจิดสูงสุดจนมิอาจเปรียบเทียบกับนครอื่นใดได้อีก แม้จะเป็นการใช้ความเปรียบที่เลียนแบบกันมาจนดาษดื่นแล้ว แต่ก็สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลอันแน่นแฟ้นของความคิดและค่านิยมตามขนบเดิมซึ่งมีส่วนสร้างความหมายเชิงวรรณศิลป์ให้แก่คำว่า *อยุธยา* จากรากศัพท์เดิมซึ่งมีความหมายว่า "*ไม่อาจจะเอาชนะได้*" มาเป็นชื่อเมืองหลวงของอาณาจักรสยามตั้งแต่ พ.ศ.๑๘๙๓–๒๓๑๐ จนมาเป็น "*สัญลักษณ์*" ทางวรรณศิลป์ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ อันหมายถึง นครในอุดมคติซึ่งธำรงไว้ซึ่งความรุ่งเรืองงดงามและความสมบูรณ์แบบที่ใฝ่หา[๑๒๗]

ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ การใช้จินตภาพและกลวิธีพรรณนาภาพอันเพริศแพร้วของอยุธยาในบทชมบ้านชมเมืองของกวีอยุธยาสืบเนื่องจนถึงกวีรัตนโกสินทร์ตอนต้น ยังคงมีอิทธิพลต่อกวีสมัยใหม่อย่างอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นอกจากกวีจะแต่งเนื้อความตามความหมายในขนบเดิมแล้ว ยังได้สร้างความหมายใหม่อันเป็นการเล่นกับชั้นเชิงของภาษา และสร้างจินตภาพใหม่ขยายความหมายจากบริบทเดิม โดยสอดใส่จินตนาการและอารมณ์อันเข้มข้นลึกซึ้งเมื่อได้หันกลับไปมองความรุ่งโรจน์ของกรุงศรีอยุธยาด้วยความอาลัยอาวรณ์และใฝ่ฝันหามากยิ่งขึ้นอีก ดังปรากฏเนื้อหาในบทรำพันถึงความรุ่งเรืองงดงามของอยุธยาในอดีตในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์

ด้วยจิตสำนึกรักแผ่นดินเกิด อังคาร กัลยาณพงศ์ แต่งบทยอเกียรติยศของบ้านเกิดเมืองนอนคือจังหวัดนครศรีธรรมราชไว้ใน**บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช** ว่ามีความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติและเป็นดินแดนอารยธรรมที่เจริญรุ่งเรืองทางพุทธศาสนามายาวนาน บทพรรณนาที่ใช้เป็นบทประณามพจน์นี้ กวีแต่งเลียนแบบสำนวนชมเมืองในวรรณคดีแบบฉบับ โดยปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วนที่กวีต้องการสื่อดังกล่าวมาข้างต้น แต่ยังคงรักษาแก่นความหมายเดิม คือ ความร่มเย็นสมบูรณ์พูนสุขของบ้านเมืองอันมีพุทธศาสนาเป็นศูนย์กลางแห่งจิตใจของคนในสังคม ดังบทต่อไปนี้

---

[๑๒๖] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, "ณ อยุธยาไกลโพ้น: มิติของความจริงในเชิงวรรณศิลป์," **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒, ๒ (สิงหาคม ๒๕๒๘): ๖๒.

[๑๒๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔.

กรุงศรีธรรมราชรุ้ง บรมธาตุ ไหว้เทอญ
เรืองรุ่งวิเศษพุทธศาสน์ ปราชญ์ฟ้า
บริบูรณ์ซึ่งธรรมชาติ **ชุบชื่น ใจนา**
เมืองเก่าเกียรติเลอหล้า ค่าล้ำไหศูรย์ ฯ
ปูนรัตนนิเวศน์แก้ว อากาศ วิเศษ
น้ำแจ่มวิสุทธิ์สะอาด อร่ามรุ้ง
หมากไม้หมู่พฤกษชาติ ธาตุแร่ นานา
มั่งคั่งเมืองเฟื่องฟุ้ง รุ่งเร้ารัศมี ฯ
วิหารโบสถ์บรมธาตุแก้ว มไหวรรย์
ธรรมาสน์เจิมขวัญสมัย มุ่งฟ้า
หอไตรใส่ธรรมขันธ์ ค่าทิพย์
เรืองรุ่งอร่ามสามหล้า เลิศแล้วแววสมัย ฯ
(หน้า ๕-๖)

ส่วนภาพอีกด้านหนึ่งของอยุธยาในมิติแห่งความจริงที่อังคาร กัลยาณพงศ์สร้างขึ้นทาบเทียบกับภาพเดิมคือความเสื่อมสลายของซากปรักหักพังที่หลงเหลืออยู่เป็นป่าช้าของสรวงสวรรค์ ดังบท “อยุธยา” ซึ่งกวีนำโคลงจาก **กำศรวลโคลงดั้น** จำนวน ๒ บทมาอ้างอิงไว้ตอนต้น ดังนี้

อยุธยายศยิ่งฟ้า ลงดิน แลฤๅ
อำนาจบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ
เจดีย์ละอออินทร ปราสาท
ในทาบทองแล้วเนื้อ นอกโสม ฯ
อยุธยาไพโรจน์ใต้ ตรีบูร
ทวารรุจีรยงหอ สระหล้าย
อยุธยายิ่งแมนสูร สุรโลก ปานฤๅ
ถนดดดุจสรรค์คล้ายคล้าย แก่ตา ฯ
โอ้อยุธยายิ่งฟ้า มหาสถาน
มาล่มหาทกล้าทหาญ ล่าแล้ง
เสียแรงช่างเชี่ยวชาญ นฤมิต
แสนสัตว์ป่ามาแกล้ง ป่นเกลี้ยงมไหศวรรย์ ฯ

พระศรีสรรเพชญ์นิ่งกลิ้ง กลางดิน
แร้งหมูหมากากิน ฟากฟ้า
ชลเนตรเจตภูตริน เป็นเลือด
นองหลากไหลไล้หล้า ล่มม้วยเมืองหาย ฯ
ฤๅกรุงเกลี้ยงทะแกล้ว ไกรหาญ ฮะฮา
โอ๋อยุธยาปาน ป่าช้า
ไอศูรย์มหาศาล เหลือซาก
เลือดมนุษย์แล้งหล้า ลึกซึ้งบัดสี ฯ๓๐๖

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๕๓–๕๔)

การสิ้นสูญอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าเป็นเหตุการณ์ช่วงสำคัญของประวัติศาสตร์ชาติ จากภาพพระนครอันเคยรุ่งเรือง “ยิ่งแมนสูรสุรโลกปานฤๅ” เมื่อถูกเผาทำลายด้วยการทำสงครามระหว่างไทยกับพม่า ภาพของอยุธยาที่หลงเหลือให้เห็นจึงเป็นดังที่กวีพรรณนาว่า “โอ๋อยุธยาปานป่าช้า ไอศูรย์มหาศาล เหลือซาก” ความเสียดายอาวรณ์นี้เป็นแรงบันดาลใจให้กวีแต่งบทรำพันถึงความรุ่งเรืองงดงามในอดีตดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

ดังที่กล่าวว่าจินตภาพของพระนครอันงดงามตระการตาเป็นขนบวรรณศิลป์ประการหนึ่งในวรรณคดีไทย การฉายภาพความงามของบ้านเมือง นอกจากจะเป็นองค์ประกอบของบทประณามพจน์แล้ว[๑๒๘] ยังเป็นเนื้อหาสำคัญของวรรณคดีเช่นในวรรณคดียอพระเกียรติ การพรรณนาชมความงามของพระนครเป็นส่วนหนึ่งที่จะฉายให้เห็นพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ ภาพพระนครในวรรณคดียอพระเกียรติจะบรรยายภาพภูมิสถาปัตยกรรมภายในพระบรมมหาราชวังอย่างละเอียดและมักจับภาพระยะใกล้มากกว่าการกล่าวชมเมืองในบทประณามพจน์

ชักม้าชมเมือง เป็นกวีนิพนธ์ขนาดยาวที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ตั้งใจแต่งชมความงามของศิลปกรรมภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม อันเป็นศาสนสถานสำคัญคู่บ้านคู่เมืองของกรุงรัตนโกสินทร์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ภาพของศิลปกรรมที่กวีนำเสนอนับว่าครบถ้วนสมบูรณ์ด้วยการพรรณนารายละเอียดและการสื่อแนวคิดพุทธธรรมอันแฝงอยู่ในพุทธศิลป์ ดังตัวอย่างบทพรรณนาปราสาทพระเทพบิดร

---

[๑๒๘] รายละเอียดในเอมอร ชิตตะโสภณ, **จารีตนิยมทางวรรณกรรมไทย: การศึกษาวิเคราะห์** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ แกรมมี่, ๒๕๓๙), หน้า ๓๒–๔๑.

พระปรางค์พราวภาพปั้น ปูนเขียน
เจิดกระจังผจงเจียร เจว็ดฟ้อน
นพศูลส่ายฟ้าเฉวียน วรฉัตร เฉลิมเวย
ชวยช่อฟ้าชี้ช้อน ฉวัดรุ้งรวีฉาย
พรายพาดมาศมุขล้วน หลั่นลด
ใบระกาก่ายขนด นาคสะดุ้ง
หน้าบันแย่งก้านขด ขมวดเทพ
บุษบกสามฉัตรคุ้ง ครอบไว้กลางวง
ผจงจารพิจิตรแย้ม ประจำยาม
ประดับประดาดาม ดอกแก้ว
พื้นผนังคัดนางคราม คัดดอก
ขนัดขนดม่วงแพร้ว เพริศพริ้งชมภู
เชิงประตูแต่งซุ้ม สลักลาย
แก้วกระจกขจีฉาย ฉัตรชั้น
บานทวารพาดพันลาย ลงรัก
ปลิวปลาบเปลวทองกั้น แกะไม้แกมมณี
ลีลาศลอยบาทเบื้อง บันได
นาคแผ่พังพานไสว สว่างแก้ว
ห้าหัวระเหิดไพ จิตรเพริศ
ระหว่างเสาจรัลแพร้ว พลุ่งเพลี้ยงเพดาน
ตระหง่านละต้นแต่ง ตะลึงงาม
อุบะบุษบกทาม ทาบพลิ้ว
ช่อช้อยจะงอยตาม เต็มรอบ
มุมย่อทอทองริ้ว ร่องเรื้องเรืองอุไร

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘๖-๘๘)

ปราสาทพระเทพบิดรเป็นที่ประดิษฐานพระบรมรูปพระบูรพมหากษัตริยาธิราชเจ้าแห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์บรรจงสื่อจินตภาพโดยให้รายละเอียดของสถาปัตยกรรมที่ไล่ระดับสายตาจากเบื้องสูงลงมาสู่เบื้องต่ำ ตั้งแต่องค์พระปรางค์ที่งาม “พราวภาพปั้น ปูนเขียน” เครื่องบนหลังคา หน้าบัน พื้นผนัง ซุ้มประตู ฯลฯ แม้กระทั่งลวดลายที่ประดับประดา ล้วนให้ภาพความงามประณีต อ่อนช้อย พลิ้วไหวของเส้นสาย และส่วนประกอบต่างๆ ดังเช่นการสรรคำมาใช้ เช่น ใช้คำกริยาหมายถึงประดิดประดอย เช่น ผจงเจียร ผจงจาร ประดับ

ประดาดาม ใช้คำกริยาและคำขยายแสดงลีลาเคลื่อนไหวพลิกพลิ้วไปมา เช่น ส่ายฟ้าเฉวียนชี้ช้อนฉวัด ก่ายขนด แพร้วพลุ่ง ใช้คำแสดงแสงสีระยิบระยับงามจับตา เช่น รุ้งรวีฉาย แพร้วเพริศพริ้ง ผ่องพรายแสง ทอทองริ้วร่องเรื้องเรืองอุไร กวีเลือกสรรคำเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะแพรวพราว สังเกตได้จากการเล่นเสียงสัมผัสอย่างต่อเนื่องทั้งบาท ทำให้สุนทรียภาพทางเสียงมีความโดดเด่นอย่างมาก เช่น “เจิดกระจังผจงเจียร เจว็ดฟ้อน” “ชวยช่อฟ้าชี้ช้อน ฉวัดรุ้งรวีฉาย” “ประดับประดาดาม ดอกแก้ว” “ปลิวปลาบเปลวทองกั้นแกะไม้แกมมณี”

การฉายภาพความงามของศาสนสถานแห่งพระนครใน **ชักม้าชมเมือง** นับว่าเด่นในด้านกลวิธีบรรยายและพรรณนาราวกับผู้อ่านได้สัมผัสด้วยตา กวีให้ภาพที่มีความคมชัด มีมิติตื้น ลึก สูง ต่ำ การนำเสนอภาพจะเน้นการกระตุ้นผัสสะและอารมณ์ของผู้อ่านให้ได้สัมผัสบรรยากาศและภาพอย่างละเอียดลออ แล้วจึงชวนพินิจในรายละเอียดขององค์ประกอบของงานศิลปะ จินตภาพความงามของศิลปะที่กวีนฤมิตขึ้นมาด้วยศิลปะภาษาจึงงดงามกระจ่างตา

การพรรณนาชมความงามของศาสนสถานแห่งนี้ กวีชี้ให้เห็นคุณค่าของมรดกศิลปะของไทยโดยกล่าวยกย่องชื่นชมฝีมือช่างแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน “*ไว้ชื่อกรุงแก้ว กู่สร้อยโกสินทร์*” (หน้า ๑๒๓) และยอพระเกียรติพระบูรพมหากษัตริย์ที่มีพระราชศรัทธาอุปถัมภ์พระพุทธศาสนา ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการสร้างพุทธศาสนสถานให้งดงามดั่งครั้งกรุงเก่า ดังกล่าวว่า “*ศรีอยุธยามายั้ง ย่อแก้วโกสินทร์*” (หน้า ๑๙๔) “*เก็บศักดิ์กรุงศรีใกล้ อดีตเกื้อกูลทรง*” (หน้า ๑๙๕) “*กรุงเก่ากรุงใหม่เลอ เลิศแล้ว*” (หน้า ๑๙๕) “*กรุงรัตนโกสินทร์เกื้อก่อสร้างสืบสรรค์*” (หน้า ๑๙๕) ดังตัวอย่างบทพรรณนาพระศรีรัตนเจดีย์

ลมรอนลงสู่ริ้ว โรยเย็น เย็นรา
อร่ามพระเจดีย์เพ็ญ ภาคพื้น
เหลืองตลอดยอดองค์เป็น ทองปลาบ
ฉาบเม็ดน้ำค้างชื้น ชื่นด้าวชโลมดิน
ปลีปิ่นประดุจชี้ ระชดหาว
ชูพระธรรมผ่องพราว แผ่นหล้า
เชิดวิมุติสัจสกาว แก่โลก
เจิดประจงใจจ้า แจ่มแจ้งใจจริง
เกลียวกลิ้งกลอกแดดกล้า ก่ำประกาย
วงสลับซับซ้อนหลาย ละเอียดขวั้น
หนทางแห่งธรรมระบาย ระเบียบบอก ฉะนี้นา
ลดหลั่นลุ่มลึกชั้น เช่นปล้องไฉนเฉนียน

ระเมียรรับประทับเบื้อง บัลลังก์
ลาดสะพักสภาวภวังค์ ระหว่างเว้น
สี่มุมคาดคอระฆัง ผคมทิศ
องค์ระฆังคล้อยเน้น เสนาะเบื้องบัวระบาย
บัวหลายบัวคว่ำล้อม เรียงกัน
ฐานลดลงลอยประจัน จรดพื้น
ซุ้มทวารสี่ทิศหัน เห็นช่อง
ฉากประตูตรึงตื้น แต่งไว้งามตา
หล่อมาแต่เบื้องแหล่ง ลังกา ทรงแล
สมเด็จพระรามา สี่สร้าง
สรรเพชญอยุธยา ต้นแบบ
ศรีรัตนเจดีย์อ้าง โอ่ไว้เป็นศรี
สารีริกธาตุตั้ง แต่งภาย ในพ่อ
ภายนอกย่อมเรียงราย รอบล้อม
เจดีย์ย่อไม้ฉาย ฉลักลวด ลายแฮ
ติดกระจกระยับย้อม ระยิบรุ้งรยางค์สี
ไพทีสี่ทิศตั้ง พานพนม หมากนา
เขียวคร่ำสำลายผสม เสียดซ้อน
บันไดลาดหลั่นระดม โดยเสด็จ
ไหว้พระธาตุเมื่อร้อน หมดร้อนเร็วหมาย
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๔๔-๑๔๗)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์พรรณนาสัณฐานของพระศรีรัตนเจดีย์จากฐานและองค์เจดีย์ที่มลังเมลืองเป็นสีทองเหลืองอร่าม ดังใช้ว่า “เหลืองตลอดยอดองค์เป็น ทองปลาบ” แล้วไล่ระดับขึ้นไปสู่ปลียอดสูงพุ่งชี้ฟ้า ดังใช้ว่า “ประดุจชี้ระชดหาว” เป็นสัญลักษณ์สื่อว่าพระธรรมมุ่งสู่วิมุตติสัจจะสูงสุดเหนือโลก ดังใช้ว่า “เชิดวิมุติสัจสกาวแก่โลก” คือการรู้แจ้ง ดังใช้ว่า “เจิดประจงใจจ้า แจ่มแจ้งใจจริง” ปล้องไฉนที่วงวนรอบเป็นชั้นๆ เป็นสัญลักษณ์สื่อว่า พระธรรมมีระดับซับซ้อน ลุ่มลึกเป็นชั้นๆ ลักษณะพุทธศิลป์ขององค์พระศรีรัตนเจดีย์เป็นศิลปะแบบลังกา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นโดยมีต้นแบบจากพระเจดีย์ศรีสรรเพชญ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเพื่อใช้เป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ พระศรีรัตนเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุของพระพุทธเจ้าจึงเป็นปูชนียสถานศักดิ์สิทธิ์สำหรับพุทธศาสนิกชนไปกราบไหว้บูชาเพื่อความเป็นสิริมงคล ดังกล่าวว่า “ไหว้พระธาตุเมื่อร้อน หมดร้อนเร็วหมาย”

หากเปรียบเทียบกับภาพของพระเจดีย์ในสำนวนชมเมือง ดังตัวอย่างจาก **โคลงนิราศนรินทร์** และบทพรรณนาชมความงามของวัดพระศรีรัตนศาสดารามใน **โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**ของพระยาตรัง จะเห็นว่าเป็นจินตภาพเดียวกัน แต่ต่างกันตรงที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ขยายรายละเอียดของจินตภาพจากขนบชมเมือง และตีความความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อผ่านองค์ประกอบของพุทธเจดีย์

เรืองเรืองไตรรัตน์พ้น พันแสง
รินรสพระธรรมแสดง ค่ำเช้า
เจดีย์ระดะแซง เสียดยอด
ยลยิ่งแสงแก้วเก้า แก่นหล้าหลากสวรรค์ ฯ
(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๒)

พระเกียรติปรากฏด้วย เดชา
ทำนุกสาสนแสน เสกสร้าง
วัดศรีรัตนศาสดา รามรุ่ง เรืองเอย
ในนิเวศน์วรสล้าง หลากหลาย ฯ
อุโบสถโพนพุ่งโพ้น เพียงเกือบ ฟ้าแฮ
แวววะวาบวาวพราย เพริศล้ำ
หลังคากระเบื้องเคลือบ เขียวสด
แสงสุพรรณสอดซ้ำ ส่งแสง ฯ
(วรรณกรรมพระยาตรัง หน้า ๑๙๙)

อย่างไรก็ตาม แม้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จะดำเนินรอยตามขนบ ทั้งแนวคิดและกลวิธีในการใช้จินตภาพขนบชมเมืองที่สื่อความหมายถึงความสุขสมบูรณ์ของแผ่นดิน ในขณะเดียวกันก็ได้สร้างสรรค์ขนบชมเมืองเพื่อสื่อแนวคิดของกวีดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

๓.๒.๒.๒ การสร้างสรรค์ขนบชมเมือง

ความเข้มข้นของอารมณ์ที่อังคาร กัลยาณพงศ์ได้ถ่ายทอดออกมาเมื่อจินตนาการย้อนระลึกถึงเหตุการณ์ครั้งสิ้นกรุงศรีอยุธยาซึ่งเป็นความรู้สึกเจ็บปวดแค้นใจอย่างที่สุด ถึงขั้นกราดเกรี้ยวกล่าวโทษไพร่พลในสมัยนั้นว่าไม่มีความเก่งกล้าสามารถในการสู้รบปกป้องบ้านเมือง ดังความว่า “มาล่มหาทกล้าทหาญล่าแล้ง” ทั้งยังใช้น้ำเสียงกล่าวเย้ยหยันด้วยความอดสูดูแคลนว่า

“ฤๅกรุงเกลี้ยงทะแกล้ว ไกรหาญ ฮะฮา” “เลือดมนุษย์แล้งหล้า ลึกซึ้งบัดสี” และประณามฝ่ายอมิตรว่ามีจิตใจหยาบช้าประดุจสัตว์ป่า ดังความว่า “แสนสัตว์ป่ามาแกล้งป่นเกลี้ยงมไหศวรรย์”

กวีให้ภาพความสูญเสียเป็นรูปธรรมผ่านการใช้ภาพพจน์ปุคลาธิษฐาน และอติพจน์ ดังความว่า “พระศรีสรรเพชญ์นิ่งกลิ้งกลางดิน” กวีใช้คำกริยาสองคำ คือ “นิ่ง” หมายถึง ไม่เคลื่อนไหว และ “กลิ้ง” หมายถึง อาการอย่างของกลมพลิกเกลื่อนไปตามพื้น[๑๒๕] แสดงสภาพความแน่นิ่งไร้ชีวิต สูญสิ้นค่าของศาสนสถานสำคัญซึ่งสร้างขึ้นจากความเลื่อมใสศรัทธาต่อพุทธศาสนา ซึ่งก่อนนั้นเคยตั้งสูงตระหง่าน แต่มาบัดนี้เหลือเพียงซากปรักหักพังเกลื่อนกลาดพื้นดิน ดวงวิญญาณที่สถิตอยู่ท่ามกลางบรรยากาศความเงียบสงัดวังเวงของเมืองร้างก็ร่ำไห้จนน้ำตาเป็นสายเลือดไหลบ่าท่วมเมือง

จินตภาพความล่มสลายของอยุธยาเป็นจินตภาพเด่นในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ทั้งด้านลีลาวรรณศิลป์และการสื่อความหมาย อังคาร กัลยาณพงศ์ใช้จินตภาพดังกล่าวนี้เป็นสื่อเชิงวรรณศิลป์เพื่อสื่อ ‘สาร’หลายระดับ ทั้งนี้ ด้วยสายตาของจิตรกรผู้ร่ำเรียนจิตรกรรมประเพณีของไทยด้วยใจรักและดื่มด่ำซาบซึ้งต่อความงามและคุณค่าของศิลปกรรม ดังกล่าวในบท “พุทไธศวรรย์” ว่า

ซอกแซกศึกษาค้นคว้า ป่าช้าอยุธยายิ่งใหญ่
สุนทรีย์ลี้ลับจับใจ จนหวั่นไหวในวิญญาณ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์, หน้า ๒๗๕)

เมื่อกวีเห็นซากอดีตของความรุ่งเรืองของศิลปกรรมอันกวีเชิดชูบูชาและหวงแหนยิ่ง จึงเป็นแรงบันดาลใจให้บังเกิดอารมณ์สะเทือนใจ “หวั่นไหวในวิญญาณ” ความรู้สึกที่ท่วมท้นอัดอั้นอยู่ในใจทั้งความเสียใจ อดสู โกรธแค้น ได้ถูกกลั่นกรองออกมาเป็นถ้อยคำของกวี ดังกล่าวไว้ในบท “อยุธยาวิปโยค” ด้วยโวหารบริภาษดังนี้

โอ้ศรีอยุธยา เป็นป่าช้าท้าฝั่งฝัน
อมตศิลปมหัศจรรย์ มิ่งขวัญฟ้ามาจมดิน
ปราสาทราชฐานแก้ว แหลกลาญแล้วยังเจ็บดิ้น
น้ำตาบ่ารินริน ร่ำเรื่องไว้ในจิตรกรรม
ศรีสรรเพชญ์อเนจอนาถ วินาศสุนทรีย์ที่เลิศล้ำ
พม่ากลับชาติฆ่าซ้ำ ให้สูญสิ้นวิญญาณไทย ฯ

---

[๑๒๕] **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒**, หน้า ๘๐.

วูบถวิลแต่ศิลปะ ราชบูรณะมหาธาตุยิ่งใหญ่
ขโมยปล้นชาติไทยไป ขยี้ย่อยยับกับขี้ตีน ฯ
กนกทิพย์เครือวัลย์ทอง ต้องมือสัตว์ซึ่งแล้งศีล
ธรรมระยำทำลายปีน ขุดฆ่าสิ้นทุกดวงใจ ฯ
ปรางค์เจดีย์โบสถ์วิหาร ดิรัจฉานตื้อรื้อกันใหญ่
เอาอิฐหินดินไป กินสิ้นโคตรโฉดเขลานัก ฯ
พญาไทไฉนจิ้งเหลือง ฟูเฟื่องเรื่องโลกอัปลักษณ์
เจ็บแสบแก่เกียรติศักดิ์ อันสูงส่งเป็นผงธุลี ฯ
อยุธยายิ่งฟ้ามหาสถาน ปัจจุบันปานกะกากขี้
ของเดนสัตว์ปัฐพี ที่ครองเมืองเฟื่องเดชา ฯ
แววชัยวัฒนาราม งดงามดั่งสวรรค์ชั้นฟ้า
มากมายหมู่หมากา แร้งแกล้งกลุ้มมารุมกิน ฯ
มหาชัยปราชัยสัตว์ สารพัดพินาศฉิบหายสิ้น
กรุงแก้วเปื่อยจมดิน หมิ่นว่าสูญตระกูลไทย
เศษอิฐปูนสะอึกสะอื้น จะรื้อฟื้นมิ่งขวัญไฉน
แห้งแล้งมนุษยธรรมใน สกลโลกนี้บ่มีจริง ฯ
สิ้นศิลปอยุธยา ทั่วดินฟ้าอัปยศยิ่ง
เหลือแต่ธาตุแท้ลิง สิงสู่สยามงามหน้าเอย ฯ
(“อยุธยาวิปโยค” หน้า ๖๔)

กวีจงใจใช้คำและกลุ่มคำที่บ่งชี้การทำลาย ได้แก่ แหลกลาญ วินาศ สูญสิ้น ขยี้ย่อยยับระยำทำลาย ฆ่าซ้ำให้สูญสิ้น ขุดฆ่าสิ้น พินาศฉิบหายสิ้น การเปรียบเทียบที่สื่อนัยตรงข้ามกัน คือ สวรรค์กับปฏิกูล ดังใช้อุปมา “ปานกะกากขี้” “ของเดนสัตว์ปัฐพี” การเปรียบพฤติกรรมของมนุษย์ผู้ทำลายว่า “ต้องมือสัตว์ซึ่งแล้งศีล” “ดิรัจฉานตื้อรื้อกันใหญ่” “พญาไทไฉนจิ้งเหลือง” “เหลือแต่ธาตุแท้ลิง”

อารมณ์ความรู้สึกและความคิดที่กวีถ่ายทอดในบทอาลัยอวสานของอยุธยาจึงขยายออกไปจากความหมายของ “อยุธยา” ในขนบวรรณศิลป์ กวีไม่เพียงแต่พรรณนาอ้างถึงความรุ่งเรืองงดงามของอยุธยาผ่านภาพความเสื่อมสลายของซากปรักหักพังที่หลงเหลืออยู่เป็น “ป่าช้า” ของสรวงสวรรค์ด้วยความเสียดายอาวรณ์เท่านั้น แต่ยังบริภาษสาปแช่งมนุษย์ผู้ทำลายสมบัติศิลปะล้ำค่านั้นด้วยโวหารแสดงความโกรธเจ็บแค้นใจว่า ไร้ความเป็นอารยะ ดังเปรียบว่าเป็นสัตว์ ลิง ดิรัจฉาน ดังตัวอย่าง

ทุ รชาติพม่าชั่วช้า สามานย์
สุ หร่ายรดวิญญาณ ที่เปื้อน
มุ ล้างซึ่งสันดาน สัตว์ถ่อย
ดุ แช่งสาปแสบสะเทื้อน ทั่วเวิ้งจักรวาล ฯ
("กระทู้พม่า" หน้า ๕๐)

ศิลปกรรมอันล้ำค่า ดิรัจฉานบ้ามาทลายทิ้ง
บัญชรชั้นฐานสิงห์ สรรพสิ่งสมบัติชาติวินาศ ฯ
("ศิลปอยุธยา" หน้า ๕๙)

กนกทิพย์เครือวัลย์ทอง ต้องมือสัตว์ซึ่งแล้งศีล
ธรรมระยำทำลายปืน ขุดฆ่าสิ้นทุกดวงใจ ฯ
....
สิ้นศิลปอยุธยา ทั่วดินฟ้าอัปยศยิ่ง
เหลือแต่ธาตุแท้ลิง สิงสู่สยามงามหน้าเอย ฯ
("อยุธยาวิปโยค" หน้า ๖๔)

นอกจากบทพรรณนาอวสานของอยุธยา ยังมีบทกวีอีกหลายบทที่มีเนื้อหากล่าวถึงความเสื่อมสูญของบ้านเมืองโดยใช้จินตภาพและลีลาวรรณศิลป์ในทำนองเดียวกัน ดังตัวอย่างบท "ศรีสัชชนาลัย" "สุโขทัย" ต่อไปนี้

โอ้ศรีสัชชนาลัย เวียงชัยพระร่วงเป็นเจ้า
ก่อนพู้นหลายร้อยข้าว ราวชั้นฟ้าพลัดมาดิน ฯ
บัดนี้เจดีย์กู่วิหาร ปานจิตกาธารป่าช้าศิลป์
อสุรกายร่ายพิณ แว่วยินเสียงสังข์กังสดาล ฯ
วังเวงวิเวกเอกภพ จบสกลไกรอันไพศาล
เสียงสะอึกสะอื้นทรมาน จากปูชนียสถานดึกดำบรรพ์ ฯ
("ศรีสัชชนาลัย" หน้า ๖๗)

โอ้สุโขทัยเมืองแก้ว ล่มแล้วรกร้างมไหศวรรย์
ปูนป่าชัฏช้าอรัญ- ญิกนั้นเวทนาโศกาลัย ฯ
น้ำค้างตกต้องอัฏฐารส ระทดถึงฟ้าน้ำตาไหล
เหลือแต่ซากหล้าปราชัย จะหวาดไหวทุกวิญญาณ ฯ
ช้างล้อมล่มล้มจมดิน วิบัติสิ้นทุกเม็ดทรายสะท้าน
พระเชตุพนก็แหลกลาญ มหาวิหารวินาศอนาถใจ ฯ
("สุโขทัย" หน้า ๗๑)

บทกวีนิพนธ์พรรณนาภาพบ้านเมืองที่เคยรุ่งเรืองในอดีตของกรุงสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยา แสดงให้เห็นการสืบทอดและสร้างสรรค์จินตภาพในขนบชมเมืองซึ่งเป็นลีลาวรรณศิลป์เด่นใน กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังปรากฏการใช้คำ การใช้ความเปรียบซ้ำๆ กัน ดังจะเปรียบเทียบให้เห็นต่อไปนี้

การใช้คำขึ้นต้นว่า "โอ้" บ่งความรู้สึกเสียดาย

"โอ้อยุธยายิ่งฟ้า มหาสถาน" ("อยุธยา" หน้า ๕๓)
"โอ้ศรีอยุธยา น้ำตาท่วมไอศวรรย์" ("อยุธยา" หน้า ๕๔)
"โอ้ศรีอยุธยา เป็นป่าช้าท้าฝั่งฝัน" ("อยุธยาวิปโยค" หน้า ๖๔)
"โอ้สุโขทัยเมืองแก้ว ล่มแล้วรกร้างมไหศวรรย์" ("สุโขทัย" หน้า ๗๑)

การใช้อุปมาเปรียบสถานที่ที่เวิ้งว้างร้างผู้คนว่า ป่าช้า

อกธรณีมีน้ำตา ให้ป่าช้าแห่งสรวงสวรรค์
วิญญาณรำพึงรำพัน อาถรรพณ์ตาชาติตาปี
("อยุธยา" หน้า ๕๓)

โอ้อยุธยาเมืองแก้ว ล่มแล้วมอดไหม้มไหศวรรย์
ปราสาทราชวังพลัน ปานป่าช้าจิตกาธาร
("ศิลปอยุธยา" หน้า ๕๗)

โอ้ศรีอยุธยา เป็นป่าช้าท้าฝั่งฝัน
อมตศิลปมหัศจรรย์ มิ่งขวัญฟ้ามาจมดิน
("อยุธยาวิปโยค" หน้า ๖๔)

โอ้สุโขทัยเมืองแก้ว ล่มแล้วรกร้างมไหศวรรย์
ปูนป่าชัฏช้าอรัญ- ญิกนั้นเวทนาโศกาลัย
(“สุโขทัย” หน้า ๗๑)

การใช้จินตภาพแสดงความเสียใจโดยการใช้อติพจน์น้ำตาที่หลั่งไหลออกมาเป็นเลือดนองท่วมแผ่นดิน หรือท่วมถึงชั้นสวรรค์จนเปื่อยเป็นตม

ทะ แกล้วซากเกลื่อน อยุธยา
ลุ่ม แห่งเลือดน้ำตา ท่วมหล้า
ปุ่ม อิฐฝุ่นทรายสา- มารถกล่าว
ปู แผ่สัจจะกล้า ป่าวฟ้าดินฟัง ฯ
(“กระทู้พม่า” หน้า ๕๐)

พระศรีสรรเพชญ์นิ่งกลิ้ง กลางดิน
แร้งหมูหมากากิน ฟากฟ้า
ชลเนตรเจตภูตริน เป็นเลือด
นองหลากไหลไล้หล้า ล่มม้วยเมืองหาย ฯ
(“อยุธยา” หน้า ๕๓)

โอ้ศรีอยุธยา น้ำตาท่วมไอศวรรย์
ผุเปื่อยเป็นตมพลัน ปานป่าช้าโศกาดูร ฯ
(“อยุธยา” หน้า ๕๔)

ความคิดสำคัญที่สื่อผ่านบทกวีอาลัยอยุธยาหรืออวสานของบ้านเมืองนั้น เกี่ยวโยงกับแก่นเรื่องอวิชชาของมนุษย์อันเป็นสารสำคัญในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังจะเห็นได้ว่ากวีชี้ให้เห็นมูลเหตุแห่งความพินาศว่า เกิดจากมือมนุษย์ ดังกล่าวว่า “อยุธยาแล้งยอดทหาญ” “เสียแรงชื่ออยุธยา มาเกลี้ยงทแกล้วกล้าไกรหาญ” (“ศิลปอยุธยา” หน้า ๕๘-๕๙) ความเสื่อมสูญที่พินิจเห็นคืออนิจจลักษณะ กวีจึงกล่าวด้วยน้ำเสียงปลงอนิจจัง ดังนี้

วังเวงวิเวกเอกภพ จบเวิ้งน้ำฟ้าปัฐวี
เจ็บแสบสิ้นสมประดี ทุกธุลีทรายนั้นนิรันดร์เอย
(“ศิลปอยุธยา” หน้า ๖๐)

นั่นสุวรรณคีรีร้าง ข้างพนมเพลิงวนาวาส
วิหารบันไดนาคราช พินาศนิ่งพินิจอนิจจ์ ฯ
(“ศรีสัชชนาลัย” หน้า ๖๘)

กระทั่งมหาอสนีบาต จะฟาดฟ้าไหม้ไฟเหลือง
สบสุโขทัยอันรุ่งเรือง จบเรื่องอนิจจ์ทั้งนั้นเอย
(“สุโขทัย” หน้า ๗๓)

บัดนี้กาละละลาย สรรพสิ่งสลายวอดวายสิ้น
โอ้ชะเลียงเพี้ยงเวียงอินทร์ จมดินเปื่อยหมดสลดใจ
(“ศรีสัชชนาลัย” หน้า ๖๙)

อย่างไรก็ดี แม้ภาพของอยุธยาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์จะแตกต่างไปจากจินตภาพในขนบชมเมือง แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าความหมายเดิมนั้นเป็นส่วนสำคัญของการสร้างความหมายใหม่ให้มีความเข้มข้นของอารมณ์ ภาพของสุโขทัยและอยุธยาที่พรรณนาจากความจริงอันมีแง่มุมให้ครุ่นคิดในมิติสำนึกทางประวัติศาสตร์ ผู้อ่านที่เคยซาบซึ้งกับภาพความงดงามของอยุธยาในอุดมคติ เมื่อได้เห็นภาพของอยุธยาในอีกแง่มุมหนึ่ง ย่อมจะร่วมรับรู้ความรู้สึกที่กวีต้องการสื่อหรือถ่ายทอดให้ปรากฏขึ้นได้อย่างแจ่มชัด ภาพของอยุธยาในสภาพที่เสื่อมโทรมเป็นความจริงที่สอนบทเรียนให้แก่ปัจจุบันและอนาคต ดังที่อังคาร กัลยาณพงศ์ได้ชี้ให้เห็นว่าเพราะมนุษย์แล้งมนุษยธรรม เมื่อพินิจถึงที่สุดแล้ว อุดมคติแห่งความสุขที่พึงปรารถนาในมิติความจริงของชีวิตย่อมไม่ใช่เพียงการสัมผัสภาพความงามในอุดมคติดังจินตภาพพระนครอันสุขสมบูรณ์ อุดมคติของชีวิตที่กวีมุ่งหมายคือ สันติสุขของยุคสมัยซึ่งจะเกิดขึ้นได้ด้วยความเพียรปฏิบัติตนโดยมุ่งประโยชน์แก่ผู้อื่น ดังกล่าวว่า

หายอยุธยาทั่วฟ้า สูญสวรรค์
เป็นป่าช้าศิลปอัน ค่าไร้
นฤมิตเพื่อท้าฝัน ทิพยโลก
เหลือกากปฏิกูลไว้ ว่าแล้งมนุษยธรรม ฯ
(“อยุธยาวิปโยค” หน้า ๖๔)

อดทนเพ่งภาวนา เพื่อฟ้าดินสันติสุข
ถึงยุคทองสมัยทิพย์ สิบนิ้วอุทิศแด่หล้า
สอนสั่งตนให้กล้า เห่ช้าอนันตกาล เกษมเทอญ ฯ
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๖๖)

การพรรณนาความงามของศาสนสำคัญของบ้านเมืองคือวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ใน **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ไม่เพียงแต่สรรเสริญพระเกียรติของพระมหากษัตริย์เท่านั้น หากยังชื่นชมยกย่องผู้สร้างงานศิลปะอันเป็นพุทธบูชาเพื่อสืบทอดศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนา ดังที่กล่าวว่าความงามของศิลปะที่ชนรุ่นหลังได้ยลและเสพสุนทรียะนั้นเกิดจากจิตศรัทธาและฝีมือของมนุษย์เป็นผู้สร้างสรรค์ หาใช่อำนาจเทวะบันดาลไม่ ดังบทต่อไปนี้

ละลายละภาพปั้น ปรุงใจ
แจ่มประจักษ์จิตไพ จิตรแผ้ว
ละเอียดละออไหว หวานรูป
ประณีตจิตนักแล้ว หน่วงเร้ารุมฤดี
กี่มือกี่นิ้วนี่ นะหนอ
จึ่งประมวลมาชลอ หล่อไว้
กี่กัปกี่กัลป์พอ พันลึก
กี่ชีพกี่ชนม์ใช้ ช่วยสร้างรังสรรค์
เทวันท่านอยู่ฟ้า อยู่ฝัน
ฤๅจักลอยลงสรรค์ เสกสร้าง
มือมนุษย์นี่แหละบัน ดาลอุบัติ
เหงื่อหยาดละหยาดล้าง หล่อล้อมือสรวง
ดวงจิตอุทิศให้ เห็นดวง จิตแฮ
จิตเสกสรรค์สรรพปวง ประณีตนี้
สิ่งสรรพประณีตตวง เติมจิต
ปรุงจิตสรรค์จิตชี้ ช่วยเน้นนำใจ
ละมุนละไมละเมียดพร้อม พิสดาร
เสกกระท่อมเสกวังหวาน วิจิตรได้
เสกคนเสกผลงาน งามเด่น ด้อยฤๅ
เสกทุกข์เสกสุขไซร้ เสกสร้อยเสกตรวน
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘๙-๙๐)

สำนวนชมเมืองในวรรณคดีไทยแบบฉบับ กวีมักกล่าวถึงความงามตระการของบ้านเมืองราวสรวงสวรรค์นั้นเกิดจากอำนาจเทพยดาบันดาล ซึ่งในแง่หนึ่งย่อมสื่อนัยยะโยงถึงการอ้างเทวภาพของกษัตริย์[๑๓๐] ดังใน **กำสรวลโคลงดั้น** กล่าวว่า "*อำนาถบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ*"[๑๓๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เล่นกับความหมายเดิมในขนบนิยมที่กวีโบราณมักสรรเสริญพระบุญญาบารมีของพระมหากษัตริย์เป็นหลัก แต่จากโคลงตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นจะเห็นว่ากวีเล่นความกับโวหารในขนบเดิมว่า เทวดาย่อมอยู่บนสวรรค์ ไยจะลงมาเสกสร้างโลกให้งดงามได้ มือมนุษย์ที่อุทิศแรงกายแรงใจนี่แหละที่บันดาลความงามให้บังเกิด ดังความว่า

เทวันท่านอยู่ฟ้า	อยู่ฝัน
ฤๅจักลอยลงสรรค์	เสกสร้าง
มือมนุษย์นี่แหละบัน	ดาลอุบัติ
เหงื่อหยาดละหยาดล้าง	หล่อล้อมือสรวง

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ย้ำเน้นความว่า กระบวนการทางศิลปะเกิดจากใจมนุษย์อันมีความศรัทธาเป็นแรงบันดาลใจ ดังในบาทแรกของบทต่อมากล่าวว่า "ดวงจิตอุทิศให้ เห็นดวง จิตแฮ" คำว่า ดวงจิต ที่ปรากฏในวรรคแรก กวีหมายถึงผู้สร้างศิลปะ ส่วนที่ปรากฏในวรรคหลังน่าจะหมายถึงศิลปะของผู้สร้างที่ปรากฏแก่สายตาของผู้เสพ ดังที่กวีพยายามชี้ให้เห็นเบื้องลึกว่าศิลปะอันเป็นการสร้างสรรค์ของมนุษย์เกิดขึ้นอย่างไร ดังที่กล่าวว่า "จิตเสกสรรค์สรรพปวง ประณีตนี้" ศิลปะในทางพระพุทธศาสนาหรือพุทธศิลป์ไม่ใช่สิ่งที่สัมผัสได้ด้วยตาแต่เพียงประการเดียว แต่จำเป็นต้องสัมผัสและเข้าถึงให้ได้ด้วยใจดังที่กล่าวว่า "สิ่งสรรพประณีตตวง เติมจิต ปรุงจิตสรรค์ จิตชี้ ช่วยเน้นนำใจ"

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๓๐]สมบัติ จันทรวงศ์และชัยอนันต์ สมุทวาณิช อธิบายว่าเทวภาพเป็นการเปรียบเทียบพระมหากษัตริย์ว่าเป็นเทพเจ้าหรือมาจากเทพเจ้า การอ้างเทวภาพคือพระมหากษัตริย์เป็นเทวะเป็นการสร้างความเชื่อให้กับขุนนางและประชาชนผู้อยู่ใต้ปกครอง เทวภาพมีความสำคัญในด้านสัญลักษณ์ทางการเมือง เป็นการแสดงให้คนในสังคมเห็นว่า ผู้ปกครองมีคุณลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากคนทั่วไป คือ มีความเป็นอภิมนุษย์ อ้างถึงในประคอง นิมมานเหมินท์, "ภาพพระมหากษัตริย์ไทยจากวรรณคดียอพระเกียรติ," **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๖ (ธันวาคม ๒๕๔๒): ๖.

