มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ดร. ดวงมน จิตร์จำนงค์

มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย

หนังสือที่ได้รับรางวัลมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย (TTF AWARD)

คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เนื้อหาทั้งหมดใน OpenBase ถูกเผยแพร่ภายใต้สัญญาอนุญาต Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike 3.0 Unported License ท่านสามารถนำเนื้อหาทุกชิ้นไปใช้และเผยแพร่ต่อได้ โดยต้องอ้างอิงแหล่งที่มา ห้ามนำไปใช้เพื่อการค้า และต้องใช้สัญญาอนุญาตชนิดเดียวกันนี้เมื่อเผยแพร่งานที่ดัดแปลง เว้นแต่จะระบุเป็นอย่างอื่น

คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รองศาสตราจารย์ ดร. ดวงมน จิตร์จำนงค์

สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

๒๕๔๐

หนังสือที่ได้รับรางวัล
มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย (TTF AWARD)

ดวงมน จิตร์จำนงค์

คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น/

๑. วรรณคดีไทย - - ประวัติและวิจารณ์.

PL4200.5

895.9109

ISBN 974-571-542-5

ลิขสิทธิ์ของ **นางดวงมน จิตร์จำนงค์**

สงวนลิขสิทธิ์

ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๑ เดือนมกราคม ๒๕๔๐

จำนวน ๑,๐๐๐ เล่ม

จัดพิมพ์โดย **สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**

อาคารอเนกประสงค์ ชั้น ๕ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ถนนพระจันทร์ กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐ โทร. ๒๒๓-๙๒๓๒

จัดจำหน่ายโดย **ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**

อาคารอเนกประสงค์ ชั้นล่าง มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ถนนพระจันทร์ กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐ โทร. ๒๒๑-๐๖๓๓

พิมพ์ที่ โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นางสาวอรุณี อินทรสุขศรี ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา

แบบปกโดย นาย*ศักดิ์ชัย* พู่น*ำชัย*

ราคาเล่มละ ๒๐๐.- บาท

คำแถลง

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ ๒๕๐๙ ด้วยความร่วมแรงร่วมใจกันเองเป็นส่วนบุคคล ในระหว่างผู้ที่มีความรักในภารกิจบริหารการศึกษาจากสถาบันต่างๆ เมื่อเริ่มดำเนินงาน โครงการตำรามีฐานะเป็นหน่วยงานหนึ่งของสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย ก่อนที่จะมีฐานะเป็นมูลนิธิโครงการตำราฯเมื่อต้นปี พ.ศ ๒๕๒๑ ทั้งนี้โดยได้รับความร่วมมือด้านทุนทรัพย์จากมูลนิธิร็อกกี้ เฟลเลอร์เพื่อใช้จ่ายในการดำเนินงานข้างต้น เป้าหมายเบื้องแรกของมูลนิธิโครงการตำราฯก็คือส่งเสริมให้มีตำราภาษาไทยที่มีคุณภาพ เฉพาะในทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ทั้งนี้ต่างก็เห็นพ้องต้องกันในระยะนั้นว่า คุณภาพหนังสือตำราไทยระดับอุดมศึกษาแขนงวิชาดังกล่าวยังไม่สูงพอ ถ้าส่งเสริมให้มีหนังสือเช่นนี้เพิ่มขึ้นย่อมมีส่วนช่วยยกระดับมาตรฐานการศึกษาในชั้นมหาวิทยาลัยโดยปริยาย อีกทั้งยังอาจช่วยการสร้างสรรค์ปัญญา ความคิดและความเข้าใจอันถูกต้องในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม วัฒนธรรมเศรษฐกิจ และการเมืองโดยส่วนรวม

พร้อมกันนี้มูลนิธิโครงการตำราฯ ก็มีเจตนาอันแน่วแน่ที่จะทำหน้าที่เป็นที่ชุมนุมผลงานเขียนของนักวิชาการต่างๆ ทั้งในและนอกสถาบัน เพื่อให้ผลงานวิชาการที่มีคุณภาพได้เป็นที่รู้จักและเผยแพร่ออกไปโดยทั่วถึงในหมู่ผู้สอน ผู้เรียน และผู้สนใจงานวิชาการ การดำเนินงานของมูลนิธิโครงการตำราฯมุ่งขยายความเข้าใจ และความร่วมมือของบรรดานักวิชาการออกไปในวงกว้างยิ่งๆขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นด้านการกำหนดนโยบายสร้างตำรา การเขียน การแปล และการใช้ตำรานั้นๆ ซึ่งจะเป็นเครื่องส่งเสริมและกระชับความสัมพันธ์อันพึงปรารถนา ตลอดจนความเข้าใจอันดีต่อกันในวงวิชาชีพที่เกี่ยวข้อง

นโยบายพื้นฐานของมูลนิธิโครงการตำราฯ คือ ส่งเสริมและเร่งรัดให้มีการจัดพิมพ์หนังสือ ตำราทุกประเภท ทั้งที่เป็นงานแปลโดยตรง งานแปลเรียบเรียง งานถอดความ งานรวบรวม งานแต่งและงานวิจัย ในช่วงแรก ๆ เราได้เน้นส่งเสริมงานแปลเป็นหลัก ขณะเดียวกันก็ได้ส่งเสริมให้มีการจัดพิมพ์ตำราประเภทอื่นๆด้วย นับแต่ได้ก่อตั้งโครงการตำราฯมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยความร่วมมืออย่างดียิ่งของนักวิชาการหลาย

สถาบันสามารถส่งเสริม - กลั่นกรอง - ตรวจสอบ และจัดพิมพ์หนังสือตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพตามเป้าหมาย เจตนารมณ์ และนโยบายได้ครบทุกประเภท และมีเนื้อหาครอบคลุมสาขาวิชาต่าง ๆ ถึง ๘ สาขาดังต่อไปนี้คือ

(๑) สาขาวิชาภูมิศาสตร์ (๒) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ (๓) สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ (๔) สาขาวิชารัฐศาสตร์ (๕) สาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา (๖) สาขาวิชาปรัชญา (๗) สาขาวิชาจิตวิทยา (๘) สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี นอกจากนี้เรายังมีโครงการผลิตตำราสาขาวิชาอื่น ๆ เพิ่มขึ้นด้วย เช่น สาขาวิชาศิลปะ ซึ่งกำลังอยู่ในขั้นดำเนินงาน และยังได้ขยายงานให้มีการแต่งตำราเป็น"ชุด"ซึ่งมีเนื้อความคาบเกี่ยวระหว่างหลายสาขาวิชา เช่น "ชุดชีวิตและงาน" ของบุคคลที่น่าสนใจ ดังที่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ไปแล้วบางเล่ม

ปัจจุบันมูลนิธิโครงการตำราฯ ยังคงมีเจตนาอันแน่วแน่ที่จะขยายงานของเราต่อไปอย่างไม่หยุดยั้งแม้จะประสบอุปสรรคนานัปการ โดยเฉพาะอุปสรรคด้านทุนรอนเพราะกิจการของเราไม่ใช่กิจการแสวงหากำไร หากมุ่งประสงค์ให้นักศึกษาและประชาชนได้มีโอกาสซื้อหาหนังสือตำราฯ ในราคาย่อมเยาพอสมควร

คณะกรรมการทุกสาขาวิชาของมูลนิธิโครงการตำราฯยินดีน้อมรับคำแนะนำ และคำวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อ่านทุกท่าน และปรารถนาอย่างยิ่งที่จะให้ท่านผู้อ่านทุกท่านได้เข้ามามีส่วนร่วมในมูลนิธิโครงการตำราฯไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนแนะนำอยู่ห่าง ๆช่วยแต่ง แปล เรียบเรียง หรือรวบรวม คำราสาขาวิชาต่าง ๆ ให้เรา หรือเข้ามาร่วมบริหารงานร่วมกับเรา

เสน่ห์ จามริก

ประธานคณะกรรมการบริหาร

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

รายนามคณะกรรมการบริหาร
มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
(พ.ศ. ๒๕๓๘)

นายเสน่ห์	จามริก	ประธาน
นางเพ็ชรี	สุมิตร	รองประธาน
นางสาวกุสุมา	สนิทวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
นายธเนศ	อาภรณ์สุวรรณ	กรรมการ
นายรังสรรค์	ธนะพรพันธุ์	กรรมการ
นายสุลักษณ์	ศิวรักษ์	กรรมการ
นายวิทยา	สุจริตธนารักษ์	กรรมการ
นายเกริกเกียรติ	พิพัฒน์เสรีธรรม	กรรมการ
นายอุทัย	ดุลยเกษม	กรรมการ
นางสุวรรณา	สถาอานันท์	กรรมการ
นางปริตตา	เฉลิมเผ่า กออนันตกูล	กรรมการ
นางสาวศุภลักษณ์	เลิศแก้วศรี	กรรมการและเหรัญญิก
นายชาญวิทย์	เกษตรศิริ	กรรมการและเลขานุการ
นายทรงยศ	แววหงษ์	กรรมการและผู้จัดการ

คำแถลง

มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย

มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย (Toyota Thailand Foundation-TTF) ได้ก่อตั้งขึ้น เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ ๒๕๓๕ เนื่องในโอกาสที่ บริษัท โตโยต้า มอเตอร์ ประเทศไทย จำกัด ครบรอบ ๓๐ ปี ของการก่อตั้งบริษัทฯ ด้วยเงินทุนจดทะเบียนเริ่มแรก ๓๐ ล้านบาท ปัจจุบันเงินทุนจดทะเบียนได้เพิ่มขึ้นเป็น ๒๕๐ ล้านบาท โดยบริษัทโตโยต้า มอเตอร์ ประเทศไทย จำกัด มีเป้าหมายที่จะเพิ่มทุนจดทะเบียนให้ครบ ๔๐๐ ล้านบาท เพื่อให้มูลนิธิฯ สามารถนำเงินดอกผลมาดำเนินกิจกรรมได้อย่างเต็มที่ ภายใต้วัตถุประสงค์ของมูลนิธิฯ ดังต่อไปนี้คือ

๑. เพื่อส่งเสริม และสนับสนุนการศึกษาทุกระดับ
๒. เพื่อส่งเสริมคุณภาพชีวิต และสิ่งแวดล้อมในประเทศไทย
๓. ดำเนินการเพื่อสาธารณประโยชน์

อนึ่ง ในการดำเนินงาน มูลนิธิฯ ได้รับเกียรติอย่างสูงจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาอาชีพต่าง ๆ เป็นคณะกรรมการมูลนิธิฯ และโดยมติที่ประชุมใหญ่ได้แต่งตั้งคณะกรรมการบริหารขึ้นชุดหนึ่งเพื่อสนับสนุนการดำเนินกิจกรรมตามนโยบาย ตลอดจนแผนงานตามที่ได้กำหนดไว้

รายนามคณะกรรมการ
มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย

พล.ต.อ. เภา	สารสิน	ประธาน
มร.โยชิอะคิ	มูรามัตสึ	รองประธาน
ดร.พิสิฏฐ	ภัคเกษม	กรรมการ
ดร.เจตน์	สุจริตกุล	กรรมการ
ศ.ดร.เทียนฉาย	กีระนันท์	กรรมการ
รศ.นรนิติ	เศรษฐบุตร	กรรมการ
นายเฉลา	โฆสิตสกุล	กรรมการ
มร. ทาคาฮารุ	คาเนโกะ	กรรมการ
มร.ฮิโรชิ	อิมาอิ	กรรมการ
นายนินนาท	ไชยธีรภิญโญ	กรรมการ
นายสุพจน์	วิสุทธิผล	กรรมการ
มร.คัทซูยูกิ	ยามาดะ	กรรมการและเหรัญญิก
นายมิ่งขัวญ	แสงสุวรรณ	กรรมการและเลขานุการ

รายนามคณะกรรมการบริหาร
มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย

มร.โยชิอะคิ	มูรามัตสึ	ประธาน
มร.คัทซูยูกิ	ยามาดะ	กรรมการ
มร.ฮิโรชิ	อิมาอิ	กรรมการ
นายนินนาท	ไชยธีรภิญโญ	กรรมการ
นายสุพจน์	วิสุทธิผล	กรรมการ
นายสุทธิ	จันทวิเมลือง	กรรมการ
นายมิ่งชวัญ	แสงสุวรรณ	กรรมการ
นายณรงค์ชัย	ศิริรัตน์มานะวงศ์	เลขานุการ

รางวัลมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย
TOYOTA THAILAND FOUNDATION AWARD
(TTF AWARD)

TTF AWARD เป็นรางวัลที่มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทยตั้งขึ้น เพื่อประกาศผลงานดีเด่นประเภทต่างๆ ซึ่งเป็นสาธารณประโยชน์ ทั้งนี้เพื่อสนับสนุนและเผยแพร่ผลงานที่สร้างสรรค์เหล่านั้นให้เป็นที่แพร่หลาย และนำไปสู่ความเข้าใจที่ดีร่วมกัน ในอันที่จะพัฒนาคุณภาพชีวิตและสังคมให้ดียิ่งๆ ขึ้นต่อไป

สำหรับการมอบรางวัล TTF AWARD ให้กับผลงานดีเด่นประเภทสิ่งพิมพ์ มูลนิธิฯ ได้ร่วมมือกับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่งตั้งคณะกรรมการทุนมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย คัดเลือกงานเขียนที่มีคุณภาพทั้งที่เคยได้รับการพิมพ์เผยแพร่มาแล้ว และงานที่เขียนขึ้นใหม่ โดยได้พิจารณาแล้วเห็นสมควรให้หนังสือ **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น** แต่งโดย **รองศาสตราจารย์ ดร.ดวงมน จิตร์จำนงค์** เป็นผลงานที่ได้รับรางวัลประเภทสิ่งพิมพ์ดีเด่นที่ยังไม่เคยผ่านการตีพิมพ์ ไม่จำกัดสาขา

คณะกรรมการทุนมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย

รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ		ประธานกรรมการ
รศ.ดร.ชัยวัฒน์	สถาอานันท์	รองประธานกรรมการ
รศ.ดร.ไขแสง	โรจน์สถาพร	กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
ผศ.ชูศรี	มณีพฤกษ์	กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
ดร.ทวีปุ	ชัยสมภพ	กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
อ.ชูศักดิ์	ภัทรกุลวณิชย์	กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
รศ.ดร.เมธี	ครองแก้ว	กรรมการ
รศ.ดร.ทวีเกียรติ	มีนะกนิษฐ	กรรมการ
นายณรงค์ชัย	ศิริรัตนมานะวงศ์	กรรมการ
รศ.ดร.พัชรี	สิโรรส	กรรมการและเลขานุการ
นางฉันทิชา	มหาพสุธานนท์	ผู้ช่วยเลขานุการ

คำอุทิศ

แด่
แม่ผู้ล่วงลับ และพ่อ
ซึ่งอบรมสั่งสอน
อีกทั้งกระตุ้นความใฝ่รู้

คำนำ

ความรู้สำนึกในคุณค่าของวัฒนธรรมเป็นหัวใจของการศึกษาในสาขามนุษยศาสตร์ เนื่องจากวัฒนธรรมคือสิ่งสร้างสรรค์ของมนุษย์ เพื่อแก้ปัญหา และนำชีวิตในสังคมไปสู่สภาวะที่พึงปรารถนาร่วมกัน วัฒนธรรมย่อมแสดงว่า มนุษย์เป็นสัตว์ที่ยังไม่อับจนวัฒนธรรมได้แสดงถึงความพากเพียรบากบั่น เพื่อขบคิด สร้างสรรค์ และสื่อสาร ด้วยความศรัทธาในสติปัญญาและความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ของมนุษย์ด้วยกัน ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมก็มีส่วนฟ้องความผิดพลาด เพราะความเขลา ความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ อีกทั้งความอ่อนแอเมื่อต้องเผชิญกับอำนาจชั่วร้ายอยู่บ้างก็ตาม แต่วัฒนธรรมเช่นนั้นย่อมจะดำรงอยู่ได้ไม่นานนัก เมื่อเผชิญกับการตรวจสอบของมนุษย์ที่ไม่ยอมอับจน นั่นเอง

การศึกษาวัฒนธรรมย่อมเรียกร้องความวิริยะในการใคร่ครวญ วิพากษ์วิจารณ์อย่างซื่อตรง ไม่น้อยไปกว่าความศรัทธาและความสวามิภักดิ์ หนังสือนี้มีขึ้นได้ด้วยความตระหนักข้างต้น อันเป็นผลจากการศึกษาเรียนรู้ในชีวิตทางวัฒนธรรมของผู้เขียนในประเทศของเรา

ขอขอบคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่อนุญาตให้ปรับปรุงวิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต พ.ศ. ๒๕๓๔ เรื่อง "คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๓๙๔)" ซึ่งได้รับรางวัลงานวิจัยดีเด่นประเภทวิทยานิพนธ์ เงินทุนรัชดาภิเษกสมโภช พ.ศ. ๒๕๓๕ ขอบคุณมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ และสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ดำเนินการจัดพิมพ์เพื่อเผยแพร่ในวงกว้าง

ผู้เขียนจำเป็นต้องตัดบทที่ ๕ ของวิทยานิพนธ์ คือบท "คุณค่าของวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นตามทัศนะของสมัยต่อมา" เพื่อความเหมาะสมในการพิมพ์เผยแพร่ ไม่ให้หนังสือมีขนาดใหญ่โตเกินไป ทั้งนี้เหตุผลอีกประการหนึ่งก็คือ เป็นบทที่มีอัญประภาษ (quotation) ที่ยกจากบทวิจารณ์และข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์จำนวนมาก และไม่ควรย่นย่อ ทั้งยังเป็นบทที่อาจแยกออกจากบทอื่นได้โดยไม่เสียความ ผู้สนใจโปรดอ่านจากวิทยานิพนธ์ได้โดยตรง

นอกจากนี้ได้ปรับปรุงลักษณะการนำเสนอ โดยตัดทอนข้อความให้กระชับ รวบและเชื่อมโยงหัวข้อบางหัวข้อไว้ด้วยกัน โดยยังคงความเห็นในประเด็นสำคัญไว้ ทั้งนี้ได้

พยายามรักษาแนวเขียนในเชิงอภิปรายมากกว่าที่จะแสดงแต่ข้อสรุปของการศึกษา ด้วยเหตุที่การตีพิมพ์นี้มีระยะห่างจากวิทยานิพนธ์ร่วม ๕ ปี จึงได้นำประเด็นจากข้อเขียนของนักวิชาการบางท่านที่พบภายหลังมาเพิ่มเติมไว้ตามความเหมาะสม แต่ไม่มุ่งเน้นการรวบรวม

ขอขอบพระคุณครูบาอาจารย์และผู้รู้ที่ได้สั่งสอนและอุทิศตัวสร้างงานในการศึกษาวรรณคดีและการศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์และวัฒนธรรม ซึ่งได้ก่อให้เกิดความคิดแก่ผู้เขียนในเชิงสนับสนุน โต้แย้ง และเร่งเร้าให้คิดต่อไป หวังว่าหนังสือนี้จะมีประโยชน์ตามสมควร สำหรับยุคสมัยอันเป็นที่วิตกกันว่ากำลังอ่อนแอทางวัฒนธรรมในทุกวงการ

ดวงมน จิตร์จำนงค์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
มิถุนายน ๒๕๓๙

สารบาญ

บทที่ หน้า

๑ บทนำ ๑

๑. ความสำคัญของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.๒๓๒๕-๒๓๙๔) ๑

๒. วรรณคดีในสถานะสถาบันทางสังคม ๒

๓. การประเมินค่าวรรณคดี ๗

๔. การศึกษาวรรณคดีในมิติทางประวัติศาสตร์ ๑๐

๒ กระบวนการสร้างเสพวรรณคดีกับบริบททางวัฒนธรรมจากอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ๑๕

๑. วรรณคดีมุขปาฐะ กับประเพณีการเล่นของประชาชน ๑๕

๒. วรรณคดีมูลนายและวรรณคดีไพร่ ๒๐

๓. วรรณคดีลายลักษณ์กับการ "เกลากลอน" และการสร้างกุศล ๒๗

๔. อิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศกับวรรณคดีลายลักษณ์ ๓๑

๕. พัฒนาการของฉันทลักษณ์ ๓๓

๖. สถานะของวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ๔๐

๗. ความเปลี่ยนแปลงของวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยสังเขป ๕๐

๓ การสืบทอดและปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์จากวรรณคดีสมัยอยุธยา ๖๗

๑. ความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติ ๖๘

๒. ธรรมชาติกับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และความขัดแย้งภายในของมนุษย์ ๗๙

๓. ลีลาอุดมคติในการแสดงธรรมชาติ ๘๕

๔. ความสัมพันธ์ของธรรมชาติกับเนื้อหาทางอารมณ์และความคิด ๙๓

๕. ปัญหาของมนุษย์ ๙๘

๕.๑ ปัญหาจากส่วนประกอบทางจิตของชีวิต ๑๐๓

๕.๒ ความขัดแย้งและชะตากรรม ๑๒๐

๖. ศักยภาพของมนุษย์ ๑๒๓

๖.๑ ความแน่วแน่ในการกำหนดแนวทางชีวิต ๑๒๓

๖.๒ การเรียนรู้.....๑๓๑
๔ รูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.....๑๔๖
๑. มโนทัศน์เรื่องรูปแบบและเนื้อหาในวรรณคดีวิจารณ์.....๑๔๖
๒.ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์.....๑๕๒
๒.๑ นิราศนรินทร์.....๑๕๔
๒.๒ ลิลิตเตลงพ่าย.....๑๖๐
๒.๓ ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก.....๑๖๘
๒.๔ สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย.....๑๗๒
๒.๕ ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี อิเหนา.....๑๗๘
๒.๖ ปฐมสมโพธิกถา สามก๊ก ราชาธิราช.....๑๘๕
๓.ความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่อง.....๑๙๔
๔. เอกภาพของรูปแบบและเนื้อหา.....๒๒๘

๕ สรุป.....๒๓๙

บรรณานุกรม.....๒๔๓

ประวัติผู้เขียน.....๒๕๔

บทที่ ๑
บทนำ

๑. ความสำคัญของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๓๙๔)

วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นส่วนหนึ่งของการฟื้นฟูวัฒนธรรมในการสถาปนาราชอาณาจักรใหม่ มักเข้าใจกันว่างานประพันธ์ส่วนใหญ่ในยุคนี้สร้างซ้ำงานสมัยอยุธยา เช่นบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง**รามเกียรติ์**และ**อิเหนา**ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ พระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ ๒ อีกทั้งเสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** เป็นต้น มีเหตุผลที่ควรทบทวนความเข้าใจดังกล่าวนี้ งานเหล่านี้มิใช่งานลอกเลียนของเก่า เพราะแม้ว่ามีเค้าโครงเรื่องไม่ต่างจากเดิม แต่ก็มีการศึกษาที่ยืนยันได้ว่ากวีสมัยรัตนโกสินทร์สร้างสรรค์ผลงานขึ้นตามทัศนะและเนื้อหาทางอารมณ์ของตนเอง ดังเช่นบทพระราชนิพนธ์เรื่อง**สังข์ทอง** ในรัชกาลที่ ๒ แตกต่างจากบทละครเรื่อง**สังข์ทอง**ครั้งกรุงเก่าในแง่ที่ย้ำเน้นการเสียดสีข้อด้อยของมนุษย์ด้วยอารมณ์ขันชัดเจนขึ้นเหนืออารมณ์อื่น (ดวงมน จิตร์จำนงค์, ๒๕๒๘, น. ๒๗๗ - ๓๑๐)

งานประพันธ์ที่ดูเหมือนสร้างซ้ำงานสมัยอยุธยาเหล่านี้ ได้บ่งชี้ว่า คนรัตนโกสินทร์มีความดื่มด่ำลึกซึ้งในงานของยุคก่อน และพยายามกระทำให้สิ่งอันมีคุณค่าเชิงศิลปวัฒนธรรมนั้นดำรงอยู่อย่างสามารถสื่อความแก่คนในยุคของตนได้ เป็นการสื่อความที่บ่งชี้ความสืบต่อและการปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์และรสนิยมอย่างไรนั้น น่าจะได้มีการศึกษาโดยละเอียด

โดยแท้แล้วงานประพันธ์ที่เคยดำรงอยู่ในสมัยอยุธยาหาได้สูญหายไปกับฉบับลายลักษณ์อย่างที่เข้าใจกันไม่ งานประพันธ์เหล่านี้แม้มีฉบับลายลักษณ์อยู่บ้างในสมัยอยุธยา แต่ส่วนใหญ่ก็ดำรงอยู่ในกระบวนการสร้างเสพวรรณคดีในประเพณีมุขปาฐะ

ส่วนใหญ่ กล่าวอีกอย่างหนึ่ง งานเหล่านี้ยังคงอยู่ในความทรงจำของคนรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มีความภาคภูมิใจที่จะขัดเกลาและสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ให้เป็นเครื่องหมายของความเจริญอันเทียบเสมอกับยุคก่อนซึ่งถือเป็นอุดมคติของตน การสร้างสรรค์งานประพันธ์เก่าขึ้นมาใหม่ได้กระทำควบคู่กับการแต่งซ่อมและแต่งต่องานที่นับถือกันว่าเป็นงานแบบฉบับหลายเรื่อง

งานประพันธ์เก่าแก่ที่นับถือกันว่าเป็นของคู่บ้านคู่เมือง เช่น **มหาชาติคำหลวง** ซึ่งขาดหายไปบางกัณฑ์ ก็ได้รับการแต่งซ่อมโดยครบถ้วน **มีร่ายยาวมหาวสันตรชาดก**ที่เรียกว่า**มหาชาติกลอนเทศน์** สำนวนรัตนโกสินทร์แต่งขึ้นหลายสำนวน **สมุทรโฆษคำฉันท์** ซึ่งแต่งไม่จบและค้างไว้ตั้งแต่สมัยอยุธยา ก็มาสำเร็จบริบูรณ์ด้วยความพากเพียรของสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสผู้ทรงแถลงว่า "อดสูดูไชยย กวีฤๅแล้งแหล่งสยาม"

ยังมีงานที่ไม่ได้แต่งขึ้นจากเค้าโครงเรื่องของงานประพันธ์เดิม ที่สำคัญก็คือ **ลิลิตเตลงพ่าย** และ **พระอภัยมณี** แม้ดูเหมือนว่า**ลิลิตเตลงพ่าย**อาศัยเค้าพระราชพงศาวดาร และได้รับอิทธิพลบางประการจากงานเก่าแก่ของอยุธยาตอนต้นคือ**ลิลิตพระลอ** แต่ก็ได้เปลี่ยนขนบวรรณคดียอพระเกียรติ และไม่ใช่เป็นเพียงพระราชพงศาวดารร้อยกรอง **ลิลิตเตลงพ่าย** และ**พระอภัยมณี** ซึ่งดูเหมือนแตกต่างกันมาก กลับมีลักษณะร่วมกันในข้อที่แสดงตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ให้น่าชื่นชมมากกว่าเป็นแบบที่ตัดกับตัวเอกอย่างในสมัยอยุธยา ดังที่เห็นได้ว่าพระมหาอุปราชามีความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ ดุจเดียวกับตัวเอกในโศกนาฏกรรมเช่นพระลอใน**ลิลิตพระลอ** ส่วนอุศเรนและนางละเวง ก็มีเหตุผลพฤติกรรมที่น่าเห็นใจและน่าชื่นชมไม่ผิดแผกจากตัวเอกซึ่งมีจุดอ่อนเช่นเดียวกัน

ความหลากหลายและลักษณะร่วมของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ อีกทั้งความสำคัญที่ผูกโยงกับการฟื้นฟูวัฒนธรรมและการดำรงอยู่ในยุคที่เชื่อมต่อระหว่างสมัยเก่ากับสมัยใหม่ กระตุ้นให้ผู้เขียนใคร่ศึกษางานในยุคนี้ให้ประจักษ์ในคุณค่ายิ่งขึ้น โดยเฉพาะเมื่อเห็นพ้องกันเป็นส่วนมากว่างานประพันธ์ในยุคนี้ยังสื่อความแก่คนในยุคปัจจุบันได้ โดยที่ยังคงให้ความตรึงใจอย่างลึกซึ้ง แม้ว่าบริบททางสังคมวัฒนธรรมได้เปลี่ยนแปลงไปไม่น้อยแล้ว

๒. วรรณคดีในสถานะสถาบันทางสังคม

กระบวนการสร้างเสพวรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม หากกล่าวได้ว่าวรรณคดีดำรงอยู่ในความต้องการ ความคาดหวัง และการตัดสินคุณค่า อันเป็นอัตวิสัย

ก็ต้องกล่าวด้วยว่า ไม่ใช่ความต้องการ ความคาดหวังและการประเมินค่าของผู้หนึ่งผู้ใด โดยเฉพาะเท่านั้น และไม่ใช่พฤติกรรมที่เกิดขึ้นโดยตัดขาดจากช่วงเวลาอื่น หากแต่วรรณคดีเกิดจากประสบการณ์สั่งสมทางสังคมซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงไปตามวิถีชีวิตของยุคสมัย ดังกล่าวได้ว่าวรรณคดีเป็นระบบบรรทัดฐานของมโนทัศน์ทางอุดมคติซึ่งเป็นอัตวิสัยร่วมของสังคม (Wellek and Warren, 1970 ,p. 156)

เนื่องจาก "วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของระบบชีวิตมนุษย์ในชุมชน หรือ...เป็นพฤติกรรมสังคมอย่างหนึ่ง" ทัศนะและปฏิกิริยาต่อวรรณคดีก็กำหนดโดยวัฒนธรรมของผู้สร้างเสพวรรณคดีนั้นเอง (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๑๗, น. ๑๘๔) วรรณคดีโดยตัวเองก็เป็นวัฒนธรรม เพราะเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์เพื่อสนองความต้องการทางสังคม วรรณคดีดำรงอยู่ในสังคมในฐานะสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่ง เพราะเป็นการกระทำร่วมกับผู้อื่นในชีวิตสังคม มีแบบอย่างบรรทัดฐานที่แน่นอน และ "มีความสืบต่อยืนนาน เป็นรูปแบบที่ถาวรพอประมาณ" (พัทยา สายหู, ๒๕๓๒, น. ๑๔๗) เช่นเดียวกับสถาบันอื่น

เพราะเหตุที่สารของวรรณคดีเป็นสารที่ให้ความพึงใจทางสุนทรียะ และสารนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยปัจจัยสำคัญ คือลักษณะทางสุนทรียะ หรือที่เรียกว่าลักษณะทางวรรณศิลป์ของตัวงาน จึงกล่าวได้ว่าวรรณคดีเป็นวัตถุสุนทรีย์ (Wellek and Warren: 241) ความเป็นวัตถุสุนทรีย์นี้ทำให้วรรณคดีมีลักษณะร่วมกับ จิตรกรรม ปฏิมากรรม คีตศิลป์ และสถาปัตยกรรม ซึ่งรวมเรียกว่า วิจิตรศิลป์ และเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันนันทนาการ อย่างไรก็ตามวรรณคดีย่อมมีความเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับกิจกรรมและสถาบันอื่น เป็นต้นว่า ศาสนา พิธีกรรม อีกทั้งการเมืองการปกครองตลอดจนเศรษฐกิจ

มีความเห็นว่า ในชั้นแรกนั้นวรรณคดีและศิลปกรรมประเภทอื่นมิได้มีภารกิจเพื่อสนองความพึงใจทางสุนทรียะเช่นที่ปรากฏในสมัยใหม่ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ซึ่งมีจุดมุ่งหมายทางศาสนา เป็นต้นว่า คัมภีร์พระเวทมีเพื่อสวดสรรเสริญเทวดาในยุคแรกของศาสนาพราหมณ์ คำร้องในประเพณีแห่นางแมวมีเพื่อผลที่คาดหวังในเชิงปฏิบัติว่าจะบันดาลให้ฝนตกเมื่อเกิดภาวะฝนแล้ง หรือภาพเขียนในผนังถ้ำของคนโบราณในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ อาจมีนัยะเกี่ยวกับโชคลางหรือไสยศาสตร์อย่างใดอย่างหนึ่ง

ความเห็นดังกล่าวเป็นสิ่งที่ควรพิจารณาอย่างระมัดระวัง ในที่นี้จะเริ่มต้นที่ประเด็นว่า ศิลปวรรณคดีกับพิธีกรรมเป็นสิ่งเดียวกันหรือไม่ การที่กล่าวว่าศิลปวรรณ-

คดีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ย่อมแสดงว่าไม่ใช่สิ่งเดียวกันและไม่อาจแทนที่กันได้ ดังนั้นเราควรจะถามต่อไปว่า เพราะเหตุใดศิลปวรรณคดีจึงเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรมและมีกิจอันใดในพิธีกรรมนั้น

เห็นได้ว่ามีพิธีกรรมบางอย่างซึ่งมิได้มีศิลปวรรณคดีเกี่ยวข้องอยู่ด้วย เช่น พิธีอุปสมบทโดยเฉพาะพิธีในโบสถ์ซึ่งเป็นพิธีที่เคร่งขรึมและสำรวม อย่างไรก็ตามมีพิธีทำขวัญนาคที่เรือนของผู้อุปสมบทในการทำขวัญนั้นมีบทร้องเป็นร้อยกรอง ที่เรียกว่า แหล่ เป็นส่วนประกอบสำคัญ ข้อพึงสังเกตคือพิธีทำขวัญนาคมิใช่สิ่งที่กำหนดในพุทธบัญญัติ และมิได้มีผลต่อความเป็นภิกษุที่สมบูรณ์แต่ประการใด แต่พิธีทำขวัญนาคเกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้ก็เพราะความชื่นชมนิยมยินดีในวาระการอุปสมบทนั้น การผูกร้อยถ้อยคำอันไพเราะเพื่อแสดงความชื่นชมและขับเป็นทำนอง เป็นการแสดงความปีติยินดี พร้อมกับสร้างความซาบซึ้งดื่มด่ำแก่ผู้จะอุปสมบทรวมทั้งญาติมิตร ดังนั้นบทแหล่ทำขวัญจึงเป็นสิ่งที่สร้างความพึงใจทางสุนทรียะและเป็นวัตถุสุนทรีย์ และไม่จำเป็นต้องกำหนดถ้อยคำตายตัวเพื่อผลอันศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่าจะบังเกิดขึ้น เช่นคาถาอาคมต่าง ๆ

ความต้องการสนองความพึงใจทางสุนทรียะนั้นย่อมมีได้ในกิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ เป็นต้นว่าการร้องรำทำเพลงในระหว่างการทำงานในไร่นาของชาวบ้านไทยก็คือการแทรกกิจกรรมทางสุนทรียะเข้าไปในกิจกรรมการทำงานนั่นเอง ดังนั้นช่วงเวลาพิเศษหรือเทศกาลที่มีจุดประสงค์ที่จะผ่อนคลายจากช่วงระยะของการงาน เช่น เทศกาลแข่งเรือในหน้าน้ำของไทยในเดือน ๑๑ หลังการปักดำ และก่อนหน้าเก็บเกี่ยว หรือการฉลองโบสถ์วิหารใหม่ ตลอดจนกิจกรรมในครัวเรือน เช่น งานแต่งงาน หรืองานศพ จึงเป็นโอกาสที่จะมีกิจกรรมทางสุนทรียะเป็นส่วนสำคัญด้วยเหตุผลเดียวกัน

ความแตกต่างของศิลปะและพิธีกรรมนั้นอธิบายได้ว่า พิธีกรรมนั้นมุ่งให้เกิดผลในเชิงปฏิบัติ เป็นการกระทำที่ทำซ้ำ ๆ กันตลอดมา แต่ศิลปะมิได้มุ่งผลเช่นนั้น จุดมุ่งหมายของศิลปะจบสิ้นลงในตัวเอง ที่สำคัญคือ ไม่ใช่ว่าพิธีกรรมทุกอย่างจะพัฒนาเป็นศิลปะได้หมด และเมื่อพิธีกรรมบางอย่างพัฒนาเป็นศิลปะ ความซ้ำซากก็จะเปลี่ยนเป็นความหลากหลายของเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิต (Harrison, in Elizabeth and Tom Burns, eds., 1973,pp. 323-327)

ด้วยเหตุนี้บทร้องในพิธีแห่นางแมวหรือเวทมนต์คาถาและอาคม ซึ่งจะกล่าวให้ผิดเพี้ยนไม่ได้ เช่น คาถากันงูกัด ที่ว่า " ฆง หัวขัดคอ คอขัดไม้ อ้าปากไม่ได้ สวะหะ" (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๕ก, น. ๒๓๒) จึงแตกต่างจากเพลงปฏิพากย์ต่าง ๆ เช่น ปรบไก่

เพลงฉ่อยหรือเพลงอีแซว ตลอดจนบทละครซึ่งมีต้นเค้าจากการสวดสรรเสริญ และร่ายรำเพื่อบวงสรวงพระผู้เป็นเจ้า (แต่ได้พัฒนาเป็นสื่อประสบการณ์ของมนุษย์มากกว่าสื่อสารกับผีหรือเทพ) ในระยะเริ่มแรกนั้น แม้การแสดงออกที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม (และภายหลังได้พัฒนามาเป็นศิลปะ) ก็อาจมีลักษณะที่สนองความพึงใจทางสุนทรียะอยู่ด้วยไม่มากก็น้อย (จะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) บทสวดสรรเสริญเทพเจ้าย่อมมุ่งให้เกิดความพึงพอใจแก่เทพเจ้า (เพื่อจะได้บันดาลความสุขแก่ชีวิตในโลก) ความพึงพอใจนี้อาจรวมถึงความพึงใจทางสุนทรียะด้วย ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์รู้จักอยู่ก่อนแล้ว จึงอาจกล่าวได้ว่า "เมื่อศิลปะให้ความพอใจแก่มนุษย์ได้ฉันใด ก็เชื่อกันว่า สิ่งทำนองเดียวกันย่อมให้ความพอใจแก่เทพเจ้าได้ฉันนั้น" (พัทยา สายหู, ๒๕๑๒, น. ๒๒) ดังนั้นการกระทำหรือวัตถุทางสุนทรียะในพิธีกรรมจึงเกิดขึ้นได้เช่นเดียวกับวัตถุทางสุนทรียะซึ่งไม่อยู่ในพิธีกรรมนั่นเอง

กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมเกิดขึ้นเพื่อสนองความต้องการที่สูงขึ้นมาจากความต้องการทางชีววิทยา ความต้องการนี้เรียกว่า ความต้องการทางสังคม เช่น การคิดมีดมาปอกมะม่วงเพื่อให้กินมะม่วงได้อร่อย ซึ่งเป็นการสนองความต้องการที่นอกเหนือจากการบำบัดความหิว (อมรา พงศาพิชญ์, ๒๕๓๓, น. ๔-๕) เราจึงเห็นความหลากหลายของมาตรฐานความอร่อยหรือวัฒนธรรมการประเมินค่า "รส" อย่างอื่น เช่นความงามของศิลปะ น่าคิดว่าความต้องการที่จะกินอาหารให้อร่อย หรือการตกแต่งเครื่องใช้สอยให้งดงามนั้นไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับความต้องการโดยธรรมชาติของมนุษย์เลยหรือ เพราะความต้องการเหล่านี้มีอยู่ในมนุษย์ทุกกลุ่มทุกสมัย แม้จะไม่ใช้บรรทัดฐานเดียวกันในการประเมินค่า แต่อาจพบว่า มนุษย์มีการตอบสนองทางผัสสะหลายอย่างใกล้เคียงกัน เช่นการตอบสนองต่อเส้น เป็นต้นว่า เส้นตั้งให้ความรู้สึกแข็งแรงแน่นอน เส้นเฉียงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไม่มั่นคง (ซลูด นิ่มเสมอ, ๒๕๓๑, น. ๓๕)

หากไม่อาจกล่าวว่าลักษณะร่วมเช่นนี้ของมนุษย์สืบเนื่องจากความต้องการทางชีววิทยา ก็อาจเรียกได้ว่าเป็นความต้องการทางจิตใจ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๑๗, น. ๓) อธิบายว่า

> ที่มาของวรรณคดีคือธรรมชาติของจิตใจมนุษย์ มนุษย์มีความต้องการพื้นฐาน คือ อาหาร ที่นอน ที่อาศัย และการสืบพันธุ์ รองลงไปก็ต้องการยารักษาโรค เครื่องนุ่งห่ม ของทุกอย่างที่มนุษย์ใช้มนุษย์มิได้มีความต้องการแต่เพียงให้ได้ประโยชน์ มนุษย์ผิดแผกจากสัตว์อื่น ก็โดยที่มนุษย์ต้องการให้ของที่ตนใช้มีความสวยงาม

มนุษย์ต้องการสุนทรียภาพ...

หรือที่พัทยา สายหู (๒๕๑๒, น. ๒๔) อธิบายว่า

> ศิลปะคือการแสดงออกของอารมณ์ที่ให้เกิดความพอใจ ความพอใจในที่นี้คือความพอใจที่รับรู้สึกได้ด้วยประสาทสำนึกทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น สัมผัส การรับรู้ของประสาทสำนึกเพียงเพื่อรู้ ไม่ใช่เรื่องของศิลปะแต่การรับรู้ส่วนสัดความสัมพันธ์ของรูปลักษณะที่ปรากฏในสรรพสิ่งที่ประสาทสำนึกรับได้ว่า มีความพอเหมาะพอดี เป็นความพอใจที่รื่นรมย์นั้น เป็นความรู้สึกทางสุนทรียะที่มนุษย์มีและสัตว์ชั้นสูงใกล้ระดับมนุษย์ทำท่าเหมือนว่ามี การที่สามารถบรรยายถ่ายทอดความรู้สึกทางสุนทรียะนี้ออกมาในสื่อให้ตัวเองและผู้อื่นรับรู้ด้วยประสาทสำนึกได้ คือการสร้างศิลปะ

คำอธิบายข้างต้นนี้มีข้อน่าสังเกตพอสรุปได้ว่า ศิลปะเป็นการแสดงออกของอารมณ์ (หรือกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงออกอันเนื่องมาจากอารมณ์) การแสดงออกนั้นทำให้เกิดความพอใจแก่ทั้งผู้แสดงและผู้รับ ความพอใจนั้นเป็นความรู้สึกทางสุนทรียะที่รับรู้สึกได้ด้วยประสาทสำนึกในแง่ของความพอเหมาะพอดีของส่วนสัดความสัมพันธ์ในรูปลักษณะ (วัตถุ) จากการแสดงออก ความรู้สึกทางสุนทรียะเป็นลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ (ไม่แน่ว่าอาจมีในสัตว์ชั้นสูงใกล้ระดับมนุษย์) การสร้างศิลปะ (หรือการแสดงออกอันเนื่องด้วยอารมณ์) คือการถ่ายทอดความรู้สึกทางสุนทรียะออกมาในสื่อ (วัตถุ) ให้ผู้สื่อและผู้รับรับรู้ด้วยประสาทสำนึกได้

นักทฤษฎีวรรณคดีทั้งตะวันออกและตะวันตกก็ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ทางสุนทรียะมาตั้งแต่เริ่มแรก โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน**กวีศาสตร์**ของอริสโตเติล แม้แต่ข้อโจมตีกวีนิพนธ์ของเพลโตว่า ไม่ควรดำรงอยู่หากไม่ยังประโยชน์ต่อรัฐ (ใน**อุดมรัฐ**) ก็เป็นเพราะความตระหนักในพลังอำนาจของกวีนิพนธ์ที่มีการครอบงำทางอารมณ์จนน่ากลัวอันตราย (Plato, in Smith and Parks, eds., 1951,pp.5-25) ในทางตะวันออกนั้น ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต เช่น ทฤษฎีรสก็ได้เน้นความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์ของสื่อกับอารมณ์ของผู้รับ ส่วนทฤษฎีอื่น เช่น ทฤษฎีอลังการ (ความงามในการประพันธ์) ทฤษฎีรีติ (ลีลาในการประพันธ์) ทฤษฎีธวนิ (ความหมายแฝงในการประพันธ์) เป็นต้น ก็ล้วนแล้วแต่มีความมุ่งหมายที่จะอธิบายลักษณะสัมฤทธิผลของการสื่อสารในเชิงสุนทรียะทั้งสิ้น

๓. การประเมินค่าวรรณคดี

ข้อถกเถียงเรื่องบทบาท และคุณค่าของศิลปวรรณคดีในสมัยคลาสสิคของตะวันตกนั้น วางอยู่บนพื้นฐานที่ว่า ความจริง ความงาม และความดี เป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน ในขณะที่เพลโตมองว่า การแสดงอารมณ์เป็นจุดอ่อนของมนุษย์ เพราะทำให้อ่อนแอและห่างไกลจากความจริง อริสโตเติลได้แก้ว่าวรรณคดีทำให้เกิดการเรียนรู้ความจริงผ่านประสบการณ์ทางอารมณ์ โดยที่ประสบการณ์ดังกล่าวย่อมต้องเกิดแก่ผู้แต่งด้วย ความงามของกวีนิพนธ์มีความสัมพันธ์กับความคิดหรือปัญญาอันลึกซึ้ง กวีนิพนธ์มิได้แสดงสิ่งที่ปรากฏแล้วเท่านั้น แต่อาจจะแสดงความใฝ่ฝัน สิ่งที่พึงปรารถนา หรือทัศนะของผู้แต่งด้วย ดังที่เขากล่าวว่า"...เช่นเดียวกับจิตรกรหรือศิลปินสาขาอื่น กวีก็มุ่งจะจำลองชีวิต ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องถ่ายแบบสิ่งต่าง ๆ อย่างใดอย่างหนึ่งต่อไปนี้เสมอ คือ สิ่งที่เป็นอย่างที่มันเป็น สิ่งที่เป็นอย่างที่กล่าวกันหรือคิดว่าเป็น และสิ่งที่เป็นอย่างที่มันควรเป็น" (Dorsch,ed., 1965,p.69) โดยนัยนี้คุณค่าของกวีนิพนธ์ในการให้ความจริงย่อมขึ้นกับความลุ่มลึกของอารมณ์และปัญญาของผู้แต่งเป็นอย่างมาก

แม้ปัจจุบันความเชื่อมั่นในความจริงอันเป็นสากลของศิลปวรรณคดี ค่อนข้างจะลดหย่อนลงแล้ว แต่ความเข้าถึงวรรณคดีต่างยุคต่างสมัย ต่างพื้นฐานทางวัฒนธรรมและสังคมก็ยังปรากฏอยู่เสมอมา มีความพยายามที่จะอธิบายเหตุผลในข้อนี้ เช่น วรรณคดีที่ยิ่งใหญ่นั้นมีความซับซ้อนพอที่จะทนทานต่อการพิสูจน์ของผู้อ่านที่แตกต่างกัน กล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า มีลักษณะหลายมิติ (multivalence) ดังที่อธิบายได้ว่า การอ่านงานชิ้นใดแล้วพบ"อะไร"เพิ่มขึ้นในแต่ละครั้งนั้น ไม่ได้หมายถึงสิ่งใหม่เสียทีเดียว แต่เป็นระดับใหม่ของความหมาย แบบรูปใหม่ของความสัมพันธ์ที่ปรากฏในงานที่ประกอบขึ้นให้ได้เห็นหลายแง่มุม (Wellek and Warren, 1970,pp. 242-243)

ในประเด็นดังกล่าวนี้นักวิจารณ์ศิลปะเชิงสังคมวิทยาในสมัยใหม่ ได้ยอมรับว่ามีสิ่งที่ยั่งยืนเหนือกว่าสถานะของสถาบันทางประวัติศาสตร์ หรือสังคม และหยั่งรากลึกกว่าระดับของอุดมการณ์ (Wolff, 1983,pp. 96-99; citing Fuller, 1980c,p. 29; Timparano, 1975,p. 51; Williams, 1979,p. 340) นอกจากนี้ หากผู้ผลิตงานมิได้มีความมุ่งหมายที่จะแสดงหลักการทางการเมือง ความหมายซ่อนเร้นของงานอาจมีนัยอันหลากหลาย ซึ่งอาจขัดแย้งกันเองก็ได้ (Wolff,p. 64)

การให้ความสนใจที่ความเป็นศิลปะหรือลักษณะทางสุนทรียะของวรรณคดี ก็

คือการพิจารณาความสัมพันธ์ของธรรมชาติกับภารกิจของวรรณคดีนั่นเอง แต่มิใช่จะละเลยหรือปฏิเสธส่วนที่เรียกว่าความคิด ค่านิยม หรือโลกทรรศน์ ทั้งนี้ก็เพราะแม้ว่าวรรณคดีและศิลปะอื่น ๆ จะเน้นประสบการณ์เชิงสุนทรียะ แต่ประสบการณ์ดังกล่าว ก็มีส่วนสัมพันธ์กับประสบการณ์ทางความคิดอยู่ด้วย ดังกล่าวได้ว่าความคิดและทัศนะก็เป็นวัสดุประเภทหนึ่งของวรรณคดี (Wellek and Warren,p. 241) ซึ่งก็หมายความว่าองค์ประกอบด้านความคิดเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างงาน และเป็นส่วนหนึ่งของสารด้วย ด้วยเหตุนี้เมื่อกล่าวถึงเนื้อหาของวรรณคดีและศิลปะ จึงสามารถแยกเป็น เนื้อหาทางความคิด และเนื้อหาทางอารมณ์ (สุธา ศาสตรี, ๒๕๒๕, น. ๕๕)

คุณค่าของวรรณคดียังเป็นสิ่งที่ถกเถียงกันอย่างไม่รู้จบ ทั้งนี้เพราะวรรณคดีเป็นสิ่งซับซ้อนทั้งในแง่ธรรมชาติและภารกิจ ทัศนะและปฏิกิริยาต่อวรรณคดีจึงมีแตกต่างกันไป ทั้งต่อต้านหรือชื่นชมยกย่อง ไม่ว่าจะเป็นในแง่ความเป็นศิลปะ มรดกทางวัฒนธรรมหรือสิ่งที่ขัดขวางความเปลี่ยนแปลงหรือ "มอมเมาประชาชน" ในเวลาเดียวกันกับที่ให้ความหวังว่า วรรณคดีจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่หรือรักษาความดีงามที่มีอยู่แล้วให้คงอยู่

แม้ยังไม่มีข้อยุติที่เด็ดขาดของข้อถกเถียงเหล่านี้แต่ก็มีแนวทางที่จะพิจารณาอยู่บ้าง เช่นการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติและภารกิจของวรรณคดี ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้วรรณคดีจะมีภารกิจหลายประการ แต่ภารกิจหลักก็คือ "ความซื่อตรงต่อธรรมชาติของตัวเอง" (Wellek and Warren,p. 37) ข้อที่ควรตระหนักก็คือภารกิจของสิ่งใดตามธรรมชาติย่อมไม่ซ้ำกับภารกิจของสิ่งอื่น (ม.ล. บุญเหลือ, ๒๕๑๗, น. ๔)นอกจากนี้การยึดถือว่าสิ่งใดเป็นหรือไม่เป็นคุณค่าของวรรณคดีด้วยเหตุผลใดนั้นแม้จะเป็นอัตวิสัย แต่ก็อาจประกอบด้วยเหตุผลและมีระเบียบวิธีที่เป็นระบบ โดยคำนึงถึงตัวงานและสิ่งที่เกี่ยวข้องในการดำรงอยู่ของวรรณคดี

ดังนั้น แม้การศึกษาและประเมินค่าวรรณคดีอาจทำได้หลายลักษณะ และเป็นเสรีภาพ แต่หากจะให้เข้าถึงวรรณคดีอย่างถ่องแท้ คงไม่อาจกระทำได้ด้วยการศึกษาที่ปราศจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เช่น จัดให้การใช้ถ้อยคำเป็นเพียงการแสดงฝีมือของกวีหรือถือเอาวัสดุหรือวัตถุดิบบางส่วนเช่น ข้อมูลทางประวัติศาสตร์และประเพณีเป็นเนื้อหาสำคัญของงาน การศึกษาเช่นนี้ปรากฏอยู่ทั้งในและนอกวงการวรรณคดีศึกษา ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้ท้วงติงไว้ใน**วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์** (พิมพ์ครั้งแรก ๒๔๘๖) ว่า

มีข้อสังเกตอยู่อีกข้อหนึ่งเกี่ยวกับการศึกษาวรรณคดีในสมัยนี้ คือ ในประวัติวรรณคดีก็ดี ในคำสอนของอาจารย์วรรณคดีก็ดีมักนิยมจัดให้วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และมักสอนวรรณคดีกันในลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมประเภทหนึ่งของชาติเมื่อเป็นเช่นนี้ก็มักมีการเน้นลักษณะต่าง ๆ ที่มิใช่สิ่งที่เป็นเนื้อหาของวรรณคดี เช่นขนบธรรมเนียมประเพณี ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ ความจริงสิ่งเหล่านี้เป็นแต่เพียงวัตถุดิบของวรรณคดีเท่านั้น วรรณคดีเป็นสิ่งที่สร้างความเพลิดเพลิน และความอภิรมย์ มิใช่ให้ความรู้ทางขนบธรรมเนียม หรือประวัติศาสตร์... วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของชาติจริง แต่การศึกษาวรรณคดีในฐานที่เป็นวัฒนธรรมจะทำให้ละเลยเนื้อหาที่แท้จริงของวรรณคดี ซึ่งเป็นศิลปะอันมีกฎเกณฑ์และขอบเขตโดยเอกเทศ (๒๕๓๑, น. ๑๓๙)

ความคิดสืบเนื่องจากคำเตือนนี้ก็คือ แม้ว่าการศึกษาหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์หรือประเพณีในวรรณคดี มิใช่สิ่งเลวร้าย ก็ต้องกระทำด้วยความระมัดระวังและพิถีพิถัน แต่แม้กระทำแล้วก็ยังไม่ได้ชื่อว่าเป็นการศึกษาวรรณคดี ทั้งนี้เพราะการศึกษาวรรณคดีเชิงวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์นั้นกินความลึกซึ้งถึงการศึกษา "อำนาจสำคัญที่อยู่ในจิตใจของประชาชาติอันเป็นสมุฏฐานของเหตุการณ์ที่ปรากฏออกมาภายนอก" (วิทย์ ศิวะศริยานนท์, น. ๑๓๐) หาใช่ยึดเอาวรรณคดีเป็นเพียงหลักฐานชิ้นหนึ่ง เช่นเดียวกับจดหมายเหตุ และพงศาวดาร

การยึดวรรณคดีเป็นตำราทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม (อย่างผิวเผิน) น่าจะเป็นเพราะการขาดแคลนตำราในด้านเหล่านี้ วรรณคดีซึ่งตกทอดมาจากสมัยเก่าอาจให้ข้อมูลของวิถีปฏิบัติที่เลือนไปแล้วได้บ้าง แต่ก็ไม่น่าจะเป็นตำราของพิธีกรรม การที่กวีเลือกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ (บางส่วน) และประเพณี (บางส่วน) มาเป็นวัสดุของงานก็เพราะว่าวรรณคดีเป็นเรื่องของชีวิต และกวีไม่อาจแสดงชีวิตที่ปราศจากบริบททางวัฒนธรรมได้ แต่ก็ย่อมต้องอยู่ในขอบเขตของเนื้อหาของสารทั้งด้านความคิดและอารมณ์ ในชีวิตจริงคนสมัยก่อนอาจพบพิธีสู่ขวัญนับครั้งไม่ถ้วนแต่ในเสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** พิธีดังกล่าวถูกเน้นอยู่เฉพาะในช่วงตอนสำคัญโดยมุ่งให้ส่งผลต่ออารมณ์ของผู้อ่านด้วย ส่วนพระราชนิพนธ์ **อิเหนา** ในรัชกาลที่ ๒ นั้น ศิราพร ฐิตะฐาน (๒๕๒๒, น. ๓๕-๓๖) ได้ตั้งข้อสังเกตอันน่าสนใจว่า การปรับวัฒนธรรมของตัวละครในเรื่องที่รับมาจากถิ่นอื่นมีจุดประสงค์ที่จะสร้างความคุ้นเคยแก่ผู้ฟังเพื่อจะได้ไม่รู้สึกแบ่งแยกจากเรื่อง การโยง

เรื่องบางเรื่องของสังคมของผู้เล่า (และผู้รับ) จึงเป็นเหตุผลกับความสำเร็จของการเล่าด้วย

ดังนั้นในการประเมินคุณค่าวรรณคดี ผู้อ่านและผู้วิจารณ์จำเป็นต้องมีมโนทัศน์ที่ชัดเจนเกี่ยวกับภารกิจและธรรมชาติของวรรณคดี ซึ่งทำให้ต้องเอาใจใส่ต่อการดำรงอยู่ของตัวงานในกระบวนการสร้างเสพวรรณคดีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอันเป็นเฉพาะด้วย นอกจากนี้ในการประเมินค่างานประพันธ์ผู้ศึกษาจำเป็นต้องเข้าใจความหมายโดยส่วนรวมของบทประพันธ์ หรืออาจกล่าวได้ว่าการประเมินค่าเป็นขั้นตอนที่เกิดขึ้นเมื่อมีการตีความบทประพันธ์นั้นเสียก่อน การตีความทำให้เข้าถึงความหมายของตัวงาน ในการตีความผู้อ่านจึงต้องวิเคราะห์แยกแยะวัสดุของงานว่าประกอบขึ้นอย่างไร เพื่อจุดมุ่งหมายที่จะสื่อความอย่างไร วัสดุเหล่านั้นเป็นพาหะแห่งความคิดและอารมณ์ที่เกี่ยวข้องกันอย่างไร และส่งผลอย่างไรต่อผู้รับสาร มากกว่าที่จะพิจารณาส่วนใดส่วนหนึ่งแยกจากส่วนอื่น เช่น ศึกษาเฉพาะศัพท์หรือหลักฐานบางประการ เว้นแต่ว่าต้องการใช้วรรณคดีเป็นเพียงข้อมูลเท่านั้น

๔. การศึกษาวรรณคดีในมิติทางประวัติศาสตร์

เราอาจกล่าวได้ว่าสารของวรรณคดีเป็นผลจากอารมณ์ ปัญญา โลกทรรศน์และฝีมือของกวี หากโลกทรรศน์และประสบการณ์ของมนุษย์ มีส่วนสัมพันธ์กับลักษณะเฉพาะของยุคสมัยและถิ่นที่อยู่บ้างไม่มากก็น้อย วรรณคดีก็อาจถือเป็นสิ่งแสดงโครงสร้าง (ของความคิด) ซึ่งมีบทบาทสำคัญอยู่ในสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง (Valdés, in Hernadi, ed., 1981,p. 127)

ผู้ที่ต้องการเข้าถึงวรรณคดีจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงมิติทางประวัติศาสตร์ว่าเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ในการอ่าน โดยที่ต้องตระหนักถึงระยะห่างทางประวัติศาสตร์ของตนกับตัวงาน ในเวลาเดียวกันกับที่ต้องระลึกว่า มีความผูกพันอันมีลักษณะสากลซึ่งอยู่เหนือระยะห่างนั้นด้วย (Valdés, 1981,p. 128) สมรรถภาพของผู้อ่านจะมีขึ้นก็ด้วยความรู้ความเข้าใจในรูปแบบของตัวงาน และมีความรู้เรื่องการเปลี่ยนและพัฒนาการในประวัติวรรณคดี (Valdés,p. 128)

การศึกษาวรรณคดีในแง่ที่เป็นสถาบันสังคมอาจกระทำด้วยความตระหนักในภารกิจร่วมในเชิงปฏิบัติของผู้แต่งและสาธารณชน ซึ่งดำเนินต่อเนื่องอย่างไม่จบสิ้น (Levin, 1973,p. 69) หากอธิบายได้ว่า ประเพณีสร้างเสพวรรณคดีเป็นสถาบันและบทประพันธ์

เป็นพฤติกรรมที่มีความมุ่งหมาย ก็จำเป็นต้องเข้าใจความมุ่งหมายที่มีตรงกันในผู้สร้างและผู้เสพ ความมุ่งหมายนี้เป็นสิ่งควบคุมการผลิตงาน และให้คำอธิบายเกี่ยวกับขนบและมโนทัศน์ของบรรทัดฐานในสถาบันวรรณคดี (Olsen, 1978,pp. 49-50)

เมื่อคำนึงว่าวรรณคดีเป็นการสื่อสารก็ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับบริบทด้วย โดยเฉพาะบริบททางวัฒนธรรม (context of culture) เป็นบริบทที่อยู่แวดล้อมบริบทของการส่งสารอีกทีหนึ่ง บริบททางวัฒนธรรมนี้ กินความถึงขนบและสถาบันทางสังคมและเศรษฐกิจที่ครอบคลุมอยู่ นอกจากนี้ยังมีบริบทการอ้างอิง (context of reference) ซึ่งเป็นเนื้อหาสำคัญของตัวงาน เพราะบริบทการอ้างอิงนี้เป็นเครื่องชี้ว่าเนื้อหาของตัวงานนั้นเป็นอิสระจากบริบทของการส่งสาร และบริบททางวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง ภาษาของมนุษย์มีคุณสมบัติพิเศษในแง่ที่สามารถอ้างอิงถึงสิ่งและเหตุการณ์ซึ่งอยู่นอกเหนือจากเวลาและสถานที่ของบริบทของการส่งสารได้ (Fowler, 1986,pp. 86-89)

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งในส่วนของผู้สร้างและผู้เสพ เป็นสิ่งที่มีคุณค่ามากในการเข้าถึงตัวงาน โดยเฉพาะในการเอาชนะอุปสรรคเรื่อง " ความเป็นอื่น " ระหว่างผู้อ่านกับบทประพันธ์ (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๓๒, น. ๑๙๑-๒๑๓) ทั้งนี้ต้องคำนึงด้วยว่า "ถึงแม้ว่าศิลปะเป็นผลิตผลของสังคม... แต่ก็มิได้เป็นเพียงการสะท้อนภาพของต้นกำเนิดทางสังคมของตนเท่านั้น" หากแต่ศิลปะยังมีลักษณะเฉพาะตัว (specificity) และมีความอิสระเชิงสัมพัทธ์ (relative autonomous) อยู่ในระบบความหมายเฉพาะของตนและขนบของการแสดงออกทางศิลปะในรูปแบบของศิลปะ (Wolff, 1983,p. 88) การศึกษาที่เรียกว่าสังคมวิทยาแห่งศิลปะ (the sociology of art)จึงจำเป็นต้องพึ่งพาทฤษฎีทางสุนทรียภาพซึ่งทำให้คำนึงถึงศิลปะในฐานะสิ่งที่เป็นอิสระในตัวเองในระดับหนึ่ง ในแง่ของธรรมชาติทางสุนทรียะอันเกิดจากความวิจักษณ์และความหฤหรรษ์ในตัวงาน (Wolff,pp. 107-108)

หากเข้าใจความสัมพันธ์ของตัวบท (text) กับบริบท (context) ก็น่าจะวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของงานแต่ละชิ้น แต่ละสังคม และแต่ละสมัยได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้ไม่น่าจะหมายความว่าบริบทเป็นอย่างเดียวที่กำหนดตัวบท แต่น่าจะพิจารณาว่า บริบทเป็นปัจจัยหรือตัวแปรอย่างหนึ่ง ที่มีผลต่อการแสดงออกอันเป็นอัตวิสัยร่วมของสังคม การให้ความสำคัญต่อบทบาทของปัจเจกบุคคลในกระบวนการสื่อสารพร้อมไปกับการให้ความสำคัญต่อปัจจัยทางสังคม น่าจะเป็นวิธีการที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาวรรณคดี เพราะการให้ความสำคัญของสิ่งแวดล้อมมากเกินไป (environmentalism) อาจทำให้

ประวัติวรรณคดีกลายเป็นเพียงพจนานุกรมเชิงพงศาวดารเท่านั้น (Levin, 1973,p. 60) นักประวัติวรรณคดีที่ละเลยต่อรูปแบบทางวรรณศิลป์ ย่อมมองไม่เห็นว่า ผู้แต่งใช้ขนบที่เหมาะสม (ในการสร้างงาน) อย่างไร (Ibid.,p. 66)

ในประเทศทางแถบตะวันตกประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้มีแนวการศึกษาที่เรียกว่า ประวัตินิยม (historicism) มีหลักว่าผู้ศึกษาต้องพยายามยึดถือทัศนคติและจิตใจของยุคที่วรรณคดีถือกำเนิดขึ้นมา แนวทางนี้ได้พัฒนาไปเป็นทฤษฎีที่มุ่งสร้างความมุ่งหมายของผู้แต่งขึ้นมาใหม่ และถือเป็นเป้าหมายสำคัญของการศึกษาประวัติวรรณคดี เมื่อถือว่าแต่ละยุคมีแบบเฉพาะของการแสดงออกและความคิด ก็พยายามหามาตรฐานเฉพาะยุคโดยไม่สนใจความสัมพันธ์กับยุคอื่น จึงเกิดการละเลยต่อการวิจารณ์ และทำให้ประวัติวรรณคดีกลายเป็นเรื่องแตกแยกกระจัดกระจายไม่มีความสืบเนื่อง(Wellek and Warren, 1970 ,pp. 40-42)

เรอเน่ เวลเลค และออสติน วอร์เรน (Ibid.,pp. 42-43) เห็นว่าการยึดความมุ่งหมายของผู้แต่งเป็นประเด็นหลักของประวัติวรรณคดีเช่นนี้เป็นข้อผิดพลาด เพราะความหมายของงานและความมุ่งหมายไม่ใช่สิ่งเดียวกัน ผู้อ่านในปัจจุบันไม่จำเป็นต้องกำจัดความคิดเห็นและความรู้สึกของตนและอาจตีความใหม่ต่องานประพันธ์ได้ นักวิจารณ์มีอภิสิทธิ์ในการประเมินใหม่ (re-evaluate) ต่ออดีตในแง่มุมของความต้องการของยุคปัจจุบัน และอาจต้องพิจารณางานนั้นด้วยทัศนะของสมัยที่สาม หรือมิฉะนั้นก็ต้องสำรวจประวัติทั้งหมดของการตีความและการประเมินค่าที่มีต่องานแต่ละชิ้นซึ่งจะนำมาสู่ความหมายทั้งหมด ดังนี้จึงควรใช้ทัศนะที่เรียกว่า perspectivism คือ "การวินิจฉัยคุณค่าจากหลาย ๆ ด้าน" (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๕, น. ๓๓) ซึ่งสามารถอ้างถึงคุณค่าของงานศิลปะในแง่มุมของยุคที่ให้กำเนิด และในแง่มุมของยุคสมัยทั้งหมดที่สืบมาด้วย

เวลเลค และวอร์เรน ให้คำอธิบายว่า "perspectivism หมายความว่าเราได้ตระหนักว่ามีกวีนิพนธ์หรือวรรณคดี ซึ่งมีความเป็นไปได้เต็มที่ที่จะเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไป และสามารถเปรียบเทียบกันได้ทุกยุคสมัย" ในความคิดนี้วรรณคดีจึงไม่ใช่ทั้งงานที่มีลักษณะไม่ซ้ำแบบใครเลย และไม่ใช่งานที่ปิดขังอยู่ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง หรืองานที่เป็นอย่างเดียวกันทั้งหมดโดยปราศจากการยืดหยุ่นและถือว่าเป็นลักษณะอุดมคติอย่างสัมบูรณ์ แต่เป็นงานที่มีความหมายผันแปรไปได้ตามทัศนะและการสัมผัสของผู้รับและนำมาศึกษาเทียบเคียงกัน ทั้งนี้ก็ตรงกับมโนทัศน์ที่ว่า "งานที่ยิ่งใหญ่คืองานที่ส่งสาส์นมายังผู้อ่านข้ามยุคข้ามสมัยได้ และเป็นงานที่ตีความได้ไม่รู้จบ" (เจตนา นาควัชระ,

๒๕๒๕, น. ๓๑ อ้างถึง David Daiches, 1969)

การศึกษาวรรณคดีในมิติทางประวัติศาสตร์จำเป็นต้องใช้ระเบียบวิธีทางวรรณคดีวิจารณ์ด้วย เพื่อตีความวรรณคดีที่อยู่ห่างจากสมัยปัจจุบัน ผู้ศึกษาย่อมหลีกเลี่ยงการเผชิญกับ "ความเป็นอื่น" ของงานนั้นไม่ได้ ฮันส์ โรเบิร์ต เยาส์ (Huns Robert Jauss) นักวิจารณ์ที่เน้นบทบาทของผู้อ่านเห็นว่าการเข้าถึงลักษณะทางสุนทรียะของตัวงานประพันธ์เป็นหนทางเดียวเท่านั้นที่จะทำให้เข้าใจศิลปะในมิติทางประวัติศาสตร์ข้ามระยะห่างของเวลา เนื่องจากการตีความวรรณคดีนั้นแตกต่างจากการตีความในลักษณะอื่น เช่น กฎหมาย หรือเทววิทยา แต่สัญชานหรือการรับรู้ทางสุนทรียะ (aesthetic perception) เพียงอย่างเดียวก็ยังไม่อาจทำให้ตีความงานได้ ผู้อ่านจำเป็นต้องสร้างการอ่านในมิติประวัติศาสตร์ขึ้นใหม่ เพื่อป้องกันมิให้อคติและความคาดหมายของผู้อ่านในปัจจุบันเข้าไปกลมกลืนกับความหมายของงานอย่างไร้เหตุผล ทั้งนี้จำเป็นต้องคำนึงว่างานนั้นเป็นคำตอบแก่คำถามเช่นไรในยุคของการสร้างงาน โดยต้องระลึกไว้ด้วยว่างานประพันธ์ย่อมเป็นคำตอบแก่ความคาดหวังต่อความหมายตามขนบวรรณศิลป์ที่มาอยู่แล้วในยุคนั้น การตีความเช่นนี้จะไม่ย้อนรอยสู่แนวประวัตินิยม (historicism) ก็ด้วยผู้อ่านจะต้องถามตัวเองว่างานประพันธ์นั้นกล่าวอะไรแก่ตนและตนกล่าวอะไรแก่งานนั้นด้วย ซึ่งก็คือต้องอธิบายได้ว่างานนั้นมีความหมายต่อสมัยปัจจุบันอย่างไร (Jauss, in Hernadi, ed., 1981,pp. 142-143) ดังนั้นหน้าที่ส่วนหนึ่งของนักวิจารณ์ที่เกี่ยวกับประวัติวรรณคดี ก็คือ "การรักษาวรรณคดีในอดีตไว้เป็นส่วนหนึ่งของ"ประสบการณ์ปัจจุบัน" (Graham Hough ๒๕๓๒: ๕)

การศึกษาประวัติวรรณคดีจึงเป็นการกระทำด้วยความสำนึกในคุณค่าของการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ ซึ่งยังมีความหมายอยู่ในยุคปัจจุบัน ดังที่อาจกล่าวได้ว่า "...วรรณคดีเป็นทั้งอดีตและปัจจุบันในขณะเดียวกัน ...(วรรณกรรม) เป็นสิ่งที่มีชีวิตอยู่เสมอ ...สามารถเปิดทางอันไม่มีที่สิ้นสุดให้แก่อารยชนเพื่อให้ได้รับแรงกระตุ้นในเชิงสุนทรียะและในเชิงจริยธรรม" (Gustave Lanson, อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๕, น. ๓๐๖)

เจตนา นาควัชระ กล่าวว่าการเขียนประวัติวรรณคดีเป็นงานที่ไม่รู้จบ และประวัติวรรณคดีน่าจะเกิดขึ้นด้วยกรอบโครงอุดมคติที่ผู้เขียนตั้งไว้ว่าจะเสนอภาพรวมของงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ในลักษณะใด "ประวัติวรรณคดีในอุดมคติจึงเป็นกระบวนการทางปัญญาที่กระตุ้นให้เราตั้งคำถามบางประการแก่ตนเองและพยายามแสวงหาคำตอบจากการตีความ วิเคราะห์ และวิจารณ์ข้อมูลที่เป็นตัววรรณกรรม และข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่อง" (๒๕๓๒, น. ๒๙๘-๒๙๙) และยังได้ให้ข้อคิดเห็นในเชิงสรุปอันเป็น

ประโยชน์ไว้ว่า

> ...การศึกษาวรรณคดีในมิติของประวัติศาสตร์เอื้อต่อการรวบรวมข้อมูลที่เป็นไปได้ทั้งกว้างและทั้งลึกเอื้อต่อการสั่งสมประสบการณ์ในการอ่านบนรากฐานของข้อมูล ซึ่งแม้จะมีลักษณะ "เป็นอื่น" อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ก็ตาม แต่การวิเคราะห์ 'ความเป็นอื่น' นี้สามารถกระทำได้อย่างมีแบบแผนและมีระบบมากกว่าสิ่งที่เกิดขึ้นใกล้ตัวในปัจจุบันหรือสิ่งที่เราคาดหวังว่าจะเกิดขึ้นในอนาคต (๒๕๓๒, น. ๒๑๑)

ด้วยเหตุผลที่ประมวลมานี้ ผู้เขียนจะได้หาคำตอบว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในภาพรวมมีลักษณะเด่นและคุณค่าอย่างไร ทั้งในแง่ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และคุณค่าภายในของตัวงานในฐานะศิลปกรรม ซึ่งอาจจะไม่ใช่คุณค่าเฉพาะที่ผูกพันอยู่กับยุคสมัยเท่านั้น ทั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตที่งานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทั้งงานที่สืบทอดและปรับเปลี่ยนความคิดและขนบวรรณศิลป์จากสมัยอยุธยา และงานที่อาจถือเป็นนวลักษณ์ของสมัย

บทที่ ๒

กระบวนการสร้างเสพวรรณคดี กับบริบททางวัฒนธรรม จากอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๑. วรรณคดีมุขปาฐะ กับประเพณีการเล่นของประชาชน

ดังได้กล่าวแล้วว่า วรรณคดีดำรงอยู่ในระบบชีวิตของชุมชน มีสถานะเป็นสถาบันอย่างหนึ่ง มีภารกิจเพื่อตอบสนองความต้องการทางสุนทรียะ มีภาษาเป็นวัสดุอุปกรณ์ของการสื่อสาร วรรณคดีในสมัยโบราณมีกำเนิดขึ้นในประเพณีการสื่อสารแบบมุขปาฐะ กล่าวได้ว่า"วรรณคดีมุขปาฐะเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับสถาบันพื้นฐานของการใช้เวลาว่าง(basic institution of leisure) ซึ่งได้แก่การชุมนุมทางสังคม งานฉลองและพิธีต่าง ๆ (Shattuck, in Hernadi, ed., 1981,p. 106) ส่วนในประวัติวรรณคดีสันสกฤต ก็มีความนิยมขับลำนำสรรเสริญวีรบุรุษ ตามราชสำนัก และสถานที่ชุมนุมต่าง ๆ "เป็นการประกวดประขันระหว่างนักขับ" (กุสุมา รักษมณี, ๒๕๓๐, น. ๑๑)

ในชนเผ่าไท การขับลำหรือสื่อภาษาประกอบท่วงทำนองและจังหวะ (จากการเล่นดนตรี) น่าจะเป็นประเพณีการสร้างเสพวรรณคดีในลักษณะมุขปาฐะแต่ดั้งเดิม แม้แต่ชาวจ้วงซึ่งเรียกได้ว่าเป็น"ชนชาติไทในสาธารณรัฐประชาชนจีน" ซึ่งได้แยกห่างจากคนไทกลุ่มอื่นมานาน ก็ยังได้ชื่อว่า "เป็นพวกที่ชอบร้องเพลง เมื่อใดมีเวลาว่างหรือเมื่อมีเทศกาล ก็จะมีการนัดมาชุมนุมกันเพื่อร้องเพลง" (หนงเสี่ยกว้าน, ใน ปราณี กุลละวณิชย์ บรรณาธิการ, ๒๕๓๑, น. ๕๙)

ในสมัยสุโขทัย การขับลำนำเป็นส่วนหนึ่งของการ "เหล้น" อันแสดงถึงความบันเทิงใจ ดังข้อความในจารึกพ่อขุนรามคำแหง ระบุว่า เมื่อออกพรรษาชาวเมืองไปทำบุญกฐินถึงอรัญญิก "เมื่อจกกเข้ามาวยงรยงกนนแฝ่อไรญิกพู้น เท้าหัวลานดังคกลอง ด้วยสยงพาด **สยงพีนสยงเลื้อนสยงขบบ** ใครจกกมกกเหล้น เหล้น ใครจกกมกกหวว หวว ใครจกกมกก**เลื้อนเลื้อน**" (**จารึกสมัยสุโขทัย**, ๒๕๒๖, น. ๕๙)

การขับลำเป็นการแสดงออกซึ่งความพึงใจทางสุนทรียะของอยุธยาด้วยเหมือน

กัน เห็นได้จาก**กำสรวลโคลงดั้น** ว่า สา

สายาเข้าคว้า**เหล้น** หลายกล
เดอร**ดีดเพลี้ยเพลง**พาล รยกชู้

การสร้างเสพวรรณคดีควบคู่กับคีตศิลป์เช่นนี้น่าจะเป็นลักษณะร่วมของมูลนายและไพร่ บันทึกและจดหมายเหตุของชาวต่างประเทศที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา มักกล่าวตรงกันถึงกิจกรรมของชาวเมืองเช่น ลาลูแบร์ (de la Lubère) ซึ่งตั้งข้อสังเกตว่า "ชาวสยาม" ใช้ชีวิตโดยสิ้นเปลืองค่าบริโภคแต่เพียงเล็กน้อย "...ฉะนั้นจึงมิพึงสงสัยว่าเหตุไฉน... จึงไม่สู้จะสนใจกับการทำมาหาเลี้ยงชีพนัก พอตกค่ำลงก็ได้ยินเสียงร้องลำทำเพลงไปทั่วทุกบ้านเรือน" (๒๕๑๐, น. ๑๖๐) ส่วนตุรแปง (François Henri Turpin, ๒๕๓๐, น. ๗๓) ก็กล่าวว่า

> ...การเข้าเฝ้าที่พระเจ้าแผ่นดินพระราชทานให้แก่บรรดาราชทูตนั้น ...มีพร้อมไปกับการร้องเพลง ในงานฉลองใหญ่ ๆ นั้น ทั่วบริเวณก็กก้องไปด้วยเสียงร้องบทเพลงที่รู้จักกันแล้ว หรือมิฉะนั้นก็กึกก้องไปด้วยเพลงที่ผู้แต่ง ๆ ขึ้นมาทันควันเพื่อใช้เป็นต่างอาวุธสู้กันทางสติปัญญา ...ผู้ที่เที่ยวไปทางเรือ พบใครผ่านไปมาก็ร้องเพลงเย้าแหย่ ส่วนผู้ผ่านไปมาก็ร้องตอบโต้ในทำนองเพลงอย่างเดียวกัน ในพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป หลายครอบครัวมาชุมนุมกัน แล้วเดินร้องเพลงไปยังวัด ทุกคนร่วมกันร้องประกอบดนตรีตลอดเวลาพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป และขณะเดินกลับบ้านเขาก็ยังร้องเพลง ที่สุดใคร ๆ ก็คลั่งไคล้พากันชอบร้องเพลงอย่างหลงใหล จนมิชชันนารีหมู่แรกต้องแต่งกฎความรู้เรื่องศาสนาเบื้องต้นเป็นทำนองเพลงภาษาลาติน เพื่อจารึกลงในความจำของศิษย์ให้ดีขึ้น...

อาจกล่าวได้ว่าการร้องรำทำเพลงเป็นกิจกรรมที่แทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน สิ่งที่น่าสนใจก็คือ การเล่น ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นการมหรสพ มีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมและเทศกาลต่าง ๆ แต่การเล่นนั้นไม่ใช่พิธีกรรม ที่มีความสำคัญในพิธีกรรมก็เพราะเป็นเครื่องแสดงว่าพิธีกรรมนั้นนำความสุขชื่นบานมาสู่ชุมชน ในขณะที่พิธีกรรมให้ความหวัง และเป็นสัญลักษณ์ของความรุ่งเรืองมั่นคง ก็เป็นเวลาอันเหมาะสมสำหรับการสื่อและรับประสบการณ์ทางสุนทรียะ กฎมณเฑียรบาลกล่าวถึงพระราชพิธีและการเล่นต่อเนื่องกันเสมอ (**กฎหมายตราสามดวงเล่ม ๑**, ๒๕๑๕, น. ๑๒๙-๑๕๒) หลังจากพิธีแรกนา "ฝูงชนก็ชุมนุมกันเล่นการละเล่น และทำการฉลองต่าง ๆ ..." (ตุรแปง, ๒๕๓๐,

น. ๒๕) ใน**ทวาทศมาส** กวีใช้ความขัดกันระหว่างความทุกข์ตรอมของตนกับความสนุกสนานในการเล่นของประชาชนในเทศกาลเป็นวัสดุบ่งความวิปโยค

การเล่นจึงเป็นเครื่องหมายของความผาสุกและความเป็นปรกติสุขของบ้านเมือง ราชสำนักมีภารกิจในการให้ความอุปถัมภ์ต่อศิลปะ ดังที่ตุรแปงกล่าวว่า "การละเล่นต่าง ๆ เหล่านี้ไม่ต้องใช้จ่ายเงินมากนัก เพราะพระเจ้าแผ่นดิน หรือขุนนางผู้ใหญ่เป็นผู้ออกให้" (๒๕๓๐,น. ๗๗) ใน **สมุทรโฆษคำฉันท์** ตอนต้นมีข้อความระบุถึง "การย" ซึ่งหมายถึงกิจอันพึงกระทำ เพื่อ "เปนบำเทองธรณี"

ดังนั้น ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ของประชาชน กับพระเกียรติคุณของกษัตริย์จึงเป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน ดังคำประพันธ์เรื่องเดียวกัน ตอนเบิกโรง

จะเล่นหลายคลอง เลบงลบอง ธมีหลายฉันท์
จะเป็นสำรวล สำราญแก่กัน จะไว้เป็นบรร- พในธาษตรี
จงเปนพระยศ พระเกียรติปรากฏ พระภูบดี
จงพูลไพบูลย์ ในพระบุรี อโยธยาศรี สนุกเสวยรมย์

แม้คนไทยในสมัยนั้นมักเรียกกิจกรรมการสร้างเสพวรรณคดีเป็นการเล่นอย่างหนึ่ง แต่ก็นับว่าเป็นการเล่นที่เอาจริงเอาจังกันมาก ความเอาจริงเอาจังดังกล่าวนับเป็นสิ่งที่พึงพิศวงสำหรับคนต่างวัฒนธรรม เช่น ชาวต่างประเทศในสมัยนั้น ตุรแปง (๒๕๓๐, น. ๔๒)ได้กล่าวไว้ว่า

> ไม่มีอะไรขัดแย้งกันยิ่งกว่าคำบรรยายถึงลักษณะของชนชาตินี้ ซึ่งบางคนก็กล่าวว่า นอนเชลงอยู่ในความสมบูรณ์พูนสุข แต่บางคนก็กล่าวว่า นอนซมอยู่ในความยากจน ผู้เดินทางผ่านไปมา พูดขัดแย้งกันในเรื่องที่เขาบรรยายถึงพระราชอาณาจักรนี้ เพราะเขาพูดแต่เรื่องที่เขาเห็น ดังนั้น บางคนที่พระเจ้าแผ่นดินต่างประเทศส่งมาก็แสดงความพิศวงพระราชสำนักอันโอ่อ่าหรูหรา ซึ่งคิดประดิษฐ์งานฉลองต่าง ๆ เพื่อสำแดงพระราชอำนาจ แต่บางคนที่เข้ามาทำการค้าก็เห็นแต่ชนชาติหนึ่งซึ่งขาดทุกสิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับเขา

การแสดงพระราชอำนาจด้วยงานฉลองบนความทุกข์เข็ญของข้าแผ่นดิน ดูไม่น่าจะเป็นไปได้ แท้ที่จริงความหรูหราของราชสำนักสยาม ก็ดูจะเทียบได้ยากกับราชสำนักยุโรป ดังกล่าวได้ว่า "แม้บนโต๊ะ" ก็ไม่มี "จานชามที่ทำด้วยโลหะประเสริฐ" (ตุรแปง, ๒๕๓๐, น. ๔๐) ความเอาจริงเอาจังต่อ "การเล่น" ของวิถีชีวิตเช่นนี้ จึงได้รับ

การอธิบายว่าเป็นเพราะคุณธรรมของการกินอยู่ง่าย "ที่เกิดเพราะดินฟ้าอากาศ และเนื่องจากธรรมชาติไม่ให้ชนชาวสยามมีความต้องการมาก จึงนับได้ว่าชาวสยามเป็นคนร่ำรวยในท่ามกลางความขัดสน" ดังนั้น "ทุกบ้านช่อง" จึง "กึกก้องไปด้วยเสียงร้องเพลงและเสียงชื่นชมโสมนัส ซึ่งเราจะไม่ได้ยินในชนชาติอื่นที่ความโอ่อ่าฟุ่มเฟือยทำให้เกิดความต้องการมาก" (เรื่องเดียวกัน, น. ๔๐-๔๑)

ค่านิยมที่ถือว่า ความรื่นเริงบันเทิงใจของประชาชนเป็นเกียรติคุณของผู้ปกครองและเป็นเครื่องหมายของความเป็นปรกติสุขของรัฐ น่าจะมีรากลึกในวิถีการผลิตในชีวิตของชนเผ่าไท เนื่องจากเป็น*สังคมเกษตรกรรมซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติอยู่มาก* ความสำเร็จของการผลิตขึ้นอยู่กับความเป็นปรกติของสภาวะธรรมชาติ ในเมื่อไม่อาจต่อสู้เอาชนะควบคุมธรรมชาติได้ ก็ต้องพึ่งพาไสยศาสตร์ ซึ่งปรากฏในรูปพิธีกรรมและการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษซึ่งนับเป็นศาสนาเก่าแก่ก่อนการนับถือเทวดาในลัทธิฮินดู เมื่อมีการรับนับถือพุทธศาสนาซึ่งมีหลักปรัชญาเน้นอำนาจการกระทำของชีวิตภายใน มากกว่าอำนาจเหนือธรรมชาติภายนอก จึงมีการเชื่อมโยงคุณธรรมของผู้ปกครองให้เป็นเหตุผลของการครองอำนาจ เพื่อสร้างความชอบธรรมต่ออำนาจในทางอุดมคติ โดยเฉพาะเมื่อรัฐขยายจากชุมชนเครือญาติ (ซึ่งผู้นำเป็นผู้ทำพิธีเซ่นสรวง เพื่อความอุดมสมบูรณ์ในการผลิตของโคตรวงศ์[๑]) มาเป็นสังคมที่ซับซ้อนขึ้น เช่น ล้านนา สุโขทัย หรือ อยุธยา กษัตริย์จึงมีฐานะเป็นผู้นำทางวิญญาณ เช่น เป็นผู้อุปถัมภ์พุทธศาสนา (และศาสนาอื่น ๆ ในช่วงกลางของอยุธยาเป็นต้นมา) **เตภูมิกถา** ของ พญาลือไท (ลิไทย)ระบุว่ามหาสมมุติที่คนทั้งหลายยกขึ้นเป็นเจ้านั้นคือพระโพธิสัตว์ เนื้อความนี้เพิ่มเติมจากคำอธิบายของอัคคัญสูตรในพระไตรปิฎก ซึ่งบอกแต่เพียงหน้าที่ของกษัตริย์ (ดู สมบัติ จันทรวงศ์และชัยอนันต์ สมุทวณิช, ๒๕๒๓, น. ๓๖-๓๙) ความคิดนี้ได้ขยายมาเป็นมโนทัศน์เรื่องธรรมราชา ซึ่ง "นับว่าเป็นการแสดงออกซึ่งการพัฒนาทางการเมืองที่ซับซ้อนก้าวหน้ายิ่งขึ้นของอาณาจักรสุโขทัย" (ลิขิต ธีรเวคิน, ๒๕๓๐, น. ๓๓) และได้ผสมผสานกับลัทธิเทวราชจากเขมรในสมัยอยุธยา น่าคิดว่า ใน**เตภูมิกถา** ภาพการแสดงออกซึ่งความผาสุกผ่านการผสานของวรรณศิลป์และคีตศิลป์ ดังข้อความที่พรรนา

---

[๑] ดู อานันท์ กาญจนพันธุ์ (ใน ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ สมภพ มานะรังสรรค์, บรรณาธิการ, ๒๕๒๗, น. ๑๕-๑๘) อธิบายว่าการที่สามารถเป็นผู้นำทางพิธีกรรม เป็นการเปลี่ยนพลังทางเศรษฐกิจบนพื้นฐานของแรงงาน ไปเป็นฐานะทางสังคม

ถึงคนในทวีปอุตรกุรุ และกามาพจรสวรรค์ อันเป็นเครื่องหมายของชีวิตในอุดมคติ เป็นวัสดุที่จงใจใช้ให้ตัดกับภาพของการถูกลงทัณฑ์ และความทุกข์ทรมานในอบายภูมิ โดยเฉพาะนรก การเหนี่ยวโน้มอารมณ์เพื่อผลทางจริยธรรมเช่นนี้ สอดคล้องกับค่านิยมที่สืบต่อมายาวนานในวัฒนธรรมชนเผ่าไทตั้งแต่ยังไม่ได้รับพุทธศาสนา

กิจกรรมอันเนื่องด้วยศาสนาเป็นโอกาสอันสำคัญของการสร้างศิลปะ โดยมิได้ตัดขาดจากชีวิตทางโลกย์ กิจกรรมและพิธีกรรมเหล่านี้แตกต่างจากพิธีกรรมของศาสนาโดยตรง การแสดงธรรมด้วยนิยายในรูปของชาดก และหนังสือที่อาศัยแนวเทียบของชาดกอาจจัดเป็นกิจกรรมซึ่งมีพิธีกรรมเป็นองค์ประกอบรอง มีประสบการณ์ทางสุนทรียะเป็นองค์ประกอบหลัก เห็นได้ชัดจากการผูกร้อยถ้อยคำให้เป็นวัตถุสุนทรีย์อย่างโดดเด่น เพื่อสื่อ "สาร" ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหาทางอารมณ์นำหน้า อันจะให้ความเข้าใจในเนื้อหาทางความคิดอีกต่อหนึ่ง กิจกรรมเช่นนี้แม้จัดเป็นพิธีกรรม ก็มีธรรมชาติและจุดมุ่งหมายแตกต่างจากพิธีกรรมทางศาสนาล้วน ๆ เช่น การสวดปาฏิโมกข์ หรือการทำวัตรของพระสงฆ์ ซึ่งมุ่งผลทางศาสนาโดยตรง และชาวบ้านไม่มีส่วนร่วม

กล่าวได้ว่ากระบวนการสร้างเสพวรรณคดีของสมัยอยุธยาเป็นสิ่งที่สืบเนื่องจากประเพณีการเล่นในขนบมุขปาฐะของชนเผ่าไทแต่ดั้งเดิม วรรณคดีในยุคนั้นดำรงอยู่ในความประสานของวรรณศิลป์และคีตศิลป์ และเป็นกิจกรรมอันแสดงถึงความเป็นปรกติสุขของชีวิตและบ้านเมือง จึงเป็นส่วนหนึ่งหรือสิ่งต่อเนื่องจากพิธีกรรมในเทศกาลและงานฉลองต่าง ๆ ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ เพื่อจะยืนยันความชอบธรรมในพระราชอำนาจในการปกครอง จึงต้องแสดงให้ประจักษ์ว่าทรงเป็นที่มาของความผาสุกและบันเทิงใจของมูลนายและไพร่ กิจกรรมการเล่นดังกล่าวนี้ได้แทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน ประชาชนเป็นทั้งผู้สร้างและเสพวรรณคดี ศิลปะชั้นสูงซึ่งราชสำนักอุปถัมภ์ก็ได้จัดแสดงแก่สาธารณชนในโอกาสสำคัญ นอกจากนี้กิจกรรมและพิธีกรรมทางศาสนา หรือเนื่องด้วยความเชื่อทางศาสนา ยังได้เปิดโอกาสให้แก่กิจกรรมการสร้างเสพวรรณคดี ในฐานะส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือส่วนเสริมของพิธีกรรม ซึ่งประชาชนมีส่วนร่วมด้วย งานประพันธ์ซึ่งยังคงเสพด้วยการฟังก็ได้แต่งขึ้นเป็นลายลักษณ์ และยังคงลักษณะของความเป็นวัตถุสุนทรีย์เช่นเดียวกับที่ปรากฏในวรรณคดีมุขปาฐะในการเล่นทั้งในและนอกพิธีกรรม ความเอาจริงเอาจังต่อการเล่นทั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเป็นสิ่งที่สัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับวิถีชีวิตของประชาชนในสมัยอยุธยาและต่อเนื่องมายังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๒. วรรณคดีมูลนายและวรรณคดีไพร่

มีความเห็นข้อหนึ่งที่ค่อนข้างแพร่หลายว่าวรรณคดีของชนชั้นปกครอง หรือเรียกว่า มูลนายในระบบศักดินา มีหน้าที่และบทบาทแตกต่างจากวรรณคดีของประชาชนหรือไพร่ ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์(๒๕๒๗, น. ๙) อธิบายว่า

> อิทธิพลทางวัฒนธรรมของต่างชาติที่ปรากฏอย่างมากในหมู่ชนชั้นปกครองของไทย ทำให้วัฒนธรรมของชนชั้นปกครองและประชาชนมีความแตกต่างกันมาก... วัฒนธรรมของมูลนายซึ่งมีการศึกษาค้ำจุนอยู่ จึงผูกพันอยู่กับตำรับตำราที่เขียนขึ้นไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ส่วนใหญ่ของตำรับตำราเหล่านี้อยู่ในภาษาต่างประเทศ เช่น บาลี หรือเขมร ในทางตรงกันข้ามวัฒนธรรมของไพร่ผูกพันอยู่กับนิทาน นิยาย ตำนาน ซึ่งเล่าสืบกันมา โดยไม่มีการจดไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ศาสนาของประชาชนที่เป็นไพร่ คือ คำเทศนาของพระภิกษุ และความเชื่อที่ปลูกฝังผ่านกันมาหลายชั่วคน สิ่งที่คนในสองวัฒนธรรมสร้างขึ้นจึงแตกต่างกัน... วิถีชีวิตที่แตกต่างกันระหว่างไพร่และมูลนาย... ทำให้หน้าที่ และบทบาทของวรรณกรรมที่คนทั้งสองวัฒนธรรมสร้างขึ้น มีความแตกต่างกัน

ความเห็นที่ว่า วัฒนธรรมของมูลนาย "ผูกพันอยู่กับตำรับตำราที่เขียนขึ้นไว้เป็นลายลักษณ์อักษร" ซึ่ง "ส่วนใหญ่ ...อยู่ในภาษาต่างประเทศ เช่น บาลีหรือเขมร" แต่วัฒนธรรมไพร่ผูกพันอยู่กับนิทาน นิยาย ตำนาน ซึ่งเป็นมุขปาฐะ และ "ศาสนาของประชาชน... คือคำเทศนาของพระภิกษุและความเชื่อ ซึ่งปลูกฝังผ่านกันมาหลายชั่วคน" ดังกล่าวนี้ น่าจะยังคลาดเคลื่อนและขัดแย้งกับข้อเท็จจริงหลายประการ ดังเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของมูลนายนั้นมิได้มาจากตำรับตำราทั้งหมด แต่พัฒนาขึ้นจากฉันทลักษณ์ที่ใช้ร่วมกันทั้งมูลนายและไพร่นั่นเอง ส่วนที่มาของเรื่องงานประพันธ์ของทั้งมูลนายและไพร่ก็มีแหล่งวัตถุดิบใหญ่ร่วมกัน คือ ชาดกในพุทธศาสนา (อันเป็นนิทานในรูปหนึ่งซึ่งเก่าแก่มาก) ทั้งในนิบาตและนอกนิบาต

ในด้านโลกทรรศน์ ทั้งมูลนายและไพร่ย่อมได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนา และการถือผี (ซึ่งเป็นศาสนาดั้งเดิมของชนเผ่าไท) ส่วนลัทธิฮินดูนั้นเป็นส่วนเสริมมากกว่า ดังเห็นได้จากการอธิบายว่าเทพก็เวียนว่ายอยู่ในสังสารวัฏ ร่วมชะตากรรมเดียวกันกับสัตว์โลกทั้งปวง นอกจาก**รามเกียรติ์**แล้ว วรรณคดีซึ่งมีที่มาจากฮินดู ก็มีเรื่องเดียวคือ **อนิรุทธคำฉันท์** (และบทละครเรื่อง**อุณรุทธ**ที่แต่งภายหลัง) **รามเกียรติ์**นั้น มีความผิดแผก

จาก**รามายณะ**อยู่มาก ทั้งในแง่การตีความ และอนุภาคต่าง ๆ ของเรื่อง ซึ่งแสดงถึงการประสมประสานจากหลายที่มาในขนบมุขปาฐะมากกว่าที่จะแปลมาอย่างเคร่งครัดจากคัมภีร์เหมือนวรรณคดีอันเนื่องด้วยพุทธศาสนา เช่น **เวสสันดรชาดก**(สังเกตได้ว่าการแต่ง **รามเกียรติ์ หรือ อนิรุทธ** ไม่เคยมีบันทึกไว้ในพระราชพงศาวดาร เหมือน**มหาชาติคำหลวง**)

การตีความหมายชีวิต ในวรรณคดีมูลนายและไพร่ จึงไม่น่าจะแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงเหมือนอยู่คนละโลก เพราะต่างก็พัฒนาขึ้นจากมูลฐานร่วมอันเดียวกัน แม้จะมีตัวแปรอยู่ เช่น วรรณคดีมูลนาย อาจเปรียบความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์กับเทพเจ้าฮินดู แต่ก็ไม่ละทิ้งแนวคิดเรื่องพระโพธิสัตว์ อิทธิพลของชาดกในพุทธศาสนา ทำให้วรรณคดีทั้งมูลนายและไพร่ต่างก็ให้คุณค่าของมนุษย์เหนือกว่าสิ่งอื่นและมักแสดงว่าการผจญความทุกข์เป็นคุณค่าสำคัญของชีวิต

การลงความเห็นว่า หน้าที่และบทบาทของงานประพันธ์ของมูลนาย และไพร่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงเพราะคนทั้งสองวัฒนธรรมมีวิถีชีวิตที่แตกต่างกันเช่นนี้ น่าพิจารณาเป็นอย่างยิ่ง ข้ออนุมานดังกล่าวคงไม่หมายจะให้เข้าใจว่ามูลนายไม่มีความต้องการทางสุนทรียะ คำถามมีว่าวรรณคดีของมูลนายที่ว่ามีหน้าที่ในพิธีกรรมนั้น ไม่มีภารกิจทางสุนทรียะด้วยหรือ หากมี อะไรคือภารกิจหลัก ส่วนวรรณคดีของไพร่นั้นไม่มีที่ดำรงอยู่ในพิธีกรรมเลยหรือ

นิธิ เห็นว่า วรรณกรรมของมูลนาย ไม่เน้นความบันเทิง นอกจากวรรณกรรมเพื่อการอ่านบางเล่มซึ่งมีอยู่น้อย เช่น **กำสรวล ทวาทศมาส ยวนพ่าย** ซึ่งเน้นกวีโวหารและไม่ให้ความสนุกอย่างวรรณกรรมที่มีนิยายอย่างวรรณกรรมไพร่ เช่น กลอนสวดจากชาดก และนิทานชาวบ้าน

ถ้าจะกล่าวว่าวรรณคดีของมูลนายมีหน้าที่ทางพิธีกรรมและศาสนาเท่านั้น โดยพิจารณางานต่อไปนี้ คือ **โองการแช่งน้ำ ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติ มหาชาติกลอนเทศน์ นันโทปนันทสูตรคำหลวง พระมาลัยคำหลวง** และ **ยวนพ่าย** (นิธิ, เรื่องเดียวกัน, น. ๑๔-๑๕) ก็ยังเห็นได้ว่า ถึงแม้**โองการแช่งน้ำ** ใช้อ่านในพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา มีเนื้อหาแสดงความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันกษัตริย์และความน่าหวาดหวั่นของคำสาปแช่ง จะว่าไม่มีคุณค่าทางอารมณ์ก็คงไม่ได้ และไม่ใช่อารมณ์จากพิธี แต่เป็นอารมณ์จากถ้อยคำในบริบทของพิธีมากกว่า **ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง**แสดงว่าช้างมีความสำคัญต่อพระราชอำนาจและเกียรติยศกษัตริย์ แต่สารของบทประพันธ์นี้คือความรู้สึกของช้างที่ถูกพรากจากป่ามา และการประโลมใจให้คลายความเศร้าอาวรณ์

สิ่งที่ควรพิจารณาก็คือ การเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือไม่นั้น ไม่ใช่สิ่งลดทอนคุณค่าทางวรรณศิลป์ เช่นเดียวกับ บทพรรณนาถึงความวิปโยคที่ต้องสูญเสียบุตรธิดาอันเป็นแก้วตาดวงใจ ในกัณฑ์มัทรี ไม่ว่าจะเป็นฉบับคำหลวง(ของราชสำนัก) หรือฉบับกลอนเทศน์(ของประชาชน)ก็เป็นที่ดูดดื่มใจของผู้คนตลอดมา และคงไม่ใช่อุปกรณ์การสั่งสอนศาสนาอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการ "แนะ" ให้คิดโดยต้องรู้สึกเสียก่อน สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ความเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือศาสนา ไม่ใช่จุดแบ่งแยกวรรณกรรมมูลนายและไพร่ออกจากกัน ดังที่เข้าใจกันทั่วไปว่ามหาชาติสำนวนต่าง ๆ ของราษฎรนั้นมีทั่วไปทุกภาค เช่นเดียวกับ เรื่อง **พระมาลัย** ซึ่งนิยมสวดกันมากในท้องถิ่นทั่วไป วรรณคดีที่จะค้ำจุนประเพณีให้คงอยู่ได้ ย่อมต้องมีลักษณะทางสุนทรียะอย่างเด่นชัด ซึ่งไม่น่าจะขึ้นกับความสนุกในเนื้อเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว ดังที่กล่าวได้ว่า

> ...วรรณกรรมท้องถิ่นเหล่านี้ เป็นเครื่องช่วยให้ความบันเทิงแก่ชาวอีสาน และทำให้งานเทศกาลต่าง ๆ มีชีวิตชีวา สนุกสนาน ชักจูงใจคนให้มาร่วมงาน ซึ่งก็เป็นผลพลอยให้ประเพณีต่าง ๆ สามารถคงอยู่จนตราบเท่าทุกวันนี้ และขณะเดียวกันจารีตประเพณีเหล่านี้ก็ช่วยรักษาวรรณกรรมของท้องถิ่นอีสานให้คงอยู่ไม่สูญหายไป (ประคอง เจริญจิตรกรรม, ๒๕๑๙, น. ๒๐)

"ความบันเทิง" หรือ "ความสนุก" ในการสร้างและเสพงานศิลปะน่าจะไม่ได้หมายถึงเฉพาะอารมณ์ขันเท่านั้น เพลงกล่อมเด็ก ที่แสดงความยากเข็ญขาดแคลนในชีวิตความกล้าหาญของวีรชนชาวบ้านฯลฯ ย่อมให้ความบันเทิงอย่างลึกซึ้ง เช่นเดียวกับความน่าสะพรึงกลัวของนรกในเรื่อง **พระมาลัย** หรือการรบอันดุเดือดตื่นใจใน**ยวนพ่าย** นอกจากนี้หากจะกล่าวว่าวรรณคดีราชสำนักแสวงหาความบันเทิงจากกวีโวหารในวรรณคดีเพื่อการอ่าน และจัดเป็นข้อต่างกับวรรณคดีพื้นบ้านแล้ว ก็ชวนให้เข้าใจว่า วรรณคดีพื้นบ้านนั้นมุ่งความสนุกอย่างเดียว ทั้ง ๆ ที่บทโต้ตอบระหว่างหญิงชาย เช่นบทผญาในอีสานและบทเกี้ยวในล้านนานั้น เน้นคารมและความเปรียบที่คมคายอยู่มาก ที่สำคัญวรรณคดีไพร่นั้นมิได้มีแต่บทหยาบโลนหรือทะเลาะวิวาทเพียงอย่างเดียว เช่นเดียวกับที่วรรณคดีมูลนายก็ไม่จำเป็นต้องมีแต่บทสรรเสริญเทวดา หรือกษัตริย์ไปเสียทั้งหมด

ที่ว่าคนชั้นสูงใช้วรรณกรรมบูชาเทพเจ้า โดยพิจารณาจากคำประณามพจน์ของ**โคลงนิราศนครสวรรค์**ที่ขอความคุ้มครองจากเทพเจ้า (นิธิ, เรื่องเดียวกัน, น. ๓๑) อาจเป็นการรวบรัดเกินไป เพราะคำประณามพจน์อาจเป็นเพียงธรรมเนียมของการ

ประกอบกิจโดยทั่วไปด้วย ควรหาเหตุผลว่าวรรณกรรมประเภทนิราศนั้น มีเนื้อหาทางอารมณ์ที่เหมาะสมอย่างไรที่จะใช้เป็นเครื่องบูชาแทนที่จะเป็นบทสรรเสริญมหิทธานุภาพของเทพทั้งเรื่อง ซึ่งไม่เคยมีในวรรณคดีไทย นิราศโคลงสมัยอยุธยาเช่น**ทวาทศมาส**ก็มีลักษณะห่างไกลจากหน้าที่ในพิธีกรรมและการสั่งสอนศาสนามาก[๒] แม้แต่ **รามเกียรติ์** ก็ถูกดัดแปลงสาระสำคัญและปรัชญาทางศาสนาเสียมาก ที่จริงนั้นควรพิจารณาอย่างยิ่งว่านิราศเป็นงานประพันธ์ที่มุ่งแสดงความทุกข์ในใจ อันเนื่องด้วยความพลัดพราก ซึ่งเป็นวาระที่มนุษย์จะแสดงตัวตนในส่วนลึกและการถามปัญหาถึงเคราะห์กรรมของตน ซึ่งแม้แต่เทพก็ปัดเป่าให้ไม่ได้ นิราศได้ย้ำความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ในการผจญความทุกข์(ซึ่งไม่จำเป็นต้องสืบมาจากเทพ) กวีสมัยอยุธยาจึงนิยมแต่งบทครวญ ในลักษณะนิราศอยู่มาก และยังได้ตัดตอนนิยายมาแต่งเฉพาะบทครำ่ครวญด้วย เช่น **นิราศสีดา** หรือ **ราชาพิลาปคำฉันท์** การอุ้มสมของเทพารักษ์ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์** และ **อนิรุทธคำฉันท์** เป็นโอกาสที่ผู้แต่งจะได้แสดงภาวะทางอารมณ์ของคู่พระคู่นางที่โหยหาจะได้คืนกลับมาพบกัน

นิธิกล่าวว่า วรรณกรรมของมูลนายไม่มีนิยายและตำนานที่มาจากมุขปาฐะยกเว้นในสมัยอยุธยาตอนกลางลงมา

ปัญหาสำคัญอย่างหนึ่งของการศึกษาวรรณคดีเชิงประวัติของเราก็คือ การขาดแคลนหลักฐานเรื่องผู้แต่งและเวลาแต่ง ประวัติวรรณคดีบางช่วงอาจเขียนขึ้นจากความน่าตื่นเต้นของตำนานหรือเรื่องเล่าที่ออกจะเลื่อนลอย เช่นความเชื่อว่าวรรณคดีสมัยสมเด็จพระนารายณ์รุ่งเรืองจนถึงขั้นยุคทอง(ดูรายละเอียดข้อถกเถียงเรื่องนี้ใน สุมาลี กียะกูล, ๒๕๑๙, น. ๒๕-๕๗) การจัดให้ **สมุทรโฆษคำฉันท์** และ **อนิรุทธคำฉันท์** เป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลายในรัชสมัยพระนารายณ์ ก็เพราะอนิรุทธถูกโยงเข้ากับตำนานที่ว่าศรีปราชญ์เป็นคนโลดโผนและเชื่อมั่นในตัวเอง จึงกล้าแต่ง **อนิรุทธคำฉันท์** แข่งกับ **สมุทรโฆษคำฉันท์**และจึงไม่แต่งคำประณามพจน์[๓] ในกรณีที่หลักฐานเกี่ยวกับผู้แต่งไม่ปรากฏแน่ชัด หลักฐานเรื่องลักษณะภาษาฉันทลักษณ์และโครงสร้างน่าจะเป็นประโยชน์

---

[๒] ดูวิทยานิพนธ์มหาบัณฑิตของผู้เขียน เรื่อง "**ความงามในทวาทศมาส**", ๒๕๑๖

[๓] นอกจากนี้มักยกตอนที่กล่าวว่า "เสร็จสว่างเสร็จตื่นจากผมม **เสร็จเสียอาจม** แล้วก็เสด็จโสรจสรง" ใน**อนิรุทธคำฉันท์** ว่าเป็นการแหวกขนบอย่างห้าวหาญของผู้แต่ง แท้ที่จริงแล้วน่าจะเป็นความนิยมของสมัยอยุธยาตอนต้นมากกว่า ดังที่ปรากฏใน**มหาชาติคำหลวง** กัณฑ์ทานกัณฑ์ว่า "บ้นนสมเด็จเจ้าพระยาธรรมธิราช...ก็ทรงอาตมเอาบงงคนก็ไขตรู่" และ**ลิลิตพระลอ**ว่า "ลงบังคนทณแก้ว ออกจากบังคนแล้ว เชิญอ่อนท้าวสองสรง เล่านา"

ได้มากกว่า ดูจะมีเหตุผลพอใช้ที่จะกล่าวว่า วรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้เป็นผลงานในสมัยอยุธยาตอนต้น (สุมาลี, เรื่องเดียวกัน, น. ๖-๗, ๑๒๖-๒๒๐)

การที่กล่าวว่าวรรณกรรมไพร่ไม่ได้รับฉันทลักษณ์ของราชสำนักไปใช้เลยนั้น (นิธิ, ๒๕๒๗, น. ๑๒) ออกจะเป็นการรีบด่วนเกินไป ทั้งนี้แม้วรรณคดีราชสำนักจะใช้คำยืมจากบาลีสันสกฤตและเขมรอยู่มาก แต่ก็ยังเป็นวรรณคดีไทย และใช้กลมกลืนกับภาษาไทยอย่างมีประสิทธิภาพ ข้อสำคัญแบบแผนคำประพันธ์ของชนกลุ่มใดย่อมวางอยู่บนพื้นฐานของอัจฉริยลักษณะของภาษานั้น โคลง ซึ่งเป็นคำประพันธ์ดั้งเดิมของชนเผ่าไทในแถบล้านนา ล้านช้าง และอยุธยา (น่าจะรวมทั้งสุโขทัยด้วย) ไม่ได้ปรากฏอยู่เฉพาะในวรรณคดีลายลักษณ์เท่านั้น ดังที่ ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๑, น. ๓๖) กล่าวว่า "ในกลุ่มชนชาติไทยที่ไม่มีตัวอักษรใช้ก็มีคำประพันธ์ประเภทกำหนดเสียงวรรณยุกต์" และ "ในวรรณกรรมมุขปาฐะประเภทเพลงปฏิพากย์ของภาคอีสานและล้านนา ขณะที่หมอลำและช่างซอขับบทร้อยกรอง คือกลอนลำ และซอ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่กำหนดเสียงวรรณยุกต์อย่างคล่องแคล่วว่องไวนั้น ย่อมคำนึงถึงเสียงวรรณยุกต์มากกว่ารูป... บางคนไม่รู้หนังสือแต่สามารถขับลำได้..." ที่ไม่ปรากฏว่าการขับลำในสมัยสุโขทัยและอยุธยาใช้ฉันทลักษณ์แบบโคลงก็เพราะเป็นวรรณคดีมุขปาฐะ ซึ่งไม่มีการจดบันทึกไว้

นอกจากนี้ กาพย์ ซึ่งปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ ซึ่งใช้เพื่อการแสดง เช่น เป็นบทพากย์หนังและโขน ก็ได้แพร่หลายไปสู่วรรณคดีลายลักษณ์ของชาวบ้านด้วย คือ งานเขียนประเภทที่เรียกว่ากลอนสวด หรือนิยายที่แต่งสำหรับสวดในวัด มีท่วงทำนองเลียนแบบชาดก ใช้ประโยชน์จากความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของวรรณคดี เป็นเครื่องมือปลูกฝังความคิดทางอ้อม งานประเภทนี้ต่อมาได้แพร่หลายไปยังครัวเรือนด้วย ดังที่บทละครนอกเรื่อง**สังข์ทอง** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ กล่าวถึง "เจ้าเงาะนอนถอนหนวดสวด**สุบิน**" หมายถึงกลอนสวดเรื่อง**สุบินกุมาร** หรือ **สุบินคำกาพย์**

ที่จริง นิธิ เอียวศรีวงศ์ ก็ได้มองเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมไพร่และมูลนายอยู่เหมือนกันโดยอธิบายว่า มีวัดเป็นตัวเชื่อม (นิธิ, ๒๕๒๗, น. ๒๐-๒๖) เมื่อถึงตอนนี้ นิธิได้ย้อนกลับมาที่ **มหาชาติคำหลวง** (เรื่องเดียวกัน, น. ๒๕) โดยกล่าวว่า

> วรรณกรรมที่มีนิยายก็มีอยู่ค่อนข้างมากในวรรณกรรมวัด เพราะชาดกเป็นเนื้อหาสำคัญที่ปัญญาชนในวัดใช้สำหรับสั่งสอน วรรณกรรมที่มีนิยายเหล่านี้อาจเป็นแบบอย่างของวรรณกรรมเขียนที่เป็นนิยายแก่วรรณกรรมราชสำนัก ดังจะเห็นได้ว่า วรรณกรรมที่เป็นนิยายในระยะต้น ๆ จากราชสำนักมักจะเกี่ยวพัน

กับชาดก หรือคัมภีร์ศาสนาเสมอ เช่น **มหาชาติคำหลวง เสือโคคำฉันท์**...