[๑๓๑] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒**, หน้า ๕๑๓.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มุ่งชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นว่าศิลปะในพุทธศาสนามีคุณค่าและมีความหมายในเชิงความงามและส่งเสริมความดีงามของจิตใจอีกด้วย การสัมผัสพุทธศิลป์สามารถทำให้ดื่มด่ำในความงาม จิตใจปลอดโปร่งสงบเย็น หรืออาจเกิดแรงบันดาลใจในการกระทำที่สร้างสรรค์ต่อไป ดังที่กล่าวว่า

ละลายละภาพปั้น ปรุงใจ
แจ่มประจักษ์จิตไพ จิตรแผ้ว
ละเอียดละออไหว หวานรูป
ประณีตจิตนักแล้ว หน่วงเร้ารุมฤดี

การสื่อจินตภาพความงามของศิลปะในพุทธศาสนสถานในกวีนิพนธ์**ชักม้าชมเมือง** จะเห็นว่ากวีได้สร้างสรรค์ขนบการพรรณนาชมเมืองในการอธิบายความหมายของศิลปะในทางพุทธศาสนา ทั้งนี้กวีมุ่งหมายว่าผู้อ่านน่าจะตระหนักถึงคุณค่าของพุทธศิลป์ในแง่ของการบันดาลใจในเชิงจริยธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการกล่อมเกลาจิตใจของผู้ชมให้ประณีตมากขึ้น ดังที่กวีเน้นย้ำซ้ำความในบทสุดท้ายว่า จิตนั้นเองเป็นตัวกำหนด “เสกทุกข์เสกสุขไซร้ เสกสร้อยเสกตรวน”

เมื่อพิจารณามาตามนี้ จะเห็นได้ว่าบทพรรณนาชมความงามของพุทธศิลป์อันเป็นขนบนิยมอย่างหนึ่งในวรรณคดีไทยดังปรากฏเป็นบทชมบ้านชมเมือง กวีไทยสมัยใหม่ได้ใช้ประโยชน์จากความหมายเดิมมาขยายไปสู่การสร้างความหมายของ ‘สาร’ ในกวีนิพนธ์อย่างแยบคาย บทพรรณนาชมความงามของศาสนสถานแห่งพระนครจึงไม่ใช่องค์ประกอบของเนื้อหาเพื่อแสดงการสรรเสริญบุคคลในระดับชนชั้นผู้ปกครองเท่านั้น แต่กวีได้อาศัยความชื่นชมในคุณค่าของพุทธศิลป์นั้นเป็นสื่อในการเสริมสร้างความเข้าใจความหมายที่แฝงอยู่ในพุทธศิลป์ที่เชื่อมโยงกันระหว่างคุณค่าทางความงามกับคุณค่าทางจริยธรรมที่ยากจะแยกออกจากกันได้

อนึ่ง จากการวิเคราะห์การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบชมเมืองในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แสดงให้เห็นความหมายของ “อยุธยา” ในขนบวรรณศิลป์ของไทยมี ๓ ประการคือ

๑. ความรุ่งเรืองของเมืองเก่าที่ถูกทำลาย
๒. เมืองในอุดมคติที่ฝังอยู่ในความทรงจำ
๓. กรุงเทพมหานครที่สร้างขึ้นเพื่อชดเชยเมืองเก่า

การวิเคราะห์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แสดงให้เห็นความสำคัญของวรรณศิลป์ในการสร้างลักษณะของกวีนิพนธ์ และการสืบทอดความรู้เรื่องศิลปะการประพันธ์ที่ดำรงอยู่ในกระบวนการสร้างและเสพกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ หากพิจารณาลีลาการประพันธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จะเห็นว่าเป็นลักษณะต่างแนวนิยมกัน และมักมีผู้กล่าวว่าอังคาร กัลยาณพงศ์เป็นกวีแนวแหวกขนบ ส่วนเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีแนวสืบทอดขนบ ซึ่งเป็นการวิจารณ์ที่ยึดถือเกณฑ์แบบแผนนิยมและรสนิยมวรรณศิลป์ แต่จากการศึกษาขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์และกลวิธีการเล่นคำและขนบด้านเนื้อหาและกลวิธี จะเห็นว่าวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองปรากฏทั้งลักษณะที่สืบทอดและสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากวรรณคดีแบบฉบับ การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบ วรรณศิลป์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีความโดดเด่นทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหา การสร้างงานวรรณศิลป์ที่มีความสมบูรณ์ทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาดังกล่าว ถือเป็นแนวคิดสำคัญในการสร้างงานวรรณศิลป์ชั้นเลิศ ซึ่งจะกลายเป็นแบบอย่างให้แก่กวียุคหลังดังเช่นที่วรรณคดีโบราณได้ทำหน้าที่เป็นตำราประพันธศาสตร์ ดังนั้นหากกวีในยุคหลังเข้าใจคุณค่าของวรรณคดีประการนี้และเข้าใจขนบวรรณศิลป์อย่างลึกซึ้ง ก็จะสามารถสร้างสรรค์งานของตนให้มีคุณค่าดุจเดียวกับวรรณคดีอันเป็นแบบฉบับ

ความงดงามในด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ประสานกลมกลืนกันอย่างเป็นเอกภาพของกวีนิพนธ์ที่กวีสร้างสรรค์ขึ้นด้วยศิลปะทางภาษาอย่างประณีต นับเป็นแนวคิดประพันธศาสตร์ที่สืบทอดมายาวนานในขนบวรรณศิลป์ของไทยซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวต่อไปในบทที่ ๔

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๔

แนวคิดประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

แนวคิดประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มุ่งเน้นนำเสนอแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ และความงามแห่งจิตวิญญาณ ซึ่งถือเป็นปรัชญาการสร้างและเสพวรรณคดีที่สืบทอดมาจากแนวคิดประพันธศาสตร์ของกวีโบราณ ในบทนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์แนวคิดประพันธศาสตร์ดังกล่าวของกวีทั้งสองดังต่อไปนี้

๔.๑ แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์

ความสมบูรณ์ทางวรรณศิลป์ในที่นี้ ผู้วิจัยหมายถึงความงามของกวีนิพนธ์ที่เกิดจากความไพเราะของเสียงผสานกับความหมายที่ลึกซึ้ง แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดที่ปรากฏในตำราประพันธศาสตร์และที่สะท้อนให้เห็นในวรรณคดีโบราณ ดังปรากฏผลการศึกษาของงานวิจัยต่างๆ ดังนี้

ธเนศ เวศร์ภาดา กล่าวว่า **ตำราฉันทลักษณ์** ของพระยาอุปกิตศิลปสาร มิได้ละทิ้งแนวคิดสำคัญของวรรณศิลป์ ได้แก่ การตระหนักถึงความสัมพันธ์ของฉันทลักษณ์กับเสียงเสนาะ และความประสานกลมกลืนของการใช้ภาษากับการสื่อความคิดในงานประพันธ์ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในหมู่กวีและนักปราชญ์มาช้านาน[๑] ตำราฉันทลักษณ์ได้แสดงแนวคิดเกี่ยวกับความงามเชิงวรรณศิลป์อย่างชัดเจน ๒ ประการ คือ เสียงและความหมาย ความงามเชิงวรรณศิลป์ในทัศนะของพระยาอุปกิตศิลปสารเน้นที่ความแจ่มแจ้งของความหมายประสานไปกับความไพเราะของถ้อยคำ[๒]

> เกณฑ์การประเมินค่าว่า กลอนดี คำดี เสียงเสนาะไพเราะ จึงมีรากฐานจากปรัชญาเรื่องความสมบูรณ์แบบอันประกอบด้วยความแจ่มชัด ความประณีตและความไพเราะ ที่สำคัญกวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์นั้นมิใช่การประดับประดาให้ไพเราะหรือสวยงามโดยปราศจากความเข้าใจหลักการประพันธ์ ตำราประพันธศาสตร์ทุกเล่มกล่าวย้ำประเด็นนี้อยู่เสมอ[๓]

---

[๑] ธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓, หน้า ๒๑๘.

[๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑๑, ๒๑๓ และ ๒๑๕.

[๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๐.

ข้อวิเคราะห์ดังกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับที่ตรีศิลป์ บุญขจรกล่าวเรื่องรสคำรสความซึ่งแสดงเอกภาพของเรื่องเสียงและสารในกวีนิพนธ์ ดังนี้

> The concept of "rasa" (taste) from Sanskrit has been applied to express the unity of sound and message in poetry as "rot kham" (taste of word or sound) and "rot khwaam" (taste of content or message).[๔]

ใน **อลังการศาสตร์** ของวาคฺภฏ และ **พระคัมภีร์สุโพธาลังการ** ของพระสังฆรักขิตมหาสมิ ก็ได้จำแนกอลังการออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ อลังการฝ่ายเสียง และอลังการฝ่ายความหมาย ดังปรากฏคาถาดังนี้

> "จิตฺรมฺ" (แปลก) "วกฺโรกฺติ" (พูดไม่ตรง) "อนุปราสะ" (พูดซ้ำๆ) และ "ยมกมฺ" (คู่) เป็นอลังการฝ่ายเสียง อลังการฝ่ายความหมายก็คือ "ชาติ" (ชาติ) "อุปมา" "รูปกมฺ" (รูป)
>
> (อลังการศาสตร์ หน้า ๑๓)

> ทวิปฺปการา อลงฺการา ตตฺถ สทฺทตฺถเภทโต
> สทฺทตฺถา พหุธนามา จ ตำ สชฺชิตา ตทาวลี.
>
> **แปล** อลังการในอธิการแห่งพันธาลังการนั้น มี ๒ ประการโดยประเภทแห่งศัพท์และอรรถา สัททาลังการ และ อัตถาลังการ ศัพท์และความแห่งศัพท์ที่ร้อยกรองแล้วตามอลังการนั้นเป็นเรื่องเป็นราว ได้นามว่า พันธะ แล
>
> (คัมภีร์สุโพธาลังการ หน้า ๘)

กุสุมา รักษมณี อธิบายว่าอลังการคือการใช้ถ้อยคำที่ไพเราะและโวหารที่มีความหมายลึกซึ้งให้เป็นประหนึ่งอาภรณ์ของบทประพันธ์ อลังการแบ่งเป็นอลังการทางเสียง (ศัพทาลังการ) และอลังการทางความหมาย อลังการทางเสียง คือการเล่นคำให้เกิดความไพเราะของเสียงในบทประพันธ์ อลังการทางความหมาย คือการใช้โวหารเปรียบเทียบ หรือโวหารแฝงความหมาย เพื่อให้มีการตีความได้ลึกซึ้งต่างๆ กันไป[๕]

---

[๔] Trisilpa Boonkhachorn, "**Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets,**" (Ph.D. Dissertation, The University of Michigan, 1992), p.109.

[๕] กุสุมา รักษมณี, **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๒๖-๒๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ศึกษาวรรณคดีเรื่อง**ลิลิตตะเลงพ่าย**ในแนวสุนทรียศาสตร์ กล่าวว่า การใช้คำที่ก่อให้เกิดอลังการทางด้านเสียงหรือความหมาย หรือทั้งเสียงและความหมายในวรรณคดีเรื่องนี้ เป็นสุนทรียะที่เด่นที่สุดที่ทำให้ผู้อ่านหลงใหลและติดใจในรสคำที่กวีใช้[๖]

> ความงามความไพเราะของวรรณคดีเรื่องนี้เกิดจากความสามารถของกวีในการเลือกใช้เสียงคำและความหมายได้เหมาะกับเหตุการณ์หรือเนื้อเรื่องในแต่ละตอน นอกจากนี้กวียังแสดงความสามารถพิเศษขึ้นไปอีกคือ แต่งคำประพันธ์ประเภทกลบท เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ สัมผัสสระ เล่นเสียงวรรณยุกต์และเล่นคำหลายชนิดหลายแบบ ซึ่งเห็นได้ว่ามีอยู่อย่างแพรวพราวตลอดทั้งเรื่อง... ความงามทางกวีนิพนธ์เกิดจากการใช้คำและเสียงของคำที่สรรแล้ว ความงามดังกล่าวนับว่าเด่นชัดที่สุด เห็นได้แทบทุกบรรทัด ทุกบทหรือทุกตอน ความงามเหล่านี้เองที่ทำให้วรรณคดีเรื่องนี้สามารถคงอยู่ได้และเป็นที่นิยมชมชอบของผู้อ่านวรรณคดีทุกยุคทุกสมัย[๗]

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวเรื่องรสทางเสียงในงานของสุนทรภู่ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ เสียงวรรณยุกต์ของคำที่ใช้ส่งสัมผัสนอก เสียงสัมผัสใน เสียงของคำที่ใช้ในการบรรยายความจัดเป็นรสวรรณคดีที่สำคัญอย่างหนึ่ง เพราะให้ความไพเราะ และช่วยส่งเสริมให้ความหมายของเนื้อหาเด่นชัด กระจ่างแจ้งมากยิ่งขึ้น[๘]

จากการศึกษาวิเคราะห์การสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ในบทที่ ๓ นั้นสะท้อนให้เห็นการสืบทอดแนวคิดเรื่องการสร้างความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ ดังที่ปรากฏในขนบวรรณศิลป์ด้านฉันทลักษณ์ กวีใช้กลวิธีการเล่นเสียง เล่นสัมผัส การซ้ำคำ ในลักษณะต่างๆ เพื่อสร้างความเด่นของเสียงในรูปแบบฉันทลักษณ์ และในด้านเนื้อหา กวีเน้นนำเสนอความคิดอันเข้มข้นลึกซึ้งผสานไปกับความไพเราะของเสียงและคำ นอกจากนี้อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยังได้แสดงแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ไว้อย่างชัดเจน ดังนี้

---

[๖]ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด, ๒๕๔๑), หน้า ๑๒๐ และ ๑๔๙. (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน พิมพ์ประกาศพระเกียรติคุณสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ๙-๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๑).

[๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑๔ และ ๒๑๖.

[๘]รายละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๒๘๕-๒๙๔.

ในบทชื่อ “กาพย์กลอน” อังคาร กัลยาณพงศ์เปรียบเทียบความไพเราะของกาพย์กลอนประดุจมธุรสทิพย์และลำนำดนตรี ประกอบด้วยถ้อยคำทึ่งดงามและความหมายที่ลึกซึ้งคมคายแฝงคติธรรมเพื่อสร้างปัญญาแก่ผู้อ่าน กวีเน้นย้ำความเป็นอมตะของกวีนิพนธ์ซึ่งเกิดจากรสคำและรสความ ดังนี้

กาพย์กลอนอ่อนหวานปานน้ำผึ้ง เจ้ารู้ซึ้งว่าคืออะไรไหม
ฤๅตามืดหูมิดไร้จิตใจ ไม่รู้รสทิพย์ฝันวรรณคดี ฯ
เพชรพลอยแห่งถ้อยคำทิพย์ จิบดื่มดุจอมฤตวิเศษศรี
พร้อมแง่ญาณปัญญาบารมี ลำนำดนตรีเพริศพริ้งพราย ฯ
ลายสือขวัญอันหลั่งไหลหอม ย่อมเป็นกาพย์กลอนอันเฉิดฉาย
พร้อมคติธรรมลึกซึ้งคมคาย ซ่อนไว้ประเสริฐสวยด้วยอารมณ์ ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๗๐)

ในบทชื่อ “อดสูราหูจู่กินจันทร์” อังคาร กัลยาณพงศ์เปรียบเทียบความไพเราะของกาพย์กลอนว่าเสนาะกังวานยิ่งกว่าเสียงนกการเวกในสวรรค์ ความงามของวรรณศิลป์เจิดจ้ายิ่งกว่าแสงเพชรพลอย แสงรุ้ง แสงจันทร์ แสงตะวัน ดังนี้

การเวกวิเวกร้องก้องสวรรค์ มิ่งขวัญก้องวรรณศิลป์สุดหวาน
ม้วยการเวกสวรรค์อันตรธาน อมตะปานมธุรสกวีฤๅ
.....
รุ้งดาวพราวพร่างระยับระย้า น้อยกว่าอมตะศิลป์รุ้งสะท้าน
แสงแห่งกาพย์แก้วกลกานท์ ประหารแสงเพชรนิลจินดา ฯ
ตะวันจันทร์เจ้าลางคราวหม่นหมอง เรืองรองแต่กวีนิพนธ์แจ่มจ้า
แสงรุ้งอื่นไร้พุทธิปัญญา ล้ำค่าวรรณศิลป์วิเศษสว่างใจ ฯ

(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๗๙-๑๘๐)

ในบทชื่อ “ศิลปกรรม” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์กล่าวถึงความประณีตบรรจงในการเลือกสรรคำมาใช้และกำหนดวางคำให้สัมผัสถูกต้องตามประสงค์ ทั้งต้องคำนึงถึงเนื้อหาที่ให้สาระอีกด้วย ดังนี้

วรรณคดีบริสุทธิ์อันผุดผาด บรรยากาศกวีวรรณอันสดใส
กลิ่นกระแจะจันทน์จุนละมุนละไม เขาสอดใส่สรรผสมอารมณ์ลง
แต่ละคำเลือกเขียนวนเวียนคิด สัมผัสชิดทุกช่องต้องประสงค์
เน้นเนื้อหาสาระปรุงประจง ทั้งคืนคงนั่งคิดไม่นิทรา
(คำหยาด หน้า ๑๓๑)

ในบทชื่อ “กรองกานท์” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เปรียบเทียบความงามไพเราะของกลอนอันเกิดจากการเลือกสรรคำอย่างประณีตวิจิตรมาเรียงร้อยประดุจสร้อยมณีแห่งภาษา ดังนี้

ประกายกลอนกลเก็จเพชรน้ำเอก ที่สรรเสกสรวมร้อยสร้อยภาษา
ขอกอบเก็บกานท์กรองของเก่ามา ประดับประดาเวี่ยไว้ในวงวรรณ
ลำดวนเอ๋ยจะด่วนไปก่อนแล้ว ขอฝากแก้วกรองกานท์บรรสานสรร
ให้หอมหวนอวลกลิ่นกระแจะจันทน์ เป็นกำนัลน้ำใจด้วยไมตรี
(คำหยาด หน้า ๑๐)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้มีข้อสังเกตว่ากวีสมัยใหม่ยังคงสืบทอดขนบการใช้ความเปรียบความงามความไพเราะของงานประพันธ์ กล่าวคือ การเปรียบเป็นประดุจพวงดอกไม้อันร้อยเรียงอย่างประณีตบรรจงแล้ว หรือเปรียบเป็นเครื่องประดับอันวิจิตรสูงค่าที่สร้างสรรค์โดยยาก ต้องอาศัยความประณีตบรรจง พิถีพิถัน ขัดเกลา ตกแต่งอย่างดียิ่ง การอ่านวรรณคดีอันเลิศนั้นก็เปรียบประดุจการได้รับเครื่อง “จรุงใจ” ให้อิ่มเอิบชื่นบาน หรือการได้รับ “อาภรณ์” ประดับประดาใจ[๙] ดังปรากฏวรรณศิลป์ต้นแบบในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ** ดังนี้

เป็นสร้อยโสภิศพ้น อุปรมา
โสรมโสดาศิรธรางค เวียไว้
จงคงคู่กัลปา ยืนโยค
หายแผ่นดินฟ้าไหม้ อย่าหาย ฯ
(ยวนพ่ายโคลงดั้น ในวรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๕)

---

[๙] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๒๒.

เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์
คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย
เป็นฉนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ
กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ ฯ

(ลิลิตพระลอ ในวรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๕๓)

จากบทวิเคราะห์บทที่ ๓ จะเห็นได้ว่ากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นับเป็นแบบอย่างของงานวรรณศิลป์สมัยใหม่ที่กวีได้นำเอาขนบมาสืบทอดและพัฒนาอย่างเข้าใจอันเป็นการขยายความรู้ทางประพันธศาสตร์ให้งอกงาม ถือเป็นการสร้างมาตรฐานวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์ตามลักษณะของวรรณคดีแบบฉบับ ทำให้กวีนิพนธ์เป็นงานวรรณศิลป์ชั้นเลิศที่มีความสมบูรณ์ทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา สามารถเทียบเคียงได้กับลักษณะของวรรณคดีแบบฉบับ ดังได้รับการยอมรับในวงกว้างว่าผลงานของกวีทั้งสองมีลักษณะดีเด่นถึงขั้นวรรณศิลป์และมีอิทธิพลต่อการคลี่คลายขยายตัวของวรรณกรรมร่วมสมัย

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้สร้างสรรค์ลีลาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน แต่การสร้างสรรค์ดังว่า แม้กวีจะมีอิสระในการรังสรรค์งานในฐานะปัจเจกกวี แต่ก็อยู่บนพื้นฐานของความรู้ประพันธศาสตร์ที่มีอยู่เดิม ดังจะเห็นได้จากการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ทั้งรูปแบบและกลวิธีการแต่งตามแบบวรรณคดีแบบฉบับ ซึ่งแสดงภูมิปัญญาทางวรรณศิลป์และความสามารถทางการประพันธ์ของกวี ดังปรากฏชัดเจนในกวีนิพนธ์ขนาดยาวซึ่งถือว่าเป็นงานชิ้นเอกของกวีเรื่องต่อไปนี้

ลำนำภูกระดึง ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ฉบับปรับปรุงและแก้ไข พ.ศ.๒๕๑๖ เมื่อเปรียบเทียบกับฉบับตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.๒๕๑๒ จะเห็นความแตกต่างของปริมาณของฉันทลักษณ์และจำนวนบทที่เพิ่มมากขึ้น ดังนี้

ฉันทลักษณ์	**ลำนำภูกระดึง (๒๕๑๒)**	**ลำนำภูกระดึง (๒๕๑๖)**
๑.ร่าย	๑ บท (๒๖ วรรค)	๑ บท (๒๖ วรรค)
๒.กลอน	๑,๓๕๐	๑,๓๗๐
๓.โคลงสี่สุภาพ	๑๓	๙๕
๔.กาพย์ยานี	-	๑๑
๕.กาพย์ห่อโคลง	-	๑๓๖
๖.กาพย์และกลอน	-	กาพย์ยานี ๑ บท และ กลอน ๗ บท

ลำนำภูกระดึง (๒๕๑๖) เป็นนิราศที่มีขนาดยาวมากและแต่งด้วยฉันทลักษณ์หลากหลายชนิดดังปรากฏในตารางข้างต้น การใช้ฉันทลักษณ์ทั้งร่าย กลอน โคลง และกาพย์ ในแง่หนึ่งแสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ขนบการใช้ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีนิราศ กล่าวคือ ในสมัยอยุธยามีการแต่งนิราศคำโคลงและกาพย์ห่อโคลงนิราศ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการแต่งกลอนนิราศ ดังนั้น การใช้ร่าย กลอน โคลง กาพย์ กาพย์ห่อโคลง รวมทั้งการแต่งกาพย์ร่วมกับกลอนใน**ลำนำภูกระดึง** จึงเป็นการสร้างสรรค์ด้านรูปแบบของนิราศสมัยใหม่ แต่ในอีกแง่หนึ่งการใช้ฉันทลักษณ์หลายชนิดมีปรากฏมาแล้วในวรรณคดีคำหลวงเรื่องสำคัญ คือ **มหาชาติคำหลวง** ในสมัยอยุธยาตอนต้น และ**พระนลคำหลวง** พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งเรื่อง**สามกรุง** พระนิพนธ์ในพระราชวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ซึ่งทรงเรียกว่า กวีวัจนะ

กวีนิพนธ์ประเภทนิราศอีกเรื่องหนึ่งของอังคาร กัลยาณพงศ์ ได้แก่ **บางกอกแก้วกำศรวล** แต่งด้วยร่ายสุภาพ กลอน โคลงสี่สุภาพ โคลงดั้นบาทกุญชร กาพย์ขับไม้ กาพย์ยานี โดยมีคำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพเป็นหลัก โคลงสี่สุภาพส่วนใหญ่แต่งตรงตามข้อบังคับ และมีโคลงจำนวนหลายบทที่มีลักษณะยืดหยุ่นจากข้อบังคับ ลักษณะบางอย่างเป็นการสืบทอดกลวิธีการแต่งจากวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และลักษณะบางอย่างอาจกล่าวได้ว่าเป็นการทดลองสร้างสรรค์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังที่วิเคราะห์ในบทที่ ๓

นิราศทั้ง ๒ เรื่องของอังคาร กัลยาณพงศ์ ได้รับยกย่องว่าเป็นต้นแบบของนิราศสมัยใหม่ คือ มีลักษณะเด่นในการสืบทอดขนบจากนิราศโบราณ และการขยายขอบเขตความคิดและเนื้อหาในนิราศอันเป็นนวลักษณ์ของนิราศสมัยใหม่ เนื้อหาใน **ลำนำภูกระดึง** และ **บางกอกแก้วกำศรวล** เน้นการพรรณนาความงดงามและคุณค่าอันวิเศษของธรรมชาติ กวียกย่องธรรมชาติในฐานะเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์และเป็นแหล่งพุทธธรรม พร้อมกันนั้นก็ได้วิพากษ์วิจารณ์มนุษย์ที่ทำลายธรรมชาติด้วยการบริภาษอย่างรุนแรง กวีพยายามชี้นำให้เพื่อนมนุษย์เห็นผลร้ายจากการทำลายธรรมชาติว่า มนุษย์กำลังทำลายแหล่งปัจจัยสี่ที่จำเป็นต่อการดำรงอยู่ และชี้ให้เห็นว่าปัญหาสำคัญคือมนุษย์กำลังก้าวสู่สังคมวัตถุนิยมที่มีแต่จะเพิ่มพูนกิเลสจนขาดการพัฒนาจิตใจ กวีจึงเตือนสติและสอนพุทธธรรมให้แก่เพื่อนมนุษย์[๑๐] ดังตัวอย่างบทต่อไปนี้

---

[๑๐]ณัฐกาญจน์ นาคนวล, "**นิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และไพวรินทร์ ขาวงาม**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๒๑๓.

ข้าน้อยชื่นชมสมบัติทิพย์ เอื้อมหยิบอมตะทรัยพ์เลิศล้ำ
พยายามห้ามสามกิเลสมารงำ กระทำอย่างสุรีย์รุ้งเรืองรองฯ
อิสระเสรีมีในกาลจักร รักค่าอิสระหนึ่งไม่มีสอง
เสมออนันตกาลปีแสงทอง ฤๅถูกจองจำตรวนขื่อคา ฯ
ประโยชน์ใหญ่ยิ่งวิสุทธิ์ดุจดิน จบสิ้นเป็นดาวโลกค่าฟ้า
เกื้อหนุนสรรพสัตว์ชื่นชีวา เมตตาวัฏฏะยุติธรรมตรง ฯ
ประโยชน์ใหญ่ยิ่งวิสุทธิ์ดุจน้ำ งามมหาสมุทรเมฆน่าพิศวง
เกื้อหนุนสรรพสัตว์อยู่ยืนยง วงวัฏฏะเมตตาปรานีนัก ฯ
ประโยชน์ใหญ่ยิ่งวิสุทธิ์ดุจลม ชื่นชมเสน่ห์อากาศสูงศักดิ์
เกื้อหนุนสรรพสัตว์หนักค่านัก วัฏฏจักรเมตตาทั่วหน้ากัน ฯ
ประโยชน์ใหญ่ยิ่งวิสุทธิ์ดุจไฟ ในโลกไม่หนาวปวดร้าวมหันต์
เกื้อหนุนสรรพสัตว์ทั่วไกวัล มิฉะนั้นสลายตายหมดไป ฯ๓๘

(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๒๓)

ณัฐกาญจน์ นาคนวล [๑๑] กล่าวว่า ในนิราศสมัยใหม่กวีได้ปรับใช้ขนบนิราศเพื่อถ่ายทอดเนื้อหาและความคิดได้อย่างแยบคายและกลมกลืน เช่น การปรับใช้ขนบการจากและการฝากนางเป็นการจากและการฝากสิ่งมีค่าที่เป็นนามธรรมไว้กับมวลมนุษย์ ได้แก่ ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ ความเรียบง่ายของชนบท และความดีงามของจิตวิญญาณมนุษย์ กวีคร่ำครวญถึงความสูญเสียสิ่งเหล่านี้ด้วยความทุกข์ ดังตัวอย่างในบทชื่อ “ฝากใจซื่อใสบริสุทธิ์”

ฝากใจซื่อใสบริสุทธิ์ซึ้ง ระลึกถึงพฤษ์ทั้งไพรใหญ่
หุบห้วยเหวหินติณชาติชัย สายน้ำไหลเวลานาที ฯ
แสงรุ้งทิพย์สุริยาโพยมมาศ อากาศสะอาดสุดวิสุทธิ์ศรี
ฝากกาลจักรอนุรักษ์อย่างดี อย่าให้มีอมนุษย์ทำลาย ฯ
ฝากเหวโตรกชะโงกเงื้อมลับ ไว้กับแม่ธรณีเฉิดฉาย
รุกขชาติติณชาติอันมากมาย ฝากไว้สันต์อนันตกาลนาน ฯ
ฝากป่าสนบนยอดผาหนาว ปุยเมฆสกาวช่วยย้อยยวงหวาน
สั่งหมอกเหมยอย่าละเลยลืมงาน โอยทานค่าแค่บุหงาสุมาลัย ฯ
ฝากวัฏฏะต้นน้ำลำธารป่า ไว้กับแววปัญญายิ่งใหญ่
ฝากสรรพสัตว์ป่าชัฏทั้งไพร ไว้กับสมัยเมตตาอารยธรรม ฯ

[๑๑] เรื่องเดียวกัน.

เอ๊ะหมีเสือเนื้อเบื้ออสรพิษ ฉุกคิดฝากพิษเขี้ยวเล็บอุบาทว์ล้ำ
ไว้กับอมนุษย์อันสุดระยำ ให้ทำอำมหิตนิจกาล ฯ
ฝากลำนำวนาเวิ้งผาฝัน ไว้กับเหมันต์สั่นหนาวสะท้าน
ฝากดอกหญ้านานาแย้มบาน ไว้อ่อนหวานวิเศษแด่สุนทรีย์ ฯ
สั่งเกสรสุคันธมาลย์หวานหอม อ้อมมิ่งขวัญคิมหันต์วิเศษศรี
ฝากอมตะค่าเวลานาที กับชีวีที่รุ่งเรืองญาณ ฯ
อย่าฝากคุณธรรมไทยแลนเลย สังเวยวิปริตบ่รู้อวสาน
ฝากพิษเผด็จการอันธพาล ไว้กับทหารตำรวจรวดนิรันดร์ ฯ๓๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๐๓)

ตามขนบการแต่งนิราศนั้น กวีมักพรรณนาธรรมชาติคู่ไปกับการรำพึงถึงนางอันเป็นที่รักในนิราศแบบโบราณ “นาง” อันเป็นที่รักเป็นตัวแทนแห่งอุดมคติแห่งความสุข เมื่อกวีต้องพรากจากนาง กวีจึงพรรณนาถึงความทุกข์สาหัสของตนผ่านการพรรณนาธรรมชาติต่าง ๆ[๑๒] แต่อังคารกัลยาณพงศ์กล่าวว่าตนนั้นไม่มีนางอันเป็นที่รัก กวีได้ขยายมิติของการพรรณนาคร่ำครวญถึงนางเป็นการถ่ายทอดความคิดที่ได้ใคร่ครวญจนเข้าใจความจริงแล้วว่า “โลกนี้รักไม่มี ที่ว่ารักประจักษ์คำลวง” ดังที่ใช้ความเปรียบว่า “หวังดั่งพยับแดดแพร้ว พร่าน้ำดื่มไฉน” ดังบทต่อไปนี้

สายหยุดหยุดเพ้อเจ้อ ละเมอถึงรักชักบัดสี
โลกนี้รักไม่มี ที่ว่ารักประจักษ์คำลวง ฯ
สายหยุดหยุดพร่ำเพ้อ ละเมอฝัน
สายกว่าครึ่งชีวัน ล่วงแล้ว
ความรักนี่อาถรรพณ์ เทวษเปล่า
หวังดั่งพยับแดดแพร้ว พร่าน้ำดื่มไฉน ฯ
สายหยุดหยุดก่อนฟ้า ตราบโลกหน้าจารึกไว้
อสรพิษพิษมากมาย ร้ายนักหนาคือนารี ฯ
สายหยุดหยุดก่อนฟ้า ปรโลก
ฟังหน่อยข้าน้อยโศก สาปไว้
ชื่อหญิงยิ่งแรงโรค อสรพิษ
พิษผ่าวเผาอกไหม้ อยู่ม้วยเสมอผี ฯ๓๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๗-๒๘)

---

[๑๒]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดและการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๖๕.

สายหยุดสายกลิ่นสิ้น หอมหาย
สายชั่วชีวิตสลาย เล่ห์แป้ง
สายเสน่ห์แม่นมั่นหมาย หยุดเชี่ยว ไฉนนา
จนล่มโลกชะเลแห้ง ไป่แล้งเสน่หา ฯ

……..

คัดเค้าเค้าเหตุสร้าง อสรพิษ
นฤมิตเป็นอิตถี ที่ร้าย
พรหมคัดสัตว์ทุกชนิด หฤโหด
หาห่ามเหี้ยมธาตุได้ จึ่งใช้ปั้นหญิง ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๕)

อังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้ขนบการเล่นคำพ้องชื่อไม้กับกริยาของกวีในการประกาศปณิธานและศรัทธาของกวีในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ แสดงให้เห็นการสืบทอดกลวิธีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงและการสร้างสรรค์ขนบด้านเนื้อหาในบทชมธรรมชาติแบบนิราศ ดังตัวอย่าง

สลัดใดละสละสลัดขาด พิศวาสวรรณศิลป์ฤาสิ้นหาย
ลั่นทมจะตรมตรอมใจตาย ถ้าไร้กาพย์ทิพย์สิบทิศบูชา ฯ
พุทธชาดปรารถนาภูมิโพธิสัตว์ วนวัฏฏจักรรักหล้ามหาสฐาน
เพื่อช่วยเพื่อนสรรพสัตว์นิจกาล ให้เกษมศานติสุขทุกชีพไป ฯ
รสสุคนธ์กุศลผลปณิธานนาน งานจุ่งหวานหอมอ้อมขวัญสมัย
อกาลิโกอยู่คู่ฟ้าดินไตร เป็นมิติใหม่ค่าซึ้งตรึงชีวา ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๕)

สลัดไดบ่าบาปปล้น สำเภา-
ทองแห่งชีวีเรา ล่มแล้ว
กระทุ่มว่ายเกาะเงา คลื่นโศก เสมอฤๅ
เหลวเปล่าเขลาไป่แคล้ว ครู่กลิ้งชะเลกรรม ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๕)

อังคาร กัลยาณพงศ์ใช้ขนบการเล่นคำพ้องชื่อสถานที่ในการถ่ายทอดแนวคิดพุทธปรัชญาและคำสอนเรื่องอุดมคติแห่งชีวิตอันประเสริฐของพระโพธิสัตว์ซึ่งควรแก่การดำเนินตามแบบอย่าง

และน่ายกย่องสรรเสริญในฐานะผู้เสียสละประโยชน์ส่วนตนเพื่อช่วยเหลือมวลชนให้พ้นทุกข์จากการเดินตามกระแสกิเลส ดังตัวอย่าง

ขอนแก่นขอแทนค่าชีวิต นฤมิตประโยชน์แก้วแก่นสาร
ฝากวรรณศิลป์อยู่คู่อนันตกาล ให้งานหวานวิเวกสุนทรีย์ ฯ
เห่กล่อมอ้อมขวัญมนุษย์ชาติ สามารถคิดลึกซึ้งเต็มที่
ปฏิรูปใจใหม่ในปฐพี ให้ชีวีวิเศษกว่าวันวาน ฯ
ถึงสักโกฏิแก้วแหวนเงินทอง กองเต็มนครขอนแก่นไพศาล
น้อยกว่าค่าเกียรติยศวิญญาณ อัประมาณถ้ามิรู้แก่นจริง ฯ
โลภวัตถุมุคลั่งไปทั้งชาติ อำนาจเวลาจะฆ่าทุกสิ่ง
อาทิรูปโฉมโนมพรรณทิ้ง กลิ้งอย่างขอนไม้หมกไหม้ไฟ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๓๐)

บางสะพานไปผ่านพ้น ดินสวรรค์
ข้ามสู่นิพพานอัน ค่าไร้
รู้ทุกข์ทั่วเบญจขันธ์ พลันว่าง วางแล
เพ่งแต่อริยสัจจ์ไซร้ เพื่อสิ้นกิเลสสลาย ฯ
ไว้อุดมคติแห่งแก้ว โพธิสัตว์
เพียรช่วยโลกสารพัด ใหม่แพร้ว
ปากส้วมซ่าถนัดจัด อย่าด่า แม่เลย
ทำเพื่อสังคมแล้ว ล่มม้วยด้วยสยาม ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๔๓-๔๔)

เกาะหลักหลักแก่นแก้ว กายสิทธิ์
คือเพ่งพุทธธรรมฤทธิ์ รุ่งฟ้า
เกาะยึดมั่นพ้นนิมิต วางว่าง เว้นแล
ใจใหม่สมาธิจ้า แจ่มแจ้งทุกข์ขันธ์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๕๐)

การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ประเภทนิราศของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ยกมากล่าวนี้ แสดงให้เห็นการสร้างความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ทั้งในด้านรูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการแต่ง และเนื้อหาจนกลายเป็นลักษณะเด่นของนิราศสมัยใหม่ที่เหมาะสมแก่ยุคสมัย และสอดคล้องกับพันธกิจของ

กวีนิพนธ์สมัยใหม่ คือ การใช้กวีนิพนธ์ขัดเกลาจิตใจมนุษย์ดังจะกล่าวต่อไปในหัวข้อแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แห่งจิตวิญญาณ ทั้งนี้กวีได้ใช้ลักษณะสำคัญของนิราศของกวีโบราณที่มีความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์เป็นกรอบของการสร้างสรรค์ เห็นได้จากการปรับใช้ขนบการจากและการฝากนาง ขนบการชมนาง ขนบการพรรณนาธรรมชาติ และมิติเวลา เพื่อสื่อความคิดเรื่องพันธกิจของกวีความงามและคุณค่าของธรรมชาติ ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติและสภาพแวดล้อม และความตกต่ำของจิตวิญญาณมนุษย์[๑๓] ณัฐกาญจน์ นาคนวล กล่าวว่าอังคาร กัลยาณพงศ์เป็นกวีสมัยใหม่คนแรกๆ ที่แต่งนิราศเรื่องยาวและสร้างนวลักษณ์ของนิราศด้วยการขยายขอบเขตความคิดและเนื้อหาจากเรื่องเฉพาะตัวของปัจเจกบุคคลไปสู่ปัญหาส่วนรวมของมนุษย์ การใช้พุทธธรรมเผยแพร่คำสอนเรื่องความศรัทธาในความดีกับความรักและความเมตตาในการแก้ปัญหา จึงเป็นตัวอย่างของนิราศสมัยใหม่ที่ขยายขอบเขตความคิดและเนื้อหาจากวรรณคดีแสดงความรักระหว่างปัจเจกชนไปสู่การเป็นวรรณคดีเพื่อจรรโลงปัญญา[๑๔]

กวีนิพนธ์นิราศที่อังคาร กัลยาณพงศ์สร้างสรรค์ขึ้นจึงมิได้เป็นเพียงบทกวีชื่นชมธรรมชาติหรือการแสดงความอาลัยรักถึงนาง แต่มีลักษณะเป็นวรรณคดีคำสอนรูปแบบหนึ่ง การสร้างงานกวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์พร้อมทั้งรูปแบบและเนื้อหาในนิราศของอังคาร กัลยาณพงศ์ สะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ในขนบวรรณคดีไทย

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีสมัยใหม่ที่ได้ศึกษาวรรณคดีโบราณมาอย่างดื่มด่ำซาบซึ้งเช่นกันและมักกล่าวยกย่องผลงานของกวีโบราณที่เป็นวรรณศิลป์ชั้นเลิศที่มีความสมบูรณ์แบบ ทั้งยังตั้งใจที่จะสืบทอดมาตรฐานของวรรณศิลป์เพื่อเป็นแบบอย่างดังเช่นวรรณคดีแบบฉบับ ดังกล่าวไว้ในเรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ว่า

เจิมคำร่ำกระแจะจิ้ม เจิมโคลง
สี่สุภาพพรรณโยง เยี่ยมถ้อย
จิตจรดจิตจรรโลง ใจเล่น
ใจรักจากจิตจ้อย จ่อมห้วงใจมหันต์
สูดสุคันธรสล้ำ นรินทร์อิน
ชูชีพพระลอริน ลิลิตเจ้า
ตรับพาทย์ตรับเพลงพิณ เตลงพ่าย
เทินทิพย์เทิดสู่เกล้า ก่ำสร้อยกำสรวล

---

[๑๓]รายละเอียดในณัฐกาญจน์ นาคนวล, เรื่องเดียวกัน.

[๑๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑๓ - ๒๑๖.

ควรศรีควรศักดิ์ไว้ วงวรรณ
คือสุหร่ายโรยสุคันธ์ ค่อยคล้อย
ชวยชื่นแก่กัปกัลป์ บังเกิด
“กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ”
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๗-๔๘)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์อธิบายวัตถุประสงค์ในการแต่งโคลงสี่สุภาพใน**ชักม้าชมเมือง** และโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรใน **อาทิตย์ถึงจันทร์** ว่าประสงค์จะสืบทอดแบบแผนการแต่งโคลงสองชนิดนี้โดยยึดถือกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัดทั้งในเรื่องคำเอกคำโท สัมผัสระหว่างบาท และสัมผัสระหว่างบท ดังใช้ว่า “พิทักษ์ถี่ถ้วน” “ระเบียบเบื้องเบาราณ” “ระเบียบร้อย” ทั้งยังใช้เวลาในการแก้ไขขัดเกลาคำและความโดยถี่ถ้วน ดังกล่าวว่า “ถัดที่สองสามตราตรวจถ้อย” “เต็มสี่บาทกุญชรช้อยชด” ทั้งนี้เพื่อเป็นแบบอย่างของการแต่งโคลงสี่สุภาพและโคลงดั้นบาทกุญชร ดังกล่าวว่า “เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ แบบสร้าง” “หนึ่งสุดห้าร้อยสร้อย อวสาน” อย่างไรก็ดี แม้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้แสดงความภาคภูมิใจในผลงานชั้นเลิศของตน แต่ก็ได้แสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนตามแบบอย่างที่กวีโบราณได้กระทำในการเขียนบทอัตวิพากษ์ คือ เปิดโอกาสให้กวีและผู้อ่านที่มีความรู้สามารถแก้ไขข้อผิดตกบกพร่องเพื่อให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ครรลองโคลงเคร่งใช้ ฉันทลักษณ์
ที่เอกที่โทพิทักษ์ ถี่ถ้วน
สัมผัสรับส่งศักดิ์ สิทธิ์เศก
ละบทละบาทล้วน ระเบียบเบื้องเบาราณ
……...
เสร็จสมที่หนึ่งแก้ว กรกฎา
ถัดที่สองสามตรา ตรวจถ้อย
หนึ่งเดือนไป่เคลื่อนคลา โคลงสี่ สุภาพเฮย
บทหนึ่งถึงห้าร้อย บทแล้วร่ายนำ
คำโคลงห้าร้อยบท บาทจรูญ
เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ แบบสร้าง
ผิดตกบกพร่องพูน เพิ่มตัด ต่อเทอญ
สืบสัจธรรมอย่าร้าง อย่ารู้อวสาน ฯ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๒๙ และ ๒๓๐)

ครรโลงโคลงร่ำร้อย จำเรียง
ไพเราะดุริยางค์ราย เรื่อยร้อง
จารึกเรื่องจริงเกรียง ไกรเกริ่น
เรื่องซึ่งโลกล้วนต้อง ตื่นตะลึง

.....

เริ่มร่ายโคลงดัดดั้น อักษร
เนาวรัตน์พงษ์ไพบูลย์ ระเบียบร้อย
เต็มสี่บาทกุญชร ช้อยชด
หนึ่งสุดห้าร้อยสร้อย อวสาน

(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๑๕๓ และ ๑๕๕)

ในด้านเนื้อหา เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ชี้ให้เห็นความสำคัญของการสร้างเอกภาพของเนื้อหากับรูปแบบและกลวิธี ดังใน **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้สืบทอดและพัฒนาขนบชมเมืองมาขยายเป็นโครงเรื่องหลักและเนื้อเรื่อง และสร้างสรรค์กลวิธีพรรณนาชมความงามของศิลปกรรมเพื่อสื่อแนวคิดเรื่องความงามสมบูรณ์ของจิตกับการประจักษ์แห่งศิลปะอย่างมีเอกภาพกลมกลืนกัน แม้ว่าศิลปะที่ยกมาพรรณนานั้นอาจจะต่างรูปแบบ ต่างวิธีการ แต่ด้วยคุณลักษณะร่วมของศิลปะไทยที่สร้างสถิตอยู่ในพุทธศาสนสถานแห่งเดียวกัน จึงเอื้อแก่การฉายภาพความงามของสรรพศิลป์ให้เป็นเนื้อเดียวกันได้ด้วยศิลปะการประพันธ์ ทำให้ตัวบทมีความซับซ้อนและลุ่มลึก ดังบทต่อไปนี้

การุณรักหล่อเลี้ยง รักษา
สอดใส่ศิลปะนานา เอนกล้ำ
นานไปผิแปลงปรา กฎเปลี่ยน
จารึกเรื่องไว้ค้ำ คิดครั้งเคยยล

.....

ผสานสอดสรรพสิ่งนี้ หนึ่งสยาม
ศรีรัตนศาสดาราม ร่มแคว้น
นพรัตน์รุ่งรายวาม วรวิจิตร
ไขลิขิตปรุงคิดแม้น มิ่งเนื้อมณีเสนอ

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๒๙)

กวีนิพนธ์คำโคลงขนาดยาวเรื่อง **ชักม้าชมเมือง** แต่งด้วยร่ายนำเรื่องและโคลงสี่สุภาพจำนวน ๕๐๐ บท รวมทั้งมีกลอนโคลงอีก ๔ บทซึ่งเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์ลักษณะหนึ่ง เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ตั้งใจสร้างสรรค์ผลงานนี้ให้สูงค่าควรแก่การเป็นเครื่องบูชาพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร ดังกล่าวว่า

เริ่มลายสือนี้หนึ่ง มิฤนา
วันพุธพระพุทธา เทิดถ้อย
วิสาขะบูชา เชิดบท
พุทธศกสองพันสร้อย เศษห้าสองสูญ
จำรูญรจเรขร้อย เรียงราย
เป็นพุทธบูชาถวาย เวี่ยล้อม
สิบนิ้วประนมลาย สือสลัก
จากจิตสู่จิตน้อม นบเนื้อนาบุญ
.....
ผลกรรมนำให้รัก รอยเขียน
ถือต่างธูปต่างเทียน เทียบไว้
ผิดถูกปลูกฝังเพียร ผจงแต่ง
นั่งร่ำร้อยดอกไม้ มั่นรู้คุณสนอง
.....
บำเรอพระแก้วมิ่ง มณีฉาย
บำราศอสัตย์ธรรมวาย วอดเว้น
บำรุงประชาชาย ชักมิ่ง มโนนอ
ขวัญอยู่เมืองเนืองเน้น ฉนัดชี้ชวนชม
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๒๗-๒๒๘)

ด้วยเหตุนี้ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จึงได้ประมวลอลังการภาษาและกลวิธีทางวรรณศิลป์นานัปการมารังสรรค์โคลงสี่สุภาพให้เป็นวรรณศิลป์วิจิตร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้กลวิธีอันเกี่ยวเนื่องด้วยเสียงนับเป็นอุปกรณ์สำคัญที่กวีนำมาประกอบสร้างจินตนาการในแง่อุปลักษณ์ของกวีนิพนธ์ให้เป็นประดุจคีตกานท์บรรเลงถวายพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร ดังที่เปรียบกลบทสิบแบบที่ตนจงใจแต่งแทรกไว้ดังนี้

เพลงกล่อมพระแก้วมิ่ง มรกต
เจิมพระกรรณกรองรส เรื่อยร้อย
ครรโลงเบิกกลบท สิบแบบ
สอดประสานซร้องสร้อย เสนาะไม้นางเมือง
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๖๗)

โดยเหตุที่กลบทสิบแบบ ได้แก่ กลบทอักษรสลับ กินนรเก็บบัว วัวพันหลัก ช้างประสานงา นาคบริพันธ์ ครอบจักรวาฬ ก้านต่อดอก โตเล่นหาง สารถีขับรถ และบุษบารักร้อย เป็นกลบทชนิดบังคับซ้ำเสียง มีทั้งบังคับซ้ำเสียงพยัญชนะ บังคับซ้ำเสียงสระ และบังคับซ้ำคำ[๑๕] ทั้งในวรรคเดียวกันและระหว่างวรรค การเล่นกลทางเสียงแบบกลบทจึงมาสามารถนำมาเปรียบกับการบรรเลงดนตรีได้อย่างเหมาะกัน

อนึ่ง การแต่งโคลงกลบท ๑๐ ชนิด ชนิดละ ๒ บทติดต่อกันและบอกชื่อของโคลงกลบทที่ปรากฏใน **ชักม้าชมเมือง** วีรวัฒน์ อินทรพร กล่าวว่า "เป็นการแต่งตามแบบแผนจากวรรณคดีเรื่อง **โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน**"[๑๖] การแต่งโคลงกลบทเป็นการสืบทอดการแต่งตามข้อบังคับโคลงกลบทแต่ละชนิดตามแบบแผน และมีโคลงกลบทบางแบบที่กวีสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงโดยกำหนดข้อบังคับเพิ่มเติมจากแบบแผนดังเช่นกลบทก้านต่อดอก เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้เพิ่มข้อบังคับเสียงสัมผัสสระที่ต้นบาทในคำที่ ๑ และ ๒ ซึ่งเดิมบังคับสัมผัสสระเฉพาะในวรรคหลังเท่านั้น ดังนี้

---

[๑๕]รายละเอียดในธเนศ เวศร์ภาดา, "**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓). และวรางคณา ศรีกำเหนิด, "**สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓).

[๑๖]วีรวัฒน์ อินทรพร, "**สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย**," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๒๘๙.

โคลงกลบทก้านต่อดอกใน **โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน**

หอระฆังทรงสร้างใหม่ **เหมือนเรือน** แรกฤๅ
ในอุดรลานเถลิง **หลั่นนั้น**
การประดับสรัพสรรพ์เสมือน **มีที่** เพรงพ่อ
สถานสถิตนอกชั้นหั้น **แห่ง**กระ**แพง**
(ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน หน้า ๓๔๕)

โคลงกลบทก้านต่อดอกใน **ชักม้าชมเมือง**

ไรไรระเร่งนิ้ว **ราวหนาว**
เช็ดเม็ดน้ำตาพราว **ผ่องน้อง**
จากพรากใช่จากราว **ลวงล่วง**
มาอย่าร้องไห้พ้อง แผ่วเน้น**นิ้วหวิว**
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๗๔)

กลบทวัวพันหลักซึ่งเป็นการซ้ำคำท้ายบาทกับคำแรกของต้นบาทต่อไป มีการเพิ่มการเล่นสัมผัสพยัญชนะระหว่างท้ายวรรคหน้ากับต้นวรรคหลังแบบกลบทงูกระหวัดหาง ดังนี้

ร่ารั้นรันทด**ซร้อง** **สาม**สาย
สายหนึ่งหน่วงบรร**ยาย** **ยาก**ย้ำ
ย้ำย้อนผ่อน**ระบาย** **รินบอก**
บอกโศกสายสอง**ซ้ำ** **ส่าย**เคล้าคลอสอง
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๗๐)

นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มการเล่นสัมผัสสระกลางวรรคหน้า คือ คำที่ ๒ กับ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งของการแบ่งจังหวะในวรรคอีกด้วย ดังนี้

สอง**สายร่าย**นิ้ว**ชื่น** **ฉ่ำหวาน**
หวานเสนาะ**เพราะ**พริ้ง**พาน** **แผ่ว**พริ้ม
พริ้มหยาด**พาด**สายผ**สาน** **สลับสอด**
สอดส่งสามสายลิ้ม รสเศร้าสุขสี
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๑๗๐)

นอกจากการสืบทอดแบบแผนของโคลงสี่สุภาพและโคลงกลบทซึ่งมีความสมบูรณ์แบบดังกล่าวมาแล้ว เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้คิดสร้างสรรค์รูปแบบของโคลงอันเป็นประดิษฐการทางฉันทลักษณ์ ได้แก่ กลอนโคลง และ โคลงกลอน เป็นการเล่นรูปแบบระหว่างโคลงสี่สุภาพกับกลอนสุภาพ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต เรียกคำประพันธ์ที่มีลักษณะเช่นนี้ว่า “กวีนิพนธ์ฝาแฝด” เป็นลักษณะของการเล่นล้อความอย่างหนึ่ง[๑๗] ซึ่งนอกจากจะสืบทอดกลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างประเภทซึ่งเกิดมีขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ยังเป็นการยืนยันชัดเจนถึงความรู้ ความเข้าใจและความเชี่ยวชาญศิลปะการประพันธ์ร้อยกรองทุกรูปแบบของกวีร่วมสมัยที่ไม่เพียงสืบทอดหรือต่อยอดกวีนิพนธ์โบราณเท่านั้น แต่ยังสร้างให้กลายเป็นขนบวรรณศิลป์ร่วมสมัยที่มีผู้ยึดถือและสร้างสรรค์ตาม[๑๘] ได้แก่ ศิวกานท์ ปทุมสูติ และพระมหาแสวง ปญฺญาวุฑฺฒิ (นิลนามะ)[๑๙]

ในด้านเนื้อหา กวีพรรณนาเล่าภาพเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของการอธิบายพุทธธรรมที่สามารถตีความได้จากเนื้อเรื่องและตัวละครสำคัญเพื่ออธิบายธรรมอันเป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม คือ ใช้กลวิธีบุคลาธิษฐาน ดังตัวอย่างบทพรรณนาชมความงามของนางสีดาว่า เป็นผู้มีความงามพร้อมอันพิสุทธิ์ กวีตีความว่าสีดาคือ “สิ่งสร้างสมบูรณ์” ความผุดผ่องของนางนั้นเป็นสมมติบุคคลเปรียบได้กับจิตเดิมแท้ ดังใช้ว่า “จิตแก้ว” หมายถึงสิ่งที่ไม่มีอะไรปรุง ดังนี้

เลอพักตร์พิศพักตร์พริ้ง เพียงเขียน
นาสิกเนื่องขนงเนียน หน่วงน้าว
นิลเนตรเพชรผจงเจียร- ไนจิต วิจิตรแม่
โอษฐ์อิ่มปริ่มปริร้าว ร่วงคล้ายคำหอม

---

[๑๗]รายละเอียดในชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณลลิต** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๑-๖๖.

[๑๘]กีรติ ธนะไชย, “**ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๖๓.

[๑๙]ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณลลิต**, หน้า ๓๒.

หลอมหล่อโดยบ่อเบ้า บูรพ์ใด
สมแบบสมบูรณ์ใน ทุกเบื้อง
สมมติบุคคลไข ข้อปริศ นานอ
งามสุดดีสุดเรื่อง เรื่องให้ใฝ่ฝัน
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๖๖)

ในบท “รามสูร” กล่าวถึงภาพเสือต่อสู้กับควาย กวีตีความบุคลาธิษฐานธรรมว่าด้วยเรื่องกิเลส กล่าวคือ ความคือโมหะ ส่วนเสือคือโทสะ เมื่อฝ่ายหนึ่งเกิดความหลง อีกฝ่ายหนึ่งเกิดความโกรธ จึงเกิดการต่อสู้เข่นฆ่ากันตามวิสัยสัตว์ เนาวรัตน์ได้โยงความนำมาเปรียบกับคนในสังคมเมืองที่มีจิตโลภ ลุ่มหลงในทรัพย์และเกียรติอันเป็นสิ่งปรุงแต่งภายนอก จึงมุ่งถือเอาประโยชน์ส่วนตนและเอาเปรียบผู้ที่ด้อยกว่าในด้านฐานะและอำนาจ ดังกล่าวว่า

ควายคือโมหะหุ้ม ห่อนเห็น หนแฮ
เสือสิโทสะเป็น เปี่ยมร้าย
หนึ่งหลงหนึ่งโกรธเข็ญ เคี่ยวขับ
โง่กับงั่งละม้าย แม่นแม้นสัตว์เมือง
.....
สำสัตว์ฮึดฮัดสู้ ประสาสัตว์
สัตว์กับสัตว์ย่อมซัด สัตว์ได้
สัตว์คนสัตว์เมืองกัด สัตว์เก่ง
สัตว์ประเสริฐสัตว์ให้ เหตุสร้างสัตว์เสมอ
สัตว์เจอสัตย์สัตว์แจ้ง สัจจา
สัตว์สบอสัตย์สัตว์สา สัตว์ร้าย
สัตว์ทรงสัตย์ศรัทธา ธรรมสัจ
สัตย์สู่สัตว์อสัตย์ผ้าย ผ่องสร้างสัจธรรม
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘๒ และ ๘๕)

ในโคลงบทที่ยกมานี้ กวีได้สืบทอดขนบการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเพื่อเล่นกับความหมาย โดยคำนึงถึงเนื้อหาสาระที่ต้องการจะสื่อสาร ได้แก่ คำว่า สัตว์ สัตย์ อสัตย์ สัจจา ศรัทธา สัจธรรม กวีกล่าวว่า “ความสัตย์ซึ่งหมายถึงความดีงามจะทำให้สัตว์ (ในปริบทนี้กวีเปรียบเทียบถึงมนุษย์ผู้เป็นสัตว์โลก) ได้เข้าถึงความจริงแท้คือสัจธรรม แต่ถ้ามนุษย์ยังอยู่ในบ่วงของอสัตย์หรือความเลวร้าย มนุษย์ก็จะไม่แตกต่างอะไรจากสัตว์ทั่วไป ดังนั้น มนุษย์จึงควรจะศรัทธาหรือเชื่อมั่น

ในความสัตย์จึงจะสามารถเอาชนะความอสัตย์และนำพามนุษย์สู่สัจธรรมได้" [๒๐] ดังนั้น การเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงในโคลง ๒ บทข้างต้น กวีไม่ได้มุ่งการเล่นคำพ้องเพื่อความไพเราะของเสียงสัมผัสพยัญชนะเท่านั้น แต่กวีได้ใช้กลวิธีดังกล่าวเพื่อสร้างความหมายในระดับความอีกด้วย

การแต่งกวีนิพนธ์คำโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์โดยใช้รูปแบบโคลงสี่สุภาพ และประมวลกลวิธีการสร้างความงามของวรรณศิลป์ในโคลงมาแสดงไว้เพื่อให้เป็นตำราโคลงเล่มหนึ่งที่สมบูรณ์ด้วยลักษณะของวรรณศิลป์ และการถ่ายทอดเนื้อหาที่สื่อแนวคิดพุทธธรรมผ่านการตีความพุทธศิลป์ สะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ในปรัชญาการสร้างงานกวีนิพนธ์ไทยที่ปรากฏในวรรณศิลป์สมัยใหม่

๔.๒ แนวคิดเรื่องความงามแห่งจิตวิญญาณ

ความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ที่กล่าวมาข้างต้น มิได้สร้างให้กวีนิพนธ์มีความไพเราะและมีความหมายที่ลึกซึ้งกินใจเท่านั้น แต่วรรณศิลป์ชั้นเลิศนั้นยังสามารถขัดเกลาและยกระดับจิตใจของทั้งผู้สร้างและผู้เสพให้วิจิตรประณีตและ มีความงามทางจิตวิญญาณ นิยามความหมายของความงามแห่งจิตวิญญาณในงานวิจัยนี้หมายถึง จิตวิญญาณอันสูงส่งดีงามที่เกิดจากการขัดเกลาและเข้าถึงสัจธรรมของชีวิตอันเกิดจากการสร้างและเสพวรรณคดีที่มีความสมบูรณ์ทางวรรณศิลป์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นคุณค่าที่สำคัญยิ่งของกวีนิพนธ์ สอดคล้องกับแนวคิดและทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ที่นักวิชาการหลายท่านเสนอไว้ ดังนี้

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า ศิลปะที่สมบูรณ์จะต้องประกอบด้วยหลัก ๓ ประการ คือ

๑. ความคิดดีคือความคิดสูง ได้ผลทางเรื่อง

๒. สำแดงความคิดนั้นออกมาได้ดีสมประสงค์ ได้ผลทางแต่งดีเร้าใจคนอ่านหรือคนฟัง

๓. มีรูปงามหรือเสียงไพเราะ ได้ผลทางสุนทรียภาพ[๒๑]

ในแง่ทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ ตำราวรรณคดีศึกษาเล่มสำคัญของไทยกล่าวถึงความสมบูรณ์แบบของศิลปะและคุณค่าของวรรณคดีไว้ในทำนองเดียวกันนี้ว่า ความงาม ความดี และความจริงเป็นสิ่งที่เกื้อกูลอิงประกอบกันในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมอันมีบทบาทต่อการจรรโลง

---

[๒๐]วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔๑.

[๒๑]กรมศิลปากร องค์การค้าของคุรุสภา และมูลนิธิเสฐียรโกเศศ - นาคะประทีป, ๑๐๐ **ปี พระยาอนุมานราชธน ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑), หน้า ๕๒.

ชีวิต พระยาอนุมานราชธนกล่าวว่า “มาตรฐานแห่งศิลปวรรณคดีที่แท้จริงและสูงอยู่ที่เรื่องรส[๒๒] ผู้เป็นรสิกะหรือผู้รสอันสูงอยู่ที่เป็นผู้มีการศึกษาอบรมมาแล้วด้วยดีและอย่างกว้างขวาง”[๒๓]

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า บุคคลอาจฝึกฝนอบรมให้รู้ค่าของความงาม ความดี และความจริงให้รู้สึกประณีตสุขุมยิ่งๆ ขึ้นไปได้ด้วยการศึกษาสนใจศิลปวรรณคดี หลักธรรมในพระศาสนาและปรัชญา ความรู้สึกเห็นคุณค่าของสิ่งเหล่านั้นก็จะคลี่คลายเผยออกให้เห็นเป็นลำดับ รู้ว่าค่าของศิลปะและวรรณคดีอยู่ในขั้นไหน ก็แล้วแต่ระดับสูงต่ำแห่งจิตใจที่ได้ฝึกฝนอบรมมาแล้ว”[๒๔]

> การอ่านวรรณคดีเป็นผลให้แก่ชีวิตทางวัฒนธรรม เพราะทำให้เห็นชีวิตได้มากแง่และกว้างขวาง ทั้งรู้ค่าความจริงของชีวิต (Intellectual life) “เพราะอ่านวรรณคดีก็เท่ากับเป็นเครื่องนำทาง ควบคุมและรวบรวมความคิดและจิตใจให้แน่วแน่

---

[๒๒]คัมภีร์**อลังการศาสตร์** ของวาคฺภฏ ในปริจเฉทที่ ๕ มีบทเปรียบเทียบรสแห่งวรรณคดีกับรสอาหารว่า “ถึงแม้ว่าสุกดี ถ้าขาดเกลือแล้ว อาหารไม่อร่อยฉันใด กาพย์ปราศจาก “รส” ก็ไม่อร่อยฉันนั้น” แล้วอธิบายความต่อไปว่า “รส” คือ “สถายีภาวะ” อัน “วิภาวะ” “อนุภาวะ” “สาตวิก” และ “วยภิจารี” ทั้งหลายได้ส่งเสริมให้เด่นขึ้นแล้ว (ป.ส. ศาสตรี แปล, **อลังการศาสตร์** (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., ๒๕๐๔), หน้า ๓๗.

กุสุมา รักษมณี อรรถาธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีรสไว้อย่างละเอียดใน **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๒๔ - ๒๖.

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ในการอธิบายวิเคราะห์เกี่ยวกับหลักศิลปวรรณคดีในตำราวรรณคดีศึกษาของพระยาอนุมานราชธน แม้ผู้ประพันธ์จะกล่าวว่าเป็นการศึกษาวรรณคดีตามแนวศิลปวิจารณ์ของตะวันตกก็ตาม แต่น่าจะมีส่วนได้อาศัยแนวคิดทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ของสันสกฤตอยู่ไม่น้อย ดังตัวอย่างคำอธิบายเรื่ององค์ประกอบใน **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์** ท่านได้กล่าวถึงองค์ประกอบบทประพันธ์เปรียบเทียบกับรูปคน ภาคประธานได้แก่ ส่วนที่เป็นโครงร่างหรือเป็นเนื้อหาหรือเป็นตัวเรื่อง เปรียบได้กับทรวดทรงสัณฐาน ซึ่งจะมีรูปงามหรือไม่ก็อยู่ที่ส่วนต่างๆ ที่ประกอบกันเป็นรูป มีส่วนสัดเหมาะเจาะสัมพันธ์และประสานกันหรือไม่ ส่วนภาครอง ได้แก่ ถ้อยคำที่เป็นพลความ ถ้าประกอบเนื้อเรื่องด้วยถ้อยคำอย่างเหมาะเจาะ เรื่องที่เขียนขึ้นก็งาม ได้เรื่องได้ราวดี เปรียบได้กับผิวพรรณหรือสิ่งที่ตกแต่ง ถ้าผิวพรรณผุดผ่องหมดจด ก็ทำให้องค์ประกอบมีความงามสมบูรณ์ ถ้ามีผิวพรรณตรงกันข้าม ก็ทำให้ความงามขององค์ประกอบไม่สมบูรณ์ “เหมือนแกงจืดขาดผักชีพริกไทยโรยฉะนั้น ถ้าได้ตกแต่งเพิ่มเติมถ้อยคำที่เป็นพลความลงไปด้วยให้เหมาะกัน เปรียบเหมือนแกงจืดที่มีผักชีที่มีพริกไทยโรยแล้ว ก็จะทำให้เรื่องมีรส น่าอ่าน ฟังไพเราะยิ่งขึ้น” จะเห็นได้ว่า ความคิดเห็นเรื่องรสอันเกิดจากการปรุงแต่งถ้อยคำในบทประพันธ์นั้น ดูเหมือนจะพ้องกันกับทฤษฎีรสของวรรณคดีสันสกฤต

เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**, พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๓), หน้า ๘๓ -๘๔.

[๒๓]เสฐียรโกเศศ, **ค่าของวรรณคดี** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๑๕), หน้า ๒๘.

[๒๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๗.

(*Directing, controlling and concentrating the mind .–Sir Walter Scott*) เปรียบเหมือนขุดร่องนำทางให้กระแสน้ำไหล แล้วควบคุมและรวบรวมน้ำนั้นไว้ให้มีแรงกำลัง เพื่อจักเป็นคุณประโยชน์แก่ตน เท่ากับรู้จักทำใจไม่ให้วอกแวกออกนอกทาง คือ มีศีล สมาธิ และปัญญา นั่นเอง”[๒๕]

พระยาอนุมานราชธนกล่าวไว้ในเรื่อง **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์** ว่า “ศิลปะที่สูงและแท้จริงไม่ใช่อยู่ที่ความงามหรือความไพเราะอย่างเดียว ยังต้องมีลักษณะที่จะน้อมใจผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟัง ให้บังเกิดความรู้สึกซึ้งถึงค่าความจริง คือความดีงาม ให้ฝังอยู่ในจิตใจได้ถาวรนาน”[๒๖] คือมุ่งหมายเผยอจิตใจมนุษย์ ให้ขึ้นสู่สภาพอันสูงคือความดีงาม พ้นสภาพความเป็นอยู่ทางรูปธรรม อันเป็นลักษณะสามัญประจำวันอย่างซ้ำซากน่าเบื่อของมนุษย์ คือการกินนอน การเสพย์เมถุน เป็นต้น เหตุฉะนั้น ศิลปะที่สูงจึงเป็นเสมือนธรรมะด้วยประการหนึ่ง[๒๗]

กุสุมา รักษมณี กล่าวว่า ตามทรรศนะของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน หน้าที่วรรณคดีควรจะเป็นศิลปะที่เกิดจากความนึกคิด ซึ่งมิใช่เพียงแต่จะแปลกใหม่เท่านั้น แต่จะต้องดีงาม และมาจากพื้นฐานจิตใจที่ดีงามของผู้สร้างสรรค์ อารมณ์สะเทือนใจของผู้สร้างสรรค์ ก็ควรเป็นความรู้สึกฝ่ายสูง และการแสดงออกเป็นงานศิลปะก็ควรจะทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกฝ่ายสูงและดีงามด้วย นักเขียนในฐานะศิลปินจึงมีความสำคัญดุจดังกระดูกสันหลังของประเทศอันเกี่ยวกับคุณค่าทางพุทธิปัญญา การประเมินคุณค่าวรรณคดีในเชิงจริยธรรมน่าจะยังใช้ได้ดีสำหรับวรรณคดีไทย ทั้งที่เป็นวรรณคดีโบราณและวรรณคดีร่วมสมัย[๒๘]

อนึ่ง ความหมายของความงามแห่งจิตวิญญาณในที่นี้ เป็นความหมายที่เกี่ยวเนื่องด้วยทัศนะทางพุทธศาสนา ดังที่พระราชวรมุนี (ประยุทธ ปยุตฺโต) อธิบายเรื่องความงามในทัศนะทางพุทธศาสนาว่า *ธรรมะก็เป็นความงามในนัยหนึ่ง* ดังข้อความที่ตัดตอนมาต่อไปนี้ [๒๙]

---

[๒๕]เสฐียรโกเศศ, **ค่าของวรรณคดี**, หน้า ๑๘ -๑๙.

[๒๖]เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**, หน้า ๑๒๕.

[๒๗]เรื่องเดียวกัน.

[๒๘]กุสุมา รักษมณี, **รายงานการวิจัยเรื่องคุณค่าทางจริยธรรมในวรรณคดี ศึกษาจากทรรศนะของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน**, ๒๕๓๓, หน้า ข. (ในโครงการวิจัย “ผลงานของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนราชบัณฑิต ที่มีผลกระทบต่อวงวิชาการ” ในโอกาสฉลอง ๑๐๐ ปี พระยาอนุมานราชธน พ.ศ. ๒๕๓๓)

[๒๙]พระราชวรมุนี (ประยุทธ ปยุตฺโต), “ความงามในทัศนะของพุทธศาสนา,” **ปาจารยสาร**, ๑๔, ๑ (มกราคม – กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐): ๕๐ - ๕๒.

ในทางพุทธศาสนานั้น เราจะเห็นว่าในกระบวนการฝึกหรือดำเนินชีวิตจริงก็มีการมองในเรื่องความงามอยู่เหมือนกัน แต่เป็นความงามที่ชักนำให้เกิดความดีนำไปสู่กุศลธรรม เช่น ธรรมชาติแวดล้อมที่ประสานกลมกลืน หรือมีความเด่นบางอย่างซึ่งจูงใจให้เกิดความสงบ หรือเกิดปีติอิ่มเอิบใจและความนึกคิดที่ดีงามอื่น ๆ ...

การเห็นไตรลักษณ์เป็นการสลายความรู้สึกว่างามหรือไม่งามอย่างอัตวิสัยที่ทำให้เกิดความยึดติดผูกพัน และเกลียดชังหรือยินดียินร้าย เพื่อให้เข้าถึงความงามที่เป็นสภาววิสัย คือเกิดความรู้ในความเป็นไปอย่างมีระเบียบของสรรพสิ่งตามกฎธรรมดา จิตใจไม่ถูกบีบถูกฝืนให้เกิดความทุกข์ ความงามที่แท้นำไปสู่ความเป็นอิสระในขั้นสุดท้าย ไม่ทำให้สูญเสียอิสรภาพ

ในทางพุทธศาสนานั้น สุนทรียภาพ (ความงาม) สัจธรรม (ความจริง) และจริยธรรม (ความดี) เป็นสภาวะเนื่องกันอยู่มาด้วยกัน จริยธรรมไม่อิงอาศัยสัจธรรมก็ไม่ใช่จริยธรรมที่ถูกต้องไปไม่รอด ต้องอาศัยสัจธรรมเป็นพื้นฐาน ตัวสัจธรรมนั้นเป็นความงามอยู่ในตัว คืองามตามสภาววิสัย ตัวความจริงเป็นความงามด้วย และความงามนั้นส่งเสริมให้เกิดความดี ความจริง ความงาม และความดี

ทรรศนะว่าด้วยความงามอันเนื่องด้วยศาสนธรรมและวิปัสสนาญาณนั้น กล่าวได้ว่าเป็นข้อพินิจต่อสุนทรียภาพและศิลปะแบบวิถีปรัชญาทางตะวันออก ดังที่เขมานันทะอธิบายว่า

มรรควิถีในการสร้างสรรค์ศิลปะของไทซึ่งอยู่ภายใต้ร่มโพธิแห่งความรู้แจ้งจึงสัมพันธ์แนบแน่นเป็นอันเดียวกับวิถีแห่งปรัชญา จริยธรรมและการดำรงอยู่[๓๐] งานสร้างสรรค์ศิลปะทั้งปวงจำเป็นต้องตั้งฐานอยู่บนการภาวนาเพื่อรู้เพื่อเห็นสภาวธรรมตามที่เป็นจริง งานนั้นจึงจะบรรลุจุดมุ่งหมายในคุณภาพแห่งงานด้วยจินตนาการบริสุทธิ์ ไม่ใช่แฟนซี และด้วยความรู้แจ้งในองค์รวมของสภาวะต่างๆ เท่านั้น ที่งานศิลปกรรมชั้นสูงจะถูกเนรมิตสร้างสรรค์ขึ้นได้[๓๑]

ข้อพินิจดังกล่าวมานี้ ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถอธิบายเรื่องอุดมคติเกี่ยวกับการสร้างและการเสพวรรณคดีไทยได้ ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ ได้ชี้ให้เห็นว่า กระบวนการสร้างเสพวรรณคดีใน

---

[๓๐]เขมานันทะ, **อันเนื่องกับทางไท: ว่าด้วยอารยธรรมตะวันออก – ตะวันตก ศาสนศิลป์วรรณนา ข้อพินิจในศิลปวิทรรศนา** (กรุงเทพมหานคร: ปกเกล้าการพิมพ์, ๒๕๓๘), หน้า ๓.

[๓๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒.

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรากฐานหยั่งลึกสืบทอดจากมโนทัศน์สำคัญประการหนึ่ง คือ การบำเพ็ญบารมีเพื่อเป็นวิถีแห่งการหลุดพ้นอันเป็นอุดมคติสูงสุดในโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนา บารมีที่สำคัญในวัฒนธรรมนี้คือ ทานบารมี ประกอบกับปัญญาบารมีและวิริยบารมี หรือกล่าวได้ว่าการให้ปัญญาเป็นทานด้วยความวิริยะเป็นอุดมคติของการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ในวัฒนธรรมไทย การเน้นปัญญาเป็นเพราะความสำนึกใน ๓ สิ่ง คือ ความยิ่งใหญ่ของเนื้อหา พลังวัสดุแห่งการสื่อสารคือภาษา และความรับรู้ของผู้สื่อและผู้รับที่จะเชื่อมต่อกันด้วยสื่อนั้น[๓๒]

ความสำคัญประการหนึ่งที่เกี่ยวกับกวีนิพนธ์คือต้องมีความงาม การพิเคราะห์ดูธรรมชาติของบทกวีว่า บทกวีคืออะไร ความงามของบทกวีเป็นเช่นไร รวมทั้งความสำนึกในบทบาทของวรรณศิลป์ และการกำหนดบทบาทของกวี อันมีลักษณะเป็นกวีศาสตร์ นับเป็นส่วนหนึ่งของประพันธศาสตร์สมัยใหม่ กระแสและวิธีการที่กล่าวมานี้อาจเรียกได้ว่า “กวีศาสตร์สำนึก” (poetology) ดังที่เจตนา นาควัชระ และสุมาลี วีระวงศ์ อธิบายว่า

> กวีศาสตร์สำนึกลักษณะหนึ่งที่อาจอยู่ในใจของกวีไทยจำนวนมาก แต่มิได้แสดงออกมาอย่างโจ่งแจ้งในรูปของบทกวีก็คือความสำนึก ๒ ประการ ประการแรก ความสำนึกในมรดกทางวรรณศิลป์อันยิ่งใหญ่ และประการที่สอง ความมั่นใจในศักยภาพของตนเองที่จะ “สร้างใหม่” ได้ตลอดเวลา[๓๓]

กวีไทยแต่เดิมอาจไม่นิยมที่จะใช้กวีนิพนธ์เป็นสื่อในการประกาศความมั่นใจในสถานะและบทบาทของตนเอง แต่กวีแสดงความภาคภูมิใจในผลงานและความสามารถของตนแฝงไว้ในบทประพันธ์ในลักษณะอัตวิพากษ์ด้วยความนอบน้อมถ่อมตนว่า “ขอให้ผู้อ่านช่วยแก้ไขข้อบกพร่องของงานด้วยเพื่อให้ถึง “ความสมบูรณ์แบบ” อย่างที่ควรจะเป็น”[๓๔] และตั้งความปรารถนาให้ผลงานนั้นมีความเป็นอมตะดำรงชั่วกาลนาน ลักษณะเหล่านี้เป็น “ขนบ” ปฏิบัติกันมาในวงวรรณคดีไทย แม้ “ความงาม” ดูจะเป็นจุดหมายสูงสุดของการประพันธ์ แต่ก็มิได้มี “คำอธิบาย” ใดๆ ของกวี อันจะชี้ให้เห็นว่าคำจำกัดความและความหมายของความงามในสายตาของกวีแต่ละคนนั้นเป็นอย่าง[๓๕] ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า

---

[๓๒]ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**, หน้า ๒๓๙.

[๓๓]**กวีนิพนธ์ร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์** (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๔), หน้า ๘๙.

[๓๔]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, “ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่,” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๗, ๒ (ธันวาคม ๒๕๒๘): ๗๒.

[๓๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๓.

> กวีไทยแต่โบราณมุ่งเน้นถึง “รูปธรรม” ของผลงาน คือความเพริศพริ้งของภาษาและ “ประโยชน์ใช้สอย” ของงานประพันธ์นั้น ๆ มากกว่าการพิเคราะห์ด้าน “นามธรรม” ของบทกวี จึงไม่ก่อให้เกิดการค้นหาความหมายของบทกวีในแง่จิตใจ (นอกเหนือไปจากการแสดงความรู้สึกของกวีเอง) หรือการตั้งคำถามถึง “เหตุผลแห่งการดำรงอยู่” ของบทกวีว่ามีผลต่อตัวกวีเองและต่อผู้อื่นอย่างไร[๓๖]

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา อธิบายคำว่ากวีตามรูปศัพท์ไว้ดังนี้

> คำว่า กวี มาจากศัพท์ภาษาสันสกฤตว่า “กวิ” สร้างขึ้นจากรากศัพท์ว่า กู ธาตุ (√กู) แปลว่า คิด นึก บรรยาย สรรเสริญ ฯลฯ จากรากศัพท์ “กู” นี้เอง เมื่อสร้างเป็นรูปนาม แบบอาการนาม ก็มีรูปเป็น “กว” แปลว่า การคิด การสรรเสริญ การบรรยาย ฯลฯ และเมื่อลงปัจจัยต่อท้ายศัพท์ กว เป็นกวินฺ กวี ก วิ ก็แปลว่า ผู้มีความคิด ผู้สวด ผู้บรรยาย ผู้สรรเสริญ ผู้รู้ ผู้ฉลาดหลักแหลม ผู้มีญาณทรรศนะ นักปราชญ์ ฤษี นักพยากรณ์ นักขับร้อง (เพราะสวดและขับพระเวท)[๓๗]

ผลการศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า กวีสมัยใหม่เห็นร่วมกันว่าบทบาทของกวีมีมากกว่าการเป็นปราชญ์ทางภาษา โดยเน้นคุณลักษณะแห่งการสร้างสรรค์ของกวีในแง่ของการสร้างสรรค์ความดีงามทางจิตใจแก่มนุษย์และโลกเพื่อความสุขสงบแก่มวลมนุษย์ทั้งปวง และความเพียรพยายามไปสู่อุดมคติสูงส่งที่ใฝ่ฝันร่วมกันของมนุษยชาติ คือความปรารถนาในชีวิตที่งดงาม ดังปรากฏเป็นเนื้อหาของบทกวีประกาศคำเจตนาของกวี

อนึ่ง ความคิดของกวีสมัยใหม่เกี่ยวกับคุณค่าและความหมายของกวีนิพนธ์ รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของตนในฐานะกวี เป็นประเด็นที่นักวิชาการหลายคนสนใจและได้วิเคราะห์อภิปรายไว้โดยละเอียด ดังเช่น ในตำราเรื่อง **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๓๘] กล่าวถึงกวีนิพนธ์และพันธกิจของกวี โดยวิเคราะห์จากบทกวีของกวีร่วมสมัย ๔ คนได้แก่ อุชเชนี อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม วิทยานิพนธ์เรื่อง “**The Nature of Modern Thai**

---

[๓๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๒ - ๗๓.

[๓๗] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, **วรรณวิทยา**, หน้า ๑๐๕.

[๓๘] ดูรายละเอียดในบทที่ ๒ กวีนิพนธ์และพันธกิจของกวี, ในสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๒๑ - ๔๘.

Poetry Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet" ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๓๙] ในบทที่ ๖ กล่าวถึงปรัชญาแห่งกวีและบทกวีในขนบกวีนิพนธ์ของไทย บทความเรื่อง "*ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่*" ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา [๔๐] ซึ่งพิเคราะห์แนวโน้มของกวีสมัยใหม่ที่หันมาประกาศปณิธานและศรัทธาของตนในรูปแบบที่เด่นชัด บทความเรื่อง "*Modern Thai Poetics: Pride and Purpose in Modern Poetry*" ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา[๔๑] ซึ่งวิเคราะห์บทกวีอันประกาศอัตตาและอุดมการณ์ของกวีสมัยใหม่ ได้แก่ อุชเชนี อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไพวรินทร์ ขาวงาม ศักดิ์สิริ มีสมสืบ และแรคำ ประโดยคำ รายงานการวิจัยเรื่อง **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์** มีบทวิเคราะห์สถานภาพและภารกิจของกวีในลักษณะเป็นกวีศาสตร์สำนึกอันเป็นแนวคิดหลักกระแสหนึ่งของพลังปัญญา[๔๒]วิทยานิพนธ์เรื่อง "**นิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และไพวรินทร์ ขาวงาม**" ของณัฐกาญจน์ นาคนวล [๔๓] ได้วิเคราะห์พันธกิจของกวีที่ปรากฏเป็นความคิดในนิราศสมัยใหม่ บทความเรื่อง "*กวีร่วมสมัย: ผู้ครุ่นคิดอย่างลุ่มลึก หรือเพียงผู้มีใจไหวรู้สึก*" ของสายวรุณ น้อยนิมิตร[๔๔] ซึ่งได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความหมายของกวีและคุณค่าของกวีนิพนธ์ในปัจจุบัน เป็นต้น

บทวิเคราะห์และบทสังเคราะห์ของนักวิชาการทั้งหลาย แสดงให้เห็นความสำคัญของขนบการประกาศอัตตาและอุดมการณ์ของกวีสมัยใหม่ ซึ่งนับว่ามีความสำคัญทางวรรณศิลป์ ทั้งนี้มิใช่เพราะด้วยความงามไพเราะของภาษาเท่านั้น หากเพราะด้วย "ความคิด" และความเชื่ออันเป็นเอกลักษณ์ มิได้ดำเนินรอยตาม "ขนบ" วรรณศิลป์แต่เดิม[๔๕] ในขณะเดียวกันก็ได้เกิดการตั้งประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตตานุทิฐิ[๔๖] ของกวีกับการสถาปนาความเป็นกวีในขนบนิยมสมัยใหม่ ดังที่สุมาลี

---

[๓๙]Suchitra Chongstitvatana, "**The Nature of Modern Thai Poetry Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet**," pp.281 – 296.

[๔๐]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, "ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่," หน้า ๗๑ - ๘๒.

[๔๑]Suchitra Chongstitvatana, "Modern Thai Poetics: Pride and Purpose in Modern Poetry," paper presented in The 7th International Conference of Thai Studies, Amsterdam Netherlands, 4 – 7 July 1999:16 p.

[๔๒]ดูรายละเอียดใน**กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**, หน้า ๘๖ - ๘๙.

[๔๓]ณัฐกาญจน์ นาคนวล, "**นิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และไพวรินทร์ ขาวงาม,**" หน้า ๗๐ - ๘๔.

[๔๔]สายวรุณ น้อยนิมิตร, "กวีร่วมสมัย: ผู้ครุ่นคิดอย่างลุ่มลึก หรือเพียงผู้มีใจไหวรู้สึก," **วารสารภาษาและหนังสือ ฉบับไวยากรณ์หนังผี – วรรณคดีข้ามชาติ**๓๖ (๒๕๔๘): ๑๓ - ๓๔.

[๔๕]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, "ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่," หน้า ๗๕.

[๔๖] อัตตานุทิฏฐิ หมายถึงความตามเห็นว่าเป็นตัวตน

พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพมหานคร: เอส. อาร์. พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์, ๒๕๔๖), หน้า ๓๓๙.

วีระวงศ์ แสดงความเห็นไว้ในบทความเรื่อง “อนาคตของกวีนิพนธ์” ซึ่งผู้วิจัยสรุปประเด็นได้ดังนี้[๔๗]

๑. ความเป็นกวีหมายถึงสภาวะความเป็นกวี หรือ สถานะความเป็นกวี และความเป็นกวีสถาปนากันได้หรือไม่

บุคคลเป็นกวีโดยสภาวะ ด้วยมีความพร้อมทางบุคลิก ทางความรู้ ทางสมรรถนะในการใช้ภาษา แม้เขาไม่ได้ประกาศตนว่ามีสถานะเป็นกวี แต่สำนึกว่าเขาเป็นกวี และสร้างผลงานออกมาตามความสามารถ สมรรถนะในความเป็นกวีจึงปรากฏอยู่ในผลงาน ผู้อ่านที่มีโอกาสอ่านผลงานนั้นก็เกิดความชอบใจ ส่วนสถานะของกวี นั้นเป็นการประกาศยืนยันสภาวะของบุคคลในฐานะกวี และการรับรองสถานะจากผู้อื่น อาจกล่าวได้ว่าความเป็นกวีมีได้ในบุคคลผู้พร้อมด้วยคุณสมบัติของกวี และสามารถแสดงสมรรถนะในความเป็นกวีให้ปรากฏ ทั้งนี้ ผู้อ่านมีส่วนอย่างยิ่งที่จะยืนยันสถานะกวีของผู้นั้น

๒. ความเป็นกวีจะโดยสภาวะหรือสถานะก็ตาม โอกาสในการเผยแพร่ผลงานเป็นปัจจัยเสริมให้ความเป็นกวีนั้นปรากฏ

๓. ความสำนึกในความเป็นกวีแสดงออกในรูปแบบชัดเจนในระบบกวีนิพนธ์ลายลักษณ์ และเป็นแนวโน้มของกวีสมัยใหม่ โดยมีอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นต้นแบบ

๔. การที่กวีรุ่นใหม่(ซึ่งอาจจะไม่ถึงพร้อมสภาวะกวี)หันมาประกาศสถานะกวีเป็นกระแสและวิธีการซึ่งได้รับอิทธิพลแนวคิดจากวัฒนธรรมตะวันตก

๕. สถานะของกวีพิสูจน์ด้วยคุณค่าของกวีนิพนธ์ผ่านกาลเวลา โดยผู้อ่านจะเป็นผู้ยกย่อง

จากทัศนะวิจารณ์ข้างต้น กล่าวได้ว่าเป็นความพยายามของนักวิชาการที่จะสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ให้ถูกต้องโดยชี้ให้เห็นประเด็นที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทยว่า กวีเป็นใครในสังคม ผู้รับสารจากกวีนิพนธ์มีบทบาทอย่างไร ตลอดจนสถานะของกวีนิพนธ์และกวีดำรงอยู่อย่างไร ดังที่สุมาลี วีระวงศ์อภิปรายเรื่องกวีศาสตร์สำนึกจากบทกวีร่วมสมัย โดยเฉพาะการยอมรับในสถานะกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังนี้

> ในประวัติวรรณคดียุคใหม่ของไทย บุคคลที่ต่อสู้เพื่อสถานภาพของกวีในกรอบของ “กวีศาสตร์สำนึก” ได้อย่างหนักแน่นที่สุด คือ อังคาร กัลยาณพงศ์ จริงอยู่ วิธีที่อังคารสร้างความสำคัญและความมั่นใจให้แก่กวีเป็นวรรณศิลป์ที่เปี่ยมด้วยทั้งความสง่างามและความทระนง ความเปรียบที่เขาใช้อยู่ในระดับที่เรียกได้

---

[๔๗]สุมาลี วีระวงศ์, “อนาคตของกวีนิพนธ์,” ใน**ภาษาและวรรณกรรมสาร: ภาษาและวรรณกรรมไม่เคยตาย** (กรุงเทพมหานคร: แซทโฟร์ พริ้นติ้ง, ๒๕๔๖), หน้า ๔๐ -๔๔.

ว่า เป็น “มิติของจักรวาล” ซึ่งอาจทำให้ผู้อ่านบางคนรับไม่ได้ ดังเช่นตัวอย่างจาก “ปณิธานกวี” ซึ่งกล่าวถึงความทะเยอทะยานของกวีเอาไว้ว่า

ให้ซึ้งซาบกาพย์กลอนโคลงฉันท์ ไปทุกชั้นอินทร์พรหมพิมานสถาน
สร้างสรรค์กุศลศิลป์ไว้อนันตกาล นานช้าอมตะอกาลิโก

ผู้อ่านวรรณคดีทราบดีว่าทั้งหมดนี้เป็นโวหารกวี เป็นเรื่องสมมติ และพลังของวรรณศิลป์สามารถตรึงเราได้ด้วยโลกสมมติ อหังการของกวีที่แสดงออกมาในรูปของกวีนิพนธ์ที่เน้น “กวีศาสตร์สำนึก” เป็นสิ่งที่เราท่านน่าจะรับได้ด้วยใจที่เป็นกลาง เพราะตัวงานที่กวีสร้างและมอบให้เป็นสมบัติของมหาชนก็เป็นเครื่องพิสูจน์ว่างานเป็นจำนวนมากสื่อพลังทางปัญญา ปัญหาทางสังคมที่อาจเกิดขึ้นได้ในทุกวัฒนธรรมก็คือพรมแดนระหว่างโลก(สมมติ) แห่งวรรณศิลป์กับโลกแห่งความเป็นจริงอยู่ ณ ที่ใด ทั้งกวีผู้สร้างสรรค์และมหาชนผู้เสพงานก็อาจสับสนอยู่บ้างในบางครั้ง[๔๘]

บทกวีที่ประกาศจุดยืนของกวีกลายเป็นขนบสำคัญที่ช่วยเป็นพลังทั้งต่อผู้สร้างงานและผู้เสพงาน เพราะความเชื่อมั่นในอุดมคติของกวีร่วมสมัย แม้เป็นการสืบทอดขนบเดิม แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับอุดมคติสากลของสังคมโลกปัจจุบัน คือ การสร้างสรรค์บทกวีเพื่อยกระดับจิตใจมนุษย์ และการเปลี่ยนแปลงสังคมไปสู่สังคมที่ดีขึ้น ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนากล่าวว่า กวีปัจจุบันมีแนวคิดหลักๆ หลายประการเกี่ยวกับสถานภาพของกวีและพันธกิจของกวีนิพนธ์ คือ

๑. กวียังคงดำรงสถานภาพสูงส่งพิเศษ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ศิลปะและผู้นำทางจิตวิญญาณ

๒. กวียังยึดถือปรัชญาความงามของภาษาเป็นหัวใจสำคัญของกวีนิพนธ์

๓. กวีนิพนธ์ยังยึดถือเป็นสิ่งสำคัญต่อจิตวิญญาณของมนุษย์ มีคุณค่ายกระดับจิตใจและสร้างสรรค์ภูมิปัญญาแก่สังคม[๔๙]

---

[๔๘]เจตนา นาควัชระ และคนอื่น, **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**, หน้า ๘๘.

[๔๙]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, “อัตตาและอุดมการณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่,” หน้า ๑ - ๒.

จากการศึกษางานกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จะเห็นว่าบทกวีว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์กล่าวเรื่องแนวคิดเรื่องความงามและคุณค่าของกวีนิพนธ์รวมทั้งแนวคิดเกี่ยวกับปรัชญาแห่งวรรณคดี ทั้งความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ และความงามแห่งจิตวิญญาณ ดังวิเคราะห์ได้ในประเด็นต่อไปนี้

ความสำคัญและหน้าที่ของกวี

การประกาศภาวะความเป็นกวีแสดงให้เห็นความมุ่งมาดของกวีที่มองดูตนเองว่า มีภารกิจและหน้าที่ประการใดบ้าง ต่อผู้อ่านงานของตน ต่อสังคม และต่อโลกโดยรวม[๕๐] ความสำคัญและหน้าที่ของกวีในทัศนะของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีแนวคิดร่วมกันดังนี้

๑. กวีเป็นผู้สร้างกวีนิพนธ์ให้แก่สังคมและโลก

ภาระหน้าที่หลักของกวีในฐานะที่เป็นผู้สร้างศิลปะด้านภาษา คือ การสร้างกวีนิพนธ์ให้สังคมและโลก อังคาร กัลยาณพงศ์ประกาศสถานภาพของตนชัดเจนว่าเป็นจิตรกรกวี

ชีพจรสายเลือดห้วงดวงจิตร คือกายสิทธิ์วรรณศิลป์วิเศษล้ำ
ปรโลกหน้าฟ้าไหนชื่นใจจำ นฤมิตทำขลังชะงัดมหัศจรรย์
แววตาทั้งชีวาข้าน้อยนี้ ที่อาจวิจัยวิจารณ์นรกสวรรค์
ขออุทิศเพื่อศิลปะทั้งนั้น อันมีจิตรกรรมเป็นวรประธาน
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๖)

อวสานชีพลับแล้ว โลกไหน ก็ดี
โอมเกิดเป็นจินตกวี เท่านั้น
เก่งกาจจิตรกรรมสี แสงทิพย์
มีมิ่งมนตร์นฤมิตปั้น แก่นฟ้าอนันตกาล
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๑๑)

[๕๐]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๒๒.