แม้จะยังจัดให้ **มหาชาติคำหลวง** เป็นวรรณกรรมราชสำนัก ซึ่งมีหน้าที่ทางพิธีกรรมและการสั่งสอน ก็ควรจัดเป็นวรรณกรรมเพื่อการอ่านที่ให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะได้ด้วย ส่วน**เสือโคคำฉันท์** มีเค้าเรื่องมาจาก**ปัญญาสชาดก**เพียงเล็กน้อย เกือบเรียกได้ว่าไม่ใช่เรื่องเดียวกัน แสดงว่าราชสำนักก็ได้รับนิยายจากไพร่มาเหมือนกัน การรับนิทานหรือนิยายพื้นบ้าน ก็ไม่ใช่สิ่งแปลกแต่อย่างใด และที่มาของวรรณกรรมราชสำนักก็ไม่จำเป็นต้องเป็นวัฒนธรรมต่างประเทศแต่อย่างเดียว

ดังนั้นความแตกต่างของวรรณคดีมูลนาย และวรรณคดีไพร่นั้น จึงไม่ใช่บทบาทและหน้าที่ที่ฝ่ายหนึ่งใช้แต่ในพิธีกรรม อีกฝ่ายหนึ่งเน้นแต่ความบันเทิง หรือฝ่ายหนึ่งมีแต่วรรณคดีลายลักษณ์ อีกฝ่ายหนึ่งมีแต่วรรณคดีมุขปาฐะ ในด้านที่มาของเรื่องทั้งราชสำนักและชาวบ้านต่างได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีพุทธศาสนา เช่นชาดกในนิบาต (ที่ขยายเป็น**อรรถกถาชาดก**) และนอกนิบาต (**ปัญญาสชาดก**)[๔] ทั้งนี้เพราะผู้รู้ภาษาบาลี มิได้มีอยู่แต่ในราชสำนักเท่านั้น มีข้อน่าสังเกตว่าการรับ**ปัญญาสชาดก** มาแต่งนั้นอาจจะไม่ได้รับมาโดยตรงทั้งหมด แต่รับผ่านการเล่าที่แพร่กระจายมาแล้ว มีการแต่งเติมเนื้อความอยู่มาก เช่น **เสือโคคำฉันท์** น่าจะมีการต่อเติมมาก่อนการแต่ง หรือ**สมุทรโฆษคำฉันท์** อาจต่อเติมเพื่อให้เป็นวัสดุของความบันเทิงในทางวรรณคดีมากกว่าที่จะใช้สอน มิฉะนั้นก็ควรยึดตาม**ปัญญาสชาดก**

สิ่งที่น่าสนใจที่น่าจะพิจารณาในลำดับต่อไปก็คือ อิทธิพลต่างประเทศในวัฒนธรรมมูลนาย ซึ่งมีผลต่อวรรณคดีราชสำนัก และบทบาทของราชสำนักในการพัฒนารูปแบบของวรรณคดี

เป็นที่เข้าใจกันว่า สังคมอยุธยาดำรงอยู่ได้ด้วยระบบสำคัญ ๒ ระบบ คือ ระบบศักดินา และระบบไพร่ ซึ่งไม่น่าจะเป็นอิทธิพลจากต่างประเทศเสียทั้งหมด หากได้พัฒนาขึ้นจากความต้องการร่วมกันของทั้งมูลนายและไพร่ คือมูลนายต้องการกำลังในการรักษารัฐ และไพร่ต้องการความคุ้มครอง ดังที่นิธิได้อธิบายในงานชิ้นหลัง ว่า"ระบบความสัมพันธ์ระหว่างนายและชาวนา มีความแข็งแกร่งเพราะ ...มีพื้นฐานอยู่บนความ

---

[๔] ดูการศึกษาของ นิยะดา สาริกภูติ ๒๕๒๔ สรุปว่าที่มาของเรื่อง แนวคิด และกลวิธีของปัญญาสชาดก แสดงอิทธิพลของคัมภีร์พุทธศาสนาภาษาบาลี และสันสกฤต มากกว่านิทานพื้นบ้านอย่างที่เคยเข้าใจกัน

จำเป็นทางเศรษฐกิจ" และพระราชอำนาจของกษัตริย์ซึ่งเป็นผู้ควบคุมเจ้านายและขุนนาง ซึ่งควบคุมไพร่อีกต่อหนึ่ง "ก็เป็นที่เข้าใจได้ ...เพราะโดยสาระสำคัญแล้วไม่แปลกแยกทางวัฒนธรรมจากชาวนาไทย" (นิธิ, ๒๕๓๒, น. ๒๙-๓๐) การควบคุมกำลังคนของอยุธยา ก็มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในชนเผ่าไทต่าง ๆ การพัฒนาให้ซับซ้อนขึ้นก็ด้วยความจำเป็นของความเป็นอาณาจักรใหญ่ (มานพ ถาวรวัฒน์สกุล, ๒๕๓๐, น. ๑๗-๑๙) จึงกล่าวได้ว่ากษัตริย์ควบคุมกำลังคนผ่านความสัมพันธ์ของไพร่กับมูลนาย โดยมีวัฒนธรรมความเชื่อเดิมและจากภายนอกเป็นเครื่องค้ำจุนความสัมพันธ์นั้นให้มีความชอบธรรม วัฒนธรรมภายนอกนั้น ได้แก่ วัฒนธรรมฮินดู และพุทธศาสนา รวมทั้งเขมร ด้วยอย่างไรก็ตาม การปลูกฝังวัฒนธรรมเหล่านี้ให้เป็นที่ยอมรับของประชาชน ก็ต้องกระทำด้วยการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้อง และกลมกลืนกับความเชื่อในวัฒนธรรมเดิม (มานพ, เรื่องเดียวกัน,น. ๑๕)

ระบบความสัมพันธ์เช่นนี้ กล่าวได้สั้น ๆ ว่า "ระบบศักดินา[ของไทย] นั้นโดยหัวใจแล้วคือความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับชุมชนหมู่บ้าน" ดังนั้น "ลักษณะการประสานเข้ากลไกกันพอดีของรัฐและชุมชนหมู่บ้าน เป็นลักษณะสำคัญมากของระบบศักดินา ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับหมู่บ้านที่มีเสถียรภาพสูง"(ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ๒๕๒๙, น. ๓๔-๓๕,๘๓-๘๖) การรับวัฒนธรรมต่างประเทศ เป็นความจำเป็นเมื่ออาณาจักรมีขนาดใหญ่โตขึ้นและมีระบบการควบคุมอำนาจที่ซับซ้อนขึ้น โดยหมู่บ้านซึ่งเป็นสถาบันเก่าแก่ของสังคมยังดำรงอยู่ ศาสนาและพิธีกรรมรวมทั้งศิลปวรรณคดีเป็นเครื่องกล่อมเกลาทางสังคมที่เชื่อมประสานสถาบันบ้านกับเมืองเข้าด้วยกัน การที่ชนชั้นสูงเน้นความสำคัญของศาสนาและพิธีกรรมนั้นอธิบายได้ว่า "ความเชื่อในศาสนาและพิธีกรรมทางศาสนาทำให้การกระทำที่สำคัญและความผูกพันทางสังคมของชีวิตมนุษย์เป็นส่วนรวม"และ "ศาสนาใช้หลักจริยธรรม ทำให้ชีวิตและการปฏิบัติงานของมนุษย์มีความศักดิ์สิทธิ์ ศาสนาได้กลายเป็นพลังที่มีอำนาจมากที่สุดในการควบคุมทางสังคม โดยหลักการแล้วศาสนาให้พลังที่แข็งแกร่งแก่มนุษย์ ศาสนามีกำเนิดในทุกวัฒนธรรม ก็เพราะมนุษย์มีความรู้อันจำกัดในการต่อสู้กับโชคชะตา มีพันธะในช่วงชีวิตของการอยู่ร่วมกัน ทำให้เกิดความรู้สึกผูกพันกัน และไม่ยอมสยบต่ออำนาจของความตายและหายนะของชีวิต" (Malinowski, in Lessa and Vogt, eds.,1965,p. 46)

ในความหมายหนึ่ง วรรณคดีและศิลปะ อาจเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการกล่อมเกลาทางสังคม เพราะพลังอำนาจในการเหนี่ยวโน้มใจของศิลปวรรณคดีนั้นมีอยู่มาก

อย่างไรก็ตาม ศิลปะที่กล่าวว่า ใช้เพื่อผลด้านอื่นด้วย (นอกจากสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะ) นั้น ก็มีความเข้มข้นซับซ้อนเกินกว่าจะเหมารวมว่า สร้างขึ้นเพื่อรับใช้อะไรบางอย่างเท่านั้น จึงกล่าวได้ว่าวัตถุประสงค์ของการสื่อสารนั้นมองได้หลายมิติ ความคิดความเชื่อเป็นวัสดุส่วนหนึ่งของศิลปะ เพราะมนุษย์สร้างศิลปะขึ้นจากพื้นฐานของประสบการณ์ส่วนตัว และสื่อสารกับผู้อื่นได้ก็เพราะประสบการณ์ส่วนตัวนั้นเป็นประสบการณ์ร่วมในระดับหนึ่ง วรรณคดีอาจสะท้อนความคับข้องใจ ความหวัง ความปรารถนา ตลอดจนความขัดแย้งนานัปการ เช่น ความขัดแย้งระหว่างความยิ่งใหญ่ของสถานการณ์ กับการใช้สติปัญญาจัดการกับความเป็นไปของชีวิต วรรณคดีของมูลนายและไพร่ย่อมไม่แยกห่างจากกันในข้อนี้

จุดต่างสำคัญของวรรณคดีมูลนายและไพร่ น่าจะอยู่ที่ราชสำนักได้มีส่วนสำคัญในการพัฒนาวรรณคดีลายลักษณ์ในกระบวนการสร้างซึ่งแตกต่างจากวรรณคดีมุขปาฐะ อันมักอาศัยปฏิภาณและการด้นเป็นพื้น อย่างไรก็ตามวรรณคดีลายลักษณ์ของพื้นบ้านก็มีอยู่ไม่น้อย

๓. วรรณคดีลายลักษณ์กับการ"เกลากลอน"และการสร้างกุศล

วรรณคดีลายลักษณ์แม้สร้างขึ้นในรูปของตัวเขียน แต่ก็มีไว้เพื่อเสพด้วยการอ่านเป็นท่วงทำนองที่เรียกว่า ขับและสวด ด้วยเหตุนี้ลักษณะสำคัญขององค์ประกอบด้านเสียงจึงคงอยู่ เป็นสิ่งแสดงเค้าเงื่อนของการสืบต่อจากมุขปาฐะ แต่การแต่งเป็นลายลักษณ์ ได้เปิดโอกาสให้มีกิจกรรมอย่างหนึ่งซึ่งไม่มีในมุขปาฐะ คือการ "**เกลากลอน**" ดังกล่าว**ในลิลิตพระลอ**ว่า " **เกลากลอน**กล่าวกลการ กลกล่อม ใจนา"

เมื่อพิจารณาเนื้อหาของ**ลิลิตพระลอ**อย่างลึกซึ้งแล้วย่อมเห็นได้ว่า ความ"กล่อมใจ" นั้นไม่ได้เป็นผลจากองค์ประกอบด้านเสียงแต่เพียงอย่างเดียว แต่ย่อมเกี่ยวข้องกับความลุ่มลึกของความหมายด้วย และผู้แต่งเองก็ตระหนักถึงลักษณะเช่นนี้ด้วย จึงกล่าวอย่างมั่นใจในตอนท้ายว่า งานของตน

เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์
คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย
เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ
กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ

คำแถลงนี้แสดงถึงความเชื่อมั่นว่าบทประพันธ์นี้คงทนต่อการพิสูจน์ของผู้อ่านไม่เลือกยุคสมัย จึงนอกจากจะฟังไพเราะแล้ว ยังส่งผลต่อสัมผัสทางใจอย่างมีพลังอีกด้วย ความเชื่อมั่นนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการบูชาพระผู้เป็นเจ้าแต่อย่างใด แต่เป็นความเชื่อมั่นในมนุษย์ทั้งผู้สร้างและผู้เสพงาน มากกว่าที่จะคิดว่าเป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เพราะกระทำถูกพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นการเกลากลอน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการแต่งจึงไม่จำเป็นต้องเป็นกิจของผู้แต่งเพียงคนเดียว บางครั้งมีนามผู้แต่งระบุไว้หลายคนและบอกว่า "ช่วยแกล้งเกลากลอน" (**ทวาทศมาส**)

การสร้างงานอันยิ่งใหญ่นั้นย่อมแสดงถึงอหังการของผู้แต่ง ในเวลาเดียวกันก็ได้เสนองานแก่ผู้เสพอย่างอ่อนน้อมถ่อมตนด้วยความนับถือในสติปัญญาของผู้อื่น กวีแม้เชื่อมั่นในฝีมือของตน และได้ขัดเกลางานจนพอใจแล้ว ก็ยังเปิดทางให้แก่การแก้ไขของผู้อื่น ทั้งร่วมสมัยและในอนาคต(อันไม่รู้จบ) อีกด้วย กวีมักถ่อมตัวว่ายังมีปัญญาน้อย ทั้งนี้ น่าจะเป็นด้วยเหตุผลสองประการคือ ถือว่ากิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรม เป็นกิจกรรมที่ยิ่งใหญ่ และเป็นการสร้างสรรค์ที่ไม่รู้จบ และอีกประการหนึ่งการถ่อมตัวนั้นคือความอหังการอย่างหนึ่งที่พร้อมจะให้ตรวจสอบ โดยเชื่อว่าจะมีผู้เข้าถึงและเห็นคุณค่าที่จะขัดเกลางานนั้นให้ดำรงอยู่ต่อไป

ความยืนยงของวรรณคดีลายลักษณ์ที่ตกทอดข้ามเวลามา น่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้มีศรัทธาในการสร้างงาน โดยเฉพาะเมื่อโยงเรื่องกับเนื้อหาทางศาสนาได้บ้างก็มักถือว่าเป็นบุญกิริยาอย่างหนึ่ง ซึ่งจะบันดาลให้ผู้สร้างได้รับผลบุญ ลักษณะเช่นนี้น่าวิเคราะห์หาเหตุผลว่ามีแง่มุมอันลึกซึ้งเพียงใดหรือไม่

สิ่งที่น่าสังเกตในขั้นแรกก็คือ ผู้แต่งเชื่อมั่นในเนื้อหาของเรื่องว่าเป็นกุศล(มโน-ทัศน์เดียวกับที่กล่าวใน**ลิลิตพระลอ**ว่า "เป็นศรี") เมื่อคำนึงว่ากุศลกรรมนี้เป็นผลของการพิจารณาศึกษาเรียนรู้ชีวิต (แม้เป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา ก็จะเห็นว่าไม่ได้มุ่งอธิบายหลักธรรมล้วน ๆ เป็นข้อใหญ่ แม้แต่เรื่อง**มหาชาติ**) จึงเห็นได้ว่าหากจะเข้าถึงหลักธรรมย่อมปฏิเสธการเรียนรู้ชีวิตไม่ได้ การประกอบกุศลกรรมของผู้แต่งเช่นนี้ จึงให้ผลทางปัญญา (และอารมณ์) ซึ่งเผื่อแผ่ต่อผู้อื่น ด้วยความเชื่อถือในศักยภาพของมนุษย์ ผู้แต่งจึงมักตั้งความหวัง ขอให้มีอานิสงส์เป็นการบรรลุนิพพานหรือพบพระศรีอาริย์ ซึ่งแม้จะมองได้แง่หนึ่งว่า เป็นอุดมคติที่กล่าวกันเป็นประเพณี หรือมุ่งความสุขจากชีวิตที่สุขสบาย แต่ก็น่าจะเห็นได้ว่า มีมูลฐานมาจากความเชื่อมั่นในอานิสงส์ของปัญญาบารมี ซึ่งจะส่งให้บรรลุมรรคผลอันเป็นอุดมคติของชีวิตได้ในที่สุด ลักษณะเช่นนี้ต่างจากบท

สวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าเพื่อให้พึงพอใจ แต่เป็นการบำเพ็ญปัญญาบารมี ซึ่งกระทำควบคู่กับการบำเพ็ญทานบารมีและเป็นทานบารมีซึ่งมีปัญญาเป็นทานด้วย มโนทัศน์เช่นนี้มีทั้งในการสร้างงานของราชสำนักและชาวบ้าน เช่นใน**สังข์ศิลป์ชัยกลอนสวด** เล่ม ๒ (๒๕๑๓, น. ๒๑๒) ตอนจบเรื่องมีข้อความเชื่อมโยงมโนทัศน์เรื่องคุณค่าของงานอันเนื่องด้วยความเพียร ปัญญา ศรัทธา และกุศลในการสร้างงาน ว่า

> ข้าพเจ้าผู้เขียน แต่ทำ**ความเพียร** เขียนช้านานมา กว่าจะได้แต่ละหัว ลำบากตัวนักหนา เพราะแก่ชรา อดสำห์สร้าง**บารมี**... ผู้ใดอ่านเล่า เอ็นดูข้าเจ้า ช่วยพิเคราะห์บ้าง ที่ตกผิดพลั้ง ช่วยบ้างแต้มเขียนใส่ อดสำห์ทำไว้ จะได้**กุศล** แต้มเขียนไว้เถิด จะได้ไปเกิดในวิมานบน ช่วยแต้มเขียนไว้ จะ**ได้มรรคผล** จะได้ไปสู่เมืองบนในวิมานสวรรค์ ท่านผู้ใดอ่านแล้ว เอ็นดูข้าเจ้า อย่าให้ถูกน้ำมัน ช่วยป้องช่วยกัน อย่าให้ถูกน้ำมาก เหมือนได้เอ็นดู อย่าถูอย่าลาก อย่าให้ถูกน้ำมาก อักษรจะหมองศรี อย่าได้นอนอ่าน ท่านเอยไม่ดี ฉบับอันนี้ จะขาดยับไป เอ็นดูเถิดเจ้าหมื่น ระวังไฟระวังฟืนแม้ไหม้เข้าได้ จะเกิดโทษใหญ่ นะเจ้าหมื่นเอย ตาคงยายมูน ตั้งใจเพิ่มพูน ขอพรใส่เกศา **สร้างสังข์ศิลป์ชัย** ด้วยใจ**ศรัทธา** ทำไว้นี้หนา สร้างไว้จนจบ เกิดชาติใดใด ขอให้ได้พบ ให้ไปประสบ พบพระศรีอารย์

แม้แต่**อนิรุทธคำฉันท์** ซึ่งตัวเอกเป็นเชื้อวงศ์ของพระกฤษณะ ซึ่งไม่เกี่ยวกับพุทธศาสนา ผู้แต่งก็ยังตั้งความปรารถนาขอถึงนิพพาน

ขอจงอุปถัมภก	กการซึ่งอันปรารถนา
อสังขัตยธรรมา	จง**ตรัสแจ้งมโนใน**
ขอจง**เผด็จเกลศรา**	คธิกสาลจงกษัย
นฤพยาธินฤภัย	นิราลัยนิรันดร

การเข้าถึงนิพพานนั้น ต้องผ่านการเผด็จกิเลสด้วยปัญญา การสร้างคำประพันธ์ก็เป็นวิถีแห่งการสร้างสมปัญญาด้วยความรู้จักชีวิต ซึ่งเกิดขึ้นได้ด้วยการครุ่นคิดอย่างพากเพียร

วรรณคดีลายลักษณ์ช่วยย้ำลักษณะของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ให้ชัดขึ้น เพราะปรากฏเป็นรูปเก็บรักษาดูแลได้ และยังอ่านซ้ำได้หลายครั้ง โดยผู้รับอาจทบทวนตรึกตรองในความสัมพันธ์ของสื่อและสารได้ งานบางประเภทอาจมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างการสื่อสารส่วนตัวระหว่างผู้มีจิตผูกพันกัน เช่น งานนิราศ ซึ่งมีลักษณะเชื่อมโยงความรับรู้

ในประสบการณ์ในปัจจุบันกับความหวนหาอาลัยในประสบการณ์เดิมอันฝังใจ แต่การที่นิราศได้แพร่ไปยังผู้อื่น ซึ่งมิใช่นางที่รัก อันเป็นบุคคลที่ผู้แต่งมุ่งหมายจะสื่อสารด้วยโดยตรง (หรือแสดงในขนบการแต่งเช่นนั้น) ย่อมหมายความว่า เป็นการมอบประสบการณ์ส่วนตัวให้สาธารณชนร่วมรับรู้ เพราะเชื่อมั่นในคุณค่าของประสบการณ์นั้นและเชื่อมั่นในพลังการรับรู้ของผู้อื่นด้วย การเน้นความเป็นเฉพาะของความสัมพันธ์ระหว่างผู้สื่อสารและรับสาร (ในเรื่องซึ่งอาจสมมุติขึ้นเป็นตัวแทนของความรักอันดูดดื่ม) เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความสำเร็จในการสื่อสาร ให้ผู้อ่านเข้าสัมผัสกับโลกสมมุติของผู้แต่งซึ่งมีกติกาบางอย่างที่ต้องเรียนรู้ และรับรู้ ดังกล่าวได้ว่า "การที่จะรับ 'ความลวง อย่างเช่นที่แฝงอยู่ในรูปของศิลปะ เป็นแง่หนึ่งของวัฒนธรรมเหมือนกัน เรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมทางอารมณ์" (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๑, น. ๔๗) การกล่าวมอบความกำสรด "ถวายแก่นุชน้องอ้าง อ่านเหล้นหายฉงน" ใน**นิราศหริภุญชัย** กับ "สารนี้นุชแนบไว้ ในหมอน อย่าแม่อย่าควรเอา อ่านเหล้น" ใน**กำสรวลนั้น** ล้วนแต่มีนัยพิเศษ ซึ่งทำให้มีจุดสะดุดความสนใจของผู้อ่านกล่าวคือ ใน**นิราศหริภุญชัย**นั้นผู้แต่งเชื่อว่าความรันทดเพราะความรักของตนเป็นสิ่งที่มีคุณค่าต่อการรับรู้ของนาง การอ่านเป็นวิถีทางแห่งการรับสื่อประสบการณ์ระหว่างมนุษย์ที่แสดงออกเป็นลายลักษณ์อักษร **อ่านเหล้น** ในโคลงนี้โยงกับมโนทัศน์ที่เห็นคุณค่าของงานประพันธ์ในประเพณีการเล่นว่าให้ความคลายทุกข์ความเศร้าเพราะจากรักของผู้เป็นที่รักย่อมทำให้นางคลาย**ฉงน**จากความไม่แน่ใจในทุกข์สุขของเขารวมทั้งความมั่นคงในจิตใจของเขาในยามไกลกันด้วย ส่วนใน**กำสรวล**นั้น อาจเป็นไปได้ว่าผู้แต่งได้พบข้อความข้างต้นใน**นิราศหริภุญชัย**มาก่อน จึงได้พลิกแพลงความหมายให้ตรงข้ามเพื่อแสดงความหมายอีกแง่หนึ่งว่า สารแห่งความคร่ำครวญของเขานั้นมีความหมายลึกล้ำเกินกว่าที่จะอ่านเพื่อบันเทิงใจ แต่หาก"แนบไว้ในหมอน" ก็จะรับรู้ความหมายได้ด้วยสัมผัสพิเศษแห่งจินตนาการ อย่างไรก็ตามทั้งสองข้อความนี้เมื่อผ่านไปสู่การรับรู้ของผู้อื่น ก็ย่อมเร้าความรู้สึกให้เข้าถึงความหมายของงานประพันธ์นั้นอย่างที่น่าจะมีอย่างจริงจังในชีวิตจริงของผู้แต่ง

กล่าวได้ว่า การเกลากลอนในวรรณคดีลายลักษณ์ เกิดขึ้นด้วยความสำนึกในศักยภาพของมนุษย์ในการสร้างและเสพงานประพันธ์ การเกลากลอนทำให้เห็นความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวงานมากขึ้น และส่งผลต่อการสื่อสารที่จะยืนยาวคงทนเกินกว่าชีวิตของผู้สร้าง บ่งชี้ความพากเพียรเรียนรู้ชีวิต ที่จะส่งทอดต่อกัน และขัดเกลาต่อเติมได้ไม่รู้จบ ความหมายในชีวิตของผู้ใดผู้หนึ่งย่อมมีค่าแก่การรับรู้ของผู้อื่นด้วย การ

สร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์จึงเป็นการสร้างกุศล ซึ่งอาจถือเทียบเท่าได้กับการบำเพ็ญปัญญาบารมี และทานบารมี ซึ่งมีอานิสงส์ให้เผด็จกิเลสได้

๔. อิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศกับวรรณคดีลายลักษณ์

อิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ ปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ของราชสำนักของอยุธยาในเบื้องต้น ด้วยความจำเป็นในการสื่อความคิด ดังได้กล่าวแล้วว่า ความคิดเป็นวัสดุอย่างหนึ่งของวรรณคดี ความคิดมีบทบาทสำคัญในการตีความสิ่งที่เกิดขึ้นในประสบการณ์ของมนุษย์ เช่น การให้เหตุผลของความทุกข์และเคราะห์กรรม การกำหนดว่าสิ่งใดเป็นคุณ สิ่งใดเป็นโทษเหล่านี้เป็นต้น เนื่องจากว่าความคิดเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และภาษาเป็นเครื่องแสดงออกของความคิด การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมด้านความคิดจากสังคมใดย่อมทำให้รับภาษาจากสังคมนั้นมาด้วย

กระบวนการรับถ่ายทอดความคิดในรูปของภาษา เป็นสิ่งที่ไม่ง่ายนัก ผู้รับซึ่งเป็นคนต่างภาษา ต้องมีความสามารถในการแปลคำที่แสดงความคิดใหม่ โดยใช้คำที่มีอยู่เดิมในภาษาของตนเพื่อประโยชน์แก่การสื่อสารกับคนส่วนใหญ่ ดังที่เห็นในงานช่วงแรก ๆ ของอาณาจักร เช่น**โองการแช่งน้ำ** ซึ่งอาจแต่งขึ้นก่อนสถาปนากรุงศรีอยุธยา และมีใช้อยู่ก่อนแล้ว (จิตร ภูมิศักดิ์, ๒๕๒๔, น. ๒๓-๑๑๗) เรียกชื่อเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์เป็นคำไทยตามลักษณะเด่นที่น่าจะรู้จักกันอยู่บ้างแล้ว เช่น ขุนหงส์ทองเกล้าสี่(พระพรหม) เจ้าผาหลวง (พระอิศวร) สิบหน้าเจ้าอสูร (ทศกัณฐ์) เป็นต้น แต่เมื่อมีความจำเป็นต้องสื่อสารเกี่ยวกับนามธรรมในระบบความคิดใหม่ ซึ่งหาคำเทียบ หรือถอดเป็นคำไทยให้ใกล้เคียงไม่ได้ ก็ต้องยืมคำต่างประเทศเข้ามา เช่น คำว่า บาป บุญ คุณ โทษ นรก สวรรค์ กุศล อกุศล อวิชชา กิเลส ตัณหา นิพพาน เป็นต้น การใช้คำยืมในงานประพันธ์อาจสื่อความคิดและอารมณ์ที่เข้มข้น ในกรอบความคิดที่รับเข้ามาใหม่ ตัวอย่างจากคำรำพึงของพระลอตอนเสี่ยงน้ำว่า

เป็นขุนยศยิ่งฟ้า ฤๅ**บาป**จำหว้ายหล้า
หล่มหล้มตนเดียว

ข้อความนี้แสดงการตีความชีวิตตามแนวพุทธศาสนา อธิบายมูลเหตุความผิดพลาดของพระลอ **บาป** แสดงความประจักษ์อย่างฉงนฉงายในความบกพร่องของชีวิตที่รุนแรงหนักหน่วงถึงกับพาให้พินาศ โดยที่ยศศักดิ์อำนาจซึ่งดูว่ายิ่งใหญ่นักแล้ว ก็ยังมิ

อาจเหนี่ยวรั้งยับยั้งได้ (ในโลกทรรศน์สมัยนั้น **ยศ** เชื่อมโยงกับ **อำนาจ** และ **บุญบารมี**) ข้อความนี้จึงแสดงถึงการตีความใหม่จากเค้าเรื่องเดิมซึ่งน่าจะเคยเน้นหนักไปที่เวทมนต์คาถาตามความเชื่อเก่าแก่ของชนเผ่าไท

อิทธิพลที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เกี่ยวกับวรรณคดี คือ การแปลวรรณคดีต่างภาษา โดยเฉพาะวรรณคดีบาลี เช่น **มหาเวสสันดรชาดกในอรรถกถาชาดก** เพราะวรรณคดีบาลีมีพัฒนาการทางศิลปะมานาน เช่น การพรรณนาความรู้สึก ความเปรียบ การแสดงมิติที่ซับซ้อนของตัวละคร เป็นต้น เมื่อถ่อดออกเป็นภาษาไทย ย่อมให้แนวทางและแรงบันดาลใจแก่ลีลา หรือทำนองแต่งในการสร้างงานต่อไป ตัวอย่างที่พอเทียบได้ เช่น **ในมหาชาติคำหลวง**กัณฑ์กุมาร เมื่อพระเวสสันดรตรัสแก่ชาลีด้วยความเปรียบว่า "...กโรถ วจนำ มม จงเจ้าเร่งมาทำโดยดงงคำพ่อกล่าวนี่ ยานนาวาว เม โหถ สองเจ้าแพงเภตรา แก่พ่อผู้จะปรารถนาเปนพระพุทธน้นน อจลา *ภว***สาคเร** พยงแผ่นดิน บตรอาล ข้าม สงสารเสมอ**อรรณพน้นน**"

ห้วงน้ำอันกว้างใหญ่ (สาคร) ซึ่งในสำนวนแปลนี้ ใช้คำว่า **อรรณพ** ให้ความรู้สึกถึงอันตรายอันน่าหวาดหวั่นสำหรับมนุษย์ ซึ่งดูกระจ้อยร่อย และไม่อาจช่วยเหลือตัวเองได้ ใน**ลิลิตพระลอ** กวีได้ใช้**อรรณพ** แสดงการผจญความทุกข์ในสังสารวัฏซึ่งพระลอได้ประจักษ์ภายหลังเสี่ยงน้ำ

เคยเป็นจอมโลกเจ้า	ไอศวรรย์
ร้อยเอ็ดราชเมืองคัล	คั่งเฝ้า
*มาตกถึงกลาง***อรร**	***ณพ****แต่ เดียวนา*
เยียวบ่เห็นหน้าเจ้า	ลูกแล้บเห็น ลูกเลยฯ

วรรณคดีสมัยอยุธยา อาจใช้คำยืมเพื่อแสดงน้ำหนักอันเข้มข้นของความหมายอันเกิดจากความประสานของเสียงของกลุ่มคำ โดยเฉพาะ เสียงพยัญชนะต้น ดังเช่น "ไตรกำเดาดาลต้มแตกทรวง" (**ทวาทศมาส**) ใช้เสียงระเบิดของคำยืม ไตร กำเดา ดาล ประสานกับคำไทย ต้ม แตก แสดงความปั่นป่วนแตกทำลาย ส่วน "ร้อนเร่าคือเพลิงลามลันลุงแดกำเดาดง" (**อนิรุทธคำฉันท์**) ก็ใช้เสียงรัวและเสียงข้างลิ้นของคำไทยและคำยืมแสดงความร้อนรน และใช้เสียงระเบิดแสดงการปะทุของความร้อนที่รุมเร้าในอก

การใช้คำยืมในวรรณคดีลายลักษณ์ของราชสำนัก จึงเป็นการตอบสนองต่อความมุ่งหมายที่จะสื่อสาร เพราะคำยืมสามารถให้ผลทางศิลปะทั้งด้านความคิดและ

อารมณ์ได้อย่างกระชับ เช่น "เพลิงราคยิ่งเพลิงปาง เผาแผ่น ดินนา" ใน **ทวาทศมาส** คำว่า ราค มีความหมายลึกซึ้งถึงที่มาของการให้กำเนิดชีวิต และความปรารถนาที่เร่าร้อนเผาผลาญใจ รวมทั้งมูลสำคัญของการโลดทะยานไปในสังสารวัฏ ซึ่งยังไม่สิ้นสุด แม้เมื่อถึงจุดที่ไฟบรรลัยกัลป์มาล้างโลก (เป็นคติของจักรวาลแบบเถรวาท ซึ่งน่าจะรับจากฮินดูมา และคนไทยรู้จักดีอาจก่อน**เตภูมิกถา**ด้วยซ้ำ) การสื่อสารอย่างกระชับและมีพลัง เป็นหัวใจสำคัญของกวีนิพนธ์ของทุกชาติทุกภาษา และกวีอยุธยาก็ตระหนักดี การที่ภาษากวีนิพนธ์แยกห่างจากภาษาโดยทั่วไปในสมัยอยุธยานั้น จึงเกิดขึ้นด้วยความสำนึกว่าภาษาโดยปกตินั้นไม่เพียงพอที่จะสื่อความหมายทั้งเนื้อหาทางความคิดและเนื้อหาทางอารมณ์ มากกว่าที่จะมุ่งแสดงภูมิรู้ของกวีว่ามีเหนือผู้อื่น แท้ที่จริงภูมิรู้ทางภาษาของผู้แต่งเป็นสิ่งที่ตอบสนองความจำเป็นในการสื่อสาร มากกว่าที่จะใช้ภูมิรู้ทางภาษาเป็นสิ่งสร้างความจำเป็นในการสื่อสาร ผู้แต่งส่วนมากจึงได้กล่าวเสมอว่าตนต้องใช้ทั้งปัญญาและความเพียรในการประพันธ์ นอกจากนี้คนในสมัยหลังอาจรู้สึกว่าภาษาในวรรณคดีอยุธยาเข้าใจได้ยากเนื่องจากผู้อ่านอยู่ในสมัยที่ภาษาเปลี่ยนแปลงมามากแล้ว แม้คำไทยหลายคำก็เปลี่ยนความหมายหรือเลิกใช้ไปแล้ว จึงมักไม่เข้าใจเหตุผลของการใช้ถ้อยคำเหล่านั้น

๕. พัฒนาการของฉันทลักษณ์

โดยปกติฉันทลักษณ์ย่อมกำเนิดขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษา ดังเห็นได้ว่าร่ายและโคลงฉันทลักษณ์เก่าแก่ของไทย มีลักษณะบังคับที่เน้นอัจฉริยภาพของภาษาไทในด้านต่างกัน คือ ร่ายมีสัมผัสภายในวรรคและระหว่างวรรคตามที่ปรากฏว่าคนเผ่าไทมักพูดจาคล้องจองกัน ส่วนโคลงนั้นเน้นบังคับเสียงวรรณยุกต์เอกและโท ซึ่งบ่งชี้ว่าโคลงได้เกิดขึ้นตั้งแต่ระบบเสียงภาษาไทยยังมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์๓ หน่วยเสียงก่อนการเปลี่ยนแปลงระบบเสียงครั้งใหญ่ประมาณตอนกลางสมัยอยุธยาลงมา (ดู Gedney 1989)

กล่าวได้ว่าร่ายและโคลงเป็นคำประพันธ์เก่าแก่แต่ดั้งเดิมที่ใช้ในมุขปาฐะมานานก่อนที่จะปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ ร่ายมักใช้ในโอกาสพิเศษ เช่น ในบทสู่ขวัญและคำปณามพจน์ก่อนเริ่มเรื่อง เช่นใน**ลิลิตพระลอ** และ**ลิลิตยวนพ่าย** วรรณคดีบางเรื่องมีร่ายแทรกอยู่ในเรื่องเพียงสั้น ๆ เช่น**ลิลิตยวนพ่าย** บางเรื่องมีร่ายเป็นบทสดุดีตอนท้ายเรื่องด้วย เช่น **ทวาทศมาส** วรรณคดีลายลักษณ์ของอยุธยาตอนต้นใช้โคลงเป็นส่วนมาก หากถือว่าร่ายนำเรื่องหรือที่แทรกอยู่หรือปรากฏท้ายเรื่องเป็นเพียงส่วนเสริมแล้ว ย่อม

ถือได้ว่างานเช่น **กำสรวล ทวาทศมาส** และแม้แต่**ยวนพ่าย**เป็นคำประพันธ์ประเภทโคลง หรือที่เรียกว่าคำโคลงทั้งสิ้นไม่ปรากฏว่าวรรณคดีเรื่องใดใช้ร่ายเป็นคำประพันธ์หลักยกเว้น **มหาชาติคำหลวง** ซึ่งใช้ร่ายยาวเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้การใช้ร่ายจำนวนมากประกอบเข้ากับโคลงโดยคำนึงถึงความเหมาะเจาะของเนื้อหาทางอารมณ์ได้ปรากฏชัดเจนใน**ลิลิตพระลอ** ซึ่งได้เป็นต้นแบบแก่หนังสือที่เรียกว่าลิลิตในสมัยต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง**ลิลิตเตลงพ่าย** อย่างไรก็ตามการเรียกหนังสือที่แต่งด้วยร่ายและโคลงว่าลิลิตนี้ไม่ปรากฏหลักฐานในสมัยอยุธยาตอนต้น แม้ใน**ลิลิตพระลอ**เอง คำว่า " ลิลิต" น่าจะมาจากคำว่า " เข้าลิลิต" ซึ่งหมายถึงการแต่งให้มีสัมผัสติดต่อกันไปจนจบเรื่อง อนึ่งความนิยมเรียกชนิดคำประพันธ์ประกอบกับชื่อหนังสือ น่าจะเกิดขึ้นเมื่อมีคำประพันธ์หลายประเภทแล้ว และวรรณคดีบางเรื่องอาจมีผู้นำมาแต่งใหม่ด้วยฉันทลักษณ์ที่แตกต่างจากเดิม เช่น บทละครเรื่อง **อิเหนา อิเหนาคำฉันท์** และ **นิราศอิเหนา** เป็นต้น

เมื่อพิจารณาว่าร่ายน่าจะเป็นคำประพันธ์ที่ปรุงแต่งขึ้นมาจากการใช้คำและข้อความคล้องจองในภาษา ร่ายจึงใกล้เคียงกับภาษาร้อยแก้วมาก แต่ตกแต่งให้มีความประสานของเสียงระหว่างวรรคอย่างสม่ำเสมอ ร่ายยาวมีลักษณะใกล้ร้อยแก้วมากกว่าร่ายชนิดอื่น เนื่องจากร่ายมักใช้สวดในพิธีกรรม เช่น สู่ขวัญ จึงเห็นได้ว่ามีความนิยมใช้ร่ายเป็นบทปณามพจน์และสดุดี และใช้ร่ายยาวในการแปลคัมภีร์สำคัญทางศาสนา เช่น **มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติ** มาจนถึง**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** ส่วนโคลงนั้นน่าจะได้ใช้ในการขับลำในโอกาสที่กว้างขวางกว่า ร่ายดั้นและร่ายสุภาพมีข้อบังคับจบบทด้วยโคลง แสดงว่าร่ายมีลักษณะเป็นร้อยกรองมากขึ้น และแตกต่างจากร้อยแก้วมากขึ้น นอกจากที่มีบังคับจำนวนคำในวรรค การจบร่ายด้วยโคลงเป็นระเบียบที่ค่อย ๆ กำหนดขึ้น ในระยะแรกยังปรากฏไม่สม่ำเสมอ เช่น ใน **ยวนพ่าย** และ**พระลอ** (อิราวดี ไตลังคะ, ๒๕๒๕, น. ๕๒)

ฉันท์และกาพย์เป็นลักษณะคำประพันธ์ที่รับเข้ามาจากต่างประเทศ ในระยะแรกแม้ในคำฉันท์ก็ใช้กาพย์อยู่มาก กวีสามารถใช้คำไทยแต่งฉันท์ได้กลมกลืน ดังที่ปรากฏใน**สมุทรโฆษ** และ **อนิรุทธคำฉันท์** โดยเน้นจังหวะการออกเสียงที่สัมพันธ์กับความหมายมากกว่ายึดรูปตัวอักษร นอกจากนี้การใช้ฉันท์และกาพย์หลายชนิดในงานชิ้นเดียวกันนับเป็นลักษณะใหม่ในงานประพันธ์ของราชสำนัก ซึ่งทำให้กวีมีความเอาใจใส่ต่อการใช้สื่อให้เหมาะแก่ลีลาของการแสดงอารมณ์ และบรรยากาศของแต่ละช่วงตอน ตลอดจนความประสานของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ขัดแย้งหรือคล้อยตามกัน

การแต่งฉันท์และกาพย์อย่างเป็นล่ำเป็นสัน น่าจะเกิดขึ้นเมื่อมีการแต่งคำฉันท์สำหรับเล่นหนัง สุมาลี กียะกูล (๒๕๑๙, น. ๕๓) ได้สันนิษฐานว่า การเล่นหนังน่าจะรับถ่ายทอดมาจากเขมร เมื่อไทยตีนครธมได้ในสมัยพระเจ้าสามพระยา และได้รับวัฒนธรรมของราชสำนักเขมรเข้ามามาก ข้อสันนิษฐานนี้น่าจะเป็นไปได้ เพราะปรากฏว่า ในหนังสือคำฉันท์รุ่นแรก คือ**สมุทรโฆษ อนิรุทธ** และ **ราชาพิลาป** มีคำยืมจากภาษาเขมรใช้อยู่มาก นอกจากนี้การเล่นหนังใหญ่ในปัจจุบันยังมีศัพท์บางอย่างเป็นคำเขมร เช่น ผ้าที่ขึงสำหรับช่วยสาดแสงไฟด้านหลังจอเรียกว่า **บังเพลิง** ร้านสำหรับจุดไฟให้แสงสว่างส่องตัวหนังเรียกว่า**ร้านเพลิง** (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๕, น. ๔๑) อีกทั้งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ ก็อาจจะรับเข้ามาในช่วงนี้ก็ได้

ความเป็นมาของกาพย์ยังเป็นปริศนาอยู่ สุมาลี กียะกูล แย้งความเชื่อที่กล่าวกันว่ากาพย์มาจากฉันท์ เพียงแต่ไม่บังคับ ครุ ลหุ โดยกล่าวว่ากาพย์และฉันท์มีลีลาแตกต่างกันมาก และอ้าง **จินดามณี** ที่กล่าวว่า ฉันท์มาจากคัมภีร์**วุตโตทัย**แต่กาพย์มาจาก**กาพยสารวิลาสินี** (สุมาลี, ๒๕๑๙, น. ๑๘-๒๐) ส่วนตรีศิลป์ บุญขจร (๒๕๓๐, น. ๕๙) กล่าวว่า กาพย์ยานีมาจากอินทรวิเชียรฉันท์ เหตุที่ชื่อว่า ยานี เพราะจินดามณียกตัวอย่างคาถาอินทรวิเชียรฉันท์ขึ้นต้นด้วย **ยานี** คือ "ยานีธภูตา นิสมาคตานิ" ส่วนฉบังนั้น **จินดามณี** เรียกว่า "๑๖ ฉบังโคลสิงฆฉันท์ " และกล่าวถึง สุรางคณา ว่า "ชื่อวิสาลวิกฉันทในกาพยวิสารวิลาสินี" คำประพันธ์นี้ต่อมาเรียก สุรางคณางค์ เพราะคาถาบาลีที่ยกประกอบเป็นตัวอย่าง**ในจินดามณี** ขึ้นต้นว่า "สุราคณา" (ตรีศิลป์, น. ๖๑-๖๒) แต่เมื่อตรวจสอบดูตำราฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ ที่สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงนิพนธ์จากคัมภีร์วุตโตทัยและ**กาพยวิลาสินี**กับ**กาพยคันถะ** ที่รวมพิมพ์ไว้ใน**ชุมนุมตำรากลอน**ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ(๒๕๐๔) ปรากฏว่าไม่มีชื่อโคลสิงฆฉันท์ และวิสาลวิกฉันท์ ใน**กาพยคันถะ** มีกาพย์ชื่อ ทัณฑิกา มีบังคับตรงกับสุรางคณางค์ อธิบายว่า "กาพย์ชื่อทัณฑิกานี้ มีกลอนสัมผัสกันเหมือนกาพย์ชื่อว่าสุรางคนางค์"

ความคิดว่ากาพย์มิได้มาจากฉันท์นั้นนับว่าน่าสนใจมาก ทั้งนี้นอกจากกาพย์ยานีแล้ว กาพย์ฉบัง และกาพย์สุรางคณางค์ มิได้ใกล้เคียงกับฉันท์บาลีชนิดใดเลย คำว่า "ฉันท์" ที่ใช้ในสมัยเก่าอาจไม่ได้หมายถึงลักษณะเฉพาะของคำประพันธ์ประเภทหนึ่งดังที่ใช้อยู่ในปัจจุบันก็ได้ เช่น **ลิลิตพระลอ** ใช้ว่า "เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์" ส่วนความเป็นมาของ**กาพยสารวิลาสินี**และ**กาพยคันถะ**นั้น ปรากฏว่าเป็นตำราฉันทลักษณ์ไทยที่คนไทยเขียนขึ้นเป็นภาษาบาลีเท่านั้น เห็นได้จากการกำหนดบังคับสัมผัสซึ่งไม่มีในฉันทลักษณ์

บาลี (ประคอง นิมมานเหมินท์, ๒๕๓๑, น. ๓๐-๓๘; พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๒๔, น. ๔๐๙; สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ , ๒๕๑๖, น. ๑๙๖)

อาจเป็นได้ว่ากาพย์ เป็นคำประพันธ์ที่รับเข้ามาจากเขมรพร้อมกับฉันท์และการเล่นหนัง (คำว่า"ฉบัง" มีเสียงใกล้เคียงกับ "จำบัง" ซึ่งมาจากภาษาเขมร หมายถึง การรบ) นอกจากนี้ราชสำนักอยุธยาอาจรับคำประพันธ์ประเภทกาพย์มากับวรรณคดีที่เรียกว่าดุษฎีสังเวยกล่อมช้างด้วย ดังเห็นได้ว่าบทกล่อมช้างของเก่าที่กล่าวว่าขุนเทพกวีเมืองสุโขทัยแต่งนั้น มีศัพท์เขมรอยู่มากกว่างานประพันธ์ชิ้นอื่นจนน่าเชื่อว่าดัดแปลงจากบทประพันธ์ภาษาเขมรมากกว่าแต่งเอง เช่นคำประพันธ์ตอนหนึ่งแต่งด้วยกาพย์ฉบัง

พฤกษเถลิงสดับศัพทผองยม กุกุรทรนม ดะพะหูรโอกโทรก
เขดาไถงสดับศัพทกุโงก มฤคผองรัดดะโจรก บิเจรียวจรงสบนา
ลงาดไถงฮองสดับศัพท์ทธา ธมยมสบนา บิลาโอกเถลิงฮอง

กาพย์มีลักษณะต่างจากโคลงซึ่งเป็นคำประพันธ์ดั้งเดิมของไทย ตรงที่ไม่มีบังคับวรรณยุกต์ ในชั้นแรกกาพย์น่าจะหมายถึงคำประพันธ์ทั่ว ๆ ไป หรืองานของกวี ตรงตามที่มาของศัพท์ในภาษาสันสกฤต เช่น เรียกร่ายยาว**มหาชาติสมัยพระเจ้าทรงธรรม** ว่า **กาพย์มหาชาติ** และใน**สมุทรโฆษคำฉันท์** มีข้อความว่า"พระให้กล่าวกาพยนิพนธ์" เป็นต้น กาพย์เหมาะแก่การสวดเป็นทำนอง จึงเป็นที่นิยมในวรรณคดีประเภทกลอนสวด ส่วนโคลงซึ่งใช้ขับในมุขปาฐะ คงจะได้เสื่อมไปในภาคกลาง ยังคงเหลือเค้าอยู่บ้างในภาคเหนือและภาคอีสาน นอกจากนี้กาพย์ยังนิยมใช้ในงานแต่งของชาวบ้าน เช่น บทละคร ก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นกลอนในระยะหลัง กลอนบทละครในต้นรัตนโกสินทร์น่าจะเป็นผลของการปรับใช้กลอนชาวบ้านในอยุธยาตอนปลาย

กลอนเป็นคำประพันธ์ที่น่าจะพัฒนาขึ้นจากเพลงพื้นบ้าน ซึ่งถือกำเนิดขึ้นในภาคกลาง (คำประพันธ์ที่เรียกว่ากลอนอ่านในภาคอีสานมีลักษณะใกล้กับโคลงมากกว่า) เมื่อระบบเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนแปลงเป็น ๕ ระดับ ตั้งแต่ตอนกลางของสมัยอยุธยาลงมา และค่อย ๆ เป็นที่นิยมในการขับเล่านิทานที่เรียกว่าเสภา กลอนได้พัฒนามีแบบแผนเรื่องจำนวนคำและสัมผัสซับซ้อนขึ้นในช่วงปลายของสมัยอยุธยา และใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ซึ่งเรียกว่าเพลงยาว ใช้เป็นสื่อเกี้ยวพาราหว่างหญิงชาย และอาจใช้บันทึกเหตุการณ์บางอย่างรวมทั้งบันทึกความรู้สึกขณะเดินทางคล้ายกับนิราศโคลง เมื่อราชสำนักรับละครซึ่งเป็นการเล่นของชาวบ้านเข้าไป ได้ใช้กลอนแต่งบทละครแทนที่กาพย์

(ผสมลักษณะกลอนเพลง) ที่ใช้กันอยู่

อนึ่งผู้รู้บางท่านลงความเห็นว่ากลอนมีกำเนิดจากฉันท์ ดังเช่นหลวงธรรมาภิมณฑ์ (๒๕๑๔,น. ๕๑) กล่าวว่า "กลอนนั้นเป็นลำนำที่เนื่องมาจากฉันท์หมวดวิสมพฤต มีกำหนดคณะบาทละ ๘ อักษร แต่ที่มาทำเป็นกลอนนี้มิได้กำหนด ครุ ลหุ อย่างเช่นฉันท์นั้น..." ฉันท์ในหมวดวิสมพฤตนี้มี ๙ ชนิด เช่น อาวัตตฉันท์ ปัฐยาวัตตฉันท์ เป็นต้น ล้วนแต่มี "บาทละ ๘ อักษรเสมอกันทั้ง ๔ บาท" ความเข้าใจว่ากลอนมาจากฉันท์อาจเป็นเพราะข้อสมมุติฐานที่ว่าตำราฉันทลักษณ์ไทยมาจากบาลีซึ่งสืบจากสันสกฤตทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามเท่าที่มีหลักฐานชัดเจน ฉันทลักษณ์ที่มาจากบาลีโดยตรงมีเพียงแต่ฉันท์เท่านั้น ในสมัยอยุธยานิยมแต่งฉันท์เพียง ๖ ชนิด ฉันท์ชนิดอื่นน่าจะเป็นที่รู้จักกันภายหลังที่สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงแต่งตำราฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ ดังที่ทรงกล่าวว่า "ต่อเติมโบรา ณแบบบัญญัติฉัฏฐ์ฉันท์" ฉันท์ ๖ ชนิดนี้ก็คือ ฉันท์๑๑ ฉันท์๑๒ ฉันท์๑๔ ฉันท์๑๕ และฉันท์๒๑ ซึ่งก็คือ อินทรวิเชียร โตฏก วสันตดิลก มาลินี สัททุลวิกกีฬิต และสัทธรา ในคำประพันธ์นิยมกำกับแต่หมายเลขบอกชนิดฉันท์ ซึ่งหมายถึงบังคับจำนวนคำ การไม่ระบุชื่อฉันท์น่าจะเป็นเพราะฉันท์ทั้ง ๖ ชนิดนี้มีบังคับจำนวนคำไม่ซ้ำกันเลย

ความเห็นว่ากลอนเริ่มต้นจากเพลงในมุขปาฐะก่อนน่าจะมีน้ำหนักมากกว่า เนื่องจากมีหลักฐานว่ากลอนในช่วงเริ่มต้น เช่นในบทละครนอกสมัยอยุธยา ไม่ได้กำหนดจำนวนคำในวรรคตายตัวเป็น ๘ คำเสมอไป แม้กลอนเสภาใน**ขุนช้างขุนแผน**ที่แต่งในกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังมีจำนวนคำไม่สม่ำเสมอทุกวรรค อิทธิพลของฉันท์ที่มีต่อกลอนน่าจะเป็นด้านการกำหนดสัมผัสระหว่างวรรคและบท คล้ายฉันท์๑๑ ฉันท์๑๒ ฉันท์๑๔ และกาพย์ยานี ซึ่งเห็นได้ชัดว่าต่างจากกลอนเพลงที่มักลงสัมผัสเสียงเดียวกันทุกวรรค อย่างไรก็ดีลักษณะสัมผัสของฉันท์ก็เป็นลักษณะเฉพาะของฉันท์ไทยซึ่งไม่ปรากฏในบาลีสันสกฤต ดังนั้นกลอนน่าจะมีกำเนิดขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษาไทยนั่นเอง โดยเฉพาะในแง่การผูกถ้อยคำเป็นลำนำเพื่อขับร้องให้คล้องจองกัน การได้อิทธิพลจากกาพย์ยานี(และฉันท์)ในแง่การรับส่งสัมผัสเป็นสิ่งที่ค่อย ๆ เกิดขึ้นในพัฒนาการของกลอนมากกว่าที่จะดัดแปลงโดยตรงจากฉันท์ กำหนดเรื่องจำนวนคำและเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคในช่วงแรก ๆ ยังมีลักษณะยืดหยุ่นตามการดิ้นในมุขปาฐะและค่อย ๆ เป็นแบบแผนแน่นอนขึ้นในอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น

กล่าวได้ว่าพัฒนาการของฉันทลักษณ์ในสมัยอยุธยาดำเนินไปพร้อมกับ

กระบวนการสร้างเสพวรรณคดี บนพื้นฐานของการใช้ประโยชน์จากอัจฉริยลักษณ์ในภาษาไทย แม้ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดก็น่าจะสรุปได้ว่า วรรณคดีมุขปาฐะและวรรณคดีลายลักษณ์ไม่ได้ใช้รูปคำประพันธ์ผิดแผกกันมากนัก เช่น โคลง น่าจะใช้ในการขับลำในมุขปาฐะด้วย กาพย์มีใช้ในลายลักษณ์สำหรับอ่าน (สวด) พากย์หนังและโขน และก็ใช้ในการเล่นละครในระยะแรกด้วย ร่ายใช้ในบทสู่ขวัญของชาวบ้าน และใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ด้วย ยกเว้นแต่ฉันท์เท่านั้นที่ไม่ได้ใช้ในวรรณคดีมุขปาฐะ เนื่องจากไม่ได้เกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะของภาษาไทโดยตรง

ในช่วงปลายอยุธยา โคลงลดความนิยมลง เพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงวรรณยุกต์ในภาษา จนรูปกับเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน กาพย์เป็นที่นิยมมากขึ้น เพราะไม่บังคับวรรณยุกต์ และเหมาะแก่การสวด ส่วนกลอนอยู่ในระยะที่เป็นระเบียบมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อนำมาใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์นับตั้งแต่เพลงยาวจนถึงบทละคร โดยทั่วไปวรรณคดีอยุธยายังยึดข้อบังคับทางเสียงเป็นหลักใหญ่ของฉันทลักษณ์โดยที่สามารถยืดหยุ่นให้เหมาะสมเข้ากับองค์ประกอบด้านความหมาย

แม้มีตำรา**จินดามณี**ขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ก็มีลักษณะเป็นตำราสำหรับศึกษาก่อนฝึกฝน คือเป็นการรวบรวมแบบแผนคำประพันธ์ไว้พร้อมทั้งตัวอย่างจากงานที่มีอยู่โดยมิได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบด้านอื่น เช่น กวีโวหาร ความเปรียบหรือ อลังการ ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะกวีย่อมกำเนิดขึ้นในกระบวนการสร้างเสพวรรณคดีอยู่แล้ว โดยต้องเข้าถึงงานประพันธ์ทั้งที่ตกทอดมา และที่เป็นงานร่วมสมัย ดังที่**จินดามณี**แนะนำว่า "...อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่ ผิจดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่กลบท กลพินธุ กลศัพท แลกะทำโดยกฤตยาการกาพยโคลง แลกลอนฉันททั้งหลายนั้นเถิด"

โดยนัยนี้ มโนทัศน์ที่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวรรณคดีลายลักษณ์ เพื่อประโยชน์ต่อการสร้างงานก็คือ ความเข้าใจว่านฤมิตกรรมในศิลปะนั้นไม่ใช่การลอกเลียนอย่างที่อ ๆ โดยปราศจากการศึกษาโดยถ่องแท้ ทั้งบทบาทหน้าที่และจุดประสงค์ของกลวิธีและรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีผู้ใช้อย่างสัมฤทธิผลมาแล้ว คำว่า "กล" ที่ใช้ในข้อความข้างต้นนี้ ก็ชวนคิดว่าเป็นสิ่งที่ต้องพินิจ เพราะเป็นการกระทำที่มีที่มาเชิงปัญญา ยั่วยุให้ขบคิด มิใช่นำไปใช้ตามอย่างผลีผลาม

เนื่องจาก**จินดามณี** มีเนื้อความส่วนใหญ่เป็นการรวบรวมระเบียบฉันทลักษณ์ ผู้ศึกษาในชั้นหลัง จึงมักเข้าใจผิดว่า ความถูกต้องเคร่งครัดของฉันทลักษณ์เป็นหัวใจของความงามในวรรณคดีไทย ทั้ง ๆ ที่ความเข้าใจนี้ขัดแย้งกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในงาน

ประพันธ์ไทยทั่วไปก่อนสมัยการศึกษาวรรณคดีในปัจจุบัน **จินดามณี**ซึ่งจำกัดตัวเองอยู่เพียงตำราฉันทลักษณ์ หรือแบบเรียนทางหนังสือ จึงไม่อาจยึดถือเป็นหลักประการเดียวในการตัดสินคุณค่าของคำประพันธ์ได้ แต่ก็มีความสำคัญในแง่ที่เป็นหลักฐานของการเรียนรู้ในสถาบันวรรณคดีโดยเฉพาะในส่วนลายลักษณ์ เมื่อภาษาเขียนเจริญเติบโตขึ้น

กล่าวโดยสรุป กระบวนการสร้างเสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของประชาชนในฐานะกิจกรรมการเล่นในประเพณีมุขปาฐะซึ่งผสานวรุรณศิลป์และคีตศิลป์เข้าด้วยกันในฐานะสิ่งบันเทิงใจที่บ่งชี้ปรกติสุขของชีวิต แล้วพัฒนาขึ้นเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ซึ่งมีความประณีตลุ่มลึกขึ้นด้วย การเกลากลอนแสดงถึงความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ที่จะสื่อและรับประสบการณ์ระหว่างกัน ประเพณีการเกลากลอนยังแสดงถึงการเห็นความสำคัญของตัวสื่อในฐานะวัตถุสุนทรีย์ที่สร้างขึ้นด้วยปัญญา ฝีมือ และความพากเพียรของมนุษย์ และความสำคัญของสารอันทรงคุณค่าต่อชีวิตทั้งของผู้สร้างและผู้เสพ จึงเชื่อว่าสามารถสร้างให้ยืนยงคงอยู่เหนือกาลเวลา การสร้างงานด้วยภาษาทั้งมุขปาฐะและลายลักษณ์ปรากฏทั้งในงานของมูลนายและไพร่ ทั้งที่เป็นส่วนเกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความหฤหรรษ์ในการสร้างเสพงานประพันธ์ มิได้ปิดกั้นความงอกงามทางปัญญาและความคิด ที่มาของความคิดในสารของงานประพันธ์ดังกล่าวคือความคิดความเชื่อของสังคม ซึ่งได้แก่การถือผีความเชื่อในพุทธศาสนาและฮินดู งานลายลักษณ์ของมูลนายและไพร่อาจได้รับเค้าเรื่องทั้งจากต่างประเทศและตำนานนิทานเก่าแก่ในประเทศมาสร้างขึ้นใหม่ อิทธิพลของความคิดและภาษาต่างประเทศปรากฏในวัฒนธรรมมูลนายก่อนทั้งโดยมุขปาฐะและลายลักษณ์ เนื่องจากเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมด้วยความจำเป็นเมื่อมีการขยายตัวและเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแต่ก็ได้รับการปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตและความเชื่อที่มีอยู่เดิมด้วย และได้เป็นวัสดุสำคัญของการสร้างงานประพันธ์ ในส่วนของพัฒนาการของฉันทลักษณ์ ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ปรากฏในงานประพันธ์ของทั้งมูลนายและไพร่ เพราะพัฒนาขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษาไทยด้วยกัน ความเปลี่ยนแปลงของภาษาอันส่งผลต่อการเพิ่มหน่วยเสียงวรรณยุกต์ทำให้ความนิยมต่อคำประพันธ์ประเภทโคลงเสื่อมลงในตอนปลายของสมัยอยุธยาและกลอนเป็นที่นิยมแพร่หลายขึ้น ฉันท์เป็นคำประพันธ์ประเภทเดียวที่ไม่ปรากฏในงานประพันธ์ของประชาชน เนื่องจากมีข้อบังคับที่นำมาจากภาษาบาลี แต่ก็ได้ปรับให้เข้ากับระบบเสียงและลักษณะสำคัญของภาษาไทย มากกว่าที่จะยึดข้อบังคับอย่างตายตัว

ตามลายลักษณ์อักษร เพราะส่วนใหญ่ก็เสพด้วยการฟัง

สิ่งสำคัญก็คือกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาเป็นสิ่งที่เติบโตขึ้นมาควบคู่กัน ผู้สร้างงานย่อมเป็นผู้เสพงานด้วย และได้เรียนรู้ถึงบรรทัดฐานการประกอบวัสดุเพื่อสร้างงานที่เห็นพ้องกันในสังคมว่ามีคุณค่า ตำราฉันทลักษณ์เป็นเพียงคู่มือของผู้เริ่มเรียน การพลิกแพลงกลวิธีการแต่งเป็นลักษณะเฉพาะตัว เพื่อสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะพร้อม ๆ กับที่ได้ศึกษาตามแบบครูอย่างเข้าถึง

๖. สถานะของวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความ "สนุก" และการ "เล่น" ยังคงเป็น "มาตรฐานแห่งชีวิตที่ดี" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, ๒๕๒๒, น. ๑) สืบต่อจากค่านิยมของสมัยอยุธยา เป็นการแสดงออกของมูลนายและไพร่บนพื้นฐานเดียวกัน แม้ว่าความซับซ้อนของวัสดุและเนื้อหาจะต่างระดับกันก็ตาม เมื่อแรกสถาปนาพระราชอาณาจักร ภาพของชีวิตที่ดีของกรุงศรีอยุธยายังอยู่ในความทรงจำของผู้คน เป็นสิ่งกระตุ้นเตือนให้พยายามฟื้นคืนกลับมาในราชธานีใหม่ เพลงยาวพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ได้แสดงถึงสิ่งสำคัญ ๒ ประการในชีวิตของคนกรุงศรีอยุธยา คือ

ทั้ง**พิธี**ปีเดือนคืนวัน สารพันจะมีอยู่อัตรา
ฤดูใดก็ได้**เล่น**เกษมสุข แสนสนุกทั่วเมืองหรรษา

สิ่งที่หมุนเวียนอยู่มิได้ขาดในชีวิต คือ **พิธี** และ **การเล่น** ซึ่งมักปรากฏควบคู่กัน การเล่นมักเป็นส่วนต่อเนื่องจากพิธี ดังกล่าวว่าเสร็จพิธีก็มีฉลอง ทั้งพิธีและการเล่นจึงบ่งบอกความเป็นปรกติสุขของชีวิต ซึ่งมีนัยะตรงข้ามกับความผันผวนปรวนแปรและความทุกข์ ความเชื่อมโยงของการฉลองสมโภชเพื่อสร้างกุศลกับการเล่นและศิลปะเป็นสิ่งปรกติในวิถีชีวิตของประชาชน ดังที่นายมีกล่าวไว้ใน**นิราศพระแท่นดงรัง** ว่า

บ้างก็เล่นเต้นรำทำสมโภช ด้วยปราโมทย์มุ่งหมายฝ่ายกุศล
บ้างโกนเกล้าเข้าบวชแล้วสวดมนต์ บ้างนั่งบ่นภาวนาหลับตาไป
บ้างก็ร้องแก้เพลงกันเครงครื้น คนฟังยืนยัดเยียดเบียดไม่ไหว
เขาเล่นเรื่องขุนแผนแสนอาลัย เมื่อจรไปรับน้องวันทองนาง
บ้างก็ร้องลักระวาใส่หน้าทับ ลูกคู่รับเรียบรัดไม่ขัดขวาง

ช้างเสภากุมกรับขยับพลาง **แล้วครวญคร่างถึงพิมพิมิ่มอนงค์**
ปี่พาทย์รับขับขานประสานเสียง **ก็กลมเกลี้ยงกล่อมจิตพิศวง**
คนมาฟังนั่งพร้อมล้อมเป็นวง บ้างขึ้นลงอัดแอเสียงแซ่เซ็ง

ดังกล่าวแล้วว่า มโนทัศน์เกี่ยวกับการเล่นของคนไทยเป็นสิ่งลึกซึ้ง การสร้างเสพศิลปะ เป็นส่วนสำคัญของการเล่น ก็ด้วยเหตุที่ศิลปะเป็นวัตถุสุนทรีย์อันส่งผลต่อความรับรู้ทางประสาทสัมผัส และสามารถสื่อความหมายเชื่อมโยงกับประสบการณ์ร่วมของชุมชน ความเป็นวัตถุสุนทรีย์ ซึ่งก่อให้เกิดความหฤหรรษ์ทางอารมณ์นั้น ไม่จำเป็นต้องบอกเล่าแต่เฉพาะความสุขสำราญ แต่อาจเกี่ยวข้องกับความทุกข์ อุปสรรคและปฏิกิริยาทางอารมณ์หลากหลายที่มนุษย์มักมีร่วมกัน เมื่อผลิตงานแล้วความสำคัญของงานมีมากกว่าความสำคัญของผู้สร้าง เพราะงานนั้นมีคุณต่อทั้งผู้สร้างและผู้เสพ และไม่ใช่สมบัติของผู้สร้างอีกต่อไป การสร้างงานศิลปะจึงเป็นวิถีทางหนึ่งของการมอบสิ่งที่เชื่อมั่นว่าดีและงามด้วยความปรารถนาดีต่อผู้อื่น ดังที่นายมีกล่าวไว้ในท้าย**นิราศเดือน** ว่า "จึง**แต่งเรื่องรักไว้ให้คนฟัง ไว้อ่านเล่นเป็นที่ประทังทุกข์**" ข้อความนี้แสดงว่ากิจกรรมการอ่านและการฟังมักเกิดควบคู่กัน และเป็นการเสพวรรณคดีในกลุ่มชน งานที่นิยมกันจึงมักจะได้อ่านและฟังกันหลายครั้ง

ความยากลำบากของการสร้างเสพงาน (โดยเฉพาะลายลักษณ์ ซึ่งต้องอาศัยปัญญาไม่น้อยกว่าความรับรู้ทางอารมณ์) เป็นสิ่งบ่งชี้คุณค่าของวรรณคดี เมื่อสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงแต่ง**สมุทรโฆษคำฉันท์** ต่อจากสมัยอยุธยา ทรงกล่าวย้ำถึงความยากลำบากจนต้องหยุดพัก แต่ในที่สุดก็ทรง "พากเพียร" แต่งจนสำเร็จ เป็นการ "สฤษฏิสรรค์ฉันทพฤติอันไพ- **เราะลิศลิบไผท** พอถ้วนประมวลบริบูรณ์"

ที่ทรงกล่าวว่า "เลยลุล่วงหลายปางปี ปวง**ปราชญ์**ไป่มี ผู้เพิ่มนิพนธ์พจนา" แสดงว่ากวีเป็นผู้รู้ในลักษณะหนึ่ง พระนิพนธ์ "โดยมุมานะหฤทัย อดสูดูไขษย กวีฤๅแล้งแหล่งสยาม" ยังบ่งชี้ความรับผิดชอบต่อภารกิจทางสังคมของกวี ที่ต้องรักษาระดับมาตรฐานของยุคสมัยให้เทียบเท่ากับความดีเลิศในอดีตได้ โดยนัยนี้กวีจึงเป็นเครื่องหมายของความเจริญ (ทางอารมณ์ ทางปัญญา และทางฝีมือ)ของยุคสมัย มโนทัศน์นี้ปรากฏอยู่ด้วยใน "เพลงยาวกลอนสุภาพเรื่องพระราชปรารภ" เนื่องในการแต่งเพลงยาวกลบทจารึกที่วัดพระเชตุพนฯ ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๓ ในข้อความว่า

ซึ่งทรงพระราชอุทิศประดิษฐ์ประดับ ประสงค์สำหรับผู้รู้กลอนอักษรสยาม
จะได้เห็นเช่นภิปรายแยบคายความ พยายามลอกเขียนร่ำเรียนรัก
ด้วยก่อนเก่าเหล่าลูกตระกูลปราชญ์ ทั้งเชื้อชาติชนผู้ดีมียศศักดิ์
ย่อมหัดฝึกศึกษาช้างอาลักษณ์ ล้วนรู้หลักพากย์พจน์กลบทกลอน
ทุกวันนี้มีแต่พาลสันดานหยาบ ประพฤติบาปไปเสียสิ้นแผ่นดิน-
กระฉ่อน
จะหาปราชญ์เจียนจะขาดพระนคร .....

การเรียนรู้ทางกวีนิพนธ์ (ความงาม) เพื่อคุณค่าทางความดีเช่นนี้ ก็เป็นมโนทัศน์ที่สืบมาจากอยุธยา กวีจึงห่างไกลจากความเป็น "พาลสันดานหยาบ" การย้ำหลักเกณฑ์การประพันธ์แสดงถึงวิชาอันมีแบบแผนในรากทางวัฒนธรรม เนื้อหาของเพลงยาวกลบทที่โปรดฯ ให้ประชุมแต่งในครั้งนี้ ไม่เกี่ยวกับการสั่งสอนหลักธรรมทางศาสนาแต่อย่างใด แสดงว่ามิได้มุ่งหมายจะให้กวีนิพนธ์เป็นตำราศีลธรรม แต่ก็ทรงเชื่อมั่นในอำนาจของกวีนิพนธ์ในการกล่อมเกลาจิตใจให้ละเอียดอ่อน แม้จะเป็นเนื้อความเกี่ยวกับความปฏิพัทธ์ผูกพันระหว่างหญิงชายก็ตาม

อย่างไรก็ดี ในเพลงยาวพระราชปรารภนี้ มีคำตักเตือนต่อไปให้กุลบุตร "ฝักใฝ่ในกุศลผลบุญ"อีกทั้ง "รู้ชอบประกอบกิจเป็นแก่นสาร" และให้สำเหนียกว่า

อันอักษรกลอนเพลงนักเลงเล่น จะรักใคร่ให้พอเป็นแต่พาเหียร
อย่าหลงใหลในฝีปากคิดพากเพียร แท้บาปเบียนตนตามรูปนามธรรม
ก็ทรงทราบว่าสังวาสนี้บาดจิต ย่อมเป็นพิษกับสัลเลขคือเนกขัม
แต่บูชาไว้ให้ครบจบลำนำ เป็นที่สำราญมนัสผู้มัสการ
อุทิศแทนสังคีตเครื่องดีดสี อยู่ชั่วหล้าธาตรีตราบเพลิงผลาญ
พระทัยประสงค์จำนงในพระโพธิญาณ จงสมพระประณิธานทุกสิ่งเอย

น่าสนใจว่าเมื่อ "เล่น" กลอนเพลง(ยาว)สังวาสซึ่งทำให้หลงใหลในทางโลกย์นั้น ผู้"เล่น" ต้องรู้จักพิจารณาควบคุมตัวเอง เพราะ "สังวาส"เป็นพิษภัยต่อความหลุดพ้น แต่กลอนเพลงก็มีลักษณะสำคัญยิ่งอีกด้านหนึ่ง คือใช้สำหรับบูชาพระศาสนาและให้ความสำราญใจแก่ผู้ "เล่น" ซึ่งได้อุทิศ(ฝีมืออารมณ์และปัญญา)สร้างศิลปะประหนึ่งดนตรีอันประโลมใจเป็นเครื่องนมัสการ เพลงยาวสังวาสนั้นแม้บาดจิตดรุณวัย ซึ่งยังไม่รู้เท่าทันโลก ก็จำเป็นต้องรักษาไว้ไม่ให้ขาดหาย ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ปัจจุบันและอนาคต

ของมนุษย์ ซึ่งต้องประสานลักษณะทางโลกย์และทางธรรมให้เข้ากัน ก่อนที่จะไปถึงโพธิญาณ

การจัดระดับศิลปะเป็นเครื่องบำเรอศาสนาเช่นนี้ ไม่น่าประหลาดใจ เมื่อคำนึงถึงพระราชนิยมซึ่งเน้นความสำคัญของศาสนา แต่ก็มิได้ทรงปฏิเสธศิลปะ ซ้ำยังทรงกระตุ้นให้มีการสร้างสรรค์ใหม่ให้ดีกว่าของเก่าครั้งสมัยอยุธยา (กุสุมา รักษมณี, ๒๕๓๗, น. ๑๓๔-๑๔๐) โดยนัยนี้การสร้างเสพศิลปะก็เป็นส่วนหนึ่งของการใช้ชีวิตอย่างมีสติปัญญา และศิลปะนั้นมิได้เป็นอิสระตัดขาดจากมนุษย์

เนื้อหาของศิลปะจะช่วยให้เข้าใจวัตถุประสงค์ในตัวงานได้มาก สำหรับสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ศิลปะจะเป็นรองก็แต่ศาสนาเท่านั้น ท้าย**สมุทรโฆษคำฉันท์** ทรงขอให้อานิสงส์นำไปสู่ความเป็นอัครสาวก ส่วนในท้าย**เรื่องลิลิตเตลงพ่าย** ทรงกล่าวว่า ตราบที่ยังไม่ล่วงพ้นวัฏสงสาร ก็ขอเป็นกวีผู้มี "วรวากย เฉลียว" อันแสดงถึงปัญญา ดังข้อความว่า

ผิววงหว้ายวัฏเว้อง	วารี โอฆฤๅ
บลุโลกุดรโมฬี	เลอศล้น
จงเจนจิตรกระวี	**วรวากย เฉลียว** เอย
ตราบล่วงบ่วงภพพ้น	เผดจเสี้ยนเบียนสมร

การตั้งความปรารถนาเช่นนี้แสดงถึงความเชื่อถือในอำนาจแห่งมนุษย์ที่จะกำหนดชีวิตของตนเอง ซึ่งน่าจะเป็นอิทธิพลอย่างลึกซึ้งของพุทธศาสนา ด้วยความเป็นปราชญ์ในสถานะของกวีนั้นทรงหวังให้พระนิพนธ์เป็นคุณแก่แผ่นดินและอยู่ยืนยงกว่าโลก ดังข้อความว่า

จงเฉลอมแหล่งพสุธาร	**เจรอญรอด หึงแฮ**
มลายโลกยอย่ามลายม้วย	**อรรถอื้นอัญชม**

แต่ผู้เสพงานนั้นมิได้มีแต่ปวงปราชญ์ ความซับซ้อนของวรรณคดีโดยธรรมชาติย่อมเรียกร้องปัญญาของผู้เสพด้วย ลักษณะความลวงของวรรณคดีเพื่อแสดงความจริงนั้นอาจล่อแหลมต่อความเข้าใจผิดจึงมีคำเตือนที่ท้ายพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ เรื่อง **อุณรุทธ** และ**รามเกียรติ์** ตามลำดับว่า "อันพระราชนิพนธ์อุณรุทธ **สมมุติไม่มีแก่นสาร** ทรงไว้ตามเรื่องโบราณ สำหรับการเฉลิมพระนคร ให้รำร้องครื้นเครงบรรเลงเล่น เป็นที่

แสนสุขสโมสร แก่หญิงชายไพร่ฟ้าประชากร ก็ถาวรเสร็จสิ้นบริบูรณ์"และ "อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย **ใช่จะเป็นแก่นสารอันได้** ตั้งพระทัยสมโภชบูชา **ใครฟังอย่าได้ใหลหลง จงปลงอนิจจังสังขาร์**" ท้ายพระราชนิพนธ์**ศาวี** ในรัชกาลที่ ๒ ก็มีข้อความว่า "พระราชนิพนธ์สี่เล่มนี้เต็มเพราะ ฟังเสนาะน้ำถ้อยเหมือนหอยสังข์ **ใครจะอ่านแล้วให้คิดอนิจจัง** หาไม่เป็นบ้าคลั่งไปดอกเอย"

ข้อความเหล่านี้ น่าจะได้ก่อความฉงนแก่ผู้ศึกษาในสมัยปัจจุบันอยู่มาก โดยเฉพาะผู้ที่คาดหวังให้วรรณคดีสอนศีลธรรมอย่างตรงไปตรงมา ข้อความข้างต้นจาก **รามเกียรติ์** มักมีผู้หยิบยกมาอภิปรายอยู่เสมอ ในแง่หนึ่งมองได้ว่า **รามเกียรติ์**เป็นที่นิยมฟังกันอย่างหลงใหล และยึดถือเอาเป็นเรื่องจริง (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๕ ค ,น. ๒๖๙) ซึ่งแสดงว่ากวีไทยในสมัยนั้นเข้าใจอิทธิพลของวรรณคดีและความสับสนระหว่างความจริงกับความลวงซึ่งอาจเกิดขึ้นได้หากไม่เข้าใจธรรมชาติของวรรณคดี อีกแง่หนึ่งอาจมองว่าจุดมุ่งหมายหลักของวรรณคดีไทยคือความบันเทิงใจ เรื่องที่เป็นที่นิยมว่าศักดิ์สิทธิ์ในต้นตอเดิม ไม่จำเป็นต้องคงความหมายเช่นนั้นไว้ (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๒๙, น. ๒๙๙) ดังนั้นน่าจะกล่าวได้ว่า "คนไทยไม่มีความทะเยอทะยานในเรื่องการสั่งสอนผู้คนด้วยวรรณคดีมากนัก" (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๑, น.๘๑) ทั้งนี้เพราะอัจฉริยภาพทางวรรณศิลป์มักไม่เกี่ยวกับการสอนศีลธรรมมาแต่เดิม (เรื่องเดียวกัน,น. ๗๗) นอกจากนี้เมื่อพิจารณาว่า คำเตือนดังกล่าวไม่มีปรากฏในสมัยอื่นมาก่อน อาจมีนัยเชื่อมโยงกับการฟื้นฟูให้พุทธศาสนาเป็นอุดมการณ์ของรัฐตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ เป็นต้นมา (นิธิ เอียวศรีวงศ์, ๒๕๒๗ , น. ๓๒)

คำอภิปรายทั้งหมดนี้เป็นแง่ที่น่าเอาใจใส่มาก และเป็นข้อยืนยันว่า วรรณคดีเป็นสิ่งซับซ้อน และต้องการการอ่านอย่างหลากหลาย และวัตถุประสงค์ของการแต่งก็ไม่ใช่สิ่งที่ซับซ้อนน้อยไปกว่าวัสดุและเนื้อหาเลย ในที่นี้ขอเสนอว่า ประเด็นทั้งหมดนี้ควรพิจารณาเชื่อมโยงกันและพิจารณาให้เชื่อมโยงกับเนื้อหาของเรื่องด้วย

ความเห็นที่อธิบายแนวคิดของเรื่องเกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ของรัฐเฉพาะสมัยเป็นการมองในแง่บริบททางสังคม ซึ่งมีน้ำหนักอยู่มาก เห็นได้ว่าการย้ำความคิดเช่นนี้ มีอยู่ในงานประเภทอื่นด้วย เช่นมีพระราชกำหนดให้ยึดถือไตรสรณาคมให้มั่นคง "ถือพระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณเป็นเที่ยงแท้ จิตรมิได้ผันแปรไปถือคุณอันอื่นนอกกว่านี้ว่าประเสริฐกว่าพระรัตนตรัย..." (อ้างถึงใน กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, ๒๕๒๕, น. ๒๑) และเมื่อพิจารณาตัวเอกของเรื่องทั้ง**รามเกียรติ์** และ**อุณรุท** ต่างก็มีลักษณะเป็น

มนุษย์ปุถุชนมากกว่าจะคงความเป็นเทพ ในรามเกียรติ์ บทบาทของหนุมานเกือบจะเรียกได้ว่าผิดศีลธรรม ยกเว้นความภักดีต่อเจ้า ซึ่งเป็นคุณธรรมสำคัญเก่าแก่ รามเกียรติ์จึงไม่ใช่เรื่องศักดิ์สิทธิ์ในความหมายเดิมของรามายณะ มาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว

อย่างไรก็ตาม หากคิดว่างานเหล่านี้บรรจุแต่ความไร้แก่นสาร เหตุใดจึงได้ทุ่มเทเวลา และกำลังงานให้แก่เรื่องอันเป็น "มิจฉาทิฐิ" กันได้ถึงเพียงนี้ และเพราะเหตุใดเรื่องอันไร้แก่นสาร จึงทำความเริงรื่นชื่นบานให้เกิดขึ้นได้ ซึ่งเป็นไปไม่ได้ว่าจะเกิดจากองค์ประกอบทางเสียงแต่เพียงลำพัง เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อคิดในประเด็นนี้ว่า ผู้อ่านที่ดีไม่จำเป็นต้องเชื่อถือคำแถลงของผู้แต่งอย่างตรงไปตรงมา "เราแน่ใจหรือว่าอ่านรามเกียรติ์แล้วไม่ได้คติอะไรติดตัวไปเลย แน่หรือว่า ความยิ่งใหญ่ของมหากาพย์อินเดียเรื่องนี้ได้สูญหายไปในฉบับไทยที่แต่งขึ้นมาตามแบบแผนของคนไทย..." (๒๕๒๑, น. ๘๑)

ในบทละคร**อิเหนา** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ มีเพลงยาวต่อท้ายบทละคร (อ้างถึงใน สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ, ๒๕๐๘, น. ๑๓๓-๑๓๔) กล่าวถึง**อิเหนา**ฉบับกรุงเก่าว่า "อันอิเหนานิพนธ์ไว้แต่ก่อน บทกลอนเพราะพริ้งเป็นหนักหนา ใครสดับก็จับวิญญาณ์ ดังสุธาทิพรสสำอางกรรณ แต่ค้างอยู่เพียงสึกซี นับปีจะสูญเรื่องเป็นแม่นมั่น" และกล่าวว่าทรงพระราชนิพนธ์ต่อ แล้วมีข้อความว่า "ใครฟังแล้วจงฟังราโชวาท **อย่าประมาทหลงใหลใช่แก่นสาร**"

ข้อความนี้บ่งบอกว่า ทรงตระหนักในอานุภาพของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานประพันธ์ที่ถึงขนาด"จับวิญญาณ์" ความทรงคุณของศิลปกรรมในรูปวรรณคดีนี้อาจเป็นปฏิปักษ์ต่อทางหลุดพ้นได้หากผู้รับตกอยู่ในความ "ประมาทหลงใหล" วรรณคดีจึงมิอาจสั่งสอนได้โดยตรง หรือกล่าวได้ว่าไม่มีกิจในการสั่งสอนแต่สิ่งนี้ก็มิใช่โทษลักษณะของวรรณคดีที่จะทำให้ถูกกำจัดไปจากบ้านเมือง หากแต่ผู้รับจำเป็นต้องมีคุณลักษณะที่จะรู้เท่าทันตัวงานและสภาวะอารมณ์ของตัวเองอย่างไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน นี่เป็นภาระของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นผู้นำทางวิญญาณแก่ประชาชนจะต้องให้พระ"ราโชวาท"

จึงกล่าวได้ว่า คำว่า"ไร้แก่นสาร"นั้น มีความหมายเชิงสัมพัทธ คติในบทประพันธ์เป็นคติอันเนื่องด้วยชีวิตของปุถุชน การเสพรสวรรณคดีจำเป็นต้องกระทำพร้อมกับที่หยั่งลึกลงถึงความไร้แก่นสารของชีวิต ความยิ่งใหญ่ของตัวละคร เช่น ทศกัณฐ์ที่ประจักษ์ในความผิดพลาดของตนพร้อมกับต้องรักษาขัตติยมานะ น่าจะแสดงความไร้แก่นสารของชีวิต ที่ชวนให้"ปลงอนิจจังสังขาร์" อย่างลึกซึ้งมากกว่าการอ่านหลักธรรม

ล้วน ๆ เสียอีก

เมื่อโยงประเด็นของบริบทและเนื้อหาของตัวงานเข้ากับประเด็นเรื่องภารกิจของวรรณคดี ก็เห็นได้ว่า กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังคงสืบทอดมโนทัศน์หลักเกี่ยวกับวรรณคดีของสมัยอยุธยาว่าเป็นการเล่นที่ให้ความสุข และยังใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสรรเสริญพระเกียรติคุณกษัตริย์ในแง่ที่สถาปนาความปรกติสุขให้กลับคืนมาพร้อมกับราชธานีใหม่ เชื่อมโยงกับพระราชกรณียกิจในการ"ปราบยุคเข็ญ" แผ่นดิน**รามเกียรติ์**เป็นเรื่องที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งพระราชอำนาจมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และมีคุณค่าทางศิลปะหลายแง่มุม คือ ความสนุกในเนื้อเรื่อง รสชาติทางอารมณ์ เช่นความผูกพันของพระรามต่อสีดา และคติธรรมที่ต้องขบคิด ประกอบกับความประณีตบรรจงของการร้อยกรอง ซึ่งให้อารมณ์หลากหลาย จึงต้องประชุมกวีแต่งอย่างประกวดฝีมือ บ่งชี้ความตระหนักถึงคุณค่าของงานศิลปะในเชิงวัฒนธรรม ไม่ยิ่งหย่อนกว่างานประเภทอื่นที่ระดมกำลังนักปราชญ์ตรวจสอบชำระ คือพระไตรปิฎกและกฎหมาย

มโนทัศน์ที่ประสงค์ให้ตัวบทวรรณคดีเป็นหลักฐานของความเจริญทางศิลปะเชื่อมโยงกับความเจริญของบ้านเมือง แม้เน้นความบันเทิงเป็นพันธกิจหลัก ประกอบกับความหมายของเรื่อง**รามเกียรติ์**เองทำให้พระราชนิพนธ์ฉบับนี้เป็นฉบับบริบูรณ์อย่างที่ไม่น่าจะเคยมีมาก่อน โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับพระราชนิพนธ์ **อิเหนา** ในรัชกาลนี้ ซึ่งมีลักษณะเป็นการแต่งซ่อม และได้กระจัดกระจายไปเมื่อมีฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งเรื่อง (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๘,น. ๑๔๐-๑๔๑)

เมื่อพิจารณาวรรณคดีที่แต่งขึ้นในรัชสมัยนี้ อาจเห็นได้ว่า นอกจากงานที่ให้ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์นำหน้าแล้ว ยังมีความเอาใจใส่ต่องานที่เน้นความหฤหรรษ์ทางความคิดอีกด้วยเช่น **ราชาธิราช** และ**สามก๊ก** ทั้ง ๒ เรื่องเป็นงานแปลขนาดใหญ่ ซึ่งให้ความบันเทิงทางสติปัญญาอันเนื่องจากการชิงไหวชิงพริบในการรบ การเมือง การชิงอำนาจ และการหยั่งรู้ถึงธรรมชาติมนุษย์ทั้งจุดเด่นจุดด้อย ที่ต่างจาก**รามเกียรติ์**และนิยายโบราณก็คือมักเป็นพฤติกรรมที่อธิบายได้ด้วยเหตุผลของประสบการณ์จริงมากกว่าอธิบายในลีลาเหนือกว่าความจริงตามปกติ

งานในลักษณะนี้ เกิดขึ้นด้วยการตอบสนองความต้องการทางสติปัญญา ดังที่คำนำของ**ราชาธิราช**กล่าวว่า "มีพระราชประสงค์จะให้เป็น**หิตานุหิตประโยชน์** แก่พระบรมวงศานุวงศ์ และข้าทูลละอองธุลีพระบาท" ทั้งนี้น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาตั้งแต่การเรียนรู้ถึงความพินาศในคราวเสียกรุงศรีอยุธยา ทำให้เกิดความต้องการที่จะเรียนรู้ชีวิตมนุษย์ใน

ประวัติศาสตร์ของชนกลุ่มอื่นบ้างนอกเหนือจากการชำระพระราชพงศาวดารของไทยเอง แต่ก็ยังไม่ละทิ้งรูปแบบและเนื้อหาเชิงวรรณศิลป์ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับ **ราชาธิราช** ว่ายากที่จะจัดให้เป็นวรรณคดีหรือประวัติศาสตร์ แต่ก็โน้มเอียงที่จะจัดเป็นวรรณคดีมากกว่า[๕] (๒๕๑๗, น. ๗๙-๘๐) **สามก๊ก ราชาธิราช** และงานในลักษณะเดียวกัน ได้ก่อพัฒนาการของความเรียงร้อยแก้วที่ไม่ใช่เพียงการจดบันทึกเหตุการณ์ เช่นที่เห็นชัดใน **พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา**ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ นอกจากนี้น่าจะมีอิทธิพลต่อแนวคิดในการตีความชีวิตของผู้สร้างงานในยุคเดียวกันด้วย

ภารกิจในการสร้างงานศิลปะขึ้นใหม่ ทำให้มีการระดมปัญญาและฝีมือทั้งแง่ปริมาณและคุณภาพ โดยยึดประเพณีการ "เกลากลอน" ตั้งแต่สมัยอยุธยา กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในรัชกาลแรก น่าจะเป็นผู้เสพงานของอยุธยามาก่อน การเลือกสืบต่อ ดัดทอน แต่งเติม จากการประชุมแต่ง ย่อมมีลักษณะอัตวิสัยร่วมของยุค ซึ่งสัมพันธ์กับบริบทของการสร้างงาน แนวคิดบางอย่าง ซึ่งยังมีความหมายอยู่ในความจำเป็นของยุคนี้ ได้รับการฟื้นฟูและส่งเสริมให้แข็งแกร่งขึ้น เช่น แนวคิดเรื่องธรรมิกราชและพระจักรพรรดิ ทั้งนี้ พระมหากษัตริย์น่าจะมีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวทาง และพระราชทานข้อวินิจฉัย งานในลักษณะนี้จึงจัดเป็นงานหลวงหรืองานพระราชนิพนธ์ ซึ่งเคยเรียกมาในสมัยอยุธยาว่า คำหลวง

ในรัชกาลที่ ๒ ประเพณีการ "เกลากลอน" ยังดำเนินไปอย่างเข้มข้นถึงขนาดมีเรื่องเล่าสืบต่อกันมา ถึงความบาดหมางระหว่าง สุนทรภู่กับรัชกาลที่ ๓ เมื่อยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ในสถานะของกวีในราชสำนักอย่างทัดเทียมกัน และได้กลายมาเป็นข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับมูลเหตุของการที่สุนทรภู่ต้อง "ตกประดาษวาสนา" จนถึงแก่ถูกถอดยศและตำแหน่งเมื่อสิ้นรัชกาลที่ ๒ การยอมเสี่ยงต่อความบาดหมางเช่นนี้น่าจะนับเป็นคุณธรรมของการเกลากลอนในวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเป็นปัจจัยสำคัญต่อคุณค่าของผลงาน

อย่างไรก็ตามลักษณะเฉพาะของกวีก็ไม่ได้ถูกบั่นทอนไป **จินดามณี**ทั้งสมัย

---

[๕] อาจเป็นได้ว่า งานเขียนทำนองพงศาวดาร และตำนาน ที่มิใช่เป็นเพียงจดหมายเหตุหรือปูมโหรของคนในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างงานเขียนประวัติศาสตร์และเรื่องแต่ง ซึ่งอาจไม่เป็นปัญหาสำหรับคนสมัยก่อน ซึ่งเข้าใจในขนบของงานเขียนทำนองนี้อยู่แล้วในฐานะงานทางวรรณกรรมประเภทหนึ่ง (ดู ธงชัย วินิจจะกูล, ใน สุนทรี อาสะไวย์ และคนอื่น ๆ, บรรณาธิการ, ๒๕๓๓, น. ๑๗๙-๑๘๔)

อยุธยาและที่กรมหลวงวงศาธิราชสนิททรงนิพนธ์ขึ้นใหม่ในรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็ดูจะมิได้มุ่งเน้นความเคร่งครัดในแบบแผนจนทำลายอัจฉริยภาพของกวี กวีแต่ละคนมีความเชื่อมั่นในตัวเองพอที่จะไม่เดียดฉันท์ผู้ที่แตกต่างจากตน เช่นในเสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** เราได้สัมผัสกับลีลากลอนที่ผิดแผกกันในงานของรัชกาลที่ ๒ สุนทรภู่หรือครูแจ้ง เป็นต้น ฝีไม้ลายมือซึ่งขึ้นกับบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของผู้สร้างงาน เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากวรรณคดีมุขปาฐะ ดังเสภา**ขุนช้างขุนแผน**ตอนกำเนิดพลายงามกล่าวว่า

หาเสภามาทั่วที่ตัวดี ท่านตามีช่างประทัดถนัดรบ
ดูทำนองพองคอเสียงอ้อแอ้ พวกคนแก่ชอบหูว่ารู้จบ
ตารองศรีดีแต่ขันรู้ครันครบ กลับกระทบทำหลอกแล้วกลอกตา
แล้วนายทั่งดังโด่งเสียงโว่งโวก ว่ากระโชกกระชั้นชันหนักหนา
ฝ่ายนายเพชรเม็ดมากลากช้าช้า ตั้งสามวาสองศอกเหมือนบอกยาว
ส่วนนายมาพระยานนท์คนตลก ว่าหยกหยกหยาบช้าคนฮาฉาว
ตาทองอยู่รู้ว่าภาษาลาว แล้วส่งกราวเชิดเพลงโหน่งเหน่งไป

กวีในราชสำนัก อาจสร้างงานในลักษณะส่วนตัวด้วย และแพร่หลายในหมู่ประชาชน เช่น เจ้าพระยาพระคลัง(หน) และสุนทรภู่ ในการสร้างงานซึ่งไม่ต้องผูกพันกับภารกิจของบ้านเมืองมโนทัศน์เรื่องงานประพันธ์กับการเล่นก็ปรากฏในคำแถลงของผู้แต่งเช่นเดียวกัน ดังที่ สุนทรภู่จบ**นิราศภูเขาทอง** ด้วยข้อความว่า

นิราศเรื่องเมืองเก่าของเรานี้ ไว้เป็นที่โสมนัสทัศนา
ด้วยได้ไปเคารพพระพุทธรูปู ทั้งสถูปบรมธาตุพระศาสนา
เป็นนิสัยไว้เหมือนเตือนศรัทธา ตามภาษาไม่สบายพอคลายใจ
ใช่จะมีที่รักสมัครมาด แรมนิราศร้างมิตรพิสมัย
ซึ่งครวญคร่ำทำทีพิรี้พิไร ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา
เหมือนแม่ครัวขั้วแกงแพนงผัด สารพัดเพียญชนังเครื่องมังสา
อันพริกไทยใบผักชีเหมือนสีกา ต้องโรยหน้าเสียสักหน่อยอร่อยใจ
จงทราบความตามจริงทุกสิ่งสิ้น อย่านึกนินทาแกล้งแหนงไฉน
นักเลงกลอนนอนเปล่าก็เศร้าใจ จึงร่ำไรเรื่องร้างเล่นบ้างเอยฯ

การสนทนากับผู้เสพโดยตรงเช่นนี้ เป็นสิ่งน่าพิจารณา ข้อความนี้มีเนื้อความแบ่งเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนแรกบอกจุดประสงค์ของการแต่งและมูลเหตุที่มาของการแต่ง

ส่วนที่สองออกตัวเรื่องการคร่ำครวญถึงผู้หญิง ซึ่งดูไม่เหมาะสมแก่สมณเพศ น่าสนใจว่ามโนทัศน์เกี่ยวกับอานิสงส์ของการสร้างกุศลด้วยวรรณศิลป์ยังปรากฏอยู่ นิราศเรื่องต่าง ๆ ของสุนทรภู่บันทึกการเดินทางเพื่อนมัสการปูชนียสถานอยู่หลายเรื่อง ดังเช่น **ท้ายนิราศพระบาท** กล่าวว่า "ทั้งคนฟังคนอ่านสารแสดง ฉันขอแบ่งส่วนกุศลทุกคนเอย" **ในนิราศเมืองเพชร** กล่าวว่า "ผู้ใดมีคุณก็ได้ไปแทนคุณ ทั้งผ้าหอมย้อมเหลืองได้เปลื้องห่ม พระประธมที่ลำเนาภูเขาขุน กุศลนั้นบรรดาที่การุณ รับส่วนบุญเอาเถิดท่านที่อ่านเอย" ในวัฒนธรรมไทยการประกาศแบ่งบุญเป็นคุณธรรมอันสืบเนื่องมาจากการดำรงชีวิตในชุมชนที่ผูกพันกัน และวรรณศิลป์เป็นสื่ออันเหมาะสมสำหรับมอบความ "โสมนัส" พร้อมกับที่ให้ความ "คลายใจ" จากโทมนัสแก่ผู้แต่งด้วย

อย่างไรก็ตามผู้อ่านนิราศเรื่องนี้ย่อมเห็นตรงกันว่า การนมัสการภูเขาทองมิใช่แก่นของเรื่องแต่อย่างใด เช่นเดียวกับการคร่ำครวญถึงคนรัก ซึ่งผู้แต่งได้ออกตัวไว้ว่าทำที "ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา" คำกล่าวว่าบทครวญถึงนางนั้นเป็นเพียงเครื่องปรุงรสเพื่อความ "อร่อยใจ" ย่อมแสดงความเปลี่ยนแปลงจากขนบเดิมอันเป็นจุดต่างที่สำคัญของนิราศโคลงและนิราศกลอน ถึงกระนั้น หากพิจารณาตัวบทนิราศเรื่องนี้ ก็ยังเห็นว่าเครื่องปรุงนี้ยังกลมกลืนไปกับแก่นของเรื่องคือความสลดใจในความตกต่ำของชีวิตอันนำมาซึ่งความพลัดพรากจากความสุข ผันแปรเป็นความไร้ญาติขาดมิตร ขาดแม้แต่คนรักที่จะผูกพันด้วย การรำพึงถึงนางจึงไม่มีลักษณะเจาะจง และมักแสดงถึงนัยของการเลิกร้าง การเดินทางไปภูเขาทองเป็นส่วนหนึ่งของการผ่อนคลายและแสวงหาความประโลมใจท่ามกลางความคับข้องใจนั้น แก่นของความเป็นนิราศจึงยังคงอยู่ นอกจากนี้การออกตัวของผู้แต่งกับความลึกซึ้งของความหมายในตัวงานอาจไม่ใช่สิ่งเดียวกัน การออกตัวมุ่งป้องกันข้อครหา แต่ความหมายเกิดขึ้นในกระบวนการทำงานของจิต ทั้งจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก

น่าสนใจว่าความ "โสมนัส" กับ "โทมนัส" ที่ปรากฏในตัวงาน เป็นสิ่งที่ประสานกันได้ สิ่งที่ดูเหมือนสร้างขึ้น "เล่นบ้าง" ตามวิสัยของ"นักเลงกลอน" ซึ่งเชี่ยวชาญการเล่น จึงไม่ใช่เรื่องเล่น ๆ แต่เป็นเรื่องอันเนื่องมาจากความปรารถนาในชีวิตของปัจเจกบุคคลซึ่งถ่ายทอดแก่ผู้อื่นได้ด้วย

พอจะกล่าวได้ว่า วรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดำรงอยู่ด้วยความตระหนักค่าของผู้สร้าง และผู้เสพ และคุณค่าสำคัญที่เห็นตรงกันก็คือ คุณค่าในฐานะเครื่องบำรุงใจใน"การเล่น" อันเป็นเครื่องหมายของความเป็นปรกติสุขของสังคม

ประเด็นของเครื่องบำรุงใจนี้ หากวิเคราะห์จากบทประพันธ์ อาจลงความเห็นได้ว่า วรรณคดีจะบรรลุพันธกิจได้ด้วยลักษณะทางวรรณศิลป์ที่ผู้แต่งสามารถใช้ถ่ายทอดประสบการณ์ของชีวิตแก่ผู้อื่นได้อย่างประสบผลสำเร็จ การสร้างงานไม่ว่าโดยหมู่คณะหรือปัจเจกบุคคล จึงต้องอาศัย ปัญญา ฝีมือ และความพากเพียร[๖] เป็นอย่างมาก เพื่อผลที่จะทนทานต่อการพิสูจน์ นับตั้งแต่คนร่วมสมัยไปจนไม่รู้จบ ทั้งหมดนี้เป็นการสืบต่อมโนทัศน์จากสมัยอยุธยา

ในด้านภารกิจเชิงวัฒนธรรม วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีสถานะเป็นเครื่องแสดงออกของความเจริญของสังคมที่ผูกโยงกับคุณธรรมของผู้ปกครอง อันเป็นคุณค่าดั้งเดิมในสังคมไทยและได้รับการย้ำเน้นให้มากขึ้นในบริบทของการสร้างอาณาจักรใหม่ให้ทัดเทียมอาณาจักรอยุธยาซึ่งพินาศไปแล้ว ดังนั้น จึงเห็นการเน้นคุณค่าทางปัญญาของตัวงานและการเสพงานด้วยปัญญามากเป็นพิเศษ โดยที่คุณค่าทางศิลปะก็ต้องรักษาไว้ให้ถึงบรรทัดฐานเดิม มโนทัศน์ที่เทียบการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์กับการสร้างกุศลยังดำรงอยู่ ภารกิจของกวีเป็นภารกิจที่ให้อานิสงส์ยิ่งใหญ่แก่ชีวิต

ความสำเร็จของวรรณคดีลายลักษณ์ ซึ่งมีพัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยอยุธยา และความรู้หนังสือในหมู่ประชาชนในรัตนโกสินทร์ตอนต้นทำให้ภาษาเขียนมีความสำคัญมากขึ้น แต่เสียงก็ยังมีความสำคัญอยู่ เนื่องจากวรรณคดีลายลักษณ์ส่วนใหญ่ยังเสพด้วยการฟังในชุมชน และผู้ฟังไม่จำเป็นต้องรู้หนังสือ อย่างไรก็ตามผู้รู้หนังสือซึ่งมีจำนวนมากขึ้น น่าจะได้มีบทบาทสำคัญในการแพร่ขยายต้นฉบับวรรณคดีลายลักษณ์ให้กว้างขวางในหมู่ผู้เสพ จนสะดวกแก่การจัดพิมพ์ เมื่อมีการพิมพ์หนังสือไทยในสมัยต่อมา เช่น **พระอภัยมณี** ได้พิมพ์ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๓ โดยโรงพิมพ์ของหมอสมิท (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๒๙,น. (๓๕))

๗. ความเปลี่ยนแปลงของวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยสังเขป

ตั้งแต่ช่วงปลายของสมัยอยุธยา บทละครเป็นงานประพันธ์อย่างใหม่ซึ่งเติบโต

---

[๖] กวีเช่นสุนทรภู่ อาจถือเป็นกรณีพิเศษที่ไม่ค่อยกล่าวถึงความพากเพียรในการแต่งของตน แต่อาจเห็นได้ว่าการไม่กล่าวเช่นนั้นเป็นความภาคภูมิใจในฝีมือ และปัญญาของตนว่าเหนือกว่าผู้อื่น กวีอื่นเช่นรัชกาลที่ ๒ ไม่ได้กล่าวถึงความพากเพียรเช่นเดียวกัน แต่ประวัติพระราชนิพนธ์สำคัญได้แสดงว่าทรงพิถีพิถันเรื่องถ้อยคำที่จะสัมพันธ์กับการขับร้อง และท่ารำเป็นอย่างมาก (ดูสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ, ๒๕๐๘, น. ๑๔๙-๑๕๑)

และประสบผลสำเร็จขึ้นเป็นลำดับ พัฒนาการของบทละครและพัฒนาการของฉันทลักษณ์ที่เรียกว่า กลอน มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด

ความเป็นมาของละครในประเทศไทยยังไม่กระจ่างนัก เอกสารชิ้นแรกที่กล่าวถึงละครคือ **จดหมายเหตุลาลูแบร์** กล่าวว่าละครเป็นมหรสพหนึ่งในสามอย่างของชาวสยาม (รวมทั้งโขน และระบำ) ความแตกต่างของโขนกับละคร ตามคำอธิบายของลาลูแบร์ น่าจะอยู่ที่ ผู้เล่นละครจะร่ายรำและขับร้องด้วยเมื่อถึงบทของตน ส่วนโขนนั้นแสดงบทหนักไปทางสู้รบมากกว่าร่ายรำ นาน ๆ จะหยุดเจรจาสักคำสองคำ (โดยมีผู้พากย์เพราะผู้แสดงสวมหัวโขน) ดูเหมือนว่าละครจะใช้เวลาแสดงยืดยาวติดต่อกัน ในขณะที่ไม่กล่าวถึงระยะเวลาแสดงโขน (กล่าวว่า ละครแสดง ๓ วัน ตั้งแต่ ๘ โมงเช้า ถึง ๗ โมงเย็น) ความแตกต่างที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโขนและละครคือโอกาสที่เล่น โขนมักเล่นในโอกาสเดียวกับระบำ คืองานปลงศพเป็นส่วนใหญ่ ส่วนละคร "มักหาไปเล่นฉลองพระอุโบสถหรือพระวิหารที่สร้างใหม่ ในโอกาสอัญเชิญพระพุทธรูปขึ้นประดิษฐานเป็นพระประธาน ณ ที่นั้น" แต่ทั้ง โขน ระบำ และละคร "ไม่เกี่ยวข้องกับการพระศาสนาแต่อย่างใด ด้วยเป็นสิ่งต้องห้ามมิให้พระภิกษุสงฆ์ดู" (ลาลูแบร์, ๒๕๑๐, น. ๒๑๗-๒๑๙)

มหรสพทั้งสามนี้ ลาลูแบร์ไม่ได้ระบุว่าเป็นของเฉพาะราชสำนักหรือชาวบ้าน อาจเป็นได้ว่าเป็นทั้งสองอย่าง ถ้าพิจารณาโอกาสที่แสดง ลาลูแบร์น่าจะได้พบมหรสพเหล่านี้ในลักษณะที่เปิดกว้างต่อสาธารณชน โดยปกติมหรสพที่จัดโดยราชสำนักเช่นหนัง (เอ่ยถึงเป็นส่วนหนึ่งของการฉลองพระราชพิธีต่าง ๆ ในกฎมณเฑียรบาล ตั้งแต่สมัยพระบรมไตรโลกนาถ) ก็น่าจะจัดให้ประชาชนได้ชมอยู่แล้ว แม้จะไม่บ่อยครั้งนักในรอบปี

ดูแปลกที่ลาลูแบร์ไม่ได้กล่าวถึงหนังเลย อาจเป็นเพราะลาลูแบร์มีเวลาอยู่ในกรุงสยามเพียง ๓ เดือนกับ ๖ วัน (ลาลูแบร์, เรื่องเดียวกัน, น. ๔) หนังน่าจะเป็นมหรสพที่สิ้นเปลืองมากกว่าอย่างอื่น และดึงดูดใจคนทั่วไปได้น้อยกว่า เมื่อเทียบกับโขนและละครซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง แสดงโดยคนจริงซึ่งเคลื่อนไหวได้เป็นจริงเป็นจัง ในขณะที่หนังประกอบด้วยตัวหนังซึ่งเป็นภาพตายตัว จัดเตรียมไว้ล่วงหน้าเฉพาะเรื่อง และเฉพาะตอนใดตอนหนึ่ง ไม่อาจพลิกแพลงเล่นเรื่องอื่นหรือตอนอื่นได้ ความมีชีวิตชีวาของหนังต้องอาศัยคนเชิดหนังซึ่งต้องทำท่าเต้นไปตามจังหวะเพลงซึ่งบ่งบอกความแตกต่างของตัวหนัง คนเชิดหนังต้องเต้นตามหน้าพาทย์ และใช้บทตามที่พากย์เจรจาด้วย ความสำคัญยังอยู่ที่ผู้พากย์ ซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องและพูดแทนตัวหนัง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๕, น. ๔๑-๔๓) ด้วยเหตุนี้ หนังจึงน่าจะจำเป็นต้องอาศัยบทที่เป็นลายลักษณ์ ซึ่งขัดเกลาไว้

แล้วมากกว่าจะแต่งด้นโดยใช้ปฏิภาณในขณะแสดง เมื่อมีโขนและละครแล้วหนังน่าจะจัดแสดงในงานสมโภชที่สำคัญมากกว่าจัดเล่นทั่วไป

โขนน่าจะมีความสัมพันธ์สืบเนื่องมาจากหนัง ดังเห็นได้ว่ามีคำพากย์ ๒ ชนิด แต่งด้วยกาพย์และฉันท์ คือ คำพากย์ยาว สำหรับเล่นหนัง และคำพากย์สั้นสำหรับเล่นโขน คำพากย์ ๒ ชนิดนี้ แตกต่างกันที่คำพากย์ยาวแต่งติดต่อกันไปเรื่อย ๆ ไม่มีแบ่งตอน เป็นสิ่งสำคัญของการเล่นหนัง ส่วนคำพากย์สั้นเป็นการตัดเฉพาะตอนสำหรับเล่นโขน ถือเป็นส่วนประกอบเท่านั้น เพราะความสำคัญไปอยู่ที่ท่าเต้นของผู้เล่นมากกว่า (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๔๗๑, น. ข-ค)

ส่วนละครนั้นน่าจะเป็นมหรสพที่กำเนิดขึ้นภายหลัง สิ่งสำคัญในการเล่นละครในชั้นแรกน่าจะเป็นบทร้องของตัวละครในขณะรำใช้บท ดังกล่าวได้ว่า "การที่ชนชาวสยามชอบการร้องเพลงอย่างหลงใหลนั้นน่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้เขาชอบการแสดงละครด้วย" (ตุรแปง, ๒๕๓๐, น. ๗๔-๗๕) หลักฐานบทละครครั้งกรุงเก่าสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ในชั้นแรกน่าจะเป็นกลอนปนกาพย์ (ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่รู้จักกันอยู่ก่อนดังที่ใช้ในคำพากย์ และกลอนสวด) แต่ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นกลอนด้น จำนวนคำในวรรคไม่สู้สม่ำเสมอ อาจมีการ(ร้อง)ซ้ำบางวรรค เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคยังไม่ตายตัว เช่นในสมัยรัตนโกสินทร์ กลอนบางบทมีจำนวนเพียง ๒ วรรค เช่น มีแต่วรรครองและส่ง ขาดวรรคสดับ และวรรครับ แต่รับสัมผัสกับบทที่มาก่อนได้ (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, ๒๕๑๕, น. ๑๘๓-๒๔๐)

ลักษณะเหล่านี้เป็นหลักฐานที่ทำให้ลงความเห็นกันเป็นส่วนใหญ่ว่า ละครเกิดขึ้นในประเพณีมุขปาฐะของชาวบ้านก่อน ครั้นมีความประณีตในการรำมากขึ้น เมื่อได้รับอิทธิพลจากระบำ ผู้แสดงต้องพะวงกับการรำ จึงต้องท่องกลอนไว้ก่อน เพราะร้องด้นได้ลำบากขึ้น หรือมิฉะนั้นก็มีผู้ชำนาญกลอนคอยบอกบทให้ จนกลายมาเป็นการแต่งบทละครทั้งเรื่อง เมื่อพิจารณาจากหลักฐานของตัวบทละครสมัยอยุธยา และการที่**จินดามณี**มิได้กล่าวถึงกลอนในความหมายว่าเป็นฉันทลักษณ์ประเภทหนึ่ง เช่นที่เข้าใจกันในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่า ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนยังไม่ได้ใช้อย่างแพร่หลายในวรรณคดีลาย-

ลักษณ์ แต่ก็น่าจะได้เกิดขึ้นแล้วในวรรณคดีมุขปาฐะ แม้จะไม่นานนัก[๗] มหรสพที่เรียกว่าละคร ก็ไม่น่าจะเกิดขึ้นก่อนสมัยพระนารายณ์มากนัก ความนิยมเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคของกลอนบทละครเหล่านั้น ยังไม่ตายตัว เพียงแต่ไม่ต้องคร่ำเคร่งกับการรักษาบังคับเสียงวรรณยุกต์ เอก โท อย่างโคลงซึ่งเริ่มจะมีปัญหา

การแต่ง **จินดามณี** อาจเป็นความพยายามที่จะรักษามาตรฐานของคำประพันธ์ที่เริ่มจะคลายความนิยม ตัวอย่างที่ยกประกอบ น่าจะเป็นงานที่ตกทอดมาจากยุคก่อน งานที่มีชื่อเสียงจริง ๆ ในสมัยพระนารายณ์เองน่าจะมีไม่มากอย่างที่เข้าใจกัน โดยเฉพาะแทบจะไม่มีโคลงที่มีชื่อเสียงอย่าง **ลิลิตพระลอ กำสรวล** และ **ทวาทศมาส** ในสมัยปลายอยุธยามีการใช้ เอกโทษ โทโทษ อย่างเห็นได้ชัด ความเสื่อมของโคลงเพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษาไทยนี้ได้เกิดในล้านนา และภาคอีสานด้วย ดังเห็นได้ว่ามีคำประพันธ์ประเภท**ค่าว** ในล้านนา ซึ่งมีบังคับเสียงวรรณยุกต์เพิ่มจาก ๒ เสียง ส่วนในอีสาน**มีกลอนอ่าน หรือโคลงสาร** ขึ้นมาแทนที่โคลง(ดั้น) ซึ่งร่วมสมัยกับอยุธยา (ดู ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, ๒๕๓๒, น. ๗๔-๘๒; ประคอง เจริญจิตรกรรม, ๒๕๑๙, น. ๙๘; ประคอง นิมมานเหมินท์, ๒๕๑๐, น. ๒๒๑) อนึ่งอาจมีความเข้าใจผิดอยู่บ้างว่าในสมัยอยุธยาตอนต้น มี เอกโทษ โทโทษ เช่น ในคำว่า เหล้น หว้าย ที่จริงแล้วพยัญชนะต้นของคำเหล่านี้มีลักษณะทางสัทศาสตร์ต่างจากที่เขียนในสมัยหลังเป็น เล่น และ ว่าย เมื่อมีความเปลี่ยนแปลงในระบบเสียงแล้ว และ /หล/ กับ /ล/ และ /หว/ กับ /ว/ รวมเสียงกัน

ในระยะแรก แม้ละครจะเป็นที่นิยมในหมู่ชาวบ้าน แต่ก็มีฐานะต่ำกว่าโขนและระบำ ดังมีข้อสังเกตว่า "อาชีพนักแสดงละครก็ยังเป็นอาชีพที่เลวทรามต่ำต้อย... แม้ผู้มี

---

[๗] เนื่องจากความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงของภาษาไทยเพิ่งจะเกิดขึ้น ดังเห็นได้ว่าการจัดอักษรเป็น ๓ หมู่ ใน **จินดามณี** ยังปรากฏคำอธิบายซึ่งมีเค้าจากการออกเสียงในระบบเสียงเดิม คือ อักษรต่ำ อธิบายว่า "อักษรเสียงกลางก้องต่ำ" ที่เรียกว่า**ก้อง**นั้น น่าจะแสดงว่าเดิมมีเสียงเป็นโฆษะ ความเปลี่ยนแปลงที่อักษรโฆษะหลายเสียงในกลุ่มนี้กลายเป็นอโฆษะ เช่น /พ/, /ค/, /ช/, /ฟ/ ทำให้ต้องจัดระบบผันอักษรขึ้นใหม่ ดังที่เรียกว่า อักษร ๓ หมู่ เพื่อตัดปัญหาเรื่องคำพ้องเสียง (ดู ระบบเสียงภาษาไทดั้งเดิม ใน ดุษฎีพร ชำนิโรคศานต์ ๒๕๒๖)

อาชีพดังกล่าว จะมีทรัพย์และได้รับความนิยมเป็นอันมาก... ผู้หญิงไม่ขึ้นไปเล่นบนเวทีละครเลย ผู้ชายจะเล่นบทของผู้หญิงแทน" [๘] (ตุรแปง, ๒๕๓๐, น. ๗๕)

กล่าวได้ว่า ราชสำนักคุ้นเคยกับการใช้คนสวมบทบาทตัวละครในโขน นอกจากที่คุ้นเคยกับการแสดงละครของจีนที่เรียกว่า งิ้ว อยู่แล้ว (บันทึกของ ลาลูแบร์ กล่าวถึงการแสดงงิ้วด้วย) ดังนั้นก่อนที่จะมีละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งถือเสมือนเป็นเครื่องราชูปโภคของกษัตริย์ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๘, น. ๗๕) มูลนาย คือ เจ้านาย และขุนนาง ก็คงจะได้หัดละครผู้ชายของตนขึ้นบ้างแล้ว และมีส่วนพัฒนาบทละครขึ้นพร้อมกับพัฒนาแบบแผนของกลอน ซึ่งในช่วงปลายของสมัยอยุธยาได้เป็นที่นิยมแต่งเป็นบทมโหรี ดอกสร้อย สักรวา เพลงยาว ดังปรากฏอยู่บ้างในวรรณคดีลายลักษณ์ที่ตกทอดมา กลอนจึงเข้ามามีบทบาทในการสื่อสารทางวรรณศิลป์มากขึ้น เพราะมีความลงตัวทางเสียง รับกับความเปลี่ยนแปลงของภาษา มีจำนวนคำในวรรคยืดหยุ่นได้ง่าย สามารถขยายหรือรวบให้เข้ากับการร้องได้สะดวก กลอนจึงเข้ามาแทนที่โคลงในบทคร่ำครวญถึงคนรักขณะเดินทาง (ซึ่งนิยมเรียกว่า นิราศ ในสมัยรัตนโกสินทร์) เป็นเพลงยาวสังวาสที่สืบทอดแก่นเรื่องมาจากงานประเภทเดียวกับ **กำสรวลโคลงดั้น** นอกจากนี้ยังมีกลอนเสภา ที่ใช้ขับเล่าเรื่องนิยาย ที่แพร่หลายก็คือเรื่อง **ขุนช้างขุนแผน**

เมื่อเทียบกับหนังและโขน ละครเป็นมหรสพที่เรียกร้องความจดจ่อกับบทร้องและท่ารำไปพร้อมกัน ในขณะที่หนังเน้นบทพากย์มากกว่า และโขนเน้นท่าเต้นมากกว่าบทร้องของละคร มีผลต่อความเจริญเติบโตของดนตรีไทยด้วย เมื่ออาศัยความไพเราะของดนตรีเป็นเครื่องประกอบ ดังที่ อารดา สุมิตร (๒๕๑๖, น. ๓๒๗) กล่าวว่า

---

[๘] ประเด็นนี้ยังถกเถียงกันอยู่ สุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๓๒) อ้างลาลูแบร์ ๒๕๑๐ (สันต์ เทวรักษ์ แปล) ที่กล่าวว่า "ตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้อง ตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย" เป็นหลักฐานว่าละครของชาวบ้านเป็นละครชายจริงหญิงแท้ แต่ข้อความที่อ้างถึงอาจเป็นความคลุมเครือของการแปล ในฉบับกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (๒๕๐๕, น. ๒๑๐) แปลว่า "มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรง แล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือ ละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้น ใครเป็นตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง **แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย**" อนึ่ง ละครชาตรีแต่เดิมนั้นผู้แสดงก็เป็นชายล้วน ต่อมาจึงได้แก้ไขให้ตัวยืนเครื่องใส่เสื้อ เพราะมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้น (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ, ๒๕๐๘, น. ๒๐-๒๕) นอกจากนี้มีหลักฐานว่า ละครนอกใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวนาง มีหลายคนได้เป็นครูละครในรัชกาลที่ ๑ - ๓ เช่นนายรุ่ง นายบุญมี (เรื่องเดียวกัน,น. ๑๓๖-๑๓๗)

"...ความหมายของเรื่องจะสมบูรณ์ได้ก็ต่อเมื่อดูท่ารำ ฟังคำร้อง และฟังทำนองเพลงประกอบไปพร้อม ๆ กัน" บทละครจึงไม่ต้องแต่งให้วิจิตรเหมือนบทหนังและโขน แต่มุ่งจะหาความไพเราะจากถ้อยคำที่ใกล้เคียงกับภาษาปกติมากขึ้น โดยที่ได้สร้างวงศัพท์ตามแบบแผนของตนขึ้น

เดิมทีเดียว ละครนอกและละครใน (มักเรียกว่าละครผู้ชาย ละครผู้หญิงมากกว่า) น่าจะไม่ได้แบ่งแยกกันที่เรื่องที่ใช้เล่นอย่างเคร่งครัด ดังมีกล่าวใน**บุณโณวาทคำฉันท์** ว่า ละคร (นอก) เล่นเรื่อง **อนิรุทธ** และบทละครนอกบางเรื่องได้ใช้เล่นหุ่นด้วย คือ เรื่อง **ไชยทัต** เรื่องที่แยกเล่นเฉพาะละครในเท่าที่มีหลักฐานคือ **อิเหนา** (ใหญ่และเล็ก) พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้ามงกุฎ และ เจ้าฟ้ากุณฑล ในสมัยพระเจ้าบรมโกศ

นอกจาก **อิเหนา** และ **ดาหลัง** ที่มาของบทละครก็คือ นิยายและนิทานที่รู้จักกันอยู่แล้ว หลายเรื่องมาจาก **ปัญญาสชาดก** เช่น **มโนห์รา สังข์ทอง พระรถ-เมรี** บางเรื่องแต่งเลียนนิยายของฮินดู เช่น **ไชยทัต** เป็นเรื่องพระนารายณ์แบ่งภาคมาปราบยักษ์ผู้ลอบล่วงเกินนางสุชาดาชายาพระอินทร์ (เสาวลักษณ์, ๒๕๑๕, น. ๑๒๗-๑๒๘) **ไกรทอง** เป็นเรื่องนิทานพื้นบ้าน เรื่องส่วนใหญ่มีลักษณะเด่นในแง่อิทธิฤทธิ์ และความเชื่อทางไสยศาสตร์ มีทั้งบทตลก ทะเลาะวิวาท และตื่นเต้นผจญภัย

อิเหนา มีลักษณะเช่นนี้ด้วยเหมือนกัน เช่น อำนาจกริชของกษัตริย์วงศ์เทวัญ แต่ก็มีเนื้อหาทางอารมณ์อันละเมียดละไม แฝงความร้อนแรงในความรักความผูกพันระหว่างตัวละคร ซึ่งได้ใช้สติปัญญาผ่อนคลายปัญหา ต่อสู้กับเคราะห์กรรมที่อยู่เบื้องหลังสถานการณ์จนประสบความสำเร็จ **อิเหนา** จึงเป็นที่นิยมสืบมาจนถึงรัตนโกสินทร์ ซึ่งได้ขัดเกลาให้งดงามยิ่งขึ้นในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ การคงศัพท์ชวาบางส่วนไว้ในบริบทของภาษาไทยให้ความรู้สึกแปลกใหม่ผิดจากศัพท์ บาลี สันสกฤต เขมร รับกับเรื่องซึ่งมีบรรยากาศของการผจญภัยในแดนไกล ซึ่งปรากฏอยู่ใน **รามเกียรติ์** และ **อนิรุทธ** ด้วย แต่ทั้ง ๒ เรื่องนี้เป็นเรื่องเก่าและมีกลิ่นอายของความเป็นเทพมากกว่า พระรามยังมีฐานะเป็นองค์อวตาร แต่อิเหนาเป็นเพียงเชื้อสายของวงศ์เทวัญ และมีพฤติกรรมออกนอกลู่นอกทางอย่างคนหนุ่มที่เป็นปุถุชน ไม่ขึ้นกับกฎเกณฑ์ทางสังคม ไม่เคร่งในหน้าที่ เท่ากับตอบสนองความต้องการของหัวใจ

อิทธิพลของละครรำซึ่งเริ่มเฟื่องฟูในสมัยพระเจ้าบรมโกศ ได้ส่งผลต่อภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนัง นับตั้งแต่สมัยพระเจ้าบรมโกศ มาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะเส้นกรอบนอกของท่าทางของบุคคล ซึ่งเป็นเครื่องสื่ออารมณ์ในขนบของละคร เช่น

ภาพสุวรรณสามที่ผนังอุโบสถวัดพุทไธศวรรย์ เขียนภาพคนคล้ายท่าโศกในละครรำด้วย"ความประณีตในการใช้เส้นได้สวยงามอย่างน่ามหัศจรรย์ และแสดงถึงความเศร้าสลดออกมาจากท่าทาง แทนที่จะไปแสดงออกด้วยสีหน้า" (น. ณ ปากน้ำ, ๒๕๑๐, น. ๒๘, ๑๖๗)

กลอนเพลงยาวซึ่งเป็นที่นิยมในปลายอยุธยา เริ่มจากการสื่อสารถึงกัน เป็นการส่วนตัวระหว่างหญิงชาย ได้กลายเป็นวัสดุของการเล่าเรื่อง และบันทึกการเดินทางผสมกับการคร่ำครวญในลักษณะส่วนตัว แต่มุ่งให้สาธารณชนเป็นผู้เสพ ในระยะแรกมีลักษณะใกล้เคียงกับนิราศโคลงของอยุธยาตอนต้นอยู่มาก เช่น **เพลงยาวรบพม่าท่าดินแดง** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ เนื้อความส่วนใหญ่เป็นบทพรรณนาชมธรรมชาติ สัมพันธ์กับความผูกพันในความสุขในอดีตโดยไม่บอกรายละเอียดของการรบ ในเพลงยาวพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท**เสด็จไปตีเมืองพม่า พ.ศ. ๒๓๓๖** เนื้อหาหลักอยู่ที่ความอาวรณ์ในความยิ่งใหญ่และผาสุกของกรุงศรีอยุธยา การวิเคราะห์เหตุผลของความพินาศ พระราชปณิธานและความหวังที่จะเข้าตีพม่าให้ได้ชัยชนะ เนื้อหาเช่นนี้อาจจัดเป็นผลของลักษณะเฉพาะองค์ผู้ทรงพระราชนิพนธ์และโอกาสที่แต่งเรื่อง

แต่ผู้ที่ทำให้ขนบนิราศเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยอยุธยา ก็คือ สุนทรภู่ ซึ่งน่าจะแต่งนิราศด้วยกลอนเพลงยาวไว้มากที่สุด ทั้งนี้น่าจะเป็นด้วยการแต่งนิราศครวญถึงความรักอย่างเข้ม เช่น อยุธยาตอนต้นนั้น ต้องการฝีมือที่เฉียบขาดจึงจะสร้างลักษณะเฉพาะตัวขึ้นได้(นับจากนิราศนรินทร์ก็ไม่มีผู้ใดทำได้) การแต่งนิราศโคลงซึ่งมีเอกภาพมากและมีลีลาเชิงอุดมคติสูงในลักษณะวรรณคดีแบบฉบับ (classic) น่าจะไม่เข้ากับการเสพวรรณคดีของคนทั่วไป เพราะนางในนิราศและบทครวญได้กลายเป็นการพรรณนาเชิงสมมุติในแง่จินตนาการสูงกว่าอิงความเป็นจริง ดังที่เจ้าฟ้ากุ้งได้สารภาพไว้ใน **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** ว่า "แต่งตามประเวณี ใช่เมียรักจักจากจริง" กาพย์ห่อโคลงเรื่องนี้แม้มีสำนวนไพเราะ ก็ไม่อาจเทียบได้กับความเข้มข้นของ **ทวาทศมาส** ได้ เมื่อสุนทรภู่แต่งนิราศด้วยกลอนเพลงยาว ลักษณะการจดบันทึกเหตุการณ์ที่พบเห็นอย่างละเอียดดังที่เรียกในสมัยนั้นว่า "**จดหมาย**ตามมีมาชี้แจง" (นิราศพระบาท) เป็นส่วนหนึ่งของการเดินทางที่ให้รสชาติเปลี่ยนแปลงไปตามสถานที่ ทำให้นิราศแต่ละเรื่องมีลักษณะน่าสนใจเฉพาะเรื่องผิดแผกกันไป โดยที่ผู้แต่งพยายามรักษาดุลยะหว่างประสบการณ์ปัจจุบันกับความผูกพันต่ออดีตไว้ได้ แม้ว่าประสบการณ์ปัจจุบันอาจให้รสอารมณ์ผิดแผกไปจากแก่นเรื่อง เช่น ความขบขัน แต่ก็โยง กลับสู่แก่นเรื่องได้ไม่ขัดเขิน

ความขยายตัวของการเสพวรรณคดีด้วยการอ่าน เป็นเหตุผลหนึ่งของความระมัดระวังภาพลักษณ์ของผู้แต่ง ซึ่งจะปรากฏติดไปกับข้อเขียน กลอนนิราศ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างขนบของการคร่ำครวญถึงความรักอย่างนิราศโคลง กับการจดหมายเหตุต่าง ๆ ในประสบการณ์จริง ทำให้ลักษณะเชิงอุดมคติคลายลง ความเกาะเกี่ยวระหว่างผู้แต่งกับตัวงานมีมากขึ้น เห็นได้ว่าเป็นผลงานของผู้แต่งเพียงลำพัง โดยไม่มีผู้ร่วมขัดเกลา ความแพร่หลายของงานเป็นผลต่อชื่อเสียงของผู้แต่ง ดังท้าย **นิราศพระแท่นดงรัง** แม้จะยังกล่าวขอพรเทวดาตามธรรมเนียมของการประกอบกิจต่าง ๆ แต่ปัจจัยที่แท้จริงของความสำเร็จคือผู้อ่านร่วมสมัย

ใช่จะแกล้งแต่งประกวดอวดฉลาด	ทำนิราศรักมิตรพิสมัย
ด้วยจิตรักกาพย์กลอนอักษรไทย	จึงตั้งใจแต่งคำ**แต่ลำพัง**
หวังจะ**ให้ลือเลื่องในเมืองหลวง**	คนทั้งปวงอย่าว่าเราบ้าหลัง
ถ้าใคร**เป็น**ก็จะเห็นว่าจริงจัง	ประดุจดังน้ำจิตเรา**คิด**กลอน
ขอ**เดชะถ้อย**คำที่ร่ำเรื่อง	**ให้ลือเลื่องเลิศลักษณ์ในอักษร**
ขอเชิญไทเทวราชประสาทพร	**ให้สุนทรลือทั่วธานีเอย**

การเน้นความสำคัญของอักษร นับเป็นเครื่องบ่งชี้ความเติบโตของวรรณคดีลายลักษณ์ในหมู่ประชาชน (แม้อาจจะเป็นเพียงในเมืองหลวง หรือ "ธานี") ผู้แต่งตระหนักในกระบวนการสร้างงานตามขนบ แต่การสร้างงาน "แต่ลำพัง" โดยไม่ผ่านการวิจารณ์ในการแต่งร่วมนั้นอาจเป็นการเสี่ยงอยู่ไม่น้อย อย่างไรก็ตามการ "คิด" กลอน แม้อาจดูเป็นการเพ้อฝัน (ราว "บ้าหลัง") ก็เป็นสิ่งที่ "จริงจัง"สำหรับผู้ที่ "เป็น" ด้วยกัน ซึ่งน่าจะมีอยู่ไม่น้อย การยอมรับของผู้อ่าน ซึ่งจะนำมาซึ่งความสำเร็จของงานและชื่อเสียงของผู้แต่งย่อมขึ้นอยู่กับความเข้าใจขนบการประพันธ์และความลุ่มลึกในตัวสื่อซึ่งผู้แต่งเชื่อมั่นว่าตนมีอยู่แล้ว แม้จะบอกว่ามิได้เจตนา "อวดฉลาด" แต่ก็แสดงว่ามีปัญญาอยู่พอตัว จึงตั้งใจสร้างงานด้วยน้ำจิตน้ำใจและด้วยความรัก จึงเชื่อว่าถ้อยคำที่ประกอบขึ้นจะมีอำนาจ("เดชะ") เป็นสิ่งเลิศลักษณ์และลือเลื่องทั่วธานี

แม้แต่กวีหญิงเช่นคุณพุ่มก็ยังชี้ความสำคัญของปัญญาและงานวรรณศิลป์ที่ประกอบขึ้นด้วยอักษรอันจะเป็นหลักฐาน ดังที่คุณพุ่มแสดงความภาคภูมิใจที่ตน "แต่งกลอนอักษรได้" จนถึงขั้นที่ "เขียนคำรำพัน...ให้ดำรงแทนพงศาวดาร" โดยไม่ต้องเป็นอาลักษณ์ ความเชื่อมโยงของปัญญาและภาษาในสื่ออักษรนี้น่าจะเป็นอิทธิพลส่วนหนึ่ง

จากตะวันตกด้วย ดังที่กล่าวไว้ใน "เพลงยาวเฉลิมพระเกียรติ" ว่า

จึงเขียนคำรำพันอัญขยม	เป็นปฐมตติยะอธิษฐาน
ให้ดำรงแทนพงศาวดาร	แม้นใครอ่านอักษรจงถาวร
ด้วยฝรั่งอังกฤษชนิดนอก	**เขามักออกหนังสือถืออักษร**
ถ้าการดีผู้ใดในนคร	ที่ถาวรเกียรติยศเขาจดไว้
ข้าพเจ้าเล่าเป็นผู้รู้ดำริ	**มีคติแต่งกลอนอักษรได้**
เกณฑ์หนังสือลือเลื่องทั้งเมืองไทย	อาศัยในธรณินนรินทร
เห็นมหัศจรรย์สวรรคต	จึงได้จดให้ประจักษ์เป็นอักษร

ความสามารถของสุนทรภู่ที่ทำให้ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้แต่งและประสบการณ์ของผู้อื่นโยงเข้าหากันได้ นำมาสู่การตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องทั่วไปที่พบเห็นโดยการแทรกภาษิตคำพังเพย ซึ่งมักคุ้นกันอยู่แล้ว หรือเปรียบเทียบเองให้คมคายและน่าประทับใจยิ่งขึ้น เช่น "ถึงบางพรมพรหมมีอยู่สี่พักตร์ คนรู้จักแจ้งจิตทุกทิศา ทุกวันนี้มีมนุษย์อยุธยา เป็นร้อยหน้าพันหน้ายิ่งกว่าพรหม" (นิราศวัดเจ้าฟ้า) เป็นการเปรียงความหมายจากพรหมสี่พักตร์ ซึ่งปกติเป็นสัญลักษณ์ของพรหมวิหารมาเป็นความ "หลายหน้า" ซึ่งมีนัยะถึงความสับปลับปลิ้นปล้อนของคนทั่วไป ความผันผวนในชีวิตของสุนทรภู่สามารถสื่ออารมณ์และให้ข้อคิดในเชิงปรัชญาชีวิตที่ไม่ห่างไกลจากความเป็นจริงทั่วไปที่สัมผัสได้ เช่น ความจบสิ้นของอำนาจวาสนา ความไม่เที่ยงแท้ของโลกธรรม ความเจียมตนระมัดระวัง และสู้ทนต่อความยากเข็ญเมื่อตกต่ำ เป็นต้น

สุนทรภู่ยังได้นำกลอนเพลงยาวมาแต่งนิยาย ที่สำคัญคือ **พระอภัยมณี** อันเป็นงานชิ้นเอก ซึ่งนับเป็นเรื่องแรกของวรรณคดีไทยที่เป็นการผูกเรื่องเอง แทนที่จะแต่งเป็นสำนวนใหม่จากต้นเรื่องที่เป็นนิทาน นิยายหรือพงศาวดาร

พระอภัยมณี แสดงถึงปรากฏการณ์ใหม่ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งแสดงว่าสุนทรภู่ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานร่วมสมัย เช่น บทบาทของเพลงปี่ของพระอภัยมณีและวิชากระบี่กระบองของศรีสุวรรณ น่าจะได้เค้าจากพงศาวดารจีน เรื่อง ไซ่ฮั่น ซึ่งแปลในสมัยรัชกาลที่ ๑ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๒๙, น. (๔๕)-(๔๘)) นอกจากนี้**พระอภัยมณี**ยังเป็นเรื่องสะท้อนทัศนคติของคนไทยที่มีต่อการเมืองระหว่างประเทศเมื่อต้องมีความสัมพันธ์กับชาติตะวันตก สิ่งที่น่าสนใจ ก็คือลึกลงไปภายในความสนุกสนานของการประชันกันระหว่างวิชาพิเศษ (เช่นของสามพราหมณ์) ของวิเศษ