จิตรกรกวีหนึ่งกล้า ไกรหาญ
นามรุ่งดั่งอังคาร คู่ฟ้า
เกียรติยศอยู่ในงาน รักยิ่ง
ฝากสิ่งสินขวัญหล้า เนิ่นช้าฉมังขลัง
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๑๒)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้ อังคาร กัลยาณพงศ์ได้เทียบเคียงบทบาทของกวีของตนเองว่าเป็นศิลปินผู้มีบทบาทในการสร้างสรรค์ศิลปะคือกวีนิพนธ์ และความปรารถนาสูงสุดของชีวิตคือการเกิดมาเป็นกวีทุกภพชาติ การประกาศสถานภาพของตนเองว่าเป็นจินตกวีและจิตรกรกวีแสดงให้เห็นความภาคภูมิในพรสวรรค์พิเศษในฐานะเป็นศิลปินกวี ความเป็นศิลปินกวีและความเป็นปราชญ์เป็นคุณสมบัติของกวีที่อังคาร กัลยาณพงศ์แสดงทัศนะไว้อย่างชัดเจนในบท “ศิลปิน”

ชาติประทัดลั่นเปรี้ยง เสียงดัง
ครู่หนึ่งป่นหายปัง เปื่อยไร้
ฟ้ากระหึ่มแรงขลัง ลั่นโลก
ถ้าผ่าเปรี้ยงไฟไหม้ อย่างร้ายแรงมหันต์ ฯ
ประทัดนั้นเปรียบด้วย ศิลปิน ปลอมนา
เย่อหยิ่งยโสสัตว์ถวิล ว่าแก้ว
ปัญญาถ่อยมลทิน โง่งั่ง
ทำอย่างเก่งเหลือแล้ว เล่ห์ลิ้นหมาหอน ฯ
ฟ้ากระหึ่มเปรียบด้วย นักปราชญ์
เป็นจิตรกรเฉลียวฉลาด ที่แท้
ผลงานบริสุทธิ์สะอาด ยิ่งใหญ่
คุณค่าสะเทือนใจแล้ว เล่ห์รุ้งมณีขลัง ฯ
(ปณิธานกวี หน้า ๘๗)

โดยทั่วไปศิลปินหมายถึงช่างผู้มีฝีมือในการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่างๆ ได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม จิตรกรรม วรรณกรรม กวีก็เป็นศิลปินเช่นกัน กล่าวคือเป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะคือกวีนิพนธ์อย่างวิจิตรบรรจง เพื่อให้เป็นงานศิลปะอันทรงคุณค่าและมีพลังในการปลุกเร้าอารมณ์ให้เกิดขึ้นแก่ผู้เสพโดยมีวัสดุคือภาษาดังบทต่อไปนี้

เพชรพลอยแห่งถ้อยคำทิพย์ จิบดื่มดุจอำมฤตวิเศษศรี
พร้อมแง่ญาณปัญญาบารมี ลำนำดนตรีเพริศพริ้งพราย ฯ
ลายสือขวัญอันหลั่งไหลหอม ย่อมเป็นกาพย์กลอนอันเฉิดฉาย
พร้อมคติธรรมลึกซึ้งคมคาย ซ่อนไว้ประเสริฐสวยด้วยอารมณ์ ฯ
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๗๐)

กลอนกาพย์ซาบซึ้งไพเราะเลิศ เกิดจากวิญญาณอันสูงศักดิ์
เสียสละปัญญายิ่งยงนัก ประณีตรักค่าวิสุทธิ์ยุติธรรม ฯ
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๗๐)

อังคาร กัลยาณพงศ์แสดงทัศนะเรื่องคุณค่าของกวีนิพนธ์ไว้ว่า กวีนิพนธ์เป็นศิลปะแห่งถ้อยคำอันสูงค่าเปรียบประดุจเพชรพลอย กวีได้สร้างสรรค์กวีนิพนธ์ที่มีความงามไพเราะและแฝงคติธรรมลึกซึ้งที่ให้คุณค่าในการสร้างปัญญาแก่ผู้อ่าน คุณสมบัติสำคัญของกวีที่ปรากฏในบทนี้ คือ ความเสียสละและความใฝ่รักยุติธรรม

คุณสมบัติสำคัญของกวีที่อังคาร กัลยาณพงศ์ประกาศตนไว้อย่างชัดเจนคือ ภาวะความเป็นกวีที่มีสถานภาพพิเศษแตกต่างจากบุคคลทั่วไป ดังกล่าวไว้ใน “ความในใจ”

> บทกวีนิพนธ์นั้นควรจะอยู่ในชีพจรของผู้ที่เกิดมาเป็นกวี จากมิติแท้จริงของดวงวิญญาณเปรียบดั่ง**ผู้สืบสายโลหิตแห่งฟ้าและดิน** บทกวีนั้นสมควรจะเป็นลมหายใจเสียด้วยซ้ำไป คือทุกลมหายใจเสมอว่าจะเต็มไปด้วยบทกวี หรือมีบทกวีอยู่ทุกลมหายใจก็กล่าวได้ คงจะสร้างสมบารมีมาในการนี้ซ้ำแล้วซ้ำเล่าอยู่หลายภพชาตินัก ในภพชาตินี้จึ่งได้เกิดมาเป็นกวี มีมโนคติเป็นแก้วสารพัดนึก จะนฤมิตสรรพสิ่งใดๆ ก็ได้สิ้น เว้นไว้แต่ทิพยญาณในโลกุตระนิรพานแล้วไซร้ ไม่มีอะไร ที่ไหนที่มโนคติจะไม่เจาะทะลุเข้าถึงแก่นแท้ เฉพาะอย่างยิ่งศิลปะวรรณคดี อันมีมิติชีวิตบางสิ่งบางอย่างซ่อนเร้นคุณค่าแท้แห่งดวงวิญญาณอันประมาณค่าบ่มิได้ไว้ในบทกวีที่แสนรัก สุดเสน่หาอาลัย ในอารมณ์รมณีย์ที่อาดูรพูนเทวษไว้ จนเลยมิติของอภิปรัชญาร่าเริงไปในวิสัยแห่งพุทธศิลป์ หลั่งไหลมาจากดวงใจหลากหลายรมณีย์ บางบทก็มีแก้วมณีแห่งวรรณศิลป์สถิตไว้กลางกาลเทศะสถานแห่งจุดที่สุดเสน่หา อาลัยในศิลปวัฒนธรรมอันเลิศล้ำค่า จนจะประมาณราคาแห่งศิลปวัฒนธรรมนั้นอย่างชนิดหาค่าบ่มิได้ ควรแต่จะฝากไว้ในอนันตกาลผ่านการเวียนว่ายตายเกิดกลางสังสารวัฏฏ์ไว้เป็นอุปนิสัยสืบไปทุก

ภพชาติอันปรารถนาแต่จะเรืองรุ่งอยู่ด้วยมโนคติแห่งแก้วสารพัดนึกไปชั่วนิจนิรันดร

(ปณิธานกวี ไม่มีเลขหน้า)

อังคาร กัลยาณพงศ์ ประกาศภาวะความเป็นกวีอย่างชัดเจนว่า กวีคือผู้ที่ได้รับพรพิเศษหรือมีพลังพิเศษบางอย่างที่ “เกิดมาเป็น” กวี การเป็นกวีนั้นเป็นผลจากการสั่งสมบุญบารมีมาแต่อดีตชาติจนกลายมาเป็นบุคคลซึ่งมีศักยภาพพิเศษในการรังสรรค์กวีนิพนธ์เพื่อมนุษย์ จากคำกล่าวที่ว่ากวีคือ “ผู้สืบสายโลหิตแห่งฟ้าและดิน” แสดงให้เห็นว่ากวีคือผู้ได้รับพรพิเศษจากธรรมชาติเพื่อให้มี “มโนคติเป็นแก้วสารพัดนึก” ซึ่งสามารถ “นฤมิตสรรพสิ่งใดๆ ก็ได้” กวีจึงเป็นผู้สามารถเข้าใจธรรมชาติอย่างลุ่มลึกและนำความจริงเชิงนามธรรมที่กวีสัมผัสได้ด้วยความสามารถพิเศษส่วนตนเผยสู่ผู้อื่น

สุขกระสันสวาทครู่ขาดหาย สุขวิเศษไซร้เสมอรสกวีหือ
สาวสวาทนั้นอาจเหมาเช่าซื้อ แต่**กวีคือทิพย์ฟ้าประทาน** ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๗๙)

อังคาร กัลยาณพงศ์ย้ำเน้นว่ากวีคือทิพย์ฟ้าประทาน ซึ่งมีนัยถึงความสามารถซึ่งเกิดขึ้นโดยพลังบางอย่างที่กำหนดไว้ให้เกิดเป็นกวี และนัยหนึ่งสื่อความถึงการได้รับคัดเลือกให้ทำหน้าที่สื่อ “สาร” พิเศษ ซึ่งก็คือกวีนิพนธ์ ความเป็นกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์จึงมีสถานะพิเศษสูงส่งซึ่งเกิดขึ้นอยู่ในจิตวิญญาณและสายเลือดของกวีเอง

พรหมินทร์ละเมองอกง้วน หอมหวาน
เรืองร่อนหาวอสาน หล่นหล้า
เฉก**กวีที่ทรงญาณ** **ฌานแตก**
จมหล่มโลกนานช้า ดิ่งท้าปรารถนา
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๓)

อังคาร กัลยาณพงศ์เปรียบกวีเป็นผู้ทรงญาณคือผู้มีความสามารถมีจิตอันสงบแน่วแน่ที่สามารถมองเห็นความเป็นไปของสรรพสิ่ง สามารถรับรู้และเข้าถึงภาวะต่างๆ อย่างละเอียดอ่อนลึกซึ้งและพร้อมที่จะเผยความรู้แห่งตนให้ผู้อื่นได้เข้าใจอย่างแจ่มชัด

เลอโลกโศลกกาพย์แก้ว กินใจ
แหลกล่มชีวาลัย กี่หล้า
อย่าแล้งล่มอุปนิสัย ปราดเปรื่อง
ฟูเฟื่องปฏิภาณกล้า รุ่งฟ้าวรรณศิลป์
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๔)

อังคาร กัลยาณพงศ์แสดงแนวคิดเกี่ยวกับกวีเพิ่มเติมมากยิ่งขึ้นว่า นอกจากกวีจะเป็น “ทิพย์ฟ้าประทาน” หรือมี “ญาณ” ที่เป็นสิ่งที่ได้รับจากอำนาจพิเศษบางประการแล้ว กวียังเป็นผู้มีอุปนิสัยปราดเปรื่อง มีความคิดว่องไวคล่องแคล่ว อีกทั้งมีปฏิภาณอันกล้า กล่าวคือ มีเชาวน์ปัญญาอันลึกซึ้ง จากตัวอย่างที่ได้วิเคราะห์มานี้ชี้ชัดว่า อังคาร กัลยาณพงศ์ นำเสนอแนวคิดเรื่องภาวะความเป็นกวีว่า กวีคือผู้ที่มี “ญาณ” “วิญญาณอันสูงศักดิ์” เป็น “ทิพย์ฟ้าประทาน” กวีมีความรู้พิเศษคือเป็นผู้เข้าถึงสรรพสิ่งอย่างลุ่มลึกแยบคาย และพร้อมที่จะนำความรู้ที่มีมาสร้างสรรค์วรรณศิลป์ให้แก่โลก และรังสรรค์บทกวีนิพนธ์อันวิจิตรไพเราะได้อย่างสัมฤทธิ์

ในบท “ปณิธานของกวี” ซึ่งตีพิมพ์ในรวมบทกวีเล่มแรกของอังคาร กัลยาณพงศ์ แสดงให้เห็นความคิดอันเป็นเอกลักษณ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนากล่าวว่า อาจนับเป็นครั้งแรกที่กวีให้คำจำกัดความคุณค่าของกวีนิพนธ์ในทัศนะของกวีเองว่าเป็น “ทิพย์ที่สวรรค์” และการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ก็มีจุดประสงค์เพื่อ “กู้วิญญาณ” เพื่อให้เกิดผลคือ “หล้าเกษมศานติ์” ยิ่งกว่านั้น การปฏิญาณตนของกวีในตอนท้ายว่ายินดีจะ “สละ ทอดทิ้ง ชีวิต” เพื่อเป็นการพลีบูชา “วิชากวีอันศักดิ์สิทธิ์สูงสุด” นั้น ก็เป็นประดุจการสถาปนาสถานภาพของกวีนิพนธ์ให้เป็น “ศาสนา” และอุดมคติอันสูงสุดแห่งชีวิตของกวีเอง[๕๑]

ปณิธานของกวี

ฉันเอาฟ้าห่มให้ หายหนาว
ดึกดื่นกินแสงดาว ต่างข้าว
น้ำค้างพร่างกลางหาว หาดื่ม
ไหลหลั่งกวีไว้เช้า ชั่วฟ้าดินสมัย ฯ

[๕๑]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, “กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์: ศาสนาแห่งสุนทรีย์,” **ปาจารยสาร** ๑๔, ๑ (มกราคม-กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐): ๓๖–๓๗.

พลีใจเป็นป่าช้า อาถรรพณ์
ขวัญลิ่วไปเมืองฝัน ฟากฟ้า
เสาะทิพย์ที่สวรรค์ มาโลก
โลมแผ่นทรายเส้นหญ้า เพื่อหล้าเกษมศานติ์ ฯ
นิพนธ์กวีไว้เพื่อกู้ วิญญาณ
กลางคลื่นกระแสกาล เชี่ยวกล้า
ชีวีนี่มินาน เปลืองเปล่า
ใจเปล่งแววทิพย์ท้า ชั่วฟ้าดินสลาย
จิตกาธารกรุ่นไหม้ โฉมไป ก็ดี
กาพย์ร่ำหอมแรงใจ ไป่แล้ว
จุติที่ภพไหน ภพนั่น
ขวัญท่วมทิพย์รุ้งแก้ว ร่วงน้ำมณีสมัย
ลายสือไหววิเวกให้ หฤหรรษ์
ฝนห่าแก้วจากสวรรค์ ดับร้อน
ใจปลิวลิ่วไปฝัน โลกอื่น
หอมภพนี้สะท้อน ภพหน้ามาหอม
ข้ายอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิต ใหม่แพร้ว
วิชากวีจุ่งศักดิ์สิทธิ์ สูงสุด
ขลังดั่งบุหงาป่าแก้ว ร่วงฟ้ามาหอม*

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๔๐–๔๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์จงใจเลือกใช้โคลงสี่สุภาพที่สามารถสื่อความสง่างามภาคภูมิและสร้างสรรค์ภาษาวรรณศิลป์ซึ่งเอื้อต่อสารของกวี ดังตัวอย่างโคลงบทที่ ๑ กวีรำพันถึงความผูกพันลึกซึ้งกับธรรมชาติและความเป็นอมตะของผลงาน ด้วยการใช้ภาพพจน์อันประณีตลึกซึ้งแสดงความการุณย์ของธรรมชาติที่ให้กวีได้พึ่งพิง “เอาฟ้าห่มให้หายหนาว” ยามดึกได้ “กินแสงดาวต่างข้าว” และดื่ม “น้ำค้างพร่างกลางหาว” เพื่อความหวังที่จะ “ไหลหลั่งกวีไว้เช้า ชั่วฟ้าดินสมัย” ความคิดสำคัญที่เน้นในบทนี้คือความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติ ตัวกวีเอง และอมตภาพของบทกวี

* บทนี้มีปรากฏอยู่ในรวมบทกวีนิพนธ์เล่มแรก คือ กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นโคลงจบในบท “ปณิธานของกวี” และเป็นโคลงบทสุดท้ายในกวีนิพนธ์ขนาดยาวเรื่อง**ลำนำภูกระดึง** ซึ่งเป็นผลงานชิ้นเอกของกวี

ภาพพจน์ที่กวีใช้สื่อจินตนาการของกวี คือ ฟ้าเป็นผ้าห่มบรรเทาความเหน็บหนาว แสงดาวต่างข้าวประทังความหิว น้ำค้างแก้ความกระหาย แม้จะเป็นอุปลักษณ์ที่ใช้กันทั่วไป แต่กวีทำให้ธรรมชาติเหล่านี้มีคุณค่าสูงส่ง ด้วยเป็นสุนทรีย์ที่หล่อเลี้ยงวิญญาณของกวีผู้พลีชีวิตจิตใจให้แก่การสร้างสรรค์บทกวี

อังคาร กัลยาณพงศ์เสริมความไพเราะของเสียงด้วยการเล่นเสียงสัมผัสเดียวกันในตำแหน่งคำสัมผัสบังคับ ได้แก่ หนาว ดาว ข้าว หาว เช้า สัมผัสข้ามวรรคของบาท ได้แก่ ให้ – หาย หาว – หา เช้า – ชั่ว สัมผัสในวรรค ได้แก่ (น้ำ)ค้างพร่างกลาง

โคลงบทที่ ๒ เป็นการพรรณนาโลกจินตนาการของกวี ต่อเนื่องความคิดจากโคลงบทที่ ๑ การทุ่มเทชีวิตจิตใจและวิญญาณของกวี คือ “พลีใจเป็นป่าช้าอาถรรพณ์” และให้ “ขวัญลิ่วไปเมืองฝันฝากฟ้า” โดยแสดงเหตุผลว่าเพื่อไปนำสิ่งสูงค่า “เสาะทิพย์ที่สวรรค์ มาโลก” เพื่อยังให้เกิดความสุขสงบแก่โลกโดยทั่วถึงกัน แม้ “แผ่นทราย” “เส้นหญ้า” ที่ดูจะเล็กน้อย ด้อยค่าของโลกอันกว้างใหญ่ไพศาล อันหมายถึงชีวิตบนโลก กวีก็ตั้งใจช่วยเหลือ ปลอบประโลมผู้ที่อ่อนแอต่ำต้อยทั้งมวล

โคลงบทที่ ๓ และ ๔ เป็นการประกาศปณิธานของกวีอย่างเด่นชัด โดยมุ่งเน้นคุณค่าทางวิญญาณและจิตใจของบทกวีต่อตัวกวีเอง เป็นการแสดงศรัทธาของกวีในฐานะปัจเจกบุคคล และให้เหตุผลว่าตนเองนั้นสร้างผลงานขึ้นเพื่อ “กู้วิญญาณ” เพราะได้เล็งเห็นความเป็นอนิจจังของชีวิตเทียบกับอมตภาพของบทกวี ดังกล่าวว่า “ชีวีนี่มินาน เปลืองเปล่า” “ใจเปล่งแววทิพย์ท้า ชั่วฟ้าดินสลาย” จึงปรารถนาจะสร้างสรรค์สิ่งมีค่ามอบให้แก่โลก ในขณะเดียวกันกวีได้แสดงความมุ่งมาดปรารถนาที่จะเกิดเป็นกวีในทุกภพชาติ

โคลงบทที่ ๕ เป็นการบูชาคุณค่าของ “ลายสือ” หรือภาษาอันเป็นเครื่องมือสื่อสารของกวี ความงามของภาษานั้นเปรียบประดุจ “ฝนห่าแก้วจากสวรรค์ ดับร้อน” คือให้ความชุ่มฉ่ำและความหฤหรรษ์อันมีดับโศกทุกข์ได้ อมตรสของบทกวีจะดำรงอยู่ทั้งภพนี้และภพหน้า

โคลงบทที่ ๖ อังคาร กัลยาณพงศ์เปลี่ยนน้ำเสียงให้เคร่งขรึมขึ้นด้วยการใช้สรรพนาม “ข้า” กวีให้ความสำคัญแก่กวีนิพนธ์จนถึงขั้นปฏิญาณตนว่า จะยอมสละชีวิตเพื่อรจนากวีนิพนธ์เพื่อให้ศิลปะแห่งกวีนิพนธ์นั้นดำรงความศักดิ์สิทธิ์สูงส่งไว้ตลอดกาล

บท “ปณิธานของกวี” ดังที่วิเคราะห์ข้างต้นนี้ จะเห็นว่า อังคาร กัลยาณพงศ์เน้นความสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างธรรมชาติกับความเป็นกวี และการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ รวมถึงความเป็นอมตะของบทกวีอันดำรงอยู่ตราบนิจกาล การแสดงความรู้สึกดื่มด่ำของกวีที่ตระหนักในคุณค่าอันยิ่งใหญ่ของกวีนิพนธ์และปรารถนาที่จะประกาศคุณค่านี้แก่มนุษยชาติ เป็นการชี้ให้เห็นว่า

อังคาร กัลยาณพงศ์มองสภาพของกวีว่าเป็นนักอุดมคติผู้มีจินตนาการอันบรรเจิด ถือตนเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ อาจห่มฟ้า กินแสงดาว ดื่มน้ำค้าง เพื่อสร้างสรรค์กวีนิพนธ์อันอมตะแก่โลก[๕๒]

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แสดงความคิดเช่นเดียวกันว่า กวีเป็นศิลปินผู้สร้างงานศิลปะเช่นเดียวกับศิลปินแขนงอื่น ไม่ว่าจะเป็นจิตรกร ประติมากร สถาปนิก หรือคีตกร ดังที่กล่าวถึงศิลปินแขนงอื่นเทียบเคียงกับบทบาทหน้าที่ของกวี แสดงให้เห็นว่าศิลปินไม่ว่าจะแขนงใดก็ตามต่างมีความสำคัญและมีหน้าที่ในการสร้างสรรค์ศิลปะอันวิจิตรงดงาม ดังนี้

ภู่กันจิตรกร
อ่อนช้อยร้อยสีสันผสาน
ชุบสรรพสิ่งให้มีวิญญาณ
เชื่อมจินตนาการกับความจริง
จากความจริงถึงจินตนาการ
ราวบทกวีหวานไหวยิ่ง
คือบทเพลงไพเราะพริ้ง
ปลอบมิ่งมิตรสร้างกำลังใจ
เขียนหยาดน้ำค้าง
สวยอย่างหยาดแก้วแพร้วใส
กลอกเกลื็ดเพชรพร่างกลางใบ
อยู่ในบึงเก่าเน่าน้ำ
ภู่กันจิตรกร
สะท้อนสองสิ่งสูงต่ำ
ความงามความง่ายเงียบงำ
ปลุกสำนึกให้ใฝ่คิด

(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๑)

[๕๒]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๓๒.

นักปั้นรูป
มือที่ไล้รูปนี้ศักดิ์สิทธิ์
เพียงแตะต้องน้อยช้อยชิด
นฤมิตรูปใหม่เหมือนใจจง
ปั้นดินให้เป็นดาว
ปั้นเดือนพราวเป็นดินผง
ปั้นโลกให้เล็กลง
และปั้นคนให้เป็นมนุษย์
ในผางำมีน้ำตก
ในหญ้ารกมีบัวผุด
ในขยะมีพระพุทธ
รอเพียงมือมาแผ่วไล้
นักปั้นรูป
เธอจะปั้นสถูปให้กราบไหว้
หรือจะปั้นเพียงเสียงถอนใจ
หรือจะปั้นทางใหม่ให้คนเดิน

(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๒)

นายช่างผู้สร้างเรือน
ชะลอเลื่อนสลักไว้ในหาวเหิน
หล่อศิลาผาถ้ำชะง้ำเนิน
ส่วนขาดเกินก่อเว้นเป็นรูปทรง
เธอมีอำนาจสถาปนา
บันดาลดวงตาดังประสงค์
แข็งแกร่งฉกรรจ์มั่นคง
บรรจงจัดกลีบบัวงาม
แข็งแกร่งในท่ามความอ่อนไหว
ละมุนละไมในพุ่มพงหนาม
ปกป้องในทุกๆยาม
ติดตามทุกก้าวก้าวไป
นายช่างผู้เชี่ยวชาญ
เธอหล่อวิญญาณได้ไหม

สร้างแหล่งโลกรอดปลอดภัย
คนจะอยู่กันได้ด้วยไมตรี
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๓)

พริ้งเพียง
เสนาะเสียงสังคีตดีดสี
มิ่งไม้ร่ายมนต์ดนตรี
ลมรี่เรื่อยรับขับร้อง
ไผ่สีซอสอดออดแอด
ดวงแดดวับไหวส่ายต้อง
ลมพ้องจังหวะพะพริ้ง

คีตกร
เธอสะท้อนทุกเสียงในสรรพสิ่ง
ประสานความงามความเป็นจริง
อ้อยอิ่งอึกทึกลึกซึ้ง
เธอได้ยินไหม
เสียงโหยเสียงไห้ใครคนหนึ่ง
เขาเหนื่อยเขาหนาวคำนึง
คิดถึงเขาบ้างฟังซิ
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๔)

กวี
คือนาทีของดอกไม้ใกล้จะผลิ
คือความใฝ่ความฝันอันเริ่มริ
ความชำนิของนายช่างผู้สร้างคำ
คือภาษาที่สองของความรู้สึก
คือความลึกของอารมณ์ที่บ่มร่ำ
คือชีวิตชีวาของสัจจธรรม
คือความจำรำลึกผนึกนาน
เธอคือกวี
เธอต้องมีความงามความประสาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความประสมกลมกลืนความชื่นบาน
มีวิญญาณหยั่งรู้มธุรทัศน์
เธอต้องเขียนชีวิตจากชีวิต
นฤมิตรถ้อยคำด้วยสัมผัส
สัมผัสใจสู่ใจให้แจ่มชัด
ไม่จำกัดกวีไว้แต่ในคำ
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๕)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แสดงแนวคิดเกี่ยวกับความสำคัญและหน้าที่ของกวีในฐานะศิลปินไม่ว่าจะเป็นศิลปินแขนงใด ต่างก็มีความสำคัญในการทำหน้าที่ผู้สร้างสรรค์ศิลปะ จิตรกรสร้างจิตรกรรมผ่านเส้น สี เพื่อสื่อความงามตามที่จิตรกรนึกเห็นออกมาเป็นรูปธรรมอย่างงดงาม สื่อความจริงผ่านภาพเพื่อปลุกมโนทัศน์ของผู้เสพให้หฤหรรษ์ ประติมากรสร้างประติมากรรมจากวัสดุ หิน ดินให้เกิดเป็นรูปลักษณ์อันงดงาม เช่นเดียวกับผู้สร้างสถาปัตยกรรมเพื่อให้เกิดคุณค่าทั้งในแง่ประโยชน์และความงามทางศิลปะ คีตกรสร้างศิลปะทางดนตรีผ่านเสียงและลีลาจังหวะอันไพเราะกลมกลืนเพื่อให้เกิดคีตศิลป์ที่สื่อสารอารมณ์ความรู้สึก เฉกเช่นกวีที่มีหน้าที่สร้างศิลปะคือกวีนิพนธ์ด้วยภาษาจากความคิด ความนึกรู้ และอารมณ์อันละเมียดละไมถ่ายทอดอย่างกลมกลืนเป็นงานศิลปะอันทรงคุณค่า

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์กล่าวถึงภาวะความเป็นกวีในฐานะเป็นปราชญ์ทางภาษาไว้ดังใช้คำเรียกกวีว่า “นายช่าง” ผู้ “นฤมิตรถ้อยคำ” ซึ่งมีนัยของการประกาศว่ากวีมีศักดิ์และศรีของการเป็น “ผู้สร้าง” ที่ยิ่งใหญ่ และกวีต้องสามารถ “เขียนชีวิต” คือถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตอันเป็นกำเนิดของวรรณคดีออกมาผ่านภาษาเพื่อให้ “สัมผัสใจสู่ใจให้แจ่มชัด” อันหมายถึงทำให้ผู้อื่นรับรู้ความจริงของชีวิตเช่นเดียวกับที่กวีหยั่งรู้เห็น

บทที่ยกมาข้างต้น มีเนื้อหาอธิบายแนวคิดเรื่องพันธกิจของกวีและความหมายของกวีนิพนธ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ใช้ลีลาเชิงกล่าวสอนอย่างอ่อนโยนในฐานะกวีผู้ปรารถนาจะชี้แนะผู้อื่นด้วยไมตรีจิต ดังกล่าวถึงบุรุษที่ ๒ ใช้ว่า “เธอคือกวี” และย้ำสรรพนาม “เธอ” อยู่หลายแห่ง กวีอธิบายความหมายของกวีนิพนธ์ไว้อย่างละเอียดกว้างขวางในรูปของนามธรรมที่ประณีตโดยใช้ความเปรียบเป็นกลวิธีแนะภาพให้ผู้อ่านร่วมรับรู้ความเข้มข้นงดงามของอารมณ์และความรู้สึกอันกลั่นกรองเป็นบทกวี ดังเปรียบกวีนิพนธ์เป็นการสร้างสรรค์และความหวังอันงดงามว่า “คือนาทีของดอกไม้ใกล้จะผลิ” และ “ความใฝ่ความฝันอันเริ่มริ” กลีบดอกไม้ใกล้แย้มบานกับความใฝ่ฝันอันเริ่มต้นเป็นอุปลักษณ์ที่สื่อความหมายพ้องกันอย่างกลมกลืน ภาษาของกวีเป็นศิลปะที่สร้างจากความชำนิชำนาญของปราชญ์ทางภาษา การเน้นความเข้มข้นงดงามของอารมณ์และความรู้สึกที่จะต้องบ่มร่ำขัดเกลาให้เต็มเปี่ยมก่อนจะถ่ายทอดมาเป็นศิลปะที่มีพลังสร้างอารมณ์

และความสะเทือนใจแก่ผู้อ่าน คือ “ภาษาที่สองของความรู้สึก” และ “ความลึกของอารมณ์ที่บ่มร่ำ” นอกจากเป็นศิลปะเพื่อสร้างอารมณ์แล้ว กวีนิพนธ์ยังเป็นเครื่องสื่อความจริงหรือสัจธรรมแก่ผู้อ่านด้วย การสื่อความจริงนี้ยังรวมถึง การทำให้เกิดความซาบซึ้งตรึงตราไม่รู้ลืม[๕๓]

ส่วนคุณสมบัติของกวีที่กล่าวไว้ คือ ต้องมี “ความงามความประสาน” “ความประสมกลมกลืนความชื่นบาน” และ “มีวิญญาณหยั่งรู้มธุรทัศน์” กวีกำลังจะชี้ให้เห็นว่า ผู้ที่เป็นกวีจำเป็นต้องมีผัสสะแห่งสุนทรีย์เป็นสำคัญ เพราะการมีผัสสะแห่งสุนทรีย์อันประณีตลึกซึ้งนี้เป็นคุณสมบัติสำคัญที่จะทำให้กวีสามารถ “รับรู้สัมผัส” โลกและสิ่งต่างๆ รอบข้างและผัสสะที่เกิดในใจตนได้อย่างวิจิตรเพริศแพร้วจนสามารถถ่ายทอดให้ผู้อื่นรับรู้ในรูปของศิลปะที่สร้างสรรค์เป็นสำคัญ คือ กวีนิพนธ์และวรรณคดีได้อย่างดี[๕๔]

ความสำคัญของศิลปะการใช้ภาษาและการสร้างอารมณ์สะเทือนใจเป็นลักษณะสำคัญของวรรณคดี หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ แสดงความเห็นไว้ตรงกันดังนี้

> สำหรับดิฉัน กวี หมายความว่า ผู้มีสมรรถภาพโดยธรรมชาติ ที่จะสังเกตจะเห็นสิ่งที่คนทั่วไปไม่เห็น อาจจะมีความรู้สึกไหวสะท้านต่อสิ่งที่คนอื่นไม่ไหวสะท้าน กวีต้องสูงกว่าคนทั่วๆ ไปในด้านความรู้สึก นอกจากนั้น กวีมีความสามารถที่จะกลั่นกรองความรู้สึกออกมาเป็นถ้อยคำที่ไพเราะ อาจทำให้คนอื่นไหวสะท้านไปด้วย โดยอำนาจของถ้อยคำที่กวีเลือกเฟ้นมาใช้ในจังหวะ ในรูปแบบที่เหมาะแก่ถ้อยคำ[๕๕]

ทั้งอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีแนวคิดร่วมกันว่า กวีมีภาระหน้าที่ในฐานะศิลปินผู้สร้างงานศิลปะคือกวีนิพนธ์ กวีเป็นผู้มีจิตอ่อนไหว สามารถสัมผัสกับความจริงในโลก เข้าใจและหยั่งรู้สิ่งต่างๆ อย่างลึกซึ้ง ทั้งยังมีความสามารถในเชิงภาษาที่เป็นอุปกรณ์ของการสร้างสรรค์ กวีเป็นผู้เรียบเรียงถ้อยคำเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกออกมาอย่างกลมกลืนงดงามเพื่อถ่ายทอดและสื่อสารความนึกเห็นที่กวีมีไปสู่ผู้เสพ ผลงานที่เกิดขึ้นจึงผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินอย่างประณีต เป็นศิลปะอันล้ำค่า

---

[๕๓]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๓๗.

[๕๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘.

[๕๕] “รายงานการประชุมคณะกรรมการพิจารณากวีนิพนธ์ดีเด่นของมูลนิธิเสฐียรโกเศศ – นาคะประทีป ครั้งที่ ๔/๒๕๑๕, ” ใน **บางกอกแก้วกำศรวล**, หน้า ๒๔๗.

๒. กวีเป็นผู้สืบทอดสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติและมนุษยชาติ

วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของชาติและมนุษยชาติ “แต่ถึงแม้วรรณคดีจะเป็นอารยธรรมชนิดที่จะคงอยู่ไม่รู้สูญก็ตาม ถ้าชาติที่เป็นเจ้าของไม่เอาใจใส่ทำนุบำรุงเชิดชู ก็จะเสื่อมทรามลงได้”[๕๖] กวีจึงมีหน้าที่เป็นผู้สืบทอดศิลปวรรณคดีของชาติไว้มิให้เสื่อมสูญ หน้าที่สำคัญของกวีประการนี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายไว้ใน **พระนลคำหลวง** ดังนี้

ดูรากุลบุตร์เชื้อ ชาติชาย ไทยเอย
อันชาติรุ่งเรืองฉาย เฉิดแท้
แม้ไร้กะวีอาย ทั้งชาติ เจียวพ่อ
เขาจะเยาะเล่นแม้ หมดผู้รู้ดี ฯ
กะวีสง่าแม้น มณีสาร
คำเพราะคือสังวาลย์ กอบแก้ว
ควรเพิ่มพิริยการ กะวีเวท เทอญพ่อ
กอบกิจประเสริฐแล้ว ไป่ต้องร้อนตัว ฯ
อย่ากลัวถูกติพ้น เกินสมัย หน่อยเลย
ใครเยาะก็ช่างใคร อย่าเก้อ
เราไทยอักษรไทย เราแต่ง สิฮา
ใครติสิคือเสือ ไม่รู้สีสา ฯ
นานาประเทศล้วน นับถือ
คนที่รู้หนังสือ แต่งได้
ใครเกลียดอักษรคือ คนป่า
ใครเยาะกะวีไซร้ แน่แท้คนดง ฯ
(พระนลคำหลวง หน้า ๗๓)

ความสำคัญของวรรณคดีในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของชาติและอารยธรรมของมนุษยชาติและหน้าที่ของกวีในฐานะเป็นผู้สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมนี้ไว้ให้ยั่งยืน เป็นแนวคิดสำคัญที่ทั้งอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้ประกาศพันธกิจของกวีไว้เช่นกัน ดังนี้

---

[๕๖]วิทย์ ศิวะศริยานนท์, **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**, หน้า ๑๔๗.

ข้าน้อยนิ่งรจนาติตริตรองวจนะศานติ์
จุ่งกาพย์และกลกานท์ สฤษดิ์ ฯ
แม้ใดดีก็ประสงค์กุศลสละอุทิศ
ผู้ทรงพระคุณนิจ ะกาล ฯ
เพื่อชัยเดชะประโยชน์อุโฆษคติบุราณ
ว่าแล้งกวีนาน อนาถ ฯ
ด้วยรักอักขระไทยก็อัจฉริยชาติ
ข้าน้อยมุบังอาจ ประพันธ์ ฯ
ตามรอยบรรพบุรุษกวีวิริยฉันท์
ไว้วาทะอาถรรพณ์ วิเวก ฯ
บรรลือลานหฤทัยสะเทื้อนดุริยเอก
ถึงทิพย์วิมานเมฆ นิมิต ฯ
โอมจุ่งอักขระวรรณศิลปวิจิตร
อวยศานติทุกทิศ นิรันดร์ ฯ
ตราบมอดม้วยปฐวีวิจุณมรณทัณฑ์
สุดสิ้นประลัยกัลป์ เถอะเทอญ ฯ๓๐๐

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๓๘)

ในบท “กราบพระรัตนไตร” ที่ยกมาข้างต้น เป็นบทประณามพจน์ปรากฏเป็นบทกวีบทแรกในรวมบทกวีเล่มแรกของอังคาร กัลยาณพงศ์ การประกาศตนว่าจะสืบทอดการกวีตามรอยบุรพกวีไว้ในบทดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ให้ความสำคัญกับการประกาศหน้าที่ของกวีอย่างยิ่ง คำประกาศเจตนาของกวีจึงเป็นสัจจวาจาที่ต้องกระทำอย่างจริงจังและต่อเนื่องตลอดชีวิต

น่าสังเกตว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ได้อ้างถึงโวหารของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่ทรงพระนิพนธ์ไว้ใน **สมุทรโฆษคำฉันท์** ตอนปลายดังนี้

โดยมุมานะหฤทัย อดสูดูไขยย
กวีฤาแล้งแหล่งสยาม
ข้อยคิดลิขิตด้วยพยายาม ต่อแต่งเติมตาม
สติปัญญาอย่างเยาว์

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๒๘๒)

โคลงบทสุดท้ายใน “ปณิธานของกวี” ซึ่งเป็นโวหารที่แพร่หลายและเป็นที่จดจำของผู้อ่าน เป็นบทสำคัญที่ชี้ให้เห็นปณิธานอันแน่วแน่ของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่จะทำหน้าที่สืบทอดวิชากวี

ข้ายอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิต ใหม่แพร้ว
วิชากวีจุ่งศักดิ์สิทธิ์ สูงสุด
ขลังดั่งบุหงาป่าแก้ว ร่วงฟ้ามาหอม

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๔๑)

ทัศนะในแง่หนึ่งที่เห็นได้ชัด คือ การเน้นย้ำคุณค่าของศิลปะต่อมนุษย์ นอกจากอังคารกัลยาณพงศ์จะเชิดชูคุณค่าของศิลปวรรณคดีแล้ว ยังวิจารณ์ผู้ที่ดูถูกดูหมิ่นคุณค่าของศิลปะด้วยลีลาโวหารเชิงเสียดสีและตำหนิอย่างรุนแรง ดังปรากฏในบท “ ดูถูกศิลปะ”

ใครดูถูกดูหมิ่นศิลปะ อนารยะไร้สกุลสถุลสัตว์
ราวลิงค่างเสือสางกลางป่าชัฏ ใจมืดจัดกว่าน้ำหมึกดำ ฯ
เพียงกินนอนสืบพันธุ์นั้นฤๅ ชื่อว่าสิ่งประเสริฐเลิศล้ำ
หยาบยโสกักขพะอธรรม เหยียบย่ำทุกหย่อมหญ้าสาธารณ์ ฯ
ภพหน้าอย่ามีรูปมนุษย์ จงผุดเกิดในร่างดิรัจฉาน
หน้าติดดินกินขี้เลื้อยคลาน ทรมานทุกข์ร้อนร้ายนิรันดร์เอย ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๓๙)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้แสดงแนวคิดเรื่องหน้าที่ของกวีในฐานะเป็นผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมไว้เช่นกัน ดังในบท “พนมทวน” กวีอ้างถึงเหตุการณ์ตอนพระมหาอุปราชากรีธาทัพเข้ามาทางกาญจนบุรีถึงตำบลพนมทวน เกิดมีลมพายุพัดฉัตรหักลง และตอนสมเด็จพระนเรศวรทรงประกาศแก่เทพยดาเมื่อเกิดฝุ่นตลบฟุ้งในสนามรบ ทำให้ไม่สามารถทอดพระเนตรเห็นข้าศึกทรงขอให้เทพยดาบันดาลให้หมอกควันหายไป ดังนี้

เปลวระบัดใบโบกต้อง ตะวัน
พลิ้วพลิกพระพายผัน ผกฟ้า
ธุมาง์มืดมหัศจรรย์ ประจักษ์
เป็นมหาโยกล้า กราดเกรี้ยวกระเวนหน

บันดลพลพยู่ห์ทั้ง เทียวธวัช
ระสำระเสิดซัด สระหล้าย
กรรเชิงกระเชิงฉัตร กรรชาก
พับพ่างกลางพลพ้าย ผาดต้านตาวเตลง
เลวงเวรัมภาศเบื้อง บุพกาล
เผยแผ่โพธิสมภาร พระได้
มหานิมิตเมือสมาน ปราโมท
ธรรมชนะอธรรมให้ ประหัตเสี้ยนสังหาร
(คำหยาด หน้า ๑๓๘-๑๓๙)

ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงใช้โวหารบรรยายเหตุการณ์ไว้ดังนี้

เกอดเปนหมอกมืดห้อง เวหา หนเฮย
ลมชื่อเวรัมภา พัดคลุ้ม
หวลหอบหักฉัตรา คชขาด ลงแฮ
แลทุลีกลัดกลุ้ม เกลื่อนเพี้ยงจักรผรร ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๔๘)

พอวายวรวาคยอ้าง โอษฐ์พระ
ดานมหาวาตะ ตื่นฟ้า
ทรหึงทรหวลพะ พานพัด หาวแฮ
หอบธุมางจางจ้า จรดด้าวแดนสมร ฯะ
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๐)

การที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยกเหตุการณ์ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** มากล่าวอ้างถึงในบท “พนมทวน” และแต่งโวหารคล้ายคลึงกับโวหารของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังปรากฏการใช้คำ “ธุมางค์” “เวรัมภา” เพื่อเชื่อมโยงความไปสู่ความคิดของกวี ดังนี้

จักคงนามอยู่ใต้ ฉันใด เพื่อนเอย
ศิลปวัฒนธรรมไทย ถอดทิ้ง
ยืมแม้ที่หายใจ ประจานทาษ
ถนัดภัสมธุลีกลิ้ง กระหลบใต้ตีนโค

วโฬารอักษระสร้อย สรณา คมเวย
วอนพระเวรัมภา สะพัดย้อน
ตระหลบลบรอยอา รยธรรมดิบ
เราจักยืนช้างต้อน ต่อไม้มือสยาม
สงครามคาบนี้เพิ่ม สะพึงนัก
ยกแต่สองมือศักดิ์ สิทธิ์นี้
เปลวพนมร่มสัญญลักขณ์ สัมฤทธิ์ เทอญรา
สิบทิศทวนพนมชี้ ฉวัดป้องปราณสยามฯ
(คำหยาด หน้า ๑๔๐-๑๔๑)

จะเห็นว่า เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ใช้การอ้างความถึงเหตุการณ์การทำศึกระหว่างสมเด็จพระนเรศวรมหาราชกับพระมหาอุปราชา และเลียนโวหารในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เพื่อสื่อความหมายโดยนัยเปรียบเทียบกับกวีที่จะต้องรักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติไว้เช่นกัน บทกวีดังกล่าวแสดงให้เห็นการสื่อความหมายที่ซับซ้อนและลึกซึ้ง กล่าวคือ เป็นการบูชาครู และประกาศเจตจำนงที่จะสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่ การบ่งชี้ความรับผิดชอบต่อพันธกิจของกวีที่ต้องสืบทอดวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของยุคสมัยให้เทียบเท่าความดีเลิศในอดีตได้ จึงเป็นเครื่องหมายของความเจริญ

๓. กวีเป็นผู้ชี้นำสังคม

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ต่างมีแนวคิดร่วมกันว่า กวีมีบทบาทสำคัญในการนำความรู้และความจริงที่ละเอียดลึกซึ้งเผยแสดงต่อผู้เสพกวีนิพนธ์ โดยมีจุดหมายเพื่อกระตุ้นเร้าความรู้สึกบางอย่างให้เกิดขึ้นแก่ผู้เสพ การเป็นผู้ชี้นำสังคมจึงเป็นบทบาทสำคัญประการหนึ่งที่ปรากฏเป็นแนวคิดเกี่ยวกับกวี การเป็นผู้ชี้นำสังคมนี้อาจเป็นการชี้นำทางจิตวิญญาณในความเป็นมนุษย์ และการชี้นำในมิติทางสังคม บทกวีจำนวนมากได้ยืนยันแนวคิดเกี่ยวกับกวีในมิติการเป็นผู้ชี้นำสังคมอย่างชัดเจน ดังตัวอย่าง

ขอบทกวีมีขึ้นประดับโลก ช่วยดับโศกทั่วฟ้ามหาสถาน
นำสัตว์พ้นอาภัพสรรพภัยพาล เริ่มกาลพระศรีอารย์เมตไตรย ฯ
กระทั่งสัตว์กินเมืองเฟื่องฟู รู้ฉลาดกว่าสัตว์เลื้อยคลานใหญ่
นั่นแหละยุคทองของกวีไทย รอฟ้าใหม่ร้อยกัลป์นับเทอญ ฯ๓๐๐
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๗๐–๑๗๑)

นอกจากอังคาร กัลยาณพงศ์จะกล่าวถึงความยิ่งใหญ่ของกวีและกวีนิพนธ์แล้ว สำหรับตัวกวีเองได้สร้างกวีนิพนธ์ขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อ “ช่วยดับโศก” ให้มนุษย์ “รู้ฉลาด” ในแง่นี้ กวีย่อมเห็นความสำคัญของตนในการทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำและชี้แนะให้มนุษย์เกิดความตระหนักรู้ปัญหาหรือภาวะที่อาจสร้างให้เกิดความทุกข์ต่อตน ให้มนุษย์รู้เท่าทันความเป็นไปของชีวิตผ่านบทกวี ดังนั้นจึงเห็นได้อย่างชัดเจนว่ากวีกำลังทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำผู้อื่น

แนวคิดเกี่ยวกับกวีในทัศนะของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ อีกประการหนึ่งที่สำคัญ คือ จุดมุ่งหมายของการเป็นกวี ทั้งจุดมุ่งหมายส่วนตนและจุดมุ่งหมายส่วนรวม

ดังที่กล่าวแล้วว่าภาวะความเป็นกวีนั้นเกิดจากการที่กวีมีวิญญาณความเป็นกวี มีพลังพิเศษส่วนตนในการคิดและสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ ซึ่งการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของกวีนั้นมีนัยบางประการที่สื่อให้เห็นจุดมุ่งหมายส่วนตนของการเป็นกวี เช่นการเป็นกวีเพื่อสร้างความสุขส่วนตนหรือการเป็นกวีในแง่การบำเพ็ญบารมีเพื่อบรรลุธรรม ดังเช่นที่อังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวว่า

สลัดใดละสละสลัดขาด พิศวาสวรรณศิลป์ฤาสิ้นหาย
ลั่นทมจะตรมตรอมใจตาย ถ้าไร้กาพย์ทิพย์สิบทิศโอยทาน
พุทธชาดปรารถนาภูมิโพธิสัตว์ วนวัฏฏจักรรักหล้ามหาสฐาน
เพื่อช่วยเพื่อนสรรพสัตว์นิจกาล ให้เกษมศานติสุขทุกชีพไป
รสสุคนธ์ศลผลปณิธานนาน งานจุ่งหวานหอมอ้อมขวัญสมัย
อกาลิโกอยู่คู่ฟ้าดินไตร เป็นมิติใหม่ค่าซึ้งตรึงชีวา
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๕)

อังคาร กัลยาณพงศ์แสดงให้เห็นว่า การเป็นกวีของตนนั้นเกิดขึ้นจากความรักที่มีต่อกาพย์กลอน และไม่สามารถจะละทิ้งหรือสลัดภาระหน้าที่นี้ได้ ความเป็นกวีจึงหมายถึงการได้ตอบสนองความพึงใจส่วนตน นอกจากนี้กวียังเห็นว่า การเป็นกวีเป็นการบำเพ็ญธรรมเพื่อบรรลุภูมิชั้นสูง อย่างไรก็ดี การจะบรรลุจุดหมายส่วนตนนั้น กวีจะต้องสร้างสมบารมีและช่วยเหลือผู้อื่น ซึ่งในแง่นี้คือการสร้างกวีนิพนธ์ให้เป็นประโยชน์ต่อเพื่อนมนุษย์เพื่อให้บรรลุความต้องการส่วนตนดังกล่าว

นอกจากกวีจะมีจุดมุ่งหมายส่วนตนของการเป็นกวีแล้ว ความสำคัญและหน้าที่อีกประการหนึ่งในฐานะผู้สร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสื่อสารกับผู้อื่นกวีย่อมต้องมีจุดมุ่งหมายต่อผู้อื่นด้วย สิ่งที่กวีต้องการคือประโยชน์ในเชิงสุนทรียะและประโยชน์ในเชิงจิตวิญญาณนั่นเอง ดังที่กวีแสดงแนวคิดเกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของการเป็นกวีผ่านกวีนิพนธ์จำนวนมากว่าความเป็นกวีนั้นจะต้องสร้าง

ประโยชน์ให้แก่ผู้อื่นทั้งในเชิงการชี้นำ ชี้แนะ และสร้างความสำนึกบางประการให้เกิดขึ้น ดังบทต่อไปนี้

ฟื้นตื่นเถอะเสาะแสวงคุณค่า รอยมรคาพระโพธิสัตว์ใหญ่
ค่าชีวีพลีถวายโลกไป โอยทานให้ปีติสุขวิเศษอนันต์
ปฏิวัติทัศนะปรัชญาใหม่ เพื่อโลกใสวิสุทธิ์ดุจสวรรค์
เมตตากรุณาอย่างฆ่ากัน หลั่งเลือดนั้นปลูกบุหงาสุมาลัย
กู้ใจสูงไปเสมอเลอดาว วาวแวมีเกียรติยศยิ่งใหญ่
ให้อมตะเหนือวัฏฏจักรไกล ขลังพลังใหม่หาญวิจารณญาน
เห็นแจ้งสินค่าดินน้ำฟ้า นานช้าชั่วกัลปาวสาน
เพื่อเกษมสุขสันต์นิรันดร์กาล จักรวาลได้สงบลบทุกข์ภัย
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๔๐-๔๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์โน้มน้าวให้เพื่อนมนุษย์ตระหนักถึงคุณค่าแห่งตน ในตัวอย่างนี้เป็นคุณค่าในเชิงพุทธธรรมเพื่อให้มนุษย์ได้มีเป้าหมายในการพ้นจากความทุกข์ ดังกล่าวว่า “ฟื้นตื่นเถอะ” และ “ปฏิวัติทัศนะ” เป็นการชักชวนให้เพื่อนมนุษย์หันมาใส่ใจในคุณค่าทางศาสนา และเปลี่ยนวิถีคิดให้มีความเมตตากรุณาต่อกันเพื่อ “กู้ใจสูง” เพื่อให้มนุษย์เห็นคุณค่าของการอยู่ร่วมกันอย่างมีเมตตากรุณาเพื่อความสุขทั้งต่อตนเองและความสุขส่วนรวม

ยิ่งจริงค่ากว่ารัตนาร่วงรุ้ง คือมุ่งประโยชน์ใหญ่ภายหน้า
ถึงกะละลายตัวเองมรณา เพื่อแก่นหล้าวิจิตรนิจนิรันดร์ ฯ
ฉันใดอัจฉริยชาติปราชญ์เปรื่อง ที่ฟูเฟื่องบารมีก็ฉันนั้น
เพื่อประโยชน์มนุษย์ทั่วหน้ากัน บรรลุขั้นกายสิทธิ์พุทธิปัญญา ฯ
ปฏิรูปค่ามนุษย์วิสุทธิ์วิเศษไว้ ไล่ขับสรรพสัตว์บาปหยาบช้า
ระงับดับพิษไฟแห่งเวรา- นุเวรทั่วฟ้าที่ก่อกรรมระยำ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๗๘)

ในบทข้างต้น อังคาร กัลยาณพงศ์สื่อแนวคิดสำคัญที่มุ่งปรารถนาประโยชน์ส่วนรวมในแง่ที่ว่าการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของตน นอกจากจะเป็นการบำเพ็ญธรรมเพื่อประโยชน์ส่วนตนในการบรรลุธรรมขั้นสูงแล้ว กวียังคาดหวังว่ากวีนิพนธ์จะทำหน้าที่เพื่อประโยชน์ต่อมนุษย์ส่วนรวมให้สามารถบรรลุธรรมได้

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แสดงแนวคิดเกี่ยวกับกวีในแง่การมีจุดมุ่งหมายต่อส่วนรวม เช่นเดียวกับอังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวคือ กวีทำหน้าที่พิเศษสำคัญในการนำความรู้มาถ่ายทอดสู่เพื่อนมนุษย์ และชี้แนะให้มนุษย์เห็นแง่งามของชีวิตและสรรพสิ่งผ่านศิลปะกวีนิพนธ์ ดังบทต่อไปนี้

เทียบทุกคำที่เขียนคือเทียนไข ผู้เผาไหม้ตัวเองเพื่อเปล่งแสง
ยิ่งค่าความงามเทิดเจิดแจรง ยิ่งเสียดแทงหัทยางค์ให้ร้างเลย
(คำหยาด หน้า ๒๔)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เปรียบกวีนิพนธ์ว่าเป็นประดุจแสงเทียนที่แม้ว่าจะเผาตัวเอง แต่เป็นการเสียสละเพื่อให้เกิดประโยชน์คือแสงสว่างแก่โลก กวีจึงเป็นผู้เสียสละที่จะนำความรู้และความจริงมาสู่เพื่อนมนุษย์

๔. กวีนิพนธ์มีหน้าที่ยกระดับจิตใจของผู้แต่งและผู้อ่าน

กวีนิพนธ์เป็นศิลปะซึ่งสร้างอารมณ์สะเทือนใจให้เกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน กวีนิพนธ์เป็นการสื่อสารวรรณศิลป์เพื่อให้เกิดความสุนทรีย์ หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า “พันธกิจของวรรณคดีที่มีต่อภาษา เพื่อบันเทิงหรือจรรโลง หรือยก หรือกดอารมณ์ ยังความรื่นเริงให้เกิด เพราะภาษายังความโศกเศร้าให้เกิดโดยอาศัยถ้อยคำที่ใช้ และโดยกลศิลป์ต่างๆ”[๕๗]

ความสำคัญของกวีนิพนธ์ที่สร้างสรรค์จาก “ความเป็นกวี” คือ กวีนิพนธ์ทำหน้าที่เหนือกว่าการตอบสนองความพึงใจในสุนทรียรส กวีทั้งสองเห็นตรงกันว่า กวีมิใช่ผู้ที่หลั่งไหลวรรณศิลป์เพื่อตอบสนองอารมณ์ส่วนตน และส่งผ่านความรู้สึกต่อผู้อ่านในเชิงอารมณ์เท่านั้น แต่กวีต้องส่ง “สาร” สำคัญที่แฝงเร้นเพื่อกระตุ้นให้เกิดการขบคิดตีความเพื่อให้เกิด “คุณ” ในมิติต่างๆ ทั้งเชิงกระตุ้นเตือนเพื่อนมนุษย์ หรือการแนะแนวทางเพื่อการดำรงตนให้เหมาะสมและมีคุณค่า หรือการสร้างความสำนึกในศักยภาพของมนุษย์ กวีนิพนธ์มีหน้าที่อันสำคัญในการเป็นเครื่องมือเชิงจิตวิญญาณและการสั่งสอนให้มนุษย์ได้ซาบซึ้งและเข้าถึงความรู้อันประณีต ทั้งมีบทบาทในการเป็นประดุจประทีปนำทางผู้เสพให้เข้าถึงภาวะความสมบูรณ์ ดังนั้นแนวคิดประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงให้ความสำคัญเป็นพิเศษต่อหน้าที่ในเชิงจิตวิญญาณ ดังตัวอย่างในบทต่อไปนี้

---

[๕๗] หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๗.

สุนทรีย์ที่ค่าไร้ หลายสมัย
เสาะชื่นชุบดวงใจ แจ่มแพร้ว
รู้สรรพสิ่งวิเศษไสว ชัยสว่าง
วาวค่าแววมนุษย์แก้ว ไป่เก้อละเมอเขลา ฯ
เมาวัตถุทุกค่ำเช้า ชอบไฉน
ลืมแก่นสัจจธรรมไป หมดสิ้น
จักเปลี่ยวเปล่าเขลาใจ จ่อมทุกข์
รู้เมื่อใดเจ็บดิ้น ดั่งร้อนนรกแสยง ฯ
แสวงน้ำผึ้งพู้น ทิพยสมัย
เติมเพื่อเต็มดวงใจ เปี่ยมไว้
ความเป็นสัตว์ล้นไป จากจิตร
เติมสิ่งวิเศษซ้ำไซร้ ใหม่ไร้ค่าเสมอ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๙๔)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ชี้ให้เห็นคุณค่าของศิลปะ ว่าศิลปะสามารถขัดเกลาจิตใจให้ประณีตดีงาม และเป็นเครื่องผูกไมตรีจิตระหว่างมนุษยชาติอย่างสำคัญ ดังในบท “แด่มือที่สร้างสรรค์งานศิลป์”

ศิลปะคืออะไร...เพื่ออะไร
ศิลปะย่อมจะไร้ในคุณค่า
ถ้าศิลป์นั้นยังส่งเสริมเพิ่มมายา
ทำให้คนต้องโหยหาต้องห่างกัน
ศิลปะต้องปรุงจิตให้ประณีต
ลบเส้นขีดเส้นขันแข่งเส้นแบ่งกั้น
เพิ่มความดีความงามความสัมพันธ์
เพื่อสร้างสรรค์ให้โลกนี้ดีกว่าเดิม
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๑๘)

เพราะเหตุว่ากวีนิพนธ์เป็นการสื่อสาร ดังนั้น นอกจากมิติของภาวะความเป็นกวีและกวีนิพนธ์แล้ว ผู้อ่านกวีนิพนธ์ก็มีส่วนสำคัญเช่นกันในฐานะเป็นผู้ร่วมสร้างคุณค่าของกวีนิพนธ์ในทางจิตวิญญาณ

อังคาร กัลยาณพงศ์กล่าวถึงผู้อ่านกวีนิพนธ์ว่า เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญในกระบวนการสร้างและเสพกวีนิพนธ์ ในทัศนะของอังคาร กวีนิพนธ์เป็นสิ่งสูงค่าพิเศษ เพราะฉะนั้นผู้อ่านจึงสมควรมีคุณลักษณะอันพิเศษเช่นเดียวผู้กับผู้สร้าง ในบท “ดวงใจนักปราชญ์” เป็นตัวอย่างสำคัญที่สะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับผู้อ่าน ดังนี้

ขึ้น อัตตาเลื่อนโล้ ปรารถนา
ตั่ง แห่งสติปัญญา ยิ่งแก้ว
นั่ง เหนือแท่นอวิชชา เพียรเพ่ง
เตียง รุ่งสมาธิแพร้ว พร่างรุ้งวิชาฉาย ฯ
สุ พหูสูตแก่นซึ้ง วิชาหวาน
จิ แจ่มจิตรวิจารณญาณ หยั่งแจ้ง
ปุ ฤปราชญ์เร่งอาจหาญ ถามท่าน รู้รา
ลิ ขิตกว่าชีวิตแล้ง เร่งแล้วนิมิตสมัย ฯ
จิน ดามณีเฟื่องฟุ้ง มโนคติ
ตะ ลุ่มตุ่มตวงทิพย์มิ หมดได้
กะ ละมหาสมุทรอาทิ อวกาศ
วี วี่ขอบเขตไร้ ร่วงรุ้งฝันขลัง ฯ

กุลบุตรกุลธิดาใดมุ่งหมาย วิมลมิ่งวรรณศิลป์สวรรค์
เร่งเรียนรู้พระไตรปิฎกอัน มหันตค่าคู่ฟ้าดินละลาย ฯ
หนึ่งสดับตรับฟังปราชญ์ขลังพิเศษ เหตุผลเทศและไทยหลากหลาย
หอพระสมุดไว้วิชามากมาย ให้ค้นหารู้สู่ใจจำ ฯ
สองแสวงหาข้อมูลเอกอเนกอนันต์ หมั่นวิจัยวิจารณ์มิติลึกล้ำ
เสาะหากัลยาณมิตรแนะนำ หรือเพ่งทำปัญญาปฏิญาณ ฯ
สามปัญหาปริศนาใดยากยิ่ง วิ่งถึงปราชญ์ที่ฉลาดกล้าหาญ
หารือรื้อแง่ทิพย์คติบุราณ อย่าเกียจคร้านมุ่งานเรียนงาม ฯ
สี่รู้ซึ้งค่าจินดามณีใด ยิ่งใหญ่เลิศล้ำ ณ โลกสาม
เร็วพินิจลิขิตแก่นสารความ ปราบปรามอคติน้อมขวัญกตัญญู ฯ
สุ จิ ปุ ลิ ครบจบเสร็จองค์สี่ สร้างบารมีอิทธิบาทรู้ใหม่หรู
จะสฤษดิ์สิทธิ์ขลังกว่าครู สู่ค่ามนุษย์แท้แน่จริงเทอญ ฯ

(ปณิธานกวี หน้า ๓๓-๓๔)

อังคาร กัลยาณพงศ์เห็นว่า คุณลักษณะของผู้อ่านนั้นมีความสำคัญอยู่ไม่น้อย ผู้อ่านที่สามารถรับสารอันวิเศษของกวีได้จะต้องมีสติปัญญาความรู้ มีจินตนาการและจิตบริสุทธิ์ที่พร้อมจะรับสารจากกวีนิพนธ์ นอกจากนี้ ผู้อ่านจะต้องมีวิริยะ คือ ความพยายามในการทำความเข้าใจกวีนิพนธ์ เรียนรู้ สดับตรับฟัง คิดวิเคราะห์ เพื่อจะได้เข้าถึงสารของกวีนิพนธ์อย่างแจ่มชัด อันจะนำไปสู่การได้รับประโยชน์อันยิ่งใหญ่จากกวีนิพนธ์ ทั้งในเชิงสุนทรียะและปัญญาผ่านความงามทางวรรณศิลป์

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีแนวคิดเกี่ยวกับผู้อ่านเช่นเดียวกับอังคาร กัลป์ยาณพงศ์ สิ่งสำคัญที่กวีย้ำเน้นคือการมีวิจารณญาณของผู้อ่านที่จะเลือกอ่านและรู้คิด วิเคราะห์อย่างลุ่มลึกในการรับสาร และเข้าใจจุดมุ่งหมายของการสื่อสารในกวีนิพนธ์และพลังของกวีนิพนธ์ ในบท “เปิดหนังสือ” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้สื่อสารกับผู้อ่านโดยตรงเพื่อให้เข้าใจบทบาทในฐานะผู้เสพที่มีส่วนร่วมสร้างสรรค์คุณค่าของกวีนิพนธ์ ดังนี้

คุณผู้อ่าน
นี่คือกระแสธารการหยั่งถึง
แรงอารมณ์หล่มความเลวเหวคำนึง
จากจิตหนึ่งถึงจิตหนึ่งพึงถ่องแท้
ต้องมีสิทธิเสรีที่จะอ่าน
ต้องมีวิจารณญาณอันแน่วแน่
หนังสือคือสื่อชนวนที่ปรวนแปร
นำให้แพ้หรือนำไปสู่ชัยชนะ
.....
หนังสือ
คำต่อคำนี่แหละคือสื่อภาษา
มือต่อมือนี่แหละมีชีวิตชีวา
หน้าต่อหน้านี่แหละหนอใจต่อใจ
เปิดหนังสือเพื่ออ่านงานความคิด
เปิดชีวิตเพื่ออ่านความฝันใฝ่
เปิดทางทองเพื่ออ่านการก้าวไกล
เปิดทางชัยเพื่ออ่านสันติธรรม

(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๓-๑๕)

การที่กวีนิพนธ์จะทำหน้าที่ยกระดับจิตใจของทั้งผู้แต่งและผู้อ่านได้นั้นขึ้นอยู่กับการประสานหน้าที่ของทั้งสองฝ่ายที่จะต้องกระทำร่วมกัน แนวคิดเกี่ยวกับกวี กวีนิพนธ์ และผู้อ่านที่กวีสมัยใหม่นำเสนอจึงมีความสำคัญในการสร้างมาตรฐานของกวีนิพนธ์ในประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ ดังที่กวีกล่าวถึงกระบวนการสร้างงานและคุณค่าของกวีนิพนธ์ที่มีต่อตัวกวีเอง ดังนี้

ใน **ลำนำภูกระดึง** อังคาร กัลยาณพงศ์ได้เล่าประสบการณ์การเดินทางไปท่องเที่ยวที่อุทยานแห่งชาติภูกระดึง อันเป็นแหล่งแรงบันดาลใจในการสร้างงานนิราศที่มีเนื้อหานำเสนอปรัชญาทิพย์จากธรรมชาติ กวีได้อธิบายให้เห็นกระบวนการสร้างงานศิลปะของกวีและคุณค่าของการทำงานศิลปะที่มีต่อการยกระดับจิตวิญญาณของกวี ดังนี้

ใจข้าน้อยคือน้ำเพชรใส

ใจข้าน้อยคือน้ำเพชรใส ฉับไวแสงสีสะท้อนทุกสิ่ง
ถ้าเมามากวิปริตร้ายจริง ถ้ารักก็ยิ่งทะนุถนอมน้อมใจ ฯ
ถ้าลีลากร้าวก็ราวเหล็กเพชร กล้าเด็ดขาดบ่พรั่นหวั่นไหว
วารแรงก็เร่าร้อนพิษไฟ อาจไหม้หมกอกเองละลาย ฯ
จึ่งอุบายใช้ให้ไปใฝ่ฝัน ถึงสวนสวรรค์วรรณศิลป์หลากหลาย
แล้วเลยลืมปล่อยละทิ้งไว้ ใต้เรณูกาพย์แก้วโคลงรสสุคันธ์ ฯ
กิเลสผึ้งจึ่งพามาโลกียรวง หวงค่าไว้หวานวิเวกดินสวรรค์
ทำให้บุปผาสุมาลีสามัญ อิจฉาริษยากับบ่วางวาย ฯ
ยังโรยร่วงมธุรสเรณูทิพย์ สูงลิบเลอหล้าเลิศเฉิดฉาย
ไฉนอุตพิษอำมหิตร้าย ให้มุนหมามุ่ยรังควานนาน ฯ
ถ้ากลับกล้าคือสุริยาไฟกรด ฆ่าหมดวินาศม้วยด้วยแสงฉาน
เตือนสำสัตว์สอนสังวรณ์ปราณ ดิรัจฉานกับอาทิตย์ผิดกันไกล ฯ
กุสุมสุมาลย์ผลงานชีวิต ประสิทธิ์ให้หอมจบสบสมัย
อ้อมหวานโอยทานทุกหฤทัย โลกวิสัยวิเศษสุขสมรมณีย์ ฯ
วารหนึ่งใจเถลไถลไปลิ่ว ปลิววนวัฏฏะอสรพิษอิตถี
หิวระหายรสเสน่หานารี พลีอุทิศจิตรแก้วกามกิเลสครอง ฯ
กิเลสมารนั้นสวยแต่รูปร่าง อ้างว้างไร้แก่นสารเศร้าหมอง
ให้ทุกข์ใจภัยระยำลำพอง ชลเนตรนองคือเลือดไหลริน ฯ
ปฏิภาณไหวงูบวับกลับมา รำพันสารภาพทุกสิ่งสิ้น
ว่ากิเลสมารชนิดกักขพะทมิฬ หินชาติขาดกันจนวันตาย ฯ

แล้วแสดงบาดแผลแต่ปางหลัง ยังทิ้งรอยเจ็บอยู่มิรู้หาย
รอวิสุทธิพุทธธรรมทิพย์ละลาย อำมหิตพิษร้ายสลายจากใจ ฯ
เข็ดขยาดหวาดกลัวกิเลสมาร ล้างผลาญค่าวิเศษสุดเหลวไหล
วิริยะพลันสรรพันตรายตายไป ให้หฤทัยใสวิสุทธิ์พุทธิญาณ ฯ
สงบนิ่งมิทิ้งสมาธิจิตร สุจริตในไตรทวารเกษมศานต์
บูชาพระพุทธเจ้านิรันดร์กาล ด้วยงานกาพย์โคลงฉันท์อัญชลี ฯ๓๐๐
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๘๐-๑๘๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์ได้สะท้อนอารมณ์และตัวตนของกวี และธรรมชาติของจิตที่เกิดการรับรู้ทางอารมณ์เมื่อมีสิ่งกระทบ กับการปฏิบัติจิตให้รู้ในขณะเกิดอารมณ์ และพยายามกำหนดจิตให้ตั้งอยู่ในธรรมารมณ์และสมาธิ เพื่อสร้างสรรค์งานกวีนิพนธ์อันสูงค่า การรู้แจ้งในอารมณ์อันเกิดจากการพิจารณาดูจิตของตนว่าเป็นอย่างไร ในทางพุทธศาสนา กล่าวว่า เป็นการฝึกฝนอบรมจิต การรักษาจิตคือ มุ่งอยู่ในอารมณ์ที่ดี ที่ควร เป็นที่ตั้งของจิตให้แน่วแน่มั่นคง ไม่ฟุ้งซ่านไปกับอารมณ์ต่างๆ[๕๔] ดังที่สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงวชิรญาณวงศ์ อธิบายว่า

> การฝึกจิตนั้นก็ต้องพิจารณาดูอาการของจิตให้รู้ว่าเป็นอย่างไรก่อน, เมื่อเห็นว่าจิตเกี่ยวเกาะในวัตถุกามจนถึงมุ่งให้ได้ถ่ายเดียว ไม่เลือกว่าผิดหรือชอบ ก็พิจารณาเห็นว่าเป็นโทษทั้งแก่ตนเองทั้งแก่คนอื่นแล้ว เจริญจาคเจตนาความคิดปล่อยวางอย่างสูงจนไม่คิดพัวพัน, เมื่อเห็นว่าจิตมีอาการคิดมุ่งทำและพูดชั่ว ก็พิจารณาให้เห็นว่าเป็นโทษทั้งแก่ตัวทั้งแก่ผู้อื่นแล้ว ตั้งใจงดเว้นอย่างสูงจนไม่คิดล่วง, เมื่อเห็นว่าจิตมีอาการฟุ้งซ่าน ก็พิจารณาให้เห็นว่าเป็นโทษแล้ว ตั้งจิตไว้ในอารมณ์ที่ดีอย่างเดียว จนแน่วแน่ ตั้งมั่นไม่ฟุ้งซ่าน, ครั้นแล้วใช้จิตนั้นพิจารณาสัจจธรรมให้เห็นตามเป็นจริง จนความรู้นั้นดับความดิ้นรน เพื่อจะให้ได้ เพื่อจะให้เป็น เพื่อจะให้เสีย แม้ครู่หนึ่งก็เป็นการดี, เพราะมีสุขที่เกิดแต่ความสงบปรากฏเป็นสุขอย่างประณีตละเอียดที่คนสามัญไม่ได้ประสพ. มีพระพุทธภาษิตสั่งสอนภิกษุให้บำเพ็ญสมาธิ การตั้งใจมั่นและแสดงคุณไว้ว่า สมาธิ ภิกฺขเว ภาเวถ ภิกษุทั้งหลาย ท่านทั้งหลายจงบำเพ็ญสมาธิเถิด, สมาหิโต ยถาภูตๆ ปชานาติ ผู้มีจิตตั้งมั่นแล้วย่อมรู้ตามเป็นจริง ดังนี้. และทรงแสดงว่า บัณฑิตผู้ประกอบด้วยปัญญาย่อมสามารถฝึกตนได้.[๕๕]

---

[๕๔]สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงวชิรญาณวงศ์, **ธรรมานุกรม** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๑๕), หน้า ๑๕๓.

[๕๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๖.

การสร้างงานกวีนิพนธ์อันมีคุณค่าต่อจิตวิญญาณของกวี กล่าวได้ว่าเป็นปรัชญาการสร้างงานที่อังคาร กัลยาณพงศ์มุ่งเน้นเด่นชัด คุณค่าแห่งการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ในแง่นี้เกิดขึ้นในกระบวนการทางศิลปะนั่นเอง ดังที่กวีแสดงออกผ่านบทกวีต่อไปนี้

ดูภูกระดึงจากฟากฟ้า ช่างน่ามหัศจรรย์ยิ่งใหญ่
เพราะแผนผังดั่งรูปดวงใจ ฤาทิพย์หฤทัยแม่ธรณี ฯ
ข้าน้อยนั่งชมฟ้ามหึมา สุรีย์แจ่มจ้าอร่ามรุ้งเจ็ดสี
อยู่กึ่งกลางโค้งรุ้งพอดี มีปีติทิพย์สุนทรีย์สะเทือนใจ ฯ
นอบน้อมไหว้ท่วยเทพมหิทธิฤทธิ์ อันสถิตทิพยสฐานวิมานน้อยใหญ่
ประสิทธิ์พรแด่แก้วกวีไทย ให้ปฏิภาณแจ่มใสไปนิรันดร์ ฯ
จะได้ไว้ฝันพรรณนาลึกซึ้ง ถึงเสน่ห์ภูกระดึงแดนสวรรค์
ธรรมชาติมีมิ่งมนตร์มหัศจรรย์ ก้องวัฏฏะขวัญอนันตกาลนาน ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๕๒)

ฟ้าละเมอมิติลึกซึ้ง ฝันสรวง
ลมเป่าเสาวคันธ์ปวง ป่าแก้ว
ดาวระย้าร่วงรุ้งยวง ตะวันทิพย์ ก็ดี
ซึ้งที่กวีวิมุติแล้ว ย่อฟ้ามไหศวรรย์ ฯ๓๔๛
วิเวกจิตรนฤมิตรครื้ม โคลงทิพย์
เอื้อมหน่อยปาริชาติหยิบ ถักร้อย
กรองฝันกรุ่นหอมสิบ ทิศทั่ว
หวานยั่วไอศวรรย์ย้อย ย่อหล้ามาเกษม ฯ๓๔๛
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๒๐๖)

ใน **ชักม้าชมเมือง** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวความถึงกระบวนการสร้างกวีนิพนธ์เรื่องนี้ว่าตั้งใจจะเขียนบทกวีชมวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ดังข้อความตอนท้ายเล่มเล่าว่า “ลองเขียนประสบการณ์ดู แล้วก้ได้ประสบการณ์จริง คือ การเขียนจากความคิด และการเขียนจากความรู้สึก เราต้องเขียนจากสิ่งที่นึก เราต้องรู้สึกจากสิ่งที่เห็น และไม่ว่าเราจะรู้สึกหรือนึกหรือคิดก็ดี ทั้งหมดนี้ต้องเป็นเอกภาพกัน โดยมีความรู้สึกเป็นตัวนำความคิดเป็นหลัก ความนึกเป็นดั่งเงา นี่คือมิติของงานศิลปกรรมที่ผมจับร่องรอยได้จากชักม้าชมเมืองเล่มนี้ ทำให้ผมนำมาใช้ในงานชุด “เขียนแผ่นดิน”

และงานอื่นๆ หลากหลาย” [๖๐] ประสบการณ์การเขียนดังกล่าวมานี้ กวีได้บรรยายไว้ในโคลงบทต่อไปนี้

เสร็จแสดงเสร็จสดับสิ้น เสร็จสม
สัมผัสภาพภาพเพลินชม ช่วยรู้
สัมผัสเอกอุดม แดนพุทธ ศาสน์แฮ
สัมผัสอารมณ์ผู้ ผ่านร้ายดีเลว
เปลวแสงสุริยะจ้า ถึงจันทร์
ปราสาทถึงเพิงผัน แผกสร้าง
เก่าถึงใหม่เนืองอนันต์ เอนกรส
จากพ่อถึงลูกอ้าง อ่านไว้เป็นศรี
ชุกชีฐานพระแก้ว ถึงพระแกล
ส่องลอดสอดตาแล โลกนี้
สูงสุดต่ำสุดแปร ปรับเปลี่ยน
คืออนิจธรรมย้ำชี้ ช่องให้เล็งเห็น
เบญจาสามชั้นหลั่น ลอยพระ แก้วพ่อ
ถึงพระทวารชานน คเรศโน้น
สาหัสส่ำสัตว์สละ สลอนชีพ
คือทุกขธรรมแท้โพ้น พ่อให้เห็นหน
บนสุดบุษบกแก้ว มรกต
ถึงแจ่มจักรวาลบถ ทุกเบื้อง
ปรุงแต่งเกิดดับลด หลั่นเลื่อน โลกแล
คืออนัตธรรมล้ำเรื้อง เลื่อมรุ้งระบายฉาย
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๒๒๖-๒๒๗)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์กวีนิพนธ์สื่อแนวคิดพุทธธรรม โดยใช้วิธีอธิบายธรรมะผ่านการตีความบุคลาธิษฐานในงานพุทธศิลป์ กลวิธีการแสดงธรรมให้เห็นเป็นรูปธรรมนี้เป็นการสืบทอดอุบายวิธีในการสอนธรรมในทางพุทธศาสนา กลวิธีการนำเสนอเนื้อหาพุทธธรรมใน **ชักม้าชมเมือง** สะท้อนให้เห็นกระบวนการสร้างปัญญาโดยฝึกอบรมการใช้วิธีคิดแบบโยนิโสมนสิการ

[๖๐]เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ , **ชักม้าชมเมือง**, หน้า ๒๔๖-๒๔๗.

ในที่นี้เน้นวิธีคิดแบบสามัญลักษณ์หรือวิธีคิดแบบรู้เท่าทันธรรมดา คือ การนำเอานามรูปหรือสังขารนั้นมาพิจารณาตามหลักแห่งคติธรรมดาของไตรลักษณ์

พระเทพเวทีอธิบายการใช้วิธีคิดแบบโยนิโสมนสิการดังนี้

> โยนิโสมนสิการ หมายความว่า การกระทำไว้ในใจด้วยอุบายอันแยบคาย โยนิโสมนสิการเป็นการใช้ความคิดอย่างถูกวิธี เมื่อเทียบในกระบวนการพัฒนาปัญญา จะอยู่ในระดับที่เหนือศรัทธา เพราะเป็นขั้นที่เริ่มใช้ความคิดของตนเองเป็นอิสระ ส่วนระบบการศึกษาอบรม โยนิโสมนสิการเป็นการฝึกการใช้ความคิดให้รู้จักคิดอย่างถูกวิธี คิดอย่างมีระเบียบ รู้จักคิดวิเคราะห์ ไม่มองเห็นสิ่งต่างๆ อย่างตื้นๆ ผิวเผิน เป็นขั้นสำคัญในการสร้างปัญญาที่บริสุทธิ์เป็นอิสระ ทำให้ทุกคนช่วยตนเองได้และนำไปสู่จุดหมายของพุทธธรรมอย่างแท้จริง[๖๑]

ความสำคัญและหน้าที่ของกวีนิพนธ์คือการยกระดับจิตใจของผู้แต่งและผู้อ่าน ในแง่นี้สะท้อนให้เห็นแนวคิดศิลปะกับชีวิตเป็นมโนทัศน์หลักในการสร้างงานกวีนิพนธ์ในประพันธศาสตร์สมัยใหม่ ภารกิจของผู้สร้างงานศิลปะอันเป็นงานที่สัมพันธ์กับชีวิต กินความลุ่มลึกกว่า คำว่า “เพื่อชีวิต” ความสัมพันธ์ระหว่างความตระหนักในบทบาทของศิลปกรรม กับการกำหนดทิศทางอันพึงปรารถนาของสังคม เป็นภาระหน้าที่ที่ศิลปินในฐานะที่เป็นมนุษย์จะตัดขาดเสียมิได้[๖๒]ซึ่งอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ประกาศจุดมุ่งหมายของตนเองอย่างชัดเจนในแง่นี้ นั่นคือ การสร้างงานศิลปะที่เกื้อกูลพุทธิปัญญาและจิตใจของมนุษยชาติ

๕. กวีนิพนธ์นำมนุษยชาติไปสู่ความสุขสงบอันเป็นอมตะ

แนวคิดเกี่ยวกับพันธกิจของกวีสมัยใหม่และความหมายของกวีนิพนธ์ดังที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นได้สะท้อนให้เห็นมโนทัศน์เรื่องความงามอันลึกซึ้งในแง่ปรัชญา กวีสมัยใหม่ได้พินิจคุณค่าของกวีนิพนธ์ในขอบข่ายอันไพศาลของชีวิตและโลกปัจจุบัน โดยการเน้นคุณค่าของ

---

[๖๑]พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), **พุทธธรรม ฉบับปรับปรุงและขยายความ**, พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๓๒), หน้า ๖๖๗.

[๖๒]ดวงมน จิตร์จำนงค์, “การศึกษาวรรณกรรมไทยในแง่สหบท,” **The Journal** 2, 2 (2006): 61.

กวีนิพนธ์เชื่อมโยงความงามทางวรรณศิลป์เข้ากับความงอกงามทางจิตวิญญาณของมนุษย์ โดยนัยนี้จึงมีผู้กล่าวว่ากวีนิพนธ์เป็นประดุจศาสนาแห่งสุนทรีย์[๖๓] ดังที่เจตนา นาควัชระ อธิบายว่า

> ความสามารถของกวีที่จะอ่านสรรพสิ่งได้ลึกซึ้งถึงแก่นนั้น เท่ากับเป็นการยืนยันพลังทางปัญญาในระดับอุดมคติ การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จึงมิใช่อาภรณ์ทางวัฒนธรรม หรือการละเล่นในลักษณะใดลักษณะหนึ่งอีกต่อไป แต่เป็นการเข้าถึงภาวะทางจิตวิญญาณที่เปี่ยมด้วยการหยั่งรู้เกินกว่าประสบการณ์ธรรมดาสามัญของมนุษย์จะเข้าถึง กวีนิพนธ์จึงมาสถานะเทียบได้กับศาสนาหรืออาจทดแทนศาสนาได้อย่างสมภาคภูมิ[๖๔]

แนวคิดเกี่ยวกับกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คือภาวะความเป็นกวีเป็นสถานะพิเศษ คือ เป็นบุคคลที่สามารถหยั่งรู้ในสิ่งที่คนทั่วไปมองไม่เห็น หรือเห็นเพียงฉาบฉวย แต่กวีสามารถรู้สึก นึก คิด และเข้าใจในมิติที่ลึกซึ้งกว่าคนทั่วไป ความสูงส่งและหยั่งรู้พิเศษของกวี ทำให้กวีเป็นผู้มีความสามารถในการถ่ายทอดมิติที่ล้ำลึกผ่านภาษาที่งดงาม ดังที่อังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวว่า

ใครจะอาจซื้อขายฟ้ามหาสมุทร แสนวิสุทธิ์โลกนี้ที่พระสร้าง
สุดท้ายกายวิภาคจะจากวาง ไว้ระหว่างหล้าและฟ้าต่อกัน ฯ
เรามิใช่เจ้าของฟ้าอวกาศ โลกธาตุทั่วสิ้นทุกสรวงสวรรค์
มนุษย์มิเคยนฤมิตตะวันจันทร์ แม้แต่เม็ดทรายนั้นสักธุลี ฯ
แย่งแผ่นดินอำมหิตคิดแต่ฆ่า เพราะกิเลสบ้าหฤโหดสิงซากผี
ลืมป่าช้าคุณธรรมความดี เสียศรีสวัสดิ์ค่าแท้วิญญาณ ฯ
สภาวะสรรพสิ่งทุกส่วนโลกนี้ ควรที่สำนึกค่าทิพย์วิเศษวิศาล
อนุรักษ์ดินน้ำฟ้าไว้ตลอดกาล เพื่อเหนือทิพยสถานวิมานแก้วไกวัล ฯ
ทุ่งนาป่าชัฏช้าอรัญญิกาลัย เทือกผาใหญ่เสียดดาวดึงส์สวรรค์
เนื้อเบื้อเสือช้างลิงค่างนั้น มดแมลงนานาพันธุ์ทั้งจักรวาล ฯ
เสมอเสมือนเพื่อนสนิทมิตรสหาย เกิดร่วมสายเชื่ยวัฏฏะสังสาร
ชีพหาค่าบ่มิได้นับกาลนาน หวานเสน่ห์ฟ้าหล้าดาราลัย ฯ

---

[๖๓]รายละเอียดในสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, “กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์: ศาสนาแห่งสุนทรีย์,” **ปาจารยสาร ๑๔** (มกราคม กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐).

[๖๔]เจตนา นาควัชระ และคนอื่นๆ, **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**, หน้า ๓๐๑.

ถึงใครเหาะเหินวิมุติสุดฝั่งฟ้า
แต่เราขอรักโลกนี้เสมอไป
จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน
แปลค่าแท้ดาราจักรมากมาย
เพื่อลบทุกข์โศก ณ โลกมนุษย์
วารนั้นฉันจะป่นปนดินดาน
สิ้นเสน่ห์วรรณศิลป์ชีวิตเสนอ
อเนจอนาถชีวีทุกธุลีละออง
แล้งโลกกวีที่หล้าวูบฟ้าไหว
อำลาอาลัยมนุษยชาติน่ารัก
ให้ซาบซึ้งกาพย์กลอนโคลงฉันท์
สร้างสรรค์กุศลศิลป์ไว้อนันตกาล
เดือนดาริกาเป็นมรคายิ่งใหญ่
มอบใจแด่ปฐพีทุกชีวีวาย ฯ
จะวนว่ายวัฏฏะสังสารหลากหลาย
ไว้เป็นบทกวีแด่จักรวาล ฯ
ที่สุดสู่ยุคสุขเกษมศานต์
เป็นฟอสซิลทรมานอยู่จ้องมอง ฯ
ละเมอหาค่าทิพย์ไหนสนอง
สยดสยองแก่ถ่านเถ้าเศร้าโศกนัก ฯ
จะไปรจนารุ้งมณีเกียรติศักดิ์
จักมุ่งนฤมิตจิตรจักรวาล ฯ
ไปทุกชั้นอินทรพรหมพิมานสถาน
นานช้าอมตะอกาลิโก ฯ๔๐
(ปณิธานกวี หน้า ๙–๑๑)

แก่นสารความคิดของอังคาร กัลยาณพงศ์ที่ต้องการสื่อมายังผู้อ่าน คือ อมตภาพของกวีนิพนธ์ ปณิธานและศรัทธาในการสร้างวรรณศิลป์ และความเป็นอนิจจังของชีวิต ในบท “ปณิธานกวี” อังคาร กัลยาณพงศ์มุ่งสื่อคำสอนผสานไปกับคำประกาศปณิธานและการถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติและสภาพสังคมในกระแสโลกปัจจุบัน ดังกล่าวว่ามนุษย์คิดจะครอบครองโลกเป็นสมบัติของตนและก่อสงครามแย่งชิงทรัพยากรธรรมชาติ ทั้งๆ ที่ไม่เคยนฤมิตประโยชน์แก่นสารให้แก่โลก แต่สุดท้ายชีวิตก็ไม่พ้นความตาย ด้วยความจริงข้อนี้ มนุษย์จึงควรจะปรับเปลี่ยนท่าทีต่อธรรมชาติ คือ *การปรับบทบาทของมนุษย์ ต่อ ธรรมชาติให้เป็นบทบาทของมนุษย์ ใน ธรรมชาติ คือ กลืนตัวเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติโดยสมบูรณ์* [๖๕] ดังอุปมาว่า “เสมอเสมือนเพื่อนสนิทมิตรสหาย เกิดร่วมสายเชื่ยวัฏฏะสังสาร”

ในขณะเดียวกัน กวีก็ประกาศบทบาทหน้าที่ของตนว่า ยินดีจะสละแม้แต่ “พระนิรพาน จะวนว่ายวัฏฏะสังสารหลากหลาย” เพื่อที่จะสร้างบทกวีแก่จักรวาล หรือยินดีที่จะยอมทรมานตนเองอยู่ในโลกในรูปของฟอสซิลเพื่อที่จะลบทุกข์โศกของมนุษย์ และท้ายที่สุดถึงกับตั้งใจจะสร้าง “กุศลศิลป์” โดยรจนากวีนิพนธ์ให้ซาบซึ้งไปทุกอินทร์พรหมพิมานสถานนั้น ก็เป็นการย้ำให้เห็นคุณค่าของวรรณศิลป์ในทัศนะของกวีว่าเป็นสิ่งสูงสุดประดุจ “ศาสนา” การยอมสละ “พระนิรพาน” อันเป็นอุดมคติสูงสุดในพุทธศาสนา และการเชื่อว่า การรจนากวีนิพนธ์เป็น

---

[๖๕] **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**, หน้า ๖๖.

“กุศลศิลป์” อันมีความเป็นอมตะได้นั้น ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างวรรณศิลป์และการบำเพ็ญธรรมะในทัศนะของกวีได้ชัดเจน [๖๖]

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ อาจไม่ได้ประกาศความคิดชัดเจนดังเช่นอังคาร กัลยาณพงศ์ แต่ผลงานกวีนิพนธ์ที่มุ่งเน้นการสื่อแนวคิดพุทธธรรมที่กวีสร้างสรรค์ไว้จำนวนมาก แสดงให้เห็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของกวีนิพนธ์เพื่อนำมนุษยชาติไปสู่ความสุขสงบอันเป็นอมตะเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการที่กวีมุ่งเน้นการอธิบายความหมายอันลึกซึ้งของนิพพานอันเป็นอุดมคติสูงสุดในพุทธศาสนา และการอธิบายวิถีแห่งการบรรลุธรรมด้วยปัญญา ดังตัวอย่างในบท “อีกฟากหนึ่งของชีวิต”

ณ ที่นั้นอยู่ที่ไหนเราไม่รู้
มีความหวังวาดไว้ใฝ่คะนึง
อาจเป็นจุดจุดหนึ่งซึ่งมีครบ
สิ่งสำหรับรับรองของชีวา
จากที่นี่ถึงที่นั่นนั้นเหลือล้ำ
เราต้องสร้างสิ่งข้ามห้วงน้ำนั้น
จึงสมมติสร้างสะพานเป็นงานใหญ่
รื้อแล้วเริ่มเสริมแล้วสร้างกว้างกว่าคิด
ทุ่มชีวิตอุทิศพลีทั้งชีวิต
ห่างไกลจากจุดหมายไปทุกที
จงปล่อยเถิดปล่อยวางในข้างหน้า
ปล่อยเสียเถิดท่ามกลางวางระวัง
รู้แต่อยู่ไม่ไกลต้องไปถึง
เป็นที่ซึ่งสามารถอาจได้มา
ความสงบความงามความสง่า
ความมีค่าของชีวิตนิจนิรันดร์
เหมือนห้วงน้ำขวางหน้าปราการกั้น
สร้างให้ทันนาทีของชีวิต
สร้างเรื่อยไปเรื่อยไปไม่เสร็จกิจ
จนหลงติดแต่จุดสมมุตินี้
กลายเป็นกิจเป็นเกณฑ์เป็นหน้าที่
เหมือนกรรมมีบังซ่อนซ้อนกำบัง
ปล่อยเถิดหนาปล่อยวางในข้างหลัง
ถึงเสียเถิดถึงยังฝั่งของภพ
(คำหยาด หน้า ๑๒๖-๑๒๗)

กวีพยายามอธิบายธรรมในแง่โลกุตตรธรรม ให้เข้าใจธรรมในขั้นของการหลุดพ้นจากสมมุติในทางโลกหรือโลกียธรรม วิถีแห่งการบรรลุธรรม คือการสามารถปล่อยวางได้สำเร็จ มิใช่ด้วยการบำเพ็ญด้วยความติดยึด คำสอนที่กวีพยายามถ่ายทอดคือ ความสำคัญยิ่งของการใช้ปัญญาจนสามารถก้าวข้ามความหลงผิดในสมมุติ ไม่ว่าจะเป็นสมมุติฝ่ายดีหรือฝ่ายชั่ว คือทั้งกุศลและอกุศลเหมือนการสร้างสะพานข้ามห้วงน้ำ สะพานย่อมเป็นเพียงเครื่องช่วยส่งข้ามได้สำเร็จ มิใช่จุดมุ่งหมายสูงสุด[๖๗]

---

[๖๖]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **ปาจารยสาร**, หน้า ๓๗.

[๖๗]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๕๓.

อนึ่ง ผลการวิจัยเรื่อง พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า การเผยแผ่ธรรมะในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่เป็นการเสนอทางออกและเสนอทางเลือกให้แก่สังคมในลักษณะสากล เพื่อให้เห็นแสงสว่างทางปัญญาของการแก้ปัญหาให้มนุษยชาติ ทั้งในแง่ปัจเจกบุคคล และส่วนรวม ความเชื่อมั่นในอุดมคติแห่งนิพพานทำให้มนุษย์มีความหวังที่จะพัฒนาจิต พัฒนาตนและพัฒนาสังคม ให้ก้าวข้ามพ้นจากทุกข์ด้วยปัญญา[๖๙] การใช้กวีนิพนธ์เพื่อให้เข้าใจหลักธรรมได้แสดงว่าความกลมกลืนระหว่างสุนทรียภาพกับจริยธรรมนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับสัมฤทธิผลของการสื่อสารในกวีนิพนธ์

แนวคิดประพันธศาสตร์ที่วิเคราะห์ได้จากองค์ประกอบของวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ รวมทั้งบทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ สะท้อนให้เห็นปรัชญาวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์ไทยในบริบทสมัยใหม่ คือ แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ และแนวคิดเรื่องความงามแห่งจิตวิญญาณ

การสร้างความงามของวรรณศิลป์ที่เกิดจากศิลปะการใช้ภาษาของกวีนั้นมีความสำคัญและมีบทบาทในการสร้างสุนทรียภาพทางจิตวิญญาณต่อผู้สร้างและผู้เสพ อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แสดงทัศนะของกวีไว้อย่างชัดเจนยิ่งว่า ความงามของวรรณศิลป์ที่สมบูรณ์พร้อมทั้งอลังการและความหมายเป็นลักษณะและคุณค่าของกวีนิพนธ์ในขนบวรรณศิลป์ของไทย

บทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องภาวะความเป็นกวีคือการเป็นผู้ที่มีญาณพิเศษ หรือพรสวรรค์ที่ได้รับมา เป็นบารมีที่สั่งสมมาเพื่อเกิดมาเป็นกวีซึ่งมีความสามารถที่จะหยั่งรู้ความงามและความจริง และสามารถถ่ายทอดสิ่งที่กวีนึกเห็นผ่านภาษาอันวิจิตรงดงาม เมื่อภาวะความเป็นกวีมีความสูงส่งเช่นนี้แล้ว กวีจึงมีความสำคัญและมีหน้าที่อันสูงส่งในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์เช่นกัน ทั้งในแง่การเป็นศิลปินผู้สร้างความรื่นรมย์แก่ผู้อื่น การเป็นกวีของแผ่นดินที่มีหน้าที่สร้างศิลปะเพื่อความรุ่งเรืองของแผ่นดิน และการชี้นำเพื่อนมนุษย์และสังคมให้ตระหนักและรู้ซึ้งถึงศักยภาพของความเป็นมนุษย์ที่สามารถเข้าถึงความรู้และเป็นผู้มีปัญญาได้

การทำหน้าที่ของกวีมีจุดมุ่งหมายทั้งส่วนตน คือ การตอบสนองวิญญาณกวีและเพื่อการบำเพ็ญธรรม และประโยชน์ส่วนรวม คือ การนำเพื่อนมนุษย์ให้พ้นจากความทุกข์ เข้าถึงความดีโดยผ่านความงามเชิงวรรณศิลป์ กวีได้ประกาศภาวะความเป็นกวีว่า กวีมีสถานะอันสูงส่งพิเศษในการเล็งเห็นและหยั่งรู้สรรพสิ่งอย่างลึกซึ้งแยบคาย ในขณะเดียวกันกวีก็เป็นปราชญ์ทางภาษาที่สามารถถ่ายทอดความคิดและคุณค่าเชิงนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรมออกมาได้อย่างชัดเจนเพื่อให้ผู้อื่นได้สัมผัสกับความงดงามของโลกผ่านมิติความงามทางวรรณศิลป์

---

[๖๙]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๒๖๑.