(เช่นตราราหู) และเวทมนต์ตามแบบนิยายโบราณ (การทำเสน่ห์และอิทธิฤทธิ์ของพระฤาษีที่เกาะแก้วพิสดาร) สุนทรภู่มิได้เป็นเพียงผู้เก็บเล็กผสมน้อยแต่ได้รวบรวมวัสดุที่เป็นประโยชน์สำหรับตีความหมายบทบาทของมนุษย์ในสังคมที่กำลังเผชิญความเปลี่ยนแปลง เช่น เสนอว่ากษัตริย์ควรจะต้องเป็นผู้ล่วงรู้ในวิสัยของมนุษย์ด้วยการใช้ปัญญาและการเรียนรู้ซึ่งเป็นสิ่งที่มีความสำคัญที่สุดในการดำรงชีวิต และเป็นการศึกษาที่คนทั่วไปอาจเข้าถึงได้ (สมบัติ จันทรวงศ์, ๒๕๑๙, น. ๑๗๓-๑๘๖) แทนที่จะมุ่งศึกษา "ไสยศาสตร์เวท" อย่างโบราณและเป็นนักรบด้วยตัวเอง นอกจากนี้ในเนื้อหาทางอารมณ์สุนทรภู่ยังสามารถแสดงสภาวะจิตอันซับซ้อนของมนุษย์เมื่อเผชิญกับปัญหาอย่างโดดเดี่ยว โดยใช้ฉากทะเลและเพลงปี่เป็นสัญลักษณ์ที่จัดระเบียบด้วยจินตนาการอันกว้างขวางและลึกซึ้ง (สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, ๒๕๑๘, น. ๓๑๘-๓๔๙) สุนทรภู่ยังเจืออารมณ์ขันในพฤติกรรมของตัวละครสำคัญ ๆ อยู่ตลอดเรื่อง โดยที่แฝงไว้ซึ่งความเอาจริงเอาจังในการคลี่คลายปัญหาในจังหวะที่เหมาะสม จนคุมเรื่องอันยืดยาวและมีขนาดใหญ่ให้รวมกันได้อย่างมีเอกภาพ โดยมีลักษณะนิสัยของตัวละครที่ค่อนข้างเสมอต้นเสมอปลายเป็นแกนกลาง และเป็นเหตุผลของโครงเรื่อง

การมองปัญหาด้วยอารมณ์ขัน ในลักษณะยั่วล้อความบกพร่องของตัวเอกซึ่งเป็นคนชั้นสูงเช่นนี้ น่าจะเป็นผลจากอิทธิพลของวรรณคดีไพร่ แต่ได้ขยายให้เด่นชัดเป็นลักษณะเฉพาะของวรรณคดีในยุคนี้ ดังเห็นได้จาก **บทละครนอก**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ที่เน้นบทตลกชวนขันอย่างวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต (จะกล่าวโดยละเอียดในบทต่อไป)

ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้น่าจะกล่าวได้ว่า เกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ระหว่าง ผู้สร้างและเสพงาน มิได้เกิดจากผู้สร้างแต่ฝ่ายเดียว ความสำคัญของการเริ่มยุคใหม่น่าจะมีส่วนสำคัญในการพินิจพิเคราะห์สิ่งต่าง ๆ ในเชิงวิจารณ์สูงขึ้นอย่างรู้เท่าทัน โดยมุ่งผลเชิงปฏิบัติ (pragmatic) มากกว่าค่อนไปทางอุดมคติเช่นในสมัยอยุธยาตอนต้น การเห็นความสำคัญของการเรียนรู้ในขอบเขตปัญญาของมนุษย์เกิดขึ้นด้วยเหตุนี้ และด้วยบทเรียนที่เกิดขึ้นจริง ดังที่กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาททรงวิจารณ์พระมหากษัตริย์อยุธยาที่รักษากรุงไว้ไม่ได้ว่า "มิได้พิจารณาข้าไท...ไม่รู้รอบประกอบในราชกิจ... เพราะไม่ฟังตำนานโบราณมี...ทั้งการยุทธก็ไม่เตรียมฝึกสอน จึงไม่รู้กู้แก้พระนคร" ส่วนพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ใน**เพลงยาวรบพม่าท่าดินแดง**ก็ทรงเน้นความพยายามมากกว่าอิทธิฤทธิ์ ดังข้อความว่า "อันบำราบรบราชไพริน ถึงจะไร้ศรศิลป์ที่ชิงชัย ก็พอจะ**พยายาม**ตามดี ให้ชนะไพรีจงได้"

ในส่วนของไพร่ฟ้าประชาชนนั้น น่าจะได้รับบรรยากาศของความตื่นตัวทางปัญญาด้วยเหมือนกันทั้งนี้ด้วยเหตุที่พอประมวลได้ ๒ ประการคือ การฟื้นฟูวัฒนธรรมในการสร้างบ้านเมืองใหม่ ทั้งศาสนา กฎหมาย และศิลปกรรม และความผ่อนคลายของระบบไพร่ที่ลดเวลาเกณฑ์แรงงานจาก ๖ เดือน เป็น ๔ เดือน ในรัชกาลที่ ๑ และ ๓ เดือน ในรัชกาลที่ ๒ ตามลำดับ เพื่อรักษาไพร่หลวงไว้เป็นกำลังของบ้านเมืองโดยไม่หลบหนีหรือพยายามย้ายไปเป็นไพร่สมของเจ้านายเสียมากอย่างที่เป็นมาในสมัยอยุธยา

ในการศึกษาอันเป็นประโยชน์อีกชิ้นหนึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์ (๒๕๒๙) ให้ข้อสรุปว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ทรงเห็นจุดอ่อนของการเมืองแบบชุมนุม ในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งอาจเหมาะสำหรับเวลาคับขันขณะกอบกู้บ้านเมืองเท่านั้น จึงทรงมุ่งสถาปนาการเมืองแบบอาณาจักรขึ้นใหม่โดยมีกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นแบบ แต่ทรงเลือกเฟ้นปรับเนื้อหาให้เหมาะสมขึ้น เช่น การยึดพุทธศาสนาเป็นอุดมการณ์ของรัฐ และเน้นลักษณะกษัตริย์แบบธรรมิกราช หรือธรรมราชายิ่งกว่าเทวราช (ดู สายชล วรรณรัตน์, ๒๕๒๕)

นับว่านิธิ เอียวศรีวงศ์เป็นผู้บุกเบิกทางวิชาการที่ชี้ความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมและวรรณกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างน่าสนใจยิ่ง นิธิเห็นว่าปัจจัยสำคัญต่อความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้คือความขยายตัวทางการค้าอันเนื่องจาก "เศรษฐกิจแบบส่งออก" ซึ่ง "มีความสำคัญแก่การอยู่รอดของรัฐบาลต้นรัตนโกสินทร์ยิ่งกว่าที่รัฐบาลใด ๆ ของอยุธยาเคยต้องพึ่งการค้าต่างประเทศมาแล้ว" เพราะ "ในการสลายตัวของอยุธยานั้น ระบบราชการของอยุธยาได้เสื่อมสลายลงไปด้วยกลไกของรัฐบาลในการควบคุมแรงงานไพร่ไม่สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่ากับที่ครั้งหนึ่งเคยสามารถทำได้ในสมัยอยุธยา" (๒๕๒๗, น. ๗๕)

นโยบายเน้นความสำคัญของการค้าต่างประเทศในยุคนี้สร้างผลกระทบ ๒ ประการ คือมีการจ้างแรงงานชาวจีนที่หลั่งไหลเข้ามาแทนที่การเกณฑ์แรงงานแต่เดิม และเกิดเกษตรกรรมเพื่อการตลาดอย่างกว้างขวาง เช่น อุตสาหกรรมน้ำตาลทราย และการผลิตข้าวเพื่อตลาดภายใน ซึ่งขยายตัวด้วยเหตุที่มีพลเมืองเพิ่มขึ้น (รวมทั้งจีนอพยพ) รัฐบาลจึงสามารถขยายระบบเจ้าภาษีนายอากรไปได้อย่างมากในรัชกาลที่ ๓ ภายหลังจากที่เปิดให้มีการค้าเสรีเมื่อทรงขึ้นครองราชย์ (เรื่องเดียวกัน,น. ๗๖-๑๒๘) ความเคลื่อนไหวเช่นนี้ มีผลต่อวัฒนธรรมของชนชั้นสูงอย่างมาก ถึงกับแปรจาก "วัฒนธรรมศักดินา" เป็น "วัฒนธรรมกระฎุมพี" โดยอธิบายได้ดังนี้

กระฎุมพีไทยถือกำเนิดขึ้นได้ โดยอาศัยอำนาจศักดินาของตนเองค้ำจุน จึงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพวกศักดินา แท้ที่จริงพวกชนชั้นนำในระบบศักดินาเองเป็นผู้ถือประโยชน์จากความเติบโตของเศรษฐกิจมากที่สุด และแปรเปลี่ยนตนเองเป็นกระฎุมพีมากขึ้น กล่าวคือ อาศัยทรัพย์และการค้าขายเป็นฐานอำนาจของตนเอง ไม่น้อยกว่าการได้คุมกำลังไพร่ เหตุฉะนั้นเมื่อกล่าวถึงกระฎุมพีไทยในต้นรัตนโกสินทร์จึงหมายถึงชนชั้นนำในระบบศักดินา ผสมกับชาวจีนและเชื้อสายจำนวนมากทั้งที่ได้ถูกกลืนเข้าไปในระบบศักดินาแล้ว และยังไม่ได้ถูกกลืนเป็นส่วนใหญ่ คนเหล่านี้กุมอำนาจทางการเมืองของระบบศักดินาไว้อย่างเหนียวแน่นและประกอบกันขึ้นเป็นชนชั้นสูงของสังคมไทย มีบทบาทในพัฒนาการทางวัฒนธรรมชั้นสูงของสังคม สิ่งที่คนเหล่านี้สร้างขึ้น เสพย์ และชื่นชม ถูกถือทั้งในสมัยนั้นและในสมัยต่อมาว่า เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมดังกล่าวนี้มีรากฐานอยู่ในวัฒนธรรมศักดินาไม่น้อย แต่ก็ถูกดัดแปลงไปด้วยวิถีชีวิตที่เริ่มจะแตกต่างกัน ระหว่างชนชั้นสูงของต้นรัตนโกสินทร์กับชนชั้นสูงของอยุธยา (เรื่องเดียวกัน, น. ๑๔๗)

โดยนัยนี้วัฒนธรรมกระฎุมพีมีลักษณะดังนี้คือ มีความนิยมบริโภคของฟุ่มเฟือยจากต่างประเทศในปริมาณมากขึ้น มีความเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น จึงเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกได้ มีความใส่ใจในการศึกษาเพื่ออ่านออกเขียนได้ จึง "สามารถและนิยมอ้างพื้นฐานของค่านิยม มาตรฐาน และแบบแผนพฤติกรรมของตนจากตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์อักษร" ซึ่ง "ล้วนเป็นผลผลิตวัฒนธรรมศักดินาจากอยุธยาทั้งสิ้น" (เรื่องเดียวกัน,น. ๑๔๗-๑๕๒)

ลักษณะที่ยกมานี้ทำให้ฉงนอยู่ว่ามีความแตกต่างจากวัฒนธรรมศักดินาในสมัยอยุธยาที่ชัดเจนอย่างไร นอกจากการรับวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งอาจจะอธิบายด้วยเหตุผลอื่นได้เหมาะสมกว่า ดังเห็นได้ว่า รัชกาลที่ ๓ ซึ่งน่าจะทรงมีลักษณะกระฎุมพีสูงกว่ารัชกาลที่ ๔ กลับทรงปฏิเสธวัฒนธรรมตะวันตกมากกว่า (ถึงแม้จะมิได้ปฏิเสธโดยสิ้นเชิงเพราะความจำเป็นทางสถานการณ์) หรือรัชกาลที่ ๒ ซึ่งไม่ทรงสนพระทัยในการค้าด้วยพระองค์เอง (ทรงมอบให้รัชกาลที่ ๓ เมื่อทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ดูแลทั้งหมด) กลับเป็นผู้ทรงพระราชนิพนธ์งานที่แสดงลักษณะชาวบ้าน เช่น ละครนอก แต่ก็ทรง**พิถีพิถัน**กับละครใน เช่น **อิเหนา** และการสร้างหุ่นหลวง (ดู จักรพันธุ์ โปษยกฤต, ๒๕๓๐,

น. ๖๗) แต่รัชกาลที่ ๓ เองนั้น เมื่อขึ้นครองราชย์ กลับสนพระทัยทางศาสนามากกว่าการเล่นและการมหรสพ ทรงห่วงใยการสืบต่อวรรณคดีในฐานะเครื่องบำรุงความเป็นปราชญ์ (มิใช่เพื่ออ่านออกเขียนได้เท่านั้น)

ดูเหมือนว่า นิธิก็ได้ตระหนักถึงความคลุมเครือของข้อสรุปเกี่ยวกับกระฎุมพีในยุคนี้เหมือนกัน ดังเขาได้กล่าวว่า "หากพิจารณาแต่ผิวเผิน ก็ยากจะเห็นความแตกต่างด้านวัฒนธรรม" ระหว่างชนชั้นสูงของอยุธยากับต้นรัตนโกสินทร์ (เรื่องเดียวกัน, น. ๑๕๒) นอกจากนี้ ส่วนที่เขากล่าวว่า กระฎุมพีสมัยต้นรัตนโกสินทร์ หมายถึงชนชั้นนำในระบบศักดินา ผสมกับชาวจีนและเชื้อสายทั้งที่ถูกกลืนเข้าสู่ระบบศักดินา และยังไม่ได้ถูกกลืน และจัดให้คนทั้งหมดนี้กุมอำนาจทางการเมืองประกอบกันขึ้นเป็น ชนชั้นสูงของสังคมไทย และมีบทบาทในพัฒนาการทางวัฒนธรรมชั้นสูงของสังคมไทย ก็น่าจะเป็นสิ่งที่ออกจะกว้างขวางและหละหลวมอยู่มาก ดังที่มองไม่เห็นว่าชาวจีนและเชื้อสายซึ่งยังไม่ได้ถูกกลืนเข้าในระบบศักดินานั้น สามารถกุมอำนาจทางการเมือง และมีบทบาทในพัฒนาการทางวัฒนธรรมได้อย่างไร แม้ว่าโอกาสที่คนจีน และเชื้อสายจะเข้าสู่ระบบศักดินานั้น มีมากกว่าไพร่สามัญชนโดยทั่วไปก็ตาม แต่ที่ยังไม่ถูกกลืนเข้ากับวัฒนธรรมไทย ซึ่งมีจำนวนมากกว่ามากนั้น ก็ยังรักษาเอกลักษณ์ที่แสดงความเป็นจีนไว้อย่างเหนียวแน่น

นิธิได้กล่าวต่อไปว่า

> กล่าวโดยสรุป วัฒนธรรมของกระฎุมพีในต้นรัตนโกสินทร์นั้นเป็นวัฒนธรรมที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมของศักดินาอยุธยา แต่เพราะความหลากหลายกว่าของกระฎุมพี จึงพร้อมจะรับวัฒนธรรมแปลกใหม่ที่เป็น "ต่างด้าว" อย่างชัดเจนไว้มากกว่า ในการนี้ย่อมรวมถึงวัฒนธรรมที่มีสีสันของประชาชนธรรมดาด้วย วัฒนธรรมกระฎุมพีเป็นวัฒนธรรมของคนที่อ่านออกเขียนได้ ใช้สื่อที่เป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับสืบทอดและแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมนั้นไม่น้อย สามารถอ้างรากฐานของแบบแผนธรรมเนียมของตน (ทั้งที่เป็นจริงและเท็จ) จากคัมภีร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษร ในขณะเดียวกันก็โน้มเอียงที่จะรับความรู้ใหม่ ๆ ได้ง่าย หากได้รู้ว่าความรู้นั้นมีรากฐานอยู่ที่ตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์อักษร แม้จะเป็นลายลักษณ์อักษรที่แปลกใหม่ เช่น อังกฤษก็ตาม... (เรื่องเดียวกัน,น. ๑๕๗)

น่าพิจารณาว่าอะไรคือ "ความหลากหลายกว่าของกระฎุมพี" ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่อยุธยา ไม่มี อะไรคือความพร้อมจะรับวัฒนธรรมแปลกใหม่ที่เป็น

"ต่างด้าว" อย่างชัดเจนไว้มากกว่า คำว่า "ชัดเจน" ขยาย"ความพร้อม" หรือ "การรับ" หรือ "ต่างด้าว" ความพร้อมที่ชัดเจนนั้นวัดที่อะไร ส่วนการรับอย่างชัดเจนนั้น น่าจะยังไม่เกิดขึ้นภายในรัชกาลที่ ๓ นอกจากในชนชั้นนำบางคนซึ่งไม่แน่ว่าเป็นกระฎุมพีอย่างชัดเจนหรือไม่ หากหมายถึง "วัฒนธรรมต่างด้าวอย่างชัดเจน" ก็น่าสงสัยว่าวัฒนธรรมฮินดูและเขมรที่เชื่อกันว่ามีอิทธิพลอย่างสูงต่อวัฒนธรรมราชสำนักของอยุธยานั้น มีลักษณะวัฒนธรรมต่างด้าว**อย่างชัดเจน**น้อยกว่าเพียงไร

สิ่งที่ควรพิจารณาในอันดับต่อไปก็คือ ความตื่นตัวของคนไทยที่จะรับวัฒนธรรมตะวันตก ในสมัยก่อนรัชกาลที่ ๔ ไม่ได้เป็นผลจากความตระหนักในภัยคุกคามของมหาอำนาจตะวันตกด้วยดอกหรือ คำอธิบายนี้แม้จะฟังดูเก่าไปแล้ว แต่ก็ไม่น่าจะมองข้ามได้ และอาจจะมีแง่มุมที่ซับซ้อนกว่านี้ เช่น การศึกษาของ นฤมล ธีรวัฒน์ (๒๕๒๕, น. ๑๒๑) กล่าวถึงรัชกาลที่ ๔ เมื่อทรงผนวชเป็นวชิรญาณภิกขุ ว่าสนใจเรียนภาษาอังกฤษ เมื่ออังกฤษได้รับชัยชนะต่อจีนในปี ๒๓๘๕ ซึ่งเป็นท่าทีซึ่งต่างจากรัชกาลที่ ๓ ซึ่งทรงเห็นว่าจีนแพ้เพราะเตรียมตัวไม่ทัน น่าสนใจว่า ความตื่นตัวรับวัฒนธรรมต่างด้าวอย่างชัดเจนที่มีที่มาในรูปลายลักษณ์อักษรนั้น มีปฏิสัมพันธ์อย่างไรกับความตื่นตัวรับวัฒนธรรมไพร่ ซึ่งมักสืบทอดโดยมุขปาฐะมากกว่า และไม่ได้ให้ความรู้สึกว่าโก้เก๋อย่างเมื่อรับวัฒนธรรมต่างด้าว

ที่สำคัญก็คือ ชนชั้นสูงมิใช่จะเพิ่งรับศิลปวัฒนธรรมของประชาชนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เท่านั้น เห็นได้จากพัฒนาการของละครในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งคงไม่ได้เกิดขึ้นทันทีในสมัยพระเจ้าบรมโกศ หากอธิบายว่าเศรษฐกิจเป็นมูลฐานอย่างเดียวของการเปลี่ยนแปลงทุกอย่าง ก็จำเป็นต้องอธิบายได้ด้วยว่า ทำไมจึงมีละครในในราชสำนักอยุธยา และการรับวัฒนธรรมของประชาชนนั้นมีความสัมพันธ์อย่างไรกับความเชื่อถือในตำรับตำราของวัฒนธรรมศักดินาซึ่งกล่าวแต่แรกว่าเป็นเหตุสำคัญแห่งการแบ่งแยกระหว่าง ๒ วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมมูลนายและวัฒนธรรมไพร่

ทั้งนี้มิได้หมายความว่าจะปฏิเสธบทบาทของเศรษฐกิจต่อความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมโดยสิ้นเชิง อย่างไรก็ตามเศรษฐกิจ ก็น่าจะเป็นเพียงปัจจัยส่วนหนึ่งเท่านั้น ในกรณีนี้น่าจะกล่าวว่า ความผ่อนคลายของระบบไพร่ประกอบกับการขยายตัวทางเศรษฐกิจในหมู่ประชาชน ทำให้ประชาชนรู้หนังสือมากขึ้น บรรยากาศทางปัญญาที่ได้รับการเสริมสร้างตั้งแต่สถาปนาราชธานีแข็งแกร่งมากขึ้น พร้อมกับที่วัฒนธรรมไทยได้รับการท้าทายมากขึ้นโดยวิทยาการตะวันตก ในขณะที่ความพลิกผันของการเมือง

ระหว่างประเทศเริ่มส่อเค้าในภูมิภาคเอเชียตะวันออกและตะวันออกเฉียงใต้ เพราะการคุกคามของตะวันตก การฟื้นฟูพุทธศาสนาให้เป็นอุดมการณ์ของรัฐ และการฟื้นฟูวัฒนธรรมด้านอื่น รวมทั้งความตระหนักในคุณค่าของศิลปวรรณคดี ทั้งในเชิงวัฒนธรรมและความเป็นวัตถุสุนทรีย์ว่าอาจช่วยกล่อมเกลาจิตใจและอารมณ์ ทำให้คนไทยในยุคนั้นได้สร้างงานอันทรงคุณค่าในทางศิลปะ ทั้งจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และวรรณศิลป์ ด้วยความเชื่อมั่นในตัวเอง พร้อมกับที่วัฒนธรรมของชนชั้นสูงและประชาชนโน้มเข้าหากันมากขึ้น ในบรรยากาศที่มีความเข้มงวดทางการเกณฑ์แรงงานและระบบการปกครองผ่อนคลายลง มีผู้สร้างงานซึ่งได้รับความชื่นชมจากทั้งนายและไพร่ เช่นสุนทรภู่ ด้วยสื่อ คือภาษาซึ่งค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาและได้เป็นอุปกรณ์แห่งการสื่อสารอันมีเนื้อหาเฉพาะตัวในฉันทลักษณ์กลอนซึ่งได้พัฒนามาจนมีสัมฤทธิผลแพร่หลายในวงกว้างยิ่งกว่าในยุคใดในขณะที่วัฒนธรรมการอ่านขยายตัวในหมู่ประชาชนมากขึ้น

นอกจากนี้ งานที่ดูคล้ายไม่น่าสนใจนักในแง่พัฒนาการของวรรณคดี เช่น งานที่แต่งเทียบกับงานสมัยอยุธยา เช่น **สมุทรโฆษคำฉันท์**ภาคปลาย และ**ลิลิตเตลงพ่าย**ก็มีลักษณะสำคัญของยุคอยู่มาก เช่น การบุกบั่นเอาชนะอุปสรรคด้วยสมองและหัวใจอันแกร่งกล้า ในกรณีพระสมุทรโฆษ และนางพินทุมดี ขณะปราศจากพระขรรค์วิเศษและไพร่พลในป่าหิมพานต์ เป็นการดำเนินความตามชาดก ซึ่งเน้นการบำเพ็ญเพียร การผจญความทุกข์ของชีวิต ตามแนวพุทธศาสนาแต่ดั้งเดิม **ลิลิตเตลงพ่าย**ที่แต่งตามพระราชพงศาวดารซึ่งแสดงถึงความสำนึกในความสำคัญของประวัติศาสตร์ก็ยังแสดงความลึกซึ้งของตัวละคร เช่น พระนเรศวรที่เอาชนะศึกยุทธหัตถีได้ด้วยกำลังปัญญาและฝีพระหัตถ์ในการรบ แม้ขาดกำลังทหารที่ทัดเทียมกับฝ่ายอริ ฝ่ายปฏิปักษ์ไม่ได้มีลักษณะเป็นเพียงแบบ (type) เพื่อเชิดชูตัวเอก พระมหาอุปราชา จรกา หรือแม้แต่ทศกัณฐ์ และชูชกต่างมีลักษณะของความเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตจิตใจ และมีพฤติกรรมอันอธิบายได้ โดยที่เห็นได้ว่าเป็นการสืบเค้าจากฉบับเดิม ๆ ที่แต่งในยุคก่อน แต่เน้นน้ำหนักให้หนักแน่นแหลมคมยิ่งขึ้น แสดงถึงพัฒนาการของความรู้และความเข้าใจในมนุษย์มากกว่าเป็นการสร้างซ้ำ ปรากฏการณ์ทางวรรณคดีเช่นนี้ ไม่น่าจะอธิบายได้อย่างรวบรัดว่าเป็นผลของการขยายตัวทางการค้า ซึ่งทำให้มีการบริโภคสิ่งของฟุ่มเฟือย เห็นความสำคัญของการอ่านออกเขียนได้ และตื่นเต้นกับความรู้ที่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร

แท้ที่จริงความสำนึกในคุณค่าของวัฒนธรรมแบบจารีตของไทยได้ปรากฏอย่างลึกซึ้งมากขึ้น แม้เมื่อมีความตื่นตัวกับวิทยาการและเทคโนโลยีของตะวันตก ดังเห็นได้ว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้นำไทยในกลุ่มอนุรักษ์นิยม ซึ่ง

"มีความพะวักพะวนอยู่ระหว่างการที่ตระหนักแล้วว่าเทคโนโลยีของตะวันตกนั้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าของไทย แต่ขณะเดียวกัน ก็ยังมีความหวงแหนเสียดายวิทยาการและเทคโนโลยีแบบเดิมของไทยอยู่" แม้มิได้ทรงขัดขวางเจ้านายและขุนนางที่ชื่นชอบในเทคโนโลยีของตะวันตก ก็ยังได้ทรงพยายามสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมไทยไว้ต่อไป ดังเห็นจากการบูรณะวัดพระเชตุพนฯ พร้อมกับโปรดฯให้จารึกสรรพวิชาการต่าง ๆ ของไทยทั้งตำรายา โหราศาสตร์ พฤกษศาสตร์ สุภาษิต และวรรณคดีไว้ที่วัดนั้นซึ่งนับว่า "เป็นการประกาศเกียรติคุณของวัฒนธรรมไทยและเป็นความพยายามที่จะรักษาสถานะของประเทศไว้ให้อยู่ในระดับสูงต่อไป" (วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ๒๕๓๐, น. ๑๒๓-๑๒๔)

จารึกที่วัดพระเชตุพนฯ ในด้านวรรณคดีและสุภาษิตนั้น มีลักษณะสำคัญ ๒ ประการ คือ ประการแรกมุ่งให้คุณประโยชน์ทางด้านสติปัญญาโดยที่ไม่ทิ้งการเกลากลอนให้เป็นวัตถุสุนทรีย์ที่งดงามกว่าเดิม เห็นได้จากเรื่องที่นำมาแต่งใหม่ เช่น **กฤษณาสอนน้องคำฉันท์** และ**โคลงโลกนิติ** อีกประการหนึ่งมุ่งให้แบบแผนของฉันทลักษณ์อย่างแบบฉบับนอกเหนือจากที่ประชาชนทั่วไปรู้จักกัน คือ **ตำราฉันท์วรรณพฤติ** และ**มาตราพฤติ** และ**ตำราเพลงยาวกลบท** โดยเฉพาะเรื่องหลังนี้ได้แสดงถึงความเติบโตถึงขีดสุดของคำประพันธ์ประเภทกลอน คุณค่าของจารึกเพลงยาวกลบทมิได้อยู่ที่การแสดงแบบแผนเท่านั้น ยังได้แสดงโดยฝีปากกวีต่าง ๆ ว่าอาจนำแบบแผนนั้นมาแต่งให้งดงามได้อย่างไร สิ่งที่แสดงถึงการ "ประกาศเกียรติคุณของวัฒนธรรมไทย "ก็คือการสร้างสำนึกถึงความสืบต่ออันยาวนานจากที่มาแห่งงานที่มีค่าเหล่านี้เช่น **สุภาษิตพระร่วง** ซึ่งตั้งชื่อเพื่อแสดงว่าสืบจากสมัยสุโขทัย แม้น่าจะเป็นงานรวบรวมภาษิตไทยโบราณมาร้อยกรองขึ้นใหม่ แต่ก็เห็นได้ว่ามุ่งประโยชน์ต่อคนร่วมสมัย **โคลงโลกนิติ** ซึ่งถอดจากคาถาภาษาบาลีและสันสกฤต และส่วนใหญ่ขัดเกลาจากสำนวนเก่าสมัยอยุธยา ก็มีส่วนที่ไม่พบคาถาและไม่ปรากฏสำนวนเก่า (ดูจาก สมเด็จฯ กรมพระยาเดชาดิศร, ๒๕๑๑) เมื่อพิจารณาก็น่าจะลงความเห็นได้ว่าเป็นสุภาษิตของประชาชนของไทยเอง ซึ่งยังไม่ได้รวบรวมไว้เป็นลายลักษณ์อักษร [๙]

---

[๙] เช่นบทที่ ๓๖๓ และ ๓๖๕ ซึ่งมีเนื้อความตามลำดับตรงกับสำนวนว่า ดักลอบต้องหมั่นกู้เป็นเจ้าชู้ต้องหมั่นเกี้ยว และอย่าเสี้ยมเขาควายให้ชนกัน เป็นต้น อนึ่งการศึกษาของ นิยะดา เหล่าสุนทร (๒๕๓๘) ได้ชี้ว่า **โคลงโลกนิติ** พระนิพนธ์กรมพระยาเดชาดิศร มีที่มาหลายทาง นอกจากคัมภีร์โลกนิติในภาษาบาลีแล้วยังน่าจะมีต้นเค้ามาจากคัมภีร์อื่นอีกด้วย คือ **ธรรมนีติ พระสุตตันตปิฎก ราชนีติ จาณักยศตกะ หิโตปเทศ** และนิทานไทยแต่โบราณ นอกจากนี้ยังมีเนื้อความพ้องกับวรรณคดีเรื่องอื่น เช่น **สุภาษิตพระร่วง ประดิษฐ์พระร่วง นิทานอิหร่านราชธรรม** และเกิดจากการสร้างสรรค์ของกวีเอง

วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ก้าวมาสู่จุดที่สามารถแสดงรากเหง้าทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้ง ด้วยความรู้ตระหนักว่ารากเหง้าเป็นที่มาของชีวิตและเป็นส่วนสำคัญของปัจจุบันและอนาคต ทั้งนี้ "ความลึกซึ้งของน้ำพระทัยและความสุขุมของพระปัญญาแห่งพระมหากษัตริย์" (กุสุมา รักษมณี, ๒๕๓๗, น. ๑๔๙) โดยเฉพาะรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็เป็นที่เห็นพ้องกันโดยทั่วไปในปัจจุบัน

พิจารณาอีกแง่หนึ่ง พระราชกรณียกิจในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมนั้น เป็นการ "ทำประเทศให้ทันสมัย" อย่างมีวิจารณญาณ มิใช่จะมุ่งแต่ลอกเลียน ดังกล่าวได้ว่าเป็น "วิภาษวิธีระหว่างความสำนึกในเรื่องความเปลี่ยนแปลงในกระแสโลกานุวัตรกับความสำนึกในเรื่องมรดกทางวัฒนธรรม ซึ่งวรรณกรรมจัดได้ว่าเป็นเสาหลักเสาหนึ่งของวัฒนธรรมอันแข็งแกร่งนี้" (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๓๖-๒๕๓๗, น. ๑๓๔)

บทที่ ๓

การสืบทอดและปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์จากวรรณคดีสมัยอยุธยา

ความรับรู้ของมนุษย์ต่อความเป็นจริงเกิดขึ้นภายในโครงสร้างของระบบค่านิยม มนุษย์แสดงค่านิยมของตนในการกระทำทุกสิ่ง และมองเห็นโลกของตนภายในระบบการจัดจำแนก ความจำเป็น และความเร่งเร้าต่าง ๆ ของชีวิต (Valdés, 1981,p128) ค่านิยมย่อมมีอิทธิพลต่อการตีความของมนุษย์ต่อสรรพสิ่ง รวมทั้งกำหนดความสัมพันธ์ของตัวเขาเองกับผู้อื่น กับสังคม กับธรรมชาติ และจักรวาล ตลอดจนแนวทางและเป้าหมายของการดำเนินชีวิตและการดำรงชีวิตอยู่ นิสัยในการคิดในประเด็นเหล่านี้เรียกได้ว่าโลกทรรศน์

ความเข้าใจโลกทรรศน์ทำให้เข้าถึงความรู้สึกนึกคิดของคนในชีวิตจริงอย่างไรก็ย่อมมีผลเช่นนั้นในการเข้าถึงตัวละครและผู้แต่งด้วย การศึกษาโลกทรรศน์ในวรรณคดีจึงไม่พึงหยุดอยู่ที่การอธิบายว่ามีโลกทรรศน์อะไรอยู่บ้าง แต่จะต้องศึกษาให้ครอบคลุมว่าโลกทรรศน์นั้นมีความเชื่อมโยงอย่างไรกับเนื้อหาทางอารมณ์และความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานประพันธ์ โลกทรรศน์ของผู้แต่งอาจเกิดขึ้นจากการดำเนินชีวิตและประสบการณ์ส่วนตนที่เข้มถึงขีดที่ให้ข้อสรุปอันหนักแน่นเกี่ยวกับชีวิตและมนุษย์โดยทั่วไป นอกจากนี้ในการดำเนินชีวิตผู้แต่งย่อมได้รับอิทธิพลจากกรอบความคิดของสังคม จนมีนิสัยในการคิดร่วมกับผู้อื่นด้วย แนวปรัชญาแห่งชีวิตในงานประพันธ์จึงมักเป็นสิ่งที่ผู้แต่งมีร่วมกับผู้อื่นอยู่แล้ว และผู้แต่งใช้อธิบายเหตุผลของเรื่องและพฤติกรรมของตัวละคร คำอธิบายนั้นทำให้ผู้รับพึงพอใจได้ ก็เพราะผู้รับมีโลกทรรศน์ตรงกับผู้แต่ง หรือมีพื้นฐานบางประการในการคิดที่ทำให้รับโลกทรรศน์ของผู้แต่งได้ หากผู้แต่งมีทัศนะแตกต่างจากสังคมและงานเขียนมีพลังเหนี่ยวโน้มใจจนเปลี่ยนวิธีคิดของผู้รับได้ ก็แสดงว่าผู้แต่งมีอิทธิพลต่อผู้รับและสังคมได้เหมือนกัน

ต่อไปนี้จะพิจารณาว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบทอดและปรับ

เปลี่ยนโลกทรรศน์ที่สำคัญจากวรรณคดีในสมัยอยุธยาอย่างไร ในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับผู้อื่นและสังคม โลกทรรศน์ดังกล่าวเป็นส่วนสำคัญในงานประพันธ์ยุคนี้อย่างไร

๑.ความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติ

นอกจาก**กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง** ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรซึ่งแสดงความรื่นรมย์ของป่าแล้ว กวีอยุธยามักใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุของการแสดงอารมณ์หลักอย่างหนึ่งของมนุษย์ คือความเทวษถวิลหา ซึ่งเป็นแก่นของนิราศ และเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดีนิยายหรือที่มีตัวละคร โดยเฉพาะเมื่อตัวละครอยู่โดดเดี่ยว หรือพรากจากรัก น่าสนใจว่าเหตุใดธรรมชาติจึงเป็นวัสดุสำคัญของความหฤหรรษ์แห่งอารมณ์โศก

ความรู้สึกใกล้ชิดจนถึงขั้นผูกพันต่อธรรมชาติ เป็นสิ่งที่อธิบายได้ว่ามีมูลจากการดำรงชีวิตที่ต้องอิงอาศัยประโยชน์จากความหมุนเวียนเปลี่ยนผันของธรรมชาติในแต่ละฤดูกาล อาจกล่าวได้ว่า การดำรงชีวิตอย่างใกล้ชิดกลมกลืนกับธรรมชาติทำให้มนุษย์ในสมัยโบราณมีประสาทสัมผัสไว และอยู่ในอิทธิพลของความรู้สึกมากกว่าเหตุผล (วิทย์ ศิวะศริยานนท์, ๒๕๓๑, น. ๒๒) โดยทั่วไปความไวในประสาทสัมผัสย่อมเป็นปัจจัยสำคัญของความสำเร็จในการสร้างเสพศิลปวรรณคดี ในวรรณคดีอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติทำให้เกิดความรู้สึกสองด้านควบคู่กัน คือความสำนึกในอำนาจของธรรมชาติ ซึ่งก่อให้เกิดความอ่อนน้อมขอเป็นที่พึ่งส่วนหนึ่ง และความหวาดระแวงต่อความคุกคามอีกส่วนหนึ่ง

ความกลมกลืนของมนุษย์กับธรรมชาติเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งของการสร้างบรรยากาศและแสดงพลังความรู้สึกของตัวละคร กวีได้ตีความธรรมชาติตามความรู้สึกของตนด้วยความสำนึกในการโอบอุ้มของธรรมชาติ กวีมักแสดงกิริยาของธรรมชาติอย่างมนุษย์ในโวหารบุคลาธิษฐาน เช่น ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้น เมื่อพระสมุทรโฆษเสด็จแรมไพร กวีกล่าวถึงธรรมชาติอันอ่อนโยน แต่ให้ความเยือกเย็นอ้างว้างว่า

ลมพัดต้องส่องแสงเดือน น้ำค้าง**หยาดเยือน**
และ**เย็น**ตระซักสิชำงาย

สุนทรภู่ได้แสดงความรับรู้ต่อความไยดีของธรรมชาติในรูปของเทพท่ามกลางบรรยากาศยามค่ำอันวังเวง ใน **นิราศวัดเจ้าฟ้า** ว่า

พอเย็นรอนดอนสูงดูทุ่งกว้าง วิเวกวางเวงจิตทุกทิศา
ลิงโลดเหลียวเปลี่ยวใจนัยนา เห็นแต่ฟ้าแฝกแขมขึ้นแซมแซง
ดูกว้างขวางว่างโว่งตะโล่งลิ่ว ไม่เห็นทิวที่สังเกตในเขตแขวง
สุริยนสนธยาท้องฟ้าแดง **ยิ่งโรยแรงรอนรอนอ่อนกำลัง**
โอ้แลดูสุริยงจะลงลับ **มิใคร่ดับดวงได้อาลัยหลัง**
สลดแสงแฝงรณช้าบดบัง **เหมือนจะสั่งโลกาให้อาลัย**

เมื่อพระสมุทรโฆษถูกเทพารักษ์พรากจากพินทุมดีภายหลังอุ้มสม กวีได้พรรณนาบรรยากาศยามเช้าตรู่อันแจ่มใสเป็นปรกติด้วยเสียงสรรพสัตว์ ซึ่ง "ตื่นตาตื่นตาล กระเกริกทั้งท้องธรณี เหิมเรียกสุริยพี เราะเสียงมี่มี เมื่อจักอุทัยไขแสง" แต่เมื่อพระสมุทรโฆษตื่นบรรทม ด้วย "ไฟสมรร้อนทรวงราชา" และโศกาที่ "ทบทน" ด้วยประจักษ์ในความจากพราก บรรยากาศก็แปรเป็นตรงข้าม คือลมไม่พัด ดอกไม้ไม่ส่งกลิ่น สัตว์ทั้งปวง "กินทุกข์ทุกสถาน ลันลุงด้วยพระราชา"

ความยิ่งใหญ่ของมนุษย์เหนือธรรมชาติในคำประพันธ์ข้างต้นนี้มิใช่ความยิ่งใหญ่เพราะอิทธิฤทธิ์หากเป็นความยิ่งใหญ่เพราะอารมณ์แรงกล้าเมื่อต้องผจญกับความทุกข์ทรมานอันปลดเปลื้องมิได้ ธรรมชาติจึงมีบทบาทเป็นผู้ร่วมรับรู้กับความหวั่นไหวสะทกสะเทือนนั้น ขนบการพรรณนาเช่นนี้ได้แสดงความสำนึกของผู้แต่งว่าธรรมชาติเป็นมิตรในยามว้าเหว่เศร้าตรมของมนุษย์ ความสำคัญของธรรมชาติจึงมีมูลมาจากการเห็นความสำคัญของมนุษย์เองด้วยเป็นอย่างยิ่ง กลวิธีที่ให้ความหวั่นไหวของธรรมชาติเป็นสัญลักษณ์ของความยิ่งใหญ่ของพฤติกรรมอันน่าอัศจรรย์นี้ เป็นกลวิธีเก่าแก่ในวรรณคดีบาลี ดังที่มีข้อความตอนพระราชทานสองกุมารเป็นทานแก่ชูชก ใน **เวสสันตรชาดก** ใน **พระสุตตันตปิฎก** (พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับหลวง, ๒๕๒๑, น. ๓๖๕-๓๖๖) ว่า

> ...เมื่อพระเวสสันดรราชฤาษี พระราชทานพระกุมารทั้งสอง **ก็บังเกิดมีความบันลือสั่นน่าสพึงกลัว ขนพองสยองเกล้า เมหนีดลก็หวั่นไหว** พระเวสสันดรเจ้าผู้ผดุงสีพีรัฐให้เจริญ ทรงประคองอัญชลีพระราชทานสองพระกุมารผู้เจริญด้วยความสุขให้เป็นทานแก่พราหมณ์ **ก็บังเกิดมีความบันลือสั่นน่าสพึงกลัวขนพองสยองเกล้า** ฯ

มหาชาติคำหลวง กัณฑ์กุมารซึ่งแปลจาก **อรรถกถาชาดก** กล่าวถึงความหวั่นไหวของธรรมชาติดังจะยกบางตอนมาดังนี้

...ปุตฺตเก ทานมุตฺตมํ สองสายใจจอมราช เวนด้วยสาธุ์ศรัทธา ท่านแล ตทาสิ ยํ

ภิสนกำ ในเมื่อธให้พระราชกุมาร **ท่วงจักรวาฬฟังกลวงกว่าชื่นแล** ตทาสิ โลมหำสนำ **แม้นมนุษย์ตื่นเต้น ก็มาเส้นแสยงหวว** โสดแล ยำ กุมาเร ปทิน่นมุทิ ในเมื่อไท้ธประสาทลูกรักราชเปนทานน้นน เมทนี สมกมุปถ **แผ่นดินดาลไหวหว่นน ร้องก้องป่นนปรดิรพย ท่วงแล** ตทาสิ ยำ สนกำ **ฟฟ่นนแมนเมืองฟ้า ฟฟ่นนหล้าเมืองคนโสดแล** ตทาสิ โลมหำสนำ **ชนลุกโลกถ้วนหน้า ดินฟ้าสาธุการชม ชื่นแล** ตทา ทานเตเชน อุนุนาทนุตี มหาปฐวี ในกาลเมื่อน้นน อันว่าพื้นแผ่นหล้าเหลือไตร ก็หว่นนไหวด้วยเดช ทาน พระนเรศ ราชฤาษี สิทธิแล จตุนหุตาธิกทุวิโยชนสตสหสฺส พหลา อยำ มหาปฐวี มตฺตวรวารโณ วิย คชฺชมานา กมฺปิ อันว่าแผ่นดินกว้างท้างทุกแดน อนนหนาได้ยิบแสนสี่หมื่นโยชน์ประมาณ ดาลปรตยนตไหวหว่นน ป่นนคคว้าง ดุจช้างสารตกมันมท เสียงสาหศหแห้น ตแตร้นร้องนินนาท ชื่นชมสาธุ์การด้วยพระทานท่านแล มหาสาคโร อุพฺพติ อันว่าพระสาครควิวควงง คล้าย ๆ หลงงผกาแจรง ครแลงเลื่อนเปนคลื่น ร้องก้องชื่นชมทาน ด้วยบุญญาธิการท่านน้นน สิเนรุปพตฺตราชา สุเสทิตเวตฺตงฺกุโร วิย โอนมิตฺวา อันว่าพระยาเขาหลวงท้งงปวง ป่นนปรดิรพ อ่อนโอนสยบแสยงสาธุการถวาย ดุจยอดหวายแล ททายมาลนไฟ น้นนแล ... หิมวนฺตวาสิโน สีหาทโย จตุปฺปทา สกลหิมวนฺตำ เอกนินฺนาทำ กริสุ อันว่าสัตว์สี่ตีนท้งงหลายเปนต้นว่า**สีหก็ลือมอาหาร สารลือมหญ้าแลน้ำ เนื้อก็บกล้ำกลืนกลยง สยงเสือโคร่งก็บคำราม บต้อมตามเอาทราย ตื่นตนกตายตรดก ครุฑก็ลือมฉกฉวยนาค ประจากใจรันทด หัศดีลิงค์ ก็ลือมคาบคชเปนเหยื่อ** เมื่อธให้พระราชกุมารเปนทาน ดาลอรรศจรรยาดิเรก เอกนินนาททุกที มีสยงสับทท่วหิมพานตประเภทน้นน เอวรูปำ ภิสนกำ อโหสิ อันว่าการพนนภุกนิพึงแสยง ก็สำแดงแดนโลกไตร **แผ่นดินไหวฟ้าให้ เมืองเทพก็ให้ชวนนป่า สัตว์ท้งงป่าปรดิรพ สยบอาดมาตูร ด้วยนเรนสูรลสองกระษัตรย์ อนนจะได้พลัดพระบาทเจ้าจอมนารถพระบิดามารดาท่านน้นน** ....

เมื่อเทียบส่วนที่แปลเป็นไทยกับคาถาภาษาบาลีในข้อความตอนนี้ของ**มหาชาติคำหลวง** พบว่ามีส่วนเติมแต่งคือ แทรกอารมณ์เศร้าของธรรมชาติ หมู่สัตว์หิมพานต์และทวยเทพ เมื่อประจักษ์ว่าสองกุมารจะพลัดจากชนกชนนีเพราะการบริจาคทานอันยิ่งใหญ่นั้น ในร่ายยาวมหาวสันตรชาตกกัณฑ์กุมาร ของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) เมื่อบริจาคทานมีแต่ความกึกก้องโกลาหลของการสรรเสริญ แยกส่วนบรรยากาศของความเศร้าในธรรมชาติไปไว้ตอนท้ายกัณฑ์หลังจากสองกุมารพี่น้องร้องประกาศแก่เทพดาให้ทูลความแก่ชนนี ขณะจะออกจากประตูป่า

จุดประสงค์ในชั้นแรกของบทพรรณนาธรรมชาติ **ในมหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** ที่ขยายจากพระไตรปิฎก น่าจะเพื่อแสดงถึงความมหัศจรรย์ของการบริจาคทานซึ่งกระทำโดยมนุษย์ปุถุชน ที่ได้ชื่อว่าโพธิสัตว์ ก็เพราะมีคุณสมบัติยิ่งใหญ่ที่จะค้นพบสัจธรรมด้วยตนเอง จึงสามารถกระทำความหวั่นไหวแก่โลกธรรมชาติ ทั้งสิ่งไร้ชีวิต สัตว์ และเทพ

ความร่วมรับรู้ด้วยอาการหวั่นไหวแปรปรวนของธรรมชาติในงานประพันธ์นอกจากได้แสดงความยิ่งใหญ่ของพฤติกรรมมนุษย์หรือภาวะทางอารมณ์อันรุนแรงหนักหน่วง ในเวลาเดียวกันก็ได้แสดงถึงความนับถืออย่างลึกซึ้งต่อธรรมชาติว่ามีจิตวิญญาณอันละเอียดอ่อน ไม่ผิดจากมนุษย์ ทั้งธรรมชาติแท้ ๆ และเทพในรูปธรรมชาติ ดังเช่น **ปฐมสมโพธิกถา** พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ตอนมหาปรินิพพาน กล่าวว่า

> ...ในสมัยนั้นอันว่าสาลบุปผชาติทั้งหลาย ก็ขยายแย้มกลีบเกสรแบ่งบานตั้งแต่ลำต้นตราบเท่าถึงยอด แลตลอดสาลวันวิกสิตบุปผา เป็นอกาลผกาปรากฏกุสุมเสาว-คนธรสก็ปวัตนาการ หล่นลงเรี่ยรายทั่วพระพุทธสรีรกายาบูชาพระสัพพัญญู หมู่ภมรผึ้งภู่บินมาเชยชาบอาบรสเกสรมาลาบันลือศัพท์สำนาน ปานประหนึ่งว่าสำเนียงยมกสาลพฤกษาปริเทวนาการ แลบุปผชาติแห่งนางรังหล่นลงเป็นนิรันตร์ก็เปรียบปานประดุจอสุชลหล่นไหลพิลาปโสก สัมผัสกับพระฉัพพิธพรรณรังสีโสภณโอภาส เพียงจะครอบงำเสียซึ่งพรรณประภาแห่งภานุมาศให้เสื่อมแสงเศร้ามีครุวนาปานฉะนั้น ฝ่ายพระสุริยาก็สายัณห์ยอแสงอัสดงคตเหมือนดุจบมิอาจอดกลั้นซึ่งความโศก อันจะวิโยคพลัดพรากจากพระบรมโลกนาถ ฝ่ายพระรัชนีกรก็ลินลาศเลื่อนลอยขึ้นมาเบื้องบุรพทิศาดลดุจดับเสียซึ่งดวงฤทัยแห่งเทพยดามนุษย์นิกรชนอันอาดูรด้วยความโศกซึ่งจะวิโยคจากพระภควันตมุนีให้ระงับด้วยหยาดรัศมีอันเย็นยิ่งอย่างอมฤตธารา ขณะนั้นพื้นพสุธาก็กัมปนาการ มหาสมุทรก็บันดาลกำเริบคลื่นคลั่งประนังนฤนาถ ทั้งขุนเขาพระสิเนรุราชก็โอนอ่อนดุจยอดหวายอันอัคคีลามลน มหาเมฆก็ครื้นครั่นคำรนกึกก้องท้องทิฆัมพร พร่างพรายสายแสงวิชุลดาเฉวียนฉวัด ทั้งห่าฝนขณิกพรรษก็ปวัตนาการ ธุมเกตุอุกกาบาตก็บันดาลตกลงทั่วทิศาดล...

กลวิธีสำคัญในการประกอบวัสดุดังกล่าวนี้ ก็คือการใช้บุคลาธิษฐาน ซึ่ง

เป็นการให้ความสำคัญแก่ธรรมชาติและมนุษย์ไปพร้อมกัน และผู้แต่งสามารถแอบแฝงตัวเองไว้ในการพรรณนานั้นอย่างแนบเนียน แม้การพรรณนาอาจมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างบุคลาธิษฐานกับการอุปมาอย่างมีคำแสดงการเปรียบเทียบ เช่น ประหนึ่ง ดุจดัง ราวกับ ก็ยังเห็นความสำคัญของธรรมชาติและมนุษย์ที่เสริมรับกัน อย่างไรก็ตามอาจเห็นได้ว่าโดยส่วนลึกแล้ว ผู้แต่งมีความจดจ่อต่อความสำคัญของมนุษย์ซึ่งเป็นศูนย์กลางของเหตุการณ์และเรื่อง ความจดจ่อนั้นทำให้ต้องสรรหาวัสดุที่ยิ่งใหญ่มาเป็นเครื่องสื่อความหมาย โลกทรรศน์ที่แสดงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติจึงมีบทบาทสำคัญดังกล่าวมา

น่าพิจารณาว่าเหตุใด กวีจึงจัดธรรมชาติและเทพให้มีการแสดงออกต่อเนื่องกัน ระบบความคิดเกี่ยวกับโลกและจักรวาลของคนไทยซึ่งได้รับอิทธิพลของพุทธศาสนามาตั้งแต่**เตภูมิกถา** เป็นอย่างช้า จัดให้เทพเวียนว่ายอยู่ในสังสารวัฏไม่ต่างจากมนุษย์และสัตว์ เทพไม่มีอำนาจบันดาลดีร้ายต่อความเป็นไปใด ๆ ในโลกและจักรวาล ทั้งไม่อาจบังคับควบคุมบิดผันธรรมชาติได้ โดยนัยนี้เทพจึงไม่ใช่สิ่งเหนือธรรมชาติ หากเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ นอกจากนี้เทพส่วนมากยังมีความสืบเนื่องกับธรรมชาติ โดยเฉพาะเทพในยุคพระเวท เช่น พระอินทร์ พระอัคนี พระพาย พระอาทิตย์ พระจันทร์ ศาสนาในระยะแรกของมนุษย์โดยทั่วไปมักเป็นการบูชาธรรมชาติ แล้วขยายเป็นเทพอันเนื่องจากธรรมชาติแทบทั้งนั้น เมื่อมีศาสนาที่นับถือพระผู้เป็นเจ้าซึ่งเป็นนามธรรม เทพอันเนื่องด้วยธรรมชาติจึงลดความสำคัญลง

ในพุทธศาสนา ธรรมที่ว่าด้วยไตรลักษณ์นั้นมิได้มีข้อยกเว้นให้แก่ผู้ใดหรือสิ่งใดเลย ความเสมอภาคกันในข้อนี้ทำให้มนุษย์ในขณะที่แม้มีความทุกข์ใจสาหัส และบางครั้งก็อดมิได้ที่จะวิงวอนขอความช่วยเหลือจากธรรมชาติและเทพด้วย ก็หาได้ฝากความหวังไว้กับการวิงวอนนั้นทั้งหมดไม่ ในวรรณคดีสมัยอยุธยา เช่น **หวาทศมาส** ผู้แต่งได้แสดงว่า ความทุกข์เพราะไฟราคะของผู้คร่ำครวญนั้นเป็นเหตุแห่งทุกข์ และมิอาจมีใครดับได้เลย (นอกจากตัวของเขาเอง)

ในระบบความคิดของคนไทยในสมัยโบราณนั้นความเชื่อถือว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติอยู่นอกกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเป็นแต่ผู้บันดาลดีร้ายโดยมิต้องรับผล ก็คงมีอยู่มาก เช่น การนับถือผี อย่างไรก็ตามเมื่อได้รับศาสนาพุทธ สิ่งเหนือธรรมชาติได้ถูกตีความหมายใหม่ เช่น ใน**ลิลิตพระลอ** ปู่เจ้าสมิงพรายซึ่งสร้างขึ้นจากการนับถือผีหรือเทพแห่งป่าเขา ได้แสดงตนว่าเป็นผู้บำเพ็ญบุญ มีลักษณะของผู้ทรงญาณ มีปัญญาหยั่งรู้ความเป็นมาและความเป็นไปของชีวิต เป็นตัวแทนของวิชชามากกว่าอวิชชา แม้ว่าเป็นผู้

ทำเสน่ห์และใช้เวทมนต์ ผู้แต่งก็ทำให้เข้าใจได้ว่าอนุโลมตามกระแสแห่งกรรมของกษัตริย์ทั้งสาม ที่จงใจเจตนาจะได้อยู่ร่วมกันมาตั้งแต่ปางหลัง เวทมนต์จึงมิใช่สิ่งบันดาลกำหนดชะตา และการใช้เวทมนต์ก็มิใช่เพราะรับสินจ้างหรือหวังลาภสการ ในนิราศของอยุธยา เทพที่มีบทบาทสำคัญ ไม่ใช่เทพเจ้าทั้งสามของฮินดู แต่เป็นเทพที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เช่น **ทวาทศมาส** บอกความลึกลับที่นางที่รักจากไปว่าเป็นเพราะ "เดือนยาตมาเยียวหยิบ แม่ผ้าย" **เดือน** มีความหมายบ่งความเป็นธรรมชาติ และเครื่องหมายของกาลเวลาที่หมุนเวียนเปลี่ยนผัน มากกว่า**จันทร์** และ **พระจันทร์** ซึ่งเน้นนัยะของความเป็นเทพอย่างชัดเจน

นอกจากให้ความช่วยเหลือแบ่งเบาความทุกข์ของตัวละคร เช่นนางเมขลา ซึ่งมีหน้าที่รักษาสมุทร ใน**รามเกียรติ์** (เมื่อนางสีดาถูกทิ้งในผอบ) และ**สมุทรโฆษคำฉันท์** (เมื่อพระสมุทรโฆษแหวกว่ายอยู่ในห้วงน้ำ) แล้ว อาจกล่าวได้ว่าเทพในวรรณคดีตั้งแต่อยุธยาลงมาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ไม่ได้มีบทบาทเป็นผู้บงการโชคชะตาของชีวิตมนุษย์แต่อย่างใด ที่ดูคล้ายจะเป็นเช่นนี้อยู่บ้าง เช่นใน**รามเกียรติ์**และ**อิเหนา** ก็เป็นเพียงส่วนเสริมของเรื่อง ศึกยืดเยื้อระหว่างทศกัณฐ์และพระราม หาได้เกิดจากการบันดาลของผู้ใดไม่ แม้ว่าในตอนเริ่มเรื่อง**รามเกียรติ์** พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ที่กวีกล่าวถึงนารายณ์ปราบนนทก ก็จะเห็นว่ากำเนิดทศกัณฐ์มิใช่การถูกสาปโดยมีตราแห่งความหายนะประทับไว้ล่วงหน้า แต่เป็นการสืบต่อการท้าทายของนนทกในอีกชีวิตหนึ่ง (มีร่องรอยความเชื่อเรื่องการบงการของเทพอยู่บ้างในชะตากรรมของตัวประกอบ เช่น ทรพา หรือนางบุษมาลี) ผู้แต่งแม้มีน้ำเสียงเป็นฝ่ายเทพ ก็ต้องทำให้ชัยชนะของพระรามดำเนินไปด้วยกลยุทธ์มิใช่การกำหนดไว้ล่วงหน้าโดยลิ้นเชิง ส่วนเรื่อง**อิเหนา**นั้น องค์ปะตาระกาหลาเป็นผู้ชักนำให้เกิดศึกกะหมังกุหนิง โดยทำให้วิหยาสะกำได้พบรูปบุษบาตกอยู่ในป่า แต่ก็มิใช่ผู้บันดาลให้วิหยาสะกำเกิดความหลงใหลในตัวนาง เช่นเดียวกับอิเหนาเมื่อมารบศึกกะหมังกุหนิง มีความเสน่หาในบุษบาเพราะจิตปฏิพัทธ์ในความงามเลิศของนางอันตนไม่คาดฝันมาก่อน มิใช่ด้วยการบัญชาของเทวโองการแต่อย่างใด การบันดาลให้ลมหอบบุษบาพรากจากอิเหนาก็ไม่สามารถยับยั้งความรักของคนทั้งคู่ได้ การมะงุมมะงาหลาไปทั่วดินแดนของชวานั้นเป็นการยืนหยัดต่อสู้กับชะตากรรมด้วยสติปัญญาและจิตใจที่แน่วแน่ของตัวเอง โดยมิได้มุ่งวิงวอนร้องขอความเมตตาจากเทพแต่อย่างใด งานประพันธ์ที่แสดงเค้าความศักดิ์สิทธิ์และฤทธิ์อำนาจของเทพตามคติฮินดูมีเพียง **อนิรุทธคำฉันท์** และบทละครเรื่อง**อุณรุท**เท่านั้น แต่ก็มีเป็นส่วนเสริมในเรื่อง โดยที่ความผูกพันระหว่างคู่พระคู่นาง

เป็นที่ติดตรึงใจมากกว่า

เทพเป็นวัสดุของเนื้อหาทางอารมณ์ในโวหารเปรียบเทียบ หรือมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น ใน**รำพันพิลาป**ของสุนทรภู่ นางเมขลาเทพธิดาผู้รักษาสมุทร ซึ่งมีบทบาทช่วยเหลือคนดีในนิยายเรื่องต่าง ๆ เช่น **สมุทรโฆษ** (ชาดกและคำฉันท์) และ**รามเกียรติ์** ก็ได้เป็นผู้เปลื้องทุกข์ใจ เมื่อกวีฝันว่า "ว่ายสายชะเลอยู่เอกา" แต่ก็ปรากฏอยู่แต่เพียงในความฝันเท่านั้น หรือโวหารใน**กำสรวล** ที่สืบมาถึง**นิราศนรินทร์**ที่จะฝากนางไว้กับเทพและธรรมชาติ ก็เป็นโวหารเปรียบเทียบเพื่อย้ำความมั่นคงของนางว่าสำคัญที่สุดในบทสุดท้าย ว่า "โฉมแม่ใครสงวนได้ เท่าเจ้าสงวนเอง" (**กำสรวล**) และ "โฉมฝากใจแม่ได้ยิ่งด้วยใครครอง" (**นิราศนรินทร์**)

การปฏิเสธการบันดาลหรือการกำหนดชีวิตโดยเทพเจ้า เป็นปรัชญาหลักของพุทธศาสนา ซึ่งเน้นอำนาจของการกระทำโดยเฉพาะมโนกรรมของบุคคลเป็นสำคัญ เมื่อมีภัยพิบัติคนไทยจะให้เหตุผลว่าเป็นเพราะอำนาจของกรรมซึ่งอาจแก้ไขแบ่งเบาได้บ้าง แต่ไม่อาจยับยั้งไม่ให้เกิดขึ้นได้ ภัยพิบัติที่เกิดขึ้นแก่กลุ่มชนหรือสังคมมักปรากฏในรูปของความวิปริตของธรรมชาติซึ่งเป็นผลมาจากความวิปริตของสังคม คำว่าวิปริตหมายถึงความผิดปกติอย่างรุนแรง หากใช้กับพฤติกรรมของคน หมายถึงความผิดปกติที่แฝงนัยะของความเสื่อมเสียทางจริยธรรม ความเสื่อมเสียนี้เกิดจากการละทิ้งภารกิจที่สำคัญของชีวิตและบทบาทที่กำหนดไว้ตามสถานภาพของแต่ละบุคคล เช่นในกาพย์เรื่อง **พระไชยสุริยา** ของสุนทรภู่ ชาวเมืองสาวัตถีเริ่มจากกลุ่มผู้ปกครอง (เน้นที่ขุนนาง ดังที่เรียกในเรื่องว่า "ข้าเฝ้า") พากันมัวเมาในกามารมณ์ ซึ่งบทประพันธ์ชี้ว่าเป็นมูลรากสำคัญที่ต่อเนื่องไปยังความชั่วอื่น ๆ คือ ความโลภ การฉ้อโกงเบียดเบียน การละทิ้งศาสนาและประเพณี หันเข้าหาความงมงาย ใช้หน้าที่หาประโยชน์อันมิชอบ เกิดความวุ่นวายปั่นป่วนทั่วไป จน "ผีป่ามากระทำ มรณกำม์เซาบุรี น้ำป่าเข้าธานี ก็ไม่มีที่อาไศรย"

ในกรณีนี้ ความล่มจมของสังคม ก็เกิดจากความเสื่อมสลายของศีล ซึ่งมีความหมายโดยพยัญชนะว่าความเป็นปรกติ สิ่งที่ทำลายความเป็นปรกติของชีวิตและสังคมคือกิเลสตัณหาในธรรมชาติของมนุษย์นั่นเอง ทางรอดจากหายนะก็คือ การขัดเกลากิเลสด้วยความรู้เท่าทันธรรมชาติของมนุษย์ การใช้ปัญญาหรือความรู้นี้เป็นวิถีทางที่จะควบคุมและนำพาชีวิตไปสู่ความสุข แนวคิดที่ว่าความวิปริตของมนุษย์จะส่งผลเป็นความวิปริตของธรรมชาติ ปรากฏมาตั้งแต่**เตภูมิกถา** เป็นแนวคิดที่มีส่วนสำคัญในการควบคุมจริยวัตรของผู้ปกครอง ดังเห็นได้ว่า**ลิลิตยวนพ่าย**กล่าวตำหนิพระเจ้าติโลกราชแห่ง

อาณาจักรล้านนาซึ่งแข่งอำนาจกับกรุงศรีอยุธยาว่าไม่ตั้งอยู่ในธรรม และสรรเสริญพระบรมไตรโลกนาถว่า "พระมาก่อธรรมา ครองโลกย" ความล่มจมของเมืองสาวัตถีในกาพย์**พระไชยสุริยา** เป็นตัวอย่างของผลกรรมที่เรียกว่า "ทันตาเห็น" อย่างไรก็ดีมีความเชื่อว่าผลกรรมอาจสืบต่อยืดเยื้อข้ามภพข้ามชาติ และปรากฏในจังหวะเวลาที่เหมาะสม ทั้งนี้อาจเชื่อมโยงกับสิ่งที่เรียกว่าเคราะห์หรือโชค ซึ่งอาจเป็นตัวแปรของความเร็วช้าของการปรากฏของผลกรรม โชคและเคราะห์ไม่ใช่ความเชื่อในพุทธศาสนา แต่เป็นที่คุ้นเคยของคนไทยมาตั้งแต่โบราณ ความเชื่อนี้อาจจัดเป็นส่วนหนึ่งของวิชาโหราศาสตร์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับอิทธิพลของตำแหน่งของดวงดาวในจักรวาลกับดวงชะตาของบุคคล ดังนั้นจึงอาจถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการในธรรมชาติ สามารถศึกษาเรียนรู้ได้

เห็นได้ว่า ในแนวคิดที่มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ เทพก็เป็นเช่นนั้นด้วย เทพในวรรณคดีตั้งแต่อยุธยาซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลของโลกทรรศน์ในพุทธศาสนา เช่นที่ปรากฏใน**เตภูมิกถา** จึงไม่ใช่ผู้บันดาลโชคชะตาแก่มนุษย์ แต่เป็นผู้ร่วมชะตากรรม เช่น เมื่อเกิดไฟบรรลัยกัลป์ โดยนัยนี้เทพแตกต่างจากมนุษย์ในระดับสูงต่ำของคุณภาพแห่งจิตเท่านั้น และระดับคุณภาพนั้นอาจเปลี่ยนแปลงได้ แนวคิดที่เทพช่วยเหลือแบ่งเบาทุกข์ร้อนของมนุษย์ ซึ่งสืบเค้าจากการนับถือผี มีปรากฏอยู่บ้าง เช่นพระสมุทรโฆษและอนิรุทธ์บวงสรวงเทพารักษ์ประจำต้นไม้ในป่า อย่างไรก็ตามแม้พระโพธิ์และพระไทรมาช่วยอุ้มสมก็มิได้เป็นผู้กำหนดความผูกพันเสน่หาในคู่พระคู่นางของทั้งสองเรื่องนี้แต่ประการใด นอกจากนี้การที่พระอินทร์และนางมณีเมขลาช่วยอนุเคราะห์ตัวละครคราวคับขันก็มีการตีความของผู้แต่งว่าเป็นการอภิบาลคนดี ซึ่งหมายความว่าอำนาจอันยิ่งใหญ่ก็คืออำนาจของกุศลเจตนาที่มนุษย์สร้างสมไว้ ในนิราศการกล่าวถึงเทพเป็นเพียงการปลอบประโลมใจ ตั้งความหวัง และแสดงขอบเขตอันกว้างใหญ่ของความทุกข์

ในอีกด้านหนึ่งวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาก็ได้แสดงความแปลกแยกของมนุษย์กับธรรมชาติที่บ่งชี้ความสำนึกในความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติพร้อม ๆ กับความประจักษ์ในความอ่อนด้อยและข้อจำกัดของมนุษย์ การแสดงความหวาดระแวงในอำนาจของธรรมชาติจึงเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งที่ใช้บอกความหนักหน่วงของความทุกข์ ใน**หาทศมาส** เมื่อไม่อาจให้เหตุผลที่นางจากไปและอับจนต่อการแก้ปัญหาให้นางกลับคืน กวีได้ถามว่า "ฟ้าดินเลียมลอบกล้ำ กลืนนุช แดฤๅ"

กำสรวลโคลงดั้นซึ่งเดินเรื่องด้วยการเดินทางในท้องทะเล แม้ได้แสดงความกลมกลืนของธรรมชาติกับมนุษย์ในการแสดงความทุกข์ เช่น "อกพี่อกฟ้าช้ำ ช่วยตรอม

เรียมตรอม" ก็ได้แสดงความรู้สึกแปลกแยกของมนุษย์เมื่ออยู่ท่ามกลางธรรมชาติอันกว้างใหญ่และทรงอำนาจ โดยที่ความรับรู้ของธรรมชาติมิได้ช่วยบรรเทาความทุกข์ลงได้เลย ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

เยียมาปิ้มปิ้มปาก พระวาล
พระหากวานวังสินธุ์ ควั่งคว้าง
สมุทรพิศาลลิว ควิวควั่ง แลนา
แลชระเลล้านท้าง ทุลาย
ล่วงภุกสุดหยั่งพ้น คณนา
ระลอกเพรียมพรายดู แพร่งน้ำ
เยียมาเยียสุดตา แสนโยชน์
เรือแล่นผ้ำผ้ำผ้าย ผ่าวใจ
เยียมาลิงโลดฟ้า ฟองฟัด
เสียงสมุทรครางใคร อยู่ได้
เยียมาตระบัดลม ลิวล่าว แลแม่
เดือนยี่หนาวชักไส้ ฉ่ำชวย
เยียมาน้ำหน้าคล่าว ครางตาย พี่แม่
เรียมระทวยตีนมือ มืดหน้า
เยียแลพี่ใจหาย หัวหาด
เงาชระเลไล้ฟ้า ม่ายเมียง
เยียมาตระดาษท้ง ขาวเขียว อยู่นา
วะวู่เสียงลมลง ลั่นไส้
เยียมาเยียแลเหลียว ชระอ่ำ
ชระอ่ำอกฟ้าไข้ ข่าวตรอม

ในข้อความข้างต้นนี้ ผู้แต่งย้ำความเคลื่อนไหวของธรรมชาติที่มีผลต่อความรู้สึกวาบหวิวอ่อนแรงปั่นป่วนด้วยคำกริยา ควั่งคว้าง ควิวควั่ง ทุลาย ฟองฟัด ลิวล่าว ฉ่ำชวย คำกริยาเหล่านี้แสดงภาพของธรรมชาติอันรุนแรงในความรับรู้ของมนุษย์ แม้อาการของธรรมชาติที่กล่าวมาเป็นลักษณะที่ดำเนินไปอย่างธรรมดา แต่มนุษย์ผู้ตกอยู่ในวงล้อมของความเคลื่อนไหวนั้นก็มีความรู้สึกไม่ปกติยิ่งนัก คือ มีความปั่นป่วนทั้งใจและกายลึก

ลงไปในองคาพยพจนถึงไส้ ดังคำกริยาผ่าวใจ หนาวชักไส้ คร่างตาย ระทวยตีนมือ มืดหน้า ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติยังแสดงด้วยขนาด คือความกว้างขวาง "สุดตา แสนโยชน์" และความลึก "สุดหยั่งพ้น คณนา" ความเคลื่อนไหวที่เห็นด้วยตาของแผ่นน้ำที่ต่อเนื่องกับแผ่นฟ้า ความเยือกเย็นของสีขาวและสีเขียวที่ห้อมล้อมอยู่ อีกทั้งเสียงอื้ออึงของสมุทรที่คราง กับเสียงลม "วู่...ลง ลั่นไส้"นั้นเป็นพละกำลังอันมหาศาลที่โหมกระหน่ำปะทะความรู้สึกของผู้เดินทางมาอย่างอ้างว้างอ่อนแอ

นิราศของรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ใช้ความแปลกแยกของมนุษย์กับธรรมชาติเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งในการแสดงความรู้สึกในส่วนลึกของมนุษย์เมื่อพลัดพราก โดยเฉพาะใน**นิราศนรินทร์**ซึ่งได้แสดงถึงความประทับใจอย่างยิ่งต่อ**กำสรวลโคลงดั้น** เช่นในโคลงต่อไปนี้

ออกจากปากน้ำน่าน นองพราย
อรรณพพิศาลสาย ควั่งคว้าง
จากนางยิ่งตนตาย ทีหนึ่ง นะแม่
เทียรจักทอดตัวขว้าง ชีพไว้กลางวน
สรวลเสียงพระสมุทรครื้น ครวญคะนอง
คลื่นก็คลี่คลาฟอง เฟื่องฟื้น
ดาลทรวงป่วนกามกอง กลอยสมุทร ตายแม่
ออกโอษฐ์ออกโอยสะอื้น อ่าวอื้ออลเวง

นิราศนรินทร์ แสดงภาพห้วงน้ำใหญ่ด้วยข้อความว่า "อรรณพพิศาลสาย ควั่งคว้าง" และ "อ่าวอื้ออลเวง" ห้วงน้ำนี้มีพลังรุนแรงถึงขนาดที่กวีซึ่งรู้สึกว่าตนยิ่งกว่าตายไปแล้วเพราะการจากยังแทบจะ "ทอดตัวขว้าง ชีพไว้กลางวน" ทั้งนี้น่าคิดว่าความคลุ้มคลั่งครืนโครมและ "เฟื่องฟื้น" นั้นทำให้รัญจวนจนแทบจะทรงชีวิตอยู่ต่อไปไม่ได้

ใน**พระอภัยมณี**สุนทรภู่ก็ได้แสดงความโดดเดี่ยวของตัวละครส่วนมากที่อยู่ท่ามกลางฉากทะเลอันเวิ้งว้างราวไร้ขอบเขต นิราศของสุนทรภู่แม้บอกว่าเป็นการ "จดหมายเหตุ" ตามที่พบเห็น ก็ได้บันทึกประสบการณ์ทางอารมณ์เมื่อแปลกแยกกับธรรมชาติซึ่งชวนให้หวาดหวั่นเสียขวัญได้ เช่นใน **นิราศภูเขาทอง**เมื่อ "พระสุริยงลงลับพยับฝน ทั้งมัวมนมืดมิดทุกทิศา" สุนทรภู่ได้แสดงความขวัญหายผิดแผกจากหนุ่มสาวชาวถิ่นผู้คุ้นเคยภูมิประเทศเป็นอย่างดี ความแตกต่างนี้เป็นวัสดุบอกความทุกข์ทั้งกายและใจขณะ

เดินทางอย่างยากเข็ญอ้างว้าง

การกล่าวขอความช่วยเหลือจากธรรมชาติ เป็นเพียงการแสดงความหวัง หรือการยึดต่อเวลาก่อนที่จะสิ้นหวัง แต่บางครั้งกลับทำให้ดิ่งลงในความสิ้นไร้เดียวดายมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ไม่รู้จะหันหน้าไปพึ่งผู้ใดหรือสิ่งใด บทพรรณนาเช่นนี้ได้แสดงความรู้สึกสองด้านที่มนุษย์มีต่อธรรมชาติ ทั้งความผูกพันและความแปลกแยกในเวลาเดียวกัน เช่น ในนิราศสีดา

เห็นนกเรียมอื้นโองการ ว่านกเอยวาน
มาช่วยทำงลโศกา
สูรักเร่งเร็วร่อนหา จงพบพนิดา
และทูลจงรู้เรียมศัลย์
แล้วสูเร่งบินมาพลัน บอกข่าวจอมขวัญ
แก่กูจงรู้แห่งหา
นกบินไปแล้วบินมา ร้องโดยภาษา
จะแจ้วจะจ้อรอกัน
บมิบอกข่าวได้สักอัน เรียมเจ็บจาบัลย์
ป่วนหฤทัยทุกข์ทน
บมิรู้ข่าวแก้วกับตน แต่เผือสองคน
พี่น้องพินาศหฤทัย

เช่นเดียวกัน ในสมุทรโฆษคำฉันท์ ตอนปลาย เมื่อนางพินทุมดีพลัดจากสวามี ก็ได้ประจักษ์ขณะซัดเซไปในป่าเขาว่า

เนืองนกบเอื้อนเอา ธุระเราเร่งอดสู
สังเวชแต่ตนดู อันไร้เพื่อนในเถื่อนพนม

ความยิ่งใหญ่ลึกลับของธรรมชาติเกินความหยั่งรู้ ทำให้เกิดความแปลกแยกหวาดระแวง เช่น ความรู้สึกของเด็กอย่างพลายงาม ซึ่งต้องเดินป่าเพียงลำพัง แม้ได้แสดงความองอาจเข้มแข็งเพื่อให้แม่คลายใจ แต่เมื่ออยู่คนเดียวในที่เปลี่ยว ก็อดแสดงความรู้สึกท้อแท้หวาดกลัวไม่ได้ ผู้แต่งเรียงลำดับปฏิกิริยาต่อธรรมชาติ จากความเพลิดเพลินสนุกคะนองตามประสาเด็กแล้วแปรเป็นเศร้าสร้อยและหวาดหวั่น (ในขุนช้างขุนแผน ตอนที่ ๒๔) ดังนี้

พระสุริยาสายัณห์ลงไรไร	เหมือนจิตใจเจ้าจะขาดลงรอนรอน
พอจวนพลบพบฝูงจิ้งจอกน้อย	วิ่งร่อยร่อยตามเยาเล้วห่าหอน
แสยงเส้นโลมาให้อาวรณ์	ถึงดงดอนแดนบ้านกาญจน์บุรี

๒. ธรรมชาติกับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และความขัดแย้งภายในของมนุษย์

กวีตั้งแต่สมัยอยุธยาได้ใช้ความผูกพันของมนุษย์ต่อธรรมชาติแสดงความผูกพันระหว่างตัวละครด้วย โดยเฉพาะความรักและอาลัยหรือความปรารถนาจะปลอบประโลมแม้คิดว่าผู้ที่ตนรักนั้นได้ล่วงลับไปแล้วก็ตาม ความงดงามและยิ่งใหญ่แห่งธรรมชาติแม้ไม่อาจลดทอนความอาดูร แต่ก็เป็นตัวแทนของสิ่งงดงามอ่อนหวานยิ่งใหญ่ที่มนุษย์จะมอบแก่กันในความสิ้นไร้ทางวัตถุ ดังเช่น บทครวญของพระรามใน **บทพากย์รามเกียรติ์ตอนนางลอย** พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งทรงดัดแปลงจากของเดิมสมัยอยุธยา

ของเก่า	พระราชนิพนธ์
สาครจะต่างเมือง	สาครจะต่างเมือง
สีขรเนื่องจะต่างเมรุ	สีขรเนื่องจะต่างเมรุ
มังกรแลกิเลน	มังกรโตกิเลน
จะต่างรูปพนานนต์	จะต่างพาหนะยล
ดาวเดือนจะแทนเทียน	ดาวเดือนจะต่างเทียน
วิเชียรแก้วกลีบจงกล	วิเชียรแก้วกลีบจงกล
เมฆหมอกเวหาหน	เมฆหมอกในเวหน
จะต่างพู่แลเพดาน	จะต่างพู่แลเพดาน
พฤกษาจะต่างฉัตร	พฤกษาจะต่างฉัตร
สุวรรณรัตน์อันไพศาล	สุวรรณรัตน์อันไพศาล
ดอกไม้ในหิมพานต์	ดอกไม้ในหิมพานต์
จะต่างพุ่มระย้าราย	จะต่างพุ่มอยู่เรียงราย
ฟากฝั่งมหรรณพ	ฟากฝั่งมหรรณพ
จะวงศพเจ้าโฉมฉาย	จะวงศพเจ้าโฉมฉาย
แทนเทียมวิสูตรสาย	ต่างศรีวิสูตรสาย
สุวรรณรัตน์น่ามัย	สุวรรณรัตน์อันอำไพ

เสียงคลื่นจะต่างกลอง ทั้งพาทย์ฆ้องประโคมใน จักจั่นแลเรไร จะต่างสังข์แลแตรงอน

เสียงคลื่นจะต่างกลอง พิณพาทย์ฆ้องประโคมใน จักจั่นแลเรไร จะต่างสังข์แลเสภา

การพรรณนาเปรียบเทียบเช่นนี้ปรากฏใน**นิราศอิเหนา**ของสุนทรภู่ด้วย ในตอนที่อิเหนากล่อมบรรทมวิยะดาที่พามาด้วยขณะร่อนเร่ตามหาบุษบา ดังนี้

นอนเถิดหนายาหยีพี่จะกล่อม คีรีรอบขอบเคียงเหมือนเวียงชัย เคยสำเนียงเสียงนางสุรางค์เห่ เคยมีวิสูตรรูดกั้นบนบัลลังก์ หนาวน้ำค้างกลางคืนสะอื้นอ้อน เอาดวงดาราระยับกับพระจันทร์ จักจั่นหวั่นแว่วแจ้วแจ้วเสียง พระพายเอ๋ยพามาต้องพระน้องน้อย

งามละม่อมมิ่งขวัญอย่าหวั่นไหว อยู่ร่มไม้เหมือนปราสาทราชวัง มาฟังเรไรแซ่เหมือนแตรสังข์ มากำบังใบไม้ในไพรวัน จะกางกรกอดน้องประคองขวัญ ต่างซ่อชั้นชวาลาระย้าย้อย ต่างสำเนียงขับครวญหวนละห้อย เหมือนนางคอยหมอบกรานอยู่งานพัด

....

พระขวัญเอ๋ยเคยนอนอย่าร่อนเร่ ขวัญมาอยู่สู่ที่พระพี่ยา พระขวัญเอ๋ยเคยแอบแนบถนอม โอ้แรมล่วงดวงเดือนก็เลื่อนเอียง

ไปว้าเหว่หว่างไม้ไพรพฤกษา พระมารดาบิตุเรศนิเวสน์เวียง มาฟังกล่อมกลอนเพราะเสนาะเสียง พี่พิศเพียงพักตรแฝงพลิกแพลงบัง

บทกล่อมอันอ่อนหวานท่ามกลางความอ้างว้างเยือกเย็นนี้ มีความมุ่งหมายที่จะใช้ความงามเจิดจ้า และความสงบของธรรมชาติเป็นสิ่งประโลมความหวั่นไหว ในฐานะสิ่งทดแทนสมบัติอันไพบูลย์ที่เคยครอบครองอย่างมั่นคง อย่างไรก็ตามบทสู่ขวัญในตอนท้ายบ่งบอกนัยะของความแปลกแยกต่อธรรมชาติที่แฝงอยู่ในส่วนลึกด้วย

อาจกล่าวได้ว่า กวีใช้ธรรมชาติเป็นสิ่งประสานความผูกพันระหว่างมนุษย์ ใน**อิเหนาคำฉันท์**ของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) มีบทปลอบประโลมของอิเหนาต่อบุษบาให้

คลายตระหนกเสียขวัญ ในลักษณะที่น่าจะเป็นการผสานขนบของบทสู่ขวัญ[๑] และบทกล่อมช้าง (ซึ่งเป็นการสู่ขวัญในลักษณะหนึ่ง) เข้าด้วยกัน ลีลาเช่นนี้มีนัยะว่าสำหรับมนุษย์ธรรมชาติยังมีลักษณะอีกด้านหนึ่งที่น่าหวาดหวั่น

ธรรมชาติยังเป็นวัสดุสำคัญในการแสดงภาวะทางอารมณ์ที่ประกอบด้วยความขัดแย้งภายในของตัวละครเช่น ในพระอภัยมณี เมื่อสุดสาครเดินทางไปเพียงลำพังท่ามกลางท้องทะเลเวิ้งว้างเมื่ออายุเพียง ๓ ปี ธรรมชาติเป็นสิ่งเร้าการรับรู้ในความขัดกันของสุขในประสบการณ์อดีตและทุกข์ในประสบการณ์ปัจจุบัน ดังข้อความว่า

จันทร์กระจ่างกลางโพยมดังโคมแก้ว สว่างแถวท้องทะเลพระเวหา
สุดสาครนอนเอกเขนกมา ดูดาราเดือนสว่างน้ำค้างพรม
พอลมรื่นคลื่นสงัดกำดัดดีก หวนรำลึกถึงเจ้าตาที่อาศรม
เคยนั่งแท่นแผ่นผาที่ท่าลม ชวนหลานชมเดือนหงายสบายใจ
โอ้สงสารมารดานิจจาเอ๋ย ได้ชมเชยลูกยาอัชฌาสัย
น้ำนมแม่แต่ละข้างข่างกระไร ลูกเคยได้รับประทานทั้งหวานมัน
โอ้จากมาน่าเสียดายเมื่อภายหลัง จะย้อยพรั่งฟูมนองทั้งสองถัน
ลูกยิ่งอยากมากมายเสียดายครัน สะอื้นอั้นอดนมกรมฤทัย ฯ

การปรากฏซ้ำของภาพธรรมชาติในสถานการณ์ที่ผิดแผกในข้อความนี้ ให้ความหวนหาอาวรณ์ในความสุขและเน้นย้ำภาวะที่ปราศจากความสุขเช่นนั้นในปัจจุบันยิ่งขึ้น ธรรมชาติจึงแสดงนัยประหวัดที่ขึ้นกับจิตสำนึกของตัวละคร บางครั้งทำให้จดจ่อกับ

---

[๑] คำสู่ขวัญ หรือคำเรียกขวัญ เป็นส่วนหนึ่งของประเพณีไทยทุกถิ่น แสดงถึงความรู้สึกห่วงใยในความไม่ปลอดภัยเมื่อคนในครอบครัวต้องจากญาติพี่น้องและชุมชนไปสู่ดินแดนอันอ้างว้างในโลกธรรมชาติ ตัวอย่างเช่น คำเรียกขวัญไทลื้อสำนวนหนึ่งบางตอน (วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์, ๒๕๓๑, น.๑๒๓) ที่เรียกขวัญ (วิญญาณ)ให้กลับมาสู่ร่างกาย (ตรงกับสำนวนปัจจุบันว่า ให้ขวัญกลับมาอยู่กับเนื้อกับตัว) ว่า

> .....แม้นว่าขวัญหนีไปอยู่แดนไก๋ นอกขอบฟ้าขวัญหนีไปอยู่ลี้หน้าอยู่เมิงแถน แม้นว่าขวัญหนีไปอยู่แสนเมิงทวีปกว้าง ก็หื้อได้กลับหว่ายคืนมา... ขวัญหนีไปอยู่ปจันตโลไก๋นอกฟ้า ขวัญหนีไปอยู่ช้างแม่น้ำสมุทรใหญ่ ก็หื้อกลับคืนมาด้วย... ขวัญอย่าไปเกิ๊ดอยู่ป่าไม้ ปางเถิ่นพุ่มหนา ขวัญอย่าไปเกิ๊ดอยู่ป่าคาแก่ห้วย... ขวัญอย่าไปเกิ๊ดอยู่ดอยป่าไม้ ป้างป่าดงไพ แม้นว่าขวัญหนีไปตึกติดใด ก็หื้อยืบหว่ายคืนป้วกเต้าหื้อเข้ามาอยู่ในเนื้อ

เหตุการณ์เฉพาะในอดีตที่มีความหมายพิเศษฝังใจเช่น ใน**อิเหนา** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ มีบทพรรณนาความรู้สึกของอิเหนาขณะเดินทางไปยังถ้ำที่เตรียมไว้สำหรับลักพาบุษบาจากพิธีอภิเษกกับจรกา ดังนี้

กระจ่างแจ้งแสงเทียนโคมส่อง เหมือนเมื่อน้องเสี่ยงเทียนอธิษฐาน
ลมพัดเพลิงดับอนธการ ประมาณเหมือนต้อนค้างคาวดับไฟ
กลิ่นลำดวนหวนหอมเหมือนกลิ่นเจ้า ที่คลึงเคล้าชมชิดยังคิดได้
เดือนดับลับเมฆมืดไป เหมือนมืดในวิหารบนคีรี
แว่วเสียงสำเนียงดุเหว่าร้อง เหมือนเสียงน้องร้องทูลมะเดหวี
วังเวงใจในเวลาราตรี จนแสงทองส่องศรีสว่างฟ้า

ความมีใจเผื่อแผ่ต่อธรรมชาติเมื่อตัวละครเปล่าเปลี่ยวก็ได้ชี้แสดงความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมนุษย์กับธรรมชาติ ที่ต่างจากสมัยอยุธยาก็คือธรรมชาติไม่แสดงความปรวนแปรเพราะอำนาจความทุกข์ใจของมนุษย์ หากแต่ในยามปกตินั้นธรรมชาติก็มีความโดดเดี่ยวเช่นเดียวกับตัวละคร กวีใช้บุคลาธิษฐานแสดงภาวะก้ำกึ่งของธรรมชาติกับเทพ แต่ธรรมชาติที่ถือว่าเป็นเทพ เช่นพระจันทร์ พระสุริยะ ก็ไม่ยิ่งใหญ่ไปกว่ามนุษย์และสัตว์ สำหรับมนุษย์นั้นความเปล่าเปลี่ยวของธรรมชาติได้กระตุ้นความปรารถนาสัมผัสจากมนุษย์ ดังบทเพลงที่นางยุพาผกาและสุลาลีวันขับกล่อมนางละเวงในตอนที่ ๓๒

โอ้พระจันทร์วันเพ็ญไม่เปล่งเปลื้อง สลดเหลืองลอยเยี่ยมเหลี่ยมสิงขร
ดูว้าเหว่เอกากายนาหาร เที่ยวเร่ร่อนทรงรถมิลดเลี้ยว
สุริยันดั้นเมฆวิวกลิบ แสงระยิบลับเงาภูเขาเขียว
สงสารนกตกอยู่แต่ผู้เดียว ให้เปล่าเปลี่ยวหวั่นหวาดอนาถใจ
หนาวน้ำค้างพร่างพรมจะห่มเสื้อ พออุ่นเนื้อนอนสนิทพิสมัย
ถึงลมว่าวหนาวยิ่งจะผิงไฟ แต่หนาวใจจำกลั้นทุกวันคืน
แม้มีคู่ชูชิดสนิทหนุ่ม เหมือนห่อหุ้มผ้าทิพย์ลักลิบผืน
หอมบุปผามาลัยไม่ยั่งยืน **ไม่ชูชื่นเช่นรสพจมาน**

ฉากธรรมชาติยังอาจแสดงถึงความลึกลับของปัญหาที่ท้าทายให้เอาชนะในเวลาเดียวกับที่ทำให้ท้อถอย ดัง**นิราศอิเหนา**ของสุนทรภู่ ให้อิเหนาจินตนาการถึงการจากไปอย่างลับเร้นของบุษบา บทรำพันอย่างพิศวงและเศร้าสร้อยนี้แสดงผลกระทบที่รุนแรง

ของการจากพรากท่ามกลางเวลาค่ำซึ่งสะท้อนความเศร้าหมองทางอารมณ์ และความมืดมนทางความคิด

ตะลึงเหลียวเปลี่ยวเปล่าให้เหงาหงิม	สุชลปริ่มเปี่ยมเหยาะเผาะเผอย
โอ้เย็นค่ำน้ำค้างลงพร่างพร้อย	น้องจะลอยลมบนไปหนใด
ฤๅเทวัญชั้นฟ้ามาพาน้อง	ไปไว้ห้องช่องสวรรค์ที่ชั้นไหน
แม้นน้องน้อยลอยถึงชั้นตรึงส์ไตร	สหัสนัยน์จะช่วยรับประคับประคอง
หรือไปปะพระอาทิตย์พิศวาส	ไปร่วมอาสน์เวชยันต์ผันผยอง
หรือเมขลาพาชวนนวลละออง	เที่ยวลอยล่องเลียบฟ้าชมสาคร
หรือไปริมหิมพานต์ชานไกรลาศ	บริเวณเมรุมาศราชสิงขร
หรือออกนอกเหมินอิสินธร	เที่ยวลอยร่อนรอบฟ้านภาลัย
โอ้ลมแดงแสงแดดจะแผดส่อง	จะมัวหมองมิ่งขวัญจะหวั่นไหว
จะดั้นหมอกออกเมฆวิเวกใจ	นี่เวรใดเด็ดสวาทให้คลาดคลา
พระผันแปรแลรอบขอบทวีป	เห็นแต่กลีบเมฆเคลื่อนเกลื่อนเวหา
จะแลดูสุริยนก็สนธยา	จะดูฟ้าฟ้าคล้ำให้รำจวน

ธรรมชาติเป็นสิ่งตรงข้ามกับวัฒนธรรมหรืออารยธรรม คำว่า**ป่าเถื่อน**ในภาษาไทยโยงถึงความหยาบคายโหดร้ายปราศจากการขัดเกลา การท่องป่าของขุนแผนวันทองเมื่อละเมิดอาญาแผ่นดินเป็นการผจญภัยที่ท้าทายความมุ่งมั่นเด็ดเดี่ยวของชีวิต ป่าเป็นสถานที่ซึ่งจะพิสูจน์ธาตุแท้ของความเป็นมนุษย์ ซึ่งปราศจากการปรุงแต่ง คล้ายคลึงกับความรักของคนทั้งสองซึ่งเริ่มต้นที่ไร่ฝ้าย อันขุนแผนยกขึ้นมาตัดพ้อวันทองในตอนที่ ๑๗ ว่า "เจ้าลืมนอนซ่อนพุ่มกระทุ่มต่ำ เด็ดใบบอนซ้อนน้ำที่ไร่ฝ้าย" บทรำพึงของวันทองเมื่อแรกเข้าป่าขณะที่ข่มตาไม่หลับอยู่ลำพัง แสดงความขัดแย้งภายในระหว่างความหวนหาความสุขสบายทางกายด้วยทรัพย์สินและการพะเน้าพะนอของขุนช้าง กับการประสบอย่างฉับพลันต่อความยากแค้นมืดมนไร้หลักประกันใด ๆ ทั้งสิ้นของอนาคตที่ไร้สมบัติ การตัดใจช่วงท้ายด้วยความประจักษ์ในความรักของขุนแผนและความรับผิดชอบในส่วนของตัวเอง ซึ่งปลุกความองอาจขึ้น ได้ทำลายความขัดแย้งนี้ให้สิ้นไป และทำให้ความรักอันเนื่องจากการร่วมทุกข์สุขของนางกับขุนแผนต่อจากนั้นเป็นสิ่งที่งดงามที่สุดช่วงหนึ่ง ข้อความที่แสดงความขัดแย้งและการตัดสินใจดังกล่าวนี้อยู่ในเสภาตอนที่ ๑๘ คือ

ขุนแผนพามาด้วยความรัก	ก็ประจักษ์ใจจริงไม่นิ่งเฉย

แต่ทุกข์ยากอย่างนี้ยังมิเคย
ไม่เคยเห็นก็มาเห็นอนาถนัก
ร่านรินบินต่ายระคายครบ
ยังพรุ่งนี้นี่จะเป็นกระไรเล่า
คิดขึ้นมาน้ำตาตกอกใจตัน
นิจจาเอ๋ยเคยสำราญอยู่บ้านช่อง
คลึงเคล้าเช้าเย็นไม่เว้นวาง
ยามนอนเคยนอนบนเตียงตั้ง
ยามร้อนนอนเล่นบนเตียงทอง

.....

ผ้าผ่อนแพรพรรณสักพันพับ
ตั้งแต่นี้มีแต่จะมัวหมอง
มาเกลือกกลั้วผงคลีธุลีลม

.....

หยิบรากไม้มาวางลงต่างหมอน
คลำดินแข็งกระด้างระคางคาย
สารพัดวิบัติไปหมดสิ้น
แสงไฟไม่อยู่มาดูเดือน
อกเอ๋ยเกิดเข็ญเป็นสตรี
ไม่รักอายร่ายชมภิรมย์ไป
เสียแรงรูปงามนามก็เพราะ
ที่ดีดีสิ้นในดินแดน
ร่ำพลางทางสะท้อนถอนใจใหญ่
เอาความรักหักหวนอยู่รวนรี
จะเคืองขุ่นขุนแผนก็ไม่ได้
ไปจากกันนานช้าน่าจะเพลิน
สู้บากหน้ามาตามด้วยความรัก
ไม่กลัวความลามลุกคลุกคลี
จะทิ้งขว้างอย่างไรต้องไปด้วย

อกเอ๋ยเกิดมาพึ่งจะพบ
ไม่รู้จักก็มารู้อยู่จนจบ
ไม่เคยพบก็มาพบทุกสิ่งอัน
จะลำบากยิ่งกว่าเก่าหรือไรนั่น
กลับหวั่นหวั่นหวนคะนึงถึงขุนช้าง
ถนอมน้องมิให้หน่ายระคายหมาง
อยู่กินก็สำอางลอออ่อง
มุ้งบังยุงริ้นไม่บินต้อง
มีคนประคองคอยพัดวี

.....

ลับสูญสิ้นไปมิได้ชม
สักหน่อยจะต้องกรองใบไม้ห่ม
นับวันยิ่งจะตรมระกำใจ

.....

แลดูซอนจะหนุนก็ใจหาย
เสียดายเอ๋ยเคยสุขสำราญเรือน
ละถิ่นฐานนานครมานอนเถื่อน
เหย้าเรือนทิ้งมาหาร่มไม้
พอที่จะเป็นสุขไม่สุขได้
เพราะไม่ครองใจจึงได้แค้น
ละมุนเหมาะใจชั่วนี้เหลือแสน
ชั่วเล่าใครจะแม้นก็ไม่มี
ง่วงเหงาเศร้าใจอยู่กับที่
ได้เสียทีทำกระไรไปตามเกิน
เขารักใคร่จริงจังไม่ห่างเหิน
หมางเมินลูกเมียเขาก็มี
ลอบลักเข้าป่าพากันหนี
เอาชีวีแลกน้องวันทองมา
จะมอดม้วยก็ตามแต่วาสนา

นางทอดตัวกอดผัวแล้วโศกา ซบหน้านิ่งหลับระงับไป ฯ

กล่าวได้ว่า กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้ใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุแสดงภาวะทางอารมณ์อันซับซ้อนของตัวละคร สืบต่อจากสมัยอยุธยา สิ่งที่ได้พัฒนาเพิ่มขึ้นอย่างแหลมคมก็คือ ใช้ธรรมชาติเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพเฉพาะของตัวละคร ดังที่ยกมาแสดงแล้วนี้ ผู้แต่งได้แสดงความเข้าใจอันลุ่มลึกในธรรมชาติของมนุษย์ เมื่อมีความขัดแย้งของจิตสำนึกท่ามกลางฉากธรรมชาติอันท้าทายให้ตรวจสอบตัวตนในส่วนลึก

๓. ลีลาอุดมคติในการแสดงธรรมชาติ

ความเชื่อมโยงระหว่างวรรณศิลป์กับศิลปกรรมไทยแขนงอื่นนั้นนับว่าน่าสนใจ ในจิตรกรรม ธรรมชาติเป็นส่วนประกอบของภาพซึ่งแม้มิได้มุ่งแสดงให้เหมือนจริง แต่ก็ให้ความสมจริงและเป็นเอกภาพกับเนื้อหาทางอารมณ์เป็นอย่างยิ่ง ดังเช่นภาพเขียนฝีมือช่างเขียนสมัยรัชกาลที่ ๑ ที่วัดราชสิทธาราม ในตอนกัณฑ์มหาพน ได้เขียนภาพภูเขาและแมกไม้ ดังที่กล่าวได้ว่า

> ...แม้ว่าจะเขียนตามแบบแผนของช่างสมัยนั้น คือเขียนภูเขาตัดเส้นใหญ่ ๆ แต่ก็วางโครงของเส้นให้ดูไหวตัว โอนอ่อนคล้ายมีชีวิตชีวา ภูเขาแต่ละลูกที่เบียดเสียดกัน ศิลปินได้แก้ความเลี่ยน โดยการใช้สีน้ำเงิน หรือสีชาบสลับกับสีน้ำตาลแดง บ้างก็เป็นม่วงแดง บ้างก็เป็นเทาอ่อน ๆ แซมไปด้วยกิ่งลดาวัลย์และแมกไม้ชอุ่ม บางตอนก็เขียนพุ่มพฤกษ์ด้วยสีหนัก ๆ เป็นสีคล้ายดำครึ้ม แล้วใช้สีอ่อนเกือบขาวตัดเส้นภูเขาบางตอนให้เห็นวะวับแวม ในเบื้องหน้าเป็นเนินไศลเปล่งสีน้ำหนักอ่อน ๆ (น. ณ ปากน้ำ, ๒๕๓๐, น. ๕๕-๕๖)

เมื่อพิจารณาความเคลื่อนไหวของรูปทรงส่วนรวม หรือโครงสร้างของภาพไทยแบบประเพณี ก็จะเห็นว่าธรรมชาติเป็นส่วนประกอบอันกลมกลืนกับส่วนอื่น เช่น ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของรูปทรงบนผนังตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์อยุธยานั้น "เป็นไปอย่างต่อเนื่องเชื่อมโยงกันตลอดผนัง ด้วยเส้นโครงสร้างที่เลื่อนไหลของต้นไม้ โขดหิน สายน้ำ แซมสลับด้วยปราสาทและรูปสี่เหลี่ยมของช่องหน้าต่างที่เขียนภาพเทวดา มนุษย์ และสัตว์ในนิยายไว้เป็นคู่ ๆ (ซลูด นิ่มเสมอ, ๒๕๓๒, น. ๔๖)

ศิลปกรรมไทย ทั้งจิตรกรรม ลายปูนปั้น พระพุทธรูป ได้แสดงว่า "คนไทยเข้าใจดีว่าการลอกเลียนธรรมชาตินั้นมิใช่การสร้างสรรค์ศิลป" (ศิลป พีระศรี อ้างถึงใน น. ณ ปากน้ำ, ๒๕๑๐, น. ๗๖) ศิลปกรรมไทยนั้นมิได้เมินเฉยต่อธรรมชาติ หากเกิดจากการศึกษาธรรมชาติจนเข้าใจแจ่มแจ้งถึงแก่นแท้จนถึงจุดที่กล่าวได้ว่า "ศิลปไทยเราหันหลังให้แก่ธรรมชาติมานับเป็นพัน ๆ ปี และก็ได้ขัดเกลารูปความคิดอันนั้นให้เป็นธรรมชาติในรูปความคิดอันสวยสดงดงาม เป็นงานที่ลงตัวมานานแล้ว" เป็นการประดิษฐ์ธรรมชาติให้เป็นสัญลักษณ์ และ "จัดระเบียบธรรมชาติเสียใหม่" (น. ณ ปากน้ำ, เรื่องเดียวกัน,น. ๑๗๕,๒๐๒) ศิลปกรรมไทยจึงจัดรูปทรงด้วยความสำนึกในพลังของวัสดุในการสื่อเนื้อหาทางอารมณ์ ในขณะที่ช่างเขียนไทยเข้าถึงพลังของเส้นและสี และใช้ได้อย่างมีผลสัมฤทธิ์ ผู้ประกอบวรรณศิลป์ก็ใช้พลังของเสียงและความหมายของถ้อยคำเป็นปัจจัยในการสื่อความจริง ซึ่งไม่ใช่เพียงการลอกเลียนธรรมชาติ แต่เป็นการเสนอลักษณะพิเศษของธรรมชาติในอุดมคติและจินตนาการ

ลีลาการแสดงออกเช่นนี้ จึงจัดเป็นลักษณะอุดมคติ ซึ่งมีความหมายกำหนดไว้เฉพาะ เช่น พระพุทธรูปแสดงความสงบระงับ ความหลุดพ้นจากกิเลส ความเมตตา และความพวยพุ่งทางปัญญา ลายกนกเครือเถาแสดงความอ่อนหวาน ความงอกงาม ความอุดมสมบูรณ์ เป็นต้น

การที่ลักษณะอุดมคติโน้มไปทางที่ไม่มุ่งลอกเลียนธรรมชาติ แต่ก็ยังรับแรงบันดาลใจจากความดื่มด่ำผูกพันต่อธรรมชาติ ทำให้การแสดงออกในลีลาเช่นนี้ มีลักษณะเกินกว่าความจริงในธรรมชาติได้มาก ดังเห็นได้จากบทพรรณนาธรรมชาติเมื่อพระเวสสันดรพระราชทานสองกุมารเป็นสิทธิ์ขาดแก่ชูชกที่กล่าวมาแล้ว บทพรรณนาในวรรณคดีสมัยอยุธยา โดยเฉพาะเรื่องอิงเทพนิยาย เช่น **อนิรุทธคำฉันท์** มีโอกาสสร้างจินตนาการเช่นนี้ได้เร้าอารมณ์ เป็นต้นว่า

บัดคชสารคือคชสีห์ เติบสูงคือคิรี
ชำนันคิริเมขขล
ม้วนงวงแทงธรณิดล งางอนเงยกล
คือดั่งจะเสื้องสอยดาว
ถีบฉัดผัดผาผาดสราว ไม้ไล่เหินหาว
ก็ฟุ้งทั้งป่าเปนไฟ

ใน**ลิลิตยวนพ่าย** ผู้ประพันธ์ใช้ลีลาเช่นเดียวกันนี้ในการพรรณนากระบวนทัพของพระบรมไตรโลกนาถในศึกเชียงชื่น เช่น

ธงทยวจรรโจษกลิ้ง	กลวมหาว
แพนเพ่งหางยูงยรร	ยั่วฟ้า
กบี่ธุชกลสกาว	พังพ่าย
บังเมฆกลวมกลุ้มหล้า	หล่อแสง

บุณโณวาทคำฉันท์ สมัยอยุธยาตอนปลาย พรรณนาขบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค กล่าวถึงพลคชไว้ตอนหนึ่งว่า "พลคชคชศักดา งางอนช้อนสอย เอาดวงดาว"

มหาเวสสันดรชาดกคำหลวง ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร มีความไพเราะดึงดูดใจเพราะการพรรณนาที่ให้ความงามในจินตภาพที่เกินกว่าความจริง ดังตอนหนึ่งว่า

กางกรอุ้มโอบแก้ว	เจ้างามแพร้วสบสรรพางค์
ปีกปกอกเอวนาง	พลางคลึงเคล้าเต้าจรจรัล
ฉวยฉาบคาบนาคา	เป็นภักษาพาผกผัน
หางกระหวัดรึงรัดพัน	ดั้นเมฆามาสิมพลี

กากีเป็นเรื่องที่รู้จักกันมานาน ดังปรากฏ**มหาเวสสันดรชาดกคำหลวง** พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ซึ่งจับความตั้งแต่ตอนพญาครุฑพากากีไปสู่วิมานฉิมพลีในหิมพานต์ เจ้าพระยาพระคลัง(หน) ได้แต่ง**กากีกลอนสุภาพ** ในรูปกลอนเพลงยาว

ลักษณะเด่นของ **กากีกลอนสุภาพ** มิได้อยู่ที่การสั่งสอน (ซึ่งก็ไม่ได้ผิดกับเรื่องที่อ้างว่านำมาจากชาดกเรื่องอื่น เช่น **เสือโคคำฉันท์** ในสมัยอยุธยาตอนกลาง ซึ่งดัดแปลงจากชาดกมากจนความสนุกจากเรื่องคือการใช้เวทมนตร์คาถาโดดเด่นกว่าคติธรรม) รสของกากีฉบับนี้อยู่ที่รสของกามารมณ์อันผสานกับความตื่นตาตื่นใจในธรรมชาติอันพันลึกของดินแดนนอกอาณาเขตมนุษย์ ดังที่มีสำนวนเรียกว่า "นอกฟ้าป่าหิมพานต์" ดินแดนนี้เกิดขึ้นด้วยจินตนาการของมนุษย์ แต่อยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์ปกติในการสัมผัสรับรู้ต่อธรรมชาติ ที่ขยายให้อยู่เหนือระดับความจริง จึงเป็นแดนรื่นรมย์อันน่าพึงปรารถนาในอุดมคติ

ป่าหิมพานต์เป็นที่รวมของธรรมชาติที่คนทั่วไปรู้จักอยู่แล้วนั่นเอง แต่มีความพิเศษในขนาดปริมาณ และคุณภาพ เป็นที่กำเนิดและอยู่อาศัยของสิ่งดีเลิศ มิใช่ที่ซึ่งมนุษย์จะเข้าไปจับจองครอบครองด้วยความโลภได้ อย่างไรก็ตามป่าหิมพานต์ก็มิใช่

สถานที่อันปลอดจากกิเลสตัณหาโดยสิ้นเชิง พฤติกรรมที่ข้องในกามสุขของพญาครุฑซึ่งสถิตอยู่ในวิมานฉิมพลีที่ยอดไม้ชิ้วเชิงเขาหิมพานต์ ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการละเมิดในศีลธรรมทางเพศ ที่กวีได้แสดงว่ามีรสอันเย้ายวนอัศจรรย์

กวีได้ผูกโยงความพิศวาสอันร้อนแรงซึ่งศีลธรรมประเพณีไม่อาจยับยั้งได้ กับธรรมชาติอันแวดล้อม ฉากธรรมชาติมีบทบาทอยู่ตลอดเรื่องนับตั้งแต่พญาครุฑลอบเข้าพากากีหนีจากราชฐาน กวีเริ่มต้นพฤติกรรมอันอุกอาจท้าทายธรรมชาติและกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมและสังคมว่า

กลายเพศจากมนุษย์ครุฑราช เผ่นผงาดลิ่วลอยพระเวหา
แผ่หางกางปีกด้วยฤทธา บังแสงสุริยาอนธการ
บันดาลเป็นมหาวายุพัด จบจังหวัดเปรี้ยงเปรี้ยงเสียงประหาร
ครั่นครื้นตื่นทั่วจักรวาล ถีบทะยานสู่สิงหบัญชร

ความอัศจรรย์ของบทสมพาสปรากฏด้วยโวหารอธิพจน์ ดังนี้

บันดาลพลาหกเทวบุตร ก็ผึ่งผุดตั้งทั่วทิศาศาล
โพยมพยับอับอึงอนธการ **สะท้าน**ถึงเมรุราชสีชรินทร์
สัตภัณฑ์บรรพตก็**ไหวหวั่น** คงคา**สั่น**เป็นระลอกกระฉอกสินธุ์
ฝูงมหามัจฉาในวาริน ก็**โดดดิ้นเล่นน้ำลำพองกาย**
อันดอกดวงสิมพลีที่ตูมกลัด ครั้นฝนซัดเซย**แช่ม**แย้มขยาย
ที่ตูมบานก้านกลีบ**ชจรจาย** รำพาย**กลิ่นรื่นรสสาวคนธ์**
แมลงภู่ทิพรีบร่อนมาเอาซาบ **อาบละอองต้องทั่วทุกยุมยน**
สองสุขสองเกษมเปรมสกนธ์ สองกมลสองสวาทไม่คลาดกัน

ความเคลื่อนไหวของปรากฏการณ์ธรรมชาติทั้งในลักษณะปกติและเกินจริงที่แสดงอำนาจของกามะเช่นนี้ เป็นการสืบต่อจากที่ปรากฏใช้ใน**ลิลิตพระลอ** ในข้อความว่า

สะเทือนฟ้าฟื้นลั่น สรวงสวรรค์
ฟื้นแผ่นดินแดยรร หย่อนไส้
สาครคลื่นอึงอรร ณพเฟื่อง ฟองนา
แลทั่วทิศไม้ไหล้ โยคเยื้องอัศจรรย์

การพรรณนาเช่นนี้ มีชื่อเรียกต่อมาว่า บทอัศจรรย์ การใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุ

ทำให้เห็นว่ากวีมีความเข้าใจในความเป็นธรรมชาติธรรมดาของพฤติกรรมนี้ ในขณะเดียวกันก็สื่อความน่า "อัศจรรย์" ในความรู้สึกของมนุษย์ผู้ยังไหวสะเทือนอยู่ในโลกียสุข ธรรมชาติในความเปรียบเช่นนี้จึงเป็นสัญลักษณ์บอกความเป็นพิเศษอันผาดโผนในทางศิลปะ

บทสังวาสที่เชื่อมโยงกับธรรมชาติในสมัยอยุธยาตอนต้น ยังไม่ได้เป็นแบบแผนชัดเจนเช่นสมัยรัตนโกสินทร์ ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์** มีการพรรณนาความแนบชิดของร่างกายของคู่พระนางในการ "เสวยรสกรีฑารมย์" โดยไม่มีการพรรณนาเชิงสัญลักษณ์

พระพักตรสมเด็จพระภู- ธรพักตรพธู
และเทียมชชิดรสคนธ์
นาภีแนบนาภีมล ทรวงแนบชิดชน
บรรทับและเบียดบัวศรี

เช่นเดียวกับใน**อนิรุทธคำฉันท์**

นาสาเสียวนาสา ทราบคนธาสุคนธา
ชิวหาและชิวหา เสวยรสารสาสมร
พระโอษฐพระโอษฐ อันเปรมปรีดิเมามร
กัณฐากัณฐาพร กรกระหวัดกระหวัดเกลียว

ใน**ลิลิตพระลอ** มีการพรรณนาเช่นที่ปรากฏใน**สมุทรโฆษ** และ**อนิรุทธ**ด้วย และมีความเปรียบเชิงสัญลักษณ์ที่อิงกับธรรมชาติด้วย ดังนี้

เชยชมชู้ปากป้อน แสนอมฤตรสข้อน
สวาทเคล้าคลึงสมร
กรเกี้ยวกรกอดเกื้อ เนื้อแนบเนื้อโอ่เนื้อ
อ่อนเนื้อเอาใจ
พักตราใสใหม่หม้า หน้าแนบหน้าโอ่หน้า
หนุ่มหน้าสรสม
นมแนบนมนิ่มน้อง ท้องแนบท้องโอ่ท้อง
อ่อนท้องทรวงสมร
สมเสน่หอรใหม่หมั้ว กลั้วรสกลั้วกลิ่นกลั้ว

เกลสกลั้วสงสาร
บุษบาบานคลี่คล้อย สร้อยแลสร้อยซ้อนสร้อย
เสียดสร้อยสระศรี
ภุมรีคลึงคู่เคล้า กลางกมลยรรเย้า
ยั่วร้องขานกัน

"บทอัศจรรย์" ใน**ลิลิตพระลอ** มีความโดดเด่นเป็นพิเศษ เพราะเป็นส่วนสำคัญของโครงเรื่องและแก่นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความพินาศของชีวิตในลักษณะโศกนาฏกรรม ดังเห็นได้ว่าผู้แต่งได้เผยนัยของความมัวเมาของพระลอจากแรงปรารถนาอันกลั้วด้วยกิเลส ("เกลสกลั้วสงสาร") ในขณะที่ "ความรักดุจทิพยสรง โสรจชื่น บัดชื่นบัดเศร้าสร้อย สว่างสร้อยสดใส" ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งไม่มีแก่นเรื่องเช่นนี้ บทอัศจรรย์มักเป็นไปตามขนบ มีลักษณะเป็นการปรุงแต่งความผูกพันของคู่พระนางให้งดงามเท่านั้น ดังเช่นใน**อิเหนา** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เมื่ออิเหนาแรกสมกับบุษบา

ฤดีดาลซ่านจับเนตรพราย ดังสายสุนีวาบปลาบตา
ฟ้าลั่นครั่นครื้นคำรนเสียง ก้องสนั่นสำเนียงในเวหา
ชอุ่มคลุ้มดวงพระสุริยา เมฆลาล่อแก้วแววเวียน
รามสูรขว้างขวานทะยานไล่ ว่องไวเลี้ยวลดฉวัดเฉวียน
หมายมิ่งชิงช่วงดวงวิเชียร หันเหียนเวียนวิ่งเป็นสิงคลี
พระพิรุณร่วงโรยโปรยต้อง มณฑาทองทิพรสสดศรี
ขยายแย้มผกาสุมาลี ภมรีภิรมย์ชมชิด
สองอองค์ปรีดิ์เปรมเกษมสันต์ ดังได้เสวยสวรรค์ชั้นดุสิต
ต่างแสนเสนหากว่าชีวิต สมคิดเพลิดเพลินเจริญใจ

ในอยุธยาตอนต้น ความเข้มข้นทางอารมณ์ที่ประสานกับธรรมชาติทั้งในสภาวะตามฤดูกาลและสภาวะอุดมคติ เช่นไฟบรรลัยกัลป์ นับเป็นแก่นสำคัญอย่างหนึ่งของสุนทรียภาพ ดังเช่นใน**มหาเวสสันดรชาดก** (ดวงมน ปริปุณณะ, ๒๕๑๖, น. ๔๒,๖๓) ใน**กำสรวลโคลงดั้น** ซึ่งไม่ได้แสดงธรรมชาติที่ปรวนแปรกว่าธรรมดา กวีก็ได้กล่าวว่าความทุกข์เทวษของเขานั้นเองอยู่ในระดับขั้นที่รุนแรงกว่าธรรมชาติ

เลือดตายิ่งฝนราย รายย่าน

อกพี่พ้นฟ้าร้อง รยกศรี

ในรัตนโกสินทร์ตอนต้น ลีลาการพรรณนาแบบอุดมคติลดลงมากในงานบางประเภท โดยเฉพาะในนิราศกลอนซึ่งใช้ธรรมชาติเป็นสิ่งเร้าจิตประหวัดสู่อดีตมากกว่าที่จะให้แสดงความรับรู้และแสดงออกร่วมกับบุคคล ส่วนบทประพันธ์เรื่องยาวโดยเฉพาะอย่างยิ่ง **อิเหนา ขุนช้างขุนแผน** และ**พระอภัยมณี** ซึ่งจุดสนใจอยู่ที่ความขัดแย้งระหว่างตัวละคร และความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่ผันแปรไป ก็มักพรรณนาฉากธรรมชาติอย่างใกล้เคียงกับความจริงมากขึ้น เช่น ฉากธรรมชาติใน **ขุนช้างขุนแผน**ตอนที่ ๑๘ ในคำรำพึงของวันทอง ขณะที่ลดลักษณะอุดมคติลง ก็ให้ความสนใจต่อลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร ปัญหาของมนุษย์ และวิธีการจัดการกับปัญหามากขึ้น ทั้งนี้น่าจะถือว่ามิใช่การเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิง เพราะไม่อาจกล่าวว่าวรรณคดีอยุธยาไม่มีความสนใจในมนุษย์

ความแตกต่างที่สำคัญน่าจะอยู่ที่กวีอยุธยาเห็นความสำคัญของมนุษย์มาก แต่สนใจแสดงความสัมพันธ์ในส่วนลึกของสภาพจิตใจของมนุษย์กับธรรมชาติมากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ พระลอและพระเพื่อนพระแพง แม้มีความผูกพันกันก็เป็นความผูกพันในรากฐานของความใฝ่ฝันและจินตนาการของตนซึ่งกินความส่วนใหญ่ของเรื่อง **นิราศเดือน** ได้รูปแบบภายนอกของ**ทวาทศมาส**เป็นแนว แต่แสดงความกลมกลืนของธรรมชาติกับบุคคลที่เป็นศูนย์กลางของการคร่ำครวญน้อยกว่า เดือนเป็นเครื่องหมายของกาลเวลาที่หมุนผ่านไปพร้อมกับกิจกรรมอันน่าตื่นตาตื่นใจของผู้คนโดยรอบ แม้ว่า**ทวาทศมาส**จะได้กล่าวถึงกิจกรรมและพิธีการในแต่ละเดือนและแต่ละฤดู แต่ก็เห็นได้ว่าเป็นการเลือกเฟ้นวัสดุเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพอย่างเข้มข้นแก่อารมณ์โศก **ทวาทศมาส** ได้ตั้งความหวังว่าจะได้นางกลับคืนในทุกช่วงเวลาที่เปลี่ยนผันไป ยิ่งเวลาล่วงไปความทุกข์ของผู้พรากจากรักก็ยิ่งโดดเด่นตัดกับผู้คนที่สนุกสนานชื่นบานอยู่ในเทศกาล ปรัชญาของ**ทวาทศมาส**จึงอยู่ที่ความพลัดพราก ซึ่งเป็นเครื่องแสดงพลังของความรักใคร่อันเร่าร้อนเผาผลาญ ส่วน **นิราศเดือน**นั้นแสดงความคิดหลักของความปรารถนาที่จะได้สมหวังในความรัก ใช้เทศกาลเป็นโอกาสที่จะได้พบปะกับนางที่หมายปอง โดยที่ยังไม่มีการพลัดพราก ความทุกข์ทรมานจึงไม่โดดเด่นนัก ความลึกลับของธรรมชาติและเทพอันเนื่องด้วยธรรมชาติที่เชื่อมโยงกับความทุกข์ไม่ปรากฏ รสของเรื่องส่วนหนึ่งอยู่ที่ความสนุกสนานของผู้คนรอบข้าง เจือด้วยการวิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมของคนเหล่านั้นรวมทั้งตนเองด้วยอารมณ์ขัน ดังข้อความที่กล่าวถึงเดือนหกว่า

เขาแรกนาแล้วมานักขัตฤกษ์ เอิกเกริกโกนจุกทุกสถาน
ที่กำดัดจัดแจงกันแต่งงาน มงคลการตามเล่ห์ประเวณี
โอ้โอ่อกอาตมานี้อาภัพ ทั้งไร้ทรัพย์สารพัดจะบัดสี
ดูเพื่อนบ้านเขาทั้งหลายสบายดี เขาคิดมีลูกเมียเสียทุกคน
สำราญรมย์ชมน้องในห้องหอ เฝ้าเคลียคลอเจรจาว่ากุศล
ที่ยังไม่ส่งตัวนึกกลัวคน ก็ต่างคนต่างนึกคะนึงตรอง
โอ้อกเอ๋ยไม่เคยจะมีผัว สงสารตัวตั้งแต่นี้มีแต่หมอง
มิได้แต่งแป้งขมิ้นดินสอพอง จะมีท้องแท้แล้วไม่แคล้วเลย

คารมอันคมคายใน **นิราศเดือน** คือการเล่นคำเชื่อมโยงตัวตนของผู้แต่งกับความมุ่งมาดปรารถนา ความคิดฝันและแนวคิดเกี่ยวกับความรัก สร้างความกระทบใจด้วยความขัดกัน เช่น ความมุ่งหมายกับความไม่สมหมาย และอารมณ์อันเนื่องด้วยความรักซึ่งเปรียบกับสิ่งใดมิได้ เช่น

สงสารใจใจคิดจะชิดเชย สงสารตัวตัวเอ๋ยจะเอกา
สงสารมือมือหมายจะก่ายกอด สงสารปากปากพลอดได้หนักหนา
สงสารอกอกโอ้อนิจจา ใครจะมาแอบอกให้อุ่นใจ
สงสารหลังหลังหมายจะให้สุด สงสารสุดเวทนาน้ำตาไหล
สงสารตาตาพี่แต่นี้ไป จะดูใครต่างเจ้าจะเปล่าตา
โอ้อกเรามีกรรมทำไฉน จึงจะได้แนบชิดชนิษฐา
ได้แต่ชื่อไว้ชมตรมอุรา ถึงได้ผ้าไว้ห่มก็ตรมใจ
ถึงได้แหวนไว้ชมก็ตรมจิต ไม่เหมือนได้มิ่งมิตรพิสมัย
ได้ของอื่นหมื่นแสนในแดนไตร ไม่เหมือนได้นิ่มน้องประคองนอน
จะว่าโศกโศกอะไรที่ในโลก ไม่เท่าโศกใจหนักเหมือนรักสมร
จะว่าหนักหนักอะไรในดินดอน ถึงสิงขรก็ไม่หนักเหมือนรักกัน
จะว่าเจ็บเจ็บแผลพอแก้หาย ถ้าเจ็บกายแล้วชีวาจะอาสัญ
แต่เจ็บแค้นนี่แลแสนจะเจ็บครัน สุดจะกลั้นสุดจะกลืนขืนอารมณ์

งานที่คล้ายดำเนินตามรูปของ**ทวาทศมาส** ก่อนหน้า**นิราศเดือน** คือ **กาพย์ห่อโคลง นิราศธารโศก** พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร มีลักษณะเล่นกับรูปแบบมากกว่าแสดงอารมณ์อันเข้มข้น จึงมีรสค่อนข้างรื่นรมย์ เช่น มักอาศัยกาลเวลาและธรรมชาติเป็น

เครื่องแสดงความงดงามของรูปโฉมและการแต่งกายของนาง รวมทั้งความสุขที่นางได้ปรนนิบัติในช่วงเวลาต่าง ๆโดยที่ธรรมชาติเป็นเพียงสิ่งเร้าของจิตประหวัดในความสุขมากกว่าแสดงความทุกข์อย่างใน**หวาทศมาส** ความรับรู้ของธรรมชาติที่กลมกลืนกับการแสดงออกของผู้ครวญ รวมทั้งความปั่นป่วนรุนแรงของปรากฏการณ์ธรรมชาติ และความหวาดระแวงต่อธรรมชาติและเทพไม่ปรากฏในกาพย์ห่อโคลงเรื่องนี้

๔.ความสัมพันธ์ของธรรมชาติกับเนื้อหาทางอารมณ์และความคิด

การเล่นคำที่เปรียบเทียบธรรมชาติกับประสบการณ์ทางอารมณ์ เป็นที่นิยมมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สืบจากที่ปรากฏใช้อยู่บ้างในสมัยอยุธยา เช่นการเชื่อมโยงชื่อสถานที่ในเส้นทางกับความรู้สึก ดังคำประพันธ์จาก **กำสรวล** ว่า "จากมาราช**ครามคราม** อกกำ่า" และ "เยียมาบ่ลุเสบย เชิง**ราก** ไฟ**ราค**ดาลแพร้วแพร้ว พร่างตา"เป็นต้น กลวิธีเช่นนี้ปรากฏใช้มากขึ้นในงานของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร เช่น ใน**กาพย์ห่เรือ** ลักษณะสำคัญของการเล่นคำ คือใช้คำเดียวกันหรือคำพ้องเสียงแสดงความเชื่อมโยงของสิ่งที่พบเห็นกับความคิดของตัวละคร ซึ่งโดยปกติอาจไม่เกี่ยวข้องกันก็ได้ เช่น เบญจวรรณ(ชื่อนก) วัลย์(เครือเถา) กับ วัน(เวลา)เช่นพระราชนิพนธ์**อิเหนา** ในรัชกาลที่ ๒ มีบทครวญว่า "เบญจ**วรรณ**จับ**วัลย์**ซาลี เหมือน**วัน**พี่ไกลสามสุดามา"

ลักษณะเล่นคำเช่นนี้ อาจมีความหมายลึกซึ้งถ้าจัดองค์ประกอบของความหมายที่ขัดกันได้อย่างกลมกลืน เช่น **ลิลิตเตลงพ่าย** แสดงความตรงข้ามระหว่างพรรณไม้ที่หยุดส่งกลิ่นเมื่อสาย กับความทุกข์เทวษอันไม่รู้สิ้นสุดและหยุดยั้งไม่ได้เพราะความผูกพันในเสน่หาแต่ก็จำต้องยุติให้ได้ ว่า

สายหยุดหยุดกลิ่นฟุ้ง ยามสาย
สายบ่หยุดเสน่ห์หาย ห่างเศร้า
กี่คืนกี่วันวาย วางเทวษ ราแม่
ถวิลทุกขวบค่ำเช้า หยุดได้ฉันใด

สิ่งที่เป็นรูปธรรมอาจให้ความหมายระดับลึกเป็นนามธรรม ใน**เตลงพ่าย** พระมหาอุปราชารำพึงว่า "แสงจันทร์บ่ส่องสมร หมดเทวษ" ข้อความนี้แสดงความทุกข์ในรูปของความหม่นหมองมืดดำที่แสงจันทร์ก็ไม่อาจขจัดได้เช่นความมืดในลักษณะอื่น ทำให้เห็นว่าจิตใจเป็นสิ่งแปลกแยกจากธรรมชาติแวดล้อมอันแจ่มกระจ่างนั้น