พันธกิจของกวี กวีนิพนธ์ และผู้อ่าน จึงต้องกระทำร่วมกันในกระบวนการสร้างและเสพวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ เพื่อให้กวีนิพนธ์สามารถบรรลุจุดมุ่งหมายโดยสมบูรณ์ ดังปรากฏแนวคิดประพันธศาสตร์ในสามมิติ ดังนี้

มิติที่หนึ่ง คือ ภาวะความเป็นกวี กวีเห็นว่า ภาวะความเป็นกวีเกิดจากการมีสถานะพิเศษซึ่งได้รับมาจากอำนาจบางอย่างไม่ว่าจะเป็น “ทิพย์ฟ้าประทาน” หรือ “วิญญาณหยั่งรู้” กวีเป็นผู้ที่มีวิญญาณกวี กล่าวคือ มีความสามารถในการมองเห็นและเข้าใจสรรพสิ่งอย่างลุ่มลึกแยบคายและเห็นคุณค่าในมิติที่บุคคลทั่วไปไม่สามารถมองเห็นได้ การเป็นกวีนั้นในแง่หนึ่งคือ การเกิดมาเป็นเพราะได้สั่งสมบุญบารมีมาก่อนหน้า การเป็นกวีที่มีความสามารถพิเศษนั้นย่อมหมายถึงการเป็นปราชญ์ทางภาษาที่จะสามารถเรียงร้อยอักษรอันวิจิตรประณีต ประกอบสร้างเป็นบทกวีนิพนธ์อันยิ่งใหญ่ เมื่อกวีมีภาวะความเป็นกวีอันสูงส่งพิเศษแล้ว กวีก็มีหน้าที่และความสำคัญพิเศษด้วยเช่นกัน กล่าวคือ กวีนั้นเป็นศิลปินผู้สร้างศิลปะคือความงามให้ปรากฏชัด ความงามดังกล่าวมิได้หมายความถึงความงามในเชิงภาษาที่พริ้งพรายเท่านั้น แต่เป็นความงานในเชิงจิตวิญญาณด้วย กวียังประกาศตนเองว่าทำหน้าที่เป็นกวีของแผ่นดินอีกหน้าที่หนึ่งซึ่งเป็นหน้าที่ที่ยิ่งใหญ่ในแง่ของการสืบทอดวัฒนธรรมของชาติและประกาศความรุ่งเรืองของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์

นอกจากนี้ กวียังทำหน้าที่เป็นผู้ชี้แนะ ทั้งกระตุ้นเตือนศักยภาพของมนุษย์ และชี้นำสังคม กวีมีจุดมุ่งหมายของความเป็นกวีทั้งจุดมุ่งหมายส่วนตนในแง่ของการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อความสุขของตน และการเห็นว่าการสร้างศิลปะเป็นการสั่งสมบารมีเพื่อให้บรรลุธรรมขั้นสูง อีกทั้งกวียังมีจุดมุ่งหมายโดยมุ่งหวังที่จะสร้างประโยชน์สุขให้กับเพื่อนมนุษย์และจรรโลงสังคมโลกให้ดีงาม

มิติที่สอง คือ ความสำคัญของกวีนิพนธ์โดยมีแนวคิดอย่างชัดเจนว่า กวีนิพนธ์นั้นมีความสูงส่งสำคัญอย่างยิ่งต่อชีวิตมนุษย์และต่อโลก ความสูงส่งของกวีนั้นเกิดจากผู้สร้างที่ยิ่งใหญ่คือกวี สร้างงานที่ยิ่งใหญ่คือกวีนิพนธ์ที่มีพลังเปี่ยมล้นในการเป็นเครื่องมือนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงในแง่ของการนำมนุษย์ให้เข้าถึงภาวะพิเศษหรือความรู้พิเศษที่เป็น “สาร” สำคัญในกวีนิพนธ์

มิติที่สาม คือ แนวคิดเกี่ยวกับผู้อ่านกวีนิพนธ์ว่า เมื่อกวีนิพนธ์เป็นสิ่งสูงค่าและมีพลังต่อความคิดและอารมณ์ของมนุษย์ กวีนิพนธ์เป็นสิ่งที่ถ่ายทอด “สาร” ที่ลึกซึ้ง ดังนั้นผู้อ่านจำต้องมีจิตที่พร้อมจะรับกวีนิพนธ์ มีจินตนาการและปัญญาความรู้ เพื่อให้เข้าใจสารัตถะแห่งกวีนิพนธ์นั้น การที่จะเกิดจินตนาการและความรู้นั้นยังต้องอาศัยการศึกษาเรียนรู้เพื่อให้สามารถขบคิดตีความเพื่อเข้าใจกวีนิพนธ์ได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์

แนวคิดของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูบย์ แสดงให้เห็นความพยายามของกวีในการอธิบายแนวคิดเชิงทฤษฎีประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ โดยกวีมองเห็นว่ากวีนิพนธ์คือการสื่อสารที่มีกระบวนการร่วมกันระหว่างกวี กวีนิพนธ์และผู้อ่าน ซึ่งจะต้องเชื่อมโยงกัน จึงจะทำให้กวีนิพนธ์มีพลังและสัมฤทธิผลในฐานะเป็นศิลปะ

บทที่ ๕

กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ในฐานะตำราประพันธศาสตร์

จากการวิเคราะห์ในบทที่ ๓ และบทที่ ๔ ได้ชี้ให้เห็นว่า อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีความเข้าใจขนบวรรณศิลป์และได้สืบทอดขนบนั้นมาสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของตนเองอย่างประณีตงดงาม อีกทั้งได้สืบทอดแนวคิดประพันธศาสตร์เรื่องการสร้างความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ และความงามแห่งจิตวิญญาณจากวรรณคดีโบราณอย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จึงมีลักษณะของวรรณคดีแบบฉบับ คือ เป็นวรรณคดีดีเด่นถึงขั้นวรรณศิลป์ ด้วยคุณลักษณะของตัวบทที่มีความสมบูรณ์แบบ จึงทำให้กวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองเป็นตำราประพันธศาสตร์ดุจเดียวกับวรรณคดีแบบฉบับของกวีโบราณที่ได้ทำหน้าที่เป็นตำราประพันธศาสตร์ให้แก่กวีรุ่นหลังได้ศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานต่อมา

ในบทนี้ผู้วิจัยจะอภิปรายให้เห็นสถานภาพของตัวบทกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เพื่อแสดงคุณค่าของกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ ดังมีประเด็นต่อไปนี้

๕.๑ การสร้างความสมบูรณ์ของกวีนิพนธ์

๕.๒ การเป็นต้นแบบของกวีนิพนธ์สมัยใหม่

การอภิปรายใน ๒ ประเด็นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าจะทำให้เข้าใจสถานภาพและคุณค่าของกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ว่าดำรงสถานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่อย่างไร

๕.๑ การสร้างความสมบูรณ์ของกวีนิพนธ์

ปัจจัยที่ทำให้บทประพันธ์มีคุณค่าถึงขั้นเป็นกวีนิพนธ์คือความมีศิลปะและเนื้อหา ศิลปะในกวีนิพนธ์หมายถึง การสร้างสรรค์ความงามขึ้นด้วยตัวอักษร เสียง จังหวะหรือลำนำ และถ้อยคำเป็นสัญลักษณ์แทนบางสิ่งบางอย่าง อันก่อให้ผู้อ่านนึกเห็นภาพได้อย่างสวยงาม มีจินตนาการที่กว้างไกล มีความรู้สึกสะเทือนใจที่ลึกซึ้งและเข้มข้นตามที่ผู้แต่งมุ่งหมาย อีกส่วนหนึ่งคือเนื้อหา กวีนิพนธ์จะต้องมีเนื้อหาเป็นประสบการณ์ร่วมกันระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน ทั้งนี้ย่อมหมายถึงทั้งเนื้อหา อารมณ์ ทัศนคติและจุดมุ่งหมายหรือความตั้งใจของกวี ส่วนความรู้สึกคล้อยตามทั้งในด้าน

เนื้อหาและอารมณ์ย่อมขึ้นอยู่กับศิลปะการประพันธ์ของกวี สองส่วนนี้ประกอบกันแล้วจึงจะทำหน้าที่เป็นสื่อความเข้าใจระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านโดยสมบูรณ์[๑]

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้แสดงแนวคิดเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ไว้อย่างชัดเจนยิ่ง ดังที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ในบทที่ ๔ พันธกิจสำคัญของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ที่กวีทั้งสองกำหนดไว้เด่นชัดคือจุดมุ่งหมายในด้านคุณค่าทางจิตวิญญาณ กวีได้ชี้นำและย้ำเน้นว่ากระบวนการสร้างและการอ่านกวีนิพนธ์นั้นเป็นกระบวนการขัดเกลาจิตใจให้ประณีต ดังจะเห็นได้จากการยกย่องศิลปะแห่งกวีนิพนธ์ในแง่การยกระดับจิตวิญญาณทั้งของตนเองและผู้อ่าน ทั้งนำพาความงามและความจริงมาเผยสู่มนุษยชาติ ความซาบซึ้งของกวีที่มีต่อศิลปะและคุณค่าของศิลปะได้แสดงออกอย่างเด่นชัดในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ กวีได้ย้ำเน้นความงามของศิลปะและธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญในการเยียวยาความป่วยไข้ทางจิตวิญญาณของมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่ ดังปรากฏเนื้อหาใน**ลำนำภูกระดึง** และการประกาศหน้าที่ของกวีในฐานะนักอุดมคติว่าจะ “กู้วิญญาณ” และสร้างสรรค์ความดีงามแก่โลก[๒]

กวีนิพนธ์ในความหมายของอังคาร กัลยาณพงศ์ มิได้หมายเพียงคำประพันธ์อันเรียงร้อยด้วยภาษาและความคิดอันวิจิตรสุนทรเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมถึงความประณีตลึกซึ้งงดงามในรูปแบบต่างๆ ที่แฝงเร้นอยู่ในธรรมชาติทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ใบหญ้า ท้องฟ้า ดวงดาว หรือแม้แต่กรวดหินดินทราย แก่นของกวีนิพนธ์มีซ่อนเร้นอยู่ในสรรพสิ่งทั้งมวลในธรรมชาติ และกวีนิพนธ์นั้นยังมีลักษณะเป็น “คติธรรมอมตะ” อันหมายถึงมีคุณค่าต่อจิตวิญญาณของมนุษย์จัดเป็นคติธรรมที่มนุษย์จะเรียนรู้ได้ การที่กาพย์กลอนจะซ่อนคติธรรมอันงดงามลึกซึ้งนั้นเป็นเพราะกวีนิพนธ์สร้างสรรค์จากสติปัญญาและความเสียสละของกวี[๓] ดังบทกวีชื่อ “กาพย์กลอน” ซึ่งกวีได้แสดงทัศนะเรื่องนี้ไว้อย่างละเอียด ดังนี้

---

[๑]ชลธิรา สัตยาวัฒนา, “กวีนิพนธ์กับบทร้อยกรอง,” ใน **ผจงถ้อยร้อยเรียง** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปลาตะเพียน, ๒๕๓๐), หน้า ๖.

[๒]สรุปความจาก Suchitra Chongstivatana, “**The Nature of Modern Thai Poetry Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet,**” (Doctoral dissertation, The University of London, School of Oriental and African Studies, 1984), p. 285.

[๓]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๓๒ และ ๓๔.

กาพย์กลอนอ่อนหวานปานน้ำผึ้ง เจ้ารู้ซึ้งว่าคืออะไรไหม
ฤๅตามืดหูมิดไร้จิตรใจ ไม่รู้รสทิพย์ฝันวรรณคดี ฯ
เพชรพลอยแห่งถ้อยคำทิพย์ จิบดื่มดุจอำมฤตวิเศษศรี
พร้อมแง่ญาณปัญญาบารมี ลำนำดนตรีเพริศพริ้งพราย ฯ
ลายสือขวัญอันหลั่งไหลหอม ย่อมเป็นกาพย์กลอนอันเฉิดฉาย
พร้อมคติธรรมลึกซึ้งคมคาย ซ่อนไว้ประเสริฐสวยด้วยอารมณ์ ฯ
ดั่งดาริการะย้าระยับสวรรค์ นั้นคือกาพย์กลอนสวยซึ้งสม
รจนาจากฟากฟ้ามหาพรหม ณครั้งปฐมกัปป์จับใจรัก ฯ
กลอนกาพย์ซาบซึ้งไพเราะเลิศ เกิดจากวิญญาณอันสูงศักดิ์
เสียสละปัญญายิ่งยงนัก ประณีตรักค่าวิสุทธิ์ยุติธรรม ฯ
โลกนี้มีกาพย์กลอนซ่อนนิ่ง ในสรรพสิ่งสุนทรีย์ลึกล้ำ
ทุกดินน้ำลมไฟเก็บงำ คติธรรมอมตะสะอาดงาม ฯ
อดีตมหากวีธรณีและฟ้า เคยรจนาภาษากล่อมโลกสาม
กาพย์โศลกขวัญอันนิรนาม ละลายลอยตามสวรรค์อนันตกาล ฯ
หลายกาพย์กลอนฉะอ้อนลมบน ปนลมหายใจชีพไหวสะท้าน
นฤมิตกุศลจิตรนานประการ กว่าหว่านทานแก้วแหวนเงินทอง ฯ
คืออดีตมหากวีมีมรดก ตกทอดหล้าเล่ห์ส่วยฟ้าฉลอง
แววตาใดคมรุ้งเรืองรอง มองเห็นบ่ห่อนหมดบทกวี ฯ
ในหฤทัยของใครบ้าง ที่ไร้ร้างกาพย์แก้ววิสุทธิ์ศรี
ในใจสัตว์เศรษฐกิจไม่มี **แม้แต่ธุลีละอองวรรณกรรม** ฯ
ชาติงกโลภหลงกอบโกยกิน ไม่สิ้นสุดกิเลสมารมากล้ำ
รังเกียจนักกักขพะอธรรม ทำโลกระยำอำมหิตนิจกาล ฯ
ขอบทกวีมีขึ้นประดับโลก ช่วยดับโศกทั่วฟ้ามหาสถาน
นำสัตว์พ้นอาภัพสรรพภัยพาล เริ่มกาลพระศรีอารย์เมตไตรย ฯ
กระทั่งสัตว์กินเมืองเฟื่องฟู รู้ฉลาดกว่าสัตว์เลื้อยคลานใหญ่
นั่นแหละยุคทองของกวีไทย รอฟ้าใหม่ร้อยกัปป์นับเทอญ ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๗๐-๑๗๑)

การแต่งกวีนิพนธ์นั้นถือเป็นกิจกรรมทางจิตวิญญาณ เป็นกระบวนการขัดเกลาใจให้ประณีตสูงส่งอันเป็นหนทางหนึ่งที่จะเข้าถึงการประจักษ์แห่งพุทธิปัญญา กวีนิพนธ์ต้องแสดงออก

ทั้งความงามและความจริง คุณค่าของกวีนิพนธ์มิใช่เพียงวรรณศิลป์เท่านั้น และการอ่านกวีนิพนธ์ก็มิใช่เพื่อความสำเริงอารมณ์ แต่เป็นการจรรโลงทางปัญญา ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า[๔]

> To him, poetry has to manifest both beauty and truth, for its value is not just artistic but also spiritual. Reading poetry is not merely for pleasure but for a certain kind of enlightenment.

ด้วยเหตุนี้ การที่อังคาร กัลยาณพงศ์กล่าวว่า “ในใจสัตว์เศรษฐกิจไม่มี แม้แต่ธุลีละอองวรรณกรรม” นั้นชี้ให้เห็นว่าสุนทรียารมณ์ในกวีนิพนธ์เป็นประสบการณ์ทางอารมณ์อันละเอียดอ่อน กวีนิพนธ์มิได้สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางโลกหรือทางวัตถุ หากมีอุดมคติคือนำจิตของผู้สร้างและผู้เสพเข้าสู่ภาวะแห่งความหลุดพ้น ดังปรากฏแนวคิดใน**อลังการศาสตร์** กล่าวว่า บุคคลที่จะเข้าใจซาบซึ้งดื่มด่ำถึงขั้นหลุดพ้นจาก “สังสาร” ได้ ย่อมเป็นบุคคลที่ต้องฝึกจิตให้ประณีต สูงส่งด้วยมิฉะนั้น บุคคลนั้นก็จะเป็นแต่เพียงได้เห็นศิลปะอันงามสุดยอดเป็นขวัญตาเท่านั้น แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบของกวีนิพนธ์จึงเชื่อมโยงกับคุณค่าของกวีนิพนธ์ กวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์ งามงดหมดจด และน่าพึงใจด้วยรส ย่อมมีคุณค่าเป็น “อมตะ” ดุจน้ำอมฤต ที่ดำรงอยู่ชั่วกาลปาวสานท้าทายให้ผู้ที่มีจิตอันขัดเกลาเลิศแล้วมาวิจักษณ์เพื่อเข้าสู่ความสงบปีติแห่งอารมณ์[๕]

การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ในทัศนะของชาวอินเดีย นอกจากจะเป็นเรื่องของ “จิต” อันผ่องใสของกวีแล้ว ยังเป็น “ทักษะ” ที่ต้องอาศัยฝีมือที่ชำนาญยิ่งอีกด้วย ประเด็นที่น่าเชื่อมโยงพิจารณาประเด็นหนึ่ง คือ จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์งานของกวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์นั้น สร้างขึ้นเพื่อเป็น เกียรติ” และ “เพื่อเกียรติอันเป็นประหนึ่งบันไดของสวรรค์”[๖] การเข้าถึงวรรณคดี ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจทางปัญญา และมีความรู้สึกทางอารมณ์ควบคู่กันไปด้วย การเข้าใจทางปัญญาคือการเข้าใจทางเนื้อหา[๗] การเข้าใจเนื้อหาผ่านสุนทรียภาพดังกล่าวจะนำไปสู่ความรู้เชิงจิตวิญญาณ

จุดเริ่มต้นของกวีนิพนธ์มาจากแรงบันดาลใจส่วนตัว ถ่ายทอดไปสู่ผู้อื่น สิ่งที่ปรากฏเป็นรูปคือวรรณศิลป์ที่งดงามและมีรูปแบบที่เป็นเอกภาพ อลังการคือสิ่งที่ยังคงอยู่อย่างมั่นคง ทว่าเนื้อหา

---

[๔] Suchitra Chongstivatana, Ibid., p.295.

[๕] ธเนศ เวศร์ภาดา, “**ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๖๓.

[๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๕.

[๗] ล้อม เพ็งแก้ว, **ว่ายเวิ้งวรรณคดี**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, ม.ป.ป.), หน้า ๑๐๔.

ทางจิตวิญญาณยิ่งมีความสำคัญมากขึ้น ดังเช่นอังคาร กัลยาณพงศ์มักสื่อจินตภาพเกี่ยวกับเรือและการใช้ความเปรียบเรือกับชีวิตอยู่มาก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

งามเมี่ยงหลวงละออช่อเฉิดฉาย เรณูพรายเพริศพริ้งสูงศักดิ์
ไม้สกุลบุนนาคงามมากนัก หล่นหนักลอยละหานลำธารไพร ฯ
กลีบดอกใหญ่ใคร่ใจใฝ่คิด ฤๅผิดสำเภาทองผ่องใส
ยถากรรมนำร่องกัปตันไป ไหนไปรู้จุดหมายปลายทาง ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๘)

นั่นนาวากลีบบุหงาล่องลอย เคลื่อนคล้อยลอยวนไปหนไหน
ระวางบรรทุกคุณค่าอะไร ฤๅไป่เหลวเปล่าเปลืองวิญญาณ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๒)

ชลาลัยไหลเคลื่อนคล้อย ลอยดอกไม้ไร้จุดหมาย
นาวาชีวีวาย นายเรือไซร้หมายหลักชัย ฯ
นาวาบุปผชาติน้อย ลอยละหาน
ลับลิ่วหายกลางกาล เปล่าไร้
จุดหมายแห่งชีพปาน เรือเร่ง
ถึงฝั่งอุดมคติได้ ชื่นด้วยบารมี ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๒๘)

ภาพดอกไม้ลอยอยู่บนสายน้ำที่ไหลลงห้วยธาร กวีนึกเห็นเป็นเรือที่ลอยล่องอย่างไร้จุดหมายและอาจลับลิ่วหายไปกับกาลเวลา จินตภาพดังกล่าวนี้กวีนำมาเปรียบเทียบกับการดำเนินชีวิต ดังใช้อุปลักษณ์ว่า “นาวาชีวิต” “สำเภาทอง” หากนายเรือแล่นเรือไปโดยไร้จุดหมาย “ยถากรรมนำร่องกัปตันไป” ย่อมไปไม่ถึงฝั่งอันเป็นที่หมายปลายทาง ดังนั้นมนุษย์จึงต้องตั้งจุดหมายอันเป็นอุดมคติแห่งชีวิตและเร่งขับเคลื่อนตนเองไปให้ถึงฝั่งอุดมคตินั้นให้จงได้ อุดมคติที่กวีโน้มนำให้ผู้อ่านเกิดความศรัทธามั่นเป็นแนวทางปฏิบัติ คือการบำเพ็ญบารมีตามแบบอย่างพระโพธิสัตว์อันเป็นแก่นความคิดสำคัญในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังปรากฏในบทต่อไปนี้

ฟื้นตื่นเถอะเสาะแสวงคุณค่า รอยมรคาพระโพธิสัตว์ใหญ่
ค่าชีวีพลีถวายโลกไป โอยทานให้ปีติสุขวิเศษอนันต์ ฯ
ปฏิวัติทัศนะปรัชญาใหม่ เพื่อโลกใสวิสุทธิ์ดุจสวรรค์
เมตตากรุณาอย่าฆ่ากัน หลั่งเลือดนั้นปลูกบุหงาสุมาลัย ฯ
กู้ใจสูงไปเสมอเลอดาว ราวแวว เกียรติยศยิ่งใหญ่
ให้อมตะเหนือวัฏฏจักรไกล ขลังพลังใหม่กล้าหาญวิจารณญาณ ฯ
เห็นแจ้งสิ้นค่าดินน้ำฟ้า นานช้าชั่ววันกัลปาวสาน
เพื่อเกษมสุขสันต์นิรันดร์กาล จักรวาลได้สงบลบทุกข์ภัย ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๔๐–๔๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์สื่อแนวคิดในแง่ปรัชญาชีวิตให้แก่ผู้อ่านโดยการชักชวนและชี้นำแนวทางปฏิบัติตามรอยพระโพธิสัตว์ เพื่อปลุกมโนคติของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่ให้แสวงหาวิถีชีวิตอันเป็นหนทางนำไปสู่ความเจริญทางจิตใจและการพัฒนาปัญญา กวีจงใจเน้นความสำคัญของสารด้วยการวางคำสำคัญไว้ต้นบท ได้แก่ ฟื้นตื่น ปฏิวัติทัศนะ กู้ใจสูง เห็นแจ้ง คำกริยาเหล่านี้เป็นศัพท์ทางพุทธศาสนาที่กวีนำมาใช้สื่อคำสอนเรื่องการบำเพ็ญธรรม กวีเลือกใช้คำที่มีศักดิ์สูง ได้แก่ พลีถวาย โอยทาน เพื่อเชิดชูคุณค่าของการเสียสละเพื่อผู้อื่น และใช้โวหารสื่อความหมายอันลึกซึ้งของการเสียสละนั้นว่า “หลั่งเลือดนั้นปลูกบุหงาสุมาลัย” การให้ภาพการหลั่งเลือดแทนการเสียสละ เพื่อปลูกดอกไม้ให้เจริญพันธุ์ อันหมายถึง ความดีงาม ความเกษมสุข นับเป็นการสร้างภาพพจน์เชิงสัญลักษณ์ที่แปลกใหม่

นอกจากการสอนผู้อื่นแล้ว อังคาร กัลยาณพงศ์ไม่ละเลยที่จะเตือนตนเองเช่นกัน บทพรรณนาอารมณ์และจินตนาการของกวีในภวังค์ของการชื่นชมสัมผัสสุนทรีย์จากธรรมชาติเป็นจินตภาพเด่นอีกภาพหนึ่งที่อังคาร กัลยาณพงศ์ใช้เพื่อถ่ายทอดแนวคิดเชิงปรัชญาชีวิต ดังตัวอย่าง

ลอยใจไปเสมอสำเภาแก้ว เหนือแนวเนินระลอกคลื่นป่าไม้
กายวิเวกจมเมฆอันโปรยปราย ภายใต้สายรุ้งทิพย์มหึมา ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๘๖)

นั่งนิ่งหน้าผาสูงลิบลิ่ว ปุยเมฆปลิวย้อยรอยความหลัง
ลอยสำเภาใจไปลำพัง ฝันถึงฝั่งโลกหน้าทิพาลัย ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๒)

เสี้ยวเดือนทองส่องแสงเฉิดฉาย เวิ้งเขาลำเนาไม้คล้ายสวรรค์
เสน่ห์โตรกชะโงกเงื้อมผานั้น สะอื้นอั้นปีติฝันพรรณราย ฯ
พู้นดาวสำเภาโล้กาลจักร ไกลนักวัฏฏะใหญ่ไร้จุดหมาย
ยถากรรมเป็นกัปตันจะตาย สลายลงกลางทางอ้างว้างจริง ฯ
สำเภาทองของชีวิตเล่า ยังว่างเปล่าค่าทิพย์สูงยิ่ง
ถึงอับปางกลางทางไป่ทิ้ง สิ่งวิเศษแพร้วกาพย์แก้วอลังการ ฯ
จะลอยคอข้ามห้วงมหรรณพ แสวงพบอมตะทิพย์แก่นสาร
ต่อสำเภาขวัญใหม่ไม่นาน มาโอยทานจักรวาลนิจกาล ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๓๕)

เสี้ยวจันทร์อันลอยเด่นบนท้องฟ้ากว้างใหญ่ กวีนึกเห็นเป็นประดุจสำเภาทองของชีวิตที่แล่นโล้อยู่ในกาลจักรอันยาวไกล หากเดินทางโดยไร้จุดหมายปล่อยให้เป็นไปตามยถากรรม ดังใช้อุปลักษณ์ว่า “ยถากรรมเป็นกัปตัน” ย่อมล่มอับปางลงกลางทาง กวีได้ย้ำเน้นปณิธานดังที่เคยประกาศไว้ในบทประกาศอัตตาและอุดมการณ์ของกวีว่า แม้สำเภาทองของชีวิตถึงอับปางลงกลางทาง แต่ตนจะไม่ทิ้งอุดมคติอันวิเศษ คือ การสร้างอลังการแห่งกาพย์กลอน แม้ชีวิตยังเวียนว่ายอยู่ในวัฏฏสังสาร กวีก็อาจหาญที่จะ “ต่อสำเภาขวัญใหม่” เพื่อสร้างสรรค์ประโยชน์สุขแก่โลก

นอกจากนี้ กวียังใช้อุปมาเปรียบเทียบชีวิตตนเป็นสำเภาทองที่ล่องข้ามห้วงวัฏสังสารไปด้วยการบำเพ็ญบารมีสิบประการ เพื่อให้บรรลุ “เวียงแก้วอมตะพระนิพพาน” นับเป็นการใช้ความเปรียบตามแบบขนบที่มีปรากฏในวรรณคดีชาดกไทย[๙] ดังในบท “สำเภาทอง” กวีได้อธิบายการบำเพ็ญบารมีแต่ละประการโดยการเปรียบกับองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของเรือ ดังต่อไปนี้

อนิจจาอัตตาสำเภาทอง ลอยล่องมหาวัฏฏสังสาร
ไปเวียงแก้วอมตะพระนิพพาน เสบียงอาหารสัปตะโพชฌงค์ ฯ
เนกขัมมะบารมีเป็นกัปตัน มั่นในสมณะธรรมวิสุทธิ์ประสงค์
ศีลสมาธิปัญญายิ่งยงปลง รูปเวทนาสัญญาสังขารวิญญาณ ฯ
วิริยะบารมีเป็นลำสำเภา เอาจตุปธานเป็นใบไพศาล
เบญจพลังเป็นโยธาทำงาน ปณิธานสมาธิแล้งนิวรณ์ ฯ
เมตตาบารมีอย่างหางเสือ นำเรือหลีกกิเลสตัณหาร้อน
สติแก้วชี้ทิศทิพย์อลงกรณ์ จรลิ่วมรคาโพธิสัตว์ตรง ฯ

---

[๙]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ และศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๑๖๘.

อธิษฐานบารมีถือวิชชามั่น ฝ่าฟันพายุร้ายโลภโกรธหลง
ใช้วิชชาฆ่าอวิชชาปลิดปลง ประสงค์สุจริตในไตรทวาร ฯ
ปัญญาบารมีใจสำเภา เอามรคาประเสริฐวิเศษแก่นสาร
คือมัชฌิมาปฏิปทางาน เสนาธิการแว่นแก้วเก้ามณี ฯ
ศีลบารมีคือใส่ใจใส เห็นสรรพภัยอับปางถ้วนถี่
หินโสโครกกิเลสคาวโลกีย์ หลีกหลบลี้ลับฉับไวไกล ฯ
ขันติบารมีมุ่งที่หมาย อย่าขวัญหายใจมั่นเหนือสมัย
สร้างศรัทธาสัมมาทิฏฐิใจ กล้าหาญไปเช่นนั้นนิรันดร์กาล ฯ
อุเบกขาบารมีมีญาณทิพย์ เห็นเลิศลิบหล้าฟ้ามหาสฐาน
ตามแก่นจริงแท้แน่ช้านาน ชั่วอนันตกาลบ่เปลี่ยนแปรไป ฯ
สัจจบารมีขลังพลังมุ่งมั่น สร้างสรรค์สรรพสิ่งวิเศษสบสมัย
คือจัตุรูปฌานอันเกรียงไกร ตราบใหม่พริ้งอรูปฌานญาณ ฯ
ทานบารมีพลีชีพสละแล้ว เพื่อโลกแก้ววิเศษสุขเกษมศานต์
ช่วยสรรพสัตว์วิมุติกิเลสมาร กล้าหาญปิ่นฟ้าหล้าดินตรี ฯ
สำเภาทองของมโนคติแก้ว จรลิ่วแล้วห่างโลกลับลี้
เลื่อนโล้ชะเลบุญสุดสุนทรีย์ มีกัปตันพุทธธรรมนำไป ฯ
อารมณ์ระรื่นชื่นชมฟ้ากว้าง ทางช้างเผือกผ่องละอองวาวใส
เสมอกลุ่มเพชรพลอยช่างเจียระไน ใครหนอคิดนฤมิตจักรวาล ฯ
เรียกแววตาฟ้ามาปฐพี ที่นี่ภูกระดึงวิมานสฐาน
ค่าประเสริฐเลิศล้ำกาลนาน อย่าแหลกลาญด้วยไทยแลนเลย
(ลำนำภูกระดึง, หน้า ๑๓๕–๑๓๗)

อัตตา เปรียบกับสำเภาทองลอยล่องอยู่ในมหาวัฏฏสังสาร เพื่อไปสู่จุดหมายคืออนิพพานอันงดงามดุจ “เวียงแก้ว” โพชฌงค์ ๗ เป็นเสบียงอาหาร คือ ธรรมที่เป็นองค์แห่งการตรัสรู้หรือองค์ของผู้ตรัสรู้มี ๗ ข้อ คือ ๑.สติ ๒.ธัมมวิจยะ (การสอดส่องเลือกเฟ้นธรรม) ๓.วิริยะ ๔.ปีติ ๕.ปัสสัทธิ ๖.สมาธิ ๗.อุเบกขา[๙]

เนกขัมมะบารมี เปรียบเป็นกัปตัน คือการยึดมั่นในสมณธรรมอันวิสุทธิ์ มีศีล สมาธิ ปัญญา

[๙]พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพมหานคร: เอส. อาร์. พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๖๖.

วิริยะบารมี เปรียบเป็นลำเรือ มีจตุปธานคือความเพียร[๑๐] เป็นใบเรือ มีพละ ๕ คือ ศรัทธา วิริยะ สติ สมาธิ ปัญญา เป็นกำลังโยธา

เมตตาบารมี เปรียบเป็นหางเสือที่นำเรือหลีกหนีกิเลสตัณหาอันรุ่มร้อน มีสติเป็นเครื่องชี้นำทางมุ่งตรงสู่มรคาพระโพธิสัตว์

อธิษฐานบารมี คือการยึดมั่นวิชชา เพื่อเอาชนะกิเลส ๓ มีโลภ โกรธ หลง และประพฤติชอบด้วยกายสุจริต วจีสุจริต มโนสุจริต

ปัญญาบารมี เปรียบเป็นใจสำเภา ยึดเอามรคาอันประเสริฐเป็นแก่นสารของชีวิต และปฏิบัติตนอยู่ในทางสายกลาง คือ มัชฌิมาปฏิปทาเป็นเสนาธิการ

ศีลบารมี คือใจใสบริสุทธิ์ คือความประพฤติดีทางกาย วาจา ใจให้ตั้งอยู่ในความดีงาม

ขันติบารมี คือ ความมุ่งมั่นไปให้ถึงที่หมาย มีศรัทธาและสัมมาทิฏฐิ

อุเบกขาบารมี คือ มีญาณทิพย์ อันเกิดแก่ผู้บำเพ็ญวิปัสสนาโดยลำดับ

สัจจบารมี คือ ขลังพลังมุ่งมั่น มีรูปฌาน ๔ และอรูปฌาน เป็นอารมณ์

ทานบารมี คือ การอุทิศตนเองเพื่อช่วยเหลือผู้อื่นให้รู้แจ้งเห็นธรรม

แนวคิดเรื่องคุณค่าของกวีนิพนธ์ ทั้งในแง่ความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์และความงามทางจิตวิญญาณปรากฏเช่นกันในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีได้ประกาศแนวคิดเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะการประพันธ์คู่ไปกับการถ่ายทอดแนวคิดพุทธธรรม ดังนี้

ชีพทุกชีพแห่งชนคือต้นฉบับ
ต้นตำรับต้นธารแห่งการผลิต
เราร่วมสู้ร่วมสร้างอย่างใกล้ชิด
ด้วยความคิดจิตสำนึกอันลึกซึ้ง
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๒-๑๓)

ชีวิตนิดหนึ่งน้อย นี้หนัก
นักปราชญ์ประจักษ์หลัก แน่ล้วน
หน่ายหนีทุกข์สุขศักดิ์ สรรพทั่ว ชั่วแล
ดีใช่ดีถี่ถ้วน เท็จล้วนเลศนัย ฯ

---

[๑๐]ปธาน ความเพียร, ความเพียรที่ชอบเป็นสัมมาวายามะ มี ๔ อย่าง คือ ๑.สังวรปธาน เพียรระวังบาปอกุศลที่ยังไม่เกิดมิให้เกิดขึ้น ๒.ปหานปธาน เพียรละบาปอกุศลที่เกิดขึ้นแล้ว ๓.ภาวนาปธาน เพียรเจริญทำกุศลกรรมที่ยังไม่เกิดให้เกิดขึ้น ๔.อนุรักขนาปธาน เพียรรักษากุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้วไม่ให้เสื่อมไปและให้เพิ่มไพบูลย์

เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๑.

ใช้ชีพนี้ชี้เช่น เป็นแบบ
บทประจงจดแนบ เนื่องร้อย
เรื่องไขหลากข้อแยบ ยลคิด จิตฤๅ
ใจจักสอดใส่สร้อย สว่างไว้ทางกวี ฯ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๖๓)

ชีพคนคือต้นแบบ ฉบับไข
ก่อเกิดวรรณกรรมไพ เราะแล้ว
สายธารที่หลั่งไหล ท้นหลาก
สายแห่งวรรณศิลป์แก้ว ส่องแก้วกมลฉาย ฯ
มากมายหลายหลากเนื้อ มณีอนันต์
ละชีพละชนม์ประชัน โชติช้ำ
ประมวลแม่บทบำ เพ็ญเบิก บทพ่อ
จากชีพสู่ชีพซ้ำ ส่องชี้ชัยเสมอ ฯ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๖๓)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวถึงจุดกำเนิดของวรรณคดีว่า เกิดจากชีวิตของมนุษย์อันเป็นเนื้อหาและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์วรรณคดีเพราะชีวิตของมนุษย์มีเรื่องราวมากมายอันสร้างเป็นแรงบันดาลใจได้แต่กวีจะต้องเข้าใจศึกษาชีวิตของมนุษย์ด้วยปัญญาเพื่อนำมาสร้างงานของตน[๑๑] โดยนัยนี้ กวีได้แสดงให้เห็นการยึดถืออุดมคติเรื่องศิลปะกับชีวิตเพื่อยกระดับจิตใจและการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาแก่สังคมเป็นมโนทัศน์หลักในกระบวนการสร้างเสพกวีนิพนธ์ ดังกล่าวว่า “เรื่องไขหลากข้อแยบยลคิด จิตฤๅ” “สายแห่งวรรณศิลป์แก้ว ส่องแก้วกมลฉาย” “เราร่วมสู้ร่วมสร้างอย่างใกล้ชิด ด้วยความคิดจิตสำนึกอันลึกซึ้ง”

ใน **เขียนแผ่นดิน** เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์บทกวีนิพนธ์ที่มีลักษณะเป็นบทชมบ้านชมเมืองผสานกับขนบการพรรณนาบันทึกภาพสถานที่สำคัญในจังหวัดต่างๆ คล้ายคลึงกับการแต่งนิราศ ดังกล่าวว่า

ผมตั้งใจว่าจะเขียนแผ่นดินจริงๆ คือมุ่งไปเขียนสิ่งที่เป็นธรรมชาติล้วนๆ เช่น ทิวทัศน์อันงดงามเป็นที่ยอมรับอยู่โดยทั่วไปในแต่ละจังหวัด และเท่าที่ผมเห็นว่าสามารถถ่ายทอดจำลองรูปลักษณ์ อารมณ์ ความรู้สึกออกมาเป็นบทกวี

---

[๑๑] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๐.

> ขณะนั้นได้ อาจเขียนสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นบ้าง แต่สิ่งนั้นต้องมีค่าและงดงาม พอจะจำลองเป็นบทกวีได้ด้วย เหตุที่มุ่งเขียนเฉพาะธรรมชาติเป็นหลัก ก็ด้วยเห็นว่า สิ่งนี้เป็นต้นฉบับแท้จริงของแผ่นดิน กับสิ่งนี้เป็นสิ่งแวดลอมอันทรงค่าที่มนุษย์มิอาจสร้างสรรค์ได้กลับมีแต่จะทำลายมันลงไปในนามของคำว่า พัฒนาอย่างน่าเสียดาย[๑๒]

ในแง่รูปแบบ เนื่องจากเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ใช้คำประพันธ์หลากหลายรูปแบบ กวีแบ่งเนื้อหาออกเป็น ๑๒ ตอน ในแต่ละตอนประกอบด้วยคำประพันธ์ชนิดต่างๆ เช่น กาพย์ กลอน โคลง เพลงพื้นบ้าน เป็นต้น ก่อนที่จะเข้าสู่รายละเอียด กวีใช้โคลงนำตอนต้น ๑ บทเหมือนกับเป็นการจัดกลุ่มเนื้อหาหรือสรุปเนื้อหาทั้งหมดก่อนในแต่ละตอนว่า ในตอนนั้นๆ กวีจะกล่าวถึงสถานที่ใดบ้างก่อนที่จะแจกแจงรายละเอียดต่อไป วีรวัฒน์ อินทรพร กล่าวว่า ลักษณะดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นวิธีการใช้โคลงเพื่อจัดลำดับหมวดหมู่ของเนื้อหา ก่อนที่จะใช้คำประพันธ์ชนิดต่างๆ ขยายเนื้อความในแต่ละตอนคล้ายกับการแต่งโคลงนำเนื้อหาและใช้กาพย์ขยายความในการแต่งกาพย์เห่ เพียงแต่ในกาพย์เห่จะใช้คำประพันธ์เดียวขยายความ แต่ใน **เขียนแผ่นดิน** กวีใช้คำประพันธ์หลากหลายรูปแบบในการขยายเนื้อความให้สมบูรณ์[๑๓]

ภาพภูมิทัศน์ ธรรมชาติ ศาสนสถาน วิถีชีวิตของผู้คนและวัฒนธรรมในท้องถิ่นแต่ละแห่ง กวีได้ถ่ายทอดความงดงามความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินไทย ดังตัวอย่างบทชื่อ “ลำนำมูล”

น้ำนมแม่ธรณี นี้นองเนืองมาเนิ่นนาน
เลี้ยงแดนที่กันดาร ประมวลมาเป็นลำมูล
ตลอดลำแม่มูลหลั่ง ยังเปล่งปลั่งเป็นทองปูน
นองบ่าอยู่บริบูรณ์ บุรีรัมย์สำเริงรมย์
ดินงามและน้ำงาม ในเงาพฤกษ์ประพรายพรม
ดินแดงอันอุดม และดินดำด้วยน้ำดี
ตลิ่งทรายตลอดสูง เป็นสันทรายประสานสี
มากมูลประมวลมี คือมนต์มิ่งแม่น้ำมูล
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๕๘)

---

[๑๒]เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยวเกล้า, ๒๕๔๑), ไม่มีเลขหน้า.

[๑๓]วีรวัฒน์ อินทรพร, “**สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย**,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘), หน้า ๒๘๑.

บทชื่อ “ศรีมหาโพธิ์” กวีกล่าวถึงแผ่นดินสงบสุขเพราะศาสนธรรม

เนื้อนามาบ่มให้ ดินหอม
หอมแห่งบุญเพรงดอม ดอกไม้
ศรัทธาพระสัจธรรมจอม ใจโลก
มาปลูกมาปั้นให้ ห่มพื้นโพธิ์สถาน
โพธิญาณพระหยั่งแล้ว เล็งตลอด
ต่ำสุดสูงสุดยอด หยั่งรู้
ปรวนแปรเปลี่ยนแปลงปลอด ปรุงแต่ง
แจงเหตุปัจจัยกู้ ก่อให้ดับเห็น
เป็นศรีแห่งผู้เพ่ง พิจารณา
โพธิ์แห่งภูมิปัญญา สติตั้ง
โพธิปักขิยธรรมา วิมุติมิ่ง
โพธิ์แห่งพระผู้รั้ง ร่มไม้มงคล
ผลบุญมาบ่มเนื้อ นาดี
เย็นร่มพระธรณี หนึ่งแผ้ว
หนึ่งร่มพระโพธิ์ศรี มหาโพธิ
ร่มอยู่ในใจแล้ว ร่มรู้จงนิรันดร์
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๔๑๐)

พุทธธรรมเป็นสาระสำคัญประการหนึ่งในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ พุทธธรรมที่กวีสื่อนั้นมีการตีความกว้างขวาง เน้นธรรมเพื่อพัฒนาจิตของปัจเจกบุคคลและสร้างอุดมคติแห่งชีวิต พุทธธรรมเป็นสิ่งนามธรรม แต่กวีสามารถสร้างให้เกิดเป็นความเข้าใจในเชิงรูปธรรมได้ เนื้อหาที่เป็นคำสอนทางพุทธศาสนาอยู่แล้ว เมื่อประสานกับความงามเชิงภาษาที่กวีสร้างสรรค์ขึ้น ความงามของรูปแบบและสารัตถธรรมเป็นความงามทางวรรณศิลป์ที่ผู้วิจัยเห็นว่ากวีและกวีนิพนธ์ได้ทำหน้าที่ขัดเกลา และพัฒนาจิตมนุษย์ให้ละเอียดตามหลักพุทธธรรมอย่างประณีตสมบูรณ์

การสร้างลักษณะของกวีนิพนธ์ดังกล่าวมานี้แสดงให้เห็นมาตรฐานทางวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ที่อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีบทบาทในการสถาปนามาตรฐานของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จึงมีคุณค่าในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์ ซึ่งจะกลายเป็นแบบฉบับให้แก่กวีและผู้อ่านในยุคหลังได้ศึกษาแนวคิดและกลวิธีทางศิลปการประพันธ์ต่อไป

๕.๒ การเป็นต้นแบบของกวีนิพนธ์สมัยใหม่

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์ผลงานจำนวนมากและแพร่หลายมายาวนาน ในฐานะกวีสมัยใหม่ผู้มีบทบาทต่อพัฒนาการวรรณกรรมไทยร่วมสมัยจนเป็นที่ยอมรับกันในแง่คุณภาพของผลงานว่ากวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองมีผลกระทบต่อวงวรรณกรรมและสังคมในวงกว้าง ทั้งจากผู้อ่านและในหมู่กวีผู้สร้างด้วยกัน

จากการศึกษากวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม แรคำ ประโดยคำ และศักดิ์สิริ มีสมสืบ ผู้วิจัยพบว่า ผลงานกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีอิทธิพลต่อแนวคิดและศิลปการประพันธ์ของกวีร่วมสมัยในฐานะเป็นต้นแบบหรือแบบอย่างของการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม ลักษณะของวรรณศิลป์ที่พบในกวีนิพนธ์ร่วมสมัยบางประการ จะเห็นว่าเป็นลักษณะที่สืบทอดมาจากขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีโบราณ ซึ่งปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ในบทที่ ๓ ในที่นี้ผู้วิจัยจะนำมาแสดงเป็นตัวอย่างไว้ด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เห็นลักษณะร่วมของวรรณศิลป์ร่วมสมัยและขนบวรรณศิลป์ที่ดำรงอยู่ในวรรณศิลป์สมัยใหม่ อันจะเป็นการยืนยันได้ว่ากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ยังคงทำหน้าที่สืบทอดความรู้ทางประพันธศาสตร์ของไทย

แนวคิดประพันธศาสตร์และวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นแบบอย่างของการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา ดังมีประเด็นต่อไปนี้

๕.๒.๑ แนวคิดในการสร้างสรรค์ลักษณะของกวีนิพนธ์

การเขียนบทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ จากการวิเคราะห์เนื้อหาของบทกวีนิพนธ์ดังกล่าวอย่างละเอียด ผู้วิจัยพบว่า *กวีสมัยใหม่ได้แสดงออกถึงสำนึกของกวีและเข้าใจคุณค่าทางจิตวิญญาณของกวีนิพนธ์ชัดเจนมาก* กวีทุกคนกล่าวถึงพันธกิจของตนในฐานะเป็นผู้สร้างศิลปะ เป็นปราชญ์ทางภาษา และเป็นนักอุดมคติผู้มุ่งหมายที่จะสร้างสรรค์กวีนิพนธ์เพื่อจรรโลงปัญญาของมวลมนุษยชาติ สะท้อนให้เห็นมโนทัศน์สำคัญในการสร้างงานวรรณศิลป์นั้นไม่ใช่เรื่องอารมณ์ส่วนตัว หากเป็นภารกิจอันยิ่งใหญ่เพื่อส่วนรวม

ในบทชื่อ “เพียงนึกเท่านั้นก็เป็นกวี” ของแรคำ ประโดยคำ กล่าวถึงความเป็นกวีและการสร้างงานของกวีว่า ไม่ใช่เพียงแค่นึกและถ่ายทอดอารมณ์รัก เศร้า เหงา ฝัน ของปัจเจกบุคคล แต่บทกวีสร้างขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์อันขัดเกลาสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

เพียงนึกเท่านั้นก็เป็นกวี ง่ายดายเหลือดีกวีใหม่
มีอารมณ์เสียอย่างมีทางไป สร้างกวีภายในไม่เว้นวัน
ล้วนแล้วด้วยเรื่องของความรัก เรื่องคนอกหัก เรื่องเพ้อฝัน
เรื่องความเข้าใจไม่ตรงกัน เรื่องเธอกับฉันแค่นั้นเอง
มีหมอก น้ำค้าง ความว่างเปล่า มีความเงียบเหงาเข้าข่มเหง
มีน้ำตา ความว้าเหว่ ความวังเวง มีดาวเดือนเอื้อนเพลงอยู่ลิบลิบ
นี่คือข้อมูลที่พูนพร้อม รอการหล่อหลอมอย่างดิบดิบ
รอแรงหัวใจไหวกระซิบ รอการประจงหยิบข้อมูลกวี
ใช่เรื่องยากเข็ญเห็นเห็นอยู่ ใช่เกินการรับรู้อันล้นปรี่
ง่ายในความคิดนิมิตดี งามในทันทีที่ได้นึก
สมบูรณ์เพราะบ่มอารมณ์ไว้ **สมบูรณ์เพราะใจได้ตรองตรึก**
สมบูรณ์เพราะอาจขาดความลึก **สมบูรณ์เพราะเฝ้าฝึกอยู่ภายใน**
เพียงนึกเท่านั้นก็เป็นกวี ง่ายดายเหลือดีกวีใหญ่
ง่ายดายเหลือดีกวีไทย เป็นกวีร่วมสมัยไปทุกคน
(แรคำ หน้า ๗๙-๘๐)

แรคำ ประโดยคำย้ำเน้น ‘ความสมบูรณ์’ ของอารมณ์ในบทกวีว่า ต้องผ่านความรู้สึก นึก คิด อย่างประณีต ดังกล่าวว่า “ง่ายในความคิดนิมิตดี งามในทันทีที่ได้นึก” บทกวีจะสมบูรณ์ก็เพราะ “บ่มอารมณ์ไว้” “เพราะใจได้ตรองตรึก” มิใช่การแสดงอารมณ์อย่างดาดๆ การอธิบายความลึกซึ้งของอารมณ์และความคิดก่อนถ่ายทอดออกมาเป็นถ้อยคำของกวี ดังที่แรคำประโดยคำอธิบายนี้ สอดคล้องกับบทนิยามความหมายของกวีนิพนธ์ในทัศนะของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ดังนี้ “คือภาษาที่สองของความรู้สึก คือความลึกของอารมณ์ที่บ่มร่ำ” อันเป็นการเน้นความเข้มข้นงดงามของอารมณ์และความรู้สึกที่จะต้องบ่มร่ำขัดเกลาให้เต็มเปี่ยมก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นศิลปะที่มีพลังสร้างอารมณ์และความสะเทือนใจแก่ผู้อ่าน[๑๔]

ใน **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ** ไพวรินทร์ ขาวงาม แสดงทัศนะไว้ว่าการรจนากวีนิพนธ์นั้นเป็นความพึงพอใจของกวีเพื่อถ่ายทอดความคิดและศรัทธาของกวี อันเป็นการสร้างอุดมคติหรือความฝันให้เป็นจริง ดังนี้

---

[๑๔]สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิตเพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๓๗.

ศรีมิ่งสิ่งคิด

นฤมิตสวัสดิ์ พัฒนาแผ่นดิน
เผยวิญญาณจำนรรจ์ ก่อฝันเป็นจริง
สร้างทุกสิ่งให้เสร็จ สำเร็จสำรวจ
ตรวจตราชีวิต ตรวจจิตตรวจใจ
ก่อไฟในราตรี ทำวันนี้เพื่อวันหน้า
หาความรักมาโรยโลก บรรเทาโศกเศร้าสร้อย
จิบน้ำจอกน้อย แหล่งหล้าแบ่งปัน ฯ

ศรัทธาแห่งกวี

ชลออักขระแต้ม แต่งฝัน
อรรถรสบทแบบอัน อ่านได้
เสพจินตนาการบรร เจิดบอก
กับสัจธรรมให้ ทุกห้วงแห่งใจ
ในใจใครใคร่สร้าง สรรพา
โดยถนัดโดยศรัทธา ถูกแท้
ความรักจะถักมา ลัยใหม่
ชีวิตคงอยู่แม้ มอดร้างร่างสูญ
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๘-๑๙)

น่าสังเกตว่าอุดมคติของไพวรินทร์ ขาวงามที่ตั้งความปรารถนาว่าจะสร้างความสุขสงบงดงามให้แก่โลกผ่านทางวรรณศิลป์ อาจกล่าวได้ว่าได้รับอิทธิพลจากปณิธานกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์อยู่ไม่ใช่น้อย[๑๕] ดังปรากฏในบทต่อไปนี้

หาความรักมาโรยโลก บรรเทาโศกเศร้าสร้อย
จิบน้ำจอกน้อย แหล่งหล้าแบ่งปัน
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๘)

เสาะทิพย์ที่สวรรค์ มาโลก
โลมแผ่นทรายเส้นหญ้า เพื่อหล้าเกษมศานต์
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๔๐)

[๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒.

ไพวรินทร์ ขาวงาม เห็นว่ากวีนิพนธ์เป็นสิ่งที่งดงาม เป็นสิริมงคล สร้างความงอกงามให้แก่ชาติ และกวีนิพนธ์เป็นการถ่ายทอดสื่อสารจากจิตใจของกวี คือ “เผยวิญญาณจำนรรจ์ก่อฝันเป็นจริง” เพราะกวีนิพนธ์เป็นการมองเข้าไปในจิตใจของตัวกวีผู้สร้างก่อนที่จะกลั่นกรองมาเป็นวรรณศิลป์ได้ กวีจำเป็นต้องมีความเข้าใจชีวิตและจิตใจมนุษย์ ก่อนที่จะสามารถสร้างงานอันทรงพลังเป็นการชี้นำทางความคิดและจิตใจได้ ดังที่กวีกล่าวว่า “ก่อไฟในราตรี ทำวันนี้เพื่อวันหน้า” การเปรียบกวีนิพนธ์เหมือน “ไฟในราตรี” ชี้ให้เห็นว่าไพวรินทร์ให้คุณค่าแก่กวีนิพนธ์ในแง่ที่เป็นประโยชน์ทางปัญญาและความคิด ประดุจไฟที่ให้ความสว่างไสวและความอบอุ่นในยามราตรีที่มืดมนเป็นการสร้างสรรค์เพื่ออนาคต[๑๖] ในแง่นี้ ความคิดของไพวรินทร์ ขาวงาม ดูเหมือนจะใกล้เคียงกับเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่แสดงทัศนะเรื่องคุณค่าของกวีนิพนธ์และจุดมุ่งหมายของกวีไว้ ดังจะเทียบตัวอย่างให้เห็นต่อไปนี้

ศรีมิ่งสิ่งคิด
นฤมิตสวัสดิ์ พัฒนาแผ่นดิน
ก่อไฟในราตรี ทำวันนี้เพื่อวันหน้า
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๘)

เปิดหนังสือเพื่ออ่านงานความคิด
เปิดชีวิตเพื่ออ่านความฝันใฝ่
เปิดทางทองเพื่ออ่านการก้าวไกล
เปดทางชัยเพื่ออ่านสันติธรรม
(ตากรุ้งเรืองโพยม หน้า ๑๕)

ชีพนี้ซึ่งจักต้อง ล้มตาย
ดั่งแท่งเทียนละลาย ลุกไหม้
แสงหนึ่งซึ่งใจหมาย ส่องมืด
หนึ่งดับอีกหนึ่งได้ ส่องด้วยศรัทธา
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๘-๑๙)

เทียบทุกคำเขียนคือเทียนไข
ผู้เผาไหม้ตัวเองเพื่อเปล่งแสง
ยิ่งค่าความงามเทิดเจิดแจรง
ยิ่งเสียดแทงหัทยางค์ให้ร้างเลย
(คำหยาด หน้า ๒๔)

ศรัทธามาผูกร้อยบทโคลง
ใจหนึ่งรักเชื่อมโยง หยดให้
ใจหนึ่งซึ่งจรรโลง ใจหนึ่ง
ใจหนึ่งซึ้งใจได้ อยู่ด้วยดวงใจ
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๘-๑๙)

เธอต้องเขียนชีวิตจากชีวิต
นฤมิตรถ้อยคำด้วยสัมผัส
สัมผัสใจสู่ใจให้แจ่มชัด
ไม่จำกัดกวีไว้แต่ในคำ
(เพลงขลุ่ยผิว หน้า ๒๕)

[๑๖]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒-๔๒.

ดวงจิตอุทิศให้ เห็นดวง จิตแฮ
จิตเสกสรรค์สรรพปวง ประณีตนี้
สิ่งสรรพประณีตดวง เติมจิต
ปรุงจิตสรรค์จิตชี้ ช่วยเน้นนำใจ
(ชักม้าชมเมือง หน้า ๘๐)

ใน **ฤดีกาล** ไพวรินทร์ได้ประกาศความคิดเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ว่า

> กาพย์กลอนคือเครื่องมือบันทึกอารมณ์รู้สึกของแผ่นดิน หรืออาจกล่าวได้ว่า กาพย์กลอนคืออารมณ์ความรู้สึกของแผ่นดิน โดยมีสรรพสัตว์และสรรพสิ่งเป็นต้นธารถั่งไหลอยู่มิรู้ขาดสาย แม้จะไหลผ่านออกมาจากจิตสำนึกของปัจเจกบุคคล แต่ก็เป็นอารมณ์ความรู้สึกและความคิดที่ถูกหล่อหลอมแล้วโดยอุดมคติเพื่อส่วนรวม...
>
> ศิลปกาพย์กลอนในนามของข้าพเจ้า แม้จะก่อเกิดจากเนื้อที่แคบๆ ของใจดวงหนึ่ง แต่มันจะเกิดขึ้นไม่ได้เลย ถ้าปราศจากประกายความบันดาลใจอันเจิดจ้าของสังคมกว้างใหญ่และวัฒนธรรมกาพย์กลอนของประเทศมิอาจสืบทอดอยู่ได้เพียงเพราะมีผู้หวงแหนรักษามรดกทางรูปแบบเท่านั้น หากแต่จะสืบทอดอยู่ได้เพราะเนื้อหาสาระอันเข้มข้นของชีวิตด้วย ในระหว่างวรรคทองของกาพย์กลอนไทยอันเหยียดยาวล้วนมีวรรคตอนของชีวิตบรรสมกลมกลืนอยู่
>
> (ฤดีกาล หน้า ๙)

ในแง่สถานภาพของกวี ไพวรินทร์ ขาวงามมองกวีว่าเป็นนักอุดมคติผู้กล้าหาญจะฟันฝ่าอุปสรรคและความทุกข์เพื่ออุดมคติของตน กวีได้ประกาศอุดมการณ์อันแน่วแน่ที่จะเป็น “แบบอย่าง” หรือ “แบบเบ้า” ที่จะหล่อหลอมความคิดของสังคม ดังนั้นจึงเท่ากับเป็นการประกาศว่ากวีมีฐานะเป็นผู้นำทางความคิดแก่สังคมด้วย มิใช่เป็นเพียงนักอุดมคติผู้เสียสละเท่านั้น โดยนัยนี้ความคิดและการแสดงออกของไพวรินทร์ ขาวงามจึงมีลักษณะร่วมกับกวีร่วมสมัยเช่น อังคาร กัลยาณพงศ์[๑๗] ดังปรากฏในบท “ดื่มฝันได้จักดื่ม”

---

[๑๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔-๔๕.

กินรักต่างข้าวได้ จักกิน
ชีวิตหากลำเค็ญ ขัดข้อง
รินเลือดได้จักริน ต่างรัก
หากชีวิตนี้ต้อง รักตาย
ลืมรักผลักโศกได้ จักลืม
ชีวิตหากสูญหาย ร่ำไห้
ดื่มฝันได้จักดื่ม ดั่งทิพย์
ชีวิตหากแล้งไร้ ร่วงโรย
หยิบได้จักหยิบไว้ วันวาน
ยอมอดีตลงแส้โบย บอบช้ำ
บานได้จักเบ่งบาน บุปผชาติ
ผลิชีวิตนี้ย้ำ อยู่ยง
วาดได้จักวาดสร้าง สีสัน
เขียนรักบริสุทธิ์ลง แหล่งหล้า
ฝ่าได้จักฝ่าฟัน ฟาดทุกข์
ชีวิตหากต้องล้า ลวดหนาม
สุขได้จักสุขทั้ง ทุกข์ถม
เชื่อได้จักเชื่อตาม เชื่อได้
คิดได้จักคิดคม ความคิด
รู้ได้จักรู้ให้ คิด- เห็น
กว่าชีวิตจักแล้ง ละลายหาย
จักอิ่มจักหิวเป็น แบบเบ้า
ชีวิตจะบรรยาย ชีวิต
พลีชีวิตนี้เข้า ขับขาน-กู่ขาน

(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๒๕-๑๒๖)

การอธิบายความเป็นกวี หน้าที่ของกวี บทบาทของกวีนิพนธ์ ผ่านบทกวีว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ของกวีสมัยใหม่ ผู้วิจัยเห็นว่า *การแสดงทัศนะเกี่ยวกับการสร้างงานกวีนิพนธ์โดยตัวกวีเองนี้ เป็นการประกาศปณิธานร่วมของกวีสมัยใหม่ในการสถาปนาสถานภาพและคุณค่าของกวีนิพนธ์ ซึ่งแสดงแนวคิดเรื่องปรัชญากวีนิพนธอย่างชัดเจน* ซึ่งตรงกับความเห็นของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา ดังนี้

Modern poets like Angkhān, Naowarat and Suchit actually continue and re-vitalize the 'traditionl' concept of a poet as a philosopher or a thinker. *They illustrate their mastery of language use and profound understanding of the art of Thai potery. At the same time, they are concerned with the 'spiritual' values of poetry and how poetry can serve to elevate and enrich human mind and spirit.*

As philosophers and thinkers, modern poets today employ their poetry to invite readers to join them in their 'spiritual' pursuit to ultimately change the world and humanity for better.[๑๙]

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้แสดงแนวคิดประพันธศาสตร์ไว้ในกวีนิพนธ์อย่างชัดเจนดังที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ในบทที่ ๔ และการแสดงความคิดเช่นนี้ก็ปรากฏเป็นลักษณะร่วมของแนวคิดของกวีร่วมสมัยดังที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนี้กวีบางคนเช่นไพวรินทร์ ขาวงามก็ได้ยกโวหารกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์ ในบทปณิธานของกวี มากล่าวอ้างถึงไว้ในบทประพันธ์อันเป็นการบูชาครูในรูปแบบหนึ่ง ดังนี้

ใคร "ยอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิต ใหม่แพร้ว"
ดื่มด่ำร่ำอมฤต มโนคติ
ร้อยรสอักขระ เกิดแก้ว
อัง กูรกวีหนึ่งแก้ว กลางสมัย
คาร วะนอบน้อมใจ หนึ่งบ้าง
กัลยาณ มิตรใน มวลมิตร
พงศ์ พึ่งพิงโลกกว้าง ไป่ร้างกวีศรี
ชีวีนี่อุทิศแล้ว วิญญาณ
กี่โกฏิจินตนาการ แต่งเกื้อ
กี่ฝันนั่นบันดาล ความรัก
กี่รักจักจุดเชื้อจ่อเชื้อ โชนไฟ
(ฤดีกาล หน้า ๓๗)

[๑๙]Suchitra Chongstivatana, Ibid., p.288.

ในบทชื่อ “สักหยาด” ไพวรินทร์ ขาวงามยกโวหารของอังคาร กัลยาณพงศ์ ในบท “ปณิธานของกวี” มาอ้างถึงเพื่อยกย่องอุดมการณ์ของกวีผู้มีปณิธานมั่นในการอุทิศตนเพื่อสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ ดังโคลงต่อไปนี้

ใช่ยอหลงยกอ้าง วีรบุรุษ
สิ่งผิดย่อมมีจุด ถ่วงบ้าง
หากค่าแห่งชีพมนุษย- ชาติหนึ่ง
สักหยาดแห่งรักสร้าง ย่อมซึ้งใจเสมอ
เสมอหกทศวรรษไว้ ชีวิต
สักหยาดหยดอุทิศ โลกไว้
เท่าเทียมเปี่ยมหมู่มิตร มวลมนุษย์
ทุกที่ทุกสถานได้ อุ่นด้วยมิตรสมาน ฯ
(ฤดีกาล หน้า ๓๗)

๕.๒.๒ อิทธิพลและลักษณะร่วมของวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ในยุคหลัง

จากการศึกษากวีนิพนธ์ของกวีในยุคหลัง ผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่า วรรณศิลป์หลายประการในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์มีอิทธิพลและเป็นลักษณะร่วมที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ยุคหลังดังนี้

๕.๒.๒.๑ แบบอย่างด้านรูปแบบฉันทลักษณ์

๕.๒.๒.๑.๑ ตัวอย่างการสืบทอดรูปแบบฉันทลักษณ์

ก. การแต่งโคลงกระทู้ โคลงกระทู้โบราณที่อังคาร กัลป์ยาณพงศ์ สืบทอดและสร้างสรรค์ได้แก่ “ทะลุ่มปุ่มปู ทุสุมุดุ อุสานารี โกวาปาเปิด จกจี้รี้ไร” ปรากฏในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังบท “ดั่งดวงใจสมัย”

ทะ เยอทะยานไปหว่านฟ้า ปลูกฝัน
ลุ่ม ลึกดวงใจนิรันดร์ ร่มแก้ว
ปุ่ม หินปุ่มดินพัน- ผูกวิจิตร
ปู ลาดอุดมคติแผ้ว ผ่องเนื้อในกวี

ทุ รชาติขลาดจักชี้ ชมธรรม
สุ คติถูกปิดงำ โง่ใบ้
มุ ทะลุดุดันดำ- เนินเผด็จ- การเอย
ดุ แต่ดวงดอกไม้ หม่นสิ้นสวนขวัญ
อุ ดมคติปันแก่หล้า มหาศาล
สา แก่ชาติเกิดกาล หนึ่งสั้น
นา พิกาโลกไขลาน โดยโลก
รี หรี่โคมรักนั้น สว่างห้วงหัทยา
โก กิลาหนึ่งเจื้อยแจ้ว กลางใจ สมัยเอย
วา ระระหว่างวันวัย ชีพน้อย
ปา ใจสูใจไป เปี่ยมปิติ
เปิด มรรควิธีคล้อย เคลื่อนท้าทายธรรม
จก ธรรมธาตุจากเวิ้ง จักรวาล
จี้ จดจินตนาการ จากหล้า
รี้ พลแห่งวิญญาณ ยังขบถ
ไร แดดดวงสุริยะฟ้า ฝากพื้นมโนฝัน ฯ
(ฤดีกาล หน้า ๔๕)

ข. การแต่งโคลงตามแบบใน**กาพยสารวิลาสินี** โคลงสินธุมาลีที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังตัวอย่างบทชื่อ “เดินเมือง” ซึ่งมีการร้อยบทด้วยคำเดียวกัน

จรจรัลเจริญป่านี้ เมืองไหน
เงาดุ่มเสาะแสวงใด เดี่ยวด้น
ดวงใจนั่นของใคร ตกแตก
แทบท่อระบายน้ำล้น หลอก**<u>ฝัน</u>**
<u>ฝัน</u>ใครวิปลาสแล้ว หลายฝัน
อีกช่อบุปผาตะวัน กลีบเศร้า
รักใครปรักพังสวรรค์ ชำรุด
หวังซ่อมบูรณะเฝ้า ฝาก**<u>หวัง</u>**

<u>หวัง</u>ใครรานร่วงแล้ว หลายหวัง
ถนนแต่ละสายใครยัง ย่ำเท้า
เดินเดินย่ำเดินดัง เดินป่า
เที่ยวเที่ยวตระเวนเมืองเช้า **<u>จรดเย็น</u>**
<u>จรดเย็น</u>จนจรดเช้า แดดฉาย
ใจตื่นจากเทวษวาย ว่างร้าง
พบฝันอีกฝันสลาย กลางแดด
จำต่อตระเวนฝันค้าง ขลาดหนาว
(ม้าก้านกล้วย หน้า ๘๒-๘๓)

ตัวอย่างโคลงสินธุมาลี ในบทชื่อ “ตากแดดไปชมดาว” ของไพวรินทร์ ขาวงาม

เที่ยงวันแดดแผดจ้า จัดแรง
เปลวแดดระริกแสดง แดดเต้น
เดินทางย่ำทุ่งระแหง สาหัส
กายชุ่มหยาดน้ำเน้น เหงื่อนอง ฯ
(ฤดีกาล หน้า ๔๒)

ค. การแต่งโคลงสี่ดั้นสลับกับโคลงสี่สุภาพ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้โคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพในรูปแบบฉันทลักษณ์ผสมคือแต่งสลับกันไปเป็นช่วงๆ และร้อยสัมผัสระหว่างบทของโคลง ๒ ชนิดโดยผสานกฎเกณฑ์ของโคลงดั้นกับโคลงสุภาพ ผู้วิจัยพบการใช้ฉันทลักษณ์ดังกล่าวนี้ในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังตัวอย่างบท “โคลงจร” ใน **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ** เริ่มต้นด้วยโคลงสี่สุภาพหนึ่งบทต่อด้วยร่ายสุภาพ จากนั้นกวีเลือกใช้โคลงสี่สุภาพและโคลงดั้นบาทกุญชรแต่งสลับกันเป็นช่วงๆ ทั้งหมดจำนวน ๑๐๑ บท ดังรายละเอียดต่อไปนี้

บทที่ ๑-๒ ชื่อ “ศรัทธาแห่งกวี” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๒ บท
บทที่ ๓-๕ ชื่อ “ฤดูกาล” แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๓ บท
บทที่ ๖-๑๒ ชื่อ “ประวัติศาสตร์” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๗ บท
บทที่ ๑๓-๑๕ ชื่อ “วัดวาอาราม” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๓ บท
บทที่ ๑๖-๒๑ ชื่อ “ประชาชน” แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๖ บท
บทที่ ๒๒-๒๗ ชื่อ “การเดินทางของชีวิต” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๖ บท

บทที่ ๒๘-๓๒ ชื่อ “จากสนามหลวงถึงท่าพระจันทร์” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๕ บท

บทที่ ๓๓-๓๙ ชื่อ “กามกรุง”แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๗ บท

บทที่ ๔๐-๕๘ ชื่อ “ปรากฏการณ์ แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๑๙ บท

บทที่ ๕๙-๖๓ ชื่อ “ดินฟ้าอากาศ” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๕ บท

บทที่ ๖๔-๖๙ ชื่อ “นางสาว” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๖ บท

บทที่ ๗๐-๗๔ ชื่อ “ศิลปะและโลก แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๕ บท

บทที่ ๗๕-๘๐ ชื่อ “แม่เกิดก่อ” แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๖ บท

บทที่ ๘๑-๘๖ ชื่อ “พ่อเกิดกาย” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๖ บท

บทที่ ๘๗-๙๑ ชื่อ “แด่เพื่อนร่วมชีวิต” แต่งด้วยโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร จำนวน ๕ บท

บทที่ ๙๒-๙๗ ชื่อ “บ้านแห่งมนุษย์”แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๖ บท

บทที่ ๙๘-๑๐๑ ชื่อ “จบโคลงจร” แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ จำนวน ๔ บท

ตัวอย่างการร้อยโคลงจากโคลงสี่สุภาพมายังโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร คือ คำที่ ๗ ของบาทที่ ๓ ของโคลงสี่สุภาพสัมผัสกับคำที่ ๔ ของบาทที่ ๑ ของโคลงสี่ดั้น และคำสุดท้ายของบทของโคลงสี่สุภาพสัมผัสกับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ ของโคลงสี่ดั้น ดังนี้

ในใจใครใคร่สร้าง สรรพา
โดยถนัดโดยศรัทธา ถูกแท้
ความรักจะถักมา ลัย**ใหม่**
ชีวิตคงอยู่แม้ มอดร้างร่าง**สูญ**
ฝนรายฝัน**ไต่**ฟ้า ดูฝน
หยาดซับดับกอง**กูณฑ์** กลบร้าง
ฝนรินแต่เบื้องบน บริสุทธิ์
ใฝ่ร่ำใฝ่รู้สร้าง ศรัทธา
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๑๙)

ตัวอย่างการร้อยสัมผัสจากโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรมายังโคลงสี่สุภาพ คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๔ ของโคลงสี่ดั้นสัมผัสกับคำใดคำหนึ่งในวรรคหน้าของบาทที่ ๑ ของโคลงสี่สุภาพ

เปลือกนอกใจหยั่งรู้ แก่นใน
โง่ง่อยงดงามเงย ง่ายง้าง
ดั่งกรวดดั่งมณีใด ดุลยภาพ
กรวดหนึ่งจักล้มล้าง มณี**<u>หรือ</u>**
บ่าว**<u>ผือ</u>**แบ่งกับเจ้า สาวผัน
ผู้ใหญ่ลีแบ่งปัน ลูกบ้าน
ตาสีขมีขมัน แบ่งเด็ก
คนช่วยคนทุกด้าน ทุกข์ได้บรรเทา
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๖)

ง. การใช้โคลงนำกลอนในรูปแบบคล้ายกาพย์เห่* ซึ่งเป็นลักษณะการสืบทอดและสร้างสรรค์แนวคิดการแต่งโคลงนำและขยายความด้วยกาพย์ในการแต่งกาพย์เห่ดังปรากฏในฉันทลักษณ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งมีการแต่งโคลงเริ่มต้นเรื่องก่อนที่จะใช้กลอนขยายความต่อไป การใช้ฉันทลักษณ์ในรูปแบบนี้พบในกวีนิพนธ์เรื่อง **ตู้เพลงลูกทุ่ง** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ซึ่งวีรวัฒน์ อินทรพร อธิบายว่า กวีเล่นล้อเนื้อความระหว่างโคลงและกลอน โดยแต่งกลอนนำก่อน ๑ หรือ ๒ บท แล้วใช้เนื้อความของกลอนเป็นตัวไขความของโคลงอีกครั้งหนึ่ง ถ้าหากอ่านเฉพาะโคลงก็จะตีความหมายได้อย่างหนึ่งหรืออาจตีความได้ยังไม่ชัดเจน แต่เมื่ออ่านเนื้อความกลอนที่ตามมาทั้งหมด ความหมายของโคลงบทนั้นก็จะเปลี่ยนแปลงไป ซึ่งอาจจะตีความหมายของโคลงนั้นไปอีกทางหนึ่งหรืออาจจะเข้าใจความในโคลงได้ชัดเจนขึ้น นับเป็นการเล่นกับเนื้อความของคำประพันธ์ระหว่างโคลงและกลอนที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้เพราะมีผลต่อการตีความ[๑๕] ดังตัวอย่าง

พี่มีแต่ให้
พี่ รักแลห่วงน้อง นงราม
มี แต่เจ้าคนงาม แน่แท้
แต่ ช้าแต่ง้อยาม เจ้าโกรธ
ให้ หมดทุกสิ่งแม้ ชีพนี้พลีถวาย

*เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงพระนิพนธ์สำหรับเป็นบทเห่เรือ มีรูปแบบการแต่งคือแต่งโคลงนำ ๑ บท และใช้กาพย์ยานี ๑๑ ขยายความโคลง โดยกาพย์บทแรกเลียนเนื้อความโคลงโดยตรงก่อนที่จะขยายความอื่นต่อเนื่องไปจนกว่าจะหมดความ

[๑๕]อ่านรายละเอียดใน วีรวัฒน์ อินทรพร, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๙๐ - ๒๙๓.

ดอก รักบานเบ่งย้อย จิตหวาน
ไม้ ร่มห่มเงาประทาน รื่นให้
จันทน์ หอมย้อมจมูกสมาน ละมุนจิต
เธอ หากตอบแทนได้ จักให้ได้สนอง
.....
มีมือคอยห่วงคุณอบอุ่นฉะนี้
จากทวีตลอดเวลาอย่าวิตก
หวังดีนี้ต้องใส่ไม้ยมก
แถมยกกำลังเจ็ดกำลังใจ
ยามสนุกมีเหล้าดีวิสกี้นอก
เปิดขวดออกโลกเปลี่ยนสีดูสดใส
อีกทั้งเบียร์ของหมักหนักเมรัย
ทั้งเบียร์นอกเบียร์ในสะใจจริง
(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๘๘ และ ๙๑)

จ. การใช้ฉันทลักษณ์ร้อยกรองพื้นบ้าน ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดจากขนบร้อยกรองพื้นบ้านอันเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ การสืบทอดขนบฉันทลักษณ์ประการนี้มีปรากฏในกวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัย ดังตัวอย่าง

คนมีดาว
มีรถคันยาว
ไว้รีดไถ
คนไม่มีดาว
ไม่มีรถคันยาว
ถูกรีดถูกไถ
คนมีดาว
ชอบพูดชอบกล่าว
ขอความเห็นใจ
คนไม่มีดาว
ไม่พูดไม่กล่าว
กระดากหัวใจ
("ดาวไถ" ในแรคำ หน้า ๓๓)

เออ…กะละมังที่มีดอก
ใส่ข้าวดูน่ากินออก
ดูดีกว่ากะละมังไม่มีดอกดอกกระมัง
ยังมีกะละมังที่ไม่มีดอก
ไม่ค่อยมีข้าวจะใส่หรอก
เพราะไม่มีดอกประดับประดากะละมัง
กะละมังท่านมีดวงมีดอก
คาวจึงพูนหวานจึงพอก
มากมายจนล้นออกนอกกะละมัง
("ดอกกระมัง" ในมือนั้นสีขาว หน้า ๑๐๗)

ฉ. การผสมฉันทลักษณ์ระหว่างลายลักษณ์กับมุขปาฐะ การนำรูปแบบฉันทลักษณ์ลายลักษณ์กับมุขปาฐะมาผสานกัน เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของรูปแบบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังตัวอย่างใน **เขียนแผ่นดิน** กวีแต่งบทชื่อ "พนมทวน" ด้วยกาพย์ผสมกลอนเพลง[๒๐] บทชื่อ "แม่ศรีอีแซว" แต่งเป็นกลอนผสมกลอนเพลง [๒๑] บทชื่อ "เพลงโคราช" เป็นกลอนเพลงผสมกาพย์[๒๒] เป็นต้น ในกวีนิพนธ์ร่วมสมัยก็ปรากฏความนิยมในการเล่นกับรูปแบบฉันทลักษณ์โดยการผสมฉันทลักษณ์ในขนบลายลักษณ์กับมุขปาฐะร่วมกัน ดังตัวอย่างบทชื่อ "โพสพ" ใน**ดิน น้ำ ลม ไฟ** ของแรคำ ประโดยคำ แต่งด้วยกาพย์ฉบังและกลอนเพลง[๒๓] การผสมฉันทลักษณ์ลายลักษณ์กับเพลงลูกทุ่ง ดังปรากฏใน**ตู้เพลงลูกทุ่ง** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ เป็นต้น

๕.๒.๒.๑.๒ ตัวอย่างการสืบทอดกลวิธีการเล่นคำ

ก. ตัวอย่างการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรค ความแพรวพราวของเสียงเป็นลีลาเด่นของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังตัวอย่างกาพย์ยานีหลายบทใน**เขียนแผ่นดิน** ปรากฏการเล่นเสียงพยัญชนะในตำแหน่งการแบ่งจังหวะในวรรคอย่างสม่ำเสมอ ดังตัวอย่างบทชื่อ "แพรวา"

---

[๒๐]เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน**, หน้า ๒๑๕.

[๒๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๒๒.

[๒๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๘๕.

[๒๓]แรคำ ประโดยคำ, **ดิน น้ำ ลม ไฟ** (กรุงเทพมหานคร: คณาธร, ๒๕๓๕), หน้า ๒๙-๓๐.

เหยียบ**ไม้**ขึ้นยก**ไหม** กระสวย**สอด**เป็นไหม**สี**
ก้อย**น้อย**มือน้อย**นี้** ค่อยคัด**ลาย**ค่อยขิด**ลาย**
ดอก**ดาว**ก็พราว**ดวง** ดอกตา**บ้ง**สลับระ**บาย**
ดอก**จอก**ดอกจันทน์กระ**จาย** จนดอก**ส้าน**ก็แดง**ใส**
(เขียนแผ่นดิน หน้า ๑๙๖)

กาพย์ยานีในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามปรากฏการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะนี้เหมือนกันดังตัวอย่างบทชื่อ “นกทุ่ง” ใน **ม้าก้านกล้วย** และ “มณีฝุ่น” ใน **ลำนำวเนจร**

นก**ทุ่ง**เคยเนา**ถิ่น** มีแผ่นดินและดงหญ้า
มี**ฝัน**และเมฆ**ฟ้า** มีวิญญาณ์และเสรี
วัน**ลม**กระหน่ำ**โลก** กระโชก**ทุ่ง**กระชากวิ**ถี**
ทุกข์**ย่ำ**ชะตา**ยี** นกจึง**หนี**ไปนับ**นาน**
นาน**นัก**ที่เหน็บ**หนาว** เพลงใบ**ข้าว**และหญ้า**ขาน**
ร่ำ**เรียก**ด้วย**ร้าวราน** ทุ่งสะ**ท้าน**โลกสะ**เทือน**
นกเอยหนอนกทุ่ง เจ้าพลัด**ทุ่ง**สู่ไพร**เถื่อน**
เถื่อนไพรไร้รังเรือน หรือพบเพื่อนอยู่เกลื่อนไพร
(ม้าก้านกล้วย หน้า ๔๒)

ห้วง**แห่ง**แสวง**หา** หอมคาย**ค่า**ในกลิ่น**คาว**
อุ่น**นำ**ในความ**หนาว** และรัก**ฉาย**ในเกลียด**ชัง**
เย็น**ร่ำ**ในแดด**ร้อน** และเงียบ**ได้**ในเสียง**ดัง**
ไม้**ไผ่**อันผุ**พัง** มิใช่**ค่า**อันไร้**ควร**
ฝุ่น**ฟุ้ง**ในทาง**ฝุ่น** ยังอาจ**อุ่น**ธุลี**อวล**
ฝุ่น**หมอง**เมื่อรวม**มวล** มณีฝุ่นจะฉายฝัน
(ลำนำวเนจร หน้า ๕๘)

ข. ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระในวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกัน ดังปรากฏในโคลงของพระศรีมโหสถ และสุนทรภู่ การเล่นสัมผัสแบบนี้มีตัวอย่างใน **บางกอกแก้วกำศรวล** ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ใน **ฤดีกาล** มีโคลงบทหนึ่งที่มีการเล่นเสียงสัมผัสในวรรคหน้าของบาทในบทชื่อ “ปลาคนวนว่ายเวิ้งชเลโลก”

ปลาดวง**ดาวหนาว**ว่ายเวิ้ง ชเลเมฆ
ปลา**เปลี่ยวเที่ยว**ไปวิเวก เมฆกว้าง
คน**ฝันนั่น**นั่งเสก สรรค์เหยื่อ จินตนาการ
เกี่ยว**เบ็ดเสร็จ**สรรพขว้าง ไขว่คว้าดวงดาว
(ฤดีกาล หน้า ๑๒๗)

ค. ตัวอย่างการเล่นคำซ้ำ ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มักพบการเล่นคำเดียวกันในวรรคหรือบาทอยู่มาก ความนิยมในการเล่นคำเช่นนี้ปรากฏเป็นลักษณะเด่นในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามเช่นกัน ดังตัวอย่าง

สรรพสิ่งจักเริ่มแล้ว จบลง
สรรพสัตว์เกิดแก่ตาย เจ็บต้อง
สรรพทุกข์สุขรุกตรง ตรึงรอบ
สรรพสัตว์วาดสร้างซ้อง สรรพศิลป์
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๒)

หล่อใจอันเปิดสร้าง อิสระ
หล่อร่างอันควรถนอม นิดน้อย
หล่อฝันรักอมตะ เติบใหญ่
หล่อโลกผูกสร้อยร้อย ร่วมสมาน
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๓)

การเล่นคำเดียวกันในคำที่ ๑ และคำที่ ๓ ของวรรคหน้าบาทในโคลง

ยิ่งวัน**ยิ่ง**ยืดเยื้อ ยาววัน
ยิ่งแน่น**ยิ่ง**นานใน ที่นี้
ยิ่งร**อยิ่ง**เร่งขวัญ คืนแหล่ง
แต่ละยามย้ำชี้ ช่วงยาว
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๘๒)

แผ่นดินเก่าถิ่นนี้ รกนัก
พ่อถาก**พ่อ**ถางปัก หลักสู้
พ่อขุด**พ่อ**ถมหนัก **พ่อ**เหนื่อย
พ่อคิด**พ่อ**เรียนรู้ **พ่อ**สร้าง**พ่อ**สม
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๖)

การเล่นคำเดียวกันในวรรคหน้าของบาทในโคลงบทเดียวกัน

เหลือง**แห่ง**ธรรมสถิตท้อง ท่าพระจันทร์
แดง**แห่ง**เลือดเรืองแรง ระริกต้อง
ดิน**สอ**แห่งโดมหัน แปลงรหัส
หลาย**แห่ง**ทวนคว้างป้อง ปกประชา
(อาทิตย์ถึงจันทร์ หน้า ๔๔)

คน**ดัง**อาจดับได้ ดุจหมา
ปลาเล็ก**อาจ**กินปลา ใหญ่บ้าง
คนชนะ**อาจ**พลาดพา พับพ่าย
คนพ่าน**อาจ**ออกล้าง ลุกสู้กู่ขาน
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๐)

ในบทชื่อ “ทางเข้า” ศักดิ์สิริ มีสมสืบเล่นคำ “มิรู้” กลางวรรคของร่าย

มาเสพสุข**มิรู้**สร่าง ตรึงทรวง**มิรู้**ซา
กาลเวลา**มิรู้**สุด เทศะ**มิรู้**สิ้น
รสลิ้น**มิรู้**ลา รสตา**มิรู้**เลือน
รสหู**มิรู้**เฝื่อน ผู้มาเยือน**มิรู้**ขาด
(มือนั้นสีขาว หน้า ๘๙)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้ จะเห็นได้ว่า การใช้ฉันทลักษณ์ยังคงมีความสำคัญในแง่โครงสร้างของเสียงในบทประพันธ์ และการเล่นคำ เล่นเสียง ยังคงปรากฏเป็นกลวิธีสำคัญในการสร้างสุนทรียภาพที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ร่วมสมัย

๕.๒.๒.๒ แบบอย่างของการใช้คำและโวหาร

ในบท “ฝานซอกใจ” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้คำ “ฝานซอกใจ” สื่อความหมายถึงความเจ็บปวดเพราะความรัก ดังกล่าวว่า

ฉะนี้รักเร้นจอง ณ ห้องจิต โลมน้ำพิษและน้ำผึ้งจึงหวั่นไหว
เหมือนคมมีดกรีดผ่าน**ฝานซอกใจ** มีม่านฝันและควันไฟในดวงตา
(คำหยาด หน้า ๒๖)

ในบท “แด่โลก” ไพวรินทร์ ขาวงาม ใช้คำ “ฝานใจ”

ฝานใจหาแก่นแท้ เทียวเหวย
จึงอาจเอื้อมมณีเชย ชื่นได้
พลีอกผ่าอกเผย มณีอก นั่นแล
จึงอาจควรค่าใช้ มอบให้โลกา
(ฤดีกาล หน้า ๑๐๕)

ในบท “ตอ” เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ใช้คำ “จ่อชุดจุดเชื้อ” หมายถึงจุดไฟไต้

เหมือน**จ่อชุดจุดเชื้อ**เมื่อแฉะชื้น จะฝืนฟืนติดไฟไฉนหนอ
ต่อให้สิบแสงไต้ก็ไม่พอ เมื่อตอหม้อมันผุดรุดขึ้นรับ
(คำหยาด หน้า ๕๒)

ในบท “สักหยาด” ไพวรินทร์ ขาวงามใช้คำคล้ายคลึงกันว่า “จุดเชื้อจ่อเชื้อ”

ชีวีนี่อุทิศแล้ว วิญญาณ
กี่โกฏิจินตนาการ แต่งเกื้อ
กี่ฝันนั่นบันดาล ความรัก
กี่รักจัก**จุดเชื้อจ่อเชื้อ** โชนไฟ
(ฤดีกาล หน้า ๓๗)

ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ กวีมักกล่าวถึงการฝึกฝนรจนากวีนิพนธ์ของตนด้วยความเพียรแม้ในยามค่ำคืน

กลับเข้าห้องนอนกลอนบันทึก นึกสอนตนเองให้แจ่มใส
สร้างบทกวีทุกลมหายใจ เพื่อสมัยวิเศษสุขทุกวิญญาณ ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๙๐)

ตื่นแต่ดึกดื่นนั้น วันคืน
สั้นแต่ยาวอายุยืน หมื่นข้าว
อ่านเขียนแต่งโคลงฝืน จนสว่าง
ตนตื่นถึงพุทธเจ้า รุ่งเร้าพลังขลัง
(ปณิธานกวี หน้า ๖๑)

ในบท “นิราศหิน” ไพวรินทร์ ขาวงาม กล่าวถึงการตั้งใจแต่งกวีนิพนธ์เพื่อปลอบความทุกข์แม้ยามค่ำคืนกวีก็ตื่นขึ้นมานั่งพินิจธรรมชาติเพื่อสร้างงานกวีนิพนธ์เพื่อปลอบประโลมใจ

ดึกดื่นตื่นอยู่ด้วย โคลงปลุก
เขียนปลอบอ่านกล่อมทุกข์ เพื่อนแท้
นิ่งคิดพินิจสุข จากโศก
พินิจธรรมชาติแก้ จิตฟุ้งปริศนา
(ฤดีกาล หน้า ๑๐๓)

อังคาร กัลยาณพงศ์พัฒนาขนบการฝากนางในนิราศของกวีโบราณ เพื่อสื่อความคิดวิจารณ์สังคม ดังปรากฏใน**บางกอกแก้วกำศรวล** ดังตัวอย่าง

โฉมน้องฝากซ่องฟ้า โสภิณี สวรรค์ฤๅ
เกรงฝรั่งนิโกรกาลี ล่าม้วย
เงินทองท่วมโฉมศรี เสียจริต
คิดแต่สบายจ่ายด้วย ร่างร้างเสน่ห์หาย ฯ

โฉมแม่จักฝากไว้ นักกลอน ดีฤๅ
เกรงข่มขืนสายสมร มั่วกล้า
จัดเรือล่อเพลงนอน สมพาส กันนา
เอากาพย์กลอนบังหน้า ร่านบ้าผสมพันธุ์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๑๖)

ในบท “ณ สยาม ยามยาก” ไพวรินทร์ ขาวงามได้ใช้ขนบการฝากนางมาฝากอุดมคติอันมีค่าของตนเปรียบประดุจแก้วมณี ดังนี้

จักฝากมณีหนึ่งไว้ กับตะวัน
เกรงแต่เอกอาทิตย์ผัน ผิดฟ้า
จักซ่อนฝากกับจันทร์ แจ่มสว่าง
เกรงแต่รัฐประหารบ้า ฆ่าเจ้าเผาจันทร์
ครั้นจะฝากกับปราชญ์ผู้ ผ่านธรรม
โจรก็แอบอ้างอำ- มหิตโอ้
จักฝากสัตบุรุษนำ ซ่อนแนบ มโนนอ
บุรุษสัตว์ก็ตื่นโต้ ต่อสู้กรูผวา
.....
กอดมณีอุดมคติน้อย แนบอก สยามเอย
ร่ำร่ำจะพลัดตก เหยียบต้อง
หนทางเรี่ยร้างรก รอนสวัส- ดิภาพนอ
อำนาจมนุษย์อย่าล้าง ค่าน้ำมณีศรี
(ฤดีกาล หน้า ๖๕)

ในบท “เสียเจ้า” เป็นบทกวีที่มีชื่อเสียงของอังคาร กัลยาณพงศ์ กลอนบทหนึ่งที่เป็นโวหารเด่นของกวี ได้แก่

จะเจ็บจำไปถึงปรโลก ฤๅรอยโศกรู้ร้างจางหาย
จะเกิดกี่ฟ้ามาตรมตาย อย่าหมายว่าจะให้หัวใจ ฯ
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๐๔)

ในบท “พี่มีแต่ให้” ศักดิ์สิริ มีสมสืบ ได้นำโวหารของอังคาร มาปรับใช้โดยแสดงนัยตรงข้ามกับบทเดิมที่กล่าวอ้างถึง

จะห่วงใยไปถึงปรโลก รอยโศกฤๅรู้จางกระสัน
แม้จะเกิดจากฟ้ามาจาบัลย์ ขอผูกพันพิศวาสทุกชาติไป
(ตู้เพลงลูกทุ่ง หน้า ๕๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้โวหารอ้างถึงคติพจน์ว่า “ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว” แสดงปรัชญาศิลปะและถ่ายทอดคติธรรมอันเป็นสัจธรรมของชีวิตว่าผลงานศิลปะงดงามอันทรงคุณค่าย่อมเป็นอมตะศิลป์ยิ่งกว่าผู้สร้าง

สิ้นท่านก็สิ้นหวัง แต่ยังสิ้นขลังที่สังสรรค์
ชีวีนี้สุดสั้น ศิลปะเท่านั้นยืนยง ฯ
.....
ปราชญ์สุนทรีย์ที่ลึกซึ้ง จะถึงเวลาแล้งหาย
สังเวชถวิลทุกดินทราย ทิ้งรอยบาทไว้บูชาเอย ฯ๒๐๐
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๑๒๗)

ชีวิตหนึ่งครู่น้อย จมดิน
ยืนอยู่แต่วิเศษศิลป์ เท่านั้น
ถวายใจแด่โลกถวิล แสวงยิ่ง
สิ่งค่าอมตะปั้น แก่นหล้าเลอสรวง ฯ
ชีวิตสั้นแต่สร้าง ศิลปะ
ย่อมยั่งยืนอมตะ ค่าไร้
เวลาล่วงเป็นขยะ หรือทิพย์ เพ่งเทอญ
ใจเท่านั้นสว่างไว้ เพื่อได้นิมิตศิลป์ ฯ๒๐๐
(ปณิธานกวี หน้า ๑๕)

ในบท “นิราศหิน” ไพวรินทร์ ขาวงามได้ปรับแปลงใช้โวหารดังกล่าวเพื่อวิจารณ์กิเลสของมนุษย์ผู้ทำลายความงามและคุณค่าของศิลปะโบราณคดีว่า “ศิลปะอายุสั้น โลภนั้นยืนยาว”

ศิลป์เอยท่านเกิดขึ้น เพื่อใคร
เกิดเพื่อจิตมนุษย์ใน โลกกว้าง
ศิลป์เอยท่านเอาใจ ใครเล่า
สูงต่ำดำขาวบ้าง อาจอ้างเอาใจ
โอ้ศิลป์อมตะด้วย ความหลง ไฉนฤๅ
ความโลภอมตะคง คู่หล้า
คนรักร่วมธำรง อนุรักษ์ ท่านฤๅ
คนโลภกำหนดค้า งัดข้าออกขาย
เสียดายหยาดเหงื่อผู้ พิริยะ
ท่านดับลับลงขณะ อดีตนั้น
ไป่รู้ยุคอารยะ เงินรุ่ง เรืองเอย
ศิลปะอายุสั้น โลภนั้นยืนยาว
(ฤดีกาล หน้า ๑๐๗)

๕.๒.๒.๓ แบบอย่างการใช้ภาพพจน์และสัญลักษณ์

บท “ปณิธานของกวี” อังคาร กัลยาณพงศ์ กล่าวถึงความสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างกวี บทกวี และธรรมชาติ จินตนาการของกวีที่กล่าวว่าจะ “กินแสงดาวต่างข้าว” “ดื่มน้ำค้างกลางหาว”

ในบทชื่อ “ปล่อยนก” ไพวรินทร์ ขาวงาม ใช้ นก เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงอิสรภาพของกวี กวีใช้จินตภาพเดียวกันกับอังคาร ดังกล่าวว่า

พเนจรไปเยี่ยงนก แม้หัวอกเหนื่อยออ่อน
ก็เลือกรักพักนอน ในอ้อมกอดไพรวัน
อาจดื่มด่ำน้ำค้าง ต่างน้ำทิพย์จิบฝัน
อิ่มใจในแสงจันทร์ อันละอองนวลใส
(ฤดีกาล หน้า ๕๑)

อังคาร กัลยาณพงศ์ ใช้กรวด ทราย สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์หมายถึง สิ่งไร้ค่า และในบางแห่งกวีใช้เป็นสัญลักษณ์หมายถึงกวีเอง

โลกนี้มิอยู่ด้วย มณี เดียวนา
ทรายและสิ่งอื่นมี ส่วนสร้าง
ปวงธาตุต่ำกลางดี ดุลยภาพ
ภาคจักรพาลมิร้าง เพราะน้ำแรงไหน ฯ

(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๔๔)

ดินทรายหมายอยู่สร้าง ปฐพี
เพื่อชื่นสรรพชีวี สร่างเศร้า
ด้วยศิลป์วิเศษศรี ใสสว่าง
ครูเก่านิมิตใหม่เร้า พรุ่งเช้าฉาวสวรรค์

("ดินทราย ชีวิต และอมตะศิลป์" ในปณิธานกวี หน้า ๑๕)

ในบทชื่อ "แด่เพื่อนร่วมชีวิต" ของไพวรินทร์ ขาวงาม ปรากฏการใช้ความเปรียบเชิงสัญลักษณ์นี้เช่นกัน

เปลือกนอกใจหยั่งรู้ แก่นใน
โง่ง่อยงดงามเงย ง่ายง้าง
ดั่งกรวดดั่งมณีใด ดุลยภาพ
กรวดหนึ่งจักล้มล้าง มณีหรือ

(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๖)

การใช้ภาพพจน์แบบปฏิปุจฉาหรือการถามตอบเพื่อสื่อความคิดของกวีเป็นลีลาเด่นประการหนึ่งในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดังตัวอย่างบทชื่อ "เกิดมาทำไมในชาตินี้"

เกิดมาทำไมในชาตินี้ เพื่อมีงานทิพย์แด่ดินฟ้า
เสาะแสวงมิแล้งแรงปัญญา ใช้คุณค่าอมตะวิญญาณ ฯ
โลภอะไรไหมในโลก โลภลบโลภเพื่อยุคเกษมศานติ์
แผ่เมตตากรุณาจบจักรวาล ทุกกาลสมัยให้อโหสิกรรม ฯ
โกรธอะไรไหมในฟ้านั้น โกรธมิ่งขวัญจะหายบ้าระห่ำ
เพราะสงครามกักขฬะอธรรม ครอบงำจิตรมนุษย์สุดต่ำทราม ฯ
หลงอะไรบ้างกลางแดนดิน หลงถวิลเสน่หาทั่วฟ้าสาม
อยากทะนุถนอมโลกงดงาม อร่ามคุณค่ากว่าสวรรค์ใด ฯ

แล้วปรารถนาอะไรในพิภพ จบอุดมคติทิพย์ยิ่งใหญ่
นำงานชีวิตถึงหลักชัย ร่วงรุ้งแห่งสมัยอกาลิโก ฯ
(กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หน้า ๔๔)

มาจากไหนกระแสธารา มาจากปุยเมฆา ณ ฟ้ากว้าง
รินรินไหลอยู่อย่างอ้างว้าง ตราบโลกสร้างสุดสิ้นดินทราย ฯ
มาจากไหนกระแสเวลา จะอยู่คู่ฟ้าฤาละลายหาย
มาจากเอกภาพอันพริ้งพราย หมายอยู่กู้ขวัญอนันตกาล ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๒)

ชะเลเอ๋ยใครเล่าเจ้า กลัวเกรง
หมู่มนุษย์ชาติโฉงเฉง ชั่วร้าย
ผลิตเลือดต่ำอลเวง ฆ่าโลก
เหลวเล่ห์สถุลชีพใบ้ งั่งไร้ปัญญา ฯ
ชะเลเอ๋ยเจ้าโศกเศร้า สิ่งใด
เราเบื่อกากสวะใน ยุคร้าย
สักวารหนึ่งตายไป เปื่อยเน่า
แล้วหมู่มนุษยชาติไซร้ เสื่อมสิ้นสูญพันธุ์ ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๐๒)

ในบทชื่อ “นิราศหิน” ไพวรินทร์ ขาวงามใช้ภาพพจน์ปฏิปุจฉาเป็นกลวิธีวรรณศิลป์ในการสื่อแนวคิดเกี่ยวกับอวิชชาของมนุษย์ โดยใช้มุมมองผู้พูดคือธรรมชาติ เป็น “ครู” สอนธรรมอันลึกซึ้ง อันเป็นลักษณะเด่นของคำสอนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

หินเอยท่านเกิดขึ้น เพื่อใคร
เกิดเพื่อธรรมชาติใน *โลกกว้าง*
หินเอยท่านหวังใด ในโลก
หวังแต่แข็งแกร่งอ้าง *อวดรู้แรงหิน*
หินเอยฤาท่านรู้ แรงคน
คนย่อมมีแรงขน *ทุบข้า*
หินเอยท่านฤาทน มือมนุษย์
มือย่อมมีวันล้า *เมื่อข้านิ่งเฉย*

หินเอยท่านถูกสร้าง ศิลปะ ไฉนฤๅ
สร้างเพื่อรองอารยะ *ชาติย้ำ*
ท่านคงเหน็บหนาวขณะ มนุษย์แกะ สลักนอ
อกมนุษย์นั่นแหละซ้ำ *โศกสร้อยกำสรวล*

.....