ข้อจำกัดของการเล่นคำซึ่งพบในวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็คือ การโยงชื่อ พืช สัตว์ สถานที่ กับความรู้สึก มักไม่อาจพลิกแพลงให้กระทบใจได้แปลกใหม่นัก จึงมีลักษณะเป็นการตกแต่งประดับประดามากกว่าเป็นวัสดุที่มีความสำคัญต่อเนื้อหาหลักทั้งความคิดและอารมณ์ เช่น ในบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ มักมีการพรรณนาชื่อนกซ้ำ ๆ กันเสมอ เป็นต้นว่า นกแก้ว สาลิกา แขกเต้า เบญจวรรณ นกยูง นกหว้า นางนวล และจากพราก ในนิราศของสุนทรภู่ บางครั้งคล้ายเป็นการจัดชื่อต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างจงใจ เช่น ใน **นิราศภูเขาทอง**

เห็น**โศก**ใหญ่ใกล้น้ำ**ระ**กำแฝง ทั้ง**รัก**แซงแซม**สวาท**ประหลาดเหลือ
เหมือน**โศก**พี่ที่ซ้ำ**ระ**กำเจือ เพราะ**รัก**เรื้อแรม**สวาท**มาคลาดคลาย

แต่หากจัดองค์ประกอบของความหมายที่ซับซ้อนได้ก็จะให้ความประทับใจได้มาก เช่น เมื่อถึงหน้าแพได้เห็นเรือที่นั่ง ที่พาให้น้ำตาไหลเมื่อนึกถึงความเก่าครั้งยังรุ่งเรืองผาสุก ได้กล่าวว่า

เคยหมอบใกล้ได้**กลิ่นสุคนธ์**ตรลบ ละอองอบรสรื่นชื่นนาสา
สิ้นแผ่นดิน**สิ้น**รสสุคนธา วาสนาเราก็**สิ้น**เหมือน**กลิ่นสุคนธ์**

ความซับซ้อนของจินตนาการในข้อความนี้เกิดจากความตัดกันของอดีตและปัจจุบันอย่างตรงกันข้าม **กลิ่นสุคนธ์**ที่ได้กระทบนาสาในอดีตเป็นเครื่องหมายของความสุขแช่มชื่น อันเป็นผลจากข้อเท็จจริงทางรูปธรรมที่ได้หมอบใกล้กับองค์พระมหากษัตริย์ ข้อเท็จจริงนี้ได้แสดงความหมายทางนามธรรมอีกชั้นหนึ่ง คือความภาคภูมิใจที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัย กลิ่นหรือรสสุคนธาเป็นสิ่งที่จางหายได้ ผู้แต่งบอกสาเหตุของการ**สิ้น**ไปของกลิ่นสุคนธาว่า คือ การ**สิ้น**แผ่นดิน โดยเรียงประโยคความเดียวขนาดสั้นต่อเนื่องกัน ว่า "สิ้นแผ่นดินสิ้นรสสุคนธา" แม้ไม่ใช้คำเชื่อมประโยคที่บอกความเป็นเหตุเป็นผลกัน ความเชื่อมโยงกันของความหมายในสองประโยคนี้ก็เกิดขึ้นด้วยความต่อเนื่องของประโยคและการซ้ำคำ**สิ้น**ที่ต้นประโยคทั้งสอง เป็นการเชื่อมความได้อย่างกระชับ "สิ้นแผ่นดิน" บอกความยุติอย่างสิ้นเชิงของยุคสมัยด้วย เพราะคนไทยสมัยก่อนกำหนดสมัยตามระยะเวลาครองราชย์ของพระมหากษัตริย์ (ที่เรียกในปัจจุบันว่ารัชกาลหรือรัชสมัย) คำว่า **แผ่นดิน** ใช้เป็นคำเรียกองค์พระมหากษัตริย์ด้วย ในเวลาเดียวกันแผ่นดินก็ให้ความรู้สึกเป็นปึกแผ่น มั่นคง หนักแน่น เพราะแผ่นดินเป็นที่อาศัย เป็นที่รองรับชีวิตและให้ความเจริญเติบโตแก่มนุษย์ สัตว์ และพืช ใน

กรณีของสุนทรภู่ สิ้นแผ่นดิน สิ้นรสสุคนธา และสิ้นวาสนา เป็นประสบการณ์เฉพาะตัว **วาสนา** มีความหมายลึกซึ้งในโลกทรรศน์ของคนไทย เป็นเหตุของความสุข ความรุ่งเรือง เนื่องจากบุคคลได้สร้างสมกรรมดีมาในชาติภพต่าง ๆ แต่ก็เป็นสิ่งลึกลับเพราะไม่สามารถคาดคะเนได้ ความรู้สึกว่าสิ้นวาสนาเกิดขึ้นเมื่อมีเหตุการณ์ผันผวนอย่างรุนแรง จนสูญเสียยศศักดิ์ ความผันผวนเช่นนี้ในสังคมไทยสมัยก่อนมักเกิดขึ้นกับบุคคลที่อยู่ใกล้ชิดอำนาจ โดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ การเรียงลำดับคำว่า "วาสนาเราก็สิ้น" เป็นการย้ำความสำคัญของ**วาสนา**เพื่อแสดงความหนักหน่วงของความผันแปร และใช้คำเชื่อม **ก็** บอกความหมายคล้อยตามกับ "สิ้นแผ่นดิน" และ "สิ้นรสสุคนธา" ให้ความคิดว่า อาจเป็นความประจวบเหมาะหรือเป็นผลสืบเนื่องกัน อย่างไรก็ตามแม้ว่าน้ำเสียงในคำประพันธ์นี้ค่อนไปในทางขมขื่น แต่ก็ยอมรับสภาพมากกว่าดิ้นรนต่อต้าน เพราะคำว่า**วาสนา**มีความหมายบ่งถึงอำนาจเหนือความเป็นไปในชีวิต การสิ้นแผ่นดินเป็นสาเหตุของความผันแปร แต่ก็เป็นเพียงสาเหตุส่วนหนึ่งไม่ใช่ทั้งหมด ส่วนที่ลึกลับอธิบายได้ไม่ชัดแจ้งก็คืออำนาจบุญวาสนาซึ่งจบสิ้นลงเพราะได้ทำมาเพียงเท่านั้น

ฉากธรรมชาติมีบทบาทต่อการสร้างบรรยากาศและการแสดงภาวะซับซ้อนภายในจิตใจตัวละครซึ่งสัมพันธ์กับโครงเรื่องและแก่นเรื่องด้วย ธรรมชาติจึงเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่ง ประสานกับองค์ประกอบอื่นอย่างเป็นเอกภาพ

ใน **มหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** มีฉากธรรมชาติแทรกอยู่ในแทบทุกกัณฑ์ และมี ๒ กัณฑ์ คือ จุลพน และมหาพน ที่เน้นความรื่นรมย์จากธรรมชาติล้วน ๆ เมื่อพิจารณาในแง่องค์ประกอบของเรื่อง การพรรณนาธรรมชาติเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับแก่นเรื่อง คือ ให้ความเข้าใจในภาวะที่ปราศจากการปรุงแต่งของชีวิตปลอดพ้นจากสถานภาพทางสังคมและวัฒนธรรม และวัตถุประสงค์ทางโลกที่วัดความสำเร็จที่ทรัพย์สิน จึงเป็นสิ่งแวดล้อมที่เหมาะสมกับการบำเพ็ญพรต ซึ่งมุ่งความกลมกลืนกับธรรมชาติ หรือสภาวธรรมอันเป็นปรกติ มากกว่าการเสพสุขอย่างฟุ้งเฟ้อจนทำลายความเป็นปรกติของชีวิต

การจัดวางกัณฑ์จุลพนและมหาพนไว้ระหว่างกัณฑ์ชูชกกับกัณฑ์กุมาร ชวนให้เข้าใจว่าผู้แต่งใช้การพรรณนาธรรมชาติเป็นช่วงผ่อนคลาย คั่นระหว่างเนื้อหาที่มีองค์ประกอบทางอารมณ์อันซับซ้อนและเข้มข้นคือความโกรธเกรี้ยวของเหล่าพราหมณี ความทุกข์ร้อนของอมิตตดาและชูชก กับความมหัศจรรย์ของการบำเพ็ญบุตรทาน ความดุร้ายของชูชก ความหวาดกลัวเสียขวัญของสองกุมาร อีกทั้งความหวั่นไหวในพระทัย

ของพระเวสสันดรที่ต้องข่มด้วยอุเบกขา

ในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้น เมื่อพระสมุทรโฆษวังช้าง มีบทพรรณนาธรรมชาติ ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะแรกแสดงความรื่นรมย์ของธรรมชาติที่ชวนให้ตัวละครรำลึกถึงมเหสีที่ไม่ได้พามา กับอีกลักษณะหนึ่งเป็นบทพรรณนาธรรมชาติล้วน ๆ ให้ความผ่อนคลายในบรรยากาศที่แจ่มใส ผู้แต่งใช้ลีลาที่มุ่งการประดับตกแต่งมากกว่าบรรยายให้เหมือนจริง ดังเช่น

พวกพรรณพิหคเหลือหลาย เหิรจับเรียงราย
บรรสานสำเนียงเอียงอร
มีกุโงกกุงานแลกุงอน นกจิบจาบซอน
ซะเซียบในบัวใบบัง
คลิ้งโคลงคล้อแคล้ในรัง นกเจ่าเหงาฟัง
แลสารกระสาสรวลตาง

การพรรณนาถึงสัตว์และพรรณไม้อย่างขยายความเกินจริง คือมุ่งเน้นปริมาณและชนิดอันหลากหลายที่มารวมกันอยู่ในที่เดียวกันเช่นนี้ อาจมองได้ว่าเป็นการแสดงความชื่นชมในความงามและความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ แต่ก็มิใช่การประดับตกแต่งที่ขาดเอกภาพกับวัสดุส่วนอื่นของเรื่อง บทพรรณนาธรรมชาติในตอนแรมไพรผ่อนคลายบรรยากาศอันตื่นเต้นระทึกใจขณะคล้องช้าง และนำไปสู่ความเยือกเย็นของค่ำคืนซึ่งจะเนื่องไปยังฉากอุ้มสมที่ตัวละครจะได้พบกับความปฏิพัทธ์ผูกพันอันรัดรึงใจ ส่วนบทพรรณนาธรรมชาติหลังพิธีสยุมพรก็ลดระดับความตื่นเต้นของการรบอันดุเดือดมโหฬารพันลึก มาสู่ความสงบแจ่มใสเนิบช้า ก่อนที่จะแสดงการคร่ำครวญของวิทยาธรผู้บาดเจ็บและฉากป่าหิมพานต์ที่ซึ่งมนุษย์เดินดินธรรมดาไม่อาจไปถึงได้

การที่บทพรรณนาฉากธรรมชาติมีฐานะเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของเรื่อง ทำให้เราต้องเอาใจใส่ว่า การพรรณนานั้นมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นอย่างไร เช่นสัมพันธ์กับตัวละคร สัมพันธ์กับโครงเรื่อง และสัมพันธ์กับแก่นเรื่อง ความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นดังกล่าวนี้อาจปรากฏพร้อมกันหลายอย่าง นอกจากนี้การที่ฉากธรรมชาติมีผลต่อภาวะจิตใจของตัวละคร เช่น เร้าความรู้สึกอ้างว้าง และทำให้สำนึกในข้อจำกัดของตน หรือให้ความผ่อนคลาย รื่นรมย์ หรือเชื่อมั่นในตัวเอง ก็ย่อมส่งผลกระทบต่อผู้เสพงานด้วย เช่น การประจักษ์ลางร้ายในธรรมชาติเมื่อลมพัดฉัตรหักใน

ดิลิตเตลงพ่าย และความผิดปกติเมื่อทศกัณฐ์จะออกรบครั้งสุดท้าย สร้างความสลดใจแก่ตัวละครและผู้เสพไปพร้อมกัน และเมื่อโยงกับโครงเรื่อง ผู้เสพก็จะชื่นชมในตัวละครที่สู้ดำรงศักดิ์ศรีของตนไว้ แม้รู้แน่ว่าจะต้องพ่ายแพ้ถึงแก่ชีวิต

กล่าวได้ว่า กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้สืบต่อมโนทัศน์เรื่องความผูกพันต่อธรรมชาติจากสมัยอยุธยา ธรรมชาติยังมีลักษณะสองด้านคือร่วมรับรู้อารมณ์อันหวั่นไหวของมนุษย์ และสรรเสริญพฤติกรรมอันยิ่งใหญ่และกระทำได้ยากยิ่งของมหาบุรุษกับอีกด้านหนึ่งคือพลังอำนาจอันอาจเป็นปฏิปักษ์ต่อชีวิตที่อ่อนด้อยทั้งทางกายภาพและวุฒิภาวะทางอารมณ์ มโนทัศน์นี้แสดงความสำนึกรู้ในความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ และบทบาทของธรรมชาติต่อชีวิตและโลกนั่นเอง

สิ่งสำคัญก็คือมโนทัศน์ของความผูกพันของมนุษย์ต่อธรรมชาตินี้ปรากฏกลมกลืนกับองค์ประกอบอื่นของเรื่อง บทประพันธ์ของสมัยนี้ส่วนหนึ่งมีบทพรรณนาธรรมชาติซึ่งยังคงลีลาอุดมคติอย่างในสมัยอยุธยา เช่น **นิราศนรินทร์** ที่ได้อิทธิพลจาก **กำสรวลโคลงดั้น** และ **ทวาทศมาส** นอกจากนี้ยังมีบทอัศจรรย์ใน**กากีคำกลอน** ภาพโลกมนุษย์และสวรรค์ที่อิงความรู้เรื่องไตรภูมิ ใน**นิราศอิเหนา** และภาพป่าของ**อิเหนาคำฉันท์** บทประพันธ์อีกส่วนหนึ่งเน้นกลวิธีการเล่นคำมากขึ้น โดยที่สามารถสื่อความหมายทั้งเชิงอารมณ์และความคิดได้ในระดับต่าง ๆ กัน

นิราศกลอน ซึ่งเป็นที่นิยมมากขึ้นอย่างแพร่หลาย และเข้ามาแทนที่นิราศโคลงได้บ่งชี้การปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติคือลดลีลาเชิงอุดมคติลง พร้อมกับที่ให้ความสนใจต่อธรรมชาติตามข้อเท็จจริงในประสบการณ์เฉพาะของผู้แต่งมากขึ้น ความหวั่นระแวงอำนาจธรรมชาติและเทพอันเนื่องด้วยธรรมชาติ กับความแปรปรวนจากภาวะปกติของธรรมชาติขณะรับรู้ความทุกข์ใจของผู้แต่ง ไม่ปรากฏในนิราศกลอน เช่นเดียวกับที่ไม่ปรากฏการเน้นนัยะเชิงปรัชญาของความรักใคร่อันเผาผลาญที่เรียกว่า "เพลิงราค" อย่างในนิราศโคลงที่สืบมาตั้งแต่อยุธยาตอนต้น

การปรับเปลี่ยนเช่นนี้ปรากฏในงานประพันธ์ประเภทนิยายคำกลอนและเสภาด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน **พระอภัยมณี** และ**ขุนช้างขุนแผน** อย่างไรก็ตามผู้แต่งได้แสดงว่าธรรมชาติในภาวะปกตินี่เองที่กระทำความหวั่นไหวแก่มนุษย์ เป็นเครื่องท้าทายการตรวจสอบตัวตนของมนุษย์โดยเฉพาะในยามที่ปราศจากการค้ำจุนทางวัฒนธรรม ในบทละครใน เช่น **รามเกียรติ์** และวรรณคดียอพระเกียรติ คือ **ดิลิตเตลงพ่าย** ภาวะผิดปกติของ

ธรรมชาติแสดงความผันผวนในชะตากรรมของตัวละคร วัสดุนี้สื่อความซับซ้อนและยิ่งใหญ่ของตัวละครได้อย่างงดงาม

๕. ปัญหาของมนุษย์

โดยปกติแล้วโครงเรื่องของงานเขียนย่อมประกอบขึ้นด้วยความขัดแย้ง (conflict) และพฤติกรรม (action) ของตัวละคร เมื่อมีความขัดแย้งขึ้นในตัวละคร ระหว่างตัวละครหรือตัวละครกับสิ่งอื่น นั่นคือได้เกิดปมปัญหาขึ้น ผู้แต่งต้องแสดงว่าความขัดแย้งหรือปมปัญหานั้นมีมูลเหตุมาจากสิ่งใดและคลี่คลายไปอย่างไร ทั้งนี้เหตุผลส่วนหนึ่งย่อมเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมของตัวละคร คำว่าพฤติกรรมของตัวละครนี้ครอบคลุมถึงการกระทำทั้งในส่วนกาย(กายกรรม)วาจา(วจีกรรม)และใจ(มโนกรรม) ความขัดแย้งและพฤติกรรมของตัวละครย่อมมีปฏิสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยของตัวละคร ตัวละครที่ตรึงใจผู้อ่านมักต้องมีความซับซ้อนภายในจิตใจ มีลักษณะเฉพาะโดดเด่น และมีความสมเหตุผลในการแสดงพฤติกรรมทั้งในส่วนที่นำไปสู่ปัญหา เผชิญปัญหา และแก้ปัญหา องค์ประกอบเหล่านี้ย่อมสะท้อนโลกทรรศน์ของผู้แต่งว่าผู้แต่งตีความว่าอะไรเป็นปัญหาของมนุษย์ และมนุษย์มีศักยภาพในการแก้ปัญหาอย่างไรและเพียงไร การพิจารณาปัญหาศีลธรรมหรือจริยธรรมในวรรณคดี มิอาจกระทำด้วยการตีความบางส่วน โดยไม่พิจารณาความเป็นเอกภาพของเรื่องและจุดมุ่งหมายของผู้แต่งภายในงาน ดังที่เสฐียรโกเศศกล่าวว่า "ศิลปะซึ่งดูเป็นศิลปะผิดศีลธรรม แต่ลางทีกลับเป็นศิลปะศีลธรรมทีเดียวก็มี" (๒๕๑๕ข,น. ๒๐๗) ศิลปะชนิดนี้ "ถ้าคิดเห็นไม่ถึงเจตนาของผู้แต่ง ก็อาจถือเป็นศิลปะผิดศีลธรรมไปได้" (เรื่องเดียวกัน,น. ๒๐๘)

น่าสนใจว่าเมื่อมีการศึกษาวรรณคดีในสถานศึกษาหลายระดับในประเทศไทย ได้มีความพยายามที่จะให้คุณค่าในการสอนศีลธรรมอย่างตรงไปตรงมาแก่วรรณคดีไทย เช่น ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๑๔,น. ๖๐) ได้กล่าวว่า "ถ้าฟังจากความคิดเห็นครูอาจารย์ทั่วๆ ไป คาดหมายเอาให้วรรณคดีสอนอย่างตรงและไม่ค่อยมีความลึกซึ้งนัก" ความคาดหมายดังกล่าวนี้ดูจะละเลยธรรมชาติและภารกิจของวรรณคดีในฐานะศิลปกรรมโดยสิ้นเชิง จึงทำให้เกิดความสับสนในการเรียนการสอนวรรณคดีอยู่มาก ว่าอะไรคือคุณค่าของวรรณคดี เช่น "ถ้าหากหนังสือไม่มีอะไรจะสอนนักเรียนแล้วกระทรวงจะให้เรียนทำไม" (เรื่องเดียวกัน) นับว่าขัดกับที่ ม.ล.บุญเหลือ ได้ให้ข้อสรุปอย่างหนักแน่นว่า "...**ปัญหาศีลธรรมในเชิงที่ครูอาจารย์เอาใจใส่จะให้นักเรียนจดจำนั้น** กวีไทยไม่ได้ติดใจเลย

ตัวเอกของวรรณคดีไทย ยกเว้นในเรื่อง**รามเกียรติ์** เป็นบุคคลชนิดที่จะนำความหนักใจมาให้คนใกล้ชิดที่สุด...แต่ว่าตัวเอกเหล่านี้เป็นบุคคลมีเสน่ห์ทั้งสิ้น ตัวละครอื่นในเรื่องตกในอำนาจเสน่ห์ของตัวเอกเหล่านั้น..." (เรื่องเดียวกัน,น. ๖๖)

เมื่อพิจารณาอัญพจน์ที่ยกมานี้อย่างถี่ถ้วน พบว่า ม.ล.บุญเหลือ ได้ตั้งข้อสังเกตอย่างแหลมคมว่า ตัวเอกในวรรณคดีไทยนั้นล้วนแล้วแต่เป็นบุคคลที่มีปัญหา แต่กลับเป็นคนที่มีเสน่ห์ดึงดูดใจตัวละครอื่นและผู้อ่าน ม.ล.บุญเหลือ ไม่ได้ให้อรรถาธิบายว่า ความมีเสน่ห์นั้นเป็นผลจากความเป็นคนมีปัญหาด้วยหรือไม่ แต่เมื่อพิจารณาเนื้อความในแต่ละเรื่อง ก็จะเห็นว่าความมีเสน่ห์ของตัวละครหรือลักษณะดึงดูดใจให้รักใคร่ผูกพันนั้น มีทั้งส่วนที่เป็นรูปโฉม และส่วนที่เป็นพฤติกรรมทั้งทางบวกและลบ เช่น ขุนแผน มีความองอาจห้าวหาญ ทะเยอทะยาน พยาบาท ภูมิใจในตัวเอง เจ้าชู้แต่ก็ผูกพันมั่นคงในความรัก พฤติกรรมของขุนแผนส่วนใหญ่มีเหตุผลซึ่งผู้อ่านเข้าใจและยอมรับได้ เช่น การแก้แค้นทดแทนต่อขุนช้างก็เป็นเพราะการทรยศของขุนช้างอย่างเกินที่จะให้อภัยได้ นอกจากนี้พฤติกรรมที่บกพร่อง เช่น "ไม่เป็นที่พึ่งแก่ภรรยา" นั้น อาจวิเคราะห์ว่ามีมูลเหตุมาจากปัจจัยอื่นด้วย เช่นที่ทิ้งวันทองไปจนนางตกเป็นภรรยาของขุนช้างก็เพราะความหุนหันของวันทองเมื่อวิวาทกับลาวทอง และเพราะความหวั่นไหวของขุนแผนเองทั้งในส่วนที่พะวงกับลาวทอง และส่วนที่เคลือบแคลงเกี่ยวกับขุนช้าง ทั้งหมดนี้มาประจวบกันในเหตุการณ์ที่ลงตัวได้พอเหมาะซึ่งส่วนหนึ่งสืบเนื่องจากเล่ห์กลของขุนช้างและความโลภของนางศรีประจัน อีกทั้งเงื่อนไขทางสังคมด้วย

นอกจากนี้สิ่งที่มองเห็นว่าเป็นปัญหาอันเนื่องด้วยตัวละครนั้น อาจมีหลายระดับตามบทบาทและสถานภาพหลายประการของตัวละครที่สัมพันธ์กับผู้อื่น ตัวละครที่บกพร่องในบทบาทของสถานภาพหนึ่งอาจมีความน่าชื่นชมในอีกสถานภาพหนึ่ง เช่น ขุนแผนมีคุณสมบัติอันน่าชื่นชมของทหารผู้ภักดี อันนับว่าเป็นคุณธรรมสำคัญในระบบศักดินา พระเวสสันดรมีคุณธรรมสำคัญของผู้อุทิศตนต่อมวลมนุษย์โดยสละความผูกพันส่วนตนด้วยความเสียสละของสมาชิกในครอบครัว

ดังนั้นการแสดงปัญหาในวรรณคดี นอกจากไม่ใช่การสั่งสอนอย่างตรงไปตรงมาแล้ว ยังต้องอิงอาศัยบรรทัดฐานสังคมในโลกทรรศน์ของผู้แต่งด้วย สิ่งที่พึงระลึกถึงก็คือ

บรรทัดฐานของความประพฤติการกระทำทางสังคมนั้นมีดึงหรือหย่อนต่างกันไปแล้วแต่ว่าสังคมถือเรื่องไหนสำคัญมากหรือสำคัญน้อย ในเรื่องที่ไม่สำคัญนัก

บรรทัดฐานสำหรับความประพฤติการกระทำในเรื่องนั้นก็วางกันไว้หย่อน ๆ เปิดโอกาสให้ทำได้แปลกแตกต่างกันไปได้หลายแบบหลายวิธี โดยไม่ถือว่าอะไรผิดฉกรรจ์ แต่ถ้าเป็นเรื่องสลักสำคัญ สังคมก็จะกำหนดบรรทัดฐานไว้อย่างเจาะจงเด็ดขาดทำผิดพลาดไม่ได้ เมื่อวิเคราะห์กันถึงขั้นสุดท้ายแล้วก็จะเห็นว่า ความสำคัญหรือไม่สำคัญนั้นขึ้นอยู่กับบทบาทและสถานภาพของบุคคลมากกว่าอย่างอื่น (พัทยา สายหู ,๒๕๓๒, น. ๑๑)

ในแง่ของปัญหาในวรรณคดีนี้ ม.ล.บุญเหลือ (๒๕๑๔, น.๖๕) ได้ลงความเห็นไว้อย่างน่าสนใจยิ่งว่า

วรรณคดีของไทยผิดจากวรรณคดีตะวันตก ในข้อที่ไม่ค่อยตั้งปัญหา การดำเนินเรื่องเป็นไปในทำนองการเล่านิทาน ซึ่งเป็นพฤติกรรมธรรมชาติของชุมชนตั้งแต่เริ่มมีวัฒนธรรมมาทีเดียว **รามเกียรติ์** ของไทยผิดจากต้นฉบับภาษาสันสกฤตมากในข้อเดียวกันนี้ **รามายณะ**ของอินเดียมีปัญหาทางปรัชญาเกือบตลอด แต่**รามเกียรติ์**ของไทยไม่ตั้งปัญหาว่าท้าวทศรถทำผิดทำถูกประการใดในการที่เนรเทศพระราม และไม่ตั้งปัญหาเลยว่าพระรามควรปฏิบัติตามคำสั่งของพ่อหรือไม่

และได้อธิบายขยายความต่อไปว่า "การไม่ตั้งปัญหา"นั้น หมายถึง "ไม่แสดงปัญหาอย่างที่ชาวตะวันตกเรียกว่า ปัญหาเหนือโลก หรือ เมตาฟิสิกส์" ดังรายละเอียดที่จะยกมาต่อไปนี้

...ในความเห็นของข้าพเจ้า กวีเหล่านี้ (กวีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น) มีปรัชญาชีวิตเป็นแบบเดียวกัน... ท่านไม่ติดใจว่ามนุษย์คืออะไร คือใคร เกิดมาทำไม จะไปไหน ท่านไม่ติดใจในลักษณะหรือสภาพของสังคม ท่านไม่ตั้งคำถามว่า เหตุใดสังคมจึงมีคนจนคนรวย คนมียศและคนไร้ยศ เพราะท่านเชื่อตามพุทธศาสนาแล้วว่าโลกเป็นเช่นนั้น แต่กวีเหล่านี้ติดใจกับคนแต่ละคน ว่ามีพฤติกรรมแตกต่างกันอย่างไร ใครแตกต่างจากใครในทางใด แสดงออกด้วยวิธีอันใด...กวีของไทยสนใจกับมนุษย์ในฐานะที่เป็นเบญจขันธ์ ประกอบด้วยกิเลสด้วยตัณหา ท่านสนใจกับมนุษย์ว่าคนไหนมีกิเลสหยาบ คนไหนมีกิเลสสุขุม และท่านไม่สนใจกับปัญหาเหนือโลกแม้ตามศาสนาของท่าน หรือท่านไม่สนใจกับพระนิพพาน ท่านสนใจกับรูป รส กลิ่น เสียง...ท่านพะวงและสนุกอยู่กับมนุษย์เท่าที่ท่านรู้จัก มนุษย์ที่มีความทุกข์อันตัวเป็นผู้ก่อโดยมาก ผู้อื่นมีส่วนช่วยด้วยบ้าง

...และท่านสนใจกับมนุษย์ที่มีความสุขชั่วครั้งชั่วคราวจากความฉลาดรู้จักหาเอาเท่าที่มนุษย์จะหาได้ (๒๕๑๔, น. ๖๙)

พิจารณาจากข้อความดังกล่าวนี้ ม.ล.บุญเหลือ ไม่ได้ปฏิเสธว่าปัญหาของมนุษย์ไม่ใช่เนื้อหาสำคัญของวรรณคดีไทย และปัญหานั้นเป็นปัญหาที่มองจากโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนา เนื้อหาของวรรณคดีไทยได้แสดงว่ากวีต้องผ่านการคิดไตร่ตรองและตีความในประเด็นที่ว่าอะไรเป็นมูลเหตุของพฤติกรรมซึ่งส่งผลต่อสุขทุกข์ของบุคคล วลี "ความสุขชั่วครั้งชั่วคราว" ยังบ่งชี้แนวคิดเรื่องอนิจจังอันเป็นหนึ่งในไตรลักษณ์ซึ่งเป็นความคิดหลักของพุทธศาสนา และเชื่อมโยงกับแนวคิดว่าโลกียสุขนั้นเป็นมายา ไม่มีแก่นสารพอที่จะยึดถือได้ แต่ก็เป็นสิ่งดึงดูดเย้ายวนยิ่งสำหรับปุถุชน

หากจะกล่าวให้ชัดยิ่งขึ้น ถึงแม้ว่ากวีไทยไม่ได้อาศัยงานประพันธ์เป็นเครื่องมือเสาะแสวงหาคำตอบในเชิงอภิปรัชญา ก็ได้อาศัยความรู้ความเข้าใจในปรัชญาบางประการเป็นวัสดุสำคัญอธิบายเหตุผลของชีวิตในทัศนะของตน และเมื่อพอใจในเหตุผลนั้นแล้ว จึงไม่ต้องตั้งคำถามต่อไปอีก แต่ทั้งนี้ก็หมายความว่าผู้แต่งต้องให้คำตอบที่ลงตัวแก่ผู้อ่าน

สิ่งที่พิสูจน์ความลุ่มลึกในการมองปัญหาชีวิตของกวีไทยสมัยก่อนก็คือ "อำนาจดึงดูดจิตใจผู้อ่าน... แม้ในปัจจุบัน" ซึ่ง "เต็มไปด้วยปัญหาทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคม" (หน้าเดียวกัน) นั่นแสดงว่า การวิเคราะห์ปัญหาของมนุษย์ในวรรณคดีไทยสมัยก่อนนั้นเป็นการเพ่งเล็งชีวิตในระดับลึกมากกว่าการสะท้อนภาพมนุษย์ในบริบททางสังคมอันเป็นเฉพาะเท่านั้น ความสนุกเพราะอาวุธวิเศษของการรบใน**รามเกียรติ์** จึงไม่ลึกซึ้งเท่ากับความยืนหยัดต่อสู้ของขุนแผนและวันทองใน**ขุนช้างขุนแผน** พระรามซึ่งเป็นตัวเอกอย่างแบบฉบับและมีผู้ช่วยเหลือห้อมล้อมมากมาย จึงไม่ตรึงใจเท่ากับทศกัณฐ์ซึ่งมีปัญหาอันเนื่องด้วยกิเลสตัณหาแต่ก็ดำรงศักดิ์ศรีไว้ได้จนวินาทีสุดท้ายของชีวิต นอกจากนี้วาจาอันคมคายที่ตัวละครโต้ตอบกันซึ่งอาจเจือความคิดและการตีความเกี่ยวกับชีวิตไว้ไม่มากก็น้อย ย่อมเป็นเครื่องดึงดูดใจได้มากกว่าเนื้อเรื่องอันโลดโผน

ปัญหาในวรรณคดีไม่จำเป็นต้องหมายความเฉพาะแต่ปัญหาเชิงอภิปรัชญา เช่นการที่พระรามยอมออกเดินป่าเพื่อรักษาสัตย์ของท้าวทศรถ น่าจะเกี่ยวข้องกับหลักการเชิงจริยธรรม อย่างไรก็ตาม การพิจารณาสารทางอภิปรัชญาในวรรณคดีไทยนั้น ก็มิใช่ว่าจะเป็นไปไม่ได้เลย เช่นการเผชิญกับชะตากรรมของพระลอ ซึ่งมีนัยบ่งถึงการผจญกับหล่มแห่งบาปในสังสารวัฏ

น่าจะได้ทบทวนกันว่าที่วรรณคดีไทยมุ่งเน้นสัมผัสทางอารมณ์มากนั้น จะหมายความว่าวรรณคดีไทยไม่ค่อยสนใจแสดงความคิดจริงหรือไม่ เท่าที่เป็นอยู่มักถือตามความเห็นว่า

> ...วรรณคดีของไทยเรานั้นเป็นวรรณคดีที่แสดงความรู้สึก ไม่ใช่วรรณคดีที่แสดงความคิด...วรรณคดีไทยไม่ค่อยเสนอปัญหา มักจะนิยมศิลปะการใช้ถ้อยคำซึ่งเป็นพาหะบริบูรณ์ด้วยอารมณ์ต่าง ๆ ของคนที่มีระบบชีวิตที่ไม่ซับซ้อน... การเสนอปัญหาในวรรณกรรม ซึ่งยังไม่ตกลงกันว่าจะถือเป็นวรรณคดีหรือไม่ เกิดขึ้นภายในไม่กี่ปีมานี้ภายในอายุของข้าพเจ้า และเพราะเหตุว่าคนไทยไม่เคยชินกับปัญหาในวรรณคดีจึงไม่เคยมีผู้ใดวิจารณ์วรรณกรรมในเชิงปัญหาเลย (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๑๗,น. ๑๐๒ อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, ๒๕๓๒,น. ๒๐๒)

นอกจากนี้ มักเข้าใจกันว่าแนวคิดหรือปรัชญาไม่ใช่ความเพ่งเล็งของทั้งผู้แต่งและผู้อ่านเพราะ "กวีหรือนักแต่งหนังสือไทยรู้ว่าผู้อ่านของตนไม่สนใจในปรัชญา" แม้ว่า"กวีไทยเราก็มีปรัชญากันทุกคน แต่ไม่ค่อยสนใจแสดงไว้ในหนังสือที่แต่ง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๒๙, น.๗๘) และ

> ...ทั้งผู้อ่านและผู้แต่งสนใจในเรื่องที่ไม่ใช่ปรัชญา **สนใจในสิ่งตรงกันข้ามกับปรัชญาของศาสนาของตน เรื่องศาสนาเป็นเรื่องของพระของเจ้า เรื่องของฆราวาสก็คือ รูป รส กลิ่น เสียง... วรรณคดีไทยจึงเป็นเรื่องของ รูป รส กลิ่น เสียง ซึ่งถ้าใช้สำนวนภาษาฝรั่ง เรียกว่าเป็นวรรณคดีแห่งอารมณ์** (เรื่องเดียวกัน, น. ๗๙)

ในประเด็นนี้ เจตนา นาควัชระ (๒๕๓๒, น. ๒๐๒) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า "อาจจะมีนักอ่านบางคนที่อาจจะเห็นแตกต่างไปจาก ม.ล.บุญเหลือ บ้าง และอาจคิดว่าวรรณคดีรุ่นเก่าอาจจะมีปัญหาที่แฝงเร้นมากกว่าที่จะเป็นปัญหาที่แสดงออกมาให้เห็นประจักษ์อย่างชัดแจ้ง"

ความคิดที่ว่า อารมณ์ไม่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทางพุทธศาสนาเลยนั้น น่าจะยังคลาดเคลื่อนอยู่ แม้คำว่ารูป รส กลิ่น เสียง ก็เป็นคำอธิบายในพุทธศาสนาเกี่ยวกับอายตนะภายนอกซึ่งเมื่อมาประจวบกับอายตนะภายในก็ทำให้เกิดผัสสะและสุขทุกข์ขึ้นในจิต ในนิทานชาดกแม้ในพระไตรปิฎก ซึ่งยังไม่ได้แต่งเติมเป็นฉบับอรรถกถา ก็มีการแสดงอารมณ์ของพระเวสสันดร ทั้งนี้มิต้องพูดถึงอารมณ์ของพระนางมัทรีและสองกุมาร

ดังนั้นควรกล่าวว่าความประสานของเนื้อหาทางอารมณ์และเนื้อหาทางความ

คิดของวรรณคดีไทยเป็นสิ่งสำคัญและซับซ้อน เนื้อหาทางอารมณ์ซึ่งดูโดดเด่นกว่าความคิดอาจเป็นสิ่งกระตุ้นความหมายเชิงปรัชญา และเป็นเครื่องนำพาให้สัมผัสกับเนื้อหาทางความคิดได้ ทั้งยังเป็นการสร้างสัมผัสอย่างดื่มด่ำมากกว่าที่จะให้รับแต่สารที่มีแต่ความคิดล้วน ๆ การที่ "คนไทยไม่เคยชินกับปัญหาในวรรณคดี" อาจเป็นเพราะยังไม่ได้ศึกษาแยกแยะอย่างจริงจัง มิใช่วรรณคดีไทยไม่แสดงปัญหา

ปัญหาของมนุษย์ที่ปรากฏในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นต่อไปนี้จะแยกเป็น ๒ ประเด็น คือ ปัญหาจากส่วนประกอบทางจิตของชีวิต เป็นประเด็นแรก และความขัดแย้งและชะตากรรมเป็นประเด็นที่สอง

๕.๑ ปัญหาจากส่วนประกอบทางจิตของชีวิต

ความเข้าใจเกี่ยวกับส่วนประกอบทางจิตของชีวิตเป็นสิ่งกำหนดแนวปรัชญาสำคัญที่คุมการสร้างตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีความขัดแย้งภายในจิตใจขณะเผชิญปัญหา และปัญหาสำคัญส่วนหนึ่งก็เป็นปัญหาเนื่องจากส่วนประกอบทางจิตของชีวิตในโลกทรรศน์ของผู้แต่งนั่นเอง

พุทธศาสนาอธิบายว่า ชีวิตประกอบด้วยเบญจขันธ์คือรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ กล่าวได้ว่าชีวิตประกอบด้วยรูปและนามซึ่ง "มีกระบวนการที่อาศัยกันไปตามธรรมชาติธรรมดา" ส่วนที่เป็นรูปคือกายนั้นเห็นง่าย ส่วนที่เป็นนามก็คือ "อาการที่จิตที่เป็นตัวธาตุรู้อันอาศัยอยู่ในกายส่วนที่เป็นรูปน้อมออกรู้ รู้โลก" (สมเด็จพระญาณสังวร, ๒๕๓๓, น. ๑๐๔-๑๐๕) พุทธศาสนายังชี้ว่าเบญจขันธ์เป็นสิ่งแปรปรวน แต่มนุษย์สามารถควบคุมสภาวะทางจิตได้ด้วยปัญญา ดังเช่น **มหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวมหาวสสันดรชาดก** กัณฑ์กุมาร กล่าวถึงการข่มความหวั่นไหวถึงสองคราวของพระเวสสันดรเมื่อชูชกประทุษร้ายบุตรต่อหน้าต่อตา

เพราะฉะนั้นปัญหาที่พระพุทธเจ้าทรงพยากรณ์แก้ไข คือกระทำให้แจ้ง ก็คือปัญหาเรื่องทุกข์และการแก้ทุกข์ เพราะทรงเห็นว่าบุคคลและสัตว์ทั้งหลายที่เรียกว่าสัตว์โลกทั่ว ๆ ไปนั้น "ก็เท่ากับเป็นคนที่ถูกลูกศรเสียบด้วยกันทั้งนั้น" และ "ลูกศรเสียบแทงนั้นก็คือตัณหา ความดิ้นรนทะยานอยากของใจ และเสียดแทงอะไร ก็คือเสียดแทงจิตใจ" (สมเด็จพระญาณสังวร, ๒๕๓๓, น. ๒๕-๒๙)

ร่ายยาวมหาวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร สำนวนเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ได้แจกแจงว่าความปั่นป่วนของภาวะทางจิตของพระเวสสันดรประกอบด้วยความโศก ความรัก

ความลุ่มหลง ความโกรธ ความเบียดเบียน และอวิชชา

ส่วนที่เป็นเครื่องแก้ปัญหา หรือเปรียบเสมือนเครื่องถอนลูกศรออกจากจิตใจ ก็คือปัญญาซึ่งขจัดอวิชชา คือความเขลาซึ่งเป็นเหตุของความไม่รู้เท่าทันความจริง และไม่สามารถดำรงอิสรภาพของใจไว้ได้ การแสดงความเขลาของตัวละครในวรรณคดี ก็คือการนำผู้อ่านไปรับรู้กับตัวตนในส่วนลึกของมนุษย์ ซึ่งต่อเนื่องไปยังความเข้าใจในชีวิตที่ยังติดอยู่ในบ่วงของตัณหาอุปาทาน ดังที่เวสสันตรชาดก ใน **พระสุตตันตปิฎก** กล่าวถึงชูชกพราหมณ์ชราเมื่อจำยอมต้องเดินทางตรากตรำไปสู่เขาวงกตเพื่อขอสองกุมารมาเป็นทาส เนื่องมาจากคำขู่ของอมิตตดาเมียสาวว่าจะทอดทิ้งไป "รื่นรมย์อยู่กับชายอื่น ๆ" คำบรรยายถึงอารมณ์และพฤติกรรมของชูชกก่อนออกเดินทาง แสดงภาพของชูชกซึ่งแม้(ได้ชื่อว่า)เป็นเผ่าพันธุ์แห่งพรหม ก็ดูทรุดโทรมน่าสังเวชด้วยความตกใจกลัว การถูกบีบคั้นด้วยอำนาจแห่งกามราคะ การยอมจำนนต่อการแก้ปัญหาด้วยปัญญาอันจำกัด ความห่วงใยอาวรณ์ ความเศร้า การดิ้นรนทุกข์ร้อน ดังต่อไปนี้

ลำดับนั้น พราหมณ์ตกใจกลัว ตกอยู่ในอำนาจของนางพราหมณี ถูกกามราคะบีบคั้น ได้กล่าวกะนางพราหมณีว่า ดูกรนางพราหมณี เธอจงทำเสบียงเดินทางให้ฉัน ทั้งขนมงา ขนมเทียน สตูก้อน สตูผง และข้าวผอก เธอจงจัดให้ดี ๆ ฉันจักนำพระพี่น้องสองกุมารมาให้เป็นทาส พระกุมารทั้งสองนั้นเป็นผู้ไม่เกียจคร้าน จักบำเรอเธอทั้งกลางคืนกลางวัน ฯ พราหมณ์ชูชกผู้เป็นเผ่าพันธุ์แห่งพรหม สวมรองเท้าแล้วพร่ำสั่งเสียต่อไป กระทำประทักษิณภรรยา สมาทานวัตร มีหน้านองด้วยน้ำตา หลีกไปสู่นครอันเจริญรุ่งเรืองของชาวสีพี เที่ยวแสวงหาทาสทาสี ฯ

พฤติกรรมดังกล่าวได้รับการขยายให้มีสัมผัสทางอารมณ์มากขึ้นใน**อรรถกถาชาดก** ซึ่งเป็นที่มาของฉบับภาษาไทย ตั้งแต่**มหาชาติคำหลวง** จนถึงร่ายยาว**มหาเวสสันดรชาดก** ดังจะยกฉบับหลังมาบางตอน ดังนี้

> ...อันว่าเฒ่าพฤติเพศสัมพันธพงศ์พราหมณ์ ...อ้ายจิตใจนั้นให้ครั่นคร้ามเกรงกลัวภรรยา...เฒ่าชราสาคมิตรแสนขลาด ละเลิงหลงลุอำนาจนางอมิตตดา... อันกามราคตัณหาหากจะมาเบียดเบียนในจิตใจนั้นให้แปลกเปลี่ยนโปร่งเปล่าเฒ่าฟั่นเฟือนเฒ่ากลัวนักกลัวหนากลัวนางอมิตตดาจะจากเรือนเร่ไปด้วยชาย...แม่เอ้ยตั้งแต่นี้พี่จะห่างเหินไปจากเจ้า แม่จงอยู่กับเหย้าเฝ้าอยู่กับเรือน อย่าเที่ยวพูดคบเพื่อนจะ

เสียตัว ชาติเชื้อชายชั่วมันจะหยอกเอิน ถ้ามันจะกรีดกรายเกริ่นเข้ามาเกี้ยวพาน แม่อย่าได้สามานย์ด้วยวาจา มันจะตามถ้อยคำเข้ามาประสมประสาน เกลือกว่าเหยื่อมันสาธารณ์แม่จะอดสู ค่อยก้มหน้าก้มตาอยู่แต่ในเคหา ...ค่ำมืดดึกดื่นผิดเวลาอย่าลงล่าง ปิดประตูหน้าต่างเข็นบันได ทั้งลิ่มกลอนลงสลักใส่ให้แน่นแฟ้น ถ้ามันจะเกริ่นกรายกระไอกระแอมแอบเข้ามา แม่อย่าได้พูดจาทักทาย มันจะรู้แยบคายว่าพี่ไม่อยู่...แม่เอ่ยจงอย่าได้ประมาทหมั่นระวังตัวเจ้า...ตราบเท่าที่พี่เฒ่าจะกลับมาแต่ป่าโน้นแล...ธชีก็ทำเป็นคึกคักชิงชังแข็งน้ำใจ...เฒ่าก็อุตลุดวุ่นวายแต่งตัวพะว้าพะวัง...จึงเรียกนางอมิตตดาว่า มาเถิดมา มาเถิดหนาแม่มา แต่พอให้พี่ได้เห็นหน้าเสียยังแล้ว แต่พอน้ำจิตพี่นี้ผ่องแผ้วภิรมย์รื่นระงับโศก ด้วยจะวิปวาสวิโยคจากเจ้าไปทั้งรัก...เฒ่าก็ยังอมิตตดาดรุเณศ ให้นั่งนิ่งในทักษิณประเทศสืบสายสำเนียน จึงกระทำประทักษิณวนเวียนวงได้สามรอบ...โอ้โอ่อกออเฒ่าชรามีแต่น้ำตาไม่หยุดยั้ง ไหลคละคลอคลังคลุ้มคล่ำน้ำใจตน ให้สยดสยองขนตนสั่นประพรั่นกลัวให้ป่วย ๆ ปวดวิงเวียนหัวมัวมืดทั้งหน้าตา ดั่งว่าจะดับเด็ดดวงชีวาวรชีวาตม์จะม้วยมรณ์ ปิ้มประหนึ่งว่าชีวิตเฒ่าจะจรจระจากร่าง ก็เป็นนิมิตหลากลางล้วนแต่อัปรีย์ ทั้งเหงื่อกาฬก็ไหลระรี่ลงโซมกาย ก็ส่อเหตุเห็นว่าชีวิตจะไปหายมิได้คืนกลับ ...เฒ่าก็ลงจากเคหาพะว้าพะวัง เหลียวแลมาดูเรือนรังที่เคยอยู่ ว่าโอ้โอ่อกกูในครั้งนี้ นี่มันจะเป็นคนหรือเป็นผีไม่รู้เลย โอโอ่เรือนกูเอ๋ยอ้ายเรือนกูที่กูเคยอยู่ นี่มันจะเป็นเรือนกูหรือเรือนเขา ยิ่งคิดก็ยิ่งเศร้าโศกสลดระทดถอย หันหน้าหันหลังละล้าละลังยั้งยับกลับบ่อย ๆ ถอยไปแล้วก็ถอยมา ดูนี่ก็เวทนาน่าลำบาก ทั้งนี้ก็เพราะว่าไฟราคหากรุมเร่งเอาตัวมา เฒ่าจึ่งมีจิตนั้นคิดกล้าเซซังไม่ยั้งกลัว ...

สิ่งที่ปรากฏตรงกันใน **มหาชาติคำหลวง** และ **ร่ายยาว** ฯ ก็คือการย้ำอธิบายมูลเหตุพฤติกรรมของชูชกว่าคืออำนาจกามราคะ **มหาชาติคำหลวง**ใช้คำว่า "กามตัณหาราคาความรินรัก" ส่วน **ร่ายยาวมหาวสันตรชาดก** เป็น "กามราคตัณหา" และ "ไฟราค" ทั้ง ๒ สำนวนนี้ให้ความรู้สึกน่าสังเวชในภาวะบีบคั้นที่ชูชกเผชิญอยู่อย่างน่าเห็นใจ การพรรณนาความรู้สึกส่วนลึกทำให้เห็นองค์ประกอบของชีวิตที่บกพร่องร้อนรนซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ผลักดันไปสู่เคราะห์กรรม

แม้กล่าวได้ว่าชูชกมีบทบาทเป็นผู้ร้าย แต่ผู้แต่งก็ให้ความใส่ใจในชูชกมากกว่าจะให้เป็นเพียงแบบฉบับของความชั่วร้าย **ร่ายยาวฯ** กัณฑ์กุมารสำนวนเจ้าพระยาพระ

คลัง (หน) ยังได้ตัดทอนเนื้อความที่เน้นความน่าเกลียดน่ากลัวของชูชกออก แม้ว่ามีเนื้อความในคาถา คือการพรรณนาลักษณะบุรุษโทษ ๑๘ ประการและอากัปกิริยาใช้ฟันกัดเถาวัลย์เพื่อมาผูกมัดสองกุมาร เนื้อความเหล่านี้ปรากฏในคำแปลของ **มหาชาติคำหลวง** และ**กาพย์มหาชาติ**

การพรรณนาสภาวะทางอารมณ์ของชูชกประกอบกับวัยและสถานการณ์ที่ผลักดันไปทำให้เข้าใจว่าพฤติกรรมของชูชกเป็นไปด้วยพื้นฐานของความขลาดเขลาหวาดกลัวต่อความสูญเสีย เพราะหลงยึดว่า ความรักของภรรยานั้นเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งยวดต่อชีวิตเพราะมีความเกี่ยวข้องอยู่มากกับความมั่นคงของชีวิต การสูญเสียความรัก ซึ่งรวมถึงความใคร่ด้วย เป็นสิ่งน่าหวาดหวั่นสำหรับชีวิตในบั้นปลายของชูชก เหตุการณ์นี้คล้ายเป็นสิ่งน่าขันแต่ก็ชวนให้สะท้อนใจด้วย และทำให้ย้อนมาพิจารณาพฤติกรรมในชีวิตจริงว่าได้หลงยึดเอาการสนองความต้องการทางอารมณ์เป็นสรณะ จนมองข้ามความเดือดร้อนของผู้อื่น ถึงขั้นประทุษร้ายเบียดเบียนอย่างก้าวร้าวรุนแรงบนพื้นฐานของความอ่อนแอลุ่มหลงเพียงไรหรือไม่ แม้ชูชกจะเป็นตัวละครที่สร้างขึ้นให้มีความผิดแผกอย่างชัดเจนกับพระเวสสันดร เพื่อแสดงปรัชญาของการบำเพ็ญทาน แต่ชูชกก็มีรายละเอียดให้นึกพินิจไปถึงองค์ประกอบของชีวิตซึ่งนำไปสู่ปัญหา และเป็นตัวแทนของปุถุชนที่ขาดแคลนทั้งทรัพย์และปัญญาอย่างน่าเห็นใจด้วย

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก (สำนักวัดสังฆ์กระจาย)ได้ขยายความส่วนรายละเอียดของความรู้สึกและพฤติกรรมของชูชกมากกว่า**มหาชาติคำหลวง** คือการพูดโอ้อวดว่าไปได้ไกลกว่าเขาวงกต เมื่อเห็นว่าไม่อาจหลีกเลี่ยงที่จะต้องไป แต่อารมณ์ขันเพียงเล็กน้อยนี้ก็เป็นสีสันของตัวละครซึ่งต้องดิ้นรนที่จะรักษาภาพลักษณ์ของตนจากคำสบประมาทว่าเฒ่าแก่อันเป็นปมด้อยอย่างยิ่งแม้เป็นความจริง ฉบับ**ร่ายยาว**ฯย้ำเรียกชูชกว่า "เฒ่า" เกือบทุกประโยค ส่วนที่เพิ่มจากพระไตรปิฎกในตอนท้าย ก็คือ ความห่วงอาลัยในเหย้าเรือนอันเป็นสมบัติเพียงอย่างเดียวที่สร้างขึ้นมาด้วยน้ำพักน้ำแรง ก่อนหน้าที่จะสั่งเสียอมิตตดาให้อยู่กับเรือนนั้น ทั้ง**มหาชาติคำหลวง**และ**ร่ายยาวฯ** ได้กล่าวว่าชูชกได้เที่ยวหาฟืนและตักน้ำไว้ในเรือนจนเต็มเพียบด้วยความห่วงใย **ร่ายยาว** ฯ ได้เพิ่มการดูแลซ่อมแซมส่วนต่าง ๆ ของเรือนที่เห็นชัดว่าทรุดโทรมคร่ำคร่า ว่า

> ...ส่วนออเฒ่าพฤฒาทลิททก ให้อิดออดวิตกพะว้าพะวังด้วยอมิตตดาสิจะยังตัวสิจะไป ธชิมิไว้ใจด้วยเคหาเก่าคร่ำคร่าชวนโซเซ อ่อนโอ้เอ้เอียงโอนเอน กลัวว่าจะ

ครั่ำ เครนครืนโครมลง โย้ให้ตรงกรานไม้ยัน ค้ำจดจันจุนจ้องไว้ เกลากลอนใส่ซีกครุคระ มุงจะจะจากปรุโปร่ง แลตะละโล่งลอดเห็นฟ้า ขึ้นหลังคาครอบจากหลบ ...

สิ่งที่เพิ่มเติมอีกส่วนหนึ่งใน**ร่ายยาวฯ** คือ คำอธิบายเรื่อง "โชคชะตา" ของชูชก และความรู้สึกเป็นลางที่ "ส่อเหตุเห็นว่าชีวิตจะไปตายมิได้คืนกลับ" ทำให้ละล้าละลังถอยหน้าถอยหลังอย่างน่าเวทนา คำอธิบายเรื่องโชคชะตาที่บอกว่าจะมีลาภเมื่อใกล้ตายนั้น อธิบายควบกับไฟราคว่าเป็นแรงผลักดันให้เดินทางไป คือ "ทั้งนี้ก็เพราะไฟราคหากรุมเร่งเอาตัวมา ...อนึ่งว่าโชคชะตา...เป็นมรณโชค..." อาจเป็นเพราะปรับให้เข้ากับความเชื่อของชาวบ้าน คำอธิบายเช่นนี้ชี้ความลึกลับของชีวิตที่ถูกกำหนดให้แล้ว และช่วยเพิ่มความน่าเห็นใจแก่ชูชกมากขึ้น ความตายของชูชกไม่มีกล่าวถึงในพระไตรปิฎก ส่วนในฉบับภาษาไทยทั้งสองฉบับที่ถอดจากอรรถกถาก็กล่าวอย่างรวบรัด น้ำเสียงของผู้แต่งทั้งสองฉบับค่อนข้างเรียบ[๒] ไม่มีลักษณะซ้ำเติม เนื้อความก็แสดงว่าชูชกได้รับเกียรติตามสมควรในขณะที่เรื่องคลี่คลายไปสู่ความสุข

ในอยุธยาตอนต้น ตัวละครที่มีความลึกของสภาวะทางอารมณ์อย่างโดดเด่นก็คือพระลอ ผู้แต่งเสนออารมณ์โศกด้วยการตีความชีวิตในพุทธปรัชญาได้อย่างลุ่มลึก โดยชี้อำนาจของแรงปรารถนา (ราคะ) ที่นำชีวิตสู่หายนะ เป็นบาปที่ทำให้เกิดความลุ่มหลงมัวเมาโดยมีค่านิยมของสังคมหนุนให้หลงคิดว่ามีบุญจึงถูกฉุดรั้งให้จมอยู่ในอวิชชาทั้ง ๆ ที่รู้เหตุผลผิดชอบจนกล่าวอ้างกับผู้อื่นได้ พระลอจึงต้องรำพึงเมื่อหยั่งเห็นชะตาอันเนื่องด้วยกรรมของตนว่า ความเป็น "ขุนยศยิ่งฟ้านั้น" ไม่อาจช่วยฉุดรั้งขึ้นจากหล่มแห่งบาปได้เลยหรือไฉน คำถามนี้เป็นการนำให้คิดลึกลงไปมากกว่าความเข้าใจโดยปรกติว่าผู้ปกครองคือผู้มีบุญ เพราะราชาก็คือมนุษย์ปุถุชนผู้หนึ่ง ไม่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ใด ๆ สภาวะทางอารมณ์อันขัดแย้งระหว่างผิดชอบชั่วดีกับความปรารถนาอันแรงกล้าของตัว

---

[๒] ในฉบับท้องถิ่น เช่น ของล้านนา ชูชกเป็นตัวตลกเต็มที่ โดยที่ผู้แต่งมักขยายความช่วงที่กินอาหารแล้วไม่ย่อยจนเกิดโกลาหลต้องตามหมอมารักษา แต่ก็ไม่มีใครยอมมา จนต้องประกอบยาถ่ายที่แรงเกินขนาดให้จนท้องแตกตาย นอกจากนี้ยังเน้นความตะกละตะกรามในการกินอาหารและชนิดของอาหารอย่างละเอียด (ประคอง นิมมานเหมินท์,๒๕๒๖, น.๔๙-๕๑) ใน**มหาชาติล้านวนอีสาน** (๒๕๓๑, น.๒๑๒-๒๑๓) ให้รายละเอียดของอาหารที่ชูชกกินก่อนตายเช่นเดียวกัน แต่ไม่มีความโกลาหลในการรักษา

เอกได้ทำให้ความขัดแย้งระหว่างตัวละครเป็นเพียงส่วนเสริมของเรื่องเท่านั้น จึงกล่าวได้ว่าไม่มีฝ่ายปฏิปักษ์อย่างชัดเจน แม้เจ้าย่าผู้สั่งประหาร กวีก็แสดงว่ามีชีวิตที่บกพร่อง จึงทุ่มเทความรักต่อหลานเพื่อชดเชยความขาดของชีวิต ไฟโทสะและความอาฆาตฝังใจจึงทำลายชีวิตของผู้เป็นที่รักและตนเอง

ใน **รามเกียรติ์** ความสุ่มหลงในราคะของทศกัณฐ์เป็นมูลเหตุแห่งหายนะของโคตรวงศ์และบ้านเมือง เป็นความหายนะที่ชวนให้สะท้อนใจว่ามนุษย์แม้ยิ่งใหญ่สักปานใดก็ยังเป็นเหยื่อแห่งตัณหาของตัวเอง และเป็นเหยื่อแห่งตัณหาของผู้อื่น **คำพากย์รามเกียรติ์** ที่ตกทอดมาจากสมัยอยุธยา เน้นสภาวะทางอารมณ์อันรุนแรงของทศกัณฐ์เมื่อเพียงแต่ได้ฟังนางสำมนักขาพรรณนาโฉมนางสีดา เหตุการณ์ตอนนี้บ่งชี้ว่าทศกัณฐ์หลงกลนางสำมนักขาซึ่งหลงใหลในพระราม และชักนำให้เกิดศึกชิงนางขึ้น **คำพากย์ฯ** เน้นความร้อนอย่างรุนแรงที่เกิดขึ้นแก่ทศกัณฐ์ซ้ำ ๆ กัน ดังนี้

- **คลั่งคลุ้มรุมรึงเสนหา** **ร่านร้อนอุรา**

ดั่งกาลปลัยลามลน-

- **ฤดีเดือดดิ้นแดดาล** ยิ่งพิษศรปาน

ประจักษ์ละร้อยรึงกาย

- **ราคเร้ารัญจวนหวนหุน** ขุกคิดทารุณ

จะรณรงค์ชิงนาง

คำพากย์ฯ ได้แสดงว่า แม้มีอำนาจขนาดบังคับควบคุมธรรมชาติได้ แต่หากไม่อาจเอาชนะกิเลสที่เผาผลาญในตัวเองได้ ก็เอาตัวไม่รอด ดังที่ทศกัณฐ์ให้พระสุริยะ พระจันทร์ พระพายมาเฝ้า สั่งให้พระสุริยะแผ่งเมฆ ให้พระจันทร์เปล่งแสงแทน และให้พระพายพัดให้เย็นใจ แต่ก็ไม่เป็นผล

บทละคร **รามเกียรติ์** พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ กล่าวถึงทศกัณฐ์ในตอนเดียวกันนี้ว่า

..... **ไฟราคร่านร้อนพันทวี**

ซับซาบทุกเส้นโลมา **เสน่หารุมรึงดั่งเพลิงจี่**

ซึ่งกริ้วโกรธาจะฆ่าตี ยินดีก็ละลายหายไป

อาวุธที่ถืออันตกลง จะทันรู้พระองค์ก็หาไม่

แต่คะนึงถึงโฉมประโลมใจ **ฤทัยเดือดดิ้นแดยัน**

- ยิ่งคิดพิศวาสจะขาดใจ ราคร้อนฤทัยใหลหลง
- เอนองค์ลงเหนือบรรจถรณ์ ยอกรก่ายพักตร์โหยไห้
ราคร้อนดั่งนอนในไฟ อาลัยถึงโฉมนางเทวี

อำนาจราคจริตอันแรงกล้าเช่นนี้ ทำให้คำทัดทานด้วยเหตุผลของคนทั้งหลายไร้ความหมาย ทั้งนี้ด้วยความหลงผิดว่าตนมีฤทธิ์อำนาจ จึงหมิ่นประมาทพระรามว่าเป็นเพียงมนุษย์เดินดิน ความเขลาเช่นนี้เป็นที่มาของความพ่ายแพ้สูญเสียที่ปรากฏต่อเนื่องกันซ้ำแล้วซ้ำอีก ความฉงนของทศกัณฐ์เมื่อพ่ายแพ้ไม่ใช่ความฉงนของผู้อ่านซึ่งเข้าใจปัญหาของตัวละครมาแต่ต้น แต่ก็ยังร่วมความรู้สึกสลดใจไปด้วยที่ความเข้าใจของตัวละครปรากฏเมื่อสายเกินไป

ความเผาผลาญของกิเลส ซึ่งกวีในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นเห็นตรงกันนี้ แสดงออกด้วยสัญญลักษณ์ของความร้อนและไฟ เช่นในการตีความของผู้แต่งต่อพฤติกรรมของชูชกและทศกัณฐ์ดังกล่าวมา ทั้งนี้น่าจะเป็นการรับอิทธิพลแนวคิดจากพุทธศาสนา ดังเห็นได้ว่าอาทิตตปริยายสูตร ซึ่งเป็นพระสูตรที่แสดงว่าสิ่งทั้งปวงเป็นของร้อน ได้กล่าวถึง "อายตนะภายใน...คือตาหูจมูกลิ้นกาย และมนะคือใจ ว่าเป็นของร้อน ร้อนด้วยราคะ โทสะ โมหะ ร้อนด้วยความเกิดความแก่ความตายความโศกเป็นต้น" (สมเด็จพระญาณสังวร, ๒๕๓๓, น. ๔๖)

การใช้ศัพท์ทางพุทธศาสนาในงานประพันธ์เช่นนี้ มิได้หมายความว่าผู้แต่งมีเจตนาสั่งสอนตรง ๆ แต่น่าจะแสดงว่า ผู้แต่งได้ใช้โลกทรรศน์ของพุทธศาสนาเป็นเกณฑ์ในการอธิบายและให้คุณค่าพฤติกรรมต่าง ๆ รายละเอียดทางอารมณ์ในการแสดงตัวละครดังที่ยกมาข้างต้น ช่วยให้เข้าใจว่าพฤติกรรมของตัวละครเป็นสิ่งที่มีเหตุผลและสมเหตุผลอย่างไร โดยเฉพาะในกรณีที่เป็นสิ่งชักนำไปสู่ความพินาศอันยิ่งใหญ่ ศัพท์มีส่วนสำคัญในการสร้างชีวิตจิตใจแก่ตัวละครมากกว่าเพื่อสร้างความเกลียดชังในตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง อย่างไรก็ตามในพฤติกรรมที่มิได้ล่อแหลมต่อการตัดสินคุณค่าทางศีลธรรม กวีมักไม่ใช้คำเช่น ราค กิเลส หรือตัณหา นอกจากในกรณีที่ต้องการเน้นอำนาจที่ยิ่งใหญ่ของความพิศวาส เช่นใน **มหาหัสดมาส** ที่กล่าวว่า "เพลิง**ราค**ยิ่งเพลิงปาง เผาแผ่น ดินนา" แต่โดยปรกติ แม้บรรยายถึงความรักใคร่ที่มีอิทธิพลครอบงำจิตใจ ก็ไม่ใช้คำเช่นนี้ เช่นตอนที่พระรามได้สบเนตรสีดาเมื่อเสด็จเข้าสู่มิถิลาในพิธีสยุมพร กวีกล่าวถึงพระรามว่า "พระเนตรสบเนตรนางสีดา เสน่หารุมรึงตรึงใจ" และ "แสนพิศวาสนางเทวี ดั่งหนึ่งอัคคีมาจ่อใจ แต่หยุดเพ่งพิศอยู่เป็นครู่ หาทันรู้พระองค์ก็หาไม่" ส่วนสีดานั้นก็ "นัยน์

เนตรสบเนตรพระสี่กร ความรักกลัดกลุ้มรุมสวาท ...แสนสุดเสน่หาอาวรณ์ บังอรเพียงลิ้นสมประดี" (พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑) ซึ่งต่างจากที่กล่าวถึงพญาครุฑและนางกากีแรกสบเนตรกัน คือ "นัยเนตรชำเลืองลอดสอดหา พอมานพบงสบนัยนา ประหนึ่งว่าศรแผลงแย้งยิงกัน ต่างประหวัดหทัยให้ไหววาบ **เพลิงราค**ซ่านซาบเสียวกระสัน สองจิตสองคิดประจวบกัน นางป่วนปั่นรันทดระทวยกาย..." แม้จะเป็นลักษณะที่ไม่ผิดแผกกันนัก ทั้งนี้ย่อมขึ้นกับท่าทีและน้ำเสียงของผู้แต่งด้วย ดังเห็นได้ว่า ใน**กากี**ผู้แต่งมีน้ำเสียงติเตียน ใน**พระอภัยมณี**ผู้แต่งใช้ศัพท์ ราค โลกีย์ แสดงความเป็นธรรมดาของปุถุชนซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญของพฤติกรรม ดังเห็นได้ว่าแม้เมื่อสุดสาครถูกเสน่ห์ ผู้แต่งก็อธิบายว่า "แต่สาวหนุ่มซุ่มชื่นระรื่นเย็น บังเกิดเป็นอัศจรรย์ไม่ทันรู้ ด้วยรวดเร็วเปลวไฟประลัยราคเหมือนขึ้นปากนกหินใส่ดินหู พอลั่นฉับสับไกก็ไฟพรู" และขยายความว่า "อันเรื่องราวคราวสุดสาครคลั่ง ด้วยกำลังโลกีย์เป็นวิสัย ถึงนักสิทธิ์ฤทธิรงค์ทั้งทรงไตร เข้าเคียงใกล้โลกีย์แล้วมิพ้น"(ตอนที่ ๔๐)

ไม่อาจกล่าวว่ากวีแสดงปัญหาของมนุษย์เพื่อตำหนิติเตียนหรือสร้างความเกลียดชัง แต่ควรกล่าวว่า ปัญหาของมนุษย์เป็นอุปกรณ์สร้างความเข้าใจในมนุษย์ และอาจให้ความชื่นชมในความเป็นมนุษย์ได้ด้วย ดังที่สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงประสบความสำเร็จในการสร้างมิติทางอารมณ์อันลึกซึ้งแก่พระมหาอุปราชาในเรื่อง **ลิลิตเตลงพ่าย** มิติทางอารมณ์ของพระมหาอุปราชาที่เกี่ยวกับความอาวรณ์ในเสน่หาปรากฏในบทครวญทำนองนิราศ ซึ่งบอกการชลอเวลาเผชิญหน้ากับปัญหาเมื่อทรงแบกแอกอันยิ่งใหญ่ของเกียรติยศและอำนาจในฐานะอุปราช (หรือรัชทายาท) พฤติกรรมสำคัญของพระองค์ คือ การต่อสู้ระหว่างความหวาดหวั่นและการรักษาหน้าที่ซึ่งมีชีวิตเป็นเดิมพัน บทครวญพิศวาสจึงเป็นการบรรเทาความโดดเดี่ยวด้วยการหนีชั่วคราวในขณะเผชิญชะตากรรม เป็นการย้อนกลับสู่อดีตอันประโลมใจในเวลาอันเหลือน้อยลงทุกที การเลือกรักษาเกียรติยศด้วยการสละชีวิตเมื่อรับคำท้าของพระนเรศวรเข้าสู่ยุทธหัตถีซึ่งเป็นมหรสพ "เสนอเนตรมนุษย์ตั้ง แต่หล้าเลอสรวง" นั้น ให้ความชื่นชมต่อผู้อ่านที่ได้รับรู้สภาวะทางอารมณ์ของพระองค์มาแต่ต้น เป็นความชื่นชมที่มีให้แก่คู่ปรปักษ์ของวีรกษัตริย์ไทยผู้ซึ่งได้รับชัยชนะอย่างน่าอัศจรรย์ แม้มีกำลังพลอันเทียบกันไม่ได้เลย แต่ชัยชนะนั้นสมเหตุผลอย่างยิ่งด้วยพระปรีชาญาณในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า และการมีคู่ต่อสู้ที่มีคุณสมบัติของขัตติยะและความเป็นผู้เจริญทัดเทียมกัน

ความตัดกันอย่างสมดุลของขัตติยะคู่สงครามใน**ลิลิตเตลงพ่าย** เป็นอุปกรณ์

สำคัญในการสร้างความหฤหรรษ์ในวีรกรรมอันยิ่งใหญ่ที่เชิดชูค่าของความเป็นมนุษย์ เป็นวัสดุของความลุ่มลึกในเนื้อหาทางอารมณ์และความคิดเหนือบันทึกทางประวัติศาสตร์ ขนบนิราศในบทครวญของพระมหาอุปราชาเพียงผู้เดียวเป็นการเน้นความตัดกันนี้อย่างมีวัตถุประสงค์รับกับแก่นเรื่อง การตัดสินใจเข้าเผชิญหน้ากับชะตากรรมเช่นเดียวกับตัวละครในโศกนาฏกรรม เช่น **ลิลิตพระลอ** นับเป็นการสืบขนบการสร้างตัวละครที่มีพลังอย่างถึงแก่น และทำให้**ลิลิตเตลงพ่าย**มีความงามในแง่ความซับซ้อนทางอารมณ์ของตัวละครสูงกว่า**ลิลิตยวนพ่าย**

ใน**ขุนช้างขุนแผน** ขุนช้างเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ที่มีกระบวนการทางอารมณ์ชัดเจนเช่นเดียวกับ หรือมากกว่าทศกัณฐ์เสียอีก แม้ดูคล้ายว่าผู้แต่งเข้าข้างตัวเอก จึงย้ำเน้นความด้อยทางรูปลักษณ์ของขุนช้างมากเป็นพิเศษ เพื่อเชิดชูความรูปงามและเก่งกล้าของขุนแผนให้เด่นขึ้น แต่ลักษณะเช่นนั้นของขุนช้างก็ให้คำตอบอยู่ในตัว (แม้ผู้แต่งมิได้มีความรู้ในวิชาจิตวิทยา) ว่าปัญหาของขุนช้างเกิดจากแรงผลักดันของลักษณะด้อยและลักษณะเด่นในตัวเอง คือความอัปลักษณ์และความเคยชินต่อการใช้อำนาจอันเนื่องด้วยทรัพย์ โดยไม่มีวิชาความรู้ จึงแก้ปัญหาอย่างเจ้าเล่ห์และขลาด

แม้ว่าความใคร่ของขุนช้างจะดูรุนแรงผิดมนุษย์มนาเช่นเดียวกับทศกัณฐ์ แต่ก็ยังส่องสะท้อนให้เห็นความเป็นมนุษย์ซึ่งมีปัญหาอันเนื่องจากความบกพร่องของชีวิต ขุนช้างโชคดีกว่าทศกัณฐ์ตรงที่มีวันทองเป็นตัวเชื่อมถ่ายทอดความเห็นใจมาสู่ผู้อ่าน ความผูกพันที่วันทองมีต่อขุนช้างนั้น ส่วนหนึ่งเนื่องจากความสุขสบายทางกาย อีกส่วนหนึ่งซึ่งสำคัญยิ่งกว่าคือความสบายใจที่สามีมอบความรักและความเป็นใหญ่ในเรือนให้ ความผูกพันที่วันทองมีต่อขุนช้างจึงเป็นเครื่องสะท้อนความดีที่แฝงอยู่ในรูปชั่วของขุนช้างและพฤติกรรมที่ชั่วร้ายอีกหลายอย่าง เช่น ความขลาด ความเห็นแก่ตัว การประทุษร้ายต่อมิตร การหลอกลวงปลิ้นปล้อน เป็นต้น ทั้งยังแสดงความละเอียดอ่อนในใจของวันทองที่รับรู้และซึมซาบความดีของขุนช้าง และปฏิบัติตอบด้วยความเอาใจใส่และซื่อตรงต่อหน้าที่อย่างจริงใจ เช่น เมื่อถูกมนตร์สะกดของขุนแผนให้ตามออกไปสู่ป่าจากเรือนขุนช้าง วันทองได้แสดงความพะวักพะวงห่วงใยในทุกข์สุขของขุนช้างเปรียบเทียบกับความรู้สึกเจ็บช้ำเมื่อพบการกระทำอันอุกอาจย่ำยีของขุนแผน ในตอนที่ ๑๘ ว่า

กลับเสียใจอาลัยขุนช้างเล่า นิจจาเจ้าหลับกลิ้งอยู่ไกลหมอน
จะเย็นฉ่ำน้ำค้างขจายจร ใครจะซ้อนผ้าห่มให้ผัวรัก

เห็นม่านขาดกลาดขวางอยู่กลางห้อง สองมือตีอกเพียงอกหัก
จัณฑาลผลาญทำเจ็บช้ำนัก สะอื้นฮักฮักแล้วเดินมา

ที่วันทองยอมจากเรือนขุนช้างไปผจญกรรมอยู่ในป่าเพราะมนตร์ของขุนแผนนั้น น่าสนใจว่ามีความหมายในระดับลึกเพียงไร จากคำเจรจาโต้ตอบกับขุนแผนในตอนที่ ๑๗ ผู้อ่านได้ทราบว่าวันทองมีความผูกพันอันล้ำลึกต่อขุนแผน เป็นความผูกพันที่ผสมผสานระหว่างความรักอันดูดดื่มและความแค้นอย่างยิ่งยวด โดยเฉพาะเมื่อขุนแผนละเลยนางไว้ดังที่นางได้พ้อว่า "ถ้าผัวเมตตามาปกป้อง วันทองหรือใครจะทำได้ เจ้าลอยช้อนเอาปลาที่หน้าไซ เพราะใจของเจ้าไม่เมตตา" วันทองยังประชดขุนแผนที่กลับมาหานางว่า "นี่ลาวทองจากห้องไปแล้วหรือ จึงดึงดื้อเดือดมาเวลาค่ำ ไม่ตามใจขัดใจจึงเพ้อพำ นี่อดน้ำแล้วสิเลี้ยวมากินตม" แต่ครั้น "วันทองต้องลมก็ลืมแค้น" ลมหรือเวทมนตร์จึงเป็นสิ่งที่ทำลายส่วนความแค้นซึ่งขึ้นกับเหตุผลอยู่มาก เหลือไว้แต่ความรักอันฝังใจอยู่ล้ำลึก แต่การถูกมนตร์สะกดก็ไม่ทำให้นางคลายความรู้สึกสับสนพะวักพะวงลงได้ ส่วนหนึ่งนั้นเป็นความพะวักพะวงด้วยความห่วงใยในสถานะและความมั่นคงในชีวิตของตัวเอง ดังคำประพันธ์กล่าวไว้ว่า "มาถึงเตียงเคียงข้างขุนช้างหลับ พอมนตร์เสื่อมนางกลับหวนละห้อย จะจากเจ้าเหมือนดังว่าวขาดลมลอย อย่าหมายคอยเลยว่าเมียจะเป็นตัว" แม้แต่ขุนแผนเองก็ยัง"สลดใจสงสารวันทองนัก" เมื่อเดินตามเข้ามาดูแล้ว "แลเห็นนวลน้องเจ้าร้องไห้ลมจับหลับไปยังมืนหนัก"

ปัญหาจากส่วนประกอบทางจิตของชีวิต คือปัญหาที่พัวพันกับอารมณ์ ด้วยความซับซ้อนของกระบวนการทางจิตของปุถุชน ซึ่งให้รสชาติแก่วรรณคดีเป็นอันมาก ความซับซ้อนทางอารมณ์ของวันทองจึงตรึงใจกว่ากากี ซึ่งได้รับการตีความจากผู้แต่งเพียงผ่าน ๆ เพราะมุ่งแสดงความตื่นใจของฉากรักและความพิศวาสมากกว่าปัญหาในระดับลึก โดยเฉพาะในตัวละครฝ่ายหญิง ซึ่งนอกจาก "...กระสันราคร้อนอารมณ์นาง" แล้วยังมีลักษณะเอาตัวรอดอย่างสูงโดยไร้ศักดิ์ศรี โดยกวีไม่ได้อธิบายเหตุผลทั้ง ๆ ที่น่าจะแสดงความขัดแย้งในใจและเหตุผลของพฤติกรรมที่สมเหตุผลมากกว่าที่จะสร้างให้นางเป็นเพียงแบบของหญิง "แพศยา" เท่านั้น

ความเข้าใจในมนุษย์ของผู้แต่งก็คือความเข้าใจในปัญหาและศักยภาพของมนุษย์ ปัญหาของมนุษย์อันดับแรกเริ่มจากความขัดแย้งภายในใจของตัวละคร ซึ่งอาจให้ความรู้สึกหลายประการแก่ผู้อ่าน ทั้งความรู้สึกเห็นใจ ร่วมหวาดหวั่น หรือแยกตัวออกมาเป็นผู้สังเกตการณ์ด้วยอารมณ์ขัน ผู้แต่งเอาใจใส่ในปัญหาของตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ในฐานะ

ส่วนประกอบส่วนหนึ่งของโครงเรื่อง นับตั้งแต่**เวสสันดรชาดก** ซึ่งมีอายุเก่าแก่ย้อนหลังไปตั้งแต่การประกาศพุทธศาสนาดังปรากฏในพระไตรปิฎกมาจนถึง **รามเกียรติ์** ซึ่งคนไทยได้ดัดแปลงและตีความพฤติกรรมของตัวละครในกรอบของโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนาอยู่มาก **ขุนช้างขุนแผน** เป็นเรื่องที่ฝ่ายปฏิปักษ์ได้รับความเอาใจใส่จนมีชีวิตเลือดเนื้อในลักษณะหลายมิติ ก่อให้เกิดอารมณ์ตอบสนองต่อพฤติกรรมอย่างหลากหลาย ขุนช้างและขุนแผนได้ร่วมชะตากรรมเดียวกัน เมื่อต่างก็ตกอยู่ในสภาพที่ต้องสูญเสียวันทองไปอย่างไม่อาจฝ่าฝืน และต่างต้องมีส่วนรับผิดชอบในการยื้อแย่งกันครอบครองนางเหมือนวัตถุชิ้นหนึ่งจนเป็นเหตุแห่งความสูญเสียดังกล่าว

หากความลุ่มหลงของทศกัณฐ์ได้ถูกขยายจนดูคล้ายผิดปกติ แต่ทศกัณฐ์ก็สามารถธำรงศักดิ์ศรีไว้จนวาระสุดท้ายแม้รู้ว่าไม่อาจรักษาชีวิตไว้ได้ ลักษณะนี้ได้เกิดขึ้นกับท้าวกะหมังกุหนิงผู้ทุ่มเทความรักแก่วิหยาสะกำโอรสจนยอมเสี่ยงชีวิตกับกำลังและฝีมืออันฉกาจของกษัตริย์ "วงศ์เทวัญ" แม้วิหยาสะกำนั้นเองซึ่งมีบทบาทเป็นเครื่องเล่นของเทพเจ้า ก็ต้องรับผิดชอบในส่วนของความหลง แต่ก็เป็นสิ่งที่น่าเห็นใจ ดังที่อิเหนาเองยังรำพึงด้วยความเสียดายในชีวิตอันเยาว์วัยของวิหยาสะกำที่จบลงก่อนเวลาอันควร คำรำพึงนี้ยังแสดงว่าความรักอาจนำชีวิตสู่ความพินาศได้

มาเห็นศพทอดทิ้งกลิ้งอยู่ พระพินิจพิศดูแล้วใจหาย
หนุ่มน้อยโสภาน่าเสียดาย ควรจะนับว่าชายโฉมยง
ทนต์แดงดังแสงทับทิม เพริศพริ้มเพรารับกับขนง
เกศาปลายงอนงามทรง เอวองค์สารพัดไม่ชัดตา
กระนี้ฤาบิดามิพิศวาส จนพินาศด้วยโอรสา

พระอภัยมณี เป็นเรื่องที่เรียกได้ว่าไม่มีฝ่ายดีและฝ่ายชั่วแยกกันอย่างชัดเจน สุนทรภู่ได้แสดงว่าตัวละครที่มีความขัดแย้งกับพระอภัยมณีตัวเอกของเรื่อง นับตั้งแต่ท้าวสุทัศน์พระราชบิดาที่ออกปากขับไล่พระอภัยมณีและศรีสุวรรณออกจากราชธานี ก็ด้วยเหตุผลอันเนื่องด้วยความรักและความคาดหวังที่ไม่เป็นไปดังหวังด้วยทรรศนคติที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์และความขัดแย้งกับนางผีเสื้อมีความผสมผสานระหว่างความรักและความหวาดกลัวของชีวิตที่แตกต่างกันมาก ความเป็นปฏิปักษ์ของอุศเรนขึ้นอยู่กับการรักษาศักดิ์ศรี เช่นเดียวกับนางละเวงซึ่งถูกผลักดันให้ขึ้นครองแผ่นดินและมีหน้าที่ต่อบ้านเมืองในขณะที่ตกอยู่ในอำนาจเสน่หา ความผูกพันทางอารมณ์ต่อคู่ขัดแย้งได้เกิด

ขึ้นกับพระอภัยมณีเช่นเดียวกัน เช่นที่หนีจากนางผีเสื้อก็หวังแต่จะให้ชีวิตรอดพ้นความเสี่ยงจากอันตราย ครั้นเมื่อต้องพิฆาตนางด้วยตนเองในที่สุด ก็ "พิไรร่ำพร่ำว่าด้วยอาลัยสะอื้นไห้ใจหายเสียดายนาง" ด้วยซาบซึ้งในความจงรักของนาง

เมื่อเทียบกับ**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้น ของสมัยอยุธยา ซึ่งกล่าวถึงฝ่ายปฏิปักษ์คือสิบกษัตริย์ที่รบกับพระสมุทรโฆษในพิธีสยุมพร (เห็นชัดว่าแต่งเติมจากชาดกเพื่อแสดงความสามารถอันล้ำเลิศของตัวเอก) ทศกัณฐ์ใน**รามเกียรติ์**พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ และ ๒ ก็เป็นตัวละครที่มีชีวิตจิตใจมากกว่ามาก แต่เมื่อเทียบทศกัณฐ์กับอุศเรนและนางละเวง ก็จะพบว่าทศกัณฐ์มีลักษณะเป็นแบบมากกว่า ความแตกต่างระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์มีมากกว่าความแตกต่างระหว่างพระอภัยมณีกับอุศเรนและนางละเวง ผู้แต่งได้แสดงเหตุผลที่อุศเรนต้องกลายเป็นปฏิปักษ์ต่อพระอภัยมณีว่าเป็นสิ่งที่น่าเห็นใจทั้งสองฝ่าย อุศเรนมีเหตุผลที่เข้าใจว่าพระอภัยไม่ซื่อต่อมิตรจนแย่งคู่หมั้นของตน ทั้งไม่ยอมเข้าใจว่านางสุวรรณมาลีมีใจรักในพระอภัย ประกอบกับสินสมุทรซึ่งผูกพันรักใคร่ยึดเอานางเป็นมารดาเห็นว่านางไม่มีใจให้อุศเรน จึงขัดขวางยื้อยุดนางไว้ เมื่ออุศเรนรบแพ้จึงเท่ากับต้องยอมเลิกราไป แม้ว่าพระอภัยจะได้ช่วยชีวิตอุศเรนไว้ในการรบนั้นก็ไม่อาจลบความแค้นของอุศเรนที่เห็นว่าพระอภัยเสียสัตย์ ความเพลี่ยงพล้ำเมื่อพยายามเข้าสกัดเรือศรีสุวรรณซึ่งจะพาพระอภัย สินสมุทร และนางสุวรรณมาลีไปสู่เมืองผลึก ทำให้เกิดความเจ็บปวดทั้งกายและใจ เมื่อเสนาเตือนสติว่า "จะมาม้วยด้วยนาง" ที่ไม่รักพระองค์ จะเป็นที่ครหา อุศเรนก็มีความขัดแย้งในใจอย่างรุนแรง ทั้งอาลัยทั้งคั่งแค้นและยังมีความหวัง ดังตรัสว่า

สะอื้นพลางทางว่าถ้าเช่นนั้น กูจะฟันฟาดฝานให้ทานกา
ต่อจับได้ไล่เลี่ยงให้เที่ยงแท้ ถ้าดีแน่แล้วจะรักให้หนักหนา
จงเลิกทัพกลับหลังไปลังกา จะได้มาแก้แค้นทำแทนทด
ให้เรือใช้ไปเมืองผลึกก่อน เลิกนิกรกองทัพกลับให้หมด
กันแสงสั่งคั่งแค้นแสนรันทด โศกกำสรดซบหน้าโศกาลัย

ความตายอย่างมีศักดิ์ศรีของอุศเรนเมื่อถูกจับได้ในการรบครั้งต่อมาขณะพระอภัยครองเมืองผลึกเกิดขึ้นด้วยเหตุผลทางการเมืองที่นางวาลีเล็งเห็นว่าจะไว้ชีวิตศัตรูไม่ได้ และอุศเรนก็ยอมตายดีกว่าอับอายด้วยงอนง้อต่อศัตรู ดังกล่าวว่า "ไม่สมนึกศึกพลั้งลงครั้งนี้ จะกลับดีด้วยศัตรูอดสูเหลือ" ความตายของอุศเรนทำให้เจ้าลังกาสิ้นชนม์ไปด้วยความ

เศร้าและแค้นคั่งทั้งห่วงใยในราชสมบัติและบ้านเมือง

ความบกพร่องของชีวิตที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน ปรากฏอย่างเด่นชัดในบทละครนอก แม้เรื่องที่ดูรุนแรงเหี้ยมโหดอย่าง**คาวี** หรือในชื่อเดิมว่า **เสือโค** ซึ่งเน้นการขับเคี่ยวช้อนกลอย่างคติ "ตาต่อตา ฟันต่อฟัน" ดังเช่นใน**เสือโคคำฉันท์** นับตั้งแต่ลูกเสือและลูกโคช่วยกันฆ่าแม่เสืออย่างดุร้ายด้วยโทสะแฝงเล่ห์กลดังนี้

บัดนั้นลูกพยัคฆ์ **ใส่กลทำรัก** แม่เข้าไปหา
เคล้าคลึงเคลียชม **ตระบัดโกรธา แหงนกัดกรรฐา คอขาดบัดใจ**
ลูกโคเข้า**ชวิต ไส้พุงโลหิต เรี่ยรายหลามไหล**
ดิ้นด่าวท่าวลัม กลิ้งเกลือกเสือกใน วนาอาไศรย สิ้นหายวายปราณ

พฤติกรรมอันอุกอาจรุนแรง และคาบเส้นระหว่างคุณธรรม (การรักษาสัตย์) กับความเนรคุณมารดาบังเกิดเกล้าเช่นนี้ เกิดขึ้นเพื่อจะลงทัณฑ์ต่อแม่เสือผู้ละโมบจนละเมิดสัตย์อันเป็นความบกพร่องร้ายแรงของชีวิต เห็นได้ว่าผู้แต่งไม่ได้ติดใจกับปัญหาความซับซ้อนในจิตใจตัวละครนัก ความคิดประทุษร้ายของแม่เสือต่อแม่โคก็เกิดขึ้นอย่างไม่มีต้นสายปลายเหตุ ความผูกพันของลูกเสือต่อแม่เสือก็แทบไม่มี จึงไม่ปรากฏความขัดแย้งใด ๆในจิตใจแม้ความอาลัยรักหรือความเจ็บปวดเมื่อต้องฆ่าผู้ให้กำเนิดและเลี้ยงดูมา สิ่งที่เน้นมากคือ ความรักและผูกพันระหว่างลูกเสือและลูกโค ซึ่งต่อมาดาบสชุบให้เป็นคนทั้งประสิทธิ์ประสาทวิชาและถอดหัวใจไว้ในพระขรรค์ให้และให้ชื่อว่า พหลวิไชย (บทละครเป็นหลวิชัย) และคาวี ดาบสนั้นแก้แทนลูกสัตว์ทั้งสองว่า "เพราะสองยังเปนใจ ฤ ไทยสัตวยังหุนหวน ครุกรรมมูลมวญ บมิแจ้งมโนใน" แต่ก็น่าแปลกที่มี "วรจิตรใจอารย์ ประดิษฐในสัตย แลธรรมัตยโอฬาร แทนทดกำหนดสาร อภิมรรตรักกัน" เมื่อคาวีเป็นอันตรายเพราะนางจันท์สุดามเหลียหลงกลข้าเก่าจนพระขรรค์ถูกลักเข้าเผาไฟ และตัวนางเองถูกพาไปถวายท้าวศภูมิ (ในบทละครเป็นท้าวสันนุราช) พหลวิไชยก็ตามมาช่วยชุบชีวิต และช่วยให้ได้นางคืนโดยทำอุบายสังหารท้าวศภูมิตายในไฟเมื่ออาสาประกอบพิธีชุบตัวให้เป็นหนุ่ม

เหตุการณ์ในพระราชฐานของท้าวศภูมิก่อนที่เรื่องจะคลี่คลายเป็นไปอย่างรวบรัด โดยไม่กล่าวถึงความรู้สึกของนางเลย ความลุ่มหลงในนางจันท์สุดาไม่ปรากฏอย่างผิดปกติ เมื่อพบผอบ ผู้แต่งกล่าวถึงกลิ่นเส้นผมนั้นว่า "เสาวคนธตระหลบ" จน "ซับซาบเข้าในพระไทย ท้าวดาลพิศมัย ด้วยเกษแก้วกัลยา" บุคลิกภาพของท้าวศภูมิ

แม้บ่งว่าอยู่ในปัจฉิมวัยก็ยังดูงามสง่า ดังในพิธีซุบตัว ผู้แต่งพรรณนาการแต่งองค์เป็นกาพย์สุรางคนางค์ ๖ บท และการจัดกระบวนทัพล้อมรอบพิธีด้วยจตุรงคเสนาและการประโคมดนตรี "ละเวงเสียงสีหนาทเกรียงไกร" อีก ๓ บท ผู้อ่านมาตระหนักในความลุ่มหลงในกามของท้าวศภูมิในคำบอกเล่าของผู้แต่ง เมื่อพหลวิไชยในเพศดาบส ผลักพระองค์ลงในกองเพลิงในพิธีอันยิ่งใหญ่นั้น

แม้ตอนจบเรื่องจะกล่าวอ้างว่าเป็นเรื่องชาดก แต่ก็มีคติธรรมเป็นส่วนประกอบเพียงเบาบาง เพราะเป็นเรื่องผจญภัยโลดโผนมาก เมื่อเทียบกับ **พหลาคาวีชาดก** ใน**ปัญญาสชาดก** ก็เห็นความเชื่อมโยงน้อยมาก ยกเว้นแต่ชื่อพหลาคาวีที่ใกล้กับพหลวิไชยคาวี และตอนต้นเรื่องที่กล่าวถึงแม่เสือกับแม่โคและลูก (ไม่มีลูกเสือ) แต่ความสัมพันธ์ของสัตว์ทั้งสามนี้ก็ไม่ตรงกับเรื่อง**เสือโค** ชาดกเริ่มที่แม่เสือจะกินแม่โค แต่แม่โคขอผัดไปให้นมลูกเสียก่อน เมื่อลูกโครู้เรื่องก็จะขอสละชีวิตแทนแม่ แม่โคไม่ยอม อ้างสัจจะที่ให้ไว้แก่แม่เสือ แม่เสือเห็นคุณธรรมของแม่และลูกโค จึงงดเว้นไม่กินสัตว์ทั้งสอง เดชะแห่งความสัตย์ของแม่โค ความกตัญญูของลูกโค และขันติคุณของแม่เสือ ทำให้พระอินทร์มาพาสัตว์ทั้งสามขึ้นสวรรค์เป็นเทพบุตรเสวยสุขในเทวโลก

คาวีเป็นบทละครนอกมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และได้มีการแต่งเติมเรื่องจากเสือโค คือการหึงหวงของนางคันธมาลี มเหสีท้าวสันนุราช จนรู้ความจริงและชักนำให้ไวยทัตผู้เป็นหลานมาทำศึก จนถูกประหารทั้งสองคนพร้อมทั้งยายเฒ่าทัศประสาท (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, ๒๕๑๕, น. ๒๔-๓๐, ๖๙-๗๑)

พระราชนิพนธ์ **คาวี** ในรัชกาลที่ ๒ อาศัยโครงเรื่องของบทละครสมัยอยุธยาจับเรื่องมาเพียง ๓ ตอนคือ ตอนที่ ๑ ท้าวสันนุราชพบผอบ ให้เฒ่าทัศประสาทพานางมาจากคาวี แต่รุ่มร้อนเข้าใกล้นางไม่ได้เพราะ "อำนาจนางซื่อสัตย์ต่อภัสดา" แม้ทำเสน่ห์ก็ไม่ได้ผล ตอนที่ ๒ หลวิชัยตามมาช่วยซุบคาวี และทำพิธีซุบตัวให้ท้าวสันนุราช ตอนที่ ๓ นางคันธมาลีขึ้นเฝ้าและศึกไชยทัต การตัดเฉพาะตอนเช่นนี้ ทำให้จุดสนใจอยู่ที่ท้าวสันนุราชในตอนที่ ๑ และ ๒ และอยู่ที่นางคันธมาลีในตอนที่ ๓ ทั้งท้าวสันนุราชและนางคันธมาลีมีจุดอ่อนอยู่ที่ความชราและต่างไม่รู้ตัวหรือไม่ยอมรับความจริง แม้วัยจะล่วงเลยอยู่มากแล้วจนร่างกายร่วงโรย แต่มีความฝักใฝ่ในกามารมณ์อย่างไม่ลดรา ความตัดกันของลักษณะเด่น ๒ ประการนี้เป็นวัสดุอันสำคัญของการสร้างอารมณ์ขัน คือในความชราภาพ ท้าวสันนุราชมักแสดงความหลงลืม ง่วงเหงา อ่อนเปลี้ย เช่น "ฉวยพระขรรค์**งันงกกะปลกกะเปลี้ย**" ภาพของท้าวสันนุราชปรากฏครั้งแรกในเรื่องด้วยคำ

บรรยายของผู้แต่งว่า "หน้าพระทนต์บนล่างห่างหัก ดวงพระพักตร์เหี่ยวเห็นเส้นสาย... พอใจเกี้ยวผู้หญิงยิงเรือ ผูกพันฟั่นเฝือไม่เบื่อใจ ราวกับหนุ่มคลุ้มคลั่งนั่งบ่น" เมื่อพบเส้นผมในผอบก็ "คิดละห้อยละเหี่ยเสียอารมณ์ ร้องไห้ร้องห่มไม่สมประดี" จนมเหสีทูลเตือนว่า "ทรงพระชราหนักหนาแล้ว ทูลกระหม่อมแก้วจงหักใจ" พอได้จันท์สุดามาก็ชำระสระสรง "ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง ดมดูกลิ่นฟุ้งหอมฉ่ำ ...ห่มสีทับทิมกรองคล้องคอ ...ลอยชายกรายแขนเข้าในห้อง" เกี้ยวพานาง แต่ถูกบริภาษว่า "ช่างไม่คิดถึงตัวมัวเมา จะตายวันตายพรุ่งก็ไม่รู้ ยังจะเที่ยวเกี้ยวซู้อยู่อีกเล่า จนฟันหักผมหงอกเหมือนดอกเลา ลูกเขาเมียเขาก็ไม่คิด" พอรู้สึกร้อนรนเมื่อเข้าใกล้นาง ท้าวสันนุราชก็ "รีบไปสรงชลกระวนกระวาย" แล้ว "พระนั่งง่วงโงกหงับหลับตา คิดถึงจันท์สุดาดวงสมร" เมื่อได้หมอเสน่ห์ซึ่งหลอกลวงหากินเพราะ "หลงละโมบโลภล้นพ้นประมาณ" ก็ "รดน้ำมนตร์ล้นเหลือเชื่ออาจารย์ จนงกงันสั่นสะท้านทั้งกายา" เข้าเกี้ยวนางอีก ก็ถูกด่าว่า "เนื้อตัวหัวหูไปอยู่ไหน จึงทนได้ให้เขาด่าดังท่าฝน หรือฟังเล่นเย็นฉ่ำเหมือนน้ำมนตร์ ช่างผิดคนทนทานด้านดึง" จึง "เสียน้ำใจในคอท้อแท้ จนเป็นลมล้มแน่นิ่งไป ให้เวียนหัวมัวตาหน้ามืด คร่างอืดบ่นออดทอดใจใหญ่... ทำหน้าเซียวเคี้ยวเอื้องเงื่องงุน" แล้ว "นั่งโยกโงกหงับปรับทุกข์ กับหมู่มุขมนตรีเสนีใน" ซ้ำยัง "ตรองตรึกปรึกษาหาอุบาย ไม่เหือดหายวายเว้นสักเวลา"

ความลุ่มหลงอย่างไร้สติของท้าวสันนุราช[๓] เป็นคำตอบที่เพียงพอสำหรับเหตุผลของความพินาศอย่างน่าสมเพช แม้บทละครยังมีเค้าของความเหี้ยมโหด เช่น เมื่อหลวิชัยพบพระขรรค์ของคาวีถูกเผาทิ้งอยู่ ได้กล่าวว่า "กูจะทำทดแทนให้แสนสา แล่เนื้อเกลือทาจนอาสัญ" และสามารถผลักท้าวสันนุราชเข้ากองไฟอย่างเลือดเย็น พิธีซุบตัวมิได้ยิ่งใหญ่อย่างในเสือโคคำฉันท์ บทละครกล่าวถึงความตายนั้นอย่างรวบรัด ดูคล้ายเป็นเรื่องเล็กน้อยและเกิดขึ้นอย่างง่ายดาย ดังนี้

---

๓ คาวี (ความอื่น) ตัวเขียนเส้นดินสอขาวในสมุดไทยดำเลขที่ ๙๖ในหอสมุดแห่งชาติซึ่งสำนวนภาษาและอักขรวิธีเก่ากว่าฉบับพระราชนิพนธ์ จับความตั้งแต่คาวีฆ่านกอินทรี ได้นางจันทร์สุดาเฒ่าทัศ-ประสาทพานางมาให้สันนุราชจนถึงหลวิชัยอาสาซุบตัว กล่าวถึงท้าวสันนุราชตอนได้ผอบละเอียดกว่าเสือโคคำฉันท์ แต่ไม่มีลักษณะชวนขันเด่นชัดอย่างพระราชนิพนธ์ และไม่กล่าวถึงท้าวสันนุราชเข้าใกล้นางไม่ได้เพราะรุ่มร้อน ไม่มีตอนหมอเสน่ห์ก่อนซุบตัว บทเกี้ยวนางกล่าวไว้สั้น ๆ ไม่เน้นตลกอย่างพระราชนิพนธ์

เมื่อนั้น พระดาบสเห็นท้าวเธอเชื่อถือ
แกล้งหยิบเอาพัดปัดกระพือ ให้เพลิงฮือสมหวังดังใจ
แล้วเดินเวียนวนบ่นบริกรรม งึมงึมพึมพำเข้ามาใกล้
ได้ทีผลักท้าวเจ้ากรุงไกร คะมำม้วนลงไปในอัคคี
เห็นม้วยมุดคุดคู้อยู่ในหลุม เอาฟืนสุมใส่เข้าเหมือนเผาผี
ซากศพโทรมสิ้นก็ยินดี ถ้อยทีสรวลสันต์สำราญใจ
จึงให้น้องแต่งองค์ทรงเครื่อง แทนท้าวเจ้าเมืองที่ม้วยไหม้
แล้วสั่งคนข้างนอกออกไป เร่งให้ประโคมขึ้นบัดนี้

มีบางความเห็นพิจารณาคติธรรมจากเรื่องคาวีโดยเฉพาะการประหารนางคันธมาลี ไชยทัต และเฒ่าทัศประสาท ว่าเป็นการแสดงกฎแห่งกรรมหรือทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว (ลักษณา โตวิวัฒน์, ๒๕๒๔,น. ๖๗) แต่หากพิจารณาโดยละเอียดแล้ว และตัดอุปาทานเรื่องกฎแห่งกรรมอย่างง่าย ๆ ออกก่อน ย่อมเห็นได้ว่าความตายของคนทั้งสามเป็นสิ่งปกติ โดยเฉพาะในระบบการเมืองและการปกครองของสังคมโบราณ คาวีเป็นเรื่องหนึ่งที่สะท้อนสังคมที่โหดร้ายของสมัยโบราณ พฤติกรรมของหลวิชัยและคาวีเอง แม้เป็นการทดแทนที่ถูกกระทำก่อนก็ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นความชอบธรรมเต็มที่ มีความเห็นว่า "เมื่อเนื้อเรื่องเป็นเช่นนี้ ผู้แต่งบทจึงมีหน้าที่เตรียมผู้ดูให้มองเหตุการณ์เช่นนี้จากแง่คิดเรื่องลัทธิผู้มีบุญ พร้อมทั้งวางลักษณะนิสัยของตัวละครซึ่งจะถูกกำจัดให้น่ารังเกียจและน่าหัวเราะเยาะให้มาก"(สุธา ศาสตรี, ๒๕๒๖,น. ๓๕) ความเห็นนี้น่าพิจารณาอยู่มาก ความคิดเรื่องลัทธิผู้มีบุญเป็นความคิดสำคัญในการปกครองของไทยในสมัยโบราณ แต่ไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับความเป็นเรื่องชวนขัน ใน**รามเกียรติ์** *ทศกัณฐ์*อาจมีลักษณะตลกอยู่บ้างแต่ก็มีลักษณะเด่นในแง่ศักดิ์ศรีอยู่มาก ใน**ขุนช้างขุนแผน** ขุนช้างมีลักษณะตลกอย่างน่าอับอาย โดยเฉพาะเมื่อถูกแก้แค้นทดแทนโดยขุนแผน แต่ขุนช้างก็มิใช่ตัวละครที่จะต้องถูกกำจัดไป และขุนแผนก็มิใช่ผู้มีบุญญาธิการ ใน**เสือโคคำฉันท์**คาวีได้ครอบครองเมืองพัทธวิไสย แต่*ท้าวยศภูมิ*ซึ่งถูกกำจัดมิได้มีลักษณะชวนขันแต่ประการใด ตัวเอกใน*บทละครนอกพระราชนิพนธ์ส่วนมากนั้นกลับมีลักษณะชวนขัน เช่น เจ้าเงาะ มณีพิชัย* และไชยเชษฐ์ นอกจากนี้ยังมีตัวละครสำคัญอีกหลายตัวซึ่งมิได้เป็นฝ่ายปฏิปักษ์อย่างเต็มที่ แต่มีลักษณะชวนขัน เช่น *ท้าวสามนต์* และ*ท้าวเสนากุฏ* เป็นต้น ตัวละครเหล่านี้อาจมีความขัดแย้งกับตัวเอกเพราะความเขลาหรือรู้เท่าไม่ถึงการณ์ แต่ก็ได้รับอภัยเพราะมีความสัมพันธ์อันดีกับตัวเอก เช่น *ท้าวเสนากุฏ*เป็นบิดาของสังข์ศิลป์ชัย

ลักษณะชวนขันในพระราชนิพนธ์**คาวี** อาจกลบเกลื่อนความโหดร้ายของเรื่องลงได้มาก แต่ก็ไม่ได้ละเลยหรือมองข้ามวิสัยโลก **คาวี** เป็นเรื่องเดียวในบทพระราชนิพนธ์ละครนอกที่มีตัวตลกเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ แม้มีการแก้แค้นทดแทนอย่างรุนแรง แต่ก็มีความกลมกลืนกับพฤติกรรมของตัวละคร คือ ท้าวสันนุราชนั้นได้รับ "ผลกรรม" ปัจจุบันของตนที่พยายามฝืนกฎธรรมชาติด้วยความเขลา และยังทำให้เข้าใจจุดอ่อนของมนุษย์ได้อย่างมีอารมณ์ขัน ในพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องอื่น ตัวเอกได้แสดงบทตัวตลกอย่างเต็มที่ เช่น ใน**สังข์ทอง** เจ้าเงาะได้เย้าแหย่ท้าวสามนต์ ซึ่งไม่จัดเป็นฝ่ายปฏิปักษ์อย่างสมบูรณ์ ส่วนหกเขยนั้นนับเป็นเพียงตัวประกอบเท่านั้น ในเรื่อง**ไกรทอง** ลักษณะชวนขันอยู่ที่คารมด่าทออันเผ็ดร้อนที่แฝงนัยะทางเพศ ในเรื่อง**มณีพิชัย ไชยเชษฐ สังข์ศิลป์ชัย** ตัวเอกถูกเยาะเย้ยถากถาง เพราะบุคลิกภาพอันอ่อนแอ ความเขลาและจิตใจที่รวนเรไม่หนักแน่น อารมณ์ขันทำให้เห็นว่าจุดอ่อนของมนุษย์ดูไม่หนักหนาสาหัส แต่ถ้าเพ่งพินิจก็จะเห็นว่ามีผลกระทบที่ลึกซึ้งต่อชีวิต ตัวละครที่ผิดพลาดเหล่านี้มีความบกพร่องอย่างสำคัญตรงกันคือการขาดความใคร่ครวญ จึงตกเป็นเหยื่อของเล่ห์กลของผู้อื่นซึ่งมีความบกพร่องในชีวิตยิ่งกว่าจนถึงขั้นชั่วร้าย และ "ก่อกรรมทำเข็ญ" ผู้อ่านจะอยู่ในสภาพเป็นผู้รู้แจ้งในเบื้องหลังของเหตุการณ์ทั้งหมดรวมทั้งกระบวนการคิดและรู้สึกของตัวละครด้วยจึงเข้าใจเหตุผลของพฤติกรรมที่สัมพันธ์กับองค์ประกอบภายในของชีวิตได้

ความบกพร่องสำคัญดังกล่าวแล้วของตัวละครในบทละครนอกประการหนึ่งคือความไม่รู้เท่าทันในเล่ห์กลของผู้อื่น ซึ่งบ่งชี้ว่าผู้นั้นขาดความเข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์ด้วย อย่างไรก็ตามบทละครได้แสดงว่า การตีความพฤติกรรมของมนุษย์จนหยั่งรู้ถึงองค์ประกอบภายในของจิตเป็นสิ่งยากลำบาก และต้องอาศัยประสบการณ์อยู่มาก ความซื่อจึงอาจเป็นภัยได้ ดังที่คาวีตัดพ้อจันท์สุดาก่อนจะสลบไปว่า "เมื่อเจ้าวอนไต่ถามความลับ พี่ก็บอกออกให้ด้วยใจ**ซื่อ** ควรหรือ**ย้อนยอกกลอกกลับ**" เมื่อยายเฒ่าพานางมาจากภัสดา จันท์สุดาก็ครวญว่า "เพราะเมียชั่วช้า**พาซื่อ** เชื่อถืออีเฒ่าทุจริต บอกความลับมัน**ไม่ทันคิด**" สอดคล้องกับคำอธิบายของผู้แต่งเมื่อจันท์สุดาเชื่อคำของยายเฒ่าว่า "จันท์สุดา**พาซื่อ**ลุ่มหลง" ความจัดเจนของยายเฒ่าจนลวงกษัตริย์ผู้เยาว์ทั้งสองได้เป็นส่วนหนึ่งของการแปรประสบการณ์มาใช้ด้วยความโลภ ความมีอาวุโสกว่าทำให้การอ้างเหตุผลฟังหนักแน่น โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับขนบประเพณีที่ตกทอดมานาน ดังที่เมื่อยายเฒ่าแนะให้คาวีทำการมุรธาภิเษกตาม "ประเพณีกษัตริย์สุริยวงศ์" ใน "นิทานบ้านเมืองดี"

อย่างไรก็ตามความโฉดเขลาเพราะรู้ไม่เท่าทันผู้อื่นก็เป็นจุดอ่อนของมนุษย์ไม่

เลือกวัย ดังเห็นในกรณีของท้าวสันนุราชนี้เอง ที่มาอันสำคัญของจุดอ่อนนี้ก็คือความลุ่มหลง โดยเฉพาะความหลงในความปรารถนา เช่นทศกัณฐ์หลงกลหนุมานจนถูกขโมยกล่องดวงใจและจบชีวิตลง ชวนให้คิดว่าแม้ถอดดวงใจได้แต่ไม่รักษาใจไว้จากมลทินของความชั่วก็ไม่อาจพาชีวิตให้รอดได้

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่ปรากฏเรื่องที่เสนอปัญหาเชิงอภิปรัชญา แต่ไม่อาจกล่าวว่ากวีมองชีวิตอย่างผิวเผิน นอกจากแสดงภาวะทางอารมณ์อันเป็นปัญหาแล้ว ความบกพร่องของชีวิตอาจเป็นส่วนเสริมความชื่นชมได้ในคุณสมบัติอีกด้านหนึ่ง นอกจากนี้การตีความพฤติกรรมของตัวละครด้วยคำอธิบายเกี่ยวกับส่วนประกอบทางจิต อาจเป็นวัสดุสำคัญที่ใช้ยั่วล้อความบกพร่องของตัวเอก ซึ่งเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิตด้วยอารมณ์ขัน ความเอาใจใส่ต่อฝ่ายปฏิปักษ์ในงานประพันธ์ส่วนมาก และการยั่วล้อตัวเอกในงานประเภทบทละครนอกของยุคนี้เป็นการปรับเปลี่ยนที่สำคัญของโลกทรรศน์ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ลักษณะบกพร่องบางประการมีในตัวเอกเช่นขุนแผนและพระอภัยมณี นางละเวงฝ่ายปฏิปักษ์ที่สำคัญในเรื่อง**พระอภัยมณี** มีบทบาทเด่นในฐานะตัวเอกฝ่ายหญิง โดยที่ผู้แต่งไม่ได้แฝงคำตัดสินเชิงจริยธรรมอย่างแน่ชัดไว้ดังเช่นที่แสดงให้ทศกัณฐ์ดูเลวร้าย ตัดกับพระรามผู้เป็นตัวแทนของความถูกต้องดีงามอย่างอุดมคติ อย่างไรก็ตามพฤติกรรมของทศกัณฐ์ใน**รามเกียรติ์** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ ก็มีลักษณะที่น่าชื่นชมอยู่ด้วย ซึ่งทำให้เห็นความมีชีวิตของตัวละครอย่างน่าประทับใจ

๕.๒ ความขัดแย้งและชะตากรรม

นอกจากความขัดแย้งภายในของตัวละครซึ่งแสดงความซับซ้อนของภาวะทางอารมณ์ของตัวละครแล้ว ยังเห็นได้ว่าความขัดแย้งภายในนั้นอาจเป็นเหตุหรือผลของความขัดแย้งภายนอกด้วย เช่น ความคับข้องใจของขุนแผนในเวลากว่าปีที่ต้องเปล่าเปลี่ยวใจอยู่โดดเดี่ยวเพราะขุนช้างคิดทรยศอย่างไร้น้ำใจ ความทุกข์ตรอมนั้นทำให้เกิดความแค้นพลุ่งพล่านจน"ดั้นเดือดทะยาน"ด้วยรู้สึกว่าตนเองก็มีดีอยู่ ไฉนจะนิ่งให้กระทำอยู่ฝ่ายเดียวได้ ความแค้นก่อความขัดแย้งภายในชนิดที่ "ไม่แก้แค้นก็จะแค้นคุ้งบรรลัย" ความรุนแรงหนักหน่วงเช่นนี้ทำให้เกิดความขัดแย้งต่อเนื่องระหว่างขุนแผนและขุนช้าง และยังลุกลามเป็นความขัดแย้งระหว่างขุนแผนต่ออาญาแผ่นดินอีกด้วย สำหรับการปกครองในระบบเจ้าขุนมูลนาย การละเมิดต่ออาญาแผ่นดินเป็นเรื่องร้ายแรงและเสี่ยงชีวิตเป็นอย่างยิ่ง การตัดสินใจของขุนแผนครั้งนี้จึงบ่งชี้ว่าขุนแผนมีความแค้นรุนแรงเพียงใด

และมีความเชื่อมั่นในฝีมือการรบของตนมากพอ ที่จะนำชีวิตตนเข้าเสี่ยงกับการปราบปรามและลงทัณฑ์อันเด็ดขาด สถานการณ์อันวิกฤตนี้บรรจุอยู่ในถ้อยคำเพียงสั้น ๆ ว่า "**ตามกรรม**จะระย่ำด้วยอาญา ไปเบื้องหน้าเป็นไฉนให้รู้ที่"

ในพุทธธรรมกรรมหมายถึง กฎธรรมชาติในกระบวนการเกี่ยวเนื่องของเหตุปัจจัยที่เรียกว่า ปฏิจจสมุปบาท เพราะกรรมหมายถึง "การกระทำที่ประกอบด้วยเจตนาอันมีมูลจากอวิชชา" (พุทธทาสภิกขุ ,๒๕๓๐, น.๒๔๕) จึงพูดได้ว่า "กิเลสเป็นเหตุให้ทำกรรม" เมื่อมีกรรมย่อมมีผลกรรมหรือวิบากกรรม (เรื่องเดียวกัน, น.๒๔๕-๒๔๖) ที่เรียกว่าวิบากหรือวิบากกรรมนั้นก็คือผลอันเกิดขึ้นแก่จิตนั่นเอง (สมเด็จพระญาณสังวร, ๒๕๓๓, น. ๑๓๕) ด้วยเหตุนี้แนวคิดเรื่องกฎแห่งกรรมในพุทธศาสนาจึงเป็นแนวคิดที่เน้นความสำคัญของการปฏิบัติที่เชื่อมโยงกับสภาวะทางจิต ดังมีพุทธภาษิตว่า "เมื่อบุคคลไม่รักษาจิต, กายกรรม วจีกรรม มโนกรรม ก็เป็นอันว่าไม่ได้รักษา"(พุทธทาสภิกขุ,๒๕๓๐, น.๒๗๒) แนวคิดเรื่องกรรมหรือกฎแห่งกรรม จึงมีคุณค่าในแง่ที่ให้ความเชื่อมั่นในความรับผิดชอบต่อตัวเอง และการทำความเพียรเพื่อแก้ไขปรับปรุงตัวเองโดยเท่าเทียมกันในหมู่มนุษย์ โดยถือว่า "คุณธรรม ความสามารถ ความประพฤติปฏิบัติ เป็นเครื่องวัดความทรามหรือประเสริฐของมนุษย์ ไม่ให้มีการแบ่งแยกโดยชาติชั้นวรรณะ"(พระราชวรมุนี, ๒๕๒๖, น.๑๐๐)

ความคิดเรื่องอนัตตาเป็นหลักธรรมที่ลุ่มลึกและเข้าใจได้ยากที่สุด เพราะขัดแย้งกับความยึดถือ (อุปาทาน) ของคนทั่วไป ที่มีความรู้สึกผูกพันกับสิ่งที่คิดว่าเป็นตัวตนทั้ง ๆ ที่บังคับควบคุมให้เป็นไปตามปรารถนาไม่ได้ ความเชื่อของคนไทยทั่วไปจึงเป็นการประสมประสานระหว่างความเชื่อเรื่องความเป็นทุกข์และเป็นอนิจจังของชีวิตกับความเชื่อเรื่องตัวตน โดยเชื่อว่ามีวิญญาณที่ไปเกิดใหม่ในชาติภพใหม่ มีผลกรรมทั้งดีและชั่วติดตามไปสนอง ความเชื่อเรื่องวิญญาณและการตีความ"กรรม"เช่นนี้ เป็นอิทธิพลฮินดูมากกว่าพุทธ เพราะเข้าใจได้ง่ายกว่า แต่สิ่งที่เป็นอิทธิพลของพุทธศาสนาคือการปฏิเสธผู้บันดาลจากภายนอก ทำให้ปรับความเชื่อเรื่องโชคเคราะห์หรือชะตาว่าเป็นผลกรรมในรูปหนึ่ง คือถือว่ากรรมเป็นเหตุกำหนดโชคชะตา แม้การประทุษร้ายหรือความเป็นมิตรไมตรีจากผู้อื่นก็ถือว่าเป็นผลของกรรม ดังเช่นเมื่อตัวละครได้สมรักอันเป็นโลกียสุขที่พึงปรารถนาอย่างยิ่ง ก็มักกล่าวว่าบุญซักนำให้

การตีความพฤติกรรมมนุษย์ด้วยพุทธธรรมมีผลต่อรสวรรณคดีเป็นอย่างมาก ดังเช่นใน**ลิลิตพระลอ**อารมณ์ประหวั่นพรั่นพรึงและสังเวชสลดใจจะเกิดขึ้นไม่ได้ และ**ลิลิต**

พระลอจะกลายเป็นเรื่องรักธรรมดา ๆ เท่านั้น หากไม่มีการตีความของผู้แต่งผ่านการ "ธิญาณเล็งดู" ของปู่เจ้าสมิงพรายถึงเจตนาในอดีตของตัวละครที่จะส่งผลมายังปัจจุบันชาติ ผู้แต่งได้แสดงความขัดแย้งในจิตใจของพระลอเมื่อประจักษ์ในความไร้อำนาจทางวิญญาณที่จะนำพาชีวิตให้พ้นจากหายนะ เช่นเดียวกับใน**รามเกียรติ์** ความสำนึกผิดของทศกัณฐ์เมื่อจะจบชีวิตว่า "ตัวเราชั่วเองจึงเสียชนม์ แล้วได้ร้อนรนทั้งแผ่นภพ" ก็ทำให้เห็นความยิ่งใหญ่ของฝ่ายปฏิปักษ์อย่างน่าประทับใจ การสำนึกผิดเช่นนี้ไม่มีใน**รามายณะ**ของวาลมีกิ (สมพร สิงห์โต, ๒๕๒๐, น. ๒๓๗)

ดูเหมือนว่า การอ้างถึง**กรรม**เป็นสิ่งติดปากคนไทยและตัวละครในวรรณคดี อาจเป็นเพราะคำอธิบายด้วยเหตุผลที่มองเห็นเฉพาะหน้าไม่เพียงพอที่จะให้คำตอบแก่ความผันผวนอันรุนแรง ความเชื่อว่ากรรมเป็นอำนาจลึกลับที่ไม่มีสิ่งใดยับยั้งได้ ก็สามารถผ่อนคลายความฉงนสนเท่ห์ และความทุรนทุรายอันเนื่องจากความสูญเสียพลัดพราก จนดำรงอยู่ในความสงบได้โดยไม่ฝ่าฝืนต่ออำนาจที่เหนือกว่า โดยเฉพาะอำนาจที่เป็นที่เข้าใจว่ามีความชอบธรรมอย่างสมบูรณ์ เช่น การลงทัณฑ์จากพระมหากษัตริย์ ดังที่ขุนแผนกล่าวกับพลายงามเมื่อวันทองถูกประหารว่า "**ผลกรรม**จึงจำให้บรรลัย" นอกจากนั้นยังให้ความหวังว่า การสนองของกรรมเป็นจุดจบสิ้นของความทุกข์เพราะแรงกรรมนั้น และมนุษย์อาจตั้งต้นใหม่ด้วยกรรมดีต่อไปหากมีดวงตาเห็นธรรม

เมื่อตัวละครอ้างถึงกรรม เราจึงได้ประจักษ์ในความพิศวงขณะเผชิญหน้ากับความผันผวนอันสุดวิสัยจะแก้ไขได้ และตัวละครนั้นพยายามให้เหตุผลของปรากฏการณ์แห่งทุกข์อันยิ่งใหญ่ในชีวิต เหตุผลนี้มีความหนักแน่นพอที่จะทำให้สงบระงับ และเผชิญเหตุการณ์อื่นต่อไป โดยไม่ยอมจำนนให้ความสูญเสียมาเป็นเครื่องบั่นรอนสมรรถนะของชีวิตในเวลาที่เหลืออยู่ ตัวละครจึงอ้างถึง**กรรม** เมื่อตัดสินใจเด็ดขาดที่จะเข้าเผชิญปัญหาอย่างเด็ดเดี่ยว โดยไม่พะวงกับความสูญเสียใด ๆ ทั้งนี้ก็เพราะมีสิ่งอื่นที่เหนือกว่าชีวิต เช่น ในกรณีของขุนแผนที่กล่าวเมื่อจะไปลักวันทองจากเรือนขุนช้าง ว่า "**ตามกรรม**จะระยำด้วยอาญา ไปเบื้องหน้าเป็นไฉนให้รู้ที่" นั้น ก็เพราะไม่อาจดำเนินชีวิตเป็นปรกติในขณะที่มีความคั่งแค้นคุกรุ่นอยู่ หรือที่อินทรชิตกล่าวเมื่ออำลานางสุวรรณกันยุมาก่อนเข้ารบครั้งสุดท้ายใน**รามเกียรติ์** พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ว่า

อันกำเนิดเกิดมาในธาตรี แม้นถึงที่ชีวันก็บรรลัย
พี่เป็นชายชำนาญการสงคราม จะกลัวความมรณานั้นหาไม่
จะสู้ตายตามกรรมที่ทำไว้ จึงจะได้เลื่องชื่อลือชา

ก็แสดงว่า จุดมุ่งหมายของชีวิตมิได้อยู่ที่การรักษาชีวิตให้คงอยู่ตลอดกาล แต่เป็นการใช้ชีวิตอย่างสมศักดิ์ศรีตามหน้าที่ พฤติกรรมที่อยู่เหนือสัญชาตญาณของการรักษาชีวิตเช่นนี้เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ที่กวีเล็งเห็นและแสดงออกอย่างงดงาม ความเชื่อว่ากรรมเป็นเหตุผลของความรุ่งเรืองและหายนะ ทำให้มีความกล้าที่จะเข้าเสี่ยง โดยเตรียมใจรับความไม่แน่นอนที่อาจเกิดขึ้นได้ทุกขณะ หรือแม้แต่ความแน่นอนของความสูญเสีย หากเชื่อว่าเป็นไปตามกรรมแล้วก็ยอมรับได้อย่างไม่พรั่นพรึง

ความคิดเรื่องทุกข์ซึ่งเป็นความคิดสำคัญข้อหนึ่งในไตรลักษณ์ทำให้กวีไม่ปฏิเสธความทุกข์ของชีวิต ตรงกันข้ามกวีโดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบต่อการเล่นล้อกับความทุกข์ เช่น ในนิราศ แม้ดูเหมือนว่านิราศคำกลอนมีความเข้มของความทุกข์น้อยกว่านิราศคำโคลงของอยุธยา แต่วัสดุอันหลากหลายในประสบการณ์ของผู้แต่งได้ชี้ว่าความทุกข์มีขอบเขตกว้างขวางมากกว่าเรื่องของความรักระหว่างหญิงชายเท่านั้น การเจืออารมณ์ขันซึ่งแสดงท่าทีในการมองปัญหาของกวีอย่างยั่วล้อเสียดสีได้แสดงว่าความทุกข์ของชีวิตไม่ใช่สิ่งโหดร้ายจนต้องหลบหลีก แต่มีคุณค่าควรแก่การพิจารณา

ในรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวีไม่ได้ละเลยความซับซ้อนในกระบวนการทางจิตและความผกผันแปรเปลี่ยนของชีวิต แนวคิดเรื่องกรรมได้แสดงความยิ่งใหญ่ของเหตุการณ์โดยเฉพาะที่เป็นภาวะวิกฤติและผลกระทบอันรุนแรงต่อชีวิตซึ่งอยู่เหนือความคาดคะเน แม้เหตุการณ์นั้นจะได้แสดงว่ามนุษย์มีข้อจำกัดของความรู้อยู่มาก ก็ได้แสดงด้วยว่า มนุษย์มีความยิ่งใหญ่และแกร่งกล้าในการเผชิญกับเหตุการณ์ดังกล่าว ผู้แต่งอาจให้ตัวละครอ้างอิงหรือคาดคะเนถึงบุพกรรม แต่ผู้แต่งก็ได้แสดงโดยชัดเจนว่า การกระทำอันประกอบด้วยเจตนาของตัวละครในปัจจุบันนั้นเองเป็นส่วนสำคัญของชะตากรรม และยังได้แสดงด้วยว่า เจตนาของตัวละครที่นำไปสู่พฤติกรรมต่าง ๆ นั้น ประกอบด้วยภาวะซับซ้อนทางอารมณ์หรือส่วนประกอบทางจิตอย่างไร กล่าวได้ว่าโลกทรรศน์ดังกล่าวนี้เป็นการสืบต่อจากวรรณคดีสมัยอยุธยา โดยที่กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้แสดงว่าความยึดมั่นในตัวตนของมนุษย์เป็นปัจจัยสำคัญของความทุกข์และปัญหาของชีวิต แม้ตีความแนวคิดเรื่องกรรมต่างไปจากพุทธธรรม โดยเน้นวิบากกรรมที่เป็นความรุ่งโรจน์หรือเสื่อมของลาภยศสรรเสริญมากกว่าผลที่เกิดแก่คุณภาพของจิต ก็ได้แสดงว่าความหวั่นไหวของปุถุชนที่พะวงหลงอยู่ในโลกียสุขเป็นมูลเหตุของความขัดแย้งอันสำคัญ ทั้งความขัดแย้งภายในและความขัดแย้งต่อผู้อื่น สถาบัน หรือสังคม

๖. ศักยภาพของมนุษย์

ตั้งแต่สมัยอยุธยา กวีไทยได้แสดงว่ามนุษย์ยังมีศักยภาพในการดำเนินชีวิตตามเจตจำนงของตน อาจจำแนกศักยภาพของมนุษย์ออกเป็น ๒ หัวข้อ คือ ความแน่วแน่ในการกำหนดแนวทางชีวิต และการเรียนรู้

๖.๑ ความแน่วแน่ในการกำหนดแนวทางชีวิต

โลกทรรศน์หรือระบบการตัดสินคุณค่าที่แตกต่างกันเป็นเหตุผลสำคัญข้อหนึ่งที่ทำให้ปัจเจกบุคคลขัดแย้งกับสังคมหรือคนส่วนใหญ่ **มหาเวสสันดรชาดก** เป็นตัวอย่างอันเก่าแก่ของความขัดแย้งเช่นนี้ ชาวเมืองสีพี (ในไตรปิฎกระบุหลายครั้งว่าประกอบด้วยชนหลายเหล่า คือ "พวกคนมีชื่อเสียง พระราชบุตร พวกพ่อค้าชาวนา พวกพราหมณ์ กองช้าง กองม้า กองรถ กองราบ ชาวนิคมสีพีทั้งสิ้น") พร้อมใจกันขับไล่พระเวสสันดรออกจากเมืองไปอยู่ ณ เขาวงกต "ตามทางที่พระราชาผู้มีโทษเสด็จไป" โทษครั้งนี้เกิดขึ้นเพราะพระเวสสันดรให้ช้างปัจจัยนาคทรัพย์คู่บ้านคู่เมืองแก่พราหมณ์จากบ้านเมืองอื่น ความสำคัญของช้างในฐานะสมบัติประจำเมืองเป็นสิ่งที่เชื่อถือในสังคม **ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**กัณฑ์หิมพานต์ บอกข้อกล่าวหาของชาวเมืองว่าพระเวสสันดร "กระทำผิดราชกิจประเพณีแต่โบราณ" การที่พระเจ้ากรุงสญชัยจำยอมต้องขับไล่พระเวสสันดรตามคำของชาวเมือง ก็เพราะเหตุผลที่พระองค์ตอบพระนางผุสดีในทานกัณฑ์ (**มหาชาติคำหลวง**)ว่า "บัดนี้กู**ทำชอบชนอบชนบเคารบรีดนีติ์ราชประเพณี** ในเพรงนั้น ...ควรขับหนีพระศรีราชบรมบุตรอนนเปนธุชแก่ชาวสีพิราษฎร์น้นน...ผี้ลูกเพศยนนดรเราเรารักษ์แรงกว่าชีพบารนี้ ...กูจำเปนจำนฤเทศลูกธิเบศวร์แห่งตนไปพู้นแลฯ" ในฉบับ**ร่ายยาว**ฯ เหตุผลที่ชาวเมืองกล้าที่จะแสดงความขัดแย้งต่อพระเวสสันดรนั้น ก็คือพระองค์ได้กระทำสิ่งที่เห็นชัดว่า "แผกผิดขัตติยนิติจรรยาอย่างแต่ก่อนกาล" และการกระทำที่เห็นชัดมากที่สุดในเวลาต่อมาก็คือ การบริจาคบุตรทานแก่ชูชกนั่นเอง ดังคำติฉินของหมู่อำมาตย์ราชเสวกในกรุงสีพี

> ท่านทั้งปวงจงชวนกันวินิจฉัยในเนื้อคดีของพระยาชีเวสสันดร ปางเมื่อเสด็จเนานครเรศ เชตุดรนครอันไพบูลย์ ก็ทรงประสาทคเชนทรชาติตระกูลเกิดกับสำหรับบุญจนไพร่ฟ้าประชาชนชวนกันเคืองขุ่นทูลให้เนรเทศ...ดูนี่แผกผิด**ขัตติยนิติจรรยา**อย่างแต่ก่อนกาล...เออถ้าท้าวเธอยินดีที่จะทำทานก็ควรที่จะเสียสละแต่เพียงทาสกรรมกรกุญชรพาหนะอาชาชาติราชรถทรง...ควรหรือบพิตรมาปลิดปลดพระโอรส

ทั้งสองพระองค์ให้เป็นทาสขาดแก่ธอาจารย์**พันวิสัย**จะให้ทานนี้แล้วแล (**ร่ายยาวฯ** กัณฑ์มหาราช)

ข้อความดังกล่าวนี้แสดงว่ามโนทัศน์ต่อการทำทานของพระเวสสันดร (และพระไตรปิฎก)ต่างจากคนทั่วไปอยู่มากทีเดียว แต่ผู้ที่เข้าใจในจุดมุ่งหมายของพระเวสสันดรก็คือพระนางมัทรี ผู้ซึ่งทั้ง ๆ ที่มีหฤทัยแทบจะแตกสลายด้วยปิยวิโยค ก็ร่วมอนุโมทนาด้วยใจจริงและภายหลังก็เต็มพระทัยให้พระเวสสันดรพระราชทานพระนางแก่ท้าวสักกะที่แปลงเป็นพราหมณ์มาขอ ความเข้าใจของพระนางมัทรีเกิดขึ้นด้วยคำชี้แจงของพระเวสสันดรที่เน้นว่ามีความมุ่งมั่นในพระโพธิญาณ **มหาชาติคำหลวง**ถอดคาถาภาษาบาลีว่า "ทชฺชา สปุปุริโส ทานำ อย่างพระโพธิสมภาร เป็นทางสัปรุษ **ตามพระพุทธประเพณี**" ข้อความที่ว่า "ตามพระพุทธประเพณี"นี้ เป็นส่วนที่อธิบายเพิ่มเติม และน่าจะไม่ใช่สิ่งที่คนส่วนใหญ่ในเรื่องจะเข้าใจได้ **มหาชาติคำหลวง**ได้ย้ำข้อความนี้ในคำอนุโมทนาของพระนางมัทรี เพื่อสื่อความแก่ผู้เสพงานประพันธ์นี้นั่นเอง ดังข้อความว่า

> เทว ข้าแต่บพิตรโพธิพงษ์ อนุโมทามิ ปวรา ข้อยขออนุโมทนา ปุตฺตเก ซึ่งพระปิยบุตรบริจาค.. ภิยฺโย ทานำ ทโท ภว พระไทยทำทานถ่องทวี คุณทางที่จะบำเพ็ญพระโพธิญาณน้นนแล โย ตวำ มจฺเฉรภูเตสุ กมลไม่ตระหนี่ ตามทางพุทธประเพณีแต่อดีตกาลน้นนมา

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ยกคาถามากล่าวก่อนเป็นช่วงยาว แล้วจึงแปล มีการแต่งเติมข้อความที่พระเวสสันดรกล่าวย้ำความมุ่งมั่นในพระโพธิญาณ ดังนี้

> ...จนแต่ชั้นลูกรักยอดสงสารพี่ยังยกให้เป็นทานได้ อันสองกุมารนี้ไซร้เป็นแต่ทานพาหิรกะภายนอกไม่อิ่มหน่ำพี่จะใคร่ให้อัชฌัติกทานอีกนะเจ้ามัทรี ถ้าแม้นมีบุคคลผู้ใดปรารถนาเนื้อหนังมังสังโลหิตดวงหทัยนัยนเนตรทั้งซ้ายขวา พี่ก็จะแหวะผ่าให้เป็นทานไม่ย่อท้อถึงเพียงนี้ มัทรีเอ่ยจงศรัทธาด้วยช่วยอนุโมทนาทานในการบัดนี้เถิด

มีผู้วิเคราะห์ว่า**มหาชาติคำหลวง**มีนัยทางการเมืองในแง่ที่ว่าต้องการปลูกฝังให้ประชาชนสำนึกว่าการกระทำเช่นชาวเมืองสีพีนั้นเป็นความวิปริตเนื่องจากไม่เข้าใจภารกิจอันสูงส่งของผู้ปกครอง ซึ่งแสดงว่าการเมืองเป็นเรื่องนอกเหนือจากความเข้าใจของสามัญชนธรรมดา และในที่สุด "อำนาจบารมีของผู้ปกครองได้ยังผลให้เกิดความสงบสุขและเป็นระเบียบเรียบร้อยขึ้นในสังคมอีกครั้งหนึ่ง" (สมบัติ จันทรวงศ์, ใน สมบัติ

จันทรวงศ์ และชัยอนันต์ สมุทวณิช, ๒๕๒๓, น. ๑๑๕-๑๒๐)

ข้อสรุปดังกล่าวสามารถโต้แย้งได้ด้วยคำถามเบื้องต้นว่าอะไรคือความหมายของคำว่าวิปริต แท้ที่จริง**มหาชาติคำหลวง**มิได้ย้ำเน้นความวิปริตของชาวเมืองแต่ประการใด ในกัณฑ์วนปเวสน์ที่พระเวสสันดรพูดถึงความโกรธแค้นของชาวเมืองนั้นเป็นเพียงการถ่ายทอดข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้น เช่น "ห้ยมน้นนความคนโกรธ **แกล้ง**ปัพพาชกูไกล" และ"พระสญชยยินราษฎร์ **แกล้ง**ปัพพาชกูไกล" คำว่า**แกล้ง** ในสมัยอยุธยานั้น มีความหมายว่าจงใจกระทำเท่านั้น มิใช่กลั่นแกล้ง เมื่อเนรเทศพระเวสสันดรแล้ว ไม่มีการระบุถึงผลร้ายสิ่งใดต่อบ้านเมืองที่จะแสดงว่าเป็นผลของความวิปริตแต่ประการใด ส่วนพระเวสสันดรและพระนางมัทรีก็เต็มใจที่จะสละราชสมบัติมาบำเพ็ญพรตอยู่ในป่าเพราะยอมรับมติของมหาชนตามหลักประเพณี แม้อาจมีความฉงนและเศร้าใจอยู่บ้างตามประสาปุถุชน แต่ก็ผ่อนคลายลงด้วยการพรรณนาความรื่นรมย์ของป่าที่ทดแทนความอาลัยในราชสมบัติได้ การเนรเทศมิได้ทำลายความมุ่งมั่นที่จะยึดวิถีทางอันตนเห็นชอบแล้ว ดังเห็นจากการบริจาคทานเป็นระยะมาโดยตลอด นับตั้งแต่ก่อนออกจากเมืองจนถึงบริจาคราชรถและพาหนะ **มหาชาติคำหลวง** กล่าวถึงความรู้สึกเบิกบานของพระเวสสันดรและพระนางมัทรีเมื่ออุ้มโอรสธิดา ดำเนินเข้าสู่ป่าด้วยพระบาทเปล่า ว่า

ราชา กุมารี อาทาย	ปางน้นนเจ้าพญาแพศยัน-
ดรได้จอมขวญ	ชาลีพิลาสลักษณา
ราชปุตฺตี จ ทาริกำ	มัทรีมัททราชธิดา
ได้แก้วกัณหา	สององ์อุ้มอง์สองอร
สมฺโมทมานา ปกฺกามุ	สองท่านสองท้าวบทจร
สโมทสโมสร	สมรรคสมานบานใจ
อญฺญมญฺญ์ ปิยำ วทา	นักท้าวน้องท้าวหน่อไท
อมฤตยสารใส	กันแสนสณหเสนหา

การบริจาคช้างปัจจัยนาคเพื่อผ่อนคลายความเดือดร้อนของชาวเมืองอื่น ก่อให้เกิดความขัดแย้งกับประชาชนก็เพราะตั้งอยู่ในระบบคุณค่าของโลกทรรศน์ที่อยู่เหนือโลก เป็นการมุ่งสู่ความไพบูลย์ในทางธรรมอันไปพ้นจากความลุ่มหลงในการติดยึดหวงแหนหน่วงรั้งในสิ่งสมมุติ แนวคิดเช่นนี้มิใช่จะเข้าใจกันได้โดยง่าย และน่าจะล่อแหลมต่อความมั่นคงทางการเมืองของรัฐอยู่มาก ความมุ่งมั่นในการบริจาคทานของพระเวสสันดร

จนสามารถยกลูกเมียให้เป็นทานได้ เป็นสิ่งชวนฉงนและน่าติฉินในหมู่คนทั่วไป (ดังเห็นได้ในกัณฑ์มหาราช) ฉบับ**ร่ายยาวฯ** กัณฑ์กุมาร จึงเพิ่มคำพูดของพระเวสสันดรต่อกัณหาที่ร่ำไห้อยู่ว่า "...มาตรว่าถ้าบิดานี้มีเงินและทองเล่าเถิดรา พ่อมิให้สองกำพร้าต้องระเหินระหกตกไปไกลเลยนะลูกเอ๋ย ครั้งนี้พระบิดามาไร้สิ้นไร้เสียที่สุด..." ส่วนที่ตรัสแก่ชูชกก็ได้เน้นความรักต่อบุตรมากขึ้น โดยไม่ปรากฏในพระไตรปิฎก เพื่อชี้ว่ารักพระโพธิญาณมากเพียงไรจึงยอมสละบุตรได้ ดังจะยกข้อความใน**มหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวฯ**มาเทียบกัน

- ดูกรชีชูชกาจารย์ อันว่าสรรเพชดาฌาณนี้เปนที่รัก แห่งกูนักในสงสาร มีประมาณบ่น้อย ได้ร้อยเท่าพนนแสนทวี กว่าสองกุมารกุมารีกูนี้แล ... ดงงจริงอันว่าทานกูให้ด้วยดี เพื่อสองกุมารกุมารีกูรักนัก กูก็จะชักให้เปนทาน ด้วยง่ายนันน (**มหาชาติคำหลวง**)
- พราหมณ์เอ่ย ลูกทั้งสองของเรานี้นี่เรารักดั่งดวงใจนัยนเนตร เหตุว่าเรารักพระโพธิญาณยิ่งกว่าสองกุมารได้ร้อยเท่าพันทวี... (**ร่ายยาวฯ**)

แต่ครั้นเมื่อพราหมณ์เฆี่ยนตีกุมารทั้งสองอย่างดุร้ายต่อหน้าต่อตา ความขุ่นแค้นและโทมนัสก็บังเกิดขึ้นในดวงหทัย **มหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวฯ** กล่าวถึงความเจ็บแค้นนี้ถึงสองครั้งสองคราว กว่าที่พระองค์จะข่มใจด้วยอุเบกขาได้สำเร็จ สิ่งที่บทประพันธ์สื่อแก่ผู้อ่านก็คือ ยิ่งความเจ็บปวดมีมากเพียงไร ความมุ่งมั่นในจุดหมายของชีวิตของมหาบุรุษย่อมปรากฏชัดเพียงนั้น คำตอบของชาลีต่อคำถามพระอัยกา ว่า ขณะบริจาคบุตรทานนั้นพระเวสสันดรเปี่ยมไปด้วยความทุกข์ทรมาน จึงทำให้พระองค์ได้รับความเห็นใจและสรรเสริญ ขณะที่ชาวกาลิงคราษฎร์นำช้างมาถวายคืน พร้อมกับที่ชาวเมืองคิดจะอัญเชิญพระองค์กลับพระนคร สิ่งที่น่าสนใจคือการถวายช้างคืนไม่ปรากฏในพระไตรปิฎก ทั้งนี้ที่เติมเข้ามาในฉบับ**อรรถกถา** และปรากฏใน**มหาชาติคำหลวง** และ**ร่ายยาวฯ** นั้นน่าจะเป็นเพราะต้องการให้ความสบายใจแก่ผู้ที่ยังห่วงใยในความมั่นคงของรัฐ และประนีประนอมว่าแนวคิดในทางธรรมและทางโลกนั้นไม่ได้ขัดแย้งกัน

ดังนั้นศักยภาพอันสำคัญประการหนึ่งของมนุษย์ที่ปรากฏในวรรณคดีเก่าแก่นี้ ซึ่งยังตรึงใจคนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอยู่ ก็คือความมุ่งมั่นในวิถีปฏิบัติของตน ซึ่งไม่จำเป็นต้องคล้อยตามสิ่งแวดล้อม หรือค่านิยมของสังคม ความมุ่งมั่นนี้เกิดขึ้นด้วยความตระหนักรู้ในจุดมุ่งหมายของตน และมีส่วนช่วยสร้างทรรศนคติใหม่แก่ผู้อื่นหรือสังคมได้ด้วย

วรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกเรื่องหนึ่งที่แสดงศักยภาพเช่นนี้ คือ บทละครนอกเรื่อง**สังข์ทอง** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ นางรจนาเป็นตัวแทนของมนุษย์ที่แน่วแน่ในแนวทางของตน ด้วยความรู้แจ้งแก่ใจ จึงมีความอดกลั้นและความอดทนต่อความยากลำบากท่ามกลางการตำหนิติเตียนจากผู้เข้าไม่ถึงความจริง คำพูดของรจนาเมื่อกราบทูลนางมณฑาเมื่อจะถูกขับไปอยู่ปลายนา แสดงถึงความหนักแน่นและเยือกเย็นของวุฒิภาวะทางอารมณ์ ประกอบด้วยการผ่อนปรนต่อความโกรธเคืองขุ่นหมองของบิดามารดาด้วยการวิงวอนขอโทษและปลอบโยน

ในส่วนของพระสังข์นั้น ที่หนีจากนางพันธุรัตมารดาเลี้ยงจนนางเสียใจอกแตกตาย ก็ด้วยความมุ่งมั่นที่จะตามหามารดาซึ่งทุกข์ยากลำบากอยู่ มิใช่ด้วยความรังเกียจหรือหวาดกลัวในมารดาเลี้ยงที่ตนได้ล่วงรู้ว่าเป็นยักษ์มาแต่อย่างใด แม้มีความอาลัยอย่างยิ่งขนาดร่ำไห้ "เพียงขาดใจ" ก็ต้องตัดใจ โดยคิดว่า "แม้นลูกไปไม่ม้วยมรณา จะกลับมากราบบาทบทศรี" ความมุ่งมั่นที่จะค้นหามารดาให้พบ ทำให้สัจจาธิษฐานที่พระสังข์อ้างถึงคุณมารดาสามารถป้องกันนางพันธุรัตไม่ให้ติดตามขึ้นไปถึงยอดเขาได้ และเป็นเหตุอันไม่ตั้งใจที่ทำให้นางถึงแก่สิ้นชีวิตด้วยความวิปโยค

ความผันผวนของชีวิตเป็นโอกาสอันสำคัญที่จะพิสูจน์ความแน่วแน่ของมนุษย์ แม้เมื่อต้องเผชิญหน้ากับชะตากรรม การเผชิญชะตากรรมอย่างองอาจของฝ่ายปฏิปักษ์เป็นนวลักษณ์ของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งแสดงถึงความเข้าใจอันลุ่มลึกต่อชีวิต ความสมดุลระหว่างความชื่นชมในตัวเอก และความเห็นใจในฝ่ายปฏิปักษ์เป็นสุนทรียารมณ์อันสำคัญของวรรณคดีในสมัยนี้ ในส่วนของฝ่ายปฏิปักษ์ การเผยความขัดแย้งทางอารมณ์ ความตระหนักในศักดิ์ศรีที่มีอำนาจเหนือความอาลัยชีวิต เป็นส่วนดีที่พึงเชิดชูของมนุษย์ และทำให้ความสูญเสียของฝ่ายปฏิปักษ์เป็นส่วนที่น่าอาวรณ์โดยที่ไม่ได้ลดทอนความชื่นชมในตัวเอก กลับทำให้รู้สึกว่าตัวเอกได้รับชัยชนะอย่างสมศักดิ์ศรี

ในส่วนของตัวเอกนั้น ศักยภาพมักปรากฏท่ามกลางปัญหาและความผันผวนเช่นเดียวกัน ผู้แต่งได้แสดงว่าแม้มนุษย์มีความหยั่งรู้อันจำกัด ในขณะที่สัมผัสกับความทุกข์ร้อนสาหัส ก็มีอีกด้านหนึ่งซึ่งมุ่งมั่นฝ่าฟันไปแม้ปราศจากเครื่องช่วยเหลือใด ๆ **สมุทรโฆษคำฉันท์** ตอนปลายได้ชี้ว่าพระขรรค์ที่ได้รับจากวิทยาธรนั้น แท้ที่จริงแล้วเป็นสิ่งแปลกปลอมของชีวิต เพราะเมื่อสูญหายไป ป่าหิมพานต์อันรื่นรมย์ก็กลับกลายเป็นน่าหวาดหวั่นหากจะต้องใช้ชีวิตอยู่ต่อไป ในสถานการณ์เช่นนั้นสิ่งประกอบภายนอกของชีวิตไม่ว่าชาติกำเนิดหรือสถานภาพทางสังคม ซึ่งเป็นที่มาของศักดิ์ อำนาจ และบริวาร

ก็คือสิ่งไร้ความหมายโดยสิ้นเชิง สมุทรโฆษและพินทุมดี ก็คือมนุษย์ซึ่งต้องผจญภัยธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ มีแต่ปัญญาและอารมณ์ที่จะนำพาให้มุ่งหน้าไป บทประพันธ์ได้เน้นย้ำความมีพลังอำนาจของธรรมชาติ คือ ห้วงน้ำใหญ่อันครึกโครมปั่นป่วน และการตกลงใจอันเด็ดเดี่ยวของกษัตริย์ทั้งสองที่จะฝากชีวิตไว้ในห้วงน้ำนั้น ซึ่งมีทั้งลักษณะเป็นปฏิปักษ์ต่อชีวิต และลักษณะที่จะเอื้ออำนวยให้รอดพ้นจากภาวะวิกฤตได้ ด้วยลักษณะเลื่อนไหลของสายน้ำที่จะพัดพาไปสู่ดินแดนอื่น แม้ห้วงน้ำนั้นดูกว้างใหญ่จนเหลือกำลังที่จะว่ายพ้นไปได้ แต่ก็ไม่ยิ่งใหญ่เกินกว่าความหวัง ไม่มีสิ่งใดที่จะให้ยึดเหนี่ยว การอยู่หรือจะข้ามมหานทีไปดูไม่แตกต่างอะไรกัน ไม่มีอำนาจวิเศษมหัศจรรย์ใด ๆ จะบันดาลได้ นอกจากการเสี่ยงบุญและบาปที่ได้บำเพ็ญมาแต่ปางหลัง

ความรับรู้ทางอารมณ์ของมนุษย์ จึงปรากฏเป็นปัจจัยสำคัญของปัญหาและศักยภาพในการเผชิญปัญหา ความรับรู้ทางอารมณ์ของตัวละครที่มีพลังครอบงำจิตใจอาจเป็นทั้งเหตุแห่งปัญหา และความมุ่งมั่นที่จะเอาชนะปัญหา ความปฏิพัทธ์ผูกพันของกษัตริย์ทั้งสอง แม้มีมูลมาจากความรักใคร่อย่างหญิงชายเยี่ยงปุถุชน ก็มีสายสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นเพราะความเห็นอกเห็นใจกันในการร่วมทุกข์และการตระหนักค่าซึ่งกันและกัน ซึ่งอยู่เหนือความต้องการทางสัญชาตญาณเท่านั้น พฤติกรรมเช่นนี้ให้ความรู้สึกชื่นชมต่อมนุษย์ แม้มีความผิดพลาดอ่อนด้อยบางประการ

ในอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ความปฏิพัทธ์ผูกพันของอิเหนาต่อบุษบาเป็นเหตุให้ละเมิดประเพณีพร้อม ๆ กับที่กลายเป็นการละเมิดต่อเทพ ซึ่งพิโรธรุนแรง ดังข้อความว่า

แค้นด้วยอิเหนานัดดา	**อหังการ์**ก่อเภทเหตุใหญ่
กูแกล้งสรรค์บุษบาลงไป	หวังจะให้เป็นคู่ครองกัน
ก็ไม่เลี้ยงตามวงศ์ที่จงให้	ทำตามน้ำใจหุนหัน
รักแต่ที่ต่ำพงศ์พันธุ์	บากบั่นตัดรอนบ่ห่อนคิด
เดิมว่าไม่เลี้ยงบุษบา	แล้วกลับมาภิรมย์สมสนิท
กูมิให้สู่สมชมชิด	จะปลดปลิดบุษบาพาไป
ถึงจะพบพานกันวันหน้า	จะทรมาให้แทบเลือดตาไหล

หากความทุกข์ทรมานจนแทบเลือดตาไหลเป็นผลของอหังการของมนุษย์ที่บังอาจฝ่าฝืนเทวโองการเพราะความเรียกร้องทางอารมณ์อย่างแรงกล้า ก็เป็นสิ่งที่น่า

เห็นใจสำหรับปุถุชน อหังการจึงยืนยันความองอาจของความเป็นมนุษย์ และอำนาจบัญชาของสวรรค์ก็เป็นเพียงสิ่งพิสูจน์อหังการนั้นว่าจะยืนหยัดต่อทุกข์ทรมานได้สักปานใด การบันดาลของเทพเจ้าจึงเป็นเครื่องหมายของขอบเขตอันใหญ่หลวงของปัญหา ซึ่งท้าทายศักยภาพในการรวบรวมกำลังความคิดความรู้สึกมาเป็นพลังที่จะดำเนินตามวิถีทางอันเลือกแล้ว

การที่พระอภัยมณีและศรีสุวรรณถูกกริ้วจนตัดสินใจออกจากเมืองไปเผชิญโชคด้วยตนเองในฐานะสามัญชนนั้น ก็เป็นผลจากการเลือกโดยไม่เฉลียวใจถึงปัญหาที่จะเกิดภายหลัง คือถูกบริภาษว่า "ลูกกาลีมีแต่จะชายหน้า ช่างชั่วช้าทุจริตผิดวิสัย" ในเมื่อสิ่งที่ผิดจากวิสัยที่เคยทำกันมานั้นเป็นความชั่วร้าย สองพี่น้องก็ตัดสินใจด้วยอหังการว่า "พระกริ้วกราดคาดโทษว่าโฉดเขลา พี่กับเจ้านี้ก็เห็นไม่เป็นผล อยู่ก็อายไพร่ฟ้าประชาชน ผิดก็ดันดั้นไปในไพรวัน" คล้ายจะพิสูจน์ว่า "มีความรู้อยู่กับตัวกลัวอะไร ชีวิตไม่ปลดปลงคงได้ดี"

เสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** เป็นเรื่องที่เปิดโอกาสให้มนุษย์ได้แสวงหาและแสดงศักยภาพของตนได้เด่นชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับเรื่องที่เทพเจ้ามีบทบาทในการช่วยเหลือประคับประคองคนดี แม้ไม่ได้บันดาลโชคชะตาอย่างเด็ดขาดสิ้นเชิง เช่น **รามเกียรติ์ อิเหนา** และบทละครนอก เช่น **มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย** ซึ่งตัวละครสามารถเผชิญชะตากรรมอย่างไม่ว้าเหว่จนเกินไป และมีพลังอำนาจบางประการจากเทพในการรักษาอุดมคติและหลักการของตนไว้ได้อย่างตลอดปลอดภัย ในระดับลึกอำนาจมาจากคุณความดี เช่น สีดารักษาความบริสุทธิ์จากการล่วงล้ำของทศกัณฐ์ไว้ได้ เพราะยึดมั่นในความจงรักต่อพระราม แต่ลักษณะเช่นนี้ก็มีกลิ่นอายของอุดมคตินิยมอย่างสูง ถึงขุนแผนจะ"น้อยใจนัก" ที่วันทองไม่ "ซื่อครองสัตย์สุจริต" อย่างเช่นสีดา และ "เสียศีลสุดสิ้นทุกอย่างไป" ผู้อ่านผู้ฟัง และแม้แต่ขุนแผนเองก็รู้อยู่แก่ใจว่าวันทองไม่สามารถซื่อครองสัตย์สุจริตในสถานการณ์เช่นนั้นได้ หากยังไม่ใช่พระลักษมีอวตารลงมา

อย่างไรก็ตาม แม้ในภาวะคับขันบีบคั้นรุนแรงเมื่อต้องเผชิญกับการเรียกร้องและคุกคามข่มขู่เอาด้วยกำลังเพียงใด วันทองได้รักษาหลักการอันน่านิยมของชีวิตไว้ได้ คือความอดทนอดกลั้นและให้อภัยต่อผู้เป็นที่รัก ซึ่งต่างเห็นแก่ตัวไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน นับตั้งแต่ขุนช้าง ขุนแผน จนถึงจมื่นไวย ที่พรากแม่จากพ่อเลี้ยงโดยพลการด้วยความแค้น ถึงขนาดกล่าวว่า "แม้นมิไปให้งามก็ตามใจ จะบาปกรรมอย่างไรก็ตามที จะตัดเอาศีรษะของแม่ไป ทิ้งแต่ตัวไว้ให้อยู่นี่" การผ่อนปรนและประนีประนอมตามความต้องการของผู้

เป็นที่รัก เป็นทั้งผลของความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ และเหตุแห่งหายนะของชีวิตอัน เนื่องจากการพิพากษาของผู้ทรงอำนาจที่มองข้ามความจริงอันละเอียดอ่อนนั้น ชีวิตของวันทองจึงให้ความประทับใจในการให้ แม้จนวาระสุดท้าย ดังที่ห้ามขุนแผนเมื่อจะเข้าไปขอพระราชทานโทษว่า "จะต้องโทษกับน้องเป็นสองตาย พ่ออย่าหมายเลยว่าเมียจะเป็นตัว" จนขุนแผน "สุดอาลัยล้มผางลงกลางดิน" และ "ฝูงคนมาดูอยู่ที่นั่น ไม่อาจกลั้นโศกได้ร้องไห้สิ้น" วันทองยังห่วงแม้แต่ความรู้สึกของลูกชาย ดังกล่าวว่า "พ่อจะเห็นมารดาสักครึ่งวัน พันนั้นสูญเปล่าเป็นเถ้าถ่าน จะได้แต่คิดถึงคะนึงนาน กลับไปบ้านเถิดลูกอย่ารอเย็น เมื่อเวลาเขาฆ่าแม่คอขาด จะอนาถไม่น่าจะแลเห็น เจ้าดูหน้าแม่เสียแต่แม่ยังเป็น นึกถึงจะได้เห็นหน้ามารดา"

ศักยภาพของมนุษย์ที่แสดงผ่านตัวละครในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในแง่ความแน่วแน่ในการกำหนดแนวทางชีวิต ได้ยืนยันความเชื่อมั่นในมนุษย์ในโลกทรรศน์ของกวี เป็นความเชื่อมั่นที่จะผจญทุกข์เพื่อคงไว้ซึ่งสิ่งที่เหนือกว่าชีวิต การเน้นความทุกข์ทรมานในสัมผัสทางอารมณ์ได้หนุนความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ผู้ไม่ยอมจำนนต่อชะตากรรม

๖.๒ การเรียนรู้

เหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้ขุนแผนกล้ากล่าวว่า"ตามกรรมจะระยำด้วยอาญา" ก็คือความเชื่อมั่นว่า "ตัวกูก็ลือชาว่าคนดี" คำว่า"คนดี" หรือพูดให้ยาวกว่านี้ว่า "คนดีมีวิชา" มีนัยะบ่งชี้ถึงการเรียนรู้ ซึ่งเป็นที่มาอันสำคัญของอหังการและศักยภาพของมนุษย์ที่จะจัดการกับปัญหา ศักยภาพขั้นพื้นฐานของมนุษย์ก็คือศักยภาพในการเรียนรู้นั่นเอง

คำว่าวิชา ซึ่งหมายถึงความรู้ ดังที่กล่าวควบกันว่า วิชาความรู้นั้น หมายถึงสิ่งที่ค้นคิดขึ้นหรือค้นพบได้ในกระบวนการคิดของมนุษย์ เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดกันได้ วิชาจึงเป็นสิ่งที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับปัญญา และให้ผลในเชิงปฏิบัติ กล่าวได้ว่า วิชาเกิดขึ้นเพื่อสนองความใฝ่รู้ของมนุษย์เมื่อเกิดความฉงนในปรากฏการณ์ต่าง ๆ รวมทั้งกระบวนการภายในของชีวิตและความขัดแย้งนานาประการ วิชากับการเรียนรู้เป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน การเรียนรู้ในประสบการณ์ของบุคคลทำให้เกิดข้อสรุปเป็นวิชา และส่งทอดต่อไปในกระบวนการเรียนรู้ของผู้อื่น

ในพุทธศาสนา วิชชา หมายถึงความรู้เท่าทันในความเป็นจริงของกฎธรรมชาติโดยเฉพาะไตรลักษณ์ วิชชาจึงเป็นสิ่งตรงข้ามกับอวิชชา คือความยึดถือในสิ่ง

ไร้แก่นสารว่าเป็นแก่นสาร ในพุทธศาสนามีการศึกษา ๓ ประการ ที่เรียกว่าไตรสิกขา ประกอบด้วย ศีล สมาธิ ปัญญา ซึ่งเป็นการศึกษาที่จะทำชีวิตให้ตั้งมั่นอยู่ในกุศล และดำเนินไปสู่ความรู้แจ้ง แนวคิดเรื่องวิชชาตามนัยนี้ปรากฏในวรรณคดีไทยโดยตรงน้อยมาก แม้ว่าการแก้ปัญหาชีวิตที่ตรงที่สุดคือการขจัดอวิชชาด้วยวิชชา แต่ก็เป็นสิ่งยากยิ่งสำหรับปุถุชน นอกจากนี้จุดประสงค์ของการแต่งมักเป็นการให้ความเข้าใจต่อชีวิตมากกว่าสอนหลักธรรมอย่างตรงไปตรงมา คำสอนเรื่องการละกิเลสอาจแทรกอยู่ในตอนคลี่คลายเรื่อง เช่น คำสอนของฤาษีใน**พระไชยสุริยา** ที่ชี้มูลแห่งความพินาศของบ้านเมือง และบอก"ทางสวรรค์" อันอยู่นอกเหนือจาก "สมบัติมนุษย์ครุฑา กลอกกลับอัปรา" ให้ ส่วนใหญ่แล้วงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมักแสดงว่า การแก้ปัญหาบนพื้นฐานของอวิชชานั้นสร้างความเสียหายอย่างไร เช่น ในกรณีของชูชก ทศกัณฐ์ ท้าวสันนุราช หรือแม้ขุนแผน พระไวย เป็นต้น

งานบางประเภท เช่นงานแปลจากพงศาวดารต่างประเทศ คือ **สามก๊ก** และ **ราชาธิราช** ก็เห็นได้ว่าได้ผ่านการตรวจสอบเลือกเฟ้นอย่างมีเป้าหมาย นับตั้งแต่การเลือกเรื่อง การเรียบเรียง ตัดเติม ซึ่งไม่น่าจะเป็นเพราะเหตุผลทางสำนวนโวหารเท่านั้น สิ่งที่ปรากฏในฉบับภาษาไทย ซึ่งอาจเป็นทั้งการคงไว้หรือตัดเติม ก็คือสิ่งที่ผู้แปลและเรียบเรียงเห็นว่ามีความหมาย ทั้งส่วนที่เป็นความหฤหรรษ์ทางปัญญาและอารมณ์ ซึ่งสอดคล้องกับจุดประสงค์หลักที่จะให้เป็น "หิตานุหิตประโยชน์"

ราชาธิราชดูจะเน้นปัญญาที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมและโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนามากกว่า**สามก๊ก**ซึ่งเน้นปัญญาทางโลก **ราชาธิราช**ได้แสดงว่ากษัตริย์เป็นผู้รอบรู้ในธรรมในหลายตอนด้วยกัน เช่นเมื่อพระเจ้าราชาธิราชยกทัพแผ่อาณาเขตล่วงเข้าไปในอังวะ พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องกษัตริย์อังวะให้พระสังฆราชภังคยะสะกะโรไปเจรจาให้พระเจ้าราชาธิราชเลิกทัพ พระสังฆราชองค์นั้นได้เจรจาอ้างหลักธรรมในพุทธศาสนา พระเจ้าราชาธิราชก็โต้ตอบด้วยหลักธรรมเช่นเดียวกัน เช่น "...อันสัตว์เวียนไปในสงสาร ใครเลยจะพ้นจากกุศลและอกุศล ซึ่งจะหลีกภัยให้พ้นจากครุกรรมนั้น ก็แล้วแต่เจตนาอันประกอบด้วยปัญญาของตน..."

ในวรรณคดีที่มุ่งความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ การแสดงสิ่งซึ่งเรียกว่าอวิชชานั้นเป็นรสชาติทางอารมณ์ที่ยั่วเย้าให้ติดตามและให้สัมผัสต่อชีวิตในหลายแง่มุม ทั้งนี้กวีมิได้มีน้ำเสียงสนับสนุน เชิดชู หรือประณามอย่างชัดเจน นอกจากที่ผิดศีลธรรมอย่างร้ายแรง อย่างไรก็ตามเห็นได้ว่ากวีมิได้นำเกณฑ์ทางศีลธรรมมาใช้ตัดสินพฤติกรรมของตัวละคร

แต่ได้แสดงว่าการฝ่าเกณฑ์ทางศีลธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ในชีวิต โดยเฉพาะชีวิตที่ยังไปไม่พ้นอำนาจของอวิชชา ความสมดุลระหว่างส่วนดีและส่วนด้อยของตัวละคร จึงเป็นวัสดุสำคัญของการสร้างตัวละคร พระรามแม้ตระหนักว่าตนเป็นองค์อวตาร ก็มีความอ่อนแอและท้อถอยอยู่บ่อยครั้ง เพราะไม่ได้ดำรงความเป็นเทพไว้อย่างสมบูรณ์ ในเวลาเดียวกัน ความทุกข์ทรมานเยี่ยงมนุษย์ของพระรามก็วัดคุณค่าของการเสียสละอวตารลงมาแก้ปัญหาของโลกโดยต้องผจญกับปัญหาด้วยปัญญาและจิตใจอย่างมนุษย์ อาวุธและเวทมนตร์เป็นเพียงเครื่องประกอบ ไม่ใช่สิ่งสารพัดนึกที่จะพิชิตทุกอย่างโดยไม่พึ่งสติปัญญาและความมั่นคงในอารมณ์ อิเหนามีความเห็นแก่ตัวทำตามอำเภอน้ำใจ แต่ผู้อ่านก็เอาใจช่วยให้ได้สมหวังกับบุษบา เพราะความผิดพลาดของอิเหนาเป็นสิ่งสมเหตุผลและน่าประทับใจ จึงกล่าวได้ว่า "ถ้าหากอิเหนาเป็นเจ้าชายที่เป็นสัปบุรุษในพระพุทธศาสนา กวีก็ไม่อาจทำให้หนังสือเรื่องอิเหนาจับใจคนมาหลายชั่วอายุคนได้" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ๒๕๒๙, น. ๑๐๗)

ถึงแม้ว่าความรู้เรื่องชีวิตย่อมมีคุณต่อการป้องกันและแก้ไขปัญหาทั้งในโลกของความจริงและโลกวรรณศิลป์ แต่หากอาศัยเพียงประสบการณ์ส่วนตัว กว่าจะเข้าใจความซับซ้อนของชีวิตจิตใจมนุษย์ได้หมด ก็คงต้องใช้เวลามาก อาจต้องผ่านความผิดพลาดไม่มากก็น้อย คำสอนของผู้มีประสบการณ์มากกว่าจึงเป็นประโยชน์ ดังที่ฤาษีแห่งเกาะแก้วพิสดาร สอนสุดสาครเมื่อถูกผลักตกเหว ว่า

...อย่าไว้ใจมนุษย์ มันแสนสุดลึกล้ำเหลือกำหนด
ถึงเถาวัลย์พันเกี่ยวที่เลี้ยวลด ก็ไม่คดเหมือนหนึ่งในน้ำใจคน
มนุษย์นี้ที่รักอยู่อยู่สองสถาน บิดามารดารักมักเป็นผล
ที่พึ่งหนึ่งพึ่งได้แต่กายตน เกิดเป็นคนคิดเห็นจึงเจรจา
แม้นใครรักรักมั่งชังชังตอบ ให้รอบคอบคิดอ่านนะหลานหนา
รู้สิ่งใดไม่สู้รู้วิชา รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี

วัยอันแตกต่างอย่างมากระหว่างผู้เฒ่าซึ่งมีประสบการณ์อันจัดเจนกับเด็กน้อยไร้เดียงสา เป็นที่มาของคำสอนให้ตระหนักในความลึกล้ำเลี้ยวลดและเคี้ยวคดของน้ำใจคนที่ไม่อาจมองเห็นได้โดยง่ายจากภายนอก ความซื่อตรงและปฏิบัติตนอยู่ในศีลสัตย์เพียงอย่างเดียวอาจไม่ช่วยให้ชีวิตรอดปลอดภัยจากความเลวร้ายในโลกได้ คำเตือนนี้แม้เป็นวาจาของนักบวชก็มีลักษณะเป็นวิสัยโลกอยู่มาก ความสำคัญอยู่ที่ว่าความรู้วิชานั้นต้อง

สัมพันธ์กับความเป็นจริงของชีวิต ด้วยความรู้เท่าทันเล่ห์กลของมนุษย์ที่มิได้มีรักอันบริสุทธิ์เหมือนบิดามารดา จึงจะเอาตัวรอดจากอันตรายได้ ดังนั้น ความรอบคอบในการคิดอ่านและพิจารณาก่อนกระทำจึงเป็นสิ่งสำคัญ คำสอนนี้จึงมิใช่คำสอนให้เห็นแก่ตัวหรือให้เอารัดเอาเปรียบผู้อื่นก่อน แต่สอนให้พึ่งตนเองด้วยปัญญาและความระมัดระวัง

ความสำคัญของปัญญาใน**พระอภัยมณี** ปรากฏเด่นชัด เช่นที่พระบาลีบาทหลวงผู้ตั้งสำนักในป่าชนบทสอนนางละเวงในตอนที่ ๓๑ ว่า "แม้เพลิงกาลผลาญแผ่นดินสิ้นชีวิต อำนาจฤทธิ์ย่อมแพ้แก่ปัญญา" ที่มาส่วนหนึ่งของแนวคิดนี้ก็คือบรรยากาศของการตื่นตัวทางปัญญาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น **สามก๊ก** รรณคดีแปลจากพงศาวดารจีน ที่เน้นการชิงไหวพริบกันด้วยกลอุบายและการซ้อนกลกัน ก็มีการเน้นความสำคัญของปัญญาอยู่มาก เช่นในตอนที่ ๗ อ้องอุ้นกล่าวกับตั๋งโต๊ะ ว่า"อันอย่างธรรมเนียมโบราณ ถ้าผู้ใดหาบุญแลสติปัญญามิได้ ก็ย่อมแพ้แก่ผู้มีบุญแลปัญญาความคิด..." การเน้นความสำคัญของปัญญาน่าจะมีอิทธิพลต่อการใช้เล่ห์กลเพื่อเผด็จศึกใน**พระอภัยมณี**ด้วย อิทธิพลจาก**สามก๊ก**ไม่ได้ปรากฏเฉพาะแนวคิดเท่านั้น ยังปรากฏในสำนวนโวหารอีกด้วยดังเช่นนางเกษรานึกปรานีศรีสุวรรณว่า"ที่การศึกนั้นก็เสร็จสำเร็จทุกข์ที่การสุขยังไม่สมอารมณ์ประสงค์" (ตอนที่ ๗) และเมื่อมังคลาลอบนำโคตรเพชรกลับมาเกิดแผ่นดินไหว เพื่อให้นางละเวงคลายวิตกนางรำภาได้กล่าวถึงลักษณะธรรมดาในไตรดายุคว่ามีศึกและสุขหมุนเวียนกัน ดังข้อความในตอนที่ ๕๕ "นางรำภาว่าวิสัยไตรดายุค ย่อมเป็น**ศึก**แล้วเป็น**สุข**ทุกกรุงศรี" การเล่นคำ**ศึก**และ**สุข**เช่นนี้ตรงกับประโยคขึ้นต้นเรื่อง**สามก๊ก** ของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ว่า "เดิมแผ่นดินจีนทั้งปวงนั้นเป็น**สุข**มาช้านาน แล้วก็เป็น**ศึก** ครั้น**ศึก**สงบแล้วก็เป็น**สุข**" การเล่นคำที่มีเสียงคล้ายกันแต่มีความหมายต่างกันอย่างตรงข้ามคือ สุข และศึกนี้ แสดงถึงความสนใจในภาวะ ๒ ประการนี้ในชีวิตมนุษย์และสังคมใน**พระอภัยมณี**ด้วย ดังเห็นได้ว่าเนื้อหาส่วนใหญ่ของ**พระอภัยมณี**เกี่ยวข้องกับการศึกและความคลี่คลายที่นำไปสู่ความสุข สำนวนที่นางวาลีกล่าวกับตนเองว่า "จะพลิกพลิ้วชิวหาเป็นอาวุธ ประหารบุตรเจ้าลังกาให้อาสัญ" ยังคล้ายกับสำนวนใน**สามก๊ก** เมื่อขงเบ้งกล่าวกับเล่าปี่ ในตอนที่ ๓๗ ว่า "ข้าพเจ้าจะขออาสาเอาแต่เรือลำหนึ่งไปกับลิ้นข้าพเจ้าสามนิ้วเท่านี้ ไปยุให้ซุนกวนผิดกับโจโฉจงได้..." สำนวนดังกล่าวนี้ยังใกล้เคียงกับสำนวนใน**ราชาธิราช** เมื่อพระอาจารย์มะเปงถวายพระพรพระยาน้อยว่า "อาตมาภาพไม่ต้องรับพระราชทานเข้าของสิ่งใดสิ่งหนึ่งไป จะเอาแต่**ความลมปาก**ของอาตมาภาพนี้เป็นเครื่องราชบรรณาการไปให้สมิงมราหู ซึ่งกองทัพทั้งสามนั้นอาตมาภาพ

จะขออาสารบสู้ด้วย**เพลงอาวุธคือลมปากมิ**ให้ยากแก่ทแกล้วทหาร จะให้กองทัพเหล่านั้นเลิกไปจงได้" การเน้นความสำคัญของวาจาในเรื่องเหล่านี้ ก็คือการเน้นความสำคัญของปัญญานั่นเอง

นอกจาก**นี้พระอภัยมณี**ยังได้รับอิทธิพลจากพงศาวดารจีนเรื่องอื่นอีก ดังเช่นที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงตั้งข้อสังเกตไว้ว่า ปี่ของพระอภัยฯ มีส่วนคล้ายคลึงกับปี่ของเตียวเหลียงใน**ไซ่ฮั่น** เมื่อเปรียบเทียบข้อความใน **ไซ่ฮั่น** และ **พระอภัยมณี** ที่กล่าวถึงเพลงปี่ ก็จะเห็นความคล้ายคลึงของการใช้เพลงปี่เหนี่ยวโน้มใจเหล่าทหารให้หวนหาความสุขอันอบอุ่นในครอบครัวท่ามกลางบรรยากาศอันหนาวเย็นอ้างว้างของการศึกที่ซวนหวาดหวั่น เพลงจึงทำลายความฮึกเหิมที่จะสู้รบเสียสิ้น ใน**พระอภัยมณี**การใช้เพลงปี่เอาชนะศึกก็อาจอธิบายได้ตามโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนาผ่านคำพูดของผู้เฒ่าผู้ประสิทธิ์วิชา ที่ "...สอนสั่งอุปเท่ห์เป็นเล่ห์กล" ว่า

ถ้าแม้นว่าข้าศึกมันโจมจับ	จะรบรับสารพัดให้ขัดสน
เอาปี่เป่าเล้าโลมน้ำใจคน	ด้วย**เล่ห์กลโลกาห้าประการ**
คือ**รูปรสกลิ่นเสียงเคียงสัมผัส**	**เกิดกำหนัดลุ่มหลงในสงสาร**
ให้ใจอ่อนนอนหลับดังวายปราณ	จึงคิดอ่าน**เอาชัยเหมือนใจ**จง

เล่ห์กลของสงคราม จึงมีความเกี่ยวพันกับเล่ห์กลของโลกียะ ซึ่งมีอำนาจครอบงำมนุษย์ปุถุชนทุกผู้ทุกนามราวกับมนตร์สะกด ความหลับใหลเพราะเพลงปี่นั้นมีนัยะเดียวกับความลุ่มหลงมัวเมาในโลกียสุขนั่นเอง เพลงปี่มีอำนาจเพราะสามารถปลุกเร้าภาวะครอบงำของโลกียะได้สำเร็จ ความเข้าใจในมนุษย์จึงมีประโยชน์ในการควบคุมพฤติกรรมของผู้อื่นให้เป็นประโยชน์แก่ตนและเป็นอุปกรณ์สำคัญของการดำรงไว้ซึ่งอำนาจ การเรียนรู้ธรรมชาติวิสัยของมนุษย์มีฐานะสำคัญกว่าวิชาที่อาจบังคับธรรมชาติได้ เพลงปี่ยังเป็นการประสานระหว่างปัญญาและอารมณ์อย่างลึกซึ้ง และเป็นการแสดงความเป็นสากลของธรรมชาติมนุษย์ที่ไม่มีความผิดแผกในหมู่คนต่างชาติต่างภาษาด้วย

นอกเหนือจากความรู้เท่าทันใน "เล่ห์กลโลกาห้าประการ" จากประสบการณ์ส่วนตัวแล้ว มนุษย์อาจศึกษาธรรมชาติและชีวิตจากประสบการณ์ของผู้อื่น โดยเฉพาะที่ตกทอดสั่งสมมายาวนานในรูปของสุภาษิตและคำพังเพย ซึ่งมีทั้งทางโลกและทางธรรม เป็นทั้งข้อสังเกต ข้อสรุป คำแนะนำสั่งสอนและข้อห้าม ในสมัยอยุธยา สุภาษิตอาจปรากฏในคำพูดของตัวละคร เช่น ใน**ลิลิตพระลอ** ก่อนพระลอออกจากเมือง พระนางบุญ

เหลือ ได้สั่งสอน "รัตท้าวพระยา" ในลักษณะภาษิตซึ่งมีที่มาจากข้อสรุปในการดำเนินชีวิต เช่น "อย่าชิงสุกก่อนห่าม อย่าล่ามม้าสองปาก อย่าลากพิษตามหลัง อย่าให้คนชังลักแช่ง แต่งตนให้คนรัก" ใน**มหาชาติคำหลวง** มีคำพังเพยแทรกในบทสนทนาซึ่งเติมจากคาถาอยู่บ้าง เช่นในกัณฑ์ชูชกเหล่านางพราหมณีกล่าวแก่อมิตตดาว่า "แลมึงเอาเนื้อมาสู้เสือนี้กลใด" เมื่อชูชกอิดเอื้อนที่จะไปขอสองกุมารมาเป็นทาส นางอมิตตดาก็บริภาษว่า "อยุทฺเธว ปราชิโต ไป่ทันปามปะศึก มาละคึกด่วนกลววแกลน หอกไป่ติดแพน แหลนไป่ติดด้าง ช้างไป่ถึงงา แลมึงมาด่วนระอาราถอย ด่งงนี้" ความนิยมสุภาษิตและคำพังเพยในหมู่ประชาชนเป็นเพราะเชื่อมโยงคติหรือข้อคิดเข้ากับชีวิตได้อย่างเป็นรูปธรรม สุภาษิตและคำพังเพยมักประกอบด้วยความเปรียบที่คมคาย ซึ่งเกิดจากข้อสังเกตในปรากฏการณ์ธรรมชาติและความเป็นไปในชีวิตประจำวัน **ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** กัณฑ์ชูชกมีภาษิตแทรกมากขึ้น เช่น เหล่าพราหมณีหว่านล้อมอมิตตดาให้ละทิ้งชูชก ว่า "จะมารักเหากว่าผม จะมารักลมกว่าน้ำ จะมารักถ้ำกว่าเรือน จะมารักเดือนยิ่งกว่าตะวัน แม่จะมารักยอเฒ่านั้นยิ่งกว่าตัวเล่า..." ในพงศาวดารจีน เช่น **สามก๊ก** ก็มีการอ้างสุภาษิตคำพังเพย เช่น ตอนที่ ๑๒ หมันทองกล่าวกับซิหลง ว่า "ท่านไม่ได้ยินคำโบราณว่าไว้หรือ อันธรรมดานกจะทำรังย่อมแสวงหาซึ่งพุ่มไม้ซัฏจะได้ทำรังอยู่เป็นสุข ถึงลมพายุใหญ่จะพัดหนักมา รังนั้นมิได้เป็นอันตราย ประการหนึ่งเป็นชาติทหารจะหาแม่ทัพก็ให้พิเคราะห์ดูผู้ใจโอบอ้อมอารีแลชำนาญในการสงคราม ถึงข้าศึกจะยกมามากมายเท่าใดก็มิได้หวาดไหว คิดอ่านป้องกันมิให้ทหารทั้งปวงเป็นอันตราย ถ้าผู้ใดพบนายที่มีสติปัญญาหมายจะพึ่งได้แล้วไม่เข้าทำราชการด้วย อย่าให้คนทั้งปวงนับถือความคิดผู้นั้นเลย" ส่วน**ราชาธิราช**ก็อ้างสุภาษิตเช่นกัน เช่นพระสังฆราชภังคยะสะกะโรถวายพระพรพระเจ้าฝรั่งมังม้องว่า

> ...ซึ่งมหาบพิตรตรัสว่าเกรงจะไม่สมหมายนั้น รับพระราชทานอภัย อุปมาดังมหาบพิตรทรงพระดำหนินาวาทั้งโกลน ติลครโขนยังไม่ได้ใส่เครื่อง อันเรือยังทำไม่สำเร็จ ลครโขนยังมิได้แต่งครื่องครบนั้น จะดูงามที่ไหน...อันวิสัยมนุษย์ทุกวันนี้ ฆ่าช้างก็หวังจะเอางา เจรจาก็หวังจะเอาถ้อยคำเปนที่สำคัญมั่นหมาย...

การอ้างสุภาษิตคำพังเพยในวรรณคดีอาจมีจุดประสงค์หลายอย่าง เช่น สร้างความกระจ่างและหนักแน่นของความหมาย ให้พลังของสัมผัสทางอารมณ์ และทำให้ประสบการณ์เฉพาะมีลักษณะเป็นทั่วไปและขยายขอบเขตไปสัมพันธ์กับผู้อื่นได้ ที่สำคัญการอ้างถึงประเพณีเป็นส่วนหนึ่งของการวินิจฉัยเหตุการณ์และการตัดสินใจ ประเพณี

เป็นแบบแผนที่ยึดถือสืบต่อกันมาจนเป็นปกติวิสัยและได้รับการพิสูจน์แล้วว่าเป็นความจริงอันน่าเชื่อถือ หรือให้ผลที่พึงประสงค์จึงดำรงอยู่ได้ในความเชื่อของสังคม ใน **กาพย์พระไชยสุริยา** สุนทรภู่ได้กล่าวถึงมหันตภัยของการละทิ้งประเพณีว่าส่งผลเป็นความวิบัติทางจริยธรรม **สามก๊ก** กล่าวถึงความวุ่นวายในแผ่นดินสมัยพระเจ้าเลนเต้ว่า เมื่อเสวยราชย์นั้น "มิได้ตั้งอยู่ในโบราณราชประเพณี แลมิได้คบหาคนสัตย์ธรรม เชื่อถือเอาแต่คนอันเป็นอาสัตย์ ประพฤติแต่ตามอำเภอใจแห่งพระองค์เสียราชประเพณีไป" ใน**พระอภัยมณี** นางวาลีรำพึงเมื่อรู้ว่าพระอภัยจะปล่อยอุศเรนไป ว่า **ประนวณีดีงูให้หลังหัก** มันก็มักทำร้ายเมื่อภายหลัง จระเข้ใหญ่ไปถึงน้ำมีกำลัง เหมือนเสือชังเข้าถึงดงก็คงร้าย อันแม่ทัพจับได้แล้วไม่ฆ่า ไปข้างหน้าศึกจะใหญ่ขึ้นใจหาย ต้องตำรับจับให้มั่นคั้นให้ตาย จะทำภายหลังยากลำบากครัน" ในนิราศเรื่องต่าง ๆ ของสุนทรภู่ สุภาษิตมีบทบาทเชื่อมโยงประสบการณ์ส่วนตัวของสุนทรภู่กับประสบการณ์ที่ยอมรับกันแล้วจากอดีตถึงปัจจุบันและยังจะเป็นจริงต่อไปในอนาคตอีกอย่างไม่รู้สิ้นสุด ในเสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** สุภาษิตที่ตัวละครอ้างในคำโต้ตอบยอกย้อนกันนั้นนับเป็นวัสดุสำคัญของการสื่ออารมณ์ เช่น ขุนแผนกล่าวด้วยความผิดหวังและเจ็บแค้นในความแปรเปลี่ยนของวันทองว่าแฝงอยู่ในธรรมชาติภายในที่ปกปิดไว้พ้นจากความสังเกต "เมื่อแรกเชื่อว่าเนื้อทับทิมแท้ มาแปรเป็นพลอยหุงไปเสียได้ กาลวงว่าหงส์ให้ปลงใจ ด้วยมิได้ดูหงอนแต่ก่อนมา"

อย่างไรก็ตาม ในบรรยากาศของความตื่นตัวทางปัญญา สุนทรภู่ก็ได้ชี้ว่าประเพณีอาจสร้างขึ้นใหม่ได้ ดังเห็นได้ว่า **พระอภัยมณี** เริ่มต้นเรื่องที่ท้าวสุทัศน์รับสั่งให้โอรสทั้งสองแสวงหาวิชาเพื่อจะได้ครอบครองเมืองสืบไป ในคำประพันธ์ ว่า "อันชายชาญเชื้อกษัตริย์ขัตติยา ย่อมพากเพียรเรียน**ไสยศาสตร์เวท** สิ่งวิเศษสืบเสาะแสวงหา ได้ป้องกันอันตรายนครา ตามกษัตริย์ขัตติยา**อย่างโบราณ**" จะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตามพระอภัยมณีและศรีสุวรรณมิได้เล่าเรียนไสยศาสตร์เวทกลับมา นับเป็นการฝืนประเพณี และเนื้อเรื่องของ**พระอภัยมณี**ต่อจากนี้ก็ได้แสดงว่า วิชาที่เหมาะสำหรับกษัตริย์นั้นไม่จำเป็นต้องเป็นไสยศาสตร์เวท แต่อาจเป็นความเข้าใจโลกและชีวิต ซึ่งมีคุณค่าที่เหมาะยิ่งในการติดต่อสัมพันธ์กับมนุษย์แม้ต่างชาติต่างภาษา

ถึงกระนั้น วรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็มิได้ปฏิเสธไสยศาสตร์เสียทีเดียว ในชีวิตจริง ไสยศาสตร์ได้ตอบสนองความจำเป็นบางอย่างของสังคม เนื่องจากมนุษย์มีความรู้อันจำกัดในธรรมชาติ ใน**พระอภัยมณี**ความรู้ที่ลึกถึงเบื้องหลังของเหตุการณ์ในธรรมชาติเป็นคุณสมบัติพิเศษของนักปราชญ์ ดังที่ขุนนางได้กราบทูล

นางละเวง เมื่อดำริจะตีเมืองผลีกว่า

อันนักปราชญ์ราชครูผู้สำเร็จ	คือสมเด็จสังฆราชพระบาทหลวง
รู้วิสัยไตรยุคทุกกระทรวง	แล้วก็ล่วงรู้ประมาณการสงคราม
ทั้งดินฟ้าอากาเพศเหตุวิบัติ	แม้นกษัตริย์สงสัยได้ไต่ถาม
เป็นที่ครูสุริยวงศ์ทรงพระนาม	ได้ปราบปรามบ้านเมืองเรืองเจริญ

ดังนั้น ความเป็นไปอันดูลึกลับในธรรมชาติ ก็มิใช่สิ่งที่พ้นวิสัยการเรียนรู้ของมนุษย์ แม้จำกัดอยู่ในเฉพาะบุคคลหรือเฉพาะกลุ่ม ความรู้ลึกถึงเงื่อนงำในธรรมชาติและจักรวาลจนอธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติเชื่อมโยงกับเหตุผลผันที่จะเกิดกับมนุษย์และสังคม เป็นสิ่งสำคัญต่อความอยู่รอดของเมืองและความเจริญรุ่งเรืองจนสามารถแผ่อำนาจไปยังเมืองอื่นด้วย จึงเป็นวิชาสำหรับผู้ปกครอง ดังที่สุนทรภู่กล่าวใน**เพลงยาวถวายโอวาท** ว่า

อุตส่าห์เรียนเขียนอ่านบุราณราช	ไสยศาสตร์สงครามตามประสงค์
ลำดับจักรพรรดิชิตียวงศ์	อุตส่าห์ทรงจดจำให้ชำนาญ

ในชีวิตจริงความรู้ทางไสยศาสตร์มีบทบาทในการเสริมความเชื่อมั่นของมนุษย์ที่จะเอาชนะควบคุมธรรมชาติ หรืออย่างน้อยที่สุดตีความธรรมชาติเพื่อบรรเทาความหวาดหวั่น ดังเช่นเมื่อมีเหตุฟ้าผ่าจนไฟไหม้มหาปราสาทภายหลังการฉลองพระไตรปิฎกที่สังคายนาใหม่ในรัชกาลที่ ๑ พระราชาคณะ สมเด็จพระสังฆราช พระพิมลธรรม พระพุฒาจารย์ พระธรรมมุนี พระราชมุนี เป็นต้น ได้เข้าถวายพระพรโยงกับพระบาลีในคัมภีร์พระพิมพานิพพานว่า "...เห็นว่าจะเสียแก่พระราชทรัพย์เท่านั้น... ต่อนี้ไปอ้างพระราชกุศลศีลทานและพระทัยหวังต่อพระโพธิญาณเป็นที่ตั้ง อาจจะกันอันตรายได้หมด" และ"...ว่าอสุนีตกต้องกำแพงและบ้านเรือนในเมืองใด เป็นนิมิตจะให้เมืองนั้นมีชัยชนะข้าศึกเมืองอื่นจะปราชัยพ่ายแพ้แก่ชาวเมืองนั้น" อีกทั้ง "...เห็นว่าอสุนีถูกทิศอุดรต้องตำราว่าสวัสดีมีชัย..." (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ,๒๕๐๙, น. ๒๒๔-๒๒๕)

ในบทละครนอก ความรู้วิชาไสยศาสตร์ในรูปของเวทมนต์คาถามีส่วนสำคัญในการสร้างคุณสมบัติแก่ตัวเอก เช่นเรื่อง**มณีพิชัย** นางยอพระกลิ่นใช้เวทมนต์ที่พระอินทร์สอนให้แก้เผ็ดแม่ผัวและพระมณีพิชัยที่หูเบาจนขับไล่นางออกจากเมือง ในบรรยากาศของความเชื่อทางไสยศาสตร์ ผู้แต่งได้แสดงว่าความเชื่อนี้เป็นดาบสองคม อาจเป็นเครื่องมือของคนชั่วทำลายคนดีได้ และอาจเป็นเครื่องมือของคนดีที่จะพิชิตคน

ชั่วได้เช่นเดียวกัน ดังนั้นไสยศาสตร์จึงไม่ใช่จุดหมายปลายทางของชีวิต และจำเป็นต้องมีคุณธรรมเป็นเครื่องกำกับ ผู้โฉดเขลาเพราะรู้ไม่เท่าทันผู้อื่นอาจตกเป็นเหยื่อความฉ้อฉลของผู้มีวิชาที่บิดผันจริงให้เป็นเท็จ เช่นคำทำนายของโหรใน**สังข์ทอง** และ**สังข์ศิลป์ไชย** ดังนั้นข้อคิดจากเรื่องเหล่านี้จึงมิใช่การโจมตีไสยศาสตร์ แต่เป็นการย้ำว่าผู้ที่อยู่ในสถานะที่สูงเพียงใดย่อมต้องใช้ปัญญาพิจารณาให้มากเพียงนั้น พร้อมกับที่ต้องแสวงหาวิชาความรู้ที่เป็นประโยชน์ให้มากที่สุดจึงจะรักษาอำนาจไว้ได้ ความเชื่ออย่างงมงายของท้าวสันนุราชมีแรงเสริมจากความลุ่มหลงในราคะ ขณะเดียวกันบทละครได้อาศัยความเชื่อในความเป็นไปได้ของไสยศาสตร์เป็นเครื่องเสริมรสชาติของเรื่อง เช่นการล้างชีวิตด้วยการเผาพระบรรค์และการชุบชีวิตให้ฟื้นคืนขึ้นมาใหม่ การถอดดวงใจไว้ในที่ ๆ คิดว่าปลอดภัย ใน **รามเกียรติ์** และ **คาวี** บ่งชี้ถึงความใฝ่ฝันและจินตนาการเท่าที่จะเป็นไปได้ของการคิดเอาชนะธรรมชาติ ซึ่งในที่สุดก็ให้ข้อสรุปว่าเป็นความล้มเหลวมากกว่าความสำเร็จอันยั่งยืน

เสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** ซึ่งสืบเค้าจากความเชื่อของชาวบ้านมาตั้งแต่สมัยอยุธยาได้ชี้ว่าไสยศาสตร์เป็นวิถีทางอันสำคัญในการเรียนรู้และเพิ่มพูนคุณสมบัติแก่ตัวเอก ไสยศาสตร์เป็นเครื่องพิสูจน์สติปัญญา ความพากเพียร และทรหดอดทนของขุนแผน ในการต่อสู้ฝ่าฟันกับอุปสรรค ไสยศาสตร์เป็นสิ่งที่หล่อเลี้ยงความทะเยอทะยาน ความทระนงองอาจ และความมุ่งมั่นในชีวิต จนกลายมาเป็นความสำเร็จซึ่งได้มาอย่างมิใช่ความบังเอิญ จากพลายแก้วเด็กหนุ่มผู้ยากจน แม้เป็นเชื้อสายขุนนาง แต่ก็เป็นขุนนางระดับล่าง ซ้ำยังถูกราชทัณฑ์ถึงชีวิต ขุนแผนได้สร้างเนื้อสร้างตัวขึ้นมาจนเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัย นับตั้งแต่รับอาสาศึกไปรบเชียงทอง เมื่ออายุเพียงสิบเจ็ดปี และได้ชัยชนะกลับมา ชัยชนะนั้นทำให้ขุนแผนได้รับเกียรติยศพร้อมกับการสูญเสียวันทองเมียรัก พลายงามบุตรของขุนแผนกับวันทองได้อาศัยวิชาไสยศาสตร์เป็นเครื่องนำพาตัวเข้ารับราชการ ได้อาสาศึกและช่วยเหลือบิดาที่ถูกขังลืมออกจากคุก ขุนแผนพลายงามพร้อมทั้งคนโทษอีก ๓๕ คน ที่รู้ไสยศาสตร์ได้เป็นกำลังอันสำคัญในการเอาชนะศึกเชียงใหม่โดยไม่ต้องสูญเสียไพร่พล

แม้ความสำเร็จของการรบที่ขึ้นกับคนเพียงสามสิบกว่าคน ดูเป็นเรื่องสนุกเชิงนิยายมากกว่าที่จะเกิดขึ้นได้จริง แต่เนื้อเรื่องตอนนี้ก็ยืนยันโลกทรรศน์ของคนไทยที่มองไสยศาสตร์เป็นการเรียนรู้ซึ่งให้ความเชื่อมั่นแก่มนุษย์ที่จะจัดการกับปัญหา พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับที่ชำระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เอง ก็ยังกล่าวถึงคุณสมบัติทางไสยศาสตร์ของทหารไทยที่ไปฝรั่งเศส เช่น ที่ว่าราชทูตไทยให้ทหารสิบเจ็ด

คน "ผูกเครื่องล้วนลงเลขยันต์คาถาศาสตราคมเสร็จ" ให้ทหารฝรั่งแม่นปืน ๕๐๐ คน ระดมยิง "ด้วยอำนาจคุณพระรัตนตรัยแลคุณเลขยันต์สรรพอาคมคาถาวิชาคุ้มครองป้องกันอันตราย พลฝรั่งทั้งหลายยิงปืนนกสับทั้งใกล้แลไกลเป็นหลายครั้งเพลิงปากนกก็มิได้ติดดินดำแลมิได้ลั่นทั้งสิ้น" (สมเด็จพระพนรัตน์, ๒๕๐๕, น. ๔๑๒-๔๑๓)

เมื่อเทียบ**ลิลิตพระลอ** กับ**ขุนช้างขุนแผน** ซึ่งเป็นงานของกวีในราชสำนักเช่นเดียวกัน ก็เห็นได้ว่าความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ยังคงความสำคัญอย่างยิ่งยวด ในช่วงเวลาหลายร้อยปีแห่งวัฒนธรรมไทยสิ่งที่น่าสนใจก็คือเวทมนตร์คาถาของปู่เจ้าสมิงพรายใน**ลิลิตพระลอ** ได้รับการตีความใหม่ในกรอบโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนาว่ามิใช่สิ่งบันดาลชีวิต หากเป็นแรงเสริมมโนกรรมของชีวิตให้ปรากฏโดดเด่น ผ่านการหยั่งรู้ของผู้ทรงปัญญาและบำเพ็ญบุญอย่าง "เทพเจ้าจอมผา" ผู้เข้าใจเบื้องหลังชีวิตอย่างปรุโปร่ง เนื้อหาทางความคิดเช่นนี้แสดงถึงการปรับโลกทรรศน์ในแนวคิดของการถือผีมาเป็นแนวคิดเรื่องกรรมได้อย่างแยบยล ไสยศาสตร์จึงเป็นวัสดุของเรื่องที่อาจตีความได้หลายระดับ ทั้งระดับการปรุงแต่งบรรยากาศให้เร้าใจ และระดับของสัญลักษณ์ที่แสดงอำนาจอันแรงกล้าของความปรารถนา **ขุนช้างขุนแผน** แม้ไม่แสดงแนวคิดเชิงอภิปรัชญาอย่างชัดเจน ก็อาจเห็นได้ว่าไสยศาสตร์เป็นทั้งเครื่องมือในการไต่เต้าไปสู่ความสำเร็จของตัวเอก และก่อความยุ่งยากในชีวิตด้วย ทั้งนี้โดยการตัดสินใจของตัวละครเอง ไสยศาสตร์จึงเป็นเพียงเครื่องมือเท่านั้น มิใช่สิ่งกำหนดชะตาและไม่อาจยับยั้งชะตากรรมอันยิ่งใหญ่ได้

ใน**ขุนช้างขุนแผน** การที่ความรู้ทางไสยศาสตร์ได้เป็นเครื่องมือเลื่อนฐานะทางสังคมโดยเฉพาะในยามศึก น่าจะมีส่วนสะท้อนข้อเท็จจริงทางสังคมอยู่เหมือนกัน เพราะในความเป็นจริงการเขยิบฐานะจากไพร่และทาสเป็นขุนนางนั้นสามารถเป็นไปได้ในยามสงครามและแทบไม่ปรากฏในภาวะปกติ (ม.ร.ว.อคิน รพีพัฒน์, ๒๕๒๗, น. ๑๖๕) ไสยศาสตร์จึงถือเป็น**วิชา** หาใช่อวิชชาหรืออวิชชาตามความหมายอันเคร่งครัดของพุทธธรรมไม่ และเป็นวิชาที่พระภิกษุได้ศึกษาเล่าเรียนและถ่ายทอดแก่ศิษย์ที่มาฝากตัวบวชเรียนอยู่ด้วย แม้ว่าพระภิกษุได้ตักเตือนศิษย์ให้ใช้วิชาในกรอบของจรรยาแต่ก็ปรากฏว่ามีโจรผู้ร้ายที่รู้ไสยศาสตร์อยู่มาก เช่น หมื่นหาญโจรพ่อนางบัวคลี่ และคนโทษ ๓๕ คนดังกล่าวข้างต้น

เมื่อขุนแผนกล่าวอย่างมั่นใจว่า "ตัวกูก็ลือชาว่าคนดี" นั้น คำว่า**คนดี**ไม่สู้จะบ่งความหมายทางจริยธรรมเท่ากับคุณสมบัติของการรบ นอกจากจะมีสำนวนว่าคนดีมีวิชาแล้ว ยังอาจพูดว่าคนดีมีฝีมือ วิชาไสยศาสตร์มักเรียกร้องกำลังใจและความเชื่อมั่น

อันแรงกล้าจึงจะครอบครองได้ ความผาดโผนของไสยศาสตร์ทำให้มีการแต่งเติมเรื่องจนกลายเป็นขุนแผนได้กุมารทองมาด้วยการสังหารบัวคลี่และบุตรในครรภ์ ความเชื่อมั่นในวิชาทำให้ขุนแผนกระทำการอันอุกอาจร้ายแรงได้อย่างไม่สะทกสะท้าน โดยผู้แต่งได้สร้างความสมดุลระหว่างความคับแค้นผิดหวังของขุนแผนที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำอีก กับความร้ายกาจของหมื่นหาญที่มีอิทธิพลต่อการทรยศของบัวคลี่ ที่หลงตามคำบิดายอมวางยาฆ่าผัวเพราะความโลภเมื่อถูกชักจูง การเน้นคุณสมบัติของตัวเอกที่ไสยศาสตร์ทำให้ความหวั่นไหวทางอารมณ์ดูเป็นสิ่งเล็กน้อยเมื่อเทียบกับการขับเคี่ยวกันอย่างเอาเป็นเอาตายระหว่างขุนแผนและหมื่นหาญที่ถือตัวว่าเป็นคนดีมีวิชาทั้งคู่

ในสังคมที่คนส่วนใหญ่ไร้วิชาความรู้ การศึกษาไสยศาสตร์เป็นสิ่งที่กระทำกันเป็นการเฉพาะและหวงแหน ในเวลาเดียวกันคนที่อยู่ในฐานะเหนือกว่าคนทั่วไปก็เป็นที่เชื่อกันว่าต้องมีอำนาจพิเศษบางอย่าง การใช้พลังอำนาจทางเวทย์มนตร์คาถา จึงมีส่วนกำหนดสถานะทางสังคมของบุคคลด้วย (Mauss, 1972,p.30) ความสำเร็จเพราะไสยศาสตร์ของขุนแผน น่าจะเป็นสิ่งเย้ายวนต่อการแสวงหาและเพิ่มพูนอำนาจอยู่ไม่น้อย กวีจึงย้ำผ่านคำพูดและความรู้สึกนึกคิดของขุนแผนว่า มีความยึดมั่นในสัตย์ปฏิญาณต่อองค์พระมหากษัตริย์ไม่เสื่อมคลาย แม้ว่าในประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาจะได้มีการชิงราชสมบัติโดยขุนนางผู้มีอำนาจอยู่หลายครั้งทีเดียว ตามประเพณีนั้นวิชาไสยศาสตร์เป็นวิชาที่สำคัญและเพิ่มพูนอำนาจแก่ผู้ปกครอง ซึ่งดำรงอยู่ในสถานะอันศักดิ์สิทธิ์ ความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันกับความศักดิ์สิทธิ์ของบุคคลอาจไม่ใช่สิ่งเดียวกัน โดยเฉพาะเมื่อวรรณคดีเป็นเรื่องของชีวิต ความผิดพลาดและบกพร่องของผู้ที่อยู่ในสถานะอันศักดิ์สิทธิ์อาจเป็นเนื้อหาทางอารมณ์และความคิดอันลุ่มลึกได้

กล่าวได้ว่าไสยศาสตร์เกิดขึ้นได้ด้วยการตอบสนองความพยายามที่จะพิชิตความหวาดหวั่นต่อธรรมชาติและความผันผวนของชีวิต อาจเป็นได้ที่ "ความสนใจเป็นพิเศษในด้านที่มืดดำของมนุษย์นำไปสู่การเขียนเรื่องที่รุนแรงและเต็มไปด้วยความเชื่อทางไสยศาสตร์" (อิเคดะ และ เนโมโตะ, ๒๕๓๓,น.๑๘๒) ไสยศาสตร์ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นภาพสะท้อนของการสั่งสมความหวั่นไหวอันยาวนานท่ามกลางปัญหา การแก้ปัญหา ความผิดหวัง และความหวังในชีวิต ไสยศาสตร์จึงเป็นวัสดุอันสำคัญที่แสดงถึงศักยภาพในการเรียนรู้ของมนุษย์ที่จะไม่ยอมจำนนต่อปัญหาพร้อม ๆ กับที่ให้ความเข้าใจอันลึกซึ้งต่อภาวะทางอารมณ์ในการเผชิญปัญหาในชีวิตต่อเนื่องกันหลายชั่วอายุคน อันให้ความระทึกใจ ความสลดหดหู่ และความนิยมชมชื่นคละเคล้ากัน

เสมอมา

กล่าวโดยสรุป กวีในยุคนี้ไม่เพียงแต่สืบมรดกของความสำนึกรู้ต่อธรรมชาติและจักรวาล อีกทั้งความเข้าใจในปัญหาและศักยภาพของมนุษย์จากกวีสมัยอยุธยาเท่านั้น หากยังได้เพิ่มพูนความเฉียบคมในการวิเคราะห์ปัญหาของมนุษย์อันเนื่องด้วยส่วนประกอบทางจิตของชีวิต และได้แสดงความเชื่อมั่นเพิ่มขึ้นต่อศักยภาพของมนุษย์ทั้งในด้านความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ การเรียนรู้ ความมุ่งมั่น การใช้เหตุผล และสติปัญญา ทั้งนี้โลกทรรศน์สำคัญที่กำกับการตีความชีวิต แสดงนิสัยใจคอของตัวละครรวมทั้งพฤติกรรมที่นำไปสู่ปัญหาและการเผชิญปัญหา ก็คือโลกทรรศน์ในกรอบของพุทธศาสนาโดยเห็นได้ว่ามีการประสมประสานกับโลกทรรศน์ในแนวคิดของฮินดูและการถือผีอยู่บ้าง แต่แนวคิดทั้งสองก็อยู่ในบทบาทที่เป็นรองและถูกปรับให้เป็นส่วนเสริม เช่น ไสยศาสตร์เป็นการเรียนรู้เพื่อเพิ่มพูนความเชื่อมั่นในความสามารถเชิงปฏิบัติในการแก้ปัญหา แต่ไม่ใช่สิ่งบันดาลหรือยับยั้งชะตากรรม ซึ่งในที่สุดแล้วเป็นสิ่งที่มนุษย์จะต้องเผชิญด้วยองค์ประกอบภายในของชีวิตของตนเองเท่านั้น

ความสนใจในมนุษย์โดยเฉพาะในแง่องค์ประกอบภายในของชีวิต ทำให้กวีสมัยนี้แสดงภาวะทางอารมณ์ของตัวละครอย่างละเอียดและมีพลังในฐานะวัสดุสำคัญของเรื่อง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญของความงามของเนื้อหาทั้งด้านอารมณ์และความคิด โดยที่เนื้อหาประการหลังมักแฝงเร้นอยู่ในประการแรกอย่างแนบเนียน การฟื้นฟูความรู้ในหลักธรรมทางพุทธศาสนาซึ่งมีผลต่อความเอาใจใส่ต่อมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ทำให้กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นให้ความใส่ใจต่อตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์มากขึ้นในฐานะมนุษย์ที่มีชีวิตเลือดเนื้อและมีเหตุผลในการแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ทั้งดีและด้อย เช่น ในเรื่อง**รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน** และเห็นชัดที่สุดใน**พระอภัยมณี** และ **ลิลิตเตลงพ่าย** ลีลาเชิงอุดมคติจึงลดความเข้มข้นลงกว่าสมัยอยุธยา จนกวีสามารถยั่วล้อเสียดสีความบกพร่องของมนุษย์แม้กระทั่งตัวเอกที่อยู่ในสถานะสูง ด้วยอารมณ์ขันซึ่งมีลักษณะเชิงวิพากษ์วิจารณ์สูงขึ้น เช่น ในพระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ ๒ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้อยู่ในสถาบันอันศักดิ์สิทธิ์อาจมีชีวิตที่ผิดพลาดได้

ท่ามกลางบรรยากาศของความตื่นตัวทางปัญญาและการฟื้นฟูหลักคำสอนที่แท้จริงในพุทธศาสนา **ร่ายยาวมหาวสันตรชาดก** ที่แปลแต่งจากอรรถกถาชาดก ยังสื่อความเข้าใจในแนวคิดของทานบารมีที่เชื่อมโยงกับการสละอันยิ่งใหญ่เพื่อการบรรลุโพธิญาณ ซึ่งจะเกิดขึ้นไม่ได้หากปราศจากการตัดขาดจากความรักส่วนตัวของปุถุชน วรรณคดีเรื่อง

นี้ได้เพิ่มลักษณะปุถุชนแก่มหาบุรุษให้เด่นชัดขึ้นเพื่อแสดงศักยภาพของมนุษย์ในการกำหนดเจตจำนงของตนแม้ต้องแลกกับความรวดร้าวทุกข์ทรมานและความไม่เข้าใจของผู้อื่นเพียงใด ความละเอียดในการแสดงลักษณะภาวะทางอารมณ์ของชูชกก็มีมากขึ้นเพื่อให้ความเข้าใจในชีวิตที่บกพร่อง ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้มิใช่การสร้างซ้ำแต่ชี้ว่าการตีความชีวิตในยุคนี้เป็นทั้งผลจากลักษณะเฉพาะของยุคและการเข้าถึงมรดกทางปัญญาและทางอารมณ์อันเก่าแก่ที่สืบย้อนขึ้นไปได้ถึงสมัยพุทธกาล ที่สำคัญก็คือมรดกดังกล่าวได้ส่งผ่านมาในรูปของสื่อคือภาษา ซึ่งการแปลแต่งไม่ได้ทำลายเนื้อหาอันลึกซึ้งนั้น กลับทำให้มีความหมายแก่ผู้รับมากขึ้น

คุณูปการอย่างยิ่งของพุทธศาสนาต่อลักษณะเฉพาะของวรรณคดีตั้งแต่สมัยอยุธยาและแสดงชัดยิ่งขึ้นในรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็คือความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถสื่อความคิดระดับโลกุตตรธรรมผ่านความเข้าใจในโลกียธรรมและสัมผัสทางอารมณ์ของปุถุชน ตัวละครในงานประพันธ์ของยุคนี้มีมิติทางอารมณ์และพฤติกรรมที่ซับซ้อนหลากหลายมากกว่าที่ปรากฏในงานส่วนใหญ่ของอยุธยา เนื้อหาทางอารมณ์เช่นนี้ได้สร้างความลุ่มลึกแก่สติปัญญาของผู้เสพด้วย และได้ชี้ว่าวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ก้าวไปไกลกว่าวรรณคดีสมัยอยุธยา โดยเฉพาะในแง่ความเข้าใจเกี่ยวกับมนุษย์ ดังเห็นได้ว่าความเข้าใจในส่วนประกอบทางจิตเยี่ยงปุถุชนทำให้วรรณคดีสมัยนี้แสดงความสมดุลระหว่างส่วนดีและด้อยของตัวเอก และสามารถสร้างความหฤหรรษ์จากความชื่นชมในตัวเอกควบคู่ไปกับความเห็นใจในฝ่ายปฏิปักษ์

วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมิได้รับอิทธิพลของแนวคิดจากวรรณคดีในยุคก่อนเท่านั้น ยังได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีร่วมสมัยของตน เช่น วรรณคดีแปลจากพงศาวดารต่างประเทศ คือ**สามก๊ก ไซ่ฮั่น** และ**ราชาธิราช**เป็นต้น ซึ่งได้ให้ความเข้าใจในลักษณะร่วมของมนุษย์ต่างชาติต่างภาษาต่างสมัย ที่เน้นความสำคัญของปัญญาในทางโลกและความสำคัญของประสบการณ์ในชีวิตของคนทั่วไป อันได้ส่งอิทธิพลต่อการผูกเรื่อง **พระอภัยมณี** ในแนวที่แตกต่างไปจากแนวเรื่องแบบเดิม เมื่อประสานกับความเข้าใจในธรรมชาติมนุษย์ของสุนทรภู่เองอันเนื่องจากการเรียนรู้ในประสบการณ์เฉพาะตัว และอิทธิพลของบริบททางสังคมตลอดจนปฏิสัมพันธ์กับผู้เสพวรรณคดีที่ขยายวงกว้างขึ้น **พระอภัยมณี**จึงเป็นเรื่องที่แสดงเอกลักษณ์ของยุคอันโดดเด่น โดยเฉพาะนวลักษณ์ในแง่คุณสมบัติของตัวเอก โครงเรื่องที่แสดงภาวะหมุนเวียนระหว่างสุขและศึก และการที่ตัวเอกฝ่ายหญิงคือนางละเวงมีบทบาทเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ที่ดึงดูดใจยิ่ง

ในกรอบของโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนาที่ปรากฏในวรรณคดี มนุษย์มีความยิ่งใหญ่ที่จะกำหนดเจตจำนงของตนแม้ด้วยเหตุผลที่ผิดแผกกัน เช่น ความมุ่งมั่นในอุดมคติในร่ายยาวมหาเวสสันดรฯ หรือการตอบสนองต่อแรงปรารถนาจนท้าทายต่อการลงทัณฑ์ของเทพเจ้าในอิเหนา และความเชื่อมั่นในการตัดสินใจของรจนาที่ทำให้ทนการตำหนิเย้ยหยันได้ แม้ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและมิอาจบังคับควบคุมธรรมชาติได้อย่างถึงที่สุดจึงต้องฝากตัวไว้ในธรรมชาติ พุทธศาสนาก็ได้สอนให้มนุษย์เผชิญกับปัญหามากกว่าหลีกหนีปัญหา การกล่าวอ้างถึง "กรรม" ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ไม่ใช่เพื่อบรรเทาความคับแค้นเมื่อต้องยอมจำนนเท่านั้น ยังแสดงถึงการเผชิญหน้ากับปัญหาแม้ต้องแลกกับชีวิตท่ามกลางข้อจำกัดของความเป็นมนุษย์ ในวรรณคดีตั้งแต่สมัยอยุธยามนุษย์อาจเทียบความยิ่งใหญ่กับธรรมชาติไม่ได้ แต่ก็ไม่ยอมจำนนเช่นสัตว์อื่น ความผูกพันต่อธรรมชาติในวรรณคดีสมัยอยุธยาที่เด่นชัดที่สุดเกิดขึ้นด้วยความตระหนักในความสำคัญของธรรมชาติซึ่งอยู่บนพื้นฐานของการให้ความสำคัญแก่มนุษย์เอง ดังเห็นว่ามนุษย์ผู้ยิ่งใหญ่ อาจสร้างความหวั่นไหวแก่ธรรมชาติได้ ในส่วนของขนบวรรณศิลป์บทพรรณนาธรรมชาติมีเพื่อจุดประสงค์หลายประการ คือ การแสดงสัมผัสทางอารมณ์อันยิ่งใหญ่ ความเข้มข้นของเหตุการณ์ ความสำคัญของพฤติกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร กระบวนการทางจิตสำนึกของตัวละคร สิ่งเหล่านี้ได้พัฒนาอย่างเข้มข้นและหลากหลายขึ้นในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีเอกภาพกับวัสดุส่วนอื่นของเรื่อง

การแสดงธรรมชาติในลีลาอุดมคตินิยมของวรรณคดีตั้งแต่อยุธยาและยังปรากฏในรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นเครื่องชี้พลังของจินตนาการของกวีซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับผู้ประกอบศิลปะแขนงอื่นของวัฒนธรรมไทย เป็นเครื่องแสดงว่าโลกของจินตนาการได้แสดงความจริงในมโนภาพมากกว่าสิ่งที่จำลองจากความจริงเท่าที่ตาเห็น แม้ว่าลักษณะเช่นนี้จะลดลงในวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในงานประเภทนิราศกลอน ซึ่งเอาใจใส่ต่อเหตุการณ์ในประสบการณ์เฉพาะหน้าและความเคลื่อนไหวของผู้คนอันเร้าความสนใจมากขึ้น ก็ยังไม่ทิ้งความผูกพันกับธรรมชาติและสัมผัสทางอารมณ์อันเนื่องด้วยธรรมชาติที่สะท้อนความเดียวดายของชีวิตยามยากไร้ตกต่ำ เช่น ในนิราศของสุนทรภู่ซึ่งยังรักษาแก่นของนิราศไว้อย่างงดงาม

ขนบนิราศที่ใช้แสดงตัวละครได้อย่างมีพลังและสัมพันธ์กับแก่นเรื่องปรากฏชัดที่สุดในลิลิตเตลงพ่าย เป็นวัสดุอันสำคัญที่ให้ความชื่นชมว่ามนุษย์อาจยิ่งใหญ่ได้ แม้มี

ความอ่อนแอก็สามารถเลือกรักษาเกียรติยศไว้เหนือชีวิต ข้อจำกัดของมนุษย์จึงไม่สามารถทำลายความน่าชื่นชมในความเป็นมนุษย์ได้ ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย ซึ่งมักสนใจกันว่าสามารถแต่งเทียบงานแบบฉบับในสมัยอยุธยาจนถือเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาของยุคสมัย ก็ได้อาศัยเนื้อเรื่องเดิมตาม**ปัญญาสชาดก**เป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงความแกร่งกล้าของมนุษย์ในการผจญความทุกข์ในท่ามกลางธรรมชาติอันเป็นปฏิปักษ์ นับเป็นจุดยอดของพฤติกรรมที่ให้ความงดงามของเนื้อหาได้อย่างน่าตื่นใจ ความคิดที่ว่าโลกธรรมชาติเป็นสิ่งท้าทายและพิสูจน์คุณค่าของความเป็นมนุษย์ ซึ่งอาจมองไม่เห็นในโลกวัฒนธรรม ได้ปรากฏใน**ขุนช้างขุนแผน** ด้วย โดยเฉพาะในตอนที่ ๑๘ ซึ่งชี้ว่าความรักอันดูดดื่มของขุนแผนและวันทองเป็นสิ่งที่อยู่เหนือการปรุงแต่งและเงื่อนไขทางวัฒนธรรม ความพินาศในชีวิตของวันทองที่ถูกประหารเพราะเหตุผลทางวัฒนธรรมในตอนที่ ๓๕ นั้นแสดงการผจญกับชะตากรรมอันยิ่งใหญ่ ซึ่งไม่อาจลดทอนลักษณะส่วนดีภายในของมนุษย์ได้

บทที่ ๔

รูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๑. มโนทัศน์เรื่องรูปแบบและเนื้อหาในวรรณคดีวิจารณ์

มีคำอธิบายที่แสดงความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหาว่า ศิลปะจะปรากฏให้ประจักษ์แก่ผู้อื่นได้ผู้แสดงต้องถอดอารมณ์สะเทือนใจออกมาเป็นรูป ดังคำนิยามว่า"ศิลปะคืออารมณ์สะเทือนใจผ่านสู่ความคิดและกำหนดขึ้นเป็นรูป (Art is Emotion, passed through Thought and fixed in Form -Delsorte)" (เสฐียรโกเศศ , ๒๕๑๕ข, น. ๓๘)

ด้วยเหตุนี้ เนื้อหาก็คืออารมณ์ความรู้สึกและความคิด และรูปก็คือตัวสื่อที่ประสาทสำนึกรับรู้ได้ซึ่งอาจเรียกได้ว่ารูปแบบ หรือทางทัศนศิลป์เรียกว่ารูปทรง อาจกล่าวได้ว่า "เนื้อหาคือความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ(Artistic Form)" (ซลูด , นิ่มเสมอ ๒๕๓๑, น. ๒๒)

เนื่องจากรูปแบบทางศิลปะเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นอย่างมีจุดหมายเพื่อสื่อความหมาย ส่วนประกอบของรูปแบบทุกส่วนหรือทุกหน่วยย่อมต้องประสานกันเป็นเอกภาพ เพราะมีพันธกิจร่วมกันในการสื่อความหมาย ซลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายว่า"รูปทรงที่แสดงเนื้อหาหรือความหมายของงานศิลปะได้ จะต้องเป็นรูปทรงที่เป็นศิลปะเท่านั้นหมายถึงรูปทรงที่ศิลปินได้สร้างขึ้นจากทัศนธาตุ[๑] ต่าง ๆอย่างมีเอกภาพ รูปทรง...จะให้เนื้อหาที่ประกอบด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียภาพและอารมณ์อื่น ๆตามเรื่องที่ศิลปินได้รับความบันดาลใจมา" (๒๕๓๑, น. ๒๒) และวิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๔๓๑, น. ๓๔) กล่าว

---

๑ ทัศนธาตุ เป็นวัสดุของทัศนศิลป์ คือ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา ที่ว่าง สี และลักษณะผิว เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สร้างรูปทรงเพื่อสื่ออารมณ์หรือความคิด (ซลูด นิ่มเสมอ , เรื่องเดียวกัน, น. ๒๗)

ว่า"...ศิลปะเป็นศิลปะได้ก็เพราะมีรูป...**รูปในวรรณคดีก็คือเอกภาพ(unity)นั่นเอง** ในบทประพันธ์ที่นับว่าเป็นวรรณคดี ทุกส่วนจะต้องมีความเกี่ยวพันกันเป็น organic whole หมายความว่า ทุกส่วนล้วนมีความสำคัญสำหรับส่วนรวม เราจะตัดส่วนหนึ่งส่วนใดออกเสียโดยมิให้กระทบกระเทือนส่วนรวมมิได้"

ดังนั้นความงามของรูปแบบย่อมขึ้นกับเอกภาพของรูปแบบนั้นเอง และเอกภาพของรูปแบบย่อมเกิดขึ้นด้วยเหตุผลสำคัญที่สุดคือการสื่อความหมายแก่ผู้รับ การศึกษาความงามของรูปแบบย่อมหลีกเลี่ยงการศึกษาความหมาย หรือการตีความสารจากตัวงานไม่ได้เลย ความงามของรูปแบบที่ไม่เชื่อมโยงกับเนื้อหาเลยนั้นย่อมเป็นไปไม่ได้ ดังที่เรอเน่ เวลเลค และออสติน วอร์เรนกล่าวว่า ในวรรณคดีนั้นความงามของรูปแบบมักจะดำรงอยู่เพื่อประโยชน์ของการแสดงออก (Wellek and Warren , 1970,p. 246) นอกจากนี้เอกภาพของรูปแบบย่อมต้องสัมพันธ์กับเอกภาพของเนื้อหาซึ่งคุมด้วยเอกภาพของความคิดดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ (๒๕๓๑, น. ๑๐๓) อธิบายว่า

> ...การจะทำรูปความคิดให้เป็นสิ่งเห็นจริงด้วยตาได้นั้น ศิลปินจะต้องสร้างรูปทรงที่มีความสมบูรณ์อย่างยิ่งขึ้น เป็นรูปทรงที่มีรูปความคิดเป็นหน่วยนำ ดลใจ ควบคุมให้ศิลปินเลือกวัสดุและวิธีการในการสร้างรูปทรง รูปความคิดจึงต้องเป็นหน่วยที่มีเอกภาพในตัวเอง มีรูปความคิดหลัก รูปความคิดรอง และมีการจัดสรรองค์ประกอบของรูปความคิดให้สัมพันธ์กับรูปทรงด้วย

เอกภาพของรูปแบบ (ตัวสื่อ) และเนื้อหา (ความหมาย) จึงเป็นที่มาของคุณภาพของการสื่อสารหรือที่เรียกว่าสุนทรียภาพ หรือกล่าวได้ว่า เอกภาพของรูปแบบและเนื้อหาเป็นสิ่งกำหนดความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานศิลปะ ดังที่ ศิลป์ พีระศรี (ในเสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๗, น. ๖๔-๖๖)ได้พิจารณาความงามของพระเศียรพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยว่าประกอบด้วยเส้นวงรูปนอกที่ประสานกันอย่างอ่อนละมุนและประณีตตั้งแต่เส้นพระศอและพระกรรณที่เชื่อมกับกลุ่มก้อนพระเกศา ส่วนดวงพระพักตร์ก็ประกอบด้วยเส้นโค้งของพระขนงที่ประสานกับเส้นพระโอษฐ์อันมีลายโค้งอ่อนขึ้นลง ให้ความรู้สึกสงบผ่อนคลาย รับกับดวงพระเนตรที่หรี่แสดงการบรรลุพระธรรม และลงความเห็นว่า "ถ้าจะเปลี่ยนแปลงลายเส้นแม้เส้นเดียวหรือเปลี่ยนขนาดปริมาตรของพระเศียร โดยไม่ให้เสียเอกภาพอันสมบูรณ์ของศิลปนั้น ไม่ได้เลย"

เมื่อกล่าวถึงความประสานระหว่างเนื้อหาและรูปแบบ หรือพลังทางสุนทรียภาพ

ก็มีคำอธิบายว่าจะเกิดขึ้นได้ด้วยกลวิธีที่เหมาะสมของผู้แต่ง แต่กลวิธีเพียงอย่างเดียวก็มิใช่สิ่งประกันความสำเร็จของศิลปะ ดังที่เสฐียรโกเศศกล่าวว่า

> ถ้าข้าพเจ้ามีความรู้ทางเทคนิคสูง แต่ขาดความสามารถทางศิลปะคือขาดความนึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ ...แม้แต่งได้ดีด้วยความรู้และฝีมือความชำนาญ รู้จักหลักของการแต่ง รู้จักเลือกถ้อยคำและเรียบเรียงเป็นหนังสือได้อย่างดีถึงขนาด แต่หนังสือที่ข้าพเจ้าแต่งขึ้นอาจไม่เร้าใจคนอ่าน ไม่ทำให้คนอ่านเกิดความรู้สึกนึกเห็นหรือเป็นอารมณ์สะเทือนใจ นี่เป็นเพราะขาดศิลปะที่แท้จริง เพราะมีแต่เทคนิคอย่างเดียว (๒๕๑๕ ข, น. ๑๐๘)

ดังนั้นกลวิธีจะมีประโยชน์ก็ต่อเมื่อใช้เป็นอุปกรณ์จัดวัสดุของการสื่อสารให้ประกอบขึ้นเป็นรูปแบบที่เหมาะสมแก่การสื่อสาร หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า กลวิธีที่เหมาะสมคือความรู้และวิธีการในการจัดการประกอบวัสดุให้มีสัมฤทธิผลทางสุนทรียภาพ ด้วยเหตุนี้งานที่ให้ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์และความคิดได้ย่อมแสดงว่ามีกลวิธีที่เหมาะสม แต่ความเหมาะสมนั้นอาจไม่ได้ขึ้นกับความถูกต้องตามแบบแผนในด้านอื่น เช่น ภาษา พิธีกรรม หรือความรู้แขนงต่าง ๆ ก็ได้

ในการสื่อสารด้วยภาษา การเปลี่ยนถ้อยคำอาจเป็นผลต่อการเปลี่ยนเนื้อหาที่ลุ่มลึกด้วย กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (๒๕๑๔, น. ๓๔) ทรงกล่าวว่า "คุณค่าของวรรณคดีอยู่ที่เนื้อความอันสุขุม" และทรงอธิบายว่า

> ..เนื้อความนั้น...มิได้หมายถึงแต่เพียงใจความหรือเค้าความเท่านั้น แต่หมายถึงข้อความเต็มตามถ้อยคำที่แสดง บางคนมักจะเข้าใจว่าเนื้อความ matter กับทำนองประพันธ์ style เป็นคนละส่วนกัน และเข้าใจต่อไปว่าผู้ประพันธ์บางคนมีเนื้อความดี แต่ทำนองประพันธ์ไม่ดี และผู้ประพันธ์บางคนมีทำนองประพันธ์ดีแต่เนื้อความไม่ดี ความเข้าใจเช่นนี้เกิดจากความเห็นที่ว่าความข้อหนึ่งจะพูดได้หลายอย่าง...

ความเข้าใจว่าเนื้อความ และทำนองประพันธ์ (หรือที่เรียกในสมัยต่อมาว่าลีลาการประพันธ์)เป็นคนละส่วนกันนั้น น่าจะไม่ถูกต้อง เพราะลีลาการประพันธ์เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เนื้อความปรากฏแก่ผู้รับ ดังนั้น "นักวรรณคดีย่อมถือว่า เนื้อความอย่างหนึ่งก็พูดได้อย่างเดียว ถ้าพูดไปอีกอย่างหนึ่งก็ทำให้เนื้อความอันละเอียดสุขุมนั้นต่างไป

ด้วย" (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ , เรื่องเดียวกัน, น. ๓๖)

เนื่องจากคุณค่าส่วนหนึ่งของวรรณคดีขึ้นอยู่กับเนื้อหาทางความคิด แต่เป็นเนื้อหาที่ปรากฏอย่างแฝงเร้นมากกว่าแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งซึ่งจะเป็นสิ่งที่ทำลายพลังทางศิลปะ จึงมีข้อโต้แย้งเสมอในประเด็นความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศีลธรรมหรือจริยธรรม วิทย์ ศิวะศริยานนท์ได้กล่าวว่า

> "...วรรณคดีมิได้ไร้ศีลธรรม ตรงกันข้ามเปี่ยมไปด้วยศีลธรรม แต่ศีลธรรมนั้นกลมกลืนเข้าไปในเนื้อหาของเรื่องจนหารอยต่อรอยเชื่อมมิได้" (๒๕๓๑, น. ๑๑๕)

ความแตกต่างของศาสนาและศิลปะอาจไม่ใช่ความแตกต่างในเนื้อหาด้านความคิด เพราะศาสนาและศิลปะอาจสื่อความคิดตรงกัน แต่สื่อด้วยรูปแบบและวัสดุที่แตกต่างกัน ดังที่ศิลป์ พีระศรี (๒๕๓๑, น. ๒๘) กล่าวว่า"ความแตกต่างกันระหว่างศาสนาและศิลปะ...อยู่ที่ศาสนาก่อให้เกิดความสบายใจ ถ้าเราเชื่อถือ ศิลปะก่อให้เกิดความสบายใจเป็นผล ถ้าเรามีความรู้สึก" ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าศิลปวรรณคดีจะสื่อเนื้อหาทางความคิดได้ ก็ต่อเมื่อผู้รับสามารถเข้าถึงเนื้อหาทางอารมณ์เสียก่อน คุณค่าทางจริยธรรมของตัวงานจึงย่อมจะต้องมีสหสัมพันธ์กับคุณค่าทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก

นอกจากศาสนาและศิลปะมีธรรมชาติแตกต่างกันแล้ว ยังมีหน้าที่หรือภารกิจผิดแผกกันอีกด้วย ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๕๓๑,น. ๑๑๕-๑๑๖)ได้อธิบายไว้ว่า

> ...ความจริงการกล่าวว่าวรรณคดีมีหรือไม่มีศีลธรรมเป็นการตั้งปัญหาผิด วรรณคดีกับศีลธรรมเป็นคนละเรื่อง นักศีลธรรมไม่มีสิทธิที่จะมากะเกณฑ์ให้วรรณคดีมีศีลธรรมมากไปกว่าที่จะมากะเกณฑ์ให้ศีลธรรมมีลักษณะเป็นวรรณคดี...ความจริงเนื่องจากวรรณคดีสร้างขึ้นจากชีวิต จากความคิดความรู้สึกของมนุษย์และเหตุการณ์ซึ่งได้เกิดขึ้นในชีวิตจริง ๆ วรรณคดีจึงหลีกเลี่ยงหรือละเลยปัญหาศีลธรรมไปเสียไม่ได้ สิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตจะต้องเกี่ยวข้องกับปัญหาศีลธรรมเป็นเงาตามตัวไป แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าวรรณคดีมีหน้าที่สอนธรรมจรรยา...นักศีลธรรมจะกล่าวว่าชีวิต**ควร**จะเป็นเช่นนั้น แต่กวีจะพูดว่า ชีวิต**เป็น**เช่นนั้น ...

นักศีลธรรมและกวีมีข้อแตกต่างที่ชัดเจน คือนักศีลธรรมมีลักษณะเป็นนักอุดมคติสูงกว่ากวี และกวีที่แท้จริงน่าจะผูกพันกับชีวิตจริงอันตนสัมผัสรับรู้มากกว่าที่จะมุ่งสอน แต่ทั้งนี้ไม่น่าจะหมายความว่ากวีไม่ควรมีความฝันใฝ่เชิงอุดมคติ หรือไม่ควร

เสนอสิ่งที่ควรเป็นในทัศนะของตน กวีและศิลปินอาจเป็นนักศีลธรรมด้วยก็ได้ แต่ในบทบาทและหน้าที่ของผู้ประกอบศิลปะความสำเร็จของเขาย่อมต้องผ่านสัมฤทธิผลทางสุนทรียะของตัวงาน

ในสมัยปัจจุบันนักวิจารณ์ตะวันตกหลายคนยังเชื่อมั่นในคุณค่าเชิงจริยธรรมของวรรณคดี เช่น Wilhelm Emrich(วิลเฮล์ม เอมริค) เห็นว่าวรรณคดีที่มีคุณค่าสามารถ "กระตุ้นวิจารณญาณของผู้อ่านต่อเนื่องกันไปได้" และ "งานศิลปะที่สูงด้วยคุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ย่อมจะต้องมีคุณค่าเชิงจริยธรรมด้วย" (อ้างถึงในเจตนา นาควัชระ , ๒๕๒๕, น. ๑๒) ดังนั้น "การประเมินคุณค่าเชิงจริยธรรมนั้นไม่จำเป็นจะต้องเป็นการเน้น'เนื้อหา' และละเลย 'รูปแบบ' เสมอไป" ยิ่งไปกว่านั้น "เกณฑ์ทางจริยธรรมอาจจะนำมาใช้ในการประเมินค่าไม่ได้ทุกกรณี" (เรื่องเดียวกัน, น. ๓๗๐-๓๗๑)

ปัญหาก็คือศีลธรรมหรือจริยธรรมนั้นหมายความครอบคลุมถึงอะไรเพียงไร มีความเห็นว่านักเขียนแนวศีลธรรมทำได้เพียงแค่วิพากษ์วิจารณ์เท่านั้น "เพราะว่าเป็นไปไม่ได้ที่เราจะสร้างสรรค์ศีลธรรมใหม่ ๆ ขึ้นมา อย่างมากเราก็เพียงเชิดชูรักษาศีลธรรมที่เราเห็นว่าดีเท่าที่มีอยู่ในสังคมนั้น... เพราะฉะนั้นถ้าเป็นนักศีลธรรมแท้ ๆ แล้วก็จะเป็นการผูกมัดหรือพันธนาการตัวเองไว้กับหลักศีลธรรมที่ตัวเองเห็นว่าดีและควรจะคงอยู่"(เสนีย์ เสาวพงศ์, ใน เสถียร จันทิมาธร, บรรณาธิการ, ๒๕๓๓, น. ๑๒๓) แต่บางคว่ามเห็นถือว่าหลักศีลธรรมเป็นหลักที่กว้างขวางกว่ากฎหมายและระเบียบแบบแผนทางสังคม ดังกล่าวว่า"...นอกเหนือไปจากกฎหมายและระเบียบแบบแผนที่ใช้คุ้มครองตนเองแล้วยังมีหลักศีลธรรมซึ่งเป็นของครอบครัวมนุษย์โดยส่วนรวม เป็นกฎแห่งความประพฤติดี ความดำริชอบ กฎแห่งความใฝ่ฝันอันบริสุทธิ์ กฎที่สอนกันได้ทั้งทางศาสนาและศิลปะ" (ศิลป์ พีระศรี, ๒๕๓๑, น. ๒๘) นักวรรณคดีวิจารณ์เช่น Graham Hough (เกรแฮม ฮาว) เชื่อว่าวรรณคดีที่ยิ่งใหญ่เท่านั้นจึงจะมีความลุ่มลึกทางจริยธรรม ส่วน Georges Bataille (จอร์จส์ บาตาย) เชื่อว่า "การสร้างความสำนึกเชิงจริยธรรมนั้นขึ้นอยู่กับการยอมรับความเป็นจริงของโลกและชีวิต ซึ่งประกอบด้วยทั้งความดีและความชั่ว"(อ้างถึงในเจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๕, น. ๓๗๑,๓๗๕)

ในตะวันออก มโนทัศน์เรื่องความเชื่อมโยงระหว่างวรรณคดีกับความจริงนั้นมีมาแต่โบราณ โดยเฉพาะวรรณคดีไทยมักแต่งจากนิทาน นิยาย และตำนานเก่าแก่ ที่เล่าสืบทอดกันมานานจนถึงกับเชื่อว่าสถานที่ในท้องถิ่นต่าง ๆ เป็นบ้านเมืองในอดีตของตัวละครที่เคยมีชีวิตอยู่จริง ๆ ประเพณีแต่งชาดกทั้งอรรถกถาชาดก ปัญญาสชาดกและ

เรื่องที่เลียนแบบชาดก ที่กล่าวประชุมชาดกว่าตัวละครคือบุคคลใดในสมัยพุทธกาลนั้น เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่มุ่งสร้างความเชื่อถือต่อเรื่อง ยิ่งกว่านี้การใช้วรรณคดีเป็นสื่อแสดงหลักธรรมย่อมแสดงถึงความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งระหว่างวรรณคดีกับสัจจธรรม ไม่ว่าจะเชื่อว่าชาดกเป็นเรื่องจริงในอดีตชาติของพระพุทธองค์หรือไม่

อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่จะดึงดูดใจผู้เสพวรรณคดีน่าจะเป็นพฤติกรรมที่สมเหตุผลของตัวละคร ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๕๓๑, น. ๓๓) กล่าวว่า"นิพนธ์ที่ดี...จะต้องสามารถสร้างภาพลวงซึ่งสมเหตุสมผล" ความสมเหตุผลของเรื่องย่อมเกิดจากความประสานของลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร โดยเฉพาะความซับซ้อนทางอารมณ์และความคิดของตัวละครอันทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีคุณค่ามากกว่าเป็นเพียงแบบหรือตัวแทนความคิดของผู้แต่งเท่านั้น

การใช้ชาดกเพื่อให้ความเข้าใจหลักธรรม ได้แสดงว่า ความกลมกลืนระหว่างสุนทรียภาพและจริยธรรมนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับสัมฤทธิผลของการสื่อสาร ส่วนวรรณคดีซึ่งไม่ได้มาจากชาดก เช่น**ขุนช้างขุนแผน อิเหนา พระอภัยมณี** ก็ไม่อาจกล่าวว่าปราศจากความกลมกลืนของสองสิ่งนี้ นอกจากความบกพร่องทางจริยธรรมของตัวละคร แม้แต่ตัวเอก อาจบอกความสำคัญและอันตรายของความบกพร่องนั้น ยังอาจทำให้เกิดความเข้าใจในมนุษย์โดยทั่วไป และทำให้เกิดความเห็นใจและความชื่นชมที่ตัวละครต้องต่อสู้กับชะตากรรมอันเป็นผลจากความบกพร่องนั้น

การแบ่งความงามของศิลปกรรมออกเป็นความงามทางเนื้อหาและความงามทางรูปแบบอาจกระทำได้เพื่อสะดวกแก่การศึกษา แต่เมื่อวิเคราะห์เป็นสองส่วนแล้วก็จำเป็นต้องสังเคราะห์ผลการศึกษานั้นเข้าด้วยกัน เพราะเนื้อหาและรูปแบบเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกจากกันได้ดังกล่าวแล้ว นอกจากนี้ในกระบวนการสร้างงาน ผู้ประกอบศิลปะมิได้บรรลุผลสำเร็จด้วยการมีความคิดและอารมณ์ หรือกลวิธีและฝีมืออย่างใดอย่างหนึ่ง หากจะต้องมีทั้งสองส่วนในปริมาณและน้ำหนักที่เหมาะสมลงตัว

ในส่วนของงานประพันธ์นั้น เกรแฮม ฮาว (Graham Hough, ๒๕๓๒, น. ๓๖-๓๙) มีความเห็นว่า การวิจารณ์ที่สมบูรณ์นั้นต้องกระทำทั้งสองด้าน คือทั้งด้านศีลธรรม (เนื้อหา)และรูปแบบ โดยอาจพิจารณาด้านใดด้านหนึ่งก่อน แต่ในขณะพิจารณาที่ด้านหนึ่งก็ย่อมต้องคำนึงถึงความเชื่อมโยงไปยังอีกด้านหนึ่งด้วย "เพราะเนื้อหาและรูปแบบส่งผลกระทบถึงกันและกัน" สิ่งที่น่าสนใจก็คือ "ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการพิจารณาด้านศีลธรรมและรูปแบบเรียกได้ว่าเป็นกระบวนการเชิงวิภาษวิธี และกระบวนการนี้เท่านั้นที่

ทำให้เราเห็นว่างานมีเอกภาพอันสมบูรณ์" (เรื่องเดียวกัน, น. ๓๙)

๒. ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์

ในกวีนิพนธ์ เสียง คำ และฉันทลักษณ์เป็นสิ่งที่ปรากฏร่วมกันเสมอ อาจกล่าวได้ว่าฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนในการจัดความประสานขององค์ประกอบด้านเสียงของบทประพันธ์ เนื่องจากเสียงที่กล่าวนี้คือเสียงที่ปรากฏเป็นคำ(และกลุ่มคำ) และคำ(และกลุ่มคำ)ย่อมต้องมีความหมายเสมอ ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์จึงมีผลต่อเนื้อหาทั้งด้านอารมณ์และความคิด

เฟอร์ดินานด์ เดอ โซสซูร์ (Ferdinand de Saussure) ปรมาจารย์ของวิชาภาษาศาสตร์ จัดภาษาออกเป็นสองแง่ คือในแง่ระบบเรียกว่า langue และในแง่ที่ปรากฏในการสื่อสารของคนทั่วไป เรียกว่า parole ส่วนที่เรียกว่า parole อาจผิดแผกกันได้ขึ้นกับผู้ใช้ภาษาแต่ละคนหรือแต่ละพวกแต่ละวัตถุประสงค์แต่ยังอยู่ในระบบของ langueเดียวกัน

เมื่อนำความคิดนี้มาพิจารณาภาษากวีนิพนธ์ก็เห็นได้ว่าภาษากวีนิพนธ์เป็นparole ประเภทหนึ่ง (Easthope, 1983,p. 7) ภาษากวีนิพนธ์ย่อมอิงอยู่กับระบบของภาษาแต่ก็ยังมีลักษณะพิเศษต่างจากภาษาความเรียง คือ มีแบบรูป (pattern)ของการซ้ำ(repetition) และการทำให้เข้ม(condensation) พันธกิจสำคัญของภาษาในงานประพันธ์คือ การทำวัจนะ(utterance) ให้โดดเด่นดึงดูดใจมากที่สุด(Ibid.,p. 16) ดังนั้นการศึกษาภาษาในวรรณคดีจึงมิใช่การศึกษาภาษาเพื่อไวยากรณ์หรือศึกษาวิเคราะห์ส่วนต่าง ๆ ของภาษาแยกจากกัน แต่เป็นการศึกษาภาษาในฐานะที่เป็นวาทกรรม[๒] (discourse) ชนิดหนึ่ง ซึ่งจะทำให้เห็นความเกาะเกี่ยวเชื่อมโยงของถ้อยคำสำนวน กลุ่มคำ ประโยค และข้อความต่อเนื่อง ในฐานะที่เป็นตัวหมาย (signifier) ซึ่งจะส่งผลให้เกิดความหมาย หรือตัวหมายถึง

---

[๒] ศัพท์บัญญัติของคำว่า discourse ในภาษาไทยมีใช้หลายคำ เช่น วาทะ วาทกรรม และข้อความต่อเนื่อง ในการสื่อสารอาจมีวาทกรรมหลายชนิด ในวิชาปรัชญามีผู้เน้นความสำคัญของวาทกรรมเช่นเดียวกัน เช่น ในข้อเขียนของนิทเช่ ซึ่งถือว่าความจริงคือการตีความ และภาษาเป็นวิถีทางแห่งความคิด ได้ใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการสร้างวาทกรรมของตนเพื่อให้ผู้อ่านใช้ความคิด ความรู้สึกในการตีความอย่างระมัดระวัง (อู่ทอง โมวินทะ, ๒๕๓๓, น. ๑๑-๒๘) และ โดเก็น คิเก็น นักปรัชญาเซ็นชาวญี่ปุ่นถือว่าการเล่นกับภาษาสามารถสร้างความหมายใหม่ซึ่งปลดปล่อยมนุษย์จากกรอบความคิดเดิม (สุวรรณา สถาอานันท์,๒๕๓๓,น. ๘๗-๑๐๕)

(signified) อันได้แก่มโนทัศน์ที่เกิดแก่ผู้รับ นักวรรณคดีวิจารณ์ที่ได้รับอิทธิพลของโซสซูร์มีความเห็นว่า ความหมายของงานย่อมผันแปรไปตามผู้รับ และผู้แต่งไม่ใช่ผู้เดียวที่จะกำหนดความหมายนั้น และย่อมมีช่องว่างระหว่างความมุ่งหมายของผู้แต่งกับการอ่านอยู่มาก (Ibid.,p.15)

สิ่งที่อาจเรียกได้ว่าภาวะความเป็นอิสระ(autonomy)ของภาษาในกวีนิพนธ์ไทยตั้งแต่อยุธยา อยู่ที่ผู้แต่งได้ใช้กลไกของภาษาอย่างเต็มที่ หรือพูดอีกอย่างหนึ่งว่า ได้ปล่อยให้กลไกของภาษานำพาไปสู่การบรรลุจุดมุ่งหมายของตน คล้ายจะทำให้เห็นว่าในที่สุดนั้นภาษาจะประกอบขึ้นเป็นตัวงานได้อย่างไรเท่าที่ความสามารถของกวีจะเล็งเห็นศักยภาพและอัจฉริยภาพของภาษา และใช้ความสามารถนั้นเข้าไปมีส่วนจัดการ จึงไม่ปฏิเสธการแก้ไขขัดเกลางานของตนโดยผู้รับคนอื่นๆ อีก และการขัดเกลานั้นก็มิได้มุ่งแต่จะสื่อเฉพาะเนื้อความเท่านั้น ยังรวมถึงความเสนาะเพราะพริ้งของงานอีกด้วย ความเสนาะเพราะพริ้งของคำประพันธ์ก็คือความรู้สึกอันละเอียดสุขุม ซึ่งมักไม่ปรากฏในวาทกรรมประเภทอื่น เกรแฮม ฮาว (๒๕๓๒, น. ๑๘) กล่าวถึงคุณสมบัติด้านรูปแบบประการหนึ่งในทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ว่า คือ ความเพริศพริ้งพรรณราย(radiance) ซึ่งหมายถึง "สิ่งที่... เรียกว่า 'มนต์ขลัง' (magic) ซึ่งถอดออกมาเป็นถ้อยคำไม่ได้ ทุกสิ่งที่รวมอยู่ในโครงสร้างเชิงสุนทรีย์ของภาษาที่อยู่เหนือจุดประสงค์เพื่อสื่อความหรือเพื่อประโยชน์ทั่ว ๆ ไป"

เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อคิดว่าภาษาเป็นทั้งสื่อประสบการณ์และเป็นประสบการณ์ ลักษณะทั้งสองอย่างนี้มิอาจแยกออกจากกันได้อย่างเด็ดขาดที่ว่าภาษาเป็นประสบการณ์นั้น

> ...คือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์อันมีผลโดยตรงต่อพฤติกรรม เป็นสิ่งที่มนุษย์ควบคุมได้และควบคุมไม่ได้ไปพร้อม ๆ กัน นักคิดบางกลุ่มไม่ต้องการที่จะใช้ภาษาในการสื่อความใด ๆ ในระดับของความเป็นเหตุเป็นผล แต่มุ่งที่จะใช้งานทางวรรณศิลป์อันเป็นงานที่สร้างขึ้นด้วยภาษา เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์ในด้านอารมณ์ความรู้สึก กวีไทยแต่เดิมมาที่ "เล่น"กลบทและกลอักษรไปจนถึงขั้นหนึ่งย่อมรู้ดีว่า บทกวีมิได้ทำหน้าที่แต่เพียงสื่อความ แต่เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกือบจะเรียกได้ว่ามีภาวะอิสระ อยู่ได้ด้วยคุณค่าแห่งความงามในทางวรรณศิลป์ เรียกได้ว่าเป็นตัวประสบการณ์ เป็นแหล่งสั่งสมประสบการณ์ หรือเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์ (๒๕๓๒, น. ๔๖๓-๔๖๔)

ดังเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นเงื่อนไขที่สัมพันธ์กับลักษณะสำคัญของภาษาเป็นปัจจัยสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้กวีนิพนธ์เป็นวาทกรรมซึ่งต่างจากภาษาของการสื่อสารโดยปกติ โดยเฉพาะในภาษาไทยนั้นฉันทลักษณ์ได้กำหนดการซ้ำเสียงสระและพยัญชนะท้ายที่เรียกว่าสัมผัสนอก (สัมผัสระหว่างวรรค บาทและบท) ในฉันทลักษณ์บางประเภทยังมีความนิยมที่จะซ้ำเสียงพยัญชนะต้นและ/หรือสระและพยัญชนะท้ายของคำภายในวรรคที่เรียกว่าสัมผัสใน ข้อกำหนดดังกล่าวได้สร้างความประสานของเสียง ในขณะที่กวีสามารถเล่นกับความหมายทั้งทางคล้อยตามและขัดกันได้อย่างกลมกลืนและมีผลต่อพลังของการสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะ หรือทำให้งานประพันธ์นั้นเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียะสำหรับผู้รับ

ต่อไปนี้ จะพิจารณางานประพันธ์ ที่นับถือว่าเป็นงานชิ้นเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แยกตามฉันทลักษณ์ โดยจะหาคำตอบว่า ผู้แต่งได้ใช้ฉันทลักษณ์เป็นประโยชน์ในการสื่อความหมายอย่างไร

๒.๑ นิราศนรินทร์

โคลงเป็นคำประพันธ์เก่าแก่กำหนดขึ้นด้วยการบังคับวรรณยุกต์เอกและโท ซึ่งอาจอธิบายว่าเป็นการสร้างจังหวะและการเน้นน้ำหนักข้อความจากความขัดกันของระดับเสียงสูงต่ำของคำ ความแตกต่างของระดับเสียงวรรณยุกต์ที่กำหนดมีผลต่อการเลือกคำให้มีเสียงตามข้อบังคับและมีความหมายเกี่ยวข้องกันกับคำอื่น โคลงเกิดขึ้นในขณะที่ระบบเสียงภาษาไทยมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์สามหน่วยเสียง

ความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษาตระกูลไท มีผลให้เกิดการเพิ่มหน่วยเสียงวรรณยุกต์จากที่มีอยู่เดิมสามหน่วยเพื่อหลีกเลี่ยงคำพ้องเสียง (เช่นในภาษาไทยเพิ่มเป็นห้าหน่วย ในภาษาลาวเพิ่มเป็นหกหน่วย) เพราะมีหน่วยเสียงพยัญชนะจำนวนมากรวมเสียงกัน โดยเฉพาะกลุ่มที่เขียนด้วยอักษรสูง และอักษรต่ำ ตามการศึกษาภาษาศาสตร์เชิงประวัติ คำคู่เทียบเสียงซึ่งเขียนอักษรสูงและอักษรต่ำเป็นพยัญชนะต้นในปัจจุบัน เช่น ขา คา แต่เดิมมีความแตกต่างกันที่ความก้องและไม่ก้องของเสียงพยัญชนะต้น ไม่ใช่แตกต่างกันที่ระดับเสียงวรรณยุกต์ กล่าวคือ พยัญชนะต้นที่เรียกว่าอักษรสูงเป็นเสียงไม่ก้องส่วนอักษรต่ำเป็นเสียงก้อง[๓] เสียงพยัญชนะไม่ก้องใน

---

๓ ปัจจุบันอักษรต่ำที่เป็นเสียงก้องในภาษาไทยได้แก่เสียงนาสิกและอรรธสระ หรือที่เรียกว่าอักษรต่ำเดี่ยว ส่วนอักษรต่ำที่กลายเป็นเสียงไม่ก้องได้แก่อักษรต่ำคู่ คือพวกเสียงธนิตและเสียดแทรก

ภาษาไทดั้งเดิมยังมีประเภทที่มีกลุ่มลมนำหน้าซึ่งในสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยาตอนต้นเขียนด้วย ห นำ เช่น คำว่า หลวง หลาย ใหญ่ เหล้น หว้าย หล้ม หมาก ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในระบบเสียง พยัญชนะเหล่านี้ได้กลายเป็นเสียงก้อง คือรวมเสียงกับเสียงอักษรต่ำที่ไม่มี ห นำ เช่น ล ว ญ ม เป็นต้น คำเหล่านี้บางคำยังเขียนมี ห นำ เช่น หลวง หลาย ใหญ่ หมาก บางคำตัด ห นำออกเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์ เช่น เล่น ล่ม ว่าย นั่นคือเขียนตามการเปลี่ยนแปลงเสียง การเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นในคำเหล่านี้ทำให้ออกเสียงวรรณยุกต์ต่างจากคำกลุ่มที่เป็นอักษรต่ำ คือออกเสียงเหมือนอักษรสูง เช่น หลายมีระดับเสียงตรงกับขาย หมากมีระดับเสียงตรงกับหาก

ในภาษาไทยเมื่อมีการรวมเสียงพยัญชนะและเพิ่มเสียงวรรณยุกต์ ได้เกิดคำพ้องเสียงระหว่างคำที่มีพยัญชนะต้นเป็นอักษรสูงและอักษรต่ำคู่ และคำที่มีพยัญชนะต้นเป็นอักษรต่ำเดี่ยวที่มี ห นำ และไม่มี ห นำ เฉพาะในระดับเสียงโท เช่น ข้า-ค่า เถ้า-เท่า สู้-ชู่ หน้า-น่า หว้า-ว่า หล้า-ล่า คำเหล่านี้ยังเขียนต่างกันเพราะมีความหมายต่างกัน แต่คำในระดับเสียงโท มี ห นำบางคำ อาจเขียนเป็นไม่มี ห นำในกรณีที่ไม่มีคำพ้องเสียง เช่น หว้ายเป็นว่าย หล้มเป็นล่ม ดังกล่าวข้างต้น หรือคำที่เป็นอักษรสูงอาจเปลี่ยนเป็นอักษรต่ำ เช่น ขว้ำเป็นคว่ำ ถ้ำ(คอย)เป็นท่า แต่ส่วนใหญ่มักเขียนตามรูปเดิม เช่น ส้มไม่เขียนซ่ม เข้มไม่เขียนเค่ม ครึ่งไม่เขียนขรึ้ง ยกเว้นบางคำที่ปัจจุบันถือว่าเขียนได้ทั้งสองอย่าง เช่น หม้าย-ม่าย เหง้า-เง่า **โคลง** ตั้งแต่อยุธยาตอนกลางลงมาได้ใช้ประโยชน์จากการเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์พร้อมกับเปลี่ยนพยัญชนะต้นระหว่างอักษรสูงและอักษรต่ำเพื่อให้เข้ากับข้อบังคับที่มีแต่เดิม เรียกว่า เอกโทษและโทโทษ การที่ **จินดามณี** ของพระโหราธิบดีไม่กล่าวถึงเอกโทษโทโทษ อาจเป็นเพราะมุ่งถือแบบอย่างจากสมัยอยุธยาตอนต้นมีแต่ห้ามว่าที่บังคับไม้โท(พินทุ์โท) อย่าใส่เอก (พินทุ์เอก) และถ้าบังคับเอกอย่าใส่โท

ตั้งแต่ในประเพณีมุขปาฐะ การกำหนดเสียงเอกโทของโคลงคือการสร้างความประสานจากความขัดกันของระดับเสียง เมื่อเป็นลายลักษณ์ในอยุธยาตอนต้น การกำหนดบังคับไม้เอก ไม้โท ยังตรงตามเสียง การบังคับรูปก็คือบังคับเสียงนั่นเอง การใช้เอกโทษโทโทษ เป็นการปรับรูปคำให้เข้ากับบังคับในขณะที่เสียงได้เปลี่ยนแปลงไป การที่เรียกว่าโทษ ก็ย่อมแสดงว่าเป็นข้อบกพร่อง ดังที่จินดามณีพระนิพนธ์กรมหลวงวงษาธิราชสนิทในปลายรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวว่าเป็นการกระทำ "เยี่ยงปราชสับปลี้" และ "ใช้ได้แต่ปราชคร้าน การเพียร"

การให้ความสำคัญต่อแบบแผนคำประพันธ์ของโคลงเช่นนี้น่าจะมีเหตุผลสองประการ ประการแรกการแต่งโคลงได้กลายเป็นสิ่งที่ต้องเพียรพยายามมากเป็นพิเศษ การเปลี่ยนเพียงรูปคำไม่อาจสนองธรรมชาติของโคลงได้ จึงฟ้องว่าการมุ่งรักษาแบบแผนอย่างเข้าไม่ถึงแก่นแท้ของโคลงนั้นไม่อาจรักษาบรรทัดฐานของโคลงในกระบวนการสร้างเสพวรรณคดีแต่เดิมมา เหตุผลประการต่อมาซึ่งสืบเนื่องจากประการแรกก็คือ ผู้สร้างและผู้เสพงานของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังนิยมชมชื่นในงานประพันธ์ที่แต่งด้วยโคลงในสมัยอยุธยา และปรารถนาจะสร้างคุณค่าเช่นนั้นให้ปรากฏในยุคของตนด้วย การรักษาแบบแผนของโคลงจึงมิได้เกิดขึ้นลอย ๆ งานประพันธ์ชิ้นเอกของยุคนี้ซึ่งใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพล้วน ๆ คือ **นิราศนรินทร์** ซึ่งจะได้ศึกษาในลำดับต่อไป

กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นตระหนักถึงความท้าทายของการใช้ฉันท์ลักษณ์โคลงอันเป็นคำประพันธ์เก่าแก่ในการสื่อความหมายอย่างทรงคุณค่า โดยไม่เพียงแต่จะแต่งตามข้อบังคับเท่านั้น มีบางครั้งที่กวีให้ความสำคัญแก่ความหมาย จนต้องยอมบกพร่องทางฉันทลักษณ์ ความหมายที่เหมาะเจาะลงตัวในบริบทจึงเป็นสิ่งที่ชดเชยความบกพร่องขององค์ประกอบทางฉันทลักษณ์ได้ ดังเห็นจากโคลงต่อไปนี้ ใน**นิราศนรินทร์** ซึ่งไม่ตรงตามบังคับเอกในบาทที่ ๒

ฝากอุมาสมรแม่แล้ ลักษมี เล่านา
ทราบ**สยม**ภูวจักรี เกลือกใกล้
เรียมคิดจบจนตรี โลกล่วง แล้วแม่
โฉมฝากใจแม่ได้ ยิ่งด้วยใครครอง

โคลงที่ยกมานี้ กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงวินิจฉัยว่า "ถ้าให้อภัยที่ผิดเอกแล้วก็ไพเราะนัก" และ "ในที่ซึ่งผิดเอกนั้นถ้าแก้ให้ถูกถึงจะแก้เลวอย่างไร ก็ดีกว่าผิดทั้งนั้น การที่จะแก้นั้นไม่ยากเพราะชื่อพระอิศวรมีตั้ง ๑,๐๐๐ ชื่อ เลือกที่ถูกเอามาแทน'สยมภูว'คำเดียวก็แล้วกัน" (ใน พ. ณ ประมวญมารค, ๒๕๑๓, น. ๑๙) ไม่น่าเชื่อว่าการแต่งผิดเอกในที่นี้เป็นเพราะความพลั้งเผลอและไม่รู้ว่าจะเลือกชื่ออื่นของพระอิศวรมาแทน "สยมภูว"ได้ การใช้ชื่อ "สยมภูว"น่าจะเป็นเพราะต้องการความประสานของเสียงพยัญชนะต้นของคำในบาทที่สอง คือ**ทราบสยมภูว** ทั้งคำ"สยมภูว"ยังเป็นคำที่มีน้ำหนักในการแสดงอำนาจยิ่งใหญ่ของพระอิศวรอีกด้วย การยืดหยุ่นเช่นนี้หากยังรักษาความดีเด่นของความหมายและองค์ประกอบทางเสียงอย่างอื่นไว้ได้ก็ไม่ใช่

เครื่องลดทอนความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวบท ดังเห็นได้จากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในสมัยอยุธยา

แม้ได้รับอิทธิพลจากโคลงดั้นสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น **กำสรวล**และ**ทวาทศมาส นิราศนรินทร์**ก็สามารถใช้โคลงสี่สุภาพเป็นวัสดุสร้างเอกลักษณ์ของตนให้ผิดแผกจากงานประพันธ์ที่ยึดเป็นแบบได้ ให้เห็นว่าเป็นงานของยุคแห่งตนมากกว่าที่จะมุ่งลอกเลียน ดังเห็นได้ว่าบทคร่ำครวญของนิราศนรินทร์มีลักษณะอ่อนหวานมากกว่า**กำสรวล** ไม่มีนัยของปรัชญาและความลึกลับของอำนาจธรรมชาติและเทพอันเนื่องด้วยธรรมชาติและความแปลกแยกต่อธรรมชาติมากเท่า**ทวาทศมาส**

เนื่องจากโคลงยังมีลักษณะเฉพาะที่มีจำนวนคำอันยืดหยุ่นได้ยาก ความไพเราะของโคลงขึ้นกับความเข้มกระชับของน้ำหนักและจังหวะของการจัดกลุ่มคำ ใน**นิราศนรินทร์** กวีได้ใช้ความประสานของเสียงและความหมายของกลุ่มคำ วรรคและบาทอย่างบรรลุจุดประสงค์ทางสุนทรียะ ดังตัวอย่าง

ระดูเดือนเมฆย้อย	หยาดเผลียง
โชมสาดธรณิศเพียง	เพียบน้ำ
ชระมัวทั่วทิศเอียง	อากาศ
อกแผ่นดินฟ้าคล้ำ	คู่คลุ้มทรวงศัลย์

โคลงบทนี้เป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติซึ่งประสานความอ่อนหวานและความรุนแรงเข้าด้วยกัน บาทแรก "ระดูเดือนเมฆย้อย หยาดเผลียง" ใช้สระเสียงยาวเป็นส่วนมาก บอกความต่อเนื่องที่แผ่กว้างในท้องฟ้าฤดูฝน ใช้ท้ายวรรคหน้ากับวรรคที่ ๒ ของบาท บอกความเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลแต่เยือกเย็น ด้วยข้อความว่า"...เมฆย้อย หยาดเผลียง" **ย้อย** และ**หยาด**เป็นกิริยาของเมฆที่ค่อยเคลื่อนตัวลงมาเป็นหยดฝน **เผลียง** เป็นคำเขมรแปลว่าฝน บาทที่ ๒ "โชมสาดธรณิศเพียง เพียบน้ำ"**โชมสาด**เป็นกิริยาของหยาดฝนที่กระทำต่อแผ่นดิน ใช้คำตายมากกว่าบาทแรก บอกความรุนแรงจนแผ่นดิน"เพียงเพียบ"น้ำ กวีใช้**ธรณิศ** บอกความยิ่งใหญ่หนักแน่นของแผ่นดินที่รองรับน้ำนั้น บาทที่ ๓ "ชระมัวทั่วทิศเอียง อากาศ" บอกทัศนียภาพ "ชระมัว" ในอากาศนอกจากชี้บ่งความไม่กระจ่างของภาพที่รับรู้ด้วยสายตาแล้ว**เอียง**ยังแสดงความหวั่นไหวไม่มั่นคงของพื้นระนาบที่ผันแปรไปเพราะความกระหน่ำของหยาดฝน บาทที่ ๔ "อกแผ่นดินฟ้าคล้ำ คู่คลุ้มทรวงศัลย์" บอกสภาพซึ่งเป็นเครื่องหมายของความรู้สึกในส่วนลึกของแผ่นดินและฟ้า คือสภาพ คล้ำ

มัวของอกดินและฟ้าทั้งคู่ ด้วย**ศัลย์**อัน**คลุ้ม**ใน**ทรวง** กวีใช้ทรวงและอกบอกความร่วมหวั่นไหวของธรรมชาติอย่างบุคลาธิษฐานเช่นเดียวกับ **ทวาทศมาส กำสรวล** และ **ลิลิตพระลอ**

คำว่า**เผลียง**ซึ่งเป็นคำยืมที่ไม่พบทั่วไปประสานกับคำอื่นในบาทที่ ๑ ได้เพราะเป็นสระยาวมีพยัญชนะต้นเป็นเสียงกล้ำรับกับความเคลื่อนไหวอย่างเนิบช้าเศร้าสร้อย เมื่อผู้แต่งเลือกคำว่า**เพียง**และ**เอียง**มารับสัมผัสในบาทที่ ๒ และ ๓ ก็ทำให้เห็นว่าเป็นการใช้คำอย่างมีจุดมุ่งหมายมากกว่าต้องการใช้คำแปลก ๆ

การใช้คำยืมและศัพท์โบราณใน**นิราศนรินทร์**เป็นการเลือกเฟ้นอย่างคำนึงถึงสารและยุคสมัยและยังใช้ศัพท์ที่กินความหมายลึกซึ้งแสดงภาพพจน์โยงกับแก่นเรื่อง เช่น ปืน ในคำประสม**ปืนไฟ** และ**ปืน**กาม ในสมัยโบราณปืนเป็นคำไทยที่มีความหมายตรงกับธนู หรือลูกศร ปืนกามก็คือศรกามเทพ มีนัยของการติดตรึงด้วยอาวุธอันมีพิษร้อนแรง ดัง**กำสรวล** กล่าวว่า "**ปืนกาม**กระเวนหวว ใจพี่ พระเอออย" **นิราศนรินทร์** ใช้ **ปืนกาม** ในความหมายเดิมแต่ใช้**ปืนไฟ** ในความหมายที่ย้ายมาแล้ว คือหมายถึงอาวุธปืนอย่างในสมัยปัจจุบัน ดังในโคลงว่า

ออกทัพเอาฤกษ์เร้า	**ปืนไฟ**
ปืนประกายกุมไก	จี่จิ้ม
เพลิงราคพลุ่งกลางใจ	เจียวเจ็บ อกเอย
ทรวงพี่บรรทุกปิ้ม	เป่าด้วย**ปืนกาม**

คำว่า **เพลิงราค** ในโคลงนี้เป็นการสืบต่อมโนทัศน์ทางพุทธศาสนาจากวรรณคดีสมัยอยุธยาเช่น ใน**ทวาทศมาส**ที่ว่า " **เพลิงราค**ยิ่งเพลิงปาง เผาแผ่น ดินนา"ซึ่งแสดงว่าความใคร่หรือความปรารถนาการสืบต่อในชาติภพของชีวิตนั้นไม่มีสิ่งใดดับได้ แม้แต่ภาวะของการสิ้นกัปป์ **นิราศนรินทร์** ได้แสดงแนวคิดนี้แต่เน้นนัยะของความมั่นคงของความรักและความผูกพันอันยิ่งยงยืนกว่าธรรมชาติทั้งปวง

ตราบขุนคิริข้น	ขาดสลาย แลแม่
รักบ่หายตราบหาย	**หกฟ้า**
สุริยจันทรขจาย	จากโลก ไปฤๅ
ไฟเผ่นล้างสี่หล้า	**ห่อนล้างอาลัย**

กำสรวลใช้โคลงดั้นเป็นเครื่องบ่งบอกความปั่นป่วนรุนแรงอย่างเข้มกระชับ บางครั้งเพิ่มวรรคหลังของบาทที่ ๔ เป็นคำซ้อนสี่พยางค์เช่น "ร่ำหารนหา" การซ้ำ "หา"

บอกลักษณะร่วมของกริยา"ร่ำ"และ "รน" ว่าเป็นการเสาะค้นเพื่อจะได้พบ คำกริยา "ร่ำ" และ "รน"ที่ซ้อนกันเป็นความเคลื่อนไหวด้วยเสียงและกิริยาอาการภายนอกที่ประสานกับใจ **รน** สามารถตีความได้หลายนัย คือความดิ้น**รน** หรือความร้อน**รน** ซึ่งล้วนเป็นภาวะที่ตรงข้ามกับความสงบมั่นคง

ศรีมาใจขอดข้อน ทงงวนน
แลลนนลุงเหลืออก น่าน้อง
ศรีมาย่อมรับขวนน แขวนปาก ไสร้แม่
ดาลตื่นตือกร้อง **ร่ำหารนหา**

นิราศนรินทร์ มีบทหนึ่งที่เล่นเสียงอักษรและคำคล้ายโคลง**กำสรวล**บทข้างต้นนี้ คือ

หลัดหลัดพลัดพรากแก้ว กานดา พี่เอย
ลิ่วแต่ตัวเรียมมา ตกไร้
ชวัญแขวนอยู่ชวัญตา ทุกเมื่อ
เรียมร่ำไข้ฟ้าไข้ แผ่นพร้องรำพัน

เมื่อพิจารณาแล้วความเข้มของอารมณ์ของ**นิราศนรินทร์**ในบทนี้ดูจางกว่า**กำสรวล** แม้จะบอกอำนาจของความทุกข์ที่มีผลกระทบต่อบรรยากาศและธรรมชาติให้เป็นการแสดงออกที่สอดคล้องเป็นอันหนึ่งเดียวกันก็มิได้เน้นน้ำหนักความปั่นป่วนใจเท่ากับ**กำสรวล** ดังเห็นได้ว่าเมื่อเทียบ "ดาลตื่นตือกร้อง ร่ำหารนหา" กับ"เรียมร่ำไข้ฟ้าไข้ แผ่นพร้องรำพัน" ข้อความแรกมีแรงกระทบหนักหน่วงกว่าด้วยกลุ่มพยัญชนะต้นเสียงระเบิดซ้อนกัน ๔ คำ คือ**ดาลตื่นตือก**ที่รับกับความฉับพลันและรุนแรงของกิริยาที่เก็บกักไว้ไม่ได้ จนถึงกับประทุษร้ายร่างกายเพื่อบรรเทาความเจ็บปวดภายใน แต่ก็ยังต้องเปล่งเสียง **ร้อง**และ**ร่ำหารนหา**ในขณะที่**นิราศนรินทร์** ใช้เสียงที่นุ่มนวลกว่า คำว่าไข้ ที่ซ้ำ ๒ ครั้ง ระบุความเจ็บเพราะพลัดพรากจนฟ้าและแผ่นดินร่วมรำพันด้วย แต่ร่ำหารนหา แสดงทั้งเสียง การดิ้นรนหรือร้อนรนและการเสาะค้นเพื่อจะพบให้ได้ และเมื่อเทียบบาทที่ ๓ "ศรีมาย่อมรับขวนน แขวนปาก ไสร้แม่"ของ**กำสรวล** กับ "ชวัญแขวนอยู่ชวัญตา ทุกเมื่อ"ก็จะเห็นว่า **นิราศนรินทร์** บอกความผูกพันอันคงที่ได้กระชับชัดเจนกว่า

ความแตกต่างเช่นนี้ได้ยืนยันว่า**นิราศนรินทร์**เป็นผลงานของความรู้ตระหนักในความเชื่อมั่นของยุคสมัยของตนมากกว่าการมุ่งลอกเลียน แต่ก็ได้แสดงถึงความสำนึกรู้ในคุณค่าของงานชั้นครูในอดีต และชี้ว่าวรรณคดีอยุธยาโดยเฉพาะอย่างยิ่ง **กำสรวลโคลง**-

ดั้น และ**ทวาทศมาส**ยังมีชีวิตอยู่ ในฐานะที่กระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์งานชิ้นใหม่อันมีคุณค่าขึ้นในเวลาที่ล่วงผ่านมาร่วมสามร้อยปี การสืบต่อคำประพันธ์เก่าแก่ด้วยภาษาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของ**นิราศนรินทร์**แสดงถึงการจัดองค์ประกอบของเสียงและความหมายของคำให้ประสานกันอย่างมีพลังทางสุนทรียะ แม้ต้องพลิกแพลงแก้ไขปัญหาอันเกิดจากความเปลี่ยนแปลงของภาษาบ้างก็ตาม ก็ทำให้โคลงยังคงเป็นคำประพันธ์ซึ่งให้สัมฤทธิผลในการสื่อสารอารมณ์และความคิดอันเป็นประสบการณ์ที่ไม่ขึ้นกับยุคสมัย

๒.๒ ลิลิตเตลงพ่าย

เป็นที่เข้าใจกันมาถึงปัจจุบันว่าลิลิตเป็นคำประพันธ์ที่เหมาะแก่เนื้อหาที่ยิ่งใหญ่ ความเข้าใจนี้น่าจะมีมูลมาจากงานประพันธ์เดิมตั้งแต่สมัยอยุธยาซึ่งมีเนื้อหาเชิงสดุดี คือ **ลิลิตยวนพ่าย**และ**ลิลิตพระลอ** แม้ว่าเรื่องหลังจะได้กล่าวถึงความพินาศของชีวิตแต่ก็ได้แสดงด้วยความคิดอันลึกซึ้ง นอกจากนี้ความยิ่งใหญ่ของงานเขียนประเภทลิลิตน่าจะเป็นเพราะการใช้ฉันทลักษณ์ร่ายและโคลงประกอบเข้าด้วยกัน โดย"แต่งให้เข้าสัมผัสติดต่อกันไปจนจบเรื่อง"(พระยาอุปกิตศิลปสาร, ๒๕๒๔, น. ๔๒๗) ซึ่งต้องอาศัยฝีมือและความประณีตมาก ในสมัยอยุธยาหลังจาก**ลิลิตพระลอ**ก็ไม่มีลิลิตเรื่องใดอีก อาจเป็นเพราะกวีในราชสำนักหันไปให้ความเอาใจใส่ต่อการแต่งฉันท์และกาพย์สำหรับประกอบการเล่นหนัง การแต่งโคลงในอยุธยาตอนกลางปรากฏในงานขนาดเล็ก เช่น โคลงสุภาษิตและโคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์ สมัยอยุธยาตอนปลายนิยมแต่งโคลงกับกาพย์ที่เรียกว่ากาพย์ห่อโคลง และมักแสดงเนื้อหาทางอารมณ์อย่างรื่นรมย์มากกว่าความพันลึกน่าอัศจรรย์อย่างในลิลิต เช่น**กาพย์ห่อโคลง**ของพระศรีมโหสถ และ**กาพย์ห่อโคลงเห่เรือ กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง**ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร เป็นต้น

ลิลิตพระลอ ซึ่งผู้แต่งกล่าวถึงไว้ในบทประพันธ์ว่า"กลอนพระลอ"น่าจะเป็นต้นแบบของลิลิตอย่างที่เข้าใจในปัจจุบัน ลักษณะการแต่งร่ายประกอบกับโคลงเช่นนี้ น่าจะเกิดขึ้นเมื่อผู้แต่งพบว่าสามารถพลิกแพลงคำประพันธ์ทั้งสองแบบนี้ให้เหมาะแก่การสื่อเนื้อความและสารทางอารมณ์ที่ผิดแผกกันในช่วงต่าง ๆ ดังเห็นได้ว่า ใน**ลิลิตพระลอ**ผู้แต่งใช้ร่ายจำนวนมากแทรกสลับกับโคลงซึ่งมีทั้งโคลงสอง โคลงสาม และโคลงสี่ ร่าย ใน**ลิลิตพระลอ** นอกจากใช้แต่งปณามพจน์แล้วยังใช้บรรยายเหตุการณ์ พรรณนาความ เช่น เล่าความเป็นมาของความเป็นอริระหว่างเมืองสรวงกับเมืองสอง การใช้เวทมนต์ของปู่เจ้า การเดินทางของพระลอและฉากรบอันน่าสะพรึงกลัว ส่วนโคลงนั้นมักใช้เมื่อเน้นสิ่ง

สำคัญที่เกิดแก่ตัวละคร เช่น บทชับยอโฉมพระเพื่อนพระแพงและปฏิกิริยาทางอารมณ์ของพระลอที่แสดงออกมาภายนอก บทโต้ตอบระหว่างพระลอกับแม่ พระลอกับมเหสี พระลอกับทหาร กับพี่เลี้ยง และกับพระเพื่อนพระแพง บทอัศจรรย์ และบทครวญของแม่พระเพื่อนพระแพง บทพรรณนาความเศร้าของชาวเมืองและธรรมชาติ

ในหัวข้อนี้จะได้พิจารณาว่าความไพเราะเสนาะโสตหรือองค์ประกอบทางเสียงของ**ลิลิตเตลงพ่าย** มีความสัมพันธ์กับความหมายอย่างไร กล่าวได้ว่าผู้ทรงนิพนธ์ทรงดำเนินความตามพระราชพงศาวดารอย่างละเอียดและเคร่งครัด เช่น รายละเอียดของกองทัพ การจัดกระบวนทัพ ชื่อแม่ทัพ จำนวนพลในควบคุมของแม่ทัพนายกอง ความสูงของช้างเวลายกทัพ (ชลดา ศิริวิทยเจริญ, ๒๕๑๙, น. ๒๒-๒๘) และยังใช้คำบางคำตรงกับพระราชพงศาวดารเช่น "อึงกิดาการ"และ "เอารุ่งไว้หน้า" ซึ่งปรากฏในพระราชพงศาวดารหลายฉบับเช่น ฉบับพันจันทนุมาศ และฉบับพระราชหัตถเลขา(เรื่องเดียวกัน, น. ๒๒-๒๓)แต่เมื่อพิจารณาเทียบกันก็เห็นได้ว่าจุดประสงค์สำคัญมิใช่มุ่งเลียนถ้อยคำในพระราชพงศาวดารไว้ทั้งหมด เช่นเมื่อกล่าวถึงพระนเรศวรทรงปรารภจะไปตีเมืองเขมรเมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ ดังจะยกมาต่อไปนี้

> - ...ความแค้นของเราดังว่าเสี้ยนยอกอยู่ในอุระไม่รู้หายเลย และครั้งนี้แผ่นดินเป็นของเราแล้ว เราจะยกไปแก้แค้นเอาโลหิตพระเจ้าละแวกล้างบาทาเสียให้จงได้ (**พระราชพงศาวดาร ฉบับพันจันทนุมาศ**)
>
> - คลุ้มกระมลแค้นคั่ง ดั่งหนามเหนบเจบช้ำ ย้ำยอกทรวงดวงแด แลบซื่นอื่นชม กรมเกรียมอกหมกไหม้ บร้างได้ใครบ่ง ปล่งใจเจ็บฤมี หลายปางปีคิดขวบ ประจวบจนจอมราช พระบาทไท้ทิวงคต ไป่ทันทดแทนตอบ ขอบแต่ขอมสักตั้ง ครั้งนี้ตูสองตน ผ่านสกลแผ่นหล้า ควรไปร้ารอนเขญ เหนมือไทยที่แกล้วแผ้วภพให้เปนเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน ยังอรินรู้ฤทธิ์ อย่าคงคิดเห่อมหาญ ผลาญจงเสร็จเด็จเกล้า เจ้ากำพุชทุจริต เอาโลหิตล้างบาท...(**ลิลิตเตลงพ่าย**)

คำประพันธ์ข้างต้นนี้แสดงการขยายความในส่วนของความรู้สึกจากพระราชพงศาวดารโดยใช้องค์ประกอบของเสียงและความหมายที่ประสานกัน ใน ๒ ลักษณะต่อไปนี้

ก. การใช้คำซ้อนและการซ้อนคำที่มีความหมายคล้ายกันหรือตรงกันข้ามในวรรคเดียวกัน โดยปกติคำซ้อนในภาษาไทยอาจมีเสียงพยัญชนะต้นซ้ำกันหรือไม่ก็ได้ ถ้า

เป็นคำซ้อน ๔ พยางค์ อาจมีสัมผัสระหว่างคำที่ ๒ และ ๓ เป็นสัมผัสสระ เช่น เข้านอกออกใน อกสั่นขวัญแขวน ผู้ลากขากดี สำรับคับค้อน หรืออาจไม่มีสัมผัส เช่น ผิดชอบชั่วดี ทุ่งข้าวต้มแกง เรือกสวนไร่นา หรือมีการซ้ำคำในตำแหน่งที่ ๑ และ ๓ เช่น **กลาง**คำ**กลาง**คืน เข้า**ออก**เข้า**ใจ หาย**หน้า**หาย**ตา หรือในตำแหน่งที่ ๒ และ ๔ เช่นลัก**กิน**ขโมย**กิน** เป็นต้น จุดประสงค์หลักของคำซ้อนโดยทั่วไปนอกจากเพื่ออธิบายความหมายของคำ เช่น ในกรณีที่ต้องการชี้ชัดความหมายของคำพ้องเสียงหรือคำยืม (พิจารณาตัวอย่างจาก ข้าทาสนัยน์ตา)ยังมีคำพ้องอีกมากที่สร้างขึ้นเพื่อเพิ่มน้ำหนักของความหมาย เช่น ลำบากยากแค้น ย่อมให้ความรู้สึกหนักหน่วงมากกว่าลำบาก

ร่ายเป็นคำประพันธ์ที่ผู้แต่งสามารถใช้คำซ้อนได้ใกล้เคียงกับภาษาพูดโดยปกติ เนื่องจากมีบังคับเพียงสัมผัสระหว่างวรรคเท่านั้น เมื่อต้องการสร้างสัมผัสทางอารมณ์เช่นในบรรยากาศที่ให้ความระทึกใจ ด้วยการพรรณนา จะเห็นคำซ้อนมาก (ตัวอย่างจาก **ลิลิตพระลอ**ตอนปู่เจ้าส่งกองทัพเทพดาและผีมายังเมืองสรวงก่อนใช้สลาเหิน)

> ...ตน**เทพย**ผู้**ห้าว**ห้า**ว**ผู้**หาญ** เรืองฤทธิ์ชาญเหลือหลาย ดั้ง**เป็นนาย**เป็น**มุล** ตัวขุนให้ขี่ช้างบ้าง**ขี่เสือขี่สีห์** บ้าง**ขี่หมีขี่หมู** บ้าง**ขี่งูขี่เงือก ขี่ม้าผีอกผันผาย** บ้าง**ขี่ควายขี่เรด** แผดร้องก้องน่ากลัว...**เต้นโลดวิ่งระเบง คุณเครงเสียงคะครื้น** ฟื้นไม้ไล่หินผา **ดาษดา**กัน**ผาดผึง รเร็งก้องกู่เกรียง** เสียงสะเทือนธรณี...

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณา**ลิลิตเตลงพ่าย**ตอนที่เทียบกับพระราชพงศาวดารซึ่งยกมาแล้วนั้น น่าสังเกตว่า ผู้ทรงนิพนธ์ทรงเปลี่ยน “เสี้ยน” จาก**พระราชพงศาวดารฯ**เป็น “หนาม” เพื่อจะได้ใช้คำซ้อน ๔ พยางค์ต่อเนื่องกันในวรรค คือ “ดั่ง**หนาม**เหน**บ**เจบ**ช้ำ**” คำ“ยอก” เพิ่มน้ำหนักด้วยคำซ้อนเป็น “ย้ำยอก”แสดงความขัดติดอยู่อันเติมทับจาก “เหนบ” จนถึงกับ “แลบ**ชื่น**อื่น**ชม กรมเกรียม**อก**หมก**ไหม้” ซึ่งเป็นการใช้คำซ้อนที่ให้จินตภาพของความรู้สึกนามธรรมได้อย่างชัดเจน แสดงผลของความร้อนเพราะแค้นคั่งที่ครอบงำต่อเนื่องอยู่นาน

ข. การใช้ความสมดุลทางโครงสร้างของประโยคในวรรคที่ต่อเนื่องกันเห็นชัดในข้อความว่า “...แผ่วภพให้เป็นเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน...” ผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้โครงสร้างประโยคซ้ำกัน ๒ คู่ คือคู่แรก กริยา-กรรมตรง-ให้เป็น-กรรมตรง คู่ที่สอง กริยา(คง)-แต่-กรรมตรง(นาม+บุพบท “กับ” +นาม) ประโยคคู่แรก “แผ่วภพให้เปนเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง” เป็นการใช้คำกริยา ๒ คำที่มีความ

หมายคล้ายกัน คือ **แผ้วและเกลื่อน** แผ้วคือทำให้เกลี้ยง ทำให้หมดไปอย่างราบคาบ ใช้อย่างกริยาสกรรม **เกลื่อน**นั้นหมายถึงทำให้ยุบ ทำให้ราบ นอกจากนี้นามที่เป็นกรรมของ ๒ ประโยคนี้ยังเป็นคำที่มีความหมายคล้ายกันอีกด้วย คือ**เผื่อน**และ**พง เผื่อน**หมายถึงป่า [น่าจะเป็นคำเดียวกับ**เผือน** ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕ อธิบายว่าเผือน(กลอน) น.ป่า] และ**พง**หมายถึงที่รก เรื้อ เช่น พงหนาม มักใช้ในคำซ้อนในปัจจุบันเป็น ป่าดงพงพี หรือป่าดงพงไพร กลุ่มคำที่ใช้ซ้ำกันใน ๒ ประโยคนี้คือ "ให้เป่น" ซึ่งทำหน้าที่เป็นส่วนเชื่อมส่วนขยายกริยาแผ้วและเกลื่อน ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าความสมดุลทางโครงสร้างเช่นนี้เป็นการย้ำน้ำหนักความหมายให้เห็นความรุนแรงคำที่ใช้ซ้ำอีกคำหนึ่งใน ๒ ประโยคนี้คือ"ภพ" ซึ่งเป็นกรรมตรงของแผ้วและเกลื่อน หมายถึงแผ่นดินหรืออาณาจักรซึ่งกินความถึงความเจริญรุ่งเรือง วัฒนธรรม ผู้คน และสิ่งสร้างสรรค์ทั้งปวง การ"แผ้วภพให้เป่นเผื่อน เกลื่อนภพให้เป่นพง" ก็คือการทำลายรื้อถอนความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมทั้งปวงภายหลังการสลายอำนาจ สิ่งที่เหลืออยู่ก็คือเครื่องหมายของโลกธรรมชาติอันรกร้าง ซึ่งได้ย้ำขยายใน ๒ วรรคต่อไปว่า "คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน" ที่แสดงถึงผลของการทำลายล้างอย่างสิ้นเชิงในสถานที่อันกว้างขวางสุดตา

ความสมดุลทางโครงสร้างของประโยคในวรรคที่ต่อเนื่องกันพร้อม ๆ กับความประสานของเสียงสัมผัสภายในวรรคและระหว่างวรรคเป็นสิ่งที่ให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะเด่นชัด ดังจะเทียบ**ลิลิตเตลงพ่าย** กับ **พระราชพงศาวดารฯฉบับพันจันทนุมาศ**อีกตอนหนึ่ง ซึ่งมีความหมายโดยใจความตรงกันแต่มีความหมายทางความรู้สึกและความสะเทือนอารมณ์และความเพริศพริ้งพรรณราย (radiance) ต่างกัน

> -...สมเด็จพระเจ้าหงสาวดีตรัสว่า พระมหาธรรมราชาไม่เสียแรงมีบุตร การสงครามไม่พักให้พระบิดาใช้เลย ต้องห้ามเสียอีก และซึ่งเจ้าว่าเคราะห์ร้ายอยู่แล้วก็อย่าไปเลย เอาผ้าอิสตรีนุ่งเสียเถิดจะได้สิ้นเคราะห์ พระมหาอุปราชาได้ฟังรับสั่งดังนั้นกลัวพระราชอาญาพระบิดา ก็มาตรวจเตรียมช้างม้ารี้พล และมีพระราชกำหนดไปถึงพระเจ้าเชียงใหม่ให้ยกมา (**พระราชพงศาวดารฯ**)
>
> -...ฟังสารราชเอารส ธก็ผชดบัญชา เจ้าอยุทธยามีบุตร ล้วนยงยุทธเชี่ยวชาญ หาญหักศึกบมิย่อ ต่อสู้ศึกบมิหยอน ไปพักวอนว่าใช้ ให้ธหวงธห้าม แม้นเจ้าคร้ามเคราะห์กาจ จงอย่ายาตรยุทธนา เอาพัสตราสตรี สรวมอินทรีย์สร่างเคราะห์ ธตรัสเยาะเย้ยขลาด องค์อุปราชยินสาร แสนอัประมาณมาตยมวญ นวลพระพักตร์ผ่องเผือด เลือดสลดหมดคล้ำ ซ้ำกระมลหมองมัว กลัวพระอาชญายอบ

นอบประณตบทมูล ทูลลาไท้ลีลาศ ธก็ประกาศเกณฑ์พล บอกยุบลบมิหึง ถึงเชียงใหม่ตระบัด... (**ลิลิตเตลงพ่าย**)

พระราชพงศาวดารฯ ใช้ลีลาการบรรยายอย่างเรียบ เช่น "สมเด็จพระเจ้าหงสาวดีตรัสว่า" ตรัสหมายถึงพูดเท่านั้น **เตลงพ่าย** ใช้ "ผซดบัญชา" ซึ่งเป็นคำกริยาเรียงกัน ผซดบัญชา มีเสียงล้อรับกันคือ พยัญชนะต้นของพยางค์แรกเป็นเสียงระเบิดเกิดที่ริมฝีปาก พยางค์หลังเป็นเสียงระเบิดเกิดที่ปุ่มเหงือก ทั้ง ๒ คำมีจังหวะเน้นเสียงตรงกันคือ เน้นพยางค์ท้าย ผซดมีนัยของความขุ่นใจและต้องการทำให้เจ็บแสบ บัญชาแสดงความมีอำนาจของผู้พูด เมื่อกล่าวถึง "บุตร" แห่ง "เจ้าอยุทธยา" ก็ใช้คำซ้อนติดต่อกันอย่างหนักแน่นถึง ๔ คำคือ "ยงยุทธ เชี่ยวชาญ หาญหัก ต่อสู้" แสดงคุณสมบัติและพฤติกรรมอันน่านิยม ประโยค "หาญหักศึกบมิย่อ ต่อสู้ศึกบมิหยอน ไป่พักวอนว่าใช้ให้ธหวงธห้าม" เป็นประโยคที่ใช้ความสมดุลทางโครงสร้างแสดงความเข้มข้นของสาร ประโยคคู่ต่อมาคือ "ไป่พักวอนว่าใช้ ให้ธหวงธห้าม" ให้ประโยคแรกเป็นประโยคปฏิเสธ ประโยคหลังเป็นประโยคบอกเล่าที่มีความขัดกับประโยคแรก ประโยคหลังนี้ยังแยกเป็น ๒ ประโยค "หวง"และ"ห้าม"เป็นคำกริยาที่ซ้ำเสียงพยัญชนะต้นมีความหมายคล้ายกันและอาจปรากฏร่วมกันเป็นคำซ้อน เช่น หวงห้าม ของหวงของห้าม เป็นต้น เมื่อเทียบกับ **พระราชพงศาวดารฯ** ที่ว่า "ต้องห้ามเสียอีก" จึงมีน้ำหนักมากกว่า ความชื่นชมต่อ "บุตรเจ้าอยุทธยา" มีมากเพียงไรย่อมทำให้ความเย้ยหยามหมิ่นต่อองค์อุปราชหงสาวดีปรากฏชัดแก่บุคคลทั้งหลายในที่ประชุมนั้นเพียงนั้น **ลิลิตเตลงพ่าย**จึงแสดงผลกระทบที่เกิดในหทัยของพระมหาอุปราชาว่ารุนแรงกว่าที่แสดงไว้ใน**พระราชพงศาวดารฯ**อย่างรวบรัดว่า "กลัวพระราชอาญา" แต่เป็นความหวั่นไหวอันประกอบด้วยความรู้สึก "แสนอัประมาณมาตยมวญ... ซ้ำกระมลหมองมัว" และ "กลัวพระอาชญา..." การกล่าวถึง "มาตยมวญ" ระบุย้ำบริบทของการสื่อสาร คือ ย้ำการถูกประณามอย่างประจานต่อหน้าผู้ที่ตนจะต้องเป็นใหญ่เหนือในฐานะเจ้าชีวิตในกาลข้างหน้า ความรู้สึกว่าเสื่อมเสียเกียรติยศนี้สัมพันธ์กับความตระหนักว่าจะต้องรักษาสถานภาพขององค์อุปราชไว้ แฝงด้วยความช้ำใจที่พ่อประจานอย่างไม่เห็นใจ ภาพพระมหาอุปราชาที่**ลิลิตเตลงพ่าย**วาดขึ้นจึงมีสีพระพักตร์ชีดเผือดคล้ำสลดหมดน้ำนวล มีกิริยา**ยอบ** คือ กดตัวเองให้เล็กลงต่ำลงจนแนบพื้น ดังร่ายที่ติดต่อกันถึง ๕ วรรคว่า "นวลพระพักตร์ผ่องเผือด เลือดสลดหมดคล้ำ ช้ำกระมลหมองมัว กลัวพระอาชญายอบ นอบประณตบทมูล" แต่ก็ยังมีกำลังพอที่จะ "ทูลลาไท้ลีลาศไปประกาศเกณฑ์พล"

ลิลิตเตลงพ่าย สามารถใช้ร่ายแสดงภาพความเคลื่อนไหวอันรวดเร็วรุนแรงน่าระทึกใจ โดยประกอบถ้อยคำในวรรคให้มีความสมดุลทางโครงสร้างต่อเนื่องกัน เช่น การพรรณนาการปะทะของทัพหน้าฝ่ายไทยกับทัพหลวงของหงสาวดีด้วยพละกำลังและฝีมือที่ทัดเทียมกัน

...ถับถึงโคกเผาเข้า พอยามเช้ายังสาย หมายประมาณโมงครบ ประทบทัพรามัญประทันทัพพม่า ขับทวยกล้าเข้าแทง ขับทวยแขงเข้าฟัน สองฝ่ายยรรยืนยุทธ อุดอึงโห่เอาฤกษ เออกอึงโห่เอาไชย สาดปืนไฟยแยง แผลงปืนพิษยยุ่ง พุ่งหอกใหญ่คคว้าง ขว้างหอกซัดคไขว่ ไล่คคลุกบุกบัน เงื้อดาบฟันฉฉาด ง่าง้าวฟาดฉฉับ ขับปีกซ้ายเข้าดา ขับปีกขวาเข้าแดก แยกกันออกโรมรัน ปันกันออกโรมรณ ทนสู้ศึกบมิลด อดสู้ศึกบมิลาศ อาจต่ออาจเข้ารุก อุกต่ออุกเข้าร้า กล้าต่อกล้าชิงบั่น กลั่นต่อกลั่นชิงรอน ศรต่อศรยิงยืน ปืนต่อปืนยิงยัน กุทัณฑ์ต่างตอบโต้ โล่ห์ต่อโลห์ต่อตั้ง ดั้งต่อดั้งต่อติด เขนประชิดเขนสู้ ตาวคู่คู่ตาวต่อ หอกหันร่อหอกรับ ง้าวง่าจับง้าวประจัน ทวนผัดผันทวนทบ รบอลวนอลเวง ต่างบเกรงบกลัว ตัวต่อตัวชิงมล้าง ช้างต่อช้างชิงชน คนต่อคนต่อรบ ของ้าวทบทะกัน ต่างฟันต่างป้องปัด วางเสนัดหลังสาร ขานเสียงคึกกึกก้อง ว่องต่อว่องชิงไชย ไวต่อไวชิงชนะ ม้าไทยพะม้ามอญต่างเข้ารอนเข้าโรม ทวนแทงโถมทวนทบ หอกเข้ารบร่อหอก หลอกล่อไล่ไขว่แคว้งแย้งธนูเหนี่ยวน้าว ห้าวต่อห้าวหักหาญ ชาญต่อชาญหักเชี่ยว เรี่ยวต่อเรี่ยวหักแรง แขงต่อแขงหักฤทธิ ต่างประชิดฟอนฟัน ต่างประชันฟอนฟาด ล้วนสามารถมือทัด ล้วนสามารถมือทาน ผลาญกันลงเต็มหล้า ผร้ากันลงเต็มแหล่ง แบ่งกันตายลงครั้น ปันกันตายลงมาก ตากเต็มท่งเต็มเถื่อน ตากเต็มเผื่อนเต็มพง ที่ยังคงบมิยู่ ที่ยังอยู่บมิหยอน ต่างต่อกรฮึกฮือ ต่างต่อมือฮึกฮัก หนักหนุนแน่นมาหนา ดาหนุนแน่นมาดาษ บรู้ขยาดย่อทัพ บรู้ขยับย่อศึก คคึกเข้าต่อแกล้ว คแคล้วเข้าต่อกล้า ต่างชิงฆ่าชิงหั่น ต่างชิงบั่นชิงฟัน ปันกันยิงกันแผลง ปันกันแทงกันพุ่ง ยอยุทธยุ่งบมิแตก แยกยุทธแย้งบมิพัง ทวยหน้าหลังต้อนผ้าย ทวยขวาซ้ายต้อนพล เข้ามาผจญจู่โจม โหมหักหาญรานรบ ต่างท่าวทบรนับ ต่างท่าวทับรนาด บ้างตนขาดหัวหวิ้น บ้างขาดิ้นแขนเดจ บอยากเขดอยากเกรง บอยากเยงอยากย่าน

ในประโยคซึ่งมีสมดุลทางโครงสร้างที่เรียงกันเป็นคู่ ๆ นั้น ผู้ทรงนิพนธ์สามารถให้รายละเอียดของการรบอย่างตัวต่อตัวด้วยอาวุธอย่างเดียวกัน เป็นกลุ่มเป็นพวก

ให้ความเคลื่อนไหวของการใช้อาวุธ โดยใช้คำพ้องความหมายทั้งที่มีเสียงซ้ำและไม่ซ้ำกัน พร้อมกับที่ใช้คำซ้ำกันในวรรคที่ติดต่อกันเป็นคู่ ๆ เช่น "**สาดปืนไฟแยงแผลงปืนพิษยุ่งพุ่งหอกใหญ่คคว้าง ชว้างหอกซัดคไขว่**" และในวรรคเดียวกันอาจใช้คำพ้องความหมายย้ำน้ำหนัก เช่น บ้างตน**ชาด**หัวหวิ้น...บอย่าก**เชด**อยากเ**กรง** ให้เสียงของการรบ เช่น เสียงโห่เอาฤกษ์... เอาไชย เสียงอาวุธที่ปะทะกันต่อกับกิริยาที่ใช้อาวุธนั้น เช่น เงื้อดาบฟันฉาดง่าง้าวฟาดฉลัก เปลี่ยนความหมายทางโครงสร้าง (structural meaning) ของคำซึ่งปกติใช้เป็นคำกริยามาเป็นคำนาม ให้มีความหมายว่า ผู้เป็นเช่นนั้น หรือกระทำเช่นนั้น เช่น ว่องต่อว่อง ไวต่อไว ห้าวต่อห้าว ชาญต่อชาญ เรี่ยวต่อเรี่ยว แขงต่อแขง แล้วให้ภาพของการสูญเสียชีวิตของเหล่าทหารในจำนวนที่ไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันอย่างน่าสยดสยอง "โทมหักหาญรานรบ ต่างท่าวทบรนับ ต่างท่าวทับรนาด" กล่าวถึงความตายและการ**ยึก**เข้าสู้ต่อเนื่องกัน ๒ ช่วงในร่ายนี้เหมือนเป็นสิ่งที่วนเวียนไม่มีที่สิ้นสุด

ฉากการรบอันยิ่งใหญ่ดุเดือดด้วยกำลังพลฝีมือ และความห้าวหาญเช่นนี้ปรากฏด้วยการใช้ประโยชน์จากร่ายซึ่งไม่มีข้อจำกัดเรื่องจำนวนวรรคในบท ในตอนที่มุ่งแสดงความไหวหวั่นในหทัยพระมหาอุปราชาขณะยกทัพ ซึ่งไม่ปรากฏใน**พระราชพงศาวดารฯ** แต่เป็นส่วนสำคัญมากส่วนหนึ่งของ**ลิลิตเตลงพ่าย**ก็ได้ใช้ร่ายเป็นบทพรรณนาธรรมชาติอันยิ่งใหญ่งดงามที่เร้าความไหวหวั่นนั้นให้ทวีขึ้นตามระยะทางและกาลอันผ่านพ้น ความละเอียดของการพรรณนาทำให้ต้องใช้บทร่ายที่มีขนาดยาว และทำให้ผู้เสพสัมผัสถึงความเยือกเย็นอ้างว้างของบรรยากาศ และความโดดเดี่ยวและรุ่มร้อนของตัวละครท่ามกลางกองทัพใหญ่อันอึกทึกครึกโครมด้วยพลอันเหิมหาญในการเดินทางที่ต่อเนื่องยาวนานนั้น บทร่ายเช่นนี้วางไว้เป็นระยะ ๆ สลับกับบทโคลงที่แสดงการรำพึงในใจอันร้าวรานของพระมหาอุปราชาพระองค์นั้นดังจะได้ตัดตอนตั้งแต่ยกพลผ่านด่านเจดีย์สามองค์ ซึ่งผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้โคลงสอง ๑ บท และโคลงสาม ๒ บท ซึ่งมีจำนวนคำน้อยแต่ให้ความกระชับ บอกความยิ่งใหญ่ของกองทัพด้วยเสียงสนั่นกึกก้อง และภาพของ "...ธุลีฟุ้งฟ้ามืดคลุ้มมัวมล ยิ่งนา" สิ่งที่ตัดกับความเกรียงไกรของกองทัพก็คือ องค์ผู้นำทัพนั้นเอง

ยกพลผ่านด่านกว้าง เสียงสนั่นม้าช้าง
กึกก้องทางหลวง
ล่วงลุด่านเจดีย์ สามองค์มีแห่งหั้น
แดนต่อแดนกันนั้น เพื่อรู้ราวทาง
ขับพลวางเข้าแหล่ง แห่งอยุธเยศหล้า

แลธุลีฟุ้งฟ้า	มืดคลุ้มมัวมล ยิ่งนา
เสดจดลแดนราชเบื้อง	บูรพา
พิศพนัศเนินผา	ป่าไม้
รายเรียงรุกขผกา	แกมลูก
แลตระการกลใกล้	หัตถ์เอื้อมเอาถึง
คำนึงนุชนาฏเนื้อ	นวลสมร
แม้นแม่มาจักวอน	พี่ชี้
จักบอกแก่บังอร	ออกชื่อ เฌอนา
เรียมจักแนะนั่นนี้	โน่นโน้นแนวพนม
.....	.....
ไย่ไย่คชไต่เต้า	ตามทาง
พลางคนึงนุชพลาง	ท่านไท้
แลไหนบลืมนาง	หน่ายเสน่ห์
นึกบวายสวาดิไท้	ธิราชร้าวรานสมร

พระอาวรหวั่นเทวศ ถึงอรรคเรศแรมเวียง พลางเมอลเมียงไม้เขา โดยลำเนาแนวเถื่อน เคลื่อนแสนยาโจษจล ลุตำบลสังคล่า ป่ารหงดงดอน พิศศีขรรายเรียง **เพียงสุดสาย เมฆเมอล เนื่องเนิ่นเนินแนวไศล สูงไสวหว้ายฟ้า ชรอ่ำอ้าหาวหน** เห็นถกลกุก่อง เชิงชั้น ช่องปล่องเปลว เหวหุบห้วยตรวยโตรก ชโงกง่อนเงื่อนง้ำ ถ้ำท่อธารธารา **แสงเสลา หลากหลาย พรายพแพร้วไพโรจ** ช่อช่วงโชติฉายฉัน สีสุพรรณเลื่อมเหลือง เรืองโมราเรียบ ขาวปูนเปรียบเพชรรัตน์ แดงดั่งปัทมราช ดำประหลาดนิลกาฬ เขียวศรีปานมรกฎ ขาบใสสดเสมอเมฆ ชมพูเฉกโกเมน เพญพรรณรายรุ้งร่วง ช่วงส่องแสงสุริยา ดุจดาราเรืองจรัส ประภัศรโอภาษ พิลาศล้ำลาญเนตร พิศศีขเรศชรอุ่ม พุ่มพนัศยัดเยียด **พฤกษาเสียดสีกิ่ง เสียงเสนาะยิ่งอย่างพิณ พระยลยิน พิศวง ถวิลถึงองค์อรรคเรศ ยามดุริยศจำเรียง บรรสานเสียงถวายหรอ ผึงพอใจพอกรรณ ธก็จาบัลย์บมิเบื่อ เหงื่อเนตรตกอกช้า เหลือทุกข์เหลือที่กล้ำ เทวศไว้ไป่มี แม่เอย**

ผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้ร่ายแสดงภาพธรรมชาติอันยิ่งใหญ่งดงามอย่างพึงพิศวง ด้วยสีแสงลานตาจากหินผาดุจแก้วมณีนานาพรรณและเสียงดนตรีธรรมชาติจากพฤกษา ที่เสียดกิ่งในป่ารหงดงดอน อันมีแนวเขาสุดสายเมฆ "สูงไสวหว้ายฟ้า ชรอ่ำ" ทรงใช้

โคลงแสดงความหวั่นไหวของพระมหาอุปราชา ความโหยหาอันไม่สมประสงค์ที่จะสื่อสารกับนางที่รักเพื่อปลดเปลื้องความหวาดหวั่นอาวรณ์ แต่ก็จำต้องเก็บงำความทุกข์เทวศอันหนักหนานั้นไว้แต่ในอก

เห็นได้ว่า ผู้ทรงนิพนธ์ทรงตระหนักในการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยพลังของวัสดุที่เลือกเฟ้นแล้ว และทรงประกอบวัสดุขึ้นอย่างมีเป้าหมายทางสุนทรียะ วัสดุอันประกอบด้วยเสียงและความหมายของคำและกลุ่มคำในกรอบของฉันทลักษณ์ คือ ร่ายและโคลงที่สับเปลี่ยนสอดรับกันในบริบทที่เหมาะสม ได้เร้าการรับรู้ของผู้อ่านข้ามมิติแห่งกาล ฉันทลักษณ์เก่าแก่ตั้งแต่อยุธยาตอนต้นดังที่ปรากฏใน**ลิลิตพระลอ** ประสานกับเนื้อความที่มีระยะห่างทางประวัติศาสตร์ บทประพันธ์นี้จึงให้ความระทึกใจแก่คนต่างสมัยในฐานะสิ่งอันพึงพิศวงที่ยังทรงความหมาย

๒.๓ ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดกหรือที่เรียกอีกอย่างว่า**มหาชาติกลอนเทศน์** เป็นงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งสืบขนบร่ายยาวของสมัยอยุธยา นับตั้งแต่ปรากฏเป็นลายลักษณ์ครั้งแรกใน**มหาชาติคำหลวง** และแต่งใหม่เป็น**กาพย์มหาชาติ** ร่ายยาวเป็นคำประพันธ์ที่เหมาะแก่การสวดและเทศน์เป็นทำนอง ซึ่งคงจะ "อนุโลมจากลักษณะสวดมหาชาติคำหลวง" (กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ใน **วรรณกรรมสมัยอยุธยาเล่ม ๑**, ๒๕๒๙, น. (๕๗))

พิจารณาจากที่**มหาชาติคำหลวงมี**ร่ายยาวเป็นพื้น และมีคำประพันธ์อื่น คือ โคลง กาพย์ ฉันท์ แทรกอยู่บ้าง ประกอบกับร่ายเป็นคำประพันธ์ที่ใช้พรรณนาและบรรยายได้ดี อาจลงความเห็นได้ว่า ร่ายยาวเป็นร้อยกรองเก่าแก่ดั้งเดิมของไทยพอ ๆ กับโคลง มีต้นเค้าจากความต้องการจะเล่าเรื่องขนาดยาวให้ฟังไพเราะต่อเนื่องกันนาน ๆ ต่างจากโคลงซึ่งใช้ขับลำประกอบดนตรี ร่ายยาวมีลักษณะคล้ายร้อยแก้วมาก โดยเฉพาะร้อยแก้วในความหมายเก่าที่หมายถึง "ความเรียงที่สละสลวยเหมาะเจาะด้วยเสียงและความหมาย" ซึ่งมักใช้ใน "หนังสือที่แต่งเนื่องในศาสนาเป็นทำนองร่ายยาวกลาย ๆ ที่ยกเอาคำบาลีซึ่งเป็นตัวอรรถมาวางไว้ต้นวรรคหรือต้นประโยคเรื่อยไป" ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่าร้อยแก้ว หมายถึงร้อยเรียงถ้อยคำซึ่งเป็นแก้วหรือรัตนะ (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๕ ข, น. ๒๑-๒๒) ลักษณะของร่ายยาวจัดอยู่ในประเภทร้อยกรองมากกว่าร้อยแก้วเพราะมีบังคับสัมผัสระหว่างวรรคอย่างสม่ำเสมอ ส่วนที่คล้ายร้อยแก้วก็คือ ไม่กำหนดจำนวนคำในวรรค

และบทหนึ่งหรือตอนหนึ่งจะมีกี่วรรคก็ได้ สังเกตได้ว่าร่ายยาวสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีจำนวนคำในวรรคมากกว่าสมัยอยุธยา ดังที่จะยกมาเทียบกันจากกัณฑ์กุมารของ**มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติ** และ**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** (ส่วนที่เว้นคือ คาถา)

- อันว่าน้ำตาพระราชกุมารท้งงสอง ก็ตกลงเหนือหลงงสองพระบาท พยงบวงมาศบานรองอยู่นั้นน... อันว่าน้ำตาพระมหาสัตว์ ก็ตกเหนือปริษฎางสองกระษัตรกุมาร ประดุจแผ่นทองขดานมาศท้งงคู่อยู่รงงรอง รองชลเนตรพระมหาสัตว์แล (**มหาชาติคำหลวง**)
- พระน้องนางก็ขมีขมันหมอบม่อยเข้ามา ก็กอดข้อพระบาทาเบื้องซ้ายสะอื้นไห้ น้ำพระเนตรไหลลงหลังพระบาท เหมือนบัวบานประทุมมาศมารับรอง น้ำพระนัยเนตรพระหน่อสองกษัตรา ส่วนสมเด็จพระมหามหิเรศ ก็กลั้นน้ำพระเนตรมิได้ พระอัสสุชลชลาไหลลงเหนือหลังพระพี่น้อง ดุจดังแผ่นกระดานทองรองรับอัสสุธารา (**กาพย์มหาชาติ**)
- ควรจะสงสารเอ่ยด้วยสองดรุณทรามรักน้อย ๆ ทั้งคู่ พิศแลดูหน้ากันแล้วก็ตั้งแต่จะร้องไห้ น้ำพระอัสสุชลนัยน์เธอไหลลงหลั่ง ๆ ตกต้องหลังพระบาทบรมราชฤาษี ... ดั่งกลีบบุษยมาลีปทุเมศ มาเคียงสองรองรับน้ำชลเนตรพระเจ้าลูกท้าวเธอไว้ ส่วนสมเด็จพระนราธิปไตยพิสุทธิชินวงศ์ ท้าวเธอก็พลอยทรงพระกันแสงไห้ จนพระอัสสุชลนัยน์ไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์ ตกต้องพระปฤษฎางค์พระลูกรักทั้งสอง ดุจแผ่นกระดานทองมารองรับไว้ทั้งคู่ (**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**)

ปัจจัยที่ทำให้จำนวนคำในวรรคของ**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** มีมากกว่าร่ายยาวสมัยอยุธยาก็คือ ผู้แต่งเอาใจใส่ในรายละเอียดของเสียงและความหมายเพิ่มขึ้น ประกอบกับร่ายยาวเป็นคำประพันธ์ที่ผู้แต่งมีอิสระในการปรุงแต่งถ้อยคำ โดยมีข้อบังคับเพียงสัมผัสระหว่างวรรคเท่านั้น จึงเห็นได้ว่า**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**ในแต่ละกัณฑ์ ผู้แต่งมักสร้างองค์ประกอบของเสียงโดยใช้การซ้ำเสียงพยัญชนะ การใช้สัมผัสใน (สัมผัสสระ) ภายในวรรค ร่วมกับองค์ประกอบทางความหมาย คือมักใช้คำซ้ำและคำซ้อน หรือ ซ้อนคำพ้องความหมายเข้าด้วยกัน

เมื่อพิจารณาข้อความต่อเนื่องกัน **ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**ในข้อความนี้ เน้นคำที่แสดงความเคลื่อนไหวของกิริยาอาการของพระราชกุมารและพระราชบิดาที่เป็นเหตุเป็นผลกันและสืบต่อกัน เริ่มที่สองดรุณ "พิศแลดูหน้ากันแล้วก็ตั้งแต่จะร้องไห้ น้ำพระอัสสุชลนัยน์เธอไหลลงหลั่ง ๆ" **ตั้งแต่** ให้ความหมายว่ากระทำแต่กิริยานั้น **ไหลลงหลั่ง** ๆ

บอกอาการที่น้ำตาหยาดลงสู่ที่ต่ำติดต่อกันไม่ขาดสาย เมื่อกล่าวถึงพระราชบิดา ว่า"**ผลอย** ทรงพระกันแสงไห้" ก็แสดงว่าได้ร้องไห้ร่วมกับลูก "จนพระอัสสุชลนัยน์ไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์" คำเชื่อมประโยค **จน** แสดงว่าประโยคหลังเป็นผลของประโยคแรก และยังแสดงว่าการทรงพระกันแสงไห้นั้นรุนแรงขึ้นจนน้ำตาไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์ แล้วจึง"ตกต้องพระปฤษฎางค์พระลูกรักทั้งสอง" ผู้แต่งเน้นความแตกต่างของพระกุมารกับพระราชชนก แต่ก็แสดงว่าทั้งสองฝ่ายได้แสดงอาการอย่างเดียวกัน ความแตกต่างดังกล่าว คือฝ่ายหนึ่งมีร่างกายน้อย ๆ อ่อนเยาว์และน่ารัก ("สองดรุณทรามรักน้อย ๆ ") ฝ่ายหนึ่งมีความยิ่งใหญ่เพราะบำเพ็ญเพียร ("บรมราชฤาษี") และมีจุดมุ่งหมายที่จะบรรลุความเป็นจอมคนในทางธรรม ("สมเด็จพระนราธิปไตยพิสุทธิชินวงศ์") ปรากฏเสียงของผู้เล่าเป็นเชิงแนะเมื่อเริ่มต้นว่า "ควรจะสงสารเอ่ย" แล้วยังย้ำในตอนท้ายอีกว่า "พระลูกรักทั้งสอง" แสดงความรู้สึกผูกพันของพ่อต่อลูก

ในกัณฑ์มัทรี เมื่อพระมัทรีมาถึงอาศรม เที่ยวหาสองกุมารในบริเวณอาศรม **มหาชาติคำหลวง** ยกคาถาและแปลสลับกันดังนี้

> อิเม เต ชมฺพุกา รุกฺขา อนึ่ง ต้นหว้าหวานกรป่า ลูกสุกก่ำแกมใบ อยู่แล เวทิสา สินฺธุวาริตา ย่างทรายลัดลำลาว สาขาท้าวเทอญสินธุ โสดแล วิวิธานิ รุกฺขชาตานิ อันว่าพฤกษต่าง ๆ เกอดสรล่างสรหลอนงาม ในที่นี้ เตกุมารา น ทิสฺสเร แต่สองบงงอรทั้งคู่ บมิเห็นปรากฏอยู่ ณ ที่ในหมู่ น้นนแล อสฺสตฺถา ปนสาเจเม โพพนอมขนุนขนนนอยู่ในอาวาศนี้เห็นงาม โสดแล นิโครฺธา จ กปิตฺถนา ไซร ชรมลงดาษ ขวิดขวนนขาดตกดิน อยู่แล วิวิธานิ ผลชาตานิ ดอกไม้ก้ยวเกษา ลูกไม้ราแรงเสพยนี้ เต กุมารา น ทิสฺสเร แต่สองสร้อยศรีโอรส บมิเห็นปรากฏ พุ่มผลเกษด น้นนแล อิเม ติฏฺฐนฺติ อารามา ใบเพลดพวงกิ่งก้าน มีอยู่ทุกสถาน โสดไส้ ยตฺถสฺสุ ปุพฺเพกีฬิสุ ทีราแรงประพาศ น้ำห้วยหาศวงงวลใหญ่น้นน เต กุมารา น ทิสฺสเร แต่พี่น้องแน่งนฤมล แม่บเห็น นทีห้วยหาศเยนน้นนแล

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก สำนวนเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ยกคาถาแยกไว้ก่อนต่างหาก และแปลโดยที่มีคาถาปนอยู่บ้างเพียงเล็กน้อย ขยายความภาพธรรมชาติอันร่มรื่นงดงาม และภาพในอดีตอันเป็นสุข ลักษณะคำพูดเป็นทั้งการรำพึงกับตนเองและการสนทนากับธรรมชาติ มีทั้งประโยคบอกเล่า ปฏิเสธ และคำถามสลับกันไป ในประโยค

บอกเล่าคำช่วยกริยา "เคย" แสดงพฤติกรรมและสภาวการณ์ในอดีตที่ตัดกับปัจจุบันคือ ธรรมชาติอันยังงดงามอยู่แต่ว่างเปล่าไร้ความหมายเพราะแม่แลไม่เห็นลูก ธรรมชาติบางส่วนก็แปลกเปลี่ยนไปอย่างไม่เคยเป็น ระหว่างประโยคมีคำสันธาน "แต่" แสดงความเชื่อมโยงของความหมายในทางตรงข้าม เมื่อใช้ประโยคปฏิเสธว่า "ไม่เห็น" ก็กล่าวต่อไปทันทีว่า "เห็นแต่" และสิ่งที่เป็นกรรมของประโยคนั้นก็ล้วนแต่ยืนยันความไม่สมบูรณ์ของสิ่งที่เคยเห็นจนเจนตา จึงต้องตั้งคำถามอย่างฉงนว่า "เป็นไร"

> ...ต้นหว้าใหญ่ใกล้อาราม ... งามดั่งไม้ปาริชาต ... เจ้าเคยมาอาศัยนั่งนอน ... พระพายรำเพยพัดมาฉิวเฉื่อย ... แต่ลูกรักของแม่ทั้งชายหญิง**ไปอยู่ไหนไม่เห็นเลย** ... **เห็นแต่**ไทรทองถัดกันไป ... เจ้า**เคย**มาห้อยโหนโยนชิงช้าชวนกันแกว่งไกว...เจ้า**เคย**มาประพาสสรงสนานในสระศรี ... น้ำเอ่อ**เคย**มาเปี่ยมขอบ **เป็นไร**จึงขอดข้นลงขุ่นหมอง พระพายเจ้าเอ่อ**เคย** .... พากลิ่นสุคนธ์ขจรรสมารวยรื่น **เป็นไร**จึงเสื่อมหอม... ฝูงปลาเอ่อ**เคย**มาผุดคล่ำ ... **เป็นไร**จึงไม่ว่ายเวียนวง ...**วันนี้แปลกเปล่าตาแม่แลไม่เห็น** พระลูกเอ่อเจ้า**เคย**มาเที่ยวเล่น**แม่แลไม่เห็นแล้ว** โอ**แลเห็นแต่สระแก้วอยู่อ้างว้างวังเวงใจ**

ข้อความดังกล่าวชี้แสดงความงดงามของเนื้อหาทางอารมณ์ที่ประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างของภาษาไทยที่สามารถสื่อความตัดกันของอดีตกับปัจจุบันความสุขกับความทุกข์ ความร่าเริงชื่นบานกับความอ้างว้างวังเวง ความเคลื่อนไหวกับความนิ่งงัน ความเคยได้เห็นอย่างเจนตา ได้เคยสัมผัสรับรู้ กับความว่างเปล่าแลไม่เห็นอย่างน่าใจหาย

ความยิ่งใหญ่ของความรักของแม่ที่แสดงออกเป็นความกำสรดอันใหญ่หลวงด้วยพละกำลังของการเสาะหาเรียกร้องต่อต้านความพลัดพราก ได้ขยายออกเป็นความสั่นไหวต่อภาวะธรรมชาติในร่าย**ยาวมหาเวสสันดรชาดก** ซึ่ง**มหาชาติคำหลวง** แปลจากคาถาอย่างใกล้เคียงเพียงสั้น ๆ ดังจะยกมาเทียบกันต่อไปนี้

> - สา ตตฺถ ปริทิตฺวา อันว่าพระมัทรี เสวอยพระทุกข์ปริเทว ท่ยวหาในหิมวา ปพฺพตานิ วนานิจ ทุกสิงขรขอบแค่คูหา หุบเหวคีรีเรืองผาเพองเขา (**มหาชาติคำหลวง**)
> - ปริเทวิตฺวา นางเสวยพระอาดูรพูนเทวษในพระอุรา น้ำพระอัสสุชลนาเธอไหลนองคลองพระเนตร ทรงพระกันแสงแสนเทวษพิไรร่ำ ตั้งแต่ประถมยามค่ำไม่หย่อนหยุดแต่สักโมงยาม นางเสด็จไต่เต้าติดตามทุกตำบล ละเมาะไม้ไพรสณฑ์ศิขรินทุกห้วยธารละหานหินเหวหุบห้องคูหาวาส **ทรงพระพิไรร้องก้องประกาศเกริ่นสำเนียง พระสุรเสียงเธอเยือกเย็นระย่อทุกอกสัตว์ พระพายรำเพยพัดทุกกิ่งก้าน บุษบงก็บิกบานผกากร**

รัศมีพระจันทรก็มัวหมองเหมือนหนึ่งจะเศร้าโศกแสนวิปโยคเมื่อยามปัจจุสมัย ทั้งรัศมีพระสุริโยทัยส่องอยู่ราง ๆ ขึ้นเรืองฟ้า เสียงซะนีเหนี่ยวไม้ให้หาละห้อยโหย พระกำลังนางก็อิดโรยพิไรร่ำร้อง **พระสุรเสียงเธอคู่ก้องกังวานดง เทพเจ้าทุกองค์กอดพระหัตถ์เงี่ยพระโสตสดับสาร** พระเยาวมาลย์เธอเที่ยวหาพระลูก พระนางเธอเสวยทุกข์แสนเข็ญ ตั้งแต่ยามเย็นจนรุ่งเช้าก็สุดสิ้นที่จะเที่ยวค้น... (**ร่ายยาวมหาวสสันดรชาดก**)

เมื่อเทียบกับเรื่องมหาชาติในสมัยอยุธยา คือ **มหาชาติคำหลวง**และ**กาพย์มหาชาติ** กวีสมัยรัตนโกสินทร์สามารถประสานเสียงและความหมายอย่างวิจิตรยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในการขยายความส่วนที่เป็นการพรรณนาความขัดแย้งทางอารมณ์ การสร้างบรรยากาศจากฉากธรรมชาติ ความกลมกลืนของธรรมชาติกับตัวละคร ตลอดจนถ้อยคำของตัวละครที่เผยประสบการณ์ชีวิตในสถานการณ์พิเศษ ลักษณะภาษาในร่ายยาวเรื่องนี้ได้เน้นความเป็นพิเศษนั้น มิใช่ด้วยศัพท์ที่มีความหมายซับซ้อนทางความคิด แต่ได้ใช้ศัพท์ที่ง่ายแก่ความเข้าใจบ่งบอกสภาวะทางอารมณ์ บรรยายภาพที่เคลื่อนไหวอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นเพื่อสื่อความหมายนามธรรมอันลึกซึ้ง ในแง่ของการแปล เห็นชัดว่าองค์ประกอบของความประสานในเสียงของกลุ่มคำมีบทบาทสำคัญในการสร้างจินตภาพเนื้อเรื่องที่รู้จักกันอยู่แล้วในหมู่ผู้สร้างและผู้เสพมิได้เป็นอุปสรรคต่อความสำเร็จทางวรรณศิลป์ เพราะผู้แต่งสามารถเสนอสิ่งใหม่ด้วยการเลือกเฟ้นถ้อยคำทั้งเสียงและความหมาย และประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างซึ่งให้แรงกระทบอารมณ์อันมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว ทำให้เนื้อหาของเรื่องที่นำมาแต่งใหม่เป็นสิ่งที่มีเหลี่ยมมุมชวนให้คิดค้นเสาะหาความหมายอันลุ่มลึกต่อไปไม่จบสิ้น

๒.๔ สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย

คำประพันธ์ที่แต่งด้วยฉันท์และกาพย์ประกอบเข้าด้วยกัน มีชื่อเรียกว่าคำฉันท์ ดังกล่าวแล้วว่ากาพย์และฉันท์น่าจะเป็นคำประพันธ์ที่ไทยรับจากราชสำนักเขมรในสมัยอยุธยาตอนต้น นอกจากฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้างแล้ว หนังสือคำฉันท์ในสมัยอยุธยา เช่น **ราชาพิลาปคำฉันท์ อนิรุทธคำฉันท์ สมุทรโฆษคำฉันท์** และ**เสือโคคำฉันท์** ได้ใช้คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตเช่นเดียวกับงานประเภทอื่นในสมัยเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน เช่น **มหาชาติคำหลวง ทวาทศมาส กำสรวล** และ**ลิลิตพระลอ** ทั้งนี้อาจเป็นด้วยเหตุผลหลายประการ คือประการแรก คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตมีสถานะสูงในภาษาไทยด้วยถือ

ว่าเป็นภาษาของผู้มีวัฒนธรรมสูงกว่า เมื่อแรกรับฉันท์เข้ามาใช้กับภาษาไทยซึ่งมีระบบเสียงในด้านการออกเสียงหนักเบาแตกต่างจากภาษาบาลีสันสกฤต กวีไทยคงจะได้ศึกษาว่ากวีเขมรใช้ภาษาเขมรแต่งฉันท์อย่างไร คำเขมรบางคำที่กวีไทยคุ้นเคยมากขึ้นจากการศึกษากวีนิพนธ์ภาษาเขมรก็ได้ติดเข้ามาในการแต่งกวีนิพนธ์ไทยที่เป็นคำฉันท์และคำประพันธ์อื่นด้วย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาว่าคำเขมรจำนวนหนึ่งที่ปรากฏในวรรณคดีไทยทั้งที่เป็นคำฉันท์ร่ายและโคลง พบว่าเป็นคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับ ภาพพจน์ของประสบการณ์ทางอารมณ์ เช่น คำที่หมายถึงร้อน ความร้อน คือ กำเดา เขดา คำที่หมายถึงความเศร้าวังเวง คือ รลุง รลวง ลันลุง คำที่หมายถึงความเจ็บคือ จำงือ จมงือ ชำงือ คำที่หมายถึงการจากพลัดพรากห่างไกลคือ จำงาย ชำงาย คำที่หมายถึงการแตกทำลายหรือทำลาย คือ ลาญ ผลาญ นอกจากนี้ยังมีคำที่หมายถึงใจคือแด อกคือทรวง คำที่หมายถึงธรรมชาติที่สำคัญ เช่น ดวงจันทร์คือแข ดวงอาทิตย์ไถง ฝนคือ เผลียง ไฟคือ เพลิง ป่าคือไพร หมายถึงช่วงเวลา เช่น พลบ(ค่ำ) พระฮาม(เช้า) ลงาด(เย็น) เป็นต้น คำเหล่านี้เป็นคำยืมที่ไทยรับเข้ามาด้วยเหตุผลของการจัดองค์ประกอบเรื่องเสียงและความหมาย และยังเป็นปัจจัยที่ทำให้มีการหลากคำอย่างมีประสิทธิภาพ เป็นการแหวกออกไปจากวงศัพท์ที่จำเจในชีวิตประจำวัน ดังที่กล่าวได้ว่า การต่อต้านความคุ้นเคยหรือการทำให้แปลก (defamiliarization)[๔] เป็นลักษณะที่สำคัญของวรรณคดี เพราะเป็นการยืดขยายความยากและเวลาของการรับรู้หรือสัญชานของผู้รับเพื่อจะได้รับสารอย่างพินิจพิเคราะห์ในตัวสื่อ และเข้าถึงความหมายของบทประพันธ์ได้อย่างลุ่มลึกมากกว่าที่จะรับอย่างคุ้นเคยจนเป็นนิสัย (Fowler, 1986,p. 40-42)

คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตสามารถใช้ในตำแหน่งบังคับ โดยเฉพาะบังคับลหุติดต่อกันหลายคำ ซึ่งหาคำไทยให้เหมาะสมได้ยาก อย่างไรก็ตามฉันท์ของสมัยอยุธยาก็สามารถใช้คำไทยได้อย่างไม่ขัดเขิน โดยมุ่งการอ่านลงเสียงหนักเบา (stress) ให้เป็นจังหวะมากกว่าการยึดรูปตัวอักษร

---

[๔] การศึกษา defamiliarization เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการวิจารณ์แนวภาษาศาสตร์ (linguistic criticism) ซึ่งเห็นว่าการต่อต้านความคุ้นเคยเป็นลักษณะสำคัญของการสื่อสารในวรรณคดีและในการสื่อสารประเภทอื่น จุดเริ่มต้นที่สนใจลักษณะนี้ในวรรณคดี คือ นักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม (Russian formalism) เช่น Shklovsky ซึ่งใช้คำรัสเซียว่า ostraneniye การทำให้แปลก ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นกลวิธีสำคัญของศิลปะ เป็นยุทธวิธีที่มีพลังให้ผู้รับพิจารณาตัวงานในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ (Fowler, 1986,pp. 41-42)

อ้าแม่ผู้มีหน้า คือศศิอันเรืองรอง
ราษตรีตระการสอง สุขเล่นฤดีศรี
คิดเอวลำเพาเยา พดิพาลพันลี
คิดนมกรรพุมนี รชรัตนเรียมผจง

คำประพันธ์นี้เป็นอินทรวิเชียรฉันท์ ซึ่งมีครุลหุดังนี้ ˘ ˘ ˏ ˘ ˘ ˏ ˏ ˘ ˏ ˘ ˘ คำที่ประสมสระยาวอาจอ่านเป็นเสียงเบาได้ คำที่ประสมสระสั้นเมื่อปรากฏในตำแหน่งเน้น ก็อ่านเป็นเสียงหนักได้ เช่นในวรรคที่ ๑ และ ๒ ของบทแรก ขนบการแต่งเช่นนี้ทำให้ผู้อ่านไม่ติดยึดกับรูปคำ และต้องเข้าถึงลีลาของจังหวะและเสียงเป็นอย่างดี การไม่ยึดรูปคำตายตัวจึงให้อิสระแก่ผู้แต่งได้มาก

สมุทรโฆษคำฉันท์ สมัยอยุธยา ค้างอยู่ที่การพรรณนาความรู้สึกของวิทยาธรผู้สูญเสียภรรยาอันประกอบด้วยความเจ็บและอาย ดังคำประพันธ์ว่า

เจ็บเหนือเจ็บเพราะพิโยคยากหทยเทียม
ไฟดงในแดเกรียม กระอุ
ทุเหนือทุเพราะว่าแพ้แก่ทรชนริปุ
อาจมันมาเบียนลุ ละอาย
.....
โอ้อกกูทรมานฤคิดชีพิตพินาศ
คิดนุชบลืมสวาท พิลาป
อาบเลือดอาบนยนามพุอาบหฤทัยอาบ
แสนโศกแซรกซราบ ทั้งตน
แต่นี้พี่อนุชถึงแก่กรรมพิกล
เรียมฤๅจะยากยล พธู
ตนกูตายก็จะตายผู้เดียวใครจะแลดู
โอ้แก้วกับตนกู ฤเห็น

สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงนิพนธ์สืบเนื้อความเดิมที่แสดงอารมณ์และสภาพตัวละครทั้งความบาดเจ็บของร่างกายที่เน้นบาดแผลและเลือด ความอาดูรอันแสดงออกด้วยน้ำตา ความอายที่พ่ายแพ้ ความเดียวดายและความโหยหารัก การย้ำแก่นเนื้อหาเดิมโดยเปลี่ยนคำประพันธ์เป็นกาพย์ฉบังเช่นนี้บ่งชี้ความยืดเยื้อยาวนานของการ

คร่ำครวญและความทุกข์อันเพิ่มพูนขึ้น ลงท้ายด้วยการกระทุ่มตีทรวงตนเพื่อบรรเทาความเจ็บช้ำ ดังตัดตอนมานี้

พิทยาธรทุกข์ล้ำเค็ญ ครวญคร่ำร่ำเข็ญ
บรู้กี่ส่ำแสนศัลย์
ต้องศัสตราวุธฟอนฟัน กายายับยัน
แลเลือดก็ไหลเล่ห์ธาร
บาดแผลแหล่หลายเหลือประมาณ สบศาสตร์กายวิการ
วิกลยลพึงสยบ
เฉกโชลมชลครั่งหลั่งลบ ทั่วสริราพยพ
ประดักประดาษอาดูร
เจ็บอายหลายทุกข์เพิ่มพูล เจ็บอาตมใครปูน
แลเจ็บอุระประปราณ
เจ็บจากพรากนุชนงคราญ เจ็บพ่ายภัยพาล
พินาศอนาถเน่งนอน
ไป่พานเพื่อนไร้ใครจร เจ็บเจียนเมื้อมรณ์
จักมอดแต่เอกากาย
....

ครวญพลางคร่างคร่ำซ้ำถอน หฤทัยโทกร
กระทุ่มระรุมรันทรวง
กำสรวลรำจวนจิตตระลวง เข็ญไข้ใหญ่หลวง
พิลาปในสร้อยสวนศรี

คำยืมจากเขมร และบาลีสันสกฤต มีผลต่อความเข้มของความหมาย เช่น กลุ่มคำที่หมายถึง ใจ ความเจ็บปวด ความทุกข์ การคร่ำครวญ และความตาย ทรงแจกแจงความซับซ้อนของอารมณ์ได้ถี่ถ้วน เช่น เมื่อบอกว่าเจ็บก็มีทั้งเจ็บกาย เจ็บใจ เจ็บอาย เจ็บจากพราก เจ็บพ่าย ซึ่งเป็นขั้นรุนแรงจนแทบสิ้นชีวิต ลักษณะเด่นประการหนึ่ง คือ การใช้คำไทยและคำยืมได้กลมกลืนกัน ทรงใช้คำไทยในกรอบของฉันท์ได้เหมาะเจาะ

ฉันท์และกาพย์ในคำฉันท์สมัยอยุธยา เป็นประโยชน์ต่อการเปลี่ยนลีลาของ

อารมณ์ความรู้สึกและบรรยากาศได้มาก สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสก็ทรงเลือกใช้ชนิดของฉันท์และกาพย์อย่างผู้ที่เข้าถึงหัวใจของคำประพันธ์ เช่น ทรงใช้ฉันท์ ๑๙ ซึ่งมีลีลาสง่างาม ขลัง เป็นคำตรัสระหว่างสมุทรโฆษและพินทุมดีเมื่อจะเกาะขอนข้ามสมุทร หลังจากขอสมาลาโทษกัน แม้มีความรู้สึกทุกข์ร้อนอาดูรอย่างใหญ่หลวง ก็ยังมีกำลังพระทัยอันแข็งกล้าที่จะฝ่าฟันชะตากรรม แล้วทรงเปลี่ยนเป็นฉันท์ ๑๕ ซึ่งมีเสียงลหุมาก แสดงความเคลื่อนไหวอันสะดุดเป็นระยะสั้นซ้ำ ๆ กันอย่างเร็วกระชั้นเมื่อคลื่นซัดขอนขาด

ฉากที่กษัตริย์ทั้งสองเกาะขอนลอยคอในห้วงน้ำใหญ่เป็นฉากที่พิสูจน์ความยิ่งใหญ่แห่งการต่อสู้ของมนุษย์ เนื้อเรื่อง**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย เอื้อให้มีการกล่าวถึงฉากนี้สองครั้ง คือที่เกิดขึ้นจริง ๆ กับที่ปรากฏในภาพเขียนในศาลาที่พระสมุทรโฆษได้พบ บทพรรณนาครั้งที่สองนี้แต่งเป็นฉันท์ ๑๔ เริ่มตั้งแต่พระสมุทรโฆษได้พระขรรค์คืน เดินทางมาจนพบศาลานั้น และได้ทัศนาภาพเขียนตั้งแต่เทพอุ้มสมจนถึงขอนขาด คำฉันท์ตอนนี้บรรยายความอย่างเรียบกระชับ แต่เมื่อถึงตอนข้ามสมุทร ซึ่งเร้าอารมณ์ให้พระสมุทรโฆษแสดงความกำสรด ก็มีความประสานของเสียงและความหมายอย่างงดงาม

บทแรกประกอบด้วยพยัญชนะต้นเสียงระเบิดเป็นส่วนมาก มีเสียงเสียดแทรกในท้ายวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ คือ

บรรลุมหานทีพิศาล ชลธารถถั่งสาย
คลื่นคลั่งประดังประดุจทำลาย เดียรถเพียงจะเพิกภินท์

บรรลุ แสดงความสำคัญของพฤติกรรมว่ามาถึงที่สุด ความยิ่งใหญ่ของสถานที่ซึ่งตัวละครได้รับรู้ ปรากฏด้วยลักษณะอย่างแรกคือ กว้างขวาง ใหญ่โต ซึ่งแสดงด้วยคำว่า "มหานทีพิศาล" และปรากฏการณ์ของสายน้ำที่โถมตัวเข้าปะทะฝั่งอย่างไม่หยุดหย่อนในวรรคต่อมา "ถถั่งสาย" แสดงความรวดเร็วประชิดกระชั้นของสายน้ำที่ "ประดัง" เข้ามาจนเห็นเป็น "คลื่นคลั่ง...ประดุจทำลาย" คำว่า ทำลาย มีความหมายว่ารื้อถอนให้สิ้นสภาพ "เดียรถ" ในความหมายว่า ฝั่งน้ำ มีเสียงพยัญชนะระเบิดและสระเสียงยาวให้ความรู้สึกว่ามีมวลหนาใหญ่โต แต่ก็แทบจะต้านทานความโหมกระหน่ำแห่งสายน้ำไว้ไม่ได้ จึงหวั่นไหว "เพียงจะเพิกภินท์"

บทที่สอง เสียงพยัญชนะต้นเปลี่ยนเป็นหลายลักษณะ คือ วรรคแรกมีเสียงข้างลิ้นมาก ใช้สระ /อิ/ ซึ่งเป็นสระปิดเป็นเสียงเด่นซ้ำกันสามพยางค์ บอกความเล็กเบาของ ขอน รับกับการเลื่อนไหลลอยล่องของขอนงิ้วที่กษัตริยทั้งสองเข้าเกาะไว้เมื่อ "ลงสู่

สินธุ์" ขอนนั้นเคลื่อนที่สูงต่ำอย่างรวดเร็วไปกับคลื่นลม ดังที่กล่าวในวรรคที่ ๒ ว่า "ฉฉ่อนชลอนิล" ในขณะที่ลมในท้องฟ้าได้พัดพาห้วงน้ำนั้นให้ฟัดตัวเองจนเป็นฟอง ดังที่จะยกคำประพันธ์ในบทนี้มาแสดงให้เห็นชัด ดังนี้

ขอนงิ้วก็ลิ่วสลิลล่อง กษัตริย์สองลงสู่สินธุ์
เกาะขอนฉฉ่อนชลอนิล นภพัดและฟัดฟอง

บทต่อมาผลอันรุนแรงได้เกิดขึ้นเมื่อขอนซึ่งเป็นที่พำนักโลดขึ้นสูงแล้วฟาดลงและแยกขาดออกจากกัน "เฟื่องฟาดก็ขาดทารุพำนัก ประหารหักออกเป็นสอง" คำที่แสดงความถูกกระทบอย่างรุนแรง คือ ฟาด-ประหาร และคำที่แสดงการแตกแยกไม่ประกอบกัน คือ ขาด-หัก จำนวน "สอง" ของขอนที่ถูกทำให้แยกตัวออกจากกันนั้น บ่งชี้ความพลัดพรากของสองกษัตริย์ ขณะที่ "ท่อนท่องในท้องอุทกนอง" คำว่า ขอน เปลี่ยนเป็น ท่อน เหมือนจะบอกความย่อมลงของขนาด แต่สิ่งที่ดำเนินอยู่สืบไปคือการ "ท่อง" ไปในห้วงน้ำอันมหาศาลเนืองนองนั้นซึ่งกระทำให้ "ไท้อุไภย" ถูกกำจัดพลัดพรากห่างไกล "ทุรา" ไปจากกันอย่างเดียวดายสุดที่จะฝ่าฝืนแก้ไขได้ ดังคำประพันธ์ว่า

เฟื่องฟาดก็ขาดทารุพำนัก ประหารหักออกเป็นสอง
ท่อนท่องในท้องอุทกนอง กำจัดไท้อุไภยทุรา

ความพากเพียรประกอบวัสดุด้วยวงศัพท์และโวหารที่จงใจทำให้แตกต่างจากภาษาปกติส่วนหนึ่งเป็นเพราะต้องการเชื่อมประสานกับงานที่แต่งค้างไว้จากสมัยอยุธยาและถูกทอดทิ้งอยู่ เมื่อทรงแต่งได้สำเร็จก็เท่ากับทรงพิสูจน์ว่างานที่ทิ้งค้างนั้นไม่ใช่ปราศจากคุณค่าหรือไม่อาจสื่อความกับคนสมัยหลังได้ หากแต่ที่ค้างไว้เพราะไม่มีผู้อุทิศตัวกระทำสิ่งที่ยากยิ่งให้ขึ้นถึงบรรทัดฐานอุดมคติอันเลิศนั้น การเน้นความพากเพียรมากกว่าจะโอ้อวดว่ามีปัญญา ไม่ใช่เพราะถ่อมพระองค์เท่านั้น แต่ได้แสดงว่าคุณค่าของงานเดิมเป็นสิ่งที่คุ้มค่าแก่ความวิริยะ ความวิริยะนั้นเป็นความวิริยะที่จะศึกษาให้ถ่องแท้จนสามารถสืบต่อได้ การศึกษาดังกล่าว คือความสามารถแยกแยะว่างานแบบฉบับนั้นประกอบด้วยวัสดุอย่างไร ด้วยจุดประสงค์ใด

นอกจากนี้การรักษามาตรฐานของภาษาซึ่งเป็นวัสดุของงานไว้ได้ในระดับเดียวกับงานเดิมที่มีอายุห่างนับร้อยปี โดยใช้วงศัพท์อย่างเดียวกัน คือคำไทยเก่า คำยืมจากบาลีสันสกฤตเขมร ยังเป็นการเรียกร้องวิริยะจากผู้เสพที่จะค้นหาความหมายของงานผ่านทะลุอุปสรรคทางรูปแบบซึ่งอาจแปรให้เป็นอุปกรณ์ในการรับรู้ประสบการณ์อันผิด

แผกจากความเคยชิน สิ่งสำคัญก็คือวัสดุดังกล่าวได้สวมรับกับเนื้อหาที่แสดงความยิ่งใหญ่ของการผจญทุกข์ในแดนมหัศจรรย์ของพระโพธิสัตว์ในช่วงกาลอันห่างไกล เนื้อหานี้เป็นจุดเด่นของ**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย ในแง่ฉันทลักษณ์**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลายได้ชี้ว่าฉันท์ยังเป็นคำประพันธ์ที่เสพด้วยการฟัง

๒.๕ ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี อิเหนา

เดิมคำว่ากลอนในภาษาไทยก็มีความหมายทำนองเดียวกับกาพย์และฉันท์ คือหมายถึงคำประพันธ์ที่เป็นบทร้อยกรอง และเป็นงานกวี หรือที่เรียกในสมัยหลังว่ากวีนิพนธ์นั่นเอง ลักษณะสำคัญของกลอนหรือคำประพันธ์ หรือฉันทลักษณ์ไทย ก็คือการร้อยกรองถ้อยคำให้มีสัมผัสคล้องจองกัน กลอนในความหมายเฉพาะว่าชนิดของคำประพันธ์อย่างที่เข้าใจกันทุกวันนี้ ได้พัฒนาขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงครั้งใหญ่ในภาษาไทย ตั้งแต่ตอนกลางของสมัยอยุธยาลงมาดังได้กล่าวแล้ว พัฒนาการของกลอนจากวรรณคดีมุขปาฐะมาเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ได้ปรากฏชัดเจนในตอนปลายสมัยอยุธยาและเป็นที่นิยมอย่างรวดเร็วในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังที่เห็นได้ว่างานที่ถือเป็นงานชิ้นเอกและแพร่หลายทั้งในหมู่เจ้านาย และประชาชน แต่งเป็นกลอนมากกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น คือ นิทานคำกลอน กลอนนิราศ กลอนบทละคร ทั้งละครนอกและละครใน และกลอนเสภา

เห็นได้ว่างานประพันธ์ที่ถือว่าเป็นงานพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ คืองานสร้างใหม่ซึ่งเห็นชัดว่านอกจากไม่อาจยึดมาตรฐานของอยุธยาในงานประเภทนี้ได้เพราะต้นฉบับไม่ปรากฏครบถ้วนแล้วยังเป็นการขัดเกลาด้วยการพิจารณาในบรรทัดฐานของสมัยรัตนโกสินทร์เอง โดยเฉพาะในงานพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งขัดเกลาแต่งเติมจากฉบับรัชกาลที่ ๑ อีกต่อหนึ่ง

ต้นเค้าของกลอนน่าจะเป็นเพลงพื้นบ้านในภาคกลาง ภายหลังที่ความนิยมแต่งโคลงได้เสื่อมลงในหมู่ชาวบ้าน อิทธิพลของสัมผัสแบบกาพย์ยานีทำให้กลอนมีสัมผัสซับซ้อนขึ้น และเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๓ (วรรครอง) กับวรรคที่ ๔ (วรรคส่ง) ซึ่งไม่สำคัญในกาพย์ยานี และมีความนิยมให้มีความแตกต่างกันระหว่างเสียงวรรณยุกต์ของคำที่ส่งรับสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ และ ๓ และสัมผัสระหว่างบท คือท้ายวรรคที่ ๔ ของบทแรก และท้ายวรรคที่ ๒ ของบทต่อมา ซึ่งไม่ปรากฏในคำประพันธ์ประเภทอื่น ความนิยม "เล่น" เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคนี้เป็นการใช้ประโยชน์จากการที่ภาษาไทยมี

วรรณยุกต์ ๕ หน่วยเสียง นับว่าเป็นขนบที่สร้างความประสานของเสียงจากการซ้ำเสียงสระ(และพยัญชนะท้าย) พร้อมกับความขัดกันของระดับเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งต่างจากขนบของสัมผัสของโคลงและร่ายอยู่มาก เพราะสัมผัสของโคลงและร่ายแสดงการล้อรับของเสียงสระและวรรณยุกต์ในขณะเดียวกัน แม้ว่าในสมัยหลังคำที่ส่งรับสัมผัสในโคลงอาจมีระดับเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน เพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียง

มักเข้าใจกันว่าสุนทรภู่เป็นผู้ริเริ่มใช้สัมผัสในในกลอน คือสัมผัสภายในวรรค โดยเฉพาะสัมผัสสระอย่างสม่ำเสมอ จนเป็นลักษณะเฉพาะตัวและกลายเป็นขนบที่มีอิทธิพลสืบมา อย่างไรก็ตามความนิยมสัมผัสภายในวรรคทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในคำประพันธ์ชนิดอื่น คือ กาพย์และฉันท์ สัมผัสสระมักอยู่ระหว่างคำที่แบ่งช่วงในการอ่าน เช่น กาพย์ฉบัง วรรคแรกมี ๖ คำ แบ่งช่วงเป็น ๓ ช่วง ช่วงละ ๒ คำ คำที่ ๒ และ ๓ มักสัมผัสกัน ส่วนวรรคอื่นก็เช่นกัน คือวรรคที่สองคำที่ ๒ กับ ๓ วรรคที่สามคำที่ ๔ กับ ๕ ดังเช่นจาก**อนิรุทธคำฉันท์**

ป่า**ดงพง**หลวงตระการ เซราะ**เซรา**เขาธาร
ชรลัดชร**ล่องดอง**ไพร
ทุ่ง**กว้างช้าง**หลายเหลือไกร โค**ควายย้าย**ไย
คคล่ำทุก**แห่งแพ่ง**พาย

แต่ก็มิใช่สิ่งตายตัว เช่นจากเรื่องเดียวกัน

เทพารักษ์ค่อยถ่อมถนอม โอบอุ้มทรวงทอม
สมเด็จคือพิมพ์พระทอง
จึงปลิดพระกรกอดกรอง เสียดแดสมสอง
บำราสทั้งรักตรึงตรา
อุ้มพระอนิรุทธราชา ลอดปัทมกรลา
ประทับอุระเหินหาว

กล่าวได้ว่าสัมผัสใน เป็นกลวิธีสร้างความประสานของเสียงให้ราบรื่นยิ่งขึ้น ช่วยให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องระหว่างช่วงในวรรคเดียวกันและย้ำคำที่ส่งและรับสัมผัสให้เด่น โดยมากคำเหล่านี้เป็นคำที่มีเสียงเน้นด้วย แต่สัมผัสในเพียงอย่างเดียวไม่ใช่สิ่งประกันความเป็นวัตถุสุนทรีย์ ในเสภา**ขุนช้างขุนแผน** กลอนที่ไม่มีสัมผัสในปรากฏใช้ในจังหวะเหมาะคละกับวรรคที่มีสัมผัสใน ซึ่งมักไม่มีกำหนดตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสอย่างตายตัว

นิยมสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระ และสัมผัสในมักเป็นกลเม็ดอันพริ้งพรายมากกว่าเป็นข้อบังคับ ดังเช่นจากตอนที่ ๖

ที่นอนน้องจะเย็นเมื่อยามหนาว อกจะร้าวใจน้องจะหมองศรี
ดั่งพระกาลมาผลาญเอาชีวี ตั้งแต่นี้น้ำตาจะนองตา
พ่อจะไปกระไรรอดถึงกาญจน์บุรี สัตว์ร้ายราวีเป็นหนักหนา
คนเดียวเดินเปลี่ยวไปเอกา ทั้งบาทาจะระบมด้วยบอบบาง
จะร้อนรนทนแดดที่ไหนได้ ยิ่งคิดไปสงสารพ่อสุดอย่าง
เมียให้หวั่นพรั่นใจไปกลางทาง ล้วนดงยางเยือกเย็นไม่เห็นใคร
เมื่อยามเย็นเห็นแต่ชะนีร้อง วิเวกก้องโหวยโหวดโดดไสว
เสียงผีหวิ่หวีดวังเวงใจ เหลืออาลัยแล้วพ่อทูลกระหม่อมพิม

ใน**สังข์ทอง** พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ในบางวรรคอาจไม่มีสัมผัสในเลย และวรรคที่มีสัมผัสในก็ให้มีสัมผัสในตำแหน่งที่แตกต่างกันไปอย่างเป็นอิสระ

เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ตื่น**กลัว**ตัวสั่น
ไม่สู้ไม่**รบ**หลบเป็นควัน งันงันงง**งก**พลัด**ตก**เตียง
สำคัญว่าเงาะ**ตี**ถูก**ศีรษะ** สิ้นสติมานะร้องเต็มเสียง
นี่แน่ยายดูทีหรือที่เพรียง หัวข้าแตกกี่เสี่ยงไม่รู้เลย

กล่าวได้ว่าสุนทรภู่มีบทบาทอย่างสูงในพัฒนาการของกลอน เพราะได้นำลักษณะสัมผัสในมาใช้อย่างสม่ำเสมอ เป็นการปรับปรุงขึ้นจากลักษณะกลอนกลบทมธุรสวาที เช่นที่ปรากฏในกลบท**ศิริวิบุลกิติ** ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ดังตัวอย่าง

มีเอกนางอย่างองค์ในวงษ์สวรรค์ ดั่งดวงจันทร์แจ่มโฉมโพยม-สมาน
พระภักตร์เทียบเปรียบพรหมอันชมฌาน พระศอปานเหมหงษ์บรรจงจร
พระเนตรนางอย่างนิลมฤคินสมาน ชนงปานงามดูธนูศร
จะพิศโอษฐ์โอษฐ์อิ่มดูอรชร พระนามกรชื่อนางศิริมดี

คำประพันธ์ข้างต้นนี้มีวรรคที่ไม่ใช้สัมผัสในเลยอยู่บ้าง วรรคที่มีสัมผัสในมักเป็นสัมผัสสระ วรรคที่มีสัมผัสในมากที่สุดมี ๔ ตำแหน่ง และมีวรรคที่มีสัมผัสในเพียง ๒ ตำแหน่งอยู่บ้าง ลักษณะกลอนสุนทรภู่ที่แตกต่างจากมธุรสวาที คือ มีทั้งสัมผัส

พยัญชนะและสัมผัสสระ และมีสัมผัส ๔ ตำแหน่งแทบทุกวรรค นอกจากนี้ยังใช้ลักษณะกลบทเช่นนี้แต่งคำประพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นเรื่องแทนที่จะแต่งเป็นตอนสั้น ๆ เท่านั้น โดยที่สามารถใช้ลักษณะกลอนเช่นนี้บอกเนื้อหาทางอารมณ์หลายอย่าง โดยเฉพาะสามารถสร้างความพลิ้วไหวของความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวในธรรมชาติ ถึงแม้ว่ากลอนแบบสุนทรภู่มีลักษณะประดิษฐ์สูงกว่ากลอนของกวีอื่น แต่ก็ให้สัมผัสทางอารมณ์อันแปลกใหม่เนื่องจากความเสนาะโสต และสามารถเลี่ยงความเบรียบตามขนบที่มุ่งเล่นเสียงของคำมาเป็นมุ่งสร้างจินตภาพจากองค์ประกอบต่าง ๆ อันหลากหลายซึ่งเคลื่อนไหวอยู่จริงตามธรรมชาติ เช่นที่จะยกมาต่อไปนี้ จาก**นิราศพระบาท**

รุกขชาติดาษดูระดะป่า สกุณาจอแจประจำจับ
ดุเหว่าแว่วหวาดไหวฤทัยวับ จะแลกลับหลังเหลียวยิ่งเปลี่ยวใจ
ทั้งสองข้างทางเดินก็รกระ ระเกะกะพาดพันเถาวัลย์ไสว
จักจั่นแซ่เสียงเรไรไพร ในจิตใจระทดท้อระย่อเย็น

ในข้อความที่ยกข้างต้นนี้ สัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระที่เหมาะสมทำให้เห็นความเชื่อมโยงขององค์ประกอบต่าง ๆ ใช้สัมผัสสระเชื่อมกลุ่มคำที่แยกกันเมื่อแบ่งช่วงอ่าน และใช้สัมผัสพยัญชนะบอกความประสานของคำในช่วงเดียวกัน เช่น

-รุกขชาติ/ดาษดู/ระดะป่า -จะแลกลับ/หลังเหลียว/ยิ่งเปลี่ยวใจ
-ระเกะกะ/พาดพัน/เถาวัลย์ไสว -ในจิตใจ/ระทดท้อ/ระย่อเย็น

ในบางวรรคสัมผัสพยัญชนะที่ประกอบด้วยพยัญชนะเสียงเดียวกันเกือบทุกพยางค์ ช่วยย้ำความต่อเนื่องของอารมณ์และบรรยากาศได้มาก เช่น ดุเหว่าแว่ว/หวาดไหว/ฤทัยวับ

ในงานขนาดยาวอย่าง**พระอภัยมณี** ความพะวงให้มีสัมผัสอย่างตายตัวทำให้เนื้อความอ่อนลงและดูเหมือนกลอนพาไปอยู่บ้าง บางแห่งคำรับสัมผัสซึ่งจะต้องเป็นคำเด่นกลับเป็นพยางค์ที่โดยปกติเป็นเสียงไม่เน้นและต้องเว้นช่วงผิดจากคำโดยปรกติด้วยการอ่านซึ่งมักเป็น สาม-สอง-สาม เช่น

-ฝ่ายองค์พระอภัยได้**ชนะ** แต่เสีย**พระ**ลูกน้อยละห้อยหา
-เรียกเครื่องทองของเสวยอย่าเฉย**นะ** บำรุง**พระ**เชษฐาของมารศรี

นอกจากนี้การมุ่ง "เล่น" เสียงสัมผัสแปลก ๆ ซึ่งท้าทายความสามารถการ

เลือกเฟ้นคำ แม้ทำได้สำเร็จ แต่ก็อาจทำให้มีผลกระทบให้ความหนักแน่นของความหมายลดหย่อนลง เป็นต้นว่า

กุมารามาทรงมาตรงเกาะ เห็นละเมาะไม้พุ่มชะอุ่มเขียว
ที่เงื้อมเขาเสาหงส์ใส่ธงเทียว กุฏีเดียวดูหลังคาช่อฟ้าเฟื่อย
สำคัญว่าดาบสปรากฏกล้า จะแวะหาให้สบายพอหายเหนื่อย
จึงขับมากุฏีเห็นชีเปลือย ยังหลับเรื่อยรูปร่างโครงคร่างครัน
ไม่นุ่งผ้าคากรองครองหนังเสือ ประหลาดเหลือโล่งโต้งโม่งโค่งขัน
น่าเหียนรากปากมีแต่ขี้ฟัน กรนสนั่นนอนร้ายเหมือนป่ายปีน
ประหลาดใจไยหนอไม่นุ่งผ้า จะเป็นบ้าไปหรือว่าถือศีล
หนวดถึงเข่าเคราถึงนมผมถึงตีน ฝรั่งจีนแขกไทยก็ใช่ที
หัวร่อพลางทางคิดผิดประหลาด หรือปีศาจยมทูตอ้ายภูตผี
จึงร้องปลุกลุกขึ้นหวาตาคนนี้ ผ้าไม่มีหรือไม่นุ่งดูรุงรัง

ในบรรทัดที่ ๔ (วรรครองของบทที่ ๒) "จึงขับมากุฏีเห็นชีเปลือย" ซ้ำกับคำว่า **กุฏี** ในบทแรกโดยไม่ได้เพิ่มความแต่มุ่งให้ส่งสัมผัสไปยัง**ชี**เปลือยมากกว่า เมื่อกล่าวถึงชีเปลือยในวรรคส่งของบทที่ ๓ ลงท้ายด้วย ปีน เพื่อส่งสัมผัสไปที่วรรครับและวรรครองของบทต่อไป คือคำว่า ศีล และ ตีนตามลำดับ กล่าวกันถึงปัจจุบันว่าสุนทรภู่ใช้สัมผัส อีน เพื่อแสดงฝีมือเพราะหาคำได้ยาก อย่างไรก็ตาม "นอนร้ายเหมือนป่ายปีน" ก็ให้ความหมายได้ไม่ชัด เพราะป่ายปีนเป็นกริยาที่แสดงการเคลื่อนไหวจากที่ต่ำสู่ที่สูงในพื้นที่ชัน ไม่ใช่การเคลื่อนไหวบนพื้นราบ ส่วนวรรคสุดท้ายของข้อความนี้ที่ว่า "ผ้าไม่มีหรือไม่นุ่งดูรุงรัง" นั้นเห็นชัดว่ามุ่งให้ **นุ่ง** กับ**รุง** สัมผัสกัน โดยที่ความรุงรังนั้นไม่ใช่เพราะไม่นุ่งผ้า แต่เป็นเพราะหนวดเคราเผ้าผมที่ปล่อยยาว ดังนั้น สิ่งที่เชื่อมโยงกับการไม่นุ่งผ้าคือความ "โล่งโต้ง" ดังกล่าวแล้วในบทที่ ๓ นั่นเอง

ความไพเราะอย่างมีพลังของ**พระอภัยมณี**มักอยู่ที่บทพรรณนาธรรมชาติมากกว่าบทสนทนาอันคมคายหนักแน่นที่ผู้เสพจะจำสืบต่อกันมา บทพรรณนาธรรมชาติส่วนหนึ่งเป็นสำนวนเดียวกับนิราศบางเรื่องซึ่งน่าจะแต่งในระยะใกล้เคียงกัน เช่น ข้อความต่อไปนี้จากตอนที่นางละเวงให้นางสุลาลีวันขับเพลงเพื่อให้พระอภัยลืมมเหสีในตอนที่ ๓๕ พระอภัยติดท้ายรถ

เกสรโรยโชยชายระบายโบก หอมดอกโศกเศร้าสร้อยละห้อยหา

เหมือนโศกทรวงง่วงเหงาเปล่าอุรา มาอาทวาอ้างว้างอยู่กลางไพร
โอ้พระพายชายเฉื่อยเรื่อยเรื่อยริ้ว หนาวดอกงิ้วงิ้วออกดอกไสว
เกสรงิ้วปลิวฟ้ามายาใจ ให้หนาวในทรวงซ้ำสุดกลั้กลืน
โอ้รินรินกลิ่นกลอยดอกสร้อยฟ้า ทรงแต่สาโรชรวยชวยชวยชื่น
หอมกระถินกลิ่นเกลี้ยงเมื่อเที่ยงคืน เหมือนเคยกลืนกลิ่นกลั่นสุคันธา
โอ้นางแย้มแย้มเหมือนจะเบือนยิ้ม ให้เชยชิมแช่มชื่นรื่นนาสา
ส่งแต่กลิ่นรินร่วงพวงผกา สร้อยสุมาลีแฝงอยู่แห่งไร

บทชมธรรมชาติเช่นนี้มีความเย้ายวนในสัมผัสทางอารมณ์อยู่มาก ทั้งความหนาวเย็นของอากาศ ความกระจ่างแจ้งของแสงเดือนแสงดาวที่ค่อยเลื่อนลับฟ้าไปเมื่อใกล้รุ่ง กลิ่นหอมฟุ้งของดอกไม้ชนิดต่าง ๆ ซึ่งมีชื่อที่ให้นัยประหวัดเกี่ยวกับความพิศวาสอันรัญจวนใจ ความเคลื่อนไหวของสายลม หมู่ภุมรินที่บินเคล้าอาบเกสรอันสดใส เหล่านี้ทำให้บทพรรณนานี้มีความลึกซึ้งเกินกว่าบทพรรณนาในบทละครที่มักมุ่งเล่นคำพ้องเสียงจนเป็นแบบตายตัว

บทสนทนา ข้อความในสาส์น และคำรำพึงของตัวละครใน **อิเหนา** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ และเสภา**ขุนช้างขุนแผน**หลายตอนเป็นที่จับใจผู้เสพเรื่อยมา และมักเห็นได้ว่าเป็นผลของความเหมาะเจาะของเสียงและความหมายของคำ มากกว่ามุ่งแต่ความประสานของเสียง

เมื่อเทียบคำประพันธ์ชนิดอื่น กลอนสามารถแต่งให้เข้ากับภาษาพูดมากที่สุด ดังเห็นจากบทละครนอก เช่น เรื่อง**สังข์ทอง** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ โดยเฉพาะบทโต้ตอบของตัวละคร เช่น ที่หกนางมาด่าทอเพราะรจนาเลือกเงาะเป็นคู่ครอง ดังนี้

ชะนางคนดีไม่มีชั่ว ช่างเลือกผัวงามนักน่ารักใคร่
รูปร่างน่าหัวร่อเหมือนตอไม้ เอออะไรพุงโรสันหลังยาว
มันน่าเชยน่าชมสมประกอบ พอชอบทำนองหม่อมน้องสาว
หูตาบั้งแบวเหมือนแมวคราว เขาเล่าลืออื้อฉาวช่างไม่อาย
นอกรีตนอกรอยน้อยหรือนั่น แร่รันไปรักอีมักง่าย
ให้พี่สาวชาวแส้พลอยวุ่นวาย อัปยศอดอายขายหน้าตา

กวีสามารถใช้สัมผัสแสดงเสียงพูดจาของตัวละครใกล้เคียงกับการสนทนา เช่น คำลงท้ายประโยคที่ปรากฏในท้ายวรรคที่ส่งรับสัมผัสกับคำทั่วไปจาก**สังข์ทอง** ดังนี้

จะหยิกให้ขาเขียวประเดี๋ยวนี้ อะไรนี่ไม่เสงี่ยมเลียมแล
ยิ่งว่าให้นิ่งเหมือนยิ่งยุ ดูดุ่นาดีเล่นดีแหละ
จงแถลงแจ้งความให้งามแงะ อย่าเหลาะแหละลวงหลอกเร่งบอกมา

สัมฤทธิผลของการสื่อสารดังกล่าวมานี้ เป็นเครื่องชี้ชัดว่ากลอนเป็นคำประพันธ์ที่อาจใช้เป็นวัสดุอันมีประสิทธิภาพซึ่งให้อิสรภาพแก่ผู้แต่งในการสร้างงานตามลีลาเฉพาะของตน แม้ว่าการให้ความสำคัญแก่ความประสานของเสียงสัมผัสภายในวรรคอาจกลายเป็นเครื่องพันธนาการให้ผู้แต่งต้องเพ่งเล็งกับเสียงมากกว่าความหมายไปบ้าง แต่โดยส่วนรวมแล้ว กวีเอกของยุคนี้ในทางกลอนทั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและสุนทรภู่เป็นต้น ได้แสดงว่าความลงตัวขององค์ประกอบของเสียงและความหมายร่วมกับกลวิธีทางวรรณศิลป์ เช่น การใช้ภาพพจน์ที่แสดงจินตนาการอันลึกซึ้งกว้างขวางของผู้แต่งเป็นสิ่งจำเป็นเช่นเดียวกับคำประพันธ์ชนิดอื่น งานประพันธ์ประเภทกลอนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังชี้ชัดลักษณะเฉพาะของยุคและพัฒนาการของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์

เมื่อเทียบกับฉันทลักษณ์ประเภทอื่นคือโคลงร่ายกาพย์ฉันท์ ซึ่งได้ขึ้นถึงจุดสูงสุดแล้ว และกวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะทำได้ดีที่สุดก็เพียงการรักษามาตรฐานของงานอันเลิศไว้ไม่ให้ตกต่ำท่ามกลางข้อจำกัดบางประการของความเปลี่ยนแปลงทางภาษา กลอนก็เป็นคำประพันธ์ที่กำลังงอกงามแบ่งบาน นอกจากเป็นคำประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากอัจฉริยภาพของภาษาที่เปลี่ยนแปลงในด้านเสียงวรรณยุกต์แล้ว กลอนยังเหมาะแก่การขับร้องในกิจกรรม "การเล่น" หลายประเภท เช่น ละคร เสภา มโหรี และการอ่านเพื่อฟัง เช่น นิยายกลอนที่นิยมกันแพร่หลายในหมู่ประชาชน นอกจากนี้กลอนยังสามารถแสดงอารมณ์ได้หลายลักษณะ และใช้ถ้อยคำที่ถอดจากการพูดในชีวิตจริงได้ใกล้เคียง ทำให้ผู้แต่งอาจใช้ถ้อยคำ "พื้น ๆ" ในลีลาของกลอนให้เห็นว่ามีความเป็นพิเศษอยู่ด้วย กวีที่มีความสามารถอาจประกอบกลุ่มคำธรรมดาให้มีความหมายคมคายกระทบใจด้วยจังหวะและการเน้นที่เหมาะสม ความเลื่อนไหลของเสียงในกลอนเกิดด้วยสัมผัสใน ซึ่งเห็นเด่นชัดสม่ำเสมอในลีลากลอนของสุนทรภู่ ทำให้กลอนเป็นวัสดุของความพลิ้วไหว แสดงความเคลื่อนไหวของธรรมชาติอันมีพลัง แม้มีลักษณะเป็นการประดิษฐ์สูง แต่ความ "เสนาะโสต" ทำให้รับได้ง่าย และให้สัมผัสทางอารมณ์สูง อย่างไรก็ตามอาจไม่ประสบความสำเร็จนักในบทเจรจา

กล่าวได้ว่าลีลาที่แตกต่างกันตามความถนัดของผู้แต่งแต่ละคนทำให้กลอนมีรสชาติหลากหลายเห็นชัดกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น โดยเฉพาะกลอนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังอยู่ในช่วงของการพัฒนา หลังจากนั้นความหลากหลายของกลอนก็ดูจะสิ้นสุดลงและการประดิษฐ์จนไม่คำนึงถึงความลื่นไหลที่แท้จริงของเสียงและความหมายที่ต้องประกอบกันอย่างพอเหมาะ(ซึ่งไม่ขาดในงานสุนทรภู่) ก็ทำให้กลอนสูญเสียความน่าตื่นใจและถูกแทนที่ด้วยร้อยแก้วแบบความเรียงในสมัยต่อมา

๒.๖ ปฐมสมโพธิกถา สามก๊ก ราชาธิราช

ร้อยแก้วในฐานะที่เป็นประเภทหนึ่งของงานประพันธ์ของไทย เป็นที่นิยมแต่งน้อยกว่าร้อยกรองมากในประวัติวรรณคดีไทย ร้อยแก้วในความหมายที่ตรงกับคำว่า prose ในภาษาอังกฤษนั้น น่าจะแบ่งเป็น ๒ พวก คือ ร้อยแก้วที่เป็นความเรียง ใช้เมื่อมุ่งบันทึกข้อเท็จจริง เหตุการณ์สำคัญ เช่น พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ กับร้อยแก้วที่มุ่งผลทางสุนทรียะด้วย หรืออาจเรียกว่า ร้อยแก้วกวีนิพนธ์ (poetic prose) เช่น**เตภูมิกถา** หรือที่มักเรียกว่า**ไตรภูมิกถา** หรือ**ไตรภูมิพระร่วง**

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ร้อยแก้วกวีนิพนธ์ที่สำคัญคือ **ปฐมสมโพธิกถา** ซึ่งมีลักษณะเป็นการสืบขนบร้อยแก้วแบบ**เตภูมิกถา** และได้มีร้อยแก้วที่มีลักษณะค่อนไปทางความเรียง คือสำนวนร้อยแก้วในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับต่าง ๆ นอกจากฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ เช่น ฉบับพันจันทนุมาศ ฉบับสมเด็จพระพนรัตน์ ซึ่งได้ชำระขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ ร้อยแก้วเหล่านี้มีลักษณะผสมระหว่างร้อยแก้วความเรียงกับร้อยแก้วกวีนิพนธ์ ทั้งนี้อาจเป็นได้ว่าเป็นขนบของร้อยแก้วที่ใช้แต่งพงศาวดารในช่วงอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา ดังเห็นได้ว่ามีอิทธิพลมาถึงงานแปลพงศาวดารมอญเรื่อง**ราชาธิราช**ในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย ส่วนสำนวนร้อยแก้วใน**สามก๊ก** ซึ่งเป็นพงศาวดารแปลจากภาษาจีน แม้จะใกล้เคียงกับสำนวนใน**ราชาธิราช** แต่มีลักษณะใกล้ความเรียงมากกว่า คือมีความกระชับของถ้อยคำและประโยคมากกว่า และน่าจะเป็นแบบของภาษาร้อยแก้วที่ได้พัฒนามาเป็นสมัยใหม่ ทั้งในความเรียงทั่วไปและในงานประพันธ์แบบใหม่ อย่างไรก็ตามร้อยแก้วใน**ราชาธิราช**และ**สามก๊ก** ก็เป็นสิ่งสร้างพลังทางสุนทรียะ และมีลักษณะกวีนิพนธ์ด้วยเหมือนกัน

ลักษณะสำคัญเชิงกวีนิพนธ์ของ**ปฐมสมโพธิกถา** ก็คือ การใช้องค์ประกอบของภาษานับตั้งแต่ เสียง คำ กลุ่มคำ และประโยค เป็นวัสดุสร้างแรงกระทบอารมณ์ที่เร้า

การรับรู้ของผู้อ่านอย่างที่ไม่ปรากฏในการสื่อสารตามปรกติ เห็นได้ว่าคำว่าร้อยนั้นมีความหมายเน้นการประกอบเข้าด้วยกันอย่างประณีต จุดมุ่งหมายของ**ปฐมสมโพธิกถา** มิใช่การเล่า**เรื่อง**พระพุทธประวัติ แต่เป็นการให้ความรับรู้ต่อความหมายอันลึกซึ้งของพระพุทธประวัติ ผ่านกระบวนการตัดสินใจและพฤติกรรมต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า ผู้ทรงนิพนธ์จึงต้องอาศัยกลวิธีทางภาษาอย่างมุ่งให้การประกอบของวัสดุทุกส่วนมีความหมายมากที่สุด ดังเห็นได้จากข้อความต่อไปนี้ ในทุกรกิริยาปริวรรต ปริจเฉทที่ ๗

> กาลเมื่อพระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว จึงดำรัสสั่งนายฉันนามาตย์ว่า ท่านจงรับเป็นภารธุระช่วยนำเอาอาภรณ์ของอาตมากลับเข้าไปยังกรุงกบิลพัสดุ์ แถลงข่าวแก่ขัตติยสกุลทั้งหลาย อันยังบมิได้รู้เหตุ แล้วจงกราบทูลพระบิตุเรศราชมาตุจฉาว่า พระราชโอรสแห่งพระองค์หาอันตรายโรคาพยาธิสิ่งใดบมิได้ บัดนี้ออกไปบรรพชาแล้ว อย่าให้พระองค์ทรงโสกาดูรภาพ ทุกข์โทมนัสถึงพระราชบุตรเลย จงเสวยภิรมยสุขทุกพระอิริยาบถ ประการหนึ่งใช่ว่าพระราชโอรสออกสู่ภิเนษกรมณ์ครั้งนี้ด้วยปราศจากกตัญญูกตเวทีนั้นหาบมิได้มี อนึ่งซึ่งจะไปด้วยข้อซึ่งเคียดขัดเคืองแก่ผู้ใดผู้หนึ่งก็บมิได้มี แลจะไปด้วยยากไร้ไอศุริยสมบัติ จึงหลีกหนีออกบรรพชาก็ใช่เหตุ บัดนี้เพราะพิจารณาเห็นชาติชรามรณภัยมีประเภทต่าง ๆ ปรารถนาจะรื้อสัตว์ทั่วทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก จักขนข้ามสงสารสมุทัย เมื่อได้บรรลุพระสัพพัญญุตญาณแล้ว ไม่ช้าก็จะกลับมาเช็ดพระอัสสุชลธาราพระราชบิดามารดร กับทั้งพระประยูรขัตติยวงศาด้วยผ้าปาวารพัสตร์ กล่าวคือพระสัทธรรมอันประเสริฐ

ข้อความข้างต้นนี้ประกอบด้วยประโยคขนาดยาวเป็นส่วนมาก ความยาวนี้เกิดจากการใช้กลุ่มคำพ้องความหมาย ซึ่งย้ำขยายกันดังเช่น "ทรงโศกาดูรภาพทุกข์โทมนัส" และ "ข้อขึ้งเคียดขัดเคือง" และการใช้อนุประโยคขยายประโยคความหลักในประโยคความรวมอีกทีหนึ่ง เช่น ประโยคตั้งแต่ "กาลเมื่อพระมหาสัตว์..." จนถึง "...บรรพชาแล้ว" อาจแยกเป็นประโยคความเดียวได้ ๙ ประโยค คำที่อยู่ในวงเล็บคือคำเชื่อมประโยค

-(กาลเมื่อ)พระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว
-(จึง)ดำรัสสั่งนายฉันนามาตย์
-(ว่า)ท่านจงรับเป็นภารธุระ
-ช่วยนำเอาอาภรณ์ของอาตมากลับเข้าไปยังกรุงกบิลพัสดุ์

-แถลงข่าวแก่ชัตติยสกุลทั้งหลาย
-(อัน)ยังบมิได้รู้เหตุ
-(แล้ว)จงกราบทูลพระบิตุเรศราชมาตุจฉา
-(ว่า)พระราชโอรสแห่งพระองค์... บัดนี้ออกไปบรรพชาแล้ว
-[พระราชโอรสแห่งพระองค์](อัน)หาอันตรายโรคาพยาธิสิ่งใดบมิได้

แต่ประโยคนี้ยังไม่จบประโยคเพราะข้อความที่ตามหลังคำเชื่อมประโยค "ว่า" หลังกริยาวลี "จงกราบทูล" นั้น ยังต่อเนื่องไปอีกจนถึง "...พระสัทธรรมอันประเสริฐ"

ข้อความดังกล่าวนี้ดึงดูดให้ติดตามอ่านจนจบประโยค เพราะโครงสร้างของความหมายเกาะเกี่ยวสัมพันธ์กัน คือ ใช้ประโยคบอกเล่า ต่อด้วยประโยคสั่งห้ามอย่างหนักแน่น ตามด้วยประโยคปฏิเสธ ๓ ประโยค และประโยคบอกเล่าซึ่งประกอบด้วยการให้เหตุผลสนับสนุนการปฏิเสธนั้นอย่างหนักแน่นและเชื่อมั่นพอ ๆ กัน ความหนักแน่นของประโยคปฏิเสธเห็นได้จากการลงท้ายประโยคด้วยข้อความ หาบมิได้มี-ก็บมิได้มี-ก็ใช่เหตุ ส่วนประโยคบอกเล่าที่แสดงความมุ่งมั่นนั้น คือ "ปรารถนาจะรื้อสัตว์ทั่วทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก จักขนข้ามสมุทัย" ก็ใช้คำกริยา**ปรารถนา**แสดงความต้องการอย่างลึกซึ้ง คำช่วยกริยาในประโยคนี้ใช้ **จะ** แต่ในประโยคต่อเนื่องใช้ **จัก** ประโยคแรกใช้ จะ เพราะน้ำหนักของความอยู่ที่ปรารถนา ความยิ่งใหญ่ของการกระทำซึ่งเป็นสิ่งที่ปรารถนา คือ "รื้อสัตว์ทั่วทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก" แสดงภาระอันกว้างขวางหนักหน่วง ประโยคที่ตามมาใช้ **จัก** เพื่อแสดงความมุ่งมั่นที่ต้องการกระทำ คือ "จักขนข้ามสงสารสมุทัย" ส่วนการกระทำท้ายสุดเมื่อ "ได้บรรลุพระสัพพัญญุตญาณแล้ว" คือ "ไม่ช้าจะกลับมาเชิดพระอัสสุชลธาราพระราชบิดามารดร..." เป็นการให้คำสัญญาและให้ความหวัง ด้วยความห่วงกังวลและเข้าใจถึงความรักความผูกพันของพระประยูรญาติ

น่าสนใจว่า ร้อยแก้ว เป็นคำประพันธ์ซึ่งผู้แต่งมีอิสระมากที่สุด แต่ผู้ทรง**นิพนธ์ปฐมสมโพธิกถา** ทรงใช้กลวิธีร่วมกับร้อยกรองอยู่ประการหนึ่ง คือ การใช้สัมผัสระหว่างวรรคที่ต่างจากร่ายยาวก็คือสัมผัสระหว่างวรรคนั้นไม่ได้ปรากฏอย่างสม่ำเสมอทุกวรรค นอกจากตอนที่เน้นเป็นพิเศษ นอกจากนี้ทรงใช้สัมผัสภายในวรรคเช่นเดียวกับร่ายยาวด้วย

ในข้อความซึ่งเป็นบทพรรณนาจะเห็นการใช้เสียงสัมผัสมากขึ้น เช่น ใน พิมพาพิลาปปริวรรต ปริจเฉทที่ ๑๘ มีข้อความ เช่น

...เป็นไฉนเช่นพิมพาชนบทกัลยาณีนี้ ไม่ควรจะรองละอองธุลีพระบาทเจียวหรือประการใด จึงทรงสลัดตัดพระอาลัยไร้ร้างเสน่หาให้โสกาอาดูรเดือดร้อน ถึงไม่มีพระอาวรณ์ในพิมพาก็ทำเนา แลพระราหุลหน่อน้อยพึ่งเกิดวันเดียวมีดวงพักตร์ดั่งพิมพ์ทองเทียมหฤทัยนัยน์เนตรนั้น ผิดสิ่งใดเล่าจึ่งทรงสละเสียได้ ดุจอยากเยื่อเชื้อชานดอกไม้อันเหี่ยวแห้ง แกล้งบำราศร้างออกไปสู่ภิเนษกรมณ์ด้วยพระอารมณ์เด็ดขาดปราศจากเมตตาการุญภาพ...

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสในบทพรรณนาเช่นนี้ ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ที่ชำระในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย ดังข้อความต่อไปนี้ จากฉบับพันจันทนุมาศ ตอนพระนเรศวรและพระเอกาทศรถจะเสด็จยกทัพออกไปตั้งรับศึก ในสงครามยุทธหัตถี

ครั้น ณ วันอาทิตย์ เดือนยี่ ขึ้น ๑๑ ค่ำ เพลารุ่งแล้ว ๒ นาฬิกา ๕ บาท ลุมหุ - ดีมหาวิชัยฤกษ์ สมเด็จพระบาทบรมนาถบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์ ก็ทรงเครื่องสำหรับพิชัยสงคราม ก็เสด็จทรงเรือพระที่นั่งศรีสมรรถชัย สมเด็จพระอนุชาธิราชเจ้าทรงเรือพระที่นั่งไกรสรมุขพิมาน อันอลังการรจนาด้วยมหาเศวตรฉัตร ขนัดเครื่องอภิรุมชุมสายพรายพรรณ บังศรีรวีวัน บังแทรกสลอนสลับ สรรพด้วยกรรชิงกลิงกลดจามรดาษดาดูมะโหฬารเลิศพันลึก อธึกด้วยกระบี่ธงฉานธงชัย แลสว่างไสวไพโรจน์ด้วยเรือประจำนำท้าวพระสามนตราชเรียงเป็นระยะ โดยกระบวนพยุหยาตราหน้าหลังทั้งปวงพร้อมเสร็จ

เมื่อเทียบกับพระราชพงศาวดารฯ ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ แต่งในสมัยพระนารายณ์ ซึ่งมุ่งบันทึกข้อเท็จจริงในแบบปูมโหรเท่านั้น จะเห็นว่าใช้ประโยคสั้น กระชับ และไม่คำนึงถึงเสียงคล้องจอง และการตกแต่งถ้อยคำ

...ครั้นเถิงเดือนยี่มหาอุปราชายกมาเถิงแถบเมืองสุพรรณบุรี แต่ตั้งทัพตำบลพังตรุ วัน ๑ ๙ ๒ ค่ำ เพลารุ่งแล้ว ๔ นาฬิกา ๒ บาท เสด็จพยุหยาตราโดยทางชลมารคฟันไม้ข่มนามตำบลหล่มพลี ตั้งทัพไชยตำบลม่วงหวาน

ในฉบับพันจันทนุมาศข้อความที่มิได้มุ่งพรรณนาก็ใช้สำนวนเรียบกระชับกว่าตอนพรรณนา

ขณะเมื่อสมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์ ทำคชสงครามได้ชัยชะนะพระ

มหาอุปราชาและมังจาชะโรแล้ว บรรดาท้าวพระยามุขมนตรีนายทัพนายกองซ้ายขวาหน้าหลังทั้งปวง จึงมาทันเสด็จได้เข้ารบพุ่งแทงฟันข้าศึกเป็นสามารถ และพลพะม่ามอญทั้งนั้น ก็แตกกระจัดกระจายไปเพราะพระเดชเดชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวตรัสให้นายทัพนายกองทั้งปวงยกไปตามจับข้าศึกแล้ว เสด็จคืนยังพลับพลาพระราชทานชื่อเจ้าพญาไชยานุภาพเป็นเจ้าพญาปราบหงสา...

ลักษณะสำนวนภาษาเช่นนี้ตรงกับที่เรียกในปัจจุบันว่าภาษาความเรียง และเป็นสำนวนที่ปรากฏใช้ใน**ราชาธิราช** ดังข้อความว่า

ส่วนนางเม้ยมะนิกเหลือบเห็นพระยาน้อย ก็ชายหางตามาสบพระเนตรพระยาน้อย ถ้อยทีถ้อยมีความปฏิพัทธ์แก่กัน เป่นทั้งนี้เพราะบุญนิยมคือบุพเพสันนิวาสของคนทั้งสองได้สร้างสมมาด้วยกันแต่บุริมะชาติปางหลัง จึงเผอิญให้เห็นกันแล้วมีความผูกพันรักใคร่ซึ่งกันและกัน แต่ในปัจจุบันชาตินี้อกุศลนิยมชัดให้เม้ยมะนิกตกไปเป่นภรรยามะจัดคิดถึงเสียก่อน แล้วจึงจะได้เป่นบาทบริจาริกาพระยาน้อยต่อภายหลัง

ผู้แปลและเรียบเรียง**ราชาธิราช** สามารถใช้ความกระชับของถ้อยคำและประโยคสื่อความที่คมคายได้ เช่น คำพูดที่ฉางกายพูดกับนายช้างก่อนถูกประหารว่า

...ซึ่งเราจะตายครั้งนี้หาเสียดายชีวิตไม่ เพราะได้ฝากความชอบความดีไว้แก่เทพยดาฟ้าดินแล้ว แต่เราจะขอสั่งหน่อยหนึ่ง ซึ่งท่านจะทำราชการเป่นข้าแผ่นดินสืบไปภายหน้า ขอระมัดระวังผิดอย่าประมาท จะหาเจ้านายเป่นที่พึ่งก็ให้รู้จักน้ำใจเจ้านายเสียก่อนว่าชั่วหรือดี แล้วจึงเข้าสวามิภักดิ์ทำราชการ แลให้มีความซื่อสัตย์กตัญญู ถึงตัวจะตายก็อย่าให้เสียสัตย์ จะทำคุณก็ให้เห็นคุณแล้วจึงทำ ถ้าเห็นจะกลายเป่นโทษแล้วอย่ากระทำเช่นอย่างตัวเราฉะนี้

การอุปมาอุปไมย และอ้างภาษิต เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งใน**ราชาธิราช** เช่น " ครั้งนี้กองทัพพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องขาดเสบียงอาหารเพราะยกลงมาเหลือประมาณมากนัก จนไม่มีเข้าให้กิน หมายแต่จะได้ไม่คิดเสีย **กระทำการเกินตัว อุปมาดังเรือใหญ่กว่าทะล จรเข้ใหญ่กว่าหนอง จะกลับกายว่ายเวียนไปก็ขัดขวาง**"

ความดีเด่นของ**สามก๊ก** อยู่ที่ความกระชับของถ้อยคำและการอุปมา เป็นต้นว่า "อองสิวจึงว่า อันธรรมดาพี่น้องกันนั้น อุปมาเหมือนหนึ่งแขนซ้ายแขนขวา เหตุใดท่าน

จะมาคิดใจเบา ตัดแขนซ้ายขวาเสียนั้นไม่ควร...แลท่านจะเอาผู้อื่นมาเป็นพี่น้องเขายังจะมีใจเจ็บร้อนด้วยท่านหรือ"

สามก๊ก มักใช้สำนวนบรรยายมากกว่าพรรณนา ดังเช่นเมื่อจูล่งพาอาเต๊าบุตรเล่าปี่ฝ่ากองทัพโจโฉออกมา

> จูล่งขับม้าพาอาเต๊ารีบมาถึงเนินเขาแห่งหนึ่ง พบจงจิ๋นกับจงสินพี่น้อง ซึ่งเป็นทหารรองแฮหัวตุ้นชักม้าสกัดหน้าไว้ จูล่งขับม้าเข้ารบด้วยจงจิ๋นจงสินได้สามเพลง แทงจงจิ๋นตกม้าตาย จูล่งก็ขับม้ารีบหนีไป จงสินขับม้าไล่ตามกระชั้นชิดติดม้าจูล่งไป กระหยับจะแทงด้วยทวน จวนจะได้จะเสียอยู่รอมร่ออยู่ จูล่งชักม้าหันตัวจะกลับมาต่อสู้ด้วยจงสิน พอม้าจงสินไล่กระชั้นชิดไปยั้งตัวไม่ทัน อกจงสินแลอกจูล่งจักแหล่นจะปะทะกันเข้า จูล่งเอาทวนปัดทวนจงสินโดยเร็วกระเด็นไป จึงชักเอากระบี่ฟันจงสินถูกศีรษะตลอดลงไปตัวขาดออกตกลงซีกหนึ่ง จงสินขาดใจตายในทันใด จูล่งก็ขับม้ารีบหนีไปถึงสะพานเตียงปันเกี้ยว...

ใน...**ราชาธิราช** พบว่ามีสำนวนพรรณนาที่ประกอบด้วยการใช้ภาพพจน์แบบอุปมา ดังเช่น เมื่อสมิงพระรามประลองฝีมือกับกามะนีทหารของพระเจ้ากรุงจีน

> ...พระเจ้ากรุงต้าฉิง และพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทอดพระเนตรเห็นทหารเอกทั้งสองรำเยื้องกรายตามขบวนเพลงทวน ดูท่วงทีรับรองว่องไวนัก งามเปนอัศจรรย์ด้วยกันทั้งสองฝ่าย เปรียบประดุจได้เห็นเทพยดาแลพิทยาธรอันรำณรงค์ประลองกันในกลางสนาม นายทัพนายกองทแกล้วทหารทั้งสองฝ่ายก็สรรเสริญกามะนีแลสมิงพระรามว่าเหมือนเทพยดาลงมาฟ้อนรำกลางสนามงามยิ่งนัก มีตาสองตาดูมิทันเลย ดูกามะนีแล้วกลับมาดูสมิงพระรามเล่า ดูสมิงพระรามแล้วกลับมาดูกามะนีเปนขวัญตายิ่งนัก...

สำนวน "มีตาสองตาดูมิทันเลย" น่าจะได้รับอิทธิพลจาก**รามเกียรติ์**ฉบับรัชกาลที่ ๑ ที่นางสำมะนักขาชมโฉมนางสีดาให้ทศกัณฐ์ฟังว่า "มีตาสองตาก็สุดรู้ ที่จะดูสิ้นงามมารศรี" หรือมิฉะนั้นก็เป็นสำนวนของยุคสมัยที่นิยมกันอยู่ หรือในข้อความที่พระเจ้าราชาธิราชเปรียบกองทัพพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องว่าเหมือน "เรือใหญ่กว่าทะเล จรเข้ใหญ่กว่าหนอง" นั้น ก็ตรงกับ**โคลงโลกนิติ** พระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระยาเดชาดิศร บทที่แก้ไขจากสำนวนเก่าสมัยอยุธยา คือ

จระเข้คับน่านน้ำ ไฉนหา ภักษ์เฮย
รถใหญ่กว่ารัถยา ยากแท้
เสือใหญ่กว่าวนา ไฉนอยู่ ได้แฮ
เรือเชื่องคับชเลแล้ แล่นโล้ไปไหน

กล่าวได้ว่าร้อยแก้วในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สืบต่อจากสมัยอยุธยาส่วนหนึ่ง คือร้อยแก้วที่มีการประดับตกแต่งถ้อยคำเชิงกวีนิพนธ์ โดยเฉพาะการใช้สัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสภายในวรรค คล้ายร่ายยาว แต่มีอิสระมากกว่า และมีเนื้อความทั้งการแสดงเหตุผลและเร้าการรับรู้ทางอารมณ์ ร้อยแก้วอีกประเภทหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือร้อยแก้วเชิงความเรียง ที่มุ่งบันทึกข้อเท็จจริงและเหตุการณ์สำคัญ มักมีถ้อยคำกระชับ ใช้ประโยคขนาดสั้นและมีการบรรยายมากกว่าพรรณนา มีการใช้เหตุผลสูงกว่ากระตุ้นการรับรู้ทางอารมณ์ แต่มีพลังทางสุนทรียภาพด้วยความเรียบกระชับชัดเจนของภาษา และมีลักษณะกวีนิพนธ์ได้เหมือนกัน การแสดงเหตุผลและการโต้แย้งในร้อยแก้ว ทำให้มีการอ้างอิงถึงภาษิตซึ่งเป็นความคิดความเชื่อซึ่งมีลักษณะทั่วไป งานประพันธ์นั้นจึงมีความหมายมากกว่าการบันทึกเหตุการณ์เท่านั้น แม้ว่าผู้เล่าจะแฝงตัวอยู่โดยไม่แสดงความคิดเห็นโดยตรง เป็นต้นว่า ใน**สามก๊ก** เมื่อเล่าปี่เพียรไปขอพบขงเบ้งเพื่อเชิญไปเป็นที่ปรึกษา เมื่อยังไม่ได้พบได้สนทนากับซุยเป่งเพื่อนของขงเบ้ง มีข้อความว่า

> ...ข้าพเจ้ามาบัดนี้ด้วยแผ่นดินเกิดจลาจลมิได้เป็นปกติ หวังจะเชิญขงเบ้งไปอยู่ทำราชการด้วยข้าพเจ้า จะได้ช่วยปราบปรามแผ่นดินให้เป็นสุขสืบไป ซุยเป่งหัวเราะแล้วจึงตอบว่า แผ่นดินเป็นจลาจลจะมาหาขงเบ้งไปช่วยทำนุบำรุงให้เป็นสุขนั้น ก็เห็นว่าน้ำใจท่านสัตย์ซื่อรอบคอบดีแล้ว แต่ว่าประเพณีแผ่นดินนี้เกิดจลาจลแล้วก็เป็นสุขเล่า เป็นสุขแล้วก็เกิดจลาจลเล่า เป็นธรรมดามาแต่ก่อน แลซึ่งท่านจะคิดอ่านปราบปรามแผ่นดินอันถึงกำหนดจลาจลแล้วให้กลับเป็นสุขนั้น เกลือกจะไม่สมความปรารถนาก็จะเป็นการเสียเปล่า อันเกิดมาเป็นคนทุกวันนี้ ก็สุดแต่บุญแต่กรรม จะหักวาสนานั้นไม่ได้ เล่าปี่จึงตอบว่า ท่านว่าทั้งนี้ก็ชอบอยู่ แต่ว่าตัวข้าพเจ้านี้ได้เป็นเชื้อสายพระเจ้าเหี้ยนเต้ จะนิ่งเสียมิช่วยทำนุบำรุงนั้นก็หากตัญญูมิได้ ถึงวาสนาน้อย ก็จะจำเพียรพยายามสนองคุณพระเจ้าเหี้ยนเต้ตามสติกำลัง ซุยเป่งจึงตอบว่า จงไปคิดอ่านด้วยท่านเถิด

ลักษณะกระตุ้นความคิดในข้อความนี้เป็นการนำความคิดที่ขัดแย้งกันพร้อมทั้งเหตุผลมาเสนออย่างปรนัย ความคิดของเล่าปี่ยึนอยู่บนหลักการหนึ่ง คือความสำนึกในหน้าที่ ความสำนึกนั้นมีพลังมากจนทำให้คิดฝ่าฝืนวาสนา และชะตากรรมของบ้านเมืองที่คนทั้งหลายเชื่อว่าถูกกำหนดมาแล้ว เล่าปี่คิดว่าความสำนึกในหน้าที่และความเพียรพยายามจะแก้ไขปัญหาอันใหญ่โตนั้นให้ลุล่วงได้ ไม่ว่าผู้อ่านจะเห็นด้วยหรือไม่ก็ตาม ก็จะได้รับแรงกระตุ้นของความคิดหรือความขัดแย้งของความคิด อันเป็นความหฤหรรษ์ทางปัญญาอย่างหนึ่ง พร้อม ๆ กับความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ เมื่อติดตามพฤติกรรมของเล่าปี่ต่อไปว่าจะเผชิญความสำเร็จและความล้มเหลวอย่างไร

พอสรุปได้ว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นงานสร้างสรรค์ที่ดำรงอยู่ในการสืบขนบการประพันธ์อันเป็นวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทยจากยุคก่อน ลักษณะคำประพันธ์แบบเก่า คือ โคลง ลิลิต ร่ายยาว คำฉันท์ เป็นสิ่งท้าทายความสามารถของผู้ประพันธ์ที่จะรักษามาตรฐานของงานไม่ให้น้อยหน้างานแบบฉบับ ขณะเดียวกัน ลักษณะคำประพันธ์ซึ่งเป็นที่นิยมของยุค คือ กลอน ก็ได้รับการพัฒนาให้มีประสิทธิภาพในการสื่อสารเชิงสุนทรียะมากขึ้นตามลีลาเฉพาะของกวี ส่วนงานประพันธ์ประเภทร้อยแก้วก็ได้ประสานความหฤหรรษ์เชิงปัญญาเข้ากับความหฤหรรษ์เชิงอารมณ์มากขึ้น สิ่งสำคัญก็คือกวีสมัยนี้สามารถใช้คำประพันธ์เป็นส่วนหนึ่งของวัสดุในการสื่อสารซึ่งประสานเสียงและความหมายเข้าด้วยกันอย่างมีพลังบนพื้นฐานของความรู้ความเข้าใจในอัจฉริยภาพของภาษาไทยในยุคของตน

การเลือกลักษณะคำประพันธ์มีความเชื่อมโยงกับที่มาของเรื่องและจุดประสงค์ในการแต่งด้วย หากจะแบ่งลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ในยุคนี้ออกเป็นลักษณะคำประพันธ์ที่พัฒนาถึงขีดสุดแล้ว ได้แก่โคลงฉันท์กาพย์ร่าย และลักษณะคำประพันธ์ที่กำลังพัฒนาขึ้น คือ กลอนและร้อยแก้ว ก็น่าสังเกตว่างานประพันธ์ที่แต่งด้วยฉันทลักษณ์พวกแรกล้วนมีความมุ่งหมายจะพิสูจน์ความสามารถของผู้แต่ง และประสิทธิภาพของภาษาในยุคของตน เพื่อที่จะสร้างงานใหม่ให้อยู่ในมาตรฐานเดียวกับงานชั้นเลิศของอดีต ส่วนงานประเภทหลังคือกลอน อาจจัดเป็นสองลักษณะคือ งานที่ขัดเกลาจากงานเก่าที่ตกทอดจากสมัยอยุธยากับงานที่แต่งขึ้นใหม่ ในกรณีแรก เนื่องจากกลอนเป็นคำประพันธ์ที่เพิ่งปรากฏใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ในอยุธยาตอนปลาย กวีรัตนโกสินทร์จึงมีโอกาสพัฒนาฝีมือของตนขึ้นตามอัจฉริยภาพเฉพาะตัวอย่างเด่นชัดกว่าคำประพันธ์แบบเก่า โดยไม่ต้องพะวงว่าต้องรักษามาตรฐาน หรือต้องขึ้นให้ถึงมาตรฐาน อย่างไรก็ตามลักษณะร่วม

กับงานฉันทลักษณ์แบบเดิมก็คือสิ่งที่อาจเรียกว่าปรัชญาของฉันทลักษณ์ไทย คือการแต่งเพื่อเสพด้วยการฟัง น่าสังเกตว่างานประพันธ์ที่เรียกว่าพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ ล้วนแต่เป็นกลอนบทละครทั้งสิ้น ทั้งนี้เป็นเพราะงานเหล่านี้เคยมีบทบาทในการแสดงของราชสำนักอยุธยามาก่อนและต่อเนื่องมาถึงกรุงธนบุรีด้วย โดยเฉพาะเรื่อง **รามเกียรติ์** เป็นการชี้ว่าวัฒนธรรมการสร้างเสพวรรณคดีและวัฒนธรรม "การเล่น" มีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นกับเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ ส่วนงานกลอนที่แต่งขึ้นเป็นการส่วนตัว เช่นกลอนนิราศ และกลอนนิยายนั้น ผู้แต่งสามารถพัฒนาลักษณะเฉพาะตัวที่เน้นองค์ประกอบของความประสานของเสียงหรือสัมผัสในมากขึ้น ความเติบโตของกลอนทำให้นิยมเน้นการประดิษฐ์ เช่นความสนใจในกลอนกลบท แม้ลีลากลอนของสุนทรภู่ก็เป็นกลบทประเภทหนึ่งที่รู้จักกันในชื่อมธุรสวาที นับเป็นการใช้กลบทที่ประสบความสำเร็จในการสื่อความหมายได้หลายอารมณ์ โดยที่สามารถแต่งเป็นเรื่องขนาดยาวผิดจากกลบทชนิดอื่นซึ่งมักใช้แต่งแทรกเฉพาะตอน เช่นบทพรรณนาใน **รามเกียรติ์**

งานที่แต่งด้วยคำประพันธ์แบบเดิมกลับเป็นงานที่กวีแต่ละคนแต่งขึ้นตามความสนใจเฉพาะตัวและปรากฏหลังจากการระดมกวีแต่งพระราชนิพนธ์กลอนบทละคร ดังเห็นจาก **นิราศนรินทร์ ลิลิตเตลงพ่าย** และ**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย รวมทั้ง**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** ทั้งนี้เหตุผลสำคัญอาจเป็นได้ว่า **ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** แยกแต่งเป็นกัณฑ์ได้และมีฉบับต่าง ๆ ใช้ในประเพณีเทศน์มหาชาติอยู่แล้ว ไม่ใช่งานของกวีราชสำนักมาแต่เดิม ดังเห็นได้ว่าเพิ่งรวบรวมเป็นเล่มเมื่อมีการพิมพ์โดยคัดเลือกจากแหล่งต่างๆ กัน เช่น สำนวนวัดหัวถนน วัดสังข์กระจาย พระเทพโมลี(กลิ่น) เจ้าพระยาพระคลัง(หน) และสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นต้น นอกจากนี้งานเช่น**ลิลิตเตลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์** และ**นิราศนรินทร์** ยังต้องอาศัยความสามารถพิเศษของกวีที่ดื่มด่ำในงานแบบฉบับของยุคก่อน ต้องผ่านการศึกษางานแบบฉบับ ซึ่งต้องอาศัยเวลามากกว่างานที่อาศัยกวีจำนวนมากที่สนใจในกลอน ซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ของยุคใหม่ ความซาบซึ้งในงานแบบฉบับของยุคเก่าจึงได้มีผลงอกเงยขึ้นในรัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๓ โดยเฉพาะในรัชกาลที่ ๓ นี้มีความภาคภูมิใจในรากของวัฒนธรรมไทยที่ถูกท้าทายมากขึ้น

ส่วนงานร้อยแก้วนั้นเห็นได้ว่ามุ่งเน้นการสื่อประสบการณ์ทางความคิดสูงกว่าทางอารมณ์ แต่ก็ไม่ได้ละเลยเสียทีเดียว ยังมีร้อยแก้วเชิงกวีนิพนธ์ที่ประสานประสบการณ์ทางสุนทรียะกับการแสดงความคิดได้อย่างมีพลัง เช่น **ปฐมสมโพธิกถา** ร้อย

แก้วเชิงพงศาวดารยังมีบทบาทเพิ่มความแหลมคมทางความคิดแก่งานร้อยกรองร่วมสมัยในยุคนี้ด้วย เช่นที่ปรากฏใน **พระอภัยมณี**

๓. ความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่อง

โครงเรื่องประกอบด้วยพฤติกรรมของตัวละครและความขัดแย้ง พฤติกรรมและความขัดแย้งนี้มีปฏิสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยของตัวละคร โครงเรื่องกับลักษณะนิสัยของตัวละครจึงมักกำหนดซึ่งกันและกัน อาจกล่าวได้ว่า โครงเรื่องที่สมเหตุผล มีความสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยที่สมเหตุผลของตัวละครอยู่มากทีเดียว

ในบรรดางานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้กล่าวมาแล้ว **สมุทรโฆษคำฉันท์** ตอนปลายเป็นงานที่ผู้แต่งมีโอกาสกำหนดตัวละครและโครงเรื่องได้น้อยที่สุด เพราะแต่งต่อจากเรื่องที่ค้างไว้ เมื่อพิจารณาโดยละเอียด ก็พบว่าสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสมิได้ทรง"นิพนธ์เพื่อจะเล่าเรื่องตามปัญญาสชาดกเท่านั้น แต่ได้ทรงตีความลักษณะภายในของมนุษย์ ทั้งความอ่อนแอหวั่นไหวและวิริยะอดทน ดังเห็นได้ว่าฉากธรรมชาติอันยิ่งใหญ่และเป็นปฏิปักษ์ต่อชีวิต ได้พิสูจน์ความยิ่งใหญ่ของความมุ่งมั่นของมนุษย์ในการต่อสู้กับชะตากรรมอย่างไม่ย่อท้อ

การตีความของผู้ทรงนิพนธ์ทำให้เนื้อหาทางอารมณ์และความคิดปรากฏเด่นชัดขึ้นมาจากเนื้อเรื่องที่ผูกขึ้นตามขนบของนิทานโบราณ เช่น การผจญภัยในดินแดนอัศจรรย์ และการอนุเคราะห์ของเทพ ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครในสถานการณ์อันยิ่งใหญ่เป็นเนื้อหาพิเศษซึ่งเสนอผ่านคำฉันท์ซึ่งมีลักษณะพิเศษกว่าคำประพันธ์ที่คนทั่วไปคุ้นเคย โดยรักษาฝีมือการประพันธ์ให้อยู่ในระดับเดียวกับ**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้นซึ่งแต่งในสมัยอยุธยา

เมื่อเทียบ **สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้นกับตอนปลาย ในแง่ตัวละคร ก็เห็นได้ว่าในตอนต้นนั้นความยิ่งใหญ่ของตัวละครเน้นที่ตัวเอกฝ่ายชาย ความยิ่งใหญ่ของพระสมุทรโฆษเป็นความยิ่งใหญ่อันเนื่องด้วยองค์ประกอบภายนอก คือสถานะของความเป็นกษัตริย์แห่งบ้านเมืองอันมีอำนาจ จึงได้ครอบครองกองทัพอันมีศักดานุภาพ และได้ผ่านการฝึกฝนเล่าเรียนวิชาอย่างเลิศ จนเอาชนะทัพของสิบกษัตริย์ที่รุมรบในพิธีสยุมพรได้ แต่ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย การดำเนินเรื่องตาม**ปัญญาสชาดก** ที่เน้นการฝ่าฟันความทุกข์ของมหาบุรุษด้วยความอดทนและพากเพียรหาญกล้า หรือที่เรียกว่า ขันติบารมีและวิริยบารมี ทำให้ความยิ่งใหญ่ของพระสมุทรโฆษเป็นความยิ่งใหญ่ภายใน

ธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งมิได้ประกอบด้วยอิทธิฤทธิ์มหัศจรรย์ ในส่วนของนางพินทุมดีนั้น คุณสมบัติในข้อนี้ก็มิได้ด้อยไปกว่าสวามี แม้ว่าพินทุมดีในตอนต้นคือหญิงสาวที่เพิ่งจะเดียงสาในรสเสน่หา จึงคร่ำครวญที่จะได้พบชายที่มาร่วม "กรีทารมย์" ในเวลากึ่งจริงกึ่งฝัน แต่ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย เมื่อพรากจากสวามีต้องซอกซอนไปในป่าดง ประสบกับความทุกข์เดียวดายเพราะปิยวิโยค ในบทครวญทำนองนิราศของนางกษัตริย์ผู้ทรงนิพนธ์ได้แสดงองค์ประกอบของความหวังและความผิดหวัง ที่ตัดกันอย่างรุนแรง แต่ความผิดหวังนั้นก็ไม่อาจทำลายความหวังและความเข้าใจอันหนักแน่นในเหตุผลของการดำรงชีวิต การแสดงความขัดแย้งในใจเช่นนี้ไม่มีใน**ปัญญาสชาดก**

แม้**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย ดำเนินเรื่องตาม**ปัญญาสชาดก** ดังเห็นได้ว่าแสดงรายละเอียดหลายประการในเนื้อเรื่องตรงกัน เช่น ให้การรักษาวิทยาธรผู้บาดเจ็บเป็นเวลา ๕ วัน เมื่อเที่ยวชมหิมพานต์ ได้เข้าไปสู่สุวรรณนครของพระยากินนรที่เขาไกรลาส ๑ เดือน แล้วประพาสสระอโนดาต ชมท่าทั้งสี่ เสด็จสระฉัททันต์ ระลึกชาติเมื่อเป็นพญาฉัททันต์และนางมหาสุภัทรา แล้วไปถึงแท่นแก้วไพฑูรย์อันกว้างใหญ่ ในบริเวณซึ่งมีบ่อน้ำ ๒ บ่อ บ่อหนึ่งเป็นน้ำลึกใสปานแก้วผลึก อีกบ่อเป็นบ่อน้ำหอมเพราะวิทยาธรเคยมาสรงและประพรมน้ำหอมไว้ แต่ส่วนที่ผู้ทรงนิพนธ์ได้แต่งเติมจากชาดกหลายประการนับเป็นส่วนสำคัญที่แสดงลักษณะตัวละครในมิติอันลึกซึ้งกว่าเรื่องเล่าอย่างนิทาน โดยเฉพาะเมื่อถูกลักพระขรรค์ ชาดกกล่าวเพียงสั้น ๆ ว่า

> ...พระโพธิสัตว์กับพระเทวีตื่นบรรทมขึ้นแลไม่เห็นพระขรรค์ ก็มีความโทมนัสในพระทัยมากจนถึงทรงปริเทวนาการ พระโพธิสัตว์ก็ตรัสสอนพระเทวีโดยทางธรรมระงับความโศกของพระเทวีได้แล้ว พระเทวีจึงทูลถามพระโพธิสัตว์ว่าจะเสด็จไปที่ใดต่อไป พระโพธิสัตว์ตรัสตอบว่า คิดจะข้ามฝั่งน้ำไปฟากข้างโน้น แล้วพาพระเทวีเสด็จลงสู่ฝั่งคงคาเห็นขอนไม้ลอยมาขอนหนึ่ง จึงลงว่ายไปฉุดมาริมฝั่ง ชวนพระเทวีให้ลงเกาะขอนไม้นั้นว่ายข้ามไปด้วยตั้งพระทัยจะให้ถึงฝั่ง ครั้นว่ายไปถึงกลางน้ำ ก็บังเกิดพายุใหญ่พัดน้ำเป็นคลื่นระลอกกระฉอกฉาน ขอนไม้นั้นก็ภินทนาการแตกออกไปเป็นสองซีก คลื่นก็ซัดขอนไม้นั้นไปต่างกัน...

นอกจาก**สมุทรโฆษคำฉันท์**ได้เน้นฉากความปั่นป่วนของ "มหานทีพิศาล" ดังกล่าวไปแล้ว ยังได้ยืดระยะเวลาการเดินทางรอนแรมในป่าหิมพานต์เมื่อสูญเสียอาวุธวิเศษ เนื้อความตอนนี้แสดงความยากลำบาก ความทุกข์โทมนัส และการต่อสู้ด้วยพละกำลัง

และจิตใจอย่างมนุษย์เดินดิน เมื่อความรื่นรมย์ของป่าหิมพานต์จบสิ้นลงเพราะสถานการณ์อันคาดไม่ถึง พระสมุทรโฆษก็ข่มความหวั่นไหวของตนและเพิ่มพลังความเข้มแข็งแก่ชายาด้วยคำห้ามว่า "อย่าท้ออย่าแท้ถวิล" และ" อย่าอาดูร" แล้วโน้มนำใจให้หันมาเผชิญความจริงโดยยึดความเชื่อในอำนาจบาปบุญเป็นเครื่องนำทาง

อ้าแม่ลำเค็ญเข็ญ ก็จำเป็นจักจำไป
ใช่เหย้าจะเนาใน สำนักนิมิควรคง
อ้าพระก็จำเดิน ณแนวเนินดำแหน่งดง
บุกป่าแลฝ่าพง ลำโบยบาทจักยาตรา
อ้าแม่เมื่อยามยาก ลำบากบทลีลา
จำมานกมลมา- นะอย่าท้ออย่าแท้ถวิล
อ้าไท้ทุราจร ทั้งอดนอนแลอดกิน
กลืนทุกข์เปนอาจิณ บมิจืดมิจางใจ
อ้าอรอย่าอาดูร ทุกขพูลเมื่อพานไภย
ข่มแข็งฤทัยไคล แลค่อยเคลื่อนค่อยคลายคลา
อ้าไท้จะไคลคลาศ หิมวาสวนาทวา
คงมอดคงมรณา บมิคงอยู่หึงปาง
อ้าอรอย่าอ่อนระอิด ระอาคิดกมลหมาง
บุญมีมิวายวาง ชิวาวอดคงรอดคืน

ความยิ่งใหญ่ของสถานะกษัตริย์ไม่อาจอนุเคราะห์ให้พระสมุทรโฆษผจญทุกข์ได้ แต่สิ่งที่พยุงชนม์ให้รอดจนนางเมขลาเทพธิดาผู้รักษาสมุทรผ่านมาพบและช่วยเหลือได้ทันก็คือ ความวิริยะและความอดทนต่อทุกข์สาหัสนั้นอย่างถึงที่สุด เมื่อคำนึงถึงสัญลักษณ์สำคัญในวรรณคดีพุทธศาสนา อาจตีความได้ว่าห้วงน้ำใหญ่ที่โหมซัดกระหน่ำนั้น คือ ห้วงทุกข์ภัยแห่งสังสารวัฏ อันผู้หวังโพธิญาณเท่านั้นจึงจะผจญได้ คุณธรรมสำคัญของตัวละครเอกใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลายนี้ก็คือการผจญต่อความทุกข์ ความโดดเดี่ยว ความไร้อำนาจ ความกระจ้อยร่อยของมนุษย์ อย่างถึงขั้นสุดท่ามกลางความเวิ้งว้างใหญ่โตของห้วงสมุทร ซึ่งซัดกระหน่ำทำลายกำลังและความเพียร ดังที่กล่าวถึงพระสมุทรโฆษว่า

ฟองฟัดซัดสู่สมุทรทำรุดพิริยพล

พ่างเพียงจะวายชนม์ ชิวาตม์
เหลือทนเหลือทุกข์เหลือจะถอนอสประสาส
เหลือถวิลเหวยอนาถ อนิจ
สุดแรงสุดที่จะร่ำรำจวนกำสรวลสุดคิด
พึ่งใครก็สุดจิต รำพึง
แสนโศกแสนทุกขแสนแสวงสำนักสำนึง
แสนร้อนเร่งร้อนรึง อุรา
หาเพื่อนหาผู้จะพักพำนักนิ**พ้นจะหา**
หาฝั่งก็เห็นฟ้า กับฟอง
ใครช่วยช่วยก็บมีแลมีแต่ชลนอง
ปองรอดฤปองปอง ฤรอด

ในส่วนของ**ลิลิตเตลงพ่าย** ชัยชนะของพระนเรศวรที่ผจญศึกตามลำพังดังคำยอพระเกียรติของพระวันรัตที่เทียบพระวีรกรรมกับพระพุทธเจ้าเผด็จมารนั้นนับว่าเป็นการแสดงคุณธรรมตามโลกทรรศน์ในพุทธศาสนาอย่างชัดเจน แต่ที่น่าสนใจก็คือ **ลิลิตเตลงพ่าย** ได้ให้ความเอาใจใส่ต่อพระมหาอุปราชาซึ่งเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ของเรื่องอย่างโดดเด่น ดังที่เป็นที่เห็นพ้องกันว่าบทครวญทำนองนิราศใน **ลิลิตเตลงพ่ายนี้**เป็นเนื้อความตอนที่เด่นมาก ดังที่ น.ม.ส. กล่าวว่า "...ตอนนิราศเป็นตอนยาวที่สุด...เราท่านที่จำเตลงพ่ายได้ คงจะจำตอนนิราศได้เป็นส่วนมาก... ดังนี้ถ้าไม่มีสาวสนมแลนิราศไซร้ หากเตลงพ่ายจะเป็นกวีวัจนะอย่างเอกอยู่ ขนาดแห่งหนังสือก็จะลดลง ท่านแลข้าพเจ้าก็จะจำเตลงพ่ายได้ขึ้นใจน้อยกว่าที่จำได้" (๒๕๐๕,น. ๓๐๗)

ด้วยเหตุนี้จึงน่าพิจารณาว่าเนื้อความตอนที่ยาวที่สุดและมีส่วนสัมพันธ์กับความเป็นงานชิ้นเอกของวรรณคดีเรื่องนี้มีบทบาทอย่างไรในเรื่อง ในประเด็นนี้ น.ม.ส. ได้อธิบายว่า บุคคลสำคัญในเรื่องมี ๓ องค์ คือพระนเรศวร พระเอกาทศรถ และพระมหาอุปราชา พระมหาอุปราชาเหมาะจะเป็นผู้ครวญ "เพื่อจะได้มีตอนนิราศมิให้ขาดรสสำคัญแห่งกวีวัจนะไป" (เรื่องเดียวกัน,น. ๓๐๗-๓๐๘) ถึงแม้ไม่มีข้อสงสัยว่านิราศเป็น "รสสำคัญแห่งกวีวัจนะ" โดยเฉพาะในวรรณศิลป์ไทย ก็ยังไม่เป็นคำตอบว่าการใช้รสสำคัญนี้เป็นวัสดุอย่างเน้นพิเศษนี้มีจุดมุ่งหมายอย่างไร เพราะไม่น่าจะยุติอยู่เพียงว่าต้องการให้มีครบทุกรสอย่างเช่นที่มักเข้าใจกัน อย่างน้อยวรรณคดียอพระเกียรติ เช่น **ยวนพ่าย**ก็ไม่มีลักษณะดังกล่าว

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (ใน **๒๐๐ ปีกวีเก้า:กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส** ๒๕๓๓, น. ๖๙-๗๒) ได้อธิบายความสัมพันธ์ของบทนิราศกับตัวละครและโครงเรื่องของ **ลิลิตเตลงพ่าย** ว่า "บทนิราศทำให้ผู้อ่านได้เห็นลักษณะนิสัยของบุคคล ๒ ฝ่ายที่เป็นศัตรูกัน...ทำให้ผู้อ่าน...ชื่นชมในความกล้าหาญของสมเด็จพระนเรศวร..." และเห็นพ้องกับ น.ม.ส. ว่าพระมหาอุปราชาเป็นผู้เหมาะสมที่รับบทครวญ "เพราะเป็นผู้ที่สูญเสียทุกอย่างในการเดินทางมาทำศึกครั้งนี้" ซึ่งทำให้ผู้อ่านสงสารเห็นใจแทนที่จะเกลียดชัง และสรุปว่า

> ...บทนิราศ...เปิดโอกาสให้กวีทรงแสดงความสามารถทางอารมณ์ได้อย่างเต็มที่ เพราะปลอดจากข้อบังคับด้านเนื้อหาทางประวัติศาสตร์...ไม่ได้ทำให้เกิดผลเสียแก่พระมหาอุปราชาหรือผลเสียแก่เนื้อหาที่ทรงนำมาจากพระราชพงศาวดารแต่อย่างใด แต่กลับช่วยเสริมให้เนื้อหาทางประวัติศาสตร์น่าอ่านมากขึ้น เพราะไม่แห้งแล้งหรือเคร่งเครียดจนเกินไป นับว่าเป็นการแทรกเรื่องรักลงไปในเรื่องรบได้อย่างมีศิลปะ

ถึงแม้ว่าจะลงความเห็นว่าผู้ทรงนิพนธ์ทรงประสานเนื้อหาทางประวัติศาสตร์กับศิลปะเข้าด้วยกันได้อย่างกลมกลืน ก็ยังเห็นว่าเนื้อหาทางศิลปะหรือจินตนาการเป็นส่วน "เสริม"เนื้อหาทางประวัติศาสตร์เท่านั้น และยังไม่ได้อธิบายให้ชัดว่ามีความประสานในเนื้อหาทางความคิดและอารมณ์อันเป็นแก่นเรื่องอย่างไร โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าความสงสารในพระมหาอุปราชาทำให้เกิดความชื่นชมในพระนเรศวรอย่างไร และหากจะต้องการเพียงไม่ให้เรื่องประวัติศาสตร์แห้งแล้งจนเกินไป เหตุใดต้องให้น้ำหนักแก่บทครวญถึงหนึ่งในสามของเรื่อง

หากการผจญทุกข์เป็นคุณค่าสำคัญของชีวิตที่ตกทอดมาจากโลกทรรศน์อันเนื่องด้วยพุทธศาสนา ความทุกข์และการเผชิญหน้ากับความทุกข์อยู่เพียงลำพังของพระมหาอุปราชาก็เป็นอุปกรณ์สำคัญที่ทำให้ตัวละครนี้มีชีวิตยืนยงข้ามยุคสมัยมาถึงปัจจุบัน คุณค่าของ**ลิลิตเตลงพ่าย**ไม่ใช่การแต่งตามพระราชพงศาวดารอย่างเคร่งครัดเท่านั้น แต่เป็นคุณค่าของศิลปะที่กลมกลืนกับจริยธรรม คุณค่านี้เกิดขึ้นด้วยความสมดุลระหว่างตัวละครสำคัญของเรื่อง คือ พระนเรศวรซึ่งมีลักษณะเด่นทางปัญญา กับพระมหาอุปราชาซึ่งมีลักษณะเด่นเชิงอารมณ์ ลักษณะเด่นเชิงอารมณ์ในพระมหาอุปราชานั้นมิใช่การแต่งตามขนบที่มุ่งแสดงฝีมือของผู้แต่งอย่างที่มักกล่าวกัน แต่เป็นการ "เล่น" กับขนบอย่างสำคัญ เห็นชัดว่าเป็น "การทำให้แปลก" เพื่อกระตุ้นเร่งเร้าอารมณ์และความคิดเลยไกลไปจาก

ชีวิตประจำวัน เป็นสื่อประสบการณ์อันยิ่งใหญ่ของมนุษย์ซึ่งไม่อาจจำกัดด้วยเวลา

ลักษณะเด่นของพระมหาอุปราชาประกอบด้วยลักษณะสองด้านที่ขัดกัน คือ ความอ่อนแอความโดดเดี่ยว และข้อจำกัดของมนุษย์ด้านหนึ่ง กับความกล้าหาญ เพราะ"ขัตติยมานะ ซึ่งประหารความอ่อนแอและความประหวั่นลงได้อีกด้านหนึ่ง องค์ประกอบนี้แสดงว่าความพินาศของพระมหาอุปราชานั้นมิใช่ความพินาศอันเกิดจากความอับจนไร้ทางเลือก แต่เป็นความพินาศอันเนื่องจากการเลือกที่สมศักดิ์ศรีของชาติขัตติยะและศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ จึงเป็นความพินาศอันน่าชื่นชมและน่าประทับใจโดยที่เส้นแบ่งของเชื้อชาติและชนชาติมิอาจขวางกั้นได้

ลักษณะอันซับซ้อนของฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งไม่ปรากฏชัดในพระราชพงศาวดารเช่นนี้ เป็นสิ่งที่ผิดแผกและเปลี่ยนผันจากขนบของวรรณคดีสรรเสริญพระเกียรติแต่ดั้งเดิม เช่น **ในลิลิตยวนพ่าย** ซึ่งผู้แต่งสร้างภาพพระเจ้าติโลกราชให้เลวร้ายในทุกทาง และเล่าจากมุมมองของฝ่ายกรุงศรีอยุธยาโดยตลอด แต่**ลิลิตเตลงพ่าย**ใช้โคลงและร่ายถึง ๑๕๐ บท พรรณนากระบวนทัพและเน้นความขัดแย้งในใจของพระมหาอุปราชา จับความตั้งแต่ถูกพระราชบิดาตรัสเยาะในที่ประชุมขุนนางจนมาถึงตำบลตพังตรุ หลังจากลางร้ายลมเวรำภาพัดฉัตรหัก เนื้อความทั้งหมดนี้ปรากฏต่อกับร่ายจำนวน ๑ บทที่กล่าวถึงพระนเรศวรเมื่อขึ้นครองราชย์และดำริจะยกทัพไปตีเขมร

ผู้ทรงนิพนธ์ได้ใช้กลวิธีทางวรรณศิลป์พรรณนาความยิ่งใหญ่ของกองทัพฝ่ายหงสาวดี ทั้งจำนวนพลและความเข้มแข็งโอฬารมลังเมลืองสะท้านสะเทือน และเปรียบเทียบช้างทรงของพระมหาอุปราชาเป็นดั่ง "พาหนอินทร์ เอี่ยมฟ้า"

ความยิ่งใหญ่มโหฬารของกองทัพเตลงส่วนหนึ่งมาจากข้อเท็จจริง ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายการแก้ปัญหาของพระนเรศวรและนายทัพนายกองของกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างมาก นับตั้งแต่ต้องตัดสินใจให้ได้ว่าจะตั้งรับในกรุงหรือนอกกรุง แล้วพระนเรศวรยังต้องตัดสินพระทัยอย่างฉับไวว่าจะจัดการอย่างไรเมื่อทัพหน้าไปปะทะกับทัพหลวงของพม่าอย่างไม่คาดคิดมาก่อนจนถึงการที่ทรงเผด็จศึกด้วยยุทธหัตถี อย่างไรก็ตามความยิ่งใหญ่ของกองทัพเตลงนั้นได้เน้นความโดดเดี่ยวของพระมหาอุปราชามากขึ้น นับแต่ "ยาตรจากเวียง" ท่ามกลาง "เสียงคชสารก้องกึก คคึกเสียงแสะร้อง ซร้องเสียงโกลนเตือนพนัง ฟังดุจคลื่นในสมุทรอื้ออึงอุดเกรียงไกร เสียงอธึกเท้าพล พ่างภูวดลหวั่นไหว...เสียงปืนดึงเอาฤกษ์กระเกริกลั่นแหล่งฟ้า..." นั้น ผู้นำทัพกลับหวั่นว้าฤทัย และ "อกรร้วมัวหน้า สั่นสร้านเสียวแสยง" จนดำรงองค์ให้ตรงไม่ได้

เสด็จพันทวาเรศข้าม คูเวียง
หวั่นฤไทยท่านเพียง จักว้า
พระองค์ก็**อ่อนเอียง** เอนอาศน์
อกรรัวมัวหน้า **สั่นสร้านเสียวเสยง**

และขณะเมื่อผู้ทรงนิพนธ์แสดงแสนยานุภาพของทัพเตลงด้วยปริมาณที่กระทำความหวั่นไหวแก่พื้นดิน ผู้อ่านก็จะรู้สึกว่า ธุลีอันฟุ้งฟ้า "มืดคลุ้มมัวมล" นั้นเป็นเสมือนสิ่งสะท้อนความมืดมนของจอมทัพผู้เดียวดายหวาดว้า จนถึงขนาดรู้สึกว่า "มาเดียวเปลี่ยวอกอ้า อายสูสถิตยอยู่เอองค์ดู ละห้อย" คำกริยาที่แสดงอารมณ์เศร้า อ้างว้าง เคลือบแคลงไม่แน่ใจในอนาคตของจอมทัพ ได้ปรากฏอยู่ตลอดระยะทางเดินทัพ แต่ความหนักหน่วงที่สุด น่าจะเป็นตอนที่ประจักษ์ลางร้าย จนต้องครวญถึงความตาย และแสดงความห่วงพะวงในพระราชบิดาที่จัก "เปลี่ยวอุระราชรัน ทดแท้" ทั้งยังวิตกว่า "ลูกตายฤใครเก็บ ผีฝาก พระเอย ผีจักเท้งที่โพล้ ที่เพล้ใครเผา" เป็นคำถามว่าศพอันถูกทอดทิ้งไว้ ณ ที่อันโพล้เพล้แห่งความตายในดินแดนศัตรูจะอนาถเยียบเย็นสักเพียงใด

ความหวั่นไหวของพระมหาอุปราชาได้เน้นย้ำความเชื่อมั่นแกร่งกล้าของพระนเรศวรให้ปรากฏเด่น ในฐานะจอมกษัตริย์ผู้ปกป้องพุทธศาสนาในราชอาณาจักร จึงทรงตัดพ้อเทพยดาที่ส่งให้มาอุบัติ ทรงเชิญชวนให้คู่ต่อสู้กระทำยุทธหัตถีด้วยตระหนักในความเสียเปรียบของกำลังทัพและความเชื่อมั่นในฝีพระหัตถ์อันเลิศที่จะเผด็จศึกได้ ความองอาจของคำท้า แม้มีน้ำเสียงเยาะหยันในตอนต้นก็ได้บ่งชี้ความเชื่อมั่นในความยิ่งใหญ่ของการต่อสู้ และความคารวะในศักดิ์ศรีเสมอกันของคู่สงครามในการยุทธซึ่งเป็น

ขัตติยายุทธบรรหาร คชคู่ กันแฮ
คงแต่เผือพี่น้อง ตราบฟ้าดินกษัย
ไว้เปนมหรศพชร้อง สุขสานต์
สำหรับราชสำราญ เริ่มรั้ง
บำเทิงหฤทัยบาน ประติยุทธ์ นั้นนา
เสนอเนตรมนุษย์ตั้ง แต่หล้าเลอสรวง

วาทะอันองอาจห้าวหาญนี้ซึ่งได้กระตุ้นขัตติยมานะในคู่สงครามของวีรกษัตริย์ไทย ได้แสดงว่า**ลิลิตเตลงพ่าย** เป็นบทประพันธ์ที่แสดงความยิ่งใหญ่ทัดเทียมกันของนักรบ ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นความทัดเทียมในฝีมือและความองอาจเท่านั้น ยังเป็นความทัดเทียมของ

คุณธรรมด้วย

การสร้างตัวละครพระมหาอุปราชาเช่นนี้เห็นชัดว่าได้รับอิทธิพลจากพระลอใน**ลิลิตพระลอ**อยู่มาก โดยเฉพาะความหวั่นไหวในการเดินทาง ลางร้ายที่ประจักษ์และการครวญถึงแม่ ผิดกันที่แอกอันหนักหน่วงของพระลอคือความรักความหลงในเกียรติยศและความปรารถนาของตน แต่ของพระมหาอุปราชานั้นเป็นเกียรติยศและหน้าที่ ทั้งสองคนมีชีวิตเป็นเดิมพัน และกล้าเผชิญกับสถานการณ์สุดท้ายของชีวิต ต่างกันที่พระลอเป็นตัวเอก แต่พระมหาอุปราชาเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งก็คือ สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้ทรงทำให้ฝ่ายปฏิปักษ์ของ**ลิลิตเตลงพ่าย**มีชีวิตจิตใจเสมือนเป็นตัวเองอีกตัวหนึ่ง โดยมิได้ลดทอนความชื่นชมในตัวเองลงเลยแม้แต่น้อย

กล่าวได้ว่าความซับซ้อนของตัวละครเป็นสิ่งสำคัญที่สร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะ และความขัดแย้งภายในใจของตัวละครก็เป็นส่วนสำคัญที่สร้างความซับซ้อนนี้ในเรื่องแปลและเรียบเรียง เช่น**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ราชาธิราช** และ**สามก๊ก** ผู้แปล (ซึ่งเป็นผู้เรียบเรียงด้วย) มิได้มองข้ามความสำคัญข้อนี้ เห็นได้ว่าตัวละครที่มีชีวิตในเรื่องเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นตัวละครที่ผู้แต่งได้ตีแผ่ความซับซ้อนในใจให้ผู้อ่านได้สัมผัสในหลายแง่หลายมุม ผู้อ่าน**สามก๊ก**ฉบับภาษาไทยมักเอาใจช่วยเล่าปี่มากกว่าโจโฉ เพราะผู้แต่ง(แปล) เน้นความขัดแย้งในใจและกระบวนการตัดสินใจของเล่าปี่มากกว่า

ใน**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**กัณฑ์กุมาร ผู้แต่งได้เน้นความขัดแย้งในพระทัยของพระเวสสันดร ให้เห็นว่าความมุ่งมั่นในการบำเพ็ญทานเพื่อบรรลุโพธิญาณเป็นสิ่งที่มีพลังกำหนดการตัดสินใจและดำรงการตัดสินใจนั้น แม้ต้องรับความทุกข์โศกขุ่นแค้นตามวิสัยปุถุชนเพียงใดก็ระงับเสียได้ ความขัดแย้งในใจของพระเวสสันดรเกิดขึ้นได้ด้วยองค์ประกอบ ๓ ประการ คือความมุ่งมั่นในพระทัยของพระเวสสันดรและความผูกพันต่อโอรสธิดา ความหยาบช้าของชูชกอันเนื่องด้วยความบกพร่องของชีวิต และความตระหนกเสียขวัญอย่างน่าเวทนาของกุมารทั้งสองที่ต้องทนรับการเฆี่ยนตีและการพลัดพรากอย่างกระทันหัน

ใน **ปฐมสมโพธิกถา** พิมพาพิลาปปริวรรต ปริจเฉทที่ ๑๘ แสดงประสบการณ์ทางอารมณ์อย่างปุถุชนของพระนางพิมพา เมื่อยังไม่เข้าใจในสัจจธรรมได้อย่างน่าเห็นใจ ส่วนการต่อสู้ขับเคี่ยวระหว่างเจ้าชายสิทธัตถะกับพญามารตั้งแต่มหาภินิกขมนปริวรรต ปริจเฉทที่ ๖ และในมารวิชัยปริวรรต ปริจเฉทที่ ๙ นั้น ก็คือการต่อสู้ขับเคี่ยวกับกิเลสตัณหาเครื่องเสียดแทงจิตใจของพระโพธิสัตว์เอง ดังมีข้อความระบุไว้ว่า คือการต่อสู้เพื่อ

จะยืนยันสิทธิอันชอบธรรมในการครอบครองรัตนบัลลังก์แห่งการบรรลุพระโพธิญาณ เจ้าชายสิทธัตถะได้ทรงอ้างการบำเพ็ญบารมีสร้างสมต่อเนื่องกันมา คือการบำเพ็ญเพียรเพื่อขจัดอวิชชาโดยทรงขอให้ "พื้นปฐพีอันปราศจากเจตนา...จงรับเป็นสักขีพยาน" ชัยชนะของพระองค์ต่อพญามารนั้นคือชัยชนะของโลกที่ธรรมชาติร่วมรับรู้ และร่วมขับไล่ความชั่วร้ายที่สะกัดกั้นการบรรลุธรรมนั้น เหมือนจะแสดงว่า บุญบารมีที่สร้างสมมีพลังอันยิ่งที่จะเร้าการรับรู้จากธรรมชาติได้

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างลักษณะนิสัยของตัวละครกับโครงเรื่อง เห็นชัดมากขึ้นในงานประเภทบทละคร เสภา และนิยายคำกลอน ในบทละครนอกเรื่อง**สังข์ทอง** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ตั้งแต่ตอนพระสังข์ปลอมเป็นเงาะมาให้รจนาเลือกเป็นคู่ครอง จนถึงตอนตีคลี นับเป็นตอนที่แสดงอารมณ์ขันอย่างเด่นชัด และผู้ที่เป็นเป้าของการเสียดสียั่วล้ออย่างสำคัญก็คือท้าวสามนต์นั่นเอง

ท้าวสามนต์เป็นจุดเด่นของอารมณ์ขันก็เพราะข้อบกพร่องหลายประการ เช่น ความหุนหันพลันแล่น การขาดความพินิจและวิจารณญาณ การใช้อารมณ์ ความหลงตัวเองและการพร่ำเพ้อถึงความรุ่งโรจน์เก่งกล้าของตนในอดีต บทละครจึงสามารถใช้ลักษณะยั่วล้อ (irony) คืออาศัยความเข้าใจผิดของท้าวสามนต์ เป็นส่วนสำคัญของโครงเรื่อง โดยเฉพาะในตอนหาปลาหาเนื้อ ซึ่งมีจุดประสงค์จะกำจัดเจ้าเงาะ แต่กลายเป็นกลับตาลปัตร ความเข้าใจผิดหรือไม่รู้ความจริงซึ่งทำให้ประมาทหมิ่นว่าเจ้าเงาะไร้วิชาความรู้และสมรรถภาพทั้งปวง แสดงถึงข้อจำกัดของท้าวสามนต์ในทางปัญญาและวิจารณญาณ ความบกพร่องเพราะความเขลาจึงเป็นโครงเรื่องที่เป็นปัจจัยสำคัญของอารมณ์ขัน ทั้งนี้ย่อมประกอบกับลักษณะนิสัยของพระสังข์ในรูปเงาะด้วย คือ มีเมตตาแม้ได้เปรียบ ก็เพียงแต่ให้บทเรียนอย่างเบาะ ๆ แก่หกเขยและท้าวสามนต์เท่านั้น โดยไม่ผูกพยาบาท กวีได้ใช้ประโยชน์จากความเขลาของคู่ปรับสร้างความรื่นรมย์ใจแก่ตัวเอกเพื่อชดเชยความอยุติธรรมที่ได้รับและให้ความหฤหรรษ์แก่ผู้อ่านด้วย

ลีลาอย่างหัสนาฏกรรม ทำให้ความขัดแย้งไม่ดำเนินไปสู่จุดแตกหักรุนแรง เรื่องคลี่คลายลงชั่วคราวด้วยชัยชนะของเจ้าเงาะซึ่งพอใจเพียงจะยั่วล้อพ่อตาให้หัวหมุนเล่น การเรียนรู้ของท้าวสามนต์ยังไม่เกิดขึ้น จนกระทั่งพระสังข์ต้องถอดเงาะและเปิดเผยความจริงเมื่อพระอินทร์นิ่งทนให้รจนาตรอมใจไม่ได้ จึงยกทัพไปล้อมเมืองสามนต์พนันตีคลีเอาบ้านเมือง ลักษณะเด่นของพระสังข์ที่ปรากฏตลอดเรื่องผิดแผกจากตัวละครอื่นก็คือ ความรู้เท่าทันในสถานการณ์และความตื้นลึกหนาบางในจิตใจของผู้อื่น อำนาจความรู้

หรืออาจเรียกได้ว่าอำนาจปัญญาอันเชื่อมโยงกับอำนาจความดีของชีวิตที่เรียกว่า บุญ เป็นที่มาของอำนาจการครอบครองเมือง หรืออาจเรียกได้ว่าอำนาจทางการเมืองซึ่งพ้นจากความกังขาเคลือบแคลงของผู้ใด

การเน้นอารมณ์ขันในเรื่อง ทำให้พระสังข์มีพฤติกรรมความขัดแย้งภายในน้อยกว่าฉบับบทละครนอกสมัยอยุธยา โดยเฉพาะเมื่อจะถอดเงาะนั้นที่ประวิงเวลาเพราะ "คิดแค้นแม่ยายกับพ่อตา จะทรมาเสียก่อนให้อ่อนหู" และจำต้องถอดเงาะเพราะ "กลัวเมียจะอาสัญบรรลัย" แต่ฉบับกรุงเก่าพระสังข์สองจิตสองใจเพราะน้ำหนักความผูกพันที่จะหามารดาให้พบ แต่ก็ห่วงรจนาด้วย แม้ยอมถอดเงาะก็ยังทุกข์ "ดังอกจะแล่งไหล" เพราะ "ที่ไหนจะพบพระมารดา" เมื่อถอดแล้วก็ยังสั่งให้รจนาเก็บไว้ไม่ให้เป็นอันตราย

เมื่อเรื่องราวคลี่คลาย บทตลกทั้งหมดตกอยู่ที่ท้าวสามนต์ ซึ่งตื่นเต้นกับรูปโฉมชาติกำเนิด และความสามารถของพระสังข์จนออกนอกหน้า ลักษณะเช่นนี้ไม่ปรากฏในฉบับกรุงเก่าซึ่งมีลักษณะชวนขันน้อยกว่าฉบับพระราชนิพนธ์ซึ่งท้าวสามนต์ยังคงลักษณะนิสัยอันสม่ำเสมอ คือ ความหลงในความรุ่งเรืองของตัวเองในอดีต

เมื่อนั้น	ท้าวสามนต์**สนลาน**ลงไปหา
จูงกรต้อนรับขึ้นพลับพลา	แม่ยายพ่อตาเข้าเชยชม
ปราศรัยสวมสอดกอดจูบ	โลมลูบหลังไหล่ลูกเขย
ช่างเคล่าคล่องว่องไวกระไรเลย	ทรงสง่าง่าเงยก็งามครัน
พ่อนี้แต่ครั้งยังไม่ชรา	**อันตีคลีขี่ม้านี้ขยัน**
เมื่อครั้งบ้านเมืองดีดีพนัน	**ก็ออกชื่อลือกันว่าตัวดี**
ทีหนีที่ไล่ก็ไวว่อง	**จะเป็นรองเจ้าราวห้าเอาสี่**
แต่ลืมเลอะทีเดียวแล้วเดี๋ยวนี้	ไพรีล่วงรู้จึงดูเบา

เนื้อความทำนองนี้ปรากฏซ้ำหลายครั้ง เช่นเมื่อแรกรู้ว่าเจ้าเงาะคือสังข์ทองก็บอกมเหสีว่า "ถึงตัวพี่เมื่อครั้งยังหนุ่มแน่น รูปร่างก็อ้อนแอ้นโอ่อ่า...แพ้เขาที่เนื้อไม่เป็นทอง กระนั้นน้องยังรักว่ารูปงาม" แต่ข้อบกพร่องเหล่านี้ไม่ใช่ความอัปลักษณ์ที่ร้ายแรง หากเสริมบรรยากาศให้ครึกครื้นปรีดิ์เปรมยิ่งขึ้น และแสดงว่าท้าวสามนต์ยอมรับลูกเขยคนสุดท้องอย่างสนิทใจ แม้หลงตัวเองเพียงใดก็ยอมรับว่าตนเป็นรอง และชื่นชมลูกเขยอย่างไม่เสแสร้งหรืออิจฉาตาร้อน

ตัวละครที่ตัดกับท้าวสามนต์นอกจากพระสังข์แล้ว ก็คือ นางรจนาซึ่งมีวิจารณ-

ญาณอันแหลมคม แม้อธิบายตามขนบนิทานโบราณว่า "เทพไทอุปถัมภ์นำชัก" รจนามีความรู้จักตัวเอง เข้าใจในสถานการณ์ ยอมรับความจริงของชีวิต จึงสามารถอดทนต่อความทุกข์และดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขได้ตามอัตภาพ บทละครพระราชนิพนธ์ได้แสดงความสุขของการใช้ชีวิตอย่างคู่ผัวตัวเมียที่ไร้สมบัติของเจ้าเงาะกับรจนาอยู่หลายตอน เช่น เมื่อรจนารู้ว่าเจ้าเงาะคือสังข์ทองก็เสียดสีด้วยความเปรียบประชดอย่างมีอารมณ์ขัน ว่า

น้อยหรือนั่นน่ารักอยู่อักโข หูหนาตาโตเท่าไข่ห่าน
รูปร่างช่างกระไรเหมือนยักษ์มาร ล่ำสันขันจ้านสักเท่าพ้อม
บิตุรงค์ทรงศักดิ์รักใคร่ จึงโปรดให้สิงสู่อยู่กระท่อม
จอบเสียมสารพัดจัดให้พร้อม พอสมที่ทำปลอมแปลงมา

ความรื่นรมย์ในชีวิตคู่ของคนทั้งสองขึ้นอยู่กับความสันโดษ เจ้าเงาะได้สอนให้รจนาปั่นฝ้ายทอผ้า เจ้าเงาะทำไร่ปลูกพืชผัก ในเวลาว่างก็บันเทิงใจด้วยการขับลำบทเพลงอย่างชาวบ้าน

เมื่อนั้น รจนาคลี่ผ้าตาชุนชิง
ที่ไหนหย่อนผ่อนผูกเสียให้ตึง นั่งปักสะดึงกรึงกรอง
ตั้งเนื้อตั้งใจจะให้ผัว แต่งตัวไปกฐินเดือนสิบสอง
เจ้าเงาะแสนกลคนคะนอง หัดร้องนางนาคปากร่ายซอ
เอากระทายดีแทนรำมะนา ทำให้ภรรยาน่าหัวร่อ
รจนานิ่งนั่งฟังเอียงคอ เพราะหนักหนาหนอเจียวพ่อคุณ

อย่างไรก็ตาม บทพระราชนิพนธ์ก็ได้แสดงลักษณะอีกด้านหนึ่งของชีวิตในช่วงนี้ของคนทั้งคู่ว่าเป็นด้านที่ตกอยู่ในความหวั่นผวาเพราะไม่แน่ว่าจะมีเหตุการณ์ร้ายสิ่งใดเกิดขึ้นอีก ต่อจากคำประพันธ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ ก็เป็นบทบรรยายว่ารจนาได้ยินเสนามาร้องเรียกเพราะมีรับสั่งให้หาเนื้อเพียงแต่ได้ยินเสียงร้องเรียกนางก็ "ดื่นตะเกียกตะกายวายวุ่น"

เมื่อตัดสินใจเสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะนั้น รจนาได้วินิจฉัยการที่ตนได้เห็นรูปทองของเจ้าเงาะที่คนอื่นไม่เห็นว่า "ชะรอยบุญเราไซร้จึงได้เห็น ต่อจะเป็นคู่ครองกระมังหนา" การวินิจฉัยนี้เป็นการคาดคะเนตามความเชื่อของสังคมเท่านั้น แต่ก็สร้างความเชื่อมั่นให้นางมากทีเดียว ดังที่ยืนยันต่อมารดาว่า "อันชั่วดีมิใช่จะไม่รู้ ...ทั้งนี้สุดแท้แต่วาสนา จะก้มหน้าใช้กรรมให้สิ้นก่อน ยากเย็นอย่างไรไม่ทุกข์ร้อน มารดรอย่าทรงโศกาลัย" ซึ่ง

ทำให้นางมณฑารู้สึกฉงนจนออกปากกับท้าวสามนต์ว่า "มันพูดเป็นแยบคายไม่เข้าใจ" คำว่า วาสนา ที่รจนาอ้างต่อมารดานั้นเหมือนคำตอบที่ยุติคำถามทั้งปวง เมื่อพี่นางทั้งหกกล่าวเย้ยว่า "นอกรีตนอกรอยน้อยหรือนั่น แร่รันไปรักอีมักง่าย ...หรือชะรอยถูกเสน่ห์เล่ห์กลเวทมนตร์ดลใจไฉนหนอ ไม่คิดถึงพงศ์เผ่าเหล่ากอ น้ำใจในคอมีงผิดคน" รจนาก็ย้ำคำว่าวาสนาเช่นเดิมว่า "ถึงได้เงาะเป็นผัวชั่วช้า ก็สุดแต่**วาสนา**ได้สร้างไว้" และ "ถึงพี่จะรุ่งเรืองไปเบื้องหน้า ก็ไม่พึ่ง**วาสนา**อย่าอวดอ้าง" แม้รจนาจะแก้ปัญหาง่าย ๆ ด้วยการแอบชโมยรูปเงาะไปทำลาย ซึ่งทำให้พระสังข์สวมรูปเงาะติดตัวตลอดเวลา แต่รจนาก็ทำใจได้และมีความสุขกับรูปเงาะของสามีโดยได้สำนึกว่าตนผิดที่ "ทำได้ชมเหงไม่เกรงกัน" และวิงวอนงอนง้อว่า "ผัวเมียสองคนจนไร้ ชั่วดีก็ได้เห็นหน้ากัน"

ในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ความไม่ล่วงรู้ของอิเหนา ผสมกับลักษณะนิสัยเยี่ยงคนหนุ่มที่คลั่งไคล้ง่าย ทำให้ประกาศตัดเยื่อใยกับบุษบา นับเป็นความผิดพลาดสำคัญที่ทำให้โครงเรื่องพัฒนาขึ้นจนถึงจุดที่เกิดศึกกระหมังกุหนิง และอิเหนาต้องจากหมันหยาโดยจำใจ แต่ก็ได้พบว่าตนมีความผิดพลาดใหญ่หลวง ความรู้สึกว่าผิดพลาดนี้เกิดขึ้นเมื่อประจักษ์ว่าตนเข้าใจความจริงผิดไปจนเกินการและเป็นความสูญเสีย "ดังดวงแก้วตกต้องแผ่นผา" ตั้งแต่ต้นนั้น อิเหนาได้แสดงความเชลาในเรื่องรูปโฉมของบุษบาไว้หลายครั้งซ้ำ ๆ กัน เช่น เมื่ออิเหนามาติดพันจินตะหราจนได้สมปรารถนาด้วยความทะนงในอำนาจของตนที่จะทำตามอำเภอน้ำใจให้ได้ ครั้นท้าวกุเรปันมีสารไปตามตัวกลับเพื่อจะนัดวิวาห์กับบุษบา อิเหนาก็รำพึงว่า "อันระเด่นบุษบาดาหานั้น ฤๅจะงามเท่าทันจินตะหรา" เมื่อคิดเช่นนี้ก็เท่ากับว่าได้ตัดสินแล้วว่าบุษบางามสู้จินตะหราไม่ได้ และตัดสินใจเลือกอยู่กับจินตะหราต่อไป โดยประกาศสละบุษบาว่า "อันการที่จัดแจงไว้อย่ามีอาลัยเลยกับข้า แม้นใครมาขอบุษบา จงให้ตามปรารถนาเขานั้น"

การตัดสินว่าบุษบางามไม่เท่าจินตะหรา เกิดขึ้นเพราะความหลงใหลในจินตะหราเท่านั้น และเป็นการปักใจยึดมั่นแม้ไม่รู้จริง เมื่อเกิดศึกกะหมังกุหนิงท้าวกุเรปันมีสารให้อิเหนายกทัพไปช่วยดาหาอิเหนาก็ยังรำพึงซ้ำด้วยความยึดมั่นหรืออุปาทานอย่างเดิม แม้ประกอบด้วยความสงสัย ก็ไม่พอที่จะเปลี่ยนแปลงอุปาทานนั้น ถ้อยคำที่อิเหนากล่าวแก่จินตะหราเมื่อจะลาไปนั้น จึงเป็นความจริงใจอย่างแน่แท้ แต่ก็เป็นสิ่งที่อิเหนาได้พบในไม่ช้าว่าผิดจากความเป็นจริง

เรื่องดำเนินต่อไปเมื่ออิเหนาล้างวิวาห์ของบุษบากับจรกาได้ โดยทำอุบายเผาเมืองลักพานางไปไว้ในถ้ำ แต่ก็ต้องพลัดพรากจากกันเพราะองค์ปะตาระกาหลาบันดาล

ให้ลมหอบพาบุษบาจากไป และให้ปลอมตัวเป็นชายร่อนเร่ไปกับพี่เลี้ยงอีกสองคนถึงเจ็ดปี ส่วนอิเหนาซึ่งปลอมเป็นโจรป่าใช้นามว่าปันหยี ก็ดั้นด้นค้นหาเรื่อยไป การที่อิเหนาอุกอาจลักบุษบามาจากการวิวาห์ และติดตามไปอย่างไม่เห็นแก่ทุกข์ยากเมื่อลมหอบ บ่งชี้ว่าอิเหนามีความผูกพันแน่นหนักกับบุษบาเพียงไร จนตัดเยื่อใยต่อจินตะหราถึงขั้นลืมสัญญาที่จะกลับไปทันทีที่เสร็จศึก พฤติกรรมนี้ นอกจากจะแสดงความสม่ำเสมอของลักษณะนิสัยอิเหนาที่ตัดสินใจด้วยอารมณ์มาตั้งแต่ต้น ยังชี้หังการที่จะบากบั่นต่อสู้เพื่อสิ่งอันตนตัดสินใจเลือก โดยมิได้พะวงที่จะรักษาผลประโยชน์ของตนไว้ด้วยการประนีประนอมกับอำนาจในตอนที่ความจริงเปิดเผย และกษัตริย์วงศ์เทวัญประชุมกันที่เมืองกาหลังแล้ว ความผิดพลาดแต่หนหลัง และการได้บุษบามาอย่างผิดธรรมเนียม ทำให้อิเหนายังหวาดผวาว่าจะถูกพรากจากนางอีก

ความแตกต่างระหว่างลักษณะนิสัยของจินตะหรากับบุษบาเป็นวัสดุสำคัญอันสัมพันธ์กับโครงเรื่อง เมื่อเทียบกับบุษบา จินตะหรานับว่าเป็นหญิงที่เก่งกล้ากว่ามาก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ กล่าวถึงความรู้สึกและการแสดงออกของอิเหนาเมื่อพึงใจจินตะหรา โดยไม่เน้นการแสดงออกของจินตะหรามากเท่าฉบับรัชกาลที่ ๒ ซึ่งเน้นความเย้ายวนใจของจินตะหรามากกว่า

ในฉบับรัชกาลที่ ๒ จินตะหราเป็นหญิงที่กล้าแสดงออก และมีส่วนรับผิดชอบในการที่มีศึกมาติดดาหา แต่นางก็ห่วงแต่ว่าจะสูญเสียอิเหนาไป ซึ่งก็มีส่วนจริงอยู่ไม่น้อย กิริยาแง่งอนปั้นปึ่งที่จินตะหรามีต่ออิเหนาและบุษบาเมื่อมาเข้าพิธีอภิเษกจึงเป็นสิ่งที่เกินงามและสร้างความกระอักกระอ่วนใจแก่อิเหนาอยู่มาก โครงเรื่องเช่นนี้ได้ย้ำว่าความผูกพันของอิเหนาต่อจินตะหราตั้งแต่แรกนั้นเป็นความผิดพลาด แม้ว่าความแค้นของจินตะหราที่ถูกอิเหนาทอดทิ้งนั้น มีเหตุผลอยู่เหมือนกัน แต่ก็ไม่มากพอ ทั้งท้าวกุเรปันก็ยกให้เป็นประไหมสุหรีฝ่ายขวาเป็นใหญ่กว่าบุษบาเสียอีก

จรกาเป็นตัวประกอบที่สำคัญอีกตัวหนึ่ง บทบาทของจรกาไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ที่ชัดเจน เพราะจรกามีบทบาทเพียงแค่เป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของศึกกะหมังกุหนิง ซึ่งทำให้อิเหนาได้มาพบกับบุษบา ถ้าจรกาไม่ส่งคนมาลอบวาดรูปบุษบา วิหยาสะกำก็จะไม่ได้พบรูปวาดนั้น หรือถ้าเป็นวิหยาสะกำที่ท้าวดาหายกบุษบาให้ แทนที่จะเป็นจรกา ความรู้สึกเสียดายที่บุษบาไม่ได้กับอิเหนาก็คงไม่รุนแรงเท่ากับที่บุษบาต้องตกเป็นของจรกา ซึ่งรูปชั่วน่าชังไปเสียทุกสิ่ง ความสนุกของเรื่องอยู่ที่เมื่อเสร็จศึกกะหมังกุหนิงแล้ว อิเหนาต้องทำศึกในใจอย่างหนักหน่วงด้วยความริษยาจรกา และช้ำใจ

กับความผิดพลาดของตนเอง ในเวลาเดียวกันกับที่พยายามแสดงให้บุษบารู้ว่าตนมีใจปฏิพัทธ์ต่อนาง โดยที่บุษบาได้รักษาท่าทีวางเฉยอย่างเด็ดเดี่ยวมาตลอด จนอิเหนาต้องส่งสาส์นไปประชดว่า "พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา ฤๅวาสนาน้องจะต้องกัน"

ความน่าชังของจรกาออกไปทางน่าขันเสียมากกว่า เพราะจรกาไม่ใช่ผู้ร้าย ไม่ได้บกพร่องทางจริยธรรมเช่นทศกัณฐ์และขุนช้าง ความอัปลักษณ์ของจรกาเป็นวัสดุสำคัญที่ผู้แต่งใช้เพื่อสร้างความระทมทุกข์แก่อิเหนาและสร้างความขัดใจแก่คนทั่วไปในเรื่อง และความรู้สึกนี้น่าจะเป็นความรู้สึกของผู้อ่านด้วย ซึ่งแม้จะรู้สึกสาสมใจในความพลั้งพลาดของอิเหนาก็เห็นใจและให้อภัยเมื่อพิจารณาว่าเป็นความผิดเพราะความไม่รู้และความลุ่มหลงอย่างคนหนุ่ม

นอกจากความรูปชั่วของจรกา ซึ่ง "รูปร่างอย่างไพร่ใช่ระตู" และ "พิศไหนเลวล้วนอัปลักษณ์" แล้วจรกายังไม่ได้แสดงความสามารถในด้านใด เมื่อยกทัพมาหมายจะทำศึกปกป้องคู่หมั้น ก็มาถึงเมื่ออิเหนาเผด็จศึกราบคาบแล้ว และยังถูกอิเหนากลั่นแกล้งเช่นว่ากระทบเชิงข่มขู่เมื่อขับรำในพิธีใช้บน กวีได้แสดงว่าจรกาเป็นผู้โชคร้ายคนหนึ่ง และให้ความเอาใจใส่ต่อความรู้สึกของจรกาอยู่ไม่น้อย เช่น เมื่อออกติดตามหาบุษบาที่อิเหนาลอบพาหนี เป็นความรู้สึกเศร้าโศกเสียดายและคั่งแค้น ชวนให้เห็นใจ แต่ก็ไม่พอให้รู้สึกว่าอยากให้จรกาได้ครอบครองบุษบาอย่างที่ใจหวัง ข้อความตอนนี้ ฉบับรัชกาลที่ ๑ ขาดหายไป ส่วน**อิเหนาคำฉันท์**ของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ซึ่งแต่งตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี จับความตั้งแต่อิเหนาพาบุษบามายังถ้ำ มีบทครวญของจรกาขณะออกติดตามนาง บทอิเหนาปลอบขวัญนางให้คลายวิตกและหวาดหวั่นในป่าเขาและสัตว์ร้าย จนถึงอิเหนาฝันร้าย ใจความส่วนใหญ่ตรงกันกับฉบับรัชกาลที่ ๒ แม้แต่สำนวนความเปรียบ เช่น พี่เลี้ยงห้วงบุษบาที่แข็งขืนต่ออิเหนาว่า "ซึ่งพันระตูตูปรี- ดาดังสีขรี อันทับอุระยกขยาย" ตรงกับพระราชนิพนธ์ว่า "ซึ่งพันจรกามานี้ ดังยกคิรีออกจากทรวง" บทครวญของจรกาในคำฉันท์แสดงความผูกพันอันลึกซึ้งต่อบุษบาซึ่งกวีบรรจงแต่งอย่างเอาใจใส่ไม่แพ้บทของอิเหนา

ในตอนที่ค้นคว้าไปในป่าเขา กวีใช้ฉันท์ ๑๙ พรรณนาความคำนึงห่วงใยของจรกาว่า

โอ้โอ่อรยิหวาบเมิลกรเรียมทาบ
ทุ่มทรวงพิลาปแสน วิปโยค
อ้าแม่ปานฉะนี้สุดาจะสุขฤโศก

โอ้เรียมลำโอมอาตม์ ระทม
อ้าแม่เคยสุขเสวยสวัสดิบูรีรมย์
ปรางค์มาศมณีลม บพาน
อ้าแม่เคยเสวยสุริยางคสรรพศฤงคาร
จำเรียงผสานเสียง ระงม
อ้าแม่ปานฉะนี้สิริจะวิมละฉม
วิรุณรวิลม พะพักตร์
.....
โอ้โอ่แลอุระพี่นิกระดุลห้อยหา
จวบโททิวากร บพาน

จำนวนวันที่จรกาติดตามนางไป ๒ วันนี้ตรงกับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ทั้งนี้คงจะอาศัยงานประพันธ์ที่เกี่ยวกับเรื่องอิเหนา ซึ่งแต่งมาก่อนรวมทั้ง**อิเหนาคำฉันท์นี้** ประกอบการพระราชนิพนธ์ โดยทรงดัดแปลงบางส่วน คือบทครวญของจรการวบรัดกว่าใน**อิเหนาคำฉันท์** ดังนี้

จรกาเดินทางพลางคะนึง ถวิลถึงบุษบามารศรี
แสนวิโยคโศกศัลย์พันทวี โศกีครวญคร่ำรำพัน
โอ้ว่าเสียดายดวงยิหวา งามเหมือนนางฟ้ากระยาหงัน
พี่รักเจ้าเท่าเทียมชีวัน หมายมั่นในองค์นงลักษณ์
จะได้น้องไปครองพารา ให้เกื้อหน้าปรากฏทั้งยศศักดิ์
จวนจะได้สู่สมภิรมย์รัก มีหมู่ปรปักษ์มาหักราน

ใน**อิเหนาคำฉันท์** จรกานึกไปว่าอาจเป็นอิเหนาที่ลักพานาง แล้วเกิดความครั่นคร้ามละล้าละลัง แต่คิดว่าหากรู้ว่าเป็นอิเหนาแน่ก็จะอาศัยอำนาจท้าวดาหาและท้าวกุเรปันให้ลงโทษอิเหนาให้จงได้

ครั่นคร้ามวราฤทธิ์อิเหนา ดุจองคมัจจุรา
ชทุ่มทอดสกนธโศกา ดุระพิลาปจาบัลย์
....
โอ้กูจะตามดีฤมิตาม **กูนิคร้ามฤทธีมัน**

แม้มาตรผจญยลจะศัลย์ ชิวกูบร้างเป็น
โอ้จำจะให้จิตประจักษ์ กิจแน่ตระหนักเห็น
มิใช่อิเหนาแลอริเป็น ริปูอื่นบออมกัน
ถ้าแท้ระเด่นแลกูจะผ้าย พยุหคืนบุรีพลัน
ทูลท้าวดาหาแลกุเรปัน ธล่อลวงระเด่นมา
จึงกุมกระทำครุโทษ สหัสสมแก่ใจสา
แล้วกูจะได้วรยุพา นิหรแนบฤดีจอง

แต่ในฉบับรัชกาลที่ ๒ จรกามีลักษณะองอาจมากกว่า ทั้งไม่ได้คิดระแวงผู้ใดผู้หนึ่ง แต่ก็ตั้งใจจะเอาชีวิตเข้าแลกให้ปรากฏเป็นเกียรติยศไว้ ด้วยคิดว่า **"เป็นชายฤามาหมิ่นชาย แม้นพบโฉมฉายอยู่ที่ไหน จะพันตูสู้กันจนบรรลัย ให้ลือชื่อไว้ทั้งธาตรี"**

บรรยากาศครึ่งหลังของเรื่องอิเหนาก่อนเรื่องจะคลี่คลาย เต็มไปด้วยความเคลือบคลุมและคลางแคลง เพราะความไม่รู้ที่ยั่วล้อความจริง ปันหยีและอุณากรรณเมื่อพบกันต่างก็สงสัยว่าจะใช่ผู้ที่ตนพะวงหาหรือไม่ ความก้ำกึ่งระหว่างใช่และไม่ใช่ในใจของอุณากรรณหรือบุษบานั้น ก็คือความฝังใจว่าอิเหนานั้นมีที่รักอยู่ก่อนแล้ว ความแคลงใจต่ออิเหนานี้ ปรากฏในคำพูดของบุคคลต่าง ๆ ตั้งแต่ศึกกะหมังกุหนิง คือ ท้าวดาหาตรัสแก่สุหรานากงว่า "แต่อิเหนาเขาจะมาทำไม ผิดไปเจ้าอย่าเจรจา พระเชษฐาให้สารไปกี่ครั้ง เขายังไม่จากหมันหยา จนสลัดตัดการวิวาห์ ศึกติดพาราก็เพราะใคร เห็นจะรักเมียจริง ยิ่งกว่าญาติ ไหนจะคลาดจากเมืองหมันหยาได้ ถึงมาตรจะมาก็จำใจ ด้วยกลัวภัยพระราชบิดา" และมาปรากฏในคำพูดของบุษบาภายหลังที่มาพบอิเหนาบวชเป็นฤาษีว่า "จินตะหราวาตีเป็นที่รัก ฤาจะหักเสนหามาได้" ครั้นเมื่อบุษบาบวชเป็นชี ปันหยีพามาอยู่ด้วย จนลอบมาลักกริชที่สลักชื่ออุณากรรณไปและเข้าใจว่านางเป็นเมียอุณากรรณ บุษบาขณะเป็นแอหนังก็เดือดร้อนนัก แม้พี่เลี้ยงจะติงว่าปันหยีอาจจะเป็น "พระเชษฐา" นางก็ตอบว่า "พระเชษฐาจะมาตามไย ผิดท่วงทีไปอย่าพาที เมียท่านที่รักเป็นอักนิษฐ จะภิรมย์ชมชิดเกษมศรี นับอะไรกับน้องผู้เดียวนี้ จะมาเดินพงพีให้ยากใจ"

คำกล่าวที่ขัดกับความจริงหรือที่เรียกว่าลักษณะยั่วล้อในบทละคร (irony) นี้ เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากความเข้าใจผิดของอิเหนาที่ทำให้เกิดความผิดพลาดในตอนต้นนั้นเอง ความเข้าใจผิดของบุษบาเป็นเพราะความไม่เชื่อมั่น ๒ ประการ คือ ไม่เชื่อมั่นในความรักของอิเหนา และไม่เชื่อมั่นในคุณค่าของตัวเองซึ่งได้เคยถูกปฏิเสธมาแล้ว เมื่อเรื่อง

คลี่คลายความเข้าใจผิดดังกล่าวได้ถูกกำจัดไป และความจริงก็ปรากฏอย่างชัดเจนหนักแน่นและชื่นบานสมกับที่ลงแรงใจแรงกายอดทนบากบั่นค้นคว้าอยู่นาน การค้นพบคนที่รักจึงเท่ากับการค้นพบตัวตนที่แท้จริงของตนด้วย

วัสดุสำคัญที่ผู้แต่งวางไว้ ผ่านความคิดเห็นของตัวละครทั้งผู้สูงศักดิ์และไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน คือความเหมาะสมของอิเหนากับบุษบา ท้าวดาหายกบุษบาให้จรกาก็เพราะ "ได้อายประชาชนเป็นพ้นไป" ในการที่อิเหนากระทำ "ดังหงส์ไม่จงชลธี ราชสีห์หนีถ้ำสุรกานต์" ความอายและความแค้นนั้นทำให้คิดว่า "ไม่เสียดายสุริวงศ์อสัญหยา" แต่ในส่วนลึกความรู้สึกเสียดายในข้อนี้รบกวนจิตใจของกษัตริย์วงศ์เทวาทุกองค์ ดังท้าวกุเรปันท้าวดาหาเมื่อจะตั้งการสยุมพรว่า "นี่ดังเจ้าแกล้งเอาบุตรี ไปทุ่มทิ้งเสียที่คงคาลัย" แต่ท้าวดาหาก็จนใจเพราะไม่อาจคืนคำ เมื่อเกิดเหตุและอิเหนามาแก้สงสัย ท้าวกุเรปันก็ออกปากว่า "ถึงจะพาไปจริงก็เป็นไร พ่อเห็นก็จะไม่ผิดนัก ด้วยได้ดุนาหงันกันมาหั้งประยูรวงศาก็สมศักดิ์ ใจหนุ่มกลัดกลุ้มด้วยความรัก สุดคิดจึงลักเอานางไป"

ความงามเลิศอย่างพึงพิศวงของอิเหนาและบุษบาเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของความเหมาะสมที่เน้นอยู่เสมอ ทั้งนี้เป็นการสืบทอดขนบวรรณคดีตั้งแต่สมัยอยุธยา อย่างไรก็ตามความงามของตัวละครเอกมักสอดคล้องกับคุณสมบัติอันเป็นความดีด้วย สำหรับบุษบานั้น ภายในรูปโฉมงดงามน่าอัศจรรย์จนชายที่เห็นเพียงภาพวาดของนางยังสลบลง นางก็มีความมั่นคงต่อหน้าที่อย่างพึงพิศวงเช่นกัน ไม่มีข้อความใดที่บุษบาได้แสดงความขมขื่นที่ต้องแต่งงานกับจรกา และดิ้นรนที่จะได้อยู่กับอิเหนา บุษบาไม่เคยแสดงความหวั่นไหวในรูปโฉมของอิเหนาเช่นจินตะหรา แม้เมื่ออิเหนาลักพามา นางก็พร่ำพยายามอ้อนวอนให้พากลับ เพราะเหตุผลที่นางกล่าวกับพี่เลี้ยงว่า "เมียเขาเขารักร่วมชีวัน สารพันแจ้งอยู่กับใจพี่" และ "...เสียแรงเกิดมาเป็นนารี จะช่วงชิงสามีท่านทำไม" สิ่งที่บุษบายึดมั่นคือการปกป้องศักดิ์ศรีของความเป็นหญิง เมื่อพี่เลี้ยงแนะนำให้โอนอ่อนต่ออิเหนา เพื่อจะไม่ต้องกลับคืนไปอภิเษกกับจรกาให้ "...อดสูเทวาในราศี" เพราะ "เกิดมาเป็นปิ่นกษัตรี ไม่ควรที่จะให้ต้องเป็นสองชาย" บุษบาก็กล่าวว่าจะสู้ตายถ้าจะต้องอยู่กับระตู ด้วยเหตุนี้นางจึงกล่าววิงวอนแก่อิเหนาให้พากลับคืนไปพารา "อย่าให้อายไพร่ฟ้าประชาชน"

ส่วนอิเหนานั้น การละเมิดประเพณีทั้งสองครั้ง คือการปฏิเสธการแต่งงานกับบุษบาไปผูกพันกับจินตะหรา และการล้างวิวาห์บุษบากับจรกาในครั้งนี้ ล้วนกระทำเพื่อสนองความปรารถนา อิเหนาแตกต่างจากกษัตริย์วงศ์เทวาที่เป็นบุพการี ตรงที่ไม่เคยใส่

ใจว่าความเหมาะสมของชาติตระกูลเป็นปัจจัยสำคัญของชีวิตคู่ กล่าวได้ว่าอิเหนาใช้แต่หัวใจเท่านั้น และไม่มีเหตุผลใดจะมาลบล้างความปรารถนาของอิเหนาได้ คุณธรรมของอิเหนาก็คือความซื่อตรงต่อตัวเอง แม้จะต้องทำผิดจากเงื่อนไขของสังคม ความเป็นชายทำให้อิเหนาสามารถสนองความปรารถนาของตนได้โดยไม่ต้องหวั่นคำครหา แต่คุณธรรมของอิเหนาและบุษบาที่มีตรงกันก็คือ การผจญต่อความทุกข์ยากอย่างอดทนและอดกลั้น และคุณธรรมนี้ทำให้รักษาความมุ่งมั่นของตนไว้ได้ ความมั่นคงต่อรักอันฝังใจของคนทั้งสองจึงมีชัยเหนือความผ่านพ้นของกาลเวลา

สำหรับบุษบานั้น นอกจากเหตุผลที่ว่า "ชายใดได้ต้องจำครองกัน" ความปฏิพัทธ์ที่นางมีต่ออิเหนาได้เกิดขึ้นเมื่อตกเป็นชายาของอิเหนา แม้ไม่เคยเชื่อมั่นในความรักของอิเหนาก็เชื่อมั่นในความรักของตน จุดมุ่งหมายเดียวที่คนทั้งสองมีตรงกันก็คือการได้ยุติความพลัดพรากจากผู้เป็นที่รัก แม้บุษบาต้องเผชิญกับความมืดมน ความเคลือบแคลงความหวาดหวั่น และการรอคอย อย่างไม่รู้ว่าจะสิ้นสุดลงเมื่อใด ต้องต่อสู้กับความอ้างว้างและการแก้ปัญหา แต่ก็ยังได้อาศัยกริชที่ปะตาระกาหลาประทานให้เป็นเครื่องช่วยประคับประคองให้รอดจากอันตราย

กวีได้แสดงภาพแห่งอุปสรรคและความทุกข์เพื่อเน้นคุณธรรมของความมานะบากบั่น ความทุกข์ยากของอิเหนาเมื่อเทียบกับบุษบาแล้วนับว่าน้อยกว่าเพราะความเป็นชายผู้มีฝีมือ และมีที่รักใคร่ผูกพันอยู่แล้ว แต่ก็ไม่มีสิ่งใดทำให้อิเหนาตัดใจเสียจากบุษบาได้ การปลอมแปลงกายของทั้งสองฝ่ายเป็นการอำพรางความจริงจากสายตาผู้อื่นและได้อำพรางซึ่งกันและกันด้วย แม้เมื่อใกล้ชิดกันต่างก็พะวงถึงผู้ที่อยู่ในใจและหมกมุ่นอยู่กับความผูกพันนั้น

แม้กล่าวได้ว่าปาฏิหาริย์ หรือการบันดาลจากเทพเจ้าเป็นส่วนหนึ่งของโครงเรื่องก็ต้องกล่าวด้วยว่าเป็นเพียงส่วนประกอบที่ไม่อาจบิดผันลักษณะนิสัยของตัวละครได้ บทบาทของเทพเจ้าเป็นทั้งการสร้างอุปสรรคและช่วยลดอุปสรรคในชีวิตของตัวละครลงได้บ้างไม่ให้ต้องทุกข์ทรมานจนเกินไป เช่นอุณากรรณมีกริชประทานทั้ง ๆ ที่ไม่เคยรบพุ่งมาก่อน จึงประคองตัวให้รอดพ้นอันตรายมาได้ เมื่อเทียบกับ**ขุนช้างขุนแผน** ซึ่งโชคชะตาของตัวละครขึ้นอยู่กับพฤติกรรม และการตัดสินใจในขอบเขตจำกัดของความหยั่งรู้ของมนุษย์ท่ามกลางความผกผันของเหตุการณ์และเงื่อนไขอันใหญ่โตกว้างขวาง ก็ให้ความรู้สึกสะเทือนใจล้ำลึกต่อการที่มนุษย์ต้องตกเป็นเครื่องเล่นของชะตากรรมอย่างยากฝ่าฝืนได้ แม้กระนั้นความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ก็ยังดำรงอยู่

ในความหมายระดับแรก ความขัดแย้งที่เห็นเด่นใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ก็คือความขัดแย้งของมนุษย์กับธรรมชาติ แต่ในระดับลึกความขัดแย้งระดับแรกเป็นโอกาสที่ทำให้เกิดความขัดแย้งภายในคือการที่มนุษย์จะต้องต่อสู้และเอาชนะธรรมชาติภายในของตนและเรียกร้องให้คุณสมบัติอันยิ่งใหญ่ปรากฏขึ้นท่ามกลางความคับขันของชีวิตซึ่งตกอยู่ในความเป็นความตาย

เมื่อคิดว่าสถานการณ์ที่สมุทรโฆษราชาและพินทุมดีเทวีต้องเผชิญนั้น ย่อมเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากกษัตริย์ทั้งสองจะไม่มีพระขรรค์วิเศษนำพาไปสู่นอกฟ้าป่าหิมพานต์ ก็อาจกล่าวได้ว่า เครื่องค้ำจุนภายนอกอาจนำไปสู่ความยุ่งยากได้ และมนุษย์พึงสำเหนียกถึงความอ่อนด้อยของตน จึงไม่มีหลักประกันอันใดสำหรับความมั่นคงของชีวิต นอกเสียจากการสร้างสมความองอาจแกร่งกล้าของจิตใจให้กล้าเผชิญต่อความทุกข์และข้อจำกัดของชีวิต ป่าหิมพานต์จึงเป็นวัสดุอุปกรณ์ส่วนหนึ่งที่จะแสดงความยิ่งใหญ่ของอุปสรรคและความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ด้วย

ใน**ขุนช้างขุนแผน** ขอบเขตอันกว้างขวางของอุปสรรคแห่งชีวิตก็คือ ระบบสังคมของมนุษย์เรานี่เอง ความรัก ความชัง ความอาฆาตพยาบาท ความหวัง ความสมหวัง ความผิดหวังคับแค้น ความกลัว ความกล้า เกิดขึ้นในการดำเนินชีวิตของตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์ ที่ล้วนแต่มีเหตุผลชวนให้เห็นใจเมื่อบังเกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง และความเข้าใจนั้นเกิดจากเหตุการณ์ย่อย ๆ มากมายที่ร้อยเข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องเหมาะเจาะ พลายแก้วเป็นลูกกำพร้า แม้พ่อถูกราชภัยถึงชีวิตเพราะ "บกพร่อง" ในราชการจนถึง "ขัดพระทัย" ก็มีความมุ่งมั่นจะเป็นทหารเหมือนบิดา มารดาจึงพามาฝากให้บวชเณรเพื่อเล่าเรียนกับอาจารย์ของบิดา ได้รักกับหญิงงามชื่อพิมพิลาไลย จนได้เสียกัน พลายแก้วต้องสึกมาแต่งงานด้วยความรักแท้ เพราะนางพิมรบเร้าด้วยกลัวแม่จะยกให้ขุนช้างผู้มีฐานะเป็นเศรษฐี พิมพิลาไลยเลือกพลายแก้วผู้ยากจนเพราะความรูปงามมีเสน่ห์ด้วยวาจาคมคายไพเราะแต่พลายแก้วก็ต้องจากไปทัพด้วยการเพ็ดทูลของขุนช้างเพื่อนเก่านั้นเอง ผู้ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กเพราะเป็นเชื้อสายขุนนางและความมีทรัพย์ เสร็จศึกพลายแก้วกลับมาสู่เรือนด้วยยศขุนแผนพร้อมกับลาวทองภรรยาคนใหม่ซึ่งเป็นบำเหน็จของชัยชนะ ชัยชนะครั้งนี้ทำให้พลายแก้วเด็กหนุ่มได้เปลี่ยนสถานะเป็นขุนนางและต้องผูกพันกับระบบมากขึ้น เป็นชัยชนะที่ทำให้บรรลุความใฝ่ฝันที่มุ่งหวังมานาน แต่ก็ทำให้ต้องสูญเสียเมียรักที่เห็นอกเห็นใจกันมาตั้งแต่ยังทุกข์ยากให้แก่ขุนช้างซึ่งคอยฉวยโอกาสจากผลของการใช้เล่ห์กลของตนซึ่งประจวบกับปัจจัย ๓ ประการ คือ ความมั่งคั่งที่ล่อใจ

นางศรีประจันมารดาวันทอง (ชื่อใหม่ของพิมพิลาไลย) ได้สำเร็จ ความหึงหวงของวันทองต่อลาวทองจนควบคุมอารมณ์ไม่ได้ ความหุนหันพลันแล่นของขุนแผนที่ระแวงความซื่อตรงของเมียรัก และพะวงในลาวทองเมียใหม่

เหตุการณ์เหล่านี้สอดร้อยกันได้พอเหมาะอย่างสมเหตุผล วันทองรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจ ผิดหวัง จนก้าวร้าวระรานเอากับขุนแผนเพราะสู้อุตส่าห์รักษาตัวไว้คอยท่าผัว แม้ถูกเมียนตีเจ็บปวดเพียงใด ก็ฝืนทนไม่ยอมเข้าหอกับขุนช้าง วันทองมิได้เตรียมใจไว้ว่าจะมีหญิงอื่นเคียงคู่มากับผัว และไม่ทันคำนึงถึงประเพณีการศึกที่ฝ่ายชนะจะได้รับผู้คนและทรัพย์สิน ไม่ได้เฉลียวใจว่าภรรยาคนใหม่นั้นเป็นหน้าตาและความภาคภูมิใจของสามีซึ่งได้พิสูจน์ความสามารถของตนเป็นครั้งแรก วันทองเฝ้ารอคอยพลายแก้วเป็นที่พึ่งเพียงประการเดียว ความหวังนั้นเป็นความหวังอันเต็มเปี่ยม ส่วนพลายแก้วนั้นเมื่อได้เปลี่ยนเป็นขุนแผน มีความทระนงและภูมิใจในตนเองมากขึ้น แต่ก็ยังมีสิ่งที่กระทบไม่ได้ฝังอยู่ลึก ๆ คือความรู้สึกว่าด้อยที่ไร้ทรัพย์ ดังเปล่งวาจาถึงขุนช้างที่อุกอาจกระทำโดยหักหาญน้ำใจเพื่อนว่า "บังอาจน้อยหรือมารื้อหอ ปลูกเรือนคร่อมตอเล่นง่ายง่าย" และเมื่อมีเหตุให้เข้าใจว่าเมียรักลบหลู่ไม่เกรงใจก็ปรามว่า "ชั่วดีพี่ก็ได้เป็นผัวเจ้า หาได้ช่วยเรามาเป็นผัวไม่ อย่าหนักไปนักมักขัดใจ มาตีปลาหน้าไซให้เสียปลา" หากแต่ก็กลับทำให้วันทองเสียน้ำใจและโต้ตอบอย่างถือดีไม่แพ้กัน

การกระทำตามอารมณ์ด้วยความพะวงจะปกป้องศักดิ์ศรีของตนด้วยเข้าใจว่าสามีเป็นอื่น ทำให้วันทองประกาศตัดขาดขุนแผนก่อน คำประกาศนี้ทำให้ขุนแผนตีความว่าวันทอง "พาลด่าลาวทองป้องปิดไว้ จนได้ทะเลาะตัดรอนกู" เพราะ "คบชู้แช่เล่มไว้เต็มใจ ความรักและความหวังของวันทองพังทลายลงจึงคร่ำครวญว่า "โอ้แต่นี้อกวันทองเอ๋ยไม่ควรเลยที่จะแหลกเป็นผุยผง จะครองตัวไว้ไยให้คืนคง" จนพยายามฆ่าตัวตาย แม้การหาทางออกอย่างง่าย ๆ ด้วยความตาย จะได้บ่งชี้ความอ่อนแอของวันทอง แต่ก็ทำให้เข้าใจได้ว่าความรักและผูกพันต่อขุนแผนมีอิทธิพลต่อจิตใจของนางมากเพียงไร นอกจากนี้ยังบอกว่าความขัดแย้งของมนุษย์อาจเกิดจากอำนาจความครอบงำของความเชื่อทางสังคม เช่นค่านิยมและแบบแผนที่กำหนดไว้แล้ว ดังเห็นได้ว่า การที่วันทองเห็นว่าความตายเป็นสิ่งประเสริฐกว่าการมีชีวิตอยู่ เป็นเพราะเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งว่า

แต่อายุเพียงนี้มีสองผัว **แสนชั่วแสนถ่อยทุกเส้นผม**
มีแต่จะ**อับอาย**ไม่วายตรม **ชีวิตสิ้นดินถมก็ชื่อลือ**

ความเจ็บเท่าไรจะรู้หาย ความอายเมื่อไรจะสิ้นชื่อ
ดังหมึกสักปักไว้ที่หลังมือ ยังจะรื้อรักรูปไปไยมี

การเลือกความตายเป็นเพราะการเลือกนี้เป็นหนทางเดียวที่แสดงว่าวันทองบงการชีวิตของตนได้อย่างไรก็ตามในเมื่อวันทองฆ่าตัวตายไม่สำเร็จเพราะสายทองมาช่วยไว้ก็แสดงว่าในการดำเนินชีวิต มนุษย์มีทางเลือกไม่มากนัก ถึงกระนั้นก็ตามค่านิยมของสังคมมิใช่สิ่งที่กำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง และก็ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัวเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ในแง่อุดมคติหญิงพึงซื่อตรงต่อสามี มีรักเดียวใจเดียว ผู้กระทำตามอุดมคติได้สำเร็จย่อมได้รับความนับถือยกย่อง น่าสังเกตว่านางทองประศรี นางศรีประจัน และนางเทพทอง เมื่อสามีตายก็มิได้มีสามีใหม่ โดยเฉพาะนางทองประศรีซึ่งต้องซัดเซหนีราชภัยไปกับลูกชายเพียงลำพัง ยังสามารถสร้างเนื้อสร้างตัวขึ้นมาได้แม้ไม่มั่งคั่งร่ำรวย

ดูเหมือนว่านางศรีประจันจะไม่ได้คำนึงถึงวันทองในภาพของหญิงในอุดมคติ เพราะนางได้ให้ความสำคัญแก่ค่านิยมอีกประการหนึ่ง คือความมีหน้ามีตาเพราะมีทรัพย์ ค่านิยมนี้กระตุ้นความโลภมากกว่าความเห็นอกเห็นใจ อย่างไรก็ตามการที่วันทองมีลักษณะผิดแผกจากหญิงในอุดมคติ เพราะไม่อาจฝ่าฝืนอำนาจของผู้อื่นนับแต่แม่และสามีทั้งสองคนซึ่งต่างก็ยื้อแย่งกันไปมา ก็เป็นสิ่งที่สังคมทำความเข้าใจได้และไม่ถึงกับเดียดฉันท์ ยกเว้นแต่พระพันวษาเพียงพระองค์เดียวเท่านั้น ซึ่งทรงลงความเห็นว่าวันทองเป็นมูลเหตุของการวิวาทของขุนนางของพระองค์ ความที่ทรงปักใจว่าวันทองเป็นหญิงชั่วที่ "แล่นไปแล่นมา" ระหว่างชายสองคนทำให้ทรงมองข้ามความรับผิดชอบของขุนแผน ขุนช้างตลอดจนพลายงาม ซึ่งยื้อแย่งแม่มาให้พ่อเพื่อแก้แค้นทดแทนพ่อเลี้ยง

คุณงามความดีของวันทองในสายตาของผู้เล่าที่เชื่อมโยงกันในช่วงตอนต่าง ๆ ของเรื่องอันถ่ายทอดสู่ผู้อ่านนั้น เป็นคุณงามความดีที่ตัวละครสำคัญได้เล็งเห็น ไม่ว่าขุนแผนหรือขุนช้าง แท้ที่จริงแล้วเป็นคุณงามความดีในกรอบของค่านิยมในสังคมไทยนั่นเอง คือ ความอดกลั้น อดทน ความมั่นคงต่อความรัก ความมีเมตตา และการให้อภัย

ตัวเอกของเรื่องคือขุนแผน ในส่วนลึกแล้วไม่ได้ประณามวันทองเพราะเข้าใจความจริงและข้อจำกัดของนาง ดังที่กล่าวกับนางทองประศรีเมื่อจะลักวันทองจากเรือนขุนช้างเพื่อแก้แค้นที่ขุนช้างพรากลาวทองไปจากตน ว่าวันทองนั้น "**ต่อคิดใคร่ครวญดูจึงเห็นดี**" ขุนแผนมีใจเป็นธรรมพอที่จะยอมรับกับตัวเองว่าตนมีส่วนรับผิดชอบในความผกผันของเหตุการณ์ เพราะข้อเท็จจริงที่ขุนแผนบอกตนเองในตอนที่ ๑๔ ว่า "วันทองอุตส่าห์

ครองไมตรีท่า จนเลิกทัพกลับมาได้ถึงบ้าน มาเกิดเข็ญเป็นเหตุเภทพาล หักหาญให้เสียไมตรีมิตร **เพราะกูเองเด็ดด่วนหวนหัน บุกบั่นถือโทษเอาเป็นผิด**" แต่ขุนแผนก็ยังต่างจากวันทองตรงที่ทะนงในศักดิ์ศรีมากจนต้องปกป้องศักดิ์ศรีไว้ด้วยการกล่าวประณามผู้ที่ทำให้ศักดิ์ศรีของตนลดหย่อนลงในสายตาของสังคม การแสดงอำนาจของขุนแผนในตอนที่ ๑๔ หลังจากที่ตัดใจยกวันทองเป็นสิทธิ์ขาดแก่ขุนช้างแล้ว ยังรวมถึงการกล่าวตำหนิเสียดสีวันทองด้วยความก้าวร้าวทางวาจา ความก้าวร้าวต่อวันทองได้ปรากฏซ้ำในตอนที่ ๑๗ เมื่อขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง แต่ก็เปิดโอกาสให้วันทองได้โต้ตอบตัดพ้อเป็นครั้งแรก จนขุนแผนต้องจำนนต่อถ้อยคำ และใช้มนตร์สะกดให้นางยอมตามออกไป บทโต้ตอบนี้เป็นที่ชื่นชมกันมากเพราะผู้แต่งใช้ความเปรียบที่เหมาะสมเข้มข้น แสดงความผูกพันที่ขุนแผนและวันทองมีต่อกัน ทั้งความหวานชื่นของความรักในหนหลัง ความขมขื่นคับแค้นเพราะความผันแปรที่ทั้งสองมีส่วนรับผิดชอบอยู่ การปะทะของอารมณ์ชื่นชม อาลัย เสียดาย น้อยเนื้อต่ำใจ และโกรธเกรี้ยว แสดงความลึกซึ้งและความมีชีวิตของตัวละคร

ดูคล้ายว่าสิ่งที่ผลักดันขุนแผนให้ท้าทายต่ออาญาแผ่นดินคือความแค้นต่อขุนช้าง แต่ความรักวันทองก็เป็นเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งของความแค้นนั้น แม้ขุนแผนมิได้ตั้งคำถามต่อความเป็นธรรมของการปกครอง เพราะลงความเห็นว่าขุนช้างเป็นต้นเหตุทั้งหมด แต่ขุนแผนก็ต้องยอมรับว่าการเป็นปฏิปักษ์ต่อขุนช้างในครั้งนี้กระทบต่อระบบด้วย

เมื่อย้อนไปพิจารณาเรื่อง**อิเหนา** การต่อสู้ฝ่าฟันอุปสรรคของอิเหนา บรรลุผลสำเร็จด้วยใจอันมั่นคงหนักแน่น การปลอมตัวเป็นโจรป่าเป็นหนทางหนึ่งที่สามารถพิสูจน์ได้ว่า ความสำเร็จของอิเหนาเกิดขึ้นด้วยความพากเพียรของตนเอง แต่อิเหนาก็ยังต้องอาศัยกริชที่องค์ปะตาระกาหลาประทานไว้ แม้ไม่อาจปฏิเสธว่าอิเหนามีฝีมือรบเป็นเลิศแต่บทละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ก็ได้แสดงว่ากริชนั้นมีอิทธิฤทธิ์อย่างพิเศษเหนือกว่าอาวุธโดยทั่วไป ดังที่ อิเหนาเอาชีวิตท้าวกะหมังกุหนิงได้ด้วยกริช ภายหลังที่ต่อสู้กันด้วยหอกและกระบี่แต่ไม่แพ้ชนะกัน อย่างไรก็ตาม กริชเทพประทานนี้มิได้มีลักษณะเป็นอาวุธวิเศษอย่างชัดเจน บทละครได้แสดงว่า การเล่าเรียนฝึกฝนอย่างเชี่ยวชาญเป็นปัจจัยอันสำคัญของชัยชนะไม่ยิ่งหย่อนไปกว่า "ประสิทธิภาพ" ของอาวุธ ดังมีข้อความบรรยายถึงการ "ศึกษา" ของอิเหนาว่า "อัน**ศิลปศาสตร์**สำหรับกษัตริย์ ทุกสิ่งสารพัด**หัดหา** รำกริชรำกระบี่ชี่อาชา **ศึกษาช้อยเล่น**ไม่เว้นวัน"

ถึงแม้ว่าเป็นขนบของนิยายโบราณที่ตัวเอกมักต้องมีอาวุธวิเศษ เช่นพระรามมีพระแสงศรซึ่งส่งอิทธิพลมาถึงพระสมุทรโฆษใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้น ที่แสดงฝีมือ

แผลงศรอย่างอัศจรรย์ในพิธีสยุมพร แต่ก็เห็นชัดว่า ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การเรียนรู้เป็นคุณสมบัติสำคัญของตัวเอก **สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลายมิได้กล่าวถึงการใช้อาวุธวิเศษแก้ปัญหา ใน**อิเหนา** ความพินาศของท้าวกะหมังกุหนิงเป็นเพราะความประมาทก้ำกึ่งกับความเพลี่ยงพล้ำเพราะฝีมือ

ความพากเพียรในการฝึกฝนตนและเรียนรู้วิชาปรากฏชัดยิ่งขึ้นใน**ขุนช้างขุนแผน** ซึ่งตัวเอกอาจเรียกได้ว่าปราศจากสิ่งค้ำจุนภายนอก การตีดาบฟ้าฟื้นของขุนแผนมิได้เป็นเพียงเหตุการณ์ที่แต่งขึ้นเพื่อความสนุกโลดโผนเท่านั้น แต่เป็นวัสดุที่บ่งชี้ว่าตัวละครมีความบากบั่นและใช้ศักยภาพของตนเป็นประโยชน์ในการต่อสู้อุปสรรคของชีวิตอย่างเชื่อมั่นในตนเองเพียงไร

ในขณะที่ขุนแผนสร้างตัวเองขึ้นจากการเรียนวิชาจนหาญกล่าวว่าตนเป็นคนดีมีวิชา ขุนแผนก็ต้องเรียนรู้ความลึกล้ำในจิตใจมนุษย์รวมทั้งจิตใจของตนเองด้วย ในขณะที่ต้องเผชิญกับความพลิกผันของเหตุการณ์อันตนมิอาจควบคุมได้ทั้งหมด เมื่อมีพลังผลักดันทางอารมณ์รุนแรงจนต้องต่อสู้กับระบบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หรือกล่าวอีกอย่างว่า จำต้องอยู่นอกระบบของสังคม ขุนแผนก็ได้ความรักอันดูดดื่มกลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง ครั้นวันทองครรภ์แก่ ความรักต่อบุตรในครรภ์ทำให้จิตใจอ่อนโยนอารมณ์สงบเยือกเย็นลง จนขอเข้าสู้คดีอย่างองอาจด้วยเชื่อมั่นในความชอบธรรมของพฤติกรรมของตน ทั้งเชื่อมั่นในความเที่ยงธรรมของพระมหากษัตริย์และกฎหมายแผ่นดิน อย่างไรก็ตาม ความเชื่อมั่นในประการหลังนี้เป็นส่วนประกอบของความเชื่อมั่นประการแรก เพราะไม่ใช่สิ่งที่จะคาดหวังได้เต็มที่ การเข้ามอบตัวสู้คดีจึงเป็นการเสี่ยง แต่ขุนแผนได้ไตร่ตรองแล้วว่าการเข้าสู้คดีด้วยตัวเองโดยมิได้ถูกจับกุมนั้นเป็นการแสดงความบริสุทธิ์ ซึ่งน่าจะได้รับความกรุณา นอกจากนี้หากแพ้คดี ซึ่งย่อมจะต้องถูกลงทัณฑ์อย่างรุนแรง อาจถึงชีวิต เพราะได้สู้รบกับทหารหลวง ก็จะยอมรับโทษนั้น ดังที่ขุนแผนกล่าวกับวันทองว่า **"เมื่อจะเอาโทษทัณฑ์ฉันใด ก็ตามใจด้วยรานี้เป็นข้า ได้ถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา จะหลบลี้หนีหน้าไปทำไม"**

ความคิดว่าพร้อมจะรับโทษทัณฑ์ ไม่ว่าจะหนักหนาประการใด เกิดขึ้นด้วยความสำนึกในสถานะของข้าแผ่นดิน โดยเฉพาะได้เป็นขุนนางซึ่ง "ได้ถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา" ขอบเขตของการต่อสู้ของขุนแผนจึงเป็นขอบเขตอันกว้างใหญ่ เพราะไม่ใช่การต่อสู้ในเรื่องส่วนตัวเท่านั้น แต่เป็นการต่อสู้ที่กระทบกระเทือนกับอำนาจการปกครอง การที่ขุนแผนอ้างถึงกรรมทำให้เห็นขอบเขตอันยิ่งใหญ่ของการต่อสู้นั้น แม้อาจคิดได้อีกอย่างหนึ่งว่าแนวคิดเรื่องกรรมทำให้มนุษย์ลดการวิพากษ์วิจารณ์และต่อต้านระบบที่ครอบงำตนอยู่

แต่หากพิจารณาความเป็นจริงในประวัติศาสตร์ของสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็จะเห็นว่า ระบบการปกครองอันเด็ดขาดแข็งแรง เป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือความคาดหมายของคนสามัญ ที่จะแก้ไขเปลี่ยนแปลงได้ ความสำนึกในหน้าที่ต่อระบบ (แสดงออกด้วยความยึดมั่นในสัตย์ปฏิญาณเมื่อถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา) ประกอบกับความเชื่อมั่นในความถูกต้องของตัวเอง ทำให้เกิดความองอาจกล้าหาญที่จะเผชิญเคราะห์กรรมในขอบเขตอันกว้างใหญ่นั้น โดยไม่หวั่นว่ามีอะไรเกิดขึ้น

การต่อสู้ของขุนแผนและวันทองจึงเป็นการต่อสู้ที่แสดงความยิ่งใหญ่ในจิตใจมนุษย์ ที่สามารถปลุกปลอบตนเองให้ยืนหยัดต่อพายุของอุปสรรคอันพัดกระหน่ำ เพื่อให้ได้บรรลุถึงสิ่งที่หวัง ความตายของวันทองในตอนท้ายเรื่อง เกิดขึ้นเพราะ วันทองไม่กล้าพอที่จะยืนยันความจริงในใจที่ "จะว่ารักขุนช้างกระไรได้ ที่จริงใจนั้นไม่รักแต่สักนิด รักพ่อลูกห่วงดังดวงชีวิต" ความกล้าของวันทองถูกลบด้วยความกลัวต่ออำนาจอันมหาศาลของผู้ปกครอง ซึ่งทำให้พะวักพะวงว่า "แม้ทูลผิดจะพิโรธไม่โปรดปราน" ทางออกอย่างง่าย ๆ แต่ก่อความยุ่งยากอันใหญ่หลวงแก่ชีวิตเกิดขึ้นเพราะคิดว่า "อย่าเลยจะทูลเป็นกลางไว้ ตามพระทัยท้าวจะแยกให้แตกฉาน" คำตอบนี้สำหรับวันทองมีความหมายว่าจะยอมรับบัญชาทุกสิ่ง แม้จะขัดกับความปรารถนาในเบื้องลึกของตน

ความพินาศในชีวิตของวันทองจึงเป็นสิ่งชวนสลดที่ให้ความประทับใจ เพราะเป็นความพ่ายแพ้ต่อชะตากรรมอันแสดงถึงข้อจำกัดและความอ่อนด้อยของมนุษย์ในสถานการณ์ที่ใหญ่โตเกินแก้ไข ความพยายามอันสัมเหลวของจมื่นไวยที่จะรักษาชีวิตแม่ไว้ด้วยการเสี่ยงเข้าขอรับพระราชทานโทษ ทั้ง ๆ ที่ได้รับพระราชทานแล้ว เป็นเพราะความกลัวของพระยายมราชต่อพระราชอาญา ความกลัวนี้เป็นความกลัวของคนที่อยู่ในระบบซึ่งผู้ปกครองมีอำนาจอันพ้นจากความสงสัยทุกประการ

ภาพลักษณ์ของวันทองในสายตาพระพันวษาแตกต่างจากในสายตาตัวละครอื่น ๆ และแตกต่างจากวันทองที่ผู้อ่านได้รับรู้ผ่านการตีความของผู้แต่ง ลักษณะเด่นของวันทองคือ ความละเอียดอ่อนที่ทำให้รับรู้ต่อความดีของผู้อื่น เมื่อประกอบกับการไม่หลีกหนีความผิดของตัวเองวันทองก็มีน้ำใจเมตตาและให้อภัยได้โดยไม่เคียดแค้น ในภาวะที่ไม่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของเทพเจ้า หรือแม้แต่อำนาจทางสังคม วันทองได้รักษาความดีไว้ได้ตลอดมาอย่างไม่เหลือเชื่อ

พระราชอำนาจอันเด็ดขาดกว้างใหญ่ของพระพันวษาที่ไม่มีผู้ใดต้านทานได้ ทำให้พระองค์ทรงสร้างความหวาดกลัวแก่ข้าแผ่นดินซ้ำ ๆ กันอยู่เนือง ๆ โดยเฉพาะเมื่อ

ทรงพระพิโรธ พระพันวษาเป็นตัวละครตัวเดียวในเรื่องก็ว่าได้ที่มีลักษณะเพียงด้านเดียว (flat character) เนื่องจากโครงเรื่องไม่ได้เรียกร้องความซับซ้อนของพระพันวษา ความโกรธของพระพันวษาเพราะความเข้าพระทัยผิดที่ตัดกับความจริงซึ่งผู้อ่านได้รับรู้ เป็นเครื่องหมายของอำนาจแห่งผู้มีอำนาจที่ใช้อำนาจอยู่เป็นปกติ ความรับรู้ของพระองค์จึงเบาบางผิวเผินแปลกแยกออกไป การแสดงอารมณ์ของพระองค์เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบัญชาชะตาชีวิตของไพร่ฟ้าอย่างไม่มีข้อแม้ เมื่อปักพระทัยว่าวันทองเป็นหญิงชั่วถึงขนาด "หนักแผ่นดินกูจะอยู่ไย อ้ายไวยมึงอย่านับว่ามารดา" ก็รับสั่งให้ประหาร แต่ก็พระราชทานโทษให้เมื่อจมื่นไวยเข้าไปขอเพราะ "ได้ทำดีมีความชอบ" ซึ่งยังตอบแทนได้ "มิถึงชอบที่ขอบใจ" เท่านั้น ในระบบการปกครองซึ่งความจงรักภักดีจากขุนนางมีความสำคัญต่อความมั่นคงของพระราชอำนาจ ความสัมพันธ์ส่วนตัวของแม่กับลูกอาจดูไร้ความหมาย แต่เพื่อเลี้ยงน้ำใจของนักรบอาจทรงยกเลิกคำตัดสินโทษหญิงที่ทรงประณามว่า "กาลกิณีอีแพศยา" ให้เป็นรางวัลได้ ชนิดที่ "ถ้าผิดจากมึงแล้วกูไม่ให้ ใครขอก็จะพลอยมาอาสัญ"

ความยิ่งใหญ่ดุจเทพเจ้าของพระพันวษาเป็นสิ่งสมเหตุผลในบริบททางวัฒนธรรมของสังคมไทย เมื่อเทียบกับเรื่อง**อิเหนา** พระพันวษาก็มีบทบาทอย่างเดียวกับองค์ปะตาระกาหลา ซึ่งบันดาลโชคชะตาแก่มนุษย์ แต่มีความซับซ้อนกว่าตรงที่อำนาจของพระองค์สัมพันธ์กับระบบการปกครองและสังคมชัดเจนกว่า อย่างไรก็ตามการบันดาลนั้นก็เป็นโอกาสที่มนุษย์จะได้เปิดเผยทั้งข้อจำกัดและศักยภาพของตน ขอบเขตของอำนาจและอุปสรรคที่ตัวเอกใน**ขุนช้างขุนแผน**จะต้องต่อสู้นั้นยิ่งใหญ่กว้างขวางไม่แพ้**อิเหนา** ผกผันพลิกแพลงยิ่งกว่า**สมุทรโฆษคำฉันท์** ทั้งปราศจากสิ่งค้ำจุนที่จะอนุเคราะห์ช่วยเหลือเช่นที่ปรากฏในนิทานสอนหลักธรรมทั่วไป เนื้อหาอันยิ่งใหญ่ของ**ขุนช้างขุนแผน**ก็คือความโหดร้ายของชีวิตซึ่งแสดงข้อด้อยของมนุษย์และเชิดชูคุณค่าทางจิตวิญญาณของปุถุชน

ใน**ขุนช้างขุนแผน** ขุนช้างเป็นตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อความพลิกผันของเหตุการณ์หลายต่อหลายครั้ง ความพลิกผันนั้นได้กระทำให้ชีวิตของตัวเอกหักเหจากความสุขสู่ความทุกข์เป็นส่วนใหญ่ คือ พรากวันทองจากขุนแผนเสียสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อขุนแผนไปทัพ และครั้งที่สองฉุดวันทองไปโดยพลการ เมื่อขุนแผนติดคุกเพราะพิโรธที่ทูลขอลาวทอง ทั้ง ๆ ที่ตั้งแต่แรกนั้นวันทองไม่เคยมีใจรักขุนช้างแม้แต่น้อย แต่เมื่อจำต้องเป็นเมียขุนช้าง ก็ค่อยมีใจผูกพันต่อขุนช้างทีละน้อย มิใช่เพราะความจำเป็นของสถานการณ์ที่ไม่อาจพึ่งพาผู้ใดได้เท่านั้น เหตุผลอีกส่วนหนึ่งก็คือความสุข

สบายเพราะทรัพย์สินและข้าทาสบริวาร และความเอาอกเอาใจของขุนช้างที่ยกย่องให้เกียรตินาง รวมทั้งความซื่อสัตย์ในความรักที่ไม่เคยเผื่อแผ่แก่หญิงอื่นแม้ขนบธรรมเนียมของสังคมจะเปิดทางให้ ทั้งมีทรัพย์มากพอที่จะหาหญิงมาปรนเปรอได้ไม่ว่าขุนช้างจะรูปชั่วเพียงใด ความมีรักเดียวใจเดียวและจดจ่อผูกพันอาทรในทุกข์สุขของนางทุกสิ่งไปนั้น นับว่าเป็นคุณสมบัติภายในที่ซ่อนอยู่ในความอัปลักษณ์

สิ่งสำคัญก็คือ ขุนช้างให้ความรู้สึกภาคภูมิใจและความรู้สึกมั่นคงในชีวิตแก่วันทอง เมื่อเทียบกับขุนแผนซึ่งวางอำนาจและระบายอารมณ์โกรธแค้นด้วยผรุสวาท ขุนช้างก็ให้ความสบายใจได้มากกว่า ดังที่วันทองรำพันเมื่อจะจากเรือนในตอนที่ ๑๗ ว่า "จะจากเจ้าเหมือนดังว่าวขาดลมลอย อย่าหมายคอยเลยว่าเมียจะเป็นตัว" แต่วันทองก็ทนความดึงดูดอันมีพลังของความเสน่หาร้อนแรงอันฝังใจที่มีต่อขุนแผนไม่ได้ เพราะเป็นความปรารถนาแต่ดั้งเดิมที่ฝังลึกอยู่ในหัวใจของวัยสาว แม้เมื่อมนตร์ที่ขุนแผนสะกดให้นางคลายแค้นเสื่อมลง ความรักต่อขุนแผนนั้นก็มีพละกำลังพอที่จะทำให้วันทองปลงใจติดตามฝ่าฟันอันตรายไปด้วย ส่วนความรักที่วันทองมีต่อขุนช้างนั้นเกิดจากความเห็นอกเห็นใจในความอดทนทำดีของขุนช้าง ประจวบกับวันทองตกอยู่ในสถานะที่คิดว่าตนไม่มีหนทางได้คืนกลับไปใช้ชีวิตร่วมกับขุนแผนอีก โดยเฉพาะเมื่อขุนแผนถูกขังลืมในคุกเสียสิบห้าปี ครั้นขุนแผนได้รับพระราชทานโทษ ไปรบมีความดีความชอบก็มิได้คิดว่าจะแย่งวันทองกลับคืน จนจมื่นไวยเกิดวิวาทกับขุนช้างและผูกใจเจ็บพ่อเลี้ยงกับน้อยใจแม่จึงไปบังคับขู่เข็ญเอาตัวแม่มาเพื่อแก้แค้น

บทบาทของขุนช้างเป็นส่วนหนึ่งที่ให้ความเข้าใจต่อพฤติกรรมและความขัดแย้งของตัวเอก แต่ขุนช้างก็เป็นตัวละครที่มีชีวิตจิตใจรอบด้าน พฤติกรรมที่น่าชังและไร้จริยธรรมของขุนช้างเกิดขึ้นด้วยแรงผลักดันของความด้อยในชีวิต นับตั้งแต่รูปโฉมอันอัปลักษณ์ จนถึงความไร้วิชาความรู้ ไม่มีฝีไม้ลายมือในการรบพุ่ง ขุนช้างเป็นคนที่ขาดความเชื่อมั่นในตัวเองจนกลายเป็นขี้ขลาด มักใช้ทรัพย์เป็นปัจจัยเพื่อความสำเร็จ เมื่อมีลู่ทางที่จะกระทำได้ขุนช้างจึงไม่มีนิสัยที่จะสะกดกลั้นความต้องการของตนไว้ แม้ต้องใช้เล่ห์เพทุบายเพราะไม่อาจกระทำอย่างตรงไปตรงมาซึ่งหน้าได้ อย่างไรก็ตามขุนช้างมิได้มีสติปัญญา เล่ห์กลที่แต่งขึ้นจึงเป็นเล่ห์กลตื้น ๆ แต่ขุนช้างมีโอกาสอันดีที่อำนวยให้ประสบความสำเร็จ และโอกาสนั้นประจวบเหมาะกับข้อด้อยของผู้อื่น

พฤติกรรมหลายครั้งของขุนช้าง เช่น การประทุษร้ายเพื่อน การข่มขืนวันทอง การทำร้ายพลายงามหมายจะฆ่าเสียเมื่อรู้ว่าไม่ใช่ลูกของตัว ล้วนแล้วแต่เป็นการกระทำที่

รุนแรงทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามกวีมักสร้างภาพอีกด้านหนึ่งของขุนช้างให้ดูน่าขันด้วยกิริยาอาการที่เลื่อนเปื้อนเหลวไหลไม่มีสง่าราศี บทตลกเหล่านี้ให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านที่เอาใจช่วยฝ่ายตัวเอก เช่น เมื่อขุนช้างถูกมนตร์อัดทวารของขุนแผนขณะจะพิสูจน์ดำน้ำในการพิจารณาคดี ตอนที่ ๒๒ การแสดงพฤติกรรมของขุนช้างที่เป็นบทตลก อีกแง่หนึ่งช่วยลดความรุนแรงของพฤติกรรมนั้นลงได้ไม่น้อย เช่น เมื่อวันทองถูกขืนใจให้เข้าหอกับขุนช้าง(ตอนที่ ๑๓) ศรีประจันช่วยฉุดด้วยเกิดความอลหม่านอีกทีกและทุลักทุเล ในความขบขันนั้น มีแง่มุมของความน่าสะท้อนใจอยู่ด้วย ความพ่ายแพ้ของวันทองคือความจริงของชีวิตที่มนุษย์ไม่อาจกำหนดควบคุมทุกอย่างได้ดังใจหวัง วันทองต้องตกอยู่ในสภาพถูกพันธนาการในบทอัศจรรย์อันน่าขันและน่าสมเพช ดังนี้

วันทองถีบผางเข้ากลางอก พลัดตกจากเตียงเสียงดังผลุง
ขุนช้างผุดกลับขึ้นทับพุง สายมุ้งขาดสิ้นดิ้นแทบตาย
มุ้งพันวันทองดังไข่พอก กูหายใจไม่ออกอ้ายฉิบหาย
ขุนช้างไขว่คว้านัยน์ตาลาย มุ้งพันวุ่นวายอยู่สิ้นที
....
ขุนช้างเลิกมุ้งที่พันตัว พันไว้แต่หัวให้มีช่อง
....
วันทองหลุดผุดนั่งทั้งมุ้งพัน ขุนช้างงกงันเข้าง้างคอ
ปล้ำล้มจมเตียงเสียงต่ำเฮือก วันทองเสือกดำฝาตาป้อหลอ
อัศจรรย์ฟ้าลั่นฝนตกปรอ เสียงจ้อไหลซาบอาบแผ่นดิน
กุ้งปลาดีใจไล่ผุดโผล่ แต่ล้วนตัวโตโตเข้าเคล้าหิน
เทโพเทพาเที่ยวหากิน ว่ายวารินชำแรกแทรกถึงพื้น

บทชวนขันเช่นนี้ทำให้ผู้รับถอยห่างจากเหตุการณ์ และมีความรับรู้เชิงวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้นกว่าการร่วมอารมณ์โศกจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวละคร ความขบขันบนความทุกข์ของตัวละครแม้ไม่ทำให้เกิดความเห็นอกเห็นใจจน "ผูกพันกับคนผู้นั้นในทางอารมณ์" แต่อารมณ์ขันเช่นนี้ "จะต้องมีลักษณะที่มิใช่อารมณ์รุนแรง" (เจตนา นาควัชระ, ๒๕๒๑, น. ๘๕-๘๖) ในที่นี้จึงเห็นได้ว่า ผู้แต่งได้แสดงความอัปลักษณ์ของชีวิตอย่างคนที่เข้าใจโลกด้วยลีลาอันผ่อนคลาย ฉากขบขันภายหลังความคับแค้นใจอย่างถึงที่สุดที่วันทองประจักษ์ว่าความรักของตนกับขุนแผนต้องพังทลายลงจนหมดอาลัยใน

ชีวิตและพยายามฆ่าตัวตายนั้น ทำให้เห็นว่าความทุกข์ของชีวิตนั้นยังไม่สิ้นสุดและไม่อาจหลีกเลี่ยงได้โดยง่าย ด้วยลีลาของอารมณ์ขันบทเสภาได้ชี้ว่าโลกดำเนินไปด้วยการข่มเหงรังแกกันเช่นนี้เป็นธรรมดา บทเสภาได้กล่าวต่อไปถึงข้อชดเชยที่วันทองได้รับจากความสูญเสีย เป็นข้อชดเชยทั้งทางทรัพย์สินและความมั่นคงทางใจ

ความอัปลักษณ์ของชีวิตที่เจือด้วยอารมณ์ขันเช่นนี้เป็นสิ่งสลับฉากความเคร่งเครียดบีบคั้น และเป็นลักษณะของวรรณคดีชาวบ้านที่ราชสำนักสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นรับเข้าไป อย่างไรก็ตาม ไม่อาจกล่าวได้ว่าขุนช้างเป็นเพียงตัวประกอบเพื่อประโยชน์ของการเชิดชูตัวเอก และช่วยให้เรื่องดำเนินไปตามจุดมุ่งหมายเท่านั้น ลักษณะนิสัยของขุนช้างซึ่งมีความสม่ำเสมอตลอดเรื่องทั้งส่วนดีและส่วนด้อย ล้วนมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมของตัวละครอื่น และเป็นสิ่งสำคัญซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเรื่องขุนช้างขุนแผน ซึ่งไม่อาจละเลยกันได้ ยิ่งขุนช้างมีชีวิตจิตใจมากเพียงใด ความมีชีวิตจิตใจของวันทองและขุนแผนยิ่งปรากฏชัดเพียงนั้น เพราะมีความสัมพันธ์เกาะเกี่ยว และเป็นเหตุเป็นผลกัน กล่าวได้ว่าขุนช้างและขุนแผนมีส่วนสร้างความเข้าใจต่อมนุษย์ได้ไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน หากแต่เป็นลักษณะเด่นคนละด้านเท่านั้น ยิ่งกว่านี้บางลักษณะก็เป็นลักษณะร่วม เช่น ความรัก ความหวงแหน ความกริ่งเกรงหวาดหวั่น หากพื้นนิสัยที่แตกต่างกันเพราะองค์ประกอบทั้งภายนอกและภายในของชีวิตที่ผิดแผกกันทำให้เกิดพฤติกรรมที่แตกต่างกันไปด้วย

หากพิจารณาลักษณะของตัวเอกในแง่อำนาจและการใช้อำนาจ ขุนแผนก็มีอำนาจจากความรู้อันเนื่องด้วยการเรียนรู้ อำนาจของขุนแผนเชื่อมโยงกับหน้าที่และหลักการในชีวิตซึ่งสัมพันธ์กับสถานะของตน ส่วนอิเหนานั้นแม้มีคำพรรณนาถึงความมหัศจรรย์ของการถือกำเนิดซึ่งปรากฏเป็นความปั่นป่วนของธรรมชาติและเทวดาต้นวงศ์มาประทานกริชให้ ก็มีอำนาจเนื่องจากความพากเพียรฝ่าฟันอย่างอดทนต่อทุกข์และฝีมือการรบอันได้ฝึกฝนมาอย่างดีเลิศมากกว่าอิทธิฤทธิ์

เมื่อเทียบกับอิเหนา พระอภัยมณีเป็นตัวเอกที่เห็นชัดว่าแหวกขนบของนิยายโบราณยิ่งไปอีก เรื่อง**พระอภัยมณี** ไม่ได้เริ่มต้นด้วยกำเนิดของตัวละครที่แสดงบุญฤทธิ์เช่นในนิยายที่นิยมกันในสมัยอยุธยาทั้งราชสำนักและชาวบ้าน ดังเห็นได้ใน**รามเกียรติ์ สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย ไชยทัต** เป็นต้น ซึ่งเมื่อกล่าวถึงตัวละครมักมีคำแสดงฤทธิ์ประกอบอยู่เสมอ เช่น บทละครนอกครั้งกรุงเก่าเรียกพระสังข์ว่า "พระสุวรรณสังข์**สิทธิ์ฤทธา**" และ "พระสุวรรณสังข์**สิทธิ์ฤทธิไกร**"

พระอภัยมณีมีกำเนิดเป็นโอรสกษัตริย์ ความจำเป็นที่ต้องครอบครองราชสมบัติทำให้ต้องเสาะแสวงหาวิชาความรู้อันคู่ควรกับอำนาจ นับเป็นการศึกษาที่ระบุความมุ่งหมายในเชิงปฏิบัติ การเลือกเรียนวิชาที่ผิดจากบรรทัดฐานตามประเพณี เป็นเหตุให้ถูกขับไล่ออกจากเมือง ด้วยข้อหาว่า "กาลี" และ "ชั่วช้าทุจริตผิดวิสัย" แต่เรื่อง **พระอภัยมณี**ก็เป็นข้อพิสูจน์ว่าบรรทัดฐานตามประเพณีนั้นอาจเปลี่ยนแปลงได้ และวิชาดนตรีนั้นก็มีค่า "สมศักดิ์จักรพรรดิพิสดาร" และนำมาใช้ได้ในชีวิตจริงไม่แพ้"ไสยศาสตร์เวท" อันนับถือกันมาแต่ก่อน

ถึงแม้ว่าเมื่อจะเลือกเรียนวิชานั้น ทั้งพระอภัยและศรีสุวรรณไม่ได้คำนึงถึงเงื่อนไขว่าต้องเรียนวิชาเพื่อค้ำจุนอำนาจในการปกครอง แต่เพื่อสนองความชอบส่วนตัวมากกว่าแต่ก็เห็นชัดว่าเลือกเพราะคำนึงถึงและเข้าใจประโยชน์ในเชิงปฏิบัติของวิชาเหล่านั้น ประโยชน์นั้นเป็นประโยชน์สำหรับชีวิตของคนทั่ว ๆ ไป อย่างไรก็ตามข้อที่น่าพิจารณาก็คือ สุนทรภู่ซ่อนความพิเศษนี้ในความเป็นสามัญ เพลงปี่เป็นศิลปะสามัญธรรมดาที่คนทุกชั้นคุ้นเคย จึงสามารถสัมผัสหยั่งลึกถึงความรู้สึกของคนทุกชั้นวรรณะไม่เลือกเพศผิวพันธุ์ หรือกล่าวได้ว่าเป็นภาษาสากล เพลงปี่สามารถปลุกเร้าความอ่อนไหวในธรรมชาติของมนุษย์ จนถึงขั้น "ลืมกายดังวายปราณ" กระทั่งสิ้นชีวิตได้ ในขณะเดียวกันเรื่อง **พระอภัยมณี** ก็ได้แสดงว่าเพลงปี่เป็นดาบสองคม เพราะเย้ายวนกิเลสตัณหาพาให้หลงใหลมัวเมาในโลกียวิสัย ดังเห็นได้ว่า เพลงปี่เป็นสื่อนำนางผีเสื้อมาหาพระอภัย และเป็นอาวุธพิฆาตนางด้วย เช่นเดียวกับที่ทำให้เจ้าละมานขาดใจตาย แต่เพลงปี่ก็มีนัยะของไมตรีและเมตตาต่อกัน ดังเห็นได้ว่าพระอภัย ใช้เพลงปี่สังหารผู้อื่นในยามคับขันเพื่อปกป้องชีวิตของตนเท่านั้น ส่วนมากแล้วเป็นการกล่อมเกลาให้คนผ่อนคลายจากความอาฆาตพยาบาทและมุทะลุดุดัน เช่นการเป่าปี่ห้ามทัพในศึกต่าง ๆ ให้คนหวนอาลัยในสุขอันอบอุ่นในครัวเรือน ละทิ้งการเข่นฆ่าเอาชีวิตกัน

การศึกในเรื่อง**พระอภัยมณี** มีข้อที่น่าสังเกต ๒ ประการ คือ เป็นศึกซึ่งไม่มีฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม สาเหตุของการศึกคือความขัดแย้งระหว่างรัฐซึ่งมักต่างเชื้อชาติ ความขัดแย้งนั้นเกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ เช่น ความบาดหมางของเมืองผลึกกับลังกา เพราะนางสุวรรณมาลีไม่ยอมอภิเษกกับอุศเรนซึ่งเป็นคู่หมั้น ผู้ทำศึกกับเมืองผลึกในศึกเก้าทัพต้องการได้อภิเษกกับนางละเวงและครอบครองราชสมบัติของลังกา ส่วนนางละเวงนั้นคิดรุกรานเมืองผลึกเพราะความแค้นและต้องการรักษาแว่นแคว้นให้รอดจากอำนาจของรัฐอื่นด้วยความหวั่นเกรงว่าตนเป็นกษัตริย์ผู้หญิง เบื้องหลังอันไม่พอที่ของ

การศึกเหล่านี้ทำให้เห็นว่าไพร่พลที่ต้องมาล้มตายนั้นเป็นเหยื่อของความไร้แก่นสาร เพลงปี่หลาย ๆ ครั้งของพระอภัยจึงชี้ว่า ชีวิตครอบครัวอันอบอุ่นด้วยความรักและไยดีของมนุษย์เป็นสิ่งอันล้ำค่ายิ่ง ดังจะยกคำประพันธ์ในตอนที่ ๓๐ และ ๖๑ มาแสดงตามลำดับ ตอนที่ ๓๐ เป็นเพลงปี่ห้ามทัพ ส่วนตอนที่ ๖๑ เป็นเพลงปลุกให้ตื่นจากหลับใหล

- พระโหยหวนครวญเพลงวังเวงจิต ให้คนคิดถึงถิ่นถวิลหวัง
ว่าจากเรือนเหมือนนกมาจากรัง อยู่ข้างหลังก็จะแลชะแง้คอย
ถึงยามค่ำย่ำฆ้องจะร้องไห้ ร่ำพิไรรัญจวนหวนละห้อย
โอ้ยามดึกดาวเคลื่อนเดือนก็คล้อย น้ำค้างย้อยเย็นฉ่ำที่อัมพร
หนาวอารมณ์ลมเรื่อยเฉื่อยเฉื่อยชื่น ระรวยรื่นรินรินกลิ่นเกสร
แสนสงสารบ้านเรือนเพื่อนที่นอน จะอาวรณ์อ้างว้างอยู่วังเวง
- โอ้แสงทองส่องฟ้านภาลัย ดวงดอกไม้ชื่นช่ออรชร
ลมเฉื่อยเฉื่อยเรื่อยรินกลิ่นกุหลาบ ละอองอาบซาบทรวงดวงสมร
แสนสงสารบ้านเรือนเพื่อนที่นอน **จะอาวรณ์ว้าเหว่อยู่เอกา**
เจ้าพี่เอ๋ยเคยเรียงอยู่เคียงข้าง **จะอ้างว้างห่างเหเสน่หา**
โอ้ยามตื่นขึ้นแล้วนะแก้วตา จะลับหน้านึกถึงคะนึงครวญ
แม้เสร็จศึกดึกดื่นยามตื่นหลับ ภิรมย์รับขวัญประคองครองสงวน
ห่างถนอมหอมอื่นไม่ชื่นชวน ไม่เหมือนนวลเนื้อหอมถนอมเชย
เวลาเช้าสาวหยุดก็สุดหอม ไม่เหมือนกล่อมกลิ่นเกลี้ยงเคียงเขนย
รสระรื่นชื่นใจสิ่งใดเลย ไม่เหมือนเชยโฉมชื่นระรื่นเย็น
อยู่บ้านถิ่นสิ้นทุกข์เป็นสุขสุด **มายงยุทธ์ยากแค้นถึงแสนเข็ญ**
สาพิภักดิ์เจ้านายไม่วายวัน **อยากไปเห็นถิ่นฐานบ้านเรือนเอย**

เนื้อความของเพลงปี่ที่ยกมานี้เป็นการแตะต้องผัสสะอันลึกซึ้งในความรับรู้ของมนุษย์ไม่เลือกหน้า ความเยือกเย็นอ้างว้างของน้ำค้างยามดึกดื่น ความแจ่มใสจ้ากระจ่างรุ่งเรืองยามอรุณ กลิ่นหอมรวยรินและชื่นชวนของดอกไม้อันชดช้อย ความชิดเชยของคู่ผัวตัวเมียที่ประเล้าประโลมกันอย่างทะนุถนอม เป็นวัสดุซึ่งบรรจุไว้ในบทเพลงอันแสดงถึงความหยั่งรู้ในธรรมชาติวิสัยของมนุษย์ สิ่งที่ปรากฏเด่นในเพลงปี่ ก็คือการหยั่งลึกถึงธรรมชาติของมนุษย์ ให้เห็นว่ามนุษย์ยิ่งมีความอ้างว้างโดดเดี่ยวเพียงไร ก็ยิ่งปรารถนาในความเอื้อเฟื้อและเมตตาของมนุษย์ด้วยกันเพียงนั้น ธรรมชาติแวดล้อมใน

ห้วงเวลาที่ผันเปลี่ยนไปต่าง ๆ กันล้วนเป็นสิ่งเร้าอันสำคัญของความปรารถนาดังกล่าวนี้

ตัวละครสำคัญใน**พระอภัยมณี** มักต้องเดินทางรอนแรมไปอย่างโดดเดี่ยว ลีลากลอนที่เน้นสัมผัสในอย่างสม่ำเสมอของสุนทรภู่ เป็นวัสดุที่มีพลังในการแสดงความหวาดไหวว้าเหว่ของตัวละครได้อย่างละเมียดละไม และทำให้ตัวละครเหล่านี้ แม้แตกต่างกันด้วยชาติภาษา บทบาทหรือสถานะ ก็มีลักษณะร่วมกัน บทพรรณนาทำนองนิราศที่เล่นคำพ้องเสียงและคำพ้องความหมาย เช่น ในพระราชนิพนธ์**อิเหนา**ในรัชกาลที่ ๒ ไม่ปรากฏใน**พระอภัยมณี** การแสดงความรู้สึกของธรรมชาติร่วมกับตัวละครอย่างบุคลาธิษฐาน เช่นใน**สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนต้น และ**นิราศนรินทร์** ก็ไม่ปรากฏเช่นเดียวกัน บทพรรณนาธรรมชาติใน**พระอภัยมณี**อาจแสดงทั้งความงดงามตามภาวะปกติของธรรมชาติและอารมณ์ของมนุษย์ไปพร้อมกัน เช่น เมื่อนางผีเสื้อสิ้นชีวิตกลายเป็นหินอยู่ริมหาด ผู้แต่งได้พรรณนาฉากธรรมชาติอันกว้างใหญ่ ขณะที่พระอภัยรู้สึกสงสาร อนาถใจ และประหลาดใจ ในความตายของนางและซากศพที่ทิ้งอยู่ ฉากธรรมชาติดังกล่าวนี้ แม้ดูว่าเป็นไปตามปกติ แต่ก็เป็นสิ่งที่บรรจงแต่งเพื่อเน้นเหตุการณ์พิเศษ ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติดำเนินไปตามช่วงเวลา คือ พระอาทิตย์ตก พระจันทร์ขึ้น นกร้อง น้ำค้างตก ลมสงัด แล้วพระอาทิตย์ก็ขึ้นอีก แต่ธรรมชาติอันยิ่งใหญ่นี้ก็ได้แวดล้อมร่างอันใหญ่โตของนางผีเสื้อซึ่งกลายเป็นหินไปอย่างน่าอัศจรรย์

ฉากธรรมชาติอันกว้างขวางใหญ่โต ที่ทั้งสวยงาม อ้างว้าง ลึกลับ เยียบเย็นประโลมใจ และเป็นอันตราย เป็นสิ่งท้าทายความสามารถและความเด็ดเดี่ยวแม้โดดเดี่ยวไม่ว่ามีเชื้อสายนางยักษ์อย่างสินสมุทร หรือมีเชื้อเงือกน้ำอย่างสุดสาคร ไม่ว่ามีเพลงปี่เป็นอาวุธอย่างพระอภัย หรือมีตราราหูผดุงอำนาจอย่างนางละเวง สิ่งที่มนุษย์จะต้องผจญและพิชิตให้ได้ก็คือเล่ห์กลอันลึกล้ำของมนุษย์ด้วยกัน กับทั้งธรรมชาติของอารมณ์อันอ่อนไหวของตัวเอง ในตอนที่ ๓๑ เมื่อพระอภัยเป่าปี่ห้ามทัพ ก่อนที่พระองค์กับนางละเวงจะได้เผชิญหน้ากันเป็นครั้งแรกท่ามกลางความสงัดวังเวงของพงไพร สุนทรภู่ได้กล่าวถึงนางละเวงว่า "**นางโฉมยงองค์สั่นให้หวั่นหวาด กัมปนาทนึกพรั่นพระชัญหาย**" เมื่อซักม้ามาเพียงลำพัง "เห็นรถทรงองค์พระอภัยมณี นั่งเป่าปี่เปล่าเปลี่ยวอยู่เดียวดาย" ได้ปะทะกันด้วยอาวุธและวาจา ต่างมีจิตเสน่หา กวีให้เหตุผลว่าเป็นเพราะฤทธิ์สุคนธ์ที่นางละเวงผัดพักตร์ และเพลงปี่ ทั้งสองสิ่งต่างเร้าอารมณ์อันฝังแฝงอยู่ในจิตให้ปะทะกับเหตุผล ผู้แต่งแสดงความขัดแย้งในอกใจอันสับสนป่วนปั่นของนางละเวง ดังนี้

ฝ่ายโฉมยงองค์ละเวงฟังเพลงปี่ **ให้รอรีรวนเรเสนหา**

คิดกำหนัดอัดอั้นหวั่นวิญญาณ์ นึกนึกน่าจะใคร่ปะพระอภัย
เธอพูดดีปี่ดังฟังเสนาะ จะฉอเลาะลูบต้องทำนองไหน
แม้ถนอมกล่อมกลอกเหมือนดอกไม้ จะชื่นใจน้องยาทุกราตรี
ยิ่งกลับฟังวังเวงเพลงสังวาส ยิ่งหวั่นหวาดวิญญาณ์มารศรี
ตะลึงลืมปลื้มอารมณ์ไม่สมประดี ด้วยเพลงปี่เป่าเชิญให้เพลินใจ
จนลืมองค์หลงรักชักสินธพ กลับมาพบพิศวงด้วยหลงใหล
พระเห็นนางวางปี่ด้วยดีใจ เข้าเคียงใกล้กล่าวประโลมโฉม
วัณฬา

ขอเชิญนุชสุดสวาทไปราชรถ อย่าระทดท้อจิตกนิษฐา
นางรู้สึกนึกพรั่นหวั่นวิญญาณ์ กลับชักม้าควบขับไปลับองค์
อ้อมออกทางข้างเขาให้เศร้าจิต แล้วหยุดคิดแค้นใจด้วยใหลหลง
อันลมปี่นี้ละลวยให้งวยงง สุดจะทรงวิญญาณ์รักษาตัว

....

สันโดษเดี่ยวเปลี่ยวเปล่าเศร้าสลด ระทวยทดทุกข์ร้อนถอนสะอื้น
แต่การทัพขับขันสู้กลั้นกลืน อุตส่าห์ยืนขับม้ารีบคลาไคล

ระหว่างเหตุผล หน้าที่ และสติฝ่ายหนึ่ง กับ อารมณ์ ความรักและความหวั่นไหวอีกฝ่ายหนึ่ง กวีได้แสดงความเข้มแข็งของสตรีซึ่งบุกบั่นเอาชนะใจตนเอง ซอกซอนไปเดียวดาย ข้ามคืนและข้ามวัน ท่ามกลางธรรมชาติอันงดงาม ลึกลับ เยือกเย็น กว้างใหญ่

แม้พระอภัยมณีผู้สามารถ "เอาปี่เป่าเล้าโลมน้ำใจคน ด้วยเล่ห์กลโลกาห้าประการ" ก็ไม่อาจพาตัวให้รอดจากเล่ห์เสน่หาได้ จนต้องกลายเป็นปฏิปักษ์ต่อนางสุวรรณมาลีซึ่งติดตามมา เหตุการณ์คลี่คลายลงเมื่อพระฤาษีมาเทศนาโปรด ชี้ความผิดของทุกฝ่ายว่า "ซึ่งบ้านเมืองเคืองเข็ญถึงเช่นนี้ **เพราะโลกีย์ตัณหาพาฉิบหาย**" และชี้ทางว่า "ประการหนึ่งซึ่งขาดพระศาสนา ทั้งโลกาเกิดทุกข์ถึงยุคเข็ญ ซึ่งจะกลับดับร้อนให้ผ่อนเย็นก็ต้องเป็น**ไมตรีปรานีกัน**"

แก่นเรื่องสำคัญของ**พระอภัยมณี** คือความหมุนเวียนของศึกและสุข และการเหนี่ยวรั้งระหว่างความลุ่มหลงและปัญญาของมนุษย์ที่เป็นปัจจัยต่อความหมุนเวียนอันไม่สิ้นสุดนั้น พระฤาษีซึ่งมาโปรดเป็นตัวอย่างของมนุษย์ผู้เดินในแนวทางของปัญญา การศึกไม่ใช่การปราบยุคเข็ญของผู้ทรงบุญบารมี แต่เป็นเครื่องแสดงออกซึ่งความขัด

แย้งอันเนื่องด้วยโลภโมโทสัน นำมาซึ่งความวิบัติสูญเสียของทั้งสองฝ่าย สังคมอุดมคติก็คือสังคมแห่งภราดรภาพซึ่งความแตกต่างในชาติพันธุ์ไม่อาจทำลายได้ อย่างไรก็ตาม การสร้างตัวเอกเป็นไทยซึ่งถือพุทธศาสนา ท่ามกลางการติดต่อทางทะเลกับนานาชาติ โดยเน้นที่ฝรั่งและแขกในดินแดนตอนใต้ของคาบสมุทรและหมู่เกาะต่าง ๆ นั้น ก็ได้แสดงถึงความตื่นตัวและปฏิกิริยาต่อความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์ระหว่างประเทศด้วยความเชื่อมั่นในวัฒนธรรมเก่าแก่ของตน ในเวลาเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์บางอย่าง เช่น คุณสมบัติสำคัญของผู้ปกครองในแง่ที่ขึ้นกับการเรียนรู้วิชาที่เอื้อให้แก้ปัญหาด้วยปัญญาทั้งทางโลกและทางธรรม เนื้อเรื่องอันยืดยาวและการมีตัวละครจำนวนมากทำให้เรื่อง**พระอภัยมณี** มีแง่มุมอันหลากหลายให้พิจารณา ลักษณะร่วมของตัวละครส่วนใหญ่บ่งชี้ว่าชีวิตเป็นเรื่องของการศึกษาเรียนรู้อันยิ่งใหญ่ ซึ่งไม่มีข้อจำกัดและแบ่งแยกระหว่างวัย เพศ และผิวพรรณ

ลักษณะเก่งกล้าของตัวละครหญิงใน**พระอภัยมณี** ดูโดดเด่นกว่าวรรณคดีเรื่องอื่นในยุคเดียวกัน บุษบาแม้สามารถเผชิญปัญหาที่ไม่ได้เตรียมรับมาก่อน ก็ต้องอาศัยความประคับประคองขององค์อสัญแดหวาและกริชที่ประทานให้ วันทองพะวงกับการผ่อนปรนต่อความต้องการของผู้เป็นที่รักจนไม่อาจควบคุมฝ่าฝืนโชคชะตา แต่สุวรรณมาลีปฏิเสธคู่หมั้นที่ติดตามหานางมาด้วยใจภักดี มิใช่เพราะเหตุผลที่นางอ้างในตอนที่ ๑๙ กับสินสมุทรว่า "ถึงสู่ขอก็มิใช่ได้เคยคุ้น" เท่านั้น แต่เพราะนางมีใจรักในพระอภัยเสียแล้ว แม้ว่าหลังจากนั้นพระอภัยได้ตัดสินใจที่จะรักษาไมตรีกับอุศเรนด้วยคำนึงถึงบุญคุณที่รับโดยสารเรือมา จึงวางเฉยต่อการรบพุ่งระหว่างอุศเรนกับสินสมุทร นางสุวรรณมาลีก็รับผิดชอบการตัดสินใจของตนอย่างไม่สะทกสะท้าน ด้วยการวางแผนรบและออกรบด้วยตัวเอง ความแกล้วกล้าของนางสุวรรณมาลีนั้นเป็นเพราะ "โฉมตรูรู้พิชัยสงครามครบ" สมกับที่นางอวดกับสินสมุทรว่า "...แม่นี้เป็นหญิงก็จริงอยู่ แต่ได้รู้กลศึกลึกนักหนา" ตามที่ได้ศึกษาเล่าเรียนไว้ในฐานะที่เป็นราชธิดาองค์เดียวของกษัตริย์

เมื่อเทียบนางสุวรรณมาลีกับพระอภัยมณีก็จะเห็นว่าพระอภัยมณีไม่มีความมุ่งมั่นพอสำหรับความรัก อย่างไรก็ตามสุนทรภู่ได้ให้เหตุผลของพฤติกรรมนี้ว่าเป็นเพราะคุณธรรมข้อสำคัญ คือความกตัญญูรู้คุณและความซื่อสัตย์ต่อมิตร นอกจากนี้พระอภัยมณียังมีความเห็นอกเห็นใจผู้อื่น โดยเฉพาะเมื่อได้รับรู้ว่า อุศเรนผู้มีคุณต่อตนมีใจผูกพันอย่างสุจริตต่อนาง ถึงขนาดที่สลบไปเมื่อรู้ว่านางเรือแตกไม่รู้เป็นตายร้ายดี

หลักการของพระอภัยที่จะดำรงความซื่อสัตย์ต่อมิตรโดยปราศจากเงื่อนไขดังที่

นางวาลีกล่าวในตอนที่ ๒๖ เมื่อจับอุศเรนได้ว่า "พระทัยซื่อถือว่าคุณเขามีมา" ออกจะเป็นความดีที่ไม่มีใครเล็งเห็น เพราะอุศเรนก็ตีความว่าพระอภัยเป็นคนเจ้าเล่ห์เพทุบาย ส่วนนางสุวรรณมาลีก็แค้นใจที่พระอภัยทำ "แชเชือน" จึงออกปากว่า "น้องตั้งสัตย์ตัดขาดแล้วชาตินี้ อันสามีขี้ขลาดไม่ปรารถนา" (ตอนที่ ๒๑) แม้กระนั้นก็ตามการใช้มุมมองที่ผู้เล่ารู้แจ้งในความคิดความรู้สึกของตัวละครทุกตัว ทำให้ผู้อ่านเข้าใจตัวจริงของพระอภัยซึ่งแตกต่างจากการตีความของตัวละครอื่น การเลือกสร้างลักษณะนิสัยของพระอภัยให้เป็นผู้ที่ "รักทางนักเลง" ซึ่งหมายถึงความเป็นผู้รักการเล่น หรือที่เรียกในปัจจุบันว่าศิลปะนี้ นับว่าเป็นการแหวกขนบของตัวเอกในวรรณคดีไทยอย่างชัดเจน สิ่งที่ผู้แต่งชดเชยให้กับตัวเอกแทนความเก่งกล้าสามารถในการรบ ก็คือวาจาอันไพเราะอ่อนหวาน จิตใจอันซื่อตรง ความปรานีและไมตรี ซึ่งทำให้เห็นว่าการดำรงอยู่ของรัฐไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับอิทธิฤทธิ์ของกษัตริย์ แต่กษัตริย์จำเป็นต้องบำรุงเลี้ยงนักปราชญ์ เอาใจใส่ต่อทุกข์สุขของไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน ให้ความสนใจต่อวิชาความรู้อันสัมพันธ์กับโลกธรรมชาติและจิตใจมนุษย์ แม้เป็นวิชาสามัญธรรมดาก็อาจใช้ได้ดีหากประกอบด้วยปัญญาความหยั่งรู้และความเข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์ โดยเฉพาะวิชา "การเล่น" หรือศิลปะนั้นไม่ใช่สิ่งที่จะมองข้ามได้

เห็นได้ว่าตัวละครและโครงเรื่องของวรรณคดีเรื่องเอกในรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก ลักษณะนิสัยของตัวละครเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละคร และความขัดแย้งกับตนเอง กับธรรมชาติ และกับตัวละครอื่น ๆ กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความเอาใจใส่ต่อความลึกซึ้งและซับซ้อนภายในจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ ความสนใจต่อธรรมชาติของมนุษย์กับความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ และความสนใจต่อเงื่อนไขทางสังคมวัฒนธรรมปรากฏในงานประเภทบทละครและนิยาย คือ **อิเหนา สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน** และ**พระอภัยมณี** ความเข้าใจในเงื่อนไขอันเป็นเฉพาะทางวัฒนธรรมทำให้กวีแสดงทั้งข้อจำกัดและคุณสมบัติของมนุษย์ในส่วนที่กำหนดด้วยวัฒนธรรม แต่ความเข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์ทำให้กวีแสดงคุณค่าสำคัญของชีวิตที่กว้างขวางและลึกซึ้งเกินกว่าข้อกำหนดสมมุติทางวัฒนธรรมด้วย

ความผิดแผกระหว่างธรรมชาติในส่วนลึกระหว่างตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์กับมนุษย์ทั่ว ๆ ไป ไม่ปรากฏชัดเจน รายละเอียดของความขัดแย้งภายในของตัวละครเป็นสิ่งที่ผู้แต่งให้ความเอาใจใส่บรรยายและพรรณนาอย่างพิถีพิถัน เป็นวัสดุที่ให้ความสม

เหตุผลแก่พฤติกรรมของตัวละครที่เป็นตัวแทนของมนุษย์ แม้ในเรื่องที่มุ่งสรรเสริญหรือปลูกฝังศรัทธาและเกียรติคุณ เช่น **ลิลิตเตลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์ ปฐมสมโพธิกถา** และ**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก** นวลักษณ์ที่สำคัญของวรรณคดียุคนี้คือตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์มีชีวิตจิตใจ ทั้งที่น่าชื่นชมยกย่อง เช่น พระมหาอุปราชา ทั้งชวนขันเช่น ท้าวสามนต์ และขุนช้าง นอกจากนี้นวลักษณ์ของตัวเอกซึ่งเป็นลักษณะร่วมในงานชิ้นเอกก็คือ ความสมดุลระหว่างข้อผิดพลาดและข้อที่น่าชื่นชม หรือกล่าวได้ว่ากวีมิได้แสดงลักษณะของตัวเอกในเชิงอุดมคติอย่างสมบูรณ์ แต่ได้เน้นความเป็นปุถุชนเพื่อสร้างความเข้าใจในความผิดพลาดและให้ความชื่นชมในการต่อสู้ของตัวละคร ความขัดแย้งของตัวละครมักพิจารณาได้หลายระดับ และระดับที่ลึกซึ้งที่สุดก็คือความขัดแย้งอันเนื่องด้วยธรรมชาติอันซับซ้อนของจิตใจมนุษย์ขอบข่ายอันยิ่งใหญ่ของปัญหาที่ต้องผจญเป็นเครื่องวัดศักยภาพของมนุษย์

คุณธรรมสำคัญของตัวเอกส่วนมากในงานชิ้นเอกของยุคนี้ คือ ความวิริยะบากบั่นอดทนในการเผชิญความทุกข์ของชีวิต ซึ่งมีมูลเหตุมาจากการต่อสู้กับธรรมชาติ ระบบสังคมวัฒนธรรม หรือพฤติกรรมของมนุษย์ด้วยกันรวมทั้งข้อจำกัดของตนเอง ความเก่งกล้าของตัวเอกมิได้อยู่ที่ฤทธิ์อำนาจ แต่อยู่ที่การฝ่าฝืนต่ออำนาจอันยิ่งใหญ่ สิ่งที่เห็นเด่นชัดมากขึ้นพร้อมกับการเน้นศักยภาพของมนุษย์ก็คือความโดดเดี่ยว สิ่งค้ำจุนภายนอกของชีวิต เช่น สถานภาพทางสังคม อาวุธ หรือของวิเศษ และเวทย์มนตร์ล้วนเป็นส่วนเสริมศักยภาพเท่านั้น เช่น ในกรณีของพระสังข์และอิเหนา สิ่งค้ำจุนเหล่านี้บางครั้งกลับเป็นอุปสรรคต่อชีวิต หรือนำชีวิตไปสู่ความยุ่งยาก เช่นกรณีพระมหาอุปราชา ภาวะที่ปราศจากเครื่องค้ำจุนได้ชี้ความน่าชื่นชมของมนุษย์ได้เด่นชัด เช่น ภาวะที่พระสมุทรโฆษใน**สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย** และพระนเรศวรใน**ลิลิตเตลงพ่าย** ต้องเผชิญ

๔. เอกภาพของรูปแบบและเนื้อหา

กล่าวได้ว่าสิ่งที่คุมโครงสร้างของงานศิลปะก็คือ ความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นเหตุผลของการเลือกเฟ้นและประกอบวัสดุ ในเมื่อกวีอาศัยภาษาเป็นวัสดุ และภาษามีองค์ประกอบสำคัญนอกจากระบบไวยากรณ์คือเสียงและความหมายซึ่งปรากฏควบคู่กันเสมอ ความหมายของการสื่อสารนอกจากเกิดจากองค์ประกอบของความหมายของคำแต่ละคำที่มาประกอบเข้าด้วยกันเป็นข้อความต่อเนื่องหรือวาทกรรมแล้ว ยังเกิดจากองค์ประกอบของเสียงของคำแต่ละคำที่ปรากฏในกรอบฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรองอีกด้วย

งานประพันธ์ชิ้นเอกในรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แสดงว่ากวียุคนี้มีความสำนึกรู้

ในอัจฉริยภาพของภาษาไทย และใช้อัจฉริยภาพของตนในการสร้างงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ใน**สมุทรโฆษคำฉันท์** การเลือกใช้ฉันท์ในขอบเขตของฉันท์ ๖ ชนิด ซึ่งใช้มาแต่โบราณ เป็นการรักษาความสอดคล้องกับงานประพันธ์ที่แต่งค้างไว้ ในเวลาเดียวกันผู้ทรงนิพนธ์ก็สามารถใช้ฉันท์แสดงเนื้อหาอันเข้มข้นทั้งทางอารมณ์และความคิด การพรรณนาแจกแจงรายละเอียดทางอารมณ์ของตัวละครในสภาวการณ์พิเศษทั้งด้านสุขและทุกข์ สามารถแสดงความยิ่งใหญ่ของมหาบุรุษ กวีประสบความสำเร็จในการส่งสารอันบ่งบอกความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ด้วยรูปแบบและเนื้อหาดังกล่าวนี้

ในระดับของโครงเรื่อง สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงรักษาความสอดคล้องกับงานประพันธ์ตอนต้นได้อย่างดีเยี่ยม ทรง "ประชัน" ฝีมือการแต่งกับกวีโบราณด้วยบทพรรณนาในเนื้อความซึ่งเป็นการสร้างความสมดุลทางโครงสร้างกับตอนต้น คือการพรรณนาช้างในป่าหิมพานต์ รับกับการพรรณนาช้างอันน่าตื่นใจในตอนต้นเมื่อพระสมุทรโฆษเสด็จคล้องช้าง การพรรณนาธรรมชาติที่สัมพันธ์กับอารมณ์สุขและทุกข์ของตัวละครเมื่อพลัดพราก โดยที่บทประพันธ์ตอนต้นเน้นที่พระสมุทรโฆษเมื่อเสด็จค้นคว้าหานางไปในพงพนานต์ แต่ในตอนที่แต่งต่อกวีเน้นที่บทครวญของนางพินทุมดี อันให้ความหมายแก่ความลึกซึ้งของตัวละครเพิ่มขึ้นจากที่ปรากฏในตอนต้น คือการเผชิญความทุกข์ตามลำพังด้วยความเด็ดเดี่ยวและไม่สิ้นหวัง นอกจากนี้ยังมีการตั้งคำถามด้วยความสงสัยของวิทยาธรที่มาลักพระขรรค์ ด้วยไม่อาจบอกได้ว่าพระสมุทรโฆษเป็นเทวดาหรือมนุษย์เดินดินกันแน่ เนื้อความตอนนี้ล้อรับกับความพิศวงของพระโพธิ์เทพารักษ์ก่อนอุ้มสม สิ่งสำคัญก็คือความพิศวงดังกล่าวเป็นส่วนนำของเนื้อความที่ว่าพระสมุทรโฆษเป็นมนุษย์เดินดินธรรมดาหาใช่เทพเจ้าไม่ แต่เป็นมนุษย์ผู้ยิ่งใหญ่ผู้ควรแก่ความพิศวงแม้ในยามไร้อาวุธวิเศษ

เนื้อความตอนที่วิทยาธรผู้ลักพระขรรค์แสดงความสงสัยนี้ เห็นได้ว่ามิใช่แต่งเพื่อแสดงฝีมือทางวรรณศิลป์เท่านั้น แต่เป็นส่วนสำคัญของโครงเรื่องและแก่นเรื่อง หรือกล่าวได้ว่าเป็นวัสดุส่วนหนึ่งที่สร้างเอกภาพแก่เรื่อง นั่นคือให้ความหมายว่า มนุษย์อาจต้องเผชิญกับเคราะห์กรรมอันเนื่องด้วยการกระทำของผู้อื่น การกระทำนั้นอาจไม่ถึงขั้นหยาบช้าสามานย์แต่ประกอบขึ้นด้วยความเขลา ความไม่ตระหนักว่าการกระทำเพียงเล็กน้อยของตนอาจก่อทุกข์สาหัสแก่ผู้อื่นเช่นนี้คือการขาดความพินิจ หรือกล่าวว่าเป็นความมักง่ายอย่างหนึ่ง นอกจากนี้แม้ผู้ทรงนิพนธ์จะได้รักษาเนื้อความสำคัญตาม**ปัญญาสชาดก**แต่ทรงตัดคำอธิบายเหตุผลอันเนื่องด้วยบุพกรรมที่ว่าพระสมุทรโฆษและพระเทวี

ต้องชดใช้กรรมที่เคยกลั่นแกล้งสามเณร ทั้งนี้เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับเนื้อความอื่น ก็จะเห็นว่าทรงมุ่งแสดงเหตุผลของปัจจุบันมากกว่า โดยเฉพาะในประเด็นของความรู้อันจำกัดของผู้เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ เคราะห์กรรมของพระสมุทรโฆษย่อมเป็นผลจากข้อจำกัดของพระองค์เองไม่น้อยไปกว่าของวิทยาธร ข้อจำกัดดังกล่าวนี้เป็นเหตุของความทุกข์อันไม่พอที่และไร้แก่นสาร การผจญต่อความทุกข์และความไร้แก่นสารเป็นวัสดุที่แสดงแก่นเรื่องว่าชีวิตเป็นทุกข์และบุญญาธิการของพระโพธิสัตว์ก็คือการเอาชนะความไม่มีแก่นสารนี้ด้วยความวิริยะพากเพียรและขันติธรรม คุณลักษณะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่พึงปลูกฝังให้เกิดในมนุษย์โดยทั่วไปผู้เห็นภัยในวัฏสงสารด้วย พระสมุทรโฆษมิได้แตกต่างจากมนุษย์ทั่วไปที่อิทธิฤทธิ์ แต่แตกต่างด้วยการผจญต่อความทุกข์ ซึ่งเรียกร้องวิริยะและขันติในขั้นที่เข้มข้นเป็นพิเศษเท่านั้น

ความรับรู้ในผัสสะของตัวละครเป็นวัสดุสำคัญของการสร้างประสบการณ์สุนทรียะ วัสดุดังกล่าวนี้มิได้เป็นเพียงสิ่งประดับตกแต่งตามขนบ แต่เป็นการใช้ประโยชน์จากขนบเพื่อเสนอแก่นเรื่อง จึงเป็นวัสดุที่สอดคล้องกับวัสดุส่วนอื่นในการสร้างความประสานทั้งที่คล้อยตามและขัดกัน และเห็นได้ว่าเป็นสิ่งที่กวีเอาใจใส่พรรณนาอย่างไว้ฝีมือ

เห็นได้ว่ากวีเอกของยุคต่างก็สืบขนบและเล่นกับขนบทางวรรณศิลป์ ด้วยการกำหนดเลือกเฟ้นเฉพาะตัว เช่นในประเด็นของการแสดงความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติ สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงอาศัยสัมผัสอันประณีตของพระมหาอุปราชาซึ่งเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ของเรื่องแสดงความขัดแย้งภายในอย่างปุถุชน และให้ความเป็นปุถุชนนั้นแสดงข้อจำกัดของชีวิตเพื่อสร้างความประทับใจและความชื่นชมในวีรกรรมของพระองค์เมื่อรับคำท้ายุทธหัตถี เจ้าพระยาพระคลัง(หน)พรรณนาความกำสรดของพระนางมัทรีท่ามกลางฉากธรรมชาติที่หวั่นไหวตาม ให้เห็นความทนทุกข์ เพื่อให้เข้าถึงความคิดหลักที่ว่าการสละอันยิ่งใหญ่ของมนุษย์คือการเอาชนะความผูกพันในความรักส่วนตัวและเสริมสร้างเมตตาต่อมวลมนุษย์ซึ่งแหวกว่ายอยู่ในห้วงอรรณพแห่งอวิชชา สุนทรภู่แสดงความเปล่าเปลี่ยวของตัวละครใน**พระอภัยมณี**ในฉากทะเลและป่าเขา เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความปรารถนา ความดิ้นรนในส่วนลึกของมนุษย์ อันนำไปสู่ภาวะหมุนเวียนของสุขและศึก กวีที่ร่วมกันรจนา**ขุนช้างขุนแผน** แสดงว่าความทุกข์ร้อนขัดสนและความรื่นรมย์ในการใช้ชีวิตท่ามกลางธรรมชาติในป่า สร้างภาวะความรักอันดูดดื่มใจแก่ขุนแผนและวันทอง

กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบขนบการพรรณนาธรรมชาติจากสมัยอยุธยาโดย

เฉพาะในงานประเภทนิราศ ความปั่นป่วนของธรรมชาติอันกว้างใหญ่และมีอำนาจเหนือความควบคุมของมนุษย์ แม้เป็นสิ่งที่คุ้นเคยกันดีในชีวิตจริง แต่กวีอยุธยาก็สามารถพรรณนาด้วยโวหารอธิพจน์และบุคลาธิษฐานในลีลาอุดมคตินิยม เช่น ใน**ทวาทศมาส**และ**กำสรวล** ลักษณะเช่นนี้ได้สืบมายัง**นิราศนรินทร์** ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในงานเหล่านี้เป็นเครื่องชี้ความยิ่งใหญ่ของอารมณ์ทุกข์เทวษแห่งมนุษย์ ความยิ่งใหญ่นี้แปลกกว่าสามัญเพียงใดย่อมเป็นพลังทางสุนทรียภาพเพียงนั้น ฉากธรรมชาติไกลตัว เช่น ป่า**หิมพานต์ใน<u>สมุทรโฆษคำฉันท์</u>** ฉากป่าเขาอันเยือกเย็น วังเวง และหินผาอันส่องประกายแวววามหลากสีสันใน**ลิลิตเตลงพ่าย** ฉากทะเลอันลึกล้ำ ครึกโครม ปั่นป่วน ไพศาล เงื้อมผาตระหง่าน หุบเหวอันเยียบเย็น และกาลเวลาที่ผันแปรทั้งอรุณรุ่ง สนธยา จนถึงดึกดื่นใน**พระอภัยมณี** เป็นวัสดุที่แสดงตัวตนในส่วนลึกของตัวละครด้วยกลวิธีการทำให้แปลก (defamiliarization) ที่ทำให้ผู้อ่านต้องเพ่งพินิจต่อตัวสื่อและสารอย่างดื่มด่ำ กล่าวได้ว่าไม่มีฉากธรรมชาติในงานประพันธ์ชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ไม่เชื่อมโยงกับตัวละคร ฉากธรรมชาติส่วนใหญ่พรรณนาผ่านการรับรู้ของตัวละครในสถานการณ์ที่สำคัญในโครงเรื่อง แม้กระทั่งฉากที่เป็นการพรรณนาของผู้เล่า โดยไม่กล่าวถึงการรับรู้ของตัวละคร ก็ให้ความรับรู้แก่ผู้อ่านที่โยงถึงตัวละครได้ เช่นฉากพรรณนาความยิ่งใหญ่แห่งกองทัพเตลงด้วยจำนวนพล ธุลีที่ฟุ้งจนฟ้ามืด และเสียงอึกทึกกึกก้องทำลายความสงัดของป่าเขา แต่ไม่อาจทำลายความอ้างว้างของพระมหาอุปราชาได้ ก็ได้เน้นบทครวญของพระมหาอุปราชาที่ไม่อาจสื่อสารกับผู้ใด

การสืบขนบ การเล่นกับขนบ หรือการปรับเปลี่ยนขนบในงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกิดขึ้นด้วยความมุ่งหมายเชิงสุนทรียะ ซึ่งประสานกับแก่นเรื่องอันเนื่องด้วยโลกทรรศน์ของยุคสมัย ลักษณะร่วมของบทพรรณนาธรรมชาติในงานสมัยนี้ที่เน้นความโดดเดี่ยวแปลกแยกของตัวละครมากกว่าการรับรู้ของธรรมชาติ มีเหตุผลสัมพันธ์กับความตระหนักในศักยภาพการเรียนรู้และแก้ปัญหาด้วยตัวเอง แม้ว่ายังมีความผูกพันต่อธรรมชาติแต่ก็แสดงว่า ความยิ่งใหญ่ของมนุษย์อยู่ที่การเผชิญความทุกข์ด้วยองค์ประกอบภายในของชีวิต แนวคิดนี้เกิดขึ้นควบคู่กับการลดลักษณะบุญญาธิการและอิทธิปาฏิหาริย์ของตัวเอก ดังเห็นได้จากลักษณะร่วมของพระสมุทรโฆษ อิเหนา ขุนแผน และ พระอภัยมณี โวหารบุคลาธิษฐานที่ยังใช้อยู่ในยุคนี้ มักปรากฏเพื่อเน้นความยิ่งใหญ่เป็นพิเศษของตัวเอก ซึ่งสามารถตีความในเชิงสัญญลักษณ์ คือใน **ร่ายยาวมหาเวส-สันตรชาดก**และ**ปฐมสมโพธิกถา** บุคลาธิษฐานได้แสดงความเป็นพิเศษของพระโพธิสัตว์

และพระศาสดาที่มีความหมายต่อโลก ในขณะที่แสดงการฝ่าฟันผจญทุกข์และความหวั่นไหวอย่างปุถุชนด้วยพระองค์เอง

เมื่อเทียบ**นิราศภูเขาทอง** กับ**นิราศนรินทร์** อาจกล่าวได้ว่าประสบการณ์สุนทรียะของนิราศมีขอบเขตกว้างขวางขึ้น ความเศร้าอย่างลึกซึ้งใน**นิราศภูเขาทอง** มีความเชื่อมโยงเกี่ยวเนื่องกับความผันผวนในโชคชะตาที่ต้องอธิบายด้วยคำว่าวาสนา ดังในคำประพันธ์ว่า "สิ้นแผ่นดินสิ้นรสสุคนธา **วาสนา**เราก็สิ้นเหมือนกลิ่นสุคนธ์" ความพลัดพรากจากรักอย่างชนิดที่ไม่อาจผูกพันกับใครได้เลยนั้น เป็นผลจากความเสื่อมลาภ ยศ อำนาจ และความสุขโสมนัส มีแต่เพียงความเจียมตนและกล้ำกลืนโทมนัสด้วยเกรงจะเจ็บช้ำหนักหนาขึ้นไปอีก

นวลักษณ์สำคัญของ**นิราศภูเขาทอง** คือการแจกแจงประสบการณ์เฉพาะอันแนบแน่นกับชีวิตของผู้แต่ง ซึ่งนับว่าแตกต่างอย่างมากจากนิราศโคลง ซึ่งบุคคลในนิราศทั้งผู้ครวญและนางเป็นบุคคลสมมุติ **นิราศภูเขาทอง** ได้อาศัยการประกอบวัสดุเช่นนี้โยงประสบการณ์ส่วนตัวไปสู่ประสบการณ์ร่วมของมนุษย์โดยใช้คำกล่าวทำนองภาษิต ซึ่งพิสูจน์ด้วยกาลเวลาอันยาวนาน เป็นเครื่องย้ำเน้นว่า ประสบการณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของความจริงในโลก และการประจักษ์ในประสบการณ์นั้นด้วยตัวเองเป็นเหตุสำคัญของความเข้าใจโลกและชีวิตอันถ่ายทอดสู่ผู้อ่าน ดังเช่น

โอ้เจดีย์ที่สร้างยังร้างรัก	เสียดายนักนึกน่าน้ำตากระเด็น
กระนี้หรือชื่อเสียงเกียรติยศ	จะมิหมดล่วงหน้าทันตาเห็น
เป็นผู้ดีมีมากแล้วยากเย็น	คิดก็เป็นอนิจจังเสียทั้งนั้น

ลักษณะรอบด้านของตัวละครที่เรียกว่า round character มีส่วนสัมพันธ์กับวัสดุอันหลากหลายในเรื่องซึ่งค่อย ๆ ปรากฏต่อเนื่องกันในเหตุการณ์ย่อย ๆ ของโครงเรื่องอันมีเอกภาพ ความยาวของ **อิเหนา ขุนช้างขุนแผน** และ**พระอภัยมณี** เป็นปัจจัยสำคัญแก่ความเข้มของสาร เช่น ความผิดแผกของอิเหนากับตัวละครส่วนมากในแง่ของความคิดเรื่องชาติกำเนิดและตระกูลวงศ์กับความรัก ความทุกข์และความพากเพียรของอิเหนาและบุษบาเมื่อติดตามหากันร่อนเร่ไปในความผันผ่านของกาลเวลา ลักษณะตรงข้ามทางอารมณ์และลักษณะนิสัยของขุนแผน เช่น ความอ่อนหวานอ่อนโยนกับความเหี้ยมโหดดุดัน ความหวั่นไหวอ่อนแอกับความเด็ดเดี่ยวห้าวหาญ ก็เป็นที่เข้าใจได้อย่างสมเหตุผล เพราะผู้แต่งสามารถแสดงความเป็นเหตุเป็นผลกันของเหตุการณ์ พฤติกรรมและ

ลักษณะนิสัย โดยที่ยังคงลักษณะเฉพาะของตัวละครไว้ได้อย่างสม่ำเสมอ ความอ่อนไหวและความเมตตาจนกลายเป็น "ใจอ่อน" ในหลายขณะ เป็นลักษณะนิสัยของพระอภัยที่ผิดจากตัวเอกในเรื่องอื่น ลักษณะนิสัยนี้ทำให้เข้าใจการเลือกใช้เพลงปี่ในสถานการณ์ต่าง ๆ และความสำเร็จในการครองใจคนทั้งหลาย ตลอดจนการเอาตัวไม่รอดจากเล่ห์กลโลกีย์ถึงขั้นหลงใหล

ความสมดุลของคุณลักษณะและข้อบกพร่องซึ่งมีอยู่ในทั้งตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์เป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งของประสบการณ์สุนทรียะในงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังเห็นได้ว่าลักษณะอ่อนไหว หวั่นไหวของพระมหาอุปราชาใน **ลิลิตตลงพ่าย** เป็นวัสดุที่เพิ่มความชื่นชมในวีรกรรมของพระองค์ และส่งผลให้ชื่นชมยิ่งขึ้นต่อพระนเรศวรซึ่งทรงมีชัยเหนือคู่ปรปักษ์ซึ่งทัดเทียมกันด้วยศักดิ์ศรีและคุณธรรม

ในขุนช้างขุนแผน เมื่อผู้แต่งกล่าวถึงความก้าวร้าวดุดันของขุนแผน นอกจากจะได้แสดงว่าขุนแผนถูกบีบคั้นจากเหตุการณ์และพฤติกรรมที่หยามหมิ่น หรือก่อทุกข์ทรมานสั่งสมเพิ่มพูนขึ้นทุกขณะแล้ว ยังได้ชี้ว่าความก้าวร้าวนั้นเป็นผลจากความรักในศักดิ์ศรี และความทระนงในความเก่งกล้าสามารถอันได้สร้างขึ้นจากความวิริยะบากบั่นและมุ่งมั่นของตน ความก้าวร้าวของขุนแผนเป็นสิ่งบรรเทาความคับข้องใจของตัวละครและผู้อ่าน ซึ่งได้รับรู้การถูกทำร้ายนั้น ถึงแม้ว่าความก้าวร้าวของขุนแผนสามารถทดแทนความร้ายกาจของขุนช้างที่กระทำทรยศอย่างขลาดได้ ผู้แต่งก็ได้เลือกแสดงการทดแทนนั้นในเหตุการณ์ที่ให้อารมณ์ขัน แทนที่จะเป็นการเข่นฆ่าถึงเลือดเนื้อ ด้วยเหตุผลคือ การทดแทนอย่างก้าวร้าวที่ส่งผลให้ขุนช้างต้องอับอายอย่างน่าขัน ชี้ว่า ในส่วนลึกแล้วขุนแผนยังเป็นคนมีเมตตา และมีน้ำใจเห็นแก่ความเป็นเพื่อน นอกจากนี้เหตุผลสำคัญอีกส่วนหนึ่ง ก็คือ องค์ประกอบในด้านลักษณะนิสัยของขุนช้าง และความสัมพันธ์ของขุนช้างกับวันทอง

องค์ประกอบสำคัญในด้านลักษณะนิสัยของขุนช้างก็คือ ความเคยชินที่จะได้ทุกสิ่งตามปรารถนาด้วยอำนาจทรัพย์สินของตน พฤติกรรมของขุนช้างแม้เลวร้ายเพียงใดก็ไม่ถึงขนาดเป็นความชั่วช้าสามานย์ผิดมนุษย์ สิ่งที่ไม่ทำให้รู้สึกว่าขุนช้างชั่วช้าจนเกินไปนั้น มี ๒ ประการคือ ขุนช้างมีความรักอย่างแท้จริงต่อวันทอง และให้คุณค่าแก่วันทองอย่างสูงส่ง การยื้อแย่งวันทองมาด้วยเล่ห์กลอย่างน่าชังเป็นผลจากความรักนั้น ความดีของขุนช้างสามารถโน้มใจวันทองให้เปลี่ยนจากความเกลียดชังขยะแขยงมาเป็นความห่วงใยผูกพัน และทำให้นางมีความสุขขึ้นภายหลังชีวิตสมรสครั้งแรกอับปางลง

นอกจากนี้พฤติกรรมที่ชั่วร้ายของขุนช้างยังประกอบขึ้นอย่างขลาดเขลา ซึ่งแสดงถึงความไร้สติปัญญาและขาดความเชื่อมั่นในตนเอง ความขลาดเขลาของขุนช้างเป็นปัจจัยหนึ่งที่สร้างอารมณ์ขันได้เป็นอย่างดี และไม่เหมาะที่จะถูกทดแทนอย่างรุนแรงถึงเลือดถึงเนื้อ อย่างเช่นที่ขุนแผนกระทำตอบต่อหมื่นหาญซึ่งมีฝีมือและสติปัญญาไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันมากนัก หากขุนแผนเช่นฆ่าขุนช้างก็จะไม่ได้เป็นเกียรติยศและแสดงความองอาจสามารถแต่ประการใด

ลักษณะน่าขันอย่างสม่ำเสมอของขุนช้างเป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของเอกภาพ พฤติกรรมชวนขันของขุนช้างในตอนประหารวันทอง เช่น หกล้มจมขี้หมา ถูกเตะและกีดกันออกนอกวง รวมทั้งการคร่ำครวญถึงวันทองด้วยถ้อยคำส่อนัยทางเพศ มองในแง่หนึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เข้ากับองค์ประกอบอื่นในตอนนั้น แต่เมื่อพิจารณาสัดส่วนของเนื้อความส่วนนี้ก็พบว่าเป็นส่วนแซมเพียงเล็กน้อย ซึ่งมีลักษณะเป็นองค์ประกอบที่สร้างความไม่เข้ากัน (discord)มากกว่าความไม่ประสาน (disharmony) ความไม่เข้ากันนี้ช่วยลดความรู้สึกเครียดเขม็งของบรรยากาศ ในเวลาเดียวกันก็ชี้ว่าผู้แต่งเข้าใจดีว่าคนอย่างขุนช้างจะต้องแสดงพฤติกรรมอย่างไรในเหตุการณ์นั้น และในภาวะวิกฤตเช่นนั้น ผู้อื่นโดยเฉพาะขุนแผนและพลายงามจะต้องมีปฏิกิริยาต่อขุนช้างอย่างไร พฤติกรรมเหล่านี้สมเหตุผลและสอดคล้องกับช่วงตอนอื่นของเรื่อง เมื่อถึงขณะที่วันทองถูกฟันขุนช้างก็ได้รับความกระทบกระเทือนถึงกับแน่นิ่งไปเช่นเดียวกันกับผู้อื่นที่รักและผูกพันต่อนาง

ในแง่ความสัมพันธ์ต่อแก่นเรื่อง ความรู้สึกชวนสลดในหายนะของชีวิตวันทองมิได้ลดหย่อนลงเพราะบทตลกของขุนช้าง ผู้อ่านมิอาจปฏิเสธได้ว่าขุนช้างมิใช่ตัวการสำคัญของเคราะห์กรรมของผู้เป็นที่รัก แม้จะมิใช่ตัวการเพียงผู้เดียว ความขลาดและเขลาของขุนช้างที่ก่อความสูญเสียแก่ตัวเองและผู้อื่นเป็นบทเรียนราคาแพงของความโลภ หลงและโทสะ กล่าวได้ว่าขุนช้างเป็นตัวแทนของมนุษย์ที่ก่อความพินาศอย่างโง่เขลา แต่ขุนช้างก็มิได้แตกต่างจากขุนแผน พลายงามเท่าใดนัก ความเขลาของคนเหล่านี้มีมูลมาจากการมุ่งสนองความปรารถนาของตนทั้งที่เนื่องด้วยความรักและความชัง จนขาดความเฉลียวและหนักหนาถึงขั้นรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ที่สำคัญคือหลงลืมคำนึงถึงขอบเขตของชะตากรรมและปัญหาอันกว้างใหญ่ ซึ่งโยงกับสถานภาพของตนในระบบสังคม

ความผันแปรของอารมณ์ในเหตุการณ์ต่อเนื่องเป็นวัสดุและกลวิธีอีกประการหนึ่งที่สร้างความพินิจต่อเนื้อหาทั้งทางอารมณ์และความคิดในหลายแง่หลายมุม มีทั้งการเหนี่ยวโน้มอารมณ์ให้ร่วมรับรู้กับสถานการณ์และความสะทกสะเทือนหวั่นไหวไปกับ

ตัวละคร และทำให้ถอยห่างออกมาด้วยอารมณ์ขัน แต่ช่วยบรรเทาความรุนแรงร้ายกาจของเหตุการณ์ เช่นในกรณีของวันทองที่ถูกฉุดเข้าหอภายหลังการวิวาทกับขุนแผนเพราะเกิดหึงกับลาวทอง

ถ้อยคำของตัวละครเป็นวัสดุสำคัญอีกส่วนหนึ่งของสาร นอกจากบ่งชี้ลักษณะนิสัย พฤติกรรมทางความคิดและอารมณ์ของตัวละครแล้ว ยังบ่งบอกโลกทรรศน์ของผู้แต่งโดยส่วนรวม แต่จะต้องวิเคราะห์ด้วยการตีความที่เชื่อมโยงกับบริบท เช่น คำสอนของพระฤาษีแก่สุดสาคร ผู้แต่งได้ใช้โลกทรรศน์เป็นวัสดุแสดงการครุ่นคิด การหาทางออก และการตกลงใจของตัวละครในสถานการณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะโลกทรรศน์อันเนื่องด้วยพุทธศาสนาซึ่งอธิบายความเป็นไปของชีวิต และจัดเป็นโลกทรรศน์ของสมัยนี้ สาระจากเนื้อหาของเรื่องจะต้องก่อตัวขึ้นจากการพิจารณาอย่างละเอียดของผู้เสพ มิฉะนั้นก็จะได้รับความเพลิดเพลินจากเนื้อเรื่องเท่านั้น เห็นได้ว่าในเรื่องอันยืดยาวเหล่านี้ หากผู้แต่งตั้งใจจะเล่าเนื้อเรื่องเพียงอย่างเดียวก็ไม่จำเป็นต้องเลือกเฟ้นวัสดุทั้งด้านเสียง คำ ความหมาย ฉันทลักษณ์ และสำนวนโวหาร เช่น การพรรณนาด้วยความเปรียบต่าง ๆ อย่างไว้ฝีมือเช่นนี้ นอกจากนี้งานส่วนใหญ่แต่งจากเนื้อเรื่องที่รู้จักกันอยู่แล้ว ผู้เสพจึงน่าจะพอใจต่อสำนวนโวหารอันแสดงถึงการตีความของผู้แต่งมากกว่าเนื้อเรื่อง

งานที่ดำเนินตามมาตรฐานของบทประพันธ์สมัยอยุธยาในแง่รูปแบบนั้นมิใช่การสร้างซ้ำ แต่เป็นการสร้างใหม่เพื่อเทียบมาตรฐานเดิม กวีได้ปรับใช้ภาษาซึ่งเป็นส่วนผสมของภาษาเก่าอันตกทอดมา ประกอบด้วยคำไทยเก่าและคำยืมที่ยังมีความหมายอยู่ เพื่อสื่อความอันมีลักษณะบางประการห่างไกลจากผู้รับแต่สามารถกระตุ้นการรับรู้และความหฤหรรษ์ทางอารมณ์และความคิดอันพึงพิศวง สิ่งที่ทำให้สารในงานประเภทนี้ไม่ห่างไกลจากผู้รับจนเกินไปก็คืออัจฉริยภาพทางภาษาของผู้แต่งที่สามารถใช้ลักษณะสำคัญของภาษาในยุคของตนเป็นปัจจัยสร้างองค์ประกอบที่มีนัยสำคัญทางความหมาย เช่นการใช้กลวิธีซ้ำเสียงและใช้คำพ้องความหมายในประโยคสมดุลทางโครงสร้าง และใช้รูปประโยคในมาลาต่าง ๆ สลับสับเปลี่ยนไปเพื่อแสดงภาวะอารมณ์อันผันแปรตามสถานการณ์ เห็นได้ว่าการยึดความเคร่งครัดทางฉันทลักษณ์ของงานบางประเภท เช่นโคลงเกิดขึ้นเพราะมีความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษา แต่กวีมีความเชื่อมั่นในความพากเพียรและความสามารถในยุคของตนว่าต้องพิสูจน์ด้วยการสร้างงานใหม่ในแบบรูปงานประพันธ์อันมีพลังนั้นให้เทียบเท่างานแบบฉบับของยุคก่อน นอกจากนี้ในงานประเภทคำฉันท์ เช่น **สมุทรโฆษคำฉันท์**ตอนปลาย ผู้ทรงนิพนธ์ก็ได้ทรงแสดงว่าการปรับ

ใช้คำไทยให้เข้ากับบังคับเรื่องครุ ลหุ ต้องอาศัยความเข้าใจในระบบการลงเสียงหนักของภาษาไทย หรือจับจังหวะการออกเสียงของคำไทยได้ มโนทัศน์นี้สืบมาจากขนบการแต่งฉันท์ในสมัยอยุธยา

ในส่วนของงานประเภทกลอน งานประพันธ์ประเภทนี้ของรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นข้อพิสูจน์อันดียิ่งของพัฒนาการด้วยลีลาเฉพาะของผู้แต่ง จนถึงกลอนสุนทรภู่ซึ่งได้เป็นแบบที่นิยมสูงสุด และเป็นจุดสุดท้ายของพัฒนาการที่ปรับลักษณะกลบทมาใช้ในงานขนาดยาวได้อย่างสม่ำเสมอ สิ่งที่น่าสนใจในงานประเภทกลอนก็คือ กวีรัตนโกสินทร์มิได้ยึดงานอยุธยาเป็นอุดมคติเช่นในงานที่แต่งด้วยคำประพันธ์แบบเดิม หากมีความเชื่อมั่นที่จะขัดเกลางานกลอนอยุธยาด้วยความเพ่งพินิจอย่างพิถีพิถันโดยคำนึงถึงการนำมาใช้ เช่นการขับ การร้อง และการอ่านเพื่อฟัง

ในแง่เนื้อหา พลังทางสุนทรียะของรูปแบบในงานประพันธ์สมัยนี้ทั้งสองลักษณะดังกล่าวข้างต้นมีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาของงานอย่างแยกขาดจากกันไม่ได้ เป็นพลังอันเนื่องด้วยความพอเหมาะของตัวสื่ออันประกอบด้วยวัสดุอันหลากหลายซับซ้อนวิจิตรบรรจง ที่นำพาสารอันหลากหลายเข้มข้นมาสู่ผู้รับให้ได้รับรู้ความหวั่นไหวทางอารมณ์ ความครุ่นคิด การตัดสินใจ และพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งแสดงถึงความเข้าใจชีวิตและเข้าใจมนุษย์ของผู้แต่งผ่านการตีความตามโลกทรรศน์ของสังคมในยุคสมัยนั้น

โลกทรรศน์ของสมัยเกี่ยวกับมนุษย์ซึ่งเป็นลักษณะเด่นด้านหนึ่งของงานสมัยนี้ก็คือความเข้าใจในข้อด้อยและศักยภาพของมนุษย์ ซึ่งให้ทั้งความน่าเอาะหยันและชื่นชมการตีความของผู้แต่งต่อความเป็นไปของชีวิต ด้วยความชื่นชมต่อมนุษย์ แม้จะได้แสดงว่ามนุษย์มีข้อจำกัดหลายประการ และมีขอบเขตการต่อสู้อันกว้างขวาง แต่ก็มีพลังอารมณ์และปัญญาที่จะฝ่าฟันอุปสรรคของชีวิตทั้งที่ประสบความสำเร็จและล้มเหลว ทั้งที่ต้องผ่านความผิดพลาด พลั้งพลาด ทั้งที่ต้องอยู่ในภาวะจำยอม แต่ก็มีความทระนงในศักดิ์ศรีและเผชิญหน้ากับความจริงได้อย่างองอาจ ไม่ว่ามหาบุรุษหรือคนสามัญ ต่างมีลักษณะร่วมกันที่ความรับรู้อันละเอียดอ่อนและความมุ่งมั่นในชีวิตท่ามกลางความผันผวนอันรุนแรงและยาวนาน แม้ในงานที่แต่งต่อจากสมัยอยุธยา เช่น**สมุทรโฆษคำฉันท์** ก็สามารถให้ความตรึงใจในส่วนนี้ได้เหนือลักษณะเชิงอิทธิฤทธิ์

การสืบขนบทางวรรณศิลป์จากยุคก่อน เป็นสิ่งที่กระทำด้วยความตระหนักว่าขนบดังกล่าวเป็นอุปกรณ์ที่มีประสิทธิภาพในการสื่อสาร นั่นคือผู้แต่งได้แสดงให้ประจักษ์ว่าสามารถใช้ขนบเก่าในมิติใหม่หรือแง่มุมใหม่ ที่ให้ความรู้สึกใหม่ เช่น สำนวน

นิราศใน**ลิลิตเตลงพ่าย** ซึ่งสามารถเชิดชูเนื้อหาทางอารมณ์ของเรื่องได้อย่างโดดเด่น และเป็นส่วนสำคัญของการตีความชีวิตของผู้ทรงนิพนธ์ซึ่งให้ความนับถือแก่มนุษย์ การอธิบายความสามารถจากการศึกษาเรียนรู้ฝึกฝนของตัวเอกที่ปรากฏผลในเชิงปฏิบัติมากกว่าการเน้นอาวุธคู่บุญและฤทธิ์เดช ใน**อิเหนา สังข์ทอง** และ**พระอภัยมณี** ทำให้เห็นความเชื่อมั่นในมนุษย์ที่มีหังการท่ามกลางอุปสรรคปัญหา

ประสบการณ์อันพึงพิศวงของตัวละครในฉากอันวิจิตรและส่งผลกระทบทางอารมณ์อย่างลึกล้ำ เป็นวัสดุสำคัญที่ชักพาผู้อ่านให้ละทิ้งโลกที่เป็นจริงไปสู่โลกในจินตนาการที่ห่างไกล แต่ให้ความเข้าใจอย่างใกล้ชิดต่อความเป็นจริงซึ่งไม่ผูกติดกับกาลเวลาและถิ่นที่ การร้อยกรองถ้อยคำด้วยกลวิธีทางวรรณศิลป์ ทำให้ภาษาในงานประพันธ์เหล่านี้มีความเป็นพิเศษและเป็นประสบการณ์พิเศษ เช่น การใช้ฉันท์พรรณนาการต่อสู้ของพระโพธิสัตว์ การใช้สัมผัสใน ใน**พระอภัยมณี** เป็นต้น ซึ่งสร้างความประสานทางเสียงอันแสดงความเลื่อนไหล พลิ้วไหวของธรรมชาติและอารมณ์ นอกจากนี้อารมณ์ที่ผันแปรในเหตุการณ์ต่อเนื่อง อารมณ์หลากหลายในฉากเดียวกันในเสภา**ขุนช้างขุนแผน** การแสดงความไม่รู้ของตัวละคร ในขณะที่ผู้เสพรู้ความจริงอย่างละเอียด เช่นใน **อิเหนา สังข์ทอง** และ**ขุนช้างขุนแผน** ล้วนแล้วแต่เป็นวัสดุและกลวิธีอันสร้างพลังแก่การสื่อสารและมีผลต่อบูรณภาพของเรื่อง

สิ่งที่สำคัญก็คือการสร้างตัวละครในงานที่เรียบเรียงและขัดเกลาขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เน้นโครงเรื่องที่เรียกร้องความสนใจมากขึ้น เช่นกระตุ้นให้ใคร่รู้ว่าปันหยีกับอุณากรรณจะจำกันได้เมื่อไรและอย่างไร เมื่อขุนแผนเข้ามอบตัวจะได้รับโทษทัณฑ์หรือไม่ หรือพระอภัยจะเอาชนะศึกลังกาได้อย่างไรในเมื่อหลงใหลในรสเสน่หาถึงเพียงนั้น ใน**ลิลิตเตลงพ่าย**แม้ดำเนินความตามพงศาวดาร แต่การพรรณนาบทนิราศที่แสดงความขัดแย้งภายในอย่างหนักหน่วงของพระมหาอุปราชาก็ก่อความพิศวงและชื่นชมเมื่อทรงรับคำท้ายุทธหัตถีด้วยขัตติยมานะและคุณธรรมของนักรบ

ศักยภาพของตัวเอกในงานชิ้นเอกของสมัยนี้มักปรากฏควบคู่กับความโดดเดี่ยวเปล่าเปลี่ยว ในขณะที่ขอบเขตการต่อสู้ของตัวละครดูจะกว้างขวางยิ่งขึ้นด้วยความซับซ้อนของความสัมพันธ์กับผู้อื่นและเงื่อนไขทางสังคม เช่นใน **อิเหนา ขุนช้างขุนแผน** และ**พระอภัยมณี** ลักษณะร่วมของงานชิ้นเอกสามเรื่องนี้ซึ่งเน้นการเดินทางผสมการผจญภัยมีนัยะเชื่อมโยงกับศักยภาพในการเสาะแสวงหาสิ่งซึ่งตัวละครเล็งเห็นว่าเป็นคุณค่าของชีวิต คือความรัก(**อิเหนา**) ศักดิ์ศรี และความทระนง(**ขุนช้างขุนแผน**) และวิชาอันเกื้อ

หนุนสถานภาพ(**พระอภัยมณี**) ถึงแม้ว่า**พระอภัยมณี** มีลักษณะพิเศษที่เป็นเรื่องซึ่งผู้แต่งผูกขึ้นเอง ก็เป็นการรวบรวมประสบการณ์ร่วมของยุคและวัสดุที่ตกทอดมาจากยุคก่อนประมวลขึ้นด้วยการเลือกเฟ้นอันมีเป้าหมาย งานทั้งสามเรื่องนี้ไม่แสดงคำตัดสินเชิงจริยธรรมอย่างโจ่งแจ้ง หากแต่ได้แสดงความจริงของชีวิตให้ผู้รับได้สัมผัสอย่างละเอียดหลายแง่มุม และยั่วยุให้ขบคิดพิจารณาตีความจากวัสดุอันประณีต

บทที่ ๕

สรุป

วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในระบบคุณค่าของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของยุค ซึ่งแม้จะได้รับอิทธิพลจากสมัยอยุธยา แต่ก็เป็นสิ่งที่สร้างใหม่มากกว่าสร้างซ้ำ ความใหม่หรือนวลักษณ์ของงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือความแหลมคมลึกซึ้งในการวิเคราะห์ตีความและการอธิบายปัญหาของมนุษย์ เนื้อหาดังกล่าวนี้ประกอบขึ้นด้วยความเชื่อมั่นว่ามนุษย์มีศักยภาพที่จะกำหนดแนวทางชีวิตและเผชิญปัญหาท่ามกลางชะตากรรมอันเนื่องด้วยข้อจำกัดของชีวิต นวลักษณ์เช่นนี้ได้ส่งผลเป็นเนื้อหาอันลุ่มลึกและทรงพลังของงานเขียนที่ตอบสนองความมุ่งมั่นบากบั่นที่จะฟื้นฟูความเจริญขึ้นภายหลังความสูญเสีย กล่าวได้ว่านวลักษณ์ของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นบ่งชี้ว่าวรรณคดีในยุคนี้มีพัฒนาการขึ้นกว่าวรรณคดีสมัยอยุธยาในหลายแง่มุม

กระบวนการสร้างเสพวรรณคดีในรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรากฐานหยั่งลึกสืบจากมโนทัศน์สองประการ คือ มโนทัศน์เรื่องการเล่นของชนเผ่าไทตั้งแต่ยังเป็นประเพณีมุขปาฐะเพื่อแสดงออกซึ่งความผาสุกของชุมชน ประสานกับมโนทัศน์ของการบำเพ็ญบารมีในโลกทรรศน์อันเนื่องด้วยพุทธศาสนา บารมีที่สำคัญในวัฒนธรรมนี้คือทานบารมีประกอบกับปัญญาบารมีและวิริยบารมี หรือกล่าวได้ว่า การให้ปัญญาเป็นทานด้วยความวิริยะเป็นอุดมคติของการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ในวัฒนธรรมไทย การเน้นปัญญาเป็นเพราะความสำนึกใน ๓ สิ่ง คือความยิ่งใหญ่ของเนื้อหา พลังของวัสดุแห่งการสื่อสารคือภาษาและความรับรู้ของผู้สื่อและผู้รับที่จะเชื่อมต่อกันได้ด้วยสื่อนั้น

การเน้นปัญญาในการสร้างงานซึ่งเป็นวัตถุสุนทรียอันส่งผลกระทบทางอารมณ์อย่างลึกซึ้ง ชี้แสดงว่าในมโนทัศน์นี้ปัญญาและอารมณ์มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน เนื้อหาทางความคิดและเนื้อหาทางอารมณ์ของงานประพันธ์ชิ้นเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นบ่งบอกว่าความรู้เท่าทันในธรรมชาติทางโลกียวิสัยของมนุษย์และความเข้าใจชีวิตเป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ และคุณธรรมสำคัญที่ปรากฏผ่าน

พฤติกรรมของตัวละครและโครงเรื่องก็คือการผจญต่อความทุกข์ของชีวิตอย่างแกร่งกล้า การเน้นความสำคัญของทุกข์ในงานเขียนของยุคนี้เป็นมรดกทางปัญญาจากโลกทรรศน์ในพุทธศาสนา ที่ทำให้กวีสร้างสุนทรียรสจากการเผชิญกับความผันผวนในความจริงของชีวิต เห็นได้จากงานประเภทสำคัญของยุคนี้คือนิราศ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของยุคและมีนัยสำคัญเชื่อมโยงกับประสบการณ์ในชีวิตของผู้แต่ง โดยเฉพาะสุนทรภู่ซึ่งแต่งนิราศไว้มากที่สุด และมีชื่อเสียงแพร่หลายมากที่สุด แนวคิดเช่นนี้ได้ปรากฏในงานประเภทนิยายและบทละครด้วย ดังเห็นได้จากโครงเรื่องที่เน้นการต่อสู้และแก้ปัญหาของตัวเอกในขอบเขตอันกว้างใหญ่ เช่น ในกรณีของอิเหนา บุษบา พระสังข์ รจนา ขุนแผน วันทอง พระอภัยมณี และนางละเวง เป็นต้น งานเหล่านี้ได้แสดงอิทธิพลของความคิดจากเรื่องชาดกและเรื่องที่แต่งตามแนวชาดกหรือเทียบชาดกในพุทธศาสนาที่เห็นได้ชัดที่สุด คือ **สมุทรโฆษคำฉันท์** โดยเฉพาะตอนปลายที่แต่งในยุคนี้เป็นตอนที่มุ่งเชิดชูการบำเพ็ญบารมีด้วยขันติวิริยะของพระโพธิสัตว์ตัวแทนของมนุษย์ปุถุชนที่ต้องฝ่าฟันกับความไร้แก่นสารของชีวิต นอกจากนี้งานเก่าแก่ เช่น **มหาเวสสันตรชาดก** ในอรรถกถาชาดกก็ได้บันดาลใจให้เกิด**ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก**สำนวนรัตนโกสินทร์ อันเป็นฉบับที่แสดงความหวั่นไหวทางอารมณ์ของตัวละครทั้งตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์ได้อย่างมีพลังมากที่สุดในบรรดา "หนังสือมหาชาติ" ด้วยกันตั้งแต่สมัยอยุธยา

น่าสนใจอย่างยิ่งว่าผู้สร้างงานชิ้นเอกของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความเข้าใจในมนุษย์อย่างถึงแก่นด้วยมโนทัศน์เกี่ยวกับส่วนประกอบทางจิตของชีวิต ตัวละครทั้งตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์จึงไม่ได้ผิดแผกแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง กล่าวได้ว่าลักษณะร่วมของตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์ในงานชิ้นเอกของยุคนี้คือลักษณะร่วมของมนุษย์โดยทั่วไปที่ร่วมชะตากรรมเดียวกันในวังวนของสังสารวัฏ ตัวละครแม้แสดงออกซึ่งศักยภาพก็มีความโดดเดี่ยว และดูเหมือนว่าความโดดเดี่ยวนั้นยิ่งเน้นความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ซึ่งแม้มีข้อจำกัดเพียงใดแต่ข้อจำกัดนั้นก็ไม่อาจปิดกั้นความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ได้ ดังนั้นศักยภาพจึงปรากฏท่ามกลางความผันผวน มโนทัศน์เช่นนี้ทำให้บทพรรณนาธรรมชาติที่แสดงตัวตนในส่วนลึกและกระบวนการทางจิตสำนึกของตัวละครทั้งตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์เป็นวัสดุสำคัญอันมีเอกภาพกับองค์ประกอบอื่นในเรื่อง ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอย่างน่าสนใจใน**ลิลิตเตลงพ่าย**ซึ่ง"เล่น"ขนบนิราศในการสร้างตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ให้มีชีวิตเพื่อเน้นความคู่ควรทางคุณธรรมของฝ่ายปฏิปักษ์กับตัวเอกในวีรกรรมทางประวัติศาสตร์ การประกอบวัสดุเช่นนี้เป็นสิ่งแปลกเปลี่ยนจากขนบวรรณคดียอพระเกียรติแต่เดิม การเน้นคุณธรรมของการผจญทุกข์ทั้งในฝ่ายตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งไม่แบ่งแยกกันที่จริยธรรมของ**ลิลิตเตลงพ่าย**ไม่ต่างจาก**พระอภัยมณี**เท่าใดนัก ทั้ง ๆ ที่บทประพันธ์ทั้งสองเรื่องนี้ดูแตกต่างกันอย่างมากที่รูปแบบภายนอก

แม้ในงานที่ตัวละครมีข้อบกพร่องทางจริยธรรมและข้อบกพร่องนั้นแสดงชัดในฝ่ายปฏิปักษ์มากกว่าตัวเอก ก็เห็นได้ว่าตัวเอกไม่ใช่บุคคลที่ดีพร้อมไปเสียทั้งหมด เช่น **ขุนช้างขุนแผน**ผู้แต่งใช้ประสบการณ์อันเปี่ยมด้วยความเข้าใจชีวิตแสดงความสมดุลของตัวละครทั้งสองฝ่าย การตัดสินเชิงจริยธรรมไม่ปรากฏโจ่งแจ้ง แต่ที่เห็นชัดก็คือความบกพร่องทางจริยธรรมเป็นเรื่องธรรมดาของปุถุชน เคราะห์กรรมมักเกิดจากข้อจำกัดทางปัญญาของมนุษย์ ถึงกระนั้นท่ามกลางความโหดร้ายของชีวิต ข้อด้อยและความอัปลักษณ์ของชีวิตมนุษย์ก็ยังเชิดชูคุณค่าทางจิตวิญญาณที่ผุดเด่นขึ้นจากสถานการณ์อันเนื่องด้วยข้อจำกัดนั้น นอกจากนี้การยั่วล้อความผิดพลาดของชีวิตด้วยอารมณ์ขันยังเป็นสิ่งผ่อนคลายความโหดร้ายนั้นและทำให้เกิดการพิจารณาชีวิตอย่างวิพากษ์วิจารณ์สูงขึ้น

ความแหลมคมในการมองปัญหาและความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์เป็นนวลักษณ์ของวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มิได้ตัดขาดจากรากฐานของยุคก่อน ๆ เห็นได้ว่ามีความเชื่อมโยงของการสร้างเสพวรรณคดีของยุคนี้กับมโนทัศน์เรื่องการเล่นซึ่งเป็นมโนทัศน์เก่าแก่ของชนเผ่าไท การเล่นมีความหมายลึกล้ำเทียบเท่ากับการสร้างเสพศิลปะซึ่งผู้สร้างและผู้เสพไม่แยกขาดจากกัน ในงานบางประเภท เช่น นิราศ การสร้างวรรณศิลป์เป็นวิถีทางผ่อนคลายความโทมนัสของผู้สร้างและผู้เสพด้วย ความโสมนัสกับความคลายโทมนัสเป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน การบำเพ็ญทานบารมีด้วยการสร้างศิลปะโดยเฉพาะวรรณศิลป์จึงเป็นการสร้างกุศลที่ให้ความสุขและชี้ความเป็นปรกติสุขของแผ่นดิน ซึ่งมิได้หมายความว่าปราศจากปัญหาความทุกข์ยาก แต่ความปรกติสุขนั้นหมายถึงการดำเนินชีวิตในครรลองแห่งการรู้จักปัญหาและความทุกข์ ผ่านความรู้สึกและการรับรู้ที่ถูกเร้าโดยวัตถุสุนทรีย์ คุณค่าของวรรณศิลป์จึงกล่าวได้ว่าคือเครื่องบำรุงใจ การเน้นความสำคัญของปัญญาในการสร้างงานเป็นเหตุผลที่กวีได้รับการยกย่องเป็นปราชญ์ผู้มีภารกิจในการสร้างสรรค์สมบัติอันจะคงทนต่อการพิสูจน์นับตั้งแต่ยุคสมัยของตนเป็นต้นไป

ปัญญาของผู้เสพก็เป็นสิ่งจำเป็นเช่นกัน แม้ไม่ถึงขนาดผู้สร้าง ความซับซ้อนและพลังของเนื้อหาทางอารมณ์และความคิดในงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นมูลสำคัญข้อหนึ่งที่ทำให้เกิดข้อเรียกร้องต่อการใช้ปัญญาและวิจารณญาณของผู้เสพควบคู่ไปกับการปล่อยตนให้อยู่ในความครอบงำของความหฤหรรษ์ ปัญญาที่เกื้อกูลความหฤหรรษ์และความงามก็คือปัญญาที่แฝงอยู่ในสาร ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของงานชิ้นเอก เช่น **อิเหนา ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี** โดยเฉพาะในเรื่องหลังนี้ ความสำคัญของการเล่นกับความสำคัญของปัญญาปรากฏควบคู่กันเสมอ เพลงปี่ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเล่นหรือศิลปะ ต้องประกอบขึ้นและใช้ด้วยปัญญาและความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ การ

เล่นหรือศิลปะจึงเป็นส่วนของการแก้ปัญหาชีวิตและสังคมได้พอ ๆกับอาจเป็นเครื่องนำไปสู่ความยุ่งยากได้หากขาดปัญญากำกับ และปัญญาที่สำคัญที่สุดก็คือการรู้เท่าทันโลกและชีวิต

สิ่งที่ชี้ว่าวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่ใช่การสร้างซ้ำงานสมัยอยุธยาก็คือการพัฒนาเนื้อหาและรูปแบบรวมทั้งกลวิธีที่มีลักษณะเฉพาะอย่างชัดเจน มีการสืบทอดมโนทัศน์สำคัญบางประการของสถาบันวรรณคดีในยุคก่อน มโนทัศน์ดังกล่าวได้แก่ มโนทัศน์การเล่นและมโนทัศน์การสร้างกุศลหรือการบำเพ็ญบารมีเพื่อเป็นวิถีสู่ความหลุดพ้นอันเป็นอุดมคติสูงสุดในโลกทรรศน์ทางพุทธศาสนา ในโลกทรรศน์ของปราชญ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ ศิลปะจะเป็นรองก็แต่ศาสนาเท่านั้น และอาจเป็นหนทางสู่ความบรรลุอุดมคติทางศาสนาได้ด้วย มโนทัศน์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือมโนทัศน์เรื่องการเกลากลอนซึ่งมีมาแต่สมัยอยุธยาอันเป็นมรรควิถีสำคัญที่แสดงถึงประสบการณ์ร่วมของผู้สร้างและผู้เสพ โดยเฉพาะผู้เสพนั้นจะยังมีต่อไปไม่จบสิ้น มโนทัศน์นี้เชื่อมโยงกับมโนทัศน์ที่จะสร้างศิลปะให้เป็นวัตถุสุนทรีย์ชั้นเลิศเท่าที่สติปัญญาและความรับรู้อันประณีตของมนุษย์จะอำนวยให้ การประกอบวัสดุอย่างพิถีพิถันของงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นข้อยืนยันมโนทัศน์นี้ แม้อาจกล่าวว่างานที่ใช้ฉันทลักษณ์เดิมคือโคลงฉันท์กาพย์ร่ายอาจมีข้อจำกัดอยู่บ้างเพราะความเปลี่ยนแปลงของภาษา(ในกรณีของโคลง)และการผูกพันอยู่กับบรรทัดฐานเชิงอุดมคติจากงานยุคเก่า แต่กวีเอกของรัตนโกสินทร์ก็ได้พิสูจน์ว่า ความมีชีวิตและคุณค่าของงานเก่าได้กระตุ้นความมุมานะบากบั่นของตน ให้เอาชนะอุปสรรคอันเนื่องจากความเปลี่ยนแปลง และนำวัสดุในส่วนคล้ายคลึงกับงานเก่ามาใช้ประสานกับวัสดุในยุคของตนได้อย่างกลมกลืนและมีพลัง โดยสามารถให้แง่มุมของแนวคิดและสัมผัสทางอารมณ์ในประสบการณ์ของยุคใหม่ วัสดุและรูปแบบอย่างเก่านั้น แม้ได้สร้างระยะห่างแก่ผู้รับ แต่ก็ได้กระตุ้นการรับรู้ต่อสารอันพึงพิศวงที่ไม่ขึ้นแก่กาลและสถานที่

ความเพ่งเล็งต่อการประกอบวัสดุเพื่อสร้างงานอันเป็นวัตถุสุนทรีย์ทำให้เกิดการพัฒนาแก่คำประพันธ์ชนิดใหม่ คือกลอน ที่เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็วและเป็นคำประพันธ์ที่สำคัญของยุคนี้ พัฒนาการที่สำคัญก็คือการใช้ประโยชน์จากความประสานอย่างสม่ำเสมอของเสียงในลักษณะกลบทเพื่อสื่อความได้หลากอารมณ์ในเรื่องขนาดยาวลักษณะกลอนเช่นนี้ ซึ่งนำโดยสุนทรภู่ ก็คือจุดยอดของพัฒนาการของกลอน ความงดงามที่ปรากฏชัดที่สุดในสารของวัสดุเช่นนี้คือความพลิ้วไหวของอารมณ์ที่สัมพันธ์กับความเลื่อนไหลของธรรมชาติซึ่งมีทั้งความกลมกลืนและแปลกแยกจากมนุษย์

เห็นชัดว่าคุณค่าสำคัญของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือเอกภาพของงานที่สามารถประสานคุณค่าทางสุนทรียะกับคุณค่าทางจริยธรรมได้อย่างกลมกลืน ความเป็นวัตถุสุนทรีย์ที่ปรากฏเด่นและให้ความตรึงใจอย่างลึกซึ้งด้วยวัสดุที่จัดเข้าเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของงาน เป็นสิ่งเร้าการเพ่งพินิจในหลายแง่มุมทั้งด้านอารมณ์และความคิดซึ่งสัมพันธ์กัน การไม่แสดงคำตัดสินเชิงจริยธรรมอย่างโจ่งแจ้งในงานส่วนใหญ่ของยุคนี้ได้ให้ข้อคิดเชิงจริยธรรมอย่างแนบเนียนลุ่มลึก การลดลักษณะเชิงอุดมคติอย่างตายตัวในตัวเอก เป็นสิ่งเสริมความลุ่มลึกในส่วนนี้เพราะทำให้เห็นความสำคัญของการเสาะหาอุดมคติที่เหมาะสมจากสภาพการณ์ที่เป็นจริงของชีวิต

ความซับซ้อนและเข้มข้นของเอกภาพดังกล่าวเป็นมูลเหตุที่ทำให้งานของยุคนี้เป็นงานสร้างสรรค์อันพึงพิศวง และให้ความรู้สึกเชิงวิจารณ์แก่ผู้เสพได้เสมอมา อันทำให้เกิดข้อถกเถียงในกิจกรรมเชิงปัญญาในสมัยหลัง แต่ความซับซ้อนและเข้มข้นดังกล่าวอาจทำให้เกิดความเข้าใจในเชิงลบต่อคุณค่าของงานได้เหมือนกัน หากไม่สามารถหยั่งเห็นความซับซ้อนนั้นแต่จับเอาวัสดุบางส่วนหรือเนื้อหาบางอย่างมาพิจารณาโดยไม่คำนึงถึงเอกภาพของงานซึ่งให้แรงกระตุ้นอันลึกซึ้งได้ ทั้งนี้ย่อมแสดงว่างานอันสร้างจากยุคซึ่งมีอัจฉริยภาพนี้มีลักษณะของวรรณกรรมเอกที่คงทนต่อการตรวจสอบอันหลากหลาย คุณค่าสำคัญซึ่งเป็นปัจจัยของคุณสมบัตินี้ก็คือเนื้อหาที่ให้ความนับถือชื่นชมและกระตุ้นความนับถือชื่นชมต่อมนุษย์ โดยแสดงผ่านวัสดุคือภาษาอันมีประสิทธิภาพด้วยอัจฉริยภาพร่วมของผู้แต่งในลีลาแตกต่างกัน

การดำรงอยู่อย่างมีความหมายของงานประพันธ์ในสถาบันวรรณคดีของยุคนี้คือการตอบสนองความต้องการเชิงสุนทรียะของยุคซึ่งเห็นคุณค่าของปัญญาตามแนวพุทธศาสนา การประกอบวัตถุสุนทรีย์ด้วยวัสดุอันทรงพลังด้วยศักยภาพของผู้แต่งได้พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็วในบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เพิ่งฟื้นขึ้นจากความสูญเสีย มีการผ่อนคลายของระบบไพร่สัมพันธ์กับความขยายตัวทางเศรษฐกิจและการฟื้นฟูอุดมการณ์ทางพุทธศาสนาพร้อมทั้งการศึกษารากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมที่เคยรุ่งเรืองอยู่ในยุคก่อน บริบททางสังคมวัฒนธรรมเหล่านี้ทำให้เกิดความเชื่อมั่นในตนเองแก่ "นักปราชญ์ราชบัณฑิต"และผู้ประกอบศิลปะ ในวัฒนธรรม"การเล่น"ของยุคที่ตระหนักในความรับผิดชอบต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีชีวิตอยู่ในวิถีชีวิตของสังคม

อัจฉริยภาพของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังกล่าวมานี้บ่งชี้ว่าความเข้าใจอันลุ่มลึกในมรดกทางปัญญาและอารมณ์ของสังคมไทยเป็นปัจจัยสำคัญของความเบ่งบานเพริศพริ้งในการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ของยุคนี้ เมื่อบริบทอันเหมาะทางสังคม

วัฒนธรรมเอื้ออำนวยให้ อัจฉริยภาพเช่นนี้เองทำให้สารของงานสื่อความหมายอันทรงคุณค่าข้ามมิติแห่งเวลามาได้ถึงปัจจุบัน

หนังสือเล่มนี้มุ่งแสดงภาพรวมของคุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นในบริบทของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของยุค ผู้เขียนเห็นว่ายังมีอีกหลายประเด็นที่ควรจะได้พิจารณากันต่อไป คือ ปฏิกิริยาของผู้รับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คุณค่าอันทรงพลังของงานยุคนี้ทั้งเชิงสุนทรียะและเชิงจริยธรรมที่มีผลต่อการสร้างงานในสมัยต่อมา นอกจากนี้สมควรจะได้ศึกษาต่อไปถึงภาพรวมของวรรณคดีไทยเชิงประวัติในยุคอื่น เพื่อจะได้เห็นวิวัฒนาการส่วนรวมของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทยอย่างสมบูรณ์ และควรจะได้วิพากษ์วิจารณ์การศึกษาในแนวนี้ให้มากขึ้นเพื่อความเจริญก้าวหน้าของวรรณคดีศึกษาของไทยต่อไป

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

หนังสือและบทความในหนังสือ

กฎหมายตราสามดวง เล่ม๑. พิมพ์ครั้งที่๒. นครหลวงฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๕.

กี อยู่โพธิ์. "เล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์." ใน *บทละครรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีและเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์ของนายกี อยู่โพธิ์,* หน้า ๑๔๓-๑๔๕. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๖.

กุสุมา รักษมณี. *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต.* กรุงเทพมหานคร: รายงานการวิจัยโดยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, ๒๕๓๐.

_____. *ดั่งรัตนะแห่งโกสินทร์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๗.

ขุนช้างขุนแผน. พระนคร: บรรณาคาร, ๒๕๑๗.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. "นาฏศิลป์และดนตรีไทยในชีวิตไทย." ใน *นาฏศิลป์และดนตรีไทย,* หน้า ๕. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๒.

จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๒๖.

จิตร ภูมิศักดิ์. "โองการแช่งน้ำ." ใน *โองการแช่งน้ำและ "ข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทยลุ่มน้ำเจ้าพระยา,"* หน้า ๒๓-๑๑๗. กรุงเทพมหานคร: ดวงกมล, ๒๕๒๔.

จินดามณี เล่ม ๑-๒ กับบันทึกเรื่องหนังสือจินดามณีและจินดามณีฉบับพระเจ้าบรมโกศ. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๒.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. "พระราชวิจารณ์." ใน *จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนริศทรเทวี (พ.ศ.๒๓๑๐-๒๓๘๑) และพระราชวิจารณ์." ใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ,* หน้า ๑๕๐, ๒๒๔ - ๒๒๕. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางสาวเรียบ วิเศษกุล, ๒๕๐๙.

เจตนา นาควัชระ. *แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมันฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกันในศตวรรษที่ ๒๐.* งานวิจัย, ๒๕๒๕.

_____. *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี.* กรุงเทพมหานคร: ดวงกมล, ๒๕๒๑.

_____.*ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.* กรุงเทพมหานคร: ดวงกมล, ๒๕๒๔.

_____. *เพื่อความอยู่รอดของมนุษย์ศาสตร์.* กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. *บ้านกับเมือง.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์, ๒๕๒๙.

ชลูด นิ่มเสมอ. *การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย.* กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๓๒.

_____. *องค์ประกอบของศิลปะ.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

ชุมนุมตำรากลอน. ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ.พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๔.

ญาณสังวร, สมเด็จพระ. *ลักษณะพุทธศาสนา.* อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางประหยัด หิรัญบูรณะ, ๒๕๓๓.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. *หลังม่านวรรณศิลป์.* กรุงเทพมหานคร: เทียนวรรณ, ๒๕๒๘.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. "คำนำ." ใน *ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ภาค๑* , หน้า ข - ค. หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี พิมพ์ช่วยในงานยืนชิงช้านายพลโทพระยากลาโหมราชเสนา (เล็ก ปาณิกบุตร) เมื่อปีมะโรง พ.ศ.๒๔๗๑.

_____. "คำอธิบายตำนานโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน." ใน*บันทึกสมาคมวรรณคดี, หน้า* ๒๐๑. พิมพ์เป็นที่ระลึกในการปลงศพนายเดช คงสายสินธุ์, ๒๕๑๖.

_____. *ตำนานละครอิเหนา.* พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๘.

_____. "ประวัติสุนทรภู่." ใน *พระอภัยมณี* ของสุนทรภู่, หน้า(๑)-(๓๗). กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๙.

_____. "อธิบายตำนานเพลงยาวกลบท." ใน *เพลงยาวกลบทและกลอักษรแต่งจารึกที่วัดพระเชตุพนฯ ในรัชกาลที่ ๓,* หน้า (๙) - (๒๐). อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรีผาด นาคพัฒน์, ๒๕๑๓.

_____. "อธิบายว่าด้วยเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่."ใน *พระอภัยมณี* ของสุนทรภู่, หน้า(๔๓)-(๕๐). กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๙.

ดุษฎีพร ชำนิโรคศานต์. *ภาษาศาสตร์เชิงประวัติและภาษาไทเปรียบเทียบ,* ๒๕๒๖. (อัดสำเนา)

เดชาดิศร, สมเด็จฯกรมพระยา.*ประชุมโคลงโลกนิติ.* พระนคร: ศิลปาบรรณาคร, ๒๕๑๑.

ตุรแปง, ฟรังซัวส์ อังรี. *ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม.* แปลโดย ปอล ซาเวียร์. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๓๐.

"เตภูมิกถา."ใน *เรื่องพระร่วง เที่ยวเมืองพระร่วง คำอ่านและคำแปลจารึกสุโขทัย สุภาษิตพระร่วง ไตรภูมิพระร่วง ฉบับหอสมุดแห่งชาติ.* พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๐๔.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. *การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน.* กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๒.

ธงชัย วินิจจะกูล. " ผู้ร้ายในประวัติศาสตร์ไทยกรณีพระมหาธรรมราชา. " ใน *ไทยคดีศึกษา,* หน้า ๑๗๙ - ๑๘๔. สุนทรีย์ อาสะไวย์ ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ กาญจนี ละอองศรี บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดงานแสดงมุทิตาจิตครบรอบ ๖๐ ปี อาจารย์พันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, ๒๕๓๓.

ธรรมาภิมณฑ์, หลวง. *ประชุมลำนำ.* กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔.

น. ณ ปากน้ำ. *เรื่องความงามของศิลปไทย.* พระนคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๑๐.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, กรมหมื่น. *วิทยาวรรณกรรม.* พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๑๔.

นายมี. "นิราศเดือน." ใน *วรรณกรรมนิราศของสุนทรภู่ฉบับสมบูรณ์,*หน้า ๑๐๘-๑๒๙. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๒๗.

_____. " นิราศพระแท่นดงรัง. " ใน *วรรณกรรมนิราศของสุนทรภู่,* หน้า ๒๗๒, ๒๗๔-๒๗๕. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. *การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๒๙.

_____. "ลักษณะการปกครองประเทศสยามแต่โบราณ: พื้นฐานทางเศรษฐกิจ." ใน *สายธารแห่งความคิด,* หน้า ๒๙-๓๐. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดกิจกรรมทางวิชาการฉลองครบ ๖๐ ปี อาจารย์คุณวรุณยุพา สนิทวงศ์ ณอยุธยา, ๒๕๓๒.

_____. "วัฒนธรรมกระฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์" และ " สุนทรภู่มหากวีกระฎุมพี."ใน *ปากไก่และใบเรือง.* กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๗.

"นิราศนรินทร์." ใน *นิราศนรินทร์คำโคลงและนิราศปลีกย่อย.* พ.ณ ประมวญมารคตรวจสอบชำระใหม่. พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๑๓.

นิยะดา เหล่าสุนทร. *โคลงโลกนิติ:การศึกษาที่มา.* พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๓๘.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล.*วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.* กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๑๗.

_____. *แว่นวรรณกรรม.* กรุงเทพมหานคร: อ่านไทย, ๒๕๒๙.

_____. "หัวเลี้ยวของวรรณคดีไทย." ใน *วรรณไวทยากร* (วรรณคดี). พระนคร: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๑๔.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯกรมพระ. *พระปฐมสมโพธิกถา.* กรุงเทพ: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียงจงเจริญ, ๒๕๑๙.

_____. *ลิลิตเตลงพ่าย.* พระนคร: บรรณาคาร, ๒๕๑๕.

ประคอง นิมมานเหมินท์. *มหาชาติล้านนา.* กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๒๖.

ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ภาคที่ ๑. หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี พิมพ์ช่วยในงานยืนชิงช้า นายพลโทพระยากลาโหมราชเสนา (เล็ก ปาณิกบุตร์) ปลัดทูลฉลองกระทรวงกลาโหมเมื่อปีมะโรง ๒๔๗๑.

ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ภาคที่ ๒ ชุดสีดาหาย. พิมพ์ในงานปลงศพหม่อมราชวงศ์ทองทศ ทองแถม ณ อยุธยา, เมื่อปีมะโรง ๒๔๗๑.

ประชุมพงศาวดารภาคที่๖๔ พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม). พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในการฌาปนกิจศพ นายแม ชวลิต และนายชาย ชวลิต, ๒๕๐๓.

ประชุมเพลงยาวฉบับหอสมุดแห่งชาติ. พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๗.

ปัญญาสชาดก, ภาคหนึ่ง. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๔๙๙.

พ. ณ ประมวญมารค. *นิราศนรินทร์คำโคลงและนิราศปลีกย่อย.* พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๑๓.

_____. *ประวัติคำกลอนสุนทรภู่.* พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๔๙๙.

พนรัตน์, สมเด็จพระ. *พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา.* พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๕.

พระคลัง(หน), เจ้าพระยา. *วรรณคดี.* กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๗.

_____. *สามก๊ก.* ๒ เล่ม. พระนคร: บรรณาคาร, ๒๕๑๒.

พัทยา สายหู. *กลไกของสังคม.* พิมพ์ครั้งที่ ๕ แก้ไขปรับปรุงครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

พิทยลาภพฤฒิยากร, กรมหมื่น. *พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงฟื้นฟูวัฒนธรรม* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๒๕.

พิทยาลงกรณ, กรมหมื่น. "ภาคผนวก." ใน *สามกรุง,* หน้า ๓๐๗-๓๐๘, ๓๑๕-๓๑๖. พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๐๕.

พุทธทาสภิกขุ. *อิทัปปัจจยตา.* (ฉบับย่นความโดย "เช่นนั้นเอง.") กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ, ๒๕๓๐.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. *บทละครเรื่องรามเกียรติ์.* ๒ เล่ม. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๐.

_____. *บทละครเรื่องอิเหนา* อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเพิ่ม ศราทธทัต, ๒๕๐๙.

_____. *บทละครเรื่องอุณรุท.* อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสุวรรณ วิชัยดิษฐ, ๒๕๑๔.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. *บทละครนอก.* กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๓๐.

_____. *รามเกียรติ์.* ๓ เล่ม. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๐.

_____. *อิเหนา.* ๕ เล่ม. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๐.

เพลงยาวกลบทและกลอักษรแต่งจารึกที่วัดพระเชตุพนฯในรัชกาลที่ ๓. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรีผาด นาคพัฒน์, ๒๕๑๓.

มนตรี ตราโมท. "หนังใหญ่." ใน *นาฏศิลปและดนตรีไทย,* หน้า ๔๑-๔๓. นครหลวง กรุงเทพธนบุรี: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๕.

มหาชาติสำนวนอีสาน. กรุงเทพมหานคร: หอสมุดแห่งชาติ, ๒๕๓๑.

มหาเวสสันดรชาดก. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๘.

ราชวรมุนี, พระ. *พุทธธรรม.* ฉบับเดิมแก้ไขปรับปรุง. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ, ๒๕๒๖.

ราชาธิราช. พระนคร: สำนักพิมพ์บริการ, ๒๔๘๙.

ลาลูแบร์. *จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์ เล่ม ๑.* แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๑๐.

_____. *จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม ๑.* แปลโดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๕.

ลิขิต ธีรเวคิน. *วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา. ๓ เล่ม. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๒๙.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์.*วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

"เวสสันตรชาดก" ใน *พระสุตตันตปิฎก.* เล่ม ๒๐. ขุททกนิกาย. ชาดกภาค ๒. พระไตร

ปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ ๒๘. กรุงเทพมหานคร: กรมการศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๑.

ศิลป์ พีระศรี. "ปฏิมากรรมไทย." แปลโดยพระยาอนุมานราชธน. ใน เสฐียรโกเศศ. *การศึกษาศิลปและประเพณี,* หน้า ๖๔-๖๖. กรุงเทพมหานคร: บรรณาคาร, ๒๕๑๗.

สมบัติ จันทรวงศ์. " บทวิเคราะห์การศึกษาทางการเมืองในงานเขียนประเภทนิทานของสุนทรภู่." ใน *รักเมืองไทย.* สมบัติ จันทรวงศ์ และ รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ บรรณาธิการ.กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๑๙.

สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยอนันต์ สมุทรวณิช. *ความคิดทางการเมืองและสังคมไทย.* กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ, ๒๕๒๓.

สมพร สิงห์โต. *ความสัมพันธ์ระหว่างรามยณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่๑.* เอกสารนิเทศการศึกษาฉบับที่ ๑๙๒ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู,๒๕๒๐.

สมุทรโฆษคำฉันท์. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๔.

สังข์ศิลป์ชัยกลอนสวด. เล่ม ๒. พระนคร: ๒๕๑๓.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ร้องรำทำเพลง:ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๒.

สุธา ศาสตรี. *โครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก.* รายงานผลการวิจัย, ๒๕๒๖.

———. *วรรณคดีเปรียบเทียบ.* กรุงเทพมหานคร:มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๒๕.

สุนทรภู่. *พระอภัยมณี.* กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๙.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์. *พระอภัยมณี การศึกษาในเชิงวรรณคดีวิจารณ์.* กรุงเทพมหานคร: สมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย, ๒๕๑๘.

สุวรรณา สถาอานันท์. *มนุษยทัศน์ในปรัชญาตะวันออก.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓.

เสฐียรโกเศศ. ก *การศึกษาเรื่องประเพณีไทยและชีวิตชาวไทยสมัยก่อน.* นครหลวงกรุงเทพธนบุรี: คลังวิทยา, ๒๕๑๕.

———. ข *การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์.* นครหลวงกรุงเทพธนบุรี: ๒๕๑๕.

———————. *ค อุปกรณ์รามเกียรติ์.* นครหลวงกรุงเทพธนบุรี: บรรณาคาร, ๒๕๑๕.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. *สังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.๒๓๒๕-๒๔๑๖.* แปลโดย ม.ร.ว.ประกายทอง สิริสุข และพรรณี ฉัตรพลรักษ์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๗.

อมรา พงศาพิชญ์. *วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์:วิเคราะห์สังคมไทยแนวมนุษยวิทยา.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. "แรงงานในประวัติศาสตร์ลานนาไทย " ใน*ประวัติศาสตร์เศรษฐกิจไทยจนถึง พ.ศ. ๒๔๘๔.* ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และสมภพ มานะรังสรรค์ บรรณาธิการ, หน้า ๑๕-๑๘.กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๗.

อิเคดะ, ไดซากุ และเนโมโตะ, มาโคโตะ. *ว่าด้วยวรรณคดีญี่ปุ่น.* แปลโดยพจนา จันทรสันติ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, ๒๕๓๓.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. *หลักภาษาไทย.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๔.

โอลิเวอร์, ดักลาส. *แนวความคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยา.* แปลโดย ฉลาดชาย รมิตานนท์และคณะ. กรุงเทพมหานคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย ๒๕๒๘.

ฮาว, เกรแฮม. *ว่าด้วยหลักวรรณคดีวิจารณ์* แปลโดย นฤมล กาญจนทัตและอุบลวรรณ โชติวิสิทธิ์. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, ๒๕๓๒.

บทความ

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. "หุ่นหลวง." *ศิลปวัฒนธรรม ๘* (มิถุนายน ๒๕๓๐): ๖๗.

เจตนา นาควัชระ. "วรรณกรรมในชีวิตไทย."*วารสารอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร* ๑๖ (๑-๒ ๒๕๓๖-๒๕๓๗): ๑๒๕-๑๔๙.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. "ลิลิตตะเลงพ่าย : วรรณคดีที่รังสรรค์จากพระราชพงศาวดาร วรรณคดีเก่า และจินตนาการของกวี" ใน *๒๐๐ ปี กวีแก้ว:กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส.* กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทยและภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๓.

น. ณ ปากน้ำ " ภาพเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๑ "*เมืองโบราณ* ๑๓ (เมษายน-มิถุนายน

๒๕๓๐): ๕๔-๕๕.

ประคอง นิมมานเหมินท์ " กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี " *วารสารภาษาและวรรณคดีไทย* ๕ (เมษายน ๒๕๓๑): ๓๐-๓๘.

พัทยา สายหู. "ศิลปกับสังคม." *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* ๖ (มีนาคม ๒๕๑๒): ๒๒-๒๔.

วัชรี รมยะนันทน์. "วิวัฒนาการของ'ร่าย'ในวรรณคดีไทย." *วารสารภาษาและวรรณคดีไทย* ๔(ธันวาคม ๒๕๓๐): ๑-๕.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. "ผู้นำไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ กับการรับวัฒนธรรมตะวันตก." *ศิลปวัฒนธรรม* ๘ (กันยายน ๒๕๓๐): ๑๑๖-๑๒๔.

วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์. "คำเรียกขวัญ:บันทึกประวัติศาสตร์โบราณและสัญลักษณ์และความหมาย." *รวมบทความประวัติศาสตร์* (กุมภาพันธ์ ๒๕๓๑): ๑๒๓.

ศิลป์ พีระศรี. "ศิลปะและศีลธรรม." *ฟีลลิ่ง* (มีนาคม-พฤษภาคม ๒๕๓๑): ๒๘-๒๙.

สุริยา รัตนกุล. "ปัญหาเรื่องวรรณยุกต์ในภาษาไทย." *วารสารธรรมศาสตร์* ๑(พฤศจิกายน ๒๕๑๔): ๑๔๙-๑๘๒.

เสนีย์ เสาวพงศ์. "บทสัมภาษณ์." และ "วรรณกรรมแนว `อัตถนิยม´ ใน *๗๒ ปี ศักดิชัย บำรุงพงศ์ นักเขียนสามัญชน.* เสถียร จันทิมาธร บรรณาธิการ, หน้า ๙๕, ๑๒๓. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๓.

หนง เสี่ยกว้าน. "นิทาน เพลงพื้นบ้าน และสุภาษิตชนชาติจ้วง " ใน *จ้วง: ชนชาติไทในสาธารณรัฐประชาชนจีน,* หน้า ๕๙. ปราณี กุลละวณิชย์ บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑.

อู่ทอง โฆวินทะ. " นิทเช่:การอ่านคืองานศิลปะ." *จุลสารไทยคดีศึกษา* ๖ (กรกฎาคม ๒๕๓๓): ๑๑-๒๘.

วิทยานิพนธ์และเอกสารอื่น

ชลดา ศิริวิทย์เจริญ. " การศึกษาลิลิตตะเลงพ่ายในแนวสุนทรียศาสตร์ " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

ดวงมน ปริปุณณะ. "ความงามในทวาทศมาส." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนก

วิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๖.

ตรีศิลป์ บุญขจร. " วรรณกรรมประเภทกลอนสวดภาคกลาง : การศึกษาเชิงวิเคราะห์ " วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

นิยะดา สาริกภูติ. " ปัญญาสชาดก: ประวัติและความสำคัญที่มีต่อวรรณกรรมร้อยกรองของไทย." วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๔.

นฤมล ธีรวัฒน์. "พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

ประคอง เจริญจิตรกรรม. " วรรณกรรมอีสาน : สังข์ศิลป์ชัย. " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

ประคอง นิมมานเหมินท์. " ลักษณะวรรณกรรมภาคเหนือ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหวิทยาลัย, ๒๕๑๐.

มานพ ถาวรวัฒน์สกุล. "ขุนนางกับความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและการปกครองในสมัยอยุธยา. " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ลักษณา โตวิวัฒน์. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เรื่อง คาวี " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๔.

ศิราพร ฐิตะฐาน. " รามเกียรติ์ : ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน. " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๒.

สายชล วรรณรัตน์. " พุทธศาสนากับแนวความคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.๒๓๒๕-๒๓๕๒). " วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

สุมาลี กียะกูล, เรืออากาศตรีหญิง. " สมุทรโฆษคำฉันท์ส่วนที่แต่งสมัยกรุงศรีอยุยา : การศึกษาและวิจารณเชิงประวัติ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตแผนกวิชา

ภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. "บทละครนอกสมัยอยุธยา." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๕.

อารดา สุมิตร. "ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ ๒." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๖

อิราวดี ไตลังคะ. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำสอนพระยามังราย." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

กลอนบทละครคาวี (ความอื่น) สมุดไทยดำ อักษรไทยเส้นดินสอขาว เลขที่ ๙๖ หอสมุดแห่งชาติ.

ภาษาต่างประเทศ

Brown, J. Marvin. "The Great Tone Split: Did It Work In Two Opposite Ways.? " In *Studies in Tai Linguistics,* In Honor of William J. Gedney, p. 43. Edited by Jimmy G. Harris and James R. Chamberain. Bangkok: Central Institute of English Language, Office of State University, 1975.

Dorsch, T.S. (Translator). *Classical Litery Criticism.* Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Easthope, Antony. *Poetry As Discourse.* London and New York: Metheun, 1983.

Fowler, Roger. *Linguistic Criticism.* Oxford: Oxford University Press, 1986.

Gedney, William J. "Comments On Linguistic Arguments Relating To Inscription One." Prepared for the panel "Sukhothai' s Inscription I: Fact or Fantasy?"Association for Asian Studies annual meeting, Washington, D.C., March 17, 1989.

Harrison, Jane. "From Ritual to Art." In Sociology of Literature and Drama, pp.323-327 Edited by Elizabeth and Tom Burns. Harmondsworth: Fenguin Books, 1973.

Jauss, Hans Robert. "Literature and Harmeneutics." In *What is Criticism* pp. 142-143 Edited by Paul Hernadi. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Levin, Harry. "Literature as an Institution." In *Sociology of Literature and drama,*

pp.56-70 Edited by Elizabeth and Tom Burns Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Malinowski, Bronislaw. "The Role Of Magic And Religion." In *Reader in Comparative Religion, An Anthropological Approach.* Second Edition, p.46 Edited by William A. Lessa and Evon Z. Vogt. New York, Evanston, and London: Harper & Row Publishers, 1965.

Mauss, Marcel. *A General Theory Of Magic.* New York: Norton, 1975.

Olsen, Stein Haugom. *The Structure of Literary Understanding.* Cambridge University Press, 1978.

Pongsapich, Amara. "Introduction." In *Traditional and Changing Thai World View,* p.1.Edited by Amara Pongsapich. Bangkok: Chulalongkorn University Social Research Institute, 1985.

Shattuck, Roger. " Viva Voce : Criticism and the Teaching of Literature. " In *What is Criticism?* p. 106. Edited by Paul Hernadi. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Smith, James Harry, and Parks, Edd Winfield. (comp. and ed.) *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism.* New York: Norton & Company, 1951.

Valde's, Mario J. "A Functional View of Criticism." In *What is Criticism?,* p.126-133. Edited by Paul Hernadi. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Wellek, Rene' and Warren, Austin.*Theory of Literature.* San Diego, New York London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1970.

Wolff, Janet. *Aesthetics and the Sociology of Art* London: George Allen & Unwin, 1983.

ประวัติผู้เขียน

ดวงมน (ปริปุณณะ)จิตร์จำนงค์ เกิดที่อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ ๒ พฤศจิกายน ๒๔๙๐

จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา พญาไท เมื่อปีการศึกษา ๒๕๐๗ อักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา ๒๕๑๑อักษรศาสตร์มหาบัณฑิตและอักษรศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา ๒๕๑๕ และ ๒๕๓๓ ตามลำดับ

รับราชการที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๑๒ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ระดับ ๙ ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ผลงานทางวิชาการที่ตีพิมพ์แล้ว

"ความงามใน**ทวาทศมาส**," ใน **อักษรศาสตร์นิพนธ์ ๒** คณะอักษรศาสตร์และสมาคมศิษย์เก่าอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี,๒๕๒๕.

"วิวัฒนาการด้านรูปแบบและสุนทรียภาพของวรรณคดีไทย" ตอนที่ ๘.๑-๘.๓ ใน **พัฒนาการวรรณคดีไทย** เอกสารการสอนชุดวิชาสาขาวิชาศิลปศาสตร์ หน่วยที่ ๘-๑๕, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๓.

สุนทรียภาพในภาษาไทย. เคล็ดไทย. ๒๕๒๗ (พิมพ์ครั้งที่ ๑) ๒๕๓๖ (พิมพ์ครั้งที่ ๒)

หลังม่านวรรณศิลป์. (รวมบทวิจารณ์) เทียนวรรณ.๒๕๒๘

ทอไหมในสายน้ำ. (ประวัติวรรณคดีวิจารณ์ไทย ๒๓๒๕-๒๕๒๕). **ปาจารยสาร** ฉบับพิเศษ,๒๕๓๒. (เขียนร่วมกับ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และรื่นฤทัย สัจจพันธุ์)

หนังสือที่ได้รับรางวัลมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย (TTF AWARD)

คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

****

หนังสือเล่มนี้มีความมุ่งหมายที่จะเสนอภาพรวมของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยชี้ความสืบเนื่องของโลกทัศน์จากวรรณคดีสมัยอยุธยา ในแง่ความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติ ปัญหาและศักยภาพของมนุษย์ อีกทั้งการปรับเปลี่ยนที่เป็นนวลักษณ์ตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของการสถาปนาราชอาณาจักรจนถึงการยืนหยัดต่อกระแสวัฒนธรรมตะวันตกด้วยความเชื่อมั่นในรากทางวัฒนธรรมอันแข็งแกร่งในช่วงแผ่นดินที่สามของราชธานี

นับเป็นความก้าวหน้าทางวิชาการในการศึกษาวรรณคดีเชิงประวัติที่ชี้สายสัมพันธ์ระหว่างยุคและการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ชี้ให้เห็นการดำรงอยู่ของงานวรรณศิลป์ในสถาบันทางสังคม วิเคราะห์ประเมินค่างานวรรณศิลป์ของสมัยรัตนโกสิทร์ตอนต้นที่มีความหมายสอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม และให้คำตอบได้หนักแน่นว่างานเหล่านี้สื่อความหมายข้ามยุคสมัยมาด้วยคุณลักษณะภายในทั้งเชิงสุนทรียะและเชิงจริยธรรมอันไม่ขึ้นแก่กาลและบริบทได้อย่างไร

ดร. ควงมน จิตร์จำนงค์

****

รองศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

ISBN 974-571-542-5