หินใดใครใคร่ได้ ครอบครอง
สุดแต่ใจหลงจอง จับอ้าง
หินเป็นเช่นบุตรของ ธรรมชาติ
คนเพราะดลใจสร้าง จึ่งอ้างแรงใจ
(ฤดีกาล หน้า ๑๐๓-๑๐๔)

กาลก่อนทรายนี่ไซร้ ภูผา
สูงลิ่วสลายลงมา ป่นม้วย
ไตรลักษณ์ย่อยปรัชญา ใหญ่ยิ่ง
รู้ย่อมถ่อมเป็นด้วย เด่นพ้นปฐพี ฯ
(บางกอกแก้วกำศรวล หน้า ๒๐๕)

จากหินเคยต่ำใต้ ตีนเขา
กลับรุ่งพุ่งเสียดเงา เมฆเงื้อม
ดั่งมณีศิลาเนาว- รัตนะ แต่งนอ
แรงมนุษย์สุดแรงเอื้อม อวดรู้แรงศิลป์
(ฤดีกาล หน้า ๑๐๔)

๕.๒.๒.๔ แบบอย่างด้านเนื้อหา

ลักษณะเด่นประการหนึ่งของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ที่เห็นได้จากกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คือ การสร้างสรรคกวีนิพนธ์ขนาดยาวและบทกวีนิพนธ์รวมเล่มที่มีการร้อยเนื้อหาในเล่มให้เป็นแก่นเรื่องที่สมบูรณ์ ทำให้เนื้อหาของกวีนิพนธ์มีความเป็นเอกภาพ งดงามทั้งรูปแบบและเนื้อหา อันเป็นลักษณะความสมบูรณ์ของงวรรณศิลป์ประการหนึ่ง ดังตัวอย่างการนำเสนอแก่นเรื่องความงามและคุณค่าของธรรมชาติใน **ลำนำภูกระดึง** แก่นเรื่องความงามความสมบูรณ์ของแผ่นดินใน**เขียนแผ่นดิน** แก่นเรื่องพุทธธรรมคือกระบวนธรรม

เรื่องไตรลักษณ์และแนวคิดเรื่องกรรมใน**ชักม้าชมเมือง** แก่นเรื่องธรรมะชนะอธรรมใน**อาทิตย์ถึงจันทร์**

การนำเสนอเนื้อหาอันเป็นเอกภาพในลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏเช่นกันในกวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยเช่น **ดินน้ำลมไฟ** และ **ในเวลา** ของแรคำ ประโดยคำ **ม้าก้านกล้วย ลำนำวเนจร เจ้านกกวี** ของไพวรินทร์ ขาวงาม **มือนั้นสีขาว ตู้เพลงลูกทุ่ง** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ เป็นต้น

การสื่อแนวคิดเรื่อง 'เวลา' ในแง่สัจธรรมเป็นสารัตถะที่อังคาร กัลยาณพงศ์ย้ำเน้นอยู่เสมอ ในบทชื่อ "คืนสู่ที่ราบสูง" ของไพวรินทร์ ขาวงาม ปรากฏการสื่อความคิดเรื่อง ดังนี้

ดวงตากาละเฝ้า จ้องมอง
แปลงเปลี่ยนเวียนใจครอง โลกนี้
สรรพสิ่งต่างเป็นของ คลังจักร- วาลเอย
จักกร่อนคืนธุลีลี้ ลิ่วทิ้งคืนธรรม
(ฤดีกาล หน้า ๙๓)

แนวคิดเด่นประการหนึ่งในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์คือความเสื่อม ความไม่เที่ยงแท้ของชีวิต กวีได้ย้ำให้มนุษย์ตระหนักถึงอำนาจของเวลาและสัจธรรมข้อนี้ และชี้นำผู้อ่านให้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อบรรลุผลแห่งอุดมคติ กวีมักใช้ความเปรียบคือ ใบไม้ร่วง ดังตัวอย่าง

น้ำไหลอายุขัยก็ไหลล่วง ใบไม้ร่วงชีพก็ร้างอย่างฝัน
ฆ่าชีวาคือพร่าคืนวัน จะกำนัลโลกนี้มีงานใด ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๑๔)

ใบไม้ร่วงชีพก็ล่วงเลยแล้ว แว่วแว่วมฤตยูผู้ยิ่งใหญ่
จะทรงสั่งให้สิ้นหวังวารใด งานอะไรถึงทิพย์สิบทิศบูชา ฯ
(ลำนำภูกระดึง หน้า ๑๔๑)

ในบทชื่อ "ใบไม้ป่า" เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวว่า

ใบไม้ร่วงหนึ่งใบในราวป่า ยังดีกว่าใบไม้เหลืองในเมืองหลวง
ที่รอปลิดหล่นเปล่าประโยชน์ปวง เป็นด่างดวงดำเปลื้อนในป่าคน
(เพียงความเคลื่อนไหว หน้า ๓๑)

ในบทชื่อ “บ้านแห่งมนุษย์” ไพวรินทร์ ขาวงามได้นำเสนอแนวคิดในทำนองเดียวกันและใช้ความเปรียบเดียวกัน

อยู่ในทุรยุคแล้ง แหล่งเข็ญ
อารยะสงครามเป็น ป่าร้าง
จิตใจไพล่มองเห็น วัตถุ
วัตถุปิดใจอ้าง อวดได้อวดดี
ชีวิต-ใบไม้ร่วง ดุจกัน
บางอย่างคนต่างฝัน เฟื่องฟุ้ง
นิวเคลียร์ระเบิดควัน ปลิวว่อน
ยังอยู่รักหวังรุ้ง โอบร้อยรัศมี
(คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ หน้า ๓๗)

ในบทชื่อ “แล้งที่ร่วงราย” ของแรคำ ประโดยคำ กวีนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับกฎธรรมชาติว่าด้วยความเสื่อมของสังขาร โดยใช้ความเปรียบกับใบไม้ร่วง

ร้างกับวันวัยใบไม้ร่วง เหมือนการหลอกลวงที่แน่นิ่ง
เหมือนการหลับไหลมิไหวติง เหมือนสุสานทุกสิ่งที่เสื่อมโทรม
ลมระไม้ร้อนก็รอนร้าว กรอบเกรียมร่วงกราวราวถาโถม
ร่วงอย่างหดหู่ร่วงจู่โจม ลงโลมแผ่นดินดั่งสิ้นฤทธิ์
เกินการต้านต่อทรยศ คือกฎธรรมชาติประกาศสิทธิ์
เกินความหม่นหมองของชีวิต คือแล้งรายพิษเข้าลิดรอน
(แรคำ หน้า ๗๘)

ความงดงามในด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ประสานกลมกลืนกันในบทกวีนิพนธ์ที่กวีรังสรรค์ขึ้นอย่างประณีตนับเป็นแนวคิดประพันธศาสตร์ที่สืบทอดมานานในขนบวรรณศิลป์ การสืบทอดและสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของกวีสมัยใหม่ โดยมีพื้นฐานความรู้ประพันธศาสตร์จากการศึกษาวรรณคดีโบราณในฐานะที่เป็น “วรรณคดีชั้นครู” ดังเช่นที่อังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ปฏิบัติและฝึกฝนตนเองจนสามารถสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของตนให้มีคุณค่าเทียบเคียงวรรณศิลป์แบบฉบับได้ อาจนับเป็นต้นแบบของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ซึ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของกวีในรุ่นหลังอยู่ไม่น้อย จึงกล่าวได้ว่า กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีคุณค่าในฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์

บทที่ ๖

สรุปและอภิปรายผล

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ โดยเลือกศึกษากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแสดงให้เห็นชัดเจนว่ากวีทั้งสองได้สืบทอดขนบวรรณศิลป์จากวรรณคดีโบราณที่ถือกันว่าเป็นวรรณคดีแบบฉบับอันเป็นแบบอย่างของวรรณศิลป์ชั้นเลิศ และสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่โดยมีความรู้ความเข้าใจขนบวรรณศิลป์อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งแสดงแนวคิดประพันธศาสตร์ในกระบวนการสร้างสรรค์วรรณศิลป์สมัยใหม่อย่างเด่นชัด

ผลของการศึกษาแสดงให้เห็นทฤษฎีหรือปรัชญาในการสร้างงานกวีนิพนธ์ที่สืบทอดจากอดีตจนกระทั่งถึงกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ได้แก่ แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ กับแนวคิดเรื่องความงามแห่งจิตวิญญาณ และสามารถอธิบายคุณค่าของกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองในฐานะที่สืบทอดความเป็นตำราประพันธศาสตร์ดุจเดียวกับที่วรรณคดีชั้นครูโบราณได้ทำหน้าที่มาแล้วในจารีตนิยมของไทย

กวีไทยอาจมิได้เขียนตำราหรือวางระเบียบแบบทฤษฎีการประพันธ์ดังเช่นที่ปรากฏใน **อลังการศาสตร์** หรือ **สุโพธาลังการ** ของวัฒนธรรมอินเดีย แต่ภูมิปัญญาหรือแนวคิดประพันธศาสตร์นั้นปรากฏอยู่ในวรรณคดีที่กวีไทยสร้างสรรค์ขึ้น คือ เป็นตำราประพันธศาสตร์แนวปฏิบัติโดยที่กวีแต่งวรรณคดีให้เห็นเป็นแบบอย่างโดยไม่จำเป็นต้องมีคำอธิบาย ดังเช่นวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งแสดงความเชี่ยวชาญของกวีชั้นครูในการแต่งร้อยกรองขั้นสูงที่มีวรรณศิลป์ชั้นเลิศ ทั้งด้านฉันทลักษณ์ เนื้อหา ภาษาและสำนวนโวหาร จนกลายเป็นต้นแบบในการแต่งวรรณคดีในสมัยหลังอย่างเห็นได้ชัด

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นกวีไทยสมัยใหม่ที่มีลีลาวรรณศิลป์เฉพาะตน แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าความสำเร็จในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองเกิดขึ้นจากการมีความรู้ความเข้าใจเรื่องศิลปะการประพันธ์อย่างถ่องแท้ นอกจากนี้อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ยังได้แสดงให้เห็นการสังเคราะห์แนวคิดเชิงทฤษฎีประพันธศาสตร์ โดยการอธิบายคุณสมบัติของกวี กวีนิพนธ์ และผู้อ่าน ไว้ในบทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ การประกาศความคิดของกวีไว้ในกวีนิพนธ์อย่างชัดเจนนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดประพันธศาสตร์ซึ่งตำราประพันธศาสตร์ได้ให้ความสำคัญอยู่ไม่น้อย ดังเช่นใน**อลังการศาสตร์** และ **สุโพธาลังการ** กล่าวถึงคำแนะนำสำหรับผู้เป็นกวีไว้ในปริจเฉทแรก

ขนบด้านรูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการเล่นคำ แสดงให้เห็นการสืบทอดแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ของวรรณศิลป์ การสืบทอดรูปแบบฉันทลักษณ์ที่มีในวรรณคดีแบบฉบับและกลวิธีการเล่นเสียงสัมผัส การเล่นคำ มีทั้งแบบอย่างของการสร้างความงามของเสียงและจังหวะที่ยึดถือตามแบบแผนนิยม ได้แก่ สัมผัสในวรรค สัมผัสระหว่างวรรค สัมผัสระหว่างบท การซ้ำคำต้นวรรคหรือบาท และแบบอย่างที่ยืดหยุ่นข้อบังคับ ได้แก่ การไม่เคร่งครัดคำรับส่งสัมผัส การเลื่อนตำแหน่งคำรับส่งสัมผัส การละคำรับส่งสัมผัส ลักษณะเหล่านี้ปรากฏมาแล้วในวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

การสร้างสรรค์ขนบฉันทลักษณ์ ได้แก่ การแต่งโคลงกระทู้โบราณเป็นกระทู้ชุด การใช้โคลงนำกลอน การเล่นกับจังหวะของกลอน การทดลองเล่นสัมผัสโคลงแบบคู่ขนาน การยืดหยุ่นจำนวนคำและระบบสัมผัส ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ในอังคาร กัลยาณพงศ์ การสร้างสรรค์รูปแบบฉันทลักษณ์ ได้แก่ โคลงกลอนและกลอนโคลง โคลงสี่สุภาพสลับดั้น การเล่นสัมผัสในแต่ละช่วงในวรรคของกลอน การเล่นคำเดียวกันในวรรคของบาทในโคลงบทเดียวกัน ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ลักษณะเหล่านี้เป็นการสร้างสรรค์จากความรู้ความเข้าใจเรื่องรูปแบบและกลวิธีการแต่งในขนบฉันทลักษณ์ของไทย โดยใช้รูปแบบหลักของฉันทลักษณ์ที่มีอยู่เดิม

งานกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แสดงให้เห็นว่า ความงามสมบูรณ์ของวรรณคดีหรือกวีนิพนธ์ มิได้ยุติลงเพียงความไพเราะสุนทรีย์ของเสียง คุณค่าที่แท้จริงของวรรณคดี คือการนำผู้เสพไปสัมผัสกับผัสสะอันประณีตเพื่อเข้าถึงคุณค่าแห่งจิตวิญญาณที่ยกระดับจิตใจมนุษย์ให้สูงขึ้น

อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้ชี้ให้เห็นพันธกิจสำคัญของกวีนิพนธ์ คือ การใช้กวีนิพนธ์เพื่อขัดเกลาจิตวิญญาณมนุษย์ให้ประณีตดีงามตามวิถีพุทธปรัชญา การสื่อแนวคิดพุทธธรรมเป็นสารสำคัญในบทชมธรรมชาติแบบนิราศ บทชมธรรมชาติที่สื่อคติธรรมและพุทธปรัชญา และบทชมเมือง รวมทั้งบทกวีนิพนธ์ว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของกวีนิพนธ์ แสดงให้เห็นการเน้นคุณค่าของกวีนิพนธ์ในการสื่อความงามแห่งจิตวิญญาณอย่างเป็นรูปธรรม

การสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของกวีทั้งสองแสดงให้เห็นว่า การสืบทอดมิใช่การ “เลียนแบบ” หรือ “ลอกแบบ” มาเท่านั้น แต่เป็นการ “สร้างสรรค์” กล่าวคือ กวีได้นำขนบมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน มีการให้ความหมายใหม่แก่ขนบ หรือนำขนบมาปรับใช้เพื่อสื่อสารร่วมสมัย เช่น ขนบชมเมือง แต่เดิมใช้เพื่อประกาศความรุ่งเรือง สงบร่มเย็นของบ้านเมือง และเดชานุภาพของพระมหากษัตริย์ แต่อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้นำขนบชมเมืองมาใช้วิพากษ์วิจารณ์สังคมอันเสื่อมทราม หรือมิฉะนั้นก็นำมาพรรณนาหวนระลึกถึงความเจริญรุ่งเรืองของราชธานีในอดีต และความงดงามของศิลปะที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ไว้ แต่กลับถูกทำลายด้วยคนรุ่นหลังซึ่งขาดความรู้และความสำนึก ขนบชมธรรมชาติในบทนิราศ แต่เดิมนิยมใช้เพื่อพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกส่วนตน แต่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร

กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีได้พัฒนาขนบชมธรรมชาติเป็นแก่นเรื่องเพื่อสื่อแนวคิดพุทธธรรมในลักษณะเป็นคำสอนสมัยใหม่

พุทธธรรมเป็นแนวคิดสำคัญของวรรณคดีไทยมาแต่โบราณ ปรากฏในรูปของวรรณคดีศาสนาดังเช่นชาดกซึ่งสื่อแนวคิดพุทธธรรมโดยตรง และแม้วรรณคดีประเภทอื่น พุทธธรรมก็ปรากฏเป็นแนวคิดสำคัญด้วยเช่นกัน เมื่อพิจารณาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า กวีได้สะท้อนให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาและได้กลั่นกรองพุทธธรรมอันเหมาะควรแก่ยุคสมัยมาเรียงร้อยในรูปของกวีนิพนธ์โดยมุ่งหวังที่จะกอบกู้วิญญาณของมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่ให้กลับเจริญงอกงาม สมความเป็นมนุษย์ เนื้อหาที่ชี้นำและปลุกเร้าความคิดของผู้อ่านให้ได้ขบคิดและตีความในเชิงคำสอนเรื่องปรัชญาชีวิตย่อมจะกระตุ้นให้เกิดปัญญาผ่านการพินิจสาร กระบวนการสร้างและการอ่านกวีนิพนธ์จึงเป็นกระบวนการขัดเกลาจิตใจของทั้งผู้สร้างและผู้อ่านให้วิจิตรประณีต

ความรู้ทั้งหลายที่กวีสั่งสมและสังเคราะห์ได้จากการศึกษาวรรณคดีโบราณ ทำให้กวีสามารถสร้างสรรค์วรรณศิลป์สมัยใหม่ได้อย่างโดดเด่น ทั้งถ่ายทอดปรัชญาในการสร้างงาน แนวคิดและกลวิธีในการสร้างความงามของวรรณศิลป์ไทยได้อย่างชัดเจน ขนบด้านรูปแบบและกลวิธีการแต่งฉันทลักษณ์ และขนบด้านเนื้อหาที่สื่อความคิดลึกซึ้งในแง่คติธรรมและพุทธปรัชญาซึ่งนำไปสู่คุณค่าทางจิตใจและปัญญา เมื่อประกอบกับความสามารถอันสูงส่งของกวี ทำให้งานนั้นมีความงามทางวรรณศิลป์อันสมบูรณ์พร้อม

อนึ่ง แนวคิดประพันธศาสตร์ที่ปรากฏร่วมกันในกวีนิพนธ์ร่วมสมัย อาจกล่าวได้ว่าเป็นการดำเนินรอยตามกวีทั้งสองที่ได้สร้างสรรค์กวีนิพนธ์มาก่อนหน้า ดังจะเห็นได้จากการสืบทอดและการสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้มีกวีร่วมสมัยสืบทอดตามแบบอย่าง เช่น ไพวรินทร์ ขาวงาม แต่งโคลงกระทู้โบราณ “ทะลุ่มปุ่มปูทุสุมุดุ อุสานารี โกวาปาเปิด จกจี้รี้ไร” และโคลงสินธุมาลี ที่รวบรวมไว้ในตำรา**กาพยสารวิลาสินี** และ **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์** พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ศักดิ์สิริ มีสมสืบ แต่งโคลงนำกลอน ไพวรินทร์ ขาวงามแต่งนิราศสมัยใหม่ตามแบบอย่างในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ หรือการนำเสนอเนื้อหาในกวีนิพนธ์โดยมีแก่นเรื่องร้อยบทกวีนิพนธ์รวมเล่ม เป็นต้น

โดยเหตุที่อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์มาก่อน ทั้งผลงานมีบทบาทต่อพัฒนาการกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่อยู่ไม่น้อย ดังนั้น การที่มีกวีร่วมสมัยดำเนินรอยตามแบบอย่างที่อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์ขึ้นนั้น อาจนับได้ว่ากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นต้นแบบให้แก่กวีในยุคหลัง ซึ่งน่าจะได้ศึกษางานของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ในฐานะที่เป็นกวีชั้นครูในสมัยปัจจุบัน

ขนบวรรณศิลป์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ทั้งในด้านฉันทลักษณ์ เนื้อหาและกลวิธี และแนวคิดเรื่องความงามและคุณค่าของกวีนิพนธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงแนวคิดประพันธศาสตร์ในแง่ของการสร้างความสมบูรณ์ทางวรรณศิลป์อันก่อให้เกิดความงามทางจิตวิญญาณ นอกจากจะแสดงภูมิรู้ทางศิลปะการประพันธ์และความเข้าใจขนบวรรณศิลป์ของกวีในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทยอย่างลึกซึ้งแล้ว ยังเป็นการยืนยันถึงสถานภาพความเป็นตำราประพันธศาสตร์ของวรรณคดีที่มีวรรณศิลป์ชั้นเลิศในฐานะที่เป็นวรรณคดีแบบฉบับ ในขณะเดียวกัน งานวรรณศิลป์ชั้นเลิศของกวีในยุคหลังซึ่งสืบทอดความรู้ทางประพันธศาสตร์จากวรรณคดีแบบฉบับ และขยายองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิมให้งอกงามสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ก็ย่อมจะทำหน้าที่เป็นตำราประพันธศาสตร์ดุจเดียวกับที่วรรณคดีชั้นครูได้กระทำกันมาในจารีตนิยมของไทย

คุณค่าของกวีนิพนธ์นอกเหนือจากความเป็นวรรณคดี คือ ความเป็นตำราประพันธศาสตร์นี้ยังคงดำรงอยู่ในประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ ในแง่นี้ จึงอาจกล่าวได้ว่าสถานภาพของความเป็นตำราประพันธศาสตร์ของกวีนิพนธ์เกิดจากการที่งานนั้นมีความสมบูรณ์ในเชิงวรรณศิลป์และเป็นแบบอย่างในการสร้างงานให้แก่กวีในชั้นหลัง ดังเช่นที่อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สามารถสร้างความสมบูรณ์ของกวีนิพนธ์ให้มีวรรณศิลป์ชั้นเลิศเทียบเคียงกับลักษณะวรรณคดีแบบฉบับอันเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจในการสร้างงาน อีกทั้งวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้กลายเป็นแบบอย่างด้านรูปแบบฉันทลักษณ์และกลวิธีการแต่ง เป็นแบบอย่างด้านเนื้อหา และเป็นแบบอย่างด้านแนวคิดหรือปรัชญาในการสร้างงานกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

กวีสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากความเข้าใจธรรมชาติของภาษา ผนวกกับฝีมือในการประพันธ์และปัญญาของกวี ทำให้งานวรรณศิลป์มิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสุนทรียะทางภาษาเท่านั้น สิ่งสำคัญคือวรรณศิลป์จะต้องนำไปสู่การสื่อความนึกคิดและอารมณ์อันประณีต สุนทรียรสของวรรณคดีมีคุณอนันต์ต่อชีวิตและจิตใจของมนุษย์ การสร้างและการเสพศิลปะชั้นเลิศจะสามารถโน้มนำจิตไปสู่การขัดเกลาตนเองให้มีความวิจิตรประณีตยิ่งขึ้น หากผู้อ่านสามารถเข้าใจสารอันงดงามที่สื่อผ่านกลไกทางวรรณศิลป์ ยังความซาบซึ้งใจและเป็นแรงจูงใจให้บังเกิดความคิดดีงามเป็นประโยชน์ต่อตนเองและสังคม จิตวิญญาณของมนุษย์อันมุ่งสู่ความดีงามในศาสนธรรมนี้เองเป็นแนวคิดสำคัญของปรัชญาแห่งวรรณคดี

กระบวนการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดี ประกอบกับการศึกษาวรรณคดีอย่างลึกซึ้งของกวีได้ก่อให้เกิดองค์ความรู้ทางประพันธศาสตร์ที่สืบทอดต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แสดงให้เห็นความเข้าใจอันลึกซึ้งในแนวคิดประพันธศาสตร์ของไทยที่มีมาแต่โบราณ และสืบทอดแนวคิดดังกล่าว

ปรากฏเป็นงานกวีนิพนธ์ที่มีความประณีตงดงามทั้งในแง่สุนทรียภาพทางภาษาและคุณค่าแห่งจิตวิญญาณ

ในการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ในบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทย วรรณศิลป์มิได้มีความสำคัญหรือมีบทบาทในการสร้างสุนทรียภาพในตัวบทเท่านั้น หากแต่ความงามของวรรณศิลป์ยังเป็นกลไกสำคัญในการสร้างสุนทรียภาพทางจิตวิญญาณให้แก่ประชาคมที่สร้างและเสพกวีนิพนธ์อีกด้วย ความงามในนัยยะนี้เป็นความหมายในระดับที่ลึกซึ้งของวรรณศิลป์ ซึ่งพิจารณาโดยผลแห่งศิลปะที่มีต่อผู้สร้างและผู้เสพ

ในแง่ปรัชญาแห่งวรรณคดี สุนทรียรสของวรรณคดีก่อให้เกิดความสำเริงอารมณ์อันเป็นคุณแก่มนุษย์ ผู้เสพที่มีสหฤทัยร่วมกับผู้สร้างย่อมรู้สึกซาบซึ้งในรสแห่งวรรณคดี การปลดเปลื้องมลทินของจิตจากโลกแห่งความจริงไปสู่โลกแห่งวรรณคดีแม้เพียงชั่วขณะหนึ่ง อายตนะแห่งตนก็ได้สัมผัสสุนทรียารมณ์อันห่างพ้นจากปรกติวิสัย ในระดับที่สูงขึ้นไป ศิลปะอันเป็นอธิศิลป์หรือกุศลศิลป์สามารถโน้มนำจิตไปสู่ธรรมารมณ์และการขัดเกลาจิตใจมนุษย์ให้มีความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น การพัฒนาจิตวิญญาณของมนุษย์ให้ประณีตดีงามนี้เองเป็นอุดมคติร่วมของกวีสมัยใหม่ที่มุ่งหวังจะสร้างสรรค์ความดีงามให้เกิดขึ้นในสังคมและมนุษยชาติ และเป็นอุดมทรรศน์สำคัญของการสร้างและการเสพวรรณคดีอันเป็นลักษณะสากล

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่เป็นแนวทางหนึ่งที่จะสามารถวิเคราะห์กวีนิพนธ์ได้อย่างลึกซึ้ง และขยายพรมแดนความรู้ด้านวรรณคดีจากวรรณคดีโบราณมาสู่กวีนิพนธ์สมัยใหม่โดยไม่แยกขาดจากกัน นอกจากนี้ งานเขียนประเภทตำราการประพันธ์ที่มีอยู่ในปัจจุบันจำนวนมาก มีทั้งงานเขียนของกวีร่วมสมัยที่สังเคราะห์ความรู้จากประสบการณ์การเขียนของตน และงานเขียนของนักวิชาการทั้งหลายที่ได้ประมวลตัวอย่างและอธิบายกฎเกณฑ์ รวมทั้งเสนอข้อคิดเห็นเรื่องศิลปะการประพันธ์ของไทยไว้ ผู้วิจัยเห็นว่าหากจะมีการศึกษางานเขียนเหล่านี้ควบคู่ไปกับงานกวีนิพนธ์สมัยใหม่ และให้ความสำคัญกับองค์ความรู้ทางประพันธศาสตร์ที่สั่งสมอยู่ในตัวบทวรรณคดีโบราณย่อมจะเป็นการขยายองค์ความรู้เรื่องขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีศึกษาให้งอกงามยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กีรติ ธนะไชย. **ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

กุสุมา รักษมณี. **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำรา ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙.

กุสุมา รักษมณี. **กุสุมา รักษมณี ๖๐**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗. (พิมพ์เนื่องในวาระเกษียณอายุราชการของศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี).

กุสุมา รักษมณี. **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๔๗.

กุสุมา รักษมณี. **คุณค่าทางจริยธรรมในวรรณคดี ศึกษาจากทรรศนะของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน**, ๒๕๓๓. (รายงานการวิจัยโครงการวิจัย "ผลงานของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนราชบัณฑิตที่มีผลกระทบต่อวงวิชาการ" ในโอกาสฉลอง ๑๐๐ ปี พระยาอนุมานราชธน พ.ศ. ๒๕๓๓).

กุสุมา รักษมณี และคนอื่นๆ, บรรณาธิการ. **ภาษา- จารึก ๑๐.** กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘.

เขมานันทะ. **อันเนื่องกับทางไท: ว่าด้วยอารยธรรมตะวันออก – ตะวันตก ศาสนศิลป์วรรณนา ข้อพินิจในศิลปวิทรรศนา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปกเกล้าการพิมพ์, ๒๕๓๘.

คัมภีร์สุโพธาลังการ. แปลโดย แย้ม ประพัฒน์ทอง. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๐๔.

คุยกับกวี อังคาร กัลยาณพงศ์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๔.

จินดามณี เล่ม ๑-๒ กับบันทึกเรื่องหนังสือจินดามณีและจินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมโกศ. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๑๒.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. วรรณคดีกับวิจิตรศิลป์. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย ๑๑** (มิถุนายนและธันวาคม ๒๕๓๗): ๖๖-๗๕.

เจตนา นาควัชระ และคนอื่นๆ. **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๔. (รายงานการวิจัยเรื่องกวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย: ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน).

เจตนา นาควัชระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๒.

เจตนา นาควัชระ. **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ดวงกมล, ๒๕๒๔.

เจตนา นาควัชระ. **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ ๒๐**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๙.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และ ดวงมน จิตร์จำนงค์. **ทอไหมในสายน้ำ ๒๐๐ ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๑.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. ความงามของภาษาไทยในกวีนิพนธ์ประเภทนิราศของสุนทรภู่. **ภาษาและหนังสือ**. ๓๒ (พ.ศ.๒๕๔๔): ๘๓-๑๐๓.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่**. พิมพ์ครั้งที่ ๓ ฉบับปรับปรุง. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก, (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนพิมพ์ประกาศพระเกียรติคุณสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ๙-๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๑).

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. รูปแบบและที่มาของโคลงสุนทรภู่. **วารสารราชบัณฑิตยสถาน** ๒๙, ๔ ตุลาคม - ธันวาคม ๒๕๔๗): ๙๖๔-๙๘๙.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณวิจัย: รวมบทความวิจัยวรรณคดีอยุธยาและรัตนโกสินทร์บางเรื่อง**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณลลิต: รวมบทความวิจัยวรรณคดีและคำประพันธ์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. **ผจงถ้อยร้อยเรียง**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปลาตะเพียน, ๒๕๓๐.

ชัตสุณี สินธุสิงห์, บรรณาธิการ. **วรรณคดีทัศนา**. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

ชุมนุมตำรากลอน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๓๓.

ณัฐกาญจน์ นาคนวล. **นิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์และไพวรินทร์ ขาวงาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ณัฐกาญจน์ นาคนวล. สมบูรณ์ธรรมแห่งธรรมชาติกับสุนทรธรรมแห่งจิตวิญญาณในนิราศสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์กับไพวรินทร์ ขาวงาม. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒๑ (ธันวาคม ๒๕๔๗): ๑๖๔-๑๘๐.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. การศึกษาวรรณกรรมไทยในแง่สหบท. **The Journal** ๒, ๑ (๒๐๐๖): ๔๙-๖๒.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๓๙๔)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๐.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **สุนทรียภาพในภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๖.

ตรัง, พระยา. **วรรณกรรมพระยาตรัง**. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๗.

ตรีศิลป์ บุญขจร. เพลงพื้นบ้านกับร้อยกรองสมัยใหม่. **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๓ (กรกฎาคม ๒๕๓๔): ๑-๑๔.

เทพเวที, (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), พระ. **พุทธธรรม ฉบับปรับปรุงและขยายความ**. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๓๒.

ธงชัย ดิษโส. โคลงนิราศพระประธม: วรรณกรรมเชิงสาธิตแบบวิธีแห่งโคลงสี่สุภาพ. **วรรณวิทัศน์** ๒ (พฤศจิกายน ๒๕๔๕): ๙๐-๑๐๔.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **งามคำหวาน ลานใจถวิล**. กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, ๒๕๔๖.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **ทะเลปัญญา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **ประพันธศาสตร์กับกวีนิพนธ์ไทย**. (การสัมมนาทางวิชาการเรื่อง วรรณคดีสืบสายใยอดีตท้าทายอนาคต: การศึกษาเปรียบเทียบวรรณคดีไทยและอินเดีย จัดโดยศูนย์อินเดียศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ๒๘–๓๐ มกราคม ๒๕๓๙). (อัดสำเนา)

ธเนศ เวศร์ภาดา. **ลีลาในงานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **หอมโลกวรรณศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปาเจรา, ๒๕๔๙.

ธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), พระ. **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๐. กรุงเทพมหานคร: เอส อาร์ พริ้นติ่ง แมส โปรดักส์, ๒๕๔๖.

ธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), พระ. **พุทธธรรม (ฉบับเดิม)**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ธรรมสภา, ๒๕๔๔.

ธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), พระ. **พุทธวิธีในการสอน**. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิพุทธธรรม, ๒๕๔๑.

ธรรมาภิมณฑ์, หลวง. **ประชุมลำนำ**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. พระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ลักษณะเด่น. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๑๓๐–๑๕๖.

นพมาส ศิริกายะ. **ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. **ภาษา วรรณคดี และวิทยาการ**. พระนคร: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, ๒๕๐๔.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. **วิทยาวรรณกรรม**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. พระนคร: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, ๒๕๑๔.

นฤมล อินทรลักษณ์. **วัจนลีลาในการเสนอภาพลักษณ์สังคมเมืองในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

นิตยา มาศะวิสุทธิ์. **นิตยานิพนธ์**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๔๐.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และวาณิช จรุงกิจอนันต์. **เรียงร้อยถ้อยคำ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ ๑๙๙๙, ๒๕๔๒.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เขียนแผ่นดิน**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยวเกล้า, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **คำหยาด**. พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยว-เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ชักม้าชมเมือง**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยว-เกล้า, ๒๕๔๕.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ดังนั้นฉันจึงเขียน**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ ก. ไก่, ม.ป.ป.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ตากรุ้งเรืองโพยม**. พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยว-เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพลงขลุ่ยผิว**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปลาตะเพียน, ๒๕๒๗.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ ก. ไก่, ๒๕๓๒.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพียงความเคลื่อนไหว**. พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยว-เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **อาทิตย์ถึงจันทร์**. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี้ยว-เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔.

บุญสม ภู่เจริญ. **การวิเคราะห์ร้อยกรองในช่วง พ.ศ.๒๕๒๒-๒๕๓๐**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๔.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๓.

เบญจพร เนียรนาทสกุล. **จินตภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ของอุชเชนี, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

เบญจวรรณ สุขวัฒน์. **ร้อยกรองของแรคำ ประโดยคำ: การศึกษาวิเคราะห์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๕.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. **ลิลิตตะเลงพ่าย** . กรุงเทพมหานคร: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, ๒๕๔๘. (พิมพ์ประกาศพระเกียรติคุณสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ๘ - ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๘).

ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร. **ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิด**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ประคอง นิมมานเหมินท์. ภาพพระมหากษัตริย์ไทยจากวรรณคดียอพระเกียรติ. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๖ (ธันวาคม ๒๕๔๒): ๑-๑๕.

ประพจน์ อัศววิรุฬหการ. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องพระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓.

ประเมิน เชิงเถียร. **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๒.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. ปรัชญากับวรรณคดี. **วารสารอักษรศาสตร์** ๒๒ (สิงหาคม ๒๕๓๓): ๘๐-๙๐.

ปัญญา บริสุทธิ์. **วิชญปัญญา**. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๔. (ที่ระลึกเนื่องในโอกาสอายุครบ ๕ รอบของศาสตราจารย์ ดร. ปัญญา บริสุทธิ์ ๙ มีนาคม ๒๕๔๔).

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖.

พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๓.

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕.

พจนานุกรมศัพท์ศาสนาสากล อังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๒.

พรพิมล พิมสวัสดิ์. **สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒.

พรสรรค์ วัฒนางกูร. คลาสสิกยุโรปและคลาสสิกในวรรณกรรมไทย. ใน ธีระ นุชเปี่ยม, (บรรณาธิการ), **จากตะวันออก - ตะวันตก สู่โลกาภิวัตน์ทางปัญญา**, หน้า ๒๗-๖๘. กรุงเทพมหานคร: โครงการเอเชีย - ยุโรปศึกษา ภายใต้การสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๔๖.

พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙. (พิมพ์เนื่องในมหามงคลสมัยเฉลิมพระชนมพรรษา ๕ รอบของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ).

พิทยา เหรียญสุวรรณ. **ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๐.

พิทยาลงกรณ, พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **สามกรุง**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๑๘.

พุทธทาสภิกขุ. **สรรนิพนธ์พุทธทาสภิกขุว่าด้วย ศาสนา ดนตรี กวี ศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ, ๒๕๔๗.

ไพลิน รุ้งรัตน์. **ปรากฏการณ์แห่งกวี**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คมบาง, ๒๕๓๐.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๒.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **คือแรงใจและไฟฝัน**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพรว, ๒๕๔๐.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **เจ้านกกวี**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพรว, ๒๕๔๑.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ม้าก้านกล้วย**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๐. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพรว, ๒๕๓๘.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ฤดีกาล**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๒.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ลำนำวเนจร**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพรว, ๒๕๓๘.

ภาควิชาภาษาไทย และศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **ปิยราชกวินทร์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖. (เอกสารประกอบการประชุมวิชาการเรื่อง ปิยราชกวินทร์ ๒๔–๒๕ กันยายน ๒๕๔๕).

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระบรมราชาธิบายในการประพันธ์**. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., ๒๕๑๔. [พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพขุนคำนวณวิจิตร (เชย บุนนาค)].

ราชวรมุนี, พระ. (ประยุทธ ปยุตฺโต). ความงามในทัศนะของพุทธศาสนา. **ปาจารยสาร** ๔, ๑ (มกราคม – กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐): ๘๐-๘๒.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **ตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๑๘๙๓–๒๓๙๔)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธสาส์น, ๒๕๔๔.

แรคำ ประโดยคำ. **ดิน น้ำ ลม ไฟ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คณาธร, ๒๕๓๕.

แรคำ ประโดยคำ. **น้ำพุรุ้ง**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์รูปจันทร์, ๒๕๓๘.

แรคำ ประโดยคำ. **ในเวลา**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์รูปจันทร์, ๒๕๔๑.

แรคำ ประโดยคำ. **แรคำ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์รูปจันทร์, ๒๕๔๔.

ล้อม เพ็งแก้ว. **ว่ายเวิ้งวรรณคดี**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, ม.ป.ป.

วชิรญาณวงศ์, สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวง. **ธรรมานุกรม**. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราช-วิทยาลัย, ๒๕๑๕.

วรรณภา ชำนาญกิจ. ชักม้าชมเมือง: กวีนิพนธ์พุทธบูชา. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒๑ (ธันวาคม ๒๕๔๗): ๙๗-๑๓๖.

วรางคณา ศรีกำเหนิด. **สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

วัฒนะ บุญจับ. **ครรภครรลองร้อยกรองไทย**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๔.

วาคฺภฏ. **อลังการศาสตร์**. แปลโดย ป.ส. ศาสตรี. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๔. (อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพคุณหญิงริ้ว เกษตรหิรัญรักษ์ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๐๔).

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, บรรณาธิการ. **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, ๒๕๔๖.

วีรวัฒน์ อินทรพร. ตำราแต่งโคลง: การสถาปนามาตรฐานฉันทลักษณ์. **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยทักษิณ** ๑,๒ (ตุลาคม ๒๕๔๙ มีนาคม ๒๕๕๐): ๑๔๔-๑๖๗.

วีรวัฒน์ อินทรพร. **สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ศรีนิวาสัน. จี. **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ**. แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. ความรู้ทางประพันธศาสตร์. ใน **วรรณวิทยา รวมบทความทางวิชาการภาคภาษาและวรรณคดีไทย – บาลี – สันสกฤต บางเรื่อง**. หน้า ๑๐๓-๑๓๕. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. วรรณคดีไทยในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตไทย. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๘ (สิงหาคม-ธันวาคม ๒๕๓๔): ๒๘-๓๙.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. **วิทยารัตนากร**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๔๕.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **คนสอยดาว**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รุ้งแสงการพิมพ์, ๒๕๒๘.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **ตุ๊กตารอยทราย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกี่ยวก้อย, ๒๕๓๖.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **ตู้เพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพรว, ๒๕๔๓.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **มือนั้นสีขาว**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ย่ามหนังสือ, ๒๕๓๑.

ศิลปากร, กรม, องค์การค้าของคุรุสภา และมูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป. **ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑.

ศิลปากร, กรม. **ครรภครรลองร้อยกรองไทย**. กรุงเทพมหานคร: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๔.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๐.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๕.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๕.

สกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์. **วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ: กลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

สดชื่น ชัยประสาธน์. ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับทัศนศิลป์และการผสมผสานแรงบันดาลใจจากตะวันออกและตะวันตกในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์. ใน **วรรณคดี-ศิลปะประสานศิลป์**, หน้า ๑๙-๔๐. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๓๖. (พิมพ์เนื่องในการสัมมนาทางวิชาการเรื่องวรรณคดีกับศิลปะ ในวาระครบรอบ ๕๐ ปี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ๘ - ๙ กรกฎาคม ๒๕๓๖).

สังฆรักขิต มหาสามิ, พระ. **คัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย**. แปลโดย แย้ม ประภัศร์ทอง. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๐๔.

สาคร ภักดีนอก. **วิเคราะห์กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร, ๒๕๔๓.

สายวรุณ น้อยนิมิตร. กวีร่วมสมัย: ผู้ครุ่นคิดอย่างลุ่มลึก หรือเพียงผู้มีใจไหวรู้สึก. **ภาษาและหนังสือ ฉบับไวยากรณ์หนังผี-วรรณคดีข้ามชาติ** ๓๖ (๒๕๔๘): ๑๓-๓๔.

สายวรุณ น้อยนิมิตร. **ลักษณะเซอเรียลิสม์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓.

สินธ์ชัย สุขสว่าง. **วิเคราะห์วรรณกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๕.

สุกัญญา ภัทราชัย. **เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย**. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

สุกัญญา ภัทราชัย. **เพลงพื้นบ้านศึกษา**. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

สุขกมล รัตนสุภา. **วิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๕.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. **ภาษาไทย ๔: วรรณคดีไทย หน่วยที่ ๑-๗.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๔๑.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. **ภาษาไทย ๗ (วรรณคดีวิจารณ์สำหรับครู) หน่วยที่ ๙–๑๕**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๒.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. ณ อยุธยาไกลโพ้น: มิติของความจริงในเชิงวรรณศิลป์. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒ (สิงหาคม ๒๕๒๘): ๕๙-๖๖.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. ธรรมชาติในนิราศไทย: จากบทพิลาปร่ำรักถึงบทพินิจปรัชญา. **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒,๒ (เมษายน ๒๕๒๘): ๗๔-๙๔.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่. **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๗ (กรกฎาคม ๒๕๒๘): ๗๑-๘๒.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์: ศาสนาแห่งสุนทรีย์. **ปาจารยสาร** ๑๔ (มกราคม-กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐): ๓๕-๕๑.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **เจิมจันทน์กังสดาล: ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ และศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. ลักษณะของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่จากงานของอังคาร กัลป์ยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสุจิตต์ วงษ์เทศ. **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๘, ๑ (มกราคม ๒๕๒๙): ๑๘๙-๑๙๒.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. โลกสีเขียวของอังคาร กัลยาณพงศ์: มโนทัศน์กวีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม. **วารสารสุโขทัยธรรมาธิราช** ๗, ๒ (พฤษภาคม – สิงหาคม ๒๕๓๗): ๒๘-๓๕.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่.** กรุงเทพมหานคร: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **อัตตากับอุดมการณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่** (การประชุมวิชาการเรื่อง ควันหลงจากการประชุมไทยศึกษานานาชาติ ครั้งที่ ๗ จัดโดย สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๖–๒๗ สิงหาคม ๒๕๔๒. (อัดสำเนา)

สุจิรา คุปตารักษ์. **วิเคราะห์บทร้อยกรองของ "นายผี"**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๕.

สุมาลี วีระวงศ์. ปัญหาของวรรณคดีไทยศึกษา: ข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยกวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย. **ศิลปศาสตร์** ๑ (กรกฎาคม–ธันวาคม ๒๕๔๔): ๑๔๘-๑๖๘.

สุมาลี วีระวงศ์. อนาคตของกวีนิพนธ์. ใน **ภาษาและวรรณกรรมสาร: ภาษาและวรรณกรรมไม่เคยตาย**, หน้า ๑๓-๔๖. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แซทโฟร์ พริ้นติ้ง, ๒๕๔๖.

เสฐียรโกเศศ. **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๓.

เสฐียรโกเศศ. **ค่าของวรรณคดี**. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๑๕.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. บทใคร่ครวญวรรณคดีและปรัชญาเมื่ออ่าน "มือนั้นสีขาว". **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๐ (ธันวาคม ๒๕๓๖): ๑-๑๕.

อรุณ เวชสุวรรณ และบังอร เวชสุวรรณ. **๖ ทศวรรษ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อรุณวิทยา, ๒๕๔๓.

อวยพร มิลินทางกูร. **ลักษณะคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองของไทยตั้งแต่ พ.ศ.๒๔๗๕- ๒๕๐๑**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

อังคาร กัลยาณพงศ์ กวีสยามร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ, ๒๕๓๐. (ที่ระลึกในโอกาสครบ ๕ รอบนักษัตร อังคาร กัลยาณพงศ์ ๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐).

อังคาร กัลยาณพงศ์. **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, ๒๕๒๙.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **กวีศรีอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, ๒๕๔๒.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, ๒๕๒๑. (พิมพ์เนื่องในโอกาสงานฉลองครบรอบ ๑๐ ปีของห้องสมุดอนุมานราชธน ๑๔ ธันวาคม ๒๕๒๑).

อังคาร กัลยาณพงศ์. **ปณิธานกวี**. พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๙.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **ลำนำภูกระดึง ฉบับแก้ไขปรับปรุงใหม่**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศึกษิตสยาม, ๒๕๑๖.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **ลำนำภูกระดึง**. พระนคร: สำนักพิมพ์ศึกษิตสยาม, ๒๕๑๒.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **หลักภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๕.

เอมอร ชิตตะโสภณ. **จารีตนิยมทางวรรณกรรมไทย: การศึกษาวิเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ แกรมมี่, ๒๕๓๙.

ภาษาอังกฤษ

Braginsky, V. I. **The Comparative Study of Traditional Asian Literatures From Reflective Traditionalism to Neo-Traditionalism**. Great Britain: Curzon Press, 2001.

Culler, Jonathan. **Literary Theory: A Very Short Introduction**. United Kingdom: Oxford University Press, 2000.

Fowler, Roger, ed. **A Dictionary of Modern Critical Terms**. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.

Harmon, William and Holman C. Hugh. **A Handbook to Literature**. 8th ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

Santayana, George. **The Sense of Beauty**. New York: Dover Publications, 1955.

Suchitra Chongstitvatana. Modern Thai Buddhist Poetry by Women Poets: A Transformation of Wisdom. **Manusya** 8, 1 (2005): 38 – 50.

Suchitra Chongstitvatana. The Green World of Angkhan Kalayanaphong: A Vision on Nature and Environment. (The 5th International Conference on Thai Studies at Soas, London, 1993).

Suchitra Chongstitvatana. **The Nature of Modern Thai Poetry Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaibun and Suchit Wongthet**. Doctoral dissertation, School of Oriental and African Studies, The University of London, 1984.

Trisilpa Boonkhachorn. **Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets**. Doctoral dissertation, The University of Michigan, 1992.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาววรรณภา ชำนาญกิจ สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) สาขาวิชาภาษาไทย จากภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อปีการศึกษา ๒๕๓๔ และปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย จากภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา ๒๕๓๘ เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต เมื่อปีการศึกษา ๒๕๔๕ ในระหว่างศึกษาได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาตามโครงการพัฒนาอาจารย์ สาขาขาดแคลนเพื่อศึกษาในประเทศ สาขาวิชาภาษาไทย จากคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี ปีการศึกษา ๒๕๔๕-๒๕๔๗ และทุนอุดหนุนการศึกษาเพื่อทำหน้าที่ผู้ช่วยสอนของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีการศึกษา ๒๕๔๙ ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่งอาจารย์ระดับ ๗ สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีตะวันออก คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย